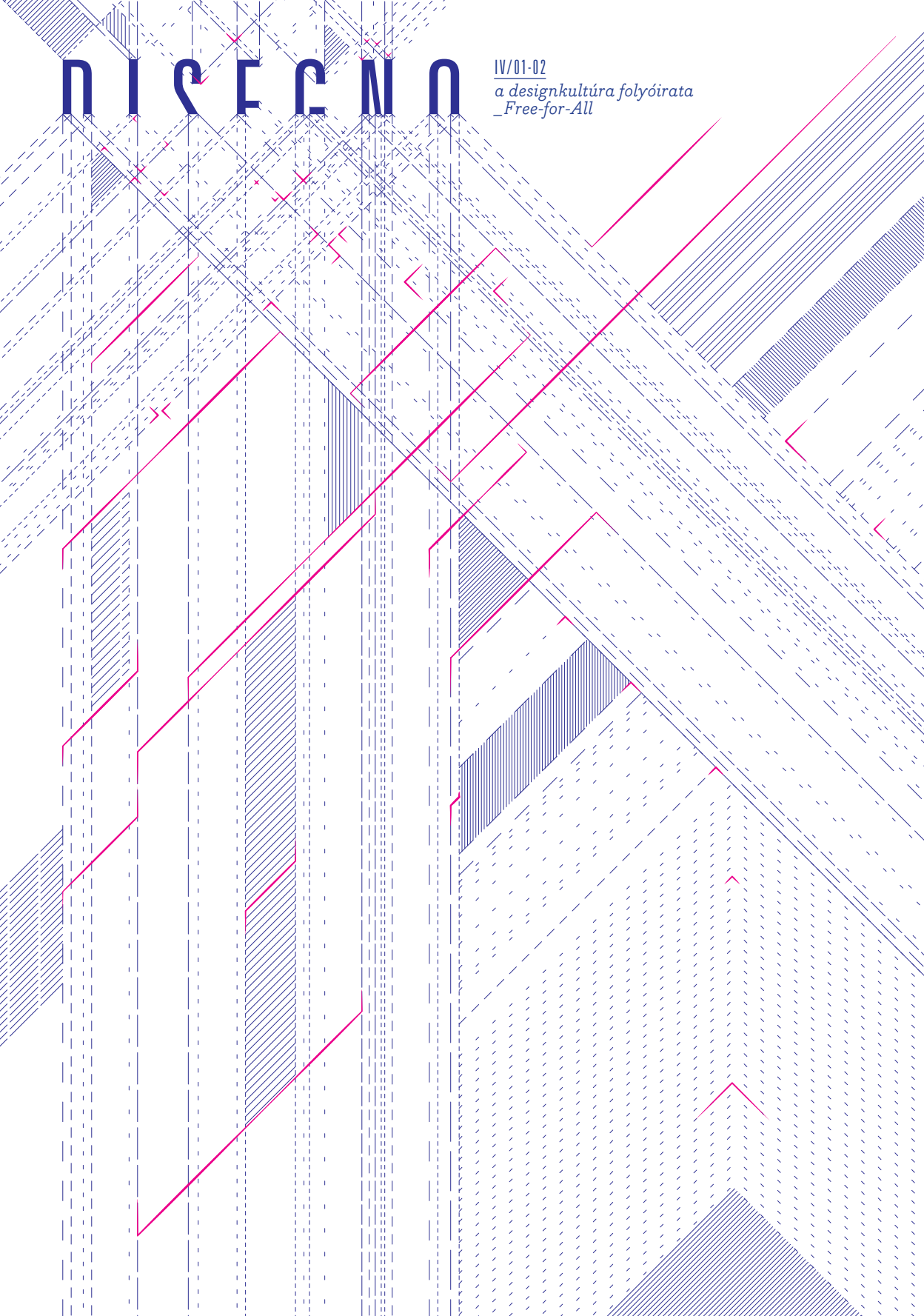


# DISCNO

IV/01-02

a designkultúra folyóirata

—Free-for-All







# Disegno

**A DESIGNKULTÚRA FOLYÓIRATA / JOURNAL OF DESIGN CULTURE**

*Szaklektorált, szabad hozzáférésű tudományos folyóirat. Kereskedelmi forgalomba nem hozható.  
Double-blind peer-reviewed, open access scholarly journal. Not for commercial use.*

## **A szerkesztőbizottság tagjai / Editorial Board**

*[Victor Margolin, Professor Emeritus, University of Illinois]*

*Jessica Hemmings, Professor of Crafts; Vice-Prefekt of Research, HDK, University of Gothenburg*

**Szerkesztők / Editors:** Gyenge Zsolt, Horváth Olivér, Szentpéteri Márton

**Alapító szerkesztő / Founding Editor:** Fiáth Henri

**Arculat / Design:** Skrapits Borka (layout, borító / cover), Balázs Ildikó (tördelés / typesetting)

**Lektor / Hungarian Reader:** Bárdkai Júlia

## **Célkitűzések / Aims and Scope**

*A Disegno alapító szerkesztőinek célja, hogy egy, a kreatív szakmai és tudományos világban meghatározó szerepet betöltő, szemeszterenként megjelenő, lektorált (ti. double-blind peer review) szabad folyóiratot (ti. free journal) hozzon létre a designkultúra nemzetközi rangú képviseletére és kritikai természetű analizisére. A designkultúra fogalmát tágra értjük: célunk a tervezett környezet, s a vele kapcsolatos praxisok és diskurzusok világának együttes vizsgálata. Ez a szemlélet túllép a művészet, a vizuális kultúra és a design világának megkülönböztetésén, s a kreativitáshoz kötődő témák összessége iránt fogékony. Poszt-diszciplináris szellemi vállalkozásunk a designkultúra minden potenciális szereplőjétől – gyakorló alkotóktól, teoretikusoktól, kritikusoktól, menedzserektől és oktatóktól – vár kritikai természetű tanulmányokat, esszéket és recenziókat. Amellett, hogy ily módon vitafórumot biztosítunk a designkultúrával törődő szerzők számára, különleges célunk, hogy a designkultúráról folyó beszéd létjogosultságát erősítsük a hazai tudományosságban, s így a témával kapcsolatos téves előítéletek és igen gyakran félrevezető beidegződések kritikáját nyújtsuk olvasóink számára.*

**Projektmenedzser / Project Manager:** Wunderlich Péter

## **Kapcsolat / Contact**

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Elméleti Intézet, 1121 Budapest, Zugligeti út 9-25.

Szerkesztőség / Editorial Office: [disegno@mome.hu](mailto:disegno@mome.hu)

*A Disegno ingyenesen elérhető online / Disegno is freely accessible online:  
**[disegno.mome.hu](http://disegno.mome.hu)***

**Felélő kiadó / Published by:** Fülöp József

**Kiadó / Publisher:** Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, 1121 Budapest, Zugligeti út 9-25.

**Nyomda / Printed by:** Prime Rate Kft.

**ISSN:** 2064-7778

copyright©text and design 2019 Moholy-Nagy Művészeti Egyetem

# Tartalom

## **szerkesztői előszó**

- 006** *Vagy valami, vagy meg, valahová*

## **tanulmány**

- 022** *Veres Bálint: Taktilis taktikák a kortárs kiállítási gyakorlatban*  
**038** *Lakner Antal: Utazás az ulmi hokedli körül. A HfG Ulm tárgyilagos tárgyai*  
**058** *Schneider Ákos: A futószalag gyermekei. A kiborg problematikája az emberközpontú design tükrében*  
**072** *Klaus Krippendorff: Designkutatás: oximoron?*

## **esszé**

- 088** *Jessica Hemmings: Valós testi munka, materiális megértés és a szövő kéz bölcsessége*  
**096** *Hannah Carlson: Közöséges dolgok. James Fenimore Cooper mindent látó keszkenője*  
**110** *Tamás Dénes: Városdesign és identitás: a posztszocialista városok példája*  
**122** *Körösvölgyi Zoltán: Design Religion. A törődő design már művészet?*  
**134** *Tony Fry: Design a design után*

## **műhely**

- 142** *Kovács Péter: Adalékok a hazai designkultúra-tudomány alakulástörténetéhez*

## **recenzió**

- 150** *Szabó-Reznek Eszter: A szocializmus muzealizált tárgyai Bukarestben. A Román Giccs Múzeuma*  
**160** *Mészáros Zsolt: Divatgyakorlatok: a Modes pratiques első két számáról*

- 172** **szerzőinkről**

---

# UTAZÁS AZ ULMI HOKEDLI KÖRÜL

## A HFG ULM TÁRGYILAGOS TÁRGYAI

---

**Lakner Antal**

---

### **ABSZTRAKT**

Írásomban azt vizsgálom, hogy milyen gazdasági, társadalmi és intézményszervezési okok vezették sikerre a HfG Ulm designfőiskolát abban, hogy megvalósítsa az egykori Bauhaus Walter Gropius által jegyzett és be nem teljesített „Kunst und Technik – eine neue Einheit”, majd a későbbi, Hannes Meyer-féle „Volksbedarf statt Luxusbedarf” programját – azaz a társadalom szélesebb rétegei számára piacképes, sorozatgyártott, modern használati tárgyak komplex tervezését és előállítását.

Megkísérlem bemutatni továbbá, mindebben milyen szerepet játszott az a tény, hogy az alapítók, Inge Scholl és Otl Aicher a mindennapi használati tárgyaknak társadalomformáló erőt tulajdonítottak, és azzal az elhivatottsággal hozták létre az intézményt, hogy a Max Bill által meghirdetett „gute Form” minimál-esztétikai programjának segítségével hozzájáruljanak a második világháború utáni német társadalom demokratizálásához. Mindeközben – az elméleti oldalról sok kritikát is kapott – Ulm-nak a funkionalista design, az új tárgyilagosság „karteziánus kolostoraként” sikerült a történelemben először „ismeretelméleti tisztasággal” dolgozó designereket képeznie. Kísérletet teszek a háború után értelmiségi és szakmai körökben fellángolt nagy modernizmus-funkcionalizmus vita, és a francia és német kritikai diskurzusok bemutatására is, összevetve a szemben álló szellemi vonulatokat a HfG Ulm koncepciójával és eredményeivel. Ezzel választ keresek a kortárs design egyik legalapvetőbb elméleti kérdésére: lehetséges-e újabb és újabb esztétikai programok helyett valódi társadalmi, gazdasági és politikai problémákra működőképes technikai-topológiai vagy térszervezési megoldásokat találni?

#Új Bauhaus, #politikai design/designpolitika, #gute Form, a mindennapi élet struktúrája, #antitotalitarianizmus

[https://doi.org/10.21096/disegno\\_2019\\_1-21a](https://doi.org/10.21096/disegno_2019_1-21a)

## EGY ÚJABB NULLADIK ÓRA

A hokedlin nem lehet tespedni, nem polgári bútor és a lakásnak sem dísz. Viszont a passzivitás helyett a környezetre aktívan figyelő, részt vevő testtartást lehetővé tevő eszköz; a szerkezet, az ülés funkciójának minimuma. Optimalizálja az előállításához felhasznált anyagok és a befektetett munka értékét, valamint az üléshez és a praktikus kezelhetőségéhez szükséges formai minimumot. Ezzel a puritán, szerzetesi szerénységgű, az egyetemi közösség számára tervezett és gyártott bútorral indították be az alapítók a világ első, valóban designereket képző felsőoktatási intézményét, a Hochschule für Gestaltung Ulmot. A letisztult, hétköznapi tárgy kiválasztása szimbolikus volt, hiszen az Inge Scholl, Otl Aicher, Max Bill és Hans Gugelot által a „szellemi Marshall-terv” és „kulturális Wiederaufbau” részeként életre hívott intézmény nem kisebb célt tűzött ki maga elé, mint a német társadalom megreformálását: mentesítését a náci szellemiségtől a hétköznapi, sorozatgyártott tárgyak újszerű megformálásán keresztül. Az intézmény alapításának függetlenségét a még mindig gyanús német államtól és társadalomtól az amerikai főmegbízotti hivatal (HICOG) által folyósított egymillió márkás anyagi támogatás biztosította.<sup>1</sup> Ez a helyzet teremtett lehetőséget arra, hogy a hidegháború időszakában a HfG Ulm váljon a designoktatás legizgalmasabb, ipari optimizmussal átitatott kísérletévé.

<sup>1</sup> Az amerikai zóna polgári főbiztosa, az egykori Wall Street-i jogász és korábbi Világbank-elnök John J. McCloy döntésében feltehetően az akkor már másfél évtizede az USA-ban élő és tevékenykedő Walter Gropiusnak is szerepe volt.



Az Ulmer Hocker a HfG-n 1955-ben. Ernst Scheidegger © 2019, a Stiftung Ernst Scheidegger-Archiv, Zürich jóvoltából.

Ulm markánsan tudományos alapú esztétikai stratégiája a modern ipari civilizáció és a kultúra újfajta szintézisére törekedett, s a Bauhaus örökségét megújítva teremtett racionális keretek között kísérletező, az elméletet és a gyakorlatot kombináló, inspiráló iskolát, amelynek jellegzetesen letisztult háztartási és szórakoztatóelektronikai termékei gyakran designtörténeti klasszikussá váltak. Jelen írás arra tesz kísérletet, hogy kiderítse, az emberi szükségletek szisztematikus analízise, tehát a tudományosan megalapozott, termékfejlesztésként alkalmazott design, és az ennek eredményeként létrejött „értéksemleges”, puritán technikai eszközök mennyiben tudták megvalósítani az alapítók optimista szándékait, legfőképpen a kultúra és a technikai civilizáció közti mediátor szerepét.

Az *Ulmer Hockeren* felvehető testtartás nemcsak kineztetikus értelmű, hanem a karakán emberi tartás metaforája is lehet. Inge Scholl nővére, Sophie Scholl a *Weißer Rose* tagjaként a müncheni egyetemen terjesztett náciellenes szórólapok miatt halt mártírhálált (Andrews 1998, Scholl 1998), Otl Aicher maga is ellenálló volt; az „ulmi kör” és a *Weißer Rose* belső magjához tartozva épphogy megmenekült, miközben bátyja és több barátja odaveszett. A II. világháború azonban nem pusztán az emberi morál, hanem a technikai civilizáció határainak szempontjából is kataklizmát jelentett. Az ulmiak meggyőződése volt, hogy a technológiai racionalitást vissza lehet téríteni a humánus célokhoz, s úgy vélték – mondván, a náci eszmék is a mindennapi életben találtak táptalajra –, hogy a tömegek mindennapjaiba beépülő designcikk, használati tárgyak sokkal nagyobb hatással vannak az emberekre, mint a magaskultúra.

Mindebben nemcsak a Bauhaus örökségének újraértelmezése jelentett kihívást, hanem az is, hogy az általános javak és fogyasztási cikkek elterjedése s a megnövekedett vásárlóerő által hajtott újjáépítés és *Wirtschaftswunder* nagyban a háborúban edződött iparra támaszkodott. A technológia mint a felvilágosodás kései fegyvere a design fogalmi keretében a jóléti állam és a kapitalizmus alappillérvé vált. Ezt a technológiát meg kellett szelídíteni, a közjó szolgálatába kellett állítani, az üzemi és házimunka terhei alól felszabadítva a lakosságot, hogy az így létrejött szabadidőt szintén a technológia eszközeivel lehessen kitölteni. Mindezen ambíciók hallatlan eltökéltséggel töltötték fel az iskola alapító- és oktatógárdáját. Úgy vélték, a náci rezsim alatt olyan radikálisan változott meg a világ, hogy lehetetlen az 1933-as cezúrától újrakezdeni: a katasztrófában lehetőséget is láttak arra, hogy megkérdőjelezzenek minden megcsontosodott (német) tradíciót és értékrendet, amely hozzájárult az emberi tartás kikezdéséhez. Ez volt a totális újrakezés, a „nulladik óra” lehetősége. (Spitz 2014, 6)

Persze ez már egy második nulladik óra volt: az elsőt a Bauhaus intézményesítette még 1919-ben. Ahogy Tom Wolfe szakmailag kritizált, de nagy hatású könyvében írta: „a Bauhaus több volt iskolánál: kommuna volt, szellemi mozgalom, a művészet radikális megragadása, a bölcsek Epikurosz Kertjéhez fogható találkahelye. [...] Az élni és tanul-



ni érkező ifjú építészeket az Ezüst Herceg azzal fogadta, hogy a nulláról kell indítanunk.” (Wolfe 1993, 13–14) Ám míg a weimari köztársaság válságos évtizedei az önszerveződő, radikálisan újító, jellemzően balos, avantgárd művészeti mozgalmaknak jó táptalajt biztosítottak, mindezek széles befogadó rétege nem tudott meggyökeresedni. Az ötvenes években megindult gazdasági fellendüléssel viszont az NSZK-ban beköszöntött a szinte általános jólét, s vele a szervezett fogyasztói társadalom. A pusztító, expanzív hadiállamból Adenauer a nyugati nagyhatalmi érdekeket – így a Marshall-tervet – jól kihasználó, szorgalmasan termelő jóléti államot teremtett, még ha a most már valóban népautóvá váló VW Bogár – melynek tervezője, Ferdinand Porsche SS Oberführer volt – éppúgy Hitler örökségéhez tartozott, mint az SS-egyenruhák helyett immár polgári zakókat gyártó Boss, együtt a német ipar számtalan meghatározó szereplőjével.

Az antifasiszta gondolkodók kérdése – ha a gazdaságilag megújult társadalomban még mindig ott lappang a provincializmus és a raszizmus, miként akadályozható meg, hogy újra bekövetkezzen, ami egyszer már megtörtént? – majd a ’68-as ellenkulturális mozgalmak formájában fog robbanni, de az már az ulmi iskola bezárásának pillanata. Most még a „Soha többel” jelszavával fellépő, őszinte társadalmi utópia alapításánál vagyunk (Spitz 2014, 9), amelynek kérdése inkább az volt, hogy milyen elvek szerint épüljön fel az új tárgykultúra – miként lehet beteljesíteni a Bauhaus-utópiát, s pontosan melyik részét is kéne beteljesíteni, hiszen már a Bauhaus sem kevesebbre tört, mint hogy új világot teremtsen. Ahogy Walter Gropius írta Tomás Maldonadónak: „bel- és külföldről özönlöttek a fiatalok, és nem azért, hogy funkcionális lámpákat tervezzenek, hanem hogy részeivé legyenek egy közösségnek, mely az új embert készül megteremteni, új környezetével együtt.” (Forgács 2010, 35)

## **A BAUHAUS ÖRÖKSÉGE(1)**

A baloldali művészeti mozgalmi emberként induló Gropius tagja volt a *Novembergruppénak*, elnöke az *Arbeitsrat für Kunstnak*, a Bauhaus vezetőjeként művészet és technika szintetizálásán dolgozott, s igazgatósága alatt megfértek egymással az intuitív-expresszionista, a kézművességen alapuló és a modern technikára épülő funkcionalista irányzatok (Forgács 2010, 23–30).

A HfG Ulm egyfelől deklaráltan a Bauhaus utódiskolája volt, másfelől sokban túl kívánt lépni rajta, megvalósítani azokat a célkitűzéseket, amelyeket a nagy előd külső és belső okok miatt nem tudott. A Bauhaus művészeti-reformpedagógiai modelljéből Ulm leginkább az ipari formatervezést racionalizálni – a társadalmi és gyártói elvárásokhoz igazítani – akaró, társadalomformáló szándék örököse volt, miközben „sehol máshol a világon az elméleti vita és a gyakorlati munka nem koncentrált ennyire szorosan arra a problémára, hogy miben áll a designer társadalmi felelőssége.” (Spitz 2014, 8)

<sup>2</sup> A Bauhaus 1933. április 12-ei utolsó, berlini állomásának razziaival és letartóztatásokkal egybekötött bezárása egy időben történt a Theodor W. Adorno és Max Horkheimer által fémjelzett Frankfurter iskolához kötődő Társadalomkutató Intézet (Institut für Sozialforschung) bezárásával. Ezek újranyitása, illetve valamilyen formában történő újraélesztése a kritikus értelmiségi központok kontinuitása minden más vonatkozásától függetlenül is szimbolikus értékű esemény volt.

A Bauhaus nácik által 1933-ban történt bezárása után az eszme magjai messzire szóródtak szét a világban.<sup>2</sup> A modernista, funkcionális elvek ebben az időszakban váltak meghatározóvá, legfőképp az építészet és a várostervezés területén, részben a CIAM-konferenciákon, a La Sarraz-i nyilatkozatban is lefektetett, racionális elvek alapján: az ember térbeli létszükségleteinek szabványosításával, racionális elvek alapján, amelyek az ember térbeli létszükségleteinek szabványosításából, a racionalizált lakógépek és funkcionális városok utilitárius urbanizációs struktúráiból indultak ki.

Ez a technológiai és esztétikai sztenderdizálási folyamat az ipari formatervezés területén azonban ekkor még nem zajlott le, s egykori Bauhäuslerék részvételével működtetett „újbauhaus” iskolából is csak néhányat tartunk számon. Ezek mindegyikében egyedien értelmezték, mit emeljenek át a Bauhaus hagyományából. Gropius az USA-ba történt emigrálása után építészirodájának működtetése mellett a Harvard Graduate School of Design építészeti fakultációjának vezetője lett (1937–52), ahol Breuer Marcell is oktatott, és széleskörű tervezési gyakorlatukon keresztül a Bauhaus építészeti programját sikeresen transzplantálták az észak-amerikai kontextusba. Moholy-Nagy László maga hozta létre a New Bauhaust 1937-ben Chicagóban (1938-tól School of Design, 1944-től Insitute of Design; 1949-ben az IIT részévé vált), melynek emberközpontú és az érzelmi nevelést is fontosnak tartó pedagógiai programját a – csak halála után megjelent – *Vision in Motion*ben foglalta össze, hangsúlyozva, hogy „a tervezés nem foglalkozás, hanem magatartás” (Moholy-Nagy 1996 [1947], 42). Moholy-Nagy, aki Victor Margolin szavaival „a holisztikus – humanista európai művészet- és designoktatást próbálta az iskolát fenntartó amerikai üzleti körök pragmatikus elvárásaival összeegyeztetni” (Margolin 1997, 216–217), a művészet és a tudományok integrációjában az emberi intuíciónak szánta a főszerepet. „Az intézetben folyó nevelő munka arra irányul, hogy fejlessze a szellemi mozgékonyt, a képzelőerőt és a leleményességet, hogy megteremtse azokat az alapvető feltételeket, amelyek lehetővé teszik, hogy a hallgató lépést tudjon tartani az ipari korszak szüntelenül változó valóságával és a rohamosan fejlődő technológiával. [...] a folyamat kulcsa a zseni intuitív alkotó módszere.” (Moholy-Nagy 1996 [1947], 42) Margolin szerint az intézet éppen ezért nem tudta betölteni finanszírozója, a társadalmilag – művészetiileg kevésbé elkötelezett Association of Arts and Industries igényét az olyan, amerikai típusú, pontosan bemért célok megvalósításán dolgozó, az iparral szoros kapcsolatban álló *consultant* tervezők képzésére, mint amilyen Raymond Loewy vagy – a *Measure of Man* (1960) révén később az ergonómiában és sztenderdizálásban is megkerülhetetlen – Henry Dreyfuss is volt. Bár a békés mindennapok tárgyainak tervezésében az iskola nem tudott meghatározó szerepet vállalni, megalapítása után nem sokkal az USA háborúba lépett, és mint azt Robin Schuldenfrei kimutatta, Moholy-Nagy egy kényszer szülte, de mégis csak kézzelfoghatóan sikeres tervezői programot hozott létre iskolá-

jában. A Moholy-Nagy által megálmodott újfajta, „integrátor” tervező-zseni intuitív erejét a háborús erőfeszítések civil háttér munkájában többféle módon aknázták ki. Termékfejlesztési programokon dolgoztak, melyekben a háborús anyagfelhasználási megszorításokat ösztönző erőként lehetett alkalmazni. Kepes Györggyel közösen álcázási tanszék-et indítottak (Camouflage Department, 1942-től), melyben a Bauhaus eredményei és saját művészeti kutatásaik mellett a gestalt pszichológia percepcióval kapcsolatos eredményeit is hasznosították az ellenséges pilóták vizuális megtévesztésére (Cohen 2011, 195–201). Fejlesztettek többek közt művészi szintű fénytechnikát alkalmazó kamuflázs-terveket, álcázott menedékházakat, infrásütőt, életmentő és veterán-rehabilitációs eszközöket, számos találmányukból ipari termék lett; az acélhiány idején készített jó minőségű farugók („V” Victory Spring) – az alkotók szándékával megegyezően – a háború utáni bútoriparban is hasznosultak. (Schuldenfrei 2012, 87–126)

A Bauhaus bezárásának évében induló, annak szellemiségét elsőként újraélesztő iskola, a Black Mountain Collage (BMC) ettől eltérő irányt követett: esetében konkrét formatervező-képzésre vonatkozó elvárások nem is voltak. Az alapító John Andrew Rice által „*a new kind of college*”-ként jellemzett független intézmény a Bauhaus – s főként Josef Albers – másfél évtizedes oktatási tapasztalatát ötvözte John Dewey „*learning by doing*”-elvű amerikai reformpedagógiai módszereivel. Az 1933-57 között experimentális karakterrel, participatív programmal, a Thoreau *Walden*-jét idéző észak-karolinai hegyvidéken működő BMC az egyetemi hierarchiát fellazító művészeti iskolából idővel az amerikai neoavantgárd és a német Bauhaus emigráns művészeinek legfontosabb kooperációjává teljesedett ki, melyben a kor legizgalmasabb művészei, zenészei, tudósai alkottak és oktattak, Buckminster Fullertől Rauschenbergen át John Cage-ig. A BMC eredményessége jellemzően nem termékek vagy alkotások létrehozásában volt tetten érhető. Ahogy Rice írta: „az általunk ismert egyetemek számára saját működésük jelentette a végcélt [...], mi viszont a Black Mountaint csak eszköznek tekintettük; a végcél a személyiség volt.” (Blume et al. 2015, 35) A BMC-ben a tudományos módszertanokkal is elmélyülten foglalkoztak, de azokat inkább inspirációnak tekintették, mint univerzális irányelveknek. Míg tehát a Bauhaus-formaelv funkcionalista alkalmazhatósága – részben Gropius és Breuer tevékenysége révén – kedvező fogadtatásra talált az Államokban és dominánssá vált az építészetben, addig a design területén az amerikai gyakorlattól eltérő, intuitív, társadalmilag elkötelezett Bauhaus-oktatás csekély hatással bírt a tengerentúli ipari formatervezésre.

### „A DESIGN KARTEZIÁNUS KOLOSTORA”

A HfG Ulm alapításakor a BMC utolsó éveit taposta, Moholy-Nagy László pedig már nem is élt; az ID Kepes György vezetésével, az Illionis Institute of Technology részeként működött tovább. A demokratizálódó és újjáépülő Németországban mégis ekkor, a hidegháború közepén jött el

<sup>3</sup>A jeles designszemiotikus Klaus Krippendorff – akit egyedi rálátása miatt még többször idéznek – Ulmban végzett formatervezőként, egy HfG-s barátja hatására felvételizve, akivel a *Wandervogel* mozgalomban részt vettek az ország újraerdősítésében, keletnémet diákokkal vitáztak a marxizmusról, és az egyesült Európáért tüntettek Strasbourgban, „igyekezve feldolgozni a náciizmus korszakát”. A felvételen – elvárva „a szellemi, kulturális, politikai és technológiai koncepciók” összekötését – rá is kérdeztek, „mely közszereplőket tartjuk fontosnak, melyik filmeket szeretjük [...] és mit gondolunk a fasizmus hatalomra jutásának okairól”. (Maga Aicher – memoárjában – az okokat a „materia- lista darwinizmus istentelen világában” találta meg, jegyzi meg Krippendorff, részben e tudományellenességre visszavezetve a „tudós” és a „kétkézi” ulmi oktatók konfliktusát is.) A múlttól – egyben Inge Scholl komplikáltabb múltjáról – a képzés során már kevesebb szó esett. (Krippendorff 2008, 55; 66lj, 66-68) Krippendorff egyik tanulmányt l. jelen számunkban. A szerk.)

a pillanat a Bauhaus továbbfejlesztésére. Az alapítóknak, miközben megtalálták a helyszínt és a támogatókat, s elkezdték kidolgozni radikális programjukat, szükségük volt valakire, aki közvetlen kapcsolatot jelent a Bauhausszal mint a reformpedagógia és náciellenesség szimbolikus intézményével.<sup>3</sup> Olyan alkotót kerestek, aki egy személyben képviseli a Bauhaus örökséget, de az attól való továbblépést is, és aki művészként, designerként és gondolkodóként is kellő súlyt ad az új intézménynek. Nehezen találhattak volna alkalmasabb személyt Max Bill-nél, a Bauhausban végzett művésznél és formatervezőnél, akinek akkor már sorozatban gyártott (és részben a mai napig kapható) tárgyai az általa propagált *Die Gute Form* esztétikai programját példázva mintáértékűek lettek a HfG Ulm számára is. Bill elkötelezett volt a használati tárgyak és az emberi környezet letisztult, sőt „tudományosan letisztult” (*wissenschaftliche Sauberkeit*) újratervezése mellett. Ez a tervezés Ulm esetében többszintű volt: jelentette a leendő designerek közvetlen környezetének, az iskolának a megtervezését, de az oktatási program megformálását is. Hiszen a környezet kihat a tervezők munkájára, az általuk tervezett termékek pedig – tömegek életét strukturálva – társadalomformáló hatással bírhatnak. „[M]inden esetben, amikor tervezzük valamit, személyes felelősséggel tartozunk a társadalomnak [...] az egész általunk megalkotott környezetet, a kanáltól a városig, összhangba kell hozni a társadalmi feltételekkel, ami magában foglalja maguknak a feltételeknek a formálását is” – állította Billnek a saját műalkotásaitól a teljes tárgykultúrára kiterjedő esztétikai programja (Bill 1976, 13). E szemléletben – az utilitarista és az esztétikai szemlélet közti határokat elmosva – az „igaz”, azaz formailag és technikailag jó megoldás szép is, így posztulátumában a funkcionalitásból kifejtett, de funkcióként is kijelölt szépség, a *Schönheit aus Funktion und als Funktion* központi szerepet kapott. Hogy mi a „jó forma”, azt Bill már a svájci Werkbunddal 1949-ben rendezett nagyszabású vándorkiállításán is demonstrálta, a *gute Form* minimálesztétikai koncepciójának megfelelő, természetből, tudományos világból, mérnöki és építészeti objektumokból, használati tárgyak alakzataiból összegyűjtött tárlatával. A „funkcionalizmus szó-tárának” szánt, később a funkcionalista diskurzus doktrínájává merevedett *gute Form* a felkérés révén átfedésbe került az ulmi programmal, legalábbis Bill igazgatósága alatt. (Mareis 2014, 86–90) Voltak azonban, akik számára mindez nem a háború utáni kijózanodást, hanem a Bauhaus szellemiségének eltorzítását, sőt – a formai szépséget tovább racionalizáló sztenderdizálással – a modernista jó ízlés diktátumának jövőképét jelentette, immár nemcsak az építészet, hanem a tárgyformálás terén is.

## KIÉ A BAUHAUS SZENT GRÁLJA?

A Bauhaust újraértelmező vita sarkalatos pillanata volt Asger Jornnak, a CoBrA és a Nemzetközi Szituacionista Mozgalom egyik alapítójának szellemi párbaja Max Billel. Bill tanári állást ajánlott az épp nem túl jó anyagi helyzetben lévő Jornnak a frissen alakult HfG-n – talán

azért, mert Jorn a harmincas években murális dekorációkon dolgozott Le Corbusier stúdiójában (Sadler 1998, 8) –, a meghívás azonban vitává, a funkcionalista és antifunkcionalista mítoszok összecsapásává alakult. Jorn, rámutatva a Bauhausban meglévő expresszionista tendenciákra, azzal vádolta Billt, az egykori Bauhäuslert, hogy félreértelmezi az eredeti eszméket a modernista és racionalista paradigmák fenntartása érdekében: Jorn szerint a racionalizmus csak átmeneti következménye volt egy folyamatban lévő művészeti kísérletnek. Levélváltásukban, mely visszautal Gropius és Itten egykori vitájára az autonóm alkotásról és a pragmatikus tárgypervezésről, azt írja: „A Bauhaus művészeti inspirációt jelent”, mire Bill így válaszol: „A Bauhaus nem művészeti inspirációt, hanem egy jól definiált doktrínára épülő mozgalmat jelöl.” Jorn konklúziója: „Amennyiben a Bauhaus nem művészeti inspiráció, akkor egy inspiráció nélküli doktrína, vagyis halott.” (Jorn 2011, 267) Jorn a 10. Milánói Triennálé alkalmából megrendezett élő vitájuk alkalomával is a forma nyitott, dinamikus, a befogadó percepciójában létrejövő volta mellett érvelt, szemben a tömegtermelés számára tudományos paraméterek és hasznossági elvek alapján kialakuló *Gute Form*mal. Mivel kettőjük álláspontja nem találkozott, Jorn anti-institucionalista gesztusként még 1954-ben megalapította az IMIB – International Movement for an Imaginist Bauhaus – kísérleti művészeti platformját, majd a funkcionalizmust intuitív gyakorlatokkal ellensúlyozni kívánó művésztelepét is az olaszországi Albában.<sup>4</sup> A Bauhaus intuitívabb, az alkotó személyiség fejlesztésére koncentráló folytatását talán a BMC-ben kellett volna keresnie, amely közelebb állt a „szituk” spontaneitásra és játékoságra nyitott érzékenységéhez. Ulm azonban, Jorn elvi jellegű kritikája dacára, egyáltalán nem volt halott. A HfG-ben a probléma mélyreható kontextualizálását tartották elsődlegesnek, az analitikus design, mellyel egyedi tárgyak készítése helyett szisztematikus, multidiszciplináris rendszereket lehet megalkotni, s e téren rendkívüli eredményeket is értek el. A kérdés azonban megmaradt: e végsőig vitt funkcionalizmus nem fogja-e a modernizmus mélyen baloldali, humanista projektjét túlracionalizálva alávetni az egyént a kollektív érdekeknek, szükségleteinek összességére redukálva a személyiséget?

## **A MINDENNAPI ÉLET MÉRNÖKEI**

*„Kezünk alkotása, testünk munkájától eltérően, a dolgok végtelen változatosságát hozza létre, melyből összeáll az emberi mű, az a világ, amelyben élünk. Nem fogyasztói javak ezek, hanem használati tárgyak, és a rendeltetésszerű alkalmazás során nem tűnnek el a semmibe: általuk lesz állandó és szilárd a világ, mely különben nem szolgálhatna hajlékul egy olyan változó és halandó teremtmény számára, mint az ember.” (Arendt 2008 [1987], 180)*

Max Bill tehát megkapta a nagy és igazán rászabott feladatot: találja ki és indítsa be a konceptuális design első igazi centrumát az ulmi Kuhberg

<sup>4</sup> A szituacionista tagok csoportalakítási és -felosztási dinamikája is intézményellenességük szimbolikus eleme és művészeti eszköze volt arra, hogy az alulról jövő, társadalmi önszerveződésekkel vegye kritika alá a hatalmi rendszereket.

<sup>5</sup> A szó a Bauhausból ered: a Kunst (művészet) elutasításával és a tervezést, formaalakítást, formatervezést jelentő Gestaltung szóval való helyettesítésével jelezték a teljes szemléletváltást. (Forgács 2010, 164)

<sup>6</sup> „1956 nyarán, mielőtt a HfG hallgatója lettem, felkerestem az iskolát az ulmi Kuhbergen”, írja Krippendorff. „Legelemibb benyomásom a világosság volt. Az épületek belül tágasak voltak, nagy ablakokkal, a világosszürke betonoszlopok közt fehér vagy nyersfa térfalakkal. Az egész mentes volt az öncélúságtól, megjátszástól vagy monumentalitástól. Talán a nyári nap tette, de a hihetetlen ragyogástól úgy éreztem, ez a megtestesült jövő. [...] A kávézót a diákok vitték; első látogatásomon átszellemült megbeszélések tanúja voltam.” (Krippendorff 2008, 56)

<sup>7</sup> A Grundlehere a Bauhaus Johannes Itten által kifejlesztett, majd később Moholy-Nagy László által vezetett, kötelező, elsőéves Vorkurs megfelelője volt. E még szakosodás nélküli általános előképzésen anyagismeretet, vizuális módszertant, percepcióelméletet, prezentációs módszereket, reál tudományokat, szociológiát és 20. századi kultúrtörténetet tanultak; innen a felvett diákok legjobbjai folytathatták tanulmányaikat.

tetején; talán az utolsó designintézményt, melynek programját egy tökéletes utópia hitében dolgozták ki. Mivel Bill a szintén zárt közösségű Bauhausból jött, és mivel Ulm fókuszában a mindennapok álltak, a pedagógiai program fontos része volt a hallgatók és oktatók hétköznapi környezetének megtervezése. Ennek egyik alapeleme a Bill-féle, spártai iskolaépület (amely ma a HfG múzeumaként szolgál). Belső tereinek átgondolt kiképzése a kooperatív közösséget szolgálta, egyfajta kicsinyített társadalmat. Fontos volt a közösségi tér, de a bentlakásos szobák és a műhelyek elhelyezkedése, egymással való kapcsolatának rendszerre is, a szimbolikus hokedli pedig szinte mindenütt használatban volt. Mindezek: az egyedi épület és bútorok, az iskolai közösségépítés, valamint az állami oktatási rendszertől való függetlenség – a Bauhausból származtatható, de részben már a századfordulós *Lebensreform* mozgalmakban (pl. Wandervogel, Monte Verita) is felbukkanó, s a BMC-ban is továbbélő elemek – a fő tevékenységgel szembeni alázatot demonstrálták a gyakorlatban. Az egész oktatási *Umwelt* megformálása, a tárgyak és tantárgyak *Gestaltungja*<sup>5</sup> mind egyetlen célt szolgált; ahogyan hittek a hétköznapi rituálék, a *tägliche Kultur* struktúráját adó tárgyak személyiségformáló hatásában, ugyanúgy hittek abban is, hogy az iskolai közeg alapvetően befolyásolja az oktatás minőségét. Az *Art Genossenschaft* létrehozása érdekében Bill a – Speer-korszakban is kompromittálódott – szimbolizmust, irracionalitást és monumentalista pátoszt természetesen mellőzve, a *Neue Sachlichkeit* szikár hagyományát követte, illetve az „[é]píteni annyi, mint életfolyamatokat formálni” gropiusi elvét (Bleyer 1969, 704), de a dessau-i iskolaépületnél szerényebb formában. A munka és szórakozás, nyilvános és privát, elmélet és gyakorlat közötti határokat átjárhatóvá tevő épület méltán kapta a német sajtóban a karteziánus kolostor nevet (Betts 2004, 145-146): a városra a „Tehénhegyről” letekintő épület az ulmi program egyik legfontosabb fizikai összetevője lett.<sup>6</sup>

E program békés harcot hirdetett a giccs, az ízléstelenség és az olyan tervezési „eltévelyedések” ellen, mint a *Nierentisch* vagy a *streamline* stílus – a jó, a szép és praktikus nevében, ahol a művészeti szabadságnak a funkció szab határt. A hallgatók a Bauhausban is meghatározó alapkurzust (*Grundlehre*)<sup>7</sup> követően kezdtek el saját szakjukon olyan tipikus feladatokon dolgozni, mint a villanyfűró, a vasaló, a szemüveg, a diavetítő vagy a töltőtoll. A munkafolyamat a piacon kapható termékek analízise után a tárgy karakterének és funkcióinak pontos meghatározásával folytatódott, megvizsgálva mechanikai és szerkezeti struktúráját, de gazdasági – társadalmi hatását is. A legjobb opció közös kiválasztása után kezdődhetett a formaesztétikai tervezési munka. Ez volt az a munkafolyamat, melyben minden korábbi hasonló intézménynél pontosabban körvonalazták a technikai civilizáció kulturális irányításának lehetőségét is alátámasztani kívánó tervezési profilt. (Spitz 2014, 13) Az alapkurzusra épülő elméleti tantárgyak között a gazdaságtan, szociológia, pszichológia, kortárs történelem és filozófia is szerepelt, a tervező szakokat pedig az új profilnak megfelelően a vizu-



ális kommunikáció, az építés, a terméktervezés, a film és az információ tanszék irányította. A főként Bill és Aicher által kidolgozott pedagógia a – tanári hatalomra, vizsgáztatásra, felügyeletre épülő – mereven az elméletből a gyakorlat felé haladó modell helyett a decentralizált közösségre, a munka örömeire alapozott, részben szintén a Dewey-féle *learning by doing* elvén (Spitz 2002, 85–86). Ám a BMC-től eltérően a kreatív intenzitást nem „pusztán” az individuum, hanem a konkrét ipari-kulturális kontextusba illeszkedő cikkek fejlesztésére koncentrálták. Az alapítókhoz hamarosan olyan egyéniségek csatlakoztak, mint Hans Gugelot, Walter Zeischegg, Alexander Kluge, Tomás Maldonado, Herbert Ohl, vagy a teoretikusok közül Abraham Moles, Max Bense, Gui Bonsiepe, Horst Rittel (a vendéglőadók között olyan nevek szerepeltek, mint Charles Eames, Hans Magnus Enzensberger, Buckminster Fuller, Samuel Hayakawa), és a HfG a háború után rövid idő alatt a designkultúra energetikai központjává vált. Ebben a sikerben a környezet és a módszertan mellett az is szerepet játszott, hogy az ulmi tervezőket – nem úgy, mint a Bauhaus idején – tárt karokkal várta az ipar, így sok terv tömegcikké válhatott abban az időben, amikor a tőkés világ elektrotechnikai exportjának negyedét már nyugatnémet termékek képezték. A legismertebb partner, az eleinte kis cégnek számító Braun olyan tartós fogyasztási cikkeket kívánt piacra dobni, melyek külseje jobban megfelel a belső tartalomnak, s a két fél között gyümölcsöző együttműködés alakult ki. Gugelot a Braun termékfejlesztési vezetőjével, Fritz Eicherrel „a konstrukció körüli külső forma létrehozásától a konstrukció és a forma egységéhez vezető” designt állította középpontba. „A tervezést, illetve a termékeket társadalmi kapcsolataikban vizsgáló, a kor legújabb művészeti és főként tudományos eredményeit felhasználó felfogás öltött konkrét formát a Braun-féle termékekben [...] a cég megalkotta fogyasztói mintáját, a szerény, de kritikus fogyasztót, akit egyszerű, nem tolakodó, észrevétlen szolgáltatásokat nyújtó termékekkel kívánt ellátni.”<sup>8</sup> (Erneyi 1983, 135) A tömegtermelés kulturális dimenziója, az omniprezencia révén a lakosság tömegei kezdtek napon-ta azonos időben azonos tárgyakat használni, egy időben működtetni egyforma kenyérpirítókat és rezgőarmatúrák villanyborotvákat, egyfajta taktilis létközösséget teremtve. S bár a Braun jelmondata szerint „a jó design a lehető legkevesebb design”, a „neutrális” cikkek nagyon is észrevehető, jellegzetes termékek voltak már kezdetben is – a valóban „tudományosan letisztult” tárgyak azóta is ritkák a piacon.

## **HIDEGHÁBORÚ A KONYHÁBAN**

A HfG helyzetét az alapítástól kezdve befolyásolta az az adottság, hogy a hidegháború közepén, Németország nyugati felén, az amerikai zónában jött létre. A nők házimunka alóli felszabadításának folyamata, az otthonok technológiai gyarmatosítása a testi erőfeszítésektől megszabadító és szabadidőt előállító modern élet reményében már a weimari köztársaságban is részben amerikai mintára kezdődött, ha a szociáldemokrata

<sup>8</sup> Gugelot mindemellett nemcsak tömegcikkeket tervezett: máig vitatott, hogy bukólámpás sportautójának terveiből mennyit vett át a 914-es modellhez egykori tanítványa, az 1957-ben egy évig Ulmban tanuló – a formázásban kitűnő, rajzban és a Grundlehre látogatásában kevésbé jeleskedő – „Butzi” Porsche, aki apjával, Ferry Porscheval vitte tovább a céget. (Krippendorff 2008, 59, Leffingwell 2011, 66, 120, Long 2001, 28)

<sup>9</sup> 1927-ben egy munkáscsalád heti bevételé 64 márka, egy tisztviselőé 91 márka körül volt. Ugyanebben az időben egy kis szériában gyártott ezüst Bauhaus kekszes doboz ára 160 márka, egy teáskannáé 90 márka volt. Marcel Breuer ikonikus csőbútora, a Wassily szék (habár nem is valódi bőrből készült) 60 márkába került. Az elektronikus berendezések – például lámpák – tekintetében pedig figyelembe kell venni, hogy az akkori Berlinben a háztartások alig 20 százaléka rendelkezőt vezetékkel árammal (Saletnik 2009, 42).

szakszervezeti mozgalom kezdeményezésére hirdették is meg. A Reichskuratorium für Wirtschaftlichkeit által propagált konyhareform értelmében taylorizálni, maximálisan hatékonyra kellett tenni a konyhai és háztartási munkát: „a háztartást termelő üzemként kell tekinteni, éppúgy, mint a gyárat és a műhelyeket” (Nolan 2016, 73). A háztartásokat és a magánéletet is optimalizált mozdulatsorokra leképező, azokra épülő tárgy-együttesek tervezésének az Erna Meyer-féle konyha-ergonómiai szabályrendszer volt az egyik sarokpontja. Ennek nyomán alkotta meg Margarete Schütte-Lihotzky – Ernst May szociális lakásépítési programjának keretében – 1926-ban a Frankfurter Konyhát, az első sorozatban gyártott, költséghatékony konyha-egységet, a beépített konyhák etalonját, hat és fél négyzetméteren. Eközben a racionális tervezési elveket valló Bauhaus dessau-i komplexumában Gropius igazgatói háza és annak konyhája a tömegek mintaatthona helyett inkább a nagypolgári életstílus modernista megfogalmazása volt. Ahogy az az épületet propagáló, Ernst Jahn által készített *Hogyan éljünk egészséges és gazdaságos életet* c. filmben is megtekinthető, a 246 m<sup>2</sup>-es igazgatói lakás Junkers-gépekkel felszerelt, a bejárónőnek külön ajtóval nyíló konyhája nem a lakóknak készült, hanem a személyzetnek. (Bittner 2016, 55) De a Bauhaus a tárgyak szintjén sem tudta a sorozatgyártás problémáját megoldani a gazdasági válság sújtotta tömegek számára. Az olykor ezüstöt, ébenfát is alkalmazó tárgyak a munkásosztály számára elérhetetlen luxuscikkek maradtak, s inkább másoknak is készültek: „[a]zon balos, műértő értelmiségi körök számára [...] akiket néha *Intellektuel-Sachliches*ként aposztrofáltak, közülük is azoknak, akik meg tudták engedni maguknak”<sup>9</sup> (Saletnik 2009, 51). Amint azt Robin Schuldenfrei kimutatta, a geometrikus formák elérése érdekében a Bauhaus tömegtermelésre szánt termékei közül sok nehezen és drágán volt előállítható, miközben új funkciók helyett többnyire régi polgári tárgyakkal adott új formavilágot (Ibid., 42). Marianne Brandt vagy Wilhelm Wagenfeld zseniális teáskannái, melyeket később Maldonado múzeumi tárgyakkal titulált, hagyományos rituáléknak biztosítottak új, geometrikus stílust. Gropius Bauhausának épületeit és tárgyait a funkcionista tömeggyártási szándékok ellenére inkább egy társadalmi utópia formavilágának sokszorosított műalkotásaiként lehet értelmezni, a Gropiust váltó, kommunista Hannes Meyer pedig hiába próbált a *Bauhaus-stílus* helyett a tömegtárgyakra és tömeglakásokra (vissza)fókuszálni, piaci és politikai okokból törekvése csonka maradt (ahogy a kísérlet Meyer és más Bauhaus-lerek általi folytatása is a sztálini Szovjetunióban).

A háztartások valódi forradalma, a banalitás mérnöki csodafegyvereinek diadalmenete az ötvenes években tudott ténylegesen megvalósulni, egyrészt a gazdasági fellendülés, másrészt az űrverseny kicsinyített másaként, azzal párhuzamosan zajló innovációs hidegháború miatt. A második világháború után népszerűbb volt a konyhák technológiai „felfegyverzéséről” vitatkozni, mint a tényleges fegyverkezési versenyről. Nem meglepő hát, hogy 1959-ben a legmagasabb szintű Szovjet-



unió-USA találkozón az amerikai technológiai fölény demonstrálása a nagyszabású moszkvai életmód-kiállításon zajlott, egy e célra épített, az amerikai fogyasztói társadalom minden javával telepakolt modellházban. Hruscsov és Nixon ott lezajlott, televízióban is közvetített vitája, a „*Kitchen Debate*” Keleten és Nyugaton is kijelölte az emberi mikrokörnyezet gépesítésének államilag is patronált irányvonalát.

## AZ OPTIMÁLIS TERMÉK DESIGNMÓDSZERTANA

„Aki csak analizál, a világot veszíti el.”  
(Moles 1962 [1961], 4)<sup>10</sup>

Az ipari optimizmussal átítatott ulmi projekt a megállíthatatlan technikai fejlődést megszelídítő, humanizáló keretrendszer felállításának problémájával nézett szembe, amikor biztosítani akarta az ember–tárgy-, illetve az ember–gép-viszony optimalizált megoldásait. Amit életformának nevezünk, az részben a tárgyként megformált elektromos eszközök, a rendszer-bútorok, telekommunikációs eszközök, a könnyű műanyagtárgyak sokaságának használatából és felhalmozásából áll össze észrevétlenül. A fejlett technológiáknak és a tudományosan formált affordanciáknak a terméktervezésben zajló összeolvadása a „technikai tárggyá” pedig e modern életforma egyik legfontosabb alakítója lett. A társadalmi és gyártói elvárásoknak teljesen alárendelt tervezési programnak azonban Bill – Jorn által kritizált, de még mindig a szépségként felfogott funkció és a művész-tervező eszméjére épülő – programja sem tudott tökéletesen megfelelni, ezért Ulmban is lezajlott egy módszertani paradigmaváltás, mintegy újrajátszva a Bauhaus Hannes Meyer-féle fordulatát.<sup>11</sup> És ha Max Bill volt Ulm Gropiusa, akkor a Gropiust váltó Meyer igazgatói megfelelőjének Tomás Maldonado tekinthető. A Bill-krízis hozta el a művészet tényleges száműzését Ulmból, és annak felváltását egy minden tervezési feladatban alkalmazható metodológiával. Ez már nem a Bauhaus Meyer és Maldonado által kritizált geometriai formalizmusát követi, de nem is a Bill által preferált művészi intuícóra alapoz. Maldonado vezetése alatt a meyeri „*Volksbedarf statt Luxusbedarf*” népjóléti programja, illetve a CIAM és a német Werkbund által a szociális lakásépítés alapjaként 1929-ben létrehozott építészeti *Existenzminimum* kiállítás öröksége lett mérvadó. A művész-tervező helyébe a korábbiaknál jóval összetettebb problémákkal foglalkozó koordinátor-designer lépett. A tervezői invenció, a megmunkálhatóságból következő formai kényszerek, a kulturális örökségek, a tradicionális formaelvek, az érzelmi kötődés, valamint mindenfajta díszítmény helyébe az ergonómiai elvek, a matematikailag elemzett mozdulategyüttesek és működési rendszerek illeszkedése valamint a fogyasztás és a használat pszichológiai elemzése és a funkcionális komplexitás maximalizálásának elve lépett. A módosult pedagógiai programmal és tervezési gyakorlattal összhangban új tudományos tantárgyakat vezettek be: többek közt mate-

<sup>10</sup> Jellemző (bár akár szándékolatlan öniróniaként is értékelhető), hogy Abraham Moles, az esztétikai élmény nagy analitikusa épp e mondatot idézi a radikális marxista, messianisztikus filozófus Ernst Blochtól. A Bloch utópikus reményelvét (magyarul l. Bloch 2007) szimbolizáló, 1991-ben Ludwigshafenben felállított emlékmű, a Végtelen lépcső Max Bill alkotása.

<sup>11</sup> Távozása előtt, „1956 őszén, amikor a svájci Werkbund Ulmban ülésezett, Bill nem az iskola építészeti megoldásairól vagy képzési szerkezetéről adott elő (amivel pedig elbüszkélkedhetett volna) hanem a design morfológiájáról. Koncentrikus köröket rajzolt fel, a design olyan egyszerű megközelítése mellett érvelve, amely négy funkciót elégít ki: a technikai, az anyagit, a gyártást és az esztétikait – úgy, hogy az utolsó az intuíciónak is hagyjon játékkeret.” (Krippendorff 2008, 58)

<sup>12</sup> A Bill távozását az alapképzés végén megelőző Krippendorff szerint ugyanakkor Gugeloték céges elfoglaltságait megsínylette az oktatás. A felvillanyozó elméleti tanulmányokért egy tanszékek közti egység volt felelős, s ezt a (piaci sikereket élvező) designtanszék tekintélye aláadásaként élte meg. Mindez végül az elméleti egység felszámolásához és – Maldonado támogatásával – az egyetemi struktúra hierarchikusabbá tételéhez vezetett. (Krippendorff 2008, 60, 60 l.j, 63–68)

matikát, rendszeranalízist, szemiotikát, pszichológiát, szociológiát.<sup>12</sup> A tudományos tervezést szolgálta az iskola gondosan válogatott elméleti gárdája is. Közülük az információesztétikával foglalkozó fizikus-filozófus Max Bense mellett Abraham Moles közreműködése tűnik különösen meghatározónak, aki kutatásaival a tudományt és az esztétikát az elméleti lélektan és a rendszeranalízis segítségével igyekezett összekapcsolni egy a művészetet és a designt objektíváló rendszerbe. A Bachelard-tanítvány, tehát a fenomenológia irányából induló tömegkommunikációs és információelméleti mérnök, pszichológus Moles meggyőződése volt, hogy az ember pszichológiai-statisztikai tanulmányozásából származó kvantitatív eredményekkel közelebb kerülünk az ember mint külvilágot befogadó lény megértéséhez. A komplex rendszerek – például elektronikai eszközök – fejlesztéséhez persze olyan emberképre van szükség, amely az embert is komplex, analizálható, nyitott rendszernek tekinti. Moles – felvázolva a viselkedéslélektan dogmáit, miszerint „az egyén viselkedésének valamennyi formája kiszámítható, mint egy fizikai-kémiai rendszer esetében” – kifejti, hogy a kísérleti lélektan mellett ki kell fejlődnie az elméleti lélektannak, amely „meghatározza a szervezet matematikai fogalmakkal leírható viselkedési mechanizmusait. Árnyaltabbá válik az ily módon általánosított ember képe, ha megsokszorozzuk az öt meghatározó számokkal kifejezhető tényezőket és a differenciális pszichológia módszereinek megfelelően értelmezzük őket: ez jelenti a pszichológia végső fejlődési fokát s az ember teljes integrációját a fizikai-kémiai világegyetembe.” (Moles 1973 [1958], 11, 12). Ezt voltak hivatottak segíteni az információelmélet és a rendszerek strukturális komplexitásának vizsgálatával kifejlesztett eszközök, a program végcéljában az ember és a technika totális tudományos szintézisével. A vásárlói viselkedés behatóbb elemzését a gyártókkal való szoros együttműködés is szükségessé tette. A főiskola saját lapjában gyakran publikáló Moles másik, Ulmban közvetlenül alkalmazható kutatási területe az összetett rendszerek és az ipari társadalom komplexitásának elemzése volt, hiszen a tervezendő eszközök – vagy akár városrészek – működését mind részletek bonyolult együttműködése határozza meg. Mennyi apró alkatrész mechanikai együtteséből áll egy villanyborotva vagy egy ventilátor és hány funkcióra alkalmas? Ulm talán a funkcionális tervezés ilyesfajta elemzésében jutott el az ipari formatervezés esszenciájához. Moles az információelméletet élő szervezetekre való alkalmazásával igyekezett meghatározni a tárgyak és élőlények strukturális és funkcionális komplexitását. Úgy vélte, a gépek és emberek rendszerszintű összetettségét kétféleképpen lehet definiálni: 1. strukturálisan, vagyis analitikusan: a konstrukciója, felépítése szerint; 2. funkcionálisan, tehát a felhasználhatóságára vonatkozóan (Moles 1973 [1958], 48–49). E ketős meghatározottság metszetében kell létrejönnie a tárgy alakjának, azt végsőkéig leegyszerűsített, topológiai komplexitásként megtervezett felületté redukálva a felhasználó számára – ezért is emelték be a tantárgyak közé a nagyon hatékony eszköznek bizonyuló topológiát.

A tervező tehát hátrébb lép, a Maldonado által megfogalmazott tudományos operacionalizmus szerint *termékfejlesztési koordinátor* lesz belőle. A kreativitás arra szorítkozik, hogy a belső szükségserűségeket összehangolja a termék alkalmazhatósági spektrumával; az embert – mint gépszerűen felfogott, elemi fizikai és kulturális szükségletei által meghatározott organizmust – egy formailag kidolgozott interfész segítségével a modern eszközök világába integrálja. Az így létrejött konstrukció és érintkezési felület minimumra csökkentése adja az optimális tárgyat és az ipari értelmében vett szépséget. Olyan értékselemesnek vélt esztétika ez, amely felszámolja a stílusokat, hiszen a módszertan egyrészt örökérvényűvé teszi, másrészt már előre meghatározza minden lehetséges tárgy tervezési keretrendszerét. És tagadhatatlan: az ulmi tárgyak az időtlenség, a funkció és a külső megkérdőjelezhetetlenség tűnő egységét sugározzák.<sup>13</sup>

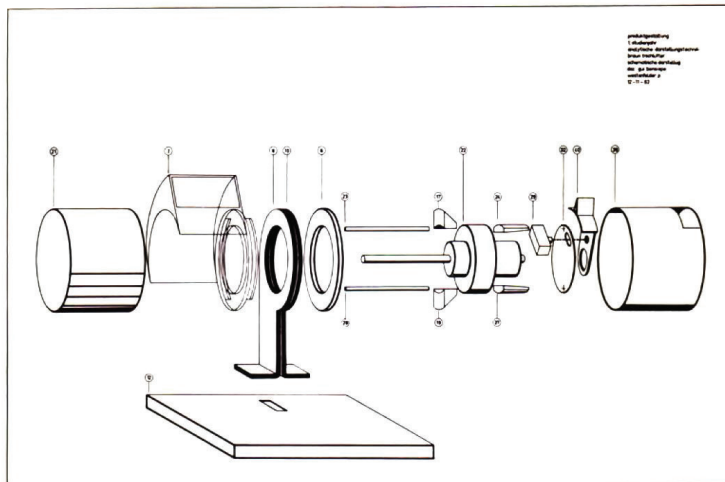
A Gugelot-vezetete kooperatív munkacsoportok által fejlesztett termékek nem emlékeztetnek már iparművészeti tárgyakra, egy olyan technikai civilizáció eszközei, amelyben az eltüntetendő animális megnyilvánulások közé tartozik maga a fizikai erőfeszítés is, és a házimunkától a testápoláson át a szórakozásig minden gépesítendő az üzemként értelmezett lakásban. A szisztematikus tervezés egyik mintaterméke a kis Braun asztali ventilátor volt – az elektromos és mechanikus kapcsolódási struktúráját, topológiai komplexitását bemutató elemzés a HfG folyóiratában közölt ábrákkal jól szemlélteti a technikai tárgy anatómiáját (Bonsiepe és Maldonado 1964, 16).

Csak hogy a tökéletesre csiszolt „platóni tárgyak”, mint a Gugelot-féle, *Hófehérke* koporsójának becézett Braun SK-4 rádiós lemezjátszó, a technikai-topológiai bravúrt jelentő Braun Sixtant 1 villanyborotva, a Pfaff hordozható varrógép, a még 1984-ben is gyártott Kodak Carousel diavetítő, nemcsak kielégítették, de maguk is generálták a fogyasztói igényeket.<sup>14</sup> Az ideális tárgyak fétistárgyakká váltak, olyannyira hogy a Dieter Rams által tervezett, abszolút neutrálisnak szánt Braun kenyérpírtót Richard Hamilton egy duchamp-i gesztussal ready-made alkotássá tette (*Toaster*, 1967). Hiába vált megkérdőjelezhetetlenné Ulm hétköznapi tárgykultúrára tett hatása, a társadalmat nem sikerült olyan gyorsan befolyásolni, hogy tartósan azonosuljon a szigorral és önfegyelemmel, ami e termékeket áthatotta. Jellemző vásárlójuk idővel megint – mint a Bauhaus esetében – az esztétikailag kifinomult réteg lett. Ahogy azt Adorno később a Werkbund konferenciáján tartott beszédében megfogalmazta: „A művészet homályos titka a javak és áruk fetiszizált jellegéből adódik. A funkcionalizmus ki akar törni ebből a zavaros helyzetből; de mindaddig hiába zörgeti láncait, amíg egy zavaros társadalom foglya.” (Adorno 1967, 104). Nem véletlen, hogy az ulmiak által valódi elődnek tekintett, a tömegigények kielégítésére fókuszáló Hannes Meyernek a Bauhaus igazgatói posztjáról történt leváltása után azonnal Moszkvában folytatta munkáját (ahol már régóta működött a mérnöki irányultságú formatervezési iskola, a VHUTEMASZ). S megjegyezhető, hogy a Bauhaus örökségét fenntartásokkal kezelő, de fejlett

<sup>13</sup> Mindez már-már dogmatikus önreprezentációval társult: a tárgyakat a színek és a kontextus mellőzésével, absztrakt szoborként dokumentálták, kimondatlanul is e stílushoz igazítva a tervezést. Mikor egy hallgató – válaszképpen – egy piros pöttyöt ragasztott saját ablakába, Aicher írásban követelte az eltávolítását. A hús-vér felhasználó megcélzását gyakran a (Bill módszerességét nélkülöző) funkcionalista retorika helyettesítette, írja Krippendorff. (Krippendorff 2008, 59, 61–62)

<sup>14</sup> Bense előadásaiban nagy hangsúlyt kapott, „hogy miért veszti el minden kulturális termék [...] információ-esztétikai értékét az eltömegesedéssel”, és hogy „a kultúrákat az újdonságok, a valószínűtlen konfigurációk és szokatlan designok előállításával élteti”. E nézet „vonzó volt a HfG számára, mert igazolta avantgárd törekvéseit”, írja Krippendorff; a tárgyak fétiszkarakterei ugyanakkor Maldonado vakfoltja lehetett, hiszen – a tradicionális szemiotika híveként – azt vallotta, a tárgyak nem viselkedhetnek jelként. Leginkább a döntés-, tervezés-, rendszerelméletet és kibernetikát tanító Rittel volt az, aki a designt szociokulturális feladatként értelmezte, miközben tervezésmódszer-tani innovativitásával is kiemelkedett. (Krippendorff 2008, 63–64)

Reinhold Weiss Braun  
HL1 asztali ventilátorának  
szerkezeti rajza (N. N.).  
Forrás: Thomas Maldonado  
és Gui Bonsiepe. 1964.  
„Wissenschaft und  
Gestaltung.” Ulm. Zeitschrift der Hochschule  
für Gestaltung 10–11.



<sup>15</sup> Rams – aki mindvégig a Braun tervezője maradt – dolgozta ki a gute Formra rímelő gutes Design tíz fő elvét, melyek szerint a jó design: 1. innovatív, 2. praktikus, azaz használható, 3. esztétikus, 4. érthető: tehát könnyen kezelhető, 5. visszafogott, tehát sohasem tolakodó, 6. őszinte, tehát nem manipulatív, 7. tartós, tehát esztétikailag sem avul el, 8. az utolsó részletéig precíz, 9. környezetbarát, és végül legfőképp: 10. a jó design a lehető legkevesebb design: vissza a letisztult egyszerűséghez.

iparú szocialista mintaországban, az NDK-ban gyártott, „ulmi-Braun karakterű” háztartási eszközök, például az AKA Electric darabjai a mai napig szintén működőképesek, technikai és esztétikai értelemben is. Az ilyen eszközök fejlesztéséhez és gyártásához szükséges fejlett ipari technológiák megteremtésének azonban végső soron jobban kedvezett a szabadversenyes kapitalizmus. Mert hiába volt a HfG alapvetően balos szellemiségű (amit végül ellenzői az épület homlokzatán graffitivel is szóvá tettek), csúcstechnológiás tárgyai nem jöhettek volna létre, sőt elgondolhatóak sem lettek volna a Braun, a BASF, a Kodak és más profitorientált cégek megbízásai és fejlett gyártástechnológiája nélkül; e letisztult, geometrikus, de topológiailag formált tárgyak pedig végül ismét stílussá dermedtek. Ennek egyik ismert leágazását az Apple Jonathan Ive vezetése által tervezett termékeiben látjuk viszont, aki bevallotta a Braun (Gugelot melletti) fő designere, Dieter Rams követője, és szinte minden tárgyához található formai előképként egy hasonló, de más funkcióra készített Braun-gyártmány.<sup>15</sup> Ám még az Apple-nek is nagy energiát kell fektetnie abba, hogy fenntartsa a szezonális utópiák rendszerét, évről évre bizonyítva, hogy a tökéletes tárgynál van még tökéletesebb, ami miatt az előző már szükségtelen. S az Apple persze nem is titkolja, hogy letisztult, csúcsmínőségű termékei luxuscikkek: egy esztétikailag érzékeny, fizetőképes réteg számára készülnek. Így vált a társadalomtudatos ulmi designkolostor öröksége az Apple-vallás fogyasztói felekezetének inspirálójává. Mégis, a milliók által tapogatott telekommunikációs eszközök mondhatók leginkább a meyeri Bauhaus és az ulmi elvek formai-funkcionális reinkarnációjának, miközben a Cambridge Analytica vagy a neuromarketing révén generált személyiségprofiljainkra gondolva a Moles-féle, jó szándékú humán-analízis riasztóvá növvő örökségének is tekinthetők. Az örökség másik ágán talán az Európában is elterjedt japán MUJI vagy az IKEA áruházait találjuk, amelyek (a bútorokra szorítkozva) még mindig a legközelebb állnak

a meyeri – ulmi elvekhez, szélesebb vásárlói réteg számára kínálva letisztult formavilágú, versenyképes árú használati tárgyakat. Az IKEA ráadásul sikeresen olvasztotta magába a Victor Papanek által is propagált DIY barkácsdivatját, s vele az Ulmban negligált „aktív fogyasztót”, aki nemcsak elszenvedi a designt, hanem örömet is leli az otthoni szerelgetés (pszeudo)aktivitásában.



Lucius Burckhardt: A gute Form diadala, és a gute Form (1982). Forrás: Lucius Burckhardt. 2012. Design ist unsichtbar. Entwurf, Gesellschaft und Pädagogik. Szerkesztette Silvan Blumenthal és Martin Schmitz. Berlin: Martin Schmitz Verlag. Martin Schmitz jóvoltából.

## EPILÓGUS

<sup>16</sup> E kérdéssel 2015-ös duplaszámunkban is foglalkoztunk, l. Disegno 1-2: 29–30. (A szerk.)

A HfG Ulm kiemelkedő eredménye, hogy jó minőségű használati tárgyak formájában másfél évtizedig képes volt szintetizálni a Bauhaus-örökség eredményeit, feloldva annak legfőbb ellentmondásait. E periódusban össze tudta békíteni az etikai alapú, szociális szükségleteket kiszolgáló tervezési elveket a profitorientált elvárásokkal, az amerikai típusú, iparilag nyitott, de társadalmilag elkötelezett designeroktatás megteremtésével. Mindemellett képes volt véglegesnek gondolt „*platóni termékekkel*” bevezetni a technikai civilizációt a mindennapi életbe. Nem vették azonban észre, hogy az „örök” és egyben népjóléti design eszméje a szabadversenyes kapitalizmusban nem fenntartható.<sup>16</sup> A tervezett avulásra és addiktív fogyasztásra épülő *cseppfolyós modernitás* (Bauman 2017) társadalmi csak rövid ideig, gyermekkorában volt vevő az „örök” tárgyakra, amíg ki nem derült, hogyan használhatók maguk is új igények gerjesztésére.

Utóéletük paradoxona, hogy minél inkább távolodni próbáltak a művészettől és az esztétikai formalizmustól a tömegcikkek irányába, annál inkább a beavatottak fétistárgyaivá, retro-stílusává váltak, alátámasztva az Adorno által is megfogalmazott kritikát. A szociálisnak szánt design valójában a pszichotopológiai érzékeny elit luxusa lenne, plasztikai beavatkozás a kapitalizmus homlokzatán? Ahogy a HfG-t jól ismerő svájci szociológus és aktivista Lucius Burckhardt, az ETH Zürich egykori professzora írta Ulm-kritikájában, termékeiket „kizárólag a magát régóta a „fine art”-nak, a jó ízlésnek és a kortárs életstílus céklalévének elkötelezett réteg vásárolja (...) különben pedig hallgatnak a népesség 97 százalékáról, akiknek természetes igénye a változatos, díszes és hivalkodó formákra működésben tartja a gazdaságot.” (Burckhardt 1960, 384). Ezzel a megállapítással a (Hans Roericht diplomamunkájaként 1962-től egészen 2006-ig, a Rosenthal által gyártott) TC 100 rakácsolható „menza-étkezészet” használói talán vitatkoznának – de tény, hogy mára ez is a MoMA gyűjteményébe került. A HfG utóéletéhez tartozik természetesen a világban szétszóródott volt oktatók és hallgatók tevékenysége is, akiket munkásságuk alapján nehéz lenne pusztán a maldonadói értelemben vett „koordinátoroknak” tartanunk. Bár hatásuk értékelésére jelen írás nem vállalkozhat, olyan nevek találhatók köztük, mint az esztétikai programot az Allende elnökségéhez kötődő „chilei kísérlet” keretében továbbvivő Gui Bonsiepe, Pio Manzù (többek közt a Fiat 127 tervezője), a német ICE nagysebességű szerelvényeit tervező Alexander Neumeister, vagy az Iparművészeti Főiskola elvégzése után Ulmban tanító, később Essenben és a MOME-n is tanszékvezető Stefan Lengyel, akinek intézményi hatása éppúgy formálta a design-tájképet, mint a 60-as évek óta futó budapesti ICS villamosai. De ezek már más történetek.

## IRODALOM

Adorno, Theodor W. 1967. „Funktionalismus heute.” In *Ohne Leitbild: Parva Aesthetica*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Andrews, Edmund L. 1998. „Inge Aicher-Scholl, 81, a German Whose Writing Inspired Pacifists.” *New York Times*, szeptember 6. Megtekintve 2018. június 10-én.  
<https://www.nytimes.com/1998/09/06/world/inge-aicher-scholl-81-a-german-whose-writing-inspired-pacifists.html>.

Arendt, Hannah. 2008 [1987]. „Munka, előállítás, cselekvés.” In *Fogódzó nélkül – Hannah Arendt olvasókönyv*, szerkesztette Balogh László Levente és Bíró-Kaszás Éva, 171-193. Pozsony: Kalligram.

Bauman, Zygmunt. 2017 [2000]. *Liquid Modernity*. Cambridge [Egyesült Királyság]: Polity Press.

Betts, Paul. 2004. *The Authority of Everyday Objects*. A cultural history of West German Industrial Design. Berkeley: University of California Press.

Bill, Max. 1976. „Vom Bauhaus bis Ulm.” *Du: die Zeitschrift der Kultur* 6: 12–21.

Bittner, Regina. „Demonstrations of the Household – A Formative Pleasure.” In *In Reserve: The Household! Historic Models and Contemporary Positions from the Bauhaus*, szerkesztette Regina Bittner és Elke Krasny, 54–69. Leipzig: Spector Books.

Bleyer György. 1969. „Az ötvenéves Bauhaus.” *Korunk* 5: 696–707.

Bloch, Ernst. 2007. *Az utópia szelleme*. Budapest: Gond-Cura Alapítvány.

Blume, Eugen, Matilda Felix, Gabriele Knapstein és Catherine Nicols, szerk. 2015. *Black Mountain: An Interdisciplinary Experiment 1933-57*. Leipzig: Spector Books.

Burckhardt, Lucius. 1960. „Ulm anno 5, Zum Lehrprogramm der Hochschule für Gestaltung in Ulm.” *Das Werk: Architektur und Kunst = L'oeuvre: architecture et art 11 (Formprobleme)*: 384–386.

Cohen, Jean-Louis. 2011. *Architecture in Uniform*. Paris: Hazan.

Erneyi Gyula. 1983. *Az ipari forma története*. Budapest: Corvina.

Forgács Éva. 1997. „Moholy-Nagy László: Látás mozgásban.” *Metropolis* 4: 132-135. Megtekintve 2018. június 10-én. <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9704/forgacs.htm>.

Forgács Éva. 2010. *Bauhaus*. Pécs: Jelenkor Kiadó.

Jorn, Asger. 2011. *Fraternité Avant Tout, Writings on Art and Architecture 1938–1958*. Rotterdam: 010 Publishers.

Krippendorff, Klaus. 2008. „Designing in Ulm and off Ulm.” In *HfG, Ulm; Die Abteilung Produktgestaltung; 39 Rückblicke*, szerkesztette Karl-Achim Czemper, 55–72. Dortmund: Verlag Dorothea Rohn.



- Laffingwell, Randy. 2010 [2008]. *Porsche. A History of Excellence*. Minneapolis: Motorbooks.
- Lefebvre, Henri. 2014 [1947, 1961, 1981]. *Critique of Everyday Life*. New York: Verso.
- Long, Brian. 2006. *Porsche 914 & 914-6. The Definitive History of the Road & Competition Cars*. Dorchester: Veloce.
- Maldonado, Thomas és Gui Bonsiepe. 1964. „Wissenschaft und Gestaltung.” *Ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung* 10-11: 10–29.
- Mareis, Claudia. 2014. *Theorien des Designs*. Hamburg: Junius Verlag.
- Margolin, Victor. 1997. *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy 1917–1946*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mezei Ottó, szerk. 1975. *A Bauhaus*. Budapest: Gondolat.
- Moholy-Nagy László. 1996 [1947]. *Látás mozgásban*. Budapest: Műcsarnok – Intermédia.
- Moles, Abraham A. 1973 [1958]. *Információelmélet és esztétikai élmény*. Gondolat: Budapest.
- Moles, Abraham A. 1962 [1961]. „Produkte: Ihre funktionelle und strukturelle Komplexität.” *Ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung* 6: 4–12.
- Nolan, Mary. 2016. „Housework Made Easy: The Taylorized Housewife in Weimar Germany’s Rationalized Ecoomy” In *In Reserve: The Household, Historic Models and Contemporary Positions from the Bauhaus*, szerkesztette Regina Bittner és Elke Krasny, 70–95. Leipzig: Spector Books.
- Sadler, Simon. 1998. *The Situationist City*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press.
- Scholl, Inge. 1998. *A Fehér Rózsa*. Pécs: Pro Domo.
- Saletnik, Jeffrey és Robin Schuldenfrei. 2009. „The Irreproducibility of the Bauhaus Object.” In *Bauhaus Construct*, szerkesztette Jeffrey Saletnik és Robin Schuldenfrei, 37–60. New York, London: Routledge.
- Schuldenfrei, Robin. 2012. „Assimilating Unease, Moholy-Nagy and the Wartime/Postwar Bauhaus in Chicago.” In *Atomic Dwelling. Anxiety, Domesticity, and Postwar Architecture*, szerkesztette Robin Schuldenfrei, 87–126. New York, London: Routledge.
- Spitz, René. 2002. *HfG Ulm. The View Behind the Foreground. The Political History of the Ulm School of Design, 1953-1968*. Stuttgart, London: Edition Axel Menges.
- Spitz, René. 2014. *HfG Ulm, Kurze Geschichte der Hochschule für Gestaltung*. Lars Müller Publishers.
- Wolfe, Tom. 1999 [1981]. „Bauhausból búgatóba.” Fordította Bartos Tibor. *Országépítő* 3 (melléklet): 1–26. Az írás első magyar megjelenése: 1984. *Mozgó Világ* 3: 100–22; 4: 53–83.



