

АЛЕКСАНДАР ЖИРАРД

(24. мај 1907 – 31. децембар 1993), од миља познат као Сандро, био је архитекта, дизајнер ентеријера, дизајнер намештаја, индустријски дизајнер и дизајнер текстила.

Рођен је у Њујорку од мајке Американке из Бостона и оца Француза Италијана. Одрастао је у Фиренци, у Италији, а 1917. године послат је у модерну школу Бедфорд у Енглеској, а 1924. је отишао да студира архитектуру у Лондону. Након што је такође дипломирао на Краљевској школи архитектуре у Риму, Жирард је усавршавао своје вештине и у Фиренци и у Њујорку. Године 1932. његов студио је отворен у Њујорку и преселио га је у Детроит 1937.

Жирард је надалеко познат по свом допринсу у области америчког текстилног дизајна, посебно кроз рад за Хермана Милера (1952-1973), где је креирао тканине за дизајн Џорџа Нелсона и Чарлса и Реј Ејмс .

Његов рад такође укључује дизајнирање ресторана Ла Фонда дел Сол у Њујорку (1960), изложбеног простора Хермана Милера: Т&О (Тектилес анд Објецтс) (1961), Бранифф Интернационал Аирваис (1965) и Фондације Гирард (1962), у којој се налази његова обимна збирка народне уметности. Он и његова супруга, Сузан Жирард, сакупили су изузетну колекцију артефаката који се састоје од народне уметности, популарне уметности, играчака и текстила из целог света, која се приказује кроз Жирард фондацију, основану 1962. Један од уметника које је Жирард подржавао био је Џоцхити Пуебло грнчар Хелен Кордеро, креаторка грнчарских фигурица Сторителер.

Године 1952. Александар Жирард је ангажован да руководи одељењем за тканине и текстил. Жирард је радио са Џорџом Нелсоном и Чарлсом и Рејом Ејмсом на формирању дизајнерског тима који је утицао на основе дизајна широм Сједињених Држава и остатка света. Жирард је у почетку основао колекцију тканина на основу своје архитектонске обуке. Његова прва линија тканина састојала се од обичних пресвлака и геометријских отисака драперија — пруга, кругова и троуглова. Наставио је да ствара много више шара и дизајна, углавном инспирисаних народном уметношћу. Такође је радио са фабриком текстила, Теларес Урупан, коју је открио у централном Мексику, на стварању линије ручно тканих тканина од 100% памука. Због одличног квалитета и низа доступних боја, развио је низ шарених „мексидота“ и „мексистрипа“ које је користио у многим својим пројектима укључујући подне подлоге, подлогу за панеле за обогаћивање животне средине и пресвлаке.

Жирард је такође развио колекцију намештаја за Хермана Милера 1967. године на основу његовог дизајна за салоне и канцеларијски намештај Бранифф Аирлинес -а који је имао ниску линију видљивости и унутрашњу/спољну шкољку одвојену од јастука седишта како би се максимизирала разноврсност пресвлаке. Оригинали из ове колекције су ретки и постали су веома колекционарски, пошто су у то време били прилично скупи и производили су се само годину дана. Године 1971. развио је 40 сито штампаних графика на тканинама за Ацтион Оффице 2 Систем Роберта Пропста. Ови панели Енвиронментал Енричхмент додају дашак тоpline, боје и дизајна канцеларијском окружењу.

У мају 1965, Жирард је започео свој рад на дизајну за кампању ребрендирања Бранифф Интернационал Аирваис- а под називом "Крај равнице". Овај пројекат је Жирарду дао прилику да

ради са текстилом, бојама и графиком у великим размерама, редизајнирајући све од пакетића шећера преко шалтера карата до боје самих авиона. Користио је боје попут светло и тамноплаве, беж, окер, наранџасте, тиркизне и лимун жуте да би авионе учинио препознатљивим са земље. Италијански модни дизајнер Емилио Пуџи дизајнирао је униформе за послугу.

Жирард је такође дизајнирао линију намештаја за Бранифове билетарнице и салоне за муштерије. Овај намештај је такође био доступан јавности од стране Хермана Милера 1967. године, али је био доступан само годину дана.

Године 1960. Жирард је дизајнирао сваки аспект ресторана Ла Фонда дел Сол који се налази у згради Тиме-Лифе на Менхетну у латиноамеричкој и савременој теми/стилу, укључујући меније, шибице, прибор за јело и керамичке плочице на подовима и зидовима. Жирард је креирао преко осамдесет различитих мотива сунца који се налазе у ресторану.

Као део наруџбе, Чарлс и Реј Ејмс су ангажовани да дизајнирају столицу и сто од фибергласа прекривене тканином, обоје са новим дизајном постоља. Столице су биле сличне пластичним Ејмс столицама са модификацијом горњег седишта од фибергласа.

Броди је такође наручио Жирард-а да дизајнира ресторан Л'Етоиле (1966) у хотелу Схерри Нетхерландс у Њујорку, француском ресторану са строгим декором са низом сребрних и сивих боја са стаклом угравираним именима француских светила и у облику тратинчице. Столови у бару. Тхе Цомпоунд Рестаурант (1967), у Санта Феу у Новом Мексику, је у чистом модерном, али традиционалном новомексичком стилу са уметнутим мексичким плочама на плафону и ницхос-има који садрже мешавину народне уметности и Жирардовог личног дизајна.

Студирао је у Државном Баухаусу у Вајмару иу Баухаусу у Десау од 1921. до 1927. Године 1921. уписао се на прелиминарни курс који су водили Јоханес Итен са Паулом Клеом, Дором Вибирал и Доротеом Селигмüller.

Од 1922. до 1924/25. био је на одсеку за зидно сликарство код Василија Кандинског. 17.04.1924. положио је калфски испит у Вајмарској занатској комори. Од 1925. до 1926. био је на одељењу за зидно сликарство код Хинерка Шепера у Баухаусу Десау; од 1926/27. до 1927/28. похађао је столарску радионицу коју је предавао Марсел Бројер.

Године 1927. Арндт се оженио студенткињом Баухаус Гертруд Хант и положио мајсторски испит 1928. године и напустио Баухаус 31.05.1928. Касније је радио као слободни архитекта у Пробцели у Тирингији.

Под управом Ханеса Мајера, вратио се у Баухаус у Десау 1929. године. Ханес Мајер га је 1930. именовао за директора одељења унутрашњег уређења, које је надгледало ове три радионице: столарску, металну и зидарску и сликарско одељење.

Од 1930. до 1931. био је директор грађевинског и доградног одељења. Потоњи је комбиновао одељење за архитектуру и проширење. Од 1931. до 1932. био је наставник за наставну конструкцију, нацртну геометрију и перспективу. Године 1931. рођена му је ћерка Александра. Арндт је напустио Баухаус 1932. и поново отишао у Пробцелу са својом породицом. Овде је радио као рекламни графичар и архитекта. Године 1937. рођен му је син Хуго. Недуго касније, Арндт је такође почео да ради у индустријској изградњи у Јужној Тирингији и Горњој Франконији. Да би помогао Францу Итингу - пиониру тириншке социјалдемократије, под чијом је комисијом Арндт изградио и опремио Хаус дес Волкес (Кућу народа) у Пробцели - током НС периода, Арндт се придружио НСДАП-у 1937. године. као шеф пропаганде за Пробцелу. До 1945. радио је као архитекта за индустријска предузећа Тирингије. Од 1936. до 1940. године бивши Баухауслер Конрад Пасхал био му је колега. У наредне две године, Арндт је био запослен као службеник у згради владе у Јени. Током овог периода, радио је заједно са Василијем Лукхардом, Георгом Неиденбергером и Јоостом Шмитом на поновном успостављању Баухауса у Вајмару. Године 1948. Арндт и његова породица су се преселили у Дармштат. Овде је наставио своје активности као индустријски архитекта и учествовао у развоју Баухаус архива.

ALVAR ALTO

(3. februar 1898 — 11. maj 1976) bio je finski arhitekta i dizajner. Njegov rad obuhvata arhitekturu, nameštaj, tekstil i stakleno posuđe, kao i skulpture i slike. Nikada sebe nije smatrao umetnikom, videći slikarstvo i skulpturu kao „grane drveta čije je deblo arhitektura“. Altova rana karijera tekla je paralelno sa brzim ekonomskim rastom i industrijalizacijom Finske tokom prve polovine 20. veka. Mnogi od njegovih klijenata bili su industrijalci. Raspon njegove karijere, od 1920-ih do 1970-ih, ogleda se u stilovima njegovog rada, u rasponu od nordijskog klasicizma ranih radova, preko racionalnog internacionalnog stilskog modernizma tokom 1930-ih do organskog modernističkog stila od 1940-ih pa nadalje.

Njegov arhitektonski rad, tokom čitave njegove karijere, karakteriše briga za dizajn kao *totalno umetničko delo* u kome bi on, zajedno sa svojom prvom suprugom Aino Aalto, dizajnirao ne samo zgrade već i enterijere, nameštaj, lampe, kao i stakleno posuđe. Njegov dizajn nameštaja se smatra skandinavskom modernom, estetika koja se ogleda u njihovom elegantnom pojednostavljenju i brizi za materijale, posebno drvo, ali i u Aaltovim tehničkim inovacijama, koje su ga dovele do dobijanja patenata za različite proizvodne procese, kao što su oni koji se koriste za proizvodnju savijenog drveta.

Kao dizajner se slavi kao preteča modernizma u dizajnu; njegov pronalazak nameštaja od savijene šperploče imao je dubok uticaj na estetiku Čarlsa i Reja Ejmsa i Džordža Nelsona. Muzej Alvra Altoa, koji je dizajnirao sam Aalto, nalazi se u njegovom rodnom gradu, Jivaskila.

Iako je Alto bio poznat po svojoj arhitekturi, njegov dizajn nameštaja je bio cijenjen i popularan je i danas. Studirao je kod arhitekta-dizajnera Jozefa Hofmana u Viener Werkstatte ("Bečka radionica") i jedno vreme radio kod Eliela Sarinena. Takođe je crpeo inspiraciju od Gebrudera Toneta. Tokom kasnih 1920-ih i 1930-ih, blisko je sarađivao sa Ainom Aaltom na njegovom dizajnu nameštaja, delom zbog njegove odluke da dizajnira mnoge pojedinačne komade nameštaja i lampe za sanatorijum Paimio. Od posebnog značaja bilo je eksperimentisanje porodice Aalto sa savijenim stolicama od šperploče, posebno takozvane *Paimio* stolice, dizajnirane za pacijente sa tuberkulozom, i stolice za slaganje Model 60. Aalto, zajedno sa promoterkom vizuelnih umetnosti Maire Gullichsen i istoričarem umetnosti Nils-Gustavom Hahlom, osnovali su kompaniju *Artek* 1935. godine, navodno da bi prodavali Aalto proizvode, ali koja je takođe uvozila komade drugih dizajnera. Alto je postao prvi dizajner nameštaja koji je koristio konzolni princip u dizajnu stolica koristeći drvo.

Altova karijera obuhvata promene u stilu od (nordijskog klasicizma) preko purističkog modernizma međunarodnog stila do više ličnog, sintetičkog i idiosinkratičnog modernizma. Široko polje Altove dizajnerske aktivnosti kreće se od velikih projekata kao što su planiranje grada i arhitektura do intimnijeg rada na ljudskom nivou u dizajnu enterijera, dizajnu nameštaja i staklenih predmeta i slikarstvu. Procenjuje se da je tokom cele svoje karijere Alto projektovao preko 500 pojedinačnih zgrada, od kojih je oko 300 izgrađeno. Ogromna većina njih je u Finskoj. Takođe ima nekoliko zgrada u Francuskoj, Nemačkoj, Italiji i SAD.

Aaltov rad sa drvetom bio je pod uticajem ranih skandinavskih arhitekata. Njegovi eksperimenti i smela odstupanja od estetskih normi skrenuli su pažnju na njegovu sposobnost da natera drvo da radi stvari koje ranije nisu rađene. Njegove tehnike u načinu na koji je sekao bukovo drvo, na primer, i njegova sposobnost da koristi šperploču kao strukturni element, dok istovremeno iskorišćava njena estetska svojstva, bile su istovremeno tehnički inovativne i umetnički inspirisane.

Alto je tvrdio da njegove slike nisu napravljene kao pojedinačna umetnička dela, već kao deo njegovog procesa arhitektonskog dizajna, a mnogi od njegovih malih „vajarskih“ eksperimenata sa drvetom doveli su do kasnijih većih arhitektonskih detalja i oblika. Ovi eksperimenti su takođe doveli do brojnih patenata: na primer, izumeo je novi oblik laminiranog nameštaja od savijene iverice 1932 (koji je patentiran 1933). Na njegov eksperimentalni metod uticali su njegovi sastanci sa raznim članovima škole dizajna Bauhaus , posebno sa Laslom Moholji-Nađom , koga je prvi put sreo 1930.

Godine 1952. Aalto se oženio arhitektom Elisom Mekinijemi. Godine 1952. projektovao je i izgradio vikendicu, takozvanu *Eksperimentalnu kuću* , za sebe i svoju drugu ženu, Elisu Aalto , u Muuratsalu u centralnoj Finskoj. Alvar Alto je umro 11. maja 1976. u Helsinkiju i sahranjen je na groblju Hietanijemi u Helsinkiju. Elisa Alto je postala direktor preduzeća, koja je vodila kancelariju od 1976. do 1994.

Ana Kasteli Ferijeri (6. avgust 1918 — 22. jun 2006.) je bila italijanski arhitekta i industrijski dizajner. Najpoznatija je po svom korišćenju i upotrebi plastike kao glavnog dizajnerskog materijala i kao suosnivač *Kartell-a*, italijanske kompanije za savremeni nameštaj.

Nakon studija, od 1946. do 1947. radila je kao urednica u časopisu za arhitekturu *Costruzioni*. Godine 1949. Ferijeri se pridružila svom suprugu Đuliju Kasteliju u osnivanju kompanije za nameštaj *Kartell*, koja će postati vodeća kompanija u proizvodnji visokokvalitetnog plastičnog nameštaja, rasvete i kućnih potrepština. Plastika se u to vreme smatrala industrijskim materijalom i obično se nije viđala u kući.

Prema istoričarki Katarine Rosi, Ferijeri je imala problema u partnerstvu zbog problema u balansiranju uloge supruge i dizajnera arhitekta. Pristala je da radi u *Kartell-u*, na zahtev svog muža, tek nakon što su dva njegova poslovna partnera otišla. Kao interni i vodeći dizajner u *Kartell-u*, Ana Fereri je predvodila put inovativnog dizajna koji su promovisali kompaniju. Tokom 1960-ih i 1970-ih, nameštaj je doprineo višem rastu kompanije *Kartell* u odnosu na bilo koje druge kompanije. Ovaj inovativni nameštaj postao je imidž kompanije, a proizvodi koji su predstavljali ovu sliku bili su ugradni nameštaj u boji, kutije za cveće i stolice koje je dizajnirala Anna Castelli Ferrieri. Ana Ferijeri je dizajnirala prvu stolicu iz jednog kalupa. 1968. Ana Kasteli Ferijeri je postavila *Kartell* temelje na geometrijskim oblicima, smelim bojama i visoko uglačanim završnim obradama.

Ferieri je bila jedna od pionira arhitekture, i obično je povezivana sa posleratnim italijanskim modernim dizajnom. Njen dizajn se fokusirao na tehnološke inovacije kroz upotrebu novih materijala, poput plastike. Ferijeri je kreirala više od 50 arhitektonskih projekata, ali neki od njenih najpoznatijih i ikoničkih dela su sledeći; police *Kartela* (napravljeno od sjajnih crvenih blokova), stambena zgrada na *Via Marchiondi* u Milanu i nekoliko kancelarija i fabrika za *Alfa Romeo*. Sve ovo je stvoreno u saradnji sa Ignaciom Gardella. Iako je, prema biografkinji Kristini Moroci, Gardela dobio priznanje za projekte na kojima je Ferijeri radila jer je želeo da bude glavni u svom studiju. Godine 1982. kreirala je prvi sto koji je u potpunosti napravljen od plastike *livene*. Godine 1988. napravila je fotelju koja je imala „mermerizovanu“ mešavinu plastike. Anna Ferrieri je osvojila brojne nagrade, uključujući *Compasso d'Oro*, nagradu za industrijski dizajn koju *ADI* dodeljuje za priznanje i promociju dizajna visokog kvaliteta. Njen rad je i dalje u produkciji što predstavlja najvišu pohvalu za njen dizajn.

Ferijeri je otvoreno priznala da se zaposlene žene suočavaju sa preprekama u javnoj i privatnoj sferi života. Ana Ferijeri je otkrila da je balansiranje između njene uloga dizajnera, supruge i majke često bilo problem. Tokom 1950-ih do 1960-ih, tema nespojivosti profesionalnog i porodičnog života bila je ključna tema o kojoj se javno raspravlja u biltenu *8th Pak Romana*. Razgovor se razvio o polažaju žena i primarne uloge majki i kako te uloge utiču na mogućnosti za karijeru. Godine 1971, jedan član *AIDIA-e* je rekao da je najveća prepreka u oslobađanju žena porodica.

Početkom 1970-ih, jedna od tetaka njenog muža je Ferijeri zamolila da se pridruži *Soroptimistima*, međunarodnoj feminističkoj organizaciji. Do 1973. bila je predsednica ove organizacije i predstavila Ujedinjenim nacijama „Međunarodnu i interdisciplinarnu akciju za unapređenje ljudskih prava, a posebno položaja žena“. Ferijeri je postala aktivna feministkinja i njene akcije su bile u suprotnosti sa razmišljanjem i delovanjem drugih žena arhitekata njenog vremena.

АРНЕ ЈАКОБСЕН

1902-1971 Визионар дизајна и креатор столица Егг™, Сван™, Серис 7™ и Дроп™, између осталих културних комада намештаја. је био дански архитекта и дизајнер намештаја. Запамћен је по доприносу архитектонском функционализму и по светском успеху који је уживао са једноставним добро дизајнираним столицама.

Кажу да је Арне Јакобсен као дете одрастао у Копенхагену сликао преко викторијанских тапета у својој спаваћој соби. Али млади Арне није прекрио своје зидове типичним детињастим цртежима нити офарбао китњасте тапете у дечачко плаво. Уместо тога, одлучио је да своју собу офарба у потпуности у бело. Његова одлука данас може изгледати уобичајено, али почетком двадесетог века бели зидови још нису били у моди. Арне Јакобсен је од самог почетка био испред свог времена.

Више од половине 20. века, идеје Арнеа Јакобсена обликовале су пејзаж данског дизајна, делујући и развијајући се у Скандинавији да би утицале на архитекте и дизајнере широм света. Он је управљао пројектима у распону од сложених зграда као што је Данска народна банка до скромних подухвата који су укључивали дизајнирање кашичице за његов сет прибора за јело.

Радећи са релативно малим студијским особљем вођеним неугасивом жељом за стварањем, Јакобсенов креативни процес био је усредсређен на његово стриктно разматрање детаља. Своје визије је оживео педантним, ручно осликаним акварел скицама. У једној години, Јакобсен је успео да дизајнира оно што би други могли произвести за пет.

Он је био човек са којим је тешко било радити, саркастичан и захтеван, човек који је захтевао од особља да ради даноноћно и да не брине о својим породицама. Код куће је поредао чаше и шоље у уредне редове и побринуо се да играчке буду похрањене ван погледа. Када је уређивао простор своју породицу је сатима терао да држи оквире за слике да би се уверио да је коначна композиција добра.

Иако је био на неки начин особењак, уживао је у сликању, проучавању природе и садницама. Имао је топао и чудан смисао за хумор који се види на његовим ручно осликаним божићним и новогодишњим честиткама које је слао својим пријатељима. Као дете волио је да се игра клонова и једном је уместо шешира на главу ставио издубљену дињу. Често је правио дечачке лудорије.

Данас је Арне Јакобсен упамћен првенствено по дизајну намештаја. Међутим, веровао је да је он пре свега архитекта. Према Скоту Пулу, професору на Вирџиниа Текс-у, Арне Јакобсен никада није користио реч „дизајнер“, ноторно не волећи је.

Његов пут у дизајн производа дошао је кроз његово интересовање за Гесамткунст и већина његових дизајна који су касније сами по себи постали познати креирани су за архитектонске пројекте.

Један од његових првих дизајна намештаја била је лежаљка *Парис* из 1929. године која је такође била изложена као део ентеријера његове чувене „Куће будућности“. Већина његових дизајна намештаја је резултат сарадње са произвођачем намештаја *Фриц*. Хансен са којим је започео сарадњу 1934. године, док су његове лампе и осветна тела развијени са Луисом Пулсеном. Упркос његовом успеху са столицом на изложби у Паризу 1925. године, током 1950-их његово интересовање за дизајн намештаја достигло је врхунац.

Главни извор инспирације произилази из дизајна савијене шперплоче Чарлса и Реја Ејмса . Такође је био под утицајем италијанског историчара дизајна Ернеста Роџерса, који је тврдио да је дизајн сваког елемента подједнако важан „од кашике до града“ што је потпуно у складу са његовим сопственим идеалима.

Године 1951. креирао је столицу *Ант* за проширење фабрике лекова Ново, а 1955. је дошао до серије *Седам* . Оба дизајна су савршено одговарала модерним потребама, јер су лагана, компактна и лако се слажу. Два друга успешна дизајна столица, *јаје* и *лабуд* , креирана су за хотел САС Ројал који је такође дизајнирао 1956.

Други дизајни су направљени за *Стелтон компанију*. Ово укључује сада већ класични Цилинда Лине комплет за коктел од нерђајућег челика и прибор за јело.

Други дизајни који су били предвиђени за ентеријер је линија славина и додатака за купатило и кухињу, настала након што је 1961. победио на конкурс за дизајн Народне банке Данске. Овај класични дизајн је и данас у производњи данске компаније Вола.

Према речима Р. Крега Милера, аутора књиге „Дизајн 1935–1989, шта је модерно“, Јакобсеново дело „је важан и оригиналан допринос како модернизму, тако и специфичном месту Данске и скандинавских земаља у модерном покрету“ и наставља „Неко би заправо могао да тврди да би много од онога што модерни покрет заступа било изгубљено и једноставно заборављено да му скандинавски дизајнери и архитекте попут Арнеа Јакобсена не би додали тај хумани елемент“.

Арне Јакобсен је познат по свом осећају за меру. Заиста, и сам је то видео као једну од главних карактеристика свог рада. У интервјуу је рекао; "Пропорција је управо оно што чини прелепе древне египатске храмове [...] и ако погледамо неке од најцењенијих грађевина ренесансе и барока, приметимо да су све биле добро пропорционалне. Ето суштинске ствари".

Столица број 7 Арнеа Јакобсена позната је по томе што је реквизит коришћен да се сакрије нагост Кристине Келер на њеној култној фотографији коју је снимио Луис Морли 1963. Морли је случајно користио столицу коју је имао у студију, за коју се испоставило да

је била копија Јакобсеновог дизајна. Од тада се столице 'Број 7' користе за многе сличне портрете који имитирају позу. Седам се појавио на сету ББЦ сапунице ЕастЕндерс .

Јакобсенов дизајн прибора за јело, са кашикама за десну и леву руку, користи Стенли Кјубрик у свом филму 2001: Одисеја у свемиру . Изабран је за филм због свог 'футуристичког' изгледа.

Унук Арнеа Јакобсена, Тобиас Јакобсен, такође је дизајнер намештаја; створио је на пример столицу „Вио” (према елементима виолине) и комоду „Бумеранг” (названу по закривљеном штапу за бацање).

На излазу 56А на аеродрому у Сан Франциску налазе се столице са његовим дизајном.

BORGE MOGENSEN (1914-1972)

je bio jedan od najuticajnijih dizajnera u oblikovanju danskog modernog dizajna i *Fredericijin* osnivač od 1955. Koji je vodio do njegove prerane smrti 1972. On je pronalazio inspiraciju širom sveta u svojoj potrazi za dizajniranjem svakodnevnih predmeta koje će koristiti buduće generacije. Mogensenovi najpriznati dizani su uobličeni tokom njegove saradnje i prijateljstva sa Andreasom Graversenom, Fredericinim vlasnikom od 1955. do 1995. godine.

Borge Mogensen je rođen u Alborgu u Danskoj. Počeo je kao stolar 1934. godine, studirao je dizajn nameštaja na Danskoj školi za umetnost i zanate u Kopenhagenu od 1936. do 1938. godine, a zatim se školovao za arhitektu (od 1938. do 1942.) na Školi Kraljevske danske akademije lepih umetnosti diplomirao je arhitekturu 1942. Od 1938. do 1943. radio je u različitim dizajnerskim studijama u Kopenhagenu, uključujući i saradnju sa Kareom Klintom.

1942-50 bio je menadžer FDB-ovog studija za dizajn nameštaja u Kopenhagenu, a 1945. je dobio Bisenovu stipendiju, Danska. 1945–47, bio je asistent u nastavi sa profesorom Kareom Klintom na Školi za arhitekturu Kraljevske danske akademije lepih umetnosti u Kopenhagenu. Godine 1950. odlikovan je Ekersbergovom medaljom. Godine 1959. napustio je FDB-ov studio za dizajn nameštaja da bi osnovao sopstveni dizajnerski studio. Njegov rad je predstavljen na samostalnim izložbama u Cirihi , Londonu , Njujorku , Stokholmu , Parizu i Kopenhagenu , a njegove brojne nagrade za dizajn uključuju Eksberg medalju (1950) i CF Hansen medalju (1972). Bio je oženjen Alis Mogensen (1916 - 2011), imali su dva sina.

Tokom svog vremena sa Kareom Klintom , Mogensen je razvio duboku posvećenost proizvodnji klasičnog, jednostavnog i veoma funkcionalnog nameštaja. Zainteresovao se i za istraživanje savremenih stilova života, kako bi unapredio i oblikovao domaće predmete koji su bili prilagođeni za specifične namene.

Nastavljajući Klintove inovativne studije o tome kako veličina i proporcija objekata treba da utiču na njihov dizajn, Mogensen je, u saradnji sa Gret Majer, napravio projekat 1954. godine pod nazivom Boligens Biggeskabe (*Građevinski ormani kuće*), koji je razvio ideju izgradnje polica i skladišta jedinice kao deo sobe, a ne da ih ljudi kupuju i postavljaju u prostor.

Mogensen je razvio studije kako bi odredio standardne mere za uobičajene predmete, kao što su pribor za jelo i košulje, i koliko od svakog predmeta prosečna osoba treba da poseduje. Sa ovim informacijama razvio je set figura za osnovnu širinu i dubinu fioka i polica, a njegove tabele sa informacijama su objavljene kao priručnik za izgradnju sistema za skladištenje. Između 1955. i 1967. radio je na povezanoj seriji regala „Øresund” koja je preuzela ogroman zadatak rešavanja svake potrebe za skladištenjem koja je mogla da se koristi u modernom domu.

Borge Mogensen je bio pionir koji je pomogao da se Danska uspostavi kao zemlja kulture dizajna nameštaja. Njegova životna ambicija bila je da stvori izdržljiv, koristan nameštaj koji bi obogatio svakodnevni život ljudi. Funkcionalni nameštaj za sve delove doma i društva.

Obučeni stolar i dizajner nameštaja, Mogensen je pohađao Školu za umetnost i zanat u Kopenhagenu pre nego što se upisao u školu za dizajn nameštaja na Kraljevskoj danskoj akademiji lepih umetnosti, gde mu je predavao Kare Klint. Nakon što je diplomirao 1941. godine, Mogensen je nastavio da brani ideale evolucionog dizajna koji su bili suštinski za Klintove principe, dok je takođe proširio tradiciju dizajna. Za razliku od Klinta, Mogensen je istraživao klasične tipologije i tehnike proizvođača ormara, pronalazeći nova rešenja koja su olakšala masovnu proizvodnju. Takođe se bavio projektima koji su doprineli porastu broja neformalnih stanova tokom 1960-ih.

Godine 1948. Mogensen je učestvovao na MoM-inom „Međunarodnom takmičenju za dizajn jeftinog nameštaja“. U Danskoj, inspirisan izložbom, eksperimentisao je sa školjkama od šperploče i spojio aspekte globalnog modernističkog pokreta sa sopstvenim dizajnerskim identitetom. Takođe je pronašao inspiraciju u etniji umetnosti i zanatima, litografiji i japanskim drvenim rezbarijama.

Ubrzo nakon otvaranja sopstvene dizajnerske firme 1950. godine, Mogensen je počeo da sarađuje sa mladim arhitektom enterijera i preduzetnikom Andreasom Graversenom, koji će kasnije postati vlasnik nameštaja *Fredericia*.

Mnogi od njegovih dobro poznatih komada su konstruisani da se savršeno uklapaju u konkretan prostor. Čuvena sofa 2213, dizajnirana 1962. godine, bila je ponos njegove dnevne sobe. Pored sofe su bile dve njegove španske stolice, dizajnirane 1959.

Mogensen je živio u kući 15 godina zajedno sa Alisom. S ljubavlju su je nazivali „laboratorijom“, jer je to postalo mesto gde je Mogensen eksperimentisao sa nameštajem, a Alis dizajnirala modu.

Da bi testirao svoje dizajne pre nego što su odobreni za proizvodnju, Mogensen je takođe napravio prototipove u „laboratoriji“, koji su se mogli naći u skoro svakoj prostoriji u kući. Cela porodica bi im pomogla da ih "testiraju" kada bi stigla nova stolica ili sofa, da eca bi skakala na kauče i igrala se na stolicama, a cela porodica bi sedela na stolicama za jelo. To je bila provera da su dizajni bili dovoljno jaki da izdrže svakodnevni život sa decom, Mogensen bi ih onda smatrao „odobrenim“.

Pored usavršavanja projekata za kućno skladište, Mogensen je bio plodan dizajner nameštaja, izlagao je skoro svake godine na izložbama Ceha majstora u Kopenhagenu . Takođe je bio šef dizajna nameštaja tokom 1940-ih za FDB Møbler.

Njegov nameštaj, koji je snažno reprezentovao njegovu obuku kao tradicionalnog zanatlije, bio je veoma cenjen od strane javnosti koja se još nije zainteresovala za modernizam i promene koje je njegov uticaj ostavio na nameštaj i dekorativnu umetnost. Mogensen je umirio ove skeptike svojim klasičnim dizajnom, ali je takođe, od početka svoje karijere, suptilno inkorporirao nove ideje u reviziju tradicionalnih formi. Dizajnirao je sofu 1945. sa kožnim vezicama koje su omogućavale da se stranice spuste. Stolica iz 1949. godine, za koju kritičari

tvrdi da je „model za buduće stolice“, koristila je zakrivljen, blago nagnut naslon, isečen duž kičme u obliku organske kapi rose. Enterijer iz 1951. za Cabinetmaker's show kombinovao je danski hrast sa kožnim presvlakama i pločicama od škriljevca na način koji je artikulisao novu grupu materijala. „Ovde živimo“, porodična soba koju je dizajnirao 1953. godine, bavila se novim konceptom dnevne sobe koja bi sadržala radni sto i sto za šivenje, podstičući članove porodice da učestvuju u nekoliko aktivnosti istovremeno.

Do kraja decenije, međutim, Mogensen je ponovo prihvatio jednostavniji funkcionalizam za koji je Klaus Midom, pišući o izložbi Cabinetmaker-a, rekao da je „toliko strog da mora da krši sopstvena pravila da bi mogao slobodno da diše“. Redizajnirana "španska" stolica 1959. godine bila je pohvaljena zbog svoje elegancije i materijala. Dizajnirao je set jednostavnog, čvrstog i skromnog nameštaja za vikendicu na moru 1959. godine, veoma tradicionalni hrastov sto i stolicu postavljene 1960. godine i set od bora za opremanje „radne sobe“ 1962. Mogensen je takođe intenzivno sarađivao sa tkaljom Lis Alman o dizajnu tekstila, a nakon Klintove smrti 1954. godine, nasledio ga je na mestu dizajnera u Danskom muzeju dekorativne umetnosti .

Bruno Munari (24. oktobar 1907. u Milanu – 29. septembar 1998. u Milanu) bio je „jedan od najvećih šoumena umetnosti, dizajna i grafike 20. veka“. Bio je italijanski umetnik, dizajner i pronalazač koji je doprineo osnovama mnogih oblasti vizuelnih umetnosti (slikarstvo, skulptura, film, industrijski dizajn, grafički dizajn) u modernizmu, futurizmu i konkretnoj umetnosti, kao i u ne-vizuelnim umetnostima (književnost, poezija) sa svojim istraživanjima o igricama, didaktičkim metodama, pokretu, taktilnom učenju, kinestetičkom učenju i kreativnosti. O korisnosti umetnosti, Munari je jednom rekao: „Umetnost se ne može odvojiti od života: stvari koje su dobre za gledanje i loše za korišćenje, ne bi trebalo da postoje“.

Bruno Munari je rođen u Milanu, ali je detinjstvo i tinejdžerske godine proveo u Badia Polesine, gde se njegova porodica preselila da vodi hotel. Godine 1926. vratio se u Milano gde je počeo da radi kod svog ujaka, koji je bio inženjer. Godine 1927. počeo je da prati Marinetija i futuristički pokret, izlažući svoje radove na mnogim izložbama. Tri godine kasnije družio se sa Rikardom Kastanjedijem (Rikas), sa kojim je radio kao grafički dizajner do 1938.

Tokom putovanja u Pariz, 1933. upoznao je Luja Aragona i Andrea Bretona. Od 1938. do septembra 1943. radio je kao grafički dizajner za štampu za Mondadori, i kao umetnički direktor Tempo Magazina i Grazia, dva časopisa u vlasništvu Mondadorija. U isto vreme je počeo da dizajnira knjige za decu, prvobitno kreirane za njegovog sina Alberta.

Bruno Munari se pridružio 'Drugom' italijanskom futurističkom pokretu u Italiji koji je vodio Filipo Tomaso Marinetti kasnih 1920-ih. Tokom ovog perioda, Munari je dao doprinos u vidu kolaža u italijanskim časopisima, od kojih su neki bili veoma propagandistički, i stvorio skulpturalna dela koja će se razvijati u narednim decenijama, uključujući njegove beskorisne mašine i njegove apstraktno-geometrijske radove. Posle Drugog svetskog rata Munari se odvojio od italijanskog futurizma zbog njegovih protofašističkih konotacija.

Godine 1948. Munari, Gillo Dorfles, Gianni Monnet i Atanasio Soldati su osnovali Movimento Arte Concreta (MAC), italijanski pokret za umetnost. Tokom 1940-ih i 1950-ih, Munari je kreirao mnoge predmete za italijansku dizajnersku industriju, uključujući svetla, pepeljare, televizore, aparate za espresso i igračke.

U svom kasnijem periodu, Munari, zabrinut zbog pogrešne percepcije njegovog umetničkog rada, koji je još uvek pomešan sa drugim žanrovima njegove delatnosti (didaktika, dizajn, grafika), izabrao je istoričarku umetnosti Miroslavu Hajek za kustosa izbora svojih najznačajnijih radovi 1969. Ova zbirka, struktuirana hronološki, pokazuje njegovu kontinuiranu kreativnost, tematsku koherentnost i evoluciju njegove estetske filozofije tokom njegovog umetničkog života.

Munari je takođe stekao značajan ugled u oblasti dizajna dečijih knjiga i igračaka, kasnije u svom životu, iako je proizvodio knjige za decu od 1930-ih. Koristio je teksturirane, taktilne površine i izreze da stvori knjige koje podučavaju o dodiru, pokretu i boji kroz kinestetičko učenje.

ČARLS EJMS I REJ EJMS

su bili američki bračni par industrijskih dizajnera koji su dali značajan istorijski doprinos razvoju moderne arhitekture i nameštaja kroz rad *Eames Office*. Takođe su radili u oblastima industrijskog i grafičkog dizajna, likovne umetnosti i filma. Čarls je bio javno lice Eames kancelarije, ali Rej i Čarls su radili zajedno kao kreativni partneri i zapošljavali raznoliko kreativno osoblje. Među njihovim najpriznatijim dizajnom su Eames Lounge Chair i Eames Dining Chair.

Čarls Ejms je obezbedio stipendiju za arhitekturu na Vašingtonskom univerzitetu, ali je njegova posvećenost praksi Frenka Lojda Rajta izazvala probleme sa njegovim tutorima i on je otišao nakon samo dve godine studija.

Upoznao je Reja Gejbera na Akademiji umetnosti Kranbruk 1940. Čarls je stigao u školu na stipendiju za industrijski dizajn prema preporuci Eliela Saarinen, ali je ubrzo postao instruktor. Rej je upisala razne kurseve kako bi proširila svoje prethodno obrazovanje iz apstraktnog slikarstva u NJujorku pod vođstvom Hansa Hofmana. Čarls je učestvovao u konkursu za nameštaj — sa svojim „najboljim prijateljem“ Eerom Saarinenom — koje je organizovao Muzej moderne umetnosti. Ejmsov i Saarinenov cilj je bio da od jednog komada šperploče oblikuju stolicu; Organska stolica je nastala iz ovog pokušaja. Stolica je osvojila prvu nagradu, ali njen oblik nije uspeo da se uspešno masovno proizvodi. Ejms i Saarinen su to smatrali neuspehom, jer alat za oblikovanje stolice od jednog komada drveta još nije bio izmišljen. Rej je uskočio da pomogne u grafičkom dizajnu za njihov ulazak. Eames se razveo od svoje prve žene Catherine Voermann, a on i Rej su se venčali u junu 1941. Njihov medeni mesec je bio put da se presele u Los Anđeles.

Njihov prvi dom, nakon što su nekoliko nedelja boravili u hotelu, bili su Nojtrini apartmani Stratmor u naselju Vestvud. Čarls i Rej su počeli da prave alate i da oblikuju ivericu u stolice u drugoj spavaćoj sobi stana, da bi na kraju pronašli adekvatnije radne prostore u Veneciji.

Pored svojih početnih pokušaja u oblikovanju iverice u funkcionalan nameštaj, Ejmsovi su razvili protezu za noge za ranjene vojnike tokom Drugog svetskog rata. Ovo je bio odgovor na medicinske službenike u borbenim zonama koji su prijavili potrebu za poboljšanim protezama za hitni transport. Eamesovi su napravili svoje proteze od drvenih furnira, koje su spojili lepkom od smole i oblikovali u složene krive koristeći proces koji uključuje toplotu i pritisak. Sa uvođenjem proteza od šperploče, mogli su da zamene problematične metalne vučne proteze koje su imale neželjene efekte izazivanja gangrene usled oštećenja cirkulacije krvi. Sredstva američke mornarice za proteze omogućila su Čarlsu i Reju da počnu ozbiljnije eksperimentisati sa dizajnom nameštaja i masovnom proizvodnjom.

Ejms proizvodi su se proizvodili na Vašington bulevaru do 1950-ih. Među mnogim važnim dizajnima koji potiču su DCV (trpezarijska stolica od drveta) i DCM (trpezarijska stolica metalna sa sedištem od šperploče) (1945); Eames Lounge Chair (1956); nameštaj grupe Aluminijum (1958); Eames Chaise (1968), dizajniran za Čarlsovog prijatelja i režisera, Bilija Vajldera; Solarna

mašina za ništa (1957), rani eksperiment solarne energije za Aluminijsku korporaciju Amerike; i niz igračaka.

Ležaljka Eames dizajnirana 1956. za Hermana Milera brzo je postala prototip za ergonomski nameštaj. Kao i sa njihovim ranijim radovima od livene šperploče, Eames-ove pionirske tehnologije, kao što je korišćenje i fiberglasa kao materijala za masovno proizveden nameštaj. U katalozima kancelarijskog nameštaja Hermana Milera iz 1948. i 1952. godine navodi se Eames nameštaj. Herman Miller je zvanično preselio alate i resurse za masovnu proizvodnju Eames dizajna u svoje sedište u Zeelandu, Mičigen 1958. Herman Miller, zajedno sa njihovim evropskim kolegom Vitrom, ostaju jedini licencirani proizvođači Eames nameštaja i proizvoda.

U avgustu 2005, *Maharam fabrics* ponovo je izdao Eames dizajnirane tkanine; Sea Things (1947) uzorak i Dot Pattern. Tačkasta šara je osmišljena za „Konkurs za štampane tkanine” Muzeja moderne umetnosti 1947. Eamesove tkanine je dizajnirao isključivo Rej. Godine 1979. Kraljevski institut britanskih arhitekata dodelio je Čarlsu i Reju Kraljevsku zlatnu medalju. U vreme Čarlsove smrti radili su na onome što je postalo njihova poslednja produkcija, Eames Sofa, koja je ušla u proizvodnju zahvaljujući Rejevima naporima 1984.

Čarls i Rej su svoje odvojeno interesovanje za fotografiju i pozorište usmerili u produkciju 125 kratkih filmova. Od njihovog prvog filma, nedovršenog *Putujući dečak* (1950), do najpriznatijeg *Moći deseterice* (ponovno objavljenog 1977), do poslednjeg filma 1982, njihov filmski rad bio je izlaz za ideje, vozilo za eksperimentisanje i obrazovanje. Par je često snimao kratke filmove kako bi dokumentovao svoja interesovanja, poput sakupljanja igračaka i kulturnih artefakata na svojim putovanjima. Filmovi takođe beleže proces kačenja svojih eksponata ili proizvodnje klasičnog dizajna nameštaja. Jedan film, *Blacktop*, snimio je sapun i vodu kako se kreću po trotoaru parkinga, uobičajeno svakodnevna tema koja je vizuelno postala poetična. *Moći deseterice* (pripoveda fizičar Filip Morison) daje dramatičnu demonstraciju redova veličine vizuelnim zumiranjem od zemlje do ivice univerzuma, a zatim mikroskopskim zumiranjem u jezgro atoma ugljenika. Holivud je "Moći desetog kadra" pomenuo kao hvaljenu tehniku snimanja.

Čarls je pohađao Univerzitet u Vašingtonu od 1936. do 1938. i bio je izbačen iz programa arhitekture zbog lojalnosti praksi Frenka Lojda Rajta. Sagrađio je dve crkve u Arkanzasu i tri kuće u Sent Luisu bez dozvole za arhitekturu. Preselio se u Mičigen da bi pohađao Akademiju umetnosti Kranbruka.

Tri godine nakon dolaska u Los Anđeles, Čarls i Rej su zamoljeni da učestvuju u Case Study House Programu, programu stanovanja koji sponzorise časopis Arts & Architecture u nadi da će prikazati primere modernih domova sa ekonomskim cenama koji su koristili ratne i industrijske materijale. Džon Entenza, vlasnik i urednik časopisa Arts & Architecture, prepoznao je važnost Čarlsovog i Rejinog razmišljanja i prakse dizajna - pored toga što je postao blizak prijatelj para. Čarls i Eero Saarinen su angažovani da dizajniraju kuću za studije slučaja broj 8, koja bi bila rezidencija Čarlsa i Reja, i kuću za studije slučaja broj 9, u kojoj bi bio smešten Džon Entenza,

1945. godine. Ove dve kuće (pored drugih kuća za studije slučaja) delio bi parcelu od pet jutara u kvartu Pacifik Palisades severno od Santa Monike, koji je gledao na Tihi okean. Zbog posleratnog racionisanja materijala, materijali naručeni za prvi nacrt Eames House-a (nazvanog „Kuća na mostu“) bili su vraćeni nazad. Čarls i Rej proveli su mnogo dana i noći na livadi na pikniku, družeći se sa porodicom, prijateljima i kolegama. Saznali su za svoju ljubav prema šumarku eukaliptusa, prostranstvu zemlje i neometanom pogledu na okean. Oni su doneli odluku da ne grade kuću na mostu i umesto toga rekonfigurisali su materijale kako bi stvorili dve odvojene strukture smeštene na padini imanja. Eero Saarinen nije učestvovao u ovom drugom nacrtu Eames House-a; bila je to puna saradnja između Čarlsa i Rej. Materijali su konačno isporučeni i kuća je podignuta od februara do decembra 1949. Ejmsovi su se uselili na Badnje večer i ona je postala njihova jedina rezidencija za ostatak života. Postala je prekretnica moderne arhitekture .

Kancelarija Ejms dizajnirala je još nekoliko projekata arhitekture, od kojih mnogi nikada nisu realizovani. Izložbeni salon Hermana Milera na bulevaru Beverli u Los Anđelesu izgrađen je 1950. godine, a kuća De Pree je izgrađena u Zeelandu, u Mičigenu, za Maksa De Prea, sina osnivača Hermana Milera, i njegovu rastuću porodicu. Neizgrađeni projekti uključuju kuću Bilija Vajldera, montažnu kuću poznatu kao Kvikset kuća i nacionalni akvarijum.

Ejmsovi su takođe osmislili i dizajnirali brojne izložbe.

Diter Rams (rođen 20. maja 1932.) je nemački industrijski dizajner koji je najbliže povezan sa kompanijom potrošačkih proizvoda Braun, kompanijom za nameštaj Vitsoe i funkcionalističkom školom industrijskog dizajna. Njegov nenametljiv pristup i vera u „manje, ali bolje“ dizajn uticali su na praksu dizajna, kao i na estetiku i kulturu 20. veka. Citiran je da je „ravnodušnost prema ljudima i stvarnosti u kojoj žive zapravo jedan i jedini kardinalni greh u dizajnu.“

Diter Rams je započeo studije arhitekture i unutrašnje dekoracije na Visbadenskoj školi umetnosti 1947. godine, koja je sada deo Univerziteta primenjenih nauka RheinMain. Godinu dana kasnije, 1948. godine, napravio je pauzu u učenju da bi stekao praktično iskustvo i završio svoje stolarsko šegrtovanje. Vratio se u Vizbadensku školu umetnosti 1948. godine i diplomirao arhitekturu sa odličnim uspehom 1953. godine, nakon čega je počeo da radi za arhitektu Ota Apela iz Frankfurta. Godine 1955., Braun ga je angažovao za arhitektu i dizajnera enterijera, i na kraju je postao štićenik Frica Ihlera i profesora Ulmske škole dizajna Hansa Gugelota i Ota Ajhera, sa kojima je radio zajedno na različitim proizvodima za Braun.

DŽORDŽ NELSON

(29. maj 1908 — 5. mart 1986) je bio američki industrijski dizajner. Dok su bili vodeći dizajner za kompaniju nameštaja Herman Miller, Nelson i njegov dizajnerski studio, George Nelson Associates, dizajnirali su modernistički nameštaj iz 20. veka. Smatra se osnivačem američkog modernističkog dizajna.

Nelson je rođen 29. maja 1908. u Hartfordu, Konektikat, od porodice Simeona Nelsona i Lilijan Kenterou Nelson. NJegovi roditelji su imali apoteku. Nelson je diplomirao na Hartfordskoj javnoj srednjoj školi 1924. godine, a nakon toga je pohađao Univerzitet Jejl. Prvobitno nije nameravao da postane arhitekta; naišao je na arhitektonsku školu na Jejlu, kada se sklonio u zgradu tokom oluje, kako bi se izvukao sa kiše. Šetajući kroz zgradu, naišao je na izložbu studentskih radova pod nazivom „Kapija groblja”.

Nelson je naišao na rano priznanje dok je još bio na dodiplomskim studijama, kada je objavljen u časopisima Pencil Points i Architecture. Tokom poslednje godine na Jejlu, angažovala ga je arhitektonska firma *Adams and Prentice* kao crtača.

Godine 1928. diplomirao je arhitekturu. Godine 1929. Nelson je angažovan kao asistent dok je sticao drugu diplomu na Jejlu. Diplomirao je likovnu umetnost 1931. godine.

Sledeće godine, dok se pripremao za takmičenje za Parisku nagradu , osvojio je Rimsku nagradu , stipendiju koja mu je omogućila da studira arhitekturu u Rimu dve godine sa dobrom stipendijom i smeštajem u palati.

Dok je boravio u Rimu, Nelson je putovao Evropom gde je upoznao brojne pionire modernizma, koje je intervjuisao za članke za časopis Pencil Points. Dok ga je Nelson intervjuisao, Mis van der Roe je pitao za Frenka Lojda Rajta, za koga je Nelsonu bilo neprijatno da kaže da ne zna mnogo o njemu. Godinama kasnije, međutim, Nelson će raditi sa Rajtom na specijalnom izdanju Arhitektonskog foruma koji je katalizirao Rajtov povratak iz relativne anonimnosti.

Dok je bio u Rimu, Nelson se oženio Frensis Holister. Nekoliko godina kasnije vratio se u Sjedinjene Države da bi se posvetio pisanju. Svojim člancima u Pencil Points-u predstavio je Severnu Ameriku dela Valtera Gropijusa, Misa van der Roeya, Le Korbizijea i Đo Pontija.

Godine 1935, Nelson se pridružio Arhitektonskom forumu , gde je bio prvo saradnik urednika (1935–1943), a kasnije urednik konsultanta (1944–1949). Tamo je branio modernističke principe, sporeći se protiv kolega koji su, kao „industrijski dizajneri“, učinili previše ustupaka komercijalnim snagama industrije.

Nelson je verovao da rad dizajnera treba da stvori bolji svet. Po njegovom mišljenju, priroda je već bila savršena, ali ju je čovek uništio praveći stvari koje nisu sledile pravila prirode. „Savremeni arhitekta, odsečen od simbola, ornamenta i smislenih elaborata strukturalne forme, od kojih su svi raniji periodi izgrađeni u izobilju, očajnički je jurio svaki funkcionalni zahtev, svaku promenu vida ili ornamentike, svako tehničko unapređenje, kako bi obezbedio neku osnovu za

materijalno, gde su ograničenja bila najrigoroznija, kao na primer u fabrici, ili u neboderu gde je svaki centimetar morao da donese svoj profit. U ovom trenutku, Nelsonova karijera je i dalje uglavnom uključivala pisanje za arhitektonske časopise, a ne kreiranje rešenja za moderni život po kojima će kasnije postati poznat. Tokom ovog perioda Džordž Nelson je proveo mnogo vremena intervjujući i razmenjujući ideje sa drugim osnivačima modernističkog arhitektonskog pokreta 1940-ih, uključujući Eliota Nojsa , Čarlsa Ejmsa i Voltera B. Forda, sa kojima će kasnije sarađivati.

Do 1940. Nelson je postao poznat po nekoliko inovativnih koncepata. U svojoj posleratnoj knjizi *Tomorrow's House*, u koautorstvu sa Henrijem Rajtom, uveo je koncept „porodične sobe“ i „zida za skladištenje“. Zid za skladištenje je u suštini bio ideja o udubljenim, ugrađenim policama za knjige ili policama koji zauzimaju prostor koji je prethodno izdubljen između zidova. Bila je to ideja nastala tokom pisanja knjige, kada je Nelsonov izdavač vršio pritisak na njega da završi odeljak o skladištenju. Ni Rajt ni Nelson nisu mogli da pronađu dodatne inovacije kada je Nelson postavio pitanje „Šta je unutar zida?“, Tada se rodila ideja da se prostor između zidova iskoristi za skladištenje. *Tomorrow's House* je bila inovativna jer nije gledala na moderan dizajn kao na stilove, već je gledala na način na koji problemi treba da se reše. Knjiga je imala komercijalni uspeh i dospela je na listu bestselera NJujork tajmsa.

Godine 1945, kompanija za nameštaj Herman Miler proizvodila je uglavnom konvencionalne dizajne na bazi drveta. Nakon što je pročitao *Tomorrow's House* DJ Depree, predsednik Hermana Milera, izabrao je Nelsona da bude sledeći direktor dizajna kompanije, uprkos tome što Nelson nije imao iskustva u dizajniranju nameštaja. Depreea je više zanimao Nelsonov uvid u najbolji način da se nameštaj učini inovativnim i korisnim. Nelsonu je ponuđen ugovor koji mu je omogućio slobodu da radi van Hermana Milera i da koristi dizajne drugih arhitekata sa kojima je Nelson radio. Postao je direktor dizajna za Herman Miller 1947. i bio je na toj poziciji do 1972. Prvi katalog Hermana Milera koji je proizveo Nelson objavljen je 1945. Tokom narednih godina uključivao je neke od najpoznatijih kućnih nameštaja 20. veka . Rej i Čarls Ejms , Hari Bertoja , Ričard Šulc , Donald Nor i Isamu Noguči su radili za Hermana Milera, pod Nelsonovim nadzorom. Iako su i Bertoja i Noguči kasnije izrazili žaljenje zbog svog učešća, to je postao uspešan period za kompaniju, kao i za Džordža Nelsona.

Koristeći novac koji je zaradio kao direktor dizajna za Hermana Milera, 1947. Nelson je otvorio dizajnerski studio u NJujorku. 26. oktobra 1955. inkorporirao ga je u George Nelson Associates, Inc. i preselio se na 251 Park Avenue South. Studio je bio uspešan u okupljanju mnogih vrhunskih dizajnera tog doba, koji su uskoro dizajnirali za Hermana Milera pod etiketom Džordža Nelsona. Među istaknutim dizajnerima koji su radili za George Nelson Associates, Inc. bili su Irving Harper , George Mulhauser (dizajner kokosove stolice), Robert Brownjohn (dizajner setova za film o Džejsu Bondu Goldfinger), Don Chadwick , Bill Renvick, Suzanne Sekei, John Svezia, Ernest Farmer, Tobias O'Mara, Ronald Beckman (dizajner Sling Sofa), George Tscherni (koji je dizajnirao reklame Herman Miller), Lance Viman i John Pile. Sa svojim studijom, Nelson je uveo nove prakse za uključivanje dizajna u sve aspekte kompanije, pionirski u praksi

upravljanja korporativnim imidžom, grafičkim programima i natpisima. Do zatvaranja kompanije sredinom 1980-ih, George Nelson Associates, Inc. je radio sa većinom Fortune 500 kompanija. Arhitektonski projekti Džordža Nelsona uključivali su ono što je nazvao "Kolumbijski vrt zdravlja", bolnicu tercijarne nege sa 200 kreveta u Bogoti, Kolumbija, koju je naručio Fundacion Santa Fe de Bogota.

Godine 1959. ponovo se oženio Žaklin Grifits. Iste godine služio je kao glavni dizajner američke nacionalne izložbe u Moskvi.

Godine 1960. Herman Miler je osnovao Herman Miller Research Corporation pod upravom Roberta Propsta i pod nadzorom Džordža Nelsona. Iako je Nelson ostao u glavnom kampusu Hermana Milera u Zeelandu, u Mičigenu, Robert Propst i istraživačka korporacija Herman Miller nalazila se u Ann Arboru u Mičigenu da bi se smestila u neposrednoj blizini kampusa Univerziteta u Mičigenu. Svrha kompanije je bila da ispita promene u upotrebi kancelarijskog nameštaja koje su se desile tokom 20. veka, ali ne i sam nameštaj. Nakon konsultacija sa stručnjacima iz psihologije, antropologije i raznih drugih oblasti, Propst je kreirao liniju Action Office I, koju je izradio Nelsonov studio, a prvi put se pojavila u katalogu Hermana Milera iz 1964. godine.

Za dizajn Action Office-a, Nelson je nagrađen prestižnom nagradom Alcoa. Linija Action Office I nije bila uspešna, a Nelson je uklonjen iz projekta. Propst je tada stvorio Action Office II, koji je danas poznatiji kao kancelarijski prostor. Uprkos tome što je linija „Action Office II“ postala najuspešniji projekat Hermana Milera, Džordž Nelson se odrekao svake veze sa projektom. Godine 1970. poslao je pismo Robertu Blejhu, koji je postao potpredsednik Hermana Milera za korporativni dizajn i komunikaciju, u kojem je opisao „dehumanizujući efekat sistema kao radnog okruženja“. Svoje osećanje je sažeo rečima:

„Ne treba biti posebno pronicljiv kritičar da bi se shvatilo da AO II definitivno nije sistem koji stvara okruženje koje je prijatno za ljude uopšte. „Zaposleni“ (za razliku od pojedinaca) i za „osoblje“, korporativni zombiji, hodajući mrtvaci, tiha većina.

Koliko god preziran bio, Nelson je bio u pravu što se pokazalo da postoji „veće tržište“ za AO II. Do 2005. ukupna prodaja je dostigla 5 milijardi dolara.

EJROU SARINEN

Uradio je širok spektar inovativnih dizajna za zgrade i spomenike, uključujući General Motors tehnički centar u Vorenu, Mičigen; putnički terminal na međunarodnom aerodromu Dulles izvan Vašingtona, DC; centar za letove TVA (sada hotel TVA) na međunarodnom aerodromu Džon F. Kenedi; i kapiju u Sent Luisu. Bio je sin finskog arhitekta Eliela Saarinen.

Ejrou Sarinen je rođen u Hvittrasku 20. avgusta 1910. u porodici finskog arhitekta Eliela Saarinen i njegove druge žene Luiz. na 37. Migrirali su u Sjedinjene Države 1923. godine, kada je Ejrou imao trinaest godina. Odrastao je u Blumfield Hilsu u Mičigenu , gde je njegov otac predavao i bio dekan Akademije umetnosti Kranbruk, i tamo je pohađao kurseve skulpture i dizajna nameštaja. Imao je bliske odnose sa kolegama studentima, dizajnerima Čarlsom i Rejom Ejmsom, i postao je dobar prijatelj sa arhitektom Florens Knol (rođena Šust).

Sarinen je započeo studije skulpture na Academie de la Grande Chaumiere u Parizu, u Francuskoj, septembra 1929. Zatim je nastavio da studira na Školi za arhitekturu Jejla , završavajući studije 1934. Nakon toga je dve godine obilazio Evropu i severnu Afriku , a zatim se vratio u Sjedinjene Države 1936. da bi radio u arhitektonskom birou svog oca.

Nakon svoje turneje po Evropi i Severnoj Africi, Sarinen se vratio u Kranbruk da radi za svog oca i predaje na akademiji. Firmu njegovog oca, Sarinen, Svanson and Associates, vodili su Eliel Saarinen i Robert Svanson od kasnih 1930-ih do Elielove smrti 1950. godine i sa sedištem u Blumfield Hilsu u Mičigenu do 1961. godine kada je firma premeštena u Hamden, Konektikat.

Dok je još radio za svog oca, Sarinen je prvo stekao priznanje za svoje dizajnerske sposobnosti za stolicu koju je dizajnirao zajedno sa Čarlsom Ejmsom, koja je osvojila prvo mesto na takmičenju *Organic Design in Home Furnishings* 1940. Stolica Tulip , kao i sve druge Sarinen stolice, je uzeta u proizvodnju od strane kompanije za nameštaj Knol , koju je osnovao Hans Knol , koji se oženio porodičnom prijateljicom Saarinen - Florens (Šust) Knol. Dodatnu pažnju privukao je i dok je Sarinen još uvek radio za svog oca kada je 1948. uzeo prvu nagradu na konkursu za dizajn Nacionalnog parka Gatevai Arch (tada poznatog kao Jefferson National Ekspansion Memorial) u Sent Luisu . Spomenik je završen tek 1960-ih godina. Nagrada za takmičenje greškom je upućena njegovom ocu jer su i on i njegov otac učestvovali na konkursu odvojeno.

Tokom svog dugog druženja sa Knolom dizajnirao je mnoge važne komade nameštaja, uključujući fotelju i otoman Grasshopper (1946), stolicu i otoman za „matericu“ (1948), klupu za utrobu (1950), bočne fotelje (1948). –1950), i njegovu najpoznatiju grupu lala i komplet (1956), koji je sadržavalo bočne fotelje, trpezariju, kafe sto i bočne stolove, kao i tabure. Svi ovi dizajni su bili veoma uspešni osim ležaljke Grasshopper, koja, iako se proizvodila do 1965. godine i nije imala veliki uspeh.

Jedno od Sarinenovih najranijih dela koje je dobilo međunarodno priznanje je *Škola na ostrvu Crov u Vinnetki, Illinois* (1940). Prvo veliko Saarinenovo delo, u saradnji sa njegovim ocem,

bio je *Tehnički centar General Motors u Vorenu*, Mičigen, koji prati racionalistički dizajn Misov stil, koji uključuje čelik i staklo, ali sa dodatkom akcenta panela u dve nijanse plave. Tehnički centar GM-a je izgrađen 1956. godine.

Sa uspehom ovog projekta, Sarinen je bio pozvan od drugih velikih američkih korporacija kao što su John Deere , IBM / IB Rochester i CBS da dizajnira svoje nove objekte ili druge velike korporativne zgrade. Uprkos opštoj filozofiji racionalnog dizajna, enterijeri su obično sadržali dramatične široke stepenice, kao i nameštaj koji je dizajnirao Sarinen, kao što je serija Pedestal.

Tokom 1950-ih počeo je da dobija više narudžbi od američkih univerziteta za dizajn kampusa i pojedinačnih zgrada. To uključuje Birch Hall na koledžu Antioch , studentski dom Noies u Vassaru i Hill College House na Univerzitetu Pensilvanije, kao i klizalište Ingalls, Ezra Stiles & Morse Colleges na Jale University , MIT Chapel i susedni Kresge Auditorium na MIT-u i Zgrada Pravnog fakulteta Univerziteta u Čikagu i teren.

Saارينen je 1957. godine bio u žiriju komisije za Sidnejsku operu i bio je ključan u izboru sada međunarodno poznatog dizajna Jorna Utzona. Žiri je odbacio Utzonov dizajn u prvom krugu; Saarinen je pregledao odbačene dizajne, prepoznao kvalitet u Utzonovom dizajnu i na kraju uverio Utzonovu komisiju.

Nakon očeve smrti u julu 1950, Saarinen je osnovao sopstvenu kancelariju arhitekata, Eero Saarinen and Associates. Bio je glavni partner od 1950. do smrti. Firma je izvela mnoge od svojih najvažnijih radova, uključujući Bell Labs Holmdel Complek u Holmdel Tovnship, Nev Jersei ; kapija Arch u St. Louisu, Missouri; kuća Miller u Kolumbusu, Indijana; TVA Flight Center na Međunarodnom aerodromu DŽon F. Kenedi , na kojem je radio sa Čarlsom DŽej Parizom; glavni terminal međunarodnog aerodroma Vašington Dales; i novi East Air Terminal starog atinskog aerodroma u Grčkoj, koji je otvoren 1967. Mnogi od ovih projekata koriste krive lančane mreže u svojim strukturalnim dizajnom.

U periodu 1949–50, Sarinena je angažovao tada novi Univerzitet Brandeis da napravi master plan za kampus. Sarinenov plan Fondacije za učenje: Planiranje kampusa Univerziteta Brandeis (1949; drugo izdanje 1951), razvijen sa Metjuom Novickim, zahtevao je centralni akademski kompleks okružen stambenim četvorouglovima duž perifernog puta. Plan nikada nije napravljen, ali je bio koristan u privlačenju donatora. Sarinen je izgradio nekoliko stambenih objekata u kampusu, uključujući Ridžvud kvadrangle (1950), studentski centar Šerman (1952) i spavaonicu Šapiro u Hamilton kvadrangleu (1952). Svi oni su ili srušeni ili u velikoj meri preuređeni.

Jedna od njegovih najpoznatijih betonskih konstrukcija od tanke ljske je Kresge Auditorium na MIT-u . Još jedna struktura od tanke ljske je Ingalls Rink na Univerzitetu Jejl , koja ima kablove za vešanje povezane na jednu betonsku kičmu i nosi nadimak "kit". Njegovo najpoznatije delo je TVA Flight Center na Međunarodnom aerodromu DŽon F. Kenedi, koji predstavlja vrhunac njegovih prethodnih dizajna i njegovu genijalnost za izražavanje krajnje

svrhe svake zgrade, kako je on nazvao "stil za posao". Terminal je transformisan u hotel TVA i ima nameštaj koji je dizajnirao Sarinen.

Sarinen je dizajnirao Kleinhans Music Hall u Buffalu, NJujork , zajedno sa svojim ocem Elielom Saarinenom. Dizajnirao je i Ambasadu Sjedinjenih Država u Londonu, koja je otvorena 1960. godine, i bivšu Ambasadu Sjedinjenih Država u Oslu .

Saarinen je radio sa svojim ocem, majkom i sestrom na dizajniranju elemenata kampusa Kranbruk u Blumfild Hilsu u Mičigenu, uključujući školu Kranbruk, školu Kingsvud, Akademiju umetnosti Krenbruk i naučni institut Kranbruk. Dizajni Eero Sarinena od olovnog stakla su istaknuta karakteristika ovih zgrada širom kampusa.

Sarinen je 1939. oženio vajarku Lilian Svan. Imali su dvoje dece, Erika i Suzan Sarinen. NJihov brak se završio razvodom 1954. Iste godine, Sarinen se oženio Aline Bernstein Louchheim, likovnom kritičarkom u The Nev Iork Timesu. Sarinen je upoznala Louchheima kada je došla u Detroit da ga intervjuiše za njegov doprinos nedavno završenom Tehničkom centru General Motors-a. Sarinen i Luhhajm su zajedno imali jednog sina, kome su dali ime Ejms po Sarinenovom saradniku Čarlsu Ejmsu. Pored njihovog doprinosa arhitekturi, dizajnu i kritici, Ejero i Aline Saarinen su zapamćeni po svojim ljubaznim i detaljnim ličnim dokumentima, koji se čuvaju u Arhivu američke umetnosti.

Umro je pri operaciji tumora na mozgu u 51. godini života.

Фин Јул

У почетку, Фин Јул је желео да постане историчар уметности. Од раних година био је заинтересован за ликовну уметност. Међутим, његов отац није подржао сина да на овом пољу гради каријеру у уметности. Уместо тога, Фин Јул се уписао на одсек за архитектуру Краљевске академије уметности у Копенхагену.

Фин Јул је започео студије 1930-их. Ово је био важан период у дизајну намештаја, време када је почео да се појављује модеран дизајн. Док је још био студент, Фин Јул је 1934. године почео да ради са истакнутим данским архитектом Вилхелмом Лауриценом. У свом студију је радио на великим пројектима као што су Данска радиодифузна кућа и аеродром у Копенхагену. Фин Јул је био толико заузет да никада није завршио студије.

Упркос томе, добио је част да 1942. године постане члан Академског архитектонског друштва, а касније у животу постао је гостујући професор на Институту за дизајн у Чикагу. У време када је стекао име као дизајнер намештаја, увек би говорио о себи као о самоуку.

Један од међународних врхунаца каријере Фина Јула био је дизајн комплетног ентеријера Старатељског савета у седишту УН у Њујорку између 1951. и 52. године.

Као и други модернистички пионири, Фин Јул је почео од нуле без узора или наслеђа. Дизајнирао је мерењем сопственог тела и анализом како поједине компоненте столице треба да носе људско тело. Али за разлику од својих модернистичких савременика, са њиховим модернијим структурама налик на костур, Фин Јул је тежио органскијем и природнијем облику.

Потенцијална чврстоћа материјала је максимално искоришћена као скелет у сопственим конструкцијама. Како је Фин Јул своје идеје преточио у смели, гипки намештај где се сваки елемент дизајна неприметно претакао један у други, он је такође поставио огромне захтеве пред мајсторе који су требали да реализују његов дизајн.

У креирању свог намештаја, Фин Јул је радио са два елемента: елементом за ношење и носивим елементом. На крају је постао познат по својој посебној способности да одвоји делове лежаја од носивих делова. Ово је један од многих примера како се ослободио конвенционалних метода рада и пронашао инспирацију у уметности.

Током својих првих година на изложби Цабинетмакерс' Гуилд Екибитион Фин Јул је првенствено радио са потпуно тапацираним намештајем. Познавајући скулптурални дрвени намештај Финна Јухла, може изгледати чудно што је првенствено почео да ради са потпуно тапацираним намештајем. Фин Јул је касније рекао да је то због чињенице да није знао много о конструкцији намештаја и столарији.

Тапацирани намештај омогућио је Јулу да се у потпуности фокусира на скулптуралне, органске облике свог намештаја, који су постали његов заштитни знак. Себе је називао самоуком у области дизајна намештаја, јер је његово формално образовање било у

области архитектуре. Са потпуно тапацираним намештајем, он би „само“ морао да се фокусира на спољашњи облик и да дозволи мајстору столару Ниелсу Водеру да ради на дрвеном скелету.

За разлику од многих својих вршњака, Фин Јул је сматрао да модеран намештај мора да буде у вези са савременом уметности тог времена. *Пеликан столица* је стога савршен пример како је Фин Јухл интегрисао идеале функционализма са слободном уметношћу.

Неколико година након што је Фин Јухл дебитовао на изложби Ц

Кабинетмакер'с Гуилд, он је постао све заинтересованији за примену дрвета као доминантног материјала за обликовање, уместо да га 'сакрије' испод пресвлаке. Када је дизајнирао столицу 45, постао му је циљ да створи столицу која је готово сама по себи разумљива у својој конструкцији. Тако је постао један од првих који је јасно одвојио тапацирану површину од дрвеног оквира. Резултат је био елегантан и примамљив израз који је карактерисао Фина Јула.

ФЛОРЕНС КНОЛ

Флоренце Маргуерите Кнолл Бассетт (рођена Шуст ; 24. мај 1917 – 25. јануар 2019) била је америчка архитекта, дизајнер ентеријера, дизајнер намештаја и предузетница која је заслужна за револуцију у канцеларијском дизајну и уношење модернистичког дизајна у канцеларијски ентеријер. Кнол и њен супруг, Ханс Кнол , изградили су Кнолл Асоциатес у лидера у областима намештаја и дизајна ентеријера. Радила је на професионализацији области дизајна ентеријера, борећи се против родних стереотипа декоратера. Позната је по свом отвореном канцеларијском дизајну, модернистичком намештају и рационалним организовањем за потребе канцеларијских радника. Њена модернистичка естетика била је позната по чистим линијама и јасној геометрији које су хуманизоване текстурама, органским облицима и бојом.

Флоренс Маргерит Шуст је рођена у Сагиноу, у држави Мичиген, у породици Фредерика Емануела (1881–1923) и Мине Матилде (Хаист) Шуст (1884–1931), у круговима је била позната као „Шу“. Фредерик Шуст је рођен око 1882. било у Швајцарској или у Немачкој и био је са говорног немачког подручја. Федерални попис становништва Сједињених Држава из 1920. описује га као надзорника комерцијалне пекаре. Мина је рођена око 1887. у Мичигену, а њени родитељи су рођени у Канади.

Кнол је остала сироче у младости, њен отац је умро када је она имала 5 година, њена мајка је умрла када је имала 12 година. Била је стављена под старатељство Емиле Тессин, којег је Мина Шуст одредила као Кноловог правника и старатеља у случају њене смрти. Тесин је средιο да Кнол похађа интернат. Након једне посете, Кнол је увидела да је образовна заједница Кранброк право место за њу.

Између 1932. и 1934. Кнол је похађала Кингсвоод Сцхоол Кранброк, школу за девојке у образовној заједници Кранброк у Блумфилд Хилсу у Мичигену. Тамо јој је била ментор Рејчел де Волф Расеман, уметнички директор у Кингсвуду. Заједно су дизајнирали дом који је интегрисао ентеријер и екстеријер, што је изазвало њено интересовање за архитектуру и привукло је пажњу Елиела Сааринена, председника Академије уметности Кранброок.

Елиел и Лоја Сааринен су практично усвојили Кнол; провела је лета са породицом у Финској и спријатељила се са њиховим сином Еером Сариненом који јој је чак држао импровизоване часове историје архитектуре. Похађала је одсек за архитектуру на Академији уметности Кранбрук једну годину 1934–35. Године 1935. студирала је урбанизам на Архитектонском факултету Универзитета Колумбија. Вратила се у Мичиген 1936. да би била подвргнута операцији и поново се уписала на одсек за архитектуру у Кранбруку. Године 1936-37, истраживала је израду намештаја са Еером Сариненом и Чарлсом Ејмсом . У лето 1938. упознала је Алвара Алта, који је хвалио Архитектонско удружење у Лондону као „сјајну школу“, и Кнол је наставила да је похађа 1938-1939. Тамо је уживала у фокусу на студијском раду и била је под утицајем Ле Корбизјеовог интернационалног стила. Отишла је док се ширио Други светски рат.

У 1940-1941, Кнолл је наставила своје архитектонско образовање код водећих личности Баухаус покрета. Године 1940. преселила се у Кембриџ, Масачусетс, и кратко радила као неплаћени шегрт за Валтера Гропијуса и Марсела Броуера . Иако су њене студије више пута прекидане због лошег здравља и међународних догађаја, Кнол је била одлучна да стекне диплому. Уписала се на Чикаго Армоур Институте (сада Иллиноис Институте оф Тецхнологи) у јесен 1940.

Отишла је да посебно студира код Миса ван дер Роа и дипломирала је архитектуру 1941. На Кнолов приступ дизајну је дубоко утицао Миес , што резултира чистом дизајну са строгим геометријом.

Након што је дипломирала, Кнол се преселила у Њујорк 1941. године, запошљавајући неколико њујоршких архитеката, укључујући Харрисона и Абрамовича. „Будући да сам жена, добила сам ентеријере“, изјавила је Кнол о свом времену у Харисон & Абрамович. Док је била тамо, радила је са Хансом Кнолом на дизајну канцеларије за Харија Стимсона. Након тога је наставила партнерство, радећи као дизајнер за Ханс Г. Кнол Фурнитуре Компани, што је укључивало дизајн њиховог изложбеног простора. Године 1943. придружила се компанији Ханс Кнол и основала њихову службу за дизајн ентеријера, Кнол Планинг Унит. Она и Ханс Кнол су се венчали 1946. године, када је постала пуноправни пословни партнер и компанија је постала позната Кнол Асоциатес, Инц.

Брак је довео до успеха јер је Флоренс Кнол помогла Хансу Кнолу да претвори малу компанију за намештај у међународну компанију. Флоренс Кнол је била дизајнерска снага, а Ханс Кнол је био предузетнички и харизматичан. Нова фабрика намештаја је основана у Ист Гринвилу у Пенсилванији , а трговци Кноловим намештајем су пажљиво бирани током наредних неколико година. Изложбени салони и продавци Кнол су се проширили на међународном нивоу, до 1960. године компанија је пословала са 15 милиона долара годишње. Изложбени салони Кнол отелотворили су своје хуманизоване модерне дизајне, показујући купцима како да користе свој нови намештај. Њихов први изложбени салон отворен је 1948. године у Њујорку, а затим у Даласу, Чикагу, Сан Франциску, Паризу, Лос Анђелесу, Саутфилду, Мичигену и другим градовима. Компанија се проширила на међународном нивоу формирајући Кнол Интернационал 1951. године, и проширили су се и на текстил, формирајући Кнолл Текстилес.

Кнол је сматрала да архитекте треба да допринесу својим дизајнерским способностима и намештају, а она је довела своје међународне везе, пријатеље дизајнере, па чак и своје бивше учитеље у Кнол. Успела је да натера архитекте, укључујући Еера Сааринена, Марсела Бреуера, Пјера Жанереа и Ханса Белмана да дизајнирају намештај за Кнол. Познато је да је Кнол замолио Саринена да дизајнира столицу која је „као велика корпа за јастук у којој се могу склупчати“, што је резултирало његовом класичном столицом за материцу. Кнол и Сааринен су морали да раде са градитељем чамаца од фибергласа да би произвели столицу. Кнол је убедила свог бившег учитеља, Миса ван дер Роа, да Кнолу да права на столицу у Барселони коју је дизајнирао са Лили Рајх 1929. Кнол је такође користила уметнике да креирају намештај, као што је Исаму Ногучи , чији циклонски сто (1950) је постала реплика Кнола. Кнол је имао вајара, Хари Бертоју који је провео две године у свом студију да види да ли може да преточи свој метални рад у намештај, што је резултирало његовим добро познатим жичаним столицама. Успела је да подигне Кнолов значајан дизајнерски углед тако што је плаћала провизије и ауторске хонораре и осигуравала новац за дизајн.

Када је Ханс Кнол погинуо у саобраћајној несрећи 1955. године, Флоренс Кнол је преузела дужност председника све три компаније Кнол (Кнолл Асоциатес, Кнолл Текстилес и Кнолл Интернационал). Продала је компаније Арт Метал Цонструцтион Цомпани 1959. године, али је наставила да буде председница све три компаније до 1960. Године 1960. преселила се на Флориду са својим другим мужем, Харијем Худом Басетом. Међутим, остала је задужена за дизајн за цео

Кнолл до 1965. У десет година од када је преузела примарну одговорност за Кнол, удвостручила је величину компаније да би постала једна од најутицајнијих дизајнерских компанија у свету.

Кнолл и њена јединица за планирање Кнолл-а су заслужни за револуцију у дизајну канцеларија и окружења, замењујући античке стилове и насумичне аранжмане са потписом „Кнолл Лоок“, обележеним рационализованим просторним плановима, модерним намештајем, елегантном геометријом и интеграцијом структуре, боја, и текстура.

Кнолл је радикално трансформисао планирање унутрашњег простора стварајући "тотални дизајн" или "Баухаус приступ" где су унутрашња архитектура, намештај, осветљење, текстил и уметност били интегрисани. Јединица је створила неке од најиновативнијих дизајна за канцеларијске ентеријере током послератног периода, углавном захваљујући Кнолл-овој дизајнерској естетици хуманизованог модернизма, у којој је Кнолл унео боју и текстуру у ентеријере инспирисане модернизмом, чинећи их удобнијим за свакодневну употребу. Овај „мекши модернизам“ са бојом и органским облицима, који су практиковали и Чарлс и Реј Ејмс, као и Ееро Саринен, био је привлачнији широј јавности. Кнолл је у свој свеобухватни дизајн ентеријера унела архитектуру, ергономију, ефикасност и планирање простора.

Један од Кнолових главних изазова био је убеђивање руководиоца и јавности да усвоје модернистичку естетику. Кнол Шоврумс су играли кључну улогу у продаји модернистичког дизајна јавности, али Кнол је такође био надарен да убеди руководиоце да ангажују Кнола да трансформишу своје канцеларије. Кнолл је била позната по начину на који је комуницирала и представила дизајн Јединице за планирање Кнола кроз оно што је назвала "пасте-уп". „Пасте-уп“ је био општи графички термин за било коју нацрт или готову механичку равну уметност, традиционално користећи налепнице који се обично користи у модном и сценографском дизајну. Кнолл је први користио метод за презентацију дизајна ентеријера. Њене налепнице су били мали репрезентативни планови простора са узорцима тканине, дрвеном иверцом и завршним обрадама које су прикачене да представљају намештај и друге детаље.

Кнолл је дизајнирала намештај када постојећи комади у Кнолл колекцији нису задовољили њене потребе и очекивања. Била је фрустрирана због титуле „декоратер ентеријера“, посебно због родне конотације и пратећег недостатка статуса и поштовања, и била је једна од првих која је направила разлику између титула „декоратер ентеријера“ и „дизајнер ентеријера“. Сматрала је да стручност у дизајну намештаја и архитектури превазилази уобичајену вештину декоратера ентеријера.

Franko Grinjani (4. februar 1908 — 20. februar 1999.) je bio italijanski arhitekta, grafički dizajner i umetnik. Najpoznatiji je po crno-beloj grafiki, posebno po logotipu Voolmark, koji je časopis Creative Review 2011. godine proglasio „Najboljim logotipom svih vremena“.

Grinjani je rođen u Pieve Porto Moroneu, Italija. Studirao je arhitekturu u Torinu između 1929. i 1933. Rano je počeo da eksperimentiše sa fotografijom i zainteresovao se za optičke i vizuelne fenomene. Igrao je ulogu u drugom futurističkom i konstruktivističkom pokretu u Italiji.

Kasnije je njegov rad bio bliže povezan sa kinetičkom umetnošću i op artom. Na osnovu teorija percepcije, posebno psihologije forme, koristeći svoja znanja o arhitekturi, stvorio je više od 14000 eksperimentalnih radova. On je imao veliki uticaj u svetu grafičkog dizajna.

U Italiji se tokom 1930-ih osnovao je Studio Grinjani, dizajnirajući reklame za klijente kao što su *Fratelli Borletti*, *Fiat*, *Domus*, *Dompe*, *Mondadori*, *Montecatini* i *Alfieri & Lacroik* za koje je dizajnirao brojne kampanje.

Eksperimentisao je u oblasti fotografije i fotomontaže.

Godine 1952. kreirao je novi korporativni identitet za Arti Grafiche Alfieri & Lacroik u Milanu, kome je izradio dizajn za 150 postera. Njegovo delo je izlagano na izložbama savremene umetnosti kao što je *Documenta III* 1964. godine, pored dela Džaspera Džonsa, Frensis Bejka, Antonija Kara i drugih.

Grinjani je radio kao umetnički direktor u Belezza d'Italia i postao je umetnički direktor za Pubblicita in Italia godišnjak od 1956, gde je nastavio da radi 26 godina. Bio je član žirija „Tipomundus 20/2“ i Varšavskog bijenala plakata 1970. Imao je više od 49 samostalnih izložbi od 1958. godine, u raznim zemljama, uključujući Ujedinjeno Kraljevstvo, Švajcarsku, Nemačku, SAD. i Venecuelu.

Godine 1959. osvojio je Palma d'Oro za reklamu i zlatnu medalju na Milanskom trijenalu. Godine 1965. učestvovao je na "Viziji 65", prvom Svetskom kongresu o novim izazovima ljudske komunikacije, održanom na Univerzitetu Južnog Ilinoisa u Karbondejlju. Godine 1966. dobio je nagradu na Bijenalu plakata u Varšavi i drugu na Bijenalu u Veneciji 1972. Godine 1967. osvojio je Tipomundus 20, koji je Međunarodni centar za tipografsku umetnost u Njujorku dodelio Alfieri & Lacroiku. Njegovi radovi su izloženi u međunarodnim muzejima uključujući MoMa u Njujorku, Stedelijk muzej u Amsterdamu i Muzej Viktorije i Alberta u Londonu.

Pisao je razne eseje i predavao i u Italiji i u SAD. smatra majstorom optičkog grafičkog dizajna.

Grinjanijevo najpoznatije delo je logotip Voolmark, koji se primenjuje na više od pet milijardi proizvoda širom sveta. Godine 1963. Međunarodni sekretarijat za vunu (sada Australian Wool Innovation) pokrenuo je međunarodno takmičenje za vizuelni dizajn koji bi predstavljao nove standarde kvaliteta i pomogao u izgradnji poverenja potrošača. Postoji izvesna sumnja da li

je porednički dizajn napravio sam Grinjani, kako je kasnije tvrdio; bio je član žirija i nije mogao da koristi svoje ime, a smatra se da je koristio pseudonim „Frančesko Sarolja“.

Njegove ćerke su tvrdile, nakon njegove smrti, da je prijavu u njegovo ime podneo gospodin Spiriti, vlasnik reklamne agencije, koji ga je zamolio da pruži neke uzorke skica. Ubrzo nakon toga, umetnik je pozvan da učestvuje kao žiri i bio je zadivljen kada je među prijavama video sopstveni crtež. Njegova ćerka je izjavila da je pokušao da glasa protiv poredničkog dizajna jer mu je bilo neprijatno. Njegova knjiga skica te godine otkriva stranicu preciznih skica za logotip Voolmark, uključujući i porednički rad, a ova stranica je bila izložena na izložbi Franka Grinjanija 1995. u galeriji Aiap u Milanu.

Kompanija Voolmark je prokomentarisala da je logo „pomogao da se ponovo osmisli globalna percepcija vune kao prirodnog, savremenog i glamurnog vlakna“. Fleksibilna i elegantna forma, slična Mobius traci, navodi se kao oslikavanje kvaliteta vune i izražavanje njene mekoće i čistoće u jedinstvenoj slici koja se pamti.

„Izrada logotipa za dizajnera je najzabudljiviji zadatak zato što u tom simbolu pokušava da iprikaže svu svoju grafičku senzibilnost.“

Захваљујући стипендији, била је студент у Баухаусу од 1923. до 1927. године, где је студирала код Ласла Мохољи-Нађа, Василија Кандинског и Паула Клеа. Арндт се у почетку надала да ће студирати архитектуру, али се осјећала изгубљено као једина жена на грађевинском курсу. Умјесто тога, уписала се у ткачку радионицу, где је учила под менторством Георга Мучеа и Гинте Штолцла. Вјеровала је да је студирање ткања једини начин да као жена настави студије у Баухаусу. Њен најпознатији тепих – који није сачуван – лежао је у канцеларији Валтера Гропијуса од 1924. године наовамо. Квалификовала се као калфа пред цехом ткалаца. Удала се за колегу студента и архитекту, Алфреда Арнда, који је 1929. постављен за сталног мајстора грађевинске радионице Баухауса у Десауу. Иако више није студент, Арндт је остала активна у Баухаус догађајима. Без посла са пуним радним временом, Арндт је прихватила фотографију као средство да спречи своју досаду. У наредних пет година производи серију од 43 аутопортрета, као и слике своје пријатељице Оти Бергер. Године 1979. Арндт је добила међународно признање када су њене фотографије биле изложене у Музеју Фолкванг. Вратила се у Десау 1994. године, на позив компаније Ворверк да разговара о новој линији тепиха заснованих на дизајну искључиво жена. Гертуд Арндт је умро у јулу 2000. у деведесет шестој години. Увек разиграна, предложила је да њени пријатељи и породица „прославе радосну Баухаус забаву“ након њене смрти.

Hans Nik Reriht je završio studije od 1955. do 1959. na Univerzitetu za dizajn u Ulmu , gde je prvi put počeo da radi sistematski i dokumentaristički na trećoj godini studija. Od 1960. radio je kao asistent na HfG Ulmu, prvo kod Georga Leovalda, a od 1961. kod Otl'a Ajhera . Od 1966. do 1967. predavač u SAD na Državnom univerzitetu Ohajo. Od 1968. godine, Reriht je, prema generalnom planu Otl'a Ajhera, bio zadužen za spoljašnje opremanje lokacije za Olimpijske igre 1972. u Minhenu. To uključuje sedišta na stadionu, kao i radni i dnevni nameštaj u smeštajnim, dnevnim i upravnim prostorijama Olimpijskog sela, koji su projektovani po promenljivom modularnom sistemu.

U ovom prvom velikom praktičnom projektu, Reriht je implementirao ono što je od tada odredilo njegovo učenje: da postigne bolji kvalitet života u mreži čovek-objekat i ne samo da uključi promenu uslova proizvodnje, života i rada, već da ih učini upotrebljivim. On je u više navrata pregledao, ažurirao i menjao svoje metode, ne samo da bi prilagodio nastavu društvenim uslovima, već i da bi učenicima dao smernice pomoću kojih mogu sami da pokrenu ovu promenu.

Kancelarija za razvoj proizvoda Reriht postojala je u Ulmu od 1967. godine, preuzimajući kako zadatke klasičnog dizajna, tako i kasnije studije izvodljivosti. Klijenti su bili Lufthansa (ugrađeno posuđe 1971), Leve, NCR, Rodenštok. Intenzivna saradnja sa Vilkanom, za koju je kreirano nekoliko programa stolica (konferencijska stolica „190“, sedišta za čekanje „840“, stojeća sedišta „Stic“) i niz studija koje su se bavile temama kao što su „novi koncepti konferencije“ i „ budućnost sedenja“. Komercijalno kuhinjsko posuđe TC 100, koje je Reriht dizajnirao kao svoj diplomski rad u Ulmu 1959. godine, proizvodilo se u Rozentalu do 2008. godine. Nakon otkupa prava, posuđe je ponovo izdato u saradnji sa Verbelenom 2010. godine.

HANS JORGENSEN VEGNER

(2. april 1914 — 26. januar 2007) je bio danski dizajner nameštaja. Njegov rad, zajedno sa zajedničkim naporima nekoliko njegovih proizvođača, je doprineo međunarodnoj popularnosti danskog dizajna iz sredine veka. Njegov stil se često opisuje kao organska funkcionalnost, modernistička škola sa naglaskom na funkcionalnosti. Ova škola mišljenja nastala je prvenstveno u skandinavskim zemljama uz doprinose Poula Heningsena, Alvara Alta i Arnea Jakobsena .

Vegner je nazvan "Kralj stolica" zbog svog obimnog rada na dizajniranju stolica. Tokom svog života dizajnirao je preko 500 različitih stolica, od kojih je preko 100 pušteno u masovnu proizvodnju i od kojih su mnoge postale prepoznatljive dizajnerske ikone.

"Kad biste samo mogli da dizajnirate samo jednu dobru stolicu u svom životu... ali jednostavno ne možete."

Vegner je tokom svog života dobio nekoliko velikih nagrada za dizajn, od nagrade Luning 1951. i Gran pri milanskog trijenala iste godine, do medalje princa Eugena u Švedskoj i danske Ekersbergove medalje. Godine 1969. Kraljevsko društvo umetnosti u Londonu ga je proglasilo počasnim kraljevskim dizajnerom za industriju.

Vegner je sin obučara Petera Matisena Vegnera. U ranom detinjstvu, Vegner je pokazao interesovanje za zanat. Kod kuće, Vegner je bio privučen duborezom i kreirao je drvene skulpture na osnovu kraljevskih figurica iz Kopenhagena koje je video u muzeju Tonder.

Sa 14 godina radio je kao dečji šegrt kod majstora stolara Stahlberga. Ubrzo je otkrio da ima osećaj za drvo i razvio je afinitet prema tom materijalu. Sa 15 godina napravio je svoju prvu stolicu. Završivši šegrtovanje sa 17 godina, napravio je sto za žene kao deo testa za kalfe i ostao je zaposlen u radionici pre nego što je otišao u vojsku.

Tokom vojske, prvi put je video izložbu Kopenhagenskog saveza kabinetskih majstora 1935. Ekspoziti su bili modeli koji su predstavljali eksperimente između majstora stolara i najboljih arhitekata tog vremena. Ovi ekspoziti su Vegneru pružili iskustvo iz prve ruke o tome šta kombinacija izrade i dizajna može da da. Vegner je odlučio da postane dizajner sa ciljem da proizvodi i prodaje svoj nameštaj.

Vegner je shvatio da njegove veštine treba da unapredi ako želi da ispuni svoj san o otvaranju sopstvene radionice. Nakon vojske, Vegner je pohađao 2,5-mesečni kurs za izradu ormana na Danskom tehnološkom institutu. Nakon toga je pohađao stolarski program Škole za umetnost i zanat u Danskom muzeju umetnosti i dizajna u Kopenhagenu. Vegner je bio vođen po instrukciji Orle Mølgaard-Nielsen, učenika Klintove škole, i bio je pod jakim uticajem funkcionalizma. Vegner je u školi privukao pažnju svojih nastavnika zbog svojih razvijenih crtačkih veština. Njegov učitelj slikanja pokušao je da ga ubedi da nastavi karijeru kao portretista.

Učestvovao je na svojoj prvoj izložbi Cabinetmakers' Guild 1938. godine, gde je predstavio stolicu Stangerup - nazvanu po osobi koja ju je kupila.

Gotovo sve Vegnerove kreacije su napravljene od drveta. Pošto je od malih nogu radio sa drvetom i školovao se za stolara, dizajner je bio veoma vezan za ovaj materijal. Osim drveta, Vegner je koristio i druge tradicionalne građevinske materijale kao što su presvlake, trska i papirni gajtan. Njegov stil je poznat po tome što uzima tradicionalne elemente i testira ih do ekstremnih tolerancija i destilacija. Za razliku od svojih savremenika, Vegner se nije fokusirao na materijale poput fiberglasa i plastike, čelika ili poliuretanske pene.

Dok je Vegner preferirao drvo, povremeno je dizajnirao stolice koje ne bi bile moguće realizovati samo sa drvetom. Za stolicu Circle (PP130), Vegner ju je prvobitno dizajnirao sa čeličnim prstenom jer takav metod za izradu velikog prstena od drveta nije bio dostupan 1965. godine, međutim, kada je konačno pušten u proizvodnju 1985., PP Møbler je bio u mogućnosti da ga u potpunosti napravi od drveta.

Vegner se često oslanjao na sopstvene dizajne kako bi kreirao nove stolice. Mnoge Vegnerove stolice pozajmljuju karakteristike iz njegovih ranijih radova. Danski likovni kritičar Henrik Sten Møller nazvao je svoju knjigu iz 1979. o Vegneru *Varijacije na temu* prema Vegnerovoj tendenciji da se vrati ranijim radovima i da ih razvije.

Kineska stolica je kreirana u 4 različite verzije. Kasnije je stolica *Vishbone* bila zasnovana na ranoj kineskoj seriji stolica. Stolica *kravlji rog* i okretna stolica mogu pratiti svoja zakrivljenja unazad do okrugle stolice.

Vegner je o svom radu rekao: **„Oduvek sam želeo da napravim izuzetne stvari izuzetno visokog kvaliteta“.**

Mnoge Vegnerove drvene stolice odlikuju se tradicionalnim tehnikama stolarije uključujući urezivanje i klinove, zglobne veze i izvajane elemente kao što su nasloni za ruke i oslonci sedišta. U ranim modelima okrugle stolice, Vegner je koristio urez i čep za spajanje elemenata na sredini naslona. Vegner je bio nezadovoljan načinom na koji ovo izgleda i umotao je naslon u trsku kako bi sakrio ono što je smatrao ružnim dizajnom. Nezadovoljan ovim kompromisom i varljivom iluzijom da su ruke i naslon napravljeni od jednog komada drveta, Vegner je kasnije ažurirao dizajn tako da koristi spoj prstiju sa cik-cak uzorkom za spajanje tri dela. U stolici Peacock, veza nogu sa sedištem je naglašena upotrebom tamnijeg drvenog klina u spoju ureza i čepa. Ove karakteristike naglašavaju proces spajanja nameštaja i pomažu u informisanju korisnika o zanatskom umeću u njegovom radu.

Kako je Vegner stario, njegovo zdravlje je počelo da slabi i povukao se sa posla. Vegner se penzionisao 1993. i njegova ćerka Marijana je preuzela njegov studio. Marijana je rekla o Vegnerovom penzionisanju: „Krajem 1980-ih, osećala sam da nivo energije mog oca opada... ali ja sam bila tu da pomognem. Preuzela sam sve više zadataka na tom putu ...] Nastavio je da crta nameštaj sve do 1993. godine, ali posle toga više nije mogao da se koncentriše na posao, a

takođe je imao problema da se spusti niz stepenice do salona.“ Smešten je u starački dom 2001. godine i počeo je da koristi invalidska kolica.

ХЕНРИ ДРАЈФУС

(2. март 1904 — 5. октобар 1972) је био амерички индустријски дизајнер . Познат је по дизајну телефона Вестерн Елецтрик Модел 500 , Вестклок Биг Бен будилника и Хонеивел Т87 округлог термостата .

Драјфус, родом из Бруклина у Њујорку, један је од познатих индустријских дизајнера 1930-их и 1940-их који су били пионири у свом пољу. Драјфус је драматично побољшао изглед, осећај и употребљивост десетина потрошачких производа. Понекад у поређењу са Рејмондом Луијем и другим савременицима, Драјфус је био много више од дизајнера; применио је здрав разум и научни приступ проблемима дизајна, чинећи производе пријатнијим за око и употребу, безбеднијим за употребу и ефикаснијим за производњу и поправку. Његов рад је помогао популаризацији улоге индустријског дизајнера, а истовремено је допринео значајном напретку у областима ергономије , антропометрије и људских фактора .

Драјфус је почео као бродвејски позоришни дизајнер. До 1920. је био шегрт код Нормана Бел Гејдса , који ће касније постати један од његових конкурената. Године 1929. Драјфус је отворио сопствену канцеларију за позоришни и индустријски дизајн. Његова фирма је постигла комерцијални успех и наставила као Хенри Драифусс Асоциатес више од четири деценије након његове смрти.

Године 1955. Драјфус је написао *Дизајн за људе*. Прозор у Драјфусову каријеру индустријског дизајнера, књига је илустровала његове етичке и естетске принципе, укључивала је студије случаја дизајна, многе анегдоте и објашњење његових "Јоџе" и "Јосепхине" антропометријских графика. Године 1960. објавио је *Тхе Меасуре оф Ман* , колекцију ергономских референтних табела које пружају дизајнерима прецизне спецификације за дизајн производа. Године 1965. Драјфус је постао први председник Америчког друштва индустријских дизајнера (ИДСА). Године 1969. Драјфус се повукао из фирме коју је основао, али је наставио да служи многим компанијама са којима је радио као члан одбора и консултант. Драјфус је 1972. објавио *Тхе Симбол Соурцебоок*, Ан Аутхоритативе Гуиде то Интернатионал Грапхиц Симболс . Ова визуелна база података од преко 20.000 симбола наставља да представља стандард за индустријске дизајнере широм света.

Дана 5. октобра 1972. године, тела Хенрија Драјфуса (68) и његове супруге и пословне партнерке Дорис Маркс Драјфус (69 година) пронађена су мртва у гаражи у улици Колумбија 500 у Јужној Пасадени у Калифорнији од стране др Едварда Еванса, породичног лекара. Заједно су извршили самоубиство. Власти су објавиле да је узрок смрти тровање угљен-моноксидом. Поручник Џон Р. Симонс, шеф детективског бироа полиције Јужне Пасадене, известио је да су оставили поруку. У поруци је наложено Дреифуссовој слушкињи да позове др Еванса по доласку тог јутра. Друга порука садржала је кључ од стана и упутства за улазак. Др Еванс је пријавио смрт полицији отприлике у 8:10. Пар је

преживео њихов син Џон А. и њихове две ћерке Ен и госпођу Џорџ К. Вилсон млађи. Госпођа Драјфус је у то време била неизлечиво болесна.

Маија Софиа Исола (15. март 1927 – 3. март 2001) била је финска дизајнерка штампаног текстила и креаторка преко 500 дезена, укључујући Унико („мак“). Одважни, шарени отисци које је креирала као главни дизајнер Маримека учинили су финску компанију познатом 1960-их. Такође је имала успешну каријеру визуелног уметника.

Неоспорно најпознатији текстилни дизајнер у *Маримеку*

Исола је излагала широм Европе, укључујући на Светском сајму у Бриселу и Миланском тријеналу, као и у САД. Ретроспективе њеног рада одржане су у Музеју дизајна у Хелсинкију, Музеју Викторије и Алберта у Лондону, Музеју дизајна у Копенхагену, Словеначком етнографском музеју у Љубљани и Институту за уметност у Минеаполису. Производи са њеним отисцима и даље се продају у Маримеку.

Већи део свог живота живела је и радила у Финској, али је неколико година провела у Француској, Алжиру и Сједињеним Државама. Удавала се три пута. Њена ћерка Кристина Исола такође је постала Маримекко дизајнер, сарађујући неко време са својом мајком. Њена унука Ема такође дизајнира за компанију.

Изолини родитељи су били Мауно и Тоини Исола. Он је најмлађа од њихове три ћерке. Мауно је био фармер који је писао текстове песама, укључујући популарну финску божићну песму. Девојчице су живеле на породичном имању и лети су помагале у пољопривредним пословима. Правиле су папирне лутке са елегантним хаљинама за своју кућицу за лутке од папира, која је имала богато украшен ентеријер.

Исола је студирала сликарство на Централној школи индустријске уметности у Хелсинкију. Године 1945, када се Други светски рат ближио крају, њен живот се радикално променио: отац јој је умро, а она је остала трудна. 22. јула 1945. удала се за комерцијалног уметника Георга Леандера; њихова ћерка Кристина је рођена јануара 1946.

Године 1948. отишла је у Осло, посетила Ван Гогову изложбу и тамо видела слике Едварда Мунка. Била је инспирисана изложбом ваза из класичне ере у Музеју заната и дизајна у Ослу. Инспирисана овом изложбом направила је свој принт Амфора („Амфора“). Брак са Леандером није дуго трајао и до 1949. путовала је Европом са сликаром Јаком („Јаска“) Сомерсалом, који је постао њен други муж. Он ју је научио дрворезу и инспирисао је да слика. Развели су се 1955.

Њен рад из студентског доба, укључујући Амфору, приметила је 1949. оснивач Маримекко, Арми Ратиа. Ратиа је ангажовала Изолу да ради за Принтекс, претечу Маримека. Постала је главни дизајнер текстила за Маримекко, креирајући неких осам до десет узорака сваке године.

Између 1957. и 1963. године, Исола је створила своју прву серију радова на једну тему, Луонто (Природа). Састојао се од 30-ак дизајна, заснованих на пресованим биљкама, које је њена ћерка Кристина почела да сакупља са 11 година. Године 1958. започела је још

једну серију, Орнаменти (Украш), засновану на словенској народној уметности. И ова серија је такође укључивала око 30 узорака и учинила ју је познатом.

Године 1959. удала се за судију Јорму Тисарија. Био је богат љубитељ уметности са пространом кућом у центру Хелсинкија . Када је Исола желела више креативне слободе од Ратине контроле, Тисари је преговарао са Маримеко да јој да нови уговор који јој је омогућио више креативне слободе.

Током своје 40-годишње каријере са Маримекком, Маја Исола је направила „запањујућих“ 500 узорака за компанију. Међу најпознатијима су Кивет (Стоунс) и Каиво (Бунар); настављају да продају у 21. веку.

Maks Bil je rođen u Vinterturu. Nakon šegrtovanja kao kujundžija srebra tokom 1924–1927, Bil je počeo da studira u Bauhausu u Desauu kod mnogih nastavnika uključujući Vasilija Kandinskog, Pola Klea i Oskara Šlemera od 1927. do 1929. godine, nakon čega se preselio u Cirihi.

Nakon što je radio na grafičkom dizajnu za nekoliko modernih zgrada koje se grade, izgradio je svoje prvo delo, sopstvenu kuću i atelje (1932–33) u Cirihi-Hongu. Od 1937. naovamo bio je glavni pokretač Allianz grupe švajcarskih umetnika.

Bilov rad se smatra jednim od najvažnijih uticaja na švajcarski grafički dizajn počevši od 1950-ih sa svojim teorijskim radovima i inovativnim radom. Njegova veza sa tekovinama modernog pokreta dala mu je poseban autoritet. Kao industrijski dizajner, njegov rad karakteriše jasnoća dizajna i precizne proporcije. Primeri su elegantni satovi i satovi dizajnirani za Junghansa, dugogodišnjeg klijenta. Među Billovim najznačajnijim dizajnom proizvoda je „Ulmer Hocker“ iz 1954. godine, stolica koja se takođe može koristiti kao element police, sto za zvučnike, tablet ili bočni sto. Iako je stolica bila kreacija dizajnera škole Bila i Ulma Hansa Gugelota, često se naziva "Bil Hoker" jer je prva skica na koktel salveti bila Bilov rad.

Godine 1944. Bil je postao profesor na Kunstgewerbeschule u Cirihi. Godine 1953., zajedno sa Inge Ajcher-Šol i Otl Ajerom, osnovao je Ulmsku školu dizajna (nemački: Hochschule für Gestaltung – HfG Ulm) u Ulmu, Nemačka, školu dizajna koja je prvobitno nastala u tradiciji Bauhauusa, a koja je kasnije razvila novi pristup obrazovanju u dizajnu koji integriše umetnost i nauku. Škola je bila istaknuta po uključivanju semiotike kao oblasti proučavanja. Škola je zatvorena 1968. Među profesorima i studentima bili su Tomas Maldonado, Otl Ajher, Jozef Albers, Johanes Iten, Džon Lotes, Valter Zejšteg i Piter Zajc.

Bil je bio profesor na Hochschule für bildende Künste Hamburg i predsedavajući za dizajn životne sredine od 1967. do 1974. Godine 1973. postao je pridruženi član Kraljevske flamanske akademije nauka, književnosti i lepih umetnosti u Briselu. Godine 1976. postao je član Berlinske akademije umetnosti. Pored svog predavanja, Bill je pisao i držao opsežna predavanja o umetnosti, arhitekturi i dizajnu, pojavljujući se na simpozijumima i dizajnerskim konferencijama širom sveta. Napisao je knjige o Le Korbizjeu, Kandinskom, Ludvigu Mis van der Roeru i teoriji umetnosti.

Maks Iber je rođen u Baaru u Švajcarskoj 1919. Diplomirao je na Kunstgeverbeschule u Cirihi pod imenom Hans Villiman. U godinama formiranja upoznao je Vernera Bišofa, Jozefa Miler-Brokmana, Karla Vivarelija i Hansa Falka.

Njegova karijera je počela 1935. u Cirihi, gde je radio za reklamnu agenciju, a kasnije sa Emilom Šulnesom u Conzett&Huberu. Upoznao je Maksa Bila i Hansa Nojburga.

Sa početkom Drugog svetskog rata – kako bi izbegao regrutaciju u švajcarsku vojsku – preselio se u Milano da bi se pridružio Studiju Bogeri. Kada je Italija ušla u rat 1941, Iber je bio primoran da se vrati u Švajcarsku, gde je započeo saradnju sa Vernerom Bišofom i Emilom Šulnesom za uticajni umetnički časopis *Du*.

Pridružio se grupi *Allianz*, a 1942. je izložio svoje apstraktne radove u Kunsthaus Cirihi sa Maksom Bilom, Leom Leupijem, Ričardom Lozeom i Kamilom Grezer.

Završetkom rata vratio se u Milano. Italijanski izdavač Einaudi ga je imenovao za kreativnog direktora izdavačke kuće. Posao ga je doveo u kontakt sa posleratnom italijanskom inteligencijom: Čezarom Pavezeom, Natalijom Ginzburg, Eliom Vitorinijem, Frankom Fortinijem, Etorom Socasom, Ahilejem Kastiljonijem i Albeom Štajnerom.

Naredne godine su obeležile neki od njegovih najuticajnijih ikoničkih dizajna. Sa Albeom Štajnerom je radio za VIII Trijenale u Milanu. Strastveni obožavalac džez, dizajnirao je seriju zadivljujućih omota ploča, muzičkih časopisa i scenu za džez festival. Upoznao je Luisa Armstronga. Godine 1948. dizajnirao je glavni poster za Veliku nagradu Autodromo *Nazionale di Monza*, a dve godine kasnije i korporativni identitet za lanac supermarketa *La Rinascente*. Sa Ahilom Kastiljonijem dizajnirao je velike instalacije za RAI, Eni i Montecatini.

Godine 1954. dobio je prestižnu nagradu Compasso d'Oro. Godine 1958. otputovao je u SAD kao govornik na Prvom međunarodnom seminaru o tipografiji (Njujorški klub umetničkih direktora).

1965. godine, "Nippon Design Committee" je organizovao izložbu njegovih radova u Matsua Design Galleri u Tokiju. Ovo putovanje je bilo početak bliskih veza dizajnera sa Japanom, koje će kulminirati njegovim brakom sa umetnicom i ilustratorkom Aoi Kono.

U svojim kasnijim godinama, smenjivao se između komercijalnih narudžbi, ličnog vizuelnog eksperimentisanja i predavanja grafičkog dizajna u Scuola Umanitaria u Milanu, u Scuola Politecnica di Design takođe u Milanu i konačno u CSIA (Centro Scolastico Industrie Artistiche) u Luganu.

Umro je u Mendriziju 1992. godine.

Oto „Otl“ Ajher (13. maj 1922 — 1. septembar 1991) je bio nemački grafički dizajner i tipograf. Aicher je bio suosnivač i predavao na uticajnoj školi dizajna u Ulmu. Poznat je po tome što je predvodio dizajnerski tim na Letnjim olimpijskim igrama 1972. u Minhenu, i po tome što je nadgledao kreiranje njegovog sistema piktograma koji se često koristi. Aicher je takođe razvio *Rotis* tip slova.

Ajher je rođen u Ulmu, u jugozapadnoj državi Baden-Virtemberg, 13. maja 1922. Ajher je bio drug iz razreda i prijatelj Venera Šola i preko njega je upoznao Vernerovu porodicu, uključujući njegovu braću i sestre Hansa i Sofi Šol (oboje bi pogubljeni 1943. zbog članstva u pokretu otpora *Bele ruže* u nacističkoj Nemačkoj). Kao i Šolovi, Ajher se snažno protivio nacističkom pokretu. Uhapšen je 1937. jer je odbio da se pridruži Hitlerjugendu, pa je zbog toga pao na prijemnom ispitu 1941. Potom je pozvan u nemačku vojsku da se bori u Drugom svetskom ratu. 1945. dezertirao je iz vojske i sakrio se u kući Šolovih u Vutahu.

1946. godine, nakon završetka rata, Ajher je počeo da studira vajarstvo na Akademiji lepih umetnosti u Minhenu. Godine 1947. otvorio je sopstveni studio u Ulmu.

1952. oženio se Inge Šol, starijom sestrom Venera, Hansa i Sofije.

Godine 1953., zajedno sa Inge Šol i Maksom Bilom, osnovao je Školu dizajna u Ulmu (Hochschule für Gestaltung Ulm), koja je postala jedan od vodećih nemačkih obrazovnih centara za dizajn od svog osnivanja do zatvaranja 1968. Nastavnici i studenti su uključivali takve značajne dizajneri kao što su Tomas Maldonado, Peter Seitz i Anthoni Froshaug.

Aicher je bio u velikoj meri uključen u korporativno brendiranje i smatra se jednim od pionira korporativnog dizajna. Između ostalih, bio je uticajan na korporativni identitet kompanije Braun, a dizajnirao je i logo nemačke avio-kompanije Lufthanza 1969. godine.

Godine 1966. organizatori Letnjih olimpijskih igara u Minhenu 1972. zamolili su Ajhera da postane glavni dizajner Olimpijskih igara. Od njega je zatraženo da napravi dizajn za Olimpijske igre koji je dopunio arhitekturu novoizgrađenog stadiona u Minhenu koji je dizajnirao Ginter Behniš. Ajher se konsultovao sa Masaruom Kacumijem, koji je dizajnirao prethodne Olimpijske igre u Tokiju 1964. godine.

Delimično zasnivajući svoj rad na ikonografiji za Igre 1964. godine, Ajher je kreirao set piktograma koji su trebalo da pruže vizuelnu interpretaciju sporta koji su predstavljali kako bi sportisti i posetioci olimpijskog sela i stadiona mogli da se snađu. Napravio je piktograme koristeći seriju mrežastih sistema i specifičnu paletu svetlih boja koju je izabrao za ove Igre. Ovi dizajni su direktno uticali na DOT piktograme, koje je 1974. razvilo Ministarstvo saobraćaja Sjedinjenih Država, koje je primenilo iste principe na standardne javne oznake kao što su one za toalete i telefone; piktogrami DOT su zauzvrat korišćeni širom sveta. Niz piktograma koje je napravio nije bio jednostavan zadatak; cilj svakog piktograma bio je da funkcioniše kao jasan znak aktivnosti koju je predstavljao, a da istovremeno zadrži svoje univerzalno razumevanje.

OTO STORČ

je rođen 1913. godine, a tokom 1930-ih započeo je karijeru u zaboravljenoj umetnosti preddigitalnog retuširanja fotografije. Tokom 1950-ih, Storč je išao na večernje časove i studirao dizajn kod Alekseja Brodoviča koji ga je ohrabrio da se zaposli u časopisu.

Uspeh se nije desio preko noći, a trebalo je sedam godina slobodnog rada pre nego što ga je časopis Storch Better Living u Njujorku angažovao za pomoćnika umetničkog direktora. McCall je objavio nekoliko naslova uključujući *Popularnu mehaniku*, *Plavu knjigu* i *Crvenu knjigu*, i sam McCall's Magazine. Storč se preselio u McCall's Magazine gde je primenio ono što je naučio od Brodoviča i njegovo iskustvo u dizajniranju reklamnih materijala, omota albuma, naslovnica knjiga i časopisa.

Storč je učinio da kombinovanje slika i teksta izgleda očigledno i bez napora, ali rezultati koje je postigao proizašli su iz godina iskustva i prakse.

Za „Učinite modu svežom kao boja“, Storčov tesno zbijeni tekst savršeno se uklapa u odeljak u kutiji za boje umetnika. Modeli u ovom širenju za McCall's Patterns takođe se uklapaju u kutiju. Storčova razigrana i neočekivana upotreba razmera dodaje još jednu dimenziju ovom dizajnu.

Storč je verovao da su u uređivačkom dizajnu jaka ideja, kopija, slike i tipografija sastavni. Mislim da isto važi i za veb dizajn, uprkos očiglednim razlikama u štampanju.

Storč je shvatio da tipografija može da uradi mnogo više od predstavljanja čitljivog sadržaja i da je imao veštinu za pretvaranje slova u grafičke objekte. U dizajnu štampe za knjige sa leva na desno, leva stranica se zove „verso“, a desna „recto“. Za McCall-ov odlomak iz knjige pod nazivom „Prvi koji je znao“, Storch je preslikao recto i verso stranice, a zatim postavio svoj tekst u krug koji odražava kružni telefonski brojčani.

REJMOND LUI

5. novembar 1893 – 14. jul 1986) je bio američki industrijski dizajner francuskog porekla koji je stekao slavu širom sveta za dizajn raznih proizvoda. Časopis Tajms ga je za to odlikovao na naslovnoj strani 31. oktobra 1949. godine.

Veći deo svoje profesionalne karijere proveo je u Sjedinjenim Državama, postajući naturalizovani građanin 1938. Među njegovim dizajnom bili su Shell, Ekkon, TVA i bivši BP logotipi, autobus Greihound Scenicruiser, automati za prodaju Coca-Cole i redizajn njihovih flaša, paklica Laki Strajk, frižideri Coldspot, Studebaker Avanti i Champion i Air Force. Angažovao ga je proizvođač opreme International Harvester da remontuje celu svoju liniju proizvoda, a njegov tim je takođe pomagao konkurentu Allis-Chalmersu. Uradio je brojne dizajne železnice, uključujući lokomotive Pensilvanije GG1, S-1 i T1, šemu boja i motiv orla za prve strujne linije Misuri Pacifičke železnice, i niz manje poznatih šema boja i dizajna enterijera automobila. Njegova karijera trajala je sedam decenija.

Štampa je o Luiju govorila kao o čoveku koji je oblikovao Ameriku, ocu racionalizacije i ocu industrijskog dizajna.

U prvim godinama Luija u Sjedinjenim Državama, živio je u Njujorku i našao posao kao dizajner izloga za robne kuće, uključujući Maci's, Vanamaker's i Saks, pored toga što je radio kao modni ilustrator za Vog i Harper's Bazar. Godine 1929. dobio je svoju prvu narudžbu industrijskog dizajna za savremeni izgled Geštetnerove mašine za umnožavanje. Usledile su dalje narudžbine, uključujući rad za Vestinghaus, kompaniju Hupp Motor (Stiling Hupmobile), i stilizovanje frižidera Coldspot za Sears-Roebuck. Upravo je ovaj proizvod uspostavio njegovu reputaciju industrijskog dizajnera. On je sredinom 1930-ih otvorio kancelariju u Londonu koja nastavlja da radi.

Ranih 1930-ih, Lui je uradio sveobuhvatan dizajn za Železnicu Pensilvanije u obezbeđivanju veoma modernog dizajna za vodeću električnu lokomotivu železnice, GG1. Motore će raditi tokom 1980-ih pod različitim šemama boja, od kojih će neke odražavati promene vlasništva. Dizajnirao je i druge putničke lokomotive za kompaniju, uključujući aerodinamični izgled za K4s Pacific #3768 za lokomotivu novo redizajniranu 1938 Broadvai Limited. Usledio je stilizovanje eksperimentalne lokomotive S1, kao i klase T1. Godine 1940. dizajnirao je pojednostavljenu verziju aerodinamičnog izgleda za još četiri K4. Godine 1942. dizajnirao je aerodinamičnu karoseriju za eksperimentalni dupleks motor K1 koji je bio njegov poslednji rad na racionalizaciji PRR-ove parne mašine.

Godine 1946., na zahtev Pensilvanske železnice, restilizovao je Boldvinove dizelaše sa prepoznatljivom „ajkulom“ koji podseća na T1. Dizajnirao je i eksperimentalni parnoturbinski motor V1 „Triplek“ za PRR koji nikada nije izgrađen. Iako nije dizajnirao čuvenu električnu

lokomotivu GG1, poboljšao je njen izgled sa zavarenom, a ne zakovanom konstrukcijom, i dodao je šemu boje u obliku pruge da bi istakao njene glatke konture.

Pored dizajna lokomotiva, Luievi studiji su izveli različite dizajne za Pensilvansku železnicu, uključujući stanice, enterijere putničkih automobila i reklamne materijale. Do 1949. Loevi je zapošljavao 143 dizajnera, arhitekata i crtača. Njegovi poslovni partneri bili su A. Baker Barnhart, Villiam Snaith i John Breen.

Lui je imao dugu i plodnu vezu sa američkim proizvođačem automobila Studebaker. Studebaker je prvo zadržao Lui and Associates i Helen Driden kao konsultante za dizajn 1936. a 1939. Lui je počeo da radi sa glavnim dizajnerom Virdžilom Eknerom. Njihovi dizajni su prvi put počeli da se pojavljuju sa Studebakerima kasnih 1930-ih. Loevi je takođe dizajnirao novi logo da zameni „točak koji se okreće“ koji je bio zaštitni znak Studebakera od 1912. godine.

Tokom Drugog svetskog rata, ograničenja američke vlade za interna odeljenja za dizajn u Fordu, General Motorsu i Chrisleru usporila su zvaničan rad na civilnim automobilima. Pošto je Luijeva firma bila nezavisna od četvrtog po veličini proizvođača automobila u Americi, takva ograničenja nisu primenjivana. Ovo je omogućilo Studebakeru da lansira prvi potpuno novi posleratni automobil 1947. godine, dve godine ispred „velike trojke“. Njegov tim je razvio napredni dizajn koji sadrži prednji branik u ravnini i čiste zadnje linije. Osoblje Luija, na čelu sa Eksnerom, takođe je kreiralo Starlajt karoseriju, koja je imala sistem zadnjeg stakla koji je obavijao zadnje sedišta za 180°.

Pored legendarnih Studebejkera iz 1950. i 1951. godine, tim je kreirao liniju Studebaker iz 1953., koju su istakli Starlajner i Starlajt kupe. (Javno pripisane Loeviu, one su zapravo delo Roberta Burka.

Starlight se konstantno rangira kao jedan od najbolje dizajniranih automobila 1950-ih na listama koje su od tada sastavili Collectible Automobile, Car and Driver i Motor Trend. Starlajner '53, danas prepoznat kao „jedan od najlepših automobila ikada napravljenih bio je radikalan po izgledu, radikalan na svoj način kao i Airflow iz 1934. godine. Međutim, bio je opterećen proizvodnim problemima.

Da bi brendirao novu liniju, Loevi je takođe ponovo usavršio Studebejkerov logo primenom elementa "Lenji S". Njegova poslednja porudžbina 1950-ih za Studebejker bila je transformacija kupea Starlight i Starliner u seriju Hawk za model 1956. godine.

U proleće 1961, novi predsednik Studebekera, Šervud Egbert, pozvao je Louija da dizajnira Avanti. Egbert ga je unajmio da pomogne u pokretanju Studebakerove linije putničkih automobila iz 1963. godine koja će uskoro biti objavljena kako bi privukao mlađe kupce.

Uprkos kratkom vremenu od 40 dana koji je dozvoljen za izradu gotovog dizajna i modela, Loevi je pristao da preuzme posao. On je regrutovao tim koji se sastojao od iskusnih dizajnera, uključujući bivše zaposlene u Loeviju, Džona Ebštajna; Boba Andrews; i Toma Keloga, mladi student sa Art Center College of Design u Pasadeni. Tim je radio u kući iznajmljenoj za tu svrhu u

Palm Springsu u Kaliforniji. (Loevi je takođe imao dom u Palm Springsu koji je sam dizajnirao. Svaki član tima je imao ulogu. Andrevs i Kellogg su se bavili skiciranjem, Ebstein je nadgledao projekat, a Lui je bio kreativni direktor i nudio savjete.

Raimond Lui je radio za NASA-u od 1967. do 1973. kao konsultant za dizajn svemirske stanice Skajlab, lansirane 1973. godine. Jedan od NASA-inih ciljeva prilikom njegovog angažovanja bio je da poboljša psihologiju, bezbednost i udobnost svemirskih letelica sa ljudskom posadom. Zbog dugotrajne zatvorenosti u ograničenom unutrašnjem prostoru u mikro-uslovima sa skoro nepostojećim varijabilnostima u okruženju, udobnost i dobrobit posade kroz korišćenje estetike imali su veliki značaj. Lui je predložio niz poboljšanja rasporeda, kao što je implementacija garderobe, u kojoj bi posada mogla da jede i radi zajedno, prozor garderobe, trpezarijski sto i dizajn boja, između ostalog. Ključna karakteristika dizajna Rejmonda Luija za pregrade za spavanje bilo je to što je tlocrt za svaki od tri bio različit kako bi se stvorio osećaj individualnog identiteta za svaki odeljak. Elementi prostorija za posadu uključivali su držače za spavanje, ormariće za odlaganje stvari, pregrade za privatnost, osvetljenje, svetlosnu pregradu, zavese za privatnost, ogledala, držače peškira i komunikacionu kutiju. Stol je dizajnirao Lui kako bi se izbeglo stvaranje hijerarhijskih pozicija za članove posade tokom dugih misija. Hrana se jela pomoću viljuški, noževa i kašika, koje su magneti držali na stolu. Tečnosti su se pile iz plastičnih kontejnera koji su se mogli cediti.

Kompanija International Harvester je bila proizvođač poljoprivrednih mašina, lakih i teških kamiona, građevinske opreme i uređaja. Godine 1935. angažovao je Luija da revidira liniju proizvoda, od logotipa kompanije do ergonomije operatera. Prva nova mašina koja odražava Loevijevu estetiku dizajna, traktor guseničar poznat kao International TD-18, lansiran je 1938. godine.

Za godinu 1958, Lui je bio angažovan da dizajnira novu liniju poljoprivrednih traktora Canadian Cockshutt Plov Compani u kvadratnom stilu koji je postao popularan. Modele Cockshutt 540, 550, 560 i 570 je dizajnirao Lui.

ТАПИО ВИРКАЛА

дизајнер (1915 - 1985)

Тапио Виркала је рођен у Хангоу, Финска, 2. јуна 1915. Похађао је школу у Хелсинкију. Страственост за уметност је наследио захваљујући оцу и мајци: Илмарију, архитекту гробља и Селми, резбарицу дрвета. Након шест година средње школе, уписао се у школу примењених уметности Тапио Виркала Таидетеоллинен Кескускоулу у Хелсинкију.

1933. се специјализовао за декоративну скулптуру. Колегиница Биргер Каипиаинен, грнчар, му је постала супруга 1945. године.

Опсег његових пројеката и продукције је огроман и креће се у различитим областима као што су дизајн стакленог и каменог посуђа, дизајн накита и намештаја за масовну производњу, као и индивидуалне скулптуре и други пројекти за различите медије.

После рата Виркала је радио у рекламној агенцији и учествовао на конкурсима за дизајн као што је компанија Ииттала, за коју је почео да ради 1946. Ова сарадња ће трајати наредних 30 година.

Међу креацијама за Италију можемо навести Мадонна са дјететом (1951), посуду Кантарелли, шољ. Јавуори Јаапала, и линију Ултима Тхуле (комплет чаша из кухиње), насталу 1968. на сајму у Монреалу и коришћен у авионима Финнаир Хелсинки-Њујорк.

Виркала је учествовао и побеђивао на неколико такмичења: 1947. Дизајнирао је неке новчанице које је издала Банка Финске, а биле су у употреби до осамдесетих година, као и марку за Олимпијске игре у Хелсинкију 1952. Познат је и лист шперплоче, који је креиран 1951. и коришћен за изложбу Десигн у Скандинавији 1954. и серију скулптура Паадарин ЈАА за коју је победио на Миланском тријеналу 1960. Виркала креира флашу Финландиа вотке (1970-2000).

За реализацију серије чаша Ултима Тхуле и за флашу Финланд Водка осмислио је посебан ефекат површине са изгледом „капања леда“ за који су утрошене хиљаде сати рада да се развије техника дувања стакла способног да произведе жељени резултат.

У Италији Виркала је упознао Ђо Понтија, Луиђи Балдесарија и Паоло Венинија; 1966-1972 сарађује са Венини Мурано стаклом и од 1957. за Розентал ствара линије Центури, Цомпоситион, Курве, Полигон, Таилле и Вариатион.

Виркалини радови су изложени у МоМА у Њујорку и Центру Жорж Помпиду у Паризу. Виркала умире у Хелсинкију 19. маја 1985.

Године 2003. створио је фондацију посвећену Тапио Виркала Рут Брик и његовој супрузи са циљем да одржава колекцију и промовише фински дизајн.

Tomas Maldonado



Tomas Maldonado (1922 – 2018) (25. april 1922. – 26. novembar 2018.) bio je argentinski slikar, dizajner i mislilac, koji se smatra jednim od glavnih teoretičara teorije dizajna legendarnog Ulmskog modela, filozofije dizajna razvijene tokom njegovog mandata (1954-1967). Bio je profesor dizajna životne sredine (Progettazione Ambientale) na Politehničkom univerzitetu u Milanu.

Između 1954. i 1967. predavao je na Ulmskoj školi dizajna (Hochschule für Gestaltung: HfG) u Nemačkoj i služio je kao rektor i prorektor. Vodeći doprinos „Ulmskom modelu“, Maldonado je orijentisao obrazovanje o dizajnu ka sistemskom razmišljanju kako bi se postigao balans između nauke i dizajna, i između teorije i prakse, uključujući metode planiranja, perceptivnu teoriju i semiotiku. Opis pristupa je njegov esej pod naslovom „Ulm, nauka i dizajn“.

Godine 1965. bio je predavač na londonskom Kraljevskom koledžu umetnosti. Sledeće godine je postao član Saveta za humanističke nauke na Princetonu.

Između 1967. i 1970. predavao je katedru „Klasa 1913.“ na Prinstonskoj školi za arhitekturu (SoA).

Godine 1971. angažovan je na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Bolonji. Između 1976. i 1984. radio je kao redovni profesor dizajna životne sredine (Progettazione Ambientale) na Fakultetu humanističkih nauka i filozofije Univerziteta u Bolonji.

Godine 2012. dobio je Konek specijalno priznanje za svoj doprinos u vizuelnim umetnostima Argentine.

VALTER DORVIN TIG, 1883-1960.

Volter Dorvin Tig (18. decembar 1883 — 5. decembar 1960) je bio američki industrijski dizajner, arhitekta, ilustrator, grafički dizajner, pisac i preduzetnik. Često nazivan „dekanom industrijskog dizajna“, Tig je bio pionir u uspostavljanju industrijskog dizajna kao profesije u SAD, zajedno sa Normanom Bel Gedesom, Rejmondom Louijem, Henrijem Drajfusom i Džozefom Sinelom.

Smatran klasičarom i tradicionalistom uprkos kasnijoj promeni ka modernim ukusima, Tig je prepoznat kao kritična figura u širenju modernizma iz sredine veka u Americi. Nadaleko je poznat po svojim izložbama tokom Svetskog sajma u Njujorku 1939-40, kao što je zgrada Ford, i svojim kultnim dizajnom proizvoda i pakovanja, od Eastman Kodakovog Bantam Special do Steinvai klavira sa čeličnim nogama.

Samoproглаšeni kasni početnik čije je profesionalno priznanje počelo kada je navršio 50 godina, Tig je nastojao da stvori nasledstvo od masovno proizvedenih predmeta, i često je citirao lepotu kao „vidljivu ispravnost“. Godine 1926. Teague je osnovao konsultantsku kuću za industrijski dizajn kasnije poznatu kao “Tig”.

Tig je bio jedno od šestoro dece rođene u porodici Decatur, Indijana. Godine 1840, Tigov deda se preselio iz Severne Karoline u Pendleton, Indijana, dom jedne od najvećih američkih zajednica kvekera. Tigov otac, irskih predaka, postao je metodistički sveštenik (a kasnije i stalni krojač) koji se sa svojom porodicom nastanio u Pendletonu. Uz malo novca, domaćinstvo Tig je bilo krcato knjigama.

Sa 16 godina, dok je još bio u školi u Pendletonu, Tig je radio kao majstor u lokalnim novinama, gde je ubrzo postao majstor za sve stvari i na kraju reporter.

Tig se oženio Seselijom Fehon 1908. Imali su troje dece: Voltera Dorvina mlađeg, Sesili Fehon i Rudolfa Luisa. Tig i Fehon su se razveli 1937.

Njegova druga supruga bila je Rut Mils sa kojom je koautor romana misterije ubistva “Ne možete ignorisati ubistvo”.

Knjige o arhitekturi u njegovoj srednjoškolskoj biblioteci uticale su na Tigovu želju da postane umetnik. Sa 19 godina, Tig je napustio Indijanu i otišao u Njujork. Studirao je slikarstvo od 1903. do 1907. u Ligi studenata umetnosti u Njujorku, gde je upoznao svoju prvu ženu, Seliju Fehon, kolegu umetnicu. Njegov rad na pisanju evoluirao je u ilustracije za kataloge za narudžbu poštom, za koje je crtao odevne predmete kao što su kravate i cipele. Odbijajući da se uključi u modnu industriju, Tig je usredsredio svoje kreativne napore na razrađene reklamne ilustracije, što je privuklo pažnju Voltera Vajtheda, izvršnog direktora oglašavanja kojeg je Tig upoznao na IMCA.

Vajthed je angažovao Tiga u reklamnoj agenciji Ben Hampton. Kada je Vajthed 1908. napustio Bena Hemptona odlaskom u veću agenciju Calkins & Holden, Tig je otišao sa njim.

Tokom Tigove četiri godine u Calkins & Holdenu, razvio je poseban umetnički stil koji je prepoznao Earnest Elmo Calkins kao pomirenje prošlosti umetnosti i današnje produkcije.

Do 1911, Teague je bio aktivan slobodni radnik u dekorativnom dizajnu i tipografiji. Takođe je delio kancelarije sa Brusom Rodžersom i Frederikom Gudijem, a bio je i suosnivač kompanije Pinson Printers. Tig je postao poznat po svojim karakterističnim okvirima za reklamnu umetnost, koji su mešali barokni i renesansni uticaj sa jednostavnošću idealnom za štamparske mašine velikog obima.

Godine 1912. Teague je napustio Calkins & Holden kako bi proširio svoj slobodni rad iz sopstvenog tipografskog studija. Kroz svoje doprinose grafičkom dizajnu u časopisima, Tigov prepoznatljiv stil je stekao široko priznanje u svom polju, posebno tokom ranih 1920-ih kada je dizajnirao okvire za čuvene reklame sa strelicama. „Tigove granice“ su postale generički termin za okvire oglasa određenog tipa, čak i one koje su kreirali drugi.

Do sredine 1920-ih, kako je potražnja za dizajnom granica oslabila, Tig se olako uključio u komercijalno pakovanje. Zaintrigiran Međunarodnom izložbom u Parizu i evropskim stilskim pokretima, Tig je otišao u Evropu 30. juna 1926. da istražuje evropski dizajn. Dok je bio u inostranstvu, upoznao se sa radom Bauhauusa tokom izložbe u Italiji, i postao je veoma inspirisan arhitektonskim kreacijama i spisima Le Korbizjea.

Velika depresija se nadvila u Americi i masovna proizvodnja, mašinski napravljeni objekti su se pojačali, velike kompanije su očajnički pokušavale da pronađu mere preživljavanja. Potaknut evropskim modernizmom, američkim dizajnerskim nasleđem i jasnim razumevanjem moderne tržišne dinamike, Tig je promovisao nove ideje o uticaju i značaju dizajna u američkoj kulturi, podstaknute, takođe, željom da se mašinski napravljeni objekti transformišu u kontekstualne. nasledstvo.

Neposredno pre nego što je Tig završio svoju 18-godišnju reklamnu karijeru, učestvovao je u nekoliko komisija za dizajn proizvoda, za koje je sve veći broj klijenata tražio savetovanje. Sa 43 godine, Tig je osnovao sopstvenu firmu posvećenu dizajnu proizvoda i paketa. Do 1927. godine, Tig je dodao „Industrijski dizajn“ na zaglavlje nakon što je dobio svog prvog velikog klijenta, Eastman Kodak.

Ričard Bah, kustos Metropoliten muzeja umetnosti, preporučio je Tiga Adolfu Stuberu, vrhunskom menadžeru kompanije Eastman Kodak iz Ročestera u Njujorku, kada je kompanija razmatrala pomoć umetnika da dizajnira kamere. Bez znanja o kamerama, Tig je predložio rad na licu mesta u saradnji sa Kodak inženjerima. Dizajniranje u skladu sa inženjerskim potrebama, insistirao je Tig, „na kraju dovodi do veće lepote i veće prodaje.“ U Teagueovom članku Forbsa, „Modernom dizajnu je potrebna moderna roba“, objavljenom 1. februara 1928, on savetuje: „Dizajn koji se dobija kao kranji rezultat oglada se kroz planove proizvođača sa svim odeljenjima preduzeća pre nego što dizajner ikada stavi olovku na tablu za crtanje.

1. januara 1928. Tig se upustio u dizajnerski poduhvat koji je kulminirao u opsežnom odnosu sa Kodakom—koji će trajati do njegove smrti. Dizajnirao je veliki broj poznatih Kodak kamera, uključujući Art Deco poklon kameru (1928), Babi Brownie (1934), Bantam Special (1936) (smatra se remek-delom Art Deco stila i jednim od najpopularnijih kamera ikada proizvedenih, i Brownie Hawkeye (1950). Redizajniranjem kućišta kamere tako da odgovara kameri, ova dva predmeta su predstavljala jedinstvo koje je teško razbiti tokom kupovine; tako se prodaja torbi povećala četiri puta 1934. godine.

Tigov dizajn kamera za Kodak proširio se na dizajn Kodakovih displeja, maloprodajnih prostora i eksponata. Do 1934. godine, kompanija je stvorila čitavo odeljenje za stilizovanje, u kome je Tigova uloga postala savetodavna.

U roku od dve godine od njegovog prvog poduhvata sa Eastman Kodak-om, Tigov obim industrijskog dizajna i broj klijenata su se umnožili. Dok je kultura dizajna održala prilično elitistički pristup tokom 1930-ih, Tig je težio strateškim odnosima sa velikim preduzećima koja su prodavala proizvode masama. Pored toga što je zadobio široku pažnju za takve dizajne kao što je Marmon V-16, prvi automobil koji je osmislio industrijski dizajner, koji su dizajnirali Tig i njegov sin, Volter Dorvin Tig, mlađi, i Steinvai Peace Piano, Tigovo delo je takođe uključivao 32 dizajna šablona za Steuben Glass, odeljenje Corning Glass Works-a, tri radija proizvedena od Spartona (modeli stolova 'Bluebird' i 'Sled' i konzola 'Nocturne'), i dizajn putničkih automobila i restorana za novi Jork, Nju Hejven i Hartfordska železnica.

Koncept „korporativnog identiteta“ proizašao je iz međudisciplinovanog rada komercijalnog dizajna i okruženja koje je dizajnirao čovek, prvi put prikazan kroz Tigov dizajn maloprodajnog prostora za Eastman Kodak. Uzdižući ovaj koncept u program korporativnog identiteta kompanije Tekaco, prvi u svojoj vrsti, Teague je stvorio ekspanzivan imidž brenda koji je uključivao dizajn kompletnog izgleda stanica za Tekaco servisne stanice, pumpe, znakove, konzerve i kamione. Više od 20.000 ovih stanica u stilu art-deko je izgrađeno širom sveta do 1960. godine.

ВЕРНЕР ПАНТОН (1926–1998)

је био утицајни дизајнер намештаја и ентеријера. Рођен на острву Фунен у Данској. Пантон је студирао архитектуру на Краљевској данској академији лепих уметности у Копенхагену. Након што је дипломирао 1951. године, служио је као шегрт пионирском функционалистичком дизајнеру Арнеу Јакобсену, помажући му у извођењу култне столице *Мрав*. Иако под утицајем Јакобсеновог органског стила, Пантон се у почетку етаблирао као авангардни дизајнер, стварајући намештај заснован на сложеним геометријским облицима, користећи јаке боје.

У годинама након оснивања сопствене фирме 1955. године, Пантон је изазвао велику контроверзу својим новим архитектонским концептима. Године 1958. шокирао је публику и критичаре радом представљеним у оквиру изложбе примењене уметности на сајму намештаја у Фредерициа, излажући намештај качећи га о плафон. Са својом Столицом Цоне и Столицом Хеарт, обе направљене од тапацираног савијеног лима, почео је да мења начин на који је столица била структурисана. Осим што немају уочљив наслон, столице такође нису имале ноге и биле су у облику цилиндара.

Пантон столица за слагање из 1960. године, прва која је произведена од једног комада обликоване пластике, донела је уметнику међународно признање. Први пут приказана у клубу Мобилиа, и добила АИД награду 1968. године, столица је дизајнирана да пружи меку, а не круту подршку. Првобитно произведена од стране Фрица Хансена, касније га је пустио у масовну производњу Херман Милер. Након успеха Пантон столице, Пантон је наставио са производњом разних популарних предмета, укључујући лампу за саксију и Пантовер, као и низ домаћих ентеријера, који су сви били дефинисани његовим карактеристичним геометријским облицима и светлим бојама. Преминуо је у Копенхагену у 72. години