



Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών και Βιώσιμου
Σχεδιασμού

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών
Γραφικές Τέχνες – Πολυμέσα

Διπλωματική Εργασία

Η επίδραση της Σχολής Bauhaus στη Γραφιστική και τη Σύγχρονη
Οπτική Επικοινωνία

Μάριος Ταβερνάρης

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Δρ Βασιλική Σαρακατσιάνου

Πάτρα, Σεπτέμβριος 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του φοιτητή Μάριου Ταβερνάρη («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής της διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο τον χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας.

Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση ή τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά, της εργασίας χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

Το πρωτότυπο περιεχόμενο του συγγραφέα διατίθεται με άδεια Creative Commons Αναφορά Δημιουργού – Μη Εμπορική Χρήση – Όχι Παράγωγα Έργα 4.0 Διεθνές (CC BY-NC-ND 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Η παραπάνω άδεια δεν εφαρμόζεται στις εικόνες και στα λοιπά τεκμήρια τρίτων ούτε στις απαντήσεις των συνεντευξιαζόμενων που παρατίθενται στο κυρίως κείμενο και στο Παράρτημα Β. Για το υλικό αυτό εξακολουθούν να ισχύουν τα δικαιώματα των αντίστοιχων δικαιούχων και τυχόν ειδικοί όροι διάθεσής του.



Η επίδραση της Σχολής Bauhaus στη Γραφιστική και τη Σύγχρονη Οπτική Επικοινωνία

Μάριος Ταβερνάρης

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Δρ Βασιλική Σαρακατσιάνου

Ιστορικός Τέχνης

ΣΕΠ Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής

Δρ Νικόλαος Κουρνιατής

Αναπληρωτής Καθηγητής

Τμήμα Πολιτικών Μηχανικών,
Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής

Πάτρα, Σεπτέμβριος 2026

Ευχαριστίες

Πριν από όλα, ευχαριστώ την επιβλέπουσα της παρούσας μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας, Δρ Βασιλική Σαρακατσιάνου, καθώς και τον συνεπιβλέποντα Δρ Νικόλαο Κουρνιατή.

Στη διαδρομή αυτής της εργασίας, η συμβολή της Δρ Βασιλικής Σαρακατσιάνου υπήρξε καταλυτική. Η θεματική που πρότεινε έγινε η σπορά μιας έρευνας που εξακολουθεί να μου δίνει καρπούς σκέψης γύρω από τη γραφιστική και τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνομαι τη δουλειά μου. Οι κατευθύνσεις, οι παρατηρήσεις και η έμπειρη ματιά της άνοιγαν πάντα νέους, πιο καθαρούς δρόμους στην ξεστρατισμένη σκέψη μου οδηγώντας με κάθε φορά βαθύτερα στην ουσία του θέματος.

Ευχαριστώ επίσης, έναν έναν ξεχωριστά και όλους μαζί, τους οκτώ σπουδαίους δημιουργούς που συμμετείχαν στην εμπειρική έρευνα. Το βλέμμα τους πλούτισε γόνιμα τη μελέτη. Ιδιαίτερη μνεία οφείλω στον Δρ Γιώργο Δ. Ματθιόπουλο για την έγνοια με την οποία στάθηκε απέναντι στην έρευνα και για τη γενναιόδωρη συμβολή του.

Τέλος, τίποτα από όλα αυτά δεν θα ήταν το ίδιο χωρίς την Αλίκη και εκείνο το άλικο ρεύμα ζωής που με φουσάει πάντα μπροστά. Για εκείνη, το «ευχαριστώ» είναι λίγο. Ήταν και είναι η απαντοχή μου.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία εξετάζει την επίδραση της σχολής Bauhaus στη διαμόρφωση της γραφιστικής και τους τρόπους με τους οποίους η παρακαταθήκη της ανιχνεύεται στη σύγχρονη οπτική επικοινωνία, με έμφαση στο ελληνικό πεδίο. Η σχολή προσεγγίζεται ως ιστορικό, παιδαγωγικό, κοινωνικό και σχεδιαστικό πρόταγμα, ενώ η κληρονομιά της εξετάζεται ως ιστορικά διαμεσολαβημένη και μετασχηματισμένη. Η θεωρητική διερεύνηση ανασυγκροτεί τη διαμόρφωση και τη λειτουργία του Bauhaus, τη διεθνή διάδοση και τον μετασχηματισμό της παρακαταθήκης του μετά το 1933, καθώς και τους επιμέρους διαύλους της πρόσληψής του στην Ελλάδα.

Η μελέτη συνδυάζει την ιστορική και ερμηνευτική εξέταση της βιβλιογραφίας και επιλεγμένων παραδειγμάτων οπτικής επικοινωνίας με ποιοτική εμπειρική έρευνα. Για το εμπειρικό σκέλος πραγματοποιήθηκαν, μέσω σκόπιμης δειγματοληψίας, έξι ημιδομημένες συνεντεύξεις με συνολικά οκτώ επαγγελματίες του κλάδου, και το υλικό αναλύθηκε με τη μέθοδο της θεματικής ανάλυσης.

Τα ευρήματα δείχνουν ότι η σχέση της σύγχρονης πρακτικής με το Bauhaus δεν συγκροτείται ως άμεση ή ενιαία μορφολογική συνέχεια. Η παρακαταθήκη του αναγνωρίζεται ποικιλοτρόπως, από τη συνειδητή ιστορική αυτοτοποθέτηση έως την αναδρομική αναγνώριση και, κυρίως, την επαγγελματική εσωτερίκευση. Εντοπίζεται κυρίως στη συστηματική οργάνωση της σχεδιαστικής διαδικασίας και στην κατανόηση της λειτουργικότητας ως σχέσης της μορφής με το περιεχόμενο, το μέσο και τον κοινωνιακό σκοπό. Στο εμπειρικό σκέλος αναδεικνύεται η έννοια του σχεδιαστικού βλέμματος, δηλαδή ενός συνόλου εσωτερικευμένων κριτηρίων με τα οποία οι δημιουργοί οργανώνουν, διαβάζουν και αξιολογούν το οπτικό έργο.

Η ιστορική διαδρομή της παρακαταθήκης ερμηνεύεται ως παλίμψηστο διαδοχικών μετασχηματισμών και διαμεσολαβήσεων, μέσα από το οποίο η σχέση με τη σύγχρονη πρακτική αποδίδεται χωρίς να προϋποτίθεται μια ευθύγραμμη γενεαλογία. Η συνολική σχέση περιγράφεται ως μετασχηματισμένη συνέχεια. Παράλληλα, το πρόταγμα κοινωνικής χειραφέτησης της Σχολής εμφανίζεται σαφώς αποδυναμωμένο στη μεταγενέστερη πρόσληψη, σε σύγκριση με τις σχεδιαστικές και παιδαγωγικές της όψεις. Η σύγχρονη σημασία του Bauhaus εντοπίζεται, επομένως, σε μια ιστορικά μετασχηματισμένη παρακαταθήκη που εκφράζεται μέσα από κριτήρια και τρόπους σχεδιαστικής σκέψης.

Λέξεις-κλειδιά:

παρακαταθήκη του Bauhaus, ιστορική πρόσληψη, ελληνική γραφιστική, παλίμψηστο, μετασχηματισμένη συνέχεια, σχεδιαστικό βλέμμα, ημιδομημένες συνεντεύξεις, συνεντεύξεις με επαγγελματίες της γραφιστικής

The Influence of the Bauhaus School on Graphic Design and Contemporary Visual Communication

Marios Tavernaris

ABSTRACT

This master's thesis examines the influence of the Bauhaus on the development of graphic design and the ways in which its legacy can be traced in contemporary visual communication, with particular emphasis on the Greek context. The school is approached as a historical, pedagogical, social, and design project, while its legacy is understood as historically mediated and transformed. The theoretical component reconstructs the formation and institutional development of the Bauhaus, the international dissemination and transformation of its legacy after 1933, and the pathways through which it was received in Greece.

The study combines historical and interpretive analysis of the literature and selected examples of visual communication with qualitative empirical research. The empirical component comprised six semi-structured interview cases involving eight professionals in graphic design and visual communication, selected through purposive sampling. The material was analysed using thematic analysis.

The findings show that the relationship between contemporary practice and the Bauhaus does not constitute a direct or uniform formal continuity. Its legacy is recognised in different ways, ranging from conscious historical self-positioning to retrospective recognition and, above all, internalisation within professional practice. It is identified primarily in the systematic organisation of the design process and in an understanding of functionality as a relationship between form, content, medium, and communicative purpose. The empirical findings thus bring into focus the concept of the “designer's eye” (σχεδιαστικό βλέμμα): a set of internalised criteria through which designers organise, read, and evaluate visual work.

The historical trajectory of this legacy is interpreted as a palimpsest of successive transformations and mediations, allowing its relationship with contemporary practice to be traced without presupposing a linear genealogy from the Bauhaus to the present. This relationship is understood as one of transformed continuity. At the same time, the project of social emancipation appears markedly weakened in the subsequent reception of the Bauhaus when compared with the design and pedagogical dimensions of its legacy. The contemporary significance of the Bauhaus therefore lies in a historically transformed legacy embodied in criteria and modes of design reasoning.

Keywords:

Bauhaus legacy, historical reception, Greek graphic design, palimpsest, transformed continuity, designer's eye, semi-structured interviews, interviews with graphic design professionals

*«Τίποτα δε γίνεται από το τίποτα, το καινούργιο βγαίνει από το παλιό,
αλλά γι' αυτό ακριβώς είναι καινούργιο.»*
— Μπέρτολτ Μπρεχτ, «Λαϊκότητα και ρεαλισμός» (1938)

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες	iv
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	v
ABSTRACT.....	vi
Περιεχόμενα.....	viii
Κατάλογος Εικόνων	xiii
Κατάλογος Πινάκων	xvi
Συντομογραφίες & Ακρωνύμια	xvii
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
Σκοπός και στόχοι της εργασίας	1
Ερευνητικά ερωτήματα	2
Οριοθέτηση της έρευνας	3
Εννοιολογικό πλαίσιο	4
Μεθοδολογική προσέγγιση και ερευνητικός σχεδιασμός.....	5
Τοποθέτηση και συμβολή της εργασίας	7
Διάρθρωση της εργασίας	7
1. Το υπόβαθρο του Bauhaus, 1851–1919.....	10
1.1 Τέχνη, χειροτεχνία και βιομηχανία πριν από το Bauhaus	11
1.1.1 Η κριτική του Arts and Crafts στην εκβιομηχάνιση	11
1.1.2 Deutscher Werkbund και Peter Behrens	12
1.2 Οι καλλιτεχνικές πρωτοπορίες στο πρώιμο Bauhaus και η νέα οπτική σκέψη	15
1.3 Πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο της ίδρυσης του Bauhaus.....	19
1.3.1 Κρίση και ανασυγκρότηση στη μεταπολεμική Βαϊμάρη.....	19
1.3.2 Από την κρίση της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης στην ίδρυση της σχολής.....	21
1.3.3 Το Μανιφέστο και το Πρόγραμμα του 1919	23
2. Το Bauhaus, 1919–1933: αρχές, παιδαγωγική, οπτική γλώσσα	25
2.1 Θεμελιώδεις αρχές σχεδιασμού	26

2.2 Το παιδαγωγικό μοντέλο της σχολής.....	30
2.2.1 Το προκαταρκτικό μάθημα και οι τρεις δάσκαλοι.....	31
2.2.2 Το δίπολο μορφοδιδασκάλου και τεχνίτη-διδασκάλου	35
2.3 Η τυπογραφία ως πεδίο της οπτικής γλώσσας.....	36
2.3.1 Η Νέα Τυπογραφία ως οργάνωση της ανάγνωσης και της πληροφορίας.....	37
2.3.2 Ο Herbert Bayer και η θεσμική συγκρότηση της γραφιστικής στο Ντεσάου	40
2.3.3 Το «Τυποφωτο» στη μαζική οπτική επικοινωνία	43
2.4 Οι μετατοπίσεις του προτάγματος του Bauhaus από τη Βαϊμάρη στο Βερολίνο	45
2.5 Από την οπτική γλώσσα στην οπτική επικοινωνία.....	47
3. Από τη διάδοση στη θεσμοποίηση, 1933–1970.....	49
3.1 Οι δίαυλοι της διασποράς: εκθέσεις, εκδόσεις, εκπαιδευτικά ιδρύματα	50
3.2 Η μοντέρνα οπτική επικοινωνία στις Ηνωμένες Πολιτείες	58
3.2.1 Η μοντέρνα οπτική γλώσσα στα μαζικά μέσα	59
3.2.2 Εταιρική ταυτότητα και συστήματα οπτικής πληροφόρησης.....	61
3.3 HfG Ulm: η μεθοδολογική αναδιατύπωση του σχεδιασμού και της οπτικής επικοινωνίας	64
3.4 Η συστηματοποίηση της μοντέρνας τυπογραφίας: Swiss Style και Διεθνές Τυπογραφικό Έμφος	70
4. Η αναθεώρηση του μοντέρνου κανόνα, 1960–σήμερα.....	76
4.1 Η μεταμοντέρνα κριτική και τα κριτήρια αξιολόγησης του σχεδιασμού	77
4.1.1 Η αμφισβήτηση της «ουδετερότητας» ως επαγγελματικού ιδεώδους.....	78
4.1.2 Από τη μετάδοση στην ανάγνωση	81
4.1.3 Η συγγραφικότητα του σχεδιαστή	83
4.1.4 Η πρώιμη ψηφιακή τυπογραφία.....	87
4.2 Ψηφιακές διεπαφές και μετασχηματισμός της λειτουργικότητας (1990–σήμερα).....	91
4.2.1 Σαφήνεια και οικονομία μέσων στις ψηφιακές διεπαφές	92
4.3 Από το Bauhaus στις σύγχρονες μεθοδολογίες σχεδιασμού	94

4.3.1 Ο μετασχηματισμός του κοινωνικού προτάγματος στις μεθοδολογίες καινοτομίας	95
4.3.2 Η μεταμοντέρνα «κριτική παρέμβαση» και τα όριά της	99
4.4 Η εκατονταετηρίδα του Bauhaus	101
5. Η ελληνική πρόσληψη του Bauhaus: διάυλοι και μεθοδολογικά όρια	108
5.1 Η ελληνική περίπτωση ως πεδίο έμμεσης πρόσληψης	108
5.2 Οι μεταπολεμικοί διάυλοι της πρόσληψης: έντυπος λόγος, επαγγελματική αυτοσυνείδηση, σχολές σχεδιασμού	111
5.3 Από τους διαύλους πρόσληψης στα πεδία εφαρμογής	117
5.4 Η ανίχνευση της παρακαταθήκης σήμερα	125
5.4.1 Κριτήρια οπτικής ανίχνευσης	125
5.4.2 Τρεις περιπτώσεις από το σύγχρονο ελληνικό πεδίο	128
Δημήτρης Αρβανίτης	129
Δημήτρης Κολιαδήμας / Semiotik	132
Typical Organization for Standards & Order	135
6. Μεθοδολογικός σχεδιασμός της εμπειρικής έρευνας	138
6.1 Ερευνητικός σχεδιασμός και ποιοτική προσέγγιση	138
6.2 Συγκρότηση του δείγματος και επιλογή των συμμετεχόντων	139
6.3 Ο οδηγός συνέντευξης και η συλλογή του υλικού	140
6.4 Η Θεματική Ανάλυση	142
6.5 Δεοντολογία και κριτήρια διασφάλισης ποιότητας έρευνας	143
6.5.1 Κριτήρια αξιοπιστίας της έρευνας	143
6.5.2 Ενημέρωση των συμμετεχόντων και διαχείριση του υλικού	145
7. Ευρήματα της εμπειρικής έρευνας	147
7.1 Πλαίσιο της εμπειρικής ανάλυσης και προφίλ συμμετεχόντων	147
7.1.1 Προφίλ των ερευνητικών περιπτώσεων	148
Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος	148
Γιάννης Κουρούδης	149

Δημήτρης Αρβανίτης	149
Βίβιαν Δημητριάδη	150
Odd Bleat Animation Studio.....	150
Typical Organization for Standards & Order.....	151
7.1.2 Από την αρχική κωδικοποίηση στη διαπεριπτωσιακή θεματική δομή	151
7.1.3 Πίνακες κωδικοποίησης ανά ερευνητική περίπτωση	153
7.1.4 Πίνακας Διασταύρωσης Θεματικών Αξόνων	165
7.2 Από τη ρητή αυτοτοποθέτηση στο σχεδιαστικό βλέμμα	168
7.2.1 Συνειδητή ιστορική αυτοτοποθέτηση	168
7.2.2 Αναδρομική και άτυπη αναγνώριση	168
7.2.3 Διαμόρφωση του σχεδιαστικού βλέμματος	170
7.2.4 Από το σχεδιαστικό βλέμμα στη λειτουργικότητα	172
7.2.5 Τα μέσα της οπτικής οργάνωσης	178
Σύνθεση.....	178
Ο κάνναβος	179
Τυπογραφία.....	181
Το χρώμα στη συγκρότηση του οπτικού μηνύματος	182
7.3 Συνέχεια και μετασχηματισμός στους διαύλους της ελληνικής πρόσληψης	185
7.3.1 Μετασχηματισμένη συνέχεια: εσωτερίκευση και ερμηνευτικά όρια	185
7.3.2 Το πλέγμα των διαύλων της ελληνικής πρόσληψης	187
7.3.3 Σύγχρονα μέσα και συστήματα: μετασχηματισμοί και όρια	190
7.4 Απαντήσεις στα εμπειρικά ερευνητικά ερωτήματα	194
8. Συμπεράσματα	197
8.1 Συνθετική απάντηση στο κεντρικό ερευνητικό ερώτημα.....	197
8.2 Η συμβολή της παρούσας εργασίας.....	203
8.3 Περιορισμοί της έρευνας και προοπτικές περαιτέρω διερεύνησης	205
8.4 Καταληκτικός αναστοχασμός	208

Βιβλιογραφία	211
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α: Θεσμικά και Ερευνητικά Εργαλεία.....	221
Α.1 Φύλλο Ενημέρωσης Συμμετέχοντα	221
Α.2 Οδηγός Συνέντευξης	225
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β: Κείμενα Συνεντεύξεων.....	229
Β.1 Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος	230
Β.2 Γιάννης Κουρούδης.....	246
Β.3 Δημήτρης Αρβανίτης.....	258
Β.4 Βίβιαν Δημητριάδη	265
Β.5 Odd Bleat Animation Studio	277
Β.6 Typical Organization for Standards & Order	288

Κατάλογος Εικόνων

Εικόνα 1-1. Δύο έργα του Peter Behrens για την AEG: (α) <i>A.E.G.-Metallfadenlampe</i> (<i>A.E.G. – Metal Filament Lamps</i>), διαφημιστική αφίσα, 1907 και (β) <i>Electric Kettle</i> , ηλεκτρικός βραστήρας, 1909.....	14
Εικόνα 1-2. Lyonel Feininger, <i>Καθεδρικός (Cathedral)</i> , ξυλογραφία στο εξώφυλλο του Προγράμματος του Κρατικού Bauhaus στη Βαϊμάρη, 1919.	17
Εικόνα 2-1. Άγνωστος σπουδαστής, <i>Materialübung</i> (<i>Μελέτη υλικού</i>), χ.χ., άσκηση σε χαρτί στο πλαίσιο της διδασκαλίας του Josef Albers. Φωτογραφία: Alfred Ehrhardt, περ. 1928–1929.	28
Εικόνα 2-2. Walter Gropius, Διάγραμμα του προγράμματος σπουδών του Bauhaus, 1922. ...	32
Εικόνα 2-3. Walter Dexel, Μακέτα αφίσας για την έκθεση <i>Neue Wege der Photographie</i> , 1928.	38
Εικόνα 2-4. Jan Tschichold (σχεδιασμός και επιμέλεια), «Sonderheft Elementare Typographie», ειδικό τεύχος του <i>Typographische Mitteilungen</i> , Οκτώβριος 1925.	39
Εικόνα 2-5. László Moholy-Nagy, <i>Prospectus for Bauhaus Books</i> (<i>Bauhausbücher</i>), 1924: (α) εξώφυλλο και (β) εσωτερικό ανάπτυγμα.	40
Εικόνα 2-6. Herbert Bayer, Πρωτότυπο σχέδιο γραμμάτων για το Universal Type, 1925.	42
Εικόνα 2-7. Herbert Bayer, Αφίσα για την Έκθεση Ευρωπαϊκών Εφαρμοσμένων Τεχνών, 1927.....	43
Εικόνα 2-8. Δύο εφαρμογές της σύνθεσης τυπογραφίας και φωτογραφίας στο έργο του László Moholy-Nagy: (α) εξώφυλλο του <i>Bauhausbücher 8: Malerei, Fotografie, Film</i> , 1927 και (β) <i>Prospectus for fourteen Bauhausbücher</i> , 1928.....	45
Εικόνα 3-1. Η θεσμοποίηση του Bauhaus στο MoMA: (α) εξώφυλλο του καταλόγου <i>Bauhaus, 1919–1928</i> , επιμέλεια Herbert Bayer, Walter Gropius και Ise Gropius, σχεδιασμός Herbert Bayer, 1938 και (β) ο Herbert Bayer στην έκθεση <i>Bauhaus: 1919–1928</i> , MoMA, 1938. Φωτογραφία: Soichi Sunami.	52
Εικόνα 3-2. Lillian Bassman (φωτογραφία) και Alexey Brodovitch (καλλιτεχνική διεύθυνση), «The Yellow Smock Coat» and «Yellow Linen Etched in Black», <i>Harper's Bazaar</i> , Μάρτιος 1950.....	60
Εικόνα 3-3. Saul Bass, ενιαίο οπτικό πρόγραμμα για την ταινία <i>The Man with the Golden Arm</i> , 1955: (α) αφίσα της ταινίας και (β) τελικό καρέ της ακολουθίας τίτλων, όπου οι λευκές γραμμές συνενώνονται στο γραφιστικό έμβλημα του παραμορφωμένου βραχίονα.	61
Εικόνα 3-4. Δύο εφαρμογές ολοκληρωμένων συστημάτων οπτικής επικοινωνίας: (α) Paul Rand, οικογένεια συσκευασιών για καρμπόν και μελανοταινίες της IBM, τέλη της δεκαετίας	

του 1950 και (β) Massimo Vignelli και Bob Noorda, Unimark International, σ. 76 του <i>New York City Transit Authority Graphics Standards Manual</i> , με προδιαγραφές για το διάγραμμα γραμμής στο εσωτερικό του συρμού, την πινακίδα προορισμού «179 Street / Euclid Avenue» και τη σήμανση «169 St», 1970.....	64
Εικόνα 3-5. Otl Aicher και Entwicklungsgruppe 5, παραδείγματα συνδυασμού φωτογραφικών, γραφιστικών, τυπογραφικών και χρωματικών στοιχείων στην οπτική ταυτότητα της Lufthansa, από τον φάκελο <i>Entwicklung 5 an der Hochschule für Gestaltung Ulm</i> , 1963. Φωτογραφία: Oleg Kuchar.....	69
Εικόνα 3-6. Josef Müller-Brockmann, <i>Der Film</i> , αφίσα, 1960.	73
Εικόνα 4-1. Wolfgang Weingart, <i>Schreibkunst (The Art of Writing)</i> , αφίσα έκθεσης για το Museum für Gestaltung, 1981.....	80
Εικόνα 4-2. Katherine McCoy, <i>The Graduate Program in Design</i> , αφίσα για το μεταπτυχιακό πρόγραμμα σχεδιασμού της Cranbrook Academy of Art, 1989.....	82
Εικόνα 4-3. Δύο δείγματα της καλλιτεχνικής διεύθυνσης και του σχεδιασμού του Neville Brody για το <i>The Face</i> : (α) «Workwear», <i>The Face</i> , τχ. 30, Οκτώβριος 1982 και (β) εξώφυλλο του <i>The Face</i> , τχ. 39, Ιούλιος 1983.....	86
Εικόνα 4-4. Rudy VanderLans (καλλιτεχνική διεύθυνση και σχεδιασμός) και Zuzana Licko (ψηφιακός σχεδιασμός γραμματοσειρών και στοιχειοθεσία), σελίδα με το ποίημα «Back to Capetown, Part One: Leeuwen Street» της Lisa Cohen, <i>Émigré</i> , τχ. 3, 1985.	88
Εικόνα 4-5. April Greiman, <i>DOES IT MAKE SENSE?</i> , πτυσσόμενο τεύχος δύο πλευρών του <i>Design Quarterly</i> , τχ. 133, σε πλήρες ανάπτυγμα, 1986.	89
Εικόνα 4-6. David Carson (καλλιτεχνική διεύθυνση και σχεδιασμός), εξώφυλλο του <i>Ray Gun</i> , τχ. 16, με τον Layne Staley των Alice in Chains, Μάιος 1994.....	90
Εικόνα 4-7. Jeffery Keedy, Keedy Sans, ψηφιακή γραμματοσειρά που σχεδιάστηκε το 1989 και κυκλοφόρησε από την Emigre Fonts το 1991: δείγμα του λατινικού αλφαβήτου και των αριθμητικών ψηφίων στην όρθια γραφή (Regular).	100
Εικόνα 4-8. Δύο σύγχρονα συστήματα οπτικής ταυτότητας που συνδέονται με το Bauhaus: (α) Stan Hema, σύστημα μεταβαλλόμενων εξωφύλλων για τις εκδόσεις της επετείου bauhaus100, 2016–2020 και (β) Herburg Weiland, εφαρμογές της οπτικής ταυτότητας της Stiftung Bauhaus Dessau σε επιστολόχαρτο, επαγγελματικές κάρτες και έντυπα, χ.χ.	105
Εικόνα 4-9. Μετασχηματισμός ιστορικού σχεδίου γραμμάτων σε ψηφιακή γραμματοσειρά στο πρόγραμμα <i>Hidden Treasures: Bauhaus Dessau</i> : (α) Reinhold Rossig, <i>Ατίτλο</i> (άσκηση σχεδιασμού γκροτέσκας γραμματοσειράς από το προκαταρκτικό μάθημα «Τυπογραφία και	

διαφήμιση» του Joost Schmidt), Οκτώβριος 1929 και (β) Elia Preuss, REROSS, ψηφιακή γραμματοσειρά βασισμένη κυρίως στο αλφάβητο του Rossig, 2018.....	106
Εικόνα 5-1. Άγγελος Σπαχής, σχεδιασμός συσκευασίας των τσιγάρων Old Navy για την Παπαστράτος, δεκαετία του 1930.....	112
Εικόνα 5-2. Τρεις φάσεις της ελληνικής τουριστικής αφίσας: (α) Παναγιώτης Τέτσης, <i>Αιγαιοπελαγίτικες ακτές</i> , αφίσα της Γενικής Γραμματείας Τουρισμού, 1948, (β) Φρέντο Κάραμποττ, <i>Αντανάκλαση</i> , αφίσα του ΕΟΤ, 1961 και (γ) Μιχάλης Κατζουράκης και Φρέντο Κάραμποττ, <i>Η Ακρόπολη της Λίνδου</i> , αφίσα του ΕΟΤ, 1963.	119
Εικόνα 5-3. Δύο τουριστικά φυλλάδια: (α) Φρέντο Κάραμποττ, <i>Leaflet for Greece</i> , 1958 και (β) Herbert Bayer, <i>Dessau, Germany, Old Culture, New Workplaces</i> , 1926.	120
Εικόνα 5-4. Η σειρά τυπογραφικών στοιχείων Μακεδονία του Γιάννη Σβορώνου: (α) πρωτοσέλιδο της εφημερίδας <i>Μακεδονία</i> και (β) «Σβορώνος 1 / Μακεδονία», δείγμα των τυπογραφικών στοιχείων.	122
Εικόνα 5-5. Γιάννης Σβορώνος, αφίσα για την ατομική έκθεση των έργων του, Θεσσαλονίκη, 1957.....	123
Εικόνα 5-6. Δύο κοινωνικές αφίσες του Δημήτρη Αρβανίτη: (α) <i>Human Rights</i> , για την 70ή επέτειο της Οικουμενικής Διακήρυξης των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου, 2017 και (β) <i>Tolerance</i> , 2020.	131
Εικόνα 5-7. Semiotik Design Agency, εφαρμογή της οπτικής ταυτότητας <i>Future Format</i> σε διάτρητο έντυπο, με κλιμάκωση των κυκλικών μονάδων που σχηματίζουν τα αρχικά FF, 2021.	134
Εικόνα 5-8. Semiotik Design Agency, <i>Future Format: Elements</i> , 2021: (α) ανάπτυγμα της έκδοσης με τις κυκλικές μονάδες της ταυτότητας και (β) τυπογραφικό δισέλιδο του γλωσσαρίου, σσ. 400–401.	135
Εικόνα 5-9. Typical Organization for Standards & Order, <i>New Document</i> , 2024: (α) εμπρόσθιο και οπίσθιο εξώφυλλο με ορατό τον τυπογραφικό κάρναβο και (β) εσωτερικό ανάπτυγμα όπου η τυπογραφική ύλη αποκλίνει ελεγχόμενα από τη δομή του καννάβου.....	137

Κατάλογος Πινάκων

Πίνακας 7.1. Θεματικός χάρτης.....	153
Πίνακας 7.2. Πίνακας ανάλυσης: Δημήτρης Αρβανίτης	155
Πίνακας 7.3. Πίνακας ανάλυσης: Typical Organization for Standards & Order.....	157
Πίνακας 7.4. Πίνακας ανάλυσης: Γιάννης Κουρούδης	159
Πίνακας 7.5. Πίνακας ανάλυσης: Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος.....	161
Πίνακας 7.6. Πίνακας ανάλυσης: Βίβιαν Δημητριάδη	162
Πίνακας 7.7. Πίνακας ανάλυσης: Odd Bleat Animation Studio.....	164
Πίνακας 7.8. Πίνακας Διασταύρωσης Θεματικών Αξόνων	167

Συντομογραφίες & Ακρωνύμια

ΑΤΕΙ	Ανώτατο Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα
ΑΤΙ	Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο
ΑΤΟ	Αθηναϊκός Τεχνολογικός Όμιλος
ΕΑΠ	Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο
ΕΒΓΕ	Ελληνικά Βραβεία Γραφιστικής και Εικονογράφησης
ΕΕΒΜ	Ελληνική Εταιρεία Βιομηχανικής Μορφολογίας
ΕΙΓΤΜ	Ελληνικό Ινστιτούτο Γραφικών Τεχνών και Μάρκετινγκ
ΕΟΤ	Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού
ΚΑΤΕ	Κέντρα Ανωτέρας Τεχνικής Εκπαιδύσεως
ΤΕΙ	Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα
ΑΕΓ	Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft
ΑΓΙ	Alliance Graphique Internationale
ΑΙ / ΑΙ	Artificial Intelligence (τεχνητή νοημοσύνη)
CCA	Container Corporation of America
CIAM	Διεθνές Συνέδριο Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής
DNA	Deoxyribonucleic Acid
GDPR	Γενικός Κανονισμός Προστασίας Δεδομένων
HfG	Hochschule für Gestaltung Ulm
HPI	Hasso Plattner Institute
IBM	International Business Machines Corporation
IIT	Illinois Institute of Technology
MoMA	The Museum of Modern Art
NYCTA	New York City Transit Authority
UX	εμπειρία χρήστη

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το Bauhaus κατέχει ιδιαίτερη θέση στην ιστορία του μοντέρνου σχεδιασμού. Ιδρύθηκε στη Βαϊμάρη το 1919 και λειτούργησε έως το 1933, μεταφέροντας διαδοχικά την έδρα του στο Ντεσάου και στο Βερολίνο. Στα χρόνια της λειτουργίας του έθεσε στο επίκεντρο την αναμόρφωση της καλλιτεχνικής και σχεδιαστικής εκπαίδευσης και τη σχέση της δημιουργικής εργασίας με τις συνθήκες της σύγχρονης βιομηχανικής κοινωνίας. Μετά το κλείσιμο της Σχολής, οι δάσκαλοι και οι σπουδαστές της, οι εκδόσεις της και τα εκπαιδευτικά ιδρύματα που αξιοποίησαν πλευρές της εμπειρίας της συνέβαλαν στη διεθνή διάδοση των ιδεών της (Whitford, 1984, σσ. 196–198). Μέσα από αυτή τη διαδικασία, το όνομα Bauhaus άρχισε να χρησιμοποιείται τόσο για την ιστορική σχολή όσο και ως ευρύτερη αναφορά σε τάσεις του μοντέρνου σχεδιασμού.

Η διπλή αυτή σημασία καθιστά σύνθετη τη μελέτη της επίδρασής του στη γραφιστική και στη σύγχρονη οπτική επικοινωνία. Στοιχεία που συνδέθηκαν μεταγενέστερα με το Bauhaus διαμορφώθηκαν και μετασχηματίστηκαν σε ένα ευρύτερο πεδίο, στο οποίο συμμετείχαν οι καλλιτεχνικές πρωτοπορίες, η Νέα Τυπογραφία, η μεταπολεμική σχεδιαστική εκπαίδευση και το Διεθνές Τυπογραφικό Ύφος (*International Typographic Style*). Η επίδραση της Σχολής χρειάζεται, επομένως, να εξεταστεί μέσα από τις ιστορικές διαδρομές που ακολούθησαν οι ιδέες της και από τους τρόπους με τους οποίους αυτές προσλήφθηκαν και μετασχηματίστηκαν σε διαφορετικά εκπαιδευτικά, θεσμικά και επαγγελματικά περιβάλλοντα.

Σκοπός και στόχοι της εργασίας

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να διερευνήσει ιστορικά και ερμηνευτικά τη συμβολή του Bauhaus στη διαμόρφωση της γραφιστικής και να εξετάσει τους τρόπους με τους οποίους η παρακαταθήκη του αναγνωρίζεται, ενσωματώνεται και μετασχηματίζεται στη σύγχρονη οπτική επικοινωνία, με ιδιαίτερη έμφαση στις αντιλήψεις και τις πρακτικές επαγγελματιών που δραστηριοποιούνται στο ελληνικό πεδίο.

Ειδικότερα, η εργασία επιδιώκει:

- Να ανασυγκροτήσει τις ιστορικές, κοινωνικές, καλλιτεχνικές και παιδαγωγικές συνθήκες μέσα στις οποίες διαμορφώθηκε το Bauhaus και να εξετάσει τη συμβολή του στην εξέλιξη της γραφιστικής και της οπτικής επικοινωνίας.

- Να παρακολουθήσει τη διεθνή διάδοση και τη θεσμοποίηση της παρακαταθήκης του, καθώς και τις κριτικές και τους μετασχηματισμούς που αυτή γνώρισε μετά το 1933.
- Να εξετάσει την πρόσληψη του Bauhaus στην Ελλάδα μέσα από θεσμικούς, εκπαιδευτικούς και επαγγελματικούς διαύλους, καθώς και μέσα από επιλεγμένα παραδείγματα οπτικής επικοινωνίας.
- Να διερευνήσει τον τρόπο με τον οποίο επαγγελματίες που δραστηριοποιούνται στο ελληνικό πεδίο αναγνωρίζουν και περιγράφουν τη σχέση της σχεδιαστικής τους πρακτικής με αρχές που συνδέονται ιστορικά με το Bauhaus.
- Να εκτιμήσει, μέσα από τη σύνθεση της θεωρητικής και της εμπειρικής έρευνας, σε ποιον βαθμό η σχέση της σύγχρονης οπτικής επικοινωνίας με την παρακαταθήκη της Σχολής μπορεί να ερμηνευθεί ως συνέχεια, μετασχηματισμός ή ρήξη.

Ερευνητικά ερωτήματα

Το κεντρικό ερευνητικό ερώτημα της εργασίας διατυπώνεται ως ακολούθως:

Με ποιον τρόπο το Bauhaus συνέβαλε ιστορικά στη διαμόρφωση της γραφιστικής και πώς ανιχνεύεται η παρακαταθήκη του στη σύγχρονη οπτική επικοινωνία, μέσα από τις αντιλήψεις και τις πρακτικές επαγγελματιών που δραστηριοποιούνται στο ελληνικό πεδίο;

Για την αναλυτικότερη διερεύνησή του, το κεντρικό ερώτημα εξειδικεύεται σε επιμέρους ερωτήματα, τα οποία αντιστοιχούν στο θεωρητικό-ιστορικό και στο εμπειρικό σκέλος της έρευνας.

Επιμέρους ερωτήματα του θεωρητικού και ιστορικού σκέλους:

- Μέσα σε ποιες ιστορικές, κοινωνικές, καλλιτεχνικές και παιδαγωγικές συνθήκες διαμορφώθηκε το Bauhaus και με ποιους τρόπους οι σχεδιαστικές και παιδαγωγικές αρχές που αναπτύχθηκαν στο πλαίσιο της Σχολής συνέβαλαν στη διαμόρφωση της γραφιστικής και της οπτικής επικοινωνίας;
- Μέσω ποιων διαύλων διαδόθηκε και θεσμοποιήθηκε η παρακαταθήκη του Bauhaus μετά το 1933 και με ποιους τρόπους επανερμηνεύθηκε και μετασχηματίστηκε στο πεδίο της γραφιστικής και της οπτικής επικοινωνίας έως τη σύγχρονη εποχή;

- Μέσω ποιων θεσμικών, εκπαιδευτικών και επαγγελματικών διαύλων διαμορφώθηκε η πρόσληψη της παρακαταθήκης του Bauhaus στην Ελλάδα και με ποια κριτήρια και εντός ποιων τεκμηριωτικών ορίων μπορεί να διερευνηθεί στο πεδίο της ελληνικής γραφιστικής και οπτικής επικοινωνίας;

Επιμέρους ερωτήματα του εμπειρικού σκέλους:

- Με ποιον τρόπο οι επαγγελματίες που δραστηριοποιούνται στο πεδίο της ελληνικής γραφιστικής και οπτικής επικοινωνίας αναγνωρίζουν και περιγράφουν τη σχέση της σχεδιαστικής τους πρακτικής με αρχές που συνδέονται ιστορικά με το Bauhaus;
- Πώς αντιλαμβάνονται οι επαγγελματίες τη σχέση των αρχών που συνδέονται ιστορικά με το Bauhaus με τα σύγχρονα μέσα, τις μεθόδους και τα συστήματα σχεδιασμού, και σε ποιον βαθμό νοηματοδοτούν τη σχέση αυτή ως συνέχεια, μετασχηματισμό ή ρήξη;

Οριοθέτηση της έρευνας

Η ιστορική διερεύνηση οργανώνεται γύρω από τις πλευρές της πορείας του Bauhaus που συνδέονται με τη διαμόρφωση της γραφιστικής, τη σχεδιαστική εκπαίδευση και την εξέλιξη της οπτικής επικοινωνίας. Η περίοδος από τα μέσα του 19ου αιώνα έως την ίδρυση της Σχολής εξετάζεται ως το αναγκαίο ιστορικό υπόβαθρο μέσα στο οποίο αναπτύχθηκαν οι αντιθέσεις ανάμεσα στη χειροτεχνία και τη βιομηχανική παραγωγή, καθώς και τα αιτήματα αναμόρφωσης της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης. Η περίοδος λειτουργίας του Bauhaus, από το 1919 έως το 1933, αποτελεί τον βασικό ιστορικό πυρήνα, ενώ η μεταγενέστερη πορεία παρακολουθείται μέσα από επιλεγμένους σταθμούς της διεθνούς διάδοσης, της θεσμοποίησης και της κριτικής του.

Το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στη γραφιστική και στη σύγχρονη οπτική επικοινωνία. Η αρχιτεκτονική, ο σχεδιασμός αντικειμένων και οι άλλες καλλιτεχνικές πρακτικές εξετάζονται στον βαθμό που συνέβαλαν στη συγκρότηση των παιδαγωγικών και σχεδιαστικών αντιλήψεων της Σχολής ή επηρέασαν τη μεταγενέστερη πρόσληψή της. Η ελληνική περίπτωση προσεγγίζεται ως πεδίο έμμεσης και διαμεσολαβημένης πρόσληψης, μέσα από εκπαιδευτικούς θεσμούς, εκδόσεις, επαγγελματικές διαδρομές και εφαρμογές οπτικής επικοινωνίας. Το εμπειρικό μέρος εστιάζει στις αντιλήψεις και στις πρακτικές επιλεγμένων επαγγελματιών και

επιδιώκει την εις βάθος ερμηνεία των τοποθετήσεών τους μέσα στο συγκεκριμένο ερευνητικό πλαίσιο.

Εννοιολογικό πλαίσιο

Στην παρούσα εργασία, η επίδραση του Bauhaus εξετάζεται ως ιστορική σχέση που συγκροτείται μέσα από τη μετάδοση, την πρόσληψη και τον μετασχηματισμό ιδεών, παιδαγωγικών αντιλήψεων και τρόπων σχεδιαστικής σκέψης. Ο όρος «παρακαταθήκη» χρησιμοποιείται για να περιγράψει αυτή τη δυναμική διαδικασία, κατά την οποία στοιχεία που συνδέονται με τη Σχολή μεταφέρονται σε νέα περιβάλλοντα, αποκτούν διαφορετικές λειτουργίες και συνδέονται με μεταγενέστερες κατευθύνσεις του σχεδιασμού.

Για την ερμηνεία αυτής της ιστορικής διαδρομής, το «παλίμψηστο» χρησιμοποιείται ως ερμηνευτικό σχήμα για τα διαδοχικά στρώματα μετασχηματισμών και διαμεσολαβήσεων μέσα από τα οποία η παρακαταθήκη του Bauhaus μεταφέρεται και επανανοηματοδοτείται. Το σχήμα αυτό επιτρέπει να ανιχνεύονται ίχνη της Σχολής στη σύγχρονη οπτική επικοινωνία χωρίς να προϋποτίθεται μια άμεση ή ευθύγραμμη γενεαλογία από το ιστορικό Bauhaus στο παρόν.

Η γραφιστική αντιμετωπίζεται ως το ιστορικά και επαγγελματικά συγκροτημένο πεδίο σχεδιασμού οπτικών μηνυμάτων, ενώ η οπτική επικοινωνία χρησιμοποιείται ως ευρύτερη έννοια που περιλαμβάνει τη μετάδοση και την οργάνωση του νοήματος σε έντυπα, ψηφιακά και κινούμενα μέσα. Η χρήση του όρου «γραφιστική» για προγενέστερες ιστορικές περιόδους γίνεται με επίγνωση ότι η ονομασία και η αντίστοιχη επαγγελματική ταυτότητα του πεδίου δεν είχαν παγιωθεί σε όλες τις εξεταζόμενες ιστορικές και γεωγραφικές συνθήκες. Στην ελληνική περίπτωση, κατά την περίοδο 1945–1970, κυριαρχούσε η ευρύτερη διατύπωση «γραφικές τέχνες», η οποία περιλάμβανε τόσο δημιουργικές όσο και τεχνικές διαδικασίες, καθώς η «γραφιστική» δεν είχε ακόμη καθιερωθεί ως ονομασία διακριτής σχεδιαστικής ειδικότητας (Emmanouil, 2012, τόμ. 1, σσ. 32–35). Η ειδικότερη ιστορική διαμόρφωση της ελληνικής ορολογίας εξετάζεται στο πέμπτο κεφάλαιο. Η διάκριση αυτή επιτρέπει να ιχνηλατηθεί η ιστορική συμβολή του Bauhaus στη διαμόρφωση της γραφιστικής και, παράλληλα, να εξεταστούν οι μεταγενέστερες μετατοπίσεις των αρχών του σε ένα μεταβαλλόμενο τεχνολογικό τοπίο και στις σύγχρονες σχεδιαστικές πρακτικές.

Μεθοδολογική προσέγγιση και ερευνητικός σχεδιασμός

Για την απάντηση των ερευνητικών ερωτημάτων, η εργασία συνδυάζει την ιστορική και ερμηνευτική διερεύνηση με την ανάλυση επιλεγμένων παραδειγμάτων οπτικής επικοινωνίας και την ποιοτική εμπειρική έρευνα. Διατηρώντας τον διακριτό μεθοδολογικό τους ρόλο, τα επιμέρους αυτά σκέλη συνδέονται οργανικά κατά τη συνολική ερμηνεία των ευρημάτων. Μέσα από αυτή τη σύνθεση εξετάζονται, αφενός, οι ιστορικές διαδρομές διαμόρφωσης, διάδοσης και πρόσληψης της παρακαταθήκης του Bauhaus, και, αφετέρου, οι τρόποι με τους οποίους αρχές που συνδέονται ιστορικά με τη Σχολή αναγνωρίζονται και νοηματοδοτούνται στη σύγχρονη σχεδιαστική πρακτική.

Ειδικότερα, το θεωρητικό και ιστορικό μέρος βασίζεται στην κριτική μελέτη πρωτογενών και δευτερογενών πηγών. Αντλώντας από αυτό το υλικό, ανασυγκροτούνται οι κοινωνικές, καλλιτεχνικές, παιδαγωγικές και θεσμικές συνθήκες εντός των οποίων διαμορφώθηκε το Bauhaus, ενώ παράλληλα εξετάζονται οι δίαυλοι μέσω των οποίων η παρακαταθήκη του διαδόθηκε και επανερμηνεύθηκε μετά το 1933. Η ιστορική ανάλυση διακρίνει, ουσιαστικά, τη Σχολή από το ευρύτερο πεδίο του μοντερνισμού, καθώς και από τις μεταγενέστερες κατευθύνσεις που αξιοποίησαν, συστηματοποίησαν ή αμφισβήτησαν πλευρές της. Η διεθνής και η ελληνική πρόσληψη προσεγγίζονται, επομένως, ως διαδικασίες διαμεσολάβησης και μετασχηματισμού, και όχι ως άμεση μεταφορά ενός ενιαίου αισθητικού ή σχεδιαστικού προτύπου.

Ενταγμένη στο θεωρητικό-ιστορικό σκέλος της έρευνας, η εξέταση επιλεγμένων ιστορικών και σύγχρονων παραδειγμάτων οπτικής επικοινωνίας διατηρεί έναν αμιγώς ερμηνευτικό χαρακτήρα. Ιδιαίτερα κατά τη διερεύνηση του πεδίου της ελληνικής γραφιστικής και οπτικής επικοινωνίας, η ανάλυση οργανώνεται σε τρία επίπεδα ελέγχου, τα οποία λειτουργούν ως κριτήρια διαβάθμισης των ερμηνευτικών ισχυρισμών. Τα επίπεδα αυτά περιλαμβάνουν την αρχική μορφολογική συγγένεια, τη λειτουργική οργάνωση της σύνθεσης, καθώς και τη σχεδιαστική αυτοτοποθέτηση και ερμηνευτική οριοθέτηση.

Κατά την εξέταση αυτού του τρίτου επιπέδου, συνεκτιμώνται ο δημόσιος λόγος του δημιουργού, οι αναφορές του σε ιστορικά κινήματα ή πρόσωπα, η εκπαιδευτική και επαγγελματική του διαδρομή, όπως και οι δηλωμένες στάσεις του απέναντι στη μοντέρνα γραφιστική και την παρακαταθήκη του Bauhaus. Η μορφολογική συγγένεια αποτελεί μεν το σημείο εκκίνησης της διερεύνησης, ωστόσο η συνάρτησή της με τη λειτουργική οργάνωση,

την τεκμηριωμένη αυτοτοποθέτηση ή άλλον αναγνωρίσιμο δίαυλο είναι πράγματι αυτή που ενισχύει τον αντίστοιχο ερμηνευτικό ισχυρισμό.

Δεδομένου ότι η ανάλυση αφορά στοχευμένα επιλεγμένες περιπτώσεις, τα συμπεράσματά της περιορίζονται αυστηρά στο εξεταζόμενο υλικό. Τα ειδικότερα κριτήρια, η επιλογή των περιπτώσεων και τα ερμηνευτικά όρια της διαδικασίας αναπτύσσονται, εξάλλου, αναλυτικά στο πέμπτο κεφάλαιο.

Αντίστοιχα, το εμπειρικό σκέλος ακολουθεί ποιοτική και ερμηνευτική προσέγγιση. Το ερευνητικό υλικό συγκροτήθηκε σε έξι περιπτώσεις συνέντευξης, στις οποίες συμμετείχαν συνολικά οκτώ επαγγελματίες της γραφιστικής και της οπτικής επικοινωνίας. Αξιοποιώντας τις ημιδομημένες συνεντεύξεις ως βασικό ερευνητικό εργαλείο —με εξαίρεση μία περίπτωση συμμετοχής η οποία πραγματοποιήθηκε μέσω ασύγχρονης γραπτής απάντησης— συγκεντρώθηκε το εξεταζόμενο υλικό. Στη συνέχεια, το υλικό αναλύθηκε με τη μέθοδο της Θεματικής Ανάλυσης των Braun και Clarke (2006), εφαρμόζοντας παράλληλα τα κριτήρια διασφάλισης της ποιότητας της ποιοτικής έρευνας (Guba, 1981). Η αναλυτική παρουσίαση και η αιτιολόγηση του εμπειρικού σχεδιασμού, της συγκρότησης του δείγματος, της συλλογής και ανάλυσης του υλικού, καθώς και των δεοντολογικών επιλογών, αναπτύσσονται στο έκτο κεφάλαιο.

Οι επιμέρους μεθοδολογικές συνιστώσες επιτελούν διαφορετικές αλλά απολύτως συμπληρωματικές λειτουργίες. Η ιστορική διερεύνηση ανασυγκροτεί τους διαύλους και τους μετασχηματισμούς της παρακαταθήκης του Bauhaus, ενώ η οπτική ανάλυση εξετάζει τους τρόπους με τους οποίους συναφείς αρχές λειτουργούν σε συγκεκριμένες σχεδιαστικές εφαρμογές, παραμένοντας εντός των ορίων των διαθέσιμων τεκμηρίων. Πλαισιώνοντας αυτές τις προσεγγίσεις, η εμπειρική έρευνα διερευνά τον αναστοχαστικό λόγο των επαγγελματιών για τη σχεδιαστική τους πρακτική.

Αξιολογώντας τις μορφολογικές συγγένειες και τις τοποθετήσεις των συμμετεχόντων μέσα στο αντίστοιχο ιστορικό και ερμηνευτικό πλαίσιο, η σύνθεση των τριών συνιστωσών επιτρέπει, εντέλει, να εκτιμηθεί αν και υπό ποιους όρους η σχέση της σύγχρονης οπτικής επικοινωνίας με την παρακαταθήκη του Bauhaus μπορεί να περιγραφεί ως συνέχεια, μετασχηματισμός ή ρήξη.

Τοποθέτηση και συμβολή της εργασίας

Στην ελληνική βιβλιογραφία, η παρουσία και η πρόσληψη του Bauhaus έχουν εξεταστεί στο πεδίο της αρχιτεκτονικής, των τεχνών και της εκπαίδευσης, ενώ ειδικότερες εργασίες έχουν μελετήσει τις γραφιστικές εφαρμογές και τη σχέση του με την ελληνική γραφιστική (Γιακουμακάτος & Γεωργιάδης, 2021b; Φουρτούνη, 2013; Kyriakopoulos, 2016). Η ιδιαιτερότητα της παρούσας προσέγγισης βρίσκεται στον συνδυασμό της ιστορικής διερεύνησης των διαδρομών διάδοσης και πρόσληψης με την εμπειρική μελέτη των αντιλήψεων και των πρακτικών επαγγελματιών που δραστηριοποιούνται στο ελληνικό πεδίο.

Η συμβολή της εργασίας εντοπίζεται στην εξέταση της σχέσης του Bauhaus με τη σύγχρονη οπτική επικοινωνία ως ιστορικά διαμεσολαβημένης διαδικασίας. Με αυτόν τον τρόπο, η έρευνα επιδιώκει να αναδείξει τους διαφορετικούς βαθμούς αναγνώρισης και ενσωμάτωσης της παρακαταθήκης του. Παράλληλα, στοχεύει να διακρίνει τις περιπτώσεις ιστορικής συνέχειας από τους μετασχηματισμούς και τις αποκλίσεις που προκύπτουν μέσα σε διαφορετικά επαγγελματικά και τεχνολογικά περιβάλλοντα.

Διάρθρωση της εργασίας

Η εργασία αναπτύσσεται συνολικά σε οκτώ κεφάλαια. Ειδικότερα, τα πέντε πρώτα εξετάζουν τη συγκρότηση του Bauhaus και τις διαδρομές της παρακαταθήκης του, επιχειρώντας μια σταδιακή εστίαση στην ελληνική περίπτωση. Ακολούθως, παρουσιάζονται ο σχεδιασμός και τα ευρήματα της εμπειρικής έρευνας, ενώ το τελευταίο κεφάλαιο συνδέει οργανικά τις δύο αυτές προσεγγίσεις με στόχο την τελική απάντηση στο κεντρικό ερευνητικό ερώτημα.

Το πρώτο κεφάλαιο εξετάζει τις συνθήκες εντός των οποίων διαμορφώθηκε το εγχείρημα του Bauhaus, από τη Μεγάλη Έκθεση του 1851 έως την ίδρυση της σχολής το 1919. Ανατρέχοντας στο κίνημα Arts and Crafts, τον Deutscher Werkbund και τις καλλιτεχνικές πρωτοπορίες, παρακολουθούνται οι αναζητήσεις γύρω από τη σχέση της τέχνης με τη βιομηχανική παραγωγή και την κοινωνική ζωή. Στη διαδρομή αυτή, ιδιαίτερη θέση καταλαμβάνουν οι μορφές οπτικής επικοινωνίας που αναπτύχθηκαν πριν από τη συγκρότηση της γραφιστικής ως διακριτού επαγγέλματος. Η συγκεκριμένη εξέταση τοποθετεί το Bauhaus στο επίκεντρο των προβλημάτων της εποχής του, προετοιμάζοντας την κατανόηση των απαντήσεων που το ίδιο επιχείρησε να δώσει.

Περνώντας στο δεύτερο κεφάλαιο, η ανάλυση επικεντρώνεται στην περίοδο λειτουργίας της Σχολής, από το 1919 έως το 1933, με έμφαση σε όσα συνέβαλαν στη διαμόρφωση της γραφιστικής και της οπτικής επικοινωνίας. Πιο συγκεκριμένα, εξετάζονται οι αρχές σχεδιασμού, το προκαταρκτικό μάθημα και οι τυπογραφικές αναζητήσεις, αντλώντας παραδείγματα από το έργο του Herbert Bayer και το Τυποφωτο του László Moholy-Nagy. Παρακολουθώντας τις αλλαγές στον προσανατολισμό της Σχολής, επιχειρείται να κατανοηθεί ο τρόπος με τον οποίο η οργάνωση της μορφής συνδέθηκε με την εκπαίδευση, τα μέσα παραγωγής και τον επικοινωνιακό σκοπό. Οι σχέσεις αυτές συγκροτούν, εξάλλου, τη θεμελιώδη βάση για την εξέταση της μεταγενέστερης παρακαταθήκης της.

Ακολουθώντας την ιστορική εξέλιξη, το τρίτο κεφάλαιο διερευνά επιλεγμένες διαδρομές διάδοσης και θεσμοποίησης της παρακαταθήκης του Bauhaus μετά το κλείσιμό του. Στο πλαίσιο αυτό, εξετάζεται η συμβολή εκθέσεων και εκδόσεων, η μεταφορά παιδαγωγικών πρακτικών σε αμερικανικά εκπαιδευτικά ιδρύματα, καθώς και η επεξεργασία της σχέσης με το Bauhaus στη Σχολή του Ουλμ (HfG Ulm). Επεκτείνοντας τη συζήτηση στην εταιρική επικοινωνία και στο Διεθνές Τυπογραφικό Ύψος, η μελέτη διακρίνει τις καταβολές του Bauhaus από τις ευρύτερες πηγές του μοντέρνου σχεδιασμού. Αξιολογώντας αυτές τις περιπτώσεις, διαφαίνεται ο τρόπος με τον οποίο οι ιδέες και οι πρακτικές της Σχολής προσαρμόστηκαν σε νέες χρήσεις και επιδιώξεις, διαμορφώνοντας το πεδίο των μεταγενέστερων αναθεωρήσεών τους.

Μετατοπίζοντας την εστίαση, το τέταρτο κεφάλαιο εξετάζει πώς η μεταμοντέρνα κριτική και τα ψηφιακά μέσα επηρέασαν την κατανόηση αρχών που είχαν συνδεθεί με τον μοντέρνο σχεδιασμό. Θέτοντας στο επίκεντρο την αμφισβήτηση της ουδετερότητας, τους πειραματισμούς της ψηφιακής τυπογραφίας και τον σχεδιασμό διεπαφών, συζητούνται οι μεταβαλλόμενες σχέσεις ανάμεσα στη μορφή, την ανάγνωση και τη λειτουργικότητα. Συμπληρωματικά, διερευνώνται σύγχρονες μεθοδολογίες σχεδιασμού, καθώς και επιλεγμένες δράσεις της εκατονταετηρίδας του Bauhaus, προσεγγίζοντάς τες ως χαρακτηριστικές περιπτώσεις επανερμηνείας παιδαγωγικών πρακτικών και ιστορικού υλικού. Η θεωρητική αυτή συζήτηση προσδιορίζει τους όρους υπό τους οποίους μπορεί να υποστηριχθεί μια σχέση με το Bauhaus, προετοιμάζοντας την προσεκτικότερη εξέταση της ελληνικής πρόσληψης.

Το πέμπτο κεφάλαιο μεταφέρει, πλέον, τη διερεύνηση στην Ελλάδα, ακολουθώντας διαύλους πρόσληψης οι οποίοι μπορούν να εξεταστούν αυστηρά με βάση τα διαθέσιμα τεκμήρια. Βάσει αυτού, ο έντυπος επαγγελματικός λόγος, οι σχολές σχεδιασμού και επιλεγμένες διαδρομές δημιουργών προσεγγίζονται σε άμεση συνάρτηση με την ιστορική συγκρότηση του εγχώριου

πεδίου των γραφικών τεχνών. Προχωρώντας στην ανάλυση τριών σύγχρονων περιπτώσεων, η μελέτη διακρίνει τη μορφολογική συγγένεια, τη λειτουργική οργάνωση και τη σχεδιαστική αυτοτοποθέτηση, προκειμένου να αποσαφηνιστεί τι ακριβώς επιτρέπει να υποστηριχθεί το κάθε είδος ένδειξης. Λειτουργώντας ως οργανική γέφυρα, το συγκεκριμένο κεφάλαιο συνδέει τη μελέτη των ιστορικών διαύλων και των οπτικών έργων με την εμπειρική διερεύνηση των αντιλήψεων των επαγγελματιών που ακολουθεί.

Εισάγοντας στο εμπειρικό σκέλος της εργασίας, το έκτο κεφάλαιο παρουσιάζει και αιτιολογεί τον συνολικό σχεδιασμό της ποιοτικής έρευνας. Περιγράφοντας αναλυτικά την επιλογή των συμμετεχόντων, τον οδηγό συνέντευξης, τη συλλογή του υλικού και την επεξεργασία του με τη Θεματική Ανάλυση, παραθέτει ταυτόχρονα τις απαραίτητες διαδικασίες δεοντολογίας και διασφάλισης της ποιότητας. Η συγκεκριμένη παρουσίαση διευκρινίζει τον τρόπο με τον οποίο ο επαγγελματικός λόγος των συμμετεχόντων αξιοποιείται για την απάντηση των εμπειρικών ερωτημάτων. Οριοθετώντας, τέλος, με σαφήνεια τους περιορισμούς που θέτουν το ίδιο το δείγμα και η μέθοδος συλλογής του υλικού, παρέχει το αναγκαίο μεθοδολογικό πλαίσιο για την ασφαλή ανάγνωση των ευρημάτων.

Προχωρώντας στα ίδια τα ευρήματα, το έβδομο κεφάλαιο αναπτύσσει τη θεματική ερμηνεία των συνεντεύξεων, εξετάζοντας ομοιότητες και διαφοροποιήσεις ανάμεσα στις ερευνητικές περιπτώσεις. Αναδεικνύοντας τους τρόπους με τους οποίους οι συμμετέχοντες αναγνωρίζουν τη σχέση τους με το Bauhaus και περιγράφουν τα κριτήρια της πρακτικής τους —όπως είναι η λειτουργικότητα ή η οργάνωση της σύνθεσης και της τυπογραφίας—, η ανάλυση διερευνά παράλληλα τον τρόπο με τον οποίο η εκπαίδευση, η επαγγελματική εμπειρία και τα σύγχρονα μέσα επηρεάζουν αυτές τις αντιλήψεις. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με ρητές απαντήσεις στα δύο εμπειρικά ερωτήματα, προσδιορίζοντας τη σχέση συνέχειας, μετασχηματισμού ή ρήξης που μπορεί τεκμηριωμένα να υποστηριχθεί από το συγκεκριμένο υλικό.

Ολοκληρώνοντας την εργασία, το όγδοο κεφάλαιο συνθέτει τα πορίσματα της ιστορικής και ερμηνευτικής διερεύνησης με τα ευρήματα των συνεντεύξεων. Εξετάζοντας από κοινού τις διαδρομές της παρακαταθήκης του Bauhaus και τους τρόπους με τους οποίους αυτή αναγνωρίζεται στις αφηγήσεις των συμμετεχόντων, διατυπώνει τη συνολική απάντηση στο κεντρικό ερευνητικό ερώτημα. Ταυτόχρονα, αποτιμά τη συμβολή και τους περιορισμούς της μελέτης, προτείνοντας κατευθύνσεις για περαιτέρω έρευνα. Ως επιστέγασμα, ο καταληκτικός αναστοχασμός επαναφέρει το κρίσιμο ζήτημα της σχέσης του σχεδιασμού με τις κοινωνικές ανάγκες, συνδέοντας, εντέλει, τη σύγχρονη συζήτηση με τις αρχικές ιστορικές επιδιώξεις της Σχολής.

1. Το υπόβαθρο του Bauhaus, 1851–1919

Το κεφάλαιο εξετάζει τις ιστορικές, κοινωνικές και καλλιτεχνικές διεργασίες που προηγήθηκαν της ίδρυσης του Bauhaus το 1919. Η ανάλυση εστιάζει στα ερωτήματα που διαμορφώθηκαν γύρω από τη βιομηχανική παραγωγή, την ποιότητα του αντικειμένου, την καλλιτεχνική εκπαίδευση και τη σχέση της τέχνης με την εργασία και την κοινωνική ζωή. Οι διεργασίες αυτές συγκρότησαν ένα πεδίο αντιθέσεων και αναζητήσεων, μέσα στο οποίο το Bauhaus διατύπωσε το δικό του παιδαγωγικό και κοινωνικό πρόταγμα.

Η ιστορική διαδρομή του κεφαλαίου ξεκινά το 1851, με τη Μεγάλη Έκθεση του Λονδίνου, όπου παρουσιάστηκαν σε πρωτοφανή κλίμακα μηχανές, τεχνολογικά επιτεύγματα και βιομηχανικά παραγόμενα προϊόντα από διαφορετικές χώρες. Η έκθεση αυτή ανέδειξε τόσο τις νέες δυνατότητες της μηχανοποιημένης παραγωγής όσο και τα προβλήματα που συνδέονταν με την ποιότητα και τη μορφή των παραγόμενων αντικειμένων, καθώς και με τον μεταβαλλόμενο ρόλο του τεχνίτη. Η πορεία ολοκληρώνεται το 1919 με την ίδρυση του Bauhaus στη Βαϊμάρη, μέσα στις συνθήκες πολιτικής αστάθειας, οικονομικής κρίσης και κοινωνικής αναζήτησης που ακολούθησαν τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (Whitford, 1984, σσ. 9–13).

Οι μορφές οπτικής επικοινωνίας που αναπτύχθηκαν κατά την περίοδο αυτή μέσα από την τυπογραφία, τις εκδόσεις, τη διαφήμιση, τον σχεδιασμό προϊόντων και την οπτική παρουσία οργανισμών και επιχειρήσεων εξετάζονται ως ιστορικές προϋποθέσεις της νεότερης γραφιστικής. Η επαγγελματική ταυτότητα και η ίδια η ονομασία του πεδίου βρίσκονταν ακόμη υπό διαμόρφωση, καθώς οι δραστηριότητες που αργότερα θα εντάσσονταν σε αυτό δεν είχαν ακόμη συγκροτηθεί ως διακριτό επάγγελμα (Eskilson, 2012, σσ. 50–53). Η ιστορική αυτή διάκριση επιτρέπει να εξεταστούν οι τρόποι με τους οποίους οργανωνόταν τότε η οπτική επικοινωνία, χωρίς να προβάλλονται αναδρομικά οι σημερινοί όροι του επαγγέλματος στο ιστορικό αυτό πεδίο.

Η πρώτη ενότητα παρακολουθεί τη διαδρομή από την κριτική της εκβιομηχάνισης του Arts and Crafts έως τις μεταρρυθμιστικές αναζητήσεις του Deutscher Werkbund, το έργο του Peter Behrens και την εκπαιδευτική δραστηριότητα του Henry van de Velde. Η δεύτερη εξετάζει τον εξπρεσιονισμό, το De Stijl και τον ρωσικό κονστρουκτιβισμό ως διαφορετικές κατευθύνσεις που επηρέασαν την καλλιτεχνική και παιδαγωγική φυσιογνωμία του πρώιμου Bauhaus. Η τρίτη ενότητα στρέφεται στις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες της μεταπολεμικής

Βαϊμάρης, στην κρίση της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης, στο Μανιφέστο και στο Πρόγραμμα του 1919.

Μέσα από αυτή την ιστορική πορεία, το Bauhaus προσεγγίζεται ως αποτέλεσμα συγκεκριμένων κοινωνικών συγκρούσεων, εκπαιδευτικών μεταρρυθμίσεων και καλλιτεχνικών αναζητήσεων. Το υπόβαθρο αυτό είναι αναγκαίο για την κατανόηση των μεταβολών που συντελέστηκαν αργότερα στη λειτουργία της Σχολής.

1.1 Τέχνη, χειροτεχνία και βιομηχανία πριν από το Bauhaus

Πριν από την ίδρυση του Bauhaus είχε προηγηθεί μια μακρά συζήτηση γύρω από τις συνέπειες της εκβιομηχάνισης και τη θέση της τέχνης στις νέες συνθήκες παραγωγής. Από τη βρετανική κριτική της μηχανοποιημένης παραγωγής έως τις μεταρρυθμιστικές αναζητήσεις του Deutscher Werkbund, το ζήτημα της ποιότητας των παραγόμενων αντικειμένων συνδέθηκε με τις συνθήκες εργασίας, τη χρήση τους και τη συνεργασία ανάμεσα στον καλλιτέχνη, τον τεχνίτη και τη βιομηχανία. Οι διαφορετικές απαντήσεις που δόθηκαν δεν διαμόρφωσαν μια ευθύγραμμη πορεία που οδηγούσε αναπόφευκτα στο Bauhaus. Συνέβαλαν, ωστόσο, στη διαμόρφωση του ιστορικού πεδίου μέσα στο οποίο η σχολή επανεξέτασε τη σχέση ανάμεσα στην τέχνη, τη χειροτεχνία, την τεχνική και την παραγωγή (Whitford, 1984, σσ. 13–25).

1.1.1 Η κριτική του Arts and Crafts στην εκβιομηχάνιση

Η βρετανική κριτική της εκβιομηχάνισης έθεσε από νωρίς ένα πρόβλημα που θα απασχολούσε αργότερα και το Bauhaus. Το ζήτημα αυτό αφορούσε τη δυνατότητα διατήρησης της ποιότητας των παραγόμενων αντικειμένων και της ουσιαστικής συμμετοχής του τεχνίτη στην εργασία του μέσα σε μια κοινωνία μαζικής παραγωγής. Η Μεγάλη Έκθεση του Λονδίνου το 1851, ως δημόσια παρουσίαση των δυνατοτήτων της βιομηχανίας, κατέστησε ορατές την κλίμακα και τη δύναμη της μηχανοποίησης. Παράλληλα, προκάλεσε έντονη κριτική για την αισθητική ποιότητα πολλών βιομηχανικών προϊόντων και για την απομάκρυνση του τεχνίτη από τον συνολικό έλεγχο της εργασίας του (Whitford, 1984, σ. 13).

Οι John Ruskin και William Morris, κεντρικές μορφές της βρετανικής κριτικής απέναντι στη βιομηχανική νεωτερικότητα, συνέδεσαν τις συνέπειες της μηχανοποίησης με τον τρόπο οργάνωσης της εργασίας και με την ποιότητα των αντικειμένων της καθημερινής ζωής. Η

εκβιομηχάνιση, κατά την άποψή τους, δεν συνιστούσε απλώς μια τεχνική μεταβολή. Μετέβαλλε άμεσα τη σχέση του ανθρώπου με την εργασία του, με το αντικείμενο που παρήγαγε και με τον χώρο στον οποίο ζούσε. Ο Ruskin θεωρούσε ότι ο καταμερισμός της εργασίας και η μηχανοποίηση περιόριζαν τη δημιουργική συμμετοχή του τεχνίτη. Ο Morris επέκρινε τα βιομηχανικά προϊόντα που μιμούνταν επιφανειακά τη χειροτεχνική διακόσμηση και υποστήριξε την αποκατάσταση της ενότητας ανάμεσα στον σχεδιασμό και στην κατασκευή. Για τους δύο στοχαστές, η ποιότητα του αντικειμένου συνδεόταν τόσο με τις συνθήκες υπό τις οποίες παραγόταν όσο και με την εμπειρία του ανθρώπου που το χρησιμοποιούσε (Whitford, 1984, σσ. 13, 16).

Η ίδρυση της εταιρείας Morris, Marshall, Faulkner & Co. το 1861 εξέφρασε την προσπάθεια εφαρμογής αυτών των θέσεων μέσα από την οργανωμένη εργαστηριακή παραγωγή. Ο Morris επιδίωξε να επανασυνδέσει τον σχεδιασμό με την τεχνική γνώση και την καθημερινή χρήση, παράγοντας αντικείμενα στα οποία η σχέση με τη χειρωνακτική εργασία παρέμενε εμφανής. Η κοινωνική εμβέλεια του εγχειρήματος παρέμεινε, ωστόσο, περιορισμένη. Το κόστος της χειρωνακτικής παραγωγής καθιστούσε τα προϊόντα της εταιρείας ακριβότερα από τα αντίστοιχα μαζικής παραγωγής και, επομένως, προσιτά κυρίως στα εύπορα κοινωνικά στρώματα. Το κίνημα Arts and Crafts ανέδειξε με σαφήνεια την κοινωνική και αισθητική διάσταση του προβλήματος, χωρίς να επιλύσει την αντίφαση ανάμεσα στην ποιότητα της χειροτεχνίας και στις ανάγκες μιας κοινωνίας μαζικής παραγωγής (Eskilson, 2012, σσ. 50–53; Whitford, 1984, σ. 16).

Στο πρώιμο Bauhaus επανήλθαν ζητήματα που είχε ήδη αναδείξει το κίνημα Arts and Crafts, όπως η αξία της εργαστηριακής μαθητείας, η χειροτεχνία ως βάση της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης και η επιδίωξη επανένωσης των τεχνών. Η ουσιαστικότερη σύνδεση ανάμεσα στα δύο εγχειρήματα εντοπίζεται στο κοινό ερώτημα του τρόπου με τον οποίο συνδέονται η ποιότητα του αντικειμένου, οι συνθήκες εργασίας και η κοινωνική του χρήση. Η μεταγενέστερη πορεία του Bauhaus θα επαναδιατυπώσει το ερώτημα αυτό, καθώς η σχέση της Σχολής με τη μηχανή και τη βιομηχανική παραγωγή θα αποκτήσει σταδιακά μεγαλύτερη σημασία.

1.1.2 Deutscher Werkbund και Peter Behrens

Στον Deutscher Werkbund, το πρόβλημα που είχε αναδείξει το κίνημα Arts and Crafts επαναδιατυπώθηκε μέσα από την αναζήτηση μιας νέας σχέσης ανάμεσα στην τέχνη, τη

χειροτεχνία, τη βιομηχανία και το εμπόριο. Η μηχανοποιημένη παραγωγή αντιμετωπίστηκε πλέον ως μια δεδομένη ιστορική συνθήκη. Επρόκειτο για μια συνθήκη που απαιτούσε νέες μορφές σχεδιασμού, όπως και μια διαφορετική οργάνωση της παραγωγικής διαδικασίας.

Κεντρική μορφή σε αυτή τη μετατόπιση υπήρξε ο Hermann Muthesius. Η εμπειρία από την πολυετή παραμονή του στην Αγγλία τον οδήγησε να αναδείξει τη σημασία της λειτουργικής σαφήνειας και της κατασκευαστικής ειλικρίνειας. Η μορφή όφειλε να ανταποκρίνεται στις ιδιότητες των υλικών και στον ίδιο τον τρόπο παραγωγής. Θεωρούσε, ουσιαστικά, ότι τα μηχανοποιημένα προϊόντα έπρεπε να απαλλαγούν από τη διακόσμηση που μιμούνταν επιφανειακά τη χειροτεχνική κατασκευή. Στόχος ήταν να αποκτήσουν μια μορφή χωρίς περιττά στοιχεία, αυστηρά περιορισμένη στα λειτουργικώς αναγκαία (Whitford, 1984, σ. 20).

Η ίδρυση του Deutscher Werkbund το 1907 έδωσε θεσμική υπόσταση σε αυτές ακριβώς τις αναζητήσεις. Η οργάνωση επιδίωξε να φέρει σε στενότερη επαφή τη δημιουργική πράξη με τη βιομηχανία και το εμπόριο, συμβάλλοντας ενεργά στη βελτίωση της ποιότητας των γερμανικών προϊόντων. Το ζήτημα της μορφής συνδέθηκε άμεσα με τις συνθήκες και το κόστος παραγωγής, καθώς και με τη δυνατότητα των παραγόμενων αντικειμένων να απευθύνονται σε ευρύτερα κοινωνικά στρώματα. Όπως επισημαίνει η Forgács (1991/1995, σσ. 6–7), διακρίνεται εδώ μια προσπάθεια αναβάθμισης της χειροτεχνίας μέσα από τη σύνδεσή της με την τέχνη και τη βιομηχανία. Το ζητούμενο ήταν η εδραίωση μιας σύγχρονης σχέσης ανάμεσα στον σχεδιασμό και τη μηχανοποιημένη παραγωγή, υπερβαίνοντας οριστικά τη νοσταλγία για παλαιότερους τρόπους κατασκευής (Forgács, 1991/1995, σσ. 6–7; Whitford, 1984, σ. 20).

Η εργασία του Peter Behrens για την AEG αποτέλεσε τη χαρακτηριστικότερη εφαρμογή αυτής της αντίληψης. Αναλαμβάνοντας καθήκοντα καλλιτεχνικού συμβούλου της εταιρείας το 1907, ο Behrens κλήθηκε να εργαστεί σε πολλαπλές κλίμακες σχεδιασμού. Σχεδίασε το εταιρικό σήμα, διαφημιστικά έντυπα, βιομηχανικά προϊόντα και εργοστασιακά κτίρια. Όλες αυτές οι εφαρμογές ενορχηστρώθηκαν με τρόπο που συνέβαλε καθοριστικά στη διαμόρφωση μιας ενιαίας οπτικής παρουσίας για την AEG (Eskilson, 2012, σσ. 102–104; Whitford, 1984, σ. 21).

Η περίπτωση της AEG συγκαταλέγεται στα πρώτα παραδείγματα εταιρικής οπτικής ταυτότητας. Ο Behrens εξασφάλισε μια συνεκτική οργάνωση των διαφορετικών μέσων μέσω των οποίων η επιχείρηση παρουσιαζόταν στο κοινό. Το σήμα, τα έντυπα, οι διαφημίσεις, τα προϊόντα και τα κτίρια οργάνωθηκαν ως μέρη ενός ενιαίου οπτικού συστήματος (Εικόνα 1-1). Η πρακτική αυτή προανήγγειλε μια αντίληψη του σχεδιασμού που υπερέβαινε το μεμονωμένο

αντικείμενο και αφορούσε τη συνολική εικόνα ενός οργανισμού, χωρίς να ταυτίζεται πλήρως με τις μεταγενέστερες έννοιες της εταιρικής ταυτότητας ή του *branding* (Eskilson, 2012, σσ. 102–104).



Εικόνα 1-1. Δύο έργα του Peter Behrens για την AEG: (α) *A.E.G.-Metallfadenlampe* (*A.E.G. – Metal Filament Lamps*), διαφημιστική αφίσα, 1907 και (β) *Electric Kettle*, ηλεκτρικός βραστήρας, 1909.

Πηγές: Behrens (1907, 1909), The Museum of Modern Art (MoMA), αρ. έργων 173.1991 και 117.1992.a-b.
<https://www.moma.org/collection/works/5490>
<https://www.moma.org/collection/works/2190>

Στο γραφείο του Behrens εργάστηκαν ο Walter Gropius και ο Ludwig Mies van der Rohe. Εκεί γνώρισαν στην πράξη τον τρόπο με τον οποίο η αρχιτεκτονική, ο σχεδιασμός προϊόντων και η οπτική επικοινωνία μπορούσαν να συνδεθούν με τη βιομηχανική παραγωγή. Η περίπτωση του Behrens αποδεικνύει πως, πολύ πριν από την ίδρυση του Bauhaus, είχε ήδη αποκρυσταλλωθεί μια σχεδιαστική αντίληψη ικανή να συνδέσει οργανικά τη μορφή με τη λειτουργία και την παραγωγή (Eskilson, 2012, σσ. 102–104; Whitford, 1984, σ. 22).

Η διαμάχη στο συνέδριο του Deutscher Werkbund στην Κολωνία, το 1914, ανέδειξε μια κρίσιμη αντίθεση στο εσωτερικό της ένωσης. Ο Muthesius υποστήριξε την τυποποίηση ως απόλυτα αναγκαία προϋπόθεση, τόσο για τη διαμόρφωση μορφών συμβατών με τη βιομηχανική παραγωγή όσο και για την καθιέρωση σταθερών ποιοτικών προτύπων. Στον αντίποδα, ο Henry van de Velde υπερασπίστηκε σθεναρά την ελευθερία του καλλιτέχνη, αντιτιθέμενος στην υπαγωγή της δημιουργικής εργασίας σε προκαθορισμένους κανόνες. Η σύγκρουση αυτή εξέφραζε ουσιαστικά την αδυναμία συμφιλίωσης της καλλιτεχνικής ατομικότητας με τις άτεγκτες απαιτήσεις της μαζικής παραγωγής. Πρόκειται για ένα ζήτημα που επανεμφανίστηκε, άλλωστε, έντονα και στην ίδια την ιστορία του Bauhaus (Forgács, 1991/1995, σσ. 7–8).

Ο van de Velde συνέδεσε αυτές τις μεταρρυθμιστικές αναζητήσεις άμεσα με τη Βαϊμάρη. Ήδη από το 1902, είχε ιδρύσει εκεί ένα σεμινάριο εφαρμοσμένων τεχνών, το οποίο παρείχε καλλιτεχνική υποστήριξη σε τεχνίτες και τοπικές βιομηχανίες, αποκτώντας επίσημο δημόσιο χαρακτήρα το 1907. Το Bauhaus κληρονόμησε τα κτίρια που ο ίδιος είχε σχεδιάσει. Κληρονόμησε, όμως, κυρίως ένα ισχυρό θεσμικό προηγούμενο, ικανό να γεφυρώσει την καλλιτεχνική εκπαίδευση με τη χειροτεχνία και την παραγωγή. Λίγο πριν αποχωρήσει από τη Βαϊμάρη, ο van de Velde συμπεριέλαβε τον Walter Gropius ανάμεσα στους αρχιτέκτονες που πρότεινε ως πιθανούς διαδόχους του (Forgács, 1991/1995, σ. 9; Whitford, 1984, σσ. 24–25).

Οι θεωρητικές ζυμώσεις του Deutscher Werkbund, η συνολική σχεδιαστική πρακτική του Behrens και το εκπαιδευτικό έργο του van de Velde διαμόρφωσαν, οπωσδήποτε, τις κρίσιμες ιστορικές προϋποθέσεις για την ίδρυση του Bauhaus. Ανέδειξαν εμπράκτως τη δυνατότητα σύνδεσης της τέχνης με τη βιομηχανία, την παραγωγή και την εκπαίδευση. Παράλληλα, ωστόσο, διατήρησαν ανοιχτή την αντίθεση ανάμεσα στην ατομική δημιουργία και την τυποποίηση. Το Bauhaus κληρονόμησε ακριβώς αυτή την αντίφαση, αναλαμβάνοντας να την επεξεργαστεί εκ νέου στις διαφορετικές φάσεις της ιστορικής του διαδρομής.

1.2 Οι καλλιτεχνικές πρωτοπορίες στο πρώιμο Bauhaus και η νέα οπτική σκέψη

Παράλληλα με τις μεταρρυθμιστικές αναζητήσεις γύρω από τη σχέση της τέχνης, της χειροτεχνίας και της βιομηχανίας, οι καλλιτεχνικές πρωτοπορίες των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα συνέβαλαν στη διαμόρφωση του καλλιτεχνικού και παιδαγωγικού πεδίου μέσα στο οποίο αναπτύχθηκε το Bauhaus. Ο εξπρεσιονισμός, το De Stijl και ο ρωσικός κονστρουκτιβισμός εξέφρασαν διαφορετικές αντιλήψεις για τη μορφή, την κοινωνία και τον ρόλο της τέχνης. Η επίδρασή τους στη σχολή δεν υπήρξε ενιαία ούτε ακολούθησε ευθύγραμμη πορεία. Οι πνευματικές και ουτοπικές αναζητήσεις του εξπρεσιονισμού, η επιδίωξη μιας καθολικής γεωμετρικής τάξης από το De Stijl και η σύνδεση της καλλιτεχνικής πρακτικής με την επανάσταση, την τεχνική και την παραγωγή στον κονστρουκτιβισμό διαμόρφωσαν ένα πεδίο αντιθέσεων. Μέσα από αυτές τις αντιθέσεις, το Bauhaus επανεξέτασε σταδιακά τη σχέση της καλλιτεχνικής έκφρασης με την εκπαίδευση και τις νέες κοινωνικές και παραγωγικές συνθήκες.

Κατά την πρώιμη περίοδο της Βαϊμάρης, η φυσιογνωμία της σχολής συνδεόταν έντονα με τον γερμανικό εξπρεσιονισμό και με τη μεταπολεμική αναζήτηση μιας νέας κοινωνικής και πνευματικής αρχής. Το Μανιφέστο του 1919 απέδιδε στην τέχνη τη δυνατότητα να συμβάλει στην αναγέννηση της κοινωνίας και στην υπέρβαση του κατακερματισμού των δημιουργικών δραστηριοτήτων. Η γλώσσα του ήταν εκστατική, ουτοπική και συμβολική και διέφερε αισθητά από τη λειτουργική νηφαλιότητα με την οποία ταυτίστηκε αργότερα το Bauhaus (Whitford, 1984, σσ. 24–26).

Η ουτοπική αυτή κατεύθυνση συνδεόταν με τη μεταπολεμική προσδοκία κοινωνικής ανασυγκρότησης, μέσα στην οποία η τέχνη και η αρχιτεκτονική μπορούσαν να αποκτήσουν ενεργό ρόλο στη συλλογική ζωή (Forgács, 1991/1995, σσ. 14–19). Οι συγκεκριμένες πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες που διαμόρφωσαν αυτή την προσδοκία εξετάζονται στην επόμενη ενότητα.

Ο εξπρεσιονισμός δεν αποτέλεσε στο Bauhaus ένα ενιαίο μορφολογικό πρόγραμμα. Οι πρώτοι δάσκαλοι της σχολής είχαν διαφορετικές καλλιτεχνικές αφετηρίες και δεν μπορούν να ενταχθούν σε μία ομοιογενή κατηγορία. Το κοινό τους σημείο εντοπιζόταν κυρίως στην πίστη στην εσωτερική αναγέννηση, στην πνευματική σημασία της δημιουργίας και στην αναζήτηση μιας νέας ενότητας των τεχνών. Οι Gerhard Mareks, Lyonel Feininger και Johannes Itten είχαν συνδεθεί με τον κύκλο του Der Sturm, ο οποίος υπήρξε σημαντική εστία της γερμανικής καλλιτεχνικής πρωτοπορίας πριν από τον πόλεμο (Whitford, 1984, σσ. 46–51).

Κεντρική μορφή αυτής της πρώιμης φάσης υπήρξε ο Johannes Itten. Οι μυστικιστικές και αντιυλιστικές του αντιλήψεις επηρέασαν έντονα το κλίμα της σχολής, ιδιαίτερα μέσα από την έμφαση στην εσωτερική απελευθέρωση της δημιουργικότητας και στην πνευματική προετοιμασία των σπουδαστών. Παράλληλα, ο Itten διέθετε την πιο συγκροτημένη παιδαγωγική κατάρτιση ανάμεσα στους πρώτους δασκάλους του Bauhaus. Η προηγούμενη διδακτική του εμπειρία και η γνώση της μεταρρυθμιστικής παιδαγωγικής παράδοσης του επέτρεψαν να οργανώσει το προκαταρκτικό μάθημα ως συστηματική εισαγωγή στη μορφή, στο χρώμα και στα υλικά (Forgács, 1991/1995, σσ. 47–48; Whitford, 1984, σσ. 51–53).

Ο Καθεδρικός (Cathedral) του Lyonel Feininger, ο οποίος συνόδευε το ιδρυτικό πρόγραμμα της σχολής, συμπύκνωνε οπτικά τον εξπρεσιονιστικό και πνευματικό ορίζοντα της πρώιμης περιόδου (Εικόνα 1-2). Η αιχμηρή γεωμετρία και η ανοδική σύνθεση της ξυλογραφίας παρέπεμπαν στη μεσαιωνική εικόνα του καθεδρικού ως συλλογικού έργου διαφορετικών τεχνών και τεχνιτών. Η εικόνα λειτουργούσε έτσι ως σύμβολο της επιδιωκόμενης ενότητας

των τεχνών, η οποία διατυπώθηκε ρητά στα ιδρυτικά κείμενα της σχολής (Forgács, 1991/1995, σσ. 27–28; Whitford, 1984, σσ. 11, 24–26).



Εικόνα 1-2. Lyonel Feininger, *Καθεδρικός (Cathedral)*, ξυλογραφία στο εξώφυλλο του Προγράμματος του Κρατικού Bauhaus στη Βαϊμάρη, 1919.

Πηγή: Feininger (1919), Letterform Archive, Bauhaus Typography at 100.
<https://exhibitions.letterformarchive.org/bauhaus/artworks/program-of-the-weimar-state-bauhaus-programm-des-staatlichen-bauhauses-in-weimar-a-k-a-the-bauhaus-manifesto>

Από το 1921, η έλευση του Theo van Doesburg στη Βαϊμάρη έφερε το Bauhaus σε άμεση επαφή με τις ιδέες του De Stijl. Παρότι ο ίδιος δεν εντάχθηκε στο επίσημο διδακτικό προσωπικό, οργάνωσε ανεξάρτητα μαθήματα και δημόσιες διαλέξεις, τις οποίες παρακολουθούσαν συστηματικά σπουδαστές και μέλη της Σχολής. Αναγνώριζε, βέβαια, τη σημασία της εκπαιδευτικής μεταρρύθμισης του Gropius, ασκούσε όμως δριμεία κριτική στον εξπρεσιονιστικό και ρομαντικό προσανατολισμό της διδασκαλίας. Οι θέσεις του βρήκαν γρήγορα ανταπόκριση σε όσους θεωρούσαν πως η Σχολή όφειλε να στραφεί προς σαφέστερα και περισσότερο εφαρμόσιμα αποτελέσματα (Forgács, 1991/1995, σσ. 64–69; Whitford, 1984, σσ. 116–119).

Το κίνημα De Stijl επιδίωκε σταθερά τη διαμόρφωση μιας καθολικής οπτικής γλώσσας, αυστηρά θεμελιωμένης στη γεωμετρική αφαίρεση, στον κίνναβο οριζόντιων και κατακόρυφων αξόνων και στη χρήση των βασικών χρωμάτων. Η απομάκρυνση από την αναπαράσταση της φυσικής μορφής και την ατομική έκφραση αντιμετωπιζόταν ως το αναγκαίο μέσο για την προσέγγιση μιας ευρύτερης, οικουμενικής αρμονίας. Η επιδίωξη αυτή υπερέβαινε, φυσικά, τα όρια της ζωγραφικής, καθώς επεκτεινόταν οργανικά στην

αρχιτεκτονική, την τυπογραφία και τις εφαρμοσμένες τέχνες. Άλλωστε, το ίδιο το περιοδικό De Stijl λειτουργούσε ταυτόχρονα ως φορέας διάδοσης και ως έμπρακτη οπτική εφαρμογή των αρχών του κινήματος (Eskilson, 2012, σσ. 179–183).

Οπωσδήποτε, η επίδραση του van Doesburg δεν μεταφράστηκε σε μια αυτούσια υιοθέτηση του προγράμματος του De Stijl από το Bauhaus. Κατάφερε, ωστόσο, να κλονίσει την κυρίαρχη θέση του εξπρεσιονισμού, ενισχύοντας καθοριστικά τη γεωμετρική οργάνωση της μορφής. Οι ορθογώνιες δομές, η σαφής άρθρωση του χώρου και η επίμονη αναζήτηση μιας οπτικής τάξης προσέφεραν μια εντελώς νέα κατεύθυνση, μακριά από την πρωταρχική έμφαση στην εσωτερική έκφραση και τη χειρονομία. Ουσιαστικά, η αντιπαράθεση αυτή τροφοδότησε την ευρύτερη μεταβολή που συντελέστηκε στο εσωτερικό της Σχολής κατά τα έτη 1921–1923 (Eskilson, 2012, σσ. 219–220; Whitford, 1984, σσ. 116–123).

Παράλληλα, ο ρωσικός κονστρουκτιβισμός διαμορφωνόταν μέσα στη δίνη της επαναστατικής διαδικασίας του 1917 και στα πρώτα χρόνια του νεαρού σοβιετικού κράτους. Η ρωσική πρωτοπορία βρέθηκε μπροστά σε μια ιστορική δυνατότητα, να συνδέσει άμεσα την καλλιτεχνική δημιουργία με τον κοινωνικό μετασχηματισμό, τη συγκρότηση των νέων δημόσιων θεσμών και την ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων. Ειδικά στις τάσεις που προσανατολίστηκαν προς την παραγωγή, ο στόχος ήταν σαφής, καθώς επιδιώχθηκε η οριστική ρήξη με την αντίληψη του έργου τέχνης ως απομονωμένου, αυτόνομου αντικειμένου. Η καλλιτεχνική πρακτική συνδέθηκε με τη βιομηχανία, το έντυπο, την προπαγάνδα και, τελικά, με τις ίδιες τις ανάγκες της καθημερινότητας και της συλλογικής ζωής (Eskilson, 2012, σσ. 186–195).

Η σχέση του Bauhaus με τον κονστρουκτιβισμό ουδέποτε αποτέλεσε μια απλή μεταφύτευση ενός ενιαίου πολιτικού ή αισθητικού προγράμματος. Οι δραστηριότητες του van Doesburg στη Βαϊμάρη, το Συνέδριο Κονστρουκτιβιστών και Ντανταϊστών το 1922, η παρουσία του El Lissitzky στη Γερμανία και οι επαφές του László Moholy-Nagy με το διεθνές δίκτυο της πρωτοπορίας προσέφεραν στη Σχολή νέα δεδομένα. Την έφεραν σε στενότερη επαφή με τη γεωμετρική αφαίρεση, τη φωτογραφία, την τυπογραφία και την αισθητική της μηχανής. Ο διορισμός του Moholy-Nagy το 1923, ακριβώς την περίοδο που αποχωρούσε ο Itten, σηματοδότησε μια βαθιά τομή στο προκαταρκτικό μάθημα, επαναπροσδιορίζοντας ριζικά τη σχέση της Σχολής με την τεχνολογία και την παραγωγή (Eskilson, 2012, σσ. 219–220).

Αυτή η μεταβολή δεν οδήγησε αυτομάτως το Bauhaus σε μια ενιαία, λειτουργική ή βιομηχανικά προσανατολισμένη κατεύθυνση. Η Σχολή εξακολούθησε να αποτελεί ένα ρευστό

πεδίο συνύπαρξης, αλλά και έντονης αντιπαράθεσης, διαφορετικών καλλιτεχνικών και παιδαγωγικών αντιλήψεων. Ο πνευματικός ορίζοντας της πρώιμης περιόδου, η γεωμετρική τάξη του De Stijl και η προσήλωση του κονστρουκτιβισμού στην κοινωνική χρησιμότητα δεν συγχωνεύθηκαν ποτέ σε ένα αδιαίρετο σύστημα. Συνέβαλαν, όμως, καθοριστικά στη σταδιακή αναδιαμόρφωση της οπτικής σκέψης. Μέσα ακριβώς από αυτές τις εσωτερικές αντιθέσεις, το Bauhaus βρήκε τελικά τον δρόμο του προς τη μηχανή, τη λειτουργία και την οργανωμένη παραγωγή.

Η χαρτογράφηση αυτής της πορείας κρίνεται σκόπιμη, προκειμένου να αποφευχθεί μια μονοδιάστατη ταύτιση του Bauhaus αποκλειστικά με τη γεωμετρική καθαρότητα και τη βιομηχανική αισθητική της ώριμης περιόδου του. Η Σχολή συγκροτήθηκε αρχικά ως ένα ζωντανό πεδίο πνευματικής, κοινωνικής και παιδαγωγικής αναζήτησης, για να μετασχηματιστεί στη συνέχεια μέσα από τη διαρκή επαφή και αντιπαράθεσή της με τις διεθνείς πρωτοπορίες και τις μεταβαλλόμενες ιστορικές συνθήκες. Γι' αυτό και η μεταγενέστερη οπτική της γλώσσα παραμένει ουσιαστικά ακατανόητη, αν αποκοπεί από αυτή την πρώιμη, γεμάτη αντιφάσεις διαδρομή της.

1.3 Πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο της ίδρυσης του Bauhaus

1.3.1 Κρίση και ανασυγκρότηση στη μεταπολεμική Βαϊμάρη

Η ίδρυση του Bauhaus το 1919 πραγματοποιήθηκε μέσα στη δίνη των ασταθών πολιτικών και κοινωνικών συνθηκών της μεταπολεμικής Γερμανίας. Η ήττα στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, η παραίτηση του Κάιζερ και η συγκρότηση της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης συνοδεύτηκαν από οικονομική αποδιοργάνωση, σφοδρές κοινωνικές συγκρούσεις και μια γενικευμένη αβεβαιότητα για τη μορφή που θα αποκτούσε η νέα πολιτική τάξη. Ο Whitford (1984, σ. 42) χαρακτηρίζει το 1919 ως εξαιρετικά δυσμενή χρονική στιγμή για την ίδρυση οποιουδήποτε νέου θεσμού, πόσο μάλλον για μια σχολή τέχνης που επιδίωκε να λειτουργήσει με ριζικά διαφορετικούς όρους. Εκ των πραγμάτων, η εκπαιδευτική μεταρρύθμιση και η καλλιτεχνική ανανέωση συνδέθηκαν εξ αρχής με το ευρύτερο, φλέγον ζήτημα της κοινωνικής ανασυγκρότησης.

Ουσιαστικά, η ίδια η Βαϊμάρη συμπύκνωνε τις έντονες αντιφάσεις της εποχής. Παρότι εκεί συνήλθε η Εθνική Συντακτική Συνέλευση που θεμελίωσε τη νέα Δημοκρατία, η πόλη δεν αποτελούσε τον αυτονόητο τόπο για ένα ριζοσπαστικό εκπαιδευτικό εγχείρημα. Διέθετε, άλλωστε, πολύ περιορισμένη βιομηχανική βάση. Παράλληλα, η πολιτισμική της ταυτότητα παρέμενε βαθιά αγκυροβολημένη στο κλασικό παρελθόν, στενά συνδεδεμένη με μορφές όπως ο Goethe, ο Schiller, ο Herder, ο Liszt και ο Nietzsche. Το βαρύ κύρος αυτής της παράδοσης εργαλειοποιήθηκε συχνά για την υπεράσπιση μιας καθιερωμένης αντίληψης για την τέχνη, ορθώνοντας αναχώματα απέναντι στις νεότερες καλλιτεχνικές και κοινωνικές αναζητήσεις (Whitford, 1984, σ. 42).

Μέσα σε αυτό το κλίμα ανασφάλειας, ωστόσο, η πολιτική κρίση τροφοδότησε ταυτόχρονα την προσδοκία πως η κατάρρευση της παλαιάς τάξης μπορούσε να ανοίξει τον δρόμο για μια διαφορετική κοινωνική οργάνωση. Σημαντικά τμήματα της καλλιτεχνικής διανόησης αντιμετώπισαν την τέχνη ως ενεργό μέρος αυτής της διαδικασίας, αναζητώντας νέες μορφές συλλογικής δημιουργίας. Όπως σημειώνει η Forgács (1991/1995, σ. 14), η καλλιτεχνική διανόηση του Βερολίνου βρισκόταν παγιδευμένη ανάμεσα στη σκληρή φτώχεια και την καταφυγή σε ανεδαφικά, απόκοσμα όνειρα. Συνεπώς, η ουτοπική φόρτιση των πρώτων χρόνων του Bauhaus δεν προέκυψε στο κενό. Μπορεί να κατανοηθεί μόνο μέσα από αυτή την παράδοση συνύπαρξης: υλική εξαθλίωση, πολιτική αναταραχή και φλογερές προσδοκίες για ριζική κοινωνική ανανέωση.

Ακριβώς μέσα σε αυτές τις συνθήκες συγκροτήθηκε στο Βερολίνο, τον χειμώνα του 1918–1919, το Arbeitsrat für Kunst (το Εργατικό Συμβούλιο για την Τέχνη), ακολουθώντας το πρότυπο των εργατικών και στρατιωτικών συμβουλίων. Στις δραστηριότητές του, μάλιστα, συμμετείχε ενεργά και ο Walter Gropius. Η συγκεκριμένη ομάδα απέδιδε στην αρχιτεκτονική και τις τέχνες έναν πρωταγωνιστικό ρόλο στη διαμόρφωση ενός νέου τρόπου ζωής, διεκδικώντας την υπέρβαση του διαχωρισμού ανάμεσα στις επιμέρους δημιουργικές δραστηριότητες. Οι επιδιώξεις αυτές έμελλε να τροφοδοτήσουν άμεσα το ιδρυτικό πρόγραμμα του Bauhaus. Αποτυπώθηκαν ξεκάθαρα στην επιδίωξη για την ενότητα των τεχνών, στην εργαστηριακή μαθητεία και στη βαθιά προσδοκία μιας πραγματικά συλλογικής δημιουργίας (Forgács, 1991/1995, σσ. 14–19).

Η σύγκρουση, βέβαια, ανάμεσα στο νεοσύστατο ίδρυμα και τα συντηρητικά τμήματα της τοπικής κοινωνίας εκδηλώθηκε σχεδόν αμέσως. Τοπικοί τεχνίτες και μικροί επιχειρηματίες εξέφραζαν έντονη ανησυχία μπροστά στο ενδεχόμενο οικονομικού ανταγωνισμού από τα παραγωγικά εργαστήρια της Σχολής. Από την άλλη, συντηρητικοί και εθνικιστικοί κύκλοι

αντιμετώπιζαν το Bauhaus ως ευθεία απειλή για την πολιτισμική παράδοση της Βαϊμάρης και την ίδια την αντίληψή τους περί γερμανικής τέχνης. Δεν είναι τυχαίο πως τον Δεκέμβριο του 1919 οργανώθηκε δημόσια συγκέντρωση εναντίον της Σχολής, κατά την οποία διατυπώθηκε ανοιχτά η κατηγορία ότι το έργο της δεν συνέβαλλε στη διαμόρφωση μιας καλλιτεχνικής συνείδησης με σαφώς γερμανικό χαρακτήρα (Whitford, 1984, σ. 43).

Οπωσδήποτε, οι αντιδράσεις αυτές ξεπερνούσαν κατά πολύ μια απλή αισθητική διαφωνία. Υπέκρυπταν κοινωνικά συμφέροντα, τον βαθύ φόβο απέναντι στις πολιτικές ανακατατάξεις και την υπεράσπιση μιας εθνικά προσδιορισμένης πολιτισμικής παράδοσης. Από την πρώτη κιόλας στιγμή, το Bauhaus μετατράπηκε σε ένα πεδίο συγκρούσεων γύρω από τον ίδιο τον χαρακτήρα της τέχνης, τον σκοπό της εκπαίδευσης και τη σχέση τους με τη νέα κοινωνική πραγματικότητα.

Το Bauhaus συγκροτήθηκε, επομένως, σε μια περίοδο βαθιάς κρίσης και αναζήτησης, μια εποχή κατά την οποία η τέχνη, η εργασία και η εκπαίδευση αντιμετώπιζονταν πλέον ως ζωτικά πεδία για την ευρύτερη αναδιοργάνωση της κοινωνικής ζωής. Ακριβώς αυτές οι ιστορικές συνθήκες καθόρισαν άμεσα τη θεσμική και παιδαγωγική συγκρότηση της Σχολής, ζητήματα τα οποία εξετάζονται στην επόμενη ενότητα.

1.3.2 Από την κρίση της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης στην ίδρυση της σχολής

Η ίδρυση του Bauhaus πραγματοποιήθηκε σε μια περίοδο κατά την οποία το γερμανικό σύστημα καλλιτεχνικής εκπαίδευσης αμφισβητούνταν ριζικά. Στις αρχές του 20ού αιώνα, η διδασκαλία εξακολουθούσε να οργανώνεται γύρω από έναν αυστηρό διαχωρισμό. Από τη μία βρίσκονταν οι ακαδημίες καλών τεχνών, εστιασμένες παραδοσιακά στη ζωγραφική και τη γλυπτική. Από την άλλη, οι σχολές εφαρμοσμένων τεχνών προσανατολιζόνταν αποκλειστικά προς τη χειροτεχνία, τον σχεδιασμό χρηστικών αντικειμένων και την τεχνική κατάρτιση. Το χάσμα αυτό εξέφραζε, ουσιαστικά, μια βαθύτερη ιεράρχηση. Η ζωγραφική και η γλυπτική θεωρούνταν ανώτερες μορφές δημιουργίας, αφήνοντας τη χειροτεχνία σε σαφώς υποδεέστερη θέση. Ήδη, βέβαια, πριν από το 1919 είχε ενισχυθεί το αίτημα για μια νέα εκπαιδευτική δομή, ικανή να γεφυρώσει ξανά την τέχνη, τη χειροτεχνία, την αρχιτεκτονική και την τεχνική γνώση (Forgács, 1991/1995, σσ. 22–23; Whitford, 1984, σσ. 27–28).

Η συγκρότηση του Bauhaus ταυτίστηκε ιστορικά με την προσπάθεια συνολικής αναδιοργάνωσης αυτού του συστήματος. Βασικό ζητούμενο ήταν ο δραστικός περιορισμός της απόστασης ανάμεσα στην καλλιτεχνική δημιουργία και την παραγωγική πράξη.

Διαμορφώθηκε, έτσι, το όραμα για μια εκπαίδευση που θα έθετε στο κέντρο της την ουσιαστική επαφή με το υλικό, την τεχνική και την εργασία. Η αμφισβήτηση της κοινωνικής (και βαθιά ταξικής) διάκρισης ανάμεσα στον καλλιτέχνη και τον τεχνίτη αποτέλεσε κεντρικό πυλώνα αυτής της επιδίωξης, άρρηκτα συνδεδεμένη με την αναζήτηση ενός νέου ρόλου για την ίδια την τέχνη.

Στη Βαϊμάρη, οπωσδήποτε, αυτές οι μεταρρυθμιστικές ζυμώσεις είχαν ήδη λάβει συγκεκριμένη θεσμική μορφή. Το 1917, μέλη του διδακτικού σώματος της Ακαδημίας Καλών Τεχνών υποστήριζαν ανοιχτά πως οι γερμανικές ακαδημίες αδυνατούσαν πλέον να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις της εποχής. Η εκπαίδευση δεν μπορούσε να εξαντλείται στις καλές τέχνες. Η ριζική της ανανέωση προϋπέθετε ένα γενναίο άνοιγμα προς τις εφαρμοσμένες τέχνες, την αρχιτεκτονική και, γενικότερα, προς τα πεδία όπου η δημιουργική εργασία συναντούσε έμπρακτα την τεχνική γνώση και την παραγωγή (Forgács, 1991/1995, σσ. 22–23).

Το 1919, ο Walter Gropius ανέλαβε τη διεύθυνση του νέου ιδρύματος, το οποίο προέκυψε από την ιστορική συνένωση της Ακαδημίας Καλών Τεχνών και της πρώην Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών (η οποία είχε διακόψει τη λειτουργία της κατά τη διάρκεια του πολέμου). Αυτή η συγχώνευση αποτύπωνε ξεκάθαρα την πρόθεση να ξεπεραστεί οριστικά ο καθιερωμένος διαχωρισμός ανάμεσα στις θεωρητικές και τις εφαρμοσμένες προσεγγίσεις. Άλλωστε, η ίδια η ανάθεση της διεύθυνσης σε έναν αρχιτέκτονα ήταν απολύτως ενδεικτική της μετατόπισης που επιχειρούνταν. Η αρχιτεκτονική μπορούσε πλέον να λειτουργήσει ως το κατεξοχήν πεδίο συνάντησης της καλλιτεχνικής σύλληψης, της χειροτεχνίας, της κατασκευής και της κοινωνικής χρήσης (Whitford, 1984, σσ. 28–29).

Σε πρώτη φάση, βέβαια, η θεσμική συγχώνευση δεν εξασφάλισε την αυτόματη υπέρβαση των παλαιών διαχωρισμών. Κατά το πρώτο έτος λειτουργίας του, το Bauhaus διατηρούσε ακόμη βαρύ το αποτύπωμα της προηγούμενης Ακαδημίας. Είχε κληρονομήσει μεγάλο μέρος του διδακτικού προσωπικού και των σπουδαστών, καθώς και τις διοικητικές της δομές. Η νέα παιδαγωγική κατεύθυνση καλούνταν, εκ των πραγμάτων, να αναπτυχθεί μέσα σε ένα ίδρυμα που έφερε ακόμη νωπά τα ίχνη του παλαιότερου εκπαιδευτικού συστήματος (Whitford, 1984, σ. 29).

Σε αυτό ακριβώς το ρευστό περιβάλλον αναδεικνύεται η κομβική σημασία της παρέμβασης του Gropius. Η προσπάθειά του επικεντρώθηκε στο να προσδώσει σε αυτή τη θεσμική μεταβολή έναν ριζικά νέο παιδαγωγικό και κοινωνικό προσανατολισμό. Η εργαστηριακή μαθητεία, η συνεργασία ανάμεσα σε καλλιτέχνες και τεχνίτες και η επιδίωξη της ενότητας των

τεχνών δεν υπήρξαν ποτέ απλές οργανωτικές επιλογές. Ανταποκρίνονταν στην πειστική ανάγκη να επανασυνδεθεί η καλλιτεχνική εκπαίδευση με την εργασία, το υλικό και την κοινωνική χρήση των παραγόμενων μορφών. Το Bauhaus γεννήθηκε, ουσιαστικά, ως ένας θεσμός μετάβασης, επιχειρώντας να υπερβεί ένα εκπαιδευτικό σύστημα το οποίο, παρά τη συγχώνευση, εξακολουθούσε να επηρεάζει άμεσα τη λειτουργία του και να τροφοδοτεί τις εγγενείς εσωτερικές του αντιθέσεις.

1.3.3 Το Μανιφέστο και το Πρόγραμμα του 1919

Η θεσμική τομή που συντελέστηκε με την ίδρυση του Bauhaus βρήκε την πιο σαφή προγραμματική της διατύπωση στο Μανιφέστο και στο «Πρόγραμμα του Κρατικού Bauhaus στη Βαϊμάρη», τα οποία δημοσιεύθηκαν από κοινού τον Απρίλιο του 1919. Το Μανιφέστο συμπύκνωνε την ιδρυτική διακήρυξη της Σχολής, ενώ το Πρόγραμμα ξεδίπλωνε τους στόχους και τον τρόπο λειτουργίας της. Ουσιαστικά, τα δύο αυτά κείμενα εξέφραζαν το επιτακτικό αίτημα επανασύνδεσης της τέχνης με τη χειροτεχνία, την υλική εργασία, την εκπαίδευση και τη συλλογική δημιουργία. Η ουτοπική τους γλώσσα δεν ήταν τυχαία, καθώς συνδεόταν άρρηκτα με ένα ευρύτερο παιδαγωγικό και κοινωνικό πρόγραμμα, το οποίο επιδίωκε να γεφυρώσει την απόσταση ανάμεσα στην καλλιτεχνική πράξη και την εργασία, συνδέοντας εκ νέου τη μορφή με την παραγωγή και την ίδια την καθημερινή ζωή (Forgács, 1991/1995, σσ. 27–28; Whitford, 1984, σσ. 11–12, 24–26).

Ο πυρήνας αυτού του προγράμματος διατυπώθηκε στην έκκληση για μια νέα συντεχνία τεχνιτών, «χωρίς τις ταξικές διακρίσεις που υψώνουν αλαζονικό φράγμα ανάμεσα στον τεχνίτη και τον καλλιτέχνη» (Whitford, 1984, σ. 11). Η συγκεκριμένη διατύπωση έφερε, οπωσδήποτε, βαθιά κοινωνική και παιδαγωγική σημασία. Ο καλλιτέχνης καλούνταν πλέον να επιστρέψει στο εργαστήριο, στο ίδιο το υλικό, στην τεχνική γνώση και τη συνεργασία. Η εκπαίδευση θα θεμελιωνόταν στα εργαστήρια, ενσωματώνοντας πλήρως τη συντεχνιακή ορολογία του μάστορα, του τεχνίτη και του μαθητευόμενου. Έτσι, η εργαστηριακή μαθητεία αποκτούσε κεντρική θέση, αμφισβητώντας ευθέως την καθιερωμένη ιεραρχία ανάμεσα στις καλές και τις εφαρμοσμένες τέχνες (Whitford, 1984, σσ. 11–12).

Η επίκληση της χειροτεχνίας αξιοποιούσε ενσυνείδητα τη μεσαιωνική και συντεχνιακή παράδοση ως σταθερή βάση για την αναδιοργάνωση της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης. Στόχος ήταν η οριστική αποκατάσταση της σχέσης ανάμεσα στη σύλληψη και την κατασκευή. Βέβαια, η μεταγενέστερη πορεία του Bauhaus έμελλε να μεταβάλει ριζικά αυτή την αρχική θέση,

καθώς η συνεργασία με τη βιομηχανία και η μηχανοποιημένη παραγωγή απέκτησαν σταδιακά το κύριο βάρος. Το Μανιφέστο και το Πρόγραμμα, επομένως, δεν περιγράφουν ένα στατικό, αμετάβλητο δόγμα, αλλά αποτυπώνουν ξεκάθαρα την αφετηρία της Σχολής και μια απολύτως συγκεκριμένη ιστορική στιγμή της εξέλιξής της.

Ένας δεύτερος θεμελιώδης άξονας αφορούσε την ενότητα των τεχνών, με τελικό ορίζοντα το κτίριο. Ο Gropius όρισε το κτίριο ως τον έσχατο σκοπό κάθε δημιουργικής δραστηριότητας, ακριβώς επειδή εκεί μπορούσαν να συναντηθούν έμπρακτα η αρχιτεκτονική, η γλυπτική και η ζωγραφική. Η εμβληματική εικόνα του καθεδρικού ναού εξέφραζε ιδανικά αυτή τη σύνθεση, παραπέμποντας ευθέως στη συλλογική εργασία διαφορετικών τεχνιτών και δημιουργών. Η ενότητα των τεχνών συνδεόταν, άλλωστε, στενά με την προσδοκία πως η κοινή δημιουργική εργασία μπορούσε να σμιλέψει έναν ολότελα νέο τρόπο ζωής (Forgács, 1991/1995, σσ. 27–28; Whitford, 1984, σσ. 11–12).

Η σύλληψη αυτή προφανώς συγγενεύει με την παράδοση του συνολικού έργου τέχνης, χωρίς ωστόσο να εξαντλείται σε αυτή. Στο ιδρυτικό πρόγραμμα του Bauhaus, η σύνθεση των τεχνών αποκτούσε ένα ιδιαίτερο παιδαγωγικό και κοινωνικό βάρος. Προϋπέθετε τη στενή συνεργασία διαφορετικών ειδικοτήτων, τη σύνδεση της δημιουργικής σύλληψης με την απτή, υλική εργασία και την ένταξη των επιμέρους δραστηριοτήτων σε έναν κοινό, υπερκείμενο σκοπό. Το κτίριο λειτουργούσε, επομένως, ως η κορυφαία εικόνα μιας συλλογικής διαδικασίας, η οποία επιδίωκε να υπερβεί οριστικά τον κατακερματισμό των τεχνών και της ίδιας της εργασίας (Eskilson, 2012, σ. 217).

Ειδικά για την ιστορία της οπτικής επικοινωνίας, το ιδρυτικό πρόγραμμα αποκτά βαρύνουσα σημασία επειδή τολμά να αντιμετωπίσει τη μορφή σε άμεση συνάρτηση με το υλικό, την τεχνική, τον χώρο, τη χρήση και τον κοινωνικό σκοπό. Αυτή η πρωταρχική αντίληψη θα αποκτήσει πολύ πιο συγκεκριμένο περιεχόμενο στη μεταγενέστερη ανάπτυξη του Bauhaus, όταν πλέον η εικόνα, η τυπογραφία και η διάταξη θα ενταχθούν σε σαφώς πιο συστηματικούς τρόπους οργάνωσης της οπτικής επικοινωνίας.

2. Το Bauhaus, 1919–1933: αρχές, παιδαγωγική, οπτική γλώσσα

Το δεύτερο κεφάλαιο εξετάζει το Bauhaus ως ιστορικά μεταβαλλόμενο εγχείρημα. Οι Γιακουμακάτος και Γεωργιάδης (2021a) επισημαίνουν ότι η ταυτότητά του έχει φορτιστεί από το πλήθος των μεταγενέστερων ερμηνειών του. Το ίδιο το Bauhaus «δεν ήταν ποτέ ένα αλλά πολλά», εξαιτίας των αλλαγών στον προσανατολισμό, στο πρόγραμμα, στην παραγωγή και στις προσωπικότητες που το διαμόρφωσαν (σ. 12). Η θέση αυτή ορίζει και το μεθοδολογικό πλαίσιο της παρούσας εργασίας. Οι γεωμετρικές μορφές, οι καθαρές επιφάνειες, τα βασικά χρώματα και οι γραμματοσειρές χωρίς ακρέμονες (sans serif) δεν αντιμετωπίζονται ως επαρκή γνωρίσματα για τον ορισμό ενός ενιαίου ύφους. Το Bauhaus εξετάζεται ως ιστορικό, κοινωνικό, παιδαγωγικό και σχεδιαστικό πρόταγμα.

Σε αυτό το πλαίσιο, το κεφάλαιο δεν επιδιώκει να αναπτύξει εκ νέου μια συνολική ιστορία της σχολής. Η ιστορική ύλη αξιοποιείται επιλεκτικά, ώστε να αναδειχθούν οι αρχές που έχουν σημασία για τη γραφιστική και τη σύγχρονη οπτική επικοινωνία. Στη διαδρομή της σχολής, το αρχικό όραμα ενοποίησης των τεχνών, που εξετάστηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, συνδέθηκε σταδιακά με πιο συγκεκριμένες αρχές σχεδιασμού, με τη συστηματικότερη οργάνωση του παιδαγωγικού της μοντέλου και με διακριτές μορφές οπτικής οργάνωσης. Η κατεύθυνση αυτή γίνεται ιδιαίτερα σαφής μετά το 1923 και οργανώνεται συστηματικότερα στο Ντεσάου, όπου η σχεδιαστική εργασία συνδέθηκε με την ανάπτυξη προτύπων και πρωτοτύπων κατάλληλων για τη σύγχρονη παραγωγή (Forgács, 1991/1995, σσ. 146–147; Whitford, 1984, σσ. 205–206).

Η ανάλυση που ακολουθεί αναπτύσσεται γύρω από τέσσερις αλληλένδετους άξονες. Πρώτα εξετάζονται οι θεμελιώδεις αρχές σχεδιασμού της σχολής: η λειτουργικότητα, η υλικότητα, η οικονομία μέσων και η συστηματοποίηση. Στη συνέχεια, η έμφαση μεταφέρεται στο παιδαγωγικό μοντέλο του Bauhaus, ιδιαίτερα στο προκαταρκτικό μάθημα (Vorkurs), μέσα από το οποίο επιδιώχθηκε η διαμόρφωση μιας νέας οπτικής και σχεδιαστικής παιδείας. Έπειτα εξετάζονται η οπτική γλώσσα και η τυπογραφία μέσα από τη σχέση του Bauhaus με τη Νέα Τυπογραφία, το έργο του Herbert Bayer και την έννοια του «Τυποφωτο» (Typophoto). Τα παραδείγματα αυτά αναδεικνύουν τον τρόπο με τον οποίο η τυπογραφία, η φωτογραφία και η διαφήμιση συνδέθηκαν με τις ανάγκες της μαζικής επικοινωνίας. Τέλος, οι ιστορικές φάσεις της σχολής μελετώνται ως διαδοχικές μεταβολές του προτάγματός της, ώστε η χρονολογική εξέλιξη να αποκτήσει ερμηνευτικό περιεχόμενο.

Με αυτόν τον τρόπο, το κεφάλαιο συγκροτεί το θεωρητικό πλαίσιο για τη μεταγενέστερη μελέτη της παρακαταθήκης του Bauhaus στη γραφιστική και τη σύγχρονη οπτική επικοινωνία. Η ανάλυση εστιάζει στη διαμόρφωση ενός τρόπου σχεδιαστικής σκέψης, ο οποίος συνδέει τη μορφή με τη χρήση και το υλικό, αλλά και με τις συνθήκες της σχεδιαστικής εκπαίδευσης, της παραγωγής και της επικοινωνίας. Η παραγωγή αναγνωρίσιμων μορφολογικών χαρακτηριστικών αποτελεί μία μόνο διάσταση της ιστορικής συμβολής της σχολής. Οι αρχές που εξετάζονται λειτουργούν ως ερμηνευτικά εργαλεία για τη μεταγενέστερη διερεύνηση των τρόπων με τους οποίους η παρακαταθήκη του Bauhaus μετασχηματίστηκε και ενσωματώθηκε σε νέα ιστορικά και σχεδιαστικά πλαίσια.

2.1 Θεμελιώδεις αρχές σχεδιασμού

Οι θεμελιώδεις αρχές σχεδιασμού του Bauhaus δεν είχαν ακόμη συγκροτηθεί το 1919 σε ένα πλήρες σύστημα. Διαμορφώθηκαν σταδιακά, καθώς η σχολή μετακινήθηκε από το αρχικό όραμα της ενοποίησης των τεχνών προς μια πιο συγκεκριμένη αντίληψη του σχεδιασμού ως πεδίου έρευνας, διδασκαλίας και παραγωγής. Η μεταβολή αυτή γίνεται σαφέστερη όταν το Bauhaus στρέφεται προς τον σχεδιασμό αντικειμένων καθημερινής χρήσης, την τυποποίηση και την επιδίωξη σύνδεσης του εργαστηριακού πειραματισμού με τη βιομηχανική παραγωγή (Whitford, 1984, σσ. 205–206). Οι αρχές της σχολής συγκροτούν έτσι ένα ευρύτερο μεθοδολογικό πλαίσιο, μέσα από το οποίο επαναπροσδιορίζονται οι σχέσεις ανάμεσα στη μορφή, τη λειτουργία, το υλικό, την παραγωγή και την κοινωνική χρήση.

Η λειτουργικότητα βρίσκεται στον πυρήνα αυτής της σχεδιαστικής προσέγγισης. Στο Bauhaus, η έννοια δεν περιορίζεται στην απλή πρακτική χρησιμότητα ενός αντικειμένου. Προϋποθέτει τη συστηματική μελέτη της χρήσης, των υλικών περιορισμών και των απαιτήσεων που θέτουν η κατασκευή και η σύγχρονη παραγωγή. Ο Gropius διατυπώνει χαρακτηριστικά ότι η φύση ενός αντικειμένου καθορίζεται από τη λειτουργία του. Προτού ένα δοχείο, μια καρέκλα ή ένα σπίτι μπορέσει να λειτουργήσει σωστά, πρέπει να μελετηθεί ώστε να υπηρετεί με απόλυτη ακρίβεια τον σκοπό του. Οφείλει, δηλαδή, να είναι πρακτικό, οικονομικά προσιτό, ανθεκτικό και οπτικά άρτιο (Whitford, 1984, σ. 206). Στο ίδιο προγραμματικό πλαίσιο, οι μορφές προκύπτουν πλέον μέσα από τη συνεκτίμηση των σύγχρονων παραγωγικών και κατασκευαστικών μεθόδων, υπερβαίνοντας οριστικά την αναπαραγωγή παλαιότερων προτύπων.

Η λειτουργικότητα συνδέεται, βέβαια, άρρηκτα με την ευρύτερη κοινωνική αποστολή του Bauhaus. Το πρόγραμμα παραγωγής της Σχολής συνδυάζει τη δημιουργία προτύπων για αγαθά καθημερινής χρήσης με την επιδίωξη να καλυφθούν οι πραγματικές ανάγκες της πλειονότητας των ανθρώπων (Forgács, 1991/1995, σσ. 146–147). Δεν αφορά, επομένως, μόνο τη στενή χρησιμότητα του αντικειμένου. Εξαρτάται άμεσα από την ουσιαστική ταύτιση της μορφής με τη χρήση, από τη δυνατότητα της βιομηχανικής παραγωγής και, κυρίως, από την οικονομική προσιτότητα που εξασφαλίζει την πρόσβαση των ευρύτερων κοινωνικών στρωμάτων.

Η σχέση μορφής και λειτουργίας περνά, αναπόδραστα, μέσα από το υλικό. Στο Bauhaus, και ιδίως στη διδασκαλία του Josef Albers, το υλικό αποτελεί ζωτικό πεδίο παρατήρησης, δοκιμής και σχεδιαστικής γνώσης. Παύει να αντιμετωπίζεται ως μια ουδέτερη, παθητική βάση που απλώς περιμένει να δεχθεί μια εξωτερικά επιβεβλημένη μορφή. Ο Albers, σύμφωνα με τη μαρτυρία του Hannes Beckmann, έθετε ως αφετηρία πως κάθε καλλιτεχνική εργασία αρχίζει από ένα υλικό. Υποστήριζε, μάλιστα, πως, πριν επιδιωχθεί ένα οποιοδήποτε αποτέλεσμα, πρέπει να διερευνηθεί τι ακριβώς μπορεί να κάνει αυτό το υλικό. Το ζητούμενο ήταν να γίνει πλήρως κατανοητό το πώς μπορούν να διατηρηθούν και να αναδειχθούν τα εγγενή του χαρακτηριστικά (Saletnik, 2009, σσ. 93–94; Whitford, 1984, σσ. 133–134).

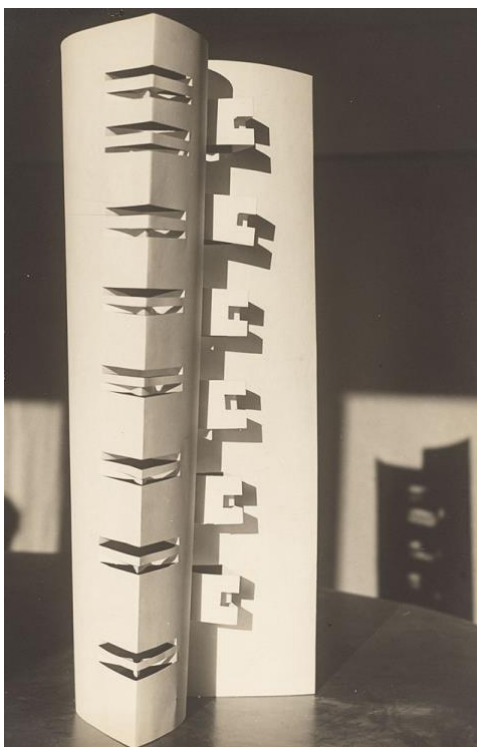
Η υλικότητα, με αυτή την έννοια, αποτελεί τρόπο εκπαίδευσης της παρατήρησης και της σχεδιαστικής αντίληψης. Στο πλαίσιο της παιδαγωγικής του υλικού, το υλικό εξεταζόταν σε τρία επίπεδα: ως εσωτερική σύσταση ή δομή, ως ορατή επιφάνεια ή υφή και ως επιφάνεια που φέρει τα ίχνη της ανθρώπινης επεξεργασίας. Οι αντίστοιχοι όροι, δομή (Struktur), υφή (Textur) και επεξεργασμένη επιφάνεια (Faktur), δείχνουν ότι η μορφή συνδέεται άμεσα με την υλική της βάση. Ιδιαίτερα η Faktur αφορά το αντιληπτό αποτέλεσμα της ανθρώπινης επεξεργασίας του υλικού, δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο η επεξεργασία του παράγει συγκεκριμένο αισθητηριακό αποτέλεσμα (Saletnik, 2009, σ. 101). Η μορφή προκύπτει έτσι μέσα από τη γνώση, τη δοκιμή και την επεξεργασία του υλικού.

Η οικονομία μέσων αποτελεί ακόμη μία βασική αρχή της σχεδιαστικής σκέψης του Bauhaus. Η αρχή αυτή αφορά τη χρήση μόνο των αναγκαίων μέσων, ώστε η μορφή να προκύπτει με σαφήνεια, ακρίβεια και σεβασμό προς το υλικό, τον χρόνο και την εργασία που απαιτεί η κατασκευή της. Η οικονομία αφορά τόσο το τελικό οπτικό αποτέλεσμα όσο και τον τρόπο με τον οποίο ο σχεδιαστής σκέφτεται, δοκιμάζει και οργανώνει τη μορφή.

Στη διακήρυξη για τις αρχές παραγωγής του Bauhaus, η απλότητα συνδέεται με την οικονομία στη χρήση του χώρου, του υλικού και του χρόνου παραγωγής, ενώ η ανάπτυξη προτύπων για

αντικείμενα καθημερινής χρήσης συνδέεται με την κοινωνική αποστολή του σχεδιασμού (Forgács, 1991/1995, σσ. 146–147; Whitford, 1984, σ. 206). Η αρχή αυτή αποκτά ιδιαίτερη σημασία και για τη γραφιστική, όπου η καθαρότητα, η ιεράρχηση και η αποφυγή του περιττού λειτουργούν ως προϋποθέσεις αναγνωσιμότητας και επικοινωνιακής ακρίβειας.

Στη διδασκαλία του Albers, η οικονομία αυτή γίνεται άσκηση σκέψης. Σε μία χαρακτηριστική άσκηση που ανέθεσε στους φοιτητές του, ο Albers τους ζήτησε να εργαστούν με χαρτί εφημερίδας, χωρίς σπατάλη υλικού ή χρόνου, εξετάζοντας πρώτα τη φύση του υλικού και διαμορφώνοντάς το με σεβασμό στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του (Forgács, 1991/1995, σ. 140). Η οικονομία μέσω συνδέει την παρατήρηση του υλικού με την κατασκευαστική σκέψη και με την αναζήτηση της πιο εύστοχης μορφής. Αντίστοιχα, ο Whitford (1984) συνδέει την οικονομία της μορφής με το ίδιο το υλικό, επισημαίνοντας ότι η μελέτη του επιτρέπει να επιτευχθούν περισσότερα με λιγότερα μέσα (σσ. 133–134). Την ίδια παιδαγωγική λογική αποδίδουν οι σωζόμενες ασκήσεις κοπής και δίπλωσης χαρτιού από το Vorkurs (Εικόνα 2-1).



Εικόνα 2-1. Άγνωστος σπουδαστής, *Materialübung (Μελέτη υλικού)*, χ.χ., άσκηση σε χαρτί στο πλαίσιο της διδασκαλίας του Josef Albers. Φωτογραφία: Alfred Ehrhardt, περ. 1928–1929.

Πηγή: Getty Research Institute (2019a), Bauhaus Beginnings.

https://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/bauhaus/new_artist/matter_materials/interactive/

Η συστηματοποίηση αποτελεί μια ακόμη θεμελιώδη αρχή του Bauhaus. Ουσιαστικά, με τον όρο αυτόν περιγράφεται η συνειδητή προσπάθεια να μετατραπεί ο ελεύθερος πειραματισμός σε δομημένη γνώση. Πρόκειται για μια γνώση που μπορεί, πλέον, να διδαχθεί και να

εφαρμοστεί σε πολλαπλές σχεδιαστικές περιπτώσεις. Η σχεδιαστική διαδικασία στρέφεται, έτσι, προς την αναζήτηση κοινών αρχών και μεθόδων. Τα πρότυπα που προκύπτουν δοκιμάζονται στην πράξη, βελτιώνονται και προσαρμόζονται με ευελιξία στις εκάστοτε ανάγκες.

Τα εργαστήρια της Σχολής διαδραμάτισαν κεντρικό ρόλο σε αυτή τη διεργασία. Λειτουργούσαν ως οι κατεξοχήν χώροι όπου η χειροτεχνική εμπειρία, η γνώση του υλικού και ο πειραματισμός μπορούσαν να γεννήσουν πρωτότυπα αντικείμενα. Ο Gropius τα περιγράφει χαρακτηριστικά ως χώρους πειραματισμού, μέσα στους οποίους αναπτύσσονται και βελτιώνονται τα πρωτότυπα εκείνα που κρίνονται κατάλληλα για μαζική παραγωγή (Whitford, 1984, σσ. 205–206). Παράλληλα, οι παραγωγικές αρχές του Bauhaus συνδέουν έμπρακτα τη σχεδιαστική εργασία με την οικονομία, την τεχνολογία και τη μορφή, αναζητώντας λύσεις ικανές να ανταποκριθούν στις ανάγκες της καθημερινής ζωής και στις δυνατότητες της σύγχρονης παραγωγής (Forgács, 1991/1995, σσ. 146–147).

Βέβαια, το πέραςμα από το εργαστηριακό πρωτότυπο στη βιομηχανική παραγωγή κάθε άλλο παρά αυτονόητο υπήρξε. Το εργαστήριο του Bauhaus στηριζόταν στην εξειδικευμένη εργασία, στον άμεσο χειρισμό του υλικού και στην ενιαία εποπτεία της κατασκευής. Το εργοστάσιο, αντίθετα, λειτουργούσε με καταμερισμό εργασίας, μηχανικές μεθόδους και παραγωγή μεγάλης κλίμακας. Όπως επισημαίνουν οι Γιακουμακάτος και Γεωργιάδης (2021a), το χειροτεχνικό εργαστήριο δεν ήταν μικρογραφία του εργοστασίου, ούτε το εργοστάσιο ένα βιοτεχνικό εργαστήριο σε μεγέθυνση. Οι δύο μορφές παραγωγής υπάκουαν σε ριζικά διαφορετικές λογικές. Το αποτέλεσμα ήταν το πρόταγμα του Bauhaus για γεφύρωση ανάμεσα στη σχεδιαστική σύλληψη και την εφαρμογή να «ματαιώνεται ήδη στην πύλη του εργοστασίου» (σ. 13).

Η κρίσιμη αυτή παρατήρηση φωτίζει την ιστορική συνθετότητα και τις βαθιές αντιφάσεις της σχέσης του Bauhaus με τη βιομηχανία. Πρόκειται για αντιφάσεις που παρήγαγαν μια άμεση, σκληρή συνέπεια σε κοινωνικό επίπεδο. Παρότι η Σχολή διακήρυττε πως παράγει αντικείμενα για τις ανάγκες των ευρύτερων λαϊκών στρωμάτων, η πραγματικότητα τη διέψευδε. Η εξειδικευμένη εργασία και η χρήση υλικών υψηλού κόστους καθιστούσαν τα προϊόντα της συχνά εντελώς απρόσιτα για το ίδιο το κοινό στο οποίο θεωρητικά απευθύνονταν. Στην πράξη, τα αντικείμενα αυτά ταυτίστηκαν περισσότερο με την κατανάλωση πολυτελείας, ικανοποιώντας τελικά τις ανάγκες μιας οικονομικά προνομιούχας μειοψηφίας (Γιακουμακάτος & Γεωργιάδης, 2021a, σσ. 14–16).

Οι αρχές που εξετάστηκαν παραπάνω συγκροτούν το απαραίτητο έδαφος για την κατανόηση της ευρύτερης συμβολής του Bauhaus. Η λειτουργικότητα, η υλικότητα, η οικονομία μέσων και η συστηματοποίηση δεν αποτελούν απλές θεωρητικές έννοιες. Λειτουργούν ως έμπρακτοι τρόποι οργάνωσης των σχέσεων ανάμεσα στη μορφή και τη χρήση, το υλικό και την κατασκευή, τον πειραματισμό και τη μέθοδο, καθώς και ανάμεσα στο ίδιο το αντικείμενο και την κοινωνική του λειτουργία. Το πώς αυτές οι αρχές οργανώθηκαν σε επίπεδο παιδαγωγικής πράξης εξετάζεται στην επόμενη ενότητα.

2.2 Το παιδαγωγικό μοντέλο της σχολής

Το παιδαγωγικό μοντέλο του Bauhaus αποτέλεσε το βασικό πεδίο μέσα από το οποίο οι αρχές της σχολής εντάχθηκαν σε συγκεκριμένες εκπαιδευτικές πρακτικές. Η επιδίωξη υπέρβασης της διάκρισης ανάμεσα στις καλές τέχνες, τη χειροτεχνία και τον εφαρμοσμένο σχεδιασμό δεν έμεινε στο επίπεδο της διακήρυξης. Στο Bauhaus οργανώθηκε ένα συγκροτημένο εκπαιδευτικό πρόγραμμα, το οποίο συνέδεε τη θεωρητική αναζήτηση με την εργαστηριακή πράξη και τη σταδιακή ένταξη του σπουδαστή σε συγκεκριμένα πεδία σχεδιασμού (Whitford, 1984, σσ. 27–29).

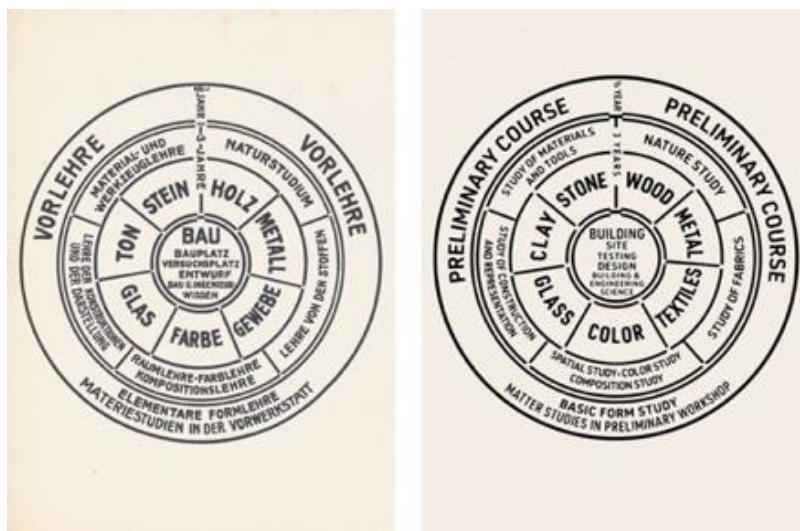
Η εκπαίδευση στη σχολή στηριζόταν στην παρατήρηση, στην άσκηση της αντίληψης, στη δοκιμή των υλικών και στην εμπειρία του εργαστηρίου (Forgács, 1991/1995, σσ. 52–53). Μέσα από αυτή τη διαδικασία, ο σπουδαστής καλλιεργούσε τεχνικές δεξιότητες και μάθαινε να βλέπει, να διακρίνει σχέσεις και οπτικές εντάσεις, να οργανώνει μορφές και να κατανοεί τη σύνδεση ανάμεσα στο υλικό, την επιφάνεια, τον χώρο και τη λειτουργία. Η απομάκρυνση από τη μίμηση και τη μηχανική επανάληψη άνοιξε τον δρόμο για μια πιο ενεργητική γνωριμία με τα υλικά, τις ιδιότητές τους και τις μεταξύ τους σχέσεις (Schuldenfrei, 2021, σ. 24).

Για τη γραφιστική και τη σύγχρονη οπτική επικοινωνία, η παιδαγωγική σημασία του Bauhaus εντοπίζεται στην αντίληψη της μορφής ως αποτελέσματος της οργάνωσης σχέσεων. Το προκαταρκτικό μάθημα αποτέλεσε το βασικό πεδίο μέσα στο οποίο η αντίληψη αυτή οργανώθηκε σε μέθοδο. Εκεί ο σπουδαστής ασκούσαν στη δοκιμή, τη σύγκριση και τη συστηματική παρατήρηση, ώστε να κατανοήσει τον τρόπο με τον οποίο η μορφή συγκροτείται μέσα από την επεξεργασία των υλικών και των οπτικών σχέσεων.

Η διάσταση αυτή αποτελεί μία από τις πιο διαρκείς πλευρές της παιδαγωγικής συμβολής του Bauhaus. Η σημασία της εκτείνεται πέρα από την εσωτερική οργάνωση της σχολής κατά την περίοδο 1919–1933. Το Bauhaus συγκρότησε ένα μοντέλο σχεδιαστικής εκπαίδευσης, στο οποίο οι αρχές της σχολής εντάχθηκαν σε συγκεκριμένες ασκήσεις, διαδικασίες παρατήρησης και εργαστηριακές πρακτικές. Το προκαταρκτικό μάθημα και η εργαστηριακή μέθοδος καλλιεργούσαν την παρατηρητικότητα, τον πειραματισμό και τη σχεδιαστική αντίληψη (Schuldenfrei, 2021, σ. 24). Γι' αυτό το παιδαγωγικό μοντέλο του Bauhaus απέκτησε ιδιαίτερη βαρύτητα στη μεταγενέστερη σχεδιαστική εκπαίδευση, ως εκπαιδευτική μεθοδολογία που μπορούσε να εφαρμοστεί και να προσαρμοστεί σε διαφορετικά θεσμικά και ιστορικά περιβάλλοντα (Whitford, 1984, σσ. 9–10).

2.2.1 Το προκαταρκτικό μάθημα και οι τρεις δάσκαλοι

Το προκαταρκτικό μάθημα (Vorkurs) υπήρξε ο παιδαγωγικός πυρήνας του Bauhaus. Από το φθινόπωρο του 1920 έγινε υποχρεωτικό για όλους τους σπουδαστές και προηγούνταν της ένταξής τους στα επιμέρους εργαστήρια. Στο μάθημα εξοικειώνονταν με τις βασικές αρχές της μορφής και του υλικού. Παράλληλα, η εργασία τους βοηθούσε τους διδάσκοντες να διαπιστώσουν σε ποιο εργαστήριο θα μπορούσαν να συνεχίσουν την εκπαίδευσή τους (Forgács, 1991/1995, σσ. 52–53). Η σημασία του Vorkurs έγκειται στο ότι οι παιδαγωγικές αρχές της σχολής μεταφράστηκαν σε συγκεκριμένες ασκήσεις και μεθόδους διδασκαλίας. Οι σπουδαστές μάθαιναν να παρατηρούν και να κρίνουν τις μορφές. Μέσα από την εργαστηριακή πράξη εξασκούσαν επίσης στον χειρισμό των υλικών και διαμόρφωναν μια πιο άμεση σχέση με αυτά. Η θέση του μαθήματος στη συνολική διάρθρωση της σχολής αποτυπώνεται στο διάγραμμα του προγράμματος σπουδών του 1922 (Εικόνα 2-2).



Εικόνα 2-2. Walter Gropius, Διάγραμμα του προγράμματος σπουδών του Bauhaus, 1922.

Πηγή: Getty Research Institute (2019b), Bauhaus Beginnings, εικ. 14.

https://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/bauhaus/new_artist/img/BNA_Object_Checklist.pdf

Στην πρώτη του φάση, υπό τον Johannes Itten, το προκαταρκτικό μάθημα απέκτησε έναν έντονα αντιακαδημαϊκό, σχεδόν βιωματικό χαρακτήρα. Ο Gropius αποδέχθηκε νωρίς την κρίσιμη πρόταση του Itten: όλοι οι σπουδαστές όφειλαν να περάσουν από ένα εξάμηνο προκαταρκτικής εκπαίδευσης, πριν εισέλθουν στα παραγωγικά εργαστήρια (Whitford, 1984, σ. 53). Στόχος του Itten ήταν η ενεργοποίηση των δημιουργικών δυνάμεων που πίστευε πως κρύβει μέσα του κάθε σπουδαστής (Whitford, 1984, σσ. 54–55). Στο πρόγραμμά του ενέταξε, μάλιστα, ασκήσεις αναπνοής, χαλάρωσης και συγκέντρωσης, άμεσα επηρεασμένες από τον Μαζδαζνάν (Mazdaznan). Μια πρακτική που προετοιμάζε το σώμα και τις αισθήσεις, διευκολύνοντας την απόλυτη συγκέντρωση πριν από οποιαδήποτε μορφολογική διερεύνηση (Forgács, 1991/1995, σ. 53).

Η συμβολή του γίνεται σαφέστερη μέσα από την αποφασιστική στροφή από τη μίμηση προς την ανάλυση της μορφής. Όπως σημειώνει ο Ποταμιάνος (2021), το νέο σύστημα εδραιώθηκε στη «διδασκαλία μέσω αφαιρετικών αρχών σύνθεσης έναντι της μεθόδου της μίμησης» (σ. 36). Μέσα από το Vorkurs, οι σπουδαστές εκπαιδεύονταν να εξετάζουν τη μορφή αναλυτικά. Η εικόνα παύει να αντιμετωπίζεται ως ένα έτοιμο πρότυπο προς αντιγραφή. Μελετάται, πλέον, ως ένα δυναμικό σύνολο σχέσεων.

Σε αυτή τη βάση, το σημείο, η γραμμή, η επιφάνεια και ο όγκος αποκτούσαν ιδιαίτερη παιδαγωγική αξία, αποτελώντας τα εργαλεία για τη διερεύνηση της κατεύθυνσης, της ισορροπίας και της διαφοροποίησης του χώρου (Ποταμιάνος, 2021, σσ. 38–40). Οδηγώντας τους σπουδαστές στην αναγνώριση αυτών των οπτικών σχέσεων, ο Itten διαμόρφωσε μια

αντίληψη με τεράστια σημασία για τη γραφιστική. Η επιφάνεια προσεγγιζόταν πλέον ως ένα αυστηρά οργανωμένο πεδίο, όπου η γραμμή, η τονικότητα και η αντίθεση αναλαμβάνουν να καθοδηγήσουν το βλέμμα.

Με την αποχώρηση του Itten το 1923, το μάθημα αλλάζει ριζικά προσανατολισμό. Ο László Moholy-Nagy αναλαμβάνει να το συνδέσει στενότερα με τη γενικότερη στροφή του Bauhaus προς την τεχνολογία και τα νέα οπτικά μέσα (Whitford, 1984, σσ. 123–125). Η καλλιέργεια της αντίληψης και ο ελεύθερος πειραματισμός παρέμειναν σταθεροί πυλώνες. Δόθηκε, ωστόσο, πολύ μεγαλύτερη έμφαση στην κατασκευή και στις δυνατότητες που πρόσφεραν τα σύγχρονα τεχνικά μέσα. Οι σπουδαστές πειραματίζονταν πλέον με το φως, την κίνηση και τον χώρο, διερευνώντας εντατικά τις νέες μορφές οπτικής εμπειρίας που γεννούσε η τεχνολογία και η μηχανική παραγωγή.

Η κρίσιμη θέση του προκαταρκτικού μαθήματος πριν από οποιαδήποτε εξειδίκευση διατυπώνεται ρητά ήδη από τα χρόνια λειτουργίας της Σχολής. Σε προσχέδιο του 1924, ο Gropius υποστηρίζει πως η ειδίκευση οφείλει να έπεται της βασικής εκπαίδευσης. Μόνο έτσι ο σχεδιασμός του αντικειμένου μπορεί να συνδεθεί οργανικά με τη διερεύνηση των θεμελιωδών ιδιοτήτων του (Wingler, 1969, σ. 76). Μεταγενέστερα, ο Moholy-Nagy (1947a) θα περιγράψει το Vorkurs ως το απόλυτο παιδαγωγικό θεμέλιο του Bauhaus. Έναν μηχανισμό ικανό να γεφυρώσει τη θεωρία με την πράξη, προσφέροντας στον σπουδαστή μια πρώτη ουσιαστική γνωριμία με το μελλοντικό του πεδίο (σσ. 10–11). Προτάσσοντας την ανάπτυξη της αντίληψης, τόνιζε πως αυτή πρέπει να προηγείται της επαγγελματικής κατάρτισης, προκειμένου η τελευταία να μην εγκλωβίσει τις δυνατότητες του σπουδαστή (Moholy-Nagy, 1947a, σσ. 13–15). Η μαθησιακή διαδικασία εκκινούσε, επομένως, αναπόδραστα από την άμεση επαφή με την ύλη, τον χώρο και την εικόνα.

Στην πράξη, οι ασκήσεις του Moholy-Nagy διερευνούσαν εξονυχιστικά την ύλη, το βάρος, την κλίμακα και τις αναλογίες. Μελετούσαν τις δυνάμεις που ασκούνται στα ίδια τα υλικά, εστιάζοντας σε ιδιότητες όπως η ελαστικότητα και η αντοχή (Schuldenfrei, 2021, σ. 26). Η παρατήρηση ξεκινούσε από τη δομή και την υφή της επιφάνειας, για να περάσει σταδιακά στην κατανόηση του όγκου και του χώρου. Η μορφή δεν προαποφαινόταν. Προέκυπτε φυσικά μέσα από τις ιδιότητες του υλικού και τις δυνάμεις που οργανώνουν μια κατασκευή. Οι σπουδαστές μάθαιναν, έτσι, να σκέφτονται τη μορφή αποκλειστικά ως το αναγκαίο αποτέλεσμα αυτών των υλικών και χωρικών σχέσεων.

Η τρίτη κομβική εκδοχή του προκαταρκτικού μαθήματος ταυτίζεται με τον Josef Albers. Έχοντας αρχικά συνεργαστεί με τον Moholy-Nagy, ανέλαβε εξ ολοκλήρου το Vorkurs μετά την αποχώρησή του το 1928 (Whitford, 1984, σσ. 132–133). Η δική του συμβολή εντοπίζεται στη συστηματική διερεύνηση του υλικού και στην απόλυτη έμφαση στην οικονομία μέσων. Εδώ, η μάθηση ξεκινούσε από την αμιγή δοκιμή. Ο σπουδαστής καλούνταν να ψηλαφίσει τα όρια και τις δυνατότητες του υλικού, αναζητώντας τρόπους να το μετασχηματίσει χωρίς να αναιρέσει τα εγγενή του χαρακτηριστικά (Saletnik, 2009, σσ. 93–94; Whitford, 1984, σσ. 133–134). Μέσω αυτής της αυστηρής μεθόδου, το Vorkurs οδηγούσε οργανικά από την εμπειρική επαφή με την ύλη στη διαμόρφωση γενικότερων αρχών σχεδιαστικής σκέψης.

Παρά τις επιμέρους διαφορές τους, οι προσεγγίσεις των τριών δασκάλων παρουσιάζουν βαθιές συγκλίσεις. Ο Itten εστίασε στην απελευθέρωση της δημιουργικότητας και την ανάλυση της μορφής. Ο Moholy-Nagy έστρεψε το μάθημα προς την τεχνολογία, τον χώρο και την κατασκευή, ενώ ο Albers επέμεινε στη γνώση του υλικού και την οικονομία μέσων. Οι τρεις αυτές εκδοχές αποδεικνύουν, τελικά, πως το παιδαγωγικό μοντέλο του Bauhaus δεν παρέμεινε ποτέ στατικό. Μεταβαλλόταν διαρκώς, ακολουθώντας τον ευρύτερο προσανατολισμό της Σχολής.

Το προκαταρκτικό πρόγραμμα συμπληρωνόταν, παράλληλα, από τη θεωρητική διδασκαλία του Wassily Kandinsky. Αναλαμβάνοντας τα υποχρεωτικά μαθήματα χρώματος και μορφής, καθώς και το αναλυτικό σχέδιο, ο Kandinsky ζητούσε από τους σπουδαστές να αποδώσουν το εκάστοτε θέμα αναδεικνύοντας τις γραμμές έντασης, τις δομικές σχέσεις και την εσωτερική γεωμετρική του οργάνωση (Whitford, 1984, σσ. 97–99, 103). Μέσα από αυτή τη διαδικασία, ενισχύθηκε καθοριστικά η συστηματική μελέτη των σχέσεων ανάμεσα στη μορφή, το χρώμα και την επιφάνεια (Whitford, 1984, σ. 110).

Σε ένα ευρύτερο παιδαγωγικό επίπεδο, ο ίδιος αντιμετώπιζε αυτή τη μελέτη ως το αναγκαίο αντίβαρο απέναντι στην υπερβολική εξειδίκευση. Σε κείμενό του το 1928, υποστήριζε ανοιχτά πως η ειδική κατάρτιση οφείλει να συμβαδίζει με την καλλιέργεια της αναλυτικής και συνθετικής σκέψης. Η ιδανική διδασκαλία όφειλε, ουσιαστικά, να συνδέει αδιάρρηκτα αυτές τις νοητικές διεργασίες με την απόκτηση πρακτικών γνώσεων στο εκάστοτε πεδίο (Wingler, 1969, σσ. 146–147).

Το Vorkurs λειτούργησε, επομένως, ως το κατεξοχήν πεδίο διαμόρφωσης της οπτικής παιδείας, προετοιμάζοντας τους σπουδαστές για τη μετέπειτα εργαστηριακή μαθητεία. Εκεί μάθαιναν να διαπλέκουν τη μορφή με το υλικό, τον χώρο και τη λειτουργία. Ειδικά για τη

μεταγενέστερη εξέλιξη της γραφιστικής και της οπτικής επικοινωνίας, η σημασία του εντοπίζεται ακριβώς σε αυτή την καλλιέργεια της σχεδιαστικής αντίληψης. Η επιφάνεια έπαψε να είναι κενός καμβάς. Μετατράπηκε σε ένα οργανωμένο πεδίο, όπου η οπτική ιεράρχηση ανέλαβε τον ρόλο του βασικού καθοδηγητή για την πρόσληψη της ίδιας της εικόνας.

2.2.2 Το δίπολο μορφοδιδασκάλου και τεχνίτη-διδασκάλου

Το δίπολο μορφοδιδασκάλου και τεχνίτη-διδασκάλου (Formmeister/Handwerkmeister) υπήρξε μία από τις πιο χαρακτηριστικές θεσμικές επιλογές του πρώιμου Bauhaus. Σε κάθε εργαστήριο, η διδασκαλία ανατίθετο σε δύο δασκάλους, ώστε ο σχεδιασμός της μορφής να συνδέεται με τη γνώση της κατασκευής. Η επιλογή αυτή αντλούσε από τη συντεχνιακή ορολογία του ιδρυτικού προγράμματος. Οι όροι μάστορας, κάλφας και μαθητευόμενος παρέπεμπαν σε μια πορεία σταδιακής κατάρκτησης της γνώσης μέσα από την πράξη (Forgács, 1991/1995, σσ. 30–31; Whitford, 1984, σσ. 13–14). Στο Bauhaus, η συντεχνιακή αναφορά υπηρετούσε την προσπάθεια επανασύνδεσης της καλλιτεχνικής σύλληψης με το υλικό, το εργαλείο και την κατασκευή.

Σε κάθε εργαστήριο, οι δύο δάσκαλοι εκπροσωπούσαν διαφορετικές, αλλά αλληλένδετες μορφές γνώσης. Ο μορφοδιδάσκαλος καθοδηγούσε τη σύνθεση και τη μορφική ανάπτυξη του έργου. Ο τεχνίτης-διδάσκαλος μετέφερε τη γνώση του υλικού, των εργαλείων και της κατασκευής (Forgács, 1991/1995, σ. 31). Το εργαστήριο γινόταν έτσι ο τόπος όπου η μορφική σύλληψη δοκιμαζόταν στην πράξη και η τεχνική αποκτούσε σχεδιαστικό προσανατολισμό. Ο σπουδαστής μάθαινε να συνδέει τη μορφική του πρόθεση με το υλικό και τη διαδικασία κατασκευής.

Κεντρικό παιδαγωγικό αίτημα αυτού του σχήματος ήταν η διαμόρφωση ενός δημιουργού που θα συνδύαζε την καλλιτεχνική με την τεχνική γνώση. Η Forgács (1991/1995) επισημαίνει ότι το πείραμα της σχολής επιδίωκε να συνθέσει στο πρόσωπο του σπουδαστή τις γνώσεις του καλλιτέχνη και του τεχνίτη, συγκροτώντας ένα νέο είδος σχεδιαστικής γνώσης (σ. 31). Για την παρούσα εργασία, η σημασία του διπόλου έγκειται ακριβώς σε αυτή τη σύνδεση. Ο σχεδιαστής καλλιεργεί το βλέμμα και τη μορφική του κρίση, μαθαίνοντας παράλληλα πώς η ιδέα υλοποιείται μέσα από το υλικό και την τεχνική.

Το μοντέλο αυτό περιείχε, ωστόσο, μια ουσιαστική αντίφαση. Οι δύο δάσκαλοι συνεργάζονταν στο ίδιο εργαστήριο, αλλά παρέμεναν θεσμικά διακριτοί. Στην πράξη, η «διδασκαλία σε ζεύγη» αποδείχθηκε δύσκολη. Αρκετοί καλλιτέχνες της περιόδου της

Βαϊμάρης έδειχναν περιορισμένο ενδιαφέρον για την καθημερινή ζωή των εργαστηρίων, ενώ οι τεχνίτες-διδάσκαλοι δυσκολεύονταν συχνά να αποδεχθούν την καλλιτεχνική καθοδήγηση των μορφοδιδασκάλων (Whitford, 1984, σ. 50). Οι εντάσεις αυτές φανερώνουν ότι η σχολή επιχείρησε να αλλάξει τον τρόπο με τον οποίο οργανώνονταν η γνώση και η εργασία. Οι μορφοδιδάσκαλοι διατηρούσαν συχνά μεγαλύτερη επιρροή, ενώ οι τεχνίτες-διδάσκαλοι διεκδικούσαν καλύτερους όρους εργασίας και ουσιαστικότερη αναγνώριση (Whitford, 1984, σσ. 50–51).

Το δίπολο είχε επομένως μεταβατικό χαρακτήρα. Ανταποκρινόταν σε μια πρώιμη ανάγκη της σχολής, η οποία δεν διέθετε ακόμη αρκετούς δασκάλους που να συνδυάζουν τη θεωρητική κατάρτιση με την τεχνική και εργαστηριακή εμπειρία. Στη φάση του Ντεσάου, άρχισαν να αναλαμβάνουν διδακτικούς ρόλους απόφοιτοι της ίδιας της σχολής. Το διπλό σύστημα εγκαταλείφθηκε σταδιακά και τη θέση του πήραν οι λεγόμενοι «νεαροί μάστορες», οι οποίοι συνδυάζαν τη μορφική και την τεχνική γνώση σε έναν πιο ενιαίο διδακτικό ρόλο (Whitford, 1984, σ. 159). Η μεταβολή αυτή δείχνει ότι το Bauhaus αναθεωρούσε το παιδαγωγικό του σχήμα, επιδιώκοντας μια πιο ενιαία σύνδεση ανάμεσα στη σύλληψη, το υλικό και την κατασκευή.

Για την παρούσα μελέτη, το δίπολο μορφοδιδασκάλου και τεχνίτη-διδασκάλου αναδεικνύει την ανάγκη σύνδεσης της μορφικής εκπαίδευσης με τη γνώση της κατασκευής. Η σχέση της μορφικής σύλληψης με το μέσο και τους όρους υλοποίησής της αποκτά πιο άμεση έκφραση στην τυπογραφία και στη γραφιστική παραγωγή της σχολής.

2.3 Η τυπογραφία ως πεδίο της οπτικής γλώσσας

Στο πεδίο της τυπογραφίας και της γραφιστικής, οι αρχές που εξετάστηκαν στις προηγούμενες ενότητες εφαρμόζονται πλέον άμεσα στην οργάνωση της οπτικής επικοινωνίας. Η λειτουργικότητα, η οικονομία μέσων και η συστηματοποίηση εκφράζονται στην οργάνωση της σελίδας και του εντύπου. Παράλληλα, η εκπαίδευση του βλέμματος επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο συνδυάζονται η τυπογραφία και η φωτογραφία και συγκροτείται η δημόσια εικόνα της σχολής. Το γράμμα, η διάταξη, ο κενός χώρος και η σχέση εικόνας–κειμένου λειτουργούν συνδυαστικά, καθοδηγώντας τη ροή της ανάγνωσης και την ιεράρχηση της πληροφορίας.

Το υποκεφάλαιο εξετάζει τη Νέα Τυπογραφία, το έργο του Herbert Bayer και την έννοια του «Τυποφωτο» (Typophoto) ως τρεις αλληλένδετους άξονες. Η ανάλυση εστιάζει στον τρόπο με τον οποίο οι αναζητήσεις του Bauhaus ανταποκρίθηκαν στις απαιτήσεις της μαζικής

επικοινωνίας του Μεσοπολέμου και συνέβαλαν στη διαμόρφωση της μοντέρνας οπτικής γλώσσας.

2.3.1 Η Νέα Τυπογραφία ως οργάνωση της ανάγνωσης και της πληροφορίας

Η Νέα Τυπογραφία διαμορφώθηκε στο ευρύτερο περιβάλλον της ευρωπαϊκής νεωτερικότητας. Το Bauhaus υπήρξε ένας από τους σημαντικούς θεσμούς μέσα στους οποίους αναπτύχθηκαν και δοκιμάστηκαν οι αρχές της. Η εξάπλωση του εντύπου, της διαφήμισης και της φωτογραφίας, μαζί με τους νέους ρυθμούς της αστικής ζωής, άλλαζε τις συνθήκες κυκλοφορίας της πληροφορίας. Η τυπογραφία ανέλαβε πλέον να οργανώσει τη σελίδα με τρόπο που να εξασφαλίζει ταχύτητα πρόσληψης, σαφήνεια και καθοδήγηση του αναγνώστη. Το ενδιαφέρον μετατοπίστηκε έτσι από το σχέδιο του γράμματος στη σχέση ανάμεσα στο περιεχόμενο, τη διάταξη της σελίδας και την πορεία του βλέμματος.

Μέσα σε αυτό το ιστορικό πλαίσιο αναδύθηκε η Νέα Τυπογραφία (Neue Typographie), το προοδευτικό τυπογραφικό ρεύμα της δεκαετίας του 1920 που επιδίωξε τη σαφή και λειτουργική οργάνωση του εντύπου. Η ασυμμετρία, οι γραμματοσειρές χωρίς ακρέμονες και η στενότερη σύνδεση της τυπογραφίας με τη φωτογραφία αποτέλεσαν χαρακτηριστικές επιλογές του. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε από τον László Moholy-Nagy το 1923, με αφορμή την έκθεση του Bauhaus στη Βαϊμάρη, ενώ ο Jan Tschichold συνέβαλε αποφασιστικά στη διάδοση και την κωδικοποίηση των αρχών του ρεύματος (Eskilson, 2012, σ. 233). Στο Bauhaus, οι αρχές αυτές εντάχθηκαν στη διδασκαλία, δοκιμάστηκαν μέσα από τον πειραματισμό με τα νέα μέσα και εφαρμόστηκαν στην οπτική επικοινωνία της σχολής.

Η διάκριση ανάμεσα στη Νέα Τυπογραφία και στο Bauhaus αποτρέπει την απλουστευτική ταύτιση της σχολής με ένα αναγνωρίσιμο σύνολο μορφών. Οι ασύμμετρες συνθέσεις, ο κενός χώρος και οι γραμματοσειρές χωρίς ακρέμονες εξέφραζαν ένα ευρύτερο σύνολο λειτουργικών αρχών. Ο ίδιος ο Tschichold (1928/1995) προειδοποιούσε ότι η απλή αντιγραφή των εξωτερικών μορφών της Νέας Τυπογραφίας θα οδηγούσε σε έναν νέο φορμαλισμό, εξίσου προβληματικό με τον παλιό (σ. 7). Η παρατήρηση αυτή έχει ιδιαίτερη βαρύτητα για την παρούσα εργασία. Οι μορφικές επιλογές της μοντέρνας τυπογραφίας πρέπει να ερμηνεύονται σε σχέση με το περιεχόμενο και με τη λειτουργία τους στην οργάνωση της ανάγνωσης. Η μακέτα αφίσας του Walter Dexel για την έκθεση Neue Wege der Photographie του 1928 δείχνει πώς η ασυμμετρία, οι μεταβολές κλίμακας και η αξιοποίηση του κενού χώρου οργανώνουν την ιεράρχηση της πληροφορίας (Εικόνα 2-3).



Εικόνα 2-3. Walter Dexel, Μακέτα αφίσας για την έκθεση *Neue Wege der Photographie*, 1928.

Πηγή: Dexel (1928), Letterform Archive, Bauhaus Typography at 100.

<https://exhibitions.letterformarchive.org/bauhaus/artworks/exhibition-poster-maquette-for-new-ways-of-photography-neue-wege-der-photographie>

Στη Νέα Τυπογραφία, η σελίδα γίνεται ένα δυναμικό πεδίο σχέσεων, όπου κάθε τμήμα του κειμένου αποκτά συγκεκριμένη θέση και οπτική ένταση. Η τυπογραφική ιεράρχηση γίνεται ορατή μέσα από το μέγεθος και το βάρος των τυπογραφικών στοιχείων, καθώς και από τη στοίχιση των αράδων. Το χρώμα και η φωτογραφία προσφέρουν πρόσθετα μέσα για την οργάνωση της σύνθεσης (Tschichold, 1928/1995, σ. 67). Ο σχεδιαστής διαμορφώνει με αυτόν τον τρόπο μια σαφή πορεία ανάγνωσης, ορίζοντας τα σημεία εστίασης και την προτεραιότητα της πληροφορίας.

Στην ίδια λογική εντάσσεται και η ασυμμετρία. Για τον Tschichold, η ασύμμετρη διάταξη εισάγει ρυθμό στην τυπογραφία. Η οργάνωση της σελίδας παραμένει ελεγχόμενη, ώστε να υπηρετεί τη σαφήνεια και να αποφεύγει την οπτική σύγχυση (Tschichold, 1928/1995, σσ. 67–68). Η ασυμμετρία αποκτά λειτουργικό χαρακτήρα όταν καθοδηγεί το βλέμμα και διευκολύνει την πρόσληψη των πληροφοριών. Αντίστοιχα, η οπτική αντίθεση υπηρετεί τη δομή και την ιεράρχηση του μηνύματος. Το ειδικό τεύχος *elementare typographie*, που επιμελήθηκε ο Tschichold το 1925, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της σχέσης ανάμεσα στην ασυμμετρία και στην οργάνωση της οπτικής ροής (Eskilson, 2012, σσ. 233–234), όπως φαίνεται στην Εικόνα 2-4.

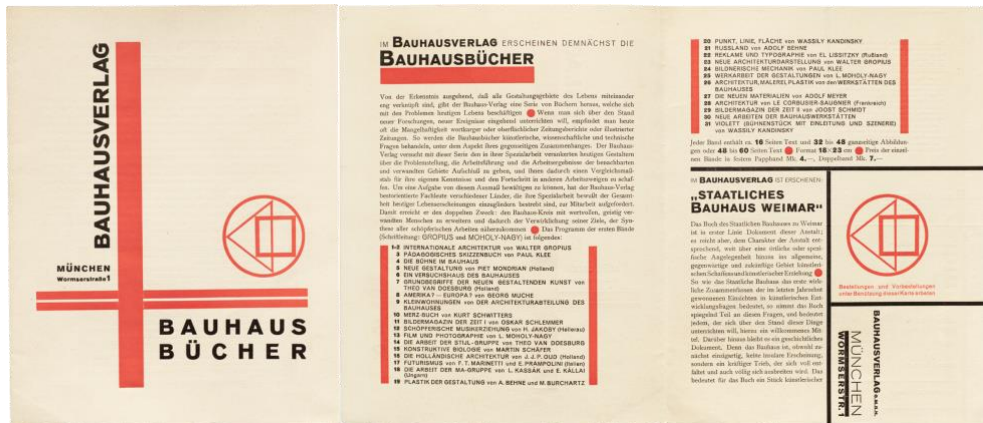


Εικόνα 2-4. Jan Tschichold (σχεδιασμός και επιμέλεια), «Sonderheft Elementare Typographie», ειδικό τεύχος του *Typographische Mitteilungen*, Οκτώβριος 1925.

Πηγή: Tschichold (1925), Letterform Archive, Bauhaus Typography at 100.

<https://exhibitions.letterformarchive.org/bauhaus/artworks/typographic-notes-fundamental-typography-special-issue>

Στο Bauhaus οι αρχές αυτές εντάχθηκαν συστηματικά στη διδασκαλία και στη γραφιστική παραγωγή της σχολής. Η ανάλυση της μορφής, η εργαστηριακή δοκιμή και η αξιοποίηση των νέων μέσων επέτρεψαν στους σχεδιαστές να αντιμετωπίσουν τη σελίδα ως οργανωμένο επικοινωνιακό σύστημα. Οι τυπογραφικοί χαρακτήρες, η διάταξη, ο κενός χώρος και η φωτογραφία συνδυάζονταν μέσα σε μια ενιαία σύνθεση, δημιουργώντας σαφή οπτική ιεράρχηση. Η συμβολή του Bauhaus στη Νέα Τυπογραφία βρίσκεται ακριβώς σε αυτή τη σύνδεση της μορφής με την οργάνωση της ανάγνωσης και τις ανάγκες της δημόσιας επικοινωνίας. Το προσπέκτους των Bauhausbücher που σχεδίασε ο László Moholy-Nagy το 1924 δείχνει πώς η ίδια λογική εκτείνεται από τη συγκρότηση μιας αναγνωρίσιμης εκδοτικής ταυτότητας έως την οργάνωση πυκνού πληροφοριακού περιεχομένου (Εικόνα 2-5).



Εικόνα 2-5. László Moholy-Nagy, *Prospectus for Bauhaus Books (Bauhausbücher)*, 1924: (α) εξώφυλλο και (β) εσωτερικό ανάπτυγμα.

Πηγή: Moholy-Nagy (1924), Letterform Archive, Bauhaus Typography at 100.
<https://exhibitions.letterformarchive.org/bauhaus/artworks/prospectus-for-bauhaus-books-bauhausbu-cher>

Η συστηματικότερη εφαρμογή αυτών των αρχών στο Ντεσάου συνδέθηκε ιδιαίτερα με το έργο του Herbert Bayer.

2.3.2 Ο Herbert Bayer και η θεσμική συγκρότηση της γραφιστικής στο Ντεσάου

Ο Eskilson (2012) σημειώνει ότι το εργαστήριο εκτύπωσης της Βαϊμάρης αναδιοργανώθηκε στο Ντεσάου με σαφή προσανατολισμό προς την τυπογραφία και τη διαφήμιση. Τη διεύθυνση του ανανεωμένου εργαστηρίου ανέλαβε ο Herbert Bayer (σσ. 226–227). Η μεταβολή αυτή έδωσε στη γραφιστική πιο οργανωμένη θεσμική παρουσία και ενίσχυσε τον ρόλο της στη δημόσια επικοινωνία της σχολής.

Κατά την περίοδο της διεύθυνσης του Bayer, από το 1925 έως το 1928, το τμήμα απέκτησε συστηματικότερη επαγγελματική οργάνωση. Οι τυπογραφικοί πειραματισμοί της προηγούμενης περιόδου εντάχθηκαν σε μια πιο συνεπή οπτική γλώσσα, η οποία εφαρμόστηκε στις επίσημες εκδόσεις, στα έντυπα προβολής και στις διαφημιστικές εργασίες του Bauhaus. Η ασυμμετρία και η τυπογραφική οικονομία δοκιμάστηκαν έτσι σε πραγματικές αναθέσεις, όπου η σαφήνεια και η άμεση μετάδοση της πληροφορίας αποτελούσαν βασικές απαιτήσεις (Whitford, 1984, σσ. 166–168).

Η δράση του τμήματος δεν περιορίστηκε στα έντυπα. Η σύνδεση της τυπογραφίας με τη διαφήμιση και τον σχεδιασμό εκθέσεων επέτρεψε στη σχολή να οργανώσει με μεγαλύτερη συνέπεια τη δημόσια προβολή της. Τα έντυπα, οι επιγραφές και η διάταξη των εκθεμάτων αντιμετώπιζονταν ως μέρη ενός ενιαίου συνόλου οπτικής επικοινωνίας. Η οπτική επικοινωνία

επεκτάθηκε με αυτόν τον τρόπο στον τρισδιάστατο χώρο, όπου το βλέμμα και η κίνηση του θεατή αποκτούσαν ενεργό ρόλο.

Μετά την αποχώρησή του από το Bauhaus το 1928, ο Bayer ανέπτυξε συστηματικότερα αυτή την αντίληψη στον σχεδιασμό εκθέσεων. Επιδίωκε να αποδίδει σύνθετες έννοιες μέσα από τη διάταξη του χώρου και να καθοδηγεί τον θεατή μέσα από τη διαδοχή των πληροφοριών. Στη Section Allemande του 1930, η θέση των εκθεμάτων, η σχέση ανάμεσα στην ανάγνωση και την κίνηση και η χρήση διαφορετικών υλικών συνθέταν ένα ενιαίο εκθεσιακό σύνολο (Κερτεμελίδου, 2021, σσ. 97–98). Το έργο αυτό αναπτύχθηκε εκτός της σχολής, αλλά συνέχιζε μια αντίληψη που είχε ήδη διαμορφωθεί μέσα από τη σύνδεση της τυπογραφίας, της διαφήμισης και του σχεδιασμού εκθέσεων στο Bauhaus.

Στην ίδια αναζήτηση τυπογραφικής απλοποίησης εντάσσεται το πειραματικό αλφάβητο «Universal» του Bayer, στο οποίο η πρόταση για αποκλειστική χρήση πεζών γραμμάτων συνδεόταν άμεσα με την οικονομία των τυπογραφικών μέσων. Όπως αναφέρει ο Whitford (1984), ο Bayer θεωρούσε οικονομικότερη την εν λόγω πρακτική επειδή απαιτούσε «ένα αλφάβητο αντί για δύο», υποστηρίζοντας παράλληλα πως η αναγνωσιμότητα θα παρέμενε αλώβητη, εφόσον ο αναγνώστης εξοικειωνόταν με αυτή τη σύμβαση (σ. 170). Ανιχνεύοντας αυτή τη λογική στην καθημερινή λειτουργία της Σχολής, ο Rössler (2023) καταγράφει την κυκλοφορία ανάλογων επιχειρημάτων στα επίσημα επιστολόχαρτα και την αλληλογραφία. Εκεί, η χρήση πεζών προβαλλόταν ως οικονομικότερη, ευανάγνωστη και ευκολότερη στην εκμάθηση, μολονότι η ακριβής πατρότητα αυτών των συνθημάτων δεν τεκμηριώνεται πλήρως στα αρχεία του Bauhaus (σ. 241, σημ. 42).

Η «Universal» είχε κυρίως πειραματική και συμβολική αξία. Δεν τέθηκε ποτέ σε μαζική εφαρμογή, ούτε αποτέλεσε το σημαντικότερο επίτευγμα του Bayer. Υπήρξε, ωστόσο, ένα πείραμα γεωμετρικής οργάνωσης και οικονομίας των μορφών, το οποίο απομακρυνόταν από τις συμβάσεις της χειρόγραφης και ιστορικίζουσας γραφής εκείνης της περιόδου. Το σπουδαιότερο για την παρούσα μελέτη είναι πως το εγχείρημα αυτό εκφράζει την αναζήτηση ενός γράμματος προσαρμοσμένου στις απαιτήσεις της τότε τυπογραφικής παραγωγής, με στόχο τη δημιουργία μιας πιο συστηματικής και οικονομικής μορφής γραφής (Εικόνα 2-6).

Ευρύτερη σημασία είχε η συμβολή του Bayer στη διαμόρφωση της οπτικής φυσιογνωμίας του Bauhaus στο Ντεσάου. Η χρήση απλών γραμματοσειρών χωρίς ακρέμονες, ενός περιορισμένου τυπογραφικού λεξιλογίου και ασύμμετρων συνθέσεων έδωσε στα έντυπα της σχολής σαφή και αναγνωρίσιμη μορφή (Whitford, 1984, σσ. 167, 170). Η τυπογραφία έγινε

βασικό μέσο διαμόρφωσης της δημόσιας εικόνας της. Η αφίσα για την Έκθεση Ευρωπαϊκών Εφαρμοσμένων Τεχνών του 1927 αποτελεί χαρακτηριστικό τεκμήριο αυτής της γλώσσας (Εικόνα 2-7). Μαζί με τα υπόλοιπα έντυπα και το εκθεσιακό υλικό, δείχνει πώς οι σταθερές σχεδιαστικές επιλογές μπορούσαν να συγκροτήσουν μια συνεκτική δημόσια εικόνα. Το Bauhaus προβαλλόταν ως σύγχρονος θεσμός που αξιοποιούσε συστηματικά τα μέσα της μαζικής επικοινωνίας.



Εικόνα 2-6. Herbert Bayer, Πρωτότυπο σχέδιο γραμμάτων για το Universal Type, 1925.

Πηγή: Bayer (1925), Letterform Archive, Bauhaus Typography at 100.
<https://exhibitions.letterformarchive.org/bauhaus/artworks/original-lettering-for-universal-type>



Εικόνα 2-7. Herbert Bayer, Αφίσα για την Έκθεση Ευρωπαϊκών Εφαρμοσμένων Τεχνών, 1927.

Πηγή: Bayer (1927), Letterform Archive, Bauhaus Typography at 100.

<https://exhibitions.letterformarchive.org/bauhaus/artworks/poster-for-the-european-applied-arts-exhibition>

Μετά την αποχώρηση του Bayer το 1928, ο Joost Schmidt ανέλαβε το εργαστήριο διαφήμισης, εισάγοντας στο πρόγραμμα ασκήσεις μεθοδολογίας και θεωρία τυπογραφίας (Rössler, 2023, σ. 47). Στις προπαρασκευαστικές σημειώσεις του για τη διδασκαλία του σχεδιασμού γραμμάτων κατά την περίοδο 1930–1932, ο Schmidt δεν αντιμετώπιζε τη μορφή του γράμματος ως ένα αυτοτελές αισθητικό ζήτημα. Τη συνέδεε με τη γλώσσα και την οπτική αντίληψη, καθώς και με τις τεχνικές δυνατότητες αναπαραγωγής και τους οικονομικούς όρους της παραγωγής. Παράλληλα, προσέγγιζε την τυπογραφία ως μέσο μετάδοσης πληροφοριών με σαφή κοινωνική λειτουργία (Wingler, 1969, σ. 161). Ο τυπογραφικός σχεδιασμός εξεταζόταν έτσι σε άμεση συνάρτηση με την λειτουργικότητα του στον δημόσιο χώρο.

Η σύνδεση τυπογραφίας και φωτογραφίας απέκτησε πληρέστερη θεωρητική διατύπωση μέσα από την έννοια του «Τυποφωτο», η οποία εξετάζεται στην επόμενη ενότητα.

2.3.3 Το «Τυποφωτο» στη μαζική οπτική επικοινωνία

Στη σκέψη του László Moholy-Nagy, η Νέα Τυπογραφία διευρύνθηκε μέσα από τη σύνδεσή της με τη φωτογραφία και τα μηχανικά μέσα αναπαραγωγής. Η έννοια του «Τυποφωτο» (Typophoto) περιγράφει τη συνθετική οργάνωση της τυπογραφίας και της φωτογραφίας ως ενιαίου επικοινωνιακού συνόλου. Η μαζική επικοινωνία του Μεσοπολέμου απαιτούσε

γρήγορη και σαφή πρόσληψη ολοένα συνθετότερων πληροφοριών. Η σχέση λόγου και εικόνας αποκτούσε επομένως κεντρικό ρόλο.

Το Tyrophoto διατυπώθηκε στο βιβλίο Ζωγραφική, Φωτογραφία, Κινηματογράφος (Malerei, Fotografie, Film), τον όγδοο τόμο της σειράς Βιβλία του Bauhaus (Bauhausbücher). Εκεί ο Moholy-Nagy (1925, όπως αναφέρεται στο Eskilson, 2012, σσ. 228–229) το όρισε ως σύνθεση τυπογραφίας και φωτογραφίας και το χαρακτήρισε «την οπτικά ακριβέστερη απόδοση της επικοινωνίας». Η τυπογραφία και η φωτογραφία συγκροτούν, σε αυτή την αντίληψη, αλληλένδετα μέσα οπτικής μετάδοσης. Το νόημα προκύπτει από τη σύνθεσή τους και από τον τρόπο με τον οποίο η λεκτική και η οπτική πληροφορία λειτουργούν ταυτόχρονα.

Η σημασία του Tyrophoto γίνεται σαφέστερη όταν ενταχθεί στο ευρύτερο πλαίσιο της νεωτερικής οπτικής εμπειρίας. Ο κινηματογράφος και οι φωτεινές επιγραφές εισήγαγαν την κίνηση και τη χρονικότητα στην καθημερινή πρόσληψη της εικόνας. Παράλληλα, οι εικονογραφημένες εκδόσεις, η διαφήμιση και η φωτογραφική αναπαραγωγή επέκτειναν τη μαζική διάδοσή της. Η επικοινωνία οργανωνόταν πλέον μέσα από τη συνύπαρξη διαφορετικών οπτικών ερεθισμάτων. Ο Moholy-Nagy συνέδεσε αυτή τη μεταβολή με τη «συγχρονικότητα» (simultaneity) της μοντέρνας αντίληψης, δηλαδή με την παρουσία πολλών ροών πληροφορίας στον ίδιο αντιληπτικό χώρο (Eskilson, 2012, σσ. 228–229). Το Tyrophoto αποτέλεσε μία από τις απαντήσεις του στις νέες αυτές συνθήκες, οργανώνοντας τη σχέση λόγου και εικόνας σύμφωνα με τα μέσα και τους ρυθμούς της εποχής.

Οι αρχές του Tyrophoto εφαρμόστηκαν στις εκδόσεις και στα έντυπα του Bauhaus. Ο Eskilson (2012) αναφέρεται στο εξώφυλλο του βιβλίου Ζωγραφική, Φωτογραφία, Κινηματογράφος, όπου η αυστηρή τυπογραφική στοίχιση συνδυάζεται με μια αφηρημένη φωτογραφική απεικόνιση. Εξετάζει επίσης το διαφημιστικό φυλλάδιο για τα Βιβλία του Bauhaus, στο οποίο η φωτογραφία ενός μεταλλικού τυπογραφικού στοιχείου λειτουργεί ταυτόχρονα ως οπτικό τεκμήριο και ως φορέας του μηνύματος (σσ. 228–229). Και στα δύο παραδείγματα, η κλίμακα, ο κενός χώρος και η κατεύθυνση του βλέμματος συνδέουν την τυπογραφία με τη φωτογραφική εικόνα και οργανώνουν την πρόσληψη της πληροφορίας (Εικόνα 2-8).



Εικόνα 2-8. Δύο εφαρμογές της σύνθεσης τυπογραφίας και φωτογραφίας στο έργο του László Moholy-Nagy: (α) εξώφυλλο του *Bauhausbücher 8: Malerei, Fotografie, Film*, 1927 και (β) *Prospectus for fourteen Bauhausbücher*, 1928.

Πηγές: Moholy-Nagy (1927, 1928), The Museum of Modern Art (MoMA) και Moholy-Nagy Foundation.
<https://www.moma.org/collection/works/8089>
<https://www.moholy-nagy.org/art-database-detail/274>

Στο *Die neue Typographie*, ο Tschichold υιοθέτησε αργότερα την έννοια του Typophoto και αντιμετώπισε την ένωση τυπογραφίας και φωτογραφίας ως έκφραση της μοντέρνας οπτικής γλώσσας (Eskilson, 2012, σ. 235). Το Typophoto εντάχθηκε έτσι σε έναν ευρύτερο τυπογραφικό και γραφιστικό προβληματισμό για τη συνεργασία εικόνας και κειμένου στη μαζική επικοινωνία.

2.4 Οι μετατοπίσεις του προτάγματος του Bauhaus από τη Βαϊμάρη στο Βερολίνο

Οι παιδαγωγικές και σχεδιαστικές κατευθύνσεις που εξετάστηκαν διαμορφώθηκαν μέσα από τις τρεις διακριτές φάσεις της Σχολής σε Βαϊμάρη, Ντεσάου και Βερολίνο. Κατά τη διαδρομή αυτή, ο προσανατολισμός του Bauhaus και η σχέση του με την παραγωγή και την κοινωνία μεταβλήθηκαν ριζικά. Η εξέταση αυτών των περιόδων επιτρέπει, επομένως, να κατανοηθεί η ιστορική εξέλιξη του προτάγματος του, υπερβαίνοντας κατά πολύ μια απλή χρονολογική διαδοχή.

Αρχικά, στη Βαϊμάρη, το όραμα της ενοποίησης των τεχνών οργανώθηκε αυστηρά γύρω από το εργαστήριο και την εργαστηριακή μαθητεία. Ακολουθώντας τις αρχές του ιδρυτικού προγράμματος, η καλλιτεχνική εκπαίδευση συνδέθηκε άμεσα με τη χειροτεχνική εργασία. Μετά το 1923, ωστόσο, η κατεύθυνση αυτή άρχισε να μεταβάλλεται. Η Σχολή αναζήτησε μια πολύ πιο συστηματική σχέση με τη σύγχρονη παραγωγή και τον σχεδιασμό αντικειμένων καθημερινής χρήσης (Whitford, 1984, σσ. 9–10). Ουσιαστικά, ήδη από τα χρόνια της

Βαϊμάρης, είχε γίνει ορατή η εσωτερική αντίθεση ανάμεσα στο αρχικό εργαστηριακό όραμα και στη βιομηχανική στροφή που έμελλε να ολοκληρωθεί στο Ντεσάου.

Η μεταφορά στο Ντεσάου συνοδεύτηκε, αναπόφευκτα, από μια πιο σταθερή θεσμική και παραγωγική οργάνωση. Το νέο εμβληματικό κτίριο του Gropius εξέφραζε έμπρακτα τη σύνδεση της αρχιτεκτονικής με την ίδια τη λειτουργία της Σχολής. Ταυτόχρονα, τα εργαστήρια απέκτησαν σαφέστατο προσανατολισμό προς την ανάπτυξη βιομηχανικών εφαρμογών και πρωτοτύπων (Forgács, 1991/1995, σσ. 135–136). Η ανάληψη, μάλιστα, διδακτικών ρόλων από τους «νεαρούς μάστορες» ενίσχυσε καθοριστικά τη συνέχεια ανάμεσα στην εκπαίδευση και την εργαστηριακή παραγωγή (Whitford, 1984, σ. 159). Σε αυτή ακριβώς τη φάση, η δημόσια επικοινωνία του ιδρύματος αποκτά πολύ μεγαλύτερη συνέπεια και ευρεία αναγνωρισιμότητα (Whitford, 1984, σσ. 166–168).

Όταν ο Hannes Meyer ανέλαβε τη διεύθυνση το 1928, οι ανάγκες της κατοίκησης και της συλλογικής ζωής πέρασαν πλέον στο απόλυτο κέντρο του προγράμματος. Ο Meyer αντιμετώπιζε τον σχεδιασμό ως μια πρακτική δραστηριότητα, η οποία όφειλε να ανταποκρίνεται άμεσα και πιεστικά στις υλικές ανάγκες της κοινωνίας (Whitford, 1984, σσ. 179–180). Στο κείμενό του *Building* (1928), υποστηρίζει πως η τεχνική διαδικασία αποτελεί απλώς ένα μέρος μιας ευρύτερης σύνθεσης, ορίζοντας την οικοδόμηση ως μια πολυδιάστατη κοινωνική, τεχνική, οικονομική και ψυχολογική οργάνωση (Wingler, 1969, σσ. 153–154). Λίγο αργότερα, στο *Bauhaus und Gesellschaft* του 1929, παρουσιάζει πια τη Σχολή ως κοινωνικό φαινόμενο, υπογραμμίζοντας πως το έργο της καθορίζεται από την ίδια την κοινωνία (Forgács, 1991/1995, σσ. 170–172). Η σύντομη αυτή περίοδος μετατόπισε, επομένως, το κέντρο βάρους. Η έμφαση έφυγε από την καθαρή μορφική ανανέωση και πέρασε οριστικά στον συλλογικό χαρακτήρα της παραγωγής και στις πραγματικές συνθήκες της κοινωνικής ζωής.

Αυτή η αναβαθμισμένη δημόσια επικοινωνία στο Ντεσάου γέννησε, ωστόσο, μια κρίσιμη αντίφαση. Το όνομα της Σχολής άρχισε να ταυτίζεται μαζικά με μια συγκεκριμένη, γεωμετρική και λειτουργική εκδοχή του μοντέρνου. Ο Gropius αντέδρασε έντονα στην εδραίωση ενός ενιαίου «ύφους Bauhaus». Επέμενε σταθερά πως η Σχολή δεν πρέσβευε ένα στυλ, αλλά έναν συνολικό τρόπο προσέγγισης της δημιουργικής εργασίας (Whitford, 1984, σσ. 197–198). Όμως, ο μηχανισμός είχε ήδη τεθεί σε κίνηση. Όσο πιο αναγνωρίσιμη γινόταν η δημόσια εικόνα του Bauhaus, τόσο ευκολότερα τα καθαρά μορφολογικά του γνωρίσματα αποσπώνταν από το ευρύτερο παιδαγωγικό και κοινωνικό του πρόταγμα.

Μετά το αναγκαστικό κλείσιμο στο Ντεσάου, ο Ludwig Mies van der Rohe επιχείρησε να διατηρήσει τη Σχολή ζωντανή ως ιδιωτικό ίδρυμα στο Βερολίνο. Πλέον, το Bauhaus βρισκόταν αντιμέτωπο με ασφυκτικές οικονομικές δυσκολίες και μια ανοιχτή, απροκάλυπτη πολιτική εχθρότητα (Whitford, 1984, σσ. 195–196). Το πολυσχιδές εκπαιδευτικό πρόγραμμα συρρικνώθηκε και η αρχιτεκτονική απέκτησε το απόλυτο βάρος. Στην προσπάθειά του να προστατεύσει τη λειτουργία του ιδρύματος μέσα σε ένα ολοένα και πιο απειλητικό περιβάλλον, ο Mies περιόρισε αυστηρά κάθε πολιτική δραστηριότητα των σπουδαστών (Forgács, 1991/1995, σσ. 195–196). Αυτή η στρατηγική συνέδεσε την ίδια την επιβίωση της Σχολής με την πλήρη αποπολιτικοποίηση της εσωτερικής της ζωής, φανερώνοντας τα εξαιρετικά στενά περιθώρια που επέτρεπαν πλέον οι ιστορικές συνθήκες.

Άλλωστε, η ναζιστική επίθεση στρεφόταν ανοιχτά και μετωπικά εναντίον της μοντέρνας πρωτοπορίας, αλλά και των ριζοσπαστικών παιδαγωγικών πρακτικών που τη συνόδευσαν (Forgács, 1991/1995, σ. 195; Whitford, 1984, σσ. 193–194). Το 1933, αμέσως μετά την άνοδο των Ναζί στην εξουσία, η αστυνομία εισέβαλε στον χώρο του ιδρύματος και τον σφράγισε. Υπό αυτές τις ακραίες συνθήκες πολιτικού εξαναγκασμού, οι δάσκαλοι έλαβαν την απόφαση για την οριστική διάλυση του Bauhaus στη Γερμανία (Whitford, 1984, σσ. 195–196). Το βίαιο αυτό τέλος οδήγησε αναπόφευκτα στη διασπορά των δασκάλων, πυροδοτώντας τη μεταφορά των διαφορετικών κατευθύνσεων της Σχολής σε εντελώς νέα, διεθνή γεωγραφικά και θεσμικά περιβάλλοντα.

2.5 Από την οπτική γλώσσα στην οπτική επικοινωνία

Το δεύτερο κεφάλαιο διαμόρφωσε το αναλυτικό πλαίσιο με το οποίο θα εξεταστεί η μεταγενέστερη επίδραση του Bauhaus. Η λειτουργικότητα, η υλικότητα, η οικονομία μέσων και η συστηματοποίηση συγκροτούν βασικές αρχές της σχεδιαστικής του σκέψης. Το παιδαγωγικό μοντέλο της Σχολής συνέβαλε παράλληλα στην καλλιέργεια της οπτικής και σχεδιαστικής αντίληψης. Στη γραφιστική, η κατεύθυνση αυτή εκφράστηκε στην τυπογραφική ιεράρχηση και στη σχέση εικόνας και κειμένου. Οι άξονες αυτοί αποτελούν κριτήρια για τη μελέτη του τρόπου με τον οποίο η μορφή οργανώνει τη χρήση και την πληροφορία, καθοδηγώντας την ανάγνωση.

Οι διαφορετικές καλλιτεχνικές και σχεδιαστικές κατευθύνσεις της Σχολής δεν κατέληξαν ποτέ σε ένα ενιαίο θεωρητικό σχήμα. Η ιστορία της χαρακτηρίστηκε από διαφορετικές και συχνά

συγκρουόμενες αντιλήψεις για τη σχέση της ατομικής δημιουργίας με τη συλλογική εργασία, της ειδίκευσης με τη σύνθεση και της τέχνης με την παραγωγή. Η Forgács (1991/1995) αναδεικνύει τη σχέση του μέρους με το όλον ως ένα από τα βασικά ζητήματα που διατρέχουν την ιστορία του Bauhaus (σσ. 126–145). Η αναγνώριση αυτών των διαφορών δεν αναιρεί, ωστόσο, την επανεμφάνιση ενός κοινού προβλήματος, το οποίο αφορά τον τρόπο με τον οποίο η επιμέρους δημιουργική δραστηριότητα και η εξειδικευμένη γνώση συνδέονται με ένα ευρύτερο πλαίσιο σχέσεων, χωρίς να αντιμετωπίζονται ως αυτάρκειες. Η ειδίκευση δεν καταργούνται. Το ζήτημα ήταν κατά πόσο η ειδική γνώση αρκούσε από μόνη της για την κατανόηση και την αντιμετώπιση ενός σχεδιαστικού προβλήματος.

Το περιεχόμενο αυτού του πλαισίου μεταβλήθηκε οργανικά μαζί με την ίδια τη Σχολή, καθώς οι παιδαγωγικές και σχεδιαστικές προτεραιότητες μετατοπίζονταν στον χρόνο. Το αρχικό αίτημα της σύνθεσης των τεχνών έδωσε τη θέση του σε πιο συγκεκριμένες αναφορές στη λειτουργία, στο υλικό, στην τεχνολογία και στην παραγωγή. Από την πρώτη, προκαταρκτική άσκηση της φόρμας έως τα εξειδικευμένα εργαστήρια, το Bauhaus αναζητήσε τρόπους να συνδέσει την τεχνική κατάρτιση με την ευρύτερη κοινωνική και οικονομική πραγματικότητα. Οι ποικίλες αυτές διαδρομές δεν συνιστούν, βέβαια, ένα κλειστό σύστημα. Μαρτυρούν όμως πως, σε κάθε φάση της Σχολής, επανερχόταν η τάση να αντιμετωπίζεται το επιμέρους σχεδιαστικό πρόβλημα εντός ενός ευρύτερου πλαισίου σχέσεων, αποφεύγοντας τον απομονωμένο μορφικό ή τεχνικό δογματισμό.

Η συνέχεια της μελέτης, από αυτή την άποψη, παρακολουθεί την παρακαταθήκη του Bauhaus ως μια ιστορικά διαμεσολαβημένη διαδικασία. Η επίδρασή του δεν εξαντλείται στη διάδοση ορισμένων μορφολογικών του γνωρισμάτων. Αφορά περισσότερο από όλα τους τρόπους με τους οποίους οι αρχές του εγγράφηκαν σε έναν τρόπο σχεδιαστικής σκέψης που συνδέει τη μορφή με τη λειτουργία, το μέσο και τις συνθήκες της επικοινωνίας. Η σύνδεση αυτή αφορά ευρύτερα τον τρόπο με τον οποίο η πληροφορία μετασχηματίζεται σε οπτική μορφή και οργανώνεται ώστε να καταστεί αντιληπτή και επικοινωνιακά λειτουργική (Χατζηθεοδώρου, 2013, σ. 124). Η ανάλυση παρακολουθεί έτσι τη διάδοση και την αφομοίωση των αρχών της Σχολής σε νέους θεσμούς και επαγγελματικά πεδία, καθώς και τις διαδικασίες πρόσληψης και μετασχηματισμού τους μέσα σε διαφορετικές ιστορικές συνθήκες.

3. Από τη διάδοση στη θεσμοποίηση, 1933–1970

Το κλείσιμο του Bauhaus το 1933 σηματοδότησε το τέλος της λειτουργίας της Σχολής, όχι όμως και το τέλος των ιδεών που είχαν αναπτυχθεί σε αυτήν. Η διασπορά πρώην δασκάλων και σπουδαστών, η κυκλοφορία εκδόσεων, η διοργάνωση εκθέσεων και η ένταξη παιδαγωγικών αρχών της Σχολής σε νέα εκπαιδευτικά ιδρύματα συνέβαλαν στη διάδοση στοιχείων της παρακαταθήκης του Bauhaus και στις μετέπειτα επανερμηνείες της. Η δημόσια εικόνα του Bauhaus διαμορφώθηκε καθοριστικά από αυτήν τη δραστηριότητα. Παράλληλα, οι αρχές της μοντέρνας οπτικής οργάνωσης εντάσσονταν σε νέα πεδία εφαρμογής. Τα μαζικά μέσα επικοινωνίας, η βιομηχανική παραγωγή, η εταιρική επικοινωνία και η οργάνωση της πληροφορίας αποτέλεσαν ακριβώς αυτό το νέο περιβάλλον (Meggs & Purvis, 2012, σ. 357; Rössler, 2023, σσ. 189–195; Whitford, 1984, σ. 197).

Η πρώτη ενότητα εξετάζει τους διαύλους διασποράς και θεσμοποίησης, από την έκθεση του MoMA και τον κατάλογό της έως το Black Mountain College, το Νέο Bauhaus στο Σικάγο και την ένταξη πρώην μελών της σχολής σε αμερικανικά πανεπιστήμια. Η δεύτερη παρακολουθεί τη διεύρυνση της μοντέρνας οπτικής επικοινωνίας στις Ηνωμένες Πολιτείες μέσα από τα έντυπα μαζικής κυκλοφορίας, τα συστήματα εταιρικής ταυτότητας και τα συστήματα οπτικής πληροφόρησης. Στη συνέχεια, η ανάλυση στρέφεται στην HfG Ulm, όπου η σχέση με το Bauhaus συνδέθηκε με τη μεταπολεμική δημοκρατική ανασυγκρότηση, τη μεθοδολογία, την επιστημονική έρευνα και την ανάπτυξη της οπτικής επικοινωνίας (Spitz, 2002, σσ. 10–13, 79–80, 219). Η τελευταία ενότητα εξετάζει το *Swiss Style* και το Διεθνές Τυπογραφικό Ύφος (International Typographic Style), εστιάζοντας στη συστηματοποίηση της μοντέρνας τυπογραφίας, στους μηχανισμούς της διεθνούς διάδοσής τους και στα όρια της αναδρομικής απόδοσης ορισμένων μορφολογικών γνωρισμάτων τους στο Bauhaus (Eskilson, 2012, σσ. 286–296; Meggs & Purvis, 2012, σσ. 372–383).

Το κεφάλαιο εξετάζει τη μεταπολεμική επίδραση του Bauhaus ως μια διαδικασία που εξελίχθηκε μέσα από ιδεολογικές και αισθητικές μεταβολές, καθώς και μέσα από νέες θεσμικές συνθήκες. Παρακολουθεί τον τρόπο με τον οποίο διαφορετικά στοιχεία της παρακαταθήκης του εντάχθηκαν στην εκπαίδευση, στην επαγγελματική πρακτική και στην οπτική επικοινωνία. Παράλληλα, εξετάζει τις μεταβολές στο κοινωνικό και ιστορικό νόημα αυτών των στοιχείων. Για τον λόγο αυτό, διακρίνει την άμεση ιστορική συνέχεια από τις διαδικασίες μετασχηματισμού και διαμεσολαβημένης εξέλιξης της παρακαταθήκης του.

3.1 Οι δίαυλοι της διασποράς: εκθέσεις, εκδόσεις, εκπαιδευτικά ιδρύματα

Η διάδοση της παρακαταθήκης του Bauhaus δεν αποτέλεσε μια απλή μεταφορά ιδεών από τη μία ιστορική περίοδο σε μία άλλη. Οι εκθέσεις και οι εκδόσεις που παρουσίασαν τη σχολή μετά το κλείσιμό της συνέβαλαν στη διαμόρφωση συγκεκριμένων τρόπων κατανόησης της ιστορίας της. Η έκθεση Bauhaus 1919–1928 στο MoMA το 1938 αποτέλεσε χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της διαδικασίας, με την επιλογή και τον τρόπο οργάνωσης του υλικού της να επηρεάζουν σημαντικά τη δημόσια εικόνα της σχολής (Rössler, 2023, σσ. 189–195). Παράλληλα, η ένταξη πρώην μελών της σχολής σε νέα εκπαιδευτικά ιδρύματα επέτρεψε τη συνέχιση και την αναδιαμόρφωση ορισμένων παιδαγωγικών αρχών του Bauhaus, ιδιαίτερα στις Ηνωμένες Πολιτείες (Danilowitz, 2015, σσ. 17–18; Wingler, 1969, σσ. 191–205).

Οι μηχανισμοί που υποστήριζαν αυτή τη μεταγενέστερη διάδοση είχαν αρχίσει να διαμορφώνονται όσο το Bauhaus βρισκόταν ακόμη σε λειτουργία. Η σχολή αξιοποιούσε εκθέσεις και εκδόσεις για να παρουσιάσει το έργο της, να διατυπώσει τις εκάστοτε κατευθύνσεις της και να διεκδικήσει θέση στο διεθνές μοντέρνο κίνημα. Η έκθεση του 1923 στη Βαϊμάρη αποτέλεσε χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της πρακτικής. Μέσα από έργα των εργαστηρίων, αρχιτεκτονικές εφαρμογές, παραστάσεις, διαλέξεις, κινηματογραφικές προβολές και συνοδευτικό έντυπο υλικό, η σχολή επιχείρησε να παρουσιάσει στο κοινό μια συνολική εικόνα των επιδιώξεών της. Η έκθεση λειτούργησε συγχρόνως ως μέσο δημόσιας προβολής σε μια περίοδο κατά την οποία η συνέχιση της λειτουργίας του Bauhaus εξαρτιόταν σε σημαντικό βαθμό από την πολιτική και κοινωνική αποδοχή του (Whitford, 1984, σσ. 136–139).

Αντίστοιχη λειτουργία είχαν το περιοδικό bauhaus και η σειρά Bauhausbücher. Οι εκδόσεις αυτές παρουσίαζαν έργα και θέσεις της σχολής και τη συνέδεαν με ευρύτερες κατευθύνσεις της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας. Η σειρά Bauhausbücher, η οποία εκδιδόταν από το 1925 υπό τη διεύθυνση των Walter Gropius και László Moholy-Nagy, περιλάμβανε υλικό σχετικό με το Bauhaus, καθώς και κείμενα για κινήματα όπως το De Stijl και ο κυβισμός. Η κοινή εκδοτική μορφή και η αρίθμηση των τόμων προσέδιδαν στη σειρά αναγνωρίσιμη φυσιογνωμία και τοποθετούσαν τη σχολή σε ένα ευρύτερο πεδίο μοντέρνων αναζητήσεων. Το περιοδικό bauhaus συνέβαλε επίσης στη δημόσια προβολή των δραστηριοτήτων και των θέσεων της σχολής, ενώ η τυπογραφική του οργάνωση συμμετείχε στη διαμόρφωση της οπτικής της φυσιογνωμίας (Eskilson, 2012, σσ. 228–229; Meggs & Purvis, 2012, σ. 333).

Μετά το 1933, ωστόσο, η λειτουργία αυτών των διαύλων μεταβλήθηκε. Οι εκθέσεις και οι κατάλογοι δεν αποτελούσαν πλέον απλά μέσα παρουσίασης εν εξελίξει εργασιών, αλλά ανασυνέθεταν εκ των υστέρων την ιστορία ενός θεσμού που είχε κλείσει, καλλιεργώντας συγκεκριμένους τρόπους πρόσληψής του. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αυτής της μεταβολής υπήρξε η προαναφερθείσα έκθεση Bauhaus 1919–1928 στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης το 1938, η οποία διαμόρφωσε σε σημαντικό βαθμό τη διεθνή εικόνα της Σχολής (Rössler, 2023, σσ. 190–195).

Η έκθεση αποτέλεσε καθοριστικό σταθμό για τη θεσμική αναγνώριση του Bauhaus στις Ηνωμένες Πολιτείες. Η διοργάνωσή της έφερε τη σχολή στο εσωτερικό ενός από τους σημαντικότερους θεσμούς του αμερικανικού μοντερνισμού και προσέφερε στο κοινό μια συγκεντρωτική παρουσίαση του έργου, της διδασκαλίας και των επιδιώξεών της. Ο κατάλογος που τη συνόδευε άσκησε ακόμη πιο μακρόχρονη επίδραση, καθώς χρησιμοποιήθηκε επί σειρά ετών ως βασική πηγή αναφοράς για τη μελέτη του Bauhaus και συνέβαλε στη σταθεροποίηση μιας συγκεκριμένης ιστορικής εικόνας της σχολής (Κερτεμελίδου, 2021, σ. 100).

Κεντρική θέση στην προετοιμασία της έκθεσης κατείχε ο Herbert Bayer, ο οποίος ανέλαβε τη συγκέντρωση μεγάλου μέρους του υλικού, τον σχεδιασμό του καταλόγου και την οργάνωση της εκθεσιακής εγκατάστασης (Εικόνα 3-1). Στον κατάλογο αναγράφονται ως επιμελητές ο Bayer, ο Walter Gropius και η Ise Gropius. Η Ise Gropius συνέβαλε στην επανεπεξεργασία του υλικού και στη σύνταξη των λεζαντών, ενώ ο Bayer διαμόρφωσε τη συνολική οπτική οργάνωση. Στις περιορισμένες αίθουσες που παραχωρήθηκαν από το μουσείο, ο Bayer οργάνωσε περισσότερα από 570 έργα και τεκμήρια, αξιοποιώντας τη χωρική διάταξη, τις φωτογραφίες, τα τυπογραφικά στοιχεία και τις διαφορετικές κλίμακες παρουσίασης ως μέρη ενός ενιαίου εκθεσιακού σχεδιασμού (Rössler, 2023, σσ. 190–193).



Εικόνα 3-1. Η θεσμοποίηση του Bauhaus στο MoMA: (α) εξώφυλλο του καταλόγου *Bauhaus, 1919–1928*, επιμέλεια Herbert Bayer, Walter Gropius και Ise Gropius, σχεδιασμός Herbert Bayer, 1938 και (β) ο Herbert Bayer στην έκθεση *Bauhaus: 1919–1928*, MoMA, 1938. Φωτογραφία: Soichi Sunami.

Πηγές: Bayer et al. (1938) και Sunami (1938), The Museum of Modern Art (MoMA).
https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2735_300190238.pdf
https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2735/installation_images/12867

Η εγκατάσταση αξιοποιούσε μεθόδους που ο Bayer είχε ήδη αναπτύξει σε εκθέσεις των αρχών της δεκαετίας του 1930. Παρά τους περιορισμούς του διαθέσιμου χώρου, η παρουσίαση οργανώθηκε με αντισυμβατικές τεχνικές και με ιδιαίτερη έμφαση στις χωρικές και οπτικές σχέσεις ανάμεσα στα εκθέματα (Rössler, 2023, σ. 192). Παράλληλα, η ένταξη υλικού από το Black Mountain College και το Νέο Bauhaus στο Σικάγο συνέδεε την ιστορία της Σχολής με τη συνέχιση της εκπαιδευτικής και σχεδιαστικής του δραστηριότητας στις Ηνωμένες Πολιτείες. Με αυτόν τον τρόπο, η αναδρομική παρουσίαση συνδεόταν οργανικά με τα εκπαιδευτικά εγχειρήματα που βρίσκονταν ακόμη σε εξέλιξη (Rössler, 2023, σ. 191).

Η οπτική οργάνωση συμμετείχε ενεργά στην ερμηνεία του υλικού. Η επιλογή των έργων, η διάταξή τους στον χώρο και η δομή του καταλόγου καθόριζαν τις σχέσεις που αναπτύσσονταν ανάμεσα στις διαφορετικές περιόδους, στα εργαστήρια και στα πρόσωπα της σχολής. Η θεσμική αναγνώριση που προσέφερε το MoMA συνδέθηκε έτσι με μια συγκεκριμένη εκδοχή της ιστορίας του Bauhaus, της οποίας τα χρονικά όρια αποτυπώνονταν ήδη στον τίτλο *Bauhaus 1919–1928*.

Η χρονική οριοθέτηση 1919–1928 καθόριζε εξ αρχής το πεδίο της ιστορικής αφήγησης. Η εξέλιξη του Bauhaus οργανωνόταν κυρίως γύρω από την περίοδο διεύθυνσης του Walter Gropius, η οποία εμφανιζόταν ως η φάση κατά την οποία είχαν διαμορφωθεί τα θεμελιώδη γνωρίσματα της σχολής. Οι περίοδοι διεύθυνσης του Hannes Meyer και του Ludwig Mies van

der Rohe έλαβαν περιορισμένη θέση στην έκθεση και στον κατάλογο. Η συλλογική και κοινωνικά προσανατολισμένη αντίληψη του Meyer για τον σχεδιασμό και την αρχιτεκτονική δεν αναπτύχθηκε σε έκταση ανάλογη με τη σημασία της, ενώ η τελευταία περίοδος της σχολής υπό τον Mies παρέμεινε επίσης στο περιθώριο της κύριας αφήγησης (Rössler, 2023, σσ. 192–193).

Η περιορισμένη παρουσία της περιόδου του Mies συνδεόταν και με την αδυναμία των οργανωτών να καταλήξουν σε συμφωνία μαζί του και με άλλους πρώην συνεργάτες της σχολής. Οι διαφωνίες, οι διαφορετικές ερμηνείες της ιστορίας του Bauhaus και οι αρνήσεις συμμετοχής επηρέασαν το διαθέσιμο υλικό. Η μορφή που απέκτησε η έκθεση προέκυψε επομένως από τις επιμελητικές επιλογές του MoMA και των οργανωτών της, καθώς και από τις διαφοροποιήσεις που εξακολουθούσαν να υπάρχουν ανάμεσα στους πρώην διευθυντές και συνεργάτες του Bauhaus (Rössler, 2023, σσ. 173–175, 192–193).

Αντίστοιχη επιλογή πραγματοποιήθηκε ως προς την πολιτική διάσταση της ιστορίας της σχολής. Η έκθεση οργανώθηκε τελικά ως «αυστηρά μη πολιτικό γεγονός» (strictly apolitical event), παρότι παρουσιάστηκε σε μια περίοδο κατά την οποία άλλες διοργανώσεις του MoMA υιοθετούσαν σαφέστερη αντιναζιστική τοποθέτηση. Η συγκεκριμένη πλαισίωση άφησε στο περιθώριο τις συγκρούσεις που είχαν αναπτυχθεί στο εσωτερικό του Bauhaus, την πολιτική κατεύθυνση της περιόδου Meyer και τις συνθήκες μέσα στις οποίες η σχολή βρέθηκε αντιμέτωπη με τον γερμανικό συντηρητισμό και τον ναζισμό. Η έμφαση μεταφέρθηκε στην παιδαγωγική και καλλιτεχνική καινοτομία, στην αρχιτεκτονική και στη σύνδεση τέχνης και σχεδιασμού, στοιχεία που μπορούσαν να ενταχθούν ευκολότερα στο αφήγημα του αμερικανικού μοντερνισμού (Rössler, 2023, σ. 195).

Το κύρος του MoMA και η μακρόχρονη χρήση του καταλόγου στην αμερικανική εκπαίδευση προσέδωσαν σε αυτή την αφήγηση ιδιαίτερη διάρκεια. Η έκθεση διεύρυνε σημαντικά την αναγνωρισιμότητα του Bauhaus και συγχρόνως καθιέρωσε μια συμπυκνωμένη ιστορική αφήγηση που ταύτιζε σε μεγάλο βαθμό τη σχολή με την περίοδο Gropius. Οι μεταγενέστερες διευθύνσεις, οι εσωτερικές αντιθέσεις και οι πολιτικές της διαστάσεις παρέμεναν λιγότερο ορατές. Η θεσμοποίηση της παρακαταθήκης του Bauhaus πραγματοποιήθηκε έτσι μέσα από μια διαδικασία επιλογής, κατά την οποία ορισμένες πλευρές της ιστορίας του απέκτησαν μεγαλύτερη ιστοριογραφική βαρύτητα, ενώ άλλες διατήρησαν περιορισμένη παρουσία στη δημόσια μνήμη (Κερτεμελίδου, 2021, σ. 100; Rössler, 2023, σσ. 192–195).

Τον Νοέμβριο του 1933, ο Josef και η Anni Albers εγκαταστάθηκαν στο Black Mountain College της Βόρειας Καρολίνας. Το ίδρυμα ήταν κολέγιο ελευθέρων σπουδών και όχι σχολή τέχνης, ενώ η εκπαιδευτική του λειτουργία στηριζόταν στην παρατήρηση και στον πειραματισμό. Ο Josef Albers προσκλήθηκε να οργανώσει το πρόγραμμα τέχνης. Η Anni Albers δεν έλαβε αρχικά επίσημη θέση, δίδαξε όμως ύφανση και σχεδιασμό υφασμάτων, αξιοποιώντας την εμπειρία που είχε αποκτήσει στο εργαστήριο ύφανσης του Bauhaus (Ambler, 2018, σ. 102; Danilowitz, 2015, σσ. 17–18; Rössler, 2023, σσ. 137–138).

Στο Black Mountain, ο Josef Albers συνέχισε μια εκδοχή του προκαταρκτικού μαθήματος του Bauhaus, το Werklehre. Ο κατάλογος του κολεγίου το περιέγραφε ως καλλιέργεια της αίσθησης του υλικού και του χώρου. Η διδασκαλία στηριζόταν στην άμεση εμπειρία και στον πειραματισμό· η μάθηση προέκυπτε μέσα από την ίδια τη διαδικασία της εργασίας. Στο Yale, το μάθημα μετεξελίχθηκε στον Βασικό Σχεδιασμό (Basic Design) (Danilowitz, 2015, σσ. 17–19).

Η ίδια λογική, δηλαδή η έμφαση στην παρατήρηση και στη δοκιμή αντί για την παράδοση έτοιμων λύσεων, χαρακτήρισε και τη διδασκαλία του χρώματος. Ο Albers απομακρύνθηκε σταδιακά από την παρουσίαση προκαθορισμένων χρωματικών συστημάτων και οργάνωσε ασκήσεις μέσα από τις οποίες οι σπουδαστές διερευνούσαν τις διαφορές στην απόχρωση, στον τόνο και στην ένταση, συγκρίνοντας και δοκιμάζοντας οι ίδιοι. Η εργασία με χρωματισμένα χαρτιά και η συστηματική παρατήρηση των σχέσεων ανάμεσα στα χρώματα καλλιεργούσαν την οπτική αντίληψη μέσα από την εμπειρία και όχι μέσα από την απομνημόνευση κανόνων. Η μακρόχρονη αυτή επεξεργασία αποτυπώθηκε τελικά στο *Interaction of Color*, το 1963 (Danilowitz, 2015, σσ. 17–22).

Η Anni Albers ανέπτυξε στο εργαστήριο ύφανσης μια συμπληρωματική κατεύθυνση της εργαστηριακής παιδαγωγικής. Η διδασκαλία της έδινε βάρος στην αφή, στην άμεση επαφή με τα νήματα και τις επιφάνειες και στην κατανόηση των ιδιοτήτων του υλικού μέσα από την εργασία στον αργαλειό. Η διερεύνησή της περιλάμβανε διαφορετικά νήματα και υλικά και εξέταζε τη σχέση ανάμεσα στην υφή, στη δομή, στην κατασκευή και στη χρήση του υφάσματος. Το εργαστήριο συνδεόταν και με συγκεκριμένες εφαρμογές, καθώς παρήγε σχέδια και υφάσματα για τους κοιτώνες του κολεγίου, για αεροσκάφη και για σκηνικές παραγωγές. Η παιδαγωγική της συνέδεε την απτική εμπειρία και τη γνώση του υλικού με τις πρακτικές απαιτήσεις κάθε εφαρμογής (Ambler, 2018, σσ. 59, 102, 113).

Η παράλληλη παρουσία του Josef και της Anni Albers δείχνει το εύρος που απέκτησε η εργαστηριακή παρακαταθήκη του Bauhaus στο Black Mountain College. Η οπτική αντίληψη, η μελέτη του χρώματος, η απτική εμπειρία, η υλικότητα και η κατασκευή αντιμετωπίστηκαν ως αλληλένδετα πεδία μάθησης. Οι δύο παιδαγωγικές διαδρομές είχαν κοινή αφετηρία την άμεση διερεύνηση και αναπτύχθηκαν σύμφωνα με τις ιδιαίτερες συνθήκες του κολεγίου και τα διαφορετικά διδακτικά τους πεδία. Το Black Mountain αποτέλεσε με αυτόν τον τρόπο χώρο ουσιαστικής επεξεργασίας της εμπειρίας του Bauhaus και συνέβαλε στη διάδοσή της στην αμερικανική καλλιτεχνική και σχεδιαστική εκπαίδευση.

Στο Σικάγο, η παιδαγωγική παρακαταθήκη του Bauhaus συνδέθηκε με την ίδρυση ενός νέου εκπαιδευτικού θεσμού. Ο László Moholy-Nagy ανέλαβε το 1937 τη διεύθυνση του Νέου Bauhaus (New Bauhaus), το οποίο δημιουργήθηκε με την υποστήριξη της Ένωσης Τεχνών και Βιομηχανιών του Σικάγου (Association of Arts and Industries). Η επιλογή της ονομασίας δήλωνε τη σχέση με την ιστορική σχολή, χωρίς να συνεπάγεται την αυτούσια αναπαραγωγή της οργανωτικής δομής ή του προγράμματός της. Η νέα σχολή όφειλε να ανταποκριθεί στις συνθήκες της αμερικανικής βιομηχανίας και σε ένα επαγγελματικό πεδίο στο οποίο ο σχεδιασμός συνδεόταν στενότερα με την παραγωγή, τη διαφήμιση και την αγορά (Eskilson, 2012, σ. 309; Wingler, 1969, σσ. 191–194).

Η πρώτη περίοδος λειτουργίας του Νέου Bauhaus διήρκεσε μόνο ένα ακαδημαϊκό έτος. Οι φορείς που είχαν αναλάβει την οικονομική του υποστήριξη απέσυραν τη χρηματοδότηση, καθώς οι προοδευτικοί παιδαγωγικοί στόχοι του Moholy-Nagy δεν συνέπιπταν με τις επιδιώξεις του εμπορικού φορέα που είχε στηρίξει την ίδρυση της σχολής. Η διακοπή φανερώνει μια ουσιαστική διαφωνία γύρω από τον σκοπό της σχεδιαστικής εκπαίδευσης. Ο Moholy-Nagy απέδιδε ιδιαίτερη σημασία στη βασική εκπαίδευση, στον πειραματισμό και στην ανάπτυξη μιας ευρύτερης αντίληψης για τις κοινωνικές συνέπειες του σχεδιασμού (Eskilson, 2012, σ. 309).

Ο Moholy-Nagy επανίδρυσε τη σχολή το 1939 με την ονομασία Σχολή Σχεδιασμού (School of Design). Το 1944 το ίδρυμα μετονομάστηκε σε Ινστιτούτο Σχεδιασμού (Institute of Design) και το 1949 εντάχθηκε στο Ινστιτούτο Τεχνολογίας του Ιλινόι (Illinois Institute of Technology). Οι διαδοχικές αυτές μεταβολές δείχνουν την προσπάθεια εξασφάλισης σταθερότερης θεσμικής και οικονομικής βάσης, καθώς και τη σταδιακή ένταξη του προγράμματος σε ένα ευρύτερο σύστημα ανώτατης τεχνικής εκπαίδευσης (Eskilson, 2012, σ. 309; Wingler, 1969, σσ. 198–205).

Το πρόγραμμα ξεκινούσε από τη βασική διερεύνηση των υλικών, της επιφάνειας, του όγκου, του χώρου, της κίνησης και του χρώματος. Μετά τον βασικό κύκλο ακολουθούσαν ειδικότερα εργαστήρια βιομηχανικού σχεδιασμού, διαφημιστικών τεχνών, υφαντικής και φωτογραφίας. Στη μεταγενέστερη εξέλιξη του Ινστιτούτου, το πρόγραμμα επεκτάθηκε στον κινηματογράφο και σε άλλες περιοχές της οπτικής επικοινωνίας. Η επαγγελματική κατάρτιση στηριζόταν σε μια ευρύτερη κατανόηση των οπτικών, υλικών και τεχνολογικών σχέσεων. Οι σπουδαστές καλούνταν να προσεγγίζουν νέα προβλήματα, να συνεργάζονται και να ανταποκρίνονται στις μεταβαλλόμενες δυνατότητες της τεχνολογίας (Malherek, 2022, σσ. 325–327; Wingler, 1969, σσ. 193–197, 205).

Η κοινωνική ευθύνη παρέμενε βασικός πυλώνας αυτής της εκπαιδευτικής αντίληψης. Ο Moholy-Nagy συνέδεε τη βιομηχανική εξέλιξη και τη μαζική παραγωγή με την ουσιαστική κατανόηση του ανθρώπινου παράγοντα και της συλλογικής ζωής. Στο *Vision in Motion* διατύπωσε αυτή τη θέση πιο ώριμα, με τη φράση «thinking in relationships». Ένας τρόπος σκέψης που εντάσσει τις τεχνολογικές, κοινωνικές και οικονομικές απαιτήσεις μαζί με τις βιολογικές παραμέτρους και λογαριάζει την επίδραση της μορφής και του υλικού στην ανθρώπινη αντίληψη και εμπειρία, μέσα σε ένα ενιαίο οργανικό πλέγμα (Moholy-Nagy, 1947b, σ. 42). Ο σχεδιαστής όφειλε λοιπόν να εντάσσει το ειδικό αντικείμενο της εργασίας του σε αυτό το πολυδιάστατο πλαίσιο, χωρίς να αποκόπτει τα επιμέρους ζητήματα από τις πραγματικές ανάγκες του ατόμου και της κοινωνίας.

Η συνεργασία με τη βιομηχανία περιλάμβανε πραγματικές αναθέσεις και εξοικείωση στην πράξη με τις διαδικασίες παραγωγής. Παράλληλα, η διδασκαλία του ασκούσε αυστηρή κριτική στην προγραμματισμένη απαξίωση των προϊόντων και στην έμφαση στην εξωτερική εμφάνιση εις βάρος της λειτουργικότητας και της κοινωνικής χρησιμότητας. Ο σχεδιασμός αποκτούσε έτσι τη σημασία μιας συνολικής στάσης απέναντι στις μεταβολές της κοινωνίας και της τεχνολογίας. Μιας στάσης που συνδύαζε την επαγγελματική επάρκεια με τη συνειδητή ευθύνη απέναντι στον χρήστη (Malherek, 2022, σσ. 325–327).

Η διαδρομή από το Νέο Bauhaus προς το Ινστιτούτο Σχεδιασμού αποτέλεσε διαδικασία θεσμικής ανασυγκρότησης και εδραίωσης της παιδαγωγικής του Moholy-Nagy. Η σχέση τέχνης και τεχνολογίας, η εργαστηριακή διερεύνηση και η καλλιέργεια της αντίληψης διατηρήθηκαν ως βασικοί άξονες, ενώ το πρόγραμμα διευρύνθηκε ώστε να συμπεριλάβει σύγχρονες μορφές παραγωγής και οπτικής επικοινωνίας. Οι οικονομικές δυσκολίες και οι διαφωνίες με τους φορείς χρηματοδότησης δείχνουν ότι η θεσμοποίηση της παρακαταθήκης του Bauhaus στις Ηνωμένες Πολιτείες συντελέστηκε μέσα από διαπραγματεύσεις γύρω από

τη σχέση ανάμεσα στην εκπαίδευση, στη βιομηχανία και στην κοινωνική αποστολή του σχεδιασμού (Malherek, 2022, σσ. 320–327).

Παράλληλα με το Black Mountain College και το εγχείρημα του Moholy-Nagy στο Σικάγο, πρώην μέλη του Bauhaus εντάχθηκαν σε ήδη καθιερωμένους αμερικανικούς εκπαιδευτικούς θεσμούς. Ο Walter Gropius ανέλαβε το 1937 θέση καθηγητή στη Μεταπτυχιακή Σχολή Σχεδιασμού του Πανεπιστημίου Harvard (Harvard Graduate School of Design) και αργότερα τη διεύθυνση του τμήματος αρχιτεκτονικής. Την ίδια χρονιά εντάχθηκε στο Harvard και ο Marcel Breuer, ο οποίος παρέμεινε εκεί έως το 1946 και συνεργάστηκε με τον Gropius στη διδασκαλία και στην αρχιτεκτονική πρακτική. Η παρουσία τους ενέταξε κατευθύνσεις της μοντέρνας αρχιτεκτονικής σε μια ήδη διαμορφωμένη πανεπιστημιακή δομή και επηρέασε μια νέα γενιά αρχιτεκτόνων (Eskilson, 2012, σ. 309).

Αντίστοιχη θεσμική διαδρομή ακολούθησε ο Ludwig Mies van der Rohe στο Σικάγο. Το 1938 ανέλαβε τη διεύθυνση του τμήματος αρχιτεκτονικής του Armour Institute, ενός τεχνικού κολεγίου που το 1940 συνενώθηκε με άλλο ίδρυμα και αποτέλεσε το Illinois Institute of Technology. Στο ΙΤ, ο Mies διαμόρφωσε το πρόγραμμα αρχιτεκτονικών σπουδών και ανέλαβε τον σχεδιασμό της νέας πανεπιστημιούπολης, συνδέοντας τη διδασκαλία του με την εφαρμογή των αρχιτεκτονικών του αρχών σε πραγματική κλίμακα (Eskilson, 2012, σσ. 309–310).

Οι διαδρομές αυτές διεύρυναν τη θεσμική παρουσία του μοντερνισμού στην αμερικανική ανώτατη εκπαίδευση, κυρίως στο πεδίο της αρχιτεκτονικής. Φανερώνουν επίσης ότι η μεταφορά της παρακαταθήκης του Bauhaus έλαβε διαφορετικές μορφές ανάλογα με τον χαρακτήρα κάθε ιδρύματος. Στο Black Mountain αναπτύχθηκε μέσα σε ένα πειραματικό κολέγιο ελευθέρων σπουδών. Στο Σικάγο οδήγησε στη δημιουργία ενός νέου σχεδιαστικού θεσμού. Στο Harvard και στο ΙΤ εντάχθηκε σε πανεπιστημιακές δομές με ήδη διαμορφωμένο επιστημονικό και επαγγελματικό προσανατολισμό.

Η διασπορά του Bauhaus μετά το 1933 πραγματοποιήθηκε μέσα από διαφορετικές και παράλληλες διαδικασίες. Οι εκθέσεις και οι κατάλογοι διαμόρφωσαν τη δημόσια και ιστοριογραφική εικόνα της σχολής, επιλέγοντας τα πρόσωπα, τις περιόδους και τις κατευθύνσεις που θα καταλάμβαναν κεντρικότερη θέση σε αυτήν. Η έκθεση του MoMA προσέδωσε σε αυτή την εικόνα ισχυρό θεσμικό κύρος και συνέβαλε στη μακρόχρονη σύνδεση του Bauhaus με την περίοδο του Gropius. Στους εκπαιδευτικούς θεσμούς, η παρακαταθήκη της σχολής απέκτησε διαφορετικές κατευθύνσεις. Ο Josef και η Anni Albers ανέπτυξαν στο

Black Mountain College παιδαγωγικές πρακτικές γύρω από την οπτική και απτική αντίληψη, το χρώμα, τα υλικά και την κατασκευή. Ο Moholy-Nagy επιχείρησε στο Σικάγο μια νέα θεσμική σύνθεση της εργαστηριακής εκπαίδευσης, της τεχνολογίας, της βιομηχανίας και της κοινωνικής ευθύνης. Οι Gropius, Breuer και Mies συνέβαλαν παράλληλα στην εδραίωση του μοντέρνου σχεδιασμού στην αμερικανική αρχιτεκτονική εκπαίδευση (Ambler, 2018, σσ. 59, 102, 113; Danilowitz, 2015, σσ. 17–18; Eskilson, 2012, σσ. 309–310; Malherek, 2022, σσ. 320–327; Rössler, 2023, σσ. 190–195).

Μέσα από αυτούς τους διαύλους, η παρακαταθήκη του Bauhaus απέκτησε ευρύτερη γεωγραφική και θεσμική παρουσία και προσέλαβε περισσότερες από μία μεταπολεμικές εκδοχές. Οι εκθέσεις και οι εκδόσεις, η εργαστηριακή διδασκαλία και η ένταξη σε πανεπιστήμια μετέφεραν διαφορετικές πλευρές της και ανταποκρίθηκαν σε διαφορετικούς σκοπούς. Συνέβαλαν στη σταδιακή καθιέρωση του Bauhaus ως ιστορικού και εκπαιδευτικού σημείου αναφοράς για τον μοντέρνο σχεδιασμό. Η καθιέρωση αυτή συνδέθηκε με τη διεύρυνση της μοντέρνας οπτικής επικοινωνίας στα μαζικά μέσα, στην εταιρική ταυτότητα και στα συστήματα οπτικής πληροφόρησης.

3.2 Η μοντέρνα οπτική επικοινωνία στις Ηνωμένες Πολιτείες

Στις Ηνωμένες Πολιτείες, η μοντέρνα οπτική επικοινωνία αναπτύχθηκε σε στενή σχέση με τη βιομηχανία και τη διαφήμιση, ενώ από τη δεκαετία του 1930 άρχισαν να διαμορφώνονται συστηματικότερα προγράμματα εταιρικής ταυτότητας (Eskilson, 2012, σ. 307). Είχαν προηγηθεί αντίστοιχες αναζητήσεις στην Ευρώπη. Στην AEG, ο Peter Behrens είχε οργανώσει διαφορετικές εφαρμογές σχεδιασμού σε μια ενιαία οπτική παρουσία της επιχείρησης, σε μία από τις πρώτες περιπτώσεις αυτού που αργότερα θα ονομαζόταν εταιρική ταυτότητα (Eskilson, 2012, σσ. 103–104; Whitford, 1984, σ. 21). Στο Bauhaus, η σύνδεση του σχεδιασμού με την τεχνολογία και την παραγωγή εντάχθηκε στη διδασκαλία και στην εργασία των εργαστηρίων. Η ανάπτυξη πρωτοτύπων κατάλληλων για βιομηχανική παραγωγή συνδεόταν με την εκπαίδευση ενός νέου τύπου σχεδιαστή, εξοικειωμένου τόσο με τη μορφή όσο και με τις τεχνικές συνθήκες της παραγωγής (Whitford, 1984, σ. 205).

Στις Ηνωμένες Πολιτείες, από τον Μεσοπόλεμο και ακόμη περισσότερο μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, η σχέση του μοντέρνου σχεδιασμού με τη βιομηχανική παραγωγή και τα μαζικά μέσα αναπτύχθηκε σε μεγαλύτερη κλίμακα και οργανώθηκε συστηματικότερα. Τα

περιοδικά, ο κινηματογράφος και η διαφήμιση απαιτούσαν τη διαχείριση της προσοχής μέσα από οπτικές ακολουθίες. Οι μεγάλες επιχειρήσεις και τα δημόσια δίκτυα χρειάζονταν συνεκτικά οπτικά συστήματα, ικανά να λειτουργούν σε πολυάριθμες εφαρμογές και διαφορετικά σχεδιαστικά πεδία. Ο σχεδιασμός δεν περιοριζόταν πλέον στη σύνθεση μιας μεμονωμένης επιφάνειας, αλλά επεκτεινόταν στον συντονισμό διαφορετικών οπτικών μέσων, χωρικών και χρονικών ακολουθιών και της ροής των πληροφοριών. Όταν ο σχεδιασμός αφορούσε οργανισμούς μεγάλης κλίμακας, η συνοχή εξασφαλιζόταν μέσα από κανόνες και προδιαγραφές που μπορούσαν να εφαρμόζονται από διαφορετικούς σχεδιαστές, τμήματα και συνεργάτες.

Στην αμερικανική εκπαίδευση και επαγγελματική πρακτική, η παρακαταθήκη του Bauhaus προσλήφθηκε σε σημαντικό βαθμό ως ορθολογική μέθοδος επίλυσης σχεδιαστικών προβλημάτων, μέσα σε ένα πεδίο που διαμορφωνόταν από τους μηχανισμούς της καπιταλιστικής αγοράς. Ο Eskilson (2012) περιγράφει αυτή την κατεύθυνση ως «προσέγγιση στην επίλυση προβλημάτων με αφετηρία το Bauhaus» (“Bauhaus approach to problem solving”). Κατά τον ίδιο, η πρόσληψη αυτή συμπύκνωσε και αποπολιτικοποίησε (“collapsed and depoliticized”) τα διαφορετικά ρεύματα της σχολής, καθιστώντας τα περισσότερο συμβατά με τις ανάγκες της αμερικανικής εκπαίδευσης και βιομηχανίας (σ. 313). Η διεύρυνση των εφαρμογών του μοντέρνου σχεδιασμού συνδέθηκε επομένως με μια επιλεκτική πρόσληψη της παρακαταθήκης του Bauhaus. Ορισμένες πλευρές της απομακρύνθηκαν έτσι από το αρχικό κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο της σχολής.

3.2.1 Η μοντέρνα οπτική γλώσσα στα μαζικά μέσα

Η μοντέρνα οπτική γλώσσα βρήκε εφαρμογή στα αμερικανικά περιοδικά και στον κινηματογράφο, μέσα με μεγάλη κυκλοφορία και ευρεία απήχηση. Η συγκρότηση της επιμέρους εικόνας συνδεόταν πλέον με την οργάνωση μιας ευρύτερης οπτικής ακολουθίας. Η σελίδα, η φωτογραφία, η αφίσα και οι τίτλοι αρχής έπρεπε να κατευθύνουν την προσοχή, να καθιστούν το μήνυμα άμεσα αναγνωρίσιμο και να λειτουργούν ως μέρη αυτής της ακολουθίας. Η σύνδεση αυτών των εξελίξεων με το Bauhaus είναι έμμεση και περνά μέσα από το ευρύτερο πλέγμα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας, στο οποίο ανήκαν η Νέα Τυπογραφία, ο κονστρουκτιβισμός και οι πειραματισμοί με τη φωτογραφία και τον κινηματογράφο. Η ενότητα εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο διαφορετικές μοντέρνες αντιλήψεις για τη σύνθεση, την τυπογραφία και την εικόνα αναδιαμορφώθηκαν στις ιδιαίτερες συνθήκες των αμερικανικών μαζικών μέσων.

Στο Harper's Bazaar, ο Alexey Brodovitch διαμόρφωσε, από το 1934 έως το 1958, μια νέα αντίληψη για τον σχεδιασμό περιοδικών. Οι συνθέσεις του αξιοποιούσαν τον λευκό χώρο και τις μεταβολές της κλίμακας. Η περικοπή των φωτογραφιών και η ελεύθερη σχέση εικόνας και τυπογραφίας προσέδιδαν ρυθμό στο δισέλιδο και στη διαδοχή των σελίδων (Εικόνα 3-2). Ο Eskilson (2012) συνδέει αυτή την προσέγγιση με τη «μουσική αίσθηση» (“musical feeling”) που ο Brodovitch αναζητούσε στη διάταξη (σ. 250). Το περιοδικό οργανωνόταν έτσι ως συνεχής οπτική εμπειρία. Η εναλλαγή πυκνότητας και κενού, η δυναμική της φωτογραφικής εικόνας μέσα στη σελίδα και οι μεταβαλλόμενες σχέσεις των επιμέρους στοιχείων καθοδηγούσαν την ανάγνωση. Η σύνδεση με τη μοντέρνα ευρωπαϊκή παράδοση εκφράστηκε μέσα από τη δημιουργική προσαρμογή στοιχείων της στον αμερικανικό σχεδιασμό περιοδικών και στη φωτογραφική αφήγηση.



Εικόνα 3-2. Lillian Bassman (φωτογραφία) και Alexey Brodovitch (καλλιτεχνική διεύθυνση), «The Yellow Smock Coat» and «Yellow Linen Etched in Black», *Harper's Bazaar*, Μάρτιος 1950.

Πηγή: Bauret (2005), χ.σ., ψηφιακή εικόνα n137. Ψηφιακό αντίτυπο: Internet Archive.
<https://archive.org/details/alexeybrodovitch0000baur/page/n137/mode/2up>

Στον κινηματογράφο, η χρονικότητα του μέσου δημιούργησε διαφορετικές σχεδιαστικές απαιτήσεις. Στην ταινία *The Man with the Golden Arm* του 1955, ο Saul Bass διαμόρφωσε ένα ενιαίο οπτικό πρόγραμμα που συνέδεε την αφίσα, το κεντρικό σύμβολο, το προωθητικό υλικό και τους κινούμενους τίτλους αρχής (Εικόνα 3-3). Οι Meggs και Purvis (2012) παρουσιάζουν το έργο ως ένα ολοκληρωμένο πρόγραμμα που ενοποίησε τις έντυπες και τις οπτικοακουστικές εφαρμογές της ταινίας (σσ. 394–395). Το τεθλασμένο χέρι, σύμβολο της εξάρτησης του κεντρικού χαρακτήρα από την ηρωίνη, λειτούργησε ως ισχυρό και άμεσα αναγνωρίσιμο μοτίβο. Στην ακολουθία των τίτλων, οι λευκές γραμμές εμφανίζονται σταδιακά σε μαύρο

φόντο και συνενώνονται για να σχηματίσουν το χέρι, μεταφέροντας το στατικό σύμβολο στον χρόνο και στην κίνηση (Eskilson, 2012, σσ. 305–306).



Εικόνα 3-3. Saul Bass, ενιαίο οπτικό πρόγραμμα για την ταινία *The Man with the Golden Arm*, 1955: (α) αφίσα της ταινίας και (β) τελικό καρέ της ακολουθίας τίτλων, όπου οι λευκές γραμμές συνενώνονται στο γραφιστικό έμβλημα του παραμορφωμένου βραχίονα.

Πηγές: Bass (1955), The Museum of Modern Art (MoMA), και Art of the Title (χ.χ.).
<https://www.moma.org/collection/works/5665>
<https://www.artofthetitle.com/title/the-man-with-the-golden-arm/>

Τα παραδείγματα του Brodovitch και του Bass αποτυπώνουν δύο διαφορετικές εκφάνσεις της ίδιας διεύρυνσης. Στο περιοδικό, η αυτονομία της σελίδας εντάσσεται σε μια ρυθμική ακολουθία διαδοχικών σελίδων και δισέλιδων. Στον κινηματογράφο, το οπτικό μοτίβο διατρέχει την αφίσα, το προωθητικό υλικό και την κινούμενη ακολουθία των τίτλων αρχής, αποκτώντας διάρκεια και αφηγηματική λειτουργία. Στα μαζικά μέσα, η μοντέρνα οπτική γλώσσα προσαρμόστηκε στις τεχνικές και επικοινωνιακές απαιτήσεις κάθε μέσου. Ο σχεδιασμός ανέλαβε πλέον την οργάνωση των μορφών και της μεταξύ τους συνέχειας.

3.2.2 Εταιρική ταυτότητα και συστήματα οπτικής πληροφόρησης

Στην εταιρική ταυτότητα, ο σχεδιασμός έπρεπε πλέον να εξασφαλίζει αναγνωρισιμότητα και συνοχή σε ολοένα περισσότερες εφαρμογές. Το σήμα και τα έντυπα εντάχθηκαν σταδιακά σε ευρύτερα συστήματα εταιρικής ταυτότητας, τα οποία περιλάμβαναν τη διαφήμιση, τις συσκευασίες, τον σχεδιασμό εκθέσεων και τον αρχιτεκτονικό χώρο. Για να διατηρείται η συνοχή ανάμεσα σε εφαρμογές που αναλάμβαναν διαφορετικά τμήματα και συνεργάτες, διαμορφώθηκαν κοινές αρχές και προδιαγραφές. Οι προδιαγραφές καθόριζαν τον τρόπο με τον οποίο τα στοιχεία της ταυτότητας επαναλαμβάνονταν και προσαρμόζονταν σε διαφορετικά μέσα και δημόσιους χώρους. Η συνοχή της οπτικής ταυτότητας δεν εξαρτιόταν πλέον αποκλειστικά από τις επιμέρους αποφάσεις ενός μόνο σχεδιαστή.

Πρώιμο παράδειγμα αυτής της εξέλιξης αποτέλεσε η Container Corporation of America (CCA). Το 1936 ο Walter Paepcke ανέθεσε στον Egbert Jacobson την αναδιοργάνωση των συσκευασιών και του προωθητικού υλικού της εταιρείας. Ο Jacobson διαμόρφωσε ένα συνολικό σύστημα εταιρικής ταυτότητας, το οποίο αποτέλεσε πρότυπο για μεταγενέστερα εγχειρήματα (Eskilson, 2012, σ. 307). Η σύνδεση της CCA με τη διασπορά του Bauhaus έγινε αργότερα άμεση. Ο Paepcke υπήρξε υποστηρικτής του Νέου Bauhaus και του Moholy-Nagy. Το 1945 ο Herbert Bayer σχεδίασε για την CCA την έκθεση Modern Art in Advertising και τον κατάλογό της. Ακολούθησαν νέες αναθέσεις και το 1946 ο Bayer ανέλαβε σταθερό ρόλο ως σύμβουλος σχεδιασμού της εταιρείας (Rössler, 2023, σσ. 211–212). Η συνεργασία με τον Bayer ενίσχυσε την ήδη διαμορφωμένη σχεδιαστική κατεύθυνση της CCA και συνέδεσε έμπρακτα την αμερικανική βιομηχανία με την εμπειρία του Bauhaus. Καρπός αυτής της σύνδεσης υπήρξε και η διαφημιστική εκστρατεία Great Ideas of Western Man, η οποία ξεκίνησε το 1950 και αξιοποίησε τον σχεδιασμό για να ενισχύσει την πολιτισμική φυσιογνωμία της CCA και να την παρουσιάσει ως φορέα πολιτιστικής δράσης (Eskilson, 2012, σ. 307).

Η IBM προσφέρει ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της μεταπολεμικής θεσμοποίησης της εταιρικής ταυτότητας. Αν στη CCA ο σχεδιασμός συγκρότησε τη δημόσια και πολιτισμική φυσιογνωμία μιας βιομηχανίας συσκευασιών, στην IBM κλήθηκε να οργανώσει ολόκληρη την υλική παρουσία ενός τεχνολογικού κολοσσού, από τα προϊόντα και τα κτίρια έως το λογότυπο. Το 1956 ο Eliot Noyes προσέλαβε τον Paul Rand ως σύμβουλο, όταν η διοίκηση διαπίστωσε ότι η εταιρεία, παρά την έκταση των δραστηριοτήτων της, δεν διέθετε ενιαία οπτική ταυτότητα. Η αναμόρφωση κάλυψε διαφορετικά πεδία σχεδιασμού. Ο Noyes συνεργάστηκε επίσης με τον Marcel Breuer για την αρχιτεκτονική και με τον Charles Eames για τον σχεδιασμό προϊόντων, ώστε οι επιμέρους εφαρμογές να ακολουθούν κοινές σχεδιαστικές αρχές (Eskilson, 2012, σ. 310). Η συνοχή δεν προέκυψε φυσικά από μόνη της, αλλά απορρέει από τον συντονισμό διαφορετικών ειδικοτήτων και την εφαρμογή κοινών αρχών σε όλα τα τμήματα και τις διεθνείς δραστηριότητες της εταιρείας.

Ο Rand επανασχεδίασε το λογότυπο της IBM το 1956 (Eskilson, 2012, σ. 310). Η γνωστή εκδοχή στην οποία τα γράμματα σχηματίζονται από οκτώ οριζόντιες λωρίδες καθιερώθηκε το 1972 (International Business Machines Corporation, χ.χ.). Το πρόγραμμα εταιρικής ταυτότητας ρύθμιζε συνολικά τον τρόπο με τον οποίο εφαρμοζόταν η οπτική ταυτότητα της εταιρείας, με αφετηρία το επανασχεδιασμένο λογότυπο. Τα εγχειρίδια εφαρμογής της οπτικής ταυτότητας (corporate identity manuals) καθόριζαν τον τρόπο με τον οποίο τα στοιχεία της

χρησιμοποιούνταν από εργαζομένους και συνεργάτες σε διαφορετικές χώρες και εφαρμογές (Eskilson, 2012, σ. 310). Η γραφιστική περιλάμβανε πλέον και τον καθορισμό των κανόνων εφαρμογής της οπτικής ταυτότητας. Το λογότυπο, η τυπογραφία και τα υπόλοιπα στοιχεία οργανώθηκαν σε ένα αναγνωρίσιμο σύστημα, αρκετά ευέλικτο ώστε να προσαρμόζεται σε διαφορετικές εφαρμογές και επικοινωνιακές ανάγκες.

Στο δίκτυο του μετρό της Νέας Υόρκης, οι κοινές προδιαγραφές υπηρετούσαν διαφορετικό σκοπό. Η Unimark ανέλαβε το 1966 τη μελέτη της σήμανσης για τη New York City Transit Authority (NYCTA). Στο έργο συνέβαλαν καθοριστικά οι Massimo Vignelli και Bob Noorda. Ο Noorda, αξιοποιώντας την προηγούμενη εμπειρία του από το μετρό του Μιλάνου, πραγματοποίησε επιτόπια έρευνα για να κατανοήσει τη ροή των επιβατών μέσα στο δίκτυο. Μια δεύτερη ανάθεση οδήγησε στον συνολικό επανασχεδιασμό του συστήματος οπτικής πληροφόρησης και στην έκδοση του NYCTA Graphics Standards Manual το 1970. Το νέο σύστημα σήμανσης είχε αρθρωτή δομή και χρησιμοποιούσε χρωματική κωδικοποίηση, ώστε να οργανώσει την ετερόκλητη και συγκεχυμένη σήμανση του δικτύου σε μια συνεκτική οπτική γλώσσα και να διευκολύνει την ανάγνωση της πληροφορίας (Eskilson, 2012, σσ. 314–315).

Η τυπογραφία, η χρωματική κωδικοποίηση και τα βέλη οργανώνονταν σε συνάρτηση με τη θέση κάθε πινακίδας μέσα στο δίκτυο, ώστε η πληροφορία να υποστηρίζει τον προσανατολισμό των επιβατών. Η Standard Medium, αμερικανική ονομασία της Akzidenz Grotesk, επιλέχθηκε αρχικά ως βασική γραμματοσειρά του συστήματος, ενώ η Helvetica υιοθετήθηκε αρκετά αργότερα. Στην πράξη, οι προδιαγραφές εφαρμόστηκαν αποσπασματικά, γεγονός που δείχνει ότι η ύπαρξη ενός εγχειριδίου δεν εξασφάλιζε από μόνη της την ενιαία εφαρμογή της σήμανσης σε ολόκληρο το δίκτυο (Eskilson, 2012, σ. 315). Το εγχειρίδιο προδιαγραφών λειτουργούσε ως εργαλείο συντονισμού και ως οδηγός για τη μελλοντική παραγωγή και εφαρμογή της σήμανσης. Απευθυνόταν σε έναν οργανισμό όπου οι τεχνικές και διοικητικές απαιτήσεις, καθώς και οι συνθήκες του χώρου, μεταβάλλονταν διαρκώς.

Οι περιπτώσεις της IBM και της NYCTA (Εικόνα 3-4) αποτυπώνουν δύο διαφορετικούς τρόπους συστηματικής οργάνωσης της οπτικής επικοινωνίας. Στην IBM, οι προδιαγραφές εξασφάλιζαν τη συνοχή της οπτικής ταυτότητας σε διαφορετικές εφαρμογές και χώρες. Στη NYCTA, το σύστημα σήμανσης οργάνωνε την πληροφορία με γνώμονα τον προσανατολισμό των επιβατών μέσα στο δίκτυο. Και στις δύο περιπτώσεις, ωστόσο, η σημασία του συστήματος δεν περιοριζόταν στη συνοχή των επιμέρους εφαρμογών. Ο σχεδιασμός περιλάμβανε πλέον και τον καθορισμό των όρων για τη δημιουργία των επόμενων εφαρμογών. Τα εγχειρίδια προδιαγραφών διατύπωναν συγκεκριμένες σχεδιαστικές αποφάσεις ως κανόνες εφαρμογής,

επιτρέποντας την παραγωγή και την προσαρμογή νέου υλικού χωρίς να απαιτείται κάθε φορά ο επανασχεδιασμός του συνόλου.

Έτσι, το αντικείμενο του σχεδιασμού μετατοπιζόταν. Δεν ήταν πια μόνο η τελική μορφή κάθε εφαρμογής, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο οι διαφορετικές εφαρμογές συνδέονταν μεταξύ τους και διατηρούσαν τη συνοχή τους. Η συστηματοποίηση που στο Bauhaus είχε συνδεθεί με την ανάπτυξη πρωτοτύπων και τους όρους της βιομηχανικής παραγωγής αποκτά εδώ διαφορετικό περιεχόμενο. Επεκτείνεται στον ίδιο τον τρόπο παραγωγής της οπτικής επικοινωνίας. Ο σχεδιασμός δεν ορίζει πλέον μόνο τις επιμέρους μορφές. Ορίζει και τους κανόνες που διέπουν την εφαρμογή τους και τη μεταξύ τους σχέση.



Εικόνα 3-4. Δύο εφαρμογές ολοκληρωμένων συστημάτων οπτικής επικοινωνίας: (α) Paul Rand, οικογένεια συσκευασιών για καρμπόν και μελανοταινίες της IBM, τέλη της δεκαετίας του 1950 και (β) Massimo Vignelli και Bob Noorda, Unimark International, σ. 76 του *New York City Transit Authority Graphics Standards Manual*, με προδιαγραφές για το διάγραμμα γραμμής στο εσωτερικό του συρμού, την πινακίδα προορισμού «179 Street / Euclid Avenue» και τη σήμανση «169 St», 1970.

Πηγές: IBM (χ.χ.) και Vignelli και Noorda (1970), Standards Manual.

IBM — Ribbons and Carbon Paper 01:

<https://assets.paulrand.design/Works/IBM/Packaging/Group%20Collections/Web/Ribbons%20and%20Carbon%20Paper%2001.webp>

NYCTA — Compact Edition, φωτογραφία της σελίδας 76:

<https://standardsmanual.com/products/nyctacompackedition>

3.3 HfG Ulm: η μεθοδολογική αναδιατύπωση του σχεδιασμού και της οπτικής επικοινωνίας

Η HfG Ulm κατέχει ιδιαίτερη θέση στη μεταπολεμική εξέλιξη της παρακαταθήκης του Bauhaus. Η σχολή λειτούργησε στη Δυτική Γερμανία από το 1953 έως το 1968. Κεντρικό ρόλο στην ίδρυση και στη διαμόρφωσή της είχαν η Inge Scholl, ο Otl Aicher και ο Ελβετός αρχιτέκτονας και σχεδιαστής Max Bill. Ο Bill είχε σπουδάσει στο Bauhaus και υπήρξε

συνιδρυτής και πρώτος πρόεδρος της HfG (Spitz, 2002, σ. 77). Η ίδρυση της σχολής εντάχθηκε στο ευρύτερο πλαίσιο της πολιτικής και εκπαιδευτικής ανασυγκρότησης που ακολούθησε την πτώση του ναζισμού. Οι μεταπολεμικές πολιτικές των Συμμάχων έδιναν ιδιαίτερο βάρος στην επανεκπαίδευση και στον εκδημοκρατισμό. Στην Ulm, οι στόχοι αυτοί συνδέθηκαν με τις εμπειρίες και τις επιδιώξεις του κύκλου της Inge Scholl και του Otl Aicher. Το εγχείρημα είχε ευρύτερο μορφωτικό και πολιτικό σκοπό. Επιδίωκε να διαμορφώσει μια εκπαίδευση ικανή να συμβάλει στη συγκρότηση υπεύθυνων πολιτών και στη δημοκρατική ανασυγκρότηση της γερμανικής κοινωνίας (Spitz, 2002, σσ. 10–13, 79–80).

Ο σχεδιασμός αποκτούσε έτσι κοινωνικό περιεχόμενο και συνδεόταν άμεσα με τις συνέπειες της παραγωγής και της επικοινωνίας για την κοινωνία. Στο πρώιμο σχέδιο του Aicher, όπως το ανασυνθέτει ο Spitz, το εκπαιδευτικό πρόγραμμα οργανωνόταν γύρω από τρεις αλληλένδετους πόλους: το άτομο, την κοινωνία και τον σχεδιασμό. Η σχέση τους εξέφραζε την επιδίωξη να ενταχθεί η σχεδιαστική εκπαίδευση σε μια ευρύτερη διαδικασία κοινωνικής και πολιτικής συγκρότησης. Ο σχεδιαστής έπρεπε να κατανοεί τις ανάγκες των ανθρώπων και τις συνθήκες της κοινωνικής ζωής. Έπρεπε επίσης να αντιλαμβάνεται την ευθύνη που συνεπαγόταν η διαμόρφωση προϊόντων, εικόνων και χώρων της καθημερινής ζωής. Η κοινωνική ευθύνη αποτελούσε θεμελιώδη όρο του εκπαιδευτικού και επαγγελματικού ρόλου του σχεδιαστή (Spitz, 2002, σ. 80).

Η σχέση με το Bauhaus είχε εξ αρχής συνειδητό και επιλεκτικό χαρακτήρα. Οι Inge Scholl και Otl Aicher αντιμετώπιζαν την παράδοση της σχολής ως αφετηρία για τη συγκρότηση ενός εκπαιδευτικού προγράμματος προσαρμοσμένου στις ανάγκες της μεταπολεμικής κοινωνίας. Στο σχέδιο που διαμορφώθηκε το 1950, το πεδίο της εκπαίδευσης εκτεινόταν στον Τύπο, στο ραδιόφωνο, στον κινηματογράφο, στη φωτογραφία, στη διαφήμιση, στον βιομηχανικό σχεδιασμό και στην πολεοδομία. Η πολιτική εκπαίδευση θα διαπερνούσε όλα αυτά τα πεδία, συνδέοντας την επαγγελματική πρακτική με την ευθύνη απέναντι στην κοινωνία. Το Bauhaus λειτουργούσε έτσι ως αφετηρία ενός διευρυνμένου προγράμματος, προσανατολισμένου στη δημόσια επικοινωνία, στα σύγχρονα μέσα και στη διαμόρφωση του ανθρωπογενούς περιβάλλοντος (Spitz, 2002, σσ. 79–80).

Η παιδαγωγική σχέση με το Bauhaus έγινε πιο άμεση μέσα από τη συμβολή του Bill. Κατά την οργάνωση του βασικού κύκλου σπουδών (Grundkurs) της HfG, επιδίωξε τη συνεργασία πρώην δασκάλων της ιστορικής σχολής. Οι Walter Peterhans, Josef Albers και Helene Nonné-Schmidt δίδαξαν διαδοχικά κατά τα πρώτα χρόνια λειτουργίας της Ulm, μεταφέροντας συγκεκριμένες εμπειρίες από τη βασική εκπαίδευση του Bauhaus (Spitz, 2002, σ. 154). Ο

βασικός κύκλος λειτούργησε επομένως ως άμεσος διάυλος παιδαγωγικής συνέχειας. Στην Ulm προσαρμόστηκε στη νέα δομή της σχολής και στις ειδικότητες προς τις οποίες κατευθύνονταν οι φοιτητές. Συνδέθηκε επίσης με τα μεταπολεμικά προβλήματα παραγωγής και επικοινωνίας που εκείνοι καλούνταν να αντιμετωπίσουν. Αποτέλεσε την αρχική βάση της σχολής και, στα επόμενα χρόνια, η μορφή του επηρεάστηκε από έντονες εσωτερικές διαπραγματεύσεις.

Στις διαπραγματεύσεις αυτές εκφράστηκαν διαφορετικές παιδαγωγικές κατευθύνσεις. Ο ίδιος ο Max Bill συνέβαλε στην είσοδο του Tomás Maldonado στη σχολή. Ο Αργεντινός ζωγράφος, γραφίστας και θεωρητικός είχε δραστηριοποιηθεί στη μοντέρνα τέχνη και στον εκδοτικό χώρο της χώρας του. Ο Bill ενδιαφέρθηκε για το έργο του και τον προσκάλεσε να συμμετάσχει στη διαμόρφωση του βασικού κύκλου σπουδών. Ο Maldonado έφτασε στην Ulm το 1954, όταν το διδακτικό πρόγραμμα της σχολής βρισκόταν ακόμη σε διαμόρφωση. Σε αυτό συνυπήρχαν η εμπειρία του Bauhaus, η λειτουργιστική αντίληψη του Bill και οι αναζητήσεις νεότερων διδασκόντων γύρω από τα σύγχρονα προβλήματα της παραγωγής και της επικοινωνίας (Spitz, 2002, σσ. 162–163).

Οι διαφωνίες που αναπτύχθηκαν τα επόμενα χρόνια αφορούσαν διοικητικά, θεσμικά και παιδαγωγικά ζητήματα. Η κρίση γύρω από τον Bill αφορούσε τη διοικητική δομή της σχολής, την κατανομή των αρμοδιοτήτων και τη σχέση της HfG με το ίδρυμα που τη χρηματοδοτούσε. Αφορούσε επίσης τη διαχείριση των βιομηχανικών αναθέσεων και την έκταση της αυτονομίας του πρώτου πρύτανη. Παράλληλα, στη θεσμική αυτή σύγκρουση εκφράζονταν διαφορετικές αντιλήψεις για την οργάνωση της διδασκαλίας και για τη σχέση της σχεδιαστικής πρακτικής με τη θεωρία. Η λήξη της πρυτανικής θητείας του Bill και η ανάθεση της διοίκησης σε συλλογικό όργανο, με τον Maldonado ως πρώτο πρόεδρό του, μετέβαλαν τη διοικητική λειτουργία της σχολής και επηρέασαν την ισορροπία ανάμεσα στις διαφορετικές παιδαγωγικές κατευθύνσεις (Spitz, 2002, σσ. 192–203).

Η συμβολή του Bill και η σχέση με το Bauhaus εξακολούθησαν να επηρεάζουν τη σχολή μετά τη διοικητική αλλαγή. Παράλληλα, η θεωρία, η τεχνολογία και η συστηματική ανάλυση απέκτησαν μεγαλύτερο βάρος στο πρόγραμμα, καθώς ενισχύθηκε η άποψη ότι τα προβλήματα της σύγχρονης παραγωγής απαιτούσαν ευρύτερη αναλυτική επεξεργασία. Η σχεδιαστική εκπαίδευση άρχισε επίσης να αναζητά σαφέστερα κριτήρια για την περιγραφή των προβλημάτων και την αιτιολόγηση των αποφάσεων. Τη μετατόπιση αυτή εξέφρασε κυρίως ο Maldonado, του οποίου η μεθοδολογική πρόταση χαρακτήρισε το μεταγενέστερο μοντέλο της Ulm.

Το 1958 η κατεύθυνση αυτή αποκρυσταλλώθηκε. Ο Maldonado υποστήριξε ότι τα μεθοδολογικά ζητήματα έπρεπε να αποκτήσουν κεντρικότερη θέση στην εκπαίδευση των σχεδιαστών. Στο πρόγραμμα εντάχθηκαν γνωστικά πεδία όπως οι πιθανότητες και η στατιστική, η τυποποίηση, η θεωρία της πληροφορίας και η επιστημολογία, δηλαδή η θεωρία της επιστήμης. Παράλληλα, διδάσκονταν η τεχνολογία των υλικών, η παραγωγή και η μηχανική. Τα μαθήματα αυτά παρείχαν ακριβέστερα εργαλεία για την ανάλυση των προβλημάτων και την αξιολόγηση των σχεδιαστικών επιλογών. Ο Maldonado συνόψισε αυτή την επιδίωξη, διατυπώνοντας ότι η σχολή επιχειρούσε να θεμελιώσει το έργο της σε ένα «επιστημονικό υπόβαθρο» (“exact foundation”) (Spitz, 2002, σ. 219). Η έννοια αυτή, βέβαια, δεν ταύτιζε τον σχεδιασμό με μια πλήρως αντικειμενική επιστήμη. Περιέγραφε την προσπάθεια να εμπλουτιστεί η σχεδιαστική αντίληψη με αναλυτικά εργαλεία, τεχνική γνώση και κριτήρια τεκμηρίωσης.

Η μεθοδολογική διεύρυνση συνδέθηκε και με μια διαφορετική αντίληψη του επαγγελματικού ρόλου. Ο Maldonado περιέγραφε έναν σχεδιαστή ικανό να συμμετέχει σε ομάδα και να συνεργάζεται με τεχνικούς, μηχανικούς και άλλους ειδικούς. Η συμβολή του σχεδιαστή θα άρχιζε ήδη από την ανάλυση του προβλήματος. Θα περιλάμβανε την κατανόηση των παραγωγικών συνθηκών και τη διαμόρφωση της λύσης από τα αρχικά της στάδια (Spitz, 2002, σ. 219). Στην Ulm, η σχεδιαστική πρακτική στηριζόταν πλέον σε ένα ευρύτερο σύνολο γνώσεων και κριτηρίων, πέρα από την ατομική αισθητική κρίση. Η ικανότητα διαμόρφωσης της μορφής παρέμενε αναγκαία και εντασσόταν σε ένα ευρύτερο πλαίσιο γνώσης, συνεργασίας και αιτιολόγησης.

Η ενσωμάτωση των επιστημονικών μαθημάτων στο πρόγραμμα συνάντησε δυσκολίες. Ήδη το 1960, πρώην φοιτητές και συνεργάτες επισήμαιναν ότι η αντίδραση στην προηγούμενη έλλειψη επιστημονικής μεθοδολογίας είχε οδηγήσει σε μονόπλευρη ενίσχυση των θεωρητικών μαθημάτων. Η σύνδεσή τους με τη σχεδιαστική πρακτική δεν είχε ακόμη επιτευχθεί πλήρως (Spitz, 2002, σσ. 243–244). Η επισήμανση αυτή δείχνει ότι το μοντέλο της Ulm παρέμεινε υπό διαμόρφωση και ανοιχτό σε αμφισβήτηση. Η σχέση θεωρίας και πράξης συνέχισε να αποτελεί αντικείμενο πειραματισμού και εσωτερικής αναζήτησης. Η σημασία της σχολής βρίσκεται και στην προσπάθειά της να οικοδομήσει αυτή τη σχέση, μαζί με τις εντάσεις και τα όρια που συνόδευσαν την εφαρμογή της.

Η μεθοδολογική αναδιατύπωση του σχεδιασμού αφορούσε και την οπτική επικοινωνία, η οποία συγκαταλεγόταν στα βασικά πεδία σπουδών της HfG. Στην οργανωτική δομή της σχολής, το Τμήμα Οπτικής Επικοινωνίας ήταν διακριτό από το Τμήμα Πληροφόρησης. Το

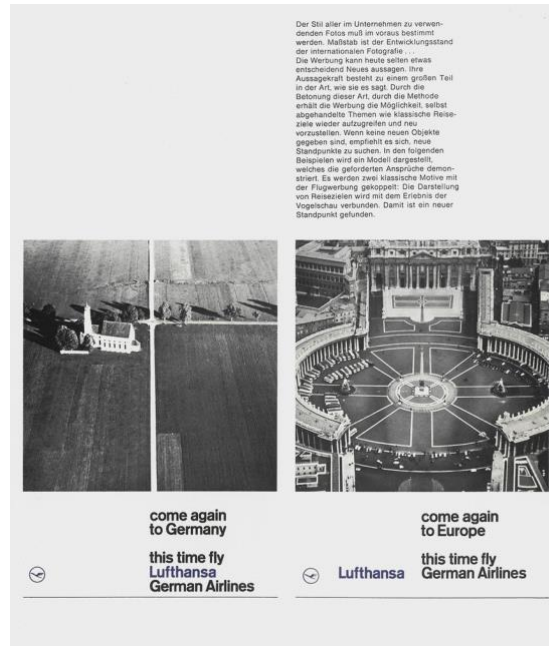
πρώτο ασχολούνταν με συστήματα σήμανσης, εταιρικές ταυτότητες και γραφιστικές εφαρμογές για επιχειρήσεις και δημόσιους οργανισμούς. Το δεύτερο επικεντρωνόταν κυρίως στα γλωσσικά εργαλεία της μαζικής πληροφόρησης, στη δημοσιογραφία και στα μέσα επικοινωνίας, ενώ αργότερα συνδέθηκε και με το κινηματογραφικό τμήμα της σχολής. Η διάκριση αυτή δείχνει ότι η πληροφορία δεν ταυτιζόταν αποκλειστικά με την οπτική της μορφή. Η γλωσσική, η δημοσιογραφική και η οπτική επικοινωνία αντιμετωπιζόνταν ως συγγενή πεδία, καθένα με τα δικά του προβλήματα και τις δικές του μεθόδους (Spitz, 2002, σσ. 18–19).

Η ίδια η έννοια της οπτικής επικοινωνίας υπήρξε αντικείμενο εσωτερικής αναθεώρησης. Ο Maldonado ασκούσε κριτική στην τάση να περιορίζεται το πρόγραμμα στην παραδοσιακή εμπορική γραφιστική και σε βασικές γνώσεις τυπογραφίας, αφίσας και στοιχειοθεσίας. Υποστήριζε ότι η εκπαίδευση έπρεπε να ανταποκριθεί σε πεδία που αποκτούσαν αυξανόμενη σημασία, όπως ο κινηματογράφος, η τηλεόραση και τα συστήματα ανθρώπου–μηχανής. Η τοποθέτηση αυτή ενέταξε στο αντικείμενο της οπτικής επικοινωνίας τη μελέτη του τρόπου με τον οποίο η πληροφορία οργανώνεται, μεταδίδεται και γίνεται αντιληπτή σε διαφορετικές τεχνολογικές συνθήκες. Η οπτική επικοινωνία οριζόταν από τα μέσα που χρησιμοποιούσε και από τις σχέσεις ανάμεσα στο μήνυμα, στον χρήστη και στο σύστημα μέσα στο οποίο πραγματοποιούνταν (Spitz, 2002, σσ. 237–238).

Από το 1958, οι ομάδες ανάπτυξης (Entwicklungsgruppen) συνέδεσαν συστηματικότερα τη θεωρία με την εφαρμογή, αναλαμβάνοντας πραγματικά έργα για ιδιωτικούς και δημόσιους φορείς. Η ομάδα E5 του Otl Aicher και η ομάδα E6 του Tomás Maldonado εργάζονταν στην οπτική επικοινωνία. Άλλες ομάδες, όπως εκείνη του Hans Gugelot, δραστηριοποιούνταν στον σχεδιασμό προϊόντων (Spitz, 2002, σ. 238). Η πρακτική αυτή δημιουργούσε μια διαρκή ανταλλαγή ανάμεσα στη διδασκαλία, στην έρευνα και στην επαγγελματική εφαρμογή. Τα θεωρητικά σχήματα μπορούσαν να ελέγχονται σε πραγματικές συνθήκες σχεδιασμού και τα αποτελέσματα της εφαρμογής να επιστρέφουν στην εκπαιδευτική διαδικασία. Η συνεργασία με εξωτερικούς φορείς παρείχε αναθέσεις και χρηματοδότηση. Συγχρόνως, λειτουργούσε ως πεδίο δοκιμής της μεθοδολογικής κατεύθυνσης της σχολής.

Χαρακτηριστικό έργο της ομάδας του Aicher ήταν η οπτική ταυτότητα της Lufthansa, η οποία συγκροτήθηκε ως ενιαίο σύστημα για το σύνολο της επικοινωνίας της εταιρείας. Το σύστημα συντόνιζε το σήμα, τα έντυπα και τις υλικές εφαρμογές της εταιρείας μέσα σε μια συνεκτική οπτική γλώσσα (Εικόνα 3-5). Η συνεργασία της ομάδας του Hans Gugelot με την Braun αποτελεί αντίστοιχο παράδειγμα εφαρμογής της μεθοδολογίας της Ulm στον σχεδιασμό

προϊόντων (Spitz, 2002, σ. 22). Οι δύο περιπτώσεις ανήκουν σε διαφορετικά σχεδιαστικά πεδία και εκφράζουν μια κοινή αντίληψη. Η οπτική ταυτότητα και το βιομηχανικό προϊόν αντιμετωπίζονταν ως μέρη ευρύτερων συστημάτων, στα οποία συνδέονταν η παραγωγή, η χρήση και η επικοινωνία. Η ανάπτυξή τους απαιτούσε συνεργασία διαφορετικών ειδικοτήτων και συντονισμό των επιμέρους σχεδιαστικών αποφάσεων.



Εικόνα 3-5. Otl Aicher και Entwicklungsgruppe 5, παραδείγματα συνδυασμού φωτογραφικών, γραφιστικών, τυπογραφικών και χρωματικών στοιχείων στην οπτική ταυτότητα της Lufthansa, από τον φάκελο *Entwicklung 5 an der Hochschule für Gestaltung Ulm*, 1963. Φωτογραφία: Oleg Kuchar.

Πηγή: Rinker (2022), Otl Aicher 100 / International Design Center Berlin. Αρχείο εικόνας: HfG-Archiv/Museum Ulm.
<https://www.otlaicher.de/en/articles/design-befluegelt/>

Στην HfG Ulm, η παρακαταθήκη του Bauhaus αναδιατυπώθηκε σύμφωνα με τις πολιτικές, τεχνολογικές και παραγωγικές συνθήκες της μεταπολεμικής Δυτικής Γερμανίας. Ο δεσμός με την ιστορική σχολή διατηρήθηκε μέσα από την κοινωνική ευθύνη του σχεδιασμού, τον βασικό κύκλο σπουδών και τη συμμετοχή πρώην δασκάλων του Bauhaus. Κατά την εξέλιξή του, το πρόγραμμα ενσωμάτωσε συστηματικότερα τη θεωρητική ανάλυση, την τεχνολογική γνώση, τη μεθοδολογία και τη συνεργασία με άλλες ειδικότητες. Η αξιολόγηση της μορφής παρέμεινε ουσιώδης και συνδέθηκε με την τεκμηρίωση των επιλογών σε σχέση με τις συνθήκες παραγωγής, χρήσης και επικοινωνίας.

Στην οπτική επικοινωνία, το πεδίο της γραφιστικής διευρύνθηκε ώστε να περιλάβει συστήματα ταυτότητας, σήμανσης και οργάνωσης της πληροφορίας. Η τυπογραφία, η εικόνα και τα διαφορετικά μέσα οργανώνονταν σε ενιαία συστήματα επικοινωνίας. Τα συστήματα αυτά

έπρεπε να εξυπηρετούν διαφορετικούς χρήστες και να προσαρμόζονται σε ποικίλες τεχνολογίες και συνθήκες εφαρμογής. Οι συνεργασίες με τη Lufthansa και την Braun αποτυπώνουν την παράλληλη εφαρμογή αυτής της αντίληψης στην οπτική επικοινωνία και στον σχεδιασμό προϊόντων. Η ιδιαίτερη συμβολή της Ulm ήταν η συστηματική ανάπτυξη μιας μεθοδολογίας για τον σχεδιασμό. Η προσέγγισή της προσέφερε εργαλεία για την ανάλυση σύνθετων προβλημάτων, την οργάνωση συνεκτικών συστημάτων και την αιτιολόγηση των σχεδιαστικών επιλογών. Με αυτόν τον τρόπο, η παιδαγωγική συνέχεια με το Bauhaus εξελίχθηκε σε ένα νέο μεθοδολογικό πλαίσιο, το οποίο επηρέασε σημαντικά τη μεταγενέστερη πορεία του σχεδιασμού και της οπτικής επικοινωνίας.

3.4 Η συστηματοποίηση της μοντέρνας τυπογραφίας: Swiss Style και Διεθνές Τυπογραφικό Ύφος

Το Swiss Style συγκροτήθηκε στη μεταπολεμική Ελβετία, με βασικούς πόλους τη Ζυρίχη και τη Βασιλεία, και απέκτησε ευρύτερη διεθνή επιρροή από τα τέλη της δεκαετίας του 1950. Ο όρος αφορά κυρίως το ελβετικό πλαίσιο στο οποίο διαμορφώθηκαν οι τυπογραφικές αρχές, η διδασκαλία και η επαγγελματική πρακτική του ύφους. Η ονομασία Διεθνές Τυπογραφικό Ύφος (International Typographic Style) αποδίδει ακριβέστερα τη μεταγενέστερη διάδοση αυτών των κατευθύνσεων έξω από την Ελβετία, παρότι οι δύο όροι χρησιμοποιούνται συχνά εναλλακτικά στην ιστοριογραφία (Eskilson, 2012, σ. 286). Η διάκριση είναι ιστορικά χρήσιμη, επειδή επιτρέπει να εξεταστούν χωριστά η διαμόρφωση του ύφους στην Ελβετία και η μεταγενέστερη διεθνής διάδοσή του ως επαγγελματικού προτύπου.

Το Swiss Style διαμορφώθηκε μέσα από τη συνάντηση διαφορετικών προγενέστερων κατευθύνσεων. Ήδη κατά τη δεκαετία του 1930, η ελβετική γραφιστική είχε έρθει σε επαφή με τη Νέα Τυπογραφία, τον κονστρουκτιβισμό και τη γεωμετρική αφαίρεση. Ο Max Bill και ο Theo Ballmer, μετά την εκπαίδευσή τους στο Bauhaus, επιχείρησαν να μεταφέρουν στην Ελβετία ορισμένες από τις μορφολογικές και παιδαγωγικές αναζητήσεις της σχολής. Την ίδια περίοδο, ο Jan Tschichold εγκαταστάθηκε στη Βασιλεία μετά τη φυγή του από τη ναζιστική Γερμανία το 1933 και μετέφερε εκεί την εμπειρία που είχε αποκτήσει ως θεωρητικός και επαγγελματίας της Νέας Τυπογραφίας (Eskilson, 2012, σ. 288). Σημαντική ήταν επίσης η ελβετική παράδοση στην τυπογραφία και στην εκτύπωση. Μετά τον πόλεμο, νέες ανάγκες αναπτύχθηκαν στη δημόσια, πολιτιστική και επαγγελματική επικοινωνία. Το Swiss Style

προέκυψε από την επεξεργασία αυτών των μοντέρνων και τοπικών καταβολών. Η μέθοδός του σταθεροποιήθηκε μέσα από τη διδασκαλία, τις εκδόσεις και την επαγγελματική πρακτική. Με αυτόν τον τρόπο μπορούσε να διδαχθεί, να εφαρμοστεί με συνέπεια και να διαδοθεί διεθνώς.

Η παρουσία του Tschichold στην Ελβετία συνέβαλε στη διάδοση της Νέας Τυπογραφίας και συνδέθηκε με τη σταδιακή αναθεώρηση ορισμένων θέσεων που είχε υποστηρίξει κατά τη δεκαετία του 1920. Στο *Typographische Gestaltung* του 1935 εξακολουθούσε να υπερασπίζεται τις βασικές αρχές της μοντέρνας τυπογραφίας, τις διατύπωνε όμως με μετριοπαθέστερο τρόπο και αποδεχόταν σε μεγαλύτερο βαθμό τις παραδοσιακές γραμματοσειρές και διατάξεις. Περίπου από το 1938 η μεταβολή έγινε σαφέστερη, καθώς στράφηκε σε πιο συμμετρικές συνθέσεις και σε μια τυπογραφική προσέγγιση που αντλούσε από προβιομηχανικά πρότυπα. Η μεταστροφή αυτή τον οδήγησε να αμφισβητήσει σταδιακά την άποψη ότι η ασύμμετρη διάταξη και η χρήση γραμματοσειρών χωρίς ακρεμόνες αποτελούσαν κατάλληλη λύση για κάθε επικοινωνιακό πρόβλημα (Kinross, 1995, σσ. xxxvi–xxxviii).

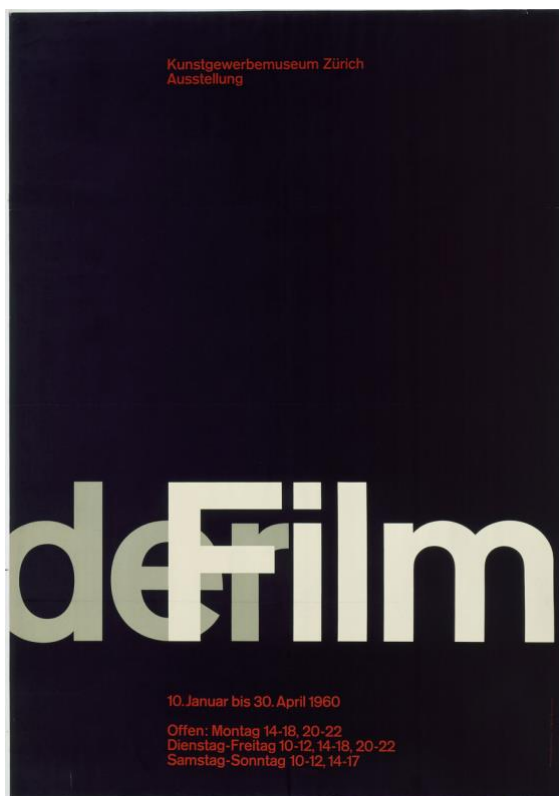
Η αναθεώρηση αυτή έλαβε δημόσιο και σαφέστερα πολιτικό χαρακτήρα το 1946, μέσα από την αντιπαράθεση του Tschichold με τον Max Bill. Απαντώντας στο κείμενο του Bill για τη σύγχρονη τυπογραφία, ο Tschichold συνέδεσε την αξίωση ότι υπήρχε μία και μοναδική ορθή μέθοδος με ευρύτερες αυταρχικές τάσεις της γερμανικής κοινωνίας. Στα επόμενα χρόνια επέκρινε ειδικότερα τον άκαμπτο φορμαλισμό. Θεωρούσε επίσης ότι η μοντέρνα τυπογραφία δεν ήταν πάντοτε κατάλληλη για τον σχεδιασμό βιβλίων και ότι ορισμένες εφαρμογές της δεν ανταποκρίνονταν στο νόημα του κειμένου. Η κριτική αυτή διατυπώθηκε πριν από την πλήρη συγκρότηση του Swiss Style της δεκαετίας του 1950. Ανέδειξε, ωστόσο, μια κρίσιμη αντίφαση της μοντέρνας τυπογραφίας. Η επιδίωξη σαφήνειας και λειτουργικής τάξης μπορούσε να μετατραπεί σε νέο φορμαλιστικό κανόνα, όταν αποσυνδεόταν από το περιεχόμενο και τις απαιτήσεις της συγκεκριμένης εφαρμογής (Kinross, 1995, σ. xxxviii).

Στη Βασιλεία, ο Armin Hofmann έδωσε ιδιαίτερο βάρος στην καλλιέργεια της οπτικής αντίληψης και της συνθετικής ικανότητας. Η διδασκαλία του στηριζόταν στα θεμελιώδη στοιχεία της οπτικής γλώσσας, όπως το σημείο, η γραμμή και το επίπεδο. Παράλληλα, διερευνούσε αντιθέσεις ανάμεσα στο φωτεινό και στο σκοτεινό, στο καμπύλο και στο ευθύ, στη στατικότητα και στην κίνηση (Meggs & Purvis, 2012, σ. 379). Στα γραφιστικά έργα του, η τυπογραφία μπορούσε να λειτουργεί ως εικόνα, να αναπτύσσεται σε κατακόρυφους άξονες ή να συνδέεται στενά με τη φωτογραφία. Με αυτόν τον τρόπο διαφοροποιούνταν από την αυστηρότερη ορθογώνια διάταξη που χαρακτήριζε πολλές εφαρμογές της Ζυρίχης. Η πρακτική

αυτή αναδεικνύει τις εσωτερικές διαφοροποιήσεις του Swiss Style. Στη Βασιλεία, η μεθοδολογική πειθαρχία συνδυάστηκε με τον μορφολογικό πειραματισμό. Η κατεύθυνση αυτή επηρέασε μεταγενέστερες αναθεωρήσεις του Διεθνούς Τυπογραφικού Ύφους (International Typographic Style).

Στη Ζυρίχη και στη Βασιλεία αναπτύχθηκαν διαφορετικές κατευθύνσεις. Κοινή τους βάση ήταν η αντίληψη ότι η τυπογραφική σύνθεση οργανώνεται μέσα από τις σχέσεις των επιμέρους στοιχείων. Η ασύμμετρη διάταξη επέτρεπε τη δυναμική ιεράρχηση της πληροφορίας χωρίς την εξάρτηση από έναν σταθερό κεντρικό άξονα. Ο αρνητικός χώρος λειτουργούσε ως ενεργό στοιχείο της σύνθεσης. Διαχώριζε τις πληροφοριακές ενότητες, δημιουργούσε παύσεις στην ανάγνωση και αποσαφήνιζε τις σχέσεις ανάμεσα στο κείμενο και στην εικόνα. Η χρήση γραμματοσειρών χωρίς ακρεμόνες συνδέθηκε με την επιδίωξη ευκρίνειας, λειτουργικής οργάνωσης και περιορισμού στοιχείων που θεωρούνταν υπερβολικά διακοσμητικά. Ο κάρναβος παρείχε μια σταθερή δομή για την οργάνωση διαφορετικών τύπων περιεχομένου. Με αυτά τα εργαλεία, ο σχεδιαστής μπορούσε να οργανώνει την πληροφορία, να ελέγχει την ιεράρχησή της και να διατηρεί συνεκτικές σχέσεις σε διαφορετικές εφαρμογές (Eskilson, 2012, σσ. 294–296; Meggs & Purvis, 2012, σσ. 379–383).

Η οργανωτική αυτή λογική άφηνε περιθώριο για διαφορετικά οπτικά αποτελέσματα. Ο ίδιος κάρναβος μπορούσε να υποστηρίξει διαφορετικές διατάξεις, ενώ η ασυμμετρία, ο αρνητικός χώρος και η τυπογραφική κλίμακα αποκτούσαν νόημα μέσα από τις ιδιαίτερες απαιτήσεις του περιεχομένου και του μέσου. Οι κοινές αρχές καθοδηγούσαν την οργάνωση της σύνθεσης, ενώ οι επιμέρους αποφάσεις εξακολουθούσαν να απαιτούν σχεδιαστική κρίση. Μία από τις σημαντικότερες συμβολές του Swiss Style ήταν η διατύπωση σαφών αρχών για την οργάνωση της οπτικής επιφάνειας. Οι αρχές αυτές μπορούσαν να εξηγηθούν, να διδαχθούν και να εφαρμοστούν από διαφορετικούς σχεδιαστές. Η αφίσα *Der Film* του Josef Müller-Brockmann οργανώνει τη φωτογραφική επανάληψη, την τυπογραφική κλίμακα και τον κενό χώρο σε μια ενιαία ρυθμική δομή (Εικόνα 3-6).



Εικόνα 3-6. Josef Müller-Brockmann, *Der Film*, αφίσα, 1960.

Πηγή: Müller-Brockmann (1960), The Museum of Modern Art (MoMA), αρ. έργου 57.1960.
<https://www.moma.org/collection/works/4882>

Η διεθνής διάδοση του Swiss Style ενισχύθηκε από την αναγνωρισιμότητα των έργων του. Καθοριστικό ρόλο είχαν επίσης οι εκδόσεις και η διδασκαλία, μέσα από τις οποίες οι σχεδιαστικές πρακτικές διατυπώθηκαν ως αρχές και μεταδόθηκαν ως επαγγελματικά πρότυπα. Το περιοδικό *Neue Grafik* ιδρύθηκε στη Ζυρίχη το 1958 από τους Josef Müller-Brockmann, Richard Paul Lohse, Hans Neuburg και Carlo Vivarelli. Δημοσίευε κείμενα στα γερμανικά, στα αγγλικά και στα γαλλικά και απευθυνόταν εξαρχής σε διεθνές κοινό. Η τυπογραφική του οργάνωση εφάρμοζε τις αρχές που πρόβαλλε. Χρησιμοποιούσε την Akzidenz Grotesk σε περιορισμένο αριθμό μεγεθών και βαρών. Η πληροφορία οργανωνόταν μέσα από λειτουργική ιεράρχηση, αρθρωτό κείμενο, αριστερή στοίχιση και ενεργή χρήση του κενού χώρου. Η επανάληψη του τίτλου στις τρεις γλώσσες και η οργάνωση των στηλών καθιστούσαν την ίδια τη μορφή του περιοδικού παράδειγμα της μεθόδου που επιχειρούσε να μεταδώσει (Eskilson, 2012, σ. 294; Meggs & Purvis, 2012, σ. 381).

Η διάδοση της Helvetica και της Univers δείχνει ότι η διεθνοποίηση του Swiss Style στηρίχθηκε και στις τεχνικές δυνατότητες της τυπογραφικής παραγωγής. Τα χυτήρια και οι συμφωνίες αδειοδότησης διέδυναν τη διαθεσιμότητα των γραμματοσειρών, ενώ η μηχανική στοιχειοθεσία και η φωτοστοιχειοθεσία επέτρεψαν τη χρήση τους σε διαφορετικές χώρες. Οι

σχολές, τα περιοδικά και τα εγχειρίδια μετέδωσαν τις αρχές του ύφους και οι νέες τεχνολογίες επέτρεψαν την εφαρμογή τους σε μεγάλη κλίμακα (Eskilson, 2012, σσ. 290–291).

Καθώς αυτή η τυπογραφική γλώσσα σταθεροποιήθηκε και διαδόθηκε διεθνώς, μεταβλήθηκε και το ιστορικό της νόημα. Με την εδραίωση του Swiss Style κατά τη δεκαετία του 1950, μορφές που είχαν συνδεθεί με το De Stijl, τον ρωσικό κονστρουκτιβισμό, το Bauhaus και τη Νέα Τυπογραφία αναδιαμορφώθηκαν σε έναν «ουδέτερο λόγο εμπορικής επικοινωνίας» (“neutral discourse of commercial communication”). Οι μορφές και οι τρόποι οργάνωσης που είχαν αναπτυχθεί μέσα σε αυτά τα κινήματα μπορούσαν πλέον να χρησιμοποιούνται ανεξάρτητα από τις αρχικές πολιτικές, κοινωνικές και ουτοπικές τους επιδιώξεις. Η διαδικασία αυτή έχει περιγραφεί ως απομάκρυνση από το αρχικό ιστορικό και πολιτικό πλαίσιο (“stripped of their historical contexts”), καθώς η λειτουργική τάξη και η γεωμετρική αφαίρεση μετατράπηκαν σε διεθνώς εφαρμόσιμα επαγγελματικά εργαλεία (Eskilson, 2012, σ. 286). Η αξίωση της αντικειμενικότητας παρουσίαζε την τυπογραφική αυτή μέθοδο ως καθολική λύση. Η ίδια μέθοδος μπορούσε έτσι να εφαρμόζεται σε διαφορετικούς οργανισμούς, αγορές και επικοινωνιακές ανάγκες.

Η προβαλλόμενη ουδετερότητα αποτελούσε συγκεκριμένη κοινωνική και ιδεολογική θέση. Η επίκλησή της νομιμοποιούσε την αντίληψη ότι ο σχεδιαστής όφειλε να οργανώνει αντικειμενικά την πληροφορία και να περιορίζει την προσωπική του έκφραση. Ο περιορισμός της προσωπικής έκφρασης και η σαφής ιεράρχηση δεν καθιστούσαν τον σχεδιασμό ουδέτερο. Το νόημά του εξακολουθούσε να εξαρτάται από το μήνυμα, τον φορέα και τον σκοπό της κάθε εφαρμογής. Η ίδια τυπογραφική μέθοδος μπορούσε να υπηρετεί εταιρικές ταυτότητες, πολιτιστικές αφίσες, δημόσια πληροφόρηση ή εκπαιδευτικές εφαρμογές, αποκτώντας διαφορετική σημασία σε κάθε περίπτωση. Η απομάκρυνση των μοντέρνων μορφών από το αρχικό πολιτικό τους πλαίσιο είχε αρχίσει ήδη από τη δεκαετία του 1920, όταν δημιουργοί του κονστρουκτιβισμού και άλλων μοντέρνων πρωτοποριών στράφηκαν και προς εμπορικές αναθέσεις (Eskilson, 2012, σ. 290). Στην Ελβετία, αυτή η μεταβολή απέκτησε ιδιαίτερη έκταση και εντάχθηκε συστηματικά στην εκπαίδευση, στην επαγγελματική πρακτική και στη διεθνή κυκλοφορία της γραφιστικής.

Το Swiss Style συνέθεσε διαφορετικές κατευθύνσεις της μοντέρνας τυπογραφίας σε μια συνεκτική προσέγγιση, με κεντρικό αντικείμενο την οργάνωση της οπτικής πληροφορίας. Η προσέγγιση αυτή ενσωματώθηκε στην εκπαίδευση και διαδόθηκε διεθνώς μέσω των σχολών, των περιοδικών, των εγχειριδίων, των τυπογραφικών οικογενειών και των νέων τεχνολογιών στοιχειοθεσίας. Με αυτόν τον τρόπο, ο κάνναβος, η ασύμμετρη διάταξη, ο αρνητικός χώρος

και η τυπογραφική ιεράρχηση απέκτησαν σταθερή θέση στη διδασκαλία και στην επαγγελματική πρακτική. Οι διαφορετικές κατευθύνσεις της Ζυρίχης και της Βασιλείας φανερώνουν τις εσωτερικές διαφοροποιήσεις αυτής της συστηματοποίησης. Η αυστηρότερη κωδικοποίηση συνυπήρξε με μορφολογικούς πειραματισμούς. Στα δύο κέντρα διαμορφώθηκαν επίσης διαφορετικές αντιλήψεις για τη σχέση της μεθόδου με το περιεχόμενο και τη σχεδιαστική αντίληψη.

Η σχέση του Swiss Style με το Bauhaus είναι, επομένως, ιστορικά τεκμηριωμένη, χωρίς όμως να αρκεί για να εξηγήσει συνολικά τη διαμόρφωσή του. Η μεταπολεμική του ταυτότητα αποκρυσταλλώθηκε σε ένα ευρύτερο πεδίο, όπου οι καταβολές του Bauhaus συναντήθηκαν με τις υπόλοιπες τάσεις της μοντέρνας τυπογραφίας και με την ισχυρή ελβετική παράδοση στον χώρο των εκδόσεων.

4. Η αναθεώρηση του μοντέρνου κανόνα, 1960–σήμερα

Σε συνέχεια της ιστορικής διαδρομής των προηγούμενων κεφαλαίων, το παρόν κεφάλαιο εξετάζει τις μεταβολές που αναδιαμόρφωσαν τη γραφιστική και την οπτική επικοινωνία από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 έως σήμερα και επηρέασαν την πρόσληψη της παρακαταθήκης του Bauhaus.

Αρχικά εξετάζεται η μεταμοντέρνα αμφισβήτηση της ουδετερότητας, της καθολικότητας και της μονοσήμαντης μετάδοσης του νοήματος. Η ανάλυση επικεντρώνεται στη νέα σημασία που απέκτησαν η ανάγνωση, η ερμηνεία και η παρουσία του σχεδιαστή, καθώς και στις αντιφάσεις που συνόδευαν αυτή τη μεταβολή. Στο ίδιο ιστορικό πλαίσιο εξετάζεται η πρώιμη ψηφιακή τυπογραφία και ο τρόπος με τον οποίο οι τεχνικές δυνατότητες και οι περιορισμοί των νέων μέσων διεύρυναν το πεδίο των τυπογραφικών πειραματισμών.

Στη συνέχεια εξετάζονται οι ψηφιακές διεπαφές και η μεταβολή των υλικών και λειτουργικών όρων του σχεδιασμού. Η σαφήνεια, η οικονομία των μέσων και η λειτουργικότητα επανεξετάζονται σε ένα πεδίο όπου η μορφή δεν οργανώνει μόνο την οπτική πληροφορία, αλλά και την πλοήγηση, τις ενέργειες του χρήστη και τις αποκρίσεις του συστήματος.

Η επόμενη ενότητα αφορά τις σύγχρονες μεθοδολογίες σχεδιασμού και καινοτομίας. Εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο η διεπιστημονική συνεργασία, η μάθηση μέσα από την πράξη και ο πειραματισμός επανεμφανίζονται σε διαφορετικές θεσμικές και επαγγελματικές συνθήκες. Εξετάζεται επίσης πώς πρακτικές που στο Bauhaus συνδέονταν με συγκεκριμένες κοινωνικές και παιδαγωγικές επιδιώξεις αποκτούν διαφορετική λειτουργία στις σύγχρονες μεθοδολογίες σχεδιασμού. Παράλληλα, διερευνώνται τα πολιτικά όρια της μεταμοντέρνας «κριτικής παρέμβασης» και η δυνατότητα της αγοράς να ενσωματώνει μορφές που είχαν αρχικά συνδεθεί με την αμφισβήτηση.

Τέλος, η εκατονταετηρίδα του 2019 εξετάζεται ως πεδίο σύγχρονης επανερμηνείας και ιστοριογραφικής αποτίμησης του Bauhaus. Η ενότητα παρουσιάζει αρχικά τον τρόπο με τον οποίο οι επετειακές δράσεις επανέφεραν τη συζήτηση για τη διεθνή διάδοση και πρόσληψη της σχολής, ιδιαίτερα μέσα από την αμφισβήτηση γραμμικών αφηγήσεων επιρροής. Στη συνέχεια εξετάζονται δύο συστήματα οπτικής ταυτότητας και το πρόγραμμα Hidden Treasures, τα οποία δείχνουν διαφορετικούς τρόπους προσέγγισης της παρακαταθήκης του Bauhaus μέσα από τη σύγχρονη σχεδιαστική πρακτική. Τέλος, η συζήτηση επιστρέφει στο ιστοριογραφικό επίπεδο και εξετάζει πώς οι θεσμικές επιλογές και οι τρόποι παρουσίασης του ιστορικού υλικού συμβάλλουν στη διαμόρφωση της δημόσιας εικόνας της σχολής.

Οι μεταβολές αυτές δεν συγκροτούν μια γραμμική πορεία προόδου. Η ανάλυση παρακολουθεί τις συνέχειες, τις ρήξεις και τις εσωτερικές αντιφάσεις ως εκφράσεις των ιστορικά συγκεκριμένων συνθηκών μέσα στις οποίες διαμορφώνεται και ασκείται η σχεδιαστική πρακτική. Με αυτόν τον τρόπο εξετάζεται πώς αρχές και πρακτικές που συνδέθηκαν ιστορικά με το Bauhaus μετασηματίζονται, αποκτούν νέο περιεχόμενο ή περιορίζονται σε επιμέρους μορφολογικά γνωρίσματα κατά την ένταξή τους στη σύγχρονη γραφιστική και οπτική επικοινωνία.

4.1 Η μεταμοντέρνα κριτική και τα κριτήρια αξιολόγησης του σχεδιασμού

Από τη δεκαετία του 1970 και εξής, η μεταμοντέρνα κριτική στράφηκε απέναντι σε βασικές αξιώσεις του μοντερνιστικού προτάγματος. Αμφισβήτησε, κυρίως, την ιδέα ότι η οπτική επικοινωνία μπορεί να οργανώνεται με όρους καθολικότητας, ορθολογικής τάξης και αντικειμενικής μετάδοσης του νοήματος. Η αμφισβήτηση αυτή υπερέβαινε τις επιλογές ύφους ή μορφής. Στο επίκεντρό της βρέθηκε ο ίδιος ο ρόλος της μορφής ως υποτιθέμενου ουδέτερου φορέα επικοινωνίας. Το βάρος μετατοπίστηκε σταδιακά προς την ερμηνεία και προς τον ενεργό ρόλο της ανάγνωσης στη διαμόρφωση του νοήματος. Παράλληλα, η προσωπική στάση του σχεδιαστή άρχισε να αναγνωρίζεται εντονότερα ως στοιχείο του ίδιου του έργου (Poynor, 2003, σσ. 15–16).

Η αποστασιοποιημένη ουδετερότητα του Διεθνούς Τυπογραφικού Ύφους (International Typographic Style), ιδιαίτερα όπως διαμορφώθηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες κατά τις δεκαετίες του 1950 και του 1960, απομάκρυνε τη γραφιστική από τα επαναστατικά κοινωνικά ιδεώδη της πρωτοπορίας. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 και έπειτα, η αμφισβήτηση αυτής της ουδετερότητας συνδέθηκε με μια ανανεωμένη αίσθηση κοινωνικής ευθύνης και με μορφές σχεδιαστικής πρακτικής που πρόβαλλαν εντονότερα την υποκειμενική θέση του σχεδιαστή. Σε αυτές, η φωνή του σχεδιαστή και ο ενεργός ρόλος της ανάγνωσης ήρθαν εκ νέου στο προσκήνιο (Armstrong, 2009, σσ. 13–14).

Η εργασία δεν προσεγγίζει τη μεταμοντέρνα κριτική ως απελευθέρωση από έναν δήθεν κενό ή απολιτικό μοντερνισμό. Το Bauhaus και, ευρύτερα, το μοντερνιστικό κίνημα διέθεταν σαφή πολιτική ταυτότητα. Το αξίωμα «η μορφή ακολουθεί τη λειτουργία» (form follows function¹),

¹ Η φράση απαντά για πρώτη φορά, ως «form ever follows function», στο δοκίμιο του Louis Sullivan «The tall office building artistically considered» (Sullivan, 1896, σ. 408). Η ιδέα είναι αισθητά παλαιότερη.

που ο μοντερνισμός κληρονόμησε από την παλαιότερη αρχιτεκτονική σκέψη και ανήγαγε σε αρχή, υπερέβαινε τον χαρακτήρα ενός μορφολογικού δόγματος. Συνδέθηκε με την αντίληψη ότι η βιομηχανική παραγωγή μπορούσε να υπηρετήσει πραγματικές και διευρυμένες κοινωνικές ανάγκες, απαλλαγμένη από τα βάρη του αστικού διακόσμου.

Σε θεωρητικό επίπεδο, η μεταμοντέρνα κριτική αξιοποιείται επειδή ανέδειξε πραγματικά όρια της μοντερνιστικής ουδετερότητας, της καθολικής επικοινωνίας και της διαφανούς μορφής. Η μεταμοντέρνα αμφισβήτηση εξετάζεται ως ιστορικό πρίσμα μέσα από το οποίο αναδεικνύονται τα όρια των ύστερων μοντερνιστικών συμβάσεων. Παράλληλα, αποκαλύπτονται τα ιδεαλιστικά αδιέξοδα της ίδιας της μεταμοντέρνας κριτικής. Επομένως, αντιμετωπίζεται ως ιστορικά προσδιορισμένη κριτική, χωρίς να της αποδίδεται ο χαρακτήρας τελικής θεωρητικής υπέρβασης του μοντερνισμού.

4.1.1 Η αμφισβήτηση της «ουδετερότητας» ως επαγγελματικού ιδεώδους

Οι πρώτες ρωγμές στη θεσμοποιημένη μοντερνιστική γλώσσα εμφανίστηκαν μέσα από διαφορετικές διαδρομές. Ορισμένες σχεδιαστικές κατευθύνσεις απομακρύνθηκαν από το αυστηρό ελβετικό πρότυπο, ενώ άλλες γεννήθηκαν μέσα στην ίδια την ελβετική τυπογραφική παιδεία και αναθεώρησαν τους κανόνες της εκ των έσω.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της πρώτης κατεύθυνσης είναι η δραστηριότητα των Push Pin Studios στη Νέα Υόρκη, με βασικούς εκπροσώπους τους Seymour Chwast και Milton Glaser. Ο Eskilson (2012) παρουσιάζει το έργο τους ως εναλλακτική πρόταση απέναντι στην αυστηρή κανονιστικότητα με την οποία είχε πλέον συνδεθεί το Διεθνές Τυπογραφικό Ύψος. Η οπτική τους γλώσσα αντλούσε ελεύθερα από ιστορικές και βικτωριανές τυπογραφικές μορφές, ενώ ενσωμάτωνε στοιχεία της λαϊκής και της εμπορικής κουλτούρας μέσα από το χιούμορ και την εικονογράφηση (σσ. 331–332). Οι Meggs και Purvis (2012) επισημαίνουν ότι το λεγόμενο ύψος Push Pin δεν αποτέλεσε ένα συνεκτικό μορφολογικό σύστημα. Περιγράφεται καλύτερα ως στάση απέναντι στην οπτική επικοινωνία, η οποία επέτρεπε τη δοκιμή νέων μορφών, την επανερμηνεία παλαιότερων περιόδων και τη σύζευξη λόγου και εικόνας σε ένα εννοιολογικό και διακοσμητικό σύνολο (σ. 444). Η δραστηριότητα των Push Pin Studios διεύρυνε έτσι το διαθέσιμο οπτικό λεξιλόγιο και κλόνισε την αξίωση ότι μία μόνο σχεδιαστική γλώσσα μπορούσε να διαθέτει καθολική ισχύ.

Παράλληλα, στην αρχιτεκτονική, ο Robert Venturi διατύπωσε μια ρητή αμφισβήτηση της καθαρότητας, της απλοποίησης και της αποκλειστικής προσήλωσης σε μία ενιαία

μορφολογική αρχή. Στο Complexity and Contradiction in Architecture, στράφηκε προς μια μη απλουστευμένη αρχιτεκτονική (nonstraightforward architecture), η οποία αναγνωρίζει την αμφισημία και επιτρέπει τη συνύπαρξη διαφορετικών ή ακόμη και αντιφατικών στοιχείων. Τη δυνατότητα αυτή την περιγράφει μέσα από τη λογική του «και... και...» (both-and), σύμφωνα με την οποία ένα έργο μπορεί να περιλαμβάνει περισσότερες από μία αναγνώσεις και να διατηρεί ενεργές τις μεταξύ τους αντιθέσεις. Ο Venturi αντιμετωπίζει, επομένως, την πολυπλοκότητα και την αντίφαση ως δημιουργικές αρχές της αρχιτεκτονικής σύνθεσης (1977, σσ. 16–23). Ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 είχαν διατυπωθεί θεωρητικά επιχειρήματα που υπονόμουν την ιδέα μιας ενιαίας και «ορθής» μορφολογικής γλώσσας. Ο Eskilson (2012) συνδέει αυτή τη μεταμοντέρνα στροφή με την επαναφορά ετερογενών ιστορικών πηγών απέναντι στην αντιστορική καθαρότητα του Διεθνούς Τυπογραφικού Ύφους (International Typographic Style) (σ. 345).

Η περίπτωση του Wolfgang Weingart ακολούθησε διαφορετική διαδρομή, καθώς η αναθεώρηση αναπτύχθηκε στο εσωτερικό της ελβετικής τυπογραφικής παράδοσης. Το 1968 προσκλήθηκε να διδάξει τυπογραφία στο νέο πρόγραμμα προχωρημένων σπουδών της Allgemeine Gewerbeschule της Βασιλείας. Στην ίδια Σχολή, η μακρόχρονη διδασκαλία του Emil Ruder, μιας από τις κεντρικές μορφές της ελβετικής τυπογραφίας, είχε συμβάλει αποφασιστικά στη διαμόρφωση της τυπογραφικής της παιδείας. Ο Weingart βρέθηκε, επομένως, στον ίδιο τον θεσμικό πυρήνα αυτής της παράδοσης και μπόρεσε να επανεξετάσει τις καθιερωμένες αρχές της μέσα από τη διδασκαλία και το έργο του. Ο Eskilson (2012, σ. 345) και οι Meggs και Purvis (2012, σ. 465) τοποθετούν την παρουσία του στη Βασιλεία ακριβώς μέσα σε αυτή τη συνέχεια.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1970, ο Weingart άρχισε να επανεξετάζει ορισμένες από τις καθιερωμένες αρχές της ελβετικής τυπογραφίας. Απομακρύνθηκε από την ιδέα της «μοναδικής σωστής» διάταξης και αντιμετώπισε την τυπογραφία ως πεδίο στο οποίο μπορούσαν να αναπτυχθούν διαφορετικοί ρυθμοί, αντιθέσεις και τρόποι οργάνωσης. Ο Eskilson (2012) σημειώνει ότι ο Weingart υποστήριζε πως η τυπογραφία δεν χρειαζόταν να παραμένει «στεγνή», «αυστηρά οργανωμένη» ή «άκαμπτη» για να είναι λειτουργική. Με αυτή την αντίληψη έδωσε χώρο σε συνθετικές λύσεις που το ώριμο μοντερνιστικό δόγμα είχε απορρίψει (σσ. 345–346).

Η οργανωτική πειθαρχία της ελβετικής τυπογραφίας εξακολουθούσε, ωστόσο, να καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο εργαζόταν. Ο Weingart διατήρησε την απαίτηση για ισχυρή οργάνωση και λογική συνοχή, ακόμη και όταν ωθούσε το ελβετικό ιδίωμα πέρα από τις καθιερωμένες

εφαρμογές του. Οι Meggs και Purvis (2012) υπογραμμίζουν ότι, στη διδασκαλία και στα προσωπικά του έργα, ο Wolfgang Weingart επιχείρησε να εμφυσήσει νέο πνεύμα στην «τυπογραφία της τάξης και της ευταξίας». Αμφισβήτησε τις παραδοχές, τους κανόνες και τα μορφολογικά χαρακτηριστικά που, μέσα από την τυποποιημένη εφαρμογή τους από μεταγενέστερους σχεδιαστές, παγίωναν σταδιακά τις καινοτομίες των ελβετών δασκάλων σε ακαδημαϊκό ύφος. Πειραματίστηκε με την αραίωση γραμμάτων σε sans serif στοιχεία, με έντονα κλιμακωτά γραμμικά στοιχεία και με διαγώνια στοιχειοθέτηση. Χρησιμοποίησε επίσης πλάγια στοιχεία και μεταβολές του τυπογραφικού βάρους ακόμη και μέσα στην ίδια λέξη, καθώς και αρνητική στοιχειοθέτηση, δηλαδή λευκά τυπογραφικά στοιχεία πάνω σε διαδοχικές σκούρες λωρίδες. Οι χειρισμοί αυτοί διεύρυναν τις δυνατότητες της τυπογραφικής οργάνωσης και ενίσχυαν την εκφραστική διάσταση της σύνθεσης (σσ. 465–466), όπως αποτυπώνεται στην Εικόνα 4-1.



Εικόνα 4-1. Wolfgang Weingart, *Schreibkunst (The Art of Writing)*, αφίσα έκθεσης για το Museum für Gestaltung, 1981.

Πηγή: Weingart (1981), Los Angeles County Museum of Art (LACMA), αρ. έργου M.2015.102.1.
<https://collections.lacma.org/object/207227>

Η κατεύθυνση αυτή συνέβαλε αργότερα στη διαμόρφωση του New Wave, το οποίο ανανέωσε την τυπογραφική σκέψη χωρίς να αποκτήσει απολύτως ενιαίο μορφολογικό χαρακτήρα. Η τυπογραφία μπορούσε πλέον να διατηρεί τη δομή και τη λειτουργικότητά της, ενώ απομακρυνόταν από την αυστηρή ουδετερότητα και τη μονοσήμαντη καθαρότητα του ώριμου

ελβετικού κανόνα. Το New Wave διεύρυνε τις δυνατότητες της τυπογραφικής σύνθεσης και επέτρεψε μια πιο ενεργή σχέση ανάμεσα στην οργάνωση, την έκφραση και την επικοινωνιακή λειτουργία.

Η παρέμβαση του Weingart έδειξε ότι η αναθεώρηση του μοντερνιστικού κανόνα μπορούσε να προέλθει από το ίδιο το θεσμικό και εκπαιδευτικό του υπόβαθρο. Η βαθιά γνώση των κανόνων αποτέλεσε το έδαφος για τη γόνιμη αναθεώρησή τους. Η νέα αυτή κατεύθυνση παρουσιάστηκε αρχικά ως προσπάθεια να διευρυνθεί το πεδίο της τυπογραφικής επικοινωνίας. Οι Meggs και Purvis (2012) σημειώνουν ότι η ευρεία μίμησή της, ιδιαίτερα στη σχεδιαστική εκπαίδευση, οδήγησε τελικά στη συγκρότηση ενός αναγνωρίσιμου τυπογραφικού προσανατολισμού στα τέλη της δεκαετίας του 1970 και στη δεκαετία του 1980 (σ. 466).

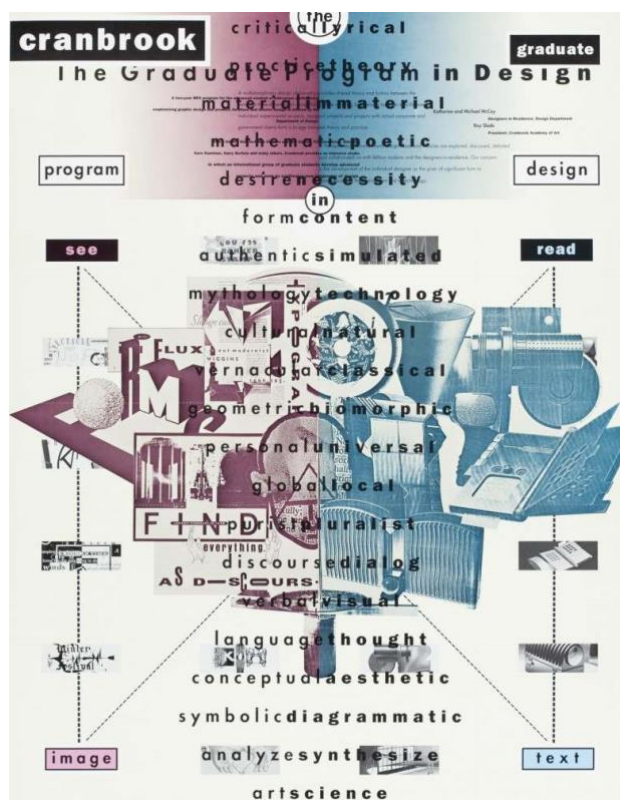
Οι παρεμβάσεις αυτές απέκτησαν ιδιαίτερη ιστορική βαρύτητα, επειδή εμφανίστηκαν όταν η μοντερνιστική γλώσσα είχε ήδη παγιωθεί ως επαγγελματικό πρότυπο. Δεν συγκροτούσαν ακόμη ένα πλήρως διαμορφωμένο μεταμοντέρνο πρόγραμμα. Ανέδειξαν, όμως, τα όρια της αξίωσης για μία μοναδική ορθή σχεδιαστική γλώσσα και προετοίμασαν το έδαφος για τη συστηματικότερη μεταμοντέρνα αμφισβήτηση των επόμενων δεκαετιών, όπως προκύπτει από τις αναλύσεις του Eskilson (2012, σσ. 345–346) και των Meggs και Purvis (2012, σσ. 465–466).

4.1.2 Από τη μετάδοση στην ανάγνωση

Κατά τη δεκαετία του 1980, η αμφισβήτηση της μοντερνιστικής «ορθότητας» απέκτησε συστηματικότερη θεωρητική βάση. Η συζήτηση επεκτάθηκε πέρα από τη δυνατότητα της σύνθεσης να αποκλίνει από τους κανόνες της καθαρής και ουδέτερης μορφής και στράφηκε στον τρόπο με τον οποίο παράγεται και προσλαμβάνεται το νόημα. Η ανάγνωση άρχισε να νοείται ως ενεργή ερμηνευτική διαδικασία, μέσα από την οποία ο αναγνώστης διαμορφώνει τις σχέσεις ανάμεσα στα οπτικά στοιχεία και στο νόημά τους. Η μορφή συμμετείχε πλέον στη διαμόρφωση του νοήματος, καθώς οργάνωνε τις σχέσεις και τις διαδρομές μέσα από τις οποίες γινόταν αντιληπτό το μήνυμα.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η αφίσα που σχεδίασε η Katherine McCoy το 1989 για την προώθηση του μεταπτυχιακού προγράμματος σχεδιασμού της Cranbrook (Cranbrook Art Museum, χ.χ.). Με την πρώτη ματιά, η αφίσα (Εικόνα 4-2) θυμίζει σύνθεση οργανωμένη σύμφωνα με τις αρχές του πληροφοριακού σχεδιασμού, ανάλογη με εκείνες που χρησιμοποιούνται στα συστήματα προσανατολισμού των αεροδρομίων ή του μετρό του

Λονδίνου (Eskilson, 2012, σσ. 352–353). Καθώς όμως το βλέμμα παραμένει στη σύνθεση, οι φαινομενικές συνδέσεις αρχίζουν να χάνουν τη σαφήνιά τους. Οι διακεκομμένες γραμμές που ενώνουν τις λέξεις read («διαβάζω»), see («βλέπω»), text («κείμενο») και image («εικόνα») διασχίζουν ένα πυκνό και ασύνδετο σύνολο δανεισμένων εικόνων, το οποίο ο Eskilson παρομοιάζει με ντανταϊστικό κολάζ. Επάνω σε αυτό το υλικό εμφανίζονται δυσανάγνωστα ζεύγη εννοιών που παραπέμπουν στη θεωρητική συζήτηση της αποδόμησης. Η σύνθεση διατηρεί ορατούς άξονες και συνδέσεις, ενώ επιτρέπει διαφορετικές πορείες ανάγνωσης και απαιτεί από τον αναγνώστη να συγκροτήσει ο ίδιος τις μεταξύ τους σχέσεις.



Εικόνα 4-2. Katherine McCoy, *The Graduate Program in Design*, αφίσα για το μεταπτυχιακό πρόγραμμα σχεδιασμού της Cranbrook Academy of Art, 1989.

Πηγή: Cranbrook Art Museum, αρ. έργου CAM 2008.97.

<https://cranbrookartmuseum.org/artwork/katherine-mccoy-posters-the-graduate-program-in-design/>

Η αποδυνάμωση της δεσμευτικής ισχύος των καθιερωμένων κανόνων δεν ισοδυναμούσε, επομένως, με μια ελευθερία χωρίς όρια. Χαρακτήριζε μια ιστορική στιγμή κατά την οποία οι σχεδιαστές επανεξέταζαν τον επαγγελματικό τους ρόλο, τις μεθόδους εργασίας και τις παραδοχές της μοντερνιστικής σχεδιαστικής παιδείας. Ο Roynor (2003) διευκρινίζει ότι οι σχεδιαστές της περιόδου εργάζονταν σαν να μην ίσχυαν πλέον οι προηγούμενοι κανόνες, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η σχεδιαστική δομή είχε καταργηθεί (σ. 7). Η δομή εξακολουθούσε να

υπάρχει, υποβαλλόταν όμως σε κριτήρια που έδιναν κεντρική θέση στην ανάγνωση, στη θέαση και στην ερμηνεία.

Η σύγκριση αυτή απαιτεί ιστορική προσοχή. Το Bauhaus δεν υπήρξε ποτέ απολύτως ομοιογενές. Το πρώιμο ιδανικό του συνολικού έργου τέχνης (Gesamtkunstwerk) χαρακτήρισε την πρώτη περίοδο της σχολής. Στη συνέχεια, η έμφαση μετατοπίστηκε προς τη λειτουργικότητα και προς την επιδίωξη μιας στενότερης σχέσης ανάμεσα στον σχεδιασμό, την τεχνολογία και την εφαρμογή. Μέσα στις διαδοχικές αυτές μεταβολές παρέμενε ενεργή η αντίθεση ανάμεσα στην καλλιτεχνική έκφραση και στην αναζήτηση αντικειμενικών αρχών για την οργάνωση της μορφής. Η εσωτερική αυτή πολυμορφία διατρέχει τις διαφορετικές φάσεις της σχολής και αποτυπώνεται στις συγκρούσεις γύρω από τον προσανατολισμό και τις επιδιώξεις της (Forgács, 1991/1995, σσ. 106, 111–112). Αντίστοιχα, η ιστορική εξέλιξη του Bauhaus φανερώνει ότι οι μεταβολές αυτές συνδέθηκαν με ουσιαστικές αλλαγές στη διδασκαλία και στη σχέση της σχολής με την παραγωγή (Whitford, 1984, σσ. 95–97).

Η μεταμοντέρνα πολυφωνία αντιπαρατέθηκε, επομένως, σε μια ήδη σύνθετη παράδοση, αποδίδοντας διαφορετική θεωρητική και αισθητική αξία στην ασυνέχεια, στην πολλαπλότητα και στη συνύπαρξη ετερογενών μορφών.

Η αναθεώρηση αυτή αφορά άμεσα μία από τις βασικές παραδοχές που το μοντέρνο πρόταγμα κληροδότησε στη σύγχρονη οπτική επικοινωνία. Στη διαμόρφωση αυτής της αντίληψης, το Bauhaus είχε καθοριστική ιστορική συμβολή. Η μορφή θεωρούνταν ικανή να οργανώνει το μήνυμα με διαφάνεια, λειτουργική σαφήνεια και καθολική εγκυρότητα. Η Cranbrook ανέδειξε τα όρια αυτής της πίστης και υποστήριξε μια διαφορετική σχέση ανάμεσα στο έργο και στον αναγνώστη. Το νόημα προκύπτει μέσα από τη συνάντηση της μορφικής οργάνωσης με την ενεργή πράξη της ανάγνωσης και παραμένει ανοιχτό στις συνδέσεις που μπορεί να συγκροτήσει ο αναγνώστης.

4.1.3 Η συγγραφικότητα του σχεδιαστή

Στη μεταγενέστερη πρόσληψη της μοντέρνας οπτικής επικοινωνίας επανήλθε με ιδιαίτερη θερμότητα το ζήτημα του ρόλου του σχεδιαστή μέσα στο οπτικό μήνυμα. Η παράδοση που συνδέεται ιστορικά με το Bauhaus δεν είχε αποσπάσει το περιεχόμενο από τη μορφή. Η αρχή ότι η μορφή ακολουθεί τη λειτουργία εξέφραζε την απαίτηση να διαμορφώνεται το έργο σύμφωνα με τη χρήση του και τις πραγματικές κοινωνικές ανάγκες. Ο σχεδιασμός όφειλε να υπηρετεί το σύνολο της κοινωνίας και όχι μια περιορισμένη οικονομική ελίτ. Οι νέες

παραγωγικές συνθήκες έκαναν δυνατή την κάλυψη των κοινωνικών αναγκών σε ευρεία κλίμακα. Σε αυτή τη σύνδεση της μορφής με τη λειτουργία και του υλικού με τον κοινωνικό προορισμό του έργου εκφράζεται μία από τις πιο προοδευτικές πλευρές του μοντέρνου σχεδιασμού.

Η σχέση αυτή αλλοιώθηκε κατά τη μεταπολεμική επαγγελματοποίηση της γραφιστικής. Στον εταιρικό ύστερο μοντερνισμό, η λειτουργικότητα αποσπάστηκε σε σημαντικό βαθμό από το κοινωνικό της περιεχόμενο και περιορίστηκε σε γνώρισμα της οπτικής μορφής και της επικοινωνιακής αποτελεσματικότητας. Υπηρετούσε πλέον τις ανάγκες των μεγάλων καπιταλιστικών ομίλων και τη συγκρότηση μιας ομοιογενούς εταιρικής εικόνας. Η μεταμοντέρνα κριτική στράφηκε εναντίον αυτής της θεσμοποιημένης και αποπολιτικοποιημένης εκδοχής του μοντέρνου κανόνα.

Σε αυτό το ιστορικό έδαφος αναπτύχθηκε στη γραφιστική θεωρία η συζήτηση για τη συγγραφικότητα στον σχεδιασμό και για τον σχεδιαστή ως συγγραφέα (design authorship / designer as author). Η έννοια δεν ταυτίζει τον γραφίστα με τον λογοτεχνικό συγγραφέα. Αναφέρεται στη φωνή του, στην ορατή παρουσία του μέσα στο έργο και στην ευθύνη του για τις αποφάσεις που λαμβάνει. Ο σχεδιαστής δεν εμφανίζεται πλέον ως απλός τεχνικός οργανωτής της πληροφορίας, αλλά αναγνωρίζεται ως πρόσωπο που συμμετέχει ενεργά στη διαμόρφωση του τρόπου με τον οποίο γίνεται αντιληπτό το μήνυμα.

Η διεκδίκηση αυτής της ορατότητας περιείχε εξ αρχής μια θεωρητική αντίφαση. Ο Roynor (2003) κατατάσσει τη συγγραφικότητα στις θεμελιώδεις ιδέες της μεταμοντέρνας γραφιστικής, επισημαίνοντας ταυτόχρονα ότι η αυθεντία του συγγραφέα είχε ήδη κλονιστεί από τη μεταδομιστική θεωρία (σ. 118). Η απομάκρυνση από τα ιδεώδη της ανωνυμίας και της αντικειμενικότητας μπορούσε να ενισχύσει την αίσθηση κοινωνικής ευθύνης του σχεδιαστή (Armstrong, 2009, σσ. 9, 108). Η ίδια μετατόπιση ενείχε, όμως, τον κίνδυνο να επανέλθουν στο προσκήνιο η ατομική ευφυΐα και η ηρωοποίηση του δημιουργού. Ο Rock (1996/2009) επισημαίνει ακριβώς αυτόν τον κίνδυνο στο δοκίμιο «The Designer as Author». Η συγγραφικότητα ανοίγει νέους τρόπους κατανόησης του σχεδιαστικού έργου. Συγχρόνως, μπορεί να ανανεώσει το πρότυπο του δημιουργού ως μοναδικής πηγής του νοήματος.

Οι βαθύτερες ρίζες αυτής της αντίφασης βρίσκονται ήδη στο δοκίμιο «Ο θάνατος του συγγραφέα». Ο Barthes (1977) είχε αμφισβητήσει την ιδέα ότι ο συγγραφέας αποτελεί την τελική πηγή και τον οριστικό ερμηνευτή του νοήματος. Το νόημα δεν εξαντλείται στην πρόθεση του δημιουργού. Διαμορφώνεται μέσα στη γλώσσα, στις σχέσεις του κειμένου με

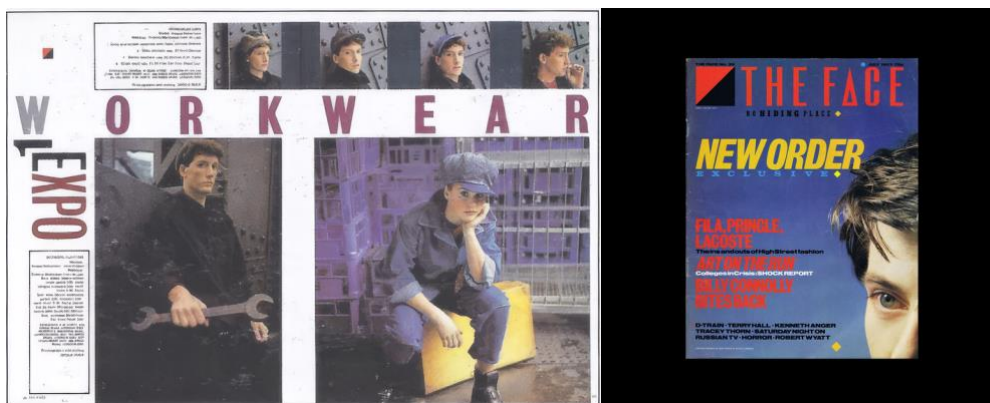
άλλα κείμενα και στην ίδια την πράξη της ανάγνωσης (σσ. 142–148). Η μεταμοντέρνα συγγραφικότητα διεκδίκησε ζωτικό χώρο για την αυτοέκφραση του γραφίστα σε μια περίοδο κατά την οποία οι ρομαντικές αντιλήψεις για τον συγγραφέα ως αυθεντία είχαν ήδη δεχθεί θεμελιώδη κριτική. Η ορατή παρουσία του σχεδιαστή ενίσχυσε την αμφισβήτηση της απρόσωπης επαγγελματικής ουδετερότητας. Από μόνη της, ωστόσο, δεν εξηγούσε τους κοινωνικούς, ιστορικούς και παραγωγικούς όρους μέσα στους οποίους διαμορφώνεται η μορφή.

Η μεταμοντέρνα κριτική εντόπισε ορθά την υποταγή της λειτουργικότητας στις ανάγκες του κεφαλαίου και αποκάλυψε τον ιδεολογικό χαρακτήρα της εταιρικής ουδετερότητας. Η απάντηση που έδωσε, όμως, δεν αποκατέστησε τη σχέση της μορφής με το κοινωνικό της περιεχόμενο. Απέσπασε ακόμη περισσότερο τη μορφή από την υλική και παραγωγική της βάση και την προσάρτησε στο ατομικό ή συλλογικό υποκείμενο που αντιστρατευόταν το κυρίαρχο αφήγημα και τους καθιερωμένους κανόνες του. Η μορφή εμφανίστηκε έτσι ως φορέας της ιδιαίτερης φωνής του δημιουργού.

Η απαίτηση να απελευθερωθεί η μορφή από τα στεγανά διατυπώθηκε βεβαίως με ιδεαλιστικούς όρους. Στη θέση της κοινωνικής βάσης της μορφής προτάχθηκε η υποκειμενική έκφραση, σαν η προσωπική χειρονομία του δημιουργού να μπορούσε από μόνη της να υπερβεί τους κοινωνικούς όρους της παραγωγής. Η μεταμοντέρνα γραφιστική επιδίωξε να επανασυνδέσει τη μορφή με το περιεχόμενο, αναζήτησε όμως αυτή τη σύνδεση κυρίως στην υποκειμενικότητα του δημιουργού. Η συγγραφικότητα απέκτησε έτσι ιδιαίτερη θεωρητική βαρύτητα ως σύμπτωμα αυτής της ιδεολογικής αναδίπλωσης. Κατέστησε λιγότερο αυτονόητη την εικόνα του σχεδιαστή ως αόρατου εφαρμοστή ενός ουδέτερου κανόνα. Παρέμεινε, ωστόσο, εγκλωβισμένη στον ορίζοντα του υποκειμένου.

Η ορατή παρουσία του σχεδιαστή εκφράστηκε με ιδιαίτερη σαφήνεια στις περιοδικές εκδόσεις της δεκαετίας του 1980. Η περίπτωση του Neville Brody στο λονδρέζικο *The Face*, την περίοδο 1981–1986, φανερώνει πώς οι επιλογές του σχεδιαστή μπορούσαν να εγγράφονται άμεσα στη δομή και στον χαρακτήρα της σελίδας. Ο Brody επαναπροσδιόρισε τη σχέση του κειμένου με την εικόνα και έδωσε στην τυπογραφία ενεργό παρουσία, διερευνώντας τα όρια της αναγνωσιμότητας χωρίς να υπονομεύει τη λειτουργία του περιοδικού. Η σελίδα εξακολουθούσε να οργανώνει την πληροφορία, ενώ ο τρόπος της οργάνωσής της γινόταν πλέον εμφανής. Οι εναλλαγές της κλίμακας και η αξιοποίηση του κενού διαμόρφωναν τον ρυθμό της ανάγνωσης και έκαναν αισθητή τη σχεδιαστική παρέμβαση (Eskilson, 2012, σσ. 354–355).

Το άρθρο «Workwear» στο τεύχος 30 του *The Face* (Εικόνα 4-3(α)) προσφέρει ένα συγκεκριμένο οπτικό τεκμήριο αυτής της αλλαγής. Η στοιχειοθεσία αραιώνει, η κλίμακα των γραμμάτων μεταβάλλεται απότομα και τμήματα του κειμένου στρέφονται σε διαφορετικές κατευθύνσεις. Η ανάγνωση παύει να ακολουθεί γραμμική και ομαλή πορεία. Το βλέμμα ακολουθεί τις εντάσεις της σύνθεσης και αναζητά τη δική του διαδρομή μέσα στη σελίδα (Eskilson, 2012, σ. 355). Η ίδια σχεδιαστική λογική εμφανίζεται στο εξώφυλλο του Ιουλίου 1983 (Εικόνα 4-3(β)), όπου το πρόσωπο ενός μέλους των New Order αποδίδεται αποσπασματικά και συνεχίζεται νοητά έξω από τα όρια της σελίδας. Η μορφή συμμετέχει ενεργά στον τρόπο με τον οποίο το έντυπο γίνεται αντιληπτό ως ενιαίο οπτικό γεγονός (Eskilson, 2012, σ. 355).



Εικόνα 4-3. Δύο δείγματα της καλλιτεχνικής διεύθυνσης και του σχεδιασμού του Neville Brody για το *The Face*: (α) «Workwear», *The Face*, τχ. 30, Οκτώβριος 1982 και (β) εξώφυλλο του *The Face*, τχ. 39, Ιούλιος 1983.

Πηγές: (α) Eskilson (2012, εικ. 9.42, σ. 355), (β) Design Reviewed (χ.χ.).
<https://designreviewed.com/artefacts/the-face-no-39-july-1983/>

Η ορατότητα του σχεδιαστή συνδέθηκε επίσης με το ζήτημα της ευθύνης του. Ο Keedy (1998) υποστηρίζει ότι οι σχεδιαστές δεν μπορούσαν πλέον να κρύβονται πίσω από τα προβλήματα που καλούνταν να επιλύσουν. Άρχισαν να αναγνωρίζουν τη θέση τους μέσα στον πολιτισμό και να γίνονται ορατοί ως μέρος του ίδιου του μηνύματος (παρ. 9–10). Η θέση αυτή υπερβαίνει την απλή προβολή ενός προσωπικού ύφους. Αναγνωρίζει ότι ο σχεδιαστής φέρει ευθύνη για κάθε απόφασή του, επειδή καθορίζει ποια στοιχεία προβάλλονται, πώς συνδέονται μεταξύ τους και με ποιον τρόπο γίνεται αντιληπτή η πληροφορία.

Στο ίδιο κείμενο, ο Keedy (1998) ασκεί κριτική στον μοντερνιστικό «καλό σχεδιασμό» (good design) και αναφέρεται στην αντιαισθητική τάση (anti-aesthetic impulse) που αναπτύχθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1980. Η τάση αυτή εξέφραζε την αντίδραση απέναντι στην εξομαλυσμένη και ομοιογενή μορφή που είχε συνδεθεί με τον ύστερο μοντερνιστικό κανόνα.

Νομιμοποίησε συνθέσεις που διατηρούσαν ορατές τις ασυνέχειες, τις ατέλειες και την ετερογένειά τους, διευρύνοντας τις εκφραστικές δυνατότητες της γραφιστικής (παρ. 16–17).

Η απόκλιση από τον κανόνα δεν συγκροτούσε από μόνη της μια ουσιαστικότερη σχεδιαστική στάση. Η ίδια η μεταμοντέρνα γλώσσα μπορούσε να παγιωθεί ως αναγνωρίσιμο ύφος και να μετατραπεί σε νέα αισθητική κανονικότητα. Υπήρχε επίσης ο κίνδυνος να καταλήξει σε μια ανανεωμένη εξύμνηση της ατομικής δημιουργικής αυθεντίας. Με διαφορετικό πρόσημο, το υποκείμενο επέστρεφε στη θέση που η μεταδομιστική θεωρία είχε προηγουμένως αμφισβητήσει.

Η αμφισβήτηση της μοντέρνας παρακαταθήκης αφορούσε, επομένως, το μορφολογικό λεξιλόγιο και τον ρόλο που αποδιδόταν στον σχεδιαστή. Η συγγραφικότητα έκανε ορατές τις σχεδιαστικές επιλογές και την ευθύνη που τις συνοδεύει. Δεν επανασύνδεσε αυτομάτως αυτές τις επιλογές με την κοινωνική και υλική βάση της μορφής. Η κοινωνική βάση της μορφής έπαψε σε μεγάλο βαθμό να αποτελεί το κύριο σημείο αναφοράς και στη θέση της προτάχθηκε το υποκείμενο. Με την είσοδο της ψηφιακής τεχνολογίας, η ορατή παρουσία του δημιουργού θα συνδεθεί πλέον και με τις νέες υλικές συνθήκες παραγωγής, καθώς το ίδιο το μέσο θα αρχίσει να αφήνει το ίχνος του στη μορφή.

4.1.4 Η πρώιμη ψηφιακή τυπογραφία

Πριν η ψηφιακή διεπαφή αναδειχθεί σε ένα από τα κεντρικά πεδία του σύγχρονου σχεδιασμού, η πρώιμη ψηφιακή τυπογραφία είχε ήδη μεταβάλει τις συνθήκες παραγωγής της μορφής. Το πλέγμα εικονοστοιχείων (raster), οι οθόνες χαμηλής ανάλυσης και οι πρώιμες ψηφιακές εκτυπώσεις δημιούργησαν νέες δυνατότητες μορφικής διερεύνησης. Τα τεχνικά χαρακτηριστικά του μέσου μπορούσαν πλέον να ενσωματώνονται εμφανώς στη σύνθεση. Η αδρότητα των χαρακτήρων, οι ασυνέχειες και η ψηφιακή υφή απέκτησαν έτσι ενεργό θέση στην οπτική γλώσσα.

Το περιοδικό *Émigré* αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της μετατόπισης. Στο τρίτο τεύχος του, το 1985, χρησιμοποιήθηκαν ψηφιακές γραμματοσειρές της Zuzana Licko. Ο Rudy VanderLans αξιοποίησε τα προγράμματα MacWrite και MacPaint για να οργανώσει σελίδες που τυπώθηκαν αρχικά με εκτυπωτή ακίδων. Στη συνέχεια, οι εκτυπώσεις μειώθηκαν φωτομηχανικά, ώστε να περιοριστεί η έντονη αδρότητα των τυπογραφικών χαρακτήρων (Eskilson, 2012, σ. 360). Οι περιορισμοί της χαμηλής ανάλυσης και των ψηφιογραφικών γραμματοσειρών (bitmapped typefaces) μετατράπηκαν σε στοιχεία της σχεδιαστικής

έκφρασης. Η μορφή διατηρούσε ορατά τα χαρακτηριστικά της τεχνολογίας μέσα από την οποία είχε παραχθεί (Εικόνα 4-4).



Εικόνα 4-4. Rudy VanderLans (καλλιτεχνική διεύθυνση και σχεδιασμός) και Zuzana Licko (ψηφιακός σχεδιασμός γραμματοσειρών και στοιχειοθεσία), σελίδα με το ποίημα «Back to Capetown, Part One: Leeuwen Street» της Lisa Cohen, *Émigré*, τχ. 3, 1985.

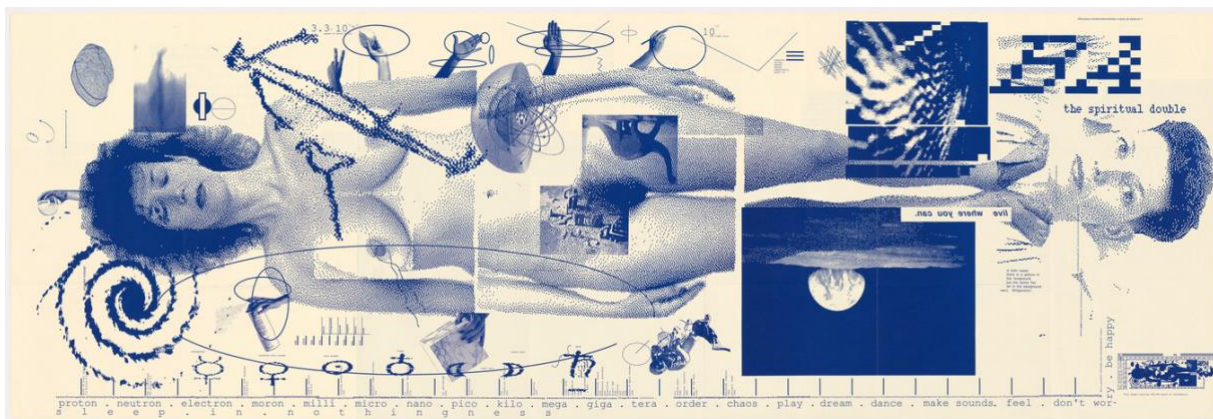
Πηγή: Emigre, Inc. (1985).

Σελίδα τεύχους:

<https://www.emigre.com/Magazine/3>

Η μεταβολή αυτή αποτυπώνεται και στο έργο της April Greiman. Η σημασία που απέκτησε το Apple Macintosh για την Greiman και για την ομάδα του Émigré, αμέσως μετά την εμφάνισή του το 1984, δεν εξαντλήθηκε στην ταχύτερη παραγωγή και στην ευκολότερη τεχνική επεξεργασία. Η ηλεκτρονική σύνθεση επέτρεψε την οργανική ένταξη επικαλύψεων και ψηφιογραφικών εικόνων στο οπτικό αποτέλεσμα (Poynor, 2003, σσ. 95–96).

Στο διπλό φύλλο που σχεδίασε η Greiman για το Design Quarterly το 1986 (Εικόνα 4-5), η εικόνα του σώματος και η προσωπική δήλωση της σχεδιάστριας οργανώνονται μέσα από τις δυνατότητες της ψηφιακής μορφοποίησης. Ο Rock (1996/2009) αντιμετωπίζει το έργο ως χαρακτηριστικό παράδειγμα σχεδιαστικής συγγραφικότητας. Η περίπτωση αυτή συνδέει την ορατή παρουσία του δημιουργού με τις νέες υλικές συνθήκες παραγωγής. Οι τεχνικές δυνατότητες του ψηφιακού μέσου επηρεάζουν άμεσα τη σύνθεση και τον τρόπο με τον οποίο ο θεατής προσεγγίζει το έργο.



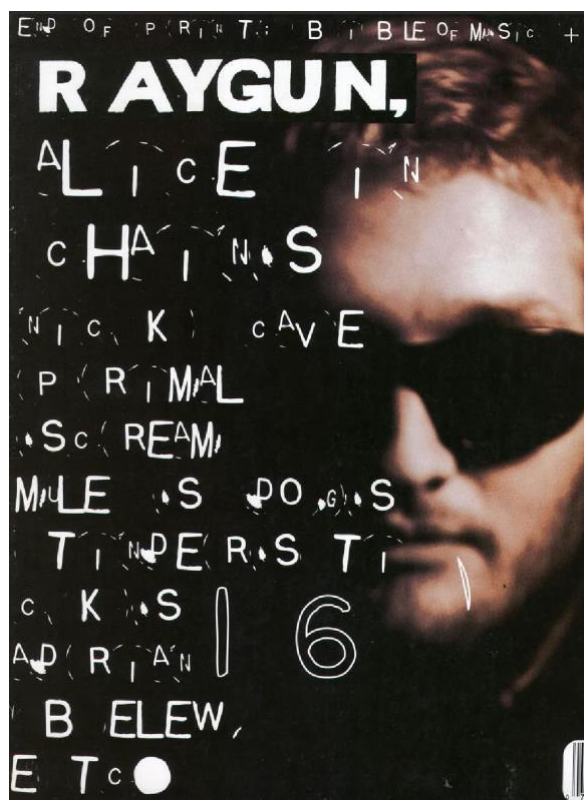
Εικόνα 4-5. April Greiman, *DOES IT MAKE SENSE?*, πτυσσόμενο τεύχος δύο πλευρών του *Design Quarterly*, τχ. 133, σε πλήρες ανάπτυγμα, 1986.

Πηγή: Greiman (1986), The Museum of Modern Art (MoMA), αρ. έργου 39.2024. Εκδότης: Walker Art Center.

Σελίδα έργου:

<https://www.moma.org/collection/works/172729>

Οι μορφολογικές δυνατότητες της ψηφιακής παραγωγής διευρύνθηκαν ακόμη περισσότερο στις αρχές της δεκαετίας του 1990. Η τάση αυτή εκφράστηκε έντονα μέσα από την αισθητική του «γκραντζ» (grunge), όπου η φθορά, η τραχύτητα και η σκόπιμη αστάθεια της σύνθεσης απέκτησαν κεντρική θέση. Στο περιοδικό Ray Gun (Εικόνα 4-6), υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση του David Carson από το 1992 έως το 1995, η σελίδα μετατράπηκε σε πεδίο απαιτητικής και συχνά διακοπτόμενης ανάγνωσης. Ο αναγνώστης καλούνταν να αναζητήσει τις σχέσεις ανάμεσα στα στοιχεία ή να έρθει αντιμέτωπος με σημεία όπου το κείμενο δεν μπορούσε να αναγνωστεί πλήρως. Ο Roynor (2003) συνδέει αυτή τη γλώσσα με την κουλτούρα της Γενιάς X (Generation X) και με αισθητικές αναφορές στο πανκ (punk), μέσα στις οποίες το σκισμένο, το βρώμικο και το αντικανονικό αποκτούσαν θετική μορφολογική αξία (σσ. 152–153).



Εικόνα 4-6. David Carson (καλλιτεχνική διεύθυνση και σχεδιασμός), εξώφυλλο του Ray Gun, τχ. 16, με τον Layne Staley των Alice in Chains, Μάιος 1994.

Πηγή εικόνας: David Carson Studio (χ.χ.).

Σελίδα έργου:

<https://www.davidcarsonstudio.com/work/ray-gun-revolution>

Τα παραδείγματα αυτά υπερβαίνουν την εμφάνιση μιας ακόμη αισθητικής τάσης κατά τη δεκαετία του 1990. Η ψηφιακή και μεταμοντέρνα συνθήκη μετακίνησε τα όρια μέσα στα οποία μια μορφή μπορούσε να αναγνωριστεί ως έγκυρη σχεδιαστική επιλογή. Η τεχνική ατέλεια, ο οπτικός θόρυβος και η διακοπή της ομαλής σύνθεσης μπορούσαν να οργανώσουν τον ρυθμό της ανάγνωσης και να συμμετέχουν στην παραγωγή του νοήματος. Η αναγνωσιμότητα παρέμεινε κριτήριο αξιολόγησης, χωρίς να αντιμετωπίζεται πλέον ως αυτονόητη και μονοσήμαντη απαίτηση.

Ο μορφολογικός αυτός πλουραλισμός αναπτύχθηκε μέσα σε συγκεκριμένες τεχνικές, πολιτισμικές και εμπορικές συνθήκες. Οι νέες μορφές επέτρεψαν διαφορετικούς τρόπους οργάνωσης και ανάγνωσης, ενώ μπορούσαν γρήγορα να παγιωθούν ως αναγνωρίσιμα ύφη και να χρησιμοποιηθούν ευρύτερα στην εμπορική επικοινωνία. Η ενσωμάτωση της μορφολογικής αμφισβήτησης από την αγορά εξετάζεται αναλυτικότερα στην ενότητα 4.3.2.

Η ψηφιακή στροφή έθεσε τα ζητήματα της δομής και της λειτουργίας σε νέες βάσεις. Τα κριτήρια αξιολόγησης της μορφής άρχισαν να συνδέονται με τους τεχνικούς περιορισμούς και τα εργαλεία του λογισμικού, καθώς και με τις δυνατότητες επεξεργασίας και κυκλοφορίας του

ψηφιακού υλικού. Η σύνθεση παρέμενε οργανωμένη, οι αρχές της όμως δεν προέκυπταν πλέον αποκλειστικά από τις συμβάσεις της έντυπης επιφάνειας.

Καθώς ο ψηφιακός σχεδιασμός μετατοπιζόταν σταδιακά προς τη διεπαφή και την αλληλεπίδραση, η μορφή ανέλαβε να οργανώσει μια εμπειρία που εξελισσόταν μέσα στον χρόνο και διαμορφωνόταν από τις επιλογές του χρήστη. Η μετάβαση αυτή επανέφερε τη λειτουργικότητα ως κεντρικό ζήτημα του ψηφιακού σχεδιασμού, μέσα όμως σε τεχνολογικές και κοινωνικές συνθήκες διαφορετικές από εκείνες της έντυπης οπτικής επικοινωνίας.

4.2 Ψηφιακές διεπαφές και μετασχηματισμός της λειτουργικότητας (1990–σήμερα)

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1990 και έπειτα, η εξάπλωση των ψηφιακών μέσων μετέβαλε ουσιαστικά τους όρους παραγωγής και χρήσης της οπτικής επικοινωνίας. Η μετάβαση από το έντυπο υπόστρωμα στην οθόνη άλλαξε και το ίδιο το αντικείμενο της σχεδιαστικής οργάνωσης. Στις ψηφιακές διεπαφές, ο σχεδιασμός καθορίζει την πλοήγηση, τις ενέργειες του χρήστη και τις αποκρίσεις του συστήματος. Η μορφή αποκτά έτσι χρονική και διαδραστική διάσταση, καθώς οργανώνει μια εμπειρία που διαμορφώνεται μέσα από τη χρήση (Eskilson, 2012, σ. 396).

Οι συνθήκες αυτές επανέφεραν με διαφορετικούς όρους ένα βασικό ερώτημα του μοντέρνου προτάγματος, το οποίο συνδέθηκε ιστορικά με το Bauhaus. Το ερώτημα αφορά τη σχέση ανάμεσα στο διαθέσιμο μέσο, στη λειτουργία του σχεδιασμού και στις ανάγκες που καλείται να υπηρετήσει. Στο «Manifesto for a Digital Bauhaus», ο Ehn (1998) προτείνει ο ψηφιακός σχεδιασμός να συνδέει δημιουργικά και κριτικά την τεχνολογία με την αισθητική. Παράλληλα, τον εντάσσει στις κοινωνικές και πολιτισμικές σχέσεις μέσα στις οποίες παράγεται και χρησιμοποιείται (σσ. 208–211).

Η ενότητα εξετάζει πώς η λειτουργικότητα, η σαφήνεια και η οικονομία των μέσων επαναπροσδιορίζονται στις ψηφιακές διεπαφές. Η ανάλυση εντοπίζει τη σχέση με το Bauhaus στη διατήρηση ενός βασικού σχεδιαστικού ερωτήματος για τη σύνδεση του μέσου με τη λειτουργία και τις ανάγκες που υπηρετεί. Το ερώτημα αυτό αποκτά νέο περιεχόμενο μέσα στις τεχνολογικές και κοινωνικές συνθήκες του ψηφιακού περιβάλλοντος. Η μορφολογική ομοιότητα δεν αρκεί από μόνη της για να τεκμηριώσει τη συνέχεια.

4.2.1 Σαφήνεια και οικονομία μέσων στις ψηφιακές διεπαφές

Στις πρώτες φάσεις ανάπτυξης των ψηφιακών διεπαφών, ο σχεδιασμός στηρίχθηκε συχνά στην οπτική μίμηση γνώριμων αντικειμένων του φυσικού κόσμου. Η επιλογή αυτή βοηθούσε τους χρήστες να κατανοήσουν τις νέες λειτουργίες, επειδή τις συνέδεε με αντικείμενα και χειρισμούς που ήδη γνώριζαν (Smith et al., 1982, σσ. 252–256). Ο όρος σκευομορφισμός (skeuomorphism) περιγράφει αυτή τη σχεδιαστική πρακτική. Ο επίπεδος σχεδιασμός (flat design) περιόρισε αργότερα τη μίμηση φυσικών υλικών και αντικειμένων και έδωσε μεγαλύτερη βαρύτητα στη λιτή οργάνωση και στην τυπογραφική ιεράρχηση της διεπαφής (Backhaus et al., 2018, σσ. 527–529).

Η σταδιακή εξοικείωση των χρηστών με το άνοιγμα αρχείων, την επιλογή κουμπιών και την πλοήγηση περιόρισε την ανάγκη να παραπέμπει κάθε λειτουργία σε ένα αντίστοιχο φυσικό αντικείμενο. Παράλληλα, η εξάπλωση των κινητών συσκευών επέβαλε καθαρότερη οργάνωση του περιεχομένου σε μικρότερες οθόνες. Στις αρχές της δεκαετίας του 2010, ο επίπεδος σχεδιασμός απέκτησε ευρεία εφαρμογή. Ο περιορισμός των περιττών οπτικών στοιχείων θεωρήθηκε ότι μπορούσε να συμβάλει στη σαφέστερη παρουσίαση του περιεχομένου.

Το Metro, το σύστημα σχεδιασμού που υιοθέτησε η Microsoft στα Windows Phone και στα Windows 8, έδωσε προτεραιότητα στο περιεχόμενο και αξιοποίησε την τυπογραφία και τον κενό χώρο για την οργάνωση της πληροφορίας (Hopkins, 2012). Στο iOS 7, η Apple (2013) περιόρισε επίσης τις απομιμήσεις φυσικών υλικών και επιδίωξε μεγαλύτερη συνέπεια ανάμεσα στις εφαρμογές. Η διεπαφή διατηρούσε την αίσθηση του βάθους με τη χρήση διαφάνειας, ενώ η κίνηση βοηθούσε τον χρήστη να αντιλαμβάνεται τις αλλαγές που προκαλούσαν οι επιλογές του. Η διάδοση του επίπεδου σχεδιασμού συνέδεσε έτσι την οπτική οικονομία με την καθαρότερη παρουσίαση του περιεχομένου και με τον περιορισμό της άμεσης μίμησης φυσικών αντικειμένων.

Η μελέτη των Backhaus et al. (2018) δείχνει τα όρια κάθε εύκολου παραλληλισμού ανάμεσα στη μορφολογική λιτότητα και στη λειτουργική αποτελεσματικότητα. Στο εμπειρικό μέρος της έρευνας, συμμετέχοντες από δύο ηλικιακές ομάδες χρησιμοποίησαν και αξιολόγησαν δύο λειτουργικά ισοδύναμες εκδοχές μιας διεπαφής για κινητό τηλέφωνο, μία επίπεδη και μία σκευομορφική. Οι μεγαλύτεροι σε ηλικία συμμετέχοντες έδειξαν ισχυρότερη προτίμηση προς τη σκευομορφική εκδοχή. Οι νεότεροι αξιολόγησαν θετικότερα τον επίπεδο σχεδιασμό (σσ.

534–535). Η διαφοροποίηση συνδεόταν με τις οπτικές συμβάσεις στις οποίες είχαν εξοικειωθεί οι δύο ομάδες.

Οι κυριότερες αποκλίσεις αφορούσαν την αισθητική αξιολόγηση και το κοινωνικό κύρος που απέδιδαν οι συμμετέχοντες στη διεπαφή. Διαφορές εμφανίστηκαν επίσης στα θετικά συναισθήματα που προκαλούσε κάθε εκδοχή. Ως προς την ευχρηστία και τη χρησιμότητα, όμως, οι δύο εκδοχές αξιολογήθηκαν με παρόμοιο τρόπο (Backhaus et al., 2018, σσ. 535–537).

Τα ευρήματα αναδεικνύουν ένα ευρύτερο και διαχρονικό ζήτημα. Η σαφήνεια, η οικονομία των μέσων και η λειτουργικότητα παραμένουν βασικά κριτήρια του σχεδιασμού, χωρίς να εξασφαλίζουν από μόνες τους την αποτελεσματικότητα μιας διεπαφής. Η εξοικείωση των χρηστών, ο σκοπός της εφαρμογής και οι συγκεκριμένες συνθήκες χρήσης καθορίζουν κάθε φορά το πρακτικό περιεχόμενο αυτών των κριτηρίων.

Το Material Design, το οποίο παρουσίασε η Google το 2014, προσφέρει ένα διαφορετικό παράδειγμα επιδίωξης της σαφήνειας. Το σύστημα διατήρησε την οπτική λιτότητα και την τυπογραφική οργάνωση του επίπεδου σχεδιασμού, αντιμετωπίζοντας παράλληλα τα στοιχεία της διεπαφής ως διακριτές επιφάνειες με αναφορά στις ιδιότητες του χαρτιού. Οι επιφάνειες οργανώνονταν σε διαφορετικά επίπεδα και οι σκιές έκαναν αντιληπτές τις μεταξύ τους χωρικές σχέσεις. Η κίνηση έδειχνε πώς ένα στοιχείο άνοιγε, άλλαζε θέση ή περνούσε σε διαφορετική κατάσταση.

Ο Robertson (χ.χ.) επισημαίνει ότι η κίνηση μεταφέρει πληροφορία για τη σχέση ανάμεσα στην ενέργεια του χρήστη και στο αποτέλεσμά της. Το Material Design διατήρησε, επομένως, την οπτική οικονομία και ενσωμάτωσε το βάθος και την κίνηση στα σημεία όπου αυτά αποσαφηνίζουν την ιεράρχηση και τη λειτουργία της διεπαφής.

Έντεκα χρόνια αργότερα, το Liquid Glass της Apple επανέφερε τα ζητήματα της σαφήνειας, της ιεράρχησης και της αναγνωσιμότητας μέσα από διαφορετικές οπτικές και τεχνολογικές δυνατότητες. Τα ημιδιαφανή στοιχεία ελέγχου εμφανίζονται επάνω από το περιεχόμενο και προσαρμόζονται οπτικά σε όσα βρίσκονται πίσω τους. Η σκιά και η διάθλαση του φωτός διαχωρίζουν την πλοήγηση από το περιεχόμενο. Οι μεταβολές της φωτεινότητας και η κίνηση επιβεβαιώνουν τις ενέργειες του χρήστη. Η Apple συνδέει αυτές τις επιλογές με τη διατήρηση της ιεράρχησης και της αναγνωσιμότητας. Επισημαίνει επίσης ότι η εκτεταμένη χρήση των συγκεκριμένων στοιχείων μπορεί να δυσκολέψει τη διάκριση των πληροφοριών (Apple Developer, 2025, 1:29–18:53).

Η απόδοση αυτής της οπτικής συμπεριφοράς σε πραγματικό χρόνο προϋποθέτει τις υπολογιστικές δυνατότητες των σύγχρονων επεξεργαστών και των τεχνολογιών γραφικών (Apple, 2025). Οι μεγαλύτερες τεχνικές δυνατότητες δεν μειώνουν τη σημασία της σχεδιαστικής επιλογής. Αντίθετα, καθιστούν ακόμη σημαντικότερο να εξετάζεται αν η διαφάνεια, το φως και η κίνηση υπηρετούν την ιεράρχηση, την αναγνωσιμότητα και την απόκριση της διεπαφής.

Στο σημείο αυτό επανέρχεται, μετασχηματισμένο, ένα βασικό ερώτημα του μοντέρνου προτάγματος, με το οποίο συνδέθηκε ιστορικά το Bauhaus. Οι σχεδιαστικές επιλογές κρίνονται με βάση τη λειτουργία, το διαθέσιμο μέσο και τις πραγματικές ανάγκες που καλούνται να υπηρετήσουν. Στις ψηφιακές διεπαφές, η απαίτηση αυτή αποκτά περιεχόμενο μέσα από τις συγκεκριμένες συνθήκες χρήσης. Η αφαίρεση έχει αξία όταν απομακρύνει στοιχεία που δυσκολεύουν την κατανόηση. Η σκιά, η κίνηση και η διαφάνεια δικαιολογούνται όταν αποσαφηνίζουν τις σχέσεις ανάμεσα στα στοιχεία, την εξέλιξη μιας ενέργειας και την απόκριση του συστήματος. Η οικονομία των μέσων αφορά, επομένως, την αιτιολογημένη επιλογή τους και δεν ταυτίζεται με τη μορφολογική απλότητα.

Η συνέχεια με το Bauhaus βρίσκεται στην επιμονή να εξετάζεται η σχέση ανάμεσα στο μέσο, στη λειτουργία και στις ανάγκες που υπηρετεί ο σχεδιασμός. Η ίδια η έννοια της λειτουργικότητας έχει, όμως, μεταβληθεί. Στην ψηφιακή διεπαφή περιλαμβάνει την πλοήγηση, την αναγνώριση των διαθέσιμων ενεργειών και την κατανόηση της απόκρισης του συστήματος.

Τα παραδείγματα του επίπεδου σχεδιασμού, του Material Design και του Liquid Glass δείχνουν επίσης τα όρια της μορφολογικής συνέχειας. Οι διαφορετικές τεχνολογικές και κοινωνικές συνθήκες απαιτούν την επανεξέταση κάθε ιστορικής σχεδιαστικής γλώσσας. Η σχέση με το Bauhaus βρίσκεται εδώ στη διατήρηση ενός βασικού σχεδιαστικού ερωτήματος και στην επαναδιατύπωσή του. Τα διαθέσιμα μέσα αξιολογούνται με βάση τον ρόλο που επιτελούν και τις ανάγκες που υπηρετούν.

4.3 Από το Bauhaus στις σύγχρονες μεθοδολογίες σχεδιασμού

Στον σύγχρονο σχεδιασμό, ομάδες από διαφορετικά γνωστικά και επαγγελματικά πεδία αναπτύσσουν συχνά τις λύσεις τους μέσα από διαδοχικά στάδια έρευνας, δοκιμής και

αναθεώρησης. Κατασκευάζουν προσωρινές εκδοχές ενός προϊόντος, μιας υπηρεσίας ή ενός συστήματος, ώστε να ελέγξουν τις αρχικές ιδέες, να εντοπίσουν προβλήματα και να προχωρήσουν στις αναγκαίες διορθώσεις πριν από την τελική εφαρμογή. Αυτοί οι τρόποι εργασίας έχουν επεκταθεί πέρα από τα παραδοσιακά αντικείμενα του σχεδιασμού. Επιχειρήσεις, οργανισμοί και εκπαιδευτικοί θεσμοί τούς εντάσσουν πλέον σε οργανωμένες μεθοδολογίες καινοτομίας.

Η παρουσία συγγενών μεθόδων στο Bauhaus και στις σύγχρονες διαδικασίες σχεδιασμού δεν θεμελιώνει από μόνη της μια αδιάσπαστη ιστορική συνέχεια. Το περιεχόμενό τους εξαρτάται από τους φορείς που οργανώνουν τη διαδικασία, τα προβλήματα που επιλέγουν να αντιμετωπίσουν και τους σκοπούς με βάση τους οποίους αξιολογούν τις λύσεις. Η ενότητα εξετάζει ακριβώς αυτόν τον μετασχηματισμό. Η διεπιστημονικότητα, η εργαστηριακή μαθητεία και ο πειραματισμός εξακολουθούν να οργανώνουν τη σχεδιαστική διαδικασία, αποκτούν όμως διαφορετικό κοινωνικό περιεχόμενο όταν εντάσσονται στους σύγχρονους θεσμούς και στις απαιτήσεις της αγοράς.

4.3.1 Ο μετασχηματισμός του κοινωνικού προτάγματος στις μεθοδολογίες καινοτομίας

Η σχεδιαστική σκέψη, με την ευρεία της έννοια, αφορά τους τρόπους με τους οποίους οι σχεδιαστές διερευνούν ένα πρόβλημα, διαμορφώνουν πιθανές λύσεις, τις αποτυπώνουν και τις ελέγχουν μέσα από διαδοχικές δοκιμές. Ο όρος Design Thinking, από την άλλη, αναφέρεται σε μια οργανωμένη, τυποποιημένη μέθοδο που αξιοποιεί επιλεγμένους τρόπους εργασίας του σχεδιασμού και τους εφαρμόζει σε εντελώς διαφορετικά θεσμικά πεδία. Συναντάται στη διοίκηση οργανισμών, στις συμβουλευτικές υπηρεσίες και στην επιχειρηματική καινοτομία, καθώς και σε εκπαιδευτικά προγράμματα που δεν ανήκουν στα παραδοσιακά πεδία του σχεδιασμού.

Αυτή η διάκριση είναι ουσιαστική για την ιστορική αποτίμηση του φαινομένου. Η Kimbell (2011) επισημαίνει ότι οι γενικευμένες εκδοχές του Design Thinking τείνουν να παρουσιάζουν τον σχεδιασμό ως ένα καθολικά εφαρμόσιμο σύνολο τεχνικών. Με αυτόν τον τρόπο, όμως, τον αποσπούν βίαια από τις επαγγελματικές, ιστορικές και υλικές συνθήκες μέσα στις οποίες διαμορφώθηκε (σσ. 285–291, 295–301). Αντίστοιχα, οι Johansson-Sköldberg et al. (2013) διακρίνουν ρητά τη μελέτη του τρόπου με τον οποίο σκέφτονται και εργάζονται οι σχεδιαστές από την καθαρά διοικητική εκδοχή του Design Thinking. Η δεύτερη ουσιαστικά απομονώνει

και αξιοποιεί επιλεγμένες σχεδιαστικές μεθόδους σε πεδία εντελώς διαφορετικά από εκείνα στα οποία αρχικά αναπτύχθηκαν (σσ. 121–123, 127–131).

Η συγκριτική μελέτη των Thoring et al. (2020) εξετάζει αυτή ακριβώς τη μεταφορά, αντιπαραβάλλοντας το ιστορικό Bauhaus με το σύγχρονο HPI School of Design Thinking στο Πότσταμ. Οι συγγραφείς συγκρίνουν την εκπαιδευτική οργάνωση των δύο σχολών, τους τρόπους συνεργασίας, καθώς και το κοινωνικοοικονομικό περιβάλλον μέσα στο οποίο λειτουργούν (σ. 1815). Η εμβέλεια της σύγκρισης είναι, βέβαια, συγκεκριμένη. Το HPI αποτελεί απλώς μία περίπτωση σύγχρονης εκπαίδευσης στο Design Thinking και δεν εκπροσωπεί όλα τα προγράμματα που χρησιμοποιούν τον όρο. Το Bauhaus, με τη σειρά του, μεταβαλλόταν διαρκώς ανάλογα με την ιστορική περίοδο, τη διεύθυνση, τους διδάσκοντες και τα εργαστήρια. Όπως αναγνωρίζουν και οι ίδιοι οι συγγραφείς, καμία από τις δύο εκπαιδευτικές κατευθύνσεις δεν μπορεί να αναχθεί σε ένα απόλυτα ενιαίο, αμετάβλητο πρότυπο (σσ. 1822–1823).

Ακόμη και μέσα σε αυτά τα όρια, ωστόσο, η σύγκριση αναδεικνύει πραγματικές παιδαγωγικές συγγένειες. Στο Bauhaus, οι σπουδαστές μάθαιναν μέσα από την πρακτική εργασία στα εργαστήρια, δοκιμάζοντας τις ιδέες τους κατά την επεξεργασία των υλικών και ερχόμενοι σε επαφή με γνώσεις από διαφορετικά πεδία. Αντίστοιχα, στο HPI, άνθρωποι με ετερόκλητη επιστημονική και επαγγελματική κατάρτιση συνεργάζονται σε ομάδες, προκειμένου να διερευνήσουν συγκεκριμένα προβλήματα, να κατασκευάσουν δοκιμαστικές εκδοχές πιθανών λύσεων, να τις ελέγξουν και να τις αναθεωρήσουν.

Οι ομοιότητες επεκτείνονται και στην ίδια την οργάνωση της διδασκαλίας. Και στις δύο περιπτώσεις, ο εκπαιδευτικός χώρος σχεδιάζεται έτσι ώστε να ευνοεί την ανταλλαγή γνώσεων και την από κοινού εργασία. Η μάθηση στηρίζεται ρητά στην πράξη, στη συνεργασία και στη σταδιακή ανάπτυξη της λύσης. Παρά ταύτα, αυτές οι ισχυρές παιδαγωγικές συγγένειες δεν συνεπάγονται αυτόματα και κοινό κοινωνικό προσανατολισμό (Thoring et al., 2020, σσ. 1818–1819).

Η απόκλιση στους κοινωνικούς σκοπούς γίνεται απολύτως σαφής όταν εξετάσουμε τα κριτήρια με τα οποία αξιολογείται η εκάστοτε σχεδιαστική λύση. Στο καθιερωμένο, εταιρικό μοντέλο του Design Thinking, η λύση οφείλει να ανταποκρίνεται στις ανάγκες των χρηστών, να είναι τεχνολογικά υλοποιήσιμη και, κυρίως, οικονομικά βιώσιμη (Thoring et al., 2020, σ. 1820). Η αναγνώριση των αναγκών του χρήστη έχει οπωσδήποτε ουσιαστική σημασία. Το πραγματικό της περιεχόμενο, ωστόσο, εξαρτάται άμεσα από το πώς έχει οριστεί αρχικά το

πρόβλημα και, πάνω απ' όλα, από το θεσμικό περιβάλλον μέσα στο οποίο αναπτύσσεται η λύση.

Όπως είναι γνωστό, σε ορισμένες περιόδους του Bauhaus (ιδιαίτερα υπό τη διεύθυνση του Hannes Meyer), η Σχολή επιδίωξε να προσανατολίσει τον σχεδιασμό στις καθημερινές ανάγκες των ευρύτερων λαϊκών στρωμάτων. Η κοινωνική αυτή κατεύθυνση, ωστόσο, αναπτύχθηκε μέσα σε πραγματικές αντιφάσεις. Όπως αναλύθηκε στο δεύτερο κεφάλαιο, πολλά αντικείμενα σχεδιάστηκαν με την προοπτική της μαζικής παραγωγής, στην πράξη όμως παρέμειναν οικονομικά προσιτά κυρίως σε εύπορα κοινωνικά στρώματα. Η αντίφαση αυτή αναδεικνύει τα όρια που επέβαλλαν οι συγκεκριμένοι όροι παραγωγής και διάθεσης στην πραγμάτωση του κοινωνικού προσανατολισμού της Σχολής.

Στον αντίποδα, στις επιχειρηματικές εφαρμογές του Design Thinking, οι οργανισμοί εξετάζουν την εμπειρία του χρήστη αφού έχουν ήδη προκαθορίσει το προϊόν, την υπηρεσία ή την αγορά στην οποία θα κινηθούν. Εδώ, η διερεύνηση της εμπειρίας μπορεί πράγματι να βελτιώσει ουσιαστικά τη σχεδιαστική λύση, χωρίς όμως να θέτει υπό εξέταση τις βαθύτερες κοινωνικές σχέσεις που παράγουν την ίδια την ανάγκη. Και εδώ εντοπίζεται η πιο κρίσιμη διάκριση. Άλλο είναι η βελτιστοποίηση της σχέσης του χρήστη με ένα ήδη προδιαγεγραμμένο προϊόν, και άλλο η διερεύνηση των υλικών και κοινωνικών όρων που γεννούν την ανάγκη, τη συντηρούν και καθορίζουν τις δυνατότητες της πραγματικής της αντιμετώπισης.

Αυτοί οι θεσμικοί και οικονομικοί όροι δεν επηρεάζουν απλώς, αλλά καθορίζουν το πώς ορίζεται το πρόβλημα και πώς αξιολογείται το αποτέλεσμα. Στη μελέτη των Thoring et al. (2020), το Bauhaus παρουσιάζεται ως ένας δημόσια χρηματοδοτούμενος θεσμός, ο οποίος πάλευε μέσα στις πολιτικές αντιθέσεις και τους ασφυκτικούς οικονομικούς περιορισμούς της εποχής του. Το HPI, αντίθετα, στηρίζεται σε ιδιωτική χρηματοδότηση και αναπτύσσεται σε ένα περιβάλλον όπου οι οργανισμοί αναζητούν εναγωνίως νέες λύσεις, επιχειρώντας να διαφοροποιήσουν τα προϊόντα τους σε κορεσμένες αγορές και υπό καθεστώς διαρκώς μεταβαλλόμενων επιχειρηματικών μοντέλων (σσ. 1820, 1822).

Τελικά, καθοριστική σημασία έχει το ποιος ορίζει το πρόβλημα που θα διερευνηθεί, ποιων οι ανάγκες αναγνωρίζονται και ποιος καρπώνεται το αποτέλεσμα. Ένας οργανισμός που επιδιώκει την ανάπτυξη ανταγωνιστικών προϊόντων οργανώνει εντελώς διαφορετικά τη σχεδιαστική διαδικασία από μια σχολή που συνδέει άρρηκτα την εκπαίδευση με τη ριζική μεταβολή των συνθηκών ζωής. Η συνεργασία, ο πειραματισμός και η μάθηση μέσα από την

πράξη παραμένουν, βέβαια, εξαιρετικά χρήσιμες μέθοδοι. Το κοινωνικό τους, όμως, περιεχόμενο καθορίζεται πάντα από τον υπερκείμενο σκοπό στον οποίο υποτάσσονται.

Αυτή η διαφορά γίνεται ακόμη πιο εμφανής μέσα από τη ρητορική της «αλλαγής του κόσμου», μιας ρητορικής που συναντά κανείς τόσο στο Bauhaus όσο και στη σύγχρονη εκπαίδευση του Design Thinking. Στο Bauhaus, η ουτοπική αυτή επιδίωξη έλαβε διαφορετικές, συχνά αντιφατικές μορφές, καθώς συνδέθηκε με την προσπάθεια μεταβολής των όρων παραγωγής και κατοικίας, αλλά και με την ίδια την αναδιοργάνωση της εκπαίδευσης και της καθημερινής ζωής.

Στο σύγχρονο Design Thinking, η ίδια ακριβώς γλώσσα μπορεί να ντύνει προγράμματα που αντιμετωπίζουν πραγματικά κοινωνικά προβλήματα, αλλά, παράλληλα, εργαλειοποιείται από οργανισμούς που απλώς επιδιώκουν να προσαρμοστούν σε νέες συνθήκες, ανανεώνοντας τη θέση τους στην αγορά. Η κοινή ρητορική, επομένως, δεν εξασφαλίζει σε καμία περίπτωση και κοινό κοινωνικό προσανατολισμό.

Ουσιαστικά, η ιστορική παρακαταθήκη αποστεώνεται όταν οι σύγχρονοι θεσμοί διατηρούν την εργαστηριακή συνεργασία και τον πειραματισμό, αφαιρώντας όμως από αυτές τις μεθόδους την κριτική εξέταση των ίδιων των κοινωνικών αναγκών. Όταν συμβαίνει αυτό, η εργαστηριακή μαθητεία εκπίπτει σε έναν απλώς αποτελεσματικό τρόπο παραγωγής καινοτομίας. Η μέθοδος επιβιώνει, αλλά ο κοινωνικός της προσανατολισμός υποχωρεί.

Η πρόταση του Ehn (1998) στο *Manifesto for a Digital Bauhaus* υποδεικνύει, ωστόσο, μια διαφορετική διέξοδο για τη σύγχρονη αξιοποίηση της εργαστηριακής παρακαταθήκης. Ο Ehn επαναφέρει στο επίκεντρο τη συμμετοχή στον σχεδιασμό και, κυρίως, τις πραγματικές κοινωνικές ανάγκες που οφείλουν να κατευθύνουν την τεχνολογική ανάπτυξη. Η δική του προσέγγιση αποδεικνύει πως οι εργαστηριακές μέθοδοι δεν οδηγούν νομοτελειακά στην επιχειρηματική αφομοίωση. Μπορούν να διατηρήσουν ακέραιο το κοινωνικό τους περιεχόμενο, αρκεί η συμμετοχή να υπερβαίνει τη στεία βελτιστοποίηση μιας προκαθορισμένης λύσης, επιτρέποντας τη συλλογική διερεύνηση των αναγκών και των σκοπών της τεχνολογικής ανάπτυξης. Εκεί ακριβώς κρίνεται, τελικά, αν η παρακαταθήκη του Bauhaus λειτουργεί ακόμη ως ζωντανό κοινωνικό και παιδαγωγικό πρόταγμα ή αν έχει πλέον περιοριστεί σε ένα αδιάφορο σύνολο τεχνικών για την παραγωγή καινοτομίας.

4.3.2 Η μεταμοντέρνα «κριτική παρέμβαση» και τα όριά της

Η επιλεκτική ενσωμάτωση που διαπιστώνεται στις σύγχρονες μεθοδολογίες καινοτομίας εμφανίζεται, με διαφορετικό τρόπο, και στη μεταμοντέρνα γραφιστική. Οι μορφές της τελευταίας διαμορφώθηκαν ως αμφισβήτηση της επαγγελματικής ουδετερότητας και των καθιερωμένων οπτικών συμβάσεων. Ωστόσο, η αγορά δεν χρειάστηκε να τις εξοβελίσει. Τις ενσωμάτωσε. Διατήρησε τη διαφορά, την ασυνέχεια και την παραβίαση του κανόνα ως αμιγώς μορφολογικά στοιχεία, επιτρέποντας έτσι να ατονήσει η σύνδεσή τους με την κριτική της κυρίαρχης οπτικής και κοινωνικής τάξης.

Το ζήτημα, συνεπώς, δεν βρίσκεται στην εμπορική αξιοποίηση μιας πειραματικής αισθητικής, αλλά στην ικανότητα της αγοράς να αφομοιώνει την ίδια την εικόνα της αμφισβήτησης, εργαλειοποιώντας τη για τους δικούς της σκοπούς.

Ωστόσο, δεν υπήρξαν όλες οι εκδοχές του μεταμοντερνισμού εξίσου ευάλωτες σε αυτή την ενσωμάτωση. Ήδη από το 1983, ο Hal Foster διέκρινε δύο τάσεις, μια διαφοροποίηση την οποία υιοθετεί και ο Roynor (2003, σ. 151). Από τη μία πλευρά, ο μεταμοντερνισμός της «αντίδρασης» αντιμετωπίζει τον μοντερνισμό ως ένα απόθεμα ιστορικών μορφών έτοιμων προς χρήση, επαναβεβαιώνοντας με αυτόν τον τρόπο την παράδοση, καθώς και την υφιστάμενη πολιτική και οικονομική τάξη. Από την άλλη, ο μεταμοντερνισμός της «αντίστασης» στρέφεται τόσο εναντίον της θεσμοποιημένης μοντέρνας κουλτούρας όσο και εναντίον της συντηρητικής μεταμοντέρνας αντίδρασης.

Η Linda Hutcheon περιπλέκει τη διάκριση αυτή, επισημαίνοντας ότι η κριτική παράγεται και κυκλοφορεί μέσα στους ίδιους θεσμούς και διαύλους τους οποίους αμφισβητεί. Η συμμετοχή σε αυτούς δεν ακυρώνει εκ των προτέρων τη λειτουργία της, την εκθέτει όμως στον κίνδυνο να ενσωματωθεί και να επαναπροσδιοριστεί από το σύστημα στο οποίο αντιτίθεται (Roynor, 2003, σ. 151).

Η πορεία της Keedy Sans (Εικόνα 4-7) αναδεικνύει τον μηχανισμό αυτόν σε λειτουργία. Μέσα σε λίγα χρόνια, μεταβλήθηκε από δείγμα πειραματικού σχεδιασμού σε γραμματοσειρά ευρείας εταιρικής χρήσης. Ο ίδιος ο Keedy (1998) διαπίστωσε ότι η γραμματοσειρά είχε απολέσει μεγάλο μέρος του αρχικού αντισυμβατικού της χαρακτήρα, λειτουργώντας πλέον ως μία ακόμη διακοσμητική επιλογή. Κατά συνέπεια, η καινοτομία της κατέληξε στην «κοινοτοπία του καινούργιου» (παρ. 24–26).

Keedy Sans, Regular

Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg
Hh Ii Jj Kk Ll Mm
Nn Oo Pp Qq Rr Ss Tt
Uu Vv Ww Xx Yy Zz
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Εικόνα 4-7. Jeffery Keedy, Keedy Sans, ψηφιακή γραμματοσειρά που σχεδιάστηκε το 1989 και κυκλοφόρησε από την Emigre Fonts το 1991: δείγμα του λατινικού αλφαβήτου και των αριθμητικών ψηφίων στην όρθια γραφή (Regular).

Πηγές: Keedy (1991), The Museum of Modern Art (MoMA), αρ. έργου 1079.2010, και Emigre Fonts (χ.χ.).

Σελίδα MoMA:

<https://www.moma.org/collection/works/139318>

Σελίδα γραμματοσειράς:

<https://www.emigre.com/Fonts/Keedy>

Η διαδικασία αυτή απέκτησε ευρύτερες διαστάσεις κατά τη δεκαετία του 1990, όταν η διαφήμιση και η εταιρική επικοινωνία άρχισαν να ενσωματώνουν με μεγάλη ταχύτητα στοιχεία της νεανικής και της εναλλακτικής κουλτούρας (Eskilson, 2012, σ. 376). Η μορφολογική αμφισβήτηση μπορούσε να διατηρεί την εξωτερική της ένταση και συγχρόνως να υπηρετεί την εμπορική διαφοροποίηση προϊόντων και εταιρειών. Η αγορά δεν εξουδετέρωνε πάντοτε την κριτική μορφή καταργώντας την. Την καθιστούσε διαθέσιμη για διαφορετικές χρήσεις και την αποσυνέδεε από τις κοινωνικές συνθήκες που της είχαν προσδώσει την αρχική της σημασία.

Η σύγκριση με το Bauhaus δεν αφορά την αντιπαράθεση δύο αισθητικών λεξιλογίων. Αφορά δύο διαφορετικούς τρόπους κατανόησης της σχέσης ανάμεσα στον σχεδιασμό και στην κοινωνία. Η μεταμοντέρνα κριτική διεύρυνε ουσιαστικά την κατανόηση της οπτικής επικοινωνίας. Ανέδειξε την ιδεολογική λειτουργία της αναπαράστασης, την ευθύνη του δημιουργού και τον ενεργό ρόλο του αναγνώστη.

Το πολιτικό της όριο εμφανίζεται όταν η αλλαγή του οπτικού λόγου υποκαθιστά τη μεταβολή των κοινωνικών σχέσεων. Η αισθητική αμφισβήτηση δεν διαθέτει εγγενές και σταθερό πολιτικό περιεχόμενο. Η ίδια οπτική γλώσσα μπορεί να λειτουργήσει ως μέσο κριτικής παρέμβασης ή ως εργαλείο εμπορικής διαφοροποίησης. Ο χαρακτήρας της εξαρτάται από τους φορείς που την αξιοποιούν, τις κοινωνικές σχέσεις μέσα στις οποίες παράγεται και τους σκοπούς που καλείται να υπηρετήσει.

4.4 Η εκατονταετηρίδα του Bauhaus

Η εκατονταετηρίδα του Bauhaus το 2019² οργανώθηκε ως ένα εκτεταμένο διεθνές πρόγραμμα εκθέσεων, συνεδρίων, εκδόσεων και άλλων δράσεων. Μέσα από το συγκεκριμένο πρόγραμμα, η ιστορία και η παρακαταθήκη της σχολής επανήλθαν δυναμικά στο δημόσιο πεδίο. Οι εκδηλώσεις κάλυψαν διαφορετικές πτυχές του έργου της, από την αρχιτεκτονική και την καλλιτεχνική παραγωγή, έως την εκπαίδευση, τον σχεδιασμό και την ιστορική έρευνα. Η παρούσα ενότητα εστιάζει ειδικότερα στις εφαρμογές γραφιστικής και οπτικής επικοινωνίας που συνδέθηκαν άμεσα με την επέτειο, καθώς και με τους θεσμούς που διαχειρίζονται σήμερα την παρακαταθήκη του Bauhaus. Πριν από την εξέταση των εφαρμογών, ωστόσο, αποσαφηνίζεται το ιστοριογραφικό πλαίσιο μέσα στο οποίο η εκατονταετηρίδα επανέφερε το κρίσιμο ζήτημα της διάδοσης και της πρόσληψης. Στη συνέχεια εξετάζονται δύο σύγχρονα συστήματα οπτικής ταυτότητας, καθώς και ένα πρόγραμμα που αξιοποίησε ανολοκλήρωτα σχέδια γραμμάτων από το αρχείο του Bauhaus για τη δημιουργία ψηφιακών γραμματοσειρών.

Το Bauhaus έπαψε οριστικά να λειτουργεί το 1933. Όπως έδειξε η ενότητα 3.1, η δημόσια εικόνα του συνέχισε έκτοτε να διαμορφώνεται κυρίως μέσα από εκθέσεις, εκδόσεις και άλλες θεσμικές επιλογές. Σε αυτή ακριβώς τη διαδρομή, ορισμένα πρόσωπα, περίοδοι και κατευθύνσεις προβλήθηκαν σαφώς περισσότερο από άλλα. Η εκατονταετηρίδα αποτέλεσε

² Η εξαίρεση του New European Bauhaus από την ανάλυση αποτελεί συνειδητή μεθοδολογική επιλογή. Η Ευρωπαϊκή Επιτροπή το παρουσιάζει ως πρωτοβουλία που συνδέει την πράσινη μετάβαση με τη βιωσιμότητα, τη συμπερίληψη και τον μετασχηματισμό του δομημένου περιβάλλοντος (European Commission, n.d.-a), ενώ από το 2025 διαθέτει και ειδικό χρηματοδοτικό εργαλείο, το New European Bauhaus Facility 2025–2027 (European Commission, n.d.-b). Η χρήση του ονόματος Bauhaus αποτελεί σαφή ιστορική αναφορά, δεν αρκεί όμως από μόνη της για να εντάξει την πρωτοβουλία στο αντικείμενο της παρούσας ενότητας. Στις επίσημες περιγραφές των σκοπών της, η γραφιστική, η τυπογραφία και η οπτική επικοινωνία δεν αποτελούν αυτοτελή άξονα. Η εξέτασή του θα μετέφερε, επομένως, την ανάλυση από την ιστορική διερεύνηση της παρακαταθήκης του Bauhaus σε μια σύγχρονη ευρωπαϊκή πρωτοβουλία πολιτικής και χρηματοδότησης, η οποία οικειοποιείται το όνομα της ιστορικής σχολής για να το εντάξει σε ένα διαφορετικό θεσμικό και πολιτικό πρόγραμμα.

έναν ακόμη σταθμό σε αυτή τη μακρά διαδικασία προβολής και ερμηνείας της σχολής. Το Bauhaus-Archiv, άλλωστε, παρουσίασε τις διεθνείς επετειακές δράσεις υπό το σύνθημα «Thinking the World Anew», με στόχο να αναδείξει νέες οπτικές για τη σημασία του Bauhaus στο παρόν και στο μέλλον (Bauhaus-Archiv, χ.χ.).

Παράλληλα, η εκατονταετηρίδα περιέλαβε έρευνες, εκθέσεις, συνέδρια και πρωτοβουλίες που επανέφεραν στο προσκήνιο το ζήτημα της διεθνούς διάδοσης και πρόσληψής του. Η νεότερη ιστοριογραφία του σχεδιασμού είχε ήδη αρχίσει να αμφισβητεί ορισμένες και, ως έναν βαθμό, παγιωμένες αφηγήσεις. Αφηγήσεις οι οποίες παρουσίαζαν τη σχολή ως τη μοναδική αφετηρία από την οποία οι ιδέες διαδίδονταν προς άλλες χώρες. Αντιθέτως, η έρευνα εστίασε στις τοπικές συνθήκες, διερευνώντας τον τρόπο με τον οποίο οι αρχές του Bauhaus προσλαμβάνονταν και μετασχηματίζονταν σε κάθε επιμέρους συγκεκριμένο. Η κατεύθυνση αυτή δεν χαρακτήρισε, βεβαίως, το σύνολο των επετειακών δράσεων, ούτε οδήγησε σε μια ενιαία ιστοριογραφική γραμμή. Ανέδειξε όμως επιτακτικά το ερώτημα του πώς ακριβώς συγκροτήθηκαν ιστορικά οι σχέσεις του Bauhaus με άλλες χώρες (Aynsley & Cleven, 2022, σσ. 219–220).

Χαρακτηριστική περίπτωση αυτής της νέας ιστοριογραφικής οπτικής υπήρξε το διεθνές ερευνητικό και εκθεσιακό εγχείρημα *bauhaus imaginista*. Το εγχείρημα μελέτησε πώς οι θεωρητικές αρχές και οι παιδαγωγικές μέθοδοι που συνδέθηκαν με το Bauhaus προσλήφθηκαν και εξελίχθηκαν ανάλογα με τις εκάστοτε τοπικές συνθήκες. Απορρίπτοντας το μοντέλο μιας γραμμικής ιστορίας επιρροής, οι επιμελητές προσέγγισαν τη διεθνή κυκλοφορία αυτών των αντιλήψεων ως μέρος ενός ευρύτερου δικτύου διεθνών επαφών και ανταλλαγών (*bauhaus imaginista*, χ.χ.). Η διαφορά δεν αφορά, επομένως, μόνο την ορολογία, καθώς μεταβάλλεται ριζικά το ίδιο το ιστορικό ερώτημα. Στόχος του συγκεκριμένου εγχειρήματος δεν ήταν απλώς να καταγράψει την εξάπλωση των ιδεών, αλλά κυρίως να φωτίσει τους διαύλους της κυκλοφορίας τους. Να αναδείξει, εντέλει, τους τρόπους με τους οποίους οι ιδέες αυτές επαναπροσδιορίστηκαν ή ιδιοποιήθηκαν σε τοπικό επίπεδο.

Στο ελληνικό πεδίο, η εκατονταετηρίδα έδωσε επίσης το έναυσμα για μια κριτική αποτίμηση της παρουσίας του Bauhaus. Το διεθνές συνέδριο Το Μπάουχαους και η Ελλάδα: Η νέα ιδέα της σύνθεσης στις τέχνες και την αρχιτεκτονική, το οποίο πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα το 2019 στο πλαίσιο των επετειακών εκδηλώσεων, είχε ως βασικό στόχο να χαρτογραφήσει συνολικά την εγχώρια αποδοχή και τις διαδρομές των ιδεών της σχολής. Ένας από τους δύο κεντρικούς άξονες της διοργάνωσης αφορούσε ειδικά την αφομοίωση της εμπειρίας του Bauhaus στην Ελλάδα αλλά και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες, κατά την προπολεμική και

μεταπολεμική περίοδο (Γιακουμακάτος & Γεωργιάδης, 2021a, σ. 15). Η ανάγκη για αυτή την επαναπροσέγγιση γίνεται σαφέστερη στην εισαγωγή του σχετικού τόμου. Εκεί οι συγγραφείς επισημαίνουν ότι η εικόνα της σχολής έχει διαμορφωθεί μέσα από πλήθος μεταγενέστερων ερμηνειών, γεγονός που καθιστά αναγκαίο τον διαχωρισμό της πραγματικής της ιστορίας από τον «μύθο» που τη συνοδεύει (Γιακουμακάτος & Γεωργιάδης, 2021a, σσ. 12, 16).

Παρά τις επιμέρους διαφορές τους, οι προσεγγίσεις αυτές θέτουν υπό αμφισβήτηση την αντίληψη ότι το Bauhaus αποτελεί, εξ ορισμού, την αφετηρία των μεταγενέστερων εξελίξεων του μοντερνισμού. Η σύγχρονη έρευνα έχει αναδείξει πως στην ανάπτυξη και τη διάδοση του κινήματος συμμετείχαν ποικίλες σχολές, δημιουργοί και καλλιτεχνικά δίκτυα. Η θέση της σχολής μέσα σε αυτό το ιστορικό πλαίσιο χρειάζεται, επομένως, να προσδιορίζεται κάθε φορά με βάση τα διαθέσιμα τεκμήρια (Aynsley & Cleven, 2022, σσ. 219–220). Για τον λόγο αυτό, η επιλογή όρων όπως «επιρροή», «πρόσληψη» ή «ανταλλαγή» δεν αρκεί από μόνη της για να αποσαφηνίσει έναν ιστορικό δεσμό. Χρειάζεται, αντίθετα, να διερευνηθούν οι συνθήκες μέσα στις οποίες γεννήθηκε αυτή η αλληλεπίδραση, οι δίαυλοι μέσω των οποίων αναπτύχθηκε, αλλά και οι μετασχηματισμοί που σημειώθηκαν κατά τη διακρατική κυκλοφορία των σχεδιαστικών αρχών. Ειδικά στο πεδίο της γραφιστικής και της οπτικής επικοινωνίας, οι μορφολογικές ομοιότητες συχνά δημιουργούν την ψευδαίσθηση μιας ιστορικής συνέχειας. Μιας ψευδαίσθησης που διατηρείται ακόμη και όταν η υποτιθέμενη διασύνδεση στερείται επιστημονικής τεκμηρίωσης.

Ήδη από την περίοδο του Ντεσάου, όπως εξετάστηκε αναλυτικά στην ενότητα 2.4, το όνομα της σχολής είχε αρχίσει να συνδέεται με τη γεωμετρική αυστηρότητα και τον λειτουργικό προσανατολισμό του μοντερνισμού. Την ίδια στιγμή, ο Gropius αντιδρούσε έντονα στην ιδέα ενός ενιαίου «ύφους Bauhaus», υποστηρίζοντας ότι η σχολή όφειλε να νοείται ως μια ευρύτερη μέθοδος προσέγγισης της δημιουργικής εργασίας και όχι ως μια συγκεκριμένη αισθητική τάση (Whitford, 1984, σσ. 197–198). Η απόσταση ανάμεσα σε αυτή τη μορφολογική αναγνωρισιμότητα και στην αρχική σύλληψη του ιδρυτή της παραμένει κρίσιμη για την κριτική ανάγνωση των μεταγενέστερων επετειακών εφαρμογών.

Η επίσημη οπτική ταυτότητα της εκατονταετηρίδας, την οποία σχεδίασε το δημιουργικό γραφείο Stan Hema, απέφυγε την άμεση αναφορά στα μορφολογικά γνωρίσματα που έχουν ταυτιστεί ιστορικά με το «ύφος Bauhaus». Για το bauhaus100 προτάθηκε ένα σύστημα οπτικής επικοινωνίας το οποίο επέτρεπε σημαντικές διαφοροποιήσεις ανάμεσα στις επιμέρους εφαρμογές, διατηρώντας παράλληλα τη συνοχή του (Stan Hema, χ.χ.). Στη σειρά των επετειακών εκδόσεων, η συνοχή αυτή δεν βασίζεται στην επανάληψη μιας σταθερής οπτικής

δομής. Στα εξώφυλλα, αντιθέτως, μεταβάλλονται αισθητά το χρώμα, η διάταξη και οι σχέσεις μεταξύ των γραφικών στοιχείων, με την τυπογραφική οργάνωση και το σήμα του bauhaus100 να λειτουργούν ως οι κύριες σχεδιαστικές σταθερές. Με αυτόν τον τρόπο, η οπτική ταυτότητα ανταποκρίθηκε στην ποικιλία των δράσεων και των μέσων του επετειακού προγράμματος, χωρίς να επιβάλλει μια ομοιόμορφη σχεδιαστική διάταξη σε όλες τις εφαρμογές.

Σε αντίθεση με το προσωρινό επετειακό σύστημα του bauhaus100, η οπτική ταυτότητα που ανέπτυξε το γραφείο Herburg Weiland για το Ίδρυμα Bauhaus Dessau (Stiftung Bauhaus Dessau) σχεδιάστηκε για τη μόνιμη επικοινωνία του θεσμού. Περιλάμβανε εφαρμογές στις εκδόσεις, στο λογότυπο, στη σήμανση και στο νέο Μουσείο (Museum Bauhaus Dessau). Η σχεδιαστική φιλοσοφία αυτού του συστήματος οπτικής ταυτότητας βασίζεται στον αυστηρό περιορισμό των εκφραστικών μέσων. Χρησιμοποιεί αποκλειστικά τη γραμματοσειρά Arial και μεγέθη DIN, ενώ η παλέτα του είναι αμιγώς αχρωματική. Με αυτόν τον τρόπο, η τυπογραφική οργάνωση απέκτησε απόλυτα πρωταγωνιστικό ρόλο στη διαμόρφωση της ταυτότητας. Η επιλογή της Arial αποδείχθηκε κομβική. Μια ιστορική γραμματοσειρά, όπως η Futura ή η Universal, θα περιόριζε πιθανότατα την ταυτότητα σε μια ρετρό αναπαράσταση του παρελθόντος. Το δημιουργικό γραφείο, ωστόσο, αξιοποίησε την Arial ως μια ευρέως διαθέσιμη γραμματοσειρά, προεγκατεστημένη στους περισσότερους υπολογιστές, εκφράζοντας έτσι τη ριζοσπαστική αρχή του Bauhaus για έναν σχεδιασμό καθολικό και μαζικό. Μέσα από αυτή την κίνηση, οι σχεδιαστές μετέτρεψαν μια προεπιλεγμένη λύση του ψηφιακού περιβάλλοντος σε ένα αντισυμβατικό θεωρητικό εργαλείο. Η αναγνωρισιμότητα του συστήματος στηρίζεται, συνεπώς, στη συνεπή διάταξη των διαφορετικών εφαρμογών και όχι σε κάποιο μεμονωμένο μορφολογικό γνώρισμα (Fulleylove, 2017; Herburg Weiland, χ.χ.).

Σε συνέντευξή του με αφορμή τον σχεδιασμό του περιοδικού *Bauhaus 10 – Standard*, ο Tom Ising, συνιδρυτής του γραφείου Herburg Weiland, διευκρινίζει πως η ίδια λογική τυποποίησης διέπει τη συνολική οπτική ταυτότητα του ιδρύματος. Κατά τον ίδιο, ο αποκλεισμός των διακοσμητικών στοιχείων συνδέεται άμεσα με την ανάδειξη του περιεχομένου, προσφέροντας παράλληλα τη δυνατότητα οργάνωσης μιας στιβαρής σελιδοποίησης μέσα από αυστηρές σχεδιαστικές παραμέτρους («Reduzierte Gestaltung und Typografie,» 2018).

Οι δύο οπτικές ταυτότητες βασίζονται σε εντελώς διαφορετικές σχεδιαστικές προσεγγίσεις. Στο bauhaus100, η συνοχή του συστήματος διατηρείται παρά τις σημαντικές διαφοροποιήσεις των επιμέρους εφαρμογών. Στην ταυτότητα της Stiftung Bauhaus Dessau, η οπτική ενότητα στηρίζεται στην αυστηρή τυπογραφική οργάνωση και σε σαφώς καθορισμένες προδιαγραφές. Η διαφορά αυτή συνδέεται στενά με τον χαρακτήρα και τη λειτουργία των δύο συστημάτων.

Το bauhaus100 σχεδιάστηκε για ένα επετειακό πρόγραμμα περιορισμένης διάρκειας, το οποίο περιλάμβανε πολλές και διαφορετικές δράσεις. Η ταυτότητα της Stiftung Bauhaus Dessau προοριζόταν, από την άλλη, να καλύψει τις πάγιες επικοινωνιακές ανάγκες ενός μόνιμου θεσμού. Η σύγκριση δείχνει ότι η αξιοποίηση της παρακαταθήκης του Bauhaus στη σύγχρονη οπτική επικοινωνία δεν οδηγεί σε μία ενιαία μορφολογική λύση, αλλά διαμορφώνεται πάντα ανάλογα με τη λειτουργία και τις απαιτήσεις κάθε σχεδιαστικού έργου (Εικόνα 4-8).



Εικόνα 4-8. Δύο σύγχρονα συστήματα οπτικής ταυτότητας που συνδέονται με το Bauhaus: (α) Stan Hema, σύστημα μεταβαλλόμενων εξωφύλλων για τις εκδόσεις της επετείου bauhaus100, 2016–2020 και (β) Herburg Weiland, εφαρμογές της οπτικής ταυτότητας της Stiftung Bauhaus Dessau σε επιστολόχαρτο, επαγγελματικές κάρτες και έντυπα, χ.χ.

Πηγές: Stan Hema (χ.χ.) και Herburg Weiland (χ.χ.).
Stan Hema, Σελίδα έργου:
<https://stanhema.com/de/projekte/100-jahre-bauhaus>
Herburg Weiland, Σελίδα έργου:
<https://herburg-weiland.de/de/work/bauhaus>

Το πρόγραμμα Hidden Treasures: Bauhaus Dessau στρέφεται στο ίδιο το αρχειακό υλικό της σχολής. Υλοποιήθηκε από την Adobe σε συνεργασία με το Ίδρυμα Bauhaus Dessau (Stiftung Bauhaus Dessau) και είχε ως αφετηρία ανολοκλήρωτα σχέδια γραμμάτων που διατηρούνταν στο αρχείο. Υπό την καθοδήγηση του Erik Spiekermann, μια διεθνής ομάδα νέων σχεδιαστών ανέλαβε να ολοκληρώσει πέντε από αυτά και να τα αναπτύξει σε αντίστοιχες ψηφιακές γραμματοσειρές, όπως παρουσιάζεται στην Εικόνα 4-9 (Adobe DE Team, 2018). Για τη συμπλήρωση των αρχικών σχεδίων, οι σχεδιαστές χρειάστηκε να μελετήσουν τις αναλογίες και τα βασικά χαρακτηριστικά των σωζόμενων γραμμάτων και, με βάση αυτά, να σχεδιάσουν τους χαρακτήρες που έλειπαν.



Εικόνα 4-9. Μετασχηματισμός ιστορικού σχεδίου γραμμάτων σε ψηφιακή γραμματοσειρά στο πρόγραμμα *Hidden Treasures: Bauhaus Dessau*: (α) Reinhold Rossig, *Άτιτλο* (άσκηση σχεδιασμού γκροτέσκας γραμματοσειράς από το προκαταρκτικό μάθημα «Τυπογραφία και διαφήμιση» του Joost Schmidt), Οκτώβριος 1929 και (β) Elia Preuss, *REROSS*, ψηφιακή γραμματοσειρά βασισμένη κυρίως στο αλφάβητο του Rossig, 2018.

Πηγές: Rossig (1929), Preuss (2018), Google Arts & Culture / Stiftung Bauhaus Dessau, και Adobe DE Team (2018).
https://artsandculture.google.com/asset/untitled-grotesque-typeface-exercise-from-joost-schmidt-s-preliminary-course-typography-and-advertising-reinhold-rossig/CwH6_O3OCINyBQ?hl=en
https://artsandculture.google.com/asset/reross-based-on-reinhold-rossig-hidden-treasures-adobe/LAEB7_MWoQOvqg
<https://blog.adobe.com/de/publish/2018/09/13/hidden-treasures-bauhaus-dessau-fuenf-schriften>

Τα συγκεκριμένα παραδείγματα αναδεικνύουν εναλλακτικούς τρόπους με τους οποίους η παρακαταθήκη του Bauhaus αξιοποιείται στον σύγχρονο σχεδιασμό. Στο bauhaus100, η Stan Hema αντλεί από τη σχολή κυρίως αρχές που αφορούν τη μεθοδολογία και την οργάνωση, ανταποκρινόμενη ιδανικά στις απαιτήσεις ενός σύνθετου επετειακού προγράμματος. Στην οπτική ταυτότητα της Stiftung Bauhaus Dessau, αντίθετα, η έμφαση δίνεται στην τυποποίηση, στη λειτουργικότητα του συστήματος σε διαφορετικά μέσα και στη σταθερότητα που απαιτεί η διαρκής επικοινωνία ενός θεσμικού φορέα. Τέλος, στο *Hidden Treasures*, η αφετηρία εντοπίζεται στο αρχειακό υλικό, το οποίο μετασχηματίζεται πρακτικά για την ανάπτυξη νέων ψηφιακών γραμματοσειρών.

Λόγω του περιορισμένου αριθμού τους, οι περιπτώσεις αυτές λειτουργούν σαφώς ενδεικτικά και δεν επιτρέπουν γενικεύσεις για το σύνολο των επετειακών εφαρμογών. Αποδεικνύουν ωστόσο πώς διαφορετικές ιστορικές αρχές του Bauhaus επιστρατεύονται καθημερινά για την κάλυψη σύγχρονων σχεδιαστικών αναγκών. Με τον τρόπο αυτό, η σχεδιαστική πράξη συνδιαμορφώνει ενεργά τις πτυχές της ιστορικής κληρονομιάς που παραμένουν ορατές και λειτουργικές στο παρόν. Η τελική επιλογή καθορίζεται τόσο από τις ιδιαίτερες προδιαγραφές κάθε έργου, όσο και από το θεσμικό πλαίσιο υλοποίησής του.

Η προηγηθείσα ανάλυση επικεντρώθηκε στον τρόπο με τον οποίο η παρακαταθήκη του Bauhaus αξιοποιείται στη σύγχρονη σχεδιαστική πρακτική. Η αποτίμηση της

εκατονταετηρίδας ως ιστοριογραφικού γεγονότος προϋποθέτει, ωστόσο, ένα εντελώς διαφορετικό σώμα τεκμηρίων.

Η σχετική ιστοριογραφία δείχνει ότι η δημόσια εικόνα του Bauhaus διαμορφώνεται μέσα από την επιλογή, την έκθεση και την ερμηνεία του ιστορικού υλικού. Ο Aynsley (2017, σσ. 25, 33) συνδέει τη συγκρότηση του κανόνα με την επιλεκτική ανάδειξη προσώπων, έργων και κινημάτων. Οι πρακτικές διατήρησης, έκθεσης και ερμηνείας συμβάλλουν, κατά τον ίδιο, στην εδραίωση της θέσης τους στον κανόνα. Η Dressler (2018) επισημαίνει με τη σειρά της τη συμβολή της εμβληματικής έκθεσης *50 Years of the Bauhaus* (1968) στη διαμόρφωση της μεταγενέστερης πρόσληψης και του μύθου της σχολής. Η περίπτωση αυτή αναδεικνύει πώς, μέσα σε συγκεκριμένες θεσμικές συνθήκες, η επιλεκτική προβολή ορισμένων όψεων του παρελθόντος μπορεί να οδηγήσει στη διαμόρφωση μιας απλουστευμένης εικόνας του Bauhaus. Σε αντίστοιχη κατεύθυνση, οι Γιακουμακάτος και Γεωργιάδης (2021a, σσ. 12, 16) διακρίνουν την πραγματική ιστορία της σχολής από το μυθολογικό οικοδόμημα που αναπτύχθηκε γύρω από αυτήν. Μια από τις πιο χαρακτηριστικές εκφράσεις αυτής της απλούστευσης αποτελεί άλλωστε η παγιωμένη αντίληψη περί ενός ενιαίου «ύφους Bauhaus». Μια αντίληψη την οποία απέρριπτε, ήδη από την εποχή του, ο ίδιος ο Gropius.

Στη γραφιστική και την οπτική επικοινωνία, η παγίωση μιας αναγνωρίσιμης εικόνας του Bauhaus έχει μια ιδιαίτερη συνέπεια. Μορφολογικά γνωρίσματα που έχουν ταυτιστεί με τη σχολή μπορούν πολύ εύκολα να εκληφθούν ως τεκμήρια ιστορικής συνέχειας. Τα παραδείγματα που εξετάστηκαν δείχνουν, παράλληλα, πως ακόμη και σε σύγχρονα εγχειρήματα που συνδέονται ρητά με το Bauhaus, η παρακαταθήκη της σχολής αξιοποιείται με πολύ διαφορετικό τρόπο, πάντα ανάλογα με τη λειτουργία του έργου και το θεσμικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται.

5. Η ελληνική πρόσληψη του Bauhaus: διάυλοι και μεθοδολογικά όρια

Τα προηγούμενα κεφάλαια εξέτασαν το Bauhaus μέσα στο διεθνές ιστορικό και θεωρητικό του πλαίσιο όχι ως ενιαίο αισθητικό ύφος, αλλά ως σύνθετο παιδαγωγικό, κοινωνικό και αισθητικό εγχείρημα. Η μεταγενέστερη πορεία του έδειξε ότι η παρακαταθήκη του δεν πέρασε στη γραφιστική και στη σύγχρονη οπτική επικοινωνία ως αμετάβλητο σύνολο μορφών. Διαδόθηκε, θεσμοποιήθηκε, μυθοποιήθηκε και επανερμηνεύτηκε στο διάβα διαφορετικών ιστορικών συνθηκών.

Στο παρόν κεφάλαιο, το ερευνητικό ερώτημα εστιάζει στην περίπτωση της οπτικής επικοινωνίας στην Ελλάδα, γεγονός που μεταβάλλει το αναλυτικό πλαίσιο. Η προσέγγιση που επιλέγεται δεν αποσκοπεί στην ανεύρεση ενός «ελληνικού Bauhaus», ούτε στην αυθαίρετη απόδοση κάθε συγγενούς οπτικής μορφής στη σχολή. Το ενδιαφέρον στρέφεται στην εξέταση της ελληνικής πρόσληψης αυτής της κληρονομιάς, με αποκλειστικό γνώμονα τους περιορισμούς και τις δυνατότητες των διαθέσιμων τεκμηρίων.

Η ελληνική περίπτωση απαιτεί ιδιαίτερη προσοχή, επειδή το εγχώριο πεδίο της γραφιστικής δεν συγκροτήθηκε με τους όρους του ευρωπαϊκού και του αμερικανικού μοντερνισμού. Η ανισομετρία της καπιταλιστικής παραγωγικότητας και η βραδεία, συγκριτικά με άλλες χώρες, ελληνική ανάπτυξη αποτέλεσαν σημαντικούς παράγοντες τόσο για τη συγκρότηση του κλάδου των γραφικών τεχνών όσο και για την πρόσληψη της κληρονομιάς της σχολής. Επομένως, η σχέση με το Bauhaus δεν μπορεί να περιγραφεί ως ευθεία μεταφορά ενός έτοιμου προτύπου. Αντίθετα, ανιχνεύεται μέσα από ένα σύνολο διαμεσολαβημένων διαδρομών.

Σε αυτό το πλαίσιο, το κεφάλαιο μεταβαίνει από τη μεθοδολογική οριοθέτηση στην ιστορική και οπτική ανίχνευση. Αρχικά, εξετάζει την ελληνική περίπτωση ως πεδίο έμμεσης και ασύμμετρης πρόσληψης. Στη συνέχεια, διερευνά τους διαύλους μέσω των οποίων η μοντέρνα οπτική σκέψη εισήχθη στο εγχώριο πεδίο. Κατόπιν, προχωρά στους τομείς εφαρμογής. Τέλος, ορίζει τα κριτήρια της σύγχρονης έρευνας.

5.1 Η ελληνική περίπτωση ως πεδίο έμμεσης πρόσληψης

Η εξέταση της ελληνικής περίπτωσης προσκρούει εξ αρχής σε ένα ζήτημα κλίμακας. Ένα έργο που χαρακτηρίζεται από γεωμετρική λιτότητα, κάνναβο, ασύμμετρη διάταξη ή τυπογραφική

σαφήνεια φαίνεται να συνομιλεί με την οπτική γλώσσα του Bauhaus· ωστόσο, η ομοιότητα αυτή δεν αρκεί για να τεκμηριώσει μια ουσιαστική πρόσληψη των αρχών του. Αυτό ακριβώς το όριο —ανάμεσα στην ανίχνευση της πραγματικής επιρροής και στην αναδρομική προβολή θεωρητικών σχημάτων— διατρέχει ολόκληρη την ανάλυση που ακολουθεί.

Στην ελληνική περίπτωση, το όριο αυτό έχει ειδική σημασία, αφού το Bauhaus φτάνει στο μεταγενέστερο πεδίο της οπτικής επικοινωνίας ήδη διαμεσολαβημένο, ως «η ιστορία του αλλά ταυτόχρονα και ο μύθος του» (Γιακουμακάτος & Γεωργιάδης, 2021a, σ. 16). Η ίδια η αυτοπαρουσίαση της σχολής συνέβαλε στη διαμόρφωση μιας δημόσιας εικόνας που κυκλοφόρησε αργότερα ως χαλαρή στυλιστική κωδικοποίηση (Rössler, 2023, σσ. 46–47). Ιστορικό Bauhaus και μεταγενέστερες κωδικοποιήσεις του δεν συμπίπτουν. Η διάκρισή τους αποτελεί αναγκαία προϋπόθεση για την εξέταση των ελληνικών τεκμηρίων.

Στο ελληνικό πεδίο, η προσπάθεια ανίχνευσης δυσχεραίνεται από μία ακόμη συνθήκη. Ο χώρος στον οποίο αναζητείται η πρόσληψη δεν είχε συγκροτηθεί με σταθερούς όρους, ούτε κατά τα χρόνια λειτουργίας του Bauhaus ούτε στην πρώτη μεταπολεμική φάση της διάδοσής του. Η ελληνική γραφιστική αναδύθηκε μέσα από το ευρύτερο πεδίο των γραφικών τεχνών και παρέμεινε για καιρό αχαρτογράφητη και ελλιπώς τεκμηριωμένη (Emmanouil, 2012, τόμ. 1, σ. i).

Η σχέση της Ελλάδας με την παρακαταθήκη του Bauhaus δεν θα μπορούσε να αναπτυχθεί με τους όρους που επικράτησαν στην Ευρώπη και την Αμερική. Το συγκριτικά χαμηλότερο επίπεδο της εγχώριας καπιταλιστικής ανάπτυξης δεν επέτρεψε την άμεση σύνδεση της Σχολής με έναν ώριμο κλάδο γραφιστικής. Αντίθετα, η επίδραση των ιδεών του Bauhaus εκδηλώθηκε σε ένα επαγγελματικό πεδίο που βρισκόταν ακόμη υπό διαμόρφωση. Σε αυτό το πλαίσιο, η μεταπολεμική περίοδος και κυρίως οι δεκαετίες μετά το 1960 αποκτούν ιδιαίτερη βαρύτητα, καθώς κατά την εποχή εκείνη οι κρατικές και εμπορικές ανάγκες για οπτική επικοινωνία άρχισαν να τροφοδοτούν τον επαγγελματικό εκσυγχρονισμό της γραφιστικής (Emmanouil, 2012, τόμ. 1, σσ. 8–9). Τα δεδομένα αυτά ορίζουν το ιστορικό έδαφος πάνω στο οποίο μπορούν να εξεταστούν τεκμηριωμένα οι ειδικότερες ενδείξεις επαφής με το Bauhaus στην Ελλάδα.

Σε αυτό το πλαίσιο, η περίπτωση του Ιωάννη Δεσποτόπουλου προσφέρει το πιο σαφές τεκμήριο άμεσης ελληνικής επαφής με τη σχολή. Ο Δεσποτόπουλος εισήλθε στο Bauhaus της Βαϊμάρης το 1922 και παρέμεινε για τρία εξάμηνα, όντας γνωστός στους κύκλους του ιδρύματος ως «Despo der Grieche» (Ανδριανόπουλος, 2021, σσ. 200, 202–203). Η σύνδεσή του με τη σχολή επισφραγίστηκε μέσα από την ένταξή του σε έναν ευρύτερο κύκλο κεντρικών

προσωπικότητων του Bauhaus, στον οποίο συγκαταλέγονταν δημιουργοί όπως οι Gropius, Schlemmer, Itten, Kandinsky, Moholy-Nagy, Forbat και Wagenfeld (Ανδριανόπουλος, 2021, σ. 201). Οι δεσμοί αυτοί αποδείχθηκαν διαχρονικοί. Όπως μαρτυρά η αλληλογραφία του με τον Wilhelm Wagenfeld, έναν σχεδιαστή με καθοριστική συμβολή στη θεωρία της σχέσης μορφής και λειτουργίας, η επαφή τους διατηρήθηκε ζωντανή μέχρι το τέλος της ζωής τους (Ανδριανόπουλος, 2021, σσ. 203–204). Ωστόσο, η εμπειρία αυτή αφορά πρωτίστως την αρχιτεκτονική και όχι τη γραφιστική. Επιβεβαιώνει μεν την ύπαρξη ενός διαύλου επαφής, χωρίς όμως να τεκμηριώνει την άμεση μεταφορά της παρακαταθήκης του Bauhaus στο εγχώριο πεδίο της οπτικής επικοινωνίας.

Παράλληλα, η πορεία του Δεσποτόπουλου επιτρέπει την κριτική οριοθέτηση του ερωτήματος γύρω από ένα πιθανό «ελληνικό Bauhaus». Ο Hoffmann χρησιμοποίησε τη φράση «ένα ελληνικό Μπάουχαους» («ein griechisches Bauhaus») για να περιγράψει το πυρετώδες διδακτικό έργο του Έλληνα αρχιτέκτονα στη Σχολή Αρχιτεκτόνων της Αθήνας μεταξύ 1943 και 1946 (Ανδριανόπουλος, 2021, σ. 202). Αν και ιστορικά ενδεικτική, η διατύπωση αυτή συνδέεται αυστηρά με το συγκεκριμένο συγκείμενο. Άλλωστε, ο ίδιος ο Δεσποτόπουλος απέρριπτε την απόπειρα αναπαραγωγής της σχολής. «Μια νέα σχολή Bauhaus δεν μπορούσε ούτε έπρεπε να γίνει», σημείωνε χαρακτηριστικά, παραπέμποντας στα παραδείγματα του Σικάγου και της Ουλμ (Ανδριανόπουλος, 2021, σ. 202). Δεν αναζητούσε τη διαρκή συνεισφορά του ιδρύματος σε ένα αισθητικό ύφος, αλλά στη «σοσιαλψυχολογική και ηθική σημασία της γεωμετρικότητας στην τέχνη» (Ανδριανόπουλος, 2021, σ. 203). Η μαρτυρία αυτή καταδεικνύει ότι η κληρονομιά της σχολής λειτουργεί γονιμοποιητικά, χωρίς να απαιτείται η μηχανιστική μεταφορά της ως θεσμού ή ως έτοιμου προτύπου.

Το 1933, η Αθήνα φιλοξένησε το 4ο Διεθνές Συνέδριο Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής (CIAM IV), έναν κεντρικό θεσμό του ευρωπαϊκού αρχιτεκτονικού μοντερνισμού, γεγονός που αποτέλεσε μια σημαντική πρώιμη ένδειξη επαφής. Λόγω της απουσίας του Gropius, ο Hoffmann, σπουδαστής στο Bauhaus του Ντεσάου την περίοδο 1926–1929, παρουσίασε εκεί μια συλλογική εργασία για την πολεοδομική ανάπτυξη του Ντεσάου (Ανδριανόπουλος, 2021, σσ. 201–202). Στο ίδιο συνέδριο συμμετείχε και ο László Moholy-Nagy, μια μορφή στενά συνδεδεμένη με τη γραφιστική κατά την περίοδο του Ντεσάου. Μάλιστα, δύο φωτογραφίες του από την Ακρόπολη και τα νησιά δημοσιεύτηκαν στο πρώτο τεύχος του *Le Voyage en Grèce* (Emmanouil, 2012, τόμ. 1, σσ. 143–144).

Οι επαφές αυτές δεν τεκμηριώνουν μια άμεση σχέση της σχολής με την ελληνική γραφιστική. Αναδεικνύουν, ωστόσο, ότι η διασπορά των ιδεών και των προσώπων του Bauhaus

λειτουργούσε, έστω και αποσπασματικά, μέσα από ποικίλες διαδρομές. Όπου τεκμηριώνεται άμεση επαφή με το Bauhaus, αυτή αφορά κυρίως τους αρχιτέκτονες και το ακαδημαϊκό περιβάλλον. Αντίθετα, οι δίαυλοι πρόσληψης για την οπτική επικοινωνία μπορούν να αναζητηθούν κυρίως κατά τη μεταπολεμική συγκρότηση του κλάδου.

5.2 Οι μεταπολεμικοί δίαυλοι της πρόσληψης: έντυπος λόγος, επαγγελματική αυτοσυνείδηση, σχολές σχεδιασμού

Στο μεταπολεμικό τοπίο, οι δίαυλοι πρόσληψης εντοπίζονται ως επί το πλείστον στις έντυπες εκδόσεις και στην ανάπτυξη της επαγγελματικής πρακτικής μέσα στον υπό διαμόρφωση κλάδο των γραφικών τεχνών. Το βιβλίο, το περιοδικό, το βιβλιοπωλείο, τα διεθνή παραδείγματα και η ίδια η σχεδιαστική πρακτική αποτελούν τα μέσα με τα οποία η μοντέρνα οπτική σκέψη εισάγεται και συζητείται στο εγχώριο πεδίο. Παράλληλα, τη συγκεκριμένη περίοδο, ο χώρος αποκτά πιο διακριτή επαγγελματική και εκπαιδευτική υπόσταση (Emmanouil, 2012, τόμ. 1, σσ. 8–9). Ακόμη και πριν από αυτή τη μεταπολεμική εξέλιξη, ωστόσο, η περίπτωση του Άγγελου Σπαχή καταδεικνύει ότι αντίστοιχοι δίαυλοι λειτουργούσαν ήδη, έστω και μεμονωμένα, ως προάγγελοι ενός πεδίου που επρόκειτο σταδιακά να συγκροτηθεί.

Ο Σπαχής δεν διέθετε επίσημη καλλιτεχνική εκπαίδευση ούτε τεκμηριωμένες σπουδές στο εξωτερικό. Όπως καταγράφεται στη μαρτυρία του Περικλή Βυζάντιου (Παΐσιος, 2022, σ. 36), μελετούσε συστηματικά τις ευρωπαϊκές εκδόσεις και τα καλλιτεχνικά περιοδικά στο βάθος του βιβλιοπωλείου Ελευθερουδάκη, το οποίο λειτουργούσε για τους νέους ως «ένα είδος σπουδαστηρίου» — «η Σχολή Καλών Τεχνών» του. Η συστηματική επαφή με τον σύγχρονο έντυπο σχεδιασμό αναπλήρωσε την απουσία θεσμικών σπουδών, δημιουργώντας έναν πρώιμο, αν και άτυπο, δίαυλο πρόσληψης.

Η ιδιαίτερη αξία της συγκεκριμένης περίπτωσης έγκειται στο γεγονός ότι η μορφολογική συγγένεια δεν μένει στο επίπεδο της εντύπωσης, αλλά τεκμηριώνεται ως συνειδητή σχεδιαστική αφομοίωση. Ο Παΐσιος (2022) εντοπίζει τρία «εφαλτήρια» στο έργο του Σπαχή: τον ρωσικό Κονστρουκτιβισμό, τον οποίο θεωρεί και τον πλέον καθοριστικό, το Bauhaus και την Αρ Ντεκό (σ. 37). Ειδικά ως προς το Bauhaus, ο μελετητής επισημαίνει ότι ο Σπαχής είχε αφομοιώσει τη χρήση του τριγώνου, του τετραγώνου και του κύκλου ως βασικών δυναμικών στοιχείων, τη λιτή παλέτα και την ισορροπία γεμάτου και κενού χώρου (σσ. 37–39). Στο ίδιο άρθρο, προχωρώντας στη σύγκριση ενός φυλλαδίου του Herbert Bayer για το Bauhaus με ένα

αντίστοιχο έντυπο του Σπαχή για την καπνοβιομηχανία Παπαστράτος, αναδεικνύει πώς ο Έλληνας δημιουργός υιοθετεί τον απλό κάνναβο και τις επαναλαμβανόμενες οπτικές μονάδες του Bayer για να οργανώσει την πληροφορία (σ. 39). Η μορφολογική αυτή σύγκλιση αποκτά αυξημένο ερμηνευτικό βάρος, καθώς εδράζεται στην ιστορική εγγύτητα της δεκαετίας του 1930, όταν ο απόηχος της Σχολής ήταν ακόμη «ζωντανός».

Η περίπτωση παραμένει, παρ' όλα αυτά, μεμονωμένη. Ο Σπαχής, ασφαλώς, δεν ανοίγει έναν οργανωμένο διάυλο του Bauhaus στην Ελλάδα, αλλά πιστοποιεί την παρουσία μοντέρνων μορφολογικών και στοιχείων σύνθεσης σε ένα πρώιμο ελληνικό πεδίο οπτικής επικοινωνίας. Τέτοια χαρακτηριστικά μπορεί κανείς να παρατηρήσει στο εμπορικό σήμα της συσκευασίας τσιγάρων Old Navy της Παπαστράτος, στη δεκαετία του 1930 (Εικόνα 5-1). Το καράβι αποδίδεται με οικονομία γραμμής και καθαρή οργάνωση της μορφής, προσεγγίζοντας το οπτικό λεξιλόγιο του Bauhaus και αποκλίνοντας ριζικά από την αφηγηματική εικονογράφηση που δέσποζε στο ελληνικό πεδίο εκείνη την εποχή (Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, 2022, σ. 96). Η προσέγγιση αυτή αναγνωριζόταν ως σημαντική τομή ακόμη και μεταγενέστερα: το 1963, το περιοδικό *Ζυγός* ξεχώριζε τα πακέτα τσιγάρων που είχε σχεδιάσει ο Σπαχής ως «υποδείγματα λιτότητας και καλαισθησίας» (Αρχή μιας προσπάθειας, 1963, σ. 47).



Εικόνα 5-1. Άγγελος Σπαχής, σχεδιασμός συσκευασίας των τσιγάρων Old Navy για την Παπαστράτος, δεκαετία του 1930.

Πηγή: Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος (2022), *Άγγελος Σπαχής, 1903–1960*, σ. 96, αρ. καταλόγου 111. Ιδιωτική συλλογή.

Μεταπολεμικά, η συζήτηση γύρω από τις εφαρμοσμένες και τις γραφικές τέχνες αποκτά επιτέλους δημόσιο βήμα. Μαζί της αναδύεται και ένα καθοριστικό αίτημα της περιόδου. Οι

γραφικές τέχνες επιζητούν πλέον τον δικό τους «ζωτικό» χώρο, διεκδικώντας αυτόνομο θεωρητικό λόγο μέσα σε ένα περιβάλλον όπου η κυριαρχία των καλών τεχνών παραμένει αδιαμφισβήτητη. Το περιοδικό *Ζυγός* αποτελεί ένα από τα πιο εύγλωττα τεκμήρια αυτής της ιστορικής ωρίμανσης.

Ήδη από το 1957, αφιέρωσε ειδικό τεύχος στην τυπογραφική τέχνη και την αισθητική του βιβλίου, φιλοξενώντας κείμενα ειδικών του χώρου, καθώς και την ελληνική μετάφραση της μελέτης του Victor Scholderer για τους ελληνικούς τυπογραφικούς χαρακτήρες. Στην εισαγωγή αυτού του τεύχους, μάλιστα, προαναγγελλόταν η ίδρυση ειδικού εργαστηρίου στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών. Εκεί θα διδασκόταν η τέχνη του βιβλίου, ακολουθώντας τον σχεδιασμό του Γιάννη Κεφαλληνού (Ματθιόπουλος, 2022, σ. 524).

Την αμέσως επόμενη χρονιά, η Γκαλερί *Ζυγός* φιλοξένησε την πρώτη Έκθεση Γραφικών Τεχνών στην Ελλάδα. Η έκθεση δεν αρκούταν σε τελικά έργα, αλλά παρουσίαζε παράλληλα και τις διαδικασίες παραγωγής ενός βιβλίου, μιας διαφημιστικής αφίσας, μιας εικόνας ή ενός χάρτη. Ανάμεσα στα εκθέματα περιλαμβάνονταν επίσης εμπορικές ετικέτες και εξώφυλλα περιοδικών (Ματθιόπουλος, 2022, σσ. 533–534). Στις αρχές πια της δεκαετίας του 1960, ο *Ζυγός* αναδεικνύεται στο κατεξοχήν πεδίο όπου η αφίσα, το διαφημιστικό έντυπο και, τελικά, το ίδιο το Bauhaus επιχειρούν να ενταχθούν στον θεωρητικό λόγο μιας πρακτικής που αναζητά ακόμη το όνομά της.

Κατά τις δεκαετίες του 1950 και 1960, ο όρος «γραφικές τέχνες» παρέμενε κυρίαρχος, καθώς κάλυπτε μια εξαιρετικά ευρεία περιοχή, όπου συνυπήρχαν η σχεδιαστική πράξη, οι τυπογραφικές ή εκτυπωτικές τεχνικές και οι αναδυόμενες εφαρμογές της εμπορικής οπτικής επικοινωνίας. Η λέξη «γραφιστική» δεν είχε ακόμη καθιερωθεί ως αυτόνομο ουσιαστικό που να υποδηλώνει μια διακριτή σχεδιαστική ειδικότητα, ενώ και οι επαγγελματικοί τίτλοι παρέμεναν έντονα ρευστοί. Ο όρος «γραφίστας» αρχίζει να κάνει την εμφάνισή του στα μέσα της δεκαετίας του 1960, συνυπάρχοντας αμήχανα με προσωνύμια όπως «μακετίστας», «διακοσμητής» ή «ζωγράφος-διαφημιστής» (Emmanouil, 2012, τόμ. 1, σσ. 32–35, 49–51). Η Μαρίνα Εμμανουήλ, στη διατριβή της *Graphic design and modernisation in Greece* (2012, τόμ. 1, σ. 32), τοποθετεί στο 1974 την καθιέρωση της «γραφιστικής» για τον προσδιορισμό του πεδίου, σηματοδοτώντας τον διαχωρισμό της από τις αμιγώς τεχνικές διαδικασίες των γραφικών τεχνών. Αυτή η ορολογική μετάβαση αποτυπώνει, φυσικά, μια ευρύτερη, σταδιακή διαδικασία επαγγελματικής αυτονόμησης. Για τους σκοπούς της παρούσας μελέτης, έχει σημασία πως η εμφάνιση του Bauhaus στον ελληνικό έντυπο λόγο συμπίπτει χρονικά με αυτή την αγωνιώδη προσπάθεια θεωρητικού και επαγγελματικού προσδιορισμού, χωρίς ωστόσο να

προκύπτει κάποια τεκμηριωμένη, άμεση συμβολή του Bauhaus στην καθιέρωση αυτών καθαυτών των ελληνικών όρων.

Το άρθρο «Αρχή μιας προσπάθειας» (Ζυγός) διαπιστώνει με αφοπλιστική ειλικρίνεια πως οι εφαρμοσμένες τέχνες δεν έχουν ακόμη κερδίσει την αυτονόητη οριοθέτησή τους απέναντι στις «καλές» τέχνες, παρά το γεγονός ότι η ίδια η λειτουργία τους προσδίδει σαφέστατη αυτονομία (Αρχή μιας προσπάθειας, 1963, σσ. 47–48). Μέσα από αυτή την οπτική, η αφίσα, το διαφημιστικό έντυπο, η ετικέτα και η συσκευασία παύουν πια να νοούνται απλώς ως αντικείμενα τεχνικής παραγωγής. Αναδεικνύονται, σταδιακά, σε πρακτικές που οργανώνουν τα οπτικά μηνύματα της καθημερινής επικοινωνίας.

Στο ίδιο τεύχος, το άρθρο «Η τέχνη της αφίσσας» παραθέτει τις απόψεις δεκαεπτά καλλιτεχνών γύρω από τον σχεδιασμό της. Ανάμεσά τους βρίσκονται δημιουργοί με θητεία στο Bauhaus, όπως ο Walter Allner και ο Herbert Bayer. Ο τελευταίος κάνει αναφορά στην «ἀξία της προσοχής, πού παλεύει με τὸ πλῆθος τῶν ἔντονων διαφημίσεων τοῦ συναγωνισμοῦ» (Η τέχνη της αφίσσας, 1963, σσ. 49–50). Η παρουσία τους εδώ σηματοδοτεί κάτι κρίσιμο. Ο ελληνικός έντυπος λόγος αρχίζει πια να μελετά την αφίσα με διεθνή, επαγγελματικά κριτήρια, προσεγγίζοντάς την πρωτίστως ως σύνθετο πρόβλημα οπτικής επικοινωνίας. Ακριβώς στο ίδιο πνεύμα, ο Φρέντυ Καραμποττ αντιμετωπίζει το διαφημιστικό έντυπο ως ένα μέσο που οφείλει, πάνω απ' όλα, να πείθει, ένα μέσο που πρέπει να οργανώνει την πληροφορία με απόλυτη σαφήνεια. Κατά τον ίδιο, η οικονομία του κειμένου, η κατευθυντική χρήση του χρώματος και η τυπογραφική ιεράρχηση υποτάσσουν, εντέλει, τη μορφή στον επικοινωνιακό σκοπό (Καραμποττ, 1963, σσ. 64–65). Τα έργα του, άλλωστε, εξετάζονται αναλυτικότερα στην επόμενη ενότητα, καθαρά στο επίπεδο της εφαρμογής.

Σε αυτό ακριβώς το πρόσφορο, ρευστό έδαφος εισέρχεται το Bauhaus στον ελληνόφωνο θεωρητικό λόγο. Το ορόσημο είναι η εκτενής παρουσίαση του ζωγράφου Παντελή Ξαγόραρη, με τίτλο «Το Bauhaus και η σημασία του: Ιστορικό και μελέτη μιας πειραματικής και εφαρμοσμένης μορφολογίας» (Ξαγόραρης, 1963, σσ. 9–23). Η Εμμανουήλ (2012, τόμ. 1, σ. 144) αναγνωρίζει το συγκεκριμένο άρθρο ως την πρώτη τεκμηριωμένη ένδειξη πρόσληψης του Bauhaus στην Ελλάδα. Ο ίδιος ο υπότιτλος του κειμένου είναι εξαιρετικά ενδεικτικός. Το Bauhaus δεν παρουσιάζεται ως ένα αισθητικό ύφος, αλλά ως μια «πειραματική και εφαρμοσμένη μορφολογία», δηλαδή ως μέθοδος και ρητή παιδαγωγική διαδικασία.

Το κείμενο του Ξαγόραρη εστιάζει στο προπαρασκευαστικό μάθημα του Itten, στην αναλυτική σχεδίαση του Kandinsky και στις σπουδές χώρου των Moholy-Nagy και Schlemmer. Εξετάζει,

δηλαδή, εκτενώς τη διδασκαλία της βασικής μορφής μέσα από τις στοιχειώδεις σχέσεις του σημείου, της γραμμής, του χρώματος και της σύνθεσης (Ξαγόραρης, 1963, σσ. 9–10). Στον αντίποδα, η αυστηρά γραφιστική διάσταση της Σχολής αναφέρεται παρεμπιπτόντως, μόνο με αφορμή την ίδρυση του τυπογραφικού και διαφημιστικού τμήματος στο Ντεσάου (Ξαγόραρης, 1963, σ. 13). Η επιλογή αυτή καταδεικνύει πως ήδη από το 1963 αναγνωρίζεται πρωτίστως ο παιδαγωγικός πυρήνας του Bauhaus, καθώς και η αξία του Βασικού Σχεδίου, το οποίο άλλωστε αποτέλεσε ένα από τα πρώτα μαθήματα που εισήχθησαν στις νεότευκτες σχολές σχεδιασμού στην Ελλάδα.

Η παρουσίαση αυτή, ωστόσο, φέρει και το αποτύπωμα μιας διεθνούς διαμεσολάβησης. Ο Ξαγόραρης δηλώνει ως κύρια πηγή του την έκδοση *Bauhaus 1919–1928* των Herbert Bayer, Walter και Ise Gropius, που είχε κυκλοφορήσει στη Στουτγκάρδη το 1955 (Ξαγόραρης, 1963, σ. 23). Πρόκειται ουσιαστικά για την επανέκδοση του περίφημου καταλόγου της έκθεσης του MoMA (1938), ενός καταλόγου που είχε συγκροτήσει μια εντελώς επιλεκτική, μουσειακή αφήγηση, σχεδόν απολύτως επικεντρωμένη στην περίοδο Gropius, με δραστικά περιορισμένη την παρουσία των περιόδων Meyer και Mies van der Rohe (Κερτεμελίδου, 2021, σσ. 99–100). Η ελληνική πρόσληψη του Bauhaus, επομένως, όπως αποτυπώνεται στο κείμενο του Ξαγόραρη, περνά φιλτραρισμένη μέσα από μια ήδη ισχυρά διαμορφωμένη διεθνή αφήγηση.

Ο Ζυγός λειτουργεί, τελικά, ως ένας επιμέρους αλλά απολύτως κομβικός έντυπος διάυλος. Προφανώς, δεν τεκμηριώνει την ευρεία εφαρμογή των αρχών του Bauhaus στην ελληνική γραφιστική πράξη, ούτε φυσικά επιτρέπει γενικεύσεις για το σύνολο του ελληνικού Τύπου. Παρ' όλα αυτά, καταγράφει με εκπληκτική ακρίβεια την ιστορική στιγμή που οι γραφικές τέχνες αρχίζουν να αρθρώνουν αυτόνομο θεωρητικό λόγο. Σε αυτή την πρώτη φάση, και μέσα από το πρίσμα των διεθνών τάσεων, αποτυπώνεται η αυτοσυνείδηση ενός επαγγέλματος που ωριμάζει, προετοιμαζόμενο να περάσει με πολύ πιο συστηματικό τρόπο στα πεδία της εφαρμογής.

Παράλληλα, η συγκρότηση του πεδίου αποκτά σταδιακά και θεσμική υπόσταση. Ήδη από το 1958, ο αρχιτέκτονας Παναγιώτης Μιχελής επισήμαινε emphatically, στις διαλέξεις του στη Θεσσαλονίκη, την ανάγκη εισαγωγής της αισθητικής στη βιομηχανική παραγωγή. Λίγο αργότερα, το 1961, ιδρύεται η Ελληνική Εταιρεία Βιομηχανικής Μορφολογίας (EEBM), με κινητήρια δύναμη τον Θεμιστοκλή Βαράγκη. Είναι χαρακτηριστικό πως το ενημερωτικό δελτίο της εταιρείας κυκλοφορούσε σε σχεδιασμό του Μιχάλη Κατζουράκη (Ματθιόπουλος, 2022, σ. 637). Προς την ίδια ακριβώς κατεύθυνση κινήθηκε και το Ελληνικό Ινστιτούτο Γραφικών Τεχνών και Μάρκετινγκ (ΕΙΓΤΜ), το οποίο ίδρυσε ο Λεωνίδας Χρηστάκης το 1964,

συσπειρώνοντας 189 μέλη. Το Ινστιτούτο επιχείρησε φιλόδοξα να διαμορφώσει κοινό λόγο και αρχές για το αναδυόμενο επάγγελμα. Η προσπάθεια αυτή κορυφώθηκε με το συνέδριο του 1965, με δύο εκθέσεις γραφικών τεχνών και τυπογραφίας (1965, 1966), και με επιλεγμένα εκδοτικά εγχειρήματα (ξεχωρίζουν το δελτίο *Fori Epistulae* και η *Γραφική Τέχνη*, το πρώτο, αν και βραχύβιο, αλμανάκ γραφιστικής) (Emmanouil, 2012, σ. 58; Ματθιόπουλος, 2022, σ. 637).

Καμία από αυτές τις δύο πρωτοβουλίες δεν έμελλε να μακροημερεύσει. Αμφότερες στηρίχθηκαν σχεδόν αποκλειστικά στον ενθουσιασμό των ιδρυτών τους και αδράνησαν μέσα σε λίγα μόλις χρόνια. Ωστόσο, η ιστορική τους αξία έγκειται στην ίδια την προσπάθεια. Αναδεικνύουν ένα επαγγελματικό πεδίο που διεκδικεί πειστικά την αναγνώρισή του, διαμορφώνοντας εσωτερικούς διαύλους επικοινωνίας, έστω κι αν του λείπει ακόμη η αναγκαία συλλογική συνοχή. Παράλληλα, η διεργασία αυτή αφορούσε ενεργά και τον σχεδιασμό της τυπογραφίας. Το 1967, ο Χρηστάκης προχώρησε στην έκδοση ενός καταλόγου ελληνικών αλφαβήτων, κάνοντας ένα εξαιρετικά σημαντικό βήμα καταγραφής και οργάνωσης της εγχώριας τυπογραφικής γραφής (Ματθιόπουλος, 2022, σσ. 637–638).

Ένα εύγλωττο ίχνος της διαμεσολάβησης του Bauhaus εντοπίζεται, μάλιστα, στην ίδια την ορολογία αυτών των εγχειρημάτων. Η λέξη «μορφολογία», με την οποία το πεδίο επιχειρεί να αυτοπροσδιοριστεί, εμφανίζεται ήδη το 1961 στην επωνυμία της EEBM. Αποτελεί, ουσιαστικά, την ελληνική απόδοση του γερμανικού *Gestaltung*, του όρου που είχε δεσπόσει στην ονομασία του Bauhaus στο Ντεσάου, αλλά και που επανεμφανίστηκε μεταπολεμικά στην *Hochschule für Gestaltung* της Ουλμ. Το 1963, ο Ξαγόραρης αποδίδει την ονομασία της Σχολής του Ντεσάου ως «Ανωτάτη Σχολή Μορφολογίας», τιτλοφορώντας το άρθρο του «πειραματική και εφαρμοσμένη μορφολογία» (Ξαγόραρης, 1963, σ. 13). Παρότι δεν τεκμηριώνεται καμία απολύτως άμεση ορολογική σύνδεση της EEBM με το ίδιο το Bauhaus, η επιλογή του Ξαγόραρη αποδεικνύει πως η πρόσληψη της Σχολής άφησε βαθύ αποτύπωμα και στο θεωρητικό λεξιλόγιο της περιόδου.

Ο τρίτος καθοριστικός διάυλος πρόσληψης υπήρξε, αναμφίβολα, η εκπαίδευση. Στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο (ΑΤΙ), η ίδρυση της Σχολής Διακοσμητικών Τεχνών το 1959 ενσωμάτωσε πλήρως τις γραφικές τέχνες ως εργαστηριακή επιλογή του δεύτερου έτους. Το νέο πρόγραμμα έφερε τους φοιτητές σε άμεση επαφή με το γράμμα και τον αριθμό, το χρώμα και το υλικό, καθώς και με τον ρυθμό της σύνθεσης. Μέσα σε ένα οργανωμένο διδακτικό πλαίσιο, τα στοιχεία αυτά της οπτικής οργάνωσης απέκτησαν για πρώτη φορά κεντρική θέση (Emmanouil, 2012, τόμ. 2, σ. 92). Δύο συγκεκριμένες προσωπικότητες αναδεικνύουν

ανάγλυφα αυτή την επιρροή. Αφενός, ο Θεόδωρος Πατραμάνης, απόφοιτος της Ανώτατης Σχολής Σχεδιασμού του Ουλμ (HfG Ulm), δίδαξε το μάθημα της βασικής υποδομής στο πρώτο έτος. Αφετέρου, ο ζωγράφος Δημήτρης Μυταράς αναγνώριζε ρητά ότι το μάθημα που παρέδιδε στην ίδια σχολή στηριζόταν ευθέως στις αρχές του Bauhaus (Emmanouil, 2012, τόμ. 1, σ. 144).

Αντίστοιχη διαδρομή καταγράφεται και στη Σχολή Βακαλό. Ιδρύθηκε το 1958 από τον ζωγράφος Γιώργο Βακαλό, με αρχικό προσανατολισμό στη ζωγραφική και το ενδυματολογικό σχέδιο (Emmanouil, 2012, τόμ. 2, σ. 92). Η υπόγεια σύνδεσή της με το Bauhaus προκύπτει μέσα από τη μεταγενέστερη μαρτυρία του Δανιήλ Γουναρίδη (εντάχθηκε στο δυναμικό το 1966 ως καθηγητής γραφικού και ελεύθερου σχεδίου, και ανέλαβε αργότερα τη συνδιεύθυνση). Σε δηλώσεις του, ο Γουναρίδης συνδέει άμεσα το πρόγραμμα της Σχολής με τη «μεγάλη ευρωπαϊκή σχολή του Bauhaus». Αποδίδει, μάλιστα, κεντρική θέση στο Βασικό Σχέδιο, εξηγώντας πως αυτό οργανωνόταν γύρω από την αυστηρή ανάλυση και σύνθεση πλαστικών στοιχείων, όπως το σημείο, η γραμμή, το σχήμα, το χρώμα, οι διαβαθμίσεις, οι αντιθέσεις και η δισδιάστατη ή τρισδιάστατη σύνθεση («60 χρόνια Βακαλό», 2018). Η αναφορά αυτή παραπέμπει ευθέως στον παιδαγωγικό πυρήνα του Bauhaus, ακριβώς όπως τον είχε ήδη περιγράψει ο Ξαγόραρης το 1963.

Μολονότι αυτή η μαρτυρία αποτελεί μια μεταγενέστερη αυτοπεριγραφή (και προφανώς δεν υποκαθιστά την αναγκαία πρωτογενή αρχειακή έρευνα στο ίδιο το πρόγραμμα σπουδών), διατηρεί ακέραιη την αξία της. Επιβεβαιώνει, με τον πιο επίσημο τρόπο, πως ο επί σειρά ετών διευθυντής μιας εκ των ιστορικότερων σχολών σχεδιασμού στην Ελλάδα αναγνωρίζει το παιδαγωγικό μοντέλο του Bauhaus ως τη θεμελιώδη επιρροή για τη συγκρότηση της ίδιας της εκπαιδευτικής της ταυτότητας.

5.3 Από τους διαύλους πρόσληψης στα πεδία εφαρμογής

Η μεταπολεμική συγκρότηση του πεδίου συνδέθηκε, ασφαλώς, και με συγκεκριμένες γραφιστικές εφαρμογές. Μέσα από αυτές διαμορφώθηκε η ελληνική πρόσληψη της μοντέρνας οπτικής επικοινωνίας, στην οποία και ιχνηλατείται η επιρροή του Bauhaus.

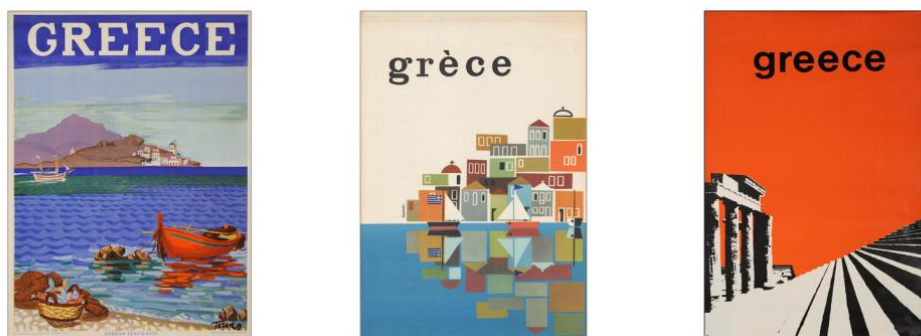
Η κρατική τουριστική προβολή αποτελεί ένα από τα πιο ξεκάθαρα πεδία αυτής της μετάβασης. Η μεταπολεμική Ελλάδα χρειαζόταν να παρουσιαστεί στο εξωτερικό ως ένας σύγχρονος,

«ανταγωνιστικός» προορισμός, και η τουριστική αφίσα κλήθηκε να αφηγηθεί αυτή τη νέα εικόνα. Το 1958 συγκροτείται στον Ελληνικό Οργανισμό Τουρισμού εσωτερικό τμήμα προβολής, όπου οι γραφίστες αποκτούν για πρώτη φορά ενεργό ρόλο στη διαμόρφωση της τουριστικής ταυτότητας (Emmanouil, 2012, τόμ. 1, σ. 169). Μέσα σε αυτό το πλαίσιο μεταβάλλεται και ο τρόπος με τον οποίο τίθεται το σχεδιαστικό πρόβλημα. Η αφίσα δεν καλείται πλέον μόνο να απεικονίσει έναν τόπο, αλλά να οργανώσει μια σαφή και άμεσα αναγνωρίσιμη εικόνα του για το διεθνές κοινό. Οι παλαιότερες, περισσότερο εικονογραφικές επιλογές θεωρούνται πλέον ανεπαρκείς ακριβώς επειδή δεν ανταποκρίνονται στις νέες επικοινωνιακές απαιτήσεις.

Αυτή την αλλαγή οπτικής την περιγράφουν ξεκάθαρα και οι ίδιοι οι δημιουργοί. Ξεφυλλίζοντας έναν κατάλογο παλαιότερων τουριστικών αφισών, οι Αγνή και Μιχάλης Κατζουράκης τις χαρακτηρίζουν υπερβολικά περιγραφικές και δυσανάγνωστες αναφορικά με το επικοινωνιακό τους μήνυμα. Αντιδιαστέλλουν, μάλιστα, τη δική τους προσέγγιση σημειώνοντας πως είναι «περισσότερο γραφιστική, πιο αφαιρετική, πιο λιτή στη μορφή» (Emmanouil, 2012, τόμ. 1, σ. 171). Η αφίσα αντιμετωπίζεται πλέον ως ένα αυστηρό πεδίο οργάνωσης της πληροφορίας, αφήνοντας πίσω τη λογική της ζωγραφικής αναπαράστασης του τόπου. Στην *Αντανάκλαση [Σύμη]* του Φρέντυ Κάραμποττ για τον ΕΟΤ το 1961 (Εικόνα 5-2β), η σχηματοποίηση του τοπίου, οι ατονικές επιφάνειες και ο ρυθμός των μορφών συγκροτούν ένα συμπτυκνωμένο οπτικό σήμα (Newsroom iefimerida.gr, 2025). Στην *Ακρόπολη της Αίνδου* των Μιχάλη Κατζουράκη και Φρέντυ Κάραμποττ του 1963 (Εικόνα 5-2γ), η φωτογραφική εικόνα, οι πλακάτοι όγκοι χρώματος και η λιτή τυπογραφία συνθέτουν ένα ενιαίο μήνυμα, με τη λέξη «Greece» να αποτελεί δομικό μέρος της σύνθεσης (Newsroom iefimerida.gr, 2025). Η χρήση έντονων χρωμάτων και φωτογραφίας με υψηλές αντιθέσεις (*contrast*), όπως χαρακτηριστικά περιγράφει ο Μιχάλης Κατζουράκης (Emmanouil, 2012, τόμ. 1, σ. 171), είχε σκοπό να τονίσει το βασικό μήνυμα και να το καταστήσει άμεσα αντιληπτό.

Η αντιπαραβολή των προγενέστερων αφισών του ΕΟΤ με εκείνες των Κ&Κ είναι ενδεικτική της νέας σχεδιαστικής αντίληψης. Η αφίσα του Παναγιώτη Τέτση *Αιγαιοπελαγίτικες ακτές*, σχεδιασμένη το 1948 για τη Γενική Γραμματεία Τουρισμού (Εικόνα 5-2α), ανήκει σε μια περίοδο όπου η κρατική προβολή στηριζόταν ακόμη στη ζωγραφική απόδοση του ελληνικού τοπίου (Εθνικό Ιστορικό Μουσείο, 2025). Στα έργα των Κάραμποττ και Κατζουράκη, αντίθετα, ο τόπος δεν αποδίδεται πρωτίστως ως ζωγραφική εικόνα, αλλά οργανώνεται ως μήνυμα. Η μετατόπιση είναι επομένως σχεδιαστική και όχι μόνο υφολογική: το ζητούμενο περνά από την αναπαράσταση στην οργάνωση της επικοινωνίας.

Η παραπάνω ανάλυση δεν επιτρέπει μια απλοϊκή, γραμμική σύνδεση με την παρακαταθήκη του Bauhaus, καθώς η μεταξύ τους σχέση παραμένει έμμεση και ιστορικά διαμεσολαβημένη. Δεν τεκμηριώνεται ευθεία επίδραση της σχολής στους δημιουργούς. Αντίθετα, ανιχνεύεται η υιοθέτηση μιας οπτικής γλώσσας με δεσμούς στη Νέα Τυπογραφία, το Bauhaus και τη μεταπολεμική ελβετική τυπογραφική παράδοση. Ειδικά για την τελευταία, η Μαρίνα Εμμανουήλ εντοπίζει στα έργα του ΕΟΤ (1960–1962) σαφή ίχνη ελβετικής τυπογραφικής επιρροής. Αυτά πηγάζουν από τη διεθνή παιδεία των δημιουργών — τις σπουδές του Κάραμποττ στο Central School of Arts and Crafts του Λονδίνου και του Κατζουράκη στο Παρίσι (Emmanouil, 2012, τόμ. 1, σ. 170). Ο σχεδιασμός για την προβολή της χώρας από αυτούς τους πρωτοπόρους δημιουργούς αποτελεί, τελικά, το σημείο συνάντησης της ακαδημαϊκής τους κατάρτισης με τα διεθνή ρεύματα της εποχής τους.



Εικόνα 5-2. Τρεις φάσεις της ελληνικής τουριστικής αφίσας: (α) Παναγιώτης Τέτσης, *Αιγαιοπελαγίτικες ακτές*, αφίσα της Γενικής Γραμματείας Τουρισμού, 1948, (β) Φρέντο Κάραμποττ, *Αντανάκλαση*, αφίσα του ΕΟΤ, 1961 και (γ) Μιχάλης Κατζουράκης και Φρέντο Κάραμποττ, *Η Ακρόπολη της Λίνδου*, αφίσα του ΕΟΤ, 1963.

Πηγή: Εθνικό Ιστορικό Μουσείο (2025), Διαφημίζοντας την Ελλάδα. Οι απαρχές του ελληνικού τουρισμού.
<https://nhmuseum.gr/ektheseis/periodikes/item/17653-diafimizontas-tin-ellada-oi-aparxes-tou-ellinikoy-tourismoy>

Το ίδιο πλέγμα επιρροών φωτίζει και το *Leaflet for Greece* του Φρέντο Κάραμποττ, σχεδιασμένο για τον ΕΟΤ το 1958 (Εικόνα 5-3α). Εδώ, η διάταξη της φόρμας μετατρέπει το κείμενο και την εικόνα σε μια οργανωμένη διαδρομή ανάγνωσης. Αυτή η λογική μπορεί να αντιπαραβληθεί με τις ιδέες του Herbert Bayer, ο οποίος αντιμετώπιζε την οργάνωση της φωτογραφίας, της τυπογραφίας, του χρώματος και της κίνησης ως μια «νέα γλώσσα» ικανή να κατευθύνει το βλέμμα και να κάνει «τις οπτικές ιδέες ορατές» (Κερτεμελίδου, 2021, σ. 97). Πρόκειται για μια πρακτική που είχε ήδη αποκτήσει θεσμική μορφή στο Bauhaus με τη συνένωση του τυπογραφικού και του διαφημιστικού εργαστηρίου το 1928 (Κερτεμελίδου, 2021, σ. 94). Το φυλλάδιο του Bayer για το Ντεσάου (*Dessau, Germany, Old Culture, New Workplaces*, 1926) (Bayer, 1926; Εικόνα 5-3β) οργανώνει την προβολή της πόλης ακριβώς μέσα από αυτή τη συνθετική σχέση. Παρά τις προφανείς μορφολογικές συγγένειες, θα ήταν

υπερβολή να ισχυριστεί κανείς πως υπάρχει άμεση επιρροή του Κάραμποττ από τον Bayer. Είναι σαφές, ωστόσο, ότι η αισθητική κατεύθυνση του ελληνικού φυλλαδίου συνομιλεί με μια ευρύτερη μοντέρνα κουλτούρα έντυπης επικοινωνίας. Σε αυτήν, η πληροφορία οργανώνεται με γνώμονα τη σχέση μορφής και λειτουργίας.



Εικόνα 5-3. Δύο τουριστικά φυλλάδια: (α) Φρέντυ Κάραμποττ, *Leaflet for Greece*, 1958 και (β) Herbert Bayer, *Dessau, Germany, Old Culture, New Workplaces*, 1926.

Πηγές: (α) Emmanouil (2012), τόμ. 2/2, σ. 66, τεκμήριο από το Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (ΕΛΙΑ); (β) Letterform Archive.

<https://exhibitions.letterformarchive.org/bauhaus/artworks/tourism-brochure-for-the-city-of-dessau>

Η εστίαση σε αυτές τις μορφολογικές συγγένειες εγείρει, σε κάθε περίπτωση, ένα αναγκαίο μεθοδολογικό ζήτημα για τη συνέχεια της έρευνας. Στη σύγχρονη εποχή, έπειτα από δεκαετίες διάχυσης και εταιρικής αξιοποίησης του μοντέρνου σχεδιαστικού λεξιλογίου, η απλή οπτική ομοιότητα μπορεί να λειτουργήσει μόνο ως αρχική ένδειξη και όχι ως επαρκής τεκμηρίωση ουσιαστικής επιρροής. Στα έργα, όμως, της εξεταζόμενης μεταπολεμικής περιόδου, η μορφολογική συγγένεια συνδέεται με μια συγκεκριμένη ιστορική στιγμή, κατά την οποία η μοντέρνα γραφιστική γλώσσα δεν είχε ακόμη παγιωθεί στην Ελλάδα. Η περιγραφόμενη μορφολογική προσέγγιση αποτελεί τομή στη γραφιστική παραγωγή της περιόδου. Αυτή ακριβώς η ιδιαιτερότητα επιτρέπει να αντιμετωπιστούν οι οπτικές ομοιότητες της εποχής ως ιστορικά γειωμένες ενδείξεις της μοντέρνας πρόσληψης.

Η μοντέρνα οπτική επικοινωνία δεν αναπτύχθηκε, ωστόσο, μόνο ως αισθητική, καθώς προϋπέθετε παράλληλα την εξέλιξη των τεχνολογιών παραγωγής στο πεδίο των γραφικών τεχνών. Η μετάβαση από τη μεταλλική στοιχειοθεσία στη φωτοστοιχειοθεσία άλλαξε τις συνθήκες παραγωγής του εντύπου και τις δυνατότητες διαχείρισης του τυπογραφικού υλικού (Ματθιόπουλος, 2022, σσ. 648–658).

Ένα προγενέστερο τεκμήριο αυτής της ιστορικής διαδρομής εντοπίζεται ήδη στα τέλη της δεκαετίας του 1930. Το 1939, το στοιχειοχυτήριο Καρπαθάκη – Αναγνωστόπουλου – Βαγιωνή παρουσίασε την Ολύμπια, μια πλήρη οικογένεια έντονα γεωμετρικών ελληνικών τυπογραφικών στοιχείων, με χαρακτηριστικά που συνδύαζαν τη Futura του Paul Renner και τη Grec Europe των Deberny et Peignot, μια συγγενή γεωμετρική σειρά που είχε ήδη σχεδιαστεί για το ελληνικό αλφάβητο (Ματθιόπουλος, 2022, σσ. 515–516). Η Ολύμπια αποτελεί έτσι ένα πρώιμο παράδειγμα της παρουσίας της γεωμετρικής sans serif τυπογραφίας στην ελληνική παραγωγή. Η εμφάνισή της προηγείται της μεταπολεμικής περιόδου, κατά την οποία η σύγχρονη γραφιστική και το Bauhaus αρχίζουν να αποτελούν αντικείμενο συστηματικότερης συζήτησης στην Ελλάδα.

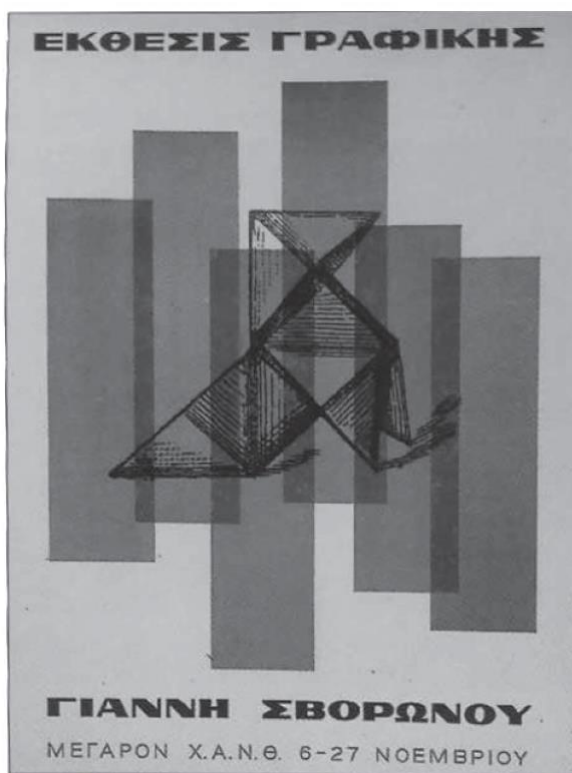
Η οργανική σύγκλιση μεταξύ του σχεδιασμού και της νέας παραγωγικής πραγματικότητας αποτυπώνεται υποδειγματικά και στην περίπτωση του Γιάννη Σβορώνου. Για τις ανάγκες της εφημερίδας *Μακεδονία* της Θεσσαλονίκης, ο Σβορώνος σχεδίασε μια οικογένεια στοιχείων, τη «Γραμματοσειρά Μακεδονία» (Εικόνα 5-4), την οποία κατασκεύασε ο στοιχειοχύτης Γιαννούτσος (Ματθιόπουλος, 2022, σσ. 630–631). Το πιο εύγλωττο γνώρισμα του συγκεκριμένου εγχειρήματος είναι ότι η ίδια η φόρμα των χαρακτήρων υπαγορεύτηκε από τις τεχνικές συνθήκες της εκτύπωσης. Ο εκδότης Ι. Βελλίδης παρήγγειλε τα στοιχεία χωρίς πολυτονικό σύστημα, υιοθετώντας ένα μόνο τριγωνικό τονικό σημάδι ώστε να μειωθεί το κόστος και ο χρόνος της διαδικασίας. Η συγκεκριμένη οικονομοτεχνική επιλογή, σύμφωνα με τις μαρτυρίες της εποχής, εξασφάλιζε εξοικονόμηση έως και 30% στον ρυθμό της λινοτυπίας (Ματθιόπουλος, 2022, σ. 632). Στη «Μακεδονία», η κατασκευαστική αναγκαιότητα παρεμβαίνει άμεσα στο τελικό οπτικό αποτέλεσμα. Η απλοποίηση των τόνων δεν συνιστά εκ των υστέρων τεχνική διευκόλυνση, αλλά συγκροτεί τον πυρήνα της ίδιας της σχεδιαστικής απόφασης, συνδέοντας τη δομή των γραμμάτων με την ταχύτητα και την οικονομία της στοιχειοθεσίας. Με τον τρόπο αυτό, η λειτουργικότητα αποκτά ένα ιστορικά συγκεκριμένο περιεχόμενο που ταυτίζεται με την εξοικονόμηση χρόνου και μέσων υπό τους αυστηρούς όρους της λινοτυπικής παραγωγής.



Εικόνα 5-4. Η σειρά τυπογραφικών στοιχείων Μακεδονία του Γιάννη Σβορώνου: (α) πρωτοσέλιδο της εφημερίδας *Μακεδονία* και (β) «Σβορώνος 1 / Μακεδονία», δείγμα των τυπογραφικών στοιχείων.

Πηγή: Ματθιόπουλος (2022), σσ. 632–636, εικ. 568 και 569.
<https://doi.org/10.12681/eadd/51017>

Ο Σβορώνος, ωστόσο, δεν περιορίστηκε στον σχεδιασμό τυπογραφικών στοιχείων, καθώς υπήρξε ένας ήδη καταξιωμένος γραφίστας. Σπουδαγμένος στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, σχεδίαζε από το 1954 τις αφίσες και τα έντυπα της Διεθνούς Έκθεσης Θεσσαλονίκης, και το 1957 πραγματοποίησε την πρώτη ελληνική ατομική έκθεση γραφιστικής (Ματθιόπουλος, 2022, σσ. 631–632). Αξιοσημείωτη είναι και η αφίσα που σχεδίασε για την ατομική έκθεση των έργων του στη Θεσσαλονίκη το 1957 (Ματθιόπουλος, 2022, σ. 631; Εικόνα 5-5). Η γεωμετρική οργάνωση, η δυναμική του πλακάτου χρώματος στις φόρμες, η καθαρότητα της τυπογραφικής διάταξης και συνολικά της σύνθεσης αναδεικνύουν το έργο σε ιστορικά σημαντική μαρτυρία για την πρόσληψη του μοντερνισμού στην εγχώρια οπτική επικοινωνία.



Εικόνα 5-5. Γιάννης Σβορώνος, αφίσα για την ατομική έκθεση των έργων του, Θεσσαλονίκη, 1957.

Πηγή: Ματθιόπουλος (2022), σ. 631, εικ. 566.
<https://doi.org/10.12681/eadd/51017>

Τα έργα αυτά της μεταπολεμικής περιόδου άφησαν σημαντικό αποτύπωμα τόσο στην εποχή τους όσο και μεταγενέστερα. Η πρωτοποριακή τους προσέγγιση λειτούργησε ως σταθερό σημείο αναφοράς και ως «φάρος» σχεδιασμού για τις επόμενες γενιές των Ελλήνων γραφιστών. Για παράδειγμα, ο Δημήτρης Αρβανίτης, ανακαλώντας τις πρώτες οπτικές του εμπειρίες από την ελληνική γραφιστική, θυμάται ότι είδε τις τουριστικές αφίσες του Κάραμποττ και του Κατζουράκη και «έπαθε πλάκα» (Νένης, 2025). Είναι σαφές ότι τα έργα αυτά εγγράφηκαν στη συλλογική γραφιστική μνήμη ως δείγματα μιας διαφορετικής οπτικής σκέψης. Η ίδια αυτή μνήμη, που συνδέει την ελληνική γραφιστική με τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό, το Bauhaus, την Helvetica και το Swiss International Style, θα επανέλθει στο εμπειρικό κεφάλαιο μέσα από τον λόγο των ίδιων των σχεδιαστών.

Κατά τη δεκαετία του 1960, η σχέση ανάμεσα στις νέες τεχνολογίες παραγωγής και στη διάδοση της μοντέρνας τυπογραφίας γίνεται πλέον σαφής. Η εγκατάσταση συστήματος φωτοστοιχειοθεσίας της Linotype στο Αθηναϊκό Κέντρο Εκδόσεων (ΑΚΕ) γέννησε αμέσως την ανάγκη ανανέωσης της συλλογής των ελληνικών γραμματοσειρών. Στο πλαίσιο αυτό, η σχεδίαση της Helvetica Greek ανατέθηκε στον Matthew Carter. Ο ίδιος εργάστηκε στην

Αθήνα, σε στενή συνεργασία με τον Νικόλαο Αβρονιδάκη και τη Σοφία Ζαραμπούκα (Ματθιόπουλος, 2022, σ. 670).

Η συγκεκριμένη γραμματοσειρά είχε, ωστόσο, εμφανιστεί νωρίτερα στην ελληνική αγορά μέσω της Letraset. Όπως σημειώνει ο Ματθιόπουλος (2022, σ. 674), οι Helvetica Greek και Helvetica Greek Bold κυκλοφορούσαν ήδη από το πρώτο μισό της δεκαετίας του 1960. Είχαν γίνει ιδιαίτερα δημοφιλείς στους Έλληνες αρχιτέκτονες και γραφίστες πολύ πριν ενταχθούν στις φωτοστοιχειοθετικές μηχανές της Linotype. Η παρουσία της Letraset στην Ελλάδα καταγράφεται αρχικά μέσα από διαφημιστικές καταχωρήσεις στο περιοδικό "Αρχιτεκτονική". Στη συνέχεια, τα αυτοκόλλητα στοιχεία της διαδόθηκαν ταχύτατα στις διαφημιστικές εταιρείες και στα ατελιέ γραφιστών, ακολουθώντας την αυξανόμενη ποικιλία των διαθέσιμων ελληνικών σχεδίων (Ματθιόπουλος, 2022, σ. 691).

Το εγχείρημα της Helvetica Greek έρχεται, ουσιαστικά, να συμπληρώσει την εμπειρία της Ολύμπιας και της "Μακεδονίας". Πρόκειται για τρεις διαφορετικές φάσεις της ελληνικής τυπογραφίας, οι οποίες ανταποκρίνονται σε εξίσου διαφορετικές ιστορικές συνθήκες. Στην Ολύμπια, τα ευρωπαϊκά γεωμετρικά πρότυπα μετουσιώθηκαν σε ελληνικά τυπογραφικά στοιχεία. Στη "Μακεδονία", ο σχεδιασμός των χαρακτήρων υπαγορεύτηκε από τις πιεστικές ανάγκες της στοιχειοθεσίας. Στη Helvetica Greek, η διάδοση ταυτίστηκε αρχικά με το αυτοκόλλητο της Letraset και, αργότερα, με τη φωτοστοιχειοθεσία. Η συνάντηση αυτών των διαδρομών αποκαλύπτει κάτι κρίσιμο. Η πορεία της μοντέρνας τυπογραφίας στην Ελλάδα δεν διαμορφώθηκε μόνο μέσα από τη θεωρητική εκπαίδευση ή τη γνώση των διεθνών ρευμάτων. Την πυροδότησαν οι πρακτικές ανάγκες της στοιχειοθεσίας, οι τεχνολογικές μετατοπίσεις στα μέσα παραγωγής και η διαρκής ζήτηση για νέες λύσεις.

Όπως παρατηρεί ο Ματθιόπουλος (2022, σ. 583) για την περίοδο της φωτοστοιχειοθεσίας, η τάση προσαρμογής των ελληνικών πεζών χαρακτήρων στους σχεδιαστικούς κανόνες των λατινικών δεν απέρρεε από τη γνώση των θεωρητικών θέσεων των Morison, Gill και Van Krimpen. Αντίθετα, η ενίσχυσή της στους Έλληνες εκδότες καθορίστηκε από την ισχυρή επίδραση των δυτικών καταναλωτικών προτύπων. Αναδεικνύεται, επομένως, μια σαφής διάσταση. Είναι άλλο το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο γεννιέται ένα σχέδιο και άλλο τα κίνητρα που επιβάλλουν τη χρήση του σε μια μεταγενέστερη εποχή. Μια γραμματοσειρά μπορεί να συνδέεται μορφολογικά με τη μοντέρνα ευρωπαϊκή τυπογραφία, αλλά να καθιερώνεται στην ελληνική αγορά επειδή εκλαμβάνεται ως «σύγχρονη», καλύπτοντας τις νέες ανάγκες της έντυπης επικοινωνίας.

Η διάκριση αυτή αποκτά ευρύτερη σημασία για τον τρόπο με τον οποίο εξετάζεται η πρόσληψη του μοντερνισμού —και, κατ' επέκταση, της κληρονομιάς του Bauhaus— στην ελληνική γραφιστική. Οι πρακτικές απαιτήσεις της παραγωγής, οι ανάγκες της εγχώριας αγοράς και οι τεχνολογικές αλλαγές ευνόησαν την υιοθέτηση μορφών με ρίζες στην ευρωπαϊκή μοντέρνα γραφιστική. Ωστόσο, οι λόγοι της μεταγενέστερης εφαρμογής τους δεν ταυτίζονται απαραίτητα με τα αρχικά κίνητρα του σχεδιασμού τους. Η ιστορία του σχεδιασμού και η ιστορία της χρήσης του δεν ταυτίζονται αναγκαστικά. Η κυκλοφορία ενός σχεδίου δεν προϋποθέτει τη διάσωση των ιδεών ή των οραμάτων με τα οποία πρωτοσυνδέθηκε.

Το τοπίο, βέβαια, δεν ήταν ενιαίο. Όπως αναλύθηκε και παραπάνω, οι ίδιες ή συγγενείς σχεδιαστικές κατευθύνσεις μπορούσαν να συνδέονται και με ένα συνειδητό θεωρητικό προβληματισμό. Σημαντικοί δημιουργοί τις επεξεργάζονταν μέσα στις ιδιαίτερες συνθήκες του ελληνικού πεδίου. Η πρόσληψη του μοντερνισμού συντελέστηκε, τελικά, μέσα από ένα μωσαϊκό διαφορετικών χρονικοτήτων και κινήτρων. Ο θεωρητικός προβληματισμός, οι τεχνολογικές μεταβολές και οι ανάγκες της παραγωγής αποκτούσαν διαφορετική βαρύτητα από περίπτωση σε περίπτωση, συνυπάρχοντας και αλληλεπιδρώντας ακατάπαυστα μέσα στην ίδια τη σχεδιαστική πράξη.

5.4 Η ανάχνευση της παρακαταθήκης σήμερα

5.4.1 Κριτήρια οπτικής ανάχνευσης

Η ιστορική διερεύνηση των προηγούμενων ενοτήτων οδηγεί στο σύγχρονο ελληνικό πεδίο της γραφιστικής. Οι ιστορικοί διάυλοι της πρόσληψης, όπως παρουσιάστηκαν, αποτελούν το έδαφος για να εξεταστεί το πώς οι μετασχηματισμένες αρχές της μοντέρνας οπτικής επικοινωνίας μετουσιώνονται σήμερα στον ελληνικό γραφιστικό σχεδιασμό.

Η αναγνώριση αυτή δεν μπορεί να στηριχθεί σε μεμονωμένα μορφολογικά γνωρίσματα για δύο κυρίως λόγους. Πρώτον, ο κάνναβος, η γεωμετρική οργάνωση, η τυπογραφική καθαρότητα και η οικονομία των μέσων αποτελούν προ πολλού κοινό κτήμα του επαγγελματικού λεξιλογίου της γραφιστικής —μέσα από τη μεταγενέστερη διεθνή θεσμική τους διάχυση και ενσωμάτωση. Η παρουσία τους, επομένως, δεν αρκεί για να στοιχειοθετήσει μια απευθείας σύνδεση με το Bauhaus καθαυτό. Δεύτερον, η μυθοποίηση της σχολής αποσπά

αυτά τα μορφολογικά στοιχεία από το ιστορικό τους πλαίσιο και τα αναπαράγει ως μια «συμπυκνωμένη εικόνα» του Bauhaus. Η εικόνα αυτή είναι τόσο διάχυτη ώστε, όπως παρατηρούν οι Γιακουμακάτος και Γεωργιάδης (2021a), να συναντάται πια «από την πολιτισμική ταυτότητα των σχολών μας μέχρι τα διαφημιστικά φυλλάδια και τις ιστοσελίδες εταιρειών Real Estate» (σ. 16).

Απέναντι σε αυτή τη διάχυτη οπτική πραγματικότητα, οι συστηματικές απόπειρες να συνδεθεί θεωρητικά το Bauhaus με την εγχώρια γραφιστική παραμένουν περιορισμένες. Μια προγενέστερη και αρκετά εκτενής συμβολή αποτελεί η διπλωματική εργασία της Φουρτούνη (2013), η οποία εξετάζει την επίδραση της Σχολής στις γραφιστικές εφαρμογές, περιλαμβάνοντας αναφορές στη Νέα Τυπογραφία, σε βασικούς δημιουργούς, καθώς και στη μεταγενέστερη διάδοση των αρχών της στην εγχώρια εκπαίδευση και πράξη. Η εργασία αυτή συγκεντρώνει ένα ευρύ σώμα παραδειγμάτων, εισάγοντας συστηματικά το θέμα στο ελληνόγλωσσο ακαδημαϊκό προσκήνιο. Ωστόσο, σε αρκετές από τις επιμέρους συνδέσεις, η απόδοση της επίδρασης στηρίζεται κυρίως σε μορφολογικές συγγένειες, χωρίς να τεκμηριώνονται πάντοτε οι ενδιάμεσες διαδρομές της παρακαταθήκης.

Η πιο ρητή απόπειρα να συνδεθεί η ιστορική σχολή με την εγχώρια γραφιστική εντοπίζεται στο άρθρο του Κωνσταντίνου Κυριακόπουλου στο περιοδικό *Acta Graphica* (Kyriakopoulos, 2016, σσ. 33–44). Η δημοσίευση αυτή εντάσσεται στην ευρύτερη ενασχόλησή του με το θέμα, η οποία αποτυπώθηκε το ίδιο έτος και στο βιβλίο του *Το κίνημα του Bauhaus και οι επιρροές του στη σύγχρονη οπτική επικοινωνία* (Κυριακόπουλος, 2016). Η συμβολή της συγκεκριμένης δημοσίευσης είναι, κατ' αρχάς, σημαντική. Όχι μόνο ανοίγει τη συζήτηση σε ένα περιορισμένα ανεπτυγμένο πεδίο, αλλά παράλληλα συγκεντρώνει ένα πρώτο σώμα έργων και δημιουργών.

Το άρθρο του Κυριακόπουλου, ωστόσο, αναδεικνύει και τον κίνδυνο μιας τέτοιας προσέγγισης. Τείνει να εξισώνει τη μεταγενέστερη θεσμική εξέλιξη αυτών των αρχών με την επίδραση του Bauhaus. Έτσι, συνάγει άμεση καταγωγή από την απλή μορφολογική ομοιότητα. Φτάνει, μάλιστα, να ερμηνεύσει τη χρήση της Helvetica από τον Κατζουράκη ως «άμεση παραδοχή» του τυπογραφικού σχεδιασμού του Bauhaus (Kyriakopoulos, 2016, σ. 35). Η μεθοδολογία του συγγραφέα βασίζεται στην αντιπαραβολή «τυπικών έργων του Bauhaus» με σύγχρονα ελληνικά γραφιστικά δείγματα για τον εντοπισμό πιθανών επιρροών (Kyriakopoulos, 2016, σ. 33). Η ίδια λογική επεκτείνεται και στην αρχιτεκτονική. Εκεί επιχειρείται η απόδοση ελληνικών κτιρίων στον Gropius βάσει μορφολογικών αναλογιών (Kyriakopoulos, 2016, σσ. 41–42). Εδώ εντοπίζεται και η βασική αδυναμία εκείνης της

μελέτης: η εξωτερική ομοιότητα εκλαμβάνεται αυθαίρετα ως απόδειξη γενεαλογικής καταγωγής.

Στην παρούσα εργασία προτείνεται μια διαφορετική μεθοδολογική προσέγγιση για τον τρόπο μελέτης της επίδρασης του Bauhaus στους σύγχρονους Έλληνες γραφίστες. Στο πλαίσιο αυτό, η μορφολογική συγγένεια υιοθετείται μόνο ως σημείο εκκίνησης, χωρίς να αποτελεί το τελικό κριτήριο. Η έρευνα εστιάζει πλέον στους όρους με τους οποίους αυτές οι ομοιότητες μπορούν να ερμηνευθούν. Κατά συνέπεια, η ανίχνευση του ίχνους που αφήνει η ιστορική Σχολή στη γραφιστική σήμερα απαιτεί μια βαθύτερη προσέγγιση, πέρα από την επιφανειακή μορφολογική σύμπτωση.

Προς την κατεύθυνση αυτή, η μεθοδολογική προσέγγιση διαρθρώνεται σε τρία επίπεδα ελέγχου. Αυτά δεν λειτουργούν ως άκαμπτα στάδια απόδειξης, αλλά ως κριτήρια διαβάθμισης των ερμηνευτικών ισχυρισμών. Το πρώτο επίπεδο εστιάζει στην αρχική μορφολογική συγγένεια και το δεύτερο στη λειτουργική οργάνωση της σύνθεσης. Το τρίτο αφορά τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος ο δημιουργός τοποθετείται απέναντι στο έργο του, καθώς και το θεωρητικό πλαίσιο που ορίζει τα όρια της πρόσληψης.

Μορφολογική συγγένεια: Εξετάζονται στοιχεία όπως η γεωμετρική διάταξη, ο κάρναβος, η ασυμμετρία, ο κενός χώρος και η τυπογραφική ιεράρχηση. Τα γνωρίσματα αυτά μπορούν να υποδείξουν μια πιθανή σχέση με το μοντέρνο λεξιλόγιο της οπτικής επικοινωνίας, από μόνα τους όμως δεν αρκούν για να τεκμηριώσουν την πρόσληψη της παρακαταθήκης του Bauhaus.

Λειτουργική οργάνωση: Εδώ η ανάλυση μετατοπίζεται από την εξωτερική μορφή στη λειτουργία της σύνθεσης, εξετάζοντας αν τα μορφολογικά στοιχεία συμβάλλουν στη συγκρότηση του μηνύματος. Συγκεκριμένα, διερευνάται κατά πόσο η τυπογραφική ιεράρχηση, η σχέση εικόνας-κειμένου και η διευθέτηση του οπτικού χώρου υπηρετούν την αναγνωσιμότητα και την επικοινωνιακή σαφήνεια του έργου. Υπό αυτό το πρίσμα, η μορφική λιτότητα δεν αντιμετωπίζεται ως αφηρημένη αισθητική επιλογή, αλλά ως μέσο επίτευξης της λειτουργικότητας, ανταποκρινόμενη στις πρακτικές ανάγκες της επικοινωνίας.

Σχεδιαστική αυτοτοποθέτηση και ερμηνευτική οριοθέτηση: Το τρίτο επίπεδο ελέγχου εξετάζει αν οι μορφολογικές και λειτουργικές συγγένειες συνδέονται με μια τεκμηριωμένη επίγνωση της σχεδιαστικής παράδοσης από την πλευρά του δημιουργού. Στο στάδιο αυτό λαμβάνονται υπόψη ο δημόσιος λόγος του σχεδιαστή, οι αναφορές του σε ιστορικά κινήματα ή πρόσωπα, η εκπαιδευτική και επαγγελματική του διαδρομή, καθώς και τυχόν δηλωμένες στάσεις αποδοχής, μετασχηματισμού, κριτικής απόστασης ή συνειδητής απόκλισης από τη

μοντέρνα γραφιστική και την παρακαταθήκη του Bauhaus. Συνεπώς, όταν οι μορφολογικές συγγένειες συναντούν μια τέτοια τεκμηριωμένη αυτοτοποθέτηση ή άλλον αναγνωρίσιμο δίαυλο, ο ερμηνευτικός ισχυρισμός ενισχύεται, επιβεβαιώνοντας μια συνειδητή ή ιστορικά διαμεσολαβημένη σχέση με τις αρχές της σχολής.

5.4.2 Τρεις περιπτώσεις από το σύγχρονο ελληνικό πεδίο

Με βάση τα παραπάνω κριτήρια, η σύγχρονη ανίχνευση της παρακαταθήκης δεν επιδιώκει να χαρτογραφήσει το σύνολο της ελληνικής γραφιστικής. Ένας τέτοιος στόχος θα απαιτούσε ευρύτερο σώμα (*corpus*) έργων, διαφορετικό ερευνητικό σχεδιασμό και συστηματικά κριτήρια δειγματοληψίας. Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, η ανάλυση προχωρά επιλεκτικά και στοχευμένα, εστιάζοντας σε τρεις περιπτώσεις όπου εντοπίζονται αρχικά μορφολογικές συγγένειες με το μοντέρνο λεξιλόγιο της οπτικής επικοινωνίας και, ταυτόχρονα, ισχυρός σχεδιαστικός αναστοχασμός.

Η επιλογή των περιπτώσεων δεν αποσκοπεί στην ανάδειξή τους ως αντιπροσωπευτικών παραδειγμάτων της σύγχρονης ελληνικής γραφιστικής. Αποσκοπεί στην εξέταση διαφορετικών τρόπων με τους οποίους η διαμεσολαβημένη παρακαταθήκη του Bauhaus και της μοντέρνας οπτικής επικοινωνίας μπορεί να ανιχνευθεί στο σύγχρονο ελληνικό πεδίο.

Ο Δημήτρης Αρβανίτης επιλέγεται επειδή το έργο του στην αφίσα επιτρέπει να εξεταστούν βασικές αρχές του Bauhaus σε ένα πεδίο που διατηρεί ισχυρούς δεσμούς με τη μοντέρνα γραφιστική παράδοση. Η περίπτωση του παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς οι μορφολογικές συγγένειες που εντοπίζονται στα έργα του μπορούν να διαβαστούν σε συνάρτηση με διαθέσιμο λόγο του ίδιου γύρω από τον μοντερνισμό, το Bauhaus και τη σχεδιαστική απλότητα.

Οι Typical Organization for Standards & Order επιλέγονται επειδή στο έργο και στον δημόσιο λόγο τους η τάξη, ο κανόνας και η τυπογραφική οργάνωση δεν εμφανίζονται ως απλές μορφολογικές επιλογές, αλλά ως αντικείμενα κριτικού αναστοχασμού. Η περίπτωση τους επιτρέπει να εξεταστεί ο τρόπος με τον οποίο ένα σύγχρονο γραφείο γραφιστικής χειρίζεται τον κανόνα όχι μόνο ως μέσο οργάνωσης, αλλά και ως πεδίο ερμηνείας, αμφισβήτησης και παραγωγής νοήματος.

Η περίπτωση του Δημήτρη Κολιαδήμα και του δημιουργικού γραφείου Semiotik επιλέγεται επειδή μια σειρά έργων τους επιτρέπει να εξεταστεί η μετάβαση από τη μεμονωμένη μορφή στη συγκρότηση συστημάτων οπτικής επικοινωνίας. Η περίπτωση αυτή παρουσιάζει ιδιαίτερο

ενδιαφέρον, καθώς οι μορφολογικές συγγένειες που εντοπίζονται στο έργο της Semiotik, όπως η μορφική λιτότητα και η καθαρή τυπογραφική οργάνωση, συνδέονται με μια ρητά διατυπωμένη σχεδιαστική μεθοδολογία. Η μεθοδολογία αυτή δίνει έμφαση στην έρευνα, την τεκμηρίωση, τη λειτουργικότητα και την αποτελεσματική επικοινωνία (Semiotik Design Agency, χ.χ.-β).

Ορισμένα από τα ονόματα αυτά επανέρχονται στο εμπειρικό μέρος της εργασίας, με διαφορετική όμως μονάδα ανάλυσης και σε δύο διακριτές χρήσεις. Σε εκείνο το κεφάλαιο εξετάζεται ο προφορικός λόγος και η εμπειρική τοποθέτηση των συμμετεχόντων μέσα από τις συνεντεύξεις, ενώ στο παρόν υποκεφάλαιο εξετάζονται οι σχεδιαστικές πρακτικές τους μέσα από τα έργα τους.

Η σχέση των δύο κεφαλαίων δηλώνεται ρητά και δεν παρουσιάζεται ως ανεξάρτητη. Η επαφή με ορισμένους από τους δημιουργούς κατά την εμπειρική φάση της έρευνας κατέστησε διαθέσιμο πρωτογενές υλικό που αξιοποιείται εδώ ως τεκμηρίωση, όπως τα έργα που απέστειλε ο ίδιος ο δημιουργός και η προσωπική επικοινωνία μαζί του. Η προέλευση του υλικού δηλώνεται κατά περίπτωση.

Δημήτρης Αρβανίτης

Ο Δημήτρης Αρβανίτης αποτελεί, αναμφίβολα, κεντρική φυσιογνωμία της ελληνικής γραφιστικής και, ειδικότερα, της τέχνης της αφίσας. Η μακρά πορεία του εκτείνεται από την καλλιτεχνική διεύθυνση εντύπων και τον σχεδιασμό δισκογραφικών εξωφύλλων έως τις εκδόσεις, την τυπογραφία και την κοινωνική ή πολιτιστική αφίσα. Η παρούσα ανάλυση προφανώς αποφεύγει μια συνολική αποτίμηση αυτού του εκτεταμένου έργου. Το αντιμετωπίζει, ωστόσο, ως το απολύτως αναγκαίο εργογραφικό πλαίσιο, ένα πεδίο μέσα στο οποίο συγκεκριμένες αφίσες του μπορούν πλέον να εξεταστούν ως υποδείγματα ώριμης, απόλυτα συνειδητής γραφιστικής σκέψης.

Στη συνέντευξή του στην *Athens Voice*, ο Αρβανίτης τοποθετεί τη διαμόρφωσή του μέσα σε ένα ευρύτερο πεδίο διεθνών οπτικών αναφορών. Αναφέρεται στη γνώση του για το Bauhaus και τη γερμανική σχολή, στο πολωνικό περιοδικό *Poland* ως σημαντικό οπτικό ερέθισμα, στη Helvetica ως έκφραση του μοντερνισμού και στη συμβολή των Ελβετών στη διάδοση του Swiss International Style (Νέves, 2025). Οι αναφορές αυτές δεν ενδιαφέρουν μόνο ως κατάλογος επιρροών. Αποκτούν σημασία επειδή ο ίδιος μετατοπίζει τη συζήτηση από την αναγνώριση ενός ύφους στον τρόπο με τον οποίο η εικόνα μορφοποιείται για να

επικοινωνήσει. Η θέση αυτή συνδέεται και με το προσωπικό email που απέστειλε ο Αρβανίτης στον ερευνητή, όπου η «δύσκολη απλότητα» του «Less is More» παρουσιάζεται ως πράξη αφαίρεσης: η έμφαση στο «τι πετάς» και όχι στο «τι κρατάς» επιτρέπει να διαβαστεί η απλότητα ως σχεδιαστική πειθαρχία, δηλαδή ως ικανότητα απομάκρυνσης του περιττού, ώστε η μορφή που απομένει να αποκτά μεγαλύτερη επικοινωνιακή ένταση (Δ. Αρβανίτης, προσωπική επικοινωνία, 12 Φεβρουαρίου 2026).

Η ανάλυση εστιάζει σε δύο αφίσες από το σύνολο των πέντε έργων που απέστειλε ο ίδιος ο δημιουργός στον ερευνητή ως ενδεικτικές του θέματος —*Low Profile Café, Coexistence, Human Rights, Frida & Diego, Tolerance*— και συγκεκριμένα στις *Human Rights* και *Tolerance* (Εικόνα 5-6). Οι δύο αφίσες επιλέγονται επειδή φανερώνουν δύο διαφορετικές εκδοχές της ίδιας σχεδιαστικής λογικής: στην πρώτη περίπτωση, η αφαίρεση λειτουργεί ως οπτική σιωπή. Στη δεύτερη, οργανώνει τη σχέση φωτογραφίας, τυπογραφίας και κενού χώρου.

Η αφίσα *Human Rights* (Εικόνα 5-6α) αποτελεί έργο του 2017 για το Poster for Tomorrow, με αφορμή την 70ή επέτειο της Οικουμενικής Διακήρυξης των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου (Alliance Graphique Internationale [AGI], χ.χ.-α). Η σύνθεση δεν περιλαμβάνει τυπογραφικό μήνυμα στο ορατό σώμα της αφίσας, καθώς η θεματική της ταυτοποιείται από το πλαίσιο της έκθεσης και την τεκμηρίωση του έργου. Η επικοινωνία εννοείται αποκλειστικά μέσα από τη σχέση πέτρας και αυγού, η οποία συγκροτεί μια καθαρή οπτική αντίθεση: βάρος απέναντι σε ευθραυστότητα, απειλή απέναντι σε ζωή, πίεση απέναντι σε προστασία. Η απουσία τυπογραφικού κειμένου διευκολύνει την άμεση πρόσληψη του μηνύματος, καθώς μεταφέρει την έννοια της απειλής προς την ανθρώπινη ευθραυστότητα μέσα από μια άμεσα αντιληπτή οπτική σχέση. Εδώ, οπωσδήποτε, η συγγένεια δεν εντοπίζεται σε κάποιο άμεσα αναγνωρίσιμο μορφολογικό λεξιλόγιο του Bauhaus, αλλά σε μια ευρύτερη μοντέρνα λογική αφαίρεσης, οικονομίας μέσων και οπτικής συμπύκνωσης. Η σχεδιαστική λιτότητα αναδεικνύεται, επομένως, σε μια συνειδητή πράξη, υπερβαίνοντας τον επιφανειακό αισθητικό μινιμαλισμό.

Η αφίσα *Tolerance* (Εικόνα 5-6β) αποτελεί έργο του 2020 για τη Mirko Ilıc Corp., σε διεθνές εκθεσιακό πλαίσιο γύρω από το ερώτημα της ανεκτικότητας (AGI, χ.χ.-β). Εδώ η αφαίρεση συγκροτεί ένα ελάχιστο αλλά σαφές επικοινωνιακό πεδίο, όπου φωτογραφία, τυπογραφία, λευκός χώρος και διάταξη οργανώνονται σε ενιαία σύνθεση. Η φωτογραφική καρδιά από μπουκιές ψωμιού συνδέεται με το μήνυμα *Tolerance can feed the world*, ενώ η κάθετη και πλάγια τυπογραφική οργάνωση δεν λειτουργεί ως απλή λεζάντα. Οριοθετεί τον χώρο, συγκροτεί σχέση φόρμας και αντιφόρμας με τη φωτογραφική εικόνα και συμμετέχει στη

σύνθεση ως ενεργό δομικό στοιχείο. Το ψωμί λειτουργεί ως υλικό εύρημα που συνδέει την ανεκτικότητα με την τροφή και την κοινή ζωή, χωρίς να χρειάζεται να αναλυθεί στο πολιτισμικό ή θρησκευτικό του βάθος· η σημασία του εδώ είναι σχεδιαστική και επικοινωνιακή. Φωτογραφία και τυπογραφία συγκροτούν ένα ενιαίο πεδίο ανάγνωσης.

Και στις δύο αφίσες, η απλότητα δεν λειτουργεί ως ουδέτερη αισθητική καθαρότητα, αλλά ως τρόπος οργάνωσης του κοινωνικού μηνύματος. Στη *Human Rights*, η αφαίρεση απομακρύνει ακόμη και το γράμμα, αφήνοντας μια γυμνή σχέση οπτικών δυνάμεων. Στην *Tolerance*, αντίθετα, η γλώσσα εντάσσεται σε ένα οργανωμένο πεδίο φωτογραφίας, τυπογραφίας και κενού χώρου. Η δεύτερη περίπτωση επιτρέπει να επανέλθει με προσοχή ο άξονας του «Τυποφωτο», στον βαθμό που η σχέση εικόνας και λόγου δεν είναι διακοσμητική, αλλά συγκροτεί τον τρόπο με τον οποίο παράγεται και διαβάζεται το μήνυμα.



Εικόνα 5-6. Δύο κοινωνικές αφίσες του Δημήτρη Αρβανίτη: (α) *Human Rights*, για την 70ή επέτειο της Οικουμενικής Διακήρυξης των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου, 2017 και (β) *Tolerance*, 2020.

Πηγή: Alliance Graphique Internationale.
<https://a-g-i.org/design/human-rights-1>
<https://a-g-i.org/design/tolerance-1>

Η περίπτωση του Αρβανίτη αποδεικνύει, τελικά, πώς η μορφολογική συγγένεια αποκτά ουσιαστικό ερμηνευτικό βάρος μόνο όταν συναντά μια τεκμηριωμένη σχεδιαστική στάση. Η οικονομία μέσων, η οπτική σαφήνεια, η αφαίρεση, η οπτική συμπύκνωση και η σχέση εικόνας και λόγου παύουν να εκλαμβάνονται ως εξωτερικά γνωρίσματα ενός τυπικού μοντέρνου

ύφους. Εντάσσονται, πλέον, σε έναν τρόπο σκέψης που αντιλαμβάνεται την απλότητα ως μια εξαιρετικά δύσκολη σχεδιαστική πράξη και τη μορφή ως τον κατεξοχήν φορέα κοινωνικής επικοινωνίας. Με αυτή την έννοια, το έργο και ο λόγος του Αρβανίτη δεν λειτουργούν χωριστά, αλλά αλληλοφωτίζονται: οι αφίσες προσφέρουν το οπτικό πεδίο της ανάλυσης, ενώ η αυτοτοποθέτηση του δημιουργού βοηθά να κατανοηθεί η σχεδιαστική λογική που τις διαπερνά. Ο τελικός ισχυρισμός που μπορεί να διατυπωθεί παραμένει προσεκτικά οριοθετημένος. Δεν τεκμηριώνεται μια γραμμική, άμεση μορφολογική συνέχεια με το Bauhaus. Τεκμηριώνεται, ωστόσο, μια βαθιά συνειδητή συνομιλία με τη μοντέρνα γραφιστική παράδοση, μέσα στην οποία η παρακαταθήκη του Bauhaus εξακολουθεί να αποτελεί έναν από τους κεντρικούς ιστορικούς άξονες αναφοράς.

Δημήτρης Κολιαδήμας / *Semiotik*

Ο Δημήτρης Κολιαδήμας είναι ιδρυτής και διευθυντής δημιουργικού (*creative director*) της Semiotik, ενώ είχε υπάρξει συνιδρυτής και creative director των Designers United, διαθέτοντας σήμερα μια μακρά διαδρομή στον χώρο της ελληνικής οπτικής επικοινωνίας (The Greek Foundation, χ.χ.). Μετά την περίπτωση του Αρβανίτη, όπου η ανάλυση εστίασε στην κοινωνική αφίσα, εδώ το ερώτημα της παρακαταθήκης μεταφέρεται στο πεδίο της οπτικής ταυτότητας και του εντύπου.

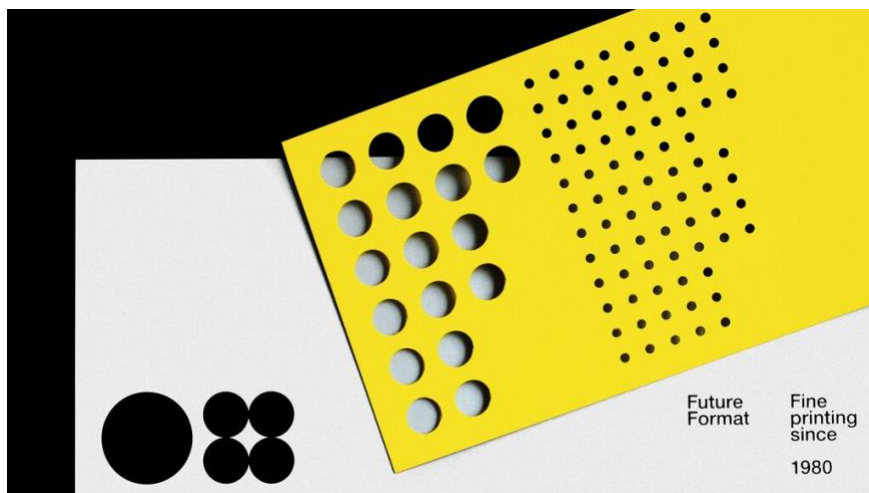
Περιγράφοντας στη *LiFO* τη φιλοσοφία του γραφείου, αναφέρει ότι σε κάθε έργο η ομάδα αμφισβητεί υποθέσεις, εξετάζει σημεία επαφής, σχεδιάζει την έρευνα, συλλέγει και τεκμηριώνει, αξιολογεί και εφαρμόζει τα ευρήματα στον σχεδιασμό (Μακρή, 2022). Η φράση «Σχεδιάζουμε την έρευνα» δείχνει ότι η μορφή δεν νοείται ως άμεση αισθητική απάντηση, αλλά ως αποτέλεσμα διερεύνησης και επιλογής. Στο ίδιο πλαίσιο, ο Κολιαδήμας συνδέει τη σχεδιαστική διαδικασία με μια «λειτουργική/χρηστική ομορφιά» και τοποθετεί την τυπογραφική έκφραση, μαζί με τη μορφή και το χρώμα, στο κέντρο της δουλειάς του γραφείου (Μακρή, 2022). Σε μεταγενέστερη συνέντευξη, η αφαίρεση περιγράφεται ως διατήρηση μόνο των στοιχείων που υπηρετούν τον σκοπό κάθε έργου (Αστραπέλλου, 2025), ενώ στο The Greek Foundation ο ίδιος αναφέρεται ρητά σε μια σχεδιαστική λογική που συνδέεται με τη λειτουργικότητα και με τις αρχές του Bauhaus (The Greek Foundation, χ.χ.). Έτσι, ο ίδιος ο δημιουργός τοποθετεί τη σχεδιαστική του σκέψη γύρω από τη λειτουργία, την αφαίρεση και την ουσία του έργου.

Το έργο *Future Format / Elements* αποτελεί αξιοσημείωτο παράδειγμα αυτής της προσέγγισης. Το *Future Format* αφορά την οπτική ταυτότητα ενός τυπογραφείου με δραστηριότητα στις γραφικές τέχνες από το 1980, ενώ το *Elements* είναι η εταιρική έκδοση για επαγγελματικό κοινό (B2B) που παρουσιάζει τυπογραφικούς όρους, τεχνικές, υλικά και υπηρεσίες του ίδιου φορέα (Red Dot Design Award, 2021a, 2021b; Semiotik Design Agency, χ.χ.-α, χ.χ.-β).

Στο *Future Format*, η τελεία λειτουργεί ως ελάχιστη δομική μονάδα. Σύμφωνα με τη Semiotik, χρησιμοποιήθηκε ως βασικό στοιχείο και ως συμβολική αναπαράσταση του κύκλου, ενώ μέσω της κλίμακας δημιουργούνται πολλαπλά ζεύγη των αρχικών FF, από τα οποία προκύπτει η βασική μορφή του λογοτύπου (Semiotik Design Agency, χ.χ.-β). Τα αρχικά σχηματίζονται από σημεία διαφορετικού μεγέθους, δημιουργώντας μια οπτική ακολουθία που αποδίδει τις έννοιες της συνεργασίας και της συνοχής (Εικόνα 5-7). Αν και ο κύκλος ως γεωμετρικό σχήμα παραπέμπει στην περίοδο του Ντεσάου, η ουσιαστική σημασία στην ανίχνευση έγκειται στον τρόπο με τον οποίο η στοιχειώδης μονάδα παράγει τη μορφή και συγκροτεί ένα σύστημα οπτικής ταυτότητας.

Η οικονομία μέσων στο *Future Format* δεν λειτουργεί ως απλή λιτότητα. Η τελεία μετατρέπεται σε μέρος του γράμματος, τα αρχικά γίνονται σήμα και το σήμα αποτελεί τη βάση μιας συνεκτικής οπτικής παρουσίας. Η μορφή δεν προστίθεται ως διακοσμητικό περίβλημα στο όνομα του φορέα αλλά γίνεται οργανικό μέρος της ταυτότητάς του.

Η χρήση της τυπογραφίας στο έργο είναι καθοριστική. Τα αρχικά FF λειτουργούν ως τυπογραφική κατασκευή που παράγεται από τη σχέση των σημείων και της κλίμακας μεγέθους. Η χρήση του Four Point type system της MuirMcNeil, την οποία δηλώνει ρητά η Semiotik στη σελίδα του έργου, εντάσσει το σήμα σε ένα συνεκτικό τυπογραφικό σύστημα (Semiotik Design Agency, χ.χ.-β). Έτσι, η περίπτωση μπορεί να συσχετιστεί με τη Νέα Τυπογραφία ως προς την οργανωτική αρχή και όχι λόγω μορφολογικής ομοιότητας. Η σημασία της Νέας Τυπογραφίας, όπως έχει ήδη αναπτυχθεί στο θεωρητικό μέρος, βρίσκεται στην οργάνωση της ανάγνωσης και της πληροφορίας. Ο Tschichold συνδέει την τυπογραφική διάταξη με την ανάδειξη της ιεραρχίας του περιεχομένου μέσα από επιλογές όπως το μέγεθος, το βάρος και η διάταξη (Tschichold, 1928/1995, σσ. 67–68). Αντίστοιχα, στο *Future Format* η τυπογραφία λειτουργεί ως βασικό μέσο οργάνωσης της ταυτότητας.



Εικόνα 5-7. Semiotik Design Agency, εφαρμογή της οπτικής ταυτότητας *Future Format* σε διάτρητο έντυπο, με κλιμάκωση των κυκλικών μονάδων που σχηματίζουν τα αρχικά FF, 2021.

Πηγή: Red Dot Design Award, *Future Format*, 2021.
<https://www.red-dot.org/project/future-format-76580>

Η έκδοση *Elements* (Εικόνα 5-8) μεταφέρει αυτή τη λογική από τον λογότυπο στο έντυπο μετατρέποντας την ταυτότητα σε έντυπο εργαλείο επικοινωνίας. Η τυπογραφία εδώ επιτελεί διττή λειτουργία. Οργανώνει την ανάγνωση και ταυτόχρονα αποτελεί το ίδιο το αντικείμενο της παρουσίασης. Το Red Dot σημειώνει ότι η έκδοση δεν εξηγεί μόνο τυπογραφικούς όρους και τεχνικές, αλλά τους καθιστά ορατούς και απτούς, ενώ η παραγωγή συνδυάζει διαφορετικά χαρτιά και τεχνικές (Red Dot Design Award, 2021b). Επειδή ο φορέας είναι τυπογραφείο, τα υλικά και οι τεχνικές δεν λειτουργούν ως διακοσμητική ποικιλία. Αποτελούν μέρος του ίδιου του μηνύματος. Το έντυπο δεν περιγράφει απλώς την παραγωγική δυνατότητα του *Future Format*, αλλά την επιδεικνύει μέσα από τη δική του μορφή.

Η σύγκριση με το Bauhaus μπορεί να οργανωθεί εδώ γύρω από τη σχέση μορφής, χρήσης, υλικού και παραγωγής. Στο Bauhaus, η λειτουργικότητα, η οικονομία μέσων, η υλικότητα και η συστηματοποίηση δεν συγκροτούν απλό σύνολο αισθητικών γνωρισμάτων, αλλά τρόπο σκέψης που συνδέει τη μορφή με τη χρήση, το υλικό και την παραγωγή (Whitford, 1984, σσ. 133–134, 205–206). Στο *Elements*, η οπτική ταυτότητα ενσωματώνεται στο ίδιο το υλικό μέσο, στο χαρτί, στην εκτύπωση και στην τεχνική υλοποίηση. Η παραγωγή γίνεται μέρος της επικοινωνίας. Αυτή η προσέγγιση ενσωματώνει, μέσα από μια σαφώς μετασχηματισμένη σχεδιαστική γλώσσα, την ίδια την παρακαταθήκη του Bauhaus. Η μορφή αποκτά νόημα όταν υπηρετεί τον σκοπό, οργανώνει την πληροφορία και αξιοποιεί συνειδητά το υλικό μέσο.



Εικόνα 5-8. Semiotik Design Agency, *Future Format: Elements*, 2021: (α) ανάπτυγμα της έκδοσης με τις κυκλικές μονάδες της ταυτότητας και (β) τυπογραφικό δισέλιδο του γλωσσариού, σσ. 400–401.

Πηγή: Semiotik Design Agency, *Future Format: Elements*.
<https://www.semiotikdesign.com/project/elements/>

Typical Organization for Standards & Order

Οι Typical Organization for Standards & Order είναι δημιουργικό γραφείο με έδρα την Αθήνα, το οποίο ιδρύθηκε το 2013 από τον Κώστα Βλαχάκη και τον Joshua Olsthoorn. Το έργο τους εκτείνεται σε διαφορετικά πεδία της οπτικής επικοινωνίας, όπως οπτικές ταυτότητες, έντυπες εκδόσεις, γραμματοσειρές, αφίσες, κινηματογραφικά έργα, εκθέσεις κ.ά.

Το ίδιο το όνομα του γραφείου τοποθετεί τη δομή στο επίκεντρο. Χωρίς να τεκμηριώνεται κάποια ρητή πρόθεση από μέρους τους, η ονομασία αυτή γεννά συνειρμικά έναν παραλληλισμό με την ίδια την ετυμολογία του Bauhaus ως «οίκου δόμησης». Στο κείμενο *Chapter 01*, στην ενότητα «Soft / Philosophy» του ιστότοπού τους, η λέξη «typical» συνδέεται με την έννοια του τύπου και με την αναζήτηση της δομής που υπολανθάνει σε ένα ήδη υπάρχον υλικό. Οι ίδιοι αναφέρουν πως η σχεδιαστική τους προσέγγιση επιζητά τον εντοπισμό της «τυπικής δομής» (*typical structure*) ενός θέματος (Onassis Foundation, χ.χ.; Typical Organization for Standards & Order, 2013).

Η ίδια κατεύθυνση διατρέχει και τις μελέτες τους για την τυπογραφία. Στο κείμενο-διάλεξη *Cinematography: The Voice of Typography* (2018), το γραφείο εξετάζει τη θέση της τυπογραφίας στον κινηματογράφο και υποστηρίζει ότι τα γράμματα στην οθόνη δεν λειτουργούν μόνο ως τίτλοι ή ως επεξηγηματική πληροφορία, αλλά μπορούν να συμμετέχουν ενεργά στη συγκρότηση του νοήματος μιας αφήγησης. Στο ίδιο κείμενο γίνεται, επίσης, ρητή αναφορά στον László Moholy-Nagy και στους πειραματισμούς που συνδέθηκαν με το Bauhaus και τα νέα μέσα (Typical Organization for Standards & Order, 2018). Ο στοχαστικός δημόσιος λόγος του γραφείου γύρω από την τυπογραφία συνιστά, επομένως, τεκμήριο μιας συνειδητής

ενασχόλησης με τη δομή, αλλά και με την ίδια την τυπογραφική πράξη ως κύριο φορέα οργάνωσης και νοήματος.

Σε αυτό το πλαίσιο, το έργο τους *New Document* ξεχωρίζει ως υλικό για την ιχνηλάτηση αρχών που συνδέονται με τη μοντέρνα παρακαταθήκη. Πρόκειται για έντυπη έκδοση του 2024, η οποία συγκεντρώνει κείμενα διαφορετικών συντακτών γύρω από ζητήματα γλώσσας, σημειωτικής, τυπογραφίας, κινηματογράφου, φιλοσοφίας και τέχνης. Το ίδιο το συνοδευτικό κείμενο του έργου την παρουσιάζει ως μια άσκηση αυτόματης γραφής «σε αντιδιαστολή, αλλά και σε σύμπλευση με τα Πρότυπα και τους Κανόνες» (against and with the *Standards and Orders*) που περιβάλλουν το υποκείμενο, καθώς και ως μια απόπειρα σκέψης μέσα από την «επικίνδυνη οργάνωση των λέξεων» (Typical Organization for Standards & Order, 2024, παρ. 1). Η έκδοση δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην οργάνωση του κειμένου μέσα στο έντυπο. Οργανώνει οπτικά το περιεχόμενο διερευνώντας ποια διάταξη, ποιοι τυπογραφικοί κανόνες και ποιες συμβάσεις ανάγνωσης μπορούν να συνομιλήσουν με το κείμενο.

Η έκδοση έχει μικρό σχήμα, $110 \times 180 \times 35$ mm, και κυκλοφόρησε σε 1.500 αντίτυπα. Χρησιμοποιεί την TP Vorzeit Grotesk, γραμματοσειρά των Typical. Το εξώφυλλο τυπώθηκε σε χαρτί Woodstock Camoscio 285 g/m² και το εσωτερικό σε Munken print cream 115 g/m². Η εκτύπωση και η βιβλιοδεσία έγιναν από το Future Format στην Πάτρα. Το σχήμα, το χαρτί και η βιβλιοδεσία διαμορφώνουν τον τρόπο με τον οποίο ο αναγνώστης κρατά το βιβλίο, το ξεφυλλίζει και, τελικά, συναντά το ίδιο το κείμενο.

Μορφολογικά, η έκδοση οργανώνεται σε ένα κράμα αυστηρής και συνάμα ελεύθερης τυπογραφικής διάταξης. Το εξώφυλλο αξιοποιεί τη φυσική απόχρωση του χαρτιού, με τα γράμματα τυπωμένα σε μαύρο. Ο τυπογραφικός κάρναβος που καθορίζει τη διάταξη των στηλών παραμένει ορατός, ως σκελετός που οργανώνει την επιφάνεια της ανάγνωσης (Εικόνα 5-9α). Στη σχεδιαστική αυτή προσέγγιση δεσπόζει η τυπογραφία, που λειτουργεί συνάμα και ως εικαστικό στοιχείο, οργανώνοντας τις οπτικές σχέσεις πάνω στη σελίδα.

Στο εσωτερικό του βιβλίου, η αυστηρή οργάνωση συνυπάρχει με ισχυρές αντιστίξεις στον κάρναβο. Σε ορισμένες σελίδες διακρίνονται καθαρά περιθώρια, χρήση στηλών και κάρναβου. Σε άλλες, το κείμενο πυκνώνει, μετακινείται, αναπτύσσεται κατακόρυφα, διαγώνια, ελεύθερα, ή ακόμη συγκροτεί συμπαγείς όγκους γραμμάτων (Εικόνα 5-9β). Έτσι, οι σελίδες του εντύπου δεν λειτουργούν ως ουδέτερο υπόβαθρο μιας αβίαστης, παθητικής ανάγνωσης. Ο αναγνώστης καλείται συχνά να προσέξει την τυπογραφική μορφή του κειμένου και τον ρυθμό της διάταξης, να γίνει συμμετοχος στην ίδια τη διαδικασία της ανάγνωσης.



Εικόνα 5-9. Typical Organization for Standards & Order, *New Document*, 2024: (α) εμπρόσθιο και οπίσθιο εξώφυλλο με ορατό τον τυπογραφικό κάρναβο και (β) εσωτερικό ανάπτυγμα όπου η τυπογραφική ύλη αποκλίνει ελεγχόμενα από τη δομή του καννάβου.

Πηγή: Typical Organization for Standards & Order.
<https://www.typical-organization.com/portfolio/new-document/>

Οι παραπάνω πλευρές μπορούν να συνδεθούν, τηρουμένων των αναλογιών, με αρχές που έχουν ήδη εξεταστεί στο θεωρητικό μέρος της εργασίας. Η μορφολογία, όπως αναλύθηκε, συγκροτεί ένα έντυπο περιβάλλον όπου η μορφή δεν διακοσμεί το περιεχόμενο, αλλά οργανώνει τη συνάντηση του αναγνώστη με αυτό. Η οικονομία μέσων, η τυπογραφική ιεράρχηση και η συστηματοποίηση δεν εμφανίζονται στο *New Document* ως απλά μορφολογικά γνωρίσματα. Εμφανίζονται ως τρόποι οργάνωσης της αναγνωστικής εμπειρίας. Η λειτουργικότητα του εντύπου διατηρείται, αλλά σε μετασχηματισμένη μορφή. Η έκδοση εξερευνά τα όρια της σχέσης μορφής και χρήσης και δοκιμάζει την αναγνωσιμότητα, καθιστώντας την πρόσληψη ενεργή, συνειδητή διαδικασία.

Το έργο υιοθετεί σαφώς ένα μοντερνιστικό οπτικό λεξιλόγιο και παρουσιάζει εμφανείς μορφολογικές συγγένειες που εκτείνονται από τη Νέα Τυπογραφία έως το μεταγενέστερο Ελβετικό Ύφος και το μεταγενέστερο Διεθνές Τυπογραφικό Ύφος. Οι επιρροές αυτές, όπως αναλύθηκαν παραπάνω, εγγράφονται στην ευρύτερη ιστορική διαδρομή του γραφιστικού μοντερνισμού, στον πυρήνα του οποίου μπορεί να ανιχνευθεί και το Bauhaus.

Βεβαίως, στο *New Document* των Typical η σχέση με το Bauhaus παραμένει διαμεσολαβημένη. Δεν εμφανίζεται ως άμεση συνέχεια, αλλά ως υπόστρωμα. Πρόκειται για ένα παλίμψηστο, όπου το ίχνος του Bauhaus διατηρείται κάτω από μεταγενέστερες διαμεσολαβήσεις.

6. Μεθοδολογικός σχεδιασμός της εμπειρικής έρευνας

Στις ενότητες που ακολουθούν παρουσιάζονται ο μεθοδολογικός σχεδιασμός, τα εμπειρικά ερωτήματα, η συγκρότηση του δείγματος, καθώς και το ερευνητικό εργαλείο σε συνδυασμό με τη διαδικασία συλλογής των δεδομένων. Επιπλέον, αναλύεται η πορεία επεξεργασίας του υλικού και εκτίθενται οι διαδικασίες που διασφαλίζουν την ποιότητα της έρευνας, τη δεοντολογική συνέπεια και την προστασία των προσωπικών πληροφοριών.

6.1 Ερευνητικός σχεδιασμός και ποιοτική προσέγγιση

Το εμπειρικό μέρος της παρούσας μελέτης βασίζεται σε ποιοτική και ερμηνευτική ερευνητική προσέγγιση. Σκοπός του είναι να διερευνήσει τον τρόπο με τον οποίο αρχές που συνδέονται ιστορικά με το Bauhaus αναγνωρίζονται, νοηματοδοτούνται, επανερμηνεύονται ή και αμφισβητούνται από σύγχρονους Έλληνες επαγγελματίες της γραφιστικής και της οπτικής επικοινωνίας. Η έρευνα δεν επιδιώκει τη μέτρηση μεταβλητών ούτε τη διατύπωση γενικών συμπερασμάτων για το σύνολο του πεδίου. Αντίθετα, στοχεύει στην εις βάθος κατανόηση των νοημάτων που αποδίδουν οι συμμετέχοντες στις σχεδιαστικές τους πρακτικές, στις επαγγελματικές τους εμπειρίες και στις αντιλήψεις τους για τον σχεδιασμό.

Τα βασικά εμπειρικά ερευνητικά ερωτήματα της μελέτης είναι δύο. Το πρώτο διερευνά με ποιον τρόπο οι επαγγελματίες που δραστηριοποιούνται στο πεδίο της ελληνικής γραφιστικής και οπτικής επικοινωνίας αναγνωρίζουν και περιγράφουν τη σχέση της σχεδιαστικής τους πρακτικής με αρχές που συνδέονται ιστορικά με το Bauhaus. Αντίστοιχα, το δεύτερο εστιάζει στο πώς αντιλαμβάνονται οι επαγγελματίες τη σχέση των αρχών αυτών με τα σύγχρονα μέσα, τις μεθόδους και τα συστήματα σχεδιασμού, και σε ποιον βαθμό νοηματοδοτούν τη σχέση αυτή ως συνέχεια, μετασχηματισμό ή ρήξη. Στο πλαίσιο των δύο αυτών ερωτημάτων εξετάζονται επιμέρους αναλυτικοί άξονες, όπως η λειτουργικότητα, η μορφή, η οικονομία των μέσων, η οργάνωση της πληροφορίας, η σχέση με τους σχεδιαστικούς κανόνες, καθώς και η προσαρμογή των αρχών σε σύγχρονα μέσα, μεθόδους και συστήματα σχεδιασμού.

Ως βασικό ερευνητικό εργαλείο επιλέχθηκαν οι ημιδομημένες συνεντεύξεις, επειδή επιτρέπουν την ανάπτυξη στοχαστικού και αναλυτικού λόγου γύρω από ζητήματα σχεδιαστικής πρακτικής, επαγγελματικής εμπειρίας και ιστορικής συνείδησης του πεδίου. Για την επεξεργασία του υλικού επιλέγεται η Θεματική Ανάλυση, καθώς αποτελεί ευέλικτη

μέθοδο για τον εντοπισμό, την οργάνωση και την ερμηνεία επαναλαμβανόμενων μοτίβων νοήματος μέσα στα ποιοτικά δεδομένα και ανταποκρίνεται στις ανάγκες μιας ερμηνευτικής μελέτης αυτού του τύπου (Braun & Clarke, 2006, σσ. 77–80, 82–87).

6.2 Συγκρότηση του δείγματος και επιλογή των συμμετεχόντων

Η συγκρότηση του δείγματος βασίστηκε στη σκόπιμη δειγματοληψία (*purposive sampling*), καθώς η παρούσα έρευνα δεν επιδιώκει στατιστική αντιπροσώπευση, αλλά τη συγκέντρωση πλούσιου και ουσιαστικού ποιοτικού υλικού από πρόσωπα που μπορούσαν να τοποθετηθούν τεκμηριωμένα πάνω στο αντικείμενο της μελέτης. Η επιλογή αυτή είναι συμβατή με τη λογική της ποιοτικής έρευνας, όπου η δειγματοληψία αποσκοπεί στη μέγιστη δυνατή αξιοποίηση πληροφοριών και όχι στην αριθμητική γενίκευση (Guba, 1981, σσ. 86–87).

Στο ίδιο πλαίσιο επιδιώχθηκε διαφοροποίηση του δείγματος, ώστε να εκπροσωπηθούν διαφορετικές επαγγελματικές διαδρομές και οπτικές μέσα στον χώρο της ελληνικής γραφιστικής και της οπτικής επικοινωνίας.

Το τελικό δείγμα περιέλαβε έξι περιπτώσεις συνέντευξης, στις οποίες συμμετείχαν συνολικά οκτώ επαγγελματίες της γραφιστικής και της οπτικής επικοινωνίας. Στο δείγμα συμμετείχαν καταξιωμένοι γραφίστες, ιδρυτές και καλλιτεχνικοί διευθυντές γραφείων γραφιστικής, καθώς και ένας ακαδημαϊκός με ειδίκευση στη γραφιστική. Σε δύο περιπτώσεις, η συνέντευξη πραγματοποιήθηκε από κοινού με δύο δημιουργούς του ίδιου δημιουργικού γραφείου, γεγονός που επέτρεψε να καταγραφούν όχι μόνο ατομικές απόψεις, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο διαμορφώνεται μια κοινή θέση μέσα από τη συνεργασία.

Τα κριτήρια επιλογής των συμμετεχόντων διαμορφώθηκαν με βάση τον σκοπό της έρευνας. Πρώτο κριτήριο ήταν η ενεργή και συγκροτημένη παρουσία τους στον χώρο της γραφιστικής ή της ευρύτερης οπτικής επικοινωνίας. Δεύτερο κριτήριο ήταν η δυνατότητα ουσιαστικής τοποθέτησης σε ζητήματα που αφορούν τη λειτουργικότητα, τη μορφή, τη μεθοδολογία του σχεδιασμού και τη σχέση αυτών των ζητημάτων με τη μοντέρνα παράδοση. Με βάση αυτά τα κριτήρια, το δείγμα συγκροτήθηκε έτσι ώστε να περιλαμβάνει συμμετέχοντες με διαφορετικές διαδρομές, μορφές επαγγελματικής πρακτικής και θέσεις μέσα στο πεδίο.

Η επιλογή αυτή συνεπάγεται μια σαφή μεθοδολογική δέσμευση, η οποία δηλώνεται ρητά. Τα κριτήρια συγκρότησης του δείγματος προσανατολίζουν προς συμμετέχοντες για τους οποίους

η σχέση με τη μοντέρνα σχεδιαστική παράδοση αποτελεί ήδη ενεργό πεδίο αναστοχασμού. Η επιλογή είναι συνειδητή και υπαγορεύεται από το ερευνητικό ερώτημα, το οποίο δεν αφορά τη συχνότητα εμφάνισης της παρακαταθήκης στο σύνολο του κλάδου, αλλά τους τρόπους με τους οποίους αυτή νοηματοδοτείται εκεί όπου είναι διαθέσιμη προς συζήτηση. Συνεπάγεται, ωστόσο, ότι το δείγμα δεν σχεδιάστηκε ώστε να ελέγξει την απουσία της παρακαταθήκης στην ευρύτερη, εμπορικά προσανατολισμένη επαγγελματική πρακτική. Ο περιορισμός αυτός επανεξετάζεται στην ενότητα 8.3, ενώ η αντιστάθμισή του μέσα από την ανάλυση των αποκλινουσών περιπτώσεων του ίδιου του υλικού περιγράφεται στην ενότητα 6.5.1.

6.3 Ο οδηγός συνέντευξης και η συλλογή του υλικού

Για τη συλλογή του εμπειρικού υλικού χρησιμοποιήθηκε οδηγός ημιδομημένης συνέντευξης. Ο οδηγός διαμορφώθηκε με βάση τα εμπειρικά ερευνητικά ερωτήματα της μελέτης και οργανώθηκε γύρω από πέντε βασικούς θεματικούς άξονες, που αφορούσαν το επαγγελματικό και εκπαιδευτικό υπόβαθρο των συμμετεχόντων, τις αντιλήψεις τους για τη μορφή και τη λειτουργικότητα, τις αναφορές τους στο Bauhaus, τους τρόπους πρόσληψης και διαμεσολάβησης των αρχών του, καθώς και τις συνέχειες ή τους μετασχηματισμούς τους στη σύγχρονη σχεδιαστική πρακτική. Η διάρθρωση αυτή δεν στόχευε στη μηχανική αντιστοίχιση των ερωτήσεων με τα τελικά θέματα της ανάλυσης, αλλά στη διαμόρφωση ενός σταθερού πλαισίου διερεύνησης, ικανού να παράγει πλούσιο αφηγηματικό υλικό. Όπως δηλώνεται και στο ίδιο το γραπτό ερωτηματολόγιο, οι ερωτήσεις λειτουργούσαν ως πλαίσιο διερεύνησης και όχι ως διαδικασία αξιολόγησης, ενώ οι συμμετέχοντες δεν ήταν υποχρεωμένοι να απαντήσουν σε όλες, αλλά μπορούσαν να επιλέξουν εκείνες που ανταποκρίνονταν περισσότερο στην εμπειρία και στο αντικείμενό τους (*ΑΣΥΓΧΡΟΝΗ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ – ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ*, σσ. 1–2).

Ο οδηγός δεν προηγήθηκε πιλοτικής δοκιμής. Η συγκρότησή του βασίστηκε, ωστόσο, στο θεωρητικό και εννοιολογικό υπόβαθρο που είχε ήδη διαμορφωθεί στο πρώτο μέρος της εργασίας. Με αυτόν τον τρόπο διατηρήθηκε σαφής σύνδεση ανάμεσα στους στόχους της έρευνας και στους βασικούς άξονες των συνεντεύξεων, χωρίς να περιορίζεται η δυνατότητα των συμμετεχόντων να αναπτύξουν τις απαντήσεις τους με διαφορετικό βαθμό έκτασης, παραδειγμάτων και αναστοχασμού.

Η προσέγγιση των συμμετεχόντων πραγματοποιήθηκε μέσω ηλεκτρονικού ταχυδρομείου. Στην αρχική πρόσκληση παρουσιάστηκαν ο σκοπός και το αντικείμενο της έρευνας, καθώς και η μορφή της συνέντευξης. Μετά την αποδοχή της πρόσκλησης, αποστάλθηκε σε όλους Φύλλο Ενημέρωσης Συμμετέχοντα. Η διαδικασία ενημέρωσης, συναίνεσης και διαχείρισης του υλικού παρουσιάζεται αναλυτικά στην ενότητα 6.5.2.

Η συλλογή του εμπειρικού υλικού πραγματοποιήθηκε κατά το διάστημα Ιανουαρίου–Φεβρουαρίου 2026. Οι προφορικές συνεντεύξεις είχαν κατά μέσο όρο διάρκεια από 60 έως 90 λεπτά. Οι διαδικτυακές συνεντεύξεις καταγράφηκαν με καταγραφή οθόνης, ενώ η διαζώσης συνέντευξη ηχογραφήθηκε. Η μοναδική περίπτωση που δεν παρήγαγε ηχητικό ή οπτικοακουστικό αρχείο ήταν η ασύγχρονη γραπτή απάντηση, η οποία ελήφθη απευθείας μέσω ηλεκτρονικού ταχυδρομείου.

Το προφορικό υλικό απομαγνητοφωνήθηκε και αποτέλεσε τη βάση της θεματικής ανάλυσης. Για την παρουσίασή του στο Παράρτημα Β εφαρμόστηκε περιορισμένη γλωσσική εξομάλυνση σε ακατάληπτα, ελλειπτικά ή έντονα ασύντακτα σημεία της προφορικότητας, με στόχο την αναγνωσιμότητα και τη συνοχή του κειμένου. Αφαιρέθηκαν επίσης τεχνικές παρεμβολές, επαναλήψεις, τμήματα που δεν συνδέονταν με το ερευνητικό αντικείμενο και μη αναγκαίες αναφορές προσωπικού χαρακτήρα. Οι παρεμβάσεις αυτές δεν μετέβαλαν το νόημα, τις θέσεις ή την επιχειρηματολογική κατεύθυνση των συμμετεχόντων. Η διαδικασία της απομαγνητοφώνησης λειτούργησε παράλληλα ως στάδιο εξοικείωσης με το εμπειρικό υλικό, σύμφωνα με τη μεθοδολογική προσέγγιση των Braun και Clarke (2006, σ. 87).

Στο δείγμα περιλαμβάνονται δύο δυαδικές ημιδομημένες συνεντεύξεις, οι οποίες αφορούν το Typical Organization for Standards & Order και την Odd Bleat Animation Studio. Η πρώτη πραγματοποιήθηκε διαζώσης με τους δύο συνιδρυτές του δημιουργικού γραφείου, Κώστα Βλαχάκη και Joshua Olsthoorn, ενώ η δεύτερη πραγματοποιήθηκε διαδικτυακά με τους δύο συνιδρυτές και δημιουργικούς διευθυντές της Odd Bleat, Μάνο Γερογιάννη και Γιάννη Ζουμάκη. Και στις δύο περιπτώσεις, η μονάδα ανάλυσης δεν ορίστηκε ως το μεμονωμένο άτομο, αλλά ως η ενιαία περίπτωση δημιουργικού γραφείου με δύο διακριτές ενδοπεριπτωσιακές φωνές. Οι ατομικές δηλώσεις αποδόθηκαν στους αντίστοιχους ομιλητές, ενώ οι συμπληρωματικές, συναινετικές ή συναρθρωμένες απαντήσεις αναλύθηκαν ως τεκμήρια συλλογικής σχεδιαστικής αυτοκατανόησης. Η μεθοδολογική αυτή επιλογή κρίθηκε αναγκαία, καθώς στις δυαδικές συνεντεύξεις η αλληλεπίδραση των συμμετεχόντων δεν συνιστά απλώς διαδικαστικό στοιχείο της συνέντευξης, αλλά μέρος του ίδιου του εμπειρικού υλικού.

6.4 Η Θεματική Ανάλυση

Για την ανάλυση του εμπειρικού υλικού επιλέχθηκε η Θεματική Ανάλυση των Braun και Clarke, επειδή αποτελεί ευέλικτη μέθοδο για τον εντοπισμό, την οργάνωση και την ερμηνεία επαναλαμβανόμενων μοτίβων νοήματος σε ποιοτικά δεδομένα (Braun & Clarke, 2006, σσ. 79–80). Η επιλογή της κρίθηκε κατάλληλη για την παρούσα έρευνα, επειδή επιτρέπει στενή επαφή με το υλικό και ταυτόχρονα υποστηρίζει ερμηνευτική επεξεργασία που υπερβαίνει την απλή περιγραφή των απαντήσεων (Braun & Clarke, 2006, σσ. 79–80, 84–86).

Η ανάλυση οργανώθηκε με βάση τα έξι στάδια που προτείνουν οι Braun και Clarke, δηλαδή την εξοικείωση με τα δεδομένα, την παραγωγή αρχικών κωδίκων, την αναζήτηση θεμάτων, την αναθεώρηση των θεμάτων, τον ορισμό και την ονομασία τους, και τέλος τη συγγραφή της ανάλυσης (Braun & Clarke, 2006, σσ. 87–93). Τα στάδια αυτά δεν εφαρμόστηκαν ως αυστηρά γραμμική ακολουθία, αλλά ως επαναληπτική διαδικασία, με συνεχείς επιστροφές από το σύνολο του υλικού στους κώδικες, από τους κώδικες στα υπό διαμόρφωση θέματα και από εκεί ξανά στο υλικό και στη συγγραφή (Braun & Clarke, 2006, σσ. 86–87).

Στο πρώτο στάδιο έγινε εντατική εξοικείωση με το υλικό μέσω επαναλαμβανόμενης ανάγνωσης των απομαγνητοφωνημένων συνεντεύξεων και των γραπτών απαντήσεων, ώστε να διαμορφωθεί μια πρώτη συνολική εικόνα των δεδομένων και να εντοπιστούν αρχικά μοτίβα και σημεία ενδιαφέροντος (Braun & Clarke, 2006, σσ. 86–87).

Στη συνέχεια ακολούθησε η αρχική κωδικοποίηση με αφετηρία το ίδιο το υλικό. Σε αυτή τη φάση εντοπίστηκαν και καταγράφηκαν συστηματικά στοιχεία των δεδομένων που κρίθηκαν σημαντικά σε όλη την έκτασή τους και όχι μόνο σε μεμονωμένα αποσπάσματα (Braun & Clarke, 2006, σ. 87).

Σε επόμενο στάδιο, οι αρχικοί κώδικες ομαδοποιήθηκαν σε υποψήφια θέματα και εξετάστηκαν ως προς τη μεταξύ τους σχέση και τη συνοχή τους. Σε αυτή τη φάση ορισμένοι κώδικες συνέκλιναν σε κύρια θέματα, άλλοι οργανώθηκαν ως υποθέματα και άλλοι απορρίφθηκαν, όταν δεν στηρίζονταν επαρκώς από τα δεδομένα ή δεν παρουσίαζαν εσωτερική συνοχή (Braun & Clarke, 2006, σσ. 89–91).

Στην παρούσα έρευνα, ο οδηγός συνέντευξης λειτούργησε ως σταθερό πλαίσιο για την παραγωγή του υλικού, αλλά δεν ταυτίστηκε με την τελική δομή της ανάλυσης. Οι ερωτήσεις

καθόρισαν το πεδίο της διερεύνησης, όμως τα τελικά θέματα προέκυψαν από τη σύγκριση των απαντήσεων στο σύνολο των συνεντεύξεων και όχι από μηχανική μεταφορά των ερωτήσεων σε τίτλους ευρημάτων. Έτσι, ένα θέμα μπορούσε να συγκροτηθεί από αποσπάσματα που προέρχονταν από διαφορετικές ερωτήσεις, εφόσον συνέκλιναν στο ίδιο νοηματικό μοτίβο. Η διάκριση αυτή είναι ουσιώδης, καθώς οι Braun και Clarke επισημαίνουν ότι δεν υπάρχει αναγκαία ταύτιση ανάμεσα στα γενικά ερευνητικά ερωτήματα, στις ερωτήσεις που τίθενται στους συμμετέχοντες και στα ερωτήματα που τελικά καθοδηγούν την ανάλυση, ενώ θεωρούν προβληματική την πρακτική κατά την οποία οι ερωτήσεις της συνέντευξης μετατρέπονται αυτούσιες σε τελικά «θέματα» χωρίς ουσιαστική αναλυτική επεξεργασία (Braun & Clarke, 2006, σσ. 84–85).

Στο τελευταίο στάδιο, τα θέματα οριοθετήθηκαν με μεγαλύτερη ακρίβεια, ονομάστηκαν και εντάχθηκαν σε μία συνολική αναλυτική αφήγηση. Η συγγραφή δεν αντιμετωπίστηκε ως εξωτερικό βήμα που ακολουθεί μετά το τέλος της ανάλυσης, αλλά ως μέρος της ίδιας της ερμηνευτικής διαδικασίας. Κατά τη συγγραφή ελέγχθηκε η συνοχή των θεμάτων, επιλέχθηκαν τα κατάλληλα αποσπάσματα και αποσαφηνίστηκε η συνολική ερμηνευτική γραμμή της ανάλυσης σε σχέση με το ερευνητικό ερώτημα και το θεωρητικό πλαίσιο της μελέτης (Braun & Clarke, 2006, σσ. 86–87, 92–94).

Στην παρούσα έρευνα, τα τελικά θέματα οργανώνονται έτσι ώστε να αποτυπώνουν όχι απλώς τι ειπώθηκε στις συνεντεύξεις, αλλά τον τρόπο με τον οποίο η παράδοση του Bauhaus αναγνωρίζεται, μετασχηματίζεται, επανανοηματοδοτείται ή αμφισβητείται στη σύγχρονη ελληνική σχεδιαστική πράξη.

6.5 Δεοντολογία και κριτήρια διασφάλισης ποιότητας έρευνας

6.5.1 Κριτήρια αξιοπιστίας της έρευνας

Για την αποτίμηση της ποιότητας της έρευνας υιοθετούνται τα κριτήρια της αξιοπιστίας της ποιοτικής ή φυσιοκρατικής διερεύνησης (*trustworthiness*), όπως τα διατυπώνει ο Guba, δηλαδή η πιστότητα (*credibility*), η δυνατότητα μεταφοράς (*transferability*), η συνέπεια της ερευνητικής διαδικασίας (*dependability*) και η επιβεβαιωσιμότητα (*confirmability*) (Guba, 1981, σσ. 80–83). Ο Guba αντιμετωπίζει τα κριτήρια αυτά ως βασικούς άξονες με τους οποίους

μπορεί να εκτιμηθεί η πειστικότητα και η τεκμηρίωση μιας ποιοτικής έρευνας, ενώ επισημαίνει ότι τα σχετικά τεκμήρια ενισχύουν τον βαθμό στον οποίο τα ευρήματα μπορούν να θεωρηθούν αξιόπιστα και πειστικά (Guba, 1981, σ. 88).

Η πιστότητα συνδέεται με το κατά πόσο οι ερμηνείες της έρευνας ανταποκρίνονται πειστικά στους τρόπους με τους οποίους οι συμμετέχοντες νοηματοδοτούν τις εμπειρίες και τις θέσεις τους (Guba, 1981, σ. 80). Εδώ η πιστότητα στηρίζεται στην προσεκτική και επαναλαμβανόμενη ανάγνωση του υλικού των συνεντεύξεων, στην επιστροφή στα αρχικά αποσπάσματα κατά τη διάρκεια της ανάλυσης και στη στενή σύνδεση των ερμηνευτικών ισχυρισμών με τα ίδια τα δεδομένα. Με αυτόν τον τρόπο, η ανάλυση επιδιώκει να παραμένει κοντά στον λόγο των συμμετεχόντων και να στηρίζεται σε τεκμηριωμένες αναλυτικές επιλογές.

Η δυνατότητα μεταφοράς αφορά τη δυνατότητα να κριθεί αν και σε ποιον βαθμό τα ευρήματα της έρευνας μπορούν να φανούν χρήσιμα και σε άλλα συναφή συμφραζόμενα. Ο Guba (1981) συνδέει το κριτήριο αυτό με την πυκνή περιγραφή του πλαισίου και με τον βαθμό ομοιότητας ανάμεσα σε διαφορετικά συμφραζόμενα (σσ. 80–81). Εδώ το κριτήριο αυτό υποστηρίζεται μέσω της σαφούς περιγραφής του δείγματος, των κριτηρίων επιλογής των συμμετεχόντων, των όρων διεξαγωγής των συνεντεύξεων και του επαγγελματικού πλαισίου μέσα στο οποίο διατυπώνονται οι απόψεις τους.

Η συνέπεια της ερευνητικής διαδικασίας αφορά τη σταθερότητα και τη σαφήνεια της μεθοδολογικής πορείας της έρευνας (Guba, 1981, σσ. 81–82). Εδώ το κριτήριο αυτό υποστηρίζεται μέσω της ρητής περιγραφής των βασικών σταδίων της έρευνας, δηλαδή της συγκρότησης του δείγματος, της ανάπτυξης του οδηγού συνέντευξης, της διαδικασίας συλλογής του υλικού, της απομαγνητοφώνησης και της αναλυτικής πορείας που ακολουθήθηκε. Με αυτόν τον τρόπο καθίσταται ορατή η λογική με την οποία οργανώθηκε η έρευνα και η διαδοχή των βασικών μεθοδολογικών της βημάτων.

Η επιβεβαιωσιμότητα αφορά τον βαθμό στον οποίο τα ευρήματα μπορούν να στηριχθούν στα ίδια τα δεδομένα και όχι μόνο στις προϋποθέσεις του ερευνητή (σσ. 82–83). Ο ίδιος ο Guba (1981) συνδέει το κριτήριο αυτό με την αναστοχαστικότητα και με τη ρητή δήλωση της θέσης του ερευνητή μέσα στην ερευνητική διαδικασία (Guba, 1981, σσ. 87–88). Εδώ η επιβεβαιωσιμότητα στηρίζεται στη συστηματική σύνδεση της ερμηνείας με χαρακτηριστικά αποσπάσματα του πρωτογενούς υλικού και στη ρητή διατύπωση του αναστοχαστικού πλαισίου

του ερευνητή, ώστε να καθίσταται σαφής η θεωρητική αφετηρία της μελέτης, η σχέση του ερευνητή με το αντικείμενο και οι πιθανοί ερμηνευτικοί κίνδυνοι που απορρέουν από αυτή.

Στο πλαίσιο της πιστότητας εφαρμόστηκε, επιπλέον, αναζήτηση αποκλινουσών περιπτώσεων (*negative case analysis*), δηλαδή συστηματικός εντοπισμός των τοποθετήσεων που αντιστέκονται στο διαμορφούμενο ερμηνευτικό σχήμα ή περιορίζουν την εμβέλειά του (Guba, 1981). Οι τοποθετήσεις αυτές δεν αντιμετωπίστηκαν ως θόρυβος, αλλά ως όριο της ερμηνείας, και συνέβαλαν στη διατύπωση της σχέσης ως μετασχηματισμένης συνέχειας και όχι ως ευθύγραμμης επίδρασης. Παρουσιάζονται στο έβδομο κεφάλαιο και ιδίως στην ενότητα 7.3.1.

Συνολικά, τα κριτήρια αυτά λειτουργούν ως άξονες αποτίμησης της ερευνητικής πορείας και της ποιότητας των ευρημάτων. Η αξιοποίησή τους συμβάλλει στην ενίσχυση της πειστικότητας, της διαφάνειας και της τεκμηρίωσης της ανάλυσης, στο μέτρο που αυτό μπορεί να υποστηριχθεί από το ερευνητικό πρωτόκολλο που ακολουθήθηκε.

6.5.2 Ενημέρωση των συμμετεχόντων και διαχείριση του υλικού

Η συμμετοχή στην έρευνα ήταν επώνυμη. Η επιλογή αυτή συνδεόταν με τη φύση του δείγματος, το οποίο συγκροτήθηκε από αναγνωρίσιμους επαγγελματίες του ελληνικού σχεδιαστικού πεδίου, και με το αντικείμενο της μελέτης, το οποίο αφορούσε τις επαγγελματικές τους απόψεις και σχεδιαστικές πρακτικές. Η επώνυμη απόδοση των δηλώσεων δεν θεωρήθηκε, ωστόσο, αυτονόητη, αλλά γνωστοποιήθηκε εκ των προτέρων ως όρος συμμετοχής.

Στο Φύλλο Ενημέρωσης Συμμετέχοντα δηλωνόταν ρητά ότι οι απόψεις των συμμετεχόντων θα αποδίδονταν στο πρόσωπό τους, ότι μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν σύντομα αυτούσια αποσπάσματα και ότι οι προφορικές συνεντεύξεις θα καταγράφονταν αποκλειστικά για την απομαγνητοφώνηση και την ανάλυση του υλικού (*Participant Information Sheet*, σσ. 1–2). Η διαδικασία συναίνεσης στηρίχθηκε στην προηγούμενη αυτή γραπτή ενημέρωση και στη συνέχιση της συμμετοχής μετά την αποστολή του εντύπου. Πριν από την έναρξη της καταγραφής κάθε προφορικής συνέντευξης ζητήθηκε επιπλέον ρητή προφορική συγκατάθεση για την καταγραφή. Στην περίπτωση της ασύγχρονης γραπτής συνέντευξης, η αποστολή των απαντήσεων μέσω ηλεκτρονικού ταχυδρομείου ακολούθησε την παραλαβή του Φύλλου Ενημέρωσης.

Το οπτικοακουστικό και γραπτό πρωτογενές υλικό χρησιμοποιήθηκε αποκλειστικά για την απομαγνητοφώνηση, την επεξεργασία και την ανάλυση της έρευνας και δεν προοριζόταν για

δημόσια προβολή, ανάρτηση ή παρουσίαση σε τρίτους. Η διαχείριση του υλικού ακολούθησε τις δεσμεύσεις που είχαν γνωστοποιηθεί στους συμμετέχοντες σχετικά με την προστασία των προσωπικών δεδομένων. Πρόσβαση στο πρωτογενές υλικό είχαν αποκλειστικά ο ερευνητής και η επιβλέπουσα καθηγήτρια. Τα αρχεία αποθηκεύτηκαν με ασφαλή τρόπο και θα διατηρηθούν έως την ολοκλήρωση και αξιολόγηση της εργασίας και, για λόγους τεκμηρίωσης, έως τις 31 Δεκεμβρίου 2027. Μετά την ημερομηνία αυτή θα διαγραφούν οριστικά. Τα δεδομένα αξιοποιήθηκαν αποκλειστικά για τις ανάγκες της παρούσας ακαδημαϊκής έρευνας και τυχόν συναφών επιστημονικών δημοσιεύσεων.

Κατά την προετοιμασία των κειμένων των συνεντεύξεων για το Παράρτημα Β εφαρμόστηκε η αρχή της ελαχιστοποίησης των δεδομένων. Αφαιρέθηκαν μη αναγκαίες αναφορές προσωπικού χαρακτήρα και στοιχεία τρίτων που δεν συνδέονταν με τον ερευνητικό σκοπό. Οι απαλοιφές αυτές δεν επηρέασαν τις θέσεις, την επιχειρηματολογία ή το ερευνητικά ουσιώδες περιεχόμενο των συνεντεύξεων.

Με βάση τον παραπάνω μεθοδολογικό και δεοντολογικό σχεδιασμό, το επόμενο κεφάλαιο προχωρά στην παρουσίαση και ερμηνεία των ευρημάτων της εμπειρικής έρευνας.

7. Ευρήματα της εμπειρικής έρευνας

Το κεφάλαιο παρουσιάζει τα ευρήματα της εμπειρικής έρευνας, η οποία βασίστηκε σε ημιδομημένες συνεντεύξεις με επαγγελματίες της γραφιστικής και της σύγχρονης οπτικής επικοινωνίας. Η ανάλυση οργανώνεται γύρω από τα δύο κεντρικά ερευνητικά ερωτήματα της εργασίας. Το πρώτο εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο οι συμμετέχοντες αναγνωρίζουν και περιγράφουν τη σχέση της σχεδιαστικής τους πρακτικής με αρχές που συνδέονται ιστορικά με το Bauhaus. Το δεύτερο διερευνά αν η σχέση αυτή αποτελεί συνέχεια, μετασχηματισμό ή ρήξη με το παρελθόν.

Αρχικά, οριοθετείται το ποιοτικό δείγμα και παρουσιάζονται οι ερευνητικές περιπτώσεις, προκειμένου να αποσαφηνιστεί το πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώνονται οι απόψεις των συμμετεχόντων. Στη συνέχεια, εξετάζονται οι διαφορετικοί τρόποι πρόσληψης αυτής της παρακαταθήκης, είτε ως ρητή ιστορική αυτοτοποθέτηση, είτε ως άτυπη συγγένεια, είτε ως ένα *σχεδιαστικό βλέμμα* διαμορφωμένο μέσα από την εκπαίδευση και την επαγγελματική εμπειρία. Σε αυτή τη βάση, η ανάλυση επικεντρώνεται σε θεμελιώδεις αρχές όπως η λειτουργικότητα, η σύνθεση, ο κίνναβος και η τυπογραφική οργάνωση. Έπειτα, τα ευρήματα ερμηνεύονται με άξονα τους διαύλους πρόσληψης στο ελληνικό πεδίο. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με μια συνθετική αποτίμηση του εμπειρικού υλικού, η οποία επιχειρεί να προσδιορίσει τι είδους σχέση τεκμηριώνεται στο συγκεκριμένο δείγμα ανάμεσα στην παρακαταθήκη του Bauhaus και τη σύγχρονη σχεδιαστική πρακτική.

7.1 Πλαίσιο της εμπειρικής ανάλυσης και προφίλ συμμετεχόντων

Η παρούσα έρευνα συγκροτήθηκε γύρω από έξι ερευνητικές περιπτώσεις, στις οποίες συμμετείχαν συνολικά οκτώ επαγγελματίες από το ευρύ φάσμα της γραφιστικής και της σύγχρονης οπτικής επικοινωνίας. Για τους σκοπούς της ποιοτικής έρευνας, η συγκρότηση του δείγματος δεν βασίστηκε σε κριτήρια στατιστικής αντιπροσωπευτικότητας, καθώς στόχος ήταν η εις βάθος κατανόηση του φαινομένου και η συγκρότηση ενός πλούσιου σώματος ποιοτικών δεδομένων, ικανού να αναδείξει τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους οι επαγγελματίες αναγνωρίζουν, εφαρμόζουν και ερμηνεύουν αρχές που συνδέονται ιστορικά με την παρακαταθήκη του Bauhaus και του μοντέρνου κινήματος.

Η οργάνωση του δείγματος διακρίνει τις ατομικές συνεντεύξεις από τις περιπτώσεις δημιουργικών γραφείων, όπως το Odd Bleat Animation Studio και το Typical Organization for Standards & Order. Στις περιπτώσεις των στούντιο η μονάδα ανάλυσης είναι η συλλογική πρακτική, καθώς οι συμμετέχοντες αρθρώνουν τον λόγο τους μέσα από ένα κοινό επαγγελματικό πλαίσιο. Οι επιμέρους φωνές διατηρούν, ωστόσο, τη διακριτότητά τους στα σημεία όπου οι δημιουργοί φωτίζουν διαφορετικές πτυχές της ίδιας σχεδιαστικής διαδικασίας ή την ερμηνεύουν με προσωπικούς όρους.

7.1.1 Προφίλ των ερευνητικών περιπτώσεων

Γιώργος Α. Ματθιόπουλος

- **Σπουδές / υπόβαθρο:** Σπούδασε Γραφιστική στο California State University, Northridge, συνέχισε με μεταπτυχιακές σπουδές στην εκπαίδευση στις γραφικές τέχνες στο California State University, Los Angeles, και ειδικεύτηκε στη λιθογραφική εκτύπωση στο London College of Printing.
- **Επαγγελματική ιδιότητα:** Συμμετέχει στην έρευνα ως γραφίστας, σχεδιαστής γραμματοσειρών, ακαδημαϊκός και ερευνητής της ελληνικής τυπογραφίας. Από το 1991 διδάσκει στο Τμήμα Γραφιστικής και Οπτικής Επικοινωνίας, ενώ το ερευνητικό του έργο επικεντρώνεται στην ιστορία της τυπογραφίας, της γραφιστικής και των ελληνικών τυπογραφικών στοιχείων.
- **Λόγος συμπερίληψης στο δείγμα:** Η παρουσία του επιτρέπει να συνδεθούν η σχεδιαστική πράξη, η διδασκαλία και η συστηματική ιστορική έρευνα γύρω από την ελληνική γραφή. Η συμμετοχή του αφορά επίσης την ερευνητική του θέση για την ιστορική εξέλιξη της ελληνικής τυπογραφίας, όπως αποτυπώνεται και στο συγγραφικό του έργο. Για την παρούσα μελέτη ξεχωρίζουν το *Ανθολόγιο ελληνικής τυπογραφίας: Συνοπτική ιστορία της τέχνης του έντυπου ελληνικού βιβλίου από τον 15ο έως τον 20ό αιώνα* και η *Ελληνική τυπογραφία: Η ιστορική εξέλιξη των ελληνικών τυπογραφικών στοιχείων: 15ος–20ός αιώνας*.

Γιάννης Κουρούδης

- **Σπουδές / υπόβαθρο:** Σπούδασε Γραφιστική και Φωτογραφία στο ΤΕΙ Αθήνας και δίδαξε επί τρία έτη στο ίδιο ίδρυμα.
- **Επαγγελματική ιδιότητα:** Συμμετέχει ως γραφίστας, εικονογράφος και ιδρυτής του δημιουργικού γραφείου k2design, το οποίο λειτουργεί από το 1988 (Κ2, χ.χ.) και έχει συνδεθεί με έργα οπτικής ταυτότητας, διαχείρισης μάρκας, συσκευασίας, εικονογράφησης και εφαρμοσμένης οπτικής επικοινωνίας.
- **Λόγος συμπερίληψης στο δείγμα:** Η συμμετοχή του εισάγει στην έρευνα μια μακρά και αναγνωρίσιμη επαγγελματική διαδρομή της ελληνικής γραφιστικής. Η περίπτωση του βοηθά να εξεταστεί πώς βασικές αρχές της οπτικής επικοινωνίας εμφανίζονται σε μια επαγγελματική πορεία με μεγάλη χρονική διάρκεια και υψηλή ορατότητα στον ελληνικό χώρο.

Δημήτρης Αρβανίτης

- **Σπουδές / υπόβαθρο:** Σπούδασε σχέδιο και ζωγραφική στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών. Από το 1974 εργάστηκε ως καλλιτεχνικός διευθυντής (*art director*) σε δισκογραφικές εταιρείες και έντυπα.
- **Επαγγελματική ιδιότητα:** Συμμετέχει ως σχεδιαστής οπτικής επικοινωνίας, συνταξιούχος γραφίστας και μέλος της Alliance Graphique Internationale. Η επαγγελματική του δραστηριότητα περιλαμβάνει σχεδιασμό βιβλίων, εξωφύλλων, αφισών, λογοτύπων και γραμματοσειρών, με έργο συνδεδεμένο με πολιτιστικούς και εκδοτικούς φορείς.
- **Λόγος συμπερίληψης στο δείγμα:** Η περίπτωση του συνδέει την έρευνα με μια παλαιότερη και ιδιαίτερα αναγνωρίσιμη γενιά Ελλήνων γραφιστών, με ισχυρή παρουσία στην αφίσα και στην έντυπη επικοινωνία. Διαφοροποιείται επίσης μεθοδολογικά, καθώς αποτελεί τη μόνη ασύγχρονη και γραπτή συνέντευξη του δείγματος. Για τον λόγο αυτό, οι απαντήσεις του αντιμετωπίζονται ως συνειδητή γραπτή αυτοπαρουσίαση και όχι ως αυθόρμητη προφορική αφήγηση. Η συμμετοχή του ενισχύεται από τη δημόσια στοχαστική του τοποθέτηση γύρω από το design και την κοινωνικοπολιτική του διάσταση. Λαμβάνεται υπόψη, σε αυτή την κατεύθυνση, και η συγγραφική του δραστηριότητα με έργα όπως το *Cutting Edge: Θέσεις για το design*, *Μικρές ιστορίες για το ντιζάιν* και *Social Design: Αφίσες για την κοινωνία*.

Βίβιαν Δημητριάδη

- **Σπουδές / υπόβαθρο:** Σπούδασε Desktop Publishing και Γραφιστική στο ΑΚΤΟ και εργάζεται στον χώρο της οπτικής επικοινωνίας από τις αρχές της δεκαετίας του 2000.
- **Επαγγελματική ιδιότητα:** Συμμετέχει ως γραφίστρια, καλλιτεχνική διευθύντρια και σχεδιάστρια ιστοσελίδων στην Kommigraphics, όπου δραστηριοποιείται από το 2014.
- **Λόγος συμπερίληψης στο δείγμα:** Η συμμετοχή της εντάσσει στην έρευνα την οπτική του σύγχρονου ψηφιακού και διαδικτυακού σχεδιασμού. Η περίπτωση της επιτρέπει να εξεταστεί πώς ζητήματα λειτουργικότητας, οργάνωσης της πληροφορίας και σχέσης σχεδιασμού–υλοποίησης εμφανίζονται στη σύγχρονη πρακτική του διαδικτυακού σχεδιασμού.

Odd Bleat Animation Studio

- **Σπουδές / υπόβαθρο:** Η περίπτωση εκπροσωπείται από τους Γιάννη Ζουμάκη και Μάνο Γερογιάννη, συνιδρυτές και δημιουργικούς διευθυντές του στούντιο. Ο Ζουμάκης σπούδασε στο Τμήμα Γραφιστικής του ΑΤΕΙ Αθήνας. Ο Γερογιάννης σπούδασε Γραφιστική στο ΑΤΕΙ Αθήνας και συνέχισε με μεταπτυχιακές σπουδές στη σκηνοθεσία στο MetFilm School του Λονδίνου.
- **Επαγγελματική ιδιότητα / δημιουργικό γραφείο:** Η Odd Bleat ιδρύθηκε το 2015 και δραστηριοποιείται στην κινούμενη εικόνα και στον σχεδιασμό κίνησης (*motion design*), την εικονογράφηση, τη γραφιστική και την οπτική αφήγηση. Ως studio case, η περίπτωση εξετάζεται κυρίως μέσα από την κοινή επαγγελματική τους ταυτότητα, χωρίς όμως να συγχωνεύονται οι δύο επιμέρους φωνές των συμμετεχόντων.
- **Λόγος συμπερίληψης στο δείγμα:** Η Odd Bleat εισάγει στο δείγμα ένα πεδίο στο οποίο η οπτική επικοινωνία δεν οργανώνεται μόνο στη στατική επιφάνεια, αλλά αναπτύσσεται στον χρόνο. Η περίπτωση αυτή επιτρέπει να εξεταστεί πώς η σχεδιαστική σκέψη, η σύνθεση, ο ρυθμός, η αφήγηση και η οργάνωση του βλέμματος λειτουργούν σε έργα κινούμενης εικόνας.

Typical Organization for Standards & Order

- **Σπουδές / υπόβαθρο:** Η περίπτωση εκπροσωπείται από τους Κώστα Βλαχάκη και Joshua Olsthoorn, συνιδρυτές του δημιουργικού γραφείου. Ο Βλαχάκης σπούδασε στο Πανεπιστήμιο Πειραιά, στο Τμήμα Τεχνολογικής Εκπαίδευσης και Ψηφιακών Συστημάτων, και εργάζεται στον χώρο της οπτικής επικοινωνίας από τις αρχές της δεκαετίας του 2000. Ο Olsthoorn σπούδασε στο Design Academy Eindhoven και διαθέτει επαγγελματική εμπειρία στην Ολλανδία, στην Ελβετία, στη Γαλλία και στην Ελλάδα.
- **Επαγγελματική ιδιότητα / studio:** Οι Typical Organization for Standards & Order είναι δημιουργικό γραφείο με έδρα την Αθήνα και διεθνή παρουσία. Δραστηριοποιούνται στον γραφιστικό σχεδιασμό, στην οπτική ταυτότητα, στην τυπογραφία, στον σχεδιασμό εκδόσεων και σε ευρύτερα έργα οπτικής επικοινωνίας. Όπως και στην περίπτωση της Odd Bleat, η βασική μονάδα ανάλυσης είναι το στούντιο, ενώ οι δύο φωνές διατηρούνται χωριστά όπου αυτό έχει ερευνητική σημασία.
- **Λόγος συμπερίληψης στο δείγμα:** Η περίπτωση των Typical επιτρέπει να εξεταστεί ένα σύγχρονο ελληνικό δημιουργικό γραφείο, που δραστηριοποιείται σε ποικίλα πεδία και στο οποίο η έννοια του κανόνα, της τάξης, της τυπογραφικής οργάνωσης και του σχεδιαστικού συστήματος αποτελεί κεντρικό μέρος της επαγγελματικής του πρακτικής, άρρηκτα συνδεδεμένο με τον θεωρητικό τους στοχασμό.

7.1.2 Από την αρχική κωδικοποίηση στη διαπεριπτωσιακή θεματική δομή

Η εφαρμογή της αναλυτικής διαδικασίας που περιγράφηκε στην ενότητα 6.4 οδήγησε στη συγκρότηση δεκατριών υποθεμάτων, οργανωμένων σε τρία κύρια θέματα. Ο θεματικός χάρτης (Πίνακας 7.1) που ακολουθεί αποτυπώνει τη συνολική δομή της ανάλυσης και λειτουργεί ως πλαίσιο για την ερμηνευτική παρουσίαση των ευρημάτων στις ενότητες 7.2 και 7.3.

Θεματικός χάρτης

Κύριο θέμα	Υπόθεμα	Κεντρική αναλυτική ιδέα
Θέμα 1: Η παρακαταθήκη ως ιστορικά διαμεσολαβημένος ερμηνευτικός ορίζοντας	Σχεδιαστική αυτοτοποθέτηση και αναγνώριση ιστορικών καταβολών	Οι συμμετέχοντες προσδιορίζουν τη σχεδιαστική τους θέση και αναγνωρίζουν, αποστασιοποιούνται από ή επανερμηνεύουν τις ιστορικές καταβολές της πρακτικής τους.

Κύριο θέμα	Υπόθεμα	Κεντρική αναλυτική ιδέα
Θέμα 1: Η παρακαταθήκη ως ιστορικά διαμεσολαβημένος ερμηνευτικός ορίζοντας	Bauhaus πέρα από το ύφος: έμμεση και μετασχηματισμένη πρόσληψη	Η παρακαταθήκη προσεγγίζεται μέσα από ιστορικά διαμεσολαβημένες και μεταβαλλόμενες μορφές πρόσληψης και όχι ως αυτούσια μορφολογική ή υφολογική μεταφορά.
Θέμα 1: Η παρακαταθήκη ως ιστορικά διαμεσολαβημένος ερμηνευτικός ορίζοντας	Εκπαιδευτικοί αγωγοί του μοντερνισμού	Σχολές, προγράμματα σπουδών και εργαστηριακές ασκήσεις λειτουργούν ως αγωγοί μέσω των οποίων οι μοντερνιστικές αρχές περνούν στη σχεδιαστική εκπαίδευση και στο επαγγελματικό βλέμμα.
Θέμα 1: Η παρακαταθήκη ως ιστορικά διαμεσολαβημένος ερμηνευτικός ορίζοντας	Επαγγελματικοί και πολιτισμικοί δίαυλοι του μοντερνισμού	Δημιουργοί, επαγγελματικές πρακτικές, δημόσιοι και εμπορικοί φορείς, έντυπα και ψηφιακά μέσα διαμεσολαβούν την ελληνική πρόσληψη του μοντερνισμού.
Θέμα 2: Η λειτουργική οργάνωση ως εσωτερικευμένο συντακτικό παραγωγής νοήματος	Ιδέα και νόημα ως αφετηρία της μορφής	Η μορφή οργανώνεται από μια ιδέα, ένα μήνυμα ή ένα περιεχόμενο και δεν αντιμετωπίζεται ως αυθαίρετη αισθητική παραγωγή.
Θέμα 2: Η λειτουργική οργάνωση ως εσωτερικευμένο συντακτικό παραγωγής νοήματος	Λειτουργικότητα ως επικοινωνιακή αποτελεσματικότητα	Η λειτουργικότητα συγκροτείται ως αποτελεσματική επικοινωνία: άμεση πρόσληψη, αναγνωσιμότητα, σαφές μήνυμα, καταλληλότητα για τον αποδέκτη και νοηματική πληρότητα.
Θέμα 2: Η λειτουργική οργάνωση ως εσωτερικευμένο συντακτικό παραγωγής νοήματος	Εσωτερίκευση των αρχών οργάνωσης της οπτικής σύνθεσης	Ο κάρναβος, η ιεράρχηση, ο ρυθμός και η οργάνωση του χώρου λειτουργούν ως εμπεδωμένη γνώση σύνθεσης του οπτικού πεδίου.
Θέμα 2: Η λειτουργική οργάνωση ως εσωτερικευμένο συντακτικό παραγωγής νοήματος	Οι κανόνες ως πλαίσιο δημιουργικής ελευθερίας	Συνειδητή απόκλιση από τους σχεδιαστικούς κανόνες ως πεδίο πειραματισμού
Θέμα 2: Η λειτουργική οργάνωση ως εσωτερικευμένο συντακτικό παραγωγής νοήματος	Οικονομία μέσων και αφαίρεση στην υπηρεσία του νοήματος	Η λιτότητα, η αφαίρεση και οι βασικές φόρμες αποκτούν αξία όταν υπηρετούν το νόημα και δεν μετατρέπονται σε αυτοσκοπό ή επίπεδη ομοιομορφία.
Θέμα 2: Η λειτουργική οργάνωση ως εσωτερικευμένο συντακτικό παραγωγής νοήματος	Ελληνική τυπογραφική ιδιαιτερότητα	Η ελληνική γραφή αναδεικνύεται ως ιδιαίτερο πεδίο τυπογραφικής προσαρμογής κατά τη σχέση της με λατινικά και μοντερνιστικά πρότυπα.

Κύριο θέμα	Υπόθεμα	Κεντρική αναλυτική ιδέα
Θέμα 3: Η μετασχηματισμένη συνέχεια και τα όρια της σύγχρονης πρόσληψης	Μετασχηματισμός της σχεδιαστικής σκέψης ανά μέσο και πεδίο εφαρμογής	Οι αρχές της οπτικής οργάνωσης προσαρμόζονται στις απαιτήσεις διαφορετικών μέσων και πεδίων εφαρμογής, από τη δομή των ψηφιακών περιβαλλόντων έως τη χρονική οργάνωση της κινούμενης εικόνας και τις ειδικές ανάγκες κάθε έργου.
Θέμα 3: Η μετασχηματισμένη συνέχεια και τα όρια της σύγχρονης πρόσληψης	Τα όρια των εργαλείων και των συστημάτων στη σχεδιαστική πράξη	Η τυποποίηση, τα συστήματα και η τεχνητή νοημοσύνη αξιολογούνται σε σχέση με την κριτική ικανότητα του δημιουργού, την ηθική ευθύνη και τα όρια στα οποία παύουν να λειτουργούν ως απλά εργαλεία.
Θέμα 3: Η μετασχηματισμένη συνέχεια και τα όρια της σύγχρονης πρόσληψης	Αποδυνάμωση του προτάγματος κοινωνικής χειραφέτησης	Η μεταγενέστερη πρόσληψη μπορεί να αποσυνδέει τον σχεδιασμό από την καθολική κοινωνική του στόχευση, μετατοπίζοντάς τον προς την ελίτ, ενώ το κοινωνικό και χειραφετητικό πρόταγμα του Bauhaus δεν μεταφέρεται αυτούσιο.

Πίνακας 7.1. Θεματικός χάρτης

Οι πίνακες κωδικοποίησης ανά ερευνητική περίπτωση (Πίνακες 7.2–7.7) παρουσιάζουν επιλεγμένα αποσπάσματα, τους αντίστοιχους αρχικούς κώδικες και τα υποθέματα στα οποία εντάχθηκαν. Σκοπός τους είναι να καταστήσουν ορατή τη σύνδεση ανάμεσα στο πρωτογενές υλικό και στη θεματική σύνθεση, χωρίς να υποκαθιστούν την αναλυτική αφήγηση που ακολουθεί. Ο Πίνακας Διασταύρωσης Θεματικών Αξόνων (Πίνακας 7.8) συμπληρώνει αυτή την εικόνα, συνοψίζοντας τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο κάθε ερευνητική περίπτωση τοποθετείται στον κοινό θεματικό χάρτη.

7.1.3 Πίνακες κωδικοποίησης ανά ερευνητική περίπτωση

Πίνακας ανάλυσης: Δημήτρης Αρβανίτης

Απόσπασμα	Αρχικός Κώδικας	Υπόθεμα
«Σε ότι αφορά τις σχεδιαστικές αρχές της οπτικής επικοινωνίας, οι ερεθισμοί μου προέρχονται από την Ευρωπαϊκή «παρακαταθήκη» του Μοντερνισμού και τα κινήματα De Stijl, Bauhaus, Dada, Swiss International Style και τις εφαρμοσμένες τέχνες της Ρωσικής πρωτοπορίας.»	Αυτοτοποθέτηση στην ευρωπαϊκή μοντερνιστική παρακαταθήκη	Σχεδιαστική αυτοτοποθέτηση και αναγνώριση ιστορικών καταβολών
«Το Bauhaus στο σύνολο των προτάσεών του και η Μοντερνιστική παράδοση του Swiss International Style αποτελούν βίωμά μου και ως εκ τούτου συνειδητή επιλογή μου σε κάθε βήμα σχεδιασμού του υβρίδιου-εικόνας.»	Το Bauhaus και η ελβετική τυπογραφία ως βίωμα και συνειδητή επιλογή	Σχεδιαστική αυτοτοποθέτηση και αναγνώριση ιστορικών καταβολών

Απόσπασμα	Αρχικός Κώδικας	Υπόθεμα
«Στην γραφιστική δεν αρκεί η χρήση των Helvetica και των Futura για να αποδείξουμε ότι ενστερνιζόμαστε και ακολουθούμε τις αρχές και τα διδάγματα του Bauhaus.»	Η χρήση Helvetica και Futura δεν αρκεί ως τεκμήριο σχέσης με το Bauhaus	Bauhaus πέρα από το ύφος: έμμεση και μετασχηματισμένη πρόσληψη
«Μάλλον θα συμφωνήσω ότι σ' αυτήν «λειτουργούν περισσότερο ως διάχυτες επιρροές χωρίς σαφή ταυτότητα.»	Διάχυτες επιρροές χωρίς σαφή ταυτότητα	Bauhaus πέρα από το ύφος: έμμεση και μετασχηματισμένη πρόσληψη
«Δεν υπάρχει κατά τη γνώμη μου οδικός χάρτης με καταγραμμένη την πορεία, την εξέλιξη και τη διαμόρφωση μιας νέας κουλτούρας.»	Απουσία γραμμικού οδικού χάρτη της ελληνικής πρόσληψης	Bauhaus πέρα από το ύφος: έμμεση και μετασχηματισμένη πρόσληψη
«Να πιστεύει κανείς ότι τα πάντα και το οτιδήποτε είναι Design και Bauhaus»	Κριτική της πληθωριστικής χρήσης της ετικέτας «Bauhaus»	Bauhaus πέρα από το ύφος: έμμεση και μετασχηματισμένη πρόσληψη
«Αν ξεκινήσουμε από τη σχολή ΑΤΟ Δοξιάδη και τη Σχολή Βακαλό, το ΤΕΙ Γραφιστικής, τον ΑΚΤΟ κ.ά. μπορούμε να πούμε ότι οι σπουδαστές είχαν την ευκαιρία να γνωρίσουν τις αρχές του Bauhaus»	Οι σχολές ως δίαυλοι γνωριμίας με τις αρχές του Bauhaus	Εκπαιδευτικοί αγωγοί του μοντερνισμού
«Αργότερα τα ειδικά βιβλία και οι αναφορές σε περιοδικά τεκμηρίωσαν τις αξίες του και περνώντας στην ψηφιακή εποχή οι πληροφορίες και οι αναφορές κατάκλυσαν το διαδίκτυο.»	Έντυπα και διαδίκτυο ως δίαυλοι διάχυσης	Επαγγελματικοί και πολιτισμικοί δίαυλοι του μοντερνισμού
«Τα πάντα ξεκινούν από μια καλή ιδέα. Εικονική ή ανεικονική πρόταση οφείλει να στηριχθεί σε μια ιδέα. Για να «λύσω» κάποιο πρόβλημα επικοινωνίας είναι ανάγκη να κατανοήσω το θέμα μου.»	Πρωτείο της ιδέας στην επίλυση επικοινωνιακού προβλήματος	Ιδέα και νόημα ως αφετηρία της μορφής
«Οι ιδέες δεν «κατεβαίνουν» μουντζουρώνοντας το χαρτί ή κάνοντας σπασμωδικές κινήσεις με το ποντίκι. Αναδύονται μέσα από τη δική σου συγκρότηση, ακολουθώντας τις εμπειρίες και τις γνώσεις σου.»	Η ιδέα ως προϊόν συγκρότησης, εμπειρίας και γνώσης	Ιδέα και νόημα ως αφετηρία της μορφής
«Αισθητική δίχως λειτουργικότητα, ασάφεια και κοινοτοπία ακυρώνουν κάθε προσπάθεια»	Απόρριψη αισθητικής χωρίς λειτουργικότητα	Λειτουργικότητα ως επικοινωνιακή αποτελεσματικότητα
«Αν η εικόνα δεν γίνεται αμέσως κατανοητή, τότε υπάρχει βλάβη. Συνεπώς η όποια οδηγία, γραπτή ή προφορική, προσπαθεί να εξηγήσει την εικόνα είναι μάταιη.»	Άμεση πρόσληψη της εικόνας	Λειτουργικότητα ως επικοινωνιακή αποτελεσματικότητα
«Το να είναι σαφές το μήνυμα δεν είναι μέρος μιας σύμβασης. Είναι το αυτονόητο.»	Σαφήνεια του μηνύματος ως όρος λειτουργίας	Λειτουργικότητα ως επικοινωνιακή αποτελεσματικότητα
«Όχι, αρκεί να αντιληφθούμε τη σχέση φόρμας και λειτουργικότητας.»	Σχέση φόρμας και λειτουργικότητας ως κριτήριο σύγχρονης κατανόησης	Λειτουργικότητα ως επικοινωνιακή αποτελεσματικότητα

Απόσπασμα	Αρχικός Κώδικας	Υπόθεμα
«Αν όντως συμβαίνει αυτό, τότε έχεις αποτύχει. Φυσικά το ντιζάιν δεν είναι ιχνογραφία, αλλά σύστημα που στηρίζεται σε εμπεδωμένες αρχές.»	Ο σχεδιασμός ως σύστημα εμπεδωμένων αρχών	Εσωτερίκευση των αρχών οργάνωσης της οπτικής σύνθεσης
«Η ιεράρχηση των στοιχείων οδηγεί και κατευθύνει στην ανάγνωση της εικόνας.»	Ιεράρχηση ως καθοδήγηση της ανάγνωσης	Εσωτερίκευση των αρχών οργάνωσης της οπτικής σύνθεσης
«Η βασική μου αρχή και μέριμνα είναι το μέτρο και ο ρυθμός. Το μάτι μπορεί να αντιληφθεί τα grids καλύτερα απ ό,τι τα ίδια, προτείνοντας την οπτική διόρθωση.»	Οπτική διόρθωση του κάρναβου μέσω μέτρου και ρυθμού	Οι κανόνες ως πλαίσιο δημιουργικής ελευθερίας
«Λόγω της ιδιαιτερότητας της γραφής μας, χρειάζεται μεγάλη προσπάθεια να σχηματίσεις φόρμα που μπορεί να σου προσφέρει η Λατινική γραφή.»	Προκλήσεις κατά τη σχεδιαστική προσαρμογή του ελληνικού αλφαβήτου στον τυπογραφικό μοντερνισμό	Ελληνική τυπογραφική ιδιαιτερότητα
«Αυτά (Univers, Helvetica, Akzidenz-Grotesk, Futura) και άλλα, δεν είναι δυνατόν να εντάξουν στον σχεδιασμό τους το ξ, το φ, το ω, το δ, το ζ, το θ.»	Όρια της προσαρμογής λατινικών γραμματοσειρών χωρίς πατούρες στα ελληνικά	Ελληνική τυπογραφική ιδιαιτερότητα
«Προτιμώ να αλλάξω γραμματοσειρά παρά τη γραφή μας.»	Αλλαγή γραμματοσειράς όταν δεν υπηρετεί την ελληνική γραφή	Ελληνική τυπογραφική ιδιαιτερότητα
«Η τυποποίηση δεν οδηγεί τον σχεδιασμό σε ουδέτερη κατάσταση [...] Όσο για την «ομογενοποιημένη» αισθητική, παράγεται από τις τάσεις της μόδας και τον μιμητισμό.»	Διάκριση τυποποίησης από ομογενοποίηση	Τα όρια των εργαλείων και των συστημάτων στη σχεδιαστική πράξη

Πίνακας 7.2. Πίνακας ανάλυσης: Δημήτρης Αρβανίτης

Πίνακας ανάλυσης: Typical Organization for Standards & Order

Απόσπασμα	Αρχικός Κώδικας	Υπόθεμα
Κώστας Βλαχάκης: «Επικρατεί η ανάγκη αυτό που κάνουμε να είναι typical.»	Το «typical» ως εσωτερικό σχεδιαστικό κριτήριο της ομάδας	Σχεδιαστική αυτοτοποθέτηση και αναγνώριση ιστορικών καταβολών
Κώστας Βλαχάκης: «Το στυλ, ή το αποτύπωμα σε επίπεδο οπτικής, δεν είναι το ζητούμενο. Είναι περισσότερο η πορεία για να φτάσουμε σε κάτι.»	Απόρριψη του στυλιστικού αποτυπώματος ως ζητούμενου	Bauhaus πέρα από το ύφος: έμμεση και μετασχηματισμένη πρόσληψη
Joshua Olsthoorn: «Δεν μπορούμε ποτέ να έχουμε μια απόλυτη σχέση με το παρελθόν. Είναι πάντα interpretation, μια ανάγνωση, ένας τρόπος, μια ερμηνεία.»	Η πρόσληψη του παρελθόντος ως ερμηνευτική διαδικασία	Bauhaus πέρα από το ύφος: έμμεση και μετασχηματισμένη πρόσληψη

Απόσπασμα	Αρχικός Κώδικας	Υπόθεμα
Κώστας Βλαχάκης: «Δεν έχουμε στυλ, ή θα θέλαμε να μην έχουμε κάποιο συγκεκριμένο στυλ.»	Σκόπιμη αποφυγή σταθερού ύφους του γραφείου	Bauhaus πέρα από το ύφος: έμμεση και μετασχηματισμένη πρόσληψη
Joshua Olsthoorn: «Δεν μπορούμε να αποφύγουμε το Bauhaus και τον μοντερνισμό [...] πάντα χρειαζόμαστε το modern σαν αναφορά, σαν έναν πόλο, έναν πυλώνα, για να δούμε πού είμαστε.»	Bauhaus και μοντερνισμός ως αναπόφευκτοι ιστορικοί πόλοι	Bauhaus πέρα από το ύφος: έμμεση και μετασχηματισμένη πρόσληψη
Κώστας Βλαχάκης: «Κινούμαστε με αφετηρία μια ιδέα, μια σκέψη [...] να το μετασχηματίσουμε, να το μετουσιώσουμε σε visual.»	Μετουσίωση ιδέας σε οπτική μορφή	Ιδέα και νόημα ως αφετηρία της μορφής
Κώστας Βλαχάκης: «Όχι επειδή είναι απλώς μια ωραία εικόνα, αλλά επειδή [...] συμπυκνώνεται ένα νόημα.»	Οπτική μορφή ως συμπύκνωση νοήματος	Ιδέα και νόημα ως αφετηρία της μορφής
Κώστας Βλαχάκης: «Σκεφτόμαστε τον άνθρωπο προσωπικά, τον σκεφτόμαστε ως μονάδα.»	Ο άνθρωπος ως συγκεκριμένη μονάδα πρόσληψης	Λειτουργικότητα ως επικοινωνιακή αποτελεσματικότητα
Joshua Olsthoorn: «Design που λες, εντάξει, κάπως λειτουργεί, αλλά δεν έχει γεύση, δεν έχει νόημα.»	Ανεπάρκεια της λειτουργικότητας χωρίς γεύση και νόημα	Λειτουργικότητα ως επικοινωνιακή αποτελεσματικότητα
Κώστας Βλαχάκης: «Ήταν μια συσκευασία που είχε κάπως και μια δεύτερη ζωή.»	Δεύτερη ζωή της συσκευασίας ως πρόσθετη λειτουργία	Λειτουργικότητα ως επικοινωνιακή αποτελεσματικότητα
Joshua Olsthoorn: «Νομίζω πως πιστεύουμε πολύ στα όρια. Αλλά είναι διπλή η σχέση με τα όρια και τους κανόνες.»	Διπλή σχέση με όρια και κανόνες	Οι κανόνες ως πλαίσιο δημιουργικής ελευθερίας
Joshua Olsthoorn: «Είχε τον τίτλο Anarchy through Order το 2016. [...] Τι σημαίνει αναρχία, τι σημαίνει τάξη, τι σημαίνουν τα standards.»	Η τάξη ως βάση για την ανατροπή	Οι κανόνες ως πλαίσιο δημιουργικής ελευθερίας
Κώστας Βλαχάκης: «Οι περιορισμοί [...] σχετικά με τη βέλτιστη χρήση του μέσου δεν μπορούν παρά να αποτυπώνονται ακόμη [...] ακόμη και αν κάνεις [...] ένα post στα social media.»	Μεταφορά της λογικής του μέσου στα κοινωνικά δίκτυα	Μετασχηματισμός της σχεδιαστικής σκέψης ανά μέσο και πεδίο εφαρμογής
Joshua Olsthoorn: «Πρέπει κάθε project [...] να το αντιμετωπίζεις σαν να σχεδιάζεις εργαλεία ειδικά για αυτό.»	Σχεδιασμός εργαλείων ειδικά για κάθε έργο	Μετασχηματισμός της σχεδιαστικής σκέψης ανά μέσο και πεδίο εφαρμογής
Κώστας Βλαχάκης: «Όταν κάνουμε τις ταινίες [...] δεν υπάρχει ακριβώς μια διαφορετική πρόθεση από όταν κάθεται να σχεδιάσεις κάτι ως γραφίστας.»	Κοινή σχεδιαστική πρόθεση πέρα από τα διαφορετικά μέσα	Μετασχηματισμός της σχεδιαστικής σκέψης ανά μέσο και πεδίο εφαρμογής
Joshua Olsthoorn: «Το AI μπορεί να είναι creative [...] αλλά ένα κομμάτι που σίγουρα δεν μπορεί να είναι είναι η ηθική.»	Η ηθική ως όριο της τεχνητής νοημοσύνης	Τα όρια των εργαλείων και των συστημάτων στη σχεδιαστική πράξη

Απόσπασμα	Αρχικός Κώδικας	Υπόθεμα
Joshua Olsthoorn: «Πατάς το φίλτρο “Bauhaus” και έχεις Bauhaus.»	Αναγωγή του Bauhaus σε έτοιμο ύφος	Bauhaus πέρα από το ύφος: έμμεση και μετασχηματισμένη πρόσληψη
Joshua Olsthoorn: «Το design είναι πια για τους πλούσιους, για την elite. [...] Το design είναι ένα luxury.»	Μετατόπιση του σχεδιασμού προς την ελίτ	Αποδυνάμωση του προτάγματος κοινωνικής χειραφέτησης
Joshua Olsthoorn: «Εκεί είχαν ένα σύστημα διδασκαλίας που ήταν βασισμένο στο πρόγραμμα του Bauhaus. Το Design Academy Eindhoven έχει και industrial design, και γραφιστική, και όλα αυτά τα διαφορετικά workshops. [...] Είχαν και μια έντονη σχέση με τη βιομηχανία.»	Αυτοερμηνεία παιδαγωγικής συγγένειας του Design Academy Eindhoven με το Bauhaus	Εκπαιδευτικοί αγωγοί του μοντερνισμού

Πίνακας 7.3. Πίνακας ανάλυσης: Typical Organization for Standards & Order

Πίνακας ανάλυσης: Γιάννης Κουρούδης

Απόσπασμα	Αρχικός Κώδικας	Υπόθεμα
«Στην αρχή της πορείας μου, τουλάχιστον συνειδητά, δεν λειτουργούσα με την ιδέα ότι ακολουθώ τη μία ή την άλλη κατεύθυνση».	Απουσία αρχικής συνειδητής ένταξης σε σχολή	Σχεδιαστική αυτοτοποθέτηση και αναγνώριση ιστορικών καταβολών
«Στην πορεία ανακάλυψα ότι πολλά από όσα πραγματικά μου άρεσαν είχαν ως καταβολές τις αρχές του Bauhaus».	Εκ των υστέρων αναγνώριση καταβολών του Bauhaus	Σχεδιαστική αυτοτοποθέτηση και αναγνώριση ιστορικών καταβολών
«Αυτό, όμως, που πραγματικά μου “κλείδωσε” ήταν το ελβετικό design».	Η ελβετική τυπογραφία ως διάυλος μοντερνιστικής συγγένειας	Bauhaus πέρα από το ύφος: έμμεση και μετασχηματισμένη πρόσληψη
«Όχι, δεν ήταν εργαλείο με τη στενή έννοια. Δεν είχα ποτέ ανοιχτές σελίδες από βιβλία για το ελβετικό design ή το Bauhaus ώστε να δουλεύω με αυτόν τον τρόπο».	Ιστορικές αναφορές όχι ως άμεσα εργαλεία αντιγραφής	Bauhaus πέρα από το ύφος: έμμεση και μετασχηματισμένη πρόσληψη
«Ανήκω στην τρίτη γενιά. Η ενδιαμέση γενιά είναι ο Αρβανίτης. Οι πρώτοι, ο Κατζουράκης με τον Κάραμποτ, ήταν η γενιά των δεκαετιών του '60 και του '70».	Γενεακή αυτοτοποθέτηση στην ελληνική γραφιστική	Επαγγελματικοί και πολιτισμικοί διάυλοι του μοντερνισμού
«Ο χώρος στην Ελλάδα ήταν για πολλά χρόνια αρκετά άναρχος. Υπήρχαν πάντα δύο, τρεις, πέντε, δέκα άνθρωποι, όχι περισσότεροι, που προσπαθούσαν πραγματικά».	Άνιση συγκρότηση και σταδιακή αναβάθμιση του ελληνικού πεδίου	Επαγγελματικοί και πολιτισμικοί διάυλοι του μοντερνισμού

Απόσπασμα	Αρχικός Κώδικας	Υπόθεμα
«Στη σχολή δεν μας κατεύθυναν προς κάποια συγκεκριμένη σχολή ή μέθοδο. Μας έδειχναν ορισμένα βασικά πράγματα και μέχρι εκεί».	Εκπαίδευση σε βασικές αρχές χωρίς ρητή ιστορική κατεύθυνση	Εκπαιδευτικοί αγωγοί του μοντερνισμού
«Το design είναι ο ορισμός της λειτουργικότητας».	Η λειτουργικότητα ως ορισμός του σχεδιασμού	Λειτουργικότητα ως επικοινωνιακή αποτελεσματικότητα
«Αν κάτι δεν λειτουργεί, δεν είναι design. Μπορεί να είναι τέχνη [...] Απλώς δεν είναι design».	Διάκριση του σχεδιασμού από την τέχνη μέσω της λειτουργίας	Λειτουργικότητα ως επικοινωνιακή αποτελεσματικότητα
«να είναι ευανάγνωστο, καθαρό, απλό, λειτουργικό και ευχάριστο».	Αναγνωσιμότητα, απλότητα και ευχάριστη χρήση	Λειτουργικότητα ως επικοινωνιακή αποτελεσματικότητα
«Ένα ακόμη στοιχείο είναι ότι το grid είναι πάρα πολύ σημαντικό».	Κάνναβος ως βασικό υπόστρωμα εργασίας	Εσωτερίκευση των αρχών οργάνωσης της οπτικής σύνθεσης
«Το grid δεν κρύβεται. Είναι εκεί, είτε το θέλω είτε όχι».	Εσωτερίκευση του κάνναβου ως αόρατης δομής	Εσωτερίκευση των αρχών οργάνωσης της οπτικής σύνθεσης
«Μπορεί κάποιος να οργανώσει τα πάντα, να εφαρμόσει το απόλυτο grid και να προκύψει ένα μίζερο αποτέλεσμα».	Ο κάνναβος δεν εγγυάται ποιοτικό αποτέλεσμα	Οι κανόνες ως πλαίσιο δημιουργικής ελευθερίας
«Ακόμη και όταν ήθελα να κάνω κάτι πιο ανορθόδοξο, πάλι πάνω στο grid δούλευα».	Ελεγχόμενη παρέκκλιση πάνω στον κάνναβο	Οι κανόνες ως πλαίσιο δημιουργικής ελευθερίας
«Δεν ήταν δυσανάγνωστο· ήταν μικρό».	Διάκριση μικρής τυπογραφικής κλίμακας από τη δυσαναγνωσιμότητα	Οικονομία μέσων και αφαίρεση στην υπηρεσία του νοήματος
«Ήθελα το αποτέλεσμα να είναι όσο το δυνατόν πιο minimal για την εποχή, με πολύ αφαιρετικές φωτογραφίες και πολύ απλή, καθαρή τυπογραφία».	Μινιμαλιστική ταυτότητα μέσω αφαίρεσης και καθαρής τυπογραφίας	Οικονομία μέσων και αφαίρεση στην υπηρεσία του νοήματος
«Στόχος ήταν το γκρι που παράγει σωστά μια λατινική γραμματοσειρά να το παράγει και η αντίστοιχη ελληνική».	Ισοδύναμο τυπογραφικό γκρι ελληνικών και λατινικών	Ελληνική τυπογραφική ιδιαιτερότητα
«τα ελληνικά έχουν πολλές ανωφέρειες και κατωφέρειες, καθώς και πολλούς οφθαλμούς».	Μορφολογικές ιδιαιτερότητες των ελληνικών χαρακτήρων	Ελληνική τυπογραφική ιδιαιτερότητα

Απόσπασμα	Αρχικός Κώδικας	Υπόθεμα
«Τα sans serif, που συνδέονται περισσότερο με τη γραμμή του Bauhaus και τις μετέπειτα εξελίξεις της, είναι πολύ πιο δύσκολο να φτάσουν στο σωστό αποτέλεσμα».	Δυσκολία προσαρμογής μοντερνιστικών γραμματοσειρών χωρίς πατούρες στα ελληνικά	Ελληνική τυπογραφική ιδιαιτερότητα
«Με το ψηφιακό δεν είμαι τόσο εξοικειωμένος όσο με το έντυπο και τα παραδοσιακά πεδία. Παρ' όλα αυτά [...] πιστεύω ότι υπάρχουν πολλοί περιορισμοί, ενδεχομένως περισσότεροι απ' όσους είχαμε στο χαρτί. Παρά τους περιορισμούς, όποιος έχει διάθεση, δυνατότητες και πραγματικά θέλει να παρέμβει δημιουργικά, βρίσκει τον τρόπο να τους υπερβεί και να κάνει τα πράγματα να λειτουργήσουν σωστά».	Λειτουργικότητα υπό τους περιορισμούς του ψηφιακού μέσου	Μετασχηματισμός της σχεδιαστικής σκέψης ανά μέσο και πεδίο εφαρμογής
«Προς το παρόν, όμως, το βλέπω ως εργαλείο. [...] Αν μπορούμε να το χαλιναγωγήσουμε, μόνο βοήθεια μπορεί να μας προσφέρει. [...] Προς το παρόν το βλέπω ως ένα εργαλείο που βρίσκεται στα χέρια ανθρώπων».	Η τεχνητή νοημοσύνη ως ανθρώπινο εργαλείο	Τα όρια των εργαλείων και των συστημάτων στη σχεδιαστική πράξη

Πίνακας 7.4. Πίνακας ανάλυσης: Γιάννης Κουρούδης

Πίνακας ανάλυσης: Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος

Απόσπασμα	Αρχικός Κώδικας	Υπόθεμα
«Η παρουσία του Bauhaus, και κυρίως θα έλεγα του μοντερνισμού... θα το διαχωρίσω αυτό...»	Κριτική διάκριση του Bauhaus από τον ευρύτερο μοντερνισμό	Σχεδιαστική αυτοτοποθέτηση και αναγνώριση ιστορικών καταβολών
«Αυτό που συνέχισε μετά τον πόλεμο και φτάνει μέχρι σήμερα είναι ένα μέρος του Bauhaus.»	Μερική και όχι συνολική συνέχεια του Bauhaus	Bauhaus πέρα από το ύφος: έμμεση και μετασχηματισμένη πρόσληψη
«Να χρησιμοποιούμε τη λέξη Bauhaus λιγότερο και τον μοντερνισμό σαν κίνημα περισσότερο.»	Προτεραιότητα του όρου μοντερνισμός για τη μεταπολεμική συνέχεια	Bauhaus πέρα από το ύφος: έμμεση και μετασχηματισμένη πρόσληψη
«Έχουμε μια φωτοβολίδα... παρέμεινε μια φωτοβολίδα.»	Προπολεμική μοντερνιστική παρουσία ως μεμονωμένη φωτοβολίδα	Bauhaus πέρα από το ύφος: έμμεση και μετασχηματισμένη πρόσληψη
«Το Bauhaus ήρθε συγκυριακά στην Ελλάδα προπολεμικά και μεταπολεμικά πάλι με καθυστέρηση...»	Καθυστερημένη και συγκυριακή ελληνική πρόσληψη	Bauhaus πέρα από το ύφος: έμμεση και μετασχηματισμένη πρόσληψη
«Κατζουράκης και Κάραμποτ... έφεραν πίσω την οσμή του μοντερνισμού... πρώτα μέσα από τον ΕΟΤ και μετά... διαφημίσεις...»	ΕΟΤ και διαφήμιση ως μεταπολεμικοί δίαυλοι	Επαγγελματικοί και πολιτισμικοί δίαυλοι του μοντερνισμού

Απόσπασμα	Αρχικός Κώδικας	Υπόθεμα
«Να μη μιλάτε με όρους “μ’ αρέσει”... αλλά με όρους “είναι λειτουργικό;”, “είναι αναγνώσιμο;”»	Λειτουργικότητα και αναγνωσιμότητα αντί προσωπικού γούστου	Λειτουργικότητα ως επικοινωνιακή αποτελεσματικότητα
«Η δομή, η οργάνωση... η τυπογραφία... να είναι επικοινωνήσιμο, να είναι καθαρό το μήνυμα...»	Δομή, τυπογραφία και καθαρό μήνυμα	Λειτουργικότητα ως επικοινωνιακή αποτελεσματικότητα
«Η συν-οργάνωση του χώρου είναι πια δομημένη στο μυαλό μας... Είναι το συντακτικό της οπτικής γλώσσας...»	Οπτική οργάνωση ως εμπεδωμένο συντακτικό	Εσωτερίκευση των αρχών οργάνωσης της οπτικής σύνθεσης
«Βασικός κορμός... ραχοκοκαλιά... σαν μια γλώσσα που πρέπει να έχει το δικό της συντακτικό...»	Οπτική σύνθεση ως γλώσσα με ραχοκοκαλιά και συντακτικό	Εσωτερίκευση των αρχών οργάνωσης της οπτικής σύνθεσης
«Ο μοντερνισμός έχει χτίσει ένα λεξικό, ένα λεξιλόγιο και ένα συντακτικό...»	Μοντερνισμός ως ανθεκτικό λεξιλόγιο που επιδέχεται εξέλιξη	Οι κανόνες ως πλαίσιο δημιουργικής ελευθερίας
«Το ισόπαχο γράμμα είναι το πιο εύκολο να σχεδιάσεις... έχεις βγάλει από τη μέση... την πατούρα...»	Ευκολότερη σχεδίαση του ισόπαχου γράμματος χωρίς πατούρες	Ελληνική τυπογραφική ιδιαιτερότητα
«Δεν έχεις κανένα πρόβλημα να γράφεις λατινικά Helvetica και ελληνικά Helvetica μαζί... Garamond... τα ελληνικά βγαίνουν λες και είναι από άλλο πλανήτη.»	Ευκολότερη προσαρμογή ισόπαχων γραμματοσειρών χωρίς πατούρες στην ελληνική γραφή	Ελληνική τυπογραφική ιδιαιτερότητα
«Το μοντερνικό κίνημα... μπήκε πιο γρήγορα στον ελληνικό χώρο... το ισόπαχο ήταν ήδη μέσα στο DNA του ελληνικού γράμματος...»	Σύνδεση της ισόπαχης γραφής με το ιστορικό σχέδιο του ελληνικού γράμματος	Ελληνική τυπογραφική ιδιαιτερότητα
«Να μπορώ να χρησιμοποιώ το κλασικό, αλλά να πατάω πάντοτε... στην καθαρή οργάνωση του μοντερνισμού.»	Σύνθεση κλασικού γράμματος με καθαρή μοντερνιστική οργάνωση	Ελληνική τυπογραφική ιδιαιτερότητα
«Αυτό που συνέχισε μετά τον πόλεμο και φτάνει μέχρι σήμερα είναι ένα μέρος του Bauhaus [...] Αλλά το κομμάτι που έλεγε ότι πρέπει να παλεύουμε και για τη σοσιαλιστική ανάπτυξη του κόσμου, για την ελευθερία και την ισότητα, αυτό ξεχάστηκε στον βωμό της εμπορικής ανάπτυξης.»	Μη αυτούσια μεταφορά του προτάγματος κοινωνικής χειραφέτησης	Αποδυνάμωση του προτάγματος κοινωνικής χειραφέτησης

Απόσπασμα	Αρχικός Κώδικας	Υπόθεμα
«Δεν υπάρχουν αναλογίες. Αλλάζουν οι νόμοι του παιχνιδιού. [...] Αν ήταν απλώς άλλο ένα πιο γρήγορο, καλύτερο, πιο πολύπλοκο εργαλείο, θα λέγαμε ότι προχωράμε σε μια γραμμική εξέλιξη. [...] Δεν είναι απλώς κάτι πιο γρήγορο. Είναι τελείως άλλο πράγμα.»	Η τεχνητή νοημοσύνη ως μεταβολή των κανόνων του πεδίου	Τα όρια των εργαλείων και των συστημάτων στη σχεδιαστική πράξη

Πίνακας 7.5. Πίνακας ανάλυσης: Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος

Πίνακας ανάλυσης: Βίβιαν Δημητριάδη

Απόσπασμα	Αρχικός Κώδικας	Υπόθεμα
«Δεν το είχα σκεφτεί ποτέ έτσι.»	Απουσία προηγούμενης συνειδητής σύνδεσης με καλλιτεχνικό κίνημα	Σχεδιαστική αυτοτοποθέτηση και αναγνώριση ιστορικών καταβολών
«Φαίνεται εν τέλει να επηρεάζει, έστω και υποσυνείδητα.»	Εκ των υστέρων αναγνώριση υποσυνείδητης επίδρασης	Σχεδιαστική αυτοτοποθέτηση και αναγνώριση ιστορικών καταβολών
«Άτυπα θα σου έλεγα ότι ναι, είναι Bauhaus, αλλά δεν είναι ότι το είχα στο μυαλό μου δεδομένα.»	Άτυπη αναγνώριση συγγένειας με το Bauhaus	Σχεδιαστική αυτοτοποθέτηση και αναγνώριση ιστορικών καταβολών
«Έπρεπε σε πολύ μεγάλα χαρτιά να σχεδιάσουμε grids και πράγματα και να δούμε, με το χέρι, με μολύβι, χάρακα και απλοϊκά μέσα, στοιχειοθέτηση και layout και το πώς αυτό μπορεί και να σπάσει.»	Εργαστηριακή άσκηση στη γραφιστική σύνθεση με κάρναβο	Εκπαιδευτικοί αγωγοί του μοντερνισμού
«Το μήνυμα πρέπει να περάσει πρώτο.»	Προτεραιότητα του μηνύματος	Ιδέα και νόημα ως αφετηρία της μορφής
«Δεν έχει προκύψει επειδή έχω προσωπικά aesthetics...»	Η καθαρότητα δεν απορρέει από το προσωπικό γούστο	Λειτουργικότητα ως επικοινωνιακή αποτελεσματικότητα
«Η καθαρότητα θεωρώ ότι ούτως ή άλλως πρέπει να κυριαρχεί. Και από πίσω μετά έρχεται και η δομή...»	Η καθαρότητα και η δομή υπηρετούν την ταυτότητά του πελάτη	Λειτουργικότητα ως επικοινωνιακή αποτελεσματικότητα
«Το “κακό” δεν κρίνεται από προσωπική αισθητική [...] αλλά από το αν είναι πολύ ακατάλληλο για το branding του.»	Καταλληλότητα για την οπτική ταυτότητα ως κριτήριο τυπογραφικής επιλογής	Λειτουργικότητα ως επικοινωνιακή αποτελεσματικότητα
«Τίποτα από όλα αυτά δεν έχει να κάνει με προσωπική αισθητική.»	Επαγγελματική κρίση αντί προσωπικής αισθητικής	Λειτουργικότητα ως επικοινωνιακή αποτελεσματικότητα

Απόσπασμα	Αρχικός Κώδικας	Υπόθεμα
«Υπάρχει άνθρωπος που σχεδιάζει πια χωρίς grid, χωρίς rules, χωρίς κανόνες;»	Ο κάρναβος και οι κανόνες ως βασικό σχεδιαστικό υπόβαθρο	Εσωτερικήευση των αρχών οργάνωσης της οπτικής σύνθεσης
«Πολύ δομημένο στο background, ενώ στο foreground [...] πιο ελεύθερα.»	Δομημένο υπόβαθρο που επιτρέπει ελεύθερο προσκήνιο	Οι κανόνες ως πλαίσιο δημιουργικής ελευθερίας
«Προσπαθώ να σπάω τον κανόνα του τετριμμένου...»	Υπέρβαση του τετριμμένου και της αυτοεπανάληψης	Οι κανόνες ως πλαίσιο δημιουργικής ελευθερίας
«Η λειτουργικότητα έχει κάποια βασικά στοιχεία τα οποία για μένα δεν μπορείς να τα υπερβείς.»	Λειτουργικότητα ως όριο του πειραματισμού	Οι κανόνες ως πλαίσιο δημιουργικής ελευθερίας
«Το καθαρό πρέπει να έχει μια ουσία, πρέπει να έχει ένα reason why.»	Καθαρότητα με ουσία και αιτιολόγηση	Οικονομία μέσων και αφαίρεση στην υπηρεσία του νοήματος
«Το flat design μπορεί να έχει 1.500 διαφορετικούς δρόμους.»	Πολλαπλές εκδοχές πέρα από την επίπεδη ομοιομορφία	Οικονομία μέσων και αφαίρεση στην υπηρεσία του νοήματος
«Για να είναι ένα σύστημα βιώσιμο [...] το να δουλεύουμε πάνω σε ένα grid, και για το responsive, είναι το πλέον σημαντικό.»	Ο κάρναβος και η προσαρμοστικότητα ως βάση βιώσιμου ψηφιακού συστήματος	Μετασχηματισμός της σχεδιαστικής σκέψης ανά μέσο και πεδίο εφαρμογής
«Όλο αυτό είναι και επικοινωνία design με development.»	Η συστηματοποίηση ως επικοινωνία σχεδιασμού και ανάπτυξης	Μετασχηματισμός της σχεδιαστικής σκέψης ανά μέσο και πεδίο εφαρμογής
«Τόσο περισσότερη ευελιξία και επαναχρησιμοποίηση θα έχεις...»	Κανόνες ως βάση επαναχρησιμοποίησης και ευελιξίας	Μετασχηματισμός της σχεδιαστικής σκέψης ανά μέσο και πεδίο εφαρμογής
«Το less is more φαίνεται λες και έχει γίνει ένα απλό quote στο Instagram.»	Αποϊστορικοποίηση του «less is more»	Οικονομία μέσων και αφαίρεση στην υπηρεσία του νοήματος

Πίνακας 7.6. Πίνακας ανάλυσης: Βίβιαν Δημητριάδη

Πίνακας ανάλυσης: Odd Bleat Animation Studio

Απόσπασμα	Αρχικός Κώδικας	Υπόθεμα
Γιάννης Ζουμάκης: «Παίρνεις κάτι που υπήρχε πριν [...] εξελίσσεται, αλλάζει, και εσύ το πηγαίνεις κάπου αλλού».	Η σύγχρονη πρακτική ως κρίκος ιστορικού μετασχηματισμού	Σχεδιαστική αυτοτοποθέτηση και αναγνώριση ιστορικών καταβολών

Απόσπασμα	Αρχικός Κώδικας	Υπόθεμα
Γιάννης Ζουμάκης: «Δεν νομίζω ότι μπορούμε να βρούμε κάτι που να έρχεται ως Bauhaus αυτούσιο».	Απόρριψη αυτούσιας μεταφοράς του Bauhaus	Bauhaus πέρα από το ύφος: έμμεση και μετασχηματισμένη πρόσληψη
Μάνος Γερογιάννης: «Νομίζω περισσότερο έμμεσα, και ίσως κυρίως μέσα από την εκπαίδευση».	Έμμεση πρόσληψη μέσω της εκπαίδευσης	Εκπαιδευτικοί αγωγοί του μοντερνισμού
Γιάννης Ζουμάκης: «Δεν είναι ότι λες συνειδητά “τόρα κάνω Βασικό Σχέδιο”. Είναι ότι το κουβαλάς».	Το Βασικό Σχέδιο ως ενσωματωμένο εκπαιδευτικό βίωμα	Εκπαιδευτικοί αγωγοί του μοντερνισμού
Μάνος Γερογιάννης: «Ο Κατζουράκης, ο Κάραμποτ και ο Αρβανίτης». / Γιάννης Ζουμάκης: «Πώς το μετέφρασαν, πώς το προσάρμοσαν, πώς το έκαναν να μιλήσει εδώ».	Έλληνες δημιουργοί ως διάυλοι μετάφρασης και προσαρμογής	Επαγγελματικοί και πολιτισμικοί διάυλοι του μοντερνισμού
Γιάννης Ζουμάκης: «[...] κάθε στοιχείο πρέπει κάπως να εξυπηρετεί αυτό που θέλεις να πετύχεις στη συγκεκριμένη δουλειά».	Σχεδιαστικές επιλογές στην υπηρεσία του σκοπού και όχι της αισθητικής αυταξίας	Ιδέα και νόημα ως αφετηρία της μορφής
Γιάννης Ζουμάκης: «Οπότε για μένα το “λειτουργεί” δεν είναι μόνο αν όλα βρίσκονται στη θέση τους. Πρέπει αυτό που έχεις φτιάξει να έχει και κάτι να πει».	Λειτουργικότητα ως σαφής επικοινωνία με περιεχόμενο	Λειτουργικότητα ως επικοινωνιακή αποτελεσματικότητα
Γιάννης Ζουμάκης: «[...] οι αρχές της σύνθεσης υπάρχουν. [...] κάποια στιγμή έχουν περάσει στο βλέμμα σου».	Εσωτερίκευση των αρχών της σύνθεσης στο σχεδιαστικό βλέμμα	Εσωτερίκευση των αρχών οργάνωσης της οπτικής σύνθεσης
Μάνος Γερογιάννης: «Οι κανόνες [...] δεν είναι checklist». / Γιάννης Ζουμάκης: «Και για να σπάσεις κάτι, πρέπει πρώτα να ξέρεις τι σπας και γιατί».	Οι κανόνες ως οργανωτικό πλαίσιο και βάση συνειδητής απόκλισης	Οι κανόνες ως πλαίσιο δημιουργικής ελευθερίας
Μάνος Γερογιάννης: «Πρέπει να αποφασίσεις τι είναι σημαντικό και να υπάρχει σαφήνεια σε αυτό που θέλεις να επικοινωνήσεις».	Οικονομία μέσων ως επιλογή του σημαντικού και ενίσχυση της σαφήνειας	Οικονομία μέσων και αφαίρεση στην υπηρεσία του νοήματος
Μάνος Γερογιάννης: «[...] ο περιορισμός δεν είναι απαραίτητα κάτι αρνητικό. Σε αναγκάζει να πάρεις αποφάσεις και πολλές φορές μέσα από αυτές μπορεί να προκύψει μια καλύτερη λύση».	Ο περιορισμός ως παραγωγική συνθήκη σχεδιαστικών επιλογών	Οικονομία μέσων και αφαίρεση στην υπηρεσία του νοήματος
Γιάννης Ζουμάκης: «Μπορεί να αλλάξει την ανάγνωση της εικόνας και να σε κάνει να δεις διαφορετικά έναν χαρακτήρα ή συνολικά αυτό που έχεις σχεδιάσει. [...] το χρώμα δεν “κλείνει” το σχέδιο. Το ξανανοίγει».	Το χρώμα ως παράγοντας επαναξιολόγησης της σύνθεσης	Ιδέα και νόημα ως αφετηρία της μορφής
Γιάννης Ζουμάκης: «Το ενδιαφέρον ήταν να δούμε πόσο διαφορετικοί χαρακτήρες μπορούσαν να προκύψουν από τις ίδιες φόρμες [...]. [...] στη Φαιναρέτη, σε μια δουλειά που είχε να κάνει με την έμφυλη βία».	Βασικά σχήματα ως κοινή βάση διαφοροποίησης και νέου κοινωνικού περιεχομένου	Οικονομία μέσων και αφαίρεση στην υπηρεσία του νοήματος

Απόσπασμα	Αρχικός Κώδικας	Υπόθεμα
Μάνος Γερογιάννης: «Μπορεί να αλλάζει το μέσο, αλλά αυτό είναι κάτι που παραμένει». / Γιάννης Ζουμάκης: «[...] ακόμη και σε μια στατική εικόνα πρέπει να υπάρχει αφήγηση».	Η αφήγηση ως κοινός πυρήνας στατικών και κινούμενων μέσων	Μετασχηματισμός της σχεδιαστικής σκέψης ανά μέσο και πεδίο εφαρμογής
Μάνος Γερογιάννης: «Εμείς ξεκινάμε από το storyboard. [...] Μετά περνάμε στο animatic. Εκεί αρχίζεις να βλέπεις πιο καθαρά τον χρόνο».	Storyboard και animatic ως οργάνωση της αφήγησης στον χρόνο	Μετασχηματισμός της σχεδιαστικής σκέψης ανά μέσο και πεδίο εφαρμογής
Μάνος Γερογιάννης: «Το εργαλείο είναι το μέσο. Αυτό που έχει σημασία είναι να ξέρεις τι θέλεις να κάνεις και γιατί».	Διάκριση εργαλείου από σχεδιαστική σκέψη	Τα όρια των εργαλείων και των συστημάτων στη σχεδιαστική πράξη
Μάνος Γερογιάννης: «[...] ένα σύστημα σου λύνει από νωρίς κάποιες βασικές παραμέτρους και δεν χρειάζεται κάθε φορά να ξεκινάς από το μηδέν. [...] όπως με κάθε σύστημα, στο τέλος έχει σημασία πώς το χρησιμοποιείς».	Η συστηματοποίηση διευκολύνει, αλλά κρίνεται από τον τρόπο χρήσης της	Τα όρια των εργαλείων και των συστημάτων στη σχεδιαστική πράξη
Γιάννης Ζουμάκης: «Προσπάθησε να σπάσει αυτή την ταξική διάκριση, την ιδέα ότι ο τεχνίτης είναι κάτι κατώτερο και ο καλλιτέχνης κάτι ανώτερο». / «[...] να υπάρχει η προσωπική σου ματιά, χωρίς να χάνεται αυτό που πρέπει να κάνει η δουλειά».	Ισορροπία προσωπικής ματιάς και επικοινωνιακής ευθύνης	Λειτουργικότητα ως επικοινωνιακή αποτελεσματικότητα

Πίνακας 7.7. Πίνακας ανάλυσης: Odd Bleat Animation Studio

7.1.4 Πίνακας Διασταύρωσης Θεματικών Αξόνων

Πίνακας Διασταύρωσης Θεματικών Αξόνων

Υπόθεμα	Αρβανίτης	Typical	Κουρουδής	Ματθιόπουλος	Δημητριάδη	Odd Bleat
Σχεδιαστική αυτοτοποθέτηση και αναγνώριση ιστορικών καταβολών	Συνειδητή ένταξη στην ευρωπαϊκή μοντερνιστική παρακαταθήκη	Το «typical» ως εσωτερικό σχεδιαστικό κριτήριο, χωρίς σταθερό ύφος	Εκ των υστέρων αναγνώριση των καταβολών του Bauhaus	Διάκριση του Bauhaus από τον ευρύτερο μοντερνισμό	Εκ των υστέρων αναγνώριση άτυπης συγγένειας	Αναγνώριση έμμεσων και διαμεσολαβημένων καταβολών του Bauhaus στη σχεδιαστική πρακτική
Bauhaus πέρα από το ύφος: έμμεση και μετασχηματισμένη πρόσληψη	Διάχυτες επιρροές χωρίς γραμμικό οδικό χάρτη	Η πρόσληψη του παρελθόντος ως ερμηνευτική διαδικασία	Η ελβετική τυπογραφία ως κύριος διάυλος της μοντερνιστικής συγγένειας	Μερική και καθυστερημένη συνέχεια μέσω του ευρύτερου μοντερνισμού	—	Καμία αυτούσια μεταφορά· η επιρροή μετασχηματίζεται μέσα από διαδοχικές διαμεσολαβήσεις
Εκπαιδευτικοί διάυλοι του μοντερνισμού	ΑΤΟ Δοξιάδη, Βακαλό, ΤΕΙ Γραφιστικής και ΑΚΤΟ	Design Academy Eindhoven	Βασικές αρχές σχεδιασμού χωρίς προσανατολισμό σε συγκεκριμένη σχολή	—	Εργαστηριακή άσκηση στη γραφιστική σύνθεση με κάρναβο	Έμμεση πρόσληψη μέσω της εκπαίδευσης και του Βασικού Σχεδίου
Επαγγελματικοί και πολιτισμικοί διάυλοι του μοντερνισμού	Βιβλία, περιοδικά και διαδίκτυο	—	Από τον Κατζουράκη και τον Κάραμποτ στον Αρβανίτη και στην τρίτη γενιά	Κατζουράκης και Κάραμποτ: από τον ΕΟΤ στη διαφήμιση	—	Κατζουράκης, Κάραμποτ και Αρβανίτης: μετάφραση και προσαρμογή
Ιδέα και νόημα ως αφετηρία της μορφής	Η ιδέα προηγείται της μορφής	Μετουσίωση της ιδέας σε οπτική μορφή	—	—	Προτεραιότητα του μηνύματος	Η μορφή στην υπηρεσία του σκοπού και του νοήματος

Υπόθεμα	Αρβανίτης	Typical	Κουρουδής	Ματθιόπουλος	Δημητριάδη	Odd Bleat
Λειτουργικότητα ως επικοινωνιακή αποτελεσματικότητα	Άμεση κατανόηση της εικόνας	Η λειτουργία δεν αρκεί χωρίς νόημα	Χωρίς λειτουργικότητα δεν υπάρχει σχεδιασμός	Να λειτουργεί και να είναι αναγνώσιμο, όχι απλώς να αρέσει	Η καθαρότητα υπηρετεί την ταυτότητα του πελάτη, όχι την προσωπική αισθητική	Σαφής επικοινωνία και περιεχόμενο πέρα από την τυπική ορθότητα της σύνθεσης
Εσωτερίκευση των αρχών οργάνωσης της οπτικής σύνθεσης	Η ιεράρχηση κατευθύνει την ανάγνωση της εικόνας	—	Ο κάρναβος είναι πάντα παρών στη σχεδιαστική διαδικασία	Η οργάνωση του χώρου λειτουργεί ως συντακτικό της οπτικής γλώσσας	Ο σχεδιασμός δεν νοείται χωρίς κάρναβο και κανόνες	Οι κανόνες έχουν ενσωματωθεί στο σχεδιαστικό βλέμμα
Οι κανόνες ως πλαίσιο δημιουργικής ελευθερίας	Ο κάρναβος διορθώνεται οπτικά με βάση το μέτρο και τον ρυθμό	Η τάξη λειτουργεί ως βάση για την ανατροπή	Ο κάρναβος λειτουργεί ως βάση για ελεγχόμενη παρέκκλιση	Το συντακτικό της οπτικής γλώσσας επιτρέπει αποκλίσεις και ρήξεις	Η δομημένη βάση επιτρέπει μεγαλύτερη ελευθερία στη μορφή	Οι κανόνες οργανώνουν και επιτρέπουν τη συνειδητή απόκλιση
Οικονομία μέσων και αφαίρεση στην υπηρεσία του νοήματος	—	—	Στην ταυτότητα της Korres, η οπτική λιτότητα δεν αναιρεί την αναγνωσιμότητα	—	Η αφαίρεση αποκτά αξία όταν έχει ουσία και σκοπό	Αφαίρεση όσων δεν υπηρετούν την ιστορία και διατήρηση μόνο των αναγκαίων στοιχείων
Ελληνική τυπογραφική ιδιαιτερότητα	Η γραμματοσειρά αλλάζει όταν δεν υπηρετεί την ελληνική γραφή	—	Η ελληνική γραφή πρέπει να αποδίδει ισοδύναμο τυπογραφικό γκρι	Το ισόπαχο σχέδιο του αρχαίου ελληνικού γράμματος διευκολύνει την προσαρμογή γραμματοσειρών χωρίς πατούρες	—	—

Υπόθεμα	Αρβανίτης	Typical	Κουρουδής	Ματθιόπουλος	Δημητριάδη	Odd Bleat
Μετασχηματισμός της σχεδιαστικής σκέψης ανά μέσο και πεδίο εφαρμογής	—	Τα εργαλεία διαμορφώνονται σύμφωνα με τις ανάγκες κάθε έργου	Η λειτουργικότητα παραμένει ζητούμενο στο ψηφιακό μέσο, παρά τους νέους περιορισμούς του	—	Η συστηματοποίηση στο ψηφιακό περιβάλλον επιτρέπει ευελιξία και επαναχρησιμοποίηση	Η αφήγηση παραμένει σταθερός άξονας από το animation έως τη στατική εικόνα
Τα όρια των εργαλείων και των συστημάτων στη σχεδιαστική πράξη	Η ομογενοποίηση οφείλεται στη μόδα και στον μιμητισμό, όχι στην τυποποίηση	Η τεχνητή νοημοσύνη μπορεί να είναι δημιουργική, αλλά δεν διαθέτει ηθική	Η τεχνητή νοημοσύνη νοείται ως εργαλείο που χρειάζεται ανθρώπινο χειρισμό	Η τεχνητή νοημοσύνη δεν είναι απλώς νέο εργαλείο· αλλάζει τους κανόνες του πεδίου	—	Τα εργαλεία δεν υποκαθιστούν τη σχεδιαστική σκέψη
Αποδυνάμωση του προτάγματος κοινωνικής χειραφέτησης	—	Το design απευθύνεται πλέον στην ελίτ	—	Το κοινωνικό και χειραφετητικό πρόταγμα δεν μεταφέρθηκε αυτούσιο στη μεταπολεμική επαγγελματική γραφιστική	—	—

Πίνακας 7.8. Πίνακας Διασταύρωσης Θεματικών Αξόνων

Το εμπειρικό υλικό προέρχεται από διαφορετικές θέσεις μέσα στο πεδίο της οπτικής επικοινωνίας. Στην ανάλυση που ακολουθεί, οι συνεντεύξεις αντιμετωπίζονται ως διαπεριπτωσιακό υλικό και όχι ως διαδοχικά πορτρέτα δημιουργών.

7.2 Από τη ρητή αυτοτοποθέτηση στο σχεδιαστικό βλέμμα

7.2.1 Συνειδητή ιστορική αυτοτοποθέτηση

Η πιο σαφής μορφή ιστορικής αυτοτοποθέτησης εντοπίζεται εκεί όπου ο ίδιος ο δημιουργός κατονομάζει τις ιστορικές αναφορές που συνδέονται με το έργο του. Έτσι, στην περίπτωση του Αρβανίτη, η σχέση με το Bauhaus εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο του ευρωπαϊκού μοντερνισμού. Όπως δηλώνει ο ίδιος: «Σε ό,τι αφορά τις σχεδιαστικές αρχές της οπτικής επικοινωνίας, οι ερεθισμοί μου προέρχονται από την ευρωπαϊκή “παρακαταθήκη” του μοντερνισμού και τα κινήματα De Stijl, Bauhaus, Dada, Swiss International Style και τις εφαρμοσμένες τέχνες της ρωσικής πρωτοπορίας». Το Bauhaus αποτελεί, λοιπόν, μία από τις ιστορικές αναφορές μέσα από τις οποίες ο ίδιος τοποθετεί τη σχεδιαστική του σκέψη. Πιο συγκεκριμένα, ο Αρβανίτης χαρακτηρίζει το Bauhaus και τη μοντερνιστική παράδοση του Swiss International Style «βίωμά μου» και, ως εκ τούτου, «συνειδητή επιλογή μου σε κάθε βήμα σχεδιασμού υβριδίου-εικόνας».

7.2.2 Αναδρομική και άτυπη αναγνώριση

Οι συνεντεύξεις περιλαμβάνουν και περιπτώσεις όπου η σχέση με μια ιστορική αναφορά δεν εκκινεί ως συνειδητή θεωρητική αφετηρία, αλλά αναγνωρίζεται εκ των υστέρων, μέσα από την εξέλιξη της ίδιας της σχεδιαστικής πορείας του δημιουργού.

Στην περίπτωση του Γιάννη Κουρούδη αποτυπώνεται ακριβώς αυτή η μεταγενέστερη αναγνώριση. Ο ίδιος σημειώνει ότι οι σπουδές του στη Γραφιστική³ δεν τον κατηύθυναν προς κάποια συγκεκριμένη σχολή ή σχεδιαστική παράδοση. Αργότερα άρχισε να αναγνωρίζει στις επιλογές του αρχές που ο ίδιος ανάγει στο Bauhaus. Όπως αναφέρει, «Στη σχολή δεν μας κατεύθυναν προς κάποια συγκεκριμένη σχολή ή μέθοδο. Μας έδειχναν ορισμένα βασικά πράγματα και μέχρι εκεί. [...] Στην πορεία ανακάλυψα ότι πολλά από όσα πραγματικά μου

³ Σπούδασε στο Τμήμα Γραφικής της Ανωτέρας Σχολής Καλλιτεχνικών Σπουδών των ΚΑΤΕΕ

άρεσαν είχαν ως καταβολές τις αρχές του Bauhaus». Βεβαίως, σημαντικό είναι πως κατόπιν οριοθετεί αυτή τη σχέση, προσθέτοντας ότι «Αυτό, όμως, που πραγματικά μου “κλείδωσε” ήταν το ελβετικό design».

Η Βίβιαν Δημητριάδη, από την άλλη, αποτυπώνει μια πιο «άτυπη» σχέση με το Bauhaus. Όπως αναφέρει, «Άτυπα θα σου έλεγα ότι ναι, είναι Bauhaus, αλλά δεν είναι ότι το είχα στο μυαλό μου δεδομένα». Ο συνολικός της συλλογισμός αποκαλύπτει πως ορισμένες αρχές μπορούν να έχουν περάσει στη σχεδιαστική πρακτική χωρίς να λειτουργούν ως συνειδητό θεωρητικό πρόγραμμα. Η συμμετέχουσα δεν παρουσιάζει το Bauhaus ως δηλωμένη αφετηρία του έργου της, αναγνωρίζει όμως αναστοχαστικά μια συγγένεια με αυτό, την οποία συνδέει με την καθαρότητα της δομής, την προτεραιότητα του μηνύματος και τη σχεδιαστική οργάνωση.

Στην περίπτωση των Odd Bleat, η σχέση με το Bauhaus περιγράφεται μέσα από μια διαφορετική πορεία. Αρχικά, ο Γιάννης Ζουμάκης ξεκαθαρίζει πως οι ιδέες τους δεν είναι αποτέλεσμα μιας ευθείας σχέσης με την ιστορική σχολή, σημειώνοντας ότι «δεν νομίζω ότι μπορούμε να βρούμε κάτι που να έρχεται ως Bauhaus αυτούσιο». Για τον ίδιο, ό,τι φτάνει στη σύγχρονη σχεδιαστική πρακτική έχει ήδη περάσει από διαδοχικές μεταβολές. Όπως εξηγεί, «Παίρνεις κάτι που υπήρχε πριν, αυτό περνάει από άλλους ανθρώπους, εξελίσσεται, αλλάζει, και εσύ το πηγαίνεις κάπου αλλού».

Στο συγκεκριμένο δείγμα, ο τρόπος με τον οποίο οι σχεδιαστές αναφέρονται στις ιστορικές τους καταβολές εμφανίζει και μια πιθανή γενεακή διαφοροποίηση. Οι παλαιότεροι εξ αυτών, που γαλουχήθηκαν σε μια περίοδο μεγαλύτερης εγγύτητας στα μοντερνιστικά προτάγματα, τείνουν να κατονομάζουν με μεγαλύτερη ευχέρεια τις αναφορές τους, μιλώντας για κινήματα, σχολές, δασκάλους και συγκεκριμένα παραδείγματα. Στις νεότερες περιπτώσεις, όμως, όπως των Odd Bleat ή της Βίβιαν Δημητριάδη, οι αναφορές αυτές δεν είναι το ίδιο ρητές. Το οπτικό λεξιλόγιο του μοντερνισμού προβάλλει κατά βάση ως σχεδιαστική αντίληψη που έχει εσωτερικευθεί μέσα από την εκπαίδευση και την επαγγελματική τους πρακτική.

Ωστόσο, αξίζει να επισημανθεί ότι η τάση αυτή δεν είναι απόλυτη. Όπως θα δειχθεί στη συνέχεια, οι δημιουργοί του γραφείου Typical αναπτύσσουν μια συνειδητή και στοχαστική σχέση με το Bauhaus, η οποία αφορά περισσότερο σε εννοιολογικές αρχές και σε μια μεθοδολογία σχεδιασμού, παρά σε μια στενά μορφολογική αναπαραγωγή. Επομένως, η όποια διαφοροποίηση θα αποτελούσε απλούστευση αν αποδιδόταν αποκλειστικά σε μια γενεακή διάκριση. Στο συγκεκριμένο δείγμα, η διαφοροποίηση αυτή φαίνεται να σχετίζεται

περισσότερο με τον τρόπο που κάθε δημιουργός αναγνωρίζει και κατονομάζει τις ιστορικές πηγές που συνδέονται με το έργο του.

Τόσο αυτές οι περιπτώσεις όσο και το δείγμα στο σύνολό του δείχνουν ότι η σχέση με μια σχεδιαστική παράδοση γενικότερα, και επομένως η σύνδεση με το Bauhaus, δεν εκκινεί από μια ενιαία θεωρητική επίγνωση ή γραμμική διαδρομή πρόσληψης. Μια τέτοια σχέση με την παρακαταθήκη της σχολής μπορεί να παίρνει πολλές, διαφορετικές μορφές, χωρίς να εξαρτάται τελικά μόνο από το αν ο δημιουργός την κατονομάζει ρητά. Αυτή η ερμηνευτική προσέγγιση παρουσιάζει το πολυδαίδαλο μονοπάτι της επίδρασης, προσανατολίζοντας παράλληλα τη ματιά της έρευνας και σε άλλες, όχι τόσο πρόδηλες διαδρομές.

7.2.3 Διαμόρφωση του σχεδιαστικού βλέμματος

Ο όρος «σχεδιαστικό βλέμμα», όπως παρατίθεται στον τίτλο αλλά και στην ανάλυση που έπεται, λειτουργεί κυρίως ως αναλυτική κατηγορία, η οποία προέκυψε από τη σύνδεση του θεωρητικού πλαισίου με το εμπειρικό υλικό. Με τον όρο αυτό επιδιώκεται η περιγραφή του τρόπου με τον οποίο η εμπειρία, οι αρχές σύνθεσης και τα κριτήρια αξιολόγησης ενός έργου γίνονται βαθμιδόν μέρος μιας ευρύτερης σχεδιαστικής αντίληψης και επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο οι δημιουργοί οργανώνουν, κρίνουν και αναπτύσσουν τη δουλειά τους.

Η εκπαίδευση αποτελεί έναν από τους βασικούς κόμβους μέσω των οποίων διαμορφώνεται το σχεδιαστικό βλέμμα. Σε ορισμένες από τις συνεντεύξεις, οι βασικές αρχές της οπτικής σύνθεσης συνδέονται άμεσα με τη μαθησιακή διαδικασία και τη μεταγενέστερη σχεδιαστική πρακτική. Χαρακτηριστική είναι η αναφορά του Γιάννη Ζουμάκη στο Βασικό Σχέδιο, ένα θεμελιακό μάθημα των πρώτων εξαμήνων του Τμήματος Γραφιστικής στο τότε ΤΕΙ Αθήνας⁴. Όπως σημειώνει ο ίδιος: «Δεν είναι ότι λες συνειδητά “τόρα κάνω Βασικό Σχέδιο”. Είναι ότι το κουβαλάς». Λίγο αργότερα γίνεται ακόμη πιο σαφής: «Μέσα από την εκπαίδευση διαμορφώνεται το βλέμμα σου. [...] Έχεις μάθει έναν τρόπο να βλέπεις τη σύνθεση, το χρώμα και τις σχέσεις ανάμεσα στα στοιχεία, και μετά αυτό το κουβαλάς στη δουλειά σου». Έτσι, η γνώση που προκύπτει μέσα από την εκπαίδευση δεν παραμένει, για τον ίδιο, εξωτερική προς τη σχεδιαστική πρακτική. Εσωτερικεύεται ως τρόπος σχεδιαστικής αντίληψης.

Ανάλογη εμπειρία περιγράφει η Δημητριάδη, ανακαλώντας μια άσκηση σελιδοποίησης στο χέρι από τα φοιτητικά της χρόνια, όπου «έπρεπε σε πολύ μεγάλα χαρτιά να σχεδιάσουμε grids

⁴ Το μάθημα αυτό συνεχίζει να διδάσκεται έως σήμερα στο Τμήμα Γραφιστικής και Οπτικής Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής (ΠΑΔΑ, 2025).

και πράγματα και να δούμε, με το χέρι, με μολύβι, χάρακα και απλοϊκά μέσα, στοιχειοθέτηση και layout και το πώς αυτό μπορεί και να σπάσει». Επανερχόμενη στη λογική της άσκησης, η ίδια εξηγεί πως «πρέπει να το μάθεις για να μπορείς να το σπάσεις μετά. Για να κρίνεις εσύ σε ποιο σημείο θα βγεις από τους κανόνες σου».

Η ανάκληση αυτής της μνήμης στη συζήτηση για το Bauhaus φωτίζει μια ενδιαφέρουσα διαδρομή. Ο κανόνας δεν επιβάλλεται απλώς εξωτερικά, αλλά εσωτερικεύεται σταδιακά, ενσωματώνεται στο σχεδιαστικό βλέμμα και, αφού κατανοηθεί σε βάθος, επιτρέπει τη συνειδητή ανατροπή του. Παράλληλα, η αναλογική σχεδίαση του καννάβου και η στοιχειοθεσία στο χαρτί ανακαλούν, έστω έμμεσα, την παράδοση του μοντερνισμού γύρω από το όριο και τον πειραματισμό.

Στο ίδιο πλαίσιο της εκπαιδευτικής διαμεσολάβησης εγγράφεται και η μαρτυρία του Joshua Olsthoorn. Αναφερόμενος στις σπουδές του στο Design Academy Eindhoven, χαρακτηρίζει τη σχολή «βασισμένη στο πρόγραμμα του Bauhaus», εστιάζοντας στη διεπιστημονικότητα, στον κεντρικό ρόλο των εργαστηρίων και στη σύνδεση με τη βιομηχανική παραγωγή. Μια τέτοια θεώρηση, δίχως να επικυρώνει μια ευθύγραμμη ιστορική συνέχεια, φανερώνει τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος εντοπίζει τις καταβολές της Σχολής στη δική του μαθησιακή εμπειρία.

Στη μαρτυρία του Ματθιόπουλου, η εκπαίδευση συνδέεται ευρύτερα με τη μοντερνιστική παράδοση και, όπως ο ίδιος καταδεικνύει, ειδικότερα με την ελβετική σχολή (Swiss Style). Περιγράφοντας τις σπουδές του, αναφέρει ότι η θεωρητική και σχεδιαστική του κατάρτιση προερχόταν κυρίως από αυτή την κατεύθυνση. Συνοψίζοντας τη σύνδεση αυτή, χρησιμοποιεί τη χαρακτηριστική φράση «και εγώ με αυτά γαλουχήθηκα». Στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας, η συγκεκριμένη αναφορά εντάσσεται στον ιστορικά διαμεσολαβημένο τρόπο με τον οποίο εξετάζεται η παρακαταθήκη του Bauhaus. Αργότερα, μιλώντας για την οργάνωση του χώρου, ο Ματθιόπουλος την περιγράφει ως έναν αφομοιωμένο τρόπο αντίληψης: «Η συν-οργάνωση του χώρου είναι πια δομημένη στο μυαλό μας... Είναι το συντακτικό της οπτικής γλώσσας...». Μια αντίστοιχη εμπειρία περιγράφεται και από τον Γιάννη Ζουμάκη. Στην περίπτωση του, η διεργασία αυτή διατυπώνεται με διαφορετικούς όρους: «Οι αρχές της σύνθεσης υπάρχουν. Είναι πράγματα που έχεις μάθει, έχεις δουλέψει για χρόνια και κάποια στιγμή έχουν περάσει στο βλέμμα σου».

Οι δύο αυτές τοποθετήσεις δεν ταυτίζονται. Ο Ματθιόπουλος δίνει μεγαλύτερο βάρος στο «συντακτικό» μιας οπτικής γλώσσας που έχει διαμορφωθεί ιστορικά, ενώ ο Ζουμάκης εστιάζει στη μάθηση και στη μακρόχρονη επαγγελματική πρακτική. Και στις δύο περιπτώσεις, όμως,

οι αρχές της σύνθεσης περιγράφονται ως μέρος του τρόπου με τον οποίο οργανώνεται και αξιολογείται ένα σχεδιαστικό έργο.

Παράλληλα, όμως, το σχεδιαστικό βλέμμα δεν καθορίζεται αποκλειστικά μέσα από την εκπαίδευση και την εμπειρία στον κλάδο. Η καλλιέργειά του περνά αντικειμενικά πέρα και έξω από το στενό πεδίο της γραφιστικής. Αυτήν ακριβώς τη διάσταση επισημαίνει και ο Κώστας Βλαχάκης. Όπως σημειώνει, μια σκέψη «συνήθως ξεκινά από κάπου αλλού και όχι από τον σχεδιασμό», όπως από τον κινηματογράφο, τη λαϊκή τέχνη ή τη φιλοσοφία, για να μετουσιωθεί στη συνέχεια σε οπτική γλώσσα. Σε ανάλογη κατεύθυνση ο Γιάννης Ζουμάκης επιμένει ότι ο σχεδιαστής διαμορφώνεται μέσα από ταξίδια, εκθέσεις, γκαλερί, κινηματογραφικές ταινίες και βιβλία, καθώς «χρειάζεσαι ένα πολύ μεγαλύτερο εύρος ερεθισμάτων και references».

Στην προκειμένη περίπτωση, οι δύο δημιουργοί προσθέτουν ένα βαθύτερο επίπεδο στην καλλιέργεια της σχεδιαστικής αντίληψης, η οποία συνδέεται με έναν ευρύτερο ορίζοντα ιδεών και πολιτισμικών αναφορών, απ' όπου αντλούνται ερεθίσματα που μετασχηματίζονται μέσα στο έργο.

Στο πλαίσιο αυτό, ο Βλαχάκης αναφέρει πως οι Typical επανέρχονται σε ιστορικές αναφορές από διαφορετικές περιόδους και συχνά στο Bauhaus, αναφέροντας ως χαρακτηριστικό παράδειγμα την Anni Albers. Εξηγεί ότι η επιλογή του έργου της δεν γίνεται επειδή πρόκειται απλώς για «μια ωραία εικόνα», αλλά επειδή αναγνωρίζει σε αυτό ένα νόημα που «αποδίδεται με τον πιο άμεσο και καθαρό τρόπο». Γίνεται λοιπόν φανερό πως η επιλογή και η επεξεργασία ιστορικών αναφορών μπορεί να αποτελέσει πηγή αναστοχασμού για τον δημιουργό, επηρεάζοντας ουσιαστικά τον τρόπο με τον οποίο συγκροτεί τις σχεδιαστικές του αποφάσεις.

Στο σύνολό τους, οι μαρτυρίες αναδεικνύουν διαφορετικούς τρόπους διαμόρφωσης του σχεδιαστικού βλέμματος. Η εκπαίδευση, η μακρόχρονη πρακτική και ο ευρύτερος πολιτισμικός ορίζοντας αποκτούν διαφορετικό βάρος στις επιμέρους περιπτώσεις. Μέσα σε αυτές τις διαδρομές επανέρχονται σταθερά άξονες με τους οποίους οι συμμετέχοντες οργανώνουν και αξιολογούν ένα έργο. Ένα από τα κεντρικά σημεία αναφοράς που επανέρχονται στις συνεντεύξεις είναι η έννοια της λειτουργικότητας.

7.2.4 Από το σχεδιαστικό βλέμμα στη λειτουργικότητα

Στις συνεντεύξεις, η λειτουργικότητα δεν περιορίζεται στο επίπεδο της τεχνικής αρτιότητας ή στην αισθητική λιτότητα ενός γραφιστικού έργου. Ο όρος συνδέεται με τον τρόπο με τον οποίο

η μορφή υπηρετεί το μήνυμα και το περιεχόμενο, αλλά και με το κοινό στο οποίο αυτό απευθύνεται. Όπως θα φανεί στη συνέχεια, η έννοια αυτή διαδραματίζει πρωτεύοντα ρόλο ακόμη και στην οριοθέτηση του σχεδιασμού, ενώ παράλληλα το πεδίο της διευρύνεται συνεχώς με την εμφάνιση νέων μέσων εφαρμογής και δημιουργίας.

Η ιδιαίτερη βαρύτητα που δίνεται στην παρούσα μελέτη στην έννοια της λειτουργικότητας προκύπτει από τη συχνότητα με την οποία επανέρχεται στις συνεντεύξεις και, κυρίως, από το περιεχόμενο που της αποδίδουν οι συμμετέχοντες. Δεν εμφανίζεται απλώς ως μία ακόμη σχεδιαστική αρχή, αλλά ως κριτήριο μέσα από το οποίο προσδιορίζεται η σχέση της φόρμας με τον ουσιαστικό σκοπό του έργου. Ο Δημήτρης Αρβανίτης αποκρυσταλλώνει ίσως καθαρότερα αυτή τη θέση όταν, ολοκληρώνοντας την τοποθέτησή του, σημειώνει ότι «αρκεί να αντιληφθούμε τη σχέση φόρμας και λειτουργικότητας». Η φράση αυτή συμπυκνώνει μια σκέψη που διατρέχει το σύνολο των λεγομένων του και επανέρχεται, με διαφορετικές διατυπώσεις, και σε άλλες συνεντεύξεις του δείγματος.

Ένα πρώτο κοινό σημείο είναι ότι η λειτουργικότητα ούτε κατανοείται ούτε αντιμετωπίζεται ως ένα δευτερεύον χαρακτηριστικό που προστίθεται, για παράδειγμα, ως αξιολογικό κριτήριο εκ των υστέρων. Συνδέεται με τον ίδιο τον λόγο ύπαρξης του σχεδιασμού ως εφαρμοσμένης τέχνης. Ο Γιάννης Κουρούδης δηλώνει χαρακτηριστικά: «Αν κάτι δεν λειτουργεί, δεν είναι design. Μπορεί να είναι τέχνη [...] Απλώς δεν είναι design. Το design είναι ο ορισμός της λειτουργικότητας». Η διάκριση αυτή ανάμεσα στον σχεδιασμό και την τέχνη στηρίζεται ακριβώς σε αυτόν τον άξονα. Για τον Κουρούδη, η αισθητική επάρκεια δεν αποτελεί από μόνη της ικανή και αναγκαία συνθήκη. Ένα έργο γραφιστικής οφείλει να ανταποκρίνεται στο επικοινωνιακό πρόβλημα που καλείται να επιλύσει, και αυτό, ασφαλώς, να πραγματώνεται με αισθητική αρτιότητα.

Ο Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος αναλύει την έννοια με πιο συγκεκριμένους όρους. Το αν μια σχεδιαστική πρόταση λειτουργεί εξαρτάται, κατά τον ίδιο, από το θέμα, τον σκοπό και το κοινό της, παράμετροι οι οποίες συνδιαμορφώνονται από τον σχεδιαστή και τον πελάτη. Όπως σημειώνει ο ίδιος,

Αυτό που λειτουργεί σε μια σχεδίαση, σε μια οργάνωση του χώρου, πρέπει να είναι προκαθορισμένο από τον πελάτη και από τον σχεδιαστή, με βάση το τι είναι το θέμα και σε ποιον απευθύνεται, ώστε να είναι κατανοητό στους περισσότερους από αυτούς στους οποίους απευθύνεται.

Η λειτουργικότητα ενός έργου αφορά συνεπώς την τριαδική σχέση ανάμεσα σε αυτά τα μέρη, και επομένως η ταύτισή της αποκλειστικά με τη μορφολογική καθαρότητα δεν μπορεί να αποτελεί από μόνη της επαρκές κριτήριο.

Μία από τις σημαντικότερες διατυπώσεις για τη σχέση μορφής και λειτουργίας προέρχεται από τον Δημήτρη Αρβανίτη, ο οποίος αναφέρει ότι «αρκεί να αντιληφθούμε τη σχέση φόρμας και λειτουργικότητας». Πρόκειται για την καταληκτική φράση της γραπτής συνέντευξής του, της οποίας προηγείται μια συνολικότερη τοποθέτηση για την ιδέα, την οργάνωση της επιφάνειας, την ιεράρχηση και την ανάγκη η σχεδιαστική πρόταση να γίνεται κατανοητή μέσα από την ίδια της την οπτική δομή. Το απαύγασμα αυτό της σκέψης του δημιουργού υπογραμμίζει πως η λειτουργικότητα δεν μπορεί παρά να περιέχεται οργανικά σε κάθε απόφαση για την οργάνωση της σύνθεσης. Η διαλεκτική αυτή σχέση καθορίζει τελικά και τον τρόπο με τον οποίο η μορφή μεσολαβεί στην επικοινωνία του μηνύματος.

Ο ίδιος σχεδιαστής αναδεικνύει ως διάσταση της λειτουργικότητας τη σημασία της άμεσης πρόσληψης του μηνύματος. Όπως σημειώνει ο ίδιος, «Αν η εικόνα δεν γίνεται αμέσως κατανοητή, τότε υπάρχει βλάβη. [...] Μα αρκούν 5 δευτερόλεπτα για να αναγνώσει το μάτι μια εικόνα. Αν όχι, κάτι δεν πήγε καλά. Κάτι δεν λειτουργεί». Στο ίδιο σκεπτικό εντάσσεται και η θέση του ότι «το να είναι σαφές το μήνυμα δεν είναι μέρος μιας σύμβασης. Είναι το αυτονόητο». Η σαφήνεια δεν αποτελεί ένα εξωτερικό χαρακτηριστικό του σχεδιασμού, αλλά μια εσωτερική συνθήκη την οποία οφείλει να πληροί κάθε γραφιστικό έργο.

Η σχέση ανάμεσα στη μορφή, τη λειτουργία και την επικοινωνία, η οποία έχει ήδη αναδειχθεί στο θεωρητικό μέρος της εργασίας και επανέρχεται στις παραπάνω μαρτυρίες, εξακολουθεί να αποτελεί βασικό άξονα της σχεδιαστικής πρακτικής καθώς εξελίσσονται τα μέσα και τα περιβάλλοντα της οπτικής επικοινωνίας. Η διαδικασία αυτή διευρύνει παράλληλα τις απαιτήσεις μέσα από τις οποίες κρίνεται αν μια σχεδιαστική λύση επιτελεί τον σκοπό της, εφόσον κάθε μέσο εισάγει διαφορετικούς όρους στον σχεδιασμό. Στα ψηφιακά και ιδιαίτερα στα διαδραστικά περιβάλλοντα, η οργάνωση της πληροφορίας αφορά πλέον και τον τρόπο με τον οποίο ο χρήστης πλοηγείται και αλληλεπιδρά με αυτήν.

Η Βίβιαν Δημητριάδη δίνει ένα συγκεκριμένο παράδειγμα αυτής της διεύρυνσης, επισημαίνοντας χαρακτηριστικά: «Το “λειτουργεί” σημαίνει κάνω το ταξίδι του χρήστη και την εμπειρία του εύκολη, χωρίς να τον ζορίζω και να πρέπει να πατήσει σε δεκαπέντε σημεία για να βρει αυτό που ψάχνει». Από αυτή την άποψη, η δυνατότητα εύρεσης της πληροφορίας

(findability) και η σαφήνεια της διαδρομής πλοήγησης αποτελούν μέρος του ίδιου του σχεδιαστικού προβλήματος.

Στην ίδια κατεύθυνση, η Δημητριάδη αναφέρει χαρακτηριστικά: «Το “λειτουργεί” σημαίνει να καταλαβαίνει το οποιοδήποτε click που έχει να πατήσει τι θα του φέρει. [...] Είναι κάθε click σημαντικό». Η οπτική ιεράρχηση δεν αφορά πλέον μόνο τη σειρά με την οποία γίνεται αντιληπτή η πληροφορία, αλλά οργανώνει παράλληλα και τη διαδρομή που ακολουθεί ο χρήστης, καθώς κάθε σχεδιαστικό στοιχείο οφείλει να δηλώνει με σαφήνεια πού οδηγεί και ποιο αποτέλεσμα προαναγγέλλει. Με αυτόν τον τρόπο, η μορφή συμμετέχει τόσο στη δόμηση της πληροφορίας όσο και στην καθοδήγηση της δράσης του χρήστη. Στη βάση αυτών των διατυπώσεων μπορεί να συναχθεί πως, στα διαδραστικά περιβάλλοντα, το αν μια σχεδιαστική λύση λειτουργεί κρίνεται και από τον βαθμό στον οποίο οργανώνει με σαφήνεια την πλοήγηση, επιτρέποντας στον χρήστη να προβλέπει το αποτέλεσμα των ενεργειών του (predictability).

Ένας ακόμη άξονας που τέμνεται με τη λειτουργικότητα, χωρίς ασφαλώς να ταυτίζεται με αυτήν, είναι η οικονομία των μέσων. Η έννοια αυτή απασχολεί στη συνέντευξη ιδιαίτερα τους Odd Bleat. Ο Μάνος Γερογιάννης αναφέρεται χαρακτηριστικά στους περιορισμούς του animation και στη μικρή διάρκεια πολλών σύγχρονων εφαρμογών: «[...] μέσα σε λίγο χρόνο πρέπει να πεις αρκετά πράγματα. Εκεί η σαφήνεια γίνεται ακόμη πιο σημαντική». Η αφαίρεση προϋποθέτει, επομένως, μια αξιολογική διαδικασία για το τι είναι αναγκαίο να διατηρηθεί στη ροή της αφήγησης και τι πλεονάζει, με βασικό στόχο την επίτευξη μιας ισορροπίας που θα ενισχύσει το κεντρικό μήνυμα του έργου.

Η οικονομία βέβαια, στη σκέψη του Γερογιάννη, δεν αφορά μόνο τη δομή της αφήγησης. Συνδέεται κατά την άποψή του με τους όρους της παραγωγής, περιγράφοντας ως «εξίσωση» τη σχέση ανάμεσα στον διαθέσιμο προϋπολογισμό, τα χρονικά περιθώρια και το δημιουργικό ζητούμενο.

Η παραπάνω ερμηνευτική προσέγγιση επικυρώνεται από τον ίδιο δημιουργό, καθώς στη συνέχεια συμπληρώνει: «Μετά μαθαίνεις να αναγνωρίζεις τι χρειάζεται πραγματικά για τη ροή της ιστορίας και τι μπορεί να φύγει». Στην ίδια κατεύθυνση, ο Ζουμάκης επισημαίνει ότι «κάθε στοιχείο πρέπει κάπως να εξυπηρετεί αυτό που θέλεις να πετύχεις στη συγκεκριμένη δουλειά». Και στις δύο τοποθετήσεις, η αξία του «λιγότερου» προκύπτει μέσα από αυτή τη διαδικασία ιεράρχησης και συνδέεται άμεσα με τον τρόπο με τον οποίο η λιτότητα υπηρετεί την επικοινωνιακή πρόθεση.

Η ίδια επιφύλαξη απέναντι στη λιτότητα ως αυταξία στη γραφιστική εκφράζεται και από τη Δημητριάδη, η οποία επισημαίνει χαρακτηριστικά: «το καθαρό πρέπει να έχει μια ουσία, πρέπει να έχει ένα reason why». Η καθαρότητα δεν αποκτά σχεδιαστική αξία μόνο και μόνο επειδή μια σύνθεση είναι λιτή ή «τακτοποιημένη». Για τη Δημητριάδη, το κρίσιμο στοιχείο εντοπίζεται στον λόγο για τον οποίο έχει επιλεγεί κάθε μορφολογικό στοιχείο και στον τρόπο με τον οποίο αυτό υπηρετεί το περιεχόμενο.

Συνολικά, στο εμπειρικό δείγμα, η λιτότητα δεν εμφανίζεται ως ένας εκ των προτέρων αισθητικός στόχος. Συνδέεται περισσότερο με την ανάγκη επιλογής και ιεράρχησης εκείνων των στοιχείων που κρίνονται αναγκαία σε κάθε περίπτωση. Η οικονομία των μέσων μπορεί, υπό αυτή την έννοια, να εξεταστεί σε σχέση με τη μοντερνιστική οπτική παρακαταθήκη, χωρίς αυτό ασφαλώς να νομιμοποιεί την αναγωγή κάθε λιτής φόρμας σε τεκμήριο άμεσης σύνδεσης με το Bauhaus.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον γύρω από τον σκοπό μιας σχεδιαστικής πρότασης παρουσιάζει η αναφορά του Γιάννη Κουρούδη στο παράδειγμα της Korres. Στις πρώτες συσκευασίες της εταιρείας, ο Κουρούδης επέλεξε να χρησιμοποιήσει «γράμματα το πολύ 8–9 στιγμών». Η επιλογή αντιμετωπίστηκε αρχικά ως προβληματική, με την κριτική να εστιάζει στην αδυναμία ανάγνωσης του κειμένου. Ο ίδιος διακρίνει όμως το μικρό μέγεθος από τη δυσκολία ανάγνωσης: «Δεν ήταν δυσανάγνωστο· ήταν μικρό». Για τον Κουρούδη, το μέγεθος των χαρακτήρων δεν μπορεί να αξιολογηθεί αποκομμένο από τη συνολική σχεδιαστική λογική της ταυτότητας. Η μικρή τυπογραφία, οι αφαιρετικές φωτογραφίες και η γενικότερη οικονομία της μορφής χρησιμοποιήθηκαν ακριβώς για να ξεχωρίσει η Korres από τις πιο συμβατικές λύσεις της εποχής. Η διάκριση αυτή συμβάλλει στην απομάκρυνση από μια μηχανιστική εφαρμογή των μοντερνιστικών αρχών που εξετάζονται στη μελέτη. Οι αρχές αυτές μπορούν να λειτουργούν ως «προβολείς» μέσα στη σχεδιαστική διαδικασία, φωτίζοντας δυνατότητες χωρίς να υπαγορεύουν συγκεκριμένες λύσεις. Η εφαρμογή τους κρίνεται κάθε φορά σε σχέση με τον σκοπό και τη συνολική στρατηγική του έργου.

Στις συνεντεύξεις εμφανίζεται, τέλος, ένα ακόμη ερώτημα που αφορά το περιεχόμενο της έννοιας της λειτουργικότητας. Ο Γιάννης Ζουμάκης σημειώνει ότι «[...] το “λειτουργεί” δεν είναι μόνο αν όλα βρίσκονται στη θέση τους. Πρέπει αυτό που έχεις φτιάξει να έχει και κάτι να πει». Η ορθότητα της σύνθεσης, η ιεράρχηση και η σαφήνεια παραμένουν εκ των ων ουκ άνευ στη σχεδιαστική διαδικασία, αλλά δεν εξαντλούν αυτό που ο ίδιος αναζητά σε ένα έργο γραφιστικής. Η τοποθέτησή του θέτει δίπλα στη λειτουργική επάρκεια και την απαίτηση το έργο να διαθέτει κάποιο νόημα πέρα από την ορθή διεύθυνση των στοιχείων του.

Ασφαλώς, όπως έχει ήδη αναδειχθεί στο θεωρητικό μέρος της εργασίας, η λειτουργικότητα ούτε διατυπώθηκε ούτε κατανοήθηκε από τις κεντρικές μορφές του μοντέρνου σχεδιασμού ως μια αρχή που παραγκωνίζει το νόημα του έργου. Η μεταγενέστερη αναγωγή της σε «πρακτική χρησιμότητα» αποδίδει μόνο ένα μέρος της ιστορικής διαδρομής της έννοιας. Μια τέτοια ανάγνωση άλλωστε θα ήταν απλουστευτική και ιστορικά ανεπαρκής.

Ο Joshua Olsthoorn προσεγγίζει το ζήτημα από διαφορετική αφετηρία. Ξεκινά από τη διαπίστωση ότι ένα έργο μπορεί να «λειτουργεί» χωρίς να διαθέτει «γεύση», αμφισβητώντας στη συνέχεια κατά πόσο η συνθήκη αυτή αρκεί ώστε να θεωρηθεί ουσιαστικά λειτουργικό. Ο συλλογισμός αυτός θέτει υπό ερώτηση το πραγματικό περιεχόμενο του ίδιου του κριτηρίου. Ένα έργο μπορεί, για παράδειγμα, να επιτυγχάνει αποτελεσματικά έναν εμπορικό στόχο, χωρίς αυτό να σημαίνει για τον ίδιο ότι διαθέτει ουσιαστικό σχεδιαστικό περιεχόμενο. Το αν κάτι λειτουργεί εξαρτάται, επομένως, και από το τι έχει τεθεί εξ αρχής ως ζητούμενο. Στόχευση, άλλωστε, η οποία δεν παραμένει στατική, αλλά μεταβάλλεται μαζί με όσα κάθε εποχή περιμένει από τον γραφιστικό σχεδιασμό. Η επιτυχής επιτέλεση ενός επιμέρους σκοπού δεν εξαντλεί, κατ' ανάγκην, την αξιολόγηση ενός έργου ως σχεδιαστικής πρότασης.

Ο Βλαχάκης, από την πλευρά του, διευρύνει το ερώτημα αυτό. Φέρνοντας ως παράδειγμα τη συσκευασία του ελαιολάδου IDEAL, σημειώνει ότι η φιάλη ως αντικείμενο επιτελεί ήδη τις άμεσες πρακτικές απαιτήσεις. Οι Typical επέλεξαν ωστόσο να τυπώσουν στην ετικέτα κείμενο του Πλάτωνα γύρω από την έννοια του «ιδανικού». Μια τέτοια επιλογή δύσκολα θα μπορούσε να συνδεθεί με τη στενή έννοια της λειτουργικότητας του αντικειμένου. Σύμφωνα, όμως, με τους ίδιους, προσέδιδε στη συσκευασία μια «δεύτερη ζωή», τη δυνατότητα δηλαδή μιας διαφορετικής σχέσης με εκείνον που θα την κρατούσε στα χέρια του. Ο ίδιος συνοψίζει το ζήτημα λέγοντας: «Η λειτουργικότητα από μόνη της ίσως είναι μια αναγκαία αλλά ελάχιστη συνθήκη [...] υπάρχει κάτι πέρα από τη λειτουργικότητα που μπορούμε να προσδώσουμε.»

Υπό αυτή την έννοια, στις τοποθετήσεις των Typical διακρίνονται δύο επίπεδα στη χρήση της έννοιας «λειτουργεί». Το πρώτο αφορά την επιτέλεση του άμεσου σκοπού του έργου, πρακτικού ή εμπορικού, ενώ το δεύτερο αναδύεται όταν οι ίδιοι διερωτώνται κατά πόσο η εκπλήρωση αυτού του σκοπού επαρκεί ώστε μια πρόταση να θεωρηθεί σχεδιαστικά λειτουργική. Η διάκριση αυτή δεν καθιστά τη λειτουργία και το νόημα ποιότητες ιστορικά ασύμβατες ή ανεξάρτητες. Φανερώνει κυρίως την απόσταση ανάμεσα σε μια θεώρηση της λειτουργικότητας που εξαντλείται στη χρηστικότητα, και σε όσα οι σχεδιαστές αναζητούν πέρα από αυτήν.

7.2.5 Τα μέσα της οπτικής οργάνωσης

Το σχεδιαστικό βλέμμα των δημιουργών εξειδικεύεται, ουσιαστικά, μέσα από ένα σύνθετο πλέγμα επιλογών, όπως η σύνθεση, η τυπογραφική οργάνωση, η οπτική ιεράρχηση, η χρήση του καννάβου, ο χειρισμός του χρώματος, η διαλεκτική σχέση λέξης και εικόνας, ο ρυθμός και η αναγνωσιμότητα. Όλα αυτά τα στοιχεία αποτελούν τα βασικά μέσα με τα οποία οι δημιουργοί κατευθύνουν την πρόσληψη. Ρυθμίζουν, έτσι, τη σχέση μορφής και νοήματος, μετουσιώνοντας τελικά το βλέμμα σε μια συνειδητή σχεδιαστική πράξη.

Μολονότι τα εργαλεία αυτά δεν αποτελούν αδιάψευστα τεκμήρια μιας ευθύγραμμης καταγωγής από το Bauhaus, συνιστούν, σύμφωνα με τη μελέτη, ιστορικά διαμορφωμένα μέσα της οπτικής επικοινωνίας, άρρηκτα συνδεδεμένα με τη μοντέρνα παρακαταθήκη. Στο σύνολο του δείγματος επανέρχονται, βέβαια, με εμφανείς διακυμάνσεις ως προς τον βαθμό της ιστορικής τους συνειδητότητας. Η προσεκτική τους εξέταση επιτρέπει να διερευνηθεί πώς ακριβώς αρχές που συγκροτήθηκαν ιστορικά στο πλαίσιο του μοντερνισμού ενεργοποιούνται ξανά στη σύγχρονη πρακτική. Αναδεικνύει, παράλληλα, πώς κάθε επιμέρους εργαλείο οπτικής οργάνωσης αναλαμβάνει διαφορετικό ρόλο, ανάλογα πάντοτε με το ίδιο το έργο και το εκάστοτε επικοινωνιακό ζητούμενο.

Σύνθεση

Σε ό,τι αφορά τη σύνθεση, η έρευνα την αναδεικνύει ως τη θεμελιώδη διαδικασία για την οργάνωση του οπτικού μηνύματος. Οι συμμετέχοντες την προσεγγίζουν ως έναν τρόπο διάταξης και συσχετισμού των επιμέρους στοιχείων, μέσα από τον οποίο συγκροτούνται η δομή, η οπτική ιεραρχία και η ίδια η διαδρομή του βλέμματος πάνω στην επιφάνεια. Το σκεπτικό αυτό αποτυπώνεται καθαρά στη θέση του Δημήτρη Αρβανίτη, ο οποίος παρατηρεί πως «η επιφάνεια όπου θα καταθέσω την πρότασή μου είναι ο καμβάς για να σχεδιάσω την κάτοψη. Αυτή είναι η βάση της ανέγερσης».

Αυτή η αρχιτεκτονική μεταφορά της κάτοψης και της ανέγερσης περιγράφει ουσιαστικά τη σχεδιαστική πράξη ως μια οργανωμένη δόμηση της οπτικής επιφάνειας. Σε αυτή ακριβώς τη διαδρομή, η σύνθεση συνομιλεί με ένα ευρύτερο σώμα γνώσεων, εμπειριών και αρχών που καθοδηγούν τις επιμέρους αποφάσεις. Όπως συμπληρώνει άλλωστε ο Αρβανίτης, «το ντιζάιν δεν είναι ιχνογραφία, αλλά σύστημα που στηρίζεται σε εμπεδωμένες αρχές». Η συγκεκριμένη αναφορά στο σύστημα υπερβαίνει κατά πολύ την άκαμπτη εφαρμογή προκαθορισμένων

κανόνων. Υποδεικνύει, αντίθετα, ένα ευέλικτο πλαίσιο σχεδιαστικής κρίσης, μέσα στο οποίο συγκροτούνται και αξιολογούνται διαρκώς οι επιλογές του δημιουργού.

Μια διαφορετική πτυχή έρχεται στο φως μέσα από την πρακτική των Odd Bleat. Εκεί, «πολύ βασικά γεωμετρικά σχήματα» μετασχηματίζονται σε διαφορετικούς χαρακτήρες, μέσα από τη μεταβολή των σχέσεων, των θέσεων και των συνδυασμών τους. Η δυναμική των γεωμετρικών μορφών λειτουργεί σε αυτή την περίπτωση ως μια ευέλικτη σχεδιαστική αρχή, χωρίς να προϋποθέτει απαραίτητα μια άμεση, ρητή σύνδεση με την ιστορική σχολή. Μια τέτοια προσέγγιση υπογραμμίζει πως η σύνθεση δεν περιορίζεται απλώς στην εφαρμογή μιας αυστηρά δηλωμένης μεθόδου. Μπορεί, κάλλιστα, να αναπτύσσεται μέσα από τον διαρκή, πειραματικό μετασχηματισμό ενός εξαιρετικά περιορισμένου συνόλου στοιχείων.

Στο ίδιο πλαίσιο, η καθοδήγηση του βλέμματος μέσω της σύνθεσης επισημαίνεται και από τον Γιάννη Ζουμάκη, ο οποίος αναφέρει πως «ακόμη και σε μια στατική εικόνα πρέπει να υπάρχει αφήγηση». Αυτή η αφήγηση καθορίζεται από το τι βλέπει κανείς πρώτο και τι ακολουθεί, από την πορεία του βλέμματος, αλλά και από τον τρόπο με τον οποίο τελικά διαβάζεται η εικόνα. Η παρατήρηση αυτή αποσαφηνίζει ότι η σύνθεση οργανώνει απόλυτα ενεργά την πρόσληψη. Η ισορροπία και ο ρυθμός συγκροτούν το πεδίο μέσα στο οποίο η λειτουργικότητα γίνεται πλέον αντιληπτή από τον ίδιο τον θεατή.

Η εσωτερίκευση, άλλωστε, των συνθετικών αρχών λειτουργεί ως το βασικό κριτήριο με το οποίο ο σχεδιαστής οργανώνει και αξιολογεί τις σχέσεις μεταξύ των στοιχείων. Η σύνθεση αποτελεί, επομένως, το δομικό υπόβαθρο που μετουσιώνει το εσωτερικευμένο βλέμμα σε μια συνειδητή σχεδιαστική πράξη, διασφαλίζοντας τελικά την ισορροπία ανάμεσα στην οπτική τάξη και το παραγόμενο νόημα.

Ο κάρναβος

Ως δομικό στοιχείο της σύνθεσης, ο κάρναβος συνιστά ίσως τον θεμέλιο λίθο της οπτικής οργάνωσης. Η χρήση του διατρέχει, βέβαια, διαφορετικές φάσεις της μοντέρνας γραφιστικής, από το ιστορικό Bauhaus και τη Νέα Τυπογραφία έως την οριστική καθιέρωσή του στο μεταπολεμικό ελβετικό ύφος (Swiss Style) (Eskilson, 2012, σσ. 226, 235, 294). Στο εξεταζόμενο δείγμα, αναγνωρίζεται σταθερά ως υπόβαθρο για τη διάταξη του περιεχομένου και τη διασφάλιση της λειτουργικότητας. Αυτή ακριβώς η διευθέτηση του χώρου αποτελεί τελικά τη γλώσσα μέσω της οποίας οργανώνεται η οπτική πληροφορία, καθιστώντας τον κάρναβο αναπόσπαστο μέρος της ίδιας της σχεδιαστικής σκέψης.

Μέσα στο εμπειρικό υλικό, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο οι σχεδιαστές διαχειρίζονται τον κάνναβο, καθώς και τη συνειδητή παρέκκλιση από αυτόν. Η σχέση ανάμεσα στην αυστηρότητα και την υπέρβασή της αποτυπώνεται καθαρά στην προσέγγιση του Γιάννη Κουρούδη, ο οποίος παρατηρεί πως «ακόμη και όταν ήθελα να κάνω κάτι πιο ανορθόδοξο, πάλι πάνω στο grid δούλευα. Απλώς το έφτανα εκεί που ήθελα, το “διέλυα” μέχρι το σημείο που χρειαζόταν». Ο κάνναβος λειτουργεί, ουσιαστικά, ως η ίδια η βάση της παρέκκλισης. Επιτρέπει στον σχεδιαστή να αποδομήσει τη διάταξη, χωρίς ωστόσο να χάνει τον έλεγχο της οπτικής σύνθεσης. Πρόκειται για μια βαθιά εσωτερίκευση, η οποία επιβεβαιώνεται από τη συμπληρωματική του διαπίστωση πως «το grid δεν κρύβεται. Είναι εκεί, είτε το θέλω είτε όχι».

Σε ένα ελαφρώς ευρύτερο επίπεδο, μια αντίστοιχη σχέση ανάμεσα στην οργάνωση και στη δημιουργική παρέκκλιση εμφανίζεται και στους Typical Organization. Στη συνέντευξή τους, ανακαλώντας την πρώτη τους δημόσια ομιλία το 2016 με τίτλο «Anarchy through Order», περιγράφουν τη σχέση τους με τα όρια και τους κανόνες ως «διπλή». Η συγκεκριμένη επισήμανση δεν περιορίζεται αποκλειστικά στον κάνναβο. Αντανακλά μια συνολικότερη σχεδιαστική στάση απέναντι στην ίδια την τάξη και, κυρίως, απέναντι στη δυνατότητα συνειδητής απόκλισης από αυτήν.

Σε ανάλογη κατεύθυνση, η Βίβιαν Δημητριάδη προσεγγίζει τον κάνναβο ως ένα δομικό στοιχείο που δρα σταθερά στο υπόβαθρο (background) της σχεδιαστικής διαδικασίας, εξασφαλίζοντας μεγαλύτερη ελευθερία στο προσκήνιο (foreground). Όταν το σύστημα αφομοιωθεί πλήρως, λειτουργεί πλέον ως ένας σιωπηλός οδηγός για τη διαμόρφωση μιας φαινομενικά αδέσμευτης σύνθεσης. Η λειτουργικότητα δεν ταυτίζεται, επομένως, κατ’ ανάγκην με μια άκαμπτη μορφολογική καθαρότητα. Εδράζεται, αντίθετα, στη βαθύτερη δομή της οπτικής οργάνωσης.

Από την πλευρά του, ο Αρβανίτης θέτει ένα σαφές όριο στη μηχανιστική κατανόηση του μέσου, παρατηρώντας πως «το μάτι μπορεί να αντιληφθεί τα grids καλύτερα απ’ ό,τι τα ίδια, προτείνοντας την οπτική διόρθωση». Για τον ίδιο λοιπόν ο κάνναβος δεν συνιστά αυτοσκοπό, αλλά μία πλευρά της βασικής αρχής για την επίτευξη μέτρου και ρυθμού. Η εφαρμογή του προϋποθέτει, επομένως, διαρκή οπτική στάθμιση και, κυρίως, εμπειρία εκ μέρους του δημιουργού. Εντός του ίδιου εννοιολογικού πυρήνα κινείται και ο Κουρούδης, υπογραμμίζοντας πως η απόλυτη προσκόλληση στο grid ενδέχεται να οδηγήσει σε ένα, όπως το χαρακτηρίζει, «μίζερο αποτέλεσμα».

Η παρουσία του καννάβου δεν εγγυάται αξιωματικά τη σχεδιαστική αρτιότητα ούτε την αισθητική ποιότητα του έργου. Παραμένει ένα σύστημα οργάνωσης και σε καμία περίπτωση δεν λειτουργεί ως υποκατάστατο της σχεδιαστικής σκέψης, καθώς πραγματικός ενορχηστρωτής των σχέσεων μιας διάταξης παραμένει πάντοτε ο ίδιος ο δημιουργός.

Τυπογραφία

Η τυπογραφία αποτελεί, ομοίως, έναν θεμελιώδη μηχανισμό οπτικής οργάνωσης. Η λειτουργία της, όπως είναι φυσικό, δεν εξαντλείται στην απλή επιλογή μιας γραμματοσειράς. Αντιθέτως, καθορίζει τον εσωτερικό ρυθμό, την αναγνωσιμότητα και, κατ' επέκταση, τη συνολική ταυτότητα του ίδιου του έργου.

Ο Αρβανίτης προσεγγίζει την τυπογραφία ως «τυπογραφική εικόνα», δηλαδή ως μια σχεδόν αυτόνομη οπτική μορφή που κατευθύνει ενεργά την πρόσληψη του περιεχομένου. Σημειώνει χαρακτηριστικά πως «στη διαμόρφωση της τυπογραφικής εικόνας, ακολουθώ την οικονομία στη χρήση του αριθμού των γραμματοσειρών και την “απλότητα” της μορφής». Μέσα από αυτή την ιδιαίτερα πυκνή τοποθέτηση, ο σχεδιαστής προσδιορίζει, ουσιαστικά, την τυπογραφία ως μια μορφική σχέση ικανή να συνοργανώσει ολόκληρο το σύνολο.

Υπό αυτό το πρίσμα, η τυπογραφική επιλογή συνδέεται άρρηκτα με τον επικοινωνιακό σκοπό του έργου. Η Βίβιαν Δημητριάδη αναφέρει, για παράδειγμα, πως η επιλογή ανάμεσα σε serif και sans-serif γραμματοσειρές δεν υπαγορεύεται πρωτίστως από υποκειμενικά κριτήρια, αλλά κυρίως από τον χαρακτήρα του εκάστοτε έργου. Όπως σημειώνει, «τίποτα από όλα αυτά δεν έχει να κάνει με προσωπική αισθητική», παρά μόνο με το «συναίσθημα που στο τέλος θα αφήσει το project». Η τυπογραφία αναδεικνύεται, και σε αυτή την περίπτωση, ως ένας βασικός ρυθμιστής της συνολικής εμπειρίας, συμβάλλοντας καθοριστικά στην εδραίωση του μηνύματος.

Πέρα, ωστόσο, από την ανάλυση των βασικών της λειτουργιών, μια εξίσου σημαντική πτυχή αποτελεί η ιχνηλάτηση της διαδρομής των μοντερνιστικών αρχών στον ελληνικό χώρο. Για να κατανοηθεί πλήρως αυτή η ιδιαιτερότητα, λαμβάνεται αναγκαστικά υπόψη η ανατομική διαφορά του ελληνικού αλφαβήτου σε σύγκριση με το λατινικό. Εξηγώντας αυτή την προβληματική, ο Δημήτρης Αρβανίτης παρατηρεί πως στις ελληνικές εκδοχές κλασικών μοντέρνων γραμματοσειρών (όπως οι Univers, Helvetica, Akzidenz-Grotesk και Futura) προκύπτουν συχνά σχεδιαστικές εντάσεις σε χαρακτήρες όπως το ξ, το φ, το ω, το δ, το ζ και το θ. Ξεκαθαρίζοντας, μάλιστα, τη στάση του απέναντι στο ζήτημα, δηλώνει emphatically πως «προτιμώ να αλλάξω γραμματοσειρά παρά τη γραφή μας».

Η επιλογή της γραμματοσειράς συνιστά, επομένως, ειδικά για την ελληνική περίπτωση, μια συνειδητή πράξη σεβασμού προς τη μορφολογία της εγχώριας τυπογραφικής παράδοσης. Όπως αναδεικνύεται από το δείγμα της έρευνας, πρόκειται για έναν ουσιώδη όρο στη σκέψη των σχεδιαστών προκειμένου να εφαρμοστεί ορθά το οποιοδήποτε τυπογραφικό σύστημα.

Οι τοποθετήσεις του Κουρούδη και του Ματθιόπουλου φωτίζουν διαφορετικές οπτικές γωνίες ως προς την επίτευξη ενός ισοδύναμου τυπογραφικού αποτελέσματος. Ο Κουρούδης υπογραμμίζει πως «τα sans serif, που συνδέονται περισσότερο με τη γραμμή του Bauhaus και τις μετέπειτα εξελίξεις της, είναι πολύ πιο δύσκολο να φτάσουν στο σωστό αποτέλεσμα». Για τον ίδιο, η σχεδιαστική προσαρμογή του ελληνικού γράμματος συνδέεται άμεσα με την επίτευξη του «τυπογραφικού γκρι» ως απόλυτου όρου οπτικής ισορροπίας. Επισημαίνει, εξάλλου, πως «στόχος ήταν το γκρι που παράγει σωστά μια λατινική γραμματοσειρά να το παράγει και η αντίστοιχη ελληνική. Αυτό ήταν το βασικό πρόβλημα».

Στον αντίποδα, η επισήμανση του Ματθιόπουλου φωτίζει μια διαφορετική πτυχή. Ο ερευνητής υποστηρίζει ότι η μεταφορά μιας ισόπαχης λατινικής γραμματοσειράς χωρίς ακρεμόνες (sans-serif) στο ελληνικό αλφάβητο ενέχει σαφώς λιγότερες σχεδιαστικές προκλήσεις, σε σύγκριση με την απόδοση μιας ανισόπαχης γραμματοσειράς με ακρεμόνες (serif). Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά, «το ισόπαχο γράμμα είναι το πιο εύκολο να σχεδιάσεις [...] έχεις βγάλει από τη μέση [...] την πατούρα». Ως παραδείγματα αναφοράς αξιοποιεί τις γραμματοσειρές Helvetica και Garamond, υπογραμμίζοντας ότι στη δεύτερη περίπτωση ο σχεδιασμός της ελληνικής εκδοχής παρουσιάζει αισθητές οπτικές αποκλίσεις από το πρωτότυπο. Κατά την ερμηνεία του, η σχετική ευκολία απόδοσης των λατινικών sans-serif συνδέεται άμεσα με την ισόπαχη φόρμα και την απουσία ακρεμόνων. Στοιχεία που χαρακτήριζαν, άλλωστε, ιστορικά τη μήτρα της αρχαίας ελληνικής γραφής.

Από το σύνολο αυτών των τοποθετήσεων προκύπτει τελικά ένα ουσιαστικό εύρημα. Η τυπογραφική οργάνωση διαμορφώνει ένα κρίσιμο πεδίο σχέσεων ανάμεσα στη λέξη και την εικόνα, την ανάγνωση και τη θέαση, την πληροφορία και την αισθητική αρτιότητα.

Το χρώμα στη συγκρότηση του οπτικού μηνύματος

Η διερεύνηση των μέσων οπτικής οργάνωσης ολοκληρώνεται με το χρώμα. Το συγκεκριμένο στοιχείο δεν προσεγγίζεται από το δείγμα ως ένα απλό, επιφανειακό μορφολογικό χαρακτηριστικό. Αναδεικνύεται, αντίθετα, ως ένα πρωτογενές μέσο οργάνωσης με καθοριστικό ρόλο στη συγκρότηση της ίδιας της σύνθεσης.

Ο Αρβανίτης αποδίδει ανάγλυφα την οργανική αλληλεξάρτηση των επιμέρους στοιχείων, διατυπώνοντας τη δομική τους σχέση. Όπως αναφέρει, «τα κείμενα ή οι απλές λέξεις και η μορφή τους, οι χρωματικές σχέσεις και η φόρμα ενορχηστρώνονται για να συλλάβουν τη ματιά, κατ' αρχάς, σε ελάχιστα δευτερόλεπτα και να σε κρατήσουν ή να σε αφήσουν αδιάφορο». Κατά συνέπεια, η λεκτική σημασία, η τυπογραφική μορφή, το χρώμα και η συνολική σύνθεση δεν λειτουργούν ως απομονωμένα ή απολύτως αυτόνομα στοιχεία. Συντονίζονται και αλληλεπιδρούν δυναμικά. Στόχος τους είναι να παράξουν την απαραίτητη οπτική ένταση και να διαμορφώσουν, μέσα από αυτή τη σχέση «σύλληψης» και «πρόσληψης», την αλληλεπίδραση με το κοινό.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα αποδεικνύεται η περίπτωση των Odd Bleat, οι οποίοι παρουσιάζουν, μέσα από ένα γλαφυρό παράδειγμα, το χρώμα ως ένα ενεργό στοιχείο της σύνθεσης, ικανό να επαναδιαμορφώνει ριζικά τις σχέσεις κατά τη δημιουργική διαδικασία. Αναφερόμενος στον σχεδιασμό χαρακτήρων, ο Γιάννης Ζουμάκης εξηγεί ότι ένας χαρακτήρας μπορεί να φαίνεται ότι «λειτουργεί» μόνο σε περίγραμμα. Με την προσθήκη, ωστόσο, του χρώματος «ξαφνικά βλέπεις ότι κάτι του λείπει» και απαιτείται να επανεξεταστούν επιμέρους στοιχεία του. Όπως συνοψίζει ο ίδιος, «[...] το χρώμα δεν “κλείνει” το σχέδιο. Το ξανανοίγει». Ο Μάνος Γερογιάννης διευρύνει αυτή την παρατήρηση, σημειώνοντας πως «μπορεί να έχεις προχωρήσει αρκετά σε ένα project και μια επιλογή που κάνεις πιο μετά να σε κάνει να επιστρέψεις και να ξαναδείς κάτι προηγούμενο». Για τους Odd Bleat, επομένως, το χρώμα συμμετέχει σε μια συνεχή επαναξιολόγηση της σύνθεσης, της ισορροπίας των μορφών και, τελικά, του χαρακτήρα της.

Παράλληλα, η Δημητριάδη συνδέει τη χρωματική επιλογή με την ταυτότητα και την ψυχολογία του ίδιου του αποδέκτη. Το χρώμα, όπως σημειώνει, «θα σηματοδοτήσει και το κάθε συγκεκριμένο στοιχείο μέσα σε μια δουλειά». Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα που δίνει μεταξύ δύο εταιρειών του κλάδου της ναυτιλίας, όπου «κατά 95% το βασικό τους χρώμα θα είναι μπλε». Διευκρινίζει, ωστόσο, ότι κάθε σχεδιαστικό έργο διατηρεί σταθερά την ιδιοσυστασία του. Μια ανθρωποκεντρική προσέγγιση ενδέχεται να υπαγορεύσει μια ηπιότερη χρωματική κλίμακα, την ώρα που μια στρατηγική εστιασμένη στην ισχύ και το κύρος στρέφεται προς μια πιο κορεσμένη, κυρίαρχη (*dominant*) παλέτα. Έτσι, λειτουργώντας το χρώμα ως πραγματικός παραγωγός νοήματος, υπηρετεί μια σαφή στοχοθεσία στο τελικό μήνυμα.

Ο Ματθιόπουλος, μέσα από μια πιο θεωρητική ερμηνεία, του αποδίδει μια ενεργό παρουσία μέσα στον σχεδιαστικό χώρο, περιγράφοντάς το ως «πλακάτη και συμπαγή δύναμη». Η

προσέγγιση αυτή ευθυγραμμίζεται με τη σκέψη των Odd Bleat, στον βαθμό που το χρώμα λειτουργεί ως ένας θεμελιώδης άξονας της οπτικής σύνθεσης και όχι ως κάποιο απλό διακοσμητικό γνώρισμα. Η επιλογή της συμπαγούς και ομοιόμορφης κάλυψης, ακριβώς λόγω της απουσίας τονικών διαβαθμίσεων, προσδίδει στο χρώμα ένα εξαιρετικά ιδιαίτερο οπτικό βάρος. Με αυτόν τον τρόπο, το μέσο ορίζει διακριτές περιοχές, διαμορφώνει νέες σχέσεις και επανακαθορίζει διαρκώς τις ισορροπίες και τις αντιθέσεις του έργου. Το δείγμα συνηγορεί, άλλωστε, στο ότι το στοιχείο αυτό συμμετέχει αποφασιστικά στην πρωτογενή συγκρότηση της εικόνας και όχι απλώς ως ένα εκ των υστέρων συμπλήρωμα της μορφής.

Φτάνοντας στην ψηφιακή εποχή, όπου οι ρυθμοί του σχεδιασμού επιταχύνονται προσφέροντας μια πρωτοφανή πληθώρα επιλογών, η ευκολία των μέσων δεν παραγκωνίζει τελικά τον πραγματικό πυρήνα της σχεδιαστικής απόφασης. Σύμφωνα με την τοποθέτηση του Βλαχάκη, το χρώμα αποτελεί ίσως το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της μεταβολής. Πλέον, μια χρωματική παραλλαγή μπορεί να δοκιμαστεί σχεδόν ακαριαία. Η τελική επιλογή, όμως, εξακολουθεί να απαιτεί σαφή σχεδιαστικά κριτήρια και συνθετική ωριμότητα εκ μέρους του δημιουργού. Όπως υποστηρίζει, σε έναν συλλογισμό που δεν περιορίζεται στο χρώμα αλλά αφορά ευρύτερα τα μέσα της οπτικής οργάνωσης, η ουσία μιας τέτοιας απόφασης εξαρτάται πάντα από τον σκοπό που υπηρετεί και από τους έμφυτους μηχανισμούς πρόσληψης του ίδιου του ανθρώπου. Ο Βλαχάκης ανάγει αυτή τη διαρκή ανάγκη στις βαθύτερες ψυχοφυσιολογικές και οργανικές σταθερές της ανθρώπινης υπόστασης, σημειώνοντας πως παραμένει «[...] η ανάγκη να δεις πίσω από αυτό που κάνει τον άνθρωπο, όχι έναν καταναλωτή, όχι έναν πληθυσμό, αλλά τον άνθρωπο, το ίδιο το ον».

Στη μεγάλη εικόνα, η οπτική οργάνωση αποτελεί ουσιαστικά τον χώρο όπου υλοποιείται το σχεδιαστικό βλέμμα μέσα από τη διαχείριση των σχέσεων μεταξύ των μορφικών στοιχείων. Από τη σύγκλιση των απόψεων διαπιστώνεται πως οι αρχές της μοντέρνας οπτικής επικοινωνίας έχουν πια ενσωματωθεί στη σύγχρονη πρακτική ως ένας βαθιά εσωτερικευμένος τρόπος να οργανώνεται η πληροφορία. Βέβαια, αυτή η συνθήκη δεν εκδηλώνεται με τη μορφή ενός άκαμπτου ύφους, ούτε οδηγεί σε μια μηχανιστική εφαρμογή των κανόνων. Πρόκειται, για ένα ευέλικτο σύστημα. Ένα σύστημα το οποίο οι δημιουργοί προσαρμόζουν, το επανερμηνεύουν και, όταν κριθεί απαραίτητο, το υπερβαίνουν, πάντα σε άμεση συνάρτηση με το μέσο, το μήνυμα και το κοινό. Υπό αυτό το πρίσμα, η ιστορική συνέχεια εντοπίζεται τελικά λιγότερο στην αναπαραγωγή συγκεκριμένων μορφών και πολύ περισσότερο στον τρόπο με τον οποίο οι ιστορικά διαμορφωμένες αρχές μετασχηματίζονται, προκειμένου να επανενεργοποιηθούν στη σημερινή σχεδιαστική πράξη.

7.3 Συνέχεια και μετασχηματισμός στους διαύλους της ελληνικής πρόσληψης

Μετά την εξέταση των τρόπων με τους οποίους οι συμμετέχοντες αναγνωρίζουν και περιγράφουν τη σχέση της σχεδιαστικής τους πρακτικής με αρχές που συνδέονται ιστορικά με το Bauhaus, η ανάλυση στρέφεται στο δεύτερο ερευνητικό ερώτημα της εργασίας. Το ζητούμενο είναι να αποσαφηνιστεί το είδος της σχέσης που τεκμηριώνει το εμπειρικό υλικό ανάμεσα στην παρακαταθήκη του Bauhaus, τη μοντέρνα οπτική επικοινωνία και τη σύγχρονη σχεδιαστική πρακτική. Η σχέση αυτή προσεγγίζεται ως μια δυναμική ιστορική διαδρομή, μέσα από την οποία οι παιδαγωγικές και σχεδιαστικές αρχές μεταφέρονται, μετασχηματίζονται και επανανοηματοδοτούνται στο σύγχρονο περιβάλλον.

7.3.1 Μετασχηματισμένη συνέχεια: εσωτερίκευση και ερμηνευτικά όρια

Η πρώτη πτυχή που χρειάζεται να αποσαφηνιστεί αφορά την έννοια της ιστορικής συνέχειας. Στο συγκεκριμένο ποιοτικό δείγμα, η συνέχεια αυτή, στον βαθμό που τεκμηριώνεται, εντοπίζεται κυρίως στις αρχές της οπτικής οργάνωσης, στον τρόπο σκέψης και στα επαγγελματικά κριτήρια, τα οποία έχουν περάσει στη σύγχρονη πρακτική μέσα από διαδοχικές ιστορικές διαμεσολαβήσεις.

Ο Δημήτρης Αρβανίτης, παρότι διατυπώνει με τον πλέον ρητό τρόπο τη συνάφειά του με την ευρωπαϊκή μοντερνιστική παρακαταθήκη, επισημαίνει χαρακτηριστικά πως «στην γραφιστική δεν αρκεί η χρήση των Helvetica και των Futura για να αποδείξουμε ότι ενστερνιζόμαστε και ακολουθούμε τις αρχές και τα διδάγματα του Bauhaus». Ο δημιουργός, χωρίς να απορρίπτει τη μοντέρνα παράδοση, επιδιώκει με αυτή την τοποθέτηση να αποτρέψει μια επιφανειακή προσέγγιση, η οποία θα ταύτιζε τη συνέχεια αποκλειστικά με αναγνωρίσιμα μορφολογικά στοιχεία.

Η μορφή παραμένει, κατά συνέπεια, σημαντική, αλλά δεν αρκεί από μόνη της. Μια καθαρή διάταξη, μια sans-serif γραμματοσειρά ή μια λιτή σύνθεση μπορούν να θέσουν το ερώτημα της συγγένειας με το Bauhaus, όχι όμως και να το απαντήσουν. Χωρίς να απορρίπτεται ως ασήμαντη, η μορφολογική συγγένεια αποτελεί το πρώτο επίπεδο αντίχνευσης και το έναυσμα για τη διερεύνηση της ιστορικής συνέχειας, χωρίς ωστόσο να συνιστά επαρκή απόδειξη. Το ουσιαστικό κριτήριο βρίσκεται στον τρόπο με τον οποίο η μορφή παράγεται, οργανώνεται και αποκτά νόημα. Στην ίδια κατεύθυνση κινείται και ο Κώστας Βλαχάκης, υπογραμμίζοντας ότι

«το στυλ, ή το αποτύπωμα σε επίπεδο οπτικής, δεν είναι το ζητούμενο. Είναι περισσότερο η πορεία για να φτάσουμε σε κάτι».

Ένα αντίστοιχο μεθοδολογικό ζήτημα προκύπτει και στον διαχωρισμό του ίδιου του Bauhaus από το ευρύτερο ρεύμα του μοντερνισμού. Ο Ματθιόπουλος επιμένει ιδιαίτερα σε αυτόν τον διαχωρισμό, σημειώνοντας ότι «η ιστορία, η διαμόρφωση και η παρουσία του Bauhaus, και κυρίως θα έλεγα του μοντερνισμού, είναι σαφής και βρίσκεται παντού. Θα το διαχωρίσω αυτό [...]». Επιλογές όπως η οπτική ιεράρχηση, η οργάνωση με βάση σχεδιαστικά συστήματα ή ακόμα και η συνειδητή ανατροπή των κανόνων δεν αρκούν, συνεπώς, από μόνες τους για να αποδείξουν μια άμεση επιρροή από το Bauhaus. Τέτοια στοιχεία αποτελούν ίχνη μάλλον στη γενικότερη μοντέρνα παράδοση, εκτός εάν υπάρχουν συγκεκριμένα ιστορικά δεδομένα που να τεκμηριώνουν μια ευθεία σύνδεση με το Bauhaus.

Διαφορετικές μαρτυρίες αναδεικνύουν τον τρόπο με τον οποίο το Bauhaus συχνά περιορίζεται σε ένα απλό, αναγνωρίσιμο ύφος. Η Δημητριάδη περιγράφει την επιφανειακή αυτή αντιμετώπιση παρομοιάζοντάς την με «πίνακα στον τοίχο», ενώ παρατηρεί ότι η διάσημη ρήση «less is more» επαναλαμβάνεται απλώς ως ένα εύκολο σύνθημα. Αντιστοίχως, ο Olsthoorn επισημαίνει ότι το Bauhaus έχει μετατραπεί σε «λίγο logo, λίγο ένα brand», προσθέτοντας ότι στην ψηφιακή εποχή «πατάς το φίλτρο “Bauhaus” και έχεις Bauhaus». Αν και δεν είναι ταυτόσημες, οι τοποθετήσεις αυτές συγκλίνουν στην κριτική μιας αποσύνδεσης της μορφής από το ιστορικό πλαίσιο που της έδωσε νόημα. Στη συζήτηση αυτή, ο Βλαχάκης εισάγει τις πτυχές της αγοράς και της «εξουσίας», υποστηρίζοντας ότι η σχηματοποίηση σύνθετων ιστορικών κινημάτων σε ένα αναγνωρίσιμο στυλ τα καθιστά περισσότερο «ελέγξιμα» και «ευπώλητα». Η αναγωγή του Bauhaus σε αισθητικό σήμα δεν συνιστά, επομένως, απλώς μια απλοποίηση της ιστορίας του, αλλά ενέχει τον κίνδυνο αποσύνδεσης των μορφών από τις αρχές, τις αντιθέσεις και τις διαδικασίες που αρχικά τις νοηματοδότησαν.

Η σχέση με την ιστορική παρακαταθήκη αποκτά, ως εκ τούτου, ερμηνευτικό και επιλεκτικό χαρακτήρα. Ο Olsthoorn επισημαίνει ότι «δεν μπορούμε ποτέ να έχουμε μια απόλυτη σχέση με το παρελθόν», καθώς αυτή συνιστά πάντοτε «μια ανάγνωση, έναν τρόπο, μια ερμηνεία», δεδομένου ότι οι τρόποι προσέγγισης του Bauhaus μεταβάλλονται διαχρονικά. Από άλλη γωνία, ο Κουρούδης περιγράφει μια αντίστοιχα ενεργή σχέση με την παράδοση, σημειώνοντας ότι «αν οι ρίζες λειτουργούν, προχωράς μαζί τους», ενώ, αν δεν λειτουργούν πλέον, μπορούν να ξαναφυτευτούν ή να εγκαταλειφθούν. Οι δύο προσεγγίσεις αναδεικνύουν ότι η ιστορική συνέχεια δεν βασίζεται σε μία παθητική διατήρηση του παρελθόντος. Βασίζεται στην

ερμηνεία, την αξιολόγηση και την επανενεργοποίησή του στο πλαίσιο των εκάστοτε συνθηκών.

Η ιστορική αυτή διαμεσολάβηση δεν αφορά μόνο όσα ακολούθησαν το Bauhaus, αλλά και τις προγενέστερες καταβολές των ιδεών που συγκλίνουν στο εσωτερικό του. Ο Βλαχάκης, αναφερόμενος στις θεωρίες του χρώματος, παρατηρεί ότι η προσέγγιση την οποία «προσπάθησε να καταγράψει ο Γκαίτε, ενδεχομένως και άλλοι πριν από αυτόν, είναι στην ουσία ένας πρόδρομος» και ότι «αυτό αποτελεί μέρος μιας ιστορικής συνέχειας». Η έγκυρη αυτή διαπίστωση εντάσσει το Bauhaus σε μια μακρύτερη ιστορική αλυσίδα συγκρότησης και μετασχηματισμού των σχεδιαστικών ιδεών, χωρίς να το αντιμετωπίζει ως αυτόνομη αφετηρία.

Η παρακαταθήκη του Bauhaus, επομένως, εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πλέγμα μοντερνιστικών αρχών και ιστορικών διαμεσολαβήσεων, οι οποίες δεν μεταφέρονται ως αμετάβλητο σώμα στο παρόν. Από αυτή την άποψη, οι μεταβολές που έχουν συντελεστεί στην πορεία του χρόνου δεν αποτελούν από μόνες τους ένδειξη ρήξης, όπως αντίστοιχα η μορφολογική ομοιότητα δεν αρκεί για να τεκμηριώσει τη συνέχεια.

7.3.2 Το πλέγμα των διαύλων της ελληνικής πρόσληψης

Το κεντρικό εύρημα της ενότητας δείχνει πως, μέσα από τις αφηγήσεις των συμμετεχόντων, η πρόσληψη των αρχών της μοντέρνας οπτικής επικοινωνίας στον ελληνικό χώρο δεν υπήρξε ούτε άμεση ούτε γραμμική. Η αντιπαράβολή των συνεντεύξεων αναδεικνύει ένα σύνθετο δίκτυο διαύλων που τέμνονται μεταξύ τους. Με βάση το εμπειρικό υλικό, η ελληνική γραφιστική φαίνεται να αφομοιώνει τη μοντέρνα παρακαταθήκη ακολουθώντας τους δικούς της ρυθμούς. Ανταποκρίνεται στις ιδιαίτερες ανάγκες του εγχώριου πεδίου, ενώ η πορεία αυτή διαφοροποιείται ανάλογα με τον τρόπο με τον οποίο κάθε σχεδιαστής ήρθε σε επαφή με την εν λόγω παρακαταθήκη.

Ο Δημήτρης Αρβανίτης ορίζει το πλαίσιο αυτής της διερεύνησης. Σημειώνει χαρακτηριστικά πως «δεν υπάρχει κατά τη γνώμη μου οδικός χάρτης με καταγραμμένη την πορεία, την εξέλιξη και τη διαμόρφωση μιας νέας κουλτούρας». Η θέση αυτή ενισχύει την ερμηνεία ότι η πορεία του μοντερνισμού στην Ελλάδα δεν μπορεί να προσεγγιστεί ως μια ευθύγραμμη ή συνεχής εξέλιξη.

Η διαπίστωση αυτή ενισχύεται και από τη μαρτυρία του Γιώργου Δ. Ματθιόπουλου, ο οποίος αναφέρει πως «το Bauhaus ήρθε συγκυριακά στην Ελλάδα προπολεμικά και μεταπολεμικά πάλι με καθυστέρηση μιας ή μιάμισης γενιάς». Με βάση τη συγκεκριμένη παρατήρηση, η

ελληνική πραγματικότητα διαμορφώθηκε με εντελώς διαφορετικούς ρυθμούς από εκείνους των κεντρικών ευρωπαϊκών χωρών όπου γεννήθηκε ο μοντερνισμός. Μέσα από την αφήγησή του, η εγχώρια πρόσληψη εμφανίζεται στενά συνδεδεμένη με την τεχνολογική και εμπορική άνθιση του κλάδου στη χώρα.

Ο Γιάννης Κουρούδης φωτίζει την ίδια κατάσταση μέσα από το προσωπικό του επαγγελματικό βίωμα. Σημειώνοντας ότι «ο χώρος στην Ελλάδα ήταν για πολλά χρόνια αρκετά άναρχος» και πως υπήρχαν «δύο, τρεις, πέντε, δέκα άνθρωποι, όχι περισσότεροι, που προσπαθούσαν πραγματικά», αποτυπώνει ανάγλυφα την αποσπασματική οργάνωση του κλάδου. Στη δική του αφήγηση, η συγκρότηση του πεδίου δεν φαίνεται να βασίζεται εξ αρχής σε μια σταθερή θεσμική ή ακαδημαϊκή συνέχεια. Ιδιαίτερη βαρύτητα αποκτούν μεμονωμένα πρόσωπα, έργα και επαγγελματικές πρακτικές, τα οποία λειτουργούν σταδιακά ως σημεία αναφοράς.

Η σχεδιαστική εκπαίδευση αποτέλεσε, σε αυτή τη διαδρομή, έναν εξίσου σημαντικό κόμβο για την επίδραση της παιδαγωγικής και σχεδιαστικής παρακαταθήκης του μοντερνισμού στην Ελλάδα. Ο Αρβανίτης αναγνωρίζει την εκπαιδευτική διαδικασία ως έναν από τους βασικούς διαύλους μέσα από τους οποίους οι αρχές του Bauhaus έγιναν προσβάσιμες στους νεότερους δημιουργούς. Ειδικότερα, αναφέρεται στον Αθηναϊκό Τεχνολογικό Όμιλο (ΑΤΟ – Σχολή Δοξιάδη), στη Σχολή Βακαλό, στο ΤΕΙ Γραφιστικής και στον ΑΚΤΟ. Αν και τα παραδείγματα αυτά δεν πιστοποιούν μια ενιαία ή στέρεη θεσμική γραμμή στην εγχώρια εκπαίδευση, αναδεικνύουν την ύπαρξη μιας ισχυρής βιωματικής πρόσληψης. Ο σχεδιαστής θεωρεί πως στο εγχώριο εκπαιδευτικό περιβάλλον οι μοντέρνες αρχές βρήκαν γόνιμο έδαφος για να διδαχθούν και, στη συνέχεια, να ενσωματωθούν σταδιακά στη σχεδιαστική πράξη.

Δίπλα στη σχεδιαστική εκπαίδευση, τα εξειδικευμένα έντυπα αποτέλεσαν έναν ακόμη βασικό δίαυλο ιστορικής και θεωρητικής γνώσης. Ο Αρβανίτης σημειώνει πως «αργότερα τα ειδικά βιβλία και οι αναφορές σε περιοδικά τεκμηρίωσαν τις αξίες του». Η έκδοση αυτών των βιβλίων και των περιοδικών βοήθησε να ενταχθούν τα διάφορα έργα σε μια οργανωμένη αφήγηση. Μια αφήγηση που εστίαζε στην ιστορία, τη φιλοσοφία και τις αρχές του σχεδιασμού.

Στη διαμόρφωση αυτής της οπτικής παιδείας, το ελβετικό ύφος (Swiss Style) αναδεικνύεται μέσα από τις συνεντεύξεις ως ένας βασικός ενδιάμεσος κρίκος με τη μοντέρνα παράδοση. Ο Ματθιόπουλος περιγράφει χαρακτηριστικά πως «η θεωρητική μας και ιστορική μας αναφορά ήταν συνεχώς ο τρόπος οργάνωσης του χώρου [...] με αισθητικές αρχές που πήγαζαν κυρίως από τη σχολή της Ελβετίας, γιατί αυτή είναι, ας πούμε, η κόρη του Bauhaus». Χρησιμοποιώντας τον όρο «κόρη του Bauhaus», ο ερευνητής συνοψίζει παραστατικά τον

τρόπο με τον οποίο οι ελβετικές αρχές σχεδιασμού λειτούργησαν ως άμεση συνέχεια και εξέλιξη της ιστορικής σχολής.

Οι ίδιες αρχές βρήκαν πρόσφορο έδαφος στον δημόσιο τομέα, αλλά και ευρύτερα στον χώρο της διαφήμισης. Μέσα από τη μαρτυρία του Ματθιόπουλου, ο Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού (ΕΟΤ) και η διαφημιστική αγορά προβάλλουν ως χώροι όπου η μοντέρνα οπτική γλώσσα απέκτησε πρακτική εφαρμογή. Η αναφορά στον Μιχάλη Κατζουράκη και τον Φρέντυ Κάραμποτ (Κ+Κ) δείχνει ότι η μεταπολεμική πρόσληψη ξεπέρασε τα όρια της εκπαίδευσης και της θεωρητικής γνώσης. Συνδέθηκε, αντίθετα, άμεσα με τις πραγματικές ανάγκες προβολής και εκσυγχρονισμού της δημόσιας εικόνας της χώρας.

Η στροφή αυτή αποτυπώνει μια ουσιαστική μεταβολή στη λειτουργία του μοντερνισμού. Ο Ματθιόπουλος εντοπίζει τη σχετική μετατόπιση ήδη στην προπολεμική περίπτωση του Καρπαθάκη. Εκεί διατυπώνει την υπόθεση —ελλείπει γραπτών τεκμηρίων— ότι κατά τον σχεδιασμό της Ολύμπια δεν βρισκόταν απαραίτητα στο προσκήνιο «κάποια αριστερή ιντελιγκέντσια ή πρωτοπορία», αλλά η δημιουργία ενός «καλού εμπορικού εργαλείου» στο πλαίσιο των σύγχρονων ευρωπαϊκών τάσεων. Για τον ίδιο, επομένως, τα ισόπαχα στοιχεία δεν εισήχθησαν στην Ελλάδα ως «μπολσεβίκικα γράμματα», αλλά ως ένα μέσο για «να διαφημίσουμε καλύτερα ή πιο σύγχρονα τα προϊόντα μας». Στη συγκεκριμένη ερμηνεία, μορφές που σε διαφορετικά ιστορικά πλαίσια έφεραν έντονο πολιτικό και κοινωνικό φορτίο, στον ελληνικό χώρο των γραφικών τεχνών υπηρέτησαν πρωτίστως τον εμπορικό και επικοινωνιακό εκσυγχρονισμό.

Μέσα από τις αφηγήσεις των συμμετεχόντων αρχίζει να διαγράφεται και μια εγχώρια σχεδιαστική γενεαλογία. Ο Κουρούδης τοποθετεί τον εαυτό του μέσα σε μια διακριτή γενεακή αλληλουχία. Αναφέρει τον Κατζουράκη και τον Κάραμποτ ως την πρώτη γενιά, τον Αρβανίτη ως τον ενδιάμεσο κρίκο και τη δική του ως την επόμενη. Η τοποθέτηση αυτή δεν αποτελεί μια αυστηρή ιστορική ταξινόμηση. Δείχνει, ωστόσο, ότι οι Έλληνες σχεδιαστές αναγνωρίζουν πλέον τους δικούς τους εγχώριους διαύλους στην εξέλιξη της μοντέρνας οπτικής γλώσσας.

Η περίπτωση των Odd Bleat δείχνει πως οι προσωπικότητες που συνδέθηκαν με τον μοντερνισμό στην ελληνική γραφιστική, παραμένουν ενεργές στη σχεδιαστική συγκρότηση της νεότερης γενιάς. Ο Μάνος Γερογιάννης αναφέρει τον Κατζουράκη, τον Κάραμποτ και τον Αρβανίτη ως σημαντικούς για τον τρόπο με τον οποίο τέτοιες ιδέες πέρασαν και μετασχηματίστηκαν στο εγχώριο πεδίο. Ο Γιάννης Ζουμάκης εντοπίζει το ενδιαφέρον ακριβώς στο «πώς το μετέφρασαν, πώς το προσάρμοσαν, πώς το έκαναν να μιλήσει εδώ». Στις

συγκεκριμένες αφηγήσεις, η ελληνική πρόσληψη αναδεικνύεται ως μια ζωντανή διαδικασία μετάφρασης και προσαρμογής της μοντέρνας παρακαταθήκης σε ένα διαφορετικό ιστορικό και επαγγελματικό περιβάλλον.

Η σύγχρονη ψηφιακή πραγματικότητα έρχεται, παρόλα αυτά, να μεταβάλει σημαντικά τους όρους της πρόσληψης. Ο Αρβανίτης παρατηρεί ότι, με το πέρασμα στην ψηφιακή εποχή, «οι πληροφορίες και οι αναφορές κατάκλυσαν το διαδίκτυο». Αντίστοιχα, ο Ζουμάκης επισημαίνει ότι σήμερα «έχεις διαρκώς πρόσβαση σε πάρα πολλά references». Οι επιρροές μπορεί να προέρχονται από κάτι που είδε κανείς στο Instagram, «μέσα σε αυτό το endless scroll», από μια δουλειά κάποιου studio, από έναν καλλιτέχνη ή απλώς από «μια εικόνα που σου έμεινε». Όλα αυτά συσσωρεύονται και ενδέχεται αργότερα να εμφανιστούν στη σχεδιαστική εργασία, χωρίς να είναι πλέον εύκολο να προσδιοριστεί η ακριβής προέλευσή τους. Η πολλαπλότητα αυτή διευρύνει σίγουρα το πεδίο των επιρροών. Συγχρόνως, όμως, καθιστά δυσκολότερη την αναγνώριση των επιμέρους διαύλων μέσα από τους οποίους αυτές αφομοιώνονται.

Το επίδικο σήμερα δεν είναι, ασφαλώς, η πρόσβαση στα ερεθίσματα. Ούτε και η ευρύτητά τους, η οποία όπως παρουσιάστηκε συμβάλλει ενεργά στην καλλιέργεια του σχεδιαστικού βλέμματος. Στην ψηφιακή εποχή, όμως, μεταβάλλεται δραστικά ο ρυθμός και η κλίμακα έκθεσης σε αυτά. Ο πολλαπλασιασμός και η συσσώρευση απαιτούν, από τη μία πλευρά, μια ισχυρή γνωστική πυξίδα από τον σχεδιαστή. Από την άλλη, αξίζει να ληφθεί υπόψη πως οι αναφορές αυτές, μέσα στη σύγχρονη πανσπερμία, μπορεί να εμφανιστούν στη σχεδιαστική πράξη χωρίς να είναι πάντα αναγνωρίσιμη η προέλευσή τους. Οι διάχυτοι αυτοί διάυλοι επιρροής καθιστούν σήμερα την ιχνηλάτησή τους πολύ δυσκολότερη.

7.3.3 Σύγχρονα μέσα και συστήματα: μετασχηματισμοί και όρια

Η διαμεσολαβημένη αυτή πρόσληψη μετασχηματίζεται περαιτέρω κατά τη μετάβαση στα σύγχρονα ψηφιακά περιβάλλοντα και στις νέες μεθόδους παραγωγής. Οι αρχές που αναγνωρίζονται στο δείγμα δεν εκδηλώνονται με τον ίδιο τρόπο σε κάθε σχεδιαστικό κλάδο, αλλά προσαρμόζονται στις ιδιαίτερες απαιτήσεις της εκάστοτε εφαρμογής. Στις ψηφιακές διεπαφές (interfaces), το ενδιαφέρον στρέφεται στη λειτουργικότητα, στην οργάνωση της πληροφορίας και στη διαμόρφωση μιας συνεπούς εμπειρίας χρήστη (UX). Στην κινούμενη εικόνα (animation), αντίθετα, το εύρημα αφορά κυρίως τη μεταφορά της σχεδιαστικής αντίληψης σε ένα χρονικό μέσο. Εκεί, η σύνθεση οργανώνεται πλέον με βάση τη διαδοχή, τον ρυθμό και την αφήγηση. Η συνύπαρξη αυτών των διαφορετικών προσεγγίσεων υποδηλώνει

ότι η εσωτερικευμένη σχεδιαστική αντίληψη δεν αναπαράγεται μηχανιστικά, αλλά αναδιαμορφώνεται ανάλογα με το πεδίο στο οποίο εφαρμόζεται.

Η μεταφορά αυτή ανάμεσα σε διαφορετικά πεδία διατυπώνεται με ιδιαίτερη σαφήνεια από τους Typical Organization. Ο Olsthoorn, αναφερόμενος σε εφαρμογές που εκτείνονται από ένα γραφιστικό αντικείμενο έως ένα κτίριο, μια ταινία ή ένα σχέδιο πόλης, επισημαίνει ότι «η κλίμακα μπορεί να αλλάζει», ενώ κάθε αντικείμενο διατηρεί τους δικούς του νόμους και περιορισμούς, προσθέτοντας ωστόσο πως «αλλά η λογική μένει κάπως η ίδια». Ο Κώστας Βλαχάκης σημειώνει, αντίστοιχα, ότι όταν δημιουργούν ταινίες, «δεν υπάρχει ακριβώς μια διαφορετική πρόθεση από όταν κάθεται να σχεδιάσεις κάτι ως γραφίστας». Επεκτείνει μάλιστα την ίδια λογική στον σχεδιασμό ενός χώρου ή μιας έκθεσης, καθώς «όλα, με κάποιο τρόπο, πατάνε σε ένα κοινό πνεύμα». Οι διαπιστώσεις αυτές αναδεικνύουν ότι ο σχεδιασμός, ως διαδικασία σκέψης και δράσης, παραμένει στη βάση του κοινός, ανεξάρτητα από την κλίμακα της εφαρμογής του.

Στο ψηφιακό περιβάλλον, οι αρχές του μοντερνισμού βρίσκουν εφαρμογή μέσα από τη συστηματοποίηση της πληροφορίας. Η παραδοσιακή ανάγκη για λειτουργική συγκρότηση μεταφέρεται πλέον από τη στατική επιφάνεια στην ίδια την εμπειρία της χρήσης. Το ζητούμενο δεν είναι απλώς η διευθέτηση των επιμέρους στοιχείων, αλλά η σαφής και αποτελεσματική πλοήγηση του χρήστη μέσα στη διεπαφή. Η ίδια μετατόπιση εντοπίζεται στον τρόπο με τον οποίο οργανώνεται ένα ψηφιακό έργο πριν λάβει την τελική του μορφή. Η Δημητριάδη επισημαίνει σχετικά πως είναι «πολύ σημαντικό να έχει ήδη δομηθεί η αρχιτεκτονική της πληροφορίας, να έχει περάσει πρώτα το sitemap», πριν το έργο «κλειδώσει» σε «grid, σε components, variants και τα λοιπά». Η οργάνωση σε αυτή την περίπτωση αφορά τη δομή της πληροφορίας, τη σχέση ανάμεσα στα επιμέρους μέρη και τη δυνατότητα της εφαρμογής να λειτουργεί με συνέπεια σε διαφορετικές συνθήκες. Με τον τρόπο αυτό, η λειτουργικότητα εκφράζεται μέσα από ολοκληρωμένα συστήματα σχεδιασμού (design systems) και δεν αναπαράγεται ως ένα απλό, επιφανειακό ύφος.

Αυτή η ανάγκη αποκτά μεγαλύτερη βαρύτητα αν ληφθεί υπόψη ότι το έργο πρέπει να προσαρμόζεται σε διαφορετικές οθόνες με διαφορετικούς τρόπους πρόσβασης. Η Δημητριάδη περιγράφει το περιβάλλον ανταποκρινόμενης σχεδίασης (responsive design) ως μια συνθήκη συστηματοποιημένης οργάνωσης, σημειώνοντας χαρακτηριστικά πως «τα πράγματα έπρεπε να είναι ακόμα πιο δομημένα», ώστε να μπορεί κανείς να περάσει «από το α breakpoint στο β». Αυτή η σχεδιαστική απαίτηση δεν λειτουργεί, ωστόσο, εις βάρος της σχεδιαστικής ελευθερίας. Δείχνει, αντίθετα, ότι η σύγχρονη συστηματοποίηση προσφέρει μια στέρεη βάση,

πάνω στην οποία ο σχεδιαστής αποκτά τον έλεγχο και τη δυνατότητα ευέλικτης προσαρμογής του έργου του.

Η ψηφιακή συνθήκη μεταβάλλει, παράλληλα, ποιοτικά και τη σχεδιαστική διαδικασία. Φαίνεται πως αναδιοργανώνεται τόσο η δομή της πληροφορίας, ενώ ταυτόχρονα αλλάζει ριζικά και ο χρόνος της σχεδιαστικής παραγωγής. Ο Δημήτρης Αρβανίτης περιγράφει το ψηφιακό περιβάλλον ως ένα πεδίο έντονης πίεσης, υπογραμμίζοντας πως «ο χρόνος είναι αμείλικτος» και ότι «η ροή είναι μια καταβόθρα που καταπίνει τα πάντα». Η ανάγκη για ένα συγκροτημένο σύστημα δεν προκύπτει, επομένως, από μια αφηρημένη επιδίωξη της τάξης. Συνιστά μια άμεση πρακτική αναγκαιότητα για τη διατήρηση του ελέγχου μέσα στην ασταμάτητη ροή, τις πολλαπλές εκδοχές και τις διαρκείς απαιτήσεις της σύγχρονης αγοράς.

Το ψηφιακό εργαλείο, ωστόσο, δεν αρκεί από μόνο του. Ο Γιώργος Δ. Μαθιόπουλος επισημαίνει ότι οι υπολογιστές «από μόνοι τους δεν προσθέτουν τίποτε πέρα από λιγότερο χρόνο και μεγαλύτερη ευχέρεια στο να κάνεις πράγματα». Χωρίς «τη δύναμη της σκέψης» και ένα εσωτερικευμένο οπτικό συντακτικό, το ψηφιακό μέσο αδυνατεί να παραγάγει ένα ουσιαστικό αποτέλεσμα. Ο Μάνος Γερογιάννης διατυπώνει το ίδιο όριο με άμεσους όρους, τονίζοντας πως «το εργαλείο είναι το μέσο. Αυτό που έχει σημασία είναι να ξέρεις τι θέλεις να κάνεις και γιατί». Τα ψηφιακά μέσα διευκολύνουν, κατά συνέπεια, επιταχύνουν και πολλαπλασιάζουν τις δυνατότητες υλοποίησης, σε καμία περίπτωση όμως δεν υποκαθιστούν τη σχεδιαστική σκέψη και την ικανότητα αξιολόγησης που κατευθύνουν τις σχεδιαστικές επιλογές.

Το ίδιο όριο γίνεται ορατό όταν οι δυνατότητες του ψηφιακού μέσου αρχίζουν να διαμορφώνουν δικές τους αισθητικές συμβάσεις. Αναφερόμενος στις αφίσες της δεκαετίας του 1990, ο Ζουμάκης σημειώνει ότι, με την εμφάνιση του Photoshop, «στην αρχή βλέπεις πολύ έντονα τις δυνατότητές του μέσα στη δουλειά». Ο ίδιος προσθέτει πως «όσο το μαθαίνεις, αρχίζεις να καταλαβαίνεις όχι μόνο τι μπορείς να κάνεις με αυτό, αλλά και τι δεν χρειάζεται να κάνεις». Η παρατήρηση αυτή αναδεικνύει ότι κάθε εργαλείο διαμορφώνει συγκεκριμένες συνήθειες, ευκολίες και οπτικές επαναλήψεις. Μέσα σε αυτή τη συνθήκη, η σχεδιαστική σκέψη οφείλει να διακρίνει τις αυτοματοποιημένες δυνατότητες του λογισμικού από την ουσία της σχεδιαστικής απόφασης. Η διάκριση αυτή συνδέεται και με τη θέση του Αρβανίτη, ο οποίος δεν αποδίδει την ομογενοποίηση στην ίδια την τυποποίηση, αλλά περισσότερο στις τάσεις της μόδας και στον μιμητισμό. Το ψηφιακό περιβάλλον, συνεπώς, δεν ακυρώνει τις αρχές της οπτικής οργάνωσης, αλλά τις θέτει σε μια νέα δοκιμασία.

Στην κινούμενη εικόνα, η σχεδιαστική σκέψη καλείται να οργανώσει τη μορφή όχι μόνο στον χώρο, αλλά και στον χρόνο. Στην περίπτωση του Odd Bleat Animation Studio, η οπτική οργάνωση επεκτείνεται από τη στατική διάταξη των στοιχείων στην επιφάνεια προς τη χρονική τους διαδοχή, τον ρυθμό και την εξέλιξη. Ο Μάνος Γερογιάννης τοποθετεί στο επίκεντρο της πρακτικής τους την οπτική αφήγηση (storytelling), σημειώνοντας ότι «μπορεί να αλλάζει το μέσο, αλλά αυτό είναι κάτι που παραμένει». Η σύνθεση αποκτά έτσι μια δυναμική χρονική διάσταση, καθώς η μορφή εξελίσσεται, μεταβάλλεται και αποκτά ζωή.

Αυτή η οργάνωση της κίνησης υλοποιείται τεχνικά μέσα από εργαλεία, όπως το εικονογραφημένο σενάριο (storyboard) και το animatic, δηλαδή την προκαταρκτική κινούμενη εκδοχή του storyboard. Ο Γερογιάννης περιγράφει το storyboard ως τη φέρουσα δομή της αφήγησης, καθώς εκεί αρχίζει να φαίνεται αν αυτό που έχει κανείς στο μυαλό του «μπορεί πράγματι να λειτουργήσει σαν αφήγηση». Στο animatic, αντίστοιχα, «αρχίζεις να βλέπεις πιο καθαρά τον χρόνο, τις μεταβάσεις, το timing και το αν η αφήγηση ρέει». Το σχεδιαστικό πρόβλημα, εξάλλου, δεν εντοπίζεται πάντοτε στο μεμονωμένο καρέ (frame). Κάτι που φαίνεται να λειτουργεί στο storyboard μπορεί, «μόλις το δεις μέσα στον χρόνο», να μη διαβάζεται όπως αναμενόταν. Η σύνθεση διευρύνεται, κατά συνέπεια, σε μια συνολική οργάνωση του χρόνου, όπου η ποιότητα κρίνεται τελικά από την οργανική σχέση ανάμεσα στις διαδοχικές εικόνες.

Η είσοδος της τεχνητής νοημοσύνης (AI) προσθέτει μια νέα παράμετρο στη σχέση ανάμεσα στο εργαλείο και τη σχεδιαστική πράξη. Ο Κουρούδης προσεγγίζει τη νέα αυτή τεχνολογία, τουλάχιστον στην παρούσα φάση, ως ένα επιπλέον εργαλείο που λειτουργεί υποστηρικτικά υπό τον ανθρώπινο έλεγχο. Οι Odd Bleat αναγνωρίζουν, σε αντίστοιχη κατεύθυνση, στην αρχική υπερχρήση των δυνατοτήτων της AI έναν μηχανισμό ανάλογο με προηγούμενες τεχνολογικές μεταβάσεις. Εκτιμούν ότι με την εξοικείωση το μέσο αυτό θα υποχωρήσει και θα γίνει «απλώς άλλο ένα μέσο». Ο Joshua Olsthoorn διευρύνει το πλαίσιο του προβληματισμού, επισημαίνοντας ότι η τεχνητή νοημοσύνη «μπορεί να επιδείξει δημιουργικότητα», ωστόσο «ένα πεδίο στο οποίο σίγουρα υστερεί είναι η ηθική». Η τοποθέτησή του μεταφέρει το κέντρο βάρους από την ικανότητα παραγωγής μορφής στην ηθική διάσταση της σχεδιαστικής πράξης.

Από την πλευρά του, ο Ματθιόπουλος αντιμετωπίζει την τεχνητή νοημοσύνη ως μια μεταβολή ριζικά διαφορετικής τάξης σε σύγκριση με τις προηγούμενες τεχνολογικές μεταβάσεις, διατυπώνοντας τη θέση του με σαφήνεια πως «δεν υπάρχουν αναλογίες. Αλλάζουν οι νόμοι του παιχνιδιού». Κατά την ερμηνεία του, αν η τεχνητή νοημοσύνη αποτελούσε απλώς ένα

ταχύτερο, αποδοτικότερο ή πιο σύνθετο εργαλείο, θα μπορούσε να ενταχθεί σε μια γραμμική εξέλιξη των μέσων παραγωγής. Ο ίδιος εκτιμά, ωστόσο, ότι η τεχνολογία αυτή δεν συνιστά μια απλή βελτίωση, αλλά δύναται να μεταβάλει τις ίδιες τις δομικές συνθήκες μέσα στις οποίες ασκείται η σύγχρονη σχεδιαστική πράξη.

7.4 Απαντήσεις στα εμπειρικά ερευνητικά ερωτήματα

Αναφορικά με το πρώτο ερευνητικό ερώτημα, οι συνεντεύξεις ανέδειξαν διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους οι συμμετέχοντες αναγνωρίζουν και περιγράφουν τη σχέση της σχεδιαστικής τους πρακτικής με αρχές που συνδέονται ιστορικά με το Bauhaus. Πράγματι, οι προσεγγίσεις αυτές συχνά συνυπάρχουν. Η ιστορική γνώση, η εκπαιδευτική διαδικασία και η επαγγελματική εμπειρία συμβάλλουν, άλλωστε, από κοινού στη διαμόρφωση της σύγχρονης σχεδιαστικής πράξης.

Η πρώτη τάση αφορά τη ρητή και συνειδητή ιστορική αναφορά, στο πλαίσιο της οποίας η σχεδιαστική σκέψη διαμορφώνεται εντός του ευρύτερου πεδίου του ευρωπαϊκού μοντερνισμού (Δ. Αρβανίτης). Σε αυτή την κατεύθυνση, βέβαια, υπογραμμίζεται ότι το Bauhaus δεν μπορεί να ταυτίζεται με το σύνολο της μοντέρνας παράδοσης, ούτε να χρησιμοποιείται ως απλή ετικέτα για κάθε έργο που διέπεται από μορφολογική καθαρότητα (Δ. Αρβανίτης, Γ. Δ. Ματθιόπουλος). Στην περίπτωση του Κουρούδη, αντιθέτως, η ιστορική συγγένεια αναγνωρίζεται εκ των υστέρων, με βάση έναν ήδη διαμορφωμένο τρόπο σχεδιασμού. Στη Δημητριάδη, η σχέση αυτή καθίσταται περισσότερο συνειδητή μέσα από τον αναστοχασμό γύρω από την πρακτική της. Στους Odd Bleat η επίδραση περιγράφεται ως έμμεση και διαμεσολαβημένη. Περνάει μέσα από αρχές που έχουν μετασχηματιστεί και ενσωματωθεί στη σχεδιαστική πράξη με την πάροδο του χρόνου.

Οι διαφορετικές αυτές περιπτώσεις δείχνουν ουσιαστικά ότι ο βαθμός ιστορικής αυτοσυνείδησης δεν ταυτίζεται απαραίτητα με τον βαθμό εσωτερίκευσης της μοντέρνας σχεδιαστικής παρακαταθήκης. Η εκπαίδευση αναδεικνύεται ως ένας από τους κεντρικούς διαύλους αυτής της διαδικασίας (Β. Δημητριάδη, Γ. Ζουμάκης, J. Olsthoorn). Λειτουργεί, ωστόσο, πάντοτε σε συνδυασμό με την επαγγελματική εμπειρία και την ευρύτερη οπτική παιδεία. Αρχές ιστορικά συνδεδεμένες με τη μοντέρνα οπτική επικοινωνία μπορούν, επομένως, να λειτουργούν στο συγκεκριμένο δείγμα ως αναπόσπαστο μέρος της σχεδιαστικής αντίληψης, χωρίς να αποτελούν πάντοτε ρητή ή άμεση αναφορά στο Bauhaus.

Ως προς το δεύτερο ερευνητικό ερώτημα, η συνέχεια φαίνεται στο δείγμα να προκύπτει τελικά μέσα από την προσαρμογή και τον μετασχηματισμό των σχεδιαστικών αρχών, και όχι ως αυτούσια μεταφορά τους. Στον ψηφιακό σχεδιασμό, για παράδειγμα, η αρχιτεκτονική της πληροφορίας και η δομή του ιστοτόπου προηγούνται της οργάνωσης των επιμέρους στοιχείων της διεπαφής. Παράλληλα, η προσαρμογή του ίδιου περιεχομένου σε διαφορετικά μεγέθη οθόνης απαιτεί τον συνεχή επανακαθορισμό των σχέσεων ανάμεσα στα στοιχεία. Μόνο έτσι διατηρείται η οπτική ιεράρχηση και η συνοχή του έργου (Β. Δημητριάδη).

Στην κινούμενη εικόνα, αντίστοιχα, η σχεδιαστική οργάνωση μεταφέρεται από τη στατική επιφάνεια στη χρονική διαδοχή, τον ρυθμό και την αφήγηση. Η οπτική αφήγηση παραμένει, άλλωστε, σταθερός άξονας ανάμεσα σε διαφορετικά μέσα (Γ. Ζουμάκης, Μ. Γερογιάννης). Η προσέγγιση αυτή αναδεικνύει ακριβώς τον τρόπο με τον οποίο οι εσωτερικευμένες αρχές της σύνθεσης μετασχηματίζονται ανάλογα με το εκάστοτε πεδίο εφαρμογής.

Η ίδια λογική προσαρμογής διαπιστώνεται και στις τοποθετήσεις για τους κανόνες και τα σχεδιαστικά συστήματα. Τα τελευταία αποκτούν ουσιαστική αξία πρωτίστως μέσα από τη σχέση τους με το περιεχόμενο, τον σκοπό και τις ιδιαίτερες απαιτήσεις του έργου. Η δυνατότητα προσαρμογής ή απόκλισης από τον κανόνα προϋποθέτει πάντοτε την αξιολόγηση των εκάστοτε σχεδιαστικών συνθηκών. Η σχέση με τη μοντέρνα παρακαταθήκη εντοπίζεται, επομένως, όχι στη μηχανιστική εφαρμογή σταθερών κανόνων. Εντοπίζεται, αντίθετα, στην αναδιατύπωση κριτηρίων λειτουργικότητας, ιεράρχησης και οπτικής οργάνωσης μέσα σε διαφορετικά περιβάλλοντα σχεδιασμού και παραγωγής.

Παράλληλα, οι συνεντεύξεις θέτουν ένα σαφές ερμηνευτικό όριο σε αυτή τη σχέση. Η υιοθέτηση ενός αναγνωρίσιμου αισθητικού λεξιλογίου δεν θεωρείται από μόνη της επαρκές τεκμήριο ιστορικής συνέχειας. Η συνάφεια αναζητείται περισσότερο στον τρόπο οργάνωσης, στη λειτουργική κατεύθυνση και στη σχεδιαστική μέθοδο, παρά στην αυτούσια αναπαραγωγή των μορφών.

Μια συνολική ρήξη με τη μοντέρνα σχεδιαστική παρακαταθήκη δεν τεκμηριώνεται πουθενά στο συγκεκριμένο δείγμα. Στο ζήτημα της τεχνητής νοημοσύνης, ωστόσο, καταγράφεται μια σαφής διαφοροποίηση. Ο Κουρούδης και οι Odd Bleat την αντιμετωπίζουν, τουλάχιστον στην παρούσα φάση, ως συνέχεια της εξέλιξης των τεχνολογικών εργαλείων, ενώ ο Olsthoorn αναδεικνύει ως κεντρικό ζήτημα την ηθική ευθύνη. Ο Μαθιόπουλος αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο μιας μεταβολής διαφορετικής τάξης, ικανής να αναδιαμορφώσει τους ίδιους τους

όρους της σχεδιαστικής πράξης. Ως προς την τεχνητή νοημοσύνη, επομένως, το εμπειρικό υλικό δεν οδηγεί ακόμη σε ενιαία αποτίμηση.

Πέρα από τις τεχνολογικές προκλήσεις, η σαφέστερη απόσταση από το ιστορικό Bauhaus εντοπίζεται αναμφίβολα στο κοινωνικό και πολιτικό του πρόταγμα. Η ιστορική αποδυνάμωση αυτού του προτάγματος, ειδικά σε σύγκριση με την ανθεκτική επιβίωση των οργανωτικών και μεθοδολογικών του αρχών, αποτελεί μια διαπίστωση που αναδεικνύεται ξεκάθαρα μέσα από το ερευνητικό υλικό. Ένα σημαντικό μέρος του δείγματος καταδεικνύει, άλλωστε, αυτή την ευρύτερη ιστορική μεταβολή με ιδιαίτερη έμφαση, χωρίς ωστόσο οι καταγραφές να υποδεικνύουν πλήρη εξαφάνιση κάθε κοινωνικής ή ηθικής διάστασης της σχεδιαστικής πράξης. Η συνέχεια τεκμηριώνεται ισχυρότερα στο επίπεδο της οπτικής οργάνωσης, της λειτουργικότητας και της σχεδιαστικής μεθόδου. Εντέλει, παρουσιάζεται ως προσαρμογή στις διαφορετικές συνθήκες της σύγχρονης πρακτικής, και όχι ως αυτούσια επιβίωση ιστορικών μορφών.

8. Συμπεράσματα

Το παρόν κεφάλαιο συνθέτει τα πορίσματα της θεωρητικής και της εμπειρικής προσέγγισης, διατυπώνοντας τη συνολική απάντηση στο κεντρικό ερευνητικό ερώτημα της εργασίας. Στη συνέχεια, παρουσιάζεται η αποτίμηση της συμβολής της μελέτης, αναλύονται οι περιορισμοί που προέκυψαν κατά την ερευνητική διαδικασία και προτείνονται νέες κατευθύνσεις για περαιτέρω επιστημονική διερεύνηση. Τέλος, η καταληκτική ενότητα επαναφέρει στο επίκεντρο το θεμελιώδες ζήτημα της σχέσης ανάμεσα στον σχεδιασμό και το κοινωνικό σύνολο.

8.1 Συνθετική απάντηση στο κεντρικό ερευνητικό ερώτημα

Στο σημείο αυτό, η μελέτη επανέρχεται στο κεντρικό ερευνητικό ερώτημα, εξετάζοντας με ποιον τρόπο το Bauhaus συνέβαλε ιστορικά στη διαμόρφωση της γραφιστικής και πώς ανιχνεύεται η παρακαταθήκη του στη σύγχρονη οπτική επικοινωνία, μέσα από τις αντιλήψεις και τις πρακτικές επαγγελματιών που δραστηριοποιούνται στον εγχώριο σχεδιαστικό χώρο.

Η συνολική απάντηση διαμορφώνεται, ουσιαστικά, μέσα από τη σύνθεση των πορισμάτων που αντιστοιχούν στα επιμέρους θεωρητικά, ιστορικά και εμπειρικά ερωτήματα. Ειδικότερα, εξετάζονται διαδοχικά οι συνθήκες και οι αρχές που διαμόρφωσαν τη Σχολή, οι διάλυοι διάδοσης και οι μετασχηματισμοί της παρακαταθήκης της μετά το 1933, καθώς και οι ιδιαίτεροι όροι της ελληνικής πρόσληψης.

Τα θεωρητικά αυτά πορίσματα συνδέονται στη συνέχεια οργανικά με τα εμπειρικά ευρήματα, με επίκεντρο τους τρόπους με τους οποίους οι επαγγελματίες αναγνωρίζουν τη συγκεκριμένη σχέση και νοηματοδοτούν τη μεταφορά των αντίστοιχων αρχών στα σύγχρονα μέσα, τις μεθόδους και τα συστήματα σχεδιασμού.

Η απάντηση που προκύπτει από την έρευνα δεν είναι, βέβαια, μονοσήμαντη. Η κληρονομιά της Σχολής δεν επιβιώνει σήμερα ούτε ως ένα αυτούσιο ύφος, ούτε ως άμεση μορφολογική συνέχεια του παρελθόντος. Αντιθέτως, η ιστορική της διαδρομή λειτουργεί ως ένα παλίμψηστο διαδοχικών μετασχηματισμών και διαμεσολαβήσεων. Ένα τέτοιο ερμηνευτικό σχήμα επιτρέπει τελικά την ιχνηλάτηση της σύνδεσης του Bauhaus με τη σύγχρονη οπτική επικοινωνία, χωρίς ωστόσο να προϋποθέτει μια ευθύγραμμη ιστορική γενεαλογία.

Ο ίδιος ο όρος «παλίμψηστο» περιγράφει ουσιαστικά τη διαδικασία μέσα από την οποία η παρακαταθήκη μετασχηματίζεται και επανερμηνεύεται στον χρόνο. Παράλληλα, η σχέση που

προκύπτει ανάμεσα σε αυτή την ιστορική εξέλιξη και το παρόν αποδίδεται εδώ ως μετασχηματισμένη συνέχεια. Στο εμπειρικό της σκέλος, δε, η συνέχεια αυτή ανιχνεύεται πρωτίστως μέσα από το ίδιο το σχεδιαστικό βλέμμα των συμμετεχόντων.

Για τη διατύπωση αυτού του ερμηνευτικού σχήματος λήφθηκε εξάλλου υπόψη ότι το Bauhaus δεν υπήρξε ποτέ ούτε ενιαίο, αλλά ούτε και στατικό ως φαινόμενο. Οι διαδοχικές του φάσεις, οι διαφορετικές παιδαγωγικές κατευθύνσεις, οι εσωτερικές αντιθέσεις, καθώς και οι αλληλεπιδράσεις με τα κοινωνικά κινήματα της εποχής, διεύρυναν εξαρχής το πεδίο για τη μελλοντική του πρόσληψη. Η Σχολή λειτούργησε, επί της ουσίας, ως ένα πεδίο ώσμωσης. Εκεί, οι πρωτοποριακές αναζητήσεις, οι εκπαιδευτικές μέθοδοι και τα κοινωνικά αιτήματα μετουσιώθηκαν, μαζί με τις αναδυόμενες μορφές οπτικής οργάνωσης, σε ένα σχεδιαστικό πρόταγμα με ευρύτατη απήχηση.

Υπό αυτό το πρίσμα, η παρακαταθήκη του Bauhaus εντοπίζεται όχι μόνο σε όσα καθιερώθηκαν αργότερα ως μορφολογικά γνωρίσματα του μοντέρνου. Εντοπίζεται κυρίως στον τρόπο με τον οποίο η μορφή συνδέθηκε οργανικά με τη λειτουργία, το μέσο, το κοινό και τον ευρύτερο κοινωνικό σκοπό του σχεδιασμού. Η μεταγενέστερη πρόσληψή του δεν αφορά, επομένως, τη μεταφορά ενός αμετάβλητου ιστορικού πυρήνα, αλλά μάλλον την επιλεκτική επανερμηνεία ενός ήδη εσωτερικά πολλαπλού εγχειρήματος.

Αυτή ακριβώς η εσωτερική πολλαπλότητα εδράζεται στον ίδιο τον τρόπο ιστορικής συγκρότησης του Bauhaus. Κατά την εξέλιξή του αναπτύχθηκαν κεντρικά προτάγματα, όπως η επιδίωξη σύγκλισης της καλλιτεχνικής δημιουργίας με τη βιομηχανική παραγωγή, η άρση του διαχωρισμού ανάμεσα στις καλές και τις εφαρμοσμένες τέχνες, καθώς και η απαίτηση για έναν κοινωνικά προσανατολισμένο σχεδιασμό. Πάνω σε αυτή τη βάση, θα αποτελούσε ιστορικό ατόπημα εάν αρχές όπως η λειτουργικότητα, η οικονομία των μέσων και η συστηματοποίηση ερμηνεύονταν αποκλειστικά ως αισθητικές επιλογές. Όπως δείχνει η μελέτη, οι αρχές αυτές δέθηκαν άρρηκτα με ευρύτερες κοινωνικές επιδιώξεις, μέσα από την προσπάθεια σύνδεσης του σχεδιασμού με την παραγωγή, την καθημερινή ζωή και τις μορφές της οπτικής επικοινωνίας.

Παράλληλα, οι παιδαγωγικές μέθοδοι της Σχολής συνέβαλαν καθοριστικά στην καλλιέργεια της παρατήρησης, του πειραματισμού και μιας σχεδιαστικής αντίληψης που συνέδεε οργανικά τη μορφή με τη χρήση. Αυτή η εκπαιδευτική κατεύθυνση προσφέρει πλέον το ιστορικό υπόβαθρο μέσα από το οποίο μπορεί να ερμηνευθεί το σχεδιαστικό βλέμμα που αναδεικνύεται στο εμπειρικό σκέλος.

Η θεσμική συγκρότηση του Bauhaus ως οργανωμένης σχολής με σαφές πρόγραμμα σπουδών, εργαστήρια και παιδαγωγική μέθοδο, υπήρξε κρίσιμη για τη διάδοση των ιδεών του. Ωστόσο, η οριστική παύση της λειτουργίας του το 1933 υπό το καθεστώς της ναζιστικής καταστολής, και η επακόλουθη διασπορά των δασκάλων και των σπουδαστών του, μετέτρεψαν τελικά ένα συγκεκριμένο εκπαιδευτικό ίδρυμα σε μια παρακαταθήκη διεθνούς εμβέλειας. Η μετάβαση αυτή συντελέστηκε μέσω μιας αλυσίδας διαδοχικών μετασχηματισμών. Η κληρονομιά της Σχολής εντάχθηκε σταδιακά σε νέους εκπαιδευτικούς θεσμούς και επαγγελματικές πρακτικές, προβλήθηκε μέσα από εμβληματικές εκθέσεις και, μεταπολεμικά, επανερμηνεύθηκε από ρεύματα όπως η Σχολή Σχεδιασμού του Ουλμ (HfG Ulm) και το Διεθνές Τυπογραφικό Ύψος.

Κάθε νέο ιστορικό στρώμα, βέβαια, επανερμήνευσε αυτή την κληρονομιά σύμφωνα με τις προτεραιότητες που υπαγόρευαν οι εκάστοτε συνθήκες. Ούτε η Σχολή του Ουλμ ούτε το Διεθνές Τυπογραφικό Ύψος ταυτίζονται απόλυτα με το ιστορικό Bauhaus, όπως ακριβώς και η γραφιστική του ευρύτερου μοντερνισμού δεν εξαντλείται ποτέ σε αυτό. Η συνέχεια εντοπίζεται στον τρόπο με τον οποίο οι αρχές, οι μέθοδοι και οι τρόποι οργάνωσης μετασχηματίζονται μέσα σε διαφορετικές ιστορικές συνθήκες. Η πρόσληψη του παρελθόντος παραμένει άλλωστε πάντοτε ιστορικά διαμεσολαβημένη, με τους ορισμούς της να μεταβάλλονται διαρκώς. Το παλίμψηστο αφορά, επομένως, τόσο τις μεταβολές στην ιστορική διαδρομή αυτής της κληρονομιάς όσο και τις διαδοχικές μορφές πρόσληψής της, μέσα από τις οποίες κάθε εποχή ανέδειξε, υποβάθμισε ή επανανοηματοδότησε διαφορετικές πλευρές της. Μέσα από αυτή την ιστορική διαμεσολάβηση, το ενδιαφέρον μετατοπίζεται πλέον στους όρους της διάδοσης και στα στοιχεία εκείνα που διατηρήθηκαν ισχυρότερα στη μεταπολεμική πορεία.

Αυτή ακριβώς η μεταπολεμική διαδρομή αναδεικνύει τελικά μια κεντρική αντίφαση. Όσο περισσότερο το Bauhaus γινόταν διεθνώς αναγνωρίσιμο ως σημείο αναφοράς του μοντέρνου σχεδιασμού, τόσο περισσότερο απομακρυνόταν από το ριζοσπαστικό πολιτικό και κοινωνικό πρόταγμα που το γέννησε. Μετά το 1933, αυτό που διαδόθηκε παγκοσμίως ήταν κυρίως μια επιλεγμένη και διαμεσολαβημένη εικόνα, φιλτραρισμένη μέσα από νέους θεσμούς, την προβολή μέσω εκθέσεων, καθώς και τη σταδιακή μυθοποίηση και εμπορευματοποίησή της. Αυτές οι διαδικασίες ενίσχυσαν μεν την αναγνωρισιμότητα της Σχολής, ευνόησαν όμως ταυτόχρονα μια επιλεκτική πρόσληψη, στραμμένη κυρίως στις αισθητικές και μεθοδολογικές της όψεις. Έτσι, η ίδια η διεύρυνση της διάδοσης συνδέθηκε άμεσα με μια άνιση ιστορική επιβίωση. Ενώ οι οργανωτικές αρχές αποδείχθηκαν εξαιρετικά ανθεκτικές, ενσωματωμένες

πια στα νέα επαγγελματικά περιβάλλοντα, το συλλογικό κοινωνικοπολιτικό πρόταγμα αποδυναμώθηκε αισθητά.

Κάτι αντίστοιχο παρατηρείται και στις μεταμοντέρνες αναζητήσεις που διέτρεξαν τη γραφιστική τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Η αμφισβήτηση των κανόνων και ο έντονος πειραματισμός στράφηκαν ανοιχτά εναντίον της ορθολογικότητας και της ομοιομορφίας που είχε παγιώσει το Διεθνές Τυπογραφικό Ύφος, διευρύνοντας εντυπωσιακά τα περιθώρια ερμηνείας της μορφής. Αυτή η στροφή, ωστόσο, δεν συνιστά μια συνολική ρήξη με τη μοντέρνα παράδοση. Οι αρχές της οργάνωσης και της λειτουργικότητας, έχοντας ήδη ριζώσει στην επαγγελματική πρακτική, παρέμειναν ενεργές ως συμβάσεις, συχνά χωρίς καν τη ρητή αναγνώριση της ιστορικής τους προέλευσης. Η αμφισβήτηση του κανόνα δεν βρίσκεται, επομένως, αναγκαστικά έξω από αυτή τη συνέχεια. Το να αποκλίνει ένας δημιουργός από ένα εσωτερικευμένο συντακτικό μπορεί απλώς να αποτελεί μέρος της ιστορικής μεταβολής του ίδιου του οπτικού λεξιλογίου, σε μια περίοδο μάλιστα που το αρχικό κοινωνικό πρόταγμα είχε πια υποχωρήσει οριστικά.

Στο σημερινό πλαίσιο, οι σχεδιαστικές αυτές πτυχές επανεμφανίζονται μετασχηματισμένες στα ψηφιακά μέσα και σε νεότερες μεθοδολογίες, όπως η Σχεδιαστική Σκέψη (Design Thinking). Βέβαια, και σε αυτές τις περιπτώσεις, οι συγγένειες με τη μοντέρνα παρακαταθήκη προκύπτουν υπό αυστηρούς όρους. Στον ψηφιακό σχεδιασμό, η ανάγκη για λειτουργική οργάνωση επανέρχεται δυναμικά μέσα από την ευχρηστία, την αρχιτεκτονική της πληροφορίας, την εμπειρία του χρήστη και τα συστήματα σχεδιασμού. Η σχέση μορφής και λειτουργίας δεν μεταφυτεύεται αυτούσια, αλλά αναδιατυπώνεται για να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις του ψηφιακού περιβάλλοντος. Το ίδιο ισχύει και στη Σχεδιαστική Σκέψη, όπου αναγνωρίζονται ομοιότητες ως προς τη συλλογική εργασία, τη διεπιστημονικότητα και τη μάθηση μέσα από την πράξη. Πλέον, όμως, οι συγγένειες αυτές εντάσσονται στο αφήγημα της «καινοτομίας» και αποκτούν νόημα μέσα σε έναν εντελώς διαφορετικό κοινωνικό και παραγωγικό ορίζοντα.

Όλο αυτό το ερμηνευτικό σχήμα του παλίμψηστου αποτυπώνεται ανάγλυφα και στην εγχώρια πραγματικότητα. Εκεί, η παρακαταθήκη του Bauhaus δεν εισήχθη ποτέ ως ένα έτοιμο, ενιαίο πρότυπο, ούτε μέσω μιας άμεσης θεσμικής συνέχειας. Αντίθετα, η ανίχνευσή της περνά υποχρεωτικά μέσα από τη σταδιακή συγκρότηση των εφαρμοσμένων τεχνών ως αυτόνομου κλάδου και τη συνακόλουθη εξέλιξη της γραφιστικής εκπαίδευσης. Σε αυτή ακριβώς τη διαδρομή, το Διεθνές Τυπογραφικό Ύφος λειτούργησε ως ένα από τα βασικά ιστορικά στρώματα προκειμένου να ενταχθεί το μοντερνιστικό λεξιλόγιο στα καθ' ημάς.

Η τυπογραφία αποτελεί ίσως το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της διαδικασίας. Η προσπάθεια εφαρμογής των μοντερνιστικών αρχών στον σχεδιασμό των ελληνικών χαρακτήρων ανέδειξε τόσο σημεία σχεδιαστικής συμβατότητας, όσο και τις μορφολογικές ιδιαιτερότητες της ίδιας της ελληνικής γραφής. Η ανάλυση δεν τεκμηριώνει, επομένως, την ύπαρξη ενός αυτόνομου «ελληνικού Bauhaus». Αντίθετα, ρίχνει φως σε μια ιστορικά διαφοροποιημένη πορεία πρόσληψης, όπου οι αρχές μεταφράστηκαν και προσαρμόστηκαν στις τοπικές γλωσσικές, κοινωνικοοικονομικές και παραγωγικές ιδιαιτερότητες.

Πάνω σε αυτή τη βάση, η αναζήτηση επιφανειακών μορφολογικών ομοιοτήτων παραχωρεί οριστικά τη θέση της στην εξέταση των ιστορικών διαύλων και των εσωτερικευμένων κριτηρίων σχεδιασμού. Τα ευρήματα του εμπειρικού σκέλους φωτίζουν ακριβώς αυτόν τον τρόπο με τον οποίο οι επαγγελματίες αναγνωρίζουν, εσωτερικεύουν και προσαρμόζουν την παρακαταθήκη στο έργο τους.

Όπως διαφάνηκε, ο βαθμός ιστορικής αυτοσυνείδησης δεν ταυτίζεται απαραίτητα με τον βαθμό εσωτερίκευσης της παρακαταθήκης. Η σχέση αυτή ενδέχεται να εμφανίζεται ως ρητή αυτοτοποθέτηση, ως εκ των υστέρων αναγνώριση ή απλώς ως μια έμμεσα διαμεσολαβημένη επαγγελματική πρακτική. Άλλωστε, η απουσία μιας άμεσης, ρητής αναφοράς στο Bauhaus δεν συνεπάγεται σε καμία περίπτωση την απουσία συγγενών οργανωτικών αρχών.

Ανάμεσα σε αυτά τα εσωτερικευμένα κριτήρια σχεδιασμού, ιδιαίτερη θέση καταλαμβάνει, φυσικά, η λειτουργικότητα. Στις αφηγήσεις των συμμετεχόντων, το «λειτουργικό» συνδέει τη μορφική συγκρότηση του έργου με την επικοινωνιακή αποτελεσματικότητα, την ιεράρχηση της πληροφορίας, το κοινό στο οποίο απευθύνεται και τη νοηματική πληρότητα του μηνύματος. Το περιεχόμενο της έννοιας, ωστόσο, δεν παραμένει σταθερό.

Αυτή η μεταβλητότητα γίνεται ιδιαίτερα εμφανής στις τοποθετήσεις των Typical Organization. Οι ίδιοι υποδεικνύουν μεν τη σημασία της λειτουργικότητας για τον σχεδιασμό, υπογραμμίζουν όμως ταυτόχρονα και την ανεπάρκειά της ως μοναδικού κριτηρίου αξιολόγησης ενός έργου. Η διάκριση αυτή αναδεικνύει, επί της ουσίας, την ιστορική και εννοιολογική πολυπλοκότητα του όρου. Για την παρούσα μελέτη, βέβαια, το να περιοριστεί η λειτουργικότητα στην απλή πρακτική χρησιμότητα θα ήταν εξίσου απλουστευτικό με το να υποτεθεί ότι η λειτουργία και το νόημα υπήρξαν διαχρονικά ασύνδετες πλευρές του σχεδιασμού. Αυτό που φαίνεται τελικά να διατηρείται, είναι η απαίτηση να οργανώνεται η μορφή με βάση όσα το έργο καλείται να πραγματώσει, έστω κι αν τα κριτήρια αξιολόγησης μεταβάλλονται ιστορικά. Υπό αυτή την έννοια, η λειτουργικότητα αποτελεί ένα πεδίο όπου

γίνεται ορατή η μετασχηματισμένη συνέχεια. Το ερώτημα αν ένα έργο «λειτουργεί» παραμένει απολύτως ενεργό, δίχως όμως να διατηρεί αναλλοίωτο το περιεχόμενό του.

Μέσα από αυτό το πρίσμα, οι αφηγήσεις φανερώνουν πως η σχέση με την παράδοση του Bauhaus δεν λειτουργεί ως μια άμεση μορφολογική αναφορά στο τελικό έργο, αλλά κυρίως ως ένας εσωτερικευμένος τρόπος επίλυσης του σχεδιαστικού προβλήματος. Το «σχεδιαστικό βλέμμα» συγκροτείται, έτσι, ως μια ιστορικά διαμορφωμένη αντίληψη. Δεν αφορά απλώς την εφαρμογή κανόνων, αλλά τα κριτήρια με τα οποία ο δημιουργός τους αξιολογεί, τους προσαρμόζει και, όταν χρειάζεται, αποκλίνει από αυτούς. Όπως άλλωστε αναδείχθηκε στις τοποθετήσεις του δείγματος, η ουσιαστική αφομοίωση των μοντέρνων αρχών δεν εξαντλείται σε μια μηχανιστική πειθαρχία, αλλά εκδηλώνεται λάμποντας ακριβώς στην ικανότητα της αμφισβήτησης.

Φυσικά, η παρουσία τέτοιων κριτηρίων δεν αρκεί από μόνη της για να στοιχειοθετήσει μια ευθεία επιρροή της Σχολής. Η σύνδεση τεκμηριώνεται μόνο μέσα από τις πολυσχιδείς διαδρομές της μοντέρνας παράδοσης. Η εμπειρική έρευνα αναδεικνύει έτσι την κληρονομιά αυτή ως μια ιστορικά διαμεσολαβημένη πρόσληψη. Οι αρχές της οπτικής επικοινωνίας αναγνωρίζονται σήμερα όχι ως τυποποιημένες συνταγές, αλλά πρωτίστως ως εργαλεία σκέψης και σχεδιαστικής κρίσης.

Στο ίδιο εμπειρικό υλικό, ωστόσο, καταγράφεται καθαρά και η αποδυνάμωση του συλλογικού κοινωνικοπολιτικού προτάγματος. Όπως διαπιστώθηκε στις τοποθετήσεις του Ματθιόπουλου και του Olsthoorn, οι μεθοδολογικές αρχές άντεξαν πολύ περισσότερο από το αίτημα της κοινωνικής χειραφέτησης. Η μετατόπιση του σχεδιασμού προς την εμπορική ανάπτυξη και τα προνομιακά κοινωνικά στρώματα ερμηνεύεται ως ένδειξη αυτής ακριβώς της απόστασης. Η διαφοροποίηση αυτή δεν ισοδυναμεί, βέβαια, με την πλήρη εξαφάνιση κάθε κοινωνικής ή ηθικής διάστασης. Επιμέρους ίχνη επιβιώνουν μέσα από την αίσθηση της επαγγελματικής ευθύνης και τον προσανατολισμό προς τον άνθρωπο, διατηρώντας ενεργή μια κριτική στάση απέναντι στον σκοπό του σχεδιασμού.

Προφανώς, η μετασχηματισμένη συνέχεια διαφοροποιείται ανάλογα με το εκάστοτε μέσο εφαρμογής. Στις ψηφιακές διεπαφές, η οργάνωση ξεπερνά την απλή διάταξη της πληροφορίας, φτάνοντας πλέον να αγκαλιάζει την πλοήγηση και τη διαδρομή του χρήστη. Στην κινούμενη εικόνα, αντίστοιχα, η σύνθεση αποκτά χρόνο και γίνεται ρυθμός. Αυτούσιες μορφές ή πρότυπα δεν διατηρούνται σε καμία από τις δύο περιπτώσεις. Αντίθετα, μεταβάλλεται το ίδιο το πεδίο,

καθώς κάθε νέο μέσο εισάγει διαφορετικές σχέσεις ανάμεσα στη μορφή, τον χρόνο και τη χρήση.

Παράλληλα με τα μέσα, η τεχνολογική εξέλιξη επαναπροσδιορίζει διαρκώς τον τρόπο με τον οποίο υλοποιείται καθημερινά η σχεδιαστική πράξη. Από την εποχή του Bauhaus έχει συντελεστεί μια εντυπωσιακή επιτάχυνση διαδικασιών που άλλοτε απαιτούσαν μόχθο και πόρους, μια συνθήκη που σήμερα πολλαπλασιάζει τις δυνατότητες του άμεσου πειραματισμού. Η πρωτοφανής ευχέρεια που δίνεται πια στους σχεδιαστές να αλλάξουν ένα χρώμα σχεδόν ακαριαία, δεν αναιρεί σε καμία περίπτωση την ανάγκη για σχεδιαστική σκέψη. Η τελική απόφαση περνά πάντα μέσα από το βλέμμα του δημιουργού, το οποίο συγκροτείται ιστορικά μέσα από την εκπαίδευση και την ίδια την πρακτική του. Στον πυρήνα αυτής της διεργασίας βρίσκεται σταθερά ο άνθρωπος. Εκείνος που, τελικά, θα δει, θα διαβάσει και θα ερμηνεύσει το έργο.

Αν όμως οι μέχρι τώρα τεχνολογικές εξελίξεις επιτάχυναν τον πειραματισμό και την υλοποίηση, η τεχνητή νοημοσύνη θέτει πλέον εκ νέου το ερώτημα για τα όρια του ίδιου του εργαλείου. Η συζήτηση δεν αφορά πια μόνο τις δυνατότητές του. Αφορά τον ίδιο τον ρόλο του δημιουργού στη σχεδιαστική διαδικασία. Οι τοποθετήσεις των συμμετεχόντων δίστανται ως προς το αν πρόκειται για συνέχεια της εξέλιξης των σχεδιαστικών εργαλείων ή για μια βαθύτερη ανατροπή των όρων της σχεδιαστικής πράξης. Η αντίθεση αυτή αφήνει ανοιχτό το ερώτημα της συνέχειας. Αναδεικνύει, όμως, παράλληλα και μια κρίσιμη πλευρά, την ηθική ευθύνη τελικά του δημιουργού ως ένα από τα σημαντικότερα διακυβεύματα της νέας πραγματικότητας.

Η συνέχεια, εντέλει, εντοπίζεται κυρίως στον τρόπο με τον οποίο οργανώνεται η πληροφορία και συγκροτείται το νόημα. Πρόκειται για στοιχεία που δεν παραμένουν στατικά, αλλά μετασχηματίζονται μαζί με τα μέσα και τις εκάστοτε κοινωνικές και παραγωγικές συνθήκες. Προκύπτει έτσι μια σχέση ιστορικά ασύμμετρη, καθώς η παρακαταθήκη αποδεικνύεται εξαιρετικά ανθεκτική στις μεθοδολογικές της αρχές, αφήνοντας ουσιαστικά στο περιθώριο το ριζοσπαστικό κοινωνικοπολιτικό πρόταγμα του Bauhaus.

8.2 Η συμβολή της παρούσας εργασίας

Η συμβολή της παρούσας εργασίας δεν έγκειται στην αναθεώρηση της ιστοριογραφικής προσέγγισης του Bauhaus ως ιστορικού φαινομένου, αλλά στη μετατόπιση του ερωτήματος γύρω από τη σχέση της Σχολής με τη γραφιστική και τη σύγχρονη οπτική επικοινωνία, πέρα

από την άμεση αναζήτηση μορφολογικών επιδράσεων. Η μελέτη αξιοποιεί τη διεθνή βιβλιογραφία για το Bauhaus και εξετάζει την παρακαταθήκη του μέσα από τις έννοιες της πρόσληψης, της ιστορικής διαμεσολάβησης και του μετασχηματισμού. Η μετατόπιση αυτή επιτρέπει την εξέταση όχι μόνο του τρόπου με τον οποίο μια ιστορική παρακαταθήκη μετασχηματίζεται μέσα στον χρόνο, αλλά και του τρόπου με τον οποίο αυτή αναγνωρίζεται και επανερμηνεύεται μέσα στη σύγχρονη σχεδιαστική πρακτική.

Σε ιστοριογραφικό και ερμηνευτικό επίπεδο, η εργασία συμβάλλει στη σύνδεση της σύγχρονης ιστοριογραφικής προσέγγισης της παρακαταθήκης του Bauhaus με το πεδίο της γραφιστικής και της οπτικής επικοινωνίας. Η Σχολή εξετάζεται ως ένας κρίσιμος κόμβος στη διαμόρφωση σχεδιαστικών αρχών, παιδαγωγικών πρακτικών και τρόπων οργάνωσης της μορφής και της πληροφορίας στην οπτική επικοινωνία, χωρίς να αντιμετωπίζεται ως αποκλειστική πηγή κάθε μεταγενέστερης μοντερνιστικής έκφρασης. Η προσέγγιση αυτή επιτρέπει τη διάκριση ανάμεσα στην ιστορική παρακαταθήκη του Bauhaus και στις μεταγενέστερες επανερμηνείες της, αναδεικνύοντας τις διαδρομές μέσα από τις οποίες συγκεκριμένες αρχές και μέθοδοι μεταδόθηκαν, μετασχηματίστηκαν και ενσωματώθηκαν σε διαφορετικά ιστορικά, εκπαιδευτικά και επαγγελματικά πλαίσια.

Σε μεθοδολογικό επίπεδο, η εργασία συμβάλλει στη διαμόρφωση ενός ερμηνευτικού πλαισίου για την προσέγγιση της σχέσης ανάμεσα στην ιστορική επίδραση και την πρόσληψη, το οποίο δεν βασίζεται αποκλειστικά στη μορφολογική συγγένεια. Η παρουσία κοινών οπτικών χαρακτηριστικών ή σχεδιαστικών κριτηρίων δεν αντιμετωπίζεται ως επαρκής απόδειξη άμεσης επίδρασης, αλλά ως αφετηρία για την εξέταση των ιστορικών διαύλων, των εκπαιδευτικών διαδρομών και των επαγγελματικών πρακτικών μέσω των οποίων μια σχεδιαστική παρακαταθήκη μεταδίδεται, επανερμηνεύεται και μετασχηματίζεται. Η διάκριση ανάμεσα στην ένδειξη και στην τεκμηριωμένη ιστορική σύνδεση αποτελεί βασικό μεθοδολογικό άξονα της έρευνας.

Στο εμπειρικό σκέλος, η συμβολή της έρευνας έγκειται στην ανάδειξη του αναστοχαστικού λόγου επαγγελματιών της οπτικής επικοινωνίας σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο οργανώνουν, αξιολογούν και νοηματοδοτούν τη σχεδιαστική πράξη. Μέσα από τις ημιδομημένες συνεντεύξεις, η σχέση της σύγχρονης σχεδιαστικής πρακτικής με την παρακαταθήκη του Bauhaus εξετάζεται πέρα από την άμεση αναφορά σε μορφικά στοιχεία και προσεγγίζεται μέσα από τα κριτήρια με τα οποία οι ίδιοι οι σχεδιαστές περιγράφουν, αξιολογούν και αιτιολογούν την πρακτική τους. Στο πλαίσιο αυτό, το «σχεδιαστικό βλέμμα» συγκροτείται ως αναλυτική κατηγορία μέσα από τη συνάντηση του θεωρητικού πλαισίου με

το εμπειρικό υλικό και περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο οι συμμετέχοντες προσεγγίζουν, οργανώνουν και αξιολογούν τις σχεδιαστικές επιλογές τους. Η κατηγορία αυτή δεν αντιμετωπίζεται ως άμεσο τεκμήριο ιστορικής καταγωγής των συγκεκριμένων πρακτικών από το Bauhaus, αλλά ως ένα πεδίο μέσα από το οποίο μπορεί να διερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο ιστορικά διαμορφωμένες σχεδιαστικές αρχές λειτουργούν στη σύγχρονη πράξη.

Στο ελληνικό πεδίο, η εργασία δεν επιχειρεί μια ολοκληρωμένη ιστοριογραφική καταγραφή της πρόσληψης του Bauhaus στη χώρα, καθώς ένα τέτοιο εγχείρημα θα απαιτούσε εκτεταμένη πρωτογενή έρευνα σε αρχειακό, εκπαιδευτικό υλικό και προφορικές μαρτυρίες. Η συμβολή της βρίσκεται στην πρόταση μιας διαφορετικής αφετηρίας για την εξέταση της ελληνικής πρόσληψης της σχεδιαστικής παρακαταθήκης του Bauhaus, ως διαδικασίας ιστορικών διαμεσολαβήσεων και μετασχηματισμών και όχι ως άμεσης μεταφοράς ενός ενιαίου προτύπου. Η ανάλυση των επιμέρους διαύλων, των ιστορικών στρωμάτων και των μεταβολών της μοντερνιστικής οπτικής γλώσσας απομακρύνεται από την αναζήτηση ενός ενιαίου «ελληνικού Bauhaus» και εξετάζει τη συγκρότηση της πρόσληψης μέσα από επιμέρους ιστορικές διαδρομές.

Συνολικά, η συμβολή της παρούσας εργασίας έγκειται στην ιχνηλάτηση της παρακαταθήκης του Bauhaus, συνυφαίνοντας την ιστορική ανάλυση με την οπτική ερμηνεία και την εμπειρική παρατήρηση της σύγχρονης σχεδιαστικής πρακτικής. Η προσέγγιση που ακολουθείται επιχειρεί να υπερβεί μια απλή αναγνώριση μορφολογικών ομοιοτήτων. Η πραγματική επιβίωσή της, όπως και η διαρκής της μετεξέλιξη, αναδεικνύεται κυρίως μέσα από τους τρόπους με τους οποίους η σχεδιαστική πράξη οργανώνεται, αξιολογείται και νοηματοδοτείται στο παρόν.

8.3 Περιορισμοί της έρευνας και προοπτικές περαιτέρω διερεύνησης

Η εμβέλεια των συμπερασμάτων της παρούσας εργασίας οριοθετείται, κατ' αρχάς, από το μέγεθος και τον χαρακτήρα του ίδιου του εμπειρικού δείγματος. Η έρευνα βασίστηκε σε έξι περιπτώσεις συνέντευξης, στις οποίες συμμετείχαν συνολικά οκτώ επαγγελματίες του χώρου. Πρόκειται, βέβαια, για ένα μικρό και σκόπιμο δείγμα. Ένα δείγμα το οποίο δεν επιτρέπει τη στατιστική γενίκευση στο σύνολο της ελληνικής οπτικής επικοινωνίας, ούτε φιλοδοξεί να αποτελέσει μια εξαντλητική χαρτογράφηση όλων των εκδοχών με τις οποίες η παρακαταθήκη του Bauhaus προσλαμβάνεται στον σύγχρονο ελληνικό σχεδιασμό. Η ερμηνευτική του αξία

παραμένει ωστόσο σημαντική, καθώς οι συμμετέχοντες διαθέτουν μια ήδη συγκροτημένη επαγγελματική, δημιουργική ή ακαδημαϊκή πορεία. Έχουν τη δυνατότητα, επομένως, να αναπτύσσουν τεκμηριωμένες και εις βάθος τοποθετήσεις για κρίσιμα ζητήματα, όπως η εκπαίδευση, η λειτουργικότητα, η οπτική οργάνωση και, τελικά, η ίδια η ιστορική παρακαταθήκη. Τα πορίσματα της εμπειρικής έρευνας προσεγγίζονται πλέον ως ερμηνευτικά συμπεράσματα, τα οποία προκύπτουν μέσα από μια εστιασμένη διερεύνηση επιλεγμένων περιπτώσεων με ουσιαστικό ποιοτικό βάθος.

Παράλληλα, ένας επιπρόσθετος περιορισμός αφορά την ίδια τη φύση του υλικού που προκύπτει από τις ημιδομημένες συνεντεύξεις. Η εργασία δεν μελέτησε συστηματικά το συνολικό έργο των συμμετεχόντων, ούτε παρακολούθησε τη σχεδιαστική τους διαδικασία στην πράξη. Δεν εξέτασε, για παράδειγμα, την πορεία μιας δημιουργίας από τις αρχικές προδιαγραφές έως το τελικό αποτέλεσμα, ούτε προχώρησε σε μια ευρύτερη αντιπαραβολή του λόγου των δημιουργών με το σύνολο των σχεδιαστικών τους εφαρμογών. Το εμπειρικό υλικό αποτυπώνει, ουσιαστικά, τον τρόπο με τον οποίο οι ίδιοι οι συμμετέχοντες περιγράφουν, ερμηνεύουν και αναστοχάζονται την πρακτική τους. Τα ευρήματα αφορούν τον αναστοχαστικό επαγγελματικό τους λόγο και όχι μια εξαντλητική μελέτη του έργου τους ή των επιμέρους σταδίων της δημιουργίας του.

Η ετερογένεια των μορφών συμμετοχής συνιστά επίσης ένα πεδίο μεθοδολογικής οριοθέτησης. Το υλικό προέκυψε από διαδικτυακές συνεντεύξεις, μία δια ζώσης συνέντευξη, καθώς και μία ασύγχρονη γραπτή επικοινωνία. Παρότι σε όλες τις περιπτώσεις χρησιμοποιήθηκε ένας κοινός θεματικός κορμός, αυτή η διαφορετική μορφή παραγωγής του λόγου ενδέχεται να επηρέασε την έκταση, τον ρυθμό, ίσως και τον βαθμό επεξεργασίας των απαντήσεων. Αυτή ακριβώς η ιδιαιτερότητα λήφθηκε σοβαρά υπόψη κατά την ανάλυση, κυρίως κατά τη διαπεριπτωσιακή σύγκριση του υλικού.

Μια πρόσθετη μεθοδολογική οριοθέτηση αφορά τον ερμηνευτικό χαρακτήρα της Θεματικής Ανάλυσης. Τα τελικά θέματα δεν αντιμετωπίζονται πλέον ως ουδέτερες οντότητες που προϋπάρχουν έτοιμες μέσα στα δεδομένα, αλλά ως συνθέσεις που συγκροτούνται μέσω μιας ενεργής αναλυτικής επεξεργασίας. Όπως υπογραμμίζουν οι Braun και Clarke, τα θέματα διαμορφώνονται πάντοτε μέσα από τις επιλογές, τις συνδέσεις και τις ονομασίες που πραγματοποιεί ο ερευνητής κατά την ανάλυση (Braun & Clarke, 2006, σσ. 79–80, 86–87). Τα ευρήματα της παρούσας μελέτης διαβάζονται, επομένως, ως ερμηνευτικές συνθέσεις. Συνθέσεις οι οποίες θεμελιώνονται μεν στο ερευνητικό υλικό, οργανώνονται όμως άμεσα σε σχέση με τα ερευνητικά ερωτήματα και το θεωρητικό πλαίσιο της εργασίας.

Ένα ευρύτερο εμπόδιο συνδέεται φυσικά με τη διαθέσιμη επιστημονική τεκμηρίωση στην εγχώρια βιβλιογραφία. Στο πλαίσιο της σχετικής ανασκόπησης, διαπιστώθηκε πως η ιστοριογραφία της ελληνικής γραφιστικής παραμένει αποσπασματική και άνισα κατανοημένη, με τα κενά να γίνονται αισθητά εντονότερα για την περίοδο μετά το 1970. Η πληρέστερη χαρτογράφηση της συγκεκριμένης εποχής θα απαιτούσε, άλλωστε, μια εκτεταμένη πρωτογενή έρευνα σε αρχειακό και προφορικό υλικό, μια διαδικασία η οποία υπερέβαινε εκ των πραγμάτων τα καθορισμένα όρια και το αντικείμενο της παρούσας μελέτης.

Όσον αφορά το εύρος της οπτικής ανάλυσης που εφαρμόστηκε προηγουμένως, πρόκειται εξάλλου για μια ερμηνευτική προσέγγιση επιλεγμένων παραδειγμάτων, η οποία βασίζεται σε απολύτως σαφή κριτήρια. Η ανάλυση εξετάζει ένα μικρό, στοχευμένο δείγμα έργων, αποφεύγοντας να προσεγγίσει το ευρύτερο σύνολο της σύγχρονης ελληνικής γραφιστικής παραγωγής. Τα ευρήματά της διατηρούν έτσι ερμηνευτική βαρύτητα αυστηρά εντός των ορίων του εξεταζόμενου υλικού, δίχως να μπορούν να επεκταθούν αυτόματα σε μια γενικευμένη χαρτογράφηση του πεδίου.

Σε αυτό ακριβώς το πλαίσιο, αποκτά ιδιαίτερη σημασία η περαιτέρω διερεύνηση της γραφιστικής εκπαίδευσης στη χώρα. Η ενδελεχής μελέτη αυτού του πεδίου μπορεί ίσως να φωτίσει τον τρόπο με τον οποίο οι αρχές οπτικής οργάνωσης, οι εργαστηριακές πρακτικές και οι παιδαγωγικές μέθοδοι του μοντερνισμού μεταδόθηκαν, επανερμηνεύτηκαν και, τελικά, προσαρμόστηκαν στην Ελλάδα. Προς αυτή την κατεύθυνση, η εξέταση προγραμμάτων σπουδών, διδακτικών εγχειριδίων και αρχείων σχολών, σε συνδυασμό πάντα με τις προφορικές μαρτυρίες διδασκόντων και αποφοίτων, θα επέτρεπε έναν πολύ ακριβέστερο προσδιορισμό. Θα αναδείκνυε τους επιμέρους μηχανισμούς, τις ιστορικές διαμεσολαβήσεις και τα όρια αυτής της πρόσληψης.

Το εμπειρικό σκέλος της έρευνας θα μπορούσε, βέβαια, να επεκταθεί μελλοντικά μέσα από ένα μεγαλύτερο και πιο ετερογενές δείγμα. Η συμμετοχή περισσότερων δημιουργών με διαφορετικό επαγγελματικό και εκπαιδευτικό υπόβαθρο θα εξασφάλιζε μια βαθύτερη κατανόηση του τρόπου με τον οποίο προσεγγίζεται σήμερα η παρακαταθήκη της Σχολής. Παράλληλα, η εφαρμογή μιας ενιαίας μορφής διεξαγωγής των συνεντεύξεων θα ενίσχυε περαιτέρω τη συγκρισιμότητα των απαντήσεων. Ιδιαίτερη αξία θα είχε επίσης η σύνδεση των συνεντεύξεων με μια συστηματική ανάλυση του ίδιου του σχεδιαστικού έργου των συμμετεχόντων, καθώς και με τη μελέτη επιλεγμένων τεκμηρίων της δημιουργικής τους διαδικασίας. Μια τέτοια προσέγγιση θα μπορούσε, όπου αυτό κρίνεται εφικτό και δεοντολογικά επιτρεπτό, να περιλάβει την ανάλυση αρχικών προδιαγραφών σχεδιασμού

(design briefs), προσχεδίων, ενδιάμεσων εκδοχών, παρουσιάσεων και ολοκληρωμένων συστημάτων οπτικής ταυτότητας.

Η διερεύνηση, ωστόσο, της σχεδιαστικής διαδικασίας στην πράξη απαιτεί ιδιαίτερη μεθοδολογική προσοχή. Η πρόσβαση στα ενδιάμεσα στάδια ενός επαγγελματικού έργου σπάνια είναι εύκολη, αφού συχνά συνδέεται με ζητήματα εμπιστευτικότητας, σχέσεων με πελάτες, πνευματικών δικαιωμάτων ή ακόμα και με αυστηρά προσωπικές μεθόδους εργασίας. Για τον λόγο αυτόν, μια μελλοντική ερευνητική προσπάθεια θα μπορούσε ίσως να οργανωθεί όχι ως μια γενική παρατήρηση της καθημερινής ρουτίνας των σχεδιαστών, αλλά αποκλειστικά ως εστιασμένη μελέτη περίπτωσης επιλεγμένων έργων. Αυτό, σε συνδυασμό με αναδρομικές συνεντεύξεις γύρω από τη διαδικασία παραγωγής τους, θα επέτρεπε την αντιπαραβολή του αναστοχαστικού λόγου των δημιουργών με τα ίδια τα έργα, αλλά και με τα διαθέσιμα ίχνη της δημιουργικής τους πορείας. Θα αναδείκνυε έτσι με πολύ μεγαλύτερη σαφήνεια τον τρόπο με τον οποίο οι αρχές που συνδέονται με το Bauhaus μετασχηματίζονται διαρκώς μέσα στη σύγχρονη σχεδιαστική πρακτική.

Η έρευνα μπορεί, τέλος, να επεκταθεί στη συστηματικότερη μελέτη των σύγχρονων μέσων, των ψηφιακών εργαλείων και των νέων συστημάτων. Η παρούσα εργασία προσέγγισε άλλωστε ενδεικτικά τη Σχεδιαστική Σκέψη (Design Thinking), τον ψηφιακό σχεδιασμό, την κινούμενη εικόνα και την τεχνητή νοημοσύνη, αποφεύγοντας να εξετάσει εξαντλητικά τους μετασχηματισμούς που υφίστανται οι αρχές οπτικής οργάνωσης σε αυτά τα επιμέρους πεδία. Μελλοντικές ερευνητικές προσπάθειες θα μπορούσαν, ωστόσο, να διερευνήσουν συγκριτικά την αρχιτεκτονική της πληροφορίας, τα συστήματα σχεδιασμού (design systems), τις προσαρμοζόμενες διεπαφές και τη χρονική διάρθρωση της κινούμενης εικόνας. Παράλληλα, κρίνεται ιδιαίτερα γόνιμη η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο η τεχνητή νοημοσύνη μεταβάλλει πλέον τους όρους της σχεδιαστικής απόφασης. Επηρεάζει άμεσα την παραγωγή του νοήματος, επαναφέροντας με νέα, ίσως πρωτοφανή, ένταση το ζήτημα της ηθικής ευθύνης απέναντι στον ίδιο τον άνθρωπο.

8.4 Καταληκτικός αναστοχασμός

Τα ευρήματα της παρούσας έρευνας οδηγούν σε μια ευρύτερη αναστοχαστική διαπίστωση σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο η παρακαταθήκη του Bauhaus εξακολουθεί να λειτουργεί στη σύγχρονη σχεδιαστική πρακτική. Το Bauhaus κληροδότησε στη γραφιστική και τη

σύγχρονη οπτική επικοινωνία κάτι βαθύτερο από ένα σύνολο αναγνωρίσιμων μορφολογικών στοιχείων. Ως ένας από τους σημαντικότερους κόμβους του ευρύτερου μοντερνιστικού προτάγματος, συνέβαλε στη διαμόρφωση του σχεδιαστικού βλέμματος, μέσα από το οποίο οι δημιουργοί οργανώνουν και αξιολογούν τη μορφή σε σχέση με τη λειτουργικότητα και τον επικοινωνιακό σκοπό του έργου.

Αν και η Σχολή υπήρξε ένα ζωντανό και αντιφατικό εγχείρημα, οι βασικές της αναζητήσεις γεννήθηκαν μέσα από την προσπάθεια να συναντηθεί ο σχεδιασμός με την εκπαίδευση, την εργασία και τις κοινωνικές ανάγκες. Ήδη στην ίδια την κοιτίδα αυτών των ιδεών, το κοινωνικοπολιτικό πρόταγμα του Bauhaus άρχισε να υποχωρεί κατά την τελευταία φάση λειτουργίας του ιδρύματος, προτού η μεταγενέστερη διάδοση και κωδικοποίηση της παρακαταθήκης του οδηγήσουν σε μια ακόμη μεγαλύτερη αποδυνάμωση.

Η ιστορική αυτή υποχώρηση γίνεται ιδιαίτερα ορατή στον σύγχρονο ψηφιακό κόσμο, όπου ο σχεδιασμός καλείται να υπηρετήσει εξατομικευμένα αφηγήματα, με κεντρικό στόχο την ανταπόκριση στις ευρύτερες απαιτήσεις της αγοράς. Η αδιάκοπη κυκλοφορία των εικόνων, η υπερπληθώρα αναφορών και ο ελάχιστος χρόνος που διαθέτει το κοινό για καθεμία από αυτές μεταβάλλουν βαθιά τους όρους άσκησης της σύγχρονης γραφιστικής. Μεταβάλλουν τελικά και τον ίδιο τον γραφίστα. Όπως ανέδειξαν ορισμένες τοποθετήσεις, η διεύρυνση της πρόσβασης στην πληροφορία συνοδεύεται από έναν οπτικό ορυμαγδό, εντός του οποίου η ιστορική προέλευση, η ιεράρχηση και το ουσιαστικό περιεχόμενο των αναφορών συνθλίβονται.

Μέσα σε αυτόν τον ορυμαγδό, η αξιολόγηση ενός έργου μετατοπίζεται πολύ συχνά από τη λειτουργικότητά του στον αισθητισμό του. Μπορεί έτσι, για παράδειγμα, μια συσκευασία που ενδέχεται να αποδειχθεί δύσχρηστη στην πραγματική της χρήση να προσλαμβάνεται ως ιδιαίτερα επιτυχημένη μέσα από μια εντυπωσιακή τρισδιάστατη (3D) ψηφιακή σκηνοθεσία στο Instagram, ευθυγραμμισμένη με τις επικρατούσες αισθητικές τάσεις. Η επιτυχία όμως αυτή εξαντλείται στην ίδια την εικόνα της και δεν αγγίζει τη σχέση αμοιβαίας ενίσχυσης ανάμεσα στο σχεδιαστικό έργο και στην αποστολή του οργανισμού που υπηρετεί.

Η τάση αυτή θέτει εκτός κάδρου την ουσία του σχεδιαστικού προβλήματος. Πίσω από την εντύπωση χάνεται το ερώτημα αν η λύση που δόθηκε επιτελεί την επικοινωνιακή της λειτουργία και ανταποκρίνεται στις πραγματικές ανάγκες των αποδεκτών της, αν παράγει δηλαδή εκείνες τις «αλλαγές στο κοινό» στις οποίες ο Frascara (1988, σ. 23) εντοπίζει το μέτρο

της ποιότητας⁵. Η διαπίστωση αυτή συναντά ένα από τα βασικά ζητήματα που ανέδειξαν οι συνεντεύξεις, καθώς η λειτουργικότητα δεν περιορίζεται στη μορφολογική συγκρότηση του έργου, αλλά αφορά τη συνολική σχέση ανάμεσα στη μορφή, το μήνυμα, το μέσο και τη χρήση του. Στον βαθμό που η λύση κρίνεται από την κυκλοφορία της ως εικόνα και όχι ως απάντηση σε ένα πρόβλημα, η μορφή αποσυνδέεται από τη λειτουργία, το νόημα και το κοινωνικό περιεχόμενο του σχεδιασμού και καταλήγει να συγκροτεί ένα αυτόνομο αισθητικό πλαίσιο.

Απέναντι σε αυτή την αποσύνδεση, η παρακαταθήκη της σχολής δεν περιορίζεται στη σχεδιαστική της μεθοδολογία. Ως μέρος του ευρύτερου μοντέρνου προτάγματος, το Bauhaus έθεσε τη σύνδεση της μορφής με το περιεχόμενο και τον κοινωνικό προσανατολισμό του σχεδιασμού ως ερώτημα που το ίδιο δεν έπαψε να διαπραγματεύεται. Η μορφή δεν αποτελεί αυτοσκοπό. Αποκτά ουσία μέσα από αυτές ακριβώς τις σχέσεις.

Από τις σχέσεις αυτές προκύπτει ωστόσο ένα πολυπλοκότερο ερώτημα: πώς ακριβώς ορίζεται η λειτουργία. Η λειτουργία δεν προϋπάρχει του σχεδιασμού ως δεδομένο μέγεθος, καθώς, όπως όλες οι έννοιες, διαμορφώνεται ιστορικά. Το περιεχόμενό της συγκροτείται κάθε φορά εντός των κοινωνικών συνθηκών όπου τίθεται το σχεδιαστικό πρόβλημα.

Η κοινωνική διάσταση της παρακαταθήκης του Bauhaus, παρά την ιστορική της υποχώρηση, παραμένει ένα ζωντανό διακύβευμα και αποτελεί την πλευρά που χρειάζεται να διαφυλαχθεί σήμερα. Κάθε σχεδιαστική πρακτική μπορεί επομένως να ιδωθεί ως πεδίο όπου αναδύονται, φανερά ή σιωπηρά, θεμελιώδη ερωτήματα για το ποιον υπηρετεί, σε ποιους απευθύνεται, ποιες ανάγκες ιεραρχεί και ποια θέση παίρνει ο δημιουργός απέναντι στην κοινωνική πραγματικότητα και στις συνθήκες μέσα στις οποίες το έργο του παράγεται. Η απάντησή τους δεν είναι ζήτημα μεθόδου, αλλά στάσης.

⁵ «Quality in graphic design is measured by the changes it produces in the audience».

Βιβλιογραφία

- Ανδριανόπουλος, Τ. (2021). Hoffmann – Δεσποτόπουλος – Wagenfeld: Rotes Bauhaus. Στο Α. Γιακουμακάτος & Σ. Γεωργιάδης (Επιμ.), *Το Μπάουχαους και η Ελλάδα: Η νέα ιδέα της σύνθεσης στις τέχνες και την αρχιτεκτονική* (σσ. 200–205). Καπόν.
- Αρχή μιας προσπάθειας. (1963, Φεβρουάριος–Μάρτιος). *Ζυγός*, (87–88), 47–48.
- Αστραπέλλου, Μ. (2025, 22 Αυγούστου). Ο Δημήτρης Κολιαδήμας πιστεύει στην αρχέγονη σχέση του ανθρώπου με τα σύμβολα. *ΤΟ ΒΗΜΑ / BHMAGazino*.
<https://www.tovima.gr/print/vimagazino/arxegona-symvola/>
- Γιακουμακάτος, Α., & Γεωργιάδης, Σ. (2021a). Επικαιρότητα του Μπάουχαους. Στο Α. Γιακουμακάτος & Σ. Γεωργιάδης (Επιμ.), *Το Μπάουχαους και η Ελλάδα: Η νέα ιδέα της σύνθεσης στις τέχνες και την αρχιτεκτονική* (σσ. 12–20). Καπόν.
- Γιακουμακάτος, Α., & Γεωργιάδης, Σ. (Επιμ.). (2021b). *Το Μπάουχαους και η Ελλάδα: Η νέα ιδέα της σύνθεσης στις τέχνες και την αρχιτεκτονική*. Καπόν.
- Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος. (2022). *Άγγελος Σπαχής, 1903–1960* [Κατάλογος έκθεσης]. Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος.
- Εθνικό Ιστορικό Μουσείο. (2025). *Διαφημίζοντας την Ελλάδα. Οι απαρχές του ελληνικού τουρισμού*. <https://nhmuseum.gr/ektheseis/periodikes/item/17653-diafimizontas-tin-ellada-oi-aparxes-tou-ellinikoy-tourismoy>
- 60 χρόνια Βακαλό – Συνέντευξη με τον Δανιήλ Γουναρίδη. (2018, 28 Ιανουαρίου). *gr design*.
<https://grdmagazine.gr/2018/01/28/60-chronia-vakalo-synentefksi-me-ton-daniil-gounaridi/>
- Η τέχνη της αφίσσας. (1963, Φεβρουάριος–Μάρτιος). *Ζυγός*, (87–88), 49–50.
- Καραμποττ, Φ. (1963, Μάιος). Το διαφημιστικό έντυπο. *Ζυγός*, (90), 64–66.
- Κερτεμελίδου, Π. (2021). Οι εκθέσεις του Μπάουχαους: Προωθώντας τον μοντερνισμό. Στο Α. Γιακουμακάτος & Σ. Γεωργιάδης (Επιμ.), *Το Μπάουχαους και η Ελλάδα: Η νέα ιδέα της σύνθεσης στις τέχνες και την αρχιτεκτονική* (σσ. 93–101). Καπόν.
- Κυριακόπουλος, Κ. (2016). *Το κίνημα του Bauhaus και οι επιρροές του στη σύγχρονη οπτική επικοινωνία*. Φαίδιμος.

- Μακρή, Δ. (2022, 13 Νοεμβρίου). Δημήτρης Κολιαδήμας: «Στη Θεσσαλονίκη υλοποιείται το συντακτικό της συνύπαρξης». *LiFO*. <https://www.lifo.gr/culture/design/dimitris-koliadimas-sti-thessaloniki-ylopoieitai-syntaktiko-tis-synyparxis>
- Ματθιόπουλος, Γ. Δ. (2022). *Η ιστορική εξέλιξη των ελληνικών τυπογραφικών στοιχείων: Από την αναλογική έως την ψηφιακή εποχή* [Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων]. Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών. <https://doi.org/10.12681/eadd/51017>
- Νένες, Γ. (2025, 3 Απριλίου). Δημήτρης Αρβανίτης | Η ζωή σε σχέδια: Μια αφήγηση μέσα από τέχνη, μουσική και μνήμες. *Athens Voice*. <https://www.athensvoice.gr/politismos/more-in-culture/897510/dimitris-arvanitis-i-zoi-se-shedia-mia-afigisi-mesa-apo-tehni-mousiki-kai-mnimes/>
- Ξαγόραρης, Π. (1963, Σεπτέμβριος–Οκτώβριος). Το Bauhaus και η σημασία του: Ιστορικό και μελέτη μιας πειραματικής και εφαρμοσμένης μορφολογίας. *Ζυγός*, (94–95), 9–23.
- Παΐσιος, Ν. Π. (2022). Ένας ξεχασμένος πρωτοπόρος. Στο Σ. Ζουμπουλάκης (Επιμ.), *Άγγελος Σπαχής, 1903–1960* [Κατάλογος έκθεσης] (σσ. 20–52). Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος.
- Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής. (2025). *Οδηγός σπουδών Τμήματος Γραφιστικής και Οπτικής Επικοινωνίας*. Τμήμα Γραφιστικής και Οπτικής Επικοινωνίας. https://gd.uniwa.gr/wp-content/uploads/sites/364/2025/10/%CE%9F%CE%94%CE%97%CE%93%CE%9F%CE%A3_%CE%A3%CE%A0%CE%9F%CE%A5%CE%94%CE%A9%CE%9D-2025-26_.pdf
- Ποταμιάνος, Ι. (2021). Σκέψεις επί του έργου «Σύνθεση και Μορφή» του Johannes Itten. Στο Α. Γιακουμακάτος & Σ. Γεωργιάδης (Επιμ.), *Το Μπάουχαους και η Ελλάδα: Η νέα ιδέα της σύνθεσης στις τέχνες και την αρχιτεκτονική* (σσ. 36–41). Καπόν.
- Φουρτούνη, Σ. (2013). *Το κίνημα του Bauhaus – Οι επιρροές στις γραφιστικές εφαρμογές* [Διπλωματική εργασία, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο]. Apothesis. <https://apothesis.eap.gr/archive/item/75634>
- Χατζηθεοδώρου, Ε. (2013). *Οργάνωση και ανάπτυξη της οπτικής επικοινωνίας: Διαχείριση σχεδιασμού* [Διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο]. Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών. <https://doi.org/10.12681/eadd/38237>

Adobe DE Team. (2018, September 13). Hidden Treasures: Bauhaus Dessau. Das sind die fünf neuen Schriften. *Adobe Blog*.

<https://blog.adobe.com/de/publish/2018/09/13/hidden-treasures-bauhaus-dessau-fuenf-schriften>

Alliance Graphique Internationale. (χ.χ.-α). *Human Rights*, 2017. <https://a-g-i.org/design/human-rights-1>

Alliance Graphique Internationale. (χ.χ.-β). *Tolerance*, 2020. <https://a-g-i.org/design/tolerance-1>

Ambler, F. (2018). *The story of the Bauhaus: The art and design school that changed everything*. Ilex Press.

Apple. (2013, June 10). *Apple unveils iOS 7* [Press release].
<https://www.apple.com/newsroom/2013/06/10Apple-Unveils-iOS-7/>

Apple. (2025, June 9). *Apple introduces a delightful and elegant new software design* [Press release]. <https://www.apple.com/newsroom/2025/06/apple-introduces-a-delightful-and-elegant-new-software-design/>

Apple Developer. (2025, June 9). *Meet Liquid Glass* [Video].
<https://developer.apple.com/videos/play/wwdc2025/219/>

Armstrong, H. (Ed.). (2009). *Graphic design theory: Readings from the field*. Princeton Architectural Press.

Art of the Title. (χ.χ.). *The Man with the Golden Arm* (1955).
<https://www.artofthetitle.com/title/the-man-with-the-golden-arm/>

Aynsley, J. (2017). Bauhaus houses and the design canon: 1923–2019. In J. de Bruijn, F. Huygen, & R. te Velde (Eds.), *From De Stijl to Dutch design: Canonising design 2.0* (pp. 25–33). Stichting Designgeschiedenis Nederland.
<https://www.designhistory.nl/wp-content/uploads/2017/07/special-issue-dgnl-FINAL.pdf>

Aynsley, J., & Cleven, E. (2022). Introduction: The Bauhaus centennial and design history. *Journal of Design History*, 35(3), 209–226. <https://doi.org/10.1093/jdh/epac036>

Backhaus, N., Trapp, A. K., & Thüring, M. (2018). Skeuomorph versus flat design: User experience and age-related preferences. In A. Marcus & W. Wang (Eds.), *Design*,

- user experience, and usability: Designing interactions* (Lecture Notes in Computer Science, Vol. 10919, pp. 527–542). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-91803-7_40
- Barthes, R. (1977). The death of the author. In S. Heath (Trans.), *Image, music, text* (pp. 142–148). Hill and Wang.
- Bass, S. (1955). *Poster for the film The Man with the Golden Arm directed by Otto Preminger* [Poster]. The Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/collection/works/5665>
- Bauhaus-Archiv. (χ.χ.). *100 years of Bauhaus*. <https://www.bauhaus.de/en/visit/exhibitions/bauhaus-centenary-2019/>
- bauhaus imaginista. (χ.χ.). *Concept*. <https://www.bauhaus-imaginista.org/concept/index.html>
- Bauret, G. (2005). *Alexey Brodovitch*. Assouline. <https://archive.org/details/alexeybrodovitch0000baur>
- Bayer, H. (1925). *Original lettering for Universal Type* [Lettering design]. Letterform Archive. <https://exhibitions.letterformarchive.org/bauhaus/artworks/original-lettering-for-universal-type>
- Bayer, H. (1926). *Tourism brochure for the city of Dessau, “Dessau, Germany, Old Culture, New Workplaces”* [Tourism brochure]. Letterform Archive. <https://exhibitions.letterformarchive.org/bauhaus/artworks/tourism-brochure-for-the-city-of-dessau>
- Bayer, H. (1927). *Poster for the European Applied Arts Exhibition* [Poster]. Letterform Archive. <https://exhibitions.letterformarchive.org/bauhaus/artworks/poster-for-the-european-applied-arts-exhibition>
- Bayer, H., Gropius, W., & Gropius, I. (Eds.). (1938). *Bauhaus, 1919–1928* [Exhibition catalogue]. The Museum of Modern Art. https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2735_300190238.pdf
- Behrens, P. (1907). *A.E.G.-Metallfadenlampe (A.E.G. – Metal filament lamps)* [Lithograph]. The Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/collection/works/5490>
- Behrens, P. (1909). *Electric kettle* [Nickel-plated brass and rattan]. The Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/collection/works/2190>

- Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77–101. <https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>
- Cranbrook Art Museum. (χ.χ.). *Katherine McCoy – The Graduate Program in Design, 1989*. <https://cranbrookartmuseum.org/artwork/katherine-mccoy-posters-the-graduate-program-in-design/>
- Danilowitz, B. (2015). A short history of Josef Albers's Interaction of Color. In V. Malloy (Ed.), *Intersecting colors: Josef Albers and his contemporaries* (pp. 13–28). Amherst College Press.
- David Carson Studio. (χ.χ.). *David Carson x Ray Gun*. <https://www.davidcarsonstudio.com/work/ray-gun-revolution>
- Design Reviewed. (χ.χ.). *The Face*, no. 39, July 1983 [Magazine cover]. <https://designreviewed.com/artefacts/the-face-no-39-july-1983/>
- Dexel, W. (1928). *Exhibition poster maquette for New Ways of Photography (Neue Wege der Photographie)* [Poster maquette]. Letterform Archive. <https://exhibitions.letterformarchive.org/bauhaus/artworks/exhibition-poster-maquette-for-new-ways-of-photography-neue-wege-der-photographie>
- Dressler, I. (2018, September 3). *The Bauhaus, the Nazis and German post war nation building processes*. bauhaus imaginista. <https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6102/the-bauhaus-the-nazis-and-german-post-war-nation-building-processes>
- Ehn, P. (1998). Manifesto for a digital Bauhaus. *Digital Creativity*, 9(4), 207–217. <https://doi.org/10.1080/14626269808567128>
- Emigre Fonts. (χ.χ.). *Keedy* [Digital typeface]. <https://www.emigre.com/Fonts/Keedy>
- Emigre, Inc. (1985). *Emigre*, 3 [Magazine]. <https://www.emigre.com/Magazine/3>
- Emmanouil, M. (2012). *Graphic design and modernisation in Greece, 1945–1970* [Doctoral thesis, Royal College of Art]. RCA Research Repository. <https://researchonline.rca.ac.uk/1349/>
- Eskilson, S. J. (2012). *Graphic design: A new history* (2nd ed.). Yale University Press.
- Feininger, L. (1919). *Program of the Weimar State Bauhaus* [Woodcut and letterpress]. Letterform Archive.

<https://exhibitions.letterformarchive.org/bauhaus/artworks/program-of-the-weimar-state-bauhaus-programm-des-staatlichen-bauhauses-in-weimar-a-k-a-the-bauhaus-manifesto>

Forgács, É. (1995). *The Bauhaus idea and Bauhaus politics* (J. Bátki, Trans.). Central European University Press. (Original work published 1991)

Frascara, J. (1988). Graphic design: Fine art or social science? *Design Issues*, 5(1), 18–29. <https://doi.org/10.2307/1511556>

Fulleylove, R. (2017, September 12). *Herburg Weiland's meticulous editorial designs are typographically-driven*. It's Nice That. <https://www.itsnicethat.com/articles/herburg-weiland-graphic-design-120917>

Getty Research Institute. (2019a). *Albers paper exercises*. https://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/bauhaus/new_artist/matter_materials/interactive/

Getty Research Institute. (2019b). *Bauhaus beginnings: Object checklist* [PDF]. https://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/bauhaus/new_artist/img/BNB_Object_Checklist.pdf

Greiman, A. (1986). *Does it make sense? Design Quarterly #133* [Lithograph]. The Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/collection/works/172729>

Guba, E. G. (1981). ERIC/ECTJ annual review paper: Criteria for assessing the trustworthiness of naturalistic inquiries. *Educational Communication and Technology*, 29(2), 75–91. <https://doi.org/10.1007/BF02766777>

Herburg Weiland. (χ.χ.). *A century of design: Rewriting the visual language of a design icon*. <https://herburg-weiland.de/en/work/bauhaus>

Hopkins, M. (2012, January). Windows Phone—Design your Windows Phone apps to sell. *MSDN Magazine*, 27(1). <https://learn.microsoft.com/en-us/archive/msdn-magazine/2012/january/windows-phone-design-your-windows-phone-apps-to-sell>

IBM. (χ.χ.). Paul Rand: Modernist Master 1914–1996. <https://www.paulrand.design/work/IBM.html>

International Business Machines Corporation. (χ.χ.). *The IBM logo*. <https://www.ibm.com/history/logo>

- Johansson-Sköldberg, U., Woodilla, J., & Çetinkaya, M. (2013). Design thinking: Past, present and possible futures. *Creativity and Innovation Management*, 22(2), 121–146.
<https://doi.org/10.1111/caim.12023>
- K2. (χ.χ.). *About*. <https://www.k2.gr/about/>
- Keedy, J. (1991). *Keedy Sans* [Digital typeface]. The Museum of Modern Art.
<https://www.moma.org/collection/works/139318>
- Keedy, J. (1998). Graphic design in the postmodern era. *Emigre*, (47), 50–60.
<https://www.emigre.com/Essays/Magazine/GraphicDesigninthePostmodernEra>
- Kimbell, L. (2011). Rethinking design thinking: Part I. *Design and Culture*, 3(3), 285–306.
<https://doi.org/10.2752/175470811X13071166525216>
- Kinross, R. (1995). Introduction to the English-language edition. In J. Tschichold, *The new typography: A handbook for modern designers* (R. McLean, Trans.; pp. xv–xliv). University of California Press.
- Kyriakopoulos, K. (2016). The Bauhaus movement and its influence in graphic design, visual communication and architecture in Greece. *Acta Graphica*, 27(2), 33–44.
- Lincoln, Y. S., & Guba, E. G. (1985). *Naturalistic inquiry*. Sage.
- Malherek, J. (2022). *Free-market socialists: European émigrés who made capitalist culture in America, 1918–1968*. Central European University Press.
<https://doi.org/10.1515/9789633864487>
- Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2012). *Meggs' history of graphic design* (5th ed.). John Wiley & Sons.
- Moholy-Nagy, L. (1924). *Prospectus for Bauhaus Books (Bauhausbücher)* [Prospectus]. Letterform Archive.
<https://exhibitions.letterformarchive.org/bauhaus/artworks/prospectus-for-bauhaus-books-bauhausbu-cher>
- Moholy-Nagy, L. (1927). *Bauhausbücher 8, L. Moholy-Nagy: Malerei, Fotografie, Film* [Letterpress]. The Museum of Modern Art.
<https://www.moma.org/collection/works/8089>
- Moholy-Nagy, L. (1928). *Prospectus for fourteen Bauhausbücher* [Prospectus]. Moholy-Nagy Foundation. <https://www.moholy-nagy.org/art-database-detail/274>

- Moholy-Nagy, L. (1947a). *The new vision, 1928; and, Abstract of an artist* (4th rev. ed.). Wittenborn, Schultz.
- Moholy-Nagy, L. (1947b). *Vision in motion*. Paul Theobald.
- Müller-Brockmann, J. (1960). *Der Film* [Poster]. The Museum of Modern Art.
<https://www.moma.org/collection/works/4882>
- Newsroom iefimerida.gr. (2025, 21 Μαρτίου). *Οι πρώτες τουριστικές αφίσες που διαφήμιζαν την Ελλάδα: Τέτσης, Βασιλείου, Τσαρούχης, Nelly's, σε μία έκθεση [εικόνες]*. iefimerida.gr. <https://www.iefimerida.gr/politismos/toyristikes-afises-poy-diafimizantin-ellada>
- Onassis Foundation. (χ.χ.). *Typical Organization*. <https://www.onassis.org/people/typical-organization>
- Poynor, R. (2003). *No more rules: Graphic design and postmodernism*. Laurence King Publishing.
- Preuss, E. (2018). *REROSS based on Reinhold Rossig* [Digital typeface]. Google Arts & Culture. https://artsandculture.google.com/asset/reross-based-on-reinhold-rossig-hidden-treasures-adobe/LAEB7_MWoQOvqg
- Red Dot Design Award. (2021a). *Future Format*. <https://www.red-dot.org/project/future-format-76580>
- Red Dot Design Award. (2021b). *Future Format Elements*. <https://www.red-dot.org/project/future-format-elements-54739>
- Reduzierte Gestaltung und Typografie: Zeitschrift Bauhaus 10 – Standard*. (2018, December 4). DESIGNBOTE. <https://designbote.com/reduzierte-gestaltung-und-typografie-zeitschrift-bauhaus-10-standard/>
- Rinker, D. (2022). *Design beflügelt*. Otl Aicher 100.
<https://www.otlaicher.de/en/articles/design-befluegelt/>
- Robertson, C. (χ.χ.). *The physics and magic behind the screen*. Google Design.
<https://design.google/library/material-design-eras>
- Rock, M. (2009). The designer as author. In H. Armstrong (Ed.), *Graphic design theory: Readings from the field* (pp. 108–114). Princeton Architectural Press. (Original work published 1996)

- Rossig, R. (1929). *Untitled: Grotesque typeface exercise from Joost Schmidt's preliminary course Typography and Advertising* [Typeface exercise]. Google Arts & Culture.
https://artsandculture.google.com/asset/untitled-grotesque-typeface-exercise-from-joost-schmidt-s-preliminary-course-typography-and-advertising-reinhold-rossig/CwH6_O3OCINyBQ?hl=en
- Rössler, P. (2023). *Herbert Bayer, graphic designer: From the Bauhaus to Berlin, 1921–1938*. Bloomsbury Visual Arts.
- Saletnik, J. (2009). Pedagogic objects: Josef Albers, Greenbergian modernism, and the Bauhaus in America. In J. Saletnik & R. Schuldenfrei (Eds.), *Bauhaus construct: Fashioning identity, discourse and modernism* (pp. 83–102). Routledge.
- Schuldenfrei, R. (2021). Παράγοντας το Μπάουχαους: Προπαιδευτικά αντικείμενα για μοντέρνα υποκείμενα. Στο Α. Γιακουμακάτος & Σ. Γεωργιάδης (Επιμ.), *Το Μπάουχαους και η Ελλάδα: Η νέα ιδέα της σύνθεσης στις τέχνες και την αρχιτεκτονική* (σσ. 24–35). Καπόν.
- Semiotik Design Agency. (χ.χ.-α). *Future Format: Elements*.
<https://www.semiotikdesign.com/project/elements/>
- Semiotik Design Agency. (χ.χ.-β). *Future Format: Identity system*.
<https://www.semiotikdesign.com/project/future-format/>
- Smith, D. C., Irby, C. H., Kimball, R. B., Verplank, W. L., & Harslem, E. F. (1982, April). Designing the Star user interface. *Byte*, 7(4), 242–282.
https://worrydream.com/refs/Smith_DC_1982_-_Designing_the_Star_User_Interface.pdf
- Spitz, R. (2002). *HfG Ulm: The view behind the foreground: The political history of the Ulm School of Design, 1953–1968*. Edition Axel Menges.
- Stan Hema. (χ.χ.). *100 years of Bauhaus*. <https://www.stanhema.com/en/projects/100-years-of-bauhaus>
- Sullivan, L. H. (1896, March). The tall office building artistically considered. *Lippincott's Monthly Magazine*, 57, 403–409.
- Sunami, S. (1938). *Herbert Bayer at the exhibition Bauhaus: 1919–1928* [Photograph]. The Museum of Modern Art.
https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2735/installation_images/12867

The Greek Foundation. (χ.χ.). *Semiotik Design Agency*.

<https://www.thegreekfoundation.com/visits/semiotik-design-agency>

Thoring, K., Mueller, R. M., Giegler, S., & Badke-Schaub, P. (2020). From Bauhaus to design thinking and beyond: A comparison of two design educational schools.

Proceedings of the Design Society: DESIGN Conference, 1, 1815–1824.

<https://doi.org/10.1017/dsd.2020.19>

Tschichold, J. (1925). *Typographic Notes, Fundamental Typography Special Issue*

[Periodical special issue]. Letterform Archive.

<https://exhibitions.letterformarchive.org/bauhaus/artworks/typographic-notes-fundamental-typography-special-issue>

Tschichold, J. (1995). *The new typography: A handbook for modern designers* (R. McLean, Trans.). University of California Press. (Original work published 1928)

Typical Organization for Standards & Order. (2013, December 13). *Chapter 01*.

<https://typical-organization.com/chapter-01/>

Typical Organization for Standards & Order. (2018, December 6). *Cinematography: The voice of typography*. <https://www.typical-organization.com/cinematography-the-voice-of-typography/>

Typical Organization for Standards & Order. (2024, October 1). *New Document*.

<https://www.typical-organization.com/portfolio/new-document/>

Venturi, R. (1977). *Complexity and contradiction in architecture* (2nd ed.). The Museum of Modern Art.

Vignelli, M., & Noorda, B. (1970). *New York City Transit Authority graphics standards manual* [Manual]. Standards Manual.

<https://standardsmanual.com/products/nyctacompactedition>

Weingart, W. (1981). *Schreibkunst (The Art of Writing)* [Poster]. Los Angeles County Museum of Art. <https://collections.lacma.org/object/207227>

Whitford, F. (1984). *Bauhaus*. Thames & Hudson.

Wingler, H. M. (1969). *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago* (W. Jabs & B. Gilbert, Trans.; J. Stein, Ed.). MIT Press.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α: Θεσμικά και Ερευνητικά Εργαλεία

Α.1 Φύλλο Ενημέρωσης Συμμετέχοντα

Φύλλο Ενημέρωσης Συμμετέχοντα

Τίτλος έρευνας Η επίδραση της Σχολής Bauhaus στη Γραφιστική και τη Σύγχρονη Οπτική Επικοινωνία

Μάριος Ταβερνάρης

Μεταπτυχιακός φοιτητής, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

E. std167237@ac.eap.gr

Επιστημονική επίβλεψη Δρ Βασιλική Σαρακατσιάνου

1. Σκοπός της έρευνας

Η παρούσα έρευνα εκπονείται στο πλαίσιο διπλωματικής εργασίας μεταπτυχιακού επιπέδου και εξετάζει τη διαχρονική επίδραση της Σχολής Bauhaus στη γραφιστική και τη σύγχρονη οπτική επικοινωνία. Κύριος στόχος της μελέτης είναι να διερευνήσει, σε εμπειρικό επίπεδο, τον τρόπο με τον οποίο οι θεμελιώδεις αρχές του Bauhaus νοηματοδοτούνται, επανερμηνεύονται ή αμφισβητούνται μέσα από τις αντιλήψεις και τις επαγγελματικές πρακτικές των σύγχρονων Ελλήνων γραφιστών, σε συνάρτηση με τις ιστορικές και θεωρητικές εξελίξεις του σχεδιασμού. Η έρευνα συνδυάζει τη θεωρητική ανάλυση με την πρωτογενή ποιοτική διερεύνηση μέσω ημιδομημένων συνεντεύξεων.

2. Κριτήρια επιλογής συμμετεχόντων

Η έρευνα απευθύνεται στοχευμένα σε επαγγελματίες με εμπειρία άνω των 5 ετών, οι οποίοι δραστηριοποιούνται σε διαφορετικά πεδία της οπτικής επικοινωνίας. Η πρόσκληση σάς απευθύνεται καθώς η επαγγελματική σας πορεία πληροί αυτές τις προϋποθέσεις. Η εξειδίκευση και η συγκροτημένη πρακτική σας κρίνονται απαραίτητες, προκειμένου η έρευνα να καταγράψει τον τρόπο με τον οποίο οι σχεδιαστικές αρχές εφαρμόζονται στο σύγχρονο επαγγελματικό πεδίο.

3. Διαδικασία συμμετοχής

Η ημιδομημένη συνέντευξη μπορεί να πραγματοποιηθεί είτε σύγχρονα εξ αποστάσεως (μέσω διαδικτυακής πλατφόρμας), είτε ασύγχρονα μέσω ηλεκτρονικού ταχυδρομείου (email), ανάλογα με τη διαθεσιμότητά σας. Η θεματολογία θα εστιάσει στην επαγγελματική σας διαδρομή, στις εμπειρίες και τις πρακτικές σας γύρω από τον σχεδιασμό, καθώς και στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεστε την επίδραση του Bauhaus στο έργο σας ή στο ευρύτερο πεδίο.

4. Επώνυμη συμμετοχή

Η συμμετοχή στην έρευνα είναι επώνυμη. Λόγω της εστίασης της μελέτης σε καταξιωμένους επαγγελματίες και στη δημόσια διάσταση της σχεδιαστικής πρακτικής, οι απόψεις σας θα καταγραφούν και θα αποδοθούν στο πρόσωπό σας. Η προσέγγιση αυτή επιλέχθηκε για να διασφαλιστεί η εγκυρότητα των δεδομένων και να αναδειχθεί η επαγγελματική ταυτότητα των συμμετεχόντων.

5. Καταγραφή, απομαγνητοφώνηση και χρήση αποσπασμάτων

Στην περίπτωση της προφορικής συνέντευξης (online), η συζήτηση θα καταγραφεί σε μορφή ήχου και εικόνας, αποκλειστικά για τους σκοπούς της ακριβούς απομαγνητοφώνησης και της ανάλυσης. Το οπτικοακουστικό υλικό δεν θα χρησιμοποιηθεί για δημόσια προβολή, ανάρτηση ή παρουσίαση σε τρίτους. Κατά τη συγγραφή της διπλωματικής εργασίας, ενδέχεται να παρατεθούν σύντομα, αυτούσια αποσπάσματα από τη συνέντευξη (γραπτή ή προφορική) για σκοπούς τεκμηρίωσης. Τα δεδομένα θα αξιοποιηθούν αποκλειστικά για τις ανάγκες της παρούσας ακαδημαϊκής έρευνας και τυχόν συναφών επιστημονικών δημοσιεύσεων.

6. Παρουσίαση του κειμένου της συνέντευξης στο Παράρτημα

Το κείμενο της συνέντευξής σας θα σας αποσταλεί για έλεγχο και αποτελεί την εκδοχή που πρόκειται να συμπεριληφθεί στο Παράρτημα Β της διπλωματικής εργασίας. Στις προφορικές συνεντεύξεις θα εφαρμοστεί περιορισμένη γλωσσική εξομάλυνση για λόγους αναγνωσιμότητας και συνοχής. Θα αφαιρεθούν, επίσης, τεχνικές παρεμβολές, τμήματα που δεν συνδέονταν με το ερευνητικό αντικείμενο και μη αναγκαίες αναφορές προσωπικού χαρακτήρα. Οι παρεμβάσεις αυτές δεν μεταβάλλουν το νόημα, τις θέσεις ή την επιχειρηματολογική κατεύθυνση των συμμετεχόντων.

Στην περίπτωση ασύγχρονης γραπτής συνέντευξης, το υλικό παρουσιάζεται ως σύνολο γραπτών ερωτήσεων και απαντήσεων, με διατήρηση της αρχικής του οργάνωσης.

7. Δημόσια διάθεση μέσω του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου

Το κείμενο της συνέντευξής σας θα συμπεριληφθεί επώνυμα στο Παράρτημα Β της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας. Μετά την ολοκλήρωση και την κατάθεσή της, η εργασία δύναται να καταστεί δημόσια προσβάσιμη μέσω του αποθετηρίου του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου, σύμφωνα με την πολιτική διάθεσης των μεταπτυχιακών διπλωματικών εργασιών του Ιδρύματος.

Η δημόσια διάθεση αφορά το τελικό κείμενο της εργασίας και το Παράρτημά της. Το πρωτογενές ηχητικό ή οπτικοακουστικό υλικό της συνέντευξης δεν θα δημοσιοποιηθεί.

8. Προστασία προσωπικών δεδομένων και διατήρηση αρχείων

Η διαχείριση των δεδομένων πραγματοποιείται σύμφωνα με τον Γενικό Κανονισμό Προστασίας Δεδομένων (GDPR, Κανονισμός ΕΕ 2016/679).

Πρόσβαση στο πρωτογενές ερευνητικό υλικό έχουν αποκλειστικά ο ερευνητής και η επιβλέπουσα καθηγήτρια. Οι πρωτογενείς καταγραφές και τα αρχεία εργασίας διατηρούνται με ασφαλή τρόπο έως την ολοκλήρωση και αξιολόγηση της διπλωματικής εργασίας και, για λόγους τεκμηρίωσης, έως τις 31 Δεκεμβρίου 2027, μετά το πέρας της οποίας θα διαγραφούν οριστικά.

Η παραπάνω διαγραφή δεν αφορά το τελικό κείμενο της συνέντευξης που περιλαμβάνεται στο Παράρτημα της κατατεθειμένης διπλωματικής εργασίας, το οποίο αποτελεί μέρος του τελικού ακαδημαϊκού έργου και διατηρείται σύμφωνα με τους όρους του αποθετηρίου του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου.

Τα δεδομένα που καλύπτονται από την παρούσα δήλωση αξιοποιούνται για τις ανάγκες της συγκεκριμένης μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας.

9. Δήλωση επιβεβαίωσης συναίνεσης

- Δηλώνω ότι έχω λάβει και διαβάσει το παρόν Φύλλο Ενημέρωσης Συμμετέχοντα και ότι έχω ενημερωθεί για τον σκοπό της έρευνας και τον τρόπο με τον οποίο αξιοποιείται η συνέντευξή μου.
- Επιβεβαιώνω τη συναίνεσή μου για την επώνυμη συμμετοχή μου στην έρευνα, την ανάλυση του υλικού της συνέντευξής μου και τη χρήση αυτούσιων αποσπασμάτων της στο πλαίσιο της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας.
- Συναινώ επίσης ρητά στη συμπερίληψη του κειμένου της συνέντευξής μου, στην εκδοχή που μου έχει αποσταλεί για έλεγχο, στο Παράρτημα Β της διπλωματικής

εργασίας και στη δημόσια διάθεσή του μαζί με το τελικό κείμενο της εργασίας μέσω του αποθετηρίου του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου.

- Έχω ενημερωθεί ότι το πρωτογενές ηχητικό ή οπτικοακουστικό υλικό της συνέντευξης δεν θα δημοσιοποιηθεί.

Ονοματεπώνυμο συμμετέχοντα:

Ημερομηνία:

Υπογραφή:

A.2 Οδηγός Συνέντευξης

ΜΑΡΙΟΣ ΤΑΒΕΡΝΑΡΗΣ

ΘΕΜΑ ΔΕ:

**«Η επίδραση της Σχολής Bauhaus στη Γραφιστική και τη Σύγχρονη Οπτική
Επικοινωνία».**

ΕΑΠ, ΓΤΠ 2025–2026

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Δρ Βασιλική Σαρακατσιάνου

ΑΣΥΓΧΡΟΝΗ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ – ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

Σας ευχαριστώ θερμά για τη συμμετοχή.

Τα παρακάτω ερωτήματα λειτουργούν ως πλαίσιο διερεύνησης και όχι ως διαδικασία αξιολόγησης. Δεν χρειάζεται να απαντήσετε σε όλα. Επιλέξτε όσα σας ταιριάζουν, ανάλογα με την εμπειρία και το αντικείμενό σας. Μπορείτε να απαντήσετε συνοπτικά ή αναλυτικά, με ενιαίο κείμενο ή με bullets. Αν το επιθυμείτε, συμπεριλάβετε συνολικά 1–2 παραδείγματα έργων ή περιστατικών.

Μπορείτε να αντιμετωπίσετε κάθε θεματική ως ένα ενιαίο ερέθισμα και να απαντήσετε με ένα συνολικό κείμενο ανά ενότητα, ή να επιλέξετε μεμονωμένα υπο-ερωτήματα που θεωρείτε πιο σχετικά.

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

0.1 Σπουδές Ποιες είναι οι βασικές σας σπουδές; Αν είναι διαφορετικές από το αντικείμενο της Γραφιστικής, πώς προέκυψε η μετάβασή σας προς την οπτική επικοινωνία;

0.2 Επαγγελματική εμπειρία Πόσα χρόνια δραστηριοποιείστε στον χώρο της οπτικής επικοινωνίας (επαγγελματικά ή/και ακαδημαϊκά);

0.3 Ρόλος και αντικείμενο Ποια είναι η σημερινή σας ιδιότητα και ποιος είναι ο κύριος τομέας δραστηριότητάς σας;

Η νοηματοδότηση του Bauhaus στη σύγχρονη επαγγελματική συνείδηση

1 Όταν σκέφτεστε τον τρόπο που δουλεύετε σήμερα, ποιες σχεδιαστικές παραδόσεις ή “σχολές σκέψης” θεωρείτε ότι σας έχουν επηρεάσει περισσότερο, είτε συνειδητά είτε έμμεσα;

1.1 Σε ποιον βαθμό θεωρείτε ότι το Bauhaus ή η μοντερνιστική παράδοση σχετίζονται με τον τρόπο που εργάζεστε σήμερα; Αν υπάρχει σχέση, τη βιώνετε ως συνειδητό μεθοδολογικό εργαλείο σχεδίασης ή ως έμμεση, ιστορικά διαμορφωμένη επιρροή;

Σχεδιαστικές πρακτικές και οργάνωση της οπτικής επικοινωνίας

2 Όταν οργανώνετε την πληροφορία σε ένα έργο οπτικής επικοινωνίας, ποιες σχεδιαστικές αποφάσεις θεωρείτε ότι καθορίζουν τις λύσεις σας, σε γενικό επίπεδο; Εφόσον σας είναι οικείο, μπορείτε να σχολιάσετε αν και με ποιον τρόπο οι αποφάσεις αυτές συνδέονται με έννοιες όπως η λειτουργικότητα, η οικονομία μέσων και η συστηματοποίηση;

2.1 Σε ποιον βαθμό χρησιμοποιείτε συστήματα και κανόνες οργάνωσης, όπως χρήση καννάβου (grid), κανόνες ιεράρχησης, στοιχειοθεσίας, χρώματος και φόρμας; Τους βιώνετε ως απαραίτητο πλαίσιο, ως περιορισμό που διαπραγματεύεστε κάθε φορά ή ως κάτι άλλο;

2.2 Θα μπορούσατε να περιγράψετε πώς εξελίσσεται η δουλειά σας από τις πρώτες δοκιμές και τα αρχικά προσχέδια μέχρι να οριστικοποιηθεί η βασική σχεδιαστική κατεύθυνση; Τι ρόλο έχει στη δική σας προσχεδιαστική διαδικασία ο πειραματισμός σε μορφές και μέσα; Αν θέλετε, περιγράψτε ένα έργο και τα βασικά στάδια που ακολουθήσατε για την υλοποίησή του.

2.3 Όταν καλείστε να αποφασίσετε τη χρωματική κατεύθυνση ενός έργου, ποια είναι τα βασικά κριτήρια με τα οποία την αξιολογείτε σε σχέση με τον στόχο και το περιεχόμενο;

Η τυποποίηση στη σύγχρονη οπτική επικοινωνία

3 Τι σημαίνει για εσάς, στην πράξη, ότι μια σχεδιαστική λύση “λειτουργεί”;

3.1 Στην πρακτική σας, ποιες συμβάσεις ακολουθείτε συνήθως ώστε το μήνυμα να παραμένει άμεσα αναγνώσιμο και σαφές; Σε ποιες περιπτώσεις επιλέγετε συνειδητά να απομακρυνθείτε από αυτές τις συμβάσεις; Ποια είναι η σκέψη που καθοδηγεί την κάθε επιλογή;

Το ψηφιακό περιβάλλον

4 Στο ψηφιακό περιβάλλον, η ανάγκη για συνέπεια και λειτουργικότητα οδηγεί συχνά σε αυστηρά Design Systems και Component Libraries. Στη δική σας εμπειρία, αυτή η συστηματοποίηση σας επιτρέπει να εστιάσετε στην ουσία του σχεδιασμού;

4.1 Κατά τη γνώμη σας, οι τεχνικοί περιορισμοί και οι απαιτήσεις του ψηφιακού μέσου (π.χ. ταχύτητα φόρτωσης, ευχρηστία, προσβασιμότητα) συνδέονται με μια τάση προς πιο «ουδέτερη» ή ομογενοποιημένη αισθητική; Πώς τοποθετείστε εσείς απέναντι σε αυτή την τάση;

Η ελληνική πρόσληψη της κληρονομιάς του Bauhaus στην οπτική επικοινωνία

5 Στη δική σας εμπειρία, οι αναφορές στο Bauhaus ή σε μοντερνιστικές σχεδιαστικές μεθοδολογίες εμφανίζονται ως κάτι διακριτό στη σύγχρονη ελληνική πρακτική ή λειτουργούν περισσότερο ως διάχυτες επιρροές χωρίς σαφή ταυτότητα;

5.1 Στην εκπαίδευσή σας υπήρξε κάποιο προπαρασκευαστικό ή εργαστηριακό μάθημα που να καλλιεργεί βασικές αρχές σύνθεσης και οπτικής οργάνωσης; Αν ναι, τι θεωρείτε ότι σας άφησε ως τρόπο δουλειάς; Στη συνέχεια, μέσα από την επαγγελματική εμπειρία, ποια στοιχεία επιβεβαιώθηκαν, ποια άλλαξαν και ποια αναπτύχθηκαν στην πράξη;

5.2 Πολλές μοντερνιστικές τυπογραφικές παραδόσεις που βασίστηκαν στη μορφική καθαρότητα και την επιδίωξη καθολικότητας (π.χ. Univers, Helvetica, Akzidenz-Grotesk, Futura) διαμορφώθηκαν ιστορικά πάνω στο λατινικό αλφάβητο.

5.2.1 Ως σχεδιαστής που εργάζεται συστηματικά με το ελληνικό αλφάβητο, πώς αντιλαμβάνεστε τη σχέση αυτής της παράδοσης με την ελληνική τυπογραφία;

5.2.2 Θα λέγατε ότι οι αρχές αυτές μεταφέρθηκαν στην ελληνική γραφή και, αν ναι, με ποιον τρόπο: ως σχετικά αυτούσια μορφολογικά ή μέσα από μετασχηματισμούς που προκύπτουν από τη δομή, τη γραφή και την οπτική ιδιαιτερότητα των ελληνικών χαρακτήρων;

Συμπληρωματικές ερωτήσεις για τη θεωρητική χαρτογράφηση της ελληνικής πρόσληψης του Bauhaus

Οι παρακάτω ερωτήσεις είναι προαιρετικές και απευθύνονται κυρίως σε συμμετέχοντες με ερευνητική ή ιστορική γνώση του πεδίου, ώστε να ενισχυθεί η θεωρητική χαρτογράφηση της πρόσληψης του Bauhaus στην Ελλάδα.

5A.1 Με βάση τη γνώση και την εμπειρία σας, ποιοι θεωρείτε ότι υπήρξαν οι βασικοί “αγωγοί”, όπως σχολές, δάσκαλοι, δημιουργοί ή γραφεία, μέσα από τους οποίους εισήχθησαν και εδραιώθηκαν οι αρχές του Bauhaus και του μοντερνισμού στην ελληνική γραφιστική;

5A.2 Πώς θα περιγράφατε τη διαδικασία με την οποία αυτές οι αρχές πέρασαν στην ελληνική πραγματικότητα; Μεταφέρθηκαν αυτούσιες ή μετασχηματίστηκαν, αποκτώντας νέο χαρακτήρα μέσα από την αλληλεπίδρασή τους με την ελληνική κουλτούρα;

Μελλοντικές τάσεις στον κλάδο

6 Ποιες τάσεις θεωρείτε ότι διαμορφώνουν σήμερα τη γραφιστική και την οπτική επικοινωνία, και προς ποια κατεύθυνση πιστεύετε ότι κινείται το πεδίο τα επόμενα χρόνια;

ΚΛΕΙΣΙΜΟ

1. Κατά τη γνώμη σας, τι παρερμηνεύεται συχνά όταν γίνεται λόγος για το Bauhaus;
2. Τέλος, υπάρχει κάποιο σημείο που θεωρείτε σημαντικό για τη σχέση του Bauhaus με το σήμερα και δεν καλύφθηκε στα παραπάνω ερωτήματα;

Σας ευχαριστώ θερμά για τον χρόνο σας

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β: Κείμενα Συνεντεύξεων

Σημείωση μεταγραφής και παρουσίασης

Οι πέντε προφορικές συνεντεύξεις παρουσιάζονται σε μορφή ελεγμένης καθαρής απομαγνητοφώνησης. Για λόγους αναγνωσιμότητας και συνοχής εφαρμόστηκε περιορισμένη γλωσσική εξομάλυνση και αφαιρέθηκαν τεχνικές παρεμβολές, τμήματα που δεν συνδέονταν με το ερευνητικό αντικείμενο και μη αναγκαίες αναφορές προσωπικού χαρακτήρα. Οι παρεμβάσεις αυτές δεν μεταβάλλουν το νόημα, τις θέσεις ή την επιχειρηματολογική κατεύθυνση των συμμετεχόντων. Η συνέντευξη του Δημήτρη Αρβανίτη πραγματοποιήθηκε ασύγχρονα και παρουσιάζεται ως σύνολο γραπτών ερωτήσεων και απαντήσεων, με διατήρηση της αρχικής της οργάνωσης.

B.1 Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος

Συμμετέχων: Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος

Ιδιότητα: σχεδιαστής γραμματοσειρών, τυπογραφικός σχεδιαστής, διδάσκων

Τρόπος διεξαγωγής: διαδικτυακή σύγχρονη συνέντευξη

Ημερομηνία: 20 Ιανουαρίου 2026

Ερευνητής: Μάριος Ταβερνάρης

Μορφή δεδομένων: Απομαγνητοφώνηση με ήπια γλωσσική εξομάλυνση

Ερευνητής: Ωραία, τώρα η συνομιλία μας καταγράφεται. Για τα τυπικά μόνο, δεν θα τα διαβάσω αναλυτικά, αλλά, κύριε Ματθιόπουλε, είναι αυτά που σας έχω στείλει στο φύλλο ενημέρωσης συμμετέχοντα, όπου αναλύεται ακριβώς με ποιον τρόπο θα διατηρηθεί το αρχείο, πώς θα προστατευθούν τα δεδομένα και ποια θα είναι η διαδικασία. Είναι αυτά που απαιτεί το ΕΑΠ. Οπότε, αν είστε σύμφωνος με την καταγραφή...

Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος: Συμφωνώ.

Ερευνητής: Ωραία, καταγράφηκε. Οπότε να περάσουμε κατευθείαν στη συνέντευξη. Κύριε Ματθιόπουλε, στην πραγματικότητα η συνέντευξη δεν θα διαφοροποιηθεί καθόλου από τα ερωτήματα που σας έστειλα.

Μόνο να σας πω ότι, προφανώς, επειδή και η μεθοδολογία που έχω επιλέξει, η θεματική ανάλυση, δεν απαιτεί να απαντηθούν όλες οι ερωτήσεις, ούτε να απαντηθούν με τον ρητό τρόπο με τον οποίο τίθενται, ο συμμετέχων μπορεί να επιλέξει τον τρόπο με τον οποίο θα απαντήσει, να παραλείψει ερωτήματα ή να σταθεί λιγότερο ή περισσότερο σε κάποια, με βάση τη δική του επιλογή. Οπότε ξεκινάω.

Κυρίως για το τυπικό, θα ήθελα ορισμένα εισαγωγικά στοιχεία. Να μας αναφέρετε ποιες είναι οι βασικές σας σπουδές.

Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος: Λοιπόν, εγώ ξεκίνησα μετά το λύκειο. Σπούδασα Γραφιστική στο California State University, Northridge, στο Λος Άντζελες της Καλιφόρνιας. Εκεί ουσιαστικά εκπαιδεύτηκα στη γραφιστική σχεδίαση και στην τέχνη. Μετά την ολοκλήρωση των τετραετών σπουδών μου έκανα μεταπτυχιακό στην εκπαίδευση των γραφικών τεχνών στο California State University, Los Angeles. Ταυτόχρονα δούλευα και σε ένα γυμνάσιο, όπου βοηθούσα τον καθηγητή σε μαθήματα που εκπαίδευαν τα παιδιά στη γραφιστική και στη στοιχειοθεσία.

Ερευνητής: Στις Ηνωμένες Πολιτείες είμαστε ακόμη.

Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος: Στο Λος Άντζελες, ναι. Το 1985, μετά το τέλος των μεταπτυχιακών σπουδών, πήγα στην Αγγλία και σπούδασα για έναν χρόνο στο London College of Printing, όπου έκανα ένα εντατικό δίπλωμα στη λιθογραφική εκτύπωση. Μετά δούλεψα στην Αγγλία, πρώτα σε ένα τυπογραφείο και έπειτα ως καθηγητής σε ένα ίδρυμα αντίστοιχο των ΙΕΚ, σε αντικείμενα γραφιστικής, για δύο χρόνια.

Και το 1989 επέστρεψα στην Ελλάδα και άρχισα ουσιαστικά να εργάζομαι, πρώτα απ' όλα, κυρίως ως ελεύθερος επαγγελματίας σχεδιαστής. Από το 1990 ξεκίνησα, όπως είπαμε, ως έκτακτος καθηγητής στο Τμήμα Γραφιστικής του ΤΕΙ Αθήνας, όπου δίδασκα την πρώτη δεκαπενταετία κυρίως ψηφιακά προγράμματα σχεδίασης για γραφίστες, γιατί ήμουν από τους πρώτους τότε γνώστες του χώρου της ψηφιακής σχεδίασης.

Παράλληλα, από τα χρόνια των σπουδών μου και μετά, συνέχισα την ιστορική μου έρευνα μέσα από άλλους φορείς, που μπορούμε να τους πούμε και μετά. Το 2018 πήρα άδεια από τη σχολή για να συνεχίσω την ιστορική μου έρευνα και έγινα υποψήφιος διδάκτορας στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, όπου και εκπόνησα τη διδακτορική μου διατριβή. Έτσι, από το 2022 είμαι διδάκτορας Ιστορίας σε θέματα σχετικά με την ελληνική τυπογραφία.

Ερευνητής: Και τι αφορούσε η διδακτορική σας διατριβή; Την ελληνική τυπογραφία ή κάτι πιο ειδικό;

Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος: Την ιστορική εξέλιξη των ελληνικών τυπογραφικών στοιχείων, από την αναλογική έως την ψηφιακή εποχή.

Ερευνητής: Εγώ καταλαβαίνω ότι, παράλληλα με την ακαδημαϊκή διαδρομή που κάνετε, έχετε και μια επαγγελματική διαδρομή. Αυτό καταλαβαίνω.

Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος: Ναι, έχω και ερευνητική διαδρομή και επαγγελματική, ως σχεδιαστής.

Ερευνητής: Άρα, συνολικά, πόσα χρόνια δραστηριοποιείστε στον χώρο της οπτικής επικοινωνίας;

Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος: Από το 1985, ουσιαστικά. Άρα μιλάμε για περίπου σαράντα χρόνια.

Ερευνητής: Και ας έρθουμε στο σήμερα. Σήμερα πού δραστηριοποιείστε;

Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος: Σήμερα κυρίως διδάσκω στη Σχολή Γραφιστικής και συνεχίζω την έρευνά μου, ας το πούμε, και μέσα από την Εταιρεία Ελληνικών Τυπογραφικών Στοιχείων.

Οπότε μέσα από αυτά τα δύο κυρίως ολοκληρώνω την παρουσία μου. Και πλέον πολύ περιστασιακά σχεδιάζω βιβλία για φίλους, γνωστούς ή επαγγελματίες.

Ερευνητής: Ακόμη, δεν το έχετε αφήσει πίσω.

Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος: Όχι, δεν το έχω αφήσει πίσω. Απλώς δεν το κάνω πια επαγγελματικά με την παλιά ένταση, αλλά βοηθάω όπου μπορώ.

Ερευνητής: Ωραία. Πάμε, νομίζω, στο κυρίως θέμα της έρευνας που κάνω. Δεν επαναλαμβάνω εγώ το περιεχόμενο της έρευνας, γιατί σας το έχω ήδη στείλει. Οπότε πάμε ευθεία στο ερώτημα, για να ζεσταθεί και η συζήτηση γύρω από τη νοηματοδότηση του Bauhaus στη σύγχρονη επαγγελματική συνείδηση, έτσι όπως το έχω ορίσει.

Όταν σκέφτεστε τον τρόπο που δουλεύετε σήμερα, ποιες σχεδιαστικές παραδόσεις, αν υπάρχουν, ή ποιες σχολές σκέψης στον τομέα της οπτικής επικοινωνίας θεωρείτε ότι, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, έχουν επιδράσει στη δική σας περίπτωση, τόσο στην ακαδημαϊκή σας προσέγγιση όσο και στον τρόπο με τον οποίο σχεδιάζετε τελικά, δεδομένου ότι έχετε εργαστεί και ως επαγγελματίας στον κλάδο;

Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος: Κοίτα, σίγουρα, και παγκοσμίως θα έλεγα, ή τουλάχιστον στον δυτικό κόσμο, όπου έχω κάποια γνώση και επαφή, δεν πάω να μιλήσω τώρα για τους Ινδούς ή τους Κινέζους, αλλά η ιστορία, η διαμόρφωση και η παρουσία του Bauhaus, και κυρίως θα έλεγα του μοντερνισμού, είναι σαφής και βρίσκεται παντού. Θα το διαχωρίσω αυτό και θα το συζητήσουμε λίγο.

Ερευνητής: Ναι, θα ήθελα και εγώ να το συζητήσουμε αυτό.

Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος: Είναι σαφής και, θα έλεγα, βρίσκεται σε όλα τα πεδία. Και εγώ, όταν ήμουν στη σχολή και διδασκόμουν γραφιστική και όλη τη διαδικασία, πέρα από την τεχνική, το πώς κάνεις τα πράγματα, η θεωρητική μας και ιστορική μας αναφορά ήταν συνεχώς ο τρόπος οργάνωσης του χώρου, δηλαδή της σελίδας, με ορθολογικούς τρόπους, με αισθητικές αρχές που πήγαζαν κυρίως από τη σχολή της Ελβετίας, γιατί αυτή είναι, ας πούμε, η κόρη του Bauhaus. Γι' αυτό ήθελα να το διαχωρίσω, γιατί το Bauhaus έχει μια ρίζα που δεν είναι μόνο η γραφιστική. Έχει και μια ρίζα κοινωνικής χειραφέτησης.

Το Bauhaus έχει πολύ ισχυρότερο κοινωνικό πρόσημο από ό,τι έχει η σχολή της Ελβετίας ή το International Typographic Style. Οπότε εκεί πρέπει, νομίζω, να κάνεις και εσύ έναν διαχωρισμό. Ναι, μεν το ένα γεννάει το άλλο, αλλά δεν πήρε μαζί του την κοινωνική

χειραφέτηση, την παιδεία της επανάστασης, αν θέλεις, και της πολιτικής, και της κοινωνικής, και της αισθητικής, που γέννησε το Bauhaus.

Το Bauhaus είναι μια χοάνη, η οποία πήρε πολλά πράγματα από τους προηγούμενους, κυρίως από το κίνημα Arts and Crafts, αλλά και από τους φουτουριστές, από το De Stijl και από τους ντανταϊστές. Τα χώνεψε όλα αυτά και έκανε έναν ισχυρό κορμό σκέψης, που γέννησε τον ορθολογισμό σε όλο του το πεδίο. Η σχολή της Ελβετίας, μετά τον πόλεμο, το εφάρμοσε με πολύ μεγαλύτερη μεθοδικότητα στην Ευρώπη και στην Αμερική, ως πλέον διαχειρίσιμο εργαλείο για όλους, ανεξάρτητα από το αν ήταν αριστεροί, δεξιοί, κεντρώοι ή οτιδήποτε. Δηλαδή, έχασε το πολιτικό του πρόσημο.

Οπότε ναι, και εγώ με αυτά γαλουχήθηκα. Και θέλοντας, αλλά και χωρίς να το καταλαβαίνω καμιά φορά, τα έχω περάσει ή προσπαθώ να τα περνάω και στους φοιτητές και στις φοιτήτριες εδώ και τριάντα πέντε χρόνια.

Ερευνητής: Καταρχάς, να πω πως η θεωρητική έρευνα που κάνω προσυπογράφει λέξη προς λέξη όσα είπατε. Νομίζω ότι το Bauhaus χάνει το κοινωνικό του πρόταγμα και πολύ νωρίτερα από τη Βασιλεία και το Swiss Style, ήδη από την Αμερική, όταν αρχίζει να εφαρμόζεται σε μαζική κλίμακα, πράγμα που το ίδιο δεν είχε καταφέρει στα χρόνια της πρώτης του παρουσίας.

Λοιπόν, άρα καταλαβαίνω, κύριε Ματθιόπουλε, ότι εκτός από μια ιστορικά διαμορφωμένη επίδραση, αντικειμενικά περνά ακόμη, με έναν τρόπο, και ως μεθοδολογικό εργαλείο, μέσα από το οποίο και εσείς μελετάτε, κρίνετε, διακρίνετε και στην εκπαιδευτική διαδικασία, αλλά και στην ίδια τη σχεδιαστική πράξη.

Και μελετώντας τώρα ορισμένες πλευρές, το Bauhaus έγινε το γόνιμο έδαφος πάνω στο οποίο θεμελιώθηκαν βασικές αρχές και κυρίως ο απόηχος και η παρακαταθήκη του, θα ήθελα να ορίσουμε κάπως ορισμένες σχεδιαστικές πρακτικές και να δούμε αν αυτές, ακόμη και σήμερα, με έναν τρόπο επιβιώνουν.

Ακολουθεί, λοιπόν, το ερώτημα που πιθανότατα διαβάσατε. Όταν οργανώνετε την πληροφορία σε ένα έργο οπτικής επικοινωνίας, ποιες είναι οι σχεδιαστικές αποφάσεις που θεωρείτε ότι τελικά καθορίζουν τη λύση του προβλήματος, του επικοινωνιακού προβλήματος που θέτουν ο σκοπός και ο στόχος του συγκεκριμένου έργου; Και το λέω αυτό γιατί η ερώτηση έχει και ένα συγκεκριμένο follow-up, ένα probe, που ρωτά αν αυτό, στον βαθμό που είναι ακόμη αναγνωρίσιμες αυτές οι έννοιες, μπορεί να συνδεθεί με τις έννοιες της λειτουργικότητας, της οικονομίας των μέσων και της συστηματοποίησης, έννοιες τις οποίες με έναν τρόπο το

Bauhaus διαπραγματεύτηκε. Βέβαια, δεν είναι ότι τις επινόησε αυτό, αλλά κάπως έθεσε τα θεμέλιά τους.

Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος: Ναι, σίγουρα όλα αυτά που ανέφερες, δηλαδή η συν-οργάνωση του χώρου, είναι πια δομημένα στο μυαλό μας. Είναι το συντακτικό της οπτικής γλώσσας που έχουμε μάθει και που το βλέπουμε και γύρω μας. Άρα, ακόμη και αν δεν το είχαμε διδαχθεί, εφόσον είχαμε ένα στοιχειωδώς κριτικό μυαλό, θα βλέπαμε και θα αναγνωρίζαμε αυτές τις αξίες της αναγνωσιμότητας, της καθαρότητας, της γεωμετρικής οργάνωσης του χώρου, της αρχιτεκτονικής, θα έλεγα, δόμησης του χώρου και της χρήσης της τυπογραφίας, του χρώματος ή της φωτογραφίας ως δομικών στοιχείων.

Αυτά είναι τα υλικά που ο γραφίστας χρησιμοποιεί για να φτιάξει το εύγευστο φαγητό, την επικοινωνιακή του σύνθεση, η οποία πολύ γρήγορα θα επιβάλει στον αναγνώστη τον τρόπο διαχείρισης, τον τρόπο πρόσληψης και τον τρόπο κατανόησης του θέματος με συστηματικό τρόπο. Είτε είναι τυπογραφικά διατυπωμένο, είτε σχεδιαστικά, είτε φωτογραφικά, είτε χρωματικά, όλα έρχονται να παντρέψουν αυτόν τον βασικό κορμό, αυτή τη ραχοκοκαλιά, που όλοι πια τη θεωρούμε δεδομένη, σαν μια γλώσσα που, όπως όλες οι άλλες, πρέπει να έχει το δικό της συντακτικό και να αναγνωρίζεται ως τέτοια.

Ερευνητής: Έχει μια αξία, νομίζω, ιδιαίτερα σε σχέση με τη χρωματική κατεύθυνση ενός έργου. Να το πάω κατευθείαν στο ψητό, γιατί νομίζω δεν έχει νόημα να το πάω εμμέσως. Εσείς πώς νομίζετε ότι έχει επιδράσει το Bauhaus σε αυτή τη λειτουργία, σε αυτή τη διαδικασία μέσα από την οποία ο σχεδιαστής επιλέγει το χρώμα, και στο ίδιο το χρώμα ως πρωτογενές υλικό διαχείρισης;

Εσείς πώς βλέπετε αυτή την επίδραση του Bauhaus;

Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος: Να σου πω την αλήθεια, δεν μπορώ να πω ότι έχω κάνει τέτοια έρευνα ώστε να το απομονώσω ως συγκεκριμένο θέμα. Νομίζω, όμως, ότι όλοι όσοι γαλουχηθήκαμε μέσα σε αυτόν τον χώρο του μοντερνισμού είδαμε και χρησιμοποιούμε το χρώμα πολλές φορές ως μια πλακάτη δύναμη, μια συμπαγή δύναμη του χώρου. Αλλά δεν νομίζω ότι αυτό μας εμπόδισε ποτέ να χρησιμοποιήσουμε και άλλες χρωματικές γκάμες, όταν το καλούσε η περίπτωση. Δηλαδή, δεν μπήκαμε σε έναν δογματικό μονόδρομο τύπου Mondrian και Van Doesburg, ας πούμε, ότι μόνο κόκκινο, μπλε και κίτρινο και τίποτε άλλο.

Παρότι το Bauhaus είχε, σε μια ορισμένη περίοδο, και αυτόν τον δογματισμό. Μάθαμε, ξεκινώντας από τα τρία βασικά, να βρίσκουμε ποικιλίες, αλλά πάντοτε να μη φοβόμαστε το πλακάτο χρώμα. Νομίζω ότι μας άφησε ως παρακαταθήκη αυτό ακριβώς, να χρησιμοποιούμε

το πλακάτο χρώμα ως εργαλείο. Βέβαια, ούτε αυτό ήταν αποκλειστικά του Bauhaus, γιατί και οι πρώτοι γραφίστες του τέλους του 19ου αιώνα, ή τουλάχιστον όσοι επηρεάστηκαν, ιδιαίτερα οι Γερμανοί, από την ιαπωνική τέχνη, πάλι έβλεπαν το πλακάτο ως κάτι κεντρικό, σχεδόν σαν ιερό εργαλείο.

Οπότε η δύναμη του χρώματος στη γραφιστική, και η ισχυρή του παρουσία για να τραβήξει προσοχή και να γεννήσει συναίσθημα πέρα από το σχέδιο, πάει και πιο πίσω από το Bauhaus.

Ερευνητής: Και αυτό επίσης είναι μια ισχυρή πλευρά στην οποία το Bauhaus έδωσε ιδιαίτερη βαρύτητα. Δηλαδή, ειδικά με το χρώμα, ο Kandinsky και ο Albers έκαναν μια σοβαρή προσπάθεια να δουν το συναισθηματικό αποτύπωμα του χρώματος.

Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος: Ναι, αλλά εκεί βλέπεις και μια εσωτερική αντίθεση, έτσι. Γιατί άλλοι έβλεπαν το χρώμα με πιο φυσικούς ή πνευματικούς όρους και άλλοι πολύ πιο ορθολογικά.

Ερευνητής: Ναι, ναι, εννοείται. Ήταν η πρώτη, πιο εξπρεσιονιστική εποχή του Bauhaus. Μετά, πράγματι, έγινε πεδίο σφοδρών αντιπαραθέσεων.

Κύριε Ματθιόπουλε, για εσάς τι σημαίνει ότι ένα σχέδιο λειτουργεί; Αυτό το ρήμα που συχνά χρησιμοποιούμε στην οπτική επικοινωνία, και εγώ το χρησιμοποιώ, δηλαδή αν κάτι λειτουργεί. Δεν λέμε συνήθως αν κάτι είναι ωραίο ή όχι. Τουλάχιστον όσοι σέβονται τη δουλειά αυτή λένε αν κάτι λειτουργεί ή δεν λειτουργεί.

Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος: Αυτό είναι και ο μόνος μου, ας το πούμε, καημός με τους φοιτητές. Όλοι έρχονται με το «Μ' αρέσει αυτό», όταν κάνουν κριτική στο έργο κάποιου άλλου. Αυτό, όμως, δεν έχει νόημα. Δηλαδή, μάθετε να μη μιλάτε με όρους «Μ' αρέσει» ή «Δεν μ' αρέσει», αλλά με όρους «Είναι λειτουργικό;», «Είναι αναγνώσιμο;», «Στοχεύει και πετυχαίνει αυτό που θέλει να πετύχει;».

Αυτό που λειτουργεί σε μια σχεδίαση, σε μια οργάνωση του χώρου, πρέπει να είναι προκαθορισμένο από τον πελάτη και από τον σχεδιαστή, με βάση το τι είναι το θέμα και σε ποιον απευθύνεται, ώστε να είναι κατανοητό στους περισσότερους από αυτούς στους οποίους απευθύνεται. Τότε λειτουργεί αυτό που έφτιαξες.

Αν μπορεί ο καθένας να το μεταφράζει όπως θέλει και να παίρνει από αυτό όποιο μήνυμα θέλει, τότε, για τους δικούς μας όρους, δηλαδή για την οπτική επικοινωνία, με έμφαση στην επικοινωνία, δεν λειτουργεί. Μπορεί να είναι οπτικά ωραίο, αλλά δεν λειτουργεί, γιατί δεν μετέφερε το μήνυμα που ήθελε ο πελάτης σου ή εσύ να μεταφέρεις σε αυτόν που θα το δει.

Οπότε η δομή, η οργάνωση που είπαμε πριν, η τυπογραφία και η σχέση της με τα υπόλοιπα στοιχεία είναι αυτά που θα το κάνουν να είναι λειτουργικό, να είναι επικοινωνήσιμο, να είναι καθαρό το μήνυμα για το οποίο πάλεψες να φτιάξεις. Αν αυτά πετύχουν, τότε λειτουργεί και η δουλειά που έκανες.

Ερευνητής: Έχει ένα ενδιαφέρον, νομίζω, να σκεφτεί κανείς εδώ το εξής. Ακόμη και αν συμφωνούμε απολύτως με όσα θέσατε για το τι σημαίνει λειτουργία μιας σχεδιαστικής λύσης, αντικειμενικά αυτό πατάει σε μια σειρά από πλευρές που λειτουργούν ως συμβάσεις, ως κανόνες, όλες αυτές που αναφέρατε. Όμως μπαίνει εδώ το ερώτημα σε ποιες συνθήκες, σε ποιες περιστάσεις και για ποιο λόγο, ή και αν είναι νόμιμο αυτό, να σπάσουμε αυτές τις συμβάσεις και να αντιμετωπίσουμε με πολύ διαφορετικό τρόπο μια σχεδιαστική λύση, πέρα από το αν προσφέρει αναγνωσιμότητα και καθαρότητα ή όχι.

Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος: Κοίτα, σίγουρα το να πετύχεις επικοινωνία, μερικές φορές, και πολλές φορές το έχουμε δει αυτό στις μεταβατικές περιόδους, χρειάζεται ή μπορεί να γίνει και με τρόπους που δεν είναι κατανοητοί, ή τουλάχιστον στην αρχή τους δεν είναι κατανοητοί. Κάθε καινούργια οπτική επανάσταση ή κατεύθυνση ξεκινάει όταν κάποιος τολμά κάτι που, για την προηγούμενη κατάσταση, είναι αν όχι ανάθεμα, τουλάχιστον αποτρεπτικό. Έτσι δεν είναι;

Και όταν ήρθαν και οι του Bauhaus, τραβούσε τα μαλλιά της η προηγούμενη γενιά, που τα θεωρούσε όλα τελείως διαφορετικά. Και όταν αδυνάτισε η επιρροή του Bauhaus και εμφανίστηκε αργότερα το *grunge* και όλη αυτή η αναρχοτυπογραφική σχεδιαστική διαδικασία, προφανώς κάποιοι τόλμησαν. Και αυτό που τόλμησαν χτύπησε σε ένα σημείο το κοινό. Έγινε κατανοητό στην αρχή από λίγους, αλλά πολύ γρήγορα από περισσότερους. Και εντάχθηκε και αυτό, με έναν άλφα ή βήτα τρόπο, στην ευρύτερη πορεία της οπτικής επικοινωνίας.

Αν κάτι συνεχίσει, όπως συνεχίζει ο μοντερνισμός, σημαίνει ότι έχει διαχρονικές ικανότητες και ποιότητες, ώστε να χτίσει και να μπει στο οπτικό λεξιλόγιο. Αν ξεχαστεί γρήγορα, μέσα σε μισή ή μία γενιά, σημαίνει ότι ήταν μια πρόσκαιρη φωτοβολίδα. Όπως και στη γλώσσα έχουμε ένα ποτάμι από το οποίο συνέχεια αντλούμε και προκύπτουν νέες λέξεις, δάνεια ή οτιδήποτε άλλο, κάποια από αυτά εντάσσονται ουσιαστικά, κερδίζουν χώρο, παρουσία, κύρος και γίνονται μέρος της γλώσσας. Το ίδιο συμβαίνει και στην οπτική γλώσσα.

Ναι, κάποια πράγματα μπορούν να γίνουν και διαφορετικά, μπορούν να μιλήσουν στο κοινό διαφορετικά και να πουν πάλι το ζητούμενο. Άρα πάντοτε θα γίνεται αυτό. Απλώς ο μοντερνισμός έχει χτίσει ένα λεξικό, ένα λεξιλόγιο και ένα συντακτικό για την επικοινωνία

που πλέον μπορούμε να το θεωρήσουμε δεδομένο. Στις παρυφές του κάποια πράγματα μπορεί να μην είναι πια βολικά και να μην τα κάνουμε, ή μπορεί να φυτρώσουν καινούργιες ιδέες που θα το πάνε παρακάτω ή θα το οδηγήσουν και σε άλλες παραφυάδες. Αλλά πλέον νομίζω ότι ο μοντερνισμός περιέχει όλο το συντακτικό της οπτικής επικοινωνίας, δουλεμένο πια από γενιές ανθρώπων, στους οποίους βγάζουμε το καπέλο, είτε τότε που ζούσαν είτε ακόμη και σήμερα, όταν βλέπουμε τη δουλειά τους και μένουμε άφωνοι μπροστά της.

Ερευνητής: Εσείς, δεν ξέρω αν έχετε κάτι από αυτό και στη δική σας περίπτωση. Αν μπορούσαμε να το ψάξουμε πιο βιωματικά, θα ήθελα ένα παράδειγμα από τη δική σας πρακτική, όπου ενδεχομένως ξεφύγατε από μια παράδοση την οποία, με έναν τρόπο, είχατε αφομοιώσει. Είχα δει, για παράδειγμα, ότι ήσασταν ένας από τους συνεργάτες που είχαν φτιάξει την εικόνα της Εθνικής Βιβλιοθήκης. Σκέφτομαι αυτό το παράδειγμα, που σίγουρα έχει πολλά στοιχεία της μοντερνιστικής παράδοσης στη δουλειά που ανοίξατε εκεί.

Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος: Κοίτα, το δικό μου έργο, η δική μου παρουσία, παρότι, όπως σου είπα, γαλουχήθηκα μέσα στον μοντερνισμό, η ενασχόλησή μου κυρίως με την ιστορία και τον σχεδιασμό των γραμματοσειρών με έφερε πολύ πιο κοντά στην παραδοσιακή τυπογραφία. Δηλαδή, ίσως, χωρίς βέβαια να είμαι το μέγεθος του Tschichold, ακολούθησα κάπως μια αντίστοιχη πορεία. Δηλαδή και ο Tschichold, στο τέλος, μετακινήθηκε. Εγώ, τουλάχιστον, δεν έχω απορρίψει τον μοντερνισμό, αλλά το ενδιαφέρον και οι ανάγκες του ελληνικού χώρου, που με οδήγησαν προς τον χώρο της ιστορικής αναδίφησης, της δημιουργικής άντλησης και της χρήσης αυτών των πραγμάτων, τόσο στον σχεδιασμό γραμματοσειρών όσο και στις εκδόσεις, με έφεραν αλλού.

Και επειδή, πάλι από τύχη αλλά και γενικότερα, ασχολήθηκα με ιστορικές εκδόσεις, με ιστορίες της τέχνης, με δουλειές για μουσεία, εκεί χρειαζόταν μια μεγαλύτερη προσέγγιση στην παραδοσιακή, κλασική τυπογραφία, παρά στον ισχυρό μοντερνισμό με τις μπαγκέτες του και τις τρομπέτες του. Οπότε, και συνειδητά και υποσυνείδητα, και εκών και άκων, μπήκα περισσότερο στον χώρο της παραδοσιακής κλασικής υφολογίας της γραφιστικής και του βιβλίου, παρά στη δυναμική του μοντερνισμού, είτε στην επικοινωνία προϊόντων είτε σε άλλους χώρους.

Άρα, εγώ κάπως πατάω σε δύο βάρκες. Το ότι δεν έχω βραχεί, μπορεί να έχω βραχεί και να μην το έχω καταλάβει, αλλά δεν είμαι και ο καλύτερος για να πω «έτσι έπρεπε να γίνουν τα πράγματα στον μοντερνισμό» ή «έτσι έπρεπε να τα είχαν κάνει εκείνοι». Ακόμη και το παράδειγμα που είπες για την Εθνική Βιβλιοθήκη γεννήθηκε ακριβώς από τις συζητήσεις μας,

και με τον Τριανταφυλλάκο και με τον Παπάζογλου, ότι η ιστορία του ελληνικού βιβλίου, και η Εθνική Βιβλιοθήκη ως σημείο αναφοράς όλων των ελληνικών βιβλίων, δεν μπορεί να έχει μόνο μία αισθητική κατεύθυνση. Αυτό μας οδήγησε στη λύση. Να γίνει δηλαδή μια γέφυρα και να αποτυπωθεί αυτή η γέφυρα ανάμεσα στο παραδοσιακό, το κλασικό και το μοντέρνο.

Και γι' αυτό διαλέξαμε να δούμε μέσα στην ίδια την τυπογραφία και τη δική της ιστορική πορεία και να φτιάξουμε όλη την επικοινωνία παντρεύοντας τα Times, τα ανισόπαχα και την Helvetica, τα ισόπαχα, σε μια δημιουργική παραβολή, θα έλεγε κανείς, ώστε να χτίσουμε αυτό το ευρύτερο πεδίο που λέγεται Εθνική Βιβλιοθήκη και όχι ένα συγκεκριμένο προϊόν που θέλει μόνο μοντερνιστική προσέγγιση ή μόνο παραδοσιακή. Οπότε εκεί βρεθήκαμε ακριβώς μπροστά σε αυτό που μου ζητάς να πω. Να παντρέψουμε τα δύο, φαινομενικά αγεφύρωτα αλλά αναγκαστικά συνυπάρχοντα και συμπλέοντα πεδία, στην αισθητική και στην οπτική επικοινωνία. Και κάπως όλη μου η πορεία αυτό είναι ουσιαστικά. Δηλαδή, το έργο μου, όχι η ζωή μου. Να μπορώ να χρησιμοποιώ το κλασικό, αλλά να πατάω πάντοτε και στην ισχυρή δύναμη της καθαρής οργάνωσης του μοντερνισμού.

Ερευνητής: Καλά, η δουλειά αυτή είναι case study, ειδικά αν πάρει κανείς υπόψη και την εποχή που έγινε. Ίσως σήμερα να συναντά κανείς πιο συχνά ένα τέτοιο πάντρεμα. Την εποχή που έγινε όμως, νομίζω ότι ήταν φάρος στον τομέα αυτό.

Λοιπόν, τώρα έχω έναν κύκλο ερωτημάτων που αφορά το ψηφιακό περιβάλλον, αν θέλετε να σας τα θέσω. Η ψηφιακή εποχή έφερε μια σειρά από τεχνικούς περιορισμούς και απαιτήσεις, φόρτωση, ευχρηστία, *usability*, *accessibility*, όλα αυτά έδωσαν μια νέα ώθηση στο να δοθεί ακόμη μεγαλύτερη βαρύτητα σε πράγματα στα οποία, με έναν τρόπο, το Bauhaus είχε αφήσει παρακαταθήκη. Έχει, όμως, ενδιαφέρον να δει κανείς, και αυτό είναι το ερώτημα που θέτω και εγώ, αν τελικά μια τέτοια κατεύθυνση στον ψηφιακό κόσμο οδηγεί σε μια ουδέτερη, ομογενοποιημένη στιγμή ή αν, παρ' όλα αυτά, έχουμε κατακτήσει τρόπους να αποφύγουμε αυτόν τον σκόπελο.

Το λέω γιατί αυτή ήταν και μία από τις βασικές κριτικές που έγιναν από το μεταμοντέρνο ρεύμα στον μοντερνισμό. Και είναι και κάτι που, έστω και άτυπα, αν μιλήσεις με designers και web designers, συχνά θα σου πουν ότι το flat design, η Google και όλα αυτά μας έχουν κάνει κάπως «ένα πράγμα», άσχετα αν μπορούν να το θεμελιώσουν θεωρητικά ή όχι. Εσείς πώς τοποθετείστε απέναντι σε αυτό;

Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος: Να μην ξεχνάμε ότι, αν το δούμε και στην πρόσφατη ιστορία, με το που βγήκαν οι υπολογιστές και άρα ελευθερώθηκε ο χρόνος, η ταχύτητα και η τεχνική

δυνατότητα των ανθρώπων που εμπλέκονταν στην οπτική επικοινωνία, η πρώτη επιλογή ήταν «να τα πετάξω όλα στον αέρα και να κάνω ό,τι θέλω». Δηλαδή, όλη αυτή η περίοδος έδειξε ότι, πράγματι, μπορείς να κάνεις ό,τι θέλεις στον υπολογιστή. Μπορείς να τρελάνεις τον κόσμο με αυτά που φτιάχνεις, κάποια να αρέσουν, αλλά τα περισσότερα να είναι πραγματικά σαβούρα, γιατί δεν καταλάβαινες τι έβλεπες.

Και όταν υποχώρησε λίγο ο ενθουσιασμός του «κοίτα να δεις, μπορώ να το τραβήξω, μπορώ να το μακρύνω, μπορώ να το χοντύνω, μπορώ να το χρωματίσω παράξενα, μπορώ να κάνω εκείνο, μπορώ να κάνω το άλλο», τότε όλοι ξαναγύρισαν σε αυτό που κρατάει το καράβι στην πορεία του. Γι' αυτό λέω ότι ο μοντερνισμός είναι πλέον μια παρακαταθήκη που δεν μπορούμε να αγνοήσουμε χωρίς κόστος.

Άρα, ναι, βγαίνουν κάθε τόσο, και πιθανώς πολύ εμπνευσμένες, νέες φρέσκες ματιές. Αλλά αν δεν είναι κάτι που προσθέτει στο καράβι που πηγαίνει τη ρότα του, πολύ γρήγορα θα ξεχαστεί.

Οι υπολογιστές, λοιπόν, από μόνοι τους δεν προσθέτουν τίποτε πέρα από λιγότερο χρόνο και μεγαλύτερη ευχέρεια στο να κάνεις πράγματα. Αν δεν υπάρχει η δύναμη της σκέψης, η χρήση μιας συντακτικής που είναι ήδη πια στο μυαλό μας περασμένη σχεδόν σαν DNA, δεν αρκούν. Άρα, ναι, θα βλέπουμε συνέχεια νέα πράγματα, και μακάρι να βλέπουμε, γιατί πράγματι, αν μείνει μόνο του αυτό το σταθερό υπόστρωμα και όλοι λέμε μόνο αυτό, θα γίνει ένα ξερό τεχνοκρατικό πράγμα, όπου απλώς θα λέμε αμήν, αμήν, αμήν, χωρίς καμία μουσική, χρωματική ή ποιητική καινούργια ιδέα.

Αλλά είμαι σίγουρος ότι ό,τι και να εμφανιστεί, αυτό που τελικά θα έχει αξία θα κατασταλάξει και θα προστεθεί στο εμπορικό πλοίο που λέγεται γραφιστική και μοντερνισμός, παρά θα του αλλάξει ρότα. Αυτό που εμένα με φοβίζει, και εκεί δεν έχω απάντηση, είναι η νέα επικράτεια της νοημοσύνης. Εκεί μπαίνουμε πραγματικά σε συμπληγάδες πέτρες και δεν ξέρουμε αν θα αντέξει το καράβι.

Ερευνητής: Εσείς πώς το ερμηνεύετε, πώς το εκτιμάτε μάλλον αυτό;

Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος: Ομολογώ, και αυτό είπα και στα παιδιά προχθές, ότι από μια άποψη χαίρομαι που φεύγω, γιατί δεν έχω τίποτε να πω. Αυτά που ξέρω εγώ και αυτά που με μάθανε να λέω νομίζω ότι πια δεν ισχύουν ή δεν θα ισχύουν πολύ σύντομα. Και δεν έχω τίποτε να διδάξω στη νέα γενιά, αν είναι να τους πω πράγματα που για τους περισσότερους δεν θα ισχύουν αύριο, όχι στο τέλος της δικής τους καριέρας, αλλά πριν ακόμη πάρουν το πτυχίο τους.

Δεν έχω ούτε τις κεραίες, ούτε την ιδιαίτερη γνώση, ούτε και την ικανότητα, στα εξήντα φεύγα μου, να μπορώ να πιάσω το νόημα ή να μυρίσω τη νέα οσμή αυτού του περιβάλλοντος. Νομίζω

ότι όλοι θα βρεθούμε πολύ γρήγορα σε πεδία στα οποία δεν θα καταλαβαίνουμε πόσο γρήγορα αλλάζουν τα πράγματα. Δεν έχω απαντήσεις και νομίζω ότι κανένας από τη γενιά μου, ακόμη και αν λέει ότι έχει, δεν μπορεί πραγματικά να καταλάβει αυτό που έρχεται.

Ερευνητής: Πριν είπατε ότι με την έλευση του ηλεκτρονικού υπολογιστή, ειδικά τις δεκαετίες του 1990 και του 2000, θα δούμε στην οπτική επικοινωνία, ανάμεσα σε άλλα, και τερατουργήματα. Τα θυμόμαστε όλοι πολύ καλά. Αυτή η δυνατότητα εντυπωσιασμού που σου έδινε.

Όμως εσείς ο ίδιος είπατε ότι αυτό, πέρα από εκείνο το αρχικό διάστημα, που λειτουργούσε και εις βάρος τελικά της οπτικής επικοινωνίας, σε βάθος χρόνου έχασε τη δυναμική του ως κάτι πρωτοεμφανιζόμενο και τελικά υπερίσχυσαν πράγματα που είναι διαχρονικά, γιατί αγγίζουν μια αντικειμενική πραγματικότητα. Ρωτώ, λοιπόν, αν κατ' αναλογία το βλέπετε έτσι και για το ΑΙ ή αν νιώθετε ότι το ΑΙ είναι κάτι πολύ μεγαλύτερο από αυτό, άρα δεν μπορούμε να μιλήσουμε κατ' αναλογία για μια αντίστοιχη κατάσταση.

Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος: Δεν υπάρχουν αναλογίες. Αλλάζουν οι νόμοι του παιχνιδιού. Είναι σαν να έχει βγει ένας κολπίσκος από πίσω μου και εγώ να φυλάω το κόρνερ αντί για το τέρμα. Εγώ αυτό νομίζω. Γι' αυτό λέω ότι δεν έχω εργαλεία να το διαχειριστώ και να το καταλάβω. Αν ήταν απλώς άλλο ένα πιο γρήγορο, καλύτερο, πιο πολύπλοκο εργαλείο, θα λέγαμε ότι προχωράμε σε μια γραμμική εξέλιξη.

Εδώ είναι σαν να λες υλικός κόσμος, ατομικός κόσμος και υποατομικός κόσμος. Όταν περνάς τον καθρέφτη του υποατομικού κόσμου, δεν έχεις κανένα από τα σταθερά με τα οποία μετρούσες και μιλούσες στον ατομικό κόσμο. Ο υποατομικός κόσμος δεν έχει τους ίδιους κανόνες. Εκεί είναι και το μεγάλο πρόβλημα όλης της φυσικής, ότι δεν μπορούν να παντρέψουν τον υποατομικό κόσμο με τον ατομικό. Κάτι αντίστοιχο έχουμε και εμείς τώρα.

Περνάμε τον καθρέφτη, σαν την Αλίκη, και πάμε από την άλλη μεριά. Δεν ξέρουμε τι θα βρούμε. Δεν είναι απλώς κάτι πιο γρήγορο. Είναι τελείως άλλο πράγμα. Γιατί, εφόσον αυτό το μηχανήμα σκέφτεται, και πολύ γρήγορα θα σκέφτεται καλύτερα από εμάς, δεν ξέρουμε τι θα γεννήσει. Το μυθικό μας, το ανθρώπινο μυαλό, το βιολογικό, δεν είναι ικανό να το παρακολουθήσει. Και δεν θα κοιτάει πλέον να μας ρωτάει. Δεν θα μας ρωτάει για να έχουμε άποψη. Ήδη δεν θα καταλαβαίνουμε τι γίνεται.

Ερευνητής: Θα μπορούσε όμως να γεννήσει, ας πούμε, ένα νέο Bauhaus, με όλα τα στοιχεία που είπατε, και ξαναλέω ότι συμφωνώ απολύτως, με το κοινωνικό του πρόταγμα, με το όραμά του, με την πολιτική του βάση, που γεννιόταν μέσα σε μια κουλτούρα η οποία αναπτυσσόταν

εκείνη την εποχή και στηριζόταν στη δυνατότητα κοινωνικοποίησης της παραγωγής. Δηλαδή, να γεννήσει και ιδέες. Αυτό θα μπορεί να το κάνει το ΑΙ;

Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος: Το ΑΙ θα μπορεί να κάνει τα πάντα. Απλώς δεν είναι νομοτελειακό το τι θα κάνει. Αν κοιτάξουμε την ιστορία και δούμε τι έκανε ο Morris, τι έκαναν οι φουτουριστές, τι έκαναν οι κυβιστές, τι έκαναν διάφορα άλλα ρεύματα, μπορούμε να πούμε ότι όλα αυτά θα οδηγούσαν, αργά ή γρήγορα, σε ένα Bauhaus. Δηλαδή, έχουμε μια ιστορική, σχετικά γραμμική ένωση πραγμάτων που ήδη συνέβαιναν.

Τώρα, όμως, δεν είναι ότι όλα αυτά συνεχίζονται και ξέρουμε πού θα πάνε και τι θα κάνουν. Τώρα όλα αυτά πηγαίνουν σε μια μαύρη τρύπα. Μπορεί να βγει ένα τέλειο Bauhaus από αυτή την τρύπα, μπορεί όμως να βγει και κάτι εντελώς άλλο. Το πρόβλημα είναι ότι βρισκόμαστε μπροστά σε μια τρύπα για την οποία εμείς δεν έχουμε ούτε κατανόηση του τι είναι, ούτε του τι μπορεί να βγει από μέσα της. Αυτή είναι η διαφορά.

Ερευνητής: Εντάξει. Ωραία, ας προσγειωθούμε τότε ξανά...

Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος: Στο παιχνίδι μας, ναι.

Ερευνητής: Στην ειδική πραγματικότητα, και κυρίως στην ελληνική πραγματικότητα, νομίζω ότι έχετε να συνεισφέρετε αρκετά. Ένα ερώτημα που τέθηκε και στην ασύγχρονη συνέντευξη που σας έστειλα είναι αν θεωρείτε ότι όλες οι βασικές αρχές που κουβάλησε μέχρι σήμερα ο μοντερνισμός και το Bauhaus εμφανίζονται στη σύγχρονη ελληνική πρακτική. Αν είχαν σαφή ταυτότητα, αν υπήρχε διάχυση, αν υπήρχε ευθεία επιρροή. Έχετε εσείς υπόψη σας κάποια ιστορική διαδρομή ή μπορείτε να δείτε τέτοιες πλευρές, όχι γενικά αλλά πιο ειδικά, όπου να μπορεί να πει κανείς ότι εδώ έχουμε μια συγκροτημένη, οργανωμένη επιρροή ή, αντίθετα, ότι λειτούργησε τελείως διαφορετικά στην Ελλάδα;

Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος: Κοίτα, η Ελλάδα, φαντάζομαι το ξέρεις, ήταν πάντοτε δύο δεκαετίες κοινωνικά, πολιτιστικά και γενικότερα πίσω από την υπόλοιπη Ευρώπη, ιδιαίτερα πριν από τον πόλεμο. Άρα το να φαντασιωνόμαστε ότι πράγματα που ήταν ήδη πρωτοπορίες και έκοβαν φλέβες οι ίδιοι οι Ευρωπαίοι μπροστά τους θα γίνονταν εύκολα αποδεκτά στην Ελλάδα, που ήταν ένα προκεχωρημένο μικρό φυλάκιο αγροτών στην κάτω γωνία της Ευρώπης, θα ήταν υπερβολή να το σκεφτούμε.

Παρόλα αυτά, έχουμε ένα φωτεινό παράδειγμα, τον Άγγελο Σπαχή, ο οποίος, μέσω της ρωσικής πρωτοπορίας και ως κομμουνιστής, μπόρεσε να δει αυτές τις πρωτοπορίες με θετικό μάτι, πριν βέβαια σκληρύνει το κλίμα και γίνουν όλα αυτά απαγορευτικά για τους κομμουνιστές στην Ελλάδα. Ο Σπαχής, λοιπόν, είναι μια φωτοβολίδα, ένα μυαλό, ένας

άνθρωπος που είχε το ένστικτο να καταλάβει τη δυναμική αυτών των «τρελών» τότε πραγμάτων που συνέβαιναν στη Ρωσία, με τις ελάχιστες πληροφορίες που θα μπορούσε να έχει. Δηλαδή, δεν μπορούμε να φανταστούμε σήμερα πόσο δύσκολο ήταν ακόμη και για τη δική μου γενιά να μάθει τι συνέβαινε στη Γερμανία, στην Αγγλία, στη Γαλλία. Παρακαλάγαμε να βρούμε ένα περιοδικό, ένα βιβλίο. Πόσο μάλλον μια γενιά πιο πίσω, μέσα σε μια Ελλάδα κατακερματισμένη, να προσπαθεί ένας φωτισμένος γραφίστας της εποχής να βγάλει άκρη τι σημαίνει κονστρουκτιβισμός και τι σημαίνει Bauhaus.

Κι όμως, προφανώς τα κατάφερε. Δηλαδή, ποια άλλη χώρα με τη δική μας, ας το πούμε, υποανάπτυξη έχει να δείξει κάτι σαν τον Άσσο του Σπαχής; Είναι σαν να το έκανε ο El Lissitzky το σχέδιο. Αυτό δείχνει ότι το μυαλό του πήρε αμέσως μπρος. Είχε βέβαια και μια τύχη. Έτυχε να συναντηθούν οι συνθήκες. Ο Παπαστράτος ήθελε, παρότι έντονα αντικομμουνιστής, να σχεδιάζει ο Σπαχής γι' αυτόν. Δηλαδή βρήκε το πεδίο να κάνει αυτό που καταλάβαινε, χωρίς περιορισμούς από τον πελάτη. Είναι μια τυχερή συγκυρία πραγμάτων, που πραγματικά μας εντυπωσιάζει για το πώς συνέβη. Αν γυρίζαμε τον χρόνο πίσω και ξανατρέχαμε τα πράγματα, είναι απίθανο να ξαναβρίσκονταν ένας Παπαστράτος και ένας Σπαχής στην Ελλάδα του 1925 ή του 1930. Άρα ναι, έχουμε μια φωτοβολίδα, αλλά αν δούμε όλα τα υπόλοιπα γύρω του, παρέμεινε μια φωτοβολίδα.

Δηλαδή, ελάχιστοι άλλοι χρησιμοποιούν έστω και λίγο κάποια από τα οπτικά εργαλεία του Bauhaus στις εφημερίδες, στα περιοδικά και στις καταχωρίσεις της Ελλάδας πριν από τον πόλεμο. Η μόδα του ισόπαχου αρχίζει να μπαίνει, γιατί βγαίνουν τέτοια στοιχεία στην Ευρώπη, προωθούνται και πουλιούνται από τα στοιχειοχυτήρια. Και υποθέτω, γιατί δεν έχουμε βέβαια τίποτε γραπτό, ότι όταν ο Καρπαθάκης σχεδιάζει την *Ολύμπια*, που είναι καθαρόαιμο ισόπαχα στοιχεία, δεν έχει στο μυαλό του κάποια αριστερή *intelligence* ή πρωτοπορία. Είναι ένα σχέδιο που, ακριβώς επειδή όλοι το χρησιμοποιούν στην Ευρώπη, του φαίνεται ως καλό εμπορικό εργαλείο για να πουλήσει περισσότερα στοιχεία στο στοιχειοχυτήριό του.

Άρα έχουμε, θα έλεγε κανείς, έναν δανεικό «μπολσεβικισμό» στο σχέδιο των ισόπαχων. Όταν φτιάχνονταν τα Gill στην Αγγλία, τα έλεγαν «μπολσεβίκικα γράμματα». Οτιδήποτε ερχόταν τότε στην Ευρώπη, και μάλιστα από τη Γερμανία ή από τους Ρώσους αριστερούς, φαινόταν ως μπολσεβίκικο. Στην Ελλάδα, λοιπόν, αυτό το πρόσημο δεν υπήρχε. Δηλαδή, δεν ήρθαν ως «μπολσεβίκικα γράμματα» τα ισόπαχα του Καρπαθάκη, αλλά ως ένα μέσο για να διαφημίσουμε λίγο καλύτερα ή λίγο πιο σύγχρονα τα προϊόντα μας λίγο πριν από τον πόλεμο. Και μετά θα επανεμφανιστούν ξανά, μετά τον πόλεμο, αλλά με άλλες συνθήκες.

Θέλω να πω, λοιπόν, ότι το Bauhaus ήρθε συγκυριακά στην Ελλάδα προπολεμικά και μεταπολεμικά πάλι με καθυστέρηση μιας ή μιάμισης γενιάς. Μέχρι να φτάσουμε στον Μιχάλη Κατζουράκη και τον Φρέντι Κάραμποτ, δηλαδή σε ανθρώπους που πήγαν στο εξωτερικό, και μαζί με την Αγνή, τη γυναίκα του Κατζουράκη, έφεραν πίσω την οσμή του μοντερνισμού και άρχισε αυτό πρώτα μέσα από τον ΕΟΤ και μετά σιγά σιγά στις διαφημίσεις άλλων εταιρειών να περνά ως μοντερνιστική, αυτοποιημένη αισθητική. Και βέβαια, το τσουνάμι του αμερικανισμού που ήρθε από τον Εμφύλιο και μετά έφερε μαζί του και όλη την αμερικανική παραγωγή του μοντερνισμού, μέσα από τα ελβετικά, μέσα από τη σύνταξη του χώρου με όρους του ελβετικού στυλ.

Άρα, ναι, μπήκε μετά τον πόλεμο. Μπήκε με εξαιρετικούς αντιπροσώπους, τον Κατζουράκη και τον Κάραμποτ, και έγινε και σε εμάς λίγο πολύ το ήθος της εποχής. Και γι' αυτό τότε όλοι φώναζαν και ζητούσαν «κάντε μας ισόπαχες γραμματοσειρές» σε εφημερίδες και περιοδικά, γιατί αυτός ο φιλοαμερικανισμός ή φιλοδυτικισμός που επικράτησε παντού σήμαινε και οπτικά «βάλε, φίλε, ελβετικά». Έτσι τα έλεγαν. «Βάλε τα ελβετικά».

Ερευνητής: Αυτή είναι και μία ερώτηση που με ενδιαφέρει πάρα πολύ και κάπως την απαντάτε τώρα. Ειδικά αυτό το ότι και ο μοντερνισμός και το Bauhaus θα σκύψουν πάνω από τον σχεδιασμό του γράμματος. Και είναι γεγονός ότι όλη αυτή η δουλειά γίνεται στο λατινικό αλφάβητο. Για μένα έχει πολύ μεγάλο ενδιαφέρον, επειδή εσείς μας μαθαίνετε ότι το σχήμα του ελληνικού γράμματος είναι τελείως διαφορετικό, και για ιστορικούς λόγους και για άλλους λόγους, να δει κανείς πώς ο μοντερνισμός, με τι ποιότητα, με ποια κατεύθυνση και με ποιες ιδιαιτερότητες, περνά στο σχέδιο του ελληνικού πλέον γράμματος. Και αν αφήνει «κουσούρια», αν αφήνει λαμπρά σχέδια, αν αφήνει προβλήματα. Έχει πολύ ενδιαφέρον αυτή η συζήτηση.

Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος: Σίγουρα. Θα έλεγα ότι, αν έχει ένα πλεονέκτημα ο μοντερνισμός, είναι ακριβώς ότι το ισόπαχο γράμμα είναι το πιο εύκολο να σχεδιάσεις, σε αντιστοιχία με τα λατινικά, από ό,τι το ανισόπαχο.

Ερευνητής: Εννοείτε στη μετάφραση ή στην αντιστοιχία.

Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος: Εννοώ στο να έχεις συγγενή αναφορά και να μη «φωνάζει» το ένα δίπλα στο άλλο. Στο ισόπαχο έχεις βγάλει από τη μέση τη βασική ραχοκοκαλιά της ιστορίας του γράμματος, που είναι η πατούρα, το *serif*, το οποίο, εκ προοιμίου, το ελληνικό δεν το είχε όπως το είχε το λατινικό. Άρα, όπου και όταν προσπαθείς να σχεδιάσεις μια

ανισόπαχη λατινική γραμματοσειρά με πατούρες και να τη φτιάξεις στα ελληνικά, θα έχεις πρόβλημα, γιατί αμέσως φαίνεται ξένη.

Τα ισόπαχα, που δεν έχουν αυτό το κυρίαρχο, απαιτητικό γνώρισμα, δένονται πολύ πιο γρήγορα. Δεν έχεις κανένα πρόβλημα να γράψεις λατινικά Helvetica και ελληνικά Helvetica μαζί σε μια αράδα και να μην βλέπεις το ένα μέσα από το άλλο. Τρέχουν ξερά και καθαρά τα γράμματα. Αν βάλεις, αντίθετα, Garamond λατινικά και οποιαδήποτε ελληνικά επιχειρήσουν να γίνουν Garamond, τα ελληνικά βγαίνουν λες και είναι από άλλο πλανήτη. Δεν υπάρχει περίπτωση να τα φέρεις πραγματικά στο ίδιο ύφος, γιατί δεν έχουν την ίδια ιστορικότητα, δεν έχουν πατούρες, δεν έχουν όλα αυτά που κάνουν τα λατινικά αναγνωρίσιμα και που είναι μέρος της σχεδιαστικής εικόνας του λατινικού γράμματος.

Άρα ο μοντερνισμός και το ισόπαχο γράμμα ξεκινούν εκατό μέτρα πιο μπροστά σε αγώνα διακοσίων μέτρων. Δηλαδή νικάνε με τα χέρια κάτω. Γι' αυτό όλοι όσοι δοκίμασαν ισόπαχο ελληνικό είχαν πολύ μεγάλες πιθανότητες να πετύχουν, να το παντρέψουν ή να το σχεδιάσουν σε σχέση με το λατινικό αντίστοιχο. Δηλαδή, πρέπει πραγματικά να μη ξέρεις να σχεδιάζεις για να σου βγει στραβή μια ισόπαχη γραμματοσειρά.

Αν όμως δοκιμάσεις το ίδιο σε μια ανισόπαχη, μπορεί να φας και μια καριέρα ολόκληρη για να βρεις κάτι που να στέκει, να δουλεύει και να μπορεί να αποδείξει στον κόσμο ότι διαβάζεται. Γιατί εκεί μιλάμε για άλλη μάνα, άλλον πατέρα. Ενώ στο άλλο δεν είναι απλώς πρώτα ξαδέλφια, είναι σχεδόν αδέρφια.

Άρα, είναι ένα σημαντικό πλεονέκτημα το πώς μπήκε και ο μοντερνισμός στην Ελλάδα. Ήταν πολύ πιο εύκολο να αποδεχτείς τα προϊόντα του στην τυπογραφία. Στα πεζά ελληνικά γράμματα δεν ενόχλησε κανέναν η Helvetica όταν ήρθε. Ενώ όσοι σχεδίασαν ανισόπαχο γράμμα, αυτό κλώτσαγε. Και μέχρι να το συνηθίσεις, και όσα τελικά συνηθίσαμε ήταν ελάχιστα, εφόσον έφευγαν λίγο από αυτό που ξέραμε, δηλαδή τα Times. Άρα βλέπεις ότι εκεί είχε μια τύχη το μοντερνικό κίνημα να μπει ακόμη πιο γρήγορα στον ελληνικό χώρο μετά τη δεκαετία του 1960, επειδή δεν συνάντησε σχεδόν καμία αντίσταση στην τυπογραφία.

Και επειδή το θέλαμε κιόλας ως κοινωνία, ήρθε λουκούμι. Κατέβηκε αμάσητο, που λένε. Δηλαδή, αν ήσουν οπαδός, χαιρόσουν. Αν ήσουν αντίθετος, δεν υπήρχε τρόπος να αντισταθείς. Γι' αυτό ήρθε σφαίρα.

Ερευνητής: Παρ' όλα αυτά, η μοντερνιστική παράδοση στο ελληνικό γράμμα αναδεικνύει τελικά το ελληνικό γράμμα; Δηλαδή, καταφέραμε να φτιάξουμε ποιοτικό ελληνικό γράμμα με μοντερνιστικές καταβολές;

Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος: Είπα, μην ξεχνάς ότι οι αρχαίοι Έλληνες ισόπαχα σχεδίαζαν. Οι Ρωμαίοι έφεραν την πατούρα. Οπότε το ισόπαχο ήταν ήδη μέσα στο DNA του ελληνικού γράμματος. Γι' αυτό, επαναλαμβάνω, ήρθε και δεν κατάλαβε κανείς πότε ήρθε. Το θεωρούσες δεδομένο ότι υπήρχε. Γι' αυτό και ο Καρπαθάκης μπορούσε να σχεδιάσει. Ήταν καλός χαρακτήρας, αλλά δεν είχε την παιδεία ή την ικανότητα που είχαν δεκάδες άλλοι χαρακτήρες στην Ευρώπη. Και όμως έφτιαξε ένα εξαιρετικό ισόπαχο, γιατί είχε λιγότερα προβλήματα να λύσει.

Ερευνητής: Τώρα, εγώ κοιτάω τις ερωτήσεις μου και νομίζω ότι, μέσα από τη συζήτηση, γιατί πάντα η συζήτηση παίρνει αναπάντεχες προεκτάσεις, τα περισσότερα έχουν ήδη συζητηθεί, έχουν ήδη τεθεί. Δεν ξέρω αν εσείς θέλετε να πείτε κάτι ακόμη. Υπάρχει κάτι που εσείς, σε σχέση γενικά με την επίδραση του Bauhaus και της μοντερνιστικής παράδοσης στη σύγχρονη οπτική επικοινωνία στην Ελλάδα ή γενικότερα, με βάση την εμπειρία και τη γνώση σας, θα θέλατε να μου πείτε, να προσθέσετε, να συμπληρώσετε;

Γιώργος Δ. Ματθιόπουλος: Νομίζω τα καλύψαμε. Σημαντικό είναι να πούμε ότι δεν είναι το Bauhaus από μόνο του ένα πακέτο που ταυτίζεται με αυτό που συνέβη μετά τον πόλεμο. Αυτό που συνέχισε μετά τον πόλεμο και φτάνει μέχρι σήμερα είναι ένα μέρος του Bauhaus. Δηλαδή, άνοιξε τις πύλες στο να στηθεί ο χώρος της οπτικής επικοινωνίας πάνω σε ένα νέο συντακτικό. Αλλά το κομμάτι που έλεγε ότι πρέπει να παλεύουμε και για τη σοσιαλιστική ανάπτυξη του κόσμου, για την ελευθερία και την ισότητα, αυτό ξεχάστηκε στον βωμό της εμπορικής ανάπτυξης.

Θα έλεγα, λοιπόν, να χρησιμοποιούμε τη λέξη Bauhaus λιγότερο και τον μοντερνισμό σαν κίνημα περισσότερο. Γιατί το Bauhaus έχει και αυτά τα στοιχεία που δεν ακολουθήθηκαν. Και είτε συμφωνεί είτε διαφωνεί κανείς, δεν είναι αυτά μέρος της ιστορίας μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, τουλάχιστον όχι για τους περισσότερους.

Ερευνητής: Είναι γεγονός, και είναι ένα ζήτημα που και εμένα με προβληματίζει. Γι' αυτό και πολλές φορές, στα περισσότερα σημεία της έρευνας, γράφω «η παρακαταθήκη του Bauhaus», γιατί είναι πολύ δύσκολο να γράψεις «Bauhaus» και να μιλάς για το 1930, το 1940 ή πολύ περισσότερο για αργότερα. Είναι πολύ δύσκολο να μιλάς για το Bauhaus σαν να μένει αμετάβλητο. Κύριε Ματθιόπουλε, σας ευχαριστώ πάρα πολύ για την πλούσια, ερευνητικά χρήσιμη συζήτηση που κάναμε.

Στο σημείο αυτό να σας πω ότι κλείνω και την καταγραφή.

B.2 Γιάννης Κουρούδης

Συμμετέχων: Γιάννης Κουρούδης

Ιδιότητα: γραφίστας, ιδρυτής του k2design, συνθέτης

Τρόπος διεξαγωγής: διαδικτυακή σύγχρονη συνέντευξη

Ημερομηνία: 2 Φεβρουαρίου 2026

Ερευνητής: Μάριος Ταβερνάρης

Μορφή δεδομένων: Απομαγνητοφώνηση με ήπια γλωσσική εξομάλυνση

Ερευνητής: Για τα τυπικά έχετε διαβάσει το φύλλο συμμετέχοντα και με την άδεια σας ξεκινώ την καταγραφή;

Γιάννης Κουρούδης: Ναι.

Ερευνητής: Ωραία, το record έχει ξεκινήσει.

Γιάννης Κουρούδης: Ωραία.

Ερευνητής: Κύριε Κουρούδη να σας πω ότι οι ερωτήσεις που θα θέσω είναι αντίστοιχες με αυτές που σας είχα στείλει. Πάρτε υπόψη ότι μπορείτε να απαντάτε με όποιον τρόπο θέλετε. Μπορείτε να επιλέξετε τι θα απαντήσετε αναλυτικά και τι όχι. Μπορείτε να επιλέξετε ποια θα απαντήσετε, ποια δεν θα απαντήσετε, ποια θα προσπεράσετε. Μπορείτε να προχωρήσετε τη σκέψη σας όπως εσείς νομίζετε, ακόμα κι αν ένα ερώτημα έρχεται λίγο νωρίτερα ή λίγο αργότερα. Μπορείτε επίσης να απαντήσετε και ως σύνολο σε μια σειρά ερωτήματα.

Οπότε ξεκινάω από τα εισαγωγικά στοιχεία, για να καταγραφούν ποιες είναι οι βασικές σας σπουδές.

Γιάννης Κουρούδης: Οι σπουδές μου δεν περιορίζονται στη γραφιστική. Από παιδί ασχολούμουν με τη μουσική. Όταν τελείωσα το σχολείο —ήταν ακόμη η περίοδος μετάβασης από το εξατάξιο στο λύκειο και πρέπει να ήμουν από τις τελευταίες χρονιές αυτής της αλλαγής— μπήκα στη Γραφιστική των TEI στην Αθήνα. Ολοκλήρωσα τις σπουδές μου και αμέσως μετά έδωσα κατατακτήριες και μπήκα στη Φωτογραφία, στα TEI τότε.

Ήμουν από τους πρώτους φοιτητές στη Φωτογραφία. Δεν πήρα, όμως, πτυχίο. Ολοκλήρωσα τις σπουδές, αλλά δεν θεώρησα απαραίτητο να πάρω το πτυχίο, οπότε το πτυχίο μου είναι στη Γραφιστική. Στη μουσική έκανα μαθήματα με δάσκαλο, όχι σε κάποιο ωδείο με στόχο την απόκτηση πτυχίου.

Αναφέρω τη μουσική γιατί παλιότερα δεν την περιλάμβανα όταν μιλούσα για την πορεία μου. Πλέον, καθώς αλλάζω σταδιακά κατεύθυνση, ασχολούμαι μαζί της πολύ πιο σοβαρά και οφείλω να την αναφέρω.

Ερευνητής: Με κάποιο μουσικό όργανο συγκεκριμένα;

Γιάννης Κουρούδης: Ξεκίνησα παιδί με ακορντεόν. Αργότερα στράφηκα στα έγχορδα, στην κιθάρα και στο μπάσο. Μέχρι τα 25–26 μου έπαιζα και μελετούσα πολύ έντονα. Στη συνέχεια αφοσιώθηκα στην γραφιστική, έκανα οικογένεια και, καθώς η δουλειά εξελισσόταν πολύ καλά, δεν υπήρχε πλέον χώρος και χρόνος για τη μουσική.

Ξαναβρήκα τη μουσική μέσα στην πανδημία. Πλέον, στο γραφείο έχει αναλάβει η νεότερη γενιά και σταδιακά αλλάζω κατεύθυνση, ακολουθώντας περισσότερο τα ενδιαφέροντά μου.

Ερευνητής: Και τώρα γράφετε μουσική;

Γιάννης Κουρούδης: Ναι, γράφω μουσική. Τον Οκτώβριο του 2025, μάλιστα, παρουσιάστηκε ένα έργο μου στο Μέγαρο Μουσικής, το Qoppa the Lost Letter. Το Qoppa είναι ένα αρχαιοελληνικό γράμμα που πέρασε στη λατινική γραφή και έγινε το Q. Η ιστορία του —η εμφάνιση, η σταδιακή εξαφάνιση και η επανεμφάνισή του— έγινε η αφετηρία για ένα μουσικό έργο. Αντί να ασχοληθώ μαζί του ως γραμματοσειρά, το μετέφερα στη μουσική.

Ερευνητής: Άρα μιλάμε για ορχηστρική δουλειά;

Γιάννης Κουρούδης: Πρόκειται για σύγχρονη κλασική μουσική. Το συγκεκριμένο έργο γράφτηκε για κουαρτέτο εγχόρδων. Παράλληλα έχω κυκλοφορήσει και άλλους τρεις δίσκους, σε μια κάπως πιο crossover κατεύθυνση. Συνθέτω κανονικά, αλλά η εκτέλεση γίνεται στον υπολογιστή. Συνολικά έχω εκδώσει τέσσερις δίσκους. Οι δύο πρώτοι κυκλοφόρησαν από τη Minos EMI, a Universal Music Company, και οι επόμενοι κυκλοφόρησαν επίσης επίσημα σε ψηφιακή μορφή.

Ερευνητής: Δεν την ήξερα αυτή την πλευρά σας.

Γιάννης Κουρούδης: Είναι πολύ πρόσφατο. Ουσιαστικά, μέσα στην πανδημία ξαναασχολήθηκα σοβαρά με τη μουσική.

Ερευνητής: Μπορώ να πω ότι αυτό είναι μια δεύτερη καριέρα;

Γιάννης Κουρούδης: Ναι, κάπως έτσι. Δεν έχω αφήσει τη γραφιστική, αλλά πλέον δίνω πολύ μεγαλύτερο βάρος στη μουσική.

Ερευνητής: Πόσα χρόνια δραστηριοποιείστε στον χώρο της οπτικής επικοινωνίας επαγγελματικά;

Γιάννης Κουρούδης: Από το 1983, επαγγελματικά.

Ερευνητής: Ξεκινήσατε κατευθείαν μετά τις σπουδές σας;

Γιάννης Κουρούδης: Έκανα την πρακτική μου άσκηση και στη συνέχεια άνοιξα το δικό μου γραφείο με άλλους τρεις συμφοιτητές μου.

Ήταν ένα μικρό γραφείο, στο οποίο έμεινα περίπου έναν χρόνο, γιατί δεν είχα ακόμη ξεκαθαρίσει τι ακριβώς ήθελα να κάνω. Υπήρχε και ένας πολιτικός προβληματισμός: σκεφτόμουν ότι δεν μπορούσα να κάνω πράγματα μόνο και μόνο για να αυξάνω τις πωλήσεις του πελάτη, ενδεχομένως και εις βάρος του περιβάλλοντος. Είχα πολλά πράγματα ανακατεμένα στο μυαλό μου.

Στη συνέχεια δούλεψα σε εφημερίδες: στα Νέα, στην Καθημερινή και σε διάφορες άλλες που σήμερα έχουν κλείσει, όπως οι Ειδήσεις. Δούλεψα επίσης σε παιδικά και άλλα περιοδικά, κάνοντας σκίτσα, εικονογραφήσεις και γελοιογραφίες. Δεν έκανα γραφιστικό έργο με τη στενή έννοια· δούλευα περισσότερο ως εικονογράφος, σκιτσογράφος και γελοιογράφος.

Από το 1986 περίπου έως το 1989 δίδαξα και στα ΤΕΙ ως βοηθός καθηγητή, για τρία χρόνια. Στη συνέχεια με κέρδισε η αγορά και άφησα όλα τα υπόλοιπα. Τότε ουσιαστικά ξεκίνησε η σταθερή επαγγελματική μου παρουσία στον χώρο.

Ερευνητής: Το στούντιο πότε το ανοίξατε, πότε λειτουργεί;

Γιάννης Κουρούδης: Άρχισα να δουλεύω επαγγελματικά το 1983. Το στούντιο, αυτό που αργότερα έγινε το K2, ξεκίνησε ουσιαστικά γύρω στο 1989–1990, όταν άρχισα να έχω πελάτες και να δουλεύω πιο συστηματικά. Στην αρχή λειτουργούσα απλώς με το όνομά μου, χωρίς εταιρική επωνυμία.

Καθώς η δουλειά μεγάλωνε και προστέθηκαν συνεργάτες, γύρω στο 2000, αν θυμάμαι καλά, δημιουργήθηκε το K2. Για περίπου μία δεκαετία δούλευα με το όνομά μου και στη συνέχεια το άλλαξα σε K2, ώστε να μπορούν να χωρέσουν και άλλοι άνθρωποι στο σχήμα και να μην επισκιάζονται οι συνεργάτες από το προσωπικό μου όνομα.

Ερευνητής: Όταν σκέφτεστε τον τρόπο με τον οποίο δουλεύετε όλα αυτά τα χρόνια, υπήρχαν κάποιες συγκεκριμένες σχεδιαστικές παραδόσεις, υπήρχαν σχολές σκέψης, οι οποίες προσδιόριζαν τη μεθοδολογία σας, τον τρόπο σκέψης σας αλλά και το ύφος της σχεδιαστικής γραφής, που να έχουν επιδράσει βαθιά σε εσάς και στο έργο σας, συνειδητά ή μη;

Γιάννης Κουρούδης: Στη σχολή δεν μας κατεύθυναν προς κάποια συγκεκριμένη σχολή ή μέθοδο. Μας έδειχναν ορισμένα βασικά πράγματα και μέχρι εκεί. Στην αρχή της πορείας μου, τουλάχιστον συνειδητά, δεν λειτουργούσα με την ιδέα ότι ακολουθώ τη μία ή την άλλη κατεύθυνση. Πάντα, όμως, αγαπούσα το πολύ καθαρό, αρκετά έως πολύ minimal αποτέλεσμα. Ήθελα επίσης κάθε δουλειά να είναι διαφορετική και όσο το δυνατόν πιο μοναδική.

Στην πορεία ανακάλυψα ότι πολλά από όσα πραγματικά μου άρεσαν είχαν ως καταβολές τις αρχές του Bauhaus. Αυτό, όμως, που πραγματικά μου «κλείδωσε» ήταν το ελβετικό design, ιδιαίτερα ως προς την τυπογραφία, στην οποία είχα εστιάσει περισσότερο.

Δεν το μελέτησα, όμως, ποτέ συστηματικά ούτε δούλευα έχοντας ανοιχτά references για να ακολουθήσω την ελβετική κατεύθυνση. Περισσότερο λειτουργούσε ως εικόνα, ως σημείο αναφοράς: «υπάρχει αυτό, άρα δεν πηγαίνω πολύ στραβά». Αυτή ήταν περίπου η λογική.

Ερευνητής: Αυτό εντασσόταν συνειδητά, δηλαδή, ως μεθοδολογικό εργαλείο για σας ή θεωρείτε ότι επηρέαζε κυρίως μέσα από το οπτικό ερέθισμα, μέσα από το τι σας φαινόταν σωστό, ισορροπημένο, καθαρό;

Γιάννης Κουρούδης: Όχι, δεν ήταν εργαλείο με τη στενή έννοια. Δεν είχα ποτέ ανοιχτές σελίδες από βιβλία για το ελβετικό design ή το Bauhaus ώστε να δουλεύω με αυτόν τον τρόπο. Κάθε δουλειά, κάθε πελάτης και κάθε διαδικασία ήταν μοναδική και ακολουθούσε τον δικό της κανόνα.

Παρ' όλα αυτά, είτε το Bauhaus είτε η ελβετική τυπογραφία είτε άλλα πράγματα που μελέτησα στην πορεία λειτουργούσαν ως επιβεβαίωση ότι αυτό που ήθελα να κάνω δεν ήταν εκτός του πλαισίου του design. Μου έδιναν τη βεβαιότητα ότι αυτό το βλέμμα, αυτός ο τρόπος, πατάει κάπου.

Ερευνητής: Αν μπορέσω να πιαστώ από αυτό, δηλαδή από τη μοντερνιστική παράδοση και από το Swiss Style, που όντως είναι κατευθύνσεις οι οποίες έχουν πατήσει πάνω στην κληρονομιά του Bauhaus, ο τρόπος με τον οποίο εσείς οργανώνατε την πληροφορία και ο τρόπος οργάνωσής της, με έννοιες όπως η λειτουργικότητα, η οικονομία μέσων, η συστηματοποίηση, υπήρχαν ως βασικά στοιχεία ή ήταν ένα πράγμα πιο πηγαίο, ένα πράγμα που λειτουργούσε κατευθείαν στο χέρι και στη φάση του σχεδιασμού;

Γιάννης Κουρούδης: Ναι, είναι ξεκάθαρα το πρώτο. Είναι βασικός κανόνας ότι το design πρέπει να λειτουργεί. Μάλιστα, αυτό αποτελεί μία από τις μεγάλες διαφωνίες που έχω με έναν νεότερο συνεργάτη μου, εξαιρετικό στη δουλειά του. Αν κάτι δεν λειτουργεί, δεν είναι design.

Μπορεί να είναι τέχνη, να εκτίθεται σε μια γκαλερί ή σε ένα μουσείο και να είναι εξαιρετικό. Απλώς δεν είναι design.

Το design είναι ο ορισμός της λειτουργικότητας. Αυτό που κάνει ένας designer οπτικής επικοινωνίας οφείλει, για τον αναγνώστη ή τον χρήστη, να είναι ευανάγνωστο, καθαρό, απλό, λειτουργικό και ευχάριστο. Είναι πολύ σημαντικό αυτό που σχεδιάζεις να μπορεί ο άλλος να το διαβάσει αμέσως. Είναι κανόνας.

Όταν βλέπω αφίσες στις οποίες δεν μπορώ να διακρίνω την ημερομηνία, τον τόπο ή τι ακριβώς ανακοινώνεται, θυμώνω. Μπορεί κάτι να είναι πολύ αφαιρετικό, αλλά τουλάχιστον πρέπει να με βοηθά να καταλάβω πού παρουσιάζεται το έργο, πού γίνεται η παράσταση και τι ακριβώς μου λέει.

Ερευνητής: Ωραία, επειδή αυτό με ενδιαφέρει και ας φύγω λίγο από τον ακριβή κορμό των ερωτημάτων. Αυτό πότε βλέπετε να διαμορφώνεται ιστορικά; Δηλαδή υπήρχε πάντα μια αντίρροπη κατεύθυνση απέναντι στο λειτουργικό, ή θεωρείτε ότι πάντα υπήρχε αυτή η διεγκυστίνδα ανάμεσα στο λειτουργικό και το μη λειτουργικό; Το λέω γιατί το λειτουργικό, έτσι όπως το έχει παραδώσει ως έννοια η μοντερνιστική παράδοση, αμφισβητήθηκε έντονα αργότερα. Εσείς νομίζω παίρνετε σαφή θέση σε αυτό.

Γιάννης Κουρούδης: Ξεκάθαρα. Αυτό συμβαίνει ήδη από παλιά. Υπήρξε κάποια στιγμή μια πολύ ισχυρή σχολή, το deconstruction, με τον Carson. Στα μάτια μου, πολλά από αυτά ήταν παράλογα και παρανοϊκά. Επειδή, όμως, ήταν τόσο ισχυρά και τόσο «δομημένα αδόμητα», έβγαζαν με έναν τρόπο νόημα.

Ένας νεότερος συνεργάτης μου, με τον οποίο έχουμε αυτή τη διαφωνία, σπούδασε τυπογραφία στην Ολλανδία, στη Werkplaats Typografie, μια πολύ σημαντική σχολή. Εκεί τους κατεύθυναν να αντιμετωπίζουν αυτό που κάνουν πολύ περισσότερο ως καλλιτεχνική πρακτική απ' όσο το αντιμετωπίζω εγώ.

Θεωρώ συνειδητά ότι, σε πολύ μεγάλο βαθμό, η δουλειά που κάνουμε δεν είναι καλές τέχνες. Η γραφιστική βρίσκεται γύρω μας, αλλά δεν είναι τέχνη με την έννοια της «τέχνης για την τέχνη». Όταν γράφω μουσική, για παράδειγμα, σκέφτομαι διαρκώς τι θα γράψω και πώς θα εξελιχθεί ένα έργο και το κάνω από προσωπική ανάγκη. Δεν υπάρχει η υποχρέωση να πουλήσει κάτι.

Αντίθετα, η γραφιστική έχει ως στόχο να «πουλήσει» ένα προϊόν, μια παράσταση, μια υπηρεσία ή ένα γεγονός —με τη λέξη «πουλήσει» πάντα εντός εισαγωγικών. Αυτό που κάνουμε πρέπει να μπορεί ο κόσμος να το αναγνωρίσει και να το «αγοράσει», είτε πρόκειται

για έκθεση, παράσταση, κινηματογράφο, θέατρο είτε, πολύ πιο πρακτικά, για μια συσκευασία στο ράφι. Αν δεν το κάνεις σωστά, δημιουργείς πρόβλημα και στον πελάτη σου. Αν σχεδιάσεις ένα προϊόν που δεν μπορεί να πουληθεί, δεν έχεις κάνει καλά τη δουλειά σου.

Γι' αυτό η λειτουργικότητα είναι ένα αναγκαίο «κακό» σε οτιδήποτε σχεδιάζεις, είτε είναι κουτί είτε αφίσα είτε οτιδήποτε άλλο.

Ερευνητής: Αυτό το λειτουργικό όμως, που το θέτετε ως αναγκαίο όρο για να επιτελεί το έργο τον ρόλο του, παράγει και αισθητικό αποτέλεσμα, δεν το συζητάμε. Η ερώτησή μου είναι αν είναι εμπόδιο στην παραγωγή αισθητικού αποτελέσματος ή ενδεχομένως είναι και όχημα προς το αισθητικό αποτέλεσμα.

Γιάννης Κουρούδης: Μπορεί να είναι και όχημα, προφανώς. Πολύ μεγάλοι καλλιτέχνες, από τον Χέντελ και τον Μπαχ μέχρι τον Βιμ Βέντερς, που έκανε πρόσφατα την ταινία Perfect Days, έχουν δουλέψει και μέσα από παραγγελίες. Η παραγγελία δεν σημαίνει ότι κάτι δεν είναι ή δεν μπορεί να γίνει τέχνη. Στο design, όμως, η λειτουργία είναι συστατικό του ίδιου του πεδίου. Είναι σαν ένας designer αυτοκινήτων να σχεδιάσει κάτι χωρίς ρόδες, που δεν μπορεί να κινηθεί. Τι θα το κάνεις;

Βέβαια υπάρχουν έργα με αυτοκίνητα χωρίς ρόδες ή λιωμένα αυτοκίνητα, τα οποία εκτίθενται σε μουσεία και μπορεί να εκφράζουν με τον καλύτερο τρόπο αυτό που θέλουν να πουν. Δεν είναι, όμως, αυτοκίνητα με τη λειτουργική έννοια· δεν λειτουργούν ως αυτοκίνητα.

Ερευνητής: Ναι, αυτό είναι σαφές. Η ερώτησή μου ήταν αν το να οργανώνεις τη σκέψη ώστε κάτι να είναι λειτουργικό, ίσα ίσα, δημιουργεί τελικά και αισθητικό αποτέλεσμα. Δηλαδή αν κάτι είναι άπογα λειτουργικό, αυτό από μόνο του παράγει και μια αισθητική ποιότητα.

Γιάννης Κουρούδης: Όλα παίζουν. Δεν υπάρχει μόνο το ένα ή το άλλο. Αν κάτι είναι συγκροτημένο και οργανωμένο, προφανώς δημιουργεί και αισθητικό αποτέλεσμα. Εξαρτάται, όμως, και από το ποιος το κάνει: από το μάτι, το χέρι και, κυρίως, το μυαλό. Μπορεί κάποιος να οργανώσει τα πάντα, να εφαρμόσει το απόλυτο grid και να προκύψει ένα μίζερο αποτέλεσμα. Το πλαίσιο είναι πολύ ανοιχτό.

Ερευνητής: Να ρωτήσω σε ποιες περιπτώσεις, και αν υπάρχει κάποια περίπτωση, στην οποία έχετε επιλέξει να απομακρυνθείτε από αυτές τις συμβάσεις της λειτουργικότητας. Δηλαδή να σπάσετε λίγο το πλαίσιο, γιατί θέλετε να πείτε κάτι σε άλλο πλαίσιο, και σε αντίθεση με πιθανές εσωτερικευμένες «συμβάσεις».

Γιάννης Κουρούδης: Υπάρχουν πολλά παραδείγματα. Έχω σχεδιάσει την Korres από την πρώτη μέρα. Όταν πρωτοσχεδίασα τις συσκευασίες, χρησιμοποιούσα γράμματα το πολύ 8–9 στιγμών. Εκείνη την εποχή αυτό θεωρούνταν πολύ περίεργο και, εντός εισαγωγικών, «αρνητικό», γιατί πολλοί έλεγαν «δεν μπορούμε να το διαβάσουμε».

Αυτό, όμως, που θεωρούσαν ότι «δεν μπορείς να το διαβάσεις» —ή, ακριβέστερα, ο συνολικός τρόπος με τον οποίο είχε σχεδιαστεί η ταυτότητα— ήταν τελικά αυτό που την έκανε λειτουργική. Δεν ήταν δυσανάγνωστο· ήταν μικρό. Η απάντησή μου τότε, κάπως χιουμοριστικά, ήταν «φόρα τα γυαλιά σου, τι να κάνω τώρα». Αργότερα συνειδητοποίησα ότι, ακόμη κι αν τα γράμματα είναι τετραπλάσια, χωρίς γυαλιά πάλι δεν τα διαβάζεις.

Το θέμα ήταν ότι προσπαθούσαν να με σπρώξουν προς κάτι συμβατικό, ενώ δεν ήθελα να ακολουθήσω αυτή την κατεύθυνση. Ήθελα το αποτέλεσμα να είναι όσο το δυνατόν πιο minimal για την εποχή, με πολύ αφαιρετικές φωτογραφίες και πολύ απλή, καθαρή τυπογραφία. Στην τελευταία ανάλυση, το brand είχε ήδη αποκτήσει τη δυναμική που απέκτησε.

Ένα ακόμη στοιχείο είναι ότι το grid είναι πάρα πολύ σημαντικό.

Ερευνητής: Εσείς δουλεύατε με grid;

Γιάννης Κουρούδης: Σχεδόν πάντα. Πλέον δεν κάνω σώματα βιβλίων και αντίστοιχες εφαρμογές, αλλά όταν δούλευα σε τέτοια πράγματα δεν μπορούσα χωρίς grid. Ακόμη και όταν ήθελα να κάνω κάτι πιο ανορθόδοξο, πάλι πάνω στο grid δούλευα. Απλώς το έφτανα εκεί που ήθελα, το «διέλυα» μέχρι το σημείο που χρειαζόταν.

Πλέον, έχοντας μεγαλύτερη εμπειρία και αυτοπεποίθηση, όταν σχεδιάζω εξώφυλλα δουλεύω πολύ πιο ελεύθερα.

Ερευνητής: Το grid όμως, ενδεχομένως, υπάρχει πάλι από κάτω.

Γιάννης Κουρούδης: Το grid δεν κρύβεται. Είναι εκεί, είτε το θέλω είτε όχι.

Ερευνητής: Μπαίνοντας τώρα σε ένα θέμα που έχει ενδιαφέρον, είναι το ψηφιακό περιβάλλον. Μέσα από τη μελέτη εγώ εντοπίζω μια επαναφορά της μοντερνιστικής παράδοσης στην ψηφιακή εποχή. Κυρίως γιατί όταν ήρθε η έκρηξη της ψηφιακής εποχής, είχαμε νέα δεδομένα. Είχαμε ζητήματα ταχύτητας φόρτωσης, accessibility, usability. Όλα αυτά, με έναν τρόπο, ενώ είχαν υπάρξει κινήματα μετά τα '70s, '80s, '90s που αμφισβητούσαν αυτήν την κανονικότητα, την ξαναφέρνει πίσω η τεχνολογία γιατί είναι αναγκαία για το ίδιο το μέσο.

Αυτό εσείς πώς το σχολιάζετε;

Γιάννης Κουρούδης: Με το ψηφιακό δεν είμαι τόσο εξοικειωμένος όσο με το έντυπο και τα παραδοσιακά πεδία. Παρ' όλα αυτά, από όσο έχω ασχοληθεί με το διαδίκτυο και τα ψηφιακά μέσα, πιστεύω ότι υπάρχουν πολλοί περιορισμοί, ενδεχομένως περισσότεροι απ' όσους είχαμε στο χαρτί.

Παρά τους περιορισμούς, όποιος έχει διάθεση, δυνατότητες και πραγματικά θέλει να παρέμβει δημιουργικά, βρίσκει τον τρόπο να τους υπερβεί και να κάνει τα πράγματα να λειτουργήσουν σωστά. Αυτή είναι η αίσθησή μου.

Ερευνητής: Και κάποιες πλευρές για την ελληνική πρόσληψη της κληρονομιάς του Bauhaus στην οπτική επικοινωνία. Εσείς, με βάση και την πορεία που έχετε, και την εικόνα που έχετε μια ολόκληρη ζωή σε έναν κλάδο, και μάλιστα όντας χρονικά η επόμενη γενιά μετά τον Κατζουράκη και τους άλλους, πώς την αντιλαμβάνεστε;

Γιάννης Κουρούδης: Ανήκω στην τρίτη γενιά. Η ενδιαμέση γενιά είναι ο Αρβανίτης. Οι πρώτοι, ο Κατζουράκης με τον Κάραμποτ, ήταν η γενιά των δεκαετιών του '60 και του '70. Ακολούθησε ο Αρβανίτης, στις δεκαετίες του '70 και του '80, και θεωρητικά η δική μου γενιά έρχεται μετά.

Ερευνητής: Σε αυτή την πορεία, από τότε που ξεκινήσατε μέχρι σήμερα, βλέπετε στην ελληνική πρακτική να υπάρχουν διάχυτες επιρροές από τη μοντερνιστική παράδοση, από την κληρονομιά του Bauhaus, ή πλέον δεν υπάρχει μια σαφής ταυτότητα, έχει διαχυθεί εντελώς;

Γιάννης Κουρούδης: Ο χώρος στην Ελλάδα ήταν για πολλά χρόνια αρκετά άναρχος. Υπήρχαν πάντα δύο, τρεις, πέντε, δέκα άνθρωποι, όχι περισσότεροι, που προσπαθούσαν πραγματικά. Τα τελευταία δεκαπέντε ή είκοσι χρόνια η κατάσταση έχει αλλάξει πολύ προς το καλύτερο. Παλιότερα τα πράγματα ήταν πολύ πιο δύσκολα.

Τα μέσα ήταν λιγότερα και έπρεπε να είσαι πραγματικά πολύ καλός τεχνίτης: να ξέρεις να χειρίζεσαι τις γραμματοσειρές, να έχεις καλό χέρι και να ξέρεις να σχεδιάζεις. Αργότερα, με τη διάδοση των υπολογιστών —όχι τόσο το 1990, όταν τα πράγματα ήταν ακόμη πολύ πρωτόλεια, αλλά κυρίως μετά το 2000, με το Photoshop και τα υπόλοιπα εργαλεία— δόθηκε η δυνατότητα σε πολύ περισσότερο κόσμο και σε πολλά νέα παιδιά να μουν στον χώρο. Παράλληλα ανέβηκε και το επίπεδο των σχολών. Το σημερινό πανεπιστήμιο, η Βακαλό και, βέβαια, τα παιδιά που επιστρέφουν από σπουδές στο εξωτερικό παράγουν εξαιρετικές δουλειές.

Τότε επικρατούσε ένας χάος. Ελάχιστοι προσπαθούσαν πραγματικά και το υπόλοιπο τοπίο ήταν ότι να 'ναι. Ακόμη και σήμερα, κοιτάζοντας τις ταμπέλες γύρω μας, μπορείς σε μεγάλο

βαθμό να διακρίνεις τι προέρχεται από ένα οργανωμένο γραφείο και τι από έναν μέσο επαγγελματία των γραφικών τεχνών. Ο μέσος γραφίστας τότε συχνά δεν είχε την απαραίτητη παιδεία ή αισθητική και ακολουθούσε απλώς τις οδηγίες του πελάτη: «Πράσινο; πράσινο. Κόκκινο; κόκκινο. Πάνω-πάνω, κάτω-κάτω. Times, πάρε Times». Παράλληλα, βέβαια, υπήρχαν ο Κατζουράκης, ο Αρβανίτης και άλλοι αντίστοιχοι πόλοι.

Ερευνητής: Πάνω σε αυτό που λέτε, ότι μια έκρηξη ενός τεχνολογικού μέσου δημιούργησε και ένα ολόκληρο περιβάλλον, πιστεύετε ότι μπορεί να γίνει τώρα και με το ΑΙ;

Γιάννης Κουρούδης: Δεν φοβάμαι το ΑΙ. Προφανώς θα αναλάβει κάποιες δουλειές, ιδιαίτερα εκείνες που ήδη γίνονται χωρίς ιδιαίτερη σχεδιαστική γνώση. Ένας πελάτης μπορεί πολύ εύκολα να πατήσει δύο κουμπιά, να βγάλει κάτι πρόχειρο και να το χρησιμοποιήσει. Κάτι αντίστοιχο θα μπορούσε να του προσφέρει σήμερα κι ένας κακός γραφίστας.

Δεν αποκλείω ότι, σε βάθος χρόνου, μπορεί να κάνει ακόμη καλύτερα πράγματα. Προς το παρόν, όμως, το βλέπω ως εργαλείο. Το ίδιο λέγαμε και τις δεκαετίες του '80 και του '90, όταν ήρθαν οι υπολογιστές: «θα καταστραφεί ο κόσμος, δεν θα έχουμε δουλειές». Όχι μόνο δεν χαθήκαμε, αλλά μπήκε περισσότερος κόσμος στο επάγγελμα, παράγονται καλύτερες δουλειές και, σε πολλές περιπτώσεις, αμείβονται καλύτερα. Δεν βρίσκεται εκεί το ζήτημα.

Είναι εργαλείο. Αν μπορούμε να το χαλιναγωγήσουμε, μόνο βοήθεια μπορεί να μας προσφέρει. Αν κάποια στιγμή θα μπορείς να του λες «φτιάξε μου το τάδε εξώφυλλο» και να το φτιάχνει μόνο του, δεν το γνωρίζω. Θέλω, όμως, να πιστεύω ότι ο άνθρωπος δεν θα φύγει από τη μέση, τουλάχιστον για τα επόμενα είκοσι ή τριάντα χρόνια. Σε εκατό χρόνια κανείς δεν ξέρει τι θα συμβεί. Προς το παρόν το βλέπω ως ένα εργαλείο που βρίσκεται στα χέρια ανθρώπων.

Το ίδιο συνέβαινε και παλιότερα. Όταν άνοιγαν όλοι το Corel και έκαναν gradients, υπήρχε μεγάλη ανησυχία για το τι θα συμβεί. Τελικά όλοι χρησιμοποιούμε υπολογιστές, δουλεύουμε με αυτά τα εργαλεία και το επάγγελμα συνέχισε να εξελίσσεται. Δεν νομίζω ότι εκεί βρίσκεται το πρόβλημα.

Ερευνητής: Ωραία, να κάνω μία από τις τελευταίες ερωτήσεις, γύρω από την τυπογραφία. Γιατί προσπαθώ να καταλάβω αν και με ποιον τρόπο μπορεί να επέδρασε η μοντερνιστική παράδοση, και ειδικά το Bauhaus, στα ζητήματα της τυπογραφίας. Όλη η μοντερνιστική παράδοση, και ειδικά το Bauhaus, ασχολήθηκε πάρα πολύ με την τυπογραφία και σε μεγάλο βαθμό θεμελίωσε βασικές αρχές. Πολλές μοντερνιστικές τυπογραφικές παραδόσεις που βασίστηκαν σε αυτό που λέμε μορφική καθαρότητα, καθολικότητα και τα λοιπά, Helvetica, Univers, όλα αυτά, διαμορφώθηκαν πάνω στο λατινικό αλφάβητο. Έχει ενδιαφέρον να δει

κανείς αν αυτές οι αρχές τελικά μεταφέρθηκαν στην ελληνική γραφή και με ποιον τρόπο. Δηλαδή αυτούσιες, μορφολογικά, ή μέσα από μετασχηματισμούς που προκύπτουν από τη δομή, τη γραφή και τις ιδιαιτερότητες των ελληνικών χαρακτήρων. Και το λέω γιατί υπάρχει πάντα και η συζήτηση αν η ελληνική γραφή, όταν ακολουθεί αυτές τις παραδόσεις, χάνει ή όχι τις ρίζες της.

Γιάννης Κουρούδης: Δεν είμαι τόσο φονταμενταλιστής σε αυτό. Αν οι ρίζες λειτουργούν, προχωράς μαζί τους. Αν χρειάζεται να τις ξαναφυτέψουμε ώστε να προκύψουν καινούριες, το κάνουμε. Αν δεν μπορούν να λειτουργήσουν σωστά ή δεν λειτουργούν πια, δεν υπάρχει λόγος να μένουμε προσκολλημένοι σε αυτές.

Στα πρώτα χρόνια, όταν υπήρχαν ελάχιστες έτοιμες ελληνικές γραμματοσειρές, είχα φτιάξει αρκετά πράγματα. Αυτό που με ενδιέφερε τότε ήταν να μετατρέπω λατινικές γραμματοσειρές ώστε να λειτουργούν στα ελληνικά.

Όταν σχεδιάζα γραμματοσειρές, το πρόβλημα ήταν ότι οι ελληνικές Helvetica ήταν κάπως άγαρμπα σχεδιασμένες και δεν υπήρχαν στενές ή φαρδιές εκδοχές ούτε επαρκής ποικιλία βαρών. Υπήρχε, στην καλύτερη περίπτωση, μια Helvetica με δύο βάρη, και αυτά όχι ιδιαίτερα καλά σχεδιασμένα.

Όταν μπήκα σε αυτή τη διαδικασία, δεν το έκανα επειδή ήθελα να σχεδιάσω γραμματοσειρές ως αυτόνομο πεδίο. Χρειάζομαι γραμματοσειρές που θα μου επέτρεπαν να κάνω τη δουλειά που ήθελα. Στόχος ήταν το γκρι που παράγει σωστά μια λατινική γραμματοσειρά να το παράγει και η αντίστοιχη ελληνική. Αυτό ήταν το βασικό πρόβλημα.

Προσπαθούσα, λοιπόν, να αποκωδικοποιήσω γιατί τα λατινικά γράμματα λειτουργούν καλύτερα και γιατί αυτό δεν συμβαίνει στον ίδιο βαθμό στα ελληνικά. Κατάλαβα ότι ένα εγγενές πρόβλημα είναι πως τα ελληνικά έχουν πολλές ανωφέρειες και κατωφέρειες, καθώς και πολλούς οφθαλμούς —α, ρ, φ κ.ά.— και αυτό δημιουργεί από μόνο του ένα ιδιαίτερο τυπογραφικό γκρι.

Έχεις η, τα, γ, α, χ: κινήσεις δεξιά, πάνω, κάτω, ένα σύνολο κάπως χαοτικό. Αν το δουλέψεις σωστά —και πλέον υπάρχουν πολύ καλές προσπάθειες— μπορεί να προκύψει πολύ καλό αποτέλεσμα και σωστό τυπογραφικό γκρι.

Ο Ματθιόπουλος, ο Κατσουλίδης, ο Χαρατζόπουλος και κάποιοι λίγοι ακόμη, έχουν κάνει εξαιρετική δουλειά. Οι προσπάθειες που πετυχαίνουν πραγματικά είναι, κατά τη γνώμη μου, κυρίως σε serif κατευθύνσεις. Τα sans serif, που συνδέονται περισσότερο με τη γραμμή του

Bauhaus και τις μετέπειτα εξελίξεις της, είναι πολύ πιο δύσκολο να φτάσουν στο σωστό αποτέλεσμα.

Πλέον υπάρχουν γραμματοσειρές και άνθρωποι που το κάνουν καλά. Το πρόβλημα είναι ότι τα ελληνικά αφορούν μια πολύ μικρή γλωσσική κοινότητα, οπότε οι πραγματικά σωστές ελληνικές γραμματοσειρές παραμένουν σχετικά λίγες. Η ελληνική τυπογραφία είναι, επομένως, μια πονεμένη ιστορία.

Όσο καλός τυπογραφικός σχεδιαστής κι αν είσαι, το αποτέλεσμα στα ελληνικά δεν είναι καθόλου αυτονόητο. Αν παρατηρήσει κανείς τις δουλειές που βραβεύονται στα ΕΒΓΕ, στα Ερμής ή και στο εξωτερικό, όταν πρόκειται για ελληνικές εφαρμογές, σχεδόν πάντα περιλαμβάνουν και λατινικά στοιχεία. Τα ελληνικά έχουν εγγενείς δυσκολίες. Υπάρχουν γραμματοσειρές που λειτουργούν πολύ καλά, αλλά παραμένουν πολύ λίγες.

Ερευνητής: Μια προτελευταία ερώτηση, και μετά αφήνω εσάς να πείτε ό,τι θέλετε. Ποιες τάσεις θεωρείτε ότι διαμορφώνουν σήμερα τη γραφιστική και την οπτική επικοινωνία και προς ποια κατεύθυνση πιστεύετε ότι θα κινηθεί το πεδίο αυτό τα επόμενα χρόνια;

Γιάννης Κουρούδης: Δύσκολη ερώτηση. Δεν έχω πολύ καθαρή άποψη. Εργάζομαι στο γραφείο με νεότερους συνεργάτες και μιλάμε πολύ ανοιχτά μεταξύ μας, αλλά ομολογώ ότι έχω χάσει λίγο την αίσθηση του πού ακριβώς κατευθύνονται τα πράγματα.

Πολύ πρακτικά, πράγματα που κάναμε τη δεκαετία του '80 και σήμερα τα θεωρώ απαράδεκτα —όπως το να στρετσάρουμε τα γράμματα πάνω-κάτω ή δεξιά-αριστερά— επανέρχονται τώρα ως αισθητικό ύφος. Αυτό με δυσκολεύει· δεν μπορώ να το αποδεχθώ εύκολα. Δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχουν εξαιρετικές δουλειές ή άνθρωποι σε πολύ υψηλό επίπεδο στο τυπογραφικό design. Απλώς δεν έχω πλέον την άνεση να πω με βεβαιότητα ότι γνωρίζω ποιο ακριβώς είναι το επόμενο βήμα.

Αυτό που μπορώ να πω είναι ότι το Bauhaus παραμένει, αν όχι η μητέρα, σίγουρα ένας από τους πατέρες της σύγχρονης τυπογραφίας. Προϋπήρχαν σημαντικές εξελίξεις, αλλά θεωρώ ότι το Bauhaus ουσιαστικά εδραίωσε και στερέωσε το σύγχρονο design, τη σύγχρονη τυπογραφία και τη σύγχρονη εικόνα.

Από την άλλη, δεν θεωρώ ότι πρέπει να το αντιμετωπίζουμε σαν κάτι απολύτως ζωντανό και παρόν με τον ίδιο τρόπο σήμερα. Έχει τεράστια ιστορική αξία, όχι τόσο ως πρότυπο άμεσης εφαρμογής. Αν το πάρουμε αυτούσιο, δεν είναι πλέον τόσο σύγχρονο· ακόμη και τα πρωτότυπα έργα μπορεί σήμερα να μη μας φαίνονται όλα τυπογραφικά εξαιρετικά. Το ίδιο ισχύει και για το Swiss Design, που θεωρώ μία από τις εξελίξεις του Bauhaus: και αυτό έχει,

με έναν τρόπο, παλιώσει. Παρ' όλα αυτά, παραμένουν βασικοί πυλώνες της εξέλιξης της τυπογραφίας και του design γενικότερα και, τελικά, ορισμένα από τα κορυφαία δείγματα της δουλειάς μας.

Ερευνητής: Κύριε Κουρούδη σας ευχαριστώ πάρα πολύ. Για άλλη μια φορά σας λέω ότι είναι τιμή μου που βοηθήσατε στην έρευνα για να ιχνηλατήσω το Bauhaus στη σύγχρονη οπτική επικοινωνία. Καλή νέα σταδιοδρομία.

B.3 Δημήτρης Αρβανίτης

Συμμετέχων: Δημήτρης Αρβανίτης

Ιδιότητα: Γραφίστας, μέλος της Alliance Graphique Internationale (AGI)

Τρόπος διεξαγωγής: ασύγχρονη γραπτή συνέντευξη

Ημερομηνία παραλαβής: 10 Φεβρουαρίου 2026

Ερευνητής: Μάριος Ταβερνάρης

Μορφή δεδομένων: Γραπτές απαντήσεις του συμμετέχοντα

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

01. Σπουδές σχεδίου και ζωγραφικής με τον Νίκο Νικολάου στην ΑΣΚΤ και με τον Βρασίδα Βλαχόπουλο. Προσανατολισμένος στις «γραφικές τέχνες» εργαζόμουν ως εικονογράφος και γραφίστας παρακολουθώντας τις εξελίξεις στο σύγχρονο ντιζάιν.

02. Επαγγελματικά εργάστηκα από το 1974 ως Art Director στις εταιρείες EMI Columbia, Μίνως, Ακτή (Sony Music). Art Director στα περιοδικά: Ταχυδρόμος, TZAZ, Τζαζ & Jazz, Δίφωνο, Περιοδικό, Ντέφι, Καλειδοσκόπιο, Adobe magazine, Ποντίκι art, Γαλέρα, Θέσεις και εφημερίδες: Ελευθεροτυπία, Ποντίκι, Δρόμος κ.ά. Ως το τέλος του επαγγελματικού μου βίου (2010), συνεργάστηκα με: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Half Note Productions, Lavris Productions, Φεστιβάλ Ελληνικού Ντοκιμαντέρ Χαλκίδας. Οι εργασίες μου περιλαμβάνουν σχεδίαση βιβλίων, εξωφύλλων, αφίσες, λογότυπα και γραμματοσειρές. Από το 1986 συμμετέχω σε Biennale αφίσας στην Ευρώπη και σε πολλές άλλες χώρες. Συμμετείχα στη διοργάνωση των εκθέσεων: Design Routes, Μιχ. Κατζουράκης - Φρ. Κάραμποττ και Το σχέδιο του γράμματος - Τάκης Κατσουλίδης, στο Μουσείο Μπενάκη. Μέλος του Σωματείου Γραφιστών Ελλάδας (στη συνέχεια Ένωση Γραφιστών Ελλάδας) από το 1976. Άρθρα μου έχουν δημοσιευτεί σε περιοδικά και εφημερίδες. Εργασίες μου έχουν συμπεριληφθεί σε μεγάλο αριθμό βιβλίων σχετικών με αφίσες και design, σε ευρωπαϊκές χώρες και στις ΗΠΑ, Κίνα, Κορέα κ.ά. Το 2004 εκλέχτηκα μέλος της Alliance Graphique Internationale. Αφίσες μου υπάρχουν στο Musée des Arts Décoratifs στο Παρίσι, στο Dansklakat Museum της Δανίας και στις συλλογές των Biennale στις οποίες συμμετείχα.

03. Είμαι συνταξιούχος γραφίστας. Συμμετέχω προσκεκλημένος σε διεθνείς διοργανώσεις ντιζάιν και Αφίσας. Εθελοντικά προσφέρω υπηρεσίες σε ανθρωπιστικές οργανώσεις σχεδιάζοντας για τις ανάγκες τους. Έχουν εκδοθεί 9 βιβλία μου και «κλείνω» με το υπό έκδοση Θρύλοι- Legends.

Η νοηματοδότηση του Bauhaus στη σύγχρονη επαγγελματική συνείδηση

Ερώτηση 1: Όταν σκέφτεστε τον τρόπο που δουλεύετε σήμερα, ποιες σχεδιαστικές παραδόσεις ή “σχολές σκέψης” θεωρείτε ότι σας έχουν επηρεάσει περισσότερο, είτε συνειδητά είτε έμμεσα;

Γραπτή απάντηση: Σε ό,τι αφορά τις σχεδιαστικές αρχές της οπτικής επικοινωνίας, οι ερεθισμοί μου προέρχονται από την Ευρωπαϊκή «παρακαταθήκη» του Μοντερνισμού και τα κινήματα De Stijl, Bauhaus, Dada, Swiss International Style και τις εφαρμοσμένες τέχνες της Ρωσικής πρωτοπορίας. Στη διαμόρφωση της Τυπογραφικής εικόνας, ακολουθώ την οικονομία στη χρήση του αριθμού των γραμματοσειρών και την «απλότητα» της μορφής. Οι: El Lissitzky, Piet Zwart και Massimo Vignelli είναι οι καθοδηγητές μου.

Ερώτηση 1.1: Σε ποιον βαθμό θεωρείτε ότι το Bauhaus ή η μοντερνιστική παράδοση σχετίζονται με τον τρόπο που εργάζεστε σήμερα; Αν υπάρχει σχέση, τη βιώνετε ως συνειδητό μεθοδολογικό εργαλείο σχεδίασης ή ως έμμεση, ιστορικά διαμορφωμένη επιρροή;

Γραπτή απάντηση: Το Bauhaus στο σύνολο των προτάσεών του και η Μοντερνιστική παράδοση του Swiss International Style αποτελούν βιώμά μου και ως εκ τούτου συνειδητή επιλογή μου σε κάθε βήμα σχεδιασμού του υβρίδιου-εικόνας. (Τυπογραφία, φωτογραφία, σχέδιο ή ζωγραφική μπορούν να συνδυαστούν και να καθορίσουν την προτεινόμενη εικόνα).

Σχεδιαστικές πρακτικές και οργάνωση της οπτικής επικοινωνίας

Ερώτηση 2: Όταν οργανώνετε την πληροφορία σε ένα έργο οπτικής επικοινωνίας, ποιες σχεδιαστικές αποφάσεις θεωρείτε ότι καθορίζουν τις λύσεις σας, σε γενικό επίπεδο; Εφόσον σας είναι οικείο, μπορείτε να σχολιάσετε αν και με ποιον τρόπο οι αποφάσεις αυτές συνδέονται με έννοιες όπως η λειτουργικότητα, η οικονομία μέσων και η συστηματοποίηση;

Γραπτή απάντηση: Τα πάντα ξεκινούν από μια καλή ιδέα. Εικονική ή ανεικονική πρόταση οφείλει να στηριχθεί σε μια ιδέα. Για να «λύσω» κάποιο πρόβλημα επικοινωνίας είναι ανάγκη να κατανοήσω το θέμα μου. Σε κάθε πρόβλημα, κατά περίπτωση, οι αρχές μου είναι ίδιες. Η επιφάνεια όπου θα καταθέσω την πρότασή μου είναι ο καμβάς για να σχεδιάσω την κάτοψη. Αυτή είναι η βάση της ανέγερσης. Οι ιδέες δεν «κατεβαίνουν» μουντζουρώνοντας το χαρτί ή κάνοντας σπασμωδικές κινήσεις με το ποντίκι. Αναδύονται μέσα από τη δική σου συγκρότηση, ακολουθώντας τις εμπειρίες και τις γνώσεις σου. Αισθητική δίχως λειτουργικότητα, ασάφεια και κοινοτοπία ακυρώνουν κάθε προσπάθεια και για να κατανοηθεί η πρόταση την ακολουθούν φραστικές υποσημειώσεις και αναλύσεις. Αν όντως συμβαίνει αυτό, τότε έχεις

αποτύχει. Φυσικά το ντιζάιν δεν είναι ιχνογραφία, αλλά σύστημα που στηρίζεται σε εμπεδωμένες αρχές.

Ερώτηση 2.1: Σε ποιον βαθμό χρησιμοποιείτε συστήματα και κανόνες οργάνωσης, όπως χρήση καννάβου (grid), κανόνες ιεράρχησης, στοιχειοθεσίας, χρώματος και φόρμας; Τους βιώνετε ως απαραίτητο πλαίσιο, ως περιορισμό που διαπραγματεύεστε κάθε φορά ή ως κάτι άλλο;

Γραπτή απάντηση: «Μηδείς αγεωμέτρητος εισίτω» λέει ο Πλάτωνας. Η βασική μου αρχή και μέριμνα είναι το μέτρο και ο ρυθμός. Το μάτι μπορεί να αντιληφθεί τα grids καλύτερα απ' ό,τι τα ίδια, προτείνοντας την οπτική διόρθωση. Η ιεράρχηση των στοιχείων οδηγεί και κατευθύνει στην ανάγνωση της εικόνας. Όλα είναι απαραίτητα και αναγκαία. Τα κείμενα ή οι απλές λέξεις και η μορφή τους, οι χρωματικές σχέσεις και η φόρμα ενορχηστρώνονται για να συλλάβουν τη ματιά, κατ' αρχάς, σε ελάχιστα δευτερόλεπτα και να σε κρατήσουν ή να σε αφήσουν αδιάφορο. Κάθε νέα εργασία είναι μια νέα περιπέτεια.

Ερώτηση 2.2: Θα μπορούσατε να περιγράψετε πώς εξελίσσεται η δουλειά σας από τις πρώτες δοκιμές και τα αρχικά προσχέδια μέχρι να οριστικοποιηθεί η βασική σχεδιαστική κατεύθυνση; Τι ρόλο έχει στη δική σας προσχεδιαστική διαδικασία ο πειραματισμός σε μορφές και μέσα; Αν θέλετε περιγράψτε ένα έργο και τα βασικά στάδια που ακολουθήσατε για την υλοποίησή του.

Γραπτή απάντηση: Δεν με υποχρεώνει κανείς να κάνω συγκεκριμένο αριθμό προσχεδίων. Κάνω περισσότερα από αυτά που συνήθως παρουσιάζω. Ο χρόνος που σου δίνεται για να παραδώσεις μια εργασία καθορίζει και τη συχνότητα να «ανοίγεις και να κλείνεις» τα αρχεία σου για έλεγχο τόσες φορές όσες εσύ πιστεύεις ότι πρέπει να κάνεις. Αρχίζω με μια ιδέα στο κεφάλι μου που με πιέζει να πάρει μορφή. Συχνά ή όχι, κάποιες βγαίνουν αβίαστα. Για να αποκτήσω σιγουριά αντιπαλεύω με τις βεβαιότητές μου. Τις προκαλώ προβοκάροντάς τις και αλλάζω συνεχώς τις μεθόδους σύνθεσης των στοιχείων της εικόνας. Όταν κάποια αντέξει, πιστεύω ότι μπορώ να ελπίζω σε κάτι καλό και ωφέλιμο. Οι περισσότερες εργασίες μου αφορούν σε αφίσες και εξώφυλλα βιβλίων, περιοδικών και layout. Το δυσκολότερο είναι να κατορθώσεις να συνυπάρξουν οι εικόνες με την τυπογραφία. Χρειάζομαι χρόνο για δοκιμές. Λόγω της ιδιαιτερότητας της γραφής μας, χρειάζεται μεγάλη προσπάθεια να σχηματίσεις φόρμα που μπορεί να σου προσφέρει η Λατινική γραφή. Αυτό, ίσως, οδηγεί συχνά τους Έλληνες σχεδιαστές να προτείνουν έργα στην αγγλική γλώσσα. Ίσως να δικαιολογούν τις επιλογές τους αυτές προβάλλοντας τις ανάγκες της παγκοσμιοποίησης. Ίσως. Τέλος, οι

περισσότερες εργασίες μου μπορεί να στηρίζονται στην πρώτη βασική ιδέα, αλλά δίνω πολύ χρόνο στην επεξεργασία των στοιχείων της σύνθεσης προσπαθώντας να ελαχιστοποιήσω τα λάθη μου.

Ερώτηση 2.3: Όταν καλείστε να αποφασίσετε τη χρωματική κατεύθυνση ενός έργου, ποια είναι τα βασικά κριτήρια με τα οποία την αξιολογείτε σε σχέση με τον στόχο και το περιεχόμενο;

Γραπτή απάντηση: Το χρώμα αποτελεί ένα πρόβλημα με τον εαυτό μας. Η υποκειμενική σχέση μας με αυτό, μας οδηγεί συχνά σε δύσκολες καταστάσεις. Οι εντολές της εργασίας μας δεν είναι απαραίτητο να ταυτίζονται με τις χρωματικές μας προτάσεις. Δεν ορίζω τον εαυτό μου ως καλλιτέχνη που μία αλλαγή θα καταστρέψει το έργο του. Δεν ακολουθώ τη ροή του κυρίαρχου ρεύματος με τους χρωματικούς κανόνες του συρμού. Δεν θα πρότεινα ποτέ μια πράσινη χρωματική παλέτα σε έναν πελάτη οπαδό του Ολυμπιακού. Μου αρέσει να ερεθίζουν την όραση ακραίες αντιθέσεις ή να την απαλύνουν χρωματικές γκάμες. Όμως πάντοτε το περιεχόμενο παίζει κυρίαρχο ρόλο στην επιλογή της χρωματικής παλέτας.

Η τυποποίηση στη σύγχρονη οπτική επικοινωνία

Ερώτηση 3: Τι σημαίνει για εσάς, στην πράξη, ότι μια σχεδιαστική λύση “λειτουργεί”;

Γραπτή απάντηση: Βλέπω συχνά αφίσες και ενώ γνωρίζω για ποιον φορέα έχουν σχεδιαστεί, δεν μπορώ να κατανοήσω τη σχέση της πρότασης με το αντικείμενο και το θέμα. Αν η εικόνα δεν γίνεται αμέσως κατανοητή, τότε υπάρχει βλάβη. Συνεπώς η όποια οδηγία, γραπτή ή προφορική, προσπαθεί να εξηγήσει την εικόνα είναι μάταιη. Φανταστείτε μια αφίσα αναρτημένη και δίπλα της μια αναφορά που προσπαθεί να την εξηγήσει. Μα αρκούν 5 δευτερόλεπτα για να αναγνώσει το μάτι μια εικόνα. Αν όχι, κάτι δεν πήγε καλά. Κάτι δεν λειτουργεί.

Ερώτηση 3.1: Στην πρακτική σας, ποιες συμβάσεις ακολουθείτε συνήθως ώστε το μήνυμα να παραμένει άμεσα αναγνώσιμο και σαφές; Σε ποιες περιπτώσεις επιλέγετε συνειδητά να απομακρυνθείτε από αυτές τις συμβάσεις; Ποια είναι η σκέψη που καθοδηγεί την κάθε επιλογή;

Γραπτή απάντηση: Αν θυμάμαι καλά, ο αξιόλογος Αμερικανός σχεδιαστής Chip Kidd έχει αναφέρει ότι κάθε πρόταση οπτικής επικοινωνίας κάνει μια διαδρομή που ξεκινάει με την σαφήνεια και επεκτείνεται έως την έκπληξη. Πολύ σωστά. Το να είναι σαφές το μήνυμα δεν είναι μέρος μιας σύμβασης. Είναι το αυτονόητο.

Το ψηφιακό περιβάλλον

Ερώτηση 4: Στο ψηφιακό περιβάλλον, η ανάγκη για συνέπεια και λειτουργικότητα οδηγεί συχνά σε αυστηρά Design Systems και Component Libraries. Στη δική σας εμπειρία, αυτή η συστηματοποίηση σας επιτρέπει να εστιάσετε στην ουσία του σχεδιασμού;

Γραπτή απάντηση: Στο ψηφιακό περιβάλλον ο χρόνος είναι αμείλικτος. Η ροή είναι μια καταβόθρα που καταπίνει τα πάντα. Ο κύριος όγκος των αναρτήσεων γίνεται από ανθρώπους που δεν έχουν σχέση με τον σχεδιασμό. Οι εφημερίδες και τα περιοδικά, όπως τα γνωρίσαμε, από τη φύση τους ακολουθούσαν αυστηρό πρόγραμμα παραγωγής γιατί δεν ήταν προϊόντα αυτοτελούς έκδοσης. Σχεδιάζονταν με απόλυτο έλεγχο και τυποποίηση, ώστε όλα τα θέματα να έχουν ευκρινή αναγνωρισιμότητα και να μην αλλάζουν από τεύχος σε τεύχος. Κάθε αλλαγή και βελτίωση γινόταν με μικρές διαφοροποιήσεις που γίνονταν αντιληπτές στο τέλος μιας μεγάλης, χρονικά, περιόδου. Στον ψηφιακό κόσμο η ανάγκη να κυνηγάς τα γεγονότα επιβάλλει σύστημα αυτοματισμού για να αποφεύγονται τα λάθη και οι υπερβολές. Στο χάος των αριθμών και των εκδοχών, ελάχιστα είναι τα μέσα τα οποία γνωρίζουν και τηρούν τους κανόνες του σχεδιασμού.

Ερώτηση 4.1: Κατά τη γνώμη σας, οι τεχνικοί περιορισμοί και οι απαιτήσεις του ψηφιακού μέσου (π.χ. ταχύτητα φόρτωσης, ευχρηστία, προσβασιμότητα) συνδέονται με μια τάση προς πιο «ουδέτερη» ή ομογενοποιημένη αισθητική; Πώς τοποθετείστε εσείς απέναντι σε αυτή την τάση;

Γραπτή απάντηση: Μα οι περιορισμοί και οι απαιτήσεις υπήρχαν πάντοτε και ιδιαίτερα στις εφημερίδες και τα περιοδικά, όπως αναφέραμε και στην προηγούμενη ερώτηση. Ο ρόλος του διορθωτή ήταν πολύ σημαντικός και τα αλάνθαστα κείμενα δήλωναν κύρος και σοβαρότητα του μέσου. Πόσες φορές συναντάτε ορθογραφικά λάθη σε κείμενα που ψηφιακού τύπου σήμερα; Ή κάποιοι δεν γνωρίζουν τη δουλειά τους ή δεν ενδιαφέρονται. Ο αναγνώστης εισπράττει την ανυποληψία. Αυστηροί ποιοτικοί έλεγχοι θα λύσουν κάθε πρόβλημα. Η τυποποίηση δεν οδηγεί τον σχεδιασμό σε ουδέτερη κατάσταση και οι «ίσες συμφωνίες» κατά τον Z.Z. Ρουσώ «καλούνται νόμοι». Όσο για την «ομογενοποιημένη» αισθητική, παράγεται από τις τάσεις της μόδας και τον μιμητισμό.

Η ελληνική πρόσληψη της κληρονομιάς του Bauhaus στην οπτική επικοινωνία

Ερώτηση 5: Στη δική σας εμπειρία, οι αναφορές στο Bauhaus ή σε μοντερνιστικές σχεδιαστικές μεθοδολογίες εμφανίζονται ως κάτι διακριτό στη σύγχρονη ελληνική πρακτική ή λειτουργούν περισσότερο ως διάχυτες επιρροές χωρίς σαφή ταυτότητα;

Γραπτή απάντηση: Ο εορτασμός για τα 100 χρόνια του Bauhaus έφερε ευρέως στην επικαιρότητα το ιστορικό αυτό κίνημα. Στο χώρο του Ελληνικού ντιζάιν, του Βιομηχανικού Σχεδιασμού και της Αρχιτεκτονικής, υπήρξαν αρκετοί Έλληνες σχεδιαστές που υπηρέτησαν και στήριξαν την ιδέα του “Less is More”. Πολλοί από αυτούς μας δίδαξαν. Στην γραφιστική δεν αρκεί η χρήση των Helvetica και των Futura για να αποδείξουμε ότι ενστερνιζόμαστε και ακολουθούμε τις αρχές και τα διδάγματα του Bauhaus. Άλλα πράγματα διακρίνω στη σύγχρονη ελληνική πρακτική. Μάλλον θα συμφωνήσω ότι σ’ αυτήν «λειτουργούν περισσότερο ως διάχυτες επιρροές χωρίς σαφή ταυτότητα».

Ερώτηση 5.1: Στην εκπαίδευσή σας υπήρξε κάποιο προπαρασκευαστικό ή εργαστηριακό μάθημα που να καλλιεργεί βασικές αρχές σύνθεσης και οπτικής οργάνωσης; Αν ναι, τι θεωρείτε ότι σας άφησε ως τρόπο δουλειάς; Στη συνέχεια, μέσα από την επαγγελματική εμπειρία, ποια στοιχεία επιβεβαιώθηκαν, ποια άλλαξαν και ποια αναπτύχθηκαν στην πράξη;

Γραπτή απάντηση: Οι βασικές αρχές της σύνθεσης διδάσκονταν πάντα στα τμήματα των «Καλών Τεχνών» και των Διακοσμητικών τεχνών. Τα μαθήματα οπτικής οργάνωσης άργησαν να εμφανιστούν στις ειδικές σχολές και ό,τι υπήρχε γινόταν κατά προσέγγιση. Η οπτική οργάνωση είναι βασικό εργαλείο, αρκεί να κατανοεί κανείς τους τρόπους λειτουργίας του. Αν απλά δηλώνεται ως πρόθεση, τότε το αποτέλεσμα απέχει από το γινόμενο και η οπτική οργάνωση εμφανίζεται ως πολυτέλεια.

Ερώτηση 5.2: Πολλές μοντερνιστικές τυπογραφικές παραδόσεις που βασίστηκαν στη μορφική καθαρότητα και την επιδίωξη καθολικότητας (π.χ. Univers, Helvetica, Akzidenz-Grotesk, Futura) διαμορφώθηκαν ιστορικά πάνω στο λατινικό αλφάβητο.

Γραπτή απάντηση: Σωστά. Μίλησα σε προηγούμενη ερώτηση για την ιδιαιτερότητα της Ελληνικής έντυπης γραφής. Αυτά (Univers, Helvetica, Akzidenz-Grotesk, Futura) και άλλα, δεν είναι δυνατόν να εντάξουν στον σχεδιασμό τους το ξ, το φ, το ω, το δ, το ζ, το θ. Αλλά αυτό δεν πρέπει να μας πτοεί. Προτιμώ να αλλάξω γραμματοσειρά παρά τη γραφή μας.

Συμπληρωματικές ερωτήσεις για τη θεωρητική χαρτογράφηση της ελληνικής πρόσληψης του Bauhaus

Ερώτηση 5Α.1: Με βάση τη γνώση και την εμπειρία σας, ποιοι θεωρείτε ότι υπήρξαν οι βασικοί “αγωγοί”, όπως σχολές, δάσκαλοι, δημιουργοί ή γραφεία, μέσα από τους οποίους εισήχθησαν και εδραιώθηκαν οι αρχές του Bauhaus και του μοντερνισμού στην ελληνική γραφιστική;

Γραπτή απάντηση: Αν ξεκινήσουμε από τη σχολή ΑΤΟ Δοξιάδη και τη Σχολή Βακαλό, το ΤΕΙ Γραφιστικής, τον ΑΚΤΟ κ.ά. μπορούμε να πούμε ότι οι σπουδαστές είχαν την ευκαιρία να γνωρίσουν τις αρχές του Bauhaus και με τους πρώτους αποφοιτήσαντες εμφανίστηκαν «νέες εικόνες» στην Ελληνική «αγορά». Ο μοντερνισμός έγινε αποδεκτός και υπήρξαν δάσκαλοι με γνώσεις για να δώσουν παραδείγματα στους νέους επαγγελματίες. Αργότερα τα ειδικά βιβλία και οι αναφορές σε περιοδικά τεκμηρίωσαν τις αξίες του και περνώντας στην ψηφιακή εποχή οι πληροφορίες και οι αναφορές κατάκλυσαν το διαδίκτυο. Αυτό που άλλαζε συχνά ήταν ο τίτλος της επαγγελματικής ιδιότητας. Μακετίστας, Γραφίστας, σχεδιαστής οπτικής επικοινωνίας. Περιμένουμε τη συνέχεια.

Ερώτηση 5Α.2: Πώς θα περιγράφατε τη διαδικασία με την οποία αυτές οι αρχές πέρασαν στην ελληνική πραγματικότητα; Μεταφέρθηκαν αυτούσιες ή μετασχηματίστηκαν, αποκτώντας νέο χαρακτήρα μέσα από την αλληλεπίδρασή τους με την ελληνική κουλτούρα;

Γραπτή απάντηση: Δεν υπάρχει κατά τη γνώμη μου οδικός χάρτης με καταγραμμένη την πορεία, την εξέλιξη και τη διαμόρφωση μιας νέας κουλτούρας. Πιστεύω ότι η είσοδος της χώρας στην Ευρωπαϊκή Ένωση άνοιξε τη γνώση σε θέματα που ακόμη και οι ίδιοι οι επαγγελματίες δεν γνώριζαν με ακρίβεια. Θα μου πείτε πως αν δεν κατανοήσεις τη λειτουργία πώς χρησιμοποιείς ένα εργαλείο και για ποιο λόγο;

Μελλοντικές τάσεις στον κλάδο

Ερώτηση 6: Ποιες τάσεις θεωρείτε ότι διαμορφώνουν σήμερα τη γραφιστική και την οπτική επικοινωνία, και προς ποια κατεύθυνση πιστεύετε ότι κινείται το πεδίο τα επόμενα χρόνια;

Γραπτή απάντηση: Το Marketing, η ΑΙ και ο ανταγωνισμός караδοκούν. Το μέλλον αβέβαιο. Άβυσσος.

ΚΛΕΙΣΙΜΟ

Ερώτηση: Κατά τη γνώμη σας, τι παρερμηνεύεται συχνά όταν γίνεται λόγος για το Bauhaus;

Γραπτή απάντηση: Να πιστεύει κανείς ότι τα πάντα και το οτιδήποτε είναι Design και Bauhaus

Ερώτηση: Τέλος, υπάρχει κάποιο σημείο που θεωρείτε σημαντικό για τη σχέση του Bauhaus με το σήμερα και δεν καλύφθηκε στα παραπάνω ερωτήματα;

Γραπτή απάντηση: Όχι, αρκεί να αντιληφθούμε τη σχέση φόρμας και λειτουργικότητας.

B.4 Βίβιαν Δημητριάδη

Συμμετέχουσα: Βίβιαν Δημητριάδη

Ιδιότητα: Art Director, Web Designer, Kommigraphics

Τρόπος διεξαγωγής: διαδικτυακή σύγχρονη συνέντευξη

Ημερομηνία: 24 Φεβρουαρίου 2026

Ερευνητής: Μάριος Ταβερνάρης

Μορφή δεδομένων: Απομαγνητοφώνηση με ήπια γλωσσική εξομάλυνση

Ερευνητής: Και με την άδειά σου ξεκινάω την καταγραφή.

Βίβιαν Δημητριάδη: Ναι, ναι.

Ερευνητής: Ωραία, έχεις λάβει το φύλλο συμμετέχοντα όπου αναφέρονται οι λεπτομέρειες για τα διαδικαστικά, για την προστασία των προσωπικών δεδομένων, όλα αυτά που προβλέπει το ΕΑΠ στις περιπτώσεις των συνεντεύξεων. Όπως έγραφα και στις ερωτήσεις που σου έδωσα στο ασύγχρονο ερωτηματολόγιο, δεν θα δούμε κάτι διαφορετικό. Ο τρόπος με τον οποίο θα απαντήσεις τα ερωτήματα αφορά αποκλειστικά εσένα. Δεν είναι δεσμευτικές οι ερωτήσεις. Έχεις τη δυνατότητα να απαντάς ομαδικά σε ερωτήματα, να προσπερνάς ερωτήματα και, εν πάση περιπτώσει, να δίνεις εκείνη την απάντηση που θέλεις εσύ και σου ταιριάζει καλύτερα. Δεν υπάρχουν σωστές ερωτήσεις ή σωστές απαντήσεις.

Οπότε, χωρίς άλλη καθυστέρηση, να ξεκινήσουμε με τα εισαγωγικά στοιχεία. Ποιες είναι οι βασικές σου σπουδές και, αν είναι διαφορετικές από το αντικείμενο της γραφιστικής, πώς προέκυψε η μετάβασή σου στον χώρο αυτό;

Βίβιαν Δημητριάδη: Ήταν ταυτόσημες με τη γραφιστική. Ήμουν λίγο τυχερή στο ότι βρήκα νωρίς τον δρόμο μου. Οι σπουδές μου ήταν στο ΑΚΤΟ Art & Design. Τότε υπήρχε ξεχωριστή ειδικότητα Desktop Publishing, ουσιαστικά πάνω στο έντυπο. Ήταν δύο χρόνια. Με το που τελείωσα τα δύο χρόνια, λόγω βαθμολογίας, μπόρεσα και πέρασα κατευθείαν στο τρίτο έτος της Γραφιστικής. Οπότε τελείωσα και Γραφιστική. Στο Desktop Publishing και στη Γραφιστική είχαν εμπλέξει τότε και ένα μάθημα Web Design, στο πολύ προοίμιο της ιστορίας του.

Ερευνητής: Για ποια χρονολογία μιλάμε;

Βίβιαν Δημητριάδη: Ήταν το 1998 με 2000 το πρώτο μέρος. Μετά από το 2000 μέχρι το 2001 ήταν η συνέχεια. Και μετά είχα ξεκινήσει ήδη δουλειά. Παράλληλα με τη δουλειά είχα ξεκινήσει και ένα Bachelor, αλλά αυτό το σταμάτησα στη μέση περίπου, γιατί ήταν πολύ

απαιτητικό και αυτό και η δουλειά παράλληλα, και δεν ήθελα να αρχίσουν να πέφτουν οι βαθμοί. Άλλο κόλλημα τότε. Οπότε το σταμάτησα για να μη νιώσω ότι θα χαλάσω την πορεία του.

Ερευνητής: Ωραία. Άρα δραστηριοποιείσαι στον χώρο επαγγελματικά από το 2001, 2002.

Βίβιαν Δημητριάδη: Ναι. Κάποια από τα τελευταία των σπουδών τα έκανα παράλληλα. Οπότε, ναι, ουσιαστικά από το 2000 και μετά.

Ερευνητής: Λίγα λόγια για το σήμερα. Πού δραστηριοποιείσαι και ποιος είναι ο ρόλος σου;

Βίβιαν Δημητριάδη: Τώρα είμαι κυρίως art director σε digital projects, στην ίδια εταιρεία. Είμαι στην Kommigraphics εδώ και σχεδόν δώδεκα χρόνια. Σχεδόν από το 2000 που ξεκίνησα, το αντικείμενό μου ήταν κατά 80% digital και web design και πολύ λιγότερο print. Οπότε, ναι, υπάρχουν οι γνώσεις print και ασχολούμαι και με αυτά, αλλά η λατρεία μου είναι το digital.

Ερευνητής: Ωραία. Πάμε στο κύριο σώμα της έρευνας. Υπάρχει κάποια σχολή, κάποια μεθοδολογία σχεδίασης ή προσέγγισης, η οποία θεωρείς ότι σε έχει επηρεάσει περισσότερο στον τρόπο με τον οποίο τελικά δίνεις λύσεις σε επικοινωνιακά προβλήματα και παίρνεις σχεδιαστικές αποφάσεις, είτε αυτό συμβαίνει συνειδητά είτε έμμεσα;

Βίβιαν Δημητριάδη: Κοιτώντας κι εγώ το ερωτηματολόγιο, ναι μεν υπάρχουν προτιμήσεις σε κινήματα τέχνης και στο τι θα διαλέξω να πάω να δω μουσειακά, σε έκθεση, σε installation, σε οτιδήποτε. Αλλά αυτό, σε πρώτο επίπεδο, δεν είναι κάτι για το οποίο θα σου έλεγα «α, οκ, είναι το συγκεκριμένο κίνημα που με επηρεάζει». Δεν το είχα σκεφτεί ποτέ έτσι.

Αλλά διαβάζοντας για το Bauhaus και για τις αρχές του και για όλα αυτά, ναι, φαίνεται εν τέλει να επηρεάζει, έστω και υποσυνείδητα. Όσον αφορά την καθαρότητα, το ότι το μήνυμα πρέπει να περάσει πρώτο. Αλλά όλο αυτό δεν έχει προκύψει επειδή έχω προσωπικά aesthetics του τύπου «μου αρέσει εμένα η καθαρότητα». Δεν είναι μόνο αυτό. Και δεν είμαι της υπερβολής, του πλουραλισμού, του overdesign, καθόλου.

Αλλά επειδή ο πρώτος παράγοντας και το βασικό που θέλουμε να επικοινωνήσουμε είναι οι αξίες του πελάτη, το DNA του εκάστοτε πελάτη στο κάθε project, και να δώσουμε λύσεις στις δικές του υπηρεσίες και στον τρόπο που θα μεταφερθούν, η καθαρότητα θεωρώ ότι ούτως ή άλλως πρέπει να κυριαρχεί. Και από πίσω μετά έρχεται και η δομή και όλα αυτά που βοηθούν για να χτιστεί σιγά-σιγά και να φτάσει ένα project στο τέλος του. Άτυπα θα σου έλεγα ότι ναι, είναι Bauhaus, αλλά δεν είναι ότι το είχα στο μυαλό μου δεδομένα.

Ερευνητής: Άρα, με έναν τρόπο, διοχετεύεται κυρίως σε μια μεθοδολογία σκέψης.

Βίβιαν Δημητριάδη: Ναι. Και στη σκέψη έχει να κάνει, αλλά και στο ότι το τελικό αποτέλεσμα, ιδιαίτερα τα τελευταία χρόνια, συμβαίνει αυτό. Είναι λες και αφαιρούμε όσο πιο πολλά στοιχεία γίνεται, σαν να περνάει νερό πάνω από τα project και να τα καθαρίζει όσο πιο πολύ γίνεται.

Ερευνητής: Προσπαθώντας να το σκαλίσουμε λίγο περισσότερο, όσον αφορά τις σχεδιαστικές πρακτικές στην οπτική επικοινωνία, αν οργανώνεις μια πληροφορία σε ένα έργο οπτικής επικοινωνίας, ποιες αποφάσεις θεωρείς ότι καθορίζουν τη λύση σου σε γενικό επίπεδο; Και αν συνδέονται τελικά με έννοιες όπως λειτουργικότητα, συστηματοποίηση, οικονομία μέσων.

Βίβιαν Δημητριάδη: Βεβαίως. Απλώς αυτό που μου έκανε εντύπωση διαβάζοντας και τα κείμενα που μου έστειλες είναι ότι όλα αυτά γίνονται με τέτοιο φυσικό τρόπο, έχουν ενσωματωθεί τόσο πολύ, που δεν θα σου έλεγα ότι έχω σηκώσει τη σημαία του Bauhaus, άσχετα αν αγαπώ τη Γερμανία, το design τους και εν μέρει και την κουλτούρα τους. Αν και κάποια πράγματα θεωρώ ότι έχουν γίνει πια λίγο πιο βαρετά.

Η δομή είναι το πρώτο πράγμα με το οποίο ξεκινάς. Το να ξεκαθαρίσεις την πληροφορία, να τη στήσεις, να τη δομήσεις in depth και να βρεις πώς θα την παρουσιάσεις είναι το πρώτο κομμάτι. Η λειτουργικότητα δεν το συζητώ. Για μένα δεν υπάρχει σύγχρονο design αν δεν υπάρχει λειτουργικότητα. Αλλιώς θα ξυπνούσαμε όλοι το πρωί και θα λέγαμε «εμένα μου αρέσει το mauve, το lilac και το blue και θα τα σχεδιάσω όλα έτσι», άσχετα με τη λειτουργικότητα και τον πελάτη.

Η δομή έχει να κάνει και με το κομμάτι της πληροφορίας και με το πώς θα τη δείξεις, αλλά και με τη δομή του ίδιου του design. Δηλαδή αυτό που ανέφερες για το grid, θεωρώ ότι είναι δεδομένο, default. Υπάρχει άνθρωπος που σχεδιάζει πια χωρίς grid, χωρίς rules, χωρίς κανόνες; Άσχετα μέχρι ποιο σημείο θα τους φτάσει, πού θα τους σπάσει και πού θα επιλέξει να φύγει από την καθολικότητα και να μπει κάτι το οποίο να είναι πιο διαφορετικό και πιο groundbreaking, αν μπορώ να το πω έτσι.

Ερευνητής: Άρα, νομίζω, απαντάς και στο επόμενο ερώτημα, αν χρησιμοποιείς συστήματα και κανόνες οργάνωσης στο design που επιμελείσαι, δηλαδή κάναβο, κανόνες ιεράρχησης, στοιχειοθεσίας, χρώματος. Αν τους βιώνεις ως απαραίτητο πλαίσιο, τους θεμελιακούς αυτούς κανόνες της αρχιτεκτονικής του γραφιστικού σχεδιασμού. Άρα, συμπεραίνω πως για σένα δεν βιώνονται ως περιορισμός, αλλά ως μεθοδολογία σχεδιαστικής ανάπτυξης.

Βίβιαν Δημητριάδη: Καθόλου ως περιορισμός. Στην αρχή, τα πρώτα χρόνια, μαθαίνοντας, ιδιαίτερα όταν το responsive μπήκε στη ζωή μας, εκεί που τα πράγματα έπρεπε να είναι ακόμα πιο δομημένα για να μπορείς να πας από το α breakpoint στο β, εκεί ίσως να το θεωρούσα λίγο περιοριστικό. Αλλά αν αυτό το κάνεις δικό σου και κτήμα σου, θεωρώ ότι μετά έχεις και την ελευθερία να πατήσεις πάνω του και να αποφασίσεις πώς αυτό μπορεί να είναι πολύ δομημένο στο background, ενώ στο foreground κάποια κομμάτια να φαίνονται φαινομενικά πιο ελεύθερα.

Αλλά θεωρώ ότι αν δεν έχεις τη δομή, δεν μπορείς να προχωρήσεις και να πας παρακάτω, για πολλούς λόγους. Θα το έλεγα ακόμα και ως ρύθμιση νευρικού συστήματος αυτό το πράγμα. Κάποιος θα μπει και θα δει μια δουλειά η οποία θα είναι τρομερά αναρχική. Μπορεί σε σημεία να του δώσει κάτι διαφορετικό και να πει «όπα, κάτι γίνεται εδώ». Αλλά όταν συνεχίζεις και διαβάζεις και θες να κρατήσεις τον χρήστη στη δουλειά αυτή και πηγαίνει από σελίδα σε σελίδα, αν δεν υπάρχει μια συνοχή, κατά κύριο λόγο για να ρυθμίζεται και το νευρικό σύστημα και να νιώθει ήρεμα ο άλλος στη στιγμή που αναμένει μια άλλη σελίδα ή θα πάει παρακάτω, πέρα από το να αρχίσει να ταυτίζεται με έννοιες, «βλέπω αυτό το χρώμα, βλέπω αυτό το design, άρα καταλαβαίνω ότι βλέπω π.χ. services ή κάποιο άλλο κομμάτι», θεωρώ ότι σε πολύ core επίπεδο είναι ακόμα και ρύθμιση νευρολογικού συστήματος. Και είναι αδιανόητο το ότι το προσπερνά ο περισσότερος κόσμος.

Ερευνητής: Θα μπορούσες να μου περιγράψεις πώς εξελίσσεις τη δουλειά σου από τις πρώτες δοκιμές και τα αρχικά προσχέδια μέχρι να κλειδώσει το direction που τελικά θα ακολουθήσει το project, και με ποιον τρόπο χτίζεις εσύ αυτή την προσχεδιαστική διαδικασία; Και αν το κομμάτι του πειραματισμού έχει έναν διακριτό ρόλο σε αυτό. Ίσως θα βοηθούσε να μας το εξηγήσεις και μέσα από ένα πιο συγκεκριμένο παράδειγμα, αν σε βολεύει.

Βίβιαν Δημητριάδη: Κοίτα, αυτό που θα σου αναφέρω είναι κάτι που συμβαίνει κατά 80% με 90% σε όλα τα projects. Από το πιο μικρό και λιγότερο complicated έργο μέχρι μια πολυεθνική maritime εταιρεία με πιο hardcore περιεχόμενα ή οτιδήποτε αντίστοιχο.

Στην αρχή υπάρχει ένα μπάχαλο. Δηλαδή είναι όλες οι ιδέες στο τραπέζι. Προσπαθούμε να χτίσουμε περισσότερο ψυχικά και πνευματικά ένα vision για τον πελάτη, γνωρίζοντας προφανώς και έχοντας κάνει μια βαθιά ανάλυση και interview μαζί του, και open workshops αν χρειαστεί, για να καταλάβουμε όλοι στην ομάδα ποιος είναι ο πελάτης. Αλλά μετά πρέπει να μπορέσουμε να ξεφύγουμε από τα τετριμμένα και να δούμε ποιο είναι το δικό μας vision

για τον πελάτη, προσπαθώντας να φύγουμε από τα προσωπικά φίλτρα και να δούμε αυτόν τον πελάτη σαν να ήταν ο ίδιος μας ο εαυτός. Όχι με τα δικά μας likes και dislikes.

Όταν μπαίνουμε λοιπόν σχεδιαστικά, είναι πολύ σημαντικό να έχει ήδη δομηθεί η αρχιτεκτονική της πληροφορίας, να έχει περάσει πρώτα το sitemap ώστε να ξέρουμε ακριβώς τι έχει στηθεί. Εκεί είναι το πρώτο κομμάτι της full οργάνωσης. Από τη full οργάνωση περνάμε στο τελείως χάος. Γιατί δοκιμάζουμε πράγματα και ιδέες χωρίς να κλειδώνει το παραμικρό σε σύστημα, σε grid, σε components. Οπότε το Figma δουλεύεται λες και είναι Illustrator στην αρχή.

Μέχρι να βρούμε ιδέες που μας δίνουν αυτό το κάτι, να έχουν και τη λειτουργικότητα, να έχουν και το wow factor, να υπάρχουν τα κατάλληλα contrasts, να έρχεται η εταιρική ταυτότητα του πελάτη και να κουμπώνει μέσα στη δουλειά, και προφανώς να είναι και για την εταιρεία το ένα βήμα παρακάτω. Γιατί οι πελάτες οι περισσότεροι είναι αρκετά corporate, οπότε αν πηγαίναμε με default λύσεις θα έβγαине και ένα portfolio βαρετό.

Οπότε δοκιμάζουμε πράγματα λες και είναι σχεδόν πεταμένα. Υπάρχουν προφανώς τα contrasts, η σωστή τυπογραφία, πολύ μεγάλο στοιχείο και αυτό. Και όταν όλο αυτό αρχίζει και μας πηγαίνει κάπου, τότε σιγά-σιγά μπαίνει σε επόμενο stage και σε επόμενο stage μέχρι να δομηθεί και να αρχίσει να κλειδώνει. Αλλά μπορεί εσωτερικά να κάνουμε και τρία ή τέσσερα stages πραγμάτων μέχρι να πούμε ότι πλέον αρχίζουμε και κλειδώνουμε και μπαίνουμε σε grid, σε components, variants και τα λοιπά.

Ερευνητής: Μου δίνεις τώρα μία πάσα να βάλω δύο ερωτήματα μαζί, γιατί σχετίζονται. Γύρω από τη χρωματική και την τυπογραφική κατεύθυνση. Ποια είναι τα βασικά κριτήρια με τα οποία εσύ αξιολογείς τις επιλογές αυτές με βάση το στόχο και το περιεχόμενο κάθε φορά του project;

Βίβιαν Δημητριάδη: Το πιο βασικό είναι η ταυτότητα του πελάτη, την οποία στις περισσότερες περιπτώσεις την έχουμε χτίσει ήδη εμείς σε προηγούμενο stage και σε άλλο έργο. Αλλά ακόμα και αν δεν έχουμε φτιάξει εμείς την ταυτότητα, το αντικείμενό του θα ορίσει το πού θα πάει η χρωματική παλέτα. Προφανώς δεν σημαίνει ότι θα μείνει εκεί. Μετά έχουμε να δούμε εμείς πού θέλουμε να το πάμε, τι θέλουμε να δείξουμε, οπότε θα την εμπλουτίσουμε ή θα τη διαφοροποιήσουμε ελαφρώς.

Και προφανώς το χρώμα θα σηματοδοτήσει και το κάθε συγκεκριμένο στοιχείο μέσα σε μια δουλειά. Δηλαδή κάποια πράγματα είναι και λίγο default στο χρώμα. Δεν θα πάω να βάλω κάτι

κόκκινο αν δεν έχει βγει error. Pretty basic πράγματα, θεωρώ, για τη γραφιστική. Αλλά ναι, κυρίως είναι η ταυτότητα του πελάτη και το συναίσθημα που θέλουμε να βγάλουμε.

Μπορεί δύο πελάτες να είναι το ίδιο corporate και να είναι στον χώρο της ναυτιλίας. Κατά 95% το βασικό τους χρώμα θα είναι μπλε, τυχόν και ευτυχώς που υπήρξε το μπλε. Όχι ότι το θέλαμε εμείς, αλλά γιατί έχει χτιστεί με κάποιον τρόπο. Αλλά για παράδειγμα υπάρχει πελάτης ο οποίος έχει μια προσέγγιση πολύ πιο ανθρωποκεντρική. Δεν τον ενδιαφέρει να βγάλει μπροστά τα services αλλά τις σχέσεις που χτίζονται με τους ανθρώπους και το πώς οι πελάτες του μπορούν να ωφεληθούν. Οπότε εκεί μπορεί να βγει μια παλέτα πολύ πιο human centric και λίγο πιο απαλή. Ενώ να είναι άλλος πελάτης που να στοχεύει στο να δείξει ότι είναι ο κυρίαρχος του industry του, και εκεί τα πράγματα να είναι πολύ πιο saturated, πολύ πιο dominant.

Όλα αυτά έχουν να κάνουν με τον πελάτη, με το συναίσθημα, με το τι ταυτότητα έχει ήδη ή πού θέλουμε να πάμε εμείς τον χρήστη εν τέλει.

Η τυπογραφία από την άλλη ακολουθεί ακριβώς το ίδιο. Αν υπάρχει κάτι ήδη από τον πελάτη. Αν είναι κακό αυτό που υπάρχει ήδη από τον πελάτη, δυστυχώς ή ευτυχώς, και το «κακό» δεν κρίνεται από προσωπική αισθητική ή αισθητική της εταιρείας, αλλά από το αν είναι πολύ ακατάλληλο για το branding του, θα προσπαθήσουμε να αγκαλιάσουμε αυτό που ήδη έχει, αλλά να το εμπλουτίσουμε και να το πάμε παρακάτω. Και εκεί θα βασίσουμε αν θα πάμε σε serif, σε sans serif, αν είναι κάτι το οποίο έχει πολύ περισσότερο συναίσθημα και μια διάθεση να απευθύνεται σε ένα κοινό πιο ανδρικό, πιο γυναικείο. Είναι πάρα πολλοί οι παράγοντες που μας καθοδηγούν.

Το μόνο σίγουρο είναι ότι τίποτα από όλα αυτά δεν έχει να κάνει με προσωπική αισθητική. Το αν θα βγει ένα ίχνος δουλειάς από μένα, ναι, έχω έναν χαρακτήρα τον οποίο δεν μπορώ συνέχεια να τον βγάζω από το παράθυρο. Αλλά πρέπει να σκεφτόμαστε το συναίσθημα που στο τέλος θα αφήσει το project. Και βάσει αυτού παίρνονται οι αποφάσεις.

Ερευνητής: Τι σημαίνει για σένα ότι μια σχεδιαστική λύση λειτουργεί; Αυτό το ρήμα που χρησιμοποιούμε πολύ συχνά στο graphic design. Τι είναι για σένα το «λειτουργεί» ένα project, πως «λειτουργεί» το επικοινωνιακό του μήνυμα, πώς το καταλαβαίνεις και με τι κριτήριο το αξιολογείς;

Βίβιαν Δημητριάδη: Είναι πολυπαραγοντικό. Αρχικά, το να λειτουργεί σημαίνει να μπορείς να περάσεις το DNA του πελάτη στο κοινό, να υπάρχει μια αντίληψη με την πρώτη ματιά. Το «λειτουργεί» σημαίνει κάνω το ταξίδι του χρήστη και την εμπειρία του εύκολη, χωρίς να τον

ζορίζω και να πρέπει να πατήσει σε δεκαπέντε σημεία για να βρει αυτό που ψάχνει. Να μπορεί πολύ εύκολα να το εντοπίσει.

Λειτουργεί σημαίνει η ανάγνωση της εκάστοτε σελίδας να είναι custom made. Δηλαδή ποτέ δεν παίρνουμε, και θεωρώ ότι δύσκολα θα έρθει πελάτης και θα μας πει «έχω τα κείμενα έτοιμα, πάντα copy-paste». Ακόμα και κείμενα να έχεις σε κάποιο τωρινό του site, θα χτίσουμε όλη την πληροφορία από την αρχή. Το τι θέλουμε να δώσουμε στον χρήστη να διαβάσει πρώτα αυτό, μετά εκείνο και μετά το άλλο. Και μετά μπαίνει ο πελάτης και ακολουθεί το τι έχουμε χτίσει εμείς ως site και ως λειτουργικότητα.

Το «λειτουργεί» σημαίνει να καταλαβαίνει το οποιοδήποτε click που έχει να πατήσει τι θα του φέρει. Θα πάει σε φόρμα; Αυτό που θα πατήσει είναι για να κάνει validate κάτι; Είναι για να βρει απλά μια πληροφορία; Είναι κάθε click σημαντικό. Νομίζω αυτά είναι τα πιο σημαντικά του «λειτουργεί».

Και να λειτουργεί και η ιστορία. Δηλαδή μπορεί εγώ να φαντάζομαι ότι, τι να πω τώρα, σε ένα site για προϊόντα στρωμάτων και τέτοια, βλέπε Cocomat, δεν μπορώ να το παρακάνω και να έχω κάτι το οποίο να θυμίζει κάτι πολύ φουτουριστικό. Όταν θες να πας να τους δώσεις μια αίσθηση ότι είναι cocoon, ότι είναι αγκαλιά, πρέπει να λειτουργεί και αυτό.

Ερευνητής: Υπάρχουν φορές που συνειδητά σε κάποιο project έχεις επιλέξει να σπάσεις κάποιες συμβάσεις και να ακολουθήσεις μια *no rule* προσέγγιση;

Βίβιαν Δημητριάδη: Είναι λίγο wide η ερώτηση, γιατί το τι σημαίνει κανόνας για τον καθέναν είναι πολύ υποκειμενικό.

Ερευνητής: Για σένα, ας πούμε.

Βίβιαν Δημητριάδη: Για μένα προσπαθώ να σπάω τον κανόνα του τετριμμένου κάθε φορά ούτως ή άλλως. Ο κανόνας που προσπαθώ να σπάω είναι εσωτερικά ο δικός μου, για να μην επαναλαμβάνομαι. Είναι και το πιο δύσκολο κομμάτι, να τα βάζεις με τον εαυτό σου.

Σαν τελικό αποτέλεσμα δεν θα έλεγα ότι σπάνε οι κανόνες και ότι σε ένα corporate site ή σε ένα e-shop θα δεις κάτι το οποίο είναι ανάποδα. Γιατί η λειτουργικότητα έχει κάποια βασικά στοιχεία τα οποία για μένα δεν μπορείς να τα υπερβείς. Αλλά το να είναι διαφορετικό, το να σχεδιάσεις κάτι πολύ αυστηρό για ένα brand και να του δώσεις έναν πιο human centric χαρακτήρα, ή να δώσεις συγκεκριμένα σημεία και στοιχεία έκπληξης, αυτό ναι, προσπαθούμε να το κάνουμε κάθε φορά. Χωρίς να φτάνουμε σε ένα άλλο σημείο, που σημαίνει πειραματισμός για κάτι υπερβολικά διαφορετικό.

Αυτό γίνεται μόνο σε projects τα οποία είναι εσωτερικά της εταιρείας και δεν έχουν να κάνουν με πελάτες.

Ερευνητής: Είναι τώρα ένας κύκλος ερωτήσεων για το ψηφιακό περιβάλλον, και νομίζω ότι σε έναν βαθμό έχεις ήδη απαντήσει, αλλά θέλω να σου πω γιατί τις κάνω. Γιατί στην έρευνα αυτό που παρατηρώ είναι ότι περίπου τις δεκαετίες του '70 και του '80 αμφισβητείται πάρα πολύ έντονα ο κανόνας κυρίως με τον ερχομό του grunge, με διάφορα κινήματα της εποχής. Neville Brody, Carson, όλοι αυτοί θα προσπαθήσουν να σχεδιάσουν με έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο.

Στα 1990 και κυρίως το 2000 και μετά, με την εμφάνιση του ψηφιακού περιβάλλοντος υπάρχει «επιστροφή» στη συστηματοποίηση του design, στην αυστηρή εφαρμογή του grid, για να μπορούν να λειτουργούν design systems, components, πολλαπλές οθόνες και ούτω καθεξής. Αυτό το αισθάνεσαι ως στοιχείο; Καθώς μπαίνεις στο web design, αισθάνεσαι ότι αυτό αρχίζει και αποκτά έναν πιο κρίσιμο ρόλο στον τρόπο με τον οποίο τελικά παίρνεις αποφάσεις και σχεδιάζεις;

Βίβιαν Δημητριάδη: Το δεδομένο είναι ότι αυτό συμβαίνει. Για τον εξής λόγο. Αρχικά όταν το web design, ιδιαίτερα στην Ελλάδα, ξεκίνησε, λίγο πριν το 2000, όντως ήταν πολύ αρχές και ήταν όλο πολύ πρώιμο και ανώριμο. Το μόνο που χρειαζόμασταν τότε ήταν ένα κουμπί να το πατάς και να κάνει κάτι. Χρησιμοποιούσαμε Flash, Director και ένα σωρό άλλα πράγματα για να δημιουργήσουμε εντυπωσιασμό. Τότε ήταν αυτή η ανάγκη να φύγουμε από μια σελίδα που ήταν στημένη σαν Word σε μια οθόνη και να πάμε σε κάτι παρακάτω, να πειραματιστούμε.

Έχοντας κατακτήσει αυτό το πράγμα, ιδιαίτερα τώρα που μπαίνει και το AI, που είναι μια άλλη συζήτηση, θεωρώ δεδομένο ότι για να είναι ένα σύστημα βιώσιμο και από την πλευρά της εταιρείας που το χτίζει και γι' αυτό που βλέπει ο viewer, αλλά και για τον ίδιο τον πελάτη που θα μπει σε ένα διαχειριστικό σύστημα και θα πρέπει να μπορεί να στήσει κάτι flawlessly χωρίς να φτάει κομμάτια και να βγει στο τέλος ένα τέρας, το να δουλεύουμε πάνω σε ένα grid, και για το responsive, είναι το πλέον σημαντικό. Το θεωρώ δεδομένο. Και με τα χρόνια είναι ένα κομμάτι το οποίο έχει κατακτηθεί. Ιδιαίτερα τα τελευταία δέκα χρόνια είναι δεδομένο. Δεν νομίζω ότι υπάρχει designer που μπορεί να μη χρησιμοποιεί grid και να είναι όλα άναρχα. Δεν γίνεται.

Γιατί όλο αυτό είναι και επικοινωνία design με development. Οπότε όσο πιο πολλούς, εντός εισαγωγικών, κανόνες έχεις δώσει πάνω στο grid σου, πάνω σε ένα component, εν τέλει τόσο

περισσότερη ευελιξία και επαναχρησιμοποίηση θα έχεις για να το ξανατοποθετήσεις όπου θέλεις χωρίς να χαλάσει το σύνολο.

Τώρα, το αν πηγαίνουμε σε ένα grid και φεύγουμε από όλο αυτό που λέγαμε, από το grunge, από τον Carson και από όλους αυτούς που είχαν δημιουργήσει όλη αυτή την αποδόμηση και αυτή την αισθητική του πειραματισμού, εγώ νομίζω ότι πλέον, είτε σε branding είτε σε digital, μεταφερόμαστε σε κάτι που θα το έλεγα αυθεντικότητα.

Ερευνητής: Μπορείς να μας το εξηγήσεις λίγο αυτό;

Βίβιαν Δημητριάδη: Ναι. Εννοώ ότι το πιο authentic κομμάτι μας και το πιο raw δεν χρειάζεται φιοριτούρες. Οι φιοριτούρες και η υπερβολή στο design είναι σαν να προσπαθείς πάρα πολύ για κάτι. Μου κάνει εντύπωση πια και σε branding που μπορεί να αφορούν καφέ, μόδα ή οτιδήποτε, ότι γίνονται όλα πιο ταπεινά. Ρίχνουν τη φωνή τους. Και όλο αυτό το πολύ loud, με τα υπερβολικά χρώματα, τις 5.000 τυπογραφίες μαζί, ενώ το λατρεύω το χρώμα, δεν το συζητώ, και τρελαίνομαι για shades και για τυπογραφία, έχουμε περάσει και από φάση κολάζ, έχουμε περάσει και από grunge, έχουμε περάσει και από το να κάνουμε pop up στην οθόνη λες και πάμε σε άλλο πολιτισμό. Τώρα νιώθω ότι έχουμε φύγει από αυτό.

Το μήνυμα είναι αυτό που βγαίνει μπροστά. Και για να βγάλεις το μήνυμα του εκάστοτε πελάτη μπροστά πρέπει να σκεφτείς πάρα πολύ τη στρατηγική, τη δομή σου, ούτως ώστε το τελικό αποτέλεσμα να είναι τόσο πολύ αφαιρετικό που να βλέπεις την ουσία του, να βλέπεις το core essence. Αυτό, για να το πετύχεις, θέλει πάρα πολύ μεγάλο research και προσπάθεια, για να δεις κάτι που ο άλλος θα το δει τόσο ανεπιτήδευτο και τόσο υποτίθεται εύκολα φτιαγμένο. Οπότε για μένα αυτή είναι η αυθεντικότητα. Κάτι τόσο άμεσο, χωρίς πολλές φιοριτούρες. Η δομή και τα grids και όλα αυτά, δεν ξέρω πώς γίνεται χωρίς αυτά. Είναι αυτό που σου είπα και στην αρχή. Εγώ κοιμάμαι καλά τα βράδια λόγω αυτού και νιώθω ήρεμη. Και πάνω εκεί πατάς μετά και χτίζεις ή διαφοροποιείς.

Ερευνητής: Υπάρχει, πιστεύεις, εκεί ο κίνδυνος να στρωθεί τελικά ένας δρόμος, μια τάση, η οποία θα ομογενοποιεί το design; Είναι μια συζήτηση που γίνεται και στο web design τα τελευταία χρόνια, π.χ. βλέπε τη συζήτηση γύρω από το flat design, για το αν τελικά και σε ποιο βαθμό αυτή η σχεδιαστική γραμμή αλλοιώνει τον χαρακτήρα του έργου.

Βίβιαν Δημητριάδη: Μπορεί να γίνει. Υπάρχει περίπτωση πολλής κόσμος, και κόσμος που μπαίνει στο design χωρίς να έχει σχετικές σπουδές, να δημιουργήσει ένα τέτοιο trend και να γίνουν όλα flat, IKEA, Σκανδιναβία και μαθηματικά. Αλλά για τους σχεδιαστές που αυτό το έχουν μεράκι και το αγαπάνε και βγαίνει από την ψυχή τους, το flat design για μένα δεν

σημαίνει απαραίτητα ΙΚΕΑ και Σκανδιναβία. Γιατί ακόμα και η γραμματοσειρά δεν είναι απαραίτητα να είναι παντού sans serif, ή δεν είναι απαραίτητα παντού να ακολουθεί ένα trend. Τα κενά, οι αποστάσεις, τα contrasts, τα χρώματα, η επιλογή της τυπογραφίας. Δηλαδή flat design ναι, αλλά το flat design μπορεί να έχει 1.500 διαφορετικούς δρόμους.

Οπότε αν κάποιος σχεδιαστής έχει στο μυαλό του την αυθεντικότητα, την ουσία, και έχει ένα vision όταν ξεκινάει να το σχεδιάζει, χωρίς απλά να πάει να δένει κουτάκια και να σκέφτεται «πώς μπορώ να το βγάλω καθαρό», γιατί το καθαρό πρέπει να έχει μια ουσία, πρέπει να έχει ένα reason why, τότε το flat δεν είναι πρόβλημα. Υπάρχει αυτός ο κίνδυνος, ναι. Αλλά πάντα έτσι θα είναι η γραφιστική. Υπάρχουν άνθρωποι διαφορετικοί.

Ερευνητής: Για το τέλος τώρα, μερικά τελευταία ερωτήματα, κυρίως για την πρόσληψη της κληρονομιάς του Bauhaus στην Ελλάδα. Στη δική σου εκπαίδευση στην ΑΚΤΟ θυμάσαι κάποιο εργαστηριακό μάθημα που καλλιεργούσε τις βασικές αρχές σύνθεσης και οπτικής οργάνωσης, και αν αυτό το μάθημα νομίζεις ότι έχει επιδράσει τελικά στον τρόπο που κρίνεις και στην αντίληψή σου στο πεδίο.

Βίβιαν Δημητριάδη: Και συγκεκριμένη στιγμή θυμήθηκα. Τα πρώτα δύο χρόνια, που ήταν Desktop Publishing, πέρα από το να ανοίγουμε υπολογιστές, γιατί τότε είχαν γίνει και πολύ της μόδας οι υπολογιστές και τα Mac...

Επειδή εγώ ήμουν Desktop Publishing, ήταν καθαρά περιοδικό, εφημερίδα, έντυπο. Έτσι ξεκίνησε η φάση. Ο υπολογιστής ήταν δεδομένος. Τα Mac, τα μακρόστενα, που είχαν και αυτό το λίγο τυρκουάζ πίσω.

Αλλά δεν ήταν μόνο αυτό. Υπήρχε ένα μάθημα, δεν θυμάμαι καν πώς το έλεγαν, αλλά ήταν στοιχειοθέτηση επί της ουσίας. Και λες και ήμασταν στο δημοτικό, που είχαμε κόλλες γλασέ και κόβαμε και κολλούσαμε. Έπρεπε σε πολύ μεγάλα χαρτιά να σχεδιάσουμε grids και πράγματα και να δούμε, με το χέρι, με μολύβι, χάρακα και απλοϊκά μέσα, στοιχειοθέτηση και layout και το πώς αυτό μπορεί και να σπάσει. Και θυμάμαι εγώ, σπασικλάκι, είχα πάει στο μάθημα και είχα ήδη φτιάξει ένα εσωτερικό stroke, ένα περίγραμμα μέσα στο χαρτί μου, για να μου οριοθετεί την περιοχή που εγώ ήθελα. Και το βλέπει ο δάσκαλος και μου λέει «έτσι όπως είσαι, τα πετάς όλα και πάμε από την αρχή». Γιατί μου λέει αυτό σε περιορίζει.

Εν τέλει, βέβαια, σε grid πατούσαμε και εκεί. Δηλαδή και από QuarkXPress, που τώρα έχει γίνει InDesign και όλα αυτά, είναι αυστηρό το grid. Αλλά έπρεπε να έχεις το vision, αυτό που λέω ακόμα και τώρα, πριν καν μπει στη διαδικασία να πεις ότι εγώ θα πατήσω σε αυτά τα rules, σε αυτές τις γραμμές. Οπότε, ναι μεν υπήρχε ιστορία της τέχνης και τα πιο «ξύλινα»

ιστορικά στοιχεία για Bauhaus και για ένα σωρό κινήματα, αλλά θεωρώ ότι και εκεί έμπαινε η οργάνωση με έναν πιο φυσικό τρόπο. Με τη λογική ότι πρέπει να το μάθεις για να μπορείς να το σπάσεις μετά. Για να κρίνεις εσύ σε ποιο σημείο θα βγεις από τους κανόνες σου.

Ερευνητής: Τέλεια. Νομίζω έχουμε καλύψει έναν μεγάλο όγκο από τα ζητήματα που ερευνώ. Αν θέλεις να προσθέσεις κάτι για το τέλος. Υπάρχουν δύο ερωτήσεις που κάνω συνήθως στο τέλος. Αν, κατά τη γνώμη σου, παρερμηνεύεται κάτι όταν κάνουμε λόγο για το Bauhaus, τι παρερμηνεύεται. Και αν υπάρχει κάποιο σημείο που θεωρείς σημαντικό για το Bauhaus και δεν το συζητήσαμε, δεν το καλύψαμε, δεν το πιάσαμε από την κουβέντα που κάναμε.

Βίβιαν Δημητριάδη: Οι ερωτήσεις σου και το θέμα με έβαλαν σε σκέψη και σε διάθεση να ψάξω ακόμα περισσότερο. Γιατί ήμουν κι εγώ από αυτούς τους ανθρώπους που θα ακούσουν «Bauhaus» και η σκέψη τους θα μείνει σε πρώτο επίπεδο. Δηλαδή θα πάω στο μουσείο, θα δω Καντίνσκι, θα δω κάποιον που είχε επηρεαστεί, αλλά μόνο σε πίνακα και μόνο σε μουσεία.

Ο τεχνικότερος κόσμος, μαζί κι εγώ, δεν σκεφτόμαστε τη συνολική επιρροή στην τέχνη, αλλά μένουμε σε ένα πιο τετριμμένο επίπεδο. Γιατί είδες, μέχρι τώρα εγώ σκεφτόμουν και σου λέω Bauhaus, ναι, οργάνωση, δομή, τι θέλουμε, ένας πελάτης που να περνάει ξεκάθαρα το DNA του χωρίς φιοριτούρες. Δηλαδή όλα αυτά είναι εν τέλει based on Bauhaus, αλλά δεν το σκεφτόμαστε. Το έχουμε κάνει πίνακα στον τοίχο και μένουμε μέχρι εκεί. Οπότε θεωρώ ότι ναι, είναι σε πολύ ασυνείδητο επίπεδο όλο αυτό.

Μιλώντας με ανθρώπους που έχουν περάσει και από το όχι digital περιβάλλον, ειδικά αυτές οι γενιές, για να σκεφτούν μια μορφή είχαν περάσει ώρες και ώρες να φτιάχνουν χαρακτήρες στο τυπογραφείο για να γίνει letterpress. Δηλαδή είχαν μπει στη φιλοσοφία και στη μαγεία όλου αυτού. Τώρα που περνάμε σε γενιές αρκετά μεταγενέστερες και παιδιά γεννημένα που είναι κολλημένα σε ψηφιακό περιβάλλον, δεν υπάρχουν οι ίδιες ρίζες, δεν υπάρχει η ίδια αυθεντικότητα, και το *less is more* φαίνεται λες και έχει γίνει ένα απλό quote στο Instagram.

Ερευνητής: Βίβιαν δεν θα μπορούσα να συμφωνήσω περισσότερο. Σε ευχαριστώ πάρα πολύ. Νομίζω ήταν εξαιρετική η συζήτηση που κάναμε και με πλούσια δεδομένα. Οπότε, για άλλη μια φορά, να είσαι καλά που μου έκανες την τιμή να συμβάλεις. Καλές και όμορφες δουλειές στην Kommigraphics.

Βίβιαν Δημητριάδη: Κι εγώ πραγματικά σε ευχαριστώ, γιατί είμαι άνθρωπος που συνεχίζω και ψάχνω καθημερινά. Τα τελευταία χρόνια το κόλλημά μου είναι το θέατρο.

Οπότε αυτό σήμερα με έβαλε σε μια διαδικασία να ψάξω κάτι παραπάνω, κάτι το οποίο περνούσε από το μυαλό μου, ναι ok Bauhaus, και έφευγε. Οπότε, στα 25.000 πράγματα που

έχω στο σπίτι, θα προσθέσω ένα ακόμα στη συλλογή για Bauhaus, να μπω στη διαδικασία να διαβάσω παραπάνω, να τα ξαναθυμηθώ.

Σε ευχαριστώ πολύ για σήμερα. Ήταν - πως να το πω - γεμάτο.

Ερευνητής: Τέλεια. Να είσαι καλά.

B.5 Odd Bleat Animation Studio

Γιάννης Ζουμάκης και Μάνος Γερογιάννης

Συμμετέχοντες: Γιάννης Ζουμάκης, Μάνος Γερογιάννης

Ιδιότητα: συνιδρυτές, Odd Bleat Animation Studio

Τρόπος διεξαγωγής: διαδικτυακή σύγχρονη συνέντευξη

Ημερομηνία: 16 Ιανουαρίου 2026

Ερευνητής: Μάριος Ταβερνάρης

Μορφή δεδομένων: Απομαγνητοφώνηση με ήπια γλωσσική εξομάλυνση

Ερευνητής: Σας έχω δώσει το φύλλο ενημέρωσης που αναγράφει αναλυτικά όλα τα τυπικά που είναι απαραίτητα για το ΕΑΠ. Οπότε, αν συμφωνείτε, να ξεκινήσουμε.

Γιάννης Ζουμάκης και Μάνος Γερογιάννης: Ναι, συμφωνούμε.

Ερευνητής: Να ξεκινήσουμε, λοιπόν. Όπως είχα γράψει και στο ερωτηματολόγιο που σας είχα στείλει, τα ερωτήματα λειτουργούν περισσότερο ως ένα πλαίσιο διερεύνησης και όχι ως κάτι που πρέπει να απαντηθεί αυστηρά με τη σειρά ή εξαντλητικά. Οπότε μπορείτε να πάτε μπρος πίσω, να ενώσετε πράγματα, να επανέλθετε αργότερα σε κάτι αν νιώθετε ότι συνδέεται καλύτερα με επόμενο σημείο ή να φέρετε παραδείγματα από δουλειές σας.

Θα ξεκινήσω από τα εισαγωγικά. Θα ήθελα να μου πείτε λίγα πράγματα για τις βασικές σας σπουδές, για τη σημερινή σας ιδιότητα και για τη συνολική σας διαδρομή στον χώρο της οπτικής επικοινωνίας.

Γιάννης Ζουμάκης: Εγώ ξεκινάω από τη γραφιστική, από το ΤΕΙ Αθήνας, από το Τμήμα Γραφιστικής.

Η Odd Bleat ως studio υπάρχει από το 2015. Εμείς όμως δουλεύαμε μαζί ήδη από το 2012 περίπου. Κάναμε projects, συνεργασίες, δοκιμάζαμε πράγματα μαζί. Σιγά σιγά αυτή η συνεργασία πήρε πιο σταθερή μορφή και έγινε η Odd Bleat.

Μάνος Γερογιάννης: Κι εγώ γραφιστική σπούδασα στο ΤΕΙ. Στη σχολή είχα ήδη ασχοληθεί με το animation και μετά πήγα στο Λονδίνο, στο MetFilm School, όπου έκανα MSc στο Filmmaking. Αυτό που με ενδιέφερε πολύ εκεί ήταν το storytelling. Το πώς στήνεις μια ιστορία, πώς την αφηγείσαι και πώς οργανώνεις αυτό που θέλεις να πεις. Δεν είναι μόνο το τεχνικό κομμάτι του animation. Είναι τι θέλεις να πεις και πώς θα το οργανώσεις για να περάσει.

Ερευνητής: Και η Odd Bleat πώς έχει αλλάξει μέσα σε αυτά τα χρόνια; Γιατί σήμερα η δουλειά σας δεν περιορίζεται μόνο στο animation.

Μάνος Γερογιάννης: Στην αρχή η βάση της δουλειάς μας ήταν κυρίως το animation και οι διαφημιστικές παραγωγές. Με τα χρόνια όμως αυτό άνοιξε αρκετά. Σήμερα δουλεύουμε από motion design και animation μέχρι illustration και, ανάλογα με το project, εφαρμογές που μπορεί να περάσουν και σε print. Το βασικό όμως για εμάς παραμένει το storytelling. Μπορεί να αλλάζει το μέσο, αλλά αυτό είναι κάτι που παραμένει.

Ερευνητής: Ωραία. Να πάμε τότε λίγο στις επιρροές. Όταν σκέφτεστε τον τρόπο που δουλεύετε σήμερα, υπάρχουν συγκεκριμένες σχεδιαστικές παραδόσεις, σχολές ή άνθρωποι που νιώθετε ότι σας έχουν επηρεάσει ή είναι πιο πολύ πιο διάχυτο όλο αυτό;

Γιάννης Ζουμάκης: Νομίζω ότι σήμερα είναι πολύ δύσκολο να πεις ότι υπάρχει μία συγκεκριμένη σχεδιαστική παράδοση ή μία σχολή σκέψης που σε επηρεάζει περισσότερο. Έχεις διαρκώς πρόσβαση σε πάρα πολλά references. Μπορεί να είναι κάτι που είδες στο Instagram, μέσα σε αυτό το endless scroll, μια δουλειά από κάποιο studio, ένας καλλιτέχνης ή απλώς μια εικόνα που σου έμεινε. Όλα αυτά κάπως μαζεύονται.

Και μετά μπορεί κάτι από όλα αυτά να βγει στη δουλειά σου χωρίς να ξέρεις ακριβώς από πού έχει έρθει. Μπορεί να το έχεις δει πολύ παλιότερα, να σου έχει μείνει και να εμφανιστεί αργότερα χωρίς να το καταλάβεις. Οπότε μου είναι δύσκολο να απομονώσω ένα συγκεκριμένο καλλιτεχνικό ρεύμα και να πω ότι αυτό μας επηρεάζει περισσότερο. Είναι περισσότερο όλα αυτά τα ερεθίσματα μαζί.

Μάνος Γερογιάννης: Ναι, και στη δική μας περίπτωση ειδικά δεν είναι μόνο πράγματα που έρχονται από τη γραφιστική. Μπορεί να είναι animation, κινηματογράφος, μοντάζ, ήχος. Επειδή δουλεύουμε πολύ με την αφήγηση, όλα αυτά συνθέτουν τις επιρροές μας. Και ανάλογα με το project, η αφετηρία μπορεί να έρθει από κάτι τελείως διαφορετικό. Δεν ξεκινάς κάθε φορά από το ίδιο reference.

Ερευνητής: Επειδή βέβαια η έρευνα αφορά το Bauhaus, να το πω ευθέως. Μέσα σε αυτό το σύνολο επιρροών, νιώθετε ότι υπάρχει κάπου και το Bauhaus ή είναι κάτι πολύ μακρινό πλέον από τον τρόπο που δουλεύετε;

Γιάννης Ζουμάκης: Δεν νομίζω ότι μπορούμε να βρούμε κάτι που να έρχεται ως Bauhaus αυτούσιο. Δηλαδή να δείξεις μια δουλειά και να πεις «αυτό το πήραμε από το Bauhaus» και το κάναμε έτσι. Γενικά δεν νομίζω ότι λειτουργεί έτσι η επιρροή. Παίρνεις κάτι που υπήρχε

πριν, αυτό περνάει από άλλους ανθρώπους, εξελίσσεται, αλλάζει, και εσύ το πηγαίνεις κάπου αλλού. Και μετά έρχεται ο επόμενος και κάνει το ίδιο.

Οπότε σίγουρα υπάρχουν πράγματα που έχουν περάσει στον τρόπο που σχεδιάζουμε, αλλά δεν είναι ότι καθόμαστε και λέμε «τώρα θα κάνουμε κάτι Bauhaus». Έχουν περάσει μέσα από όλα αυτά που έχουμε δει και δουλέψει όλα αυτά τα χρόνια.

Ερευνητής: Και αν αφήσουμε λίγο στην άκρη το αν κάτι μοιάζει μορφολογικά με Bauhaus; Υπάρχει κάτι στον τρόπο σκέψης του που να αισθάνεστε πιο κοντά στη δική σας δουλειά;

Γιάννης Ζουμάκης: Νομίζω ότι περισσότερο έχει να κάνει με το ότι, όταν σχεδιάζεις, πρέπει να ξέρεις γιατί κάνεις κάτι. Γιατί υπάρχει ένα στοιχείο εκεί, γιατί έχει αυτή τη μορφή, γιατί επιλέγεις ένα χρώμα και όχι κάτι άλλο.

Δεν σημαίνει βέβαια ότι κάθε απόφαση παίρνεται συνειδητά ή ότι την αναλύεις έτσι κάθε φορά. Μετά από χρόνια πολλά από αυτά έχουν περάσει στον τρόπο που δουλεύεις. Αλλά κάθε στοιχείο πρέπει κάπως να εξυπηρετεί αυτό που θέλεις να πετύχεις στη συγκεκριμένη δουλειά.

Μπορεί κάτι να σου αρέσει πάρα πολύ οπτικά και παρ' όλα αυτά να μη χρειάζεται ή να σε πηγαίνει σε άλλη κατεύθυνση. Οπότε για μένα είναι περισσότερο αυτό και λιγότερο μια συγκεκριμένη αισθητική. Να υπάρχει λόγος που κάνεις κάτι έτσι και όχι αλλιώς.

Μάνος Γερογιάννης: Και νομίζω ότι αυτό συνδέεται άμεσα με το storytelling που λέγαμε πριν. Εκεί κάθε επιλογή πρέπει να βοηθάει τη ροή και αυτό που θέλεις να επικοινωνήσεις. Αν κάτι δεν βοηθάει την ιστορία, όσο ωραίο κι αν είναι από μόνο του, πρέπει να το αφήσεις.

Ερευνητής: Αυτό με φέρνει και σε κάτι που με ενδιαφέρει αρκετά στην εργασία, την οικονομία μέσων. Πώς λειτουργεί αυτό για εσάς στην πράξη;

Μάνος Γερογιάννης: Σίγουρα υπάρχει και λειτουργεί σε πολλά επίπεδα.

Από τη μία, όταν έχεις μια ιστορία να πεις, πρέπει να οργανώσεις τη δομή της και να καταλάβεις τι χρειάζεται πραγματικά για τη ροή της και τι μπορεί να μείνει απ' έξω. Ειδικά στο animation δεν μπορείς να βάλεις τα πάντα και να περιμένεις ότι ο άλλος θα τα δει όλα. Πρέπει να αποφασίσεις τι είναι σημαντικό και να υπάρχει σαφήνεια σε αυτό που θέλεις να επικοινωνήσεις.

Από την άλλη υπάρχει και η παραγωγική πλευρά. Έχεις συγκεκριμένο budget, συγκεκριμένο χρόνο και ένα χρονοδιάγραμμα. Στην πράξη είναι μια εξίσωση ανάμεσα σε αυτούς τους περιορισμούς και σε αυτό που θέλεις δημιουργικά να πετύχεις. Μπορεί να έχεις μια ιδέα που, για να γίνει ακριβώς όπως την έχεις στο μυαλό σου, να χρειάζεται διπλάσιο χρόνο ή πολύ

μεγαλύτερο budget. Εκεί πρέπει να αποφασίσεις τι είναι πραγματικά σημαντικό στην ιδέα, τι πρέπει οπωσδήποτε να μείνει και τι μπορεί να αλλάξει χωρίς να χαθεί αυτό που θέλεις να επικοινωνήσεις.

Υπάρχει επίσης το θέμα της διάρκειας. Πολλά videos σήμερα έχουν πολύ μικρή διάρκεια και μέσα σε λίγο χρόνο πρέπει να πεις αρκετά πράγματα. Εκεί η σαφήνεια γίνεται ακόμη πιο σημαντική. Αλλά ο περιορισμός δεν είναι απαραίτητα κάτι αρνητικό. Σε αναγκάζει να πάρεις αποφάσεις και πολλές φορές μέσα από αυτές μπορεί να προκύψει μια καλύτερη λύση.

Και αυτό είναι κάτι που μαθαίνεις και με την εμπειρία. Στην αρχή έχεις πολλές ιδέες που σου αρέσουν και θέλεις να τις κρατήσεις όλες. Μετά μαθαίνεις να αναγνωρίζεις τι χρειάζεται πραγματικά για τη ροή της ιστορίας και τι μπορεί να φύγει. Και μερικές φορές πρέπει να κόψεις ακόμη και κάτι που σου αρέσει πολύ, αν τελικά δεν βοηθάει αυτό που θέλεις να πεις. Δεν σημαίνει ότι όσο περισσότερα βάλεις τόσο καλύτερη θα είναι η ιστορία. Συνήθως ισχύει το αντίθετο.

Ερευνητής: Ωραία. Και όταν περνάμε από αυτό στο ίδιο το στήσιμο μιας εικόνας; Κάνναβος, ιεράρχηση, σύνθεση, χρώμα. Είναι πράγματα που τα εφαρμόζετε συνειδητά ή μετά από τόσα χρόνια έχουν γίνει περισσότερο μέρος της δουλειάς σας;

Γιάννης Ζουμάκης: Δεν χρησιμοποιούμε πάντα αυστηρά τον κάνναβο. Ούτε ξεκινάμε ένα project έχοντας κάποιους κανόνες ιεράρχησης που πρέπει να ακολουθήσουμε έναν έναν.

Αλλά οι αρχές της σύνθεσης υπάρχουν. Είναι πράγματα που έχεις μάθει, έχεις δουλέψει για χρόνια και κάποια στιγμή έχουν περάσει στο βλέμμα σου. Η χρυσή τομή, η σχέση φόρμας και αντίφορμας, οι σχέσεις των στοιχείων μέσα στη σύνθεση. Δεν κάθεσαι κάθε φορά να πεις «τώρα θα εφαρμόσω αυτό». Βλέπεις ότι κάτι δεν σου κάθεται σωστά, μετακινείς ένα στοιχείο, αλλάζεις μια σχέση και καταλαβαίνεις ότι τώρα λειτουργεί καλύτερα. Μετά από τόσα χρόνια λειτουργεί περισσότερο έτσι. Έχει γίνει μέρος του τρόπου που βλέπεις και δουλεύεις.

Ερευνητής: Και με το χρώμα συμβαίνει κάτι αντίστοιχο; Γιατί στις δουλειές σας το χρώμα πολλές φορές είναι αρκετά καθοριστικό.

Γιάννης Ζουμάκης: Ναι, και το χρώμα μπορεί να σε πάει αλλού όσο δουλεύεις μια εικονογράφηση.

Σε μια δουλειά που είχαμε κάνει για το Ρεμπέτικο, για παράδειγμα, ξεκινήσαμε από το line art, από το ασπρόμαυρο. Μετά αρχίσαμε να δοκιμάζουμε διαφορετικές χρωματικές εκδοχές και κάθε φορά άλλαζε ο τρόπος που διαβαζόταν η εικόνα.

Το χρώμα δεν είναι απλώς κάτι που προσθέτεις στο τέλος, αφού έχεις λύσει το σχέδιο. Μπορεί να αλλάξει την ανάγνωση της εικόνας και να σε κάνει να δεις διαφορετικά έναν χαρακτήρα ή συνολικά αυτό που έχεις σχεδιάσει. Και κάποιες χρωματικές επιλογές μπορεί να σε οδηγήσουν σε άλλη κατεύθυνση από αυτή που θέλεις. Οπότε επιστρέφεις στο τι θέλεις τελικά να πεις και βλέπεις αν το χρώμα σε βοηθάει προς τα εκεί.

Αυτό φαίνεται πολύ και στους χαρακτήρες. Μπορεί να έχεις έναν χαρακτήρα μόνο σε περίγραμμα και να λες ότι λειτουργεί. Μετά του βάζεις χρώμα και ξαφνικά βλέπεις ότι κάτι του λείπει. Μπορεί να χρειάζεται να αλλάξεις τα ρούχα, να προσθέσεις ένα αξεσουάρ ή να πειράξεις μια λεπτομέρεια. Το χρώμα σε αναγκάζει να ξαναδείς τον χαρακτήρα.

Γι' αυτό λέω ότι το χρώμα δεν «κλείνει» το σχέδιο. Το ξαναανοίγει.

Μάνος Γερογιάννης: Και γενικά η διαδικασία δεν είναι τόσο γραμμική. Μπορεί να έχεις προχωρήσει αρκετά σε ένα project και μια επιλογή που κάνεις πιο μετά να σε κάνει να επιστρέψεις και να ξαναδείς κάτι προηγούμενο. Όσο προχωράει η δουλειά βλέπεις πράγματα που στην αρχή δεν μπορούσες να δεις, οπότε κάποιες αποφάσεις αναθεωρούνται στην πορεία.

Ερευνητής: Ωραία. Μιας και μπήκαμε ήδη λίγο στη διαδικασία, να πάμε πιο συγκεκριμένα στο πώς στήνεται ένα project από την αρχή. Όταν έρχεται ένα brief, ποια είναι συνήθως η πορεία μέχρι να αρχίσει να παίρνει μορφή η δουλειά;

Μάνος Γερογιάννης: Εμείς ξεκινάμε από το storyboard. Εκεί αρχίζεις να βλέπεις αν αυτό που έχεις στο μυαλό σου μπορεί πράγματι να λειτουργήσει σαν αφήγηση.

Μπορεί να έχεις πολύ δυνατές εικόνες ή ιδέες που λειτουργούν μεμονωμένα, αλλά όταν τις βάλεις τη μία μετά την άλλη να δεις ότι δεν υπάρχει ροή. Ότι κάπου λείπει ένα πλάνο ή χρειάζεται μια διαφορετική μετάβαση. Οπότε στο storyboard αρχίζεις ουσιαστικά να οργανώνεις την ιστορία, πριν μπει πιο βαθιά στην παραγωγή.

Παράλληλα πρέπει από πολύ νωρίς να συνυπολογίσεις το budget, το χρονοδιάγραμμα του πελάτη και τον χρόνο που έχεις για την παραγωγή. Αυτά δεν είναι ανεξάρτητα από το δημιουργικό, γιατί καθορίζουν τι μπορεί πραγματικά να γίνει με τα μέσα που έχεις. Όταν αρχίσει να στέκεται η ιστορία, περνάμε στα προσχέδια των χαρακτήρων, στα style frames και γενικότερα στη σχεδιαστική κατεύθυνση. Εκεί αρχίζεις να διαμορφώνεις πιο καθαρά τον οπτικό κόσμο του project, τους χαρακτήρες και τη συνολική του λογική.

Μετά περνάμε στο animatic. Εκεί αρχίζεις να βλέπεις πιο καθαρά τον χρόνο, τις μεταβάσεις, το timing και το αν η αφήγηση ρέει. Κάτι μπορεί στο storyboard να φαίνεται ότι λειτουργεί

και, μόλις το δεις μέσα στον χρόνο, να καταλάβεις ότι δεν διαβάζεται όπως περίμενες, ότι μια μετάβαση θέλει αλλαγή ή ότι λείπει ένα πλάνο.

Βέβαια όσο αποκτάς εμπειρία, αρκετά από αυτά αρχίζεις να τα αντιλαμβάνεσαι ήδη από το storyboard. Μπορεί να δεις από εκεί ότι κάτι λείπει ή ότι ένα σημείο θέλει διαφορετική αντιμετώπιση. Το animatic όμως σου δίνει τη δυνατότητα να το δεις πλέον μέσα στον χρόνο και να καταλάβεις καλύτερα αν τελικά η ιστορία λειτουργεί.

Εγώ ασχολούμαι περισσότερο με το animation και το production, ενώ ο Γιάννης περισσότερο με το κομμάτι της εικονογράφησης. Οπότε για την εικονογράφηση καλύτερα να πει ο Γιάννης.

Γιάννης Ζουμάκης: Ναι. Και ειδικά όταν έχεις μια δουλειά με πολλούς χαρακτήρες, εκεί το πράγμα γίνεται αρκετά πιο σύνθετο.

Η Scoot Airlines, για παράδειγμα, ήταν μια πολύ μεγάλη δουλειά, με πολλούς διαφορετικούς characters και ένα ολόκληρο illustration system που έπρεπε να παραμένει συνεκτικό. Ο καθένας έπρεπε να είναι διαφορετικός από τους υπόλοιπους, να έχει τη δική του προσωπικότητα και ταυτόχρονα να υπάρχει κάτι που να τους ενώνει. Να τους βλέπεις όλους μαζί και να καταλαβαίνεις ότι ανήκουν στον ίδιο κόσμο.

Γενικά στην εικονογράφηση παίζουν πολύ μεγάλο ρόλο τα references. Και reference δεν σημαίνει απαραίτητα ότι βρίσκεις μια εικονογράφηση που σου αρέσει για να κάνεις κάτι παρόμοιο. Μπορεί να είναι φωτογραφίες, μπορεί να είναι άλλες εικονογραφήσεις, μπορεί να κοιτάς ρούχα, κινήσεις, φυσιογνωμίες. Εξαρτάται κάθε φορά από αυτό που θέλεις να φτιάξεις.

Για έναν χαρακτήρα, για παράδειγμα, πρέπει να δεις αρκετά πράγματα πριν φτάσεις στο τελικό σχέδιο: πώς στέκεται ένας άνθρωπος, πώς κινείται, τι φοράει, ποια είναι τα στοιχεία που τελικά τον χαρακτηρίζουν. Το αποτέλεσμα στο τέλος μπορεί να είναι πολύ stylized ή να φαίνεται απλό, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι η διαδικασία ήταν απλή. Έχει προηγηθεί παρατήρηση, έρευνα και αρκετές σχεδιαστικές αποφάσεις. Γιατί ακόμη και σε μια στατική εικόνα πρέπει να υπάρχει αφήγηση που να δένεται αρμονικά με το animation. Το animation, άλλωστε, είναι ένα μέσο έκφρασης που εμπεριέχει πολλές τέχνες εντός του. Έτσι, τι βλέπεις πρώτο και τι μετά, πού σε πηγαίνει το μάτι, πώς διαβάζεις τελικά την εικόνα: κι αυτά είναι μέρος του τρόπου να αφηγηθείς κάτι.

Ερευνητής: Και μέσα σε αυτή τη διαδικασία πόσο χώρο αφήνετε στον πειραματισμό; Κάνετε πράγματα που δεν ξεκινούν από κάποιο συγκεκριμένο client brief, μόνο και μόνο για να δοκιμάσετε έναν τρόπο σχεδιασμού ή κίνησης;

Γιάννης Ζουμάκης: Ναι, πολύ. Κάνουμε αρκετά internal projects. Πάρε, για παράδειγμα, τα animations για την ημέρα του Αγίου Βαλεντίνου. Είναι πράγματα που τα ξεκινάμε επειδή θέλουμε να δοκιμάσουμε κάτι, χωρίς να υπάρχει απαραίτητα κάποιος πελάτης ή ένα συγκεκριμένο brief από πίσω. Μπορεί να θέλουμε να δοκιμάσουμε έναν τρόπο εικονογράφησης, έναν χαρακτήρα, έναν τρόπο κίνησης και να δούμε πού μπορεί να πάει. Και πολλές φορές κάτι που ξεκινάει έτσι, μόνο σαν δοκιμή, μπορεί αργότερα να σου δώσει κάτι που θα χρησιμοποιήσεις σε ένα client project.

Είχαμε κάνει, για παράδειγμα, ένα internal project που ξεκινούσε από πολύ βασικά γεωμετρικά σχήματα. Το ενδιαφέρον ήταν να δούμε πόσοι διαφορετικοί χαρακτήρες μπορούσαν να προκύψουν από τις ίδιες φόρμες, αλλάζοντας τις μεταξύ τους σχέσεις, τη θέση και τον τρόπο που συνδυάζονταν.

Και επειδή η βάση ήταν κοινή, μπορούσες να δουλέψεις και τη μετάβαση από τον έναν χαρακτήρα στον άλλον. Μετακινούσες ένα σχήμα, άλλαζες τη σχέση του με τα υπόλοιπα, ξανασυνέθετες τα ίδια στοιχεία και ο ένας χαρακτήρας μπορούσε σταδιακά να μεταλλάσσεται στον άλλον.

Και νομίζω ότι εκεί υπήρχε και κάτι περισσότερο από το να βρούμε απλώς έναν τρόπο να σχεδιάζουμε χαρακτήρες. Είχες ένα πολύ περιορισμένο λεξιλόγιο από φόρμες, αλλά ανάλογα με το πώς τις συνθέτες μπορούσε κάθε φορά να προκύψει ένας διαφορετικός χαρακτήρας.

Αυτό το είχαμε ξεκινήσει σαν δικό μας πειραματισμό και μετά είδαμε ότι μπορούσε να λειτουργήσει και σε ένα client project. Το αξιοποιήσαμε αργότερα και στη Φαιναρέτη, σε μια δουλειά που είχε να κάνει με την έμφυλη βία.

Ερευνητής: Εδώ εμένα μου κάνει εντύπωση κάτι. Ξεκινάτε από πολύ βασικές γεωμετρικές φόρμες, που έχουν βέβαια μια μεγάλη ιστορία στον μοντερνισμό και στο Bauhaus, αλλά τις χρησιμοποιείτε εδώ για να μιλήσετε για ένα τελείως σύγχρονο κοινωνικό ζήτημα. Δηλαδή η ίδια σχεδιαστική γλώσσα μπορεί να παίρνει άλλο νόημα όταν αλλάζει το πλαίσιο και το περιεχόμενο.

Γιάννης Ζουμάκης: Ναι, έχει ενδιαφέρον σαν σύνδεση. Δεν μπορώ βέβαια να πω ότι είχαμε το Bauhaus στο μυαλό μας όταν το σχεδιάζαμε. Αλλά τέτοιες επιρροές μπορεί να έχουν ήδη περάσει στον τρόπο που βλέπεις και σχεδιάζεις, χωρίς να τις σκέφτεσαι συνειδητά κάθε φορά.

Ερευνητής: Θυμάμαι ότι στη σχολή ακούγαμε συνέχεια αυτή τη λέξη, αν αυτό που σχεδιάσαμε «λειτουργεί». Τι σημαίνει όμως για εσάς σήμερα ότι μια σχεδιαστική λύση λειτουργεί;

Γιάννης Ζουμάκης: Νομίζω ότι υπάρχουν κάποια βασικά πράγματα: η σύνθεση, οι σχέσεις των στοιχείων, το πώς πηγαίνει το μάτι μέσα στην εικόνα. Αλλά το ότι κάτι είναι σωστό σχεδιαστικά δεν σημαίνει απαραίτητα ότι είναι και ενδιαφέρον. Μπορεί να έχεις μια σύνθεση που είναι απολύτως σωστή και παρ' όλα αυτά να μη σου λέει τίποτα. Οπότε για μένα το «λειτουργεί» δεν είναι μόνο αν όλα βρίσκονται στη θέση τους. Πρέπει αυτό που έχεις φτιάξει να έχει και κάτι να πει.

Μάνος Γερογιάννης: Και πρέπει να είναι σαφές τι θέλεις να πεις. Ειδικά στη δική μας δουλειά, αν αυτό που θέλεις να επικοινωνήσεις δεν περνάει, υπάρχει πρόβλημα. Οι κανόνες σε βοηθούν να οργανώσεις αυτό που κάνεις, αλλά δεν είναι checklist. Δεν αρκεί να έχεις εφαρμόσει σωστά κάποιους κανόνες για να έχεις και ένα καλό αποτέλεσμα. Τους χρησιμοποιείς όσο σε βοηθούν να φτάσεις εκεί που θέλεις.

Γιάννης Ζουμάκης: Και για να σπάσεις κάτι, πρέπει πρώτα να ξέρεις τι σπας και γιατί.

Ερευνητής: Αυτό έχει ενδιαφέρον και σε σχέση με τα εργαλεία. Ειδικά σήμερα που αλλάζουν τόσο γρήγορα, πόσο πιστεύετε ότι επηρεάζουν τελικά τον τρόπο με τον οποίο σκέφτεται και σχεδιάζει κάποιος;

Μάνος Γερογιάννης: Νομίζω ότι ειδικά στους νεότερους designers υπάρχει πολλές φορές ένα άγχος με το εργαλείο. Να μάθεις το καινούργιο software, να ξέρεις το καινούργιο πρόγραμμα, να μπορείς να κάνεις κάτι τεχνικά. Προφανώς πρέπει να ξέρεις τα εργαλεία που χρησιμοποιείς, αλλά η τεχνική γνώση από μόνη της δεν σε κάνει designer. Το εργαλείο είναι το μέσο. Αυτό που έχει σημασία είναι να ξέρεις τι θέλεις να κάνεις και γιατί. Μπορεί να ξέρεις πάρα πολύ καλά ένα πρόγραμμα και να μην έχεις καθαρή σκέψη για το τι θέλεις να επικοινωνήσεις.

Γιάννης Ζουμάκης: Και νομίζω ότι για έναν designer παίζουν μεγάλο ρόλο όλα τα πράγματα που βλέπει έξω από τη δουλειά. Να ταξιδεύεις, να βλέπεις εκθέσεις, να πηγαίνεις σε γκαλερί, να βλέπεις ταινίες, να διαβάζεις βιβλία. Δεν μπορείς να βλέπεις μόνο design όλη μέρα και να περιμένεις ότι από εκεί θα έρθουν όλες οι ιδέες σου. Χρειάζεσαι ένα πολύ μεγαλύτερο εύρος ερεθισμάτων και references.

Ερευνητής: Να πάμε λίγο και στη συστηματοποίηση. Όταν δουλεύετε με κάποιους κανόνες ή με ένα σύστημα ώστε να υπάρχει συνοχή σε μια δουλειά, αυτό σας βοηθάει να επικεντρώνεστε περισσότερο σε αυτό που θέλετε να κάνετε ή υπάρχει και ο κίνδυνος το ίδιο το σύστημα να αρχίσει να σας περιορίζει;

Μάνος Γερογιάννης: Νομίζω ότι βοηθάει, γιατί ένα σύστημα σου λύνει από νωρίς κάποιες βασικές παραμέτρους και δεν χρειάζεται κάθε φορά να ξεκινάς από το μηδέν. Σου αφήνει

περισσότερο χώρο να ασχοληθείς με το ίδιο το project και με τις αποφάσεις που έχουν πραγματικά σημασία για το πού θέλεις να το πας. Αλλά, όπως με κάθε σύστημα, στο τέλος έχει σημασία πώς το χρησιμοποιείς.

Ερευνητής: Υπάρχει όμως και μια άλλη πλευρά. Όταν όλοι έχουμε πρόσβαση στα ίδια εργαλεία, στα ίδια συστήματα και πολλές φορές στις ίδιες λύσεις, υπάρχει ο κίνδυνος να οδηγηθούμε σε μια πιο ομογενοποιημένη αισθητική;

Γιάννης Ζουμάκης: Θυμάμαι ότι σε μια δουλειά που κάναμε είχαμε κάνει αρκετή έρευνα και κάποια στιγμή είχαμε πέσει πάνω στις παλιές αφίσες του ΕΟΤ, που είχαν σχεδιάσει οι Κατζουράκης και Κάραμποτ. Και μας είχε κάνει εντύπωση ακριβώς αυτό, το πόσο λίγα στοιχεία χρησιμοποιούσαν και πόσο καθαρά μπορούσαν να επικοινωνήσουν αυτό που ήθελαν.

Μπορεί να είχες μια εικόνα, ένα πολύ συγκεκριμένο στοιχείο, ελάχιστη πληροφορία, και αυτό ήταν αρκετό. Δεν υπήρχε η ανάγκη να δείξεις όλα όσα μπορούσες να κάνεις. Υπήρχε πολύ καθαρή επιλογή και ιεράρχηση στο τι χρειάζεται να μείνει και τι όχι. Και μετά, αν πας αρκετά χρόνια μπροστά, στα '90s που αρχίζει να μπαίνει το Photoshop, συμβαίνει σχεδόν το αντίθετο. Ξαφνικά έχεις ένα εργαλείο που σου επιτρέπει να κάνεις πράγματα που πριν ήταν πολύ δύσκολα ή δεν μπορούσες να τα κάνεις καθόλου. Και στην αρχή θέλεις να τα χρησιμοποιήσεις όλα. Μπορείς να βάλεις ένα δελφίνι στην Ακρόπολη; Θα βάλεις ένα δελφίνι στην Ακρόπολη. (Γέλια) Αλλά νομίζω ότι αυτό συμβαίνει γενικά όταν εμφανίζεται ένα καινούργιο εργαλείο. Στην αρχή βλέπεις πολύ έντονα τις δυνατότητές του μέσα στη δουλειά. Μετά, όσο το μαθαίνεις, αρχίζεις να καταλαβαίνεις όχι μόνο τι μπορείς να κάνεις με αυτό, αλλά και τι δεν χρειάζεται να κάνεις.

Ερευνητής: Άρα κάτι αντίστοιχο θα μπορούσε να συμβαίνει σήμερα και με την τεχνητή νοημοσύνη;

Μάνος Γερογιάννης: Ναι, νομίζω ότι τώρα είμαστε σε μια τέτοια φάση. Στην αρχή όλοι δοκιμάζουν κυρίως τις δυνατότητες του καινούργιου εργαλείου και αυτό φαίνεται πολύ έντονα στο αποτέλεσμα. Γι' αυτό και πολλά πράγματα μπορεί να μοιάζουν μεταξύ τους.

Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι θα μείνει έτσι. Όσο το εργαλείο γίνεται πιο οικείο, αρχίζει να έχει λιγότερο ενδιαφέρον το ίδιο το εργαλείο και περισσότερο το τι θέλει να κάνει ο καθένας με αυτό. Εκεί ξαναμπαίνει η προσωπική ματιά και ο τρόπος με τον οποίο επιλέγεις να το χρησιμοποιήσεις.

Γιάννης Ζουμάκης: Ναι. Και τότε μπορεί να πάψει να είναι το εργαλείο το ίδιο το θέμα και να γίνει απλώς άλλο ένα μέσο.

Ερευνητής: Να το φέρω λίγο και στο ελληνικό πεδίο. Βλέπετε κάποια πιο συγκεκριμένη συνέχεια του Bauhaus στην ελληνική γραφιστική ή είναι περισσότερο μια επιρροή που έχει περάσει έμμεσα;

Μάνος Γερογιάννης: Νομίζω περισσότερο έμμεσα, και ίσως κυρίως μέσα από την εκπαίδευση. Υπάρχουν πράγματα που τα μαθαίνεις στη σχολή, γίνονται μέρος του τρόπου που δουλεύεις και μετά δεν σκέφτεσαι κάθε φορά από πού έχουν έρθει.

Ερευνητής: Ακούγοντάς σας να μιλάτε για αυτό, αλλά και πριν για τη σύνθεση και το χρώμα, μου έρχεται το Βασικό Σχέδιο. Επειδή έχουμε περάσει και από την ίδια σχολή, θεωρείτε ότι αυτό έχει μείνει στον τρόπο που σχεδιάζετε σήμερα;

Γιάννης Ζουμάκης: Νομίζω πολύ περισσότερο απ' όσο καταλαβαίναμε τότε. Όταν είσαι στη σχολή κάνεις κάποια πράγματα επειδή είναι η άσκηση που πρέπει να κάνεις και δεν ξέρεις απαραίτητα τι από αυτά θα σου μείνει μετά. Μετά περνάνε τα χρόνια και βλέπεις ότι κάποια πράγματα έχουν γίνει μέρος του τρόπου που βλέπεις και δουλεύεις. Ειδικά στο πώς αντιμετωπίζεις μια σύνθεση ή το χρώμα. Δεν είναι ότι λες συνειδητά «τώρα κάνω Βασικό Σχέδιο». Είναι ότι το κουβαλάς.

Ερευνητής: Και αν σκεφτούμε ότι το Βασικό Σχέδιο έχει ιστορική σχέση με την παιδαγωγική παράδοση του Bauhaus, θα μπορούσε αυτό να είναι ένας τρόπος με τον οποίο η επιρροή της σχολής έχει περάσει στη δική σας δουλειά χωρίς να υπάρχει μια συνειδητή αναφορά σε αυτήν;

Γιάννης Ζουμάκης: Νομίζω ότι κάπως έτσι περνάει. Μέσα από την εκπαίδευση διαμορφώνεται το βλέμμα σου. Δεν είναι ότι κάθε φορά λες «αυτό έρχεται από το Bauhaus» ή ότι σκέφτεσαι συνειδητά από πού έχει έρθει το κάθε πράγμα.

Έχεις μάθει έναν τρόπο να βλέπεις τη σύνθεση, το χρώμα και τις σχέσεις ανάμεσα στα στοιχεία, και μετά αυτό το κουβαλάς στη δουλειά σου.

Ερευνητής: Υπάρχουν Έλληνες γραφίστες στους οποίους βλέπετε περισσότερο αυτή τη συνέχεια; Ή που θεωρείτε σημαντικούς για το πώς πέρασαν και μετασχηματίστηκαν τέτοιες ιδέες εδώ;

Μάνος Γερογιάννης: Ο Κατζουράκης, ο Κάραμποτ και ο Αρβανίτης.

Γιάννης Ζουμάκης: Και νομίζω ότι ενδιαφέρον έχει ακριβώς αυτό. Πώς το μετέφρασαν, πώς το προσάρμοσαν, πώς το έκαναν να μιλήσει εδώ.

Ερευνητής: Αν προσπαθούσαμε να κρατήσουμε κάτι ακόμη από το Bauhaus που θεωρείτε ότι έχει ενδιαφέρον για τον designer σήμερα, τι θα ήταν;

Γιάννης Ζουμάκης: Νομίζω ότι ένα πολύ ενδιαφέρον σημείο είναι ο τρόπος που το Bauhaus αντιμετώπισε τη σχέση του καλλιτέχνη με τον τεχνίτη. Προσπάθησε να σπάσει αυτή την ταξική διάκριση, την ιδέα ότι ο τεχνίτης είναι κάτι κατώτερο και ο καλλιτέχνης κάτι ανώτερο.

Και νομίζω ότι αυτό έχει ενδιαφέρον και για τον designer σήμερα. Προφανώς υπάρχει η προσωπική σου ματιά, ο τρόπος που βλέπεις και σχεδιάζεις, αλλά ταυτόχρονα δεν σχεδιάζεις μόνο για τον εαυτό σου. Έχεις ένα συγκεκριμένο πρόβλημα να λύσεις και κάτι που πρέπει να επικοινωνήσεις. Οπότε πρέπει να συνυπάρχουν και τα δύο: να υπάρχει η προσωπική σου ματιά, χωρίς να χάνεται αυτό που πρέπει να κάνει η δουλειά.

Ερευνητής: Και κάτι τελευταίο. Αν έπρεπε να κρατήσετε ένα πράγμα για έναν νέο designer σήμερα, μέσα σε όλη αυτή την αφθονία εικόνων, references και εργαλείων, ποιο θα ήταν;

Μάνος Γερογιάννης: Νομίζω ότι το βασικό είναι να μη μπερδεύεις το εργαλείο με τη δουλειά του designer. Το πρόγραμμα θα αλλάξει, θα έρθει ένα άλλο, μετά κάτι άλλο. Αυτό που πρέπει να μάθεις είναι να σκέφτεσαι τι θέλεις να κάνεις και γιατί.

Γιάννης Ζουμάκης: Και να μη χαθείς μέσα στην ευκολία του εργαλείου.

Ερευνητής: Γιάννη και Μάνο, σας ευχαριστώ πολύ και τους δύο. Ήταν μεγάλη μου χαρά που τα είπαμε ξανά μετά από τόσα χρόνια.

B.6 Typical Organization for Standards & Order

Κώστας Βλαχάκης και Joshua Olsthoorn

Συμμετέχοντες: Κώστας Βλαχάκης, Joshua Olsthoorn

Ιδιότητα: συνιδρυτές, Typical Organization for Standards & Order

Τρόπος διεξαγωγής: δια ζώσης συνέντευξη

Ημερομηνία: 28 Ιανουαρίου 2026

Ερευνητής: Μάριος Ταβερνάρης

Μορφή δεδομένων: Απομαγνητοφώνηση με ήπια γλωσσική εξομάλυνση

Ερευνητής: Ξεκινάω με την ηχογράφηση. Μόνο να μου πείτε, εφόσον έχει ξεκινήσει η ηχογράφηση, για να καταγραφεί στα πρακτικά, ότι είστε σύμφωνοι με το φύλλο ενημέρωσης και συναίνεσης.

Κώστας Βλαχάκης και Joshua Olsthoorn: Είμαστε σύμφωνοι.

Ερευνητής: Να πω από τώρα ότι ο τρόπος με τον οποίο δομείται η αξιοποίηση των ερευνητικών δεδομένων είναι τέτοιος, ώστε να σας δίνει τη δυνατότητα να απαντήσετε όπως θέλετε σε κάθε ερώτημα. Μπορείτε να μην απαντήσετε σε κάποιο ερώτημα που θα τεθεί, να απαντήσετε με τον δικό σας τρόπο, να ομαδοποιήσετε ερωτήματα ή να επανέλθετε σε ένα ερώτημα αργότερα. Δεν υπάρχει κάποιος στενός κορσές στον τρόπο με τον οποίο δίνετε τις απαντήσεις σας ή στον ειρμό της σκέψης σας.

Ερευνητής: Θα ήθελα αρχικά να μου πείτε λίγα λόγια για εσάς και τις σπουδές σας.

Κώστας Βλαχάκης: Εγώ δεν έχω να πω πολλά. Σπούδασα στο Πανεπιστήμιο Πειραιά Διδακτική της Τεχνολογίας και Ψηφιακά Συστήματα. Αυτά. Αλλά ο Joshua έχει κάτι σχετικό.

Joshua Olsthoorn: Ναι, ναι. Εγώ ήμουν λίγο στο Design Academy Eindhoven, στην Ολλανδία. Και είναι αστείο, γιατί εκεί είχαν ένα σύστημα διδασκαλίας που ήταν βασισμένο στο πρόγραμμα του Bauhaus. Το Design Academy Eindhoven έχει και industrial design, και γραφιστική, και όλα αυτά τα διαφορετικά workshops. Είχαν ξύλο, για παράδειγμα, όπως στο Bauhaus. Είχαν και μια έντονη σχέση με τη βιομηχανία. Που είναι κι αυτό ένα χαρακτηριστικό που γεννήθηκε από το Bauhaus.

Ερευνητής: Μιλάς για το γεγονός ότι το Bauhaus αντιλαμβανόταν το design ως ένα ενιαίο σύστημα, το οποίο έχει τις διακλαδώσεις του.

Joshua Olsthoorn: Ναι, ναι. Και έχει διάφορα workshops [Σημείωση ερευνητή: το Design Academy Eindhoven], και πρέπει να τρέχεις από το ένα στο άλλο. Ακόμα και θεατρικά, όπως με τον Oskar Schlemmer. Σαν designer πρέπει να σχεδιάσεις ένα σπίτι, να κάνεις κάτι...

Ερευνητής: Πολύ ενδιαφέρον.

Joshua Olsthoorn: Τώρα είναι κάπως αλλιώς, γιατί έχει αλλάξει η διεύθυνση. Το design αλλάζει και τώρα είναι πιο πολιτικό. Τέλος πάντων.

Ερευνητής: Κώστα, η δική σου ενασχόληση με τον τομέα της οπτικής επικοινωνίας πως προέκυψε; Γιατί έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι δεν σπούδασες κάτι αντίστοιχο.

Κώστας Βλαχάκης: Δεν σπούδασα κάτι σχετικό, σωστά. Με κάποιον φίλο, κάποια στιγμή, βάζαμε μουσική σε μαγαζιά, κάναμε DJ sets. Οπότε κάποιος έπρεπε να κάνει τις αφίσες.

Ερευνητής: Και έτσι ξεκίνησε το ταξίδι.

Κώστας Βλαχάκης: Ναι. Και μετά είχα μια φάση... Επειδή είχα μείνει πολύ καιρό σπίτι, έμαθα λίγο τα προγράμματα, να κάνω κάτι και να ασχολούμαι με κάτι άλλο. Είχα χρόνο να μάθω κάποια τεχνικά πράγματα.

Ερευνητής: Και πόσα χρόνια δραστηριοποιείστε στον τομέα; Ας πούμε για την Typical αλλά και χωριστά ο καθένας.

Κώστας Βλαχάκης: Είμαστε γραφείο μαζί, με τον Joshua, από το 2014. Δουλεύαμε μαζί και πριν, τρία χρόνια, στη Mousegraphics. Αλλά νομίζω ότι εγώ ξεκίνησα να δουλεύω μόνος μου γύρω στο 2000. Άρα είναι 26 χρόνια.

Joshua Olsthoorn: Ναι, εγώ πήγαινα κι ερχόμουν σε αυτόν τον τομέα. Έχω προσπαθήσει να φύγω από τον γραφιστικό τομέα, να κάνω ταινίες και να συνεχίσω με τον κινηματογράφο. Έπρεπε να κερδίσω τη ζωή μου και ήταν ένας τρόπος κάπως να βρίσκω δουλειές. Έφυγα από την Ολλανδία όταν ήμουν 21 και πήγα να ζήσω λίγο ελεύθερη ζωή. Έζησα λίγο στην Ελβετία, μετά στη Γαλλία για έξι χρόνια, και μετά ήρθα εδώ. Και στη Γαλλία δούλευα λίγο σε ένα εκδοτικό γραφείο. Δεν ήταν πολύ ενδιαφέρον, αλλά ήταν τρόπος επιβίωσης. Παράλληλα προσπαθούσα να κάνω κινηματογράφο.

Ο κινηματογράφος ήταν κάτι που μου άρεσε. Έχει και το αρχιτεκτονικό κομμάτι του χώρου, και το σώμα, το πώς αντιλαμβάνεσαι τον χώρο. Έχει μουσική, μπορείς να έχεις και τυπογραφία. Όλα αυτά είναι ένα πράγμα.

Νομίζω ότι πάντα είχα τέτοιες ιδέες για το πώς σχεδιάζεις έναν χώρο όπου όλα αυτά τα disciplines σβήνουν και γίνεται ένα νέο πράγμα. Όπως ίσως και στο Bauhaus. Ήταν ένας ελεύθερος χώρος έκφρασης και ένας πειραματικός χώρος, νομίζω, και στην εκπαίδευση. Δηλαδή, η σχέση ανάμεσα στον μαθητή και τον δάσκαλο ήταν διαφορετική. Δεν ήταν πια τόσο ιεραρχική. Ήταν κάπως μια flat, non-hierarchical σχέση σαν μοντέλο. Και αυτό, νομίζω, ήταν και πολιτικό. Είχε μια σοσιαλιστική βάση. Βέβαια, είναι περίεργο, γιατί από την άλλη υπήρχαν και συγκεκριμένες κατευθύνσεις μέσα στο design. Μπορεί να ήταν αρχιτεκτονική, industrial design, textile design, γραφιστική, φωτογραφία. Αλλά από την άλλη όλοι έκαναν, πάνω κάτω, λίγο αρχιτεκτονική, λίγο από όλα.

Σήμερα, βέβαια, είναι πιο fragmented. Είσαι γραφίστας ή δεν είσαι γραφίστας. Δεν υπάρχει κάτι άλλο.

Κώστας Βλαχάκης: Η αλήθεια είναι ότι αυτό ίσως είναι κάτι που κι εμείς κάπως θα θέλαμε λίγο, να μπορούμε να βγούμε από αυτό. Κάθε φορά που μπαίνει κόσμος στο γραφείο και λέει «εσείς τι κάνετε εδώ; Πώς; Τι;», κάπως πρέπει να δώσουμε μια απάντηση: «Ξέρεις, γραφίστες είμαστε». Είναι η πιο εύκολη απάντηση. Αλλά νομίζω ότι κάπως κρυφά θα θέλαμε να κάνουμε, ή προσπαθούμε να κάνουμε, και άλλα πράγματα που, παρότι είναι σε άλλα πεδία κατ' όνομα, θέλουμε λίγο να νιώθουμε πως είναι και η συνέχεια αυτού που κάνουμε.

Όταν ο Joshua κάνει τις ταινίες του, τέλος πάντων, δεν υπάρχει ακριβώς μια διαφορετική πρόθεση από όταν κάθεται να σχεδιάσει κάτι σαν γραφίστας. Και το ίδιο πράγμα μπορεί να ισχύει αν σχεδιάζουμε έναν χώρο ή μια έκθεση. Νομίζω ότι όλα, με κάποιο τρόπο, πατάνε σε ένα κοινό πνεύμα.

Joshua Olsthoorn: Ναι, είναι αυτή η ιδέα ότι, αν μπορείς να σχεδιάσεις μια στάμπα, ένα κτίριο, ένα city plan, είναι κάπως το ίδιο πράγμα. Δηλαδή, αν έχεις μια ιδέα, είναι κάπως ιδεολογικό το ζήτημα. Πώς οργανώνεις πράγματα εδώ ή πώς οργανώνεις ένα city plan, μια ταινία, ένα κομμάτι ρούχου, ένα αυτοκίνητο. Μπορείς να έχεις ιδέες. Δεν μιλάω για το τεχνικό κομμάτι, αλλά νομίζω, εγώ προσωπικά, και ίσως κι εμείς, έχουμε λίγο αυτό το θέμα της κλίμακας. Η κλίμακα μπορεί να αλλάζει, και βέβαια υπάρχει και το υλικό της έρευνας κατά αντικείμενο. Αν μιλάμε για το αρχιτεκτονικό, έχει συγκεκριμένους νόμους και κανόνες. Αλλά η λογική μένει κάπως η ίδια. Νομίζω. Βέβαια, κάποιος άλλος μπορεί να πει κάτι άλλο.

Ερευνητής: Ναι, ίσως. Εγώ πάντως, εδώ βλέπω μια σχέση. Γιατί υπήρχε στον πυρήνα του Bauhaus το λεγόμενο «συνολικό έργο» ή «ολιστικό έργο» [στ.ε.: γίνεται αναφορά στην έννοια του Gesamtkunstwerk].

Joshua Olsthoorn: Βέβαια. Είναι κάτι που έρχεται από πιο πίσω, από την όπερα, από τον Wagner, που είχε τέτοιες ιδέες. Αλλά, ναι...

Ερευνητής: Μία πλευρά είναι ο τρόπος με τον οποίο εσείς δουλεύετε. Δεν ξέρω, όμως, αν έχετε να προσθέσετε και άλλες, πιο συγκεκριμένες, πλευρές. Για παράδειγμα, στον τρόπο με τον οποίο δουλεύετε, υπάρχουν φανερές σχολές σκέψης ή μεθοδολογίες σχεδίασης τις οποίες παίρνετε υπόψη; Ή μπορεί να είναι ένα κράμα αυτών; Ή μπορεί να είναι πιο απροσδιόριστες; Υπάρχει δηλαδή ένας προσδιορισμός σε εσάς; Έχετε μια αναφορά από την οποία αντλείτε τρόπο σκέψης και μεθοδολογία σχεδίασης; Ή αυτό γίνεται στην πραγματικότητα μέσα από το προσωπικό γούστο, την προσωπική συγκρότηση κ.λπ. και όχι οπωσδήποτε μέσα από κάποιο θεωρητικό πλαίσιο;

Κώστας Βλαχάκης: Νομίζω ότι έχουμε μια αναφορά, και θα θέλαμε αυτή να γίνεται όλο και πιο σαφής. Είναι αυτό που εμείς προσδιορίζουμε ως *typical*. Δηλαδή, κάθε φορά που κάνουμε κάτι, δεν σκεφτόμαστε μόνο τι είναι καλό, τι είναι κακό ή αν είναι ωραίο. Σίγουρα σκεφτόμαστε και αυτά, αλλά νομίζω ότι, πάνω απ' όλα, επικρατεί η ανάγκη αυτό που κάνουμε να είναι *typical*.

Τώρα, τι ονομάζουμε εμείς *typical*; Χρησιμοποιώ αυτό το σχήμα για να πω ότι το *typical* είναι κάτι αρκετά σαφές για εμάς, αλλά ίσως όχι τόσο σαφές γενικότερα. Σίγουρα αυτό που ονομάζουμε *typical* είναι κάτι στο οποίο δεν επικρατεί η ανάγκη να ακολουθείς ένα στυλ. Ακόμα και γι' αυτό το ίδιο, λέμε γενικά ότι δεν έχουμε στυλ, ή θα θέλαμε να μην έχουμε κάποιο συγκεκριμένο στυλ σε αυτό που κάνουμε.

Δεν ξέρω πώς βλέπει ο κόσμος τα πράγματα που κάνουμε. Μπορεί να τα βλέπει ως τρομερά ομοιογενή. Ίσως αυτό το δείξει η ιστορία. Ίσως, αν πάρουμε κι εμείς απόσταση, να μπορούμε να το καταλάβουμε καλύτερα.

Νομίζω ότι ένα από τα πράγματα που διατρέχουν αυτόν τον τρόπο που δουλεύουμε είναι ότι συνήθως κινούμαστε με αφετηρία μια ιδέα, μια σκέψη, η οποία μπορεί να ξεκινά και συνήθως ξεκινά από κάπου αλλού και όχι από τον σχεδιασμό. Δηλαδή, μπορεί να αφορά τον κινηματογράφο, μπορεί να αφορά τη λαϊκή τέχνη, τη φιλοσοφία. Οπότε προσπαθούμε, με κάποιο τρόπο, αυτό το κομμάτι του πνεύματος, της ιδέας, να το μετασχηματίσουμε, να το μετουσιώσουμε σε *visual*, γιατί το *visual* είναι η δουλειά μας.

Πέρα από εκεί, νομίζω ότι πάμε σε πολλά πεδία. Σε πεδία, σε χρονικές στιγμές, σε σχολές. Όσο ξεψαχνίζουμε πράγματα, τόσο περισσότερο επανερχόμαστε. Και, επειδή τώρα είναι και

το θέμα της κουβέντας, επανερχόμαστε συχνά και σε διάφορα πράγματα που μπορεί να ξεκινούν από το Bauhaus. Ίσως πιο συχνά απ' όσο φανταζόμαστε.

Είναι πολλές φορές που έχουμε κάνει την προσπάθεια να περάσουμε μια ιδέα μέσα από κάποια visual που έχει κάνει η Anni Albers. Διάφορα πράγματα, από τα υφαντά μέχρι πιο γεωμετρικές συνθέσεις, είναι κάτι στο οποίο για κάποιο λόγο συχνά βρισκόμαστε να προσπαθούμε να κάνουμε κάτι αντίστοιχο. Όχι επειδή είναι απλώς μια ωραία εικόνα, αλλά επειδή νιώθουμε ότι μέσα σε αυτό συμπυκνώνεται ένα νόημα, το οποίο έτσι αποδίδεται με τον πιο άμεσο και καθαρό τρόπο. Από πού αλλού κλέβουμε;

Joshua Olsthoorn: Ναι. Και αυτή η ιδέα του *typical* είναι κάπως λίγο σαν το Bauhaus. Γιατί κανένας δεν ξέρει ακριβώς τι είναι το Bauhaus. Είναι ένα brand, ένα σύμβολο, που κανένας δεν μπορεί να πει τι είναι ακριβώς, γιατί έχει πολλές πλευρές και έχει και ένα συγκεκριμένο παρελθόν. Πώς δημιουργήθηκε.

Και είναι ενδιαφέρον, γιατί χωρίς τους Ναζί δεν θα ήταν τόσο δυνατό σαν ιδεολογία, σαν brand. Χωρίς τους Ναζί, που είχαν σταματήσει κάπως την κίνησή του. Έκλεισαν το Bauhaus και έφυγαν όλοι οι φοιτητές, και μεταφέρθηκαν οι ιδέες.

Ο πυρήνας του ήταν ένας ελεύθερος χώρος ανάμεσα στον Πρώτο και στον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Ένας περίεργος χώρος, ένας χώρος ελευθερίας, με καινούριες ιδέες. Και νομίζω ότι όλα συνδέονται εκεί. Όλες οι φιγούρες. Και αυτή η έμπνευση μεταφέρθηκε μετά κυρίως στην Αμερική.

Και ήθελα να πω ότι, κάπως, το *typical* είναι το ίδιο. Είναι μια ιδέα που δεν είναι απόλυτα συγκεκριμένη. Δεν είναι πολύ συγκεκριμένο τι είναι το *typical*. Αλλά ίσως αυτό να είναι και η ουσία. Μπορούμε να μιλάμε, για παράδειγμα, για το Bauhaus: τι είναι το *typical Bauhaus*; Δηλαδή, μπορείς να το πιάσεις από διαφορετικές πλευρές.

Πάντα οι ορισμοί αλλάζουν στον χρόνο. Το Bauhaus δέχτηκε πολλή κριτική, ότι είναι φερεγγιστικό, ότι είναι δογματικό. Αλλά πώς το βλέπεις αυτό το πράγμα; Δηλαδή, τι τονίζεις κάθε φορά στην ιστορία; Αυτό νομίζω είναι κάτι που μας ενδιαφέρει. Δεν μπορούμε ποτέ να έχουμε μια απόλυτη σχέση με το παρελθόν. Είναι πάντα interpretation, μια ανάγνωση, ένας τρόπος, μια ερμηνεία.

Και έτσι, βέβαια, ζούμε και σε έναν χώρο όπου ο καθένας μπορεί να πιστεύει κάτι διαφορετικό. Για παράδειγμα, θα γελάσω, γιατί έψαχνα σπίτια και μου αρέσει πολύ αυτό το “Athenian Bauhaus” που λένε στις αγγελίες. Γράφουν “σπίτι σε στυλ Athenian Bauhaus”. Ναι, αυτό είναι ένα *typical* πράγμα. Όχι από κάποιον που έχει σπουδάσει design. Τέλος πάντων, μια γιαγιά,

κάποιον κοινό, που δεν έχει σχέση με αυτόν τον χώρο, αλλά ξέρει το όνομα Bauhaus και λέει “Athenian Bauhaus”. Είναι μια ιδέα. Είναι μια σκέψη. Είναι μια αντίληψη που υπάρχει στο μυαλό του κόσμου ως έννοια, ως κάτι. Αλλά το σχήμα αυτού του “κάτι” δεν υπάρχει. Δεν υπάρχει ένα πράγμα που λες “αυτό είναι Bauhaus”. Όπως τα βιβλία, όπως είπες πριν, για το Taschen [Σημείωση ερευνητή: αναφέρεται σε συζήτηση πριν την καταγραφή]. Είναι μια απεικόνιση του παρελθόντος, μια ανάγκη να έχουμε μια τέλεια εικόνα του παρελθόντος. Αλλά δεν είναι τέλεια. Δεν ήταν ποτέ crisp. Δεν είχε συγκεκριμένα όρια, ότι αυτό είναι Bauhaus και αυτό όχι. Ήταν πολύ fluid.

Αλλά προσπαθούμε, σαν ανθρωπότητα και σαν σχεδιαστές, και γελάμε γι’ αυτό, γι’ αυτή την προσέγγιση, ότι «αυτό είναι Bauhaus». Αλλά είναι σαν παιχνίδι περισσότερο. Τι είναι το *typical*; Τι είναι το *typical* κάτι; [...] Η προσέγγιση, η προσέγγιση προς κάτι, μπορεί να είναι *typical*.

Κώστας Βλαχάκης: Νομίζω ότι αυτό είναι κάτι μειωτικό όταν μιλάμε για στυλ, και γενικά στον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζουμε το Bauhaus. Γιατί νιώθω ότι κάπως αναπαράγουμε τους μηχανισμούς της εξουσίας και της αγοράς, που θέλουν να φέρουν τα πράγματα στα μέτρα τους, ειδικά όταν αυτά τα πράγματα μπορεί να είναι απειλητικά για τις δομές, με τρόπο ώστε να γίνουν είτε ελέγξιμα είτε ευπώλητα.

Δηλαδή, χρειάζεται να ορίσουμε ότι το Bauhaus είναι ένα στυλ, που έχει αυτά τα τρία-τέσσερα έντονα χρώματα, με κοντράστ, απλές δυναμικές γραμμές και γεωμετρικούς σχηματισμούς, και ότι δεν είναι τίποτα άλλο. Γιατί αυτό μπορούμε να το πουλήσουμε σε κάποιον που θα ψάξει να αγοράσει ένα αντικείμενο, ένα τραπέζι ή μια αφίσα “Bauhaus”.

Και επίσης, με αυτόν τον τρόπο, είναι σαν να δημιουργείς πραγματικά κάτι το οποίο είναι δυναμικό και αλλάζει. Αν θες να το δεις στην πραγματικότητά του, και ιστορικά, περιέχει τόσο πολλά διαφορετικά πράγματα, που είναι οριακά αντιφατικά μεταξύ τους.

Δεν μπορείς να πεις ότι με μια ματιά μπορείς να δεις κάτι στον Paul Klee ή στον van der Rohe και να πεις ότι αυτοί ανήκουν σε ένα κίνημα που έκανε ένα συγκεκριμένο πράγμα. Ήταν πολύ διαφορετικά. Αυτό κάπως αποδεικνύει ότι το στυλ, ή το αποτύπωμα σε επίπεδο οπτικής, δεν είναι το ζητούμενο.

Είναι περισσότερο η πορεία για να φτάσουμε σε κάτι. Μπορεί να φτάσουμε σε τελείως διαφορετικά αποτελέσματα, αλλά ίσως να υπάρχουν κάποιες αρχές στον τρόπο με τον οποίο κινούμαστε προς αυτά.

Ερευνητής: Συμφωνώ και επαυξάνω με αυτή την προσέγγιση. Παρ' όλα αυτά, αντικειμενικά το Bauhaus οπωσδήποτε θα παίζει έναν ρόλο.

Καταρχάς, νομίζω ότι θα παίζει έναν ρόλο για την ίδια την υπόσταση του κλάδου της οπτικής επικοινωνίας. Θα παίζει ρόλο, δηλαδή, για τη σταθεροποίηση αυτού που λέμε *graphic design*, αν και δεν είναι ο μόνος παράγοντας που θα συμβάλει. Η ίδια η πραγματικότητα είναι εκείνη που θα δημιουργήσει την ανάγκη για την εμφάνιση του κλάδου, και υπό μία έννοια τον προϋπάρχει.

Όμως, σίγουρα το Bauhaus, μέσα σε αυτό το σύμπλεγμα ιδεών, εισηγείται και ορισμένους κανόνες, ορισμένες σχεδιαστικές προσεγγίσεις, και οφείλουμε στην παρακαταθήκη του μια σειρά από πλευρές. Δηλαδή, οφείλουμε το grid. Υπήρχε και από πριν, αλλά εκεί προσπαθεί να μεταφραστεί και στον τομέα της γραφιστικής. Οφείλουμε επίσης πολλά στην τυπογραφία, και στις μελέτες που έγιναν από δασκάλους του Bauhaus, ειδικά πάνω σε αυτήν.

Εδώ υπήρχε και ιδεολογικό υπόβαθρο, ειδικά για την τυπογραφία και για την προώθηση της *sans serif* στο πλαίσιο μιας προσπάθειας να γίνει η γνώση άμεση και προσβάσιμη σε όλους.

Κάνοντας αυτόν τον πρόλογο θέλω να πω το εξής: Μια σειρά από αρχές, όπως λειτουργικότητα, οικονομία μέσων, συστηματοποίηση, σχέση μορφής και χρώματος εξακολουθούν να υπάρχουν; Ή, στην πραγματικότητα, το σύγχρονο design τα έχει αποβάλει ως κάτι παρελθοντικό, περιοριστικό, που δεν αφορά πλέον το σύγχρονο λεξιλόγιο; Ή εξακολουθεί αυτό το λεξιλόγιο, που διαμορφώθηκε πάνω σε αυτήν την παρακαταθήκη, να έχει ισχύ στον τρόπο με τον οποίο καταλαβαίνουμε, σχεδιάζουμε και αξιολογούμε ένα έργο;

Κώστας Βλαχάκης: Είναι λίγο αλαζονικό με την έννοια της οικουμενικότητας, δηλαδή με την έννοια ότι κάνω κάτι που αφορά όλο τον κόσμο, με έναν τρόπο που αφορά όλο τον κόσμο. Είναι λίγο υπερφίαλο αυτό. Από την άλλη, όμως, ιδέες που βρέθηκαν μέσα σε εκείνο το πλαίσιο, εκείνη τη χρονική στιγμή, δεν είναι ακριβώς πράγματα που γεννήθηκαν τότε. Νομίζω ότι περισσότερο έγινε μια κίνηση, ώστε διαφορετικά πράγματα που αφορούσαν τον άνθρωπο, από διαφορετικά πεδία μέσα στην ιστορία, να έρθουν πιο κοντά και να μπουν σε μια κατάσταση ζύμωσης.

Ακόμη και αν μιλήσουμε για τα χρώματα, αυτό που βλέπουμε σε αυτόν τον χρωματικό κύκλο που έκαναν στο Bauhaus ο Johannes Itten και οι άλλοι δύο, είναι πράγματα που κοίταγα πριν και σκεφτόμουν —επειδή είχε τύχει κάποτε να το ψάξουμε περισσότερο— ότι μπορείς να δεις πως η χρωματική προσέγγιση που προσπάθησε να καταγράψει ο Goethe, ενδεχομένως και άλλοι πριν τον Goethe, είναι στην ουσία ένας πρόδρομος. Αυτό αποτελεί μέρος μιας ιστορικής

συνέχειας και ενδεχομένως μιας προσπάθειας να καταλάβουμε τον ίδιο τον άνθρωπο και πώς αλληλεπιδρά με το περιβάλλον του.

Άρα, παρότι οι περιορισμοί που υπήρχαν τότε, ας πούμε, όσον αφορά το μέσο, τις μεθόδους, ακόμη και πιο συγκεκριμένα τις μεθόδους αποτύπωσης, εκτύπωσης, μεταφοράς, χωρίς να έχουν υπόψη τους, ας πούμε, την ψηφιακή πραγματικότητα που έχουμε τώρα, όπου μπορείς να διαλέξεις οποιοδήποτε χρώμα και να το αποτυπώσεις χωρίς τον ίδιο περιορισμό και χωρίς το ίδιο κόστος, οι περιορισμοί που υπήρχαν τότε σχετικά με τη βέλτιστη χρήση του μέσου δεν μπορούν παρά να αποτυπώνονται ακόμη, ακόμη και αν κάνεις κάτι τελείως εφήμερο ή απλώς ένα post στα social media.

Ο ρυθμός με τον οποίο χρησιμοποιείς, ας πούμε, την τυπογραφία ή το χρώμα, πάλι με κάποιον τρόπο, ενδεχομένως [...] στις ισχυρές βιολογικές αρχές του ίδιου του ζώου πατάνε. Και μιλάμε πάλι για τον άνθρωπο. Δεν είναι κάτι το οποίο αφορά μόνο την εποχή, τη μόδα ή ένα συγκεκριμένο είδος.

Πιο πολύ νομίζω ότι αυτό, σαν αποτύπωμα, ακόμη και αν ξεφεύγει κανείς από το ύφος του τι είναι Bauhaus, έχει ακόμη σημασία. Και δεν θα μπορέσει να σταματήσει να έχει σημασία, αφού όλοι μας έχουμε τους ίδιους βιολογικούς περιορισμούς. Αυτή η ανάγκη να δεις πίσω από αυτό που κάνει τον άνθρωπο, όχι έναν καταναλωτή, όχι έναν πληθυσμό, αλλά τον άνθρωπο, το ίδιο το ον.

Ερευνητής: Πιστεύεις, όμως, ότι αυτό επιβιώνει ακόμη; Αυτό το πρόταγμα που αναλύεις;

Κώστας Βλαχάκης: Δεν ξέρω αν αυτή η ερώτηση περιλαμβάνει κάποια στατιστική.

Ερευνητής: Όχι, την προσωπική σου αίσθηση, στάση και άποψη ζητώ.

Κώστας Βλαχάκης: Νομίζω πως ναι. Σκεφτόμαστε τον άνθρωπο προσωπικά, τον σκεφτόμαστε ως μονάδα. Αυτό που κάνεις, κάποιος θα το πάρει στα χέρια του, θα το ξεφυλλίσει, θα το ανοίξει, θα προσπαθήσει να το διαβάσει, θα προσπαθήσει να το δει από μακριά, κάτι θα του κάνει. Αυτή η σκέψη για τον άνθρωπο νομίζω ότι είναι κάτι που, ακόμη και αν θέλεις να τον βάλεις σε μια δύσκολη κατάσταση, ακόμη και αν θες να τον βασανίσεις, πάλι υπάρχει. Ακόμη και αυτή η σκέψη του ανθρώπου ως μοντέλου είναι κάτι που, με κάποιον τρόπο, νιώθω ότι πατάει σε αυτό.

Joshua Olsthoorn: Νομίζω ότι το Bauhaus γιόρτασε τα εκατό χρόνια του το 2019. Και νομίζω, δυστυχώς, προσωπικά, βλέποντας γενικά νέους designers και το τι γίνεται στον χώρο

του design, και όχι μόνο στο design αλλά και στο branding γενικότερα, ότι έχει γίνει λίγο logo, λίγο ένα brand που έχει γίνει περισσότερο άδειο από πριν.

Ερευνητής: Άδειου - κενού περιεχομένου, δηλαδή.

Joshua Olsthoorn: Ναι. Νομίζω ότι είναι πιο κοντά στην ιδέα του στυλ. Μπορείς να φανταστείς ότι έχεις ένα φίλτρο στο Photoshop που λέει “Bauhaus”. Δηλαδή, *Bauhaus everything* στο Instagram. Οκ, πατάς το φίλτρο “Bauhaus” και έχεις Bauhaus. Αυτό το πράγμα είναι απογοητευτικό.

Και νομίζω ότι η προσπάθεια του postmodernism, ειδικά του ’80, που ήταν και κριτική πάνω στο Bauhaus και τον μοντερνισμό γενικά, τουλάχιστον είχε περισσότερο πιάσει το νόημα της ιδέας. Δηλαδή, μήπως εκεί υπήρχε βαθύτερη γνώση του τι ήταν και του τι συνέβαινε.

Κώστας Βλαχάκης: Ναι, ναι.

Joshua Olsthoorn: Αλλά εσύ μίλησες για το πώς επιβιώνει αυτό, και νομίζω ότι δεν μπορούμε να αποφύγουμε το Bauhaus και τον μοντερνισμό, ακόμα και αν θέλεις να είσαι αυτό που λέμε *speculative design*. Δηλαδή, που είναι, όπως ξέρεις, postmodern κινήσεις. Και ακόμα αυτό που λέμε *metamodern*, πάντα χρειαζόμαστε το modern σαν αναφορά, σαν έναν πόλο, έναν πυλώνα, για να δούμε πού είμαστε.

Σήμερα μπορείς να βλέπεις δύο κινήσεις που εναλλάσσονται πολύ γρήγορα. Μπορεί τη μία στιγμή να είσαι σαν το modernism, grid, αναγνωσιμότητα, τακτοποιημένη, συστηματοποιημένη. Από την άλλη, μπορείς να γυρίσεις πολύ γρήγορα στο postmodern. Όχι να μιλάμε για *forms*, αλλά για ιδέες και την αίσθηση που δημιουργεί αυτή η προσέγγιση.

Αυτό είναι που χαρακτηρίζει σήμερα και νομίζω ότι είμαστε λίγο χαμένοι σε αυτόν τον τομέα. Δηλαδή, δεν είναι πια πώς φαίνεται. Και το στυλ, αυτό που λέμε στυλ, έχει φτάσει μόνο σε ένα επίπεδο decoration.

Και αν κάποιος σου πει για τον μοντερνισμό, για τη συστηματική ιδεολογία του, είναι σαν να θεωρείσαι πολύ συντηρητικός. Ή ίσως λίγο νοσταλγικός.

Αλλά για εμάς είναι περισσότερο ένα παιχνίδι με όλες αυτές τις τάσεις. Σαν να είναι αυτό που μένει σήμερα, ένα παιχνίδι με όλα αυτά. Και μέσα από αυτό το παιχνίδι, ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιείς μια μεθοδολογία μόνος του δεν έχει πολύ νόημα. Πρέπει κάθε project, κάθε πράγμα που κάνεις, να το αντιμετωπίζεις σαν να σχεδιάζεις εργαλεία ειδικά για αυτό, κάθε φορά, μέσα από ένα νοηματικό μπέρδεμα. Και λες, εντάξει, θα πάρουμε κάτι από εδώ, κάτι από εκεί, και θα σχεδιάσουμε εργαλεία για αυτό το συγκεκριμένο πράγμα. Μόνο για αυτό το

πράγμα. Δεν είναι κάτι γενικό. Μπορεί να είναι για αυτό το κουτί. Και τελειώνει εκεί. Το επόμενο κουτί θα είναι κάτι άλλο.

Νομίζω ότι έτσι, σήμερα, δεν μπορούμε να πούμε ότι εμείς, σαν γραφείο, έχουμε μια ιδεολογία ή μια στιλιστική ιδεολογία που να φαίνεται σε φόρμες. Είναι πάντα από το πού πιάνουμε την ιστορία και από τη σχέση με το πρόγραμμα.

Ερευνητής: Τότε θα κάνω την εξής ερώτηση. Θυμάμαι από τους καθηγητές μου στο τμήμα γραφιστικής, να μας ζητούν να βρούμε μια σχεδιαστική λύση η οποία θα «λειτουργεί». Οι γραφίστες συχνά χρησιμοποιούν το ρήμα αυτό, λέγοντας στον πελάτη για παράδειγμα, «αυτό που σχεδίασα λειτουργεί», ή «αυτό που προτείνεις να σχεδιάσω, η κατεύθυνση στην οποία με παρασύρεις, δεν λειτουργεί». Αυτό το ρήμα υπάρχει στη δική σας σκέψη; Και αν υπάρχει, ποιο είναι το περιεχόμενό του;

Joshua Olsthoorn: Ναι, νομίζω αυτό που σου είπα πριν. Νομίζω ότι είμαστε πάντα ανάμεσα σε δύο καρέκλες. Δηλαδή, από ένα point of view, αυτό δεν γίνεται, είναι χάλια. Δεν έχει νόημα, δεν είναι καλοσχεδιασμένο. Από την άλλη λες, τι είμαι εγώ να πω κάτι; Όλα λειτουργούν, όλα μπορεί να λειτουργούν. Ακόμα και το πιο χάλια, σκουπιδιάρικο design έχει ομορφιά, έχει έμπνευση, έχει φανταστικές έννοιες. Δηλαδή, το πιο χάλια πράγμα που μπορείς να δεις.

Νομίζω ότι εκεί, μήπως, που είναι πιο εύκολο, είναι ακριβώς αυτό που είναι μεταξύ: αυτό που είναι καλοσχεδιασμένο και αυτό που προσπαθεί να είναι καλοσχεδιασμένο αλλά δεν είναι. Αυτό που είναι κάπως καλό. Όπως μπορείς να πεις, το ΑΙ μπορεί να σου κάνει τέτοιο design που λειτουργεί αλλά δεν έχει γεύση. Νομίζω και πολλοί άλλοι designers γενικά, αυτό που βλέπεις παντού, δηλαδή έχει πολλά design που λες, οκ, κάπως λειτουργεί αλλά δεν έχει γεύση, δεν έχει νόημα, δεν έχει...

Ερευνητής: Αν δεν έχει γεύση, λειτουργεί τελικά, για σένα;

Joshua Olsthoorn: Για μένα όχι. Νομίζω ότι εκεί ακριβώς λες, εντάξει, ο κόσμος λέει ότι λειτουργεί, αλλά πού πάμε έτσι; Δεν μου κάνει ζεστασιά στην καρδιά, ας πούμε. Δεν ξέρω ποιανού έκφραση είναι, μάλλον κάποιου Ρωμαίου. Σχεδίασαν μια έρημο και την είπαν ελευθερία. Έτσι είναι λίγο τώρα, και στις φόρμες και στις ιδέες.

Αυτό είναι, νομίζω, και η δουλειά του design. Το καταλαβαίνεις όταν βλέπεις καλό design, ό,τι και να σημαίνει αυτό, γιατί δεν μπορείς να πεις ότι υπάρχει μια λίστα με νούμερα που τσεκάρεις και λες «έκανα καλό design». Είναι πολύ περίεργο το πώς, σε μια στιγμή, κάτι σου κάνει κάτι και λειτουργεί προς μια κατεύθυνση.

Μπορεί να λειτουργεί για να πουλήσεις, δεν ξέρω. Άρα το θέμα είναι πώς μετράς αυτό το «λειτουργεί». Δηλαδή, αν θέλεις να πουλήσεις περισσότερο κάτι, μήπως τελικά πρέπει να έχεις πολύ άγευστο design, που δεν έχει να πει κάτι, που δεν μιλάει, δεν έχει άποψη, δεν έχει αίσθηση, δεν έχει ούτε κριτική. Αυτό μάλλον λειτουργεί καλύτερα, αν θέλεις να πουλήσεις πράγματα.

Αλλά αν θέλεις να πεις κάτι, να εκφράσεις κάτι, που εμείς νομίζω πιστεύουμε ότι υπάρχουν όρια, ακόμη και όταν μιλάμε για commercial προϊόν, τότε υπάρχει και ένα περιθώριο να πεις κάτι άλλο. Αν θέλεις να το πιάσεις αυτό.

Ερευνητής: Με ενδιαφέρει πάρα πολύ να μου δώσετε ένα παράδειγμα αυτής της σύγκρουσης ανάμεσα στο πώς προσπαθείτε εσείς να «λειτουργεί» μια σχεδιαστική λύση, με το δικό σας περιεχόμενο, και αν αυτή τελικά κοντράρεται με την πραγματικότητα της αγοράς.

Κώστας Βλαχάκης: Πολλές φορές εκτιμώ κάτι που λειτουργεί στον βαθμό που δεν προσέχω καν ότι είναι εκεί. Η ασφάλεια του ηλεκτρικού ρεύματος, για παράδειγμα, προτιμώ να λειτουργεί και να είναι σχεδιασμένη με έναν τρόπο τέτοιο, ώστε να μη χρειάζεται να ασχοληθώ μαζί της. Να ξέρω ότι λειτουργεί έτσι, ώστε να μη χρειάζεται να της δώσω καμία σημασία.

Άρα αυτό λειτουργεί δια της απουσίας του. Δηλαδή, όσο δεν ασχολείσαι μαζί του και δεν σου λέει κάτι. Πολλές φορές όμως νιώθεις ότι κάτι λειτουργεί, αλλά ταυτόχρονα λέει και κάτι.

[δείχνει ένα αντικείμενο] Έχεις, ας πούμε, ένα αντικείμενο που λειτουργεί, αλλά θέλεις και να το κρατάς στα χέρια σου. Σε τραβάει να κάνεις κάτι μαζί του. Ίσως αν αυτός που το έφτιαξε έκανε δύο τρύπες εδώ για κάποιο λόγο, μπορεί να μη σχετίζεται άμεσα με τη λειτουργικότητά του, αλλά για κάποιο λόγο το έχω εδώ μία εβδομάδα και βάζω τα μολύβια μου μέσα και ασχολούμαι μαζί του. Και κάτι κερδίζω από αυτό, και κάτι κερδίζει κι αυτό, γιατί παραμένει στο γραφείο μου, γιατί παίζω μαζί του.

Άρα, όταν φτιάχνεις πάλι ένα κομμάτι για την αγορά, κάτι που πρέπει να φτιαχτεί για την αγορά, μπορεί ακόμη και να είναι μια συσκευασία για ένα προϊόν, η οποία πρέπει να λειτουργεί. Δηλαδή πρέπει να υπηρετεί τον σκοπό της, να την πάρει ο άνθρωπος, να τη βάλει στο ντουλάπι του, στο τραπέζι του, στην τσάντα του, όπου τη βάλει, και αυτή να έχει έναν συγκεκριμένο λειτουργικό σκοπό.

Εμείς λέμε ότι θα θέλαμε αυτό να είναι και μια ευκαιρία. Κάποτε είχαμε γράψει και ένα κείμενο γι' αυτό. Να μπορέσουμε, μέσα από αυτή την τριβή που θα έχει ο άλλος μαζί του, μέσα από αυτή την παρουσία που θα έχει το αντικείμενο στον χώρο του, είτε είναι εμπορικό προϊόν, είτε είναι βιβλίο, είτε είναι poster, είτε είναι οτιδήποτε, να επικοινωνήσουμε και κάτι άλλο. Κάτι

που μπορεί να είναι άσχετο με τον άμεσο λειτουργικό του σκοπό, αλλά που για εμάς δίνει ένα περιθώριο να εκφράσουμε κάτι παραπάνω.

Ένα παράδειγμα που μου έρχεται είναι ότι κάποια στιγμή είχαμε να σχεδιάσουμε τη συσκευασία για ένα λάδι από μια εταιρεία που, μάλιστα, δεν είχε κάνει ποτέ λάδι πριν. Ασχολούνταν με το εμπόριο ελιάς, έκανε πολύ ωραία συσκευασμένες ελιές από πάρα πολύ παλιά. Νομίζω είναι η εταιρεία που είχε εμπορικό αριθμό 53. Η εταιρεία αυτή λεγόταν IDEAL. Όταν αποφάσισε να φτιάξει ένα λάδι και μας το ανέθεσε, σαν project θα μπορούσε να είναι κάτι απλό. Δηλαδή, πρέπει να φτιάξεις ένα μπουκάλι που να βάζει μέσα λάδι, να μπορεί να το πουλήσει κάποιος, ο άλλος να το πάρει και να το βάλει στο τραπέζι του, και αυτός είναι ο λειτουργικός κύκλος του προϊόντος.

Ερευνητής: Ήταν premium προϊόν αυτό;

Κώστας Βλαχάκης: Ήταν ένα premium προϊόν, ναι, σχετικά. Μέσα από αυτή την τριβή, και έχοντας ήδη κάνει πολλές συσκευασίες λαδιού και σε προηγούμενη φάση, και σε προηγούμενα γραφεία, και έχοντας νιώσει ότι κάπου φτάνουμε σε ένα αδιέξοδο, αρχίσαμε να σκεφτόμαστε τι παραπάνω μπορεί να είναι αυτό.

Και μέσα από αυτό ανακαλύψαμε ότι η εταιρεία λέγεται IDEAL. Είναι ένα όνομα κάπως κοινό για εταιρεία, χωρίς να έχουμε σκεφτεί τι σημαίνει. Και αρχίσαμε να σκεφτόμαστε ότι, αφού λέγεται IDEAL, μήπως μπορούμε να βάλουμε κάτι που να έχει σχέση με αυτό, κάτι που να εκφράζει το ιδανικό.

Για κάποιο λόγο, αποφασίσαμε, και αυτό πέρασε, να τυπώσουμε ολόκληρο ένα κείμενο του Πλάτωνα που αναφέρεται στο ιδανικό πάνω στη συσκευασία. Οπότε ήταν μια συσκευασία που είχε κάπως και μια δεύτερη ζωή.

Από εκεί που μια συσκευασία είναι ένα κοινό, οριακά μπανάλ πράγμα, γιατί κάποιες συσκευασίες παράγουν απλώς παραπάνω σκουπίδια, βλέπουμε ότι ο άλλος θα τη χρησιμοποιήσει για λίγο και μετά θα την πετάξει, προσπαθήσαμε κάπως να δώσουμε μια ευκαιρία σε αυτό να αποκτήσει και μια άλλη αξία.

Άρα επανερχόμαστε σε ένα ερώτημα. Δίνοντας μια παραπάνω αξία σε κάτι που ούτως ή άλλως επιτελεί τον λειτουργικό του σκοπό, τι κάνουμε; Πειράζουμε τη λειτουργικότητά του, τη μειώνουμε, την αυξάνουμε;

Άρα η λειτουργικότητα από μόνη της ίσως είναι μια αναγκαία αλλά ελάχιστη συνθήκη που πρέπει να τηρείται. Αλλά πέρα από αυτό δεν είναι ένα όριο. Νομίζω ότι υπάρχει κάτι πέρα από τη λειτουργικότητα που μπορούμε να προσδώσουμε.

Και αυτό μάς ενδιαφέρει κιόλας, γιατί ένα από τα βασικά πράγματα που λέμε είναι ότι θα θέλαμε πάντα αυτό που κάνουμε να έχει, έστω και λίγο, ένα κομμάτι πλάκας. Κάπου να μπορούμε να κάνουμε ένα αστείο μέσα σε αυτό. Και ίσως αυτό είναι ένα *extra layer* πέρα από το κομμάτι της λειτουργικότητας, που αφορά εμάς καταρχάς.

Ερευνητής: Αυτό το *extra layer*, η ειρωνεία, είναι ένα από τα χαρακτηριστικά που συναντάμε συχνά και στο μεταμοντέρνο.

Joshua Olsthoorn: Νομίζω ότι σε εμάς δεν είναι μόνο η ειρωνεία. Είναι και κάπως ένας στοχασμός. Μπορεί να είναι και μια πρόταση για μια διαφορετική ανάγνωση.

Δεν είναι απόλυτα nihilistic, νομίζω. Δεν είναι απόλυτα ότι «όλα είναι σκουπίδια, ας το πειράξουμε τώρα μαζικά». Δηλαδή, νομίζω ότι έχουμε και μια πίστη στα όρια. Και γι' αυτό δεν νιώθω ότι είμαστε δίπλα σε έναν μεταμοντέρνο μηδενισμό, όπου λες ότι δεν υπάρχουν όρια, ότι όλα είναι το ίδιο. Νομίζω πως πιστεύουμε πολύ στα όρια.

Αλλά είναι διπλή η σχέση με τα όρια και τους κανόνες. Είναι όπως μιλούσαμε και σε μια πρώτη ομιλία που κάναμε δημόσια. Είχε τον τίτλο *Anarchy through Order* το 2016.

Joshua Olsthoorn: Αυτό είναι, νομίζω, το σημείο όπου πρέπει να μιλάμε για το τι σημαίνει αναρχία, τι σημαίνει τάξη, τι σημαίνουν τα standards. Εκεί μπορούμε να μιλάμε ώρες. Για τους ορισμούς του αναρχισμού. Τι σημαίνει, από πού προέρχεται η λέξη, που αρχικά ήταν pejorative, υποτιμητική. Αλλά αργότερα, τον 18ο αιώνα, πήρε και έναν άλλο χαρακτήρα.

Τέλος πάντων, αυτό το παράδοξο, η παραδοξότητα της ύπαρξής μας σήμερα, είναι κάτι που μας ενδιαφέρει πολύ. Είναι δύσκολο, γιατί μπορούμε να πούμε ότι είμαστε λίγο χαμένοι μέσα σε μια έρημο, όπου δεν υπάρχει πια κοινωνικότητα. Όλα είναι fragmented, σε κομμάτια. Δεν υπάρχει πια κάτι που να το λες κίνημα, όπως στον μοντερνισμό και σε άλλες αντίστοιχες ιστορικές κινήσεις.

Κώστας Βλαχάκης: Κινηματικά. Κοινωνική κίνηση.

Joshua Olsthoorn: Ναι, ακριβώς. Σήμερα όλα είναι κάπως σπασμένα. Αλλά από την άλλη είναι πολύ ενδιαφέρον, γιατί πρέπει να κάνεις κάτι με τον δικό σου τρόπο μέσα σε αυτόν τον λαβύρινθο των εννοιών που υπάρχουν.

Μας μένει σαν ιδέα η αναρχία ως ιδανική κατάσταση και σίγουρα η αναρχία δεν σημαίνει πως δεν υπάρχουν νόμοι, πως δεν υπάρχει μια σταθερά. Μπορούμε να πούμε πως η αναρχία χρειάζεται έναν άνθρωπο που είναι απόλυτα υπεύθυνος. Και για τον εαυτό του και για την κοινότητα.

When you've totally grown up —και κανένας δεν είναι μάλλον τότε— δεν χρειάζεσαι την εξουσία πάνω σου να σου λέει «και αυτό δεν γίνεται». Το έχεις μέσα σου. Και πρέπει κάθε φορά να το ζυγίσεις. Τι είναι σωστό, τι είναι καλό.

Και αυτό είναι σήμερα πολύ ενδιαφέρον, νομίζω, ιδιαίτερα με το ΑΙ και αυτούς που σχεδιάζουν το ΑΙ. Το ΑΙ μπορεί να είναι creative, μπορεί να είναι πολύ ανθρώπινη η λειτουργία του, αλλά ένα κομμάτι που σίγουρα δεν μπορεί να είναι είναι η ηθική. Και σήμερα δεν μπορούμε να κρυβόμαστε πίσω από το στυλ, δηλαδή «κοίτα πώς είμαι». Και είναι η ηθική αυτό που μένει.

Δηλαδή, μπορούμε να πούμε πως η ηθική σήμερα είναι σε μια πολύ βαθιά κρίση γι' αυτόν τον λόγο, γιατί κανένας δεν ξέρει πια τι είναι καλό. Είναι καλό να έχεις πολλά λεφτά;

Ερευνητής: Κατάλαβα απόλυτα.

Ερευνητής: Είμαστε ήδη στη μία ώρα συνέντευξης, οπότε νομίζω ότι έχουμε πάρα πολύ πλούσιο υλικό. Θα μπορούσαμε να συνεχίζουμε πολύ ακόμη, είμαι σίγουρος. Ας κάνω μερικά τελευταία ερωτήματα, που θα βοηθήσουν κάπως την κατακλείδα της συζήτησης μας.

Ένα ερώτημα είναι ποιες τάσεις θεωρείτε ότι θα διαμορφώσουν τη γραφιστική και την οπτική επικοινωνία τα επόμενα χρόνια. Δηλαδή, προς ποια κατεύθυνση βλέπετε να κινείται το πεδίο, με όλες αυτές τις πλευρές και μέσα σε μια εκρηκτική τεχνολογική πραγματικότητα;

Και θα ήθελα να ενσωματώσουμε σε αυτό και μια δεύτερη ερώτηση. Αν εσείς θέλετε να πείτε κάτι για την επίδραση του Bauhaus συνολικά στον τομέα της γραφιστικής, που δεν ειπώθηκε ή δεν προέκυψε από τα ερωτήματα της συζήτησης, ως ένα ελεύθερο τελευταίο μέρος της.

Joshua Olsthoorn: Δεν υπάρχει μέλλον ούτως ή άλλως.

Κώστας Βλαχάκης: Καταρχήν, δεν υπάρχει μέλλον. Ένα είναι αυτό.

Joshua Olsthoorn: Κάθε φορά είναι ο τρόπος που απεικονίζουμε το μέλλον και μάλλον τώρα δεν μπορούμε να απεικονίσουμε το μέλλον. Ίσως είναι και ενδιαφέρουσα αυτή η στιγμή, ότι συμβαίνει blackout.

Ερευνητής: Μάλλον είμαστε σε μια μεταβατική φάση.

Joshua Olsthoorn: Συνεχίζουμε μέσα σε αυτή την τρέλα, σε αυτή την περίεργη γεωπολιτική στιγμή, που είναι σαν να λες, οκ, πού είμαστε. Δηλαδή, οκ, και σε προσωπικό επίπεδο δεν ξέρω αν υπάρχει πολύ αυτή η πίστη.

Κώστας Βλαχάκης: Εγώ σκέφτομαι ότι το μέλλον σίγουρα δεν είναι αυτό που ξέρουμε. Δηλαδή αυτό που ήδη φτάνει σε εμάς, αυτό που βλέπουμε να έρχεται, είναι ήδη παλιό. Και με τον ρυθμό που τα πράγματα πια παλιώνουν, πολύ σύντομα θα ανήκει ήδη στο παρελθόν.

Οπότε ίσως έχει νόημα να σκεφτούμε το πώς θα είναι το μέλλον, αν προσπαθήσουμε κάπως να προσδιορίσουμε τον αρνητικό χώρο από τα πράγματα που ξέρουμε, γιατί νιώθω ότι το μέλλον θα είναι κάτι που δεν ξέρουμε.

Αυτό είναι και λίγο προβληματικό, γιατί είμαστε σε μια εποχή που, σε διάφορους χώρους, και στο visual και στη μουσική, νιώθουμε ότι βρισκόμαστε σε μια ατέρμονη λούπα από πράγματα που έρχονται, φεύγουν, εξαφανίζονται και μετά επανέρχονται. Είναι ήδη κάποιο είδος αναβίωσης, και ξανά χάνονται και ξανάρχονται. Έχουμε μπει σε έναν τέτοιο κύκλο.

Και ίσως επειδή είμαστε σε μια οριακή στιγμή, νομίζω ότι κάπου θα σπάσει αυτός ο κύκλος και θα δούμε αυτό που δεν ξέρουμε. Μάλλον σκέφτομαι ότι το μέλλον είναι κάτι που μάλλον δεν μπορούμε να το προσδιορίσουμε, γιατί δεν ξέρουμε τι είναι αυτό.

Ήδη, ας πούμε, τα visual που παράγει το ΑΙ έχουν γίνει με έναν τρόπο μπανάλ, όπου το ανθρώπινο μάτι μπορεί να τα ξεχωρίσει και να καταλάβει, ας πούμε, ότι αυτό το έκανε ΑΙ. Και νομίζω ότι κάπου εδώ φτάνουμε σε ένα τέλος, ακόμα και αν το ΑΙ γίνεται πιο δυνατό, πιο πλούσιο και πιο κοντά στον άνθρωπο με έναν τρόπο.

Το άλλο πράγμα που σκέφτομαι είναι ότι, ιστορικά, το μέλλον συχνά καθορίζεται από μονάδες ή ομάδες που είναι εκτός κατεστημένου, και δυστυχώς το σύστημα βρίσκει πάντα έναν τρόπο να τις ενσωματώσει και έτσι να τις αποδυναμώσει. Απ' την άλλη, βέβαια, να αφομοιώσει, ας πούμε, το στυλ τους. Αυτό το βλέπουμε και στο πώς το Bauhaus, κάτι που ήταν ακραίο, ήταν πρωτοποριακό εκείνη τη στιγμή, πια έχει γίνει ένα εμπορεύσιμο στυλ.

Μπορείς να το δεις, ας πούμε, στο punk, ότι το punk, κάτι που ήταν επικίνδυνο, οριακά αντικοινωνικό, ενσωματώθηκε και έχει γίνει ένα αντικείμενο της μόδας. Το είδαμε με τα πρώτα computer graphics ή την ηλεκτρονική μουσική, πώς έγινε από κάτι που ήταν περίεργο, στριφνό, [...] και έχει γίνει πια ένα τελείως mainstream πράγμα, που όλοι το αναγνωρίζουν και το αποδέχονται.

Joshua Olsthoorn: Και πρέπει να πούμε, βέβαια, ότι μία από τις έννοιες του Bauhaus ήταν ότι ήθελε να πολεμήσει *the class society*.

Joshua Olsthoorn: Ακριβώς. Και τώρα βλέπεις πώς έχει γυρίσει αυτό με το design. Το design είναι πια για τους πλούσιους, για την elite. Δηλαδή έχει γυρίσει ανάποδα. Δεν είναι πια για όλους.

Και αυτό είναι μια έννοια του design που έχουμε χάσει. Το design είναι ένα luxury. Και τελικά γυρίζει σε αυτό, δηλαδή σε κάτι που απευθύνεται στους πλούσιους. Και ακόμα η IKEA, δεν ξέρω. Πράγματα που λες, οκ, μήπως είναι μια προσπάθεια να προσφέρεις για τον λαό προϊόντα για όλους. Τελικά είναι κι αυτό ένας κύκλος που, δεν ξέρω... Έχει και οικολογική καταστροφή και νοηματική καταστροφή, όπως το IKEA, δηλαδή.

Joshua Olsthoorn: Έχει, πώς το λέμε...

Κώστας Βλαχάκης: Μας έχει φτωχύνει.

Joshua Olsthoorn: Φτωχύνει. Και όπως διάβασα κάπου, ο μοντερνισμός τα έκανε όλα προσβάσιμα. Και ακριβώς γι' αυτό κάνει αυτή την έρημο. Σχεδιάζει αυτή την έρημο. Αυτό που λέμε ή σκεφτόμαστε, πως όλα είναι προσβάσιμα, είναι ψευτοπροσβάσιμα.

Ερευνητής: Ισχύει. Αποτέλεσε μια από τις βασικές κριτικές του μεταμοντέρνου στον ύστερο μοντερνισμό. Ότι δηλαδή, η καθολικότητα δημιούργησε συνθήκες ομογενοποίησης.

Joshua Olsthoorn: Είναι και αυτό. Αλλά νομίζω ότι είναι λίγο πικρό, όπως ο Κώστας είπε. Κάποιες κινήσεις που προσπαθούν να ανοίξουν κάτι, να δουλεύουν απέναντι σε αυτή την ιεραρχική σχέση, τελικά όλα *it's eaten up* από το σύστημα. Που είναι το ίδιο σύστημα παντού. Που τελικά είναι αυτό που η πλουσία αγαπάει τους πλούσιους.

Όχι, δεν ξέρω. Τίποτα δεν είναι απόλυτο. Είναι όλα λίγο σχετικά. Έχει ακόμα προσπάθειες παντού. Είναι και η στιγμή μας που δεν μπορούμε να μιλάμε με απόλυτες έννοιες, και είναι και μια ευκαιρία κάπως να μην έχουμε απόλυτες έννοιες.

Από την άλλη, βλέπεις την ώρα που μιλάμε, δηλαδή βλέπεις στην Αμερική τι συμβαίνει τώρα. Είναι και αυτός ο λόγος που βλέπεις corruption. Βλέπεις πως τα λόγια δεν αφορούν την πραγματικότητα. [...] Πρέπει να είναι πολύ δύσκολο να είσαι τώρα στην Αμερική. Αυτό το imperium, που ήταν δημοκρατικό για μια περίοδο, είχε ιδέες. Τώρα, δεν ξέρω. Decline. Και για να δούμε τι θα μας φέρει. Αυτό δεν το ξέρω.

Ερευνητής: Σας ευχαριστώ από καρδιάς για αυτή την συνέντευξη.

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν. 1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.