

**El Quinto Cuarto  
The Fifth Quarter  
Il Quinto Quarto**

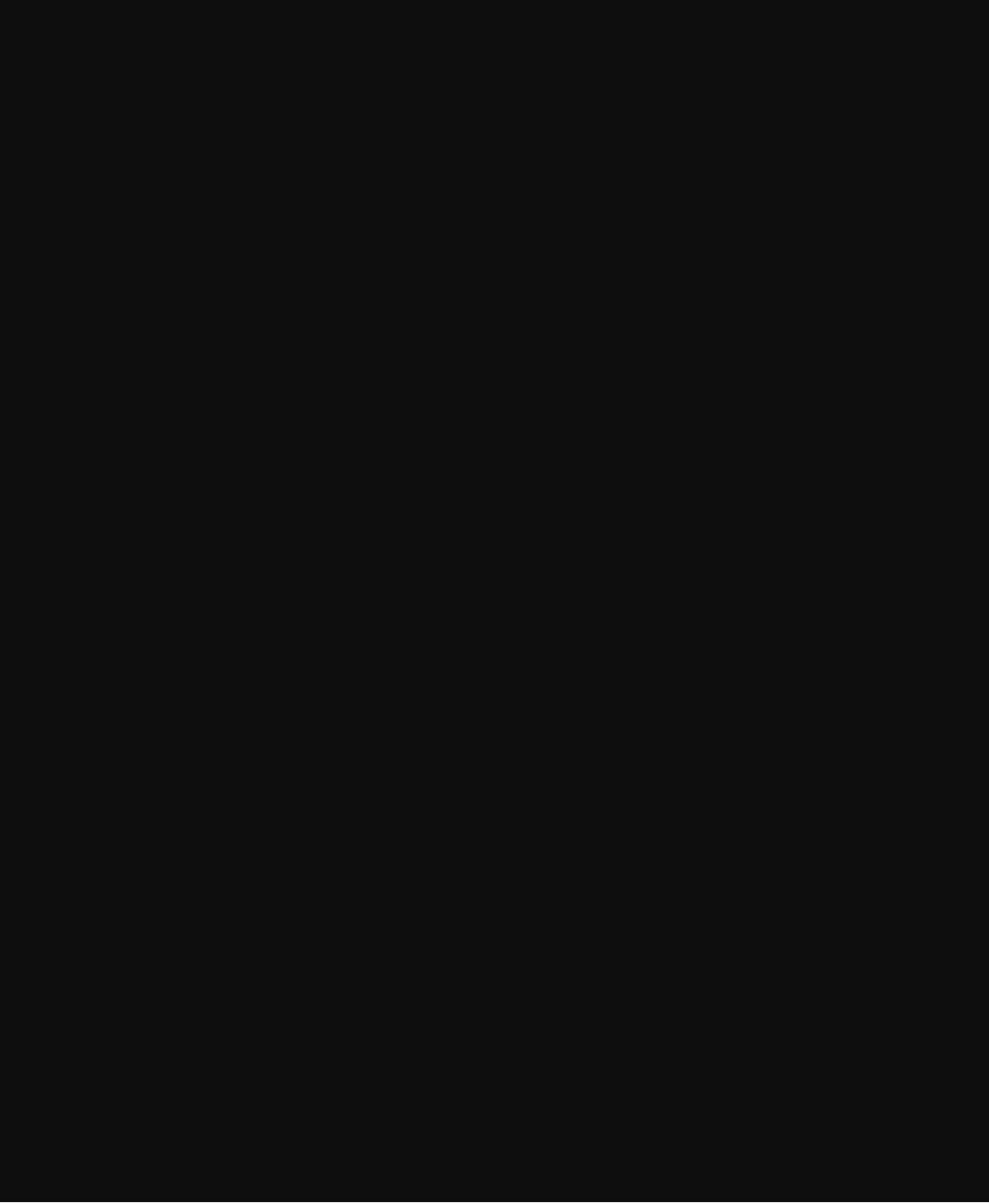
**King - Miranda**



5

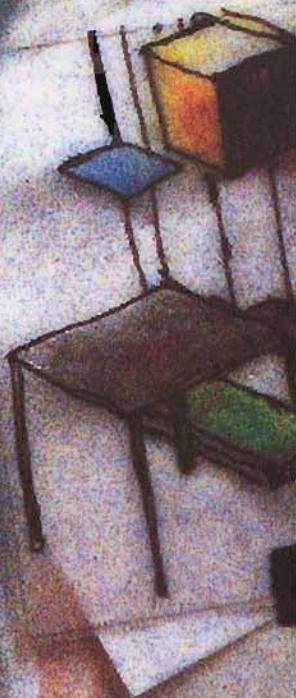
**King - Miranda**

4





El Quinto Cuartel  
The New Year  
Il Quinto Cuartel





**El Quinto Cuarto**  
**The Fifth Quarter**  
**Il Quinto Quarto**

JUNTA DE ANDALUCÍA

**Francisco Vallejo Serrano**  
Consejero de Obras Públicas y Transportes

**Víctor Pérez Escolano**  
Director General de Arquitectura y Vivienda

**María Dolores Gil Pérez**  
Jefa del Servicio de Arquitectura

Fomento de la Arquitectura

Coordinación  
**José Rodríguez Galadí**

Exposiciones  
**Francisco Sánchez Comas**  
**José Luis Torres García**

Publicaciones  
**Magdalena Torres Hidalgo**  
**Nicolás Ramírez Moreno**  
**Salomé Gómez Millán**

Con la colaboración de



Exposición integrada en  
"La feria del diseño"



Realizzazione editoriale  
**Colpo di fulmine Edizioni**

© Copyright 1999 Junta de Andalucía  
Colpo di fulmine Edizioni

ISBN 84-8095175-3  
N. Reg. JAOP/AV-15-99  
Printed in Italy

**Perry King - Santiago Miranda**

**El Quinto Cuarto  
The Fifth Quarter  
Il Quinto Quarto**

dibujos  
drawings  
disegni

con texto de  
with text by  
con testo di

**Francisco Jarauta**



Muchas cosas han ocurrido desde que en los primeros años del siglo XX la industria descubrió que necesitaba alguien que proyectase los objetos. Las formas industriales de producción no habían podido permitirse retrasos y errores en la concepción de los productos y así, por algunos años, producción industrial, gestión de los procesos productivos y proyecto de los objetos a producir estaban frecuentemente unidos. Es por ello que normalmente los mismos ingenieros que habían realizado una planta de producción y, que eran depositarios del *know how* de cómo producir, se veían obligados a decidir y proyectar el producto final.

Con la proliferación de los procesos productivos, su sofisticación y la enorme diversidad de productos que la sociedad requería, quedó claro en pocos años, que la gestión de los procesos de producción poco o nada tenían que ver con la creación y el proyecto de los productos que se deseaban producir. En otras palabras, una industria que dominaba la tecnología de la fundición, podía en teoría, producir desde radiadores para la calefacción hasta columnas para construcciones industriales, desde componentes para telares mecánicos hasta un banco o una verja para un parque y así en una lista casi infinita, que se alargaba con una aceleración exponencial, según iba creciendo la complejidad de la sociedad, sus necesidades y aspiraciones. Recordemos cuantos inveterados y galerías, puentes y almacenes se construyeron en Europa y Estados Unidos utilizando componentes de hierro fundido. Todo ello sin contar las máquinas de coser: la primera máquina doméstica de producción masiva. Si hoy se dice "en cada casa un ordenador" como enunciado de un programa de desarrollo industrial y cultural, durante la primera mitad del siglo casi no había hogar en el cual no hubiese una máquina de coser.

Toda esta proliferación dejó claro que las industrias podían producir, por encargo, sólo parte de productos que otras empresas completarían y comercializarían. Este escenario industrial y económico produjo una revolución con consecuencias sociales enormes y una dinámica en la organización del trabajo jamás probada antes. Muy pronto resultó claro que el control del proyecto de un objeto, su complejo camino desde el concepto hasta la producción, su estar cruzado por razones económicas, funcionales, ergonómicas, productivas, comerciales y no por último seductoras con dinámicas siempre mutantes e interdependientes, no era un cometido improvisado y voluntarioso; tenía una especificidad que no encontraba respuesta en la capacidad mecánica y organizadora de la ingeniería; ni en la visión totalizante de la obra única e irreplicable de la arquitectura; ni, ciertamente, en la "gracia" del decoro pasajero de las artes aplicadas, divulgadoras tardías de aquello que las Artes Mayores iban produciendo.

Una nueva profesión había nacido, una profesión puente entre tecnología y cultura, entre razones económicas y emociones profundas. Era el diseño industrial.

Desde entonces muchas cosas han cambiado en la sociedad y por consecuencia en la forma de concepción, creación, producción y comercialización de los objetos, en todo aquello que utilizamos desde la cuna hasta la tumba; sea para trabajar o para el ocio, para viajar o para organizar nuestro tiempo. Todos los

objetos del mundo artificial, todo aquello tangible o intangible que la humanidad produce es susceptible de ser diseñado. Hacerlo dentro de ese estrecho y complejo puente que conecta cultura y tecnología, razón y emoción es lo que determina la importancia del diseño industrial en las sociedades avanzadas. Diseñar con conciencia contemporánea significa dar respuestas, no sólo a las necesidades directas de los consumidores, aquello por lo cual compran, un mixto de función y seducción, de utilidad y de status, sino también dar respuestas a la necesidad industrial de producir mejor, más flexible y económicamente y, sobre todo, con menor impacto ambiental.

Hoy estamos asistiendo a un proceso de enorme interés en el campo industrial: la posibilidad de concebir productos y servicios lejos de las áreas geográficas donde serán producidos. Los efectos que esta causa, aparentemente insignificante, puede desencadenar, en términos de oportunidades estratégicas, en zonas donde no existe un tejido industrial altamente desarrollado, son enormes y ello por dos razones:

1. El mayor motor de nuestra sociedad es cultural y no industrial. Las tecnologías se desarrollan a partir de las necesidades y de las oportunidades. La cultura produce cambios que la industria y el comercio desarrollan y explotan.
2. Una vez tomada conciencia de que es posible concebir, crear y diseñar los productos en un lugar y producirlos en otro (algo de esto saben las multinacionales) es posible y lícito preguntarse si, la multilateralidad implícita en este hecho, no sea una clave de desarrollo para aquellas áreas no tradicionalmente industrializadas, pero con notable capacidad de producir cultura contemporánea.

Andalucía, como región meridional de Europa, con capacidad y vocación para proyectarse sobre otros dos continentes, África y América, puede y debe configurarse como un territorio que, sin renunciar a determinadas coordenadas de industrialización clásica, sea capaz de hacer valer su posición estratégica, la calidad de su medio natural, y el impulso de una imaginación aplicada a los servicios, al valor añadido en sector primario, en definitiva al papel que el diseño industrial puede representar en nuestro horizonte cultural y económico.

Cobra sentido, por tanto, que la Junta de Andalucía auspicie la muestra expositiva "El Quinto Cuarto", del estudio King & Miranda, de Milán, en la que es posible reconocer las posibilidades del diseño industrial de la mano de un profesional andaluz, Santiago Miranda, Premio Andalucía y Premio Nacional de Diseño y de su socio Perry A. King, y que se inscribe en el conjunto de actividades que la administración autonómica promueve en 1999 para el progreso del diseño en nuestra tierra.

Francisco Vallejo Serrano  
Consejero de Obras Públicas y Transportes

A lot of water has passed under the bridge since, at the beginning of the 20th century, industry discovered it needed someone to design its objects. Industrial forms of production would not tolerate hold-ups or errors in the creation of products and, as a result, for some years industrial production, the management of productive processes, and the design of the objects were all often undertaken together. This was why it was normally the engineers who built the production plants and had the manufacturing know-how were themselves obliged to design the final product.

The proliferation of production processes, their artificiality, and the enormous diversity of products that society demanded in the space of a few years made it clear that the management of manufacturing processes had little or nothing to do with the creation and planning of the products being produced. In other words, an industry that had fully mastered casting technology could, in theory, produce anything from radiators to columns for the building industry, from the components of industrial looms to park benches and gates. The list could expand almost to infinity as society itself expanded and grew along with its demands and desires. Just remember how many conservatories and arcades, bridges and stores were constructed in Europe and America using cast-iron components: and let's not forget sewing machines, the first domestic machine to be produced on an industrial scale. Nowadays in order to describe programmes of industrial and cultural development we speak of "a computer in every home". In the same way at the beginning of the century no home was without a sewing machine.

All this proliferation served to show that industries could produce only a part of the products that other firms would then complete and sell. This industrial and economic scenario began a revolution with enormous social consequences and sparked off an activity never before seen in the organisation of work. The planning of an object is a complex process from conception to production during which the object becomes the meeting point for economic, functional, ergonomic, productive, commercial, and (last but not least) seductive criteria, all characterised by changing and interdependent dynamics. It was clear right from the beginning that it could not be an improvised or amateur process. It had specific demands that could not be met by the mechanical and managerial abilities of the engineer, nor by the overall view of the individual and bespoke nature of architecture, and certainly not by the "graceful" ephemeral ornamentation of the decorative arts, the latest propagandists of the major arts.

A new profession had been born, one that acted as a bridge between technology and culture, between economic motives and deep emotion: industrial design.

Since then many things have changed in society and also as a result, in the form of the conception, creation, production and the commercialisation of objects, in everything that we use from the cradle to the grave, for work and leisure, for travelling and for organising our time. All the objects of the man-made world, everything material or immaterial that is produced by humanity, can be designed. That all this takes place in the context of that narrow and complex bridge linking culture and technology, reason and emotion, determines the importance of industrial design in advanced societies. To plan and design with an awareness of

contemporaneity means meeting not only the immediate needs of the consumers – their reasons for buying, which are a mixture of function and seduction, usefulness and status – but also the industry's need for better production methods with greater flexibility and economy and, above all, with reduced environmental impact.

Today in the field of industry we can see an extremely interesting process: the possibility of conceiving products and services at a distance, far from the geographical areas where they will be made. The effects which this apparently insignificant development can unleash in terms of strategic opportunity are enormous in those areas where there do not exist highly developed industries.

This is for two reasons:

- 1) The main impetus of our society is cultural and not industrial. Technologies develop from needs and from opportunities. Culture creates changes that industry and commerce develop and exploit.
- 2) Once it is realised that products can be conceived, created and designed in one place and produced in another (something that is well known to the multinational industries) it is possible and legitimate to ask if this multi-centred activity might not be a key to the development of those areas which are not traditionally industrialised but which have a great capacity for creating contemporary culture.

As a southern European region with both the possibility and historical vocation for forging links with two continents, Africa and America, Andalusia can and must be considered a territory which, without renouncing its traditional industries, is able to exploit its strategic position, the quality of its natural environment, its imaginative approach to service industries and to primary services – in other words the role that industrial design can represent for our culture and economy.

So it is significant that the Andalusian Council is the sponsor of the exhibition "Il Quinto Quarto" of the Milanese studio King and Miranda, thanks to which it is possible to explore the resources of industrial design as seen in the activity of the Andalusian Santiago Miranda (holder of the Andalusian Prize and the National Prize for Design) and his partner Perry A. King. The exhibition is part of the series of activities promoted in 1999 by the administrative body for the promotion of design in our region.

**Francisco Vallejo Serrano**  
Regional Minister of Public Works and Transport

Molta acqua è passata sotto i ponti da quando, ai primi del secolo XX, l'industria scoprì di aver bisogno di qualcuno che progettasse gli oggetti. Le forme industriali di produzione non s'erano potute permettere ritardi ed errori nell'ideazione dei prodotti e, di conseguenza, per alcuni anni produzione industriale, gestione dei processi produttivi e progettazione degli oggetti da produrre erano frequentemente unite. È questo il motivo per cui normalmente gli stessi ingegneri che avevano realizzato un impianto produttivo e che erano depositari del *know how* relativo alle modalità di produzione si vedevano costretti a decidere e a progettare il prodotto finale.

La proliferazione dei processi produttivi, la loro artificiosità e l'enorme diversità di prodotti che la società richiedeva in pochi anni resero evidente che la gestione dei processi produttivi poco o nulla aveva a che spartire con la creazione e la progettazione dei prodotti che si desiderava realizzare. In altre parole, un'industria che padroneggiava la tecnologia della fusione poteva, in teoria, produrre dai radiatori per i caloriferi alle colonne per le costruzioni industriali, dalle componenti per i telai meccanici alle panchine o alle cancellate per i parchi, e così via in una lista quasi infinita che si ampliava con un'accelerazione esponenziale, man mano che andavano aumentando la complessità della società, le sue necessità e le sue aspirazioni. Ricordiamo quante serre e gallerie, ponti e magazzini vennero costruiti in Europa e negli Stati Uniti utilizzando componenti di ferro fuso, senza contare le macchine da cucire: la prima macchina domestica prodotta su scala di massa. Oggi per enunciare un programma di sviluppo industriale e culturale si usa l'espressione "un computer in ogni casa"; analogamente, durante la prima metà del secolo, non c'era casa in cui non fosse presente una macchina da cucire.

Tutta questa proliferazione mise in evidenza il fatto che le industrie potevano produrre, su ordinazione, solo parte dei prodotti che altre imprese avrebbero completato e commercializzato. Questo scenario industriale ed economico generò una rivoluzione dalle enormi conseguenze sociali e una dinamica mai prima di allora sperimentata nella organizzazione del lavoro. Fin dal primo momento risultò chiaro che il controllo della progettazione di un oggetto — il complesso cammino dalla sua ideazione alla produzione, il suo essere punto d'incrocio di criteri economici, funzionali, ergonomici, produttivi, commerciali e, non ultimi, di seduzione, caratterizzati da dinamiche sempre mutevoli e interdipendenti — non era un impegno improvvisato o volontaristico; aveva una specificità che non trovava risposta nella capacità meccanica e organizzatrice dell'ingegneria; e nemmeno nella visione totalizzante dell'opera unica e irripetibile dell'architettura; né, sicuramente, nella "grazia" dell'ornamento transeunte delle arti applicate, tardive divulgatrici di quanto le arti maggiori andavano producendo.

Era nata una nuova professione, una professione ponte tra tecnologia e cultura, tra ragioni economiche ed emozioni profonde. Era l'Industrial design.

Da allora nella società sono cambiate molte cose e, di conseguenza, nella forma dell'ideazione, della creazione, della produzione e della commercializzazione degli oggetti, in tutto ciò che utilizziamo dalla culla alla tomba, per lavorare o ozare, per viaggiare o per organizzare il nostro tempo. Tutti gli oggetti del mondo artificiale,

tutto ciò che, materiale o immateriale, è prodotto dall'umanità, sono suscettibili di essere disegnati. Che ciò si compia nell'ambito di questo stretto e complesso ponte che unisce cultura e tecnologia, ragione ed emozione determina l'importanza dell'Industrial design nelle società avanzate. Progettare e disegnare con coscienza della contemporaneità sono operazioni il cui significato consiste nel dare risposte non solo alle necessità dirette dei consumatori — ai motivi che li inducono a comprare, un misto di funzione e seduzione, di utilità e di status —, ma anche alla necessità industriale di produrre meglio, con maggiore flessibilità e più economicamente, e soprattutto con minor impatto ambientale.

Oggi, nel campo dell'industria stiamo assistendo a un processo di enorme interesse: la possibilità di concepire prodotti e servizi a distanza, lontano dalle aree geografiche dove verranno realizzati. Gli effetti che questa causa, apparentemente insignificante, può scatenare, in termini di opportunità strategiche, in zone dove non esiste un tessuto industriale altamente sviluppato sono enormi, e questo per due ragioni:

1. Il principale motore della nostra società è culturale e non industriale. Le tecnologie si sviluppano a partire dalle necessità e dalle opportunità. La cultura produce mutamenti che l'industria e il commercio sviluppano e sfruttano.
2. Una volta che si sia presa coscienza della possibilità di concepire, creare e disegnare i prodotti in un luogo e di produrli in un altro (qualcosa di simile è noto alle multinazionali), è possibile e lecito domandarsi se il policentrismo implicito in questo fatto non sia una chiave di sviluppo per quelle aree non tradizionalmente industrializzate ma dotate di considerevole capacità di produrre cultura contemporanea.

Quale regione meridionale dell'Europa, con la capacità e la vocazione di proiettarsi su altri due continenti, l'Africa e l'America, l'Andalusia può e deve configurarsi come un territorio che, senza rinunciare a determinate coordinate di industrializzazione in senso classico, sia capace di far valere la sua posizione strategica, la qualità del suo ambiente naturale e l'impulso di un'immaginazione applicata ai servizi, al valore aggiunto nel settore primario, in definitiva al ruolo che l'Industrial design può rappresentare nel nostro orizzonte culturale ed economico.

È dunque significativo che il Consiglio dell'Andalusia patrocinò l'esposizione "Il Quinto Quarto" dello studio King & Miranda di Milano, grazie alla quale è possibile rendersi conto delle risorse dell'Industrial design quali emergono nell'attività di un professionista andaluso, Santiago Miranda, Premio Andalusia e Premio Nazionale di Design, e del suo socio Perry A. King; l'esposizione si inserisce nell'insieme di attività promosse nel 1999 dall'amministrazione autonoma per il progresso del design nella nostra regione.

Francisco Vallejo Serrano  
Consigliere alle Opere pubbliche e ai Trasporti

## Sumario

farolas, articulaciones, techos ...	1. Modos de ver	1
archivos, escritorios, anaqueles ...	2. El compás de Bramante	11
herramientas, báculos, teléfonos ...	3. Nómadas	21
electrodomésticos, sofás, grifos ...	4. Mapas de errancias	31
interfaces, expositores, discotecas ...	5. Chimarrão	41
Interiores, focos, columnas ...	6. Tumaco	51
luces ...	7. Tokonoma	61
mesas, respaldos, estanterías ...	8. Objetos	71
oficinas, asientos, despachos ...	9. Manos	81
sillones, armarios, accesorios ...	10. Dibujo suspendido	91
sillas, apliques, edificios ...	11. La estrella del <i>Pequod</i>	101
tiendas, jarrones, lámparas ...	12. El quinto cuarto	111
King-Miranda, La mirada de las manos		121
Índice de los dibujos		124

## Summary

lamps, movements, ceilings ...	1. Ways of Seeing	1
desks, shelves, archives ...	2. Bramante's Compass	11
tools, lanterns, telephones ...	3. Nomads	21
fans, furniture, taps ...	4. Maps of drifting	31
interface, stands, discos ...	5. Chimarrão	41
showrooms, spots, pillars ...	6. Tumaco	51
lighting ...	7. Tokonoma	61
workstations, luminaires, backs ...	8. Objects	71
offices, seats, lights ...	9. Hands	81
cupboards, armchairs, tables ...	10. Suspended Drawing	91
buildings, wall-lights, chairs ...	11. The <i>Pequod's</i> Wake	101
columns, interiors, vases ...	12. The fifth quarter	111
King-Miranda, The vigilant hand		121
Index of the drawings		124

## Sommarlo

luminarie, articolazioni, soffitti ...	1. Modi di vedere	1
archivi, scrivanie, ripiani ...	2. Il compasso di Bramante	11
utensili, armature, telefoni ...	3. Nomadi	21
elettrodomestici, divani, rubinetti ...	4. Carte di deriva	31
interfaces, strutture espositive, discoteche ...	5. Chimarrão	41
interni, faretti, colonne ...	6. Tumaco	51
luci ...	7. Tokonoma	61
tavoli, schienali, ripiani ...	8. Oggetti	71
uffici, sedute, cassettiere ...	9. Mani	81
poltrone, armadi, accessori ...	10. Disegno sospeso	91
sedie, appliques, edifici ...	11. La scia del <i>Pequod</i>	101
negozi, vasi, lampade ...	12. Il quinto quarto	111
King-Miranda, Lo sguardo delle mani		121
Indice dei disegni		124



173

179

180

197

198

199

200

195

194

210

210

211

212

213

214

215

222

226

227

229

230

230

232

233

234

235

236

237

238

239

242

243

244

245

246

247

248

249

252

253

254

255

256

257

258



004

111

121

131

141

151

161

212

214

213

215

211

210

210

210

320

320

322

327

328

325

422

422

421

422

422

422

422

422

522

522

522

522

522

522

522

522

522

522

522

522

522

522

522

1. M...  
2. El...  
3. Nomade...  
4. M...  
5. Ch...  
6. Tumaco...  
7. Tokonoma...  
8. D...  
9. M...  
10. D...  
11. C...  
12. E...

Objetos  
9. M...  
10. D...  
11. C...  
12. E...

dibujos

Hand-drawn  
maps  
discos  
pillars

The vigilants and  
drawings

Hand-drawn  
discos  
pillars

Lo sguardo delle mani

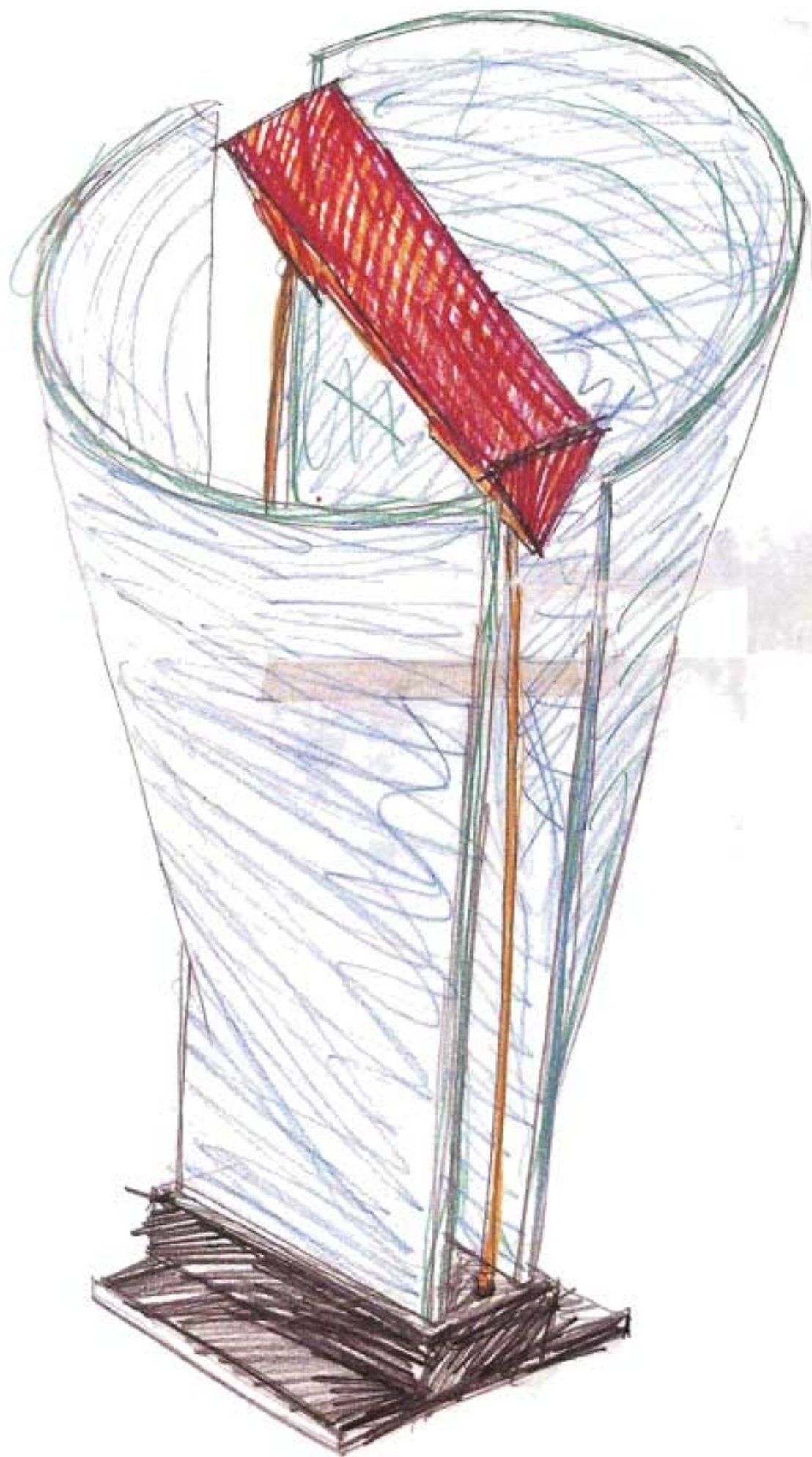
1. Modos de ver  
1. Ways of Seeing  
1. Modi di vedere

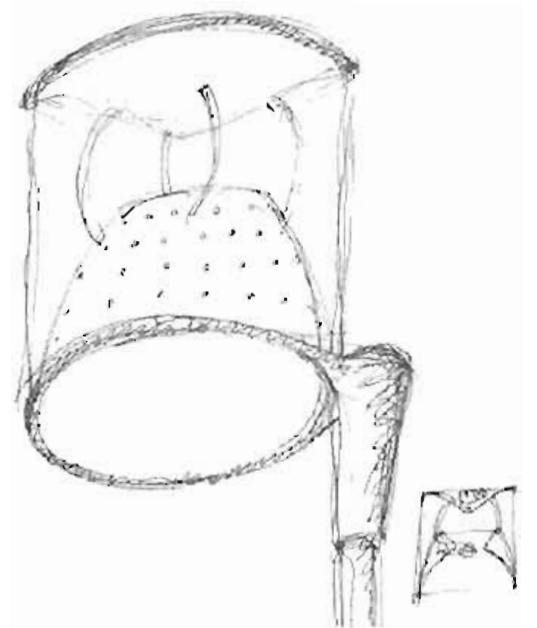
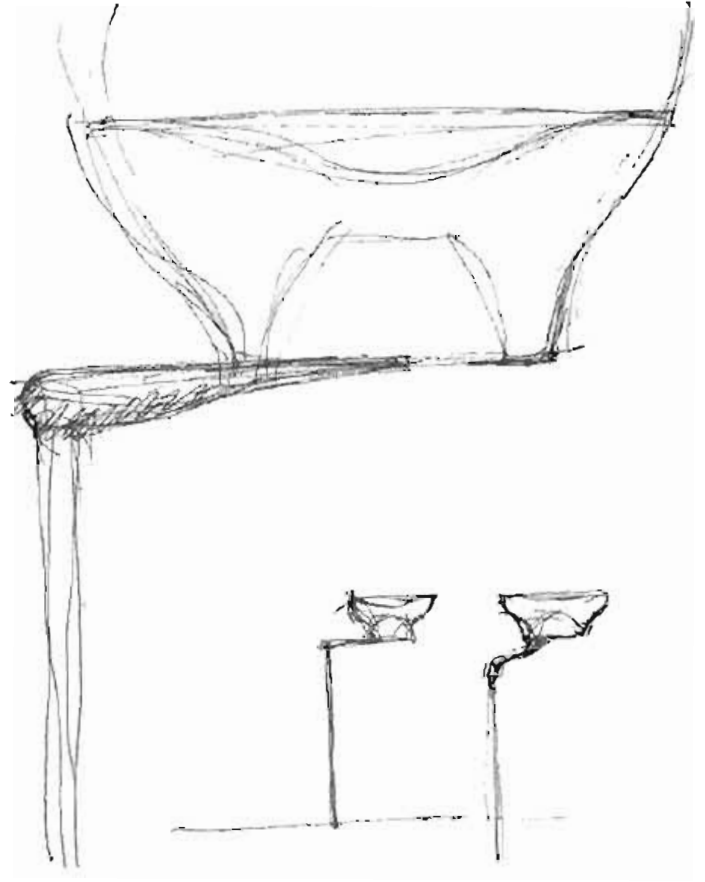
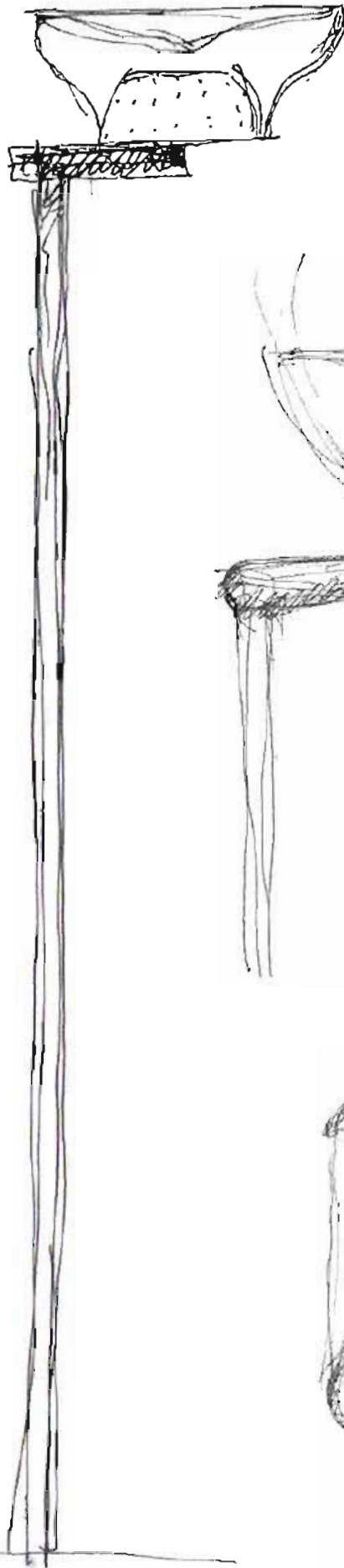
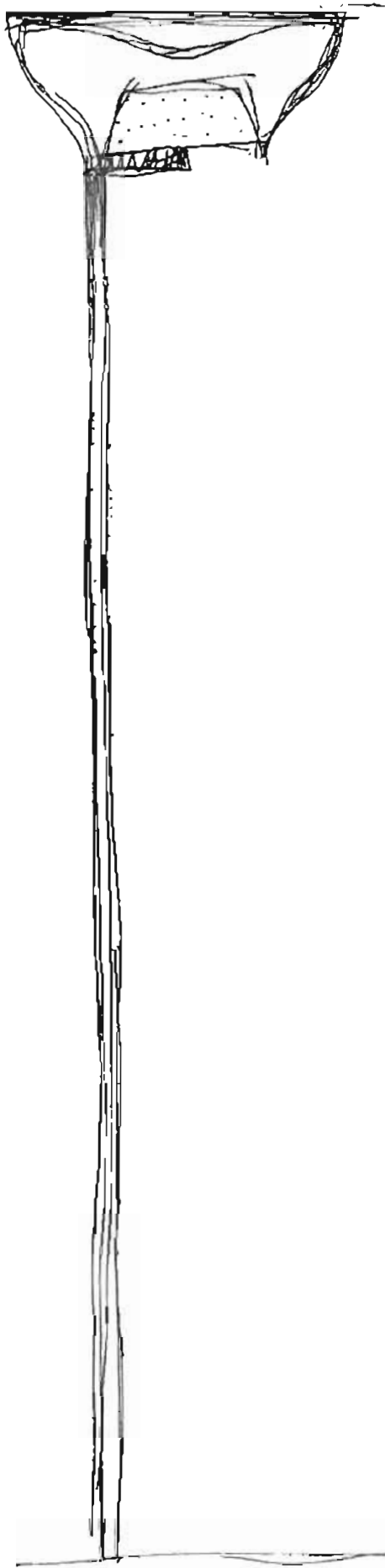
La vista llega antes que las palabras. El niño mira y ve antes de hablar. Y es la mirada la primera a la hora de ordenar nuestro lugar en el mundo. Construye esos mapas elementales y borrosos con los que establecemos las primeras relaciones. El camino que va de lo que vemos a lo que sabemos nunca ha podido ser establecido, a pesar de recorrerlo permanentemente. Es un camino poblado de estaciones. Hay como una obsesión activa por fijar los mapas, las distancias, las correspondencias. Una obsesión por la medida. E interpretarla ha sido uno de los trabajos más incisivos en nuestra cultura. El delirio de ciertas cartografías dejó en evidencia el entusiasmo de antiguos viajeros por trazar rutas, atlas. Otros inventaron otros caminos provisionales, sin tanta certeza, que se borraban en la arena o en el mar. Sólo las estrellas pudieron proteger frente al extravío. Nómadas o errantes dejaron que su mirada buscara sólo el horizonte, sin apenas dejar marcas en el camino. Atrás quedaban los ecos de alguien que pasó y que anónimo recogió en la red secreta de viejas historias. Leer lo que nunca se ha escrito, decía Hofmannsthal, es tanto como entrar en los silencios del tiempo. Ahí duermen los breves gestos de los viajeros atrapados por la visión.

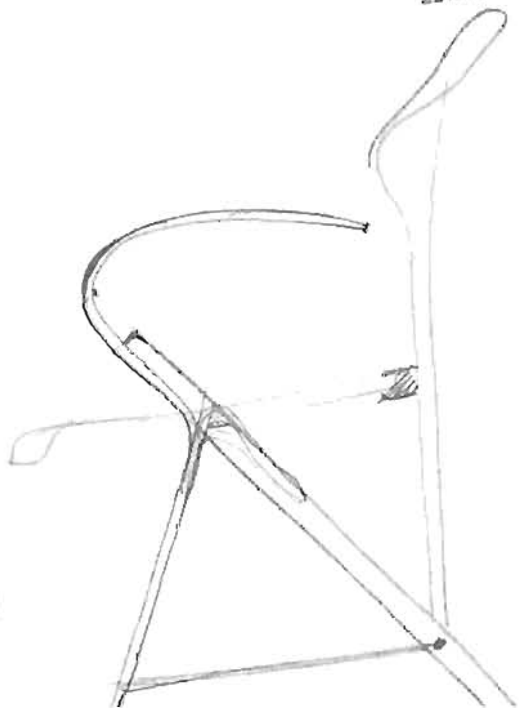
Sight comes before speech. A child looks and sees before speaking. In establishing our place in the world sight comes first. It creates elementary and confused maps with which we define our first relationships. It has never been possible to identify the path that links what we see to what we know, despite the fact that we follow it again and again. It is a path marked by stopping places. It is like an ongoing obsession with fixing maps, distances and relationships. An obsession with measurement. Its interpretation has become one of the most incisive endeavours of our culture. The delirium of certain cartography brings to light the enthusiasm of ancient travellers for mapping out routes and atlases. Others invented alternative provisional routes, uncertain ones, that disappeared into the sand or the sea. Only the stars could save them from going astray.

Nomads and wanderers fixed their gaze on the horizon, barely leaving a trace along the way. Left behind was just the echo of someone passing by, someone withdrawing anonymously into the secret web of old stories. Reading what has never been written, said Hofmannsthal, is like entering the silence of time. There sleep the brief gestures of the travellers captured by sight.

La vista precede la parola. Il bimbo guarda e vede prima di parlare. E nel momento di stabilire il nostro posto nel mondo è lo sguardo a venire per primo. Esso costruisce quelle mappe elementari e confuse con le quali definiamo le nostre prime relazioni. Non si è mai potuto stabilire il cammino che va da ciò che vediamo a ciò che sappiamo, nonostante lo si ripercorra costantemente. È un cammino popolato di stazioni. C'è come un'ossessione attiva volta a fissare le mappe, le distanze, le corrispondenze. Un'ossessione per la misura. E la sua interpretazione ha costituito una delle opere più incisive nella nostra cultura. Il delirio di certe cartografie ha messo in evidenza l'entusiasmo di antichi viaggiatori nel tracciare rotte e atlanti. Altri inventarono ulteriori tragitti provvisori, non tanto certi, che svanivano nella sabbia o nel mare. Solamente le stelle poterono soccorrere dinanzi allo smarrimento. Nomadi o erranti lasciarono che il proprio sguardo cercasse soltanto l'orizzonte, senza quasi lasciare tracce lungo la via. Dietro restavano gli echi di qualcuno che era passato e che anonimo si era ritratto nella rete segreta di vecchie storie. Leggere ciò che non si è mai scritto, diceva Hofmannsthal, equivale a entrare nei silenzi del tempo. Lì dormono i brevi gesti dei viaggiatori presi dalla visione.

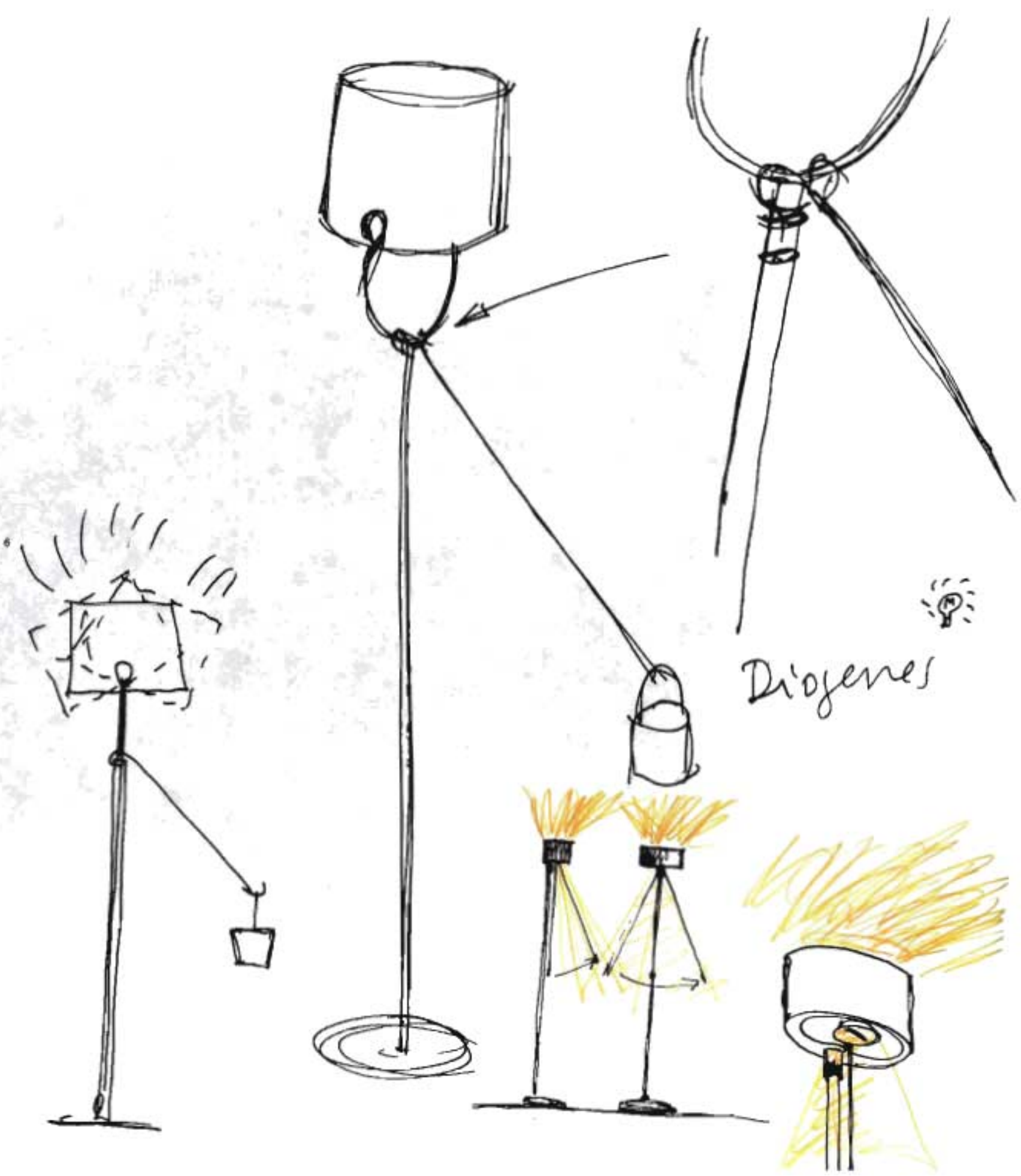






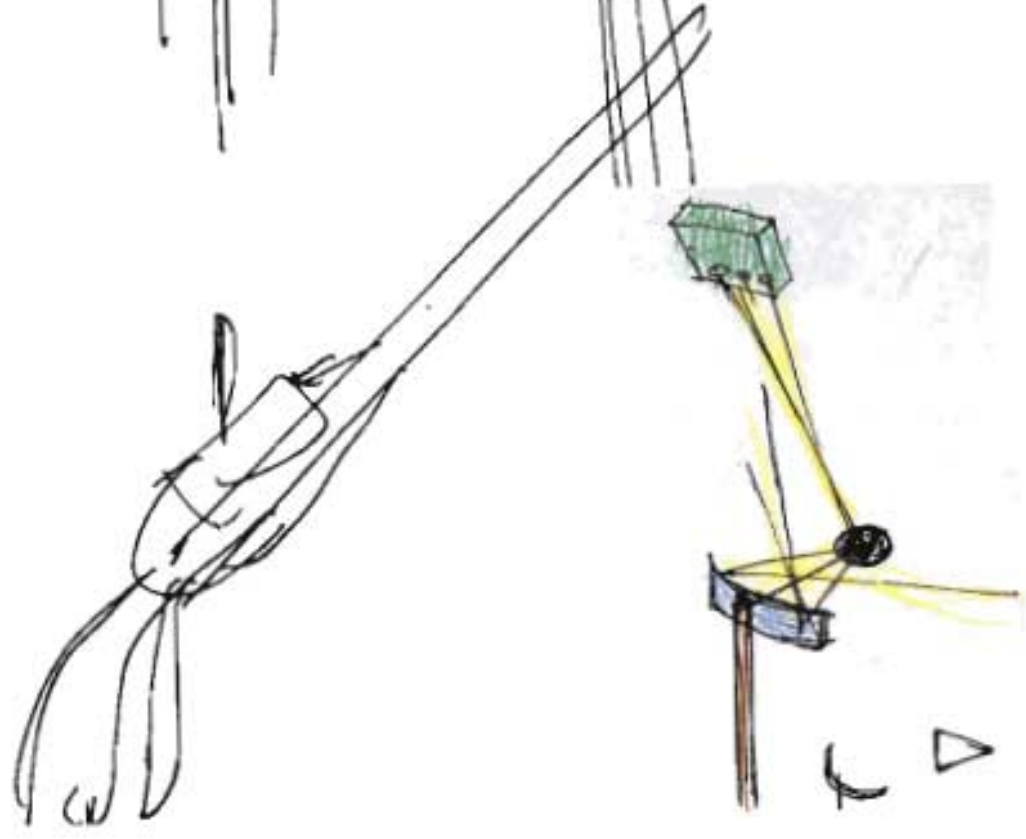
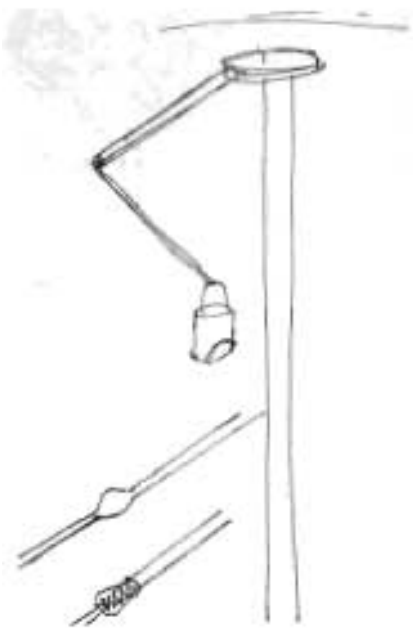
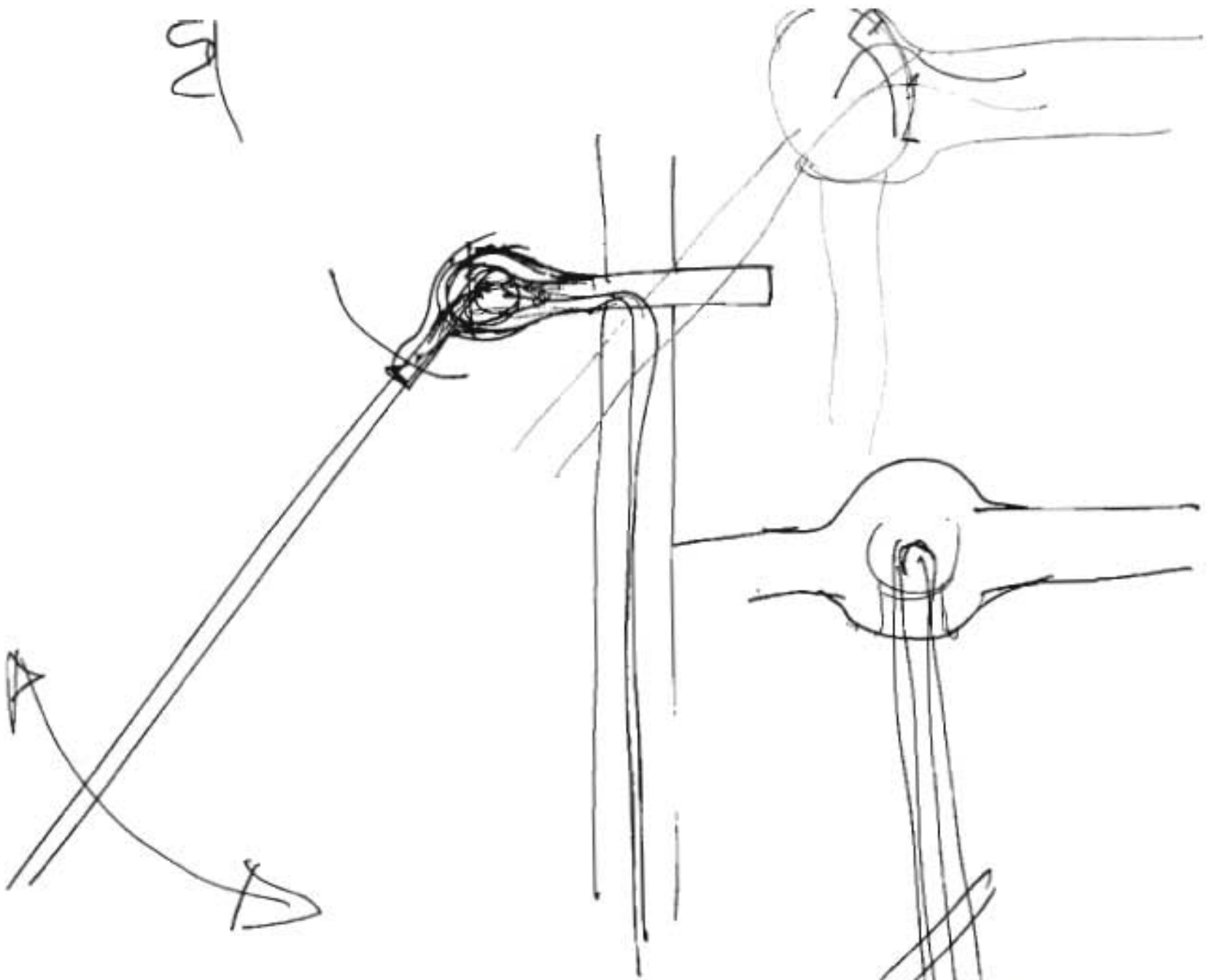
1/2  
1/2

BRUNNEN

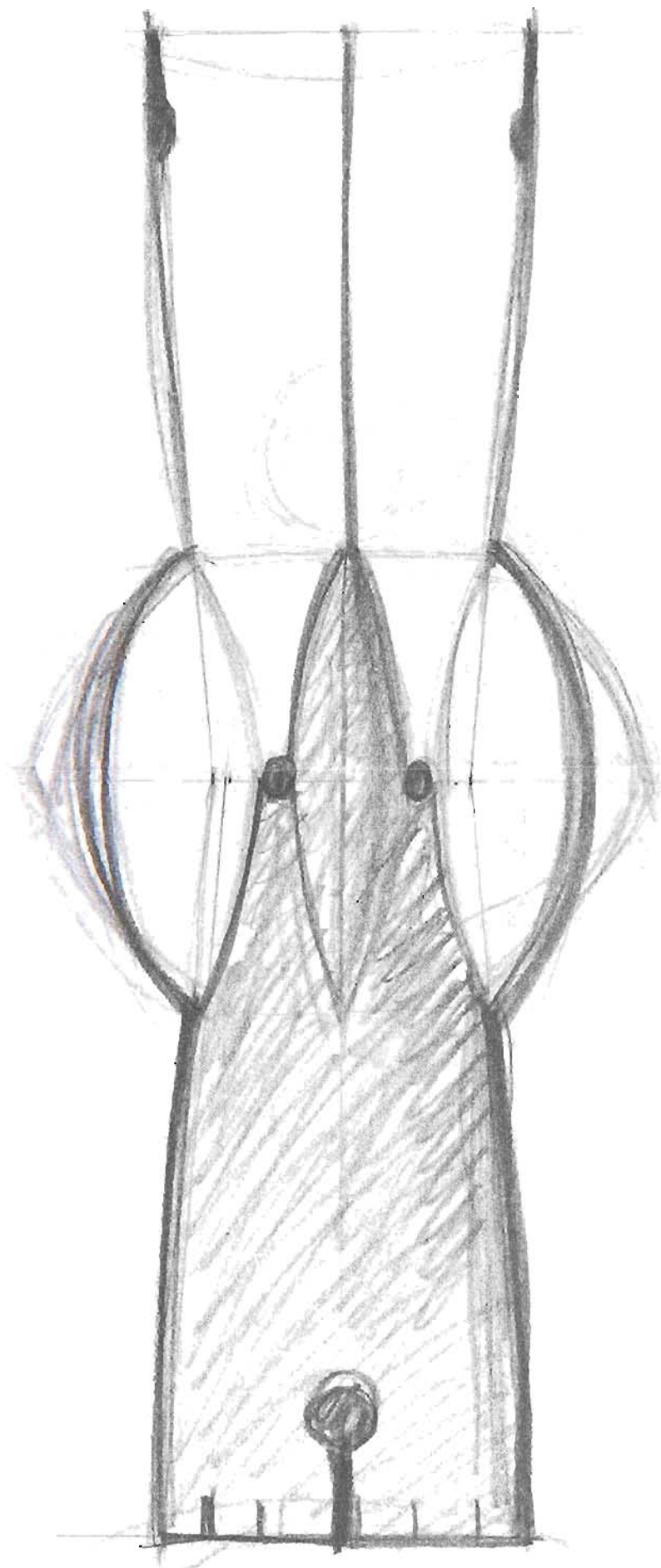


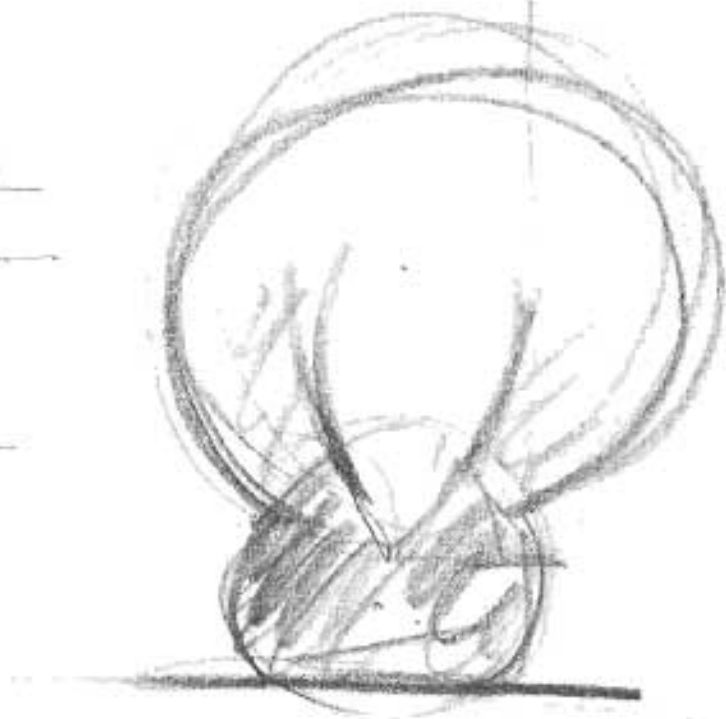
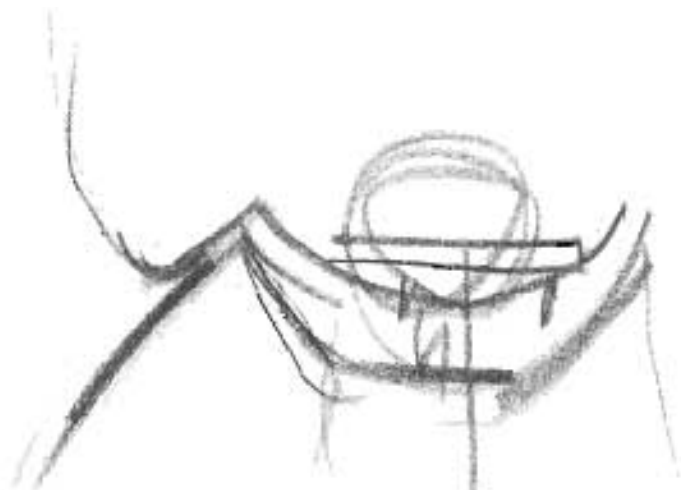
Diogenes

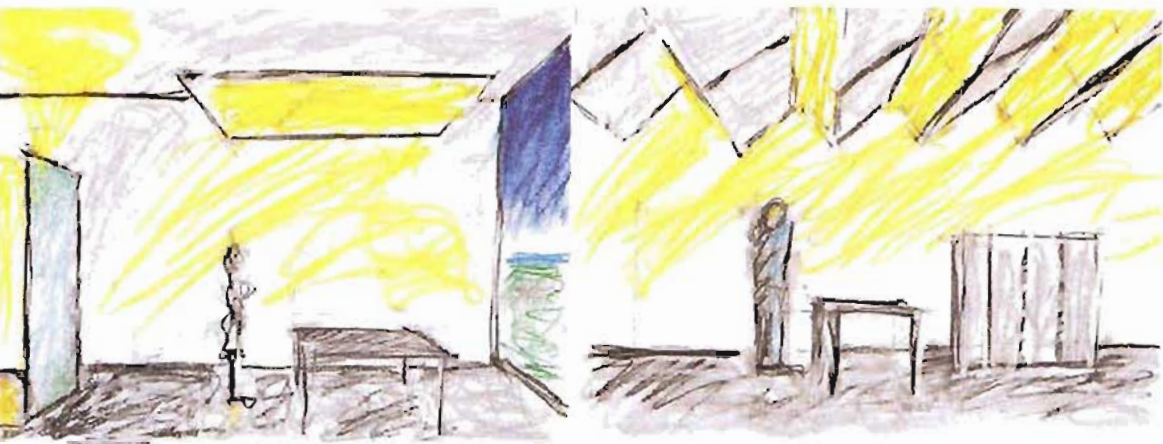
SW



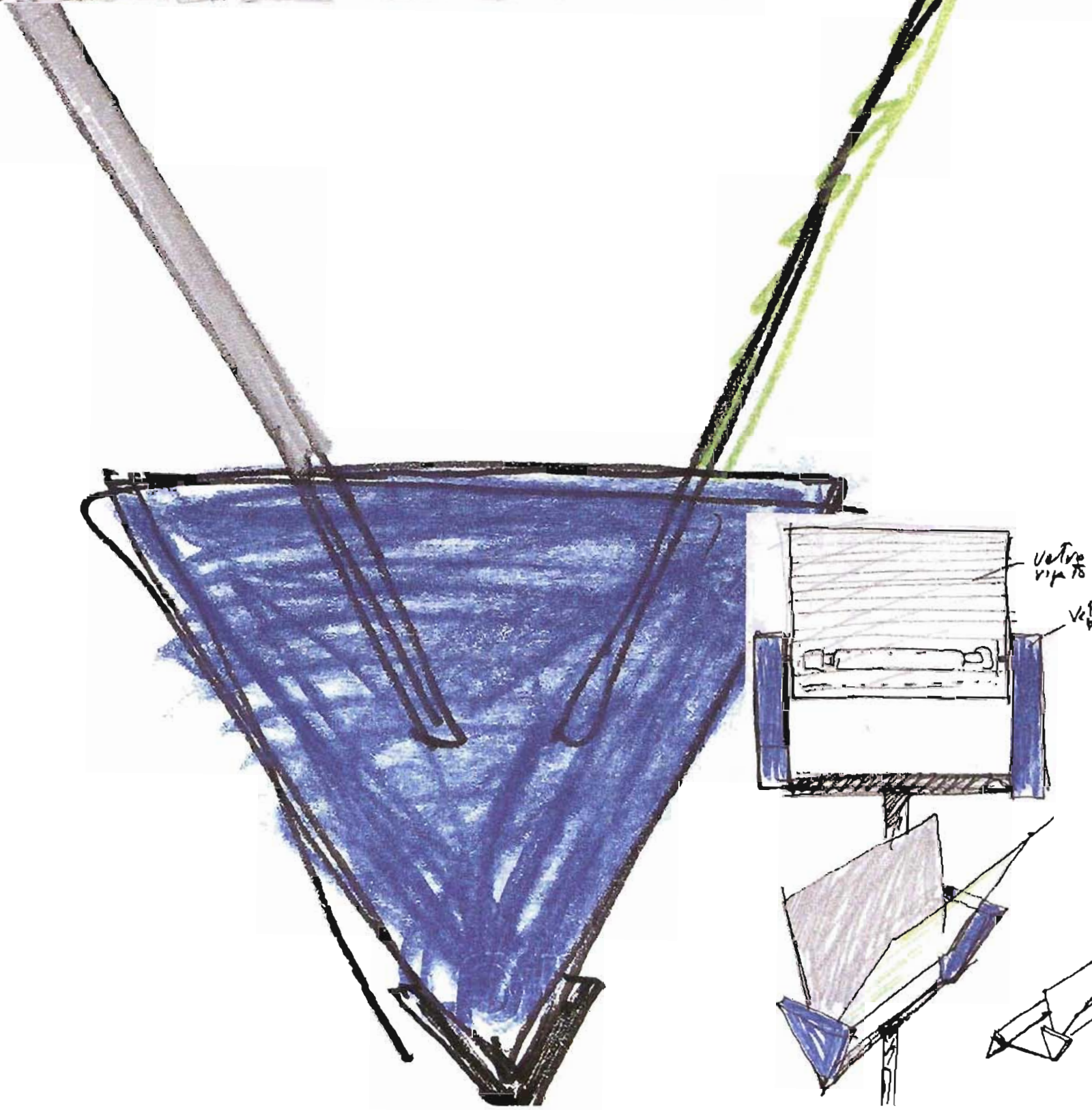
△  
J







10



Vetro  
ripa 75  
Vetro  
blue

- 2. El compás de Bramante
- 2. Bramante's Compass
- 2. Il compasso di Bramante

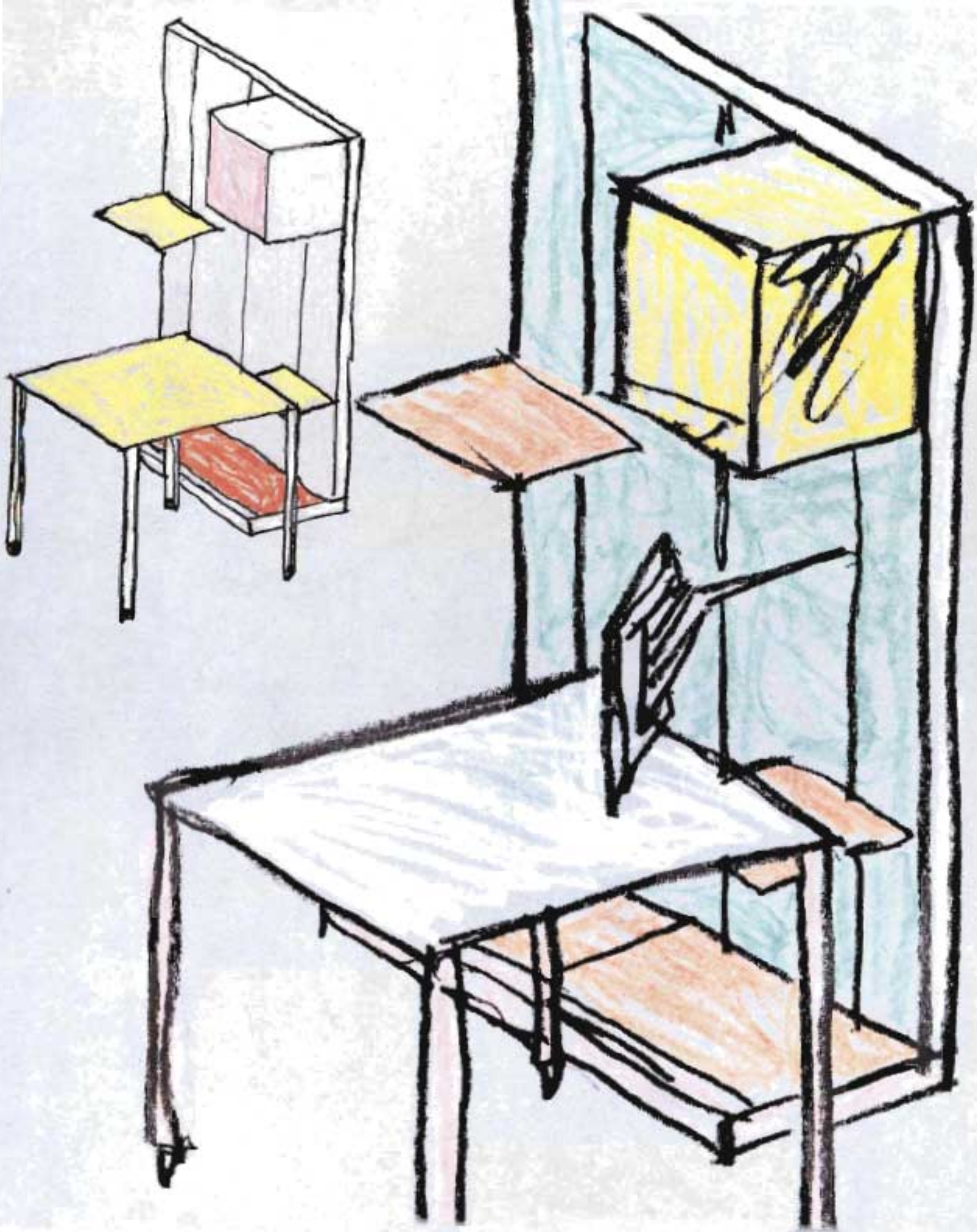
Rammento la strana emozione, in un mattino veneziano, di tenere fra le mani quel cilindro di cuoio nero e logoro che, come un segreto, conteneva il compasso di Bramante. Fu allora che potei raffigurarmi l'immagine, oggetto di tante chiose, dell'arrivo a Roma nel 1499 di Donato Bramante senz'altro equipaggiamento che una grande cartella e il suo *compasso da dividere*. Quattro anni prima, Jacopo de' Barbari aveva dipinto fra Luca Pacioli, presentandolo quale maestro di geometria e costruzioni. Il compasso riposa sul tavolo verde, l'attenzione concentrata sulle dimostrazioni euclidee. Ma ora, interiorizzata la lezione, quando il mondo viene già concepito come una forma ideale, il viaggiatore Bramante giunge a Roma senz'altra compagnia che il suo compasso e quei disegni che già contengono l'idea del Tempietto di San Pietro in Montorio. Mai l'idea ha tanto protetto il viaggiatore. E quel compasso ha cessato di essere mero strumento, per trasformarsi nella misura delle cose e nella loro rappresentazione. Un mondo che, come Leonardo aveva insegnato a Bramante nei suoi anni milanesi, occulta e cerca l'equilibrio degli opposti.

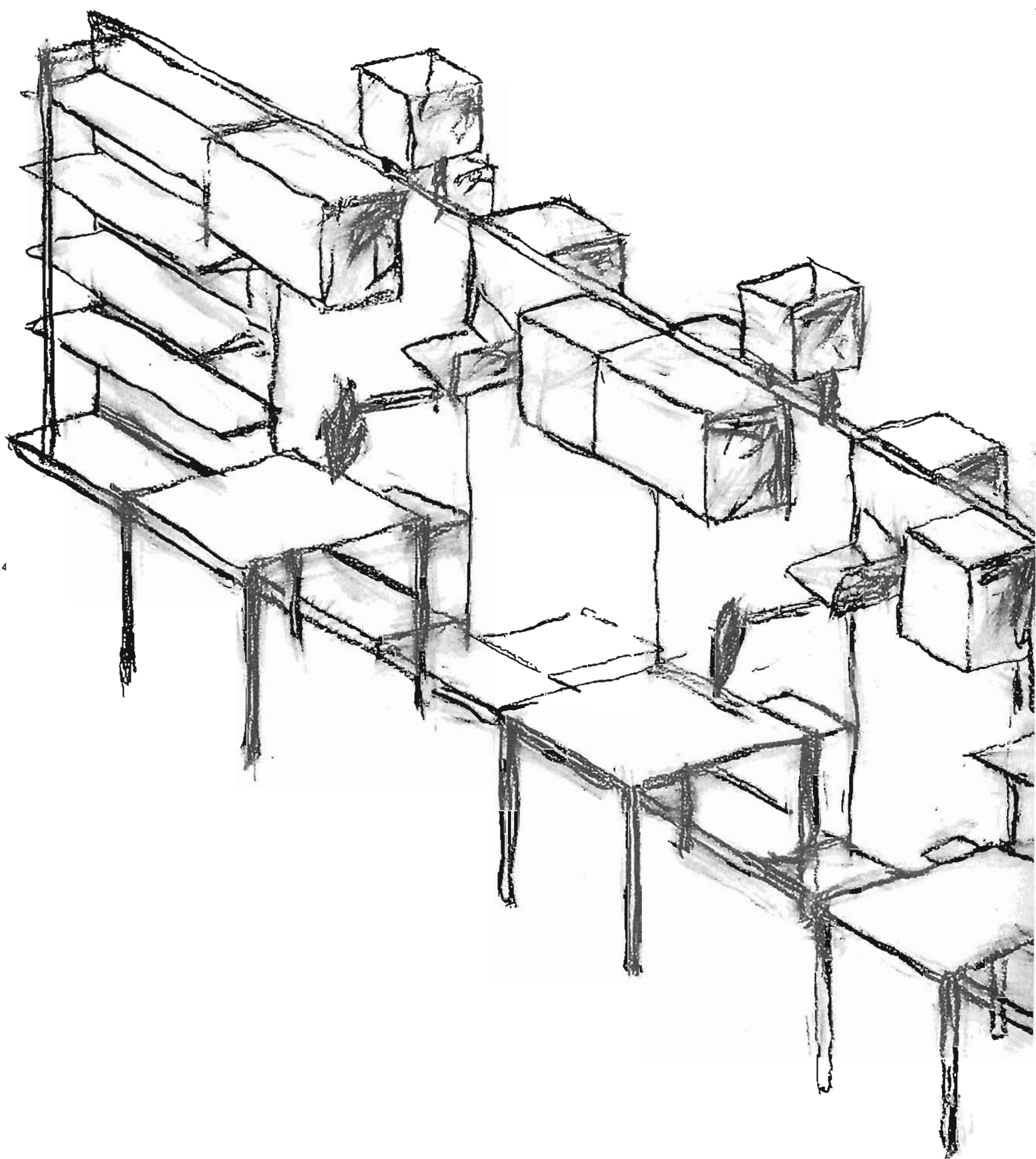
I remember the strange emotion one morning in Venice on holding in my hands the worn black leather cylinder which contained, like a secret, Bramante's compass. I could visualise, in that moment, the subject of so much writing, the arrival in Rome, in 1499, of Donato Bramante equipped with nothing but a large portfolio and his *compasso da dividere*. Four years earlier, Jacopo de' Barbari had painted Friar Luca Pacioli, depicting him as a master of geometry and construction. The compass lay on the green table, attention was concentrated on Euclidean theorems. But now, with the lesson interiorized, and the world already conceived as an ideal form, the traveller Bramante reached Rome alone but for his compass and those drawings that already contained the ideas for the Tempietto di San Pietro in Montorio. Never before had an idea so protected the traveller. That compass had ceased to be merely an instrument, and had become the measure of things and their representation. A world which, as Leonardo had taught Bramante during his years in Milan, both hides and searches for the balance of opposites.

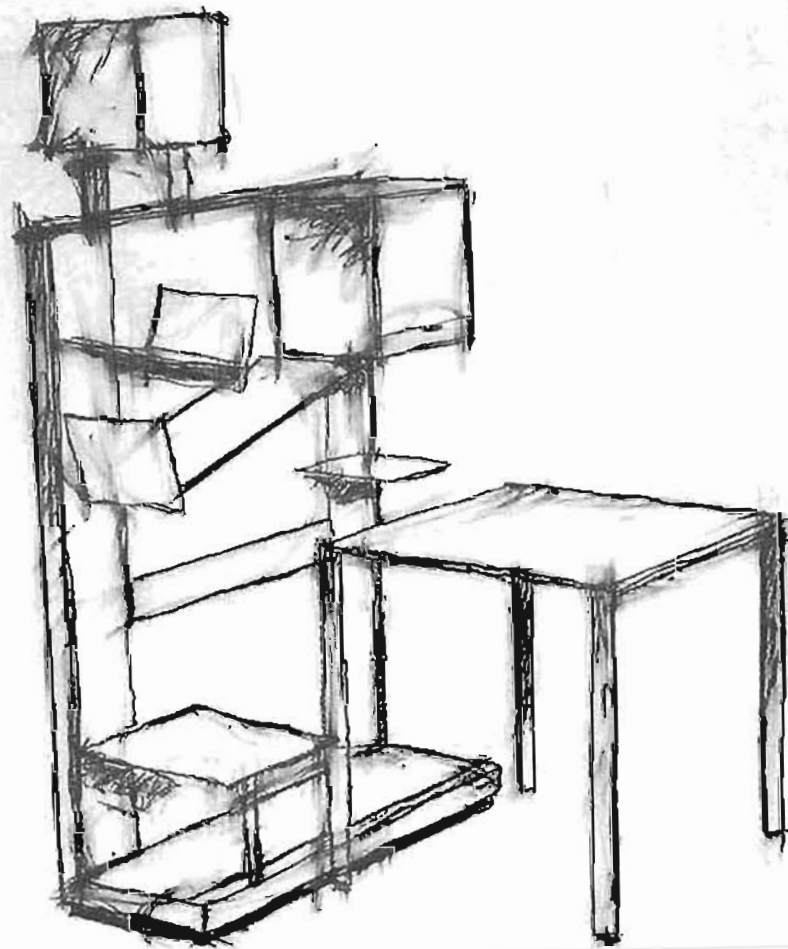
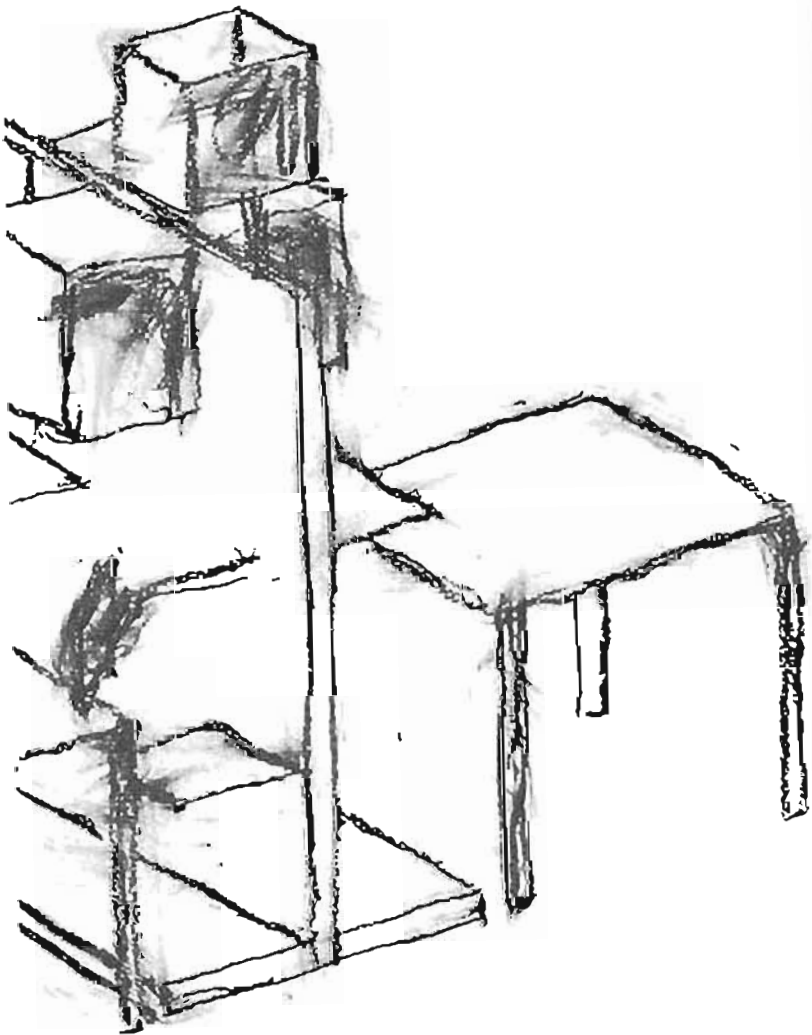
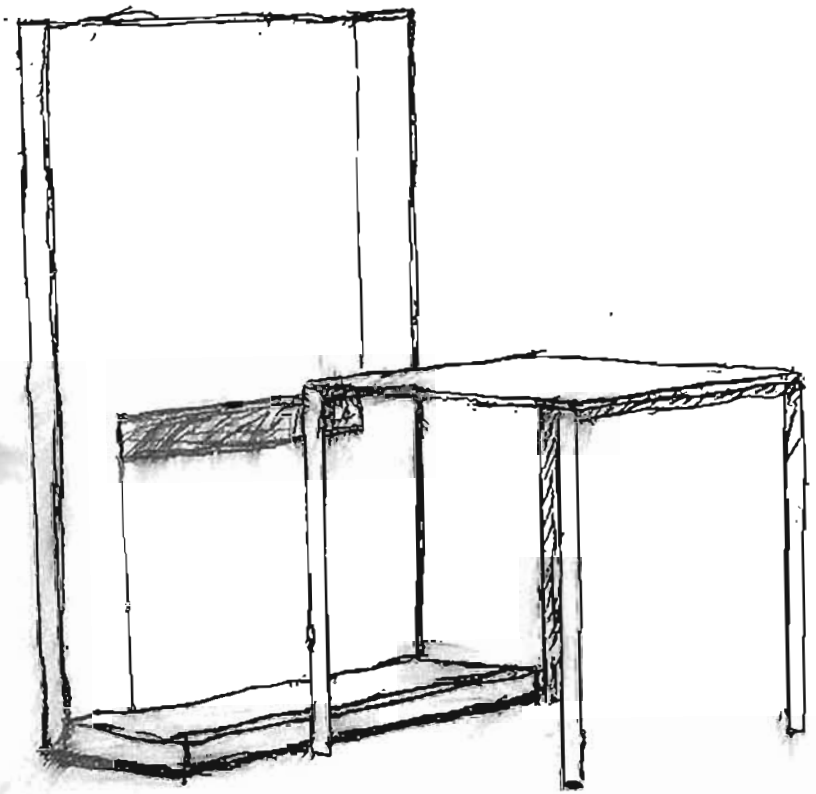
Recuerdo la extraña emoción de tener en mis manos, una mañana veneciana, aquel cilindro de cuero negro y gastado que, como secreto, contenía el compás de Bramante. Fue entonces que pude representarme la imagen tan comentada de un Donato Bramante, llegando a Roma en 1499 sin otro equipaje que un amplio portafolio y su *compasso da dividere*. Cuatro años antes Jacopo de' Barbari había pintado a Fra Luca Pacioli, presentándolo como maestro de geometría y construcción. El compás descansa sobre la mesa verde, concentrada la atención en las demostraciones euclidianas. Pero ahora, interiorizada la lección, cuando ya el mundo es pensado como una forma ideal, el viajero Bramante llega a Roma sin otra compañía que su compás y aquellos dibujos que contienen ya la idea del Tempietto de San Pietro in Montorio. Nunca la idea ha protegido tanto al viajero. Y aquel compás ha dejado de ser mero instrumento, para convertirse en la medida de las cosas y su representación. Un mundo que, como Leonardo había enseñado a Bramante en sus años milaneses, oculta y busca el equilibrio de los opuestos.

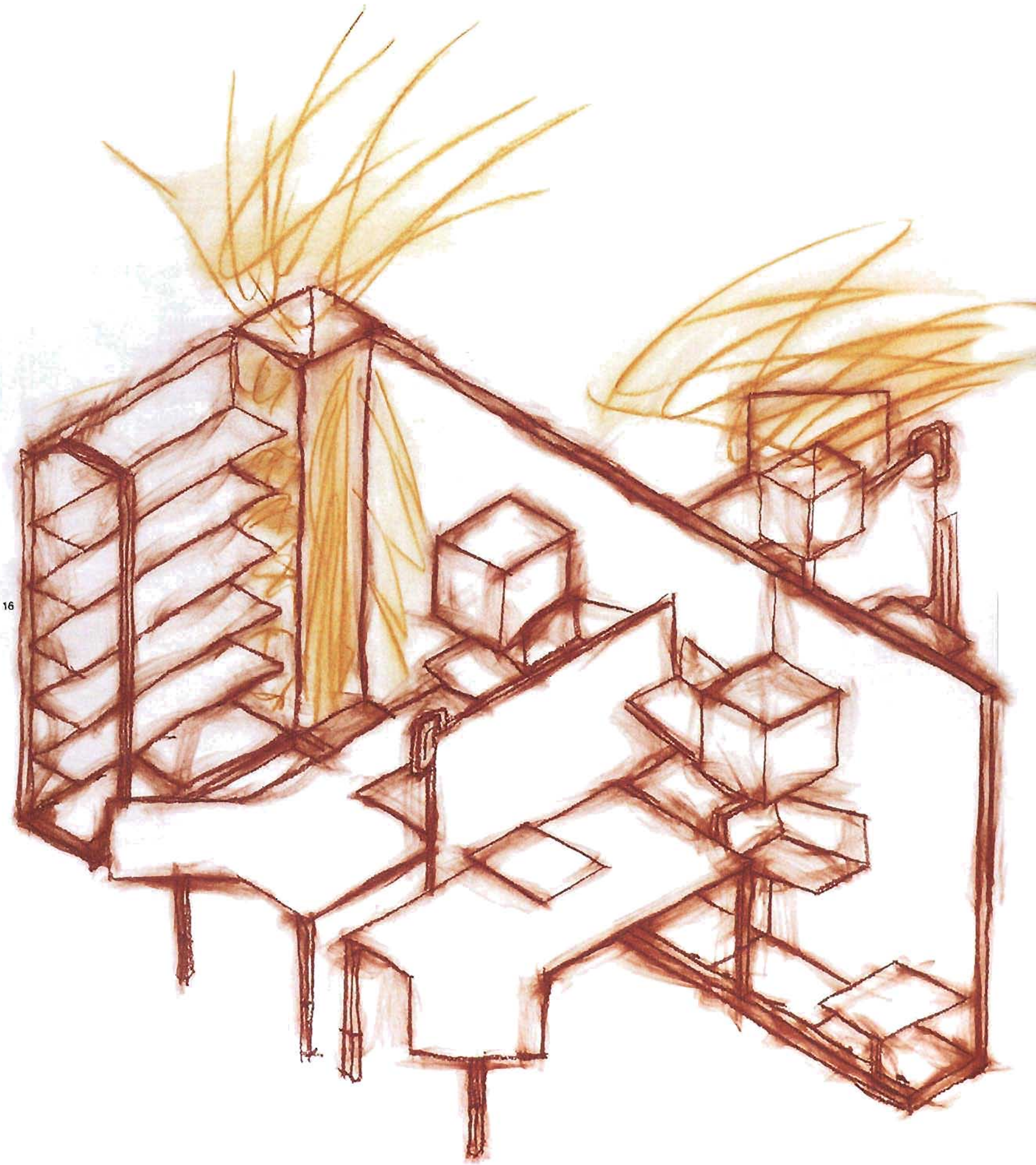


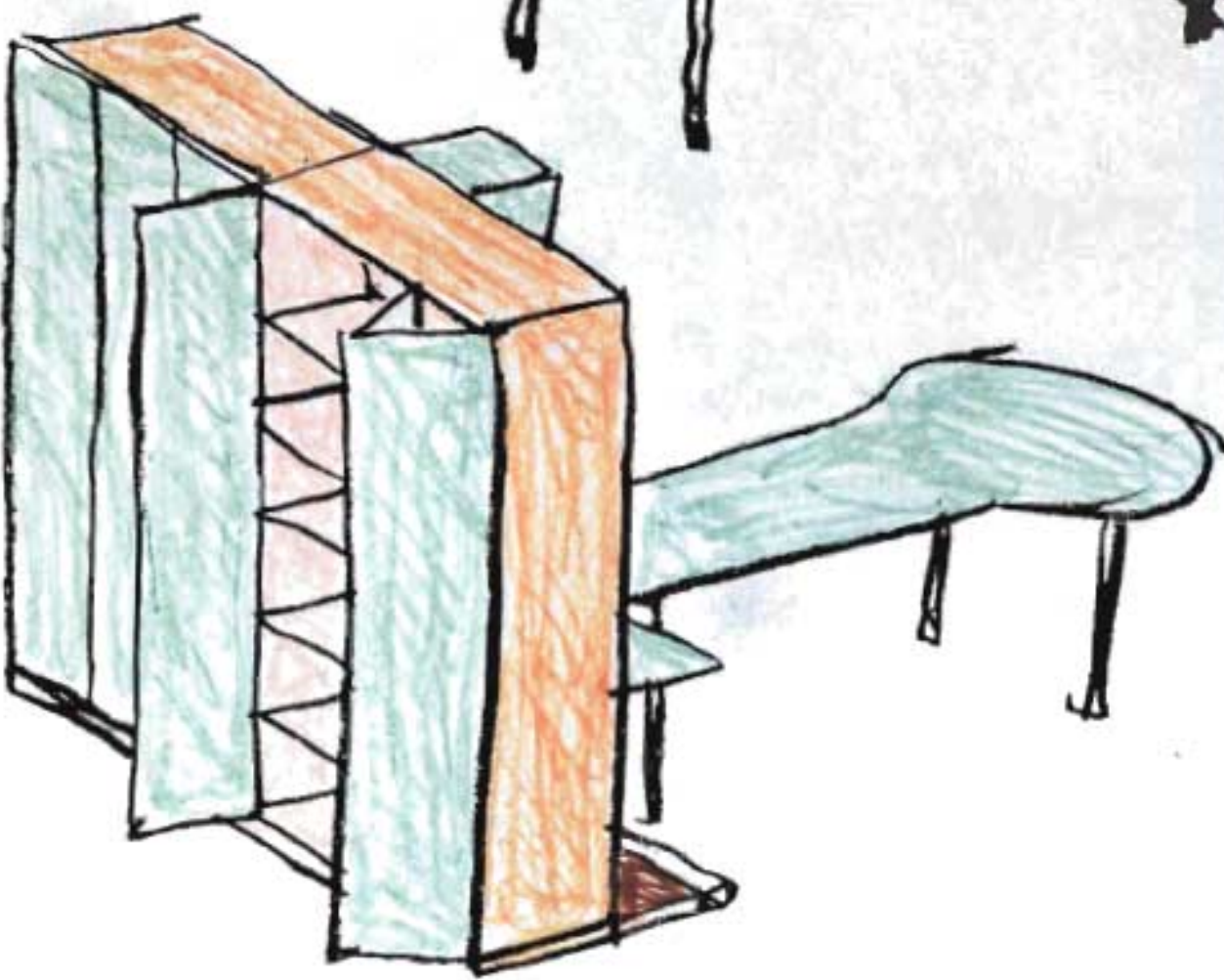
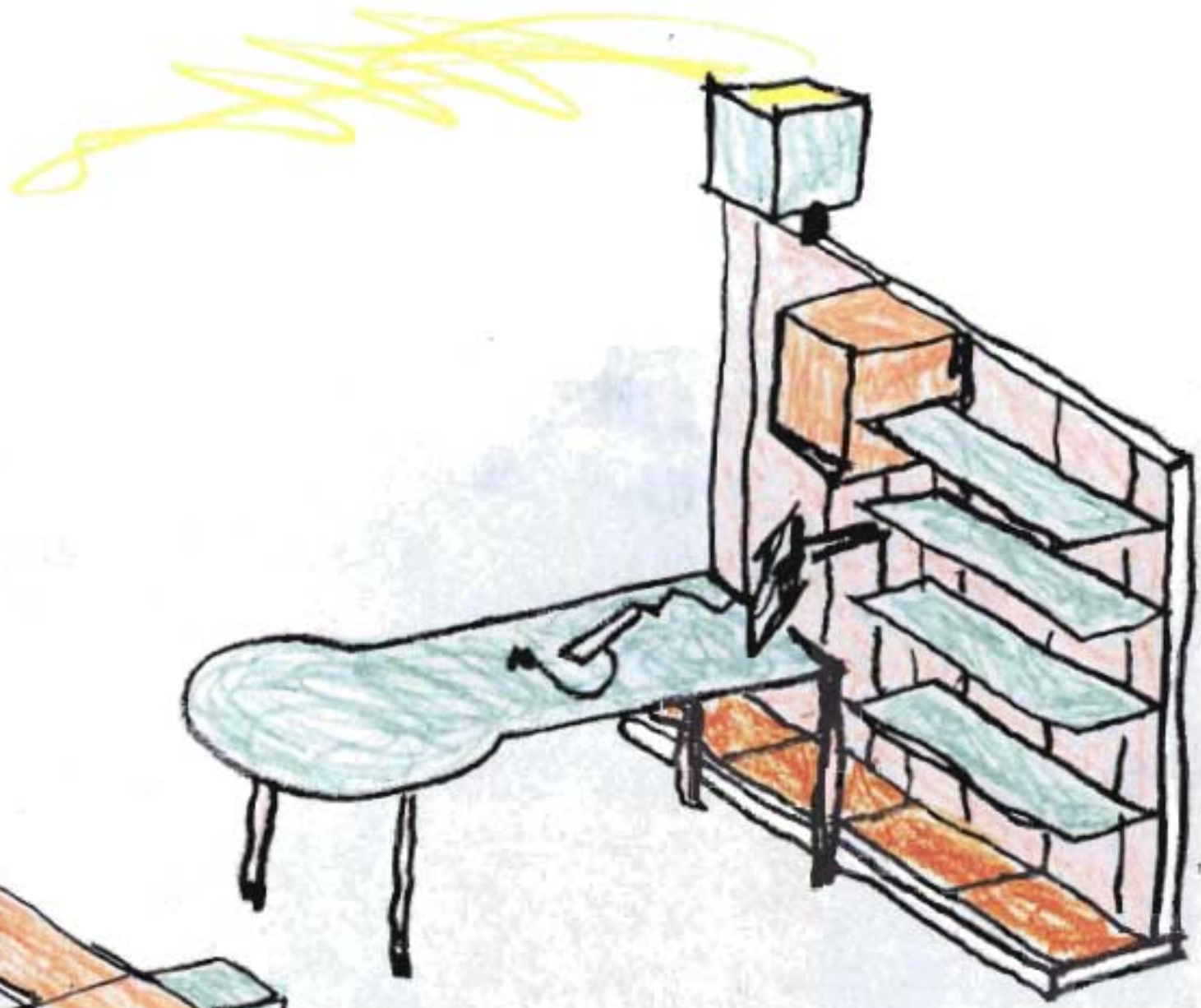


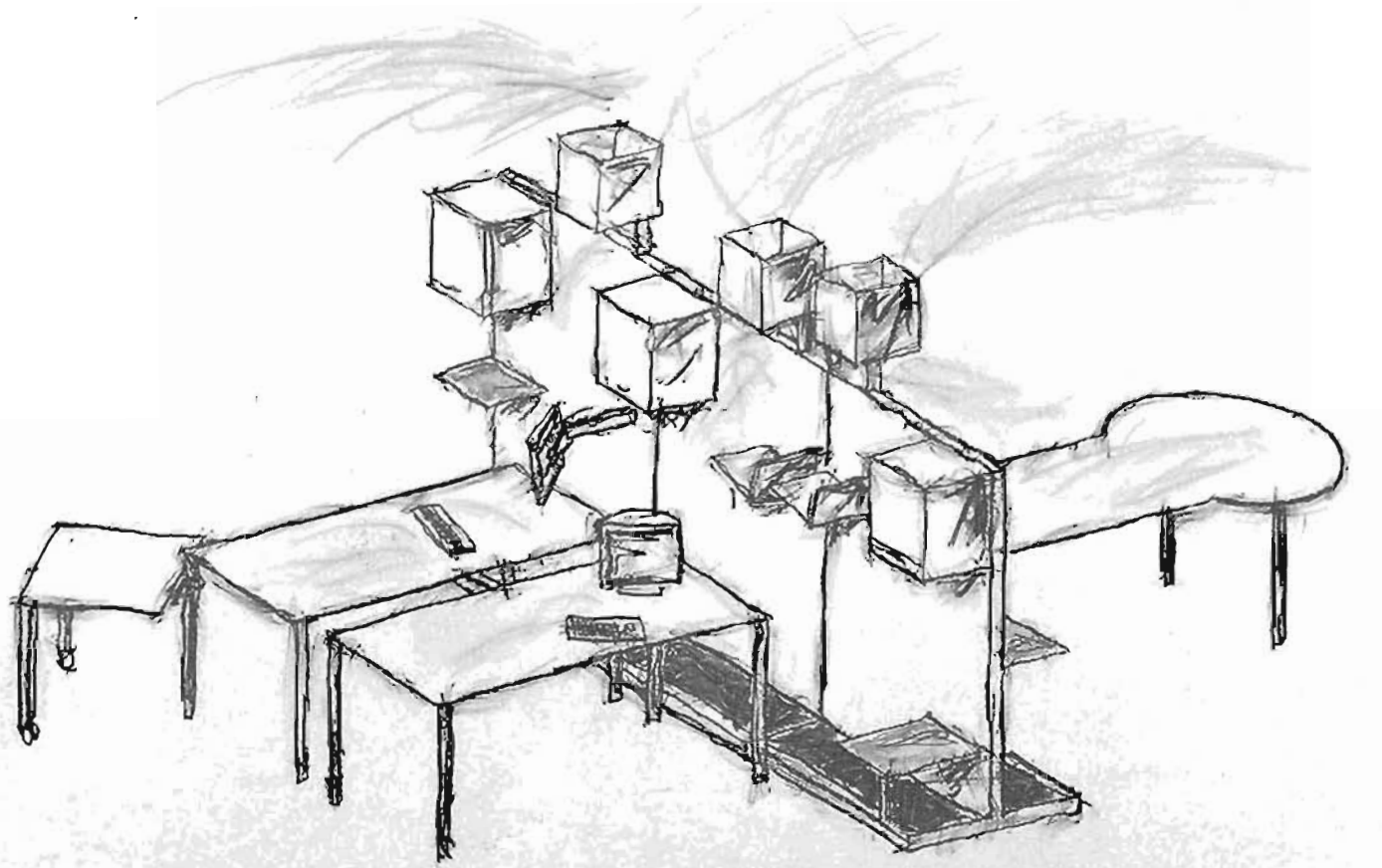




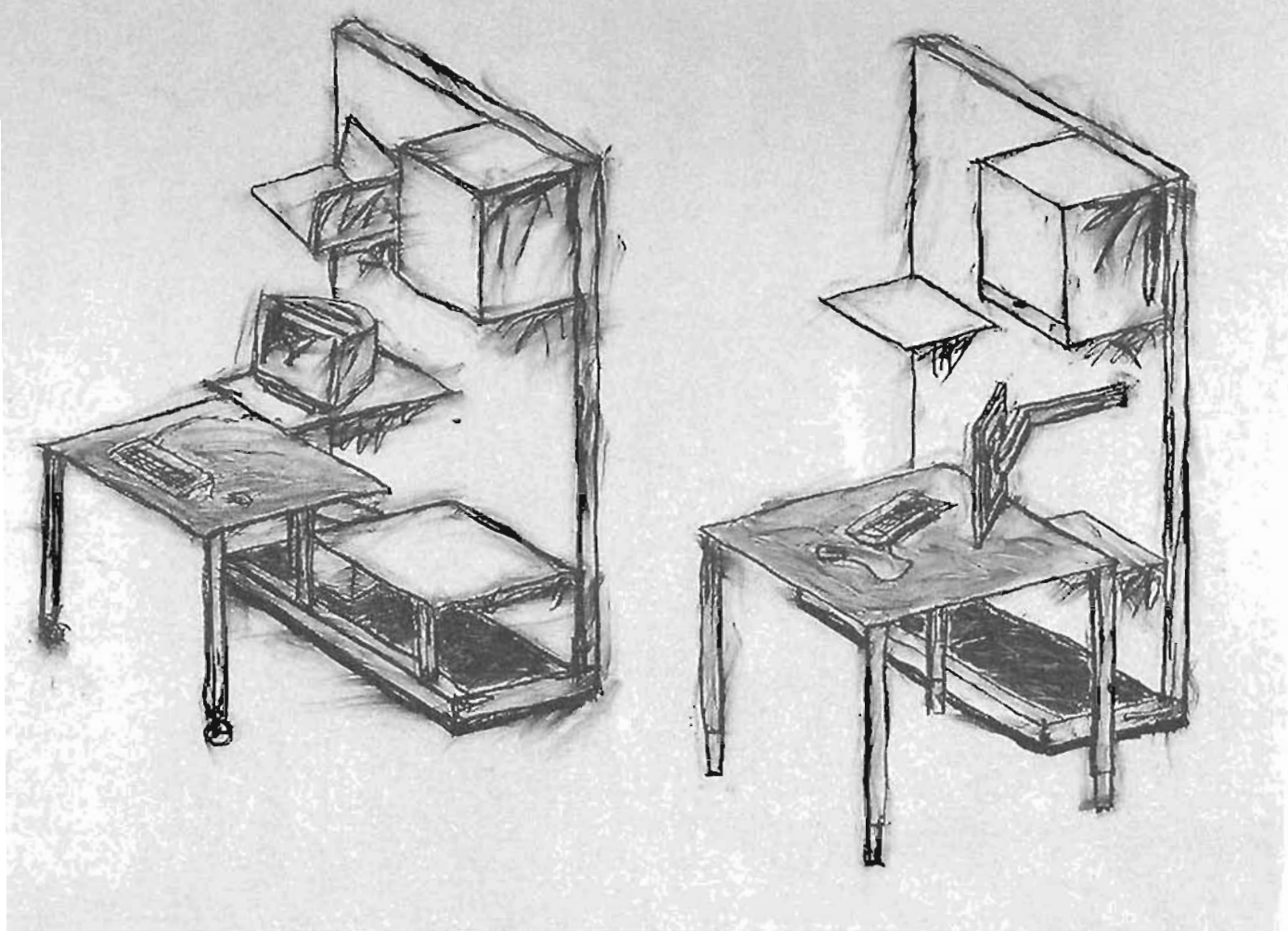


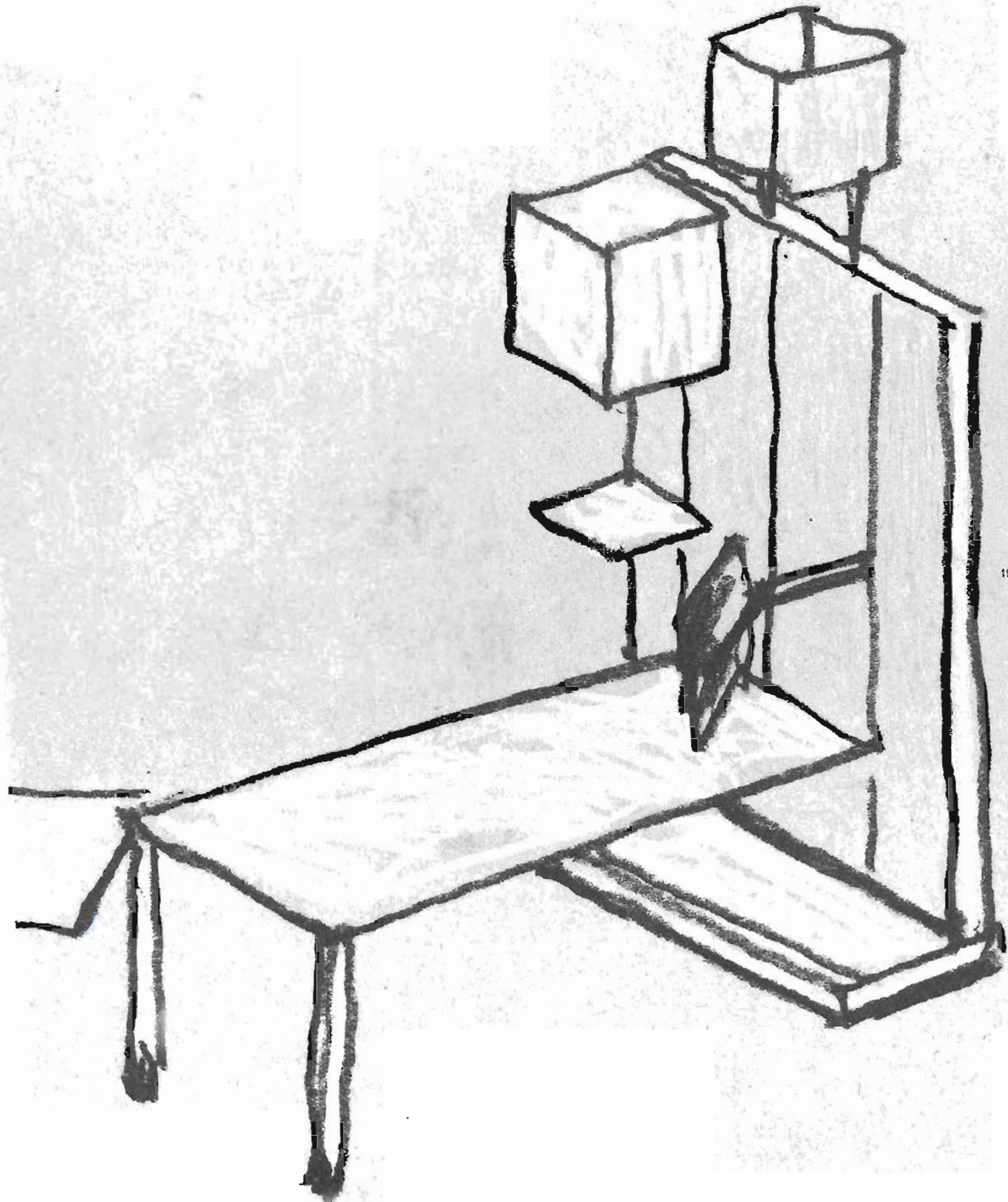


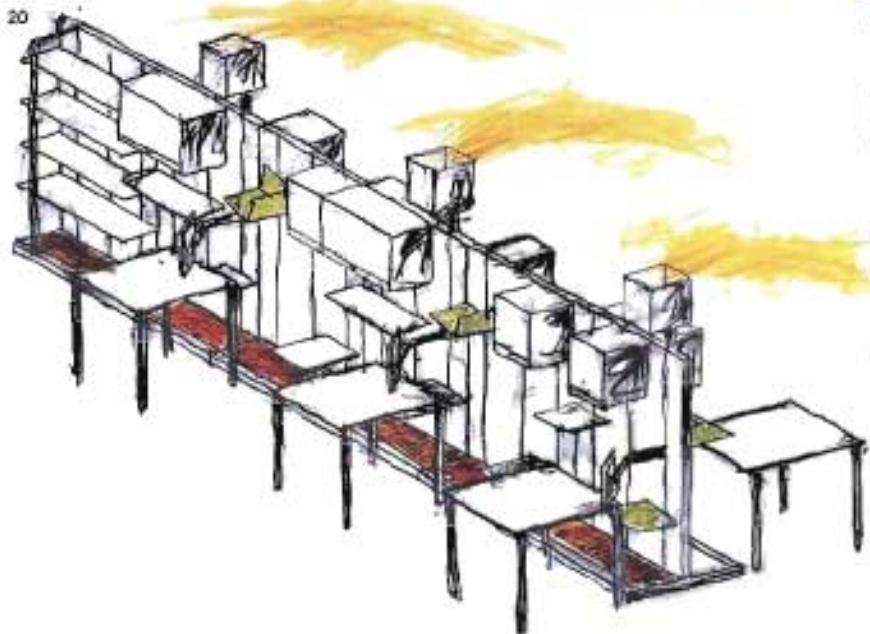
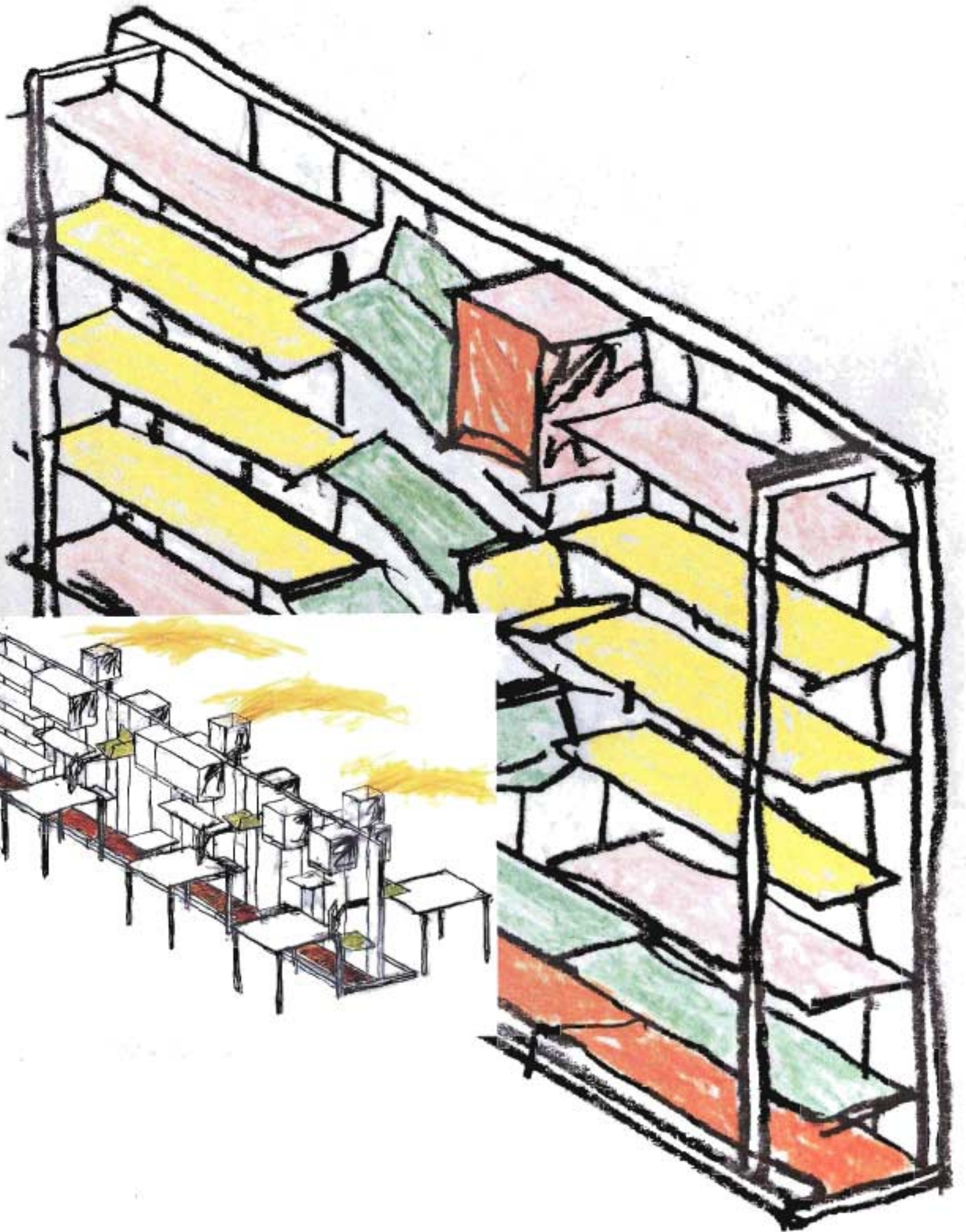




18











3. Nómadas

3. Nomads

3. Nomadl

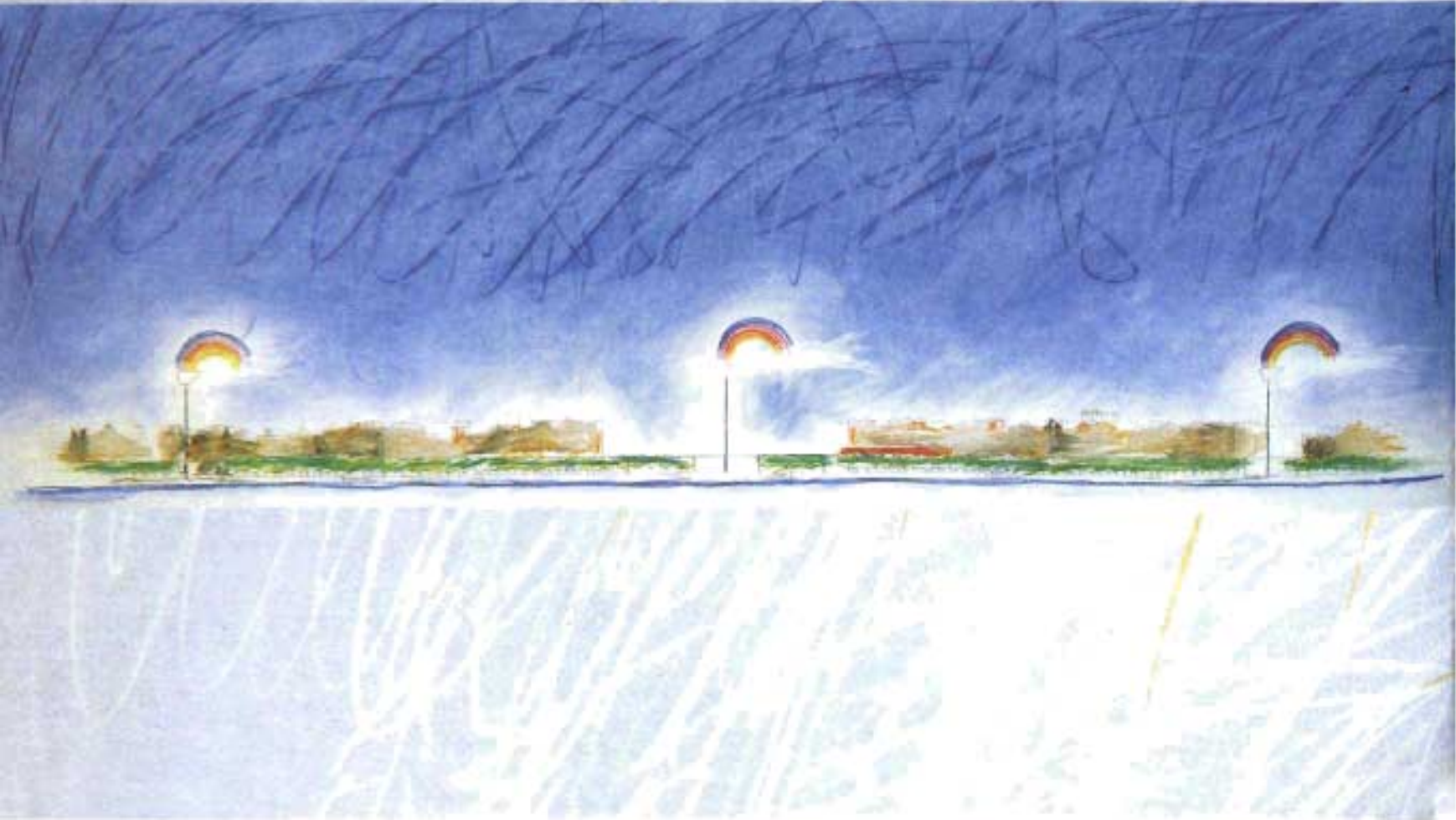
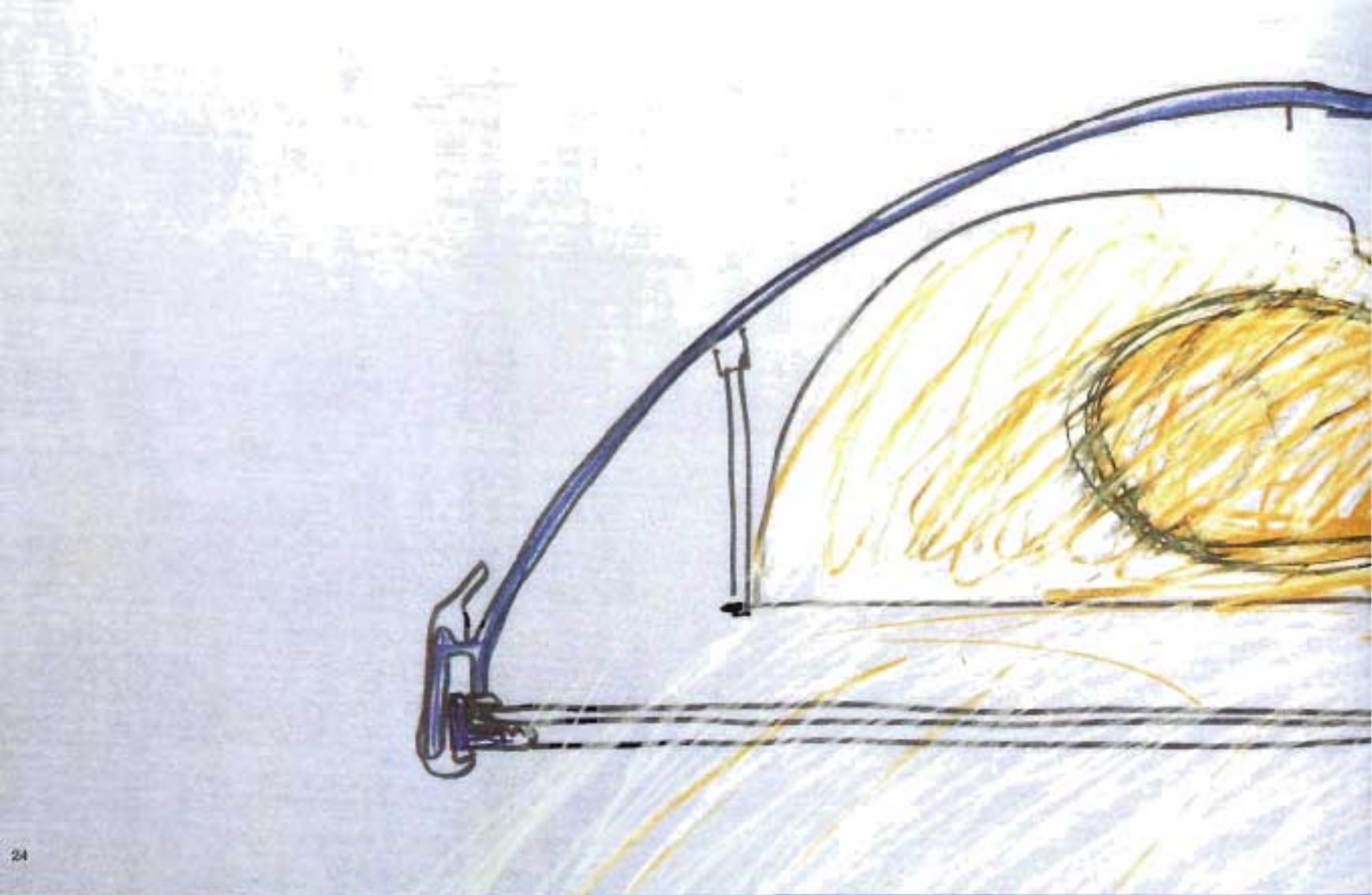
Quando Bruce Chatwin decide di iniziare il suo viaggio in Patagonia, l'unica cosa che evita è di dotarsi di carte e mappe di quella terra incognita che aveva cominciato a divorare la sua immaginazione. Gli sarebbe bastato recarsi alla piccola libreria vicino al Covent Garden per costruirsi una cartografia particolareggiata dei suoi passi successivi. Preferirà invece disegnare una carta – a metà interiore e a metà fisica – al ritmo casuale degli incontri e delle apparizioni. Nasce così quel quaderno nomade, riflesso dell'arcipelago del mondo, i cui frammenti e tempi restano appena racchiusi nella sempre interrotta narrazione del viaggiatore: essa si configura quale sequenza di paesaggi e cose, parole, voci e tempi. Per il nomade, movimento equivale a moralità, è la forma in cui egli vede, conosce, pensa. Il viaggio si è trasformato nel metodo per eccellenza, e illuminate dalla sua luce le cose ricevono il loro senso e orientamento. Una carta, la sua, sempre provvisoria e in prospettiva, senza altra sicurezza che quella derivata dall'ordine accidentale che unisce la costellazione delle cose.

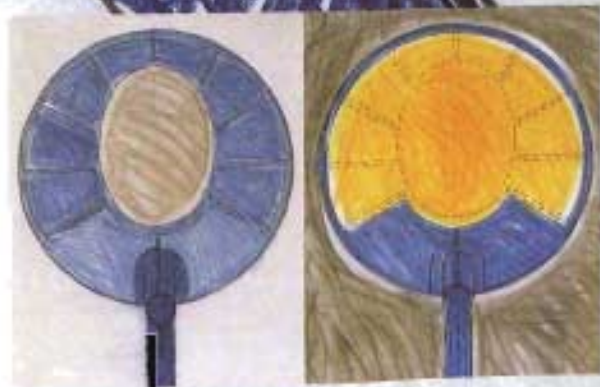
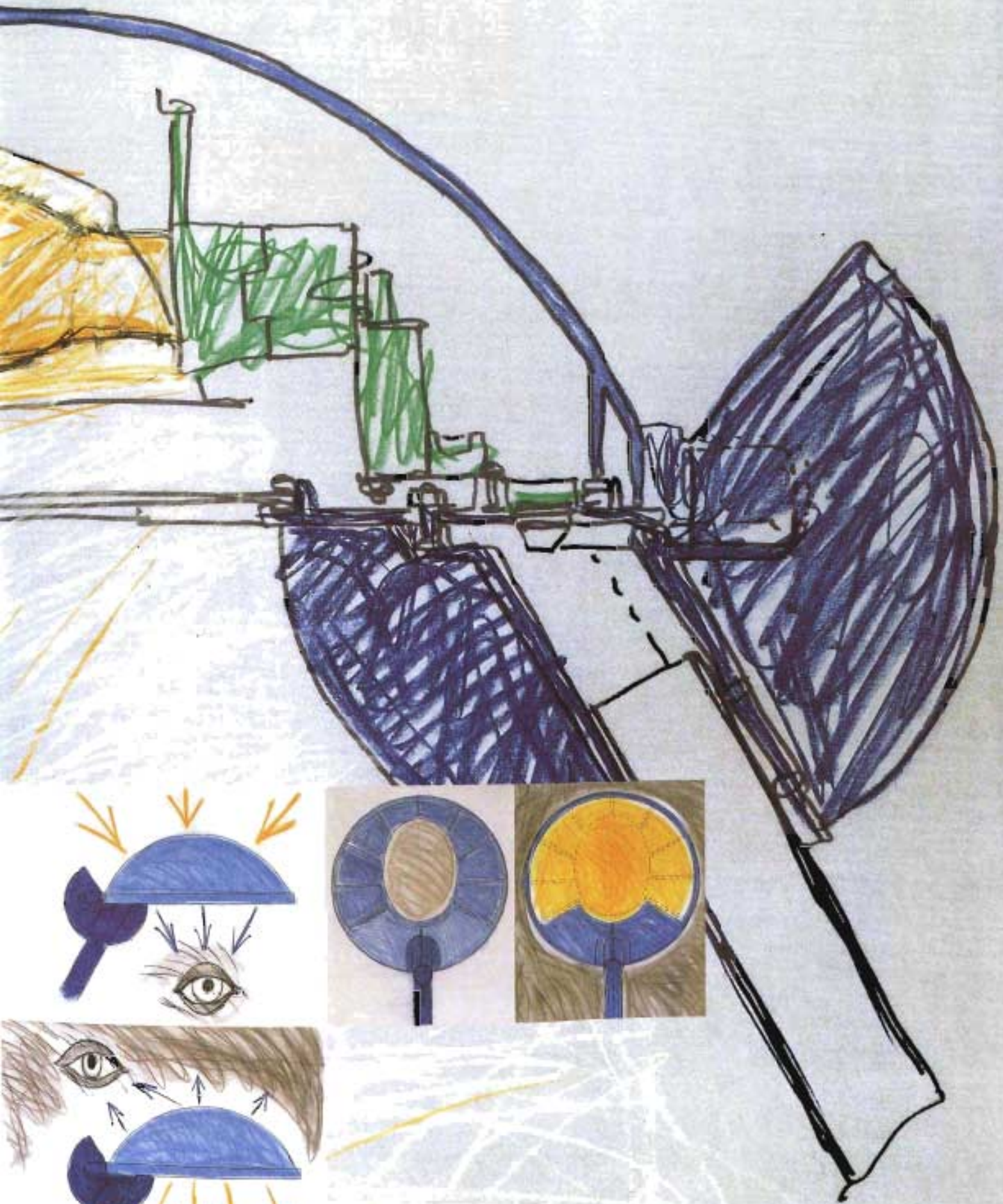
22

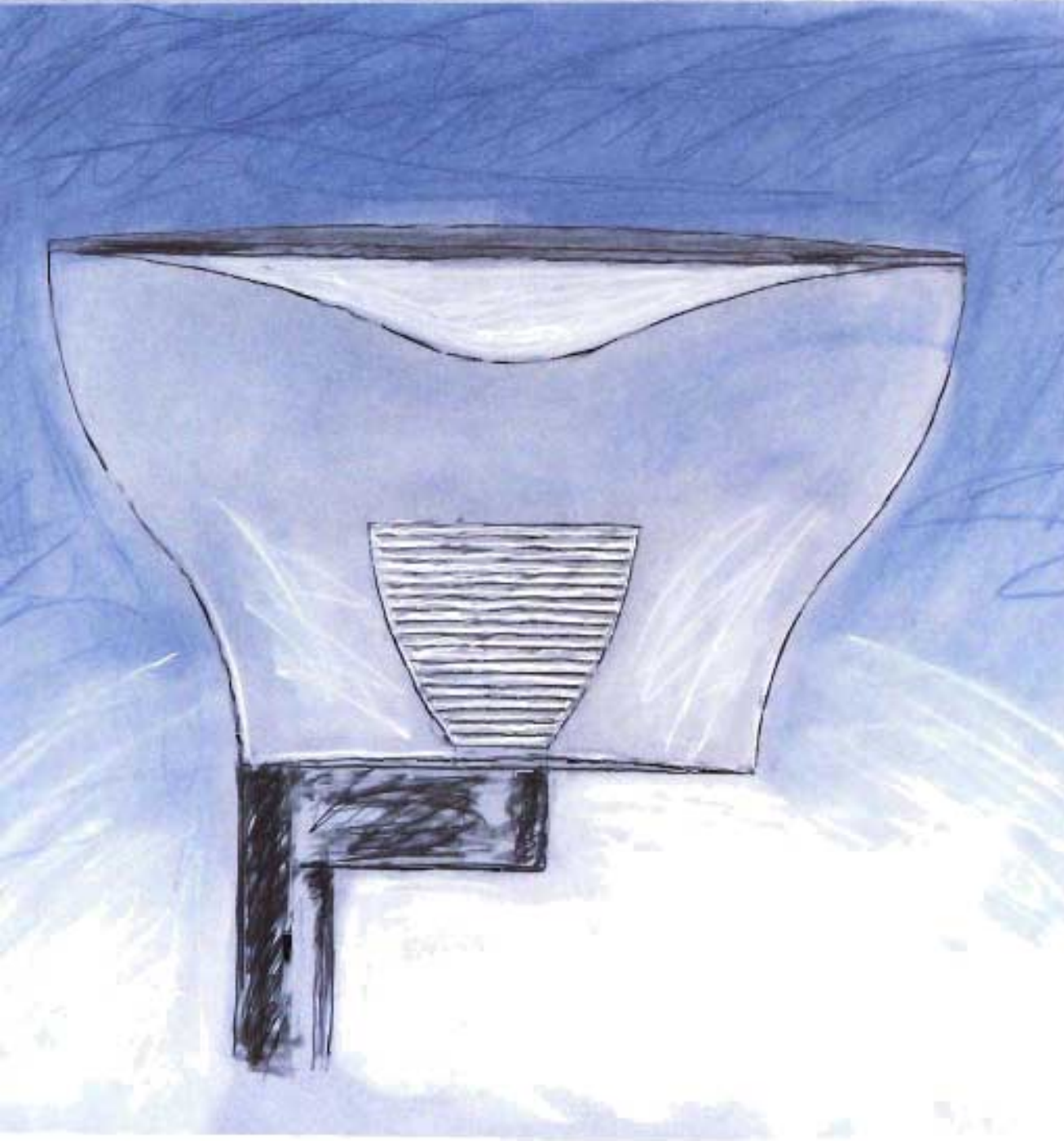
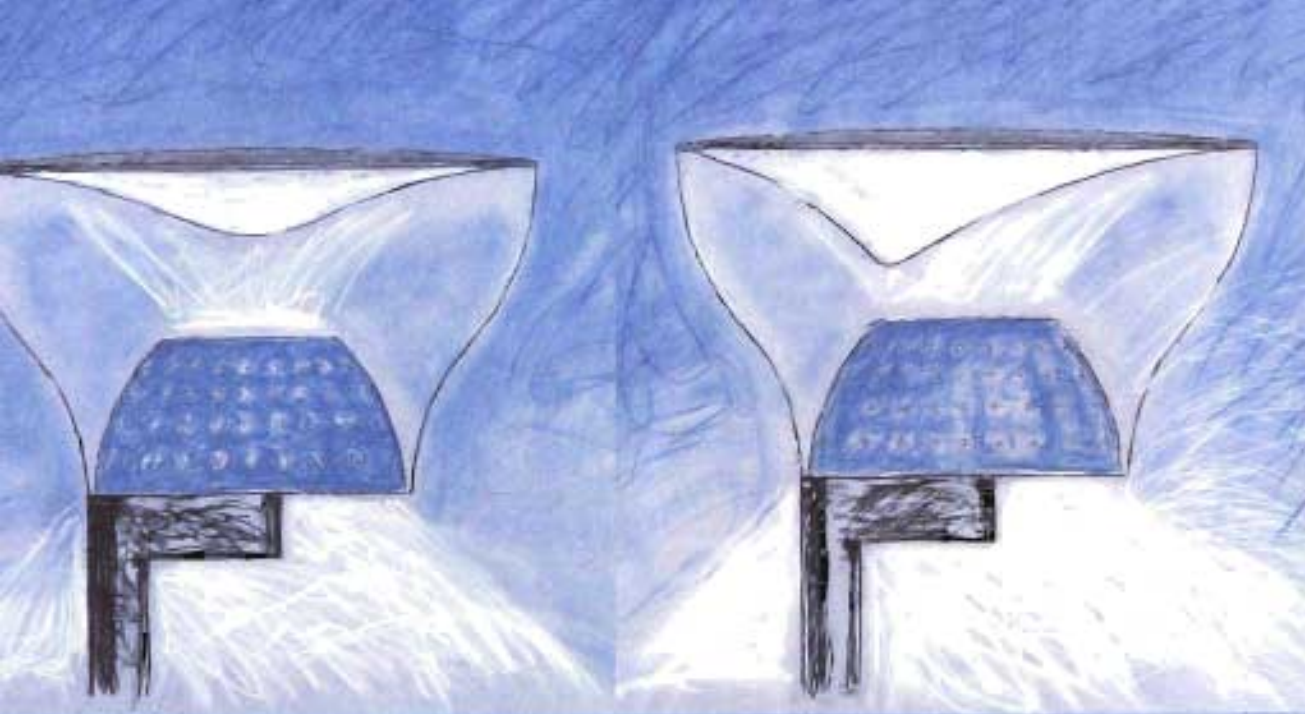
Quando Bruce Chatwin decide iniciar su viaje a la Patagonia, lo único que no hace es pertrecharse de mapas y planos de aquella tierra ignota que había comenzado a devorar su imaginación. Le hubiera bastado acercarse a la pequeña librería próxima al Covent Garden para construirse una minuciosa cartografía de sus próximos pasos. En su lugar preferirá dibujar un mapa – mitad interior, mitad físico – al ritmo azaroso de los encuentros y las apariciones. Surge así ese cuaderno nómada, reflejo del archipiélago del mundo, cuyos fragmentos y tiempos apenas quedan recogidos en la siempre interrumpida narración del viajero. Ésta se configura como secuencia de paisajes y cosas, palabras, voces y tiempos. Para el nómada, movimiento es moralidad. Es su forma de ver, de entender, de pensar. El viaje se ha convertido en el método por excelencia y, a su luz, las cosas cobran su sentido y orientación. Un mapa, el suyo, siempre provisional y perspectivístico, sin otra seguridad que la derivada del azaroso orden que reúne la constelación de las cosas.

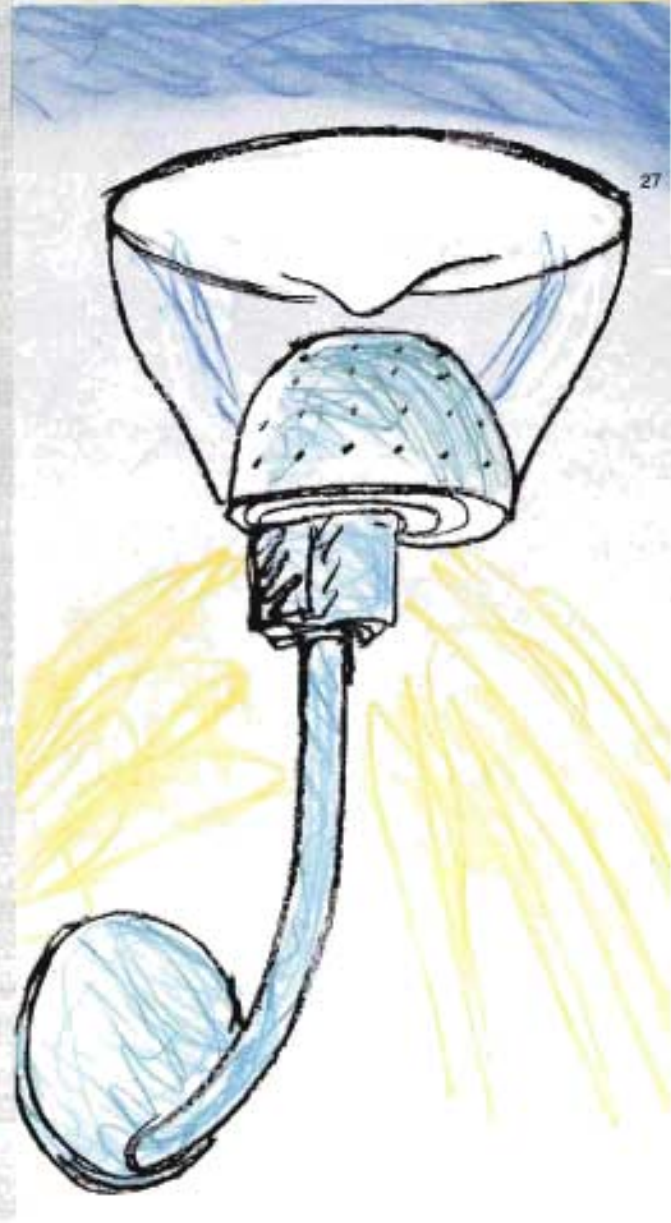
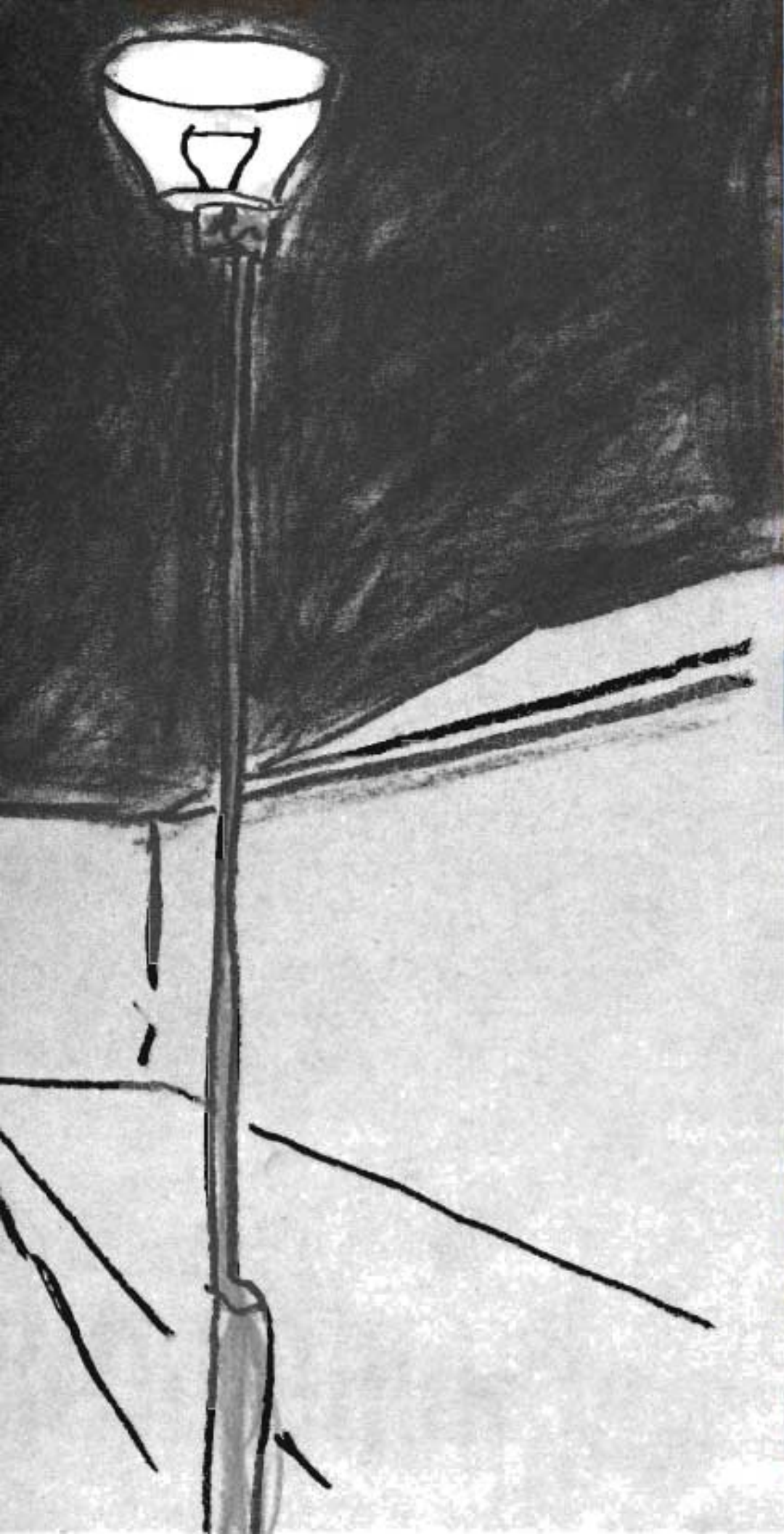
When Bruce Chatwin decided to set off on his journey in Patagonia, the one thing he avoided having with him was a map of the unknown region that had begun to devour his imagination. He need only have gone to the small book shop in Covent Garden to equip himself with a detailed cartography of his subsequent steps. Instead he preferred to draw a map – half interior, half physical – at the casual rhythm of meetings and sightings. In this way his nomadic notebook took shape, a reflection of the archipelago of the world, in which fragments and times are only just contained in the continually interrupted narration of the traveller, a sequence of landscapes and things, words, voices and moments. For the nomad, movement equals morality, it is how he sees, knows and thinks. Travel becomes a method par excellence and, illuminated by its light, things are given their meaning and orientation. A map, his map, is thus always temporary and prospective, only held together by the accidental order which unites the constellation of things.

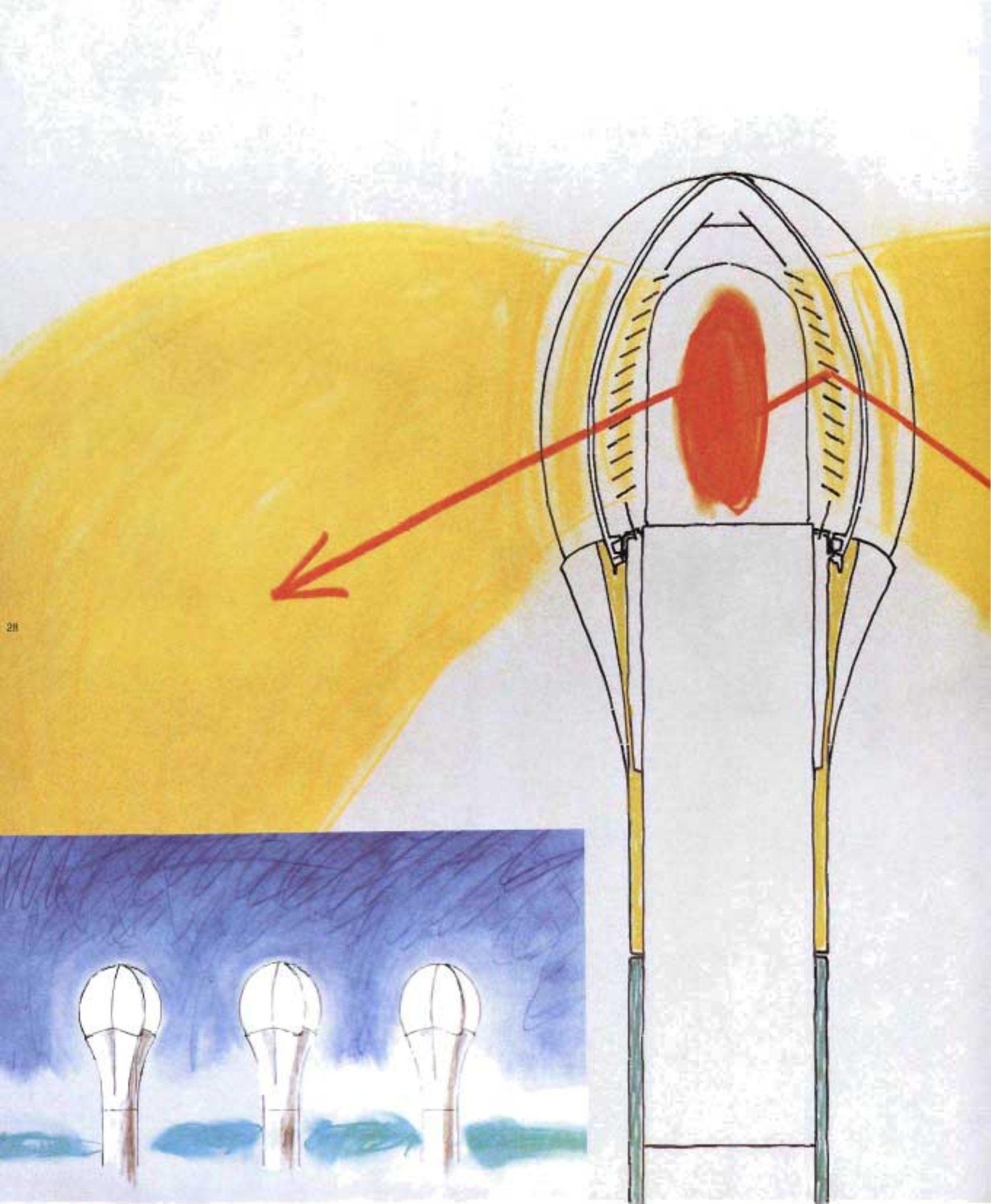


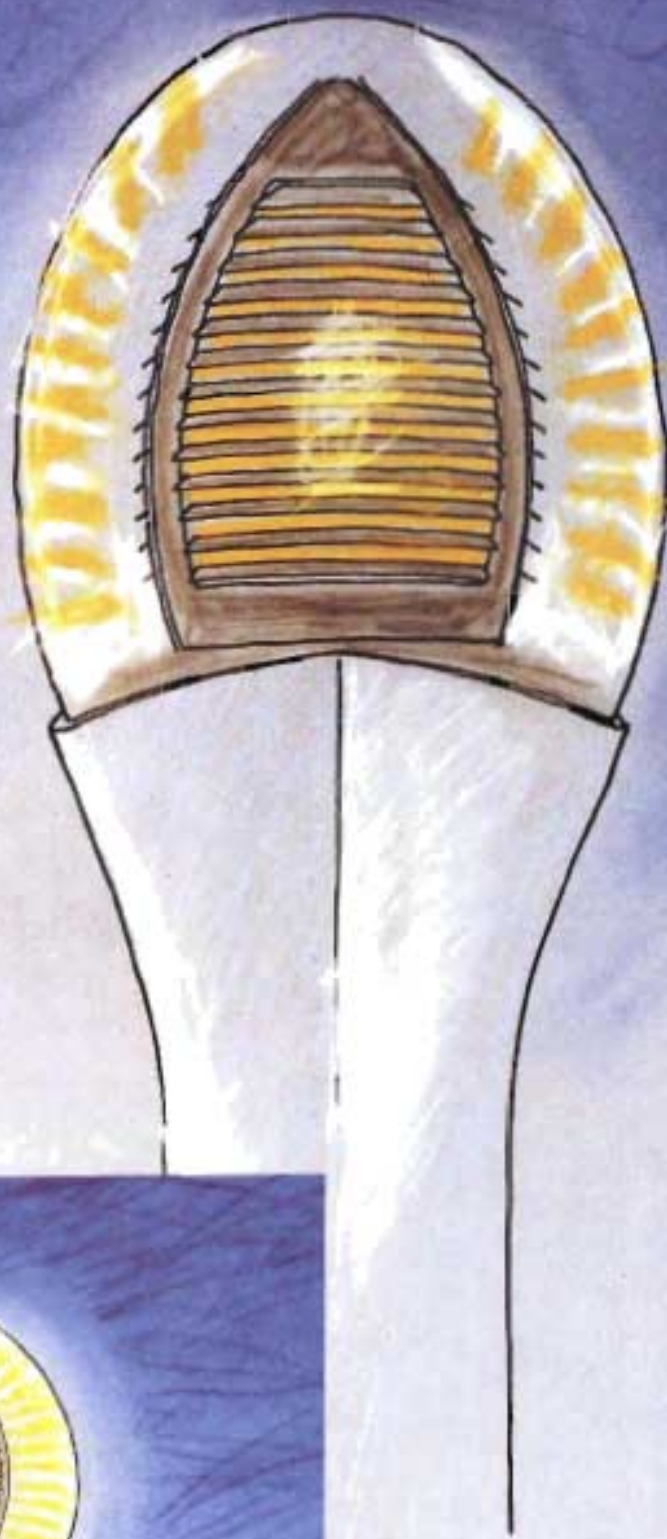


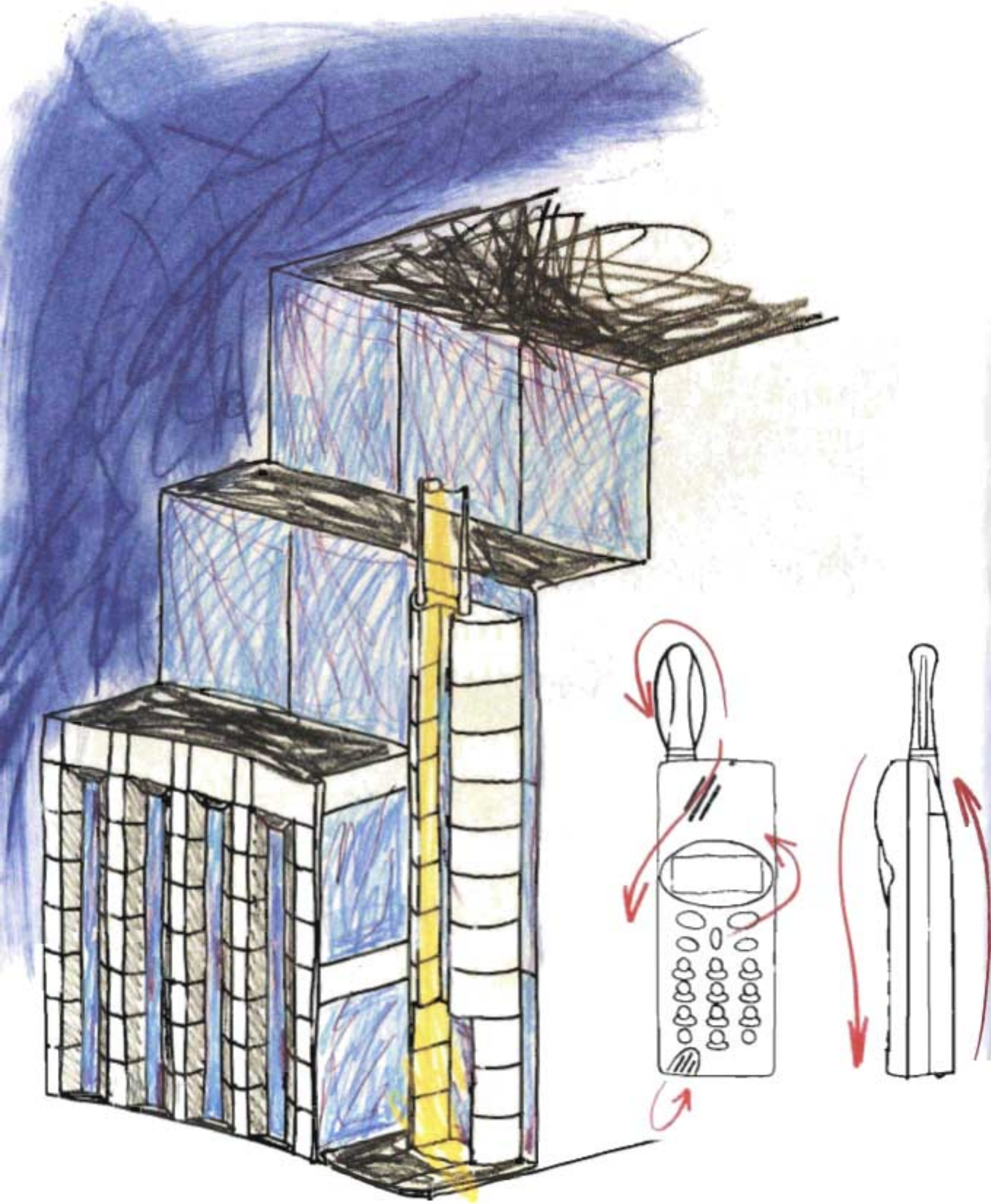












4. Mapas de errancias

4. Maps of drifting

4. Carte di deriva

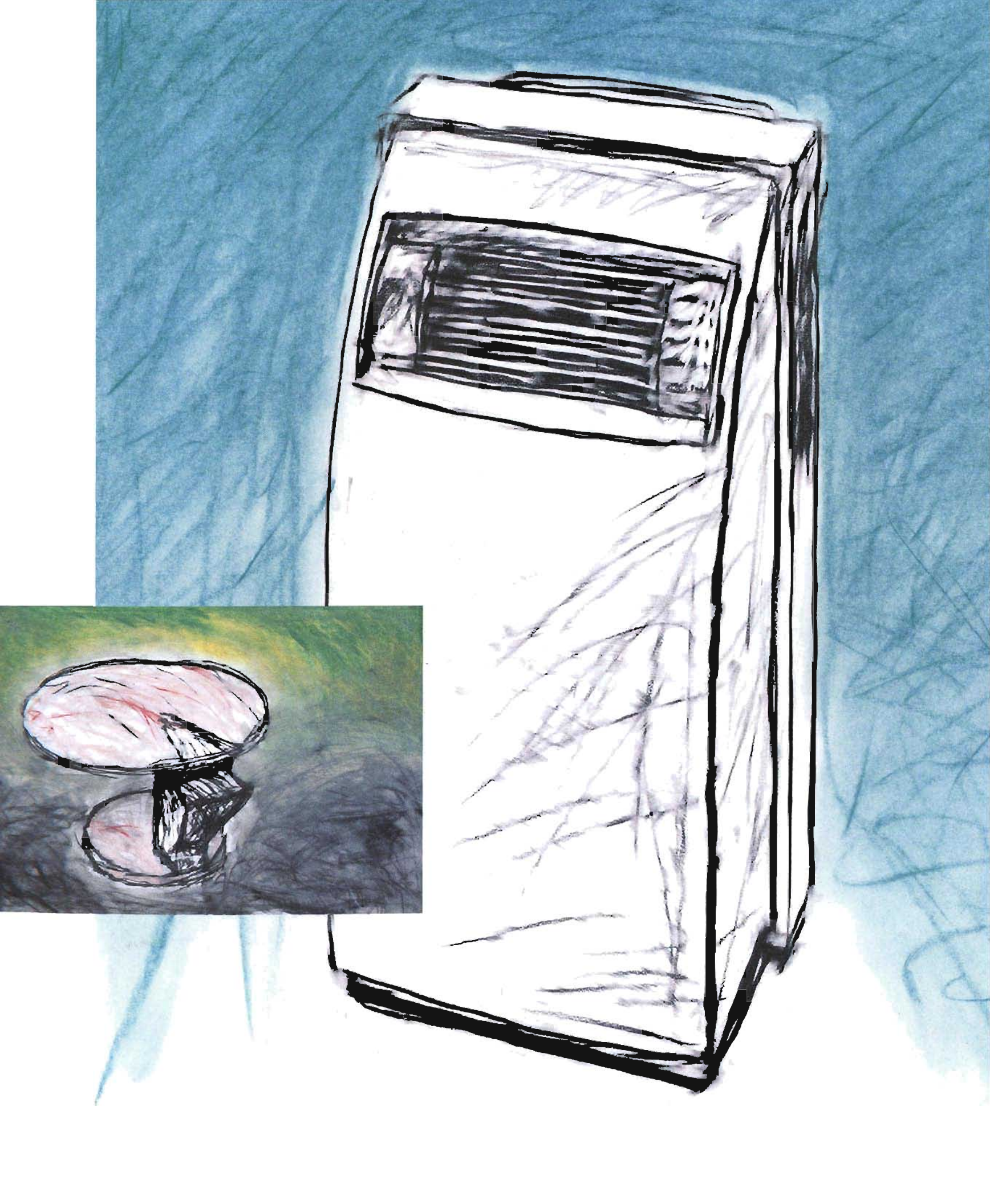
Only writing can put the experience of travel in order. It must unite, through the logic of simulation, the different moments of the flow which the traveller makes his own, the sum of meetings and partings. It does not matter that these fragments come out of abandon and disaster. Only these – as Rimbaud said – are not afraid of the truth of their destiny. And it is the traveller himself who, crossing this intermediate space, a sort of *Zwischenland*, can finally narrate his own drifting. An account which winds through the labyrinth of things to show them in their definitive transience. The old geometry withdraws and the tarnished compass can no longer map out the ideal shape of the world. This, as in the account of Arthur Gordon Pym, begins to populate itself with lakes, rivers and words.

Sólo la escritura ordena la experiencia del viaje. Es ella la que reúne, con la lógica de la simulación, los diferentes momentos de un discurrir que el viajero hace suyo como suma de encuentros y desapariciones. No importa que aquellos fragmentos se presenten como materiales del abandono o del desastre. Sólo ellos – anotaba Rimbaud – no tienen miedo a la verdad de su destino. Y es el viajero, el que al recorrer este espacio intermedio – una especie de *Zwischenland* – puede finalmente narrar su propia errancia. Un relato que atraviesa el laberinto de las cosas para mostrarlas en su definitiva provisionalidad. La vieja geometría se retira y el compás oxidado no acierta ya a trazar la figura ideal del mundo. Éste, como en el relato de Arthur Gordon Pym, comienza a poblarse de lagos, ríos y palabras.

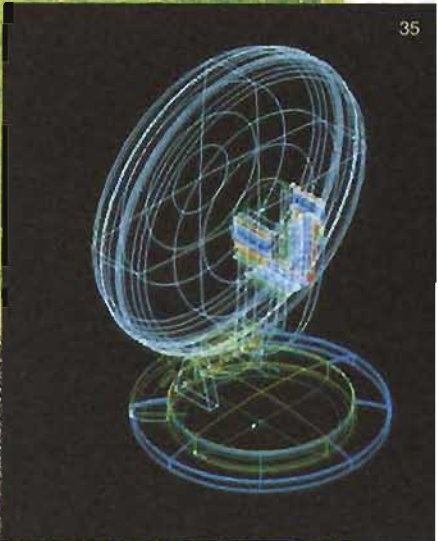
Solamente la scrittura mette ordine nell'esperienza del viaggio. Ad essa il compito di riunire, con la logica della simulazione, i differenti momenti di un flusso che il viaggiatore fa suo quale somma di incontri e separazioni. Non importa che quei frammenti si presentino quali materiali dell'abbandono o del disastro. Solo essi, – annotava Rimbaud – non hanno timore della verità del loro destino. Ed è il viaggiatore colui che nel percorrere questo spazio intermedio – una sorta di *Zwischenland* – può finalmente narrare la propria deriva. Una relazione che attraversa il labirinto delle cose per mostrarle nella loro definitiva provvisorietà. La vecchia geometria si ritira e il compasso ossidato non riesce più a tracciare la figura ideale del mondo. Questo, come nella relazione di Arthur Gordon Pym, comincia a popolarsi di laghi, fiumi e parole.

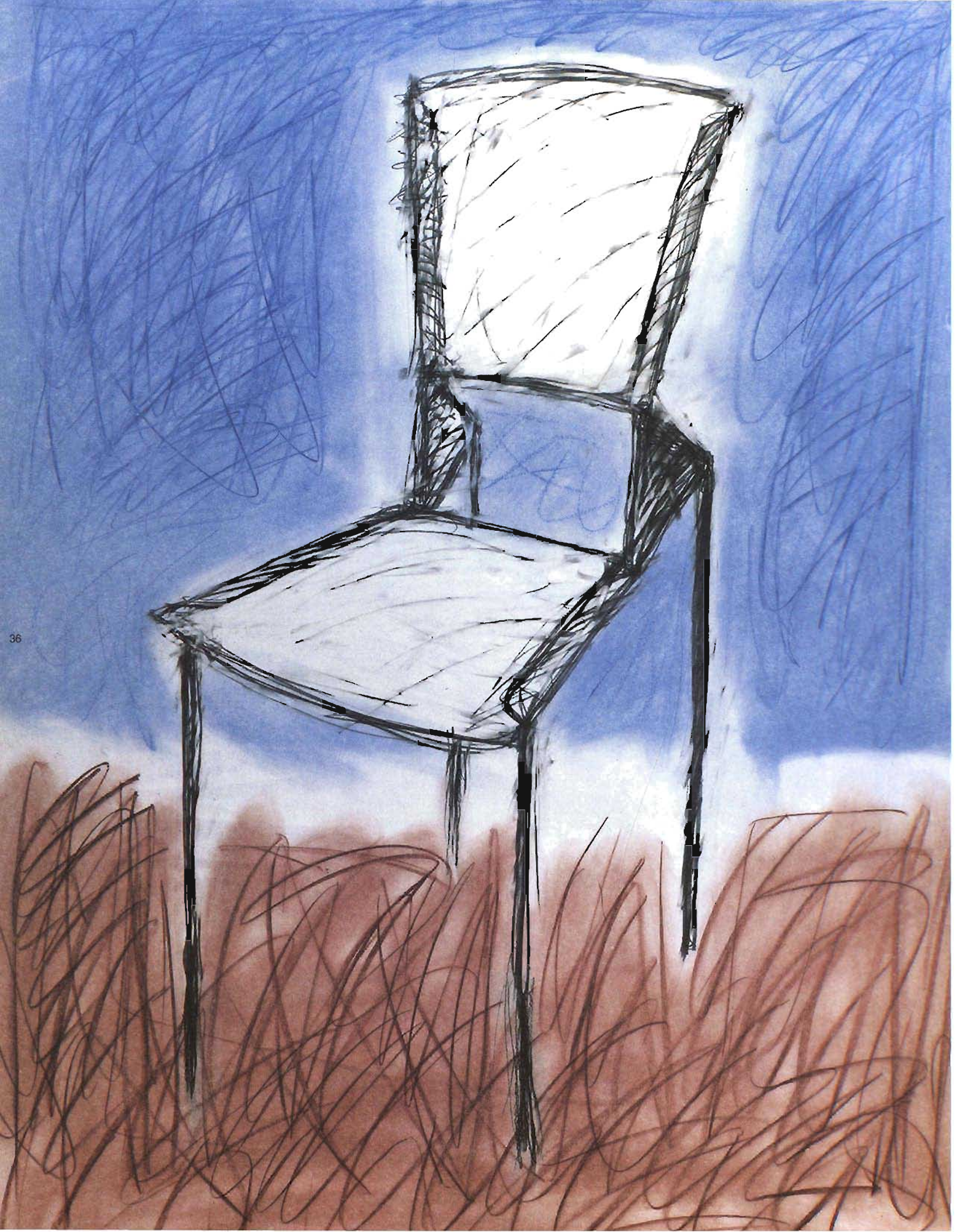


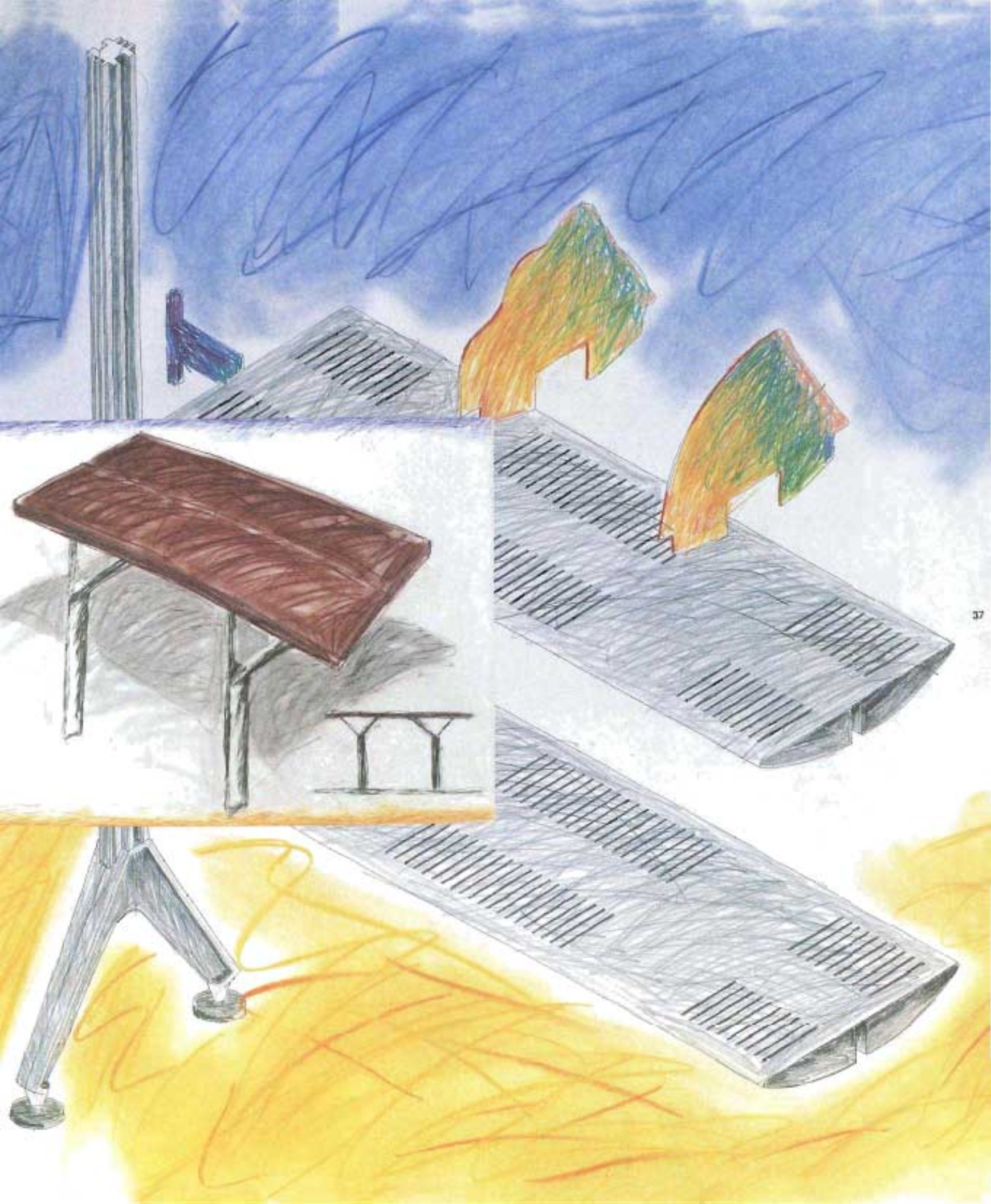


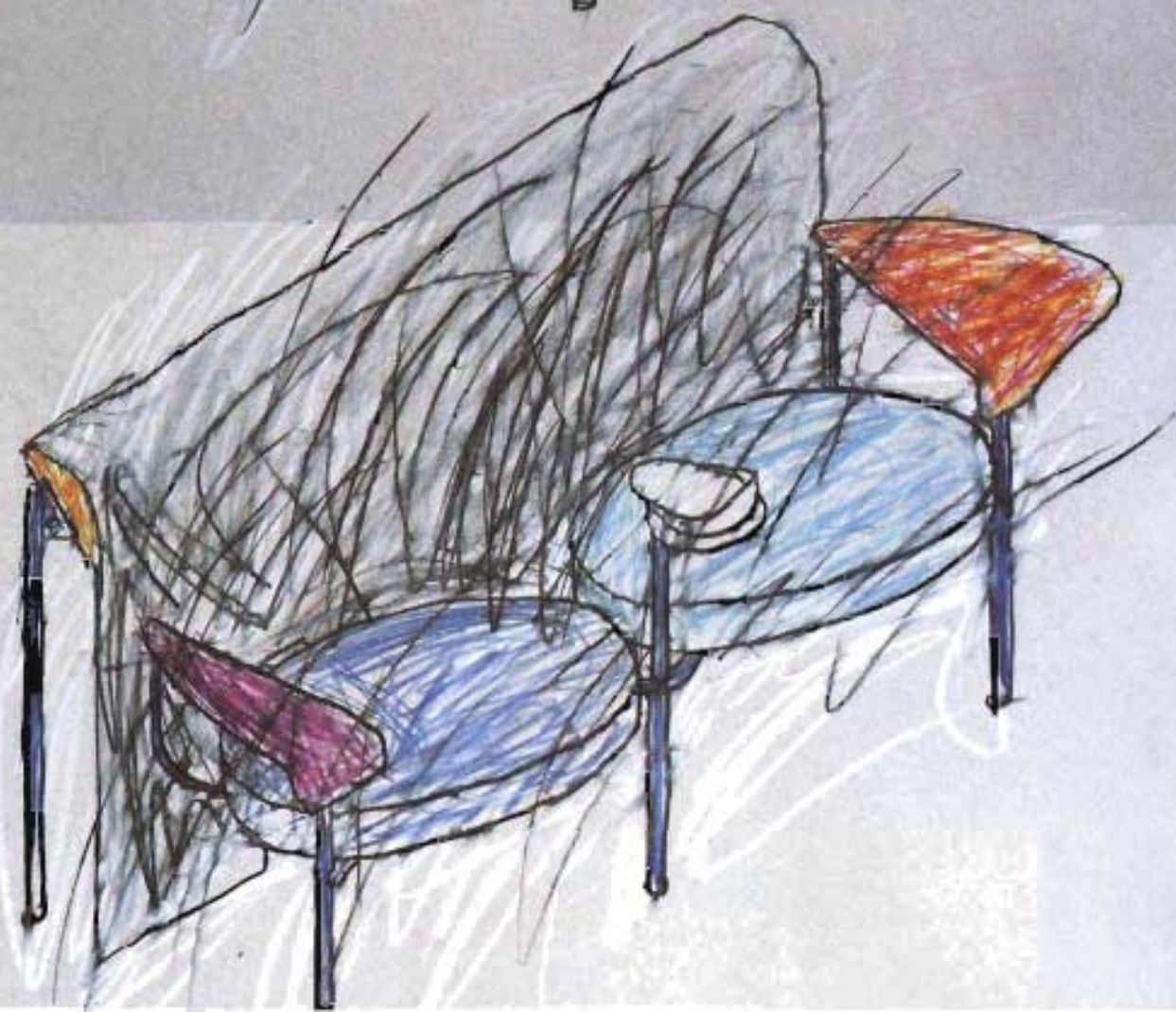
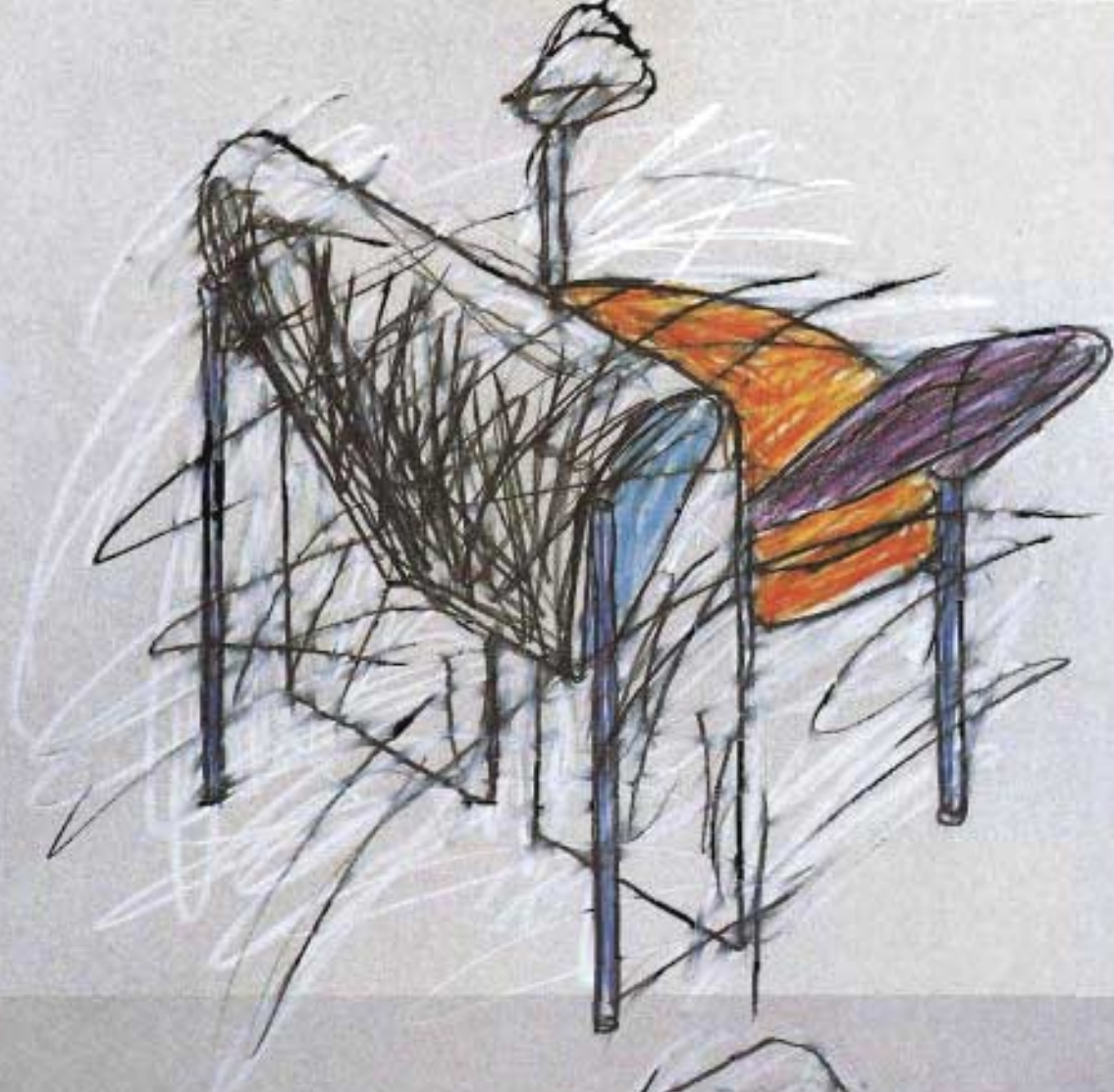


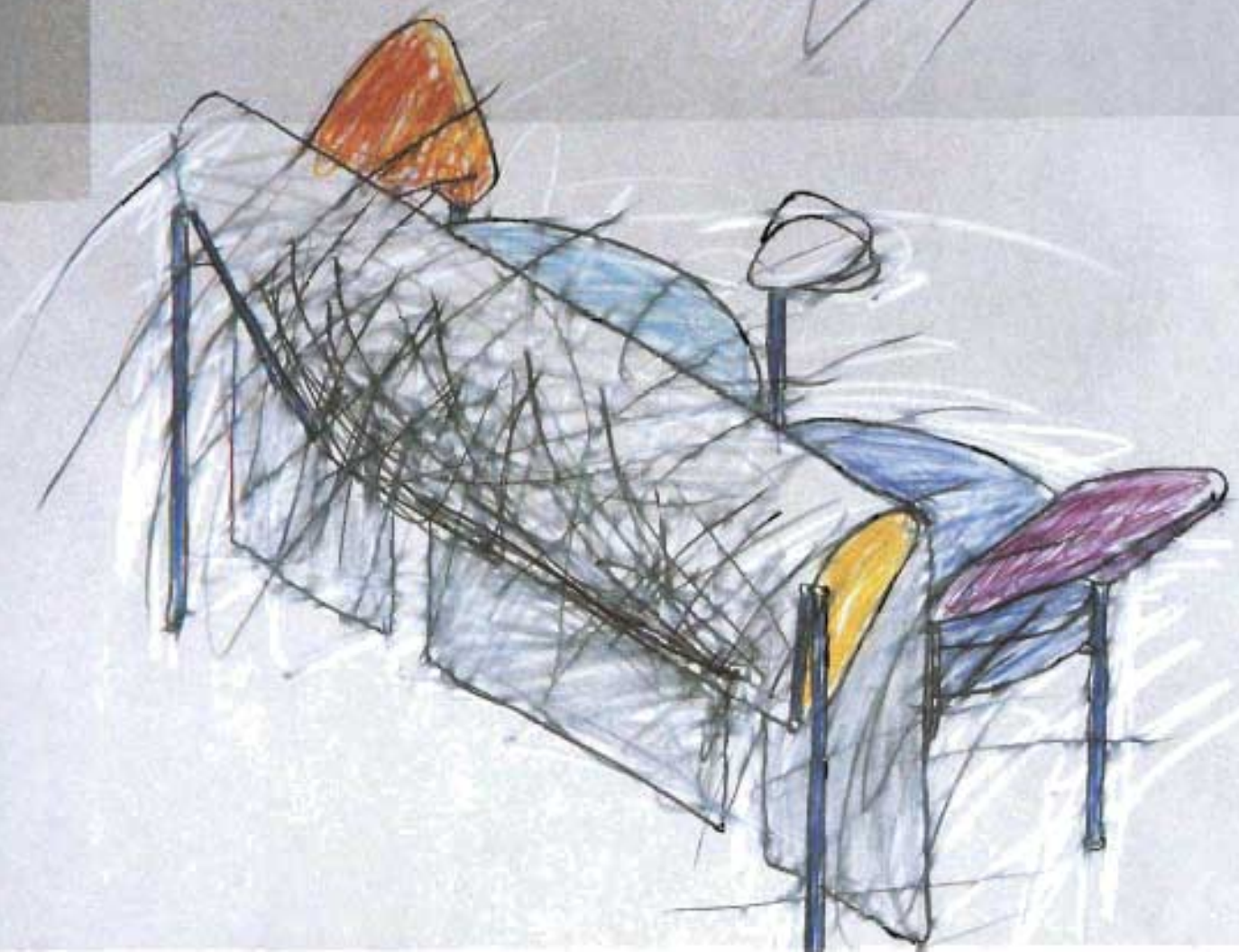
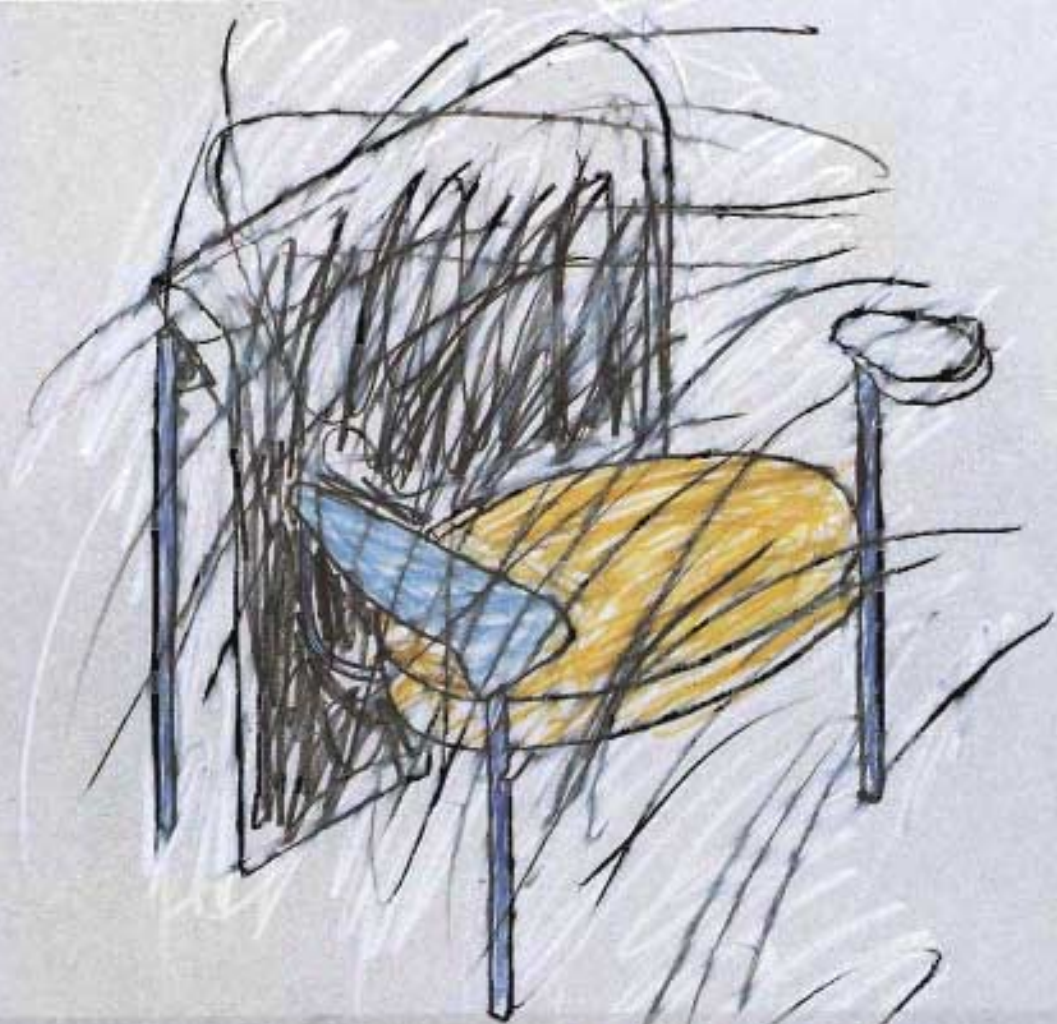


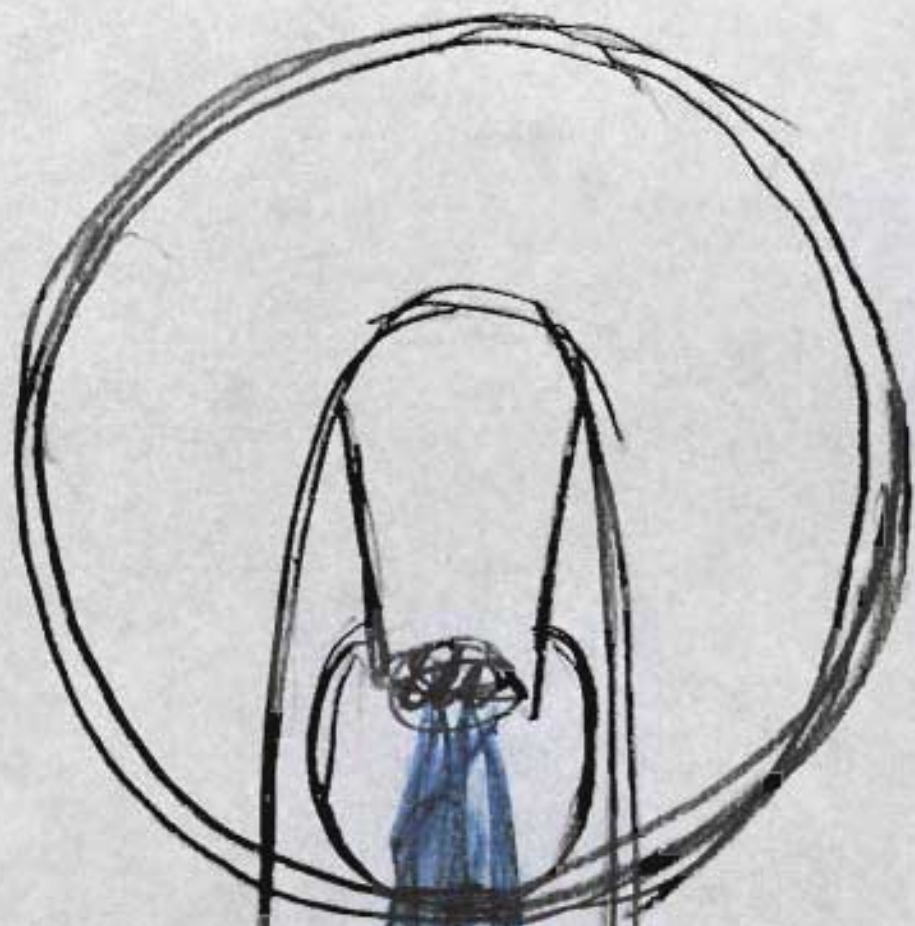
















5. Chlmarrão

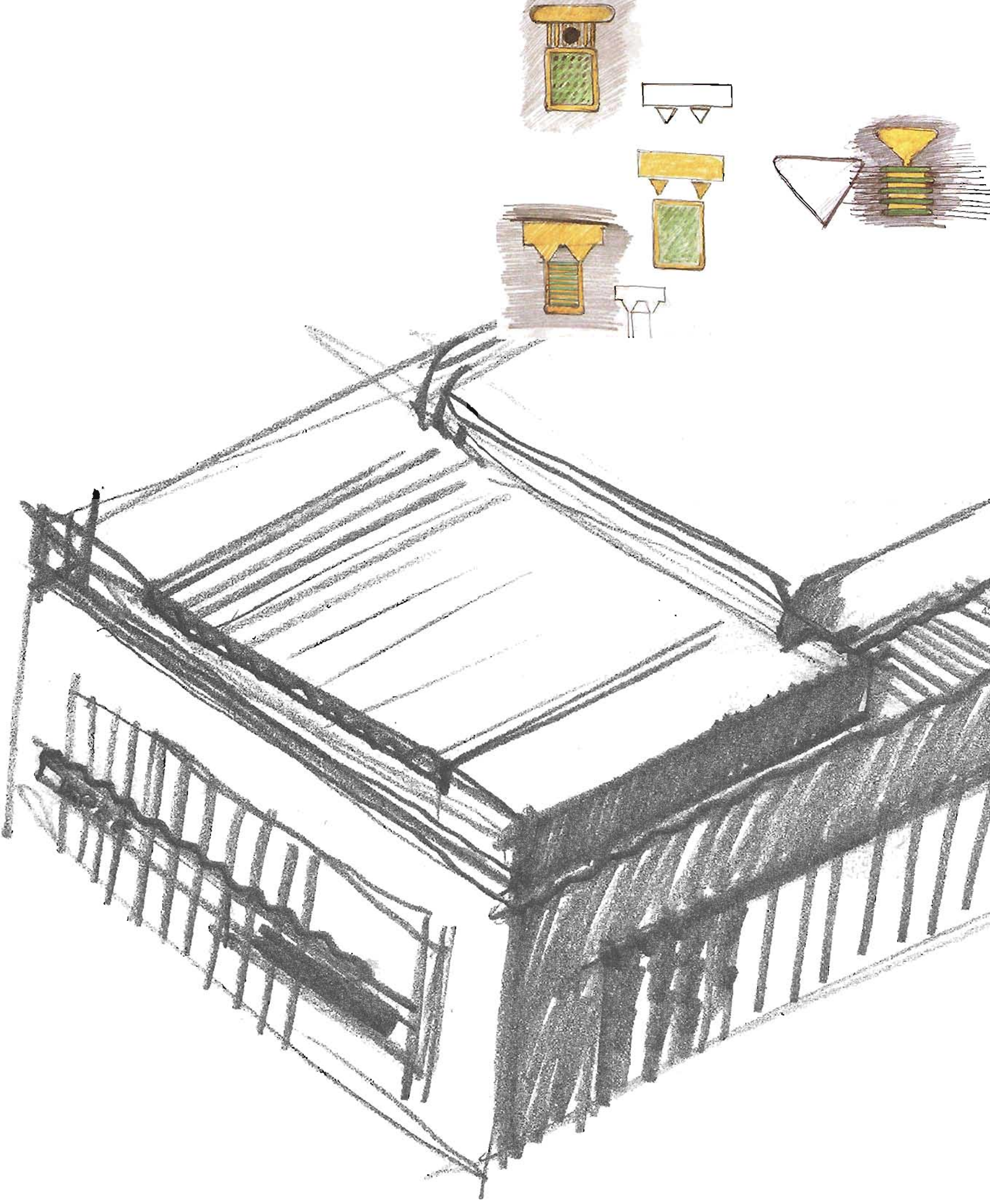
5. Chlmarrão

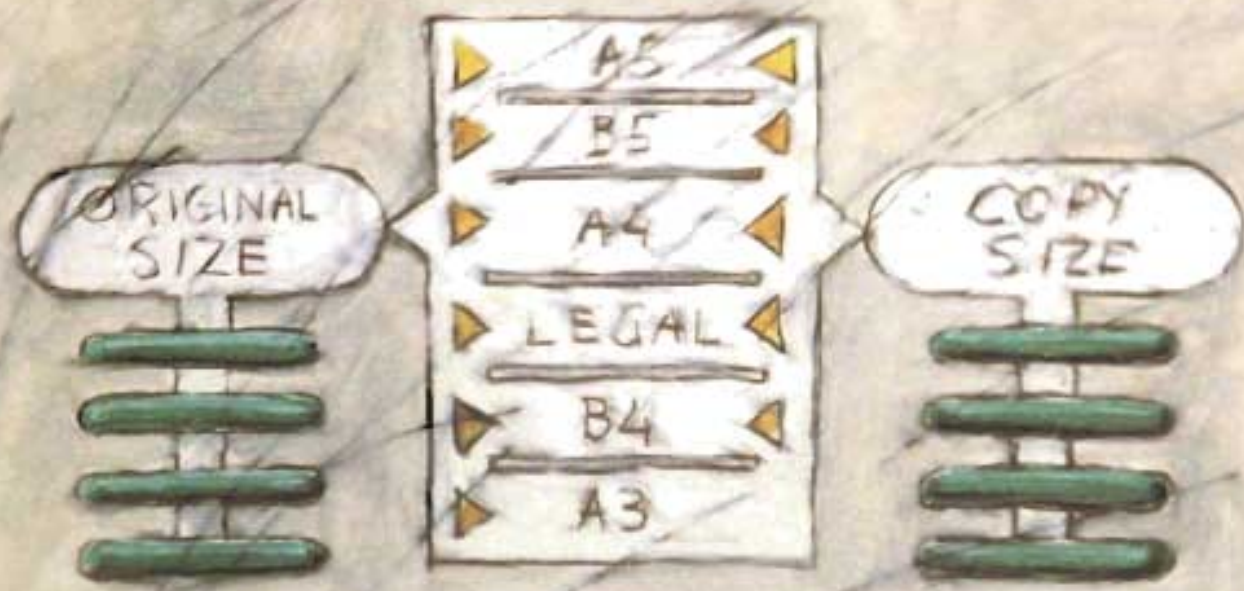
5. Chimarrão

It is remembered by Lévi-Strauss in *Tristes Tropiques*. There are different ways of preparing mate. During expeditions, exhausted and over eager to enjoy the instant relief that it affords, we got to throwing a good fistful into cold water and then boiling it, but removing it immediately from the fire on boiling, so that the mate would not lose all its flavour. *Chá de mate* is the name given to this inverted infusion, dark green in colour, and almost oily, similar to a cup of coffee. When there is no time one must be contented with *tereré*. You suck up cold water through a straw and use it to dampen a fistful of mate. If you fear the bitter taste, you can also opt for *mate doce*, as Paraguayan women do. In this case the powder must be caramelized, by mixing it with sugar and boiling water, and then filtered. However, I know no lover of mate who does not prefer, above all the other recipes, *chimarrão*. It is a social ritual, and at the same time a private vice, as was practised in the *fazenda*.

Lo ricorda Lévi-Strauss in *Tristes tropiques*. Esistono diversi modi di preparare il mate. Nel corso di spedizioni, spassati e troppo impazienti di godere del sollievo istantaneo che esso procura, ci adattavamo a gettarne un bel pugno in acqua fredda che portavamo poi a ebollizione, ma che ritiravamo dal fuoco al primo bollire, perché altrimenti il mate perde tutto il suo sapore. *Chá de mate* è il nome che si dà a questo infuso al contrario, di color verde scuro e quasi oleoso, simile a una tazza di caffè forte. Quando non c'è tempo, ci si accontenta del *tereré*: si succhia con una cannuccia l'acqua fredda con cui si bagna un pugno di polvere di mate. Se si teme il sapore amaro, si può anche optare per il *mate doce*, alla maniera delle belle paraguayane: in questo caso, si deve caramellare la polvere mescolandola con acqua bollente e filtrare. Ma non conosco amante del mate che non metta in cima a tutte le ricette il *chimarrão*: si tratta di un rito sociale e al tempo stesso di un vizio privato, come si praticava nella *fazenda*.

Lo recuerda Lévi-Strauss en *Tristes Tropiques*. Hay muchas maneras de tomar el mate. Durante el transcurso de expediciones, agotados y demasiado impacientes por gozar del alivio instantáneo que ocasiona, nos conformábamos con echar un grueso puñado en agua fría que hacíamos hervir en seguida, pero que retirábamos del fuego a la primera ebullición, porque si no el mate pierde todo su sabor. A esto se le llama *chá de mate*, infusión al revés, verde oscuro, y casi aceitosa, como una taza de café fuerte. Cuando el tiempo falta, uno se contenta con el *tereré*, que consiste en aspirar con una pipeta el agua fría, con la que se riega un puñado de polvo. También se puede, si se teme el gusto amargo, preferir el *mate doce*, a la manera de las bellas paraguayas; en este caso hay que acaramelar el polvo mezclándolo con azúcar sobre un fuego vivo, inundar luego esta mezcla con agua hirviente y tamizar. Pero no conozco ningún aficionado al mate que no ponga al *chimarrão* por encima de todas estas recetas: es a la vez un rito social y un vicio privado, como se practicaba en la *fazenda*.





LOCAL



CARD 1  
CARD 2

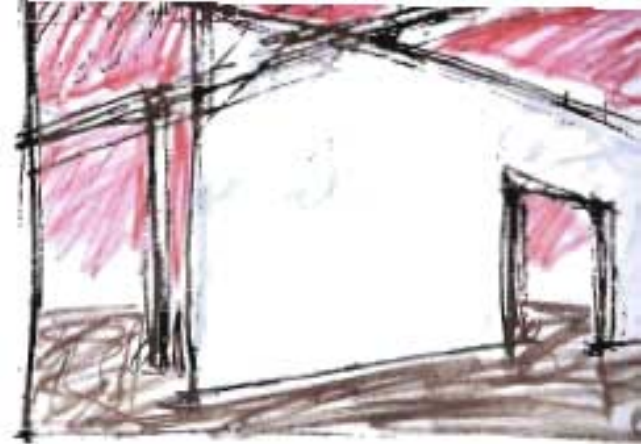


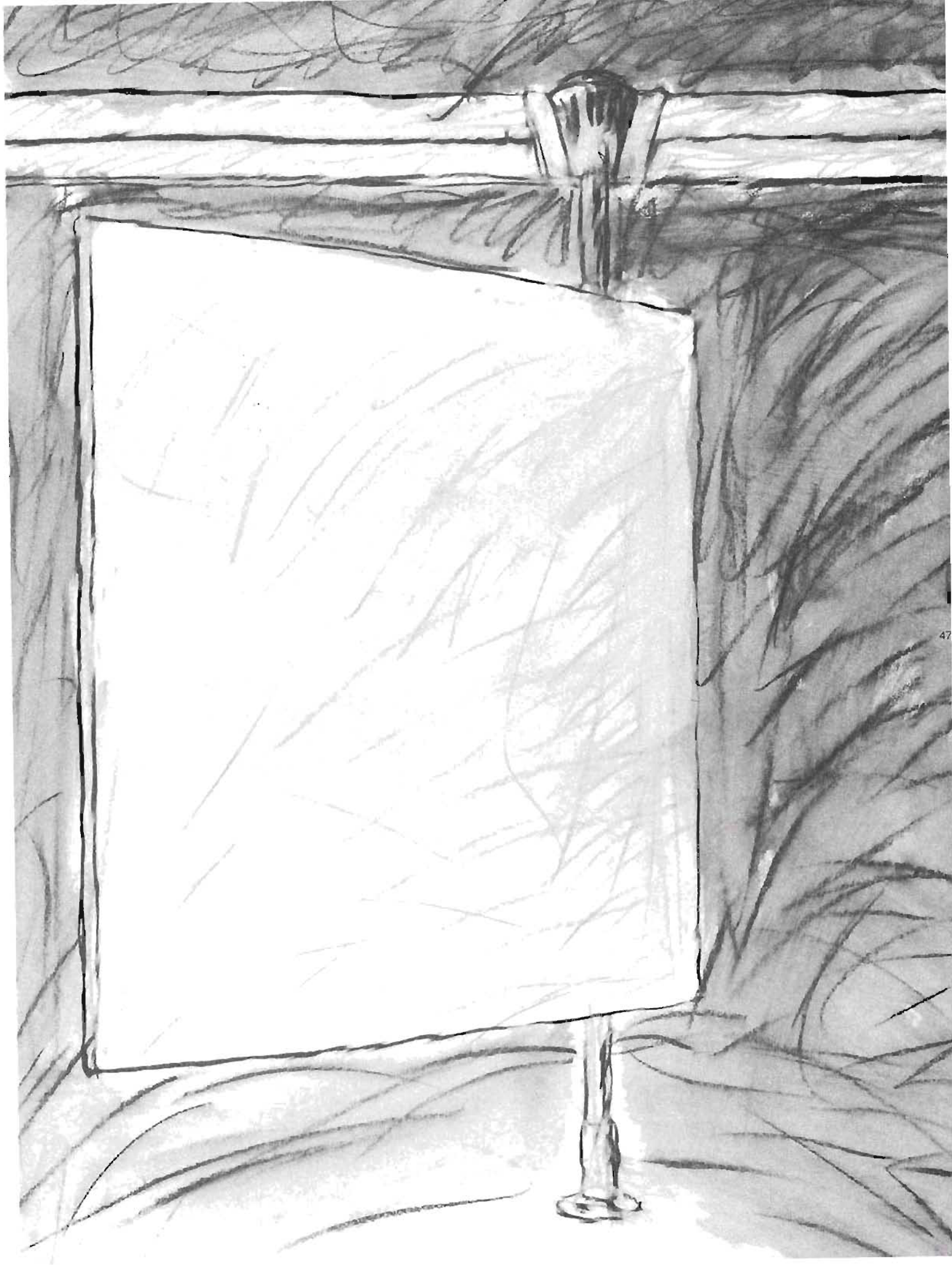
LINE FEED

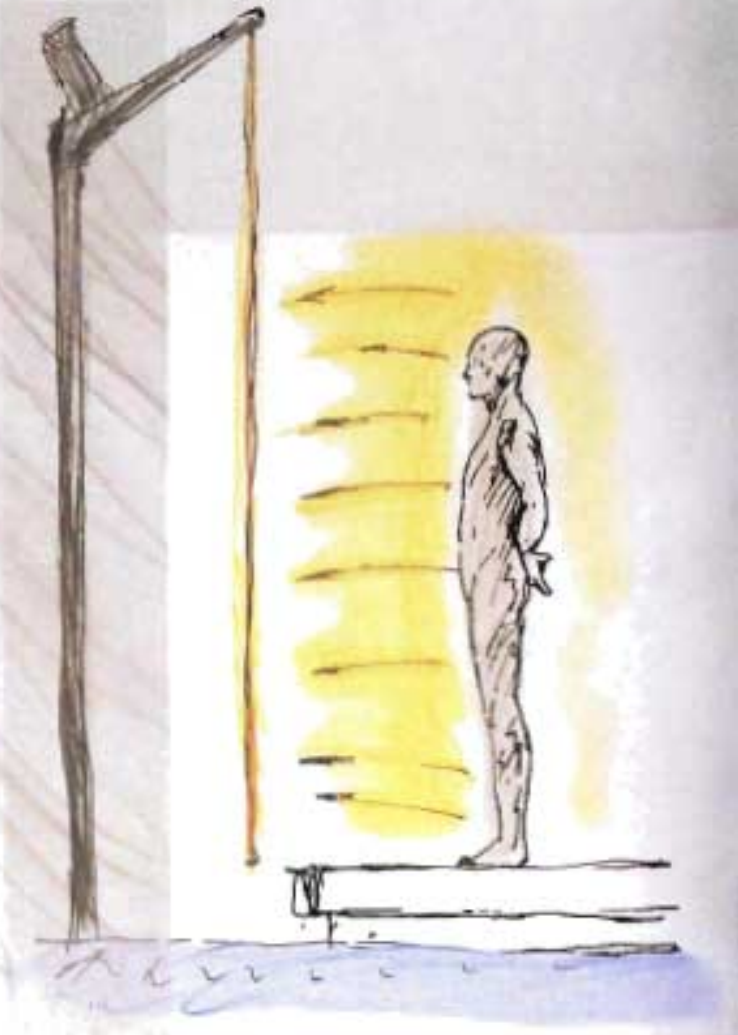


CARD

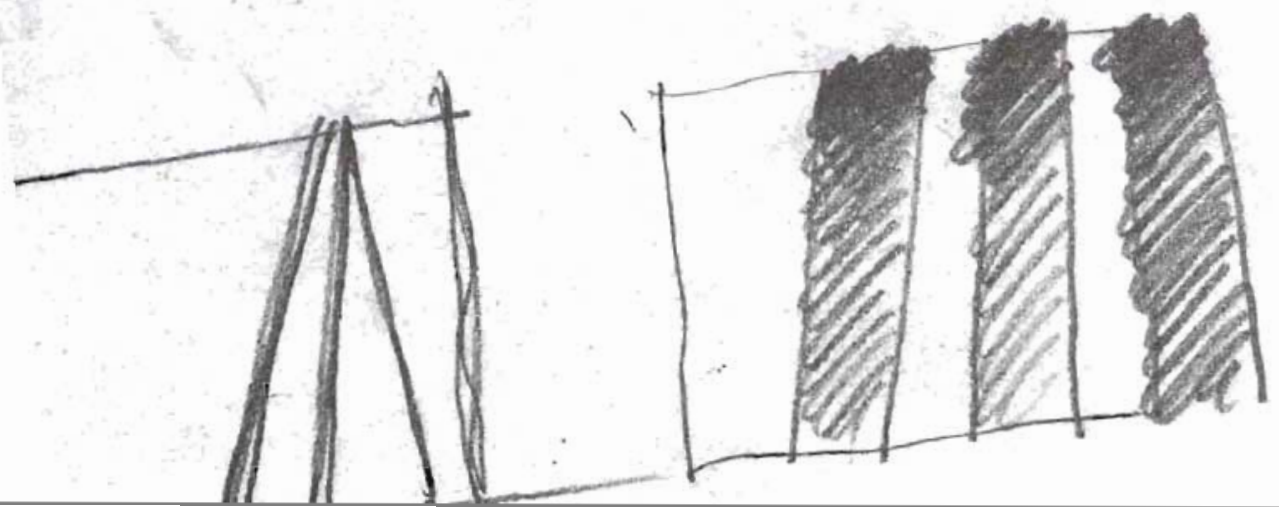
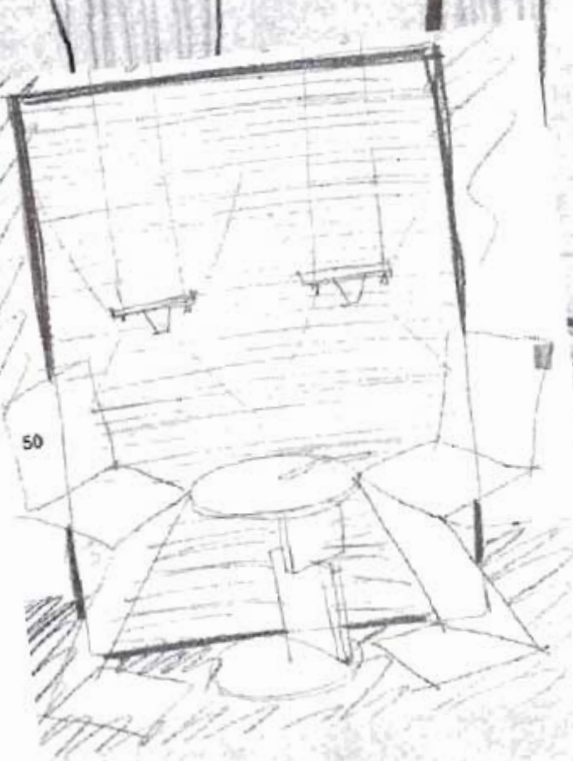
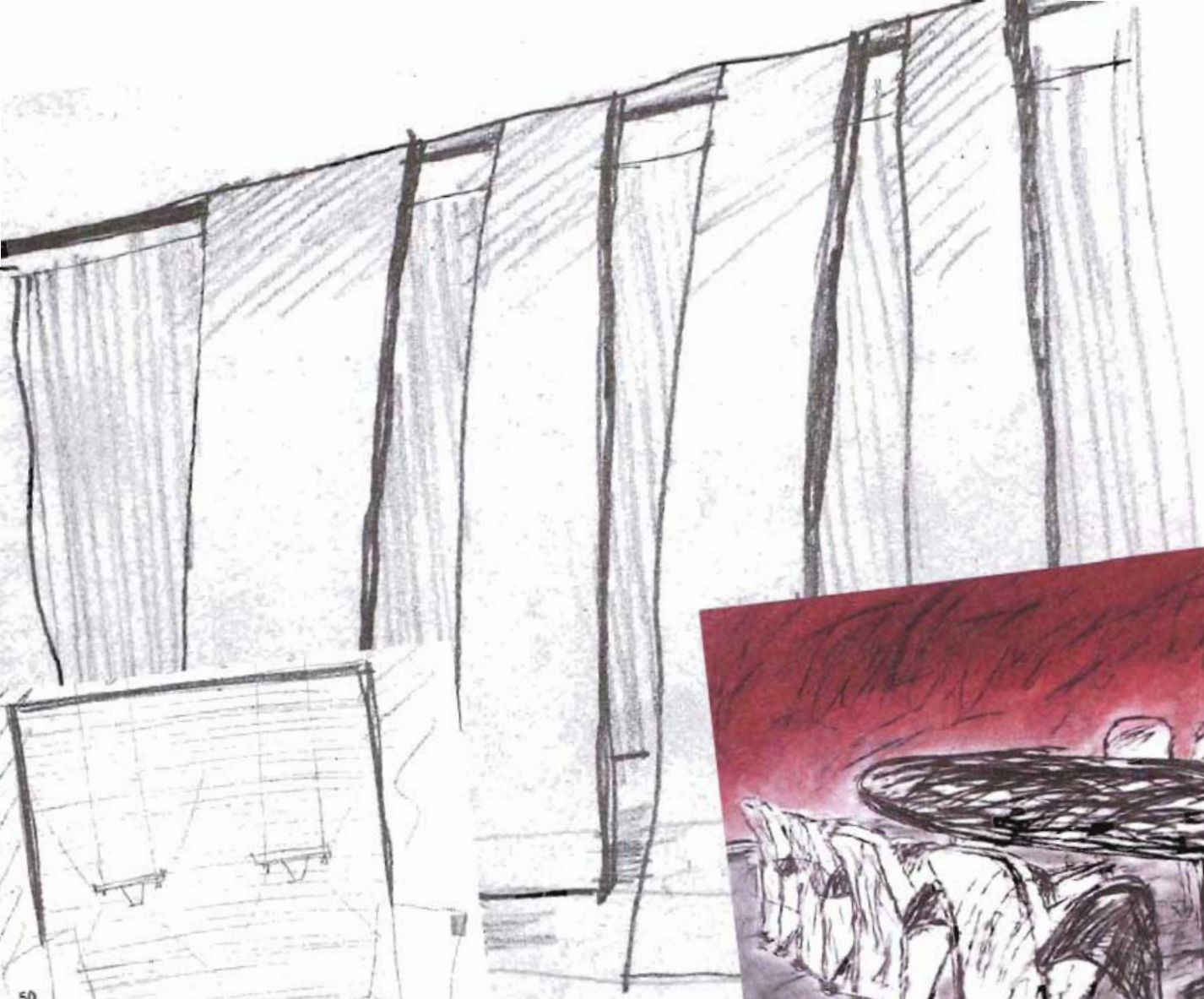












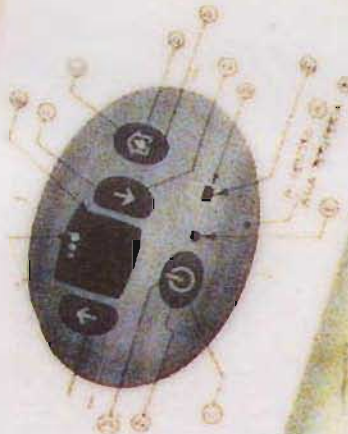
6. Tumaco  
6. Tumaco  
6. Tumaco

Tumaco, en la costa sur del Pacífico colombiano, podría haber sido inventada por Julio Verne. El primer poblado, abierto sobre la rada marina, fue creciendo hacia dentro llevándose los olores, el ruido del mar. Algunos edificios – aduana, policía, etc. – de una importancia desproporcionada, pretendían contar una historia que a nadie interesaba. La sorpresa estaba en otra parte. Una noche, de la misma tambora que a lo largo de la fiesta habían nacido voces y ritmos africanos, una vieja mujer, con voz trémula y dulcísima, hacía nacer una nana cantada a ritmo de minué. Era imposible pensarlo. Aquellos días de fin de año le habían traído a la memoria el rumor de otros mares y tiempos. Aquellos de su infancia, cuando todavía esclava de la burguesía minera de Popayán, aprendió otros ritmos, otras músicas, a las que regresaba de tanto en tanto. El puente que unía los tiempos seguía siendo una marca, CG – González Calcedo –, grabada con fuego en su nalga derecha.

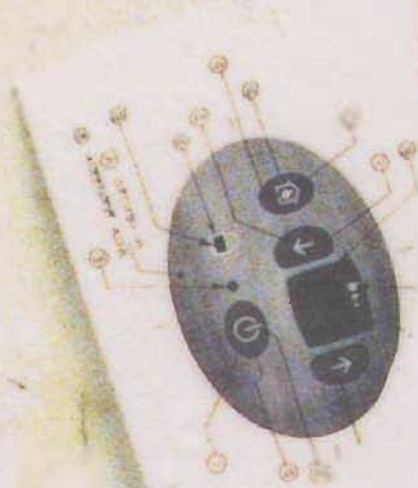
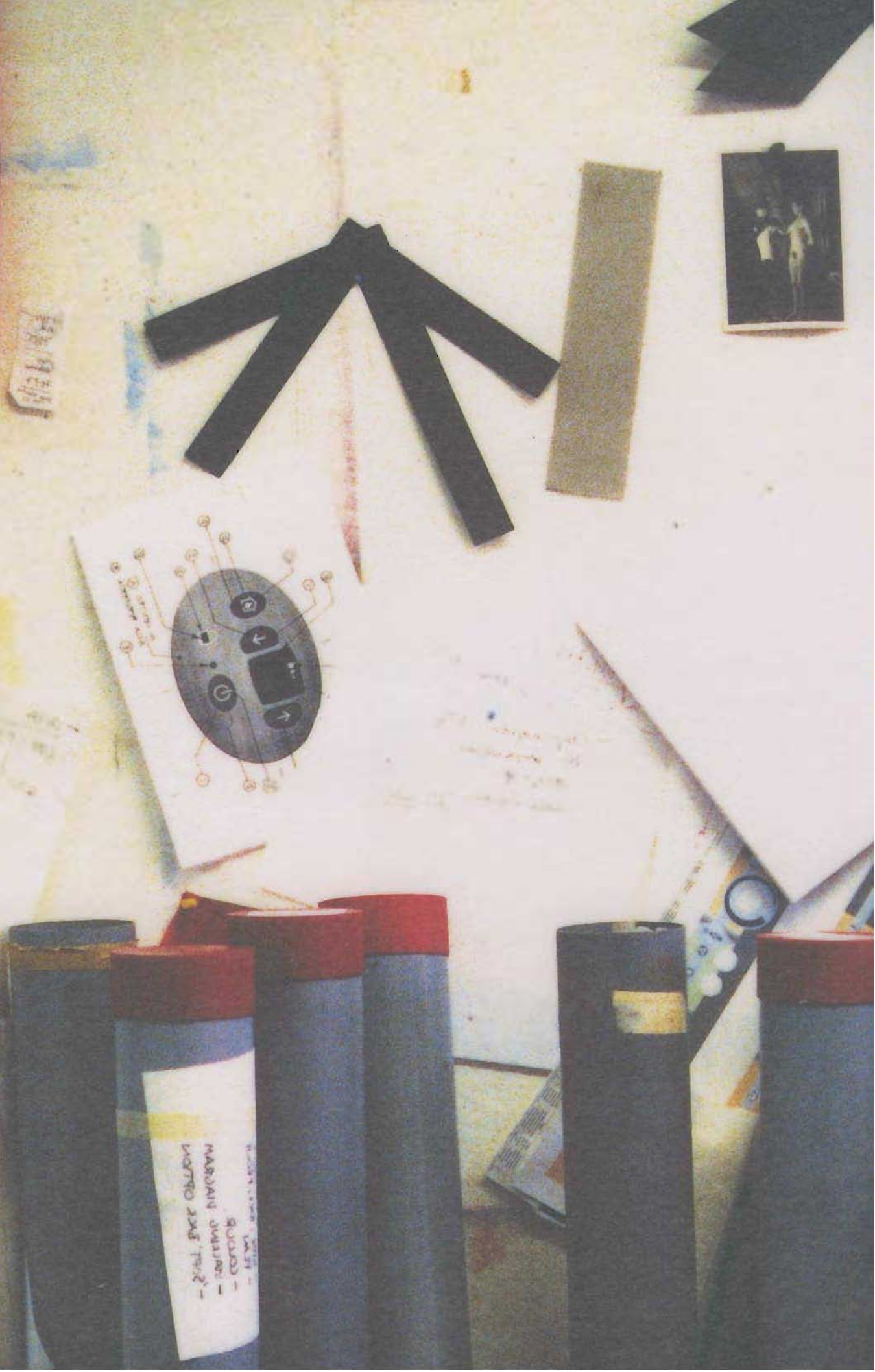
Sita sulla costa meridionale del Pacifico colombiano, Tumaco avrebbe potuto essere inventata da Jules Verne. Aperto sulla rada, il primo insediamento andò sviluppandosi verso l'interno portandosi appresso i profumi e il rumore del mare. Alcuni edifici – dogana, polizia ecc. –, di un rilievo sproporzionato, pretendevano di raccontare una storia che non interessava a nessuno. La sorpresa stava da un'altra parte. Una notte, dallo stesso tamburo che nel corso della festa aveva generato voci e ritmi africani, una vecchia con voce tremante e dolcissima dava vita a una ninna nanna cantata a ritmo di minuetto. Era impossibile, pensai. Quei giorni di fine anno le avevano riportato alla memoria il rumore di altri mari, di altri tempi. Quelli della sua infanzia, quando, ancora schiava della borghesia mineraria di Popayán, apprese altri ritmi, altre musiche, a cui ritornava di tanto in tanto. Il ponte che collegava i tempi continuava a essere una sigla, CG – González Calcedo –, marchiata a fuoco sulla sua natica sinistra.

Situated on the south coast of the Colombian Pacific, Tumaco might have been invented by Jules Verne. Opening on to the gulf, the first settlement developed inland, carrying with it the perfumes and sounds of the sea. Some buildings – customs, police, etc. – of disproportionate scale, sought to tell a story no-one was interested in. The surprise was elsewhere. One night, with the same drum that during the festivities had generated African voices and rhythms, an old woman with a very sweet and trembling voice, brought forth a lullaby, sung to the rhythm of a minuet. Impossible, I thought. Those last days of the year had rekindled in her memory the noises of other seas, other times. Those of her childhood, when, still slave to the bourgeois owners of Popayan mines, she had learnt other rhythms, other music, to which she now and then returned. The link between these times were the initials CG – Gonzalez Calcedo –, branded with fire on her left buttock.

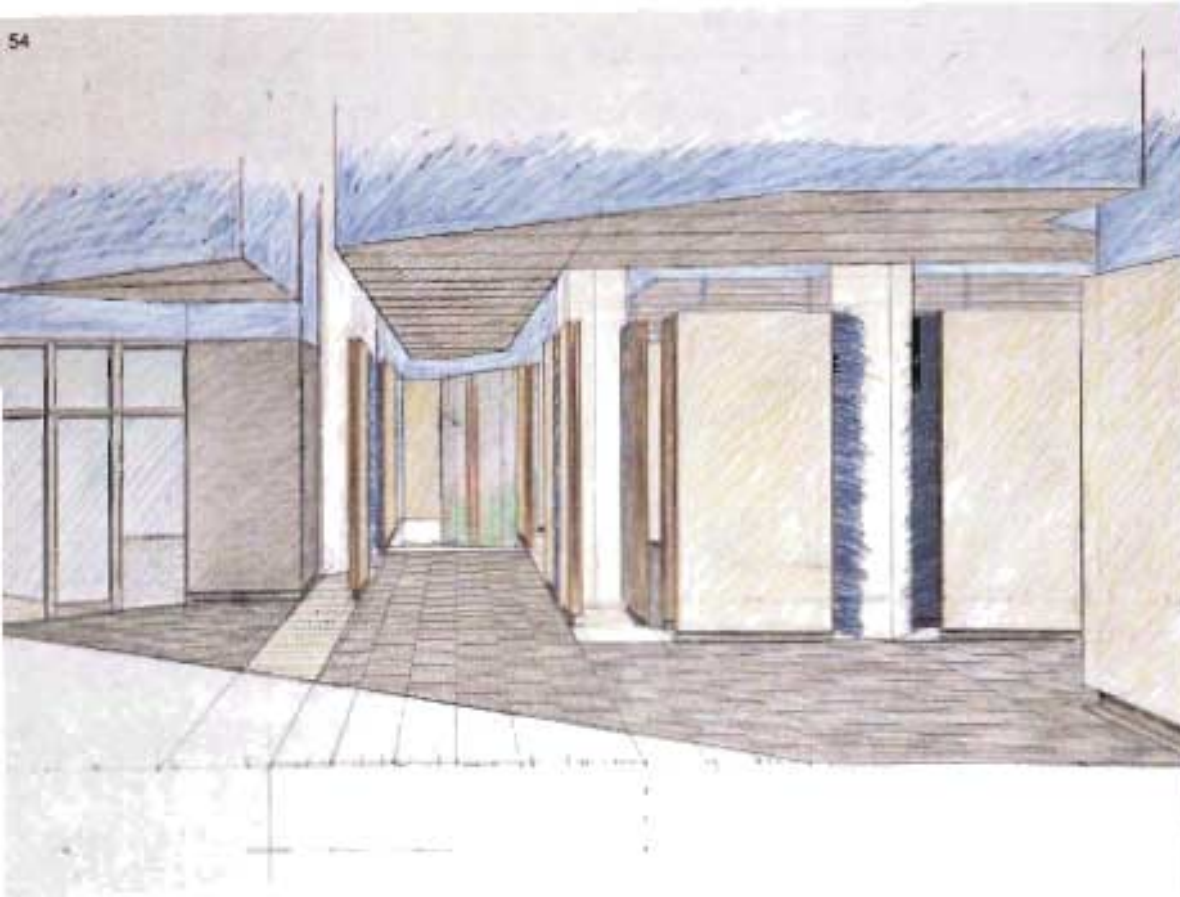
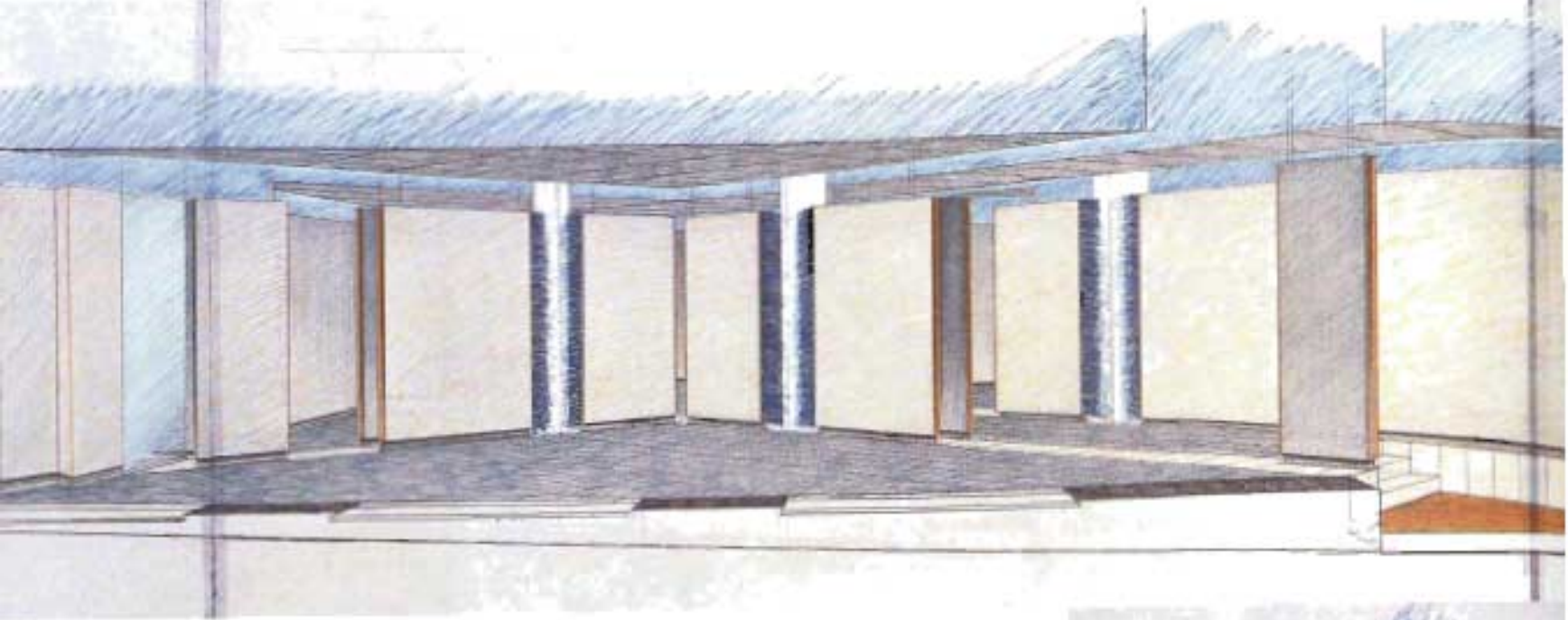
GREET

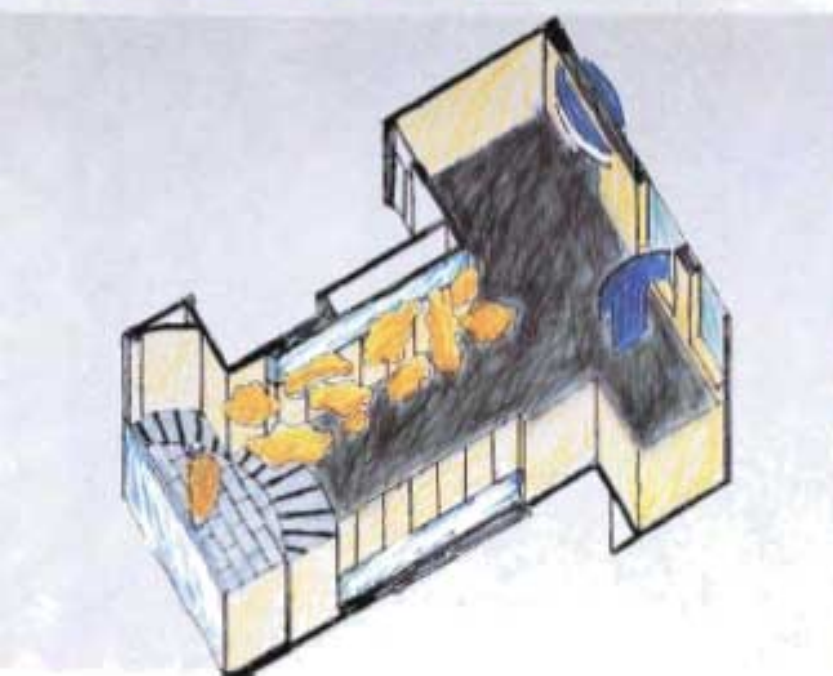


NEW 10/15/16  
- COLOUR  
- SPACING DIAGRAM  
- 'SOFT' BACK OPTION







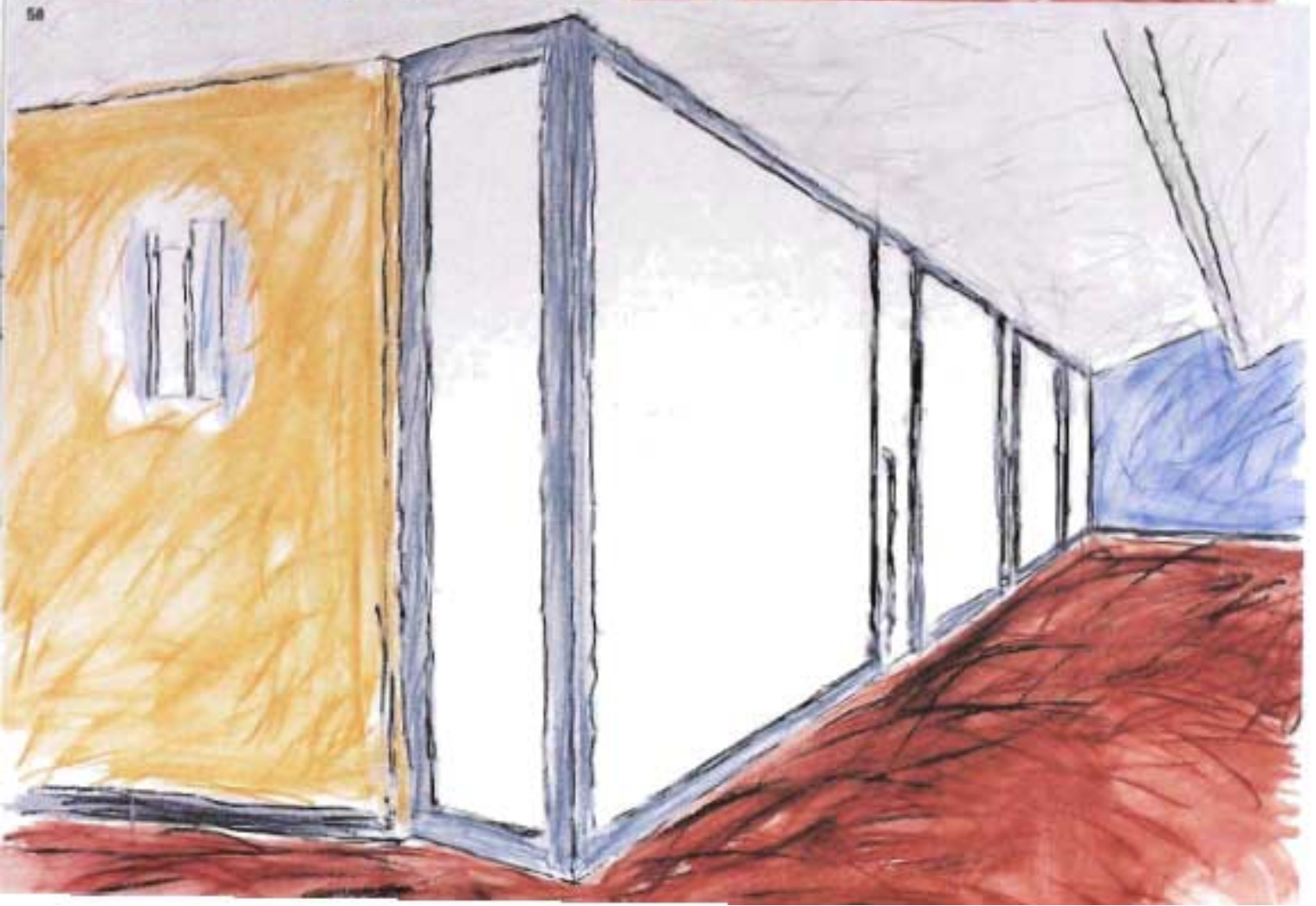


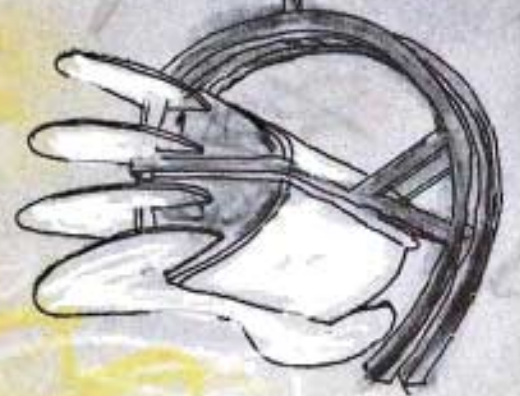
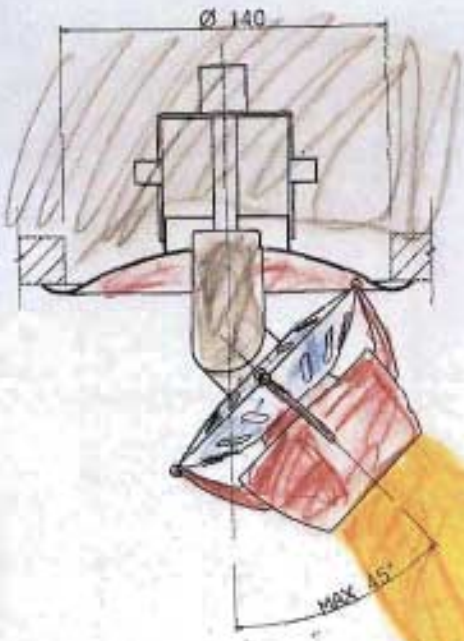


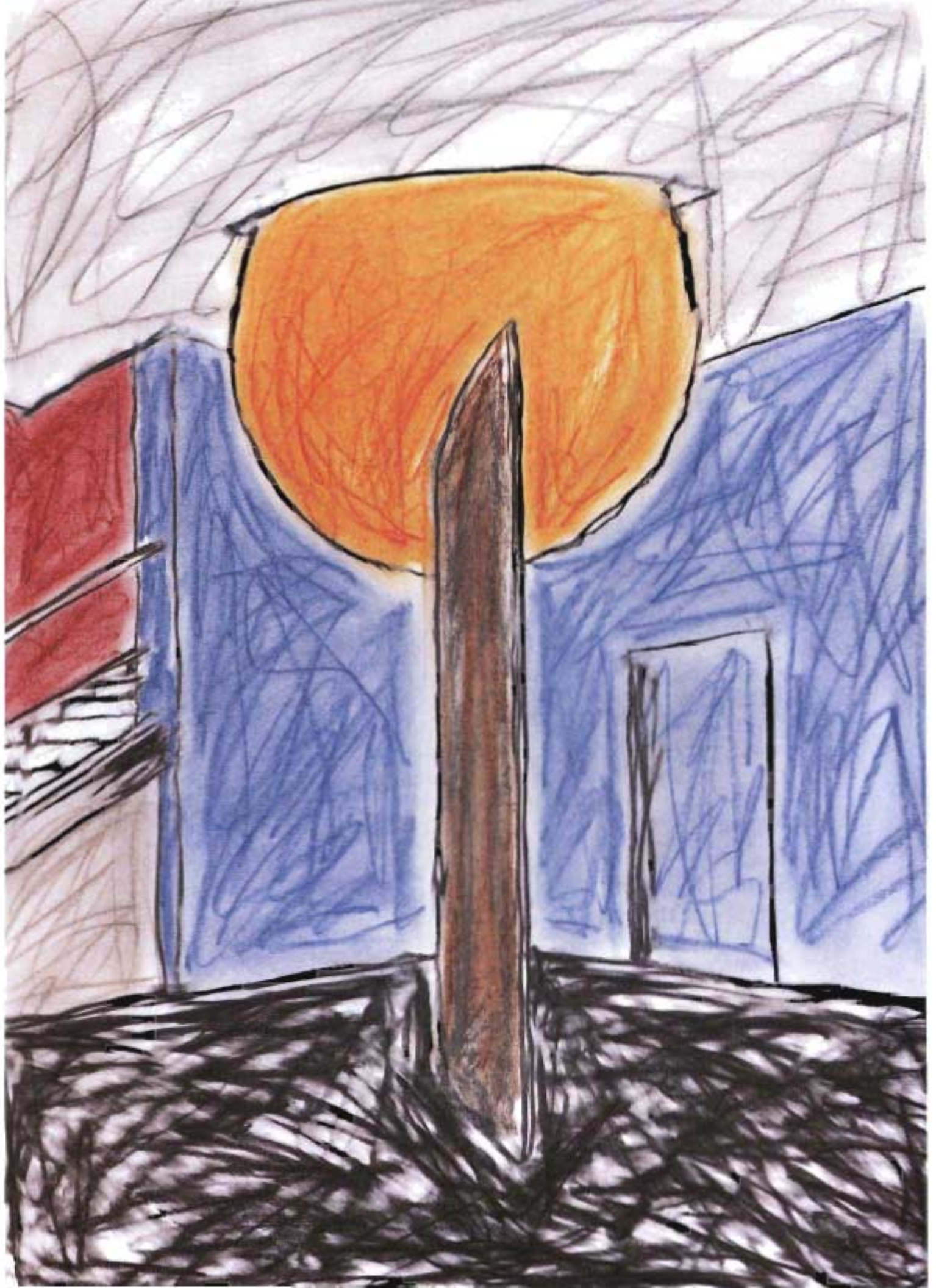




58











7. Tokonoma

7. Tokonoma

7. Tokonoma

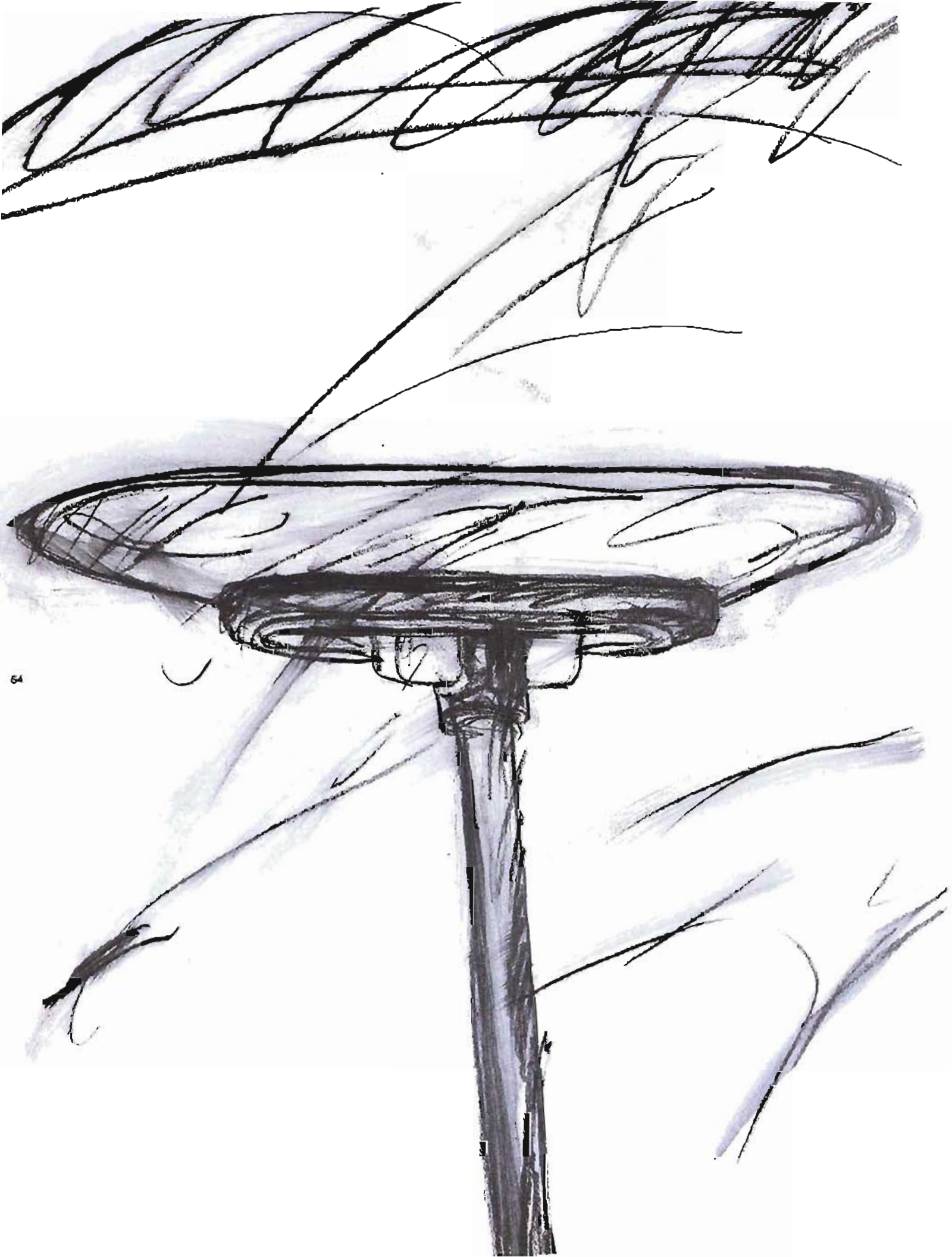
Si comparamos una habitación japonesa con un dibujo a tinta china, los *shoji* corresponderían a la parte en donde la tinta está más diluida y el *tokonoma*, al lugar en el que está más concentrada. Cada vez que vemos un *tokonoma*, esa obra maestra del refinamiento, nos maravilla comprobar hasta qué punto los japoneses han sabido dilucidar los misterios de la sombra y con cuánto ingenio han sabido utilizar los juegos de sombra y luz. Y todo eso sin buscar particularmente ningún efecto determinado. El verdadero efecto es la sensación inquietante que genera la sombra, una especie de espesura de silencio que sólo Tanizaki ha sabido describir y atravesar.

62

Se mettiamo a confronto un'abitazione giapponese con un disegno a china, gli *shoji* corrisponderebbero alla parte dove il colore è più diluito e il *tokonoma* al luogo in cui è più denso. Ogni volta che vediamo un *tokonoma*, opera magistrale di raffinatezza, siamo presi dallo stupore nell'appurare fino a qual punto i giapponesi abbiano saputo illustrare i misteri dell'ombra e con quanto ingegno abbiano saputo utilizzare i giochi di luce e ombra. E tutto questo senza cercare in particolare alcun effetto determinato. Il vero effetto è la sensazione inquietante generata dall'ombra, una sorta di spessore di silenzio che solamente Tanizaki ha saputo descrivere e attraversare.

If a Japanese house were compared to an ink drawing, the *shoji* would correspond to the areas where the colour is most diluted, and the *tokonoma* to where it is densest. Every time we see a *tokonoma*, such a masterly work of refinement, we are astounded by how expertly the Japanese depicted the mysteries of shadows, and with what genius they used the play of light and shade. All this without particularly striving for special effects. The real effect is the disturbing feeling generated by the shadow, a sort of thickness of silence that only Tanizaki knew how to describe and pass through.





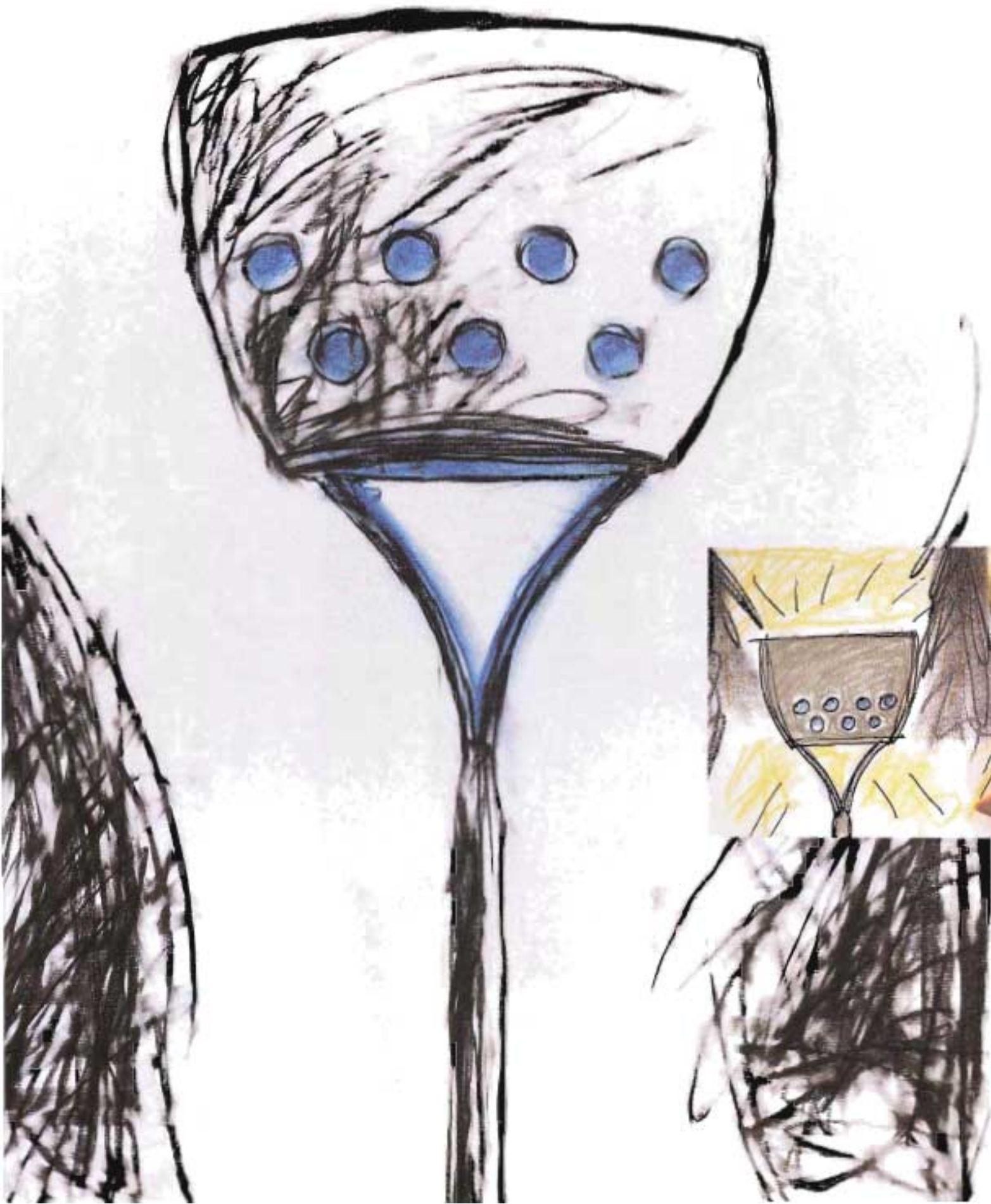


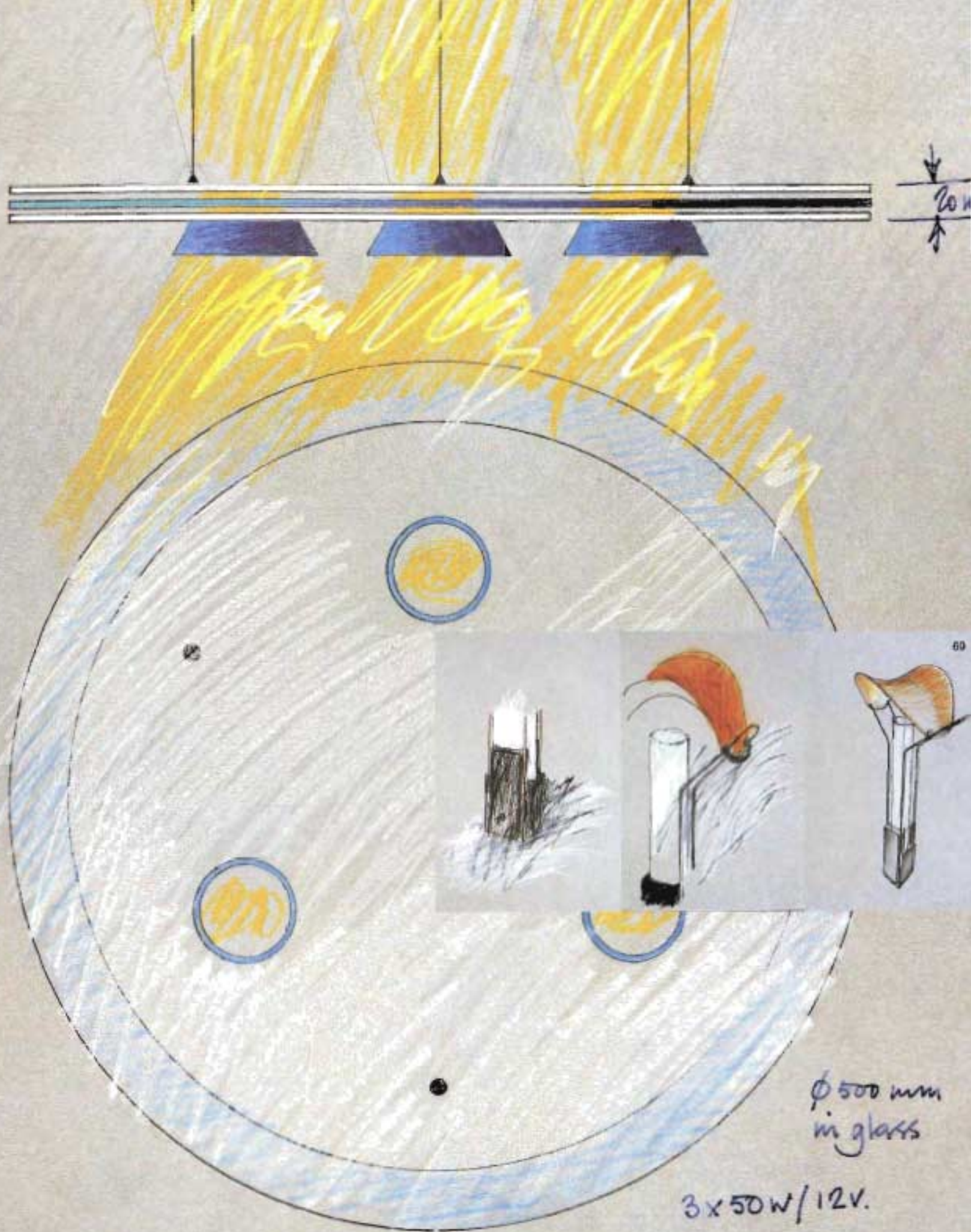


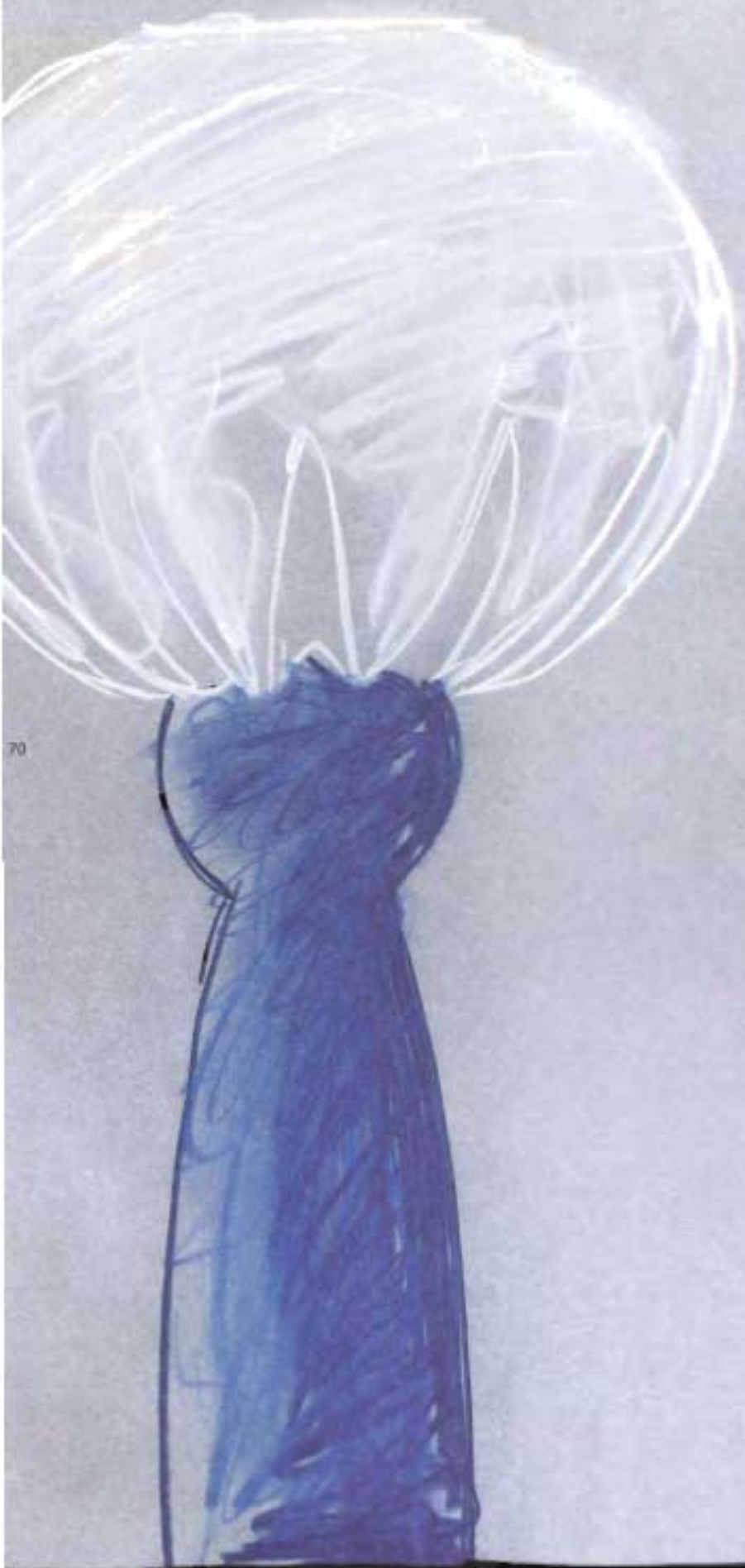
60











8. **Objetos**  
8. **Objects**  
8. **Oggetti**

La letteratura tardó mucho tiempo en descubrir el objeto. Es necesario llegar a Balzac para que la novela no sea solamente el espacio de puras relaciones humanas sino también de materias y de usos llamados a jugar su parte en la historia de las pasiones: Grandet, ¿hubiese sido avaro (literariamente hablando) sin sus trozos de vela, sus terrones de azúcar y su crucifijo de oro? Mucho antes que la literatura, la *Enciclopedia*, observa Barthes, practicó ya lo que podría llamarse una cierta filosofía del objeto: es decir que reflexiona sobre su ser y establece un recuento y una definición. Basta asomarse a sus láminas, parecen como un vasto balance de propiedad. Groethuysen pudo oponer al *orbis pictus* del Renacimiento, animado por el espíritu de un conocimiento aventurero, el enciclopedismo del siglo XVIII fundado sobre un saber de apropiación. Apropiarse es fragmentar el mundo, dividirlo en objetos finitos, someterlos al hombre, a su vida y proyecto. Una y otra vez la *Enciclopedia* expresa el testimonio de una cierta epopeya de la materia.

La letteratura ha tardato molto a scoprire l'oggetto. È necessario arrivare a Balzac perché il romanzo non sia solamente lo spazio di pure relazioni umane ma anche di materie e usi chiamati a recitare la propria parte nella storia delle passioni: Grandet sarebbe stato avaro (letterariamente parlando) senza i suoi mozziconi di candela, le zollette di zucchero e il crocifisso d'oro? Molto prima della letteratura, l'*Enciclopedia*, osserva Barthes, praticò già quel che si poteva chiamare una certa filosofia dell'oggetto: vale a dire che riflette sul proprio essere e stabilisce una verifica e una definizione. Basta affacciarsi sulle sue pagine, sembrano come un vasto bilancio patrimoniale. Groethuysen poté opporre all'*orbis pictus* del Rinascimento, animato dallo spirito di una conoscenza alla ventura, l'enciclopedismo del secolo XVIII fondato su un sapere di appropriazione. Appropriarsi è frammentare il mondo, dividerlo in oggetti finiti, sottometterlo all'uomo, alla sua vita e al suo progetto. In ogni caso l'*Enciclopedia* dà testimonianza di una certa epopea della materia.

Literature was late in discovering objects. One must wait until Balzac for the novel to no longer be exclusively a space for purely human relationships, but also for materials and uses, called on to recite their own part in the history of passions. Would Grandet have been avaricious (literally speaking), without his candle ends, sugar lumps, and gold crucifix? Long before literature, observed Barthes, the *Encyclopaedia* already practised what could be called a certain philosophy of objects, which reflects on itself, and establishes verification and definition. One need only look at its pages and they seem a vast patrimony. Groethuysen opposed the *orbis pictus* of the Renaissance, animated by the spirit of a knowledge of adventure, with the Encyclopaedism of the 18th Century, founded on a knowledge of appropriation. To appropriate is to fragment the world, dividing it into finite objects, subjecting it to man, his life, his project. In any case, the *Encyclopaedia* was proof of a certain epopee of matter.





BIEL

BIEL

Rocked Style Book

DESIGN ILLUSTRATION

60-70 is a must-have handbook

1981

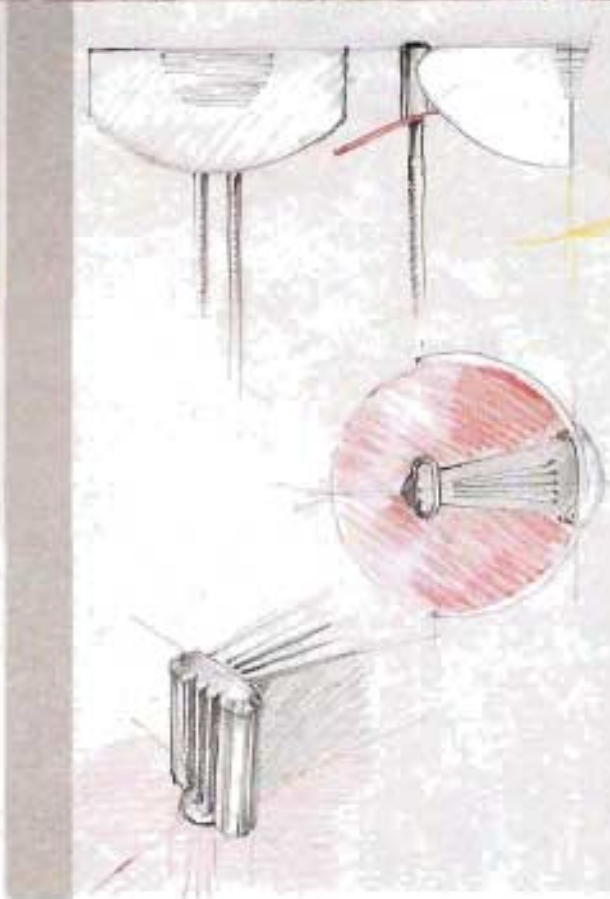
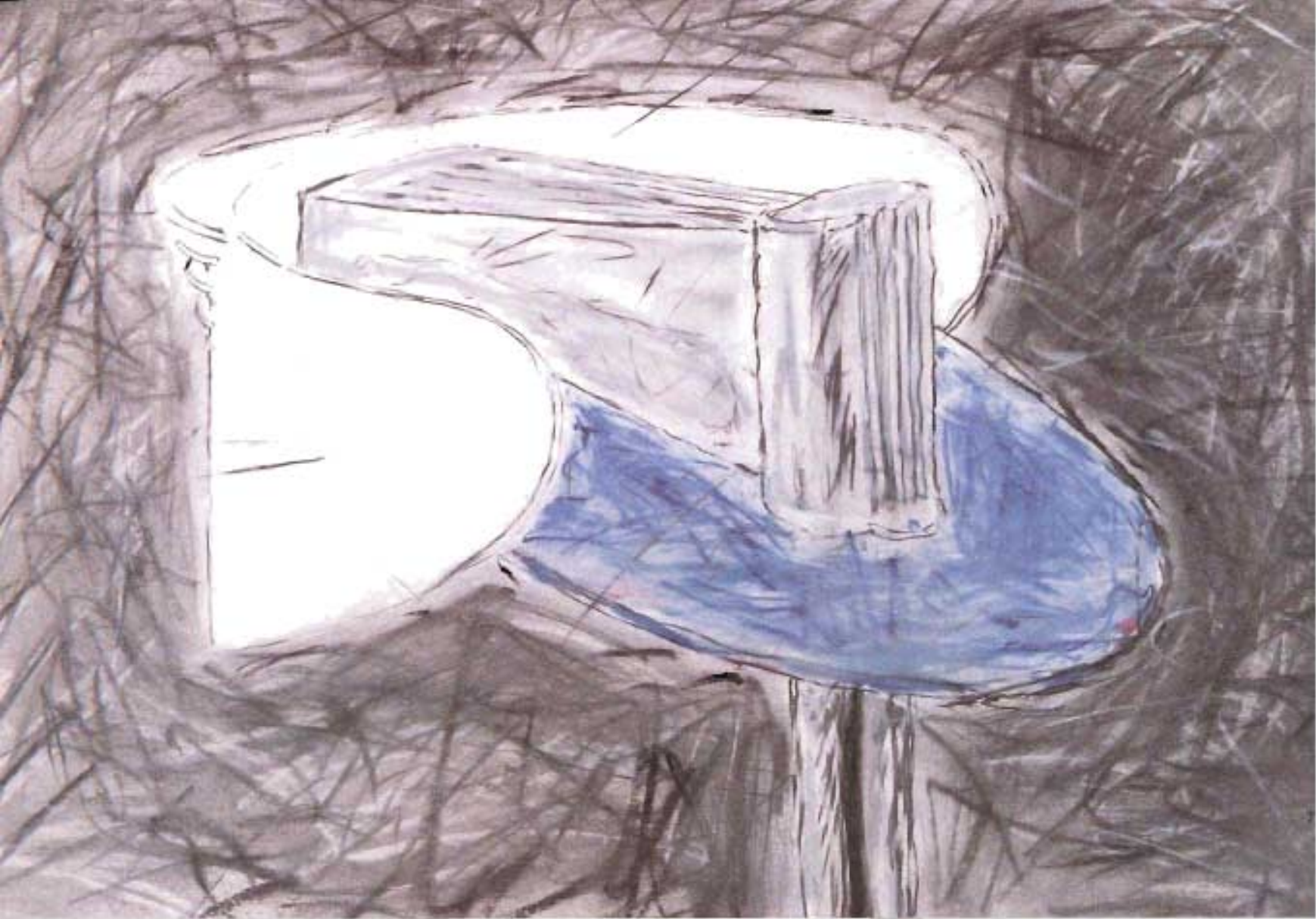
Fritz Hansen

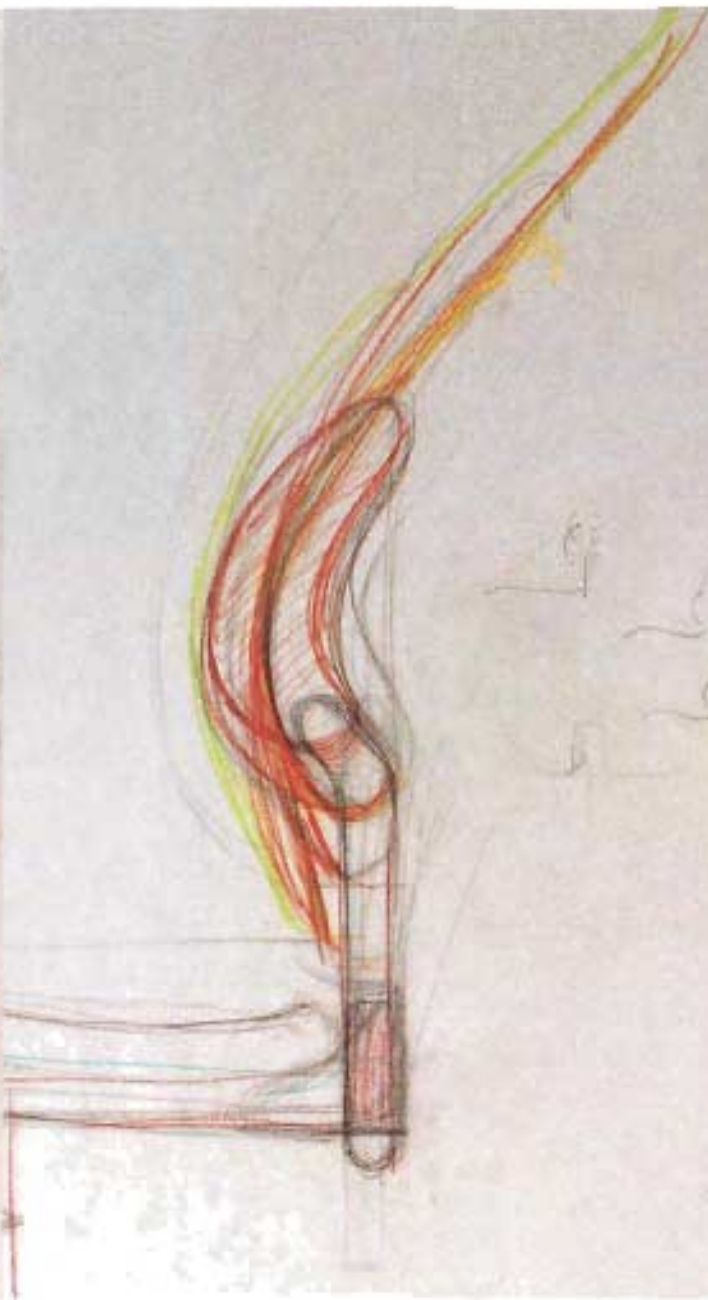
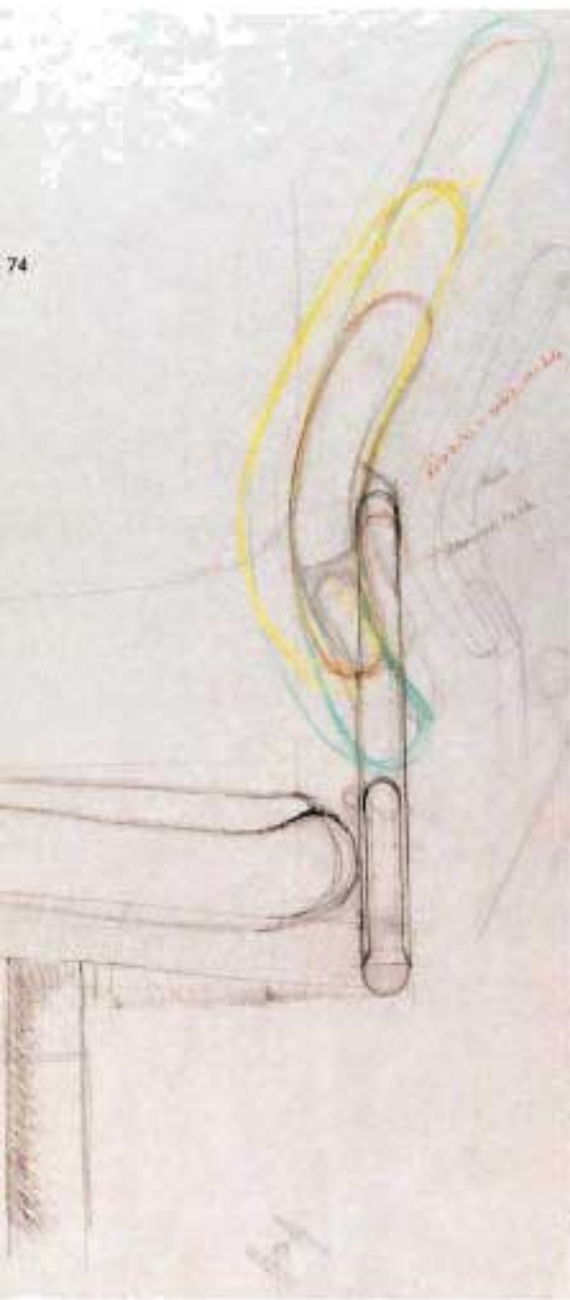
ALBERT

MISCELLANEOUS

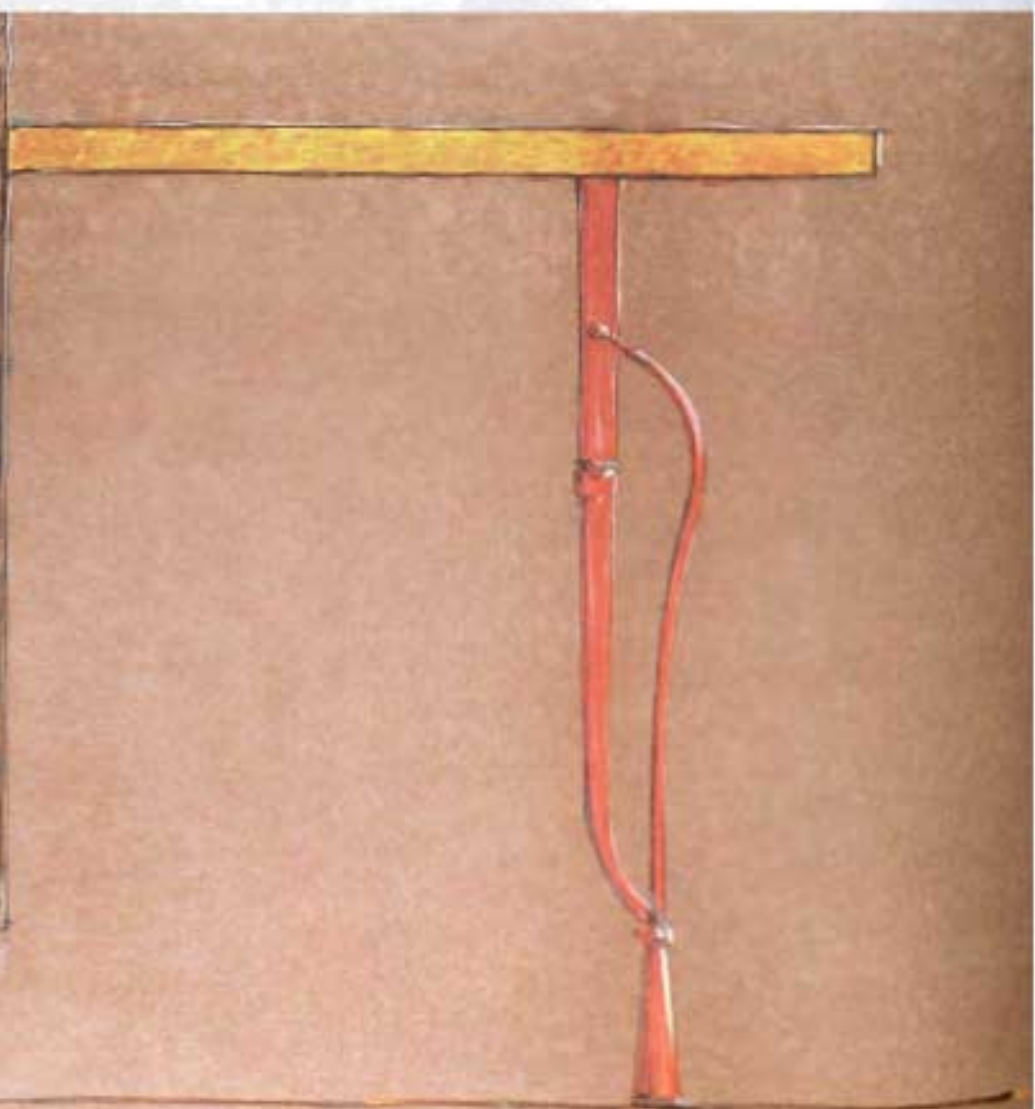
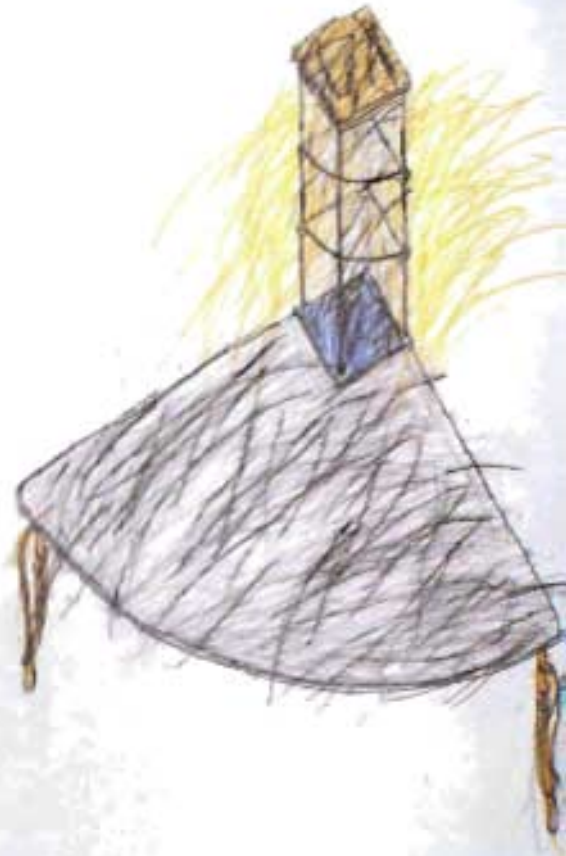
1981

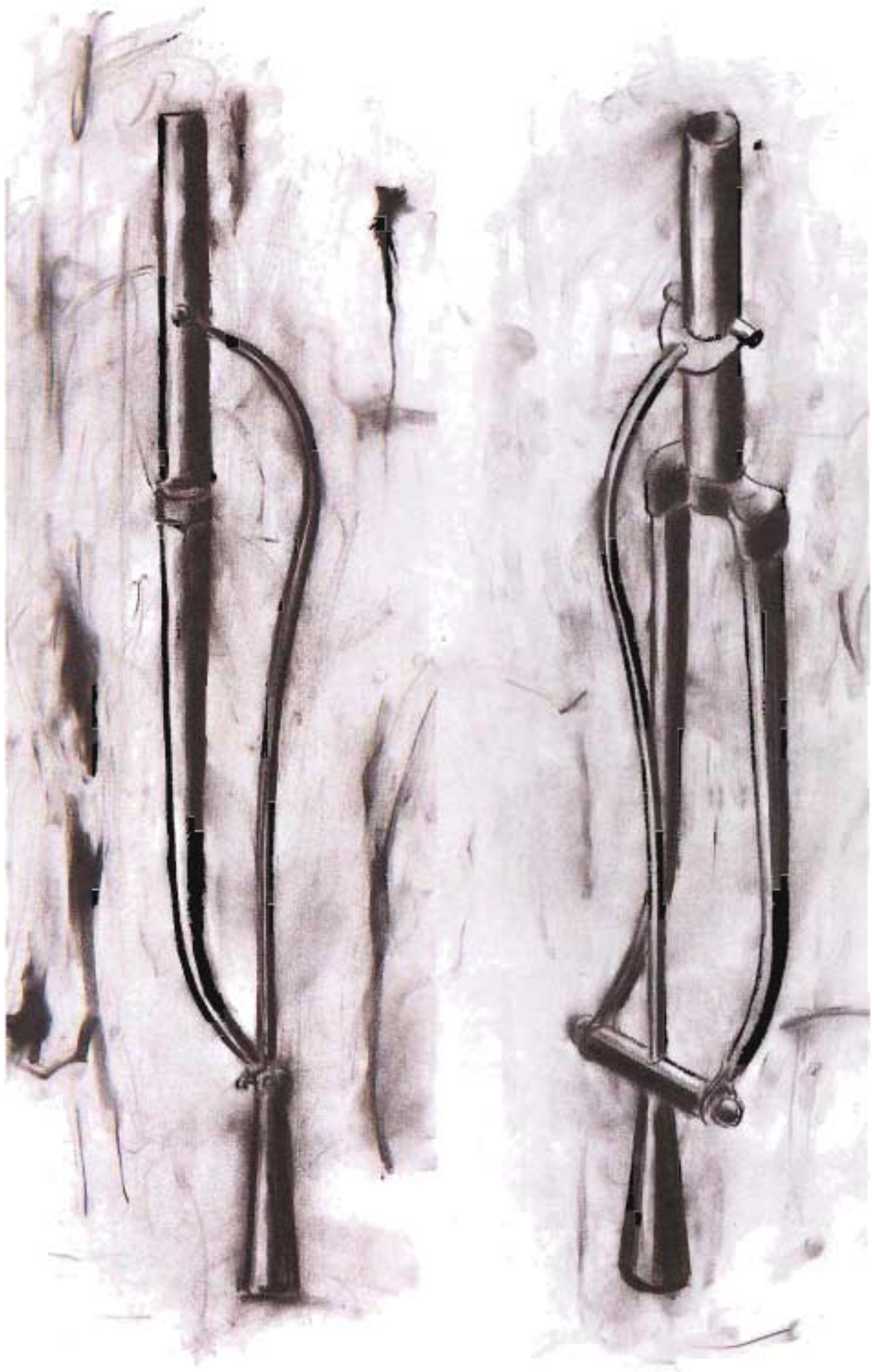
MEXICO

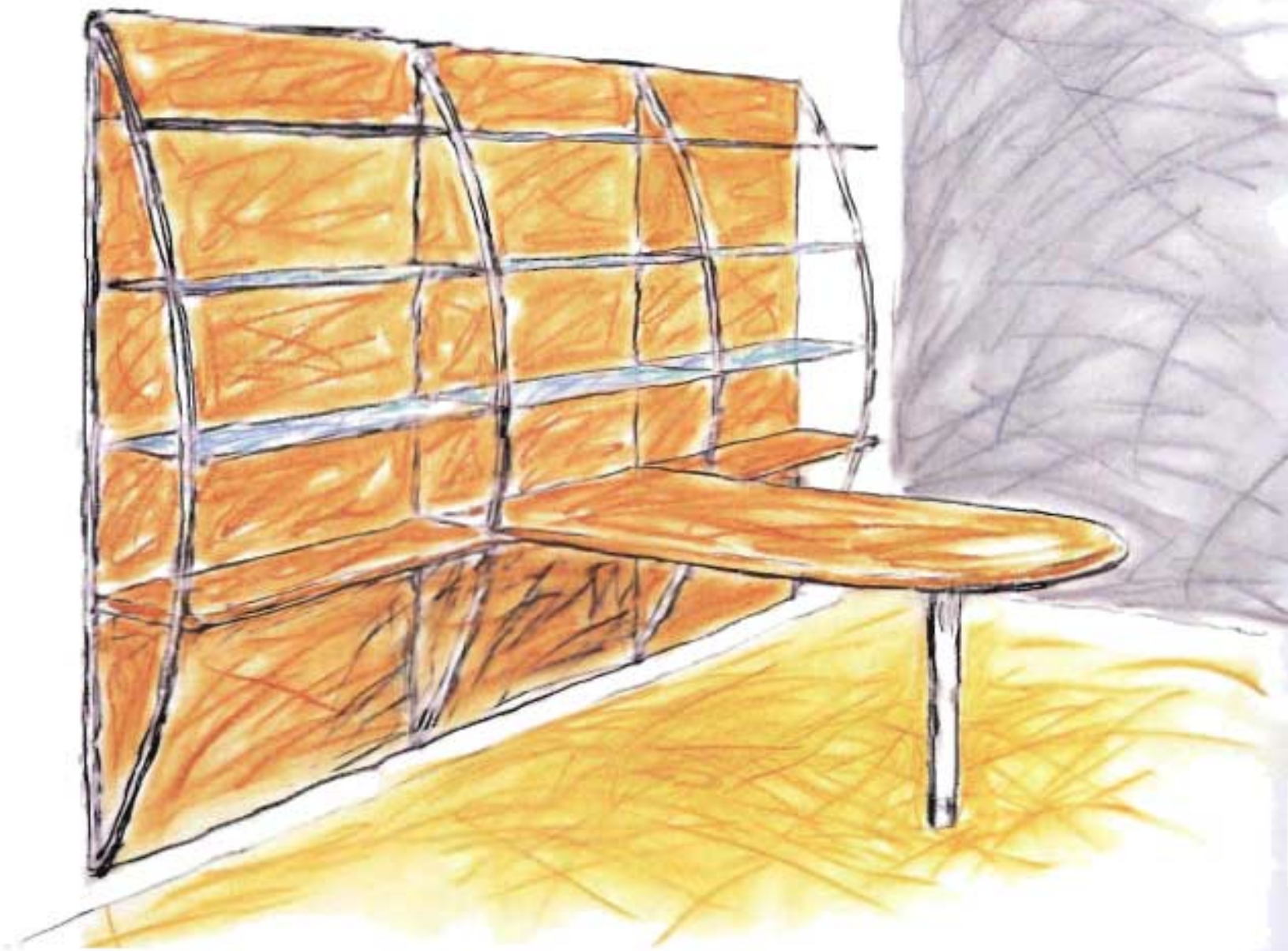






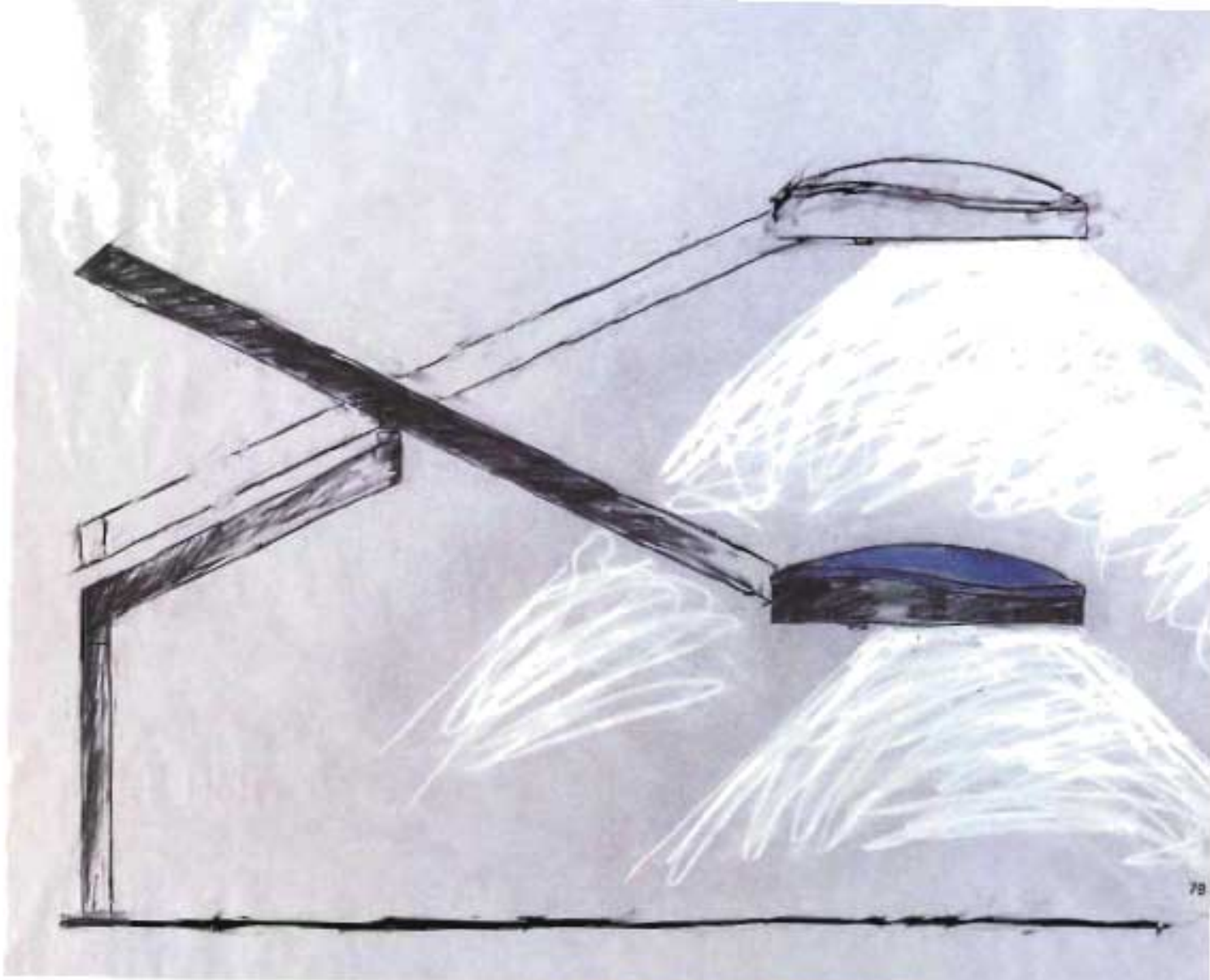


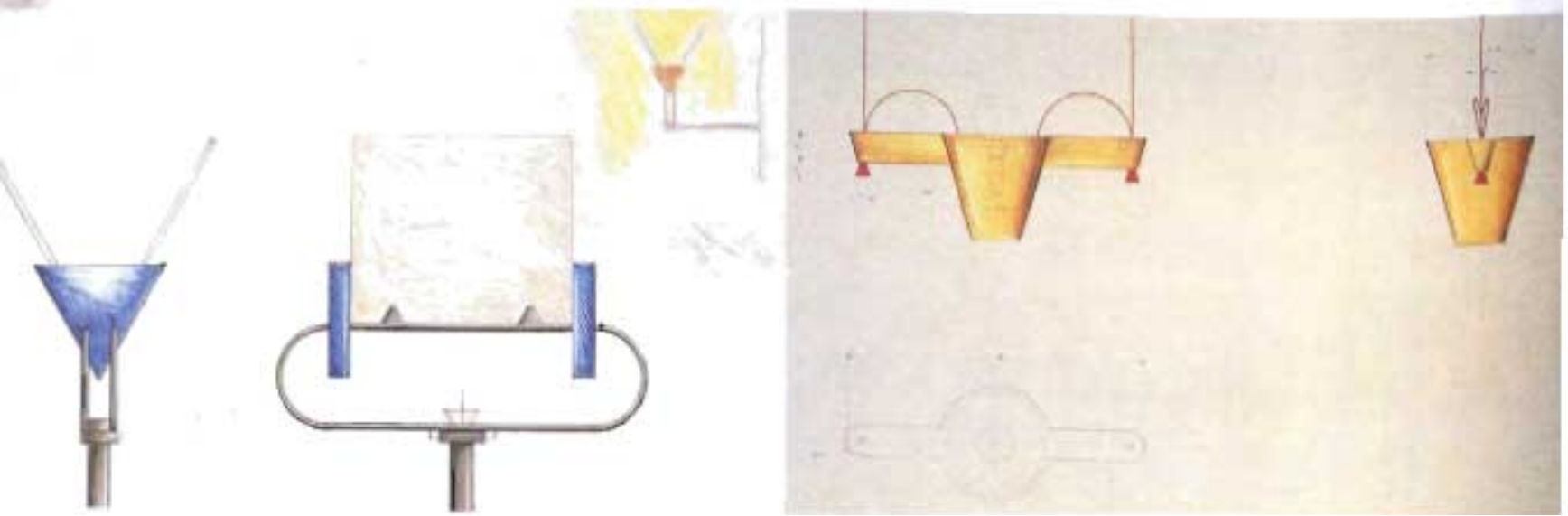




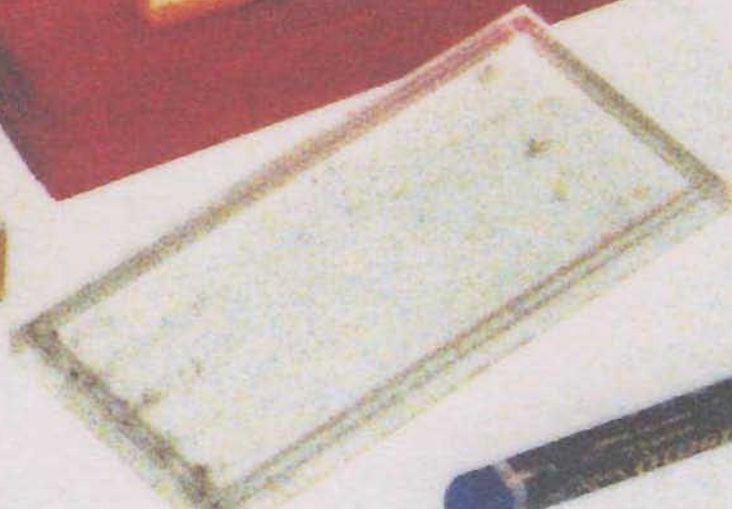
78











9. Manos

9. Hands

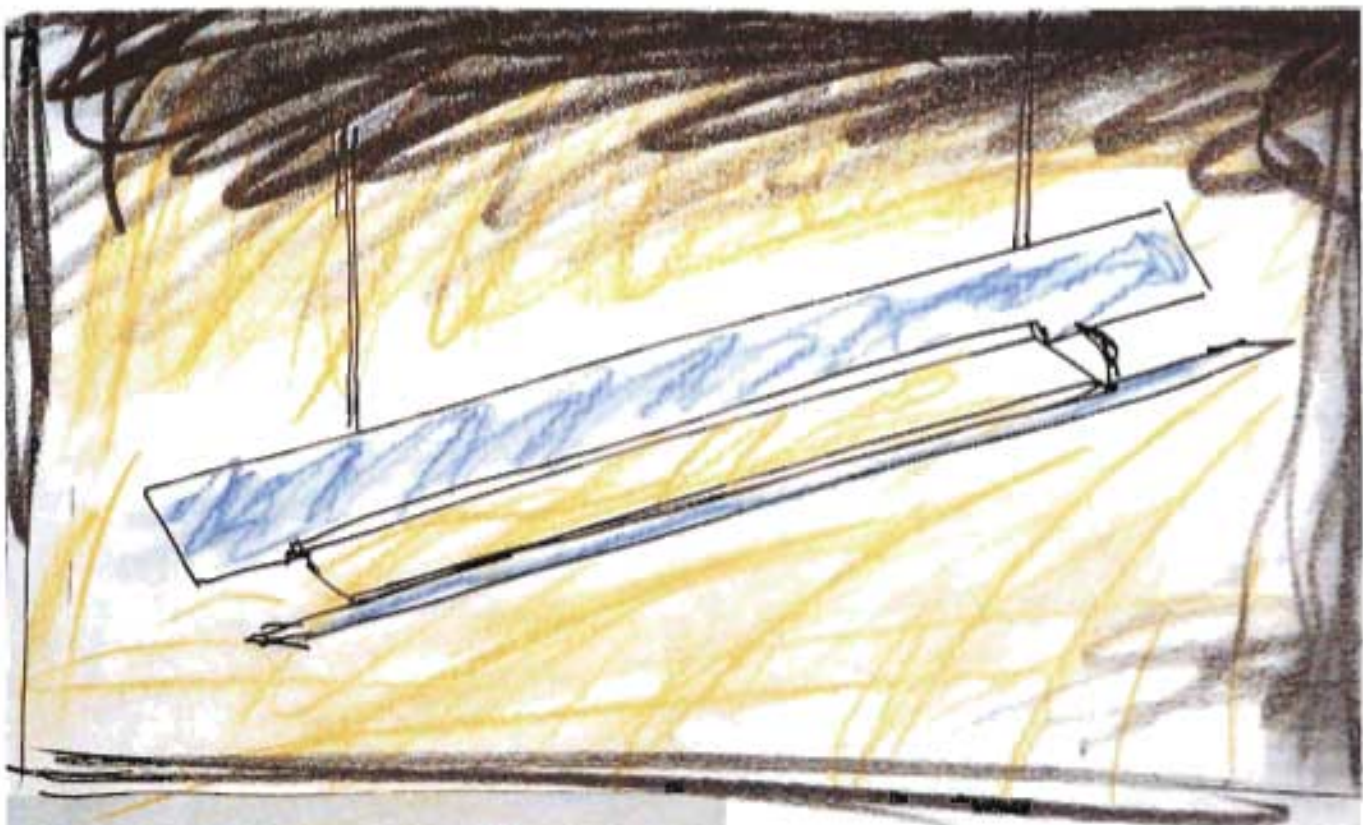
9. Mani

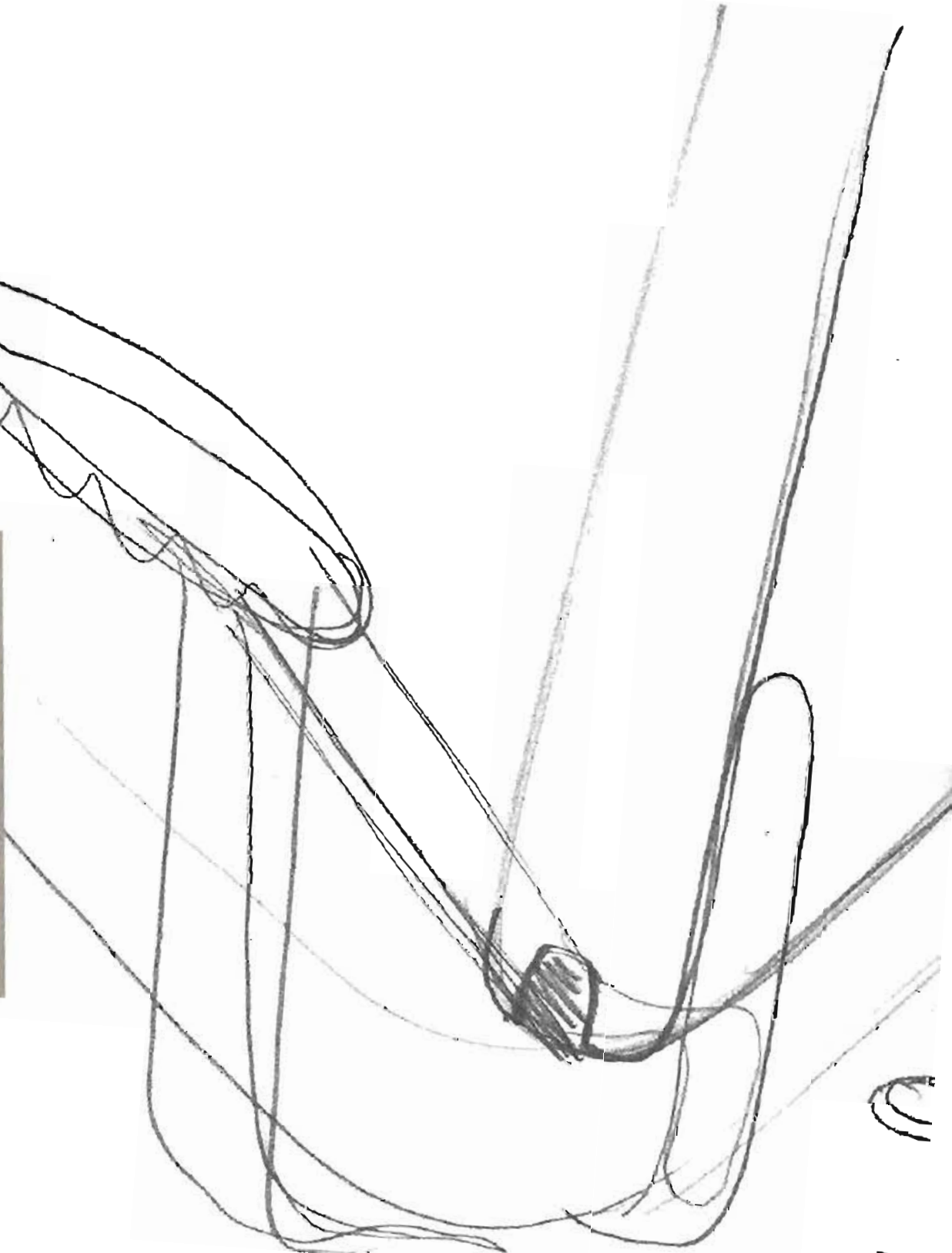
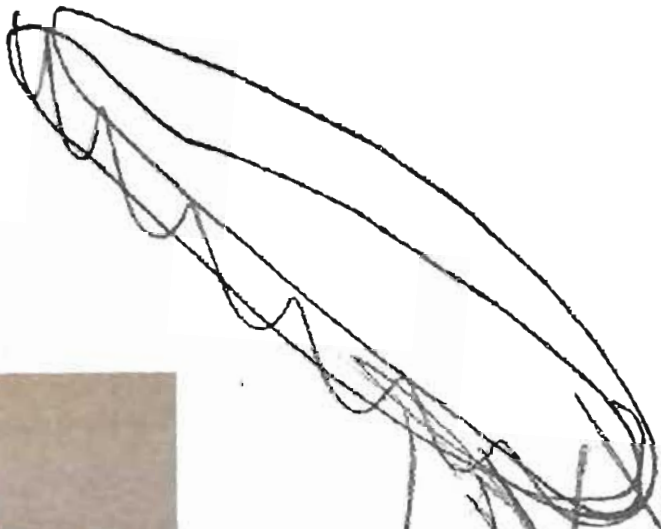
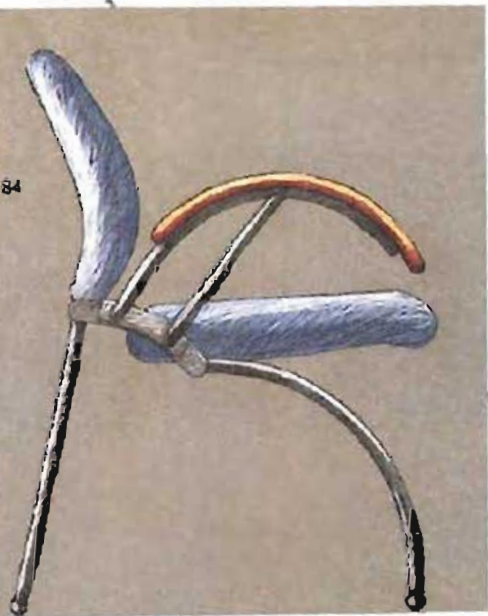
A partire dal secolo XVIII si incontrano frequentemente nei fogli e bozzetti di artisti mani disegnate isolatamente in varie posizioni. Sono come il volto di ciò che è disponibile, di ciò che è possibile. Separate dal corpo si librano dietro l'opera (data la loro estrema levità), indicando il momento misterioso e magico dell'apparizione delle cose. È come se l'uomo di quel secolo non finisse di stupirsi di possedere delle mani. Convivono con le macchine e disegnano sul foglio bianco i possibili oggetti di un nuovo mondo che già Giandomenico Tiepolo cercava di accostare negli affreschi della villa di Zianigo.

82

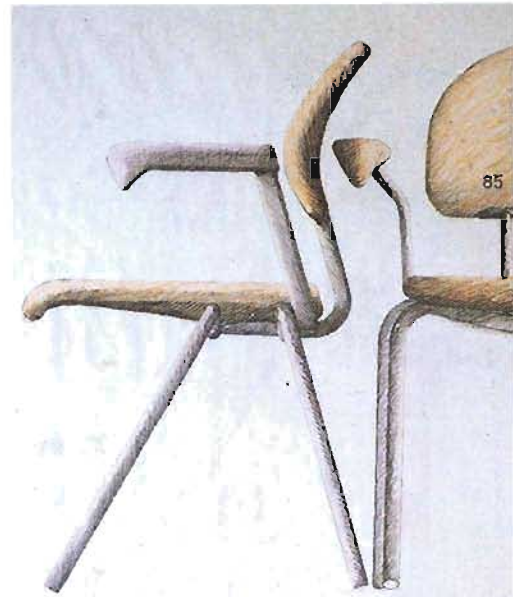
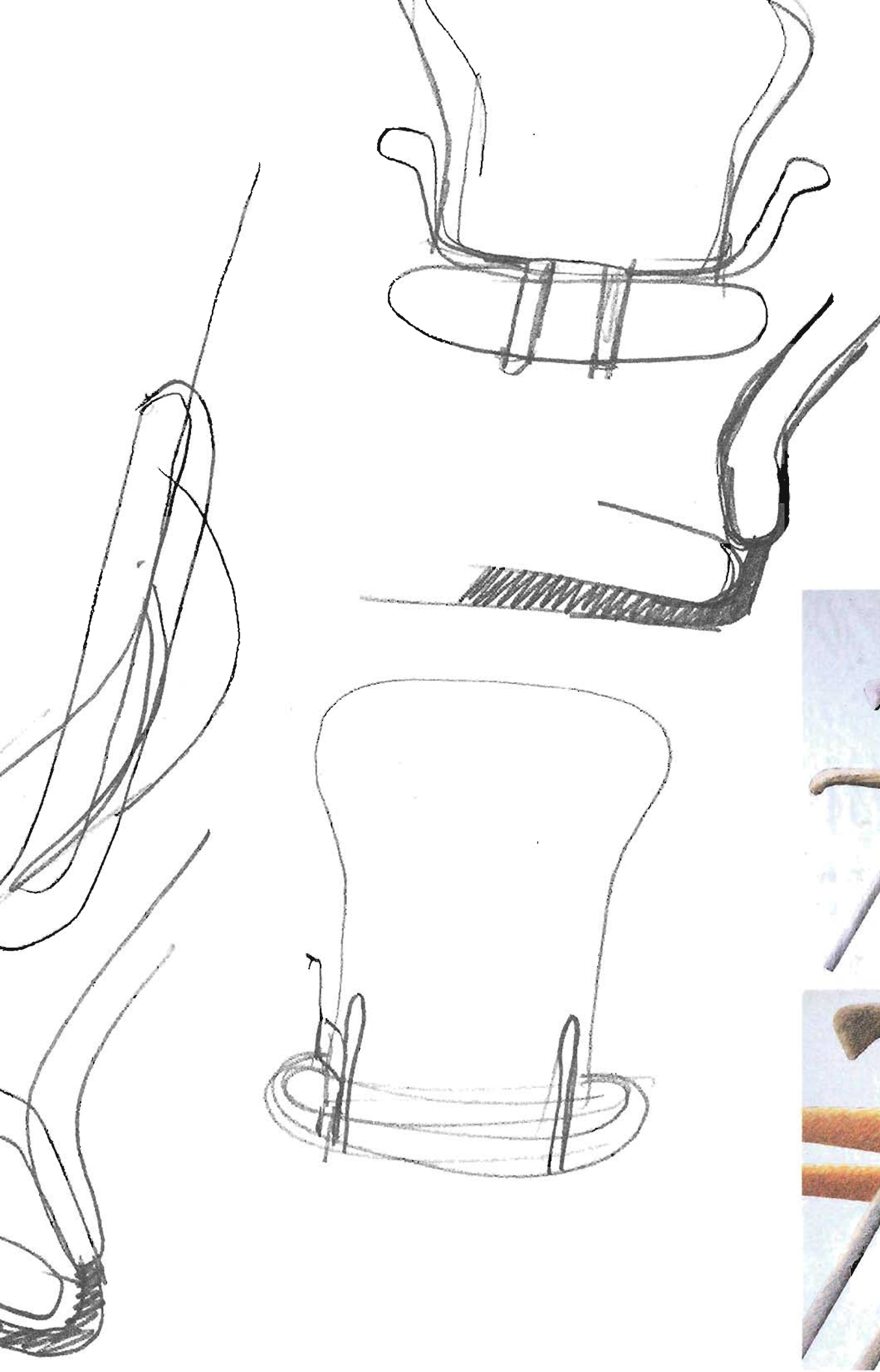
From the 18th Century onwards one frequently finds, on artists' sheets of paper and sketches, isolated hands drawn in various positions. They are like the face of what is available, what is possible. Separated from the body they hover behind the work (given their extreme levity), indicating the mysterious and magical moment of the appearance of things. It is as if man in that century never ceased to be amazed at owning hands. They live with machines and on blank sheets of paper draw the potential objects of a new world that Giandomenico Tiepolo was already trying to get closer to in the frescoes of the villa at Zianigo.

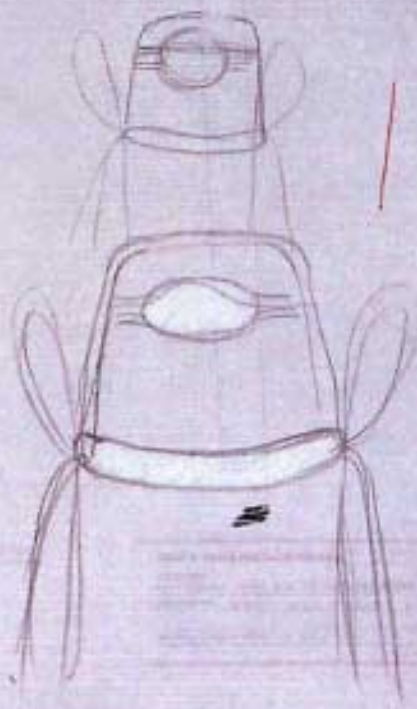
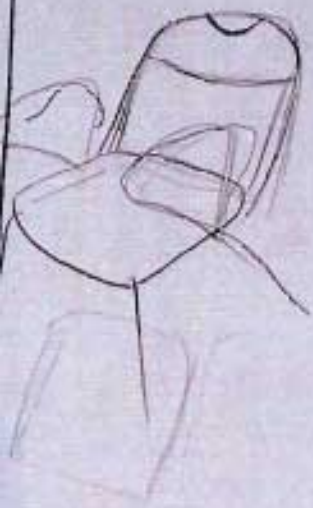
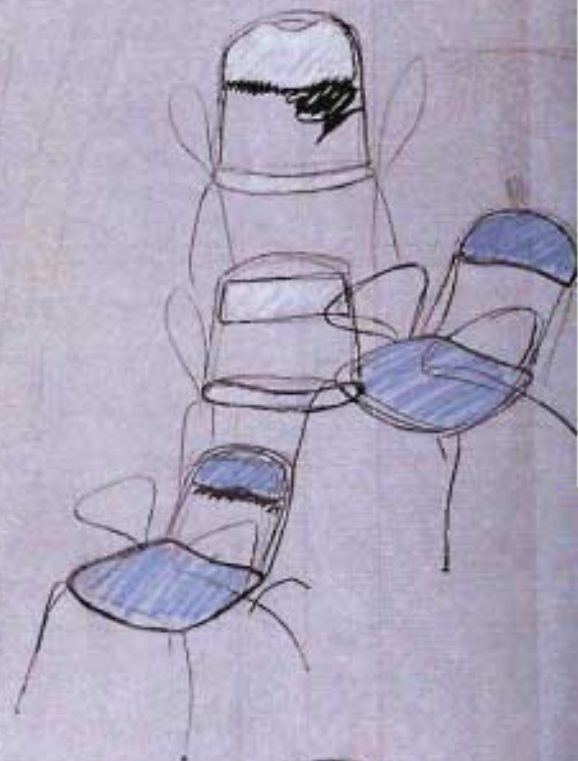
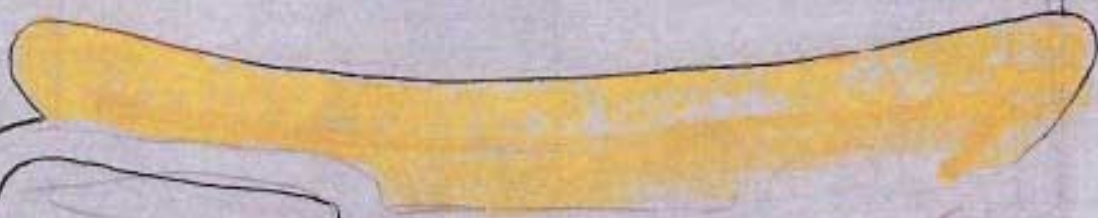
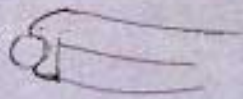
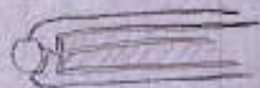
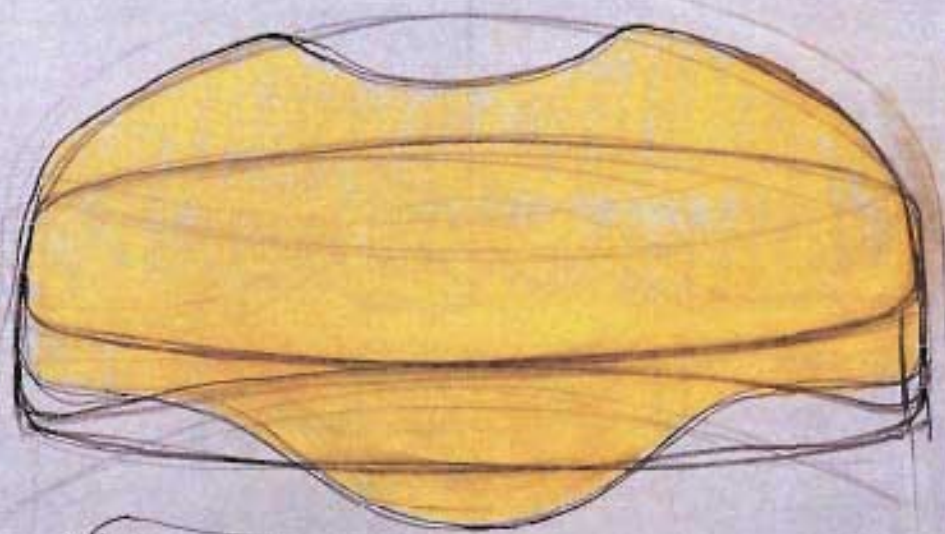
A partir del siglo XVIII es frecuente encontrar en láminas y bocetos de artistas manos sueltas, dibujadas en posiciones varias. Son como el rostro de lo disponible, de lo posible. Separadas del cuerpo, revolotean alrededor de la obra (pues su ligereza es extrema), indicando el momento misterioso y mágico de la aparición de las cosas. Es como si el hombre de aquel siglo no acabara de asombrarse de tener manos. Conviven con las máquinas y dibujan sobre la lámina en blanco los posibles objetos de un nuevo mundo que ya Giandomenico Tiepolo intentaba acercar en los *affreschi* de la villa de Zianigo.

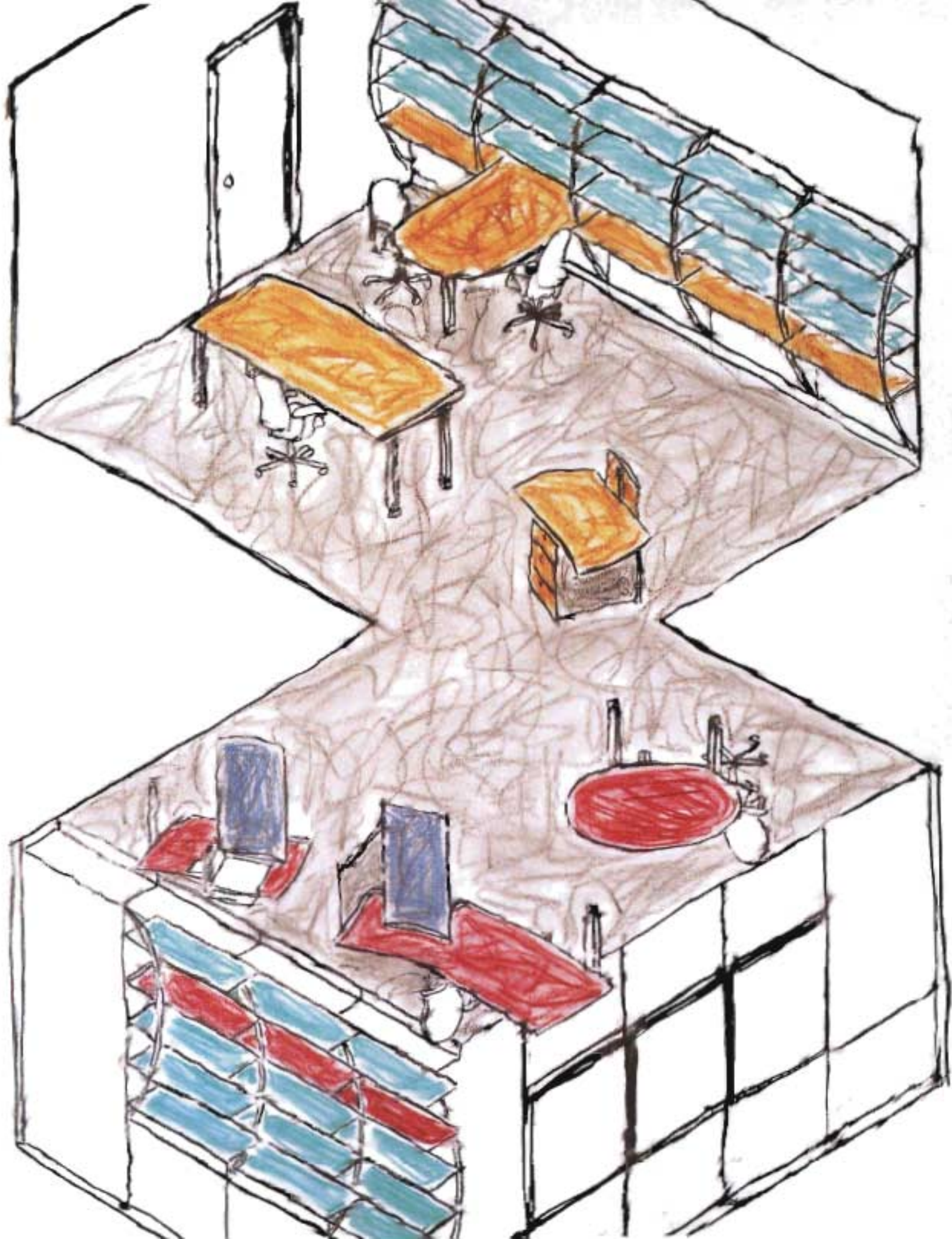


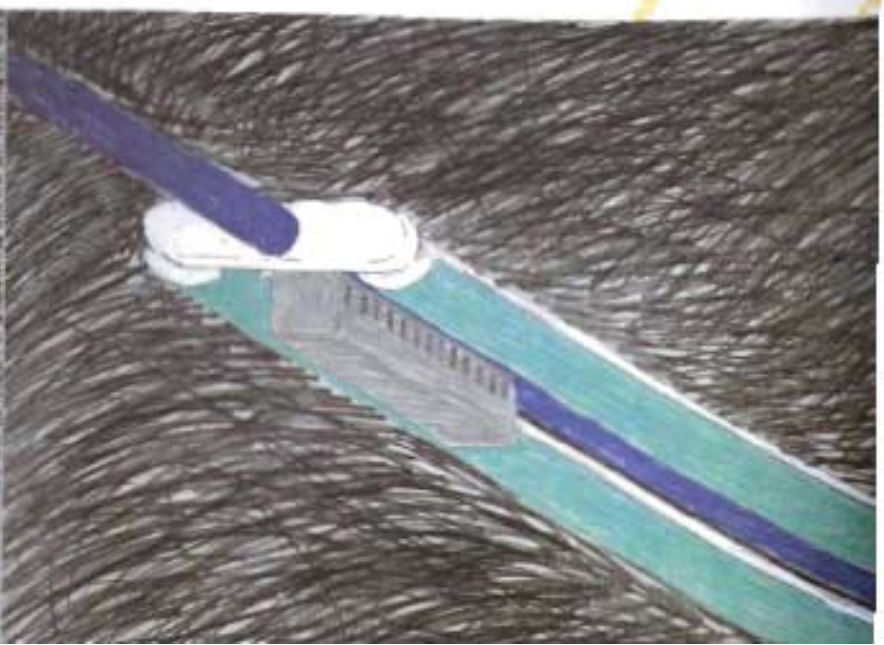
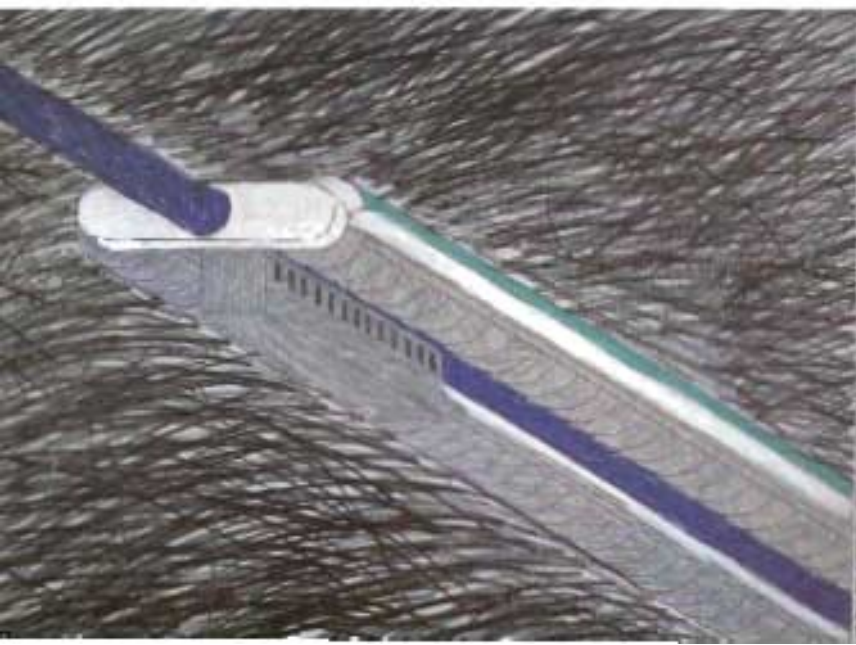


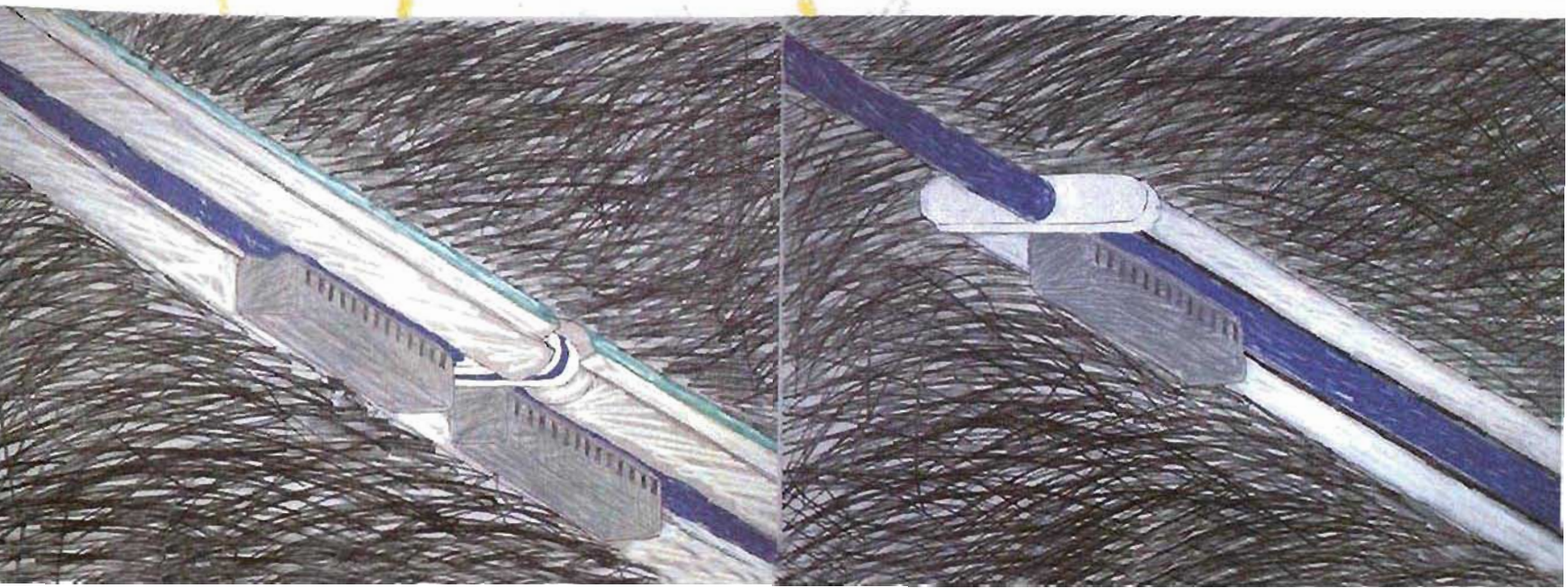
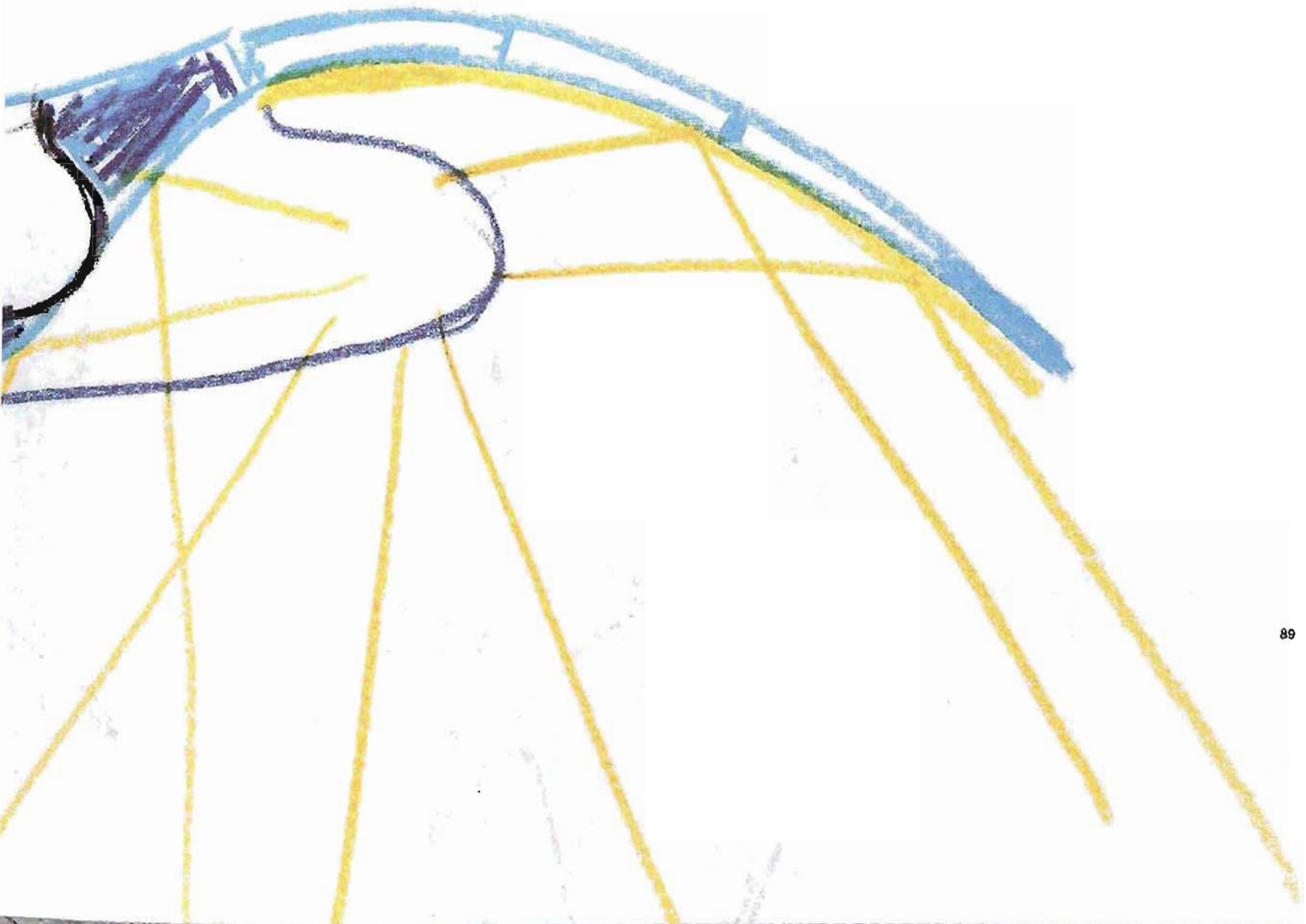
110

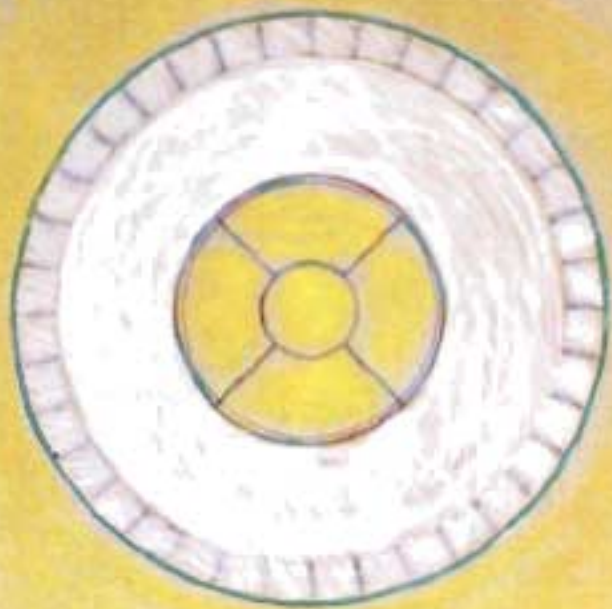
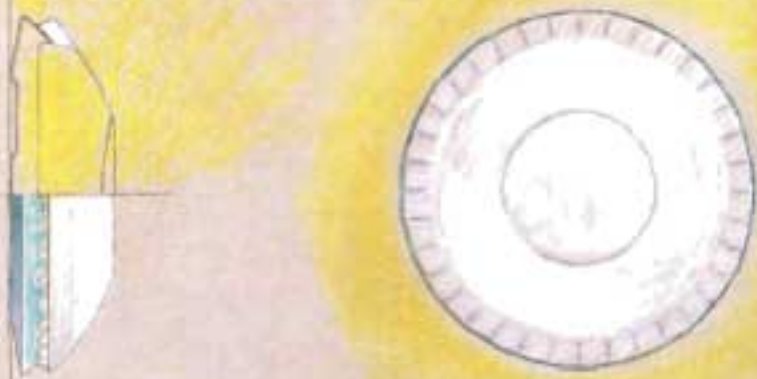
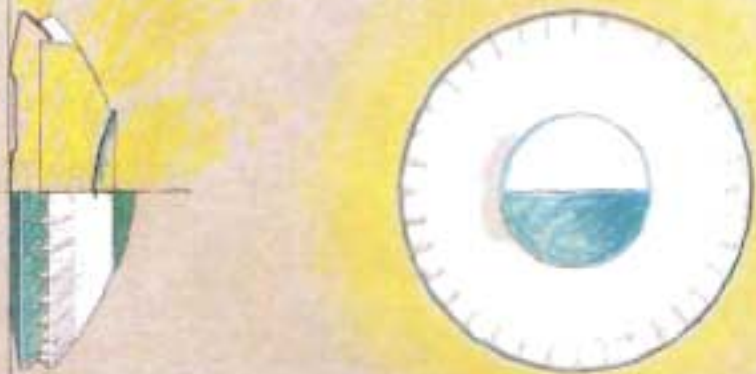












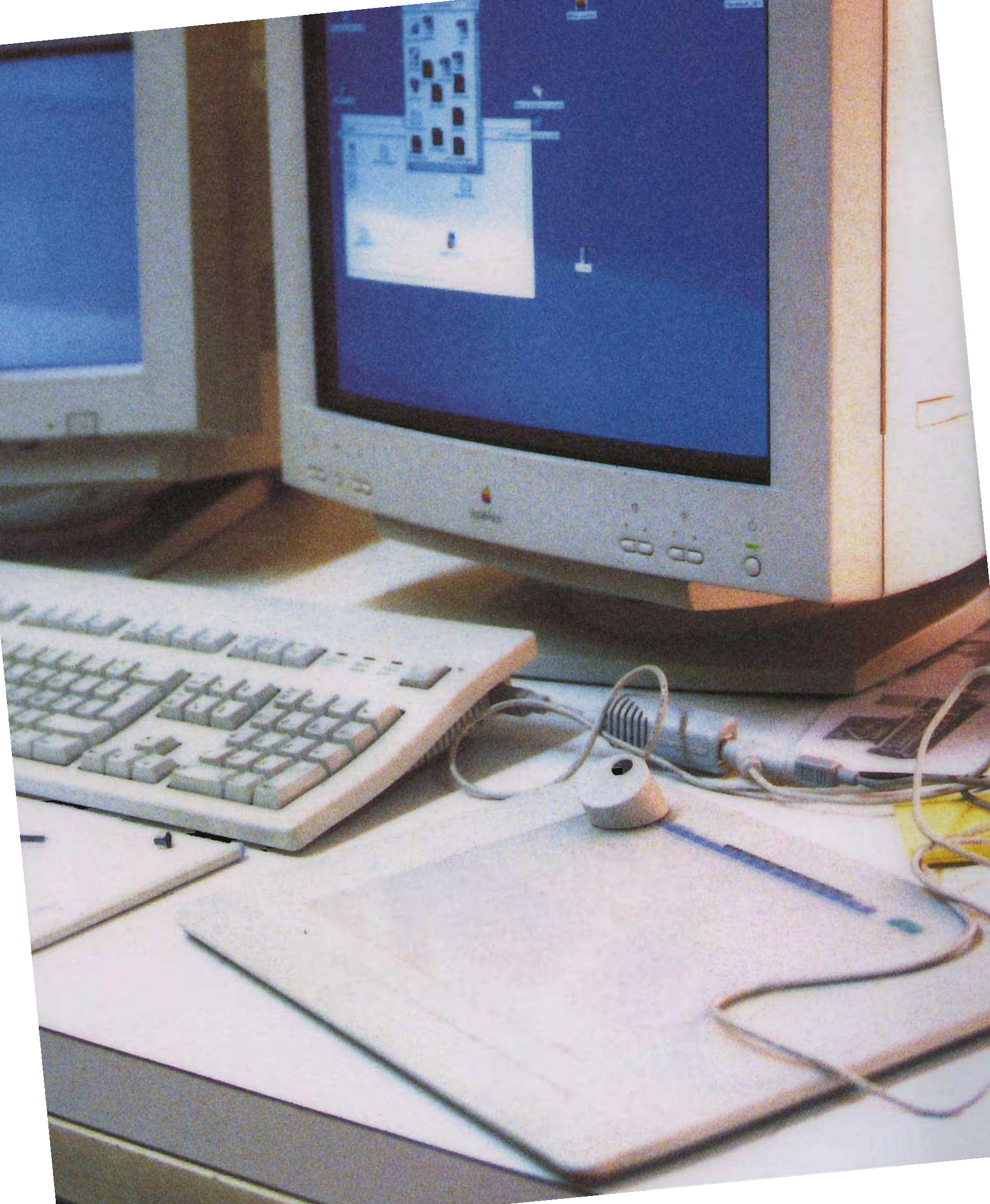
10. Dibujo suspendido  
10. Suspended Drawing  
10. Disegno sospeso

Può darsi che il disegno sia il luogo in cui si citano senza volerlo tutti i momenti della cultura del progetto. Il disegno si presenta in quel punto intermedio del processo progettuale, dall'idea alla costruzione. In esso è possibile scoprire le aspirazioni culturali di un'epoca, così come le indecisioni, i dubbi, la maniera di un artista, la forma di assunzione o di discussione di una tradizione per risolvere un problema funzionale, simbolico o ideologico. Il disegno è sempre simulazione del costruito o del costruibile, ma è anche una forma per vincolare il corpo al mondo.

32

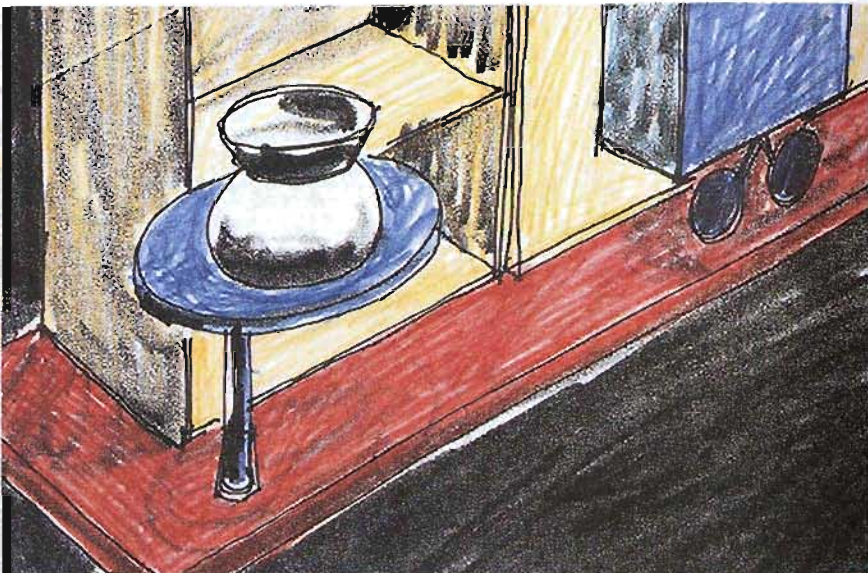
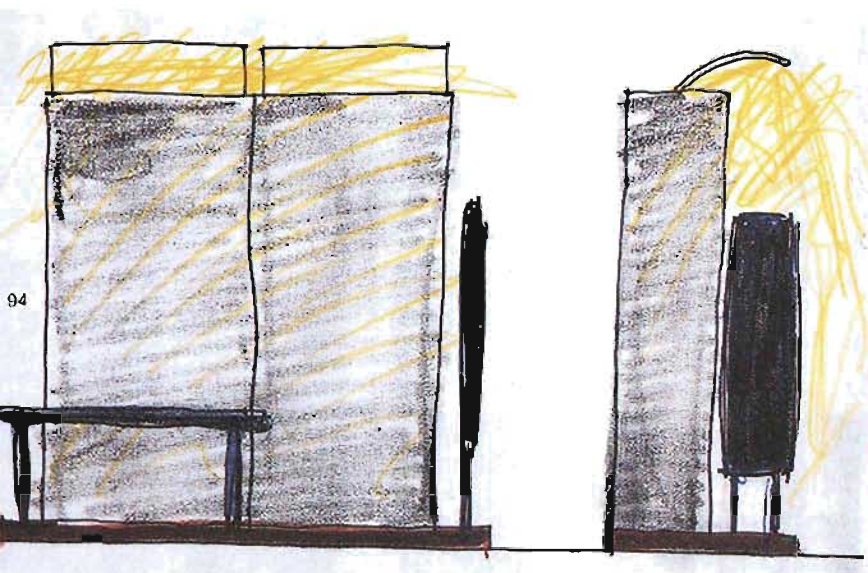
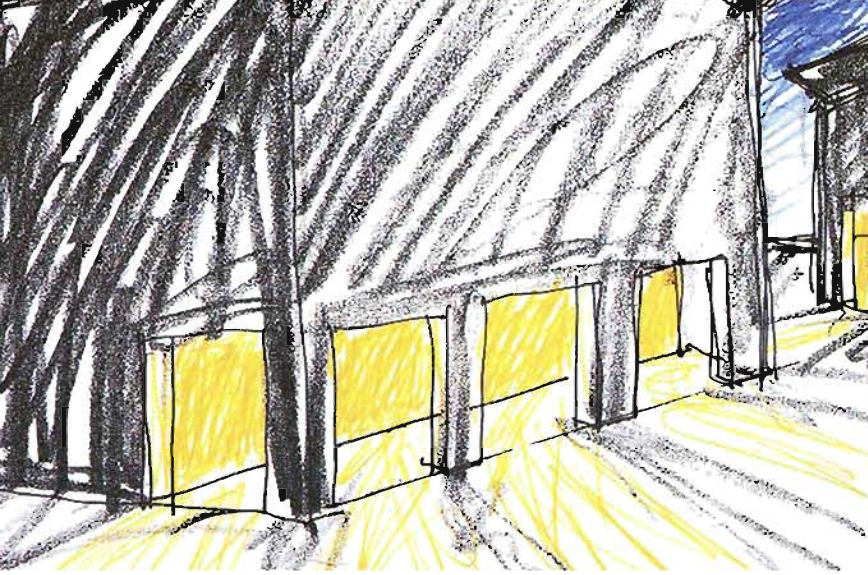
Posiblemente sea el dibujo el lugar en el que se citan sin quererlo todos los momentos de la cultura del proyecto. El dibujo se presenta en ese punto intermedio del proceso del proyecto, de la idea a la construcción. En él es posible descubrir las aspiraciones culturales de una época, así como las indecisiones, las dudas, la *manera* del artista, la forma de asumir o discutir una tradición para resolver un problema funcional, simbólico o ideológico. El dibujo es siempre simulación de lo construido o por construir, pero también es una forma de vincular el cuerpo al mundo.

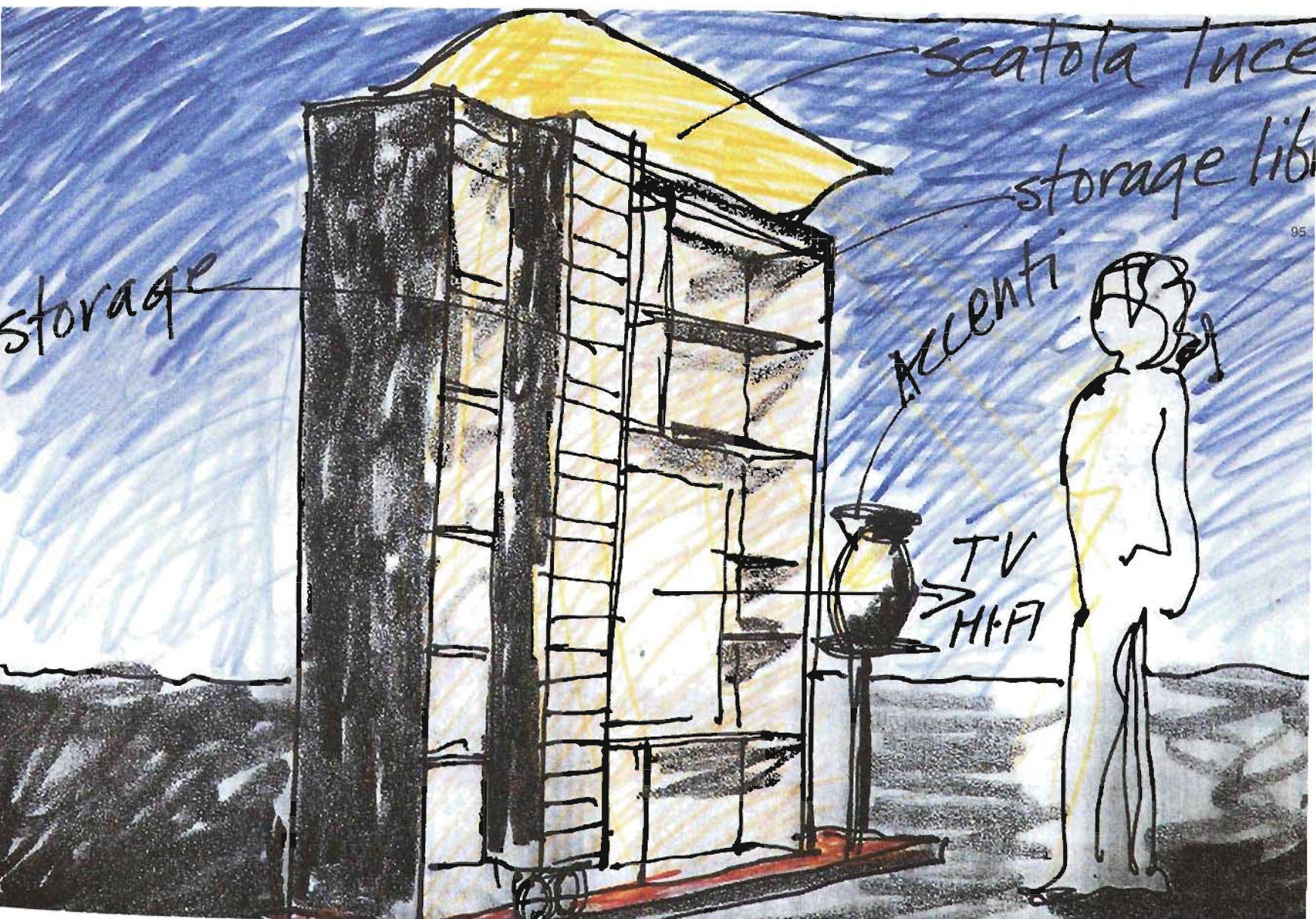
It could be said that the drawing is the place where, unconsciously, all the various moments of the development of the project are expressed. Drawing occupies that intermediate position in the design process, between the idea and the construction. In it, it is possible to discover the cultural aspirations of an era, but also the doubts, the indecision, the style of the artist, the way of accepting or discussing a tradition for solving a functional, symbolic and ideological problem. Drawing is always a simulation of the constructed and the constructable, but it is also a way of binding the body to the world.

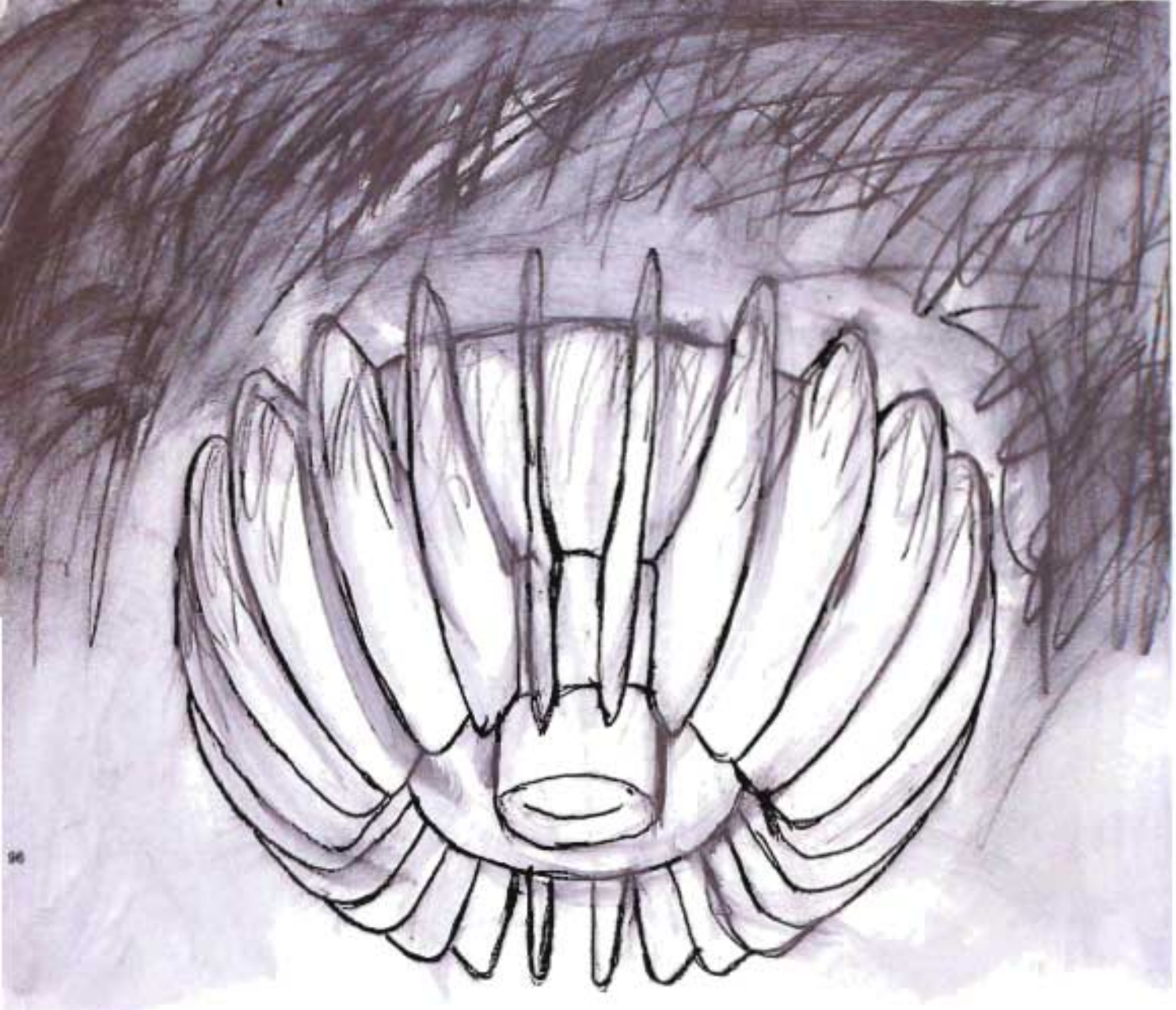




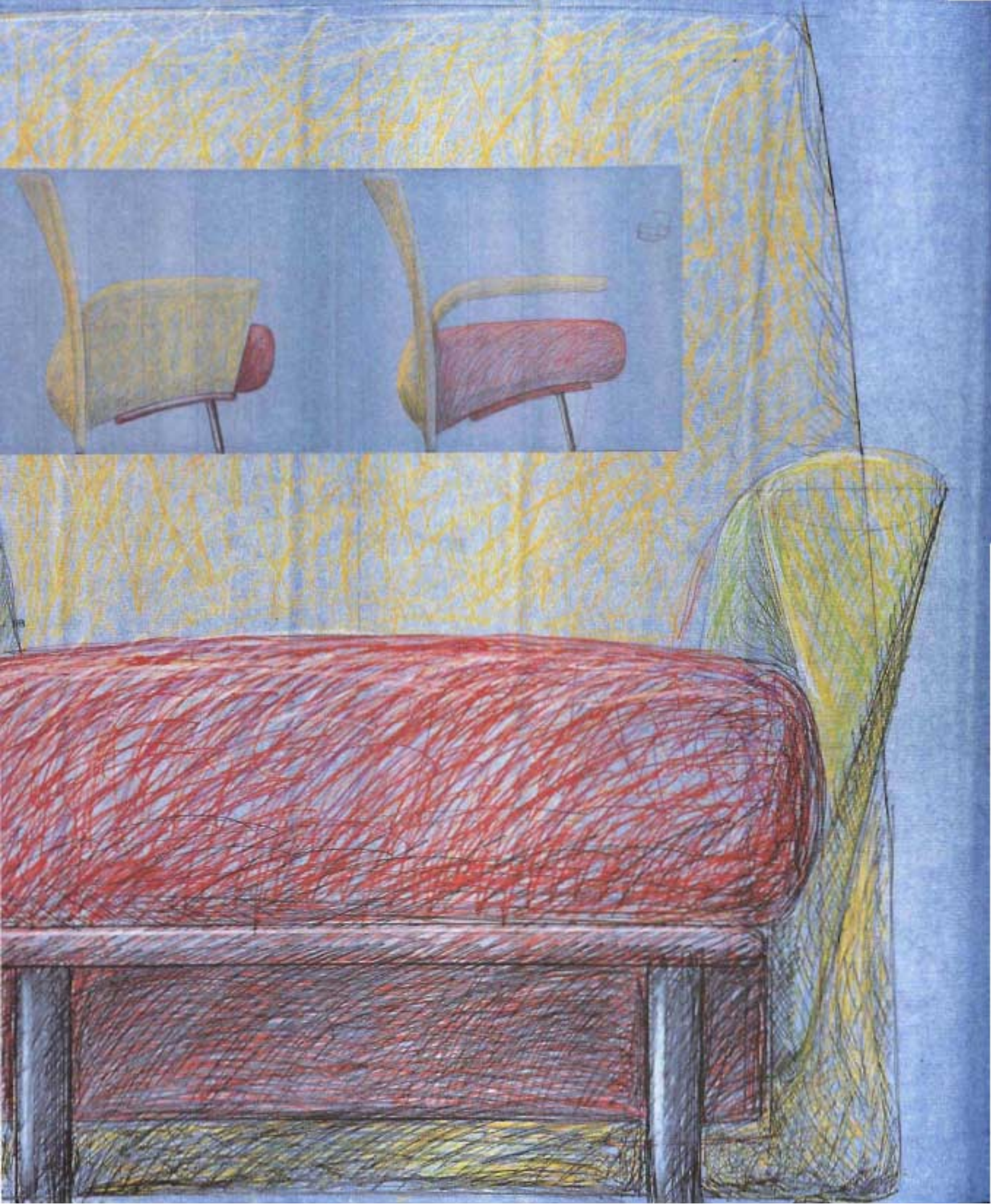


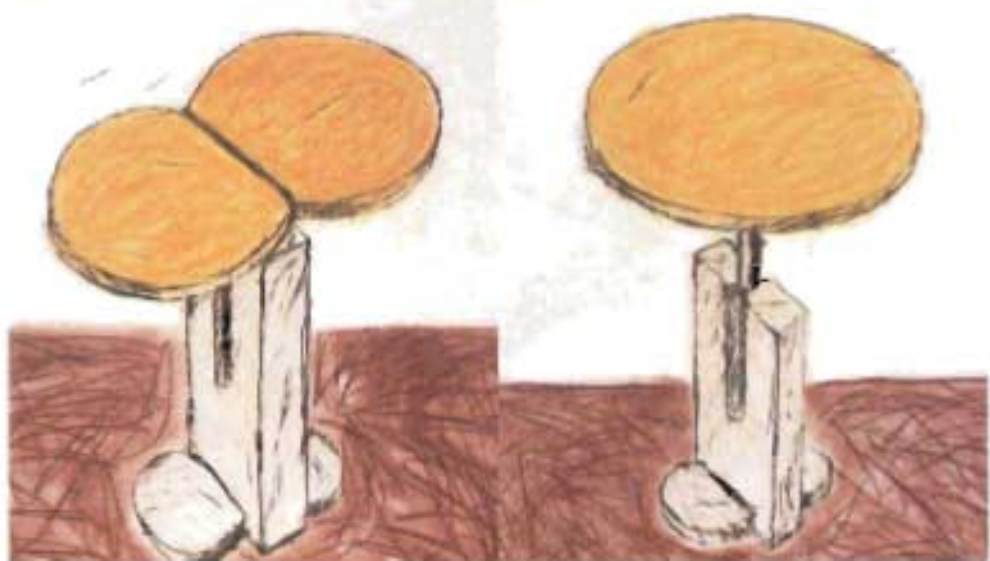
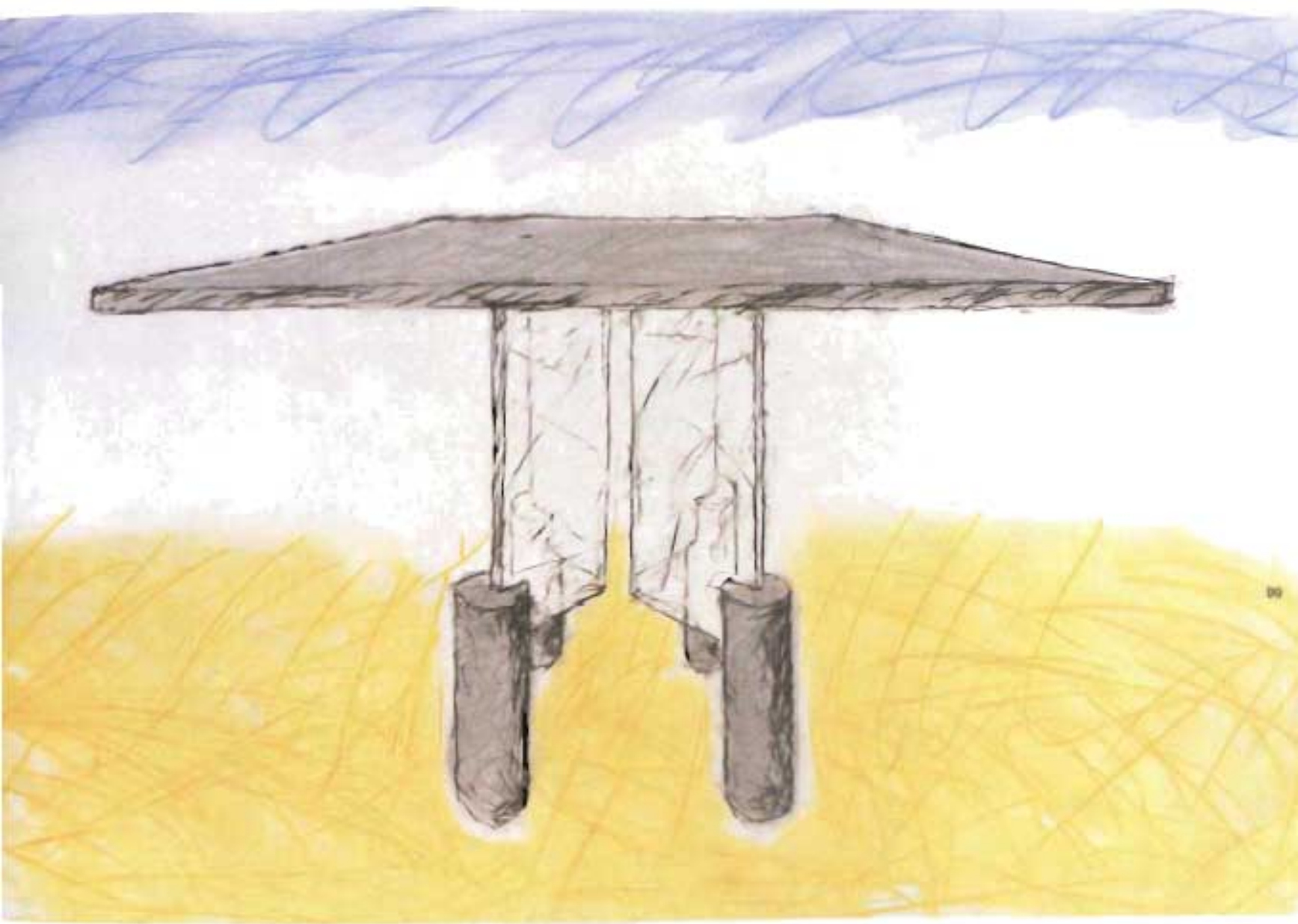


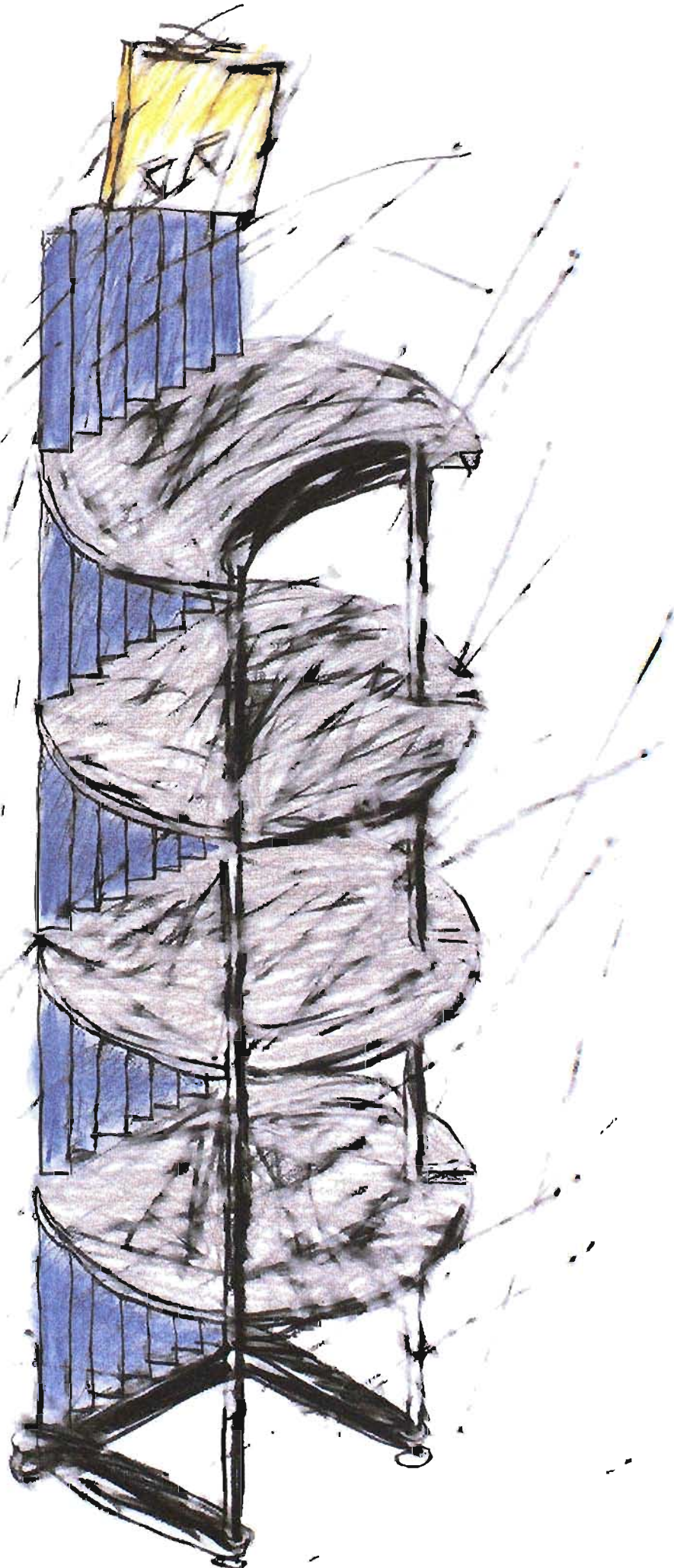














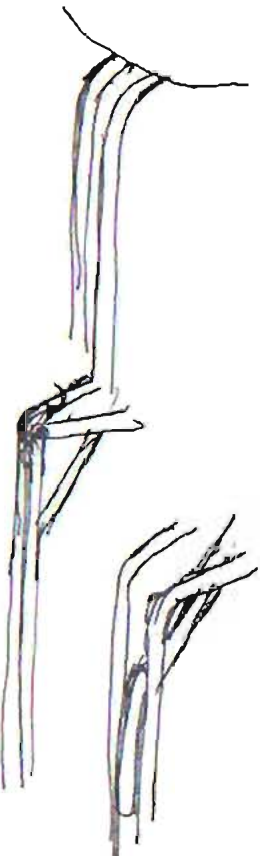
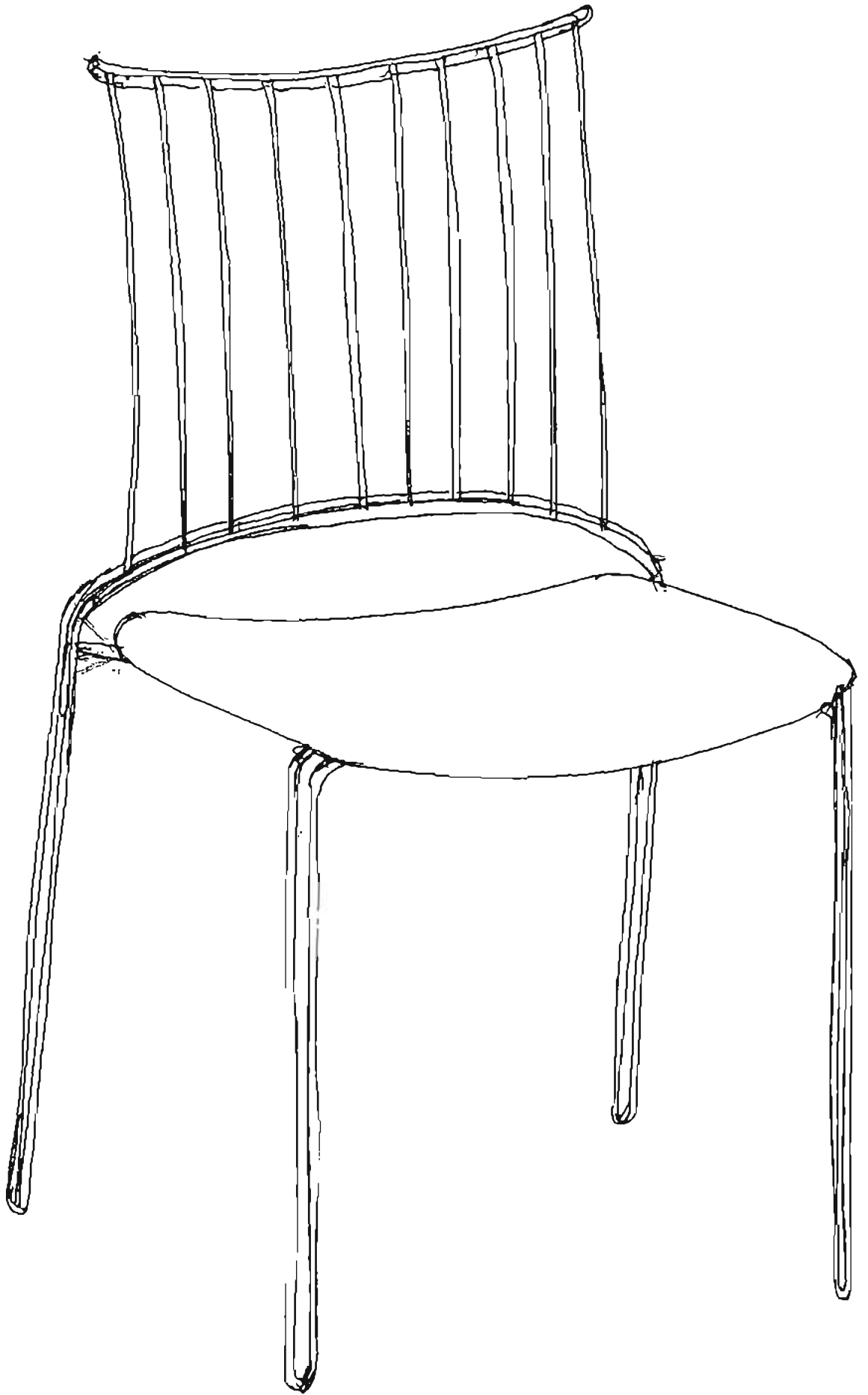


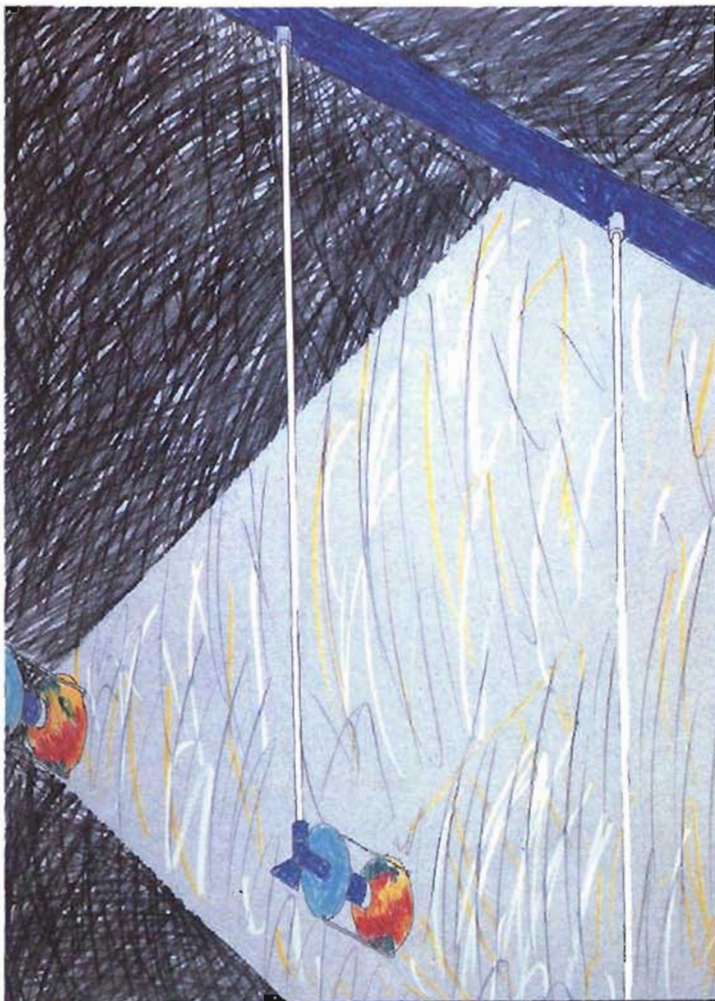
11. La estela del *Pequod*  
11. The *Pequod's* Wake  
11. La scia del *Pequod*

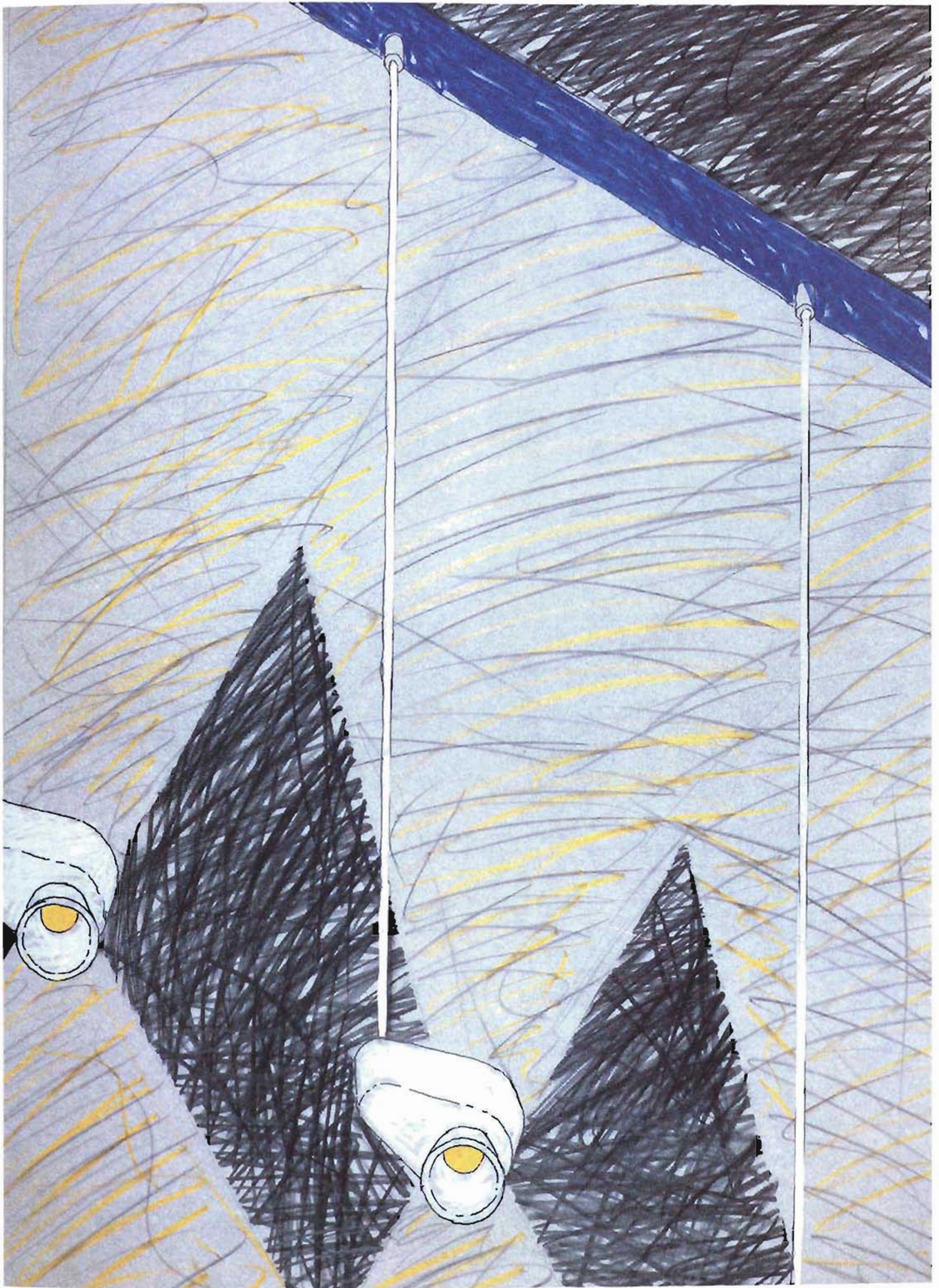
Borges recounts that the earliest Chinese drawings came about to capture dreams. Dreams or ideas, drawings follow the journey of the thought or the dreamt, chimera or utopia, to the constructed. Drawing contains all the tension of the design. In it all the different moments of the process, the doubts, regrets, errors, inscribe themselves. Just as there is no degree zero in writing, drawing is seen through antecedents, called tradition or school. Visual memory descends through the lines of the drawing to occupy the innocent space of the page. And the excess of loyalty is answered by making variations, corrections, deletions. Sketches always have a private life, which, at times, appears in the extraneous splendour of the objects. It is these that contain the code of the designer's long voyage. Ahab believed he saw in the night the shadow that silently accompanied the *Pequod's* wake.

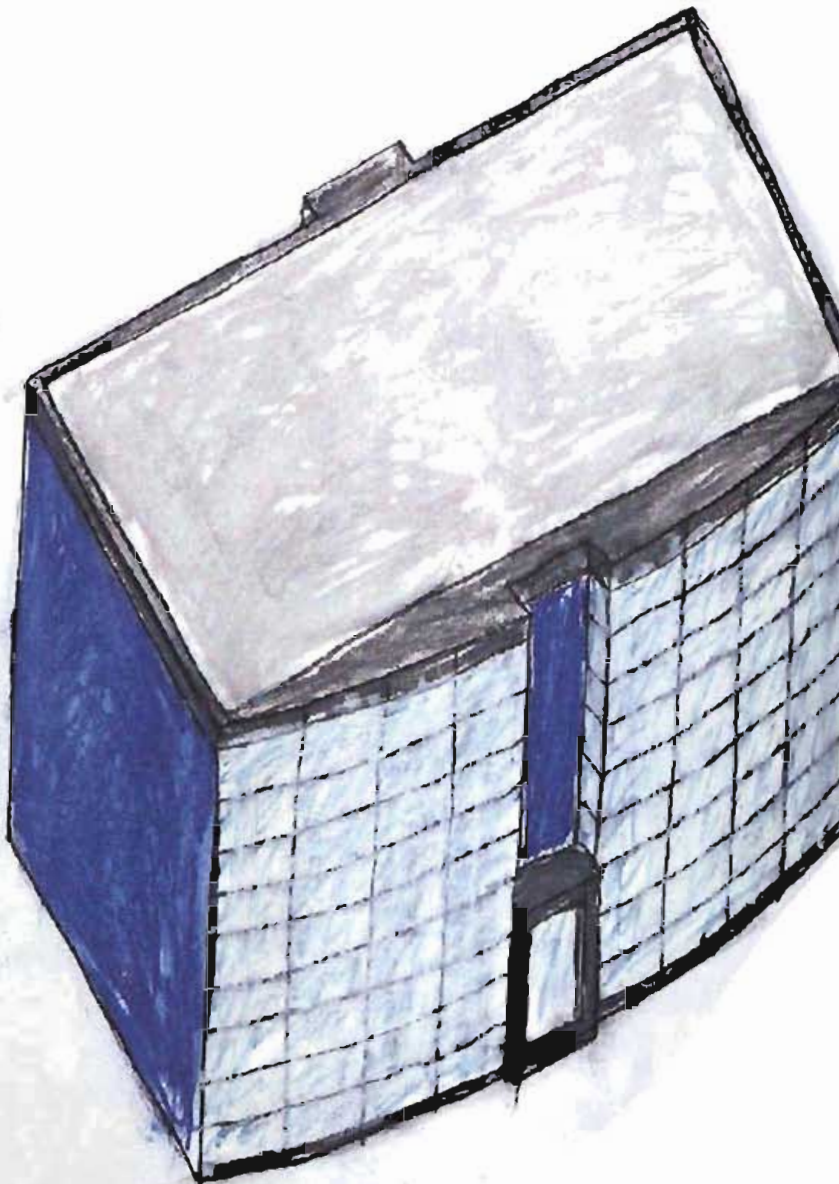
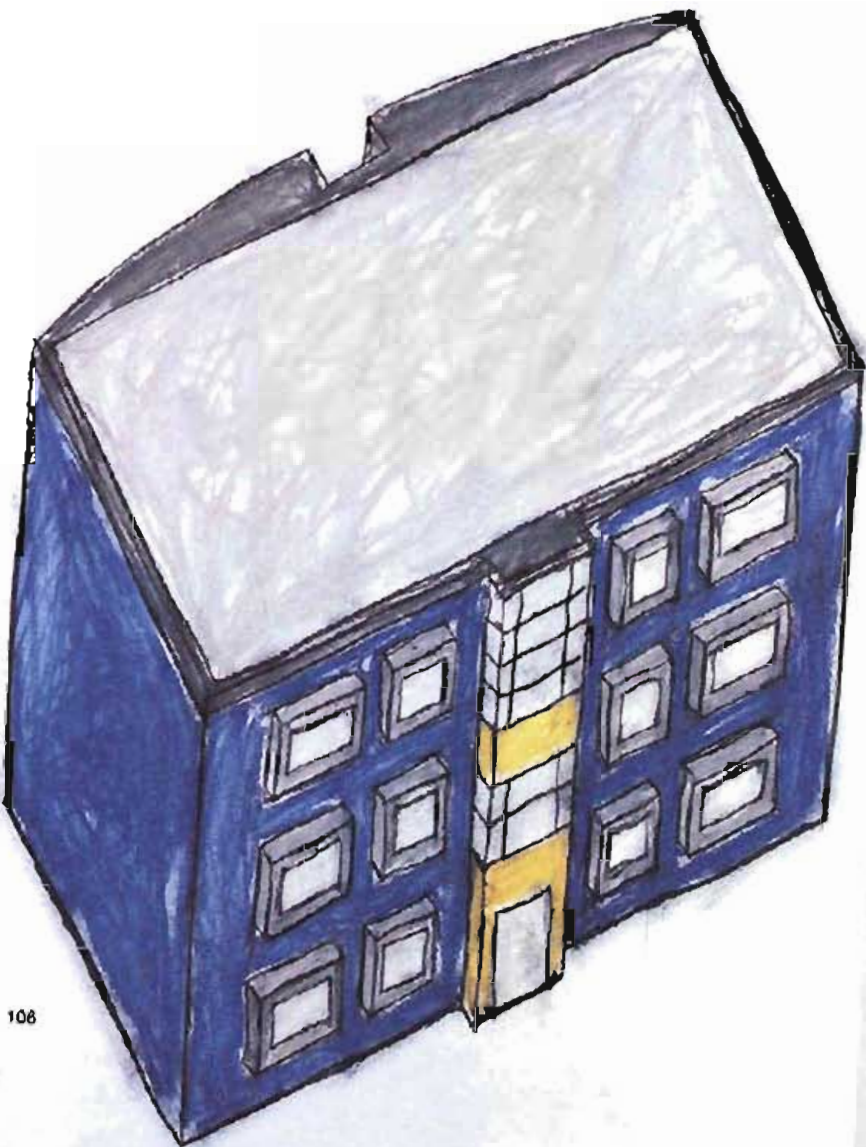
Cuenta Borges que los primeros dibujos chinos nacieron para atrapar los sueños. Sueños o ideas, el dibujo recorre el viaje de lo pensado o soñado, quimera o utopía, hasta lo construido. El dibujo contiene toda la tensión del proyecto. En él se inscriben los diferentes momentos del proceso, las dudas, los errores, los arrepentimientos; otros son claros momentos de tregua y reflexión. Como toda escritura no parte de cero, se ve atravesado por momentos previos, llámense tradición o escuela. La memoria visual desciende a través del trazo del dibujo para ocupar el espacio inocente de la página. Y al exceso de fidelidad se le responde desde el ejercicio de las variaciones, correcciones, negaciones. Los bocetos tienen siempre una vida privada que a veces aparece en el resplandor extraño de los objetos. Son éstos los que contienen el código del largo viaje del proyectista. Ahab creía ver en las noches una sombra que, silenciosa, acompañaba la estela del *Pequod*.

Borges racconta che i primi disegni cinesi nacquero per fissare i sogni. Sogni o idee, il disegno percorre il viaggio del pensato o del sognato, chimera o utopia, fino al costruito. Il disegno contiene tutta la tensione del progetto. In esso si inscrivono i differenti momenti del processo, i dubbi, gli errori, i pentimenti; altri sono chiari momenti di tregua e riflessione. Poiché qualsiasi scrittura non parte da zero, il disegno si vede attraversato da momenti antecedenti, si chiamino tradizione o scuola. La memoria visuale discende attraverso la linea del disegno per occupare lo spazio innocente della pagina. E all'eccesso di fedeltà viene risposto con l'esercizio delle variazioni, correzioni, negazioni. I bozzetti hanno sempre una vita privata che a volte appare nello splendore estraneo degli oggetti. Sono questi che contengono il codice del lungo viaggio del progettista. Ahab credeva di vedere nelle notti un'ombra che accompagnava silenziosa la scia del *Pequod*.

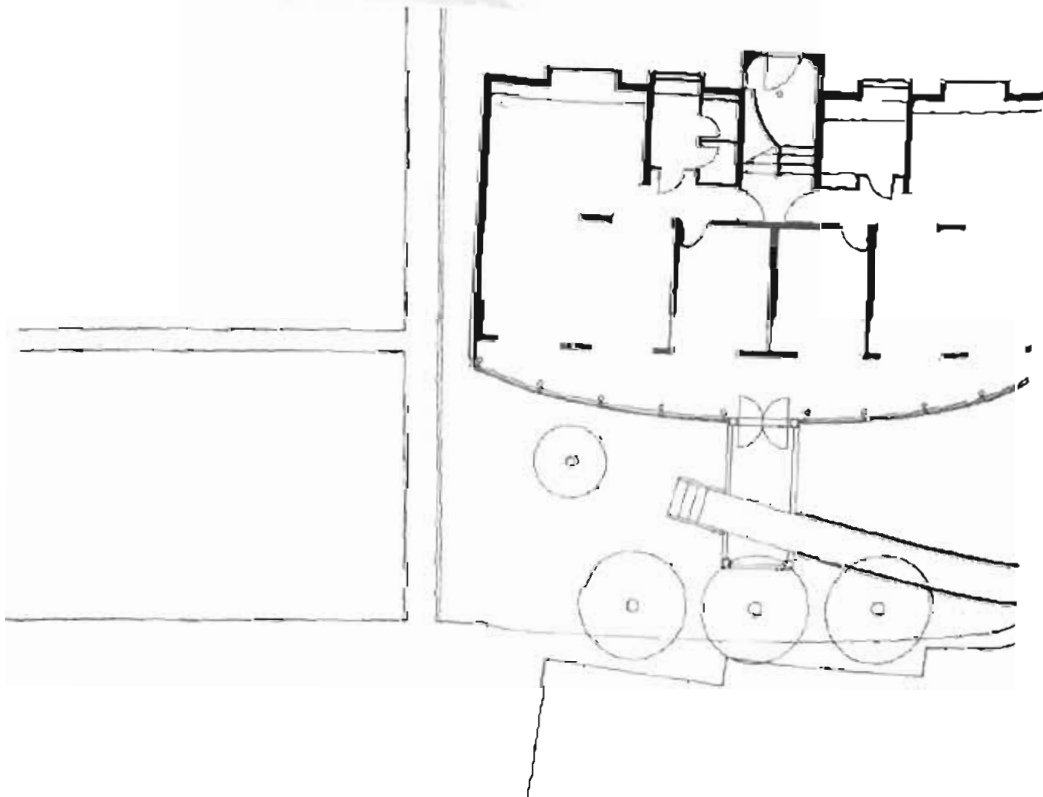


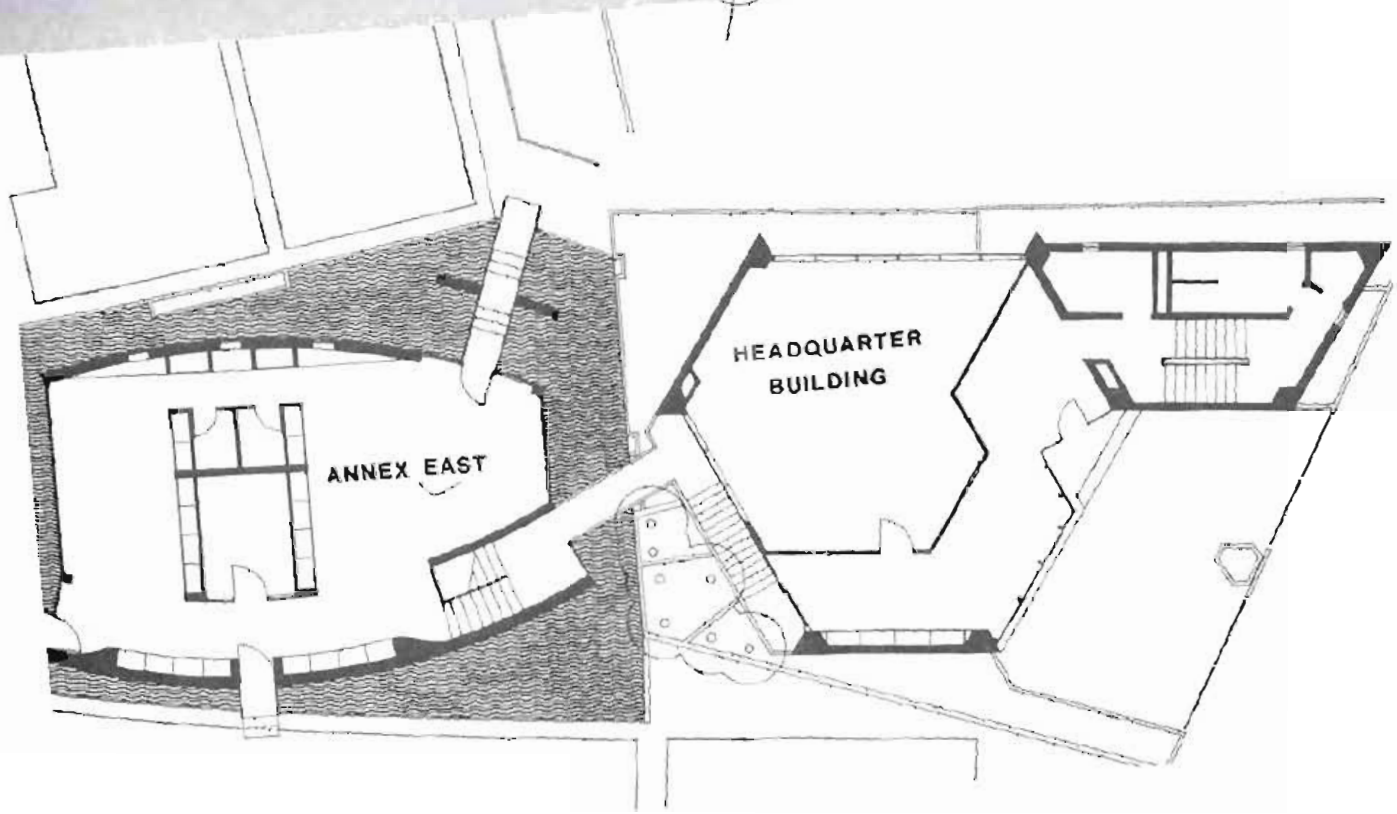
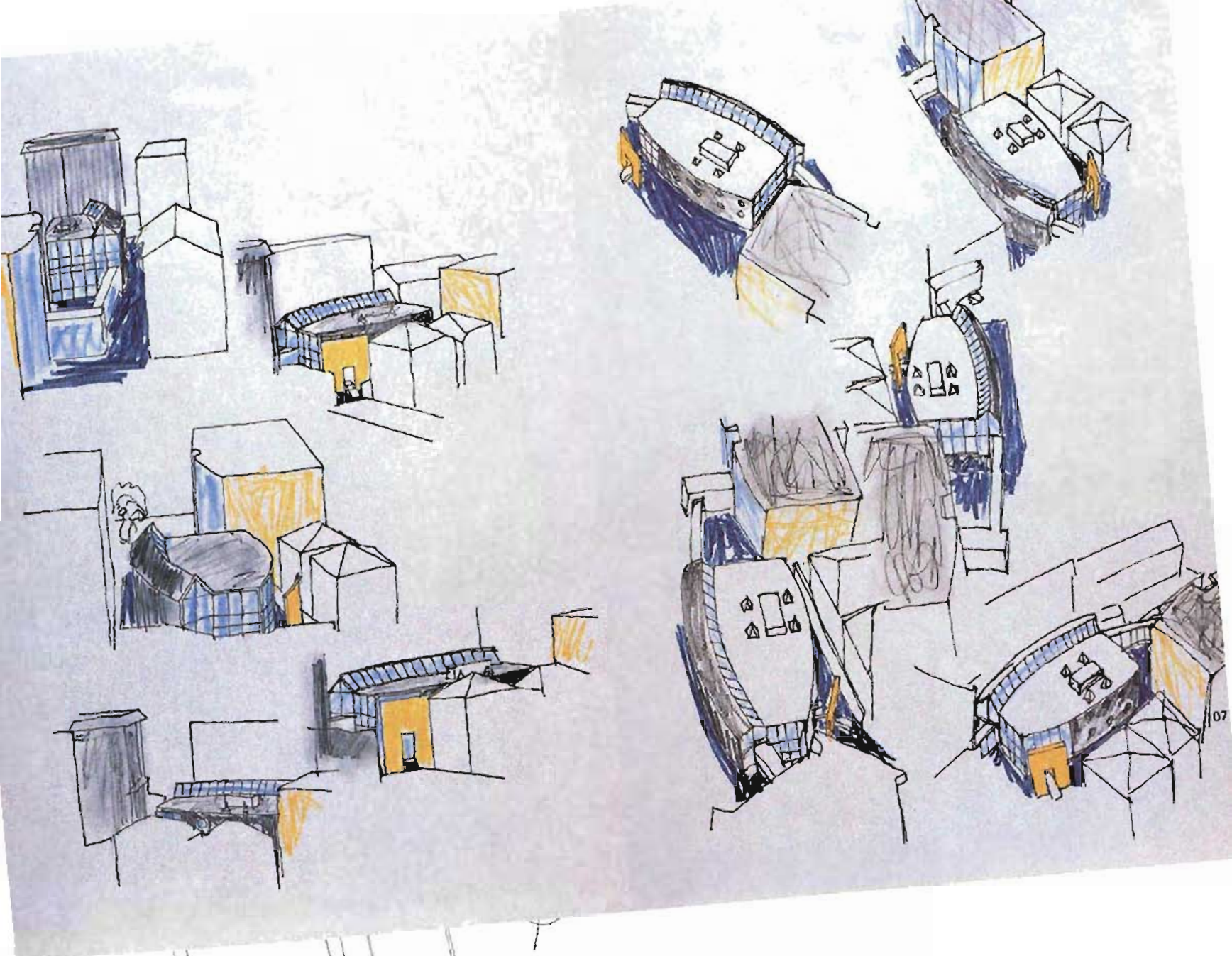


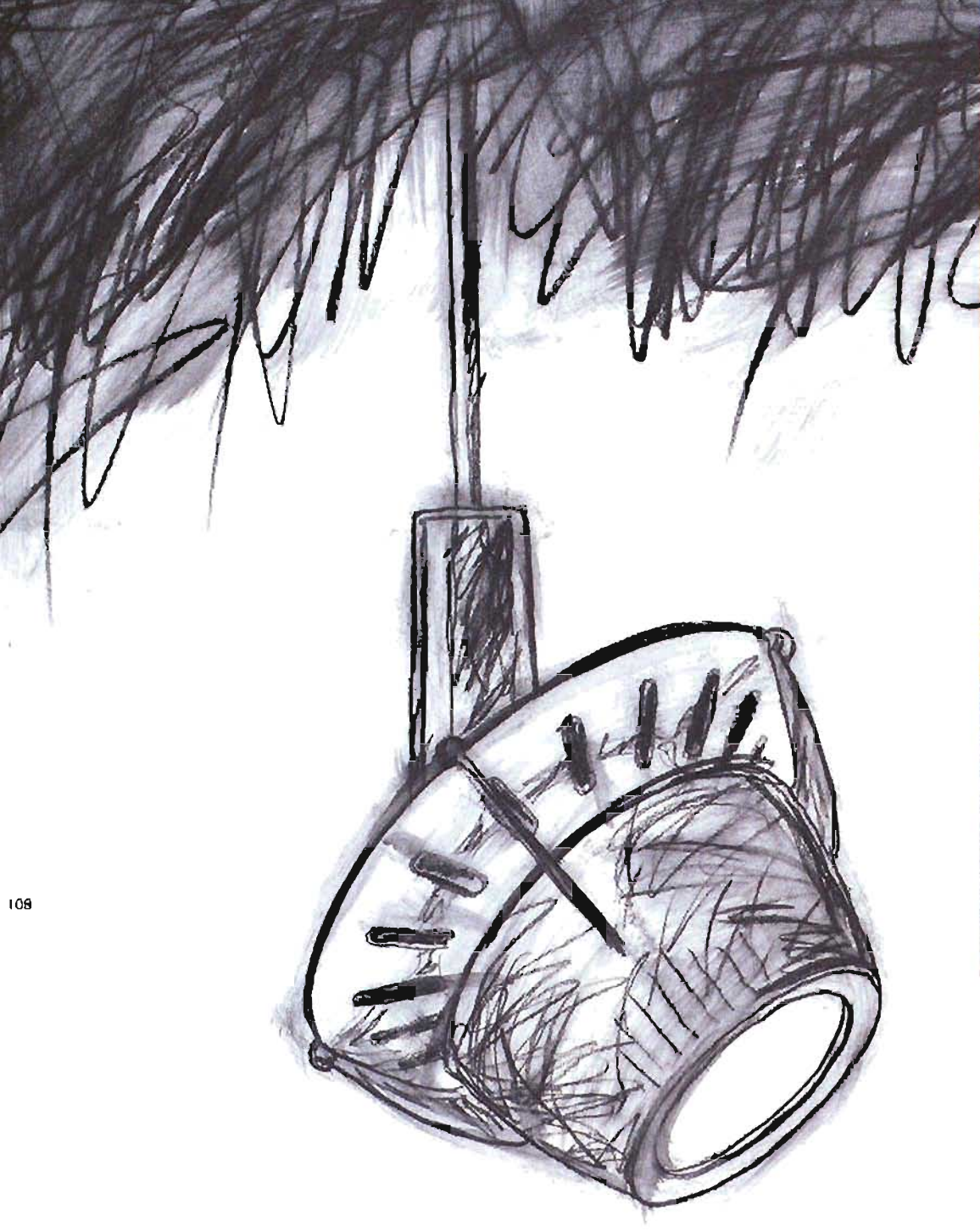




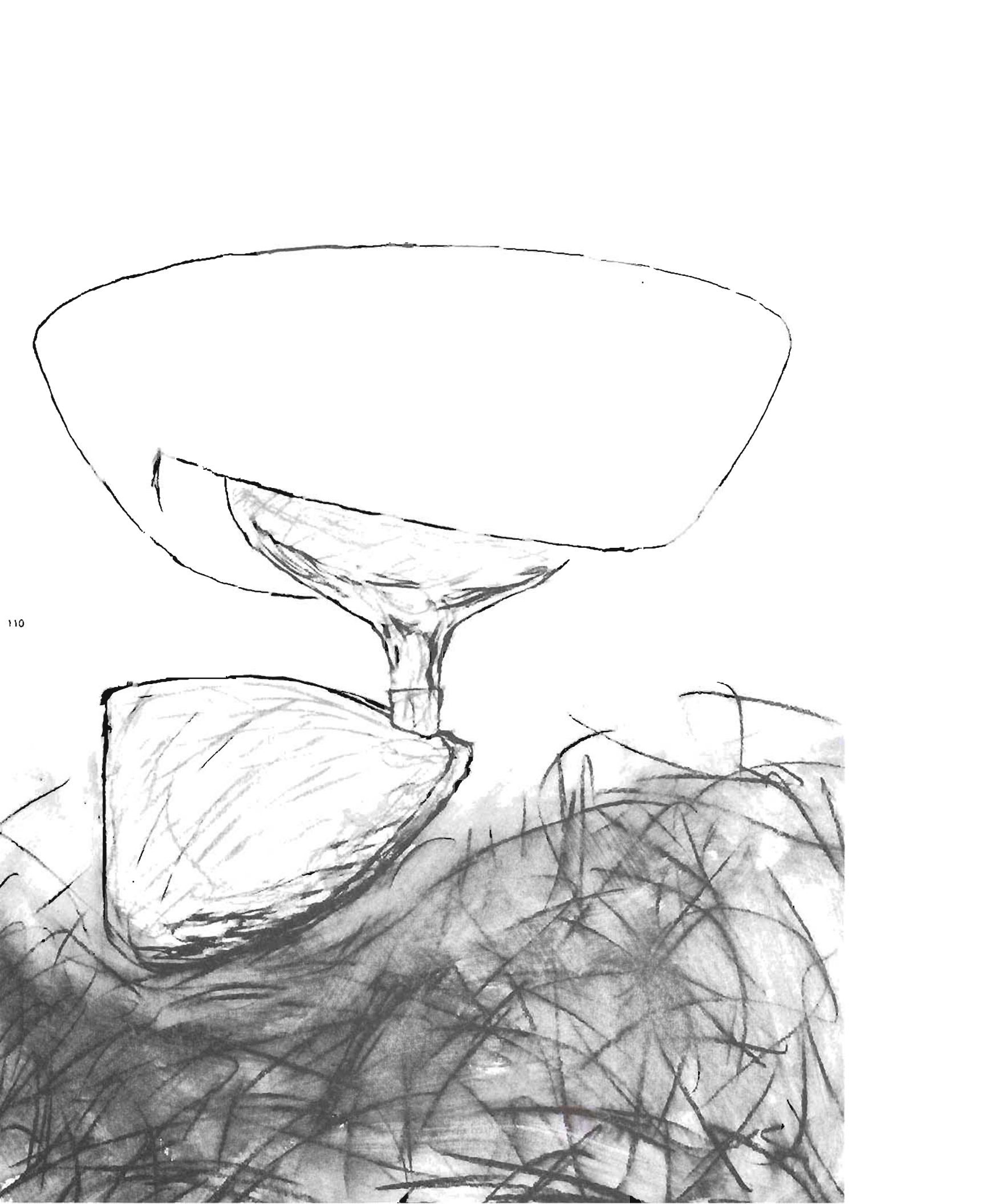
108











12. El quinto cuarto  
12. The fifth quarter  
12. Il quinto quarto

Degree zero in Writing does not exist. One writes, plans, even thinks starting from languages that precede us. A special entropy from which our linguistic games, our ideas and our projects emerge. Only the moment of emergence, of metamorphosis, is secret and personal: the laboratory in which we decide on new shapes, the tentative forms of objects. The voyage of doubts, of sketches now pauses in the luminous space of that chair, this lamp, that interior. But not merely forms they actively loudly enter the space inhabited by men. The life of objects takes part in thousands of human stories, laden with customs, rituals, appropriations. Degree zero does not exist, neither does neutrality. Space appears as a condition of the scene and the representation. Each moment will draw a new pleasure, a fleeting identity. At other times the objects cast themselves as protective totems in the night of the Certosa, more island than sea. The place, the times, the shadow of customs and intentions contaminate the objects, until they are covered with an irreparable patina. Far away lie the moment in which they were merely provisional drawings. Now they have served their purpose, and sleep in peace like Chinese masks. From a dream it is possible to follow the luminous journey that every culture takes trying to give form to the variations of life. A variation rewritten a thousand times, and put on stage by the *Maison de l'homme* to exorcise us of the pretensions of identity. To it belongs, by autonomous right, the universe of objects with which King and Miranda, starting from a reflective and decisive lucidity, define the shape of modern living.

Non esiste il grado zero della scrittura. Si scrive, si progetta, si pensa anche, a partire dai linguaggi che ci precedono. Una entropia particolare da cui emergono i nostri giochi linguistici, le nostre idee, i nostri progetti. Segreto e personale è solamente il momento dell'emersione, della metamorfosi: il laboratorio in cui decidiamo le nuove forme, il trepidante corpo degli oggetti. Il viaggio dei dubbi, dei bozzetti ha ora posa nel luminoso spazio di quella sedia, di questa lampada, di quell'interno. Che non sono solamente forme, ma entrano anche rumorosamente nello spazio abitato degli uomini. La vita degli oggetti prende parte alle mille storie umane, onuste di usanze, rituali, appropriazioni. Non esiste grado zero e nemmeno neutralità. Lo spazio si presenta come la condizione della scena e della rappresentazione. Ogni momento disegnerà un piacere nuovo, una identità in fuga. Altre volte, si proietteranno come totem protettori nella notte della Certosa, più isola che mare. Il luogo, i tempi, l'ombra delle usanze e le intenzioni li contamineranno fino a coprirli di patine irrimediabili. Al di là restano i momenti in cui furono appena dei disegni provvisori. Ora son già fatti tempo e dormono in pace al pari di maschere cinesi. Da un sogno è già possibile percorrere il luminoso viaggio che ogni cultura costruisce, cercando di dare forma alle variazioni della vita. Una variazione riscritta mille volte e che la *Maison de l'homme* mette in scena per esorcizzarci dalle pretese di identità. Ad essa appartiene, per autonomo diritto, l'universo di oggetti con cui King e Miranda, a partire da una lucidità riflessiva e risolutiva, definiscono la forma dell'abitare moderno.

No existe el grado cero de la escritura. Uno escribe, proyecta, incluso piensa, desde los lenguajes que nos preceden. Una peculiar entropía de la que emergen nuestros juegos lingüísticos, nuestras ideas, nuestros proyectos. Sólo es secreto y personal el momento de la emergencia, de la metamorfosis: ese laboratorio en el que decidimos las nuevas formas, el tembloroso cuerpo de los objetos. El viaje de las dudas, de los bocetos, reposa ahora en el luminoso espacio de aquella silla, esta lámpara, aquel interior. Que ya no son formas sólo, sino que ya entran rumorosas en el espacio habitado de los hombres. La vida de los objetos térciase de las mil historias humanas, cargada de usos, rituales, apropiaciones. No hay grado cero y tampoco neutralidad. El espacio se presenta como la condición de la escena y la representación. Cada momento dibujará un placer nuevo, una identidad en fuga. Otras veces, se proyectarán como tótems protectores en la noche de la Cartuja, más isla que mar. El lugar, los tiempos, la sombra de los usos y las intenciones los contaminarán hasta cubrirles de irreparables pátinas. Atrás quedan los momentos en los que apenas fueron provisionales dibujos. Ahora ya son tiempo y duermen con la paz de las máscaras chinas. Desde su sueño ya puede recorrerse el luminoso viaje que cada cultura construye, buscando dar forma a las variaciones de la vida. Una variación mil veces reescrita y que la *Maison de l'homme* escenifica para exorcisarnos de las pretensiones de identidad. A ella pertenece, por derecho propio, el universo de objetos con el que King y Miranda, desde una reflexiva y decisiva lucidez, definen la forma del habitar moderno.





T  
T  
T  
T  
T

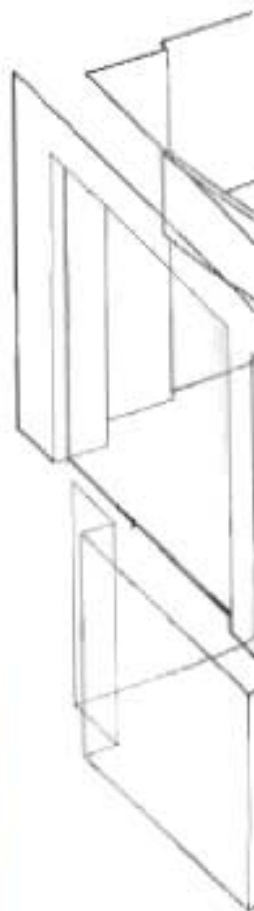
НАШЕ СЛУЖБЕ  
БЕСИТИ

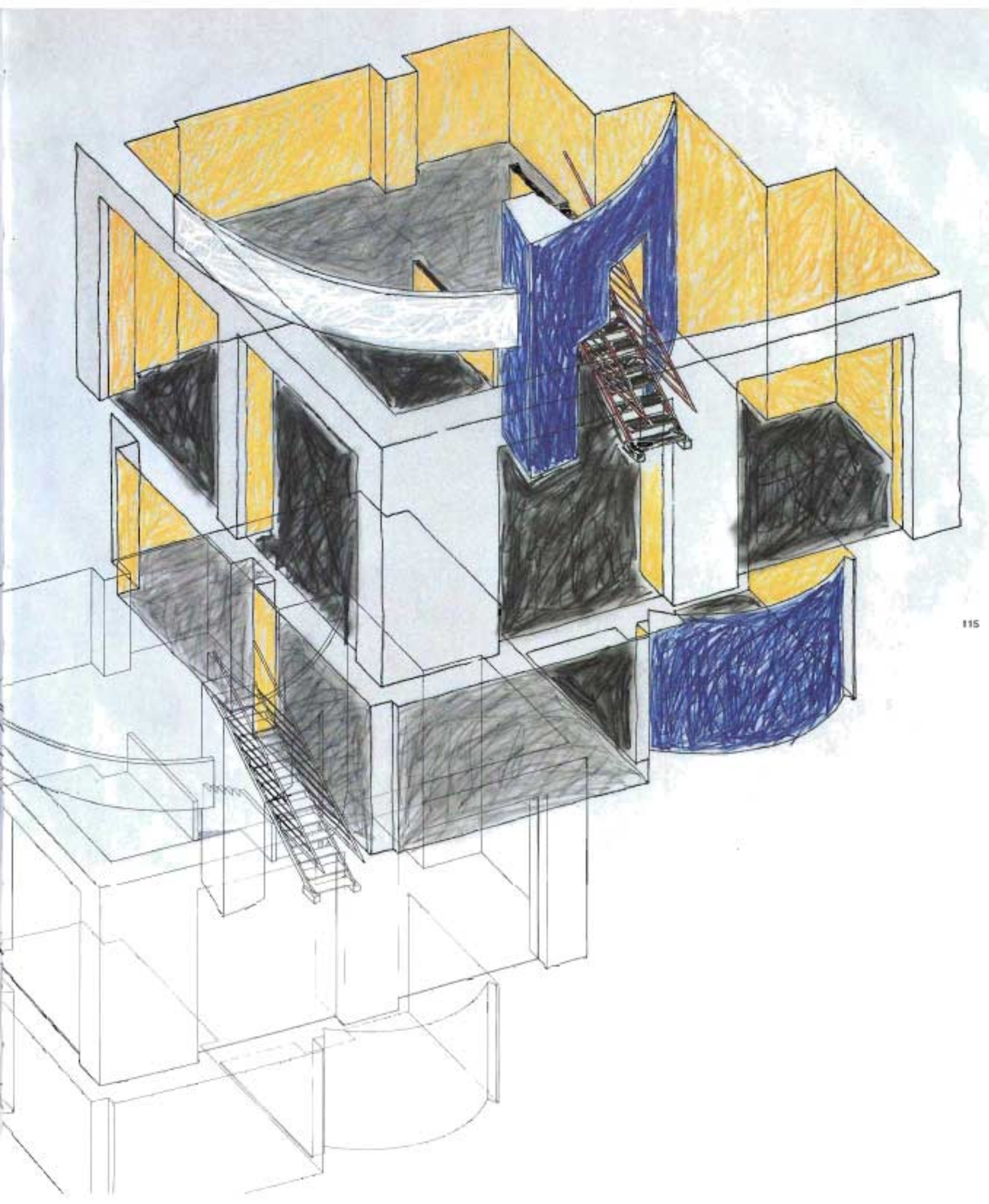
0508  
0502

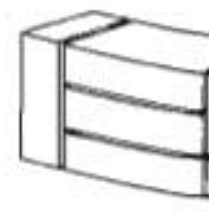
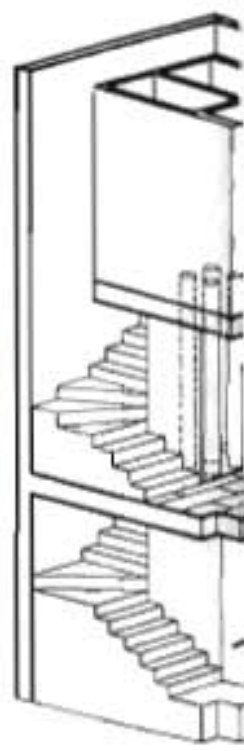
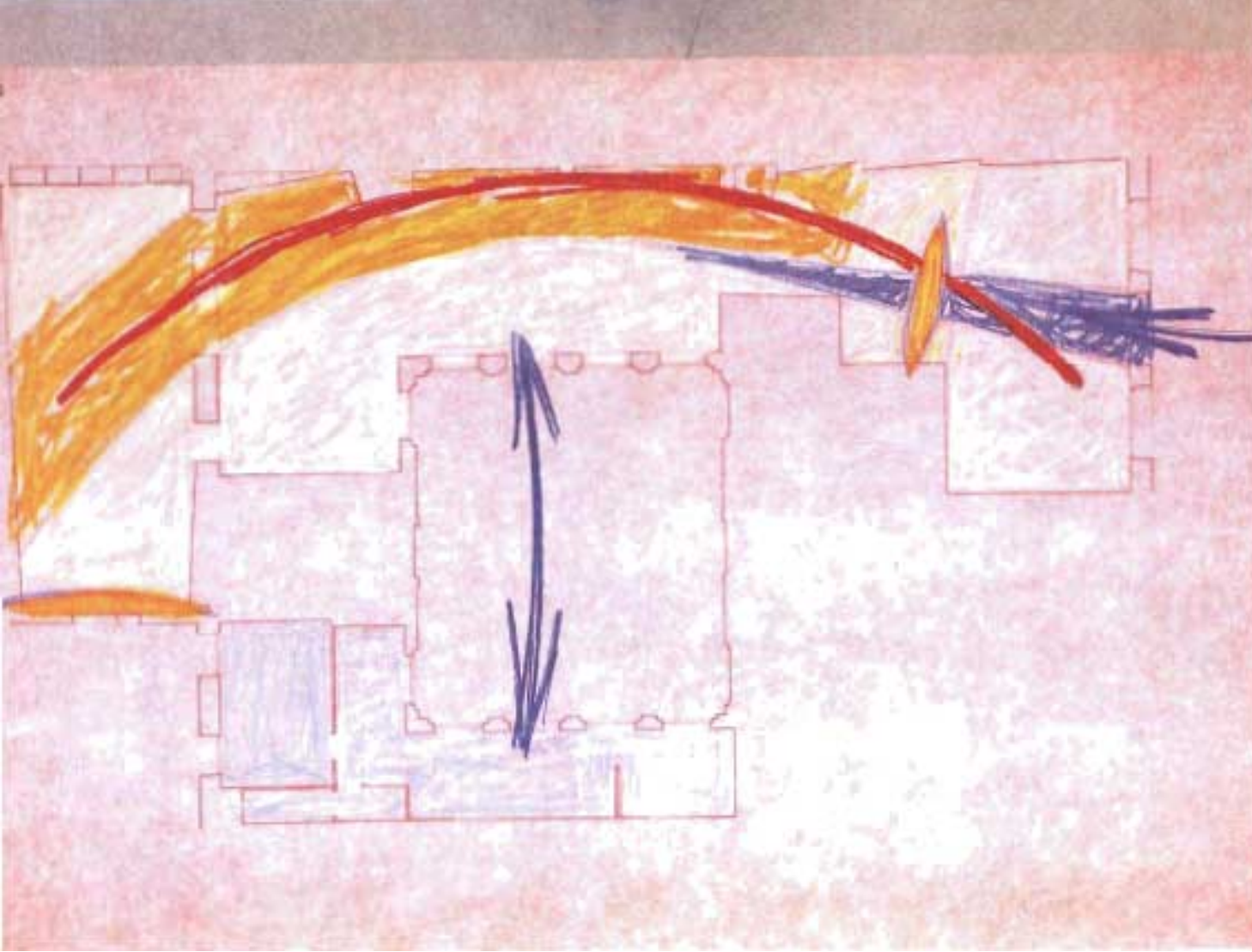
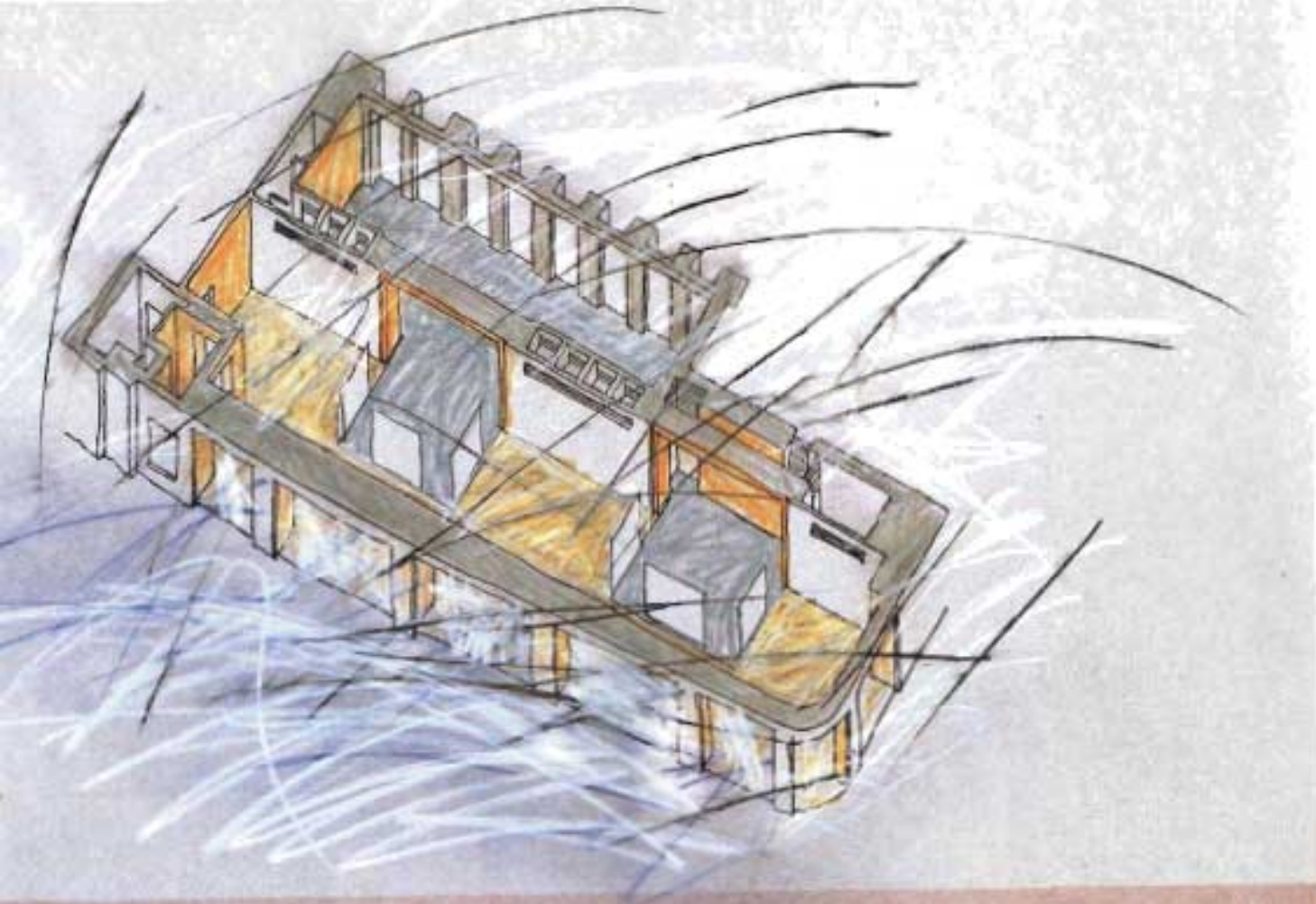
0508  
0502

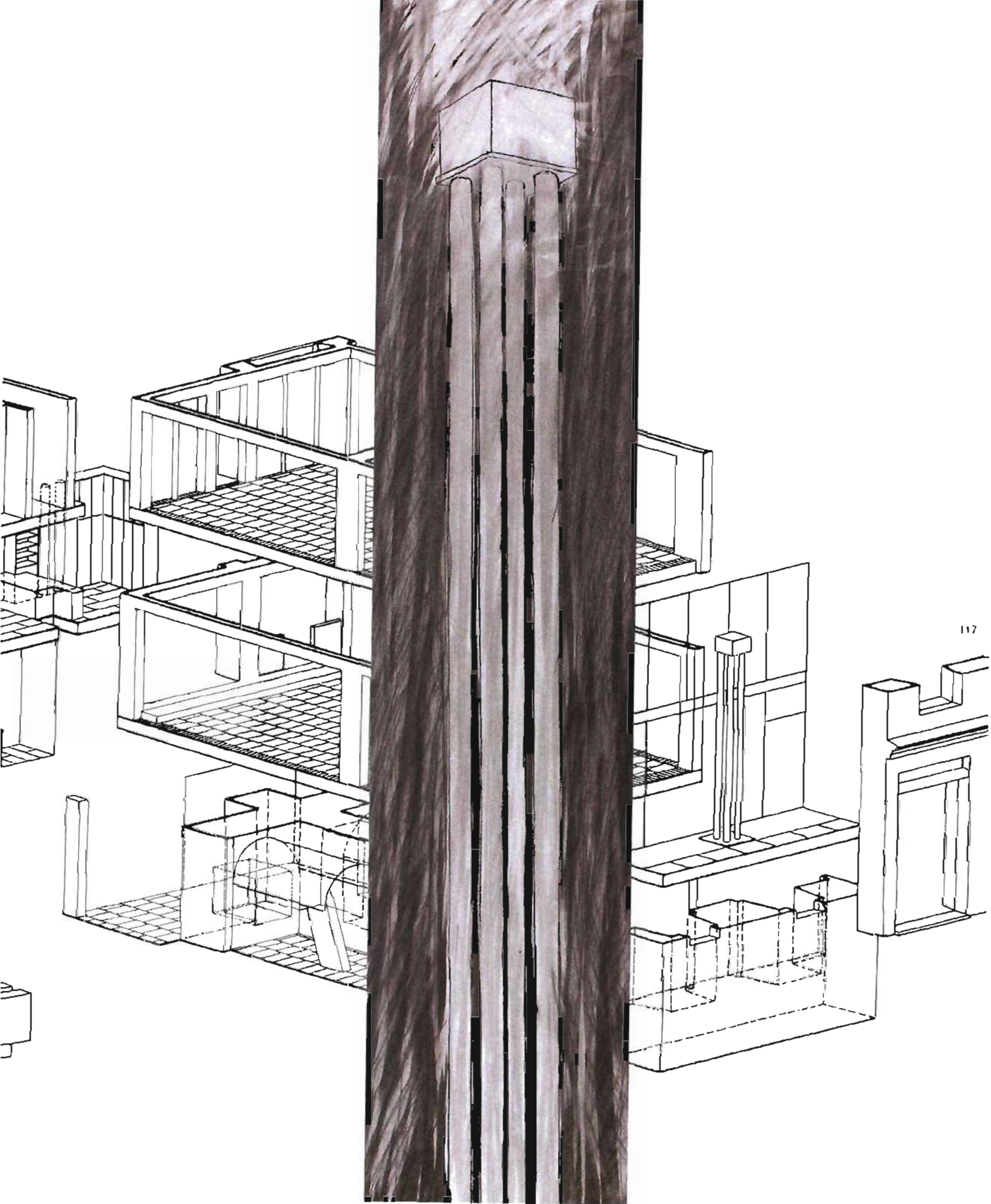
0508  
0502

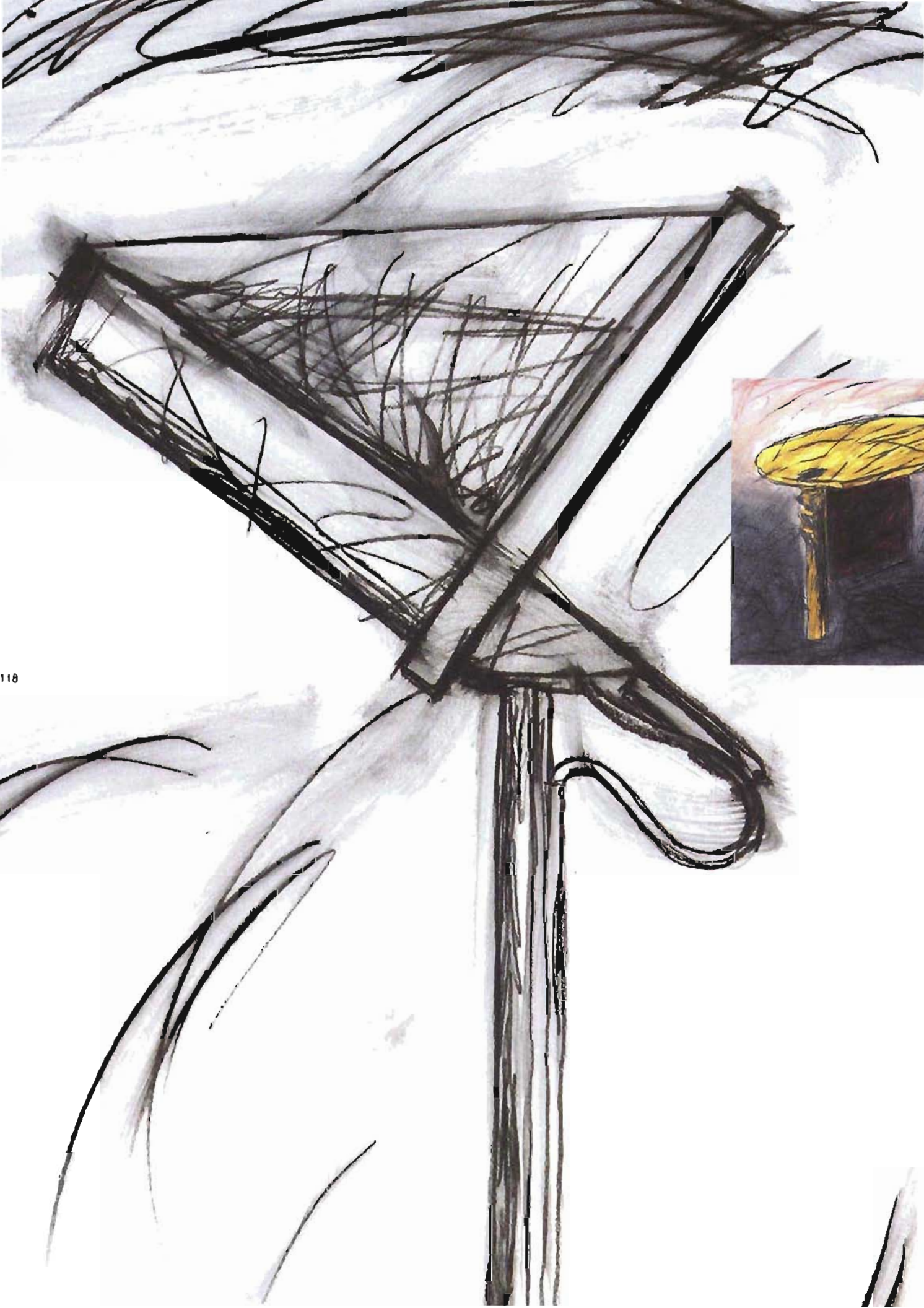


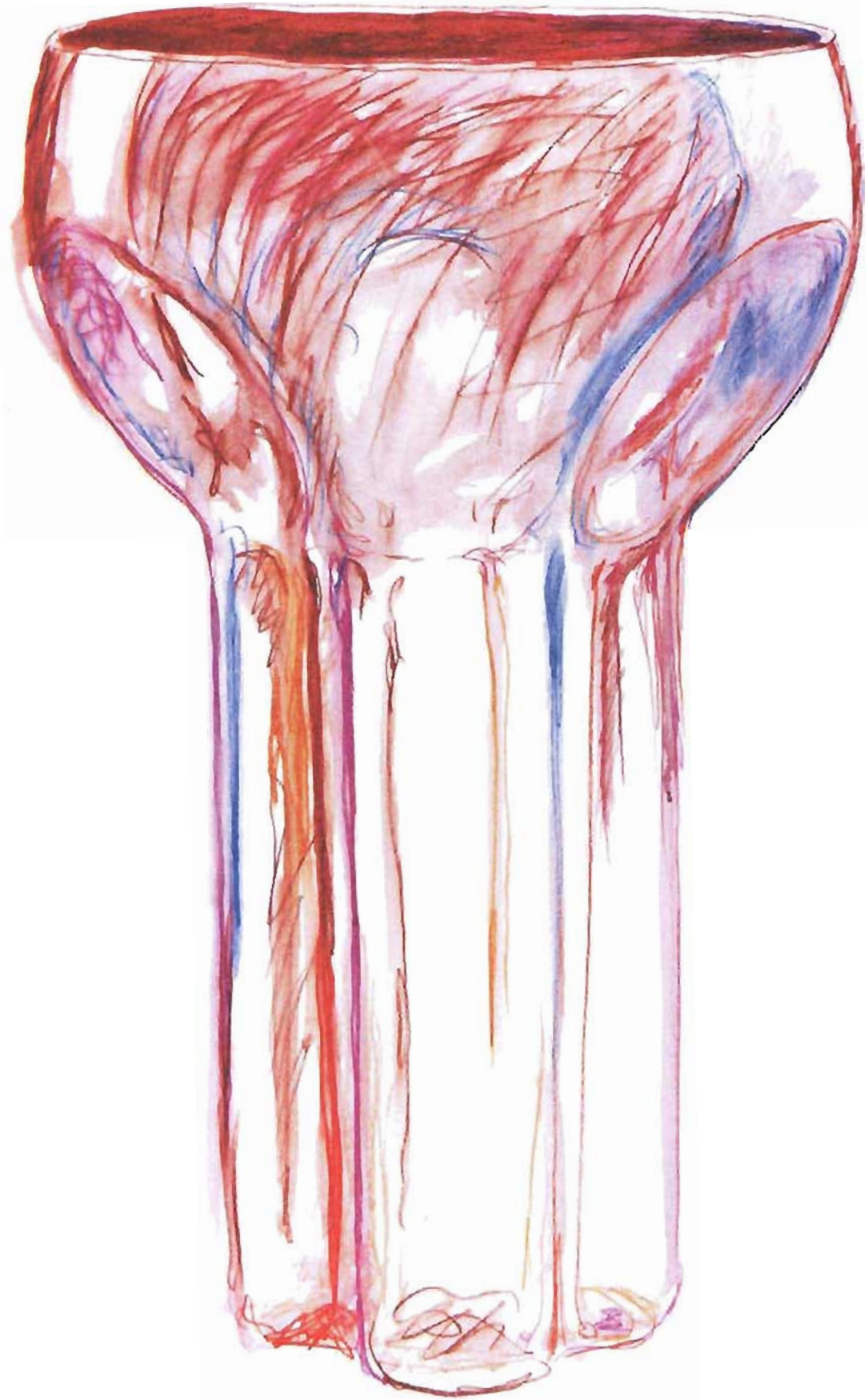


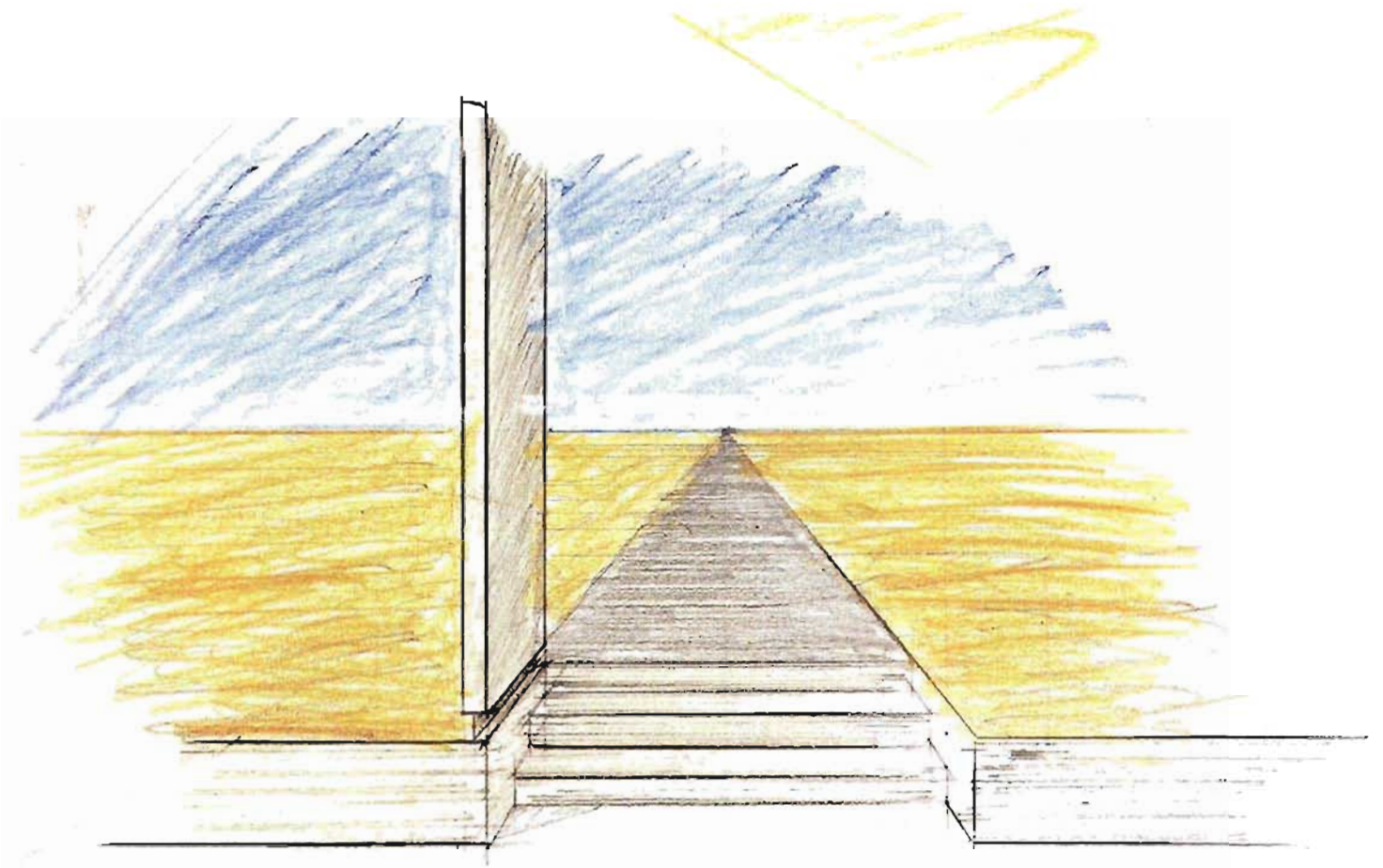




















**Perry King - Santiago Miranda**

**La mirada de las manos**

**The vigilant hand**

**Lo sguardo delle mani**

La mirada de las manos es la medida y, en las dos dimensiones del papel, la medida es todo.

Hasta que el objeto se cristalice en modelos y prototipos, su existencia, ya decidida, discurre dentro de los estrechos límites del papel; es por ello que el dibujo, antes que una herramienta y un método de representación, es el espacio donde los objetos aprenden a dar los primeros pasos, a ensayar tímidamente proporciones y gestos, a crearse un carácter y una imagen y, sobre todo, a convencernos con razones y seducciones a no abandonarlos, huérfanos aún sin nacer, dentro de un cajón.

El Quinto Cuarto es, en nuestro trabajo, ese sucederse de bocetos y retratos que arropan y acompañan cada objeto o interior desde su concepción balbuciente hasta su puesta en producción y, aun siendo decisivos para la creación, se convierten en restos y escombros, meros apoyos sin transcendencia, apenas el objeto o el interior, una vez producido, entra en el circuito de distribución y uso para el cual ha sido creado.

The vigilant hand is the measure which, in the two dimensions of the paper, is everything.

Until an object is crystallised in models and prototypes, its existence, even though already decided, is limited by the narrow confines of the paper. It is for this reason that a drawing, before being a tool or a method of representation, is that space in which objects learn to take their first steps, where they timidly experiment gesture and proportion, creating a character and image of themselves and, above all, it is where they convince us, with reason and seduction, not to abandon them in some drawer, orphans before their birth.

In our work the Fifth Quarter is that succession of sketches and portraits that protect and accompany our every object or Interior from its timid conception until its production. Even though they are decisive for the process of creation they are transformed into waste and debris, redundant props with no further function as soon as the object or Interior is produced and enters into that circuit of distribution and use for which it was created.

Lo sguardo delle mani è la misura che, nelle due dimensioni della carta, è tutto.

Fin quando l'oggetto non è cristallizzato in modelli e prototipi, la sua esistenza, già decisa, scorre entro gli stretti confini della carta; è per questo che il disegno, prima che un attrezzo e un metodo di rappresentazione, è lo spazio dove gli oggetti imparano a fare i primi passi, a provare timidamente proporzioni e gesti, a crearsi un carattere e un'immagine e, soprattutto, a convincerci con ragioni e seduzioni a non dimenticarli, orfani prima di nascere, dentro un cassetto.

Il Quinto Quarto è, nel nostro lavoro, quel succedersi di schizzi e di ritratti che avvolgono ed accompagnano ogni oggetto o Interno dalla sua balbettante concezione fino alla messa in produzione e, pur essendo decisivi per la creazione si tramutano in resti e macerie, semplici puntelli senza trascendenza, appena l'oggetto o l'interno, una volta prodotto, entra nel circuito della distribuzione e dell'uso per il quale è stato creato.

	<b>Índice de los dibujos</b>	<b>63</b>	<b>Donald, Arteluce Fios, 1978</b>
3	Lámpara de mesa, 1980	64	Jill, Arteluce Fios, 1977
4	Primeros estudios, lantern para Marlin Lighting, 1998	65	Gabriel, Arteluce Fios, 1987
5	Silla de madera, 1975	66, 67	Tam Tam, Sirrah, 1996
6	Primeros estudios de Diogenes, Belux, 1998	68	Tina, Sirrah, 1994
7	Primeros estudios de Diogenes, Belux, 1998; Primeros estudios de Parque Interactivo, 1987	69	Aurora, 1982 - Palio, 1984, Arteluce Fios
8	Lámpara de mesa en plástico, 1993	70	Pepa, Arteluce Fios, 1990
9	Primeros estudios de Pepa, Arteluce Fios, 1990	73	Fritz, Arteluce Fios, 1987
10	Plana Light y North Light, 1998; Primeros estudios de Triana, Arteluce Fios, 1984	74, 75	Almail, Marcatré, 1981
13-20	Primeros estudios, programa de muebles de oficinas para Ahrend, 1997-1998	76, 77	La Vuelta Tables & Desks, Akaba, 1986
23	Desbrozador, 1984 y Motosierra, 1981, para McCulloch Italiana	78, 79	Territorio, Tecno, 1995; Miss Moneypenne, CBS, 1998
24, 25	Luero, EXPO'92, Sevilla, 1990	80	Mantis, 1988 - Triana, 1984 - Crisol, 1980, Arteluce Fios
26, 27	Lantern, Marlin Lighting, 1998	83	Aries, Fios, 1990
28-29	Boreal's, Louis Poulson, 1986	84, 85	Aimail, 1961 - Visitors, 1987, Marcatré
30	Edificio para Rixugo Construction Co Ltd, Tokio, 1986; Teléfono móvil para Ericsson, 1994	86	Estudio para silla, 1994
33	Cima 12, Olimpia Splendid, 1991; Alò Piani, Lombardi Project, 1986	87	Territorio, Tecno, 1995
34	Golf, Elettroplastica SpA, 1992	88, 89	Expanded Line, Arteluce Fios, 1982, 1998
35	Polo, Elettroplastica SpA, 1992	90	Sympos, Marlin Lighting, 1997
36	Esperona, T70, 1988	93	Mr. Collar, Sirrah, 1994
37	Bloom, Pitagoro, T70, 1988	94, 95	Primeros estudios para librerías, 1995
38-39	Beato, Disform, 1986	96	CCP, Sirrah, 1994
40	Copernico, E.lli Favani, 1994	97	MoM, Sirrah, 1994
43	Primeros estudios, Interface para Olivetti, 1982; Estudios para Office of the Future (EPOC) para Olivetti, 1986	98	Estudio para salón, 1987
44, 45	Interface, Olivetti, 1983, 1990	99	Estudio para mesas de mármol, 1985
46, 47	Palo Alto, Applicazioni srl, 1993	100	Tibidabo, Disform, 1985
48, 49	Parque Interactivo, 1987	103	Estudio de silla para Kuschi+Co, 1998
50	Discoteque Sogno A, Tokyo, 1982; Veslita, Marcatré, 1989	104, 105	Expanded Line, Arteluce Fios, 1982
53, 54	Showroom Marcatré, Roma, 1981	106, 107	Edificios Annex para InterDecor, Tokyo, 1990
55	Showroom Marcatré, Paris, 1989	108, 109	Halo, Olé, 1990 - Lucille, 1996, Arteluce Fios
56	Showroom InterDecor, Tokyo, 1989	110	Figloo, Sirrah, 1996
57	Showroom InterDecor, Sapporo, 1989	113	Aloa, Arteluce Fios, 1990
58	Showroom, Olimpia Splendid, 1994	114, 115	Showroom Marcatré, Bologna, 1986
59	Lucilla, 1996 - Rai, 1988, Arteluce Fios	116, 117	Showroom Marcatré, London, 1985 - Madrid, 1991 - Milano, 1985.
60	Showroom y oficinas para Applicazioni srl, 1993	118	EI, Arteluce Fios, 1978; Mesa para Lombardi Project, 1986
		119	Estudio para florero, VeArt, 1988
		120	Estudio para showroom Marcatré, Roma, 1981

<b>Index of the drawings</b>	60	Showroom and offices for Applicazioni srl, 1993	<b>Indice dei disegni</b>	64	Jil, Arteme Flos, 1977		
3	Table lamp, 1960		J	Lampada da tavolo, 1960	65	Gabriel, Arteme Flos, 1967	
4	Concept studies, lantern for Marlin Lighting, 1998	63	Donald, Arteme Flos, 1978	4	Primi studi, lantern per Marlin Lighting, 1998	66, 67	Tam Tam, Sirrah, 1996
5	Chair in wood, 1975	64	Jil, Arteme Flos, 1977	5	Sedia in legno, 1975	68	Tina, Sirrah, 1994
6	Early studies for Diogenes, Balux, 1998	65	Gabriel, Arteme Flos, 1967	6	Primi studi per Diogenes, Balux, 1998	69	Aurora, 1982 - Palo, 1984, Arteme Flos
7	Early studies for Diogenes, Balux, 1998; Studies for an Interactive Fun Fair, 1987	66, 67	Tam Tam, Sirrah, 1996	7	Primi studi per Diogenes, Balux, 1998; Studi per un Parco Interattivo, 1987	70	Pepa, Arteme Flos, 1990
8	Table lamp in plastic, 1993	68	Tina, Sirrah, 1994	8	Lampada da tavolo in plastica, 1993	73	Fritz, Arteme Flos, 1987
9	Early studies for Pepa, Arteme Flos, 1990	69	Aurora, 1982 - Palo, 1984, Arteme Flos	9	Primi studi per Pepa, Arteme Flos, 1990	74, 75	Airmail, Marcaté, 1981
10	Plane Light and North Light, 1986; Early studies for Triana, Arteme Flos, 1984	70	Pepa, Arteme Flos, 1990	10	Plane Light e North Light, 1986; Primi studi per Triana, Arteme Flos, 1984	76, 77	La Vuelta Tables & Desks, Akaba, 1986
13-20	Early studies, programme of office furniture for Ahrend, 1997, 1998	73	Fritz, Arteme Flos, 1987	13-20	Primi studi, programma di mobili per ufficio per Ahrend, 1997, 1998	78, 79	Territorio, Tecno, 1995; Miss Moneyponnie, CBS, 1998
23	Brushcutter, 1984 and Chainsaw, 1981, for McCulloch Italiana	74, 75	Airmail, Marcaté, 1981	23	Decespugliatore, 1984 e Motosega, 1981, per McCulloch Italiana	80	Mantis, 1988 - Triana, 1984 - Crisol, 1980, Arteme Flos
24, 25	Lucero, EXPO'92, Sevilla, 1990	76, 77	La Vuelta Tables & Desks, Akaba, 1986	24, 25	Lucero, EXPO'92, Sevilla, 1990	83	Anes, Flos, 1993
26, 27	Lantern, Marlin Lighting, 1998	78, 79	Territorio, Tecno, 1995; Miss Moneyponnie, CBS, 1998	26, 27	Lantern, Marlin Lighting, 1998	84, 85	Airmail, 1981 - Visitors, 1987, Marcaté
28, 29	Borealis, Louis Poulsen, 1996	80	Mantis, 1988 - Triana, 1984 - Crisol, 1980, Arteme Flos	28, 29	Borealis, Louis Poulsen, 1996	86	Studio per sedia, 1994
30	Building for Rikugo Construction Co Ltd, Tokio, 1986; Portable telephone for Ericsson, 1994	84, 85	Airmail, 1981 - Visitors, 1987, Marcaté	30	Edificio per Rikugo Construction Co Ltd, Tokio, 1986; Telefono portatile per Ericsson, 1994	87	Territorio, Tecno, 1995
33	Clima 12, Olimpia Splendid - 1991; Altè Piani, Lombardi Project - 1988	86	Study for a chair, 1994	33	Clima 12, Olimpia Splendid, 1991 Altè Piani, Lombardi Project, 1988	88, 89	Expanded Line, Arteme Flos 1982, 1998
34	Golf, Elettroplastica SpA, 1992	87	Territorio, Tecno, 1995	34	Golf, Elettroplastica SpA, 1992	90	Symbol, Marlin Lighting, 1987
35	Polo, Elettroplastica SpA, 1992	88, 89	Expanded Line, Arteme Flos 1982, 1998	35	Polo, Elettroplastica SpA, 1992	93	Mr. Collar, Sirrah, 1994
36	Esperona, T70, 1988	90	Symbol, Marlin Lighting, 1987	36	Esperona, T70, 1988	94, 95	Early studies for cupboards, 1985
37	Bloom - Pitagora, T70, 1988	93	Mr. Collar, Sirrah, 1994	37	Bloom, Prigora T70, 1988	96	CCP, Sirrah, 1994
38, 39	Basto, Disform, 1986	94, 95	Early studies for cupboards, 1985	38, 39	Basto, Disform, 1986	97	MoM, Sirrah, 1994
40	Copernico, Fil Fantini, 1994	96	CCP, Sirrah, 1994	40	Copernico, Fil Fantini, 1994	98	Studi per poltrone, 1987
43	Early studies, interface for Olivetti, 1982; Studies for the Office of the Future (EPOC) for Olivetti, 1986	97	MoM, Sirrah, 1994	43	Early studies, interface per Olivetti, 1982; Studi per Office of the Future (EPOC) per Olivetti, 1986	99	Studi per tavoli in marmo, 1985
44, 45	Interface, Olivetti, 1983, 1990	98	Studies for armchair, 1987	44, 45	Interface, Olivetti, 1983, 1990	100	Tibidabo, Disform, 1985
46, 47	Palo Alto, Applicazioni srl, 1993	99	Study for tables in marble, 1985	46, 47	Palo Alto, Applicazioni srl, 1993	103	Studio sedia per Kusch+Co, 1998
48, 49	Interactive Fun Fair, 1987	100	Tibidabo, Disform, 1985	48, 49	Interactive Fun Fair, 1987	104, 105	Expanded Line, Arteme Flos, 1982
50	Discotheque Sogno A, Tokyo, 1982; Vestita, Marcaté, 1989	101	Concept sketch for a chair for Kusch+Co, 1998	50	Discotheque Sogno A, Tokyo, 1982; Vestita, Marcaté, 1989	106, 107	Edifici Annex per InterDecor, Tokyo, 1990
53, 54	Showroom Marcaté, Roma, 1981	104, 105	Expanded Line, Arteme Flos, 1982	53, 54	Showroom Marcaté, Roma, 1981	108, 109	Halo - Clé, 1990 - Lucille, 1996, Arteme Flos
55	Showroom Marcaté, Paris, 1989	106, 107	Annex buildings for InterDecor, Tokyo, 1990	55	Showroom Marcaté, Paris, 1989	110	Figlio, Sirrah, 1996
56	Showroom InterDecor, Tokyo, 1989	108, 109	Halo - Clé, 1990 - Lucille, 1996, Arteme Flos	56	Showroom InterDecor, Tokyo, 1989	113	Alca, Arteme Flos, 1990
57	Showroom InterDecor, Sapporo, 1989	110	Figlio, Sirrah, 1996	57	Showroom InterDecor, Sapporo, 1989	114, 115	Showroom Marcaté, Bologna, 1986
58	Showroom, Olimpia Splendid, 1994	113	Alca, Arteme Flos, 1990	58	Showroom, Olimpia Splendid, 1994	116, 117	Showroom Marcaté, London, 1985 - Madrid, 1991 - Milano, 1985
59	Lucille, 1996 - Rai, 1989, Arteme Flos	114, 115	Showroom Marcaté, Bologna, 1986	59	Lucille, 1996 - Rai, 1989, Arteme Flos	118	Et, Arteme Flos, 1978; Tavolo per Lombardi Project, 1988
		116, 117	Showroom Marcaté, London, 1985 - Madrid, 1991 - Milano, 1985	60	Showroom e ufficio per Applicazioni srl, 1993	119	Studio per vaso, VeArt, 1988
		118	Et, Arteme Flos, 1978; Table for Lombardi Project, 1988	63	Donald, Arteme Flos, 1978	120	Studio per showroom Marcaté, Roma, 1981
		119	Study for vase, VeArt, 1988				
		120	Study for showroom Marcaté, Roma, 1981				

### Francisco Jarauta

Catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia. Ha realizado estudios de Historia, Historia del Arte y Filosofía en las Universidades de Valencia, Roma, Berlín y París. Profesor invitado de universidades europeas y americanas, sus trabajos se orientan especialmente en el campo de la filosofía de la cultura, la historia de las ideas, la estética y la teoría del arte. De sus últimos trabajos citamos: *La transformación de la conciencia moderna* (1991), *Pensar el presente* (1993), *Barroco y Neobarroco* (1993), *Tensiones del arte y la cultura en el fin de siglo* (1993), *Pensar · Componer / Construir. Habitar* (1994), *Otra mirada sobre la época* (1994), *Nuevas Fronteras / Nuevos Territorios* (1996), *Globalización y fragmentación del mundo contemporáneo* (1997), *Escenarios de la globalización* (1997), *Mundialización / periferias* (1998), *Mundialización y conflictos civilizatorios* (1998), etc. Curator de varias exposiciones internacionales ha sido igualmente Vicepresidente del Patronato del Museo Nacional de Arte Moderno "Reina Sofía" de Madrid. Coordina el Seminario Internacional de Análisis de Tendencias (San Sebastián) y el Grupo Tánger. Es miembro de "Géo-philosophie de l'Europe" y Director de la colección "Arquitectura".

### Francisco Jarauta

Francisco Jarauta is professor of philosophy at the University of Murcia and visiting professor at various European and American universities. He has undertaken research in many fields at the universities of Valencia, Rome, Berlin, and Paris. He is particularly engaged in the philosophy of culture and in the history of ideas, aesthetics, and art theory. Among his recent works are: *La Transformación de la conciencia moderna* (1991), *Pensar el presente* (1993), *Barroco y Neobarroco* (1993), *Tensiones del arte y la cultura en el fin de siglo* (1993), *Pensar · Componer / Construir. Habitar* (1994), *Otra mirada sobre la época* (1994), *Nuevas Fronteras/Nuevos Territorios* (1996), *Globalización y fragmentación del mundo contemporáneo* (1997), *Escenarios de la globalización* (1997), *Mundialización / periferias* (1998), *Mundialización y conflictos civilizatorios* (1998), etc. He has curated many international exhibitions and has also been the vice-president of the "Reina Sofía" National Institution of Modern Art. He is co-ordinator of the San Sebastián Seminario Internacional de Análisis de Tendencias and the Grupo Tánger. He is a member of the "Géo-philosophie de l'Europe" and director of the series "Arquitectura".

### Francisco Jarauta

Titolare della cattedra di filosofia all'università di Murcia e visiting professor presso numerosi atenei europei e americani. Nelle università di Valencia, Roma, Berlino e Parigi ha realizzato diversi studi in vari campi: storia, storia dell'arte e filosofia. La sua attività trova particolare sviluppo nell'ambito della filosofia della cultura, della storia delle idee, dell'estetica e della teoria dell'arte. Fra le sue opere più recenti citiamo: *La transformación de la conciencia moderna* (1991), *Pensar el presente* (1993), *Barroco y Neobarroco* (1993), *Tensiones del arte y la cultura en el fin de siglo* (1993), *Pensar · Componer / Construir. Habitar* (1994), *Otra mirada sobre la época* (1994), *Nuevas Fronteras / Nuevos Territorios* (1996), *Globalización y fragmentación del mundo contemporáneo* (1997), *Escenarios de la globalización* (1997), *Mundialización / periferias* (1998), *Mundialización y conflictos civilizatorios* (1998), ecc. Curatore di varie mostre internazionali, ha anche ricoperto la carica di vicepresidente del Patronato del Museo Nacional de Arte Moderno "Reina Sofía" di Madrid. Coordina il Seminario Internacional de Análisis de Tendencias (San Sebastián) o il Grupo Tánger. È membro di "Géo-philosophie de l'Europe" e direttore della collana "Arquitectura".

**Perry King**, nacido en Londres, estudia en Birmingham con Naum Slutzky, después de una breve experiencia profesional en Inglaterra, en 1964 va a Italia donde empieza una colaboración con la Olivetti que durará más de diez años.

**Santiago Miranda**, nace en Sevilla en 1947, apenas terminados los estudios deja su ciudad natal para trasladarse a Italia en 1971. En Milán, después de varias experiencias de trabajo, funda en 1975 el estudio con Perry King.

King y Miranda operan en todos los campos del diseño y colaboran con numerosas firmas en Italia y en el extranjero realizando proyectos en Europa, Estados Unidos y Japón.

Desde sus primeros trabajos se han caracterizado por la convicción que el diseño es una expresión importante de cultura contemporánea y por lo tanto no es suficiente afrontar la actividad profesional con un pragmático respeto de la tecnología, sino que es imprescindible concebir cada proyecto como parte integrante de un contexto más amplio, con todas las interacciones que ello requiere. Es por esto que conciben el diseño industrial como una práctica que considera cada objeto como emisor de señales estructurales y culturales, y estimulador de respuestas funcionales y emocionales.

En 1990 han fundado E.D.E.N. European Designers Network con BRS Premsela Vonk en Amsterdam y Eleven Danes en Copenhague, experiencias que enriquecen aún más la visión cosmopolita de su actividad.

Sus trabajos han sido publicados y premiados en numerosos países y ocasiones. Muchas las exposiciones colectivas y personales de sus trabajos.

Tanto King, que es Visiting Professor at the Royal College of Art, Honorary Fellow de la Glasgow School of Art and Fellow de la University of Central England, como Miranda, que es Premio Nacional de Diseño Español en 1989, Premio Andalucía de Diseño en 1995 y miembro del Comitato Scientifico dell'Istituto Europeo di Design de Madrid, han desarrollado una intensa actividad didáctica (ambos enseñan en el Politécnico de Milán) y de investigación, participando a conferencias y jurados en todo el mundo.

**Perry King** was born in London and studied at Birmingham School of Art under Naum Slutzky, after working in the United Kingdom for a short period he moved to Italy in 1964 and began a collaboration with Olivetti which lasted over ten years.

**Santiago Miranda** was born in Seville in 1947. After completing his studies in his home town in 1971 he started working in Milan where, in 1975, he founded the studio with Perry King.

They are active in all areas of design, working for clients both in Italy and abroad on projects in Europe, Japan and the U.S.A.

From the very beginning their work together has been characterised by the conviction that design is an important part of our culture and by the consequent necessity of approaching their work not only with pragmatism and respect for technology but also with respect for those values that are inherent in a vision of design as an integral part of a much wider cultural context. They believe that design must consider each object as a transmitter of structured and cultural signals which stimulate functional and emotional responses in all those who use that object.

In 1990 they founded E.D.E.N. European Designers Network, with BRS Premsela Vonk in Amsterdam and Eleven Danes in Copenhagen, an experience that has enriched even further a cosmopolitan vision of their activity.

Their work has been published and awarded prizes on numerous occasions and in many countries. There have been many personal and collective exhibitions of their work.

Both King, who is Visiting Professor at the Royal College of Art and an Honorary Fellow of Glasgow School of Art and Fellow of the University of Central England and Miranda, who was awarded the Premio Nacional de Diseño Español in 1989 and the Premio Andalucía de Diseño in 1995 and is a member of the Scientific Committee of the Istituto Europeo di Disegno in Madrid, have been very active in research and in teaching. (they are both Lecturing Professors at Milan Polytechnic) and they have participated in numerous conferences and competition juries all over the world.

**Perry King**, nato a Londra, studia a Birmingham con Naum Slutzky. Dopo una breve esperienza professionale in Inghilterra, nel 1964 si trasferisce in Italia dove inizia una collaborazione con l'Olivetti che durerà per più di dieci anni.

**Santiago Miranda** nato a Siviglia nel 1947; nel 1971, subito dopo gli studi, lascia la città natale per l'Italia. A Milano, dopo diverse esperienze di lavoro, fonda nel 1975 lo studio con Perry King.

King e Miranda operano in tutti i campi del design e collaborano con numerose aziende in Italia e all'estero realizzando progetti in Europa, Stati Uniti e Giappone.

Sin dall'inizio il loro lavoro è caratterizzato dalla convinzione che il design è un'espressione importante della nostra cultura e da qui la necessità di affrontare l'attività professionale con pragmatismo e attenzione alla tecnologia ma anche con rispetto per quei valori che una visione del design, come parte integrante di un contesto culturale più grande, richiede.

Intendono il design come una pratica progettuale che considera ogni oggetto come emettitore di segnali strutturali e culturali, e stimolatore di risposte funzionali ed emozionali.

Nel 1990 hanno fondato E.D.E.N. European Designers Network con BRS Premsela Vonk ad Amsterdam e Eleven Danes a Copenhague, esperienze che arricchiscono ulteriormente una visione cosmopolita della loro attività.

Il loro lavoro è stato pubblicato e premiato in numerosi paesi e in numerose occasioni. Molte le mostre collettive e personali dei loro lavori.

Sia King, che è Visiting Professor at Royal College of Art, Honorary Fellow della Glasgow School of Art e Fellow della University of Central England, sia Miranda, che ha ricevuto il Premio Nacional de Diseño Español nel 1989, il Premio Andalucía de Diseño nel 1995 ed è Membro del Comitato Scientifico dell'Istituto Europeo di Design di Madrid, hanno sviluppato un'intensa attività didattica (tutti e due insegnano al Politecnico di Milano) e di ricerca, partecipando a numerose conferenze e giurie in tutto il mondo.

Finito di stampare martedì 27 aprile 1999,  
giorno di santa Zita, dalle Grafiche Aurora di Verona  
per conto di Colpo di fulmine Edizioni.

Progetto editoriale: Colpo di fulmine Edizioni  
Progetto grafico: Corrado Bosi, Damir Jellic  
Fotografie della mano destra di Santiago Miranda  
e della mano sinistra di Parry King: Aldo Ortevlani  
Video impaginazione: Laura Ribul  
Traduzione in italiano: Francesco Brunelli  
Traduzione in inglese: Rebecca Forster  
Traduzione in spagnolo: Hugo Lombardini  
Impianti per la stampa dei disegni: Studio 83, Verona  
Impianti per la stampa della fotografia: ITER, Verona  
Stampa e confezione: Grafiche Aurora, Verona

L'editore ringrazia Sergio Maninelli per il prezioso aiuto:  
Giovanni Bonatelli, Roberto Lucchese, Zeno Rancan  
e Roberto Sponda per la collaborazione.

Colpo di fulmine Edizioni  
via XX Settembre, 33a  
37129 Verona, Italia  
telefono: (+39) 045 80 33 684  
fax: (+39) 045 59 45 59  
e.mail: cdf.italica@iol.it

