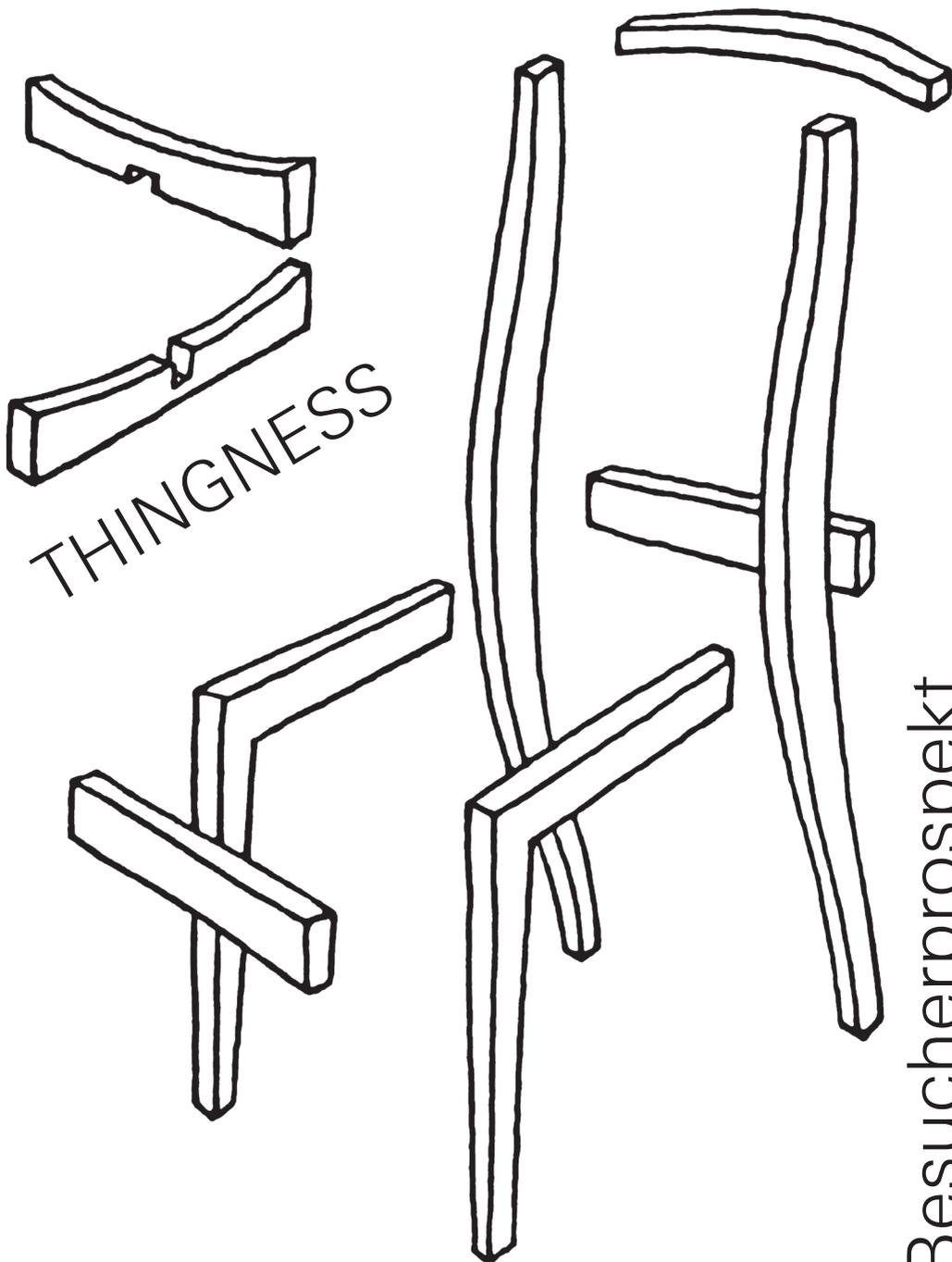


# Jasper Morrison



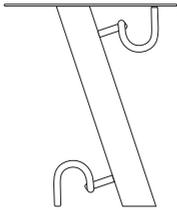
# Die 80er-Jahre

## Die Unwichtigkeit der Form

Der Designer wird häufig als Formgeber für die Industrie wahrgenommen, der durch sein technisches Fachwissen Produktion ermöglicht. Wie so oft ist es aber nicht ganz so einfach, es gibt hier keine feststehende Antwort auf eine konkrete Frage, vielmehr finden sich Lösungen auf unerwarteten Wegen. Gelegentlich entsteht eine Form durch mühsame Analyse oder, was erfüllender ist, durch Intuition und Glück. Es ist jedoch ein Fehler, die Suche nach einer geeigneten Form auf diese beiden unzuverlässigen Quellen zu reduzieren.

Tatsächlich macht die körperliche Erscheinung eines Objekts für die meisten Menschen einen Grossteil seiner Präsenz aus, allerdings wird ihr möglicherweise zu viel Bedeutung zugemessen. Wenn die Form uns weniger bedeutend vorkäme, würden wir vielleicht ein Gespür für die anderen Qualitäten eines Objekts entwickeln. Gestaltung, die andere Aspekte eines Objekts in den Vordergrund stellt, könnte ein Schritt in die richtige Richtung sein.

Wenn Design bedeuten soll, mehr von einem Objekt zu bekommen, ist klar, dass ein Ansatz, der nur auf überflüssige Neuheit von Form setzt, nicht genügen kann. Den Aspekt «Form» ganz zu vermeiden, würde der Wahrheit schon etwas näher kommen. Die formelle Erscheinung eines Objekts muss nicht unbedingt das Ergebnis stundenlanger Überlegung oder unzähliger Zeichnungen sein. Sie könnte auch die visuelle Konsequenz einer Idee sein, eines Prozesses, eines Materials, einer Funktion oder eines Gefühls. Oder sie könnte auch als geliehene Form oder gestohlenes Objekt erscheinen. Moralische Einwände kann es nicht geben, solange das Ergebnis etwas noch nie Dagewesenes hervorbringt. Tatsächlich ist es doch so, dass die Entwendung alltäglicher Dinge zwei Zwecke erfüllt: zum einen die wirtschaftliche Bereitstellung eines neuen Objekts und zum anderen ein Aufmerksammachen auf die ausserordentliche Schönheit selbstverständlicher oder alltäglicher Dinge. Es ist also ungenügend, den Designer als Formgeber zu bezeichnen – er kann dies zwar sein, aber nicht nur, und je weniger er sich um das «Schaffen» von Form kümmert, desto besser für uns alle!



Jasper Morrison  
Handle Bar Table  
1984



Cappellini  
Plywood Bin  
1990

Collection Vitra Design Museum



Architecture Design & Technology Press  
Design, Projects and Drawings  
1989

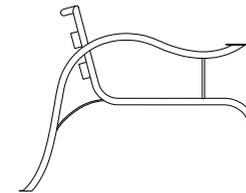


Cappellini  
Red Carpet  
1989

Collection Vitra Design Museum



Lars Müller Publishers  
A World Without Words  
1988

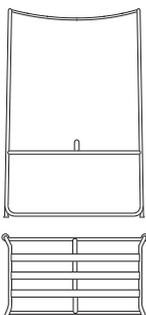


Cappellini  
Thinking Man's Chair  
1986

Collection Vitra Design Museum



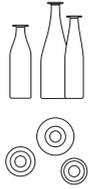
BD  
Exhibition Post Cards  
1989



SCP  
Slatted Stool  
1983

### Stuhl des denkenden Mannes, Cappellini 1986

Nachdem ich vor einem Geschäft einen antiken Stuhl ohne Sitzfläche gesehen hatte, beschäftigte mich für eine lange Zeit die Idee, einen Stuhl nur aus Bauelementen zu konstruieren. Viele Entwürfe später war ich bei einer Annäherung an die endgültige Gestalt angekommen, welche auch zwei kleine Tische an den Enden der Armlehnen sowie eine exotisch anmutende Metallkonstruktion beinhaltetete. «Stuhl des trinkenden Mannes» sollte der Name lauten. Auf dem Rückweg von einem Tabakladen, wo ich ein Päckchen Pfeifenputzer gekauft hatte, um daraus ein Modell des Stuhls zu bauen, fiel mir der Slogan «Rauchgenuss des denkenden Mannes» auf dem Päckchen auf, den ich sogleich abwandelte, um zu meinem nun deutlich kultivierter klingenden Titel zu kommen. Als ich später den Prototyp vor mir hatte, der zu einer Show nach Japan sollte, fügte ich die Masse als eine Art Dekorationersatz hinzu. In Zeev Arams Ausstellungsraum in London wurde der Stuhl ausgestellt und verkauft. Giulio Cappellini sah ihn dort und kontaktierte mich, weil er ihn produzieren wollte. So fing meine Zusammenarbeit mit Cappellini an. Er und Sheridan Coakley in London waren die ersten Hersteller, die Interesse an meiner Arbeit zeigten.



Cappellini  
3 Green Bottles  
1988

### Drei grüne Flaschen, Cappellini, 1988

Ursprünglich hatte ich vorgehabt, drei mundgeblasene Flaschen zu gestalten, aber da es zu der Zeit keine Glasbläser in Berlin gab, war die einzige Möglichkeit für mich, normale Weinflaschen zu nehmen und sie abändern zu lassen, was letztendlich viel interessanter war: Es schien mir zu sagen «Schau, wie schön eine ganz normale Flasche ist – viel besser als Dinge, die «designed» sind».

### Türklinke 1144, FSB, 1990

Die Türklinke stellte einen grossen Schritt für mich dar, zum einen weil sie in Serie gefertigt werden sollte, zum anderen weil ich durch sie eine neue Arbeitsweise entdeckte. In jeder Hinsicht eine wichtige Entwicklung. Ich war überzeugt, dass die Aufgabe des Designers nicht darin bestand, Form zu erfinden, sondern darin, sie am richtigen Ort, zur richtigen Zeit und aus den richtigen Gründen einzusetzen. Im Katalog einer Firma im Londoner East End namens W. H. Clark Ltd., die mit Ersatzteilen für Nutzfahrzeuge handelte, fand ich eines Tages die Anleitung für eine Türklinke in einer Form, die als Kutschenklinke beschrieben wurde. Ich verfolgte diese Entdeckung weiter, indem ich die Form einer Glühbirne für den Türgriff und eine Flügelmutter für das Türschloss verwendete. Dieser Versuch, nichts zu erfinden und trotzdem offen für äussere Einflüsse zu sein, entsprach der Idee, Objekte an neue Verwendungszwecke anzupassen, jedoch auf raffiniertere Weise. Gewissermassen schien es effizienter, Form zu recyceln als sie neu zu erfinden.



Cappellini  
Universal System Catalogue  
1990



FSB  
Doorhandle Series  
1990



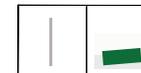
Cappellini  
Universal System Catalogue (open)  
1990



Cappellini  
Exhibition Catalogue  
1989

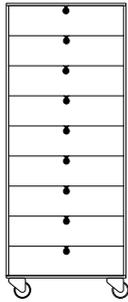


Vitra  
Christmas Card  
1988



Cappellini  
Jasper Morrison (open)  
1989

# Die 90er-Jahre



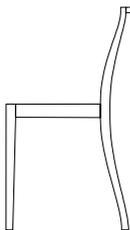
Cappellini  
Universal System  
1990



FSB  
Catalogue  
1990

## Sperrholzstuhl, Vitra, 1988

Der Hauptgrund für das Aussehen des Sperrholzstuhls ist, dass ich ihn selbst bauen musste und nur eine elektrische Stichsäge sowie einige «Schiffsbögen» zur Verfügung hatte. Daraus entstand das Projekt, Formen aus einer Sperrholzplatte auszuschnitten und zu etwas Dreidimensionalem wieder zusammenzufügen. Indem ich eine dünne Sperrholzplatte als Sitzfläche benutzte und geschwungene Querstangen darunter anbrachte, erzielte ich einen Federungseffekt, der manch andere Unbequemlichkeit des Stuhls auszugleichen vermochte. Danach baute ich noch ein Modell mit ausgefüllter Rückenlehne, das zwar bequemer, dafür aber weniger spannend war.



Vitra  
Plywood Chair  
1988  
  
Collection Vitra Design Museum



Domus  
Article 1985–1988  
1988

## Unbefleckte Empfängnis: urheberlose Objekte, 1990

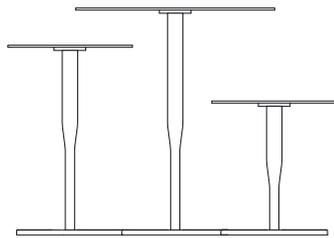
Anonymes Design gibt es, seit es überhaupt Objekte gibt. Es ist noch nicht allzu lange üblich, Alltagsgegenstände mit ihren Schöpfern zu identifizieren. Wie sieht also die Entwicklungsgeschichte dieser bescheidenen Weggefährten aus? Anonyme Kunstwerke aus der fernerer Vergangenheit waren deshalb anonym, weil es zu dieser Zeit nicht üblich war, Gebrauchsgegenständen einem Entwerfenden zuzuschreiben. Ein Radmacher mag in der Gegend bekannt gewesen sein für seine besonders gute Arbeit, das Rad selbst hingegen war eben einfach nur ein gutes Rad. Handwerker waren für gewöhnlich nicht hoch angesehen, es sei denn, die von ihnen hergestellten Gegenstände waren von hohem Wert oder sehr rar (Benvenuto Cellini). Dinge herzustellen war eine Arbeit wie jede andere und stellte eine Dienstleistung für eine zwar dankbare, aber ansonsten uninteressierte Öffentlichkeit dar. Gegensätzliche Beispiele gibt es nur in (für gewöhnlich indigenen) Gesellschaften, in denen Zusammenarbeit und gegenseitige Hilfe sehr wichtig sind. Dort, wo eine kreative oder auch rein praktische Handlung, die zum Vorteil der Gemeinschaft und ohne den Gedanken an finanzielle Vorteile vollbracht wird, allgemein geschätzt und anerkannt wird.

Anonym hergestellte Gegenstände der nicht ganz so fernen Vergangenheit erfreuten sich eines höheren Ansehens. Mit dem Beginn der industriellen Revolution übertrug sich die Urheberschaft solcher Produkte meist auf den inspirierten Werksingenieur oder den passionierten Industriellen. Diese Gegenstände waren auf eine neue Art anonym, nicht weil sich niemand dafür interessierte, sondern weil sie nicht mehr handgemacht oder in irgendeiner Form einzigartig waren. Mit der Möglichkeit der Vervielfältigung verloren diese neuartigen Objekte schnell jegliches nostalgische Verbundenheitsgefühl zu ihren Vorgängern und gewannen somit eine mysteriöse Kraft: die Möglichkeit der identischen Reproduktion. Mit dieser Möglichkeit trat das Objekt in eine eigene Welt ein, befreit von menschlichen Unvollkommenheiten und Fehlern, und entwickelte eine «Objektheit», die beinahe so ausgeprägt war wie eine Persönlichkeit. Indem wir die Objektheit einer Sache bestimmen (herausfinden, wie ein Gegenstand auf uns wirkt und wie nützlich er für uns ist), können wir entscheiden, ob wir die Sache mögen oder nicht. Das Wesen von Objekten unbestimmter Herkunft wird häufig als anziehender empfunden als das von Designobjekten, bei denen das Ego des Erfinders manchmal so stark wahrnehmbar ist, dass der eigentliche Nutzen des Gegenstandes in den Hintergrund tritt und das Objekt oft gar nicht mehr in eine alltägliche Umgebung passt.

In jüngster Vergangenheit trifft man immer seltener auf Objekte unbekannter Herkunft, vielleicht befinden sie sich aber auch nur in einem Entwicklungsprozess. Selbst

einfache Haushaltsgeräte, früher typischerweise fast immer anonym, gibt es heute nur noch mit Namen. Marketingchefs verlangen Produktindividualität und Alleinstellungsmerkmal, häufig auf Kosten des Designs. Weniger glamouröse (praktischere) Produktgruppen sind sich selbst treu geblieben und vermarkten sich auch heute nicht als etwas Besonderes. Anonymität findet man inzwischen eher in den gehobeneren technischen Produktgruppen: Sportausrüstung, Elektrogeräte, Fahrzeuge. Hier wiegt das Firmenego mehr als das persönliche Ego, und der Markenname ist das Wichtigste.

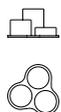
Wir Designer sind zugegebenermassen alle auf unsere eigene Sache bezogen, was nur natürlich ist. Vielleicht könnten wir aber auch ein bisschen von dem Geheimnisvollen und Natürlichen übernehmen, das anonymen Gegenständen ohne schöpferisches Ego so oft anhaftet, und was unseren bewusst geplanten Objekten häufig fehlt. Der Wert eines anonymen Gegenstandes ist die Tatsache, dass er uns Designer daran erinnert, dass im wahren Leben ein Gegenstand, um bestehen zu können, auf seine langfristige Nützlichkeit angewiesen ist.



Alias  
Atlas System  
1992  
Donation Alias



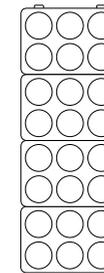
JM  
Invitation Gartner International  
1993



Magis  
1,2,3...  
1996  
Donation Magis



Magis  
A,B,C...  
1996  
Donation Magis



Magis  
Bottle  
1994  
Donation Magis



Magis  
XX  
1996  
Donation Magis



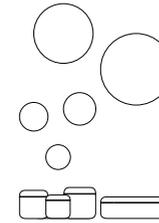
Magis  
Box  
1995  
Donation Magis

### Cappellinis Haus, 1992

Selbst in der Zeit nach «Memphis» neigten ausstellende Firmen auf der Mailänder Möbelmesse noch dazu, ihre Produkte so auszustellen, als wären sie Skulpturen. In einem Gespräch mit Giulio Cappellini hatten wir die Idee, eine Wohnung in einer alten Fabrik, der Fabrica del Vapore, zu bauen. Wir wollten sie «Cappellinis Haus» nennen und dort alle Produkte in einer passenden Umgebung präsentieren.



Alessi  
Op-La  
1998  
Donation Alessi



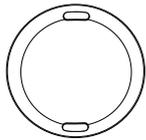
Alessi  
Tin Family  
1998  
Donation Alessi



Ritzenhoff Crystal  
Milk Glass  
1992



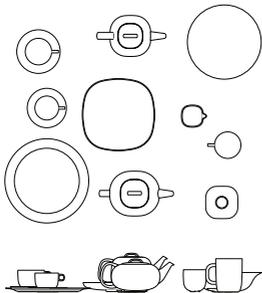
Alessi  
Pepe le Moko  
1998  
Donation Alessi



Alessi  
Op  
1998  
Donation Alessi

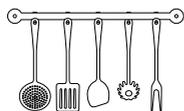


Alessi/Ormiale  
Socrates Corkscrew, 1998  
Ormiale bottle, 2011

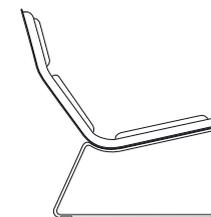


Rosenthal  
Moon Tableware  
1997

Socrates, Alessi, 1998  
Ich besitze einen ähnlichen Korkenzieher seit zwanzig Jahren. Es ist ein eher alter Typ, aber sehr gut, und er schien mehr oder weniger vom Markt verschwunden zu sein. Durch den Scherenmechanismus lässt sich der Korken viel leichter herausziehen, und da es so viele schlechte Korkenzieher auf der Welt gibt, beschloss ich, diesen wieder einzuführen.



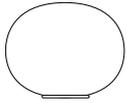
Alessi  
Utensil Family  
2000  
Donation Alessi



Cappellini  
Low Pad Chair  
1999

## HiFi, Sony, 1998

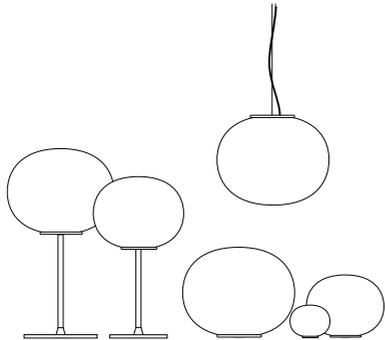
Ziel dieses mit John Tree für Sony Europe erarbeiteten Projekts war, eine Produktfamilie der Spitzenklasse vom Fernseher bis zur HiFi-Anlage zu entwickeln. Wir entwarfen ein System, bei dem die HiFi-Anlage vertikal auf einen Aluminiumsockel gestellt oder alternativ auf herkömmliche Art flach aufgelegt werden kann. Der Seitenschlitz für Mini Discs in Richtung des CD-Fachs schien eine gute Möglichkeit, von CD auf MD aufzunehmen. Wir haben nie herausgefunden, weshalb das Projekt nicht weiterverfolgt wurde.



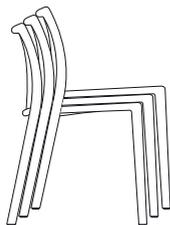
Flos  
Glo-Ball  
1999  
Donation Flos



Cappellini  
Hi Pad Chair  
1999



Flos  
Glo-Ball  
1999  
Donation Flos



Magis  
Air-Chair  
1999  
Donation Magis

## Teekannen-Skizzen

Nicht aus jeder Idee wird ein fertiges Objekt. Als ich eines Tages eine Giesskanne betrachtete, überlegte ich mir, dass ich sie für den menschlichen Gebrauch abändern und eine Teekanne daraus machen könnte. Nach vielen Skizzen und einer endgültigen technischen Zeichnung stellte Alessi einen Prototyp her, den wir zwar beide vielversprechend, aber noch nicht vollends ausgereift fanden. Wir probierten verschiedene Henkel aus, unterschiedliche Proportionen, einfachere Herstellungsmöglichkeiten der Tülle, haben jedoch mit der Zeit den Faden verloren. Manchmal ist es eine Frage der Zeit, ob alle Designelemente zusammenpassen, und manchmal wird auch einfach nichts daraus.

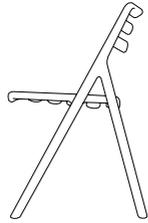


Jasper Morrison  
Detail of Air-Chair Models  
1999

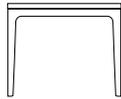


Jasper Morrison  
Air Chair Section Drawings  
1999

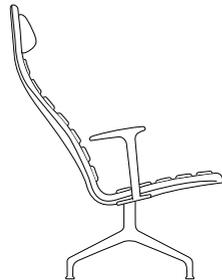
# Die 2000er-Jahre



Magis  
Folding Air-Chair  
2001  
Donation Magis



Vitra  
Plate Table  
2004



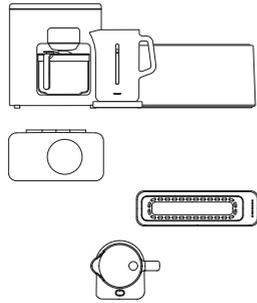
Cappellini  
Lotus Lounge Chair  
2006



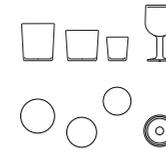
Flos  
Luxmaster  
2000  
Flos archive

## Luxmaster, Flos, 2000

Die Einweisung von Piero Gandini von Flos war, einen neuartigen verstellbaren Deckenfluter zu entwerfen, eine Lampenart, die durch Joe Colombo in den 70ern berühmt wurde und die aufgrund mangelnder Nachfrage kaum noch hergestellt wurde. Das erste Problem, an dem wir arbeiteten, war die Frage, wohin das Kabel verschwinden soll, wenn die Lampe verstellt wird. Ein erster Vorschlag von Flos war, dass wir einen automatischen Aufrollmechanismus ähnlich dem am Staubsauger verwenden sollten, aber mir gefiel die Idee nicht, den Mechanismus am Fuss anzubringen. Nach einigem Nachdenken schlug ich vor, ein Spiralkabel wie bei alten Telefonen zu benutzen. Flos fand ein Kabel, das seine Elastizität auch nach längerer Zeit nicht verlieren würde, und wir gingen zum Design des Lampenkopfes über, den wir ursprünglich als Aluminiumgehäuse mit Scheinwerfer geplant hatten. Flos wollte etwas Leistungsstärkeres und schlug einen Scheinwerfer in einem Plastikgehäuse vor, welcher das Licht rundum verteilen und somit für eine bessere Lichtqualität im ganzen Raum sorgen würde. Kaum war das Basismodell fertig, nutzten wir das Design für eine Wand- und eine Deckenlampe und machten einen Vorschlag für ein Deckenmodell an einem Anker. Mir hatte die zentrale Position der meisten Deckenleuchten noch nie gefallen, und der Gedanke, das Problem mithilfe eines rotierenden Ankers zu lösen, schien mir reizvoll. Dadurch wird die Raumbeleuchtung beliebig regulierbar und deutlich interessanter.



Rowenta  
Rowenta Electro-Domestic Set  
2003



Alessi  
Glass Family  
2008  
Donation Alessi



Alessi  
KnifeForkSpoon  
2004  
Donation Alessi



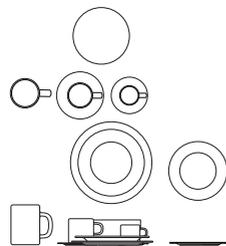
Muji  
Muji Kettle  
2010  
Donation Muji  
© RYOHIN KEIKAKU CO. LTD. - MUJI



Alessi  
Pots&Pans  
2006  
Donation Alessi



Muji  
Cutlery  
2009  
Donation Muji  
© RYOHIN KEIKAKU CO. LTD. - MUJI



Alessi  
PlateBowlCup  
2008  
Donation Alessi



Vitra  
Cork Family  
2004

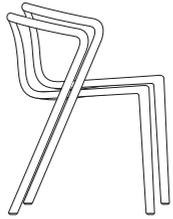


Alessi  
Bowls  
2000  
Donation Alessi

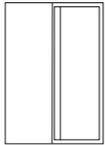
#### Korkfamilie, Vitra, 2004

Ich fuhr einmal durch einen Korkeichenwald südlich von Sevilla, und seit dieser Zeit wollte ich unbedingt mit diesem bemerkenswerten wasser-, fäulnis- und sogar termitenbeständigen Material arbeiten. Die Korkfamilie entstand aus einem früheren Projekt für Moooi, und ich verwertete dafür Korkgranulat aus Abfallmaterial der Korkindustrie. Ich stelle sie mir als kleine Seitentischchen neben niedrigen Stühlen vor, aber es scheint, dass sie meistens für Hocker gehalten werden.

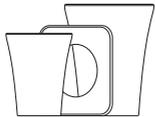
# Die 2010er-Jahre



Magis  
Air-Armchair  
2005  
Donation Magis



Established & SONS  
Crate  
2006



Magis  
Trash  
2005  
Donation Magis



Magis  
Pipe Armchair  
2008  
Donation Magis



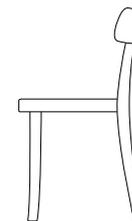
Punkt  
Alarm Clock and Telephone  
2010  
Donation Punkt



Punkt.  
Poster  
2010



Punkt.  
Booklet  
2010



Vitra  
Basel chair  
2008



Muji  
 Wall clock  
 2007  
 Donation Muji  
 © RYOHIN KEIKAKU CO. LTD. - MUJI



Vitra  
 HAL Armchair  
 2011–2015



Vitra  
 Cork Bowl  
 2005  
 Donation Vitra



Ando Gallery  
 Ando's Glass  
 2014



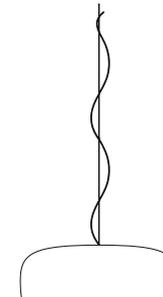
Cappellini  
 Bac chair  
 2005



Vitra  
 Rise Table  
 2014



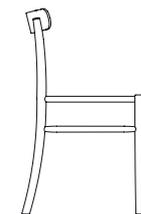
Vitra  
 HAL Chair  
 2011–2015



Flos  
 Smithfield  
 2006  
 Donation Flos



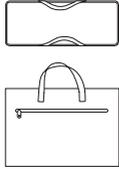
Vitra  
 HAL Chair  
 2011–2015



Maruni  
 Lightwood Chair  
 2011



Vitra  
Rotary Tray  
2014



Maharam  
Scamp Bag  
2013  
Donation Maharam



Camper  
Country Trainer  
2010



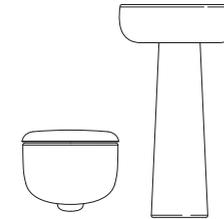
Muji  
Saucepans  
2014  
Donation Muji  
© RYOHIN KEIKAKU CO. LTD. - MUJI



Marsotto  
Toulouse table  
2012  
Donation Marsotto



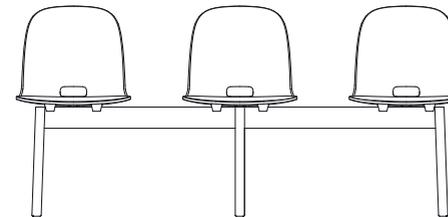
Nikari  
December Chair  
2012



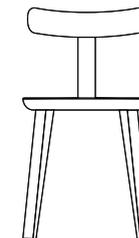
Flaminia  
Bonola Bathroom Ceramics  
2012  
Donation Flaminia



Emeco  
Alfi  
2014  
Donation Emeco



Emeco  
Alfi Bench  
2014  
Donation Emeco



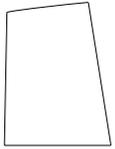
Maruni  
T  
2016



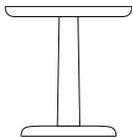
Oigen  
Palma Cookware  
2012



Vitra  
APC  
2016



Muji  
Stool  
2016



Fredericia  
Pon  
2016

## Veranstaltungsprogramm

Jeden Sonntag, 14 Uhr: bauhaus\_führung  
Kombinierte Führung durch  
»Jasper Morrison. Thingness« und  
»Bauhaus in Bewegung«,  
gratis zzgl. Museumseintritt

Dienstag, 21.3., 18 Uhr: bauhaus\_mitglieder  
Vorbereitung der Ausstellung mit  
Kuratorin Sibylle Hoiman, im Anschluss  
ab 19 Uhr offizielle Eröffnung,  
Anmeldung: [mitglieder@bauhaus.de](mailto:mitglieder@bauhaus.de)

Sonntag, 26.3., 15 Uhr: bauhaus\_barrierefrei  
Barrierefreie Führung durch die Aus-  
stellung, gratis zzgl. Museumseintritt,  
Anmeldung: [visit@bauhaus.de](mailto:visit@bauhaus.de)

Sonntag, 23.4., 21.5., 18.6., 17.9., 15.10.,  
11–14 Uhr: bauhaus\_familie  
Familienworkshop, Teilnahme ab  
5 Jahren: Kinder 6€, Erwachsene 9€,  
Material 3€, Anmeldung:  
[info@jugend-im-museum.de](mailto:info@jugend-im-museum.de)

Sonntag, 30.4., 25.6., 8.10.,  
11 Uhr: bauhaus\_brunch  
Brunch, Eintritt und Führung durch  
die Ausstellung: 22€, Mitglieder 17€,  
Anmeldung: [visit@bauhaus.de](mailto:visit@bauhaus.de)

Donnerstag, 18.5., 19 Uhr: bauhaus\_spezial  
Vortrag »Den Alltag gestalten«  
von Grit Weber (Kuratorin am Museum  
Angewandte Kunst, Frankfurt a. M.),  
im Anschluss Verleihung des jährlichen  
Designpreises der IKEA Stiftung,  
Eintritt frei, Anmeldung erforderlich:  
[visit@bauhaus.de](mailto:visit@bauhaus.de)

Montag bis Freitag, 24.–28.7.,  
10–15 Uhr: bauhaus\_ferien  
Workshop »Lampen und Textilien  
designen«, für Kinder ab 8 Jahren,  
Kursgebühr 70€ + Materialgebühr 10€,  
weitere Informationen und Anmeldung:  
[info@jugend-im-museum.de](mailto:info@jugend-im-museum.de)

Montag bis Freitag, 28.8.–1.9.2017,  
9–14 Uhr: bauhaus\_ferien  
Workshop »Ein Haus für alle – Stapelbare  
und serielle Welten«, für Kinder ab  
8 Jahren, Kursgebühr 70€ + Materialge-  
bühr 8€, weitere Informationen und  
Anmeldung: [info@jugend-im-museum.de](mailto:info@jugend-im-museum.de)

bauhaus-archiv  
museum für gestaltung  
klingelhöferstr. 14  
d-10785 berlin  
t +49(0)30-254002-0  
f +49(0)30-254002-10  
www.bauhaus.de

Verkehrsanbindung  
U Nollendorfplatz  
Bus M29, 100, 106 und 187 Lützowplatz

Öffnungszeiten:  
Täglich außer Di 10—17 Uhr  
Sonderöffnungstage:  
Di. 18.4., 6.6. und 3.10., 10—17 Uhr

Design: Sebastian Fehr

Ausstellungsdesign und Koordination:  
Michel Charlot und  
Jasper Morrison Studio

Die Ausstellung wurde in Zusammen-  
arbeit mit Jasper Morrison und  
dem CID (Grand-Hornu, Belgien) realisiert.

