



NACHVOLLZIEHBAR, ZWECKMÄSSIG, WIEDERERKENNBAR:
VISUELLE KOMMUNIKATION IM ZEICHEN DER GLOBALISIERUNG

**B. Welche Unternehmen entwickelten
«Corporate Identities» und warum, und
wie versuchten Grafikdesigner:innen
eine einheitliche visuelle Erscheinung
herzustellen?**

1. TRADITIONELLE PERIODE

2. MARKENTECHNISCHE PERIODE

3. DESIGN PERIODE

- Diversität
 - CI für Geigy
 - Reklame für La Rinascente
- Rigidität
 - Visuelles Informationssystem für SBB



Lora Lamm, Estate e moda - la Rinascente, 1958



Max Huber, IR, 1950



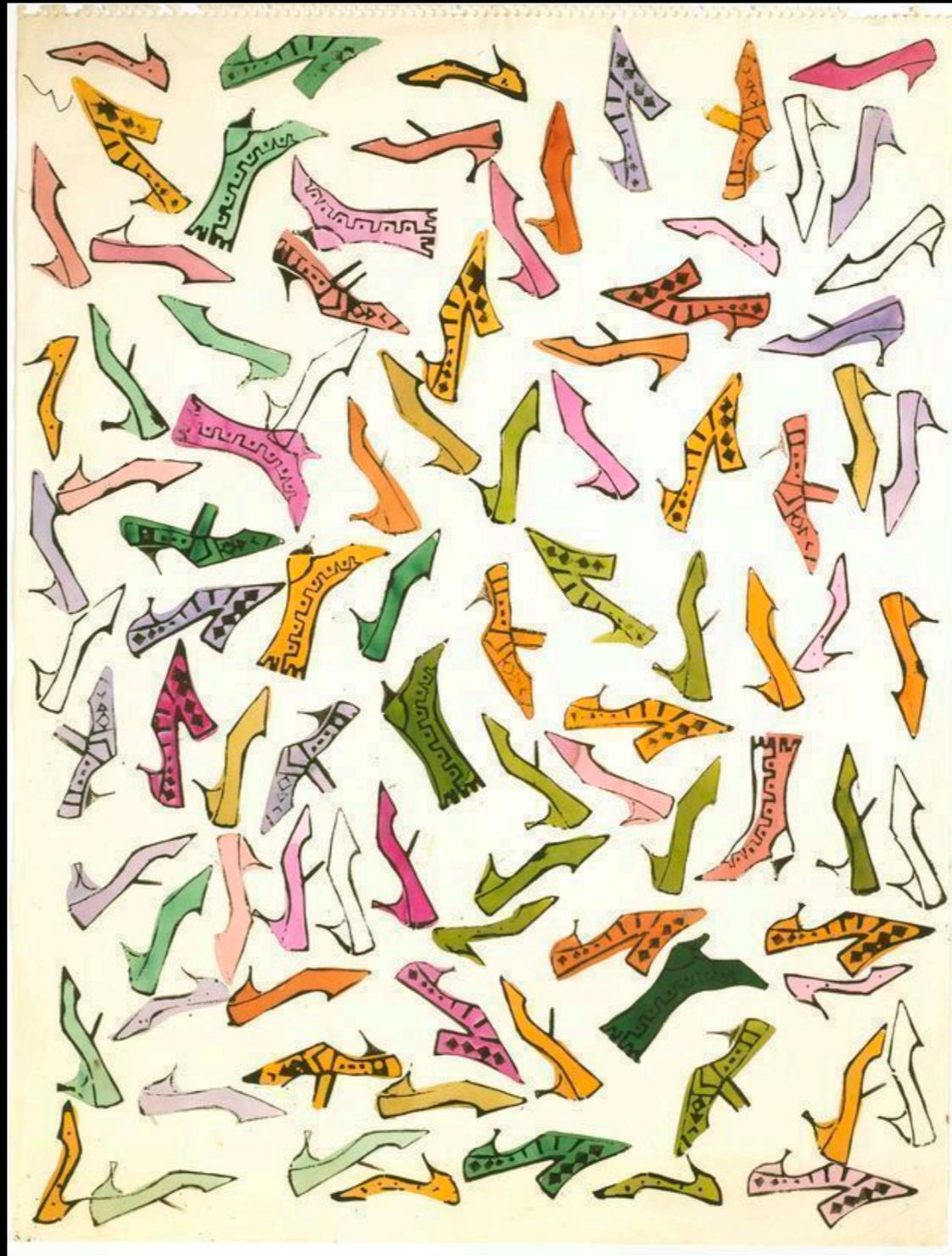
Max Huber, Vendita speciale dal 22 maggio -
la Rinascente, 1954



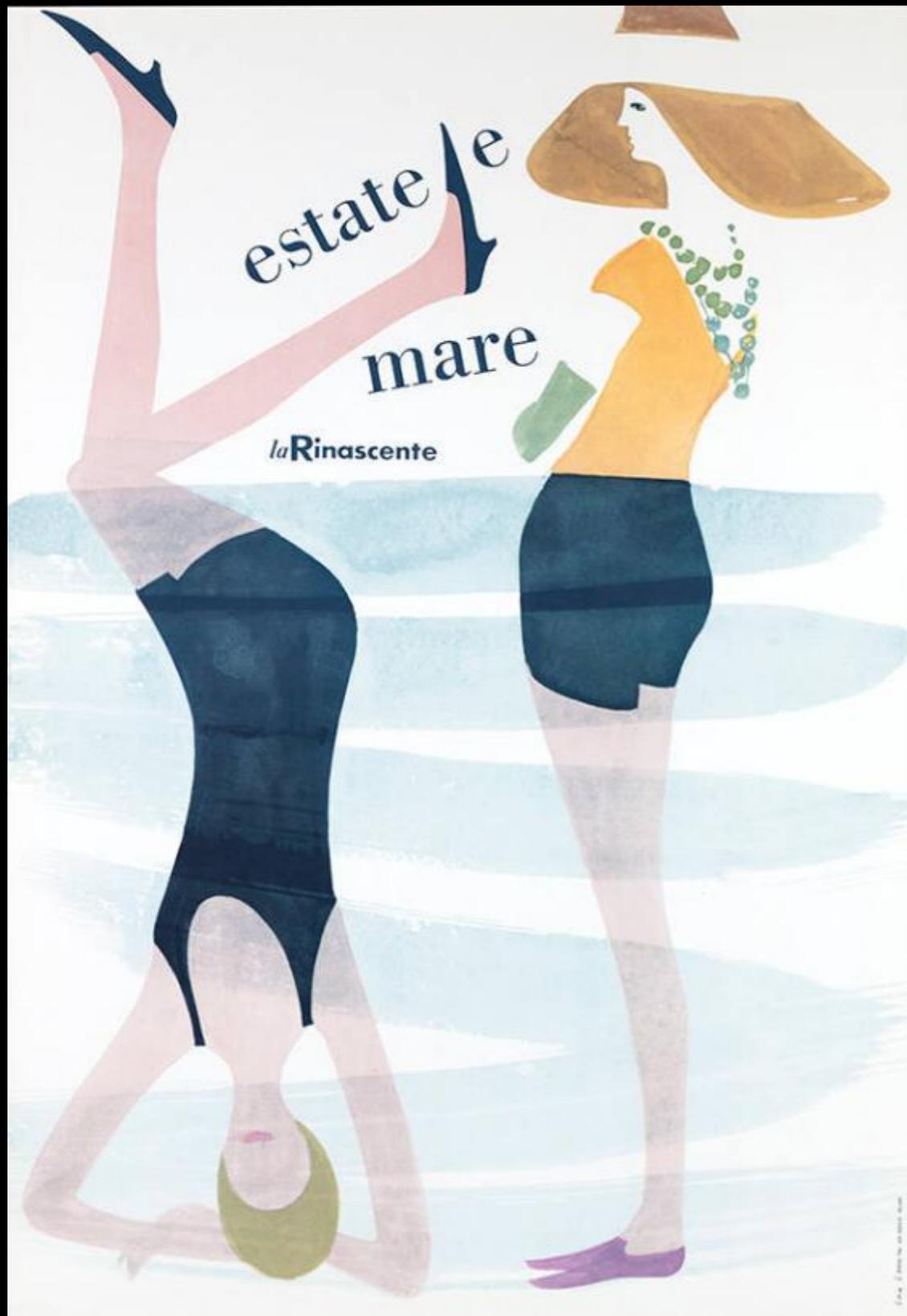
Lora Lamm, I Grandi Mercati Estivi -
la Rinascente, 1960



Lora Lamm, La moda si diffonde con la Rinascence, 1959



Andy Warhol, Stamped shoes, 1959



Lora Lamm, Estate e mare - la Rinascente, 1958



Lora Lamm, Estate e moda - la Rinascente, 1958



Tim Walker, Miss Dior, 2014

Sprachen im Signet/Logo

Die Reihenfolge der Sprachen im dreisprachigen Signet/Logo ist einheitlich deutsch/französisch/italienisch. Sie gilt in der Regel auch für die zweisprachigen Versionen. Für den ausschliesslichen Gebrauch in den entsprechenden Sprachgebieten steht die französische/italienische Abkürzung in der zweisprachigen Version an erster Stelle. Für den Kanton Tessin schreibt dies das Gesetz über öffentliche Hinweise und Anschriften vom 29.3.1954, Ziffer 5, verbindlich vor. Die Verwendung anderssprachiger Abkürzungen ist nicht erlaubt (Beispiel: SFR für Swiss Federal Railways).

Langues du sigle

Dans le logotype en trois langues, l'ordre des sigles est toujours allemand-français-italien. Cet ordre est valable aussi, en règle générale, pour les versions bilingues. Parmi ces dernières, la forme portant les sigles français et italien revêt une importance particulière; son utilisation est limitée exclusivement aux régions linguistiques correspondantes; dans le canton du Tessin, elle est obligatoire en vertu de l'article 5 de la loi du 29 mars 1954 sur les inscriptions publiques. La traduction du sigle en d'autres langues n'est pas permise (p. ex. SFR pour Swiss Federal Railways).





mit neuem Zeichen

rasch, sicher, bequem

SBB

Gerry Barney, British Rail, 1965

Hans Hartmann, SBB, 1972

 **SBB CFF FFS**

Neues Informationssystem in Bahnhöfen und Stationen

Système d'information visuel dans les gares et stations

1.01

Die Konstruktion des SBB-Signetes

Im ganzen Informationssystem wird die negative Variante verwendet. Aus optischen Gründen ist das Signet für die Anwendung in negativer Form nach untenstehender Zeichnung korrigiert. Bei richtungsbestimmenden Schildern, wie Wegweiser usw., darf das Signet nicht verwendet werden.

Construction de l'emblème CFF

La version «en négatif» de l'emblème est utilisée pour tout le système d'information. Pour des raisons d'optique, cette version présente par rapport à l'exécution normale les modifications représentées ci-après. L'emblème ne sera pas utilisé pour les panneaux comportant une indication de direction.

Korrekturen der Konstruktion für die negative Form:
Die Schenkel der beiden Pfeile werden an den Innenseiten um $\frac{1}{8}$ einer Grundeinheit verjüngt. Die Balken des Kreuzes werden auf allen Seiten um je $\frac{1}{8}$ reduziert.

Corrections apportées au dessin pour la forme «négative»:
Sur leur côté intérieur, les ailes de la flèche vont en s'amincissant d'un huitième de module. Les bras de la croix sont réduits de tous côtés d'un douzième.

Josef Müller Brockmann, SBB CFF FFS – Grafisches Erscheinungsbild der SBB, Manual, 1983

Visuelles Informationssystem in Bahnhöfen und Stationen

Système d'information visuel dans les gares et stations

4.1

Schrift
Helvetica halbfett (korrigiert)
Gross-, Kleinbuchstaben

Für die Texte in den Schildern ist ausschliesslich die hier gezeigte korrigierte Grotesk-Helvetica zu verwenden. Diese Schriftform wurde speziell für die negative Verwendung gezeichnet und eignet sich für angeleuchtete und durchleuchtete Schilder.

Anwendung:
Gemischte Schreibweise, also in jedem Fall Gross- und Kleinbuchstaben.

Caractères
Helvetica mi-gras (corrigés)
Majuscules et minuscules

Les textes des panneaux seront composés exclusivement en caractères gras Helvetica tels qu'ils sont représentés ci-dessous. Ce type d'écriture a été dessiné spécialement pour l'utilisation «en négatif»: il convient pour les panneaux éclairés de l'extérieur comme pour ceux qui le sont de l'intérieur par transparence. Emploi: écriture mixte, c'est-à-dire en minuscules avec les majuscules requises.



Grafisches Erscheinungsbild der SBB

Graphisme CFF

1.4

Sprachen im Signet/Logo

Die Reihenfolge der Sprachen im dreisprachigen Signet/Logo ist einheitlich deutsch/französisch/italienisch. Sie gilt in der Regel auch für die zweisprachigen Versionen. Für den ausschliesslichen Gebrauch in den entsprechenden Sprachgebieten steht die französische/italienische Abkürzung in der zweisprachigen Version an erster Stelle. Für den Kanton Tessin schreibt dies das Gesetz über öffentliche Hinweise und Anschriften vom 29.3.1954, Ziffer 5, verbindlich vor.

Die Verwendung anderssprachiger Abkürzungen ist nicht erlaubt (Beispiel: SFR für Swiss Federal Railways).

Langues du sigle

Dans le logotype en trois langues, l'ordre des sigles est toujours allemand-français-italien. Cet ordre est valable aussi, en règle générale, pour les versions bilingues. Parmi ces dernières, la forme portant les sigles français et italien revêt une importance particulière; son utilisation est limitée exclusivement aux régions linguistiques correspondantes; dans le canton du Tessin, elle est obligatoire en vertu de l'article 5 de la loi du 29 mars 1954 sur les inscriptions publiques.

La traduction du sigle en d'autres langues n'est pas permise (p. ex. SFR pour Swiss Federal Railways).





Zürich Hauptbahnhof

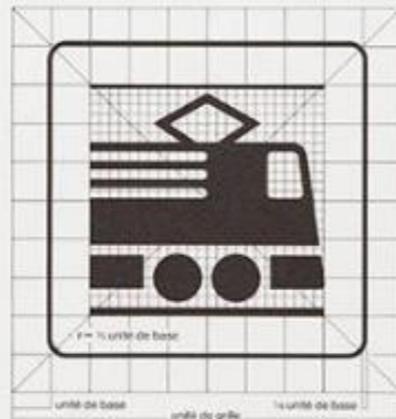
2.02

Konstruktionsprinzip der Piktogramme und Gleisnummern

Sämtliche Bildzeichen werden in einem Zeichnerinnenfeld dargestellt, das durch eine Linie umrahmt ist, die durch eine Linie umrahmt ist. Ein Raster teilt das Schild in 100 quadratische Einheiten. Die einzelnen Zeichen sind in diesem Raster für negative Verwendung gestaltet.

Principe constructif pour le dessin des pictogrammes et des numéros de voies

Toutes les figures sont représentées dans un champ central encadré d'un fillet. Une grille subdivise le panneau en 100 unités carrées. Sur ce canevas, les signes sont dessinés pour la version «négative».



Das Zeicheninnenfeld umfasst 8 x 8 Grundeinheiten. Ein Feld in der Breite einer Grundeinheit trennt die Zeichnung auf allen 4 Seiten von der Umrahmung. Die Stärke der Umrahmung beträgt 1/4 der Grundeinheit. Die Ecken sind mit dem Radius einer halben Grundeinheit abgerundet. Alle Zeichen stehen auf dem nach außen begrenzten Feld von maximal 6 x 6 Grundeinheiten. Diese sind wiederum in einem Feinraster von 4 x 4 Einheiten unterteilt.

Le champ central comprend 8 x 8 unités de base. De tous les côtés, le dessin est séparé du fillet par une marge égale à une unité de base. Le fillet a une épaisseur égale à un huitième de l'unité de base; ses coins sont arrondis selon un rayon d'une demi-unité de base. Toutes les figures sont comprises dans un champ de 6 x 6 unités de base au maximum. Chaque unité de base est subdivisée à son tour en 4 x 4 unités.

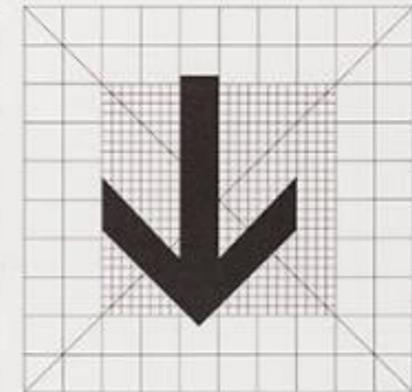
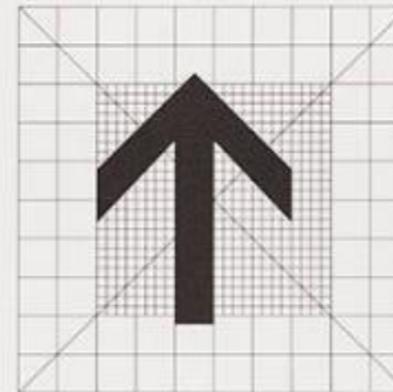
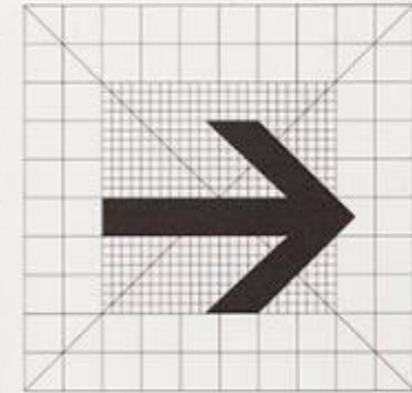
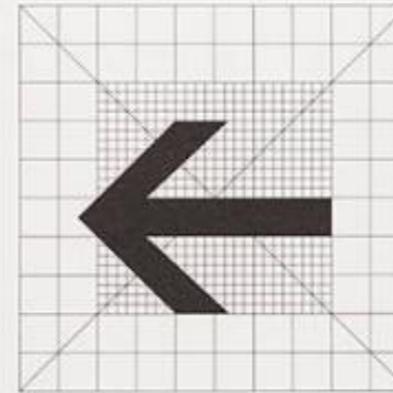
3.01

Der Richtungspfeil

Konstruktion:
Die Konstruktion des Richtungspfeiles geht aus der untenstehenden Zeichnung hervor.
Im ganzen Informationssystem wird der Pfeil negativ verwendet.

La flèche de direction

Construction:
Le dessin de cette flèche se construit selon les figures ci-dessous.
Dans tout le système d'information, la flèche est utilisée en négatif.



7.2

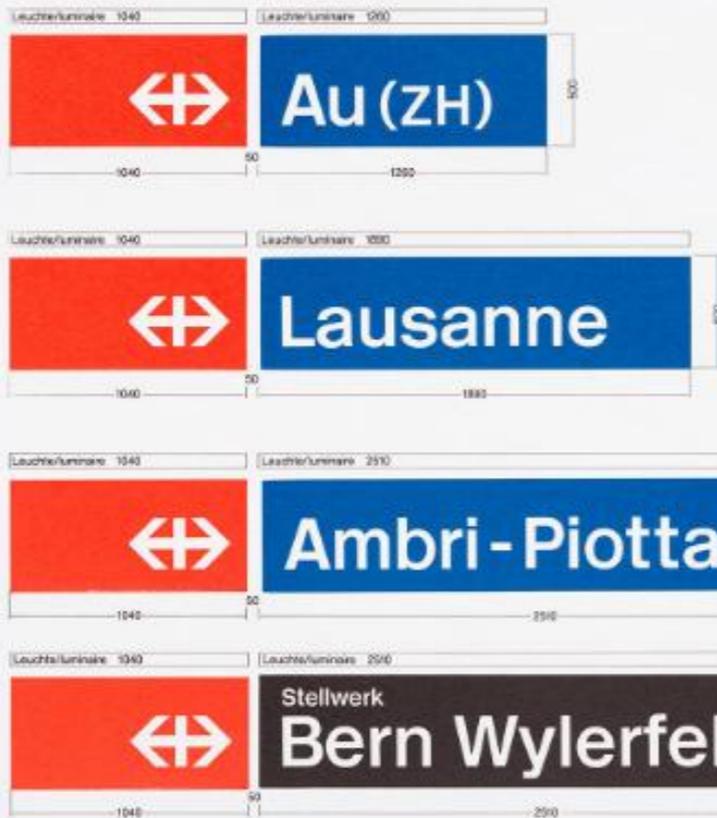
Schildergrößen für Fassadenanschriften

Die Schilder sind mit dem «SBB-Signet» zu kombinieren und mit 5 cm Abstand voneinander zu montieren. Die Höhe der Schilder beträgt 50 cm. Die Länge richtet sich nach dem Stationsnamen (3 Längen).
Für überlange Stationsnamen müssen Sonderschilder angefertigt werden. Auch diese haben sich nach den Leuchtlängen zu richten. Die Schriftgröße A ist für alle diese Schilder zu verwenden. Ausführung: Email angeleuchtet.

Dimensions des panneaux de façade

Ces panneaux doivent être combinés avec l'emblème des CFF et montés à une distance de 5 cm de ce dernier. Leur hauteur mesure 50 cm, leur longueur dépend de celle du nom de la gare (3 longueurs normalisées).
Les noms de gares d'une longueur exceptionnelle requièrent la confection de panneaux spéciaux, qui seront cependant adaptés à la longueur des luminaires. La grandeur d'écriture A doit être utilisée pour tous ces panneaux.
Exécution: email, éclairé du dehors.

Dimensions des panneaux:

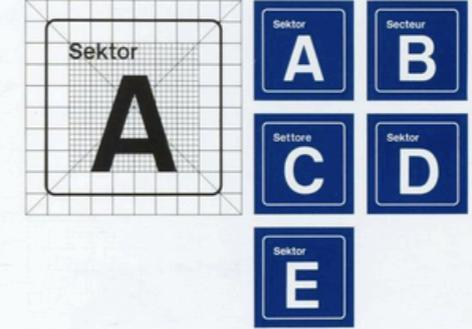


Bei Gleisnummern ab 20 ist die Höhe der Ziffern um 1/4 einer Grundeinheit zu reduzieren. Die Baseline bleibt unverändert. Innerhalb einer Anlage sind dann alle Gleisnummern und Sektorenbezeichnungen der neuen Höhe anzulegen (siehe Seite 4.4.5).



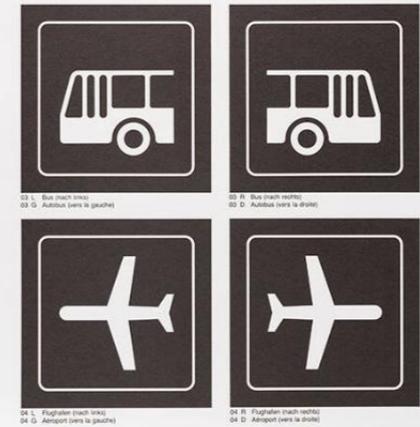
EC, IC, wichtige Schnellzug-Haltestellen, und wo notwendig z.B. S-Bahnen mit kurzen Haltezeiten, sind mit Sektorenbezeichnungen auszurüsten.
In zweisprachigen Bahnhöfen (gemäß Seite 2.7) sind die Sektorenbezeichnungen abwechselnd zu verwenden.
Perronlängen von 450 m sind bis Sektor E zu unterteilen.

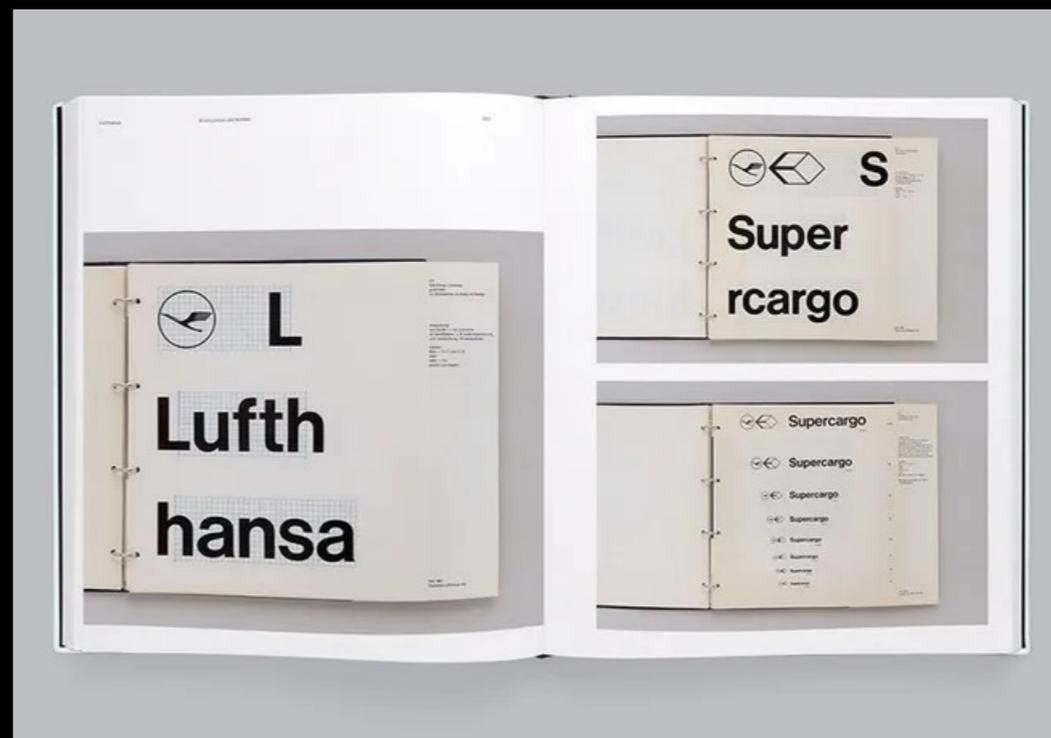
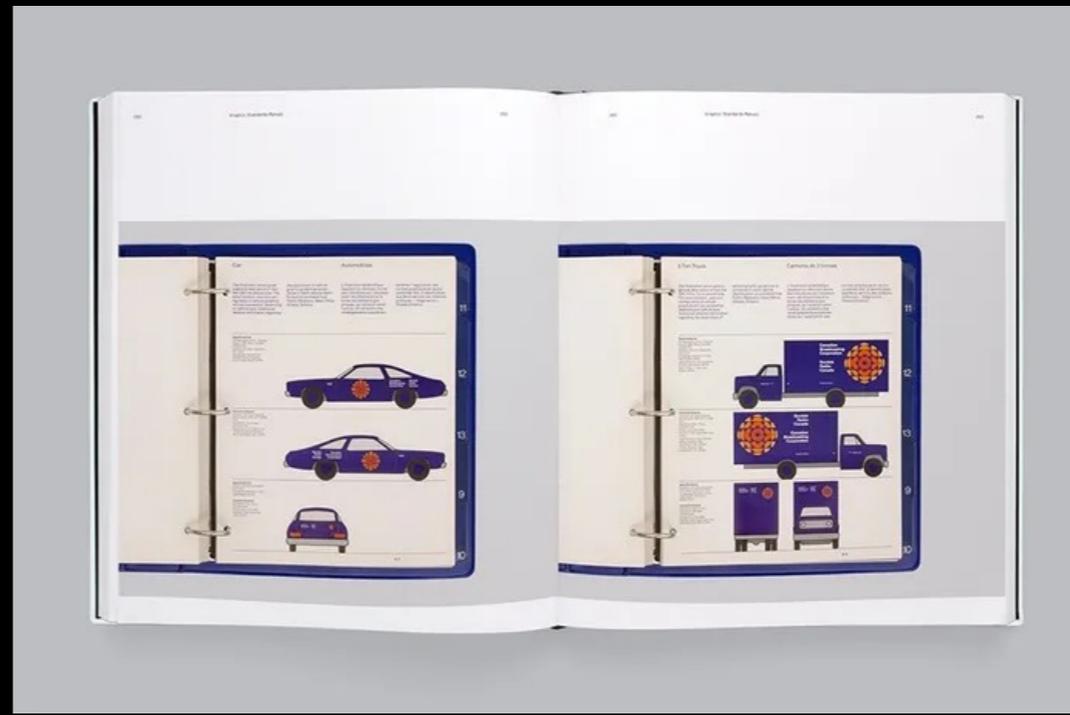
Innerhalb einer Anlage mit Gleisnummern ab 20 ist die Höhe aller Buchstaben um 1/4 einer Grundeinheit zu reduzieren.



Grenchen Süd

2.1.2



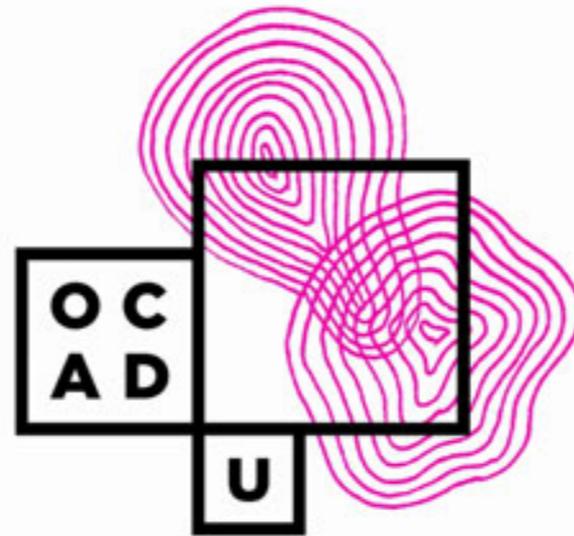
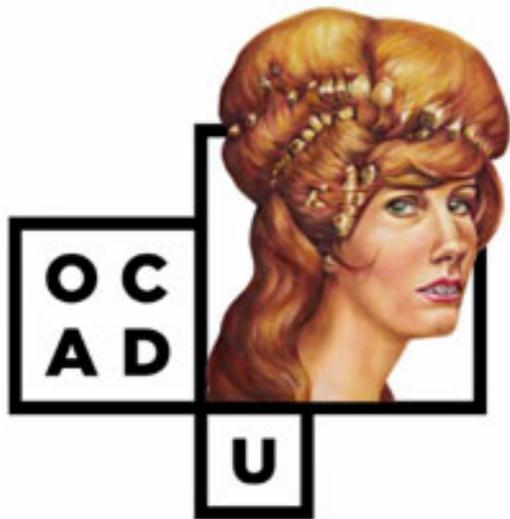
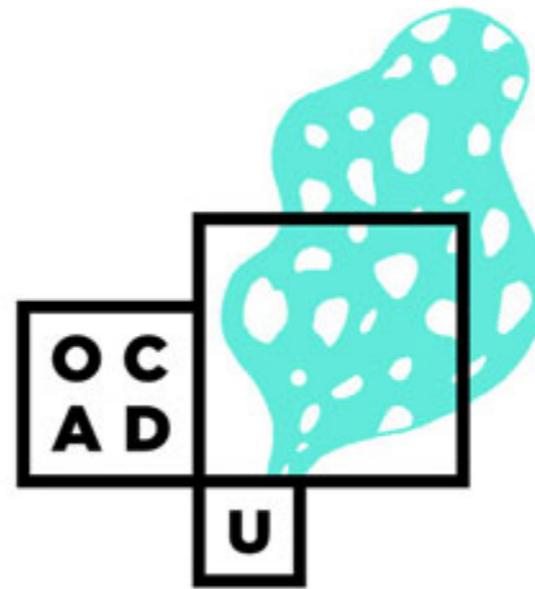


Brook, Tony, Adrian Shaughnessy, Sarah Schrauwen, Manual 1: Design & Identity Guidelines, Unit Edition, London 2014

CORPORATE DESIGN: PROBLEME

- **Aktualität:** Einerseits ein hohes Mass an visueller Kontinuität wahren, um das gewollte Bild fest im Bewusstsein der Zielgruppe zu verankern, andererseits flexibel genug sein, um dem sich verändernden Zeitgeschmack Rechnung tragen zu können.
- **Eigenständigkeit:** diese Anforderung wird häufig nicht erfüllt. Erscheinungsbilder im modernen Stil sind heute zum Standard geworden. Sie heben sich oftmals nicht mehr genügend voneinander ab, da sie emotionale Komponenten ausschliessen (Metzgerei = Verkehrsbetriebe).
- **Spätere bzw. aktuelle Tendenzen:**
 - Branding
 - flexibles Corporate Design
 - Abkehr vom Corporate Design





BERNER DESIGN STIFTUNG

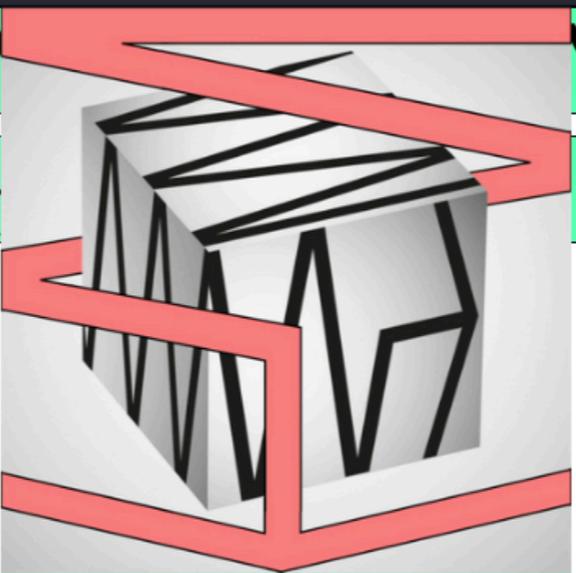


Ich lief den Hügel hinunter und hörte bereits von weitem das dumpfe Klopfen.
Je descendais la colline et j'entendais au loin ce battement sourd.

Gemeinsam mit Frauen aus einem marokkanischen Amazigh-Dorf realisiert die Berner Textildesignerin Salomé Bäumlín Teppiche aus Wolle. Im Videointerview nimmt sie uns mit auf die Entstehungsreise dieser kulturell nachhaltigen Objekte.

TELN WWA VE
SAMMEL

Am Anfang steht eine Zeichnung, welche die Textildesignerin Salomé Bäumlín von Hand in ihrem Atelier im Wittigkofen-Quartier fertigt. Ein Ordner voller Skizzen im Koffer, reist die Bernerin mehrmals pro Jahr nach Marokko, wo sie in einem Amazigh-Dorf zusammen mit Frauen aus der lokalen Gemeinschaft Teppiche herstellt. Seit



Förderangebote

Bist Du Designer:in und seit mindestens zwei Jahren im Kanton Bern wohnhaft oder hast du hier Deinen gestalterischen Hauptwirkungsort? Dann bewirb Dich für das Förderangebot der Berner Design Stiftung!

Für die Fördergefässe Herstellungsprozess sowie Publikationen gibt es zwei offizielle Termine pro Jahr (Februar/August), während für Werkpräsentationen und Weiterbildungen Gesuche laufend, jedoch mindestens zwei Monate vor der Durchführung, eingereicht werden können.

Registrierungsschluss: 6. August 2024
Dossier Upload: 13. August 2024

INFORMATIONEN

FREUNDESKR
DER BERNER

09.04.2024
OPEN CALL: NEUE SZENOGRAFIE UND GRAFIK FÜR DIE BESTFORM

Für die Konzeption der Ausstellungsgestaltung und das Erscheinungsbild der BEST-FORM 2025 sowie deren Realisierung sucht die Berner Design Stiftung neue Szenograf:innen und Grafiker:innen.

Eingabefrist: 7. Mai 2024

Infos zur Eingabe: www.bernerdesignstiftung.ch

PDF

- Zuständige Expert:innen:
- Robert Lzicar
 - Evelyne Roth
 - Reto Ulrich
 - Juliane Wolski

06.03.2024
DESIGN RETREAT

05.12.2023
AUSLANDSTIPENDIEN 2025

28.11.2023
SWISS DESIGN AWARDS 2024

08. MAI 2024

Möglichkeiten ohne Ende? Visuelle Gestaltung am Screen

Wie veränderten sich Produkte und Arbeitsbedingungen von Grafikdesigner:innen durch die Einführung des Computers?

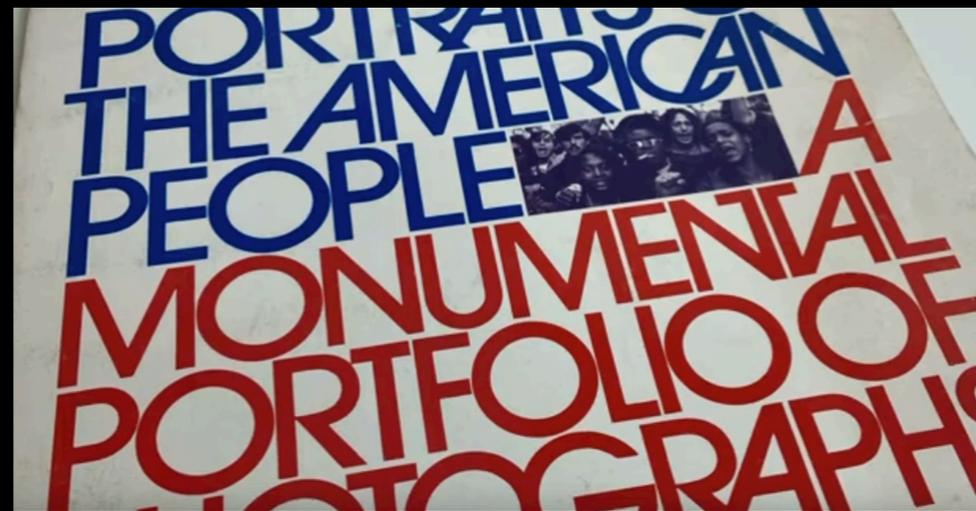
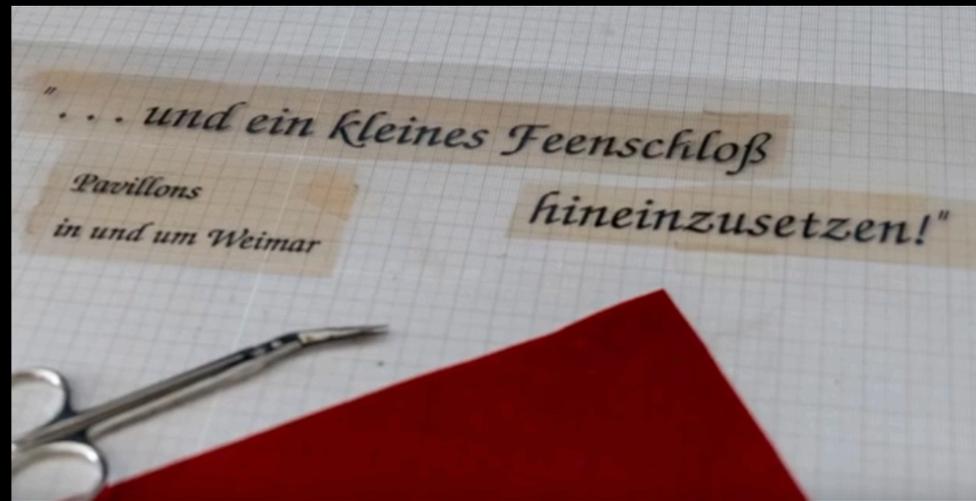
The Cultural Turn: Grafikdesign in der Spätmoderne

~~Welche neuen Anwendungsbereiche, Produktionsweisen und Arbeitsmodelle entstanden für Grafikdesigner:innen in den letzten 20 Jahren?~~

Welche Rolle spielte «Autor:innenschaft» bei der Reflexion über das Berufsfeld von Grafiker:innen und wie trug es zum Phänomen «Kulturgrafikdesign» bei?

VOR DEM COMPUTER

- Ende 1950er–frühe 1980er-Jahre: Analoge Verfahren
- Illustrationen und Bildmotive wie Logos auf Basis der Lithografie
- Neues Verfahren im Bereich der Typografie: Fotosatz
 - Ablöse des Bleisatzes
 - Buchstaben werden durch fotografische Belichtung auf lichtempfindliches Material belichtet (Film oder Fotopapier). Basis für Layout und Druckplattenherstellung.
 - Mehr Auswahl von Schriften
 - Mehr kreative Freiheit: Skalierbar, Unterschneidungen, Zierelemente



MIT DEM COMPUTER

- Ab 1980er-Jahre: Digitale Verfahren
- Desktop-Publishing: Designprozesse digitalisiert
- Steigerung der Effizienz von Designprozessen
- Neue Möglichkeiten in der kreativen Gestaltung durch neue Werkzeuge und Verfahren
- Erhöhte Flexibilität: Entwurf vielfältiger und Anpassungen während des Arbeitsprozesses erleichtert
- Veränderung der Arbeitsumgebung weg vom Zeichentisch hin zu Computerarbeitsplätzen
- Neue Berufsfelder und Spezialisierungen: Webdesign, Interfacedesign, Motion Graphics, UX-Design, etc.

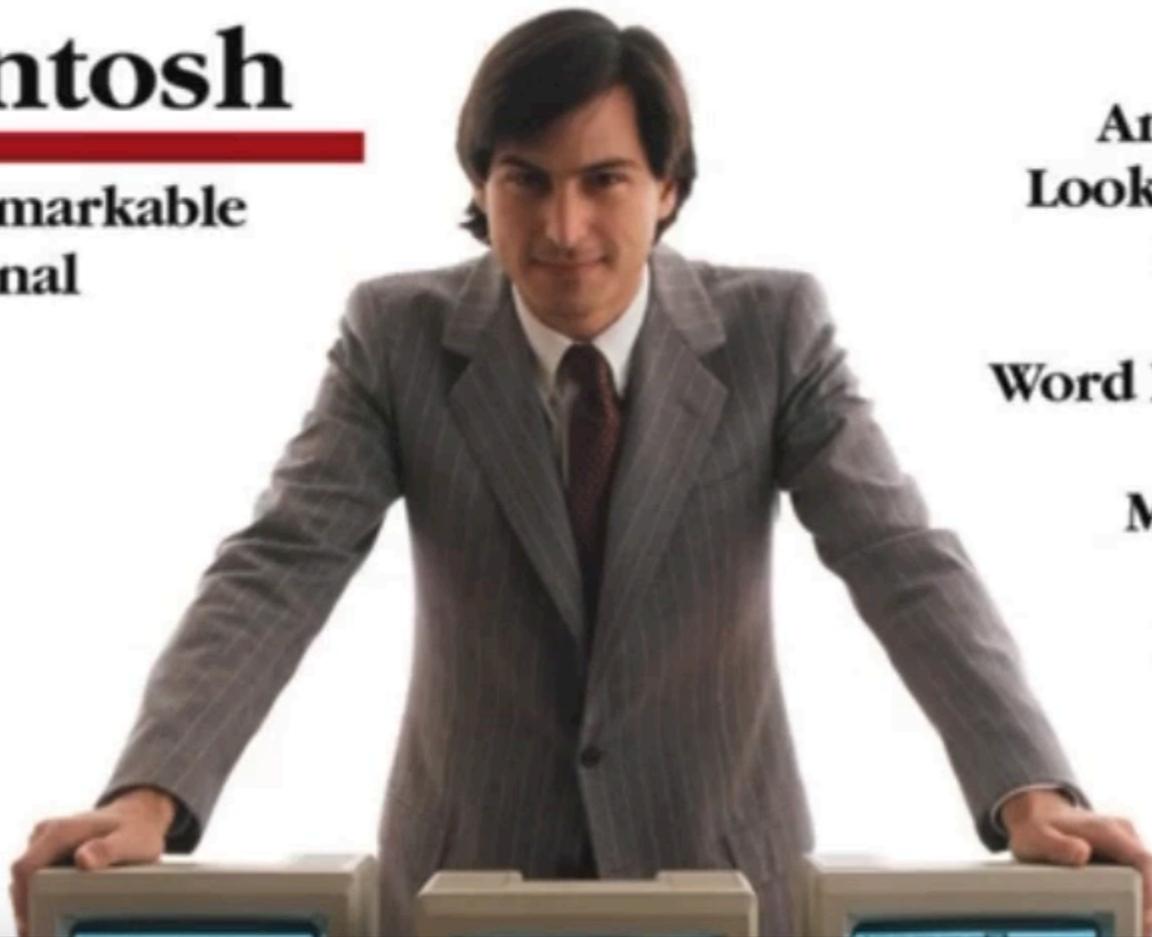
Macintosh

Apple's Remarkable
New Personal
Computer

An Exclusive
Look Inside the
Macintosh

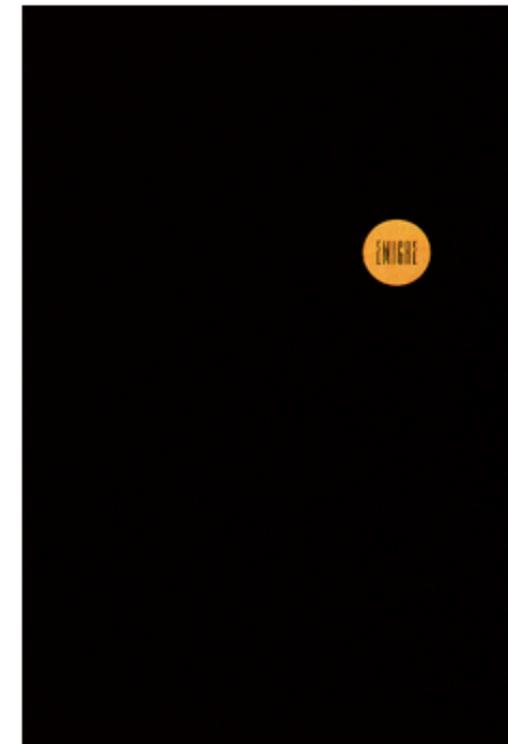
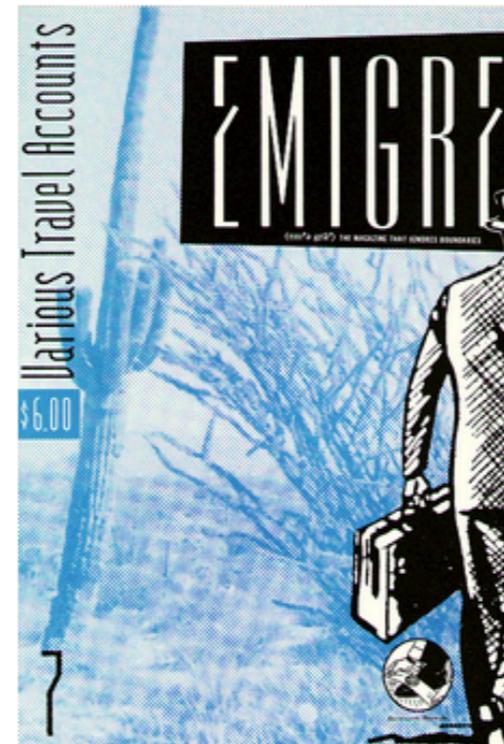
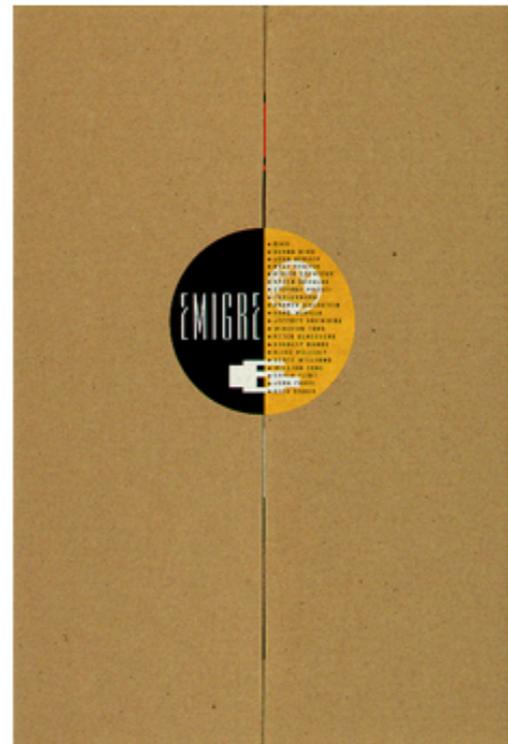
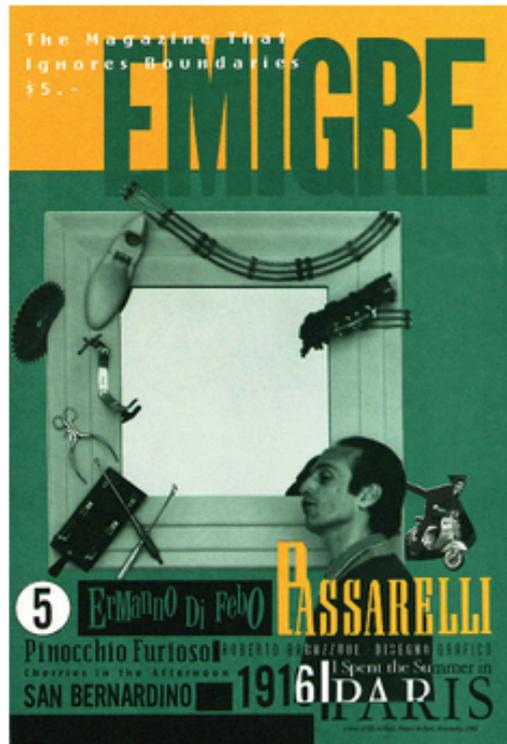
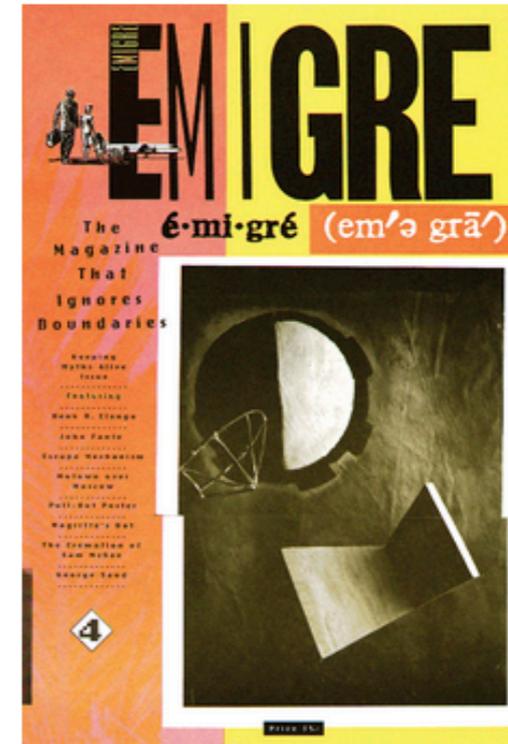
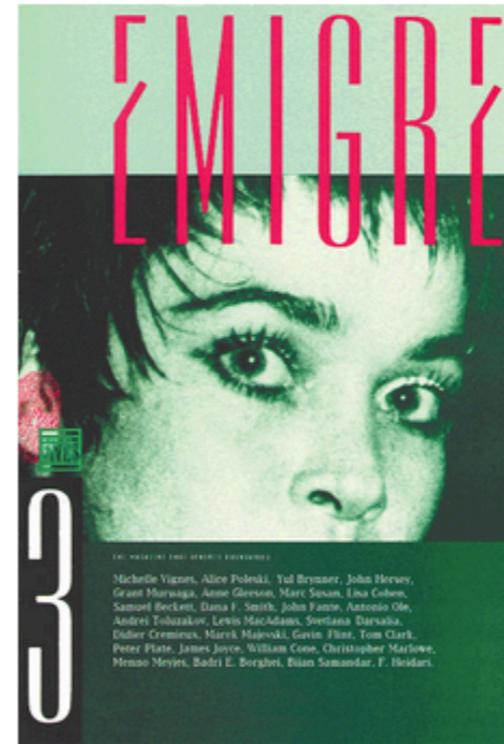
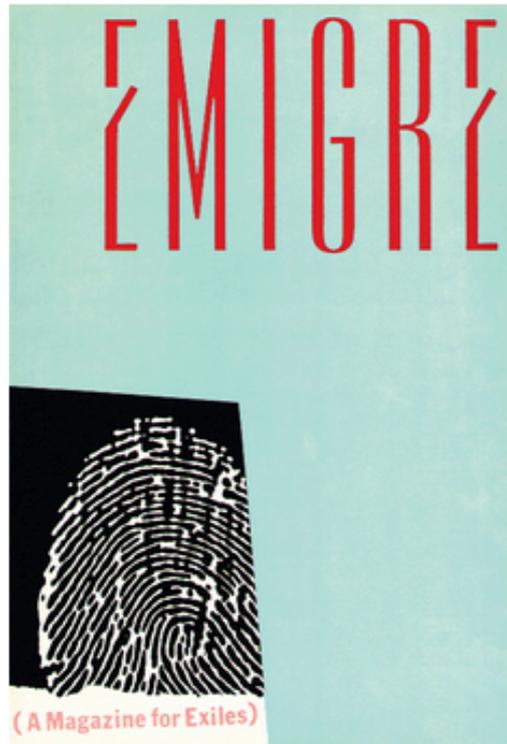
Word Processing
Tips for
Mac Writers

MacPaint's
Amazing
Electronic
Easel



Erster Macintosh, 1984

Emigre Magazine #1 - #32 (1984 - 1994)



Rudy VanderLans, Zuzana Licko, Emigre, 1984-2005

Emperor Fifteen: A a B b C c D

dEeFfGgHhIiJjKkLlMmNnOoPpQqRrSsTtUuVvWwXxYyZz
(1234567890)

Emperor Nineteen: AaBbCcDdEeFfGgHh

hIiJjKkLlMmNnOoPpQqRrSsTtUuVvWwXxYyZz12
34567890

Emperor Ten: A

aBbCcDdEeFfGgHhIiJjKkLlMmNnOoPpQqRrSsTtUuVvWwXxYyZz
1234567890

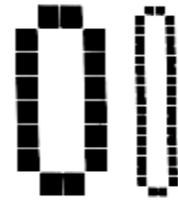
Emperor Eight: AaBbCcDdEe

fFgGhHhIiJjKkLlMmNnOoPpQqRrSsTtUuVvWwXxYy
Zz1234567890

Digital version design: The Emigre Book, Emigre Fifteen, Emperor Ten, and Emperor Eight, 1985.
Designed by Zuzana Licko.



EMPEROR 8
EMPEROR 10
EMPEROR 15
EMPEROR 19



The Emperor, Oakland, Oakland Eight, and Oakland Fifteen were originally designed as screen fonts for use on the Emigre press which was then used for the Emigre magazine. The type was designed by Zuzana Licko and was published in the Emigre magazine in 1985. The Emperor typeface is a screen font designed by Zuzana Licko. The Oakland typeface is a screen font designed by Zuzana Licko. The Oakland Eight typeface is a screen font designed by Zuzana Licko. The Oakland Fifteen typeface is a screen font designed by Zuzana Licko.

Leading Emperor Eight (10) and Emperor Fifteen (15) in the same regular weight design. (Character sets a higher resolution is required to render Emperor Fifteen.)

Screen page, Emigre 1, first use of Zuzana Licko's Emigre type design and October, 1985.
Designed by Rudy VanderLans.

OAKLAND SIX:

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U
V W X Y Z 1234567890

Oakland Eight: AaBbCcDdEe

EeFfGgHhIiJjKkLlMmNnOoPpQqRrSsTtUu
VvWwXxYyZz (1234567890)

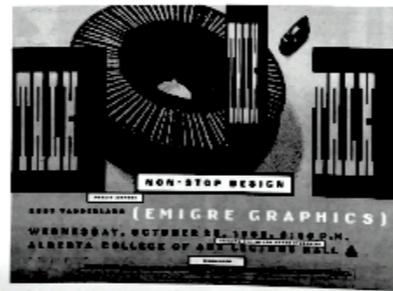
Oakland Ten: AaBbCcDdEeFfGgHh

hIiJjKkLlMmNnOoPpQqRrSsTtUuVv
WwXxYyZz1234567890

Oakland Fifteen:

AaBbCcDdEeFfGgHhIiJjKkLlMmNnOoPpQqRrSs
TtUuVvWwXxYyZz / * 1234567890

Digital version design: The Emigre Book, Oakland Six, Oakland Eight, Oakland Ten, and Oakland Fifteen, 1985.
Designed by Zuzana Licko.



Poster illustrating a screen by Rudy VanderLans at the Museum of Contemporary Art, Chicago, designed by Zuzana Licko, 1985.
Designed by Rudy VanderLans.

OAKLAND 6
OAKLAND 8
OAKLAND 10
OAKLAND 15

The Oakland typeface, like the Emperor typeface, was designed by Zuzana Licko. The Oakland Six typeface is a screen font designed by Zuzana Licko. The Oakland Eight typeface is a screen font designed by Zuzana Licko. The Oakland Ten typeface is a screen font designed by Zuzana Licko. The Oakland Fifteen typeface is a screen font designed by Zuzana Licko.

Emigre Fifteen: AaBbCcDdEeFfGgHh

IiJjKkLlMmNnOoPpQqRrSsTtUuVvWwXx
YyZz (1234567890)

Emigre Fourteen: [AaBbCcDd]

EeFfGgHhIiJjKkLlMmNnOoPpQq
RrSsTtUuVvWwXxYyZz
(1234567890)

Emigre Ten: AaBbCcDdEe Ff Gg

HhIiJjKkLlMmNnOoPpQqRrSsTt
UuVvWwXxYyZz (1234567890)

Emigre Eight: AaBbCcDdEe

FfGgHhIiJjKkLlMmNnOoPpQqRrSsTtUuVvWwXxYyZz 56
(7890)

Digital version design: The Emigre Book, Emigre Fifteen, Emigre Fourteen, Emigre Ten, and Emigre Eight, 1985.
Designed by Zuzana Licko.

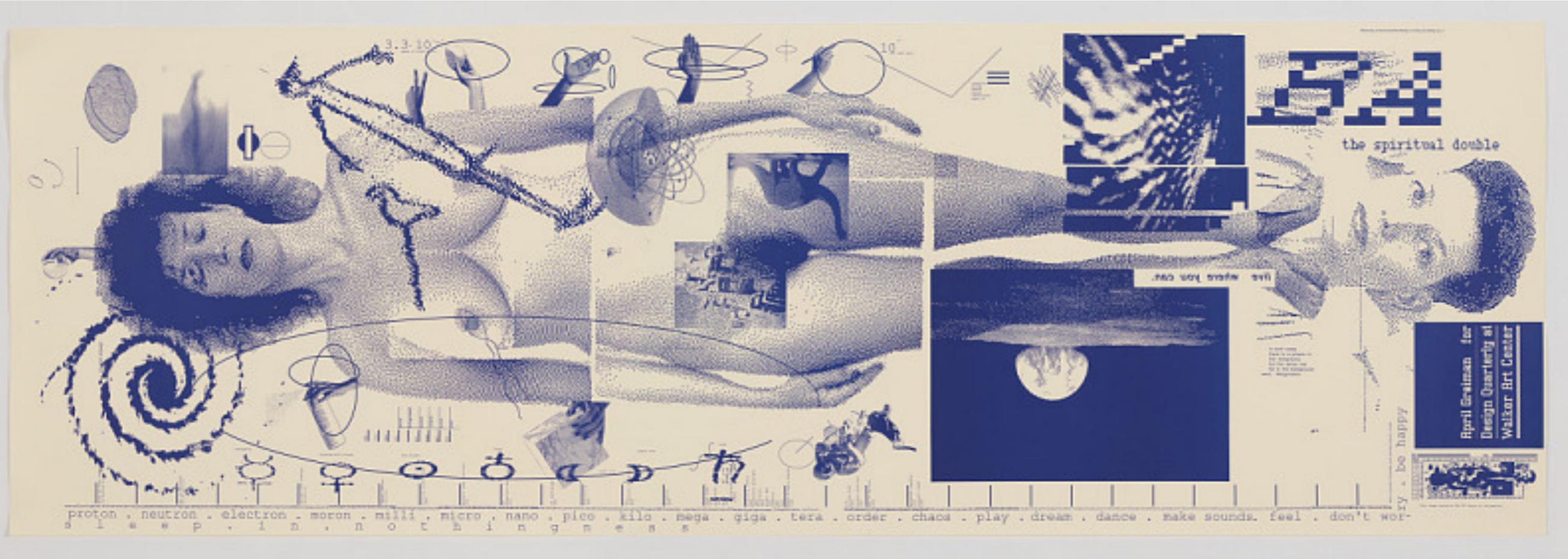
and in this and many other cultures there is always a fascination with talent dying young. Of course it's decadent! It's like singing "I hope I die before I get old". But when you get old, you don't want to die at all! You want to be a wily old guy singing "My Way" and being paid handsomely for it. DID MARLOWE CHOOSE THE COURSE OF HIS LIFE, MORALLY SPEAKING? The devil is here to test our free will. If there was no devil, man would never have a moral choice, he would simply be good, because there would be no other choice to make. Marlowe

Detail (real size) of a section from an article published in Emigre 1, which was typeset on the Macintosh and printed out on the EmigreWentz using the bitmap font Emigre Fourteen and I don't Oakland Six. Also, my people, director not sitting.

Emigre

“From that point on graphic design was never the same for us. Although it was a primitive tool during those first years, this computer made many new things possible. We had already printed the first issues of Emigre magazine but it was the Macintosh that made it economically possible to continue publishing. It also inspired us to design and manufacture original typefaces, an area previously dominated by only a few large type foundries.”

Rudy VanderLans, Zuzana Licko, Emigre magazine #10, 1993.



April Greiman, Does It Make Sense?, 1987



April Greiman and Jayme Odgers,
WET Magazine, 1979



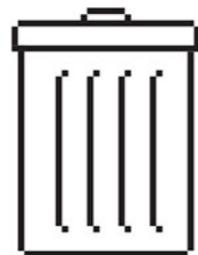
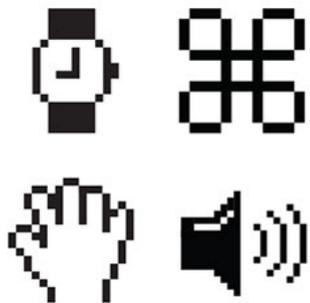
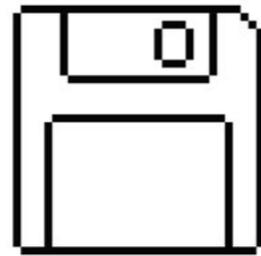
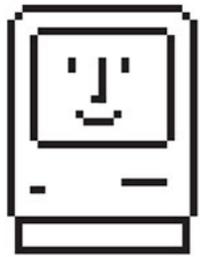
April Greiman, Poster for Pacific
design center, 1983

“Once you hit on something essential, you could see if it is working or not, and it was then that you could also feel it. And that is your greatest guide, when you feel it is right.”

April Greiman, Emigre magazine #14, 1990.

“It’s not graphic design anymore. We just don’t have a new name for it yet.”

April Greiman, The American Institute of Graphic Arts., 1998.



Chicago 12 pt

New York 12 pt

Chicago 24 pt

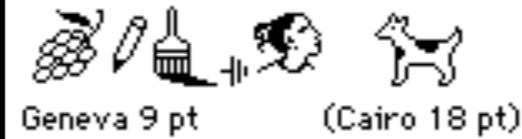
NY 36 pt

Monaco 9 pt

Monaco 12 pt

San Francisco 18 pt

Toronto 12 pt



Geneva 9 pt

(Cairo 18 pt)

Toronto 9 pt

Geneva 12 pt

Venice 14 pt

Los Angeles 24 pt

Geneva italic

Los Angeles 12 pt

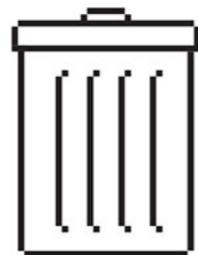
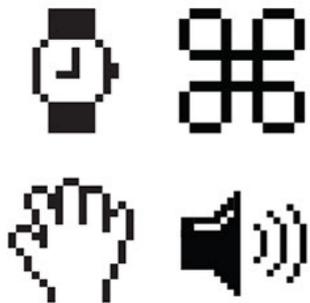
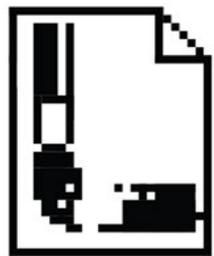
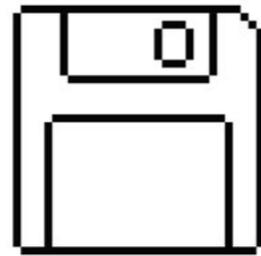
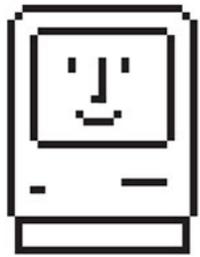
Chicago (outline)

Susan Kare, Mac-OS-Schriftarten, frühe 1980er-Jahre

Susan Kare, Icons for Macintosh 1.0, frühe 1980er-Jahre

«Pixel-Design ist die moderne Form einer langen und edlen Tradition in der Kunstgeschichte: Auch Mosaik [...] oder die reich verzierten Häuser der Freimaurer greifen auf die kleinste Bildeinheit zurück. Sich bei der Gestaltung nicht für opulente, sondern für kleine «Bits» zu entscheiden kann grosse Resultate hervorbringen!»

Susan Kare, Interview «Die Frau, die dem Apple das Gesicht gab», Spiegel Online, 2002.



Chicago 12 pt

Chicago 24 pt

Monaco 9 pt

Monaco 12 pt

Geneva 9 pt (Cairo 18 pt)

Geneva 12 pt

Los Angeles 24 pt

Los Angeles 12 pt

New York 12 pt

NY 36 pt

San Francisco 18 pt

Toronto 12 pt

Toronto 9 pt

Venice 14 pt

Geneva italic

Chicago (outline)

Susan Kare, Mac-OS-Schriftarten, frühe 1980er-Jahre

Susan Kare, Icons for Macintosh 1.0, frühe 1980er-Jahre

PAU
SE//
BR
EAK

08. MAI 2024

The Cultural Turn: Grafikdesign in der Spätmoderne

~~Welche neuen Anwendungsbereiche, Produktionsweisen und Arbeitsmodelle entstanden für Grafikdesigner:innen in den letzten 20 Jahren?~~

Welche Rolle spielte «Autor:innenschaft» bei der Reflexion über das Berufsfeld von Grafiker:innen und wie trug es zum Phänomen «Kulturgrafikdesign» bei?

AUTOR:INNENSCHAFT

“... authoring additional content and a self-conscious critique of the message, adopting roles associated with art and literature.”

Katherine McCoy, zitiert in Michael Rock, *Designer as Author*, 1996.

Designer as Author

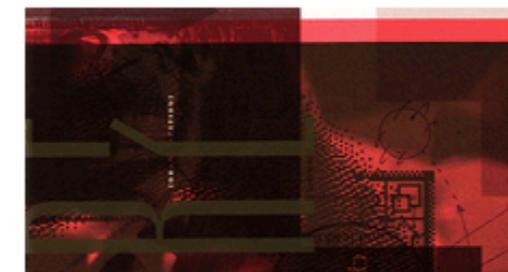
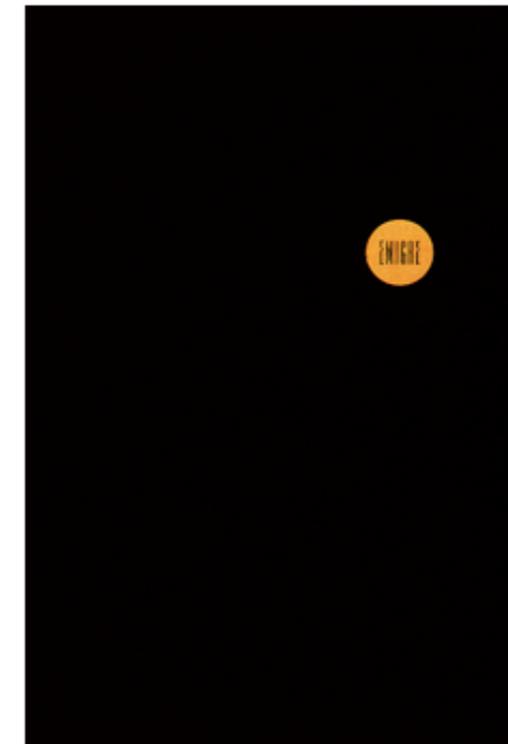
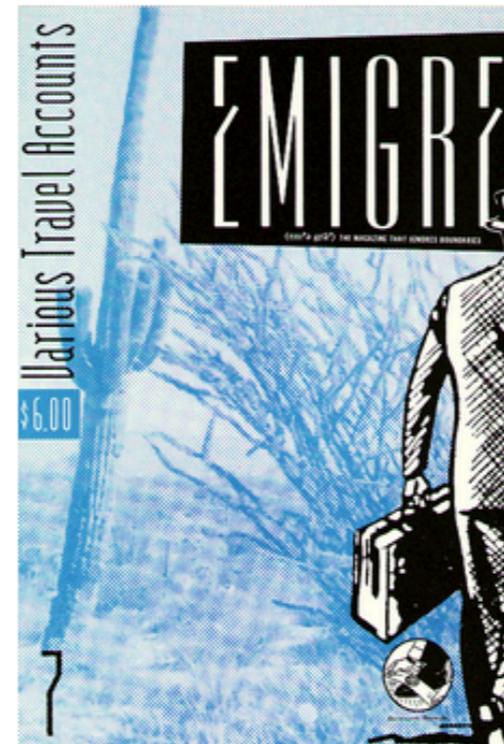
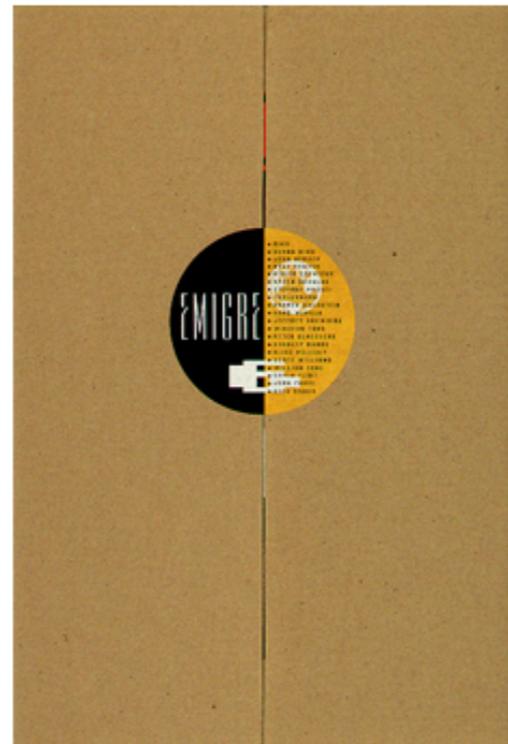
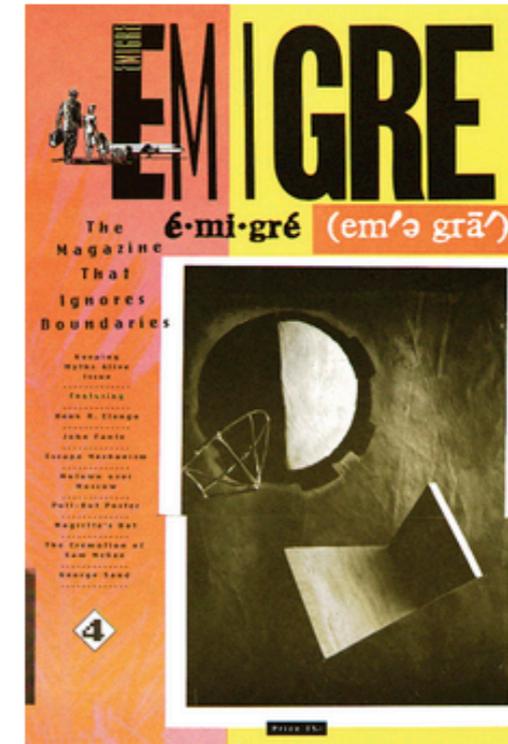
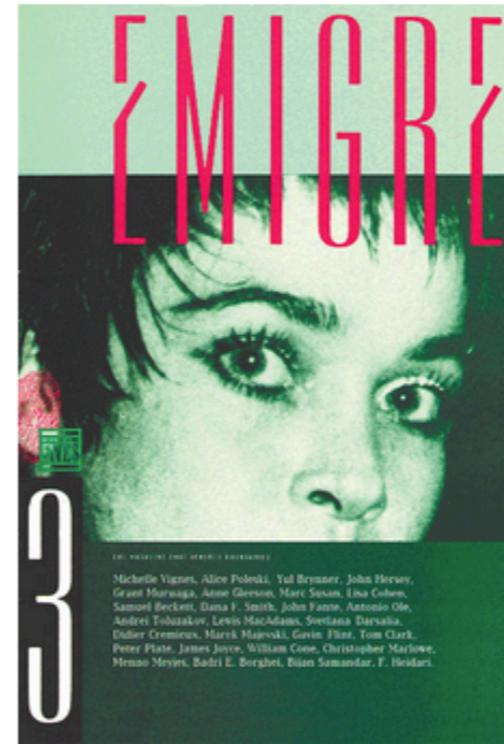
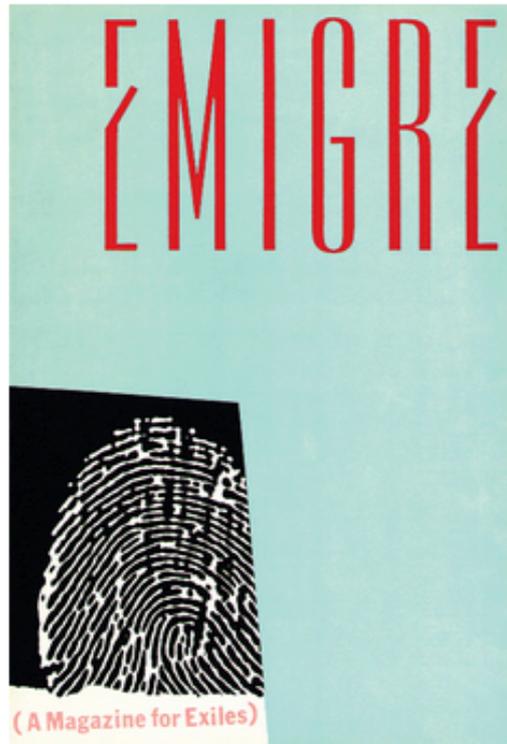
MICHAEL ROCK / 1996

What does it mean to call a graphic designer an author?

Authorship, in one form or another, has been a popular term in graphic design circles, especially those at the edge of the profession, the design academies and the murky territories that exist between design and art. The word authorship has a ring of importance: it connotes seductive ideas of origination and agency. But the question of how designers become authors is a difficult one, and exactly who the designer/authors are and what authored design looks like depends entirely on how you define the term and the criteria you choose to grant entrance into the pantheon.

Authorship may suggest new approaches to understanding design process in a profession traditionally associated more with the communication than the origination of messages. But theories of authorship may also serve as legitimizing strategies, and authorial aspirations may actually end up reinforcing certain conservative notions of design production and subjectivity — ideas that run counter to recent critical attempts to overthrow the perception of design based on individual brilliance. The implications deserve careful evaluation. What does it really mean to call for a graphic designer to be an author?

Emigre Magazine #1 - #32 (1984 - 1994)



Rudy VanderLans, Zuzana Licko, Emigre, 1984-2005

“But do we get anywhere by celebrating the designer as some central character? Isn’t that what fueled the last fifty years of design history? [...]

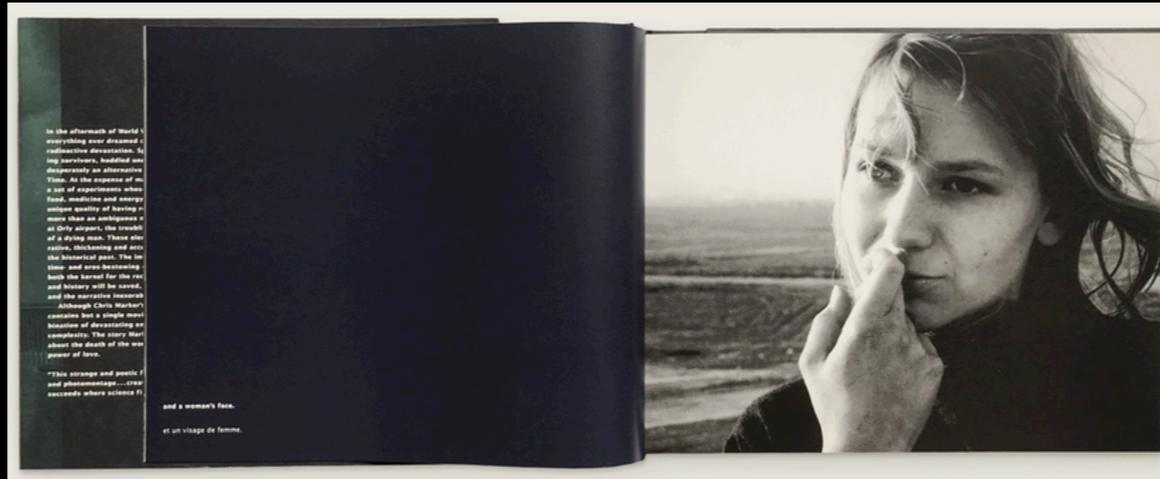
Perhaps, in the end, authorship is not a very convincing metaphor for the activity we understand as design. [...] I propose three alternative models for design that attempt to describe the activity as it exists and as it could evolve: designer as translator, designer as performer, and designer as director.”

Michael Rock, *Designer as Author*, 1996.



La Jetée ciné-roman

Chris Marker



In the aftermath of World
 everything was dreamed,
 reflective dimensions, the
 long narrative, huddled and
 desperately an alternative
 time. At the expense of an
 a set of experiments when
 food, medicine and energy
 unique quality of having
 more than an ambiguity?
 At only seven, the thread
 of a dying man. These are
 roots, blossoming and with
 the historical past. The be-
 lieve and even becoming
 back the horror for the real
 and history will be used,
 and the narrative through
 Although Chris Marker's
 contains but a single men-
 tion of a moment of a
 complexity. The story Mar-
 about the death of the wa-
 goner of love.

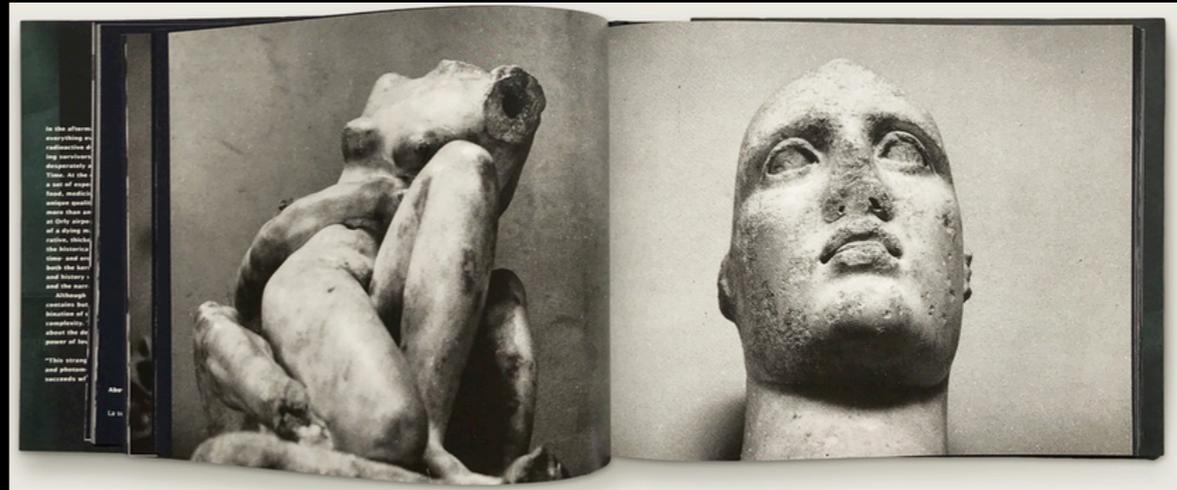
and a woman's face.
 et un visage de femme.



In the after-
 everything
 reflecting
 long narra-
 alternative
 time. At the
 expense of
 a set of ex-
 periments
 when food,
 medicine
 and energy
 unique qual-
 ity of having
 more than
 an ambiguity?
 At only seven,
 the thread
 of a dying
 man. These
 are roots,
 blossoming
 and with the
 historical
 past. The be-
 lieve and
 even becom-
 ing back the
 horror for
 the real and
 history will
 be used, and
 the narrative
 through. Al-
 though Chris
 Marker's con-
 tains but a
 single men-
 tion of a mo-
 ment of a
 complexity.
 The story
 Marker's is
 about the
 death of the
 wanderer of
 love.

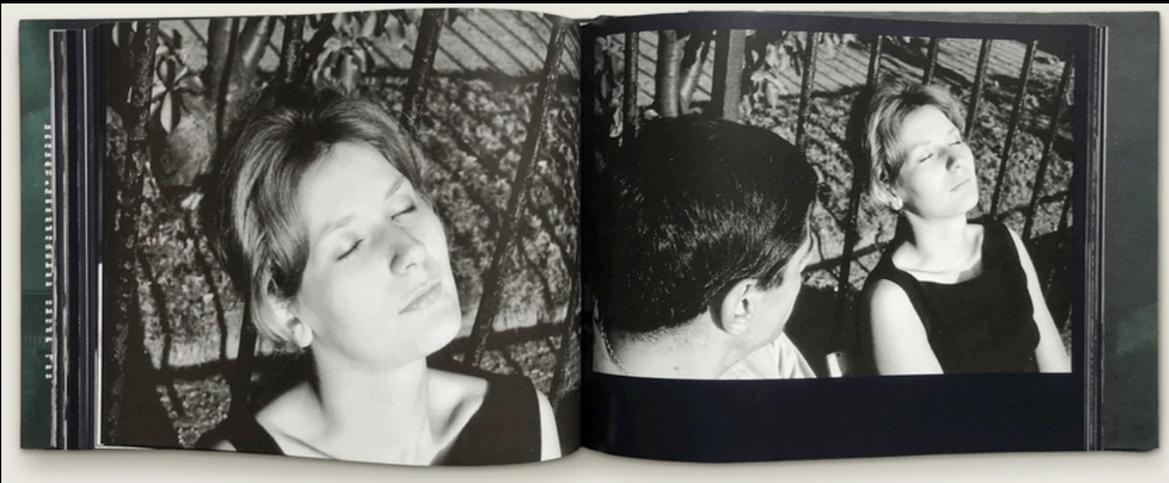
The experimenters tighten their control. They send him back out on the trail.
 C'est qui relâche l'expérience resserrant leur contrôle, le renvoie sur la piste.

Time rolls back again, the moment returns.
 Le temps s'enroule à nouveau, l'instant repasse.

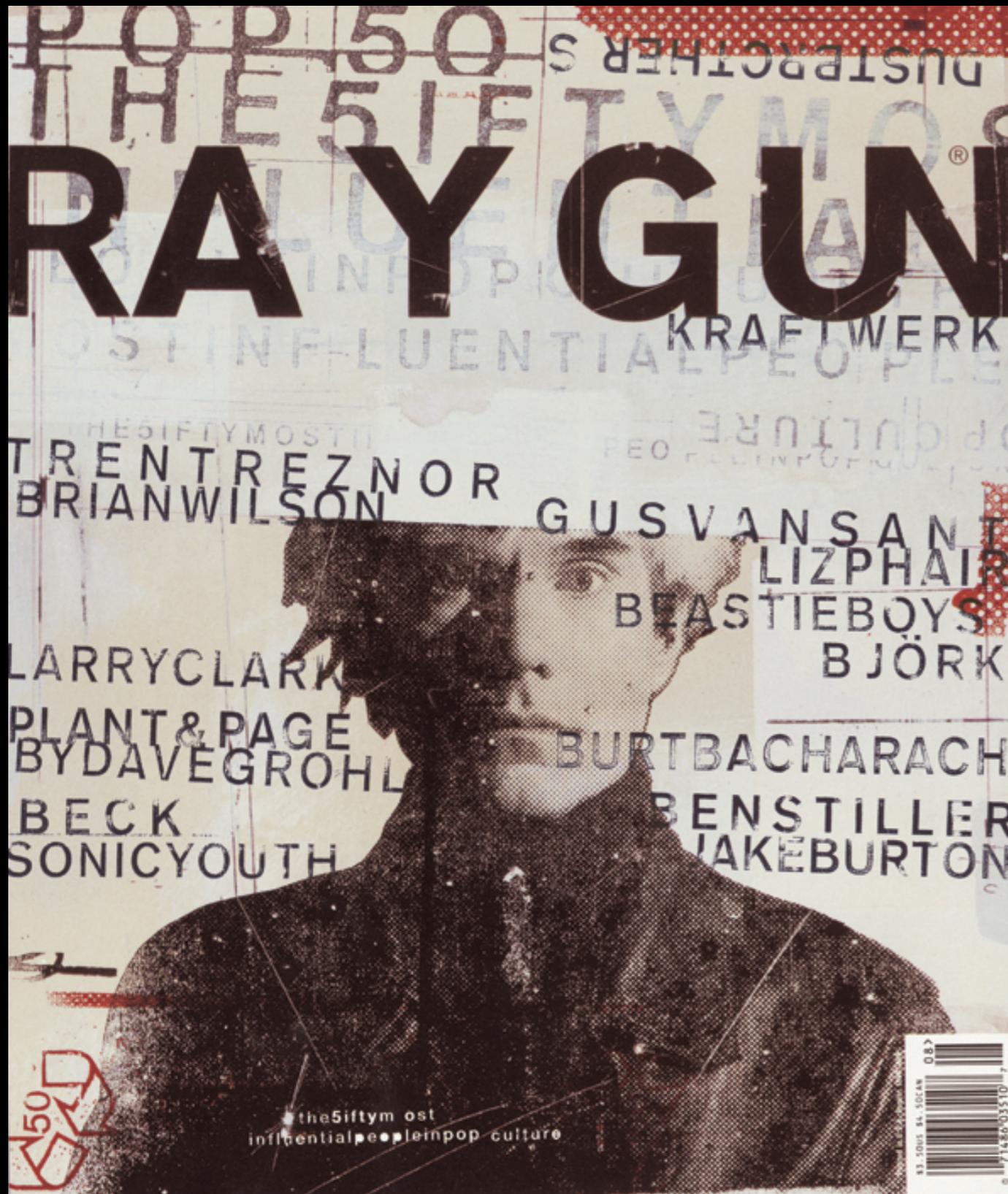


In the after-
 everything
 reflecting
 long narra-
 alternative
 time. At the
 expense of
 a set of ex-
 periments
 when food,
 medicine
 and energy
 unique qual-
 ity of having
 more than
 an ambiguity?
 At only seven,
 the thread
 of a dying
 man. These
 are roots,
 blossoming
 and with the
 historical
 past. The be-
 lieve and
 even becom-
 ing back the
 horror for
 the real and
 history will
 be used, and
 the narrative
 through. Al-
 though Chris
 Marker's con-
 tains but a
 single men-
 tion of a mo-
 ment of a
 complexity.
 The story
 Marker's is
 about the
 death of the
 wanderer of
 love.

and a woman's face.
 et un visage de femme.



Bruce Mau, La Jetée, 1992



David Carson, Ray Gun magazine, 1990er-Jahre

— los

Amorales



Mevis & van Deursen, — los Amorales, 2001

“The slogan ,designer as author‘ has enlivened debates about the future of graphic design since the early 1990s. Behind this phrase is the will to help designers to initiate content, to work in an entrepreneurial way rather than simply reacting to problems and tasks placed before them by clients. The word author suggests agency, intention, and creation, as opposed to the more passive functions of consulting, styling, and formatting.

Authorship is a provocative model for rethinking the role of the graphic designer at the start of the millennium; it hinges, however, on a nostalgic ideal of the writer or artist as a singular point of origin. [...] As an alternative to ,designer as author‘, I propose ,designer as producer‘.”

Ellen Lupton, *The designer as producer*, 1998.

KULTURGRAFIKDESIGN



Neville Brody, Sex pistols Cover, 1977



Peter Saville, New Order, 1983



Peter Bäder, Flugblatt Opernhausdemo, 1980

LOW BUDGET BRINGT:



HANS - A - PLAST

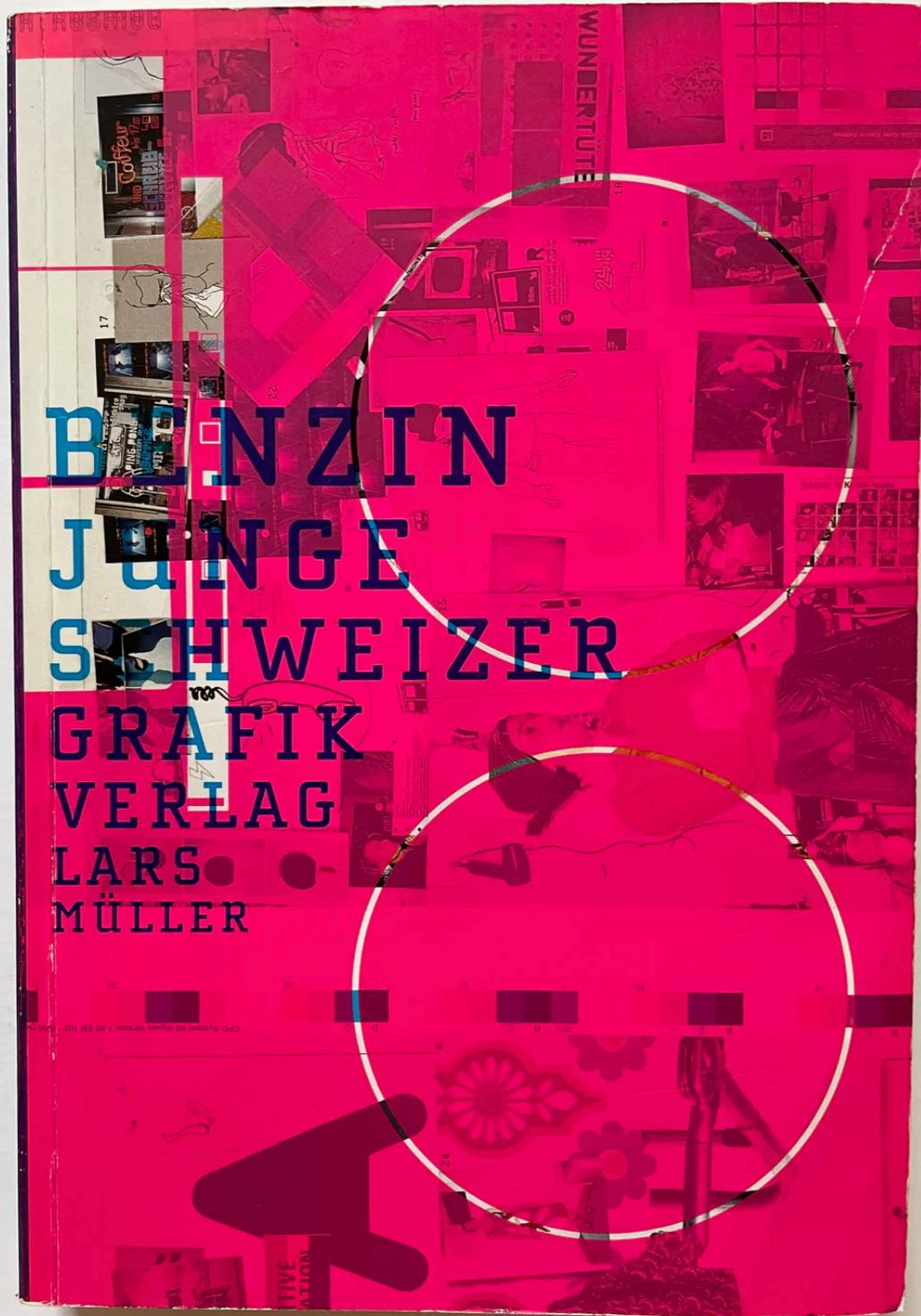
ORT: Rote Fabrik

Die neue Welle zur Frikodelle.

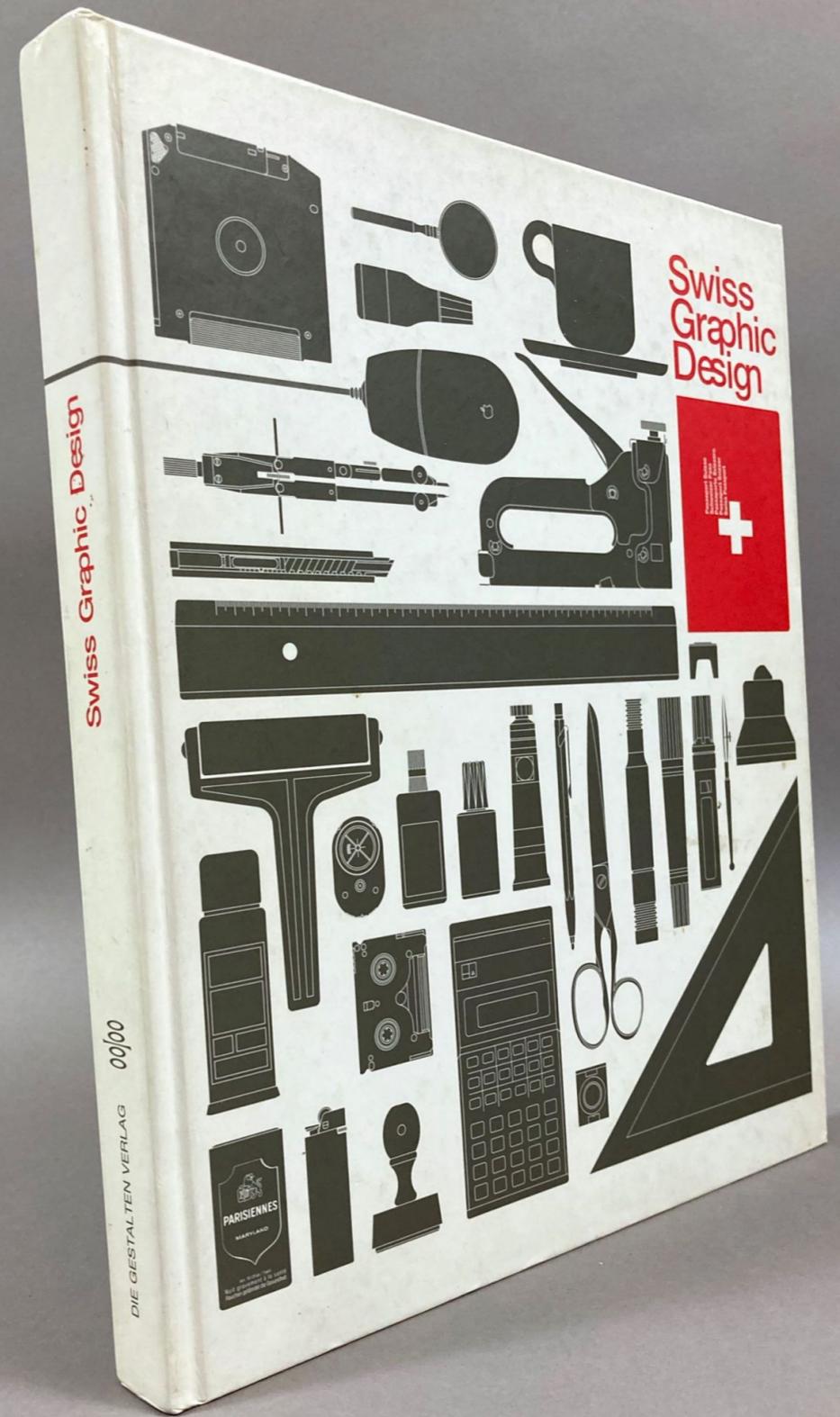
DATUM: 22. Nov. 80

ZEIT: 20⁰⁰ EINTRITT: Fr. 6.-

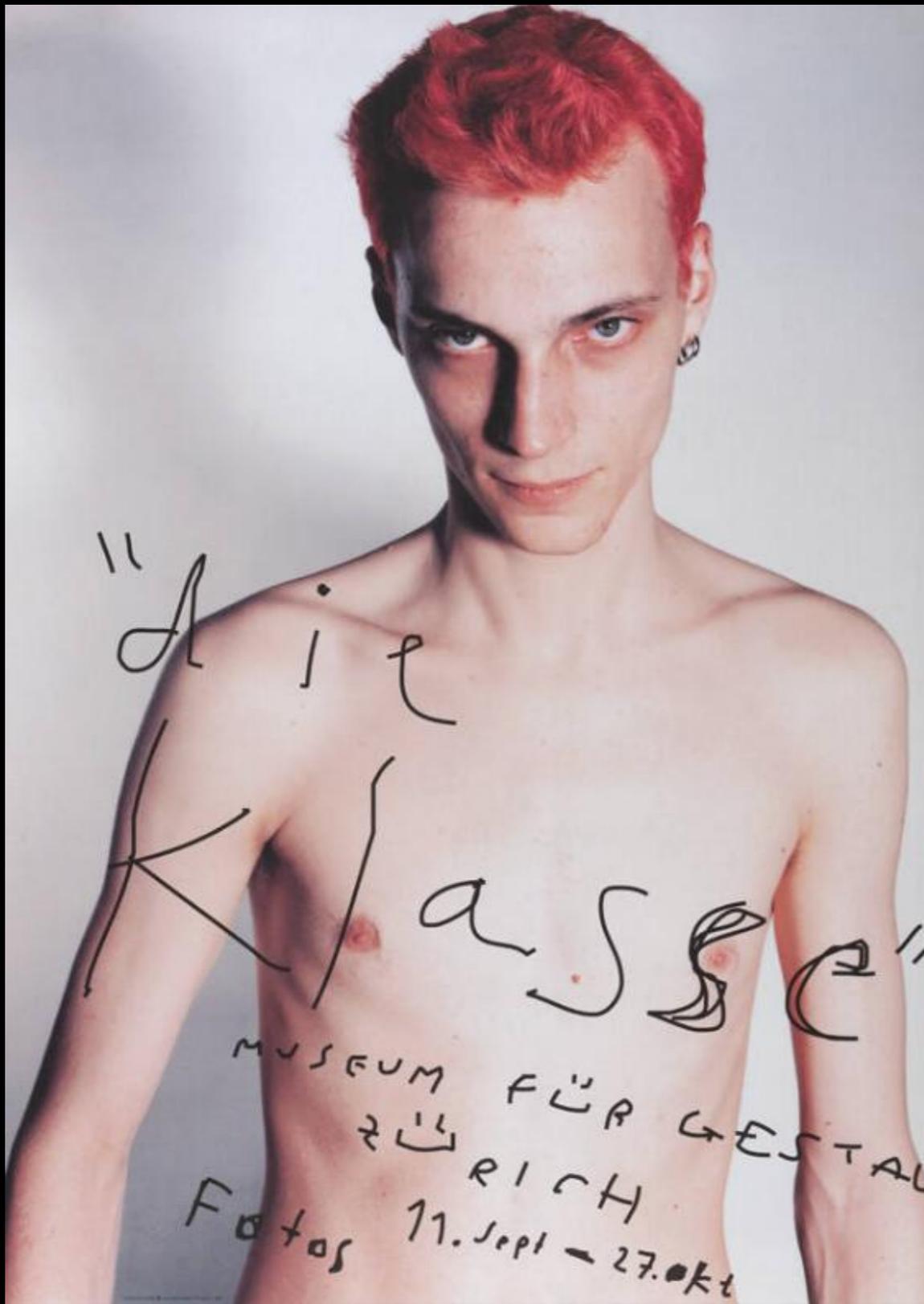
Peter Bäder, Plakat Crazy und Hans-a-plast, 1980



Junge Schweizer Grafik, 2000



Swiss Graphic Design – Alles im Auge behalten, 2000



Cornel Windlin, Museum für Gestaltung, 1996



Polly Bertram, Daniel Volkert, Theater Neumarkt, 1988

FRAGEN?

FIN