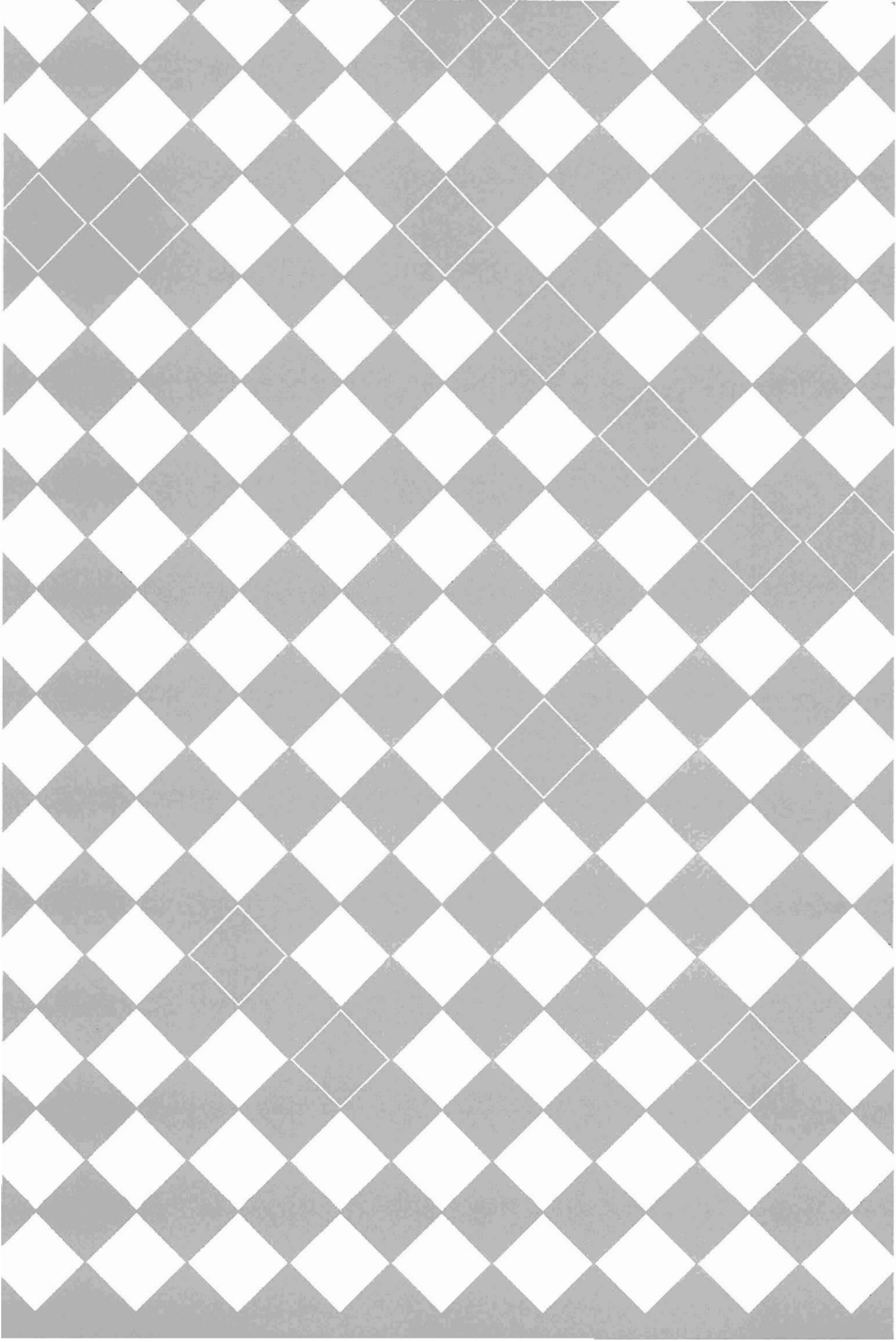


**Αφιέρωμα
στο Design**

Έκδοση
Συλλόγου Φίλων
Τελλόγλειου
Ιδρύματος
Τεχνών Α.Π.Θ.

Μάιος 2010

de si gn



Αφιέρωμα στο Design

- 3 Χαιρετισμός του Αντιπρύτανη Α.Π.Θ. - Προέδρου του Συλλόγου Φίλων Τελλόγλειου Ιδρύματος Τεχνών Α.Π.Θ., Ανδρέα Γιαννακουδάκη
- 4 Χαιρετισμός του Κοσμήτορα Π.Σ. - Α.Π.Θ., Νικόλαου Μουσιόπουλου
- 5 Χαιρετισμός του Προέδρου του Τμήματος Αρχιτεκτόνων Π.Σ. - Α.Π.Θ., Γιώργου Παπακώστα
- 8 Δημήτρης Φατούρος
Design και Mainstream
- 10 Νίκος Καλογήρου & Λευτέρης Ιακώβου
Η Εκπαίδευση στο Design
- 14 Γιώργος Κατσάγγελος
Φωτογραφία και Εσωτερικός Χώρος
- 20 Λόης Παπαδόπουλος
Ποιο Design
- 28 Άρης Προδρομίδης
Design και Τέχνη: μία Διακριτή Συνύπαρξη
- 34 Γιώργος Τζιρτζιλάκης
Για μια Καταλογική Ποιητική του Βιομηχανικού Αντικειμένου
- 37 Στέργιος Δελιαλής, για το Μουσείο Design
Δημήτρης Φατούρος: Κατοικία Καζάζη στο Πανόραμα, 1962-64 και 1973 / Θεσσαλονίκη - Επιλογές Εσωτερικής Επίπλωσης
- 44 Γιώργος Λιαμάδης
Συζητώντας για το Design με τον Ανδρέα Βαρότσο
- 52 Φανή Μουμτζίδου
Σπίτια τόσο Διαφορετικά, τόσο Ελκυστικά... Το Design ως Υπόσχεση Ευτυχίας
- 60 Newsletter Τελλόγλειου Ιδρύματος

Αφιέρωμα στο Design

Θεσσαλονίκη, Μάιος 2010

Εκδότης

**Συλλόγος Φίλων Τελλόγλειου
Ιδρύματος Τεχνών Α.Π.Θ.**

Οργανωτική επιτροπή

Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά

Καθηγήτρια Τμήματος Μουσικών Σπουδών Σ.Κ.Τ. - Α.Π.Θ.

Γενική Γραμματέας Τελλόγλειου Ιδρύματος Τεχνών Α.Π.Θ.

Αικατερίνη Δούκα-Καμπίτογλου

Ομότιμη Καθηγήτρια Α.Π.Θ.

Αντιπρόεδρος Δ.Σ. Συλλόγου Φίλων Τ.Ι.Τ. - Α.Π.Θ.

Νικόλαος Μουσιόπουλος

Καθηγητής - Κοσμητορας Π.Σ. - Α.Π.Θ.

Μέλος Δ.Σ. Συλλόγου Φίλων Τ.Ι.Τ. - Α.Π.Θ.

Συντακτική επιτροπή

Γεώργιος Παπακώστας

Καθηγητής

Πρόεδρος Τμήματος Αρχιτεκτόνων Π.Σ. - Α.Π.Θ.

Δημήτρης Φράγκος

Καθηγητής

Αναπλ. Πρόεδρος Τμήματος Αρχιτεκτόνων Π.Σ. - Α.Π.Θ.

Φανή Μουμτζίδου (Επιμέλεια/Συντονισμός)

Δρ. Ιστορίας της Τέχνης - Αρχιτέκτων

Σχεδιασμός έκδοσης

Φωτεινή Φιλοξενίδου

Εκτύπωση

Γιώργος Σκορδόπουλος

Βιβλιοδεσία

Τρικαλιάρης Α.Ε.

Κεντρική Διάθεση

Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ.

Σύλλογος Φίλων Τελλόγλειου Ιδρύματος

Τεχνών Α.Π.Θ.

Αγ. Δημητρίου 159Α

546 36 Θεσσαλονίκη

τηλ/fax: 2310 991378

e-mail: info@filoi-tellogleiou.gr

www.filoi-tellogleiou.gr

© Σύλλογος Φίλων Τελλόγλειου Ιδρύματος Τεχνών Α.Π.Θ.
και οι συγγραφείς



ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΦΙΛΩΝ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ Α.Π.Θ.



Κοσμητεία Πολυτεχνικής Σχολής Α.Π.Θ.



Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Α.Π.Θ.

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Χορηγός Έκδοσης

**Κοσμητεία Πολυτεχνικής Σχολής
Α.Π.Θ.**

ISBN 978-960-99348-0-0



ια του Τελλόγλειου Ιδρύματος εκφράζεται και εκδηλώνεται η συστηματική και οργανωμένη προσπάθεια του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης να συμβάλει στην πολιτιστική αναβάθμιση της πόλης μας και γενικότερα της χώρας μας, διαχέοντας την τέχνη και τη γνώση γύρω από αυτή.

Η αποτελεσματική συμβολή του Ιδρύματος στα πολιτιστικά δρώμενα της πόλης μας, ιδιαίτερα τα τελευταία χρόνια, λόγω της εντυπωσιακής και πρωτοποριακής δραστηριότητάς του είναι πλέον αναγνωρισμένη. Με χαρά και ικανοποίηση όλοι όσοι αγωνίζονται διαρκώς και επιμόνως για την επίτευξη των στόχων του Ιδρύματος, γίνονται καθημερινά αποδέκτες των θετικών σχολίων της κοινωνίας της πόλης μας.

Ο Σύλλογος των Φίλων του Τελλόγλειου Ιδρύματος αποτελείται από άτομα που χαρακτηρίζονται από την ευαισθησία με την οποία αντιμετωπίζουν την τέχνη με όλες τις δυνατές μορφές έκφρασής της.

Αυτό το κοινό χαρακτηριστικό των Φίλων του Τελλόγλειου Ιδρύματος αιτιολογεί την προτεραιότητα που δίνουν τα μέλη του Συλλόγου στη στήριξη όλων των δραστηριοτήτων του Ιδρύματος.

Η παρούσα έκδοση για την τέχνη και τον πολιτισμό θα συμβάλει στην διάδοση και ενίσχυση των προσπαθειών του Τελλόγλειου Ιδρύματος και γι' αυτό με χαρά χαιρετίζουμε την υλοποίηση του τόμου αυτού ο οποίος μάλιστα είναι αφιερωμένος ειδικά στο Design.

Αν και είμαστε βέβαιοι για την ποιότητα και το ενδιαφέρον περιεχόμενο της έκδοσης αυτής εντούτοις ελπίζουμε να συμφωνήσουν με αυτό και όλοι οι αναγνώστες του τόμου.

Ανδρέας Γιαννακουδάκης
Αναπληρωτής Καθηγητής
Αντιπρύτανης Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

Το πανεπιστήμιο οφείλει να ανταποκρίνεται σ' έναν τριπλό ρόλο. Να εκπαιδεύει το μελλοντικό επιστημονικό δυναμικό μιας χώρας, να ερευνά για την προαγωγή της επιστημονικής γνώσης και να προσφέρει στον κοινωνικό του περίγυρο. Χωρίς να παραγνωρίζεται ότι η διδασκαλία και η έρευνα χαρακτηρίζουν και διαμορφώνουν τον πολιτισμό μιας χώρας, η άμεση προσφορά στην κοινωνία συνίσταται πρώτιστα στην επίλυση των προβλημάτων που αντιμετωπίζει το κοινωνικό σύνολο και στην απάντηση των ερωτημάτων που το απασχολούν.

Ειδικά η Πολυτεχνική Σχολή του Α.Π.Θ. φημίζεται από την ίδρυσή της για την προσέλευση και τη συσπείρωση φωτεινών και προοδευτικών ανθρώπων σε μία κοινωνικά και εθνικά ευαίσθητη ευρύτερη περιοχή. Αποβλέποντας στην αμφίδρομη σχέση με την κοινωνία της πόλης και τους φορείς της, η Σχολή μας επιδιώκει τη διοργάνωση κοινών δράσεων με κοινωνικούς και επιστημονικούς φορείς, αλλά και την τοπική αυτοδιοίκηση, στο επίπεδο των εκπαιδευτικών πρωτοβουλιών, αλλά και πολιτιστικών και κοινωνικών δραστηριοτήτων. Ιδιαίτερα τα τελευταία χρόνια δράσεις αυτού του είδους εντάχθηκαν στις "Ημέρες Πολυτεχνείου", ένα θεσμό που αγκαλιάστηκε από την πανεπιστημιακή κοινότητα και έγινε ευμενώς αποδεκτός από την κοινωνία της Θεσσαλονίκης.

Μεγάλο μέρος των πολιτιστικών δραστηριοτήτων που συνδιοργανώνει η Πολυτεχνική Σχολή του Α.Π.Θ. πραγματοποιείται στο Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών του Πανεπιστημίου μας. Αποτελώντας τον πολιτιστικό βραχίονα του Α.Π.Θ., το Τελλόγλειο αποσκοπεί μεταξύ των άλλων στη συστηματική γνωριμία του κοινού με την Τέχνη και στην ουσιαστική επαφή των νέων παιδιών με το έργο τέχνης μέσω ειδικών εκπαιδευτικών προγραμμάτων. Είναι λοιπόν προφανής η προστιθέμενη αξία από τη συνεργασία ανάμεσα στην εξωστρεφή Πολυτεχνική Σχολή και το Τελλόγλειο. Η συνεργασία αυτή σηματοδοτείται και από την παρούσα έκδοση που συνδέεται με τις Εκθέσεις στο Τελλόγλειο πάνω σε αντικείμενα που θεραπεύονται στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο.

Θεωρώ ευτυχή συγκυρία ότι η ανά χείρας έκδοση είναι αφιερωμένη στο Βιομηχανικό Σχεδιασμό, και μάλιστα για τρεις λόγους. Πρώτα απ' όλα, το συγκεκριμένο αντικείμενο συγκεντρώνει ζωηρό ενδιαφέρον διαφόρων Τμημάτων της Πολυτεχνικής Σχολής, κατά κύριο λόγο βέβαια των Αρχιτεκτόνων και των Μηχανολόγων Μηχανικών. Από την άλλη πλευρά, έχει σημειωθεί από πολλούς ειδικούς η υστέρηση της χώρας μας στο συγκεκριμένο αντικείμενο, λόγος για τον οποίο ευελπιστώ ότι η έκδοση θα συνεισφέρει στην ευαισθητοποίηση της πολιτείας για την ανάγκη προώθησης τόσο της πανεπιστημιακής εκπαίδευσης, όσο και της έρευνας στο Βιομηχανικό Σχεδιασμό. Το θέμα της έκδοσης συνδέεται, τέλος, με το γνωστικό αντικείμενο του Ομότιμου Καθηγητή του Α.Π.Θ., Δημήτρη Φατούρου, ενός ανθρώπου που επηρέασε όσο λίγοι την εξέλιξη της Πολυτεχνικής Σχολής.

Επιθυμώ να ευχαριστήσω εκ μέρους της Πολυτεχνικής Σχολής του Α.Π.Θ. όλους τους συναδέλφους που συνεισέφεραν με εργασίες τους ή συνέβαλαν με οποιοδήποτε άλλο τρόπο στην υλοποίηση του παρόντος τόμου. Θα ήθελα τέλος να εξάρω ιδιαίτερα το ζήλο που επέδειξε η επιμελήτρια της έκδοσης Φανή Μουμτζίδου.

Νικόλαος Σ. Μουσιόπουλος
Καθηγητής
Κοσμήτορας της Πολυτεχνικής Σχολής
του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

Tο Τμήμα Αρχιτεκτόνων της Πολυτεχνικής Σχολής του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και εγώ προσωπικά είμαστε ιδιαίτερα ευτυχείς με τη λαμπρή και δημιουργική ιδέα του Συλλόγου Φίλων Τελλόγλειου Ιδρύματος για την έκδοση ενός τόμου αφιερωμένου σε θέματα τέχνης και πολιτισμού.

Για την ενθουσιώδη αποδοχή αυτής της ιδέας και τη θερμή υποστήριξη της υλοποίησής της, συγχαίρουμε τόσο την Κοσμητεία της Πολυτεχνικής Σχολής και τον Κοσμητόρα Νίκο Μουσιόπουλο όσο και το Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών και τη Γενική Γραμματέα του Τελλόγλειου Ιδρύματος Τεχνών Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά.

Είναι γνωστή άλλωστε, η πολύπλευρη και εκτεταμένη δραστηριότητα της Πολυτεχνικής Σχολής, του Τελλόγλειου Ιδρύματος Τεχνών και του Τμήματος Αρχιτεκτόνων και η θέρμη με την οποία υποστηρίζουμε παρόμοιες δραστηριότητες.

Εύχομαι η έκδοση αυτή, με τη συμβολή του Τμήματός μας, να είναι το σημείο εκκίνησης μιας δημιουργικής και ποιοτικής εκδοτικής προσπάθειας του Πανεπιστημίου μας για την τέχνη και τον πολιτισμό, εδώ στη Θεσσαλονίκη.

Επιθυμία όλων μας είναι να ενεργοποιηθεί ένας συνεχής και γόνιμος διάλογος για θέματα τέχνης και πολιτισμού. Για το σκοπό αυτό καλούνται να συμβάλλουν ειδήμονες της ιστορίας, της θεωρίας και της κριτικής, δάσκαλοι και ερευνητές αλλά και νέοι επιστήμονες και καλλιτέχνες του Πανεπιστημίου μας. Παράλληλα η έκδοση αυτή προβάλλει στο ευρύτερο κοινό του Πανεπιστημίου και της πόλης μας το αξιόλογο και ποιοτικό έργο του Τελλόγλειου Ιδρύματος Τεχνών του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Το θέμα του ανά χείρας τόμου είναι το Design και έχει ως αφορμή τις δύο Εκθέσεις που εγκαινιάζονται στο Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών παράλληλα με την έκδοσή του. Οι δύο Εκθέσεις, μείζονος σημασίας για το Πανεπιστήμιο και την πόλη μας, είναι αφιερωμένες στο έργο του Ομότιμου Καθηγητή του Τμήματός μας Δημήτρη Α. Φατούρου και το Μουσείο Design Θεσσαλονίκης.

Το Design, το οποίο εμείς οι αρχιτέκτονες γνωρίσαμε ήδη από τα πρώτα χρόνια των σπουδών μας, επιθυμούμε να το ταυτίζουμε με το κύριο γνωστικό αντικείμενό μας, τον σχεδιασμό σε όλες τις κλίμακες και να το προσεγγίζουμε όχι μόνο ως ένα διαρκή (ανα)σχεδιασμό της φύσης καθώς και του υλικού και ψηφιακού κόσμου που μας περιβάλλει, αλλά και ως μία αέναη δημιουργική (ανα)διατύπωση των αρχιτεκτονικών μορφών και των νοημάτων τους.

Το Design, ακόμη και ως σχεδιασμός βιομηχανικών αντικειμένων και προϊόντων καθημερινής χρήσης, συνήθως ανθεί εκεί όπου η βεβαιότητα ακυρώνεται από την παιδεία, την τόλμη και τη φαντασία. Με άλλα λόγια, οι αρχιτέκτονες ως σχεδιαστές αλλά και designers, πιστεύοντας ότι ο κόσμος που μας περιβάλλει είναι μόνο μία εκδοχή του πραγματικού, αντιλαμβανόμαστε το Design, ως μία πράξη δημιουργικής σύλληψης και κατοχής του διαφορετικού και του νεωτερικού του μέλλοντος και ταυτόχρονα ως μία παρέκκλιση και ως αντίθεση προς το φυσιολογικό και το κοινότοπο του σήμερα.

Βέβαια, αυτό ισχύει μέχρι που το διαφορετικό του σήμερα να γίνει το φυσιολογικό του αύριο ή το αντίθετο, ανάλογα με τις στρατηγικές ενσωμάτωσης και ακύρωσης της διαφοράς: τη μαζική ένταξη του διαφορετικού στο χώρο της αγοράς, τη συνοπτική καταγραφή της ετερότητας στις λαμπρές ή ταπεινές εξαιρέσεις του κοινότοπου ή τη μόνιμη και τελεσιδική "εξορία" του ανοίκειου στο χώρο της χειρονομίας χωρίς νόημα.

Παρ' όλα αυτά, ίσως και εξ αιτίας όλων αυτών, για τους αρχιτέκτονες το Design, εκτός από αντικείμενο παιδείας, έρευνας και επαγγελματικής ενασχόλησης είναι ιδιαίτερα δημοφιλές και ως γνωστικό πεδίο ιδιαίτερα ευρύ, ενώ συνήθως εξετάζεται διεπιστημονικά, μεταξύ άλλων, από τη Φιλοσοφία, την Οικονομία, την Ιστορία, τη Γεωγραφία, την Κοινωνική Ανθρωπολογία, την Ψυχολογία, την Οικολο-

γία, τις Επιστήμες της Τεχνολογίας αλλά και από τις Εικαστικές και τις Εφαρμοσμένες Τέχνες και την ίδια την Αρχιτεκτονική.

Το ίδιο διαπιστώσαμε πρόσφατα, και μάλιστα ακόμη πιο έντονα, στις διαλέξεις εκλεκτών προσκεκλημένων του Τμήματός μας, όπως είναι οι διεθνούς φήμης αρχιτέκτονες και πανεπιστημιακοί Wolf Prix (COOP - HIMMELB(L)AU), Ben Van Berckel, Lars Spuybroek - NOX, Ali Rahim, Winka Dubbeldam, Asterios Agathidis, Gabi Shilling, Mark Wingley, Beatriz Colomina, Patrick Schumacher, Reiner Zettl, Neil Spiller, Greg Lynn, Kas Oosterhuis, Ilona Lenard κ.ά.

Εμείς, από τη μεριά μας, με αφορμή την έκδοση αυτή, επιθυμούμε να ευχαριστήσουμε όλους τους συγγραφείς που ανταποκρίθηκαν με προθυμία στην πρόσκλησή μας να προσφέρουν κείμενά τους με θέμα το Design για τον εμπλουτισμό της ύλης του.

Ευχαριστούμε θερμά, τον Γιώργο Κατσάγγελο, Αναπληρωτή Καθηγητή του Τμήματος Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών Σ.Κ.Τ. του Α.Π.Θ. και Κοσμήτορα Σ.Κ.Τ. - Α.Π.Θ., τον Λόη Παπαδόπουλο, Καθηγητή της Τμήματος Αρχιτεκτόνων του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, τον Άρη Προδρομίδα, Αναπληρωτή Καθηγητή του Τμήματος Αρχιτεκτόνων της Πολυτεχνικής Σχολής του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, τον Γιώργο Τριτζιλάκη, Επίκουρο Καθηγητή Τμήματος Αρχιτεκτόνων του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, τον Ανδρέα Βαρώτσο, Εικαστικό και Designer, τον Πύργο Διαμάδη, Λέκτορα του Τμήματος Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, τον Νίκο Καλογήρου, Καθηγητή του Τμήματος Αρχιτεκτόνων της Πολυτεχνικής Σχολής του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης & Πρόεδρο του Τμήματος Μηχανικών Χωροταξίας & Ανάπτυξης του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, τον Δευτέρη Ιακώβου, Καθηγητή του Τμήματος Μηχανολόγων της Πολυτεχνικής Σχολής του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης καθώς και τη Φανή Μουμτζίδου, Αρχιτέκτονα και Διδάκτορα της Ιστορίας της Τέχνης.

Τις ιδιαίτερες θερμές ευχαριστίες μας απευθύνουμε στο δάσκαλο και πρωτεργάτη του Τμήματός μας, Καθηγητή Δημήτρη Φατούρο, ο οποίος μας εμπήσε, νεαρούς φοιτητές τότε, στην Αρχιτεκτονική, στο Design και τη Βιομηχανική Αισθητική, ενώ σήμερα δεν παύει να μας εμπνέει με την πολυσχιδή δραστηριότητα και την αδιάλειπτη εγρήγορσή του.

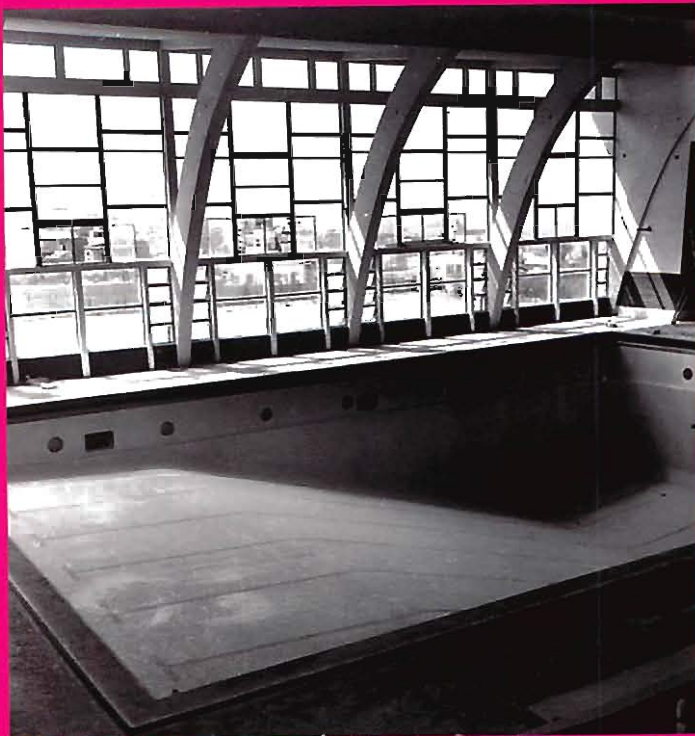
Θμοίως επιθυμούμε να απευθυνθούμε με θερμά λόγια και να ευχαριστήσουμε τον Designer Στέργιο Δελιαλή, του οποίου η μακρόχρονη δημιουργική και πολύποικιλη δραστηριότητα έχει ταυτιστεί με την έννοια του Design και του Μουσείου Design στη Θεσσαλονίκη.

Επίσης ευχαριστούμε θερμά την γραφίστρια Φωτεινή Φιλοξενίδου για την άρτια καλλιτεχνική εμφάνιση του τεύχους.

Τέλος τις θερμές ευχαριστίες μας στη Φανή Μουμτζίδου για την άφογη συνεργασία μας και την επιμέλεια του τεύχους.

Εύχομαι ολόψυχα στον τόμο να είναι "καλοτάξιδος" και σε όλους εμάς - εκούσιους ή ακόμη και ακούσιους ναυτιλομένους στο αχανές Αρχιπέλαγος του Design - να απολαύσουμε το περιεχόμενό του.

Γιώργος Παπακόστας
Καθηγητής
Πρόεδρος του Τμήματος Αρχιτεκτόνων
της Πολυτεχνικής Σχολής
του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης



φωτογραφία: Μ. Σκιάδαρης/επίσης

Δ.Α. Φατούρος Κλειστό Καλυμβητήριο στη Σχολή Ναυτικών Δοκιμών Πειραιάς, 1958-59

Η έκδοση "Αφιέρωμα στο Design" εκδίδεται με αφορμή τις εκθέσεις

"Δημήτρης Α. Φατούρος"

ΚΑΙ

**"Δημήτρης Φατούρος:
Κατοικία Καζάζη στο Πανόραμα,
1962-64 και 1973 / Θεσσαλονίκη -
επιλογές εσωτερικής επίπλωσης"**

“Τα αντικείμενα του design συντεταγμένα,
με όλους τους κανόνες της κερδοφορίας,
στις οδηγίες της διαφήμισης, της προσέλκυσης,
της πειθούς, της φαντασίωσης της μοναδικό-
τητας και της ένταξης στη δύναμη της λάμψης
είναι πανταχού παρόντα.”

Design και Mainstream

Δημήτρης Α. Φατούρος
Ομότιμος καθηγητής του Α.Π.Θ.

Tο design είναι επιθετικό και διεκδικεί την αυτονομία του. Δεκάδες συνθετικές δραστηριότητες του κτισμένου περιβάλλοντος, αντικείμενα καθημερινής χρήσης, έπιπλα, έντυπα, ρούχα, συσκευές της ηλεκτρονικής πραγματικότητας, i-rod, φωτογραφικές μηχανές και αφίσες, αποζητούν μια σχεδόν κοινή εικονογραφική, σχεδιαστική οντότητα μικρής και μεγάλης κλίμακας.

Τα αντικείμενα του design συντεταγμένα, με όλους τους κανόνες της κερδοφορίας, στις οδηγίες της διαφήμισης, της προσέλκυσης, της πειθούς, της φαντασίωσης της μοναδικότητας και της ένταξης στη δύναμη της λάμπης είναι πανταχού παρόντα.

Το design επιχειρεί την κατάληψη κάθε περιβάλλοντος και κάθε μέσου της ατομικής και συλλογικής ζωής. Ενσωματώνει δεκάδες δραστηριότητες που μέχρι και πριν λίγα σχετικά χρόνια ήταν αυτοτελείς, ο επίμονος σχεδιαστής, ο ξυλουργός και ο σιδεράς του επίπλου, ο γραφίστας, το τύπωμα του βιβλίου, ο αρχιτέκτονας σε κρίσιμα συστατικά του έργου του, συναθροίζονται με καινούργιες εντολές και το μοναδικό, το προσωπικό έργο έχει περιοριστεί από το mainstream, αρκεί να θυμηθούμε, ότι ορισμένα έργα της αρχιτεκτονικής τα ονομάζουν ντιζαινάτα.

Οι διαφορετικότητες τοπικών και προσωπικών επιλογών, διαφορετικών στερεότυπων και συνθηκών ζωής, γεωγραφικών και κλιματικών συνθηκών, υπακούουν με ηδονή στις υπερτοπικές παγκοσμιοποιημένες επιθυμίες και φαντασιώσεις και κρίσιμες ταυτότητες έχουν εύκολα αποδυναμωθεί χωρίς να δημιουργούνται καινούργιες.

Μέσα σε αυτές τις πραγματικότητες ορισμένα έργα και κατευθύνσεις αναπτύσσουν ιδιαίτερη ταυτότητα, απόδειξη της ικανότητας της τέχνης και του δημιουργού να βρίσκουν διεξόδους. Προσωπικές δημιουργίες του design αποτελούν παραδείγματα συνθετικής ποιότητας με προτάσεις για τα περιβάλλοντα ζωής της ανθρώπινης κοινότητας που υπερβαίνουν τα όρια των παραλλαγών του mainstream.

Η Εκπαίδευση στο Design

Νίκος Καλογήρου
Καθηγητής Τμήματος Αρχιτεκτόνων Π.Σ. - Α.Π.Θ.

Λευτέρης Ιακώβου
Καθηγητής Τμήματος Μηχανολόγων Π.Σ. - Α.Π.Θ.

“Αναμφίβολα το design εντάσσεται σε μία διεπιστημονική περιοχή συνδυάζοντας γνωστικά αντικείμενα που ανήκουν σε διαφορετικούς επιστημονικούς κλάδους (π.χ. αρχιτεκτονική, μηχανολογία, κλπ).”

Σε μια εποχή κρίσης της ελληνικής οικονομίας είναι πρωταρχικό καθήκον να αναζητηθούν δημιουργικές διέξοδοι για την παραγωγή κατάλληλα σχεδιασμένων ποιοτικών προϊόντων τα οποία να διαφοροποιούνται από αυτά που προσφέρει ο χαμηλού κόστους ανταγωνισμός. Στο πλαίσιο αυτό εκτιμούμε ότι είναι ώριμες οι συνθήκες για τη λειτουργία ενός εξειδικευμένου τμήματος μηχανικών με αντικείμενο το design στο μεγαλύτερο πανεπιστήμιο της χώρας, το Α.Π.Θ., για την εκπαίδευση στο σχεδιασμό προϊόντων και στη βιομηχανική αισθητική. Ιστορικά το τμήμα Αρχιτεκτόνων της Θεσσαλονίκης είχε την πρωτοπορία στη σχετική παιδεία με την έδρα και το εργαστήριο Αρχιτεκτονικής Εσωτερικών Χώρων και Βιομηχανικής Αισθητικής που ιδρύθηκε το 1959 με καθηγητή τον Δημήτρη Φατούρο. Σήμερα τα συγγενέστερα τμήματα Αρχιτεκτόνων και Μηχανολόγων υποστηρίζουν ένθερμα την παιδεία σε αυτή την κατεύθυνση, ενώ στο ευρύτερο πλαίσιο του πανεπιστημίου μας οι τομείς στρατηγικής διοίκησης και δημιουργικής έκφρασης μπορούν να βοηθηθούν από το τμήμα Οικονομικών Επιστημών και την Σχολή Καλών Τεχνών.

Αναμφίβολα το design εντάσσεται σε μία διεπιστημονική περιοχή συνδυάζοντας γνωστικά αντικείμενα που ανήκουν σε διαφορετικούς επιστημονικούς κλάδους (π.χ. αρχιτεκτονική, μηχανολογία, κλπ). Αυτά τα αντικείμενα μπορούν να καλυφθούν είτε με κάποιο μεταπτυχιακό πρόγραμμα ειδίκευσης που θα δέχεται αποφοίτους συναφών παραδοσιακών προγραμμάτων σπουδών, είτε με κάποιο ολοκληρωμένο πρόγραμμα επιπέδου master που θα επικεντρωθεί στα απαραίτητα για τον διπλωματούχο αντικείμενα. Η τελευταία εκδοχή παρέχει πιο ολοκληρωμένη εκπαίδευση καθώς εντοπίζεται στην παρακολούθηση και μελέτη γνωστικών αντικειμένων με άμεση χρησιμότητα για τον βιομηχανικό σχεδιαστή. Κατά την εκτίμησή μας και οι δύο περιπτώσεις είναι χρήσιμες: μεταπτυχιακό πρόγραμμα για απασχολούμενους στο χώρο του βιομηχανικού σχεδιασμού που επιθυμούν να διευρύνουν ή να συστηματοποιήσουν τις γνώσεις τους και εξειδικευμένο τμήμα μηχανικών για νέους φοιτητές με πιθανότερο τίτλο: “Σχεδιασμός Προϊόντων και Βιομηχανική Αισθητική”.

Μία από τις κυριότερες συνηθισμένες της παιδείας στο design σε επίπεδο διπλώματος μηχανικού (5 έτη) είναι η ουσιαστική κατανόηση της συνέργειας μεταξύ της παραγωγής

και της αισθητικής των προϊόντων. Η εκπαιδευτική διαδικασία προϋποθέτει την ευρεία κατανόηση του σχεδιασμού ως σύνθετης και συνολικής διαδικασίας που εμπεριέχει τεχνολογική και μηχανολογική τεκμηρίωση, αλλά ταυτόχρονα προϋποθέτει τη δυνατότητα δημιουργικής σύνθεσης της μορφής, με ενσωματωμένες λειτουργικές, αισθητικές, οικονομικές και τεχνολογικές παραμέτρους. Ο βιομηχανικός σχεδιασμός (μεμονωμένων προϊόντων, γραφιστικών εφαρμογών και περιβαλλόντων μικρής κλίμακας) μπορεί να θεωρηθεί ως προϊόν ακραίας κλίμακας της αρχιτεκτονικής με κοινό στοιχείο την εφαρμοσμένη σύνθεση μέσα στους δεδομένους περιορισμούς της παραγωγής και κατασκευής. Από την άλλη πλευρά, για τον επιτυχημένο βιομηχανικό σχεδιασμό απαιτούνται γνώσεις μηχανικής, αντοχής, μηχανολογικού σχεδιασμού, λειτουργίας των σύγχρονων μηχανών, καθώς και των τεχνικών οργάνωσης και προγραμματισμού της παραγωγής και του εφοδιασμού, κάτι που προϋποθέτει άμεση συγγένεια με τη γνωστική περιοχή των μηχανολόγων. Επιπρόσθετα ο δημιουργικός σχεδιασμός προϋποθέτει την ικανότητα εικαστικής προσέγγισης και την παροχή της σχετικής παιδείας σε ό,τι αφορά ειδικότερα στις εφαρμοσμένες τέχνες. Όσοι ασχολούνται με το design είναι υποχρεωμένοι να συνεργάζονται στενά με άλλες ειδικότητες που εμπλέκονται στη διαδικασία παραγωγής: αρχιτέκτονες, μηχανολόγους και κάθε είδους επιστήμονες που σχετίζονται με τις οικονομικές και διαχειριστικές ειδικότητες (προγραμματισμού, μάρκετινγκ, διαφήμισης). Γενικότερα, εμπλέκονται ουσιαστικά σε μία ποικιλία προβλημάτων που αφορούν στην εικόνα του πελάτη τους: ταυτοποίηση, σχεδιασμός εκθέσεων και προβολής, συσκευασίες. Όλα αυτά πρέπει να γίνονται στο πλαίσιο μίας ανθρωποκεντρικής παιδείας ώστε να εξυπηρετείται το γενικότερο κοινωνικό συμφέρον, η τήρηση προδιαγραφών ποιότητας και ασφάλειας, η προστασία των καταναλωτών, η βιωσιμότητα και η περιβαλλοντική ευαισθησία.

Η συνύπαρξη διαφορετικών κατευθύνσεων στο σχεδιασμό (design) δεν πρέπει να συσκοτίζει τη βαθύτερη ενότητα της παιδείας του σχεδιαστή – μηχανικού καθώς σήμερα το design δεν μπορεί να θεωρηθεί ως απλή στιλιστική τεχνική που προσδίδει μορφή σε προϊόντα, περιβάλλοντα και επικοινωνίες αλλά είναι αναγκαίο να θεωρηθεί ως σύνθετη τεχνική δραστηριότητα η οποία με στρατηγικό τρόπο κατευθύνει τη μορφή και το νόημα της βιομηχανικής παραγωγής ενώ πολιτισμικά κατευθύνει τις διαφορετικές αισθητικές και κοινωνικές οπτικές. Η παιδεία πρέπει να δομείται ως σύνολο ερευνητικών και συνθετικών εμπειριών, καθώς οφείλει να παρέχει όχι μόνο τις δεξιότητες και τα εργαλεία για τον τρόπο υλοποίησης μελετών, από τη σύλληψη μέχρι την εφαρμογή, αλλά και να επιχειρεί να εμβαθύνει τις γνώσεις στην κριτική αποτίμηση των διαδικασιών με τις οποίες τίθενται τα προβλήματα σχεδιασμού με την ευρύτερη έννοια.

Ειδικότερα ο βιομηχανικός σχεδιασμός προϊόντων προϋποθέτει τη δημιουργία, ανάπτυξη και εξέλιξη διαδικασιών που εξασφαλίζουν την παραγωγή προϊόντων με προδιαγραφές που συνδυάζουν τη λειτουργικότητα, την οικονομία, την περιβαλλοντική ανταπόκριση με τη σύνθεση της μορφής από άποψη αισθητική, επιλογής υλικών, υφής επιφανειών. Στόχος είναι να εξασφαλιστεί, παράλληλα με την ελκυστικότητα και το βέλτιστο σχεδιασμό για τους χρήστες, ο ποιοτικο-λειτουργικός χαρακτήρας των προϊόντων και η βιωσιμότητα της παραγωγής. Όπως είπε και ο Steve Jobs: *Το design δεν είναι μόνο αυτό που φαίνεται και αυτό που αισθανόμαστε. Το design είναι το πως (κάτι) λειτουργεί.*

Στον τομέα του γραφιστικού σχεδιασμού, βασικό καθήκον είναι ο σχεδιασμός της πληροφορίας με πρωτότυπο και δημιουργικό τρόπο ώστε να δημιουργηθούν οι κατάλληλοι οπτικοί ερεθισμοί που είναι αναγκαίοι για μία λειτουργική, αισθητική και αποτελεσματική επικοινωνία. Στόχος είναι η παραγωγή όλων των στοιχείων ενός αποτελεσματικού οπτικοακουστικού προϊόντος με κείμενα, εικόνες και σύμβολα με μορφή έντυπη ή ηλεκτρονική. Ο γραφιστικός σχεδιασμός ενδεικτικά μπορεί να περιλαμβάνει το σχεδιασμό βιβλίων και εντύπων συσκευασιών, λογοτύπων, σημάτων, διαφήμισης, πολυμέσων και δικτυακών τόπων. Η εκπαιδευτική διαδικασία για τον τομέα αυτό προϋποθέτει την κατανόηση των εφαρμοσμένων οπτικών τεχνών με παιδεία συνθετική, αλλά και εικαστική που θα χρησιμεύσει ως υπόβαθρο για τη δημιουργική σύνθεση των μορφών.

Αντικείμενο του σχεδιασμού περιβάλλοντος μικρής κλίμακας είναι η προσαρμογή και η αναδιαμόρφωση χώρων ανάλογα με τη χρήση, ώστε να ενταχθούν προϊόντα βιομηχανικού σχεδιασμού και να δημιουργηθούν ολοκληρωμένες ενότητες με προορισμό οικιακό, γραφειακό, εμπορικό, διασκέδασης κ.τ.λ. Ιδιαίτερα σημαντική είναι η σχεδίαση εφήμερων χρήσεων βιτρίνας, περιοδικών εκθέσεων και σήμανσης χώρων. Στόχος είναι

“Ο βιομηχανικός σχεδιασμός (μεμονωμένων προϊόντων, γραφιστικών εφαρμογών και περιβαλλόντων μικρής κλίμακας) μπορεί να θεωρηθεί ως προϊόν ακραίας κλίμακας της αρχιτεκτονικής με κοινό στοιχείο την εφαρμοσμένη σύνθεση μέσα στους δεδομένους περιορισμούς της παραγωγής και κατασκευής.”

να εξασφαλιστεί η συνολική σύνθεση του μικροπεριβάλλοντος με την αρμονική ένταξη των αντικειμένων σχεδιασμού στο χώρο έτσι ώστε να εξοικονομείται η λειτουργικότητα, η αισθητική και η ελκυστικότητα αξιοποιώντας μοναδικά αλλά και επαναλαμβανόμενα (βιομηχανικά) προϊόντα. Η εκπαιδευτική διαδικασία στο σχεδιασμό μικροπεριβάλλοντος προϋποθέτει επίσης, εκτός από την κατανόηση της αρχιτεκτονικής εσωτερικών χώρων και την ουσιαστική γνώση τεχνολογικών παραμέτρων, μηχανικών περιορισμών και κατασκευαστικών τεχνικών, έτσι ώστε να προκύψουν ολοκληρωμένες υλοποιήσεις.

Η χωροθέτηση του τμήματος θα μπορούσε να γίνει σε πολλές περιοχές με πρόσφατη ή και παλαιότερη βιομηχανική παράδοση. Η ενδεχόμενη επιλογή της πόλης της Βέροιας παρέχει μία μοναδική ευκαιρία αναφοράς και συσχέτισης με τις παραδοσιακές χειροτεχνικές και βιομηχανικές δραστηριότητες, που αναπτύχθηκαν τους τελευταίους αιώνες στο Ανατολικό Βέρμιο (Βέροια, Νάουσα, Έδεσσα). Ο σωστός σχεδιασμός των κλωστοϋφαντουργικών προϊόντων και των αντίστοιχων επεξεργασμένων προϊόντων της γεωργικής βιομηχανίας είναι μία από τις απαραίτητες προϋποθέσεις για τη συνέχιση και τον εκσυγχρονισμό αυτής της μακρόχρονης παράδοσης. Ακόμη, στη Βέροια υπάρχει παράρτημα της πανεπιστημιούπολης του Α.Π.Θ. με επάρκεια χώρων, υπαρχόντων αλλά και προγραμματιζόμενων, όπου ήδη λειτουργεί το τμήμα Μηχανικών Πολεοδομίας, Χωροταξίας και Ανάπτυξης. Για τις ανάγκες του Α.Π.Θ. έχει παραχωρηθεί έκταση 60 στρεμμάτων με καλή προσπέλαση από την Εγνατία Οδό και προοπτικές μεσοπρόθεσμης σύνδεσης με τον προαστιακό σιδηρόδρομο που προτείνεται στην περιοχή. Εκτιμάται ότι για να υπάρξει βιωσιμότητα των εγκαταστάσεων της Πολυτεχνικής Σχολής είναι σκόπιμη η δημιουργία δεύτερου τμήματος που μπορεί να χωροθετηθεί σε διακεκριμένο τμήμα προς το νότιο τμήμα της αρχικής έκτασης, ενώ ορισμένα από τα νέα προγραμματισμένα κτίρια (αμφιθέατρα, εκθεσιακοί – συνεδριακοί χώροι) μπορούν να αξιοποιηθούν ως κοινόχρηστα.

Φωτογραφία και Εσωτερικός Χώρος

Γιώργος Κατσάγγελος
Αναπλ. Καθηγητής Τμήματος Εικαστικών
και Εφαρμοσμένων Τεχνών Σ.Κ.Τ. - Α.Π.Θ.
Κοσμήτορας Σ.Κ.Τ. - Α.Π.Θ.

*“Είναι αυτονόητο ότι η φωτογραφία συνετέλεσε
δραματικά στην ραγδαία εξέλιξη των επιστημών
και των τεχνών με τρόπο κυριολεκτικά μαγικό.”*



Γ. Κατσάγγελος, Τριτανάντ, Κούβα 2-10-2008



Γ. Κατσάγγελος, Κωνσταντινούπολη 11-1-2009



Γ. Κατοαγγελος, Κωνσταντινούπολη 27-10-2008

Η ανακάλυψη της φωτογραφίας δεν μπορεί να θεωρηθεί ένα τυχαίο γεγονός. Είναι η συνισταμένη των κοινωνικών και τεχνολογικών αλλαγών και εξελίξεων των αρχών του 19^{ου} αιώνα. Η αλλαγή των κοινωνικών δομών και η απεξάρτηση της τέχνης από την εκκλησία και την αριστοκρατική τάξη, οι οποίες την συντηρούσαν χρηματοδοτώντας την έως τότε, δημιουργεί την ανάγκη για διεύρυνση του κοινού στο οποίο απευθύνεται η τέχνη. Ωστόσο παράλληλα πρέπει να ικανοποιεί και μία σειρά άλλων δεδομένων, άμεσα συνυφασμένων με τις οικονομικές δυνατότητες και την ελλιπή αισθητική παιδεία της νέας κοινωνικής τάξης. Έτσι, η φωτογραφία έρχεται να ικανοποιήσει τις ανάγκες αποτύπωσης της πραγματικής εικόνας της αστικής τάξης, που γεννιέται μετά την Βιομηχανική Επανάσταση, με μια μέθοδο μικρότερου οικονομικού κόστους και μεγαλύτερης ακρίβειας, μία αναζήτηση που έχει τις ρίζες της στα χρόνια της Αναγέννησης.

Το μεσαιωνικό μυαλό γέννησε την εφεύρεση που ονομάζεται *camera obscura* με μοναδικό εξ αρχής σκοπό, να καταγράψει τον πραγματικό κόσμο με βάση την προοπτική του ανθρώπινου ματιού και όχι του ανθρώπινου μυαλού. Η εφεύρεση αυτή βρήκε πρόσφορο έδαφος, σε ένα ευρύτερο κλίμα επιστημονικών ανακαλύψεων που καλύπτει όλο το φάσμα των επιστημονικών πεδίων και αναπτύχθηκε στα χρόνια του Διαφωτισμού και της Βιομηχανικής Επανάστασης.

Είναι αυτονόητο ότι η φωτογραφία συνετέλεσε δραματικά στην ραγδαία εξέλιξη των επιστημών και των τεχνών με τρόπο κυριολεκτικά μαγικό. Θα προσπαθήσω με ένα μικρό παράδειγμα να περιγράψω μια και μόνο ανθρώπινη δραστηριότητα πριν και μετά την ανακάλυψη της φωτογραφίας. Σκεφτείτε προς στιγμήν τον ιστορικό της τέχνης που ερευνά και αναλύει το έργο του Rembrandt σε σχέση με την ιταλική πρωτοαναγέννηση και τον Giotto. Ποια θα ήταν τα εργαλεία που θα χρησιμοποιούσε πριν την ανακάλυψη της φωτογραφίας; Η ευκολία, η αμεσότητα και η ακρίβεια που παρέχει η χρήση της φωτογραφίας στον ερευνητή αλλά και σε κάθε καλλιτέχνη ή θεατή είναι αξεπέραστη. Οι αποστάσεις εκμηδενίζονται και οι ιδέες απελευθερώνονται. Αν επεκτείνουμε την εφαρμογή της φωτογραφίας σε οποιαδήποτε επιστήμη θα κατανοήσουμε αμέσως τη συνεισφορά της φωτογραφίας στη σύγχρονη κοινωνία.

Πολλά είναι τα βήματα που διαμόρφωσαν την αντίληψη του ανθρώπου για την κοινωνία που ζούσε και κατά συνέπεια την κουλτούρα και τον πολιτισμό του. Χαρακτηριστικά αναφέρω ότι η δημοσιογραφική φωτογραφία τυπώνεται πρώτη φορά στις 4 Μαρτίου του 1880 στην εφημερίδα *Daily Graphic* της Νέας Υόρκης με τίτλο “Τενεκεδούπολη”. Η τεχνική που χρησιμοποιείται λέγεται ημιτονική και είναι μια πρώιμη διαχωριστική μέθοδος ψηφιοποίησης της εικόνας. Πριν από αυτή οι φωτογραφίες αποδιδόταν στα έντυπα με ξυλογραφίες, οι οποίες αντέγραφαν με λεπτομέρεια τις φωτογραφίες. Είναι χρήσιμο να υπενθυμίσω ότι η πρώτη μηχανή με φιλμ ρολό, η Kodak, εμφανίζεται το 1888, η πρώτη μηχανή με κινηματογραφικό φιλμ 35μμ το 1925, ενώ η Polaroid είναι η πρώτη εταιρία που παρουσιάζει στιγμιαίες φωτογραφικές μηχανές το 1948.

Μετά από 161 χρόνια συνεχούς εξέλιξης και αλληλεπίδρασης ανάμεσα στην φωτογραφία και στην κοινωνία η ψηφιακή φωτογραφία αποτελεί πλέον το νέο μέσο των φωτογράφων όλου του κόσμου. Ήδη από τα πρώιμα χρόνια της απασχόλησε, σε επίπεδο θεωρητικού προβληματισμού και πρακτικής εφαρμογής, τόσο τους καλλιτέχνες όσο και τους επαγγελματίες φωτογράφους. Τα 40 εκατομμύρια ανθρώπων που είναι συνδεδεμένοι με το Διαδίκτυο, ένα εν δυνάμει κοινό, συμβάλλει στην πρόκληση. Η αγορά ενός σαρωτή (scanner) και η μέτρια γνώση ενός φιλικού λογισμικού (software) αρκούν για να μπορεί ο καθένας μας να έχει την σελίδα του στο Διαδίκτυο, παγκόσμιος καλλιτέχνης σε αναζήτηση θεατών του φωτογραφικού του έργου.

Όλοι αισθάνονται ότι τα κάθε είδους όρια έχουν λιγιστέψει και ότι ο κόσμος, με την πραγματική του έννοια, έχει γίνει μικρότερος. Η φωτογραφική τέχνη γίνεται αντικείμενο προσεχτικής ή βιαστικής μελέτης από άτομα με ειδικό ενδιαφέρον για τη φωτογραφία αλλά και ανθρώπων που “μπήκαν” τυχαία στη σελίδα κατά τη διάρκεια άσκοπης περιπλάνησης στις διακλαδώσεις του Διαδικτύου. Το τελευταίο θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα από τα πλεονεκτήματα του παγκόσμιου αυτού forum κάθε είδους ιδεών.

Η επανάσταση που έφερε στις μέρες μας το Διαδίκτυο μπορεί σε ένα βαθμό να συγκριθεί με τη δυνατότητα πρόσβασης στην πληροφορία που έφερε η φωτογραφία με την εφεύρεσή της. Πριν από την ανακάλυψη της φωτογραφίας οι καλλιτέχνες (συνήθως ζωγράφοι) “χρησιμοποιήθηκαν” για την καταγραφή/μεταφορά πληροφορίας που αφορούσε στην εικόνα. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του ζωγράφου Hans Holbein του νεότερου, ο οποίος το καλοκαίρι του 1539 ολοκλήρωσε ένα πορτρέτο κατά παραγγελία, το οποίο έμελλε να σηματοδοτήσει την καλλιτεχνική πορεία του. Επρόκειτο για την προσωπογραφία της Άννας της Κλέβης. Ο Γερμανός ζωγράφος βρισκόταν ήδη από το 1533 στην υπηρεσία του βασιλιά της Αγγλίας Ερρίκου Η΄. Ο βασιλιάς, με ένα διαζύγιο στο ενεργητικό του, έναν αποκεφαλισμό (συζύγου) και με την εις βάρος του υποψία για τη δολοφονία μίας ακόμη συζύγου, είχε μόλις χηρέψει και έψαχνε για νέα σύντροφο. Πρώτη υποψήφια ήταν η νεαρή και όμορφη πριγκίπισσα Χριστίνα του Μιλάνου. Το πορτρέτο της που φιλοτεχνήθηκε από τον Hans Holbein, ικανοποίησε ιδιαίτερα τον Ερρίκο ώστε προέβη άμεσα σε πρόταση γάμου, την οποία η 16χρονη πριγκίπισσα απέρριψε. Είπε μάλιστα χαρακτηριστικά πως αν είχε δύο κεφάλια, ευχαρίστως θα έθετε το ένα στη διάθεση του βασιλιά της Αγγλίας. Η επόμενη επιλογή του Ερρίκου ήταν η Άννα της Κλέβης, της οποίας το πορτρέτο φιλοτέχνησε και πάλι ο Hans Holbein. Ο Ερρίκος ενθουσιάστηκε για μία ακόμη φορά από το αποτέλεσμα και της έκανε πρόταση γάμου, όμως όταν η Άννα της Κλέβης έφθασε στα ανάκτορα για το γάμο ο βασιλιάς απογοητεύτηκε. Ο γάμος δεν διήρκεσε πολύ. Το ίδιο άδοξα έληξε και η καριέρα του Holbein στη βασιλική αυλή, ενώ ο αυλικός που τον συνέστησε στον Ερρίκο Η΄ και ήταν υπεύθυνος για το συνοικέσιο με την Άννα της Κλέβης αποκεφαλίστηκε.

Εκτός από τα πορτρέτα, που ήταν μια από τις κύριες χρήσεις της φωτογραφίας στα πρώτα της χρόνια, χρησιμοποιήθηκε επίσης και χρησιμοποιείται ακόμη και σήμερα, για να καταγράψει το διαφορετικό, το ξακουστό, το αξιοθέατο. Ο εσωτερικός χώρος προκαλεί το ενδιαφέρον των πρώτων φωτογράφων. Τα εσωτερικά των εκκλησιών, των ανακτόρων και των κατοικιών των πλουσίων εντάχθηκαν από νωρίς στο θεματολόγιο της φωτογραφίας, η οποία μέσω αυτών πραγματεύτηκε το βιωμένο εσωτερικό χώρο του ανθρώπου.

Ο εσωτερικός χώρος είναι το αποτέλεσμα πολλών παραγόντων. Οι προσωπικές ανάγκες των ανθρώπων που χρησιμοποιούν το χώρο, η αισθητική της εποχής, οι κατασκευαστικές δυνατότητες μιας κοινωνίας και ο βαθμός τεχνολογικής και κοινωνικής ανάπτυξης

είναι μόνο μέρος των παραγόντων αυτών. Το αποτέλεσμα της τελικής οργάνωσης του εσωτερικού χώρου μπορεί και αυτό να αναγνωσθεί πολλαπλώς. Εκφράζει όμως με τρόπο καταλυτικό την κατάσταση των πραγμάτων. Οι συνθήκες διαβίωσης και οι αισθητικές επιλογές γίνονται αντικείμενο του φωτογράφου που επιλέγει να δει και να διατυπώσει την προσωπική του οπτική με υλικό τη βιωμένη πραγματικότητα του άλλου. Κι όταν αυτό γίνεται αντιληπτό, κατανοητό και αντικείμενο μελέτης και προβληματισμού αποκτά, μέσα από την εικονογραφική του υπόσταση, τη δυναμική για τη γνώση και την κατανόηση των πραγμάτων.

Θα αναφερθώ στην περίπτωση τεσσάρων φωτογράφων που σε διαφορετικές εποχές και με τελείως διαφορετικό τρόπο “είδαν” τον εσωτερικό χώρο. Πρόκειται για μία διαδικασία που έγινε είτε με αποκλειστική πρόθεση την καταγραφή του χώρου και των εικονογραφικών του στοιχείων είτε στο περιθώριο μιας εργασίας που μεταξύ των άλλων χρησιμοποίησε τον χώρο για να “υφάνει” το δράμα που είναι απαραίτητο σε κάθε έργο τέχνης.

Ο Lewis Hine γεννημένος στο Wisconsin, το 1874, ασχολήθηκε από πολύ νωρίς με τα ανήλικα εργαζόμενα παιδιά και τους μετανάστες που έφταναν στη Νέα Υόρκη στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Με τρόπο μοναδικό, φωτογράφησε τα παιδιά να εργάζονται σε εργοστάσια, ορυχεία ή στην πόλη, με σκοπό να καταδείξει το πρόβλημα και να οδηγήσει την πολιτεία στην κατάργηση της παιδικής εργασίας. Στην ερευνά του αυτή ο Lewis Hine φωτογραφίζει τα εσωτερικά των σπιτιών που έχουν μετατραπεί σε βιοτεχνίες και αριθμούν στα 1910 στη Νέα Υόρκη περισσότερα από 13.000. Ο εσωτερικός χώρος που εμφανίζεται στις φωτογραφίες του είναι τόσος όσος χρειάζεται για να δηλωθεί η οικονομική κατάσταση των ανθρώπων, οι δυσκολίες επιβίωσης και οι συνθήκες εργασίας. Ο σχεδιασμός των εικόνων γίνεται με τρόπο άρτιο έτσι ώστε οι εντάσεις να είναι ελεγχόμενες και ο θεατής να ανακαλύπτει πάντα μια διέξοδο οπτική και κοινωνική στο πρόβλημα. Οι φωτογραφίες του Lewis Hine ακολουθούν αυτονόητα την προσωπική του άποψη που πάντα αντιμετώπιζε το κοινωνικό θέμα που φωτογράφιζε με μια θετική προοπτική.



Lewis Hine, NY 1910

Ο Walker Evans, γεννημένος στο Missouri το 1903, σπούδασε αρχιτεκτονική και λογοτεχνία στο Παρίσι και επιστρέφοντας στη Αμερική αρχίζει να φωτογραφίζει την πατρίδα του με ένα τρόπο πολύ ιδιαίτερο. Αυτό που παρατηρεί είναι το κοινότυπο, το προφανές, συχνά αντιγράφοντας την οπτική του περαστικού.

ΠΟΙΟ DESIGN



Λόης Παπαδόπουλος
Καθηγητής Τμήματος Αρχιτεκτόνων
Πανεπιστήμιου Θεσσαλίας

1



2

1 ΒΕΛΙΚΑ Ή ΤΟ ΑΤΥΧΗΜΑ

Στη θεαματική προειδοποίηση του Βιρίλιο: μαζί με κάθε εφεύρεση γεννιέται και το σύστοιχό της ατύχημα.

Οι καταρρεύσεις βράχων, που οδήγησαν στο κλείσιμο της Εθνικής οδού στα Τέμπη, επιμήκυναν για όλο το χειμώνα του 2009-10 κατά μία ώρα τη διαδρομή Θεσσαλονίκη – Αθήνα. Αλλά η παράκαμψη του Κισσάβου, βοηθημένη από μια ευανάγνωστη οδική κίτρινη σήμανση, που σχεδιάσθηκε και τοποθετήθηκε ακαριαία, μετά το ατύχημα, μας αποζημίωσε με τοπία, που ίσως ποτέ δε θα είχαμε υποψιασθεί: ένα παραθαλάσσιο οδήγημα παράλληλα στο Αιγαίο: χαμηλότερα από τη Μελίβοια και το Μεταξοχώρι, με ανατολική απέναντι θέα, μέσα στο μπλε, την Κασσάνδρα, τις Σποράδες, ίσως και τον Αη-Στράτη με τη Λήμνο, η γραμμή από το Στόμιο στην Κουτσουπιά και αμέσως μετά, απροσδόκητα, στην ισιάδα της Βελίκας και του Αγιόκαμπου. Η ευτυχής αντιπαροχή για το χαμένο χρόνο.

Ο κακοφτιαγμένος εφεδρικός δρόμος εξυπηρέτησης, με την άσφαλο εκατέρωθεν μαδημένη, έχει μήκος περίπου 30 χιλιομέτρων και τέμνεται από τρεις εγκάρσιους χειμάρρους.

Από την πλευρά της θάλασσας, μια εντυπωσιακή λωρίδα αιγιαλού, με σταθερό πλάτος περίπου 20-25 μέτρων, στα σημεία που κάμπτεται φτάνει και τα 40 μέτρα. [Εικόνα 1] Το χειμωνιάτικο τοπίο περιγράφει μια ατμόσφαιρα λεηλασίας: [Εικόνα 2] μαδημένοι φοίνικες, σπασμένες πλαστικές καρέκλες, κατεστραμμένα ευτελή στέγαστρα, τσαλακωμένα βαρέλια απορριμμάτων, σάπιοι πάγκοι νοβοπάν, μπαρ με ονομασίες επίκλησης στον ηδυπαθή εξωτισμό του καλιφορνέζικου ηλιοβασιλέματος. [Εικόνα 3] Ας πούμε: Venice, LA. [Εικόνα 4]

Θα μπορούσαν να είναι και έτσι.

Όμως είναι κυρίως σκουπίδια. "... άδειες μποτίλιες, χαρτιά από σάντουιτς, / μεταξωτά μαντήλια, χαρτονένια κουτιά, αποσιγάρα / κι' άλλα τεκμήρια θερινών νυκτών. Φύγανε οι νύμφες...". ("Το τραγούδι της φωτιάς", Έρημη Χώρα, μτφρ. Γ.Σ.). Ο, τι απομένει είναι ο θλιβερός λεκές ενός άγριου coitus interruptus.



3



4

Από την άλλη, τη μέσα πλευρά του δρόμου, ένα συνεχές κτισμένο μέτωπο. Και μόνη η πυκνότητα της δόμησης προδίδει μια έντονη εποχιακή, προφανώς καλοκαιρινή χρήση: σβησμένες ταμπέλλες σε βρωμισμένο λευκό πλεξιγκλάς αναγγέλλουν με κραυγαλέα γραφιστική τοστ, φραπέ, πίτσα, κρέπες: όλη τη junk γκάμα του νεκρού χρόνου. Λίγες ψαροταβέρνες και ντονέρ-κεμπαμπ παρά θιν' αλός, πολλά rooms to let. Αρκετές εργολαβικές παραθεριστικές κατοικίες αλλά και ακριβά, περιποιημένα “συγκροτήματα”.

Θα μπορούσαν να είναι *Θεόχτιστα*, σαν αυτά που δεν κουράζονταν να φωτογραφίζει ο Άρης Κωνσταντινίδης. [Εικόνα 5] Θα μπορούσαν να είναι έντεχνα καταλύματα, σαν το *Cabanon* του Le Corbusier, στο Cap Martin, στη Γαλλική Ριβιέρα. [Εικόνα 6] Θα μπορούσαν να είναι κατασκευές που φυτρώνουν από το βράχο, σαν το *Tea House* του Alvaro Siza στη Leca, έξω από το Πόρτο. [Εικόνα 7]



5



6



7

Θα μπορούσαν να είναι και έτοι.

Όμως, αν'αυτών αναπτύσσεται ένα περίπου συνεχές κτισμένο μέτωπο: ας το πούμε Βελίκα-στρίπ. Πάνω στην απλωμένες γραμμές της άμμου, ένα πρόσωπο ξεδοντιασμένης αυτοπεποίθησης χάσκει υποσχόμενο παραδείσους: μονώροφες ή διώροφες κατασκευές, εν σειρά αλλά χωρίς καμιάν έγνοια για την τήρηση της σειράς, ετερόκλητες και μισοτελειωμένες, μοντέρνες, ρουστίκ ή έθνικ, με όσο μπορούν πιο άφθονα μοτίβα και υλικά. Με καχεκτική φύτευση και με ράφι για την τηλεόραση η καθεμιά τους παρενοχλεί οπτικά και ηχητικά το γείτονα και, όλες μαζί, καταπατούν βουλιμικά το πεζοδρόμιο, κάποτε και το δρόμο.



8



9

Προς το νοτιότερο άκρο του στρίπ, προς τη μεριά του Αγιόκαμπου, κτισμένο πιο πρόσφατα και με ορατή πολυτέλεια [Εικόνα 8], το τοπίο ηρεμεί: εμφανίζονται ρείθρα, καλοστρωμένα πεζοδρόμια, οργανωμένο γκαζόν, περιφραγμένα γήπεδα για σπορ επί της άμμου, φωτισμός εδάφους. [Εικόνα 9] Και, στη θέση του ρέματος, μια αδιανόητη καλλωδιωτή γέφυρα “τύπου Καλατράβα”, όπως αναφέρεται στο site του Δήμου. [Εικόνα 10]

Ωστόσο, όλες οι κατασκευές, ευτελείς είτε πανάκριβες, αυτοσχέδιες αλλά και ενδεχομένως νόμιμες, υπάρχουν εκεί για να είναι αυτό που ακριβώς δεν είναι: οι κατοικίες να είναι όπως οι κατοικίες των πλούσιων στρωμάτων στη Σιθωνία, τα κλαμπ να είναι στέκια διονυσιακού παροξυσμού, όπως στη Μύκονο. Αυτή η σημασιολογική και μυθολογική μετατόπιση επέκεινα του πραγματικού, προς σχήματα κατανάλωσης ενός άλλου τοπίου, διαμεσολαβείται και από το Design, σε κάθε του εκδοχή και σε κάθε του κλίμακα: Graphic Design, Interior Design, Industrial Design, Architectural Design, Landscape Design. Ακόμη και Bridge Design.



10

Πράγματι, φαίνεται ότι το Design επιτελεί αποτελεσματικά μια διαδικασία συμφιλίωσης με πρότυπες μορφές χώρου και με πρότυπες συμπεριφορές καταχρηστικής κατοίκησης του τόπου και του χρόνου. Και επειδή πρέπει να καλυφθεί η υστέρηση, που χωρίζει το πραγματικό από το φαντασιακό, η σπουδή της μεταμόρφωσης του τοπίου παίρνει ένα χαρακτήρα κενής ρητορείας: γραφιστική εκζήτηση, εικονογραφικός πληθωρισμός, αρχιτεκτονικός σολοικισμός, τοπιογραφική βία.

Οι μόνιμες κατασκευές εκτόπισαν όχι μόνο τα ευπαθή Θεόχτιστα και τις κινητές καντίνες, αλλά ακόμη και τα εκατοντάδες αγροτικά datsun, που με τους θορυβώδεις επιβάτες τους, κάθε ηλικίας, φύλου, φυλής και επιτηδεύματος, εικονοποιούσαν πριν δύο ή τρεις δεκαετίες δυναμικά το νομαδισμό της ελευθέριας καλοκαιρινής ζωής, ζωογονώντας κατά τους θερινούς μήνες το αναπεπταμένο τοπίο. Και αποχωρώντας το αφήναν στους ήχους της θάλασσας και της ερημιάς του.

Οι ασύντακτες μεταλλαγές στην ανθρωπογεωγραφία του παραθαλάσσιου τοπίου συνοψίζονται στη γλωσσική ασυνεννοησία, που, μέσα στο κρύο αυτού του χειμώνα, κατοίκησε τα αυτοσχέδια travel-stop που άρπαξαν την ευκαιρία και εξυπηρέτησαν εκτός σαιζόν, λόγω Τεμπών, το κοινό των ΙΧ: γλώσσες διαφορετικές και μπλεγμένες, μαζί και ελληνικά. Άλλοι άνθρωποι, άλλη αρχιτεκτονική, άλλοι χρόνοι, άλλοι τόποι: είναι άραγε κάτι άλλο η ετεροτοπία; Το Design - κατάλογοι ποτών, ταμπέλες, καθίσματα, φωτιστικά οροφής, στροβοσκόπια, πίστες, στάσεις σωμάτων, τονισμός λέξεων, γελάκια, επιφωνήματα, μπαργούμαν, Bella vista, πέργκολα - καλείται να ομογενοποιήσει τα ετερώνα: σαν πετρελαιοκηλίδα απλώνεται μέσα στο λαβύρινθο του διαφορετικού.

Όπως το λέει και η λέξη: Design. επισημείωση στο πραγματικό. Ίσως: ανασήμανση, ένα άλλο πραγματικό.

Δεν πρόκειται για εσθετίστικη και αφ' υψηλού απόρριψη μιας μορφής δυναμικής εγκατάστασης, ζωτικής για την οικονομία των χρημάτων, των αισθημάτων και των φαντασιώσεων των κατοίκων της περιοχής. Το μόνο που αυτό το σημείωμα θέλει να καταγράψει είναι η φετιχοποίηση: των μορφών, των αντικειμένων, της αρχιτεκτονικής. Την αναγωγή τους σε σύγχρονο τρόπο ζωής. Και την απορρόφηση του πραγματικού μέσα στη μετωνυμία του.

2 ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ, ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ, DESIGN ή Η ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΤΟΥ ΠΕΔΙΟΥ



11



12



13

Η διάψευση παραδοκεί: η κυριολεξία του Design αποδεικνύεται ψευδαισθητική, άρα η μεταφορά καταρρέει. Όταν η απόσταση της πραγματικότητας από τον φαντασιακό προσορισμό της επιθυμίας είναι μεγάλη, το κόστος της μετάβασης διογκώνεται και οι στρατηγικές απρόβλεπτες. Ίσως γι αυτό, τα μπαρ της γειτονικής Αγιάς επενδύουν τόσα πολύ και τόσα πολλά στο επώνυμο - αυθεντικό ή μαϊμού - Design αντικείμενο. Πουθενά αλλού, παρά στις μικρές επαρχιακές πόλεις, δε συναντάμε αυτή την ασύμμετρη επένδυση στο Design.

Πράγματι καθόλου δεν απασχόλησε η μεγάλη και αναίτια συσσώρευση ακριβών αντικειμένων σχεδιαστές, όπως π.χ. ο Adolf Loos, όταν ο ίδιος, μόνος του, σχεδίαζε τον εσωτερικό χώρο και τα έπιπλα για το American bar [Εικόνα 11] ή, για να έρθουμε πιο κοντά, τον Αριστομένη Προβελέγγιο όταν μόνος του σχεδίαζε τα έπιπλα για το μικρό Μπαρ Aurenoir στην οδό Πατησίων, αφήνοντας μάλιστα στους ιδιοκτήτες την αυτονόητη ελευθερία της εσωτερικής διακόσμησης - δηλαδή της σύνταξης ενός συμβολικού κόσμου, εντός του οποίου οι ίδιοι θα ήθελαν να φιλοξενούν τους θαμώνες τους. [Εικόνες 12,13] Στους αντίποδες, προφανώς, αυτής της απεγνωσμένης και επιδεικτικής υπερεπένδυσης αναγνωρίζε-

ται και ο σχεδιασμός πολλών από τα καταστήματα και καφέ, μέσω των οποίων ο Στέργιος Δελιαλής επί έτη μας εκπαίδευε στους δραστικούς γλωσσολογικούς κώδικες μιας κουλτούρας, που κατά πολύ υπερέβαινε την επικράτεια του Design. [Εικόνα 14]

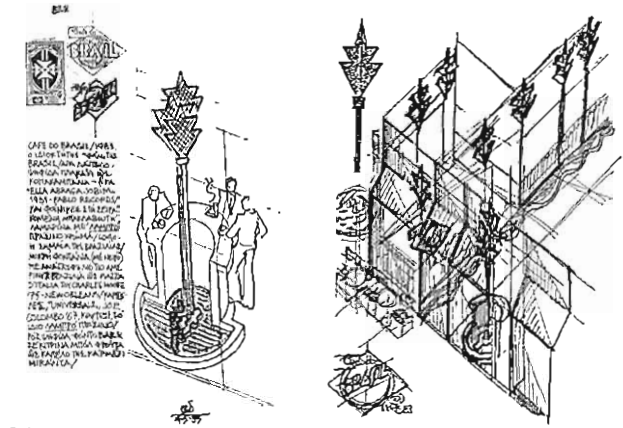
Και, από μίαν άλλη οπτική, η ίδια απόσταση από αυτή την αδιέξοδη και αγχωτική στάση του πολυτελούς Design χωρίζει την κομψότητα των υπαινικτικών χειρισμών, μέσω των οποίων η Κατερίνα Κοτζιά και η Κορίνα Φιλοξενίδου απέδωσαν το εστιατόριο του Τελλόγλειου ως μία εύληπτη αλληγορία εσωτερικού κήπου, σε επικοινωνία με την αστική αυλή για υπαίθρια γεύματα, που σχεδίασαν στα ευρύχωρα giardini του Ιδρύματος. [Εικόνα 15]

Η έκδοση του εμβληματικού τόμου S, M, L, XL το 1995 δεν εδραίωσε τα επαγγελματικά δικαιώματα, όσο την αρμοδιότητα του Designer, με στρατηγικές ενιαίες και αδιαίρετες, να χειρίζεται το αντικείμενο του σχεδιασμού, ανεξάρτητα από το μέγεθός του. Προφανώς δεν ήταν ο Rem Koolhaas ο πρώτος που νομιμοποίησε το εύρος της επικράτειας του Design και την ανεμπόδιστη κίνηση του Designer, δικαιωματικά, σε όλες τις κλίμακες του σχεδιασμού. Το Design αντικειμένων-με-σημασία κατοικεί ήδη την επιχειρηματολογία του Le Corbusier από την εποχή (1923) του “Προς μια Αρχιτεκτονική”. Όπως μας εξηγεί ο Παναγιώτης Τουρνικιιώτης (“Η διαγώνιος του Le Corbusier”, 2010), ο Ικτίνος, που εμψύχωσε το πεντελικό μάρμαρο και το κατέστησε μια μηχανή που παράγει κοινωνικό νόημα και συγκίνηση (*machine a éprouvoir*), αν ζούσε στο σήμερα του Le Corbusier, ενδεχομένως και στο δικό μας σήμερα, δε θα σχεδίαζε κτίρια, παρά αυτοκίνητα ή κάποιαν άλλη μηχανή επιθυμίας!

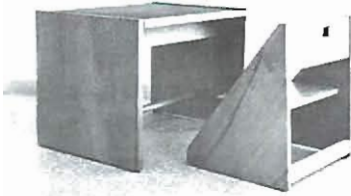
Στο έξοχο άρθρο της “Ένα όνομα, μετά ένα κάθισμα, μετά ένα σπίτι”, (*Harvard Design Magazine*, 2001, τ.15) η Beatrice Colomina αποφαίνεται ότι η κατασκευή της επώνυμης αρχιτεκτονικής ταυτότητας στον 20^ο αιώνα αρχίζει, ή συνοδεύεται, από τη δοκιμή των σχεδιαστικών αρχών του αρχιτέκτονα πάνω σε ένα κάθισμα. Με την έννοια αυτή το Design ενός καθίσματος μπορεί να είναι πολύ σημαντικότερη υπόθεση από όσο ένα *solitaire*, δηλαδή από όσο ένα ενδιαφέρον αλλά ατομικό διανοητικό παιχνίδι.

Το Design ενός καθίσματος μπορεί να είναι και ένα παιδαγωγικά χρήσιμο και πολύ παραγωγικό συνθετικό πρόβλημα. Διότι το μικρό μέγεθος του καθίσματος επιτρέπει στους φοιτητές την ψευδαίσθηση της εποπτείας πάνω στο σύνολο των παραμέτρων, που συγκροτούν το αρχιτεκτονικό ερώτημα: εργονομία, άνεση, ευστάθεια, επιλογή υλικών, ενδιαφέρουσα, ομιλητική μορφή. Με την ευκαιρία θυμίζω ότι στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων της Πολυτεχνικής Σχολής του ΑΠΘ, με τον συνάδελφο Απόστολο Καλφόπουλο και με άλλους συναδέλφους, επί έξι χρόνια είχαμε την ευκαιρία, στο πρόβλημα “κάθισμα” που επίμονα θέταμε, να εισπράττουμε φοιτητικές απαντήσεις, με ευρήματα που διαρκώς διηύρυναν το πεδίο της σχεδιαστικής διερεύνησης και συχνά μας αιφνιδίαζαν ευχάριστα.

Το Design ενός καθίσματος είναι, λοιπόν, *Αρχιτεκτονική που μπορείς να την κρατήσεις στα χέρια σου* (Charles Eames). Αυτό το κλίμα απηχεί και η παρατήρηση του Δ.Α. Φατούρου, επίσης σχεδιαστή εσωτερικών χώρων και επίπλων, ότι ένα έπιπλο, ένα κάθισμα σχεδιασμένο από έναν αρχιτέκτονα, μοιάζει με ένα μικρό κτίριο δικό του, διότι σ’ αυτό μπορεί να αναγνωρισθούν οι προϋποθέσεις της αρχιτεκτονικής του φυσιογνωμίας. [Εικόνα 16] Έτσι, είναι προφανές ότι η αρχιτεκτονική του Rietvelt ανάγεται στην μπλε και κόκκινη πολυθρόνα, [Εικόνα 17] όπως και ότι - σύμφωνα με τον Ph. Johnson “ο Mies αντιμετωπίζει



15



16



17

την τοποθέτηση μερικών καθισμάτων σε ένα δωμάτιο με την ίδια περίσκεψη, με την οποία άλλοι αρχιτέκτονες θα μελετούσαν τη χωροθέτηση κτιρίων γύρω από μία πλατεία”. Και, ότι η χρησιμοποίηση λαμαρίνας και διχτυωτού συρματοπλέγματος και το συμπίλημα υλικών και νοημάτων, που στην κατοικία του Frank

Gehry στη Santa Monica [Εικόνα 18] περιγράφει την αρχιτεκτονική του ατελούς και του ακατέργαστου, έχουν την προφανή καταγωγή τους στην πολυθρόνα από, κολλημένα μεταξύ τους, άγρια χαρτόνια συσκευασίας, με την οποία ο Gehry άρχισε τη ζωή του ως Designer. [Εικόνα 19]

Η διάχυση της ψηφιακής σχεδίασης (ubiquitous computing), επιτρέποντας τη διαπίδυση ανάμεσα σε συμβατά και εύχρηστα λογισμικά, συμφιλίωσε ακόμη και τους πιο απρόθυμους να παραχωρήσουν οριοθετημένα επιστημονικά εδάφη, με το γεγονός ότι στεγανά, ανάμεσα στις διαφορετικές εκδοχές του Design, δεν υφίστανται πλέον. Ότι το πεδίο του Design είναι συνεχές, ενιαίο και ανοιχτό. Ότι ο Peter Eisenman, όπως και ο κάθε αρχιτέκτονας που εργάζεται πάνω στην εκλέπτυνση και τη σταθεροποίηση της γραφιστικής ταυτότητας της αρχιτεκτονικής του, δεν αντιδικεί με τον Philippe Stark ή τον οποιοδήποτε Designer που σχεδιάζει ένα ξενοδοχείο.



18



19

3 ΠΟΙΟ DESIGN

Στη μέση της πιο βαθιάς κρίσης, που ίσως ποτέ διήνυσε η χώρα, τι πέρα από ένα θεωρησιακό, ακαδημαϊκό ενδιαφέρον μπορεί να κάνει χρήσιμη μια συζήτηση για το Design - πιο χρήσιμη τουλάχιστον από την αμεριμνησία της ύλης στα ένθετα για το Design στις κυριακάτικες εφημερίδες.

Γιατί είναι σίγουρο ότι η συζήτηση πρέπει να απομακρυνθεί από τη μακάρια ευφορία των χρυσών χρόνων ανάμεσα στις δεκαετίες του '70 και του '90, όταν η οικονομία ήταν σε επέκταση και το Design είχε την ευχέρεια, χωρίς ενοχές ή επιφυλάξεις, να επιδίδεται στη δημιουργική και χαρούμενη διερεύνηση νέων αντικειμένων, ή, επιπλέον, με την επίκληση της λειτουργικότητάς τους να επινοεί αντικείμενα-γρίφους, λειτουργικά δυσανάγνωστα, όπως η αυτοσυστηνόμενη ως πρακτική γυναικεία τουαλέτα δημόσιων χώρων Lady loo, ο λεμονοστύφτης - αράχνη του Philippe Starck [Εικόνα 20], ή το ιδιοφυές αναπαιτικό γιαπωνέζικο κάθισμα που σε ξεκουράζει σε στάση γονατίσματος. [Εικόνες 21, 22]



20



21



22

Αυτή η κατεύθυνση του Design διήγειρε το σύμπαν της κατανάλωσης. Σε ορισμένες περιπτώσεις η λειτουργική σημασία των αντικειμένων εξαντλούνταν στην εμβέλεια ενός ευφυολογήματος, ενώ σε άλλες το Design αφορούσε στην παραγωγή ενός μοναδικού αντικειμένου, η κατοχή του οποίου ερέθιζε το ενδιαφέρον των συλλεκτών, αυξάνοντας την προστιθέμενη αξία του σχεδιασμού και κρατώντας σε συνεχή νευρική κίνηση το μηχανισμό “διάκρισης” που εξονυχιστικά διερεύνησε ο Bourdieu.

Αυτές οι δεκαετίες με την πληθωρική παραγωγή αντικειμένων Design, και μαζί και λόγου για το Design, είναι η εποχή του Μουσείου Vitra, των οίκων Alessi και Knoll, των περιοδικών, όπως το Ottagoπο ή αργότερα το Tank. Η εποχή που όλοι, και οι σοβαρότεροι από τους πρωταγωνιστές της αρχιτεκτονικής συζήτησης, επέτρεπαν στον εαυτό τους τη χαρά να σχεδιάσουν για περιορισμένο αριθμό προϊόντων, ένα μαγευτικό σκεύος, που θα ήταν



23

εκ προοιμίου σπάνιο, άρα συλλεκτικό. [Εικόνα 23] Αντίστροφα, μετά το 2000, η ανάπτυξη εύκολων λογισμικών επέτρεψε, την απόδοση ιδιαίτερης ταυτότητας (customization) σε κάθε μεμονωμένο προϊόν, σύμφωνα με τις επιθυμίες του εν δυνάμει αγοραστή του. Η κατοχή του βιομηχανικού, κι ωστόσο εξατομικευμένου προϊόντος, το καθιστά ένα ιδιόρρυθμο πρωτότυπο, που δραστηριοποιεί την σημασιολογία της κατοχής του πρωτοτύπου έργου τέχνης, κλονίζοντας τις σταθερές που οργανώνουν τη διακίνηση του πολιτισμικού κεφαλαίου.

Είναι βέβαιο ότι το Design θα ανανεωθεί και θα ανακτήσει τον κοινωνικό του προορισμό αν, τοποθετούμενο στα νέα δεδομένα της κρίσης, αποτινάξει την πρόσδεσή του στους μηχανισμούς της σαγηνευτικής κατανάλωσης και ανακαλέσει την αλήθεια της στιγμής που το γέννησε.

Αυτό δεν οδηγεί, προφανώς, σε νοσταλγική παλινδρόμηση στο εξάισιο αλλά πεπερασμένο μορφολογικό σύμπαν του κινήματος Arts and Crafts. Το Design μπορεί όμως να διδαχθεί από την κοινωνική αγωνία του John Ruskin, που είχε προφητικά συνδέσει τις ποιότητες της αρχιτεκτονικής με τον πυρήνα των αξιών που συνέχουν την κοινωνία. Κρατώντας αποστάσεις από τη φοβική δαιμονοποίηση της βιομηχανικής παραγωγής, που διαπερνούσε τη σκέψη τη του Victor Horta και κυρίως του William Morris, θα μπορέσουμε να ακούσουμε τις ειδήσεις που μας έρχονται από τη μικρή του ουτοπία ("News from Nowhere") και να επικοινωνήσουμε με την πρωτοσοσιαλιστική του προβληματική, όταν προπαγάνδιζε τις αρετές του μικρού μεγέθους, της χειροτεχνικής δημιουργίας, του αναπαλλοτριώτου δημιουργικού έργου, της επινοητικότητας του bricolage. Ακόμη, τη διάχυση της ομορφιάς της ζωής ("The beauty of life") στο σύνολο της αλληλέγγυας κοινότητας, που μέσα της έχει απαλειφθεί τόσο η τεχνική όσο και η κοινωνικά ιεραρχημένη διαίρεση της εργασίας. Αν αυτή η αναδρομική ουτοπία, ανασχολιασμένη από τις οδυνηρές διαψεύσεις του σύντομου εικοστού αιώνα, ακούγεται ως εξασθενημένη ηχώ αρχαίων ελευθεριακών υποσχέσεων, το σκυθρωπό Bauhaus εξακολουθεί να συνιστά μια έγκυρη παρακαταθήκη και προεκβολή της ίδιας καλλιτεχνικής ηθικής.

Αλλά δύο πιο κοντινές, εμβληματικές περιπτώσεις Designers μπορούν να οδηγήσουν τις συζητήσεις: η περίπτωση του Jean Prouvé και η περίπτωση των Charles και Ray Eames.

Ο Jean Prouvé, σε συντονισμό στο Παρίσι, μετά την απελευθέρωση, με αρχιτέκτονες, τεχνίτες και καλλιτέχνες και προσανατολισμένος στη βιομηχανική παραγωγή φτηνών μεταλλικών καταλυμάτων και οικιακού εξοπλισμού, σχεδίασε για τους άστεγους του πολέμου, δοκιμάζοντας ανατρεπτικές ιδέες, όπως τη λογική της μεταφερόμενης κατασκευής, που θα μπορεί να ανταποκρίνεται στις νέες μεταβλητές των συνθηκών κατοίκησης. [Εικόνα 24]. Εξίσου ερεθιστική είναι η ανάλα-



24
φρη σχεδιαστική ευφυΐα των Charles και Ray Eames. Διαπερνώντας πολλά δημιουργικά πεδία - industrial Designers, graphic Designers, καλλιτέχνες και δημιουργοί κινηματογραφικών ταινιών - χάρη στην υψηλή γνώση τους για τα υλικά αιφνιδίασαν τα ισόβια εικονογραφικά στερεότυπα. Μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του '80, υπηρέτησαν με διαύγεια και με φρενήρη δημιουργικότητα την κατασκευαστική ηθική της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, όπως τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια απογράφηκε στις ΗΠΑ στο εφαρμοσμένο πρόγραμμα των Case Study Houses. Κυρίως, όμως, επιδόθηκαν στη σχεδίαση και παραγωγή επίπλων χαμηλού κόστους, που έδειξαν χαρακτηριστική, μέσα στις δεκαετίες, αισθητική αντοχή. [Εικόνες 25-31]



25



26



27



28



29



30



31

Φαίνεται πως είναι μονόδρομος ότι το Design θα ανακτήσει το κύρος του αν αφομοιώσει την κοινωνική, καταγωγική του οπτική. Αν απομακρυνθεί από το μάταιο κυνήγι της μορφής και από τη νεύρωση του καινούργιου, θα ξανασημασιοδοτήσει τις εν εξελίξει ερευνητικές κατευθύνσεις του, οι οποίες, παράλληλα προς την αντιμετώπιση της φτώχειας, στρέφονται ήδη και προς το πεδίο των έξυπνων υλικών και της εξοικονόμησης πόρων του πλανήτη (eco-design, green design, smart design κτλ).

4 ΕΠΙΣΗΜΕΙΩΣΗ Ή ΤΟ ΤΟΠΙΟ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΚΑΙ ΤΟΣΟ ΝΕΟ

Μαζί με κάθε εφεύρεση γεννιέται, λοιπόν, και το σύστοιχό της ατύχημα. Άραγε η προειδοποίηση του Βιρίλιο μπορεί να αντιστραφεί; μήπως υπάρχει κάτι νέο που έχει γεννηθεί μετά το ατύχημα στα Τέμπη; Ή το τοπίο δεν είναι και τόσο νέο;

Στο μεταξύ η Ελλάδα ταξιδεύει, ολοένα ταξιδεύει. Έξω από τα άτοπα και ομογενοποιούμενα τοπία ευπρέπειας της εθνικής οδού, στις αγροτικές παρακάμψεις των Τεμπών, ξανασυναντάμε το άλμα μεταμόρφωσης της κατοίκησης από τα εθνικολαϊκά πρότυπα των '80 στη νέα εκδοχή του εκουγχρονιζόμενου κιτς: το βιομηχανικό Design, αυθεντικό ή κλεψίτυπο, που προφανώς αντιστοιχείται προς την αυτοεικόνα των διευρυνόμενων, μετά το '81, νέων μεσοαστικών στρωμάτων. Βέβαια η διάχυση νέων προτύπων εκουγχρονισμού μπορεί, μεταξύ άλλων, να είναι ένας ακόμη τρόπος για να αναρριπισθεί η ζήτηση. Έτσι, τα πολλαπλασιαζόμενα ογκώδη ένθετα των εφημερίδων της Κυριακής για το Design ωθούν το αυξημένο ενδιαφέρον για το χώρο της ζωής μας στην κολακεία ενός life style, οργανωμένου γύρω από τη διεύρυνση της κατανάλωσης. Παράλληλα, τα οπτικά πρότυπα αρχιτεκτονικής εσωτερικού χώρου και των χώρων διασκέδασης στις τηλεοπτικές εκπομπές υπερβαίνουν κάθε όριο αρχιτεκτονικής ανοησίας, ξιπασιάς και υπερεπένδυσης στο υπερπολυτελέξ. Αυτό, για το μεγάλο κοινό ανατροφοδοτεί ένα σύνδρομο ανεκπλήρωτης επιθυμίας ταύτισης με χώρους και τηλεοπτικές περσόνες, ντυμένες αντίστοιχα από οίκους Fashion Design. Από την άλλη πλευρά είναι βέβαιο ότι η πανηγυρική εγκατάσταση του IKEA στην ελληνική αγορά έχει εκλογικεύσει τον προσανατολισμό σε Home και Interior Design επιλογές, πιο συμβατές με τις ρουτίνες μιας μικρο-αστικοποιημένης χώρας και ότι το ίδιο διεκδικεί ένα μερίδιο, όχι μόνο στην αγορά αλλά και, στην τροποποίηση των προτύπων κατοίκησης, στην αποσυσχέτιση της πολυτέλειας από ό,τι θα μπορούσε να είναι η αισθητική ή το γούστο και εν τέλει στην αναδιαμόρφωση του life-style πάνω σε κριτήρια που θα μπορούσαν να βαφτιστούν "κριτήρια αισθητικής ορθότητας".

Είναι, φαντάζομαι, φανερό ότι οι παρατηρήσεις που προηγήθηκαν δεν αποσκοπούν στην ανιστορική αναπόληση μιας άδολης εικόνας για μια ελληνική παραλία, ούτε στην τεκμηρίωση, πέρα από μια πρώτη αναγνώριση, των προτύπων εξοπλισμού και χρήσης του τοπίου – στοιχεία άλλωστε παρόμοια ή και πανομοιότυπα με άλλες τοποθεσίες στην ελληνική περιφέρεια.

Ίσως, αν υπήρχε κάποιος στόχος, αυτός ήταν η εστίαση στην ανθρωπολογία της κατοίκησης, σε συνδυασμό με την πιθανότητα μιας αποενοχοποιημένης χρήσης των προϊόντων του σχεδιασμού. Μια στάση που, όταν δεν παρεμβάλλονται οι γνωστοί μηχανισμοί μεσολάβησης, μπορεί να ελευθερωθεί από νευρώσεις που ταλαιπωρούν την καθημερινότητά μας. Ίσως τα παραδείγματα διάρκειας του στρογγυλού σαρακατσάνικου χαμηλού τραπεζιού και της λευκής πλαστικής καρέκλας, που σε ποικίλες εκδοχές της διακινούν ανά την επικράτεια πλανόδιοι έμποροι, παρέχουν δύο ισότιμα παραδείγματα ενός ευεργετικού βαθμού μηδέν του λόγιου design, και γυμνής χρήσης του αντικειμένου: ενός αντικειμένου που έχει, προφανώς, προσεκτικά σχεδιασθεί, αλλά χάρη σε μια απουσία υποδείξεων κατάφερε να περιωθηθεί μέσα στην κυριολεξία του, να απαλλαγεί εκ γενετής και μέχρι στιγμής από τις άμεσες ή ευρύτερες κοινωνιολογικές σημασιοδοτήσεις ή άλλες, μορφολογικές ερμηνείες ή στιλιστικές αναγνώσεις και επιβαρύνσεις. Γιαυτό και αυτά τα δύο αντικείμενα – ιδίως τις καρέκλες - τα συναντάμε παντού: σε πρόχειρα καταλύματα, σε πολυτελείς επαύλεις, σε πεζοδρόμια πόλεων, σε φεστιβάλ κλειστού χώρου, σε υπαίθριες μουσικές εκδηλώσεις σε πάρκα.

Όπως συχνά συμβαίνει, τίποτα το καινούργιο δεν υπάρχει σ' αυτό το σημείωμα: πέρα από το γεγονός ότι ίσως η ανάγκη κάποιου να ξαναπεί αυτό που ήδη γνωρίζουμε, ενδεχομένως να ανταποκρίνεται στην ανάγκη κάποιων άλλων να ξανακούσουν τα γνωστά (Necdet Teymour, "The materiality of Design", Block, τ.5, 1981).



Pablo Picasso, *Guernica*, 1937

DESIGN ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ μία διακριτή συνύπαρξη

Άρης Προδρομίδης
Αναπληρωτής Καθηγητής
Τμήματος Αρχιτεκτόνων Π.Σ. - Α.Π.Θ.



Le Corbusier, Unité d'Habitation, 1947-1952

Ξεπερνώντας τον πειρασμό να δώσουμε σύντομους ορισμούς για το design και την τέχνη, θα επιλέξουμε μια διαδρομή διαπιστώσεων αναφορικά με κάποια γεγονότα, χειρισμούς και κοινωνικές αποδοχές που διαμόρφωσαν όχι μόνον τη σχέση του design και της τέχνης, αλλά και τις δικές μας σχέσεις με τις δύο αυτές δραστηριότητες.

Το design, συνδεδεμένο από τη γέννησή του με τον καπιταλισμό και κυρίως με τον καταναλωτισμό, ανταποκρίνεται σε ποικίλα ζητήματα που αφορούν στην παραγωγή. Ένα από αυτά, και μάλιστα κυρίαρχης σημασίας, είναι η χρησιμότητα. Θα μπορούσε λοιπόν να είναι αυτός ο λόγος που θεωρείται δραστηριότητα διαφορετικής πνοής από την τέχνη. Συσχετισμένο με τον υλικό κι εμπορικό κόσμο των μαζικά παραγόμενων αντικειμένων, το “χρήσιμο” design αντιπαράκειται στην τέχνη που, συνυφασμένη με έναν άυλο, πολύσημο κόσμο ιδεών, διαπνέεται από την αύρα του μοναδικού και του “άχρηστου”. Έτσι, όπως επισημαίνει ο Deyan Sudjic, διευθυντής του Μουσείου Design του Λονδίνου, στο βιβλίο του *Η γλώσσα των πραγμάτων*, “ο Picasso είναι μία πολύ πιο κεντρική φιγούρα στον πολιτισμό του εικοστού αιώνα, από τον Le Corbusier και η Guernica, αν ποτέ πουλιόταν, θα στοίχιζε πολύ περισσό-



τερο από την *Unité d' Habitation*". Είναι όλα ζήτημα εκτίμησης και φυσικά διάρκειας: η *Guernica* θα συνεχίζει πάντα να ελκύει και να γοητεύει εκατομμύρια θεατές που εκτιμούν την τέχνη, ενώ το εντυπωσιακό Συγκρότημα Κατοικιών της Μασσαλίας, το οποίο υλοποιεί τα ιδανικά του δημιουργού του και αντανακλά τις αρχές και τις επιδιώξεις της αρχιτεκτονικής του μοντέρνου κινήματος, βίωσε από νωρίς την εγκατάλειψη από τους χρήστες για τους οποίους προοριζόταν, κυρίως γιατί ο "ιδανικός" χώρος κατοικίας δεν έγινε αποδεκτός, ούτε βεβαίως εκτιμήθηκε από τους εργάτες μετανάστες του νότου. Αυτή είναι μια από τις πολλές διαπιστώσεις που μπορούμε να έχουμε στη διάθεσή μας, όπου το "άχρηστο" έγινε μία ιερή αξία και το χρήσιμο, ή καλύτερα το "ιδανικά χρήσιμο", απαξιώθηκε.

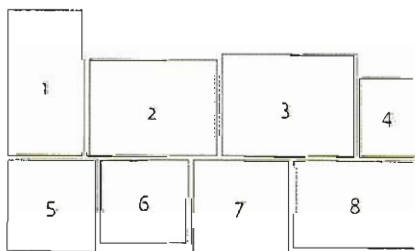
Όμως το *design*, εκτός από τη χρησιμότητα, αποβλέπει και στην αισθητική, το κατεξοχήν γνώρισμα της τέχνης. Κι είναι η ίδια η τέχνη που θα επισημάνει τη μεταξύ τους συγγένεια και θα διερευνήσει, σε βαθύτερο επίπεδο, τη σημασία του *design* και την επίδρασή του στον πολιτισμό. Με τα *ready-made* αντικείμενά του, όπως τη ρόδα ποδηλάτου και τον ουρητήρα, την "Κρήνη", ο Marcel Duchamp απογύμνωσε το βιομηχανικό αντικείμενο από το χρηστικό του ρόλο και το καθαγίασε, παρουσιάζοντας το ως έργο τέχνης, αφού είχε ήδη αναγνωρίσει τις ιδιαίτερες γλυπτικές-πλαστικές αξίες πολλών αντικειμένων καθημερινής χρήσης. Κατά συνέπεια, με την τόλμη του, διέυρνε την έννοια και την εικόνα της τέχνης, προσφέροντας ελεύθερα πεδία δράσης στις επόμενες γενιές των καλλιτεχνών και των *designers*, προκαλώντας μέχρι και σήμερα τη σκέψη. Το 1973, σε μια από τις τελευταίες συνεντεύξεις του, ο καλλιτέχνης Robert Smithson επικρίνει τις "μηχανικές" και "αλημιστικές" αντιλήψεις του Duchamp. Δικαίως ωστόσο τον αναγνωρίζει ως την κυρίαρχη μορφή της μεταπολεμικής τέχνης, με τον ίδιο τρόπο που "στην προπολεμική περίοδο κυριαρχούσαν ο Matisse και ο Picasso".



Theo van Doesburg, *Maison d' Artiste*, 1923



“Όμως το design, εκτός από τη χρησιμότητα, αποβλέπει και στην αισθητική, το κατεξοχήν γνώρισμα της τέχνης. Κι είναι η ίδια η τέχνη που θα επισημάνει τη μεταξύ τους συγγένεια και θα διερευνήσει, σε βαθύτερο επίπεδο, τη σημασία του design και την επίδρασή του στον πολιτισμό.”



- 1 Marcel Duchamp, *Ρόδα Ποδηλάτου*, 1913
- 2 Robert Rauschenberg, *Riding Bikes*, δεκ. του 1960
- 3 Andy Warhol, *Elvis Presley*, 1963
- 4 Robert Smithson, *Gyrostasis*, 1968
- 5 Ettore Sottsass, *Carlton*, 1981
- 6 Ron Arad, *Concrete Stereo*, 1983
- 7 Zaha Hadid, *Ideal House*, 2007
- 8 Karim Rashid, *Koncord*, 2009

Αλλά αν ο Duchamp χρησιμοποίησε αντικείμενα design της εποχής του, η Pop art προχώρησε ακόμα περισσότερο, χρησιμοποιώντας τη μηχανική και πολλαπλή αναπαραγωγή, δηλαδή τις πρακτικές της παραγωγικής διαδικασίας του design. Με τα γιγαντοτυπώματα των πολλαπλών πορτραίτων του Μάο ή του Έλβις Πρίσλεϋ, ο Andy Warhol διερεύνησε την επίδραση της μαζικής παραγωγής στην εικαστική κουλτούρα. Υιοθετώντας ως πρώτη ύλη φωτογραφίες, από εφημερίδες ή άλλα έντυπα, διαφόρων γεγονότων ή προσωπικοτήτων που ήτανε σύμβολα της αμερικάνικης και της διεθνούς σκηνής, ο Warhol δημιούργησε ζωγραφικά έργα μεγάλων κυρίως διαστάσεων, με τη χρήση της μηχανής μεταξοτυπικών αναπαραγωγών. Με την επανάληψη της ίδιας εικόνας σε ένα έργο, ενέτεινε τη δυναμική του και καταργούσε, κατά κάποιον τρόπο, την έννοια του μοναδικού στη τέχνη. Οι Warhol και Duchamp καταδεικνύουν, μεταξύ άλλων, τη δύναμη της τέχνης να μετατρέπει ποταπά αντικείμενα σε ανεκτίμητα έργα, όπως άλλωστε και το ίδιο το design μετουσιώνει απλά υλικά σε καταξιωμένα αντικείμενα.

Στο ευρύτερο κοινό είναι αναγνωρίσιμες, σχεδόν πάντα, οι κατηγορίες των πραγμάτων που πραγματεύονται το design και η τέχνη. Από τη μία, όλα τα αντικείμενα καθημερι-

“Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει πως η εποχή μας χαρακτηρίζεται από μια σχέση εξάρτησης με τα αντικείμενα. Όσο πιο απαραίτητα γίνονται τα υπάρχοντά μας για εμάς, τόσο πιο εφήμερα καταλήγουν να είναι.”



Εγκατάσταση έργων του Ron Arad στο MoMA, 2009

νής χρήσης, έπιπλα, συσκευές, ενδύματα, οχήματα και, από την άλλη, έργα ζωγραφικής, γλυπτικής και video art, εγκαταστάσεις, performances και κατασκευές. Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις που το κοινό απορεί, εκπλήσσεται ή διαφωνεί και τελικά δυσκολεύεται να κατατάξει τα πράγματα. Στη τέχνη, αυτό συνέβη τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα με τα έργα του Duchamp ή των κινημάτων Dada και Constructivism, αλλά και αργότερα με τα έργα των Fluxus καλλιτεχνών. Πρόσφατα συνέβη το ίδιο, στις Biennale της Βενετίας και στα Documenta στο Κάσσελ της Γερμανίας, με πολλούς καλλιτέχνες, τα έργα των οποίων είτε συνίστανται από αντικείμενα καθημερινά είτε είναι κατασκευασμένα αντικείμενα με πλήρη αναφορά στο design. Τα τελευταία χρόνια, όμως, πληθαίνουν και οι designers που δημιουργούν αντικείμενα κάθε είδους, με καθαρά καλλιτεχνική διάθεση και με όρους αισθητικής της σύγχρονης τέχνης. Κατά κανόνα, αυτά τα αντικείμενα, τα οποία παράγονται σε ελάχιστα αντίτυπα ή ακόμη και ως μοναδικά, εκτίθενται σε γκαλερί, μουσεία ή σε διεθνείς διοργανώσεις design και διατίθενται σε υπέρογκες τιμές.

Η ιστορία της συνύπαρξης του design και της τέχνης ξεκίνησε θεσμικά το 1929, όταν εγκαινιάστηκε το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης (MoMA) της Νέας Υόρκης. Θέλοντας να πρωτοπορήσει και να επισημάνει την ιστορική ταύτιση του Μοντερνισμού με την εποχή της μηχανής, ο τότε διευθυντής του μουσείου και ιστορικός τέχνης Alfred Barr τοποθέτησε μερικά αντικείμενα design σ' έναν κεντρικό διάδρομο του μουσείου, δίπλα στις αίθουσες που φιλοξενούσαν έργα πρωταγωνιστών του Κυβισμού. Με τον τρόπο αυτό, υπονοήθηκε πως το design είναι τόσο άχρηστο όσο και η τέχνη, και άρα σχεδόν εξίσου σημαντικό. Αυτομάτως, το κύρος του βιομηχανικού αντικειμένου ανυψώθηκε. Έκτοτε, το MoMA δημιούργησε μια τεράστια συλλογή αντικειμένων design, την οποία εμπλουτίζει και εκθέτει συνεχώς. Το παράδειγμά του ακολούθησαν και άλλα μεγάλα μουσεία, όπως το Κέντρο Pompidou στο Παρίσι, ενώ όλο και περισσότερα σύγχρονα κέντρα τέχνης συμπεριλαμβάνουν αντικείμενα design στις εκθέσεις τους, ή ενίοτε διοργανώνουν εκθέσεις που αφορούν στη δουλειά διακεκριμένων και διεθνώς γνωστών designers και αρχιτεκτόνων, όπως είναι ο Ron Arad, η Zaha Hadid ή ο Karim Rashid.

Ίσως τελικά ο διαχωρισμός design – τέχνης δεν είναι τόσο οξύς.

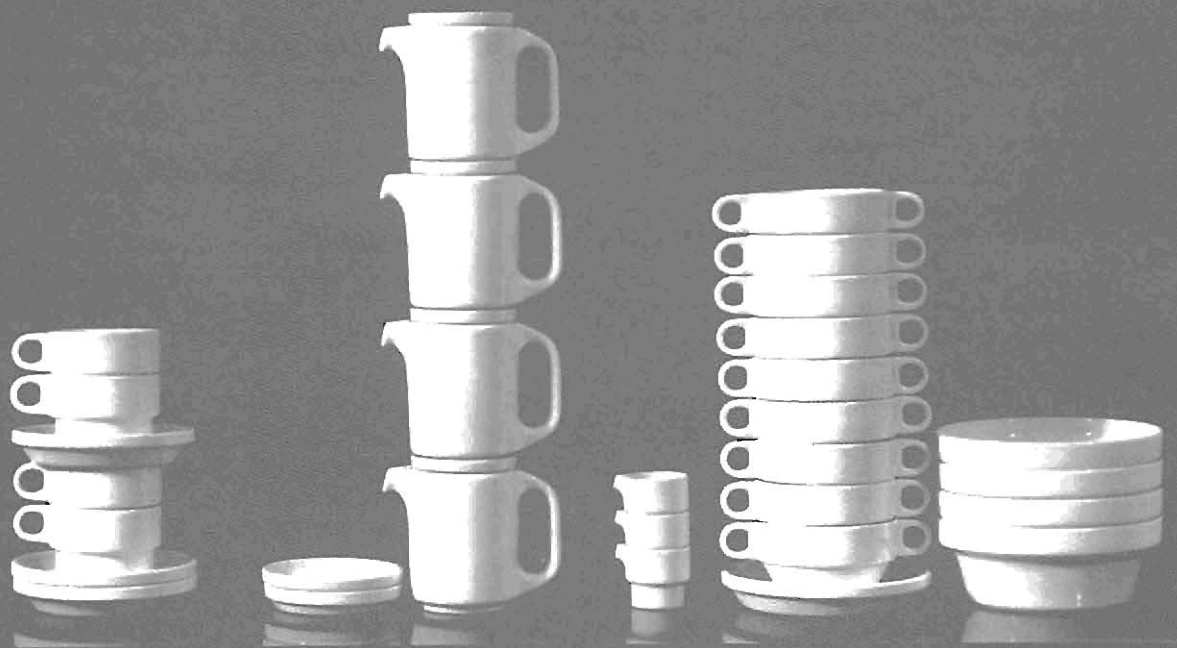
Άλλωστε η άποψη αυτή, που ήταν και η επικρατέστερη αρχή του κινήματος De Stijl στη δεκαετία του είκοσι, επανεμφανίστηκε στη δεκαετία του ογδόντα με τις παραγωγές της διεθνούς Ομάδας Memphis, παραγωγές αντικειμένων στα οποία κυριαρχούσε μια έντονη εικαστικότητα και μια απρόσμενη θεατρικότητα, παράμετροι που συνετέλεσαν στη δημιουργία του νεωτερικού όρου “υποκειμενικότητα του αντικειμένου”. Ο Ettore Sottsass, ιδρυτής της ομάδας αυτής, έλεγε ότι εκτός από τη λειτουργική χρήση, υπάρχει και η συναισθηματική χρήση και έτσι, υποδηλώνοντας την πολυδιάστατη σημασία των εννοιών της χρησιμότητας και της χρηστικότητας, υπογράμμισε τη βαθύτερη, προσωπική μας σχέση με τα αντικείμενα.

Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει πως η εποχή μας χαρακτηρίζεται από μια σχέση εξάρτησης με τα αντικείμενα. Όσο πιο απαραίτητα γίνονται τα υπάρχοντά μας για εμάς, τόσο πιο εφήμερα καταλήγουν να είναι. Η νέα κατηγορία αντικειμένων που μας προσφέρεται πια, ένα σύνολο από παροδικές φανταχτερές εκρήξεις, είναι ίσως, όπως αναφέρει και ο Deyan Sudjic “απίθανο να τροποποιήσει κατά πολύ, και σε μικρό διάστημα, τις σχετικές θέσεις στην κοινωνική ιεραρχία της τέχνης και του design”. Δεν μπορούμε ωστόσο να παραγνωρίσουμε τη βαθιά αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο δραστηριοτήτων. Υπήρχαν άλλωστε εποχές που η ενότητα της τέχνης με το σχεδιασμό ήταν δεδομένη, όπως για παράδειγμα στους γοθτικούς ναούς ή στα αρχαία επιζωγραφισμένα αγγεία. Ίσως πάλι, όπως διαπιστώνει ο Lebbeus Woods για τη διάκριση αρχιτεκτονικής και τέχνης, να είναι αυτός ακριβώς ο διαχωρισμός τους που επέτρεψε τις δύο αυτές δημιουργικές δράσεις “να επηρεάσουν η μια την άλλη με τρόπους που δεν το κατάφεραν ποτέ πριν”.

Οι εξελίξεις πάντως, στη διαμόρφωση της σχέσης design – τέχνης, θα συμβαίνουν και πέραν των επιθυμιών μας και, για το λόγο αυτό, χρήσιμο θα ήταν να επανεκτιμήσουμε τα λόγια του Paul Valéry: “... κάθε αιτιολογία, οποιαδήποτε αρχή πραγμάτων είναι επινοήσεις μυθικές και υπακούουν σε απλούς νόμους. Οι μύθοι είναι οι ψυχές των πράξεών μας και των ερώτων μας. Δεν μπορούμε ν' αγαπήσουμε παρά μόνο αυτό που δημιουργούμε”.

ΓΙΑ ΜΙΑ ΚΑΤΑΛΟΓΙΚΗ ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ*

Γιώργος Τζιρτζιλάκης
Επίκουρος Καθηγητής Τμήματος Αρχιτεκτόνων Πανεπιστημίου Θεσσαλίας



* Επαναδημοσίευση, με μικρές αλλαγές, του άρθρου "Το έκθεμα ως η πιο 'ηρωική' στιγμή του σχεδιασμού", στο: ΑΑ.ΥΥ. *Design Διαδρομές, Design Routes*. Κατάλογος Έκθεσης, Αθήνα, Ελληνοαμερικανική Ένωση, 2000.

Είναι αλήθεια ότι το μικρό Μουσείο Design της Θεσσαλονίκης μεγάλωσε απότομα. Τις μπαγκαζιέρες της δίτροχης BMW -απ' όπου για πρώτη φορά είδα τον Στέργιο Δελιαλή να βγάζει ταχυδακτυλουργικά μια σειρά βιομηχανικών αντικειμένων στην Αρχιτεκτονική Σχολή το 1987- διαδέχτηκε το slab της Μητροπόλεως. Κι όλοι τώρα περιμένουμε να ενεργοποιηθεί αυτή η παράξενη "*ordre et beauté, calme et volupté*" της Αποθήκης Β' του λιμανιού. Για τη σοδειά αυτών των χρόνων θα ξέρετε ίσως, κι αν όχι η ανα χείρας έκδοση είναι μια πρώτης τάξεως ευκαιρία γνωριμίας. Εκείνο που θα 'θελα να υπενθυμίσω είναι τα πολλά απρόβλεπτα που περισεύουν εδώ κι εκεί.

Όλα αυτά τα χρόνια, για παράδειγμα, τίποτα δεν αγρίεψε περισσότερο τη φλόγα του μανιακού συλλέκτη, όσο οι αναποδιές. Αντί στο πέρασμά τους να τον βυθίσουν σε μία κόπωση ή μία πνευματική σκηνή, όπως φαντάζονται ίσως μερικοί, αναρρίπισαν την υπερκινητικότητά και τον πυρετό της κεκτημένης ταχύτητας. Αν με ρωτούσε κανείς τι πιστεύω ότι απέμεινε από την αλλόκοτη μέχρι τώρα πορεία, δεν θα έλεγα μόνο "τόσες χιλιάδες επισκέπτες" ή τόσες εκθέσεις. Θα έλεγα και κάτι που συνήθως οι περισσότεροι αποφεύγουν να παραδεχτούν δημόσια: εκείνη η παράξενη ικανοποίηση που κατακάθεται μονάχα όταν κάποιος μπουχτίσει από τις δυσκολίες. Αλλιώς όλα είναι ψεύτικα, ψυχρά κι επιτηδευμένα.

Εφόσον ό,τι κάνουμε εκτός των άλλων μας βιογραφεί, έτσι κι αυτό το Μουσείο βιογραφεί τους συντελεστές του -και για να μην είμαι μόνο προσωποπαγής- εντέλει βιογραφεί και την πόλη στην οποία κινείται και το φιλοξενεί. Η σκηνή αυτού του Μουσείου δεν κάνει τίποτε άλλο από το να αντανakλά και να τεμαχίζει την οικιακή και μητροπολιτική καθημερινότητά μας.

Τι είναι όμως σήμερα ένα Μουσείο Design (σε μια εποχή μάλιστα γενικευμένης κρίσης του σχεδιασμού); Φυσικά οι απόψεις είναι πολλές και οι εκδοχές ποικίλες. Στις μέρες μας δεν υπάρχει ακόμα ένα παραδειγματικό πρότυπο μουσείου βιομηχανικών αντικειμένων. Και δεν είναι λίγοι αυτοί που αναρωτιούνται ακόμα αν ένα μουσείο είναι κατάλληλος τόπος φιλοξενίας εκείνων των αντικειμένων που ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά τους είναι η αιτιότητα της χρήσης και η λειτουργικότητα. Έχει γραφτεί κι άλλες φορές ότι οι άνθρωποι δημιουργούν μουσεία εξαιτίας ενός ακαθόριστου φόβου του θανάτου. Στην περίπτωση αυτή, ο μεταφορικός θάνατος (δηλαδή η "αχρηστία") ενός βιομηχανικού αντικειμένου προκαλείται από τη

στιγμή της εισόδου του στο μουσείο, προκειμένου ακριβώς να αρθεί ψευδαισθησιακά, εξιδανικεύοντας την προηγούμενη χρησικιότητά του. Παραμένει εντούτοις γοητευτική η δυνατότητα να δημιουργήσουμε έναν παράξενο μικρόκοσμο αντικειμένων-φαντασμάτων που είναι εκτός χρήσης, έξω από καθημερινή οικιακή ή εμπορευματική σκηνή τους. Κι ίσως χάρη σ' έναν τέτοιο στιγμιαίο ίλιγγο του μουσείου τα υπόλοιπα αντικείμενα γύρω μας διεκδικούν τη σημασία τους, η οποία διατηρείται στο σύμπαν της μορφής, της λειτουργίας και της φευγαλέας μυθοπλασίας. Η αλήθεια ωστόσο παραμένει ότι έχουμε να κάνουμε με την καρδιά του σύγχρονου "υλικού πολιτισμού" απέναντι στον οποίο η στάση μας είναι ακόμα συγκεχυμένη.

Το Μουσείο Design που οργάνωσε ο Στέργιος Δελιαλής προσπάθησε να απαντήσει σε ερωτήματα σαν κι αυτά μέσα από μία εκθεσιακή φρενίτιδα, εστιάζοντας την προσοχή σε κάποια μορφολογικά, κοινωνιολογικά και ανθρωπολογικά στοιχεία που αφορούν τις μεταβολές του τρόπου ζωής μας. Δεν εξέθεσε μόνο αντικείμενα bestseller, αλλά και τον πειραματισμό νεότερων δημιουργών και προπάντων σχεδιαστικές διεργασίες. Βιβλία, φωτοτυπημένες σελίδες περιοδικών, παραθέματα και σκίτσα αποτέλεσαν οργανικό και συστατικό κομμάτι του εκθέματος, το οποίο σε καμία περίπτωση δεν έμεινε ναρκισσιστικά μοναχικό. Στο επίκεντρο όμως πάντοτε παρέμεινε η συνεχής διεθνοποίηση των δραστηριοτήτων του και το "πνεύμα της εποχής" (zeitgeist). Επιτρέψτε μου εδώ μία χρήσιμη αναφορά στον Χέντερλιν: ο μεγάλος Γερμανός ποιητής έγραψε πριν κάμποσα χρόνια ένα ποίημα με τον τίτλο "Το πνεύμα του χρόνου". Σ' αυτό το ποίημα για πρώτη φορά ο άνθρωπος δεν αισθάνεται πλέον παιδί της φύσης, αλλά της εποχής του και της ιστορίας. Ο χρόνος δεν αντιμετωπίζεται εχθρικά, αλλά σαν κάτι που μας συμπαρασύρει μετασχηματίζοντάς μας. Κι αυτό είναι κάτι που εκκρεμεί και οφείλουμε να κατανοήσουμε.

Για όλους αυτούς τους λόγους πιστεύω πως μπορούμε να δούμε το Μουσείο Design της Θεσσαλονίκης ως προέκταση εκείνης της ταξινόμησης των ζώων που σχεδίασε ο Μπόρχες και έκανε το Σεφέρη να υπομειδιά. Θα μπορούσαμε ακόμη, υπερβάλλοντας λίγο, να πάμε πιο μακριά, στην "καταλογική ποίηση", που ψήγματά της διακρίνονται ήδη στην Ιλιάδα (οι κατάλογοι εδεσμάτων και εδωδίων στην αρχαία κωμωδία και τη λυρική ποίηση αναμένου ακόμα τους μελετητές τους). Μόνο που η ταξινόμηση εδώ αφορά στον κόσμο των βιομηχανικών αντικειμένων, τις ψευδαισθήσεις και το σημάδι του χρόνου που τα διαπερνά. Στο μικρό αυτό Μουσείο διαγράφεται η επιθυμία για τη σύλληψη αυτού του zeitgeist, όχι μόνο σαν ένα γενικευμένο νόημα, αλλά σαν ένα σύνολο τεχνικών, κατασκευαστικών και αισθητικών λεπτομερειών, δηλαδή των αντικειμένων. Θα έλεγε κανείς λοιπόν ότι το πραγματικό θέμα αυτού του Μουσείου είναι κάποιες καίριες λεπτομέρειες από τους σύγχρονους τρόπους ζωής και η ιστορική αλληλουχία των βιομηχανικών αντικειμένων: ή αν θέλετε καλύτερα, του βιομηχανικού και μετα-βιομηχανικού μας πολιτισμού.

Καταλαβαίνει κανείς ότι το επόμενο ερώτημα εστιάζεται στο σημείο που θα χαραχθεί το όριο: Τι θεωρούμε άξιο να ενταχθεί σ' ένα τέτοιο Μουσείο και τι αφήνουμε έξω; Σε ποιά απ' όλες τις ερμηνείες των αντικειμένων δίνουμε προτεραιότητα, και πως αντιμετωπίζουμε όλα εκείνα τα "άνωνυμα" προϊόντα που κάνουν μια χαρά τη δουλειά τους και συνήθως καταλήγουν να είναι σχεδόν "αόρατα" με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που ο John Cage όρισε τη "σιωπή" σαν το αποτέλεσμα "όλων των τυχαίων θορύβων του περιβάλλοντος".

Σίγουρα ένα τέτοιο Μουσείο διατηρεί το χαρακτήρα του non finito, του ημιτελούς, και δεν βλέπω το γιατί δεν θα μπορούσε να αποτελείται από άλλα τόσα κι ακόμα περισσότερα αντικείμενα. Ανήκει επομένως στα προτερήματά του το ότι ο Στέργιος Δελιαλής συνέλεξε και εξέθεσε όσα μπορούσαν να συλλεχθούν, να αρχειοθετηθούν και να εκθεθούν. Γιατί η σημασία του σχεδιασμένου βιομηχανικού προϊόντος δεν είναι καλειδοσκοπική, αλλά μπορεί να αναχθεί και σε μερικά συγκεκριμένα αξιοθέατα ή και αξιοζήλευτα προϊόντα που μερικές φορές ψάχνουμε μάταια και στη τύχη να βρούμε σε βιβλία, σε αποθήκες, ξεχασμένα σε φίλους ή σε μαγαζιά. Και το γεγονός αυτό δίνει εντέλει την εικόνα ενός "φανταστικού μουσείου" που μεταφέρει τη σκέψη και την ιδιοσυγκρασία εκείνου που συλλέγει τα αντικείμενα και τα συναρμολογεί σ' ένα σύνολο από ενότητες και εκθέσεις, που αν ο αριθμός τους είναι αυθαίρετος, η δομή τους μοιάζει υπολογισμένη.

Πρώτη βαθμίδα αυτού του Μουσείου είναι το αντικείμενο: έπεται η γενεαλογία του συνθέματος, ή για να το πω διαφορετικά, το κομπολόι της συλλογής που εντέλει είναι εκείνο που μας αφορά και αγγίζει το νεύρο ενός παλιού δέους για τα αντικείμενα. Ενός δέους που μερικές φορές μας πάει πίσω στο δέος ενός παιδιού μπροστά από ένα κουμπί που δεν πρέπει να πατηθεί. Κι αυτό είναι ίσως εκείνο που ανάγει το "έκθεμα" στην πιά "ηρωική στιγμή" του σχεδιασμού. ♦

Με αφορμή την προετοιμασία της έκθεσης “Δημήτρης Α. Φατούρος” για τον Μάιο του 2010 στο Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ., η Γενική Γραμματέας του ιδρύματος Καθηγήτρια Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτουρά πρότεινε στο Μουσείο Design Θεσσαλονίκης την οργάνωση μιας παράλληλης μικρής έκθεσης από την Μόνιμη Συλλογή του.

Στη Μόνιμη Συλλογή του το Μουσείο Design έχει κομμάτια από την επίπλωση της κατοικίας Καζάζη στο Πανόραμα Θεσσαλονίκης, δωρεά της οικογένειας προς αυτό.

Έπιπλα που είχαν επιλεχθεί από το ζεύγος Φιλώτα και Σοφία Καζάζη και τον αρχιτέκτονα και φίλο τους Δημήτρη Φατούρο.

Η ιδέα του Μουσείου για μια μικρή έκθεση με τα κομμάτια αυτά, συμπληρωμένα και με άλλα στοιχεία της επίπλωσης που παραχωρεί η οικογένεια, ως χαιρετισμό στο έργο του αρχιτέκτονα, έγινε δεκτή από τους επιμελητές της έκθεσης Καθηγητή Λόη Παπαδόπουλο και Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Σοφία Τσιτιρίδου, όπως και από τον Δημήτρη Φατούρο.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ Α. ΦΑΤΟΥΡΟΣ

Κατοικία Καζάζη στο Πανόραμα 1962-64 και 1973 / Θεσσαλονίκη ΕΠΙΛΟΓΕΣ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗΣ ΕΠΙΠΛΩΣΗΣ

Παράλληλα θα παρουσιαστούν δωρεές του Δημήτρη Φατούρου προς τη συλλογή του Μουσείου Design.



Ὁ ἀρχιτέκτων γιά τόν ἀρχιτέκτονα

♦ ♦ ♦

2. Ἀρχιτεκτονική μέ φίλους-πελάτες

Μιά ἰδιαίτερη κατηγορία εἶναι τὰ ἔργα, σπιτία καί αὐτά, πού μελετήθηκαν γιά πολύ καλοῦς φίλους μέ τούς ὁποίους ὑπῆρχε εὐλικρινής καί δημιουργική συνεργασία καί κατανόηση. Σέ ὀρισμένα ζητήματα ἡ συνεργασία αὐτή μπορεί νά ἦταν συμπληρωματική τῶν ἀπόψεων καί ἀναλύσεών μου, ἐπομένως διερευνητική ἀπό κοινού. Αὐτό, ἴσως, σημαίνει ὅτι ὄχι μόνο ὁ ἀρχιτέκτων καταλαβαίνει τίς ἀδιευκρίνιστες στάσεις, ἐπιθυμίες τοῦ πελάτη, ἀλλά ἀκόμη ὅτι αὐτό πού ἦταν ἡ πρόθεση, ἡ ἐπιθυμία τοῦ φίλου-πελάτη, ὁ πόθος τοῦ τόπου τῆς ζωῆς του εἶχε καί κάποια περισσότερο ἢ λιγότερο κοινά μέ τόν τόπο τοῦ ἀρχιτέκτονα. Αὐτούς τούς πελάτες θά ὀνόμαζα φίλους-πελάτες-συνεργάτες. Σέ ὀρισμένες περιπτώσεις ἤ σέ ὀρισμένες «στιγμές» τοῦ ἔργου, αὐτοί οἱ φίλοι-πελάτες-συνεργάτες ἀφού εἶχαν κατανόησι καί δεχτεῖ τίς συνθετικές ἀρχές καί τίς ἀναλύσεις τοῦ ἀρχιτέκτονα, λειτούργησαν ὡς κριτές του στήν τήρηση τῶν ἀρχῶν ἢ συζήτησαν τίς «παραβάσεις» πού τούς πρότεινε ὁ ἀρχιτέκτων. Μέ τόν τρόπο αὐτό ἡ συνεργασία ἔκανε δυνατή τή συνεχή συνθετική διαδικασία ὡς τήν τελευταία στιγμή τῆς κατασκευῆς. Σέ αὐτή τήν κατηγορία ἀνήκουν τρεῖς κατηγορίες ἔργων πού καθεμιά ἔχει γίνει γιά τόν ἴδιο φίλο-πελάτη.

α) Ἡ κατοικία στό Πανόραμα τῆς Θεσσαλονίκης (1963), ἡ ἐξοχική κατοικία στή Νικήτη Χαλκιδικῆς (1970-71 καί 1974-75) καί, παρά τίς διαφορετικές λειτουργίες καί δεσμεύσεις, τό ἐργοστάσιο στή Θέρμη (1970-72). Ἡ μελέτη αὐτή γιά τό ἐργοστάσιο δείχνει ἀκόμη περισσότερο τίς δυνατότητες καί τούς τρόπους ἐπικοινωνίας-συνεργασίας.

♦ ♦ ♦

Αρχιτεκτονικά Θέματα 32 / 1998 / Μονογραφίες,
ΧΙ: Δημήτρης Φατούρος / Απόσπασμα ἀπό τή σελίδα 56, μέ τίτλο: Ὁ Αρχιτέκτων γιὰ τόν Αρχιτέκτονα
- 2. Αρχιτεκτονική μέ φίλους-πελάτες

Για την οικία Καζάζη, η επιλογή της εσωτερικής επίπλωσης έγινε μετά από ένα ταξίδι στη Δανία.

Την δεκαετία του '60, το σκανδιναβικό design είχε κατακτήσει τον κόσμο.

Στην Αγγλία η αγορά επίπλων εκτός των "standards" χωριζόταν μεταξύ του "νέου" κλασικού της εταιρίας Heal's, της έκρηξης της "pop" κουλτούρας και της "ταυτότητας" Habitat.

Η γαλλική επίπλωση αντιμετωπιζόταν ως "κλασικές κουραστικές αντίκες".

Η δυναμική "άνοιξη" της Ιταλίας (νέες φόρμες, υλικά, χρώματα) τρόμαζε ακόμα. Οι επιλογές, διακριτικές. Μικροαντικείμενα και φωτιστικά.

Η παραγωγή της Γερμανίας κυρίως τεχνολογικός εξοπλισμός. Και η Braun (με επικεφαλής στο τμήμα design τον Dieter Rams) κατόρθωσε να εξοπλίσει κάθε σπίτι με τις "σοφά" σχεδιασμένες συσκευές της.

Και παρ'όλη την μεταπολεμική άνθηση στις Ηνωμένες Πολιτείες με εταιρίες όπως η Herman Miller και η Knoll και με αρχιτέκτονες και designers τους: George Nelson, Charles Eames, Isamu Noguchi - η πρώτη, και Ludwig Mies van der Rohe, Florence Knoll, Marcel Breuer, Eero Saarinen μεταξύ άλλων - η δεύτερη, στην καρέκλα "The Chair" του Δανού designer Hans Wegner επέλεξε να καθίσει ο πρόεδρος John F. Kennedy, στην διάρκεια των debates στην τηλεόραση που είχε με τον Richard Νίχον, πριν από τις εκλογές του 1960.



MODUS EASY CHAIR / KRISTIAN SOLMER VEDEL / 1963 / SORER WILADSEIT

Kristian Solmer Vedel

1942 τελειώνει τη μαθητεία του σαν επιπλοποιός
1944-45 παρακολουθεί μαθήματα στη Βασιλική Ακαδημία Καλών Τεχνών, τμήμα design επίπλου, της Δανίας

1946 παίρνει το πτυχίο του από τη Σχολή Τεχνών, Χειροτεχνίας και Design

1953-56 διδάσκει στην ως άνω σχολή

1955 ανοίγει το δικό του γραφείο

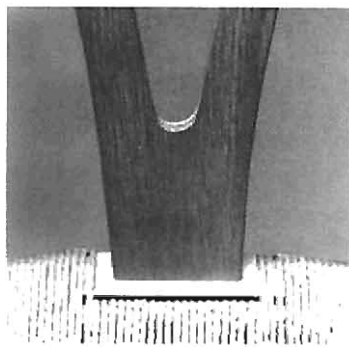
Ένα από τα καλύτερα design του Vedel είναι αυτή η καρέκλα. Έχει στο κάθισμα ένα μαλακό, ελεύθερο δερμάτινο μαξιλάρι. Το κάθισμα, τα μπράτσα και η πλάτη είναι ξεχωριστά κομμάτια. Η κατασκευή του σκελετού διαφέρει σημαντικά από άλλες κοινές καρέκλες. Σχεδίασε επίσης, στην ίδια σειρά, μια καρέκλα χωρίς μπράτσα και μια με ψηλή πλάτη.



Hans J. Wegner

Ο Hans J. Wegner πήρε το δίπλωμά του σαν επιπλοποιός το 1931. Ξεκινώντας την καριέρα του σαν χειροτέχνης ξυλουργός και επιπλοποιός, γράφτηκε στο Τεχνολογικό Ινστιτούτο απ' όπου πήρε το πτυχίο του επιπλοποιού το 1938. Άνοιξε το δικό του γραφείο το 1943. Επιδεικνύοντας μια βαθειά κατανόηση του επίπλου σαν εργαλείο της καθημερινής ζωής, τα σχέδιά του χαρακτηρίζονται από μια αφοσίωση και προσκόλληση στη λειτουργικότητα και άνεση. Τα έργα του είναι καλλιτεχνικά και όμορφα και συγχρόνως πρακτικά και χρήσιμα. Καταφέρνει έτσι να εξαλείψει τη φαινομενική αντίφαση ανάμεσα στους δύο κόσμους. Είχε το μοναδικό ταλέντο να σχεδιάζει ξανά διάφορα κομμάτια πάνω στο ίδιο θέμα. Αυτό του έδωσε τη δυνατότητα να μπορεί να ακολουθήσει την ταχύτητα με την οποία άλλαζαν οι απαιτήσεις της εποχής. Καθιερώθηκε στη διάρκεια της καριέρας του σαν ένας από τους πιο παραγωγικούς designers της Δανίας και έγινε παγκοσμίως διάσημος. Τα έργα του βρίσκονται στις μόνιμες συλλογές των μεγαλύτερων μουσείων του κόσμου.

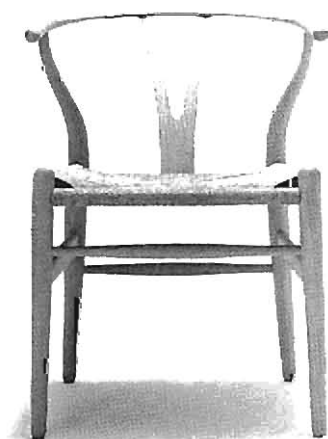
Βραβεία: Lunning Prize, 1951. Grand Prix in the Milano Triennale, 1951. Diploe d' Honneur and gold medal, 1954. Silver medal, 1957. Eckersberg Medal, 1956. Copenhagen Cabinetmakers' Guild annual prize, 1959. Honorary Royal Designer of Industry, Royal Society of Arts, London, 1959. Citation of Merit, Pratt Institute, New York, 1959. American Institute of Decorators (for furniture design), 1961. International Design Award, 1961. Prince Eugene Medal, 1961. Copenhagen Cabinetmakers' Guild, annual prize and anniversary grant, 1965. International Design Award, American Institute of Interior Designers, 1968. Diploma di Collaborazione Triennale de Milano, 1973. Danish Furniture Prize, 1980. C. F. Hansen Medal, 1982. Danish Design Council annual prize, 1987.

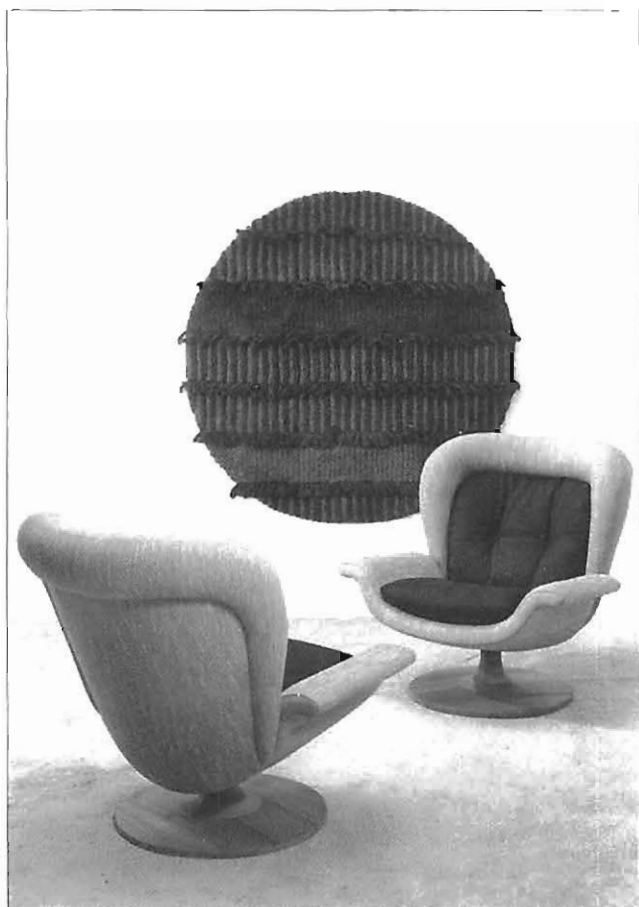


Το όνομα Y-Chair δόθηκε από το Y σχήμα της κατασκευής στην πλάτη της καρέκλας.



Y-CHAIR No. 2 - / HANS J. WEGNER / 1949 / CARL HANSEN & SON





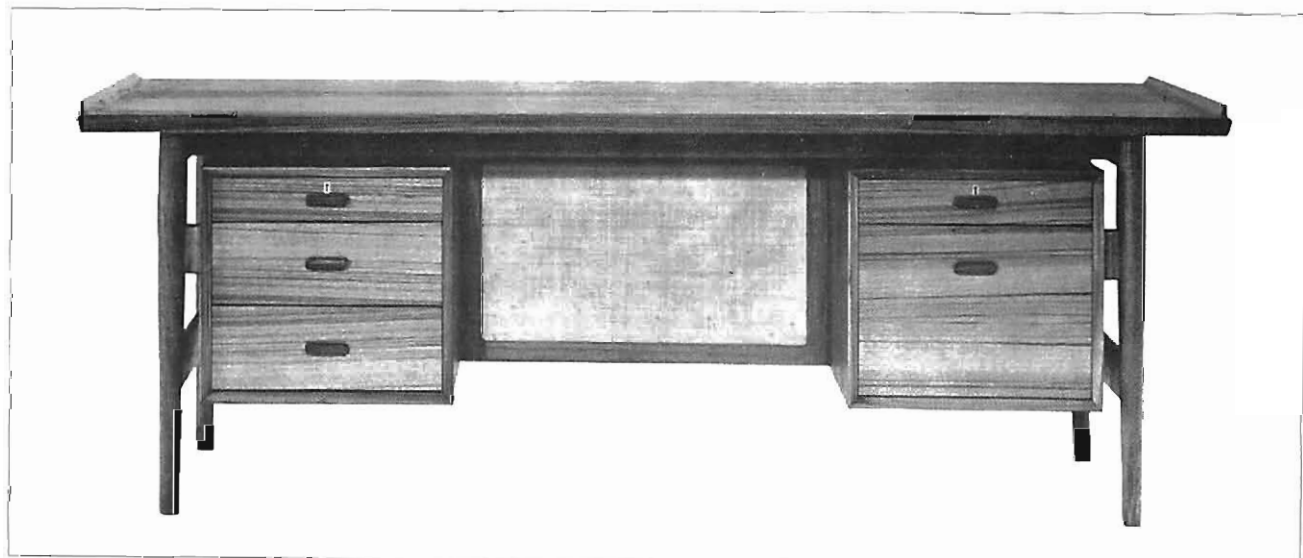
JAVA / POUL M. JESSEN

Spanish chair

Η πλάτη και το κάθισμα αυτής της καρέκλας είναι δεμένα με χοντρές λουρίδες δέρματος, ένα design διαδεδομένο στις παλιές ισπανικές καρέκλες. Αυτή η καρέκλα σε εντυπωσιάζει με τη δυναμική της, έχει παράλληλα εξαιρετικές λεπτομέρειες. Τα έργα του Mogensen χαρακτηρίζονται από μια δυνατή, απλή παρουσία, όμορφες γραμμές και οι καρέκλες του είναι ιδιαίτερα αναπαυτικές.



SPANISH CHAIR / BORGE MOGENSEN / 1959 / FREDERICIA STOLEFABRIK

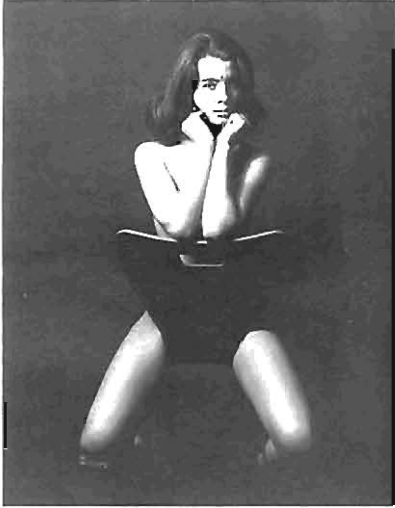


№ 602 / KÅSTHOLM & FABRICIUS / IMPERIAL / MOBILER

“Οι δωρεές του Μίμη...” / Στέργιος Δελιαλής

Την άνοιξη του 1993 ανακοίνωσα στον Μίμη την απόφασή μου να συγκεντρώσω και να παρουσιάσω σε έναν χώρο με τον τίτλο “Κέντρο Σύγχρονου Βιομηχανικού Σχεδιασμού”, τη συλλογή μου χρηστικών αντικειμένων βιομηχανικού σχεδιασμού. Εκείνος, μου έδωσε την “ευχή” του, πρότεινε ο τίτλος να είναι: Μουσείο Design και μου χάρισε για τη συλλογή την καρέκλα No 3107 του Arne Jacobsen.

Το Κέντρο Σύγχρονου Βιομηχανικού Σχεδιασμού άνοιξε τον Ιούνιο του 1993 με έναν ζωντανό γενναϊόδωρο χαιρετισμό του. Το 1995 θεσμοθετήθηκε το Μουσείο Design Θεσσαλονίκης, με τον Δημήτρη Φατούρο μεταξύ των μελών του Δ.Σ.



Η Christine Keeler το 1963 φωτογραφίζεται από τον Lewis Morley, να κάθεται γυμνή και ανάποδα στην καρέκλα “Chair No. 3107” του Arne Jacobsen. Γνωστή, η Keeler από το “σκάνδαλο Profumo”.



CHAIR No. 3107 / ARNE JACOBSEN / 1955 / FRITZ HANSEN

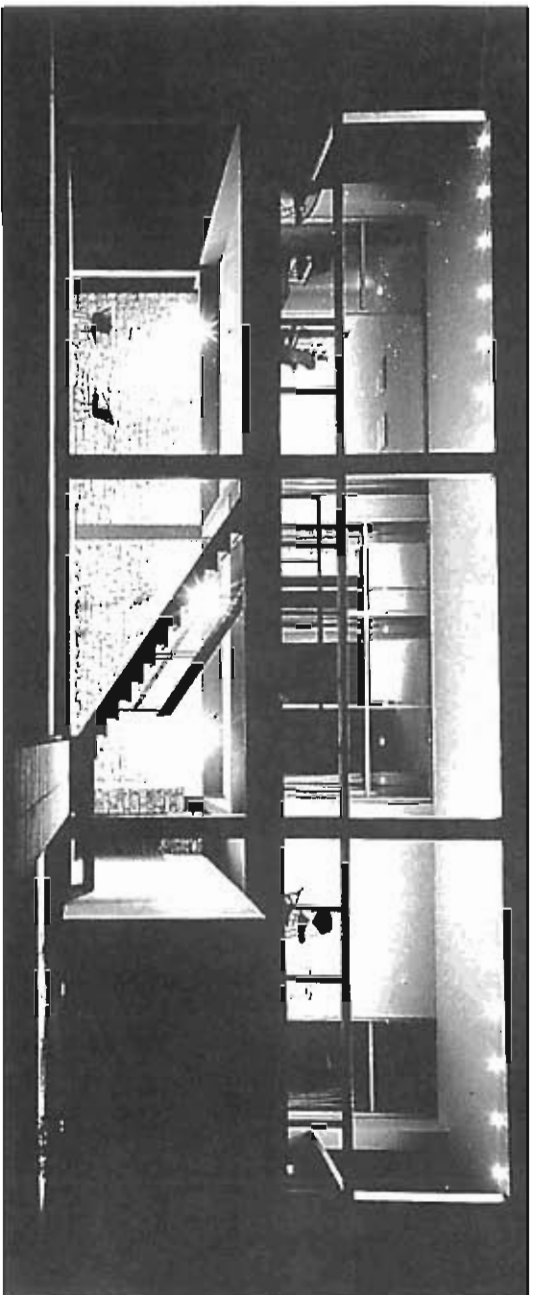


Φωτ.: Δ. Χαρισιάδης

Για το διαμέρισμά του στη Νέα Παραλία (1965-67), ο Μίμης είχε σχεδιάσει τις καρέκλες για την τραπεζαρία με ξύλο και ψάθα. Και μου χάρισε μία για τη Μόνιμη Συλλογή, το 2000.



SIDE CHAIR / ΔΗΜΗΤΡΗΣ Α. ΦΑΤΟΥΡΟΣ



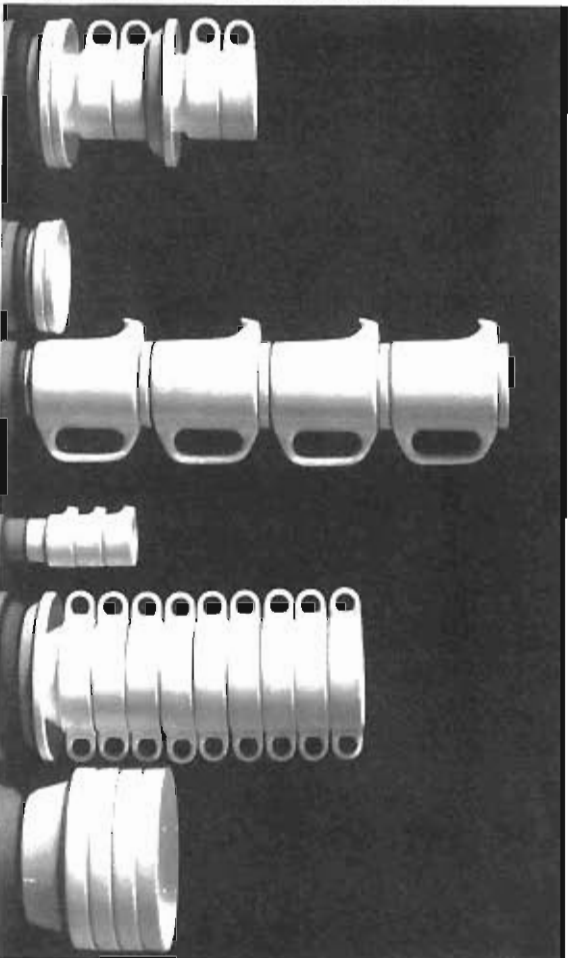
Φωτο: Μ. Σκαθάρσης

Μου έδωσε επίσης μία μαυρόασπρη φωτογραφία από την κατοικία στη Βάρκιζα 1960-61.



Και δέκα πανοδέστους τόμους με τα τεύχη των χρόνων 1961 έως 1971 του αγγλικού περιοδικού "Design", έκδοση του Council of Industrial Design (εκείνα τα χρόνια το αγοράζαμε κάθε μήνα από το Design Centre του Λονδίνου – 28 Haymarket Street).

TC 100 / HANS "NICH" ROERICHT / 1959 / THOMAS-ROSENTHAL AG

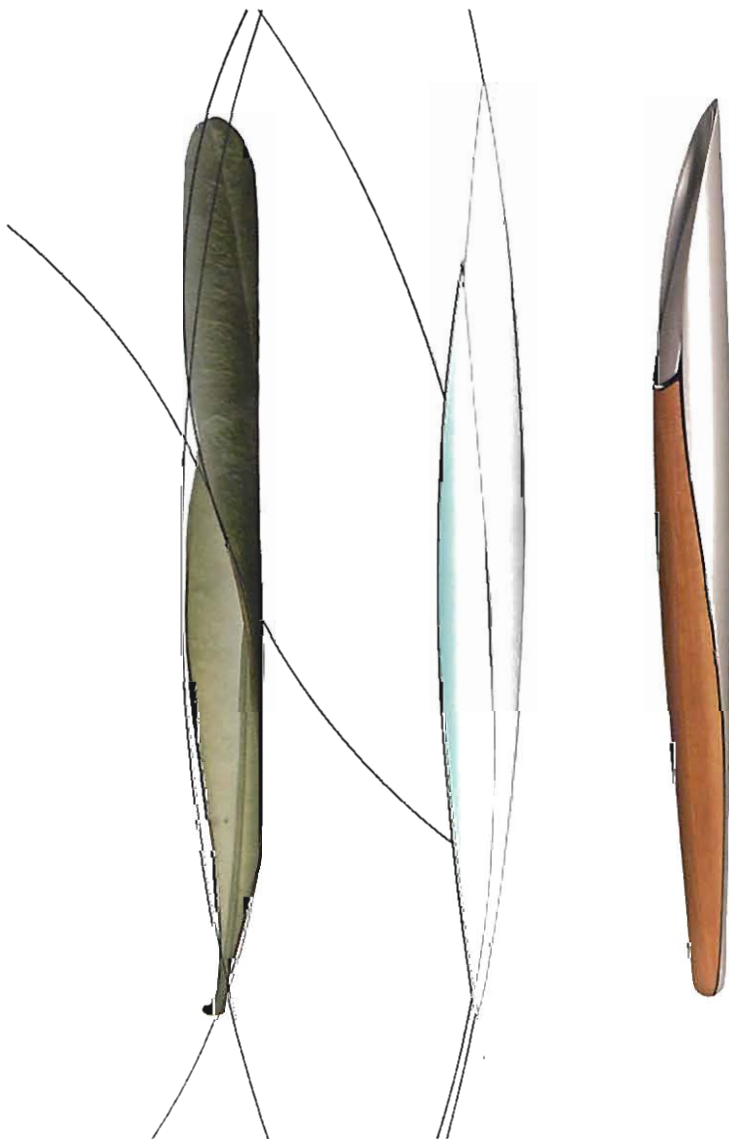


Ως και μερικά κομμάτια που είχαν σωθεί από το σερβίριο καφέ TC 100 σχεδιασμένα από τον Hans Roericht – αγοράζαμε από το Habitat.

ΠΗΓΕΣ: ΦΑΤΟΥΡΟΣ / ΔΗΜΗΤΡΗΣ Α. ΦΑΤΟΥΡΟΣ / ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΛΟΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ, ΣΟΦΙΑ ΤΣΙΠΡΙΔΟΥ / ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ-ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ-ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ / 2009 / ΔΟΜΕΣ • 334-666 / PHAIDON DESIGN CLASSICS / VOLUME TWO / ART DIRECTION BY ALAN FLETCHER / 2006 / PHAIDON PRESS LIMITED • DANISH CHAIRS / ΤΑΚΑΚΟ ΜΥΡΑΚΑΜΙ / 1999 / CHRONICLE BOOKS • DESIGN DIRECTORY – SCANDINAVIA / BERND POLSTER / 1999 / UNIVERSE PUBLISHING • DESIGN SINCE 1945 / EDITORS: KATHRYN B. HESINGER – GEORGE H. MARCUS / 1983 / PHILADELPHIA MUSEUM OF ART • SCANDINAVIAN DESIGN / CHARLOTTE & PETER F. HILL / 2002 / TASCHEN • SCANDINAVIAN DESIGN BEYOND THE MYTH / EDITED BY WIDAR HALEN AND KERSTIN WICKMAN / 2003 / ARVINIUS FÖRLAG – FORM FÖRLAG • THE MODERN CHAIR / CLEMENS MEISMORE / 1974 / STUDIO VISTA • THE SIXTIES (DECADE OF DESIGN REVOLUTION) / LESLEY JACKSON / 1996 / PHAIDON PRESS LIMITED • ULAM DESIGN – THE MORALITY OF OBJECTS / EDITED BY HERBERT LINDINGER / 1991 / MIT PRESS EDITION

“Η εποχή του καταναλωτισμού και της τρέλας που βιώσαμε τα τελευταία χρόνια, δε θα επαναληφθεί. Τα πράγματα αλλάζουν, και στη νέα τάξη που δημιουργείται, τα ζητούμενα θα είναι περισσότερη δουλειά, καλύτερες ιδέες, χαμηλότερη τιμή...”

Σε μια συνάντηση χωρίς γεωγραφικό προσδιορισμό (κάπου ανάμεσα στο γραφείο του στην Αθήνα, την κατοικία του στη Τζια και τις βιομηχανίες της γειτονικής Ιταλίας), συνομιλούμε με τον Ανδρέα Βαρώτσο για μια σειρά από θεωρητικά και πρακτικά ζητήματα του βιομηχανικού σχεδιασμού. Από τους περισσότερο προφανείς εργονομικούς και αισθητικούς παράγοντες του καλού design, μέχρι το συμβολισμό και τη σημειολογία στο έργο του, ο πλέον αναγνωρίσιμος Έλληνας βιομηχανικός σχεδιαστής εκθέτει τις απόψεις του για το χώρο που με συνέπεια και διακρίσεις υπηρετεί εδώ και τρεις δεκαετίες. Προγραμματισμένη απαξίωση, υλικότητα και αισθητηριακή αντίληψη των αντικειμένων, ιδιαιτερότητες του χώρου στην Ελλάδα και συνάφεια μεταξύ εικαστικών και εφαρμοσμένων τεχνών, είναι μερικά μόνο από τα ζητήματα...



Συζητώντας για το Design με τον Ανδρέα Βαρώτσο

Γιώργος Δ. Λιαμάδης
Λέκτορας Α.Π.Θ. *

Η δάδα των ολυμπιακών αγώνων του 2004 είναι το πιο αναγνωρίσιμο αντικείμενο που έχετε σχεδιάσει. Είναι και το αγαπημένο σας;
Σίγουρα είναι το αγαπημένο μου κομμάτι γιατί συνδυάζει πάρα πολλά πράγματα. Πρώτα-πρώτα είναι ένα αντικείμενο με ιδιαίτερη φύση, ένα αντικείμενο φορτωμένο με αξίες και συμβολισμούς. Κάποια στιγμή που η Ελλάδα ήταν με τη φλόγα στο χέρι, έπρεπε να βγει κάτι δυνατό. Ήταν αποστολή. Επιστράτευση. Και βέβαια χρειάστηκε πάρα πολλή δουλειά για να μπορέσουμε να φτάσουμε σ' αυτό το σημείο.

Αισθάνεστε ότι τα μετέπειτα αντικείμενά σας είχαν να συναγωνιστούν την ολυμπιακή δάδα; Ότι κατά κάποιο τρόπο αυτή αποτέλεσε κι αποτελεί ένα μέτρο σύγκρισης;

Όχι, δεν το έχω αυτό. Κάθε δουλειά –που σημειωτέον είναι προϊόν προσωπικής εργασίας, την κάνω εγώ με τα χέρια μου και δεν βάζω απλώς την υπογραφή μου- ξεκινά μ' ένα όνειρο, να κάνεις κάτι καινούριο, κάτι όμορφο. Έτσι, φτάνεις ν' αγαπάς πολλά αντικείμενα. Υπάρχουν κι άλλα αντικείμενα που αγαπώ. Είναι ο Αετός, αντικείμενο που ήδη έχει ζήσει σε μια διάρκεια χρόνου. Ξεκίνησε με τον πατέρα Βαράγκη, πριν 18 χρόνια και τελειοποιήθηκε στη δεύτερη γενιά του, όταν με την τεχνολογία της διαμόρφωσης τρισδιάστατου καπλαμά, καταφέραμε να δώσουμε στο κάθισμα την άνεση που έλειπε από τα πρώτα κομμάτια. Άλλο αγαπημένο αντικείμενο είναι το Twist της Neoset.

Ο συμβολισμός και η σημειολογία διατρέχει ένα μεγάλο μέρος του έργου σας. Η μετατροπή ενός αντικειμένου σε σύμβολο είναι στο χέρι του designer ή μήπως οι μύθοι δημιουργούνται ερήμην μας;

Μου αρέσει να ενσωματώνω συμβολικά στοιχεία, χωρίς να είναι kitsch. Ο συμβολισμός στον Ίκαρο ή τον Αετό είναι αρκετά διακριτικός ώστε να μη γίνεται άμεσα αντιληπτός. Διατηρείται με άλλα λόγια στα όρια του αινίγματος.

Στην περίπτωση του micrel, μιας φορητής ιατρικής συσκευής για την ενδοφλέβια παροχή αντιβίωσης, εμπνεύστηκα από το κοχύλι, θέλοντας να τονίσω πόσο πολύτιμο είναι το περιεχόμενο. Ανοίγεις την κασετίνα, τοποθετείς το σακουλάκι και την ξανακλείνεις. Όλο αυτό δε φαίνεται στο project, αλλά δημιουργεί μια αίσθηση που ο χρήστης



The Aetos armchair was recognized with the 2006 Good Design award by the Chicago Athenaeum Museum of Architecture and Design.

Παλυθρόνα Αετός, Βαράγκης ΑΒΕΠΕ, 2006
Good Design award του Chicago Athenaeum Museum of Architecture and Design

αποκομίζει υποσυνείδητα, χωρίς να ξέρει.

Μερικές φορές, τα αντικείμενα, φεύγοντας από τα χέρια του designer, ακολουθούν μια αυτόνομη ζωή και επενδύονται με σημασίες ξένες ως προς τις προθέσεις του designer...

Πράγματι. Το 2CV σχεδιάστηκε ως αγροτικό αυτοκίνητο στη Γαλλία. Αργότερα, χρησιμοποιήθηκε διαφορετικά, αντιπροσώπευσε μια άλλη εποχή, έγινε το αυτοκίνητο των αντικομμφορμιστών, των hippies κ.τ.λ. Αυτό όμως είναι κάτι που δεν μπορείς να το γνωρίζεις εκ των προτέρων.

Ποιο είναι για σας το καλό design;

Καλό design είναι όταν συντονίζονται όλα τα πράγματα μαζί. Είναι όπως το καλό φαγητό. Λες ότι όλα τα συστατικά είναι σωστά...

Τα συστατικά του καλού design είναι ανάλογα με το αντικείμενο. Αλλιώς σχεδιάζεις μία δάδα, αλλιώς μια καρέκλα, και διαφορετικά ένα ιατρικό μηχάνημα για παιδιά με μεσογειακή αναιμία.

Άρα καλό είναι το αντικείμενο που επιτελεί το σκοπό για τον οποίο σχεδιάστηκε...

Ναι, βέβαια.

Ως προς τον χρήστη ή τον επιχειρηματία;

Όταν είναι σωστό προς το χρήστη, κερδίζει και ο επιχειρηματίας. Πουλιέται το προ-

ϊόν δηλαδή. Και το θέμα είναι να πουληθεί το προϊόν.

Κοστίζει το καλό design;

Όχι, δεν κοστίζει το καλό design. Καλό design μπορείς να βρεις και σ' ένα πολύ απλό αντικείμενο: σ' ένα πιρούνι, σ' ένα πιάτο σ' ένα καπέλο. Πολλά ιστορικά παραδείγματα καλού design δεν κοστίζουν.

Αν λοιπόν δεν κοστίζει το design γιατί τιμολογείται σε πολλές περιπτώσεις ακριβά;

Αναλόγως το αντικείμενο. Όταν αγοράζεις Αιγυπτιακό, πληρώνεις ένα ολόκληρο σκηνικό που υπάρχει από πίσω: από τη διαφήμιση, μέχρι τα έξοδα εκείνα που προσδίδουν στο αντικείμενο μια υπεραξία.

Σας ενοχλεί το γεγονός ότι σχεδιάζετε αντικείμενα οι αγοραστές των οποίων μπορεί να τα αποκτούν όχι μόνο για τη χρησιμότητά τους αλλά και για το κοινωνικό status που αυτά τους προσδίδουν;

Σκοπός μου είναι τα αντικείμενά μου να μπαίνουν σε όσο το δυνατόν περισσότερα σπίτια. Θέλω να χρησιμοποιούνται τα αντικείμενα. Ξέρεις εταιρία δεν είναι μόνο ο βιομήχανος... είναι και εκατοντάδες εργαζόμενοι οι οποίοι αν δεν πουλάει το προϊόν δεν έχουν τι να παράξουν οπότε μένουν χωρίς δουλειά.

Συχνά, οι εταιρίες επιδιώκουν τη σύντομη απαξίωση των προϊόντων με σκοπό τη συνεχή ανανέωση του αγοραστικού ενδιαφέροντος. Ποια είναι η ιδεολογική στάση του designer απέναντι στη στρατηγική της προγραμματισμένης αχρήστευσης (planned obsolescence); Είναι η διαχρονικότητα στοιχείο του καλού design;

Η προγραμματισμένη αχρήστευση αφορά περισσότερο τα αυτοκίνητα και εν μέρει τα τεχνολογικά αντικείμενα, τις συσκευές δηλαδή. Βέβαια, ο ρυθμός εναλλαγής των συσκευών, συχνά ακολουθεί την εξέλιξη της τεχνολογίας. Δε συμβαίνει το ίδιο σε άλλες κατηγορίες αντικειμένων όπως το έπιπλο.

Γενικά, οι εταιρίες δε θέλουν να ξεπεραστεί η φόρμα. Θέλουν να βγάλουν όσο το δυνατόν περισσότερα χρήματα από το αντικείμενο πάνω στο οποίο έχουν επενδύσει. Γιατί όταν βγάζουν ένα αντικείμενο επενδύουν, και επενδύουν μεγάλα ποσά.

Επιπλέον, πρόκειται για μια κατάσταση που αλλάζει. Η εποχή του καταναλωτισμού και της τρέλας που βιώσαμε τα τελευταία χρόνια, δε θα επαναληφθεί. Τα πράγματα αλλάζουν, και στη νέα τάξη που δημιουργείται, τα ζητούμενα θα είναι περισσότερη δουλειά, καλύτερες ιδέες, χαμηλότερη τιμή.

Αυτή πιστεύετε πως είναι και η αλλαγή που θα φέρει η οικονομική κρίση;

Θα γίνουν μεγάλες αλλαγές. Κατ' αρχήν σε επίπεδο ενεργειακό: ή θα στραφούμε σε εναλλακτικές πηγές ενέργειας ή θα καταστραφούμε. Αλλά και σε επίπεδο καταναλωτικού μοντέλου.

Σήμερα, ο κόσμος στρέφεται στο εφήμερο αντικείμενο, το οποίο χαρακτηρίζεται από χαμηλό κόστος, αλλά και μικρή διάρκεια ζωής. Πρόκειται για μια καταναλωτική στάση που πρέπει να επανεξετάσουμε.

Τα κόστη θα πρέπει να πέσουν, κι εμείς όμως θ' αρχίσουμε να προσέχουμε που ξοδεύουμε τα χρήματά μας. Ο κόσμος σιγά-σιγά θα ισορροπήσει σ' αυτή τη νέα κατάσταση πραγμάτων, γιατί θα κρατήσει αρκετά χρόνια...

Παρά την καθολική ηγεμονία της όρασης στο σύγχρονο πολιτισμό, αντιλαμβάνομαστε τα αντικείμενα γύρω μας με όλες μας τις αισθήσεις. Πόσο σας απασχολούν οι υπόλοιπες αισθήσεις όταν σχεδιάζετε ένα προϊόν;

Όταν κάθεται σε μια καρέκλα, δεν τη βλέπεις. Σε μια καρέκλα πρέπει πρωτίστως να κάθεται σωστά κι αυτό δεν είναι στοιχείο που αντιλαμβάνεται με την όραση. Η άνεση είναι το σημείο εκκίνησης από το οποίο ξεκινάμε για να κάνουμε ο,τιδήποτε άλλο.

Η ομορφιά είναι οπτικό χαρακτηριστικό;

Είναι αυτό που βλέπουμε κι αυτό που το αντικείμενο μας μεταδίδει, όλο μαζί. Είναι η στιγμή που το βλέπεις, το φως που το χτυπάει... μια συγκυρία πραγμάτων που σου δημιουργεί αυτή την ομορφιά. Μπορεί και κάτι άσχημο κάποια στιγμή να φαίνεται όμορφο. Και το όμορφο, ξέρετε, είναι και λίγο υποκειμενικό.

Η υλικότητα είναι μια έννοια σύμφυτη με την κατασκευή. Πώς αντιλαμβάνεστε τη σχέση υλικού-αντικειμένου; Κατά πόσο το υλικό αποτελεί για σας αρχικό ερέθισμα και πηγή έμπνευσης;

Παρότι υπάρχουν καινούρια υλικά, στην τρέχουσα πρακτική καλείσαι να δουλέψεις με την υπάρχουσα παλέτα: μέταλλο, πλαστικό, ξύλο, γυαλί, κεραμικά και ύφασμα. Το κάθε υλικό έχει τη γοητεία του και μου αρέσει για τους δικούς του λόγους.

Το υλικό μπορεί να αποτελέσει ερέθισμα για μια ιδέα, μια νέα εφαρμογή. Τις περισσότερες φορές ωστόσο, η εταιρία είναι αυτή που υπαγορεύει το υλικό.

Τώρα δημιουργούμε μια σειρά φωτιστικών γραφείου από κουρμπαραιστό ξύλο αντί για αλουμίνιο, αντιμετώπιση που έχει μεγάλο ενδιαφέρον.

Οπότε διαφοροποιείται η αίσθηση που αποκομίζεις από το υλικό, διαφοροποιείται και η φόρμα...

Βέβαια. Το ξύλο επιτρέπει μεγαλύτερες ελευθερίες από το αλουμίνιο που δεν μπορεί να δώσει περίπλοκες καμπύλες.

Πιστεύετε στην έννοια του “ταλέντου”; Εσείς γεννηθήκατε με μια ιδιαίτερη ικανότητα που σας οδήγησε στο βιομηχανικό σχεδιασμό;

Όταν πήγα στην Ιταλία για να σπουδάσω βιομηχανικό σχεδιασμό, ρώτησα στη σχολή αν θα εξεταζόμουν στο σχέδιο και η απάντηση ήταν: *όχι, αυτό θα σας το μάθουμε εμείς. Δε μας ενδιαφέρει να ξέρετε σχέδιο. Δεν είμαι απ’ αυτούς που λένε εγώ ζωγράφιζα μικρός και έκανα φοβερά σχέδια. Δεν είχα ποτέ μία τάση. Ωστόσο τελείωσα τη σχολή στην Ιταλία με άριστα και έπαινο.*

Ο Dieter Rams λέει πως “το να σχεδιάζεις είναι το να σκέφτεσαι”. Μήπως τελικά το ταλέντο είναι αυτή η ικανότητα, η περιέργεια που έχουν ορισμένοι άνθρωποι να ψάχνουν τα πράγματα και όχι μια δεξιότητα;

Το ταλέντο είναι πρώτα-πρώτα ν’ αγαπάς αυτό που κάνεις. Να σε απασχολεί. Άμα δοθείς και το πάρεις στα σοβαρά... δε νομίζω ότι είναι θέμα ταλέντου.

Ιδέες έχουν πάρα πολλοί άνθρωποι. Το θέμα είναι πως μια ιδέα θες να γίνει αντικείμενο, να λειτουργήσει, να πάρει ψυχή...

Κατά τον Walter Gropius “αποστολή του designer είναι να εμφυσήσει ζωή στο προϊόν που γεννιέται άψυχο από τη μηχανή”. Η ιστορία του design είναι μια ιστορία του μυαλού ή της ψυχής;

Σχεδιάζω με όλα: και με τη λογική και με το συναίσθημα. Δεν τα ξεχωρίζω. Τη στιγμή της δημιουργίας, τη στιγμή που σχεδιάζεις, είσαι εκεί, είσαι σε μια άλλη διάσταση.

Συχνά, αποδίδουμε στα χρηστικά αντικείμενα καλλιτεχνική αξία. Σε ποιο βαθμό θεωρείτε το design συγγενές με τις τέχνες;

Δεν πιστεύω ότι το χρηστικό αντικείμενο είναι τέχνη. Ο καλλιτέχνης δεν έχει τίποτα, δεν κρατιέται από πουθενά, είναι στο κενό. Εμείς, κρατιόμαστε, βασιζόμαστε σε κάποια θέματα και τα πάμε παραπέρα.

Ξεχωρίζω την τέχνη από το βιομηχανικό σχέδιο, αν και δέχομαι ότι έχουν σχέση. Πιστεύω ότι είναι σαν μια πορεία στην οποία ανοίγει το δρόμο η τέχνη και ακολουθούν οι εφαρμοσμένες τέχνες, που είναι η αρχιτεκτονική, το design, η γραφιστική.

Είναι το design φορέας ιδεολογίας για σας;

Μπορεί να χρησιμοποιηθεί από ιδεολογίες. Όπως το 2CV που αναφέραμε στην αρχή, έφτασε να γίνει σύμβολο μιας περιόδου. Η αρχιτεκτονική, το design και η τέχνη εκφράζουν τις ιδέες και τις αντιλήψεις κάθε εποχής. Αλλά είναι ξεχωριστά πράγματα, μην τα μπερδεύουμε το ένα με το άλλο όπως μπερδεύουν εμένα και τον Κώστα. (γέλια)

Ποιες ιδιαιτερότητες παρουσιάζει ο χώρος του design στην Ελλάδα;

Παλιότερα, η Ελλάδα παρήγαγε τα πάντα: εκτός από προϊόντα βαριάς βιομηχανίας όπως αυτοκίνητα, αεροπλάνα κ.τ.λ., παρήγαμε πικάπ, σεσουάρ, συσκευές, σχεδόν ό,τι χρησιμοποιούσαμε. Επρόκειτο για μικρές εταιρίες, αλλά για τα δεδομένα της χώρας επαρκείς.

Με την είσοδό μας στην ΕΟΚ, αντί να εκμεταλλευτούμε το γεγονός των νέων αγορών

που ανοίγονταν, αλλά και του σήματος *made in Europe* που τα προϊόντα μας μπορούσαν πλέον να φέρουν, καταφύγαμε στην εύκολη λύση των εισαγωγών. Οι μικρές εταιρίες δεν είχαν τις οικονομικές δυνατότητες, ούτε βέβαια την ενημέρωση, την παιδεία ή τη στήριξη του κράτους για να μπορέσουν ν' ανταπεξέλθουν στη νέα τάξη πραγμάτων και να επενδύσουν σε υποδομές κι εγκαταστάσεις για το μέλλον. Χάθηκε έτσι μια μεγάλη ευκαιρία.

Πώς θα μπορούσαν να ξεπεραστούν αυτές οι ιδιαιτερότητες, ώστε το design να αποτελέσει μοχλό ανάπτυξης της ελληνικής οικονομίας;

Δεν είναι απλά τα πράγματα. Απαιτείται συντονισμός, κρατική υποστήριξη και μακροπρόθεσμος σχεδιασμός για να αλλάξουν τα πράγματα.

Ξέρετε, εδώ στην Ελλάδα είναι περίεργο, μιλάμε όλοι για την κρίση, για το πως θα βγούμε απ' την κρίση, αλλά κανένας δεν κινεί τίποτα. Όταν ξεκινήσαμε την προσπάθεια με την ομάδα *Schemata* και το Δημήτρη Βαράγκη, το περίπτερο που μας παραχωρούσαν ήταν δίπλα στις τουαλέτες. Χρειάστηκαν αρκετά χρόνια μέχρι να έχουμε το περίπτερό μας δίπλα σε ιταλικές εταιρίες επίπλου.

Το design πάντως αποτελεί συνταγή. Γιατί εταιρίες όπως η *Folie-Folie*, ο Κορρές και ο Βαράγκης εξάγουν; Γιατί ακολουθούν την συνταγή αυτή.

Στο πλαίσιο της ομάδας *Schemata* επιχειρήσατε να προσεγγίσετε την έννοια της εθνικής ταυτότητας στο σχεδιασμό. Πώς αντιλαμβάνεστε σήμερα το “σύγχρονο ελληνικό design”;

Όλοι μας ζούμε στην Ελλάδα, αναπνέουμε τον ίδιο αέρα, έχουμε τα ίδια προβλήματα, βλέπουμε το ίδιο φως... Ο χώρος που ζει ο καθένας τον επηρεάζει κι αυτό είναι κάτι που βγαίνει στη δουλειά του.

Είναι κάτι που προκύπτει από τα ερεθίσματα που έχει ο καθένας...

Ακριβώς. Στην Ελλάδα έχουμε λιτές γραμμές, καθαρές φόρμες, οριζόντες, διαφορετικό φως. Αν φορέσεις ένα κατακόκκινο σακάκι στην Ολλανδία θα 'ναι μια χαρά... όχι όμως και στην Ελλάδα. Γι' αυτό δεν έχουμε έντονο χρώμα εμείς, έχουμε άσπρο, μαύρο, μπλε. Έχουμε έντονο δυνατό φως. Αυτά τα στοιχεία βγαίνουν στη δουλειά.

Δεν είναι απαραίτητα μια συνειδητή προσπάθεια, ένας συνειδητός τρόπος...

Όχι δεν είναι. Το να καταφεύγεις σε μορφολογικούς δανεισμούς από τον Παρθενώνα είναι στείρο και φοκκλόρ.

Η παραγωγή δημιουργεί ένα αγαθό για την ανάγκη, ή και μια ανάγκη για το αγαθό;

Τα περισσότερα πράγματα δημιουργούνται πάνω στις ανάγκες που υπάρχουν. Ο άνθρωπος θέλει να κάθεται, να τρώει, να περπατάει...

Δηλαδή οι επίπλαστες ανάγκες που μας δημιουργούνται δεν είναι τόσο πολλές τελικά;

Οι χρηστικές ανάγκες είναι λίγο-πολύ δεδομένες, τις ξέρουμε όλοι. Υπάρχουν βέβαια κι εκείνες που σχετίζονται με το κοινωνικό και οικονομικό status. Κι εκεί είναι που χάσαμε τον έλεγχο, εδώ στην Ελλάδα. Δεν μπορεί να έχουμε περισσότερες *Rotsche* από τη Γερμανία. Χωρίς μάλιστα να παράγουμε ή να πουλάμε τίποτα.

Πώς προσεγγίζετε εννοιολογικά και πρακτικά τον οικολογικό σχεδιασμό;

Η ανακύκλωση είναι μια διαδικασία που πρέπει να εξαπλωθεί και ο σχεδιασμός μπορεί να συμβάλει προς αυτή την κατεύθυνση, διασφαλίζοντας την εύκολη και γρήγορη αποσυναρμολόγηση των αντικειμένων και τη διαλογή των επιμέρους τμημάτων και υλικών τους. Η ενεργειακή απόδοση των προϊόντων όπως και η στροφή σε καθαρές μορφές ενέργειας είναι επίσης σημαντικά βήματα προς αυτή την κατεύθυνση. Ανακύκλωση και πράσινη ενέργεια. Εκεί βρίσκεται το μέλλον.

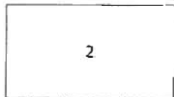
Παρόλα αυτά, ακόμη και η διαδικασία της ανακύκλωσης ενός προϊόντος έχει ένα κόστος για το περιβάλλον, κυρίως ενεργειακό. Μήπως αυτό που απαιτείται τελικά είναι η μείωση της κατανάλωσης;

Αυτό το λύσαμε... με την οικονομική κρίση! (γέλια)

* Ο Γιώργος Δ. Λιαμάδης είναι εκλεγμένος Λέκτορας στο Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Α.Π.Θ. με αντικείμενο το Βιομηχανικό Σχεδιασμό

Ανδρέας Βαρώτσος

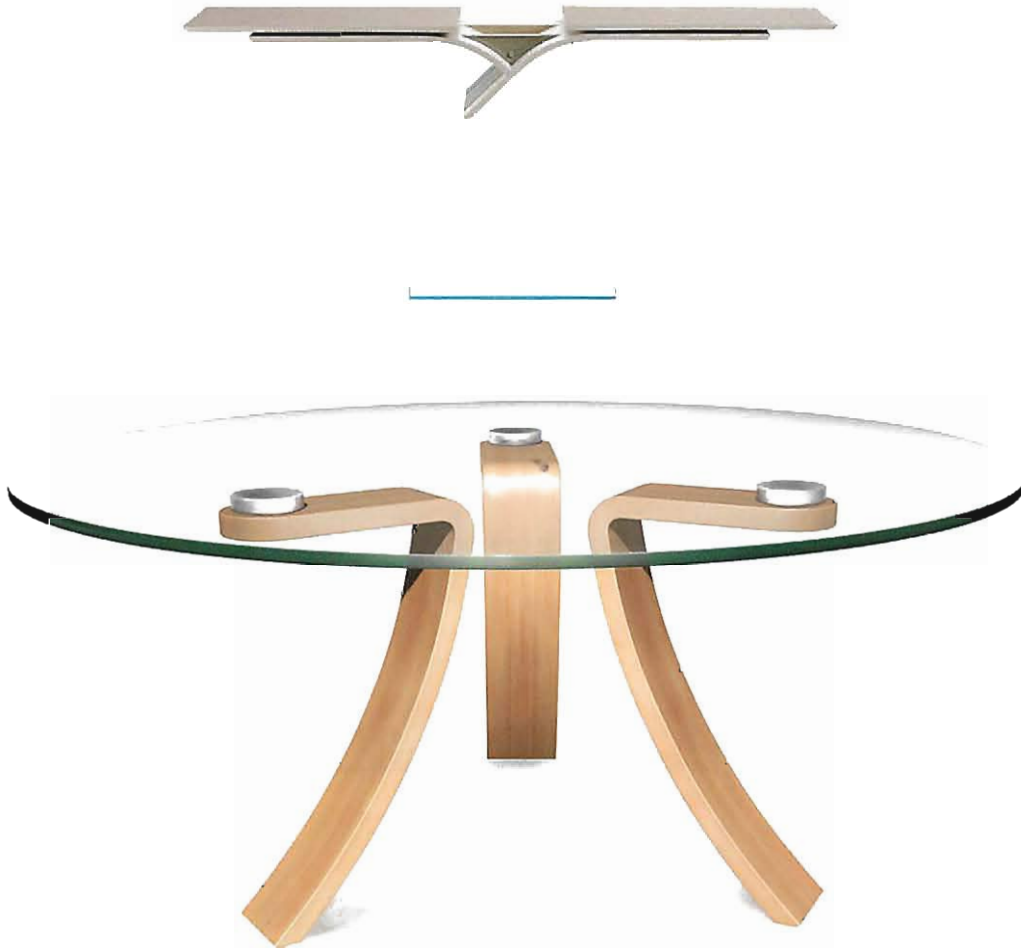
Σπούδασε Βιομηχανικό Σχεδιασμό στην ISIA Ρώμης με υποτροφία. Συνεργάστηκε με το Studio IDEA ενώ από το 1984 σχεδιάζει έπιπλα και αντικείμενα για ελληνικές και ιταλικές εταιρίες, μεταξύ των οποίων οι: Βαράγκης ΑΒΕΠΕ, Neoset, Intracom, Ducati, Micrel κ.α. Έχει συμμετάσχει με δημιουργίες του στις Biennale του Τορίνου, της Βαρκελώνης και της Θεσσαλονίκης, καθώς και στην Πανελλήνια Έκθεση Βιομηχανικού Σχεδιασμού στο Ζάππειο Μέγαρο. Το 2003 συγκρότησε σε συνεργασία με το Δημήτρη Βαράγκη τη σχεδιαστική ομάδα Varangis Schemata (Ανδρέας Βαρώτσος, Γιάννης Γεωργαράς, Σωτήρης Λάζου και Αλκίαιος Χαζαράκης). Έχει σχεδιάσει τη δάδα και το βωμό των Ολυμπιακών Αγώνων ΑΘΗΝΑ 2004, ενώ δημιουργίες του, όπως το κάθισμα OMEGA και η πολυθρόνα AETOS, έχουν διακριθεί διεθνώς με τα Reddot Design Award του Design Zentrum Nordrhein Westfalen (2004) και Good Design Award του Chicago Athenaeum Museum of Architecture and Design (2006) αντίστοιχα.



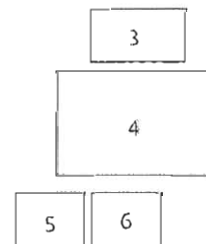
- 1 Υδροπλυστική μηχανή (πιστόλι καθαρισμού), Ducati, 2010
- 2 Καντίνα, Piaggio/Scarliiro



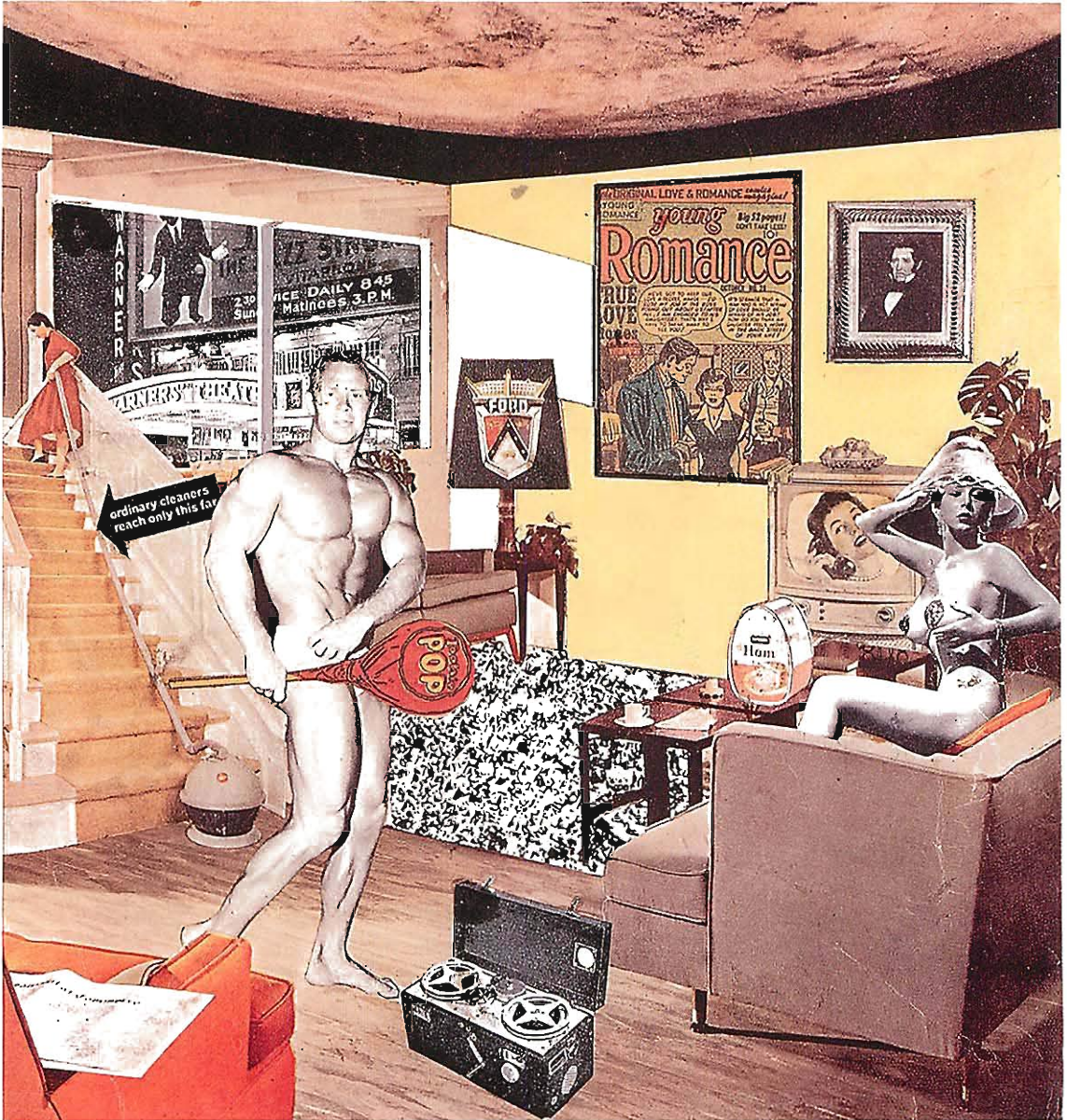
“Η ανακύκλωση είναι μια διαδικασία που πρέπει να εξαπλωθεί και ο σχεδιασμός μπορεί να συμβάλει προς αυτή την κατεύθυνση, διασφαλίζοντας την εύκολη και γρήγορη αποσυναρμολόγηση των αντικειμένων και τη διαλογή των επιμέρους τμημάτων και υλικών τους.”



reddot design award



- 3 Κονσόλα Icarus, Βαράγκης ΑΒΕΠΕ, 2004
- 4 Τραπεζάκι Twiste, NEOSET
- 5 Κέντρο Πληροφόρησης, Doha, Qatar, 2006
- 6 Κάθισμα Omega, 2004, Reddot Design Award του Design Zentrum Nordrhein Westfalen



Σπίτια τόσο διαφορετικά, τόσο ελκυστικά... Το design ως υπόσχεση ευτυχίας

Φανή Μουμτζίδου

Δρ Ιστορίας της Τέχνης Α.Π.Θ. - Αρχιτέκτων Ι.Υ.Α.Υ.

Τμήμα Αρχιτεκτόνων - Π.Σ. - Α.Π.Θ

Στην πραγματικότητα δεν μπορεί κανείς πια διόλου να κατοικεί.¹

Η περισσότερο ή λιγότερο αρμονική σύμπραξη μορφής και λειτουργίας, οι συγκεκριμένες επιλογές των υλικών και των τεχνολογικών μέσων, οι σχεδιαστικές αμχανίες και αδεξιότητες όπως επίσης και ο βαθμός εμπλοκής μίας συγκεκριμένης καλλιτεχνικής πρόθεσης στον σχεδιασμό των αντικειμένων αποτελούν στοιχεία που αντικατοπτρίζουν τις συνθήκες μέσα στις οποίες σχεδιάστηκαν. Συχνά μάλιστα αποκαλύπτουν πτυχές του μαζικού φαντασιακού του πολιτισμού μέσα από τον οποίον προέκυψαν.

Ο σχεδιασμός² είναι μία διαδικασία επανερμηνείας και αναδιάρθρωσης του κόσμου γύρω μας που έχει ως βάση εκείνο το οποίο είναι δεδομένο και ως ορίζοντα την επιθυμία για μία ιδεατή καθημερινότητα.

Συνεπώς η ευστοχία στην απόδοση ενός συγκεκριμένου zeitgeist έτσι όπως απεικονίζεται στο γνωστό κολλάζ του Βρετανού Richard Hamilton, [Εικόνα 1]³ δεν είναι παρά

1 Adorno, Theodor Wiesengrund. *Minima Moralia. Στοχασμοί μέσα από τη Φθαρμένη Ζωή*. Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2000, σ. 107, πρόλογος: Δ. Μαρκής, εισαγωγή, μετάφραση, σημειώσεις: Α. Αναγνώστου. Αρχική έκδοση: Adorno, Theodor Wiesengrund. *Reflexionen aus dem Beschädigten Leben*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1951.

2 Χρησιμοποιώ τον γενικό όρο "σχεδιασμός" (design) με την έννοια που διατρέχει το συνολικό ιστορικό φάσμα των εφαρμοσμένων τεχνών από την Βιομηχανική Επανάσταση και μετέπειτα, σύμφωνα με την (ενδεικτική) βιβλιογραφία που συμβουλευτήκα: Forty, Adrian. *Objects of Desire. Design and Society since 1750*. London, Thames and Hudson, 2005 (1986), Vitta, Maurizio. *Il Progetto della Bellezza. Il Design fra Arte e Tecnica, 1851-2001*. Milano, Einaudi, 2001, De Fusco, Renato. *Storia del Design*. Bari, Laterza, 2002 (1985) και Pevsner, Nikolaus. *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*. Singapore, Penguin, 1991 (αρχ. έκδοση: Pevsner, Nikolaus. *Pioneers of the Modern Movement*, 1936)

3 Richard Hamilton: "Τι να είναι εκείνο που κάνει το σημερινό σπίτι τόσο διαφορετικό, τόσο ελκυστικό;" ("Just what is it that makes today's home so different, so appealing?") 1956, collage από έντυπο υλικό και gouache, 25.7 X 24.5 εκ., Kunsthalle Tübingen, Sammlung Zundel. Βλ. σχετικά: Harper, Dana E. *Embracing the Masses: Popular Culture in the Collages of Eduardo Paolozzi and Richard Hamilton*. Nashville, TN, Vanderbilt University, 1999, Johnson, Carrie Lynn. *Mediating the Work of Richard Hamilton*. Riverside, University of California, 1999, Leach, Dawn. *Richard Hamilton, The Beginnings of his Art*. Frankfurt, Peter Lang, 1993, Osterwold, Tilman. *Pop Art*. New York, Taschen, 1999 και Livingstone, Marco. *Pop Art: a Continuing History*, London, Thames and Hudson, 2000.

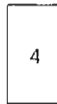


The mid-century modern living room in the book...



2

3



4

αποτέλεσμα μίας επιτυχημένης ερμηνείας του μαζικού φαντασιακού του δυτικού κόσμου κατά τα μέσα της δεκαετίας του 1950.

Όπως και να έχει πάντως, αν το έργο κατά την εποχή που δημιουργήθηκε απέδιδε με πληρότητα την τρέχουσα κριτική του καταναλωτικού πολιτισμού, στις μέρες μας προξενεί είτε μία εντύπωση ανοίκειου είτε μία αίσθηση νοσταλγίας μεταμοντέρνου τύπου (ή “αίσθηση ιστορικής διαφοράς”), όπως γλαφυρά (και επανειλημμένα) την περιέγραψε ο Fredric Jameson⁴.

Η χρονική από-σταση και η απο-στασιοποίηση έχουν την ίδια ετυμολογική ρίζα και συχνά μας οδηγούν σε παρόμοια συμπεράσματα. Έτσι, η pop εικόνα που ειρωνευόταν, με εξαιρετική επιτυχία πρέπει να πούμε, τις διακοσμητικές εμμονές και το καταναλωτικό σάσισμα της μεταπολεμικής εποχής του baby boom, στις μέρες μας, περίπου μισόν αιώνα μετά, θυμίζει μάλλον παρωχημένο κουκλόσπιτο, ανίκανο να εντυπωσιάσει –θετικά ή αρνητικά.

Όμως τα αντικείμενα δεν παύουν να μεταφέρουν ήχους από την εποχή τους καθώς η πολιτισμική μνήμη “καθρεφτίζεται” μέσα σ’ αυτά: φορητό μαγνητόφωνο με μπομπίνες, τηλεόραση στοιχειώδους, έστω, λειτουργίας, αμπαζούρ με το έμβλημα της καπιταλιστικής ευφορίας, δηλαδή το σήμα της FORD, ηλεκτρική σκούπα με... αναρριχητικές ικανότητες, χαλί που μοιάζει με αναπαραγωγή έργου του Jackson Pollock και έπιπλα σχεδιασμένα σύμφωνα με την αισθητική του μοντερνισμού, με άλλα λόγια: αντικείμενα/υποσχέσεις ευτυχίας.

Στο ίδιο πνεύμα, το ιστορικό παρελθόν νεύει ανατρεπτικά μέσω της προσωπογραφίας ενός προγόνου τοποθετημένη ακριβώς πάνω από την τηλεόραση στην οθόνη της οποίας μία χαριτωμένη κοπέλα μιλά στο τηλέφωνο, την “απαραίτητη” φρουτιέρα και το φυτό εσωτερικού χώρου, ενώ η προοπτική παραμορφώνεται με την σκάλα που εντάσσεται αλλόκοτα στην σύνθεση. Το εξωτερικό περιβάλλον εικονίζεται ως ένας κόσμος “πασπαλισμένος με χρυσόσκονη”: αντί για μία συνηθισμένη εικόνα αστικού περιβάλλοντος, κάτι που θα ήταν και αναμενόμενο, από τα μεγάλα ανοίγματα ο θεατής αντικρίζει το απαστράπτον θέατρο της εταιρείας Warner.

Όπως απέδειξε ο ιστορικός τέχνης John Paul Stonard σε πρόσφατο άρθρο του,⁵ για την δημιουργία του κολλάζ ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε διάφορα διαφημιστικά φυλλάδια της ίδιας περιόδου.

Οι επιλογές του ασφαλώς δεν υπήρξαν τυχαίες. Ο Hamilton χρησιμοποιεί τις εικόνες των σχεδιασμένων αντικειμένων θεωρώντας τα κυρίως ως συμβολικά αγαθά. Όπως μάλιστα αναφέρει ο ίδιος: “Γοητευόμουν από τα ‘λευκά αγαθά’ όπως αποκαλούνταν τα πλυντήρια ρούχων και πιάτων και τα ψυγεία, όχι απλώς ως αντικείμενα ή μάλλον ως σχεδιασμένα αντικείμενα, αλλά επίσης και μέσω του τρόπου που παρουσιάζονταν στο κοινό”.⁶

Πρόκειται για εφήμερα έντυπα που αποτυπώνουν με τον καλύτερο ίσως τρόπο την πολιτισμική νοοτροπία και τις προσμονές μίας συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας κατά μία δεδομένη χρονική περίοδο, λειτουργώντας ως αρχεία στα οποία καταγράφεται, ενδεχομένως “απληροφόρητα”, η “επίσημη” ιστορία.

Έτσι, το εσωτερικό του καθιστικού που λειτουργεί ως φόντο στην εικόνα και η διαφήμιση της ηλεκτρικής σκούπας μοντέλου “Constellation” είναι επικολλήσεις από σελίδες διαφημίσεων της εταιρείας Armstrong Floors [Εικόνα 2] (διαφήμιση της εταιρείας εμφανίζεται και στις τελευταίες σελίδες του καταλόγου της έκθεσης όπου πρωτοπαρουσι-

άστηκε) και της εταιρείας Hoover, δημοσιευμένες στο περιοδικό "Ladies' Home Journal" τον Ιούνιο του 1955 [Εικόνα 3], η συσκευασία του ζαμπόν που είναι τοποθετημένη πάνω στο τραπέζακι είναι από διαφήμιση της Armour Star Ham στο περιοδικό "Look" (τεύχος 20/4/1954), το κάτω μέρος της γης που μοιάζει να αιωρείται πάνω από την ανοικτή οροφή είναι επικολημένη δισέλιδη φωτογραφία από το περιοδικό "Life" (τεύχος 5/9/1955: "100 Mile High Portrait of Earth"), ενώ η κοπέλα που εμφανίζεται στην οθόνη της τηλεόρασης να μιλά στο τηλέφωνο είναι από διαφήμιση της εταιρείας κατασκευής τηλεοράσεων Stromberg-Carlson δημοσιευμένη στο περιοδικό "Life" (τεύχος 10/1/1955).

Σύμφωνα με τον Stonard, επίσης, ο "πρωταγωνιστής" της εικόνας είναι ένας body builder της εποχής, ονόματι Irwin "Zabo" Koszewski, σε φωτογραφία του Bruce Bellas που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό "Tomorrow's Man" (τεύχος Σεπτεμβρίου 1954). Η σωματική του διάπλαση όπως και η ρακέτα/φύλο συκής υποδεικνύουν τις βασικές οριζουσες του πολιτισμικού του προσανατολισμού, ενώ η ταυτότητα της κοπέλας στα δεξιά που αποδίδεται σε στάση υπέρμετρης φιλαρέσκειας φορώντας ένα περίεργο καπέλο-αμπαζούρ και διακοσμητικά επιθέματα στο στήθος, δεν έχει ακόμη εξακριβωθεί με βεβαιότητα. Αξίζει να σημειωθεί ότι πέρα από το περιβάλλον, οι δύο πρωταγωνιστές παρουσιάζονται και αυτοί ως "σχεδιασμένα αντικείμενα", το ίδιο άψυχα και σχεδόν ισότιμα με τα υπόλοιπα που τους περιβάλλουν.

Δεν αποτελεί σύμπτωση το γεγονός ότι σε κεντρική θέση στην εικόνα βρίσκεται μία αφίσα από διαφήμιση ενός περιοδικού comics / ρομάντζο με τίτλο Young Romance.⁷ Η χρήση στοιχείων με συναισθηματική φόρτιση εμφανίζεται στο κολάζ ήδη από το 1947 με το έργο του Eduardo Paolozzi "I was a rich man's plaything" ("Ήμουν το παιχνιδάκι ενός πλούσιου") [Εικόνα 4],⁸ ένα έργο που επηρέασε πολλούς καλλιτέχνες εισάγοντας μία καινούργια αισθητική που μας

οδηγεί στον Roy Lichtenstein και είναι εξαιρετικά αμφίσημη ως προς την σχέση της με τον ρόλο και την προβολή της θηλυκότητας.

Λίγα χρόνια αργότερα όμως η ενεργοποίηση εικόνων από λαϊκά εικονογραφημένα ρο-

4 Μεταξύ άλλων βλ.: Jameson, Fredric. *Το Μεταμοντέρνο ή η Πολιτισμική Λογική του Ύστερου Καπιταλισμού*. Αθήνα, Νεφέλη, 1999, μετάφραση: Γιώργος Βάρσος, ειδικά σσ. 40-64, 56, 129-130, 197-198, 210-211, 214-215 (Το βιβλίο εμφανίστηκε το 1984 ως δημοσίευμα στο *New Left Review*.) Jameson, Fredric. *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodernism, 1983-1998*. London - New York, Verso, 1998, ειδικά: σσ. 7-10: "The Nostalgia Mode" και 93-135: "Transformations of the Image in Postmodernity", Jameson, Fredric: "Notes on Globalization as a Philosophical Issue" στο: Jameson, Fredric & Miyoshi, Masao (ed.). *The Cultures of Globalization*. Durham and London, Duke University Press, 2001, σσ. 54-77.

5 Βλ.: *The Burlington Magazine*, September 2007, cxlix, σσ. 607-620: "Pop in the Age of Boom: Richard Hamilton's *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*". Με το άρθρο αυτό δόθηκε τέλος στην συζήτηση που ξεκίνησε τα τελευταία χρόνια σχετικά με το αν το έργο είναι του Hamilton ή του John McHale.

6 "Richard Hamilton in conversation with Michael Craig-Martin", στο: A. Searle: *Talking Art 1*, London, 1993, σσ. 67-83, ειδικά: σ.73.

* Σημ.: Εφεξής όπου δεν αναφέρεται μεταφραστής/τρια, ενν. ότι η μετάφραση είναι της συγγραφέως.

7 Διαφήμιση του *Young Romance* 26 (1949) που περιέχεται στο περιοδικό *Young Love* 15 (1950), σ.23. (Συλλογή Harry Mendryk; © Joe Simon and Jack Kirby). Βλ.: *The Burlington Magazine*, September 2007, cxlix, σ. 617.

8 Collage, 359 x 238 mm, Tate Modern, London. Το έργο του Paolozzi αποτελεί τμήμα της σειράς Bunk! και εκτέθηκε στα 1952, στην πρώτη δράση που οργάνωσε στο Λονδίνο το Independent Group και είναι το πρώτο έργο στο οποίο εμφανίζεται η λέξη pop.

μάντζα γίνεται αυθεντικά ειρωνική. Στο έργο του Hamilton τόσο το θέμα όσο και ο τίτλος της αφίσας (Romance) αποτελούν αναντικατάστατα στοιχεία για την κατανόηση του συνόλου: τα απόντα συναισθήματα των πρωταγωνιστών “εκτοπίζονται” στο περιθώριο ενός διακοσμητικού αντικειμένου (δηλαδή στην αφίσα), ενώ οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές απευθύνονται εμφιατικά στο θεατή επιχειρώντας με τον τρόπο αυτό να επιβεβαιώσουν την κοινωνική θέση τους και να επικυρώσουν το πολιτισμικό τους κεφάλαιο.⁹

Ωστόσο, τα αλληγορικά αυτά σύμβολα μίας σχετικοποιημένης (καταναλωτικής) ηθικής μοιάζει να έχουν μετατραπεί σε αντικείμενα ασύνδετα, ανίκανα να συνθέσουν ένα συνολικό μοντέλο “συνεννόησης” και “συνύπαρξης”. Ακριβώς όπως συμβαίνει, ήδη από το 1912, με το πρώτο κολλάζ του Πικάσο ή στα 1922, με τον “Οδυσσέα” του James Joyce, όπως επίσης και με τις δημιουργικές αξιοποιήσεις του μοντάζ στον κινηματογράφο, έτσι και το έργο του Hamilton αποκτά νόημα μόνο αν εξεταστεί μέσω της αισθητικής του θραυσματικού, του αποσπασματικού, του ανατρεπτικού και της νοηματικής ασυνέχειας. Πρόκειται για χαρακτηριστικά που αποτελούν απόρροια των καινοφανών συνθηκών που μορφοποιούνται στα μεγάλα αστικά κέντρα κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα και σχολιάζονται συχνά στα έργα των καλλιτεχνικών κινημάτων της ίδιας εποχής, όπως το Νταντά. Θα πρέπει μάλιστα να σημειωθεί στο σημείο αυτό ότι ο Hamilton υπήρξε προσωπικός φίλος του Marcel Duchamp και ότι η επίδραση του Νταντά στο έργο του Βρετανού καλλιτέχνη είναι εμφανής.

Έτσι λοιπόν, μέσα στην φαντασμαγορία ενός οικιακού “καταφυγίου” για διασκέδαση (fun house), το οποίο κάποτε μάλιστα διακοσμείται με παιδικά παιχνίδια και juke boxes, το “ιδανικό” ζευγάρι της μεταπολεμικής ευμάρειας, αυτοαπορροφημένο και ανησυχητικά απροβλημάτιστο, προβάει ρόλους για μία παράσταση που συνεχώς αναβάλλεται, επιχειρώντας αφελλάς να γευτεί μία αενάως διαφεύγουσα ευτυχία.

Δεν θα αποτελούσε υπερβολή λοιπόν, να συμπεράνει κανείς ότι ο υλικός πολιτισμός παρουσιάζεται στην εικόνα ως “χαρτογράφηση” του καταναλωτικού τρόπου ζωής, ή μάλλον ως ένα σύνολο αντικειμένων/φυλαχτών που εν δυνάμει “προφυλάσσουν” από τις δυστυχίες εκείνης της “άλλης”, της απολύτης πραγματικής, ενώ παράλληλα προσφέρουν μία “ψευδαισθητική αναπαράσταση του μη-βιωμένου” ή μία “απατηλή δυνατότητα επιλογής μέσα στην κοινωνία του θεάματος”.¹⁰

Το μικρό αυτό έργο παρουσιάστηκε στις 8 Αυγούστου 1956 στην Γκαλερί Whitechapel του Λονδίνου, στο πλαίσιο της Έκθεσης “This Is Tomorrow”¹¹ (“Αυτό Είναι το Αύριο”) και χρησιμοποιήθηκε για μία από τις αφίσες προβολής της. Οργανωτής υπήρξε το Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης (Institute of Contemporary Art [I.C.A.]), ενώ εμπνευστής της υπήρξε ο Theo Crosby, εκδότης του περιοδικού Architectural Design. Αποτελούταν από δώδεκα θεματικές ενότητες ενώ η γενική σύλληψη υπήρξε άμεση απόρροια της επίδρασης που άσκησαν στους οργανωτές οι ιδέες περί συνέργειας αρχιτεκτονικής, γλυπτικής και ζωγραφικής που εκφράστηκαν στο Συνέδριο C.I.A.M. στο Παρίσι, μόλις δύο χρόνια πριν, στα 1953-1954.¹²

Η Έκθεση θεωρήθηκε ως ένα σημείο καμπής στις εικαστικές τέχνες της Μ. Βρετανίας.¹³ Ο αποφασιστικός τίτλος “Αυτό είναι το Αύριο” όπως επίσης και το ύφος της Έκθεσης και του συνοδευτικού Καταλόγου θυμίζουν τις, συχνά αγανακτισμένες, ηθικές καταγγελίες των μανιφέστων των καλλιτεχνικών κινημάτων των πρώτων δεκαετιών του 20ου αιώνα, όπως το Νταντά, ο Φουτουρισμός και το Bauhaus.

Το πρώτο από τα τρία εισαγωγικά άρθρα του Καταλόγου έχει τίτλο “Design as a Human Activity” (“Το Design ως μία Ανθρώπινη Δραστηριότητα”) και είναι γραμμένο από τον Lawrence Alloway, Βρετανό κριτικό τέχνης και επιμελητή εκθέσεων με ιδιαίτερη επιρροή, ο οποίος χρησιμοποίησε για πρώτη φορά τον όρο “mass popular art” (μαζική λαϊκή τέχνη). Στο κείμενο αυτό ο συγγραφέας αναφέρεται στον homo ludens, τον άνθρωπο που παίζει, έτσι όπως αναλύεται από τον Huizinga,¹⁴ στην έννοια του “συνολικού έργου τέχνης” (gesamtkunstwerk) όπως επίσης και σε διαφορετικά “κανάλια” έκφρασης (channels) τα οποία αντιπαρατίθενται μέσω των έργων που παρουσιάζονται στην Έκθεση.

Η πλέον συζητημένη από τις δώδεκα ενότητες της Έκθεσης υπήρξε εκείνη στην οποία παρουσιάζονταν έργα του Richard Hamilton, του αρχιτέκτονα και σχεδιαστή John Voelcker και του καλλιτέχνη-κοινωνιολόγου John McHale. Στην ίδια ενότητα συμπερι-

λαμβάνονταν επίσης έργα της Op art, readymades στα οποία χρησιμοποιούνταν φωτογραφίες της Marilyn Monroe και των χρυσάνθεμων του Van Gogh, κολάζ με θέματα από το διάστημα, μία διαφημιστική ταινία του έργου επιστημονικής φαντασίας “Forbidden Planet” (Fred Wilcox, 1956) ένα jukebox, ένα χαλί με μυρωδιά φράουλας, μεγάλα μπουκάλια μπύρας Guinness και μία αφίσα με τον Marlon Brando.

Εκείνο το οποίο ουσιαστικά επιχειρούν να επαναπραγματευτούν τόσο η Έκθεση όσο, ειδικότερα, το έργο του Hamilton είναι η σχέση του ανθρώπου με τα σχεδιασμένα αντικείμενα. Εξάλλου, ένας μεγάλος αριθμός από τα αντικείμενα που μας περιβάλλουν είναι κατά κάποιον τρόπο σχεδιασμένα, ανεξάρτητα από το αν έχουμε ή όχι την δυνατότητα να εντοπίσουμε το “αρχικό ίχνος” του χεριού που τα σχεδίασε.

Αλλά η απόπειρα να δοθεί ένας νέος ορισμός της σχέσης ανθρώπου και αντικειμένων είναι φανερή και στα κείμενα του Καταλόγου της Έκθεσης. Έτσι, στο κείμενο που ακολουθεί το έργο του Hamilton αναφέρεται χαρακτηριστικά: (...) Κάθε αλλαγή στο περιβάλλον του ανθρώπου είναι ενδεικτική μίας αλλαγής στην σχέση του με αυτό, στον πραγματικό τρόπο του να αντιλαμβάνεται και να συμβολοποιεί την αλληλεπίδρασή του με αυτό,¹⁵ ενώ κάτι παρόμοιο δηλώνεται και μερικές σελίδες παρακάτω: Αντικείμενα και θεατής συγχωνεύονται σε μία μοναδικότητα της εμπειρίας. Το αντικείμενο είναι σταθερό, ο θεατής αλλάζει.¹⁶

Δεδομένου ότι “το παρελθόν εξαρτάται εν μέρει από το παρόν”¹⁷ μπορούμε να ερμηνεύσουμε τους λόγους για τους οποίους κάθε φορά που εξετάζουμε τα σχεδιασμένα αντικείμενα μας φανερώνουν κάτι διαφορετικό. Το έργο του Hamilton μας παρουσιάζει με εξαιρετική καθαρότητα την εφήμερη αυτή σχέση του ανθρώπου με τα σχεδιασμένα αντικείμενα ή μάλλον με το φαντασιακό περιεχόμενο που τους προσδίδει το εκάστοτε πολιτισμικό πλαίσιο.

Ίσως (ποιος ξέρει;) για τον ανθρωπολόγο του μέλλοντος μία τηλεόραση να μην αποτελεί παρά ένα αντικείμενο ενδιαφέρον per se, ένα αντικείμενο από την αρχαιολογία του design, αποκομμένο από τις συνδηλώσεις με τις οποίες σήμερα είναι συσχετισμένο, όπως εκείνες του μαζικού φαντασιακού το οποίο πυροδοτούν οι τηλεοπτικές σειρές που “διακοσμούν” μικροαστικά καθιστικά ή οι τηλεοπτικοί ποδοσφαιρικοί αγώνες υπαίθριων καφενείων.

9 Κλασική (και εξαιρετική) είναι η μελέτη του Pierre Bourdieu σχετικά με το “πολιτισμικό κεφάλαιο”: Bourdieu, Pierre. *Η Διάκριση. Κοινωνική Κριτική της Καλαιοθητικής Κρίσης*. Αθήνα, Πατάκης, 2002, μετάφραση: Κική Καψαμπέλη, πρόλογος: Νίκος Παναγιωτόπουλος (Bourdieu, Pierre. *La Distinction. Critique Sociale du Jugement*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1979).

10 Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. London - New York, Zone Books, 1995, σ. 40 και σ. 132, μετάφραση: Donald Nicholson-Smith

11 Crosby, Theo (ed.). *This is Tomorrow*. Κατάλογος Έκθεσης, Λονδίνο, Print Partners, 1956

12 Το I.C.A. ιδρύθηκε το 1947, κατά την εποχή αυτή στεγαζόταν στην Dover Street 17-18 και αποτελούσε “προπύργιο” των Herbert Read και Roland Penrose. Το Ινστιτούτο είναι ένα κέντρο έρευνας και προβολής θεμάτων της σύγχρονης τέχνης και του σχετικού θεωρητικού διαλόγου, ειδικά σε σχέση με τα κινήματα του ευρωπαϊκού μοντερνισμού και μετέπειτα. Το Independent Group (I.G.), μέλος του οποίου ήταν και ο Hamilton, απαρτιζόταν από νεότερα μέλη του I.C.A. που στόχευαν στην ενεργοποίηση ενός διαλόγου μέσω ομιλιών και εκθέσεων σύγχρονης τέχνης. Μέσα από τις δραστηριότητές τους σχηματοποιήθηκε η βρετανική pop art. Βλ. σχετικά, μεταξύ άλλων: Robbins, David, (ed). *The Independent Group: Post-war Britain and the Aesthetics of Plenty*, MIT Press, 1990.

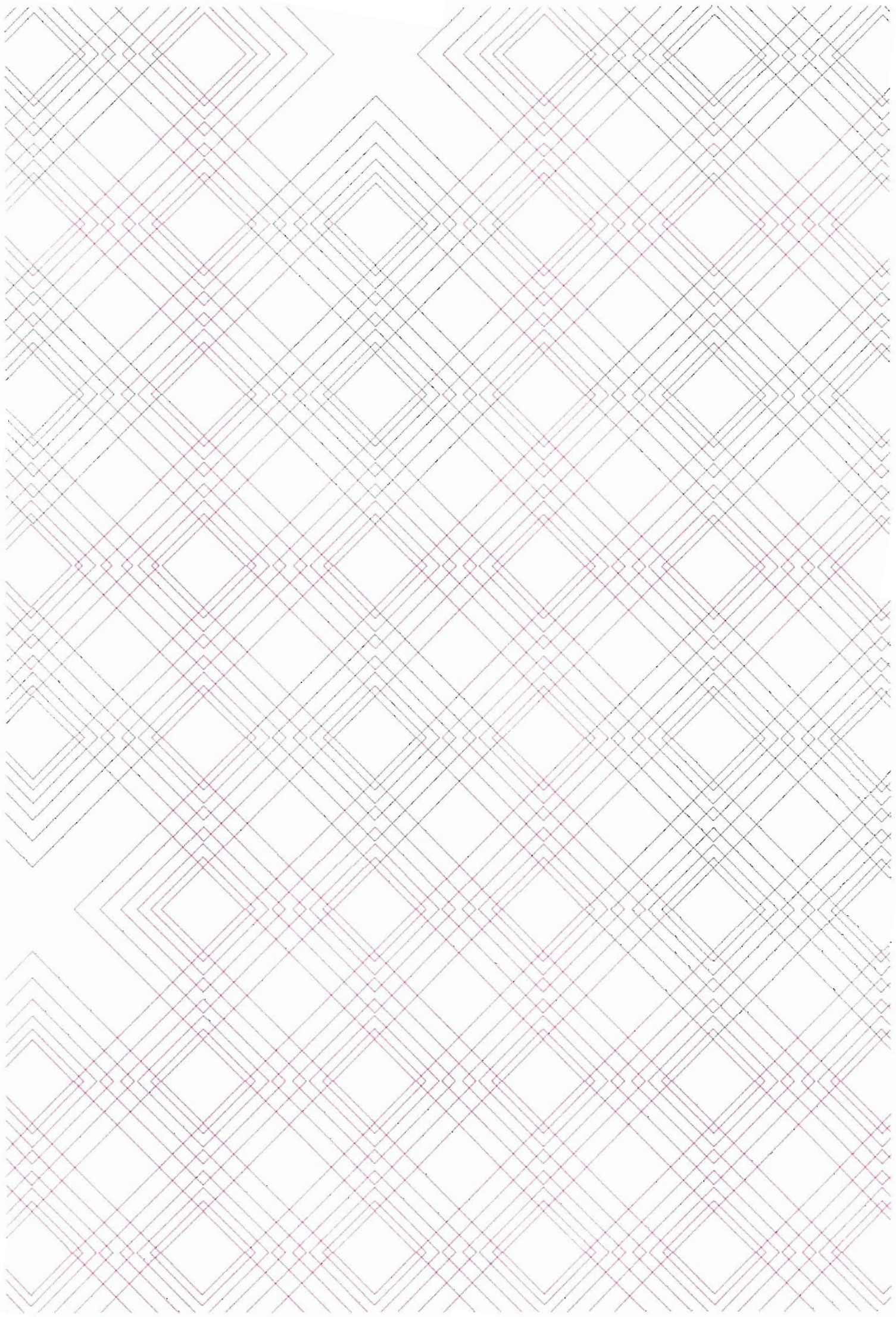
13 Ανάμεσα στους 37 συμμετέχοντες, εκτός από τον Richard Hamilton, συμπεριλαμβάνονταν οι εικαστικοί Adrian Heath, Nigel Henderson, Anthony Hill, John McHale, Mary Martin, Kenneth Martin, Eduardo Paolozzi, Victor Pasmore και William Turnbull, οι αρχιτέκτονες Ernö Goldfinger, James Stirling, Alison και Peter Smithson και Colin St. John Wilson, όπως επίσης και οι σχεδιαστές και κριτικοί Theo Crosby, Germano Facetti, Edward Wright, Lawrence Alloway και Tony del Renzio.

14 Huizinga, Johan. *Ο Άνθρωπος και το Παιχνίδι*. Αθήνα, Γνώση, 1989, μετάφραση: Στέφανος Ροζάνης & Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος (αρχ. έκδοση: Huizinga, Johan. *Homo Ludens*, 1938)

15 Crosby, Theo (ed.). *This is Tomorrow... ό.π.*, σελ. 29: (...) Any change in man's environment is indicative of a change in man's relation to it, in his actual mode of perceiving and symbolizing his interaction with it.

16 Crosby, Theo (ed.). *This is Tomorrow... ό.π.*, σελ. 42: Objects and viewer merge into a oneness of experience. The object is constant, the viewer changes.

17 Le Goff, Jacques. *History and Memory*. New York, Columbia University Press, 1992, σ. 130, (Le Goff, Jacques. *Histoire et Mémoire*, Gallimard, 1988, μετάφραση: Steven Rendall & Elizabeth Claman) και επίσης, για την σχέση της μελέτης του ιστορικού παρελθόντος με το παρόν (la longue durée) βλ. την ειδική (και εξαιρετικά εκτεταμένη) βιβλιογραφία πάνω στην Νέα Ιστορία, έτσι όπως διατυπώθηκε από την Σχολή των Annales, βλ. π.χ. Bloch, Marc. *The Historian's Craft*. Glasgow, Manchester University Press, 1992 (1954).





Newsletter

Τελλόγλειου Ιδρύματος

Πλούσια και ενδιαφέρουσα είναι η δραστηριότητα του Τελλόγλειου Ιδρύματος Τεχνών Α.Π.Θ. το Μάιο και τον Ιούνιο του 2010 με πέντε εκθέσεις κι έναν Greco, ένα συνέδριο και μια γεμάτη με δράσεις Παγκόσμια Ημέρα Μουσείων στις 18 Μαΐου.



EL GRECO

Το αριστούργημα του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου (El Greco) "Η Στέψη της Παναγίας"* θα παραμείνει στο Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ. **μέχρι τις 30 Μαΐου 2010**. Πρόκειται για ένα έργο εξαιρετικής ποιότητας και σημασίας για την ώριμη περίοδο του καλλιτέχνη.

* 1603-1605, λάδι σε μουσαμά, διαστ.: 57x76,5, Συλλογή Κοινωφελούς Ιδρύματος Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ DESIGN

Στις **14 Μαΐου 2010** εγκαινιάζονται δύο εκθέσεις: Μία Αρχιτεκτονικής και μία για το Design. Η έκθεση Αρχιτεκτονικής "Δημήτρης Α. Φατούρος" διοργανώνεται από το τμήμα Αρχιτεκτόνων ΑΠΘ και παρουσιάζει θεωρητικά και ποιητικά κείμενα, σχέδια, ζωγραφικά έργα, μελέτες και έργα αρχιτεκτονικής, μακέτες για δημόσια και ιδιωτικά



Φωτογραφία: Αντιγόνη Αζογλίου



ΔΗΜΗΤΡΗΣ Δ. ΦΑΤΟΥΡΟΣ
Κατοικία Καζάντζη στο Πανόραμα
1962-64 και 1973 / Θεσσαλονίκη
ΕΠΙΛΟΓΕΣ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗΣ ΕΠΙΠΛΩΣΗΣ

ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ
 ΜΟΥΣΕΙΟ DESIGN /
 THESSALONIKI DESIGN MUSEUM

κτίρια από όλες τις περιόδους δημιουργίας του αρχιτέκτονα Δημήτρη Φατούρου. Η έκθεση "Δημήτρης Φατούρος. Κατοικία Καζάντζη στο Πανόραμα. 1962-64 και 1973 / Θεσσαλονίκη. Επιλογές Εσωτερικής Επίπλωσης" από το Μουσείο Design, παρουσιάζει ένα τμήμα της μόνιμης συλλογής του Μουσείου και συγκεκριμένα τα έπιπλα που είχαν επιλεγεί από το ζεύγος Φιλώτα και Σοφία Καζάντζη και τον αρχιτέκτονα και φίλο τους Δημήτρη Φατούρο για την κατοικία τους στο Πανόραμα Θεσσαλονίκης.

Οι εκθέσεις θα διαρκέσουν **μέχρι τις 15 Ιουνίου**.

ΣΥΝΕΔΡΙΟ: "ΜΜΕ ΚΑΙ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ"

Τριήμερο συνέδριο με θέμα "ΜΜΕ και Δημοκρατία" συνδιοργανώνεται από το Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, το Πανεπιστήμιο Αιγαίου και το Πάντειο Πανεπιστήμιο και με τη συμμετοχή μελών του τμήματος Δημοσιογραφίας και ΜΜΕ ΑΠΘ, στις **14, 15 και 16 Μαΐου 2010**. Στο πλαίσιο του συνεδρίου θα πραγματοποιηθούν και δύο συζητήσεις στρογγυλής τράπεζας. Στη μία θα συμμετέχουν δημοσιογράφοι, οι οποίοι θα συζητήσουν για το αν τα ΜΜΕ υπερασπίζονται τη Δημοκρατία και στην άλλη πολιτικοί, οι οποίοι θα συζητήσουν για το αν τα ΜΜΕ υπηρετούν τη Δημοκρατία.

ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΗΜΕΡΑ ΜΟΥΣΕΙΩΝ

Πλούσιο είναι το πρόγραμμα δράσεων του Τελλογλείου για τον εορτασμό της Παγκόσμιας Ημέρας Μουσείων 18 Μαΐου.

Αναλυτικά έχει ως εξής:

11.00-12.00, 16.30-17.30, 19.30-20.30 Οργανωμένες περιηγήσεις του κοινού στις τρέχουσες εκθέσεις του Ιδρύματος "Δημήτρης Α. Φατούρος", "Δημήτρης Α. Φατούρος, Κατοικία Καζάντζη στο Πανόραμα 1962-64 και 1973 / Θεσσαλονίκη, Επιλογές Εσωτερικής Επίπλωσης", καθώς και στο έργο του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου (El Greco) "Η Στέψη της Παναγίας".

17.45 Θεατρική παράσταση στο καφέ "ArtO2" του Τελλογλείου. Στο πλαίσιο της πρωτοβουλίας του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος να δίνει παραστάσεις εδώ και μερικές



Φωτογραφία: Νάντιας Στυλιανίδης

εβδομάδες στα καφέ της Θεσσαλονίκης με τίτλο "Βάζω το θέατρο, βάζεις τον καφέ; Θέατρο στα Καφέ της πόλης" παρουσιάζεται την Ημέρα των Μουσείων και στο καφέ του Τελλογλείου το έργο του Κώστα Μουρσελά "Εκείνος κι εκείνος" σε σκηνοθεσία Γιάννη Ρήγα. Παίζουν: Γιάννης Ηλιόπουλος και Γιώργος Καύκας.

19.30-20.30 "Μια τυχαία συνάντηση..."

Θεατρική δράση με αφορμή τις εκθέσεις "Δημήτρης Α. Φατούρος", "Δημήτρης Α. Φατούρος, Κατοικία Καζάζη στο Πανόραμα 1962-64 και 1973 / Θεσσαλονίκη, Επιλογές Εσωτερικής Επίπλωσης". Σχεδιασμός: Τμήμα Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων του Τελλογλείου Ιδρύματος. Υλοποίηση: Χριστίνα Πουπουλιάδου.

20.30-21.00 Περιήγηση στην έκθεση "Δημήτρης Α. Φατούρος, Κατοικία Καζάζη στο Πανόραμα 1962-64 και 1973 / Θεσσαλονίκη, Επιλογές Εσωτερικής Επίπλωσης" από τον ιδρυτή και διευθυντή του Μουσείου Design Θεσσαλονίκης, Στέργιο Δελιαλή.

21.00 Συναυλία του συγκροτήματος YOUR HAND IN MINE στον προαύλιο χώρο.

Σε όλη τη διάρκεια της Παγκόσμιας Ημέρας Μουσείων (18 Μαΐου) οι επισκέπτες θα έχουν τη δυνατότητα να περιηγηθούν αυτόνομα στον εκθεσιακό χώρο με αφορμή δύο ατομικές δραστηριότητες:

"Ματιές στον El Greco"

Εκπαιδευτική κάρτα παρακίνησης για παρατήρηση και συλλογισμό. Η δραστηριότητα αυτή αποτελεί τμήμα του κοινού εκπαιδευτικού προγράμματος "5 Ματιές στην Ανθρώπινη Μορφή" των Τμημάτων Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων της Κίνησης των 5 Μουσείων Θεσσαλονίκης.

"Γίνε κι εσύ αρχιτέκτονας!"

Στα πλαίσια της έκθεσης "Δημήτρης Α. Φατούρος" και "Δημήτρης Α. Φατούρος, Κατοικία Καζάζη στο Πανόραμα 1962-64 και 1973 / Θεσσαλονίκη, Επιλογές Εσωτερικής Επίπλωσης" το Τελλογλείο δίνει την ευκαιρία σε όλους τους επισκέπτες να πάρουν μέρος σε ένα κατασκευαστικό παιχνίδι πολλαπλών επιλογών. Με τη βοήθεια ενός έντυπου σχεδίου, οι επισκέπτες καλούνται να περιηγηθούν στις εκθέσεις, να συγκρίνουν, να εξετάσουν και να επιλέξουν αρχιτεκτονικά σχέδια και μακέτες, αλλά και αντικείμενα εσωτερικής διακόσμησης και επίπλωσης, ώστε να γίνουν οι "σχεδιαστές" του δικού του σπιτιού.



ΕΚΘΕΣΗ ΤΩΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΩΝ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΩΝ

Τα παιδιά που συμμετείχαν κατά τη διάρκεια της σχολικής χρονιάς στα εκπαιδευτικά εργαστήρια του Τελλογλείου λίγο πριν φύγουν για τις καλοκαιρινές τους διακοπές εκθέτουν όλα όσα έφτιαξαν μέσα σε αυτούς τους μήνες δημιουργικής απασχόλησης.

Η έκθεση θα πραγματοποιηθεί από την **1η μέχρι τις 13 Ιουνίου 2010**.

ΠΑΡΑΘΙΝΟΥΠΟΛΗ

Το Τελλόγλειο θα συμμετέχει για ακόμη μία χρονιά στην Παραθινούπολη που θα πραγματοποιηθεί από την **1η Ιουνίου μέχρι τις 6 Ιουνίου 2010** στους χώρους του πρώην στρατοπέδου Κόδρα.

Η Παραθινούπολη φέτος γιορτάζει 10 χρόνια παιδικής έκφρασης και δημιουργίας.

Η ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΑΛΛΙΩΣ

Το Τελλόγλειο συμμετέχει στη διήμερη γιορτή με τίτλο "Η Θεσσαλονίκη αλλιώς" που διοργανώνει στις **5 και στις 6 Ιουνίου 2010** το περιοδικό Παράλαξι για τα είκοσι χρόνια κυκλοφορίας του.

Το Ίδρυμα θα φιλοξενήσει την έκθεση "Πουλώντας τη Θεσσαλονίκη", η οποία θα αποτελείται από αφίσες που σχεδίασαν ειδικά για τη γιορτή τα σημαντικότερα γραφιστικά γραφεία της Θεσσαλονίκης. Στο πλαίσιο της γιορτής θα εκτεθούν στο Τελλόγλειο και έργα από ανακυκλωμένα υλικά, τα οποία δημιούργησαν για την περίπτωση καλλιτέχνες της πόλης.

ΡΑΝΤΕΒΟΥ ΤΟ ΣΕΠΤΕΜΒΡΗ

Το Σεπτέμβριο του 2010 το Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ θα παρουσιάσει την έκθεση "Νεοελληνική Τέχνη από τη Συλλογή Γιώργου Κητή", η οποία έχει σαν στόχο να αναδείξει και να κάνει δημόσια κτήμα μια συλλογή που περιέχει σημαντικά έργα της νεοελληνικής τέχνης. Ο γιατρός Γιώργος Κητής με τις δικές του αποκλειστικά δυνάμεις κατάφερε να συγκεντρώσει στην πόλη μας έργα των σημαντικότερων Ελλήνων ζωγράφων, χαρακτών, γλυπτών, περισσότερα από χίλια σε αριθμό. Έργα με διαφορετική θεματική και διαφορετικό στυλ, αντανakλούν όλες τις τάσεις της τέχνης. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουμε τους Νικόλαο Γύζη, Σπυρίδωνα Βικάτο, Σπύρο Βασιλείου, μια ομάδα έργων του θεσσαλονικιού Δημήτρη Βιτωρώρη, Νίκο Χατζηκυριάκο Γκίκα, Νίκο Εγγονόπουλο, Γιάννη Τσαρούχη, Μάριο Πράσινο, Χρόνη Μπότσογλου, Γιώργο Λαζόγκα κ.α.



Η έκδοση 'Αφιέρωμα στο *Design*' τυπώθηκε σε 1600 αντίτυπα, τον Μάιο του 2010, στη Θεσσαλονίκη, στο τυπογραφείο 'Γιώργος Σκορδόπουλος', και βιβλιοδετήθηκε από την 'Τρικαλιάρης Α.Ε.', με την ευκαιρία των εκθέσεων 'Δημήτρης Α. Φατούρος' και 'Δημήτρης Φατούρος: Κατοικία Καζάζη στο Πανόραμα, 1962-64 και 1973 / Θεσσαλονίκη - Επιλογές Εσωτερικής Επίπλωσης' που παρουσιάστηκαν στο Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ. από τις 14 Μαΐου 2010 ως τις 15 Ιουνίου 2010, για λογαριασμό του Συλλόγου Φίλων Τελλόγλειου Ιδρύματος Τεχνών Α.Π.Θ.

