

Zeitschrift: Kunst+Architektur in der Schweiz = Art+Architecture en Suisse = Arte+Architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 48 (1997)

Heft: 3: Design

Vorwort: Editorial = Editoriale

Autor: Kübler, Christof

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 26.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Der *Oxford English Dictionary* führte bereits im Jahre 1588 den Begriff Design. Er bezeichnete damit ein erdachtes Schema, einen für die Ausführung eines Werkes verbindlichen, zeichnerischen Entwurf. Von *Design* in engerem Sinne und spezifisch von *Industrial Design* spricht man heute rückwirkend frühestens von der Zeit ab der Mitte des 19. Jahrhunderts. Der Begriff wird mit den im Zuge der Industrialisierung aufkommenden, maschinellen Produktionsmethoden verwendet, den steigenden Stückzahlen und dem gleichzeitigen, rasanten Ausbau der Produktpalette.

Viele der etwa an der *Great Exhibition 1851* in London gezeigten Produkte wurden seitens aufgeschlossener Zeitgenossen wie Augustus Welby Pugin kritisiert: Sei es der industriell gefertigte Gegenstand, der mit akribischem Ehrgeiz versuchte, Handwerklichkeit zum Ausdruck zu bringen, sei es, dass die Leistungsfähigkeit und die Innovationskraft der Industrie gemessen wurde am Grad, mit welchem neue Materialien als Surrogate für Holz, Stein oder Metall eingeführt wurden. Die Engländer John Ruskin und William Morris versuchten, die verloren geglaubte Unschuld wiederzugewinnen, indem sie die Wiedereinführung mittelalterlicher Produktionsformen und -methoden forderten: kunstgewerbliches Einzelstück gegen Industrieprodukt. Gottfried Semper glaubte dem Dilemma der eklektizistischen Beliebigkeit über das Studium der historisch überlieferten, herausragenden Typen zu entkommen. Anlässlich der *Kölner Werkbundtagung 1914* diskutierte man schliesslich das Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk, und damit die Frage der wechselseitigen Abhängigkeit zwischen Form und Produkt, zwischen künstlerischer Formintention einerseits und industrieller Produktherstellung andererseits. Die Teilnehmer gingen im Streit auseinander.

Der gute Ruf der *Schweizerfabrikate* im 20. Jahrhundert baut auf Produkte, welche die Industrieproduktion und deren Ästhetik als Basis ihrer entwerferischen Arbeit deklarierten: standardisierter Designentwurf, formal reduzierte Ästhetik, angelegt für die Massenproduktion. Der Bugholzstuhl der «Proto-Industrial-Designer» Gebrüder Thonet aus dem Jahr 1859, besser bekannt als «Wiener-Stuhl», stand bald einmal als kanonisierte Referenz. Die Schlagworte der gestaltenden Moderne, wie Material-, Konstruktions- und Formgerechtigkeit, waren in ihm bereits angelegt.

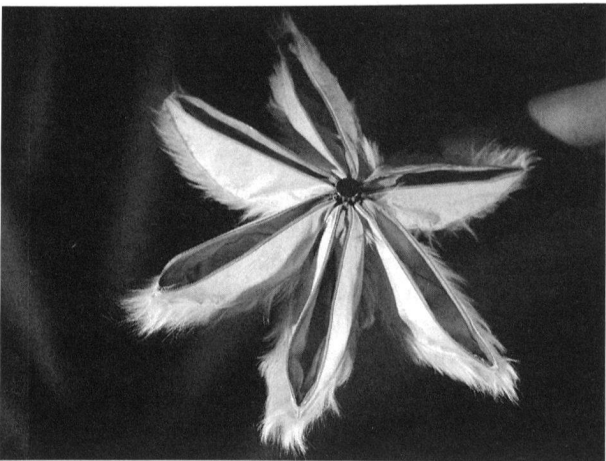
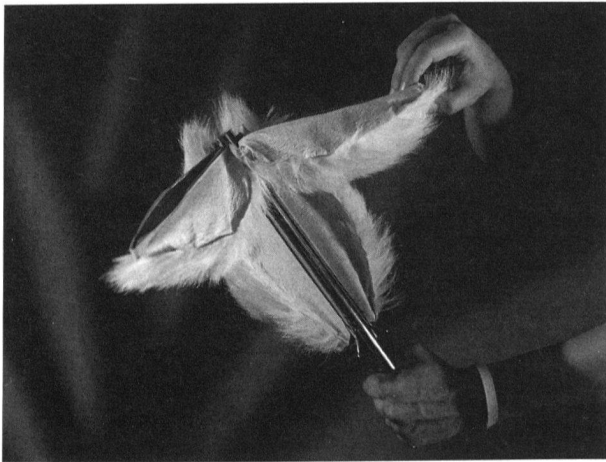
Bis in die jüngste Zeit hinein gelten diese Kriterien als Primat guten Designs. Selbst die fiebrigen 80er Jahre vermochten dem Gros der jüngeren Schweizer Designergeneration, in der Folge der antifunktionalistischen Designkultur von Memphis und Alchemia aus

Italien, wenig anzuhaben. Die reduktionistische, minimalistische Form ist en vogue. Sie zeigt bisweilen einen Hang zum Manierierten und technizistisch Hybriden. Das historisierende Formzitat, das noch Arbeiten von Trix und Robert Haussmann mit solchen Sempers vergleichen liess, fehlt. Die Nachmoderne zitiert, wenn, dann ihre eigenen Wurzeln. High-Tech ist da, Trans-High-Tech verschwunden. Das Industrieprodukt ist weit stärker vertreten als das Kunst-Stück. Letzteres stellt u. a. nicht die funktionalistische Ablesbarkeit der Nutzung in den Vordergrund, im Gegenteil: Die abgebildete Schnitztasche verunklärt diese – die sechs Reissverschlusschieber des Ziegenfellbeutels sind derart an den Stab montiert, dass zum Öffnen des Beutels dieser selbst bewegt werden muss. «Ein Hut schmückt, er will vorgeführt werden. Taschen wollen ausgepackt werden», entgegnet die Verfasserin frisch gängigen Gestaltungspostulaten.

Viele museale Institutionen in der Schweiz gehen mit der Produktkultur des 20. Jahrhunderts noch zaghaft um. Es fehlen meist die konzeptionellen Grundlagen, die ein effizientes, zielgerichtetes Sammeln und Forschen zur Hauptaufgabe erklären. Um so interessanter ist es, Einblick zu nehmen in die Forschungsarbeit an der *Design-Sammlung im Museum für Gestaltung in Zürich*. Die dortige «Werkstätte» stellt den Hauptharst der in diesem Heft versammelten Beiträge dar. Sie bilden Eckpunkte einer Schweizer Design-Geschichte, die weder vollständig sein will noch sein kann.

Design wird heutzutage als Schlüsselfaktor für den wirtschaftlichen Erfolg auf den mittlerweile globalen Märkten bezeichnet. Für welche formalen Präferenzen sich auch immer die Designer im «global village» schliesslich entscheiden, alle müssen sie Fragen technischer und ökologischer Natur ebenso wie Fragen zu Produktionsbedingungen und zum sozialen Umfeld an die Produkte herantragen, respektive herantragen lassen. Blosser Rhetorik ist langfristig wenig gewinnbringend.

Christof Kübler



*Christina Arn, Tasche Prototyp.
– Die Entwerferin erhielt im
Rahmen des Design-Preises
Schweiz 1995 von den Juroren
eine Anerkennung zugesprochen
(Willy-Guhl-Preis).*

*Christina Arn, Un sac (proto-
type). – La créatrice s'est vu
remettre une distinction, le prix
Willy-Guhl, par le jury du
Prix Design Suisse 1995.*

*Christina Arn, prototipo di
borsa. – La stilista ha ottenuto
un riconoscimento della giuria
(il premio Willy Guhl) nell'am-
bito del premio svizzero di
design 1995.*

Le mot design figure en 1588 déjà dans l'*Oxford English Dictionary*. A cette époque, il désigne un schéma médité, un dessin préparatoire en vue de la réalisation d'une œuvre. Au sens étroit, et plus spécifiquement d'*industrial design*, le terme qualifie aujourd'hui rétroactivement des objets produits au plus tôt à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle. La notion de design au sens moderne est donc liée aux nouvelles méthodes de production automatisées qui font leur apparition à l'ère de l'industrialisation, synonymes d'une augmentation du nombre de pièces préfabriquées et de l'élargissement rapide de la gamme des produits.

Les objets produits industriellement au XIX^e siècle s'attirèrent des commentaires acerbes de la part d'hommes pourtant connu pour leur ouverture d'esprit, comme par exemple Augustus Welby Pugin lors de la *Great Exhibition* de Londres en 1851. On critiqua les tentatives laborieuses d'imitation de la façon artisanale, on se gaussa aussi de ce que les prestations de l'industrie et sa capacité à innover fussent mesurées à l'emploi en plus ou moins grande quantité de matériaux de substitution inventés pour remplacer le bois, la pierre ou le métal. Les Anglais John Ruskin et William Morris réclamèrent le retour à une innocence qu'ils croyaient perdue, à des formes et des méthodes de production inspirées du Moyen Âge: la guerre de l'objet unique parce qu'artisanal centre le produit industriel était déclarée. Gottfried Semper crut échapper au dilemme de l'éclectisme par l'étude des plus beaux types transmis par l'histoire des styles. A Cologne, à l'occasion de l'*assemblée du Werkbund en 1914*, on discuta finalement de la collaboration de l'art, de l'industrie et de l'artisanat et donc des liens d'interdépendance entre forme et produit, entre forme artistique et fabrication industrielle. Mais les participants se séparèrent sans avoir réussi à s'entendre.

Au XX^e siècle, la *production suisse* bénéficie d'une bonne réputation. Celle-ci repose sur des produits, considérés comme base à la production industrielle et à son esthétique: design standardisé, esthétique réduite au niveau formel, en vue de la production de masse. Commercialisée par ces designers proto-industriels que furent les frères Thonet, la chaise en bois courbé, plus connue sous le nom de chaise viennoise, fait ici figure de référence canonique. Elle en appelait en 1859 déjà à une série de concepts qui allaient être au cœur de la réflexion des modernes jusqu'à une époque récente: justesse de la forme, du matériau, de la fabrication.

Jusqu'à récemment, ces critères sont considérés comme les conditions d'un bon design. Même l'effervescence des années 1980, emboîtant le pas à la culture anti-fonctionnaliste de

Memphis et Alchemia en Italie, n'eut pas de prise sur l'ensemble de la jeune génération de designers suisses. La forme réduite, minimaliste est depuis lors en vogue. Elle affiche un penchant pour le maniéré et pour l'hybride techniciste. La citation formelle historicisante, qui permettait de tisser un lien entre les positions de Trix et Robert Haussmann et celles d'un Gottfried Semper, est désormais dépassée. Les post-modernes, lorsqu'ils citent, citent leurs propres racines. Exit le trans-high-tech, le high-tech est de retour. Le produit industriel est beaucoup plus présent que l'objet unique. De plus, ce n'est plus la lisibilité fonctionnaliste qui importe, bien au contraire. Le sac reproduit ci-contre laisse par exemple planer un doute quant à son utilité première. Les six glissières des fermetures Eclair qui ouvrent des bourses en fourrure de chèvre sont montées de telle manière sur l'armature que, pour ouvrir chacune des bourses, celles-ci doivent être elles-mêmes manipulées. «Un chapeau embellit, il demande à être montré. Les sacs demandent à être déballés», déclare la créatrice qui va ainsi à l'encontre de postulats jusqu'alors couramment adoptés.

Nombreuses sont les institutions muséales suisses à se débattre encore avec les problèmes posés par la culture du produit au XX^e siècle. A toutes manquent les bases conceptionnelles qui permettraient de guider une activité de recherche et de collection ciblée sur des objectifs clairement déterminés. Il n'en est que plus intéressant d'observer le travail de recherche mené sur la collection du *Museum für Gestaltung de Zurich*. Cet «atelier» inspire la plus grande partie des articles réunis dans ce numéro, premières pages d'une histoire du design en Suisse qui ne songe pas, ni d'ailleurs ne saurait être exhaustive.

Le design est aujourd'hui considéré unanimement comme un facteur-clef de réussite sur des marchés devenus «globaux». Quelle que soient les préférences formelles qui seront privilégiées par les designers du «global village», tous devront tenir compte de questions touchant à la technique et à l'écologie, aux conditions de production, à l'environnement social. La simple rhétorique n'est pas productive à long terme.

Christof Kübler

Il termine «design» figurava già nell'*Oxford English Dictionary* del 1588, che lo definiva uno schema meditato, un disegno preliminare vincolante per l'esecuzione dell'opera. Oggi di design in senso stretto – e in particolare di *industrial design* – si parla retroattivamente al più presto per il periodo iniziato a metà del XIX secolo: il termine è legato ai metodi meccanici di produzione consentiti dall'industrializzazione, al numero crescente dei pezzi fabbricati e al simultaneo, rapidissimo ampliamento della gamma di prodotti.

Molti degli articoli presentati, per esempio, alla *Great Exhibition* londinese del 1851 furono criticati da contemporanei di larghe vedute come Augustus Welby Pugin. Le critiche erano motivate vuoi dall'acribia con cui l'oggetto di matrice industriale tentava ambiziosamente di simulare un'origine artigiana, vuoi dal fatto che l'efficienza e la capacità innovativa dell'industria si misuravano sulla maggiore o minore introduzione di materiali nuovi quali surrogati del legno, della pietra o del metallo. Gli inglesi John Ruskin e William Morris cercarono di riconquistare un'innocenza che credevano perduta, invocando un ritorno a forme e metodi di produzione medievali: il pezzo singolo di fattura artigianale contrapposto al prodotto industriale. Gottfried Semper ritenne di sfuggire al dilemma dell'arbitrio ecletticista studiando le tipologie principali tramandate dalla storia. A Colonia, nel 1914, il simposio organizzato dal *Werkbund* discusse infini la collaborazione fra arte, industria e artigianato, quindi il quesito della dipendenza reciproca tra forma e prodotto, tra concezione artistica della forma da un lato e produzione industriale dall'altro; il dibattito sfociò in un litigio.

Il buon nome dei *prodotti svizzeri* nel nostro secolo si basa su articoli concepiti espressamente in un'ottica estetica e produttiva di tipo industriale: design standardizzato, estetica ridotta sul piano formale, produzione di massa. La sedia in legno curvato di quei «designer protoindustriali» che furono i fratelli Thonet, meglio nota come «sedia viennese», risale al 1859; promossa ben presto a canone di riferimento, rifletteva già in nuce un concetto-chiave del design moderno come la scelta giusta del materiale, della costruzione e della forma.

Fino a tempi recentissimi sono stati questi i criteri più importanti per un buon design. La maggior parte dei designer svizzeri di nuova generazione non ha subito influenze dalla cultura antifunzionalista di origine italiana (Memphis, Alchemia) nemmeno durante i febbrili anni '80. È di moda la forma riduzionista, minimalista, che tende talvolta al manierato e a ibridi tecnicisti; manca la citazione formale storicizzante, che consentiva ancora di confrontare lavori di Trix e Robert Hausmann

con quelli di Semper. Il postmoderno, quando cita, cita le proprie radici: scomparsa la trans-high-tech, rimane la high-tech. Il prodotto industriale è di gran lunga più diffuso dell'oggetto d'arte, che fra l'altro non pone più in primo piano la leggibilità funzionalista del suo impiego, anzi: la borsa qui raffigurata è piuttosto un esempio di non-leggibilità. In questo sacco in pelle di capra i sei scorrevoli delle chiusure-lampo sono montati in modo tale che per aprire i singoli «spicchi» occorre muovere sia l'asta, sia gli «spicchi» stessi: «Il cappello abbellisce e va esibito, la borsa va disfatta», scrive l'autrice in contrasto con postulati stilistici correnti.

Molte istituzioni museali svizzere esitano ancora nei confronti della cultura novecentesca del prodotto; mancano, di solito, basi pianificatorie generali che dichiarino come compito principale raccogliere e studiare in modo efficiente e ben mirato. Tanto più interessante, quindi, è osservare il lavoro di ricerca compiuto sulla collezione del design nel *Museo d'arti applicate a Zurigo*. Quel «laboratorio» rappresenta il grosso dei contributi riuniti in questo numero della rivista, pietre angolari di una storia svizzera del design che non vuole né può essere completa.

Oggi il design è considerato un fattore-chiave per il successo economico su mercati divenuti mondiali. Nel «villaggio globale» i designer, quali che siano le loro preferenze ultime sul piano formale, nei loro prodotti devono tutti affrontare (o fare affrontare) problemi di natura tecnica ed ecologica, ma anche legati alle condizioni di produzione e all'ambiente sociale; a lungo termine la semplice retorica è poco redditizia.

Christof Kübler