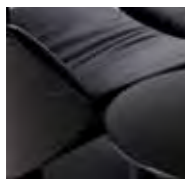


Carlo Martino<sup>1</sup>

## Dal Mono al Pluri From 'Mono' to 'Pluri'



KEYWORDS: total monochrome design | colour palette design | colour chains | shape and colour

L'analisi dei lavori di alcuni designer contemporanei, nei quali il colore gioca un ruolo caratterizzante e distintivo, evidenzia, tra le altre, due interessanti tendenze nella controversa relazione tra forma e colore, tra prodotto e sua veste cromatica. La prima persegue la soluzione di un colore totalizzante, che riveste tutte le componenti del prodotto, annullandone distinzioni materiche e meccaniche, la seconda celebra la ricca offerta cromatica della moderna industria dei colori, facendo della palette colori un archetipo estetico nonché una matrice geometrica.

ABS, alluminio, acciaio, poliuretano ed MDF. Sono solo alcuni dei materiali che compongono la "360° family", la collezione di sedute, contenitori e tavoli, disegnate dall'abile matita di Konstantin Grcic, a partire dal 2009, per la Magis. La singolarità di questi prodotti, pensati espressamente per il mondo del lavoro, sta nel fatto che la "polimatericità" descritta nelle schede tecniche, è totalmente contraddetta o annullata da un'evidente "monocromaticità" dei prodotti. Olive green 1551 C, orange 1658 C, grey 1707 C, black 1764 C sono, infatti, i 4 colori, con altrettanti codici Pantone®, proposti per quasi tutti i prodotti della famiglia. Una scelta consapevole del progettista, che ha volutamente optato per la monocromaticità tipica dei "soldatini stampati ad iniezione" come afferma il giornalista Sam Jacobs (2009) dalle pagine di Icon (p.85), per scaldare e rendere più friendly un prodotto molto tecnico per destinazione, e tecnologico per produzione, ma anche una scelta coerente dell'azienda, che da anni sperimenta la relazione tra tecnologie e colore (Scarzella, 2008, pp.63-72).

Due materiali compositi a matrice polimerica, caricati con fibre, con prestazioni meccaniche più stabili o più flessibili, uniti all'acciaio della base circolare, sono invece i materiali della lampada da terra Twiggy della Foscarini, disegnata da Marc Sadler due anni prima, che è di nuovo caratterizzata da una spiccata monocromaticità: giallo totale, rosso totale, nero e bianco totale. Per "totale" s'intende che tutte le componenti visibili concorrono alla monocromaticità dell'oggetto.

Nella descrizione che ne fa l'autore in un video sul sito della Foscarini<sup>2</sup>, l'offerta cromatica della Twiggy è stata studiata per consentire all'oggetto di "cambiare personalità"<sup>3</sup>, come accade per le famose polo della Lacoste®, e quindi di cogliere il gradimento di individui dai gusti diversi.

Marc Sadler ammette che quella della Twiggy per la Foscarini, è stata una ricerca molto importante sul tema del colore riguardo proprio all'estetica dei nuovi materiali.

La monocromaticità totale, in sovrapposizione alla polimatericità è diventata per Sadler una strada interessante e nuova da percorrere oggi nel design, come ha dimostrato declinando questa chiave anche nel progetto degli imbottiti Kara, in cui legno, metallo, polimeri e pelle sono asserviti alle leggi del total color. Questi pochi indicatori sono già sufficienti a delineare una tendenza, se non già una pratica, che associa alla contemporaneità nel design l'idea di una monocromia totalizzante del prodotto, che va oltre i due estremi cromatici storici, il bianco e il nero, e allarga il range a monocromie diverse, più ricercate, ardite e vivaci. Alla base del fenomeno ci può essere una componente soggettiva del progettista, che predilige alcune gamme cromatiche piuttosto di altre, ma è invece ben identificabile un'altra motivazione che vede la monocromia pervasiva, cioè estesa a tutte le componenti tipologiche del prodotto, come soluzione all'ibridazione dei materiali contemporanei. Non più materiali associabili a percezioni cromatiche consolidate, il marrone del legno, il grigio dell'alluminio, il bianco del marmo, ma



(1) Carlo Martino, Ricercatore e Docente, Sapienza Università di Roma, Facoltà di Architettura, Dipartimento DATA | sezione Design.

Carlo Martino, Researcher Professor, Sapienza University of Rome, Faculty of Architecture, DATA Department | Design Section. Address: Via Flaminia 72, 00196 Rome, Italy.

carlo.martino@uniroma1.it

(2) Video] <http://www.foscarini.com/video.php?cat=1&prd=&fam=&des=&azi=&id=12&p2=7&lang=it>

(3) Video] Sadler, M. <http://www.foscarini.com/vidеоit>

1. Marc Sadler, Kara, poltrona con poggiatesta e tavolini, Désirée Gruppo Euromobil 2008. Struttura in multistrato di frassino spazzolato tinto in quattro colori, cuscini rivestiti in pelle bovina, base in metallo.

Marc Sadler, Kara, chair with footstool and small tables, Désirée, Euromobil Group, 2008. Brushed ash plywood frame in four colours, cow leather upholstery, metal base.

nuovi materiali, risultato d'innovative miscele e blend, il cui esito estetico finale non ha un portato cromatico univoco e storicizzato. Al non colore dei nuovi materiali i designer che fanno della sperimentazione tecnologica una propria cifra professionale, preferiscono la forzatura di un colore dichiaratamente "artificiale". Un'estensione o un'evoluzione di quella monocromaticità che Brusatin (1982) attribuiva alla prima società industrializzata (p.182). Tale monocromaticità non è da mettere in relazione alla sola questione materica, ma anche alle caratteristiche tipologiche degli artefatti. La storia del design ci ha insegnato, infatti, a distinguere negli oggetti i diversi elementi che lo compongono e ad attribuire alle differenti combinazioni di questi, le variazioni tipologiche. Siamo stati abituati quindi a distinguere gli elementi portati da quelli portanti, le superfici dai volumi, le scocche dai contenuti, ecc.

Come afferma per esempio Barbara Radice (1984), "anche in De Stijl, come poi nel Bauhaus il colore è soprattutto colore "Strutturale"; che sottolinea il processo costruttivo" (p.121) e si direbbe anche il comportamento meccanico: il metallo o il legno per le parti portanti e la tela e il compensato per gli elementi portati. Nella storia, il colore nel design è servito anche a sottolineare le differenze morfologiche, con una funzione d'accento o di sottolineatura, come quello concepito da Ettore Sottsass e utilizzato da Memphis all'inizio degli anni Ottanta. Ancora Barbara Radice (1984), nel volume sulla vicenda del famoso gruppo italiano, racconta di un uso del colore come "attributo intrinseco a una certa forma" (p.121) e come un'abile orchestrazione di masse e di tinte, utili alla creazione di una percezione cromatica di sintesi, organizzata per "corrispondenze a distanza" (Radice, 1984, p.121). La sommatoria dei differenti volumi-colore crea il colore dell'oggetto. Dall'unità cromatica per addizione, all'unità dell'artefatto per sottrazione del componente e del materiale al tutto, alla monocromia. Accanto a questo scenario cromatico, quasi in contrapposizione ad esso, è possibile registrare un'altra tendenza che sposa al "mono" il "pluri" cromatismo: una sorta di celebrazione della gamma, della declinazione cioè di un colore principale in numerosissime tonalità e varianti, o l'accostamento di più gamme di tonalità e varianti di colore.

Afferma lo psicologo Brunelli (2010) nel suo recente volume sulla percezione del colore "la postmodernità si caratterizza anche per la grande espansione delle possibilità espressive cromatiche, questo sia grazie alla chimica dei pigmenti, sia per le possibilità elettroniche del digitale che permettono il pronto impiego di milioni e milioni di differenti colori" (p.34). Un'estetica della Palette quindi, o della cosiddetta "Mazzetta" colore, emblema di questa ricchezza offerta oggi dall'industria chimica e del digitale e che non solo trae suggestione dall'articolazione di questa, ma ne accoglie anche le più consolidate geometrie per trasformarle in originali soluzioni morfologiche. Plotemy Mann, curatrice della mostra "Significant Colour", tenutasi a Londra nella Galleria Aram nel 2009, afferma, infatti, che "who work with colour like to work with circles or grids", (Szita, 2009, p.229) a sostegno di una tesi che vede il pluricromatismo associato a forme circolari o a scacchiere.

A dimostrazione di ciò è utile citare i lavori di una delle più interessanti designer della scena internazionale, Hella Jongerius. "One colour is nothing. A piece of music is also made up of different notes" (p.188), afferma la Jongerius nell'intervista di Femke de Wild (2009), a sostegno

(2) Video] <http://www.foscarini.com/video.php?cat=1&prd=&fam=&des=&azi=&id=12&p2=7&lang=it>  
(3) Video] Sadler, M. <http://www.foscarini.com/videoit>

3. Philipp Beyeler, Colori Knives, set di coltelli da cucina, Kuhn-Rikon 2007. Acciaio e polimeri | *set of kitchen knives, Kuhn Rikon, 2007. Steel and polymers.*

della necessità di un'ampia articolazione dei colori nel design contemporaneo e di una forte integrazione di questi con le forme e le dimensioni. La designer olandese ha fatto del colore una sua specializzazione, a partire da una ricerca sviluppata per la tappezzeria del divano Polder per Vitra del 2005, che l'ha portata poi ad aprire un Colour lab nel 2009 a Berlino. Sua l'installazione

"Ideal House" alla fiera IMM Cologne del 2005, una casa rivestita da campioni di tessuto in stile e formato Pantone®. Sue ancora le incredibili sperimentazioni cromatiche sviluppate tra il 2003 e il 2010. "I want to create a colour universe of my own, to be able to experiment with the raw materials", sostiene ancora la Jongerius (2010, p.278), anche se oggi è costretta a far riferimento solo a quanto offre l'industria del colore, ma ha già trovato nella tecnica dei layer, delle stratificazioni cromatiche, cioè, una modalità originale per comporre tinte inedite. Oltre al rapporto con i materiali, anche la relazione tra colore e volumi, tra cromatismo e forme, è oggetto della sua ricerca: "Until now, (...) colour has been studied only as a two-dimensional phenomenon and not with regard to volume" (Jongerius, 2010, p.278).

Per ovviare a questa limitazione la designer lavora con dei modellini, proprio per esplorare come il colore e le forme tridimensionali si combinano.

La relazione tra "palette colour" e forme è alla base di alcuni dei progetti più interessanti di un'altra realtà professionale europea, lo studio di Edward Barber e Jay Osgerby. I due designer inglesi sostengono, infatti, che "Colour is powerful; everyone responds emotionally to it" (Szita, 2009, p.178) per cui oggi è più che mai necessario progettare con il colore, anche se per molti prodotti il colore è solo frutto di una scelta finale. Barber & Osberg (2011) hanno avvertito invece la necessità di ribaltare questo andamento e di partire proprio dal colore per realizzare l'oggetto: "We thought it would be interesting to turn the process on its head and start with color compositions" (p.147). La serie limitata di tavoli "Iris", progettata per la Established & Sons nel 2008, è emblematica di questo approccio sperimentale.

Cinque tavoli circolari, tutti di diametri, altezze e sezioni diverse, generati dalle specifiche tonalità cromatiche del grigio, del blu, del verde, del rosso e del giallo utilizzate. Afferma Edward Barber (2009) parlando del concept dei tavoli Iris, la nostra: "It's not colour theory; it's more to do with rhythm and pace" (p.178). Cinque tavoli realizzati con listelli in alluminio, tenuti insieme da giunti magnetici di derivazione aerospaziale, ognuno colorato per anodizzazione, con un range di 30 gradazioni. L'effetto è incredibile, viste la variazione della "catena cromatica" e l'iridescenza dovuta alla tecnica di colorazione. Solo una forma circolare poteva enfatizzare questo concept, ed è derivata quasi spontaneamente nelle fasi di sperimentazione come Edward Barber (2009) racconta "We wanted the movement from shade to shade to be continuous, and that idea dictated the circular form" (p.178).

Concludendo, "Total Monochrome design" e "Palette Colour Design", rappresentano solo due piccole finestre su quanto oggi i designer europei stanno realizzando in relazione all'universo cromatico messo a disposizione dalla "storia dei colori" e dall'industria chimica e digitale. Due approcci progettuali che integrano fortemente il colore nella progettazione facendolo diventare una componente sostanziale dell'ideazione del prodotto e non una semplice e leggera "opzione" finale.

## ENGLISH TEXT

*Among the approaches revealed by analysis of the work of contemporary designers in which colour plays a defining, distinctive role are two interesting trends in the controversial relationship between shape and colour, and between products and their colour schemes. The first involves the use of an all-over colour for every single part of a product that cancels out any material and mechanical distinctions. The second celebrates the vast selection of hues on offer from the modern colour industry, using the colour palette as an aesthetic archetype and a geometric framework.*

ABS, aluminium, steel, polyurethane and MDF are just some of the materials in the '360° family', a collection of chairs, containers and tables that have been skilfully designed for Magis since 2009 by Konstantin Grcic. These products have been created especially for the world of work.

They stand out due to the fact that the plurality of materials listed in the specifications is in complete contrast and cancelled out by the clear 'monochrome' nature of the products. The four colours Olive green 1551 C, orange 1658 C, grey 1707 C and black 1764 C – with their respective Pantone® codes – are used for almost all of the products in the range. This is a conscious choice by the designer, who – in the words of the journalist Sam Jacobs (2009) in Icon (p.85) – has deliberately opted for the monochrome feel of 'injection moulded toy soldiers' to give a warmer, more friendly appearance to products with a very technical purpose and highly technological production. It also reflects a consistent strategy by the company, which has been experimenting with the relationship between technology and colour for years (Scarzella, 2008, pp.63-72).

Two composites made from a polymer matrix material containing fibres whose mechanical stability and flexibility vary are combined with a circular steel base and used to make the Twiggy floor lamp by Foscarini, which was designed by Marc Sadler two years earlier. It, too, stands out due to its monochrome appearance: all yellow, red, black or white, with the same colour used for all of the visible components.

In a video on the Foscarini website<sup>2</sup>, the creator of the Twiggy describes how the colour range was chosen to allow the object to 'change personality'<sup>3</sup> like the famous polo shirts by Lacoste® and therefore appeal to individuals with different tastes. Marc Sadler has pointed out that a lot of research work was done into colour and the aesthetics of new materials in order to produce the Twiggy for Foscarini.

A single colour for a plurality of materials has become a new, interesting path for Sadler to follow in design. It is an approach that he has also taken in the Kara upholstered line, in which the laws of total colour are applied to wood, metal, polymers and leather.

These few examples are already enough to mark out a trend – or maybe even a movement – that associates the idea of complete monochrome for products with contemporary design. It goes beyond the two traditional colour extremes of black and white, expanding the range to take in different single hues which are more sophisticated, audacious and vivid. While there may be an element of subjectivity behind the phenomenon, with the designer favouring certain colour ranges over others, there is also another clear reason for widespread monochrome which has been expanded to all of the different types of components in a product in a response to the hybridization of contemporary materials. While some materials are associated with established chromatic conceptions, such as brown for wood, grey for aluminium and white for marble,



there are now new materials available that are made from innovative mixtures and blends, with a final appearance that does not have a univocal, consolidated tendency towards one colour. Rather than a colourless look, designers who make technological experimentation part of their work prefer to give new materials an openly 'artificial' hue. It is an extension or evolution of the monochrome properties attributed by Brusatin (1982) to early industrialized society (p.182). Monochromatism has ties not only with materials but also with the typological characteristics of products. Throughout the history of design, we have been taught to distinguish between the different constituent elements in objects and attribute typological variations to the different combinations of them. For example, we have become accustomed to distinguishing between supported parts and supporting parts, surfaces and volumes, and shells and contents. As pointed out by Barbara Radice (1984), 'even in De Stijl, and subsequently the Bauhaus, colour was largely 'Structural' colour that underlined the constructive process' (p.121), and one would say that this is also true of the mechanical behaviour: metal or wood for the load-bearing elements, and cloth and plywood for the parts that they support. Colour has also historically been used in design to underline morphological differences. This was the case with the emphasis function that was conceived by Ettore Sottsass and used by Memphis in the early 1980s. In her book about the famous Italian group, Barbara Radice (1984) describes the use of colour as an 'intrinsic attribute of a certain form' (p.121) and skilful orchestration of bodies and hues to create a concise chromatic perception that is organized by 'long-distance correspondence' (Radice, 1984, p.121). The combination of the different colour volumes creates the colour of the object. We have gone from chromatic unity by addition, to product unity by subjugation of components and materials to the whole, to monochromatism. Alongside this chromatic scenario, and almost in contrast with it, another tendency can be found which joins together 'mono' and 'pluri' chromatism: a sort of celebration of range, with numerous shades and variants of a main colour or a combination of ranges of shades and variants of colour. In his recent book about the perception of colour, the psychologist Brunelli (2010) states that 'the postmodern period has seen great expansion of the expressive possibilities of colour, thanks to pigment chemistry and the electronic possibilities of digital technology, which puts millions and millions of different colours at our immediate disposal' (p.34). The aesthetics are based on a palette, or a colour chart, which is a symbol of the vast selection that is now on offer from the chemical and digital industry. They not only take inspiration from its formation but also take its more established shapes and transform them into original morphological solutions. Ptolemy Mann, the curator of the 'Significant Colour' exhibition in the Aram Gallery in London in 2009, said that people 'who work with colour like to work with circles or grids' (Szita, 2009, p.229), thus supporting the theory that associates multiple colours with circular forms or check patterns. An illustration of this can be provided by the work of one of the most interesting designers on the international scene, Hella Jongerius. 'One colour is nothing. A piece of music is also made up of different notes' (p.188), said Jongerius in an interview with Femke de Wild (2009), emphasizing the need for a broad range of colours in contemporary design and for them to be combined with shapes and sizes. The Dutch designer has made colour into one of her areas of specialization. It started with research carried out for the upholstery of the Polder sofa for Vitra in 2005, which led to her opening a Colour lab in Berlin in 2009. Her 'Ideal House' installation at the IMM Cologne show in 2005 was a home covered in fabric samples in a Pantone© style and format. She also carried out some incredible chromatic experimentation between 2003 and

R. Ball, P. (2001). *Colore. Una biografia. Tra arte, storia e chimica, la bellezza e i misteri del mondo del colore*. Milan, IT: RCS Libri S.p.A.  
Barber, E., & Osberg, J. (2011) *The Design Work of Edward Barber and Jay Osberg*. Rizzoli New York.  
Brunelli, P.P. (2010). *Il messaggio cromatico. Semiotica e psicologia della comunicazione a colori*. Milan, IT: Ikon editrice.  
Brusatin, M. (1982). *Storia dei Colori*. Turin, IT: Giulio Einaudi Editore.  
de Wilde, F. (2009, settembre-ottobre). *Symphony of shades*. *Frame*, 70, p.188 - 192.  
Itten, J. (1982). *Arte del colore*. Otto Maier Verlag, Ravensburg 1961.  
Jacob, S. (2009, settembre). 360° chair. *Icon*, 75, p.85.  
Jongerius, H. (2010). *Misfit*. London, UK: Phaidon Press Limited.  
Radice, B. (1984). *Memphis. Ricerche, esperienze, risultati, fallimenti del Nuovo Design*. Milano, IT: Gruppo editoriale Electa.  
Scarzella, P. (2008). *I Colori del design. Il progetto del Colore come fattore di successo dei prodotti industriali*. Milan, IT: Franco Angeli.  
Szita, J. (2009, settembre-ottobre). Crhoma Chaeleons. *Frame*, 70, pp.228 - 231.  
Szita, J. (2009, settembre-ottobre). Rainbow gathering. *Frame*, 70, pp.178 - 182.  
VV.AA. (2009, settembre-ottobre). The truth about colour. *Frame*, 70.  
Martino, C. (2006). *Note sul design degli anni Novanta*. In: De Martini, A., Losito, R., Rinaldi F., (a cura di), *Antologia di saggi sul design in quarant'anni di Op.cit.* Milano, IT: Franco Angeli.  
Cristallo, V. (2008). *Dalla facciata rigida alla pelle sensibile in :Urban design. La scena di un nuovo immaginario tecnologico*, pp. 115 - 137. Firenze IT: Alinea editrice.  
Lucibello, S. (2011). Il senso dei materiali | The meaning of materials. In M. Rossi, *Colore e Colorimetria. Contributi Multidisciplinari. Vol. VII*, (pp.131-138). Collana Volumi di Fotonica, n.20. Milano, IT: Maggioli S.p.A., ISBN 88-387-6042-x EAN 978-88-387-6042-6.

2010. 'I want to create a colour universe of my own, to be able to experiment with the raw materials', Jongerius has said (2010, p.278). She can only work with what the colour industry has to offer, but she has found that layering can be an original way to put together unprecedented hues. In addition to the relationship with materials, the connections between colour and volumes and between colour and shapes have become focuses for her research: 'Until now, (...) colour has been studied only as a two-dimensional phenomenon and not with regard to volume' (Jongerius, 2010, p.278). The designer is remedying this by working with models to explore how colour and three-dimensional forms are combined. The relationship between the 'colour palette' and shapes is also at the heart of some of the most interesting projects by another European firm: the design studio of Edward Barber and Jay Osgerby. The two British designers believe that 'Colour is powerful; everyone responds emotionally to it' (Szita, 2009, p.178), so it is becoming more and more necessary to make colour an integral part of the design process. However, for many products it is only contemplated at the end of the procedure. Barber & Osgerby (2011) have felt the need to do things the other way around and begin with chromatic matters when making objects: 'We thought it would be interesting to turn the process on its head and start with colour compositions' (p.147). The 'Iris' limited edition range of tables designed for Established & Sons in 2008 is an example of this experimental approach. The five circular tables all have different diameters, heights and profiles, which are complemented by the shades of grey, blue, green, red and yellow used. Discussing the concept for the Iris tables, Edward Barber (2009) said: 'It's not colour theory; it's

more to do with rhythm and pace' (p.178).

The five tables are made of aluminium strips which are held together by magnetic joints based on aerospace technology. Each strip has been anodized in one of a range of 30 shades. An incredible effect is produced by the variations in the 'colour chain' and the iridescence of the colouring technique. A round shape is the only way to emphasize this concept, and it emerged almost spontaneously in the experimental phase, as Edward Barber (2009) has revealed: 'We wanted the movement from shade to shade to be continuous, and that idea dictated the circular form' (p.178). In conclusion, 'Total Monochrome Design' and 'Colour Palette Design' are just two small examples of how European designers are taking advantage of the chromatic world opened up by the 'history of colour' and the chemical and digital industry. Colour is a key part of the design process in these two approaches. Rather than a simple, inconsequential final 'option', it is seen as a substantial contributing factor when products are conceived.



I lavori scelti rappresentano esempi nei quali i cromatismi evidenziano la suggestiva e controversa relazione tra forma e colore, tra prodotto e il suo vestito visivo. Un rapporto che procede dal colore totalizzante che annulla distinzioni materiche e meccaniche, all'offerta cromatica che mette in luce l'entità e la natura degli oggetti.

*The hues in the works shown here place the emphasis on the striking, controversial relationship between form and colour, and between products and their chromatic attire. This relationship ranges from all-over colour that cancels out any material and mechanical distinctions to tones that highlight the size and nature of objects.*



4.5.6. Urbanears, Zound Industries 2009. Cuffie | *Headphones*.  
7. Fernando Brizio, Painting with Giotto #1, vaso, edizione limitata 2005. Ceramica grezza e pennarelli Giotto | *vase, limited edition, 2005. Bare pottery and Giotto felt-tip pens.*  
8. Hella Jongerius, Coloured Vases, serie 3, vasi in ceramica grezza dipinta | *series 3, bare porcelain vases with layers of glaze*, Jongeriuslab 2010. Mostra Mislit presso Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam (NL).  
9. Edward Barber - Jay Osgerby, Iris 1200, tavolo basso, edizione limitata per Established and Sons 2008. Elementi modulari realizzati in alluminio anodizzato | *low table, limited edition for Established & Sons, 2008. Anodized aluminium modular sections.*

