

Nyugat-Magyarországi Egyetem Faipari Mérnöki Kar  
Cziráki József Faanyagtudomány és Technológiák Doktori Iskola

---

Nemzetközi bútordesign irányzatok  
a 21. század első évtizedében

Doktori (PhD) értekezés

Készítette:  
Slézia József

Témavezetők:  
Csepregi Sándor, DLA  
Dr. Vadas József, CSc Habil.

Sopron  
2012

**NEMZETKÖZI BÚTORDESIGN IRÁNYZATOK  
A 21. SZÁZAD ELSŐ ÉVTIZEDÉBEN**

Értekezés doktori (PhD) fokozat elnyerése érdekében

\*a Nyugat-Magyarországi Egyetem Cziráki József. Faanyagtudomány és Technológiák  
Doktori Iskolája

Faszerkezetek programja

Írta:

Slézia József

\*\*Készült a Nyugat-Magyarországi Egyetem Cziráki József Faanyagtudomány és  
Technológiák Doktori Iskola Faszerkezetek programja keretében

Témavezető: Dr. Csepregi Sándor DLA, Dr. Vadas József CSc Habil.

Elfogadásra javaslom (igen / nem)

(aláírás)

A jelölt a doktori szigorlaton ..... % -ot ért el,

Sopron/Mosonmagyaróvár .....

.....  
a Szigorlati Bizottság elnöke

Az értekezést bírálóként elfogadásra javaslom (igen /nem)

Első bíráló (Dr. ....) igen /nem

(aláírás)

Második bíráló (Dr. ....) igen /nem

(aláírás)

(Esetleg harmadik bíráló (Dr. ....) igen /nem

(aláírás)

A jelölt az értekezés nyilvános vitáján.....% - ot ért el

Sopron/Mosonmagyaróvár,

.....

a Bírálóbizottság elnöke

A doktori (PhD) oklevél minősítése.....

.....

Az EDT elnöke

## **KIVONAT**

A 21. század első évtizedében a design gazdag sokszínűsége annak valamennyi területén, így a bútortervezésben is megfigyelhető. A jelent uraló sokféleség okainak, jellemzőinek történeti és szisztematikus megértése primér feladata a designnal kapcsolatos kutatásoknak. A disszertáció az okok és összefüggések bonyolult rendszeréből néhányat a kutatás fókuszába emelve kívánja bemutatni az utóbbi egy-két évtized legfontosabb nemzetközi bútor- és formatervezési irányzatát, alkotóját és a design infrastrukturális rendszerének néhány olyan vonását, amelyek esszenciális hatással vannak annak mostani és jövőbeni működésére.

A disszertáció hat fejezete egyrészt a téma aktuális jellegéből adódón, másrészt tudatos megközelítés eredményeként alapvetően elsődleges forrásokra, olyan események, kiállítások, tervezői produktumok elemző bemutatására koncentrál, amelyek a maguk közvetlenségükben jelenítik meg a kortárs nemzetközi design - benne egy-két magyar vonatkozással - néhány legfontosabb problémáját, jellemzőjét és uralkodó vagy éppen formálódó paradigmáját.

## **ABSTRACT**

In the early years of the 21st century a rich variety of design and its branches, industry, furniture design has been observed. Design researches are very important in order to understand the reasons for design varieties, its needs.

This dissertation aims to introduce important international furniture and design-planning directions, and also wants to draw attention to design features, which have a great influence on present and future functioning.

Six parts of the thesis concentrate on sources, events, exhibitions, designing productions, which raise some problems of contemporary international design-there are 1-2 Hungarian relations among them as well.

## Tartalomjegyzék

	Kivonat / Abstract	3
<b>1.</b>	<b>Bevezetés</b>	
1. 1.	A téma aktualitása	6
1. 2.	Alkalmazott kutatási módszerek	6
1. 3.	Aktuális design meghatározások, értelmezések	7
<b>2.</b>	<b>Problémafelvetések az 1960-1970-es évekből</b>	
2. 1.	A design komisz problémái, a sokszínűség 'racionális' alapjai	12
2. 2.	A design integratív, szintézissteremtő funkciója	16
2. 3.	V. Papanek design ökológiája - új design paradigma megalapozása	20
<b>3.</b>	<b>Modern és posztmodern design</b>	
3. 1.	Európai design 1985 és 2005 között	25
3. 2.	A redukció művészete	34
3. 3.	Memphis és a posztmodern	41
<b>4.</b>	<b>Kortárs nemzetközi design irányzatok, prognózisok</b>	
4. 1.	Vásárok, kiállítások alapján	
4. 1. 1.	Milánói Nemzetközi Bútorszalon (2008, 2009)	47
4. 1. 2.	Frankfurti ISH Vásár és trendkonceptiók (2009, 2011)	54
4. 1. 3.	Kölni Nemzetközi Bútorvásár (2010)	58
4. 1. 4.	Heimtextil - a közeljövő trendjei (2011)	63
4. 2.	Kiállítások, díjak, elemzések alapján	
4. 2. 1.	David Report 5 designirányzata	67
4. 2. 2.	Forbes Magazin formatervezői top tízese	72
4. 2. 3.	Miért most a design?	79
4. 2. 4.	Dán Design Center design prognózisa	85
4. 2. 5.	ICSID - 10 év legjobbjai	91
4. 2. 6.	Történelem, kultúra, design, szék	99
4. 3.	Kortárs magyar bútordesign	
4. 3. 1.	Magyar bútordesign a Magyar Formatervezési Díj 1999 - 2010 kitüntetettjei tükrében	109
<b>5.</b>	<b>A design új paradigmája - környezettudatos, fenntartható design</b>	
5. 1.	Index Díj - az életet jobbító design	121
5. 2.	Design az élővilágért	134
5. 3.	Design természetből anyagokból	140
5. 4.	Riva 1920 környezettudatos kísérleti bútorprogramja	147

<b>6.</b>	<b>Kortárs vezető designerek - törekvések, irányzatok</b>	
6. 1.	Konstantin Grcic - a komplexitás egyszerűsége	155
6. 2.	Ross Lovegrove - organikus esszencializmus	160
6. 3.	Jonathan Ive - Dieter Rams nyomában	165
6. 4.	Ergonomidesign - befogadói tervezés	173
6. 5.	Karim Rashid - popdesign újragondolva	177
6. 6.	Marc Newson - organikus high-tech design	181
6. 7.	Eero Aarnio - a játékos design	185
6. 8.	Yves Behar XO laptopja - design mindenkinek	188
6. 9.	Ettore Sottsass - a design mint metafora	190
6.10.	Humberto és Fernando Campana - vissza a természethez	194
6.11.	Ineke Hans – design és tradíció	198
6.12.	Ingo Maurer - a technológia poézise	202
6.13.	Maarten Baas - posztmodern konceptualista design	205
6.14.	Ron Arad - funkcionális plasztika	209
6.15.	Tokujin Yoshioka - experimentalista design	214
7.	Összefoglaló / Summary	218
8.	Hivatkozások	220
9.	Irodalomjegyzék	229

# **1. Bevezetés**

## **1. 1. A téma aktualitása**

A design az elmúlt száz év során sohasem volt olyan mértékben a nemzetközi érdeklődés középpontjában mint napjainkban. Ez a kitüntetett figyelem nemcsak annak szól, hogy gyakorlatilag nincs olyan területe a tárgy- és környezetkultúrának - többek között a bútorok világának -, a vizuális kommunikációnak, amelynek létrehozásában és működésében ne játszana fontos szerepet a design.

Ez egyfelől azt jelenti, hogy a design rendkívül sikeres nagyon sok vonatkozásban, ugyanakkor komoly felelősségét sem lehet elvitatni súlyos környezeti és társadalmi problémák kialakulásában. Az utóbbi évek egyik legfontosabb felismerése, hogy újrafogalmazott alapértékek mentén szerveződő design rengeteget tehet egy jobb, igazságosabb, hosszútávon fenntartható természeti és szociális környezet megteremtésében.

## **1. 2. Kutatás metodikája**

### **Források**

A téma kortárs, aktuális jellegéből adódón a disszertáció elkészítéséhez elsődleges forrásként szolgáltak közvetlen megfigyelések, tapasztalatok (kiállítások, rendezvények megtekintése; múzeumok, galériák, tervezői stúdiók felkeresése).

A további kutatómunka ezt a személyes tapasztalati élmény- és információs anyagot bővítette és egészítette ki, s ehhez alapul két fő forrás szolgált. Az egyik a hagyományos nyomtatott képi és szöveges dokumentumokat vette figyelembe (ezek hozzáférési helyei: MOME Könyvtár, Iparművészeti Múzeum Könyvtára, Design Terminál Könyvtára); a másik az internet adta rendkívül gazdag információs kínálatot vette számításba. Így vezető nemzetközi és hazai design magazinok, lexikonok, tervezők, gyártók, szervezetek, múzeumok portáljai, blogjai kerültek a kutatás hatókörébe.

### **Alkalmazott módszerek**

A disszertációban alapvetően két kutatás-módszertani modell került alkalmazásra:

a, Analitikus elemző. Ennek során a design problémákhoz, tervezőkhöz, irányzatokhoz, technikákhoz a különböző forrásokból összegyűjtött információk (részben) előzetesen

kidolgozott szempontrendszer alapján egyrészt történetiségükben, másrészt struktúráltságukban kerültek elemzésre.

b, Szintetikus rendszerező és értékelő. Ennek során az előzetesen és vázlatosan megfogalmazott hipotézisek mentén összegyűjtött, elemzett, osztályozott tényekből és kölcsönhatásokból olyan megállapítások, összefüggések fogalmazódhattak meg, amelyek révén megerősíthetők vagy elvethetők lehettek az előzetes feltevések; s további olyan (részben) megalapozott hipotetikus megállapítások artikulálódhattak, amelyek új összefüggésbe helyezhettek, árnyaltabban és kidolgozottabban jeleníthettek meg design problémákat, eseményeket, irányzatokat vagy tervezőket.

### **1. 3. Aktuális design meghatározások, értelmezések**

A designnak nincs általánosan elfogadott meghatározása, olyan definíciója, amely normaként működne különféle területein tevékenykedő alkotók számára. Ez azonban nem jelenti azt, hogy korábban ne lettek volna ilyen szándékok. A 20 század második felétől különösen intenzívvé váltak azok a törekvések – párhuzamosan a design intézményesülésével, szervezeti és képzési, prezentációs rendszerének látványos kiépülésével, s nem kevésbé ezek következményeként –, amelyek arra irányultak, hogy a design definitív módon is viszonyuljon tevékenységének lényegéhez és sajátosságaihoz. Más diszciplínákhoz hasonlóan legyen kutatási tárgya és módszertana, egzakt módon is vizsgálható struktúrája. Ezek a 'tudományos' definíciós törekvések látványos módon nyilvánultak meg a designmódszertanos mozgalom 1960-70-es évekbeni irányzataiban, amelyek végső konklúziójaként elfogadottá vált, hogy a designnak nem lehetséges univerzális érvényű meghatározását megadni.

Ugyanakkor a definíció körüli viták számos kérdést felszínre hoztak, amelyek igen termékenyítőnek bizonyultak a design későbbi történéseit tekintve. Annak tudatában, hogy nem lehetséges általános érvényű definíció, számtalan meghatározás van érvényben napjainkban, érvényre juttatva a design időszakonként is változó sokszínűségét és sokoldalúságát. Egyben kielégítve azt az alapvető funkcióját a definícióknak, hogy fogódzóként szolgáljanak a design rendkívül összetett világában.

## Design Council

A londoni székhelyű Design Council az egyik legrégebbi (1944 alapították), s legnagyobb hatású design szervezet, amely több évtizede élen jár a design népszerűsítésében és megismertetésében, nemcsak Nagy-Britanniában, hanem az egész világon.

Széles körben elterjedt és használatos a szervezet korábbi elnökének, Sir George Cox-nak a meghatározása. A design az, ami összeköti a kreativitást az innovációval. Úgy alakítja az elképzeléseket, hogy azok a használó vagy a fogyasztó számára praktikusak és vonzóak legyenek. A design egyedi végcél elérésére alkalmazott kreativitás. Létezik a designnak egy univerzálisabb meghatározása is. A design mindaz, ami körülöttünk van. Minden ember készítette dolog design, legyen az tudatos vagy nem. Így nem az a kérdés, hogy mi a design, hanem hogyan használhatjuk a jó, minőségi formatervezést arra, hogy jobbá tegye a világot körülöttünk.(1)

A design egyik legfontosabb tulajdonsága, hogy az elképzeléseket, az absztrakt gondolatokat és inspirációkat *konkrétá* teszi. A designerek a dolgok megalkotásán, létrehozásán keresztül gondolkodnak. Másik lényegi tulajdonsága az *emberközpontúság*, még ha az nem is tűnik nyilvánvalónak. Az igazán nagy designerek komolyan törődnek a valós emberekkel, akik ténylegesen használják majd a tárgyakat, épületeket, igénybe veszik a szolgáltatásokat. A designnak megvan az a sajátos képessége, hogy a dolgokat *egyszerűvé tegye*. Bármilyen bonyolult, hogy megértsük, kommunikáljunk vele vagy működtessük, hamar problémássá válik. Talán ezért van az, hogy a valóban nagyszerű design a józan ész számára evidensnek tűnik.

A design *együttműködő*. A kézzelfoghatóság és emberközpontúság azt jelenti, hogy a tervezési folyamat kiválóan alkalmas arra, hogy abba másokat is bevonjanak. A design egyre inkább olyan folyamat, amelyben designerek és nem designerek dolgoznak együtt nagy célokért.

A Design Council kettős rombusz-modelljének 4 jellemzője:

A, Az első negyed, a *felfedezés* a projekt kezdetét fedi le. A designer friss módon próbálja meg nézni a világot, új dolgokat vesz észre és keresi az inspirációt. Összegyűjti meglátásait és azok alapján megfogalmazza, hogy számára mik az új ideák létrehozására szolgáló nívók és érdekességek. Idetartozó speciálisabb módszerek: piackutatás, felhasználó kutatás, irányítói - tervezői, design kutatási csoportok kialakítása.

B, A második negyed a *meghatározási* részt fedi le. A designer megpróbálja értelmezni az összes lehetőséget, amelyet a felfedezés szakaszban beazonosított. Melyik a legjobb? Melyikkel kell kezdeni? A cél olyan világos kreatív vázlat elkészítése, amely keretbe foglalja



az alapvető tervezői kihívást a szervezet számára. A meghatározás szint alapvető módszerei: projektfejlesztés, irányítás és a tervekészítés befejezése.

C, A harmadik negyed a *fejlesztés* periódusát jelöli, amikor az elgondolásokat megvalósítják, prototípusokat készítenek és tesztelik azokat. Ez a próba-szerencse folyamat segíti a designereket, hogy tökéletesítsék és finomítsák elképzeléseiket. Kulcs tevékenységek és célok ezen a szinten: brainstorming, prototípuskészítés, multidiszciplináris munka, vizuális menedzsment, fejlesztési-gyártási módszerek és tesztelés.

D, Az *átadás* az a szakasz, ahol az elkészült, befejezett terméket vagy szolgáltatást bemutatják. A kulcs tevékenységek és célok ezen a szinten: végső ellenőrzés, jóváhagyás, bemutatás, kiértékelés, visszacsatolás.

Az igazán professzionálisan működő, fejlett szervezeteknél - cégeknél a designt minden szinten hatékonyan alkalmazzák, ezt szolgálja a kreatív brief. A brief meghatározza a megoldandó kihívást vagy problémát, a megvalósítható lehetőséget. Hatékony brief írása önmaga kreatív tevékenység. Ezt a briefet oldja meg a kiválasztott design csapat. Van olyan szervezet, amely belső design csapatot alkalmaz, van aki külsőt bíz meg. A legtöbb cég a kettőt vegyítve alkalmazza.

A design hármas fundamentális kérdése és elemi hármas hatása: Milyen jótékony hatással van a jó design az emberekre? A design milyen jótékony hatással van a Földre? Milyen jótékony hatással van a jó design az üzlet, vállalkozás profittermelésére?

## **ICSID**

A több ezer tagot számláló, a világ egyik legrégebbi (1957-ben alapították), legnagyobb és legjelentősebb befolyással rendelkező design szervezete, a kanadai Montrealban székelő ICSID - Ipari Formatervezői Társaságok Nemzetközi Tanácsa - értelmezésének összefoglalásaként(2):

A design kreatív tevékenység, amelynek a célja tárgyak, folyamatok, szolgáltatások és rendszereknek teljes életciklusokra vonatkozó minőségeinek, tulajdonságainak létrehozása. Így a design a technológia innovatív emberivé tételének központi, és a kulturális - gazdasági változások alapvető tényezője.

A design célja, hogy felfedezzen és meghatározzon strukturális, szervezeti, funkcionális, kifejezési és gazdasági kapcsolatokat a következő feladatokkal:

- A globális fenntarthatóság és a környezetvédelem kiemelése (globális etika).
- A teljes emberi közösség, az egyén és a kollektíva, a végfelhasználók, a gyártók és piaci szereplők számára előnyök és szabadság biztosítása (társadalmi etika).

- A világ globalizációja ellenére a kulturális sokszínűség támogatása.
- Olyan termékek, szolgáltatások és rendszerek létrehozása, amelyeknek a formái kifejezők, komplexitásukkal összhangban koherensek.

A design termékekre, szolgáltatásokra, rendszerekre vonatkozik, amelyeket az iparosítás által - amely nem azonos, s nem esik egybe a sorozatgyártás elterjedésével - meghonosított eszközökkel, szervezetekkel és logikával hoznak létre. Az ipari jelző használata miatt a designt szükségszerűen össze kell kapcsolni az ipar terminusával vagy a termelési szektor vagy az iparos tevékenység régi jelentésében. Így a design olyan tevékenység, amely a szakmák széles spektrumát foglalja magába, amelybe a termékek, szolgáltatások, ábrázolások, építészet - belsőépítészet mind-mind beletartoznak. A designer terminus olyan személyre vonatkoztatható, akinek a tevékenysége intellektuális szakma, s nem egyszerűen vállalkozók kiszolgálása vagy pusztán marketing.

### **Good Design Award**

A japán Good Design Award jól szervezett és kiterjedt (évente ezernél is több kitüntetéssel) formatervezési díj, amely alapvetően a japán ipar minőségi termékeit hivatott elismerni és népszerűsíteni bel- és külföldön egyaránt. Az évente nem kis munkával járó lebonyolítást a JIDPO (Japán Ipari Formatervezést Támogató Szervezet) végzi el. A díj kiírásánál a szervezők fogódzóként megadják a design legfontosabb szerepét és célját napjaink társadalmában.

"A design összeköti az ipart és az egyéni életet, s erkölcsileg is vállalható körforgást hoz létre egy virágzó társadalom felépítéséért. A designnak az a képessége, hogy megrajzolja a közeljövők képét, először a közösségre kell irányulnia. Ha a design magáévá tudja tenni a közjót és konkrét lépésekre is hajlandó annak elnyeréséért, akkor képes lesz arra, hogy szerepet játsszon a társadalom előrehaladásában."(3)

### **ADI**

A világ egyik legrégebbi nemzeti design szövetsége; az 1956-ban alapított, sok ország számára mintáértékű formatervezési díj, az Aranykörös (Compasso d'Oro) szervezője az olasz ADI (Associazione per il Disegno Industriale - Ipari Formatervezési Szövetség) meghatározása.

"A Design az az út vagy mód, ahogyan kapcsolat teremthető a termékek és a felhasználók között a kutatás, a felfedezés és a mérnöki tervezés révén. A design funkcionalitást, társadalmi értéket, jelentést ad a piacon terjesztett termékeknek, szolgáltatásoknak."(4)

## **Dán Design Center**

Több évtizede végzett magas színvonalú szakmai munkája miatt (kiállítások, konferenciák, oktatási programok szervezés - bonyolítása) nemcsak Dániában, hanem nemzetközileg is fontos helyet foglal el az 1974-ben alapított Dán Design Center. 10 pontban foglalja össze, hogy mi a jó design.(5)

A jó design: innovatív, funkcionális, esztétikus, intuitív, üzletileg sikeres, őszinte, tartós, felelősségteljes, stílusos és jól formált, felhasználó orientált.

## **Magyar Formatervezési Tanács**

A Ipari Formatervezési és Ergonómiai Tanács jogutódjaként 2002-ben létrehozott Magyar Formatervezési Tanács által megadott meghatározás szerint a "formatervezés - illetve a nemzetközi irodalomban elterjedt szóval a 'design' - mint tevékenység tárgya lehet termék, szolgáltatás, eljárás, környezetalakítás, cégarculat, illetve más típusú kommunikáció egyaránt. A formatervezés a társadalmi kommunikáció része. A formatervező (designer vagy magyarul dizájnér) munkája a közhiedelemmel szemben nem csak a színekkel, formákkal, textúrákkal kapcsolatos, hanem olyan komplex tevékenység, amelynek ergonómiai, pszichológiai, kulturális, műszaki, gazdaságossági és etikai vonatkozásai együttesen testesítik meg a termékben a szépség és hasznosság fogalmát."(6)

## **Designterminál**

A Pohárnok Mihály vezetésével, a Design Center alapjain, 2004-ben a Magyar Szabadalmi Hivatal és a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma által közösen létrehozott Designterminál mint a hazai szakmai élet meghatározó szervezetének értelmezése szerint:

"A design művészet, alkalmazott művészet, mesterség, tudomány, marketingeszköz, stílus, módszer, esetleg mindez együtt – mondják egyes elméleti szakemberek. Mások úgy vélik, mivel a design szerepe és tartalma folytonosan változik, a szó jelentését nem érdemes, sőt nem is lehet egyértelműen meghatározni.

A designnal ugyanakkor nap mint nap találkozunk. Véleményt alkotunk, döntéseket hozunk róla, amikor nyakkendőt, karórát, konyhabútort, autót vásárolunk, kiválasztunk vagy elutasítunk valamit a termékek felkínált választékából. Élvezzük a design áldásait, mert kényelmes a fotel, amelyben ülünk, jól olvasható az újság, amit böngészünk, megbízható és könnyen kezelhető a jármű, amiben utazunk. Vagy éppen felbosszant minket, mert

félrecsorog a kannából a tea, vízhólyagot okoz a fűrógép, nyomasztó a tér, ahová belépünk, nincs elég hely az úrlapon, ahová be kellene írni a nevünket.

Sokan azt gondolják, hogy a design úri sikk, kevesek szórakozása, luxusmárkák presztízs fogyasztóinak magánügye. Mások szerint gyártók, kereskedők dolga. Valójában a design igazi közügy. Mindannyiunké, hiszen mélyen érinti és befolyásolja életkörülményeink alakulását, az élet minőségét."(7)

## **2. Problémafelvetések**

### **2. 1. A design komisz problémái, a sokszínűség 'racionális' alapjai**

Horst Rittel(8) a legendás Ulm-i Formatervezői Főiskola (1953 és 1968 között működött) matematika és tervezés tanára és Martin M. Webber az 1960-as évek elején alternatív, máig intenzíven ható modellt dolgozott ki a design problémák, a tervezési folyamat mikro- és makrostruktúrájának értelmezésére.(9) Rittelék az általuk megfogalmazott tervezési problémákat a 20. század legjelentősebb tudományelméleti iskoláinak modelljein keresztül interpretálták. Kérdéseik és válaszaik részben elméleti - módszertani megalapozásként szolgáltak az 1960-as évek végén megjelenő, napjainkig nagy hatású új designirányzatok számára, amelyek a túlzóan szigorú racionalista módszereken nyugvó funkcionalista designszemlélettel szemben a többi - elsősorban társadalmi - tudomány és alkotói terület, s nehezen beskatulyázható emberi képességek felé sokkal nyitottabban viszonyultak, a design sokkal sokszínűbb, befogadóbb világának lehetőségét teremtve meg.

A tradicionális tervezési interpretáció szerint a folyamat két jól elhatárolható részből áll: a tervezési probléma meghatározásából és megoldásából. A probléma meghatározása analitikus, lépcsőről-lépésre haladó lineáris folyamat, amelyben a tervező meghatározza összes elemét és specifikálja mindazokat a követelményeket és elvárásokat, amelyeket a sikeres tervezési megoldásnak tartalmaznia kell. A probléma megoldása szintézist teremtő folyamat, amelyben a különféle követelmények egymással kölcsönösen összekapcsolódnak, egyensúlyt alkotnak és az így kialakított terv a gyakorlatba átvihető. Rittelék két nagyon érzékeny pontján kritizálják ezt a felfogást. Egyrészt vitatják a tervezési folyamat lineáris jellegét, másrészt megkérdőjelezzik az analízis-szintézis logikai modelljének alkalmazhatóságát a tervezési problémák egészére.

Rittel és Webber a problémák két osztályát különíti el: Egyrészt a természettudományok 'szelíd' problémáit, amelyekkel a tudósok és a mérnökök bizonyos csoportjai foglalkoznak;

másrésről a társadalmi problémákat, amelyek valójában a legtöbb tervezési problémát jellemzik. (Itt meg kell jegyezni, hogy Rittelék a hagyományosan csak technikai problémákként felfogott műszaki-mérnöki feladatokat is többnyire szociális-környezeti problémákként kezelik rendszerjellegükénél fogva.) Az utóbbiakat Karl Popper kifejezését átvéve 'komisz' (wicked) problémáknak nevezték el. A kifejezés nem etikai értékítéletet fejez ki, hanem arra utal, hogy a szelíd problémákhoz képest ezek pusztán logikai úton nem megoldhatóak, vagy legalábbis a formális gondolkodás csak egy eleme a megoldás (a tervezés) összetett folyamatstruktúrájának. Rittelék a komisz problémák tíz megkülönböztető tulajdonságát írják le, **(10)** amelyek pl. a terméktervezés területére alkalmazva továbbiakkal egészíthetők ki.

1. A komisz problémáknak nincs meghatározott, általános képlete. A komisz problémák esetében a megértéshez és megoldáshoz szükséges információk, ellentétben a szelíd problémákkal, nem objektíven adottak - azaz elvileg és gyakorlatilag nem lehetséges a problémának olyan megfogalmazása, amely a megoldáshoz szükséges összes információt tartalmazza -, hanem nagy mértékben függ a tervező személyétől és az adott időszak problémamegértési beállítódásától. A problémamegértés és a megoldása egymás velejárói, ami azt jelenti, hogy a problémát nem lehet addig megfelelően megfogalmazni, ameddig meg nem oldották. A komisz problémák megfogalmazása maga a probléma. A problémáknak ez a tulajdonsága fényt vet a rendszermegközelítés belső feszültségeire a komisz problémák esetében. Például a klasszikus katonai vagy űrprogramok azon a feltételezésen alapulnak, hogy a terv különböző szakaszokra bontható. A rendszertervezés valamennyi formája ezeknek a szakaszoknak a felsorolásával kezdődik: a problémák megértése, az információk összegyűjtése-elemzése-szintézise, a 'kreatív ugrásra való várás', a megoldás kidolgozása. A komisz problémák esetében ez a séma nem működik. Az ember nem értheti meg a problémát tartalmának ismerete nélkül (a szegénység problémája nem érthető meg a szegénység kiváltó okainak ismerete nélkül); az ember valamilyen megoldási orientáció nélkül nem folytathat értelmes kutatást az információk után; az ember nem érthet meg először és utána megold. A rendszermegközelítés említett első generációja inadekvát a komisz problémák kezeléséhez. A második generációnak azon a design modellen kell alapulnia, amely szerint a tervezés alapvetően argumentatív folyamat, amelynek során a probléma és a megoldás képe folyamatos, egymást módosító döntési mechanizmus eredménye, ami állandó kritikai érvelésnek van alávetve. **(11)** Ritteléknek ez a pontja, különösen a problémamegértés és a megoldás szoros kapcsolatának kiemelésével, közeli rokonságot mutat Christopher Alexander probléma-strukturálási módszerével. **(11/A)** Azonban Rittel tovább viszi a gondolatot azzal,

hogyan az elemzés keretébe bevonja az előzetes intencionáltság, a hipotézis (prekonceptió) fogalmát, amely nyilvánvalóan Karl Popper hipotetikus-deduktív módszerének korlátozott adaptációját jelenti a tervezési problémákra.

2. A komisz problémáknak nincs megállító szabálya. Egy sakkeladványnál vagy egy matematikai egyenlet megoldásánál a problémamegoldó bizonyos kritériumok alapján tudja, hogy mikor találta meg a megoldást. A komisz problémák esetében más a helyzet. Az előző pontból következően (a probléma megértésének folyamata egybeesik a megoldás folyamatával) nincs olyan objektív kritérium, amely alapján eldönthető lenne, hogy a megértés kauzális hálózatában a logikailag szükségszerű végső okokig sikerült-e visszavezetni a problémát és az 'optimális' megoldást megtalálni. A tervező kijelentheti, hogy befejezte a munkát a komisz problémán, de nem a probléma benső logikája következtében, hanem alapvetően a problémához képest külső tényezők miatt (idő, pénz, képesség stb.).

3. A komisz problémák megoldásai nem igazak és hamisak, hanem jók vagy rosszak. A komisz problémák megoldásait rendszerint sok egyenlően felkészült, érdekelt vagy feljogosított személy ítélni meg, noha egyiknek sincs elég kompetenciája olyan formális szabály meghozatalára, amely alapján eldönthetné a megoldás igazságát vagy hamisságát. Ítéleteik jelentősen eltérnek csoport vagy személyes érdekeik, speciális értékköreik és világnézeti elkötelezettségeik szerint. A javasolt megoldás jó vagy rossz, vagy másképpen fogalmazva kielégítő vagy nem megfelelő. **(12)**

4. A komisz problémák megoldásainak nincs közvetlen és végső ellenőrzése. A komisz problémák megoldásai előre nem látható következmények láncolatát, hullámát hozhatják létre, amelyek sok esetben káros hatásúak lehetnek és ellensúlyozhatják azokat az előnyöket, amelyeket a megoldás közvetlenül nyújt.

5. A komisz problémák megoldásai egyszerűek. Rittelék ezzel arra utalnak, hogy ellentétben a természettudományos kísérletekkel, a komisz problémák esetében nem lehetséges próbaszerencse alapon tanulni. Minden kivitelezett megoldás fontos és jelentős, mivel következményeik nyomokat hagynak, amelyeket nem lehet meg nem történekké nyilvánítani. Minden nagy közösségi tervezési probléma megoldása gyakorlatilag irreverzibilis, következményeiket tekintve hosszú felezési idejű és a hibáknak fokozottabb jelentőségük van. Minden olyan kísérlet, amely a döntést megpróbálja visszafordítani és a nem kívánt következményeket kijavítani a komisz problémák újabb körét hívhatja életre, amelyek hatásukat tekintve ugyanilyen kétesek lehetnek.

6. A komisz problémáknak nincs pontosan meghatározható megoldási köre és természetesen nincs olyan műveleti leírása sem, amely kimerítően lefedné a tervezés folyamatát. A sakknak

véges számú szabálya van, amely alapján felbecsülhető a lehetséges megoldások köre. A komisz problémák esetében azonban nincsenek olyan objektív kritériumok, amelyek alapján eldönthető lenne, hogy valamennyi megoldási alternatívát figyelembe vették-e.

7. Minden komisz probléma lényegileg egyedi. Ez a tétel a megelőző két pont további finomításának tekinthető. Bármely két problémához legalább egy olyan tulajdonság rendelhető hozzá, amely megkülönbözteti az egyiket a másiktól. Ebben az értelemben a problémák triviálisan egyediek. Azonban a lényegi egyediség azt jelenti, hogy a hasonlóságok hosszú sora ellenére, amelyek a jelenlegi és a korábbi probléma között fennáll, mindig kell lennie egy olyan további megkülönböztető tulajdonságnak, aminek fontossága van a probléma megoldásakor a tervezési folyamatban, s ami miatt a probléma egyedi. Ez a megkülönböztető tulajdonság, a rész és az egész viszonyának holisztikus értelmében, kihat a probléma egészének értelmezésére és kérdéssé teszi a korábbi megoldásnál alkalmazott módszer egy az egyben való adaptációját. A komisz problémáknak nincsenek osztályaik, amelyek alapján megoldási alapelveket lehetne kidolgozni, amik az osztály valamennyi eleméhez illeszkednének. A szelíd problémáknak explicit jellemzői vannak, amelyek meghatározzák a problémák közötti hasonlóságot oly módon, hogy a probléma megoldásához kifejlesztett technika ugyanazon problémakörre alkalmazható lesz. A komisz problémák látható hasonlóságai ellenére a tervező sohasem lehet bizonyos abban, hogy a probléma partikuláris részletei nem haladják-e meg a korábbi problémával mutatott hasonlóságait. Az összetett szociális, politikai rendszerfeladatok esetében, Rittel szerint, minden problémaszituáció egyedinek, a fajta egyetlenének számít. A természettudományos és a mérnöki szemléletmód átvitele a társadalmi problémák megoldásaira diszfunkcionális, káros hatású lehet. Rittelnek ez a pontja élesen támadja K. Poppernek a tudományos módszer egységéről vallott nézetét és közvetve a tervezési módszerek általános alkalmazhatóságába vetett hitet.**(13)**

8. Minden komisz probléma úgy tekinthető, mint egy másik probléma szimptomája. A problémák a dolgok jelenlegi állása és jövőbeni lehetőségességük ellentmondásaként, feszültségeként írhatók le. A probléma megoldásának folyamata az ellentmondás oksági magyarázatával kezdődik. A probléma kezdeti ellentmondásának feloldása további problémát (problémákat) vet fel, ami az eredeti probléma szimptomájának tekinthető. Viszont ez egy még magasabb problémaszint előképének tekinthető. A probléma kezelésének szintje Rittel szerint logikai alapon nem dönthető el (minden problémaszint egy másik szint szimptomája, amely a szintek végtelen regresszusát idézi elő), a komisz problémáknak nincs neutrális szintjük. A probléma megoldási szintje a tervező felkészültségétől, képességeitől, érdekeitől és természetesen a külső körülményektől, kényszerektől függ.

9. A komisz problémák ellentmondásos jellege különböző módokon magyarázható; a magyarázat kiválasztása meghatározza a problémamegoldás természetét. A komisz problémák megoldása, a tervezés során használt gondolkodási típusok - ellentétben a szelíd problémákkal - sokkal gazdagabbak, mint amik megengedhetők a tudományos érvelésben. A komisz problémák lényegi egyediségéből (7. pont) és a szigorú kísérlet lehetőségének hiányából adódóan (5. pont) nem lehetséges a hipotézist (a megoldást) döntő tesztnek alávetni,(14) azaz a megoldás kiválasztása logikai értelemben önkényes. Az emberek azokat a tervmegoldásokat fogadják el, vagy választják, amelyek a legvalószínűbbek számukra, a legjobban illeszkednek szándékaikhoz és cselekvési távlataikhoz.(15) A komisz problémák értelmezésénél és megoldásánál a tervezés folyamatában a legmeghatározóbb tényező a résztvevők 'világszemlélete' (world view).

10. A tervezőnek nincs joga tévedni. Rittel ebben a pontban a popperi hipotetikus-deduktív módszer alkalmazhatóságának korlátaira mutat rá a tervezésben. A komisz problémák, a design világában nem az igazság megtalálása a cél, hanem a világ valamilyen tulajdonságának, jellemzőjének a lehetőségek szerinti tökéletesítése, valamilyen szituáció kedvezőbbre változtatása, valamilyen új dolognak a kigondolása és megvalósítása. Az emberek felelősek cselekedeteikért, amelyeket végrehajtanak; hatásaik nagy mértékben befolyásolhatják más emberek életét. A tervezés sohasem lehet etikailag közömbös, ha másért nem, akkor előre nem látott következményei miatt.

Rittelék konklúziója a fenti tíz pont alapján az, hogy a problémák, amelyekkel a tervezőknek - designereknek - foglalkozniuk kell, ellenszegülnek határaik pontos megrajzolásának és okaik beazonosításának, amelyek révén 'problematikus' természetük explicit módon, logikailag megjeleníthetők lehetnének. A nyitott rendszerekkel dolgozó tervező egyrészt az oksági hálók kétértelműségének a rabja, másrészt lehetséges megoldásait, a növekvő társadalmi pluralizmus következtében, olykor egymásnak ellentmondó és különböző értékrendszerek egyszerre határozzák meg.

## **2. 2. A design integratív, szintézisreemtő funkciója**

Henry Buchanan designtörténész és teoretikus(16) Horst Rittel és Martin Webber 'a komisz design' kritikai elméletével kapcsolatban arra hívta fel a figyelmet az 1990-es évek elején, hogy sem ők, sem mások nem válaszolták meg eddig a következő egyszerű kérdést: miért meghatározatlanok és ennél fogva komiszak a design problémák? A kérdés lebegtetésével ez az elmélet 'csak' a design társadalmi valóságának a *leírása*, s nem tekinthető egy



designelmélet tényleges kiindulási pontjának. Buchanan szerint a válasz a design 'tartalmának' sajátos természetében van.

A design problémák azért meghatározatlanok és komiszak, mert nincs sajátos, kitüntetett tárgyuk. A design tárgya potenciálisan univerzális terjedelmű, mivel a tervezői gondolkodás az ember valamennyi céltételező, 'tárgyas' tevékenységében, produktumában felfedezhető. Buchanan ezzel a kijelentésével lényegében újrafogalmazza Herbert Simon általános tervezésinterpretációját, amely szerint a tervezés nem valamely szakma vagy emberi gondolkodási-tevékenységi terület sajátja, hanem a leghétköznapibb emberi cselekvésektől a legösszetettebb tudományos produktumokon keresztül, a művészetekig minden területen 'jelen van'. Rittel, Simon és Victor Papanek tervezésről vallott nézetei az 1960-as évek végén és az 1970-es évek legelején a design-módszertanos mozgalom széles körben elfogadott redukcionista - racionalista elveivel, értékeivel és gyakorlatával szemben egy olyan 'nyitott' designparadigma alapjait rakták le, amely - ellentétben Thomas Kuhn forradalmi jellegű paradigmaváltásaival szemben - a korábbi paradigmával párhuzamosan fejlődik ki, s napjainkig elérő időszakot eredményez a design elméletében és gyakorlatában.

Nigel Cross a 'Posztindusztriális design megjelenése' c. tanulmányában(17) a design-módszertanos paradigma gyökereit (elsősorban az ipari tárgykultúra és az építészet vonatkozásában) a 'Modern Mozgalom' megjelenéséig vezette vissza. Theo van Doesburg és Van Easteren a de Stijl csoport tagjai 1923-ban a következőket írták: "A mi korunk ellenez minden szubjektív spekulációt a művészetben, a tudományban, a technikában stb. Az új szellem, amely már majdnem az egész modern életet kormányozza, szemben áll az állati spontaneitással, a természet uralmával, a művészeti halandzsával és kotyvasztással. Az új világ létrehozásának érdekében módszert igénylünk, egy objektív rendszert."(18) A tudomány és a művészet szoros összefonódása a 20-as éveket megelőzően, s azt követően is olyan áramlat, amely széles körben jellemezte a képzőművészet egyes ágait, az építészetet és az ipari tárgykultúrát. Azonban a kezdeti szintézisre való törekvést, amely pl. Gropius 'architektonika' fogalmában a művészet és a tudomány, a különböző tudástartalmak, képességek, jártasságok harmonikus viszonyaként, integrációjaként nyilvánult meg, a későbbiekben felváltotta egy olyan szemlélet, amely a tudomány pozitívista értékeit és az ipari termelés logikájának dominanciáját képviselte. Ez a hangsúlyeltolódás a Bauhaus történetében is jól nyomonkövethető a 20-as évektől. Hannes Meyer szociálisan elkötelezett építészet- és környezetszemlélete(19), Georg Muche ipari forma értelmezése(20) és Gropius 1926-os írása a Bauhaus-termék alapelveiről, ugyan egymástól eltérő intenciók alapján, de lényegében mindegyik a gazdasági-ipari racionalitás, az objektivitás, s a redukció szerepét

emeli ki a tervezés folyamatában. "Célunk, hogy tipikus modelleket hozzunk létre, amelyek valamennyi gazdasági, technikai és formai követelménynek megfelelnek."**(21)** A környezet, a tárgyi világ és az ember viszonyának a gazdasági, a technikai racionalitáson és a kettő funkcionális megfeleltetésén nyugvó szemlélete egy önkorlátozó, reduktív gondolkodási beállítódást eredményezett a tervezési folyamat terjedelmére, elemeire, módszereire és szerepére vonatkozóan, amely egyrészt a pozitivista tudományos módszertanok értékeinek preferálásában nyilvánult meg a tervezés legkülönbözőbb területein, így az építészetben vagy az ipari formatervezésben; másrészt a tervezés összetett pszichés és szocializációs folyamatainak szimplifikációja hosszabb távon a mindennapi tervezési gyakorlat és a tudományos alapokon nyugvó tervezés merev elkülönüléséhez vezetett.

Paul Feyerabend anarchista tudományelmélete**(22)** a tudomány és a tudomány ellenpólusának tekintett mítosz, a racionális és az irracionális gondolkodás, az explicit és a hallgatólagos tudás, a tudományos pártatlanság és a politikum (ideológiák) között szilárdnak hitt határvonalakat is felszámolta. A tudomány lényegileg pluralista (anarchista) vállalkozás, amelyben minden elméletnek helye van (bármi elmegy - anything goes), ami nem gátolja a haladást. Hasonló 'elvi' következtetés vonható le a design-módszertanos mozgalom felbomlási folyamatából is: a tervezés nem köthető egyetlen kizárólagosnak tartott tervezési terület folyamatmodelljéhez sem. Minden olyan ismeretnek, tudásnak, képességnek, kényszernek, hitnek, értékpreferenciának stb. helye van a tervezési folyamatban, amely eszközül szolgálhat a kitűzött cél eléréséhez, vagy alkalmas a probléma megoldására. Ez másképpen fogalmazva azt jelenti, hogy a tervezés folyamata, H. Simon gondolatával élve, az ember belső és külső környezete közötti összekötő kapocs, az ember olyan alapvető gondolkodási és tevékenységi folyamata, amely révén képes alkalmazkodni a megváltozott külső körülményekhez, képes megváltoztatni önmagát és környezetét, s nem utolsó sorban képes egy saját, ember-alkotta világot létrehozni. Simon 'designtudomány' koncepciója alapvetően új megvilágításba helyezte a tervezési folyamat helyét és szerepét az emberek mindennapi életében, a gazdaság, a tudomány és a kultúra gazdagításában és működésében, aminek következtében a design 'tárgyi', végeredmény terjedelmét újra lehetett és kellett gondolni. A terjedelmi korlátaitól meg- és felszabadított designfogalom radikális szakítást jelentett bármelyik tervezési terület módszertanát, értékeit általánosító törekvéssel. Az univerzális terjedelmű tervezésfogalom lehetővé tette, hogy a tervezés eddig elnyomott, háttérbe szorított vonásai, tulajdonságai, összefüggései felszínre kerüljenek. Egyúttal a természet- és társadalomtudományok valamint a művészetek irányába mutatott tényleges nyitottsága a designelmélet olyan plauzibilis, dinamikus és az alternativitást módszertanilag felvállaló szemléletének kialakítása vált

lehetővé, amely alapján elfogadható elméleti válaszok adhatók az 1960-70-es években mutatkozó válságjelenségekre, a gazdaság és a kultúra legkülönfélébb szféráiban jelentkező új törekvésekre - mozgalmakra, amelyek gyakran egymásnak radikálisan ellentmondó célokat és a hagyományos tervezési módszerek és attitűdök alapján megoldhatatlan problémákat közvetítettek a tervezés különböző területei számára.

A design 'új' paradigmája lényegében annak tudatosítását és egyben elméleti összetettségének felvállalását jelenti, hogy a fogalom egyszerre jelent gondolkodási és tevékenységi folyamatot valamint 'dolgot', amely lehet materiális vagy immateriális egyedi 'tárgy' vagy rendszer. A társadalom vizuális kommunikációs rendszerei és a leghétköznapibb használati tárgyak egyaránt egyfajta tervezési produktumok. A design univerzális terjedelméből következően sohasem válhat klasszikus értelemben tudománnyá, mert hiányzik a 'tárgya', amelyre mint a tudomány eszközeivel, módszereivel, céljaival ráépülhetne. Ez a terjedelmi meghatározatlansága ugyanakkor módszereire, eszközeire is kihat. A tervezési módszer vonatkozásában ez azt jelenti, hogy a design egyes területein egyaránt elfogadható és igazolható, sőt szükségszerű a matematikai, logikai megalapozottságú, a szigorú tudományosság követelményeit kielégítő módszerek használata, ugyanakkor ezeknek a módszereknek az alkalmazása más területeken eredményeit tekintve rendkívül szerény vagy éppen gátló hatású lehet. De ugyanez a szituáció fennállhat egyetlen tárgyon vagy rendszeren belül is. Az alkalmazható és az elfogadható módszerek körét a feladat jellege, összetettsége valamint a tervező személye és a külső tényezők (a tervező értékpreferenciái, képességei, intelligenciája; a technika fejlettségi színvonala, kényszerek, elvárások; más célokhoz, tervekhez, tárgyakhoz, rendszerekhez való kapcsolódása stb.) együttesen határozzák meg, s nem a tervezés immanens logikájából következik. A tervezésnek nincs olyan folyamatleírása, amely általános érvennyel formalizálható és bármelyik tervezési területen alkalmazható lehetne. A tervezés immanens 'logikátlansága' természetesen nem irracionitást jelent, hanem azt, hogy az mindenkori célokhoz, szituációkhoz kötött racionalitás, azaz kontextusfüggő és nem deklaratív. A tervezés esetében azért sem lehet hagyományos értelemben vett logikáról beszélni, (amelynek alaptétele, hogy ugyanazon kontextuson belül valaminek az állítása és a tagadása egyszerre nem szerepelhet), mert egy feladat megoldása során, különösen összetett rendszerfeladatok esetében egymást kizáró elemeket kell egy egységbe összefogni. A benzinmotoros autók a legfejlettebb technológiai megoldások ellenére is környezet-szennyezők, ugyanakkor a társadalom működése ma autó nélkül elképzelhetetlen. A tervezés során a benzinmotor és a környezetszennyezés viszonya mindaddig logikailag feloldhatatlan probléma, amíg a reláció valamelyik elemének ellentmondásos jellege meg nem szűnik, vagy

zárójelbe nem teszik. (Nem gyártanak több benzinmotort vagy tulajdonképpen a benzinmotor nem is szennyezi a környezetet.) Tipizált termékek előállítására irányuló termelési struktúra és az egyéni fogyasztói igények kielégítése ezelőtt 30-40 évvel ugyanilyen feloldhatatlan 'logikai' ellentmondást alkotott. Mára az automatizálás és a számítástechnika széleskörű alkalmazása, a rugalmas termelési rendszerek révén (CAD-CAM) ez a feszültség jórészt feloldódott; a magasan fejlett ipari technológia és a kis szériás, egyedinek tekinthető termék egymás mellett jól megfér. Ugyanakkor a formák (viszonyok, jelentések) változatossága iránti igény kielégítése - amely leginkább a Christopher Jones-i 'fekete doboz' típusú, az intuíciót, a kreativitást kiemelő, esztétikai érzékenységet megkövetelő 'logikátlan', heurisztikus tervezéssel érhető el - összhangot kell hogy alkosson, mint ahogy ténylegesen is alkot az explicit tudásra épülő mérnöki-tudományos tervezéssel. A tulajdonképpeni kérdés az, hogy ez az összhang, amely a tervezés eredménye, minek tekinthető, hogyan értelmezhető? A szintézis vagy másképpen fogalmazva az integráció problémája a design, bármelyik jelentésében is vizsgáljuk, alapvetően meghatározza. H. Rittel szóhasználatával élve a szintézisalkotás folyamata, szintje és a szintézis terjedelmébe bevont elemek meghatározása ugyanúgy komisz probléma, mint a tervezési problémák értelmezése.

### 2. 3. Victor Papanek design ökológiája - új paradigma megalapozása

Victor Papanek designdefiníciója szerint a design tudatos erőfeszítés értelmes rend létrehozására, amely szinte valamennyi emberi cselekvés, különösen tárgylétrehozó tevékenység tulajdonsága, jellemzője. A természetben és az emberi cselekvésekben megnyilvánuló rend között az alapvető különbség az, hogy az utóbbi tudatos intenció eredménye. A természetben ez az immanens teleológia nem tételezhető fel, ha mégis, ez legtöbbször saját értékeink, gondolkodási mintáink kivetítésekként fogható fel.(23)

Papanek designdefiníciójában a tudatosság és a rend azt fejezi ki, hogy a tervezés minden esetben 'értelmes', jelentéssel bíró emberi tevékenység. A jelentésbeliség olyan szemantikailag megterhelt fogalmakat helyettesíthet, válthat ki a tervezési folyamatban és eredményének interpretációjában, mint pl.: szép, csúnya, homályos, hűvös, ravasz, realiztikus, titokzatos, absztrakt, stb., amelyek Picasso Guernica-jával, Frank Lloyd Wright 'Vízésés' házával vagy Beethoven 'Eroica' művével (ezeket Papanek egyaránt designként fogja fel) szembesülve csődöt mondanak. Az említett példák közös fundamentuma Papanek szerint az, amelyet a legönkényesebb esztétikai értelmezés vagy metafizikai spekuláció sem tagadhat meg, hogy bizonyos értelemmel, jelentéssel rendelkeznek. A design 'jelentésének' értelmezéséhez Papanek bevezette a 'funkcionális egész'(24) kategóriáját, amely összetevői révén tartalommal tölti fel a jelentésbeliség 'ürességét' a tervezésben. A funkcionális egész összetevői a tervezési folyamat legalapvetőbb jellemzőinek tekinthetők, amelyek a papaneki designdefiníció univerzális terjedelméből adódóan minden tervezői gyakorlatra vonatkoznak, legyen az a kézműves tevékenysége vagy valamilyen nagy cég tervezői csapatának legújabb fejlesztése.

A funkcionális egész első eleme a módszer, amely az eszközök, eljárások és anyagok kölcsönös egymásra hatását, viszonyrendszerét fejezi ki. Bármelyik tervezési gyakorlat rendelkezik egyfajta módszerrel, azonban annak tudatossága, racionalitása, kidolgozottsága vagy irányultsága már más elemektől függ, mint például a szükséglettől, a funkcionális egész második elemétől. Papanek a szükségletek két nagy csoportját, a múltókat (a látszat) és az igaziakat különböztette meg. Kritikai élel megjegyezte, hogy a fejlett ipari társadalmakban a szükségletek többsége különböző csoportok által manipuláltak, tudatosan tervezettek és a divat révén nevelődnek belénk.

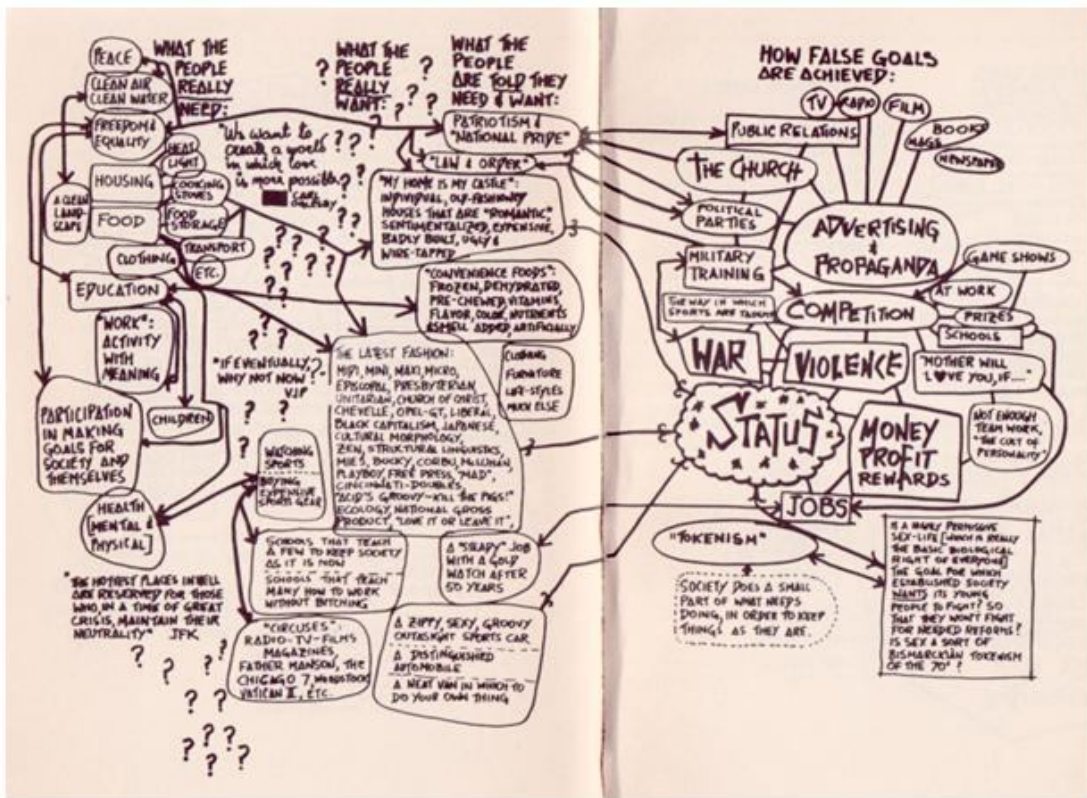
167. sz. képmelléklet

Victor Papanek

Design for The Real World (1971)



Design-háló ábra kérdőjelekkel a könyvből



A kvázi szükségletek papaneki kritikája szorosan kapcsolódott a 1960-as évek végének baloldali szellemi áramlataihoz, a Frankfurti Iskola filozófusaihoz, s különösen a Herbert Marcuse által képviselt fogyasztói társadalom kritikához.**(25)** A szükségletek gondosan kigondolt termelése azonban fontos következménnyel jár a tervezési módszer és az egész tervezési folyamat megítélését illetően. A szükségletek manipuláltsága joggal veti fel az érdek szerepének problémáját a tervezési folyamatban. Az érdek, s elsősorban a gazdasági, túlzottan negatív beállítása egyrésztől jogos társadalombírálatot fejezhet ki, mint Papanek esetében, azonban maga az érdek valamilyen formában mindig jelen van a tervezésben. Az érdekek szükségletekké alakításában és azok kielégítésében a tervezésnek alapvető szerepe van, mint olyan gondolkodási és tevékenységi folyamatnak, amely lényegéből fakadóan valamilyen cél elérésére, megvalósítására irányul. Ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy a szükséglet-érdek-cél szoros egymásba fonódása miatt az érdekérvényesítési mechanizmusok és a tervezés nehezen elválasztható folyamatok. Herbert Simon designdefiníciójában, amely a tervezést valamilyen fennálló szituáció kedvezőbbre változtatásaként határozott meg, explicit módon megjelenik a cselekvő motiváltságának szükségessége ahhoz, hogy egyáltalán tervezésről beszélhessünk. Az érdek és a tervezés viszonyának problémája a racionális emberi cselekvés fenomenológiai elemzésében is burkoltan jelen van, míg a pragmatista cselekvésmodellben szerepe nyilvánvaló.

Papaneknek a fogyasztói kultúrát bíráló megállapításai a különféle egyéni és társadalmi érdekek közötti összhang hiányára irányultak. A gazdaság érdekei olyan dominanciával vannak jelen a tervezési folyamatban, hogy más valós egyéni vagy csoportos érdekek érvényesülését megakadályozzák, olyanokat mint pl. a környezet védelmét vagy a fogyatékos és a szociálisan hátrányos helyzetűekét. A tervezés érdekkomplexitása elkerülhetetlenül felerősíti a folyamatnak azt az aspektusát, amelyet Papanek manipulációnak nevezett. Ez másképpen úgy is megfogalmazható, hogy a tervezés egyfajta 'retorikai' folyamat**(26)**, amelyben a tervező a külső körülmények tudatos alakításával saját vagy megbízójának céljait törekszik elfogadtatni, megvalósítani rendszerint más célok, érdekek ellenében. (A tervezés manipulatív, retorikai és érdekorientált jellegének explicit gyakorlati megnyilvánulási formája a reklám). Ehhez hasonló gondolatmenetet követ Papanek harmadik funkcionális egész eleme a 'telesís'. Ez a természet és a társadalom folyamatainak szándékos és céltudatos felhasználását jelenti partikuláris célok elérése érdekében. Papanek azonban nem vette figyelembe, hogy egyrészt a teleológia és az érdekmotiváció a tervezési folyamatban szorosan összekapcsolódik egymással, másrészt a nyugati társadalmak fejlettségi szintjén az igazi és a manipulált szükségletek szembenállása mögött egyének és szociális csoportok különböző

érdekei húzódnak meg, amelyet a tervnek, ha sikeres akar lenni, maximálisan érvényesítenie kell. Azt azonban nagyon jól látta Papanek, hogy a telesis neutrális megfogalmazása összetett társadalmi problémát rejt magában. A tervezés során felhasználható eszközök, tudástartalmak nem egyenlően oszlanak el a társadalom különböző csoportjai között, hanem meglehetősen diffúz képet mutatnak szociális (egzisztenciális) helyzet és képzettségi szint szerint, ami hosszabb távon kiváltságos pozíciót biztosít egyes csoportok számára a különböző tervezési folyamatokban.

Papanek szerint a tervezés eddigi autokratív, diszkriminatív szemléletét és gyakorlatát, amely a tervező és a megbízó személyét (érdekeit, értékeit, stb.) emelte ki, fel kell váltani egy olyan irányultsággal, ami fokozottabban figyelembe veszi az egyén tényleges céljait, érdekeit és bevonja a tervezés folyamatába.(27) Ez két tervezésinterpretáció ellentétéként is kifejezhető: egyrészt a specializálódott, tudományosan megalapozott módszerekkel operáló tervezési szakmák, mint pl. az ipari formatervezés, marketing, management stb., másrészt az ember mindennapi tervezési tevékenysége, amely más 'logika' alapján szerveződik és megvannak a saját céljai, szükségletei. A kettő közötti ellentét feloldásához újra kell gondolni a tervezés szerepét a társadalom, a gazdaság, a tudomány és az ember életében. Papanek szerint a tervezés sokkal alapvetőbb gondolkodási és tevékenységi folyamat, mintsem kiváltságos szakmák vagy elit csoportok kisajátíthatnák. A tervezés az emberiség olyan eszköze, amellyel alkalmazkodik környezetéhez, megváltoztatja azt és végeredményben önmagát. Papanek a fetiszizálódott és a működésében 'kompromittálódott' tudományos módszertanos, markánsan technológia központú tervezői szemlélet fenntarthatóságát, a fogyasztói társadalom manipulatív-kvázi szükségletein és rövid távú érdekein alapuló tárgykultúrájának kritikáján keresztül kérdőjelezte meg. Az addig uralkodó tervezési 'paradigma' figyelmen kívül hagyta az ember tényleges szükségleteit, a természeti és a 'társadalmi' ökológia szempontjait.



### 3. Modern és posztmodern design

A technológiai fejlődés üteméről, terjedelméről, komplexitásáról elmúlt pár évtized távlatában - de az elmúlt évszázadát tekintve is elmondható -, hogy kisebb-nagyobb megtorpanások, válságok ellenére folyamatosan, s egyre gyorsabban nő. A design számára ez, mint olyan emberi alkotótevékenységnek, amely elválaszthatatlanul, s ezernyi szállal kötődik a technológiához, permanens kihívást jelent céljait, módszereit, eredményeit, múltját és jövőjét illetően. A design egyik legfontosabb problémája, hogyan képes szinkronban lenni ezzel a rendkívül dinamikus technológiai fejlődéssel, mennyire alkalmas arra, hogy ezt összhangba hozza az emberi igényekkel, a változó környezettel, s mit tud kreatívan hozzátenni, amitől az jobb lesz.

A design kitüntetett feladata, hogy ezt a rendkívül bonyolult, gyors és komplex technikai (egyben tudományos) fejlődést az emberek számára alapvetően a mindennapok szintjén 'érthetővé', s nem kevésbé használhatóvá, megélhetővé tegye. A design szintézis-teremtő funkciója legalább annyira tranzitivitást, interaktivitást, s kommunikációt is jelent, mint a különféle megismerői, alkotói területek tudástartalmaiból, eredményeiből kreatív 'termékek' létrehozása.

A design története során még soha ennyire nem volt kulturálisan sokszínű és differenciált, mint napjainkban. Ma már jelentős alkotói, gyártói vagy megrendelői központként működnek olyan régiók, amelyekben pár évtizeddel ezelőtt épphogy elkezdték a design magasabb szintű oktatását, művelését.

Az intenzív globalizáció - a 'Világfalu' rohamos terjeszkedése -, a változatos fejlettségről tanúskodó technikák, anyagok egyidejű jelenléte a legkülönbözőbb kulturális hagyományokkal gazdasági - társadalmi fejlettséggel rendelkező országokban, összességében azt eredményezte az utóbbi egy-két évtizedben, s ez napjainkra is jellemző, hogy soha nem volt még ennyire sokszínű, változatos, ellentmondásos a design világa mint napjainkban. Ez a változatosság vagy komplex és differenciált összetettség az egyszerű hétköznapi használati tárgyakban, s a nagyon bonyolult rendszerekben egyaránt megtalálható.

### 3. 1. Európai design 1985 és 2005 között

Az indianapolisi Művészeti Múzeum után 2010-ben a Milwaukee Művészeti Múzeumban volt látható az új évezred első éveinek egyik legnagyobb szabású kortárs designtörténeti kiállítása, amely az európai design alakulásának utóbbi három évtizedében meghatározó jelentőséggel bíró alkotásokból nyújtott kritikai válogatást. A tárlat szervezésében az indianapolisi, és a denveri Művészeti Múzeum munkatársai mellett a londoni Kingston College két nemzetközi híré designtörténész professzora, Penny Sparke és Catherine McDermott is közreműködött, kurátora R. Craig Miller volt.(28)

Európai design 1985-től: formálva az új évszázadot c. kiállításra 118 designer 250 alkotását gyűjtötték egybe, amelyek között a legkülönbélebb tárgyak szerepeltek: kanapé, lámpa, szék, locsolókanna, porszívó, váza, vizespalack, vízforraló stb. A szervezők intenciója szerint a kiállítás két legfontosabb üzenete az volt, hogy a design mindennapjaink legfontosabb művészete, s ennek formálásában az európai alkotók az 1985 – 2005 közötti időszakban meghatározó szerepet játszottak.

A tárlatra 18 ország, több tucat nemzetiségű alkotójától válogattak be munkákat; az időszak formatervezését kutatók számára talán nem meglepő módon Franciaország után (19) Hollandia (17) képviseltette magát a legtöbb designerrel, s a nagyhatalomnak tekintett Olaszország (14) csak negyedik lett Nagy-Britanniát (16) követve. Az elmúlt két évtizedben lezajlott mozgásokat jól jelzi, hogy Spanyolországból 3, míg Németországból csak 5 designer vagy alkotói csoportosulás került be a válogatásba. A skandináv országok megőrizték pozícióikat; Dánia, Svédország, Finnország, Norvégia és Izland összesen 30 designer munkáival jelenhetett meg a kiállításon. Sajnálatos módon Közép- és Kelet-Európát csak Svájc (4) és Csehország (1) képviselte, az utóbbi a 1980-as évek sztárdesignerével, a Prága és Amszterdam között ingázó Borek Sípekkal. Ebből a régióból továbbra sem emelkedett ki olyan designer, aki az elmúlt három évtizedben aktívan bele tudott volna szólni a trendek alakulásába, legalábbis a kiállítás szakmai szervezői, kurátorai szerint.

A tárlaton két generáció jelenléte volt markánsan kitapintható.(29) Az 1940-50-es években születettek nemzetközileg legismertebb képviselői között feltűnt Ph. Starck, A. Citterio,

25. sz. képmelléklet  
Európai design 1985 - 2005

Frank Gehry: kartonpapír szék, 1969



Alessandro Mendini: Proust fotel, 1978



Stefan Wewerka: Classroom szék, 1970



Ettore Sottsass: Ashoka asztali lámpa, 1981



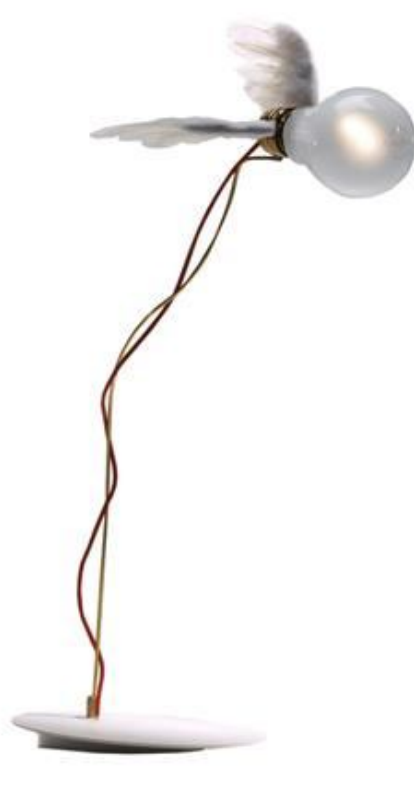
26. sz. képmelléklet

Európai design 1985 - 2005

Børre Sjøek: Liba szék, 1998



Ingo Maurer: Lucellino asztali lámpa, 1992



Marcel Wanders: Knotted szék, 1996



Ron Arad: Loop-loop szék, 1994



27. sz. képmelléklet

Európai design 1985 - 2005

Maarten Baas: Smoke szék, 2002



RADI Design: Whippet pad, 1998



Fernando és Humberto Campana: Multidão fotel, 2002



M. de Lucchi, A. Dubreuil, Z. Hadid, R. Lovegrove, J.Pensi, J. Mariscal, O. Lindén. M. van Severen, J. Pawson. Ezek a tervezők már a 1980-90-es években jelentős sikereket értek el, a világ legismertebb designerei közé tartoznak, többükénél pályafutásuk csúcsát jelenti ez az időszak. A másik generációt az 1960-as (ők voltak többségben a kiállításon) és az 1970-es években született alkotók jelentették, akiket 30-40 évesen a legjobb (legeredetibb) designerek között tartanak számon, s aktívan közreműködnek a századvég és a századelő irányzatainak formálásában. A holland design fiatalos lendületére, jelenlegi erejére jellemzően bemutatottjaik jelentős része az 1970-es években született, s igazi nagy sztárjai közül szinte mindegyik a 40-es éveit járja.

A kiállítás két nagy irányzatra osztotta a időszak designtörekvéseit.**(30)** Az egyik csoportba azok tartoztak, amelyek az 1980-as évek posztmodern törekvéseit viszik tovább, s a designt alapvetően művészeti tevékenységként definiálják. Az 1970-es évek végén aktív Studio Alchymia és az 1981-ben alapított Memphis csoportosulás szellemiségét folytatva a tárgyak ellentmondanak a racionalitás és a funkcionalitás nyomasztó dominanciájának, gyakran erősen konceptuálisak vagy érzelmek által irányítottak, a formák historizálóak, díszítettek és nem ritkán expresszívok - szoborszerűek. Az irányzatnak két periódusa különböztethető meg. Az első az 1980-as évek vége és az 1990-es évek eleje időszaka, majd a 21. század első éve következnek, amikor az irányzat újból erőre kap, s neodada-szürrealista, neo-dekoratív és konceptuális designtörekvéseként jelenik meg a nemzetközi szinten. Mindkét esetben a kézműves, küsszériás jelleg a meghatározó (de nem kizárólagosan), a tömeggyártáson alapuló ipari imidzs egyáltalán nem vonzó érték.**(30/A)** Az első periódus jellegzetes képviselői közé tartozik Ettore Sottsass, Philippe Starck, Ron Arad, Michele de Lucchi, Alessandro Mendini, Gaetano Pesce vagy Borek Sípek; a másodiké Jürgen Bey, Radi Designers, Tord Boontje, Marcel Wanders, Humberto és Fernando Campana, Jaime Hayón stb.

A kiállítás másik nagy befoglaló irányzata a modern volt, amely közel száz éve van jelen Európa, s a világ formatervezésében. 'Tradicionalis' design stílusirányzatnak tekinthető, amelyben a fő értékeket a funkcionalitás, az ésszerűség, az ipari technológiák – anyagok preferálása és a sorozatgyártás jelentik. Az 1990-es években a posztmodern ellenreakciójaként a modern irányzat különféle trendek formájában kapott erőre. Ezek közül a legismertebb és legelterjedtebb a geometrikus minimál lett, amely precízen letisztult formáival,

28. sz. képmelléklet

Európai design 1985 - 2005

Jasper Morrison: Ply szék, 1989



Ergonomidesign: Kávészkanna, 1993



Norman Foster: Nomos íróasztal, 1986



29. sz. képmelléklet

Európai design 1985 - 2005

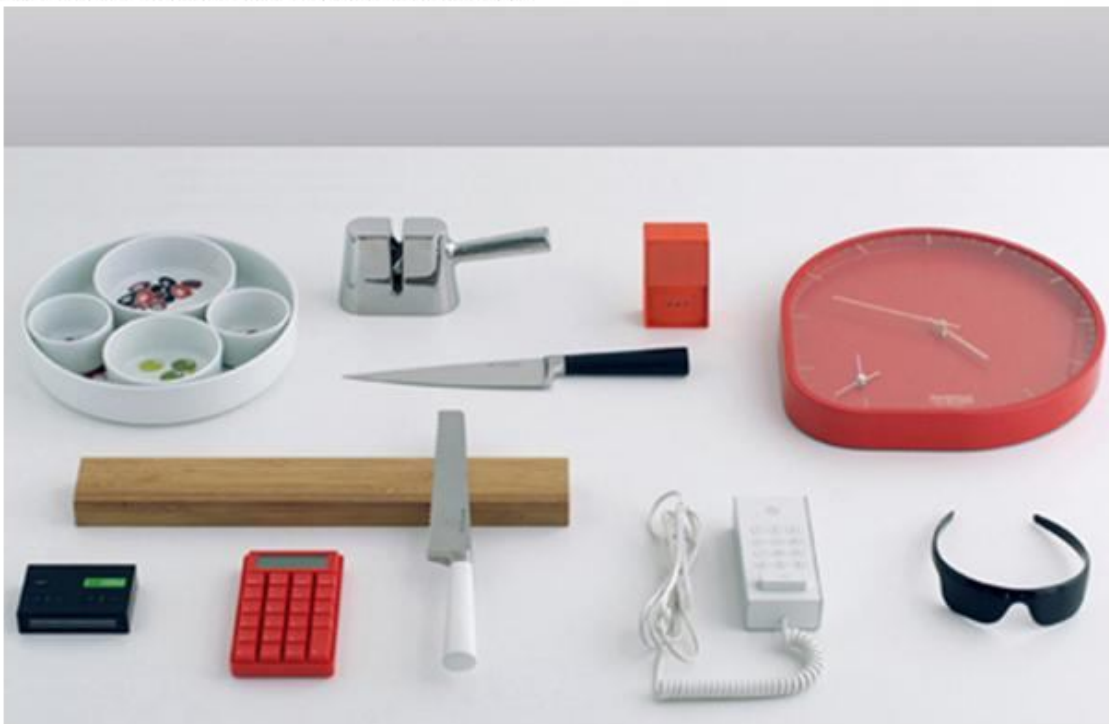
Jonathan Ive: Power Mac G4 számítógép-monitor, 1999



Konstantin Grcic: Mayday lámpa, 1999



Sam Hecht – Kim Collins tervezte tárgyak, 1980-90-es évek





30. sz. képmelléklet  
Európai design 1985 - 2005

Ross Lovegrove: Go szék, 2001



Michele de Lucchi: Tolomeo lámpa, 1989



Philippe Starck: Bubble kanapé, 2000



ésszerűségével, kiváló használati tulajdonságaival, internacionális – a világ bármely pontján érthető nyelvezetével a nagyközönség körében különösen népszerűvé vált.**(30/B)** A modern design másik fontos iránya a biomorfikus ugyan több évtizede jelen van az európai formatervezésben, de igazán átütő erejű trenddé az utóbbi két évtizedben vált, részben az ökológiai szempontok egyre hangsúlyosabb érvényesülése miatt, másrészt annak az alapvető emberi igénynek köszönhetően, hogy egyre többen szeretnék harmóniában élni a természettel. A modern design erősen kritizált személytelenségén, visszafogottságán és arisztokratikuságán kíván változtatni a neo-pop formatervezés, amely közvetlenségével, könnyed, játékos formáival, színességével és mintáival a 'magas' és az 'alacsony' művészet közötti határvonalat kívánja feloldani, egyben megmutatni, hogy a szériában gyártott termékek is lehetnek vidámak és érdekesek. A kiállításon a modern design három irányzatának valamennyi jeles képviselője, többek között Antonio Citterio, Jasper Morrison, Marc Newson, Ross Lovegrove, Konstantin Grcic, Jerszy Seymour, Erwan és Ronan Bouroullec stb. egyaránt képviseltette magát.

### **3. 2. A redukció művészete**

A kortárs design szcéna egyik legnagyobb hatású moderátora, a svájci Rolf Fehlbaum (profí gyáros, gyűjtő, kulturális szakember) által 1989-ben életre hívott Vitra Design Múzeum 2010-ben látványos tárlat keretében foglalkozott napjaink, s a 20. századi design egyik legfontosabb elvi és gyakorlati jellemzőjével - a redukcióval.**(31)**

A kiállítás központi felvezető kérdése a következő volt: A pénzügyi és gazdasági nehézségek automatikusan ésszerűbb és hosszabb élettartamú termékekhez vezetnek? A tárlaton bemutatott nemzetközileg is ismert és meghatározó jelentőségű termékek azt a felfogást erősítették, hogy a gazdaság fel és leszálló ágaiban egyaránt a modern design - különösen az ipari formatervezés - mindig hatékonyságra, a formai és funkcionális eszközök redukciójára törekedett. A gépi termelés racionalitása immanensen sugalmazza a redukált formanyelvet, azonban ez a 'szókinés' további fontos és folyamatos inspirációkat kapott a 20. század különböző időszakaiban a japán környezet- és tárgykultúrától, valamint erősen

22. sz. képmelléklet

## A dolgok lényege – a redukció művészete

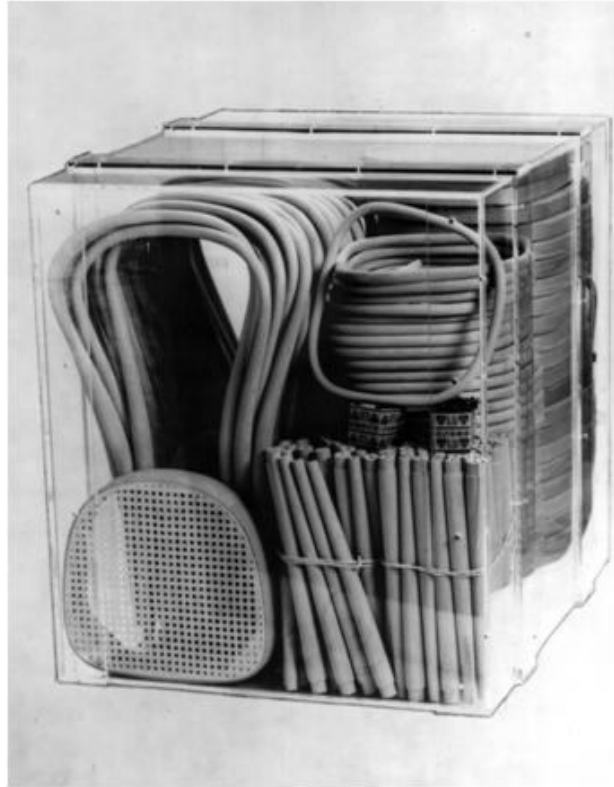
Dolgok lényege kiállítás, Vitra Design Múzeum, Németország



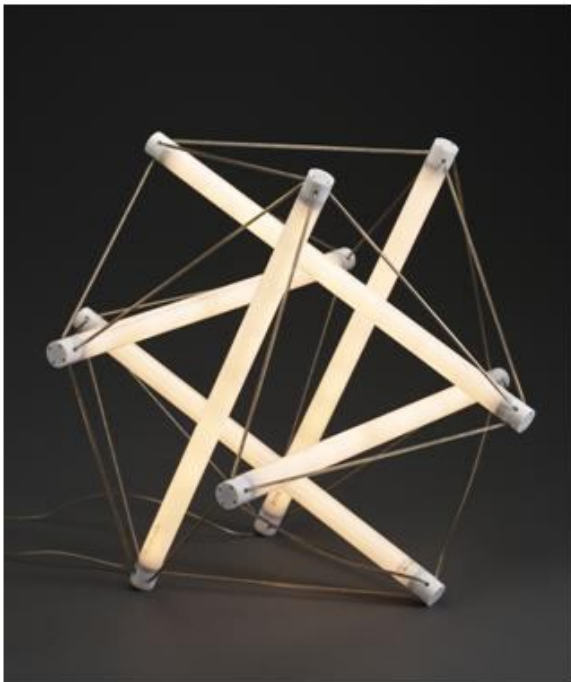
22/A. sz. képmelléklet

A dolgok lényege – a redukció művészete

Michael Thonet: 14-es szék, 1859



Ingo Maurer – Peter Hamburger: Fény-struktúra, 1970



Arne Jacobsen: Hangya szék, 1952



hatottak rá az avantgard művészet különféle irányzatai (konstruktivizmus, DeStijl, absztrakt expresszionizmus, purizmus stb.), kiemelkedő alkotói.

A Vitra Design Múzeum kiállítása a redukció kifinomult művészetét mint a 20. századi design kvintesszenciáját mutatja be. A designt négy főcsoportra - Gyártás, Funkció, Esztétika, Etika - és tizenkét alszekcióra osztotta. Azzal, hogy a tárlat alapvetően a bútortervezés tendenciáira koncentrált - de nem kizárólagosan - azzal a nagyon fontos előnnyel járt, hogy ezt a komplex problémát nagyon élően, az emberek számára közvetlenül érezhetően és érthetően, a mindennapi - hétköznapi kultúra részeként ábrázolta.

A kiállítás bevezetőként hétköznapi tárgyakból mutatott be meglepő válogatást: a prehisztorikus kézi baltától, az italos dobozokon át a smart telefonig terjedt a kör. A svájci designer, Franco Clivio gyűjteményéből származó darabok is azt kívánták érzékeltetni - bizonyítani, hogy a legegyszerűbb megoldások keresése tértől és időtől független, univerzálisan jellemző a tárgyalkotásra.

A redukció téma szisztematikus bemutatása a kiállításon(32) a gyártás gazdasági aspektusaival kezdődött, s ebben a körben alapvetően termelési és logisztikai problémaként fogalmazódott meg. Az a folyamatosan ható, s eleven gazdasági érdek, hogy a teljes tárgyat egyetlen anyagból egyetlen lépésben gyártsák, a kiállításon különféle bútorokon keresztül jelenítődött meg, amelyek egyaránt lehetnek sík- vagy tömbszerűek. A takarékoságot, mint redukciós elemet ritkán vizsgálják a designnal és a problémamegoldás természetével összefüggésben. A redukciónak ezen a területén, olyan ötletek kerültek fókuszba, amelyek jelentősen lerövidítettek egyébként bonyolult és hosszadalmas eljárásokat. A tárgyak előállításának ipari kontextusa elemi követelménnyé tette, hogy úgy tervezzék és gyártsák a termékeket, hogy könnyebb és hatékonyabb legyen a csomagolásuk, szállításuk és tárolásuk. Ezeknek a logisztikai szempontoknak a fontosságát, s történetiségét is (elemenként csomagolás, szállítás, összeszerelés) érzékeltette Thonet és IKEA darabok szerepeltetése a kiállításon.

A legkülönfélébb területeken - például szórakoztató elektronika, járműipar - a design annak az igénynek a kielégítésével foglalkozik, hogy a tárgy a lehető legkisebb helyet foglalja el.

### 23. sz. képmelléklet

## A dolgok lényege – a redukció művészete

Alberto Meda: Light-light szék, 1986



Mario Asnago – Claudio Vender: Bar Moka szék, 1939



Charles Eames: DSS szék 1954 és Dax karszék 1950



Naoto Fukasawa: Akril szék, 2007



24. sz. képmelléklet

A dolgok lényege – a redukció művészete

Max Bill: Ulm ülőke, 1954



Stephan Schulz: betontálka, 2008



Verner Panton: Panton szék, 1969



Sybold van Ravesteijn: 35-ös lámpa, 1926



A kiállításon bemutatott példák a tömörítésre, a méretek ésszerűsítésére - csökkentésére az ügyesen megtervezett történelmi tábori ágytól, LeCorbusier multifunkcionális fa szekrénydobozán át napjaink laptopjáig terjedtek. A közlekedés és a bútor területén a maximális könnyűségre törekvést olyan kihívásként lehet felfogni, amely alkalmat ad a tervezőknek és gyártóknak a legkülönbözőbb anyagokkal történő kísérletezésre, s a kutatások eredményeként további újszerű gyakorlati alkalmazások érhetők el, mint például a kerti vagy kültéri bútorok mobilitása, ellenállósága, beltéri felhasználhatósága.

A tömegtermelés megjelenése és elterjedése óta a 'konstrukció-logika' és a hatékony gyártás követelményei arra ösztönözték a designereket, hogy intenzíven foglalkozzanak a tiszta mértani, elsősorban derékszögű formákkal. A modern design számára a geometria alaptanná vált, különösen fontos szerepe volt a termelés ésszerűsítésében. A geometria-centrikus esztétika kialakításában jelentős szerepe volt még a japán építészetben, mesterségekben, művészetekben megjelenő szigorú derékszögű (rács)hálózatok megismerésének is.

Fizikai létezőként a dolgok mindig üzenetek hordozóiként is funkcionálnak, a redukció művészete ebben az esetben azt jelenti, hogy a (szükszavú-tömör) tárgyjelentés a lehető legkevesebb szókészletből tevődik össze, a tárgyak többnyire csak jelzik (jelként mutatják meg) funkciójukat, s nem hivatottak hosszabb, összetettebb tartalmak (történetek) kifejtésére.

Sokszor az az igény, hogy a tárgyak lényegéhez hatoljunk le, nemcsak technológiai - gazdasági, hanem etikai megfontolásból is származhat. A dolgokat meg kell szabadítani az individualitás, az esetlegesség bármilyen megjelenésétől, s a történelem ráakódásait eltávolítva vissza lehet jutni az archetipikus formáig. Az esszenciális tulajdonságokhoz való visszatérést ugyanakkor praktikus megfontolások is vezérelhetik, így amikor a tervező szigorúan a funkcióra összpontosít vagy amikor a tárgy univerzális - a lehető legtöbb ember számára elérhető - használatának elérése a legfontosabb cél.



### 3. 3. Memphis és a posztmodern

A csoport alapító szellemi atyja és páratlan tehetségű tervezője, Ettore Sottsass 1988-ban kilépett és még ugyanabban az évben adott egyik interjújában kijelentette, hogy maga a Memphis már nem élő tömörülés, hanem történelem. Hasonlóan vélekedett a csoport másik meghatározó egyénisége, Marco Zanuso is.(33)

A Memphis csoport 1981-ben mutatkozott be első kollekciójával a Milánói Bútorvásáron, s pár évvel később már a Christie's rendezett aukciót ugyanabból. Születés és a múlt túl közel van egymáshoz ahhoz, hogy a korábbi design-irányzatok logikája és működési mechanizmusa alapján érthetővé váljon a Memphis-jelenség. A másság gyökere már az első bemutatkozó kiállításuk katalógusában tetten érhető volt, amelyben a csoport tagjai tudatosan, sőt némi malíciával büszkén vállalták a divat ódiúját, a múlttá válás élményét. A Memphis, mint tervezői stílus rövid élettartamú, s hasonlóan az öltözködéshez vagy frizúrához hamarosan idejét múlttá lesz - hirdették látványosan. Hogy ez mégsem így történt teljesen, az alkotásaik eredetiségének, gazdag szín- és formakultúrájuknak, s természetesen annak volt köszönhető, hogy a Memphis több volt mint divatjelenség, amelynek előzményei és utóhatásai túlmutattak a csoport keretein.(34)

Maga a Memphis a bútor területén a legmarkánsabb megnyilvánulása volt a posztmodern filozófiai - művészeti törekvéseknek az 1980-as években. A Memphis kezdettől fogva rendellenes, 'abnormális' jelenség volt. Noha Milánóban alakult - a legtöbb új designtörekvés születésének elismert központjában ebben az időszakban - mégis nemzetközi alkotói közösség volt, amelynek tagjai gyökereiket, törekvéseiket, képzettségüket tekintve nehezen beskatulyázható sokszínűséget képviseltek. Ettore Sottsass, a olasz design meghatározó személyisége köré egy tucat fiatal és lelkes olasz, francia, japán, spanyol, angol és amerikai építész, formatervező csoportosult minden 'szigorú' designfilozófiai alapvetést mellőzve. Azonban egy érzés vagy mondhatni egy törekvés valamennyiüket áthatotta. Sottsass szerint meg akartak szabadulni az uralkodó designfelfogástól, a racionalista - reduktív, s személytelen szemlélet alapelveitől és valami olyat akartak létrehozni, amely alapjaiban változtatja meg a design elfogadott képét.

34. sz. képmelléklet

Memphis és a posztmodern design

Ettore Sottsass: Carlton polc, 1981



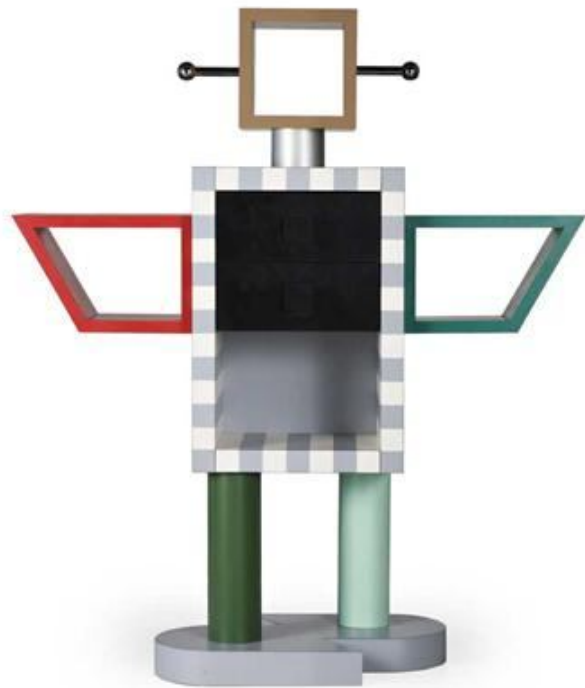
Michele de Lucchi: Cristal asztal, 1981



Michele de Lucchi: First szék, 1981



Masanori Umeda: Ginza robot, 1982



35. sz. képmelléklet

Memphis és a posztmodern design

Martine Bedin: Super lámpa, 1981



George Sowden: D'Antibes szekrény, 1981



Masanori Umedea: Ring ágy, 1981



Sottsass, Fausto Celati gyáros, Ernesto Gismondi az Artemide elnökének valamint Mario és Brunella Godani bemutatóterem-tulajdonosok személyében olyan befolyásos támogatókra talált, akik anyagi, erkölcsi segítségükkel és professzionális menedzsmentjükkel ténylegesen lehetővé tették az első kollekciónak létrehozását és bemutatását. A Memphis 1981-es anyaga(35) mindaz volt, ami a funkcionista modern design szellemében készült bútorokra, mindennapi használati tárgyakra nem volt jellemző. Tudatosan keresték a feltűnést, nem beleolvadni, hanem markánsan kitűnni akartak környezetükben. A modern design monochróm és redukált szín- és formavilágához hozzászokott szemnek sokkolólag hatottak az alkotások. Alkotóik radikálisan újragondolták az anyag, felület, szín és forma kifejezésbeli lehetőségeit. Új, olykor szokatlan és hagyományos anyagok együttes használatával meglepően izgalmas anyag- és formaötvözeteket hoztak létre, például a márvány, a műanyag és az alumínium vibráló együttesét egyetlen kreáción belül. Az élénken mintázott, díszített felület, mint a másik memphisi 'újítás' éles kontrasztot alkotott a legtöbb modern bútor sima és dísztelen felületeihez képest. A bizarrnak tűnő formai megoldások, a logikus szerkezeteket lebontó és a mítoszok, álmok, érzelmek szerint újragondolt - újraalkotott, karakteresen egyedi konstrukciók, az élénk tiszta színek vagy a bútorok felületének festészeti díszítése együttesen a Memphis 'stílusban' készült tárgyaknak, bútoroknak provokatívan individualista jelleget adott, amelyben a játékosság, az irónia, a történelmi dimenzió fontosabb szerepet kapott, mint a 'piac- és profitorientált funkcionista szemlélet'.(36) A tervező hangsúlyosan egyéni forma- és színvilágán keresztül intenzív diszkusszív kommunikációs csatornát teremtett, amelyben az üzenet megfejtése a használó nyitottságán, nyelvi-szimbolikus érzékenységén, történelmi ismeretein múlott. A Memphis-csoport bútorainak kommunikatív gazdagsága, az individuális kifejezési eszközök, a craftos szemlélet, a technológiai fejlődés mindenhatóságába vetett hit megkérdőjelezése, a történelmi stílusok újszerű értelmezése és átültetése, a formák-anyagok-színek eklektikussága, a rendkívül erőteljesen érvényesülő kulturális kontextus a posztmodern legfontosabb jellemzői lesznek, s a mai napig eleven és széles körben ható irányzat kialakulásában és elterjedésében a csoport kitüntetett szerephez jutott.

36. sz. képmelléklet

Memphis és a posztmodern design

Peter Shire: Bel Air fotel, 1982



Taylor: Airport polc, 1982



Marco Zanini: Dublin kanapé, 1981



36/A. sz. képmelléklet

Memphis és a posztmodern design

Matteo Thun: Santa Fe lámpa, 1983



Ettore Sottsass: Max polc, 1987



Ettore Sottsass: Murmansk tál, 1982



Shiro Kuramata: Kyoto end asztal, 1983



#### **4. Kortárs nemzetközi designirányzatok, prognózisok**

Ma már nincs olyan területe a designnak - építészet, belsőépítészet, termék, divat, vizuális kommunikáció - amelynek ne lenne tízezreket vagy több százezer embert is megmozgató nagy nemzetközi vására, kiállítása. Több tucatnyi a mega ( CES, IAA, IFA, ISH, Kölni Bútorvásár, Milánói Szalon, Világ Építészeti Fesztivál, Heimtextil, stb.), több száz a regionális és még ezeknél is nagyságrendekkel több a helyi kiállítások száma. Ezek a rendezvények elsődleges, 'kézzel fogható' és naprakész információs forrásként szolgálnak a szakma, a nagyközönség számára a design jelenlegi helyzetéről, fejlesztéseiről, trendjeiről és jövőbeni lehetséges irányairól. (37)

Legalább ilyen intenzitással, ha nem is ennyire látványosan épültek ki az egyes designterületek nemzetközi és belföldi szakmai szervezetei az elmúlt pár évtizedben. Országokénti eltérő kiépítettséggel és hangsúlyokkal minden designterületnek megvan a saját belföldi szakmai szervezete. A design összességében az elmúlt pár évtizedben jelentősen növelni tudta szakmai és érdekérvényesítő erejét. Ma már kiterjedt hálózatot alkotnak a Design Centerek (központok, intézetek), amelyek egy adott ország designéletét hivatottak bemutatni és megszervezni.

Nemcsak Közép-Európára - benne természetesen Magyarországra - jellemzően az utóbbi egy-két évtizedben jelentősen kibővült a designot oktató főiskolák, egyetemek, felsőfokú szakképesítést adó intézmények száma. Nagyságrendekkel képeznek több designert vagy a design különféle területeivel foglalkozó szakembert, mint akár 20 évvel ezelőtt. Kínában és Indiában gomba módra szaporodnak a designot oktató iskolák, számuk csak ebben a két országban meghaladja a több százat. Ez a nem túl távoli jövőt illetően azt fogja eredményezni, hogy egy rendkívül nagy és erős designgeneráció fog megjelenni a világ legdinamikusabban fejlődő régiójában, s az alapjaiban fogja újra- rajzolni a design térképét.

Az utóbbi pár évtizedben jelentősen kibővült és megerősödött a design jelenléte gyökeresen eltérő múlttal, hagyományokkal rendelkező országok, régiók kulturális életében. A hagyományos művészeti múzeumok profiljában is egyre jelentősebb helyet kap a design gyűjtése. Több nemzetközileg is jelentős design kiállítói hely (Vitra Design Múzeum - Weil am Rhein, MAD - New York, Genti Design Múzeum, Holoni Design Múzeum, stb.) kezdte meg a működését az elmúlt egy-két évtizedben, s egyre több az olyan intézmény, amely valamelyik specifikus designterület - bútor, vizuális kommunikáció, divat, stb. - bemutatására vállalkozik.

#### **4. 1. Vásárok, kiállítások alapján**

##### **4. 1. 1. Milánói Nemzetközi Bútorszalón (2008, 2009)**

Az a rekordszámú, több mint 340 ezer látogató a világ 140 országából, aki felkereste a 47. Milánói Szalont 2008. április 16 és 21-e között egyszerre 6 kiállítást láthatott a Rho-i Vásárközpontban: a 30. Nemzetközi Bútorvásárt és kapcsolódó eseményként a 22. Nemzetközi Bútorkiegészítő Kiállítást; a kétévente jelentkező 17. Eurocucinát / Nemzetközi Konyhabútor Kiállítást és a vele együtt jelentkező 3. Konyhatechnológia Kiállítást; a megújult néven kétévente megrendezésre kerülő 14. Irodabútor Szalont / Nemzetközi Munkahelyi Kiállítást, amely korábban EIMU néven futott; a 2. Nemzetközi Fürdőszobai Bútor Kiállítást és a fiatal designerek megmutatkozását, a 11. Szatelit Kiállítást.(37/A)

Egyre intenzívebben globalizálódó, ugyanakkor mélyen megosztott, egyenetlen fejlettségű világunkban napjainkban a legtöbb gazdaságra, kultúrára, technológiai kutatásokra, környezetformálásra átfogóan kiható nagyszabású rendezvény keresi helyét. Ez alól nem volt kivétel a sok évtizedes hagyományokkal rendelkező milánói Bútorszalón, s annak rengeteg szereplője sem, legyen az gyártó, designer vagy vásárló. Sokféle cég, sokféle tervező, sokféle stílussal - rengeteg egyéni hanggal volt jelen, s ezt a jelenséget már nem lehet pusztán stíláris sokszínűségként leírni és megélni. Már nem - önmagában sem kevés - öt-hatféle trend képviseltette magát, hanem kisebb-nagyobb terjedelmű törekvések tucatjai, amelyek sokkal inkább helyüket és formájukat időnként megváltoztató, egymással is kapcsolatba lépő sejtekként hatottak, mintsem irányzatok sokféleségeként. Nem stílusnormák működtek, hanem sokkal inkább magatartás - attitűdminták, környezetreflexiók, kulturális orientációk.

A környezettudatos gondolkodás már standardként volt jelen a legtöbb cég filozófiájában függetlenül attól, hogy a high-tech vagy keleties hangulatú bútorokat gyárt. Patricia Urquiola új kollekcója a Morosonak a fenntarthatósági szempontok mellett további olyan vonásokat is plasztikusan képviselt, amelyek gyökeresen más stílusú bútorokban alapértékeként



104. sz. képmelléklet  
Milánói Nemzetközi Bútorszalón, 2009

Established & Sons stand



Artemide stand



SCP stand



Danese stand



szerepeltek, mint például a tradíciók felvállalása és a bútorok kézműves jellegének kihangsúlyozása. A hagyományokhoz való visszanyúlás azonban a legtöbb cég esetében multikulturális kötődésként nyilvánult meg, amely helyi és távoli országok, népek formakincséből, technikáiból, anyagaiból, akár egyszerre többéből is -, s nemcsak földrajzilag, hanem időben is eltérő - való merítést egyaránt jelentett. Geometrikus - reduktív konstrukciók, afrikai, klasszikus vagy népművészeti díszítményekkel, a legújabb high-tech anyagok keleties formákkal és díszítményekkel, szürrealista formák öcodesign felfogással, egyszóval a legszélsőségesebbnek tűnő megközelítések találtak inspiratív módon egymásra. Rengeteg olyan bútort lehetett látni, amelyben a tervezők eddig nem látott, s tapasztalt intenzitással bontották ki az anyagokban, textúrákban rejlő formai, szerkezeti és esztétikai lehetőségeket. Ezek az attitűdök olyan távolinak tűnő területeken mint az iroda, fürdő, konyha is éreztették hatásukat, jelezve hogy ezekben is gyökeres nyitásra, megújulásra lehet számítani a következő években.

A 2009. évi Szalon(38) tulajdonképpen nagy kérdése az volt, hogy a cégek és a designerek mit kezdenek a gazdasági válsággal, mennyire érződik majd hatása a standokon. A felhozatali bőség, a rengeteg újdonság mindenesetre sok hasonlóságot mutatott a Kölni Bútorvásáron tapasztaltakkal. A bemutatott fejlesztések döntő többsége még a válság kirobbanása előtt befejeződött vagy legalábbis végső fázisába ért, ahonnan már nem volt érdemes visszakozni. A súlyos gazdasági és pénzügyi bajokból a Szalon külsőségein, az újdonságok számát és minőségét tekintve alig érződött valami. Ha csak nem az, hogy a luxus-jelleg, mint stiláris attitűd határozottan háttérbe szorult.

Természetesen a válság egy éve a cégek hozzáállásában, már most is érezhetően hozott változást. Az egyik stratégiában a korábbi évekhez képest erőteljesebb pragmatizmus figyelhető meg; a költségtényezők és a fogyasztói elvárások nyomatékosabban esnek latba a termékek kifejlesztésénél, a piacon elfoglalt hely pozicionálásánál. Stílus megfelelőjeként ez az attitűd a korábbi években háttérbe szorult funkcionalista modern, redukált - racionális formák újbóli erőre kapását prognosztizálja. Az angol Jasper Morrison, a japán Naoto Fukasawa, a német Stefan Diez és Konstantin Grcic egyaránt ennek a kreatív, esszencialista racionalizmusnak voltak a jeles képviselői a vásáron. Ellenpólusként a másik magatartás egy olyan álmvilág felépítését célozta meg a nem túl barátságos valósággal szemben,

105. sz. képmelléklet

Milánói Nemzetközi Bútorszalón, 2009

Edra stand



FKY stand



Moooi stand



Magis stand



106. sz. képmelléklet

Milánói Nemzetközi Bútorszalón, 2009

MisuraEmme stand



Meritalia stand



Nacho Carbonell stand



amelyben a formai túlzásokat sem kerülő képzelet, a kollektív és egyéni mitológiákból táplálkozó individuális forma a legfontosabb hatóerő, mint például Alessandro Mendini, Jaime Hayón vagy Gaetano Pesce alkotásaiban.

A vásáron a legkülönbözőbb nációnál gyártók kínálatában tűntek fel az 1950-es évek végétől, az 1960-as elejétől származó replikák, a ClassiCon újra felfedezte a 'neocountry' bővületében a brazil Sergio Rodrigues volt haciendák hangulatát idéző fa-bőr székeivel, asztalaival. Ez a vidéki életérzés más gyártók esetében még egyértelműbben mutatkozott meg. A farmer-stílusnak is nevezett irányzatban egyszerű, robosztus formák és természetes anyagok, elsősorban a fa használata a domináns; a trend erősségét jelzi, hogy dán, olasz, holland vagy finn gyártók standján egyaránt jelentkezett.

Ez az irányzat szorosan kapcsolódik ahhoz a nagyobb léptékű, átfogó designszemlélethez, amelyben központi szerepe van a természetnek, annak rendkívül árnyalt vonatkoztatási rendszerében. A vásár egyik legnagyobb feltűnést keltő bútor a francia Bouroullec testvérpár által, a svájci Vitra cégnek tervezett Vegetal (Növény) nevű széke volt, amely erezet-  
struktúrájával, organikus megjelenésével a természet szerves részeként hat, annak ellenére (vagy éppen azért), hogy műanyagból és a legfejlettebb technikával készül. Többek között a szuperanyagoknak és a high-technek (a fejlett, precíz gyártási technológiának) köszönhetően egyre népszerűbbek azok a bútorok, amelyek bel- és kültérben egyaránt használhatók. A vásáron sok ismert cég mutatta be ilyen típusú újdonságát, az egyik legérdekesebb kollekciót, Eugeni Quitllet és Philippe Starck tervezte OutIn elnevezéssel az olasz Driade részére.

#### 4. 1. 2. Frankfurti ISH Vásár és trendkonceptiók

2009. márciusában kétszázézer látogató kereste fel a világ minden tájáról - elsősorban Németországból és az európai államokból az ISH-t, a világ legnagyobb és legjelentősebb fürdő, fűtés- és klimatechnikai, épületgépészeti vásárát a németországi Frankfurt am Main-ben. A 2009. évi volt a vásár történetében az 50. A gazdasági világválság dacára, amely az ISH-n megjelenő iparágakat sem kíméli, gyakorlatilag ugyanannyi kiállító volt jelen 2009-ben, mint két évvel ezelőtt, amikor a krízisről még szó sem volt.(39)

Az ISH globális horizontú lehetőséget kínál a cégeknek, hogy bemutathassák legújabb fejlesztéseiket, innovációikat a környezettudatos, fenntartható környezetkultúráról, amely ma már a fürdő valamennyi elemét, a legkisebttől a legnagyobbig áthatja. A fürdő azért is központi téma, mert az ember nap mint nap használja, egyre fontosabb szerepet tölt be az életében, s az a hely, ahol rengeteget lehet tenni a fenntartható fejlődésért. A víz-, energia- és anyagtakarékos megoldások alkalmazása elemi elvárások a gyártóktól és a designerektől egyaránt. Több német szakmai szervezet az ökotudatos magatartás jegyében Kék Felelősség néven kampányt hirdetett, amelynek keretében sok ismert német szaniteres és kiegészítőket előállító cég ennek a szlogennek a szellemében mutatta be legújabb termékeit és vízióit a közeljövő fürdőjéről.

A vásár szervezője a Német Szanitergyártó Szövetséggel együttműködve a 3.1-es csarnok A 98-as standján Pop up the Bathroom néven mutatta be a jelen és a közeljövő fürdőjét leginkább jellemző tíz trendet, amelyek nem vegytiszta irányok, hanem kölcsönösen hathatnak egymásra, további alternatív kombinációkat eredményezve.(40) A *Puha fürdőt* lekerekített élek, lágy-organikus formák, avantgard játékosság jellemzik, középpontban az új és szokatlan anyagok használata áll. A *Zöld fürdő* kialakítását fokozott környezettudatos szemléletet irányítja, amely előtérbe helyezi a természetes anyagok és az egyszerű, időtlen formák alkalmazását, az ésszerű és takarékos víz- és energia felhasználást, amelyhez a legfejlettebb technológiákat adaptálja. A *Divat fürdő* a nappalihoz vagy hálósobához hasonlóan a lehető legotthonosabb kialakítást kapja, rendkívül érzékenyen reagálva az

101. sz. képmelléklet

Frankfurti ISH Vásár - trendkonceptiók, 2009

Lakó trendkonceptió



Zöld trendkonceptió



Kényelmes trendkonceptió



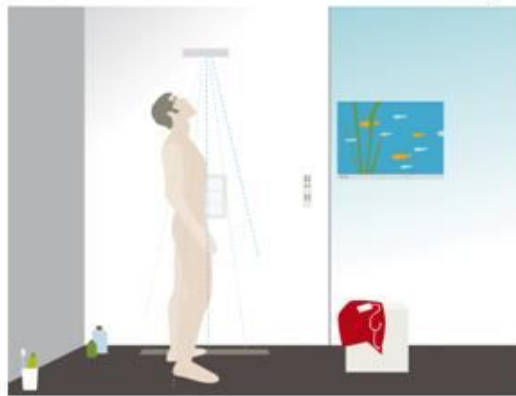
Divat trendkonceptió



Privát trendkonceptió



Technikás trendkonceptió



102. sz. képmelléklet

Frankfurti ISH Vásár - trendkonceptiók, 2011

Belsőépítész fürdő



Könnyed fürdő



Zöld fürdő





aktuális lakberendezési trendekre a helyiség valamennyi elemét (burkolat, bútor, világítás stb.) tekintve. A *Egyszerű fürdőben* semmi extra nincs, kevés helyet, minimális felszereltséget igényel, szinte bárhová beépíthető, praktikus és sokoldalúan használható. A luxus iránti igényt elégíti ki a *Privát fürdő*, amely tökéletes helyszínül szolgál a szépségápoláshoz és a rekreációhoz. Középpontban a testet kényeztető és maximális felfrissülést szolgáló wellness berendezések, esőzuhanyok, exkluzív anyagok, elegáns bútorok és hangulatfények állnak. A víz mint kiemelt látványelem hatja át a *Víz szerelmese* fürdőtrendet, amelyet a fények és az egyedi belsőépítészeti megoldások tesznek még hangsúlyosabbá és megnyugtatóbbá az érzékek és az értelem számára. Egyre több ember, egyre több időt tölt otthon - akár munkavégzés céljából is -, s ebből adódóan a fürdő felfogása átalakul, megítélése és fontossága egyre jobban közelít a lakótér fókuszált helyiségeihez. A fürdő alkalmassá válik a mindennapi élet ügyeinek intézésére: tévé, telefon, internet, pihenőágy, szék stb. egyaránt helyet kaphat a térben a klasszikus funkciók mellett. A határvonal a fürdő és a lakótér más helyiségei között a korábbiaknál átjárhatóbbá válik. A ma és a jövő *Techno fürdője* tele lesz a legfejlettebb technológiákat alkalmazó intelligens szaniterekkel, csapokkal, kádakkal és kiegészítőkkal. Ezek az innovatív high-tech darabok új funkciókkal és korábban nem tapasztalt élményekkel gazdagítják a fürdőt.

### 4. 1. 3. Trendprognózisok a Kölni Nemzetközi Bútorvásárról

A százezer látogatót vonzó kölni nemzetközi bútorvásár 2010. évi attrakciója egy debütáló kiállítás volt, amely új szellemben, kellemesen 'családias' környezetben jelenítette meg a legfrissebb designtrendeket, az aktuális belsőépítészeti, lakberendezési koncepciókat. Az 'Igazi Falu' nevet viselő show ahelyett, hogy nagy falakkal elkerítve mutatta volna be a vezető bútoros, lámpás, lakástextiles, szaniteres cégek újdonságait, a nagy és kicsi szereplők legjobb elgondolásai, s termékei együtt, egymásra nyitottan, kreatív enteriőrökben voltak láthatók, ami az uralkodó gyakorlat szerint, amúgy nehezen lett volna elképzelhető.

A Falu megálmodója és létrehozója a holland designer, Dick Spierenburg volt, aki különböző magasságú, lépcsőzetesen kialakított modulós szerkezetű építészeti környezetbe, utcákba ágyazta be a programot.**(41)** Itt voltak lakóterek, fürdők és közösségi helyiségek, mint például információs központként szolgáló fórum és étterem a település főterén. Az egyes modulok kialakításánál a designer természetesen figyelembe vette a kiállító cégek igényeit. A 3.2-es csarnok kiválasztása azért is bizonyult jó döntésnek, mert rengeteg látogató ezen keresztül közelítette meg vagy hagyta el a 11-es csarnokot, ahol több tízezer négyzetméteren hagyományosan a világ vezető design bútoros cégei állítanak ki, s mindig rengeteg látogató keresi fel a világ minden tájáról.

A 3.2-es csarnokban, az Igazi Falu falain belül először láthatta a nagyközönség és a szakma a kölni Bútorvásár Trendkönyvének, a legújabb design és lakberendezési irányokat megfogalmazó kiadványának 2010. évre vonatkozó előrejelzéseit négy enteriőrbe komponálva. A Trendkönyveknek több évre visszanyúló hagyománya van a kiállításon, a vásár szervezői neves designereket, újságírókat és szakembereket kérnek fel, hogy fogalmazzák meg azokat az irányzatokat, amelyek véleményük szerint meghatározóak lesznek az adott évben. Az újabb és újabb rövid életű koncepciók mellett folyamatosan ható értékek, összefüggések is megfigyelhetők az utóbbi egy-két év prognózisának összevetésekor, amelyek végeredményben egy átfogóbb trend (trendek) létét – működését körvonalazzák.

**A 2008. évi trendek** kidolgozásában közreműködött: Aero Koivisto finn designer, az olasz építész-designer Fabio Novembre, Christian Sauer holland építész, Sophie Lovell

102. sz. képmelléklet

Kölni Nemzetközi Bútorvásár – trendprognózisok / 2008, 2009

'Extra sok' trend, 2009



'Kívül-bent' trend, 2008



'Sátor kultúra' trend, 2009



'Megfizethetetlen' trend, 2008



újságíró a Wallpaper Magazintól és Stephen Burks New York-i designer. Elképzeléseiket 4 trendprognózisban összegezték.(42)

*Kívül bent* - Nincs demarkációs vonal a bent és a kint között, a funkció és a szokás között; minden összekeveredik: az ellentétek vonzzák egymást, s új tér-idő tapasztalatokat nyújtanak. Új típusú harmónia bontakozik ki szorosan kapcsolódva a személyes igényeinkhez.

*Új természet* - Az a törekvés, hogy a designerek a természet tökéletességét utánozzák, eddig pontatlan és felszínes volt. A fejlett technológiáknak köszönhetően azonban a tervezők egyre mélyebben és összetettebb struktúrákban képesek megérteni a természetet, igazi felfedezőkké válhatnak. Egy új éra, a digitális szecesszió korszak elején vagyunk.

*Design iskola* - El kell felejtetni az iskolákban betanult módszereket, technikákat és esztétikai értékeket. A folyamatosan megújuló kísérletezés, a be nem fejezett tanulás a lényeg.

*Megfizethetetlen* - Kiszériás vagy egyedi 'művészi' darabok vezető sztárdesignerektől, ahol a forma a mindenható, a funkció másodlagos.

A 2009. évi trendprognózisokat megfogalmazó Trendbizottság tagja volt: Aero Koivisto negyedik alkalommal, Markus Fairs az internetes Dezeen magazin főszerkesztője, Giulio Ridolfo textilszakértő és a Párizsban élő, Arik Levy designer első alkalommal, Stephen Burks New York-i designer pedig másodszer.(43)

#### **2009.évi trendek:**

*Extra sok* - A minimalizmus már nem működik tovább és sajnálatos módon a szerénység nem számít vonzó erénynek, egyszerűen mindennek többnek kell lennie, a végsőig kihasználjuk a dolgokat.

*Közel és távol* - A természet egy tökéletes tervet követő önfenntartó rendszer, amelyben semmi sem történik fölöslegesen, egyetlen forma sem jön létre haszontalanul. A tervezőket az egész érdekli, ami a részek összessége - minden mindennel, a közeli és a távoli, a mikro és a makro összefügg egymással; a természet nagy rendszertervezőként követhető.

*Sátor kultúra* - A városi kultúrán kívül teljesen más módokon egy igazi, jólét nélküli világ tapasztalható meg, amelyben mindennek megvan a saját helye és rendje, minden részletnek jelentése van.

103. sz. képmelléklet

Kölni Nemzetközi Bútorvásár – trendprognózisok / 2010

'Kényelem' trend



'Fegyelem' trend



'Rahabilitáció' trend



'Trükk' trend



*Ismétlődő idő* - Állandóság a változás helyett, önazonosság az eredetiség helyett. Amilyen mértékben a designer hétköznapiaknak tekinti önmagát, úgy igazolja fontosságát. Egy kis finomítással és frissítéssel, jó lelkiismerettel újrahasználhatjuk a tárgyakat.

2010-ben a Trendbook összeállításában részt vett: első alkalommal, Bertjan Pot holland designer, másodsor Markus Fairs az internetes Dezeen magazin főszerkesztője, Johanna Grawunder építész-designer a Sottsass Assoc. közeli munkatársa először, szintén új volt a bizottságban a dán designer, Cecilie Manz, Giulio Ridolfo olasz textilszakértő második alkalommal volt tag.(44)

### **2010. évi trendek:**

*Rehabilitáció* – Azokról szól, akik 'mérgezést' kaptak az elmúlt évekbeli túl sok designtól, a témérdek díszítménytől és a rengeteg túlzástól, s ezeket el akarják tüntetni a rendszerből. Az eredmény egy tiszta, hűvös és egyszerű design.

*Komfort zónák* – Ez egy más típusú válasz az előbbi problémákra. Középpontban a biztonságos kényelem megteremtése áll a külvilág zavarosságával szemben, meghittség és kerekded - lágy formák jellemzik, a dolgok olyan 'süteményszerűek'.

*Trükk* – Állatkertszerű világ, ahol a meglepetésen – meghökkentésen van a hangsúly, ahol a dolgok, színek és funkciók szabadon társíthatók, egyedi kollázst alkotnak.

*Fegyelem* – Nem megengedhető az anyagok és energiaforrások további pazarlása. Új típusú gondolkodásra van szükség, amely racionalizálja az anyagi dolgokat, az ésszerűség a tárgyak legkisebb részletéig behatol. Ez a tudatosságról, a becsületességről és az abszolút igazságról szól, nem szabad önmagunkkal megalkudni. A kérdéseket mindig fel kell tenni: Van értelme?, Van igazi célja?

Három év trendjeinek szembeszökő közös sajátossága, hogy valamennyiben kitüntetett szerepet kap a természet, annak makro- és mikrokozmosz terjedelmében egyaránt. Alapvető fontosságúvá vált a mesterséges ember-alkotta világ és a természet közötti viszony újrafogalmazása a leghétköznapibb tárgyaktól a legösszetettebb rendszerekig. A természet egyszerre van jelen a designban, mint idea, értékrend, hatóerő és a szépség forrása, s nem utolsó sorban végcélként.

#### 4. 1. 4. Heimtextil - a közeljövő trendjei

A világ legjelentősebb közületi- és lakástextil bemutatóján, a németországi Frankfurt am Mainben évente megrendezésre kerülő Heimtextilen több mint húsz éves tradícióra tekint vissza a közeljövő trendjeinek prezentációja, s ez a látványos, sokak által látogatott bemutató 2011. januárjában sem maradt el. A Forum 0 épületben, közel 2.000 négyzetméteren láthatta a közönség a 2011-2012-re megfogalmazott trendkollekciókat. Az idei bemutató koncepciójának kidolgozására és anyagainak összeválogatására a világhírű londoni stylist céget, a Future Laboratory-t bízták meg a vásár szervezői.(45)

Caroline Till és Kate Franklin az ügynökség vezető munkatársai Reconnect (Újra összekapcsol) néven négy trendet fogalmaztak meg, mindegyiknél olyan hivatkozási fundamentummal, amelynek elemei évszázadok óta jelen vannak és hatnak a textilkultúrában. Azonban újragondolásuk, aktuális összefüggéseik felkutatása, érvényességi súlypontjaik meghatározása a legfontosabb kihívások közé tartoznak, amelyekkel ma szembe kell nézniük a legkülönbözőbb szakembereknek és gyártóknak egyaránt.

A *Józanág* trend az, ahol a rövid életű irányzatok véget érnek és a maradandó értékek kezdődnek. A háttérét ennek az irányzatnak az alkotja, hogy napjainkra a fogyasztók széles körében megfigyelhető az a folyamat, amelynek eredményeként erős etikai önképpel rendelkeznek, ragaszkodnak a minőséghez és a szolgáltatások színvonalához. Az irányzat legfontosabb jellemzői: minőség, hosszú élettartam, fenntarthatóság és a jelentőség. Ezzel összefüggésben a designerek új generációja elfeledett jártasságokat és tradicionális mesterségeket keltenek újra életre. A nagy trenden belül további változatok figyelhetők meg, mint a derűs, az új iskola, a klasszikus modern és a minimál luxus.

A *Keverék* trendben a high-tech a mesterségekkel, az új a régivel kombinálódik. A világ különböző területeiről származó jellegzetes etnikai stílusok keverednek modern mintákkal és anyagokkal, fejlett tudástartalmak helyi gyártási technikákkal. A mesterségek emocionális ereje és tradíciója együtt az innovációval, s a hatékony funkcionalitással jeleníti meg a high-tech és a mesterségbeli tudás sikeres egymásra találását. A trenden belül

97. sz. képmelléklet

Frankfurti Heimtextil Kiállítás - trendprognózisok, 2011

Hasznosság trend



Hasznosság trend



Józanság trend



Józanság trend





98. sz. képmelléklet

Frankfurti Heimtextil Kiállítás - trendprognózisok, 2011

Keverék trend



Keverék trend



Vadon trend



Vadon trend



megfigyelhető irányok: kísérleti, kulturális hibrid, technós jártasság, kincs és szemét.

A túlfogyasztás, a lehengerlő információáradat, a globális pénzügyi válság, az egyre gyakoribb természeti katasztrófák arra kényszerítik az embereket, hogy újragondolják viszonyukat mindennapi környezetükhöz, tárgyaikhoz. A *Hasznosság* trend ezekre a problémákra a következő választ kínálja. Felül kell vizsgálni, hogy mik valójában a fontos dolgok az emberek számára, s az igények kielégítésére szánt produktumok egyszerűek, tartósak, visszafogottak és könnyen használhatók legyenek. A design nem lehet önmagáért való. A trenden belüli irányok: kiegészítő, ipari hangsúly, munkaruha és hasznossági luxus.

A *Vadon* trend tulajdonképpen azt a több évszázada időnként felbukkanó életérzést aktualizálja, amely a természetbe történő kivonulást hirdeti a nagyváros túlszűfolt, túlhajsolt, túlellenőrzött, túlstrukturált és túlfogyasztó életformájával szemben. A tárgyak kialakításánál a legfontosabb mozgatórugó a természettel való összhang megteremtése, s ennek eléréséhez a legmegfelelőbb eszközök a tradicionális - ősi technikák, anyagok alkalmazása. A trend néhány fontosabb jellemzője: primitív nyersesség, természet termése, népmesék, vad természet.

Nagy nemzetközi vásárok (Kölni Bútorvásár, ISH, CES) programtrendjéhez illeszkedett a Heimtextil szervezőinek az a kezdeményezése, amely tematikus standon a textiliparban érvényesülő fenntarthatósági törekvéseket és azok eredményeit helyezte középpontba. A 11-es csarnokban megrendezett 'Zöld kiállítás - üdvözlünk az utópiában' címet viselő tematikus standon olyan közületi és lakossági textileket válogattak össze, amelyek környezetbarát anyagokból és technológiával készülnek. A kiállítással párhuzamosan a Heimtextil rendezői megjelentettek egy kiadványt 'Zöld címjegyzék' néven, amelyben olyan gyártók szerepeltek produktumaikkal, akik magas színvonalú környezetbarát termékeket állítanak elő ökotudatos eljárásokkal.

## 4. 2. Kiállítások, díjak, elemzések alapján

### 4. 2. 2. David Report 5 designirányzata

Kvalitások designelemzéseiről nemzetközileg is jól ismert svéd design magazin, a David Report öt trendet prognosztizál, amelyek egyrészt már a jelenre, másrészt a közeljövőre jellemzők, meghatározóak lesznek. Ezek nem vegytiszta kategóriák, hanem vannak közöttük átmenetek - átjárások, s rengeteg olyan design produktum van és lesz, amelynek a besorolása egyszerre több kategóriába is lehetséges.(46)

#### *Cooltural / Cool cultural összevonása - Friss kulturális*

Kulcsszavak: érzéki, helyi, törzsi.

A 'friss kulturális' esetében olyan trendről van szó, amelyben a személyiség van a középpontban, s erőteljes elfordulás figyelhető meg az anoním globalizációtól (a legfelsőbb szintű regionalizmustól), amely mögött az egész világot behálózó, elképesztő méretű gazdasági - pénzügyi erők állnak. Az ember bemegy egy multinacionális cég globális üzletébe és nem tudja, hogy melyik kontinensen, melyik ország melyik városában van. Az üzlet designja a világon mindenhol ugyanaz. A friss kulturális éppen ez ellen irányul, ezért a helyi sajátosságok felértékelődnek, a 'folklor' hatalmas robbanás előtt áll. A trend mindennek előtt a történetmesélésről és az autentikusságról szól.

A multinacionális cégek, amennyiben ennek az irányzatnak, s az adott régió valós, eleven részei akarnak lenni, akkor individuumként kell kezelniük az ügyfeleiket, akiknek személyes, helyhez kötött igényeik vannak. Ahelyett, hogy uniformizált (globalizált) termékeket utaztatnának az egész Földön, arra kell törekedniük, hogy egyedi profilt és kínálatot alakítsanak ki minden kontinensen, minden városban és minden konkrét helyen. Fokozottan vegyék figyelembe a helyi adottságokat, karaktereket.

#### *Rationaissance / Rationalism Renaissance összevonása - ésszerűség reneszánsza*

Kulcsszavak: stílusos, funkcionális, ikonikus.

Az 'racionális reneszánsza' trend a múltban gyökerezik, ugyanakkor - lehet, hogy éppen ezért - felszabadít a modernizmus és a minimalizmus diktátumai alól. Ez az átfogó nagy irányzat jelen volt a múltban, most is él és a jövőben is meghatározó szerepe lesz a designban, működése és hatása túlmutat a rövid életű, divatszerű jelenségeken, trendeken.

A racionalizmus reneszánsza a funkcionalizmusról és a józan, ésszerű tárgyokról szól, amelyeknek ugyanakkor stílusuk van és ikonikusak. Az ikonikus jelleg esztétikusan (szépen) megformált időtlenséget fejez ki, s nagyon fontos megkülönböztető jegye az irányzatnak. Az időtlen termék tisztán jeleníti meg korát, ugyanakkor kitágítja a technológiai határokat, mint például A. Jacobsen Hangya vagy W. Panton Panton széke.

A racionalizmus reneszánsza stílus modern (kortárs), pozitív, gyakran játékos és színes, s mindenekelőtt egyszerű akar lenni. A források felhasználásában gazdaságosság jellemzi, egyensúlyoz az egyszerű és a kifinomult, a diszkrét és a merész között. Az ebben az irányzatban született termékek könnyen érthetők, használatuk nem bonyolult, rendkívül tartósak - strapabíróak, ezért hosszú ideig, nem ritkán életre szóló kapcsolatban maradnak a felhasználójával. Rengeteg ember e tulajdonságok mellett azért igényli ezeket a termékeket, mert a világ egyre bonyolultabb, s egyre kevésbé érthető körülötte, ezért környezetét úgy kívánja alakítani, benne a naponta használt tárgyakkal, hogy azok a legkevesebb komplikációt jelentsék számára.

Az Apple egy olyan cég, amely a racionalizmus reneszánsza szellemében dolgozik: stílusos, funkcionális és ikonikus. Ebbe a trendbe sorolható többek között: N. Fukasawa, J. Morrison, SANAA, C. K. Koivisto Rune, Bouroullec testvérek, S. Hecht és K. Grcic is.

#### *Responsibiz / Responsible business rövidítése - felelős üzlet*

Kulcsszavak: holisztikus, fenntartható, etikai.

A 'felelős üzlet' trend mindenekelőtt humanisztikus és felelősségteljes akar lenni. Manapság az olyan aktuális ügyek, mint a fenntarthatóság, a környezettudatosság és a méltányos kereskedelem nem pusztán természeti szervezetek jellemzői. A kérdés az, hogyan lehet valami egyszerre üzletileg sikeres, gazdaságos, ugyanakkor méltányos és fenntartható? Az irányzat erre keresi és adja meg a design szempontjából is releváns válaszokat. A vállalkozások számára ennek az egész tevékenységükre, üzleti sikerességükre kiható, 'személyre szabott

138. sz. képmelléklet

David Report: 5 designtrend

Maria Wersterberg: T-shirt szék / Friss kulturális trend



Alberto Meda – Francisco G. Paz: Napkulacs / Felelős üzlet trend



Paola Navone: Net 21 F szék / Érzéki csábító trend



Dieter Rams: Braun T1000 CD rádió / Ésszerűség reneszánsza trend



Satyendra Pakhale: Grip asztal-váza / Határokat átlépő trend

felelős üzlet jelentésnek (filozófiának) a megalkotása lesz az egyik legfontosabb aktuális és közeljövőt érintő feladatuk, amennyiben tartós profitra és hosszú távú piaci jelenlétre törekednek. Ez mára ténylegesen széles körben elterjedt programmá vált, egyes elemei pedig annyira divatossá váltak és sajnos olyan szinten élnek vele vissza, hogy igen gyakran valós tartalom már nincs mögöttük. A fogyasztók részéről egyre intenzívebben jelentkező ökotudatos igények arra készítetnek sok gyártót, hogy tevékenységüket 'zöldmosással' frissítsék meg. John Thackara az öcodesign neves teoretikusa és kutatója úgy fogalmaz, hogy nagyon gyakran csak név- és címkeváltoztatás történik, ténylegesen viszont szinte semmi. Ironikusan megjegyzi, hogy a produktum nyilvánvalóan toxikus anyagot tartalmaz, amikor csomagolásán képet lehet látni madárról, fáról vagy harmatcseppekről; ha mind a három egy dobozon van jelen, akkor a termék valószínűleg pár pillanat alatt bőrleválást okoz.

Az ökotudatos magatartás esetén mind a gyártó, mind a tervező arra törekszik, hogy a termék hosszú élettartamú legyen, eleget tegyen a vele szemben támasztott funkcionális elvárásoknak, alapvetően újra felhasználható anyagokból, a lehető legkevesebb, optimális esetben megújuló energia felhasználásával készüljön, s önmaga is része legyen ennek a körforgásos megújulási folyamatnak. A tárgy készítésének folyamatába - különösen a fejlődő országokban - lehetőség szerint vonják be a helyi craftos hagyományokat folytató mestereket, mint ahogy azt az olasz Moroso cég és az amerikai designer, Stephen Burks együttműködésében megvalósuló, My Afrique bútorkollekció demonstrálja.

### *Sensuctive / Sensual seductive rövidítése - érzéki csábító*

Kulcsszavak: narratív, magával ragadó, érzelmi.

Az 'érzéki csábító' trend az emberi vágyak és örömök kielégítésére irányul. Produktumai az érzéki designon alapuló tapasztalatot közvetítik, amely gyakran a költészettel, az álmodozással határos. Ez a design a meghitt, személyes dolgokról, a pillanatnyi élményekről szól, amelytől az élet élhető lesz. Nem a nagy formák és a csúcs high-tech dimenzióját képviseli, hanem inspirációit a természetből, s az emberléptékű, érzelmekkel és érzéki élményekkel átszótt kisebb dolgok tárházából meríti, amelyek rituálék, ceremóniák részeként a világ jobb, élményekben gazdagabb megélését szolgálják. A dán, Olafur Eliasson multidimenziós kül- és beltéri installációi elemi erővel hatnak az érzékekre és a képzeletre (Időjárás projekt, Tate Modern), Petra Eichler és Susanne Kessler a holland Droog cégnek papírdőt tervezett kiállítási standként, amelyben sejtelmes fények és hangok invitálták befelé a látogatókat.

*Breaking boundaries / határokat átlépő*

Kulcsszavak: kísérleti, érdeklődő, interdiszciplináris.

A 'határokat átlépő' design mindenekelőtt a kezdeményezésről szól. A trend arra irányul, hogy közvetítsen a különféle pólusok, mint a lokális-globális, technológia-filozófia, test-szellem között. A kulturális nomád és designer Satyendra Pakhale szerint a design univerzális költészet; nem szakma, hanem életmód. A design filozófiájának a transzformáció és az összekapcsoláson kell alapulnia. Meg kell próbálni összeolvasztani az ipari formatervezést a természettel, a technológiát a humanitással, régmúltat a kortárssal, a fizikai emocionálist a mérnöki tervezéssel. Ez a típusú design a tervező szerint az elkövetkező időszakban alapvető lesz a világunk megváltoztatásában és jövőnk biztosításában. Elemi szükséglet lesz arra a képességre, amellyel kombinálható a magas és az alacsony, észak és dél, kelet és nyugat, a metaforikus és a konkrét.

#### 4. 2. 2. Forbes Magazin formatervezői top tízese

Mérvadó toplistáiról, különösen legnagyobb cégekről, legbefolyásosabb és leggazdagabb emberekről, szervezetekről, intézményekről közreadott összeállításairól az egész világon ismert és népszerű Forbes Magazin látóköréből a design sem maradhat ki. 2009. júniusában hozta nyilvánosságra trenddiktáló ipari formatervezők tízes listáját, amelyben a szélesebb publikum számára jól és kevésbé ismert alkotók egyaránt szerepeltek.

A lista hitelességéről a jeles szakemberekből álló szakmai zsűri gondoskodott; a tagok mindegyike leadta tízes jelölését, s a legtöbb szavazatot kapott formatervezők kerültek be a végső összesítésbe. A zsűri munkájába részt vett többek között, Reed Kroloff, az amerikai Cranbrook Művészeti Akadémia és Múzeum igazgatója, Clara McCarty, a New York-i Cooper-Hewitt Nemzeti Múzeum kurátor-igazgatója, Deyan Sudjic, a londoni Design Múzeum igazgatója.(47)

Nagyon vázlatos statisztikai elemzés alapján is elmondható, hogy az öreg kontinens őrzi vezető helyét a szakmában, a trenddiktáló formatervezők bő kétharmada európai, s közöttük több nő, három is található. Az európai formatervezők mindegyike iparilag fejlett államból származik, olyanban él és szinte kizárólag ilyen országban működő cégek megbízásait teljesíti. Ugyanez elmondható a japán, Naoto Fukasawáról és a brazil, Campana testvérpárosról is, noha más földrészek alkotói, de rengeteg szállal kötődnek Európa fejlett országaihoz. A lista érdekessége, hogy olyan design nagyhatalomnak számító országok, mint Olaszország, Spanyolország, Finnország vagy Dánia egyetlen alkotóval sem képviseltette magát. Az is feltűnő volt, hogy gazdasági súlyához képest Dél-Korea, Kína, Kanada, Oroszország vagy Ausztrália szintén nem volt jelen egyetlen formatervezővel sem. Azonban a formatervezés nem kizárólag a nagyok játékszere; ezt mutatta, hogy olyan kicsi, de fejlett országok, mint Hollandia, Svájc vagy Izrael (USA-val kooperációban) egy-egy alkotóval a legjobbak között tudott lenni. A többnyire 40 - 50-es éveikben járó formatervezők szinte mindegyike tanult egy-két évet valamelyik európai vezető design iskolában; sokoldalú alkotók, de egy szűkebb területen rendkívül kimagasló teljesítményt nyújtanak (bútor, kerámia, szórakoztató elektronika, jármű). Sokféle stílust képviselnek, amelyben az internacionális modern stílus formanyelvének különféle dialektusai, a helyi kulturális -



44. sz. képmelléklet

Forbes Magazin top tíz designere

Hella Jongerius (Hollandia)



Erwan és Ronan Bouroullec (Franciaország)



45. sz. képmelléklet

Forbes Magazin top tíz designere

Fernando és Humberto Campana (Brazília)



Kim Colin és Sam Hect, Industrial Facility ( Nagy-Britannia)



46. sz. képmelléklet

Forbes Magazin top tíz designere

Patricia Urquiola (Spanyolország - Olaszország)



Naoto Fukasawa (Japán)



művészeti elemek (technikák, anyagok, színek stb.), s a természet, mint minta és ihlető forrás, a környezettudatos gondolkodás egyaránt fontos szerepet játszanak, persze egyénenként eltérő hangsúlyokkal. **(48)**

Mint minden lista - különösen az olyanoknál, amelyeknél az ízlés, stílus, forma alapvető értékelési szempont -, bármennyire is törekednek az objektivitásra összeállításuknál, bizonyos fokú önkényességet mindig magában hordoz. Sokan joggal tehetnék fel a kérdést, hogy miért nem szerepeltek az összeállításban olyan formatervezők, mint Philippe Starck, Antonio Citterio, Ross Lovegrove, Ron Arad, Karim Rashid, James Irvine, Björn Dalhlström, Marc Newson, Stephen Burk?

Ha neve alapján nem is, de alkotásai révén minden bizonnyal a legismertebb ipari formatervező a listáról az amerikai Apple cég formatervezői elnökhelyettese, Jonathan Ive. Személyéhez, s az általa irányított formatervezői csapathoz olyan mesterművek kapcsolódnak mint az iMac számítógép - monitorcsalád és az iPod, iPad multimédiás kommunikációs eszközök; mindegyikük mintaértékű és stílussteremtő alkotás, a csúcs high-tech esszencialista-racionalista design legismertebb produktumai az egész világon. A többi tervező talán nem ennyire közismert, azonban a design különféle területein bizonyították tehetségüket. Érdekes, hogy a listán szereplő több alkotó, mint a spanyol, Patricia Urquiola, a francia, Bouroullec és a brazil, Campana testvérpáros a bútortervezés területén érte el a legnagyobb sikereit. Vérbeli ipari formatervező a német, Konstantin Grcic, a japán, Naoto Fukasawa, a svájci, Yves Béhar, az angol, Sam Hect és Kim Colin páros; alkotásaikkal a világ bármely pontján találkozhatunk a legkülönbélebb formában (táska, óra, konyhai készülék, bútor, számítógép, lámpa stb.). A holland, Hella Jongerius merész és egyedi formavilágú, felszabadító hatású kerámiáival robbant be a design nemzetközi élvonalába; vonzódása továbbra is megmaradt az anyaghoz, s egyre több területen próbálja bemutatni a benne rejlő lehetőségeket. A listán szereplők közül a nagyközönség számára szinte alig ismert az Egyesült Államokban élő és dolgozó izraeli születésű, Shai Agassi, aki munkáival a környezetbarát elektromos autót, s infrastrukturális rendszerét az iparág érdeklődésének fókuszába emelte, így az új utakat kereső ökotudatos járműtervezés emblemikus alakjává vált.

47. sz. képmelléklet

Forbes Magazin top tíz designere

Shai Agassi (Izrael – Egyesült Államok)



Konstantin Grcic (Németország)



48. sz. képmelléklet

Forbes Magazin top tíz designere

Jonathan Yve (Nagy-Britannia – Egyesült Államok)



Yves Behar (Svájc – Egyesült Államok)



### 4. 2. 3. Miért most a design?

10 éves múlta visszatekintő amerikai Nemzeti Design Triennálé sorozat újabb kiállítással, történetében a negyedikkel jelentkezett a New York-i Cooper-Hewitt Nemzeti Design Múzeumban. A múzeum által felkért négyfős női kurátorcsapat által rendezett nagyszabású tárlat irányultságában jelentősen eltért a korábbiaktól, a mostani nyitottabbá vált, a rendezők több földrész számos országából válogatták össze az anyagot.

Indulásakor a Nemzeti Design Triennálé legfontosabb feladatának azt tekintette, hogy háromévente kritikai áttekintést adjon az amerikai design tendenciáiról, leginnovatívabb fejlesztéseiről. A Design Kultúra Most címmel megrendezett első kiállításon 83 amerikai székhelyű tervező és cég design újdonsága volt látható. A második kiállítás Design Belülről Most címmel 8 amerikai designer alkotásait mutatta be. A 2006-os Triennálé a legkülönbélebb design területek tehetséges képviselőjének megvalósult munkáit és terveit gyűjtötte egybe Design Élet Most címmel.

A 2010-es kiállítás időszzerű tematikát dolgozott fel: a legkülönbélebb területeken - mint az építészet, terméktervezés, divat, a vizuális kommunikáció - tevékenykedő designer munkáját járta körül, amely az aktuális emberi és környezeti problémák megértésére, s az azokra adható válaszokra, megoldásokra irányulnak.(49)

A kiállítás névadó kérdésben - Miért most a design? – a szervezők arra keresték a válaszokat, hogy napjaink égető problémáinak megoldásainál miért alapvető eszköz a tervezői gondolkodás, mi irányítja kreatív gondolkodók, alkotók figyelmét a felfedezésnek erre a kritikus területére, s miért kell a gazdasági és az üzleti élet vezetőinek, politikusoknak, fogyasztóknak és átlag polgároknak is magukévá tenni a designértékeket. A design különféle területein átívelő alapvető irányokat, jelenségeket a szervezők különféle témákon keresztül mutatták be: energia, mozgékonyosság, anyagok, jólét, egészség, kommunikáció és egyszerűség. A világ egyik leghíresebb design múzeumában a kurátorok az elmúlt három év leginnovatívabb, legelőremutatóbb produktumait gyűjtötték egybe és mutatták be, összesen 44 országból 144 alkotást és tervet láthatott a nagyközönség 2010 májusa és decembere között.

### 31. sz. képmelléklet

## Miért most a design?

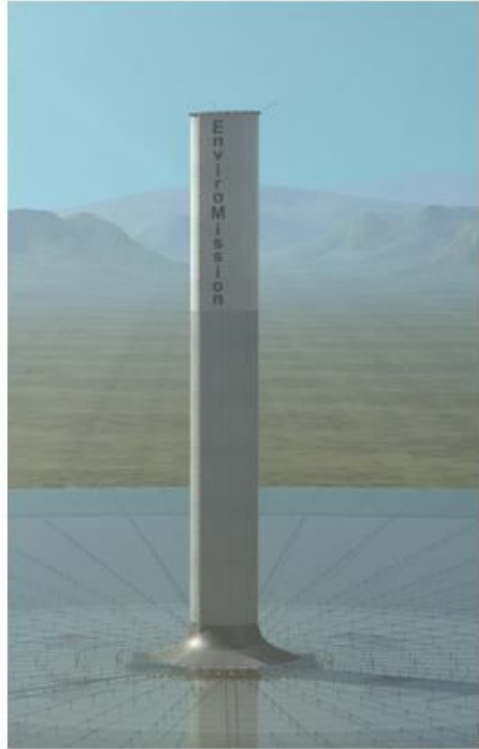
Z-20 naperőmű, design: Tarazi Studio /  
Energia szekció



BioWave Óceániai Energia Rendszer,  
terv: Timothy Finnigan, BioPower Systems Pty Ltd./  
Energia szekció



Hope Naptorony, design: EnviroMission /  
Energia szekció



Napelemmel tölthető akkumulátoros világítási rendszer,  
design: Nishan Disanayake, Simon Henschel,  
Egbert Gerber / Energia szekció





### 31/A. sz. képmelléklet

## Miért most a design?

MIT CityCar, design: MIT Media Laboratory /  
Mozgékonyág szekció



IF Mode összecusukható kerékpár, design: Mark Sanders,  
Ryan Carroll, Michael Lin, Studio Design /  
Mozgékonyág szekció



AGV szuperexpressz, design: Alstom Design és Styling Studio /  
Mozgékonyág szekció



Az egyes témákban kiállított produktumok, modellek és tervek között jó néhány volt olyan, amely az elmúlt éven-években élénk nemzetközi visszhangot kapott, jelentős elismerésben részesült és mindenekelőtt a kortárs design főáramait jeleníti meg. **(50)** A környezettudatos és felelősségteljes tervezés átütő erejét bizonyítja a kiállításon, hogy valamennyi szekcióban központi elemként tűnt fel. Óceánok- tengerek hullámait felfogó erőmű, újrahasznosított és hulladék anyagokból készült lakóház, minimális helyigényű nagyvárosi elektromos közösségi autó, lenből készülő bútor, a napfényes Los Angeles külvárosában hajléktalanoknak szállást nyújtó közösségi ház, a Philips indiai designrészlegében tervezett kályha, napsugárzást hasznosító víztisztító kanna, japán étkezési hagyományokat tiszteletben tartó kórházi papírtálcák, diákok mozgásigényét kielégítő ergonomikus iskolapad csak egy-egy példa ennek a tervezői magatartásnak sokoldalú, esztétikailag is magas színvonalú megnyilvánulására.

### 32. sz. képmelléklet

## Miért most a design?

Cabbage szék, design: Oki Sato, Nendo /  
Egyszerűség szekció



10-Unit ülőbútor-család, design: Shigeru Ban /  
Egyszerűség szekció



Pluralis szék, design: Cecille Manz /  
Egyszerűség szekció



Alpha Better iskolai írópad, design: Tim Skiba, Surway, Inc. /  
Egyszerűség szekció



### 33. sz. képmelléklet

## Miért most a design?

Haptica braille-óra, design: David Chavez /  
Kommunikáció szekció



XOXO laptop, design: Yves Behar, Bret Recor, fuseproject /  
Kommunikáció szekció



Adaptive szemüveg, design: Joshua Silver /  
Egészség szekció



#### 4. 2. 4. Dán Design Center designprognózis

A Dán Design Center koppenhágai kiállítótermében 2010 tavaszán +10 Design előrejelzés címmel nyílt nagyszabású kiállítás, amely egyfelől számvetés volt az elmúlt tíz év trendjeiről, másfelől az elkövetkező évek lehetséges design irányzatainak megfogalmazására tett kísérletet. A kiállításon rendszeresen felbukkant a + jel és a 10-es szám, amelyek nemcsak formailag, hanem strukturálisan is meghatározták a tárlatot. A 10-es szám egyrészt az új évezred/század első évtizedére utalt, másrészt a példák 10-es csoportjaira, amelyek bemutatták ezeknek az éveknek a jellemző, meghatározó irányait; a + jel azt a többlet értéket szimbolizálta, amellyel az egyes darabok hozzájárultak a trendek alakításában.(51)

A gazdag hagyományokkal és életerős jelennel rendelkező dán design közelmúltja azért is nagyon érdekes, mert a nemzetközi design, alapvetően a digitális és technológiai fejlődés eredményeinek köszönhetően teljesen új irányokat vett az elmúlt 10 évben. A design már nem egyszerűen egyfajta tudás vagy képesség, amelyet a termékfejlesztéssel vagy a formaadással kapcsolatban lehet használni. A design ma valamennyi iparág centrális eleme, amellyel versenyképes megoldásokat lehet létrehozni a termékek, szolgáltatások és kommunikáció világában. Ráadásul a designt a környezettel, éghajlattal, jóléttel kapcsolatos kihívások kezelésére is egyre többször veszik igénybe, így az egyre mélyebben és összetettebben ágyazódik be a társadalom működésébe.

A Dán Design Center munkatársai mielőtt megfogalmazták volna a design következő évekbeli lehetséges irányait, 10 pontban összegezték a jó design jellegzetességeit. A jó design tehát: újító, funkcionális, esztétikus, intuitív (önmagát feltáró, amelyhez nem kell kezelési útmutató), jó üzlet, őszinte (nem manipulálja a vásárlót vagy a felhasználót), tartós (nem ösztönöz a túlfogyasztásra), felhasználó orientált és stílusos.(52) A jó designnak ezeket a tulajdonságait akár 10-20 évvel ezelőtt is leírhatták volna – mintahogy ténylegesen megtették, ezek közül az egyik legismertebb a német Dieter Rams híressé vált 10 design alapelve az 1990-es évek elejéről - bármelyik fejlett országban a világon, igazából újat nem mond, csak megismétli és összegzi azokat.

Sokkal izgalmasabbak és érdekesebbek azok a gondolatok, amelyeket a design jövőjével kapcsolatban 10 tételben fogalmaztak a center munkatársai, persze azonnal hozzáfűzve, hogy

## 19. sz. képmelléklet

### Dán Design Center designprognózisa

+10 Design-prognózis kiállítás a koppenhágai  
Dán Design Centerben, 2010



minden prognózis csak lehetőségek, s nem tények tárháza, s az egyes elemek valószerűsége különböző fokú.

*A használó egyre inkább designerré válik.* Ez azt jelenti, hogy sokkal erőteljesebben vonódik be a végeredményre is kiható tervezés folyamatába a felhasználó.

*Technológia a tervezés folyamatában.* A 20-21. század fordulóján a tervezési folyamat radikális változáson ment keresztül. A számítógépek és a digitális technológiák alkalmazása forradalmasította a tervezés és a termelés folyamatát. A CAD-CAM technológiák, a professzionális tervezői programok térhódítása jelentősen csökkentette a kockázatok mértékét és a tesztelés költséges folyamatát, az elképzelt terméket olcsón és hatékonyan lehet ellenőrzéseknek alávetni.

*Új anyagok és intelligens design.* Az új évszázad alapvető trendje az az igény, hogy egyre több új anyagot használjanak fel a designerek a tervezési megoldásoknál vagy ismert anyagokat helyezzenek új kontextusba. Az anyagok iránti fokozott érdeklődés abból az alapvető szükségletből táplálkozik, hogy az egyre szűkösebb természeti erőforrások felhasználását optimalizálják.

*Természet.* A természet ismét alapvető inspirációs forrásként és irányként szolgál a design számára. A designerek rengeteg mindent tanulnak a természettől, azonban a korábbiaktól eltérő módon fordulnak az organikus formák felé. A technológia révén a természet új területei válnak elérhetővé számukra. Ma már a mikroorganizmusok, bakteriális struktúrák is inspirációs és esztétikai forrásul szolgálhatnak a tervezők számára.

*Szociális és gondoskodó design.* A népesség-piramis az utóbbi években megváltozott és ez a folyamat most is tart. A lakosság összetételében a munkaképes korúak aránya jelentősen csökkent a nyugdíjasokéhoz viszonyítva. Ráadásul nagy részük beteges, különösen a fejlődő országokban, ezért a szociális és gondoskodó design a jövőben óriási szerepet fog kapni.

*Zöld design.* A világ és a környezet iránti felelősségvállalás alapvető fontosságúvá válik a 21. századi designban. Új termékek kifejlesztésénél a fenntarthatóság és az újrahasznosíthatóság a legtöbb cégnél a versenyképesség legfontosabb szempontjai közé fognak tartozni, megszűnik a zöld design elitista jellege.

## 20. sz. képmelléklet

### Dán Design Center designprognózisa

Gam Fratesi: Cartoon szék, gyártó: Swedese



Strand és Hvass: Chaos.mgx lámpa  
(Gyors prototípus készítő technológia alkalmazásával)



E. és R. Bouroullec: Felhők fali dekor, gyártó: Kvadrat





## 21. sz. képmelléklet

### Dán Design Center designprognózisa

Cecilie Mank: Caravaggio lámpa, gyártó: Light Years



Kasper Salto: Little friend asztalok, gyártó: Fritz Hansen



Louise Campbell: Prince szék



*Művészeti design.* A műalkotás design és a limitált kiadások egyre inkább terjedni fognak, mivel rengeteg fogyasztó valami egyedire, s nem tömegárura vágyik. A művészet és a design kapcsolata újraértékelődik, a fejlett technológia ugyanis lehetővé teszi a gazdaságos egyedi vagy egészen kiszériás gyártást is. A tömegpiac természetesen tovább fog létezni, azonban nyilvánvalóvá válik, hogy a designszakma egyre erőteljesebben olyan területté válik, amely korábban a művészetekre és a mesterségekre (craftok) volt jellemző. A művészeti design kritikusan szemléli a fogyasztói társadalmat, folyamatosan provokál és újraértékeli a designer szerepét.

*Emocionális design.* Mind hangsúlyosabban érzelmek irányítanak bennünket, s ez a trend még nyilvánvalóbbá válik a társadalomban és a jövőbeni designmegoldásoknál. A fogyasztók arra törekednek, hogy érzelmi - tapasztalati viszonyt alakítsanak ki az egyedi designmegoldásokkal, amelyek éppen a termékek hosszú élettartamát hivatottak biztosítani. Így, bizonyos értelemben az egyéni nézőpont határozza meg, hogy egyáltalán létrejön-e a kölcsönhatás a felhasználó és a designmegoldás között, megteremtődik-e az érzelmi kapocs.

*Lecserélés a divatváltozásoknak megfelelően.* A divatiparágra jellemző változások a 21. század következő évtizedében más területeken is markánsan mutatkozni fognak. Egyre nagyobb igény lesz a gondosan kidolgozott önkifejezésre és ebben a vonatkozásban a designnak fontos személyiségépítő funkciója lesz, ami indirekt módon árulkodik majd világunkról.

*Szolgáltatási és koncept design.* Ez egy holisztikus design megközelítést takar, amelynek az a célja, hogy a felhasználó és a szolgáltató közötti összes érintkezési felületet egy kontextusba terelje a márka és a szolgáltatások optimalizálásának érdekében. A szolgáltatási és koncept design materiális dolgok és immateriális szolgáltatások tervezését egyaránt felöleli, s nagyon sok területre gyakorol hatást, mint például a kommunikációra, környezetre vagy az emberi viselkedésre.

#### 4. 2. 5. ICSID - 10 év legjobbjai

Az Ipari Formatervezők Amerikai Társasága (IDSA) immár második alkalommal hirdetett nagyszabású versenyt az Egyesült Államokban, hogy megtalálja azokat a produktumokat, amelyek a legnagyobb üzleti és társadalmi hatást váltották ki egy eltelt évtizedben. Először az 1990 – 1999 közötti időszak legjobbjait versenyeztették meg, az idei évi felhívásban a 21. század első évtizedének legnagyobb hatású termékeinek felkutatását tűzték ki célul.

Charles L. Jones – a Masco Design Részlegének vezetője – a mostani és a 10 évvel ezelőtti verseny zsűri-elnökének értékelése szerint a legnagyobb különbség abban mutatkozott meg, hogy a 2000 – 2009 közötti időszakban született termékek tervezésénél a korábbiaknál jóval hangsúlyosabban érvényesültek a fenntarthatósági és környezeti szempontok, s ez a véleménye szerint a jövőben még inkább így lesz. Az előző versenyen olyan győztesek születtek, mint a VW Beetle, BMW 3-as sorozat, Aeron szék vagy az OXO praktikus mindennapi használati tárgyai.**(53)** A mostani kitüntetettek formailag nem ennyire látványosan, hanem sokkal kifinomultabban, mondhatni intelligensebb módon járulnak hozzá a társadalom jobb működéséhez, ugyanakkor ezek is jelentős üzleti sikereket produkálnak gyártóik – forgalmazóik számára egyaránt.

A 2010. évi verseny zsűrijében neves amerikai design szakemberek működtek közre: Chris Bangel a BMW volt design-igazgatója, Ayse Birsel a Birsel + Seck LLC elnöke, David Butler a Coca Cola Globális Design elnökhelyettese, Marc Greuther a Henry Ford Designgyűjtemény kurátora, Sohrab Vossoughi a Ziba alapító-elnöke, Brian Walker a Herman Miller elnök-vezérigazgatója. A zsűri 12 kategóriában összesen 12 arany, 6 ezüst és három bronz díjat ítelt oda, két kategóriában nem osztott ki elismerést.**(54)**

A zsűri a 'Fogyasztói probléma megoldása' kategória arany díjas termékének, a Target cég ClearRx gyógyszeradagoló dobozának ítélete oda az 'Évtized designja' kitüntető elismerést. A díjnyertes mű története még 2002-re nyúlik vissza, amikor is Deborah Adler diplomamunka témájaként a gyógyszeres adagolódoboz újratervezését választotta. Kutatásai során tudatosult benne, hogy az addig a piacon lévő termékek nem teljesítik azokat az elvárásokat, amelyek biztonságossá tennék és megkönnyítenék a betegek számára – többnyire idős emberekről van szó – a gyógyszerek szedését. Ezért az alapoktól - mindenek előtt a rászoruló nézőpontjából

162. sz. képmelléklet

IDSÁ – 10 ÉV LEGJOBBJAI 1990 - 1999

Don Chadwick, Bill Stumpf: Aeron szék, 1994 (Herman Miller)



Palo Alto: Palm Pilot pda, 1996



Új Volkswagen 'Bogár', 1997



163. sz. képmelléklet

IDSA – 10 ÉV LEGJOBBJAI 1990 - 1999

Gillette Sensor női borotva, 1992



Jonathan Ive: Apple iMac számítógép, 1998



Nike Triax sport karóra, 1998



Smart: OXO konyhai eszközök, 1990-től



164. sz. képmelléklet

IDSA – 10 ÉV LEGJOBBJAI 1990 - 1999

Sony PS1 játékkonzol, 1994



IDI/Innovations – WorkTools: PowerShot tűzőgép, 1993



Fitch: Hush Puppies cipőcsomagolás, 1993



BMW 3-as széria (E36 modell), 1990



kiindulva - újragondolta az egész folyamatot, s olyan eszköz megtervezését tűzte ki célul, amely hatékony segítséget nyújt a betegnek. A designer a gyógyszeres dobozt mindenekelőtt információs problémaként kezelte, s legfontosabb funkcionális szempontja a jó láthatóság és olvashatóság biztosítása volt. Ennek érdekében a dobozon megnövelte az információ elhelyezésére szolgáló felületet, s ennek eredményeként a korábnál több fontos adat nagyobb méretben kerülhetett a dobozra. A biztonságos használat érdekében a kupak nyakára színes gumigyűrű helyezhető fel, a beteg így szín alapján is azonnal tudja azonosítani a kívánt gyógyszert. A végső terv elkészítésében aktívan közreműködött, Klaus Rosbig a Sonic Design Stúdióból, a szöveges információ-felület professzionális kialakításában pedig a világhírű grafikus, Milton Glaser is besegített.

A legjobb fenntartható design kategóriában arany díjat kapott a Herman Miller cég Setu irodaszék-családja, amelyet a berlini Studio 7.5 csapata tervezett. A szék innovatív újdonsága a Kinematikus szerkezet, amely lehetővé teszi, hogy a magasságon kívül a használónak más beállítással nem kell törődnie. A szék alkalmazkodik használójának fizikai paramétereire, a Lyris ülő- és háttámla felülete pedig optimális, s kényelmes ülésre 'ösztönöz'. A gyártás során felhasznált anyagok 42%-a újrahasznosított, a kész székeknek pedig 92%-a újrahasznosítható. A lábszállag az autóiparból átvett alumíniumötvözet és semmilyen toxikus felületkezelést nem alkalmaznak gyártásakor. A szék súlya a 20 kilogrammot sem éri el, egy dobozban elfér, így a szállítási költsége is jóval kisebb.

Fejlődő országok társadalmi problémájára adott válasz kategóriában érdemelt ki arany díjat, a több szabadalommal is védett indiai Tata Swach® Nanotech víztisztító berendezés, amelyet mindennapi használatra fejlesztettek ki. A világ számos országában alapvető gondot jelent a tiszta, iható víz biztosítása a lakosság számára. Ezt a nagyon súlyos gondot kívánja orvosolni ez a könnyen használható, sokak számára elérhető, s mindössze 3 kg tömegű eszköz. A víztisztító berendezés két egymás fölött elhelyezett nagyobb tartályból áll (a felsőbe a piszkos víz kerül, az alatta levőbe pedig a tiszta víz gyűlik össze), s központi egysége a vízszűrő, amely nano-ezüst technológia révén – elektromos energia felhasználása nélkül – képes 2-3 óra alatt 9 liter tiszta vizet szolgáltatni. A csúcstechnológiát képviselő szűrő 3000 liter piszkos vizet képes megtisztítani, s literenként 5 forintos költségen iható vizet nyújtani.

#### 41. sz. képmelléklet

### IDSA – 10 ÉV LEGJOBBJAI 2000 - 2009

ClearRx gyógyszer tartó, az Évtized Designja Díj nyertese, a Fogyasztói probléma megoldása kategória arany díjasa, design: Deborah Adler, Sonic Design (Klaus Rousburg)



Flip kézi kameracsalád, a Legvonzóbb fogyasztói megoldás kategória arany díjasa, design: Smart Design



Virgin Atlantic Légitársaság felső osztálya, a Design hozzájárulása az üzleti hatékonysághoz kategória arany díjasa





42. sz. képmelléklet

IDSÁ – 10 ÉV LEGJOBBJAI 2000 - 2009

Setu irodai székek, a Legjobb fenntartható design megoldás kategória arany díjasa; design: Studio 7,5



Tata Swach® Nanotech vízisztító berendezés, a Fejlődő világ szociális problémájára adott válasz kategória arany díjasa,



Apple áruházak, a Legnagyobb hozzájárulás márkánövekedéshez kategória arany díjasa, építészeti terv: Peter Bohlin Arch.



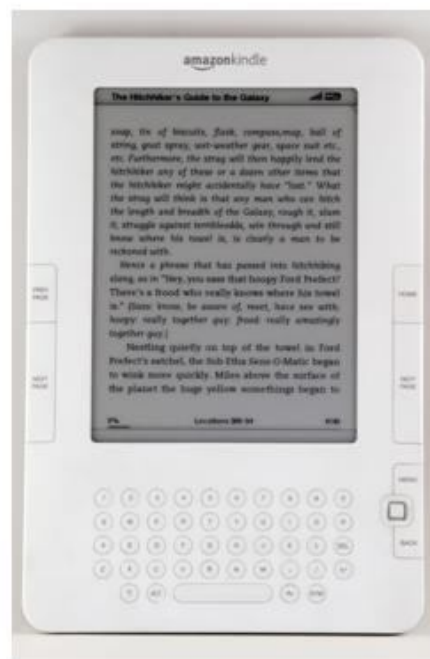
### 43. sz. képmelléklet

## IDSA – 10 ÉV LEGJOBBJAI 2000 - 2009

Venus borotva, Üzleti probléma legjövödelmezőbb megoldása kategória arany díjasa; design: Jill Shurtleff



Amazon Kindle eBook, Design gondolkodás hozzájárulása az üzleti sikerhez kategória arany díjasa; design: Lab126



Inogen One G2 hordozható oxigénfejlesztő készülék betegek részére, Megoldás a fejlett világ szociális problémájára kategória arany díjasa



Jawbone Bluetooth fejhallgató, Új technológia legsikeresebb integrációja kategória arany díjasa; design: Yves Béhar (Fuseproject)



#### 4. 2. 6. Történelem, kultúra, design, székek

A szék egyike a leggyakrabban és legtöbbet használt hétköznapi használati tárgyunknak. Kitüntetett szerepe a mindennapok során több évszázada alig módosult, változatlanul egyike legsokoldalúbb, legváltozatosabb - legszínesebb tárgyainknak. Felhasználó centrikusságából, fizikai adottságaiból, jellegzetességeiből adódón azonnal lereagálja a design, a technológia, az anyagkutatások területén, az életviszonyokban, divatban, környezetben stb. történt változásokat; sőt szerepénél és viszonylagos 'költségekímélő' jellegénél fogva kiválóan megfelel kísérletezésre, formai - művészeti útkeresések megjelenítésére, személyes környezeti 'vallomások' kisebb-nagyobb ars-poeticák megtételére.**(55)** Használhatóságából és érthetőségéből fakadóan különösen alkalmas a kortárs trendek, irányzatok, az ember - technológia - tárgy - környezet viszonyában történt utóbbi évtizedbeli változásainak, történéseinek bemutatására.

A szék esetében folyamatosan jelenlévő problémaként jelenik meg a múlthoz való viszony. Egy nagy hagyományokkal rendelkező bútortípus esetében nyilvánvalóan nagyon sokféleképpen, sokoldalúan mutatkozik meg ez a reláció. Már a múlt tagadása vagy nem kitüntetett elemként való kezelése is egyfajta történelemszemléletet képvisel. A múlt fizikai jelenlétére vagy az arra való hivatkozásra látható hiánya azonban nem jelenti a történelem (hagyományok és a tradíciók) iránti érzéketlenséget, pusztán azt az egyszerű helyzetet fejezi ki, hogy a szék a ma emberének, az aktuális trendek - irányzatok szerint készülő tárgy. A designer más fontos problémákra helyezi a hangsúlyt a szék tervezésekor és nem a történelmi hagyományok továbbgondolására. Nagyon sok patinás, hagyományaira joggal nagyon büszke cég tervezett olyan bútorokat is, amelyek nem árulkodnak történelmi gyökereikről, múlthoz való szoros kötődésükről. Az olasz Cassina cég**(56)** folyamatosan palettáján tartja a 20. század nagy építészeinek, bútortervezőinek egyes darabjait (F.L. Wright, LeCorbusier, Mies vand Rohe, Breuer Marcell stb.), ugyanakkor Rodolfo Dordoni 2007-es fa Pilotta széke vagy Markus Jehs és Jürgen Laub 'Cloth' műanyag karszéke szerkezetét, anyaghasználatát, technológiáját tekintve tipikusan 21. század eleji darab, s távol áll tőlük a historizáló attitűd.

110. sz. képmelléklet  
Történelem és design

Philippe Starck: Louis Ghost szék, 2002



Alessandro Mendini: Proust szék, 2011 (eredeti: 1978)



Jaime Hayón: Tudor szék, 2008



Marcel Wanders: Wanders Bisazza kollekción, 2011



110/A. sz. képmelléklet  
Történelem és design

Maarten Baas: Smoke szék, 2002



Patricia Urquiola: Comback szék, 2011



Thierry Leblanc: Balthus asztal, 2009



A szék egyszerre jeleníti meg a történeti folytonosságot és a permanens újat akarást, azonban időszakonként változó hangsúlyokkal és relációkkal. Ezek hol harmonikus viszonyban vannak, hol masszívan szemben állnak egymással. M. Thonet 14-es széke (1859) forradalmian új egységét teremtette meg az innovatív technológiából fakadó tárgyalakítás és a történelmi stílusokban gyökerező aktuális formanyelv között. A biedermeier időszak hivalkodástól mentes, racionális tárgy- és környezetkultúrája tetten érhető Thonet 'polgári' bútorában, ugyanakkor a legendás darab letisztultsága, józansága, újszerűsége olyan székben összegződött, amely több évtizeddel megelőzte korát. Bő hatvan évvel későbből, a szintén ikonikus, Breuer Marcell tervezte Vasziliy szék gyökeresen szakít a múlttal. A magyar mester konstrukciójában, anyagában, technológiájában, esztétikájában egyaránt az újat kereste; egy, a korábbiaktól gyökeresen eltérő design alapelveit fogalmazta meg, amelyek közül az egyik legfontosabb a múlt terhéől mentes új világ felépítése volt.(57)

A szék esetében nemcsak közelmúlt, hanem a régmúlt is szinkronitásban lehet a legújabb törekvésekkel. A legkülönfélébb időben született darabok létezhetnek egyidejűleg, úgy hogy teljes értékűen megőrzik funkcionalitásukat. A 19. század végén készült Shaker széken ugyanúgy lehet ülni, mint a 2010-es Milánói Bútorvásáron bemutatott Naoto Fukasawa által a németországi Thonet cégnek tervezett 130-as székén. Mindkettő kiválóan betölti gyakorlati funkcióját. A funkcionalitás mellett a tárgy felfogásában - a fa kitüntetett szerepe, racionális konstrukció, használhatósági szempontok primátusa - is analógiák fedezhetők fel, noha megjelenésében más formavilágot követ a kettő. Fukasawa kapcsolata a Thonettel azért is példaértékű és jellemző momentuma a 21. század eleji designnak, mert az egyik legragyogóbb múltú európai bútorgyártónak a kortárs japán design egyik legismertebb, a távol-keleti ország tradicionális tárgykultúrájához is szorosan kötődő alakja tervez új kollekciót.(58)

A kontinuitás és a diszkontinuitás, a múlt és a most problematikája nemcsak egy időszakon, irányaton, kollekción, hanem akár egy tárgyon belül is megnyilvánulhat, ezzel rengeteg újszerű formát és izgalmas feszültséget teremtve a bútorok világában.

Philippe Starck és Eugeni Quitllet 2009-es, polikarbonátból készülő műanyag Masters székében(59) három klasszikus modern széket gyúrt egybe, teremtett egyéni

112. sz. képmelléklet

Kultúra és design

Fabio Novembre: 100 Piazze – Lucca tál, 2008



Fabio Novembre: Robox polc, 2011



Philippe Starck – Eugene Quitlet: Masters szék, 2009



Patricia Urquiola: Canasta fotel, 2008



113. sz. képmelléklet

Kultúra és design

Stephen Burks: Manmade lámpa, 2010



Marcel Wanders: Cyborg2 szék, 2011 (Magis)



Nacho Carbonell: Tree szék, 2009



Philippe Starck: Bedside revolver lámpa, 2005





olvasatú szintézist. A dán, Arne Jacobsen 'ürkorszakos' 7-es szériájának egyik darabját, a finn-amerikai, Eero Saarinen Tulipán székét és az amerikai, Charles Eames Eiffel székét egyesítette Starck úgy, hogy mindegyikből a háttámla karakteres íve, vonalvezetése vetítődött össze a Masters szék játékosan összetett háttámlájába. Így, igen gazdag designtörténeti jelentéssréteggel rendelkező darab jött létre a tervezők kortárs időbeni értelmezésében, amelyet az egyik legkorszerűbb műanyag gyártási technológia alkalmazása tett igazán teljessé.

A múlt és a jelen viszonyának értelmezése sokféle formában nyilvánulhat meg a szék esetében. Kifejezést kaphat vegytiszta utáztatokban, mint a replikák esetében (például a Cassina cég klasszikus bútorkollekciója, amelyben F.L. Wright, LeCorbusier, Mies van der Rohe klasszikus bútorainak tökéletes reprodukciói találhatók). A designer átvehet egy-egy részletet tökéletesen hűen egy korábbi tárgyról, s azt applikálhatja saját produktumába. Ezek tulajdonképpen hol szó szerinti, hol átírt idézetek napjaink funkcionális és esztétikai elvárásainak, igényeinek, technológiájának kontextusában. A holland, Marcel Wanders enteriőrjeiben, bútoraiban, lámpáiban, tapétaiban a barokk és a rokokó csillogó, díszítményektől hemzsegő pompázatos világa idéződik meg, már-már álomszerűen szürreális és hangsúlyosan individuális attitűddel, ugyanakkor profi funkcionális részletmegoldásokkal (háttámla, székláb vagy ülőlap) ötvözve. Összességében provokatív, ugyanakkor még befogadható olvasatát adva a modern és a posztmodern irányzatok egyes jellemzőinek. **(60)**

Az utóbbi években gyártók, designerek körében közkedvelté vált a modern funkcionalista korszak előtti, 18 - 19. századból (vagy még korábbról) származó bútorok, leginkább székek különféle szempontok szerinti újrafogalmazása a legkorszerűbb 21. századi anyagok és gyártási eljárások felhasználásával. A holland Studio Job (Job Smeets és Nynke Tynagel) a Moooi-nak tervezett Gothic (Gótika) széke a preindusztriális tárgykultúra szakrális szellemét idézi meg könnyedebb, játékosabb formában a 21. század technológiájával. A szék nem fémből készül, hanem fröccsöntött polietilénből napjaink divatos színválasztékában (rózsaszín, napsárga, neonzöld, fehér, fekete stb.). Maarten Baas holland designer barokk stílusú széket éget meg (Smoke kollekció, 2002), s egészít ki epoxigyantás részletekkel, s teszi újból 'használhatóvá' a 21. század embere számára. **(61)**

## 111. sz. képmelléklet

### Kultúra és design

Humberto és Fernando Campana: Banquete fotel, 2002



Jaime Hayón: Kristályváza, 2009 (Baccarat)



Ingo Maurer: Birdie csillár, 2002



Ineke Hans: Neocountry szék, 2008 (Cappellini)



A Milánóban élő katalán, Patricia Urquiola Comback széke a Kartellnak a 18. századi angliai Windsor szék 21. századi átírata. A klasszikus darab felépítése: esztergált juharfa lábak, íves karfa tölgyfából és fenyő ülőlap, a lábak kereszttrudakkal vannak összekötve. A háttámla pálcák szétfelé sudarasodnak, végük keresztben hullámíves lezárást kap. Az Urquiola-féle, kül- és beltéren egyaránt jól használható Comback szék jóval egyszerűbb a klasszikusnál, homogén az anyagfelhasználás - minden részlete műanyagból, egy darabban öntött, hőre lágyuló színezett techno-polimerből készül, a háttámla pálcák befelé-összefelé tartanak, s hiányzik a hangsúlyos felső íves lezárás. A klasszikus jelleg megőrzése mellett a szék egyértelműen árulkodik saját koráról, tudatosan próbál szintézist teremteni egy már letűnt kor nagyszerű, mai napig élő bútora és a kortárs technológia között. A gyártó és a designer közösen annak a fogyasztói igénynek a kielégítésére törekszik, amely a fejlett technológia és a korábbi történeti stílusok, s tárgykultúrája között nem ellentmondást, hanem folytonosságot képviselő harmóniát lát.**(62)**

A nagy történelmi stílusokból (rokokó, empire, klasszicista stb.) szabadon merítő, ironikus egyéni hangvételű designszemlélet különösen jellemző, Philippe Starck műanyag bútoraira. Ezek közül talán a legismertebb az olasz Kartell cégnek tervezett, Louis Ghost (Lajos Szellem) nevet viselő fröccsöntéssel készülő kényelmes és strapabíró széke, amely a XV. Lajos- stílust idézi meg franciásan könnyed modorban, az olasz Kartell cég professzionális technológiájában és anyagában előadva. Az egykor a felsőpolgári és arisztokrata rétegek körében népszerű stíusból Starck átíratában modern populáris, sokak számára hozzáférhető demokratikus kategória lett, amely úgy képes a fennkölt stílusok lényegét megjeleníteni, hogy gyakorlatilag összes részletét, fizikai tulajdonságát tekintve (anyagok, technológia, fizikai tulajdonságok) ellentmond neki, gyakorlatilag semmiben sem hasonlít rá, semmiben sem közös vele.**(63)**

Az interpretáció és a forrás kettőssége nemcsak a nagy művészeti stílusokat, hanem népművészeti tradíciókat vagy vidéki-falusi életforma bútorait felelevenítő tervezőknél is tetten érhető. A holland, Ineke Hans robosztus, a tradicionális vidéki - paraszti - életmódból táplálkozó Ordinary nevű 'deszka' bútorai Starckhoz hasonlóan csak formai megjelenésükben hasonlítanak a hivatkozási alapként szolgáló kultúra tárgyaira, amúgy anyagukat (újrahasznosított műanyag) és technológiájukat tekintve tipikusan 21. századi darabok. Ez a kettősség nemcsak egy irányban működik. Gyakran tapasztalható, hogy tradicionális anyagok - fa, rattan - kapnak korábbi formaviláguktól merőben eltérő megjelenést. Az angol, Michael Young a klasszikus fa és napjaink korszerű, széles körben használt fémanyagának, az alumíniumnak a kettőséből tervezett high-tech széket az amerikai Emeco cégnek. Hasonló

törekvés figyelhető meg, Konstantin Grcicnél is, többek között az olasz Plank cégnek tervezett Monza székénél; ennél a darabnál a német designer a kőrisfa és a polipropilén racionális szintézisét teremtette meg a modern funkcionalista design konstruktivista hagyományait követve.(64)

A történelmi olvasatok összetettségét és sokszínűségét tovább bonyolítja, hogy a mai designer nem pusztán egy kultúrkör - egy ország vagy kontinens - történelmében, hanem földrajzi és szellemi értelemben is nagyon távol álló régiók múltja és jelene között barangolhat nagyfokú szabadsággal, egyfajta 'nomádként'. S ez a tér- és időbeni utazgatás nemcsak virtuálisan, hanem szó szerint értendő. Ma már adottak a lehetőségek, hogy bárki rövidebb-hosszabb időt eltölthessen a világ egyik legdinamikusabb fejlődő megapoliszában, a dél-kínai Shanghaiban vagy éppen csak a kőkorszakot maga mögött tudó brazíliai indián törzs valós életterében. Az oda-vissza nyitott idő- és térbeli mozgásnak köszönhetően a legkülönbözőbb technológiai - gazdasági fejlettségű társadalmak, kultúrák kerülhetnek érintkezésbe, az utóbbi évek tendenciáit tekintve nemcsak egyirányú - egyoldalúan kiszolgáltatott - viszonyba. A 'világfalu' kulturális és művészi, időn és tereken átnyúló-átívelő eklektikája az utóbbi évtizedekre teljesen a bútortervezés része lett. A fülöp-szigeteki, Kenneth Cobonpue Cebu szigetének rattan technikáját és a mintáit ülteti át a modern design közegébe. Stephen Burks amerikai designer a Morosonak tervezett egyes bútorait(65) a szenegáli mesteremberek szövök kézzel Afrikában.

### **4. 3. Kortárs magyar bútordesign**

#### **4. 3. 1. Magyar bútordesign a Magyar Formatervezési Díj**

**1999 - 2010 kitüntetettjei tükrében**

##### **Alapítás és előképek**

A Magyar Formatervezési Díj, ha nem is ebben a formájában, de több mint három évtizedes múlttra tekint vissza. Az első Ipari Formatervezési Nívódíjat 1979-ben hirdette meg a Magyar Formatervezési Tanács, s ez a törekvése tulajdonképpen az európai és világtrendekkel volt összhangban és csak tíz éves megkésettiséget mutat a nagy alapítási boommal szemben.(66)

A legrégebbi nemzeti design díjat Európában, az Aranykörzöt (Compasso d'Oro) 1954-ben alapította a milánói La Rinascente áruházlánc, Gio Ponti és Alberto Rosseli kezdeményezésére. A díjat azzal a céllal hozták létre, hogy értékeljék és népszerűsítsék azokat az olasz vállalkozókat, gyártókat és designereket, akik munkájuk során a modern esztétika értékeit részesítik előnyben. Az elismerés 1959-től részben, 1964-től pedig teljes mértékben átkerült az 1956-ban alapított Ipari Formatervezők Szövetségének - olasz rövidítése ADI - kezelésébe. A díjat 1960-ig évenként, később két, 1964-től pedig háromévente ítéli oda az ADI, az általa felkért rangos szakmai zsűri döntése alapján.

Az Aranykörző Díj az első ipari formatervezési elismerés volt Európában, jelentősége a kortárs olasz design elfogadtatásában és terjesztésében eleminek bizonyult, egyben ösztönzőként és mintaként szolgált számos ország formatervezési díjának létrejöttében.

A Német Design Díjat (Designpreis Deutschland) 1968-ban ítelték oda először, alapítója pedig a Német Design Tanács (Rat für Formgebung) volt. Az elismerést szokták a 'díjak díjának' is nevezni, mivel csak olyan produktumot lehet jelölni, amely az elmúlt 5 évben valamilyen rangos bel- vagy külföldi design elismerésben már részesült. A bekerülést tovább nehezíti, hogy csak szövetségi és tartományi gazdasági miniszterek és szenátorok jogosultak a nominálásra. A szigorú feltételek ellenére 2008-ban például 1.023 jelölés érkezett, amelyből 744 termék, 280 pedig kommunikációs munka volt.

A Dán Formatervezési Díjat 2000-ben alapították, az 1967-ben létrehozott Ipari Formatervezési Díj és az 1980-ban útjára indított Grafikai díj összevonásával. Az Osztrák Állami Design Díjat 1968 - 1996 között osztották ki, amely 2001-től Adolf Loos Állami Design Díjként él tovább. Kétévente, legutoljára 2009-ben ítelték oda.

## **2000 előtti időszakról**

Az Ipari Formatervezési Nívódíj első két évében bútor témában a nyertesek között az elemes rendszerek taroltak. 1980-ban miniszteri dicséretben részesült, Farkasinszki Zoltán Réka szekrénySORA, 1981-ben, Bánáti János Horizont és Tildi Béla Gyöngyös bútorcsaládja. Az első években jellemzően egy-két termék-tervező (gyártó) kapta meg a díjat. Tóth Tibor Pál Anna ülőgarnitúrája 1982 ( Kanizsa Bútorgyár) és Vásárhelyi János Rotonda széke (Balaton Bútorgyár) ülőbútorként kapott díjat.

Három fő inspirációs forrás figyelhető meg a bútorok formatervezésénél, amelyek mind azt a törekvést mutatták, hogy a tervezők összhangba kerüljenek a fajsúlyos nemzetközi trendekkel. Az 1970-es évek nagy európai centrumaihoz, a német, az olasz és a skandináv irányokhoz való igazodás (felzárkózás) már önmagában komoly teljesítmény volt, s az elért színvonalat a következő 30 évben sem sikerült meghaladni a magyar bútortervezésnek. Olyannyira nem, hogy a 20. század utolsó két évtizedének és az ezredforduló környékének teljesítményei sokkal imponálóbbak voltak méretüket-komplexitásukat, színvonalukat és megvalósulásukat tekintve mint az utóbbi 5-10 évé. Az időszakon belül egy-egy rövid periódus a magyar bútortervezés, s általában a magyar formatervezés 'virágkorának' is volt tekinthető.(66)

## **Új generáció megjelenése az ezredfordulón**

Az ezredforduló környékén új generáció jelent meg a bútortervezésben: Karajz Zsolt (Yuppie otthoni munkahely, 1997, Petrooffice), Szikszay László (Kabóca székek és asztal, 1998, Antik Kft.), Gyimóthy György és Kertész István (Núbia ülőgarnitúra, 1999, Kanizsa Trend), Horváth Gyula (Fanny garnitúra, Balaton), Finta Csaba, (Return bútorok, 2002, Garzon), Bánáti Gábor (Origo Design), Geppetto (Elek Márton és Elek Máté), Lakos Dániel, Tornoczky Gábor, Zalavári József stb., akik már az európai irányzatokra teljesen nyitottan 'design' szocializálódtak, számukra már természetes és elvárható volt Milánó, Köln, Bécs vagy Párizs nagy bútorvásárait látogatása, a legfrissebb design irányzatok ismerete.

35. sz. képmelléklet

Magyar bútordesign a Magyar Formatervezési Díj utóbbi 10 évében

Lakos Dániel: Sinus könyvespolc, 2000



Szikszai László: Kabóca szék, 1998



Lakos Dániel: Hajlatok bútorcsalád, 2001



A 20. század utolsó éveiben gomba módra szaporodtak el a modern nemzetközi lakberendezéssel, bútorokkal foglalkozó üzletek (VAM Design, Mobili Mania, Matteus, SIL, Filia-Bona, Fonte, W-Deco, Arkhenea stb.), s hasonló boom volt megfigyelhető ezzel párhuzamosan a nyomtatott sajtó (Atrium 1994, Bútorrend 1998, Szép Lak 1996, Tér és Rend 1995, Octogon 1998) területén is. A fogyasztók számára is széles körben elérhetővé váltak a modern bútorirányokról - trendekről szóló részletes és változatos információk. Ilyen körülmények között a szinkronitás elérése már nem tettként, hanem elvárásként (követelményként) fogalmazódott meg a tervezőkkel, gyártókkal szemben.**(68)**

Ennek a felfutó generációnak - virágzó időszaknak - az alaptónusát adta meg Lakos Dániel izgalmas formai játékokra, a vízszintes és a hullámfelület kontrasztjára épülő Sinus polca, amely a japán Asahikawa Nemzetközi Bútor Design Vásár formatervezési versenyének nagydíját nyerte el 1999-ben. A versenyt 1990-től három évente hirdetik meg, s mára a világ egyik legismertebb bútortervezői megmérettetésévé vált. Speciális jellemzője a versenynek, hogy a benevezett pályaművek mindegyikének fa felhasználásával kell készülnie.**(69)**

Ez az időszak hozta felszínre a Magyar Formatervezési Díj történetének legsikeresebb bútortervezőjét. Gyimóthy György az első nívódíját 2000-ben a Kertész Istvánnal közösen tervezett Núbia ülőgarnitúrájával érte el, amely üzletileg ugyan nem lett sikeres, de formatervezését tekintve időt álló darab maradt. A bútor letisztult, elegáns, könnyed - gyakran illették az akkor nagyon divatos minimál jelzővel - formavilága teljes mértékben beilleszthető volt a nagy trenddiktáló cégek, mint a Flexform, B&B Italia, Minotti, Rolf Benz akkori kínálatába; gyártását a Kanizsa Trend vállalta fel sajnálatos módon nagyon rövid időre. A tervezőpáros a következő évben az irodabútor területén mutatott rendkívül komoly teljesítményt. A Garzon Bútor által gyártott Offisys rendszer a hazai modern minőségi irodabútor gyártásban hozott üde felfrissülést és új színvonalat. A zsinórban harmadik Ipari Formatervezési Nívódíjat már egyedül érdemelte ki Gyimóthy György, s újabb bútorterületen bizonyította kivételes képességét a tervező. Az Artica fürdőszobaprogram már nem a közép, hanem a felsőkategóriát célozta meg. A furnérozott korpusz termékcsalád már első ránézésre is egyértelműen jelezte, hogy nem átlagos szériatermékekről van szó, hanem egy szűkebb fogyasztói réteg igényeit elégíti ki. Stílusában megmaradt a higgadt, elegáns racionalista



36. sz. képmelléklet

Magyar bútordesign a Magyar Formatervezési Díj utóbbi 10 évében

Gyimóthy György – Kertész István:  
Nubia ülőgarnitúra, 2000



Gyimóthy György – Kertész István:  
Offisys irodabútor-család, 2001:



Gyimóthy György: Artica fürdőszoba-program, 2002



Gyimóthy György: Quadrat polc, 2005



jelleg rengeteg apró finomsággal; a Gyimóthy bútorokban mindig felfedezhető kreatív játékosság sikeresen túllendítette a tervezőt a 'minimál stílus' veszélyein - buktatóin, mint a formai egysíkúság és az unalmas személytelenség. Két év szünet után újabb díj következett, most az üzletberendezés területén jött a siker. Az előzőhöz hasonlóan a mostani bútor-együttest is a Mobilia-Artica gyártotta. A Quadrát okos, kreatív, 'semleges' rendszer, amely kiválóan eleget tesz a vele szemben támasztott funkcionális követelményeknek.(70)

Lakos Dániel Sinus polcához mérhető nagy nemzetközi sikert magyar bútor csak 10 évvel később, éppen Gyimóthy György által tervezett Digitális képrendszer nevet viselő üzletberendezése ért el, amelynek 2009-ben odaítélték a Red Dot Design Díjat termék kategóriában. A multimédiás fal többféle funkciót elégít ki. Egyszerre látványos vizuális kommunikációs darab és prezentációs polc, így a termék, valamint a közölni kívánt információ egymást hatékonyan erősíti.(71)

Gyimóthy György 2005-ös sikere újabb fordulópontot jelent a kortárs magyar bútor és a Formatervezési Díj történeti viszonyrendszerében. Innentől kezdve 2010-ig bezárólag - immár öt éve - nem kapott formatervezési díjat bútor termék vagy terv kategóriában. Az egyetlen díjat bútor ebből az időszakból diák kategóriában a Szabó Dávid Fly nevet viselő interaktív padja érdemelte ki, amely tulajdonképpen egy érdekes koncepció elismerését jelentette a zsűri részéről.(72) A díjak elmaradása természetesen nem jelenti azt, hogy a megmérettetésre ne neveztek volna bútorokkal. 2008-ban - a 2004-es rekordot (12 produktum) megközelítő - összesen 11 terméket és tervet, valamennyi kategóriából (termék, terv, diák) válogatott be a zsűri az Iparművészeti Múzeumban megrendezett Formatervezési Díj kiállításra. A kiállított darabok formailag, funkcionálisan és koncepcionálisan is nagyon sokszínű képet mutattak. Voltak közöttük felnőtt és gyerek, közösségi terekbe és lakásokba való bútorok, csúcstechnológiát alkalmazó irodaszék és a fenntartható tervezés szellemében született ülőalkalmatosság, kísérleti és professzionális-piacérett darabok, a legfrissebb alternatív formatervezési törekvésekbe és a nagy nemzetközi stílustrendekbe illeszthető alkotások, magyar és külföldi designerek produktumai.

A változatosan gazdag és élvezetes összkép miatt (bizonyos fokig) érthetetlen, hogy az azt követő két évben összesen 3 nevezést, kettő diák és egy terv munkát tartott érdemesnek a grémium a bemutatásra. A 2010. évi kiállításra beválogatott egy alkotás,

37. sz. képmelléklet

Magyar bútordesign a Magyar Formatervezési Díj utóbbi 10 évében

Karajz Zsolt: Pirx szekrények, 2001



Saly & Tsa Kft. : Laura térelválasztó paraván, 2001



Vásárhelyi János: Lily közületi bútorcsalád, 2002



Standeisky Dániel: Silentium kerti pihenőbútor-család, 2003



38. sz. képmelléklet

Magyar bútordesign a Magyar Formatervezési Díj utóbbi 10 évében

Néma Júlia: Moduláris kerámia ülőbútor, 2003



Jermakov Katalin: M3 pihenőbútor, 2001



Manufactory: Noveda asztal, 2000



Püspök Balázs StepbyStep kreatív széke terv kategóriában, a formatervezési díj történetében a 'mélypontot' jelentette a bútort illetően, a terület ennyire alul még sohasem prezentálta önmagát. A felmerülő kérdés az, hogy a zsűri utóbbi évekbeli szakmai döntései egy rövid, átmeneti helyzet kifejeződése vagy őszinte be- és elismerése annak, hogy nagyon komoly válságban van a terület, s új stratégiákra van szükség a talpon maradáshoz és a megújuláshoz? Tulajdonképpen a 2008-as kiállítás gazdagsága számított-e kivételes eseménynek - ahol annyi minden szerencsésen összejött egyszerre -, vagy a tényleges valóságot az előző évek csökkenő tendenciája ( 2006 - 6 pályamű, 2007 - 5 pályamű), s a rákövetkező két év 2009 és 2010 radikális csökkenése jelenti? Annyi mindenestre látható a díj utóbbi évekbeli történetéből, hogy nagy magyar bútorgyárak 2002-ben kaptak utoljára formatervezési díjat - az azóta megszűnt Sellaton (volt Hajduthonet) Vásárhelyi János Lily közületi bútorcsaládja és a rövid életű Return bútorcsalád a Garzon Bútorgyártól, amelyet Finta Csaba tervezett -, s kiállított darabokkal is csak egy-kétszer szerepeltek az elmúlt 8 évben (Stulwerk, Kanizsa Trend, Sellaton, Balaton). A díjnyertes és a pusztán csak kiállított bútorok döntő többségét közép- és kisüzemek, olykor pár fős picli vállalkozások gyártják, a szintén 1-2 fős tervező-megrendelő designer-vállalkozás megbízásából. Így a minőségi designt képviselő magyar bútoroknak alig van valós, fizikai jelenlétükből fakadó tényleges hatásuk a piacon. A formatervezési díj kiállításokon bemutatott 'érett' bútorok szinte mindegyike kisszériás vagy egyedi termék; kivitelezési minőségük - a manufakturális gyártás miatt - magas színvonalú, célközönségük ezekből adódóan szinte kizárólag a tehetősebb fizetői rétegekből kerül ki (akik ugyanazt vagy hasonlót akarnak, mint a nagynevű külföldi cégek, csak jóval kedvezőbb áron), kijelölve egy olyan lehetséges terepet, amelyben versenyképesek tudnak lenni a külföldi produktumokkal szemben. Ez az attitűd nem zárja ki, sőt erősítheti azt a tendenciát, amely az utóbbi években figyelhető meg. Felnőtt és vásárlóvá érett lett a modern európai design különféle irányait megjelenítő és közvetítő piacon egy olyan generáció, aki határozott érzékenységet mutat a magyar bútorok iránt, s anyagi helyzeténél fogva meg is engedheti magának azok megvásárlását, noha ez az utóbbi kör jóval szerényebb, mint az érdeklődést mutatóké. Azonban, ez a csoport bármennyire is fontos, jelenleg annyira kicsi, hogy a magyar design komolyabb megújulását egyelőre nem generálhatja.

39. sz. képmelléklet

Magyar bútordesign a Magyar Formatervezési Díj utóbbi 10 évében

Somogyi Pál: Új stílus 2000 bútorok, 2002



Saly Péter: Sarlott fotel, 2004



Finta Csaba: Return bútorcsalád, 2003



40. sz. képmelléklet

Magyar bútordesign a Magyar Formatervezési Díj utóbbi 10 évében

Bay Zoltán – Geppetto Design Stúdió:  
Air1 high-end hangfal, 2006



Koós Pál: Etalon Essence high-end  
hangsugárzócsalád, 2007



Szabó Dávid: Fly interaktív köztéri pad, 2008



A magyar bútordesign nagyközönség szintjén való életben tartásában az elmúlt évtizedekben, de különösképpen az utóbbi években különösen fontos szerep jutott a médiának, a különféle rendezvényeknek - eseményeknek, szervezeteknek. Azonban a közelmúltat illetően - részben a gazdaság rossz teljesítményéből és a fogyasztói piac beszűküléséből adódóan - ezen a területen is komoly visszaesés, vagy legalábbis megtorpanás volt tapasztalható. A helyzetet jól jelzi, a design nem rendelkezik se a szakmának, se a nagyközönségnek szóló önálló magazinnal; még a múlt század '90-es éveinek elején szűnt meg a szakmai irányultságú, éveken át Tamás Mihály által szerkesztett Design (korábban Ipari Forma) lap. Azóta a design különböző jellegű és színvonalú populáris lakberendezési, építészeti-belsőépítészeti, életstílus és néhány szakmai kiadványban (több azóta már megszűnt, így az Atrium, Bútorrend, Interieur, Tér és Rend, Design Center, Tojás stb.) - mint az Octogon vagy a Magyar Iparművészet kapott több-kevesebb figyelmet. A bútordesign viszonylag szerencsés helyzetben van a lakókörnyezethez és a divathoz való szorosabb kötődése révén, mint az ipari formatervezés, amelynek témái gyakran - orvosi műszerek, gépek, berendezések, haszonjárművek stb. - nem igen férnek be a nagyközönségnek szóló lakberendezés-életstílus magazinokba. A bútor életkörnyezetet formáló aspektusai biztosítják részben, hogy a designnak ez a területe még a piac és a gazdaság válságos időszakaiban is, legalább az érdeklődés szintjén élő kapcsolatban tud maradni közönségével. Egy geometrikus formavilágú, elegáns, reprezentatív méretű furnérozott-fém-üveg étkezőasztal (Tornoczky Gábor, Noveda asztal 2000) még születése után tíz évvel is remekül mutat magazinok oldalán, noha élettörténete során jó ha egy-két tucatnyit értékesítettek belőle. A professzionális, kész darabok mellett (Bánhalmi Gábor: Random szék és asztal, 2008; Dózsa Farkas András: Origo vezetői székcsalád, 2006) a médiaérdeklődés és a különféle sajtóorgánumban való jelenlét fenntartására a fiatal designerek által tervezett kísérleti-koncepcionális darabok megfelelnek erre a szerepre, vagy legalábbis közvetítik azt az üzenetet, hogy folynak még kutatások és kísérletek ezen a területen. Lenkei Balázs E-széke és Juhos Lehel Satra széke (2008) vagy Püspök Balázs StepByStep ergonómiai gyerekszéke (2010) egyaránt magas fokú kreativitásról, formai érzékenységről, ugyanakkor a funkcionalitást is megfelelő súllyal kezelő szemléletről tanúskodik, mindegyik nemzetközi szinten is megállja a helyét, s sokkal több potenciál van bennük, mint a média hírigényének a kielégítése.



## **5. A design új paradigmája - környezettudatos, fenntartható design**

A 20. század '60-as éveiben jelentkező, kezdetben alternatív mozgalomként indult 'ökoszemlélet' napjainkra a legfontosabb paradigmájává vált a designnak. Ma már nincs olyan területe, ahol ne lenne meghatározó jelentősége. Rengeteg esetben a technológiai fejlesz-  
téseknél, az innovációnak és az esztétikai törekvéseknek is lényegi mozgatórugójává vált. A fenntarthatósági szempontok tudatosítása, érvényesítése elemi feladata lett a designnak. Az utóbbi egy - két évtized fejlődése pedig azt mutatja, hogy a 'fenntartható szemléletű' design legalább olyan sokszínű lehet, mint az esztétikai - formai megközelítésű. A fenntarthatóság mint szempont a design valamennyi összetevőjét befolyásolja: a tervezési folyamattól, az anyaghasználaton, a funkción, a formán, a technológián keresztül a fogyasztásig bezárólag.

A klasszikus nagy felosztása a designnak, mint a modern és posztmodern gyakorlatilag mára alárendelődik ennek a fenntartható designparadigmának. Mindkettőnek akkor van valós létjogosultsága, ha érvényesíti a fenntarthatósági szempontokat.

### **5. 1. Index Díj - az életet jobbító design**

#### **Történelmi előzmények - Dánia, a 'design nemzet'**

A dán design több évtizede a világ élvonalához tartozik, gyakran és nem érdemtelenül 'nagyhatalomként' aposztrofálva eddig elért státuszát. A design nemzetek top tízes illusztris társaságán olyan országokkal osztozik, mint Olaszország, Németország, Japán, Franciaország, Svédország, Finnország, Hollandia, Egyesült Államok, Spanyolország.

E kitüntetett pozíció megszerzésének távoli és közeli történelmi gyökerei visszavezethetők egyrészt a magas színvonalú dán kézművesség több évszázados, mai napig továbbélő, megújulására - szintézisre képes hagyományaira; másrészt a 20. század ötvenes-hatvanas éveiben egy olyan tehetséges designer - építész generáció jelent meg, amely szinte berobbantotta az ország formatervezését a nemzetközi köztudatba. Arne Jacobsen 1934-ben megépült koppenhágai Bellavista lakóháza közvetlenül kapcsolódott a Bauhaus funkcionalista, reduktív, geometrikus formákból építkező, s új utakat kereső 'design forradalmához'; az ötvenes években tervezett legendás, a 20. századi design ikonikus darabjai közé tartozó Hangya, Tojás, Hattyú székével és foteljeivel pedig a funkcionalista plasztikus-organikus irányzat egyik alapító mestere lett.(73)

A modern design e rendkívül gazdag és sokszínű irányzatát létrehozó nagy generáció további tagjai voltak még: Finn Juhl, Poul Kjaerholm, Poul Henningsen, a zseniális Verner Panton a Tölcsér (1958) és az 1967-ből származó Panton székeivel, valamint a mai napig lenyűgöző hatású Sidney-i Operaház ház (tervek: 1956-57) építésze, Jorn Utzon. A mindenre kiterjedő kísérletező attitűd (anyag, forma, technológia) mellett a dán designnak ezt az aranykorát is mélyen áthatotta a minőségi szemlélet, a funkcionalitás elemi szerepének érvényesítése, az emberközpontúság, s ami talán legkevésbé volt kézzelfogható, de annál jobban érvényesült és kisugárzott -- egy nyitott, demokratikus tervezői gondolkodás és társadalmi magatartás.

Ebben az időszakban sorra alakultak meg azok a nemzetközi hírű és jelentőségű cégek, amelyek - együtt a korábban alapított, a modern design irányt már az 1920-30-as évektől képviselő vállalkozásokkal - a következő évtizedekben a világ minden tájára eljuttatták a dán formatervezett termékeket, sok millió ember számára ismertté téve a kis ország grandiózus környezet- és tárgykultúráját. Ízelítőül néhány cég alapításának évszámával, amely ma már fogalomnak számít a saját területén: Fritz Hansen - bútor 1872, Louis Poulsen - világítás 1874, Eva Solo - mindennapi használati tárgyak 1913, BoConcept - bútor és lakáskiegészítő 1952, Lego - játék 1952, Bang&Olufsen - audió, videó és multimédiás eszközök 1925, Georg Jensen - ezüst dísz- és használati tárgyak 1904, Velux - árnyékolás és nyílászárók 1941, Vestas - szélérőművek 1945, Erik Jorgensen - bútor 1954, Stelton - rozsdamentes acéltermékek 1960, stb.

A világszínvonalú dán design bel- és külföldi népszerűsítését, továbbfejlesztését és versenyeztetését hasonlóan jól szervezett, professzionálisan menedzselt és működtetett intézmények és díjak segítik. A Dán Design Center 1978-óta kiállításokkal, szakmai rendezvényekkel, előadásokkal, továbbképzésekkel, kiadványokkal, konferenciákkal organizálja és promotálja a designéletet az országban és nemzetközi szinten egyaránt. A Dán Design Díj pedig - eredetileg ID Prize néven indult - 1965-óta ismeri el a legjobb formatervezési teljesítményeket az országban, s egyike a világ legismertebb és legnagyobb presztízsű ilyen irányultságú nemzeti kitüntetéseiének.(74)

## **Közvetlen előzmények**

Azonban egyvalami hiányzott a dán designéletből: olyan nagyszabású program - esemény, amely újból a progresszív design közgondolkodás főáramába pozicionálja az országot, sikere

1. sz. képmelléklet

Index-díj kategóriáinak nyertesei, 2005

**Test**

LifeStraw víztisztító – Torben Vestergaard Frandsen (Dánia),  
Rob Fleuren (Hollandia), Moshe Frommer (Izrael)



**Otthon**

Softwall mobilfal - Stephanie Forsythe,  
Todd MacAllen (Kanada)



**Munka**

Latin-Amerika Obszervatórium –  
Innovációs Mesterségek Spanyol Alapítványa (Spanyolország)



**Szórakozás**

Apple iTunes, iPod - Jonathan Ive,  
Apple Industrial Design Group (USA)



**Közösség**

Siyathemba / A remény földje  
- Cameron Sinclair, Swee NG (USA)



esetén pedig a környezet- és tárgykultúra világában is zajló versenyben hosszú távon az ország hagyományaihoz illő helyet biztosít.

Nagy nemzetközi design vásárok, kiállítások területén óriási befektetések és több évtizedes szervezői munka eredményeképpen már kialakult egy elfogadott és jól működő struktúra, amelybe újat beépíteni valami elképesztően nagy feladat lett volna még a leggazdagabb, legnagyobb design hagyományokkal rendelkező országok számára is. Az új programnak olyan eseményekkel kellett volna konkurálnia, mint a kölni vagy milánói Bútorvásár, a frankfurti ISH, a bolognai Cersai, a frankfurti Heimtextil, a velencei Építészeti Biennále, a berlini IFA, a Las Vegas-i CES, a genfi vagy párizsi Autószalon, stb. A Bella Centerben megrendezett Koppenhágai Bútorvásár a maga méreteivel, elfogadott profiljával regionális központként találta meg helyét a nemzetközi bútorvásárok palettáján, magasabb szintre emelése sem gazdasági, sem koncepcionálisan nem lett volna indokolt.(75)

A másik lehetséges irány a design díjak világába mutatott, amelyben a struktúra csak az utóbbi 15-20 évben kezdett határozott formát öltetni. Ebben a rendszerben vannak több évtizedre és alig pár éves múltra visszatekintő nagy nemzetközi elismerések, mint az építészet - belsőépítészet területén a Pritzker-díj, a brit és az amerikai Építészeti Szövetségek aranyérmei és egyéb kitüntetései, a malajziai központú építészeti irányultságú Aga Khan-díj; a formatervezés területéről a német Red Dot és iF, a japán Good Design Díjak és az amerikai Nemzetközi Nívódíj, a vizuális kommunikációra fókuszál az angol D&DA Díj és az Európai Unió Design Díj, a csomagoláshoz kapcsolódik a francia Pentawards. Külön szekciót képviselnek a fiatalok számára kiírt ismétlődő kreatív design versenyek, mint a svéd Electrolux Design Lab és a német Braun Díj. Népszerűek még a nagy nemzetközi nyomtatott és internetes magazinok, kiállítások - események, mint a Wallpaper, a Világ Építészeti Hírek (WAN) népes számú kategória győztesei, a New York-i Nemzetközi Kortárs Bútor Vásár (ICFF) szerkesztői díjazottjai vagy a Design Miami által megválasztott Év Designere is.

A jelentős nemzetközi design díjak széles spektruma és tekintélyes száma ellenére ez a struktúra még meglehetősen rugalmas és alakulófélben lévő, ezért itt potenciálisan sokkal jobbak a lehetőségek egy induló nagyszabású vállalkozás számára. Nem beszélve arról, hogy amennyiben az indítani kívánt projektet nem üzleti, hanem közhasznú alapon kívánják működtetni, stabil pénzügyi háttérrel biztosító állami szerepvállalás mellett, akkor a design díj irány tűnik kézenfekvőbbnek. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy ne lenne fontos a projekt gazdasági, szakmai és társadalmi sikeressége szempontjából szponzorok felkutatása és megnyerése.(76)

## Szociálisan érzékeny és fenntartható design paradigmája

Johan Adam Lindeballe építész-designer és Jørgen Rosted közigazgatási államtitkár eredeti elképzelése szerint az Index egy nagyszabású világeseményként debütált volna koppenhágai központtal, azzal a céllal, hogy Dániát hagyományos designértékeivel reklámozza-menedzselje, s ezzel minél több turistát és befektetőt vonzzon az országba.

A dánok mielőtt nagy elánnal nekikezdték volna a koncepció megvalósításának felismerték annak fontosságát, hogy egy világra szóló esemény elindítása és megrendezése a virágzó designkultúra ellenére sem nélkülözheti az alapos konzultációt, az egyeztetéseket a társadalom, a szakma, a lehetséges támogatók minél szélesebb körével. A helyi és a nemzetközi igények, elvárások pontos feltérképezése és megértése végett a felkért szakértők rengeteget utaztak, s a világ számos országába eljutottak, elismert designerekkel, kutatókkal, művészekkel, társadalmi szervezetek vezetőivel, a gazdasági és a kulturális élet meghatározó személyiségeivel, újságírókkal beszélgettek, kérték ki véleményüket. A megkérdezettek túlnyomó többsége kiemelte a design emberi (humanisztikus) vonatkozásait és fontosságát nemcsak a hagyományosnak tekintett 'termékek', hanem szolgáltatások és rendszerek tervezésénél is. Ezekből a válaszokból kristályosodott ki az a megközelítés, amely a designnak a társadalmat, a környezetet és az emberi kapcsolatokat, egyszóval az életet jobbító szerepét emeli ki és állítja a koncepció középpontjába, mint nemzetközileg releváns megközelítést, ami nem melleleg kiválóan illeszkedik az ország design tradíciójához, demokratikus berendezkedéséhez.(77)

A fundamentum - *az életet jobbító design* - megfogalmazását követően a szervezet munkatársai megkezdték a rendszer kidolgozását, amelyet ma a világ Index Díjként ismer.(78) Már az induláskor elemi fontosságúként, rendszeralkotó értékeként kezelt fenntarthatósági, ökológiai szempontok egy több évtizedes globális szinten zajló folyamat eredményei, amelynek kisugárzása a környezet- és tárgykultúra minden területén megfigyelhető. Nem pillanatnyi vagy itt-ott felbukkanó jelenségekről, hanem a gazdaság, a társadalom és a kultúra egészét, benne természetesen a designt is formáló kényszerekről, felismerésekről és hatóerőkről lehet beszélni. Az utóbbi 15-20 évben a BRIC-országok, mint Brazília, Oroszország és különösen India, Kína elképesztő gazdasági fejlődést produkáltak, amelynek egyik következményeként radikálisan újra kell gondolni a fenntarthatóság, a szociális érzékenység, a haszon és a design kapcsolatrendszerét. A megváltozott körülményeket figyelembe vevő, s azokat leképező értelmezések megfogalmazása, releváns kutatási irányok

kijelölése és az adekvát megoldások kidolgozása nemcsak filantróp, hanem gazdaság-üzleti nézőpontból is megkerülhetetlen felismeréssé vált.

Az osztrák-amerikai designer, Victor Papanek 1971-ben publikálta szociális indíttatású, ökológiai szempontokat érvényesítő paradigmaticus művét. A 'Design a való világnak' könyvében(79) Papanek radikálisan szakított a fogyasztói társadalmak pazarló (anyag, energia, munka), a mesterséges elavítást alapelveként kezelő, a tényleges emberi szükségleteket mértéktelenül meghaladó vásárlói kultúrájával és az azt kiszolgáló formatervezői szemlélettel-gyakorlattal. A szerző olyan designattitűd megteremtését szorgalmazta, amely valóságos problémákra - mint a szegénység, elmaradottság, környezetszennyezés, hátrányos helyzetű vagy idős emberek problémái - ad racionális, a környezetet kímélő, szociálisan érzékeny válaszokat. Mindezt teheti azért, mert Papanek szerint a designer legfontosabb szerepe a problémák megoldása, amely tulajdonképpen kreativitásként értelmezhető.(80)

Papanek 1963 és 1971 között rengeteget dolgozott Stockholmban és Helsinkiben; olyan kultúrákban élhetett, amelyekben az emberközpontú társadalomszemléletnek és a természet megóvásának komoly hagyományai voltak, amelyeket fantasztikus építész- és designer generáció tett a 'skandináv modern' stílus részévé, amely az egész világon ismertté és széles körben elfogadottá vált. 1930 és 1970 közötti évek elképesztően termékeny időszakát jelentették ennek a régióknak, ekkor alkotta meg zseniális műveit többek között a finn A. Aalto, T. Wirkkala, T. Sarpaneva; a svéd B. Mathsson; a dán A. Jacobsen, P. Henningsen, J. Utzon és V. Panton.(81) De ebben az időszakban, az 1960-as évek elején alakult a svéd Ergonomidesign. A csapat tervezői koncepciójának középpontjában a felhasználóbarát tervezés állt, ami maximálisan figyelembe veszi az emberek igényeit, funkcionális szükségleteit; nyitott minden felhasználói csoport irányába, azokra is hangsúlyosan, akiket a piac többnyire figyelmen kívül hagy, mint az idősebbek, betegek, rokkantak vagy fogyatékkal élők. A nyitottság azt is jelentette számukra, hogy tudatosan és erőteljesen törekedtek arra, hogy a design folyamatába bevonják azokat is, akik számára tervezik a tárgyakat, figyelembe véve életkori, biológiai, szocio-kulturális sajátosságaikat. Ezt a felhasználó központú, humanista beállítottságú, sokrésztevéző közreműködői tervezést a későbbiekben a szakma elnevezte befogadói designnak, amely mára olyannyira elfogadott és népszerűvé lett, hogy a földrajzi határokat jócskán túlnöve a kortárs nemzetközi designirányzatok egyik alapvetéseként működik.(82)

A fejlett mellett a fejlődő világ környezeti és szociális problémái iránti érzékeny szemlélet kialakításában, s elterjedésében fontos szerepet játszott a Szegények Bankját 1983-ban

létrehozó bangladeshi közgazdász, Muhammad Junus, aki ezért a tevékenységéért 2006-ban elnyerte a Béke Nobel-díjat. Junus a legszegényebb és leginkább rászorulóknak nem segélyekkel támogatandó milliókat (milliárdokat) látott, hanem olyan embereket - s lehetnek bárhol a világon - , akik 'humanisztikus' mikrokölcsönökből indított apró vállalkozásaik révén aktív, termelő tagjai lehetnek a társadalomnak. A design szempontjából ezek a tömegek olyan igényekkel jelennek meg a fogyasztói piacon, amellyel mindenképpen foglalkoznia kell, amennyiben valós problémákkal akar szembesülni.(83)

Szintén a szegénység, s annak radikálisan új megközelítése állt vizsgálódásainak középpontjában a 2009-ben elhunyt kiváló indiai menedzsment kutató-oktató, C.K. Prahalad munkásságában is. A fejlett világ tudományos köreit is lenyűgöző, 2004-ben publikált "Esélyek a piramis alján" c. könyvében(84) azt a releváció erejével bíró nézetet képviselte, amely szerint a fejlődő világ szegényeinek milliárdjai összességükben óriási piacot, üzleti potenciát jelentenek, csak olyan új szemlélet alapján tervezett és gyártott termékekkel kell megjelenni - a legnagyobb multinacionális cégeknek is -, s olyan értékesítési és marketing módszereket kell alkalmazni, amelyek kifejezetten ezeknek a rétegnek az igényeit, életkörülményeit és fogyasztásait veszik figyelembe.(85)

A design világában az utóbbi 10-15 évben gyökeres váltás történt az ökológiai - fenntarthatósági szempontok érvényesítését és szerepét illetően. Az utóbbi pár év nagy bútor, jármű, háztartási berendezések-eszközök, szaniter vagy textil kiállításait tekintve - Köln, Milánó, Genf, IFA, CES, ISH, Heimtextil stb. - szinte egyöntetűen elmondható ezek a szempontok a különféle stílusokon és trendeken átívelően alapvető értékeként jelennek meg a gyártók, designerek és forgalmazók részéről, nem beszélve az egyre tudatosabb fogyasztók tömegeiről.(86)

A kutatói munkára felkért szakemberek mindezeket az aktuális nemzetközi tendenciákat, valamint a dán társadalmi, gazdasági, kulturális és designhagyományokat egyaránt figyelembe vették, amikor megfogalmazták javaslataikat, s amelyek alapján az alapítók döntöttek az Index 'nagy programjának' alapfilozófiáját, értékeit és formáját illetően.

### **Index Díj célja, struktúrája, működése, kategóriái**

A nonprofit Index szervezet legfontosabb célja: olyan design attitűd és eredményeik ösztönzése, elismertetése és elfogadtatása, amely a fejlett és a fejlődő világ társadalmaiban

## 2. sz. képmelléklet

### Index-díj kategóriáinak nyertesei, 2007

#### Test

'Mozgékonyság mindenkinek' művégtag –  
Sébastien Dubois (Kanada)



#### Otthon

Napkulacs

- Alberto Meda és Francisco Gomez Paz (Olaszország)



#### Munka

Nyelvszívó - Philip Gree, Lisa Stroux, Graeme Davies,  
Chris Huntley (Nagy-Britannia)



#### Szórakozás

Tesla roadster

- Elon Musk, Martin Eberhard és Barney Hatt (USA)



#### Közösség

OLPC XO (100 dolláros) laptop –  
MIT Tervezőcsoport/Nicholas Negroponte és Yves Behar (USA)



#### Közösség

Antivírus védőcupak

- Han Pham (Dánia)





élők valós szükségleteire adnak a fenntarthatósági szempontokat maximálisan figyelembe vevő válaszokat; tömören és összefoglalóan: jobba teszik az emberek életét.(87)

A cél megvalósításának érdekében a szervezet alapítói egy díjat hoztak létre, amely indulásának pillanatában - jelezve a kitűzött cél fontosságát, az elismerésben részesített termékek, szolgáltatások, programok súlyát és támogatásának fontosságát - a legtöbb pénzzel járó designkitüntetés lett a világon: a kategóriák egyes nyertesei 100.000 eurót kapnak. A szervezet és a díj támogatói között állami intézmények és magánszervezetek egyaránt találhatóak: Gazdasági és Üzleti Ügyek Minisztériuma, Dán Vállalkozási és Építési Hatóság, Den Obelske Családi Alapítvány, George Jorck és Hustru Emma Jorck Alapítvány, Holger Petersens Alapítvány, Lauritzen Alapítvány.

A 2002-ben alapított Index védnöke, Frederik dán koronaherceg. Az öt belső tagot és pénzügyi bizottság elnökét magába foglaló Tanács (Board) a felelős a szervezet átfogó stratégiai fejlesztésének és működésének felügyeletéért. Elnöke Jens Wittrup Willumsen gazdasági-pénzügyi szakember, aki jelenleg is több nagy cégnek, többek között a dán nemzeti turisztikai szervezet, a Visit Denmark igazgató tanácsának tagja.

Az Index szakmai motorja a zsűri, elismert és tapasztalt szakemberekből álló 10 fős csapat, nagyfokú rálátással a design, a gazdaság és a társadalom legkülönbözőbb területeire és problémáira. Elnöke az építész végzettségű, Nille Juul-Sorensen, aki az Arup igazgató-helyettese; irányítása alá tartoznak a világ legnagyobb mérnökvállalatának 35 országban működő terméktervezési részlegei. Elnökhelyettese Arnold S. Wasseman designer, az IDEO főmunkatársa, a párizsi R. Loewy Design Iroda formatervezési igazgatója és a kaliforniai Berkeley Egyetem oktatója. További ismert tagok a zsűriben: Hella Jongerius holland designer, tucatnyi nemzetközi cégnek tervez bútorokat, kerámia- és üvegtárgyakat; John Heskett szakíró és tanár, több nagysikerű designkönyv (Industrial Design, Design in Everyday Life,) szerzője, jelenleg a Hong-Kong-i Műszaki Egyetem oktatója; Paola Antonelli a New York-i Modern Művészeti Múzeum design és építészet kurátora; Ravi Naidoo a dél-afrikai média és marketing cég, az Interactive Afrika alapító-igazgatója; Pontus Wahlgren a IDEO vezető ipari formatervezője; Ged Davis a Royal Dutch/Shell korábbi elnökhelyettese és a davosi Világgazdasági Fórum volt igazgatója, jelenleg stratégia tanácsadó energia-politikai kérdésekben. A szervezet munkáját kiváló szakemberekből, vezetőkből álló 16 fős nemzetközi tanácsadói testület is segíti a design, a környezetvédelem, a gazdaság és szociális szféra legkülönbözőbb területeiről. A díj és a hozzákapcsolódó kiállítások, a különféle oktatási programok és akciók megszervezéséért, lebonyolításáért, az átfogó kommunikációért, a

3.sz. képmelléklet  
**Index-díj kategóriáinak nyertesei, 2009**

**Test**

Hordozható szívritmus figyelő monitor –  
 Freeplay Energy Ltd. (Dél-Afrika)



**Otthon**

Chulha kályha  
 - Philips Design Team (India)



**Munka**

KIVA mikrohitelzési weboldal –  
 KIVA Org. (USA)



**Szórakozás**

Disznó 05049 c. könyv  
 - Christien Meindertsma (Hollandia)



**Közösség**

Elektromos autó töltőhálózati rendszer –  
 Shai Agassi – Better Place (Izrael - USA)



**Közönség**

Utcai hálózások hajléktalanoknak  
 - Jean Madden (Ausztrália)



kapcsolattartásért, a napi ügyek intézéséért az Index Team felel, Kigge Hvid vezetésével, aki a kezdetektől fogva aktív alakítója, közreműködője az Indexnek.

Az Index Díj sok mindenben különbözik más design elismerésektől. Az egyik legfontosabb, hogy a designt nem a hagyományos kategóriarendszer szerint osztályozza. A tradicionálisan használt címkék, mint az ipari formatervezés vagy terméktervezés, vizuális kommunikáció, textil, divat, kerámia-üveg, belsőépítészet stb. leginkább anyag, technológia, funkció szerint osztályozzák a produktumokat és nem tükrözik vissza teljes komplexitásában a modern design köztes helyét, amelyet a tevékenységek, szakmák, tudástartalmak szociális hálójában elfoglal. Az Index által kidolgozott és használt öt kategória: test, otthon, munka, játék, közösség arra kívánja ösztönözni az Index Díjra jelölőket, hogy ember-, társadalom- és környezetcentrikusan, a hagyományos kategóriarendszert fellazítva, korlátain túllépve gondolják át és próbálják meg elhelyezni az általuk javasolni kívánt produktumokat - szolgáltatásokat, s designjukat.

Az Index zsűrije alapvetően három kritérium alapján<sup>(88)</sup> értékeli a beérkezett pályaműveket. A formai (form) megítélés mellett egyenrangú szempontként kezeli a hatást (impact) és az összefüggést (context). A designt hagyományosan leginkább a formával azonosítják; jelentősége és közvetlen kapcsolata a felhasználóval természetesen az egyes Index kategóriákban sem kérdőjelezhető meg. Az emberek a produktumokat anyag, szín, felület, illat, mozgás stb. keresztül érzékelik, s kerülnek velük későbbi döntéseikre is kiható elsődleges fizikai és mentális kapcsolatba. Jogos elvárás tehát, hogy az Index Díjas produktumok 'formailag' teljesen rendben legyenek, hiszen sikerességük egyik fontos záloga éppen ebben keresendő.

A hatás kritérium azt értékeli, hogyan javítja az adott produktum vagy szolgáltatás, s ezek nélkülözhetetlen összetevője a design az emberek életét, milyen vonzatai vannak a környezetre és a gazdaságra.

A kontextus az a háló, amelyben a termék vagy szolgáltatás kifejti funkcióját, amelyben a design kapcsolódik a kultúrához, a földrajzi adottságokhoz, az etikához, összességében a társadalomhoz.

### **Index Díj működése**

Az Index Díjat kétévente, alapos előkészítés után először 2004-ben hirdették meg és 2005-ben avattak első ízben győzteseket. Az Index Díjra jelölés teljesen nyitott, bárki az egész világról: egyén, szervezet, cég, intézmény, egyetem, az Index regionális képviselője (egy

#### 4. sz. képmelléklet

### Index-díj kategóriáinak nyertesei, 2011

#### Test

Jobb látás jobb tanulás, ingyen szemüveg-program –  
Fuseproject Yves Behar, (Svájc - USA)



#### Otthon

Szociális lakások (Monterrey – Mexikó),  
Elemental (Mexikó)



#### Munka

Design a változásért – globális iskolai gyerekprogram,  
Kiran Bir Sethi és Pranay Desai (India)



#### Szórakozás

Hövdíng kerékpár-fejvédő,  
Anna Haupt és Terese Alstin (Svédország)



#### Közösség

Design Szöul – átfogó városfejlesztési terv,  
Városi Önkormányzat (Koreai Köztársaság)



#### Közönség

Újszülött-melegítő, Linus Liang, Naganand Murty,  
Rahul Panicker and Jane Chen (India - USA)



nagyobb régió elismert design szakértője, művelője) - nevezhet designert, stúdiót, céget, diákat vagy lelkes amatőrt szintén a Föld bármelyik országából. Fontos kritériumok, hogy a produktum - ami lehet termék, szolgáltatás, koncepció, stratégia a design bármelyik területéről, mint például építészet, grafika, ipari forma, zöld technológia, várostervezés stb. - nem lehet a jelölés időpontjában 5 évnél régebbi, eredeti koncepciót kell képviselnie, minimum prototípus készülségi fokkal kell rendelkeznie, a későbbikre való tekintettel, pedig nem lehet korábbi Index jelölés döntőse.

A zsűrizés menete kétlépcsős. Az elsőben a testület a pályázati feltételekben megadott paraméterek alapján beküldött összes jelölést elbírálja és kiválogatja a finalistákat. Ez a folyamat alapvetően interneten zajlik. A második körbe jutottaktól a zsűri újabb anyagokat - leírásokat, képeket, modellt vagy prototípust - kér be, egyúttal megállapodást köt a jelöltekkel, amelyben megerősítik részvételüket az Index Díjon és az ehhez kapcsolódó kiállításon. A régebbi és a beérkezett újabb anyagok együttese alapján dönt a zsűri az egyes kategóriák győzteseiről. A zsűri fenntartja magának a jogokat, hogy egyes jelöléseket az egyik kategóriából átsoroljon a másikba, valamint - ha úgy ítéli meg - ne hirdessen győztest valamelyik kategóriában. A Test kategóriájába tartozik minden olyan design, amely a testhez köthető, mint például ruha, cipő vagy gyógyításhoz szükséges eszközök - berendezések. Az Otthon kategóriába sorolhatók az építészet-belsőépítészet, világítás, bútor, háztartási berendezések, szoftverek és kommunikációs eszközök, az együttélést javító legújabb szolgáltatások stb. A munka kategóriába tartoznak a munkahelyi és oktatási funkciót kielégítő építészet-belsőépítészet, szerszámok és gyártóberendezések, kommunikációs-menedzsment-ellenőrzési rendszerek és szolgáltatások. A szórakozás kategóriába tartozik a játékhoz, pihenéshez, sportoláshoz és kultúrához köthető valamennyi design. A közösség kategóriába tartoznak azok a produktumok és szolgáltatások, amelyeken a közösség osztozik, mint például utak, nyilvános terek, városok, parkok, közlekedési eszközök, tömegmédia stb. Az öt hivatalos kategória mellett közönség díjat is kiosztanak; a győztes kiválasztása online történik és bárki szavazhat a második körbe jutott produktumok közül. A közönség díjat a világhírű dán bútorgyártó cég, a Fritz Hansen támogatja, s a nyertes a cég valamelyik értékes bútorát - pl. Arne Jacobsen Hattyú foteljét - kapja ajándékba.

A Design Díj győzteseit ünnepélyes keretek között hozzák nyilvánosságra, s ezzel párhuzamosan Koppenhága belvárosában a döntőbe jutott és nyertes alkotásokból nagyszabású kiállítást rendeznek, s az ezekből összeállított válogatások a későbbiekben a világ számos pontjára eljutnak. A 2009. évi budapesti Design Hét keretében az Erzsébet téren voltak láthatók 2007 kitüntettjei.

## 5. 2. Design az élővilágért

Az Amerika Nemzeti Design Múzeum és a Természet Felügyelőség 10 vezető designert bízott meg 2008-ban azzal a feladattal, hogy tekintettel a fenntarthatóság szempontjára, növeszthető - nevelhető, aratható - kitermelhető anyagok új alkalmazási lehetőségeit fejlesszék ki. Mindegyik megoldás egy-egy történet lett a felhasznált anyag élelciklusairól, a megőrzés és a formatervezés erejéről.**(89)**

Az eredményekből - tervekől, vázlatokból, kész produktumokból - a szervezők vándorkiállítást állítottak össze. A tárlat 2009. májusában debütált a New York-i Cooper Hewitt Design Múzeumban; kurátorai a neves grafikus, Abbott Miller és az intézmény kortárs design részlegének vezető munkatársa, Ellen Lupton voltak.**(90)**

A felkért jó nevű designerek a Természet Felügyelőség működési területein dolgoztak, s az adott hely speciális anyagait használták fel tervezői munkájuk során. A helyszínek rendkívül változatos képet mutattak; voltak közöttük jellegzetes amerikai tájak és egzotikus távoli vidékek, mint a csodálatos mikronéziai szigetvilág tengeri faunája vagy a bolíviai esőerdő buja vegetációja. A designerek azt kutatták, hogyan lehet ezeknek a régióknak jellegzetes anyagait, így a bambuszt, a különféle fákat vagy a gyapjút újszerűen, hasznosan és izgalmas formákban újragondolni.**(91)** A Természet Felügyelőség a világ vezető természetvédelmi szervezete, amely az Egyesült Államokon kívül Dél-Amerikában, Ázsiában, a Csendes-óceán vidékén, a karibi térségben fejti ki tevékenységét; közel 600 ezer négyzetkilométer területen egymillió önkéntessel próbálja a veszélyeztetett területeket megóvni.

Az utóbbi években páratlan sikert ért el a '100 dolláros', az OLPC laptop formatervezésével a svájci, de évtizedek óta a kaliforniai San Francisco-ban tervezői stúdiót (Fuseproject) működtető designer, *Yves Behár*, aki egy női kakaótermelő szövetkezettel dolgozott együtt Costa Ricában. A közös munka eredményeként olyan eszközöket fejlesztett ki, amelyben az asszonyok tárolhatják és reszelhetik a nyers kakaót; használatukkal könnyebben elkészíthetik tradicionális forró italukat.

A New Yorkban dolgozó *Maya Lin* a Természet Felügyelőség FSC (Erdő Gondnoksági Tanács) tanúsítványával rendelkező fából készített padot, amely láttatni és érzékelteni engedi az anyag eredeti nyers szépségét. A tanúsítvány annak igazolása, hogy a fa kitermelésekor

11. sz. képmelléklet  
Design az élővilágért

Yves Behar: csokoládé tartó és reszelő



Maya Lin: pad



11/A. sz. képmelléklet  
Design az élővilágért

Stephen Burks: vetőeszköz



Hella Jongerius: gumi-kerámia váza



Christien Meindertsma: kötött szőnyeg





alapvető szempontként kezelték a természeti egyensúly megőrzését, s a környezeti károk megelőzését.

Az Egyesült Államok-beli *Stephen Burks* az ausztráliai Noongar törzs tagjai számára tervezte helyi fa felhasználásával a Totem nevű eszközt, amellyel a bennszülöttek egyenletesen és egyenes vonalban tudnak magvakat elszórni, amelyből később megélhetésüket szolgáló gyógynövények és kozmetikai készítmények alapanyagául szolgáló növények kelhetnek ki.

*Hella Jongerius* Hollandiából a mexikói Yucatan félszigetre látogatott, ahol megfigyelte a tradicionális gumigyártás teljes folyamatát. Az így nyert tapasztalatok eredményeként olyan vázákat és tálakat készített, amelyek ötvözik a két természetes anyagot: a kerámiát és a gumit, meglepő és izgalmas formai-texturális összhatást eredményezve.

Az ismert amerikai divattervezőt, *Isaac Misrahit* Alaszka kristálytiszta vizeiben élő lazac pikkelyes bőre - mint a lazaciparág nagy mennyiségben termelődő mellékterméke - ihlette meg, amelyből rendkívül szép és elegáns női ruhát készített.

A holland *Christien Meindertsma* az Idaho állam dús legelőin, környezettudatosan tartott birkák gyapjából nyert szálakból készített a megszokottnál jóval vastagabb fonalat, amelyből méreates kötőtű segítségével erőteljes struktúrájú, plasztikus szőnyeget kötött.

Mikronézia csodálatos trópusi tengereiben élő Fekete és Keishi kagylókból, 'növényi elefántcsontból' tervezett nyaklánc, karkötő és további kiegészítőket tartalmazó sorozatot, *Ted Muehling*, a New Yorkban élő világhírű ékszerész.

*Kate Spade* New York-ból a bolíviai dzsungelben ottani mesteremberekkel közösen készítette el helyi fák, pamut és pálmalevélből nyert jipijapa nevű rostszál felhasználásával táska-együttesét.

Az izraeli ipari formatervező, *Ezri Tarazi* a kínai Jünnan tartomány őshonos növényét - amelyet már eddig is ezerféleképpen hasznosítanak - a bambuszt emelte a lakótér világába. A bambuszrudakra különféle praktikus funkciókat 'telepített', többek között tükröt, lámpát, hangszórót, szappantartót. A bambuszrúd feldarabolásával pedig görgős-masszírozós pihenőfotel tervezett.

12. sz. képmelléklet  
Design az élővilágért

Isaac Misrahi: női ruha lazacbőrből



Kate Spade: női táska



Ted Muehling: női nyaklánc



13. sz. képmelléklet  
Design az élővilágért

Ezra Tarazi: bambusz polc - lámpa



Abbott Miller: székek



### 5. 3. Design természetű anyagokból

A jelentékeny ipari múlttal rendelkező franciaországi Saint-Étienne városa és a környező települések 2005-ben létrehozták a Design Város (Cité du design) intézményt azzal a céllal, hogy bemutassák a design szerepét és jelentőségét az élhető emberi környezet kialakításában, s legyen egy olyan kitüntetett hely a régióban, ahol a tervezők, a gyártók és a nagyközönség rendszeresen találkozhatnak.(92)

A Cité du design előzményéhez tartozik, hogy a helyi Design és Művészeti Főiskola (ESADSE) 1998-ban elindította a Saint-Étienne-i Nemzetközi Design Biennálét, amely a kezdetektől fogva meghatározó tematikaként kezelte a *környezetvédelem* problémáját, az ökotudatos gondolkodás terjesztését és design eredményeinek bemutatását, elsősorban fiatal tervezők munkáin keresztül. A Biennálé markáns koncepciójának is köszönhetően Európában az egyik legsikeresebb és legismertebb 'zöld' designkiállításává nőtte ki magát, ahol a látogatók eddig is rengeteg új kezdeményezéssel találkozhattak.(93)

A Cité du design a Biennálé által felvetett és képviselt környezettudatos – innovatív designtematikát tematikus kiállítások keretében viszi tovább. Yves Gradelet által, 'Design természetű anyagokból' címmel rendezett tárlat 2010 első félévében volt látható a Design Város termeiben. Egyszerű és tiszta cél vezérelte a kiállítás kurátorát: megmutatni a megújuló szerves materiákban és származékaiban, az anyagkutatók és a gyártási technológiák területén elért legújabb eredmények felhasználási lehetőségeit a terméktervezés különféle területein.(94) A bemutatott alkotások többsége francia designertől származott, azonban szép számmal szerepeltek külföldi - japán, német, angol, német, olasz, skandináv - alkotók munkái, ezzel is jelezve, hogy a téma nem ismer országhatárokat, a világ bármely pontján él a tervező, ezekkel a problémákkal szükségszerűen szembe kell néznie és reagálnia kell rájuk.

A fa és az egyéb megújuló-termesztető természetes anyagok, mint rattan, bambusz, a különféle rostok napjainkban ismét népszerű materiák a fiatal designerek körében is, különösen a reneszánszát élő szövési-fonási technikák vagy egyéb high-tech eljárások (lézervágás, szénkezelés) együttes alkalmazásával. A tradicionális anyagok mellett - mint a tömörfa, rétegelt lemez, mdf stb. – egyre kedveltebbek a 'kevert' anyagok.

#### 14. sz. képmelléklet

### Design természetes anyagokból

Jean-Louis Iratzoki: Kimua szék, tömör tölgyfa szerkezet  
- az ülőfelület szövött Tabua cukornádrost, gyártó: Alki



Kristiina Lassus: Table centre tálkák színezett  
méhviaszos tömörített szalmából, gyártó: Alessi



Antoine Fritsch: B20 kerékpár, bambusz és  
természetes ragasztó felhasználásával



## 15. sz. képmelléklet

### Design természetes anyagokból

Buzogány Ildikó: K-Okos fotel kókuszrost és latex keverékéből,  
gyártó: Geppetto Design Stúdió



Belu vizespalack PLA komposztálható műanyagból,  
design és gyártó: Belu



Hen Chun-Hao - Huang To-En: Ming szemüveg bambuszból,  
gyártó: Yii



16. sz. képmelléklet

Design természetből anyagokból

Rachel Speth: bambusz étkezés, gyártó: Bambu



David Trubridge: Flax mennyezeti lámpa fenyő réteget lemezből, gyártó: David Trubridge & Moaroom



Liam Hopkins - Richard Sweeney: Mensa asztal lézervágott nyír réteget lemezből üveg tétőlappal, gyártó: Lazarian



A kompozit-fa (WPC -Wood Plastic Composites) ötvözi a fa természetességét a modern műanyagok előnyös tulajdonságaival. Előállításához általában újrahasznosított fa alapanyagot és környezetbarát polypropilént használnak, amelyet magas nyomáson és hőmérsékleten kezelnek, s kapnak kiválóan formálható, lebomló környezetbarát anyagot. A terméktervezés – elsősorban a csomagolás területén - új dimenzióját jelentik a komposztálható biopolimer anyagok egyre sokoldalúbb felhasználására. Különösen környezetbarát jellegűek azok a fajták, amelyek növényi bázisúak, azaz a megújuló-termeszthető biopolimerek, amelyeknek az alapanyaga lehet keményítő, cellulóz-acetát, politejsav (PLA) vagy poli-hidroxi-alkanoát (PHA). A természetes műanyagok hagyományos társaikhoz hasonlóan hőformázhatók, mélyhúzhatók, nyomtathatók, hegeszthetők, önthetők, ragaszthatók és nagy fokú formai szabadságot engednek meg a tervező számára.

A kiállításon bemutatott több száz tárgy között a tradicionális természetes anyagokból és a legújabb komposztálható biopolimer anyagokból készült alkotások egyaránt megtalálhatók voltak. A változatosság abban is tetten érhető volt, hogy legkülönbélebb funkciójú tárgyak szerepeltek a tárlaton: lámpa, bútor, vizespalack, élelmiszer-csomagolás, kerékpár, ruha, szemüveg, tál, étkezéslet stb. Az anyag és a funkcionális sokszínűség mellett az alkalmazott technológiák is rendkívül változatosak voltak, a kézművességtől a high-tech eljárásokig minden fellelhető volt, s szinte valamennyi 21. századi designtrend képviseltette magát a tárgyakban: a modern reduktív funkcionalista designtől a posztmodern irányzaton át a bioorganikus formákig bezárólag.



## 17. sz. képmelléklet

# Design természetből anyagokból

Xavier Pauchard: Borja szék, szürke abaca kárpitozott üvegszálas műanyag ülőfelület, gyártó: Ligne Roset



Patricia Urquiola: Log karszék bükkfából, gyártó: Artelano



Frank Lefebvre: Louis Crusoé kanapé hordalék fából és gyapjú nemezből, gyártó: Bleu nature



## 18. sz. képmelléklet

# Design természetből

Giada Dammacco: Nettle dzseki csalánrostból,  
gyártó: Grado Zero Espace



Céline Avrilla: pohár újrahasznosítható polietilénből,  
Biotifood



Jaime Salm - Roger C. Allen: Wobowl tartó préselt  
gyapjú nemezsből, gyártó: Mio Culture



#### 5. 4. RIVA 1920 környezettudatos kísérleti bútorprogramja

A kölni Iparművészeti Múzeumban 2011. január 18 és március 13-a között volt látható a 'Velencei cölöpök között' kiállítás, amelynek szervezője és támogatója a Riva 1920 olasz bútorgyártó cég volt. A kiállításon 29 nemzetközi hírnevű designer, építész, művész és divattervező alkotása szerepelt. Mindegyik mű Velence látképétől és mindennapi életétől elválaszthatatlan, ikonikus hétköznapi használati tárgyából, a kikötői cölöpök (briccole) felhasználásával készült. Ökológiai, formatervezési és nem harmadrangúan kulturális szempontoktól vezérelve a Riva 1920 cég célja az volt, hogy az idők viszontagságaitól kikezdett, derekasan kiszolgált tölgyfa oszlopok megőrizve valamit múltjukból az alkotók keze nyomán újra hasznos, az anyag szépségét és napjaink designjának sokszínűségét megjelenítő tárgyakként szülessenek újra.(95)

Ez a kiállítás a Riva 1920 cég átfogó, a fa újrafelhasználását kutató - a benne rejlő lehetőségekkel kísérletező programjának a része. Ennek első etapjaként az Új-Zélandon őshonos, már 120 millió évvel ezelőtt a Dinoszauruszok korában is élt, s a mai napig fennmaradt óriások, a Kauri fák (*Agathis Australis*) már rég elpusztult, de jó állapotban fennmaradt, konzerválódott egyedeit - köztük nem egy-kettő akár ötvenezer éves lehet - keltik életre mesterien megmunkált és megtervezett bútorokként.

A harmadik generációs, családi birtokban lévő Riva céget 1920-ban alapították, amely fafeldolgozó és bútorgyártó üzemeket, exkluzív bemutatótermet és múzeumot is működtet a minőségi bútorgyártásáról világhírű Brianza régió központjában, Cantú városában.(96) A cég tulajdonosai, a Maurizio és Davide Riva testvérpár által 2001-ben alapított Fa Múzeum gyűjteménye jelenleg több mint 2000, a fafeldolgozás és a bútorgyártás során használt, gyönyörűen felújított és restaurált gépből és szerszámból áll. A cég következetes, a tradicionális mesterember tudására építő, ugyanakkor a legfejlettebb technológiát is alkalmazó gyártási eljárásoknak, valamint az innovatív fejlesztési koncepciónak köszönhetően mára illusztris helyet vívott ki a felső kategóriás, top (high-end) minőséget és designt képviselő tölgyfa bútorgyártás területén nemcsak Olaszországban, hanem nemzetközi szinten is.

Az elmúlt negyedszázadban egyre hangsúlyosabban, az utóbbi bő évtizedet tekintve pedig a cég átfogó, gyakorlatilag minden fontos működési területén - mint a gyártás, termékfejlesztés, design, marketing, kulturális misszió - központi, meghatározó értékelemként szerepel

5. sz. képmelléklet

Riva 1920 kísérleti környezettudatos bútorprogramja

RIVA 1920 alapította cantui Fa Múzeum



Velence híres cölöpei - Briccole



Briccole di Venezia kiállítás a kölni Iparművészeti Múzeumban, 2011



6. sz. képmelléklet

Riva 1920 kísérleti környezettudatos bútorprogramja

Angela Missoni: Miss Amaca függőágy



Paolo Pininfarina: Cisitalia 202



Antonio Citterio: Paravento térelválasztó



Erasmus Figini: Serene állólámpa



7. sz. képmelléklet

Riva 1920 kísérleti környezettudatos bútorprogramja

Aldo Spinelli: asztal



Karim Rashid: Forkola pad



a környezettudatos attitűd, ahogy ők fogalmazzák: a természetes élet. A gyártás során csak olyan faanyagokat használnak fel, amelyek a fenntarthatósági szempontok szerint művelt erdőből származnak, ahol a kivágott fát új ültetésével pótolják; a bútorok felületkezelésekor csak növényi olajokat, viaszokat alkalmaznak; lehetőség szerint a legkevesebb energiát használják fel a termelés során, s minimális káros anyag kibocsátásra törekednek. A természetes élet programnak nemcsak gazdasági és ökológiai, hanem kulturális dimenziója is van. Ennek keretében nyílt meg a cantui Fa Múzeum, működik a 7 hektáron elterülő Riva Farm, ahol a vendégek 'testközelben', aktív kikapcsolódás és pihenés közben tapasztalhatják meg a fenntarthatósági szempontokat érvényesítő ökocentrikus életforma legalapvetőbb jellemzőit.(97)

Ebbe a kulturális - design összefüggésrendszerbe ágyazott környezettudatos vállalati stratégiába illeszkedik szervesen a kölni Iparművészeti Múzeumban megrendezett 'Velenice cölöpei között' kiállítás. A cölöpök elválaszthatatlanok a lagúnák és csatornák által behálózott várostól, az itteni létforma ezerszámra előforduló mindennapi, nélkülözhetetlen profán eszköze alapvetően gondolák, hajók kikötésére és jelzőoszlopokként szolgálnak. A cölöpök gesztenye tölgyből készülnek, s hosszúságuk legalább tíz méter. A sós tengervíz, a hullámozás, az ár-apály hatások, s a mikroorganizmusok hamar kikezdi az oszlopokat, a korhadás mértékétől függően életkoruk maximálisan 5-10 év lehet. Így elmondható, hogy a Velencét elborító cölöperdő folyamatosan megújul, s a cseréből adódóan évente rengeteg hulladék fa keletkezik.

A Velenice cölöpei között (Tra le Briccole di Venezia) program keretében felkért 29 neves művésztől azt kérte a Riva, hogy a már kiszolgált oszlopokból alkossanak új bútorokat, mintegy adjanak egy második esélyt arra, hogy más formákban és funkciókkal, de megőrizve valamit múltjukból továbbra is köztünk lehessenek.(98) A tárlat először 2010 őszén a velenicei Biennálén mutatkozott be, ezt követte 2011. január és március között a kölni bemutató. A kollekciónak nagyobb részét legendás olasz alkotók tervezték, de mellettük német, angol, osztrák, francia, amerikai 'sztár' designerek és építészek is szerepeltek; földrajzi és stílusbeli különbözőségeik ellenére közös bennük, hogy valamennyien erősen kötődnek Itáliához, rendszeresen dolgoznak világhírű olasz bútorgyártó cégeknek, többen közülük a Riva1920-nak is.

8. sz. képmelléklet

Riva 1920 kísérleti környezettudatos bútorprogramja

David Chipperfield: könyvespolc



Lucca Shacchetti: Cornice asztal





9. sz. képmelléklet

Riva 1920 kísérleti környezettudatos bútorprogramja

Elio Fiorucci: Velencei sellők térelválasztó



Marc Sadler: Totem



Claudio Bellini: konzolasztal



## 6. Kortárs vezető designerek - törekvések, irányzatok

A designerek a maguk sokféleségében jelenítik meg a legkülönbözőbb design irányzatokat; személyes gyakorlatuk, kísérleteik, kutatásaik révén mutatják be – ha nem is teljes összetettségükben és bonyolultságukban – a design aktuális társadalmi, esztétikai, kulturális, emberi, pszichológia, technológia, ökológiai stb. problémáit, eredményeit és rendszerét. Azonban a designer tevékenysége többnyire egy csoport közös alkotói munkáját reprezentálja. Az összetett rendszerjellegű feladatok – tulajdonképpen leghétköznapibb tárgyaink döntő többsége is, mint például a bútor, lámpa, háztartási eszközök stb. - megoldásai igénylik a team-munkát; a tervező egy személyben ma már képtelen a rengeteg különféle igény, elvárás, érdek, tudástartalom között újszerű összhangot teremteni. Nemcsak szűkebb – anyag, technológia, konstrukció stb. kérdéseket illetően -, hanem tágabb értelemben is team-jellegű tevékenység a design napjainkban. Különböző területek kiválóan felkészült szakembereinek közös munkájára van szükség, hogy a produktum sikeres legyen. Azonban ez nem jelenti azt, hogy ne legyen szükség tervezői egyéniségekre, karakteres designt képviselő alkotókra. Épp ellenkezőleg. A 21. század első évtizedében a korábbiaknál is intenzívebb, kiélezettebb piaci és szakmai verseny következtében különösen felértékelődött az eredeti gondolat, a kreatív szintézisre képes egyén szerepe.

A jelentős designerek tevékenységükkel képesek egy-egy irányzatot, alkotói attitűdöt reprezentatív módon megjeleníteni úgy, hogy közben megőrzik individualitásukat. Van, aki a kitüntetett figyelem mellett megtartja szerénységét, mások a végletekig kihasználják a népszerűséget, sőt kifejezetten rá is játszanak, tudatosan építik sztár imidzsüket. Bármelyik tervezői magatartást is tekintjük, egyben azonosak – mindegyikük az adott kor design szcénáját aktívan formáló szereplője; tehetséges alkotók, akiknek a munkássága jóval túlmutat országok határain, kontinenseken átívelően fejtik ki hatásukat. A kiterjedt nemzetközi megrendelői kör mellett ma már elmondható, hogy a legjelentősebb designerek napjainkban több országban (nem föltétlenül egy földrészen) működtetnek tervezői stúdiót, többek között ezzel is jelentősen hozzájárulva ismertségük növeléséhez.

## 6. 1. Konstantin Grcic - a komplexitás egyszerűsége

Új helyszínen, a Miami Beach-en felállított pavilonokban rendezték meg a 2010-es Design Miami kiállítást, amely 2005-ös alapítása óta a világ egyik legnagyobb és legjelentősebb vásárává nőtte ki magát, ahol tucatnyi ország piacvezető, nemzetközi híré galériája mutatja be, illetve kínálja eladásra klasszikus modern design kollekcióját vagy limitált példányban készülő kortárs darabjait.(99)

A több tízezer látogatót vonzó esemény tradicionális eleme, hogy a szervezők által felkért nemzetközi zsűri titkos szavazással megválasztja az Év Designerét. A grémium munkájában 2010-ben közreműködött a brazil designer testvérpáros, Humberto és Fernando Campana, Daniel Charny a From Now On igazgatója, Wava Carpanter a Design Miami megbízott igazgatója, Ambra Meda a Design Miami egyik alapítója és kreatív konzultánsa, Anniina Koivu az Abitare Magazin design szerkesztője, Cédric Morisset újságíró és kurátor, Alexander von Vegesack a Vitra Design Múzeum igazgatója. A zsűri elfogulatlanságát méltóan demonstrálta a döntés. Az elmúlt években alapvetően az excentrikus, szenvedélyesen kísérletező, markánsan egyedi stílusú designereket díjazták, mint Tokujin Yoshioka, F. és H. Campana vagy Maarten Baas. A 2010. évi kitüntetett ezeknek pont az ellentétje. Grcic a kortárs funkcionalista design egyik nemzetközileg is legjelentősebb képviselője. Szellemisségében ahhoz az illusztris körhöz tartozik, amelynek tagja többek között az angol Jasper Morrison, a japán Naoto Fukasawa és a francia testvérpár Erwan és Ronan Bouroullec.

A díjhoz az is hagyományosan hozzátartozik, hogy a vásáron a kitüntetett lehetőséget kap alkotásainak bemutatására. A kiállítási pavilon bejárata elé épített 'előcsarnokban', amely a New York-i székhelyű Moorhead & Moorhead Stúdió munkája, Grcic csillag alakú fém tartószerkezetet tervezett, amelyre hálószerűen kialakított székeket függesztett, s az egésznek a Netscape elnevezést adta.(100) Grcic letisztult, de mégis nagyon hatásos funkcionális installációjával közvetlen, dinamikus kontaktust tudott teremteni a látogatókkal és kipróbálhatóvá, mondhatni 'megülhetővé' téve designszemléletének legfontosabb alapértékeit, melyeket a pavilonon belül bemutatott remekművei demonstráltak legszemléletesebben.

58. sz. képmelléklet

Konstantin Grcic

One szék, 2004 (Magis)



Konyhai robotgép, 2008 (Krups)



Miura asztal, 2007 (Plank)



Olaj- és ecetkiöntő, 2009 (Aiutante & Nozzo)



Konstantin Grcic annak a formatervezői középgenerációnak az egyik jeles és elismert tagja, aki az elmúlt évtizedben alkotásaival tevőlegesen alakította, s gazdagította a design országhatárokon, kontinenseken átívelő világát. Neve nemcsak Európában, hanem Ázsiában, Amerikában egyaránt jól cseng, alkotásaival szinte minden jelentős formatervezői díjat - Good Design, Red Dot, Designpreis, Nemzetközi Design Nívódíj - begyűjtött, több közülük a világ legjelentősebb design múzeumaiban (London, New York, München, Párizs) megtalálható.

Az 1965-ös születésű Konstantin Grcic úgy lett a kortárs német formatervezés egyik legismertebb alakja, hogy design stúdiumait Nagy-Britanniában végezte. 1985 és 1987 között a Parnham-i Főiskolán tanult bútortervezést és készítést, majd a világ egyik legjobb designképzését nyújtó egyetemén képezte tovább magát, s a londoni Royal College of Art formatervezési szakán szerzett mesterdiplomát. Ezt követően a nála csak öt évvel idősebb, de akkorra már a szakmában ismert, Jasper Morrison stúdiójában dolgozott egy évig, majd visszatért szülővárosába, Münchenbe és 1991-ben megalapította saját tervezői vállalkozását, a KGID-et (Konstantin Grcic Industrial Design), amelynek székhelye azóta sem változott.**(101)**

Grcic már az új évezred tervezője, igazi kibontakozása a 21. század első évtizedére esik, noha egyik legismertebb alkotása - amellyel kiérdemelte a legrangosabb olasz design díjat a Compasso d'Oro-t is - a Mayday nevű hordozható lámpa még a múlt század utolsó évében született. Grcic a klasszikus bányáslámpa, a hangosbemondó és a műanyag újragondolt kombinációjából sokoldalúan használható, praktikus, strapabíró mindennapi használati tárgyat tervezett, amely megjelenésében és technológiájában ugyanakkor ízig-vérig napjaink szülötte. A lámpán semmi fölösleges nincs, s megjelenéséhez hasonlóan használatát is az egyszerűség hatja át; a designer a forma és a funkció között páratlan kreatív egységet tudott teremteni, amelynek középpontjában a racionális konstrukció, 'a normális tárgy' áll.

Ez a designszemlélet a későbbiekben még hangsúlyosabban, sokrétűbben és gazdagabban bomlik ki Grcic tervezői praxisában, s teszi őt ennek a 20. század elejéig visszanyúló áramlatnak egyik legjelentősebb kortárs alkotójává.

Grcic az olasz Abitare magazinnak adott interjúban kifejti**(102)**, hogy miért nem hisz az 'egy méret mindenkinek jó' design felfogásban, amelyet gyakran demokratikus design címkével is szoktak illetni.**(102/A)**

59. sz. képmelléklet

Konstantin Grcic

Monza szék, 2009 (Plank)



Avus fotel, 2011 (Plank)



Cape kanapé, 2011 (Established & Sons)



Szerinte ma már nagyon naiv ez a szemlélet, s a designt végtelenül unalmassá és színvonaltalanná teszi a lélektelen típusosság. Nem tud elképzelni olyan széket, amelyik mindenkinek megfelel funkcionális és esztétikai szempontból egyaránt. Grcic az univerzalitás helyett a minőséget helyezi a középpontba, s nem az általában vett fogyasztó, hanem egy nagyon is valóságos kisebb csoport elvárásait, igényeit veszi figyelembe a tervezés során. Hisz abban, hogy egy jól kitalált, megtervezett és megcsinált, azaz egy minőségi tárgy, még ha azt egy szűk réteg számára szánták eredetileg, idővel utat talál a nagyközönség felé. A design tele van ilyen tárgy-történetekkel - ilyen volt annak idején a Thonet szék vagy napjainkból az Apple iPodja - a minőségi rétegtárgyakból populáris, a nagyközönség számára is elérhető darabokká váltak.

Tervezői gondolkodását illetően nem osztja a 'szobrászi' megközelítést, amely szerint van a tömb, s abból a tervező mintegy sorozatos elvételek útján kifaragja a művet, míg végül eléri a kívánt formát. Grcic különféle elemekből - amelyek tudástartalmakat, technológiákat, elvárásokat, igényeket, anyagokat stb. jelenítenek meg - egy struktúrát épít vagy másképpen fogalmazva konstrukciót állít - szerkeszt össze.**(103)** A végeredmény nagyon sokak számára egyszerűként jelenik meg, ami nem baj, hiszen pont arra törekszik, hogy tárgyai magától értetődően legyenek használhatók és befogadhatók. Ugyanakkor önmagát nem tartja 'minimalista' tervezőnek - amellyel gyakran, szerinte tévesen illetni szokták -, mert az alkalmazott technológia, a felhasznált anyagok és a tervezés, amelyek révén létrejön a tárgy többnyire komplex, innovatív rendszert alkotnak.**(104)** Ilyenek például az olasz Plank cégnek tervezett Myto vagy a Monza székek, amelyekkel rengeteg díjat megnyert. Grcic számára a komplexitás és az egyszerűség nem ellentétes kategóriák, hanem olyan kihívások, amelyeket egyszerre kell tudni kezelni, kreatív módon hasznos és esztétikus tárgyakban realizálni.

## 6. 2. Ross Lovegrove - organikus esszencializmus

Közel húsz éve a brit és a nemzetközi formatervezés meghatározó alakja, Ross Lovegrove. Akkor tűnt fel az élvonalban, amikor az 1980-as évek végén a posztmodern design legismertebb nemzetközi csoportosulása, a Memphis felbomlott, ugyanakkor hatása, s még inkább az általa kiváltott reakciók erőteljesen érezhetők voltak. A Memphis a modern funkcionalista design több alapvető értékét nem kis iróniával fricskázta meg. A személytelen és érzelemmentes modern funkcionalizmus mindenhatóságába vetett hit, s az azt képviselő formatervezési irányzatok dominanciája a múlté lett. Tucatjával jelentek meg gyakran tiszavirág életű alternatív formatervezési törekvések, amelyek összességükben üdítően sokszínűvé és változatosabbá tették a design világát. Az egyediség, a helyi kulturális értékek pillanatok alatt az érdeklődés és a vizsgálódások középpontjába kerültek, szerepük jócskán felértékelődött a tervezés és a fogyasztói elvárások szintjén egyaránt. Az időnként kaotikusnak tűnő designpolifónia arra készítetett nagyon sok alkotót, hogy tisztázzák viszonyukat olyan esszenciális formatervezési építőkövekhez, mint tudomány, művészet, individuum, technológia, kreativitás, tradíció, innováció, természet, kutatás, társadalom, piac, szépség, ökológia, kifejezés stb.

Ebben a helyét, identitását és szerepét kereső design-szcénában indult el Ross Lovegrove pályafutása.**(105)** A katonacsaládból származó Lovegrove 1958-ban született a Wales-i Cardiffban. A Manchesteri Műszaki Főiskolán szerzett formatervező diplomát (BA), ezt követően három évig a világ egyik vezető művészeti-design egyetemén, a londoni Royal College of Art-ban tanult 1983-ig. Frissen végzett mesterdiplomásként a német Hartmut Esslinger alapította (1969) Frogdesign müncheni stúdiójában kapott munkát, ahol aktívan közreműködött különféle Sony walkman-ek és Apple számítógépek formatervezésében. Ezek a munkák kiváló belépőt jelentettek a design világába, s ezeknek is köszönhetően kapott meghívást a Párizsban működő Nimes alkotói műhelybe, ahol együtt dolgozhatott Philippe Starckkal és Jean Nouvellel, s olyan exkluzív francia cégek foglalkoztatták konzultánsként, mint a Louis Vuitton, Hermes vagy Cacharel.



73. sz. képmelléklet  
Ross Lovegrove

Go szék, 2002 (Danerka)



TyNant vizespalack, 1999



Bambusz kerékpár, 2003 (Biomega)



Lovegrove fiatalon, alig harminc évesen bekerült a design nemzetközi vérkeringésébe, s a viszonylag gyorsan elért sikerek kellő alapot teremtettek ahhoz, hogy az 1990-es évek elején létrehozassa saját tervezői stúdióját Londonban, ahol jelenleg is működik. Lovegrove-nak az elmúlt két évtized alatt imponáló klientúrát sikerült kialakítania; megbízói között olasz, amerikai, német, francia, japán, svájci, török, spanyol cégek egyaránt találhatók: Airbus Industries, Kartell, Cappellini, Idee, Moroso, Luceplan, Driade, Peugeot, Apple Computers, Issey Miyake, Vitra, Olympus Cameras, Yamagiwa Corporation, Tag Heuer, Hackman, Herman Miller, Japan Airlines, Toyo Ito Architects stb. Közös bennük, hogy mindegyikük termékfilozófiájában a formatervezésnek kitüntetett szerepe van, s erre rengeteget áldoznak is.

Az 1990-es évek közepén már markánsan kirajzolódtak Lovegrove legfontosabb formatervezési alapelvei, amelyek az eltelt évek alatt egyre érettebb és kifinomultabb formákban nyilvánultak meg. A designer pályájának kezdetétől fogva igen fogékony volt a legújabb anyagkutatói és technológiai fejlesztések iránt, s nem titkoltan lelkesedett a természettudományokért, különösen a biológiáért és mindenekelőtt a természetért.**(105/A)** Lovegrove a természetben - különféle élőlényekben, mikro- és makro organizmusokban, növényekben, anyagokban - a formák és konstrukciók kimeríthetetlen tárházát látja, s remekműveiből leszűrt 'okosságot, célszerűséget és szépséget' megpróbálja átültetni az ember-alkotta környezeti és tárgyi világba, ami végeredményét tekintve lehet bútor, lámpa, óra, vizes lakon, mosdó csaptelep. Önmagát evolucionista biológusnak, alkotói szemléletét pedig összefoglalóan organikus esszencializmusnak nevezi.**(106)** Designfilozófiájának talán legszemléletesebb megnyilvánulásai a londoni stúdiójában kivitelezett, kettős spirált formáló DNA-lépcső, amelynek előképét a DNS-molekula térbeli szerkezete szolgáltatta vagy a Biomegának tervezett bambuszvázas kerékpár. Az organikus esszencializmus azt is jelenti Lovegrove számára, hogy a tervezésnél nem törekszik többre, mint ami szükséges, a lényegi megragadáson túl minden más fölösleges; alkotásait tekintve azonban ez a redukcionizmus formai gazdagsággal párosul.**(107)** Lovegrove-nál a természet iránti mély elkötelezettség és a legújabb anyagok, technológiák iránti szenvedélyes érdeklődés között nincs ellentmondás,

74. sz. képmelléklet

Ross Lovegrove

Supernatural szék, 2005 (Moroso)



Solar Tree köztéri lámpa, 2006 (Artemide)



Aqua Cil asztali lámpa, 2007 (Artemide)



Hu karóra, 2005 (Issey Miyake)



egymást erősítő erők, amelyek új formákban, általa nagyon kedvelt ismétlődő elemekből felépülő struktúrákban nyilvánulnak meg. Ennek példaértékű megnyilvánulása a bécsi Iparművészeti Múzeum (MAK) számára tervezett környezetbarát köztéri világítási rendszer a Nap Fa (Solar Tree, 2008), amelynek gyakorlati kivitelezésében az Artemide és a Sharp Solar működött közre, s a bécsi bemutató után Milánóban és Berlinben óriási sikert aratott. Lovegrove munkásságában folyamatosan jelen lévő designkihívás az áramló, folyékony anyagok (mint például a víz) és a kavics, csepp vagy sejt alakzatok formai megragadása és funkcionális produktumokként történő interpretálása. A Ty Nant ásványvizes műanyag palack azon kívül, hogy kiváló használhatósággal rendelkezik, elképesztően hitelesen és érzékletesen jeleníti meg a víz folyását, az ember szinte 'fogja' az áramló folyadékot. Hasonló lebilincselő érzéki benyomást keltenek az olasz Artemide cégnek tervezett, második természetként megjelenő Mercury és Cosmic Leaf (Kozmikus levél) lámpacsaládjai.

### 6. 3. Jonathan Ive - Dieter Rams nyomában

A 21. század első évtizedének egyik legsikeresebb vállalata az amerikai Apple, amely az elmúlt években a világ első számú technológiai cégévé nőtte ki magát. 2010-es árbevétele elérte a 60 milliárd dollárt - 13 ezer milliárd forint -, nettó eredménye pedig meghaladta a 14 milliárd dollárt, aktuális árfolyamon 3.000 milliárd forintot. Az Apple összteljesítménye még ennél is jóval imponálóbb, jelenleg a világ egyik legértékesebb vállalata és márkája, amelyet a világ minden zugában ismernek; neve egybeforrt a sokoldalú kommunikációval, a fejlett technológiával, a kiváló minőséggel és csöppet sem másodlagosan a stílusos designnal.**(108)**

A káprázatos siker két személy nevével elválaszthatatlanul összekapcsolódott. A páros egyik tagja volt Steve Jobs, aki 1977-ben S. Wozniak-kal és R. Wayne-val közösen alapította meg az Apple Computer Companyt a kaliforniai Cupertino-ban, ahol a cég központja jelenleg is található. Jobs irányításával került piacra 1984-ben az első Macintosh személyi számítógép, amellyel az Apple új kategóriát teremtett - grafikus használói felülettel rendelkező pc - és hatalmas üzleti sikereket ért el. Ennek ellenére a rendkívül energikus és ambiciózus fiatal Jobs és az igazgatótanács között megromlott a viszony, felmentik üzletágvezetői pozíciójából, s végkifejletként elhagyta az Apple-t és létrehozta új számítástechnikai vállalkozását a NeXT Computer-t. Sikeres topmenedzserként az Apple-hez bő 10 év múlva tért vissza, ekkor a cég súlyos eladási és pénzügyi gondokkal küzdött.

Jobs, immár az Apple elnökeként legfontosabb feladatának azt tekintette, hogy megújítsa a vállalat termék- és üzleti filozófiáját, s rövid időn belül nyereséget tudjon felmutatni. Az invenciózus stratégiák és fejlesztési koncepciók kidolgozásához és végrehajtásához természetesen megfelelő képességű emberek is szükségesek voltak. A design területén Jonathan Ive-ben találta meg azt a kreatív személyt, akivel szorosán együttműködve testet ölthettek a nagyra törő tervek, a sokmillió technológiai kutatások - fejlesztések.

Johanthan Ive 1967-ben született Londonban és a New Castle-i Műszaki Főiskolán (most Northumbria Egyetem) tanult formatervezést.**(109)** A diploma megszerzését követően három évig a londoni Tangerine Design Stúdióban a legkülönbözőbb projekteken (szerszámok, szaniterak stb.) dolgozott. 1992-ben sikeresen megpályázott egy formatervezői állást az Apple-nél, s még abban az évben kiköltözött a cég kaliforniai központjába. Fiatal tervezőként rengeteg ötletet vetett papírra - működött a brainstorming - azonban saját terveiből Steve Jobs-szal történő találkozásáig szinte nem valósult meg semmi. Jobs felismerte a designerben és a terveiben rejlő eredetiséget, s megbízta az alig harmincéves designert a Macintosh személyi számítógépek újratervelésével.

Az 1998-ban piacra került az 'ördögi technológiát' láttatni engedő karakteres formájú, átlátszó műanyagházas, jellegzetes kékszínű kompakt (a monitor és a winchester egy egységet alkot) iMac gép elképesztő piaci fogadtatásban részesült műszaki, formai és szolgáltatási színvonalának köszönhetően. Az első évben 2 millió darabot értékesítettek belőle és több száz millió dolláros profitot hozott, s rövid időn belül kihúzta a céget a slamasztikából, egyben látványosan, s nagyon hatékonyan igazolta vissza az új törekvések helyességét. A közös munka azért válhatott annyira sikeressé, mert Jobs Apple termékefilozófiája és Ive designszemlélete alapértékeiben lényegében megegyezett, noha kiindulópontjuk más és más lehetett. Mindketten elkötelezett hívei voltak az egyszerű és könnyen használható termékeknek. Jobs kitűnő érzékkel ismerte fel, hogy nem szűk piaci szegmensben, hanem annál jóval tágabb keretek között, de minőségi terméket kereső emberek milyen személyi számítógépre vágnak, Ive pedig nem kevésbé invenciózusan tudta ezeket az elvárásokat kézzel fogható valósággá váltani.**(110)** Pár év alatt az Ive vezette designcsapat új fejezetet nyitott az asztali személyi számítógépek és a laptopok világában. Letisztult, minden részletében precízen kidolgozott, 'perfekt professzionális eszköz' benyomását keltő, elemi szinten felhasználó-centrikus gépeket tervezett, mint az alumínium vagy műanyagházas személyi számítógépek és laptopok sorozatát.**(110/A)**

Már ezekkel a gépekkel kapcsolatban, de a 2001-ben debütáló iPoddal kapcsolatban még egyértelműbben hozták összefüggésbe az Ive képviselte designt a 20. századi formatervezés egyik legnagyobb hatású képviselőjének, a német Dieter Rams tervezői szemléletével és gyakorlatával. Kétségtelen analógiák fedezhetők fel a PowerMac G5 asztali gép háza és a Braun T1000-es rádió (1962), az iPod és a T3-as zsebrádió (1958), iMac és a LE1-es hangfal (1959), valamint az iPhone és a ET66 zsebszámológép (1987) között. Azonban a formai rokonság mellett sokkal meghatározóbb a Rams által képviselt designszemlélettel való szoros közösség.

A német Braun cégnél az 1950-es évek végétől az 1990-es évek közepéig vezető designerként dolgozó Rams iskolateremtő munkát végzett. Nemzetközi szinten ható tervezői

56. sz. képmelléklet

Jonathan Ive

iMac személyi számítógép, 1998



iSub hangsugárzó, 1999



Power Mac G4, 1999



iBook laptop, 1999



Titanium Power Book G4 laptop, 2001



iMac G5 személyi számítógép, 2004



praxisát Rams az 1980-as években 10 pontban összegezte, amely a 20. századi modern internacionális funkcionalista formatervezés kátéjaként szolgál immár két évtizede. Ezeknek az alapgondolatoknak vagy elveknek szinte mindegyike jelen van az Ive által tervezett Apple termékekben, kezdve a iMac-től, az iPhone-on át a legújabb táblagépekig. Rams tíz pontban összegezte alapelveit: a jó design újító, a jó design használhatóbbá teszi a termékeket, a jó design esztétikus, a jó design értelmezi a tárgyat, általa az még inkább önmagáért beszél, a jó design nem tolakodó, a jó design őszinte, a jó design tartósságra törekszik, a jó design a legutolsó részletig egységes, a jó design környezetbarát, a jó design a lehető legkevesebb design.(111)

J. Ive-nek és a csapatának az iPod, az iPhone és Tablet terén - de lényegében ugyanez elmondható az asztali gépek vagy a laptopok esetében is - olyan eszközöket kellett terveznie, amelyek a világ bármely pontján 'érthetőek', bárki által könnyen kezelhetőek és egyfajta univerzális szépségeszményt testesítenek meg. A Rams által képviselt és alkalmazott designelvek pontosan ezeknek az elvárásoknak felelnek meg: nincsenek országhatárokhoz, személyekhez kötve, mégis koherens, a legtöbb ember számára könnyen befogadható - értelmezhető és preferálható értékekből álló rendszert alkotnak. Ízelítőül néhány olyan alapvető, s a design szempontjából is meghatározó jellemzője a legújabb Apple termékeknek, amelyek összhangban vannak a Rams-féle pontokkal: könnyű, vékony, erős - nagy teljesítményű, tartós, innovatív, megbízható, egyszerű, könnyen használható, mobilitás, letisztultság.

De ezek az elvek nemcsak a befogadói-felhasználói univerzalitáshoz, hanem az eszközökkel szemben támasztott multifunkcionalitás követelményéhez is megfelelő alapul szolgálnak. A legtöbb Apple készülék, így például a legújabb táblagép rengeteg mindenre alkalmas: írásra, olvasásra, rajzolásra, szövegszerkesztésre, képfeldolgozásra, HD-minőségű képek és videók készítésére, internetezésre, tájékozódásra (GPS), hang- és képlejátszásra. Sokoldalú - extrém multifunkcionális - eszközként pedig számos emberi tevékenység kiszolgálására alkalmas: napi életvitel (pénzügyek, vásárlás, szolgáltatások megrendelése, stb.) szórakozás (zenehallgatás, filmnézés, játékok), munka (tudományos, szolgáltatói, alkotói stb), tanulás, művelődés, hitélet és spiritualitás, társas érintkezés, művészeti alkotói munka. Mindezt az elképesztően sokféle tevékenységi és eszköz funkciót, a világ jelenleg legfejlettebb operációs rendszere az iOS 4 és a több tízezer alkalmazás (iStore online áruház) teszi lehetővé, természetesen nem feledkezve meg az internetről, mint a cselekvés-komplexum fundamentumáról.



Ive-nak nem kisebb feladattal kellett megbirkóznia, mint azzal, hogy olyan készülékeket tervezzen, amelyek sok-sok millió ember - vagy inkább milliárd - számára teszik lehetővé a rendszerek egyszerű és gyors használatát, s ezek révén a legkülönbözőbb tevékenységek élményszerű, könnyed és hatékony elvégzését. A táblagépek második generációjához kifejlesztett védőtakaró, a SmartCover 9 féle színben készül, megengedve a szabadabb egyéni választás lehetőségét a gép fekete-ezüst vagy fehér-ezüst minimál kombinációjával szemben. Ezeknél a tulajdonképpen kezelői érintőfelületből - képernyőből álló, arra fókuszáló multifunkcionális készüléknél, az egyedi jelleget, az individualitást a kijelző beállításai teszik lehetővé, amelyeknél a rendelkezésre álló forrásokból (fotó, film, grafika, hang, ábra, szöveg, stb.) végtelen számú variáció állítható össze, egyúttal biztosítva a bárhol - bármikor - bármennyiszer változtatás lehetőségét. Mindenki igényeinek, esztétikai elvárásainak, státuszának, szociális helyzetének, képzettségének stb. megfelelően állíthatja be a háttérképet, az ikonok elrendezését, a hívásjelzés hang- és képeffektjét, stb. Bárki kis fáradsággal igazi személyes tárggyá teheti az eszközt anélkül, hogy maga a tárgy anyagában, fizikai paramétereiben (méret, készülék színe) bármit is változna. Az ilyen típusú készülékeknél a formatervező - konstruktőr - technikus - szoftverfejlesztő team csak a feltételeket teremti meg és az eszközök-módszereket biztosítja, a konkrét kialakítás kompetenciája a felhasználónál marad. Az individuális jelleg megteremtésében a felhasználó valóban aktív, önálló és kreatív szerepet kap, olyan mértékű 'alkotói szabadságot' élvezhet, amelyet más tárgyaknál még nem tapasztalhatott meg.

Ez új szint a design, a technológia, a felhasználó és a stílus összefüggésrendszerében és hatásmechanizmusában. Ives ikonikus Apple eszközei alapvetően érintik azt a problémát, amellyel a kortárs designnak, elsősorban a kommunikáció - multimédiás eszközök tervezésénél szembesülnie kell. Korábban gyönyörű 3D-s tárgyak, mint a televíziók, monitorok, telefonok, zenei lejátszók előállításánál a legújabb technológiai fejlesztéseknek köszönhetően kevesebb anyagot, de abból egyre több újrahasznosítottat használnak fel (ami nem feltétlenül jelent automatikusan méretcsökkenést, mint például a televízióknál), egyre lapszerűbb formában. A design világában több évtizede tartó, de különösen az utóbbi években intenzívvé vált folyamat jellemzője a tárgyak elanyagtalánítása, az immaterializáció valamint a tér- és tömegredukció. A tévé az évtizedeken keresztül uralkodó doboz formától alig tíz év alatt jutott el a falra akasztható poszterszerű megjelenésig, amelyből effektív eltűnt a 'készülék' jelleg, sokkal inkább vezérelhető - irányítható multifunkcionális képként, (vászonként) jelenik meg, s tulajdonképpen a legnagyobb 'feladat' a design számára a befoglaló keret megtervezése. Hasonló 'kihívások' érik a designert a legújabb mennyezetbe,

oldalfalakba beépített, mechanikus vagy elektronikusan vezérelt zuhanyrendszerek tervezésekor (Dornbracht Performing esőzuhanya, Hansgrohe Raindance Rainmaker AIR fejuhany), vagy a Philips és a Kvadrat Soft Cells legújabb közös fejlesztése, a ledvilágítású textílfal, amelynél ténylegesen csak a fénylő felület maradt meg 'formaként'. A folyamat ugyanakkor eredményeit tekintve rengeteg előnnyel jár: hatékony logisztika (csomagolás, raktározás, szállítás), optimálisabb térkihasználás, ésszerűbb anyag- és energiafelhasználás, stb.

Az Ive által tervezett készülékek immaterializációjának - mind az iPhone, mind a táblagép esetében - az intenzív manuális működtetés (noha a multi-touch, az ujjak különböző mozgásait érzékelő és arra reagáló képernyő, már csak a felületet igényli), s az eszközök köré felépített látványos marketing-imidzs fizikai és lélektani határt szab. A tervező nagyon jó érzékkel és kreatív módon teremtett egyensúlyt a szuper fejlett technológia szükségszerű következményei és a felhasználó által még igényelt fizikai érzetek, a forma - anyagok generálta 'tárgyiasság' között. Az iPad2 kommunikációja ugyan fenn hirdeti, hogy a készülék újabb típusa 33%-kal vékonyabb és 15%-kal könnyebb, de ez a csökkentés még mindig a kényelmesebb, könnyedebb konvencionális tárgyhasználat érdekében történik. Az iPhone használója még tisztán érzékeli a felhasznált anyagok súlyához kapcsolódó benyomásokat, s a velük asszociálódó kiváló minőségét. Sok évszázados beidegződéseket kell legyűrni - s ezen az úton az utóbbi évtizedekben rendkívüli fejlesztések történtek - ahhoz, hogy a felhasználók elfogadják, hogy az egyre kisebb tömegű, egyre könnyebb termékek egyet jelentenek a magas, fejlett minőséggel, a környezettudatos gyártói és tervezői attitűddel, s nem a silánysággal, a megtévesztéssel, a 'kispórolással' azonosak. Az Ive-féle esszencialista és funkcionalista design esetében is működik az amerikai formatervezés egyik legnagyobb alakja, a Raymond Loewy által több mint fél évszázaddal ezelőtt megfogalmazott MAYA-fok(112) (Most advanced yet acceptable) elve, azaz a legfejlettebb (legújabb), de még elfogadható (érthető) termékekkel és formákkal kell megjeleníteni a piacon, különben

## 57. sz. képmelléklet

### Jonathan Ive

iPod classic family zenei lejátszó, 2008



Jonathan Ive és Dieter Rams design közötti analógiák



iPad tablet, 2010



iPhone4 mobil telefon, 2010



érthetlenségbe és sikertelenségbe fullad még a legnagyobb elképzelés is.

Ive designattitűdje egyben felveti azt a nagyon érdekes és fontos kérdést, hogy napjaink formatervezésében mi tartható progresszívnek és hagyományörzőnek. Mennyire tekinthető előremutatónak, ha egy designer 20-30 évvel ezelőtt megfogalmazott design alapelvekre - amelyek a 20. századi gazdasági fejlődést és társadalmi haladást megtestesítő modern formatervezés több évtizedes folyamatának esszenciájaként is értelmezhető - hivatkozik forrásként, amikor korának legfejlettebb technológiáját megtestesítő, tipikusan 21. századi tárgyakat tervez? A hagyomány itt az egyszerű, jól használható, lényegre törő, őszinte, innovatív és nyitott (nagyon sok ember számára elérhető és érthető) design melletti elkötelezettséget jelenti, amely évtizedeken keresztül összefonódott a társadalmi progresszió gondolatával is.

A 20. század utolsó évtizedeiben és napjainkban is a modern funkcionalista designnal egyidejűleg létező, s annak értékeit megkérdőjelező posztmodern design bármennyire is agresszív és lázadó kritikájában, alapértékeit tekintve (díszítettség, individualizmus, narráció, mitológia, stb.) jóval korábbi időszakokra (szecesszió, rokokó, barokk vagy még régebbre) nyúlik vissza, s sokkal hagyományörzőbbnek, tradicionálisabbnak tekinthető. Az ideológiai és művészeti kategóriák és fogalmak a 21. század elején meglehetősen összekeveredtek. A tradicionális valóban jelenthet a klasszikus értelemben vett hagyományörzést, ugyanakkor érthető alatta, (például a modern funkcionalista design esetében) a 20. század tízes-húszas éveiben született produktumok azon jellegzetességei, amelyek 100 év múltán is elevenen hatnak, mint a tiszta geometrikus formanyelv, letisztultság-redukció, objektivitás - racionalizmus, ornamentika nélküliség, technológiai irányultság stb. A progresszió ténylegesen lehet valós elkötelezettség a legújabb technológiák, tudományos eredmények - kutatások, társadalmi - szociális problémák iránt, ezek azonban ma már nem zárják ki, hogy a designer nagyon tudatosan képviseljen és jelenítsen meg korábbi évszázadokba visszanyúló művészeti - esztétikai, erkölcsi értékeket, mintákat.

#### 6. 4. Ergonomidesign - befogadói tervezés

Az Ergonomidesign egyike Svédország nemzetközileg legjobban ismert tervezői vállalkozásának, amely 40 éves múltat tekint vissza, s mai működési formáját 2001-ben nyerte el.**(113)** A cég design filozófiájának középpontjában – szinte a kezdetektől fogva – a felhasználóbarát tervezés áll, amely maximálisan figyelembe veszi az emberek igényeit, funkcionális szükségleteit. Nyitott minden felhasználói csoport irányába, azokra is hangsúlyosan, akiket a piac többnyire figyelmen kívül hagy, mint az idősek, betegek, rokkantak vagy fogyatékkal élők. Az 1970-80-as években kifejtett intenzív tervezői tevékenységük (szerszámok, védőfelszerelések, elektronikai termékek, orvosi műszerek, egészségügyi segédeszközök, kommunikációs eszközök stb.), nemcsak hazájukban, hanem nemzetközi szinten is nagy elismerést vívott ki, s széles körben elfogadottá és népszerűvé tette az általuk képviselt designszemléletet. A nyitottság azt is jelenti számukra, hogy tudatosan és erőteljesen törekednek arra, hogy a design folyamatába bevonják azokat is, akik számára tervezik a tárgyakat, figyelembe veszik életkori, biológiai, szocio-kulturális sajátosságaikat, speciális igényeiket. Ezt a felhasználó központú, humanista beállítottságú sok résztvevős közreműködői designt a későbbiekben a szakma elnevezte befogadói designnak, amely mára olyannyira elfogadott és népszerűvé lett, hogy a svéd design egyik meghatározó sajátosságává vált, s a földrajzi határokat jócskán túlnőve a kortárs nemzetközi designirányzatok egyik alapvetéseként is működik.**(114)**

Ma a befogadói design alapvetően azt jelenti, hogy olyan tárgyak, eszközök, környezetek létrehozása a cél, amely mindenki számára használható - egyenrangúan, önállóan, magabiztosan, korlátok (akadályok) nélkül végezhető velük és bennük a mindennapi tevékenységek. A befogadói tervezésnek ez a megközelítése szorosan összefügg - lényegében megegyezik - az univerzális design közkeletű, az utóbbi egy-két évtizedben szintén rendkívül széles körben terjedő szemléletével. Az univerzális design alapkövetelménye, hogy kortól, nemtől, egészségi állapottól, szociális helyzettől, kulturális és szociális státusztól függetlenül mindenki számára jól használható épületek, termékek szülessenek, amelyek valóban jobba, könnyebbé teszik az emberek életét. Az univerzális design legfontosabb jellemzői:

50. sz. képmelléklet  
Ergonomidesign

Doro mobiltelefon



Brio Go babakocsi



Bahco kézitűrés



Gecco cipő



51. sz. képmelléklet  
Ergonomidesign

Haglőfs utazótáska



Integrált egészségügyi rendszer



Kerti pad időseknek



igazságos (egyenlő jogok) és rugalmas használat, egyszerűség, könnyen érzékelhető információ, hiba tolerancia, alacsony fizikai erőfeszítés, megfelelő méret és hely a megközelítés és a használat számára.**(115)** A befogadói és az univerzális megközelítés - kisebb hangsúlybeli eltérések ellenére - alapvető követelményként fogalmazza meg az emberi sokszínűség szabad érvényesülését a környezet- és tárgyhasználatban.**(116)** Nem véletlenül terjedt el ennek a szemléletnek egy újabb, ma már szintén sűrűn használt, s a politika legmagasabb szintjein is elfogadott meghatározása, azaz 'tervezés mindenkinek' (Design for all), amelyet az Európai Unió 2004-es stockholmi deklarációja követendő, alkalmazandó ajánlásként fogalmaz meg a tagállamok részére.**(116/A)**



## 6. 5. Karim Rashid - popdesign újragondolva

A DuPont cégnek az a programja, hogy bemutassa az általa kifejlesztett Corian anyagok rendkívül sokoldalú felhasználhatóságát lakótereinkben, 2008-ban látványosan magasabb szintre emelkedett. Ebben az évben a MissoniHome designigazgatója, Rosita Missoni tervezett teljes lakóteret a milánói üzletbe; ő azonban még más világhírű cégek, mint a Boffi, Artemide, Moroso termékeit is beemelte a környezetbe. 2009-ben Corian szuperfelületek címmel, Amanda Levete olasz építész tervezte át a cég milánói bemutatótermét. A tér falait beborító, hatásos látványt nyújtó plasztikus, különböző színű megvilágításokkal és sokféle funkciót kielégítő Corian felületekkel az volt a célja a tervezőnek, hogy érzékeltesse az anyag változatos belsőépítészeti felhasználhatóságát. A prezentáció olyan jól sikerült, hogy Amanda Levete ezzel a munkájával elnyerte a Világ Építészeti Fesztivál belsőépítészeti díját.(117)

Valóban a 'tudomány csodái' közé tartozik az amerikai DuPont cég által 1967-ben bemutatott mesterséges anyag. A Corian rendkívül szilárd, nem porózus, homogén felületű anyag, mely egyharmad rész akrilgyantából és kétharmad rész ásványi anyagokból áll. Legfőbb ásványi összetevőjét az alumínium trihydrate-ot a bauxitból nyerik ki, amelyből az alumínium is készül. A Coriannak rengeteg olyan jó tulajdonsága van, ami miatt elképesztően sokoldalúan hasznosítható: ellenálló – hosszú fizikai élettartam, higiénikus – illesztési pontjai szinte észrevehetetlenek, könnyen karbantartható, nem mérgező – égésekor sem bocsát ki halogén gázokat, hőre formázható - két vagy háromdimenziós tárgyak – funkcionális objektumok egyaránt jól kialakíthatók belőle, fényáteresztő – ez a világos színű vékonyabb lemezeknél érvényesül a legjobban, faragható mint a fa, színes – szinte végtelen a palettája és nem utolsósorban környezetbarát. A Corian igazi 'modern' high-tech anyag, amely kiválóan megfelel olyan hagyományos materiális kiváltására, mint a fa, fém vagy a kő, ugyanakkor újabb dimenziókat is megnyit a gyártók, tervezők számára.(118)

Felsorolt tulajdonságai révén a Corianból és legújabb fejlesztéseiből szinte bármi elkészíthető, csak a képzelet szabhat neki határt. Pont ez a jellegzetesség az, ami tökéletesen megfelel az extravagáns megjelenésű Karim Rashidnak. 2010-ben az ötvenedik születésnapját

60. sz. képmelléklet

Karim Rashid

Garbo szemetes, 1996



Butterfly szék, 2003



liamo go cumisüveg, 2009



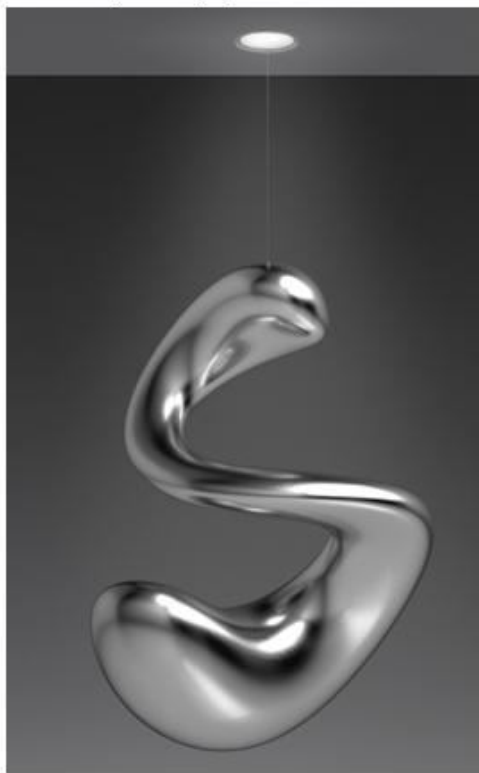
Asus Eee1008 laptop, 2010



61. sz. képmelléklet

Karim Rashid

Nearco mennyezeti lámpa, 2011



Koop fotel, 2011



Smart-ologic Corian Living program, 2010



ünneplő designer Kairóban született arab és angol szülők gyermekeként. Fiatalkorát Kanadában töltötte, az ottavai Carleton Egyetemen szerzett ipari formatervezői diplomát, posztgraduális tanulmányokat Olaszországban folytatott. Tervezői stúdiója és székhelye több évtizede a multikulturális megapoliszban, New Yorkban van, ahol igazán otthon érzi magát, ahol tolerálják excentrikusságát és elképesztő vitalitását.**(119)** DJ-ként is elismert Rashidnak több mint kétezer tárgya van jelen pillanatban gyártásban, megbízói között található a Samsung, Magis, Artemide, Swarovski, Deutsche Bank, Audi, Umbra, Citibank, Hyundai, Georg Jensen, Foscarini, stb.; több tucat designgyűjteményben szerepelnek alkotásai, számtalan design díj kitüntetéttje, több egyetem díszdoktora, eddigi munkásságáról több könyv is megjelent. Karim Rashid a kortárs amerikai design egyik – ha nem – legismertebb és legsokoldalúbb alakja.**(119/A)** Testvére Hani, kiváló építész, akinek Manhattan-ben van a nemzetközileg is jól csengő Asymptote nevű stúdiója.

A milánói Design Hétre tervezett környezetbarát otthon - "Smart-ologic Corian® Living" - Karim Rashid eddigi munkásságának összefoglalása. Mindazok a stílusjegyek felfedezhetők benne, amelyek évek alatt a designer szignójává váltak: hullámzó felületek, gyakran futurisztikus jellegű merész organikus formák, lágy élek, élénk színek, többnyire számítógéppel tervezett diszkrét vonalas minták.**(120)** Az egész lakóteret finom lüktetés - mozgás hatja át, az egyidejű hang- és fény effektusok alkalmazásával a designer valamennyi érzékre hatni kíván, totális élményben akarja részesíteni a látogatót. Rashid funkcionálisan jól működő, ugyanakkor merészen új alternatíváját fogalmazza meg a lakótérnek. A Corian bámulatos alakíthatóságának, a benne rejlő fantasztikus formai lehetőségeknek gazdag tárházát vonultatja fel a rendelkezésére álló szűkös helyen: főzőlapot, mosogatót, étkező asztalt, székeket, szekrényt és páraelszívót integráló konyhaszekció; lendületes egy egységet alkot a wc - mosdó a beépített tükörrel; a tökéletes illesztéseknek köszönhetően a nappali kanapéja és a méretes franciaágy úgy tűnik mintha egy-egy darabból lenne 'kifaragva'; igazi kuriózumként pedig a kerékpármodellek is Corianból készültek. Rashid lehetőségeit nagyban növelte, hogy a tervezés során már felhasználhatta a Corian legújabb fejlesztéseit, mint a Zodiaq kvarc felületet, az Energain nevű fázisokat cserélő szigetelő panelt és a Tyvek építőmembránt.

## 6. 6. Marc Newson - organikus high-tech design

A Londonban élő nemzetközi híró ausztrál designernek, a New York-i Gagosian Galériában rendezett 2010. évi kiállítása volt az első olyan bemutató, ahol együtt voltak láthatók az elmúlt tíz év legjelentősebb alkotásai, melyeket Marc Newson a közlekedési eszközök területén hozott létre.(121) Newson az utóbbi tíz évben sokféle járművet tervezett, amelyek között vezető nemzetközi nagyvállalatok megbízására és saját célra ('örömszerzésre') készültek egyaránt találhatók. Első jelentős nemzetközi visszhangot kiváltó járműterve a Ford számára készített nagyvárosi koncept autója volt, amely a kiállításon is kitüntetett helyet kapott. Játékosság és egyszerűség, lágy lekerekített formák uralják az autót. Minden bizonnyal a leglátványosabb munkái közé tartoznak repülőgép modelljei. Tarkovszkij híres sci-fi filmjéről, a *Solaris*-ról nevezte el a Cartier Alapítvány részére tervezett mini sugárhajtású repülőgépét. Hasonlóan nagy ívű vállalkozás volt részéről a turistákat szállító űrrepülőgép (*Astrium Space-Plane*) belsejének kialakítása az EADS részére. Az utasok számára kialakított szék több híres design galéria gyűjteményébe is bekerült.(122)

A Gagosian Galériában kiállított járművek között prototípusok és szériában gyártottak egyaránt voltak, s igazi attrakcióként itt mutatták be a világhírű olasz motorcsónak-gyártó cégnek, a *Riva*-nak az 1960-as években készített legendás szabadidős luxus motorcsónakjának, az *Aquarama*-nak újjászületett változatát az *Aquariva*-t, amely kizárólag megrendelésre készül. Az ikonikus darab újratervezésében kulcsszerepet játszott Newson, aki a hajó néhány klasszikus formaelemét megtartva - mint például műszerfal, kormánykerék - remekül tudta érvényesíteni saját stílusát és műszaki, aerodinamikai tudását, amelyekre autók, repülőgépek tervezésekor már szert tett. A designernek sikerült elérnie, hogy a high-tech és a craftos tudás egymást erősítse, a klasszikusan elegáns formát úgy sikerült modernizálnia, hogy a hajó 21. századi darab lett. A látható-tapintható high-tech jellegről olyan részletek gondoskodnak, mint a bútorainál kedvelt nagy kopás állóságú textil kompozit anyagok használata a fedélzeti ülőhelyeken, adonizált alumínium fogantyúk, áramvonalasított műszerfal, egyetlen üveglapból készült szélvédő. A hajó megjelenésében a korábinál is kecsesebbé vált, az élek mindenhol lágyabbak lettek; teljesen magán viseli Newson stílusát,

64. sz. képmelléklet

Marc Newson

Embryo szék, 1988 (Cappellini)



Felt szék, 1993 (Cappellini)



Ford 021C konceptautó, 1999



65. sz. képmelléklet

Marc Newson

Voronoi polc, 2007



Bunky gyerekágy, 2011 (Magis)



amelyben a felületek, az egyes részformák finom átmenetekben, organikusan kapcsolódnak egymáshoz.

Az 1963-ban született Newson korosztályának egyik legnagyobb hatású tervezője, s jelenleg a legismertebb ausztrál designer a világon. Noha több évtizede már nem él az országban, kötődése mind a mai napig nagyon erős hazájához. A Sydney-i Művészeti Főiskolán tanult szobrászatot és ékszertervezést, azonban már az iskolában a bútortervezés felé fordult az érdeklődése, s tehetségét ösztöndíjjal ismerték el. 1987-ben Tokióba költözött, s négy évig élt az ázsiai metropoliszban, ahol rengeteget dolgozott. Ebben az időszakban tervezte az üvegszálaz Orgone pihenőpadot (2001-től gyártja az olasz Cappellini cég), a karbonszálaz műanyag 'Fekete lyuk' asztalt és az üvegszálaz műanyag 'Nemez' széket, amelyek korai alkotói periódusának legismertebb darabja lettek, s a nemzetközi érdeklődés fókuszába emelték a fiatal tervezőt.**(123)** Már ezeknél a korai daraboknál megfigyelhető későbbi stílusának néhány főbb jellegzetessége: természetorientáltság, kísérletező kedv anyagokkal-technikákkal, bio-organikus struktúrák, alakzatok iránti vonzódása, lekerekített-lágy formák, vidám-játékos jelleg, stb.**(123/A)** Egyik nyilatkozatában mondja, hogy az 1970-80-as évek olasz designja nagy hatással volt rá; különösen Joe Colombo futurisztikus alkotásai, de a posztmodern két nemzetközi jelentőségű csoportosulása, az Alchymia és a Memphis nyitott szellemiségű, a megcsontosodott funkcionalista szemlélettel szakító sokszínű, multikulturális formatervezése is új irányokat mutatott meg számára.**(124)**

Az utóbb tíz évben rendkívül változatos formatervezési praxis mellett (Alessi, Nike, Smeg, Biomege, Magis, B&B Italia, DuPont Corian, Boucheron, Jaeger-leCoultre, stb.) jelentős nemzetközi belsőépítészeti megbízásokat is teljesített. 2006-tól az ausztrál légitársaság, a Qantas kreatív igazgatója, s nevéhez fűződik több ügyfélváró tervezése Melbourne-ben és Sydney-ben. 2006-ban a Design Miami kiállításon, 2008-ban pedig a London Design Festival-on választották az év designerének.



## 6. 7. Eero Aarnio - a játékos design

A Finn Vásári Alapítvány által 1992-ben létrehozott díj az 1989-ben elhunyt világhírű formatervező, Kaj Franck előtti tisztelgés. A tervezőt sokan úgy emlegetik, mint a finn design lelkiismerete, akinek a szellemisége a mai napig elevenen él az ország környezetkultúrájában. A díjjal az alapítók minden évben azt a designert vagy tervezői csapatot kívánják elismerni, aki munkásságával innovatív, kreatív módon alakítja, formálja az iparilag előállított tárgyak világát. 2008-ban az ötfős zsűri a rangos díjat Eero Aarnio formatervezőnek ítélte oda.**(125)**

A díj odaítélésének nem kizárólagos szempont a nemzetiségi hovatartozás, a legfontosabb kritérium, hogy a tervező tevékenységét az országban gyakorolja, s alkotásaival huzamosabb ideje aktívan legyen jelen a finn környezetkultúrában. A díjhoz 10.000 eurós pénzjutalom jár és ami fontosabb, egy életmű kiállítás is kapcsolódik hozzá a Finn Design Forumban, ahol ünnepélyes keretek között adják át a kitüntetettnek a Tapio Junno tervezte Kaj Franck érmet.

A közel nyolcvan évesen még mindig aktív Eero Aarnio a kortárs finn design külföldön is elismert és népszerű alakja, akinek munkássága több évtizedet ível át.**(126)** Egészen fiatalon, a 1960-as évek elején nemzetközi hírnévre tett szert műanyag bútoraival. A Ball (1963) és Bubble (1968) gömbformájú foteljeivel elképesztő sikereket ért el, bútorai vezető design- és életmódmagazinok címlapjain szerepeltek. Az 1960-as évek alternatív utakat kereső, a modern funkcionalista design megújítására törekvő, pop művészetből is táplálkozó tárgykultúrájának ikonikus darabjaivá váltak. Az egyszerű, letisztult játékos formák frissességükkel és merészségükkel, mindazonáltal meglepően jó használhatóságukkal utat találtak az emberekhez, komplex élményt nyújtottak. Aarnio műanyag foteljei pár évvel a legendás Eero Saarinen tervezte Tulipán székek (1956) után születtek. Anyaghasználatával, organikus formáival kapcsolódik az akkor már világhírű építész -bútortervező alkotásaihoz, ugyanakkor egy újabb generáció életérzését tudta tárgyaiba átültetni; másrészt kreatív és eredményes kutatásokat végzett a műanyag bútortervezés alkalmazhatóságát illetően.

Szenvedélyes kötődése a műanyaghoz egész alkotói pályáját végigkíséri. Aarnio bútorainak további jellegzetessége, hogy bel- és kültérben egyaránt használhatók, a műanyagnak köszönhetően jól ellenállnak az időjárás viszontagságainak. A Pastil szék, a Tomato fotel,

134. sz. képmelléklet

Eero Aarnio

The Tree térelváltzó, 2008 (Martela)



Swan állólámpa, 2009 (Martela)



Puppy ülőke, 2009 (Magis)



Trioli gyerekszék, 2005 (Magis)



a Paralel asztal, a Focus és Formula székek újabb remekművek az elmúlt évtizedekből. Eero Aarnio legismertebb bútorainak forgalmazási jogát 1990-ben a német Adelta cég átvette az Asko-tól, azonban kiváló minőségben történő gyártásuk továbbra is Finnországban történik, abban az üzemben, ahol eddig zajlott.

A finn designer pályafutásának megkoronázásának tekinthető a 2008-as év. A Kaj Franck életműdíj mellett ebben az évben elnyerte a legrangosabb olasz formatervezési díjat a Compasso d'Oro-t az olasz Magis cégnek tervezett multifunkcionális gyerekszékével, a Triolival; a milánói bútorvásáron pedig a Martela cég mutatta be legújabb alkotását a Tree térelválasztót.

Az elmúlt pár évben a világ számos helyén állították ki bútorait; 2007-ben a Mexikó városi Franz Mayer Múzeumban Pop fantáziák címen megrendezett életmű kiállítását 55 ezren tekintették meg. Ugyanebben az évben a finn köztársasági elnök tiszteletbeli professzori címet adományozott a modern design élő legendájának.

## 6. 8. Yves Behár XO laptopjai - design mindenkinek

2007-ben nagyszabású, több éves kutatói – fejlesztői munka, az amerikai számítógépes szakember Nicolas Negroponte által életre hívott OLPC program (Minden gyereknek egy laptop) eredményeként indult be az XO laptop sorozatgyártása; formatervezője a svájci Yves Behár, a Fuseproject vezetője volt.**(127)** A 100 dolláros laptopként beharangozott, de ténylegesen 200 dollárba kerülő készülék alapvetően az elmaradott, fejlődő országok számára készült, s 2009 végére már több mint másfél millió darabot gyártottak belőle. A megrendelő országok között található Brazília, Nigéria, Uruguay, de 2008-ban New York szegény iskolái számára is több ezret rendeltek a helyi önkormányzatok. Az okos és praktikus számítógép óriási szakmai- és közönségsiker aratott, szinte az összes létező nagy nemzetközi design díjat megkapta, a világot és az emberek életét jobbra tévő design ikonikus darabjává vált.

A történet azonban itt nem állt meg.**(128)** Az XO1-et 2008-ban követte az XO2-es készülék, kihajthatós – kétképernyős megoldással, azonban ennek a fogadtatása meg sem közelítette az elsőét. Ez a visszafogottság, mondhatni kudarc azonban nem törte meg Negroponte eltökéltségét. Az egyik nyilatkozatában úgy fogalmazott, hogy a program céljaként 500 millió hátrányos helyzetű gyereknek kívánnak olcsó, praktikus és mobil számítógépet biztosítani. Ezért tovább folytatják a kutatásokat és a fejlesztéseket, hogy ténylegesen 100 dollárba kerülő korszerű gépet kaphassanak a gyerekek. 2010. december 22-én a Massachusetts állambeli Cambridge-ben nemzetközi sajtótájékoztató keretében mutatták be a projekt legújabb fejezeteként az XO3 gépet, amelynek formatervezésére újból Yves Behárt kérték fel. Az egész gép egyetlen A/4-es formátumú 'lap', amelynek egyik oldalát teljesen kitölti az érintőképernyő. A laptop vastagsága fele a iPhon készüléknek, a súlya is töredéke a korábbiaknak, hajlékony és rendkívül strapabíró. Az XO1-hez hasonlóan a képernyő használatától függően színesről átvált feketére és fényereje automatikusan szabályozódik. A beépített kamera segítségével álló- és mozgóképek egyaránt rögzíthetők, amelyek wifi- antennájának köszönhetően azonnal kihelyezhetők közösségi oldalakra. A XO3 rendkívül sokoldalú: használható számítógépként, térképként, játékként, könyvként, multimédiás eszközként. A készülék hálózati áramról működtethető, ahol ez nem áll rendelkezésre, ott akkumulátora indukciósan tölthető.**(128/A)**

125. sz. képmelléklet

Yves Behar

XO laptop, 2007 (Nicolas Negroponte-tal közösen),



XO 3 laptop, 2010



Sayl szék, 2010 (Herman Miller)



Leaf lámpa, 2010 (Herman Miller)



## 6. 9. Ettore Sottsass - a design mint metafora, a moderntől a posztmodernig

Ettore Sottsass olasz designer több mint hat évtizedes tervezői pályafutása az ipari tárgykultúra élő tükre, belülről jövő, mindig megújuló élő kritikája volt. **(129)** Sottsass szerint ebből a kultúrából nem lehet kilépni, semleges vagy elfogulatlan pozíciót elfoglalni. Mindenképpen részesei vagyunk és a legnagyobb tévedés azt hinni, hogy kényelmes karosszékből - mint a moziban - nézhetjük az egyre gyorsabban pergő eseménykockákat. Sottsass fiatalon megfogalmazott, egész pályafutását meghatározó kérdés az: hogyan lehet ezt a kultúrát humánusabbá tenni, a mindennapi használati tárgyakon keresztül megszólítani az embert és képes-e a tervező alkotásain keresztül valamilyen pozitív értéket hozzáadni a környezethez, örömtelibbé és így jobbá tenni azt? A felvetésből adódóan Sottsass számára a tervezés mindig szociálisan, kulturálisan elkötelezett tevékenység volt, amely azonban nem korlátokat emel a tervező elé, hanem alkotói energiájának felszabadítását kell hogy eredményezze. **(130)**

Még az Osztrák-Magyar Monarchia érában, 1917-ban született Ettore Sottsass tervezői pályája a 2. világháborút követő rövid torinói tartózkodás után az 1940-es évek második felében Milánóban vette kezdetét, abban a városban, amely napjainkra a design fővárosává vált. A legkülönbélebb nemzetiségű, képzettségű és ami talán a legfontosabb szemléletű tervezők gyűjtőhelyévé vált. Gigászi laboratórium, amelyben minden megvan ahhoz - pénz, fejlett ipar, évszázados kulturális tradíciók és talán a bútortervezésben legszembeűnőbb sajátosság, hogy a világ bármely pontján jelentkező újdonságot képes igen rövid idő alatt magába szippantani -, hogy rendszeresen jelentős eredmények születhessenek a design valamennyi területén, így a formatervezésben, építészetben, bútortervezésben, divatban, grafikában, stb. Ennek az imidzsnek a kialakulásához Sottsass több évtizedes tevékenysége is jelentősen hozzájárult, s válhatott személye több generáció számára mintaértékűvé, különféle tervezői irányzatok előképévé és prominensévé.

Sottsass munkásságára számtalan kategória alkalmazható, többek között a funkionalista, ironikus - humoros, művészeti - plasztikai, erotikus, antropomorf, avantgard, posztmodern. Azonban ezek nála sohasem tiszta képletek. Az 1940-es évek végén készült szobraiban a geometrikus formanyelv a szürrealizmus kötetlenebb formavilágával ötvöződött.

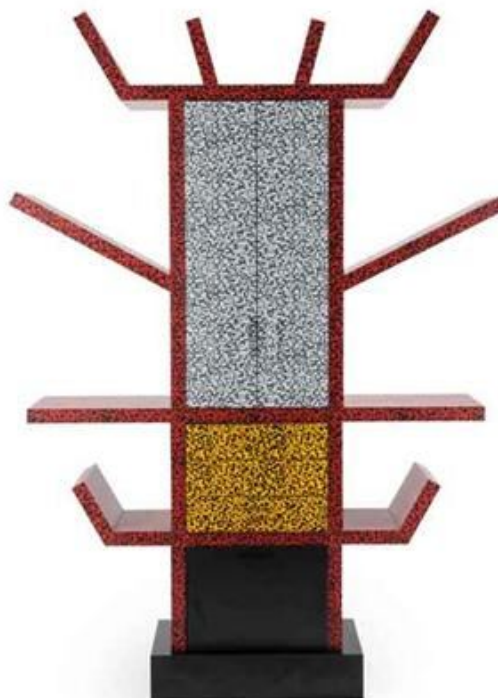
165. sz. képmelléklet

Ettore Sottsass

Synthesis szék, 1962 (Olivetti)



Casablanca polc, 1981 (Memphis)



Valentine írógép, 1969 (Olivetti)



Tahiti lámpa, 1981 (Memphis)



166. sz. képmelléklet

Ettore Sottsass

Nine0 szék, 2008 (Emeco)



SA vitrines szekrény, 2004 (Laurameroni)



Trono szék, 2005 (Segis)



Abat-Jour lámpa, 2005 (B&B Italia)





Az 1950-es évek elején készült kerámiái, bútortervei az absztrakt expresszionizmus hatásáról tanúskodnak. Az Olivetti cég számára készített számítógépei, irodagépei a 1960-as évekből a internacionális modern funkcionalista designban nyitottak új utakat.

A túlzóan racionalista, reduktív, lélekteleenné és formálissá vált ipari designtól való eltávolodás részeként Sottsass az 1960-as évek elején Indiába utazott. Az ősi hindu vallás és bölcsélet mély nyomokat hagyott művészeti és tervezői szemléletében, amelynek praktikus eredményei a 'Sötétség' és a 'Shiva' kerámiák voltak az 1960-as évek közepén. A tárgyak vizuális nyelve, a 'spirituális diagrammok', alapvetően a használó pszichés képzetére voltak hivatva hatni. A tárgyak jelentése és szociális státusza iránti érzékenysége a Poltronova cég számára készített 1960-as évekbeni bútoraiiban is megfigyelhető volt már. A népszerű Mickey egér rajzfigura lábára emlékeztető Lotus asztala iróniát sem nélkülöző újragondolása a 'magas' és az 'alacsony' kultúrák közötti határvonalaknak, amely egyben Sottsassnak a pop art iránti nyitottságáról is tanúskodik.(131)

Sottsass vizuális nyelvi útkereséseivel, a mindennapi használati tárgyaknak az elfogadottól eltérő újszerű olvasataival úgy vált a posztmodern design úttörőjévé, hogy akkor és a későbbi munkásságában bármilyen közvetlen formai utalásokat tett volna korábbi nagy történelmi művészeti stílusokra. Sottsass, a rá jellemző állandó formai, nyelvi és műfaji - építészet, terméktervezés, plasztika, festészet - kísérletezésnek, az ipari tömegtermelés által felszínrehozott igények iránti fogékonyságának köszönhetően úgy tudott tervezni, hogy megoldásaiban mindig képes volt a továbblépéshez kis kapukat hagyni. Alkotásai egyben mindig problémafelvetések, az uralkodó esztétikai normák és designalapelvek elleni kihívások is voltak.(132) Tárgyai mindig többek voltak, mint amik. Funkcionalitásukon és formai-esztétikai értékeiken túl szinte tapinthatóan keresték a közvetlenebb, emberibb kommunikáció csatornáját a felhasználóhoz. Nem véletlen tehát, hogy Sottsass még 64 évesen is, 1980-ban képes volt maga köré olyan már ismert építészekből és fiatal tervezőkből álló soknemzetiségű csoportosulást - a Memphist - összehozni,(133) amely első bemutatkozó kiállításakor, 1981-ben óriási nemzetközi visszhangot váltott ki és a posztmodern bútortervezés sikeresztorijává vált. Sottsass szerint a design nem más, mint 'a létezés, a föld, a tenger, a tér, a gesztusok, az álmok, a vágyak és a tudás metaforája'.

## 6. 10. Humberto és Fernando Campana - vissza a természethez

A Design Miami kiállítás szervezői által felkért neves szakértők az Év Designerének 2008-ban a brazil Humberto és Fernando Campana-t választották meg. **(134)** A testvérpáros pályája nem szokványosan indult. Az 1953-ban született Humberto eredetileg jogásznak készült, s pár év praktizálás után az 1970-es évek végén kezdett el foglalkozni szobrászattal. A 8 évvel fiatalabb öccse Fernando építészetet tanult Sao Paulóban, s az egyetem elvégzése után, az 1980-as évek elején kapcsolódott be bátyja művészeti munkájába, amely ettől fogva új, s ami legfontosabb, hogy közös irányt vett. Fernando hatására érdeklődésük egyre inkább a használati tárgyak felé fordult; anyag- és formakísérleteikben a művészeti kifejezés szerves része lett a funkcionális szempontok megjelenítése. Beléptek a design világába, s ebben a jelenlétük az évek során egyre intenzívebbé vált; eredeti látásmódjukat itt tudták elemi erővel kibontani, azonban kétlakosságukat mind a mai napig sikerült megőrizniük. **(135)**

Alkotófolyamatuk nem a klasszikus designmintát követi. Nem funkcióból és piaci igényből, hanem minden esetben anyag- és kultúrakutatásból indul ki. **(135/A)** Az igazán érdekes az, hogy honnét veszik az anyagokat kísérleteikhez. A testvérpárt csodálattal tölti el a sokmillió brazil metropolisz lüktetése, különösen a szegények lakta negyedek életvidámsága és kaotikus sokszínűsége. Az utca jelenti számukra a legfontosabb inspirációs forrást és innen szerzik be a nyersanyagokat kutatásaikhoz. Egyik legkorábbi, az 1990-es évek elejéről származó nagy feltűnést kiváltó munkájuk, a fahulladékból készülő Favella szék, amely a nagyváros hírhedt nyomornegyedéről kapta nevét. A Campana testvérek tudatosan törekednek arra, hogy az utca embere által használt egyszerű, mindennapi anyagok, sok esetben hulladékok kézműves technikák felhasználásával eredeti, magas rendű esztétikai értékeket hordozó formákban szülessenek újjá, amelyekhez praktikus funkciók is kapcsolódnak. Ebben a 'ready-made' szellemben, szőnyeg és textil maradványokból alkották a Sushi kollekciót, kötélből a Vermelha széket és bőrdarabkákból a Leatherwork széket. A vidám, ironikus hangvétel sem idegen a testvérpártól, a rongybabák és pandamacik sokaságával kárpitozott, limitált példányszámban készülő fotelek mindenképpen erről vallanak.

A zsidongó nagyvárosi utca mellett a kezdetektől fogva, de az utóbbi tíz évben kifejezetten

48. sz. képmelléklet

Humberto és Fernando Campana

Favela szék, 1991



Sushi szék, 2002



Vermelha szék, 1993



Jenette szék, 1999



49. sz. képmelléklet  
Humberto és Fernando Campana

Transz fotel, 2007



Cabana polc, 2010



Cipria kanapé, 2009



elemi szerepet játszik a természet alkotói filozófiájukban. Több szempontból is. Egyrészt olyan mérhetetlenül gazdag forrás, amelyből folyamatosan lehet inspirációt meríteni; másrészt olyan közeg, amelyet az ember nap mint nap pusztít, s megpróbál minél több mesterséges tárggyal benépesíteni. Campanáék számára ez elfogadhatatlan, s mindent megtesznek azért, hogy a természet hatalma, a rend és az egyensúly helyreállídjék. Szerintük ez egy olyan küzdelem, amelyet a természetnek kell megnyernie. Az olasz Edra cégnek**(136)** tervezett, szériában gyártott bútoraikban egyre-másra tűnnek fel a természet legkülönbébb lényei: boa, medúza, korall, kajmán, tengeri csillag. A New York-i Cooper-Hewitt Nemzeti Design Múzeumban, 2007-ben rendezett kiállításukra tervezték a TransPlastic fotelt, amelyben a műanyag használati tárgyak - strandpapucs, autógumi, játék baba, mosószeres flakon, stb. - már beleivódnak, feloldódnak a bútorfelület rattan szövédéjébe.**(137)**

Ennek folytatásaként született a Design Miami kiállításra a Diamantia ülősziget-installáció. Az Apui nevű növény vesszőiből (hasonló a rattanhoz) kézzel készült biomorf alakzat felületéből ametiszt kristályok törnek a felszínre. Mindkét anyag nagy mennyiségben fordul elő Brazíliában, értékük éppen az, hogy könnyen hozzáférhető, olcsó természetes materiák, amelyből a design új iránya bontható ki. A testvérpár szerint ez egy olyan költészet, amely a természet és az érzelmek nyelvén íródik.**(138)**

## 6. 11. Ineke Hans - design, tradíció, technológia

Hagyománynak tekinthető, hogy a Stockholmi Nemzetközi Bútorvásár szervezői felkérnek egy neves designert, hogy a Fogadócsarnok központi részén olyan személyes pihenő-társalgó egységet alakítson ki, amely plasztikusan megjeleníti a design hitvallását, s felvonultatja praxisának legfontosabb alkotásait. A meghívás nagy megtiszteltetésnek (az eddigi életpálya elismerésének) számít, amit az előző években kiállítók listája tesz igazán egyértelművé, amely olyan neveket tartalmaz, mint a német Konstantin Grcic, a japán Naoto Fukasawa vagy 2008-ból az olasz Giulio Cappellini.

2009-ben a díszvendég, Ineke Hans volt, aki az utóbbi pár évben robbant be a design világába egyéni hangvételű alkotásaival.**(139)** Ineke Hans nem az első nő a felkért designerek között, korábban a Milánóban élő, Patricia Urquiola állított ki, de ő az első holland designer, akit ez a megtiszteltetés ért. Ez pedig igazán nagy szó, a holland design erejét és nemzetközi súlyát tekintve. Ineke Hans aktív és elismert tagja annak a generációnak, amely az utóbbi 10 - 15 évben a legnagyobb design nemzetek sorába emelte a komoly hagyományokkal, minőségi környezet- és tárgykultúrával rendelkező országot. Ennek a 30-40-es éveiben járó generációnak a tagjai világcégeknek terveznek, trenddiktáló designstúdiókat működtetnek, a világ legjobb design és művészeti egyetemének meghívott előadói, divatos szóhasználatlal élve design sztárok. Marcel Wanders, Richard Hutten, Hella Jongerius, Maarten Baas, Wieki Sommers, Edward van Viet, Jorre van Ast csak pár név ebből a rendkívül illusztris csapatból. Nem alkotnak szigorú értelemben vett stílári csoportosulást, sokkal inkább szabad, kötöttségektől mentes, individuális attitűdjükkel, kutatói szemléletükkel, tradíciók iránti fogékonyságukkal, s erős kultúrtörténeti érdeklődésükkel - amelyben a nemzeti és kozmopolita irányultságok jól megférnek egymással - tűnnek ki. A holland designélet elég strukturált ahhoz, hogy egyszerre több irányzat is nemzetközi mércével magas színvonalon képviseltesse magát.

Ineke Hans**(140)** ennek a sokszínű, életerős holland designközegnek az egyik legkarakteresebb alkotója. 23 évesen az arnhemi Művészeti Főiskola elvégzése után, 1991 és 1995 között a patinás londoni Royal College of Art-ban folytatta tanulmányait és szerzett mesterdiplomát.

Három évig az angliai Habitatnál dolgozott, ahol elsősorban szériában gyártható bútorok tervezésével foglalkozott. Hazatérését követően megalapította az Ineke Hans/Arnhem Stúdiót,

52. sz. képmelléklet

Ineke Hans

Happy Horse hintaló, 2001/2002



Fracture szék, 2007



Neocountry kollekción, 2007



53. sz. képmelléklet

Ineke Hans

Van Esch lámpa, 2010



My storage polc, 2011



Fly szék, 2008



Jolly szék, 2005





amely az elmúlt 10 év alatt vezetésével kifejlesztette saját kollekcióját, s emellett az utóbbi időben egyre több ismert hollandiai és külföldi cégtől kap megbízásokat.

Az elegáns és filozofikus hangvételű stockholmi kiállítást megelőzően pár hónappal, Ineke Hans a frankfurti Tendence kiállítás szervezőinek megkeresését elfogadva, Személyes vásárló címen a lakótér funkcionális egységeibe csoportosítva, megélhető és praktikus egészként mutatta be alkotásait: bútorokat, lámpákat, edényeket, játékokat, kanalakat, kávékészletet, stb.(141) A két kiállítás együtt mutatta meg a holland designer alkotói habitusát és környezetünkről vallott szemléletét. Már legkorábbi alkotásainál megjelent a tárgyak pszichológiai gyökereinek, a kollektív tudatalatti és az archetípusos formák viszonyának vizsgálata - kutatása. Figyelmének középpontjába a gyermeki tudat és viselkedés került, amely tisztán, őszintén és rendkívül asszociatívan értelmezi környezetét, s használja a benne lévő tárgyakat. Az egyszerűség iránti vágy más forrásból is táplálkozott Ineke Hansnál. Már a 1990-es évek elején készült tárgyainál direkt módon éreztette hatását a népművészethez való erőteljes kötődése. Megigézte ennek a kultúrának a józansága, funkcionalista gondolkodása, rusztikus formáinak puritánsága és kifejezőereje. Ugyanakkor a 21. század embereként nyitott a legújabb anyagok és technológiák iránt, amelyeket előszeretettel alkalmaz alkotásaiban.(141/A) A különféle, olykor egymásnak ellentmondó impulzusok kreatív summázataként, Ineke Hans egyéni tárgyi világot teremtett, amely gyakran mehökkentően nyilvánul meg. Az első pillantásra robosztus székről vagy asztalról kiderül, hogy nem fából, hanem újrahasznosított műanyagból, nagyipari technológiával készül. 2002-ben jelentkezett fekete gyerekjátékaival, amelyet Fekete arany néven piktogramszerű, a síkból építhető kiemelkedő porcelánkollekció követett. Legnagyobb publicitást a világhírű olasz Cappellini cégnek 2007-ben tervezett Neocountry és Fracture nevű faszékeivel érte el eddig, amelyek eltérő módon, de kimerült egységben, professzionálisan kimunkáltan jelenítik meg designjának jellegzetességeit.

## 6. 12. Ingo Maurer - a technológia poézise

Az 1932-ben Németországban született Ingo Maurer több évtizedes pályafutása alatt több mint 150 különböző lámpát, világítási rendszert tervezett.(142) Már ez önmagában lenyűgöző teljesítmény, de ha hozzávesszük az egyedi- és közösségi megbízásokat, a kiállítási installációkat, akkor egy lenyűgözően gazdag életmű képe bontakozik ki, amely még mindig tartogat újabb csodákat.

Több mint 40 éve Ingo Maurer a világ egyik legismertebb és legnagyobb hatású designere. Formatervező, művész, vállalkozó és 'mágus' egy személyben, akinek a munkái dacolnak az elfogadott kategorizálási sémákkal, kísérletekkel. Maurer lámpái és fény-installációi nem passzív funkcionális tárgyak, mint a legtöbb lámpa, amellyel naponta lehet találkozni. Sokkal inkább megkülönböztetett személyiségek, amelyek kölcsönhatásban vannak a befoglaló térrel, élővé teszik azt. Aktív jelenlétük arra kényszeríti a nézőt, hogy érzékelje, felfogja a fény jelentésekben gazdag, filozófiailag, pszichológiailag, kulturálisan és technológiailag összetett természetét. Bárki, aki először szembesül Maurer munkáival, fel kell hogy adja előzetes elképzeléseit a mesterséges fény megjelenéséről, működéséről és rácsodálkozhat, hogy mi mindentől lehet 'lámpákat' csinálni, fényt varázsolni, érzéseket és gondolatokat közvetíteni.

A mester alkotásai a kortárs művészet és design köztes területén helyezkednek el, mindkét irányból megközelíthetők és befogadhatók, a legfontosabb összekötő eleme a kreatív kifejezésre való törekvés. Maurer a fényt háromdimenziós fizikai kiterjedésként, materiális objektumként kezeli, ami nemcsak megvilágítja azt amit látunk, hanem megjelenése révén kihat arra is, amilyenek látjuk érzékeljük a környezetet, s ahogyan gondolkodunk róla. A legfejlettebb technológia, a leghétköznapiabb anyagok és a legalapvetőbb emberi tulajdonságok, viszonylatok fény-tárgyakban nyilvánulnak meg, s az anyagi - nem-anyagi megjelenés elválaszthatatlan egymástól.(143) Maurer őszintén nyitott a 'családias', közösségi alkotás irányába a kifejezési gazdagság minél teljesebb elérése érdekében; az eredmény a közösséget átható szenvedélyes teammunka, a rendkívül sokszínű, változatos 'egyediség'.

Művészeti installációi, közösségi projektjei és design vásárokon bemutatott kiállításai legendás alkotóvá emelték Maurert, s csapatát a design világában. A 'Provokáló Mágus' Maurer első önálló kiállítása volt Amerikában (2008), s egy évtizede az első nagyszabású bemutató, amelyet élő designernek szenteltek a New York-i Cooper-Hewitt Múzeumban (144). Ez óriási megtiszteltetés, másrészt tisztelgés egy zseniális alkotó előtt.

54. sz. képmelléklet

Ingo Maurer

Ya Ya Ho lámparendszer, 1984



BIBiBi asztali lámpa, 1982



Lucellino asztali lámpa, 1992



Don Quixote asztali lámpa, 1989



55. sz. képmelléklet

Ingo Maurer

Bang-Boom csillár, 2010



Zufall asztali lámpa, 2009



5 pack mennyezeti lámpa, 2008



Johnny B. Butterfly mennyezeti lámpa, 2011



### 6. 13. Maarten Baas – posztmodern konceptualista design

A Design Miami kiállítás történetében még soha sem tüntettek ki olyan fiatal tervezőt az Év Designere címmel, mint a 31 éves holland Maarten Baas-t.(145) 2009-et megelőzően a brazil Campana testvérek, a japán Tokujin Yoshioka, az Angliában élő iraki származású, Zaha Hadid és az angol Marc Newson kapta meg a világ vezető designgalériáinak rangos elismerését. A kitüntetéshez kapcsolódóan a rendezvény gazdái biztosítják azt a lehetőséget, hogy az Év Designere önálló kiállítóként mutathassa be többnyire speciálisan erre az alkalomra készített alkotásait.

Maarten Baas holland designer 1978-ban, a németországi Arnsbergben született. 1996-ban kezdte meg tanulmányait az európai designer képzés egyik legjobb egyetemén, az Eindhoven-i Design Akadémián.(146) Knuckle gyertyatartóját, amelyet még az iskolában tervezett, a Pol’Potten vette gyártásba. Szintén az iskola ideje alatt már sikerült egyedi, ready-made szerű, funkciójukban megváltoztatott bútorokat (Hey, chair; be bookshelf) eladnia Stef Bakker belsőépítésznek, az Orange Babies társalapítójának. 2000-ben több hónapig a design fellegvárában, a milánói Politecnico di Milano-ban tanult. 2002-ben diplomázott az Akadémián égetett, ’Smoke’ nevű bútorsorozatával, amelyet több holland díjra is jelöltek.

A siker nagyságát jelzi, hogy a Marcel Wanders nevével fémjelzett Moooi felvette kollekciójába a rendkívül intenzív hatású fekete bútor-együttes egyes darabjait, mint a barokk széket és a háromkarú csillárt. A Moooi sikeres milánói, londoni és párizsi bemutatóinak köszönhetően a bútorsorozat világhírűvé vált, ami természetesen ezzel együtt Maarten Baas nevét is nemzetközileg ismertté tette. 2004. májusában a New York-i Moss Galéria rendezett nagyszabású kiállítást az égetett, fekete (átlátszó epoxszi gyantával felületkezelt) bútorokból. A kollekció híres designerek klasszikus alkotásainak ’átmentéseivel’ gazdagodott, olyanokkal mint Ch. R.Mackintosh Hill vagy Th. G. Rietveld Piros-Kék széke, E. Sottsass Carlton polca.

Maarten Baas valamennyi bútora egyedi vagy kisszériában, de mindenképpen kézzel készül, többnyire szignáltak és számozottak. 2005-óta dolgozik együtt Bas den Herder-rel, aki bútorainak gyártását irányítja. Az isten háta mögötti kis faluban, Hertogenbosch-ban létrehozott közös műhely-stúdiójuk lehetővé teszi, hogy Baas bútorai nagyobb darabszámban

62. sz. képmelléklet

Maarten Baas

Smoke fotel. 2002



Smoke csillár, 2002



Hey szék – könyvespolc, 2005



Ventilátor a Clay kollekciónál, 2006



63. sz. képmelléklet

Maarten Baas

Sculpt szekrény, 2007



Wiek szekrény a Chankley Bore kollekción, 2008



Rossana Orlandi Galériában rendezett kiállítása, 2008



készüljenek, mert egyre többet rendelnek belőlük éttermek, múzeumok, galériák, hotelek Hollandiából és külföldről egyaránt. A műhelyben mindenki aktív közreműködő, valamit hozzátesz a bútorok megszületéséhez, a kész darabok igazi közös munka eredményei.

Baas a 2006-os Milánói Bútorvásáron mutatta be fémvázra felhordott szintetikus agyagból, öntőforma felhasználása nélkül, nyolc színben készülő Clay (Agyag) nevű bútorait, amellyel a Smoke darabokhoz hasonlóan óriási feltűnést keltett. Az anyagszerűség, a plasztikus érzéki felület, a funkció, a tapintás és látvány új összefüggéseit kutató bútorokból – amely szellemiségében szerves folytatása, továbbgondolása korábbi munkáinak – a Cibone rendezett New Yorkban kiállítást, néhány darabja pedig a Smoke kollekciónak széleskörű alkalmazása mellett, a 2006-ban megnyitott Gramercy Park Hotel bútorozásában is helyet kapott.

Maarten Baas bútoraiban különösen fontos helyet kap az a törekvés, hogy a megszokottól gyökeresen eltérő módon is lehet látni, érezni, elgondolni és megélni a világot és újraalkotni a benne található tárgyakat: megégetett történelmi relikviaként, halomra egymásra dobált térplasztikaként, organikus vegetációként vagy más dimenzióból érkezett lényként.<sup>(147)</sup> A másság forrása bármi lehet: science fiction, képregény, képzelet, a történelem szövete vagy speciális, többnyire kézműves technika. Sculpt bútorai a szabadkézi vázlatrajz felnagyításának eredményei, bennük a szigorú formák és a kontúrok feloldódnak, nemcsak az érzékelés, hanem a racionális gondolkodás számára is bizonytalanná válnak. Legújabb kollekciónak, a Chankley Bore-nak sajátos bútor-lényei mintha egy másik világból érkeztek volna, amelyben a képzelet és egy egyedi mitológia megteremtése iránti vágy legalább olyan fontos tárgyalkotó elem, mint a használhatóság és a gazdaságosság.



## 6. 14. Ron Arad - funkcionális plasztika

Nagyon kevés alkotónak - legyen az építész, designer, képzőművész - adatik meg az a lehetőség, hogy ugyanazon évben a világ legjelentősebb kulturális-művészeti központjából kettőben is életmű kiállítása lehessen. 2009 tavaszán a párizsi Pompidou Center volt a helyszíne**(148)**, az év második felében a New York-i Modern Művészetek Múzeuma (MoMA) adott otthont a Ron Arad munkásságát bemutató tárlatnak.**(149)** Korábban a Pompidou Centerben olyan designereknek rendeztek életmű-kiállítást, mint az olasz Carlo Mollino (1989) és Ettore Sottsass (1994), a francia Philippe Starck (2003) és Charlotte Perriand (2005). Valamennyien a 20. századi design meghatározó szereplői, Starck pedig a kortárs formatervezés legismertebb alakja jelenleg a világon. A Ron Arad kiállítás ebbe a sorba ágyazódik be a maga skatulyák nélküli multikulturalitásával.

Ron Arad 1951-ben született Izraelben, a Tel Aviv-i Bezalel Művészeti és Design Akadémián tanult három évig, majd Európa, s a világ egyik legjelentősebb gazdasági és kulturális központjába, a sokszínűen sokmillió Londonba költözött, ahol a brit Építészeti Szövetség mesteriskolájában tanult öt évig, itt többek között Peter Cook és Bernard Tschumi voltak a tanárai. A diploma megszerzését követően pár évig gyakornokként dolgozott építészeti stúdiókban. Danis Graves és Caroline Thorman társaságában 1981-ben megalapította a One Off stúdiót Londonban, amely egyszerre szolgált bemutatóteremként és műhelyként.**(150)**

Ez az év fordulópontot jelentett Arad életében, ekkor jelentkezett több olyan alkotással, amelyekkel az akkori brit művészeti-design közéletben felhívta magára a figyelmet. A Rover szék és az Aerial lámpa egyaránt az ipari tárgykultúra hétköznapi darabjainak ironikus átköltései - szemléletükben közel állnak a dadaista ready-made-ek világához -, a képzőművészet és a design határmezsgyéjén mozognak. 'Plasztikusan' képviselik a posztmodern művészeti és design irányzatát, amely az uralkodó modern funkcionalista tárgyfelfogás és formálás normáit - redukció, személytelenség, racionalitás, gépi technológia, konstruktivitás, díszítmények kerülése, szériaajjelleg stb. - vette górcső alá, kritizálta és vetett fel alternatív lehetőségeket.

68. sz. képmelléklet

Ron Arad

Rover szék, 1981



Loop Loop szék, 1994



Skin szék, 2004 (Moroso)



Bookworm polc, 1993 (Moroso)



Ebben az évben indult Milánóban az évtized legjelentősebb posztmodern design csoportosulása a Memphis, amely alaposan felforgatta a formatervezésről alkotott elképzeléseket. Ron Arad első próbálkozásai ebben a forrongó légkörben születtek, s sok más fiatal designerrel együtt kereste helyét és saját hangját. Érdekes módon legismertebb korai munkái, mint az 1986-os Well Tempered (Jól temperált) szék és az 1988-ból származó Big Easy fotel (Nagy könnyű) akkor születtek, amikor a Memphis, mint laza csoportosulás sem létezett tovább.

Az 1980-as évek második felében, legkiválóbb kortársaihoz hasonlóan - mint Philippe Starck, Ross Lovegrove, Antonio Citterio, Tom Dixon, Naoto Fukasawa, James Irvine, Zaha Hadid - ráérezett saját formanyelvére és kidolgozta alkotói módszerét. Fémszalag és fényesre csiszolt acéllemez szék-szobrai (térplasztikái) pillanatok alatt a hazai és nemzetközi érdeklődés fókuszába kerültek eredetiségükkel, erőteljes organikus formáikkal, művészet orientált funkcionalizmusukkal, amelyben a konkrét használhatóság már nem az irónia célpontja, hanem pozitív értékalkotó elem.**(150/A)** A londoni One Off nevű stúdióműhelyében sok-sok kísérletezés eredményeként születtek meg a ma már ikonikus acél térplasztikák, amelyek összeforrtak Ron Arad nevével.**(151)** Az 1990-es évek elején tovább folytatódott a sikersorozat, 1992-ben készült el a London Piperdelle (a 'lábzsámoly-szőnyeges') szék és a This Mortal Case könyvespolc, mindkettő ma már designgyűjtemények féltve őrzött darabjai. A hírnevének kiteljesedése együtt járt a piaci érdeklődés beindulásával. Az egyedi és kiegészítő designbútorok gyűjtői keresni kezdték alkotásait. Az egyre növekvő igény kielégítése érdekében Arad 1994-ben az olaszországi Como-ban stúdiót nyitott, ahol kis szériában, kézi munkával kezdték el gyártani fémbútorait, a londoni műhelyben készült prototípusok alapján. 1998-óta Ron Arad szoros kapcsolatban áll a Mourmans Galériával, amely az ezredfordulót követő években több kollekciójának, így a Dolce & Gabbana részére tervezett Blo-Blo szériának vagy a 2007-es milánói Bútorvásáron bemutatott Bodyguards (Testőrök) együttesének létrejöttét támogatta, s egyik legnagyobb gyűjtője és kereskedője egyedi és kiegészítő bútorainak.

Fémbútorainak páratlan sikerének köszönhetően Arad az 1990-es évek közepétől jelentős építészeti - belsőépítészeti és köztéri szobor megbízásokat kapott. Ezek közül is kiemelkedik a Tel Aviv-i Operaház előcsarnokának belsőépítészeti kialakítása (1994-1998) és a Holon Design Múzeum átfogó tervezése, amelynek építészeti kivitelezése 2004-ben kezdődött el

69. sz. képmelléklet

Ron Arad

MT1 szék, 2005 (Driade)



Do-Lo-Rez kanapé, 2008 (Moroso)



Ripple szék, 2005 (Moroso)



Pizza Kobra lámpa, 2008 (iGuzzini)



Voido szék, Magis (2006)



Raviolo szék, 2011 (Magis)



és 2010 elején fejeződött be.**(152)** Fém bútoraira jellemző attitűdöt, amelyben Arad a különböző alkotói területek, mint az építészet - design - képzőművészet közötti határvonalakat tudatosan légneműsíti (dekonstruálja), épületei esetében sem tagadja meg. Épületei akár úgy is felfoghatók, mint óriási méretre felnagyított design tárgyak vagy térplasztikák. Arad esetében a különféle alkotói területek közötti utak nemcsak oda, hanem vissza is járhatók; a formák, konstrukciók, tárgyak és környezetük szét majd új módon összerakhatók.

Arad legtöbb formatervezési megrendelését olasz cégektől kapta, szériában gyártott bútorainak származási helyei alapján joggal tekinthető 'tiszteletbeli' olasznak. Alkotásai tucatnyi világhírű olasz bútorgyártó cég kínálatában megtalálhatók, az ország jelenlegi designéletének szerves részét alkotják, s pár évtized múlva designtörténetének is kitörölhetetlen szereplőivé válnak. A Driade cég számára 2005-ben tervezett MT3-as széke 2008-ban megkapta a legrangosabb olasz design díjat, a Compasso d'Oro-t. A céghez fűződő kapcsolata több évtizedre nyúlik vissza, a Moroso céggel együtt a Driade elsők között ismerte fel Ron Arad tehetségét az 1990-es évek elején, s adott lehetőséget kísérleti, egyedi bútorainak nagy szériába történő átültetésére, ami több esetben azt jelentette, hogy a már meglévő fém bútorait, más méretezésben, kárpitozva vagy szénszálas műanyagból - a használhatósági szempontoknak jobban megfelelően, de az érzékeny, egyedi formát megőrizve - kezdték el gyártani.

## 6. 15. Tokujin Yoshioka - experimentalista design

Tokujin Yoshioka japán designer 40 évesen felért egy újabb csúcsra. 2007-ben a Design Miami rendezvénysorozat szervezői - elismert, vezető designszakemberek, kritikusok, galériatulajdonosok javaslatai alapján - neki ítelték oda az Év Designere címet, amelyet korábban, Zaha Hadid és Mark Newson kapott meg.**(153)** A kitüntetéssel az alapítók olyan, már jelentős munkássággal rendelkező designert kívánnak díjazni, akinek az alkotásai megtestesítik az innovációt, a minőséget, az eredetiséget és jelentősen hatnak a kortárs formatervezés alakulására. Bizonyára az is jó ajánlólevélnek számított a döntés meghozatalánál, hogy munkái megtalálhatók a legjelentősebb design gyűjteményekben, mint a párizsi Pompidou Központban, a New York-i Modern Művészeti Múzeumban, a londoni Victoria és Albert Múzeumban vagy a Vitra Design Múzeumban.

Tokujin Yoshioka 1967-ben született a Saga prefektúrában. 1986-ban végzett formatervezőként a tokiói Kuwasawa Design Főiskolán. Friss diplomásként két évig a nemzetközi híró designer, Shiro Kuramata stúdiójában dolgozott. 1988-ban került kapcsolatba Issey Miyake divattervezővel, ami rendkívül produktív együttműködésnek bizonyult az eltelt 20 év során. Tokujin rengeteg installációt, kiállítást, üzletbelsőt, kirakatot és kiegészítőt tervezett a ma már világhíró divatcég számára. 2000-ben megalapította saját tervezői stúdióját a Tokujin Yoshioka Design-t. A megbízók köre ettől fogva jelentősen kitágult, nagy nemzetközi cégeknek tervezett installációk és kiállítások sora jelzi (Apple, Hermes, Toyota, Bang & Olufsen, BMW, Audi, Shiseido stb.) pályájának meredek fölfelé ívelését. Megszületnek a múzeumi helyeket és nemzetközi design díjakat érő alkotások is: a Tear Drop és ToFu lámpák, Média Skin mobil telefon, Tokyo Pop kollekción, Honey-pop papírszék.**(154)**

Kiteljesedik és látványos installációkban, kiállításokban mutatkozik meg technológiákkal, matériákkal kísérletező- kutató attitűdje, amelyek legalább olyan fontosak pályája során, mint maguk a termékek. Tokujin kedvelt anyagai közé tartozik a papír, az üveg, a műanyag legkülönbözőbb változatai, amelyekből karakteresen egyedi formai - tárgyi - hangulati összefüggéseket tud kibontani, másodlagos természeti - organikus objektumokat alkotni, amelyek nem csak az érzékekre hatnak intenzíven, hanem konceptuálisan is nagyon erősek.

**77. sz. képmelléklet**  
**Tokujin Yoshioka**

Bouquet fotel, 2008 (Moroso)



Panna fotel, 2009 (Moroso)



Paper Cloud kanapé, 2009 (Moroso)



78. sz. képmelléklet  
Tokujin Yoshioka

Invisible szék, 2011 (Kartell)



Moon fotel, 2011 (Moroso)



Memory fotel, 2010 (Moroso)





Tokujin bútorai, tárgyai, installációi egyszerűek és nagyon hatásosak. Komoly feltűnést keltett és hangos sajtóvisszhangja volt a 2006-os milánói bútorvásáron bemutatott Pane chair kísérleti programnak. A Moroso standján több százezer visszavágott fehér nyúanyag-cső alkotta felhőfal jelentette a kulisszát a műanyag-zsák bevonatú fotelek számára. A Miami Design Show kitüntetett designereként önállóan állíthatott ki, s újból megmutathatta környezet- és látványteremtő tehetségét. A központi épület 2. emeletén több százezer műanyag szivópálcikából épített felhő-installációja gomolygott, amelynek örvénygócaiban egy-egy alkotása állt, többek között a méhviaszra rezonáló 'Honey Pop' nevű papír fotelje.

Yoshioka az évtized végén tervezett bútoraival a tárgy és a környezet, a design és a percepció (tapintás - látás) viszonyát vizsgálja, középpontba helyezi az árnyék és a fény, a matéria és a szellem kérdését.**(155)** Így például az olasz Kartell cég számára tervezett 'Láthatatlan' kollekcója, amelybe víztiszta plexiből tervezett letisztult, geometrikus formákból építkező székeket, amelyek környezetükbe tökéletesen be- és feloldódó, alig érzékelhető tárgyak, amik ugyanakkor megtartják funkcionalitásukat.**(155/A)** Yoshioka a lehető legkevesebb eszközzel, ugyanakkor a legfrissebb high-tech anyagok és technológiák felhasználásával folyamatosan újabb és újabb, gyakran meglepő és meghökkentő érzékeléseket és spirituális élményeket akar adni a tárgyak használóinak.

## 7. Összefoglaló

A design egyik legfontosabb problémája, hogyan képes szinkronban lenni a rendkívül dinamikus technológiai fejlődéssel, mennyire alkalmas arra, hogy ezt összhangba hozza az emberi igényekkel, a változó környezettel, s mit tud kreatívan hozzátenni, amitől az jobb lesz.

A design története során még soha ennyire nem volt kulturálisan sokszínű és differenciált, mint napjainkban. Ma már jelentős alkotói, gyártói vagy megrendelői központként működnek olyan régiók, amelyekben pár évtizeddel ezelőtt épphogy elkezdtek a design magasabb szintű oktatását, művelését.

A fenntarthatósági szempontok tudatosítása, érvényesítése elemi feladata lett a designnak. Az utóbbi egy- két évtized fejlődése pedig azt mutatja, hogy a 'fenntartható szemléletű' design legalább olyan sokszínű lehet, mint az esztétikai - formai megközelítésű. A fenntarthatóság mint szempont a design valamennyi összetevőjét befolyásolja: a tervezési folyamattól, az anyaghasználaton, a funkción, a formán, a technológián keresztül a fogyasztásig bezárólag.

Az utóbb pár évtizedben jelentősen megerősödött és kibővült a design 'infrastrukturális' hálója: több tucatnyi nagy nemzetközi kiállítás - vásár szerves része lett, folyamatosan és látványosan bővül szakmai, tudományos, prezentációs, oktatói és kutatói intézményrendszere, kommunikációja egyre intenzívebben van jelen a hétköznapi életben.

A design ismertségének, népszerűségének és megbecsülésének növekedését jelzi, egyben generálja is azokat, hogy az utóbb 20-30 évben sok, átfogó vagy terület-specifikus (építészet, belsőépítészet, vizuális kommunikáció, termék, stb.) nemzetközi design díj indult útjára, s gyakorlatilag ma már nincs olyan, akár csak közepesen fejlett ország, amely ne rendelkezne saját nemzeti díjjal, árnyaltan megjelenítve a helyi gazdasági és kulturális viszonyokat és abban elfoglalt helyét, s funkcióját a designnak.

Az újabb keletű díjak, nemcsak hagyományos szakmai, területi felosztás szerint, hanem szociális, kulturális vagy tevékenység alapú megközelítések alapján is szerveződnek, s ezek az új struktúrák azt mutatják, hogy a design szerepe, megítélése jelentősen változik a társadalom és a környezet alakításában, s maguk az elismerések - tulajdonképpen a design - különféle pozitív szociális törekvéseket mozdíthatnak elő, organizálhatnak.

A design történetében még sohasem játszott ennyire kitüntetett szerepet a kreativitás, mint napjainkban. A gazdaság részéről óriási igény mutatkozik az eredeti tervek, ötletek - koncepciók iránt, amelynek eredményeként egyre csak terebélyesedő kreatív designverseny iparág működik, behálózva az egész világot.

## Summary

The main problem of the design is how to be in synch with dynamic development of technology, how to be capable to bring human demands with changing environment into harmony, and how it is possible to add something that will make it better.

Design has never been so colourful and differentiated as presently. There are regions that function as creative, manufacturing or ordering centres, and in which teaching and studying design has been starting for some decades.

The primary task of the design is preserving realization of points, its enforcement. Developments of the past 1-2 decades show that 'preserving points' can be as multicoloured as aesthetical formal ones. Preserving also influences all components of design: starting with planning, continuing with using materials, functions, the shape, technology and finishing with consumption.

For the last several decades 'infrastructural' net of design significantly has strengthened and has extended: it became a part of some dozens of international exhibitions and fairs. Number of professional, scientific, presentational research institutions have been spectacularly growing and are present in our everyday life.

Realization of the design, its popularity and its acknowledgement can be seen in the fact that some international awards have been introduced in architecture, interior design, visual communication, production, etc.

We cannot find any average country, which would not possess its own national award, so presenting the local economy and cultural connections and the design's role in these spheres. New awards have been created not only according to professional, territorial divisions, but also according to social, cultural ones, too.

These new structures show that the role and acknowledgement of design, opinions about it are changing during society and environment formation and that recognitions themselves can promote positive social endeavour of design.

Creativity has never played such a big role in the history of design as presently. There is a great economic demand in original plans, ideas, conceptions, and this demand results a creative design competition, which enmeshes the whole world.

## 8. Hivatkozások

1. [www.designcouncil.org.uk/about-design/What-design-is-and-why-it-matters/](http://www.designcouncil.org.uk/about-design/What-design-is-and-why-it-matters/))
2. [www.icsid.org/about/about/articles31.htm](http://www.icsid.org/about/about/articles31.htm))
3. [www.g-mark.org/english/aginfo/info/generalinfo.html](http://www.g-mark.org/english/aginfo/info/generalinfo.html))
4. [www.adi-design.org/about-us.html](http://www.adi-design.org/about-us.html))
5. [www.en.ddc.dk/article/preconditions-good-design](http://www.en.ddc.dk/article/preconditions-good-design))
6. [www.hipo.gov.hu/testuletek/mft/a\\_formatervezesrol.html](http://www.hipo.gov.hu/testuletek/mft/a_formatervezesrol.html))
7. [www.designterminal.hu/pw/a-designrol/mi-a-design](http://www.designterminal.hu/pw/a-designrol/mi-a-design))
8. Horst Rittel munkásságáról bővebben: Herbert Lindinger: *Ulm Design, The Morality of Objects* (M.I.T. Press, Cambridge, 1990)
9. Horst Rittel - Martin Webber: *Wicked problems* (In: eds. N.Cross, D.Elliott, R.Roy: *Man-Made Futures*, Open Univ. Press, London, 1974), 272 - 280.o.
10. Id. mű: 272 - 280.o.
11. Nigel Cross a posztindusztriális design paradigma egyik legfontosabb vonásának a közreműködői jelleg megerősödését tartja elsősorban az építészeti és a környezeti tervezésben. Ennek következtében a tervezési folyamat korábbinál demokratikusabb, nyitottabb és közösségibb lesz. (Nigel Cross: *A posztindusztriális design megjelenése*, in: vál. Slézia József: *Designelmélet, Tölgyfa Füzetek*, 1990, 20 - 22.o.)
- 11/A. Christopher Alexander: *Notes on the Synthesis of Form* (Harvard Univ. Press, 1964), 132.o.
12. Herbert A. Simon: *The Sciences of the Artificial* (M.I.T. Press, Mass., 1969), 64-65.o.
13. Karl Popper: *A historicizmus nyomorúsága* (Akadémia Kiadó, Budapest, 1989), 139.o.
14. N.Cross - J.Naughton - D.Walker: *A designmódszer és a tudományos módszer*, in: *Designelmélet*, id. mű 35.o.
15. Mihály Csíkszentmihályi, E.Rocherg-Halton: *The meaning of things* (Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1981) Kutatási eredményeinek és tárgyjelentés-konceptiójának tömör összefoglalása: Mihály Csíkszentmihályi: *Design and Order in Everyday Life*, *Design Issues*, Vol.VIII., No.1., 1991, 26-34.o.
16. Richard Buchanan: *Wicked Problems in Design Thinking* (*Design Issues*, Vol.VIII., Nr. 2. 1992), 17.o.
17. Nigel Cross: *A posztindusztriális design megjelenése* (Slézia József, szerk.: *Design-elmélet, MIF Tölgyfafüzetek*, Budapest, 1990) 10-11.o.
18. Id.mű: 11.o.
19. Hannes Meyer: *A Bauhaus és a társadalom* (Mezei Ottó, szerk: *A Bauhaus*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1975) 100.o.
20. Georg Mueche: *Képzőművészet és ipari forma*, Mezei Ottó: *Bauhaus*, id. mű 180.o.
21. Walter Gropius: *A Bauhaus-termék alapelvei*, Mezei Ottó: *Bauhaus*, id. mű 183.o.
22. Paul Feyerabend: *Against Method* (Atlantic Highlands, Humanitiespress, London, 1975)
23. Victor Papanek: *Design for The Real World / Human Ecology and Social Change* (Pantheon Books, New York, 1971) 3.o.
24. Victor Papanek: *Design for The Real World*, id. mű 5 - 21.o.
25. Herber Marcuse: *Az egydimenziós ember* (Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1990), 27- 41.o.
26. Richard Buchanan: *Declaration by Design: Rhetoric, Argument, and Demonstration in Design Practice* (In: ed. V. Margolin: *Design Discourse*), 91 -110.o.
27. Victor Papanek: *Design for the Human Scale* (Van Nostrand Rein., New York, 1983) 12.o. Papanek ezt a munkáját korábbi könyvének logikai folytatásának tekintette. Korábbi művében arra a kérdésre kereste a választ, hogy az emberek mit és miért terveznek. Újabb munkájában kérdése pedig arra irányult, hogy hogyan terveznek. A két munka koncepciója

egy további alapvető szemléleti pontban eltért egymástól. Papanek tévesnek ítélte meg azt a korábbi elképzelését, amely szerint a tervezés a tervezővel kezdődik. Ebben a művében kifejtett álláspontja az, hogy az embernek (fogyasztónak) és a tervezőknek együttesen kell meghatározniuk a tervezés irányát. A könyvben közölt tervezési feladatmegoldások azt illusztrálják, hogyan lehet bevonni az embereket a tervezés folyamatába, ezáltal tényleges igényeiket kielégítő tárgyakat, vizuális üzeneteket, környezetet létrehozni, azaz emberi mérték szerint tervezni.

28. [www.imamuseum.org/exhibitions/european-design/](http://www.imamuseum.org/exhibitions/european-design/)

29. [www.jdh.oxfordjournals.org/content/23/1/113.extract](http://www.jdh.oxfordjournals.org/content/23/1/113.extract)

30. [www.mam.org/european-design/](http://www.mam.org/european-design/)

30/A „A posztmodern előzményei visszanyúlnak az 1960-as évekre, a pop valamint az anti-design kibontakozásához. Abban az évtizedben az élet minden területén megkérdőjeleződtek a hagyományos értékrendszerek, és az alól a modern design alapelvei sem jelentettek kivételt.

...A posztmodern korai képviselői szerint a modern mozgalom, amikor magáévá tette a geometriai absztrakciót, megtagadta az ornamentikát, és vele együtt a szimbolizmust, elembertelenítette és végső soron elidegenítette az építészetet és a designt. (Ch.-P.Fiell: Design kézikönyv, Taschen-Vince Kiadó, Budapest, 2007, 149.o.)

„Hans Hollein állapította meg, hogy az ipari előállítást elutasító posztmodern minden terméke a társadalmi elit ügye maradt, ami a kapitalizmus győzelmét jelentette a modern mozgalom alapjául szolgáló demokratikus ideológia fölött. Eklektikus jellege nemcsak az individualizmus egyeduralmát tükrözte, hanem az 1980-as években egyre jobban széttöredező társadalomról is hű képet adott. Az évtized hitelekkel felduzzasztott gazdasági fellendülése kedvezett a racionalizmussal szembeálló posztmodern stílusnak, amely az 1980-as évek végére még színesebb, szerteágazóbb lett, és magában foglalta a Matt Balckot, a dekonstruktivizmust és a posztindusztrializmust egyaránt. (Id.mű: 151.o.)

„A dekonstruktivizmus néven elsősorban az irodalomkritikából ismert elemző módszert először Jacques Derrida francia filozófus alkalmazta az 1960-as években... Az 1970-es években Derrida elképzeléseit építészeti és formatervezési stílussá formálták át: a dekonstruktivizmussá. A stílus a posztmodernhez kapcsolódik, mivel szembehelyezkedik a modern mozgalmak hagyományos premisszáival. De a posztmodernnel ellentétben elveti a történeti szemléletet és a díszítményeket. Emellett gyakran utal a jelentés dekonstrukciójára, míg a posztmodern játékosan felbomlasztja, és kétszeresen kódolja azt. A dekonstruktivizmus filozófiailag nem, de stilisztikailag hasonlít az 1920-as évek orosz konstruktivizmusához, amennyiben töredékes, expresszív formákat alkalmaz. (Id.mű: 70.o.)

„A posztmodernizmus kifejezés a modernista formatervezés racionalista megközelítését ellenpontosító stílusfejlődés eredményeképpen jött létre. ...a posztmodernisták a magas művészet és a tömegkultúra, az intellektuális és a populista művészet összeolvadását szorgalmazták. Ismét elismerték a felületi dekorációt, és szabadon alkalmaztak más stílusokat.”(Lakshmi Bhaskaran: A forma művészete, Scolar Kiadó, Budapest, 2007, 216.o.)

30/B. A Guy Julier szerint esztétikailag a Modern Mozgalom a következőképp írható le. Acélvázak alkalmazása beton és üveg kitöltésekkel az építészetben; új ipari anyagok, mint az acélcső és a rétegelt lemez használata a bútorban; a díszítmény és az szín absztrakciója, elnyomása; a struktúra láthatóvá tétele. Azonban, túl ezeken a stiláris jellegzetességeken, számos ideológiai jellemzője is van a mozgalomnak, amellyel azonosítani szokták: társadalmi moralitás – igazságosság, technológia, funkció, fejlődés, antihisztoricizmus, internacionalizmus, egyetemesség, a tudatosság és a teológia átalakítása. A Modern Mozgalom jellegzetes vonása volt a határok eltörlése az esztétika a technológia és a társadalom között, ezáltal a legjobb vizuális és gyakorlati minőségű design tömegtermelés útján állítható elő. (Guy Julier: 21st Design and Designers, Thames and Hudson, London, 1993, 132.o.)

31. [www.design-museum.de/museum/ausstellungen/essenz/index.php](http://www.design-museum.de/museum/ausstellungen/essenz/index.php)
32. [www.designmuseumgent.be/ENG/exhibition-programme-2011.php#Die Essenz der Dinge](http://www.designmuseumgent.be/ENG/exhibition-programme-2011.php#Die%20Essenz%20der%20Dinge)
33. Radice, Barbara: Memphis (Rizzoli, Milano, 1985)
34. [www.memphis-milano.it](http://www.memphis-milano.it)
35. [www.vam.ac.uk/content/exhibitions/postmodernism/postmodernism-about-the-exhibition/](http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/postmodernism/postmodernism-about-the-exhibition/)
36. [www.britannica.com/EBchecked/topic/286993/industrial-design/259568/Postmodern-design-and-its-aftermath](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/286993/industrial-design/259568/Postmodern-design-and-its-aftermath)
37. A kortárs nemzetközi designirányzatok megjelenítése szempontjából is kitüntetetten fontos nagy nemzetközi vásárok, kiállítások, zárójelben helyszínük, indulások éve és gyakoriságuk. Milánói Nemzetközi Bútorszalón (Cosmit - Salone Internazionale del Mobile di Milan, 1961, évente). Kölni Nemzetközi Bútorvásár (Imm Cologne- Internationale Möbelfest, 1949, évente). Heimtextil (Frankfurt am Main, 1971-ben indult, évente) ISH (Frankfurt am Main, Nemzetközi Szaniter és Klíma Vásár ( 2009. évi volt az 50., jelenleg 2 évente kerül megrendezésre). IAA – Nemzetközi Autó Kiállítás ( International Automobile Exhibition, Frankfurt am Main, 1951-től rendezik meg évente). Maison & Objet (Párizs, Bútor és Lakberendezési Kiállítás, 1995ben több kiállítás összevonásával születik meg, évente). CES – Las Vegas-i Elektronikai Kiállítás (1967, évente). NAIAS – Észak-Amerikai Nemzetközi Autó Kiállítás (1907 és 1989 között Detroit Auto Show, évente). IFA – Nemzetközi Elektronikai Kiállítás (Berlin, 1960, évente). CERSAI – Nemzetközi Burkolat és Fürdő Kiállítás (Bologna, 1985, évente). Orgatec – Nemzetközi Irodabútor Vásár (Köln, 2 évente). Abitare il Tempo (Nemzetközi Belsőépítészeti és Bútorkiállítás, Verona; 1986, évente). Nemzetközi Design Biennálé (Kortrijk – Belgium, 1967, 2 évente).
- 37/A. [www.cosmit.it/tool/home.php?s=0,2,67,73,323](http://www.cosmit.it/tool/home.php?s=0,2,67,73,323)
38. [www.cosmit.it/tool/home.php?s=0,2,67,73,903](http://www.cosmit.it/tool/home.php?s=0,2,67,73,903)
39. [www.ish.messefrankfurt.com/frankfurt/en/besucher/messeprofil/marketingdaten.html](http://www.ish.messefrankfurt.com/frankfurt/en/besucher/messeprofil/marketingdaten.html)
40. [www.ish.messefrankfurt.com/frankfurt/en/besucher/events/trendforum.html](http://www.ish.messefrankfurt.com/frankfurt/en/besucher/events/trendforum.html)
41. [www.press1.de/wrapper.cgi/www.press1.de/files/kmeigen\\_kmpresse\\_1263827540.pdf](http://www.press1.de/wrapper.cgi/www.press1.de/files/kmeigen_kmpresse_1263827540.pdf)
42. [www.imm-cologne.com/media/imm/downloads\\_25/pdf\\_26/imm\\_ InteriorTrends08.pdf](http://www.imm-cologne.com/media/imm/downloads_25/pdf_26/imm_InteriorTrends08.pdf) (2008-hoz)
43. [www.imm-cologne.com/media/imm/downloads\\_25/pdf\\_26/imm09\\_content\\_ service\\_03.pdf](http://www.imm-cologne.com/media/imm/downloads_25/pdf_26/imm09_content_service_03.pdf)
44. [www.imm-cologne.com/media/imm/downloads\\_25/pdf\\_26/imm10\\_Trendbook\\_8.pdf](http://www.imm-cologne.com/media/imm/downloads_25/pdf_26/imm10_Trendbook_8.pdf)
45. [www.heimtextil.messefrankfurt.com/frankfurt/en/besucher/trend/trends\\_2012.html](http://www.heimtextil.messefrankfurt.com/frankfurt/en/besucher/trend/trends_2012.html)
46. David Report, 2008. október, 15 - 45. oldal
47. [www.forbes.com/2009/06/01/industrial-design-trendsetters-lifestyle-style-industrial-design.html](http://www.forbes.com/2009/06/01/industrial-design-trendsetters-lifestyle-style-industrial-design.html)
48. [www.designartnews.com/news/forbes\\_list\\_of\\_trendsetters\\_industrial\\_design/](http://www.designartnews.com/news/forbes_list_of_trendsetters_industrial_design/)
49. [www.exhibitions.cooperhewitt.org/Why-Design-Now/](http://www.exhibitions.cooperhewitt.org/Why-Design-Now/)
50. [www.core77.com/blog/ny\\_design\\_week\\_10/why\\_design\\_now\\_thoughts\\_on\\_the\\_4th\\_national\\_design\\_triennial\\_16628.asp](http://www.core77.com/blog/ny_design_week_10/why_design_now_thoughts_on_the_4th_national_design_triennial_16628.asp)
51. [www.en.ddc.dk/sites/default/files/mediafiles/PM\\_10plus\\_UK.pdf](http://www.en.ddc.dk/sites/default/files/mediafiles/PM_10plus_UK.pdf)
52. Dieter Rams: A formatervezés elvei (Design, Ergotop Kiadó, Budapest, 1992 december) 13-14.o.
53. [www.businessweek.com/archives/1999/b3657109.arc.htm](http://www.businessweek.com/archives/1999/b3657109.arc.htm)
54. [www.idsa.org/dod](http://www.idsa.org/dod) (2000 - 2010-hez)
55. K.J. Sembach, G.Leuthauser, P.Gössel: Twentieth Century of Furniture Design (Taschen Verlag, Köln, 1991)
56. [www.cassina.com](http://www.cassina.com)
57. Vitra Design Museum - 100 Masterpieces (Exhibition Catalogue, 1996)

58. [www.thonet.de](http://www.thonet.de)
59. <http://www.designboom.com/weblog/cat/8/view/6238/philippe-starck-masters-chair-for-kartell-at-milan-design-week-09.html>
60. [www.marcelwanders.com](http://www.marcelwanders.com)
61. [www.mooodi.com/collection.html](http://www.mooodi.com/collection.html)
62. [www.architonic.com/pmsht/comback-chair-kartell/1146305](http://www.architonic.com/pmsht/comback-chair-kartell/1146305)
63. [www.starck.com/en/design/categories/furniture/chairs.html#louis\\_ghost](http://www.starck.com/en/design/categories/furniture/chairs.html#louis_ghost)
64. [www.konstantin-grcic.com/project/monza-chair/](http://www.konstantin-grcic.com/project/monza-chair/)
65. [www.designboom.com/weblog/cat/8/view/6454/moroso-mafrique-exhibition-at-milan-design-week-09.html](http://www.designboom.com/weblog/cat/8/view/6454/moroso-mafrique-exhibition-at-milan-design-week-09.html)
66. [www.mft.org.hu](http://www.mft.org.hu)
67. Bútorrend Magazin (Bútorvilág Kiadó, Budapest, 1998 - 2001)
68. [www.hg.hu](http://www.hg.hu)
69. [www.tervhivatal.hu](http://www.tervhivatal.hu) (Lakos Dániel)
70. [www.artica.hu](http://www.artica.hu)
71. [www.red-dot.org](http://www.red-dot.org)
72. [www.hipo.gov.hu/testuletek/mft/formatervezesi\\_dij/dijarchivum/index.html](http://www.hipo.gov.hu/testuletek/mft/formatervezesi_dij/dijarchivum/index.html)
73. [www.ddc.dk](http://www.ddc.dk) (<http://en.ddc.dk/article/danish-design-past-and-present>)
74. [www.ddc.dk](http://www.ddc.dk) Denmark by Design, New exhibition focuses on the development of Danish Design 1945-2010)
75. Slézia József: Design évkönyv 1 (Designtrend Kiadó, 2008)
76. Slézia József: Design évkönyv 2 (Designtrend Kiadó, 2009)
77. [www.backspace.com/notes/images/scandinavian\\_design\\_council\\_manifesto.pdf](http://www.backspace.com/notes/images/scandinavian_design_council_manifesto.pdf)
78. [www.indexaward.dk](http://www.indexaward.dk)
79. Papanek, Victor: Design for the Real World, 1971 (Pdf. Form.) II. fejezet
80. [www.foundsbjjects.blogspot.com/2008/07/interview-with-victor-papanek-1988.html](http://www.foundsbjjects.blogspot.com/2008/07/interview-with-victor-papanek-1988.html) Interjú Victor Papanekkel, 1988
81. Fiell, Charlotte & Fiell: Design a 20. században (Taschen/Vince Kiadó, 2002)
82. Slézia József: Design évkönyv 3 (Designtrend Kiadó, 2010)
83. [www.muhammadyunus.org/](http://www.muhammadyunus.org/)
84. Prahalad C.K.: Esélyek a piramis alján. Társadalmi felelősségvállalás és profit (HVG Kiadó RT. 2006)
85. [www.kozgazdasag.hu](http://www.kozgazdasag.hu) (C.K. Prahalad: Esélyek a piramis alján c. könyvének összefoglalása)
86. The 5 key design trends that will change the future (Különös tekintettel Rationaissance és a Responsibiz irányzatokra), David Report 2008
87. [www.indexaward.dk/index.php?option=com\\_content&view=article&id=30&Itemid=8](http://www.indexaward.dk/index.php?option=com_content&view=article&id=30&Itemid=8)
88. [www.indexaward.dk/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1&Itemid=17](http://www.indexaward.dk/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=17)
89. [www.nature.org/media/design/index.html](http://www.nature.org/media/design/index.html)
90. [www.cooperhewitt.org/press](http://www.cooperhewitt.org/press)
91. [www.fastcompany.com/blog/michael-cannell/cannell/greening-production-design-living-world](http://www.fastcompany.com/blog/michael-cannell/cannell/greening-production-design-living-world)
92. [www.citedudesign.com](http://www.citedudesign.com)
93. [www.citedudesign.com/sites/2010\\_Biennial/](http://www.citedudesign.com/sites/2010_Biennial/)
94. [www.via.fr/gb/evenements-matieres-a-cultiver-besancon.asp](http://www.via.fr/gb/evenements-matieres-a-cultiver-besancon.asp)
95. [www.museenkoeln.de](http://www.museenkoeln.de)
96. [www.riva1920.it](http://www.riva1920.it)
97. [www.naturallivign.it](http://www.naturallivign.it)

98. [www.veneziabriccole.com/english/index.html](http://www.veneziabriccole.com/english/index.html)
99. [www.designmiami.com/about/](http://www.designmiami.com/about/)
100. [www.designmiamiblog.com/netscape-at-mam](http://www.designmiamiblog.com/netscape-at-mam)
101. [www.konstantin-grcic.com](http://www.konstantin-grcic.com)
102. [www.abitare.it/highlights/intervista-a-konstantin-grcic](http://www.abitare.it/highlights/intervista-a-konstantin-grcic)
- 102/A Konstantin Grcic: „Meg kell tanulnunk, hogy az élet a mi bolygónkon nem egyetlen megközelítésen és magyarázaton alapszik, hanem egyidejűleg sok, különféle interpretáció létezik. Két feltételesen ellentmondó rendszer nem szükségképpen oltja ki egymást. Ennek megfelelően a design nem fog egyetlen formulát, képletet létrehozni. Nem olasz olyan abszolút igazság, amely alapján eldönthetnénk, hogy a jó és a rossz design. ....A világról alkotott jelenleg létező felfogásunk törekvénysége biztosítja a szüntelenül ösztönző, inspiratív gondolatok megszületését, mintegy forrásul szolgálva számukra. (Ch.-P. Fiell: Design a 21. században, Vince Kiadó, Bp., 70.o.)
103. [www.dezeen.com/tag/konstantin-grcic/](http://www.dezeen.com/tag/konstantin-grcic/)
104. [www.designboom.com/eng/interview/grcic.html](http://www.designboom.com/eng/interview/grcic.html)
- Bohm, Florian: KGID: Konstantin Grcic Industrial Design (Phaidon Press, London, 2007)
105. [www.rosslovegrove.com](http://www.rosslovegrove.com)
- 105/A. Ross Lovegrove: „Ennek az egésznek az az iróniája, hogy végső soron a kreativitás teljes egészében vissza fogja vezetni az emberiséget a természethez, annak szerves képződményeihez, céljaihoz és mindezzel olyan formákhoz, amelyek túllépnek az emberi képzelőerő korlátjain. Az organikus design az organikus gondolkodás eredménye. Ez az embereket a belső helyett a külvilág felé fordítja, és olyan mély, ősi rezonanciákat érint, amelyek felülmúlják a felszínes trendeket. Az organikus művészeti alkotások időtálló szépsége, amelyet olyan művészek készítettek, mint Henry Moore és Frei Otto, arról tanúskodik, hogy a nyers intuíció sejtszintű, fraktális logikával kombinálva elkerülhetetlenül nagy hatással lesz majd a mi ember alkotta világunk formáira és fizikai állapotaira.” (Ch.-P. Fiell: Design a 21. században, Vince Kiadó, Bp., 102.o.)
106. [www.designboom.com/eng/interview/lovegrove.html](http://www.designboom.com/eng/interview/lovegrove.html)
107. [www.designmuseum.org/design/ross-lovegrove](http://www.designmuseum.org/design/ross-lovegrove)
- Antonelli, Paola: Supernatural: The Work of Ross Lovegrove (Phaidon Press, London, 2007)
108. [www.apple.com](http://www.apple.com)
109. [www.dailymail.co.uk/home/moslive/article-1367481/Apples-Jonathan-Ive-How-did-British-polytechnic-graduate-design-genius.html](http://www.dailymail.co.uk/home/moslive/article-1367481/Apples-Jonathan-Ive-How-did-British-polytechnic-graduate-design-genius.html)
110. [www.designmuseum.org/design/jonathan-ive](http://www.designmuseum.org/design/jonathan-ive)
- 110/A Jonathan Ive: „Egy tárgy a technológia és az ember találkozásában létezik. Formatervezőként mi nem csupán hatással vagyunk ennek a találkozásnak a természetére, de azáltal, hogy megfogható, valóságos tárgyakat hozunk létre, hatékony és közvetlen eszközünk van arra, hogy a tárgy identitását és valódi jelentését tolmácsoljuk. ...Lényegi megoldások akkor jelentkeznek, amikor új előállítási technológiákat oly módon aknáznak ki, hogy jelentőségteljes, nagyszabású végeredményt hozzon létre; ebben az esetben a tárgyak megmunkálása testamentumot állít az emberek elé, és nem gyártási vagy funkcióbeli imperativusként jelentkeznek.” (Ch.-P. Fiell: Design a 21. században, Vince Kiadó, Bp., 90.o.)
111. Dieter Rams: A formatervezés alapelvei (Design Magazin 13-14.o., Budapest, 1992)
112. Ernyey Gyula: Design - Alapelvek (Raymond Loewy: A formatervezésről 248 - 249.o.; Design Center, Budapest, 1981)
- Hirschmann, Kris: Jonathan Ive: Designer of the iPod (KidHaven Press, San Diego, 2007)
- Lovell, Sophie (at all): Dieter Rams: As Little Design as Possible (Phaidon Press, London, 2011)



113. [www.ergnomidesign.com](http://www.ergnomidesign.com)

114. [www.epiteszforum.hu/files/Design\\_es\\_kultura\\_Szentpeteri\\_2010.pdf](http://www.epiteszforum.hu/files/Design_es_kultura_Szentpeteri_2010.pdf)

115. [www.accessit.nda.ie/explore&discover](http://www.accessit.nda.ie/explore&discover)

116. Az egyetemes tervezés meghatározása: „Az "egyetemes tervezés" egy olyan stratégia, amely a különféle környezetek és termékek mindenki számára a lehető legönállóbb és legtermészetesebb módon való, adaptációk és speciális tervezési megoldások gyakorlása nélküli hozzáférhetőségének és megismerhetőségének, valamint használhatóságának biztosítására irányul. Az egyetemes tervezési koncepció célja, hogy mindenki számára - külön ráfordítás nélkül, vagy csekély többletköltség árán - megkönnyítse az életet az épített környezethez, a termékekhez és az információhoz való egyenlő esélyű hozzáférés, használhatóság és érthetőség biztosításával. Az egyetemes tervezés koncepciója - holisztikus megközelítése révén - a különböző életkorú, testméretű és képességű használók igényeinek kiszolgálására törekedve, továbbá az emberi élet előrehaladtával bekövetkező változások figyelembevételével elősegíti a fokozottan felhasználó központú tervezés irányába történő elmozdulást. Következésképpen, az egyetemes tervezés koncepciója, nem korlátozódik csak az épületeknek a fogyatékossgal élő személyek számára történő akadálymentesítésére. Ez egy olyan tervezési koncepció, amelynek integrált részévé kellene válnia az építészeti, valamint minden más tervezési és környezet alakítását befolyásoló folyamatnak.

E határozat alkalmazásában az "integrált hozzáférhetőség" ("integral accessibility"), a "mindenki számára szóló tervezés" ("design for all") és a "befogadó tervezés" ("inclusive design") az ebben a szövegben használt "egyetemes tervezés" értelmével azonos jelentéssel bír, egyenértékű kifejezések. A "mindenki" kifejezés azt jelenti, hogy az emberek között életkorukból, testméretükéből, más fizikai jellemzőikből és képességeikből vagy ezek hiányából fakadóan, a környezet kialakításából adódóan nem áll fenn semmilyen megkülönböztetés. A "önálló" (independent) kifejezés arra utal, hogy az érintett anélkül képes cselekedni, hogy külső segítségre szorulna, ezáltal elkerüli a másoktól való függőséget.

A "természetes" szó a definíció integráns vonatkozását hangsúlyozza. Azt jelenti, hogy a hozzáférésre és a használhatóságra irányuló intézkedések természetesnek tekintettek. Az "épített környezet" kifejezés magába foglalja az összes épületet, közlekedési struktúrát és valamennyi közhasználatú helyet és területet.

(Eredeti 2001-ben jelent meg -"Resolution ResAP(2001)1 on the introduction of the principles of universal design into the curricula of all occupations working on the built environment ("Tomari Határozat" )"; magyar kiadás – fordítás a Szociális és Munkaügyi Minisztérium megbízásából készült 2006-ban).

116/A. [www.designforall.org/en/documents/Stockholm\\_Declaration\\_ang.pdf](http://www.designforall.org/en/documents/Stockholm_Declaration_ang.pdf)

Coleman, Roger (at all): Design for Inclusivity: A Practical Guide to Accessible, Innovative and User-centred Design / Design for Social Responsibility  
(Gover Publ., Washington, 2008)

117. [www2.dupont.com/Milano\\_Showroom/en\\_GB/index.html](http://www2.dupont.com/Milano_Showroom/en_GB/index.html)

118. [www2.dupont.com/Corian\\_Global\\_Landing/en\\_US/index.html](http://www2.dupont.com/Corian_Global_Landing/en_US/index.html)

119. [www.karimrashid.com](http://www.karimrashid.com)

119/A Karim Rashid: „Az ipari formatervezés alkotótevékenység, politikai állásfoglalás, fizikai cselekedet és szociálisan interaktív folyamat, amely így lényegesen többet jelent, mint csupán a tárgy fizikai megjelenését - ezeknek az együttes eredménye az esztétikai formákban manifesztálódik: a tartalomban, amelyet korunk feltételrendszereinek összes lehetősége ihlet.”... „Jómagam olyan tárgyakat próbálok kifejleszteni, amelyek stressz oldóként hatnak. Életünk akkor magasztosul fel igazán, amikor azt tapasztalhatjuk, hogy a szépség, a kényelem, a luxus, a magas szintű teljesítmény és a hasznosság teljes összhangot alkot, és együttesen fejti ki hatását.” Ch.-P. Fiell: Design a 21. században, Vince Kiadó, Bp., 151.o.

120. [www2.dupont.com/Milano\\_Design\\_Week\\_2010/en\\_GB/designer/](http://www2.dupont.com/Milano_Design_Week_2010/en_GB/designer/)  
Rashid, Karim: KarimSpace: The Interior Design and Architecture of Karim Rashid  
(Rizzoli, Milano, 2009)
121. [www.gagosian.com/exhibitions/2010-09-14\\_marc-newson/](http://www.gagosian.com/exhibitions/2010-09-14_marc-newson/)  
122. [www.marc-newson.com](http://www.marc-newson.com)  
123. [www.powerhousemuseum.com/previous/marc\\_newson.php](http://www.powerhousemuseum.com/previous/marc_newson.php)  
123/A Marc Newson: „A design a jövőben minden kétséget kizáróan sokkal fontosabb szerepet fog játszani – akár tetszik, akár nem. Természetesen a nagy társaságok esetében még ennél is sokkal jelentősebb lesz a szerepük. Bizonyos értelemben olyan tendencia tapasztalható, mintha a design – ahogyan mondani szoktuk – újjászületőben lenne, ami pedig különös egybeesést mutat az új milleniummal. És arról is meg vagyok győződve, hogy a 'design' szó mindinkább ismertté válik az emberek többsége számára. Reményeim szerint a jövőben nem egyszerűen egy kommersz kifejezés lesz, de olyasvalamit fog definiálni, amely minőséget és fejlődést jelent.” (Ch.-P. Fiell: Design a 21. században, Vince Kiadó, Bp., 126.o.)  
124. [www.designboom.com/eng/interview/newson.html](http://www.designboom.com/eng/interview/newson.html)  
Morgan, Conway Lloyd: Marc Newson (Universe Publ., New York, 2003)  
125. [www.designforum.fi/pressrelease?pressrelease=11677255](http://www.designforum.fi/pressrelease?pressrelease=11677255)  
126. [www.eeroaarnio.com](http://www.eeroaarnio.com)  
Adriaan, Germain (Ed.): Eero Aarnio (Brev Publ., Saarbrücken, 2011)  
Aav, Marianne (at all Ed.): Finnish Modern Design: Utopian Ideals and Everyday Realities, 1930-97 (Yale Univ.Press, New York, 2000)
127. Yves Behár: „Minden egyedi projektnek, amelyen jelenleg dolgozunk van fenntarthatósági és/vagy társadalmi felelősség vonzata, s ez nagyon különbözik még a két-három évvel ezelőtti állapothoz képest is. Ami nagyon érdekes, hogy a tradicionális zöld üzenetet könnyebb volt beépíteni kisebb léptékű tervekbe; azonban mostani, jelenleg futó nagyobb vállalati projektjeinknél a design és a fenntarthatóság központi szerepet játszik. Bizonyos változásoknak, amelyeket designerként hajtunk végre széles körben használt fogyasztási termékek esetében komoly hatásuk van, mert nagy mértékben kihatnak előállításukra. Úgy gondolom, hogy a designnak csomó kreatív válasza van a jelenlegi kihívásokra, és sokféle eszköz létezik a fenntarthatóság kezeléséhez. Kulcs fontosságú a designer számára, hogy különféle utakat válasszon valós változások eléréséhez.”  
(<http://inhabitat.com/interview-yves-behar-on-sustainability/>)
128. [www.one.laptop.org](http://www.one.laptop.org)  
Andersen, George: OLPC: A Wiki Focus Book (Kindle eBook, 2011)  
128/A [www.fuseproject.com](http://www.fuseproject.com)  
129. [www.sottsass.it](http://www.sottsass.it)  
130. [www.designmuseum.org/design/ettore-sottsass](http://www.designmuseum.org/design/ettore-sottsass)  
131. [www.designartnews.com/news/yantra\\_vases\\_by\\_ettore\\_sottsass\\_vivid\\_gallery\\_rotterdam/](http://www.designartnews.com/news/yantra_vases_by_ettore_sottsass_vivid_gallery_rotterdam/)  
132. [www.lacma.org/art/exhibition/ettore-sottsass](http://www.lacma.org/art/exhibition/ettore-sottsass) (Los Angeles County Museum, 1996)  
133. Radice, Barbara: Memphis (Rizzoli, Milano, 1985)  
Labaco, T. Ronald: Ettore Sottsass: Architect and Designer (Merrell Publ., London, 2006)  
134. [www.designmiamiblog.com/tag/campana-brothers](http://www.designmiamiblog.com/tag/campana-brothers)  
135. [www.campanas.com.br](http://www.campanas.com.br)  
135/A. Fernando – Humberto Campana: „Az új anyagokkal való ismerkedés, s kísérletezgetés révén a design a jövőben képes lesz arra, hogy újra felfedezzen már létező tárgyakat, és funkciójukat a feje tetejére állítva új rendeltetéssel lássa el azokat. Az is előfordulhat, hogy létező, jól működő gyártási technikák segíthetik az új tervek megvalósításához szükséges új technológiák kifejlesztését, mint például a recycling esetében. ...A jövő tervezőjének emellett utálnia kell munkájában a kulturális háttérére is –

hagyományokra, színekre, történelemre -, hogy az általa létrehozott termékek hitelesek és eredetiek legyenek, és ne a divat vagy globális trendek határozzák meg a létrejöttüket.” (Ch.-P. Fiell: Design a 21. században, Vince Kiadó, Bp., 38.o.)

136. [www.edra.com](http://www.edra.com)

137. [www.dezeen.com/2007/05/18/transplastic-by-campana-brothers/](http://www.dezeen.com/2007/05/18/transplastic-by-campana-brothers/)

138. [www.design-museum.de/museum/ausstellungen/campana/index.php](http://www.design-museum.de/museum/ausstellungen/campana/index.php)

139. [www.stockholmsmassan.se/en/press/press-releases/guest-of-honour-2009-%E2%80%93-ineke-hans](http://www.stockholmsmassan.se/en/press/press-releases/guest-of-honour-2009-%E2%80%93-ineke-hans)

140. [www.inekehans.com](http://www.inekehans.com)

141. [www.designartnews.com/pagina/1hans08.html](http://www.designartnews.com/pagina/1hans08.html)

Hinte, Ed van: Black / Ineke Hans (010 Uitgeverij, Rotterdam, 2003)

141/A Ineke Hans: „Designerként technikus, költő, pszichológus, művész, antropológus és vásárló vagy egyszerre; mindig változó régi és új anyagokkal, technikákkal, társadalmi szokásokkal foglalkozol. Mondhatnánk azt is, hogy olyan világban élünk, amelyben igazából már nincs szükségünk semmire, így a designernek meg kell bizonyosodnia arról, hogy valóban innovatív. ...Létező emberi értékek innovációja és újragondolása a designer legfontosabb feladatai közé tartozik, így az ipari termékek emberivé tétele is.”

([http://www.design.nl/item/the\\_common\\_sense\\_of\\_ineke\\_hans](http://www.design.nl/item/the_common_sense_of_ineke_hans))

142. [www.ingo-maurer.com](http://www.ingo-maurer.com)

143. [www.designboom.com/eng/interview/maurer.html](http://www.designboom.com/eng/interview/maurer.html) (2001)

144. [www.ingomaurer.cooperhewitt.org](http://www.ingomaurer.cooperhewitt.org) (2008)

Dessecker, Bernhard (Ed.): Ingo Maurer: Designing with Light  
( Prestel Publ., München, 2008)

145. [www.design.nl/item/design\\_miami\\_presents\\_designer\\_of\\_the\\_year\\_award\\_to\\_maarten\\_baas](http://www.design.nl/item/design_miami_presents_designer_of_the_year_award_to_maarten_baas)

146. [www.maartenbaas.com](http://www.maartenbaas.com)

147. [www.designartnews.com/news/design\\_miami\\_with\\_maarten\\_baas\\_designer\\_of\\_the\\_year/](http://www.designartnews.com/news/design_miami_with_maarten_baas_designer_of_the_year/)

Fairs, Marcus: Design a 21. században (Pécsi Direkt, Pécs, 2007)

148. [www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-ronarad-EN/ENS-ronarad-EN.html](http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-ronarad-EN/ENS-ronarad-EN.html)

149. [www.moma.org/interactives/exhibitions/2009/ronarad/#/1/0](http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2009/ronarad/#/1/0)

150. [www.ronarad.com](http://www.ronarad.com)

150/A Ron Arad tárgykészítés öt útját fogalmazza meg: 1. főlősleg leválasztása (vágás, faragás, alakítás, zúzás); 2. mintázás (formába injektálás, öntés, rotációs formázás, sajtolás); 3. formázás (hajlítás, préselés, kovácsolás, összenyomás, vákuumformázás); 4. összeszerelés (csavarozás, ragasztás, szegecseles, forrasztás, hegesztés, részek összeillesztése bármilyen módon); 5. Növekedés (tartályban rétegről rétegre, számítógéppel irányított lézersugarakkal Ennek az útnak további redukálása a hozzáadás vagy az elvonás A CNC-vel (Computer Numeric Control - komputeres számalapú irányítás), az RP-vel (Rapid Prototyping) - gyors prototípus-készítés), a GM-anyagokkal és robotok segítségével a virtualitásból könnyen valóság válhat. (Ch.-P. Fiell: Design a 21. században, Vince Kiadó, Bp., 14.o.)

151. [www.designmuseum.org/design/ron-arad](http://www.designmuseum.org/design/ron-arad)

152. [www.ronarad.co.uk/design-museum-holon/](http://www.ronarad.co.uk/design-museum-holon/)

Benhamou-Huet, Judith (at all): Ron Arad (The Museum of Modern Art, New York, 2009)

Fleury, Cynthia: Ron Arad Architecture (Arums, Párizs, 2009)

153. [www.dezeen.com/2007/12/07/tokujin-yoshioka-installation-at-design-miami/](http://www.dezeen.com/2007/12/07/tokujin-yoshioka-installation-at-design-miami/)

154. [www.tokujin.com](http://www.tokujin.com)

155. [www.designboom.com/weblog/cat/8/view/9519/tokujin-yoshioka-the-invisibles-for-kartell.html](http://www.designboom.com/weblog/cat/8/view/9519/tokujin-yoshioka-the-invisibles-for-kartell.html)

155/A Tokujin Yoshioka: „Ki akarom tolni a határokat, s többet akarok adni a világ vagy környezetünk egy új formájánál. Az alkotás folyamata alatt a tapasztalatra koncentrálok. Minden az érzetéről és az érzésekről szól: a 'Láthatatlan (Invisible)' kollekcióm egyik székébe ülni azt az élményt kell adnia, mintha a levegőben lebegnénk. Az emberek a szimpla birtoklásnál többet akarnak; érezni, érzékelni és tapasztalni. A designereknek túl kell menniük a szimpla tárgyakon és olyan anyagokon kell dolgozniuk, amelyek érzelmeket közvetítenek.” (<http://www.swide.com/luxury-magazine/Faces/Artists/Tokujin-Yoshioka-Video/2010/4/19>)

156. Hashiba, Kazuho: Tokujin Yoshioka (Rizzoli, Milano, 2010)

## 9. Irodalomjegyzék

### Általános (designtörténet és elmélet)

#### Nyomtatott:

- Adamson, Glenn (Ed.): The Craft Reader (Berg Publ., Oxford, 2010)
- Anglani, Marcella - Maria Vittoria Martini - Eliana Princi (Szerk.): Legújabb kori művészet (Corvina Kiadó, Budapest, 2009)
- Bayles, Stephen - Garner Philippe - Sudjic Deyan: Twentieth-Century Style & Design (Thames and Hudson, London, 1986)
- Bhaskaran, Lakshmi: A forma művészete (Scolar Kiadó, Budapest, 2007)
- Buchanan, Richard - Dennis Doordan - Victor Margolin (Eds.): The Designed World (Berg Publ., New York, 2010)
- Bertens, Hans: The Idea of the Postmodern (Routledge, Oxford, 1995)
- Bürdek, Bernhard E. : Design / History, theory and practice of product design (Birkhauser, Basel, 2005)
- Byars, Mel: The Design Encyclopedia (Laurence King Publishing, London, 2004)
- Chan, Eric: 1000 termékdesign (Scolar Kiadó, Budapest, 2010)
- Collins, Michael - Andreas Papadakis: Post-Modern Design (Academy Editions, Londons 1989)
- Conway, Hazel (Ed.): Design History (Harper Collins Academic, New York, 1987)
- Dempsey, Amy: A modern művészet története (Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 2003)
- Dormer, Peter: The Illustrated Dictionariy of 20th Century Designers (Mallard Press, New York, 1991)
- Dormer, Peter: The Meanings of Modern Design (Thames and Hudson, London, 1990)
- Ernyey, Gyula: Design / Tervezélmélet és termékformálás 1750 - 2000 (Dialog Campus Kiadó, Budapest-Pécs, 2000)
- Fallan, Kjetil: Design History / Understanding theory and method (Berg Publ., Oxford, 2010)
- Fairs, Marcus: Design a 21. században (Alexandra Kiadó, Pécs, 2007)
- Feyerabend, Paul: Against Method (Atlantic Highland Humanitiespress, London, 1975)
- Fiell, Charlotte - Peter: Design a 20. században (Taschen - Vince Kiadó, Budapest, 2002)
- Fiell, Charlotte - Peter: Design a 21. században (Taschen - Vince Kiadó, Budapest, 2004)
- Fiell, Charlotte - Peter: Design kézikönyv (Taschen - Vince Kiadó, Budapest, 2007)
- Fry, Tony: Design futuring: sustainability, ethics, and new practice (Berg Publ., Oxford 2009)
- Hauffe, Thomas: Design / A Concise History (Laurence King Publ., London, 1998)
- Julier, Guy: 20th Century Design and Designers (Thames and Hudson, London, 1993)
- Kuhn, Thomas: A tudományos forradalmak szerkezete (Gondolat, Budapest, 1984)
- Lees-Maffei, Grace - Rebecca Houze (Ed.): The Design History Reader (Berg Publ., Oxford, 2010)
- Mackenzie, Dorothy: Green Design / Design for the Environment (Laurence King Publ, London, 1991)
- Margolin, Victor (Ed.): Design Discourse (University of Chicago Press, Chicago, 1989)
- McDarmott, Catherine: Design / The Key Concepts (Routledge, Oxon, 2007)
- Miller, Judith: Design - a forma művészete a 19. század végétől napjainkig (Geopen Könyvkiadó, Budapest, 2010)
- Oliveti, Chiara - Giovanna Uzzani: Design (Vince Kiadó, Budapest, 2010)
- Papanek, Victor: Design for the Real Wolrd (Thames and Hudson, London, 1971)
- Raizman, David: History of Modern Design (Laurence King Publishing, London, 2004)
- Sembach, Klaus-Jürgen - Gabriele Leuthauser - Peter Gössel: Twentieth-Century Furniture Design (Taschen, Köln, 1991)

Sparke, Penny: Design mesterek és mesterművek (Athenaeum 2000 Kiadó, Budapest, 2001)  
Vege sack, Alexander von (Ed.): 100 Mesterpices from the Vitra Museum Collection (Vitra Design Museum, Kiállítási katalógus, 1996)  
Zalavári, József: A forma tervezése / Designökológia (Scolar Kiadó, Budapest, 2008)

### **Internetes források**

archdaily.com  
architonic.com  
artchivum.com  
davidreport.com  
designboom.com  
design.fr  
designdirectory.com  
designlexikon.net  
designophy.com  
designtaxi.com  
dexigner.com  
dezain.net  
dezeen.com  
domusweb.it  
core77.com  
metropolismag.com  
mocoloco.com  
stylepark.com  
terminartors.com  
via.fr  
wallpaper.com  
worldarchitecture.com

### **Intézmények, múzeumok, szervezetek**

centrepompidou.fr (Centre Pompidou, Párizs)  
cooperhewitt.org (Smithsonian Cooper-Hewitt, National Design Museum, New York)  
ddc.dk (Danish Design Center, Koppenhága)  
designaustria.at (Österreichs Wissenszentrum und Interessenvertretung für Design, Bécs)  
design-museum.de (Vitra Design Museum, Weil am Rhein/Németország)  
design-museum.gent.be (Design Museum Gent / Belgium)  
designmuseum.fi (Design Museum, Helsinki)  
designmuseum.dk (Danish Design Museum, Koppenhága)  
designmuseum.org (Design Museum, London)  
designcouncil.org.uk (Design Council, London)  
designforum.fi (Design Forum Finland/ Finnish Society of Crafts and Design, Helsinki)  
designterminal.hu ( Design Terminál, Budapest)  
dmh.org.il (Design Museum Holon / Izrael)  
german-design-council.de (Rat für Formgebung, Frankfurt/Main)  
icsid.com (International Council of Societies of Industrial Design, Montreal)  
imm.hu (Iparművészeti Múzeum, Budapest)  
jdp.or.jp (Japan Institute of Design Promotion, Tokyo)

mak.at (Museum für angewandte Kunst, Bécs)  
metmuseum.org (The Metropolitan Museum of Art, New York)  
mft.org.hu (Magyar Formatervezési Tanács, Budapest)  
moma.org (Museum of Modern Art, New York)  
museum-gestaltung.ch (Museum für Gestaltung, Zürich)  
pinakothek.de (Museums, München)  
powerhousemuseum.com (Powerhouse Museum, Sydney)  
smb.museum (Staatliches Museen zu Berlin)  
svenskform.se (Svensk Form/ Swedish Society of Crafts and Design, Stockholm)  
vam.ac.uk (Victoria & Albert Museum, London)

## **Események, kiállítások, vásárok**

### **Internetes**

100percentdesign.co.uk (100 % Design Kiállítás, London)  
abitareiltempo.com (Abitare il Tempo, Verona)  
cesweb.org (Consumer Electronic Show, Las Vegas)  
cosmit.it (Milánói Nemzetközi Bútorszalón)  
designmiami.com (Design Miami)  
heimtextil.messefrankfurt.com (Heimtextil, Frankfurt)  
imm-cologne.com (Kölni Nemzetközi Bútorvásár)  
interieur.be (Interieur, Kortrijk /Belgium)  
ish.messefrankfurt.com (Nemzetközi Szaniter- és Légtechnikai Vásár, Frankfurt/Main)  
maison-objet.com (Párizsi Bútorvásár)  
stockholmfurniturefair.se (Stockholmi Bútorvásár)  
worldarchitecturefestival.com (Világépítészeti Fesztivál, Barcelona)

### **Design díjak**

adi-design.org (Compasso d'Oro - Aranykörös Díj, Milánó)  
chi-atheneum.org (Good Design Award, Chicago)  
german-design-council.de (Designpreis Deutschland-Német Design Díj, Frankfurt/Main)  
g-mark.org (Good Design Award, Tokyo)  
hipo.gov.hu (Magyar Formatervezési Díj, Budapest)  
idsa.org (Évtized Designja Díj, Dulles/USA)  
ifdesign.de (iF Design Díj, Hannover, )  
indexaward.dk (Index Díj, Koppenhága/Dánia)  
red-dot.com (Red Dot Design Díj, Essen/Németország)

## Designerek

aisslinger.com (Werner Aisslinger)  
antoniocitterioandpartners.it (Antonio Citterio)  
ateliermendini.it (Alessandro Mendini)  
bouroullec.com (Erwan és Ronan Bouroullec)  
campanabrothers.com (Fernando és Humberto Campana)  
davidchipperfield.co.uk (David Chipperfield)  
eero-aarnio.com (Eero Aarnio)  
ergonomidesign.se (Ergonomidesign)  
fosterandpartners.com (Norman Foster)  
frank-gehry.com (Frank O. Gehry)  
frontdesign.se (Front)  
fuseproject.com (Yves Behar)  
gaetenopesce.com (Gaetano Pesce)  
guixe.com (Marty Guixé)  
harrikoskinen.com (Harri Koskinen)  
hayonstudio.com (Jaime Hayon)  
industrialfacility.co.uk (Sam Heckt)  
inekehans.com (Ineke Hans)  
ingo-maurer.com (Ingo Maurer)  
jaspermorrison.com (Jasper Morrison)  
jeannouvel.com (Jean Nouvel)  
jongeriuslab.com (Hella Jongerius)  
karimrashid.com (Karim Rashid)  
konstantin-grcic.com (Konstantin Grcic)  
lissoniassociati.com (Piero Lissoni)  
maartenbaas.com (Maarten Baas)  
marcelwanders.com (Marcel Wanders)  
marcnewson.com (Marc Newson)  
mariscal.com (Javier Mariscal)  
massaud.com (Jean-Marie Massaud)  
matalicrasset.com (Matali Crasset)  
matteothun.com (Matteo Thun)  
nachocarbonell.com (Nacho Carbonell)  
naotofukasawa.com (Naoto Fukasawa)  
nendo.jp/en (Nendo)  
novembre.it (Fabio Novembre)  
paolanavone.it (Paola Navone)  
particiaurquiola.com (Patricia Urquiola)  
pensistudio.com (Jorge Pensi)  
philippe-starck.com (Philippe Starck)  
readymadeprojects.com (Stephen Burks)  
ronarad.com (Ron Arad)  
rosslovegrove.com (Ross Lovegrove)  
stefan-diez.com (Stefan Diez)  
tokujin.com (Tokujin Yoshioka)  
tordboontje.com (Toord Boontje)  
zaha-hadid.com (Zaha Hadid)