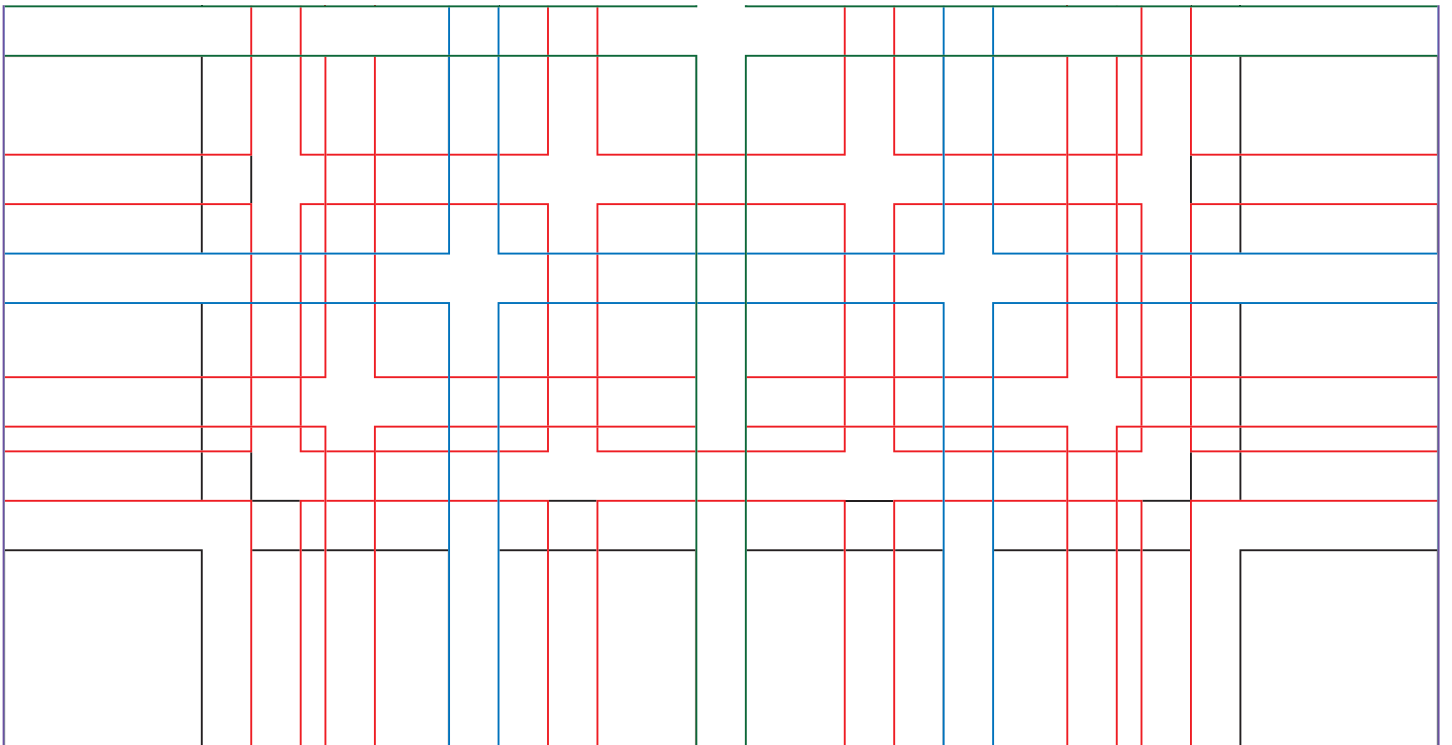


Kiss Ferenc

**A modulháló**

Szakmatörténeti metszet





„a *struktúra* egy eszme és egy létezés közötti  
felbonthatatlan kapcsolat, az eredeti  
elrendezés, amelynek a révén az anyagok  
a szemünk láttára értelmet nyernek”

MAURICE MERLEAU-PONTY

Kiss Ferenc

**A modulháló**

Szakmatörténeti metszet

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem  
– Doktori Iskola, Budapest 2023

Témavezető:  
Balla Dóra DLA habilitált egyetemi docens



## Tartalom

1. Integrált szakmatörténeti metszet	4
2. Alapelvek a stílus előtt. A modulháló fragmentált fogalma	12
3. Előzmények, átmenet a szerkezet felé	40
Térközök építészete, rész és egész komplex viszonya	40
Az organikus szecessziótól a komplex márkaépítésig	40
Rácselmélet geometriára alapozva	43
A tipográfiai tervezés forradalma	43
4. A kiterjesztett modulháló	47
Az abszolút teória és variációi	47
Funkcióvezérelt és konzisztens formarend	51
Univerzális átlók	53
Szakmatörténeti kánon és „gyakorló történések”	70
A flexibilis rácsból a tervezési programig	83
Intelligens rácsozat és egyedi ritmusképletek	98
5. Utak a rácson túl	110
Fonák és tenyeres tipográfia	110
Játékos kombinációk	114
6. Kortárs kontinuum moduláris alapokon	121
A rácsok raison d'être-je	121
Kortárs kinyilatkoztatások és információs mérnökök	125
7. Összegzés	129
Tézisek	132
Absztrakt	134
Bibliográfia	136
Ábrák, képek jegyzéke	140

## 1. Integrált szakmatörténeti metszet

A XX. század első évtizedeiben új tervezői alapelvekre építkező gondolkodás bontakozott ki a tervezőgrafikában, mely a több évszázados – *hagyományos stílusként* definiált és teljeskörűen elterjedt – margó-tükör arányrendszeren alapuló oldalkialakítás helyett fokozatosan a tiszta matematikai arányokra, a konzisztens logikára, a tudomány vizualitást is érintő új alapelveire építve radikális váltást eredményezett a nyomtatott oldalak kialakításában. Az eltérő genetikájú elvek fokozatosan a grafikai tervezés összefüggő, racionális metódusává forrtak össze és egységes tervezési filozófiaként írták újra a szakmai eszköztárat és ezáltal a gyakorlati munkamódszereket is. Ennek a formarendnek a finomított és valamilyen szinten „szabványosított” változata később *„svájci tipográfiai stílusként”*, majd – apoteózisa után kanonizálódva és egyszerűsödve – világszerte elterjedve *„nemzetközi (tipográfiai) stílusként”* vált ismertté. Maga a svájci tipográfiai stílus ma már a szakmatörténet lezárult szakasza, de a korszak által megfogalmazott grafikai tervezési alapelvek, módszerek – és a későbbiekben jogos kritikával illetett szabályok – továbbra is jelen vannak a tervezőgrafikában, de hangsúlyuk és szerepük az eltelt évtizedek alatt természetesen átalakult.

Kutatásom szakmatörténeti alaphalmazában ezen design axiómák kialakításában, elemzésében és újragondolásában résztvevő tervezőket tekintem át, három fő területre koncentrálni: *(Az írásmű ezen szakasza egy egyéni kutatói hangsúllyal vizsgált szakmatörténeti metszet, amely a szerkezeti elvelen alapuló grafikai tervezés kialakulásához vezető utak és formarendek speciális elemzése és összevetése).*

Az elméleti kutatás e szűkített szakmatörténeti gerinc kialakulását, időbeli- és területi rétegződését, formálódó íveit és változásait vizsgálja a történeti gyökerektől indulva a kortárs tervezőgrafika gyakorlatra- és tervezésemélet elveire kifejtett hatásmechanizmusáig. Az értekezés tudományos forrásait három fő halmazra oszthatjuk:

**1. részalmaz:** A tervezőgrafika-történet azon alkotói akik jelentős tervezői életművükön túlmutatva teoretikusként is meghatározó publikációkat hagytak hátra, elsősorban az alkotás során végzett és a megoldásokhoz vezető kutató-tervező folyamat bemutatására koncentrálni.

*(Aicher, Bill, Gerstner, Müller-Brockmann, Rand, Tschichold, Vignelli, Weingart)*

**2. részhalmaz:** A tervezőgrafika- és deisgntörténet kortárs kutatói, szakmatörténészei akik – különböző kulturális háttérükből adódóan – eltérő hangsúlyokkal állították össze ennek a korszaknak a szakmatörténeti krónikáját (*Atzmon, Eskilson, Friedl, Heller, Hollis, Lzicar, Margolin, Meggs, Müller, Palacio, Purvis, Scotford, Stein, Triggs, Vit, Walker, West*).

**3. részhalmaz:** Eredendően tervezői alapképzettségű, de aktív oktatói- és vagy kutatói fókuszszal is rendelkező szerzők (*Armstrong, Elam, Heller, Lorenz, Lupton, Phillips, Samara, Voelker*) akik ezen axiómák változását, átalakulását és oktatásban betöltött szerepét kutatták és a mai napig elemzik a kortárs tervezőgrafikai szempontrendszerén át. Az ő speciális helyzetük talán Michael J. Golec által bevezetett „*practitioner-historian*”<sup>1</sup> gyakorló és történész szóösszetétellel (amit a Steven Heller – Georgette Ballance szerzőpáros *Graphic Design History* című művéhez írt könyvkritikájában használ) írható le a legpontosabban. A tervezőgrafika történetében nagyon kevés az eredendően akadémiai képzettségű szakmatörténész, így jelentős szerep hárult ezekre a kutatókra, hogy publikációikon keresztül ne a „*kulturális izoláció*” veszélyes lehetőségét, hanem a tágabb multiperspektivikus kulturális kontextusok ablakán át tárják fel a szakmatörténet eredményeit és a kort amelyben az artefaktumok keletkeztek.

### Szakmatörténeti modellek

A disszertáció felölelt időkerete (*1. melléklet*) párhuzamba állítható Margolin: *A grafikai tervezés történetének narratív problémái*<sup>2</sup> című tanulmányában vázolt „*rövidebb távra visszatekintő*” szakmatörténeti modellel. Ez alapján a grafikai tervezés az ipari forradalom következményeként kialakult, viszonylag új tevékenység. (Ellentétben Satué „*hosszú távra visszatekintő*”<sup>3</sup> szakmatörténeti nézetével, ami a grafika összefüggő történetét egészen az ókorig vezet vissza). Bár – Satuéhoz hasonlóan Meggs, Craig, és Barton is a grafikai tervezés történetének hosszútávú és átfogó szemléletével írta meg saját művét – *nem próbálok* – Margolin pontos és alapvető észrevételét követve – *mindenáron folytonosságot keresni* a valóságban inkább szakaszos tervek, módszerek és alkotói döntések között. Ez a rövidebb távú szemlélet összhangban áll a szakmatörténet másik elfogadott „*mérföldkövével*”, W. A. Dwiggin 1922-ben a Boston Evening-ben<sup>4</sup> bevezetett „*graphic design*” definíciójával is, amit eleinte elsősorban saját grafikai tevékenységének leírására használt majd ez a fogalom később a

1 Golec, Michael J. (2004): *Graphic Design History* edited by Steven Heller and Georgette Ballance, and *Text on Type: Critical Writings on Type* edited by Steven Heller and Philip P. Meggs, *Design Issues*, 20 (4) (Autumn 2004): 91–4.

2 Margolin, Victor (1994): *Visible Language*, 28 (3) – 233–43.

3 Satué, Enric (1988): *El diseño gráfico: Desde los orígenes hasta nuestros días*, Alianza Forma

4 Vit, Armin – Palacio, Bryony Gomez (2009): *Graphic Design, Referenced A Visual Guide to the Language, Applications, and History of Graphic Design*, Rockport Publishers – 12.

szakmatörténetben is gyökeret eresztett és a magyar köznyelvben is elterjedt tervezőgrafikaként magyarítva, illetve Scotford *modern grafikai tervezés terminusával*<sup>5</sup> amit ő nagyjából 1850-től számít.

A kutatás a design, általánosan a szerkezethez és az abból eredeztetett építkezéshez közelebb álló irányaitól indul (Frank Lloyd Wright és Peter Behrens) és az elemzés innen vezet egészen a kortárs tervezőgrafikáig – ahol a modulháló már átalakult formában van jelen – de a fő hangsúly a múlt század ötvenes-hatvanas évezredeire, a „*grid diadalára*” esik.

### ***A disszertáció hierarchikus struktúrája***

Magának a – *disszertáció-mestermunka-szakmai tevékenység* hármass – összefüggésrendszernek szemléltetése a (I. ábra) alapján értelmezhető, a különböző diszciplínák- térbeli, hierarchikus és tematikus összeüggéseiben.

**L – halmaz:** A *Learn* szó kezdőbetűjéből következik, ide tartozik a tudományos kutatómunka és összefoglalása a disszertáció. Ez az alaphalmaz a legnagyobb területű és majdnem az egész kutatási struktúrát magába foglalja. A szaggatott vonal átmeneti, átjárható határt jelöl (nem matematikai halmazt, hanem *deleuze-i* értelemben „*immanenciasíkot*”<sup>6</sup> egy olyan rugalmas miliót ami hordozni képes a töredékekből épülő formákat, magát az „*absztrakt gépezetet*”.<sup>7</sup>

**T. – (Teach) halmaz:** A tanítási és oktatói tevékenységhez fűződő munkák (feladatok – játszóterek és cölöpök) amelyek egyaránt támaszkodnak a disszertáció kutatási szakmatörténeti szemléletére és eredményeire valamint metszeteket alkotnak a *Practice* halmazokkal is.

**P/1. – (Practice 1) halmaz:** A kutatás eredményeihez kapcsolódó, a nemzetközi tervezőgrafikai szcénában plakátként publikált művek, amik a tervezőgrafikai háttérszerkezetekhez köthető módszerek gyakorlati példájaként szolgálnak. A mestermű az *Orto* című installáció 61 darab – a disszertáció tematikájához saját vizuális eszköztárral kapcsolódó – plakátmunka és a hozzá készült egyedi kiadvány. A művek két csoportba sorolhatók: **SSK** – sűrű struktúra képként installált plakátok a kosárlabda pálya „védő” térfelén és a **SSKS** – sűrű struktúra képsorozatok pedig a „támadó” térfelén.

5 Satué, Enric (1988): *El diseño gráfico: Desde los orígenes hasta nuestros días*, Alianza Forma

6 Deleuze, Gilles – Guttari, Felix (2013): *Mi a filozófia*, Műcsarnok

7 Deleuze – Guttari (2013)

***I. ábra*****A disszertáció szerkezete**

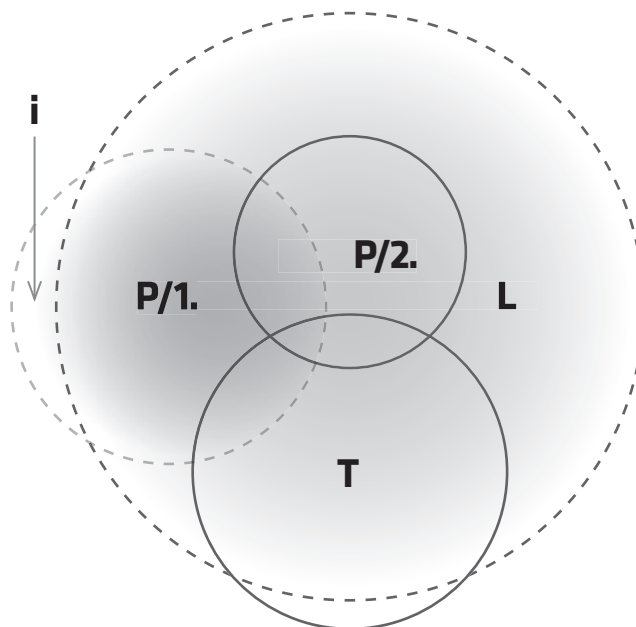
L – Szakmatörténeti kutatás

P/1. – Plakáttervek: *Orto*  
(SSK, SSKS)

P/2. – Tervezőgrafikai gyakorlat

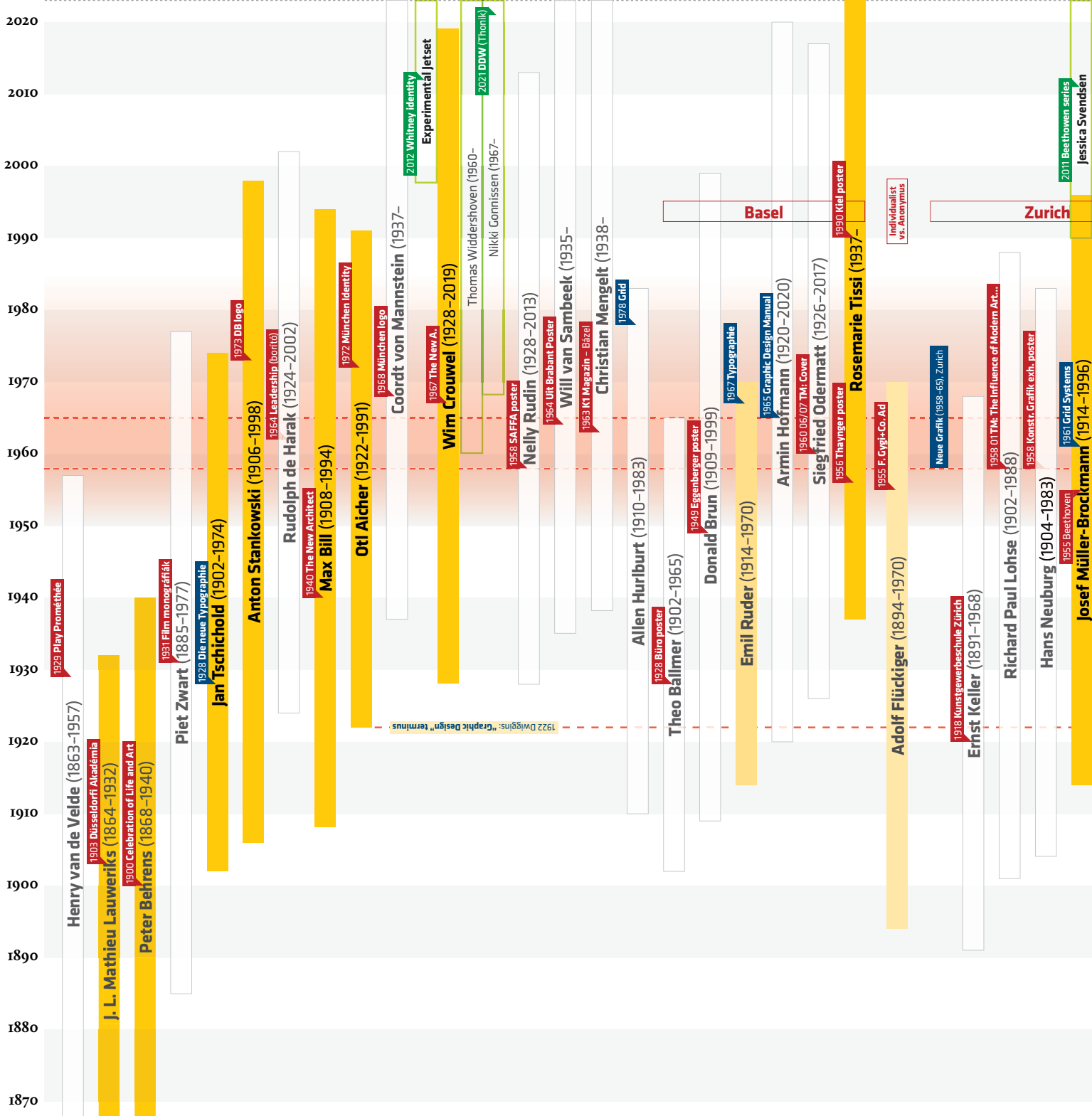
T – Tanítási és oktatási  
gyakorlatok

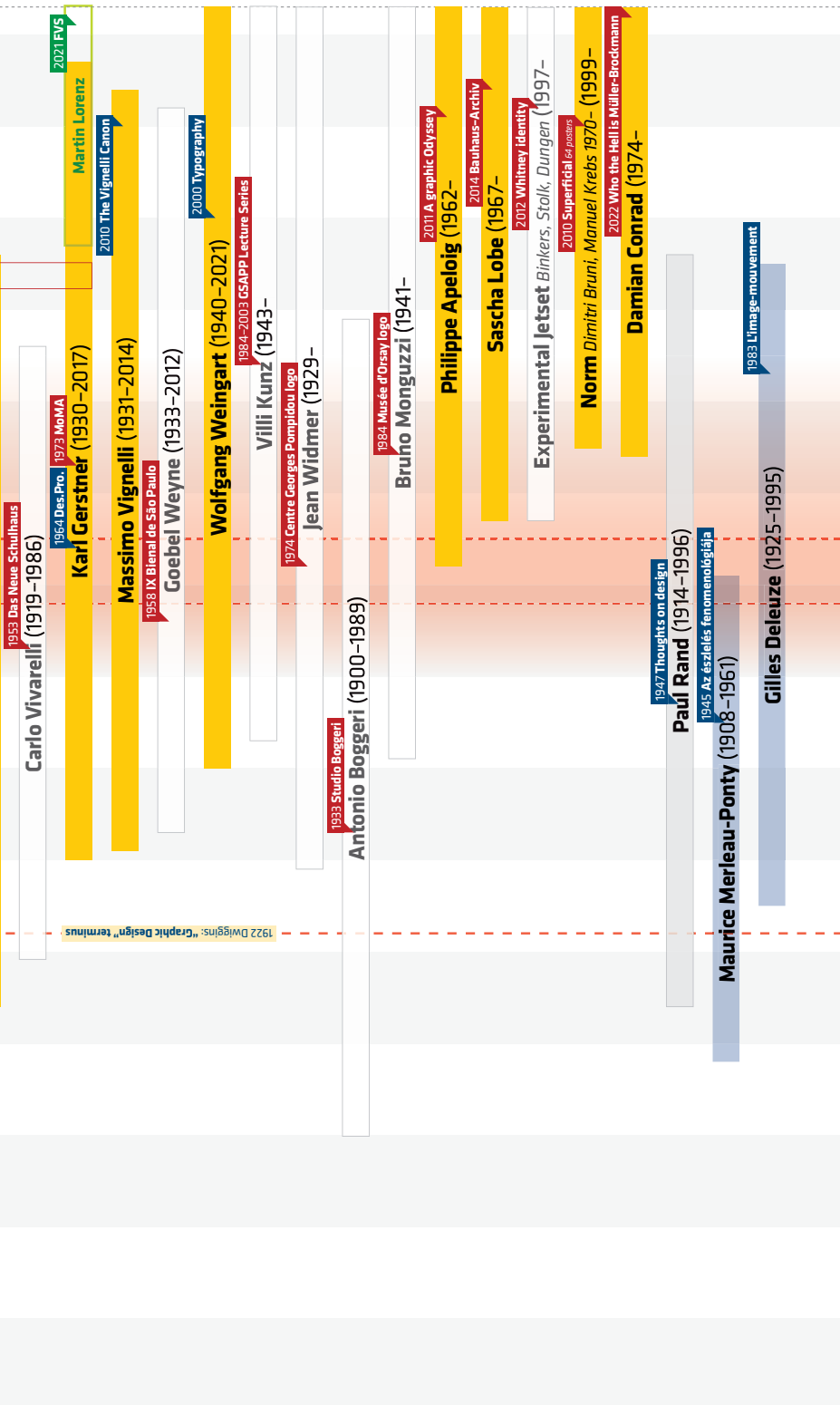
i – Interdiszciplinális mező



**P/2.** – (*Practice 2*) **halmaz**: A tervezőgrafikai gyakorlatom során létrehozott, valós megrendelésekre készült design megoldások, amelyek tervezése közben a grafikai rácsok- és alapstruktúrák mint a designmódszertan metódusai játszottak szerepet.

**i.** – (*Interdisciplinary*) **halmaz**: Interdiszciplinális mező, azok a munkák és alkotások amelyek – bár mélyen gyökereznek a kutatás struktúrájában és a tervezőgrafika eszköztárával (jelek megteremtésével és kiválasztásával jöttek létre és a kifejezendő gondolat érdekében sajátos elrendezést is kaptak) – de előfordul, hogy néhány elemükben már kilógnak a design gyakorlati területéről – *Inventory* sorozat, egy személyes drámából kiinduló gyászmunka-kiadványterv, *Szilasi László* irodalomtörténész előszavával az életvezetés és a struktúra kapcsolatáról.





## 1. melléklet

### A szakmatörténeti kutatás idővonalala

Az infografika – a disszetáció metszet jellegeből adódóan – segít vizuálisan is átlátni a bővebben és a csak párhuzam miatt említett szereplők térbeli és időbeli elhelyezését.

- A sárgával kitöltött téglalapok a disszetáció részletesebben elemzett szereplői.
- A fehér mezők az érintőlegesen elemzett vagy csak említett tervezők, stúdiók.
- A szürke téglalapok elméleti hivatkozások amik kapcsolódnak a kutatáshoz vagy hivatkozási alapot képeznek.
- A zöld jelölés párhuzamos tervezési elveket és generációkon átívelő koncepciókat jelöli
- A vörös zászlóval jelzett művek relevánsak a kutatás szempontjából.
- A kék zászlóval jelzett címek fontos elméleti vagy szakmatörténeti publikációk kiadását jelölik.
- A vörös színsáv intenzitása a *svájci tipográfiai stílus* kialakulását, apoteózisát majd elterjedését nemzetközi stílusként (*international style*) jelzik.
- Basel és Zürich térbeli összekapcsolását a szoros tervezésmódszertani kapcsolatok indokolják.

## 2. Alapelvek a stílus előtt.<sup>8</sup>

### A modulháló fragmentált fogalma

#### *Szakirodalmi áttekintés*

A modulháló a tervezőgrafika közismert, a szakma történetében jól dokumentált fázisok során kialakult és széleskörben elfogadott tervezési eszközrendszere. Értekezésemben a tematika egyéni szempontú megközelítésekor két vezérfonal vezetett: először is a modulháló többretegű szakmatörténeti beágyazottságának feltárása – ezt erősíti a fejezet címében is idézett Richard Hollis szópár másik háttérgondolata: „*A szakmatörténet tanulmányozása segít a diákoknak abban, hogy megtalálják a nyelvet, amelyen beszélhetnek a munkájukról.*”<sup>9</sup> Ez a szakmatörténeti kutatás az alap, melynek rétegenként kibontott nyelvezete alkalmas megfogalmazni a második célt: a modulháló fogalmának kialakítását. A nyelvi és a fogalmi hálózat segítségével, klasszikus és kortárs tervezők alkotásainak összevetésével – majd a grafikai alapstruktúrák szerepváltásának áttekintésével.

Tekinthetjük-e magát a modulhálót is egy olyan eszközrendszernek amelyet elsajátítva és magas szinten művelve – azt egyfajta háttér-nyelvtanként használva – alapjain konzisztens munkával ki tudunk alakítani egy teljesértékű vizuális nyelvet? Hogyan definiálható maga a a tervezőgrafika egy tervezési alapelv „nyelvtanát” felhasználva?

<sup>8</sup> Hollis, Richard (2005): Principles Before Style: Questions in Design History. In: Heller, Steven (ed.) *The Education of a Graphic Designer*. Second Edition. Allworth Press, New York. – 89–91.

<sup>9</sup> U.o.

Az *integrált szakmatörténeti metszet* ami a modulháló fogalmát helyezi a kutatás homlokterébe természetes módon támaszkodik tehát arra a szókincs készletre, ami a tervezőgrafika történetében az egymást követő tervek jelentésrétegei nyomán, többirányú kontextusok és a komplex társadalmi környezet kölcsönhatásában alakult ki. Két kutatási szándék állt a szerkezeti alapokon nyugvó oldaltervezéshez – majd kiterjesztve a tervezés szó hatósugarát – kapcsolódó, a különböző szakirodalmakban előforduló meghatározások, lényegét feltáró elemzések összehasonlítása és összegzése mögött:



1. *A modulhálónak – mint komplex tervezési eszközrendszernek – teoretikus, a tervezés minden területére kiterjedő meghatározása és ennek tudományos igénye.* Egy szakmatörténeti gyökerekkel rendelkező pontos, logikailag felépített és érthető definíció megfelelő alapköve lehetne ennek a tervezőgrafikai diszciplinának és újra ráiránythatná a figyelmet a tematika lezáratlan részleteire. A következőkben tárgyalt szakirodalmi idézetek többsége inkább bizonyos szempontú körülhatárolást jelent, amelyek sokszor az egyetemes megfogalmazási szándék helyett egyes kutatási célokhoz – gyakran kutatói ideológiákhoz vagy értékesítési szempontokhoz – kapcsolódnak.
2. *Egy gyakorlatorientáltabb és közérthető definíció,* ami beépíthető lenne az általános tervezőgrafikai oktatásba és ezen az úton később az általános szaknyelvbe is. Ez *a tervezőgrafikai kulturális közös nevezőjének* részeként megkönnyíthetné a tervezők mindennapi munkáját.

### A láthatatlan titok

A magyar nyelvű tervezőgrafikai szakirodalmak szerzői sokáig elsősorban tipográfiai hangsúlyval közelítették meg a modulháló tematikáját, de az újabb publikációk már természetesnek veszik a digitális design területek érintését is, ahol a szerkezeti rácsok kérdésköre újra hangsúlyosan jelen van.

„*Egy titkos, láthatatlan vázszerkezetet határozunk meg, amelyet aztán minél változatosabban töltünk ki a nyomtatvány tartalmával*”<sup>10</sup> – írja *Virágvölgyi Péter* gyakorlatorientált kézikönyve a *Modulhálós tervezés* című részében. Az első, 1998-as, és a második, 2004-es megjelenések is nyomtatási szempontból érintik a témát. A tipográfia rendkívül széles területet ölel fel, és az apró részletekig logikusan felépített szakirodalom egy pragmatikus szövegoldalra és két redukált ábra segítségével foglalja össze tömören a modulhálót. A második kiadásba bekerült DTP szótár- és fogalommagyarázat fejezetében<sup>11</sup> már szerepel a *grid* és *grid system* kifejezés is, (*modulhálózat, modultervezés*) utalva a tematika megkerülhetetlen helyére a tervezőgrafikai alapfogalmak sorában.

*David Jury: Mi az a tipográfia* című munkája 2007-ben jelent meg magyar nyelven. A mű két fő fejezete – háttér és anatómia – közül a második tárgyalja a modulhálók tematikáját.

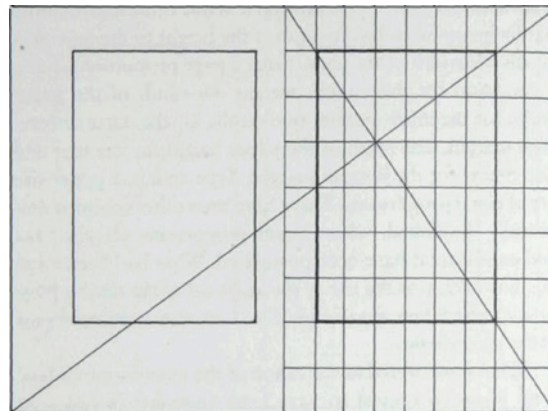
<sup>10</sup> Virágvölgyi Péter (2004): *A tipográfia mestersége számítógéppel*. Osiris kiadó, Budapest – 98.

<sup>11</sup> Uo. – 168.

**1. ábra: Jan Tschichold:  
A lap felosztása**

Ez a „kilenc osztású” modell a lap méretével meggyegető arányú szedéstükörre eredményez

Jury a kódexmásolók manuális technikájáig nyúl vissza az időben (kézzel húzott segédvonalak, a soregen „ősei”) és innen vezeti le saját definícióját: „Az alapvonalakat, az alsó, felső, külső és belső margó határolta szöveget és az egyéb oldalelemek elhelyezkedését kijelölő segédvonalak rendszerét a hagyományos oldal esetében szedéstükörnek, a modern tipográfiában modulhálónak nevezzük.”<sup>12</sup> A szedéstükör mérőeszközök



nélküli létrehozását idézve visszanyúl az oldaltükör szerkesztésének klasszikus stílusra jellemző módszeréhez amit Jan Tschichold<sup>13</sup> könyvének egyik ábrájával szemléltet. A „kilenc osztású” modellel egyszerűen előállítható az ősnymatokra jellemző „titkos kánon” (1. ábra) arányrendszere. Mivel az aranymetszés mellett ez volt a másik jelentős oldaltervezési alapelv mindenképpen meg kell említenünk, mint a modulhálók tervezésmódszetani funkciójának egyik elődjét. Az oldal elemeinek elhelyezkedését kijelölő segédvonalak rendszerét Jury ugyanis a *hagyományos tipográfiában* oldaltükörként, a *modern stílusban* pedig modulhálóként határozza meg.

Tervezéselméleti szempontból a szerző a módszer gyakorlatias, hatékonyságnövelő előnyeként említi, hogy koherens minőségi munkavégzés folyhat egy komplex feladaton úgy, hogy akár több tervező is dolgozik azonos szerkezeti alapokon (pl.: magazinok, napliapok esetén). Továbbá hangsúlyozza, hogy a modulhálót érintő kritikák – túl merev szerkezet, sablonos, ismétlődő megoldások – általában akkor fordulnak elő, ha maga a háttérháló nem a tervező saját, és a feladat egyediségét, komplexitását megfelelően közvetítő alkotása.

A modulháló jelentőségéről és tipográfiába ágyazott formai- és tervezésmódszetani lehetőségeiről talán a legteljesebb képet a Gavin Ambrose – Paul Harris szerzőpáros magyarul 2010-ben megjelent *Layout – kiadványtervezés*<sup>14</sup> című kötete adja.

Az oldaltervezés metodikáját a szerzőpáros két paraméterpár – a szimmetria és az aszimmetria illetve a hasáb és a modul – alapján rendszerezi. Egészen pontosan az általuk modul-

<sup>12</sup>Jury, David (2007): *Mi az a tipográfia?* Scolar Kiadó, Budapest – 130.

<sup>13</sup>Tschichold, Jan (1991): *The Form of the Book. Essays on the Morality of Good Design.* Lund Humphries, London

<sup>14</sup>Ambrose, Gavin – Harris, Paul (2010): *Layout. Kiadványtervezés.* Kossuth Kiadó

vagy mezőalapú laptükröként nevezett rendszert és felépítését rendkívül precíz, infografikus ábrakon prezentálják, kitérve a mezők, csatornák, margók, képek, oldalszámok, szövegek, képek megfelelő elhelyezésére és a tervezési hierarchia megjelenítésének fontosságára (betűméretek, fokozatok ismertetése).

A tervezési rendszer gyakorlatias logikáját jól egészíti ki Josef Müller-Brockmann a könyvben idézett gondolata a modulhálón alapuló tervezés intellektuális attitűdjéről: „*A laptükrök használata olyan rendező elv, amely egy meghatározott szellemi hozzáállás kifejeződése, amely megmutatja, hogy a tervező hogyan valósítja meg a munkáját szerkezetileg és jövőorientáltság szempontjából.*”<sup>15</sup> Ez a gondolat bőven túlmutat a formák és az adott felület „szinkronizálásán” és a tervezőgrafika Müller-Brockmann által kiemelten fontosnak tartott intellektuális megközelítésére, társadalmi szerepválalására és egyben beágyazottságára is utal.

A kötet 2011-es második – angol nyelven megjelent – kiadásában több frissített elem is bekerült a kiadványba, többek között a modulhálókat érintő fejezetbe is. Egy összetett és definícióként is értelmezhető leírás is, mely a tervezés során az elemek pozicionálásának, elhelyezésének és magában foglalásának eszközöként tekint a rácsrendszerekre és a tervezői döntéshozatal megkönnyítésében is elősegítő funkcióját emeli ki. Tovább erősödött a kötetben Müller-Brockmann modulháló alapú design víziója is, mely itt már beszél a vizuális kommunikációról is és a közérthetőségre, hitelességre valamint a bizalomra helyezi a hangsúlyt a rácsrendszer segítségével létrehozott terveknél. „*A használt vizuális elemek számának csökkentése és azok beillesztése egy rácsrendszerbe a kompakt tervezettség, az érthetőség és az egyértelműség érzetét kelti és azt sugallja, hogy a terv rendezett. Ez a rendezettség hitelességet kölcsönöz az információnak és bizalmat kelt.*”<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Ambrose, Gavin – Harris, Paul (2010): *Layout. Kiadványtervezés*. Kossuth Kiadó – II.

<sup>16</sup> Ambrose, Gavin – Harris, Paul (2011): *Layout. 2nd edition*. AVA Publishing SA – 27.

<sup>17</sup> Samara, Timothy (2018): *A grafikai tervezés kézikönyve*. Scolar kiadó, Budapest

### ***Az oldalszerkezet mint keretrendszer***

Érdekes logikai szemszögből közelít a modulhálók anatómiájához a tervezőgrafika teljes vertikumát áttekintő publikációjában *Timothy Samara*<sup>17</sup>. A kötet magyar nyelven 2018-ban jelentette meg a Scolar Kiadó. Samara érvelésében a rácsrendszerek kiindulási alapja az elemi tipográfiai jelek – a betűk – alapvetően függőleges vonalrendszere. A betűk alkotta szavak és sorok állnak össze másodlagosan vízszintes irányú alapszerkezetekké. Ezek a sorok egymás

alá tördelve hoznak létre egy újabb függőleges irányú struktúrát – a hasábot – és végül ezek az egymás mellé rendezett hasábok képezik a ritmikus lánc utolsó egységét, ami lehet függőleges és horizontális is. A rácsháló tehát ebben a lépcsőzetes logikában az elemek egymáshoz rendezését, térbeli kapcsolódát meghatározó *készletrendszer*. Ha keresünk kellene egyetlen egy kulcsszót ami a modulháló végleges definíciójában kulcsszerepet kell, hogy kapjon akkor a „rendszer” mindenképpen ilyen pontos elem lenne. Samara meghatározásában a modulháló definíciója így hangzik: „A rácsszerkezet az információt hordozó vizuális elemek rendszerezésére használt vízszintes és függőleges tengelyekből álló keretrendszer... ...a tervezői cél megvalósításának egyik megközelítési módja.”<sup>18</sup>

A továbbiakban részletes ábrásorban tárgyalja a modulhálóra létrehozott oldalak egymást követő ritmusának problematikáját, ezáltal is ráirányítva a figyelmünket arra, hogy nem feltétlenül a tervezési módszer hibája, ha az oldaltervek előre kiszámíthatóak. A jól kialakított és használt, egyedi modulháló kellő változatosságot biztosít és egy gyakorlott tervező eszközeként dinamikus tervsorozatokat segít létrehozni. Karl Gerstner programozott design mátrixánál látunk majd hasonló példákat, ahol a variációk és a változók száma lesz majd a két kulcsfogalom.

A kötet harmadik – 2020-as és eddig magyarul még nem megjelent – kiadásában új témaként Samara már elemzi a rezponzivitás és interaktivitás problémáját is.<sup>19</sup> Ezt a mobil és az asztali nézetek közötti navigációs és tartalmi elemek struktúrális konfliktusaival vizsgálja meg és a tervezői finomhangolást javasolja az alapbeállítások sablonműködései helyett.

<sup>18</sup> Samara, Timothy (2018): *A grafikai tervezés kézikönyve*. Scholar kiadó, Budapest – 248.

<sup>19</sup> Samara, Timothy (2020): *Design Elements*. 3rd Edition. Understanding the rules and knowing when to break them. A Visual Communication. Quarto Publishing Group USA Inc. – 266.

<sup>20</sup> Maczó Péter (2021): *A tipografikáról*. Scholar kiadó, Budapest

### ***A tartalom orientációja***

Több mint két évtizeddel Virágyvölgyi könyve után Maczó Péter – címében a tipográfiát és tervezőgrafikát egy fogalomba ötvöző műve<sup>20</sup> már a szakma egyik leggyakrabban alkalmazott elhelyezési rendszerének nevezi a „hálós tervezést”. A szerző megközelítése ebben az esetben is a tipográfiát tekinti kiindulási alapnak a designfolyamatban, magának a „tudatosságnak” a nyomtatékosítása viszont fontos üzenet az egész szakma intellektuális pozícióját illetően és emellett a svájci tipográfiai stílus egyik leggyakrabban idézett alapértéke is előkerül, nevezetesen, hogy a kommunikációs üzenet tematikája meghatározó fontosságú

a vizuális koncepció kialakítása szempontjából: „A szöveget leggyakrabban hálós tervezés szerint helyezzük el, amelynek rendszerét, tengelyét vizuálisan a szövegcsoporthoz jelzi, ám orientációja az üzenet logikáját követi.”<sup>21</sup>

*Grid: a láthatatlan összetevő*<sup>22</sup> – alcímmel ír a modulhálós tervezésről Serfőző Péter. „A modulhálók a tervezőgrafika sziloplasztjai, azok a láthatatlan építőelemek amelyek összetartják a designelemeket vagy éppen tudatosan széttartják őket.”<sup>23</sup> A könyv szakmatörténeti vonatkozásként Josef Müller-Brockmann plakátterveit említi a rácsrendszerekkel kapcsolatban. A mű a láthatatlanságon túllépve betekintést enged saját szerkezeti hátterébe amikor egy minta oldalpáron felvillantja saját belső szerkezetét – margóit, a hasábokat, a seregyent és a tervezés során használt moduljait – egy alnyomatszerű strukturális vázlattal. Nézőpontja már jobban fókuszál a *digitális design* és a *grid* alapú tervezés közös vonatkozásaira is: a webtervezés részponzív módszerére, pontosabban említésre kerül a Bootstrap mint a HTML, CSS, JavaScript technológiákat használó, nyílt forráskódú keretrendszer, ami olyan metódust jelent, melyben a weboldalt a megjelenítő digitális eszköz kijelzőméretéhez alkalmazkodik.

*Salát Zalán Péter* nem mint követszerző, hanem mint interjúalany fejt ki gondolatát a hálóalapú tervezésről. Ezt a könyvkoncepció alkotás és tervezés – mint szellemi tevékenység – fontos alapkövének tekint és a ma már ritkán használt klasszikus *tipográfiai mérőháló* terminust eleveníti fel: „Analizál, válogat, rendszerez, kiválaszt. Hierarchiát határoz meg. Tipográfiai mérőhálót szerkeszt. Dramaturgiát épít.”<sup>24</sup> A tervezés során elsősorban az elemzésre és rendszerezésre koncentráló szerkesztő tipográfus és a koncepció alkotás elméleti, gondolati munkáját irányító alkotó képének metszete egyszerre bontakozik ki szavaiból.

Az elmúlt két évtized magyar nyelven is elérhető forrásai alapján a modulhálóról egy sokszínű – sokszor *rejtett*, láthatatlan – mindenképpen *tudatos*, a *tervezési koncepció* orientációját érintő kép rajzolódik ki. Ugyanakkor egy átfogó, univerzális és tudományos igényű megalkotott definíciót, vagy részletes – a módszerre és annak szakmatörténeti beágyazottságára öszpontosító – alapjaitól kezdve logikusan felépített, fogalomalkotási céllal kidolgozott munkát nem találtam.

<sup>21</sup> Maczó Péter (2021): *A tipografikáról*. Scholar kiadó, Budapest – 231.

<sup>22</sup> Serfőző Péter (2022): *Tipográfia. A vizuális kommunikáció alapja. Branding – UI design – Print. Brandguide*. Budapest

<sup>23</sup> Serfőző – 75.

<sup>24</sup> Fábíán Judit (2022.10.12.): Rendhagyó könyvajánló a Fortepan Masters díjnyertes tervezőjével, <https://kreativ.hu/cikk/az-en-kis-anechoic-chamber-em> – 2022.11.23.

### **Preambulum és paratextus**

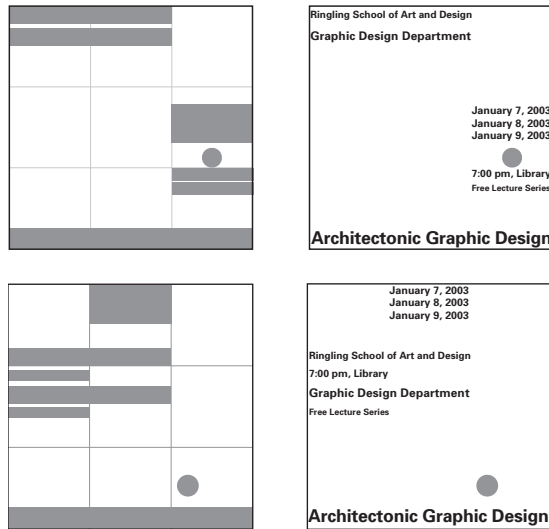
A bevezetésként áttekintett magyar nyelvű források elemzése alátámasztotta azt a hipotézist, hogy a grafikai szerkezetek kérdésköre a tervezőgrafika rendszerező, felülettervező feladatainak alapeszköztárához tartozik. Egyben paratextusként is tekinthetünk rájuk, mivel pragmatikus, a tervezés gyakorlati oldalára koncentráló megközelítésükkel segítik a modulháló tervezésmódszertani használatának megértését.

A design – és azon belül a tervezőgrafika – történetében kezdetektől kezdve eltérő megközelítési módokat alkalmaztak a tervezők. A modulhálóra fókuszáló szakmatörténeti metszetünkben is látni fogjuk, hogy milyen széles spektrumot ölelt át az elmúlt száz évben a tervezőgrafika: az egyéni utakat járó tervezőktől a néhány fős stúdiókon át egészen a több kontinenst átszelő nemzetközi ügynökségekig. Van aki a kompromiszsumkerülő avantgárdistákhoz sorolta magát, van aki a kereskedelmi érdekek vezéreltek. Viszont a piaci pozícióktól függetlenül közös volt a kompozíciós elveknek, a grafikai tervezés alpmódszereinek mélyebb megértése és az ezekre irányuló folytonos tudásvágy. Ezek ismerete nélkülönözhetetlen metódusként épült be a vizuális erővel rendelkező designmegoldások szövetébe.

A disszertáció mottója Merleau *Ponty* idézete, amely egy olyan eredeti elrendezést vízionál amelynek köszönhetően az anyagok a szemünk láttára nyernek értelmet. Ezt a gondolatsort folytatva és egyben kiszélesítve adódik a kérdés: tekinthetjük-e a tervezőgrafikában a szerkezetről való *gondolkodás egyik alap alakzatának* a rácsrendszereket illetve a modulhálózatokat?

Erre a feltevésre keresve a választ a szakirodalmak információs horizontját sokkal szélesebbre kell tárunk. A gyakorlati sorvezetőkön túl szükségünk van egy intellektuális kapcsolatra is a magukhoz a modulhálókhoz és néha rajtuk túl is. Olyan kontextusokban is vizsgálni kell a kérdéskört mint a tervezéselmélet és ennek módszertana, a standardizálás, tervezés irányított elvek mentén, a konstrukció és intuíció viszonya.

Fontos szakaszhatár lenne ezen szempontrendszerek mentén a modulháló fogalomának keretbefoglalása és széleskörű használata.



2. ábra: Kimberly Elam: Grid Systems, 2004.

komplex következményeit mutatja be, redukált indexképszerű sorozatokban. A grafikai elemek elrendezésének szentelt könyvében<sup>25</sup> – *Grid Systems, 2004* – a tematika felvezetése egy apró részletekig végiggondolt redukált vizuális feladatsor. Elsődleges célja a tipográfiai kompozíciós helyzetek variációinak generálása és ezáltal a *tervezői logika és intelligencia* fejlesztése. Másodsorban előkészíteni a *modulháló alkalmazásának* tervezéseméleti alapjait. Vizuálisan a szöveget foltként – valójában grafikai mezőként (különböző arányú téglalapok) – kezelve vizuálisan nem azok információs értéke, hanem elsősorban a helyzetük dominál, egymáshoz képest és a befoglaló formához képest is. *Hierarchia, tördelési rend, vizuális logika, sorvezetés, white space, flexibilitás, rugalmasság* – néhány a tervezői intelligenciához tartozó alapfogalom ami ezzel a feladatsorral fejleszthető és megalapozza egy összetettebb logikai struktúra, a modulháló gyakorlati elsajátítását.

Néhány alapelv ami Elam feladatsorában<sup>26</sup> (2. ábra) tervezésmódszertani szempontból fontos: az első a rácsrendszerktől látszólag független: a *sikerélmény*. A jól definiált vizuális problémára egyszerűen létrehozható egyedi, működőképes kompozíciós válaszok további motivációt biztosítanak a megoldások sorozatának kibontásához. A második: a feladat befoglaló formá-

## A design erővonalai

### A modulháló mint tervezéseméleti alap

Kimberly Elam oktatói és kutató tevékenysége, több kiadványban is eltérő utakon bemutatott feladatsorai – természetesen a hozzájuk csatolt szakmatörténeti háttér-információkkal és nemzetközi példákkal együtt – rendkívül fontos a rácsrendszerek tervezőgrafikában elfoglalt kortárs helyzetének elemzésekor és a modulháló fogalmának körbejárásakor egyaránt.

Többéves kísérletezés után kialakított módszertani logikája – a modulháló tervezéseméleti lehetőségeit és használatának

<sup>25</sup>Elam, Kimberly (2004): *Grid Systems. Principles of Organizing Type*. Princeton Architectural Press, New York

<sup>26</sup>Elam (2004) – 9.

tuma mindig *négyzet* (így nem a külső forma aránya, hanem a belső elemek elhelyezése a fő tervezői feladat). A redukált szövegfoltok szélességei a 3 x 3 részre osztott mezőknek megfelelő arányúak. Egy-egy elválasztó csatornával kiegészítve ezt a rendszert már egy tiszta 3 x 3-as modulhálós szerkezetet kapunk. A harmadik: a *mérethierarchia*, az összes szövegfolt hossza 1:2:3 arányban áll egymással és a kör forma is egynegyed egység, tehát könnyen igazítható a hálózat metszéspontjaihoz. Két szempontból is hatékony ez a redukált rendszer: egyrészt alapvető tipográfiai ismereteket ad konkrét betűhasználat nélkül, másrészt a kompozíciós lehetőségeket egy logikai orientációs ségédvonalrendszeren át mutatja be, így készítve elő a modulhálós tervezés „*vizuális fogalmát*”. Ahogy Elam fogalmaz: „*A kompozíciók absztrakt elemeinek megértése elvezeti a tervezőt a kompozíciós elvek és a tervezés vizuális erőinek és ezek szerepének mélyebb megértéséhez.*”<sup>27</sup>

Elam következő művében – *Typographic Systems*,<sup>28</sup> 2007 – már bővül a kompozíciós metódusok kutatásának iránya és nyolc orientációs logika metén elemzi ezek típusait. Tudományos alapossggal vizsgálva – a tipográfia tárgykörén belül maradva – a grafikai elemek elhelyezésnek lehetőségeit és az ezeket mozgató háttérstruktúrákra építkező variációkat.

A szigorú, szisztematikus elvek mentén szerkesztett munka koncepcióját a nyolc kategóriába sorolt változatok és ezek további – alapos logikával felépített – alkategóriái alkotják. Röviden kompozíciós példatárnak, a pontoságra törekedve *a tervezési logika által generált vizuális vázlatok munkafüzet gyűjteményének* is hívhatnánk. A struktúra alapú tervezés előszobájának, ahol a falon apró bélyegképeken tanulmányozhatjuk az oldaltervezés variációs lehetőségeit, majd beljebb lépve az elválasztó oldalakon azt is megérthetjük – ebben a fejezetben *Apeloig* és a *Studio Dumbar* tervein – milyen az amikor, a szisztematikus szerkezetet az alkotói intelligencia is társul. A rácsrendszeren alapuló tervezés Elam modelljében a tervezési tér függőleges és vízszintes irányvonalakkal történő felosztásán alapul. Az erre vonatkozó definíciószerű megállapítás tőle így hangzik: „*A rács a függőleges és vízszintes felosztások szisztémája, amely rendszerez és kapcsolatot teremt az elemek között.*”<sup>29</sup>

Az indexképszerű módszertani példatár alaptervei megfelelő rávezetést biztosítanak a modulhálós tervezés megismeréséhez, a mellékelt nemzetközi példák pedig jól szemléltetik, hogy a tervezés során az alapelveken túl melyek azok a egyéni kvalitások amik képviselik az alkotás

<sup>27</sup> Elam, Kimberly (2004): *Grid Systems. Principles of Organizing Type*. Princeton Architectural Press, New York – 9.

<sup>28</sup> Elam, Kimberly (2007): *Typographic Systems*. Princeton Architectural Press, New York

<sup>29</sup> Elam (2007) – 88.



kiemelkedő értékét. *Ulysses Voelker* szavaival: „*A művészet, a belső és külső élménytartalmak alkotó és formáló átalakítása olyan művekké, amelyek túlmutatnak rajtuk, és amelyeket a befogadó esztétikai értéként érzékel (...) A művészet forrása a képzelőerő, a találékonyság, a fantázia, a kreativitás, azaz a művész alkotóereje.*”<sup>30</sup>

Elam könyvében a *rácsrendszer* vizuális- és tervezéseméleti bevezetése tudatosan előzi meg a *moduláris rendszer* fejezetet ahol a tervezés már szabványosított egységekkel (modulokkal) történik. A módszer felépítése nem is lehetne „módszeresebb”: a kör, a négyzet, a téglalap – pontosabban a hosszú téglalap – és a transzparencia vezérszavai köré építve továbbra is az apró indexképeket látjuk a modulhálók variációt. „*A moduláris rendszer standardizált, nem tárgyi elemektől vagy egységektől függ, amelyek térbeli alapként tartják és magukba foglalják a szöveget.*”<sup>31</sup> Ez a megállapítás leírja, tömören és pontosan határozza meg a rácsos szerkezet absztrakt jellegét, de speciális tipográfiai fókusza miatt a befoglalható elemeknél túlzottan a szövegre koncentrálnak, pedig annak helyén ugyanúgy állhat fotó, grafika vagy ábra is, ugyanez a szisztéma fogja „tartani” vagy „befogadni” a kompozícióba.

### ***Nyitott és zárt rendszer***

Elamhoz hasonlóan a tipográfia felől, de annak mikro- és makrovonatkozásaira alapozva közelít a grafikai struktúrákhoz *Willi Kunz*<sup>32</sup> is aki koncepciójában két lehetséges tervezési kiindulópontot definiál.

Az első egy *nyitott rendszer* a tér felosztására amit az adott betűk, szavak és betűsorok mérete és alakja határoz meg. Ez a gyakorlatban elsősorban egyszerűbb, egy-két hierarchiaszinttel megoldható feladatoknál lehet hatékony modell, ahol az adott szavak formai ritmusa biztosít egyfajta szerkezeti és optikai hálót – például egyedi betűképek tervezésénél.

A második pedig egy előre meghatározott struktúra ami az összetett, kiterjedt feladatokhoz ideális, ezt a *zárt rendszert* határozza meg ő modulhálóként. A modulokat itt következetesen tagolt tér választja el egymástól és ezáltal oszlopokba és sorokba rendezi. A rendszerben ezekbe a modulokba kell méretezni a grafikai és tipográfiai elemeket és ezek határozzák meg az elhelyezés vizuális elveit. Kunz a modulháló erősségei között az egységességet, a szervezőerőt és a rengeteg variációs lehetőséget emeli ki.

<sup>30</sup> Voelker, Ulysses (2020): *Structuring Design: Graphic Grids in Theory and Practice*. Nigli Verlag – 140.

<sup>31</sup> Elam (2007) – 121.

<sup>32</sup> Kunz, Willi (2004): *Typography: Macro and Microaesthetics. Fundamentals of typographic Design*. Nigli Verlag – 58.

Megközelítésében az előző szerzőkhöz képest új vonás, hogy két eltérő megvalósítási szintet javasol a tervezés során és ezeket időben is elválasztja egymástól: először az *intuícióra* és a vizuális ítélőképességre hagyatkozó, alapszerkezetet kialakító szakaszt, majd ezt követően – tulajdonképpen erre építkezve – egy jóval kiszámíthatóbb, *racionális* fázist: az elemek elhelyezését ezen a rendszeren. Kunz koncepciója is a tervezés gyakorlati megközelítésére koncentrál, így ő sem törekszik a modulháló általános definíciójának megalkotására. A zárt rendszer kontra felszabadító erejű lehetőség kérdését érinti Quentin Newark<sup>33</sup> is aki – a tervezők körében gyakori kreatív szóhasználatot idézve Otl Aircher-re hivatkozik, aki tömören és összefogottan határozza meg a modulhálót: „Eszköz – *de nem a korlátozásra hanem – a felszabadulásra.*”<sup>34</sup>

### *Intuíció és konstrukció*

Mekkora az intuíción alapuló döntések részesedése a tervezési folyamatban? Lehet-e kizárólag irányított elvek és szempontok mentén terveket létrehozni és konstruálni, vagy vannak olyan irracionális összetevők, amelyek nélkül nem lehetséges minőségi design?

A design és a modulháló – mint egyfajta tudatos orientáció – egyetemesebb összefüggések feltárása vezérli a korábban már idézett *Ulysses Voelker*-t amikor a gridhez kapcsolódó tervezési metódusát – tudatosan kiterjesztve – egy szélesebb horizonton vizsgálja. „...Az élet aligha képzelhető el a különböző szervezési rendszerek (köztük a grafikai rácsok, modulhálók) támogatása nélkül.”<sup>35</sup> Két ellentétes elem mátrixára építi érvelését: az előre meghatározott módszerekre való összpontosításra illetve az irracionálisabb intuícóra.

Gondolatait a szisztéma tervezésben betöltött szerepéről egy általánosabb perspektívából vetítve tárja elénk és a tudatos, előre *megfontolt logikai szándékot feltételező design struktúrát* és az ellenpólusába állított *intuíció* kapcsolatát, egymást kiegészítő viszonyrendszerét analizálja. Koncepciójának központi kérdése a két „ellenpólus” aránya és dinamikus változása a tervezési folyamat egésze alatt. Voelker a logikus szerkezeten, tudatos módszerrel létrehozott modulhálót és az intuíción nem két eltérő és időben egymásra épülő megvalósítási szintként kezeli – mint korábban Kunz – hanem egymást kölcsönösen erősítő ellentétpárként. Voelker a modulháló fogalma helyett az intuíción próbálja definiálni és az általa vázolt kont-

<sup>33</sup> Newark, Quentin (2002): *What is Graphic Design?* Rotovision

<sup>34</sup> Newark (2002) – 76.

<sup>35</sup> Voelker, Ulysses (2020): *Structuring Design: Graphic Grids in Theory and Practice*. Nigli Verlag – 140.

extusban *véletlenszerű elven alapuló döntéseknek* határozza meg. Viszont ő nem fogalja össze ilyen tömören magának a modulhálónak a jelentését, de azt ellepólusként a *tudatos logikai szándékon alapuló döntések sorozatának* nevezhetjük ebben a dichotómiára alapozott megközelítési modellben.

Az előbbi gondolatsort összefoglalva viszont magára a tervezőgrafika egészére használ Voelker egy egyedi fogalmat a „*munkaprofil*”, amit a kiszámított cselekvés – a modulhálón alapuló tervezés nála egyértelműen ide sorolható – és a mesterségbeli tervezés hibridje.<sup>36</sup>

### *Láthatóvá tett intelligencia*

*Lou Danziger* amerikai tervezőgrafikus, egyetemi oktató tömör design definíciója *Ellen Lupton* előszavába illesztve vezeti be az olvasót a márkaarculatok tervezésének komplex ismereteibe: „*A design a láthatóvá tett intelligencia.*”<sup>37</sup> A mondat a tervezés egy olyan sarkalatos pontjára – az intelligenciára – helyezi a hangsúlyt ami több aspektusból is párhuzamba állítható a tervezőgrafikai háttérszerkezetek szerepével. Robert L. *Schalock* intelligencia meghatározásából ugyanis több elem is nélkülözhetetlen a tervezés folyamatában: „*Az intelligencia egy általános mentális képesség, amely magába foglalja a következtetést, a tervezést, a problémamegoldást, absztrakt gondolkodást, komplex gondolatok megértését, a gyors tanulást és a tapasztalatókból tanulás képességét.*”<sup>38</sup> A tervezés során felmerülő problémamegoldási döntések segítése, a komplex gondolatok megértése és a vizuális terveben, ezek érthető és következetes bemutatása egyértelműen a fennt meghatározott intelligencia területei.

A modulháló jellemzőihez – a korábbi szerzők által eddig említett háttérben lévő orientációs szerepéhez – immár a design intelligencia egyik önmagát is megjeleníteni képes módszerét is hozzáilleszthetjük. Danziger meghatározását „átfordítva” a tematikába illeszthető definíció így hangozhatna: *a modulháló a láthatóvá tehető tervezési intelligencia*. Túllépve a háttérben szervező szerkezeti váz funkción már a lényeglátás és értelem megmutatkozásán át is megvizsgálhatjuk a modulhálót. A disszertáció szakmatörténeti fejezetében bemutatásra kerülő Apeloig és Crouwel számos munkája prezentálja majd hogyan tud ez a *tervezési intelligencia* a formákban és a tervezésmódszertani megközelítésben is tudatosan is látható elemként megmutatkozni.

<sup>36</sup> Voelker (2020) – 150.

<sup>37</sup> Wheeler, Alina (2018): *Designing Brand Identity*. Fifth edition. John Wiley & Sons, Inc., Hoboken, New Jersey – x (előszó)

<sup>38</sup> Gál Zita (2015): *Gyógypedagógiai pszichodiagnosztika*. 6.1. Az intelligencia fogalma, [http://www.jgypk.hu/mentorhalo/tananyag/Gyogypedagogiai%20pszichodiagnosztika/61\\_az\\_intelligencia\\_fogalma.html](http://www.jgypk.hu/mentorhalo/tananyag/Gyogypedagogiai%20pszichodiagnosztika/61_az_intelligencia_fogalma.html) – 2022.II.23.

A modulhálón alapuló tervezőgrafikai megoldások kritikusai gyakran említik a módszer negatívumaként a sablonos megoldásokat, a túlzott szigorúságot és a gyakran merev, kevésbé „kreatív” eljárásmodot. A disszertáció történeti szakaszában – az előbb említett Apeloig és Crouwel mellett – tárgyalt további tervezők (Lauweriks, Tschichold, Bill, Aicher, Stankowski, Mannstein, Müller-Brockmann, Gerstner, Vignelli, Weingart, Tissi és a Norm) munkái is mind azt bizonyítják, hogy a két fogalom – kreativitás és a modulháló – viszonya ennél sokkal összetettebb.

Röviden összefoglalva az alapvető különbségek a következők: a kreativitás *fogalom*, míg a modulháló fizikai formában is létező *tervezési eszköz*. A kreativitás egy *elméleti koncepció* – elvont fogalom – a modulháló ezzel szemben egy *gyakorlatban használatos tervezési segédlet*. A *modulháló tudományos alapú definíciójának* – a tipográfiai fókuszáló érvényességen túl – *az alkotó tervezés teljes területére vonatkozó összegzésnek kell lennie*.

A modulháló egy gyakorlott tervező kezében egy olyan komplex támpontrendszer amely segíthet megalapozni a tervezői döntéseket és így egy hatékony és eredményes artefaktumhoz – illetve újabb előnyként: alapos vizuális logika mentén felépített megoldássorozathoz – vezethet. Ahogy Samara idézi *Making and breaking the grid*<sup>39</sup> című könyvének előszavában Müller-Brockmant: „*A modulháló segítség, nem garancia. Megenged számos választási lehetőséget és minden tervező kereshet olyan megoldást ami megfelel a személyes stílusának. De meg kell tanulni a modulháló használatát; ez a művészet olyan ága, amely igényli a gyakorlást.*”<sup>40</sup>

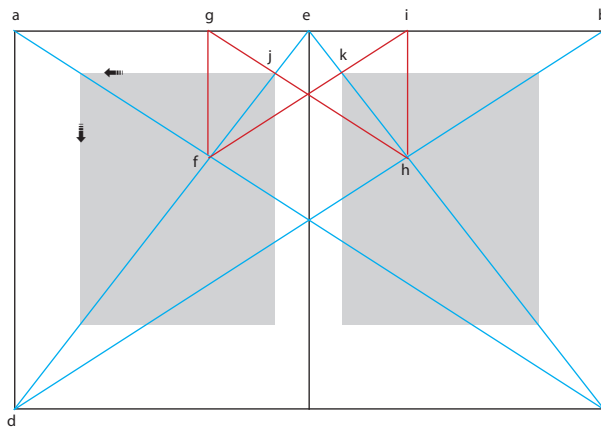
<sup>39</sup> Samara, Timothy (2017): *Making and breaking the grid*, A graphic design layout workshop, Rockport Publishers, 2017.

<sup>40</sup> Samara (2017) – 8.

<sup>41</sup> Krysinski, Mary Jo (2018): *The Art of Type and Typography*. Explorations in Use and Practice. Routledge, New York – 151.

### ***Aranyfűzés, oldalterv, informális és formális struktúra***

A modulháló szakmatörténeti előzményei között megkerülhetetlenek a klasszikus stílusra jellemző oldaltervezési elvek. Ez a beágyazott történeti szemlélet jellemzi *Mary Jo Krysinski*<sup>41</sup> koncepcióját aki a modulháléhoz az oldaltervezés struktúrájának változó tervezésmódszertani megközelítésén keresztül vezeti el az olvasót. Először definiál két rendezési elvet: egy *informális*, optikailag vezérelt alapstruktúrát – ahol az információs elemek hierarchiáját tekinti vezérelvnek, és egy *formális* rendszert a rácsszerkezetet. Ezután tekinti



### 3. ábra: Van de Graaf oldalszerkesztési kánonja

Krysinski (2018) 161. o. alapján

át az arányos felosztás történetének egymást követő mérföldköveit: az *aranymetést* és a rá jellemző 8:13-as arányszámot és az ez alapján felosztott oldalt, margókat és tükröt. A *Fibonacci szekvenciát* (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34 és tovább), a *hármasszabályt*, a páratlan számarányokat (1:3:5:7:9) és a párosított arányokat (1:2:4:8:16). Végigköveti a „tökéletes oldal” szakmatörténeti útját is *Van de Graaf* oldalszerkesztési kánonjától (3. ábra) Villard de Honne-

court konstrukcióján át Jan Tschichold (lásd 1. ábra) arany kánonjáig.

A rácsszerkezetek leírásánál kiemeli az elemek *rendszerezését* illetve a felhasználó számára az üzenet elérésének *megkönnyítését*. Magát a rácsot *képzeletbeli vonalaknak* definiálja és kiemeli ezek metszéspontjait, mint a kompozíció szempontjából fontos referenciapontokat. *A rácsrendszer mint struktúra* fontos az információk közötti *navigáció* megkönnyítése szempontjából is. A modulhálók anatómiai levezetésében is a teljességre törekszik (rácsrendszer összetevők szerepe, moduláris- és hierarchikus rendszerek ábrasorozata). Elamhoz hasonlóan az ő figyelme is kiterjed a nem hagyományos (a függőleges és vízszintes hálózatokon túlmutató) szisztémák bemutatására is az átlós- és a kör alapú rácsrendszerek ismertetésével. Még egy kiemelendő terület, ami egyedi Krysinski szemléletében a modulhálók elezésekor: nagy figyelmet fordít a „white space” témakörének, amit egyértelműen nem üres területként említ, hanem a modulhálós tervezés alapelemeként, mely a rendezett felületek *ritmusában* és az *intenzitás* fenntartásában játszik fontos szerepet.

### *Mentális attitűd és totális módszertan*

A modulháló elméleti- és gyakorlati meghatározásának kísérleténél megkerülhetetlen Josef Müller-Brockmann tevékenysége. Azon svájci tervezők sorába tartozott akik racionális tervezési elvek alapján a XX. század ötvenes éveire fokozatosan újradefiniálták a tervezőgrafikai gondolkodást, tervezésmódszertant és ennek következményeként fontos szerepet játszott a svájci tipográfiai stílus kialakításában is. Lupton találóan „*totális módszertan*” szó párral jellemezte ezt az egységes személetmódot, ennek egyik összefoglaló publikációja Müller-Brockmann *Grid systems*<sup>42</sup> című könyve, ami először 1968-ban jelent meg és azóta is a tervezőgrafikai szakirodalom egyik meghatározó műve. A modulhálókra vonatkozó témakör kibontása, feldolgozási logikája évtizedekig meghatározta a tervezők szakmai viszonyulási rendszerét és az elkövetkező időszak szakmatörténeti- és tervezéseméleti műveinek is támpontjául szolgált. Tartalmi struktúrájával, szerkesztési alapelveivel, holisztikus szemléletével a tervezőgrafika önálló, komplex miliójét erősítette.

A könyv koncepciója a következőre öszpontosít: a modulháló szerepének bemutatása a tervezésben, használatának előnyei, a rácsalapú grafikai hálózatok szerkesztésének szabályrendszere és tipizálása. Teljeskörű kitekintésre törekvő, gazdag példatár, a tervezőgrafikai műfajok a klasszikus két dimenzós terveitől a térbeli megoldásokig, kiállítástervekig. Müller-Brockmann főbb megállapításaival a modulháló tematikáját az univerzális teljesség ideájához közelítette, egy kiforrott tervezési filozófiaként határozta meg, ami egy esztétikai rendezési rendszerként, egy bizonyos *mentális attitűd* kifejezőjeként is megmutatta, hogy a tervező munkáját konstruktívan, előrettekintő szempontrendszerben képzelel. Ez lett Müller-Brockmann világhépe és a tervezőgrafikus szakmáról alkotott kifejezés- és cselekvésmódjának alapja.

A megelőző oldalon idézett Müller-Brockmann gondolat ebből az attitűdből három – a definícióhoz fontos adalékként értelmezendő és más szerzőknél is kiemelt helyen említett – szempontot ad hozzá: a modulháló *tervezést segítő* funkcióját, a *variációk* lehetőségét és ezzel összefüggésben az *egyéni stílus* beilleszthetőségét a tervezési szisztémába. Az nála különösen hangsúlyozott szempont pedig a módszer gyakorlásának fontossága, ami a modulhálón alapuló tervezési rendszer *oktatási lehetőségei* felé mutat előre,

<sup>42</sup> Muller-Brockmann, Josef (1996): *Grid Systems in Graphic Design / Raster Systeme Fur Die Visuele Gestaltung* (German and English Edition), Verlag Niggli AG – 10.

ahogy korábban szintén az erre a logikára épülő Elam példatár feladatsorában is láthattuk. Müller-Brockmann életútja és tervei jellegzetes utat jártak be a főleg illusztratív kezdetektől a kanonikus svájci tipográfiai stílusig.

### *Háttér és alak helyett rendszerorientált keret*

Ellen Lupton szintén tipográfia központú megközelítését<sup>43</sup> majdnem négy évtizeddel írta Müller-Brockmann műve után. Az eltelt időintervallum alatt teljesen megváltozott a tervezőgrafika által használt technológiai háttér és ezzel szinkronban a társadalomban betöltött szerepe is. Az írásmű egyik fejezete dedikáltan a modulhálók tematikájával foglalkozik és a problematika szerteágazó elemzését kapjuk a szakmatörténeti gyökerektől az ismeretelméleti vonatkozásokig.

A gridrendszerek merev, uniformizáló hatása helyett Lupton a különböző modulhálók flexibilis funkciót hangsúlyozza: *a hatékony modulháló nem merev képlet, hanem alkalmazkodó-hajlékony és rugalmas szerkezet, egy csontváz, amely együtt mozog az információ izomtömegével.*<sup>44</sup> Samarával ellentétben Lupton szemléletmódja nem csak a „gyakorlati” szakmatörténetre koncentrál, hanem a tematika teljesebb, *episztemológiai* körbejárására is, így Müller-Brockmann koncepciójához képest több filozófiai és tervezéseméleti gondolatkört érint. A könyben idézett Jacques Derrida meghatározás például a modulháló eddig más szerzőknél nem hangsúlyozott, különleges „öngerjesztő” funkciójára világít rá amellet, hogy kifejezetten ellenzi a háttér mint fogalom használatát. *„A keret... eltűnik, eltemeti magát, elnyomja magát, elolvad abban a pillanatban, amikor telepíti legnagyobb energiáját. A keret semmiképp sem háttér... sem a margó arányát meghatározó alakzat. Vagy inkább olyan alak, amely önszántából jön létre.”*<sup>45</sup>

Lupton modulháló definíciója is túlmutat a tipográfia szakmai keretein és univerzális szemléletével újabb megközelítést képvisel, egy friss árnyalatot ad a formálódó, végső meghatározáshoz. *„A modulháló a teret vagy az időt bontja rendezett egységekre.”*<sup>46</sup>

A tervezőgrafikai modulháló rendszerek szakmatörténeti eredete szigorúan a fizikai paramétereket vizsgálva a klasszikus technika, a magasnyomás tényleges moduláris szerkezetére – a sorvezetőkre, segédvonalakra és ezek egymás mellé rendelésére – vezethető vissza, ugyanakkor a kortárs technikai színvonalon a tervezés már szinte kizárólagosan digitális felü-

<sup>43</sup> Lupton, Ellen (2010): *Thinking with Type A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, & Students*, Princeton Architectural Press

<sup>44</sup> Lupton (2010) – 151.

<sup>45</sup> Lupton (2010) – 153.

<sup>46</sup> Bokil, Prasad (2015): *Redefining the Grid in Visual Design* – 252.

leteken történik. Ennek tükrében rendkívül fontos alap a megközelítés során a szoftvervezérelt design és a modulhálók viszonya: „*Bár a szoftver síma görbék és folyamatos tónusok illúzióit generálja, minden digitális kép vagy jel – végső soron – gondosan határolt blokkok hálózatából épül fel.*”<sup>47</sup> Ez a megállapítás is rávilágít arra, hogy milyen mélyen, az alapokig szövi át a digitális tervezőgrafikát a hálózatok rendszere.

Ezzel szoros összefüggésben kiemelt szerep jutott Lupton fejezetében Karl Gerstner ezirányú tervezői és teoretikus tevékenységének. *Designing Programs* (1964) című könyvét Lupton a *rendszorientált tervezés manifesztumaként* definiálja. A disszertáció későbbi fejezeteiben részletesen elemzett Gerstner már túllépett a pusztán fizikai háttérrendszereken és egész tervezési „programot” épített fel melyben vizuális-, formai- és fogalmi szabályok halmazaként határozta meg a tervezési megoldások sorának felépítését. Módszertanát összekapcsolta a kibontakozó számítógépes programozás új területeivel és példákat mutatott be az ezekkel a gépekkel generált mintákra, amelyeket matematikai leírással készítettek, látványelemek egyszerűen előre definiált szabályok szerinti kombinálásával alakítottak ki. „*A modulháló a kompozíció, táblázatok, képek stb. arányos szabályozója. A nehézség: megtalálni az egyensúlyt; maximális megfelelést egy szabálynak a maximális szabadsággal. Vagy: a lehető legnagyobb variálhatóságú állandók maximuma.*”<sup>48</sup> A második világháború utáni svájci tervezők totális és tökéletesre csiszolt módszertant építettek fel a modulháló köré és ennek a komplex ideológiának Gerstner volt a legszélesebb spektrumon alkotó képviselője. Nála a modulháló bizonyult a kulcsnak egy egyetemes nyelv megteremtéséhez.

<sup>47</sup> Lupton, Ellen (2010): *Thinking with Type* A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, & Students, Princeton Architectural Press – 153.

<sup>48</sup> Lupton (2010) – 153

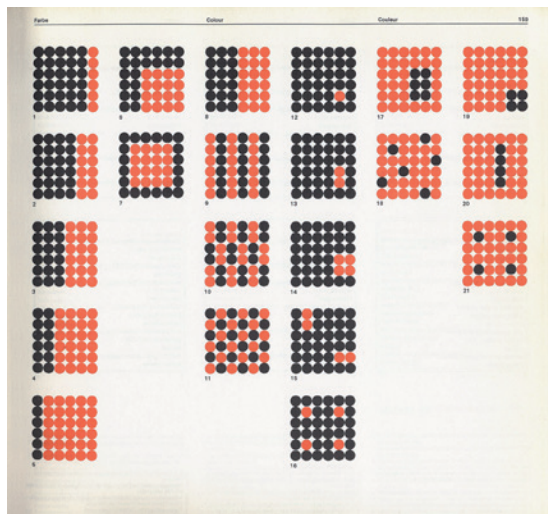
<sup>49</sup> Ruder, Emil (1967, 1977): *Typographie. Ein Gestaltungslehre-buch*. Niggli.

### ***Tiszta tipográfia, integrált design***

Emil Ruder – aki Müller-Brockmann kortársként Bazelben oktatott tipográffiát évtizedekig oktatási és gyakorlatban megszerzett tervezési tapasztalatit szintén egy kanonikussá vált könyvben foglalta össze *Typographie*<sup>49</sup> címmel. Azonban ő nem csak a klasszikus hanem a tisztán *tipográfia értékek* felől közelít a tervezésemélet fogalmához. A modulháló szükség-szerűsége előzményeként kell kiemelnünk néhány, általa speciálisan megvilágított területet. Számára a tipográfia a *technológia*, a *pontosság* és a *rend* kifejezése volt elsősorban.

A nyomdai méretek derékszögű rendszerében számára a kompozíció elengedhetetlenül szük-





**4. ábra: Emil Ruder: *Typographie*** A színek fejezetben szemléltetett ritmusok 6 x 5 osztású modulokba szerkesztve

rabok túlzott egyéni jellemzőit. Két tervezőgrafikai alapterületet is kiemel ahol ez szerinte különösen fontos: nagyobb arculatok kisebb megjelenési médiumai és a könyvsorozatok egyes kötetei. Tulajdonképpen azt sugallja Ruder, hogy fontosabb a tervek következetes sorozatba illesztése, mint maguknak a terveknek az egyedi, elszigetelt esztétikai értéke.

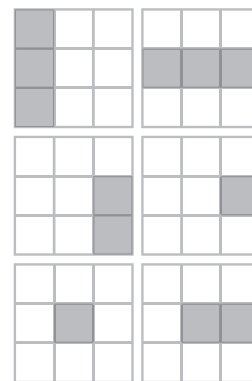
#### ***A kompozíció mint szerkezeti alapokon nyugvó permutáció***

Ruder egy redukált és szemléletes ábrában – egy egy kilencosztású modellen, ami egy 3 x 3 négyzetes hálózat – mutatja be a kompozíciós rendezés különböző lehetőségeit a képek méretei alapján. A teljes variációs lehetőségeket megrajzolva 24 lehetséges pozíción keresztül szemlélteti a következetes de mégis kellően változatos lehetőségeket. Mindegyik vázlat különböző, de egyben része is egy magasabb rendű

séges alapmérték és a világos szerkezet és a tisztán rendezett térbeli kapcsolatok alkották a tervei alapját.

Az *arányokról* szóló fejezetben a számára valós problémával, több különböző dolognak bizonyos méretviszonylatba rendezésével szembesít minket. Egy egész oldalnyi – 36 db – kompozíciós vázlatba osztja fel a négyzet alakú befoglaló formát maximum két vonallal.

Másodsorban a könyv egyesített tervezés (*integral design*) fejezetében, ahol Ruder kifejti, hogy a tervezőnek a munkájára mint teljes egészre kell gondolnia, és az egység érdekében el kell hagynia az egyes munkada-



**5. ábra: Emil Ruder: *Typographie Integral design***: kompozíciós variációk, 3 x 3-as modul rendszerben

<b>Grids, Margins, Columns and Modules</b>	<p>For us Graphic Design is organization of information. There are other types of graphic design more concerned with illustration or of a narrative nature. Nothing could be more useful to reach our intention than the Grid. The grid represents the basic structure of our graphic design, it helps to organize the content, it provides consistency, it gives an orderly look and it projects a level of intellectual elegance that we like to express. There are infinite kinds of grids, but just one - the most appropriate - for any problem. Therefore, it becomes important to know which kind of grid is the most appropriate. The basic understanding is that the smaller the module of the grid the less helpful it could be. We could say that an empty page is a page with an infinitesimal small grid. Therefore, it is equivalent to not being there. Conversely a page with a coarse grid is a very restricting grid offering few alternatives. The secret is to find the proper kind of grid for the job at hand. Sometimes, in designing a grid we want to have the outside margins small enough to provide a certain tension between the edges of the page and the content. After that we divide the page in a certain number of columns according to the content, three, two, four, five, six, etc. Columns provide only one kind of consistency, but we also need to have an horizontal frame of reference to assure certain levels of continuity throughout the publication. Therefore we will divide the page from top to bottom in a certain number of Modules, four, six, eight, etc more, according to size and need. Once we have structured the page, we will begin to structure the information and place it in the grid in such a way that the clarity of the message will be enhanced by the placement of the text on the grid. There are infinite ways of doing this and that is why the grid is a useful tool, rather than a constricting device. However, one should learn to use it so as to retrieve the most advantageous results.</p>
--	---

**6. ábra: Massimo Vignelli: Vignelli Canon** A könyv modulhálós szerkezete és tipográfiája (40.o.)

Elam lesz majd az, aki továbbfejleszti ezt az eljárásmodot, szintén módszertani szándékkal az oldaltervezés és az elemek alapvető orientációjának elsajátítása érdekében.

### ***A modulháló mint „vallásforma”***

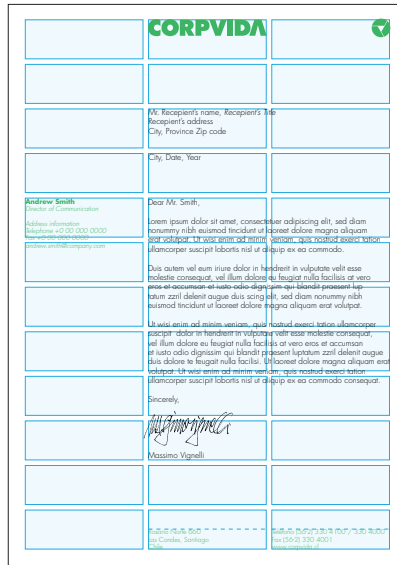
Massimo Vignelli tervezőgrafikusként elsősorban a modulhálók gyakorlati alkalmazásával és népszerűsítésével hozott létre a szakmai diskurzus számára megkerülhetetlen életművet.

Ezeken túl, pályafutása utolsó időszakában a tudástranzfer egy rendhagyó és demokratikus – és ezáltal hamar és rendkívüli népszerűségnek örvendő – módját választotta, amikor Vignelli Canon<sup>50</sup> címmel 2009-ben saját weboldalán szabadon elérhetővé tette a grafikai hálózatközpontú tervezésre fókuszáló összefoglaló kiadványát. Már az első hónapban több mint 300.000 letöltést regisztráltak<sup>51</sup> belőle a hálón. A könyv 40. oldalán összegzi a modulhálókra vonatkozó ismereteit, tervezési filozófiáját. Találunk egy nagyon összefogott meghatározást is: „*Graphic Design is organization of information.*” Az információ elrendezése, megszervezése, ez jeletette

vizuális elvnek amit a háttérszerkezet sugall és biztosít is egyszerre. Ez egyben tovább is mutat a modulhálók egy általánosabb, szimbolikus funkciója felé ami az elemek elrendezésének már univerzálisabb, „meta” lehetőségeit kutatja. A modell redukáltabb formája (összesen kilenc halvány négyzet és az ezen variálódó egy darab téglalap forma) elvontabb, logikai szinten mutatja be a háttérszerkezetek szerepét az oldaltervezés következetes alakításában és egyértelműen egy vizuális fogalomrendszer, még pontosabban egy vizuális képlet irányába mutat. Ez a „képlet” – akár szemléltetési funkcióval – hatékonyan alkalmazható a gyakorlati oktatásban is például az oldaltervezési alapok elsajátításánál. Az egyé- sített tervezés esetén pedig a képlet jó „ritmikai” alapja és egyben kiegészítője lehet a tipográfiai elemek (betűti- pusok, szimbólumok, logó, színek) egységes oldalterve-

<sup>50</sup> Vignelli, Massimo (2010): *The Vignelli Canon*. Prestel Publishers

<sup>51</sup> Millmann, Debbie (2010) : *Design matters*. Massimo Vignelli. <https://www.designmattersmedia.com/podcast/2010/Massimo-Vignelli>



**7. ábra: Massimo Vignelli: Vignelli Canon Modulhálóra tervezett céges dokumentum (47.o.)**

Vignelli számára a tervezőgrafika legfontosabb feladatát és ezt a legtisztábban a rácsalapú szerkezetekkel tudta megalapozni, melyek halvány rajzolatát – mint ahogy Apeloig és Crouwel számos munkája – tartalmazza a kész grafikai oldal (6. ábra). A modulhálót a tervezőgrafika alapstruktúrájának tekintette, legfontosabb funkciójának a tartalom rendszerezését, a követhető konzisztenciát és az intellektuális eleganciát tekintette. A bemutatott grafikai oldal (7. ábra) szerkezeti vázlatán jól látszik, hogy a címbetűket a svájci tipográfiai stílus kedvelt betűtípusával a *Helvetica* bold fokozatával szedte, a kenyérszövetet viszont – bár Gerstner „kánonjához” méltó módon szabadSOROS, balra zárt tördeléssel – *Bodonival*, ami egy

klasszicista talpas betű, de Vignelli rendszerében kedvelt alaptípus volt.

Vignelli tervezési módszertanában a külső margók definiálása és a rács megtervezése az első lépés, ezt követte az információ karakterének megfelelő oszlopszám kiválasztása – ez adta a vertikális szerkezetet – és végül a vízszintes referenciakeretek kijelölése és a modulok meghatározása. Tervezési rendszerében először tehát az oldal struktúrája alakul ki, majd ebbe a rendszerbe érkezik bele az információ, mely ebben a szerkezetben elrendezve (második struktúraként) biztosítja a megfelelő áttekinthetőséget, hierarchiát és konzisztenciát. Elköteleződése a modulhálón alapuló tervezési módszerének irányába egyértelmű, de mégis jellemző volt Vignellire egy sajátos, egyéni karakter. Betűhasználatra például a már említett svájci tipográfiai stílussal szinkronban használt *Helvetica*-n túl kiterjedt – a *Bodoni* mellett – további antikva változatokra is, mint például *Garamond*, *Times Roman*, *Century* és gyakorta dolgozott a talpnélküli, geometriikus *Futura*-val is.

Tágabb társadalmi és kulturális kitekintésben az is szerepet játszott ebben, hogy Vignelli 1957 és 1960 között egy ösztöndíjjal majd 1965-től az *Unimark International* megalakulásával végleg az USA-ban telepedett le, az amerikai impulzusok hatottak munkáira. A korábban már makro- és mikroesztétikája és modulháló definíciója okán említett Kunz így vallott erről:

**8. ábra: Herbert Bayer:** Ausstellung Europäisches Kunstgewerbe. 1927



„nem az amerikai kultúrának tervez, hanem ellene, és úgy tekintetem az erőfeszítéseire, mint a grafikai szemét ellen-szerének megalkotására.”<sup>52</sup>

Vignelli a nagyvállalati komplex vizuális arculati rendszerek mellett sokszor tervezett reprezentatív – sokszor építészeti tematikájú – albumokat melyekben be tudta mutatni kettős struktúrára alapozott, előre kiszervezett arányrendszerekre épülő oldalpár sorozatait. A másik tőle származó modulháló meghatározás – nem meglepő módon – erre a tervezőgrafikai területre vonatkozik: „A modulháló előre meghatározott háttérszerkezet a kiadványtervezésben.”<sup>53</sup>

### *Making and breaking the grid*

Timothy Samara a magyarul megjelent *A grafikai tervezés kézikönyve* mellett több publikációjában is foglalkozik dedikáltan a rácsrendszerek és a grafikai háttérstruktúrák tematikájával. *A Making and breaking the grid*<sup>54</sup> teljes terjedelmét a témának szenteli. Konceptiója kettős tematikát követ: az első rész a szerkezeten alapuló grafikai tervezés kialakulásának szakmatörténetét tekinti át az elmúlt 150 év alapján. Összefogott és a társműfajokat (elsősorban építészetet, formatervezést és képzőművészetet) is magában foglaló elemzés ez a fejezet.

William Morris és a Kelmscott Press tevékenységétől indulva, az építészeti térszemléletig, a racionális és gépi esztétika térhódításáig (AEG), a konstruktivizmus és Lissitsky jelentőségéig, Theo van Doesburg és Jan Tschichold tevékenységén át a Bauhaus és tanítványaik hatásáig: Moholy-Nagy László és Herbert Bayer akinek tipografikus plakátterve (8. ábra) 1927-ből egyértelműen mutatja a modul egységekre osztott elrendezés módszerét. Hasonlóan körültekintő a svájci tipográfiai stílus áttekintése is, Samara szakmatörténeti egységében gondosan kiegyensúlyozott hangsúlyt kapnak a stílust megalapozó mesterek, különösen Müller-Brockmann vezető szerepét hangsúlyozza a szerző.

A formálódó definícióknak kialakításához is több fontos alkatrészt találhatunk Samara fejezetében például egyértelművé teszi, hogy a svájci tipográfiai stílus egyik fontos alaptétele

<sup>52</sup> Kunz, Willi: *Happy Birthday, Massimo*. <http://willikunz.com/forum/happy-birthday-massimo>

<sup>53</sup> Bokil, Prasad (2015): *Redefining the Grid in Visual Design* 249–261. o. in.: ICoRD’15 – Research into Design Across Boundaries Volume I. – Theory, Research Methodology, Aesthetics, Human Factors and Education, Springer India – 252.

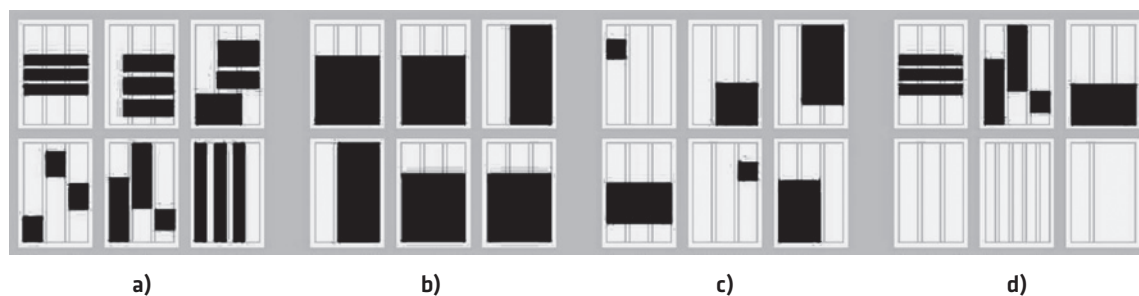
<sup>54</sup> Samara, Timothy (2017): *Making and breaking the grid, A graphic design layout workshop*. Rockport Publishers

– a vizuális semlegesség – a rácsalapú szerkezetek egyik következménye ami az információ struktúrázásához is hozzájárul: „A modulháló az elemeket semleges térbeli mezővé alakítja... ..a vízszintes és a függőleges osztások csomópontjai jelzőtáblákként szolgálnak az adott információ megtalálásához.”<sup>48</sup>

Samara más művében is utal a tervezőgrafika és a struktúrák elengedhetetlen kapcsolatára. A *Design Elements* harmadik kiadásában<sup>49</sup> (2020) így definiálja magát a tervezőgrafikát: „A grafikus elsajátítja a verbális koncepciót és formát ad neki.” Tovább bővítve a tervezői tevékenységhez felhasznált elemeket kiszélesíti a meghatározás értelmét: „A tervező képeket, szimbólumokat, betűtípusokat, színeket és anyagokat használ – nyomtatott, vagy digitális felületeken – a közvetítendő gondolatok továbbítására és egy egységet nyújtó élménnyé szervezi őket...”<sup>50</sup> Ebben a bővített definícióban már két kulcsszó is utal a grafikai háttérstruktúrák fontos szerepére: az *egység* és a *szervezés*. Pontosított sorrendben szervezés és az egység. Egyrészt a modulháló mint az elemeket orientáló módszer másrészt rácsrendszerek által biztosított konzisztencia mint a terv egységességének egyik záloga.

### 9. ábra: Timothy

**Samara:** A tartalom elrendezésének módját megváltoztató szerkezeti variációk



<sup>55</sup> Samara, Timothy (2017): *Making and breaking the grid, A graphic design layout workshop*. Rockport Publishers – 6.

<sup>56</sup> Samara, Timothy (2020): *Design Elements. A Visual Communication Manual*. 3rd Edition. Rockport Publishers

<sup>57</sup> Samara (2020) – 4.

A következetes és egységes modulháló használat nem jelent kiszámítható és sablonos terveket. Samara egy szemléletes ábrában mutatja meg egy három hasábra épülő grafikai szerkezet működését, négy különböző logikai csoportosítást alkalmazva a létrehozható variációk vizuális logikájára: a) általános progresszív sorozat, b) átfogó szinkronizált sorozat, c) folyamatos variáció, d) részleg variáció. A képek és a szövegfoltok nála is – akár csak Elam-nál – absztrakt grafikai elemként, redukálva szimbolizálják a tervező rendezési elveit. Ez a logikai alapú, tudományos megközelítés rímél *Karl Gerstner* később részletesen tárgyalt „programozott design” elképzelésére: „A programok tervezése az integrált elren-

dezés általánosan érvényes elvének megtalálását jelenti.”<sup>58</sup> Samara grafikai háttérszerkezeten alapuló variációin ez az elv a vizuális logika és a ritmus.

Külön érdekessége a könyvnek, hogy példatára nemcsak ott elemzi a tervezőgrafikai háttérszerkezetek és modulhálók szerepét ahol határozott, formaalkotó szerepet töltenek be. A második, *Breaking the grid* című fejezetében a struktúrákat kerülő, ellenző vagy alternatív megoldásokat kereső példákon keresztül tudhat meg többet az olvasó a designszerkezetek deformációról, torzítási lehetőségekről és a dekonstrukciós megoldásokról.

Samara a könyv elején egy elég pontos és általános – nem csak tipográfiai fókuszú – megfogalmazást is közlétesz, amely a tervezőgrafika minden területén érvényesíthető: „*Minden tervezési munka magában foglalja a probléma megoldását mind vizuális és mind szervezeti szinten egyaránt.*”<sup>59</sup>

### **A tipográfiai kompozíciók szervezése**

Kate Clair és Cynthia Busic-Snyder könyvében<sup>60</sup> a teljes írás- és betűtörténettől a betű-karakter példákig tekinti át a tipográfia és a tervezőgrafika kapcsolatát. A könyv zárófejezetben – a tizenkettedikben (*Organizing typographic compositions*) – foglalják össze a tipográfiai oldalak szervezésére vonatkozó ismereteket. Az általuk publikált összefogott summázat lesz majd az egyik alapköve a fejezet zárásaként bemutatott Prasad Bokil tudományos alposságú definíciójának: „*A rács egy mögöttes szerkezet, amely az oldal tervezésére és az elemek elrendezésére irányul.*”<sup>61</sup>

### **Vonalon és a modulon alapuló mezőalapú mátrix**

Jack Williamson<sup>55</sup> kivételes helyét a szakirodalmi források között több tényező is indokolja. A továbbiakban elemzett tanulmánya – pontosabban annak második, bővített változata – a többi forráshoz képest sokkal korábban – 1986-ban jelent meg. Egyedi, a filozófia- és tudománytörténetbe beágyazott szemléletmódja és rendkívül alapos elemzése a rácsrendszerek történelmi funkciójának változásáról és a vizuális művészeteken belül betöltött szerepéről a mai napig megkerülhetetlenné teszi gondolatait. Írása elején összefogott tömörséggel *kompozíciós tervezési mátrixként*, még pontosabban modern rácsként és a *vonalon*

<sup>58</sup> Samara, Timothy (2020): *Design Elements. A Visual Communication Manual*. 3rd Edition. Rockport Publishers – 4.

<sup>59</sup> Samara (2020) – 4.

<sup>60</sup> Clair, Kate – Busic-Snyder, Cynthia (2005): *A typographic workbook. A primer to history, techniques and artistry*. 2nd Edition. John Wiley & Sons, Inc. – 229.

<sup>61</sup> Bokil, Prasad (2015): *Redefining the Grid in Visual Design* 249–261. o. in.: ICoRD’15 – Research into Design Across Boundaries Volume I. – Theory, Research Methodology, Aesthetics, Human Factors and Education, Springer India – 252.

<sup>62</sup> Williamson, Jack (1986): *The Grid. History Use and Meaning. Use and Meaning. Design Issues – 171–181*



és a modulon működő, mezőalapú mátrixként definiálja a modulháló fogalmát. Végző soron az elemek elhelyezésének irányelveként határozza meg a rácsrendszereket, ami mint végző következtetés első megközelítésben akár párhuzamos gondolatsornak is tűnhet a korábbi szerzők modulhálóra vonatkozó megállapításaival.

Azonban maguknak a grafikai szerkezeteknek és strukturális rácsoknak a tipológiáját illetve formai- és metodológiai levezetését már egyedi perspektívából közelíti meg Williamson: *koordináta-alapú, kereszteződés-alapú, modul-alapú és vonal-alapú* elemekre osztva azokat. Történelmi távlatban reneszánsz és kartézianus (Descartes féle) rácsokat, majd modern és posztmodern szerkezeti rendszerekt különböztet meg. Ez a szinguláris szakmatörténeti perspektívából kilépő, az esztétikán, alkotókon és a létrehozott műtárgyak azonnali kortárs reakcióján messze túlmutató multiperspektivikus szemlélet – a társadalmi és kulturális diskurzusok szélesebb idősíkon és mezőben való integrálása – jól párhuzamba állítható *Hart-Fowler* három évtizeddel későbbi – a 2014-es ohio-i AIGA konferencián<sup>63</sup> publikált – a design történet jövőbeni oktatására vonatkozó multiperspektivikus szemléletrendszerével.

Másrészt a rács kontrasztot alkotó és dekoratív szerepének valamint az eddigi szerzőknél háttérbe szoruló, vagy egyáltalán nem említett *szimbolikus funkciój*ának is kiemelt szerepet szánt tanulmányában.

A *svájci tipográfiai stílus* fő hozzáadott értékének – a korábbi modern alapelveken alakuló modulháló rendszerekhez – a *tökéletesség* igényét és ennek az *elegancia* szintjére emelését tartotta. Theo Ballmer, Emil Ruder és Joseph Müller-Brockmann azok, akik Williamson érvelése szerint az élen jártak, ugyanakkor a racionális elvekre alapozott törvények folyamatos jelenléte az ő tervezési és elméleti munkásságuknak is állandó kísérője maradt.

<sup>63</sup> Hart-Fowler, Sheila (2014): Using Multiperspectivity as a Method for Teaching Design History. Kent State University, United States of America, In: *Connecting Dots. Research, Education + Practice*. AIGA Design Educators Conference. Ohio, USA. – 52–59.

Williamson tanulmánya egy egyedi koncepció és perspektíva alapján végiggondolt szakmatörténeti ív. Célja nem a modulháló tudományos definíciójának feltárása volt, de a benne kibontott összefüggések – különösen a tervezőgrafika-történet és rácsrendszerek tipológiájának kialakulása évezek integrációja, illetve a kapcsolat feltárása – három és fél évtized távlatából is értékálló megállapításokat tartalmaz.

### **Az univerzális háló: a kontinuum diszkretizálása**

Prasad Bokil 2015-ben publikált tanulmánya<sup>64</sup> kiemelten azt a célt tűzte ki maga elé, hogy a grafikai struktúrának, mint a tervezésben általánosan használt kifejezésnek a tudományos definícióját szisztematikus módszerekkel meghatározza.

Tanulmánya elején tudástranszferként definiálja a problematikát, amit maga a modulhálóra (mint teljes, átfogó koncepcióra) illetve annak pontos, tudományos alapozottságú definíciójára épít és egyaránt érvényesnek gondol a tervezés összes tartományára, sőt azon túl is. Ez a fogalomra fókuszáló, de univerzális attitűd sok tekintetben hasonlít a svájci tipográfiai stílus kiemelkedő tervezői – elsősorban Müller-Brockmann és Gerstner – által hét évtizeddelkorábban képviselt designszemlélethez. Bokil felvévése szerint a tervezőgrafikus szakma használ ugyan egy konszenzuson alapuló, a rácsokra és a modulhálóra is vonatkoztatható „rokonértelmű” és nagyjából *egyezményes fogalmi hálót*, de nincs egy egyértelmű, elterjedt és mindenre kiterjedő tudományos meghatározása a módszernek.

Első szakaszában Bokil a többségi elemzés módszerével tekintette át a kapott szakmai kulcsszavakat és ezek egzakt csoportosításával és statisztikai elemzésével hozott létre egy – szavakból és relációkból alkotott – képletet. A statisztikailag gyűjtött *főnevek* (irányelv, eszköz, rendszer, szemléletmód), *melléknevek* (szabályos, következetes), *igék* (tartalom szervező, rendteremtő) és a funkció illetve felhasználás alapján az összegyűjtött és leggyakrabban előforduló szavak súlyozásával, összefűzésével létrejött első meghatározása így hangzott:

- *A rács/háló = szerkezet + felhasználás + rend és következetesség + vizuális.*

### ***Funkció, forma, kontextus***

A korábbi szerzőkkel ellentétben – akik különböző koncepciók mentén, de hasonlóan gyakorlatorientáltan, tervezési módszerként közelítették meg a grafikai hálózatokat – Bokil egy átfogóbb meghatározás elérése érdekében további szempontokat, kapcsolatokat épített be a kutatásba. Az adatok, szakmai információk kapcsolódását, hierarchiáját és jelentőségét második szinten már három kulcsfogalom köré csoportosította: *funkció, forma és kontextus*. Ezen halmazok részeiként további kulcsszavak kerültek be az értelmi hálóba: *közeg, folyamat, lélektan-filozófia, tér-idő, lételméleti és fizikai vonatkozások*.

---

<sup>64</sup> Bokil, Prasad – S. Ranade (2014): *Function–Behavior–Structure Representation of the Grids in Graphic Design*. In Gero, J.S. (Ed.), *Design Computing and Cognition* '12. Springer – 533–552.



Hasonlóan a brainstorming egyik módszeréhez, amikor egy belső „bázis” mudult – a kilencosztású tér analógiájára – körbeveszünk hozzá szorosan kapcsolódó elemekkel, majd kifelé bővítve ezt a modulrendszert a második sorban már ezekhez az elemekhez illesztünk kapcsolódó szavakat, fogalmakat melyek a belső kiindulási ponthoz már egy csak egy közvetett áttétellel kapcsolódnak, így bővítve az értelmezés terét. Ezen a második szinten a képlet már szólánccá bővül és egy kiterjesztett ismereti mező felé mutat, magába integrálva a fizikai mellett a filozófiai vonatkozásokra is:

- *Rács = ontológiai forma + fizikai forma + közvetítő + folyamat, személy, cselekvés + attribútum + hatás + pszicho-filozófiai + alkalmazás kontextus + társadalmi-kulturális kontextus.*

Ez a „szóképlet-mondat” ebben a felsorolás formában nehezen értelmezhető, ezért egyszerűsítést, tisztítást igényel: az attribútumok mellőzését, mivel túl sok létezett belőlük és így az alkalmazási területeik is nagyon eltérőek lehetnek. A *hatásfunkciók*, mint a tervezett látvány esztétikájának, használhatóságának javítása, nagyon szubjektív tulajdonságok, és a tervező képességétől, valamint a tartalom természetétől függenek. A mondatok átrendezése, néhányuk helyettesítése ugyanazon kategóriába tartozó más kifejezésekkel, és további egyszerűsítés után a meghatározás a következő lett:

- *A háló vagy rács egy geometriai forma, előre meghatározott alapstruktúra, amely megteremti a tér tudatosságát egy definiált területen illetve irányelvként kíséri a tervezőt a vizuális reprezentáció létrehozásában és a vizuális információk elrendezésében.*

Ez a meghatározás már jól reprezentálja a tervezőgrafika területeit plusz területként egyaránt vonatkozhat a két- vagy három dimenziós térre is, de nem foglalja magában az idő felosztását vagy a más diszciplínákat tagoló rácsszerkezeteket. Bokil gondolatmenete szerint a végső meghatározásnak univerzálisnak kell lennie és fel kell oldania a kontextuális korlátozások problémáját.

### *Univerzális definíció*

A rács mint grafikai szerkezet már önmagában is egy tervnek tekinthető, egy olyan *előzetes tervezetnek*, amelyet az alkotó hozott létre a további vizuális megoldások elősegítése érdekében (lásd Derrida gondolatát korábban, 27. oldal).

A következő lébcsőfok a definíció kibontásához a többségi és kapcsolati elemzéseken túlmutató az FBS keretrendszer (*Function–Behavior–Structure*). A J. S. Gero<sup>65</sup> által javasolt rendszer tervezési ismeretek reprezentációjában már eredményesnek bizonyult. Ezt a kétrétegű design folyamatot Bokil és Ranade<sup>66</sup> a vizuális tervezés *kétrétegű FBS* keretrendszerének segítségével tárgyalja. A rácsokhoz nagyon sok függvényváltozó kapcsolódik és minden változónak különböző értékei lehetnek. A vizuális hatáson alapuló funkciók szubjektívek, így az ebből származó meghatározás is könnyen az lehet. A *rend, fegyelem, következetesség és homogenitás* olyan változók amelyek végül nem kerültek be Bokil végső meghatározásába, mivel koncepciója a láthatóra gyakorolt hatástól *független*, univerzális definíció volt, amely abban az esetben is releváns ha a tervező a rácsrendszerek használatával sem éri el a kívánt hatást. Az *alapvető szerkezeti elemek*: pontok, vonalak, görbék vagy négyzetek, körök vagy az összetettebbek: szabályos, szabálytalan alakzatok és ezek kombinációi szinte végtelenek lehetnek. A végső definícióba már ezek sem foglaltattak bele, mert a struktúra összes lehetséges leírásával a meghatározás egy végtelen, hosszú listává válhatott volna.

A rács viselkedése valójában összekapcsolja a látás szerkezetét a rács struktúrájával. Bár viselkedési változóinak különféle lehetőségei lehetnek, a rács akkor is létezik, ha csak egy változó van, egy lehetséges értékkel. Végső soron rögzíti az opciók halmazát amelyeket a tervező felhasználhat a látvány megtervezésekor. Ezért a rács jellegzetes viselkedése a szerkezetének diszkrétizációja vagyis a végtelen lehetőséget véges változóvá redukálva közelíti meg a terv és a tervező. Ezzel a végső redukcióval három fontos fogalom maradt a definíció váza: rács, szerkezet és felosztás. Ezek köré építve született meg Bokil univerzális meghatározása:

- *A rács egy szerkezet, amely bármilyen kontinuum diszkrétizálására használható.*

<sup>65</sup> Gero, J.S. (1990): *Design prototypes. A knowledge representation scheme for design.* AI Magazine, 11(4). – 26–36.

<sup>66</sup> Bokil, Prasad – S. Ranade (2014): *Function–Behavior–Structure Representation of the Grids in Graphic Design.* In Gero, J.S. (Ed.), *Design Computing and Cognition* 12. Springer – 533–552.

A két tudományos kulcsszót a kontinuumot és a diszkrétizálást „megszelidítve” kaphatunk egy letisztult, rokonértelmű definíciót ami már alkalmas a mindennapi használatra és a népszerűsítésre a köznyelv használóinak:

- *A rács: szerkezet bármilyen folytonosság felosztására.*

Ez a definíciópár már független a szerkezeti- és a funkcionális változóktól, (a formától, a tartalomtól, a kontextustól és a tervezői ágensektől). Univerzális jellegéből adódóan lefedi a hálózat minden létező és potenciális formáját és funkcióját.

Bokil tanulmánya tudományos alapossággal mutatta be egy – a tervezésben általánosan használt kifejezés – meghatározásának szisztematikus módszerét. Az első szakaszban a többségi- és kapcsolati elemzés alapos megértést adott a fogalomról, az FBS ontológián alapuló végső meghatározás pedig kellően univerzális és egyszerű, érvényes a rács minden lehetséges formájára és funkciójára.

Az elmúlt két évtized grafikai szerkezetekhez köthető tervezőgrafikai szakirodalmainak áttekintése alapján kettős kép rajzolható ki. Egyik oldalon a szerzők többsége a szakmai konszenzust erősítve és változó szempontrendszerek alapján próbálták körbehatárolni a tematikát és ezen információk között – nem külön ismeretelméleti megközelítésből – találhatunk definíciószerű, összefoglaló gondolatmeneteket. Ezek azonban gyakran az egyetemes megfogalmazás helyett a szerzők publikációs célját támasztják alá, legyen az tervezésmódszertani fókusz vagy a tervezőgrafika széles spektrumát átölelő tematikus gyűjtés. Az áttekintés végén tárgyalt Bokil tanulmány viszont speciálisan, a megfogalmazás tudományos kialakítása miatt készült és végül létrehozott egy tömör definíciót, melyet viszont még integrálni kell az előző gondolatban említett tervezőgrafikai szaknyelvbe.

A megoldás a két tudásanyag szintézise lehet: a grafikai szerkezeti rendszerek kialakulása, szakmatörténeti útjaik, gyakorlatuk szerteágazó példatára, a változásukat előidéző társadalmi- és technológiai keret ismerete éppúgy szükséges, mint a nyitott és befogadó szemlélet az akadémiásabb, tudományos alapossággal megfogalmazott definíciók integrálása iránt a az általánosan elfogadott szakmai nyelvezetbe.

### 3. Előzmények, átmenet a szerkezet felé

#### *Térközök építésze, rész és egész komplex viszonya*

Frank Lloyd Wright (1867–1959) építész elutasította a historizmust, terveivel új utat mutatott a szecesszió túlra: egyenes vonalakkal határolt, újfajta térbeli szemléletek felé. Az általa definiált organikus tervezést olyan rendszerként és entitásként határozta meg amelyben: „a rész az egészhez az egész a részhez tartozik, és ez minden egy célnak rendelődik alá.”<sup>67</sup> Ezzel egy olyan összetett tervezési szerkezet vízóját vetítette előre ahol az elválasztó térközöknek (csatornáknak) ugyanolyan fontos szerepe lehet mint a formákat – vagy akár az információkat – hordozó mezőknek. Nem túl távoli a párhuzam az organikus rendszere és a későbbi modulhálós tervezés alapelemei között.

#### *Az organikus szecessziótól a komplex márkaépítésig*

Peter Behrens (1868–1940) építész, formatervező, grafikus, betűtervező, oktató – pályaképe jól szemlélteti a szecessziós díszítettségétől a geometrikus szerkezteti elvekig jutó tervezőgrafika átmenetét. Klasszikus, művészeti akadémiai tanulmányai után (Karlsruhe, Düsseldorf és München) korai képgrafikai munkái még a glasgowi iskola és a szecesszió hatását tükrözték. A csók (1898) című hatszínű fametszet (*1. kép*) egy egymásba fonódó organikus vonalrendszer közepén ábrázol egy furcsa, csókolózó androgün párt. Ezt az alkotást összevetve 1904 után készült műveivel szembevetve a formai és stilisztikai változás. Grafikai tervein – elsősorban korai könyvtervein – pontosan nyomon követhető az új irányelvek előretörése. Az 1900-ban nyomtatott *Celebration of Life and Art* még klasszikus kézírás-tükörrel tervezett és az ornamentikák hangsúlyosak. Új elemként viszont talpnélküli (groteszk) betűtípussal szedték a mű kenyérszövegeit. Ez a betűforma náluk majd a későbbiekben a modulhálós tervezés egyik alappillérvé, viszont a tömbösített szedés helyett már elsősorban a szóközöket alázatosabban megközelítő, szabadsoros. jobb oldalon „hullámszó” sorvégekkel. Behrens 1903 és 1907 között Düsseldorfban már a Képzőművészeti Akadémiai igazgató volt, ahová csatlakozott J. L. Mathieu *Lauweriks* holland építész-teoretikus is, kinek hatására tervek formavilága és vizuális szemlélete megváltozott és geometrikus irányba tolódott el.

<sup>67</sup> Meggs, B. Philipp – Purvis, W. Alston (2016): *Meggs' History of Graphic Design*. 6th Edition. John Wiley & Sons, Inc. – 639.

**1. kép: Peter Behrens:  
A csók, 1898. Fametszet**



**2. kép: Celebration  
of Life and Art 1900.  
Könyvterv: Peter Behrens**



1907-től kérték fel az AEG vállalat művészeti tanácsadójának. Ez jelentős mérföldkönek bizonyult Behrens pályafutásában. Ekkor kezdte fokozatosan kialakítani a később kiterjedő vállalati arculati rendszert (logó, egyedi céges betűtípus, színakkord, mintatervek teljes tárháza, eladásösztönző plakátok, hirdetések sorozata). Célja egy következetes formai, kompozíciós- és tipográfiai elveken nyugvó, jól felismerhető, könnyen beazonosítható korszerű vizuális nyelv kialakítása volt. Ezen axiómák java része napjainkig jellemzi a márkáépítés vizuális háttér szerkezetét. Behrens mintkészletei a harmonikus egészhez vezető vizuális utat próbálták segíteni. Hasonlóan az ő formavilágához maga az AEG embléma is nagyot változott az 1896-os Franz *Schwechten* tervezte burjánzó, egymásba fonódó indaformáktól, az *Otto Eckermann* nevéhez fűzhető – 1900-ból származó – még mindig szecessziós formajegyeket hordozó – változatig. Maga Behrens is kétszer módosította a betűképet: 1908-ban egy hatszögformába rendezte a három betűt, majd 1912-ben horizontális-lineáris irányt vett a tipográfia és kapott egy diszkrét keretet, ez a visszafogott, letisztult dizájn sok későbbi vállalat számára szolgált mintaként a későbbiekben. Behrens egyik szakmatörténeti jelentősége, hogy egy ipari nagyvállalat számára a beazonosítást segítő, *következetes szerkezeti elveken* nyugvó tervezést a márká filozófiájának alapvető elemeként deklarálta és ezzel évtizedekre meghatározta a cég arculat tervés fő csapásirányát. Széleskörű szakmai

képzettségét jelzi, hogy betűtervezőként is több teljes családot kivitelezett. A következő típusok köthetők a nevéhez, „szó szerint” is: *Behrens-Schrift* 1901–1907, *Behrens-Antiqua* 1907–1909 és *Behrens Mediavel* 1914.

Az AEG művészeti vezetőjeként és tanácsadójaként nem csak a grafikai tervekért volt felelős, hanem egyike lett az első ipari formatervezőknek is, sőt teljes ipari épületeket is tervezett a vállalat számára. „*Geometrikus fordulata*” után ebben a műfajban is tetten érhető érdeklődése a belső, háttérszerkezetek és a külső forma egysége iránt. A szecesszió organikus díszeitől eljutott egészen az építészeti szerkezet homlokzati elemként való alkalmazásáig. Behrens építészetének egyik jellegzetes példája az *AEG turbínacsarnok* (Berlin, 1908–1909), ahol a szerkezet és az építészeti forma összeillesztésével kísérletezett. A haránt elhelyezett acélszerkezetű csuklós tartókat a homlokzaton is megjelentette, sőt, a lefelé keskenyedő csuklós támaszok felfekvési pontjait homlokzati motívummá fejlesztve, homlokzati ritmusként alkalmazta. Wim *Crouwel* grafikáin látunk majd hasonló analógiát – évtizedekkel később – amikor tervinek belső szerkezete a külsőt meghatározó esztétikai elemmé lép elő.

### *Rácselmélet geometriára alapozva*

J. L. Mathieu *Lauweriks* (1864–1932) korszakának kiemelkedő építész-teoretikus volt, aki nagy hatást gyakorolt a huszadik század elején megjelenő új mozgalmakra (Amszterdami iskola, a De Stijl és a Bauhaus) és Peter Behrensre is. Mint teoretikus kiemelkedő szerepet játszott az arányokra alapozott, rendszerszintű gondolkodás elméletének terjesztésében. Elbűvölték a geometriai formák és ezekre alapozva kidolgozott egy egyedi szemléletmódot, mely során a design oktatását rendszervezélten, geometrikus formákra: körben arányos terekre, négyzetosztásokra és ezek szerkesztési sorozatára alapozta. Kompozíciós elméletének egyik legtisztább megvalósítása Peter Behrens 1906-os plakátja az *Anchor Linoleum* számára. (Magát a pavilont is Behrens tervezte, a klasszikus formák és arányok (félgömb kupola) használatával és ezeket kombinálta Lauweriks matematikából származtatott *geometriai rácselméletével*).

### *A tipográfiai tervezés forradalma*

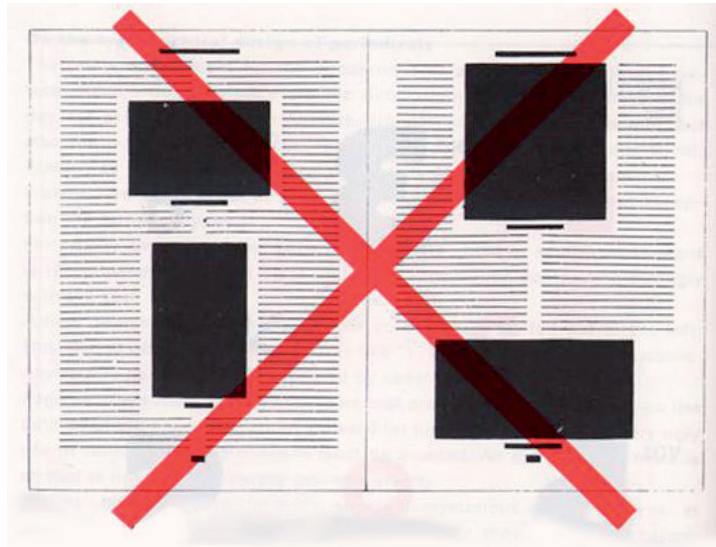
A svájci tipográfiai stílus előzményeinek tárgyalása során megkerülhetetlen Jan *Tschichold* (1902–1974) tevékenysége, mindenekelőtt három szakmai alapműve. A bennük keretbe foglalt teljeskörű tipográfiai forradalom előkészítette a későbbi általános tervezési alapelvek kibontakozását. A három tervezőgrafikai mérföldkőben megfogalmazott alapelvek – tíz év leforgása alatt – alapjaiban formálták át a tipográfiai tervezést. Ezen művei: *Elementaris tipográfia* (Elementare Typographie/Elemental Typography) 1925., *Új tipográfia* (Die neue Typographie/The New Typography) 1928. és *Tipográfia tervezés* (Typografische Gestaltung/Typographic Design) 1935.

Tschichold Lipcsében – a németországi tipográfiai kultúra szívében – egy címfestő fiaként született és tanulmányai is a kalligráfiához, betűszedéshez és tipográfiához kapcsolódtak. (Akademie für Künste und Buchgewerbe és Kunstgewerbeschule, Drezda). Huszonegy éves korában viszont megtekintette a *Bauhaus* első kiállítását Weimarban és az élete innen kezdve új, progresszív irányt vett, majd két évvel később a *Typographische Mitteilungen* – rangos lipcsei szakfolyóirat – 1925. októberi különszámának hasábjain már a modern tipográfia egyik legnagyobb hatású művét tette közzé. Ez volt az *Elementaris tipográfia*<sup>68</sup> (Elementare Typographie), amiben precíz műgonddal tervezett mintanyomatokon mutatta be a grafikai oldalak létrehozásának új irányelveit. Elvetette a német nyelvterületen egyeduralkodó *gót betűtípusokat* (Black Letter), a *szimmetriát*, az *ornamentikát* és helyette a talpnélküli, egyenletes vonalvastagságú *sans-serif* (német és magyar nyelvterületen groteszk) betűtípusokat részesítette előnyben. Hitvallása szerint egy tipográfusnak a lehető legkevesebb eszközzel, a leghatékonyabban kellett közvetítenie a szöveg tartalmi üzenetét. A berlini Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker kiadónál 1928-ban megjelent *Új tipográfia*<sup>69</sup> (Die Neue Typographie) a progresszív tervezők egyik alapműve és támpontja lett a későbbi időkben. A benne megfogalmazott tervezési alapelvek – *az elemek aszimmetrikus és dinamikus egyensúlya*, a vizuális *hierarchia által vezetett tartalom*, az *üres tér* (white space) kiemelt szerepe és a *talpnélküli betűtípusok* elsődleges alkalmazása – fontos alap axiómái lettek később a svájci tipográfiai stílusnak is, természetesen kiegészítve több új tervezésméleti elemmel, többek között a mudulhálón alapuló grafikai struktúrák elterjedésével.

<sup>68</sup> Tschichold, Jan (1925): *Typographische Mitteilungen, Sonderheft Elementare Typographie* Oktoberheft, Verlag des Bildungsverbandes der deutschen Buchdrucker, Berlin

<sup>69</sup> Tschichold, Jan (1928): *Die neue Typographie*, Verlag des Bildungsverbandes der deutschen Buchdrucker, Berlin





### 3. kép:

**A szöveghasábok és a képdobozok viszonya – klasszikus stílus** A képdobozok sematikusak, ötletlenül középre igazítottak, Tschichold véleménye szerint „unalmasak és csúnyák”

A műben reprodukált illusztrációk és művészeti alkotások hűen tükrözik Tschichold elköteleződését és érdeklődését a vizuális művészetek iránt, ugyanis előszeretettel hivatkozik olyan absztrakt szemléletű alkotókra akik a tervezőgrafika területén is tevékenyek voltak: *El Liszickij, Rodcsenko, Dixel, Ray* és természetesen *Kassák* és *Moholy-Nagy*.

Kutatásom egészének keresztmetszete szempontjából különösen érdekes momentum, hogy a mű legtöbbet reprodukált tervezője (fotóval és grafikával egyaránt) az *Burchartz* aki a Folkwang School in Essen keretein belül *Stankowski* egyik mestere volt a század huszas éveinek végén Németországban.

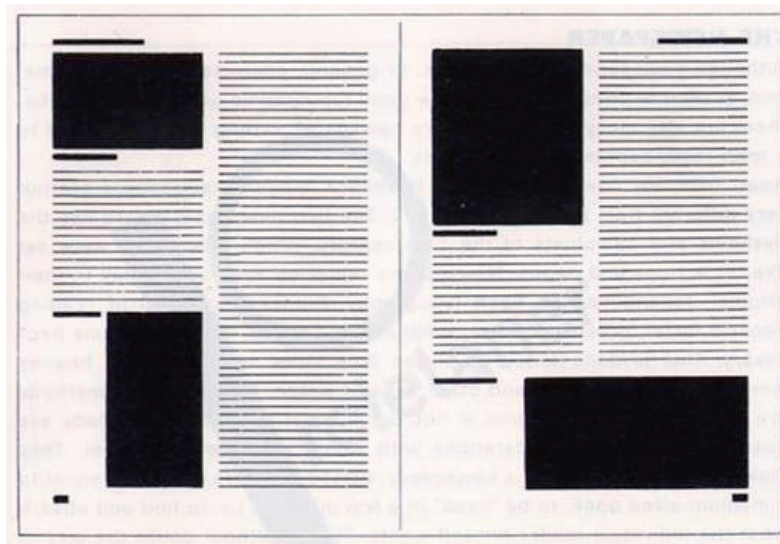
Tschichold a Bauhaus által inspirált progresszív terveiben és az Új tipográfiában kifejtett elveiben felrúgta az elhelyezés és oldaltervezés konvencióit, eltörölte az ornamentikát és a szimmetrikus kompozíciót. Tevékenysége nyomán: „*A klasszikus oldal helyett megjelentek a „konstruált” talp nélküli betűtípusok és a határozott fekete és piros léniák, amelyek célja az oldal feldarabolása és a szem irányítása volt.*”<sup>70</sup>

Tschichold nemcsak tipográfus, tervezőgrafikus és szakíró volt, hanem – mint Christopher *Burke* tanulmánykötetéből<sup>71</sup> kiderül – aktivista és gyűjtő is, aki élénk kapcsolatokat ápol a kor progresszív képzőművészeivel, köztük a tipográfiai irányváltását motiváló képzőmű-

<sup>70</sup> Heller, Steven (2014): *Design Literacy: Understanding Graphic Design*, Allworth – 228. o.

<sup>71</sup> Burke, Christopher (2008): *Active literature: Jan Tschichold and New Typography*, Hyphen





**4. kép: 211. o. A szöveg-  
hasábok és a képdobozok  
viszonya - modern stílus**  
aUgyan az a mennyiségű  
szöveg és kép, helyesen  
- a preferált modern  
stílus axiómái alapján -  
elrendezve. Konstruktív,  
értelmes, gazdaságos, és  
gyönyörű Tschichold akkori  
szemléletmódja szerint

vész-tervezővel Moholy Naggyal és El Lissitzky-el, akiket már 1923-ban személyesen is megismert és az orosz konstruktivisták társadalmi- és művészeti elképzeléseivel rokon-szenvezve még a nevét is *Iwan Tschichold*-ra változtatta.<sup>72</sup>

Tschichold tervezői tevékenysége élete második felében a *higgadt modernizmus*<sup>73</sup>, és a tradi-cionális stílus felé fordult. A Pingvin kiadó számára – egy teljeskörű redesign során – könyv-borító mintákat és teljes tervezőgrafikai háttérstruktúrát tervezett, már a hagyományos középre igazított tipográfiai szerkezettel, de még legtöbbször a groteszk Gill Sans betűcsa-láddal. Bár ekkor a Max Bill által 1940-ben tervezett *The New Architecture* című könyv már megjelent, Tschichold a háttérszerkezetet egészen más célból használta, főleg a középre igazított címek és alcímek hierarchia rendszerét illesztette rájuk. Ahogy kifejtette: „*Nem létezik sem valóban új, sem »múltba révedő« tipográfia, csak jó vagy rossz tipográfia.*” Betű-tervezőként is jelentős készleteket alkotott amik közül a legismertebb alkotása az 1966/67-ben tervezett *Sabon* fontsorozat, ami már – a „*higgadság jegyében*” – egy klasszikus arányokkal rendelkező, jól olvasható, antikva betűcsalád.

<sup>72</sup> Tschichold, Jan (1995): *The New Typography*, University California Press – 16. o.

<sup>73</sup> Strizver, Ilene (2018): *Jan Tschichold, Master Typographer of the 20th Century*, <https://creativepro.com/jan-tschichold-master-typographer-of-the-20th-century/> – 2021. 12.11.



**5. kép: Sabon** Jól olvasható, talpas antikva betűcsalád, klasszikus arányokkal, ugráló számokkal.

téneti fejezeteiből kiderül, túlzottan *monolit tömbként kezelt* fogalommal vált, nem kaptak elég hangsúlyt regionális és individuális jellegzetességei.

Az új és komplex oldaltervezési irányzat további évtizedekig volt erős hatással a világ tervezőgrafikusainak jelentős részére, mint egy hatékony, de egyre formalistább és néha már túl uniformizált tervezési módszer, ami kanonizálódása után „*nemzetközi tipográfiai stílusként*” hódította meg a világot. Ez ellen a kiszámíthatóan szigorú, személytelenné és túlzottan könnyen követhetővé vált stílus ellen lázadt fel a következő generáció először Svájcban (*lásd a későbbiekben Weingart, Tissi, Apeloig és Loeb elemzését*), majd világszerte és igyekezett új értelmet adni a grafikai hálózatoknak és a tervezési módszereknek.

Tschichold különlegesen alakuló életpályája elején, fiatalkori alapműveiben lefektette egy új tervezőgrafikai stílus tipográfiát érintő alapjait. Ugyan gyakorlati tervezői pályafutása később egészen más irányt vett, de a betűk komponálására vonatkozó irányelvei tovább éltek egy kiteljesedő logikai- és formai grafikai hálózaton. Bár a XX. század huszas éveiben az *Új tipográfiát* és a benne megfogalmazott tervezési elveket először a hagyományos oldaltervezési stílustól való újszerű eltérésnek tekintették a későbbiekben ez a módszer újabb szabályrendszerre sűrűsödött – „*svájci tipográfiai stílusként* vált ismerté” – és majd a disszertáció szakmatör-

## 4. A kiterjesztett modulháló

### Az abszolút teória és variációi

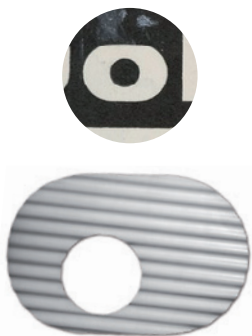
Max Bill (1904–1994) tanulmányait a dessauer Bauhausban kezdte 1927 és 1929 között és mesterei – *Gropius, Meyer, Moholy-Nagy, Albers* és *Kandinszkij* – illetve az itt elsajátított holisztikus szemlélet egész életútját meghatározta. Építész, tervező, grafikus, szobrász, képzőművész és oktató is volt egy személyben. Vonzalma a geometrikus absztrakt művészetekhez végigkísérte hosszú és sokszínű életpályáját. (Tagja volt az *Art Concrete mozgalomnak* és az 1931-ben induló *Abstraction-Création* művészeti csoportnak is – többek között *Hans Arp, Beöthy István, Robert Delaunay, Theo van Doesburg, Kandinszkij, El Lissitzkij, Martyn Ferenc, Piet Mondrian, Okamoto Taró, Réth Alfréd, Kurt Schwitters* társaságában).

*15 variáció ugyanarra a témára* című sorozatában Bill egy egyenlő oldalú háromszöget helyezett el egy szabályos nyolcszögön, amely egy spirálformán keresztül fejlődik kifelé az alakzat szárnyainak megnyitásával. Pontosabban *a kép formáinak struktúrája, geometriai szerkezete és egymásra hatása a képsorozat fő alkotó művelete*. Egy vizuális kimennetet eredményező logikai elv az ami a következőket képépítési sort vezérli. Bill ebben a sorozatában a művészet belső és külső struktúráját kutatja és önti végül egymást erősítő megoldásokat eredményező formaszorozatba.



**6. kép: Max Bill: 15 variáció egy témára**  
1935-38. Litográfia, 16 db, egyenként  
32 x 30 cm

**7. kép: Max Roth:**  
**The New Architect,**  
**1940.** Grafikai terv:  
Max Bill



**8/a. kép: Max Bill:**  
**Well-relief,** 1931/32  
A motívum és a belőle  
tervezett „O” betű

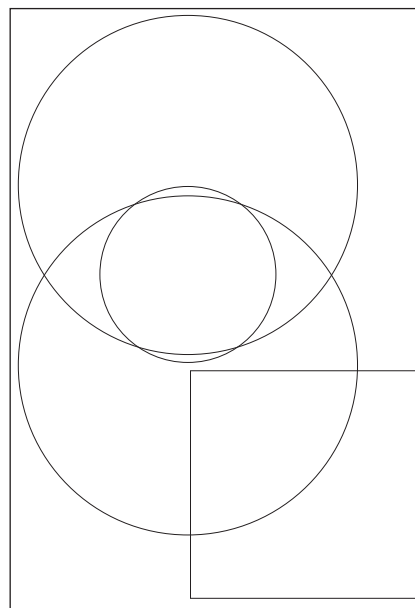
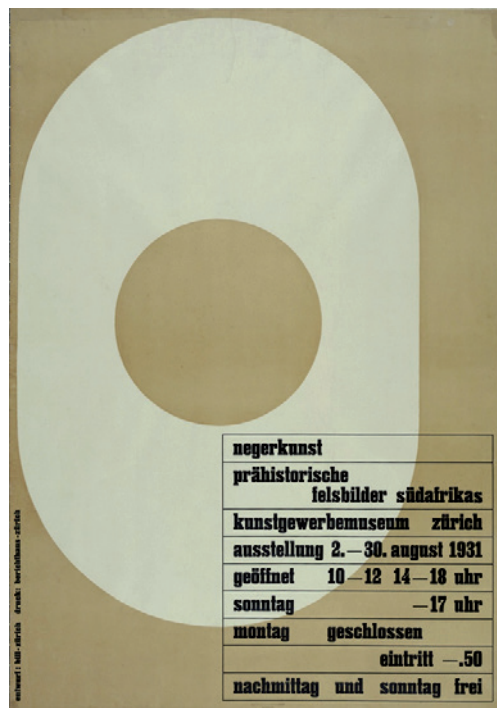
Képzőművészeti alapelveivel párhuzamosan és hasonló axiómák alapján építette tervezőgrafikai alkotásait is. Ezekre szintén jellemző a matematikai arányrendszerekkel osztott mezők, mint szerkezeti alrendszernek jelenléte, a szigorú mérhetőség és a konstruktív tradíció tisztelete. Gyakran használta a geometriát – és annak semlegességét – a kompozíciók erősítő eszközeként is. Ezeket a – matematikai alapú – képteóriáit következetesen adaptálta professzionális grafikai munkáira is, ugyanis a geometriai háttér szerkezetre ezekben is mint a design egyik alapkövére tekintett. Tipikus példa erre 1931/32-es reliefje (*8/a és b. kép*) ami később egy grafikai plakát főszereplője is lett, majd ezzel a szerkezeti motívummal Bill egy beütípust is alkotott.

A modulhálón alapuló grafikai tervezés történetében fontos mérföldkő 1940. Bill ugyanis ekkor tervezte meg a Max Roth által jegyzett *The New Architecture* című könyvet – a fotókat Dan Meyers készítette. Ez tekinthető a *modulhálós grafikai tervezés* első megvalósult objektumának.<sup>74</sup> A layout egyszerű és világos volt: a korábban már használt függőleges osztások – itt három mező és az ezeket elválasztó csatornák – alkották az alapszerkezetet, az épületek reprodukcióit pedig úgy méretezte Bill, hogy mindenképpen illeszkedjenek erre a hálózatra. Behrens geometrikus fordulata és Lauweriks mértani formákra épülő módszere, a matematikából származtatott rácselméletével megteremtette az alapokat, Bill ezzel a könyvtervével pedig integrálta ezt a módszert a tervezőgrafikába és saját képzőművészeti elveivel szinkronban megalkotta a modulhálós tervezés egyik alapművét. Müller-Brockmann lesz majd az aki – nem sokkal később – ezeket az elveket szisztematikus rendszerré fejleszti és tervezési filozófi-

<sup>74</sup> Lupton, Ellen (2010): *Thinking with Type. A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, & Students*, Princeton Architectural Press – 167. o.

aként definiálja majd *Grid Systems in Graphic Design* című először 1961-ben megjelent könyvében. Bill *Bauhaus*-os gyökereihez híven, az ott elsajátított vizuális alapelveket képviselve és továbbfejlesztve, az *Ulm Hochschule für Gestaltung* első rektoraként – 1951 és 1956 között – jelentős szerepet vállalt az iskola kezdeti tantervének kidolgozásában. Később elmélyülő ellentéte – Otl *Aicher*-rel, az egyetem másik alapítójával – az intézményvel való szakításához vezetett. Aicher *The World as Design*<sup>75</sup> című könyvében Bill-t tömören „*Bauhaus túlélő*”-nek nevezte és nem pozitív értelemben. A fő ellentét közöttük a vizualitás funkciói, illetve a művészet és a design eredetében és viszonyának megítélésében volt. „*Bauhaus and Ulm*”<sup>76</sup> című esszéjében Aicher kifejti, hogy az ő az általános teóriák és a túlzottan hangsúlyos analízis helyett a tervezés gyakorlatának előtérbe helyezését szerette volna elérni. Fellépett a Bill által hangsúlyozott *abszolút* művészeti értékek ellen és – egyfajta ellen-művészetként – nem a művészet totális kiterjesztését képviselte, hanem egyértelműen a gyakorlat oldalára állt. Fenntartásai voltak a Bauhaus és a – Bill által is – domináns formarendként kezelt, a képzőművészetből eredő kizá-

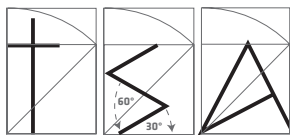
**8/b kép: Max Bill: Negerkunst, Prähistorische Felsbilder Sudafrikas** kiállítási plakát, 1931. 126,6 x 88,2 cm  
A strukturális vázlat és a fő motívum betűként



<sup>75</sup> Aicher, Otl (2015): *The world as design*, Wilhelm Ernst & Sohn, Berlin

<sup>76</sup> Aicher, Otl (2015): *The world as design*, Wilhelm Ernst & Sohn, Berlin – 88.





### 10. ábra Max Bill

font 1944. A betű háttér szerkezetének geometriku vázlata, (saját grafika, újra szerkesztve Elam (2011) 100. alapján)

77 Aicher, Otl (2015): *The world as design*, Wilhelm Ernst & Sohn, Berlin – 90.

78 Elam, Kimberly (2011): *Geometry of Design*. Princeton Architectural Press – 5.

79 Groys, Boris (2008): *The Obligation to Self-Design*, e-flux Journal <https://www.e-flux.com/journal/00/68457/the-obligation-to-self-design/> In: Szentpéteri Márton (2017): *Design vagy iparművészet?* Fogalomtörténeti vázlat, Korunk 2017/10 – 42.

80 Uo.

rólagos geometriai stílussal szemben. A túlhangsúlyos elköteleződés az alap-  
elemek – háromszög, kör, négyzet – iránt szerinte például semmi mást nem  
okozhatott a tipográfiában (lásd 10. ábra), csak katasztrófát.<sup>77</sup> Aicher kriti-  
káját egyértelműen hitelesíti saját betűtervezői praxisa is. A *The World as  
Design* című könyvét a saját maga által rajzolt *Agfa Rotis*-sal szedte, ugyan-  
akkor a korábban kritizált Bauhaus deklarált – a mondatok elejét és végét  
nehezen érzékelhetővé tevő – a nagybetűket még a személyneveknél is nélkü-

löző – unorthodox szedésrendjével.

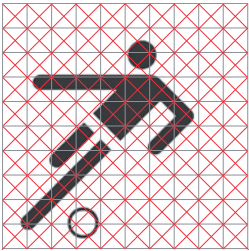
Bill ezzel szemben egy teljes, abszolút értékekre törekvő művészeti spektrum megvaló-  
sítsát tartotta kívánatosnak alapvetően tiszta, racionális matematikai elvek alapján:

„Az a véleményem, hogy lehetséges felépíteni művészetet nagyrészt matematikai gondolko-  
dás mód alapján.”<sup>78</sup>

Egy másik ellentét is tapintható volt kettejük között: a modern design és a hagyományos,  
alkalmazott művészetek közötti eltérő szemlélet. Boris Groys szerint pont ez a különbség az  
ami a dolgok belső, redukált lényegéhez irányítja figyelmünket: „A modern design pontosan  
az alkalmazott művészetek hagyománya elleni lázadásból született.”<sup>79</sup> Ez a hagyománnyal való  
szakítás a dolgok felszínének esztétikai megtervezése helyett azok rejtett lényegének felfe-  
dezését jelentette. „Az eredeti modern design redukcionista; nem hozzáad, hanem kivon.”<sup>80</sup>  
Bill és Aicher nézetkülönbsége már a designszemlélet elmozdulását előlegezi. Aichert már  
nem csak a spirituális, kizárólagos és abszolút esztétikai alapelvek érdeklik, hanem a tervezést  
a konkrét feladat tárgyából – és nem elvont matematikai elvekből – vezeti le. Kimondottan  
veszélyes és túlhaladott szemléletnek tartott azt, hogy a design alkalmazott művészetté  
válva csak és kizárólag a művészetből kölcsönözze eszköztárát. Ahogy látni fogjuk, nála a  
rácsok használata – például egy piktogramrendszer esetében – a konzisztens formarendet,  
a funkciók – felismerhetőség, beazonosíthatóság, könnyű és egyértelmű értelmezhetőség  
– hatékony érvényesülését segítették elő. Aicher a 1972-es Münchener olimpia arculati csapa-  
tának vezetőjeként pedig az olimpiai ötkarika – mint a design feladat tárgya és alapszimbó-  
luma – logikus következményként eredményezett – Mannstein tervezői segítségével – egy  
körökből felépített, rafinált, spirál alakú szimbólumot.



**9. kép: Otl Aicher:  
Sonor embléma 1961.**



**10. kép: Otl Aicher:  
A Münchener olimpia  
piktogramja és szerk-  
esztési rendszere,  
1972.** Otl Aicher a  
Münchener olimpián  
dolgozó tervező  
csapat vezetőjeként  
koordinálta az egész  
arcukat kidolgozását

### Funkcióvezérelt és konzisztens formarend

Otl Aicher (1922–1991) előbb említett kritikus magatarása nagyrészt a gyakorlati tervezésre koncentráló megközelítéséből fakadt; elsősorban *sztdandardizálásra törekvő, vizuális egységeséget hordozó arculati rendszerek* létrehozásában játszott vezető szerepet. 1961-ben például a patinás – dobfelszereléseket gyártó, tradicionális német cég – Sonor számára tervezett minimalista, egyszerű vertikális tükrözésen és szimpla repetíción alapuló emblémát amit egészen 1975-ig változatlan formában használtak, amikor egy „szolid” redesign során elvesztette eredeti, szellős arányrendszerét.

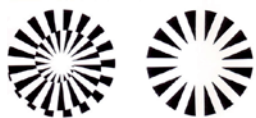
1966-tól a Münchener olimpia teljes arculatát és vizuális kommunikációját felügyelő csapat elsőszámú vezetője lett, 1969-ben pedig a Lufthansa teljes vállalati identitását tervezte meg. A játékok teljes piktogramrendszerét is Aicher és csapata rajzolta, egy 45 fokos átlókból építkező 10x10 négyzetből álló rácsrendszerrel a háttérben. A rendszer kialakítása során konzultáltak Masaru *Katsumie* japán grafikussal is aki a megelőző, 1964-es Tokiói olimpiához tervezte meg a sportágak szimbólumait. A piktogramrendszer mint grafikai feladat a vizuális logikán, következetes formarenden alapul, így a korábban elemzett Bill mellett Aicher-t is foglalkoztatták a következő esztétikai alapkérdések: konzisztencia, arányosság, mennyiség, mellérendelés, összefonódás vagy kontraszt. Fontos koncepcionális különbség azonban, hogy ezeket Aicher nem önmagukért lévő célnak tekintette és határozottan nem felsőbbrendű, uralkodó jellegű – abszolút – szellemi diszciplínaként tekintett rájuk, hanem egyfajta „*tervezési nyelvtanként*” vagy *design mondattanként*, egy komplex tervezési sor – vagy másnéven forma-sorozat – alaprendszereként használta őket, empirikus tapasztalatai szerkezeti összekapcsoló mágneseként. A jelek sorozata olyan jól sikerült, hogy később ez képezte az Egyesült Államok Közlekedési Minisztériuma által tervezetett Dot – United States *Department of Transportation* piktogramok alapját. Ez az „örökzöld” piktogram-sorozat pedig – immár negyvenöt év elmúltával is – a mai napig szabadon letölthető az AIGA honlapjáról.<sup>81</sup>

Aicher eredeti „sugarakból álló füzér” olimpiai embléma változata (12. kép), nem nyerte el az olimpiai bizottság bizalmát, így először nyilvános pályázatot hirdettek (2332 eredménytelen megoldással) majd négy ismert tervezőt kértek fel a feladatra: *Kapitzki-t*, *Winterhager-t*, *Zimmermann-t* és a fiatal, de már nemzetközi tervezési tapasztalatokkal rendelkező Coordt

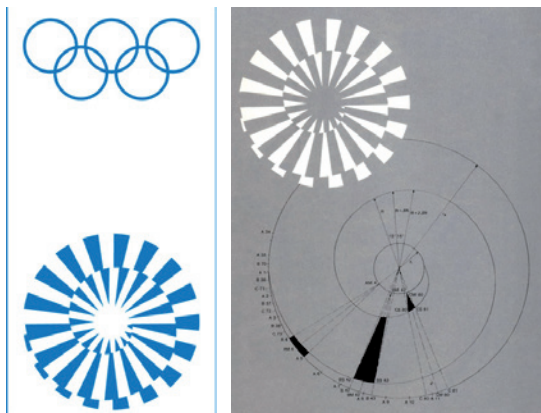
<sup>81</sup> Symbol Signs:  
*AIGA and the  
U.S. Department  
of Transportation.*  
[https://www.aiga.org/  
resources/symbol-  
signs](https://www.aiga.org/resources/symbol-signs) – 2020.14.28

**11. kép: Coordt von Mannstein:**

A Münchener olimpiai emblémája és szerkesztési vázlata



**12. kép:** Mannstein megvalósult és Aicher elvetett terve



von Mannstein-t aki egy rafinált szerkezettel hozzá tudta adni a szimbólumhoz azt a „magas formai és esztétikai vonzerőt”<sup>72</sup> ami legendássá tette. Tudatosan kerülte a hagyományos formákat és inkább a kibontakozó elektronikai forradalomra rímelve kinetikusán is használható, animálható, pontosan szerkesztett jelet tervezett. Az Aicher és csapata által megvalósított arculat alapelemeként dinamikus kontrasztja erősítette a „vidám

*játékok*” koncepciót és színakkordját, betűtípusait és a minimalista piktogramjait.

Az 12. kép alapján jól látható a jel szerkezeti hasonlósága Bill *15 variáció ugyanarra a témára* című sorozatával (6. kép). Közös a spirálforma, a szigorúan megszerkesztett geometriai alap, a számsorokkal alátámasztott formaritmus – kitöltött és üres körcikkek váltott ritmusa.

Viszont amíg *Coordt von Mannstein* egy design probléma megoldására konstruált egy következetes struktúra rajzot, addig Bill az egyetmesség és az autonóm formakísérlet inerciarendszerén belül mozogott sorozat-művével.

Bill elsősorban könyvterveiben építette fel a modulhálós tervezés szabályrendszerét, Aicher, Mannstein és nyomukban sok tervező már a vállalati- vagy intézményi arculati rendszereknél is használták a következetes szerkezetelvű tervezést mint módszert. A disszertáció következő alkotója – *Müller-Brockmann* – még tovább lépett egy lépcsőfokkal és a modulhálós tervezés lehetőségeiből – mint szintetizáló és teoretikus-tervező – egy, a tervezőgrafikai szakmát a mai napig meghatározó, tematikus és összefoglaló könyvet alkotott.

Amióta W. A. *Dwiggins* 1922-ben a *Boston Evening*-ben<sup>82</sup> bevezette a *graphic design* terminust – elsősorban saját grafikai tevékenységének leírására – a *tervezőgrafika* mindig különös viszonyban állt az autonóm művészetekkel. A következő fejezet: *Stankowski* életműve lesz az egyik bizonyíték, hogy a két terület – a funkcióbeli eltérések ellenére – egymást erősítve is művelhető és eredményeik szisztematikus munkával összegezhetőek és végül a design és a képzőművészet területén egyaránt releváns eredményeket hozhatnak.

<sup>82</sup>W. A. Dwiggins:  
A Life in Design.  
<https://www.sappi.com/hu/w-a-dwiggins-a-life-in-design>



### Univerzális átlók

Anton *Stankowski* (1906–1998) tanulmányait és művészeti érdeklődését két meghatározott élmény befolyásolta. Elsősorban a düsseldorfi Galerie Neue Kunst Frau, ahol megismerhette többek között *Max Ernst* (1891–1976), *Otto Dix* (1891–1969) és *Gert H. Wollheim* (1894–1974) művészetét. Másodszorban a *Folkwang School of Design* – ami az akkori Németország nyugati felének válasza próbált lenni a Dessauban elinduló Bauhaus iskolára – ahol három szemesztert végzett el 1926 és 1928 között. Mindenekelőtt az alkalmazott grafikusként és otatóként is tevékenykedő *Max Burchartz* szerepét emelhetjük ki – aki a *Theo van Doesburg* vezette *De Stijl* mozgalomnak is tagja volt – és aki kereskedelmi hirdetések, katalógusokat és plakátokat terveztetett hallgatóival és átadta az akkor ropogósan frissnek számító *funkcionális stílust*. A fotográfia már ekkor kiemelt tárgynak számított Essenben és ezzel évekkkel előzték meg a „példakép” Bauhaust, ahol ez 1929-ig nem volt a tananyag része. Burchartz már ekkor is az experimentális fotó elkötelezett híve volt és munkáinak hatásával tovább gazdagította Stankowski bővülő eszköztárát. (Burchartz egyik tipografikus fotomontázsa – a Bochum Bányászati és Öntött Acélgyártó Egyesület számára készített hirdetés részeként – szerepelt a kor és az egyetemes tipográfiatörténet egyik alapművében, a Jan Tschichold által 1928-ban publikált *Die neue Typographie* című könyv *Fotográfia és tipográfia* fejezetében is. Stankowski tehetsége a design területén hamar megmutatkozott, már 1928-ban két standot is tervezett a kölni *Pressa* kereskedelmi kiállításra, ahol személyesen is találkozott a szovjet pavilont megálmodó *El Lissitzky*-el és munkáira felfigyelt *Max Dalang* is, aki egy progresszív reklámügynökséget vezetett akkoriban Zürich-ben. Invitálására Stankowski itt folytathatta tervezőgrafikai karrierjét – bár rövid ideig fotóriporterként is dolgozott – és hamarosan már mint a svájci konstruktivista tervezőgrafika egyik tehetséges úttörője szerzett hírnevet magának. Megismerkedett *Herbert Matter*-rel és *Richard Paul Lohse*-ével is. A szemek csoportban (*Die Augen*) Stankowski – *Schwarz* vagy más források szerint *Braun* álnéven<sup>83</sup> – *Bill*-el is együttműködött bár az 1930-ra tervezett csoportos kiállításuk végül nem valósult



13. kép: Anton Stankowski: Match King 1928, fotogram

<sup>83</sup> Anton Stankowski: An Overview. <http://www.stankowski-stiftung.de/stankowskio6/basis/englishhtml/Hauptpunkte/anton/anton.html>

meg. Ezekben az években már sajátos, újszerű hirdetési stílusában (a fotó és tipográfia egyedi egyesítésével) kezdett el dolgozni, ami később *“constructive graphics”* néven vált közismerté. Fotósként is folyamatosan megmutatta elköteleződését az objektivitás iránt, de kísérletezőként is vonzotta ez a médium (többszörös- és közvetlen expozíció, torzítás és az elmosódás-bemozdulás is kedvenc eszközei voltak). Ahogy egy 1928-ban készült fotogramja is mutatja (13. kép) a fényképezőgép használatát nélkülöző technikák is érdekelték, amellett, hogy a gyufaszálak ritmusa és grafikai struktúrája – a későbbiekben *„emblémájává”* vált *átlós vonalak* előfutára – jó lehetőséget nyújtott a képek erőtereinek tanulmányozására.

Fotós szemlélete és technikai eszköztára már teljes és naprakész volt ekkor, kísérletei és látásmódja több területen párhuzamba állíthatók a Werner Gräff: *Es kommt der neue Fotograf!*<sup>84</sup> című kötetében publikált neves fotográfusok alkotásaival. 1933-ban a svájci hatóságok visszavonták Stankowski tartózkodási engedélyét, és bár Anton álnéven publikált még néhány fotós és tervezőgrafikai munkát, vissza kellett térnie Németországba, ahol Stuttgartban hozott létre saját stúdiót, de az egyre kedvezőtlenebb politikai helyzet és a közelgő világháború rövidre zárta ezt a progresszív korszakát. A második világháború és a hosszas hadifogság után végül Stuttgartban kellett mindent újrakezdenie: előbb a Stuttgarter Illustrerte fotóriportere, szerkesztője és tervezőgrafikusa lett, majd saját stúdiót alapított 1951-ben Willi Baumeister, Max Bense, Walter Cantz, Egon Eiermann és Mia Seeger társaságában. A kitartó munka és a folyamatosan kiemelkedően magas színvonalon megvalósított tervei a hírnevet is meghozták számára és ekkor már funkcionális tervezőgrafikának definiálta stílusát (*functional graphic designs*). Ezekben az években – korábbi fenntartásai és ódzkodása ellenére – elkezdett vendégelőadóként tanítani a *HfG Ulm*-ban. Ebben a korszakában a plakát, az emblématervezés és az egyre komplexebb grafikai arculatok kialakítása került előtérbe munkásságán belül. Kvalitásainak és emelkedő presztízsének köszönhetően 1955-ben a Mercedes felkérte önálló versenysorozatuk népszerűsítő plakátjának megtervezésére és ezzel ő volt *az utolsó független designer* aki tervezhetett a márkának. A következő évtizedekben már az önálló tervezői stúdiók korszakát a reklámügynökségek egész világot globálisan behálózó rendszere váltotta le. Stankowski plakátterve – következetes és természetes öszinteséggel – életművének az egyik kulcsmotívumára az *átlós szerkezeti vonalra* épült, horizontá-

84 Gräff, Werner (1929): *Es kommt der neue Fotograf!* H. Reckendorf, Berlin, Courtesy Rob Warren Books, New York



**14. kép:**

**Anton Stankowski:**  
**Mercedes Bens Sieg**  
1955, plakát

**15. kép:**

**Anton Stankowski:**  
**Viessmann logó A**  
teljes betűkép és „A”  
betűjének optikailag  
korrigált betűszeme

**85** Airey, David (2019):  
*Identity Designed*  
The Definitive  
Guide to Visual  
Branding, Rockport  
Publishers – II.

lisan tükrözött, dinamikus háttérformába öntve a kompozíciót és a lehető legegyszerűbb, viszafozott stílusban erre került rá a körberajzolt autóból és groteszk, talpnélküli tipográfiából álló üzenet: *Mercedes Benz Sieg*.

**Arculati rendszerek**

*SEL, Deutsche Bank, Viessmann, REWE* emblémák és persze a *Berlin layout* mint egy egyszerű, de átütő erejű strukturális elemekre épülő egységes vizuális sorozat.

Néhány a tervezőgrafika-történetében meghatározó mérföldkő. Talán a legfontosabb összekötő erő ezekben a munkákban Stankowski geometrikus alapú gondolkodása és elköteleződése képzőművészeti és tervezőgrafikai irányainak összehangolása iránt. Tudatosan nem akarta szétválasztani alkotó tevékenységeit, sőt azok kölcsönhatásából építkezett és hozott létre egyedi vizuális világot. Tervezőként viszont mindig szem előtt tudta tartani azt az alapelvet, hogy a designnak az esztétikai funkcion kívül *kommunikációs szerepe* is van, közvetítenie kell azt az üzenetet amit az általa képviselt márkának, szervezetnek vagy vállalatnak közölnie kell. Ahogy Donald Judd nagyon tömören összefoglalta: *“Design has to work. Art does not.”*<sup>85</sup> Ebben az értelemben Stankowski Deutsche Bank emblémája a mai napig tökéletesen és naprakészen működik a bankszékház grandiózis homlokzatán éppúgy, mint apró email aláírásként vagy ikonként az elektronikus felületeken.

Az 1974-ben (*68 éves korában*) tervezett embléma végül kulcsszerepet kapott életművében. Egyrészt a bank növekedése és globális jelenléte ismerté tette nevét világszerte, másrészt esszenciaként sikerült magába sűríttenie Stankowski képzőművészeti elképzeléseit a vizuális struktúráról, redukcióról, a banki „tartalom” megfelelő kommunikációról és nem utolsósorban a design időtálláságáról és nélkülözhetetlen emocionális erejéről. A letisztult szimbólum mögött (*16. kép*)



**16. kép:****Anton Stankowski:****Deutsche Bank logó**

1974. Otl Aicher Sonor

emblémája (9. kép)

1961 és 1975 között

volt használatban,

változatlan formában.

Stankowski banki

szimbóluma viszont

igazi „örökzöld”

tervezőgrafikai

remekmű és 1974-óta

„állja a sarat”

**Deutsche Bank**



jól kivehető az elforgatott vizuális struktúra pontosan szerkesztett – és egyszerűségében is emberi rafinériát, alkotó erőt hordozó – arányrendszere, vonalhálózata.

Amíg Crouwel-nél (*Mr. Gridnik*)<sup>86</sup> maga a modulháló és a rácsozat az ami majdnem mindent meghatároz (mint egy puzzle mintázat ami mindenre rányomja bélyegét) a grafikai tervektől kezdve a betűtervekig, addig Stankowskinál egy több évtizedes és szisztematikus, de jórészt empirikus kutatás és az ebből következő építkezés eredménye volt egy *motívum és kompozíciós rendszerre alapozott design metódus* amit kellő formai változatossággal és tervezői intuícióval tudott kombinálni és autonóm művé vagy tervezőgrafikai kimenetté konvertálni.

**Ferde vonás a négyzetben**

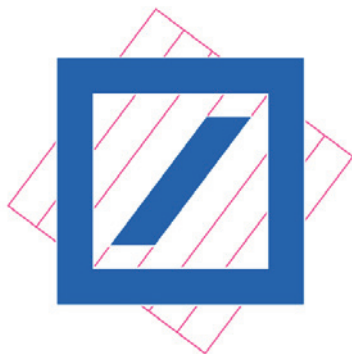
A Deutsche Bank 1973-ban írta ki nemzetközi meghívásos emblémapályázatát<sup>87</sup> a kor neves európai grafikusai számára. A meghívottak között a korszak „nagyágyúí” szerepeltek, köztük a frankfurti Olaf *Leu* tipográfus-tervező, a stuttgarti Hubertus Carl *Frey* (többek között a Kärcher logó alkotója), a kölni Coordt von *Mannstein* (aki az 1972-es a müncheni olimpiai játékok hivatalos emblémáját tervezte korábban), a bázeli Armin *Hofmann* és Anton Stankowski. Ez még az az korszak volt amikor az elismert tervezők saját grafikai stúdióikat vezették és a vállalati és intézményi embléma- és arculattervezés elsősorban tervezőgrafikai folyamat volt, később ez már integrálódott a márkaépítés komplex folyamatába a multinacionális reklámügynökségek és hálózataik kialakulásával és elterjedésével. A neves résztvevőket egy kiemelkedő szakmai triumvirátus bírálta el, akiknek javaslatvételi lehetőségük volt az igazgatótanács számára. A zsűri tagja volt Jupp *Ernst*, aki a német Afri Cola designjáért felelt többek között és a Kassel Iparművészeti egyetemen volt akkor igazgató, Hans *Kuh*, a Novum tervezőgrafikai folyóirat főszerkesztője és Stefan *Waetzold*, a Staatliche Museen főigazgatója Berlinből. A tervezőgrafika akkori mélyen társadalomba integrált szerepét és presztízsét is jelzi egyszerre, hogy ilyen széles és elismert körből választottak szakmai- és társadalmi „ítészeket”.

<sup>86</sup>In remembrance of Wim Crouwel (1928-2019). <https://crouwel.stedelijk.nl/#Memories:2> – 2020. 01. 05.

<sup>87</sup>Kupetz, Andrej (2019.8.12): Brand value added squared. <https://ndion.de/en/brand-value-added-squared/> – 2020.01.03.

**17.kép: A Deutsche Bank embléma szerkezeti vázlata**

Stankowski egy könnyen megjegyezhető grafikai jelbe sűrítette bele autonóm átlós sorozatainak esszenciáját, ami a bankvilág százalék jelének redukált változata is lett egyben.



A kiírás rövid és tömör volt, de tartalmazta a feladathoz tartozó összes szakmai információt: „Az új emblémát világszerte bárhol lehessen használni, legyen grafikailag és technikailag kiváló minőségben elkészíthető, könnyen felismerhetőnek és lehetőleg félreérthetetlennek kell lennie. Összhangban kell állnia cégünk fontosságával és jellegével, ugyanakkor ki kell fejeznie a dinamizmust és a progresszív kilátásokat. A teljes jel tervezésekor használni kell a) a „DB” betűkombinációt vagy b) a fenti jellemzőket mutató szimbólumot.”<sup>88</sup>

Amennyiben a designt a pontosan definiált problémákra adott gyakorlatban megvalósítható válaszként definiáljuk, a Deutsche Bank esetében a kérdések világosan és egyértelműen adottak voltak ahhoz, hogy a megoldás kiemelkedő és előremutató legyen. Az elvárás hangsúlyosan meghaladta a szimpla naprakészség rutinját, korszerűséget és valami újszerűt, tömör vizuális víziót várt el a tervezőktől. Egy jövőbe mutató megoldást, ezzel bőven rálicitálva Karim Rashid már XXI. századi design definíciójára: „A design a kortárs-iasság megfogalmazásáról szól. A design kritikus a környezetünknek, a mindennapi tapasztalatainknak, termékeinknek, mindennek.”<sup>89</sup>

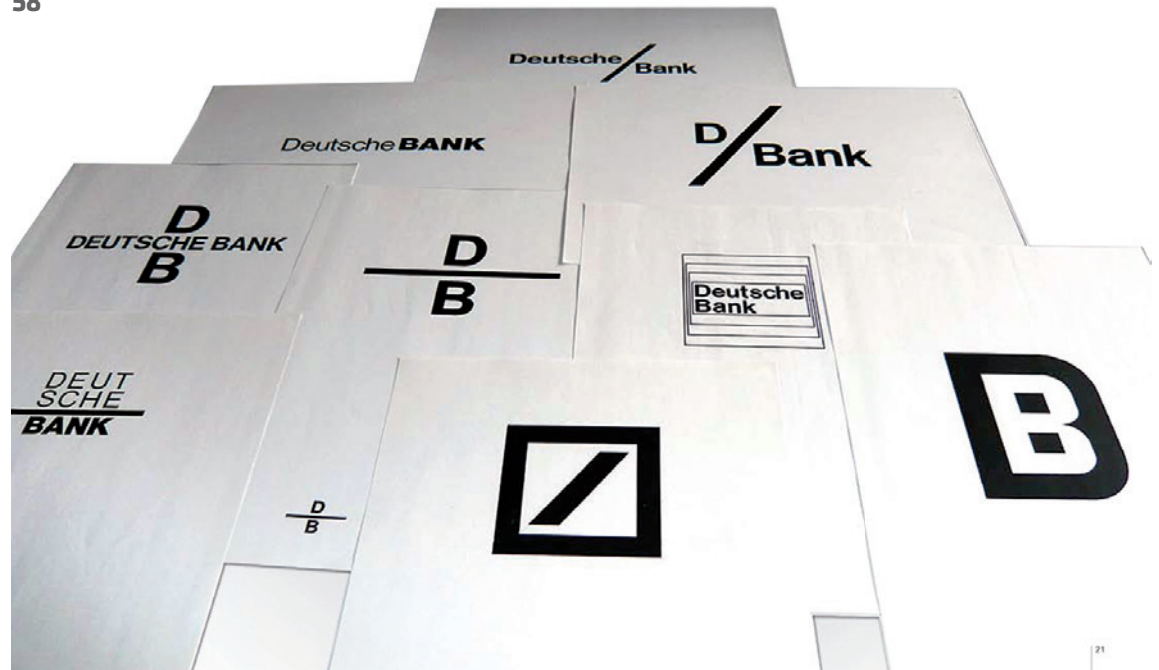
Összesen 140 terv érkezett a szakértő zsűrihez akik 1973. január 19-én rövid listát tártak az igazgató tanács elé, ezen Olaf Leu rendkívül elvont DB betűkép kombinációja volt az első helyen, de Eckart van Hooven a Deutsche Bank egyik finanszírozási vezetője és tulajdonképpen az arculati megújulás legfőbb szorgalmazója az igazgatótanács szóvivőjével egyeztetve Stankowski későbbi tervétette az első helyre, és együtt sikerült a 11 vezetőből álló tanácsot meggyőzniük. Végül a „ferde vonás a négyzetben” lett a befutó – nem egyhangúlag, de többségi szavazattal. (Nem árt tehát, ha a stratégiai döntések előtt van egy vezető, aki valóban elhivatott komolyan

**18.kép: Ivana Sommer: Das ist das Haus der Bank** 2019. Ez a plakát is bizonyítja, a DB logó már a német „kulturális közös nevező” része. <https://www.anfachenaward.de/en/gewinner-201999>



<sup>88</sup> Kupetz (2019.8.12)

<sup>89</sup> Gorenje designed by Karim Rashid Collection. (2011.1.17) <https://www.gorenje.co.uk/pressroom/news/2011/01/5983-Gorenje-designed-by-Karim-Rashid-Collection> – 2019.15.11.



19. kép: Stankowski a Deutsche Bank számára bemutatott pályázati tervei 1973

veszi a briefet és kellő vízióval, megérzéssel rendelkezik a jövő iránt... és még egy kicsit „*rafinált*” is. Innentől kezdve a vállalat marketing gépezete teljes szervezetséggel vezette be az új emblémát.

A DB-aktuell belső újság 1973 decemberi számában publikálták az új jelet, ahol a váltás inkább kifejtették legfőbb előnyös jellemzőit: szándékosan egyszerű kialakítás, mint jel összetéveszthetetlen, könnyen megjegyezhető és felidézhető, időtlen, változatos módon használható fel, világosan különbözik más bankok és bankcsoportok logóitól, szakértői kutatások alapján versenyképes a neves nemzetközi vállalatok márkáival. Később még egy belső „névadó” tanácsot is szerveztek a jel szemantikai jellemzőinek összefoglalására, ahol az „*irányjelző tábla*” („*signpost*”) meghatározás lett a győztes. A Deutsche Bank – ez az 1870-ben alapított tiszteletbeli intézmény a német ipar külkereskedelmének legfőbb finanszírozója – az új arculatával vizuálisan az „*avantgárd*”<sup>90</sup> tagja lett.

<sup>90</sup> Kupetz, Andrej (2019.8.12): Brand value added squared. <https://ndion.de/en/brand-value-added-squared/> – 2020.01.03.

### ***Bankarculat és művészettörténeti terminus?***

Stankowski különleges életpályája a válasz erre a szokatlan kérdésre. Fiatalkori – Svájcban töltött – éveiben kapcsolódott szorosabban a Konkrét Művészet Zürichi köréhez. Malevics 1915-ös szuprematista (a tiszta érzékenység kifejeződése) festménye, a *Fekete alapon fekete*



négyzet<sup>91</sup> óta a huszadik századi absztrakt festészetében – és tökéletessége okán a tervezőgrafikában is – a négyzet lett az egyik leggyakrabban szereplő forma, de Stankowski életművében az „uralkodó síkidom” azonban egyértelműen az *átlós vonal*, pontosabban a téglalap elforgatásával képződött paralelogramma (négy-szög, amelynek két-két szemközti oldala párhuzamos). Stankowski kései korszakában – amikor a hangsúly a tervezőgrafikáról már a képzőművészeti alkotásokra tevődött át – több, szisztematikusan felépített sorozatban kutatta ennek a formának és csoportjainak a kombinációs lehetőségeit. Ebből a szempontból is mérföldkő lett



**20. kép:**

**Anton Stankowski:**  
**Shrag System** 1988,  
225 x 165 cm, akril,  
vászon

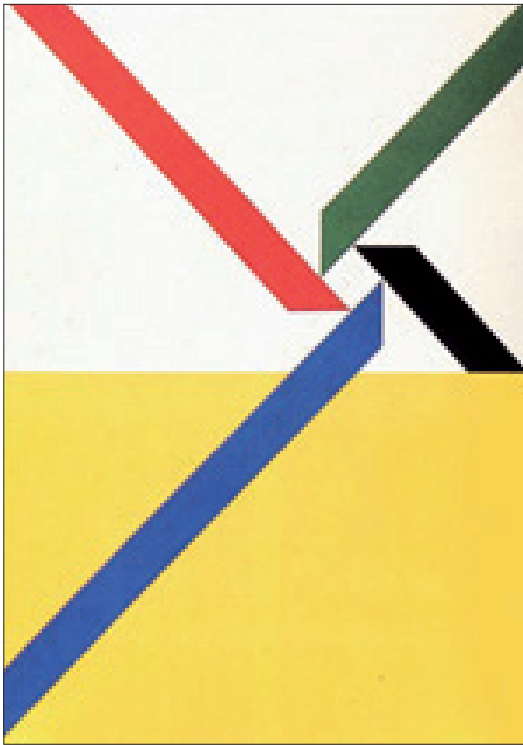
a Deutsche Bank logó, miután bele tudta sűríteni addigi szakmai tapasztalatának minden eszenciáját ebbe a jelbe – egyúttal lemondott „szókincsének” majdnem minden szaváról, hogy a minimálisra redukált elemekkel kimondhassa újra a „mindent”, szinte észrevétlenül, redukáltan és végtelenül sűrűn. Hasonlóan Deleuze „leendés”<sup>92</sup> fogalmához: *A leendések a legészrevétlenebbek: olyan cselekvések, amelyeket csak egy élet tud magába foglalni...* Talán, ha több tapasztalt és széles életpályával rendelkező tervezőgrafikus dolgozhatna napjainkban is az ismert márkák arculatain, máshogy nézne ki a kortárs grafikus kultúra.

Az *emléktervezés* és az *írás* távolról eltérő dolgok tűnhet, de ha tovább olvassuk Deleuze gondolatát rábukkanhatunk arra a mumentumra ami a személyes „hangvételen” túl összekapcsolhatja a két tevékenységet: „*az írás célja nem önmagában rejlik, hiszen, az élet nem valami személyes dolog. Az írás egyedüli célja az élet az általa létrehozott kombinációkon keresztül.*”<sup>93</sup> A személyes meggyőződésen túl, megalkotni egy formát, ami több mint individuális bizonyosságtétel, inkább univerzális jel, mely nyelvek nélkül közvetít egy összefo-

<sup>91</sup> Kazimir Malevics (1878–1935). <https://www.artpool.hu/Research/nevek/Malevics.html>

<sup>92</sup> Deleuze, Gilles – Parnet, Claire (2016): *Párbeszéddek* L'Harmattan, Budapest – 7.o.

<sup>93</sup> Deleuze: *Párbeszéddek* – 10.o.



**21. kép: Anton Stankowski: Átlós sáv, középre pozicionálva**  
1960, 84x60.5 cm,  
olaj, vászon

<sup>94</sup> Celebrating 40 years of the Deutsche Bank logo. <https://www.youtube.com/watch?v=-5uKzRQR-wok> – 2020 jan. 2.

<sup>95</sup> Weöres, Sándor (1979): *Egysoros versek* (VI.), Szépirodalmi kiadó, Budapest

gott formát és szellemiséget – „mindössze” ennyi lenne egy tökéletes embléma vagy *forma-kombináció* feladata. A tervezőgrafikusé pedig az, hogy teremtse meg, illessze össze ezt az összetartozást, rajzolja meg a szimbólumot. Stankowski képes volt megtalálni a végleges formát, szintetizálni benne korábbi vizuális kísérleteit, ezzel biztosítva a kommunikáció egyedi, előremutató módját. Saját maga így összegzi az embléma jelentését a bank hivatalos rövidfilmjében: *„Dinamikus, növekvő és biztonságos. Biztonság egy megbízható, felelősségteljes térben a százalék redukált jelével.”*<sup>94</sup>

További szakmai reflexiójában kifejtette, mi tette a logót formailag- és koncepcionálisan kiemelkedővé és hogyan alkotta meg a márka jellegzetességét és különleges esztétikai státuszát: *„A téma megjelenítésének alapja a szilárd alapháttér és a jövőorientált dinamizmus közötti polaritás. A eltolt, rézsútos sáv szimmetrikusnak tűnik, de valójában aszimmetrikus. A dőlt sáv, amely ezt a per jelet alkotja, úgy van elrendezve, hogy ne ossza a négyzetet átlósan. Ez a meghatározó tulajdonsága. Ez a váratlan vizuális eltolás ami a grafikus kompozícióra vonzza a figyelmet.”*

Az embléma esszenciája egy statikus és egy dinamikus struktúra kombinációja és összecsengése egy többrétegű, funkcionális jelben (17. kép). Stankowski tervében összegzett egy – több évtizeden át logikusan, következetesen kibontott – egyéni formanyelvet és tervezéseméleti módszert, melynek egyetlen tömör, végletekig redukált „szópárjával” képes volt megjeleníteni egy globális bank márkaképét.

Interpretációként Weöres Sándor a minimálisra, szinte a végletekre redukált egyedi versnyelv szakasza lehet a legpontosabb analógia az ilyen mértékű tömörítésre. Pontosabban az *Egysoros versek* ciklus hatodik műve<sup>95</sup> a *„Tojáséj”*, mely tekinthető szimpla, kitalált szópárnak is, vagy bravúros jelentéstömörítő összetételként is értelmezhető, nevezhetjük a megtermékenyített élet egy mélysötét szakaszának, de természetesen nem csak „alkalmazott” funkciót illeszthetünk hozzá, kisajátítás nélkül, önmagában irodalmi művek egységes sorozatát képezik ezek a versek.



### *A ferde vonalak – “The Obliques” Stankowski életművében*

Az átlós vonalak – pontosabban ferde paralelogrammák – és ezek szisztematikus kombináción és kompozíciós variációkon alapuló kutatása vezérmotívuma az életműnek. A tervezőgrafikáival megalapozott világsiker és ismertség után élete utolsó szakaszában az autonóm képépítés- és alkotás került előtérbe és főleg a festészet műfajában kutatta és járta tovább formanyelvének útjait. Az 1983-ban általa létrehozott *Stankowski alapítvány* egyik kiemelt célja – a terebélyes életmű gondozásán túl – hogy két évente jutalmazzon egy intézményt vagy alkotót, aki hűen képviseli az életmű vezérgondolatát: különbségtétel nélkül képviselni a *szabad és az alkalmazott művészet* értékeit.

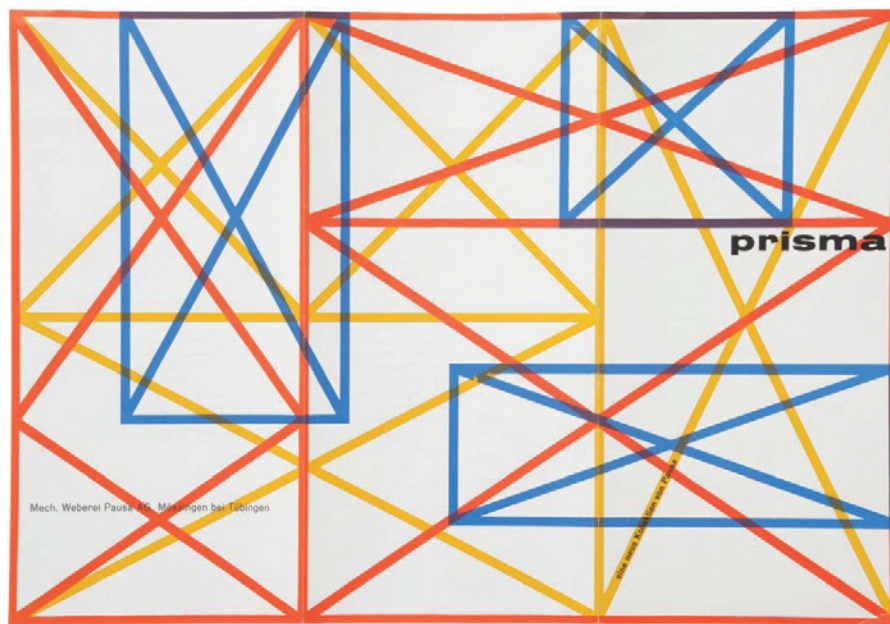
Stankowski életművén belül az évtizedeken átívelő, szisztematikus kutatás és alkotási vortex a ferde geometrikus formákkal több szempontból is párhuzamba állítható a rácsok tervezőgrafikai szerepével. Ez a kontinuum olyan permanens formai hátteret adott munkáinak, mely biztosította a vizuális alkotásainak konzisztenciáját, mégis hagyott elég variációs lehetőséget ahhoz, hogy a megoldások egyedi módon illeszkedjenek az elvárt funkciókhoz, legyen az autonóm táblakép vagy a tervezőgrafika diszciplinája. A *variáció*, az *elmozdulás*, *elforgatás*, *tükrözés*, *transzparencia* valamint a kompozíciós helyzetek folyamatos tesztelése, a formák *kombinatorikus sorozatokba* illesztése jellemzi ezt a Stankowski metódust, amely – a tipográfiai rácsrendszerekhez hasonlóan – geometriai tisztasága okán remek hátteret, vizuális alapszerkezetet biztosít a ráillesztett tipográfiai elemek számára, hogy azok célbajuttassák a kommunikációs üzeneteket.

### *Gestaltungsfibel – tervezési alapismeretek*

Stankowski 1957-ben egy grafikusoknak szánt film forgatókönyv tervében<sup>96</sup> foglalta össze a vizualitáshoz kapcsolódó analitikus kutatásainak alapelemeit – részben az alapján amit már a 30-as években a gyakorlati tervezőgrafikai feladatok mellett oktatási praxisával kiegészített és alkalmazott – talán *tervezési alapismeretek*nek fordíthatnánk le ezt a vizualitáshoz kapcsolódó módszertani alapokat összefoglaló fogalomsorozatot. Ez a kulcsszavakra redukált alaptermatika jól reprezentálja szemléletének és gondolkodásának alapköveit, analitikus

<sup>96</sup> Kupetz, Andrej (2019.8.12): Brand value added squared. <https://ndion.de/en/brand-value-added-squared/> – 2020.01.03

22. kép: Anton  
Stankowski:  
„Prisma”  
reklámkiadvány,  
(megbízó: Pausa) 1958



és következetes gondolati struktúráját ami egész életében nélkülözhetetlennek tartott – már alapszinten is – az alkalmazott és autonóm vizuális világok formaalkotásához és teljeskörű kiépítéséhez.

### *Stankowski szakmai alapfogalmai*

• szétszóródás	• absztrakció,	• kontrasztok,
• hullámok, ritmikus mintázatok (patternek) törvényei,	• szimmetria és aszimmetria,	• fejlődés/progresszió,
• mértékegységek és arányok,	• pozitív és negatív,	• szín,
• mélységelesség és átfedések,	• <i>struktúrák</i> ,	• behatárolt formák és kapcsolódásaik
• konstrukciók és jelek,	• cseppfolyós formák,	• kinetikus mozgás,

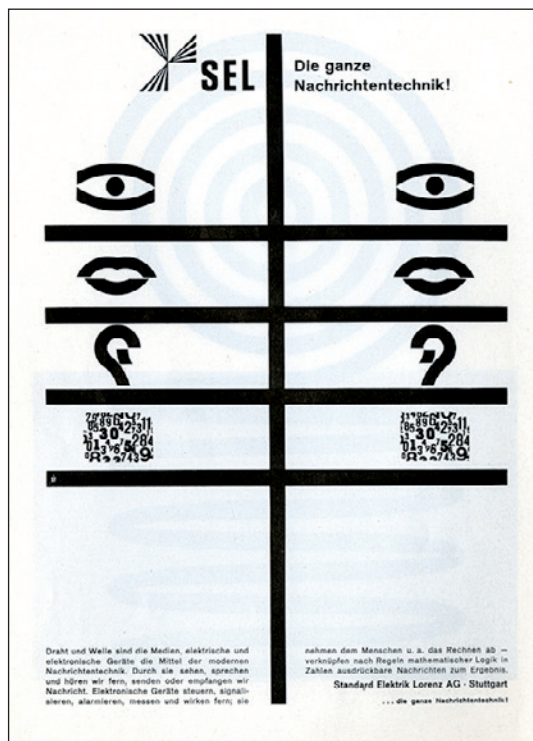
A fogalomtár módszertanilag többségében dialektikus, párba rendszerezett vizuális alapelemek összefüggését, összetartozását és az egyensúlyban lévő ellentéteket tekinti kiindulópontnak. Tulajdonképpen az életmű kulcsszavainak összefoglalása ez a táblázat, benne van Stankowski

vonzódása a fotográfiához (mélységélesség és átfedések), szerkezetelvűsége (konstrukciók és jelek, struktúrák), a vizualitás matematikai alapfogalmakhoz kapcsolása (mértékegységek és arányok, ritmikus mintázatok, törvények) és a jövőbe mutató szemlélete is a progresszió révén. *A struktúrák* fogalma jelzi, hogy bár a grafikai rácsok nem váltak olyan egyértelmű és gyakran látható elemeivé az életműnek mint akár Müller-Brockmann vagy Crouwel esetében, viszont Stankowski tervezési módszertanában és alkotásaiban is alapvető szerepet játszott ezek használata akár a vonalak transzparens ritmusjátékára épülő reklámkiadvány (*lásd 22. kép*), akár egy végletekig redukált embléma vagy autonóm táblakép volt a végeredmény.

### Standard Elektrik Lorenz

A kutatásom fókusza a grafikai alapstruktúrák és rácsok, a komplex arculati tervek összetett, több eltérő eredetű grafikai elemet tartalmazó kompozíciói alkalmasak az ezen szerkezetekre épülő sorozatok bemutatására. Ritka – és napjainkban egyre kevésbé jellemző – hogy

egy tervező az emblémától az illusztrációként használt elemeken át a kész kidolgozott koncepciót a végleges kompozícióig minden vizuális elemet *maga tervezzen és kivitelezzen*. Stankowski a Standard Elektrik Lorenz számára készített anyagai közül nagyon sok ilyen „szerzői” kivitelezés akad. A Stuttgarter székhelyű vállalat fekete fehér hirdetésén (*23. kép*) a kommunikálandó üzenet a teljes távközlési technológia tárháza, természetesen a cég eszközeivel. Stankowski egy egyszerű szimmetrikus kompozíciót választ egy erőteljes, vastag kereszt léniával, és vastag horizontális vonalakra „ülteti” a látást, a beszédet, a hallást és a technológiát szimbolizáló redukált, szimbolikus illusztrá-



### 23. kép:

**Anton Stankowski:**

**SEL** (Standard

Elektrik Lorenz) Teljes távközlési technológia

– hirdetés

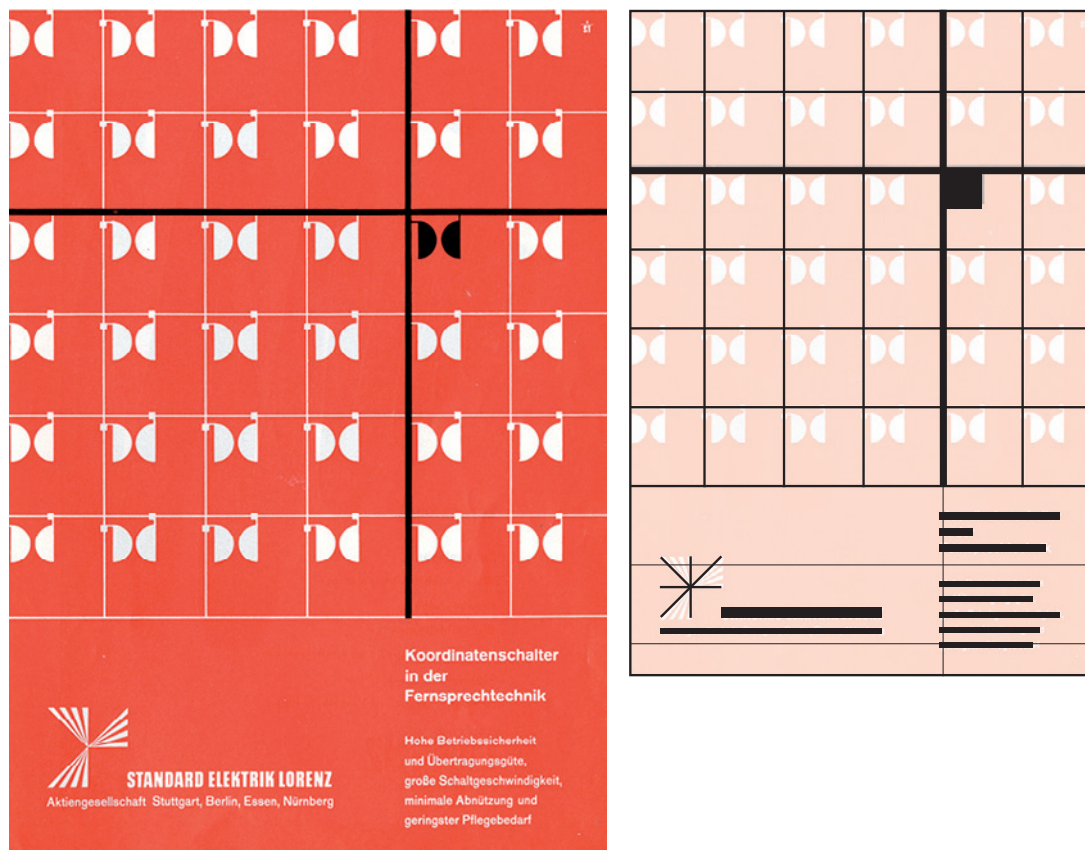
ciókat – a szimmetria és a nyomaték kedvéért balra és jobbra is ugyan azt. Grotteszk betűtípussal, rövidített logóval (SEL) és szellős, fehér területekkel egészíti ki a kompozíciót. A vörös színnel kiegészített termék hirdetésén (24. kép) a grafikai struktúra már dinamikusabb és asszimmetrikusabb is egyben. Az erőteljes „lénia kereszt” itt is uralja a kompozíciót és nem nehéz felfedezni a háttérhálózat meghatározó szerepét sem, erre a 6x6 osztású négyzetrácsra illeszkednek a kompozíció egyetlen íves vonalát tartalmazó, egyben az illusztráció szerepét is betöltő redukált formák. Itt már a teljes, horizontális logó szerepel (amit szintén Stankowski tervezett 1953-ban). A betűakkord és a tördelés természetesen a nemzetközi tipográfiai stílushoz illően talpnélküli, balra zárt és szabadsoros, illeszkedve az asszimmetrikus kompozíciós tengelyt képviselő fekete függőleges negyedik modul kezdő vonalához. Stankowski minimális eszköztárral dolgozik, nincs fotó, transzparencia, csak egy redukált színakkord és tiszta, világos hierarchia. Fegyelmezett, de mégsem unalmas asszimmetria, amit az azonos és inverz formaismétlés tart mozgásban.

### *Lehetséges kísérletek – A tervezés elmélete, Berlin layout*

Stankowski terveinek műfaját és tematikáját tekintve is sokrétű életművében következetesen a tervezés teljes körű és összegző megközelítésre törekedett. Peter von Kornatzki elemzésében találóan foglalja össze az életmű általános és egyedi jellemzőit is: „*a designra soha nem úgy tekintett mint cukormázra bevonatra, ami által a világ vonzóbbá alakítható. Sokkal inkább intellektuális és szellemi lépcsőfoknak gondolta és a XX. század elejének modernizmusa és új vizuális irányai megtanították neki felismerni a folyamatos tervezési folyamat egyszerűségét, amihez csatlakozni tudott. ...olyan tervezőnek tekintette magát, akinek a világ érthetőbbé és tárgyainak olvashatóbbá és elvlenebbé tétele a feladata. Ezért nem ismert el semmilyen alapvető különbséget a szabad és az alkalmazott tervezés között.*”<sup>97</sup> A továbbiakban három meghatározó kulcsszóra redukálja Stankowski életművének eszenciáját: *elrendezés, egyszerűsítés és kommunikáció*. E három fogalom tükröződik azon a tervezőgrafikatörténeti mérföldkőnek tekinthető arculatán is amit 1958-ban tervezett és *Berlin layout* néven vált ismertté. Végletekig letisztult, mégis komplex és összegző munka, egy átlátható és könnyen beazonosítható grafikai struktúra, felkészítve az eltérő tematikákra és azok heterogén vizu-

<sup>97</sup> Kornatzki, Peter van (2006): *Stankowski 06 Aspects of His Complete Oeuvre*, Edited by Ulrike Gauss and the Stankowski Foundation, <https://www.stankowski-stiftung.de/stankowski06/basis/englishhtml/kategorien/gestaltungslehre/gestaltungslehre.html> – 2021.12.30.

**24. kép: Anton Stankowski: SEL** (Standard Elektrik Lorenz) Telefon keresztartók, újsághirdetés és annak grafikai háttérstruktúrája



ális megjelenésére, de szerkezeti megoldásai biztosítékként őrzik az arculat egységességét is. Fő vizuális elemei: egy végig nagybetűs, verzál szedésű, talpnélküli *Berlin betűkép*, egy fordított T betűvel leírható *vonalszerkezet* és biztos kézzel, rugalmasan kezelt *üres* grafikai területek (25. kép). A feladat kommunikációs jellegéből adódóan a felületeken nagy szerep jutott az illusztrációknak amelyek stilisztikailag széles skálán mozogtak és a jól kitalált, következetes grafikai szerkezet biztosítja a megjelenések színes egységességét. Stankowski tervének főbb jellemvonásait Kornatzki a *The Design Theory* fejezetben foglalta össze egyben a tervezőgrafika pontos definícióját is megfogalmazva: „A design az a képesség amely felismeri az összes, a probléma megoldáshoz szükséges alapvető tényezőt, megérti azok speciális tulajdonságait és ellenőrzött módon egyesíti őket egy harmonikus, hatékony egységbe.”<sup>98</sup>

A Berlin layout legfőbb jellegzetességeit a rész-egész viszonyt, az elemek egymáshoz szer-

<sup>98</sup> Kornatzki:  
Stankowski o6





25 kép:

**Anton Stankowski:**  
**Berlin Layout 1971**

vezését, a hierarchiát, az értelem és a szellem szerepét is definiálja: „A design részeket ragad meg, és egészé alakítja őket – de nem additív módon, a mechanika törvényei szerint, hanem inkább integrálva, az értékeiket mérlegelve, az értelem, a szellem és a képzelet alapján.”<sup>99</sup>

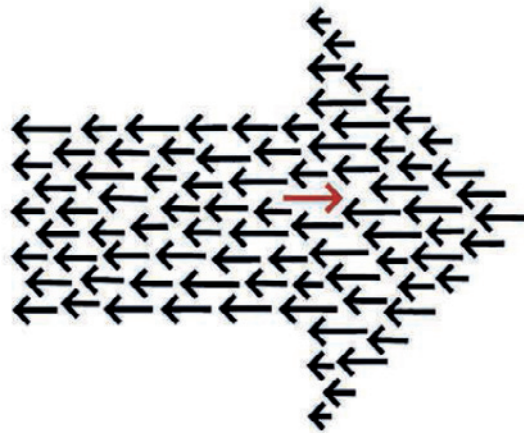
Érdekes megjegyezni, hogy az arculati sorozat leghismertebb borítóján ugyancsak egy Stankowski által ferde formákra épített festményének reprodukciója látható (25. kép), így itt részletként, a design alapelemeként szerepel egy olyan műalkotás ami egyébként autentikus képként is értelmezhető, de a design kontextusa és a kompozíciós struktúra révén egy fontos „alkatrésszé” válik a kommunikáció szolgálatában.

<sup>99</sup>Kornatzki:  
Stankowski o6

*Amikor a gondolat vezeti a formát:*

**konceptuális tervezés**

Ha megpróbálnánk a lehető legkézzelfoghatóbban megfogalmazni Stankowski teljes életművének esszenciáját, hátrahagyott üzenetét akkor – a látható, formai megjelenéseken túllépve – talán a gondolat elsőbbségét, annak formát befolyásoló fontosságát emelhetnénk ki. Ahogy Steven Heller sűrítette egyetlen fogalom párba Stankowski 1972-es kommunikációs allegóriáját (26. kép)



**26. kép: Anton Stankowski: The Arrow Game 1972**

*konceptuális design.* Legyen az háttérstruktúra, modulháló vagy átlós formarend, kompozíciós rendszer, képfeldolgozó eljárás, mindezek előtt nála a gondolat és koncepció az ami elsődleges és alapvetően befolyásolja a megvalósuló grafikai terv legapróbb részletét is. „A koncepcionális tervezési mód megköveteli, hogy a tervező fegyelmezetten használja az egyedi design elemeket – a betűt, a képet, a feliratot – a kommunikáció harmonikus eredménye érdekében. Egyetlen elem önmagában nem képes elérni a célt; mindennek együtt, egy egészként kell működnie.”<sup>100</sup> Heller példája egy kevésbé emblemikus Stankowski mű, tulajdonképpen egy előre kigondolt struktúrán nyugvó koncepció alapján meghatározott és felhalmozott formarend és ritmus, benne egy apró „színes csavarral” ami az egész grafika jelentését teljesen megváltoztatja. Különleges ellentétpárok: a nagy befoglaló forma és a kisebb nyilak ellentétes iránya, rendezettnek tűnő, de gyakorlatilag egyedileg pozicionált alapformák, és a vörös szín, ami megvilágítja a kompozíció alaptételét. Őt nevezhetnénk a hősnek aki dacol a többség akaratával sőt irányával, és az alapformák futása helyett a külső, befoglaló nyíl forma irányát veszi fel: „van egy hős karakter, a piros nyíl, a konformista fekete nyilakkal körülvéve dacosan mozog előre és vezeti a változást a megfelelés ellen.”<sup>101</sup>

Érdekes összehasonlítani Stankowski „filozofikusan rafinált” formáit egy magyar tervezőgrafikai tervvel, a Classmate Studio (Ács Attila, Fölföldi Fruzsina, Kiss József Gergely, Köves Lili)<sup>102</sup> Debrecen 2023 arculattervével (27. kép). Úgyanúgy a nyilak szerepelnek alapmotívumként, ezek

<sup>100</sup> Heller, Steven – Anderson, Gail (2016): *The graphic design idea book Inspiration from 50 masters*, Laurence King Publishing Ltd. London – 28. o.

<sup>101</sup> uo.

<sup>102</sup> Debrecen 2023 – European Capital of Culture – Candidacy [https://arthungry.com/KJG/6396/debrecen\\_2023\\_european\\_capital\\_of\\_culture\\_candidacy](https://arthungry.com/KJG/6396/debrecen_2023_european_capital_of_culture_candidacy)

**27. kép: Ács Attila,  
Fölföldi Fruzsina,  
Kiss József Gergely,  
Köves Lili: Debrecen  
2023 Arculatterv,  
részlet 2019**



szaporítani a tökéletesen egyenrangú és méretű formákat, de mégis a tervező egyedi ítélete véglegesíti a kompozíciót a tervezési folyamat végén. A Classmate szabályos rendbe pozícionált, finoman forgatott gépi esztétikára alpoz, Stankowski viszont szembeállít, egyenként rajzolja meg nyilait, szabad kézzel, manuálisan. A technológia és a grafikai szerkezetre épülő koncepció viszont mindkét esetben egymást és a kommunikációs üzenetet erősíti.

### ***Sztruktúra a koncepció mögött***

Mindkét grafika rendszer háttérstruktúra-használata pontos és előre definiált koncepciót követ, vezérelvük párhuzamos az értekezés egyik háttérgondolatával: *eredetüket tekintve halmazokba rendezett elemek és ezek mellé rendelt művelettel létrehozott komplex sztruktúrák*. A halmazokba rendezett elemek pertinenciája – a pontosan odaillő koncepció – a jelentésüket befolyásoló művelet, az alkotói elv. Az *elforgatás*, eltolás, sodródás, transzparencia, zoom, variáció segítségével változik meg elsődleges, közvetlen jelentésük. Konnotációjuk a létrejött sorozatokban bomlik ki, különböző mértékben rejtett kompozíciós sztruktúrák hatására.

Így változik Stankowski vörös nyila „*hőssé*” a halrajban és a Classmate munkájában sokirányú „*iránytűvé*” a motívumok sorozat-variációja a kultúra sokszínűségének érzékeltetésére.

iránya és változatos forgása is hasonlóan hangsúlyos, de a formák mögötti koncepció alapvetően eltér. A Classmate grafikai alapstruktúrája precízen rendezett, pontos, ahogy a nyilak mérete is egyforma. A formák konceptuálisan összehangolt *irányváltása* a kompozíció vezérgondolata. Metaforaként a két irányt a „*halraj*” kontra „*iránytű*” képpel foglalhatnánk össze. A számítógép hatékonyan és mértani pontossággal tudja



Záró párhuzamként érdekes lehet még egy nyilakból „épített” grafikai terv Rudolph de Harak-tól (28. kép) amely az “Arrow game”-hez hasonlóan szintén az ismétlésen, a ritmuson és a formák egymást erősítő erején alapul. Stankowski – bár sok életrajzi szállal kötődött Svájcához – munkáinak többsége Németországban valósult meg, mégis tervezési elvei, vizuális nyelvezete és a grafikai struktúrákhoz való elköteleződése révén szoros rokonságot mutat a svájci tipográfiai stílus képviselőivel. Steven Heller interpretálása szerint de Harak hasonló szerepet töltött be, de az USA és Svájc vonatkozásában: „Rudy de Harak szilárd kapocs az amerikai és a svájci modernizmus között. Ő volt a konceptuális tartalmú minimalista forma példaképe.”<sup>103</sup>

A vezetési technikához kapcsolódó borítótervén egy nyomdatechnika eszközzel (felülnyomás) próbált mozgalmas szerkezeténet plusz dinamikát adni. Így vallott erről Richard Poulin róla megjelentetett monográfiájában: „Mindig is a ,rejtett rendet’ kerestem, és megpróbáltam valahogyan vagy új formákat fejleszteni, vagy a meglévő formákat manipulálni.”<sup>104</sup>



**28. kép: Rudolph de Harak: Techniques of Leadership**, könyvbörítő, McGraw-Hill Paperbacks, 1964.

<sup>103</sup> Poulin, Richard (2021): *Rational Simplicity*. Rudolph de Harak. Graphic Designer. Volume. <https://vol.co/product/rudolph-de-harak/>

<sup>104</sup> Poulin (2021)

<sup>105</sup> Kalman, Tibor – Miller, J. Abbott – Jacobs, Karrie (1991): *Good history bad history*, Print 45.

<sup>106</sup> u.o.

Tibor Kalman, J. Abbott Miller és Karrie Jacobs közösen jegyzett – és meglehetősen provokatív hangvételű – tanulmányában a design történet szerepéből – egyértelműen az „indokolatlan apoteózissal” szemben – a tervezés folyamat jellegét és komplex társadalmi értékét emelik ki: „A jó szakmatörténetet a kész termékben nem a Modern Művészetek Múzeumába szánt tökéletesség, hanem egy folyamat csúcspontja érdekli.”<sup>105</sup> A DB logó ilyen szempontból egy alkotói sorozat csúcса, végpontja: először egy egyezményes matematikai jelet (százalék) redukált tovább, majd dekontextualizálta és immár mint univerzális szibólumot alkotta újra egy bank logójaként, átítatva egy több évtizedes és következetes „átlós szerkezeti kutatás” eszenciájával és korszerű, letisztult tipográfiával. Így válhatott a műve a „fogysztói táj”<sup>106</sup> egyik legtartósabb ikonjává.



**29/a. kép: Josef Müller-Brockmann:** Beethoven, plakát 1955.

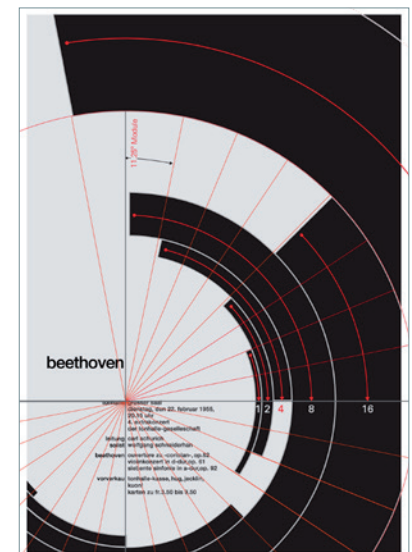
### Szakmatörténeti kánon és „gyakorló történések”

Josef Müller-Brockmann (1914–1996) a tervezőgrafika történet kanonikus és egyben emblemikus alakja, egy korszak kiemelt képviselője (ennek minden előnyével és hátrányával együtt). Zürich szülőtteként tanulmányait a Kunstgewerbeschule-n végezte és később is sok szállal kötődött a városhoz. Kiterjedt tervezési spektrum (kulturális és kereskedelmi plakátok, pályája elején – az ötvenes évekig – sikeres illusztrációs munkák, kiállítástervek), széles körű teoretikus tevékenység (szaklapok szerkesztése, a *New Graphic Design* egyik alapítója és végig aktív tagja, Richard Paul Lohse, Carlo Vivarelli, és Hans Neuburg mellett 1958-65 között), oktatóként Ernst Keller-t követte Alma Materében a Kunstgewerbeschule-n 1958-ban. Szakmai publikációs tevékenysége különösen kiemelkedő, többirányú és kontinenseket átszelő: található összefoglaló jellegű erős pedagógiai vonatkozású könyv: *The Graphic Artist and his Design Problems* (1961), szakmatörténeti összegzés „tényszerű reklámokra, gondolkodásunkat befolyásoló kísérletekre és a stílusirányzatot meghatározó művészi alkotásokra” koncentrált tematikával: *A History of Visual Communication* (1970) – és a disszertáció irányvonalához leginkább illeszkedő, a több kiadást is megélt *Grid Systems in Graphic Design* (1981), a rácsfokuszú tervezési metódus összefoglaló kötete. Egy olyan tervezőgrafikai korszak legismertebb képviselője ami szülőhazájában a hivatalosan is elismert Szellemi Kulturális örökség része (*svájci tipográfiai stílus* – UNESCO – Lizcar, 2018).

Tervezőgrafikai munkáiban a kifejezőmód abszolút, univerzális formáit kereste és ennek kibontására remek lehetőséget teremtett számára a zürichi koncertterem megbízásából huszonnégy éven át készített plakátsorozata (1950–72), amely megfeleltehető a később „svájci tipográfiai stílusként” népszerűvé vált grafikai irányzat kialakulásával és fénykorával.

A széria egyik legismertebb darabja (*Beethoven, 1955*, (29/a kép) a grafikai háttérszerkezetek egy ritkábban előforduló típusa a *centrálisan szerkesztett struktúrára* egyik kanonikus példája. Az általában téglalap alapra

**29/b. kép:** Kimberly Elam: a plakát geometriai háttérszerkezete



szerkesztett modulhálós tervekhez képest ez a közpon-  
tosított kompozíció egy kiemelt centrumot hozott létre,  
ahol a *Tonhalle Grosser Saal* (nagy koncertterem – az  
esemény helyszíne) alcímsor szerepelt.

A „kanonikus” jelző a plakát gyakori szakmatörténeti- és  
tervezéseméleti idézettségét egyaránt jelzi ebben az  
esetben: Kimberly Elam Ringling College of Art & Design  
professzora – aki egy egész könyvet szentelt a geometriai  
szerkesztettség és a design összefüggéseinek<sup>107</sup> – a szer-  
kezeti analízis eszközével tárta fel a design artefaktum  
„láthatatlan” háttér rétegének elemeit.<sup>108</sup> Ez a plakátterv  
egy egyedi, kör alakú középpont körül 11,25°-os cikket  
kijárató modulhálón alapul. Ez a „küllő” alakú vonal-

rendszer a „modulívek” hosszát 5 – 6 – 7 szegmensként határozza meg. Az ív alakú modulok  
szélessége pedig egy egyszerű duplázódási számsoron alapul (1, 2, 4, 8, 16).

Jessica Svendsen, a Yale School of Art-ban, Michael Beirut, 100 napos workshopján is ezt  
a plakátot választotta alapul és mindennap készített hozzá egy-egy parafrázis változatot.  
A sorozatban a Brockmann-féle tervezési módszereket alapul véve kísérletezett és anali-  
zálta azokat, integrálta saját eszközzel, majd variációkat készített a matema-  
tikai rendszer szabályossága és a redukált, de mégis szabad formakezelés között teremtve  
izgalmas párhuzamokat. Csak két vizuális elemet használt fel – a vonalat és a körformát  
– és próbált a kompozíciókban a dinamika és mozgás megidézésével a zenei tematikára  
rímelő sorozatot tervezni.

Maga Müller-Brockmann az eredeti plakáton – ahogy a Rochester Institute of Technology  
hallgató számára tartott előadásán elmondta<sup>109</sup> – próbált a zene legalapvetőbb alkotóele-  
mire koncentrálni: ritmus, dinamika, lendület, mozgás, transzparencia, költészet és elegancia.  
Illetve a függőleges tengely mentén jobbra és balra igazított tipográfiával kiszélesítette  
a centrális kompozíció aktív magját, aminek erejét plakát információinak aszimmetrikus  
pozícionálása is fokozta.



### 30. kép: Jessica

**Svendsen:** Beethoven  
sorozat, 2011.

<sup>107</sup> Elam, Kimberly  
(2001): *Geometry  
of Design Studies  
in Proportion and  
Composition*, Prince-  
ton Architectural  
Press – 2022.II.15.

<sup>108</sup> Josef Müller-Brock-  
mann's Beethoven  
Poster. [https://  
www.behance.net/  
gallery/9862277/  
Mueller-Brock-  
amanns-Beethov-  
en-Poster-Ge-  
ometric-Analysis](https://www.behance.net/gallery/9862277/Mueller-Brockmanns-Beethoven-Poster-Geometric-Analysis)  
– 2022.II.15.

<sup>109</sup> Josef Müller-Brock-  
mann Lecture  
at RIT. [https://  
www.youtube.com/  
watch?v=DslZT-  
9jm6VQ](https://www.youtube.com/watch?v=DslZT-9jm6VQ) – 15:38  
– 2022.II.15.

### *Grid Systems in Graphic Design*

A grafikai háttérszerkezetekre épülő tervezésre vonatkozó ismereteket összegző műve először 1981-ben jelent meg *Grid Systems in Graphic Design*<sup>110</sup> címmel. Ebben az erősen gyakorlatorientált szakmai alapvetésben logikusan felépítve írja le és szemléletes ábrákon keresztül mutatja be az általa követett tervezési filozófia alapelemeit – a margók szerkesztését, a kenyér- és címbetűk definiálását, jellemzőiket és meghatározásukat, a negatív (fehér vagy üres) területek fontosságát – és az oldalkialakítás teljes folyamatát. Bemutatja a tervezés alapját adó mezőket és az őket elválasztó csatornákat, a sorközöket, részletesen tárgyalja a soreggyen tipográfiai problémáját is. Bőséges példatárral és szerkezeti útmutatókkal támasztja alá a 8, 20, 32 tervezési mezőből álló alapszerkezetek tervezési axiómáit. Természetes módon – mivel az általa képviselt stílus egyik alapeleme – a fotóillusztrációk használatára is gazdag példatárral szolgál Müller-Brockmann. Az elméleti matematikai alapok után szemléletes példákkal teszi könnyen elsajátíthatóvá egy *következetes, szerkezetelvű vizuális nyelv* alapjait. Magát a tipográfiai rácsot nagyon lényegretörően definiálja Müller-Brockmann amikor azt „*a problémamegoldás logikai és tárgyi alapjának*” nevezi.

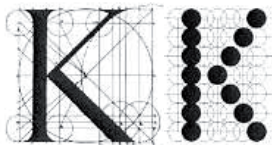
Négy lényeges axiómát emel ki, amelyeket alapvetőnek tart a modulhálós tervezés során:

1. objektív megfogalmazás a vizuális kommunikáció eszközeivel,
2. a szövegek és az illusztratív anyagok szisztematikus, logikus szerkesztése,
3. a szövegek és az illusztrációk tömör elrendezése a saját ritmusuk szerint,
4. a vizuális anyagok összegyűjtése úgy, hogy könnyen áttekinthetőnek mutatkozzanak és struktúrájuk magasfokú feszültséggel legyen átítatva.

Egyetemesség, a kulturális értékek elkötelezett tisztelete, mentális hit egy jobb, megtervezettebb jövőben: ilyen mélyreható etikai motivációk rejlettek a szisztematikus és szigorú formai elvek alapján létrehozott tervei mögött. Az előbb felsorolt univerzalitás és morális elköteleződés jelenik meg a könyv zárófejezetében is, ahol Müller-Brockmann kifejti motivációs hátterét. A szerkezetet és azon keresztül valami általános rend keresését a legfontosabb, egyetemes emberi szükségletként határozza meg: „*Csakúgy, mint a természetben, a rendszerek az élő- és élettelen anyag növekedése és szerkezete – de maga az emberi tevékenység is a legko-*

---

**110** Josef, Müller-Brockmann (1981): *Grid Systems in Graphic Design*, Nigli Verlag



**31. kép:** Neudörffer antikvájának és Müller-Brockmann az Olivetti számára tervezett mátrix elvű betűjének összevete

rábbi idők óta – megkülönböztethető a rend keresésére irányuló törekvéssel... ..A vágy, hogy a rendet magához térítse a megjelenések zavarában mély emberi szükségletet tükröz.”<sup>111</sup> A könyv második felében gyakorlati példákon keresztül tárja fel a tervezési szisztéma működését. Egyrészt megvalósult oldalakat, oldalpárokat prezentál, másrészt minden esetben mellékeli hozzá azok pontosan szerkesztett modulhálós vázlatát is. Külön fejezetet képeznek a vállalati arculatok és ezek háttérszerkezet-elvű megoldásai, valamint a modulhálós tervezés háromdimenziós megvalósulásai: kiállítási standok, pavilonok és tablók is. Érdekes multiperspektivikus párhuzamként Müller-Brockmann összehasonlítja – mint két egyetemes arányrendszert – *Vitruvius* kánonját és *Le Corbusier* Modulorját. További egyedi vonás két betűtervezési szerkezeti rendszer összehasonlítása is: Johann *Neudörffer*, latin nagybetű sora 1660-ból és Müller-Brockmann: *Olivetti ábécé*-je 1972-ből, amit egy 7x9-es mátrix mezőben tervezett meg.<sup>112</sup> (Különlegessége a tervnek, hogy Müller-Brockmann ezzel a betűváltozattal Wim *Crouwel*<sup>113</sup> versenytársaként szállt harcba a megbízónál (lásd 102. oldal). Az abc-eket szerencsére a szerkesztő vonalrendszerük hálózatában prezentálja a szerző, így rögtön szembetűnik a klasszikus tipográfia elvek és a modern svájci tipográfiai stílus közötti különbség. Amíg Neudörffer-nél a szerkesztő vonalak a látható formák pontos, érzéki, egyedi és kifinomult megrajzolásának segítő támaszai addig Müller-Brockmann Olivetti betűtípusában a 63 körből álló mátrix egyenrangú – kitöltetlen és kitöltött – körök modern ritmusa. Elsősorban tehát egy *előre definiált logikai elképzelés* és ennek következményei az ő „betűtervei”. Az íves formáknál például az olvashatóságot csökkentő, de a „formanyelvet tekintve” következetes, *optikai „hibák”,* negatív térközök, ritmus ritkulások következnek be, viszont ezek jellemzően jót tesznek a karakterek egyediségének.

<sup>111</sup> Müller-Brockmann, Josef (1981): *Grid Systems in Graphic Design*, Nigli Verlag – 158.

<sup>112</sup> Müller-Brockmann (1981) – 161.

<sup>113</sup> Ramos, Silva Maria (2015): *Type design for typewriters: Olivetti*. Department of Typography & Graphic Communication, University of Reading – 33.

Müller-Brockmann ebben a művében szintetizálta a modulhálós tervezés módszerét, felhasználhatóságát, történelmi beágyazottságát, ami később támpontot jelentett számos követő számára is, akik vagy gyakorlat- és design orientáltak mint Wim *Crouwel* vagy a tervezés általános programvezérelt koncepciójával bővítették tovább a rács tematikáját, mint Karl *Gerstner*. Másodsorban ez az összefoglaló publikáció rendkívüli népszerűséget szerzett saját maga és az egész svájci tervezőgrafika számára, napjainkig az egyik legnépszerűbb szakmai kiadványként évről évre megjelenik a világ különböző nyelvein.

### *A tervezőgrafikai kánon és a svájci tipográfiai stílus*

Martha Scotford először 1991-ben – vitaindító szándékkal – publikált tanulmányában – *Is there a Canon of Graphic Design History?* – öt általa meghatározott átfogó szakmatörténeti mű alapján magát Müller-Brockmann-t és életművét is átfogóan érintő, széleskörű statisztikai elemzésben tárgyalta a tervezőgrafikai kánon és egy speciális „kategória” a *gyakorló szakmatörténészek* viszonyát. Mivel Müller-Brockmann a „svájci-stílus” legismertebb tervezői között szerepelt már ekkor is és képviselte az egész korszak stílusjegyeit – sőt dokumentálta is műveiben mint teóriát – különösen érdekes a modern grafikai tervezés<sup>114</sup> 1850-től számított történetében elfoglalt helye illetve saját publikációinak ebben betöltött szerepe.

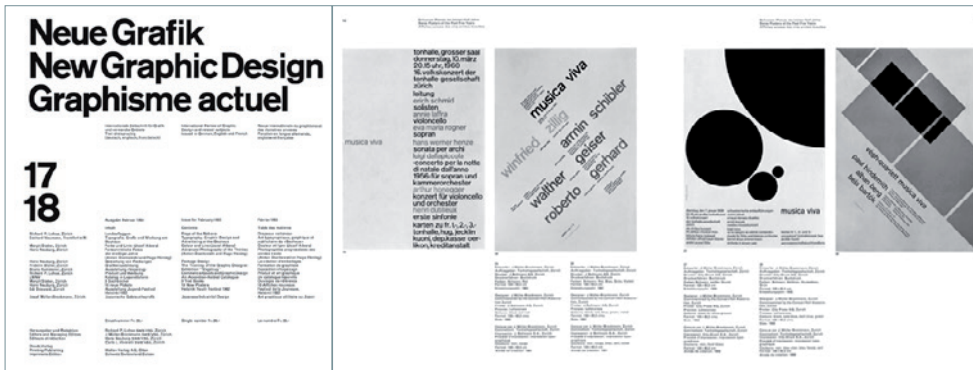
Scotford pragmatikus módon a hetvenes-nyolcvanas évtized legismertebb általános szakmatörténeti áttekintései alapján egy *reprodukciós statisztikát* állított össze. (A tervezők munkáinak nyomdai előfordulási gyakorisága alapján, precíz „terület alapú” számítást végzett és egyben figyelembe vette az egy-egy alkotótól megjelenő reprodukciók számát, méretét, nyomdai megjelenéseinek minőségét is (fekete-fehér vagy „kiemelt” tehát színes).

Az elemzés alapját képező tervezőgrafika-történeti könyvek első kiadásának évie 1968 és 1988 közé estek, az értekezésben tárgyalt tervezési rácsokra alapozott „svájci tipográfiai stílus” kiteljesedése addigra már lezajlott így a kutatásból átfogó kép rajzolódhatott ki az irányzathoz tartozó életművek „kanonizálódási fokáról”. Scotford tanulmánya a következő öt műre épült: Alan Fern és Mildred Constantine: *Word and Image* (1968), Josef Müller-Brockmann: *A History of Visual Communication* (1971), Philip B. Meggs: *A History of Graphic Design* (1983), James Craig és Bruce Barton: *Thirty Centuries of Graphic Design*, (1987), és Steven Heller és Seymour Chwast: *Graphic Style: From Victorian to Postmodern* (1988). A tanulmány summázata egy jól áttekinthető táblázat ahol Müller-Brockmann művei a publikálások gyakoriságát és méretét tekintve is kiemelkedő helyet foglaltak el.

Scotford tanulmánya összegzéseként nyolc tervezőt nevezett meg akik – az elemzése alapján (a könyvekben idézett terveik gyakorisága, mérete és kiemelése nyomán) – hangsúlyos szereplői egyfajta szakmatörténeti kánonnak: Herbert Bayer, Alfonse Mouron *Cassandre*, El Lissitzky, Herbert Matter, Moholy-Nagy László, Josef Müller-Brockmann, Henry de Toulouse Lautrec és Piet Zwart. Érdekesség, hogy két svájci születésű tervező is bekerült a „top nyolc”

<sup>114</sup> Scotford, Martha (1991): *Is there a Canon of Graphic Design History?* AIGA Journal of Graphic Design, 9 (2) – 37–44.





### 32. kép: New Graphic Design, 1965. 17/18.

Borító és belső oldalpár Müller-Brockmann plakátterveivel

**115** Lzicar, Robert – Unger, Amanda (2014): *Designer of the Canon: A Case Study of Swiss Graphic Design Historiography and Tastemaking* [https://www.academia.edu/9904965/Designer\\_of\\_the\\_Canon\\_A\\_Case\\_Study\\_of\\_Swiss\\_Graphic\\_Design\\_Historiography\\_and\\_Tastemaking](https://www.academia.edu/9904965/Designer_of_the_Canon_A_Case_Study_of_Swiss_Graphic_Design_Historiography_and_Tastemaking)

**116** Drucker, Johanna (2009): *Philip Meggs and Richard Hollis: Models of Graphic Design History*. Design and Culture 1. – 51–77.

Art Director's Club beválasztotta a halhatatlanjai közé. Scotford 1991-es kánonjának tömör összefoglalása: az összes kiemelt tervező 1920 előtt született, *európai és férfi*. Nincs küztük tehát egyetlen amerikai és nő sem, viszont Moholy-Nagy révén legalább van egy magyar...

### *Müller-Brockmann mint gyakorló szakmatörténész (practitioner (cum) historian)*

Majdnem három évtizeddel később, Robert Lzicar – az International Committee for Design History and Design Studies kilencedik konferenciáján, 2014-ben megjelent tanulmányában<sup>115</sup> – hasonló kérdéseket vizsgált és a tervezőgrafikán belüli szakmatörténeti kánon alakulása szempontjából a nemzetközi reputáció két fontos alapkövet emeli ki. Elsősorban a svájci tipográfiai stílushoz kapcsolódó *publikációk magas szakmai színvonalát* és másodsorban azt, hogy számos tervező egyformán termékeny volt a design gyakorlati és a hozzá szorosan kapcsolódó *szerkesztői- és szakmai publikációs tevékenysége* során is (különösen Müller-Brockmann és Gerstner). Ez a két tervező élen járt abban is, hogy a műveikben idézett design alkotások és tervezők nyomtatás útján történő népszerűsítésével létrehoztak egy fokozatosan kiépülő *szakmatörténeti és értelmezési struktúrát*,<sup>116</sup> ami jelentősen befolyásolta a tervezőgrafikai szakmatörténet diszciplinájának alakulását. Gyakorló szakmatörténészként a *svájci tipográfiai stílus* és az abból kialakuló, világszerte elterjedő *nemzetközi tipográfiai stílus* kánonjának alapjait rakták le publikációikban. Lzicar több szempontból is nagy fontosságot tulajdonít ezeknek a műveknek: egyrészt a kiadványok megalapoztak egy szakmai *fogalomrendszert*, nyelvhasználatot és ezen túl egyúttal képanyaguk és a felidézett tervek révén a szakmai történetírás

közé, Müller-Brockmann mellett *Herbert Matter* is, aki viszont elég sok szállal kötődött az USA-hoz munkái és kapcsolatai révén: a Harper's Bazaar és Vogue magazinoknak is dolgozott, tanított a Yale-en, tíz évig volt munkakapcsolatban a new yorki Guggenheim Museum-mal és a New York

**33. kép:****A History of Visual Communication, 1971**

Az „idővonalra” illesztett Müller-Brockmann plakátok sorozata

egyfajta *kanonizációs eszközeivé* váltak. A vizuális és szöveges publikációkon végzett diskur-zuselemzése során Lzicar három művön keresztül mutatja be Müller-Brockmann hatását a szakmatörténet diszciplinájának alakulására.



Az első a *New Graphic Design*, amely 1958-as első számától kezdve még egy szerkesztői négyes: *Lohse, Vivarelli, Neuburg* és Müller-Brockmann vizuális szemléletét tükrözi, hatása azonban már nemzetközi volt. Három nyelven, németül, franciául és angolul adták ki és a kiválasztott tematika és képanyag a modern design alappilléreire nyugodott. A kiadvány – bár a szakmára gyakorolt hatása jelentős volt – üzletileg nem tudott sikeres lenni és hét év folyamatos megjelenés után 1965-ben a növekedő veszteség miatt végül megszűnt.

A második Müller-Brockmann meghatározó tervezőgrafika-történeti publikációja: *A History of Visual Communication* (Switzerland, Niggli/Teufen, 1971) két fontos – és alapvetően összefüggő – kérdést vet fel: a tervezőgrafika-történeti kánont mint szakmatörténeti alapot és Müller-Brockmann mint gyakorló tervezőgrafikus és szakmatörténettel is foglalkozó író, teoretikus szerepét ebben a rendszerben. A könyv – a címének megfelelően – a kereskedelemhez kötődő művészetekről a vizuális kommunikációra helyezi át a hangsúlyt formailag pedig egy vízszintes idővonalra „fűzi fel” a grafikai terveket. A publikációban tetten érhető Müller-Brockmann tervezői hitvallása mind a tematika és mind a forma tekintetében: „*próbálj meg tájékoztatni, objektíven, konstruktívan. Soha nem szeretnék demokratikus társadalmunk számára haszontalan termékek vagy ötletek népszerűsítésén dolgozni... hasznosnak kell lenned.*”<sup>117</sup> A könyv első kiadása három nyelven (franciául, németül és angolul) jelent meg, a második angolul és németül, így európa és világszerte ismerté tette Müller-Brockmann nevét és ezen keresztül az általa bemutatott grafikai elveket is.

A harmadik publikáció a Lars Müller kiadó által 2001-ben (1994 és 1996 után harmadszorra kiadott) kiadott, *Josef Müller-Brockmann: Pioneer of Swiss Graphic* című monográfia.

<sup>117</sup> Josef Müller-Brockmann Lecture at RIT. <https://www.youtube.com/watch?v=DslZT-gjm6VQ> – 2022.2.22. – 39:05

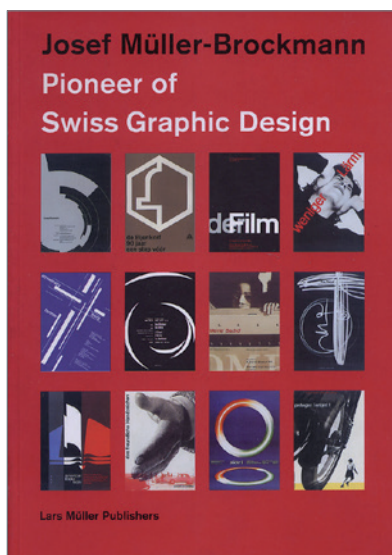


Ha kiemeltük Müller-Brockmann különleges gyakorló tervező és történetíró (*practitioner cum historian*, Scotford, 1991) státuszát akkor a kiadó-szerző és tervező Lars Müller és „missziója” is említést érdemel mint aki – zürichi központtal – évtizedek óta az építészet, design, fotó, művészetek és társadalomtudományok profillal adja ki igényesen tervezett és kiemelekdően színvonalas kiadványait. (Köztük is különleges értéket képviselnek a *Facsimile* kötetek mint például a Moholy-Nagy tervezte Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–1923 vagy Gerstner *Designing Programmes* kiadása 2021-ből.)

A New Graphic Design 18 megjelent száma formai- és elméleti szinten is alap lett a később körülhatárolt szakmai kritériumokkal rendelkező, modern alapokon nyugvó tervezőgrafika számára. A később svájci tipográfiai stílusnak nevezett irányzat programadó platformjaként megmutatta a szűkebben Zürich-re jellemző grafikai diskurzus kommunikációs lehetőségeit és a konstruktív tervezés alapjairól indulva megismertette főbb értékeit az egész világgal. A szerkesztői négyes-fogat által következetesen közvetített tervezési elvek – a tervezők társadalmi felelősségének kiemelt tematikája, az üzenetek hatékony és informatív közvetítése, a rácsrendszerek hangsúlyos használata, erőteljes és objektív fotóhasználat, szabadsoros, groteszk tipográfia – előfutárai voltak a következő években nemzetközi stílusként elterjedő nemzetközi arculati koncepcióknak.

Az itt megkezdett utat folytatta – immár egyedüli szerzőként – Müller-Brockmann amikor komplex formában egy történeti ívű munkában, *A History of Visual Communication*-ban bővítette átfogó szakmatörténeti szerkezetű nézeteit. A róla készült monográfia pedig lezárja a kört és már a borítóján (2001) is egyfajta összegző katalógusként tárja elénk Müller-Brockmann 12 plakáttervét (erőteljesen sugalva a művek kiemelt „kanonikus” státuszát): a rács koncepcionális erejét hirdető *Musica Viva* sorozatoktól a dinamikus fotóhasználatot dokumentáló *Weniger Larm*-on át a kísérleti, fotogram tipográfiát felvillantó 1953-as *Das Plakat „T”* betűjétől az 1975-ös *Akari* éteri fényességéig. Lars Müller az irodalomjegyzékben megadott műveken kívül sok tekintetben támaszkodott Müller-Brockmann önéletrajzi kötetére is (*Mein Leben: Spielerischer Ernst und ernsthaftes Spiel* (1994), ami címében is egy játék a nyelvvel mint egyezményes struktúrával. Az életem: *játékos komolyság és komoly játék*, így a tervező és szakmatörténész, plusz önéletrajzíró Müller-Brockmann és Müller,

**34. kép: Josef Müller-Brockmann – Pioneer of Swiss Draphic Design, 2001.** A borító és a 12 kiválasztott „kanonizált” reprodukció





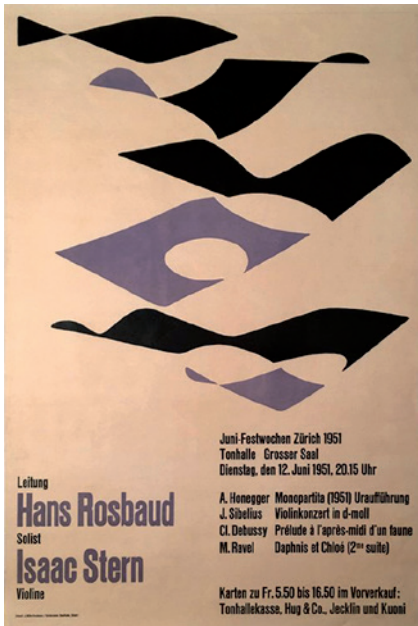
**35/a. kép: Josef Müller-Brockmann:**  
Tonhalle plakát, 1950

a monográfia írója egy sajátos – teljesen objektívnek nehezen nevezhető – viszonyrendszeren keresztül próbálják az életművet elhelyezni a tervezőgrafika történet mezsgyéjén. A könyv a svájci tipográfiai stílus egyik meghatározó alakjaként pozicionálja Müller-Brockmann-t, és ezzel tulajdonképpen lezárul az a háromlépcsős, egymásra épülő narratíva sorozat ami az elméleti alapokat kidolgozó *New Graphic Design*-tól a történelmi távlatokat összefoglaló *A History of Visual Communication*-tól a *monográfiáig* terjed. Müller-Brockmann mindhárom lépcsőfokon saját munkáival is szemléltette a formaalkotó módszereket, másrészt saját maga rácsalapú, tiszta és informatív stílusával hozzá is járult a vizuális üzenetek hatékony célbajuttatásához, és nemzetközi népszerűsítéséhez. Időben lassab lefolyású és jövőbe mutató, de korántsem elhanyagolható a következő „kanonizációs” lépés az említett könyvek és publikációk megjelenése az oktatás területein ahol a megjelenített képanyag, elrendezési és igazítási elvek egymást erősítve fejthették ki hatásukat a következő generációra.

Lzicar háromlépcsős Müller-Brockmann elemzését több ponton alátámasztja Victor Margolin<sup>118</sup> gondolatmenete a tervezőgrafikai szakmatörténeti kánon kialakulásáról. Szerinte nem teljesen véletlenszerű, ahogy az egymást követő publikációk ismétlik, erősítik és egyre szélesebb körben teszik ismerté az általuk kiemelt tervezési elveket és gyakorlatokat, ahogyan az ezeket alátámasztó példák is ismétlődhetnek és nyomatékokat biztosíthatnak saját legitimitásuknak. Margolin nézete szerint viszont a tervezőgrafikai kánon a felsőoktatásban, művészeti egyetemeken nem intézményesült olyan erőteljesen mint például az irodalom. Egyértelműen különválasztja viszont a vizuális kommunikációt és a tervezőgrafikát. Az előbbit nagyobb, kiterjedtebb kategóriának tekinti – Müller-Brockmann is erre a területre fókuszált saját könyvében (*A History of Visual Communication*) – és ennek narratívájában Margolin a *szociológiai* hangsúlyra helyezi a figyelmet, míg a tervezőgrafikát egyfajta sajátos *szakmai gyakorlatnak* definiálja. Hollis<sup>119</sup> meghatározása viszont inkább összekapcsolja a két fogalmat amikor a tervezőgrafikát egy olyan vizuális szakmaként definiálja ami *a jelek megteremtésével vagy kiválasztásával foglalkozik* majd egy gondolat közvetítése – kommunikációs funkció – érdekében mindezeket el is rendez egy felületen. Tehát az ő definíciójában maga az egyedi gyakorlati tevékenység – amely vizuális jelet eredményez, illetve meglévő elemek kombinálásával hoz létre új értéket – szoros szinbiózisban követi a kommunikációs fázis.

<sup>118</sup> Margolin, Victor (1994): Narrative problems of design history, 1994. in *Visible Language*, 28 (3) (Spring 1994) – 233–43.

<sup>119</sup> Hollis, Richard (2006): *Swiss Graphic Design. The Origin and Growth of International Style 1920–1965*. Laurence King Publishing Ltd. – 158–161.



**35/b. kép: Josef Müller-Brockmann:**  
Tonhalle plakát, 1951.

**120** Gessner, Robert S.  
(1957): *Swiss Designer of the Younger Generation*, *Graphis* no. 69. Jan./Feb 1957. a–13.

**121** SGV Schweizer Grafiker Verband.  
<https://www.sgv.ch/>

**122** Hollis, Richard  
(2006): *Swiss Graphic Design. The Origin and Growth of International Style 1920–1965*. Laurence King Publishing Ltd. – 158.

„Individualista” illusztrátorból „anonymus” modernista tervező

Müller-Brockmann a harmincas évei közepén, már sikeres és felkapott tervezőként változtatta meg korábbi stílusának csaknem minden formajegyét. Az 1950 után egy-két év alatt végbement változás jól követhető a *Tohalle* számára készített két plakáttervén: míg 1950-ben (35/a. ábra) még egy jól beazonosítható, rajzos zenészalak motívuma uralja a képtér felső részét – bár karjai és testének felső rész már redukált, összefonódó geometrikus elemekből építkezik – és a tipográfia is antikva betűkre épül (az információk elosztása világos hierarchiát követ és klasszicista Bodoni változatból szedték, a *Tohalle* főcím pedig egy vaskos, végig nagybetűvel szedett szintén talpas változat).

Az 1951-es terve (35/b. kép) viszont már majdnem tisztán hordozza a „svájci tipográfiai stílus” formajegyeit, egyedi sűrített, erőteljesen vertikális arányú groteszk (talp nélküli) betűtípussal szedett címek és információk, normál, végig balra zárt tördeléssel – immár túllépve a végig nagybetűs, antikva írás-

módon. Később Müller-Brockmann lett az *Akzidenz Grotesk* betűcsalád egyik kiemelkedő és aktív felhasználója is (pl.: a sváci Autóklub számára tervezett, különösen dinamikus fotóhasználatáról híressé lett sorozatában is: *Schützt das Kind!* (1953), *Radfahrer-Achtung* (1958) és az 1955-ben tervezett – és korábban már elemzett – *Beethoven-en* is.) A motívumként használt illusztráció jellege itt már jelentősen átalakult: absztrakt, lebegő formák ritmikus ismétlődése, redukált fekete-ibolyakék színakkorddal.

A *Graphis 69.* – 1957-ben kiadott számában<sup>120</sup> – Robert S. Gessner (a VSG: Verband Schweizerischer Grafiker,<sup>121</sup> a Svájci Tervezőgrafikai Egyesület akkori titkára) *Swiss Designers of the Younger Generation* című tanulmányában két jól meghatározható és elkülöníthető irányt említett a svájci fiatal generáció munkáinak elemzésekor. Hollis<sup>122</sup> is ez alapján definiálja a két stílust egyrészt *individualistának*, a másik oldalról pedig *anonymusnak*.

Az első csoportba a hagyománykat követő, az irodalomhoz jobban kötődő, illusztratív jellegű munkákkal jelentkező grafikusokat sorolja. A második pedig a progresszív törekvések gyűjtőhelye, ahol a tervezők nagy hangsúlyt fektetnek a tökéletesen kiérlelt formákra és az absztraktabb, szerkezetelvű design irányában köteleződnek el. Müller-Brockmann váltása az ötvenes

évek elején jól szemlélteti ezt a stílus- és módszertani váltást (35/a, 35/b. kép). Saját szavai is azt támasztják alá, hogy a tervezés – mint egyedi megjelenés vagy habitus – idővel változhat a külső megjelenési forma és a magatartásforma tekintetében is. Ahogyan alkotóként kereste a számára legjobban megfelelő formákat és példalépeket. Korai, egyéni illusztrációkra alapozott „*individualista*” korszakában (az ’50-es évek közepéig) saját elmondása szerint *Matisse*, *Picasso* és *Léger*<sup>123</sup> voltak azok a képi referenciák akiknek munkáival folyamatosan összemérte saját illusztrációit – és bár megrendelése száma alapján és azok megvalósításával sikeres és ismert volt hazájában – hiányolta saját munkáiból a zseniálitást, egyszerűen „csak” jónak gondolta azokat.

Miután az illusztratív tervezés felől az absztrakt, szerkezetelvű „*anonymus*” stílus irányába mozdult el, korábbi formarendjét és a tipográfiát is alárendelte a kifejezés tiszta eszközeinek. Maurice *Barnwell*<sup>124</sup> *releváns, hatékony és befogadó design-történet* felfogása szerint egy belső irányváltásként értelmezhető Müller-Brockmann „új korszaka”. Amennyiben a tervezőgrafikára a vizuális kimeneteket létrehozó gondolkodás és a cselekvés egy módjaként tekintünk, ez a váltás jól párhuzamba állítható Daniel *Kahneman*<sup>125</sup> pszichológus gondolkodási rendszereivel. Ő két eltérő metódust állított fel – és nagyon tömören gyors és lassú gondolkodásként definiálta azokat. Az első a *gyors*, ami intuitív és érzelmi rendszer és ezzel párhuzamosan szerinte létezik egy *lassabb*, megfontoltabb, logikán alapuló gondolkodási rendszer is.

Az 1955-ben a Zurich Kunstgewerbemuseum rendezett, *Grafiker: ein Berufsbild/Tervezőgrafika: egy foglalkozás képekben* kiállítás tükrében túlzott redukciónak tűnik azonban erre a két irányra korlátozni a korszak svájci tervezőit. A VSG (*Verband Schweizerischer Grafiker/Svájci Tervezőgrafikai Egyesület*) tagjainak összetétele is sugall egy ennél színebb földrajzi képet: *Zürich* a kegnépesebb, domináns központ 105 taggal, majd *Bázel* következik 35, Bern 29, St. Gallen 12 és a francia nyelvű régiók 11 fős taglétszámmal. A számok az oktatáshoz hasonlóan itt is a dichotómiát jelzik, de finomítva a régiók eloszlását.

**36. kép: A Graphis 69. száma**, Rosemarie Tissi, Nelli Rudin, Werner Zryd és Marcel Wyss terveivel



<sup>123</sup> Josef Müller-Brockmann Lecture at RIT. <https://www.youtube.com/watch?v=DslZ-T9jm6VQ> 2022.02.22. – 19:28

<sup>124</sup> Barnwell, Maurice (2021): *Design and culture. A transdisciplinary history*. Purdue University Press.

<sup>125</sup> Kahneman, Daniel (2013): *Thinking, Fast and Slow*, Anchor Canada – 20–24.

A nemzetközi tipográfiai stílus külföldi expanziója előtt még Svájcban belül – sőt egy-egy tervezői életművön belül – is voltak eltérések a tiszta stílusmeghatározások között. Személetes példa erre Adolf *Flückiger* (1894–1970) is – aki berni székhellyel – különlegesen eklektikus és stílárisan sokszínű életművet hozott létre. A helyi festő és vakolatgyártó vállalat a F. Gygi+Co. számára 1955-ben készített hirdetése formailag abszolút szinkronban áll az „anonymus” tervezési módszerekkel (tiszta-, geometrikus-, pontosan megszerkesztett-, monokróm formák asszimmetrikus ritmusa, viszont a minimálisra redukált információ nem talpnélküli, hanem klasszicista, talpas betűkkel van szedve, egyfajta

„vegyes vonásként”. A Grindelwald First (a svájci Alpok

egy híres turisztikai célpontja) népszerűsítésére készült munkája 1957-ből (tehát két évvel későbből) tipográfiájában végig nagybetűs (verzál) szedés és egy lendületes, érzelemgazdag kézírás középre zárt ötvözete, felülnyomott sárga téglalap előtt, a főmotívum pedig egy háttérétől megfosztott (körberajzolt) fotózott női alak, kimondottan a hagyománykövető, képközpontú, illusztrált „individualista” stílus formajegyeit hordozza, tehát egy a turisztikai célcsoport elvárásaihoz illeszkedő, populáris de szigorúan szakmatörténeti szempontok szerint „hibrid” stílus.

Flückiger munkássága is bizonyítja, hogy nemcsak egyirányú és visszafordíthatatlan folyamat volt az „anonymus” stílus előretörése az ötvenes években másrészt nem csak Zürichben és Bázelen volt fejlett és sokszínű a tervezőgrafikai kultúra. A grafikusok – akik Johannes *Itten* szerint – felelnek többek között azért, hogy „vizuális karaktert adjanak a modern életnek” nem egy leegyszerűsített síkon végezték munkájukat. A szakmatörténeti kánon, mint egy egyszerűsített és kellően szűkített, mérvadó lista gyakran szabványosít bizonyos kritériumokat, de ez nem jelenti egyben azt is, hogy a szakma minden egyes részterületére kiterjednének. A svájci tipográfiai stílus mint a grafikai szerkezeteken alapuló

---

**37. kép:**

**Adolf Flückiger:**

**Hirdetés** F. Gygi+Co.,  
1955




---

**38. kép:**

**Adolf Flückiger:**

**Grindelwald First,**  
1957





metódus és *szakmatörténeti monolit fogalom* felülvizsgálatra és finomításra szorul: területileg sokkal sokszínűbb és stilisztikailag sem olyan homogén mint ahogyan a legtöbb hivatkozás és szakirodalom kategorizálta korábban.

### *A stílus apoteózisa*

E szokatlanul magasztos alcím Michael J. Golec tanulmányából<sup>126</sup> származik, ami ad egy összefoglaló értelmezést egyrészt Müller-Brockmann, másrészt – kiterjesztve az értelmezés hálóját – a svájci tipográfiai stílus egészének. A korszak fennkölt, idealisztikus értékeléséhez az ő életműve és szemlélete is nagyon sokat hozzatett és egy grafikai szemlélet csúcspontjaként értékelhető a tervezőgrafika történetében ami egyben a modern, racionális alapokon építkező stílus végpontja is lett. Müller-Brockmann *a formák megjelenését* addig tökéletesítette amíg azok *egyenértékűvé* nem váltak a tartalommal<sup>127</sup> – vallja Purcell 2006-ban megjelent könyvében. Az ötvenes évek elejétől 1957-ig tartott a svájci tipográfiai stílus kialakulása, 1958 és 1965 között az *apoteózis és kanonizálódás*, 1966-tól kezdődően pedig már exportálták a stílust a tervezők nemzetközi munkáik révén és „*nemzetközi tipográfiai stílusként*” terjedt el globálisan.

A grafikai rács mint szerkezeti hálózatrendszer és rendszerező struktúra a kialakulása során egy egyre tökéletesedő pragmatikus eszközből komplex vizuális rendszerré és tervezőgrafikai irányvonal-hálózattá kristályosodott, majd ennek „exportálása” után egy általánosan elterjedt nemzetközi irányzatként vált meghatározóvá.

A disszertáció későbbi fejezeteiben látjuk majd, miként fog változni az általános és egyéni tervezői viszony ehhez a formai- és módszertani örökséghez a nemzetközi tipográfiai stílus lecsendesesése után (Apeloig, Loeb, Tissi, Weingart), illetve milyen különböző módon kezelik ezt a szakmatörténeti örökséget a kortárs tervezők akik az egyéni stílusjegyeken túl a kollektív gondolkodás és problémamegoldás területén is együttműködnek (Automaticostudio, Norm, Experimental Jetset).

<sup>126</sup> Golec, Michael J. (2008): *Review essay*. Design Issues: Volume 24, Number 2 Spring 2008

<sup>127</sup> Purcell, Kerry William (2006): *Josef Müller-Brockmann*. Phaidon Press Limited, London – 80.

### **A flexibilis ráctól a tervezési programig**

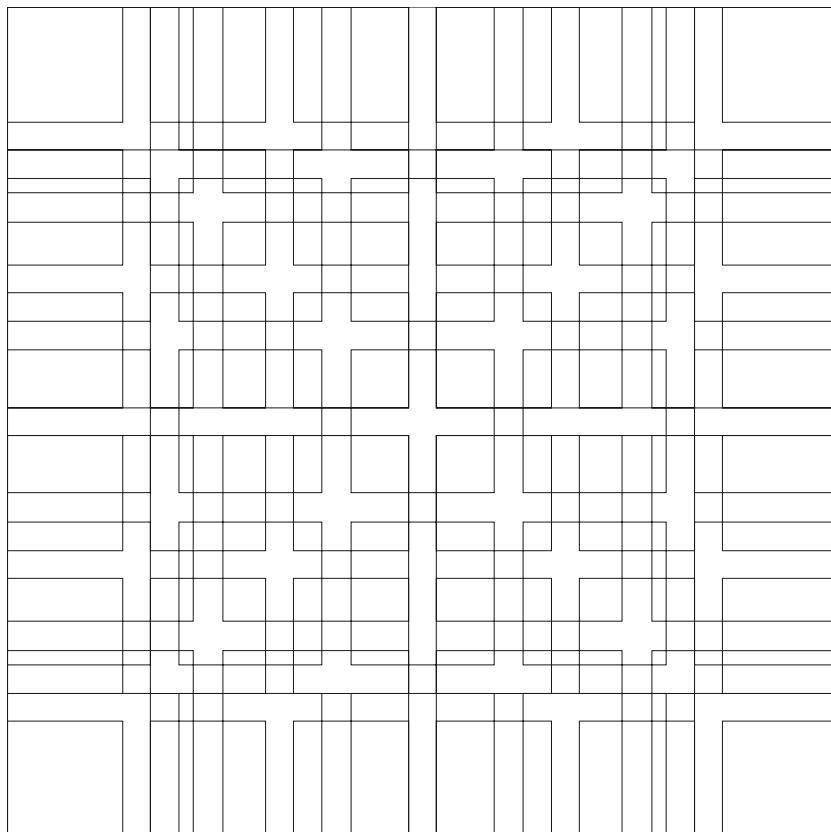
Karl *Gerstner* (1930–2017) Svájcban született és az Allgemeine Gewerbschule Basel hallgatója volt ahol Emil *Ruder* (1914–1970) volt az egyik mestere. Abban az országban született és élt ahol – bár hivatalosan négyféle államnyelv is van, tehát egyedülállóan sokszínű, heterogén a nyelvi közeg – a vizuális nyelv karakteres és egyedi, könnyen felismerhető jellegzetességek sorát hordozza magán. A tanulmány többi szereplőjéhez hasonlóan Gerstnernek is több területre terjedt ki tevékenységi köre: tervezőgrafikus művészként, teoretikusként, tipográfusként, képzőművészként és vizuális kísérle-teszőként is maradandó értékeket hozott létre. Mindezek az életműszegmensek azonban egy következetes, strukturális szintézis kísérletének a szeletei és a vizuális tervezés szabályalkotásának és megközelítésének különböző irányú kimenetei. Már fiatalon nemzetközi sikereket elérő vizuális tervezőből kutató-kísérletező lett, majd a New York-i kiállításán (1973) már elsősorban a vizuális kombinátort láthatjuk alkotásait.

Gyakorlati tervezőként 1959-ben Markus Kutter társaságában megalakította a *Gerstner + Kutter* ügynökséget amely később *Gerstner, Gredinger és Kutter (GGK)* névvel nemzetközileg is elismert reklámcéggé fejlődött. Élete második felében egy felvásárlást követően visszavonult az aktív ügynökségi munkától és elismert arculattervezőként olyan márkákkal működött együtt mint a *Swiss Air*, a *Burda* és a *Langenscheidt*, továbbá az *IBM* globális arculati-tanácsadójaként és tervezőjeként is dolgozott.

### ***A flexibilis/mobil grid***

1962-ben megbízást kapott a *Capital* nevű negyedéves üzleti magazin tervezésére és ehhez a munkájához egy elsőre hihetetlen összetettnek tűnő „mobil rácsos” hálózati rendszert szerkesztett. Bill 1940-es *The New Architecture* című könyve után bő két évtizeddel Gerstner rácsrendszere vizuálisan és koncepciójában is új megközelítést hozott. Egy olyan – következetes és nagyszámú variációra is nyitott – háttérszerkezetet tervezett amely csak alaposabb elemzés után tárja fel belső logikájának „szépségét”. Az alapegység egy sor – ami a kenyérbetű mérete és magában foglalja a sorközt is. A szöveg- és kép területeit egyszerre egy, két, három, négy, öt és hat oszlopra oszthatjuk. A teljes szélesség mentén 58 egység van. Ez a



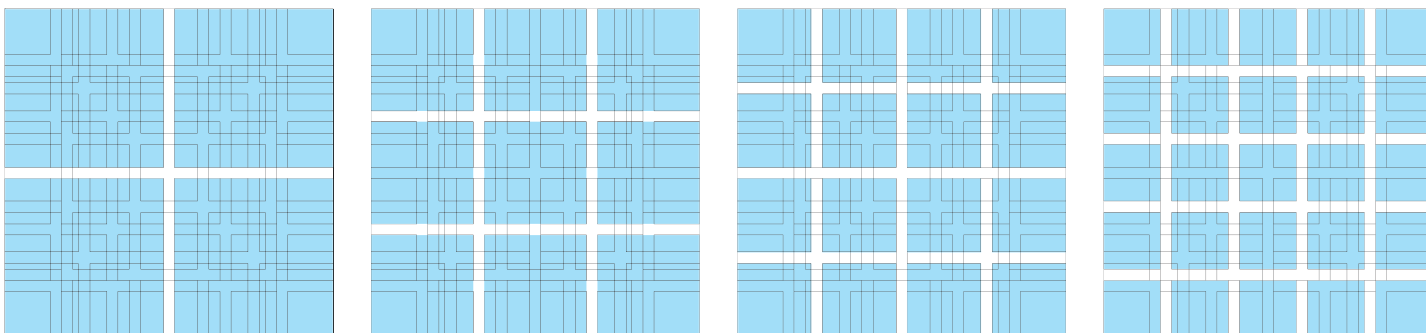


**11. ábra:**  
**Karl Gerstner**  
**„flexibilis vagy mobil**  
**gridrendszer” 1962.**

Üres „kitöltetlen” állapotában egy összetett, absztrakt ábra hatását kelti. (Ellen Lupton: *Thinking with Type. A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, & Students.* Princeton Architectural Press, 2010. 194. o. alapján újraserkesztve)

Használatát a disszertációban lásd az előző oldalpáron

logika akkor tartható, ha az oszlopok között mindig két egység van. Azaz: így minden esetben az egységek maradék nélkül oszthatók: két oszlop esetén az 58 egység  $2 \times 28 + 2$  (oszlopok közötti távolság); 3 oszlop esetén  $3 \times 18 + 2 \times 2$ ; 4 oszlop esetén  $4 \times 13 + 3 \times 2$ ; 5 oszlop esetén  $5 \times 10 + 4 \times 2$ ; 6 oszlop esetén  $6 \times 8 + 5 \times 2$  10 pontos egységből áll. Ez a szisztéma bonyolultnak tűnik annak, aki nem ismeri hozzá a „kulcsot”. Némi gyakorlás után azonban már könnyen használható és egy vizuális háttérprogramként a következő oldalsorozatok szinte kimeríthetetlen variációját nyújtja. Ebben a vonalhálózatban Gerstnernek sikerült megterveznie a *rugalmasság* és a *rendszerhez tartozás szerkeztettségének* egyedi kombinációját, egy olyan intelligens alapot amely hosszútávon is működőképes. A legváltozatosabb szöveg- és képritus igényeket is kiszolgáló háttérhálózatot tervezett. Gerstner módszere ebben az esetben tekinthető egy szerkezetelvű, *konceptuális modulhálónak* is.



### 12. ábra:

#### Karl Gerstner „flexibilis gridrendszere”

Az újrarájzolt, kék színnel kiemelt változaton jól látható a design-szerkezet változási rugalmassága négy, kilenc, tizenhat és huszonöt mező-osztás esetén

Metódusát alkalmazva a tervezés – egy pontosan definiált problémához választott, meghatározott – elemhalmaz és azok *logikai itiner* alapján kombinált sorozata a végső kimenetig. A létrejött tervek és megoldások a következetes tervezési elvek vizuális kimenettel bíró sorozataiként – oldalpárjaiként – funkcionálnak. Gerstnernek ez a tervezőgrafikai alapú, de teljes designfolyamatok konceptuális programozhatóságát vizionáló gondolatmenete vezetett át mestermunkám kontextusához. Egy olyan modulhálózathoz köthető szakmatörténeti aspektusként támasztotta alá, hogy egy előre kitalált program és megoldásvezérlő gondoltsor lehet egyenrangú, konceptuális elem. A tervezés a létrejövő megoldások halmazának – egy konceptuális és egy fizikai hálózat halmazának – metszete.

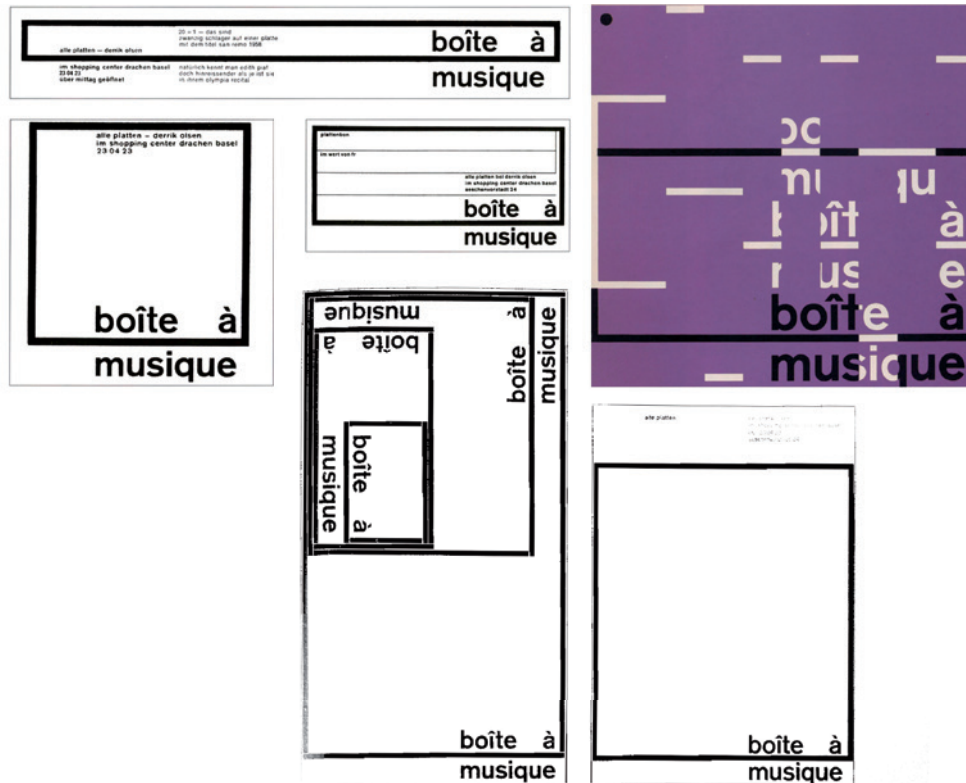
### Reszponzív fiziognómia

A *Boîte à Musique* (1959) (39. kép) bázeli lemezbolt számára készült arculatterv – vagy inkább fiziognómia azaz „arcvonástan” – jól példázza Gerstner tervezési megközelítését. Azért különösen érdekes, mert a létrehozott, alkalmazkodó, bár minden esetben a funkcióhoz és a felületek arányához igazított elemek egységben alkotják az arculati rendszert, ami érzékenyen változik a kontextusok függvényében. Ez az alapelv nagyon hasonlít korunk webdesign módszerére – a *responsive design*-ra – ami röviden a képernyő méretéhez rugalmasan igazodó tartalom megjelenítést jelenti. Egyazon struktúrált információ másképp jelenik asztali gépen, tableten vagy okostelefonon a képernyőfelbontás- és arány függvényében. A *Boîte à Musique* arculatánál is a hordozó felület arányrendszeréhez igazodnak rugalmasan a vizuális elemek. A betűképek és a hozzájuk rendelt keret is rögzített elemek; ahogy a köztük lévő kapcsolat és a

**39. kép:**

**Karl Gerstner:**  
**Boîte à Musique,**  
arculatterv, 1964.  
(részlet)

Gerstner tervezési elve – az arculati elemek a befoglaló forma arányának függvényében rugalmasan változnak – ennél az aculatnál hasonlóságot mutat napjaink responsive design módszerével. A logotípus változat akkor működik, ha az adott megoldásra váró problémához a legjobban illeszkedik.

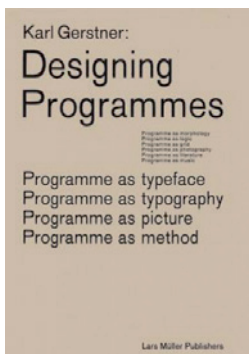


*variálhatóság elve* is. Attól függően, hogy a Gerstner-féle módszert profi tervező vagy laikus használja – az alapelvek nem módosulnak, a programszerű megközelítés változatlan marad – csak a diskurzus összetettsége változik. A módszer „*generatív tulajdonságai*” szintén azonosak, az eredmények viszont olyan változatosak, mint a játékosok, akik az alapformát kitalálják.

### ***A Designing Programmes – 1963/2019***

Gerstner *Designing Programmes*<sup>128</sup> (1964) című műve a kutatás előző szereplőjéhez képest egy fontos elmozdulás. Az empirikus tervezési módszerek mellett ő már szisztematikusan is keresi a konkrét elemek általános rendszerét, függetlenül attól, hogy a módszer biztosít-e bármilyen valós megoldást. Célja a jól definiált tipográfiai és grafikai problémák megoldása, a formai és a színproblémák felderítése, a vizualitás minden elemének kiválasztása során a *döntéshozatali folyamat átláthatósága*. Magának a vizuális tervezésnek a tudomány racionális módszereihez

<sup>128</sup> Gerstner, Karl  
(1964/2019):  
*Designing  
Programmes*, Lars  
Müller Publishers



#### 40. kép:

**Karl Gerstner:**  
**Designing**  
**Programmes**, Lars  
Müller Publishers  
2019.

való közelítése. Módszerének egyik magja az alapháló mint elem, a konstans kombinációk és a lehető legjobb variációk megtalálása. „*A tipográfiai rács,*” írta, *arányokon nyugvó irányelv a szöveg, a táblázatok, a képek stb. számára. Ez egy formákhoz ragaszkodó program, egy megelőlegezett „x” egy ismeretlen tartalomnak. A probléma: megtalálni az egyensúlyt a maximális szabadsággal való maximális beilleszkedés között. Vagy: a lehető legnagyobb számú állandók a lehető legnagyobb változékonysággal kombinálva.”<sup>129</sup>*

A módszer alapját képező lehető legnagyobb számú állandót és a legnagyobb változékonyságot Gerstner egy tervezési táblázatban foglalta össze. Négy nagyobb kategória: *alap-rendszer – szín – megjelenés – és kifejezés* illetve ezek alkategóriái alkotják a szisztémát, ami a flexibilis grid-rendszerhez képest már lineáris, táblázatformátumú és jobban áttekinthető:

**1. táblázat: Karl Gerstner általános „tervezési mátrixa”,** in Karl Gerstner: *Designing Programmes*, Alec Tiranti, 1964, 9. o. – újraserkesztve

<b>a) BASIS</b>					
<b>1. Components</b>	11. Word	12. Abbreviation	13. Word group	14. Combined	
<b>2. Typeface</b>	21. Sans-serif	22. Roman	23. German	24. Some other	25. Combined
<b>3. Technique</b>	31. Written	32. Drawn	33. Composed	34. Some other	35. Combined
<b>b) COLOUR</b>					
<b>1. Shade</b>	11. Light	12. Medium	13. Dark	14. Combined	
<b>2. Value</b>	21. Chromatic	22. Achromatic	23. Mixed	24. Combined	
<b>c) APPEARANCE</b>					
<b>1. Size</b>	11. Small	12. Medium	13. Large	14. Combined	
<b>2. Proportion</b>	21. Narrow	22. Usual	23. Broad	24. Combined	
<b>3. Boldness</b>	31. Lean	32. Normal	33. Fat	34. Combined	
<b>4. Inclination</b>	41. Upright	42. Oblique	43. Combined		
<b>d) EXPRESSION</b>					
<b>1. Reading direction</b>	11. From left to right	12. From top to bottom	13. From bottom to top	14. Otherwise	15. Combined
<b>2. Spacing</b>	21. Narrow	22. Normal	23. Wide	24. Combined	
<b>3. Form</b>	31. Unmodified	32. Mutilated	33. Projected	34. Something	35. Combined
<b>4. Design</b>	41. Unmodified	42. Something omitted	43. Something replaced	44. Something added	45. Combined

<sup>129</sup> Gerstner, Karl (1964/2019): *Designing Programmes*, Lars Müller Publishers – 29.o.

Érdeemes a gyakorlatban is megvizsgálni, hogyan működik ez a táblázatszerű, kombinatórikus metódus egy konkrét logóterv esetében. Gerstner egyik betűkép megoldásánál (*Intermöbel logotípiá*) a konkrét táblázat így néz ki. (2. táblázat). (Vörös színnel emeltem ki az „aktív” mezőket és ezen belül inverzzel a különösen fontos, meghatározó jegyeket.)

**2. táblázat: Karl Gerstner „tervezési matrixa”** az általa tervezett Intermöbel logotípiá jellegzetességeire alkalmazva, (vörössel kiemelve a különösen fontos jellemzők) in. Karl Gerstner: *Designing Programmes*, Alec Tiranti, 1964, 9. o.

<b>a) BASIS</b>					
<b>1. Components</b>	11. Word	12. Abbreviation	13. Word group	14. Combined	
<b>2. Typeface</b>	21. Sans-serif	22. Roman	23. German	24. Some other	25. Combined
<b>3. Technique</b>	31. Written	32. Drawn	33. Composed	34. Some other	35. Combined
<b>b) COLOUR</b>					
<b>1. Shade</b>	11. Light	12. Medium	13. Dark	14. Combined	
<b>2. Value</b>	21. Chromatic	22. Achromatic	23. Mixed	24. Combined	
<b>c) APPEARANCE</b>					
<b>1. Size</b>	11. Small	12. Medium	13. Large	14. Combined	
<b>2. Proportion</b>	21. Narrow	22. Usual	23. Broad	24. Combined	
<b>3. Boldness</b>	31. Lean	32. Normal	33. Fat	34. Combined	
<b>4. Inclination</b>	41. Upright	42. Oblique	43. Combined		
<b>d) EXPRESSION</b>					
<b>1. Reading direction</b>	11. From left to right	12. From top to bottom	13. From bottom to top	14. Otherwise	15. Combined
<b>2. Spacing</b>	21. Narrow	22. Normal	23. Wide	24. Combined	
<b>3. Form</b>	31. Unmodified	32. Mutilated	33. Projected	34. Something	35. Combined
<b>4. Design</b>	41. Unmodified	42. Something omitted	43. Something replaced	44. Something added	45. Combined

A *program mint logika* fejezetben tárgyalt kategóriák egy-egy cellája testesíti meg a design változatok egy-egy alapkövét, de ezek nem mindegyike egyformán domináns. Ebben a konkrét esetben két fő formajegy uralkodó a betűkép megjelenését tekintve: *b14*: kombinált színárnyalat, az *inter* és a *möbel* szó színárnyalatának eltérő kombinációja és *d43*: valami cserélhető, az *r* és az *m* betűk tipográfiai összeolvasztása.

A *Designing Programmes* mint szakmatörténeti munka több szempontból is érdekes. Szám-  
talan nyelven, több érdekes kiadást ért meg: először Alec *Tiranti*, 1963., majd 1964-ben angol  
kiadás, Arthur *Niggli*, 1968., ezt a változatot 1966-ban japán fordításban a *Bijutsu Shuppan-Sha*  
adta ki. Ezek után a világ összes releváns nemzetközi szakmai folyóirata recenziót közölt róla.  
Ez is bizonyítja, hogy a svájci tipográfiai stílus nemzetközi megítélésében és elterjedésében  
kiemelkedő szerep jutott az elméleti publikációknak – Müller-Brockmann mellett Gerstner

volt ebben a másik legaktívabb gyakorló tervező.

Érdekes Harald *Geisler* és Jonas *Pabst* 2007-es  
áttervezett kiadása, (42. kép) ahol a korábbi *Bert-*  
*hold* helyett a *KG privata* betűtípust használták

– amit maga Gerstner tervezett eredetileg az

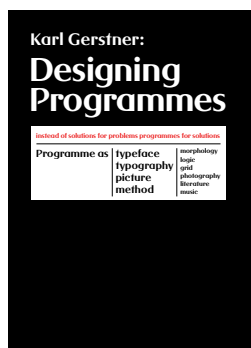
IBM-nek, de végül soha nem használták fel. Ez a *különc* – kissé hedonista – betűtípus konfliktus-  
tusba kerül sok olyan előírással és szabállyal, ami Gerstner életműve során fontos elem volt  
(olvashatóság, világos tiszta formák) ennek ellenére ez a kiadás is üzleti siker lett. A *Lars Müller*  
*Publishers* legutóbbi – 2019-es – faksimile kiadása pedig az első, 1964-es kiadáson alapul és  
hűen tükrözi a szerző eredeti szándékát. Ennek mellékletében – a kiadó személyes előszavában  
– részletes életrajzi leírást és életpálya leírást is kapunk. Egyetérthetünk Lars Müller-rel abban,  
hogy az *analitikus gondolkodás* és a *rendszer szemlélet* már legelső publikációja (*Kalte Kunst?*  
1957) óta folyamatosan Gerstner írásműveinek központi kérdése.

Magának a könyvnek a borítója – meglehetősen szokatlan módon – egy grafikailag „érdek-  
telen”, hosszú felsorolás ami megyegyezik a belső tartalmi szerkezettel: *Program mint*  
*betű*, *Program mint tipográfia*, *Program mint kép* és *Program mint módszer*. Ezenkívül még  
további alcímek apróbb betűvel is: *Program mint morfológia*, *logika*, *fotográfia*, *irodalom*  
*és zene*. A disszertáció tematikáját – a *design rács szakmatörténeti metszetét* – a *Program*  
*mint rács* alcímmel összefogható rész járja körbe a legpontosabban, amiben Gerstner a már  
elemzett *Capital* magazinhoz tervezett rácsrendszert és egy másik arculattervét mutatja be,  
melynek egy sokkal sűrűbb gridrendszer, a nyomdai raszter az alapja.

A tipográfiának szentelt fejezet viszont megérdemel egy tágabb társadalmi és történeti értel-  
mezést és elemzést. Egyrészt Gerstner munkáiból világosan látszik, hogy kiemelten fontos

41. kép: Karl Gerstner:  
**Intermöbel logotípiá,**  
1968.

# intermöbel



42. kép:  
**Karl Gerstner:**  
**Designing**  
**Programmes,**  
Harald Geisler 2007.

volt számára az egész svájci tipográfiai stílusra jellemző tiszta, semleges, talp nélküli betűtípusok használata és a szigorúan balra zárt, szabadsoros szedés és az ezzel járó sorvégek dinamikus hullámozása is tervezési stílusához tartozott. Másrészt néhány univerzális tervezésméleti fogalom kerül új megvilágításba ebben a fejezetben ami alapvetően érinti az értekezés belső gondolati magját:

A disszertáció vezérfonala a tervezési rácsok kialakulása, változása és metamorfózisa, de itt Gerstner gondolatmenetéből kiindulva kibontható egy másik párhuzam is: az alkotási-tervezési folyamat *időintervalluma* a *változások* mátrixában. Pontosabban Gerstner a *Designing Programmes*-ban kifejtett gondolatsora a betűtípusok változásáról és ezek időtartamáról. A tipográfia alapelemeinek, építőköveinek tekinthető betűk *rövidtávú* változása – véleménye szerint – elkerülhetetlenül a divathoz hasonló rövidtávú reakció, de ezen változások *hosszabb távon* értelmezett következetes együttállása már a grafikai stílus kifejezőmódját határozzák meg.

Maguknak a groteszk, talpnélküli betűtípusoknak a finomhangolása és formailag következetesen egymásra épült evolúciója állt később össze a grafikai háttérhálózatok fejlődéstörténetével, az összetett modulhálós rendszerek fokozatos összecsiszolódásával, az objektív fotóhasználattal és ezek együttes konzisztenciája már egy egységes kifejezőmódot eredményezett melyet a svájci tipográfiai stílus névvel azonosíthatunk.

Egy konzisztensen kibontható, fokozatosan egymásra épülő sorozat vizualizálása időigényes folyamat, az aprólékos struktúrális és tematikai interferenciáknak úgy kell összeállniuk egységes egésszé, hogy egymás összehangolt hatását erősítsék, ahogy az egyedileg tervezett betűformák is összecsiszolt betűcsaládok alkotnak a betűtervező kezei alatt.

Hasonlóan a közettan tudománya is megkülönböztet *breccsát* és *konglomerátumot*. Előbbi még szögletes-sarkos törmelékdarabokból álló és a cementáló anyaggal összefogott kőzet. A konglomerátumban viszont – az együtt töltött idő és mozgás hatására – az „alkatrészek” halmaza már összecsiszolódott és legömbölyödött kőzetté cementálódott anyag.





#### 43. kép: Max Bill: Die gute form

A katalógus borító részlete, *Akzidenz Grotesk*-kel szedve (részlet) és kiállítási enteriőr, 1949.

<sup>130</sup> Gerstner, Karl (1964/2019): *Designing Programmes*, Lars Müller Publishers – 29.o.

<sup>131</sup> Poster/Das Plakat/Plakát 2020–2022. [https://drive.google.com/drive/folders/iH-hovijhpg\\_PFPDT2e-Hg9WO8GoVUR-8kmn?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/iH-hovijhpg_PFPDT2e-Hg9WO8GoVUR-8kmn?usp=sharing)

#### A modulháló és a tipográfia

Gerstner tipográfia iránt elköteleződésére rávilágít a *Designing Programmes*<sup>130</sup> groteszt betűtípusokat tárgyaló, rendkívül elmélyült és aprólékos szakmaisággal megírt fejezete és az ebből levezethető néhány fontos, az egész svájci tipográfiai stílust érintő megállapítás. Az ötvenes évek elejétől 1957-ig tartott a svájci tipográfiai stílus kialakulása (*lásd A stílus apoteózisa című alfejezetet*) és ezt a korszakolást alátámasztja Gerstner csoportosítása is. Ebben a kialakulási szakaszban az *Akzidenz Grotesk* betűtípus népszerűsége elvitathatatlan. Gerstner hármaskörében is ez a legkorábbi képviselő a *Mono 215* (ma inkább *Mono-type Grotesque 215* néven ismert betűtípus mellett). Míg az *Akzidenz Grotesk* első metszetei 1898-ból valók, a *Mono 215* pedig 1926-ból, közös bennük, hogy nem egy-egy tervező személyes koncepcióját vagy teljesítményét képviselik, hanem a gyakorlati betűmetszők elmélyült és gyakorlatorientált tudásának letéteményesei. A disszertáció „medrében” született, 1953-as zürichi *Das Plakat* kiállításra reflektáló kiadványom is<sup>131</sup> – a hitelesség kedvéért – ezt a betűtípust használja a feladatsor kerettrendszerében. Gerstner 1898-ra datálja a típus eredetét, de azt ő is elismeri, hogy ez nem köthető közvetlenül egyetlen betűmetszőhöz sem. A pontos nevét azonban a betűcsalád csak később kapta meg, amikor a Berthold betűöntőműhely 1908-ban felvásárolta az eredetit birtokló Theinhardt céget ahol még *Royal Grotesk* névvel illették, majd ez változott *Akzidenz Groteskre*.

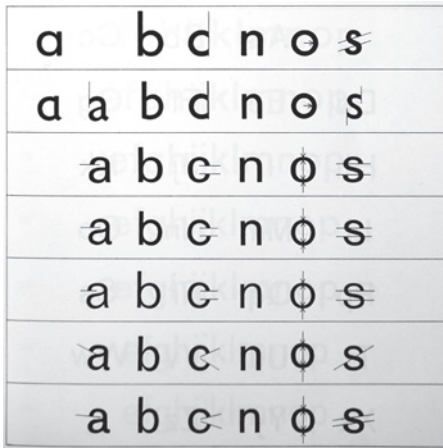
Mindenképpen szólnunk kell egy szakmatörténeti *dichotómia* gyakori jelenlétére a stílus bemutatásánál. A redukált kánon szerint *Zürich-ben* az *Akzidenz Grotesk*-et míg *Bázel-ben* az *Univers*-et részesítették előnyben a helyi tervezők. Ez akkor különösen szembeütő, amikor a túlzottan „látványvezérelt” szempontok miatt kell áldozatot hozni a szakma-

Futura 1927	physiognomie
Gill 1927	physiognomie
Univers 1927	physiognomie
Helvetica 1957	physiognomie
Folio 1957	physiognomie
Mono 215 1926	physiognomie
Akzidenz 1898	physiognomie

#### 44. kép:

#### Karl Gerstner: a kedvelt groteszk betűtípusok összehasonlítása

A felsorolt betűtípusok: Futura, Gill 1927, Univers, Helvetica, Folio 1957, Mono 215 1926 és Akzidenz 1898



**45. kép:** Gerstner mikrotipográfiai elemzése különösen az *a*, *c*, *o* és *s* betűkre koncentrált

történet komplex szemléletének oltárán egy marketingvezérelt weboldal<sup>132</sup> kedvéért. Gyakran előfordul még a *Helvetica* betűtípusának túlzott, szinte kizárólagosan a svájci tipográfiai stílushoz kapcsolása, nem említve annak valós időbeli- és műfajokhoz kötött specialitásait és differenciálódását. Gerstner tipográfiai fejezete a *Designing Programmes*-ban ennél sokkal kiegyensúlyozottabb és szélesebb spektrumon mozgó elemzés. Az 1927-től megjelenő *Futura* szerepe viszont jelentősen eltér az előbb említettektől. Ezt a betűtípust Paul Renner 1927-ben szigorú geometriai szabályokra alapozva tervezte meg: a négyzet, a háromszög és a kör dominanciájára alapozva. Ezzel szemben az angol származású Eric Gill egyidős betűtí-

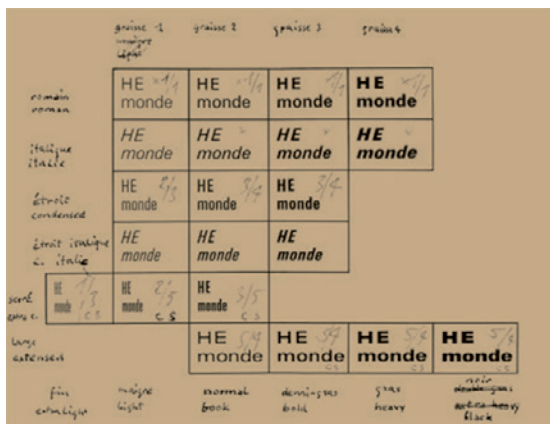
pusa a *Gill Sans* a hagyományos (humanista) antikva típusokhoz való kapcsolódást tartotta fontosnak. Ezek a típusok erős tervezői karaktereket hordoznak formarendszerükben és nemcsak a korai, de a következő „kanonizált” típusokhoz képest is.

1957-ben a *Haas betűöntődében* megjelenő *Neue Haas Grotesk* egy olyan tervezőgrafikai ikonná vált ami ismertségben és hírnévben megelőzte magát a nemzetközi tipográfiai stílust is, pedig ennek tervezési módszeréhez alkották meg. Max Miedinger és Eduard Hoffmann a két betűmetsző akikhez köthetjük a típust, ami megtestesítette azt a semleges megjelenést amit a stílus kiteljesedése megkívánt. 1960-ban a *Neue Haas Grotesk*et a *Haas* licencbe adta a *D. Stempel AG* nevű német öntődének akik Németországban *Helvetica* néven adták ki a betűtípust. Már a tervezés kezdetén fő szempont volt a fontcsalád terveinek a gépi szedés követelményeihez igazítása és végül a *Linotype* közreműködésében a végső készlet a svájci tipográfiai stílus fő *exportcikkévé vált*, főleg a hatvanas-hetvenes években a multinacionális vállalati arculatok és kormányzati kommunikációs anyagok kedvelt betűtípusaként.

Több szálon kapcsolódik a modulháló tematikájához egy másik betűtípus család is, amely formarendszerén túl az egész addigi tipográfiai szakma mátrixát, kapcsolódási koncepcióját változtatta meg. Ha a grafikai szerkezetek metamorfózisa és expanziója felől vizsgáljuk akkor a *strukturált sokszínűség*<sup>133</sup> és ennek a betűtervezésben szokatlan, modulrendszerű prezentálása. Viszont ha szigorúan a tipográfiai tradíció felől elemezzük akkor egy régi szakmai alapkö, pontosabban „*a szentháromság*” újragondolása. Ez az évszázados hagyomány az alap

<sup>132</sup> The Swiss Grid. <https://swissgrid.posterhouse.org/> – 2022.05.30.

<sup>133</sup> Reputations: Adrian Frutiger (1999). <https://www.eyemagazine.com/feature/article/reputations-adrian-frutiger> – 2022.5.30



#### 46. kép: Adrian

#### Frutiger: Monde

Frutiger korai – még 1955-ös ábrája még „Monde” névvel mutatja a későbbi Univers-et

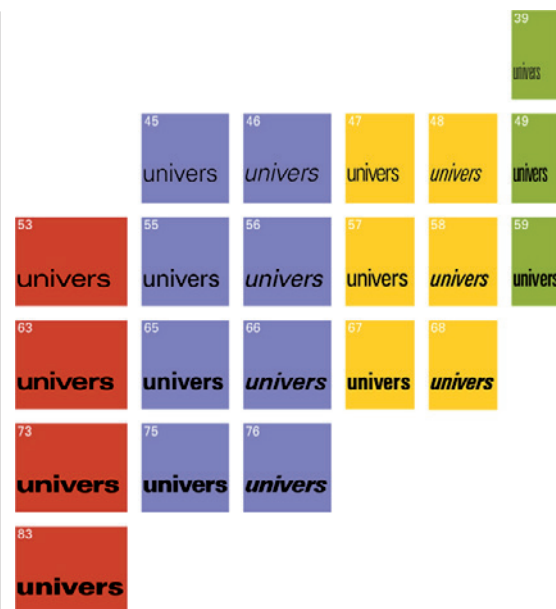
#### 47. kép: A végső

változat diagram rácsrendszere: dupla számos számkóddal, Piognot féle színkódolt mezőkkel

változatban megtervezett következetes betűrendszer, ráadásul egy addig szokatlan – de a korszak kiadványaiban már meghonosodott – modulhálós rácson egy színkódolt téglalaprendszeren prezentálva. Tehát egy új és racionálisabb formában bemutatott, kibővített betűcsalád, megtisztítva a nyelvi értelmezések félreértéseitől és egyben tisztán átláthatón összegezve egy ábrában. (Felhasználva egy Remy Peignot által készített, színkódolt diagramot).

Ez volt az *Univers* betűcsalád, ami több szempontból is szerencsés – még pontosabban átmeneti, de mindenképpen termékeny – időszakban jelent meg. Elsősorban egy nyomdatechnikai váltás közepén – az ólomalapú és költséges szedésről – Európában is kezdtek áttérni a fényszedésre, és maga Frutiger és a betűöntőde is kellő energiákat tudott invesztálni ebbe az új technológiába. Később a betűtervezés számítógépes korszakának hajnalán Frutiger – és akkor már a *Monotype* mint betűforgalmazó – elsőként kezdeményezte a Univer digitális újrarajzolását is. Maga Frutiger így nyilatko-

betűcsaládok megjelenítésére vonatkozott, aminek a *normál, dőlt és kövér* szentháromságban kellett mozognia. Ez a hármasság jelentette a betűtípusok súlyát és a függőleges tengelyhez viszonyított irányát. A tervező Adrian Frutiger svájci tipográfus (1928–2015) 1949–51 között a korábban említett „kanonikus” és „mitikus” intézetek egyikének a zürich-i Kunstgewerbeschulénak hallgatója volt, majd 1952-ben Párizsba költözött, hogy állást vállaljon a híres *Debernyé & Peignot* francia betűöntődében. Azokban az években még ólomszedéses technikával készültek a betűk és a legnépszerűbb típus a Futura volt, amit a párizsiak *Europe*-nak hívtak. Frutiger forradalmi újítása egy 21



zott erről az Eye magazinnak adott, 1999-es keltezésű interjújában: „*A Helvetica a Linotype sajtós hobbilova volt, az Univers pedig a Monotype hobbilova.*”<sup>134</sup>

Viszont, ha az üzleti- és társadalmi hasznosságát vizsgáljuk mindkét betűnek – kibővítve design artefaktumnak – az elmúlt évtizedekben bőven megtérült anyagilag és abszolút értelemben is a tervezésbe – és később a technológiai váltás által előidézett újratervezésbe – fordított energia. Frutiger az Univers-el bevezetett sztandardizált fokozataival, a *konzisztens használhatóságot* szem előtt tartó koncepciójával és *szisztematikus hozzáállásával* a betűtervezéshez egy univerzális és egyben maradandó családot hozott létre.

Magának a betűtípusnak az alapját tíz nap alatt készítette el, intenzív tempóban, manuálisan, ceruzával és ollóval: „*Az íveknél mindent kézzel kellett korrigálni. És tudjátok, hogyan csinálom? Fogom az ollómat, és levágom a felesleget. Jobban szeretem az ollót, mint a ceruzát. A korrekciókat felvázoltam, megjelöltem, durván lerajzoltam és lefénymásoltam, majd ollóval kivágtam. Ez jól működik, mivel a megrajzolt nagybetűk kb. 15 cm magasak!*”<sup>135</sup> Már ekkor egy teljes betűrendszerben gondolkodott, nemzetközi piacokra szánta a típust, elkerülve a nyelvi fordítások zavarait. Németül a félkövér dőlt betűt félkövér *kurzív*nak hívják; Franciaországban *semi gras* vagy *gras*, a kövér és félkövér kifejezések pedig mindig összekeveredtek. Frutiger új ötlete *pontos és logikus* volt, egy számpárokra épített rendszer, a normál súly kapta az 55-ös számot – ez volt a *modulrendszer* közepe – és ettől jobbra–balra, föl–és le található a többi változat, egészen 39-től 83-ig (47. kép).

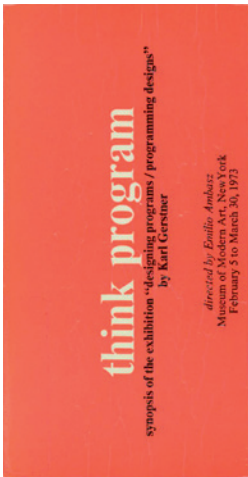
Az Univers nemzetközi sikeréhez hozzájárult még egy világtendencia is: a nagy és kontinenseken átívelő design- és reklámügynökségek megalakulásának hulláma, ugyanis az ő – gyakran többlépcsős, multinacionális ügyfelek számára tervezett kommunikációs céljaikhoz tökéletesen használható volt egy ilyen változatos, de mégis *sztenderdizált rendszer*, ami ráadásul a nemzetközi forgalmazás révén világszerte könnyen hozzáférhető volt.

Összegezve Gerstner hármastagolású betűtípus történeti fejezete kellően redukált, mégis szakmai szempontokra fókuszálva tekinti át a svájci tipográfiai stílushoz köthető betűtípusok genetikai és formai jellegzetességeit, ahogy ezt tömören össze is foglalja: „*A stílus a funkcionális és megjelenési formák a korszellemhez (és így az ízléshez) való igazítása.*”<sup>136</sup> Frutiger betűi pedig – új struktúrájukkal együtt – megkerülhetetlen részei lettek a rácsalapú tervezésnek.

<sup>134</sup> <https://www.eyemagazine.com/feature/article/reputations-adrian-frutiger> – 2022.05.30.

<sup>135</sup> u.o.

<sup>136</sup> Gerstner, Karl (1964/2019): *Designing Programmes*, Lars Müller Publishers – 29.o.



#### 48. kép:

**Karl Gerstner: Think Program**, borító 1973.

Ez a fejezet a továbbiakban nagyon aprólékos tipográfiai tudást és érzékenységet igénylő részletességgel elemzi a *Berthold betűtípus* „reformjának” illetve tökéletesítésének útját. Ezért furcsa és ellentmondásos, hogy 2007-ben újratervezték – Gerstner együttműködésével – egy nehezen olvasható, dekoratív elemeket hordozó betűvel (42. kép).

#### *Think Program* – 1973<sup>137</sup>

Öt évvel a *Designing Programmes* publikálása után Gerstner a fiatal és rendkívül ambíciózus kurátor Emilio Ambasz felkérésére a *Museum of Modern Art*-ban rendezett kiállítást a fenti címmel. Itt módszerét tovább bővítve, kiteljesítve mutatta be a nyílvanosságnak. A kiállítás katalógusa világosan összefoglalja miben lépett tovább Gerstner, tulajdonképpen kiterjesztette módszerét egy *általános vizuális érzékelési rendszerré*.

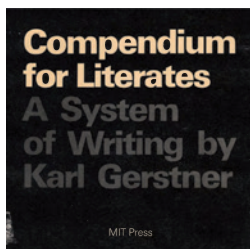
Nyolc kiemelt pontban foglalja össze a metódust, mely szerint a programozott tervezés:<sup>138</sup>

- |  |                                       |
|--|---------------------------------------|
| 1. egy módszer   | 4. a problémák megoldásának eszköze   |
| 2. egy indukciós módszer ( <i>egyes esetekből következtetés az általános törvényszerűsége</i> )            | 5. a problémák kitalálásának eszköze: |
| 3. egy dedukciós módszer ( <i>már ismert általános törvényszerűségből következtet az egyedi esetekre</i> ) | 6. a megértés módja                   |
|  | 7. a gondolkodási módja               |
|  | 8. hagyomány                          |

Fontos változás, hogy Gerstner itt már nem csak kizárólag a konkrét tervezőgrafikai megoldások definiálására törekedett, hanem a *programszerű* fogalom kiterjesztett értelmezését kutatta és továbblépve egy *általános program* leírására tett kísérletet, amely szélesebb körben is érvényes elvként működhetne. Összetettebb cél motiválja: egy rendszeralapú, szisztematikus megközelítés, formai, színbeli, fogalmi és érzelmi szempontok egyidejű, egyetemes terminusainak elemzése. Korábbi tervezőgrafikai és tipográfiai tapasztalatait összegezte egy *strukturális szintézis*ben. Vizuális szabályalkotási módszert tárt elénk és ennek a különböző megközelítési lehetőségeit. Gerstner gyermekkorában még kémikus szeretett volna lenni, de végül különleges optikai kísérletező lett, egy *vizuális kutató és kombinatorikus*. Analitikusan gondolkodott a tervezés szabályairól, és a vizuális valóság realitására programszerű tervezési

<sup>137</sup> Gerstner, Karl (1973): *Think program*. Synopsis of the exhibition “Designing programs/ Programming designs” by Karl Gerstner, Directed by Emilio Ambasz, Museum of Modern Art, New York, February 5–March 30, 1973.

<sup>138</sup> u.o. – 3.o.



**49. kép:**

**Karl Gerstner:**  
**Compendium for**  
**Literates,**  
 borító, MIT Press,  
 1974.

cselekményekben találta meg a választ. Ez a vállalás képezte Gerstner munkájának módszertani gerincét. Képviselet egy egyetemes módszert két fontos alappillérrel: egyrészt a *pontos problémafelvetés szükségességével* másrészt a *megoldások egzakt strukturálásának lehetőségével*: a szétbontás és a kombinálás sajátos módját. Az egyetemességet célozva, módszerénél fontos volt a *befogadás* és ennek rendszerszerű támogatása szisztematikus tervezett felületekkel, de mellette a *választás* elemét illetve méginkább annak kiemelt – a tervező személyiségéhez és szakmai kvalitásához köthető – fontosságát is magában foglalja.

Gilles Deleuze definíciója a fogalmról, az összetevőkről és illesztésről sok hasonlóságot mutat egy tervezőgrafikus tevékenységével, illetve Gerstner törekvésével az összetevők számának és a variációs lehetőségek mennyiségének összhangba hozásáról: „*Minden fogalomnak szabálytalan kontúrja van, amelyet összetevőinek száma határoz meg. Ezért találkozunk Platóntól Bergsonig azzal az elképzeléssel, hogy a fogalmakkal együtt jár az illesztés, a kimetszés és az újraszabás. A fogalom, mivel totalizálja összetevőit, egész, ugyanakkor fragmentált egész.*”<sup>139</sup> Gerstner a pontos problémafelvetéssel és a következetes konceptuális háttérszerkezettel kívánta ezt a szabálytalan kontúrú egyenesben tartani, „*Designing Programs/ Programming Designs*” gondolata, majd a teoretikusabb *gondolkodási program* már messze túlmutat a tervezőgrafika megoldásközpontú, hangsúlyosan objektum orientált megközelítésen alapuló redukált fogalmán és egy univerzális, *tervezést támogató és elemző módszertant* alakított ki. Gerstner logikáját követve kiterjeszthetjük ezt a háttérszerkezetből induló, koncepcióalapú, analitikusan következetes programalkotást az interdiszciplinális információk integrációjára és a tervezőgrafikán túlmutató vizuális halmazokra is.

A *Think Program*-ban már a felületek elrendezésének és ezek szabályainak koncepcióján túl, a vizuális világ szemléletének és programszerű befogadásának tanítható bemutatása is célok közé került. Gerstner immár teoretikus tartalmakkal bővítette ki programadó állítását: a konkrét problémákra keresett variációk és megoldások helyett, egy általános, sokfajta megoldásra alapozott programot kutatott: egy szisztematikus megközelítést a forma és a szín fogalmi és érzelmi aspektusainak tervezési szempontú elemzésére.

<sup>139</sup> Deleuze, Gilles  
 – Guttari, Felix  
 (2013): *Mi a filozófia*,  
 Műcsarnok – 19.



A szisztematikus megközelítés lezáró eleme az 1974-ben megjelent *Compendium for Literales*<sup>140</sup> lett ami a szintaxis és a nyelv tematikájára terjesztette ki a szerkezetelvűség témakörét. Amíg a könyv borítója formailag a svájci tipográfiai stílus összegzése lett – a korábban ismertetett Frutiger által tervezett Univers egyik erőteljes fokozatával, a Gerstner-re jellemző szigorúan balra igazítva, szabadsorokba rendezve, sűrített betűközökkel – az írásmű tartalma a pedig egy összefoglaló: a nyelv és írás, a szakértelem, a kép, a funkció, és a kifejezések összességének rendezett leltára. Egy strukturális kritériumokra épülő rendszer, amit Gerstner már a szövegekre is kiterjesztett, több mint húsz éves tervezői és tipográfiai tevékenysége lezárásaként. Egyfajta szakmai és módszertani végrendelet. Élete új szakaszában már autonóm *képzőművészeti alkotásokkal* foglalkozott, de a szigorú szisztematikus alapokat élete végéig megtartotta. Amíg Stanowski életműve alatt végig hangsúlyozta a tervezőgrafikai és képzőművészeti alkotások egyenrangúságát és egymást erősítő párhuzamos szerkezetét, Gerstner életének második fejezetében kapott nagyobb szerepet az autonóm képépítés.

---

**140** Gerstner, Karl (1974):  
*Compendium for  
Literales*, MIT Press



### Intelligens rácsozat és egyedi ritmusképletek

Wim *Crouwel* (1928–2019) akit a szakmatörténet iránt érdeklődő tervezőgrafikusok – talán magyarra „rács koponyaként” fordítható „*Mr. Gridnik*” néven ismernek – szintén egy különleges tervező a grafikai rácsok előszeretettel használók között és a gridek metamorfózisában és a rájuk alapozott intelligens vizuális rendszerek kifejlesztésében is fontos szerepet vállalt.

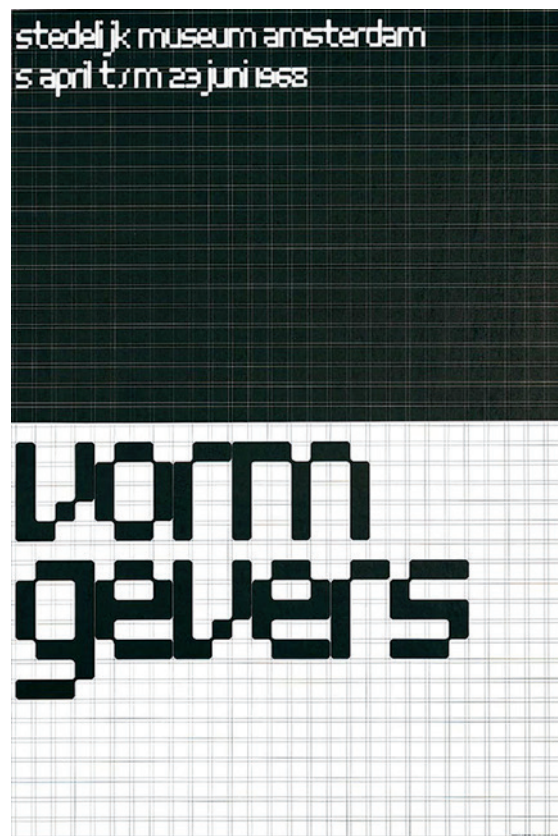
Gerstnerrel összevetve ugyan kevésbé teoretikus beállítottságú, Stankowski-hoz képest pedig egyértelműen tervezőgrafikai fókuszú az életműve. Mindkét korábbi alkotóhoz képest jelentős változás viszont Crouwel-nél – és egyben a disszertáció tematikájához kapcsolódó elmozdulás, hogy az előre megszerkesztett geometrikus grafikai rácsok kiemelkedő fontossága és az érzéki, kombinatorikus és elemző gondolatokra építkező tervezés gyakran az összes grafikai elemre és a legapróbb alkatrészekre is teljeskörűen kiterjedő vizuális rendszert alkot. Még pontosabban a kompozíciók összes elemét a rács és az ahhoz köthető ritmikai viszony határozza meg. Ritmus, tehát ismétlődhetnek a betűk a mezők és csatornák váltakozásából merítve, arányos formák, szünetek váltakozhatnak. 2019-

ben a Stedelijk múzeum életmű bemutató tárlata<sup>141</sup> is ezzel a tömör becenévvel – mint kiállítás címmel – tisztelgett a holland mester 90 éves életpályája előtt. Crouwel – aki eredetileg festőművésznek tanult – már fiatalon a *Nieuwe Zakelijkheid* építészeti és design orientáltságú mozgalom vonzásába került. Az ötvenes években kapcsolatba a svájci tipográfiával – 1952-ben találkozott Karl Gerstnerrel is – és ez a forrás egész életművére

---

#### 50. kép: Wim Crouwel: Vorm

**Gevers** 1968 – plakát, 95x64cm, 5 April t/m 23 Juni 1968 Stedelijk Museum Amsterdam




---

<sup>141</sup> Wim Crouwel: *Mr. Gridnik*, Exhibition – 28 Sep 2019 – 22 Mar 2020, Tribute to Wim Crouwel (1928–2019) <https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/wim-crouwel> – 2021.05.28. és az emlékdoldal: <https://crouwel.stedelijk.nl/#Welcome> – 2021.05.28.

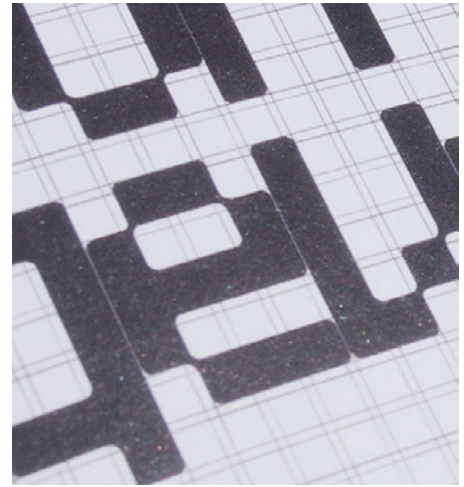
**51./a kép:**

**Wim Crowel: Vorm Gevers** 1968 – a tipográfia és a rács „rafinált” viszonya a plakáton (részlet)

meghatározó elem maradt. Lenyűgözte annak következetessége, pontosabban: „*a stratégiailag szerkezet-  
elvű szemléletmód, a bátor és világos tipográfia és az  
elemek formai minimalizmusa.*”<sup>142</sup>

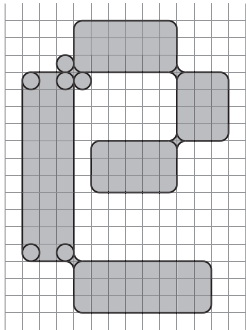
Modulhálón alapuló munkái – különösen az 1956 és 1972 között az *Abbeuseum* és a *Stedelijk Museum* számára készült plakátok – kitérnek a korszak átlagos design megoldásai közül, szisztematikus, geometriai ritmusképlet rendszerekre épülő, modern tisztaságukkal. A *Vorm Gevers* plakát (50. kép) a rács használatának többoldalú és kiter-

jedt koncepciójáról tanuskodik: egyrészt az egész grafikai mű – szokatlan módon *láthatóvá* tett – háttérül szolgál, másrészt utal a kiállítás témájára és egyben a tervező saját tervezőgrafikai rendszerére is és végül, de nem utolsó sorban az üzenetet hordozó tipográfia is ezen a háttérhálón nyugszik. Ahogy Frederike *Huygen* és Hugues C. *Boekraad* találóan rávilágít erre: „*Nem a meglévő betűket használja a tervezéshez, hanem maga a betűk felépítése lesz a formatervezés lényege.*”<sup>143</sup> Crowel tehát a tervezés összes elemét saját kezében tartja (egyedileg tervezett a betűtípus – ami a „vezérmotívum”, a grafika is egyben – saját tervezésű a modulháló 28 x 42-es osztással amelyet hangsúlyos vizuális elemként meg is mutat, redukálja a színeket fekete fehérre plusz a felületet kettéosztja fekete és fehér „térfélre”, így növelve tovább a drámai hatást. A tipográfia kontrasztja kettős: egyrészt az egy mező magasságú múzeumnév inverz (fekete alapon fehér színű) foltja, másrészt a cím ötmezős, klasszikus – fehér háttéren fekete betűk – területe. A rács mint vizuális vezérgondolat mindenhatóságát jelzi az is, hogy az egyedi betűk még a mezőket elválasztó csatornákra is tökéletesen, illetve rafináltan rímelnek. Az inverz szöveg egy mező magasságú és egy csatorna vonalvastagságú, a címbetű pedig egy mező plusz egy csatorna vastag és öt mező plusz öt csatorna magas. Az optikai eszközök rafináltsága pedig a négyzetmodulok „összeolvasztásán” érhető tetten: a külön egységeket „összeszippantja” egy csatornák között közvetítő optikai erő, egyfajta rafinált gravitáció. (lásd 61. ábra)



<sup>142</sup>Schmid, Helmud (2004): *Typography today*, pp. 18–25 in Middendorp Jan (2004): *Dutch type*, 010 publishers, Rotterdam – 119. o.

<sup>143</sup>Huygen, Frederike – C. Boekraad, Hugues (1997): *Wim Crowel – Mode en module*, Uitgeverij 010, Rotterdam



**51./b kép: Crouwel formahatárokat érintő vizuális logikai játékának redukált, újraszervezett változata.** Az ábra alapján jól látható az optikai korrekció a kitöltött mezők találkozásánál

Egy olyan egyedi, könnyen beazonosítható és következetes logikával vezetett vizuális nyelvtan alapjait rakta le amely később alkalmasnak bizonyult szinte bármilyen újabb elem szisztematikus beillesztésére. Tulajdonképpen az általa létrehozott magabiztos, határozottan modern kompozíciós struktúra egy olyan sorozat alappillére lett a későbbiekben amely következetesen összefogta a kulturális intézmény vizuális kommunikációjának sokszínű üzenetét. Crouwel tervezői sorozatának egy új múzeumigazgató érkezése vetett véget. Később – a nyolcvanadik születésnapjára készült interjújában – önkritikusan elismerte, hogy ezek a plakátok „*nagyon absztraktok voltak és valószínűleg nem segítették a jegyértékesítések emelését.*”<sup>144</sup>

Crouwel tervezőgrafikai munkássága rendkívül széles spektrumot ölelt fel és különös elismerést vívott ki magának – és az egész tervezőgrafikai szakmának – a tervezési gondolkodás újító, innovatív, rendszerlapú megközelítésével. Különleges érzéke volt ahhoz, hogy egyedi, felismerhető, de mégis kellően flexibilis, modulhálón alapuló grafikai rendszereket építsen ki és ezeket izgalmas, modern formai elveken alapuló kompozíciókkal következetes arculati sorozatokká fűzze össze.

Mint egy *puzzle*, pontosabban egyfajta intellektuális formajáték, variáció ami – az összeilleszthetőség funkciója miatt – „beleég” és rákerül bármilyen tervezési elemre (információ, betű, adat szín esetleg illusztratív grafikai elem) és így biztosítja a vizuális kommunikáció konzisztens mégis variábilis és befogató kontinuitását.

Talán az egyik legkülönlegesebb alkotása mégis egy betűtípus, ami jól példázza azt a törekvését, hogy egy szigorúan szerkesztett hálóból építsen fel egy egyész logikai és formai karaktertárat, azonos vizuális- és logikai formaépítésen alapuló ábécét. Az egyik különleges példája a szakmatörténetnek amikor valaki *rácsszerkezetes alapon* hajt végre – személyes motivációból – egy *experimentális kísérletet*. 1967-ben publikálta először a teljes betűtípust *New Alphabet* néven. Negyedik éve volt már ekkor Hollandia első multidiszciplináris dizájn stúdiójának a *Total Design-nak* egyik vezető tervezője, ahol a fő grafikai irányvonal nem a betű, hanem a kiterjedt arculatok tervezése volt, így ez a betűtípus egy személyes projektnek indult. Crouwel terve-

<sup>144</sup> Wim Crouwel on his 80<sup>th</sup> Birthday: [http://www.design.nl/item/wim\\_crouwel\\_on\\_his\\_80th\\_birthday\\_part\\_i?searchField=wim%20crouwel](http://www.design.nl/item/wim_crouwel_on_his_80th_birthday_part_i?searchField=wim%20crouwel)

**52. kép: Wim  
Crowel: The New  
Alphabet, 1967**



zési módszerének különlegessége, – hatását tekintve forradalmi tettnek is minősíthetjük – hogy a szerkezeti hálóra illesztett formákon túl újragondolta a betűtervezés *okát, technikáját és célját* is. Kijelenthetjük – Gerstnerhez hasonlóan – hogy a tervezési elvek nála is egyértelműen előtérbe kerültek, így a végeredmény is egy nehezen olvasható logikai struktúra lett. Egy unortodox tervezőgrafikai megoldáshalmaz. Crowel itt feladatának tekintette, hogy eltávolodjon az ólomszedékes technikát kiszolgáló, egyedileg,

gondos manuális technikával megalkotott betűtervezési módszertől és a katódsugárcsöves, fény alapú technológiai kihívásokhoz igazítsa tervezési technikáját.

A végeredmény a ma már általános számítástechnikai háttérrel alapuló bináris logikával könnyen érthető. 1967-ben egy olyan technológiára épülő világ alapelveit, tervezési elveit vizionálta ami, még nem volt teljesen megvalósítva. Az évszázadokig tartó tipográfiai egyezmény elutasításával betűit egy videó képernyőn (CRT) való az optimális megjelenítéshez tervezte, ahol a görbéket és szögeket a vízszintes szkennelési vonalak adják vissza. A brossúra, amely bevezette az új ábécét: „*Bevezetés a programozott tipográfiába*”<sup>145</sup> javaslata egy olyan tervezési módszertan ami szabályalapú és szisztematikus. A formarendet a változó jegyek mutációira építette fel, (az egységek száma, az egységekre jutó letapogatási vonalak számát, relatív x-magasság) és ezeket egy ötszámú kódban kellett megjeleníteni. Modulhálón alapuló formalkotás, kódban végződő, egzakt leírással – mindez 1967-ben, ez egészen szokatlan lehetett akkor. Maga a *New Alphabet* egy 5x9 egységnyi – valamilyen szinten flexibilis – rácson létrehozott formasorozat: az egységek alapja a négyzet volt, de a rendszer lehetővé tette a vízszintes és függőleges – lefutó- és felfutó szárok változókonny – méretezését, a sarkok pedig 45 fokban metszetten végződtek. A kész karakterek egy része például az n, e, p, h, t betűk viszonylag könnyen olvashatók voltak, mások viszont „*tanulást és kitartó figyelmet*” köve-

<sup>145</sup> Lupton, Ellen (2010): *Thinking with Type* A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, & Students. Princeton Architectural Press – 29. o.

**13. ábra:****A betűk szerkezeti****kódja: a, b, c, d, x****a** = függőleges

egységek változó száma (páratlan progresszió)

**b** = változó vonalak

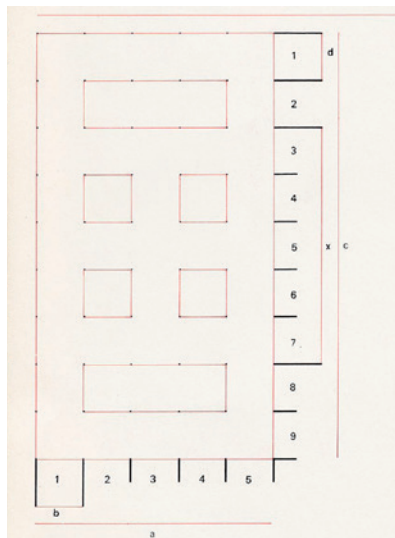
száma függőleges egységenként (200 cm-ig)

**c** = a vízszintesegységek változó száma (páratlan progresszió, legálább:  $x$ -magasság + 4)**d** = változó vonalak

száma vízszintes egységenként (200 cm-ig)

**x** = az  $x$ -magasság

változó egységeinek száma (páratlan progresszió)



teltek maguknak: w, a, m. Crouwel saját indoklása szerint csak egy következetes, négyzetes rácsból kinövő betűtípust szeretett volna tervezni, de alkotásának fogadtatása felülmúlta az egész Total Design addigi ismertségét és óriási port kavart.

A betűtípus tervezésekor még egy olyan forradalmi – a tipográfiát és rajta keresztül a tervezőgrafikát is alapjaiban módosító – tervezői elvről kell szót ejteni, melynek gyökerei egészen 1925-ig nyúlnak vissza. Crouwel tudatosan tervezett csak egy limitált betűkészletet (pontosabban elhagyta a nagybetűket). 1925

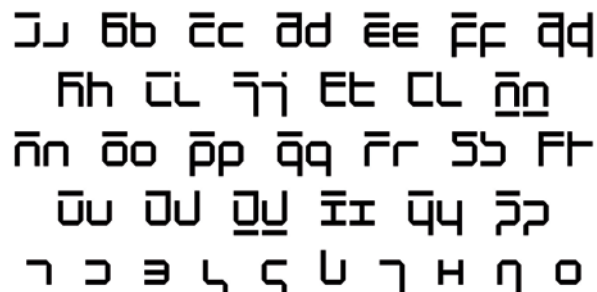
év végén a Bauhaus úgy döntött, hogy a továbbiakban mindent kisbetűvel írnak, és csak nyomtatványokon használják a hagyományos helyesírást. Alul valamennyi ívre a következő szöveget nyomtatták: „mindent kisbetűvel írunk, de ezzel időt nyerünk. azon felül: minek két abc, ha egy is elegendő? miért írjunk nagybetűt, ha nem mondhatjuk ki?”<sup>146</sup> További betűtípusai: Fodor (1971) és a Gridnik (1974) – ami egy monoline (egyenlő vonalvastagságú), talpnélküli változat és az Olivetti számára tervezte – szintén bizonyítékai a szerkezetelvű elköteleződés tipográfiai megvalósításának.

**53. kép:****Wim Crouwel: The****New Alphabet, 1967,**

A teljes karakterkészlet

Crouwel megállapítását a kísérleti és funkcionális tipográfiáról talán kiterjeszthetjük a tervezőgrafika szélesebb spektrumára is. A kísérleti design képes reagálni a környezet kulturális- és társadalmi struktúrájára, nem egy probléma hatékony megoldása áll a

fókuszpontjában, hanem egy egyedi, vizuális eredménnyel bíró művelet sor következetes képviselője és az eredmények magas szinten prezentált megjelenítése, önreflexió – talán



<sup>146</sup> Droste, Magdalena (2003): *Bauhaus 1919–1933*. Bauhaus archiv. Taschen/Vince kiadó

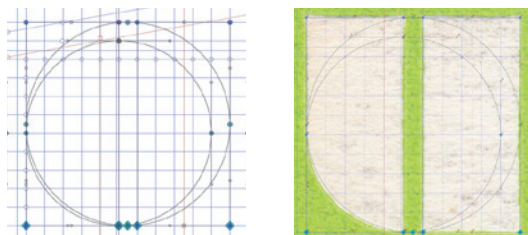


nem elsősorban az alkotó mint individuum – hanem a képviselt, egy vagy több szerkezeti háttérből kinövő vizuális halmaz megvalósítása. „A kísérleti tipográfia és a funkcionális tipográfia – egy bizonyos pontig – egymás ellenfelei. A kísérleti tipográfia nemcsak a kulturális mintázatot tükrözi, hanem elsősorban önreflexió. Amint egy bizonyos tipográfiai megoldás végrehajtása érdekében végzünk kísérleteket – ami azt jelenti, hogy kutatást végzünk – nem beszélhetünk kísérletről; a kísérleti tipográfia soha nem eredményez megoldást egy bizonyos problémára.”<sup>149</sup>

#### 14. ábra:

#### A Fernhout betűtípus rácsrendszere A

digitalizált eredeti háttér szerkezet és a grafikai alapelvek alapján újarajzolt 2021-es változat



A későbbiekben maga Crouwel is elimerte, hogy a gyakorlatban, valódi betűként szinte használhatatlan volt a *New Alphabet*, szinte kizárólag csak mint kísérlet volt jelentős a hálózatokra építő tervezőgrafika-történetében – önmaga is már „túlzásnak” minősítette egy

80 éves korában adott interjúban. Akad azonban mégis egyik ikonikus használata a betűnek a Joy Division 1988-as *Substance* hanganyaga. A típust később a *The Foundry* digitalizálta 1997-ben és a mai napig elérhető három súlyban és egy pontokból építkező változatban is.<sup>148</sup>

#### Kánon? Betű – grafika – arculat: Fernhout és a 2021-es Holland Design Hét

Frederike Huygen két Crouwel monográfia megírásában is együttműködött: Hugue C. Boekraad-dal társszerzőként 1997-ben<sup>149</sup> és 2015-ben pedig már önálló formában.<sup>150</sup> Utóbbi első fejezetében három találó szóba tömöríti és egyben vitaindítóként összegezi is az életművet: *divatos, modern, modernista (modish, modern, modernist)*. Gondolhatnánk, hogy a nemzetileg elismert intézményekkel történt sikeres tervezői együttműködés meghozta Crouwel számára a nemzetközi elismerést, de erre sokáig várnia kellett. Ugyan 1963-ban alapító tagja volt az első Holland nemzetközi tervező stúdiónak – a kezdetben rendkívül sikeres Total Design-nak – de itt a vezető tervezők egyéni ambícióikat visszaszorítva segítették a közös célok megvalósulását. Az azóta is aktív design csapat tisztelettel emlékezik az alapítók (Paul Schwarz, Dick Schwarz, Friso Kramer, Benno Wissing és Wim Crouwel) hajdani

<sup>147</sup> Crouwel in Helmud Schmid, *Typography today*, (cit.) pp. 18–25 in Middendorp Jan (2004): *Dutch type*, 010 publishers, Rotterdam – 119. o.

<sup>148</sup> *New Alphabet*. <https://www.thefoundrytypes.com/fonts/new-alphabet/>

<sup>149</sup> Huygen, Frederike – C. Boekraad, Hugues (1997): *Wim Crouwel – Mode en module*, Uitgeverij 010, Rotterdam

<sup>150</sup> Huygen, Frederike (2015): *Wim Crouwel Modernist*, Uitgeverij Lecturis

céljai előtt: „tervezési precizitás és közvetlenség, átláthatóság és tisztaság, logika és racionalizmus”.<sup>151</sup> Ugyan 1979-ben a *Stedelijk Múzeumban* Crouwel munkáiból egy nagyszabású retrospektív kiállítást rendeztek, erről nem maradt fenn egyetlen egy Hollandián kívüli kritika vagy recenzió sem. Meggs<sup>152</sup> először 1983-ban kiadott nagyszabású szakmatörténeti műve sem említi Crouwel-t. A 3. bővített kiadás már orvosolta a hibát, főleg a Total Design-hoz köthető tevékenységek bemutatásával. Volt már szó Scotford „kánonkutatásának”<sup>153</sup> tanulságairól, a szakmatörténeti kánon szűkítő és egyszerűsítő hatása, rögzültsége nagyon lassan változó tömbhöz hasonlítható. Crouwel szerencséje, hogy később megélhette a megbecsült és népszerű idős mester szerepet.

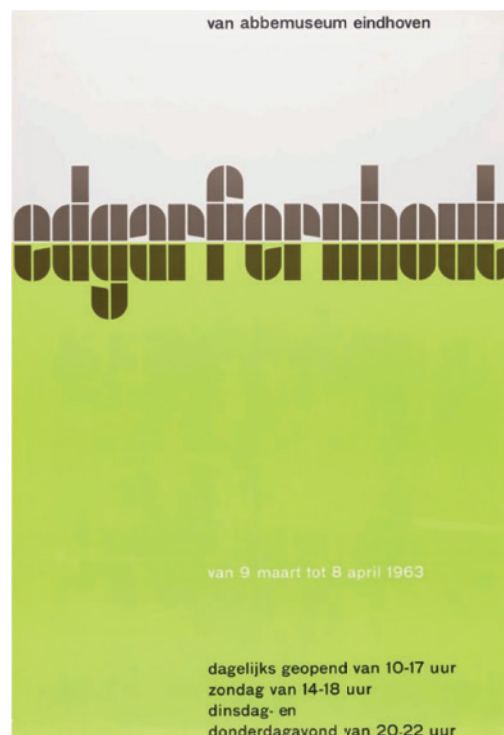
---

**54. kép:**

**Wim Crouwel: Edgar Fernhout** Plakát,  
 Abbemuseum, Eindhoven 1963.

Egyik 1963-ban tervezett plakátja és katalógusborítója új értelmet nyert 2021-ben, ugyanis a címsor alapján a hollandiai *Thonik* stúdió először digitalizálta és rekonstruálta az egyes formákat és a mögöttük található *rácsrendszer*t majd egy teljes karakterkészletű ábécévé bővítve az európai hírű Holland Design Hét arculati betűtípusaként definiálták újra. Maga a rendezvény 2019-ben több mint 2600 tervezőt és több mint 335 ezer látogatót vonzott Eindhoven 110 helyszínére (a pandémiás helyzet miatt 2020-ban online tartották az eseményt).

A több mint húsz évig használt Dutch Design Week (DDW) embléma eredeti „tulipánja” téglalapok és negyedkörök szerkezeti együttállásán alapult. Ezeket az alap geometriai elemeket már az 1920-as évek tipográfiai kísérleteiben is felhasználták, amelyeket 1963-ban Wim Crouwel újra értelmezett plakátján. Edgar *Fernhout* holland festő Van Abbemuseum beli retrospektív kiállításához Crouwel egy rafinált és kifinomult háttérstruktúrát tervezett a fősor betűkészletéhez. Már a Bauhaus második korszak-




---

**151** Total Design.  
<https://www.totaldesign.com/en/our-story/>  
 – 2021.06.1.

**152** Meggs, Philip B. (1983): *Meggs' History of Graphic Design*, Van Nostrand Reinhold Company

**153** Scotford, Martha (1991): *Is there a Canon of Graphic Design History?* AIGA Journal of Graphic Design, 9 (2) – 37–44.





55. kép:

**Dutch Design Week  
logo, 2021**

kában is tipográfiai alapelvnek tekintett végig kisbetűs írásmód mellett (a nevek közötti szóközt is kihagyva) finom negatív formai behúzásokat – kiegészítő, másodlagos szerkezetet alkotva – adott az E, A, R, T és F betűk formarendjéhez. Egyedi, kifinomult ritmussal árnyalta a betűképet és sajátos karakterrel finomította a szigorú geometriát. Crouwel egy geometrikus alapszerkezethez illesztett egy kivételes formai ötletet, amit az olvashatóság választékosságával is erősített, egy vizuális egységet és erőt adó optikai végeredmény eléréséhez.

Két fontos tervezőgrafikai tanulság is tetten érhető ezen az *arculati revitalizáción*:

- A design-nak nem kell mindenáron megszakítania a kapcsolatot a szakmatörténeti tradíciókkal ahhoz, hogy a végeredmény a divatokon túlmutató, hatékony és kortárs legyen.
- A Bauhaus és Crouwel által is alapvető fontosságú tervezésmódszertani eljárásnak tekintett *geometriai alapelvek* és a tudatos – gyakran rafinált, kifinomult – *szekesztettséggel hangsúlyos használata* továbbra is jelen van a kortárs tervezők eszköztárában, nem múlt el a rendszer szemlélet és a logikai alapokkal bíró vizualitás varázsa a XXI. században sem.

Áttekintve a Thonik stúdió vezető tervezőinek életművét és viszonyát a design-kultúra tudomány diszciplinájához nem meglepő ez a szakmatörténeti alapokon nyugvó és grafikai háttérstruktúra központú megközelítés. Nikki *Gonnissen* társalapító és vezető tervező 2015-től a világszinten elismert tervezőgrafikai szervezet az Alliance Graphique Internationale nemzetközi elnöke, Thomas *Widdershoven* amásik társalapító pedig előbb doktori fokozatot szerzett filozófiából (Amszterdami Egyetem) és csak utána fordult a design gyakorlata és oktatása felé, később pedig több egyetem vendégelőadója is lett (Eindhoven, Amszterdam, Arnhem, Utrecht, Nanjing). A pontos tervezői szándék és desigfilozófiai gesztus tettenérhető Thomas Widdershoven összefoglalásában, arról miért „minősített” át egy húszéves „tulipánt” W betűnek és integrálta ezzel a jelet is a kiépülő vizuális nyelvbe. „A kép nyelvé válik, a logók pedig logóvá” – mondja Thomas Widdershoven. „Az új koncepció nyitott és gördülékeny, a túl határozott márkáépítés helyett.”<sup>154</sup>

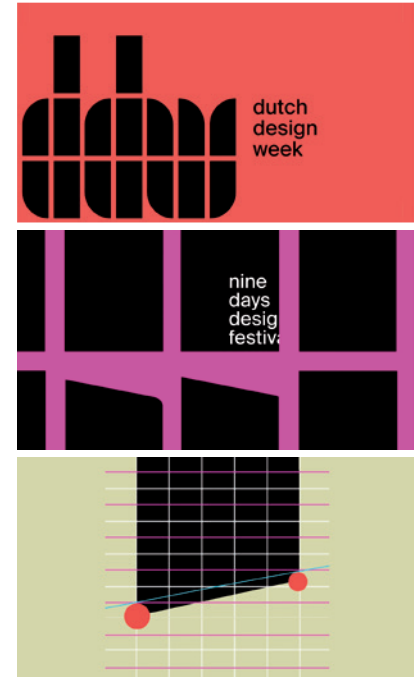
Ha a jel a redukált ábrázolásból átminősül egy egyezményes kóddá (W) és a kiépülő vizuális háttérszerkezet alapmotívuma lesz, akkor az erre épülő betűtípus – a szakmatörté-

154 Widdershoven, Thomas: <https://www.thonik.nl/stories/working-on-a-new-typeface-for-dutch-design-week/> – 2021.06.1.

**56. kép:**  
**Dutch Design Week**  
arculati elemek

neti utalás finomságán túl – és a rendezvény arculata is egyedi, rugalmas és „ragozhatóvá” válik, mint egy választékos szókinccsel beszélt, sokszínű és hagyományokkal rendelkező, de mégis élő és szerethető nyelv. A design „anyanyelve”.

Érdemes összehasonlítani a grafikai rácsok és azok metamorfózisát a két terven. Crouwel plakátján – mint az életmű legtöbb elemén – egyfajta formai- és intellektuális „puzzle” (vizuális és szellemi játék), ami beazonosítható jegyként egyedivé teszi a megoldásokat. Widdershovenék arculata tovább megy ennél, egy geometriai logikára alapoz (egy kigondolt szerkezettel összezsírozott, egymás mellé rendelt vizuális kimenettel bíró műveleteket tartalmazó halmazra) és ezek elemeiből összeált formarendre – egy teljes ábécére – vagy műveletsorra és ennek eredményeképpen szálló vizuális nyelvre. Nem az illusztratív fotókra, hanem a komplex grafikai struktúrák konnotációjára építenek egyedi, rugalmas – vizuálisan és szó szerint is – „ragozható” identitást.



**155** Poynor, Rick – (előszó), Huygen, Frederike (esszé) (2015): *The Debate – The Legendary Contest of Two Giants of Graphic Design* Wim Crouwel, Jan van Toorn, Monacelli Press

Hollandiában nem egyedülálló ez a szakmatörténetbe ágyazott megközelítés, az ország designkultúrája példamutató tisztelettel és tudományos alaposággal rendszerezi a felhalmozott tudást és designhőseit, ezen belül természetesen a tervezőgrafikusokat is. Szép példája ennek a szemléletnek a *dutchgraphicroots.nl* oldal (ami a NADD – Network Archives Design and Digital Culture partnerségében működik), ahol puritán fekete-fehér profil portrék mögött teljes tervezői életművek alapos összefoglalását láthatjuk tudományos-ismeretterjesztő stílusban és persze terjedelemben (Wim Crouwel és „legendás vitapartner”<sup>156</sup> Jan van Toorn mellett többek között Ben Bos, Will van Sambeek, Susanne Heynemann, Anthon Beeke, Gerard Unger) is, összefoglaló szövegekkel és képekkel illusztrálva.



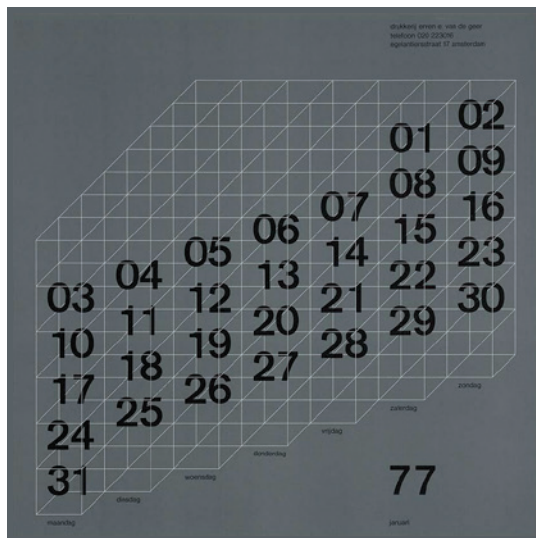
**57. kép:** Crouwel 1964-es tervének HTML változata amely CSS-ben adja meg a naptár felosztását

Végezetül álljon itt két naptároldal ami a *Drukkerij Erven E. Van de Geer* nyomda számára készült 1964-ben (69. ábra) illetve 1977-ben (70. ábra). Mindkettőben meghatározó a grafikai háttérszerkezetek szerepe, sőt kisebb-nagyobb mértékben láthatóak is a terveken. A korábbi alkotásokhoz képest kevesebb elem alkotja az oldal szerkezetét: csak a hónap és a napok (számmal jelölve) illetve kicsiben és függőlegesen a napok nevei. A hármashierarchiában egyértelmű a hónap kiemelkedő szerepe, ráadásul ide öszpontosul az a *vizuális alkotói elv* (forgatás és/vagy kitakarás) ami a *rácscsal együtt* meghatározza a naptár vizuális karakterét. Ma szemmel vizsgálva redukált színeivel, semleges tipográfiájával (félkövér *Folio*) egy tipikus, tisztán a svájci tipográfiai stílust megtestesítő terv is lehetne, de a forgatás, eltakarás vizuális logikája rafináltá teszi. Magának az elvnek a végrehajtása is egyedi, például az *i* betű nincs elforgatva és a rács bal széléhez zár, ezzel ellene dolgozik az optikai térközök kiegyenlítésének (egalizálás) tehát a *látvány vezérlője* – a tervező – felülírja magát a szakmai kánont és az olvashatóság funkcióját is a „játék” kedvéért. Gerrit Willem *Ovink* professzor – a Plantin Genootschap in Antwerp és a University of Amsterdam tipográfia oktatója – a túl hivalkodó kísérletezés, és az „önprojekciót” kritizálta: „szerinte a tervező öntelt formateremtő vágya ellentétben állt az elvárt objektív vizuális mérnöki elvekkel”.<sup>156</sup> Mivel azonban egy design célú artefaktumnál fontos az üzlzeti cél és a heves viták miatt sokat beszéltek Crouwel naptárterveiről – amin ott volt a cím és az elérhetőség – a nyomda elégedett volt a végeredménnyel, nem véletlen az évtizeden átnyúló sikeres együttműködés. A 70. ábrán pedig az eredeti terv pontos *digitális újraformázása* látható, ahol egy számítógépes parancssor segítségével átültethető Crouwel alkotói elv-sorozata a mai kódvezérelt digitális kultúrába és egyben jelzi azt is mennyire releváns, tiszta és átütő erejű az eredeti tervezői „lelemény” – 59 év elteltével – 2023-ban is.

Az 1977-es terv viszont a visszafogott színakkordonon, a négyzetes formátumon és a groteszk, kisbetűs tipográfián kívül szinte mindenben eltér... A rafinált, szerkezetből kiinduló, síkszerű játékot felváltja egy axonometrikus, repetitív háromdimenziós illúzió. A hierarchia is megfordul: a napok és a 77-es év számai egyenrangúan az elsők, míg a hónap és a napok „apró” betűkkel az utolsók a sorban. A fő motívom pedig a napok és az axonometrikus (negyvenöt fokos) négyzetek fehér vonalhálózata.

<sup>156</sup> Huygen, Frederike (2015): *Wim Crouwel Modernist*, Uitgeverij Lecturis – 198–199.o.

**58.kép:**  
**Wim Crowel:**  
**drukkerij**  
**erven e. van de geer**  
 naptároldal:  
 január, 1977.

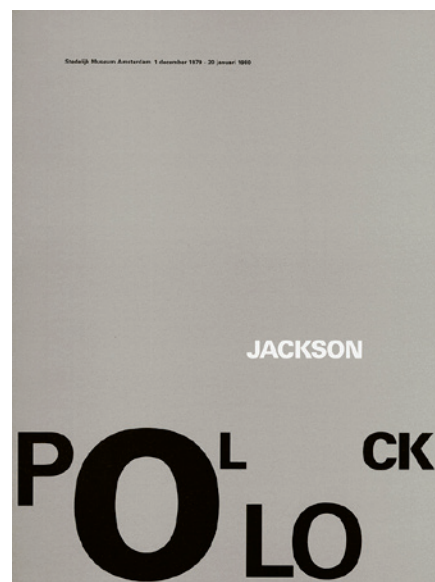


A háttérrácsok és a geometriai logikára alapozott tervezőgrafikai alkotások leghangsúlyosabb kritikája a sablonosság, a személytelenség, a kiszámíthatóság és az individuális jegyek hiánya szokott lenni. Crowel 1979-ben tervezett Jackson Pollock borítója bepillantást enged a tervező játékosabb világába is. A „Jackson” felirat horizontális tömörségét, vastag és inverz, nagybetűs szedését jól ellensúlyozza a „Pollock” név széttagolt, szigetszerű betűfoltokból összekombinált és „lábnehéz” (tudatosan a felület alsó részéhez

igazított) foltja. Visszafogott, minimalista színhasználat, de dinamikus méret- és formakонтрасzt, nonlinearis és az olvasást intellektuális élménnyé fokozó tipográfia. Ezt a rácsalapú, de játékosabb grafikai világot fogja majd tovább „építeni” Philippe Apeloig, aki maga is Crowel szárnyai alatt, a Total design gyakornokaként kezdte pályafutását.

Kevés tervezőnek adatott meg, hogy ilyen változatos, sokszínű és kiemelkedő, a kultúra meghatározó területeihez tartozó tematikákon dolgozhasson évtizedekig, még kevesebb grafikus kapott szerepet egy múzeum felügyelő bizottságába, és talán Crowel az egyetlen akit ezek után még múzeumi igazgatónak is felkértek. Életművében domináltak a kulturális megbízók által adott feladatok és volt olyan is amivel évtizedeken átnyúló tervezői kapcsolatban állt (Stedelijk múzeum: 1964–1985). Először a Minerva Művészeti Akadémián tanult 1946 és 1949 között, majd egy évet az amszterdami

**59.kép:**  
**Wim Crowel:**  
**Jackson Pollock**  
 (katalógus borító),  
 Stedelijk Museum,  
 Amsterdam, 1979.





művészeti akadémián. 1954-ben azonban abbahagyta a festészetet, majd szabadúszó tervezőként keresett munkát, először háromdimenziós kiállítások tervezőjeként indult pályafutása, 1956 és 1964 között a Van Abbe Múzeum tervezője, majd a Total Design-ban 1963–1972 között alapító tervező, 1973-tól 1985-ig mint vezető tevékenykedett. Sok városmarketinghez köthető arculaton dolgozott, vezetett egy múzeumot (Boijmans Van Beuningen: 1985–93) és volt dékán is a delfti műszaki egyetemen.

**60.kép:**  
**Wim Crowwel:**  
**a Stedelijk**  
**Múzeum számára**  
**tervezett kiterjedt**  
**munkák variábilis**  
**sorozata** Stedelijk  
 Múzeum, 1979.

A disszertáció témájának két kulcsfogalma a *rács* és annak *metamorfózisa* végig szerepet játszott Crowwel rendkívül színes tervezői életútján. A korán elsajátított svájci tipográfiai stílus alapjait egy életen át alakította a megbízások és saját tervezői meggyőződése szerint. Ami egyértelműen megkülönbözteti munkáit Aicher, Mannstein, Stankowski, Müller-Brockmann vagy Gerstner alkotásaitól az talán két fontos tényező:

- Egyrészt az évtizedeken átnyúló, azonos ügyfelek számára nyújtott konzisztens, de mégis variábilis megoldások hosszú sora. Ebben az állandó háttérszerkezeteknek, a grafikai rácsoknak kiemelt szerep jutott. Biztosították a szerkezeti egységet a racionális logikát és a nagy külső ötletek felől az aprólékos, precíz tervezéssel járó mikrotipográfiai formákig, apró részletekig terjesztették ki hatósugarukat. Crowwel gyakran illesztett egyedi, kézzel rajzolt tipográfiai ritmusképleteket terveibe (általában a kiállítók nevét: például Edgar Fernhout, Léger) a kiállítási plakátokra.
- Másrészt a formai- és metodikai kísérletek állandó jelenléte. Ezek azonban nála nem fordultak el az autonóm műfajok (festészet, képzőművészet) irányába, Crowwel végig a tervezőgrafika és tipográfia hatósugarán belül kutatta ezeknek a műfajoknak a variációs lehetőségeit és határait hozzájárulva ezzel a diszciplína progressziójához.



## 5. Utak a rácson túl

### Fonák és tenyeres tipográfia

Az asztaliteniszből kölcsönvett ellentétes – első megközelítésben furcsa – szópair lehet a legpontosabb jelző arra ami Wolfgang Weingart (1921–2021) életművében a racionális elveken nyugvó svájci tipográfiai stílust és a grafikai rácsok szerepét összefoglalja. Magának a – már Weingart indulásakor népszerű és is világszinten elismert – stílusnak a teljeskörű elsajátítását és elismerését (*tenyeres oldal*) és ugyanakkor rafinált visszaütésként, kísérletezésként annak meghaladását, új utak kutatását (*fonák oldalról*) is.

A tervezéshez a klasszikus nyomdai gyakorlat felől érkező Weingart-nak – aki első tapasztalatait a tipográfiáról a *Ruwe* nyomdaipari cégnél szerezte 1960 és 1963 között, betűszedő inasként – már az ötvenes évek végére elege lett a „klasszikus svájci dogmatikából”<sup>157</sup> illetve belátta annak behatároló korlátait és a kísérletező „játékos” variációk tipográfiai lehetőségeiben kereste a saját útját és a továbblépést is. Így vallott erről monográfiájában: „*Úgy tűnt, mintha minden, ami kíváncsívá tett, tilos lett volna: megkérdőjelezni a bevett tipográfiai gyakorlatot, megváltoztatni a szabályokat és újraértékelni a benne rejlő lehetőségeket*”. Személyes célként pedig nem kevesebbet tűzött ki, mint, hogy a tervezést szabadabb, művészi rangra emelje: „*Az volt a motiváció, hogy provokáljam ezt a vaskos szakmát, valamint a betűszedő műhely képességeinek kiterjesztésével ismét bebizonyítsam, hogy a tipográfia művészet.*”<sup>158</sup>

1964 és 1968 között abban a Kunstgewerbeschule Basel-ben képezte magát tovább, ahol többek között Emil Ruder és Armin Hofmann voltak a vezető oktatók. Később ugyanitt – 31 éven át, egészen 1999-ig – már ő tanította a tipográfiát. Világhírű ismertségéhez a Yale egyetem nyári tervezőgrafikai programjában betöltött legendás szerepe is hozzájárult, hiszen az itt végzett hallgatók közül sokan – például *April Greiman* és *Dan Friedman* létrehozták az úgynevezett új, *neomodern* tipográfiát az Egyesült Államokban, ami a svájci tipográfiai stílushoz képest markánsan más megközelítése volt a tervezésnek és tipográfiának.

Weingart soha nem akart „*fix stílust létrehozni*”<sup>159</sup> – ahogy kifejti a Steven Heller-nek adott interjúban – a hetvenes évek közepétől tudatosan törekedett arra, hogy ne kapcsolódjon túl szorosan a Zeitgeisthez, próbált a divatoktól független és „*időtlen*” maradni. Tervei – főleg összetett szerkezetű képi terei, a tipográfia-grafikai elemek-fotótöredékek egyenrangú ötvö-

<sup>157</sup> The Daily Heller: Wolfgang Weingart, Typographic Disruptor and Pioneer. 2019.6.19. <https://www.printmag.com/daily-heller/the-daily-heller-wolfgang-weingart-typographic-disruptor-and-pioneer/> – 2021.11. 3.

<sup>158</sup> Weingart, Wolfgang (2000): *Typography*, Lars Müller Publishers – p. 112.

<sup>159</sup> Teaching Sensitivity to Type. <http://www.neugraphic.com/weingart/weingart-text2.html> – 2021. 11. 9.

<sup>160</sup> The Daily Heller: Wolfgang Weingart, Typographic Disruptor and Pioneer. 2019.6.19. <https://www.printmag.com/daily-heller/the-daily-heller-wolfgang-weingart-typographic-disruptor-and-pioneer/> – 2022.03.7.

**61. kép:**

**Wolfgang Weingart:**  
**Fényoptikai kísérlet**  
1965.



zetei,<sup>160</sup> a fotográfia analóg eszközeivel kiterjesztett expresszionizmusa, a megszokott svájci stílusnál jóval spontánabb, intuitív, érzelmekkel mélyen átszőtt tervei<sup>161</sup> – különösen 1972-es Egyesült Államokbeli előadásai<sup>162</sup> (Philadelphia, Columbus és Cincinnati) után – a „new wave” majd később a *posztmodern* egyik fontos előfutáraként fejtették ki hatásukat.

Weingart a svájci stílus aranykorát követő és a számítógépes tervezést megelőző korszak egyik meghatározó tervezőjévé vált, életművének túlnyomó részét még az ólom- majd később a fényszedéses betűket használva, a klasszikus kézműves hagyományokat követve hozta létre. (Ugyanakkor korántsem volt az új technológiák ellenzője, sőt már a nyolcvanas években – Svájcban elsőként – használt Apple Macintosh számítógépeket a tipográfia oktatására és természetesen a színre bontott filmek levilágítására is alkalmas sötétkamra és egy teljesen felszerelt betűszedő műhely is rendelkezésére állt mindezek mellett.

A hatvanas évek végétől tudatosan kereste a „svájci tipográfiából” kivezető, gyakran ellentétes utakat. Magát a „*Bázeli Iskola lázadójának*” tekintette és a szakmatörténet egyik kánonja szerint ő az aki „*expresszív kifejezőerővel oltotta be*” a svájci stílus statikus megjelenését. Érdeemes megvizsgálni milyen tervezésmódszertani tényezők állnak e mögött:

– Először a gyakorlatban – betűszedőként és tervezőként is – elsajátította a svájci stílus alapelveit és gyakorlatát, majd később – megvalósított terveivel és széles horizontot felölelő elméleti ismereteivel (szakmatörténeti és designpedagógiai elvekkel) – saját maga alkotta meg ennek teljeskörű kritikáját.

– Akárcsak a következő oldalakon elemzett Tissi életmű, az övé is a racionális elvekhez, tiszta formákhoz és geometriai alapokkal rendelkező háttérszerkezetekhez, rácsokhoz kötött tervezési rendszer szabályain és magán a módszeren is túlmutató utat járt be, a kreatív tervezési rácshasználattól kezdve a klasszikus ólombetű szedési technika experimentális használatáig és a fénymásoló gépes kísérletekig.

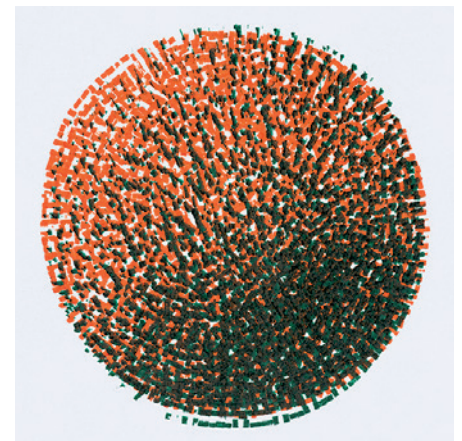
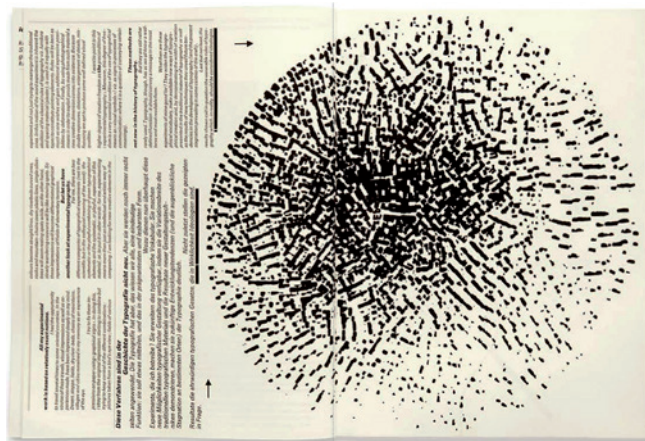
**161** Poynor, Rick (2003):  
*No More Rules*  
– *Graphic Design and Postmodernism*, Yale University Press, – 20, 22.0

**162** Weingart előadásának szövegét lásd: *How Can One Make Swiss Typography?*, Octavo, no. 4, 1987. Újranyomatva: Bierut, Michael (1999): *Looking Closer 3: Classic Writings on Graphic design*, New York: Allworth Press – 219–37.



**Kör kompozíciók: a rács hátsó – fonák – oldala, a hiba mint strukturális alap**

Weingartot ebben a sorozatában elsődlegesen maga – a véletlen hibából kiinduló – *tervezési folyamat* érdekelt illetve a sorok technikai megvalósításának szokatlan lehetősége. A változatok kikísérletezése, a technikai módozatok és ezek alkotó ember felszabadító öröme szabad kompozíciók egész sorozatához vezetett, amelyeket részben ő maga véglegesített és nyomtatott ki kézi nyomóprés segítségével.



**62. kép:**  
**Wolfgang Weingart:**  
**Kör kompozíció, 1990.**

Magának a kompozíciós sorozatnak egy szerencsés *műhelybalaeset* volt a kiindulópontja. Egyik nap leejtett egy ólombetűkkel teli betűmintafiókot és azok mind szétszórdtak a padlón. Ahelyett azonban, hogy összeszedte volna a betűket és visszatette volna őket a régi helyükre, egy kerek kartongyűrűbe halmozta az ólomformákat különösebb sorrend nélkül, viszont fejfelé lefelé fordítva. Ezzel a *szokatlan művelettel* váratlanul két nyomtatható felületet kapott, egyet felül a betűkkel és egyet alatta; a korábban nem nyomtatásra szánt részzel (*fonák* és *tenyeres* oldal). Ez lett végül sok – elkövetkező különleges – kísérlet kiindulópontja és mint látni fogjuk, Weingart – megőrizve az eredeti, „klasszikus” ólombetűk alkatrészszabását, de váratlan és addig nem alkalmazott kombinációkra alapozva – elkezdte tudatosan a művészeti kifejezés irányába tágítani a tipográfia nehézkes és évszázadokon át rögzített határait. Ezek a kísérlet sorozatok több tekintetben is radikálisan változtatták meg a rácsok szerepét a tervezésben:

1. Az experimentális kutatás gyakran háttérbe szorította a hagyományos tipográfia sok alapfunkcióját: a szöveg alázatos interpretálását az olvasó felé vagy az egyértelmű, áttekinthető, tiszta hierarchiát és az olvashatóságot.
2. A világos és könnyen áttekinthető matematikai rácsokon alapuló, rendezett és könnyen olvasható hierarchiába szervezett szövegek véletlenszerű „fonák elemekké”, cent-



rális befoglaló formákká és intuitív struktúrát követő „alkatrész-halmokká” alakulhatnak át. Maguknak a betűknek nemcsak az olvashatósága szorult háttérbe, de linearitásuk is átalakul, méghozzá két szinten is: a sorrendet immár nem az olvashatóság és az interpretálandó szöveg értelme és nyelvtani funkciója vezeti, hanem a véletlen és ezt a „*teremtett*” helyzetet tudatosan vezérlő Weingart mint alkotó-tervező. Másrészt a szokatlan és kísérleti, kerek befoglaló nyomóforma nem a megszokott négyszögletű, hanem centrális kompozíciók sorozatát generálja.

**63. kép:**

**Wolfgang Weingart:**

3 Typographie kann unter Umständen Kunst sein, 1973.

Ebben a különleges helyzetben a tipográfia – régi, az iparművészeti kontextushoz kötött – részleges kiszabadításának kísérletről volt szó és ennek eredményeként egy határozottabb újrapozicionálási igényről is ami – funkcióját és esztétikáját tekintve is – inkább a képzőművészet területéhez közelítette a diszciplínát.

Weingart nem állt meg a rácsalapú háttérstruktúrákhoz kötött tervezési rendszerek reformjánál, magát a tipográfiát mint műfajt – illetve mint a betűk megközelítésének módját – kívánta egy új szintre, a *művészetek rangjára* emelni. Azt vallotta, hogy a tervezőgrafika megfelelő kezekben olykor képes az autonóm művészi kifejezés médiuma lenni. Gondolata összecseng a már elemzett Stankowski életművel (4. fejezet) aki a nevét viselő alapítványa fő céljának tekintette a *szabad és az alkalmazott művészetek* közötti határvonalak összekapcsolását.



#### 64. kép:

**Rosmarie Tissi: Thaynger Herbstschau** (Őszi műsor) plakát, Thayngen, 1956.

<sup>163</sup> Tissi, Rosmarie – Sacchetti, Vera Zurich, 2018.1.12. [https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=interview\\_with\\_rosmarietissi.pdf](https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=interview_with_rosmarietissi.pdf) – 2023.2.1.

<sup>164</sup> u.o.

### Játékos kombinációk

Rosmarie Tissi több szempontból is különleges alakja a tervezőgrafika történetének, de kapcsolódási pontjai és viszonya a szigorú, rácsalapú, racionális svájci tipográfiai stílushoz is összetett ívet járt be hosszú és termékeny tervezőgrafikai pályafutása során.

Egyrészt különleges, majdnem teljes alkotói pályáját meghatározó „szimbiózisban” – különös együttes tervezésen, de individuális tevékenységen alapuló munkakapcsolatban – állt Siegfried Odermatt-tal és munkáik többségét Odermatt & Tissi néven publikálták. Egy 2018-as interjúban <sup>1634</sup> beszélt arról is, hogy nem szereti, ha pusztán csak a „svájci stílus” zászlaja alatt említik munkáit. Összehasonlítva a – tizenkilen éves korában tervezett – 1956-os *Thaynger Herbstschau* plakátját és *Szerenádok* sorozatát a kilencvenes évekből világosan látható mi az amit megtartott a szigorú, rácsalapú módszerből és hol keresett új kifejezési lehetőségeket.

Érdekes – és egyben a tervezőgrafika sokrétű társadalmi beágyazottságát jellemző – momentum, ahogy munkakapcsolatukat említve kifejti, hogy még a 70-es években is saját, önállóan tervezett munkáit Odermatt & Tissi néven

kellott publikálniuk – és nem Siegfried miatt – egyszerűen a korszak társadalmi viszonyai még nem álltak készen egy női designer munkájának elismerésére. „Mint női tervező, nehéz időszak volt a számomra. Nagyon sokszor én vittem végig egy munkát amit az ő neve alatt jelentettünk meg. Ez nem az ő hibája volt; állandóan történtek ilyen dolgok.”<sup>164</sup> Sajnos ez nem a világ valamelyik elmaradott térségében, hanem Európa szívében, Svájcban fordult elő...

### Kodifikált siker – a kibontakozás alapja

Még diákként, 1956-ban – 19 éves korában, a zürichi Kunstgewerbeschule hallgatójaként – szülővárosa számára tervezett plakátja abban a megtiszteltetésben részesült, hogy a progresszív tervezőgrafika egyik vezető folyóirata a *Neue Grafik*, 1958-ban egyik első számában publikálta, mint kiemelkedő svájci alkotást. Maga Hans *Neuburg* magasztalta és emelte ki „határozottságát és a benne rejlő talentumot”.



**65. kép: Rosemarie Tissi: Serenaden** plakátsorozat, Kunstgewerbemuseum Zürich, 1990–98.

Ez a korai terve szinte tökéletes formába öntve tárja elénk a kor vezető tervezőgrafikai stílusának tömören összefoglalható formajegyeit a semlegességet, a kiemelkedő funkcionalitást és univerzális tervezési attitűdöt:

- a kizárólag a végig kisbetűs tipográfiára alapozott, tiszta kompozíciót,
- redukált és erőteljes színakkord (vörös-fekete, kiegészítve a háttér világító fehér színével,
- a balra zárt, egyetlen típust használó, szabadosoros tördelést (természetesen talpnélküli groteszk betűvel),
- a világos, könnyen áttekinthető hierarchiát, melyet a méretkontrasztra alapozott betűhasználat támaszt alá,
- a jól sejtethető, három hasábos – de a háttérben maradó – grafikai háttérhálót és annak rendező használatát

Ha Tissi egész életművétől függetlenül, csak önmagában álló grafikai tervként értelmeznénk ezt a plakátot akkor „sablonos leckefelmondásnak” is gondolhatnánk. Azonban Tissi későbbi vizuális szemléletét vizsgálva ez egy fontos kiindulási pont, egy pályafutását megalapozó mérföldkő. Ugyanakkor ez a momentum rávilágít a rácsok egyik gyakori kritikájára: a kiszámítható formalizmus veszélyére. Ha továbbgondoljuk ezt a kritikai attitűdöt és összekapcsoljuk Milton Glaser gondolatával: „*Minden olyan formát, amelyet szabályalkotó, egyszerűsíthető és akadémiussá tehető azt könnyű tanítani.*”<sup>165</sup> Korábban már kiemeltük a gyakorló

**165** An Interview with Milton Glaser 2003.8.1. <https://metropolismag.com/programs/an-interview-with-milton-glaser/> – 2021.II.4.

tervezők publikációinak stílust népszerűsítő hatását (kiemelve Müller-Brockmann és Gerstnert) e mellé most hozzá illeszthetjük az oktatás szerepét is. Gyakran ugyanaz a tervezőgrafikus tervezte meg egy szakmai kiállítás plakátját, teljes vizuális kommunikációját és katalógusát is, sőt gyakran még kurátori funkciót is betöltött közben (például Müller-Brockmann), majd ezt követően okatatóként még hivatkozott is ugyanerre az eseményre tervezéseméleti vagy gyakorlati óráin. Ebben a koncentrált és kétségtelenül hatékony vertikumban viszont – érthető módon – *nem a kritikai elemzés módszertana dominált*, nem beszélve arról, hogy a recenziók egyik kiemelt felületén aszakmai folyóiratok szerkesztőbizottságában is (*Neue Grafik*: Josef Müller-Brockmann, Hans Neuburg, Richard Paul Lohse és Carlo Vivarelli, *Typografische Monatsblätter*: Walter Cyliax, majd Rudolf Hostettler) túlsúlyban voltak a gyakorló grafikusok. Tissi korai plakátterve is bizonyíték arra, hogy *a svájci tipográfiai stílus mint kodifikációs rendszer, koncentrált stílus* és módszer hatékonyan átadható és elsajátítható volt rövid idő alatt. Tissi tanulmányait a *Kunstgewerbeschule Zürichben* végezte, (ahol Ernst Keller és Müller-Brockmann is oktatott korábban) így nem meglepő a „stílustiszta” indulás. Természetesen egy elsajátított vegytiszta formarend még nem egyenlő egy következetes, egyéni színekkel átítatott tervezésmódszertannal és további terveiben Tissi is ezeket a jellegzeteségeket kutatta és a funkcionalita, semleges, modern megközelítés felől egy individualistább grafikai nyelv irányába indult tovább.

### ***A kánonon túl...***

Már a kilencvenes években tervezett *Szerenádok* sorozata (*Szerenád 1991, 1997 és 1998, 65. kép*) számos új és egyedi elemet, tervezési formajegyet tartalmaz a korai művekhez képest. Ami – apró változtatásokkal – a szabálykövető, redukált formavilágból megmaradt alapnak az a balra zárt, egyetlen groteszk típust használó, szabadsoros tipográfia, vastag- és normál súlyokkal – és a '91-es plakáton léniákkal, sőt vertikális, számozott koncertnapokkal tagolva. Ebben az évben – kivételes módon – a *Serenaden* főcím hangsúlyos, végig nagybetűs, függőleges irányú szedése már bőven „megszegi a korábbi *Thaynger Herbstschau* kisbetűs szigorúságát. Viszont a vizuális hierarchia elsőszámú eleme mindhárom terven egy önálló geometrikus elem a kör („holdszerű” fehérben szimbolikusan és a valódi nap jelentését sugalló,





#### 66. kép:

**Odermatt+Tissi:** Az egyik bankjegyterv az 1989-es pályázatra és az egyedi, de világosan érthető háttérszerkezet

halvány sárgában illetve világoskékben) teljes- vagy részlegesen takart formája. Az 1997-es változaton homogén fekete háttéren „laza rendezetlenségben” tált zenei szimbólumokkal, (a kottákból kölcsönvett kulcsokkal: violin, basszus öt vonalon és szőlóban) hangjegyekkel körbevéve, a képtér tetejére összpontosítva és a svájci tipográfiai stílusban még elképzelhetetlen, organikus „körbefolyatott” szöveggel – a 4. koncert az Octomania résztvevőinél – a sárga kör körül. Az 1998-as plakáton már a háttér is fotó (elég nagy ráccsal megjelenített, tónusos égbolt motívum) amit kontrasztként kiegészít az uralkodó világoskék körforma köré halmozott dinamikus körökké vonalak metsződő vonalrendszere.

A Tissi által alkalmazott vizuális rendszer bővülése – ha nem is forradalmi léptékkal mérve – szembetűnő: élénkebb, a tematika kézzelfoghatóságát szimbolizáló és felidéző színek (az égbolt kékje, a „korongok” sárgás és világoskék változatai). A korai *funkcionalitás* és *egyetemesség* háttérszerkezetéhez kötött formarendszerét finom egyéni egyensúlyt alkalmazva kiegészítik az *individuális szemléletet* tükröző elemek. Egyfajta kísérletező, játékos evolúciós továbblépést láthatunk a megtartott modern tipográfiai alapokon. A puritán, dogmatikus „svájci alapok” tipografikus túlsúlyát *szimbólikus képi elemekkel* bővíti ki – és bár ezek formája redukált, egyszerű geometriai elemek kombinációja – reális és intenzívebb színeik miatt könnyen felidézhető elemként kerülnek a kopozíciók előterébe. Ahogy egy 2014-ben adott interjúban megfogalmazta az általa művelt tervezési metódus lényegét: „*A design a funkcionalitás és az esztétika kombinációja.*”<sup>166</sup> A semlegesség racionális, modern alapja tehát kiegészül egy egyéni, de nem öncélú esztétikával és a fenti definícióban nem véletlenül használja a *kombináció* szót kulcsként, hiszen nála is ez a tervezés egyik alapvető momentuma – ahogy a *fundamentum*, a nyomógépek alapváza tartotta régen az ólombetűkből összeállított szöveget – az egymás mellé szerkesztés, az egyetemessé alapszerkezetre egyéni színnel társított elemek konglomerátuma adja grafikai terveinek különleges auráját, nem feledve a megvalósulás során a kommunikációs funkció fontosságát.

<sup>166</sup> Rosmarie Tissi  
[www.designculture.it/interview/rosmarie-tissi.html](http://www.designculture.it/interview/rosmarie-tissi.html)

A plakát műfaján kívül kevésbé ismertek Tissi bankjegy terveit ahol pedig egy jóval kötöttebb grafikai műfajban is eredményes tudott lenni és 1989-ben a svájci bankjegyek formatervezési pályázatának 2. helyezettje lett<sup>167</sup> (66. kép). Itt már az összetett fotóhasználat és a pénzjegy műfajához képest dinamikus, többirányba forgatott tipográfia jeletősen eltávolodott a racionális svájci tipográfiai stílus

alapjától, de a függőlegesen öt mezőre osztható, tiszta grafikai háttérszerkezet – ha nem is áll össze rácsos, modulós szerkezetté – jól szolgálja a könnyen felsmerhető és beazonosítható pénz funkciót.

Műfajbéli sokszínűségét jelzi, hogy a betűtervezés területén is eredményesen tevékenykedett, a tervezett betűtípusai – *Sinaloa* és *Sonora* 1972-ben és a *Mindanao* 1975-ben – hordoznak

egyéni karaktereket, amik a következő logótervekkel párhuzamba állítva lesz igazán érdekes.



67. kép: Rosemarie

Tissi: *Sinaloa*

betűtípus család, 1972

### *Stankowski kontra Tissi – jelek a szerkezetben, univerzális vs. releváns*

Ahogy az előzőekben feltártuk Tissi plakátjai gazdag betekintést adnak tervezőgrafikai eszköztárába, illetve kirajzolnak egy utat a „*struktúralapú dogmák*” korai és sikeres elsajátításától a kísérletezőbb munkák komplexebb, egyéni ízeket is integráló vizuális eredményéig. Azonban mi történik akkor, ha az egyik legreduktívabb műfajban – az emblématervezésben – kell a tervezőnek egyedít és célzottan maradandót, a megrendelő és a piac igényeihez alkalmazkodó, de a korszak társadalmi- gazdasági- és vizuális keresztmetszetében érvényes szimbólumot és – vele szinkronban működő – márkaarculatot létrehoznia. Tissi logóterveinek és azok grafikai háttérszerkezetekhez való viszonyának vizsgálatához egy másik korábban elemzett tervező – Stankowski – szimbólumait veszem alapul. Ebben a grafikai műfajban és az összevetés kontextusában minden vonalnak és a legapróbb „rezdülésnek” is sorsdöntő szerepe van. A két korszak – ahonnan a tervek származnak – összevetése pedig mutatja azt a *metamorfózist* amely során a svájci tipográfiai stílus meghatározó viszonyrendszere átalakul a posztmodern eklektikusabb és mindenekelőtt individuálisabb szemléletmódja hatására.

167 Bignens, Christoph  
– Cattaneo, Claudia  
– Grasdor, Erich  
– Mori, Hahoko  
(2019): *Rosmarie Tissi. Graphic Design*,  
Triest Verlag



Amikor a kortárs digitális korszak tervezői szinte korlátlanul „manipulálhatják, integrálhatják és díszíthetik a betűformákat”<sup>168</sup> és bármilyen más alakzatot, különösen fontos visszatekin-  
teni ezekre szimbólumokra az *egyszerűség, emlékezetesség, időtlenség, vizuális intelligencia* és a megjelenített tevékenység relevanciája alapján.

Első ránézésre nagyon hasonló formrendszereket látunk: pontosan szerkesztett, fekete-fehér, vonalakat illetve a részekre osztott sík formák ritmusait. Stankowski *Standard Electric Lorenz* (SEL) szimbóluma (1955) (68. kép) egy négy részre osztott négyzet középpontjába szerkesztett koncentrikus vonalrendszerből rajzolódik ki és inkább egy univerzális gondolat vizualizálása, mint releváns kapcsolat a vállalat tevékenységéhez. Ugyanakkor a perspektíva illúzióját keltő – a forma közepén összeszűkülő lemezek dinamikája és egy különösen „okosan” kiegyensúlyozott asszimmetriája újra és újra ingerli a szemlélőt – és természetesen a fogyasztót is



**68. kép: Anton Stankowski:** Standard Elektrik Lorenz, 1955 – a szimbólum és a tipográfia viszonyrendszere

**69. kép:**  
**Odermatt+Tissi:**  
Mettler & Co,  
embléma, 1969.

**70. kép:**  
**Odermatt+Tissi:**  
Teamtex, embléma,  
1976.

– a szimbólum megjegyzésére és a későbbi találkozáskor a felidézésre, vele együtt a beazonosításra is. *Beazonosíthatóság, megjegyezhetőség, aktivizálás* és az ezt alátámasztó *esztétika* kulcsfogalmak egy márka vizuális kommunikációja során, Stankowski logója a maga puritán háttérszerkezetre épülő formarendjével magas szinten szolgálja ezeket a célokat.

Odermatt és Tissi: *Mettler & Co.* terve (1969) (69. kép) is egy vonalritmus köré szerveződik, de a háromszög alakú, csíkos kitöltésű síkok funkciója a céget jelképező *M* betű formájának vizu-

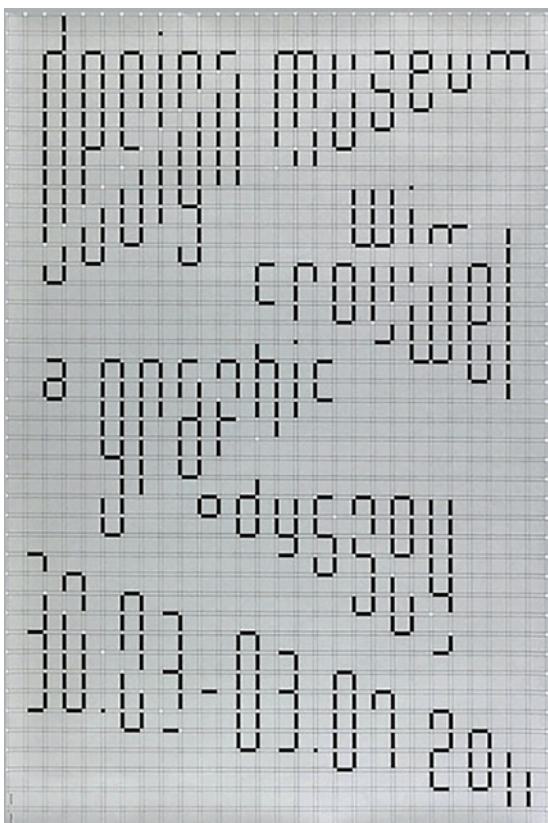
<sup>168</sup> Evamyl, Michael (2012): *Logotype*. Laurence King Publishing Ltd. London – 10.

ális megformálása. Az 1976-ban tervezett *Teamtex* embléma (70. kép) – bár első tekintetre nagyon hasonló az előző kettőhöz – mégis hordoz magában egy nagyon eltérő jegyet, a vonalritmus szalagszerű „aláfordulása” a klasszikus drapéria tanulmányrajzokat idézi meg. Azon túl, hogy *relevánsan kötődik* a textilipari tematikájához, felidéz valamit az *ábrázolási konvenciók* realitásra törekvéséből, de redukált és lényegre törő formarendje alázatosan szolgálja a vizuális problémamegoldást.

Amíg a térszerkezet Stankowskinál egy *univerzális szemléletmódnak* alávetett univerzum, Tissi tervén szinte kézzel fogható, *reálisabb és tapinthatóságot* sugalló élmény – ami egy textilipari profilú logónál remek érzékkel megoldott tervezőgrafikai megoldás. Ezután visszapillantva a Sinaloa betűcsalád képére kiteljesdik Tissi grafikai koncepciója: a biztos geometrikus háttérszerkezeten minimális eszköztárral (fekete-fehér, vonal-„fehér tér”, ritmus-ismétlés, nyitott-zárt, következetes-játékos ellentétpárokkal játszva) a maximálisan hatékony és *individúálisan felismerhető tervezői gesztusokkal* hozni létre releváns megoldásokat. Ez az utóbbi jellegzetesség mindenképpen a hetvenes évek vizuális irányzatait tükröző és már a grafikai rácsokhoz fűződő viszony metamorfózisát jelző tendencia. Paul Rand a *játék*<sup>169</sup> kifejezést használja erre a komoly és változó viszonyra amelynek során a tervező a tartalom és a forma viszonylatai között keresi az egyensúlyt, mérlegelve a tervezői szándékot és a műfajok korlátait. Itt kaphat segítséget azoktól a tervezésmódszertani alapelvektől amelyek háttérrel adhatnak a vizuális gondolatoknak, ötleteknek és szinkronizálva a tervező szándékaival és a társadalmi környezettel a speciális és önazonos megoldás irányába mozdítják a design-t. „*Minden formai és tartalmi probléma más és más, ami azt diktálja, hogy a játékszabályok is eltérőek legyenek.*”<sup>170</sup> Ezen játékszabályok között előkelő helyet foglalnak el a grafikai rácsok is, melyek átalakult formában támpontként, kiindulási alapként szolgálhatnak a tervezési folyamat során.

<sup>169</sup> Play. <https://www.paulrand.design/writing/quotes.html> – 2022.06.23.

<sup>170</sup> u.o. – 2022.06.23.



**71. kép: Philippe Apeloig: Wim Crouwel.**  
**A graphic Odyssey.** Design Museum London,  
 2011. 63,5 × 95 cm. Sérigraphie, Bob Eight  
 Pop, Londres.

**72. kép:**  
**Philippe Apeloig:**  
**Claudine Colin**  
**Communication**  
 Logotípiá, 2008  
**Atelier Électronique**  
 Logotípiá, 1983.

## 6. Kortárs kontinuum moduláris alapokon

### A rácsok raison d'être-je napjainkban

Wim Crouwel életművét illelhetjük a „grid diadala” címmel, míg az 1962-ben született *Philippe Apeloig* francia tervezőgrafikust tekinthetjük egyrészt e szellemiség – a szerkezeti elvben gyökerező, intellektuális grafikai gondolkodás – méltó folytatójának, másrészt egy nagyon különleges kortárs alkotónak aki – több stílusból is választott mentorainak köszönhetően – képes a *játékosság, a technológiai szabadság minden eszközét felhasználva egyéni ízt* csempészni a szerkezetből burjánzó ötletei közé.

2011-ben a londoni Design Museum *Wim Crouwel – grafikus odüsszeá* címmel rendezett összefoglaló kiállítást amelyre a kurátor hét grafikus stúdiót/alkotót hívott meg, köztük *Philippe Apeloig*-t, hogy Crouwel egyik modulháló alapjára készítsenek egy új tervet. (A másik hat meghívott: *Studio Build, Carlidge Levene, Experimental Jetset, Muir-McNeil, David Pidgeon* és a *Studio Spin* volt). Apeloig – aki maga is dolgozott pályája elején gyakornokként a *Total Design*-ban – nem véletlenül került a kiválasztottak közé. Ha van közös Crouwel és Apeloig életművében akkor az a folyamatos reflexió a kortárs kulturális mező változásaira és a kifejezetten experimentális grafikai

attitűd, formailag pedig a kompozíciókat alátámasztó – gyakran szerényen háttérbe húzódó, de mégis meghatározó – háttérszerkezeti rendszerek jelenléte. E kiállítás is alátámasztja, téves az a feltételezés, hogy a modulhálón alapuló tervezés megöli a kreativitást és sablonos, egymásra túlzottan hasonlító műveket eredményez. A hálózatalapú tervezőgrafikai gondolkodás – folyamatosan változó formában és hangsúllyal – jelen van a kortárs áramlatok között és érdekesnél érdekesebb alkotásokkal igazolja létjogosultságát.

Apeloigh plakátjának formai különlegessége, hogy



modulháló rendszere megegyezik Wim Crouwel: *Vorm gevers* 1968-című művével (lásd 50. kép). Formai és intellektuális tisztelet a „mester” előtt Apeloig és a kiállítást szervezők részéről.

A grafikai struktúrára építkező, rácsalapú kompozíciók állnak Crouwel életműve mögött, Apeloig pedig – miután elsajátította a Total design gyakornokaként az alapokat – a kreatív játékoság virtuóz kibontásával lép tovább a szigorú szerkezeteken. 1983-ban az *Atelier Électronique* számára tervezett logotípiája még egyértelműen a Crouwel életműre is jellemző rácsok térrendező szerepét mutatja. A 2008-as keltezésű *Claudine Colin Communication* embléma (72. kép) szintén szerkezetelvű, de az elődleges vizuális elem már az Apeloig által különösen kedvelt *repetíció*. Így vallott erről egy 2017-es Debbie Millman-nak egy interjúban: „*Kerestem a tipográfia elemeinek felhasználási módját, mint egy koreográfus a táncosaival a színpadon, vagy a zeneszerző a kottával. A festészeti absztrakció, a minimalizmus és az ismétlődés is érdekelt – és még mindig érdekel.*”<sup>171</sup> A geometrikus elemekből épülő C betű – mint egy alapegység, modul – fegyelmezett, kilencszer ismételt formája a jel fő eleme és az egységeket finom részletként elválasztó negatív térköz.

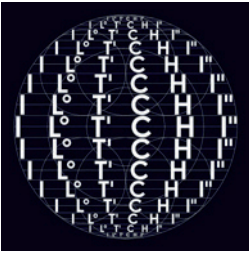
Apeloig már fiatalon – huszonhároméves korában – belekóstolhatott a Bruno Monguzzi és Jean Widmer „időtlen” logójával fémjelzett *Musée d’Orsay* arculati munkálataiba. Inspirálta ez a kettős szemlélet: egyrészt Widmer aki „*az egészséges svájci oktatás és a ‘francia szellem’ kombinációjá*”-nak vallotta magát<sup>172</sup>, másrészt Monguzzi akinek műveltsége és alázatos viszonya a tradíciókhoz lenyűgözte Apeloig-át. (Nem véletlenül lett például a Musée d’Orsay betűkép kiinduló betűtípusa a klasszicista, talpas *Walbaum*). Monguzzi korábban Milánóban kezdte tervezői pályáját és ott a túlon túl prezízzé vált svájci stílus kritikáját is magába olvaszthatta Antonio Boggeri tervezőstúdiójában: „*a pókhálóhoz hasonlóan szerinte a svájci grafikai tervezés is tökéletes volt, de gyakran oktan tökéletességű. A háló – mondta – csak akkor hasznos, ha egy kusza légy megsérti. Ekkor kezdett bővülni a tervezői eszköztáram. És ekkor kezdett a kifejező erővel bíró megoldások felé fordulni a betű- és képhasználatom.*” Idézte korábbi mentorát Monguzzi.<sup>173</sup>

Egy év múlva – 1987-ben – Apeloig már a *Le Jardin des Modes* divat- és dizájnmagazin művészeti vezetője, ahol egy újabb „design ikon” Milton Glaser által tervezett nyomtatott periódikán dolgozott, majd 1988-tól már Los Angelesben találjuk April Greiman stúdiójában, ahol

<sup>171</sup> Design matters: In Print with Philippe Apeloig by Debbie Millman Press, June 2017, <https://apeloig.com/interview/?lang=en> – 2021.06.9.

<sup>172</sup> Jean Widmer, 1929, Graphic designer and Art Director, Paris <https://www.schweizerkulturpreise.ch/awards/en/home/design/design-archiv/design-2017/design-gpd-2017/jean-widmer.html> – 2021.06.9.

<sup>173</sup> 9.12.1986 (Musée d’Orsay) Bruno Monguzzi, <https://modernism101.com/products-page/art-photo/monguzzi-bruno-designer-9-decembre-1986-musee-dorsay-paris-musee-dorsay-1986-original-impression-affiche-editee-a-loccasion-de-louverture-du-musee-d/#.YMBbeW7RbOQ>



**73. kép: Sascha Loeb:  
Iltchi Yachting logo**

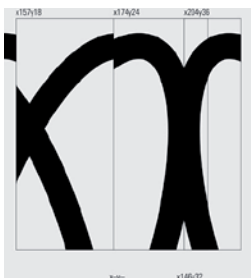
A földrajzi koordináta rendszer mint grafikai struktúra, 2021.

a szisztematikus svájci stílus helyett már magát a XXI. századi technológiát és a tervezőgrafikából vizuális kommunikációvá bővülő szemléletet integrálhatja saját eszköztárába. Apeloig életművének egyik nagyszabású összefoglalása az amszterdami Stedelijk Múzeumban 2015. október 13. és 2016. január 23. között megrendezett bemutó volt, *Philippe Apeloig: Using Type* címmel. A kiállítás kurátora Carolien Glazenburg – aki 1976 és 2020 között dolgozott a múzeumban – a Stedelijk újrainyitása (2012) után kimondottan a kortárs designt helyezte a bemutatók fókuszába (pl.: *Wim Crouwel* retrospektív, a már legendás, 1996 és 2017 között tevékenykedő, az interdiszciplinális design területén maradandót alkotó hollandiai *Lust*, *Jurriaan Schrofer* (1926–1990) tervezőgrafikus, polihisztor Crouwel társa a Total Design-ban vagy *Lex Reitsma* (1958–), aki 23 évig – 1990-től 2014-ig tervezett plakátokat a Holland Nemzeti Operának és egyben az intézmény arculatáért is felelt). A kiállítási koncepcióban Glazenburg külön termet szentelt Apeloig mentorainak: Wim Crouwel-nek, April Greiman-nek és Wolfgang Weingart-nak is. Érdekes „alapháromszöget” hozva ezzel létre: egy a rácsokhoz ezer szállal köthető kombinatorikus holland, egy kaliforniai „new wave” és „hibrid kép” alkotó hölgy és egy született német aki a „svájci punk tipográfia” atyjaként forgatta át radikálisan a svájci stílust.

Stephen J. *Eskilson*, az Észak Illinois Egyetem művészettörténész professzora tervezőgrafika-történeti könyve záró fejezetében három fontos kritériumot nevez meg, mint a kortárs tervezőgrafikusok számára javasolt kompetenciát: a *szakmatörténet*, a *technológia* és a *kortárs kultúra*<sup>174</sup> kifinomult ismeretét. Apeloigh életműve egyaránt jól példázza a fontos szakmatörténeti tervezési módszer – a modulhálón alapuló design szofisztikált ismeretét és az egyéni habitusához igazított továbbélését is, természetesen a svájci tipográfiai stílus korszakához képest jelentős hangsúlyeltolódásokkal, elsősorban a játékosság és a filozofikusabb – gyakran rafináltan összetett – kommunikáció irányába. Alkotói attitűdje is inkább művészeti alapokon nyugszik mint mérnöki, semleges problémamegoldáson. (Egyéni kiállítások egész sora a nemzetközi tervezőgrafikai szintér neves galériáiban: GGG – Tokió, Stedelijk – Amszterdam, Párizs, New York, Brüsszel. Másodsorban a technológia integrálására példák Apeloigh életművében az arculatokhoz illesztett animációk melyek a mozgás és az idő dimenzióját is hozzáillesztik a kidolgozott vizuális nyelv eszköztárához. Harmad-

<sup>174</sup> Eskilson, Stephen J. (2012): *Graphic Design: A New History*. 2nd Edition. Yale University Press – 431.

## MIDI



### 74. kép:

**Sascha Loeb: Midi logo** Szimbólum a Lissajous-görbék szerkezeti alapjain, 2020.

sorban a tervezőgrafikai munkái a kortárs kultúra egyetemes közvetítő intézményeihez kapcsolják életművét (múzeumok, színházak, könyvkiadók, fesztiválok, művészeti alapítványok galériák). Így ezen szervezetek kulturális üzenetei sokkal inkább párhuzamba állíthatók Apeloigh vizuális oázisként definiálható világával, ahogy az ötvenes-hatvanas években a svájci tipográfiai stílus struktúraalapú, objektív formanyelve is tökéletesen képviselte a bázeli Geigy vegyipari cégóriás termékeit (elsősorban gyógyszereket).

A háttérháló mint a tervezőgrafikai kompozíciók egyik alapeszköze továbbra is jelen van a kortárs alkotók műveiben, de szerepe és jelentősége átalakult. Sascha Lobe – az egyik nemzetközi szinten is meghatározó tervezőstúdió – a Pentagram egyik partnere így foglalta össze saját viszonyát a modulhálóhoz: *„Ha stilisztikai szempontból nézzük a munkáimat, akkor azok gyakran minimalisták, és nagyon „rácsorientáltak”, de nem ez a lényeg. A rácsok már nem olyan fontosak többé... ha költő vagy, akkor gyakran megszeged ezeket a szabályokat, vagy kitalálsz más ötleteket.”*<sup>175</sup>

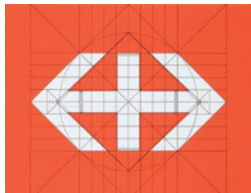
Lobe és csapat által alkotott *Itchi* logotípiája (73. kép) jól példázza a rácsrendszer átalakult szerepét. A horizontális betűképen nem látszik az a releváns háttérszerkezet ami hozzájárul a megoldás sikeréhez. Releváns mivel a tematikához (vitorlázás) kapcsolódó grafikai szerkezetet, a Föld kooordinátarendszerét használja kiindulópontnak és erre a struktúrára illeszti rá a tipográfiai elemeket. Loeb aki 2010–2022 között volt a Hochschule für Gestaltung (HfG) Offenbach tipográfia professzora sok kulturális design feladatban volt érdekelt emellett az építészet és design határtelületein is tevékenykedett. 2020-ban a *MIDI Association* számára tervezett logó (74. kép) – Yuri Suzuki-val együtt – egy tudományos alapú moduláris szerkezetre épül. A szimbólum a hanghullámokhoz köthető *Lissajous-görbe* vizualizációjával jött létre, illetve magát a hanghullámokat dinamikus formában „képeszték le” a tervezés során (82. ábra). A fontos különbség Stankovski 1955-ös Standard Elektrik Lorenz (lásd 68. kép) tervéhez képest, hogy itt a redukált grafikai szerkezet már nem az univerzális, geometrikus eszmét jelképezi, hanem a design feladat jellegéhez tudományos módon (hanghullám-görbék) kapcsolódó releváns, fizikai jelenséget realizálja, fordítja le egy vizuális nyelvre.

<sup>175</sup> Lobe, Sascha (2019): *A Pentagram legújabb partnere* <https://www.pentagram.com/news/an-interview-with-sascha-lobe-pentagrams-newest-partner>, eredetileg: <https://www.creativereview.co.uk/sascha-lobe-an-interview-with-pentagrams-newest-partner/> 2019. 04. 24.





**75. kép:**  
**Who the Hell is Müller-Brockmann?**  
Borító, 2022. Nigli Verlag



**76. kép: SBB vizuális információs rendszer**  
Brockmann + Co.,  
Zurich (Josef Müller-Brockmann és Peter Spalinger). Logóterv:  
Hans Hartmann, 1972.

## Kortárs kinyilatkoztatások és információs mérnökök

Demian Conrad – tervező, vizuális kutató, kreatív vezető és oktató – a kínai kiadású 360° magazin 100. számában megjelent tanulmányában két ellentétes utat vázol a svájci tipográfiai stílus – és ezen keresztül a grafikai szerkezeteken nyugvó tervezési módszerek – mai megjelenéseinek: egyrészt már egyértelműen *nosztalgikus* a téma a kortárs design diskurzusban, másrészt viszont számtalan stúdió – elsősorban Svájcban, Franciaországban és Hollandiában, például a *Norm*, *Experimental Jetset* vagy Conrad saját stúdiója a *Automaticostudio* – mind a mai napig *radikálisan és tisztán* használja a stílus formajegyeit, de nem idézetként, hanem átítatva és ötvözve napjaink kulturális tematikáival, egyfajta kortárs kinyilatkoztatásként. Ezek a designmegoldások azonban többségében kulturális tematikájú megbízásokhoz és nem tisztán piaci megrendelésekhez köthetők.

Ezt a csoportosítást kiegészíthetjük egy *köztes halmazzal* is, ahol a tervezők (például a már említett Apeloig és Loeb) már nem radikális tisztasággal, de a nosztalgiát mellőzve használják a modulhálózathoz köthető tervezésmódszertani és szakmatörténeti vonatkozásokat, hanem az ügyféligényekhez és saját alkotói habitusaikhoz igazítva, egyéni módon tálalva.

Conrad szerkesztőként jegyzi a *Who the Hell is Müller-Brockmann*<sup>176</sup> című könyvet ami a svájci tipográfiai stílus 2022-es értelmezését járja körbe, jelezve hogy a tematika napjainkban is aktuális és folyamatos szakmatörténeti finomhangolással tisztítható a beágyazottsága illetve a kortárs designra kifejtett hatása, kisugárzása. A kötet borítója is egy grafikai szerkezeten alapuló idézet és hommage, melyen Gerry Barney a Design Research Unit keretei között 1964-ben tervezett British Rail logója az alap, ebből építkezik az a struktúra ami az *ismétlés* és a *kihagyás* eszközeivel rajzol ki egy vonalas szerkezetet ami egyszerre sejtelmes és rafinált. Egy újabb példa a szakmatörténet, a grafikai szerkezet és az *intelligencia* kapcsolatára. Maga az embléma – ha nem is radikálisan – de emlékeztet a Brockmann + Co. 1972-es, a svájci vasútársaság számára tervezett arculati alapelemre (76.kép), mely már a nemzetközi tipográfiai stílus világszerte uralkodó érájára esik.

A publikáció többek között Richard Hollis, Bruno Maag, Holger Jacobs és Robin Kinross-tól közöl írásokat. Utóbbi Matthew Carter-re hivatkozva utal rá hogy, „a legtöbb tipográfia-történet, különösen a briteké, a hagyományos tipográfia története, amely a modernizmust aber-

<sup>176</sup> Conrad, Demian ed. (2022): *Who the Hell is Müller-Brockmann? Conversations about the Swiss Style*. Nigli Verlag

rációként kezeli. A modernizmusról szóló tanulmányok hajlamosak voltak elszigetelni a kortárs tipográfiát a hagyományostól.<sup>177</sup> A később egységes metódussá „sűrűsödő” svájci tipográfiai stílus – mint ennek az „abberációnak” a továbbgondolása és rendszerré terebélyesedése – nemzetközi tipográfiai stílus néven – cáfolva az angolok elzárkózó szemléletét – jelentős világgáriert futott be a tervezőgrafika területén.

77. kép: Nord: LL  
 Replica, Superficial,  
 64 plakát,  
 szitanyomat, 2010.



### Szigorú hagyomány és csapatmunka

A Zürich-ben Dimitri Bruni (1970–) és Manuel Krebs (1970–) által alapított Norm stúdió – Ludovic Varone (1977–) 2005-ben csatlakozott – indulása óta (1999) tudatosan követi a szigorú logikai elveken építkező svájci elődök gyakorlatát, különösen Frutiger szisztematikus hozzáállását a betűtervezéshez vagy Bill matematikai elveken nyugvó koncentrált irányát a vizuális gondolkodásmód kutatásában. Ugyanakkor kritikával illetik a vitalitást nélkülöző, túlzottan merev szabályokat alkalmazó tervezési elveket.<sup>178</sup> Az alapítók szakmai karrierjének indulása a nemzetközi tipográfiai stílust követő posztmodern és grunge dőszakra esett, amikor David Carson és követői a svájci- és

a nemzetközi tipográfiai stílus ellenpólusaként a szubjektív, állandóan vibráló, változékony, az évszázados szabályokkal harcban álló oldalakat terveztek. E stílus formajegyeit Lewis Blackwell „...elektronikusan előidézett káosz”<sup>179</sup> jelzővel illette találóan. Ezzel szemben a Norm kialakított munkamódszere – a stúdió elnevezését is tükrözve – explicit és implicit módon is meghatározott keretek, alapelvek és rendszabályok között zajlik. Kizárólag saját tervezésű betűtípusokkal és egyszerűsített formákkal, grafikai szerkezetekkel, hálózatokkal dolgoznak.

177 Conrad, Demian ed. (2022): *Who the Hell is Müller-Brockmann? Conversations about the Swiss Style*. Nigli Verlag – 30.

178 Talking About Swiss Style (2015): Norm. <https://www.youtube.com/watch?v=A2rS-kj6bltA>

179 Blackwell, Lewis (2000): *The end of print*, 2nd edition. *The Grafik Design of David Carson*. Laurence King Publishing. In: Simon Péter Bence (2022): *Typosect*. Tipográfiai nézőpont. MOME – 66.



78/a., 78/b., 78/c. kép:

**LL Replica,**

**Superficial,** 64 plakát,  
szitanyomat és az  
installáció, 2010.

<sup>180</sup> Dimension of Two. <https://norm.to/category/its-not-complicated/?post=4-dimension&sec=6> – 2023.01.28

<sup>181</sup> LL Replica <https://lineto.com/typefaces/replica?-font#family> – 2023.1.28.

<sup>182</sup> Exhibition. Norm – It's Not Complicated. <https://museum-gestaltung.ch/en/ausstellung/norm-its-not-complicated/> – 2023.1.29.

*Dimension of Two* című, erősen konceptuális alapú, rendkívül komplex munkájuk negyedik fejezetében (*Felosztás*) foglalkoznak a modulháló meghatározásával, ami egy társasjáték lépésleíró szövegeihez hasonló: „Minden téglalap alakú térnek vannak határai. A határokat margóval lehet kiemelni; ezek keretezik a teret. A tér vízszintesen oszlopokra függőlegesen pedig sorokra osztható. Ez a grid.”<sup>180</sup>

A 2010-ben – a *Graphic Design Worlds at the Triennale di Milano* – keretében kiállított *Superficial* sorozat installáció 64 darab, szitanyomással kivitelezett plakát, előre definiált logikai itiner mentén tervezett, kivite-

lezett és installált artefaktum. A komplex alkotássorozat lényegében összefoglalja a tervezőgrafika fundamentumait: alapeleme egy a Norm által tervezett betűcsalád az *LL Replica*,<sup>181</sup> ehhez társul egy előre programozott vizuális nyelv ami a szabályozott készletrendszert (átlós színsáv, *Superficial* betűkép, öt körforma, E betű, organikus színfolt és egy női arckép – ami az egyetlen raszteres tónusokat tartalmazó elem, ez a szitanyomtatás technikai jellegéből adódóan jól kivehető raszterpontokból épül fel) rétegenként egymásra helyezi. A rétegek szabályozott variációi hozzák létre a 64 darabos plakátszériát. A sorozat kimeneti elemei önállóan is definiálható tervek, de a szintén szabályozott, sűrű modulhálón alapuló felszerelési sorrendben elrendezve erősítik és összehangolják egymás hatását, majd végső konnotációjuk az installálás során a tér háromdimenziós berendezésével érik el. A klasszikus modulháló, mint formarend és kompozíciós alap látható módon csak az átlós sávokhoz illetve a végső, szigorú egymás mellé helyezéshez köthető, de mint egy „fogalmi” *mező- és csatorna rendszer* egyértelmű meghatározója a sorozatnak. A *Superficial*-t – és a Norm többi munkáját is – a tervezési szabályok szigorú kidolgozása, a rácsok, arányok kifinomult használata és a modularitás jellemzi. Betűtípusaik, könyveik, plakátjaik és céges arculatterveik „a svájci stílus hagyományát vezetik a jövő felé.”<sup>182</sup>

Elemezve a Norm munkamódszerét *modulháló alapú, programozott konceptualizmus*ként definiálhatjuk interdiszciplinális tevékenységüket. Ez a definiált paraméterek alapján irányított alkotási metódus sok tekintetben visszautal Gerstner *programozott design mátrixára* ahol ő is szisztematikusan – a *variációk* és a *változók* száma alapján – kereste a konkrét



elemek általános rendszerét (lásd *Intermöbel* logotípiát, 41. kép), de a Norm stúdió tervezői hármasának együttműködéséből már nem csak egy egyértelműen a design szűkített, funkcionalitáshoz, objektumorientáltsághoz szorosan kötődő megoldások születhetnek, hanem gyakran interdiszciplinális – a tervezőgrafika határait szélesítő – edmények, melyek egyaránt lehetnek konceptuális könyvek, plakátsorozatok (*Superficial*, Graphic Design Worlds at the Triennale di Milano, 2010.) vagy teljes múzeumot betöltő installációk (*It's Not Complicated*, Museum Gestaltung Zurich, 2020.) is.

A Norm továbblépve, már nemcsak megszeghető költészeti szabályként tekint a hálózatokra, hanem egy gondolati, vizuális nyelvet építő struktúra kiindulási pontjára. Formailag egyszerű, tiszta és pragmatikus a megközelítés, de intellektuálisan sokkal kifinomultabb és rétegzettebb az a vizuális nyelv amit alkalmaznak. Interdiszciplinális módszerük az eltérő nézőpontok kölcsönhatásából alakul át egy speciális átmenetté a tervezőgrafika és a kortárs képzőművészet között.

**183** Typejournal: Norm  
<https://typejournal.ru/en/articles/An-Interview-With-Studio-Norm>  
 – 2022.9.28.

**184** Talking About Swiss Style: Norm. <https://www.youtube.com/watch?v=A2rSkj6bl-tA&t=59s>

**185** Hollis, Richard (2006): *Swiss Graphic Design. The Origin and Growth of International Style 1920–1965*. Laurence King Publishing Ltd. – 158.

A Norm tervezői több interjúban is (Typejournal, Museum für Gestaltung Zürich) nyomatékosítják,<sup>183, 184</sup> hogy saját tevékenységüket nem autonóm művészként, hanem *információs mérnökként határozzák meg*. A másik érdekes – részben az előző gondolathoz kapcsolódó – szakmatörténeti párhuzam a szerzőség kontra anonimitás fogalma. Hollis<sup>185</sup> a svájci tipográfiai stílusra ötvenes éveire jellemzően *individualista és anonymus* stílust különböztetett meg. A Norm esetében már nem az irodalomhoz kötődő, illusztratív jellegű munkák és a progresszív, tökéletesen kiérlelt formákra illetve az absztraktabb, szerkezetelű tervek szétválasztása a cél, hanem az individualista tervezőművészek és a csapatban dolgozó *információs mérnökök* között tesznek különbséget. A *Norm*, az *Experimental Jetset* és az *Automaticstudio* is azt az utat választotta, hogy az egyéni tervezési irányokat összegezve, egy *közös márkanév alatt*, csapatban dolgoznak és nem egyéni tervezőként publikálják munkáikat.

## 7. Összegzés

A disszertáció metszetében egy olyan grafikai módszer és kiterjeszhető eszközrendszer állt ami kialakulása során összegezte többek között a Bauhaus, a De Stijl, a konstruktivizmus, a konkrét művészet és az elementáris tipográfia eredményeit és a design oldaláról adott választ a XX. század elején végbemenő komplex gazdasági, társadalmi és technológiai változásokra. Ez a belülről, részben a közvetítendő információból, részben az ehhez illesztett absztrakt geometriai rendszerből, rácsokból, modulokból és elválasztó csatornákból építkező, majd ebből a „magból” fokozatosan szerteágazó, de azonos grafikai alapelveket valló vizuális rendszer – ellentétben a befoglaló formához igazított klasszikus elhelyesési szisztémával – megváltoztatta a tervezőgrafika intellektuális és módszertani keretrendszerét. A század negyvenes-ötvenes évtizedeiben a különböző egyéni- és kollektív tervezői módszertanok és összetevők szintézise elsősorban – koncentráltan két kulturális- oktatási- és gazdasági centrum – Bazel és Zürich körül indult expanziója fokozatosan meghódította a világ Európán kívüli kontinenseit is.

Ennek a – később svájci tipográfiai stílusnak elnevezett – komplex tervezési rendszernek a kialakulása az ötvenes évek elejétől 1957-ig tartott, 1958 és 1965 között pedig egyfajta apoteózis és kanonizálódás ment végbe, 1966-tól kezdődően pedig már az Európán túli kontinensekre is exportálták a stílus eredményeit a tervezők a nemzetközi szinten megvalósult munkáik és megbízóik révén. Ez az expanzió után már „nemzetközi tipográfiai stílusként” honosodott meg a világ számtalan országában.

A tervezési módszer széleskörű elterjedésében több tényező játszott szerepet, egyrészt a gyakorló tervezők által szerkesztett többnyelvű periodikák, (*Neue Grafik*: Müller-Brockmann, Neuburg, Paul Lohse és Vivarelli, *Typografische Monatsblätter*: Cyliax, majd Hostettler), a magas szakmai színvonalon megírt és kivitelezett szakirodalmi publikációk (elsősorban Gerstner, Hoffmann, Müller-Brockmann és Ruder) és ezek alkalmazása a tervezőgrafika oktatásában. A publikációk a gyakorlatorientált tervezési módszerek ismertetésétől a tervezéseméleten át a design általánosabb, komplexebb és univerzálisan kiterjeszhető

nyelvéig széles spektrumot öleltek át. A modulháló mint tervezési alapstruktúra és az erre épülő grafikai nyelv népszerűsítése kiegészült külföldi előadássorozatokkal, nemzetközi konferenciákkal és vendégoktatói felkérésekkel. Maguk a szerkesztői- és szakmai publikációk fokozatosan létrehoztak – a modulháló mellett, ami elsődleges szinten egy gyakorlatorientált tervezési szerkezet – immár egy másodlagos, elméleti szintet is, egy új módszertani és értelmezési struktúrát. Másrészt a nemzetközi tipográfiai stílus – szerves alapegységként a modulhálóval, mint egy összetett és részletekig kidolgozott rendszerrel – egy kiérlelt, viszonylag könnyen adoptálható, univerzális vizuális nyelv szélesedett. Ez a nyelvezet, az egyszerű és határozott, könnyen beazonosítható karakterjegyeivel zökkenőmentesen integrálható volt az eltérő kulturális gyökerekkel rendelkező befogadó országok grafikai közegébe is.

A kanonizálódással járó népszerűség és az ezt követő lendületes expanzió következményeként a tervek egy része fokozatosan eltávolodott az eredeti komplex rendszer evolúciós forrásától – fizikai és intellektuális értelemben is. A gyökerek elvesztése és a kulturális feloldódás sokszor vezetett kiszámítható sablonossághoz, túlzottan leegyszerűsített formalizmushoz és a vizualitás bázisára redukálódó dogmatizmushoz. A lecsupaszított és megmerevedett szabályrendszer ellen lázadt fel az újabb tervezőgeneráció számos tagja friss, experimentális kompozíciós elveket kutatva; a disszertációban is tárgyalt Weingart és Rosemarie Tissi, majd nem sokkal később egy új, alapjaiban más szemléletet meghonosító Carson.

Az elmúlt két évtized szakmatörténeti eredményeire reflektálva a svájci tipográfiai, majd később a nemzetközi tipográfiai stílust is – egységes, monolit tömb helyett – a márkaépítés analógiájára *esernyőfogalomként* értelmeztem, mely jól összefoglalja a disszertációban elemzett életművek többségét (Aicher, Bill, Crouwel, Gerstner, Müller-Brockmann, Stankowski), de a részletes vizsgálat sok egyedi és különleges jellemzőt is felszínre hozott.

A modulháló kiterjesztett fogalomként egy olyan struktúra vagy rácsrendszer, mely alkalmas bármilyen folytonosság felosztására. A svájci tipográfiai stílus népszerűségének



egyik segédereje a gyakorló tervezők és szakmatörténészek által létrehozott értelmezési struktúra, amit egyfajta fokozatosan egymásraépülő intellektuális hálózatnak is tekinthetünk. Az általános modulháló definíció nyomán értelmezhetjük ezt is egy szakmatörténeti kontinuum adott korszakára vonatkozó speciális diszkretizálásnak. Ez az egyedi vonás nagyban hozzájárult a stílus láthatóvá tételéhez, ésszerű prezentálásához és népszerűvé válásához.

A grafikai háttérhálók – mint a tervezőgrafikai kompozíciók alapeszközei – továbbra is jelen vannak a kortárs tervezési módszertanban, a professzionális szoftverek szinte mindegyike – a kiadványtervezéstől a rezponzív digitális interfészekig – rendelkezik opcióval a használatukra. Szakmatörténeti perspektívából tekintve viszont jelentősen átalakult a hozzájuk fűződő viszony. Vannak tervezők akik ma is tisztán és radikálisan használják a stílus egykori formajegyeit, napjaink kulturális tematikáival töltve ki a mezők és csatornák tereit. Mások már csak nosztalgiával tekintenek a svájci tipográfiai stílusra és egy konceptuális alapokon nyugvó, geometriai elvek mentén szerkesztett univerzális eszményként tekintenek rá. A kanonizált mesterekhez hasonlóan a modulháló is szolgálhat egyfelől hangsúlyosan pragmatikus és tervezésmódszertani célokat, de lehet tekinteni rá úgyis, mint eszmei mintára. Egy olyan szakmatörténeti korszak képviselőjére, ahol a tervezés következetes egysége, formai letisztultsága, a geometriai alapokon nyugvó egységnyi modulokra építkező, rendszerint asszimmetrikusan szervezett grafikai elemek világosan és tényszerűen közvetítették az információt. A formajegyeken túl a tervezési módszer és a hozzá közel álló alkotók egy olyan univerzális design szemléletet támogattak és valósítottak meg ami a tervezésre, mint társadalmilag hasznos, intellektuálisan elkötelezett problémamegoldó tevékenységre tekintett.

Keretként visszautalva a disszertációt indító Merleau-Ponty idézetre, a *modulhálót* tekinthetjük egy szakmatörténeti elrendezési elvnek is, amely révén az összefüggések egy *egyedi metszéslapon* nyernek értelmet.

## Tézisek

A grafikai oldaltervezés során a korai írásművektől kezdve a klasszikus- és modern stíluson át a kortárs digitális felületekig mély és alapvető igény mutatkozott a tervezői arányok rendszerbefoglalására. A svájci tipográfiai stílus kialakulása, apoteózisa majd kanonizálódása és expanziója nemzetközi tipográfiai stílusként a tervezőgrafika egészét meghatározó változásokat hozott a tervek és a szerkezeti elemek funkcióiban.

A modulháléhoz köthető, szakmatörténetileg kanonizált és kevésbé ismert életművek valamint a korszakra vonatkozó szakirodalmak összevetése, a kortárs tervezőművészek és a gyakorló szakmatörténészek publikációinak tematikus elemzése arra a következtetésre vezetett, hogy létezik egy speciális történeti ív, ami a rácsrendszerek módszertanát, gyakorlatát kutatja és alkalmazza. Ezen alapelveken építkezve, komplex életművek mutatják e következetes, egyéni jellegzetességeket is integráló szemlélet szakmatörténeti jelentőségét. Az objektum-központú megközelítésre és a grafikai megoldások esztétikájára koncentráló szakmatörténeti megközelítéseken túl a tervezést elemző rendszerek és módszertanok multiperspektívikus kutatása és a meglévő interdiszciplinális információk integrációja új perspektívát nyújthat.

A rács egy szerkezet bármilyen folytonosság felosztására. Ezt a tételt kiinduló pontként használva és tervezőgrafikai eredetét kiterjesztve, analitikus, rendszerszemléletű műveletsorként értelmezve a módszer interdiszciplinális tervek és tervsorozatok összefoglaló koncepciójaként is alkalmazható.

## Theses

In graphic layout design, from early written works, through classical and modern styles, to contemporary digital interfaces, there has been a profound and fundamental need to systematise design proportions. The emergence, apotheosis, canonisation and expansion of the Swiss typographic style as an international typographic style has brought about changes in the functions of designs and structural elements that have defined graphic design as a whole.

The comparison of canonised and lesser known *ouuvres* that can be related to the modular grid and the literature of the period, thematic analysis of publications by contemporary design artists and practitioner cum historians led me to the conclusion, that there exists a specific historical arc, which researches and applies the methodology and practice of grid systems. Building on these principles, complex life's work shows the importance of this consistent approach, which also integrates individual characteristics. Beyond disciplinary approaches focusing on object-oriented approaches and the aesthetics of graphic solutions, multi-perspective research into systems and methodologies for design analysis and the integration of existing interdisciplinary information can provide a new perspective.

The grid is a structure used to discretize any continuum. Using this thesis as a starting point and extending its origins in graphic design, using it as an analytical, system-oriented set of operations, the method can also be applied as a summarising concept for interdisciplinary plans and plan series.

## Absztrakt

A kutatás központi témája a modulháló, a tervezői arányok rendszerbefoglalásának egyik tervezőgrafikai alapmódszere. A disszertáció a grafikai rácsok kialakulásának, a tervezési módszerre gyakorolt hatására fókuszál, valamint ezek formai-, módszertani- és elméleti hatásainak, következményeit is áttekinti.

A kutatás hatókörébe tartozik – a rövidebb távra visszatekintő szakmatörténeti modellel szinkronban – az elmúlt bő egy évszázad eredményeiből válogatva, majd erre a történelmi metszetre építve egy tudományosan megalapozott, a design teljes diszciplinájára hasznosítható rács definíció felkutatása, meghatározása és népszerűsítése. A kutatás támaszkodik a svájci tipográfiai stílus – majd később az ebből világstílussá terebélyesedő nemzetközi tipográfiai stílus – elsődleges szakmatörténeti példáira, a fontosabb tervezők munkáinak analizálására. Ezeken túl elemzi a gyakorló tervezők publikációival támogatott másodlagos értelmezési struktúrák interpretációs és kánonteremtő szerepét is. Áttekinti a szakmatörténet, tervezőgrafika- és design-történet kortárs kutatóinak, oktatóinak az elmúlt két évtizedben a svájci tipográfiai stílusra és a modulhálós tervezés metódusára vonatkozó tanulmányait, elemzéseit.

Ezek összevetése alapján megvalósul egy egyedi szakmatörténeti metszet feltárása, ami bemutatja a modulhálós tervezés komplex metódusát és változását. Érinti a tematika relevanciáját napjaink szakmatörténeti horizontján és a kortárs tervezőgrafikai szcéna viszonyát a modulhálóhoz. Ez a szemlélet túlmutat a rácsrendszereken alapuló tervezés pragmatikus megközelítésén és megjeleníthető esztétikáján, egy kiterjeszhető, konceptuális alapként, sorozatépítő háttérstruktúráként tekint a modulhálóra. Definíciója értelmében bármilyen folytonosság diszkretizálására alkalmas szerkezetként tekinthetünk rájuk.

## Abstract

The central theme of the research is the modular grid, a basic graphical method for the systematization of design proportions. The dissertation focuses on the development of graphic grids and their impact on the design method, also reviewing their formal, methodological and theoretical effects and consequences.

The scope of the research includes – in sync with the shorter-term professional history model – the search for, the classification and popularization of a grid definition that is scientifically based and can be used for the entire discipline of design, selected from the results of the past century and based on this historical cross section. The research relies on the Swiss typographic style – and later the international typographic style that developed from it into a world style – the primary historical examples of the profession and analyzes the works of the most important designers. Furthermore, it also analyzes the interpretive and canon-creating role of secondary interpretive structures supported by the publications of practicing designers. It reviews the studies of graphic design culture of contemporary researchers and academics in the history of the profession, with regard to the Swiss typographic style and the method of modular grid design, over the past two decades.

Based on this comparison, a unique cross section of the history of the profession can be revealed, which presents the complex method and changing of modular network design. It touches on the relevance of the topic in the current horizon of the history of the profession and the relationship of the contemporary graphic design scene to the modular grid. This approach goes beyond the pragmatic approach and visible aesthetics of planning based on grid systems, and looks at the module network as an expandable conceptual base, as a series-building background structure. According to its definition, we can consider them as a mechanism suitable for the discretization of any continuum.

## Bibliográfia

### *Nyomtatott források*

- Aicher, Otl (2015): *The world as design*. Wilhelm Ernst & Sohn, Berlin
- Airey, David (2019): *Identity Designed. The Definitive Guide to Visual Branding*. Rockport Publishers
- Ambrose, Gavin–Harris, Paul (2010): *Layout. Kiadványtervezés*. Kossuth Kiadó
- Ambrose, Gavin–Harris, Paul (2011): *Layout*. 2nd edition. AVA Publishing SA
- Barnwell, Maurice (2021): *Design and culture. A transdisciplinary history*. Purdue University Press
- Bignens, Christoph–Cattaneo, Claudia–Grasdor, Erich–Mori, Hahoko (2019): *Rosmarie Tissi. Graphic Design*. Triest Verlag
- Bokil, Prasad (2015): *Redefining the Grid in Visual Design* 249–261. o. in.: ICoRD'15–Research into Design Across Boundaries Volume I.–Theory, Research Methodology, Aesthetics, Human Factors and Education, Springer
- Bokil, Prasad–S. Ranade (2014): *Function–Behavior–Structure Representation of the Grids in Graphic Design*. In Gero, J.S. (Ed.), *Design Computing and Cognition'12*. Springer
- Burke, Christopher (2008): *Active literature: Jan Tschichold and New Typography*. Hyphen 65
- Tschichold, Jan (1995): *The New Typography*, University California Press
- Clair, Kate–Busic-Snyder, Cynthia (2005): *A typographic workbook. A primer to history, techniques and artistry*. 2nd Edition. John Wiley & Sons, Inc.
- Deleuze, Gilles–Guttari, Felix (2013): *Mi a filozófia*. Műcsarnok
- Deleuze, Gilles–Parnet, Claire (2016): *Párbeszéddek*. L'Harmattan, Budapest
- Droste, Magdalena (2003): *Bauhaus 1919–1933. Bauhaus archiv*. Taschen/Vince kiadó
- Drucker, Johanna (2009): Philip Meggs and Richard Hollis: *Models of Graphic Design History*. Design and Culture I.
- Elam, Kimberly (2001): *Geometry of Design Studies in Proportion and Composition*. Princeton Architectural Press
- Elam, Kimberly (2011): *Geometry of Design*. Princeton Architectural Press
- Elam, Kimberly (2004): *Grid Systems. Principles of Organizing Type*. Princeton Architectural Press, New York
- Elam, Kimberly (2007): *Typographic Systems*. Princeton Architectural Press, New York
- EvamyI, Michael (2012): *Logotype*. Laurence King Publishing Ltd. London
- Gero, J.S. (1990): *Design prototypes. A knowledge representation scheme for design*. AI Magazine, 11(4).
- Gerstner, Karl (1974): *Compendium for Literales*. MIT Press
- Gessner, Robert S. (1957): *Swiss Designer of the Younger Generation*, Graphis no. 69. Jan/Feb 1957.
- Gerstner, Karl (1964/2019): *Designing Programmes*. Lars Müller Publishers
- Gerstner, Karl (1973): *Think program*. Synopsis of the exhibition “Designing programs/ Programming designs” by Karl Gerstner. Directed by Emilio Ambasz, Museum of Modern Art, New York, February 5–March 30, 1973.
- Golec, Michael J. (2004): *Graphic Design History*. edited by Steven Heller and Georgette Ballance, and Text on Type: Critical Writings on Type edited by Steven Heller and Philip P. Meggs, Design Issues, 20 (4) (Autumn 2004)
- Golec, Michael J. (2008): *Review essay*. Design Issues: Volume 24, Number 2 Spring 2008



- Gräff, Werner (1929): *Es kommt der neue Fotograf!* H. Reckendorf, Berlin, Courtesy Rob Warren Books, New York
- Groys, Boris (2008): *The Obligation to Self-Design*. e-flux Journal <https://www.e-flux.com/journal/00/68457/the-obligation-to-self-design/> In: Szentpéteri Márton (2017): *Design vagy iparművészet? Fogalomtörténeti vázlat*, Korunk 2017/10.
- Hart-Fowler, Sheila (2014): *Using Multiperspectivity as a Method for Teaching Design History*. Kent State University, United States of America, In: *Connecting Dots. Research, Education + Practice*. AIGA Design Educators Conference. Ohio
- Heller, Steven (2014): *Design Literacy: Understanding Graphic Design*. Allworth
- Heller, Steven–Anderson, Gail (2016): *The graphic design idea book Inspiration from 50 masters*, Laurence King Publishing Ltd. London
- Hollis, Richard (2005): *Principles Before Style: Questions in Design History*. In: Heller, Steven (ed.) *The Education of a Graphic Designer*. Second Edition. Allworth Press, New York
- Hollis, Richard (2006): *Swiss Graphic Design*. The Origin and Growth of International Style 1920–1965. Laurence King Publishing Ltd.
- Huygen, Frederike–C. Boekraad, Hugues (1997): *Wim Crowel–Mode en module*. Uitgeverij 010, Rotterdam
- Huygen, Frederike (2015): *Wim Crowel Modernist*. Uitgeverij Lecturis
- Jury, David (2007): *Mi az a tipográfia?* Scolar Kiadó, Budapest
- Krysinski, Mary Jo (2018): *The Art of Type and Typography*. Explorations in Use and Practice. Routledge, New York
- Kahneman, Daniel (2013): *Thinking, Fast and Slow*. Anchor Canada
- Kalman, Tibor–Miller, J. Abbott–Jacobs, Karrie (1991): *Good history bad history*. Print 45.
- Kunz, Willi (2004): *Typography: Macro- and Microaesthetics*. Fundamentals of typographic Design. Niggli Verlag
- Lupton, Ellen (2010): *Thinking with Type*. A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, & Students. Princeton Architectural Press
- Lzicar, Robert–Unger, Amanda (2014): *Designer of the Canon: A Case Study of Swiss Graphic Design Historiography and Tastemaking*. [https://www.academia.edu/9904965/Designer\\_of\\_the\\_Canon\\_A\\_Case\\_Study\\_of\\_Swiss\\_Graphic\\_Design\\_Historiography\\_and\\_Tastemaking](https://www.academia.edu/9904965/Designer_of_the_Canon_A_Case_Study_of_Swiss_Graphic_Design_Historiography_and_Tastemaking)
- Margolin, Victor: *Narrative problems of design history*. 1994. in *Visible Language*, 28 (3) (Spring 1994)
- Maczó Péter (2021): *A tipografikáról*. Scolar kiadó, Budapest
- Meggs, Philip B. (1983): *Meggs' History of Graphic Design*. Van Nostrand Reinhold Company
- Meggs, B. Philipp–Purvis, W. Alston (2016): *Meggs' History of Graphic Design*. 6th Edition. John Wiley & Sons, Inc.
- Muller-Brockmann, Josef (1996): *Grid Systems in Graphic Design/Raster Systeme Fur Die Visuelle Gestaltung*. (German and English Edition). Verlag Niggli AG
- Newark, Quentin (2002): *What is Graphic Design?* Rotovision
- Poulin, Richard (2021): *Rational Simplicity. Rudolph de Harak. Graphic Designer*. Volume
- Poynor, Rick–Huygen, Frederike (2015): *The Debate*. The Legendary Contest of Two Giants of Graphic Design Wim Crowel, Jan van Toorn. Monacelli Press
- Poynor, Rick (2003): *No More Rules–Graphic Design and Postmodernism*. Yale University Press
- Purcell, Kerry William (2006): *Josef Müller-Brockmann*. Phaidon Press Limited, London

- Ramos, Silva Maria (2015): *Type design for typewriters: Olivetti*. Department of Typography & Graphic Communication, University of Reading
- Ruder, Emil (1967, 1977): *Typographie. Ein Gestaltungslehrbuch*. Niggli.
- Satué, Enric (1988): *El diseño gráfico: Desde los orígenes hasta nuestros días*. Alianza Form
- Samara, Timothy (2018): *A grafikai tervezés kézikönyve*. Scolar kiadó, Budapest
- Samara, Timothy (2020): *Design Elements*. 3rd Edition. Understanding the rules and knowing when to break them. A Visual Communication. Quarto Publishing Group USA Inc.
- Samara, Timothy (2017): *Making and breaking the grid*. A graphic design layout workshop. Rockport Publishers
- Schmid, Helmut (2004): *Typography today*, pp. 18–25 in Middendorp Jan (2004): *Dutch type*, 010 publishers, Rotterdam
- Scotford, Martha (1991): *Is there a Canon of Graphic Design History?* AIGA Journal of Graphic Design, 9 (2)
- Serfőző Péter (2022): *Tipográfia. A vizuális kommunikáció alapja*. Branding–UI design–Print. Brandguide. Budapest
- Tschichold, Jan (1991): *The Form of the Book*. Essays on the Morality of Good Design. Lund Humphries, London
- Tschichold, Jan (1925): *Typographische Mitteilungen, Sonderheft Elementare Typographie Oktoberheft*. Verlag des Bildungsverbandes der deutschen Buchdrucker, Berlin
- Tschichold, Jan (1928): *Die neue Typographie*. Verlag des Bildungsverbandes der deutschen Buchdrucker, Berlin
- Vignelli, Massimo (2010): *The Vignelli Canon*. Prestel Publishers
- Virágölgyi Péter (2004): *A tipográfia mestersége számítógéppel*. Osiris kiadó, Budapest
- Voelker, Ulysses (2020): *Structuring Design: Graphic Grids in Theory and Practice*. Nigli Verlag
- Vit, Armin–Palacio, Bryony Gomez (2009): *Graphic Design. Referenced A Visual Guide to the Language, Applications, and History of Graphic Design*. Rockport Publishers
- Weingart, Wolfgang (1987): *How Can One Make Swiss Typography?* Octavo, no. 4. Újranyomatva: Bierut, Michael (1999): *Looking Closer 3: Classic Writings on Graphic design*, New York: Allworth Press
- Weingart, Wolfgang (2000): *Typography*. Lars Müller Publishers
- Weöres, Sándor (1979): *Egysoros versek (VI.)*, Szépirodalmi kiadó, Budapest
- Wheeler, Alina (2018): *Designing Brand Identity*. Fifth edition. John Wiley & Sons, Inc., Hoboken, New Jersey
- Williamson, Jack (1986): *The Grid. History Use and Meaning. Use and Meaning*. Design Issues
- Online források**
- Cattaneo, Claudia: *The Art of Reduction*. Rosmarie Tissi. <https://www.schweizerkulturpreise.ch/awards/en/home/design/design-archiv/design-2018/design-gpd-2018/tissi-rosmarie.html> (letöltés dátuma: 2023. feb. 1.) 154
- Celebrating 40 years of the Deutsche Bank logo*. <https://www.youtube.com/watch?v=-5uK2RQRwok> (l. d.: 2020. jan. 2.) 84
- Costello, David: *Teaching Sensitivity to Type*. <http://www.neugraphic.com/weingart/weingart-text2.html> (l. d.: 2021. 11. 9.) 150
- Debrecen 2023 – European Capital of Culture – Candidacy*. [https://arthungry.com/KJG/6396/debrecen\\_2023\\_european\\_capital\\_of\\_culture\\_candidacy](https://arthungry.com/KJG/6396/debrecen_2023_european_capital_of_culture_candidacy) (l. d.: 2023. márc. 2.) 92

- Dwiggins, W. A.: *A Life in Design*. <https://www.sappi.com/hu/w-a-dwiggins-a-life-in-design> (l. d.: 2023. feb. 07.) 72
- Elam, Kimberly: *Josef Müller-Brockmann's Beethoven Poster*. <https://www.behance.net/gallery/9862277/Mueller-Brockmanns-Beethoven-Poster-Geometric-Analysis> (l. d.: 2022. nov. 15.) 98
- Fábián Judit: *Rendhagyó könyvajánló a Fortepan Masters díjnyertes tervezőjével*. <https://kreativ.hu/cikk/az-en-kis-anechoic-chamber-em> (l. d.: 2022. okt. 12.) 24
- François Barré: *Jean Widmer, 1929, Graphic designer and Art Director, Paris*. <https://www.schweizerkulturpreise.ch/awards/en/home/design/design-archiv/design-2017/design-gpd-2017/jean-widmer.html> (l. d.: 2021. jún. 9.) 163
- Gál Zita (2015): *Gyógypedagógiai pszichodiagnosztika. 6.1. Az intelligencia fogalma*. [http://www.jgypk.hu/mentorhalo/tananyag/Gyogypedagogiai%20pszichodiagnosztika/61\\_az\\_intelligencia\\_fogalma.html](http://www.jgypk.hu/mentorhalo/tananyag/Gyogypedagogiai%20pszichodiagnosztika/61_az_intelligencia_fogalma.html) (l. d.: 2022. nov. 23.) 38
- Heller, Steven. The Daily Heller (2019): *Wolfgang Weingart, Typographic Disruptor and Pioneer*. <https://www.printmag.com/daily-heller/the-daily-heller-wolfgang-weingart-typographic-disruptor-and-pioneer/> (l. d.: 2022. nov. 23.) 148, 151
- In remembrance of Wim Crouwel (1928–2019)*. <https://crouwel.stedelijk.nl/#Memories:2> (l. d.: 2020. jan. 05.) 76
- Josef Müller-Brockmann Lecture at RIT*. <https://www.youtube.com/watch?v=DsIZT9jm6VQ> (l. d.: 2022. nov. 15.) 99, 107, 113
- Kornatzki, Peter van (2006): *Stankowski 06 Aspects of His Complete Oeuvre*. Edited by Ulrike Gauss and the Stankowski Foundation. <https://www.stankowski-stiftung.de/stankowski06/basis/englishhtml/kategorien/gestaltungslehre/gestaltungslehre.html> (l. d.: 2021. dec. 30.) 87
- Kunz, Willi: *Happy Birthday, Massimo*. <http://willi-kunz.com/forum/happy-birthday-massimo> (l. d.: 2023. feb. 1.) 45
- Kupetz, Andrej (2019): *Brand value added squared*. <https://ndion.de/en/brand-value-added-squared/> (l. d.: 2020.01.03.) 77
- Matteo Munari, Nicola: *Rosmarie Tissi*. [www.designculture.it/interview/rosmarie-tissi.html](http://www.designculture.it/interview/rosmarie-tissi.html) (l. d.: 2023. feb. 1.) 157
- Malevics, Kazimir (1878–1935)*. <https://www.artpool.hu/Research/nevek/Malevics.html> (l. d.: 2023. feb. 11.) 81
- Millmann, Debbie (2010): *Design matters. Massimo Vignelli*. <https://www.designmattersmedia.com/podcast/2010/Massimo-Vignelli> (l. d.: 2022. jan. 11.) 51
- Millman, Debbie. *Design matters: In Print with Philippe Apeloig*. June 2017. <https://apeloig.com/interview/?lang=en> (l. d.: 2021. jún. 9.) 162
- Ross, Randall–McCombs, Molly: *Monguzzi (Musée d'Orsay)*. <https://modernism101.com/products-page/art-photo/monguzzi-bruno-designer-9-decembre-1986-musee-dorsay-paris-musee-dorsay-1986-original-impression-affiche-editee-a-loccasion-de-louverture-du-musee-d/#.YMBbeW7RbOQ> (l. d.: 2021. aug. 19.) 164
- New Alphabet*. <https://www.thefoundrytypes.com/fonts/new-alphabet/> (2021. máj. 26.) 139
- Poster/Das Plakat/Plakát 2020–2022*. [https://drive.google.com/drive/folders/1Hh0vijhpg\\_PFPDT2e-Hg9W08GoVUR8kmm?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1Hh0vijhpg_PFPDT2e-Hg9W08GoVUR8kmm?usp=sharing) (l. d.: 2023. feb. 23.)
- Poulin, Richard (2021): *Rational Simplicity. Rudolph de Harak, Graphic Designer*. Volume. <https://vol.co/product/rudolph-de-harak/> (l. d.: 2021. máj. 10.) 93
- Rand, Paul: *Play*. <https://www.paulrand.design/writing/quotes.html> (l. d.: 2022. máj. 23.) 160

Rashid, Karim (2011): *Gorenje designed by Karim Rashid Collection*. <https://www.gorenje.co.uk/pressroom/news/2011/01/5983-Gorenje-designed-by-Karim-Rashid-Collection> (2019. nov. 11.) 79

SGV Schweizer Grafiker Verband. <https://www.sgv.ch/> (l. d.: 2022. nov. 10.) 111

Staff, Bitte (2003): *An Interview with Milton Glaser*. <https://metropolismag.com/programs/an-interview-with-milton-glaser/> (l. d.: 2021. nov. 4.) 156

Stankowski, Anton: *An Overview*. <http://www.stankowski-stiftung.de/stankowski06/basis/english-html/Hauptpunkte/anton/anton.html> (l. d.: 2023. jan. 05.) 73

Strizver, Ilene (2018): *Jan Tschichold, Master Typographer of the 20th Century*. <https://creativepro.com/jan-tschichold-master-typographer-of-the-20th-century/> (l. d.: 2021. dec. 11.) 66

Symbol Signs: *AIGA and the U.S. Department of Transportation*. <https://www.aiga.org/resources/symbol-signs> (l. d.: 2020. dec. 28.) 71

Schwemer-Scheddin, Yvonne (1999): *Reputations: Adrian Frutiger*. <https://www.eyemagazine.com/feature/article/reputations-adrian-frutiger> (l. d.: 2022. máj. 30.) 123

*The Swiss Grid*. <https://swissgrid.posterhouse.org/> (l. d.: 2022. máj. 30.) 122

*Total Design*. <https://www.totaldesign.com/en/our-story/> (l. d.: 2021. jún. 1.) 142

Widdershoven, Thomas: *New typeface for Dutch Design Week*. <https://www.thonik.nl/stories/working-on-a-new-typeface-for-dutch-design-week/> (l. d.: 2021. jún. 1.) 145

Wim Crouwel: *Mr. Gridnik*. Exhibition. 28 Sep 2019–22 Mar 2020, Tribute to Wim Crouwel (1928–2019). <https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/wim-crouwel> (2021.máj. 28.) és az emlékkoldal: <https://crouwel.stedelijk.nl/#Welcome> (l. d.: 2021. máj. 28.9) 132

Wim Crouwel on his 80th Birthday. [http://www.design.nl/item/wim\\_crouwel\\_on\\_his\\_80th\\_birthday\\_part\\_i?searchField=wim%20crouwel](http://www.design.nl/item/wim_crouwel_on_his_80th_birthday_part_i?searchField=wim%20crouwel) (l. d.: 2021. máj. 28.) 135

## Ábrák jegyzéke

1. Tschichold, Jan (1991): *The Form of the Book. Essays on the Morality of Good Design*. Lund Humphries, London – 63.o.
2. Elam, Kimberly (2004): *Grid Systems. Principles of Organizing Type*. Princeton Architectural Press, New York – 27.o.
3. Krysinski, Mary Jo (2018): *The Art of Type and Typography. Explorations in Use and Practice*. Routledge, New York – 161.o.
4. Ruder, Emil (1967, 1977): *Typographie. Ein Gestaltungslehrbuch*. Niggli. – 159.o.
5. *Integral design: kompozíciós variációk, 3 x 3-as modul rendszerben*. Ruder, Emil (1967, 1977): *Typographie. Ein Gestaltungslehrbuch*. Niggli. – 225.o. alapján újraszerveztve
6. Vignelli, Massimo (2010): *The Vignelli Canon*. Prestel Publishers – 40.o.
7. Vignelli, Massimo (2010): *The Vignelli Canon*. Prestel Publishers – 47.o.
8. Herbert Bayer: *Ausstellung Europäisches Kunstgewerbe. 1927*. [https://catalogue.swanngalleries.com/Lots/auction-lot/herbert-bayer-\(1900-1985\)-ausstellung-europ%c3%84isches-kunstgewe?saleno=2538&lotno=22&refno=771231](https://catalogue.swanngalleries.com/Lots/auction-lot/herbert-bayer-(1900-1985)-ausstellung-europ%c3%84isches-kunstgewe?saleno=2538&lotno=22&refno=771231)
9. Samara, Timothy (2020): *Design Elements. A Visual Communication Manual*. 3rd Edition. Rockport Publishers – 243.o.
10. Max Bill font 1944. A betű háttérszerkezetének geometriku vázolata, (saját grafika, újraszerveztve Elam (2011) 100. alapján)
11. Karl Gerstner „flexibilis gridrendszer” 1962. – saját szerkesztés, Ellen Lupton: *Thinking with*

- Type. A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, & Students.* Princeton Architectural Press, 2010. 194. o. alapján
12. Karl Gerstner „flexibilis gridrendszere” 1962. – saját szerkesztés, Lupton. 2010. 194. o. alapján
13. Wim Crouwel, New Alphabet: szerkezeti háttér – <https://www.facebook.com/letterformarchive/posts/wim-crouwel-new-alphabet-a-possibility-for-the-new-development-an-introduction-f/1362703527197445/>
14. A Fernhout betűtípus rácsrendszere – <https://www.thonik.nl/stories/working-on-a-new-typeface-for-dutch-design-week/>
- 8/a. Max Bill: Well-relief, 1931/32 A motívum és a belőle tervezett „O” betű – <https://lehni.ch/en/company/history>
- 8/b. Negerkunst, Prähistorische Felsbilder Sudafrikas, 1931. – <https://www.moma.org/collection/works/5121>
9. Otl Aicher: Sonor embléma 1961. – <https://www.sonor.com/company/history/>
10. Otl Aicher: A Münchener olimpia piktogramja és szerkesztési rendszere, 1972. – Elam, Kimberly (2011): *Geometry of Design.* Princeton Architectural Press – 123.o., lásd még: <https://www.piktogramm.de/en/>
11. Coordt von Mannstein: A Münchener olimpiai emblémája és szerkesztési vázlata – <https://www.mannstein.de/meilensteine/1970-bis-1979/>
12. Mannstein megvalósult és Aicher elvetett terve, +81 Magazine Vol.85. – <https://www.plus81.com/magazine-issue-blog/2020/6/10/vol85-the-olympics-creative-highlights-from-1964-to-2020-issue>
13. Anton Stankowski: Match King 1928, fotogram – <https://www.stankowski-stiftung.de/stankowski06/basis/englishhtml/kategorien/fotografie/fotografie.html>
14. Anton Stankowski: Mercedes Bens Sieg, 1955. plakát – <http://www.designersjournal.net/jottings/designheroes/heroes-anton-stankowski>
15. Anton Stankowski: Viessmann logó A teljes betűkép és „A” betűjének optikailag korrigált betűszeme – <https://www.viessmann.ca/en/services/downloads/graphics.html>
16. A Deutsche Bank embléma, szerkezeti vázlat – <https://hamburger-consulting-forum.de/mitglieder/deutsche-bank-privat-und-geschaeftskunden-ag/>

### Képek jegyzéke

1. Peter Behrens: A csók, 1898. Fametszet – <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/211.1982/>
2. Celebration of Life and Art 1900. Könyvterv: Peter Behrens – <https://highereducs.wiley.com/legacy/college/meggs/0471699020/html/Chapter12/slides/12-32.html>
3. Jan Tschichold: Die Neue Typographie – 211.o. – <http://typomanie.fr/jan-tschichold-de-%E2%80%99avant-garde-a-la-tradition/>
4. Jan Tschichold: Die Neue Typographie – 211.o. – <http://typomanie.fr/jan-tschichold-de-%E2%80%99avant-garde-a-la-tradition/>
5. Sabon – <https://kingydesignhistory2012.wordpress.com/2012/06/12/post-10-1940s/>, <https://www.linotype.com/5598633/sabon-family.html>
6. Max Bill: 15 variáció egy témára – <https://www.artsy.net/artwork/max-bill-quinze-variations-sur-un-meme-theme>
7. Max Roth: The New Architect, 1940. Grafikai terv: Max Bill – <https://www.tiny.cloud/blog/a-guide-to-grids-blog-design/>

17. Anton Stankowski: Deutsche Bank logó 1974. – <http://www.designersjournal.net/jottings/designheroes/heroes-anton-stankowski>
18. Ivana Sommer: Das ist das Haus der Bank – <https://www.anfachenaward.de/en/gewinner-201999>
19. Stankowski a Deutsche Bank számára bemutatott pályázati terve 1973 – <https://www.creativereview.co.uk/deutsche-bank-logo/>
20. Anton Stankowski: Shrag System 1988 – <https://www.kettererkunst.de/image-maxphp?obnr=117003010&anummer=458&ebene=0&ext=0>
21. Anton Stankowski: Átlós sáv, középre pozicionálva 1960 – <https://www.stankowski-stiftung.de/stankowski06/basis/html/kategorien/schraege/schraege.html>
22. Anton Stankowski: „Prisma”, (megbízó: Pausa) – [https://www.jitter-magazin.de/ephemera-werbegrafik-aus-der-sammlung-alltagsdokumente/2015\\_mdd\\_presse\\_pausa-prisma\\_72dpi/](https://www.jitter-magazin.de/ephemera-werbegrafik-aus-der-sammlung-alltagsdokumente/2015_mdd_presse_pausa-prisma_72dpi/)
23. Anton Stankowski: SEL (Standard Elektrik Lorenz), hirdetés – <https://www.printmag.com/daily-heller/the-electric-anton-stankowski/>
24. Anton Stankowski: SEL (Standard Elektrik Lorenz), hirdetés és struktúrája – <https://www.printmag.com/daily-heller/the-electric-anton-stankowski/>
25. Anton Stankowski: Berlin Layout 1971 – <http://indexgrafik.fr/anton-stankowski/anton-stankowski-berlin-layout-2/>
26. Anton Stankowski: The Arrow Game 1972 – <https://www.kulturgemeinschaft.de/veranstaltungen/detail/exklusiv-die-stankowski-stiftung-14137>
27. Ács Attila, Fölföldi Fruzsina, Kiss József Gergely, Köves Lili: Debrecen 2023 arcúlatterv, 2019 – [https://arthungry.com/KJG/6396/debrecen\\_2023\\_european\\_capital\\_of\\_culture\\_candidacy](https://arthungry.com/KJG/6396/debrecen_2023_european_capital_of_culture_candidacy)
28. Rudolph de Harak: Techniques of Leadership, könyvborító, 1964. – <https://vol.co/product/rudolph-de-harak/>
- 29/a. Josef Müller-Brockmann: Beethoven, plakát 1955. – <https://www.behance.net/gallery/9862277/Mueller-Brockmanns-Beethoven-Poster-Geometric-Analysis>
- 29/b. Kimberly Elam: a plakát geometriai háttérszerkezete – <https://www.behance.net/gallery/9862277/Mueller-Brockmanns-Beethoven-Poster-Geometric-Analysis>
30. Jessica Svendsen: Beethoven sorozat, 2011. – <https://designobserver.com/feature/five-years-of-100-days/24678>
31. Neudörffer antikva és Müller-Brockmann betűje – *Josef, Müller-Brockmann (1981): Grid Systems in Graphic Design, Nigli Verlag – 161.*
32. New Graphic Design, 1965. 17/18. – <https://designreviewed.com/artefacts/neue-grafik-new-graphic-design-graphisme-actuel-no-17-18-1965/>
33. A History of Visual Communication, 1971 – <https://www.semanticscholar.org/paper/Designer-of-the-Canon%3A-A-Case-Study-of-Swiss-Design-Lzicar-Unger/17e762905ccaf81e25df6155306291ab23c61349>
34. Josef Müller-Brockmann – Pioneer of Swiss Draphic Design, 2001. – <https://www.lars-mueller-publishers.com/josef-m%C3%BCller-brockmann-pioneer-swiss-graphic-design>
- 35/a. Josef Müller-Brockmann: Tonhalle plakát, 1950. – [https://poster-auctioneer.com/realisierte-preise/view\\_real\\_price/Mueller-Brockmann-Josef-Musikfestwochen-Tonhalle-195533](https://poster-auctioneer.com/realisierte-preise/view_real_price/Mueller-Brockmann-Josef-Musikfestwochen-Tonhalle-195533)
- 35/b. Josef Müller-Brockmann: Tonhalle plakát, 1951. – <https://www.spindlerantiques.com/>



- posters/1951-classical-music-concert-poster-by-j-muller-brockmann-featuring-isaac-stern*
36. A Graphis 69. száma, Rosemarie Tissi, Nelli Rudin, Werner Zryd és Marcel Wyss terveivel – [https://www.graphis.com/store\\_/product/issue-69/](https://www.graphis.com/store_/product/issue-69/)
37. Adolf Flückiger: Hírdetés F. Gygi+Co., 1955. In. Centering the Periphery: Reassessing Swiss Graphic Design Through the Prism of Regional Characteristics – [https://www.researchgate.net/publication/348223811\\_Centering\\_the\\_Periphery\\_Reassessing\\_Swiss\\_Graphic\\_Design\\_Through\\_the\\_Prism\\_of\\_Regional\\_Characteristics](https://www.researchgate.net/publication/348223811_Centering_the_Periphery_Reassessing_Swiss_Graphic_Design_Through_the_Prism_of_Regional_Characteristics)
38. Adolf Flückiger: Grindelwald First, 1957. – <https://swisspostermuseum.com/sammlung/cat/Kanton-Bern/4?show=50>
39. Karl Gerstner: Boîte à Musique, arculaterv, 1964. – <https://www.underconsideration.com/speakup/archives/004431.html>
40. Karl Gerstner: Designing Programmes, Lars Müller Publishers 2019. – <https://www.typeroom.eu/a-book-a-day-karl-gerstner>
41. Intermöbel logotípiá, 1968. – Karl Gerstner: Designing Programmes, Lars Müller Publishers 2019. – 10. o.
42. Karl Gerstner: Designing Programmes, Harald Geisler 2007. – borító
43. Max Bill: Die gute form, 1949. – <https://eshop.museum-gestaltung.ch/?op=product&id=7617>
44. Karl Gerstner: a kedvelt groteszk betűtípusok összehasonlítása – Gerstner, 2019. – 20. o.
45. Gerstner mikrotipográfiai elemzése – Gerstner, 2019. – 21. o.
46. Adrian Frutiger: Monde – <https://multimediaman.blog/2015/12/21/adrian-frutiger-1928-2015-univers-and-ocr-b/>
46. Adrian Frutiger: Monde – <https://multimediaman.blog/2015/12/21/adrian-frutiger-1928-2015-univers-and-ocr-b/>
47. Piegnot féle szinkódolt mezők – <https://multimediaman.blog/2015/12/21/adrian-frutiger-1928-2015-univers-and-ocr-b/>
48. Karl Gerstner: Think Program, borító 1973. – [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2545\\_300198921.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2545_300198921.pdf)
49. Karl Gerstner: Compendium for Literales, borító, MIT Press, 1974. – <https://collections.centerforbookarts.org/Detail/objects/2431>
50. Wim Crowel: Vorm Gevers 1968. – <https://www.stedelijk.nl/en/collection/14788-wim-crouwel-vormgevers>
- 51/a. Wim Crowel: Vorm Gevers 1968. – <https://confessionsofadesigngeek.wordpress.com/2011/04/16/about-and-about-wim-crowel-in-conversation/>
- 51/b. Wim Crowel: Vorm Gevers 1968. tipográfiai struktúra – *saját szerkesztés*
52. Wim Crowel: The New Alphabet, 1967 – <https://www.mutualart.com/Artwork/NEW-ALPHABET/6AFDA12AAF8B6EDC>
53. The New Alphabet, 1967, a teljes karakterkészlet – <https://www.moma.org/collection/works/139322>
54. Wim Crowel: Edgar Fernhout Plakát, 1963. – <http://www.designishistory.com/1960/wim-crouwel/>
55. Dutch Design Week logo, 2021. – <https://eindhoven.op-shop.nl/index.php/6982/dutch-design-week-2021-expositie/16-10-2021>
56. Dutch Design Week arculati elemek – <https://www.thonik.nl/stories/new-identity-for-dutch-design-week-a-tribute-to-wim-crouwel/>
57. Wim Crowel: Naptárterv, 1964. – <https://codepen.io/droom/pen/KmwxGj>
58. Wim Crowel: drukkerij erven e. van de geer naptároldal: január, 1977. – <https://blazetype.eu/blog/neutralty-in-design-is-an-illusion>

59. Wim Crowel: Jackson Pollock (katalógus borító), Stedelijk Museum, Amsterdam, 1979. – <https://www.typeroom.eu/happy-birthday-mr-gridmik-remembering-wim-crouwel>
60. Wim Crowel: a Stedelijk Múzeum számára tervezett kiterjedt munkák variábilis sorozata Stedelijk Múzeum, 1979. – <https://www.dutchgraphicroots.nl/en/wim-crouwel/>
61. Wolfgang Weingart: Fényoptikai kísérlet, 1965. – Weingart Typografie | Ausstellungstexte | Exhibition Texts and Research Report – *Weingart Typografia 20170201092135\_58919a8ff3b8d.pdf* – 14.o.
62. Wolfgang Weingart: Kör kompozíció, 1990. – [https://eyeondesign.aiga.org/museum-of-design-zurich-unveils-the-weingart-archive/a-wein-21-5\\_2/](https://eyeondesign.aiga.org/museum-of-design-zurich-unveils-the-weingart-archive/a-wein-21-5_2/)
63. Wolfgang Weingart: 3 Typographie kann unter Umständen Kunst sein, 1973. – <https://www.eguide.ch/en/objekt/typografische-monatsblaetter-11-1973-typographie-kann-unter-umstaenden-kunst-sein-kurt-schwitters-1924/>
64. Rosmarie Tissi: Thaynger Herbstschau plakát, Thayngen, 1956. – <http://www.designculture.it/interview/rosmarie-tissi.html>
65. Rosemarie Tissi: Serenaden plakátsorozat, Kunstgewerbemuseum Zürich, 1990–98. – <https://grafagallery.com/products/tissi-rosmarie-serenaden-93>
66. Odermatt+Tissi, bankjegyeterv, 1989. – <https://www.triest-verlag.ch/en/produkte/book-26/design-140/rosmarie-tissi-2901>
67. Rosemarie Tissi: Sinaloa betűtípus (Letraset, Linotype) 1972. – <http://luc.devroye.org/fonts-25054.html>
68. Anton Stankowski: Standard Elektrizität Lorenz logo, 1955. – <http://www.logobook.com/logo/standard-elektrizitaet-lorenz/>
69. Odermatt+Tissi: Mettler & Co, embléma, 1969. – <http://www.logobook.com/logo/mettler-co/>
70. Odermatt+Tissi: Teamtex, embléma, 1976. – <http://www.logobook.com/logo/teamtex/>
71. Philippe Apeloig: Wim Crowel. A graphic Odyssey. Design Museum London, 2011. – <https://apeloig.com/project/wim-crouwel-graphic-odyssey/>
72. Philippe Apeloig: Claudine Colin Communication Logotípiá, 2008. – <https://apeloig.com/project/claudine-colin-communication/>, Atelier Électronique Logotípiá, 1983. – <https://apeloig.com/project/logotype-atelier-electronique/>
73. Sascha Loeb: Iltchi logo, 2021. – <https://www.pentagram.com/work/iltchi-yachting/story>
74. Sascha Loeb: Midi logo, 2020. – <https://www.pentagram.com/work/midi?rel=search&query=midi&page=1>
75. Who the Hell is Müller-Brockmann? Nigli Verlag. 2022. – <https://www.niggli.ch/Produkt/who-the-hell-is-mueller-brockmann/>
76. SBB vizuális információs rendszer – <https://www.swissinfo.ch/eng/multimedia/all-change-a-century-of-design-on-the-move/45325202>
77. Nord: LL Replica, Superficial, 2010. – <https://typejournal.ru/en/articles/An-Interview-With-Studio-Norm>
- 78/a. Nord: Superficial, 2010. – <https://www.abitare.it/it/design/2011/03/09/i-modi-della-grafica/>
- 78/b. Nord: Superficial, 2010. – <https://www.abitare.it/it/design/2011/03/09/i-modi-della-grafica/>
- 78/c. Nord: Superficial, 2010. – <https://forma-gramma.tumblr.com/post/629783709783031808/norm-superficial>

## Önéletrajz

### *Szakmai szervezeti tagságok*

- 1996–2018 In Memoriam Geriub Gepleki képzőművészeti csoport, Szeged
- 1999–2008 Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület, Budapest
- 2003-tól Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete, Budapest
- 2005-től Magyar Tipográfusok Egyesülete (Typoszalon), Budapest
- 2009–2015 Lajtorja Képzőművészeti Egyesület, Szeged
- 2014-től UDA (United Designs Alliance), Seoul, Korea – *Executive Director*
- 2018-tól CIDEA (International Design Educator Group)
- 2020– 2022 CEIDA (China Europe International Design Culture Association) – *Honorable Member*

### *Főbb szakmai referenciák*

- AXN, Sony, HBO, Da Vinci Learning, Cora, Gdf Suez, Cable Direct, Knorr Bremse, VCC:Live, CE Glass
- Szegedi Tudományegyetem, HungaroControl, Szegedi Nemzeti Színház, Pick, VTC, EDF Suez, Lombard Lízing Zrt., REÖK, Szegedi Kortás Balett

### *Válogatott egyéni kiállítások*

- UDA Medallions, Special Invited International Group Solo Exhibition, International Design Conference and 8th Internatinal Biennial, Yeon- and Simhon Gallery, Jeju, Korea 2017. okt. 1–7.
- Theorein, Szegedi Tudományegyetem Tudományos Információs Központ, Szeged, 2018. okt. 15–20.
- Orto, Radnóti Miklós Kísérleti Gimnázium Szeged, 2021. nov. 2.

### *Válogatott csoportos kiállítások 2019-től*

#### *2019*

- Two Leaning Towers, International Poster Exhibition, Tiger Hill, Suzhou, China, 2019. márc. 19.

- 100th March First of the Korean Independence Movement, International Art & Design Association (IADA), International Invitational Exhibition, Maru Gallery, Seoul, Korea, 2019. feb. 8.
- 19th international Invitation Exhibition, National Hangeul Museum, Seoul, Korea, 2019. júni. 7–14.
- 2019 International Ampersand Exhibition, Nádor galéria, Budapest, 2019. aug. 27.
- City of Barderov, International Poster Exhibition, Gallery One, Barderov, Slovakia 2019. aug. 23–Nov. 10.
- 15th edition of the Festival Jazz in the Ruins Gliwice, Poland, 2019. aug. 9–10.
- World Environment Day, Original Public Welfare Poster Exhibition, Shijiazhuang, China, 2019, máj. 6–7.
- Jiangnan – The Poet Habitat Int. Poster Exhibition, Jiangnan Context Art Gallery, Jiangnan, China , 2019. okt. 27–nov. 4.
- The Gwangju Design Biennale International Exhibition, The Asia Culture Center, Gwangju, Korea 2019. szept. 7–okt 27.
- Let me be your voice! Poster design collaboration, Unity stage, Downtown walk, Summarecon Mall, Serpong, Indonesia, 2019. okt. 21–nov. 3.
- The Communication Design Association of Korea (CIDAK), The 3rd International Design Works Exchange in 2019, Qilu Art Museum, Seoul, Korea, 2019. nov. 9–15.
- XVII. Arany rajzszőg kiállítás, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Barcsay terem, Budapest 7–23 Nov 2019. nov. 7–23.
- PlakatFest IV. International Poster Festival, Chorzów, Poland, 2019. okt. 4.
- PosterFest-Eger, Templom Galéria, 2019. okt. 22.
- 1st Emirates International Poster Festival (EIPF), The Cultural and Scientific Association (NADWA), Dubai, United Arab Emirates, 2019. nov. 11–16.

- Brand and Design The 20th International Invitation Exhibition in Korea, Hongik University, Daehak-ro Campus, Korea
  - The 2nd Hakka Impression International Poster Invitation Exhibition in Red Cube Public Art and Planning Museum, Shenzhen, China, 2019. dec. 5. – *Excellence award*
  - Typo and Brand Design – 19th international Invitation Exhibition at the National Hangeul Museum, Seoul, Korea, 2019. júni. 7–14.
  - The International Art & Design Association (IADA), International Invitation Exhibition, Somang Gallery, Seoul, Korea, 2019. dec 27–30.
- 2020**
- City of Barderov International Poster Exhibition, Szczecin, Poland, 2020. jan. 16., Galeria Schody na Wydziale Form Przemysłowych Akademii Sztuk Pięknych, Krakow, Poland, 2020. feb. 24.
  - VIDAK 2020: Innovation, International Invitation Exhibition, Conseil Gallery, Jongno-gu, Seoul, Korea, 2020. feb. 12–24.
  - What Unites Us? International Design Exhibition, Giresun University Görele Faculty of Fine Arts, Giresun, Turkey, 2020. ápr. 27.
  - World Graphic Design Day – RINC Red International De Creadores Visuales, 2020. ápr. 27.
  - 17th International Biennale of Theatre Poster, Rzeszów, Poland, 2020. aug. 27– szept. 10.
  - Poster of Discontent IV. International Poster Exhibition, Marygrove Gallery of Art, Detroit, USA, 2020. okt. 23–nov. 9.
  - XXII. Országos Tervezőgrafikai Biennále , Magyar Képzőművészeti Egyetem, Barcsay terem, Budapest, 2020. okt. 22–nov. 17.
  - KICD (Korea Institute of Cultural Product and Design) International Poster Exhibition, Cyber Exhibition Hall, Seoul, Korea aug 21–szept 17.
  - 16th edition of the Festival Jazz in the Ruins– Jazz and Roll, Gliwice, Poland, 2020. aug. 17–okt. 22.
  - BDAK, Design Association of Korea – The 21st International Invitation Exhibition, The University of Suwon, Kowoon Art Museum, Suwon, Korea, 2020. júl. 23–24.
  - Gyeonggi Design Association Korea (GDAK), International Invitational Exhibition – Peace, Uijeongbu Arts Center, Uijuongbu City, Korea, 2020. okt.14–27.
  - 18. Arany Rajkszög Kiállítás/13. Graphifest, MOME Ground, Budapest, 2020. okt. 16–30.
  - Ampersand 2020, International Exhibition, Nádor Galéria, Budapest, 2020. okt. 7–17.
  - 2nd Emirates International Poster Festival (EIPF 2), Dubai, United Arab Emirates, Cyber Exhibition Hall at NADWA, 2020. nov. 9–dec. 10.
  - Brand and Society – The 22nd International Invitation Exhibition, Brand Design Association of Korea (BDAK), 2020. dec. 5–12.
  - 2020 EtnoKrakow/Crossroads Festival – International Poster Competition, 22nd edition, Krakow, Poland, 2020. aug. 18–22.
  - 2020 Typochondria 20. 20 éves a TypoSzalon, Fuga, Budapest, 2020. dec. 10–2021. jan. 10.
  - 2020 UDA Showcase – Invited International Exhibition, South Korea (online), <http://uniteddesigns.org/2020-uda-showcase>, 2020. jan. 14.
  - 2020 Yangtze River Int. Public Welfare Poster Design International Invitational Exhibition, China, Nantong City, 2020, dec. 15–22.
  - 2020 Beijing International Design Week, 3rd Exhibition of Contemporary International Ink Design Exhibition – Ink Stone Iron Beijing, China, 2020. jún. 15. – aug. 30.
  - 2020 Design for Future – Interdesign, 3rd International Design Symposium, Timișoara, Romania, 2020. nov. 20.

## 2021

- KICD Winter Conference and International Poster Invitation Exhibition. "Design and Finding Hope", Cyber Exhibition Hall, Seoul, South Korea, 2021. jan. 16–feb. 15.
- Fukushima 10. – Chernobyl 35. International Poster Exhibition, Brick City Gallery at Missouri State University, Springfield, USA, 2021. márc. 24–ápr. 9.
- Collaboration & Brand BDAK (Brand Design Association of Korea), The 23rd International Invitation Exhibition, Arts Hall at Dankook University, Korea, 2021. júni. 5–8.
- XLI. Nyári Tárlat, Szeged, REÖK, 2021. máj. 22–aug. 22.
- 1st B.I International Poster Art Biennale, Seoul, South Korea, 2021. aug 2–okt. 2.
- Bartók 140. Cantata Typographia, Typoszalon, MET (Magyar Elektrográfiai Társaság) Galériája, Budapest, 2021. aug. 13–19.
- 17th "Jazz in the Ruins", International Poster Exhibition, Gliwice, Poland, 2021. szept. 3–11.
- Cunning – Human Communication, CDAK, The International Exhibition of Professional Artists, Design Center, Jakarta, Indonesia, 2021. aug. 30–szept. 10.
- Metaverse+Design, KICD (Korea Institute of Cultural Product and Design) International Poster Exhibition, Cyber Exhibition Hall, 2020. aug 21–szept 17. and B.I. Gallery, Seongnam-si City, 5–30 Oct 2020 South Korea
- XIX. Aranyrajzsög kiállítás, MOME Ground, Budapest 2021. szept. 18–okt. 1.
- United Designs Biennial (online) International Poster Exhibition, honorary designer, Pilinszky: Transformation, 2021. aug. 16.
- The 11th Asia Graphic Design Triennale (Korea Ensemble of Contemporary Design, (KECD), Be Seoul Arts Center, Seoul, Korea, 2021. nov. 6–13.
- Wave – East See International Art Pre-Biennale, Gangwon Province and Donghae City, Korea 2021. nov. 13–19.
- 3rd Emirates International Poster Festival (EIPF), Dubai Expo 2020, Dubai, United Arab Emirates, 2021. nov. 8–13.
- II. CEIDEA member excellent works exhibition, Art Museum of Northwest Normal University, Lanzhou, China. 2021. dec. 16.
- D'Revolution, International Poster Exhibition, Gwangju Design Biennale 2021, International Invitational Poster Exhibition, Gwangju Institute of Design Promotion Exhibition Hall, Korea, 2021. szept. 1–okt. 31.

## 2022

- The First Silk Road International Art School Design Exchange Exhibition, Gansu University, Gans, China, 2022. jan. 6–16.
- Sustainable? 2021 KICD Winter International Conference and International Invitational Exhibition, Kyunbuk Institute of Design, Daegu, Korea, 2022. jan. 5–22.
- BOM: VIDAK 21/22 International Invitation Exhibition, Gachon University, Vision tower Gallery, Sung Nam city, Korea, 2022. ápr. 7–14.
- Victory: BDAK, Brand Design Association of Korea – The 21st International Invitation Exhibition 2022, Arts Hall at Dankook University, Gyeonggi-do, Korea, 2022. máj. 20–21.
- Harmonious Co-Existence, International Invitational Poster Exhibition, Five-Three Art Museum, Nantong, Jiangsu, China, 2022. máj. 20–31.
- Peace, KICD Summer International Conference & International Invitational Poster Exhibition, Kyung Hee University, Art Design Gallery, Seoul, Korea, 2022. aug. 20–27.
- Typefest 2022, International Typography Biennial, Rhetoric of Maxim, Taman Budaya Jawa Tengah, Surakarta, Indonesia, 2022. máj. 10–12.

- Smart Media: The Beginning Of A New World, Design Invitation Exhibition, Korea Smart Media Society, Hannam University, Daejeon, Korea, 2022. júni. 23–25.
- Combine Grid, Korea Smart Media Society, International Design Invitational Exhibition. World Resort, Saipan, USA, 2022. okt. 19–22.
- Beautiful Quzhou, Cultural Creative Design Exhibition, Quzhou Cultural and Art Exchange Center, China, 2022. dec. 6–20.
- 7th Trnava Poster Triennial, Jan Koniarek Gallery, Trnava, Slovakia, 2022. nov. 26
- D-Space, VIDAK 2022 Winter International Conference, DDP (Dongdaemun Design Plaza), Seoul, Korea, Dec 2022. dec. 3–11.
- Hello Inventory, An nyeong, Korea! International Invitation Exhibition, IADA (International Art & Design Association), Share Gallery Blue, Seoul, Korea, 2022. dec. 17–21.
- TypeFace, Osaka Poster Fest 2022. The Osaka University of Arts Design Department, Hyper Project. Cyber Exhibition Hall at University of Arts, 2022. nov. 18.
- Beautiful Seoul, Kecd International Poster Exhibition & Seoul Design, DDP Baeumteo Dullegil A, Korea Ensemble of Contemporary Design, 2022. szept. 19–okt. 2.
- 4th Emirates International Poster Festival (EIPF), The Cultural & Scientific Association (NADWA), Dubai, United Arab Emirates, 2022. dec. 26–2023. feb. 5.

### 2023

- K-Design Culture KICD (Korea Institute of Cultural Product and Design) Winter International Conference and International Invitational Poster Exhibition, DDP (Dongdaemun Design Plaza) Seoul, Korea, 2023. jan. 14–19.

### Tudományos publikációk

A doktori kutatással összefüggésben az elmúlt években két tudományos konferencia előadás és egy tudományos publikáció jelent meg:

- 2020 – *H+H≤H?! – Egy tervezőgrafikai módszer anamorfózisa*. Szegeden a Magyar Tudományos Akadémia SZAB székháza, a *Harmónia dícsérete*, tudományos konferencia. Azonos címmel publikált tanulmány a konferenciakötetben. A *harmónia dícsérete* – művészetelméleti konferenciakötet, szerkesztette: Marosi Kata, DLA és Máté Zsuzsanna, CSc, ISBN: 978-963-306-759-8. Azonosító link: <http://www.jgypk.u-szeged.hu/hirek/szte-jgypk-2020-november/megjelent-marosi-kata?objectParentFolderId=31796>
- 2022 – *A kép totalitása mint ablak az identitásra. A tipográfia mint experimentális médium. Feladat – játszótér – karantén cölöpök* címmel előadás a Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Pedagógusképző Kar Szakképzési, Felnőttképzési és Tudásmenedzsment Intézetének Mozgóképkultúra Tanszéke és a Magyar Tudományos Akadémia Szegedi Akadémiai Bizottság Állampolgári Kompetenciák Munkabizottsága szervezésében lezajlott *Média, identitás, lokalitás* konferencián, Szegeden. Azonosító link: <http://www.jgypk.u-szeged.hu/hirek/szte-jgypk-2022-marcius/media-identitas-220329?objectParentFolderId=31796>

### Szakmai publikációk

2017 és 2022 között a DLA tematikájához kapcsolódó plakátok – a hazai Tervezőgrafikai Biennálé, Aranyrajzszög, Ampersand és Typoszalón kiállítások mellett – eljutottak Azerbajdzsánba, Belgiumba, Dél-Koreába, az Egyesült Arab Emírátu-



sokba, Indonéziába, Iránba, Japánba, Kínába, Lengyelországba, Liechtensteinbe, Litvániába, Nagy-Britanniába, Spanyolországba, Szerbiába, Szlovákiába, Törökországba, az USA-ba. Ezen kiállítások többségén nyomtatott vagy digitális katalógus is készült, ezek egy része megtalálható a válogatott kiállítások között.

#### **Válogatott nemzetközi publikációk**

- 2019 *City of Barderov*, International Poster Quadriennial Barderov, Slovakia, Curated by: Peter Javorik – ISBN 978-80-570-1011-1 – 97. o.
- 2021 *1st B.I International Poster Art Biennale*, Gallery Bi, Seoul, South Korea, 1st: 2 Aug–2 Oct 2021, 2nd: 5 Oct–31 Oct 2021 Finalists, Top 100.: Analogical Digital. ([www.gallerybi.com](http://www.gallerybi.com)) Edited by: Eunjin, Yu, Byoungil, Sun – 010.5276.5312 – p.101.
- Vasvári Péter (2021): *Magyar logók*. Logó etimológiák – 44. o. Scolar kiadó, Budapest. ISBN 978-963-509-374-8. *J VanDer Blom Dakbedek-king* – a logó alapja egy axonometrikus rács ami a DLA kutatás tematikájának egyik gyakorlati megvalósulása.
- 2022 Face. 2nd International Poster Fest. The Osaka University of Arts Design Department Hyper Project. <https://poster.osaka.jp/> Curated by: Hajime Tsushima.

#### **Nemzetközi díjak:**

- 2018-ban a CPDE (China Printing Design Biennial), Beijing: Bronze medal a *Tojáséj. Egysoros versek VI.* című tervvel. Ez az UDA szervezésében szerepelt a Liechtensteini Nemzeti Múzeum kiállításán is.  
Azonosító link: <https://www.behance.net/gallery/56880409/9th-United-Designs-Symposium-Liechtenstein>
- 2019-ben a *2nd Hakka Impression International Poster Invitation Exhibition* alkalmából *The Best Awards* – 3500 grafikus között – Kínában,

Shenzhen, Red Cube Public Art and Planning Museumban megrendezett kiállításon. A plakát címe: *B as Between – B as Balance*.

Azonosító link: <https://www.behance.net/gallery/87948391/B-as-Between-B-as-Balance-2nd-Hakka-Impression>

- 2019-ben a 19th International Invitation Exhibition at the National Hangeul Museum, Seoul, Koreai eseményén, a Brand Design Association of Korea (BDAK) által felajánlott *Excellent Design Award*. A plakát címe *Inventory: Hangeul*.  
Azonosító link: <https://www.behance.net/gallery/79788275/Hangeul-and-Brand-Design-Typo-and-Brand-Design>

A felsorolt művek megtalálhatók a disszertáció mellékleteként csatolt *Orto* című mestermunka kiállítási katalógusában.

[https://drive.google.com/drive/folders/1Hh0vijhpg\\_PFPDT2eHg9W08GoVUR8kmn?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1Hh0vijhpg_PFPDT2eHg9W08GoVUR8kmn?usp=sharing)

#### **Szakmai zsűri**

- 2018: IV. Szeged és Testvérvárosai Ifjúsági Képzőművészeti Fesztivál, Szeged
- 2018: UDA Poster Competition: Irwan Harnoko, Sooyun Im, Jennifer McKnight, Daniela Marx, Robert Hower, Todd Gallopo, Johnathan Coy társaságában
- 2019: UDA Poster Competition: Chaz Maviya-ne-Davies, John Coy társaságában

**Eredetiségi nyilatkozat**

Alulírott Kiss Ferenc, a Moholy-Nagy Művé-szeti Egyetem Doktori Iskola doktorjelöltje kijelentem, hogy *A modulháló – Szakmatörténeti metszet* című doktori értekezésem saját művem, abban a megadott forrásokat használtam fel. Minden olyan részt, amelyet szó szerint vagy azonos tartalommal, de átfogalmazva más forrásból átvettem, egyértelműen, a forrás megadásával megjelöltem.

Kijelentem továbbá, hogy a disszertációt saját szellemi alkotásomként, kizárólag a fenti egyetemhez nyújtom be.

Kelt: 2023. március 19.

aláírás



