

НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

Унгарски следи в развитието на модерния дизайн

Гл. ас. д-р Ралица Стефанова

РЕЗЮМЕ

2017

Монографията „Унгарски следи в развитието на модерния дизайн“ разглежда развитието на унгарския авангард и неговите най-значими представители, оказали влияние върху европейското и американско изкуство и дизайн през XX век. Процесите и личностите са интерпретирани в контекста на водещите художествени тенденции от епохата. Периодът между 20-те и 50-те години на XX век бележи раждането и доминацията на модернизма в архитектурата и дизайна, свързан с прочутото училище Баухаус и наложеното от него статукво в областта на т.нар. „Добър дизайн“. Време, изключително важно, не само защото поставя основите на образованието по дизайн, но и поради влиянието му върху принципите на проектиране у нас.

В контекста на всички „изми“ от първата половина на XX век и с оглед на сложното преплитане на изящни и приложни изкуства в общи за епохата тенденции, книгата се фокусира върху унгарското участие в развитието на дизайна, озовало се в огромното поле на интернационалния модернизъм. Сред унгарските „активисти“, които са разгледани в книгата, могат да бъдат открити имената на Лайош Кашак, създател на художествения кръг „МА“; Ласло Мохоли-Над, участник в кръга на Кашак, знаменит професор в Баухаус и фактор в развитието на европейския и американския модернизъм; Марсел Бройер – автор на първия тръбен стол; Шандор Бортник – основател на „Будапещенския Баухаус“, където учи „бащата“ на оп арта Виктор Вазарели, както и Вилмош Хусар, част от холандската група „Де стийл“.

За ясното открояване на приемствеността в групите и теченията, книгата започва с ранното развитие на унгарския модернизъм, което предпоставя появата на същински авангард. Неизбежно във фокуса на вниманието попада развитието на кръга „МА“, както и артистичната съдба на основните негови членове в контекста на световните художествени явления. Ранните модернистични търсения в унгарското визуално изкуство, предхождащи по-късно формирания се авангард, се свързват с групата „Неошок“ (неоимпресионисти), която поставя под съмнение традициите в изкуството и подготвя почвата за промяна. „Неошок“ не е движение в пълния смисъл на думата, а нов вид художествен

подход, формиран на основата на френския фовизъм. Около 1908 г. в Унгария се появяват ред радикални артистични групи, повечето от които свързани с лява социална идеология. Различни асоциации от поети, философи, композитори и „прогресивни“ интелектуалци са привлечени от социалния либерализъм на кръгове, свързани с млади радикални мислители като Дьорд Лукач. Те базират тезите си върху приносите на изявени историци на изкуството и критици от периода като Арнолд Хаузер, Фредерик Антал и Лайош Фюлеп, за да провъзгласят един напълно модерен унгарски стил в живописа, който да послужи като символично въплъщение на новия идеализъм. На художниците, които се придържат към тези интелектуални предписания, се пада отговорността да развият нова визуална естетика, която да има дълбоко социално значение.

До лятото на 1909 г. група от осем художника - Бела Чобел, Дежо Циган, Лайош Тихани, Карой Кернцок, Берталан Пор, Одон Марфи, Дежо Орбан и Роберт Берен оглавяват новата, политически ангажирана естетика, която се дискутира на срещите на тези кръгове. Първото проявление на унгарския авангард е откриването на изложба на „Търсеците“, чиито членове са въпросните осем художника. Групата, по-късно преименула се на „Осемте“, отхвърля индустриалния капитализъм, като враг на социалната интеграция и културна креативност. В своята убеденост „Осемте“ са духовни братя на други авангардни движения в Европа, романтично осъзнавайки себе си като революционери на справедливата кауза на социалната реконструкция. Изкуството на „Осемте“ е отражение на светоглед, свързан със съвременната художествена философия, възникнала заедно с художествената критика в Унгария в периода 1906-14 г. Историята на „Осемте“ като група приключва с избухването на Първата световна война, но мнозина нейни членове стават участници в авангардното активистко движение, начело с Лайош Кашак, което едва ли би се случило без модернистката и новаторска предвоенна дейност на групата. „Търсеците“ и „Осемте“ са първите формации в Унгария, които имат модернистични възгледи, но все още са далеч от радикалния авангард. Те не създават самостоятелен художествен стил, но дейността им е от съществено значение, защото открива пътя към далеч по-радикална група, свързана с

активисткото движение, обединено около списание „МА“, което се явява трибуна на изявите, възгледите и манифестите на неговите представители.

Избухването на Първата световна война провокира появата на нови художествени движения. В Будапеща се ражда динамично авангардно движение с прилежащо към него списание, което през 1915-16 г. носи името „А тет“ (Делото), а по-късно „МА“ (Днес). Обединението „А тет“ има свой печатен орган, който е не само трибуна на дейността на групата, но тъкмо списанието е основният двигател за неговото създаване. Писателят и поет Лайош Кашак започва да го издава на 1 ноември 1915 г., вдъхновен от берлинското „Дие акцион“ (Дело). Налице е кръг от идейно заредени хора, които се събират, за да правят заедно списание и обединени около него, да създадат нещо, което ще промени радикално историята на унгарското изкуство. Благодарение на списанията „А тет“ и „МА“, движението удържа на множество сътресения (световна война, Унгарска съветска република, емиграция) и просъществува в продължение на десет години, през които гарантира съществуването на авангард в унгарската литература и визуални изкуства.

Представителите на „А тет“ назовават себе си „активисти“ и се виждат като законните наследници на „Осемте“. Вдъхновени от социалната ангажираност на предшествениците си, активистите се насочват към създаване на собствена версия на художествена култура, но на още по-радикална основа. Активизмът е първото художествено течение, което формира интернационални връзки и придобива световна значимост. Негова основна черта е вярата, че художествената революция е неразделно свързана с идеята за политическа промяна, т.е. със социална революция.

През 1916 г. Кашак стартира новото списание „МА“, което се обявява остро против войната и е с още по-ясно изразен интернационален характер. Антимилитаристичната насоченост на „МА“ е силно повлияна от берлинския „Дие акцион“, но по това време още не са установени връзки с една друга антивоенна група – цюрихската Дада. Освен групите в Берлин и Цюрих, и будапещенското „МА“ ясно заявява своята антивоенна и интернационалистка

позиция в противовес на национализма. Авторите около „МА“ се превръщат в най-значимите творци в унгарската литература и изкуство не само за периода на съществуването на списанието (1916-25), но и за цялата първа половина на XX век. Т. Нар. „Маисти“ желаят да обхванат цялата културна сфера – литературна, музикална, визуална, архитектурна, скулптурна и т.н. Дейността им започва едновременно с тази на цюрихските дадаисти през есента на 1916 г. Това са две групи, съществуващи без да знаят една за друга, но с обща, яростна антивоенна нагласа. Докато дадаистите експериментират с нови техники и създават жанрове като фотомонтаж, симултантна поезия и пърформънс, а в живописата използват както фигуралността, така и абстракцията, то маистите се придържат към фигуралността чак до 1919 г., а по отношение на техниката и жанра предпочитанията са традиционни (натюрморт, пейзаж и т.н.). Дадаистите работят с преходни, временни материали върху по-скоро маломасщабни повърхности, а унгарските активисти създават мащабни, „трайни“, репрезентативни творби. Различни графични техники, както и рисунки са избираната форма, която се публикува в „МА“. Това предпочитание има и своята практическа страна – публикуваните графики намират място в заглавия на книги и брошури, а през 1919 г. и в агитационни плакати.

След падането на Съветската унгарска република е установен режима на Миклош Хорти, който провежда гонения на либералната и лява интелегенция, голяма част от която напуска страната. В това число влизат и членовете на „МА“, които продължават своята дейност в емиграция. Но движението, разгърнало се след 1920 г., при напълно различни условия, вече не е същото, главните участници в него също са различни, а с това и стиловите посоки.

В следвоенния период унгарският авангард, съсредоточен около списание „МА“, търпи ново развитие и то не само по причина на попадането в ситуация на емиграция, но може би много повече поради променените мисловни хоризонти. Експресионизмът и кубизмът започват да отстъпват мястото си на нови, радикални тенденции, които мечтаят да слоят новите художествени форми с дизайна и индустрията. Конструктивизмът не е просто продължение на

предвоенните „изми“. Наред с машинната естетика, той наследява първоначалния патос на футуризма за промяна не само на изкуството, но и на обществената система. Развитието от експресионизъм към конструктивизъм може да се определи като обща европейска тенденция, чийто перфектен пример е трансформацията в идеологията на преподавателите в Баухаус. На мястото на заявения манифестно през 1919 г. експресионизъм, в следващото десетилетие в това прочуто училище владее духа на хладния геометричен модернизъм. През 20-те години под влиянието на директора Валтер Гропиус се геометризира дори творчеството на Василий Кандински - създател на абстрактното изкуство и водещ преподавател в Баухаус.

От 1921 г. Ласло Мохоли-Над е кореспондент и редактор на “МА” от Берлин. Шандор Бортник, който става член на “МА” през 1918 г., емигрира във Виена, където заедно с Кашак правят конструктивистични платна и графики, наречени “Картинна архитектура”. През 1921 г. той е поканен от учещия в Баухаус Фаркаш Молнар и заминава за Ваймар. Бортник обаче не става част от школата, а влиза в контакт с членовете на “Де стийл” - унгарският живописец, интериорен и графичен дизайнер Вилмош Хусар, наред с Пит Мондриан и Ван Дузбург, е един от основателите на „Де стийл“ и автор на корицата на първия брой на списанието. В периода 1920-21 г. той съдейства на Пит Зварт в проектирането на мебели. Хусар използва опита си в „Де стийл“ и прилага тези принципи в интериорния дизайн, дизайна на мебели и текстила, т.е. неговата интерпретация на вътрешното пространство е базирана на двуизмерното платно, което би изобразило принципите на абстракцията. Работи съвместно с Герит Ритвелд върху експозиционния интериор на Великото берлинско художествено изложение, а през 1926 г. създава цялостния корпоративен дизайн на цигари „Мис Бланш Вирджиния“. Много от платната и скулптурите му са известни от фотографии, печатани на страниците на „Де стийл“. Сред изгубените творби е „Танцуваща механична кукла“, която е използвана по време на спектаклите на Дада в началото на 20-те години на ХХ век.

Факторът, който спомага “МА” да стане част от авангардния интернационален елит, е участието на Мохоли-Над и Ерно Калаи в списанието, които осъществяват активни немски контакти и прокарат линията на конструктивизма. Неслучайно през 1921 г. Мохоли-Над посвещава отделен брой на творчеството на Александър Архипенко, а към 1922 г., не без негово участие, насоката на списанието се обръща към конструктивизма.

Годината 1921 е повратната точка, в която Мохоли-Над става активна част от унгарския авангард и кореспондент на “МА” за Барлин. Въпреки това, той никога не публикува свои статии в списанието, като предпочита авангардни списания като “Де стийл”, “Дер щурм” и дори “Акастот ембер” (Обесения) – по-късно формиралото се и опозиционно на “МА” списание. Фотографиите, които Мохоли-Над изпраща за “МА”, предоставят на списанието ценна информация за различни събития и тенденции от берлинския авангард. През март 1921 г. – месец преди да стане немски кореспондент на “МА” – една работа на Мохоли-Над се появява в списанието в същия брой, в който са публикувани текстове на дадаистите Ханс Арп и Рихард Хюлзенбек. През същата година се раждат и индустриалните пейзажи на Мохоли-Над, съдържащи образите на трансформатори, колела, железопътни мостове, кранове и характерните за дадаизма цифри. В този етап от своето развитие Мохоли-Над за първи път открива някои структурни решения, които по-късно ще използва в нефигуралните си работи. Въпреки че използва дадистични техники като колаж, монтаж, типография, Мохоли-Над не възприема напълно дадистичната концепция за случайността. Защото именно кръгът на Кашак допринася за вярата му в определен вид ред, която го прави неспособен да приеме отсъствието на организирани принципи и взаимовръзки. Именно по тази причина Мохоли-Над стои най-близо до принципите на Баухаус, които изповядва до края на живота си. Най-зрелите си творби започва да създава от 1923 г., но вече не в Берлин, а във Ваймар, като най-младият професор в Баухаус.

Основаването на първата школа за модерен дизайн Баухаус се случва в отговор на променящия се политически пейзаж по посока на нови индустриални

практики. Като „майстор“ в Баухаус, Мохоли-Над символизира смяната на фокуса на школата по посока на дизайн, предназначен за индустрията. Влиянието на Баухаус върху дизайна на XX век е детерминирано най-вече от дейността на бившите професори на школата, които развиват модерната естетика извън Германия. Едно от проявленията на модерния дизайн е откриването през 1928 г. на училището по дизайн „Muhely“ (Работилницата) в Будапеща от Шандор Бортник, който е почитател на Гропиус и на Мохоли-Над, с когото дели общо минало в група „МА“. Мохоли-Над преподава в „Будапещенския Баухаус“, а основоположникът на оп-арта Виктор Вазарели учи там, преди да се установи в Париж през 1930 г.

Ласло Мохоли-Над също има сериозен дял в развитието на американския дизайн – той въвежда модерната естетика, употребата на модерни материали и технологии. Неговото творчество оказва влияние върху един от най-големите представители на „Модерното движение“ – Чарлс Иймс, който, докато учи в художествената академия Кранбрук, Мичиган, посещава „Новия Баухаус“, основан от Мохоли-Над в Чикаго. Посредством своите текстове, фотографии и фотомонтажи Мохоли-Над помага на фотографията да се утвърди като художествено изразно средство, надхвърлящо пряката ѝ полезност като начин за документиране.

Друга много важна фигура в модернизма е роденият в Печ унгарец Марсел Бройер, който се интересува от модулните конструкции и минималистичните форми. Той учи, а после и преподава в Баухаус. През 1925 г., когато училището се премества от Ваймар в Десау, Бройер става майстор в мебелното ателие. Най-известният ранен негов продукт е първият тръбен стоманен стол В3, известен като „Столт Василий“, проектиран през 1925 г. Въпреки че опитите за възстановяване на образователни институции от типа на Баухаус са краткотрайни, те оставят дълбоки следи, а 50-те години са неизменно свързани с „Модерното движение“, което стъпва на същите принципи. Неотделима част от дизайна е стандартизацията, функционализма, но и в



неговия контекст развитието на органичния дизайн, като опит за смекчаване на суровия модернистичен речник.

Модернизмът, в ролята си на мейнстрийм в продължение на половин век има водеща позиция - до края на 60-те и началото на 70-те години, когато се появяват реакциите срещу него в лицето на търсещите нов поглед радикални групи, които ще поставят началото на постмодернизма. Но дори и в днешно време, когато декларацията за край на изкуството е чувана безброй пъти, устоите на „сериозното“ изкуство са отдавна подкопани, а модернизмът е заклеймяван като стерилен и скучен, то мярката и съдържаността е колкото рядка, толкова и ценна в съвременния дизайн.

Изкуството на оптичните илюзии от 60-те години на XX век се развива и оказва влияние на дизайна благодарение на автори, свързани с Баухаус, а унгарското участие в течението е централно за неговото случване. Оп артът е вдъхновен от преподавателя в Баухаус Йозеф Алберс, а още по-назад във времето от поантилизма на Жорж Сьора и от орфизма на Робер Делоне. Оп артистите, използвайки цветови контрасти или черно-бели мотиви, създават образи, които носят визуалното усещане за трептене, движение, скрити образи, вибриращи повърхности, илюзии за издуване или изкривяване, дори понякога на границата на сетивно търпимото.

Алберс проправя пътя в тази посока. Той установява, че ежедневните възприятия могат да бъдат нарушени като накараме окото да възприеме едновременно две противоречиви, обикновено взаимно изключващи се възприятия, като разчитаме на онова, което той нарича „взаимодействие на цвета“. В живописата и цветните принтове на Алберс този ефект изглежда като непрекъснатата вибрация между пространствените и плоскостните възприятия, а черно-белите му рисунки и принтове създават илюзията за непрекъснато прескачане между позитив и негатив, изпъкнало и вдлъбнато. Алберс е не само един от основоположниците на оп арта, но и е част от някои от най-влиятелните движения и образователни програми в изкуството и дизайна от първата половина на XX век.

По отношение на течението оп арт, основателят на Будапещенския Баухаус Шандор Бортник има роля дотолкова, доколкото при него учи бъдещият основоположник на стила – Виктор Вазарели. Бортник е един от първите последователи на Лайош Кашак с линогравюрите си, публикувани в сп. „МА“ през 1918 г. През 1919 г. емигрира във Виена. Къса с Кашак през 1922 г. и се мести във Ваймар, където следи принципите на обучение в Баухаус в периода 1922-24 г. Участва в курса на „Де стийл“, провеждан от бившия му член Ван Дузбург и се интересува от театъра на Оскар Шлемер, като прави абстрактни композиции под негово влияние. През 1928 г. учредява и управлява „Будапещенския Баухаус“ - частно училище за дизайн с програма, вдъхновена от принципите на прословутата школа. Нарича го „Мюхеи“, с което поставя основите на баухаусовския тип обучение. Основната концепция е, че всички изкуства, занаяти и архитектура трябва да постигнат обща цел, базирана на основни геометрични фигури - квадрат, правоъгълник, кръг.

Актуалността на оп арт в съвременния дизайн може да се види в продуктовата линия на финландската компания „Маримеко“, която възвръща интереса към оп арта с принтове, вдъхновени от стила. Британската текстилна дизайнерка Хелън Оуен също прави опити в тази посока. Пламъкообразният оп арт принт на британската дизайнерска компания „Елей Кишимото“, основана от Марк Елей и Уакако Кишимото през 1992 г., е любим мотив, който се появява върху коли, шлемове, раници, кецове и пр. спортни продукти. От съвременните модни дизайнери най-отличителен стил с елементи на оп арт има в творчеството на Питър Пилото, както и италианската модна къща „Мисони“. Компания The Rug Company пък предлага великолепни десени с оптически илюзии. Този обаче, който е отговорен за възраждането на стила в съвременната мода, е Марк Джейкъб.

По отношение на графичния дизайн, влиянието от оп арт можем да видим в логото за летните олимпийските игри през 1968 г. в Мексико. Геометрията на петте пръстена, символизиращи олимпиадата, са разтеглени, за да образуват цифрата 68, годината на игрите, както и думата „Мексико“. Така ясно са

идентифицирани страната, годината и събитието. Геометричните форми загатват за ранните мексикански култури, изкуство и връзката им със съвременния свят, в случая препратката към оп арта от 60-те. Автор на логото е прословутия американски графичен дизайнер Ланс Уайман. Логото на летните олимпийски в Мюнхен през 1972 г. също е в оп арт стилистика. Автор на графичния дизайн е Отл Айхер, който освен логото, плакатите, марките и пр. за игрите създава система от универсални за възприемане пиктограми. Оп артовско е логото и на зимните олимпийски игри в Лилехамер, Норвегия, през 1994 г., което представлява стилизирано изображение на северното сияние и снежни кристали. Дори логото на лятната олимпиада в Лондон през недалечната 2012 г. е една съвременна интерпретация на оп арт.

По отношение на интериорния и продуктовия дизайн, оп артът е водещ в практиката на един от най-влиятелните датски дизайнери от 60-те години Вернер Пантон. Столовете „Тиволи“, „Конус“ „Тромпет“, „Пантон“, С1, столът S са проектирани съгласно епохата по отношение избора на материал и стилистика – пластмаса, текстил и оп арт похвати, както и органичен дизайн. В края на 60-те и началото на 70-те години Пантон експериментира с радикални и психаделични интериори, в които съчетава надуваеми, обтекаеми и цилиндрични форми, текстил, пурпурен цвят (като част от интереса му към психологическото въздействие на цвета), светлинни оп арт ефекти, шахматни, черно-бели повърхности, издути и вдлъбнати абстрактни форми, прости обеми, които са много далеч от функционалния дизайн и повече се доближават до минимализма, развиващ се успоредно с оп арта. Пример за използване на оп арт елементи в съвременния интериорен дизайн е кафенето на Венецианското биенале в Джардини, проектирано от германския скулптор Тобиас Рехбергер през 2009 г. по повод на 53-тата международна изложба във Венеция.

Постмодерният дизайн отдавна се е превърнал в норма, в която няма забрани. В неговото поле се смесват видове и жанрове, няма ограничения в изразните средства, границата между изящно и приложно е размита. Всички художници, от скулптори до медийни артисти могат да произведат продукт,

който да нарекат „дизайн“. Възможно е този продукт да има или да няма функция, да е минималистичен или кичозен, да е „красив“ или „грозен“. Когато това се случва на територията на изкуството, което е отхвърлило догмата на модернизма, грешни подходи няма. Демократизацията на дизайна, за която Мохоли-Над се бори през цялата си кариера, сякаш се случва след като неговото време е отминало.

Радикалният постмодерен дизайн, който в своето раждане отхвърля модернизма, днес може да включва и елементи от същото онова направление, което през 70-те и 80-те години на XX век така яростно атакува и осмива. Препратките, цитатите и непосредственото позоваване винаги са били част от арсенала на постмодерното време, но дали все още са така актуални, както са били допреди двадесетина години? Поради подразбиращата се липса на ограничения в съвременния свят на изкуството, дали не е „позволено“ да се ползват умишлено или от любов към „чистотата“ на израза и похвати, присъщи на модернизма?

Принципите на модерния дизайн са родени във време, в което е трябвало да се решават социални проблеми. Стандартизацията, достъпността, ефикасността, по-добрият начин на живот са все мотиватори, които обуславят естетическия избор. Във времето на доминация на модернизма (половината от историята на дизайна на XX век) чистата геометрия, правият ъгъл, белият цвят и „хигиеничното“ пространство не са възприемани като обида към индивидуалността. Орнаментът не е символ на оригиналност, а липса на съдържаност и вкус. Съвременният постмодерен избор, в зависимост от самоидентификацията и с оглед на цикличността на стиловете в интериорния дизайн, би могъл да предостави неограничени възможности, без опасност от изпадане в неактуалност. Заслуга за този осъзнат избор имат всички онези велики фигури, които полагат основите не само на образователните институции по дизайн в Европа и САЩ, но със своята работа на творци се нареждат сред едни от най-важните социални и културни фактори, формирали XX век.