Gestalten in keine Kunst

Autor(en): **Heller, Martin**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **45 (1988)**

Heft 1: **Kunst und Gestaltung = Art et design = Arte e "design"**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-168924

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Gestalten ist keine Kunst

von Martin Heller

Ich mag den Begriff der «Gestaltung» nicht allein deshalb, weil mir am Inhaltsfeld, das er bezeichnet, sehr viel liegt, und weil ich als Konservator und Ausstellungsleiter am Museum für Gestaltung Zürich gewissermassen darauf abonniert bin, ihn mit Inhalten auch tatsächlich füllen zu müssen. Ich mag diesen Begriff überdies, weil er zurzeit die einzigartige und keineswegs selbstverständliche Chance bietet, Probleme der Form- und Sinngebung in eine gemeinsame und erst noch gesellschaftlich relevante Perspektive zu rücken. Dazu allerdings sind bestimmte Voraussetzungen nötig. Über diese Voraussetzungen möchte ich sprechen, und darüber, weshalb jene Gestaltung, die ich meine, den Würgegriff herkömmlicher kunstwissenschaftlicher Methoden und Ambitionen sehr wohl entbehren kann. Dabei verzichte ich darauf, mit trennscharfen Definitionen zu operieren - solange grundsätzliche Fragen anstehen, kann es im Rahmen eines Tagungs-Statements nicht darum gehen, ringen zu wollen um den präzisen Gehalt von Etikettierungen wie «angewandte Kunst», «Kunstgewerbe», «Kunsthandwerk» oder gar «Design».

Der Stallgeruch solcher Phänomene im Windschatten der Kunst ist ohnehin - von modischen Parfümierungsvarianten einmal abgesehen - recht kompakt. Denn für die wirklich feinen Nasen kommt er seit jeher entweder zu aufdringlich daher, oder dann zu schal. Aber natürlich sind das nicht Geruchs-, sondern Geschmacksfragen; Fakten und Wertungen lassen sich nurmehr schwer entwirren. Ein offenbar unstillbarer Hang zur Schönheit scheint die Gestalterinnen und Gestalter daran zu hindern, die - so unlängst Hans Saner im Zusammenhang einer Betrachtung über Kunst und Kunsthandwerk - «verlässliche Dienlichkeit», die das veritable Handwerk auszeichne, als «alleiniges Richtmass» ihres Qualitätsverständnisses zu akzeptieren.[1] Schlimmer noch: In ihrem Bemühen um diese Schönheit wähnen sie sich fatalerweise zutiefst den Künstlern verbunden und verfehlen damit ihr Ziel erst recht - buchstäblich um Welten. Deshalb charakterisiert Saner die Dinge, die solches Bemühen produziert, als «entbehrlich und ohne Geheimnis». Was wiederum nichts anderes heissen kann, als dass der Erkenntniswert derartiger Missgestaltungen mehrheitlich nach Null strebt und dass sie demnach in jeder visuellen Gesamtbilanz allenfalls als Ballast zu Buche schlagen.

Es geht mir nicht darum, diese Bemerkungen eingehend zu diskutieren - zumal sie jene alles andere als nur «entbehrlichen» industriellen Massenprodukte ausklammern, denen die Designdiskussion im engeren Sinne gilt. Das besondere Spannungsfeld des Kunst-Hand-Werks, das Saner akzentuiert hat, kommt mir aber deshalb gelegen, weil ich meine Gedanken anhand einer genau dort konkretisierten Arbeitserfahrung entwickeln möchte.

Sie wissen vielleicht, dass ich zusammen mit Walter Keller und einer Reihe weiterer Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter dieses Jahr in unserem Museum die Ausstellung «Herzblut. Populäre Gestaltung aus der Schweiz»[2] realisiert habe (Abb. 1-5). In dieser Ausstellung geht es wesentlich um einen radikalisierten Gestaltungsbegriff - als Konsequenz einer Sehweise, die den scheinbar festgeschriebenen Antagonismus von unentbehrlicher, geheimnisbergender Kunst und letztlich überflüssiger, weitgehend sinnentleerter, aber nach höheren Weihen strebender Bastelei zu unterlaufen sucht. Dieser Antagonismus nämlich behindert jede wirkliche Analyse unserer ästhetischen Realität. Seine verhängnisvolle Prämisse besteht darin, Kunst und künstlerische Verfahren nicht als bloss eine - wenn auch unbestreitbar wichtige - unter zahlreichen ästhetischen Aktualisierungsformen wahrzunehmen, als nur einen unter zahlreichen Modi menschlicher Bildproduktion überhaupt. Stattdessen wird die Kunst zum Parameter schlechthin verabsolutiert. Das Resultat: eine Gestaltungsdiskussion mit doppelter Schlagseite - entweder geht

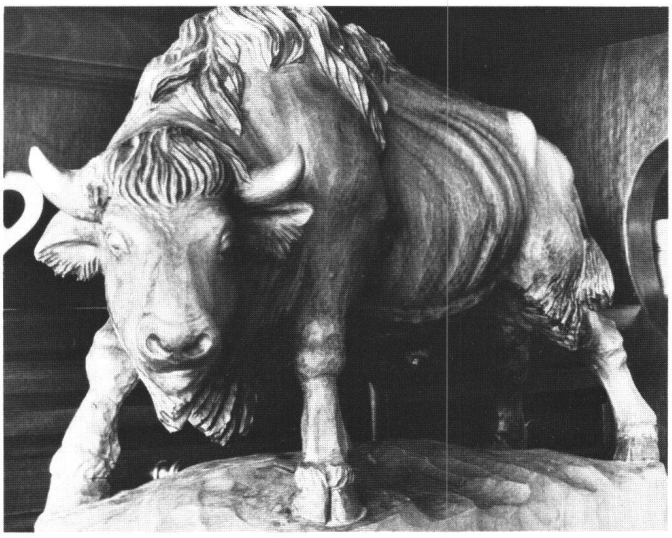

Abb. 1 Bison von *Hans Peter von Rotz,* Ausstellung «Herzblut. Populäre Gestaltung aus der Schweiz», Museum für Gestaltung Zürich, 1987.

Abb. 2 Tonfiguren von *Benjamin Müller.* Ausstellung «Herzblut. Populäre Gestaltung aus der Schweiz». Museum für Gestaltung Zürich, 1987.

ihr dort, wo sie mit etwelcher Mühe und Sprachschwierigkeiten von den Gestaltern selbst geführt wird, der Adel künstlerisch legitimierter und kunsthistorisch hinterfangener Weltsicht ab, oder aber sie schlingert, unter falschen Vorzeichen, als verkappte Kunstdiskussion an den entscheidenden Thematiken glatt vorbei.

Ein erhellendes Beispiel dafür liefert etwa die Art und Weise, wie einer der Paradefälle «angewandter» Kunst strapaziert wird: das Plakat. Einerseits gibt es da bei den Werbern selbst zählebige Restposten einer Mentalität, die das längst trivialisierte und primär marktgängig konzipierte Medium ästhetisch überhöhen möchte - den Wettbewerb der besten Schweizer Plakate etwa. Aber: Was ist denn ein «gutes» Plakat? Ein «gutes» Plakat ist ein wirksames Plakat. Und als wirksames Plakat entpuppt sich in Gottes Namen nun einmal jenes, das - formalästhetische Kriterien hin oder her - sein Produkt erfolgreich verkauft. Anderseits beschwören die Kunsthistoriker noch immer ebenso moralisierend wie unverdrossen den Mythos vom Künstlerplakat und seiner «Galerie der Strasse», als ob heutige Werbetechnik und -sprache an derart fossilen Leitwerten zu gesunden hätten. Plakate sind alles andere als gefallene Kunstwerke, die ein bedauernswerter Fehltritt auf der Strasse enden liess. Das Plakat hat als Zweckform analysiert und interpretiert zu werden. Vor aller individualästhetischen verlangt seine Entwurfssituation gerade auch im historischen Kontext nach funktionaler - und das heisst: ökonomischer bzw. sozialgeschichtlicher - Bestimmung. Denn das Plakat ist - gestehen Sie mir ein kurzes Selbstzitat zu - «aktiv und passiv zugleich. Seine Rolle war (...) immer auch die des Täters oder zumindest Mitläufers, selbst dort, wo es aus historischer Distanz als Zeuge auftritt. Solche Zeugen sind in besonderem Masse befangen; die Fragen, die an sie gerichtet werden, haben dies in Rechnung zu stellen. Zu rekonstruieren hätten sie so etwas wie jenen fiktiven Dialog, der sich zwischen dem Plakat und seinem Publikum entwikkelt haben mag.»[3] Dass Plakate dabei eine besondere, bei aller Komplexität bisweilen fast explosive visuelle Beweiskraft repräsentieren - nun: gerade das macht sie so spannend.

Versuchen wir, diese Überlegungen zu verallgemeinern. «Gestaltung» benennt nicht einfach eine Reihe real oder gar nur vermeintlich neuer Stoffgebiete, die sich mit Hilfe des zwar revisionsbedürftigen, aber grundsätzlich als tauglich erachteten kunsthistorischen Instrumentariums problemlos bewältigen liessen. In meinem Verständnis verlangt die Auseinandersetzung mit Gestaltungsproblemen und -leistungen vielmehr nach einer besonderen Haltung, einem besonderen Fokus auch: nach einem vielleicht der Situation des Ethnologen vergleichbaren, von fast schon unersättlicher Neugier gespeisten Interesse an grundsätzlich *allen*

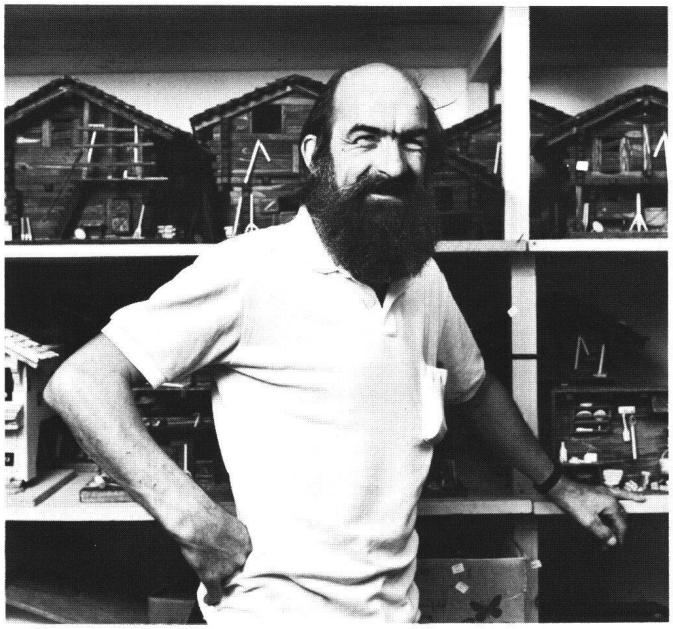

Abb. 3 Holzschnitzerei von *Hans Peter von Rotz.* Ausstellung «Herzblut. Populäre Gestaltung aus der Schweiz». Museum für Gestaltung Zürich, 1987.

Formen visuell intendierter Kultur. Zudem, und auch hier wäre die ethnologische Selbstreflexion eine durchaus denkbare Vergleichsgrösse: Dieses Interesse bedingt den permanenten Versuch, auch Wirkungen zu erforschen, nicht nur Objekte, nach Umfeld und Aufgabenstellung zu fragen, nicht nur nach Produkten, und bei alldem die eigene Person und Forschungsinstanz nicht als Subjekt unter Objekten, sondern als dynamische Grösse in einem interaktiven Prozess zu behandeln. Es versteht sich von selbst, dass ein solcher Ansatz auf lange Sicht neue Werkzeuge erfordert.

Um auf «Herzblut» zurückzukommen: Sie haben in den Unterlagen für diese Tagung den Ausschnitt aus einem Interview erhalten, das im Rahmen unserer Ausstellungsrecherchen entstanden ist. Erlauben Sie, dass ich Frau Rosmarie Buri aus Burgdorf in einigen Sätzen nochmals zitiere; sie hat im Museum für Gestaltung unter anderem mit Brandmalereien dekorierte Spanschachteln und abstrahierende Aquarellmalereien ausgestellt.

«Meine Erfüllung», so schreibt Frau Buri, «finde ich im Arbeiten. Hier im Haus ist es tagelang mäuschenstill: Ich sitze und schaffe und weiss nichts und höre nichts. Ich glaube eigentlich nicht, dass das, was ich mache, Kunst ist. Volkskunst vielleicht. Die abstrakten Bilder, die ich aus mir heraus entwickle, haben schon eher mit Kunst zu tun. Ich begann damit vor zwei Jahren, beim Tod meines Bruders. Nach der Beerdigung spürte ich eine solche Spannung in mir, dass es einfach heraus musste, dieses Bild über Leben und Tod und wie es nachher hell wird.

Die meisten Leute finden meine abstrakten Bilder Spinnerei. Aber das ist mir egal, es sind *meine* Bilder, sie sind aus mir herausgekommen, und manchmal sind es halt Tränen. Solche Bilder könnte ich nicht im Kurs machen, ich male sie allein im Atelier. Wenn Sie mich nun fragen, welches die wahren Bilder sind, die schönen Spanschachtelbilder der heilen Welt oder die abstrakten, dann wüsste ich keine Antwort. Wahrscheinlich sind die abstrakten die wahren, aber ohne die Spanschachtelbilder hätte ich sie nicht malen können. Die beiden Arten von Bildern haben nichts miteinander zu tun, das sind zwei Paar Schuhe. Manchmal dünkt mich, als steckten verschiedene Menschen in mir (Abb. 6).

Ich habe mich sehr verändert durch all die Kurse, die ich besucht und erteilt habe. Ich bin selbstsicherer, offener, gelöster geworden. Bei manchen Frauen hört mit fünfzig, wenn die Kinder ausgeflogen sind, das Leben auf. Bei mir hat ein zweites, neues Leben angefangen.»[4]

Warum rufe ich Ihnen gerade diese Sätze in Erinnerung? Um zu belegen, dass ein Projekt wie «Herzblut» nichts mit dem Reiz des Exotischen, der Randständigkeit der Art Brut oder jener Liebe zum Trivialen zu tun hat, mit welcher die Kunstwissenschaft in den späten sechziger und dann in den siebziger Jahren teils verschämt, teils schon fast überbordend kokettiert hat. Es kann kaum deutlich genug gesagt werden: wenn darin Alltagsdenken und Alltagsverhalten am Beispiel ästhetischer Amateurkultur zur Darstellung gelangen, so auch das im Sinne eines exemplarischen Zugriffs. Der Anspruch, Gestaltung im Grunde anthropologisch zu

Abb. 4 Holzschnitzerei von *Hans Peter von Rotz.* Ausstellung «Herzblut. Populäre Gestaltung aus der Schweiz». Museum für Gestaltung Zürich, 1987.

begreifen, als sinnfällige Ausformung eines Bilderhaushalts, der seinerseits wesentlich von kulturellen Entwicklungen mitbestimmt wird, ist keineswegs an die Bearbeitung des Alltags gebunden. Im Gegenteil: Er hätte sich beispielsweise genauso in jeder nur einigermassen kritischen Auseinandersetzung mit Gegenwartskunst zu realisieren – ein frommer Wunsch angesichts der allenthalben grassierenden Jubelfeiern für das einzelne, von keinem ausserkünstlerischen Kontext verunreinigte, nur dem Geheimnis und vielleicht noch dem Kunstmarkt verpflichtete Werk. In diesem Sinne haben wir in «Herzblut» versucht, die Bilder *hinter* den Bildern freizulegen und sie zu verstehen, eine über private Lebenszeit realisierte Gestaltung in ihren individuellen wie gesellschaftlichen Verästelungen zu fassen. Wir haben nach scheinbar Selbstverständlichem zurückgefragt, in zwangsläufiger Verklammerung von etischen und emischen Verständnismodellen, zurückgefragt bis zu jenem Punkt, wo die Bilder im Kopf entstehen – lange vor ihrer Einweisung in Kategorien wie «Hobby» oder «Kunst», die unserer Erfahrungswelt ja schon längst nicht mehr gerecht werden.

Gestaltung also «als eine Aktion *der* Gesellschaft», wie Julius Posener vor knapp zehn Jahren geschrieben hat, und nicht als «eine *für* die Gesellschaft unternommene Aktion». Wie sehr er damit ein Ideal formuliert, macht Posener jedoch umgehend deutlich: «Diese Art der Gestaltung steckt, um es gelinde zu sagen, in den Kinderschuhen, wenn sie überhaupt schon in irgendwelchen Schuhen steckt...»[5]

Geht es also, wenn wir Gestaltung als gesellschaftliche Bewegung verstehen und für die theoretische Auseinander-

setzung entsprechende Überlegungen fordern, einzig darum, einem Ideal in die Schuhe zu helfen? Anderseits: Gerade «Herzblut», gerade das dort versammelte Design der Laien, gerade die Äusserungen von Amateuren wie Frau Buri erweitern den gewohnten Horizont unserer Anschauung. Möglicherweise haben sich in unserer Gesellschaft gestalterische Aktionsformen entwickelt, die erst einmal als solche erkannt werden müssen. So wie die von uns zusammengetragenen biographischen Zeugnisse unter anderem belegen, wie sehr die liebgewordene Vorstellung einer naiv-intakten, munter vor sich hinwerkelnden Amateur-Mentalität überholt ist, wären wohl auch andere Momente gestalterischer Praxis neu zu untersuchen – im Hinblick auf sich zurzeit entwickelnde Formen von Öffentlichkeit etwa, oder auf ästhetisch vergegenwärtigte Widerstandsmomente ausserhalb jener plakativen Gesellschaftsutopien, deren Nachweis dogmatische, von Polit-Animation beseelte Ideologen gerade für die Hobbykultur immer wieder einfordern.

Ich würde behaupten, dass die kulturelle Gegenwart, wie sie sich einem umfassenden Interesse an «Gestaltung» darbietet, den uns zur Verfügung stehenden Begriffen längst entschlüpft ist. Wir haben keine andere Wahl, als das zur Kenntnis zu nehmen und daraus die entsprechenden Folgerungen zu ziehen. Wenn Walter Keller und ich im Katalog «Herzblut» von der heiklen Suche «nach jener programmatisch unsicheren Position» reden, «welche die Liebe zum Populären ebenso einschliesst wie Schutzmechanismen angesichts seiner ‚strotzenden Existenzsicherheit'»[6], so ist das, nochmals, über die Beschäftigung mit Populärkultur hinaus zu verlängern. Solche programmatische Unsicherheit weiss natürlich um die besondere Mechanik von Gestaltungsnormen. «Je weiter die Ansprüche reichen», schreibt Posener im bereits erwähnten Aufsatz, «welche die ästhetische Bewegung für sich geltend macht, um so enger wird der Kreis ihrer Gültigkeit.»[7] Aus diesem Grund gibt es auch keine visuelle Gesamtbilanz, sondern bloss Teilrechnungen, in denen Grössen wie «Schönheit», «Dienlichkeit», «Entbehrlichkeit» oder «Notwendigkeit» je unterschiedlich gewichtet werden müssen. Das hat nichts mit besinnungslosem Relativismus zu tun, mit Resignation vor den Beliebigkeitszirkeln. Ich möchte das vielmehr als Plädoyer verstanden haben für die Suche nach einer Angemessenheit jener Kriterien, die «Gestaltung» zu einem Begriffsinstrument formen helfen, mit dem sich in verschiedenen Gesellschaftsfeldern auch tatsächlich arbeiten lässt. Und wer immer versucht hat, mit unvoreingenommenem Blick solche Kriterien festzulegen und zu strukturieren, kennt die Erfahrung, dass sich mit der zu beobachtenden Angleichung der Formenwelt von, sagen wir einmal pauschal, «Kunst» und «Design» auch deren Begründungsmuster ineinander- und übereinanderschieben. Kaum eine Bestimmungsgrösse, die nicht wandernd mutiert, kaum eine Argumentation, die nicht von allen Seiten in Anspruch genommen würde: jedes Beharren auf Exklusivität macht sich hier von vornherein lächerlich.

Lassen Sie mich deshalb mit einem besonderen Textfragment schliessen. Im Rahmen von «Herzblut» hat uns eine Frau, die in ihrer Freizeit malt, so etwas wie ein persönliches Bekenntnis eingeschickt. Es geht mir dabei wiederum nicht um dessen Bedeutung als Dokument individueller Gestaltungserfahrung. Es geht mir um dessen Typik: klarer

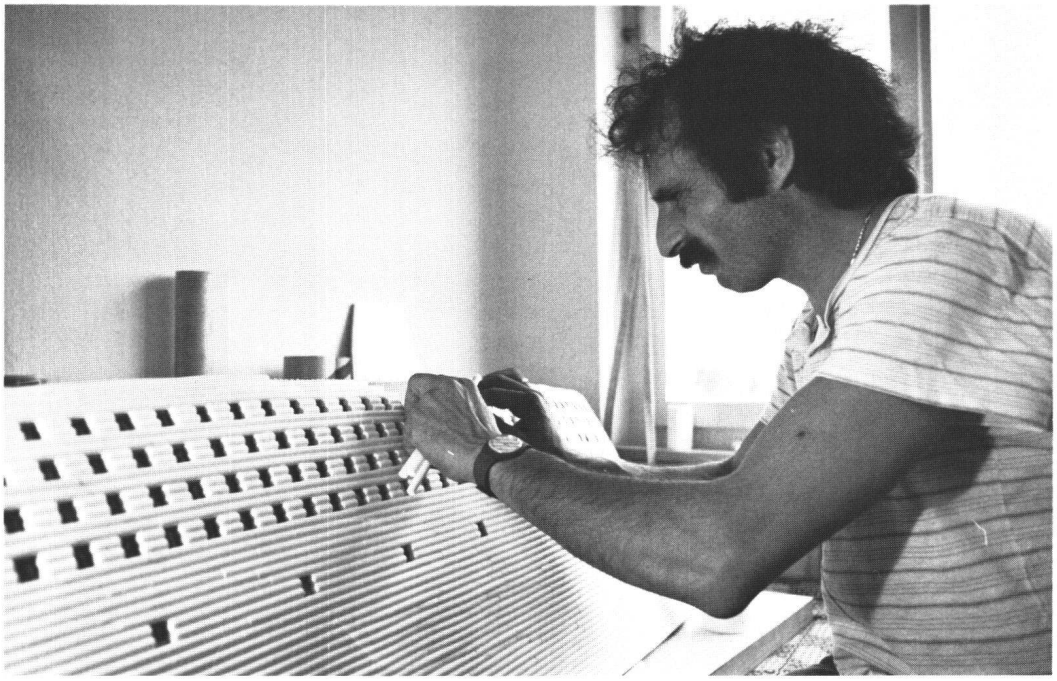

Abb. 5 Objekte aus Zigarettenfiltern von *Antonio di Secli.* Ausstellung «Herzblut. Populäre Gestaltung aus der Schweiz». Museum für Gestaltung Zürich, 1987.

Abb. 6 Spanschachteln von *Rosmarie Buri.* Ausstellung «Herzblut. Populäre Gestaltung aus der Schweiz». Museum für Gestaltung Zürich, 1987.

und zugleich in seiner besonderen Form von Gewöhnlichkeit bezeichnender lassen sich jene Unschuld und Gewissheit, die wir *alle* und die wir *gründlich* verloren haben, sowie jener Hochmut, den wir alle verloren haben *sollten,* kaum evozieren.

Unter dem Titel «Etre vrai», «Wahr sein», schrieb diese Frau, über die mir ausser der Tatsache, dass sie eine Amateurgestalterin ist, nichts bekannt ist: «Die Wahrheit ist persönlich, vielgestaltig, und es ist gut, seine eigene zu kennen, danach zu leben, ihr treu zu sein und sie zu schätzen, um damit seinen wahren Platz zu finden, glücklich zu leben und seiner Persönlichkeit zu vertrauen. (...) Das einzige, was zählt, ist wahr zu sein ... Wenn aber unser Herz seine Einfachheit verliert, ist unser Wesen nicht mehr im Licht. (...) Die Einfachheit ist das Schwerste. Einfachheit heisst, in einer angemessenen und vollkommenen Beziehung sein, heisst bereit sein, sich in der Schule der Wahrheit zu formen, heisst, das Abenteuer des ganzen Himmels anzunehmen. (...) Das einzige, was zählt, ist WAHR ZU SEIN.»[8]

ANMERKUNGEN

1 HANS SANER, *Handwerk und Kunstwerk,* in: Schweiz Suisse Svizzera 11/1987, S. 2–4. Zitate: S. 2, 4.

2 Vgl. Ausstellungskatalog *Herzblut. Populäre Gestaltung aus der Schweiz,* Museum für Gestaltung Zürich 1987, sowie *Der Alltag. Die Sensationen des Gewöhnlichen* 3/1987.

3 MARTIN HELLER, *Gebrauchskunst des Herzens,* in: Ausstellungskatalog «Die Axt hat geblüht...». Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1987, S. 286–290. Zitat: S. 286.

4 ROSMARIE BURI, *«Ich sitze und schaffe und weiss nichts und höre nichts»,* in: Berner Zeitung, 5.9.87.

5 JULIUS POSENER, *Wann und seit wann hat man gestaltet?,* in: BERND MEURER/HARTMUT VINÇON (Hrsg.), Kritik der Alltagskultur, Berlin 1979, S. 29–45. Zitat: S. 45.

6 MARTIN HELLER/WALTER KELLER, *Herzblut fliesst überall,* in: Ausstellungskatalog Herzblut, wie Anm. 2, S. 42–43. Zitat: S. 36.

7 Wie Anm. 5, Zitat: S. 42.

8 Wie Anm. 6, Zitat: S. 42.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Alle Aufnahmen vom Autor.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Begriff der «Gestaltung» bietet die zurzeit einzigartige Chance, Probleme der Form- und Sinngebung in eine gemeinsame und erst noch gesellschaftlich relevante Perspektive zu rücken. Die so angesprochene Gestaltung kann den Würgegriff herkömmlicher kunstwissenschaftlicher Methoden und Ambitionen sehr wohl entbehren. Als Beispiel hierzu darf die im Museum für Gestaltung realisierte Ausstellung «Herzblut. Populäre Gestaltung aus der Schweiz» gelten, in der Alltagsdenken und Alltagsverhalten in ästhetischer Amateurkultur zur Darstellung kamen. Gestaltung also als Aktion *der* und nicht *für* die Gesellschaft.

RÉSUMÉ

La notion de «design» offre actuellement l'occasion de considérer les problèmes posés par la création de formes et l'interprétation dans une perspective commune et en même temps importante du point de vue social. Cette force créatrice peut très bien se passer de la contrainte exercée par les méthodes et les ambitions traditionnelles des historiens de l'art. Citons en exemple l'exposition «Herzblut. Populäre Gestaltung aus der Schweiz» réalisée par le Musée d'arts appliqués (à Zurich) qui avait pour thème la manifestation de la pensée et du comportement journaliers dans la culture esthétique d'amateur. Il s'agit donc de la force créatrice en tant qu'action *de* la société et non pas *pour* la société.

RIASSUNTO

Il termine «creazione artistica» (Gestalten) ci offre ora un'occasione unica d'accostare problemi di raffigurazione ed interpretazione in una prospettiva comune a tutti questi problemi ed oltre a ciò socialmente rilevante. La «creazione» a cui si allude può fare a meno di lasciarsi dominare dai metodi e dalle ambizioni della scienza dell'arte. Come esempio può essere ritenuta l'esposizione «Herzblut. Populäre Gestaltung aus der Schweiz» («Sangue del cuore. Creazione popolare dalla Svizzera») nel «Museum für Gestaltung» (già Museo d'arte applicata) a Zurigo, nella quale riflessione ed atteggiamenti della vita quotidiana furono mostrati ad un livello culturale dilettantistico. Cioè «creazione» come azione *della* e non *per* la società umana.

SUMMARY

The concept of "design" offers a unique chance to present the problems of form and meaning in a mutual and socially relevant perspective. Design can do very well without the stranglehold of traditional art methods and ambitions, as illustrated by the exhibition "Herzblut. Populäre Gestaltung aus der Schweiz" (Heart's Blood. Popular Design in Switzerland), recently on view at the Museum of Design in Zurich. The exhibition presented the aesthetics of amateur culture as a vehicle of ordinary thought and behaviour: in other words, design an activity *of* rather than *for* society.