



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ

---

Τμήμα Μηχανικών  
Βιομηχανικής Σχεδίασης & Παραγωγής

**Η συμβολή του Peter Behrens στην εδραίωση του βιομηχανικού  
σχεδιασμού προϊόντος μέσα από τα προϊόντα της AEG**

**Όνοματεπώνυμο φοιτητή:**

**ΤΣΙΤΣΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ**

**A.M.: 44284**

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:**

**ΓΕΩΡΓΙΑ ΧΕΙΡΧΑΝΤΕΡΗ**

**ΑΘΗΝΑ, 2023**

**Peter Behrens' contribution in industrial product design establishment  
through AEG products**

**Student:**

**ΤΣΙΤΣΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ**

**A.M.: 44284**

**Supervisor:**

**ΓΕΩΡΓΙΑ ΧΕΙΡΧΑΝΤΕΡΗ**

**ATHENS, 2023**



**Διπλωματική Εργασία**

**Η συμβολή του Peter Behrens στην εδραίωση του βιομηχανικού  
σχεδιασμού προϊόντος μέσα από τα προϊόντα της AEG**

Η διπλωματική εργασία εξετάστηκε επιτυχώς από την κάτωθι Εξεταστική Επιτροπή:

**ΜΕΛΗ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ:**

ΧΕΙΡΧΑΝΤΕΡΗ ΓΕΩΡΓΙΑ	ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ	
ΠΡΙΝΙΩΤΑΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ	
ΣΦΥΡΟΕΡΑ ΕΜΜΑΝΟΥΕΛΑ	ΛΕΚΤΟΡΑΣ ΕΦΑΡΜΟΓΩΝ	

## ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΠΤΥΧΙΑΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Ο κάτωθι υπογεγραμμένος Ιωάννης Τσίτσος του Διονυσίου, με αριθμό μητρώου 44284 φοιτητής του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής Μηχανικών του Τμήματος Μηχανικών Βιομηχανικής Σχεδίασης και Παραγωγής δηλώνω υπεύθυνα ότι: «Είμαι συγγραφέας αυτής της πτυχιακής/διπλωματικής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολό τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς, τον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδίκτυο. Επίσης, βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από μένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου, όσο και του Ιδρύματος. Παράβαση της ανωτέρω ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγο για την ανάκληση του πτυχίου μου».

Ο Δηλών:

ΙΩΑΝΝΗΣ ΤΣΙΤΣΟΣ



## Ευχαριστίες

Μέσα από τις επόμενες γραμμές θα ήθελα να εκφράσω τις ειλικρινείς μου ευχαριστίες στην επιβλέπουσα καθηγήτρια μου, Γεωργία Χειρχαντέρη, Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Μηχανικών Βιομηχανικής Σχεδίασης και Παραγωγής, που συνέβαλε τα μέγιστα με τη βοήθεια της στην επιτυχή ολοκλήρωση της διπλωματικής μου εργασίας. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους υπόλοιπους καθηγητές του τμήματος, καθώς και τους φίλους και συμφοιτητές μου για τις γνώσεις και τις πλούσιες εμπειρίες που αποκόμισα στα χρόνια της φοιτητικής μου δραστηριότητας. Πάνω από όλα, θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στην οικογένεια μου για την ενθάρρυνση και την ηθική συμπαράσταση που μου προσέφεραν όλα τα χρόνια των σπουδών μου.

## Περίληψη

Πολλοί ιστορικοί υποστήριζαν ότι τα σχέδια του Peter Behrens για την AEG βασίστηκαν στον φανκιοναλισμό ή τον ορθολογισμό, χωρίς την εμβάθυνση σε λεπτομερή ανάλυση αυτών. Στην παρούσα διπλωματική εργασία επιχειρείται να απαντηθεί το ερώτημα, αν τα σχέδιά του ανταποκρίνονταν στην δημιουργία της εταιρική ταυτότητα για την συγκεκριμένη εταιρεία, μελετώντας τη δουλειά του Behrens για την AEG. Είναι γεγονός, ότι ο Behrens χρησιμοποιούσε στα σχέδιά του και σύμβολα σε μια πληθώρα σχεδίων, αποδεικνύοντας το πόσο σημαντική μπορεί να είναι η εταιρική ταυτότητα για μια εταιρεία.

Η παρούσα μελέτη εξέτασε το έργο του Behrens και ανέλυσε πώς οι τεχνικές του αντικατόπτριζαν τις αρχές επιστημονικής διαχείρισης, μέσω κριτικής μελέτης για τον γερμανικό πολιτισμό στις αρχές του 20ού αιώνα. Τα σχέδια του Behrens για την AEG έχουν ένα αναγνωρίσιμο στυλ, που βασίζεται τόσο σε τεχνικές επιστημονικής διαχείρισης όσο και μαζικής παραγωγής.

**Λέξεις- κλειδιά:** Peter Behrens, AEG, βιομηχανικός σχεδιασμός, σύμβολα

## **Abstract**

Some historians say that Peter Behrens' designs for AEG were the first without much detail, while others say that his designs were based only on the function or appearance of the machines. This thesis attempts to answer the question by looking at Behrens' work for AEG and trying to see if his designs had a specific identity for the company. He finds that Behrens used symbols in his designs even in less functional designs, which shows how important a certain identity can be to a company.

This study examined Behrens' work and analyzed how his techniques reflected the principles of scientific management. This was done in connection with readings on German culture at the turn of the century. Behrens' designs for AEG have a recognizable style based on scientific management and mass production techniques.

**Keywords:** Peter Behrens, AEG, industrial design, symbols

## Περιεχόμενα

Ευχαριστίες .....	iv
Περίληψη .....	vi
Abstract .....	vii
Εισαγωγή .....	1

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Ο PETER BEHRENS ΣΧΕΔΙΑΖΕΙ ΓΙΑ ΤΗΝ AEG .....	
1.1. Περίοδος πριν από την AEG .....	7
1.1.1. Η περίοδος συνεργασίας με την Darmstadt Artists Colony και η εμφάνιση του γυαλιού .....	7
1.1.2. Η συνεργασία του με την Ακαδημία Τεχνών του Dusseldorf: Απαρχές του Μοντέρνου Κινήματος .....	11
1.1.3. Η συνεργασία του Behrens με το Deutscher Werkbund .....	13
1.2. Η διαδρομή του στην εταιρεία AEG .....	16
1.2.1. Η έναρξη της συνεργασίας του Peter Behrens με την AEG.....	16
1.2.2. Η ιστορία της AEG.....	18

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΣΧΕΔΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ AEG: ΣΤΗΝ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΗΣ ΠΡΩΤΗΣ ΕΤΑΙΡΙΚΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ.....	
2.1. Η συμβολή του Behrens στην Αρχιτεκτονική των βιομηχανικών κτιρίων της AEG .....	20
2.1.1. Το εργοστάσιο στροβίλων της AEG .....	29
2.2. Η συμβολή του Behrens στον σχεδιασμό των βιομηχανικών προϊόντων της AEG .....	37
2.2.1. Ο σχεδιασμός των βραστήρων (kettles) .....	44
2.3. Σχεδιασμός διαφημίσεων και έντυπου υλικού της AEG .....	48
2.4. Σχεδιασμός λογότυπων της AEG από τον Behrens .....	54
2.5. Σχεδιασμός γραμματοσειρών της AEG από τον Behrens.....	57
2.6. Η AEG δημιουργεί εταιρική ταυτότητα χάρη στον Behrens .....	61

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Η ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΟΥ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΥ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ	
3.1. Ο ρόλος του συμβολισμού στην αρχαιότητα και τη λογοτεχνία .....	63
3.2. Η επίδραση του συμβολισμού στα σχέδια του Behrens .....	64
Συμπεράσματα .....	67
Βιβλιογραφία .....	71



## Εισαγωγή

Ο σύγχρονος άνθρωπος κατακλύζεται καθημερινά από πινακίδες, λογότυπα και συνθήματα, καθώς οι ετερείες που τον περιβάλλουν είναι ποικίλλες. Οι καπιταλιστικές διαδικασίες πήραν τον άνθρωπο ως «αντικείμενο της επιστήμης», και αναλύουντάς τον τον μετέτρεψαν σε *Homo Consumans* «καταναλωτή» (Baudrillard 2008). Αυτή η διαδικασία ξεκίνησε στο τέλος του 19ου αιώνα, και συνέχισε στις αρχές του 20ού αιώνα όταν πλέον η μαζική παραγωγή των προϊόντων στις βιομηχανίες ήταν σε ανοδική πορεία. Οι καλλιτέχνες εκείνης της εποχής πίστευαν ότι η χρήση της τέχνης τους θα μπορούσε να είναι ένας τρόπος πρόωθησης της βιομηχανική παραγωγής και βελτίωσης του τρόπου ζωής των ανθρώπων. Θεωρούσαν πως μπορούσαν να φτάσουν σε μια ουτοπία αρμονικών ανθρώπων και προσπάθησαν να κατανοήσουν τις τεχνικές του βιομηχανισμού και της επιστημονικής διαχείρισης ως εργαλεία για τη διάσωση των τεχνών. Ο αρχιτέκτονας Peter Behrens ήταν ένας από αυτούς τους καλλιτέχνες εκείνης της εποχής. Ο Peter Behrens, ως καλλιτεχνικός σύμβουλος της AEG, ασχολήθηκε με τον σχεδιασμό όλων των προϊόντων της εταιρείας, κυρίως από το 1907 έως το 1914. Συγκεκριμένα, τα σχέδιά του για την AEG, εκτός από τον σχεδιασμό των βιομηχανικών κτιρίων της εταιρείας, αποτελούνταν από γραμματοσειρές, λογότυπα, έντυπα υλικά, προϊόντα.

Επίσης, τα σχέδια του εκλαμβάνονται τις περισσότερες φορές ως αναπαραστάσεις της αισθητικής του μηχανήματος ή των βιομηχανικών διαδικασιών παραγωγής. Για παράδειγμα, ο Nikolaus Pevsner (1936) είδε την λειτουργικότητα να εφαρμόζεται στα έργα του για την AEG. Μελετώντας τα έργα του, κατέληξε στο συμπέρασμα ότι υπήρχε μια συνεπής εμφάνιση της «καθαρής μορφής» σε όλα. Η παρατήρηση αυτή τον τοποθέτησε ως έναν από τους κορυφαίους καινοτόμους του μοντέρνου κινήματος. Ομοίως, ο Reyner Banham (1978 [1960]), ο οποίος συνεργάστηκε με τον Behrens για το Εργοστάσιο Στροβίλων, το πιο διάσημο εργοστάσιο για την AEG, το χαρακτήρισε ως «κατάλληλο μόνο από βιομηχανική ανάγκη». Ο χαρακτηρισμός που απέδωσε για τα άλλα εργοστάσια της AEG είναι ότι έχουν έναν «ημιτελή αέρα», εξυψώνοντας σε αντιπαράθεση το Εργοστάσιο Στροβίλων, που το θεωρούσε ότι αποτελεί έκφραση της εξέλιξης της σειράς παραγωγής των βιομηχανικών κτιρίων. Παρόμοια άποψη εξέφρασε και ο Adolf Behne (1996), χαρακτηρίζοντας το κτίριο καθαρά λειτουργικό. Αυτοί οι ισχυρισμοί

προκάλεσαν μια υπεραπλούστευση των ιδεών, την εποχή εξέλιξης των βιομηχανικών κτιρίων, παρερμηνεύοντας τη σύγχρονη αρχιτεκτονική. Στο έργο του Peg Weiss (1979) ο Peter Behrens περιγράφεται ως «ο πατέρας της φονξιοναλιστικής αρχιτεκτονικής του εικοστού αιώνα». Παρά αυτόν τον χαρακτηρισμό, υπάρχουν πολλές περιπτώσεις όπου απεικονίζεται ως μέντορας των μαθητευόμενων του. Σημειώνεται, πως ο Walter Gropius, ο Le Corbusier και ο Mies van der Rohe, έχουν αναγνωριστεί ως πρωτοπόροι αυτού που σήμερα είναι γνωστό ως «διεθνές στυλ». Βάσει αυτού του ισχυρισμού, μπορεί ακόμη να ειπωθεί ότι ο Behrens ήταν φονξιοναλιστής αρχιτέκτονας και γέννησε τη φονξιοναλιστική αρχιτεκτονική. Η θέση του Henry Russell Hitchcock (1990 [1958]) για το εργοστάσιο τουρμπινών ήταν παρόμοια με αυτές των ιστορικών. Το Εργοστάσιο Στροβίλων κέρδισε αναγνώριση για τη χρήση καινοτόμων υλικών, και σημειώθηκε ότι η κατασκευή δεν βασίζεται στη «διακόσμηση οποιουδήποτε είδους».

Από την άλλη πλευρά, υπήρχαν και διαφορετικές απόψεις ιστορικών που υποστήριζαν ότι τα σχέδια του Behrens δεν ήταν απλώς αναπαραστάσεις των διαδικασιών βιομηχανικής παραγωγής. Ο Stanford Anderson (1968), για παράδειγμα, θεώρησε το κτίριο της AEG συντηρητικό και πως το εν λόγω κτίριο βρίσκεται μεταξύ δύο πλαισίων. Από την μία ήταν ο *Zeitgeist*, που ήταν πρόθυμος να εκπροσωπήσει το πνεύμα της εποχής μέσα από τα σχέδιά του, και από την άλλη ήταν ο *Kunstwollen*, που υπογράμμισε την ατομικότητα του καλλιτέχνη, και τη θέλησή του να δημιουργεί τέχνη, μέσω της εσωτερικής θέασης. Η Rosemarie Haag Bletter (1996) φαίνεται να συμφωνεί με τον Anderson πως τα προϊόντα που δημιούργησε ο Behrens για την AEG δεν είναι «ειλικρινείς βιομηχανικές εκφράσεις» και αντιπροσωπεύουν συμβολικές εκφράσεις των διαδικασιών βιομηχανικής παραγωγής.

Η δημιουργία βιομηχανικών διαδικασιών για μαζική παραγωγή ήταν μια μεγάλη πρόκληση για τους καλλιτέχνες του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ου αιώνα, και αυτό ήταν ιδιαίτερα εμφανές στην καριέρα του Behrens. Συγκεκριμένα, το 1902, αποχώρησε από την Αποικία Καλλιτεχνών του Ντάρμστατ, της οποίας ήταν ένας από τους ιδρυτές, και μετά από πέντε χρόνια ως επικεφαλής της Ακαδημίας Τεχνών του Ντίσελντορφ, το 1907 έγινε μέλος της *Deutscher Werkbund*. Η Αποικία Καλλιτεχνών του Darmstadt επικρίθηκε κυρίως ως αριστοκρατική, και ότι έδινε έμφαση σε σύμβολα και όχι στη λειτουργικότητα. Οι κριτικές που ασκήθηκαν στον Behrens, θεωρήθηκαν από τον Anderson (1994), λόγος για να εγκαταλείψει ο πρώτος την αποικία. Το 1907 ο Behrens ξεκίνησε τα σχέδια για την AEG και την ίδια χρονιά έγινε μέλος της *Werkbund*. Η

*Werkbund* είχε ως στόχο να καλύψει το κενό μεταξύ σχεδιαστών και βιομηχανικής παραγωγής λόγω της ανάγκης που υπήρχε για μαζική παραγωγή. Οι καλλιτέχνες ήθελαν να εκφράσουν και να διαδώσουν την τέχνη τους μέσα από τη βιομηχανία με σκοπό να προσφέρουν μια καλύτερη ζωή στους ανθρώπους. Το παράδειγμά τους ήταν η Αμερική, όπου εκεί είχαν αυξηθεί οι τεχνικές επιστημονικής διαχείρισης. Ο Friedrich Naumann, εκπρόσωπος του *Werkbund*, έδωσε έμφαση στην Αμερική, επισημαίνοντας στους Γερμανούς καλλιτέχνες την ανάγκη να κατανοήσουν το τι γίνεται στην Αμερική (Dal Co, 1990). Ο Peter Behrens φαίνεται να συμφωνεί με τον Naumann για την περιγραφή ενός καλλιτέχνη. Το 1918, ο Behrens εξηγεί σε τρία βήματα για να αποκτήσει η οικοδομική διαδικασία ταχύτητα και οικονομία: (1) χρήση ορθολογικών διατάξεων, (2) βελτίωση των μεθόδων κατασκευής και τον εκσυγχρονισμό τους, και (3) χρήση όσο το δυνατόν περισσότερο των κοινόχρηστων χώρων (Sad, 1934). Μέσω αυτών των μεθόδων, ο Behrens υπογράμμισε τη σημασία που έχει η επιτάχυνση στη διαδικασία οικοδόμησης, και τόνισε τις επιπτώσεις που έχουν οι τεχνικές επιστημονικής διαχείρισης, οι οποίες αναπτύχθηκαν στην Αμερική.

Τα έργα του Behrens για την AEG ήταν επηρεασμένα από την ανάπτυξη της επιστημονικής διαχείρισης και της μαζικής παραγωγής με τρεις διαφορετικούς τρόπους. Αρχικά, γεννήθηκε η ανάγκη εμπορίας των προϊόντων που κατασκεύαζαν τα εργοστάσια. Δημιουργήθηκε η ανάγκη, αφενός, να δημιουργηθεί ένα κλίμα κατεύθυνσης των καταναλωτών εκ μέρους των σχεδιαστών, με σκοπό οι πελάτες να οδηγούνται στην κατανάλωση και αφετέρου να προσαρμοστεί η πρόκληση της μηχανικής παραγωγής στο σχεδιασμό. Ο Behrens συνεργάστηκε με την AEG ως σύμβουλος, για τον σχεδιασμό όλου του σχετικού υλικού της εταιρείας, από τις γραμματοσειρές έως και τα κτίρια. Χρησιμοποίησε αυτές τις τεχνικές στα σχέδιά του, ούτως ώστε οι κατασκευές να ενέχουν εναλλάξιμα μέρη. Οι τεχνικές που χρησιμοποίησε δεν είχαν ως σκοπό μόνο τη βελτίωση της παραγωγικότητας, αλλά και αισθητικά εμπλούτισαν την προοπτική του στο ευρύτερο σχεδιασμό.

Εξετάζοντας τα έργα του Behrens υπό το πρίσμα των βιομηχανικών διαδικασιών παραγωγής, γίνεται σαφές ο κίνδυνος υπεραπλούστευσης, όπως προαναφέρθηκε μέσω ορισμένων ιστορικών. Τα σχέδιά του δεν μπορούν να βασίζονται μόνο στην λειτουργικότητα ή στις βιομηχανικές διαδικασίες παραγωγής. Ο Anderson (1987) ισχυρίζεται ότι δεν μπορεί κανείς να στερήσει από τα κτίρια την μεταφορική έννοια, κάτι που δεν μπορεί κανείς να δει στα σχέδια του Behrens για την AEG. Βασικό χαρακτηριστικό των αρχιτεκτόνων εκείνης της εποχής ήταν οι γενικεύσεις και τα έργα

τους διακρίνονται από αφελή φονξιοναλισμό και για το λόγο αυτό θεωρούνται «μοντερνιστές». Οι μεταφορικές έννοιες των κτιρίων παραμερίζονται και οι ιστορικοί συμπεριφέρονται σαν να μην υπήρχαν στα έργα των καλλιτεχνών στις αρχές του εικοστού αιώνα, παρόλο που υπήρχαν, όπως και τα σύμβολα, στους περισσότερους καλλιτέχνες της εποχής.

Η ιστορία της αρχιτεκτονικής δεν χρησιμοποιεί καθόλου τον συμβολισμό, σε αντίθεση με άλλους τομείς, όπως η ζωγραφική και η λογοτεχνία, που θεωρείται πολύ σημαντικό. Οι εκκλησίες είχαν ως δομικά στοιχεία χριστιανικά σύμβολα τα οποία προέκυψαν από την αρχαία κοσμολογία και τη θεωρία των αριθμών. Ο όρος του εξπρεσιονισμού είναι ο όρος τους συμβολισμού στην αστική αρχιτεκτονική. Τα χαρακτηριστικά της εξπρεσιονιστικής αρχιτεκτονικής σύμφωνα με τον Bletter (1981) είναι η καταπάτηση των κανόνων και η απόρριψη των παραδοσιακών μορφών. Σε άρθρο του αναλύει τη χρήση του γυαλιού ως συμβόλου στη γερμανική εξπρεσιονιστική αρχιτεκτονική, ως συμβούλου μιας νέας ζωής. Το συγκεκριμένο υλικό, χρησιμοποιήθηκε συχνά από καλλιτέχνες της εποχής, συμπεριλαμβανομένου και του Peter Behrens.

Η συγκεκριμένη διπλωματική εργασία θα βασιστεί σε τρία επιχειρήματα. Αρχικά, υπάρχουν ιστορικοί που εκλαμβάνουν τα έργα του Behrens ως ειλικρινή προϊόντα βιομηχανικής παραγωγής. Βάσει των αναγνώσεων των Anderson και Bletter, στόχος της παρούσας εργασίας είναι να εξετάσει αυτή την παρερμηνεία, αναλύοντας τα πιο διάσημα και λειτουργικά έργα του Behrens. Δεύτερον, ο Peter Behrens σχεδίασε για την AEG την πρώτη της εταιρική ταυτότητα και τα σχέδιά του έγιναν αποδεκτά ως μια από τις πρώτες εταιρικές ταυτότητες από τους ειδικούς (Aynsley 2004, Buddensieg 1984, Eskilson, 2007, Ward 2001). Ωστόσο, δεν αναλύεται σε βάθος από τους ειδικούς, ώστε να παρουσιαστεί ως προκάτοχος του σχεδιασμού της εταιρικής ταυτότητας.

Σύμφωνα με τον Olins, ο όρος εταιρική ταυτότητα έκανε την εμφάνισή της τη δεκαετία του 1950, μέσω της Νεοϋορκέζικης Συμβουλευτικής Lippincott & margulies. Ο Walter Margulies ήθελε να διαφοροποιήσει το γραφιστικό (graphic design) έργο του Behrens από εκείνα των ανταγωνιστών του (Ολινς 1995). Ο Behrens παρήγαγε έργο για την AEG κυρίως κατά τα έτη 1907 – 1914, δηλαδή σαράντα χρόνια πριν από τα έργα των Margulies. Ως εκ τούτου, εδώ εξετάζονται τα έργα του Behrens για την AEG, βάσει της αντίληψης του σχεδιασμού εταιρικής ταυτότητας, προκειμένου να υπάρχει κάλυψη του κενού της υφιστάμενης βιβλιογραφίας. Τρίτον, λόγω της απουσίας συμβόλων στην αρχιτεκτονική του, προκλήθηκαν παρερμηνείες, και τα έργα του αντιμετωπίστηκαν ως πραγματικά προϊόντα βιομηχανικών διαδικασιών παραγωγής. Ο συμβολισμός του Peter

Behrens στα έργα του για την AEG προέρχονται από την λογοτεχνία. Η πλειοψηφία των συμβόλων που χρησιμοποιούσε προέρχονται από την αρχαιότητα και χρησιμοποιούνται στις τέχνες.

Στην παρούσα εργασία, εφαρμόστηκαν τρεις διαφορετικοί μέθοδοι για την ανάλυση των σχεδίων του Behrens για την AEG. Αρχικά, χρησιμοποιήθηκαν πρωτογενείς πηγές (βιβλιογραφία), όπως τα άρθρα του Behrens ή τις «*Αρχές της Επιστημονικής Διαχείρισης*» του Frederick Winslow Taylor, καθώς και δευτερεύουσες πηγές ειδικών που ανέλυαν την προσέγγιση του Behrens. Η ανάλυση των έργων του Peter Behrens, βασίστηκε τόσο στην προοπτική της εταιρικής ταυτότητας όσο και του συμβολισμού.

Επιπλέον, έγιναν μελέτες συσχέτισης προκειμένου να συσχετιστούν τα σχέδια του Behrens με άλλα πεδία. Η πρώτη πραγματοποιήθηκε ανάμεσα των επιστημονικών τεχνικών διαχείρισης και των έργων του Behrens για την AEG, κανάτες-βραστήρες και εργοστάσιο στροβίλων. Η συζήτηση στο πρώτο μέρος βασίστηκε στις μελέτες περιπτώσεων με απώτερο σκοπό την ανεύρεση των επαναλαμβανόμενων θεμάτων στις επιστημονικές τεχνικές διαχείρισης και η διερεύνηση της χρήσης τους στις μελέτες περιπτώσεων. Η δεύτερη συσχέτιση έγινε μεταξύ λογοτεχνικών έργων και σχεδίων του Behrens, προκειμένου να αναλυθούν τα σύμβολα που επαναλαμβάνονταν στα λογοτεχνικά έργα.

Η ανάπτυξη του θέματος γίνεται μέσω τριών κεφαλαίων. Το πρώτο κεφάλαιο πραγματεύεται τα πρώτα χρόνια εξέλιξη του Behrens, όπου αναλύεται η καριέρα του πριν γίνει σύμβουλος για την AEG, μέσα από τα αρχεία της Darmstadt Artists Colony, της Ακαδημία Τεχνών του Ντίσελντορφ και της Deutscher Werkbund. Συνεργάστηκε με την AEG ως σύμβουλος σχεδιασμού την ίδια χρονιά που εντάχθηκε στη Werkbund. Στο τέλος του κεφαλαίου, αναλύονται οι τεχνικές επιστημονικής διαχείρισης μέσω της ιστορίας της AEG και της συνεργασίας του Behrens με αυτή.

Στο επόμενο κεφάλαιο αναλύονται τα έργα του Behrens για την AEG, προκειμένου να γίνει αντιληπτό αν αποτελούν μια κοινή γλώσσα σε όλα τα σχέδιά του. Αρχικά, γίνεται διερεύνηση των σχεδίων του, από τις κατοικίες μέχρι τις γραμματοσειρές, προκειμένου να αποδειχθεί αν ανήκουν ή όχι στο ίδιο πλαίσιο. Σχεδόν όλα τα βιβλία αρχιτεκτονικής ή σχεδιαστικής ιστορίας κάνουν αναφορές σε αυτά τα έργα, τα οποία κρίνονται ως τα πιο διάσημα από τους ιστορικούς. Επίσης, βάσει αυτών των σχεδίων, έγινε ανάλυση όλων των πεδίων σχεδιασμού του προγράμματος εταιρικής ταυτότητας της AEG, για το οποίο εργάστηκε ο Behrens, συμπεριλαμβανομένων διαφημίσεων,

έντυπων υλικών, γραμματοσειρών, σχεδίων προϊόντων, σχεδίων λογότυπων και αρχιτεκτονικού σχεδιασμού.

Στο τελευταίο κεφάλαιο, γίνεται εξέταση των συμβόλων που χρησιμοποιεί στα σχέδια του Behrens. Οι στενές σχέσεις του Behrens με τους καλλιτέχνες και τους συγγραφείς της εποχής, γίνεται λόγος για να εξεταστεί η λογοτεχνία και εν συνεχεία η διερεύνηση των συμβόλων που χρησιμοποιούσε. Επιπροσθέτως, μελετήθηκε το έργο του στενού φίλου του Behrens, Richard Dehmel, και το έργο του Eine Lebensmesse. Επίσης, έγιναν αναφορές και σε άλλα έργα του Peter Behrens, πριν από την AEG, προς εύρεση κοινών σημείων με αυτά τα σύμβολα.

# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

## Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ PETER BEHRENS ΣΤΗΝ AEG

### 1.1. Η ιστορία του Peter Behrens πριν την AEG

Το σχεδιαστικό έργο του Behrens επηρεάστηκε από τρεις οργανισμούς, την Darmstadt Artists Colony και την Deutscher Werkbund, στις οποίες ήταν μέλος και την Ακαδημία Τεχνών του Ντίσελντορφ, στην οποία ήταν επικεφαλής. Αυτό το κεφάλαιο θα επικεντρωθεί στο πώς αυτοί οι οργανισμοί είχαν μεγάλη επιρροή στην καριέρα του. Να σημειωθεί ότι ο Behrens όταν ήταν νέος, άλλαξε την κατεύθυνση του και από τη ζωγραφική ασχολήθηκε με την αρχιτεκτονική και τον σχεδιασμό. Η Rosemarie Haag Bletter (1996), ιστορικός τέχνης με ειδίκευση στην γερμανική αρχιτεκτονική του 20ού αιώνα, αναφέρει ως αξιοσημείωτη την περίπτωση του Behrens που το σχεδιαστικό του έργο επηρεάστηκε και αναβαθμίστηκε από τους παραπάνω οργανισμούς.<sup>1</sup> Ακόμα, γίνεται ανάλυση των επιρροών που δέχτηκε από τους οργανισμούς αυτούς στο έργο του, κάτι που τον μετέτρεψε από αρχιτέκτονα σε σχεδιαστή. Η καριέρα του Behrens ξεκίνησε από την Darmstadt Artists Colony και στη συνέχεια μετατοπίστηκε στην Deutscher Werkbund, η οποία προσπαθούσε να συνενωθούν οι παραδοσιακές τέχνες και τεχνικές με τη μαζική παραγωγή. Η περίοδος κατά την οποία διηύθυνε την Ακαδημία Τεχνών του Ντίσελντορφ ήταν μεταξύ των περιόδων που συμμετείχε σε αυτούς τους σημαντικούς οργανισμούς, καθώς και μια περίοδος «μεταμόρφωσης» του. Στο παρόν κεφάλαιο, θα γίνει εστίαση στις συνέπειες που είχαν αυτοί οι οργανισμοί στα σχέδια του Peter Behrens για την AEG.

#### 1.1.1. Η περίοδος συνεργασίας με την Darmstadt Artists Colony και η εμφάνιση του γυαλιού

Η Darmstadt Artists Colony αναπτύχθηκε από τον Μεγάλο Δούκα της Έσσης, βάσει των ιδανικών του Έρνεστ Λούντβιχ, προκειμένου να γίνει η περιοχή του ένα μέρος

---

<sup>1</sup> Στον πρόλογό της στο σύγχρονο λειτουργικό κτίριο του Adolf Behne, η Bletter βρίσκει την περίπτωση του Behrens ενδιαφέρον για να δείξει την αλλαγή από μια αριστοκρατική οργάνωση σε μια βιομηχανική.



απαρχής της νέας τέχνης. Η Darmstadt Artists Colony ιδρύθηκε το 1899 από τον εκδότη Αλεξάντερ Κοχ και τον συγγραφέα Γκέοργκ Φουχς (Bais 1979)

Ο Joseph Maria Olbrich ήταν ο μόνος αρχιτέκτονας στην Darmstadt Artists Colony και ένας από τους ιδρυτές της Απόσχισης της Βιέννης (Εικόνα 1). Η φήμη του ως αρχιτέκτονας του Secession ίσως ώθησε τον Δούκα να τον αποκαλέσει αρχιτέκτονα του «Die Sieben», κάτι που τον οδήγησε στο να σχεδιάσει κτίρια για την Darmstadt Artists Colony. Το μοναδικό κτίριο από όλα στο Mathildenhöhe που δεν σχεδιάστηκε από τον Olbrich ήταν η κατοικία του Peter Behrens, που σχεδιάστηκε από τον ίδιο, το 1901 (εικόνα 2). Εκείνη την εποχή, ο Behrens ήταν ένας νέος αρχιτέκτονας, που προσπαθούσε να γίνει σχεδιαστής και διοργάνωσε και την τελετή έναρξης της Darmstadt Artists Colony.



Εικόνα 1. Κτίριο απόσχισης, 1897, Joseph Maria Olbrich Βιέννη. (Πηγή: Anderson 1990)



Εικόνα 2. Οίκος Μπερένς, Πίτερ Behrens, 1901, Ντάρμσταντ. (Πηγή: Anderson 1990)

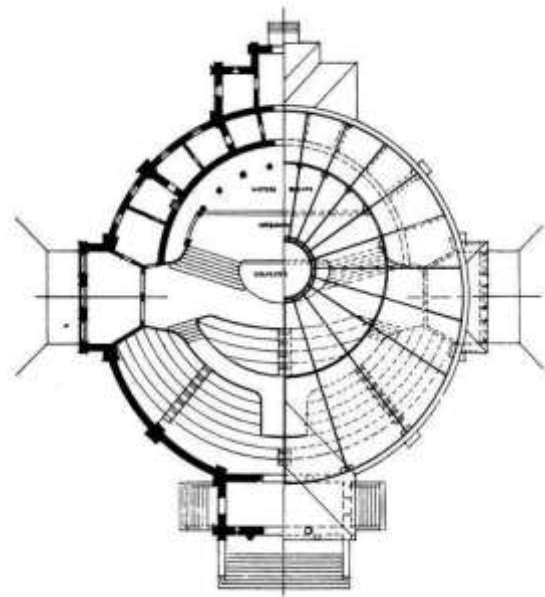
Σημειώνεται πως ο Behrens δεν εκπαιδεύτηκε ως αρχιτέκτονας. Ο σχεδιασμός της πρώτης του κατοικίας ήταν το πρώτο του αρχιτεκτονικό έργο, το οποίο είχε στοιχεία εκλεκτικισμού, σύμφωνα με τον ιστορικό Anderson (1990). Σύμφωνα με τον ιστορικό Aschheim (1992), η κατοικία ήταν μια «Ζαρατουστριανή Βίλα», που χαρακτηρίζεται το «επίκεντρο της Darmstadt Artists Colony 1990». Ο συνολικός σχεδιασμός της κατοικίας, είχε στοιχεία του Jugendstil, του Zarathustra και του Nietzsche. Η κατοικία ήταν δύο επίπεδα, στο



ισόγειο υπήρχε αίθουσα μουσικής και τραπεζαρία, ενώ στον 1<sup>ο</sup> όροφο υπήρχε το στούντιο, τα παιδικά δωμάτια και το βασικό υπνοδωμάτιο. Η αίθουσα μουσικής και το στούντιο Behrens, που βλέπει στην είσοδο, ήταν τα 2 ψηλότερα δωμάτια. Η κυριαρχία αυτών των δύο δωματίων φαίνεται και στην πρόσοψη, που καταλήγει σε ένα αέτωμα, καθώς και το διακοσμητικό στοιχείο των πράσινων υαλοπινάκων.



Εικόνα 3. Τελετή Έναρξης, 1901.  
(Πηγή: Windsor 1981)



Εικόνα 4. Σχεδιασμός Θεάτρου για τους *Λινε Λεμπενσμέσε*, Πίτερ Behrens, 1900. (Πηγή: Anderson 1990)

Η τελετή έναρξης «*Das Zeichen*» (Τα σημάδια), που διοργανώθηκε από τον Peter Behrens, ενώ τα κείμενα γράφτηκαν από τον Georg Fuchs, πραγματοποιήθηκε το 1901, μπροστά από την οικία του Έρνεστ Λούντβιχ, μόλις δύο χρόνια μετά την κατασκευή της (Εικόνα 3). Μια γυναίκα με μαύρο μανδύα έφερε ένα σημάδι, που θα έδινε νέα ζωή στον κόσμο, και πιο συγκεκριμένα έναν κρύσταλλο.<sup>2</sup> Ο κρύσταλλος, τα χρόνια που ακολουθούν, αποτελεί βασικό συμβολισμό για τον Behrens. Δίπλα στον κρύσταλλο, πραγματοποιήθηκε θεατρική παράσταση, που αποτέλεσε το επίκεντρο της τελετής έναρξης. Το θέατρο κατείχε σημαντική θέση στη ζωή του Behrens και θεωρούσε πως συμβόλιζε τον πολιτισμό. Για εκείνον, το θέατρο ήταν ένας συνδυασμός παντομίμας, χορού, μουσικής και λέξεων, και θεωρούσε τους ηθοποιούς ιερείς των λέξεων με όμορφες χειρονομίες (αναφέρεται στον Anderson το 1990). Ομοίως, ο ιστορικός τέχνης Alan

<sup>2</sup> Ο κρύσταλλος ως μεταφορά πάρθηκε από τον Νίτσε όπως θα συζητήσουμε αργότερα. Ο Behrens το χρησιμοποίησε ως μεταφορά για τη νέα ζωή που θα τροφοδοτηθεί από την τέχνη του αποικία. Αυτή η νέα ζωή θα έφερνε αρμονικά και ισότιμα πρότυπα στο κοινό που είναι γεμάτο τέχνη.

Windsor (1981) επισημαίνει την σημασία που απέδωσε ο Behrens στο θέατρο, καθώς και τη φιλία μεταξύ του Behrens και του ποιητή-δραματουργού Ρίτσαρντ Ντέμελ. Το πρώτο κτίριο που σχεδίασε ο Behrens ήταν για τη σκηνοθεσία του «*Eine Lebensmesse*» του Dehmel [Μια μάζα ζωής] το 1900. (Εικόνα 4) Αν και τελικά δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ, το σχέδιο του θεάτρου ήταν ένα κυκλικό μνημειακό κτίριο, που θεωρήθηκε σύμβολο μιας νέας ζωής.

Όλα τα στοιχεία του θεάτρου, για τα οποία μίλησε ο Behrens, υπήρχαν στην τελετή, συμπεριλαμβανομένης και της μουσικής, η οποία ήταν του Willem de Haan, που είναι ο πεθερός του συμβολιστή ποιητή Karl Wolfskehl. (Βάις 1979). Η τελετή σχεδιάστηκε ως ένα συνολικό έργο τέχνης, το *Gesamtkunstwerk*<sup>3</sup>, το οποίο βασίστηκε στον σχεδιασμό των πάντων, από μία καρέκλα έως ολόκληρο το κτίριο. Επίσης, βιεννέζοι αρχιτέκτονες και ζωγράφοι επηρεάστηκαν έντονα από αυτή την έννοια (Varnedoe 1986). Ένας από αυτούς τους βιεννέζους αρχιτέκτονες ήταν ο αποσχιστής Joseph Maria Olbrich, ο οποίος αναφέρει:

*«Πρέπει να χτίσουμε μια πόλη, μια ολόκληρη πόλη. Οτιδήποτε λιγότερο θα ήταν άσκοπο. Η κυβέρνηση πρέπει να μας δώσει ένα πεδίο και εκεί θα δημιουργήσουμε έναν κόσμο. Η κατασκευή μιας μόνο κατοικίας δεν σημαίνει τίποτα. Πώς μπορεί να είναι όμορφο αν ένα άσχημο στέκεται δίπλα; Τι όμορφο υπάρχει στις τρία, πέντε, ακόμη και δέκα κατοικίες αν το σχέδιο δρόμου δεν είναι όμορφο; Τι όμορφο υπάρχει στο πιο όμορφο δρόμο με όμορφα σπίτια αν οι πολυθρόνες μέσα στα πύργια δεν είναι όμορφες; Όχι – ένα πεδίο; τίποτα λιγότερο δεν αρκεί. Ένα ευρύ, κενό πεδίο. και τότε θα δείξουμε τι μπορούμε να κάνουμε. Από το συνολικό σχέδιο μέχρι την τελευταία λεπτομέρεια, όλα διέπονται από το ίδιο πνεύμα, τους δρόμους και τους κήπους και τα παλάτια και τα εξοχικά σπίτια και τα τραπέζια και τις μπράτσες και τα λυχνάρια και τα κουτάλια. Όλα είναι εκφράσεις της ίδιας ευαισθησίας, και στη μέση, σαν ναός σε ιερό αυλάκι, το σπίτι εργασίας, τόσο το στούντιο των καλλιτεχνών όσο και το εργαστήριο των τεχνιτών, όπου ο καλλιτέχνης θα αναλαμβάνει πάντα τις καθησυχαστικές τέχνες, παραγγέλλοντας σχέδια, ενώ ο τεχνίτης τις απελευθερωτικές και εξαγνιστικές τέχνες, μέχρι τελικά να συγχωνευθούν, τρόπον τινά, σε ένα ενιαίο άτομο».*  
(παρατίθεται στο Scaff 1995)

---

<sup>3</sup> Είναι σημαντικό ότι ο όρος *Gesamtkunstwerk* χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Ρίχαρντ Βάγκνερ.<sup>5</sup> Αυτοί οι καλλιτέχνες έβλεπαν τους εαυτούς τους «ως αρχιερείς στην υπηρεσία του ομορφιά». (Κροφτ 1977, σελ.3) Όπως θα συζητήσουμε αργότερα δίδαξαν ότι μπορούν να εκπαιδεύσουν τους ανθρώπους με την τέχνη τους για να φτάσουν σε μια καλύτερη ζωή.

Ο Behrens, στρέφοντας την καριέρα του στο σχέδιο, θα έπρεπε να είχε επηρεαστεί από τον Olbrich. Ο Μεγάλος Δούκας της Έσσης αφουγκράστηκε τη φωνή του Olbrich και του έδωσε έναν μικρό «κόσμο», όπου θα μπορούσε να σχεδιάσει εξ αρχής ο,τι ήθελε. Με τη συνεργασία των άλλων καλλιτεχνών της αποικίας, θα μπορούσε να ενώσει τις εικαστικές και τις εφαρμοσμένες τέχνες<sup>5</sup>. Στον σχεδιασμό της πρώτης του κατοικίας όντας στην Darmstadt Artists Colony, άρχισε να ενώνει όλες τις τέχνες σαν ένα αμάλγαμα, παράλληλα με την αρχιτεκτονική και το σχέδιο. Ο σχεδιασμός όλου του κόσμου θα του ανατεθεί όταν του ζητήθηκε να είναι σύμβουλος σχεδιασμού της AEG.

### **1.1.2. Η συνεργασία του με την Ακαδημία Τεχνών του Düsseldorf: Απαρχές του Μοντέρνου Κινήματος**

Μερικοί από τους συγχρόνους του Behrens επέκριναν την Darmstadt Artists Colony για τη στενή σχέση της με την αριστοκρατία. Είναι δυνατόν οι καλλιτέχνες να δημιουργούν έργα για το κοινό με σκοπό την εκπαίδευση, ενώ τα αριστουργήματά τους βρίσκονται σε ένα λόφο, με τη δύναμη που πήραν από έναν αριστοκράτη εν ονόματι Ernst Ludwig; Αυτό ίσως δεν έβρισκε απόλυτα σύμφωνο τον Behrens. Αυτός είναι και ο λόγος για τον Anderson (1968) που κατέστησε τις κριτικές ως ένα από τα εναύσματα, που έκαναν τον Behrens να εγκαταλείψει την Darmstadt Artists Colony. Το 1903 του ζητήθηκε, από τον Muthesius, έναν από τους επικριτές του Mathildenhöhe και αργότερα έναν από τους ιδρυτές του Werkbund, να διευθύνει την Ακαδημία Τεχνών του Ντίσελντορφ (Benevolo 1979). Αυτή η περίοδος συνέβαλε σημαντικά ο Behrens να κατανοήσει την αρχιτεκτονική για δύο λόγους. Πρώτον, επειδή συνεργάστηκε με σημαντικούς καλλιτέχνες της εποχής του, τον καιρό που ήταν επικεφαλής της Darmstadt Artists Colony, όπως ο Καντίνσκι, που αρνήθηκε να δώσει διαλέξεις στην Ακαδημία. Δεύτερον, ο J. L. Mathieu Lauweriks, ένας θεοσοφιστής αρχιτέκτονας που εκτιμούσε τον Berlage (Anderson 1986), δίδαξε μαθήματα σύνθεσης και γεωμετρικών ενορχηστρώσεων. Θα εξεταστούν λεπτομερώς οι σχέσεις αυτών των καλλιτεχνών με τον Behrens στα επόμενα κεφάλαια, όταν θα γίνει ανάλυση των έργων του Behrens, βάσει του συμβολισμού.

Στη διάρκεια αυτής της περιόδου, εκτός από την διεύθυνση της Ακαδημίας, ασχολήθηκε και με τον σχεδιασμό μερικών κτιρίων. Σχεδίασε κτίρια για τον προστάτη Karl Ernst Osthaus, όπου αργότερα γίνεται ένας εκ των μελών του *Werkbund* και

εργάστηκε για την Άνκερ Λινοτάπητα, εταιρεία στο Delmenhorst, σχεδιάζοντας για αυτήν από το 1905 έως και το 1915, που σημαίνει ότι εξακολουθούσε να συνεργάζεται με την Anker όντας και καλλιτεχνικός σύμβουλος της AEG. Όσον αφορά την αρχιτεκτονική, το 1905 και το 1906, σχεδίασε δύο περίπτερα για τις εκθέσεις αυτής της εταιρείας στο Oldenburg και στη Δρέσδη.

Όπως δηλώνει ο Adolf Behne (1996 [1926]), μεταγενέστερο μέλος του *Werkbund*, «δεν ήταν ακόμη δυνατό να μιλήσουμε για μια πραγματική δημιουργία του διαστήματος. Υπάρχει μεγαλύτερη μείωση από την παραγωγή, περισσότερο γραφικά παρά αρχιτεκτονική στα κτίριά του αυτή τη περίοδο». Ο ιστορικός αρχιτεκτονικής Henry-Russel Hitchcock (1990) το επιβεβαιώνει και ισχυρίζεται ότι τα κτίρια του Behrens αυτής της περιόδου «μοιάζουν σαν να ήταν κατασκευασμένα από φύλλα από χαρτόνι». Τα συγκεκριμένα σχόλια μπορούν να θεωρηθούν σωστά αφού ο Behrens είναι ένας νέος καλλιτέχνης, που μετατρέπει την καριέρα του σε αρχιτεκτονική. Τότε, άρχισε να συνεργάζεται με εταιρείες, και όχι με την αριστοκρατία, με συνέπεια αυτή η περίοδος να οριστεί ως ένα στάδιο μεταμόρφωσης του, που τον επηρέασε να χτίσει μια γέφυρα μεταξύ του «*Jugendstil*» και της «*Τέχνης της Βιομηχανίας*».

### 1.1.3. Η συνεργασία του Behrens με το Deutscher Werkbund

Η Deutscher Werkbund ιδρύθηκε το 1907 από καλλιτέχνες, τεχνίτες, αρχιτέκτονες και κατασκευαστές, συμπεριλαμβανομένου και του Peter Behrens. Η ηγεσία της Werkbund ήταν του Hermann Muthesius και του πολιτικού Friedrich Naumann. Εκείνη τη χρονιά επίσης, ο Behrens έγινε σύμβουλος σχεδιασμού για την AEG. Ο Reyner Banham (1992 [1960]) χαρακτήρισε αυτά τα δύο σημαντικά γεγονότα ως τις «*δύο όψεις του ίδιου νομίσματος*». Απ' την άλλη ο Banham, θεωρεί ότι αυτά τα δυο γεγονότα είναι αφενός ανεξάρτητα μεταξύ τους, και αφετέρου αλληλοσυμπληρώνονται. Επίσης, ο Anderson σημειώνει τη σημασία του *Werkbund* και των ιδεών που είχαν οι ομάδες στην πορεία του Behrens ως εξής:

Είναι γνωστό ότι μια μεγάλη φατρία της Deutscher Werkbund, που απεικονίζεται κατά κύριο λόγο στο έργο του Peter Behrens για την AEG, προσπάθησε να ενοποιήσει τις πιο προηγμένες μορφές βιομηχανικής τεχνολογίας, στο πλαίσιο των πολιτιστικών της φιλοδοξιών. (Anderson 1991)

Το Werkbund ήταν κινητήριο δύναμη στη Γερμανία και έδωσε έναυσμα για την ίδρυση μουσείων εφαρμοσμένων τεχνών, στην οργάνωση διαγωνισμών, εκθέσεων και πολλών άλλων πολιτιστικών εκδηλώσεων ή προγραμμάτων. (Hiesinger & Kathryn 1993) Στόχος της οργάνωσης ήταν πως με βάση τον Γερμανικό Πολιτισμό θα συνδυαστεί η τέχνη και η τεχνική. (Άντερσον 1991) Ο Friedrich Naumann στην ομιλία του στη Δρέσδη προσδιόρισε το πρόβλημα της Γερμανίας:

*«Πολλοί άνθρωποι δεν έχουν τα χρήματα για να προσλάβουν καλλιτέχνες και, κατά συνέπεια, πολλά προϊόντα πρόκειται να παραχθούν μαζικά. Γι' αυτό το μεγάλο πρόβλημα, η μόνη λύση είναι, να εμπλουτιστεί η μαζική παραγωγή με καλλιτεχνικά μέσα, προσδίδοντας νόημα και πνεύμα».* (1906 παρατίθεται στο Anderson 1968).

Η Werkbund, ως επί το πλείστον, εργάστηκε για την επίτευξη συνεργασίας μεταξύ καλλιτεχνών και κατασκευαστών, ώστε να επηρεαστεί και να εξελιχθεί η τέχνη από τη βιομηχανία, και αντιστρόφως. Ωστόσο, η τυποποίηση και η μοναδικότητα τέθηκε ως βασικοί προβληματισμοί προκαλώντας διαμάχη μεταξύ των μελών του Werkbund, και πιο συγκεκριμένα του Muthesius και του Van de Velde.

Ο Muthesius, ο οποίος ήταν υπεύθυνος πολιτικής του Werkbund, πίστευε ότι στα πλαίσια της αρχιτεκτονικής, όλες οι τέχνες θα έπρεπε να επιδιώκουν την τυποποίηση -

*typisierung* - ώστε η βιομηχανία να επηρεάζεται από την τέχνη. (Banham 1992) Όμως από την άλλη, ο Van de Velde ήταν πόλυτος σχετικά με την *μοναδικότητα* του σχεδιασμού. Ενώ, ο Muthesius πίστευε ότι η βιομηχανική ανάπτυξη, που επέτρεψε την τυποποίηση, θα άνοιγε το δρόμο για ένα «καθολικά έγκυρο και αλάνθαστο καλό γούστο», ο Van de Velde αντιτάχθηκε σε αυτό, μέσω της προώθησης της μοναδικότητας του καλλιτέχνη, αντανακλώντας την ίδια στιγμή το πνεύμα της εποχής (Van de Velde 1914).

Στην εξέταση αυτού του ζητήματος είναι δύσκολο να γίνει κατανοητή η θέση του Behrens, ειδικότερα όντας ακόμα ένας νέος καλλιτέχνης που επηρεαζόταν από τους άλλους, αντί να τους επηρεάζει. Ο Adolf Behne (1996), παρόλα αυτά πίστευε ότι ο Behrens η συμβολή του ήταν μοναδική στη δημιουργία αισθητικών αξιών, και όχι σε μοναδικά προϊόντα, και έτσι τοποθετείται πιο κοντά στον Muthesius. Ομοίως, ο Reyner Banham (1978) ισχυρίστηκε ότι ο Muthesius είχε σημαντικό ρόλο στην παροχή συμβουλών στον Behrens για την AEG, και τοποθέτησε τον Behrens πιο κοντά στον Muthesius. Η άποψη του Karl Ernst Osthaus, από την άλλη, ήταν ότι ο Behrens προσπαθούσε να είναι μεταξύ των δύο αυτών αντικρουόμενων απόψεων.

Η μοναδικότητα του καλλιτέχνη υπερισχύει της τυποποίησης στα γραπτά του Osthaus. Μπορεί όμως να θεωρηθεί πως υπερασπίζεται την τυποποίηση. Η σχέση που είχε με την εξουσία τον έκανε να συμπεριφέρεται ως ειρηνιστής, με συνέπεια να μην αντικρούεται με κανέναν από τους πόλους.

Ο Νίτσε εξέφρασε τις σκέψεις του στα μέλη του *Werkbund* προκαλώντας παρόμοιο αντίκτυπο με την Darmstadt Artists Colony. Πίστευε ότι η νέα ζωή που θα διαμορφωθεί ενσωματώνοντας την τέχνη και την τεχνική είναι εποικ οδομητική στην περίπτωση που μπορεί να «διδασχθεί» στο κοινό, μέσω των βιομηχανικών προϊόντων. Ως εκ τούτου, «θεωρήθηκε ότι το έργο τέχνης πρέπει να απομακρυνθεί από την αισθητικό, σωματικό και ψυχολογικό του πλαίσιο που είναι απομονωμένο, ακόμη και αν κάτι τέτοιο έθετε σε κίνδυνο την ανεξαρτησία του καλλιτέχνη» (Αντερσον 1990). Στην επίτευξη μιας αποτελεσματικής συνεργασίας μεταξύ τέχνης και βιομηχανίας θα μπορούσαν να βοηθήσουν τα καταστήματα, καθώς είναι αυτά που βρίσκονται σε άμεση επικοινωνία με το κοινό. Το *Werkbund* λοιπόν διοργάνωσε ένα συνέδριο το 1907, με σκοπό το design των καταστημάτων να βρίσκεται στο επίκεντρο της προσοχής. (1999). Ο σχεδιασμός των καταστημάτων απαιτούσε, επίσης, τον σχεδιασμό των εταιρειών στις οποίες υπάγονταν, ούτως ώστε να δοθεί έμφαση στην αξία του «εμπορικού σήματος» και του «λογότυπου». Ο Frederic J. Schwartz (1996) τόνισε τη σημασία του λογότυπου και του εμπορικού σήματος για τα μέλη του *Werkbund*, και κατέληξε στο συμπέρασμα ότι αυτά τα δυο μπορεί



να αποτελέσουν την λύση στο πρόβλημα της ενσωμάτωσης του πολιτισμού και της οικονομίας. Το λογότυπο και το εμπορικό σήμα θα μπορούσαν να διευκολύνουν τους βιομήχανους της εποχής να χρησιμοποιήσουν την τέχνη, προς επίτευξη της οικονομικής τους ανάπτυξης. Σύμφωνα με τον καθηγητή του *Werkbund*, Friedrich Naumann, η εξύψωση της βιομηχανίας είχε ένα ακόμη όφελος, πέρα από την ενίσχυση των γερμανικών εξαγωγών, την αποκατάσταση της κοινωνικής αρμονίας (Jefferies 1994). Βέβαια, η κοινωνική αρμονία προϋπέθετε την εκπαίδευση του κοινού.

Η ανάπτυξη των σκέψεων του Behrens επηρεάστηκε βαθύτατα από τα κείμενα της Darmstadt Artists Colony και του *Werkbund*, τα οποία τόνιζαν τη σημασία της ενσωμάτωσης των τεχνών και της βιομηχανίας ώστε να επιτευχθεί η εκπαίδευση του κοινού. Οι καλλιτέχνες επίσης, είχαν την ίδια άποψη πως η ενσωμάτωση αυτή θα παρείχε καλύτερα πρότυπα ζωής στους ανθρώπους. Τα σχέδια του Behrens για την AEG θα μπορούσαν να αποτελέσουν εκπαιδευτικά εργαλεία για το κοινό. Σε αυτό το σημείο, κρίνεται απαραίτητη η αναφορά στην κριτική της Σχολής της Βενετίας.<sup>4</sup> Συγκεκριμένα, αυτή η δήλωση επικρίθηκε, και επισημάνθηκε ο ισχυρισμός ότι αν και οι ιδέες των αρχιτεκτόνων θα μπορούσαν να αποτελέσουν την κατάλληλη εκπαίδευση των ανθρώπων σε μια καλύτερη ζωή, εντούτοις ο καπιταλισμός τους αποπροσανατόλισε και η τέχνη τους έγινε ένα απλό εργαλείο της βιομηχανίας. Αυτό που κατάφεραν να μάθουν τους ανθρώπους είναι να καταναλώνουν περισσότερο χωρίς να έχουν ποιοτική κρίση. Η κριτική της Σχολής της Βενετίας εξακολουθεί να ισχύει ακόμη και σήμερα, αλλά αυτή η παρούσα εργασία θα επικεντρωθεί στα σχέδια του Behrens για την AEG, μέσω της προοπτικής της εταιρικής ταυτότητας, παρά σε μια συζήτηση για τη μεταμόρφωση της ουτοπίας των καλλιτεχνών.

---

<sup>4</sup> Αναφέρομαι στη Χίλντε Χέινεν (1999) αποκαλώντας τους Ταφούρι, Νταλ Σία και Κατσιάρι ως Σχολή της Βενετίας.

## 1.2. Η διαδρομή του στην εταιρεία AEG

### 1.2.1. Η έναρξη της συνεργασίας του Peter Behrens με την AEG

Το 1907, ο Peter Behrens ανέλαβε και επίσημα τα ηνία του σχεδιασμού για την AEG, ως σύμβουλος αυτού. Σύμφωνα με τον Windsor (1981), ο Paul Jordan, διευθυντής της AEG, ήταν εκείνος που είχε την πρωτοκαθεδρία στην πρόσληψη του Behrens ως συμβούλου σχεδιασμού της AEG.<sup>5</sup> Ο Paul Jordan ήταν υπεύθυνος μόνο για τα εργοστάσια στο Humboldtthain του Βερολίνου. Αργότερα, το 1909, ο κοινός τους φίλος, Walter Rathenau, γιος του ιδρυτή Emil Rathenau, συνέβαλε στην διεύρυνση του ρόλου του Behrens σε ολόκληρη την εταιρεία. (Ουίνδσορ 1981). Η φιλία του Behrens με τον Rathenau του έδωσε μια μεγάλη ευκαιρία, καθώς του ζητήθηκε να αναλάβει τον σχεδιασμό μιας ολόκληρης εταιρείας, από τις γραμματοσειρές της μέχρι και τα κτίριά της. Ο Anderson (1968) χαρακτηρίζει τη συνεργασία του Behrens με την AEG ως «*ανανέωση του ενδιαφέροντός του για το Ντάρμστατ*». Η θέση του Behrens στην AEG, ήταν η ευκαιρία του να καταφέρει να συνδυάσει την τέχνη με τη βιομηχανία. Για την επίτευξη αυτού του σκοπού, βασίστηκε στην εμπειρία του από την Darmstadt Artists Colony.

Τα σχέδια του Behrens προβλήθηκαν από τον Windsor (1981) για την Εταιρεία Λινοτάπητα του Ντέλμενχορστ ως σημαντικές αναφορές για την οικολογική του συνείδηση. Ωστόσο, η συνεργασία του ξεκίνησε πριν από το 1907 (Windsor 1981) για μία από τις θυγατρικές εταιρείες της AEG, σχεδιάζοντας τη γενική διάταξη και κάλυψη. Προφανώς, τα συγκεκριμένα σχέδια για την Anker Linoleum Company τράβηξαν την προσοχή των διευθυντών της AEG.

---

<sup>5</sup> Υπάρχουν διαφορετικοί ισχυρισμοί στη βιβλιογραφία για το άτομο πήραν το προβάδισμα. Ο Banham (1978) ονομάζει τον Muthesius ως τη φιγούρα που υποστήριξε τον Behrens να είναι σύμβουλος σχεδιασμού. Αν και ο Windsor ισχυρίζεται ότι αν ο Csemers έκανε λάθος δεν θα ήταν δύσκολο για τον Behrens να διορθώσει αυτόν, οπότε ισχυρίζεται ότι ήταν ο Πολ Τζόρνταν.





Εικόνα 5. Πύλη για την AEG, Φραντς Σβέχτεν, 1896.  
(Πηγή: Buddensieg 1984[1979])

Ο προκάτοχος της θέσης του Behrens, ως σύμβουλος σχεδιασμού, ήταν ο Franz Schwechten, ένας από τους πιο διάσημους αρχιτέκτονες της Γερμανίας. Ήταν διάσημος λόγω των σχεδίων του, που περιελάμβαναν ιστορικά θέματα, όπως για παράδειγμα εκκλησίες. Επίσης, ήταν ο αγαπημένος αρχιτέκτονας του Emil Rathenau και του Kaiser Wilhelm II. Παρόλα αυτά, ο γιος του Rathenau αποκαλούσε τα σχέδιά του παλαιομοδίτικα (Windsor, 1981). Ο Franz Schwechten σχεδίασε ορισμένα εργοστάσια και κάποια από τα κτίρια της AEG, όπως επίσης και την πύλη στο Brunnenstrasse (Εικόνα 5) και ένα λογότυπο της εταιρείας (Windsor, 1981). Τα σχέδιά του αποτελούσαν κυρίως από αρχιτεκτονικά κομμάτια, και δεν αναφέρονταν σε άλλους τομείς σχεδιασμού της εταιρείας, πέρα από ένα λογότυπο που ήταν προσαρτημένο στην πύλη. Ο Anderson (1968) ανέφερε πως «Werkmeister» της AEG σχεδίασε τα περισσότερα προϊόντα εκείνης της εποχής.

Ο Johann Kraaz, ιστορικός αρχιτέκτονας, έχτισε κάποια εργοστάσια για την AEG, με γοθικά σύμβολα και ο Schwechten, κατασκεύασε έργα με περιορισμένη αρχιτεκτονική, με αποτέλεσμα και των δυο τα έργα να κατεδαφιστούν ώστε να δημιουργηθεί χώρος και να ξανακατασκευαστούν από τον Behrens (Windsor 1981). Ο Behrens είναι ο πρώτος που ανέλαβε να σχεδιάσει όλα τα προϊόντα για την AEG. Η πρώτη και βασική συμβολή του ήταν ο σχεδιασμός των γραμματοσειρών, καθώς και ο σχεδιασμός διαφόρων λογοτύπων, διαφημίσεων και έντυπου υλικού. Το πρώτο του

προϊόν ήταν ο σχεδιασμός ενός λαμπτήρα τόξου, κάτι που θα εξεταστεί αργότερα, ενώ είχε σχεδιάσει και αρκετά κτίρια για την AEG.

## 1.2.2. Η ιστορία της AEG

*H Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft* με τα αρχικά της AEG, ιδρύθηκε εξ' αρχής ως «Deutsche Edison Gesellschaft» (DEG), το 1882 στο Βερολίνο από τον Εμίλ Ράθenaus. Ο Εμίλ έκανε παραγωγή λαμπτήρων με δίπλωμα ευρεσιτεχνίας του Edison. Μετά το 1887 η εταιρεία πήρε το όνομα AEG (AEG Ιστορία ND) και μέχρι το 1907, με την Αμερικανική Γενική Ηλεκτρική Εταιρεία (GEC). Η AEG ήταν μια από τις δύο βασικές εταιρείες τα παγκόσμιας αγοράς και παρήγαγε ένα ευρύ φάσμα προϊόντων. Ο Wolf Dohrn, διευθυντής επιχειρήσεων του *Werkbund*, το 1909, χαρακτήρισε τα προϊόντα της AEG ως εξής:

*«H Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft κατασκευάζει δυναμό, τουρμπίνες, μικρούς κινητήρες και σταθμούς ηλεκτρικής ενέργειας για πόλεις, εργοστάσια, πλοία και αεροπλοία. Κατασκευάζει τηλεγραφικό και τηλεφωνικό εξοπλισμό, λαμπτήρες τόξου, λαμπτήρες πυρακτώσεως, και όλα τα μικρά εξαρτήματα ενός ηλεκτρικού συστήματος - ανεμιστήρες, διακόπτες, κουμπιά και πολλά άλλα. Στην ποικιλομορφία της παραγωγής της, η AEG είναι μία από τις πιο ενδιαφέρουσες από όλες τις μεγάλες εταιρείες».* (Dohrn 1984)

Η AEG είχε καταφέρει να κυριαρχήσει στην παγκόσμια αγορά, εκείνη την εποχή.

Η γερμανική κυβέρνηση έδειχνε την απόλυτη στήριξη στην εταιρεία θέλοντας κ εκείνη, η AEG να είναι ηγέτης στην παγκόσμια αγορά. Ο Wally Olins (1996), ειδικός της εταιρικής ταυτότητας, σημειώνει ότι η AEG ήταν το «σύμβολο της βιομηχανικής ισχύος και των φιλοδοξιών της Γερμανίας στην παγκόσμια αγορά». Επιπλέον, ο Stanford Anderson (1998) σημείωσε πως στην τελετή εγκαινίων του περιπτέρου της AEG στην έκθεση γερμανικής ναυπηγικής, αναδείχθηκε η σημασία που προσδίδει η Γερμανία στα προϊόντα και τη βιομηχανία της, ως δείκτη ανάπτυξης. Επίσης, το 1907, ο αρχιτέκτονας Fritz Schumacher στην ομιλία του σχετικά με την τελετή έναρξης του *Werkbund* έδωσε βάση στη σημασία της δεδομένης εποχής για τη Γερμανία:

*«Μετά από έναν αιώνα αφιερωμένο στην τεχνική και τη σκέψη, βλέπουμε το επόμενο έργο, που η Γερμανία πρέπει να εκπληρώσει, αυτό της επανάκτησης μιας αρμονικής κουλτούρας».* (Άντερσον 1968)

Η σημασία του σχεδιασμού ήταν πολύ βασική για τον Rathenau αλλά και για τον Paul Jordan για την επιτυχία στις διεθνείς αγορές. Ο Rathenau, μάλιστα, πίστευε ότι ο καλός σχεδιασμός ήταν ένας δείκτης υψηλότερης ποιότητας, ενώ ο Jordan σημείωσε ότι: *«Μην πιστεύετε ότι ακόμη και ένας μηχανικός αποσυναρμολογεί έναν κινητήρα για να τον επιθεωρήσει, προτού τον αγοράσει. Ακόμη και ως ειδικός, αγοράζει σύμφωνα με την εξωτερική εντύπωση. Ένας κινητήρας πρέπει να είναι σαν δώρο γενεθλίων!»* (Putnam 1988).

Οι στρατηγικές μάρκετινγκ και ο σχεδιασμός ως βασικό εργαλείο μάρκετινγκ ήταν το κλειδί για την επιτυχία της AEG. Ο Mark Lehrer (2005) ακαδημαϊκός, τόνισε ότι οι στρατηγικές μάρκετινγκ κατέστηκαν την AEG την πιο επιτυχημένη από τους ανταγωνιστές της εποχής.

Η κατανόηση των καπιταλιστικών διαδικασιών, της εκβιομηχάνισης και των τεχνικών διαχείρισης ήταν η βασική στρατηγική της AEG, η οποία έπρεπε να γίνει ορατή από τον Walter Rathenau. Ο Peter Behrens, ως ζωγράφος που έχει στρέψει την καριέρα του στο σχεδιασμό και την αρχιτεκτονική, φάνηκε να συνταιριάζει το νομοσχέδιο με τον διεπιστημονικό του χαρακτήρα.

Μερικοί ιστορικοί, όταν ανέλυσαν τα έργα του Behrens για την AEG, διαπίστωσαν μόνο την λειτουργική ή βιομηχανική αναπαράσταση, κάτι στο οποίο κατέληξαν προφανώς από τα παραπάνω αποσπάσματα. Ωστόσο, θα θεωρηθεί πολύ απλοϊκό να χαρακτηριστεί το έργο του Behrens για την AEG μόνο ως μια επέκταση της βιομηχανικής εκπροσώπησης. Το εν λόγω θέμα θα αναλυθεί στο κάτωθι κεφάλαιο, μέσα από τα έργα του, και ιδιαίτερος μέσω των κανατών- βραστήρων και του Εργοστασίου Στροβίλων.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΙΚΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΤΗΣ AEG

Όπως έχει προαναφερθεί, τα έργα του Peter Behrens για την AEG είχαν ένα ευρύ φάσμα από γραμματοσειρές έως βιομηχανικά κτίρια. Σε το κεφάλαιο θα γίνει αναφορά στα σχέδιά του, ξεκινώντας από τα κτίριά του για την AEG. Θα αναλυθεί ο σχεδιασμός της πρώτης εταιρικής ταυτότητας, χρησιμοποιώντας πέντε πεδία σχεδιασμού του Behrens για την AEG. Επιπλέον, θα εξεταστούν οι επιρροές της επιστημονικής διαχείρισης και των τεχνικών μαζικής παραγωγής στα έργα του, μέσω δύο κατασκευών, των κανατών - βραστήρων και του εργοστασίου στροβίλων.

Σημείο εκκίνησης, αποτελούν τα κτίρια που σχεδίασε ο Behrens για την AEG, ενώ στη συνέχεια, θα εξεταστούν τα σχέδια των προϊόντων του. Ο Behrens διέθεσε τεράστιο αριθμό προϊόντων για την AEG, κάτι το οποίο ίσχυε τόσο για τις διαφημίσεις, όσο και το έντυπο υλικό του.<sup>6</sup>

#### **2.1. Η συμβολή του Behrens στην Αρχιτεκτονική των βιομηχανικών κτιρίων της AEG**

*«Η χωρική διάταξη αναπτύσσεται από την οργάνωση της παραγωγικής διαδικασίας. Η σαφής διάταξη, η ευκολία της ενδιάμεσης και προς τα εμπρός κίνησης των προϊόντων και η απρόσκοπτη κινητικότητα των εργαλείων, των μηχανών ή των φορητών απαιτούν ανοιχτές, τακτοποιημένες, καλά φωτισμένες αίθουσες. Οι χώροι εργασίας πρέπει να είναι όσο το δυνατόν πιο φωτισμένοι και ευρύχωροι. Ως εκ τούτου, συνιστάται η μετακίνηση των κλιμακοστασίων και των ανελκυστήρων προς τα έξω. Δεδομένου ότι το φως αποτελεί προϋπόθεση για καλή εργασία, τα εργοστασιακά κτίρια πρέπει να έχουν μεγάλα ανοίγματα παραθύρων, που να ελέγχουν την επιφάνεια του κτιρίου, και να παρέχεται υποστήριξη στην επίδρασή των παραθύρων. Για το λόγο αυτό, δεν πρέπει να φαίνονται σαν μεγάλες τρύπες*

---

<sup>6</sup> Παρόλα αυτά ισχυρίζομαι ότι το αποτέλεσμα της συζήτησης δεν θα αλλάξει αν υπάρχουν άλλα προϊόντα ή διαφημίσεις οι rtisements θα επιλέγονται τυχαία.

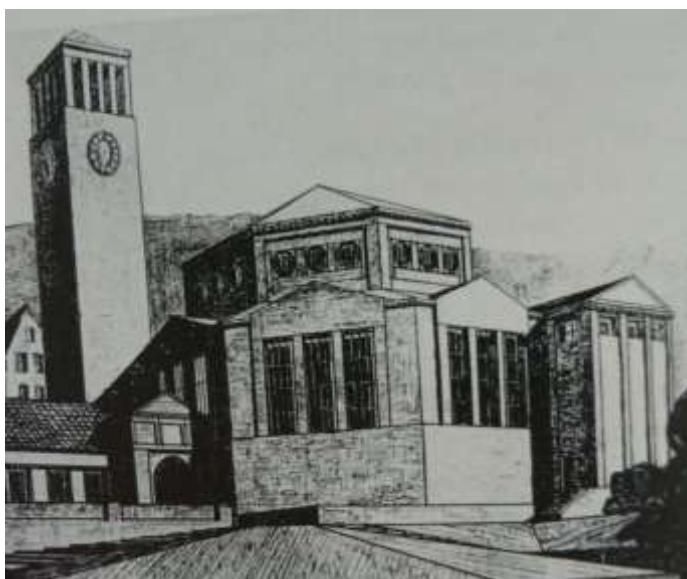
στον τοίχο, αλλά να φαίνονται στο ίδιο επίπεδο με τον εξωτερικό τοίχο, έχοντας εξωτερικά έναν φιλικό τρόπο εμφάνισης». (Behne 1996).

Η παραπάνω παράγραφος από το δοκίμιο του Behrens για την καλλιτεχνική αξία των εργοστασιακών κτιρίων, είναι μια περιγραφή του τρόπου με τον οποίο ο Behrens έκανε τη χωρική διάταξη του εργοστασίου.

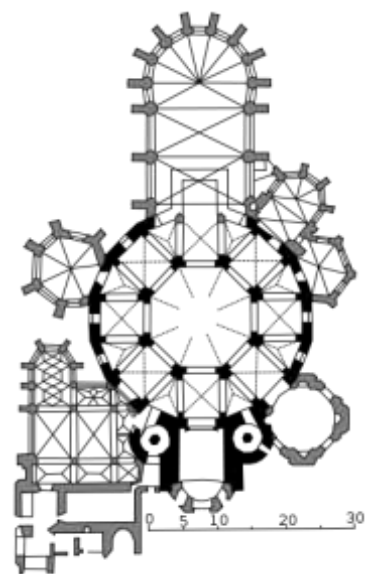
Η εξωτερική αρχιτεκτονική του εργοστασίου χαρακτηρίζεται ως «εντυπωσιακή» και η εμφάνισή του «φιλική». Όταν γίνεται λόγος για την οργάνωση του χώρου, είναι εμφανείς οι επιρροές των αρχών της επιστημονικής διαχείρισης. Αν και το εσωτερικό του εργοστασίου κυριαρχεί στο σχεδιασμό του βιομηχανικού κτιρίου, η εξωτερική του όψη διαμορφώνεται επίσης, σε ένα ένα εντυπωσιακό και μνημειακό κτίριο. Η βασική του ιδέα ήταν να δημιουργήσει ένα εντυπωσιακό κτίριο και όχι μόνο να παρουσιάσει τις διαδικασίες μηχανοποίησης και να προσδώσει απλώς έναν χώρο στην παραγωγή. Μια επίσης σαφής παρατήρηση, είναι πως τα γράμματα που υπήρχαν στα κτίρια, ήταν «αποκλειστικά ζήτημα αρχιτεκτονικής» (Berk 1992) και όχι ζήτημα συνδυασμού αρχιτεκτονικής και γραφιστικής. Τα γράμματα δεν είχαν τον διακοσμητικό χαρακτήρα πλέον και αποτελούσαν δομικό στοιχείο γεγονός που προσέδιδε στο κτίριο μια μοναδική εμφάνιση. Η βιομηχανία, για τον Behrens, εκείνη την εποχή ήταν ένα «παιδί» που μπορεί να εξελιχθεί, ενώ τα βιομηχανικά κτίρια ήταν ο «ο θεμελιώδης λίθος της εποχής τους» (Anderson 2000). Ωστόσο, αν συγκρίνουμε τα κτίρια της περιόδου εκείνης, θα κατανοήσουμε πως η αρχιτεκτονική του Behrens δεν είχε στόχο να δώσει τόσο έμφαση στη λειτουργικότητα όλων των φασμάτων ενός εργοστασίου. (Anderson 1998).



Εικόνα 6. Περίπτερο AEG, 1908.  
(Πηγή: Anderson 1990)



Εικόνα 7. Ευαγγελική Εκκλησία από τον Behrens, 1906.  
(Πηγή: Buddensieg 1984[1979])



Εικόνα 8. Παλατινή Καπέλα στο Άαχεν  
(Πηγή: Wikipedia 2011)

Το πρώτο κτίριο που σχεδίασε ο Behrens για την AEG ήταν το περίπτερο της εταιρείας στη Γερμανική Έκθεση Ναυπηγικής, το 1908 (Εικόνα 6), το οποίο ήταν πανομοιότυπο, ως προς την γεωμετρική διάρθρωση, με την Ευαγγελική Εκκλησία στο Χάγκεν, η οποία σχεδιάστηκε επίσης από τον Behrens το 1906. (Εικόνα 7) Το περίπτερο της AEG ήταν ένα οκταγωνικό κτίριο, με μεγάλο και υψηλό χώροα για την έκθεση των προϊόντων της. Είχε θα λέγαμε μνημειακή εμφάνιση, με ανοίγματα παραθύρων διακοσμημένα με ρωμανικές καμάρες, σχήμα παρεκκλησιού και ημι-ιδιωτικά τμήματα στο κύριο σώμα, τα οποία κατέληγαν σε αετώματα. Στο Σχήμα 8, τόσο ο Anderson (1968) όσο και ο Buddensieg (1984) δείχνουν την Παλατινή Καπέλα, ως ένα πρωτότυπο για το περίπτερο<sup>7</sup> (Σχήμα 8). Ο Anderson (1968) επίσης, τόνισε την ομοιότητά τους αλλά και την συμβολική τους σημασία. Αναφέρει συγκεκριμένα, πως το ίδιο το κτίριο ήταν βασικός δείκτης της περιόδου και όχι τα προϊόντα που υπάρχουν μέσα σε αυτό και αν υπάρξει σύγκριση με τα προηγούμενα περίπτερα της AEG, ίσως να έχει δίκιο. Βασικό σημείο είναι πως, υπάρχει και ακόμη μια ερμηνεία αυτού του κτιρίου, η οποία είναι αποτέλεσμα των εμφανών ομοιοτήτων μεταξύ του λογότυπου και του σχεδίου. Το κτίριο αυτό κατασκευάστηκε για να δείξει το νέο πρόσωπο της εταιρείας στον κόσμο με τον οκταγωνικό σχεδιασμό του κρυστάλλου και με τα εξαγωνικά λογότυπα και τις

<sup>7</sup> Ο Behne βρίσκει επίσης μια σχέση αυτού του περιπτέρου με το Βαπτιστήριο του Καθεδρικού Ναού στη Φλωρεντία. (Αναφέρεται στο Heidecker 1984 [1979]) Επιπλέον, ο Windsor (1981) ισχυρίζεται ότι μια άλλη έμπνευση για αυτό το περίπτερο είναι το San Vitale στη Ραβέννα.



προσώψεις. Ο συμβολισμός του κρυστάλλου φάνηκε ρητά στο πρώτο αρχιτεκτονικό έργο του Behrens για την AEG. Ωστόσο, η έκθεση του λογότυπου και των ανοργάνωτων προσώπων, καθώς και η ισχυρή του εμφάνιση, κατέστησαν αυτό το περίπτερο μια καλή αρχή για τα μελλοντικά του κτίρια για την AEG.



Εικόνα 9. Εργοστάσιο τουρμπίνας 1909-10  
(Πηγή: Bletter 1996)

Το εργοστάσιο στροβίλων που χτίστηκε το 1909-10 ήταν το πιο διάσημο κτίριο του Behrens, το οποίο χαρακτηρίστηκε από τον Le Corbusier το 1912 ως «καθεδρικός ναός της εργασίας» (Εικόνα 9) (Bletter 1996). Ο Anderson σημειώνει ότι ένα από τα στελέχη της AEG απέδωσε το πνεύμα του κτιρίου με το ποίημα του Heinrich Lersch:

*Οι μηχανές βρυχώνται σε ιερά τραγούδια.  
Τα εργοστάσια είναι ευσεβείς εκκλησίες εξουσίας. (Anderson 1998)*

Τα δύο παραπάνω σχόλια προσδίδουν έναν πνευματικό χαρακτήρα στο κτίριο, ενώ όπως και ο Pevsner και ο Behne πιστεύουν ότι το Εργοστάσιο Στροβίλων αφιερώθηκε στη λειτουργικότητα (Μπεχνέ 1996). Επίσης, το λογότυπο τοποθετήθηκε στο αέτωμα του βιομηχανικού κτιρίου, για να ενισχύσει αυτή την επίδραση.

Κρίνεται, πως η πιο σημαντική πτυχή αυτού του κτιρίου είναι το εμπορικό σήμα, που συνδέεται με το αέτωμα. Ο Schwartz (1996a) ερμηνεύει το λογότυπο ως το «ροζ παράθυρο» αυτού του «καθεδρικού ναού της εργασίας». Ο Behrens τοποθέτησε το λογότυπο, με σκοπό να καθορίζει την υπόλοιπη πρόσοψη και το υπογράμμισε με μια επιγραφή, ο Burke (1992) όμως αναφέρει πως η επιγραφή ήταν εκεί από την αρχή, και κόπηκε από έναν κτίστη. Το σημαντικό όμως είναι ότι κατά πάσα πιθανότητα ήταν δάνειο από μια «Ρωμαϊκή Αγίδα Θριάμβου ή μία Αναγεννησιακή Εκκλησία» (Burke 1992). Ο Anderson αναφέρει ότι το κτίριο ήταν πολύ διαφορετικό από τα άλλα εργοστάσια που έχτισε ο Behrens για την AEG, και αυτό έχει άμεση σχέση με τη θέση του κτιρίου, το οποίο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «η εμφάνιση ολόκληρου του εργοστασιακού συγκροτήματος» (Anderson 2000). Ο Schwartz ερμηνεύει αυτό το χαρακτηριστικό ως «μια εμπορική λειτουργία που υπαγορεύει την εμφάνιση του κτιρίου» (Schwartz 1996a). Αυτό το κτίριο δεν διαφέρει από τα βιομηχανικά προϊόντα που σχεδίασε, με το λογότυπό του στο αέτωμα, και δεν προσάρτησε απλώς το λογότυπο σε κάποιο σημείο του κτιρίου, σχεδίασε αυτό το κτίριο με την συγκεκριμένη αετωματική απόληξη, με σκοπό να τοποθετήσει το λογότυπο σε αυτό το σημείο.



Εικόνα 10. Εργατικές Κατοικίες 1910-11  
(Πηγή: Buddensieg 1984[1979])

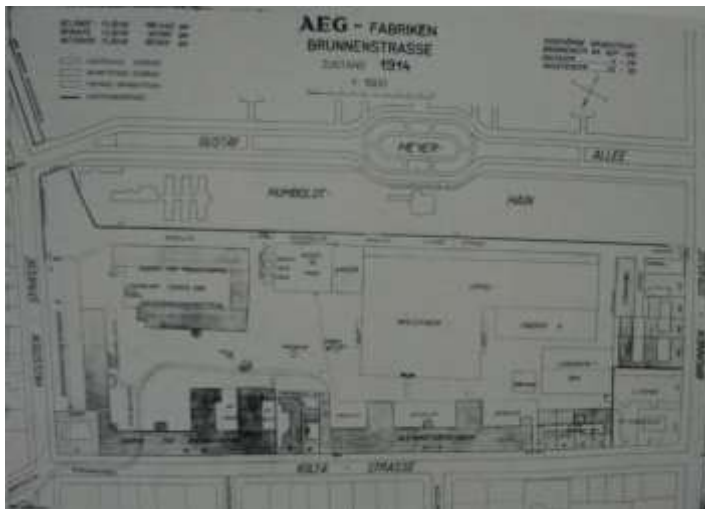
Ο Behrens σχεδίασε επίσης εργατικές κατοικίες (1910-1911) στο *Henningsdorf* (Εικόνα 10), και άλλα εργοστάσια για το συγκρότημα της AEG στο Βερολίνο. Αυτά



οργανώθηκαν γύρω από μια αυλή (Εικόνα 11-14), αρκετά διαφορετική από το Εργοστάσιο Στροβίλων. Ο Άντερσον εξηγεί ότι:

*«Είναι χαρακτηριστικό για τον Behrens ότι κατευθύνθηκε από τη νόηση καθώς και από τις πρακτικές ανάγκες. Για τον Behrens, αυτό το μυαλό λειτούργησε με έναν συγκεκριμένο τρόπο όταν παρουσίαζε ένα μνημείο προσανατολισμένο στο δρόμο, όπως το εργοστάσιο Turbine House, και με εντελώς διαφορετικό τρόπο όταν δημιούργησε μια αυλή εργοστασίου, διαπλεκόμενη και περιτριγυρισμένη από πρακτικές λειτουργίες» (Άντερσον 1998).*

Ο σχεδιασμός αυτών των κτιρίων έγινε σίγουρα με διαφορετικούς τρόπους. Ο Paul Frankl, ένας σύγχρονος αρχιτέκτονας της περιόδου, όταν σύγκρινε δύο εργοστάσια που σχεδιάστηκαν από τον Behrens το 1910, αναφέρει ότι με δυσκολία μπορούμε να αποδεχτούμε ότι τα κτίρια αυτά σχεδιάστηκαν από τον ίδιο αρχιτέκτονα (Buddensieg κ.ά. 1984), γιατί τα υπόλοιπα κτίρια με αυλή είναι διαφορετικά μεταξύ τους. Η διαφορά αυτή φαίνεται ρητά στο Εργοστάσιο Μικρών Κινητήρων (1910 - 1913) (Εικόνα 15-16). Οι δύο προσόψεις του κτιρίου είναι εντελώς διαφορετικές μεταξύ τους, και στην πρόσοψη της Volta Strasse υπάρχει μια μνημειακότητα και ένας κλασικισμός, που επιτυγχάνεται με την επανάληψη των κιόνων, κάτι που απεικονίζει και δίνει έμφαση στη δύναμη της γιγαντιαίας αυτής εταιρείας. Από την άλλη, η πρόσοψη της αυλής του κτιρίου διαφέρει από την *Πρόσοψη της Volta Strasse*. Δεν μπορεί κανείς να δει τη μνημειακότητα, καθώς κατά τη σχεδίαση φαίνεται ότι δεν υπήρχαν ίδιες ευκαιρίες ή πρωτοβουλίες σχεδιασμού για τη συγκεκριμένη. Επίσης, έκανε μετατροπές στα παλιά εργοστάσια που σχεδιάστηκαν με νεογοτθικά στολίδια.



Εικόνα 11. Σχέδιο τοποθεσίας συγκροτήματος AEG Berlin (Πηγή: Buddensieg 1984[1979])



Σχήμα 12: Αλλαγή στην πρόσοψη (Πηγή:



Εικόνα 13. Σιδηροδρομικό Εργοστάσιο 1911-2 Εικόνα 14. Εργοστάσιο Υψηλής Τάσης 1909-10  
(Πηγή: Buddensieg 1984[1979])



Εικόνα 15. Μικρόεργοστάσιο Motors 1910-3 Πρόσοψη.  
Πρόσοψη (Πηγή: Buddensieg 1984[1979])



Εικόνα 16. Μικρό εργοστάσιο κινητήρων  
1910-3 εσωτερική (Πηγή: Buddensieg 1984[1979])



Εικόνα 17. Μεγάλο Εργοστάσιο Μηχανμάτων 1912.

(Πηγή: Buddensieg 1984[1979])

Εκτός από τα εργοστάσια που σχεδίασε για την AEG ανέλαβε και τα καταστήματα λιανικής που άνοιξε η εταιρεία για να πουλήσει τα προϊόντα της, το 1910. (Εικόνα 18) Σε εκείνη την εποχή, μια νέα συνήθεια άρχισε να εκδηλώνεται ραγδαία, η αποκαλούμενη «βιτρίνα-ψώνια». Το 1909, σε μια έκθεση βιτρίνας στο Βερολίνο, ο Behrens περιέγραψε την ιδέα ως:

*«... μια νέα και πιο πρωτότυπη ιδέα, που επινοήθηκε για να προωθήσει την αξιοπρεπή προώθηση των πωλήσεων... μπορεί κανείς να σημειώσει το ενδιαφέρον που προκάλεσε, προσελκύοντας την περιέργεια του ευρύτερου κοινού, που σχεδόν καθυστερούσε την κίνηση...».* (Heidecker (1982).

Το ενδιαφέρον του Behrens για τις αξιοπρεπείς πωλήσεις ήταν γνωστό, γεγονός που τόνιζε τη βασική του ιδέα να μυήσει και να εκπαιδεύσει τους ανθρώπους με τη νέα τέχνη, που είναι συνυφασμένη με τη βιομηχανία. Γνώριζε, επίσης, ότι η εποχή του ανταγωνισμού ήταν θέμα χρόνου να έρθει, με συνέπεια να αδράξει την προσοχή του κοινού μέσω των βιτρινών. Αυτές οι σχέσεις λιανικής αποτελούσαν τη συνεχή διαφήμιση της εταιρείας, καθώς οι προσόψεις σχεδιάστηκαν για την προβολή εμπορευμάτων που προσέφερε η AEG, και ο σχεδιασμός της ίδιας της πρόσοψης λειτούργησε σχεδόν σαν πινακίδα (Schwartz 1996a; 1996β). Η γραμματοσειρά της βιτρίνας ήταν ίδια, Behrens *Antiqua*, και είχε μάρμαρα σκαλισμένα με τα ονόματα των προϊόντων και το λογότυπο της εταιρείας. Ο σχεδιασμός της βιτρίνας ήταν απλός ενισχύοντας το αποτέλεσμα της απλότητας και της λειτουργικότητας των προϊόντων. Ο Karl Ernst Osthaus περιέγραψε το εμπορικό σήμα της AEG παρομοιάζοντάς το με την ομορφιά του θεάτρου (Schwartz 1996b), καθώς τα σχέδια των καταστημάτων μοιάζουν με αυλαίες, οι οποίες και στις δύο πλευρές είναι ανοιχτές και οι ηθοποιοί-προϊόντα μας- έτοιμοι να ερμηνεύσουν το έργο τους. Η προσέγγιση του Behrens μέσα από τον σχεδιασμό των προϊόντων, είχε στόχο να δημιουργήσει ισότητα και αρμονία στην κοινωνία μέσω της αξίας της τέχνης. Η βιομηχανία βοήθησε σε όλο αυτό ως σκηνοθέτης.

Οι προσόψεις του κτιρίου που φαίνονται προς το κοινό είχαν παρόμοιες εικόνες. Αφαίρεσαι την προσέγγιση των διακοσμητικών στοιχείων της περιόδου της Darmstadt Artists Colony δίνοντας μια πιο φιλική εξωτερική εμφάνιση στα κτίριά του. Επίσης, δεν μπορεί να παραλειφθεί η συνοχή των κτιρίων του, αυτών που εκπροσωπούν την εταιρεία στο κοινό, καθώς είχαν την ίδια νηφάλια, ισχυρή και αξιόπιστη επίδραση.



Εικόνα 18. AEG Καταστήματα Λιανικής 1910  
(Πηγή: Buddensieg 1984[1979])

### 2.1.1. Το εργοστάσιο στροβίλων της AEG

Στη βιβλιογραφία υπάρχουν τρεις βασικοί ισχυρισμοί για το εργοστάσιο τουρμπινών. Πρώτον, ορισμένοι ιστορικοί και θεωρητικοί θεωρούν το Turbine Factory εφαρμογή του φονξιοναλισμού και της εκβιομηχάνισης. Ο Pevsner (1986) είναι ένας από αυτούς που διακρίνει μόνο λειτουργική πλευρά αυτού του κτιρίου και το χαρακτηρίζει *«το πιο όμορφο κτίριο που ανεγέρθηκε μέχρι εκείνη την εποχή»*. Ομοίως, ο Reyner Banham (1978) ισχυρίζεται ότι αυτό το κτίριο αποτελεί προϊόν βιομηχανικής αναγκαιότητας, ενώ ο Hitchcock (1990) επιστρά την προσοχή στη χρήση νέων υλικών, ανεξαρτήτως από τυχόν εξωτερικά διακοσμητικά στοιχεία των όψεων. Στο ίδιο πλαίσιο, ο Φράμπτον & ο Futagawa (1983) κάνουν λόγο για ένα είδος μεταμόρφωσης στην καριέρα του Behrens και ισχυρίζονται ότι εν τέλει σπάει την *«αρχιτεκτονική ευπρέπεια»*.

Επίσης μερικοί από τους συγχρόνους του Behrens θεωρούν ότι ο σχεδιασμός των βιομηχανικών κτιρίων της AEG προέκυψε από την εφαρμογή της λειτουργικότητας. Συγκεκριμένα, ο Adolf Behne (1990) εξετάζει το κτίριο χωρίς διακοσμητικά στοιχεία, που κυριαρχούσαν μέχρι πρότινος στην εκλεκτικιστική περίοδο και διαπιστώνει ότι είναι *«αφιερωμένο στη λειτουργικότητα»*. Ένας σύγχρονος κριτικός, ο Jaumann το 1909 βλέπει τα αρχιτεκτονικά σχέδια του να είναι απαλλαγμένα από ανθρώπινο χέρι και τα εκλαμβάνει ως μια ακριβή αντανάκλαση της μηχανών που φιλοξενούν, χαρακτηρίζοντας, μάλιστα, το χέρι Behrens ως *«μηχανή»* (Wilhelm 1984).

Η δεύτερη ομάδα ιστορικών και θεωρητικών, όπως ο Adrian Forty (2004), θεωρεί ότι μέσω του Εργοστασίου Τουρμπίνας, γίνεται μια από τις πρώτες χρήσεις σύγχρονων υλικών και επιφανειών σημειώνοντας παράλληλα, ότι δεν υπάρχει τίποτα το αξιοσημείωτο από άποψη χώρου. Ο Ward (2001) το χαρακτηρίζει περισσότερο ως προϊόν έμπνευσης για λειτουργικότητα παρά καθαρά λειτουργικό, και ομοίως, ο Wilhelm (1984) παρουσιάζει το κτίριο τρεις διαφορετικούς τρόπους, λόγω των τριών διαφορετικών προσόψεών του, οι οποίες φέρουν διαφορετικές μορφολογικές εκφράσεις η κάθε μία. Ο Anderson (1968) ισχυρίζεται ότι είναι ένα βιομηχανικό σύγχρονο κτίριο στο οποίο χρησιμοποιήθηκαν μοντέρνα υλικά και τεχνικές, με αποτέλεσμα να μην το κατατάσσει στην κατηγορία της *«ειλικρινούς βιομηχανικής αρχιτεκτονικής»*, ούτε του *«αξιοπρεπούς τόπου εργασίας»*.

Η τρίτη ομάδα ιστορικών αρχιτεκτόνων ερμηνεύει το κτίριο ως σύμβολο ή μνημείο συμβολίζοντας με κάποιο τρόπο τη δύναμη της Γερμανίας στο χώρο της



βιομηχανίας (Lucie-Smith 1996). Για τον διευθυντή επιχειρήσεων της *Deutscher Werkbund*, Wolf Dohrn (1909), πρόκειται για ένα κτίριο «στο οποίο το τεχνολογικό πνεύμα της εποχής θα βρει ένα μοντέλο, ένα μνημείο». Ομοίως, ο Le Corbusier αποκαλεί το κτίριο ως «καθεδρικό ναό της εργασίας» (Bletter 1996).

Ο ελβετός ιστορικός Peter Meyer αποκαλεί αυτό το οικοδόμημα ως «τόπο λατρείας της μηχανής» που είναι απλώς «ειδωλολατρία» (Anderson 1968), ενώ ο Mannheimer (1910), ένας άλλος κριτικός της εποχής, το αποκαλεί «ναό του χάλυβα». Ο Gropius όταν μιλάει για τα εργοστάσια του Behrens τα αποκαλεί «μνημεία όπου κυριαρχεί η δύναμη και επιβάλλονται το περιβάλλον τους, με πραγματικό κλασικό μεγαλείο» (Guillén 2009). Με τον ίδιο τρόπο, ο Giedion (1967) ερμηνεύει αυτό το κτίριο ως μια σημαντική προσπάθεια να τοποθετηθούν τα βιομηχανικά κτίρια ως αρχιτεκτονικό θέμα, αποκαλώντας, μάλιστα, το κτίριο κτίριο ως «αξιοπρεπή τόπο εργασίας». Υπάρχουν, όμως, διαφορετικοί ισχυρισμοί για το συγκεκριμένο οικοδόμημα, το εργοστάσιο τουρμπινών της AEG, που το καθιστούν δύσκολο να χαρακτηριστεί απλά ότι αντιπροσωπεύει την εξέλιξη των βιομηχανικών κτιρίων. Επίσης, πολλά στοιχεία αυτού του οικοδομήματος αντανακλούν την μηχανολογική εξέλιξη της εποχής, και πολλά άλλα που είναι συμβολικά και θα εξεταστούν αργότερα.

Ο Anderson (1968) ισχυρίζεται ότι ο Behrens ήταν «απροετοίμαστος», διότι δεν είχε τις απαραίτητες γνώσεις για την κατασκευή αυτού του βιομηχανικού κτιρίου και, μάλλον, χρειαζόταν την υποστήριξη ενός μηχανικού, του ο Karl Bernhard. Η συνεργασία του αυτή έπαιξε ρόλο που το κτίριο αυτό χαρακτηρίστηκε ως η αντανάκλαση της λειτουργικότητας και της εκβιομηχάνισης. Στην εκτίμησή του για το συγκεκριμένο βιομηχανικό κτίριο, ο Arthur Fürst δηλώνει με ένα φορδιστικό τρόπο ότι σε αυτό το κτίριο κανείς δεν χρειάζεται να «κατέβει σκοτεινές σκάλες σε μεγάλο βάθος» (Buddensieg 1983). Στο συγκεκριμένο κτίριο είναι ορατή η σειρά παραγωγής των προϊόντων και αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο ο Buddensieg (1984) επισημαίνει την παρουσία των διαδικασιών παραγωγής χαρακτηρίζοντάς το ως ένα απλό υπόστεγο για τα μηχανήματα.

Πριν από το Behrens, τα εργοστάσια ήταν κατασκευασμένα με «σκοτεινές αυλές, στενά περάσματα, τυφλά παράθυρα και χαμηλά σκοτεινά δωμάτια», που έμοιαζαν «περισσότερο φυλακές παρά κτίρια βιομηχανικής παραγωγικής εργασίας» (Behne 1996). Ο Behrens φαίνεται να σχεδιάζει ένα εργοστάσιο σύμφωνα με τα πρότυπα των Taylorist και Fordist, όπου οι εργαζόμενοι μπορούν να εργάζονται παραγωγικά. Πίστευε, λοιπόν, ότι η κυριαρχία των παραθύρων στα εργοστάσια έναντι των τοίχων τα καθιστούσε πιο

ανάλαφρα. Για την υλοποίηση ενός ικανοποιητικού αριθμού παραθύρων, θα πρέπει να σχεδιάζονται και να κατασκευάζονται όσο το δυνατόν περισσότερο από χάλυβα και γυαλί, υλικών που προσφέρουν αυτήν την δυνατότητα κατασκευής (Behrens 1910, 1920). Ως εκ τούτου, η ιδέα σχεδιασμού και κατασκευής για το Εργοστάσιο Στροβίλων ήταν να «συγκεντρώσει μάζες χάλυβα και να τις διασκορπίσει παντού» (Windsor 1981), εξηγώντας, μάλιστα, το 1920, τα κριτήριά του για το σχεδιασμό και την κατασκευή των εργοστασίων της AEG:

*«...Πρέπει να ακολουθεί την εξέλιξη της παραγωγικής διαδικασίας. Η θέση των μεταλλικών ραγών κίνησης των βαγονέτων μεταφοράς υλικών είναι ζωτικής σημασίας για τη εσωτερική διαρρύθμιση του κτιρίου... σε τετριμμένη διάταξη. Η χωρική διάταξη αναπτύσσεται από την οργάνωση της παραγωγικής διαδικασίας. Η σαφής διάταξη της κάτοψης, η ευκολία ανταλλαγής και μετακίνησης προς τα εμπρός των προϊόντων, και η απρόσκοπτη κινητικότητα εργαλείων, μηχανών ή φορτηγών απαιτούν ανοιχτές, απέριπτες, καλά φωτισμένες αίθουσες...» (Behne 1996).*

Οι επιπτώσεις από τις τεχνικές επιστημονικής διαχείρισης είναι σαφείς στις δηλώσεις του, οι οποίες φαίνονται στη δήλωσή του για τα κτίρια γραφείων, το 1925:

*«... Το μικρότερο δωμάτιο που απαιτείται ήταν ένα που περιέχει μόνο ένα γραφείο, στο οποίο μπορούσαν να εργαστούν έξι άτομα. Αυτό είναι, κατά κάποιον τρόπο, η μονάδα του κτιρίου, το ενιαίο κύτταρο ολόκληρου του σώματος. Έγιναν ακριβείς μετρήσεις της επιφάνειας του γραφείου, του βάρους της καρέκλας και του δωματίου που απαιτείται, για να μπορεί κάποιος να περάσει μεταξύ της καρέκλας και του τοίχου. Καθορίστηκε η απόσταση κάτω από τα παράθυρα και τα καλοριφέρ, καθώς και ο χώρος που απαιτείται για τους πίνακες γραφομηχανών για την αλληλογραφία και τα έγγραφα...» (Anderson 1968).*

Στο απόσπασμα φαίνεται η επιρροή του Taylorism και του Fordism. Το εργοστάσιο στροβίλων είναι ένα παράδειγμα που μπορεί να διακρίνει κάποιος τις τεχνικές επιστημονικής διαχείρισης και τις τεχνικές εκβιομηχάνισης, οι οποίες χρησιμοποιήθηκαν ως σημείο εκκίνησης για το σχεδιασμό του. (Rogge 1984).

Αυτές οι δηλώσεις του Behrens, προφανώς, έκαναν μερικούς ιστορικούς να δουν μόνο το στοιχείο της λειτουργικότητας στα σχέδιά του. Ωστόσο, ο Behrens δεν ισχυρίζεται ότι μόνο η λειτουργικότητα μπορεί να δημιουργήσει στοιχεία πολιτισμού

«*Kultur*». Ως εκ τούτου, λέει ότι δεν μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι «οι δημιουργίες των μηχανικών είναι από μόνες τους στοιχεία ενός καλλιτεχνικού στυλ». (Behrens 1910). Πίστευε ότι είναι «αισθητική πλάνη να πιστεύεται ότι η ομορφιά μπορεί να προέλθει αποκλειστικά από τεχνολογικές αρχές, από την συγκεκριμένη ολοκλήρωση της λειτουργικότητας» (Behrens 1910). Γι' αυτό και η αρχιτεκτονική ήταν γι' αυτόν η «τέχνη της δόμησης και η δημιουργία όγκων, και έργο της δεν είναι να ντύνει, αλλά ουσιαστικά να περικλείει τον χώρο» (Windsor 1981, Forty 2004). Θεωρούσε ότι η ολοκληρωτική κατασκευή από σίδηρο, όπως ο Πύργος του Άιφελ είναι λάθος και τα βέλτιστα αρχιτεκτονικά στοιχεία είναι η χρήση χάλυβα και γυαλιού. (Behrens 1910). Παρά την άποψη αυτή το Turbine Factory είναι κάτι περισσότερο ένα από σιδερένιο πλαίσιο και έχει λειτουργική αξία λόγω της εξωτερικής του εμφάνισης που κυριαρχούν τρία στοιχεία.



Εικόνα 19. Εργοστάσιο στροβίλων *Huttenstraße* Πρόσοψη Πρόσοψη

(Πηγή: Windsor 1981)



Εικόνα 20: Εργοστάσιο στροβίλων *Berlichingenstraße*

(Πηγή: Windsor 1981)

Το πρώτο στοιχείο είναι οι γωνιακοί πυλώνες, οι οποίοι έδωσαν μια μνημειώδη εντύπωση στην πρόσοψη *Hutten Straße*. Ο μηχανικός του κτιρίου, Karl Bernhard, ισχυρίστηκε πως οι γωνιακοί πυλώνες του κτιρίου δεν ήταν απαραίτητοι, παρόλο που όλα καθορίστηκαν από τις λειτουργικές απαιτήσεις του κτιρίου.

Ενώ θαύμαζε την πρόσοψη του *Berlichingenstraße* ως «αριστούργημα χαλύβδινης κατασκευής», βρήκε τους πυλώνες στην πρόσοψη *Hutten Straße* πολύπλοκους (Bernhard)



(Εικόνα 19). Ισχυρίστηκε ότι κυριάρχησαν επί του κτιρίου, και το έκαναν να φανεί ότι είναι φτιαγμένο από οπλισμένο σκυρόδεμα. Οι πυλώνες είναι κεκλιμένοι, όπως δήλωσε ο Behrens το 1910: «Τους δίνεται επίσης η ίδια κεκλιμένη γωνία με αυτή που δείχνουν τα παράθυρα». Μερικοί ιστορικοί και αρχιτέκτονες βρίσκουν στοιχεία αρχαίων ναών σε αυτό το κτίριο. Για παράδειγμα, ο αρχιτέκτονας Paul Frankl το 1910 γράφει ότι «*Η πρωτοτυπία της πρόσοψης έγκειται στο γεγονός ότι ο τοίχος είναι ελαφρώς κεκλιμένος προς τα μέσα, θυμίζοντας αιγυπτιακό ναό*» (Frankl 1910).

Δεύτερο στοιχείο που αξίζει να αναφερθεί είναι η επανάληψη των πυλώνων που φαίνεται ρητά στην πρόσοψη του *Berlichingen straße*. Αυτή η πρόσοψη είναι αρκετά διαφορετική από την πρόσοψη του *Hutten Straße*, (Εικόνα 20). Σε αυτή την πρόσοψη τοποθετούνται με έναν επαναλαμβανόμενο τρόπο οι μεταλλικές κολόνες, στις οποίες στηρίζονται οι γερανογέφυρες που βρίσκονται στο εσωτερικό του κτιρίου. Μεταξύ των πυλώνων, υπάρχουν τα παράθυρα, τα οποία είναι επίσης κεκλιμένα δημιουργώντας ένα διάφραγμα και χωρίζονται οριζόντια σε τρία μέρη. Το τμήμα που φέρει τα ανοιγόμενα μέρη των παρθύρων χωρίζεται και αυτό σε τρία μέρη. Οι μεταλλικές κολόνες εδράζονται σε βάσεις από σκυρόδεμα, και συνδέονται με όμορφους και μνημειακούς μεντεσέδες, οι οποίοι αποτελούνται από τρία φύλλα, που είναι αντικριστά. Ο Windsor (1981) ερμηνεύει αυτές τις αρθρώσεις ως «...μια αίσθηση δράματος στην συνολική εντύπωση που έχουμε για τη δυναμική του κτιρίου, που γκρεμίζεται και επικεντρώνεται σε αυτό το μικρό σημείο μπροστά στα μάτια των περαστικών, όπου μπορούν απλά να το αγγίξουν». Κατά μία έννοια πρόκειται για τα σύμβολα του κτιρίου που είναι τοποθετημένα σε μια υψηλή βάση στο ύψος των ματιών του ανθρώπου, που είναι για ακόμα μία φορά μια επιλογή που μπορεί να γίνει από έναν αρχιτέκτονα. Και έτσι, ο Behrens τοποθέτησε τους μεντεσέδες στο επίπεδο των ματιών του επισκέπτη, ώστε να είναι ορατοί από τους περαστικούς.

Το τρίτο στοιχείο είναι το αέτωμα, όπου σύμφωνα με τον Bernhard, «*Αν και [το εργοστάσιο στροβίλων] έχει προσελκύσει πολλά σχόλια στον κόσμο της τέχνης, ο συγγραφέας [Bernhard] καταδικάζει τη χρήση ενός περιβλήματος οπλισμένου σκυροδέματος στα άκρα των αετωμάτων για λόγους καλλιτεχνικής αλήθειας*», (Εικόνα 21). Ο Bernhard θεωρεί διστακτική και αντιφατική τη χρήση περιβλημάτων οπλισμένου σκυροδέματος για το συγκεκριμένο κτίριο που είναι κατασκευασμένο από χάλυβα. Το κτίριο μοιάζει να είναι με οπλισμένο σκυρόδεμα λόγω του συνδυασμού των περιβλημάτων μαζί με το αέτωμα και τους πυλώνες. Ο Behrens είπε ότι η μόνο η λειτουργικότητα ενός κτιρίου δεν μπορεί να δημιουργήσει στοιχεία πολιτισμού «*Kultur*»

και αυτός ήταν ο λόγος για τον οποίο χρησιμοποίησε άλλα στοιχεία που δεν ήταν λειτουργικά στο στάδιο του σχεδιασμού. Ο θόλος εκτείνεται από την πρόσοψη, γεγονός που καθιστά το παράθυρο να συνδέεται κάθετα με το αέτωμα. Στην πραγματικότητα, δεν εκτείνεται από την πρόσοψη, αλλά οι κεκλιμένοι γωνιακοί πυλώνες δίνουν την εντύπωση ότι μοιάζει να στηρίζεται στο αέτωμα. Η πρόσοψη, κάτω από αυτό το αέτωμα, οργανώνεται και πάλι σε τρία μέρη και το ογκώδες κάθετο άνοιγμα, δίνει την εντύπωση ότι εξισορροπείται συμμετρικά από τους γωνιακούς πυλώνες. Το ογκώδες κάθετο άνοιγμα της πρόσοψης είναι χωρισμένο σε τρία οριζόντια και επτά κατακόρυφα μέρη, με σκοπό να τονιστεί η τριμερής πρόσοψη, αφήνοντας συμμετρικά ένα διάφορο τμήμα, πίσω από το οποίο βρίσκονται άλλες πλευρικές αίθουσες. Η επέκταση του αετώματος είναι ξεκάθαρη στην πρόσοψη *Berlichingen Straße*, και ο Bernhard αποκαλεί την οριζόντια δοκό που συνδέει τους πυλώνες μεταξύ τους, ως "γείσο".



Εικόνα 21. Λεπτομέρεια αρμών εργοστασίων στροβίλων του Αετώματος, του Πυλώνα, των Χαλύβδινων Πυλώνων και του Υπέρθρου (Πηγή: Windsor 1981)



Εικόνα 22. Εργοστάσιο στροβίλων AEG Λογότυπο και επιγραφή στο Αέτωμα  
(Πηγή: Windsor 1981)

Στο αέτωμα ο Behrens κάνει κάτι καινοτόμο και χαράσσει το εξαγωνικό λογότυπο της εταιρείας, (Εικόνα 22) το οποίο ο Osthaus αποκαλεί ως το μόνο διακοσμητικό στοιχείο του κτιρίου (Οσταους 1910). Οι συνειρμοί του λογότυπου θα εξεταστούν στη συνέχεια, όπου θα γίνει λόγος για αναλογίες της κυψέλης, της χημείας και του κρυστάλλου. Ο Eskilson (2007), ανέλυσε τη σχέση του λογότυπου με τις επιδράσεις της Ιαπωνικής τέχνης (Japanisme), λόγω της επανάληψης του ίδιου εξαγώνου σε ένα μεγαλύτερο εξάγωνο. Στο λογότυπο, ο Behrens χρησιμοποιεί την ίδια γραμματοσειρά που σχεδίασε για την AEG. Είναι επίσης πιθανόν να χρησιμοποίησε ίδιο λογότυπο της NAG, η οποία εξαγοράστηκε από την AEG το 1902 (Εικόνα 23). Όσον αφορά την εξέλιξη της βιομηχανικής παραγωγής και την εκβιομηχάνιση του κτιρίου, φαίνεται να επιτυγχάνεται με πολλούς τρόπους. Ο Behrens σχεδίασε ένα εργοστάσιο που επέτρεψε στους εργάτες να εργάζονται σύμφωνα με τα πρότυπα του φορδισμού. Ο Behrens πίστευε ότι οι καπιταλιστικές διαδικασίες θα προσφέρουν μια καλύτερη ζωή στους ανθρώπους κυρίως, αν οι καλλιτέχνες χρησιμοποιήσουν την τέχνη τους σε αρμονία με τη βιομηχανία. Για να δημιουργήσει αυτή την ουτοπία χρησιμοποίησε τα σχέδιά του ως εργαλεία για να μυήσει τους ανθρώπους στη νέα τέχνη. Κατά αυτό τον τρόπο οι άνθρωποι εκπαιδεύονταν.

Έδωσε ιδιαίτερη προσοχή στα κτίρια που επισκέπτονταν το κοινό και τα χρησιμοποίησε ως διαφημίσεις της AEG. Ανέδειξε τα απαραίτητα στοιχεία του κτιρίου με τον πλέον κατάλληλο τρόπο, χωρίς να σταματήσει να χρησιμοποιεί κάποια μοτίβα - σύμβολα στα έργα του.



Εικόνα 23. Λογότυπο NAG  
(Πηγή: Buddensieg (1984[1979]))

## 2.2. Η συμβολή του Behrens στον σχεδιασμό των βιομηχανικών προϊόντων της AEG

Ο Peter Behrens ήταν ικανός, με το διεπιστημονικό του υπόβαθρο, να σχεδιάζει πράγματα σε όλους τους τομείς του σχεδιασμού (design). Αρχικά ως ζωγράφος και μετέπειτα αρχιτέκτονας, ήταν υποστηρικτής της ιδέας του συνολικού έργου τέχνης, και είχε εμπειρία σχεδόν σε όλα τα είδη σχεδιασμού (design). Είχε εμπειρία στον σχεδιασμό μαζικών προϊόντων, καθώς το 1898 είχε σχεδιάσει ποτήρια κρασιού και γυάλινα μουκάλια για άλλη εταιρεία (Pevsner 1989 [1968]). Βάσει της εμπειρίας του αυτής, σχεδίασε και διάφορα προϊόντα για την AEG, τα οποία αποκαλούνται «τύποι» (*types*) στη δημόσια συζήτηση της *Werkbund*. Σημειώνεται, ότι στις επετηρίδες που εκδόθηκαν από τον *Werkbund*, μεταξύ 1912 και 1915, συμπεριλήφθηκαν όλα τα προϊόντα του Behrens για την AEG (Pevsner 1989).

Η απαίτηση του σχεδιασμού ενός προϊόντος για την AEG, ήταν μεγαλύτερη από τον σχεδιασμό ενός από γυαλί για μικρότερες εταιρείες. Υπήρχαν πολλές μεταβλητές που έπρεπε να ληφθούν υπόψη, και μία από αυτές ήταν η συμπεριφορά των καταναλωτών. Ο Peter Behrens το γνώριζε αυτό, και μίλησε για την αγοραστική συμπεριφορά των καταναλωτών σε ένα άρθρο του 1909, όπου υποστήριζε ότι οι εκπαιδευμένοι καταναλωτές έψαχναν για ένα καλύτερο σχεδιασμό (design) πηγαίνοντας από το ένα κατάστημα στο άλλο. Από την άλλη, οι μη εκπαιδευμένοι θα προσαρμόζονταν σε οποιοδήποτε είδος αντικειμένου (Rogge 1984). Υπάρχει ένα παρόμοιο επιχείρημα στο διάσημο δοκίμιο του Adolf Loos στο «*Στολίδι και έγκλημα*», το οποίο έγραψε περίπου την ίδια εποχή, το 1908 και αναφέρει ότι ένας ιθαγενής που ζει στην Αφρική δεν μπορεί να κατηγορηθεί για τα τατουάζ του, επειδή δεν είναι πολιτισμένος, δηλαδή εκπαιδευμένος, επομένως και τα στολίδια είναι ένδειξη των μη πολιτισμένων, ανεκπαιδευτων ανθρώπων. Για αυτό τον λόγο, όταν Peter Behrens σχεδίαζε τα προϊόντα του *Zeitgeist*, η AEG συνέχιζε να παράγει τα σχέδια διακοσμητικά φορτισμένα. Αυτή ήταν, επίσης, και η βούληση του Walter Rathenau, η παραγωγή προϊόντων σύμφωνα με τις ανάγκες της αγοράς.

Τα σχέδια του Behrens ήταν αρκετά διαφορετικά από τα προηγούμενα σχέδια της AEG, και σύμφωνα με τον Alan Windsor (1981), το διοικητικό συμβούλιο της AEG θεώρησε σκόπιμο να αλλάξει τις διαδικασίες παραγωγής. Με τα σχέδιά του η AEG πέτυχε δύο πράγματα, την μείωση του κόστους κατασκευής και την αύξηση των πωλήσεων. Ήταν λογικό να μειωθεί το κόστος κατασκευής, λόγω των απλών γεωμετριών σχεδίων

του. Τι κάνει όμως τους ανθρώπους να αγοράζουν προϊόντα χωρίς διάκοσμο; Αρχικά, οι τιμές μειώθηκαν και αυξήθηκε η αγοραστική ικανότητα των προϊόντων και δεύτερον, εκείνη την εποχή, τα προϊόντα μαζικής παραγωγής που ήταν χειροποίητα, χαρακτηρίζονταν ως φθηνά (Buddensieg 1984). Τα χειροποίητα προϊόντα ήταν πολύτιμα καθώς παράγονταν από τη χειροτεχνία, γεγονός που τα έκανε μοναδικά και πολύτιμα, όπως τα παπούτσια. Εάν οι καταναλωτές αγόραζαν τα ίδια προϊόντα που είχαν χειροποίητη εμφάνιση σε χαμηλότερη τιμή, δεν ήταν τόσο πολύτιμα όσο πριν και χαρακτηρίζονταν ως απομίμηση. Ως εκ τούτου, το χειροποίητο θα πρέπει να παραμένει χειροποίητο, και θα πρέπει να δίνει ευχαρίστηση στον τεχνίτη κατά τη δημιουργία του και τα βιομηχανικά προϊόντα δεν πρέπει να μιμούνται τα χειροποίητα. Τέλος, ένας ακόμη παράγοντας που ενθάρρυνε τον καταναλωτή ήταν η απλή αισθητική των νέων σχεδίων του Behrens. Βέβαια, οι αποτελεσματικές στρατηγικές μάρκετινγκ και η μεταβαλλόμενη αισθητική των τάξεων ήταν εξίσου σημαντικές στην κατανόηση της επιτυχίας των σχεδίων του Behrens στην αγορά.

Στην επίσημη ιστοσελίδα της AEG και σε άλλες πηγές, ο Peter Behrens παρουσιάζεται τις περισσότερες φορές ως ο πρώτος βιομηχανικός σχεδιαστής. Ο Sparke (1986) τον χαρακτηρίζει ως βιομηχανικό σχεδιαστή λόγω της αρχιτεκτονικής του. Ο Anderson (1968) και ο Windsor (1981) τον αποκαλούν ως τον πρώτο «μεγάλο» βιομηχανικό σχεδιαστή, που δείχνει ιδιαίτερη προσοχή στο σχεδιασμό προϊόντων. Ο Edward Lucie-Smith (1983) αποδίδει την τιμή του πρώτου βιομηχανικού σχεδιαστή σε έναν Βρετανό σχεδιαστή, εν ονόματι Christopher Dresser (1834 - 1904), και αποκαλεί τον Behrens ως τον πρώτο «σχεδιαστή κατοικιών». Αμφίβολα όμως, ο Behrens ήταν ο πρώτος που σχεδίασε μια ολόκληρη εταιρική οντότητα μιας τεράστιας εταιρείας, δημιουργώντας μια γλώσσα επικοινωνίας που χαρακτήριζε αυτήν την εταιρεία μέσω του μοναδικού σχεδιασμού της.

Ο Michael von Dolivo-Dobrowolsky, που ήταν σύγχρονος του Behrens, ένας από τους σημαντικότερους μηχανικούς της AEG και διευθυντής του εργοστασίου συσκευών, χωρίζει τα προϊόντα σε τρεις κατηγορίες. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν τα προϊόντα που βοηθούν τη λειτουργία ή την παραγωγή άλλων προϊόντων, όπως θερμόμετρα, κινητήρες κ.λπ. Στη δεύτερη κατηγορία, ανήκουν τα προϊόντα που είναι για την διευκόλυνση του κοινού, όπως οι λαμπτήρες τόξου ή οι σταθμοί ηλεκτροπαραγωγής κ.λπ. Στην τρίτη ομάδα προϊόντων ανήλουν τα προϊόντα οικιακής χρήσης, όπως βραστήρες, ανεμιστήρες κ.α. (Buddensieg 1984). Οι δύο πρώτες κατηγορίες δεν επηρεάζονται τόσο από την αγοραστική συμπεριφορά των καταναλωτών, αλλά η τελευταία, για την οποία ο



Behrens σχεδίασε έναν τεράστιο αριθμό προϊόντων, σχετιζόταν άμεσα με τις προτιμήσεις των καταναλωτών. Στην τρίτη κατηγορία, μάλιστα, υπήρχε η ανάγκη κατεύθυνσης των καταναλωτών στην αγορά αυτών των προϊόντων και είναι επίσης η πιο σημαντική στη διάδοση της εταιρικής ταυτότητας της AEG. Οι Hiesinger και Marcus (1993) περιγράφουν την έννοια των βιομηχανικών προϊόντων που σχεδίασε ο Behrens ως εξής:

*«Η AEG δημιούργησε ένα σημαντικό προηγούμενο για τον σύγχρονο σχεδιασμό, αποκαλύπτοντας τις βασικές παραμέτρους στην αναζήτηση της «μοντέρνας» άνεσης: την επιθυμία δημιουργίας οικιακών αντικειμένων - στην περίπτωση του, ηλεκτρικά προϊόντα, τα οποία εξακολουθούσαν να τρομάζουν πολλούς ανθρώπους - που χαρακτηρίζονται από μια χρηστική ευκολία λειτουργίας που προκύπτει από ορθολογική μελέτη, καθώς και μια ευχάριστη εμφάνιση χωρίς διακοσμητικά στοιχεία» (Hiesinger 1993).*

Οι Hiesinger και Marcus χαρακτηρίζουν τα προϊόντα του Behrens, προϊόντα ορθολογιστικής αντίληψης και χωρίς ιδιαίτερο διάκοσμο. Ομοίως, ο Pevsner (1975 [1936]) θεωρεί ότι δείχνουν την ίδια καθαρότητα στη μορφή, όπως τα κτίριά του για την AEG. Παρακάτω, θα γίνει ανάλυση του σχεδιασμού των προϊόντων του Behrens, ώστε να εντοπιστεί αν υπάρχει κάποια συσχέτιση μεταξύ των σχεδίων του.



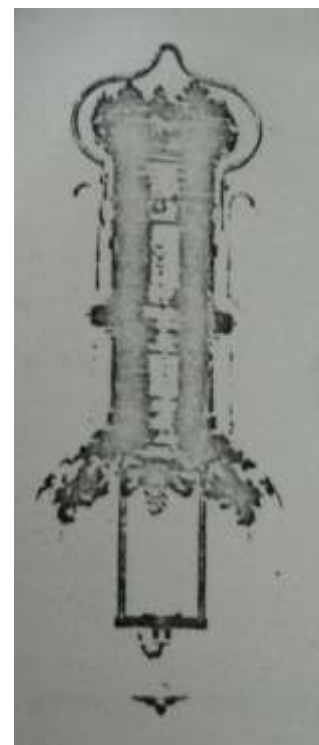
Εικόνα 24. Ο λαμπτήρας τόξου του Behrens του 1907  
φωτιστικό

(Πηγή: Anderson 2000)



Εικόνα 25. Λάμπα τόξου μηχανικού

(Πηγή: Anderson 2000/2000)



Εικόνα 26. Διακοσμημένο

(Πηγή: Anderson 2000 1968)

Το Arclamp (1907) ήταν το πρώτο σχέδιο του Behrens για την AEG (Εικόνα 24). (Anderson 2000) Πριν τον Behrens, υπήρχαν δύο διαφορετικά είδη λαμπτήρων τόξου στους καταλόγους, το βασικό και απλό ως προς τη μορφή του (Εικόνα 25) και ένα με έντονο διάκοσμο (Εικόνα 26). Ο λαμπτήρας του Behrens ήταν διαφορετικός από τον βασικό, λόγω των λεπτομερειών του, της σύνδεσης και του χαρακτήρα του. Το σχέδιο είχε μια ομορφιά εναρμονισμένη με την ατόφια φύση του προϊόντος. Δεν αφαίρεσε τα τεχνικά χαρακτηριστικά του προϊόντος, αλλά αντιθέτως, τα χρησιμοποίησε ως μορφολογικά εργαλεία. Ο Wolf Dohrn δήλωσε ότι ο λαμπτήρας τόξου του Behrens ήταν «το αποτέλεσμα ενός μηχανικού, που έγινε μισός καλλιτέχνης και ενός καλλιτέχνη που έγινε μισός μηχανικός» (Buddensieg et al 1984). Όμως, ο ίδιος ο Peter Behrens εξήγησε το σχέδιό του για την λάμπα τόξου το 1908.



Εικόνα 27. Επιτραπέζιος ανεμιστήρας (1907) στο Μουσείο MathildenHöhe

(Πηγή: Φωτογραφία συγγραφέα)



Εικόνα 28. Βραστήρας (1909) στο Μουσείο

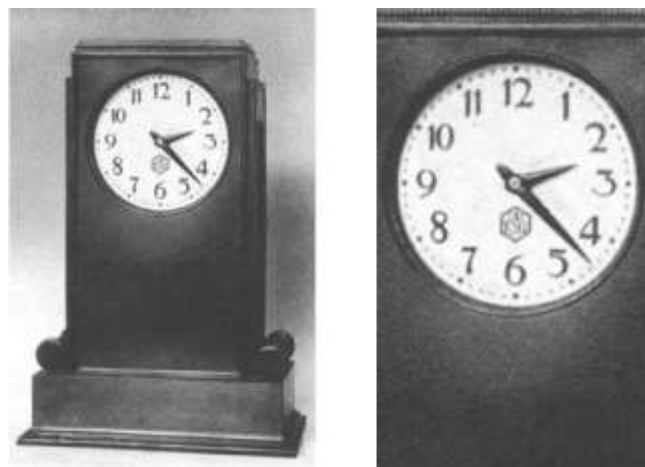
ΜατίλντενΧόχε  
(Πηγή: Φωτογραφία συγγραφέα)

Οι επιτραπέζιοι ανεμιστήρες του Behrens σχεδιάστηκαν το 1908 (Εικόνα 27). Σε σύγκριση με τα προηγούμενα μοντέλα, η απλοποιημένη γεωμετρία και μορφή τους είναι σαφής. Ο Behrens πρόσθεσε μια προστασία στις λεπίδες του ανεμιστήρα, όμως η αλλαγή εντοπίζεται περισσότερο στις χαράξεις της επιφάνειας, όπου χρησιμοποίησε μια απλή



επιφάνεια από πλάκες χυτοσιδήρου και ορείχαλκου. Βέβαια, το βαθμιδωτό τμήμα της κάτω πλάκας που περιελάμβανε τον κινητήρα έμεινε ίδιο.

Ένα άλλο σχέδιο του Behrens ήταν οι κανάτες - βραστήρες (kettles) του 1909 (Εικόνα 28). Σύμφωνα με τον Schwartz, οι οι κανάτες - βραστήρες, οι οποίοι ήταν οι πιο διάσημοι από όλα τα σχέδιά του, αντανακλούσαν «ένα συγκεκριμένο στυλ σπιτιού». (Σβαρτς 1996β) Με τον ίδιο τρόπο, ο Adrian Heath et al. (2000) στο βιβλίο του για τα 300 χρόνια βιομηχανικού σχεδιασμού, δίνει έμφαση στην αιολική φύση αυτών των κανατών – βραστήρων, που δεν είναι εντελώς διαφορετικοί από τους παραδοσιακούς που δεν λειτουργούν με ηλεκτρισμό.<sup>8</sup> Γίνεται σαφής η χρήση της κλασικής γραμμής σε αυτά τα σχέδια των προϊόντων της νέας τεχνολογίας, κάτι που τα κάνει περισσότερο αποδεκτά στο ευρύ κοινό. Η οικολογική τους φύση τόνιζε το συγκεκριμένο οικιακό στυλ (house style), και έτσι ο καταναλωτής αγκάλιαζε πιο εύκολα τα νέα προϊόντα. Πέραν τούτου, τα εξαρτήματα ήταν τυποποιημένα και εναλλάξιμα, κάτι που ήταν ζωτικής σημασίας για την AEG, αλλά και για τη Γερμανία, καθώς έτσι ρυθμιζόντουσαν οι τεχνικές μετρήσεις, που αποτελούσαν το σήμα για τις τεχνικές μαζικής παραγωγής και επιστημονικής διαχείρισης (Hiesinger 1993).



Εικόνα 29. Ρολόι μανδύα, 1910  
(Πηγή: Σβαρτς 1996α)

Το 1910 ο Behrens σχεδίασε το επιτραπέζιο ρολόι (Εικόνα 29), το οποίο ήταν απλό και με λιτή διακόσμηση: λογότυπο και κουμπιά στη διασταύρωση του σώματος και της βάσης (Schwartz 1996α). Για την ακρίβεια, ο Behrens, τοποθέτησε το λογότυπο ακριβώς πάνω από το νούμερο 6, και κάτω από το κέντρο που ήταν προσαρτημένοι οι

---

<sup>8</sup> Εο και νεο είναι οι όροι αντίθεση μεταξύ τους, εο περιγράφεται ως «χαρακτηρίζεται από την πρόωμη εμφάνιση».

βραχίονες του ρολογιού, δίνοντας έμφαση με αυτόν τον τρόπο στο εξαγωνικό λογότυπο και την επικοινωνία με το κοινό. Παρόλο που, χρησιμοποίησε ένα απλοποιημένο λογότυπο για την AEG, στα σχέδια των ενημερωτικών δελτίων, το ενδιαφέρον του Behrens εξακολούθησε να βρίσκεται στο κρυστάλλινο εξαγωνικό λογότυπο.



Εικόνα 30: Toaster του Behrens  
(Πηγή: <www.ebay.com> 2009)

Η τοστιέρα AEG ήταν το ίδιο απλή όπως το ρολόι με ελαχισταδιακοσμητικά στοιχεία και το λογότυπο (Εικόνα 30). Το λογότυπο βρισκόταν στη βάση του προϊόντος. Προκειμένου να δοθεί μια ιδιαίτερη εμφάνιση στο προϊόν, χρησιμοποιήθηκαν κενά σε σχήμα ρόμβου, τα οποία μας θυμίζουν το σχήμα του κρυστάλλου. Ωστόσο, αυτά τα ανοίγματα ήταν ταυτόχρονα λειτουργικά υπό την έννοια της οικονομίας. Πιο συγκεκριμένα, το κόστος μειώθηκε λόγω της λιγότερης ποσότητας και παράλληλα δόθηκε μια πιο «φιλική» εμφάνιση. Το κουτί του σχεδιάστηκε βάσει της ίδιας ιδέας, όπως έγινε και με τα άλλα σχέδιά του, μεταδίδοντας έτσι την έννοια της σταθερότητας και της αξιοπιστίας της AEG. Ο σχεδιασμός με τη λευκή επιφάνεια δημιούργησε ένα απλό σκηνικό, τονίζοντας το λογότυπο και την εταιρεία.

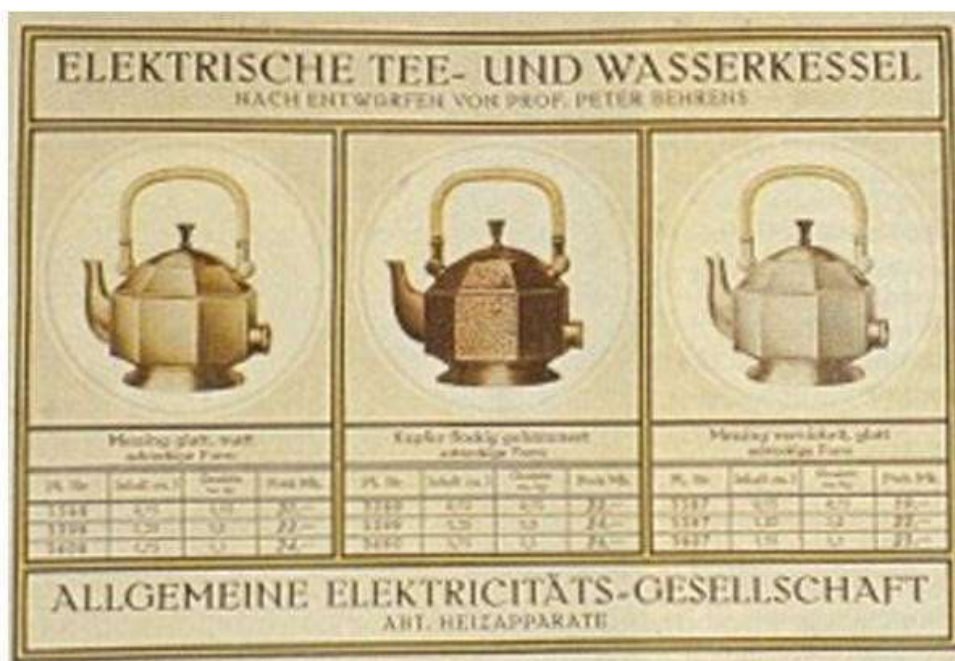
Τα σχέδια των προϊόντων ήταν με ίδια χαρακτηριστικά απλότητα που ξεχώριζαν απ' αυτά των ανταγωνιστών. Σε σύγκριση με τα παλαιότερα προϊόντα, τα διακοσμητικά στοιχεία εγκαταλείπονται και δίνεται περισσότερη έμφαση στη γεωμετρία. Το γεγονός ότι απέρριψε τη χρήση διακοσμητικών στοιχείων στον σχεδιασμό των προϊόντων του, τον οδήγησε στην απόδοση ενός «απρόσωπου χαρακτήρα» στο σχεδιασμό των προϊόντων, το οποίο αντιστοιχούσε στη χρήση αφενός καθαρών γεωμετρικών στοιχείων και αφετέρου, ενός κλασικού λεξιλογίου (Behrens 1909, σελ.209). Όπως συνέβη με το γραφιστικό σχεδιασμό (graphic design) του για την AEG, τα προϊόντα του δημιούργησαν

ένα σταθερό και αξιόπιστο εταιρικό αποτέλεσμα. Στα σχέδιά του έγινε χρήση των τεχνικών μαζικής παραγωγής, ενώ ερμηνεύονταν μέσω των αφηρημένων γεωμετριών των προϊόντων. Τα προϊόντα της εκτός ότι ήταν εξατομικευμένα και διαφοροποιημένα στην αγορά, ήταν επίσης και μια νέα μορφή εκσυγχρονισμένων τεχνικών εκβιομηχάνισης. Δεν είναι εύλογο λοιπόν, να πούμε πως τα σχέδια του ήταν αποκλειστικά λειτουργικά και τεχνικά άρτια, καθώς αυτό ισχύει για τα κτίρια που σχεδίασε για την AEG.

### 2.2.1. Ο σχεδιασμός των βραστήρων (kettles)

Οι κανάτες - βραστήρες του Behrens είναι από τα πιο διάσημα προϊόντα του για την AEG. Υπάρχουν δύο διαφορετικοί ισχυρισμοί για τους βραστήρες αυτούς. Στην πρώτη ομάδα είναι για παράδειγμα, οι Tafuri & Dal Co (1979) που ισχυρίζονται ότι ο Behrens έδωσε έμφαση στον τύπο των προϊόντων και όχι στη μοναδικότητα ώστε τα προϊόντα του να είναι αντανακλάσεις της τυποποίησης. Ο Nikolaus Pevsner (1986) ερμηνεύει τους βραστήρες -όπως τα κτίρια του Behrens- ως καθαρές φόρμες με σωστές αναλογίες, που έχουν δημιουργηθεί με νηφαλιότητα, περιορίζοντας το σχεδιασμό στην απλότητα. Ο Stein (1995) συμφωνεί με τον Pevsner ότι πρόκειται για προϊόντα του γερμανικού φονξιοναλισμού, της τεχνολογίας των μηχανών και της σειράς παραγωγής και ότι χαρακτηρίζονται για την καθαρότητα των γεωμετρικών μορφών τους. Στο ίδιο πλαίσιο ο Buddensieg (1984) ισχυρίζεται ότι ο Behrens δίνει τέτοια μορφή που συμπληρώνει τη φύση του προϊόντος και τα μέσα μηχανικής παραγωγής του. Ομοίως ο Anderson (1968), με κάποιο δισταγμό συμφωνεί, και προσθέτει ότι ο Behrens δεν έκανε πολλά για να αλλάξει την υπεροχή του χρηστικού σχεδιασμού.

Η δεύτερη ομάδα ισχυρισμών ερμηνεύει πέρα από τα πλαίσια της λειτουργικότητας. Η Penny Sparke (1986) δέχεται ότι είναι τύποι και προϊόντα ορθολογισμού, μηχανοποίησης και τυποποίησης, ενώ παράλληλα θεωρεί ότι πρόκειται για απομεινάρια της *Art Nouveau* και της παράδοσης που χαρακτηρίζει τους βραστήρες. Ομοίως, ο ιστορικός βιομηχανικού σχεδιασμού Edward Lucie-Smith (1983) διακρίνει την ομοιότητα του Arts & Crafts στο χειροποίητο μέταλλο των βραστήρων. Ισχυρίζεται ότι υπάρχει μια διαμάχη μεταξύ πρακτικότητας-καταλληλότητας και εκφραστικής-συμβολικής μορφής.



Εικόνα 31. Φυλλάδιο για βραστήρες, 1909  
(Πηγή: Αρχείο Γερμανικού Τεχνικού Μουσείου)

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο Behrens σχεδίασε μια γραμματοσειρά που είναι μοναδική για την AEG. Η συγκεκριμένη, μάλιστα, γραμματοσειρά η οποία είναι η τρίτη και αποκαλείται Behrens Antiqua, που δημιουργήθηκε πριν από την Behrens Medieval, χρησιμοποιήθηκε για να σχεδιαστεί η εταιρική ταυτότητα της AEG. Σε αυτό το σημείο, είναι σκόπιμο να αναλυθεί Behrens Antiqua ως γραμματοσειρά. Υπάρχει συσχέτιση της γραμματοσειράς *Antiqua* με τις ρωμαϊκές γραμματοσειρές, όπως ισχυρίζεται ο τυπογράφος Robert Bringhurst, (2008). Σύμφωνα με τον ίδιο, με τη χρήση της *Ρωμαϊκής γραμματοσειράς* υπονοείται η περίοδος της Αναγέννησης, καθώς αυτή η οικογένεια γραμματοσειρών ερμηνεύτηκε και χρησιμοποιήθηκε από αναγεννησιακούς καλλιτέχνες. Προσθέτει επίσης, ότι η *Antiqua* παρόλο που έχει στενή σχέση με μεσαιωνικές μορφές, υπάγεται και αυτή σε γραμματοσειρές της Αναγέννησης. Κρίνεται δόκιμη η επιλογή της γραμματοσειράς *Antiqua* για την εταιρική ταυτότητα της AEG, τη στιγμή που ο Behrens έχει χρησιμοποιήσει αναγεννησιακές μορφές στα σχέδια του. Ο Behrens χαρακτηρίζει την ρωμαϊκή γραφή «μία από τις πιο όμορφες» (Heidecker 1984), καθώς δεν καταλάβαινε τις υπερβολικές φόρμες του ροκοκό, οι οποίες δεν ήταν απλές και ευανάγνωστες (Windsor 1981). Με την Behrens *Antiqua*, μια γραμματοσειρά που είναι ευανάγνωστη και απλή, πραγματοποιείται μία από τις εμπνεύσεις του, καθώς γίνεται χρήση αρχαίων στοιχείων για τον σχεδιασμό μιας κατάλληλης γραμματοσειράς για την AEG.

Γεωμετρικές αναλογίες κυριαρχούν και στη γενική διάταξη του φυλλαδίου για τους βραστήρες. Κάθετα υπάρχουν τρία βασικά σημεία που περιβάλλονται από πλαίσια

διπλής γραμμής. Στην πρώτη ζώνη αναγράφεται το όνομα του προϊόντος και ο σχεδιαστής, Peter Behrens. Στην κεντρική ζώνη βρίσκονται οι βραστήρες, που αναγράφεται ο τύπος του βραστήρα και η τιμή. Τέλος, στο φυλλάδιο αναφέρεται αναλυτικά το όνομα της εταιρείας, καθώς και η κατηγορία που ανήκει το εκάστοτε προϊόν.

Ο Behrens επηρεάστηκε από τον J. L. M. Lauweriks με τον οποίο συνεργάστηκε στην Ακαδημία Τεχνών του Ντίσελτορφ (Χέντερσον 1999). Ομοίως, ο τριγωνισμός αναφέρθηκε από τον Ολλανδό αρχιτέκτονα Hendrik P. Berlage, ο οποίος κυριαρχεί στην αρχιτεκτονική από την περίοδο της αρχαίας Ελλάδας έως τους γοτθικούς χρόνους (Henderson 1999). Ένα από τα κοινά θέματα στο έντυπο υλικό του Behrens για την AEG, όπου σχετίζεται με τον τριγωνισμό, είναι η τριμερής γεωμετρία που χρησιμοποιεί στον σχεδιασμό. Γενικά, ξεκινά με το όνομα του προϊόντος και στη συνέχεια δημιουργεί μια κυρίαρχη ζώνη για το προϊόν στην οποία τοποθετεί την αναπαράσταση του προϊόντος, ενώ στο υποσέλιδο τοποθετεί το όνομα της εταιρείας, κάτι που ισχύει και στο φυλλάδιο του για τους βραστήρες.<sup>9</sup>

Σύμφωνα με τους Meggs & Purvis (2006), είναι δυνατόν να σχεδιαστούν 216 διαφορετικοί τύποι βραστήρων, θεωρητικά με τη βοήθεια διαφορετικών μεταβλητών. Ωστόσο, μόνο 30 από αυτούς βγήκαν στην αγορά. Υπάρχουν τρία κύρια σχήματα βραστήρων σε διάφορα φινιρίσματα και μεγέθη, κάτι που ήταν εφικτό λόγω των τυποποιημένων και εναλλάξιμων εξαρτημάτων. Ο ισχυρισμός του Anderson (1968) αποδείχθηκε σωστός καθώς τους βραστήρες του Behrens δεν τους καθορίζ μόνο η λειτουργικότητά τους, γιατί αν ήταν ο μοναδικός παράγοντας για το σχεδιασμό του, τότε δεν θα υπήρχαν τρία ήδη από το συγκεκριμένο προϊόν. Σε αυτό το σημείο δεν θα είναι λάθος ο ισχυρισμός ότι ορισμένοι ιστορικοί είναι «*πιο βασιλόφρονες από τον βασιλιά*», αφού ο Peter Behrens δεν ισχυρίστηκε ποτέ ότι μόνο η λειτουργικότητα του προϊόντος μπορεί να καθορίσει τη μορφή. Το 1907 λέει το εξής στο περιοδικό «*Τέχνη στην Τεχνολογία*»:

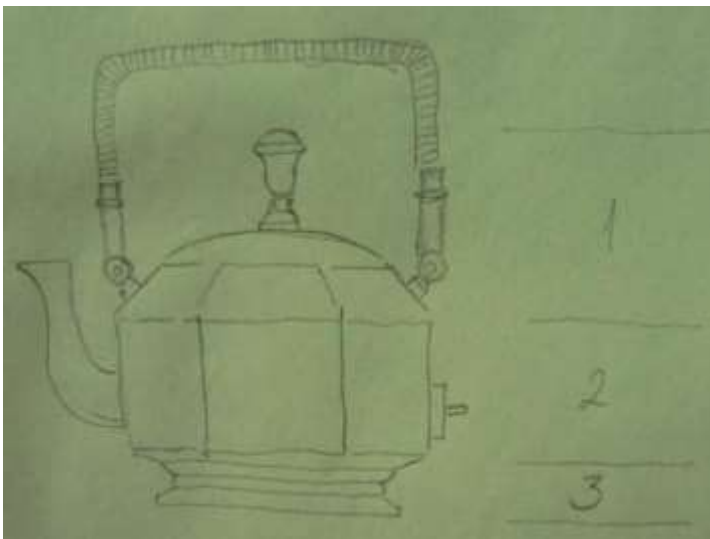
---

<sup>9</sup> Ως αριθμός, το «τρία» έχει συμβολικές εξηγήσεις, μία από τις οποίες είναι η συμμετρία. Βλέπουμε τρία παρτιζάνικα υψώματα σε νεοελληνικά κτίρια ή σε αναζωπυρώσεις όπως τα σπίτια του Παλλαδίου. Στο κέντρο βλέπουμε γενικά την είσοδο με το αέτωμα αυτό και σύμφωνα με το κέντρο, η αριστερή και η δεξιά πτέρυγα βρίσκονται συμμετρικά. Στο φυλλάδιο του Behrens στο κέντρο βλέπουμε το χέρι χτυπημένο που ονομάζεται παραδοσιακό ενώ οι πλευρικοί βραστήρες είναι από απλό μέταλλο. Δεν αποτελεί έκπληξη να βρείτε ουΕ αναφορά στην αρχαία Ελλάδα ως βασική ιδέα των γεωμετρικών διατάξεών του. Θα συζητήσουμε λεπτομερώς αυτά τα απομεινάρια στα έργα του για την AEG στο τελευταίο μέρος της διατριβής.



«Δεν υπάρχει πλέον καμία αμφιβολία ότι το μέλλον της βιομηχανίας έχει επίσης μια καλλιτεχνική διάσταση, και ότι η εποχή μας απαιτεί τον τύπο του προϊόντος που ανταποκρίνεται περισσότερο σε αυτήν τη διάσταση. Στη σφαίρα των εφαρμοσμένων τεχνών, η εποχή μας απαιτεί *industriekunst*». (Buddensieg et al 1984)

Η καλλιτεχνική αίσθηση μπορεί να επηρεάσει πάντα την τεχνολογία, βάσει της ατομικότητας του καλλιτέχνη. Ο Behrens προσπάθησε να κάνει τους ανθρώπους μέρος της κουλτούρας, μέσω του σχεδιασμού της εταιρικής του ταυτότητας, σκοπός του Behrens δεν ήταν να «επιδιώξει κάτι τρομερά νέο» (Rogge 1983) και για αυτό παρουσίαζε τα προϊόντα του στο κοινό όχι ως «τρομερά νέα σχήματα», καθώς οι βραστήρες του είναι κάτι μεταξύ μοντέρνου και παραδοσιακού. Γενικά, το τριμερές γεωμετρικό σύστημα αποτυπώνεται στο σχεδιασμό του βραστήρα (Εικόνα 32). Το καπάκι που συνδυάζεται με την κρυσταλλική επιφάνεια του άνω μέρους του σώματος είναι η πρώτη ζώνη, ενώ η λαβή είναι προσαρτημένη σε αυτό το πάνω μέρος όπου υπ'σρχουν γεωμετρικά διακοσμημένα κουμπιά. Το κεντρικό σώμα είναι ένα οκτάγωνο σε κάτοψη, που έχει αναλογία 1:1 σε κάθε πλευρά, και αποτελείται από οκτώ τετράγωνα, ένα από τα οποία περιέχει το βύσμα στο ένα τρίτο του κέντρου. Το κάτω μέρος του θυμίζει αρχαία ελληνικά στοιχεία λόγω των βαθμιδωτών τμημάτων της κυκλικής βάσης. Η συνολική όψη του βραστήρα είναι σε οκταγωνικό σχήμα, που αυτό υποδηλώνει λена κρύσταλλο σε μια βάση ελληνικού χαρακτήρα. (Εικόνα 33). Η εμμονή του με τις οκταγωνικές μορφές είναι επίσης εμφανής στο λογότυπο και στις διαφημίσεις που σχεδίασε για την AEG.



Εικόνα 32. Σκίτσο του Βραστήρα



Εικόνα 33. Βραστήρας στο Μουσείο Design (Πηγή: Meggs & Purvis 2006)

Οι βραστήρες του Behrens ήταν ένα από τα σημαντικότερα εργαλεία που δημιούργησε, στο δρόμο για την υλοποίηση της ουτοπίας, της αρμονικής και ισότιμης κοινωνίας. Στην κατασκευή βραστήρων χρησιμοποιήθηκαν όλες οι εξελίξεις της τεχνολογίας αλλά, είναι δύσκολο να παραδεχτούμε ότι ο Behrens απέρριψε το παρελθόν και εγκατέλειψε τη χρήση στοιχείων που δεν προέρχονταν από τεχνικές επιστημονικής διαχείρισης και βιομηχανικής παραγωγής.

### 2.3. Σχεδιασμός διαφημίσεων και έντυπου υλικού της AEG

Λίγο αργότερα, ο Peter Behrens εστίασε στη σημασία των καλλιτεχνικών και τυπογραφικών σχεδίων που αφορούσαν τις εκδόσεις της AEG όπως φυλλάδια και διαφημίσεις. Πριν αναλυθούν οι διαφημίσεις και το έντυπο υλικό της εταιρείας, κρίνεται σημαντικό να εξεταστεί το υπόβαθρο που είχε ο Behrens ώστε να σχοληθεί με τον σχεδιασμό τους. Ήδη, ο Behrens είχε σημαντικές επιρροές από τα περιοδικά της εποχής, όταν ανέλαβε διευθυντής στην AEG.



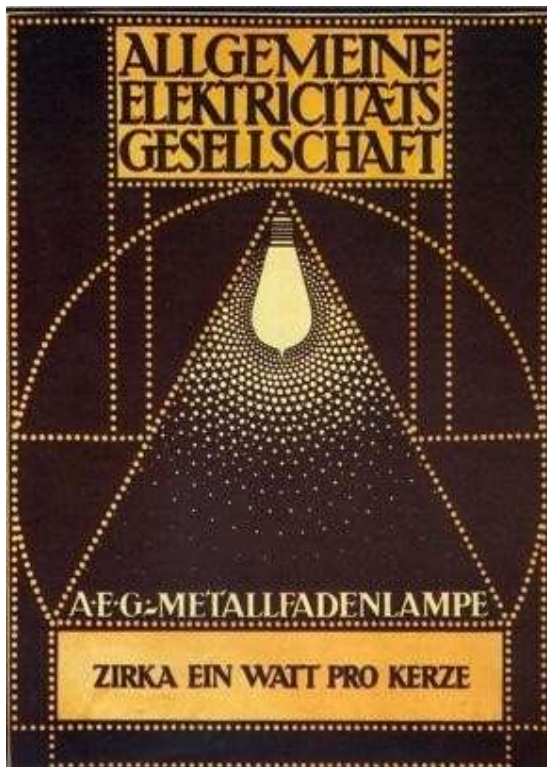
Εικόνα 34. Το φιλί (1898) στο Μουσείο Ματίλντενχογε  
(Πηγή: Ουίνδσορ 1981)



Όπως επεσήμανε και ο Eskilson (2007), ήταν η εποχή που η *Art Nouveau* βρήκε τη φωνή της μέσα από τα περιοδικά, όπως το περιοδικό *Pan*, το πρώτο περιοδικό που προσπάθησε να διαδώσει την *Art Nouveau* και δημοσιεύθηκε από τον κριτικό τέχνης Julius-Meier Graefe, το 1895. Εκτός από τα υλικά που σχετίζονται με την *Art Nouveau*, δημοσιεύονταν συχνά στο *Pan* και έργα του Νίτσε, όπως τα πορτρέτα, οι πίνακες, τα σκίτσα και τα γλυπτά του, μεταξύ 1890 και 1914 (Asschheim 1992). Ο Νίτσε ήταν η έμπνευση για όλους τους Γερμανούς καλλιτέχνες, συμπεριλαμβανομένου και του Behrens, στον οποίο βρήκαν την πηγή δημιουργίας της νέας ζωής, του νέου «*Kultur*», που τροφοδοτήθηκε από τη βιομηχανία. Ο Peter Behrens συνεισέφερε στο *Pan* με μία από τις διάσημες ξυλογραφίες του «*Der Kuss*» [Το φιλή] το 1898 [Εικόνα 34], (Windsor 1981), η οποία θα μπορούσε να αποτελλεί σημάδι για το έργο του Behrens. Η υπογραφή του περιορίζεται σε μια επικάλυψη των «P» και «B», που περιβάλλεται μέσα από ένα στρογγυλεμένο ορθογώνιο. Αυτός ο αριθμός είναι απλώς ένα λογότυπο και όχι μια υπογραφή. Είναι επίσης αξιοσημείωτο ότι η γραμματοσειρά που χρησιμοποιεί είναι παρόμοια με τις ρωμαϊκές γραμματοσειρές, που χρησιμοποίησε για τα θεατρικά του βιβλιαράκια. Η γραμματοσειρά αυτή είναι πιο αυστηρή, σε σχέση με τις πρώτες γραμματοσειρές του Behrens.

Ο Peter Behrens σχεδίασε επίσης μερικά γραφικά περιγράμματα για το *Jugend*, ένα άλλο σημαντικό περιοδικό, το οποίο εκδίδεται το 1896 από τον Georg Hirth, που ασχολιόταν με τη γραφιστική. Το εξώφυλλό του σχεδιαζόταν από διαφορετικό καλλιτέχνη κάθε εβδομάδα. (Meggs & Purvis 2006).

Οι αφίσες και τα σχέδια που δημοσιεύθηκαν στο *Pan* και το *Jugend* ήταν επηρεασμένες κυρίως από ασιατικά μοτίβα, τα οποία είχαν δισδιάστατες εικόνες, απλοποιημένες γραμματοσειρές και επίπεδα χρώματα. Στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, το εμπόριο και η επικοινωνία μεταξύ Ασίας και Ευρώπης αποτέλεσαν μια πολιτιστική συμπαιγνία μεταξύ των δύο ηπείρων (Meggs & Purvis 2006). Η αφαίρεση, η αποτύπωση του σκηνικού, τα επίπεδα χρώματα, η χρήση σιλουετών, η χρήση μεμονωμένων γυναικείων μορφών και σχέσεων φιγούρας και φόντου ήταν κοινά στοιχεία των ιαπωνικών αφισών, τα οποία απαντώνται συχνά στα έργα των σχεδιαστών *Jugendstil* (Αινσλεϊ 2004, Meggs & Purvis 2006). Ο Eskilson (2007) σημειώνει τη σημασία του *Japonisme*, που επηρέασε το *Sachplakat* [objectposter], που είχε ως βάση τη σαφήνεια τονίζοντας πως αυτή η επιρροή στάθηκε η αφορμή για τις μελλοντικές διαφημίσεις. Η διαφήμιση άρχισε να γίνεται αναγκασιότητα και εκείνη την εποχή ο *Werkbund* ήταν πρόθυμος να υποστηρίξει το *Reklamekunst* [Διαφημιστική τέχνη] (Stein 1995).



Εικόνα 35. Αφίσα λαμπτήρων νήματος, 1907.  
(Πηγή: Aynsley 2001)



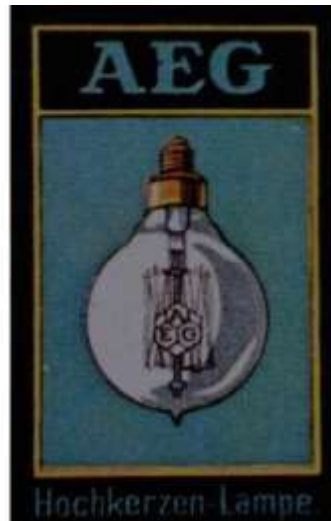
Εικόνα 36. Αφίσα λαμπτήρων τόξου, Αρχείο 1907  
(Πηγή: B Aynsley 2001)

Το πρόγραμμα που ανέπτυξε ο Behrens για την εταιρική ταυτότητα της AEG ήταν βασισμένο σε καθαρές γεωμετρικές μορφές και ένα συμπαγές λογότυπο. Η προτίμηση του σε τέτοιες μορφές είχε σαν αποτέλεσμα να τονιστεί η δυναμική και η αξιοπιστία της εταιρείας, σχεδιάζοντας έναν μεγάλο αριθμό διαφημίσεων και έντυπου υλικού, καθώς και προϊόντα για την AEG. Αρχικά, το αρχικό εγχείρημα για την AEG και τον Behrens ήταν τα σχέδια αφίσας και φυλλαδίων για λαμπτήρες. Όπως έχει προαναφερθεί, ως εταιρεία, η AEG ξεκίνησε με την παραγωγή λαμπτήρων και όπως ήταν φυσικό, τα πρώτα τα σχέδια του Behrens για την AEG είχαν ως αντικείμενο τους λαμπτήρες. Ειδικότερα, στην αφίσα του για τους λαμπτήρες νήματος της AEG, το 1907 (Εικόνα 35), παρατηρούνται «αφηρημένες γεωμετρικές μορφές και μια λάμπα, σαν αστέρια ενάντια σε έναν σκοτεινό ουρανό, κάτι που υποδηλώνει τη δύναμη της πηγής φωτός» (Χίσιγκερ 1993). Σε αυτή την αφίσα, που ήταν ένα από τα διάσημα σχέδιά του, έγινε χρήση γεωμετρικών διατάξεων και εντυπωσιακών χρωμάτων, ενώ το προϊόν απεικονίζεται μέσα από απλοποιημένες εικόνες (Heidecker 1984). Ο Behrens δεν χρησιμοποίησε περίτεχνα διακοσμητικά στοιχεία, αλλά τους έδωσε απλώς ένα όνομα κάτω από το κάλυμμα της AEG. Στη συγκεκριμένη διαφήμιση, δημιούργησε τρεις ζώνες.

Η πρώτη τοποθετήθηκε πάνω από το όνομα της εταιρείας, η οποία θα ήταν ένα λογότυπο αργότερα, η δεύτερη αντιστοιχούσε στην αφαίρεση του προϊόντος, ενισχύοντάς το με φωτεινά χρώματα που περιβάλλουν τη λάμπα *metallfaden*, ενώ η τρίτη ζώνη περιελάμβανε το όνομα του προϊόντος με το σύνθημα «περίπου ένα watt ανά κερί».



Εικόνα 37. Σχέδια ενημερωτικών δελτίων, 1910.  
(Πηγή: Olins 1996)



Εικόνα 38. Αφίσα ανεμιστήρα 1908.  
(Πηγή: Buddensieg 1984[1979])



Η αφίσα Arc Lamp σχεδιάστηκε το 1907 και είχε την ίδια γεωμετρική σειρά (Εικόνα 36), χωρίζεται σε τρεις ζώνες, στις οποίες η κεντρική δίνει έμφαση στο προϊόν. Το όνομα του προϊόντος και της εταιρείας AEG βρίσκεται στην κορυφή, ενώ στο κάτω μέρος υπάρχει επεξήγηση του προϊόντος και αναγράφεται και η πόλη - Βερολίνο. Αργότερα, η συντομογραφία θα είναι αρκετή για να εκπροσωπήσει την εταιρεία, όπως συνέβη στο σχεδιασμό ενός ενημερωτικού δελτίου, το 1910 (Εικόνα 37), όπου παρατηρείται σταθερή απόδοση του αντικειμένου και έμφαση στα λογότυπα (Schwartz 1996b). Τα ίδια στοιχεία χρησιμοποιήθηκαν και αργότερα στη διαφήμισή του για το *metallfadenlampe*, όπου οι τρεις ζώνες εξακολουθούν να υπάρχουν, αλλά η επίδραση είναι πιο απλή και ισχυρή. Στην κορυφή, υπάρχει το λογότυπο της AEG - αυτό που χρησιμοποιείται και σήμερα-, στο κέντρο τοποθετείται το προϊόν, ενώ το εξαγωνικό λογότυπο παρουσιάζεται στο κέντρο του λαμπήρα, ως νήματα πυρακτώσεως του λαμπήρα και στο κάτω μέρος της αφίσας αναγράφεται απλά, το όνομα του προϊόντος χωρίς κάποιο σύνθημα. Από αυτό το σημείο και στο εξής, το σλόγκαν δεν είναι απαραίτητο, διότι το ίδιο το αντικείμενο είναι αρκετά ισχυρό για να ανταγωνιστεί την ήδη υπάρχουσα αγορά.

Ο σχεδιασμός εξωφύλλου για το φυλλάδιο των επιτραπέζιων ανεμιστήρων σχεδιάστηκε το 1908 (Εικόνα 38). Η απλοποιημένη εικόνα του ανεμιστήρα και η έμφαση που δίνεται καθιστά το αντικείμενο κυρίαρχο στο σχέδιο. Το όνομα της εταιρείας, το όνομα της οικογένειας προϊόντων και η αφηρημένη εικόνα δημιουργούν και πάλι τρεις ζώνες στο σχέδιο. Η γραμματοσειρά που χρησιμοποιείται στο σχεδιασμό της αφίσας είναι η Behrens *Antiqua*, τα χρώματα είναι πλακάτα και δεν υπάρχει άλλο στοιχείο εκτός από την εταιρεία και το προϊόν, που αποσπούν την προσοχή του θεατή.

Τα φυλλάδια του Behrens για την AEG (1909) ήταν από τα πρώτα αυτής της περιόδου (Εικόνα 31). Όπως σε όλα τα σχέδιά του, υπάρχει έμφαση στην ποικιλία των προϊόντων και διακρίνεται η λιτότητα στη γραφιστική αντιμετώπιση. Το εμπορικό σήμα απ' την άλλη εγγυάται την ποιότητα και την αξιοπιστία της εταιρείας και αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο καταναλωτής να βρει τουλάχιστον ένα προϊόν που να ανταποκρίνεται στις προσδοκίες του. Υπάρχουν πολλά διαφορετικά προϊόντα, με διαφορετικό σχήμα, μέγεθος ή φινίρισμα, ενώ τα διαγράμματα δείχνουν τα είδη των βραστήρων που σχεδιάστηκαν από τον Behrens.



Εικόνα 39. Διαφήμιση για Ρολόγια Σκλάβων, 1910.  
(Πηγή: Buddensieg 1984[1979])

Η διαφήμιση για τα ρολόγια σκλάβων, που σχεδιάστηκε περίπου το 1910, έγινε βάσει ενός κύριου εκκρεμές (Εικόνα 39). Ο χρόνος εξελίχθηκε σε ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία της βιομηχανίας και συνδέθηκε άμεσα με την αποτελεσματικότητα και την παραγωγή. Αναφερόμενοι στα σχέδια αφίσας, είναι εμφανή τα απλοποιημένα σχέδια και η χρήση της γεωμετρίας. Το εξαγωνικό λογότυπο

εξακολουθεί να χρησιμοποιείται στην αφίσα για τα ρολόγια, ακόμη και στο φόντο των ρολογιών σκλάβων. Η αφίσα χωρίζεται σε δύο μέρη και η οριζόντια και κάθετη διάταξη υποστηρίζεται από γεωμετρικά μοτίβα. Το κείμενο της αφίσας περιέχει πληροφορίες σχετικά με τα ρολόγια, που είναι εύχρηστα σε οποιαδήποτε κατάσταση, είναι χαμηλού κόστους, έχουν χαμηλή κατανάλωση ενέργειας και παρέχουν ακρίβεια.

Ο Gabriele Heidecker (1984 [1979]), ο οποίος αναλύει το διαφημιστικό υλικό της AEG, αναφέρει ότι γίνεται χρήση δύο διαφορετικών μεθόδων από τον Behrens. Στην πρώτη μέθοδο, απεικονίζονται απλοποιημένου ύφους αντικείμενα, με τρισδιάστατο εφέ, ενώ στη δεύτερη μέθοδο, αναπαριστώνται αντικείμενα χωρίς σκιές, δημιουργώντας ένα δισδιάστατο αποτέλεσμα. Σε αυτή την περίπτωση, τα αντικείμενα περιορίζονται απλώς σε ένα σύμβολο. Η προσοχή του καταναλωτή εστιάζεται στις γεωμετρικές διατάξεις, ενώ οι ορθογώνιες μορφές είναι οι πιο συχνές στα σχέδιά του. Αυτές οι απλές γεωμετρικές, αντί να κυριαρχούν στο αντικείμενο που εκφράζεται, υποστηρίζουν τη λιτότητα των αντικειμένων και δημιουργούν ένα απλό υπόβαθρο.

Όλα τα σχέδιά του βασίζονται σε μια γεωμετρική σύνθεση, που θυμίζει το έργο του Lauweriks. Τα αντικείμενα παρουσιάζονται σε δισδιάστατες εικόνες με έντονες αντιθέσεις που δίνουν έμφαση στο προϊόν και την εταιρεία και τονίζουν την ισχυρή και αξιόπιστη επίδρασή τους. Τα διαφημιστικά υλικά του Behrens μοιάζουν να είναι εμνευσμένα από τον *Japonisme*, με τα πεπλατυσμένα και έντονα χρωματιστά σχέδια, χρησιμοποιώντας την ίδια γραμματοσειρά, μέσω της οποίας η έκφραση των πάντων ήταν η ίδια, με το help των γεωμετρικών διαταγών και την απλοποιημένη αναπαράσταση των εικόνων.

Τα σχέδια του Behrens για την AEG προβάλλονται με απλή έκθεση του αντικειμένου ως ισχυρό και αξιόπιστο και χωρίς να υπάρχει αναγκαιότητα από την καλλιτεχνική και στιλιστική έκφρασή του.. Οι Meggs & Purvis (2006) αναφέρουν τρία βασικά στοιχεία, που συμπεριλήφθηκαν σε προγράμματα εταιρικής ταυτότητας μισό αιώνα αργότερα. Αυτά είναι το λογότυπο, μια γραμματοσειρά και μια τυποποιημένη διάταξη στοιχείων, τα οποία πραγματικά υλοποιούνται στα σχέδια του Behrens για την AEG. Στη συνέχεια, γίνεται λόγος στα λογότυπα και τις γραμματοσειρές, προκειμένου να μελετηθεί η συνοχή αυτής της βασικής τριάδας.



## 2.4. Σχεδιασμός λογότυπων της AEG από τον Behrens

Ο Schwartz (1996α) σημειώνει ότι το εμπορικό σήμα και το λογότυπό του ήταν η λύση στα προβλήματα της εποχής, όσον αφορά τον πολιτισμό και την οικονομία. Όταν ο Behrens σχεδίασε το πρώτο του λογότυπο για την AEG, ο Scheffler - ένα από τα μέλη του *Werkbund* - το χαρακτήρισε ως ένα νέο σημάδι [*Zeichen*] που υποδηλώνει το αστικό επιχειρηματικό πνεύμα (Schwartz 1996α). Σύμφωνα με τον Schwartz, ο όρος *zeichen* είναι κάτι περισσότερο από ένα σημάδι ή σήμα. καθώς «μετακινεί το οικονομικό έργο της εταιρείας σε ένα είδος πολιτιστικού» (Schwartz 1996β). Το *Zeichen* χαρακτηρίστηκε ως ένα πολιτιστικό σύμβολο του πνεύματος της εποχής, ήταν το σύμβολο του καπιταλισμού, μια στρατηγική που έκανε τους ανθρώπους να καταναλώνουν περισσότερο. Το 1909, ένα άλλο μέλος του *Werkbund*, ο Wolf Dohrn σε άρθρο του για την AEG, χαρακτήρισε το λογότυπο ως το «κυρίαρχο πνεύμα του *labor*» (Buddensieg et al., 1984). Στο λογότυπο διάδίδεται η δόξα του καπιταλισμού σε όλο τον κόσμο και όχι η εργασία.



Εικόνα 40. Λογότυπο AEG, Φραντς Σβέχτεν, 1896. (Buddensieg 1984[1979])



Εικόνα 41. Λογότυπο AEG, Behrens, 1907. (Πηγή: Buddensieg 1984[1979])

Ο Behrens σχεδίασε τέσσερα λογότυπα για την AEG. Το πρώτο σχεδιάστηκε το 1907, σε μία απλούστερη έκδοση του διακοσμημένου λογότυπου του Franz Schwechten, που υλοποιήθηκε το 1896 (Εικόνα 40, 41). Στα λογότυπα αυτά, είναι ευδιάκριτη η διαφορά και η εξέλιξη από τις τέχνες και τις χειροτεχνίες στις στυλιστικές καμπύλες και τις σαφείς πινελιές του Peter Behrens. Το δεύτερο λογότυπο σχεδιάστηκε το 1908, και εστιάζει περισσότερο στη γραφιστική απόδοση, σε σύγκριση με το πρώτο (Εικόνα 42).

Ο Gabriele Heidecker (1984) παρατηρεί μια σχέση μεταξύ του ιδρυτή και του λογότυπου. Υπάρχουν ομοιότητες μεταξύ του ελλειπτικού λογότυπου και του μονογράμματος του Emil Rathenau (Εικόνα 43), που σχεδιάστηκε την ίδια χρονιά. Έτσι, ο Peter Behrens κατέστησε αργότερα υπεύθυνο τον ιδρυτή της εταιρείας και μάλιστα, τον έκανε υπεύθυνο για το λογότυπο της εταιρείας, ενώ την ίδια χρονιά, σχεδίασε το διάσημο εξάγωνο λογότυπό για την AEG (Εικόνα 44.) Από το 1912 η εταιρεία έχει το απλό λογότυπο με τη γραμματοσειρά Behrens *Antiqua* να περιβάλλεται από ένα απλό ορθογώνιο (Εικόνα 45), το οποίο εξακολουθεί να χρησιμοποιείται μέχρι σήμερα, έχοντας ένα ισχυρό αντίκτυπο (Εικόνα 46).



Εικόνα 42. Λογότυπο AEG, Behrens, 1908.  
(Πηγή: Schwartz 1996α)



Εικόνα 43. Λογότυπο ER, Behrens, 1908.  
(Πηγή: Buddensieg 1984[1979])



Εικόνα 44. Λογότυπο AEG, 1908.  
(Πηγή: Schwartz 1996α)





Εικόνα 45. Ορθογώνιο λογότυπο στο 1912  
(Πηγή: Cramsie 2010)



Εικόνα 46. Το λογότυπο της AEG σήμερα  
(Πηγή: <www.aeg.com> 2011)

Το εξαγωνικό λογότυπο της AEG, που σχεδιάστηκε από τον Behrens είναι το πιο διάσημο λογότυπο της εταιρείας. Ο Paul Overy (2007), ο οποίος είναι ιστορικός τέχνης και αρχιτεκτονικής, επιβεβαιώνει την ερμηνεία του Scheffler για αυτό το μεταγενέστερο λογότυπο και σημειώνει ότι το εξάγωνο logo είναι ένα «εύστοχο σύμβολο της δύναμης, της μακροζωίας της AEG, και επιπλέον της δύναμης του καπιταλισμού» (2007). Η ερμηνεία του Schwartz (1996a) για το εξάγωνο λογότυπο και τους υπαινιγμούς του είναι εκτενής. Πρόκειται για ένα σύμβολο διαμαντιού που χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά ως σύμβολο της νέας ζωής από τον Behrens, στην τελετή έναρξης της έκθεσης της Darmstadt Artists Colony, με τίτλο «*Ein Dokument Deutscher Kunst*» (1901). Μέσω αυτού του συμβόλου, δημιουργήθηκε μια αναλογία με την κηρήθρα, που παραπέμπει στην επιμέλεια των μελισσών. Υπήρχαν κοινά σημεία με το χημικό σύμβολο του βενζολίου-δακτυλίου – που ήταν μια εξέχουσα ανακάλυψη της εποχής. Οι συμβολικές εξηγήσεις μπορεί να είναι σημαντικές για την κατανόηση της σημασίας του λογότυπου, η ίδια η «ιδέα της δημιουργίας ενός λογότυπου» έχει πολύ μεγάλη βάση για την κατανόηση της εταιρικής ταυτότητας της AEG. Σχεδιάστηκαν τέσσερα διαφορετικά λογότυπα, που ήταν αρκετά διαφορετικά μεταξύ τους, όπου μάλιστα το τελευταίο εξακολουθεί να χρησιμοποιείται και σήμερα, αποδεικνύοντας την επιτυχία του στη διάδοση του μηνύματος της εταιρείας στο καταναλωτικό της κοινό. Ο Behrens, αλλά και η AEG βρήκαν μέσω αυτού του λογοτύπου την κατάλληλη αντιπροσώπευση της ταυτότητας της εταιρείας. Χωρίς την ανάγκη απόκτησης εταιρικής κουλτούρας, ο Behrens παρόλα αυτά σχεδίασε ένα λογότυπο που να είναι συνεπές με τα προϊόντα και με τα περιβάλλοντα που σχεδίασε για την AEG. Όχι μόνο είχε σχεδιάσει ένα μοναδικό λογότυπο για την AEG, αλλά και μια μοναδική γραμματοσειρά σε απόλυτη συνέπεια με τα άλλα σχέδια της εταιρείας.

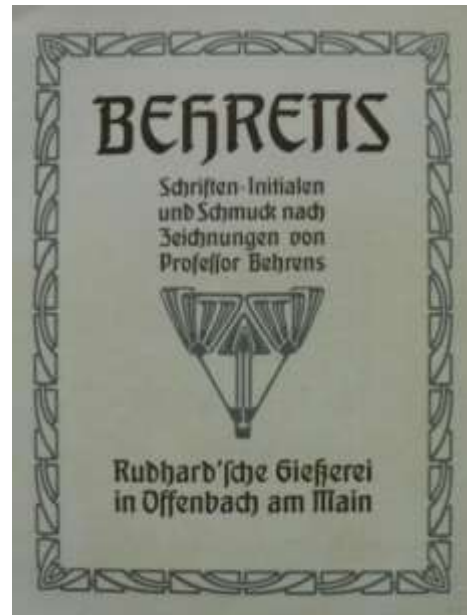
## 2.5. Σχεδιασμός γραμματοσειρών της AEG από τον Behrens

Ο Nikolaus Pevsner (1987) γράφει για τη μετατόπιση του Peter Behrens από το *Jugendstil* της Darmstadt Artists Colony στη βιομηχανοποίηση του *Wekbund*, και ως απόδειξη αυτής της μετατόπισης είναι ο σχεδιασμός της γραμματοσειράς. Συγκεκριμένα, ισχυρίζεται ότι η αλλαγή ολοκληρώθηκε μέσω αυτού του σχεδιασμού, με συνέπεια όλες οι καμπύλες να μετατραπούν σε ευθείες γραμμές και απλές καμπύλες. Ως εναρκτήρια χρονιά το 1902 ο Behrens άρχισε να σχεδιάζει τις εξής γραμματοσειρές: Behrens *Schrift* το 1902, Behrens *Kursiv* το 1906, Behrens *Antiqua* το 1908 και τη Behrens *Medieval* το 1914 (Aynsley 2004).

Σύμφωνα με τον Behrens το πνεύμα της εποχής -Zeitgeist- δύναται να αναγνωριστεί μέσω των επιστολικών μορφών. Κατά τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα η επικρατέστερη γραμματοσειρά είχε επιρροές από τη γοτθική γραφή, κυριαρχώντας το μαύρο γράμμα, ενώ απεναντίας στις ρωμαϊκές γραμματοσειρές, το y ήταν στενότερο. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα οι θεατές να έχουν μια σκοτεινή εικόνα, κάθε φορά που έβλεπαν ένα κείμενο γραμμένο με μαύρα γράμματα (Eskilson 2007). Για τον λόγο αυτό ο Behrens έδινε έμφαση στις ρωμαϊκές γραμματοσειρές αντί στη γοτθική γραφή, προκειμένου να αντιφεγγίσει το πνεύμα της περιόδου (Aynsley 2004). Παρόμοια, οι ιστορικοί της γραφιστικής Philip B. Meggs & Alston W. Purvis (2006) μεταθέτουν την προσοχή μας στο θεατρικό βιβλιαράκι του Behrens της περιόδου της Darmstadt Artists Colony, όπου παρατηρείται μία από τις πρώτες χρήσεις της γραμματοσειράς *Sans-Serif* (στην οικογένεια της ρωμαϊκής γραμματοσειράς), (Εικόνα 47). Ο ίδιος έχοντας αστείρευτη θέληση να ασχοληθεί με τις γραμματοσειρές, ξεκίνησε να σχεδιάζει μία και καθώς συνάντησε δυσκολίες στην εύρεση ενός δημιουργού γραμματοσειρών, ανακάλυψε το *Klingspor Foundry* ως το ιδανικότερο του είδους (Meggs & Purvis 2006).



Εικόνα 47. Βιβλιάρκι θεάτρου, Πίτερ Behrens, 1900. (Πηγή: Windsor 1981)



Εικόνα 48. Πρώτη σελίδα του καταλόγου Behrens Σριφτ (Πηγή: Windsor 1981)

Το πρώτο σχέδιο του Behrens ήταν το Behrens Schrift, που έγινε το 1902 (Εικόνα 48). Ο Stephen J. Eskilson (2007) συγγραφέας του *Graphic Design: «A New History»* αναλύοντας αυτό το είδος γραμματοσειρών, τις ερμήνευσε ως μια διαφοροποίηση του μαύρου γράμματος, με διάκριτη ρωμαϊκή επιρροή. Τα γράμματα είναι μακρόστενα και οι διαστάσεις του ύψους και των ανοιγμάτων είναι ορθογώνιες, έχοντας ως συνέπεια τα γράμματα να γίνονται στενότερα. Οι συγκεκριμένες διαστάσεις μας φέρνουν στον νου το ορθογώνιο του *Jugendstil* σε στενές και ψηλές αφίσες. Ως γραμματοσειρά φέρει περισσότερο σε χειρόγραφο. Η *serif* είναι μονομερής και μέσω αυτής τονίζεται η επίδραση του χειρογράφου, καθώς δίνουν στην οικογένεια γραμματοσειρών έναν καλλιγραφικό χαρακτήρα. Ωστόσο, δεν υπάρχει ένα αντανακλαστικό *serif*, που να μπορεί να χαρακτηριστεί διμερές. Η *serif* εφαρμόστηκε ως επίσημη γραμματοσειρά στην Παγκόσμια Έκθεση του 1904 στις ΗΠΑ (Eskilson 2007), ενώ παράλληλα τιμήθηκε από τη Γερμανική Κυβέρνηση.



Εικόνα 49. Πρώτη σελίδα του καταλόγου Behrens *Kursiv* Εικόνα 50. Πρώτη σελίδα του καταλόγου *Αρχαιοτήτων* Behrens

(Πηγή: Windsor 1981)



(Πηγή: Windsor 1981)

Ο τύπος γραμματοσειράς *Behrens Kursiv* εμφανίστηκε το 1906 (Εικόνα 49), με χαρακτηριστικό γνώρισμα να δίνει την εντύπωση του χειρογράφου (Avis 1965), η οποία θυμίζει τη γραφή του Behrens στις γραμματοσειρές του 1902, δηλαδή μετά το *Behrens Schrift* του.

Η τελευταία γραμματοσειρά του Behrens, η *Behrens Antiqua* σχεδιάστηκε το 1908 (Εικόνα 50)(Behrens Medieval, 1914). Για τους ιστορικούς, μέσω της συγκεκριμένης γραμματοσειράς εντοπίζεται το πληρέστερο και πιο αξιοσημείωτο από τα τυπογραφικά του πρόσωπα (Μπερκ 1992). Η *Behrens Antiqua*, η οποία έκανε την AEG μία από τις πρώτες εταιρείες που είχε τα δικά της «γράμματα με δικαιώματα αντιγραφής» είναι άρρηκτα συνδεδεμένη μαζί της (Eskilson 2007). Ο J. Aynsley, μέσω του βιβλίου «*Πρωτοπόροι της Σύγχρονης Γραφιστικής*», δείχνει ότι η εκτεταμένη χρήση του *Behrens Antiqua*, που βασίζεται σε μια καθαρή και νηφάλια εμφάνιση, συνέβαλε σημαντικά στην εικόνα της AEG. Οι Meggs & Purvis (2006) θεωρούν πως ο Behrens κατάφερε να επιτύχει τρεις στόχους μέσω της *Behrens Antiqua*. Αρχικά, έκανε την AEG να ξεχωρίσει από τις υπόλοιπες ανταγωνιστικές εταιρείες, κατασκεύασε μια ολοκληρωμένη εικόνα και τέλος, έφτιαξε έναν μεγαλειώδη χαρακτήρα ο οποίος είχε ως επακόλουθο την αποτελεσματικότητα και την ποιότητα.

Η *Behrens Antiqua* είναι μια γραμματοσειρά που έχει άμεση σχέση με την *Αιγυπτιακή* γραμματοσειρά και την *Clarendons* (Avis 1965), που υπάγονται στην ίδια

οικογένεια. Και οι δύο έχουν πολύ μικρές διαφορές, όσον αφορά το πάχος των γραμμών. Είναι σημαντικό, ότι ο Behrens επέλεξε την οικογένεια *Antiqua* για να σχεδιάσει μια γραμματοσειρά για την AEG, η οποία σαν απόδοση φέρει τα αιγυπτιακά γράμματα, και επίσης σχετίζεται με τη γραμματοσειρά της χώρας με την ηγετική θέση στην εκβιομηχάνιση, τη Μεγάλη Βρετανία. Επίσης, παρατηρείται το ενδιαφέρον του Behrens για τους *ρωμαϊκούς* τύπους. Αδιαμφισβήτητα σημαντικός παράγοντας για τον σχηματισμό μιας εταιρικής ταυτότητας, είναι η επινόηση μιας γραμματοσειράς, που αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι στη μοναδικότητά της. Η γραμματοσειρά του Behrens χρησιμοποιήθηκε σε όλα τα προϊόντα της εταιρείας, κάτι που σαφώς ξεχώρισε την AEG από τις ανταγωνίστριές της εταιρείες στην αγορά. Τα προϊόντα μέσω της γραμματοσειράς *Behrens Antiqua* αποκτούν μια συνεκτική γλώσσα, κάτι που τα κάνει να ανήκουν στον ίδιο κόσμο.

## 2.6. Η AEG δημιουργεί εταιρική ταυτότητα χάρη στον Behrens

*[ο όρος εταιρική ταυτότητα] [...] έγινε πρότυπο και όλοι το χρησιμοποιούσαν, ανεξάρτητα από τη δουλειά τους. Αφορούσε την αναδιοργάνωση και την επανεισαγωγή μιας μεγάλης πολυεθνικής εταιρείας, που προσπαθούσε να διαχειριστεί και να δημιουργήσει μια νέα ιδέα για τον εαυτό της, για όλο το κοινό της. (Olins 1995).*

Σχεδόν μισό αιώνα πριν από τη δημιουργία του όρου «εταιρική ταυτότητα», εντοπίζεται στο έργο του Behrens «*Η ανασυγκρότηση της μεγάλης πολυεθνικής εταιρείας*» για την AEG. Εξετάζοντας τα δημιουργήματά του, από πλευρά ακρίβειας και σχέσης μεταξύ τους, διαφαίνεται η άμεση συσχέτιση μεταξύ όλων των σχεδίων του. Δημιουργώντας τη γραμματοσειρά, *Behrens Antiqua*, έκανε τα σχέδια να συνδέονται καθώς αναπαράγουν κοινή γλώσσα. Αρχικά, έφτιαξε λογότυπα για την AEG, όπου ένα από αυτά εξακολουθεί να εφαρμόζεται μέχρι σήμερα από την εταιρεία. Στα γραφιστικά του έργα, έγινε χρήση μιας σαφούς και αφηρημένης γραφιστικής γλώσσας, τόσο στη γραμματοσειρά, όσο και στο λογότυπό της. Τα σχέδιά του, τα οποία είναι δημιουργήματα της εκβιομηχάνισης, είχαν ως αποτέλεσμα την ευνόηση της AEG και τη διάκρισή της από τις υπόλοιπες παρεμφερείς εταιρείες, καθώς βασίζονται σε σαφή σχέδια που φέρουν το λογότυπο αξιοπρεπώς.

Είναι φανερό πως κάθε φορά που αναφέρεται η εικόνα της εταιρείας τα σχέδια του συσχετίζονται και υπάρχει μια αλληλουχία ανάμεσά τους. Μέσω των προϊόντών του, η εταιρεία δείχνει μια εικόνα σύγχρονη, αφού εφαρμόζει καινοτόμες βιομηχανικές τεχνικές, δυναμική και φερέγγυα. Κρίνεται πως υπάρχει κάτι περισσότερο από την έκθεση μιας ισχυρής και αξιόπιστης εταιρείας, υπάρχει μια συμβολική διάσταση στα σχέδιά του. Αξίζει να αναφερθεί πως ο Behrens, όπως και οι οικείοι του, θεωρούσε ότι αν οι άνθρωποι ήθελαν έναν καλύτερο τρόπο διαβίωσης, αυτό θα το πετύχαιναν μέσω της βιομηχανίας. Έτσι λοιπόν, ισχυριζόταν πως τα σχέδιά του είναι ικανά να μνησούν και να εκπαιδεύσουν τους πολίτες σε μια καλύτερη ζωή αποκτώντας μια ανώτερη αισθητική.

Τα κοινά χαρακτηριστικά που εμφανίζονται με τον Φορντισμό και τον Τειλορισμό, οδήγησαν αρκετούς ιστορικούς να εστιάσουν μόνο στη λειτουργική αμεσότητα των σχεδίων του Behrens για τη συγκεκριμένη εταιρεία. Όμως, ξεχωρίζουν οι απόψεις δύο εξ αυτών, του Bletter και του Anderson. Αρχικά, ο Bletter (1996)

υποστηρίζει πως τα έργα του λειτουργούν σαν εκφραστικά σύμβολα, και όχι σαν αναφορές λειτουργικής αμεσότητας. Παρόμοια, ο Anderson (1968, 1993) θεωρεί ότι ο Behrens είναι μόνο συντηρητικός στα σχέδιά του, εντοπίζοντας μια «αναπαραστατική ψευδαίσθηση» σε αυτά. Βρίσκει δύο ιδέες, το «Zeitgeist» και το «Kunstwollen», που αναμιγνύονται στα σχέδια του Behrens. Κατά τον Anderson, ο Behrens έχει την πεποίθηση πως το πνεύμα της εποχής μπορεί να καθρεφτιστεί μόνο μέσω των ανθρώπων της τέχνης, εκφράζοντας τη θέλησή τους.

Παρά το γεγονός πως ο ίδιος έδωσε σημαντική βάση στη λειτουργικότητα και την εκβιομηχάνιση, πίστευε ότι ήταν ανεπαρκείς για να προσδιορίσουν τις μορφές. Το 1929, ο Behrens υποστήριξε πως «τα υλικά από μόνα τους δεν μπορούν ποτέ να καθορίσουν αισθητικές αξίες». Επίσης, η εκβιομηχάνιση οδήγησε στην απόρριψη του παρελθόντος και του διάκοσμου, και στην εξύμνηση κάθε απαραίτητου στοιχείου.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

### Η ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΟΥ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΥ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

#### 3.1. Ο ρόλος του συμβολισμού στην αρχαιότητα και τη λογοτεχνία

Όπως προαναφέρθηκε μέσω της συγκριτικής εργασίας μεταξύ των τεχνικών επιστημονικής διαχείρισης και της αρχιτεκτονικής, τα σχέδια του Peter Behrens για την AEG ενσωματώνουν κάτι περισσότερο από την απλή λειτουργική αμεσότητα. Σύμφωνα με τον Bletter και τον Anderson, ο Behrens χρησιμοποίησε τεχνικές της μηχανικής με αφαίρεση και εξπρεσιονισμό, καθώς εντόπισαν τον συμβολισμό της στα έργα του. Υποστήριζαν λοιπόν, πως οι νηφάλιες και μεγαλειώδεις εμφανίσεις τους οφείλονται στην έκφραση αυτή. Παρ' όλα αυτά, εκτιμάται ότι υπήρχε κάτι παραπάνω από την έκφραση της αισθητικής, επηρεασμένη από τις βιομηχανικές διαδικασίες, στα σχέδιά του. Κατά συνέπεια στο κεφάλαιο αυτό θα εξετάσουμε τα σύμβολα που είναι κρυμμένα στη γλώσσα σχεδιασμού της AEG.

Ακολουθώντας το παράδειγμα της Rosemarie Haag Bletter (1981), η εξέταση των συμβόλων στα έργα του Behrens θα γίνει μέσα από τρία λογοτεχνικά έργα. Το πρώτο είναι του στενού φίλου του Peter Behrens, του Richard Dehmel και πρόκειται για το *Eine Lebensmesse* (1893). Θα αναλυθεί επίσης, ένας από τους πιο σημαντικούς φιλοσόφους της εποχής, ο Φρίντριχ Νίτσε μέσω του *Ζαρατούστρα*, που χρονολογείται από το 1883. Το έργο αυτό είχε τεράστιες επιρροές σε σημαντικές προσωπικότητες της εποχής, σε συγγραφείς, αρχιτέκτονες και διανοούμενους όπως ο Behrens και ο Dehmel. Τέλος, θα αναλυθεί το *Πάρσιφαλ* του Ρίχαρντ Βάγκνερ, που ήταν η τελευταία όπερά του. Χωρίς να υπάρχει απευθείας συσχέτιση ανάμεσα στον Parsifal και τον Behrens, αδιαμφισβήτητα ο δεύτερος δε θα μπορούσε να έχει αγνοεί τη συγκεκριμένη όπερα.

Εκτός από αυτά τα τρία έργα, όπου υπάρχουν σημαντικά σύμβολα για τον Behrens, κάποιες φορές θα γίνει λόγος στην *Υπνοτομαχία Poliphili* (1499) και στο *House of Fame* (1380). Ανάμεσά τους δύσκολα εντοπίζεται μια λογική σύνδεση, όμως και τα δύο έργα είναι εξίσου διάσημα και σημαντικά. Είναι χτισμένα το ένα πάνω στο άλλο, και

ανήκουν σε έναν κανόνα, με συνέπεια να γίνεται χρήση παρόμοιων μοτίβων. Ως εκ τούτου, γίνεται επανάληψη αυτών των μοτίβων στα μεταγενέστερα έργα.<sup>10</sup>

Ακόμη, θα γίνει αναφορά στα σύμβολα της αρχαιότητας, και συγκεκριμένα στην γεωμετρία και τους αριθμούς, καθώς ο Behrens, αρχικά ως ζωγράφος και στη συνέχεια ως σχεδιαστής είχε στενές επαφές με τους καλλιτέχνες της περιόδου. Για τον λόγο αυτό θα διερευνηθούν τα μέτρα σε αριθμούς και γεωμετρικά σχήματα κατά την εποχή του Χριστιανισμού και της Αρχαιότητας, έτσι ώστε να γίνει κατανοητή η χρήση τους στα έργα του. γίνι διερεύνηση των μέτρων σε ορισμένα γεωμετρικά σχήματα και αριθμούς, κατά τη διάρκεια της Αρχαιότητας και του Χριστιανισμού, προκειμένου να κατανοηθεί η χρήση τους στα έργα του. Αφού συζητηθούν τα σύμβολα που προέρχονται από τη λογοτεχνία και την αρχαιότητα, κατόπιν θα γίνει εξέταση των συμβόλων που χρησιμοποιούνται στα έργα του Behrens.

### **3.2. Η επίδραση του συμβολισμού στα σχέδια του Behrens**

Τα σχέδια του Peter Behrens για την εταιρική ταυτότητα της AEG εκλαμβάνονται τις περισσότερες φορές ως πρόκληση, καθώς συγκρίνονται με τα προηγούμενα ή τα μεταγενέστερά του. Συγκεκριμένα, μετά από ανάλυση των έργων του είναι διάκριτη η διαφοροποίηση αυτών, πριν και μετά τον Παγκόσμιο Πόλεμο. Επίσης, ο Tilmann Buddensieg (1984) αναλύοντάς τα, υποστηρίζει πως σε μεταγενέστερα σχέδιά του, ο Behrens ξεφεύγει τελείως το μοτίβο που ακολουθεί στα σχέδια της AEG, καθώς απομακρύνεται αρκετά από το λειτουργικό και γεωμετρικό στυλ. Ως εκ τούτου, γίνεται σαφές ότι δεν υπάρχει άλλος Ευρωπαίος αρχιτέκτονας στα έργα του οποίου να μπορεί να ανιχνευθεί τόσο καθαρά αυτό το είδος μετασχηματισμού. Από το 1907 και έπειτα, με την ανάλυση των έργων του υποστηρίζεται πως άφησε πίσω του τις ρίζες του *Jugendstil* στον σχεδιασμό προϊόντων για την AEG (Windsor 1981, Koss 2010). Επιπρόσθετα, όπως έχει ήδη αναφερθεί οι Bletter και Anderson υποστήριζαν ότι τα κτίριά του δεν είναι τελείως λειτουργικά, και διέκριναν σε αυτά μια ψευδο-αισθητική αναπαράσταση της μηχανικής. Βάσει αυτού του ισχυρισμού, γίνεται σαφές ότι ο Behrens χρησιμοποιεί σύμβολα που είναι απομεινάρια του *jugendstil*, κάτι που μπορεί να εντοπιστεί στα πιο «λειτουργικά» κτίρια και προϊόντά του. Ξεκινώντας από τις ξυλογραφίες του, δίνεται έμφαση στα έργα

---

<sup>10</sup> Το ίδιο ισχύει και για τα έργα αυτά. Για παράδειγμα, το House of Fame έχει άμεσες αναφορές στον Οβίδιο (43 π.Χ. - 18 μ.Χ.) *Μεταμορφώσεις*.

του με χρονολογική σειρά, προς αναζήτηση των συμβόλων που εντοπίστηκαν στα λογοτεχνικά έργα.

Ο Behrens ήταν μέλος της Απόσχισης του Μονάχου, που ιδρύθηκε το 1892, προτού την Darmstadt Artists Colony. Έτσι, είχε τη δυνατότητα να έρθει σε επαφή με τις αρχές και τους καλλιτέχνες της περιόδου. Με βάση τον ιστορικό Kandinsky Peg Weiss (1979), στην Απόσχιση υπήρχαν δυο βασικά κινήματα συμβολισμού. Αρχικά, το πρώτο με επικεφαλής τον Στέφαν Τζορτζ, που επηρεάστηκε από τον συμβολισμό και το δεύτερο, το συμβολιστικό κίνημα με ηγέτη τον Peter Behrens, και τον ποιητή Georg Fuchs, που εστίασε στην επανάσταση του θεάτρου. Τα μέλη της Απόσχισης, όπως και ο Behrens, συναντιόντουσαν στην οικία του συγγραφέα Karl Wolfskehl. Στην ομάδα αυτή, ο Behrens ξεκίνησε να έχει στενές σχέσεις με τον Kandinsky, στον οποίο αργότερα ζητήθηκε να διδάξει στην Ακαδημία Τεχνών του Ντίσελντορφ. Κατά τον Kandinsky, η γεωμετρική οργάνωση ήταν το χαρακτηριστικό όλων των τεχνών. Στόχος τους ήταν να δημιουργήσουν έναν νέο κόσμο που θα τροφοδοτούνταν από την τέχνη, και η έμπνευσή τους ήταν η αρχαία Ελλάδα.<sup>11</sup>( OED, 2011).



Εικόνα 51. Σχέδιο εξωφύλλου Behrens (Πηγή: Weiss 1979)



Εικόνα 52. Στουρμ, Μπερένς, 1896. (Πηγή: Ουίντσορ 1981)

<sup>11</sup> Ο Καντίνσκι δε δέχτηκε την προσφορά του Μπερένς για διδασκαλία τα επόμενα χρόνια, αλλά είναι ενδιαφέρον να δούμε την επιρροή του Καντίνσκι στον Μπερένς. Αμέσως μετά την αποδοχή γυναικών από τον Καντίνσκι στις εκθέσεις και τα σχολεία του, ο Μπερένς άνοιξε επίσης τις πόρτες της ακαδημίας στις γυναίκες. (Βάις 1979)



Εικόνα 53. Φιλί Μωσαϊκό του Olbrich στην Γάμου PB (Πηγή: Weiss 1979)



Εικόνα 54. Πρώην Libris του Πύργου (Πηγή: Weiss 1979)

Πύργου

Ο Behrens σχεδίασε επίσης μια τραπεζαρία για τον Hartleben, η οποία περιείχε το πορτρέτο του Hartleben, που φιλοτεχνήθηκε από τον ίδιο τον Behrens. Επιπροσθέτως, μια ακόμη ξυλογραφία του Behrens είναι το "Sturm" (Windsor 1981) (Εικόνα 52). Διακρίνουμε έναν αετό, ικάνο να καταφέρει τα πάντα, καθώς μπορεί να προκαλέσει αέρα, προκειμένου να λυγίσουν τα κλαδιά των δέντρων. Παρατηρείται μια κυματιστή θάλασσα και πιθανόν ένα νησί στο βάθος της εικόνας. Ένα μέρος για την υλοποίηση της ουτοπίας και ένας αετός που λειτουργεί συμβολικά ως οδηγός προς αυτόν τον ουτοπικό κόσμο. Στο συγκεκριμένο έργο του Behrens λοιπόν, βλέπουμε δύο βασικά σύμβολα που προέρχονται από τον χώρο της λογοτεχνίας. Το υγρό στοιχείο, που είναι το νερό και ο αετός, ο προάγγελος της ουτοπίας.

## Συμπεράσματα

Ο Peter Behrens δημιούργησε την πρώτη εταιρική ταυτότητα της AEG, σχεδιάζοντας από τις γραμματοσειρές έως τα προϊόντα. Καθώς τα έργα του ήταν συνυφασμένα και άρρηκτα συνδεδεμένα μεταξύ τους, αφού μιλούσαν την ίδια γλώσσα, έκανε το έργο του στην AEG συνεπής και ικανό να ισχυροποιηθεί η εικόνα της και να γίνει πιο αξιόπιστη. Μπορεί να εντοπίζονται στα σχέδια του επιρροές από την επιστημονική κοινότητα, αλλά θα ήταν άτοπο να υποστηρίξει κάποιος πως αυτό και μόνο αυτό έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη δημιουργία τους. Στα περισσότερα από αυτά μπορεί κανείς να δει σύμβολα της κλασσικής τέχνης, στα πλαίσια μιας αφηρημένης προσπάθειας. Αυτό καθιστά σαφές πως πρέπει αρχικά να γίνει αντιληπτή η κλασσική τέχνη, και εν συνεχεία να κατανοηθούν τα έργα του. Ως εκ τούτου, η εν λόγω εργασία διεκπεραιώθηκε σε τρεις άξονες, οι δύο από τους οποίους ήταν στενά συνδεδεμένοι μεταξύ τους.

Καταρχάς, τα έργα του Peter Behrens για την AEG ήταν πρωτοπόρα και έπαιξαν αξιοσημείωτο ρόλο στον σχεδιασμό μιας εταιρικής ταυτότητας. Έφεραν τέσσερα χαρακτηριστικά, τα οποία θα αναφερθούν παρακάτω. Αρχικά, χαρακτηριζόντουσαν για την ολιστική προσέγγιση τους, που κάλυπτε όλους τους τομείς σχεδιασμού που αφορούσαν την AEG. Ο Behrens έφτιαξε μια ξεχωριστή γραμματοσειρά για την AEG, την «Behrens *Antiqua*» και την εφάρμοσε σε όλα τα σχέδιά του. Επίσης, σχεδίασε το λογότυπό της εταιρείας, που χρησιμοποιείται μέχρι και σήμερα, το οποίο την έκανε να διαφέρει από τις υπόλοιπες ανταγωνιστικές εταιρείες. Ασχολήθηκε με το σχεδιασμό ενός έντυπου υλικού, προκειμένου να ελέγξει το πως επικοινωνούσε η AEG με τους πελάτες της. Ήταν υπεύθυνος για τα προϊόντα της, και σχεδίασε τόσο προϊόντα όσο και κτίρια για αυτήν. Τα συγκεκριμένα προϊόντα παράγονταν βάσει παρόμοιας λογικής. Όλα τα έργα του είχαν σκοπό να δημιουργήσουν μια εικόνα δυναμική, καινοτόμα, αξιόπιστη για μια εταιρεία που ήθελε να έχει πρωταγωνιστικό ρόλο στην αγορά σε ότι αφορά το είδος της, τις οικιακές συσκευές. Χωρίς να παρεκκλίνει από το μοτίβο του, καθώς ήθελε να υπάρχει μια κοινή γραμμή, χρησιμοποίησε παρόμοιους γεωμετρικούς σχηματισμούς. Επιπροσθέτως, κατά το σχεδιασμό της AEG, εξέτασε συν τοις άλλοις τις ανάγκες της αγοράς, κάτι που ήταν επιθυμία και του Walter Rathenau. Προκειμένου να ξεχωρίσουν τα προϊόντα της AEG, παρουσίασε στους καταναλωτές προϊόντα με καινούριο στυλ, αφού εκείνη την περίοδο επικρατούσε η άποψη πως τα έργα που παράγονται μαζικά είναι υποδεέστερα, πρόχειρα και κακοφτιαγμένα. Η ιδέα του βασιζόταν στην εκπαίδευση του

κοινού μέσω της τέχνης, με σκοπό να προσφερθεί μια καλύτερη ζωή στους ανθρώπους, όπως γινόταν με τους περισσότερους διανοούμενους της εποχής.<sup>12</sup> Ακόμη, ο σχεδιασμός της εταιρικής του ταυτότητας της AEG την διαφοροποίησε από τους ανταγωνιστές της και άνοιξε τον δρόμο για την επιτυχία της στην αγορά. Σε αντίθεση με άλλες εταιρείες, ο Behner εκτός από προϊόντα και κτίρια, έφτιαξε ένα μοναδικό λογότυπο για την AEG. Τα έργα του και οι δημιουργίες του επηρέασαν και ενέπνευσαν σε μεγάλο βαθμό τις σύγχρονες στρατηγικές μάρκετινγκ (Anderson 1968). Για μελλοντικές μελέτες μπορεί να είναι ενδιαφέρον να γίνει μια άλλη έρευνα που αφορά τη σύγκριση μεταξύ εταιρειών, όπως για παράδειγμα της Siemens και της AEG ώστε να αναλυθούν και να συγκριθούν τα σχέδια του Behrens.

Η λειτουργικότητα, ο ορθολογισμός ή ο ωφελιμισμός, που συνδέονται με την κατανόηση της αρχιτεκτονικής στον τρόπο λειτουργίας, σχετίζονται άμεσα με αυτά τα δυο πεδία. Όταν οι ιστορικοί αναφέρονται σε αυτές τις έννοιες τις εκλαμβάνουν υπό το πρίσμα της επιστημονικής διαχείρισης ή των τεχνικών μαζικής παραγωγής. Κατά την εκπόνηση της συγκεκριμένης διατριβής εντοπίστηκαν και αναλύθηκαν ορισμένα βασικά σημεία που είχαν έντονες επιρροές σε αρχιτέκτονες και σχεδιαστές εκείνης της περιόδου. Εξετάζοντας τεχνικές παραγωγής και επιστημονικών θεωριών διαχείρισης, παρατηρείται αρχικά ότι οι συγκεκριμένοι ηγέτες, όπως ο Frederick Taylor και ο Henry Ford, δίνουν έμφαση στην τυποποίηση και σε εναλλάξιμα εξαρτήματα. Ένα ακόμα σημείο είναι η επιθυμία των ηγετών, όπως και των ανθρώπων της τέχνης, να επιτύχουν έναν ουτοπικό κόσμο. Επιπλέον, για την επίτευξη του σκοπού αυτού, οι διανοούμενοι θεωρούσαν πως αν δρουν σαν πρεσβευτές, θα είναι σε θέση να εκπαιδεύσουν τον λαό ώστε να φτάσει στην ουτοπία. Στη συνέχεια να σημειωθεί μια άλλη άποψη που επικρατούσε πως για την κατασκευή και τον σχεδιασμό έργων είναι απαραίτητα τα βασικά σημεία και όχι τα περιττά. Τέλος, θα ήταν καλό να επικεντρωθούν στις νέες ιδέες και προοπτικές που προσφέρει η βιομηχανία.

Όταν έγινε ανάλυση των έργων και των ισχυρισμών του Behrens για την AEG εντοπίστηκαν οι επιρροές των τριών πρώτων σημείων. Συγκεκριμένα, ο Behrens χρησιμοποίησε τυποποιημένα και εναλλάξιμα εξαρτήματα στα σχέδιά του. Θεωρούσε πως οι επιδράσεις του από τη βιομηχανία, τον βοηθούσαν να πετύχει τον απώτερο στόχο του. Να διαδώσει δηλαδή, μέσω της τέχνης του, την πεποίθησή του για την ουτοπία. Ωστόσο, ενώ εξύμνησε τα στοιχεία που συνδέονται με τις βιομηχανικές διεργασίες, δεν



απέριψε το παρελθόν –ή την παράδοση– ούτε εγκατέλειψε τη χρήση των εξαρτημάτων, που δεν προέρχονταν από διαδικασίες παραγωγής. Αρκετοί ιστορικοί πήραν τα έργα του Behrens για την AEG ως ακριβείς αναπαραστάσεις των βιομηχανικών διαδικασιών<sup>13</sup>. Βέβαια, ο Bletter και ο Anderson, αντιλήφθηκαν περισσότερο από τις αποτύπώσεις αυτών των διαδικασιών. Πάνω σε αυτή τη θεωρία βασίστηκε και η ανάπτυξη του επιχειρηματός μου. Αν και δεν ήταν μόνο αυτές οι διαδικασίες που επηρέασαν τα σχέδιά του. Αυτό το εύρημα με οδήγησε να εξετάσω την υποκείμενη ιδέα στα σχέδια του, που αποτέλεσαν ένα ακόμα θέμα συζήτησης σε αυτή την εργασία.

Διαφαίνεται πως τα προϊόντα και τα σχέδια του Behrens για την AEG περιείχαν συμβολισμούς. Η σχέση του με τους συμβολιστές καλλιτέχνες στην Απόσχιση του Μονάχου τον επηρέασε στη χρήση συμβόλων, κάτι που ξεκίνησε με τον κρύσταλλο του Ντάρμσταντ, και αναπτύχθηκε με την επιρροή του J.L.M. Lauweriks στην Ακαδημία Τεχνών του Ντίσελντορφ. Η λογοτεχνία ήταν μια βασική πηγή που εμπνεύστηκε τα σύμβολά του, όπου έγινε λόγος για τα *Eine Lebensmesse, έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα και ο Πάρσιφαλ*.<sup>14</sup>

Διακρίνονται πέντε βασικά και επαναλαμβανόμενα σύμβολα, που επικεντρώνονται κυρίως στη μεταφορά της «ουτοπίας μιας καλύτερης ζωής». Ο κρύσταλλος είναι το σύμβολο που αντιπροσωπεύει την ουτοπία, καθώς έχει την ικανότητα να μετατρέπει το κανονικό φως σε όμορφα χρωματισμένες ακτίνες, και σχηματίζεται μετασχηματίζοντας τον άνθρακα. Η γυναίκα είναι το δεύτερο σύμβολο. Μπορεί να προσφέρει μια νέα ζωή, η οποία θα είναι σε θέση να αντιληφθεί τη σημασία της τέχνης. Κατανοώντας την αξία της τέχνης, μια νέα γενιά μπορεί να οδηγήσει τον άνθρωπο στην ουτοπία. Στις τέχνες των γραμμάτων, οι καλλιτέχνες ξεχώριζαν τον αρμονικό κόσμο από τον ρεαλιστικό. Τα αμέσως επόμενα σύμβολα είναι το νερό και τα όνειρα. Πέμπτο και τελευταίο σύμβολο είναι το φίδι ή ο αετός που λειτουργούν σαν οδηγοί προς τον ουτοπικό κόσμο.

Επιρρόες εντοπίζονται στα έργα του, τόσο πριν αλλά και στα έργα του για την AEG, από τον Χριστιανικό Πλατωνισμό, ο οποίος βασίζεται στην Πλατωνική Κοσμολογία και στη Θεωρία του Πυθαγόρα για τους αριθμούς. Επομένως, κρίθηκε απαραίτητο να εξεταθούν τα έργα του Behrens για την AEG, λαμβάνοντας υπόψη τα

---

<sup>13</sup> Ιστορικοί όπως ο Νικολάους Πέβσνερ, ο Ρέινερ Μπάνναμ, ο Χένρι Ράσελ Χίτσκοκ, ο Άντολφ Μπεχν είδαν τα έργα του Μπέρενς, ειδικά το Εργοστάσιο Τουρμπίνας του, ως ακριβή αναπαραστασιοποιή του λειτουργισμού. Συζητήσαμε όλα αυτά, αλλά και τους ισχυρισμούς άλλων ιστορικών στο δεύτερο κεφάλαιο.

<sup>14</sup> Και επίσης αναφέρθηκε στην Υπνωτομαχία Πολυφίλη και στο House of Fame.

σύμβολα που προέρχονται από τη λογοτεχνία και την αρχαιότητα. Ο συμβολισμός στο έργο του μπορεί επίσης να μας υπενθυμίσει ότι κοιτάζει πέρα από τη λειτουργικότητα στα έργα των συγχρόνων του, δεδομένου ότι μπορεί να υπήρχαν αρχιτέκτονες πέρα από τον Behrens, που χρησιμοποίησαν σύμβολα, αλλά κατηγοριοποιήθηκαν ως εκπρόσωποι του λειτουργισμού. Υπό την οπτική γωνία των συμβόλων, μπορεί να οδηγηθούμε σε συζητήσεις για τον συμβολισμό στη σύγχρονη αρχιτεκτονική, και μπορεί να αποφευχθούν οι υπεραπλουστεύσεις και οι αναγωγισμοί.

Ένα αναπάντητο ερώτημα παραμένει σχετικά με τη χρήση συμβόλων από τον Behrens. «*Πώς εξηγούμε τα αλλιώτικα και ποικίλα στυλ του σε διαφορετικές περιόδους;*», καθώς αν κάποιος παρατηρήσει τα κτίριά του αδυνατεί να πιστέψει πως τα έχει σχεδιάσει ο ίδιος αρχιτέκτονας. Η απάντηση είναι η άμεση σχέση του με την εξουσία. Ο Behrens μπορούσε να προσαρμοστεί και να ανταπεξέλθει στις ανάγκες και τις προσδοκίες των πελατών του. Αυτό οδήγησε τον Watkins (2005 [1986]) να εξερευνήσει αυτή την ικανότητά του. Στο ίδιο συμπέρασμα κατέληξε και ο Anderson (1968, 1991). Ο ίδιος, κατά την ανάλυσή του υποστήριξε πως βασικός του στόχος ήταν να εξυπηρετήσει την εκάστοτε κυρίαρχη εξουσία, και όχι τόσο να πραγματώσει την ουτοπία. Δε συμφωνώ απόλυτα με αυτή τη θέση, καθώς βρέθηκαν πολλές συμβολικές αναφορές σε όλα τα έργα του, τα οποία έχουν διαφορές ανάλογα με τις επιρροές του. Υπήρχαν, όμως, επαναλαμβανόμενα θέματα, και όσον αφορά την AEG, τα έργα του συνδέθηκαν με προηγούμενα, όπως έχει προαναφερθεί.

Η Τζόαν Κάμπελ (1978) στο βιβλίο της *The German Werkbund* τον βλέπει ως φιλοσημιτικό, καθώς απέλυσε έναν βοηθό αρχιτέκτονα με την παρότρυνση της Εβραίας συζύγου του διευθυντή του. Απεναντίας, αναφέρει πως κατά τη διεξαγωγή του Β' Παγκοσμίου Πολέμου ο ίδιος επέστρεψε στη Γερμανία, ενώ όμοιοί του οδηγήθηκαν στη μετανάστευση, συνεχίζοντας να δουλεύει σε σημαντική θέση απολαμβάνοντας την ασφάλεια. Όλοι αυτοί οι ισχυρισμοί αποκαλύπτουν ότι ο Behrens συμπεριφέρθηκε κατευθυνόμενος από την εξουσία. Σε αυτό το πλαίσιο, μερικές φορές χρησιμοποίησε ρητά αναφορές στην αρχαιότητα ή έγινε έμμεση χρήση μέσω συμβόλων, όπως έγινε με τα κτίρια και τα σχέδιά του για την AEG. Ο ίδιος θεωρούσε πως εκείνη την εποχή υπήρχε μια ιδανική κοινωνία που βρισκόταν σε αρμονία με την ουτοπία των καλλιτεχνών, και για αυτό άλλωστε χρησιμοποιούσε σύμβολα από την αρχαιότητα στα σχέδιά του.

Μπορεί ο Behrens να δανείστηκε σύμβολα ή υπολείμματα από την κλασική αρχιτεκτονική, δεν έγραψε όμως για αυτά. Αυτό μπορεί να συνέβη είτε γιατί θεωρούσε

πως στα σύμβολα είναι κρυμμένα νοήματα και ο αναγνώστης πρέπει να τα αποσαφηνίσει, είτε γιατί πάντα συμπεριφερόταν όπως όριζε η εξουσία. Παρόλο όμως που υπηρετούσε την εξουσία, δε σταμάτησε να αξιοποιεί σύμβολα της αρχαιότητας και συνάμα να κάνει λόγο για μια ισότιμη ζωή. Αδιαμφισβήτητα, μπορεί κανείς να βρει περισσότερα απομεινάρια κλασικής τέχνης και συμβολισμού στο έργο του, κάτι που οδηγεί σε περαιτέρω εμβάθυνση προς αυτή την κατεύθυνση, ακόμη και αν μια τέτοια κίνηση γίνεται *«με δική μας ευθύνη»*.

## **Βιβλιογραφία**

AEG History – The Father of Industrial Design, Corporate Web Site of AEG, viewed 21 December 2022, <<http://www.aeg.com/node367.asp>>.

- Adolf, H 1947, 'New Light on Oriental Sources for Wolfram's Parzival', PMLA, Vol. 62, No.2, pp. 306-324.
- Aldrich, R 1904, A Guide to Parsifal, Oliver Ditson Co, Boston.
- Anderson, S 1968, 'Peter Behrens and The New Architecture of Germany 1900-1917', PhD Thesis, Columbia University.
- Anderson, S 1990, 'German Neoclassicism and Biedermeier: Behrens, Tessenow, Loos and Mies', *Assemblage*, Vol. 15, pp. 62 -87.
- Anderson, S 1987, 'The Fiction of Function', *Assemblage*, No.2, pp. 18 – 31. Anderson, S 1991, 'Peter Behrens's Highest Kultursymbol, The Theater', *Perspecta*, Vol. 26, pp. 103-134.
- Anderson, S 1993, 'Sachlichkeit and Modernity of Realist Architecture' in HF Mallgrave (ed) *Otto Wagner: Reflections on the Raiment of Modernity*, Getty Center, Canada.
- Anderson, S 1998 'Modern Architecture and Industry: Peter Behrens and the AEG Factories' in KM Hays (ed) *Oppositions Reader: Selected Readings from a Journal for Ideas and Criticism in Architecture, 1973-1984*, Princeton Architectural Pr, New York.
- Anderson, S 2000, *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, MIT Press Cambridge.
- Aschenbek, N 2000, 'In the Era of Hygiene' in G Kaldewei (ed), IN Bell (trans) *Linoleum: History, Design & Architecture*, Hatje Cantz Publishers, OstfildernRuit, Germany.
- Asscheim, SE 1992, *The Nietzsche Legacy in Germany 1890 – 1990*, Uni. Of California Pr California.
- Avis, FC 1965, *Typeface Terminology*, Glenview Pr, London.
- Aynsley, J 2004[2001], *Pioneers of Modern Graphic Design*, Mitchell & Beazley, London.
- Bachorski, HJ & Selwyn, PE 2000, 'Dreams That Never Been Dreamt at All: Interpreting Dreams in Medieval Literature', *History Workshop Journal*, No.49, pp. 95-127.
- Baker, DJ 2001, 'Rose of Hell', *Opera News*, No.4, pp. 25-31.
- Banham, R 1978, *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, London.
- Beard, M 1963, *A History of Business Vol. II From Monopolists to the Organization Man*, University of Michigan Pub, USA.
- Behne, A 1996[1926], *The Modern Functional Building*, Getty Center, Santa Monica.
- Behrens, P 1990[1910], 'On the Art of Stage', *Perspecta*, Vol.26, pp. 135 – 142.

- Benevolo, L 1979, *History of Modern Architecture - Volume I: The Tradition of Modern Architecture*, MIT Press, Massachusetts.
- Benevolo, L 1979, *History of Modern Architecture - Volume II: The Modern Movement*, MIT Press, Massachusetts.
- Berger, S 2004, *Inventing the Nation: Germany*, Hodder Arnold Pub., London.
- Berlage, HP 1996, *Thoughts on Style (1886-1909)*, ed. HF Mallgrave, trans. IB Whyte, The Getty Center, Santa Monica.
- Bletter, RH 1975, 'Paul Scheerbart's Architectural Fantasies', *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 34, No. 2, pp. 83 – 97.
- Bletter, RH 1981, 'The Interpretation of the Glass Dream-Expressionist Architecture and the History of the Crystal Metaphor', *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 40, No. 1, pp. 20 – 43.
- Bletter, RH 1996, 'Introduction', in A Behne, *The Modern Functional Building*, Getty Center, Santa Monica.
- Bloemen, E 1996, 'The Movement for Scientific Management in Europe between the Wars', in JC Spender, and HJ Kijne (ed.) *Scientific Management Frederick Winslow Taylor's Gift to the World?*, Kluwer Ac. Pub, Boston.
- Blunt, A 1937, 'The Hypnerotomachia Poliphili in 17th Century France', *Journal of the Warburg Institute*, Vol. 1, No. 2, pp. 117-137.
- Bringhurst, R 2008, *The Elements of Typographic Style*, Hartley & Marks Pub, Seattle.
- Bronner, SE 1979, *Paris and Berlin 1900 – 1933, New German Critique*. No. 16, pp. 145 – 153.
- Bryant, G 2004, 'Timely Untimeliness' in M Hvattum & C Hermansen (ed.), *Tracing Modernity: Manifestations of the Modern in Architecture and the City*, Routledge, New York.
- Buddensieg, T et al. 1984, *IndustrieKultur: Peter Behrens and the AEG, 1907 – 1914*, trans. IB Whyte, MIT Press, Massachusetts.
- Burke, C 1992, *Peter Behrens and the German Letter: Type Design and Architectural Lettering*, *Journal of Design History*. Vol. 5, No. 1, pp. 19 – 37.
- Cacciari, M 1993, *Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture*, Trans. Stephen Sartarelli, Yale Uni. Press, New York.
- Campbell, J 1978, *The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts*, Princeton Uni. Pr, New Jersey.
- Casciato, M 1997, 'The Dutch Reception of Frank Lloyd Wright: An Overview' in *The*

Education of the Architect Historiography, Urbanism and the Growth of Architectural Knowledge: Essays presented to Stanford Anderson', MIT Press, Cambridge.

Chaucer, G 2000, The House of Fame in The Canterbury Tales and Other Poems, DL Purves (ed), Popular Perusal & Gutenberg Project, viewed 10 December 2022, <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/2383/pg2383.html>>.

Chaucer, G 1963[1894], The House of Fame in 'Introduction to the House of Fame' in WW Skeat (ed), The Complete Works of Geoffrey Chaucer, Clarendon Press, Oxford.

Cheirchanteri, G. 2018, "AEG and Peter Behrens' contribution in unified corporate visual identity design and integrated marketing communication", *Convergencias: Revista de Investigacao e Ensino Das Artes*, Issue No 21, pp. 1-9, EISSN: 1646-9054

Colli, A & Rose, M 2007, 'Family Business' in G Janes & J Zeitlin (ed) *The Oxford Handbook of Business History*, Oxford Uni. Pr., New York.

Colonna, F 2005, *Hypnerotomachia Poliphili: A Strife of Love in a Dream*, trans J Godwin, Thames & Hudson, London.

Cramsie, P 2010, *The Story of Graphic Design: From the Invention of Writing to the Birth of Digital Design*, Great Wall Pr, Hong Kong.

Dal Co, F 1990, *Figures of Architecture and Thought: German Architecture Culture 1880 – 1920*, Trans. Stephen Sartarell, Rizzoli, New York.

Dassbach, CHA 2006, 'The Origin of Fordism: The Introduction of Mass Production and the Five Dollar Wage' in H Beynon & T Nichols (ed) *The Fordism of Ford and Modern Management Volume I*, Edward Elgar Pub, Bodmin, UK.

Dehmel, R 1922, *Eine Lebensmesse*, in *Weib und Welt*, Verlag, Berlin, pp. 151 – 159.

Eskilson, SJ 2007, *Graphic Design: A New History*, Laurence King Pub, London.

Ferebee, A 1980, *A History of Design from Victorian Era to the Present*, Van Nostrand Reinhold pub, New York.

Ford, H & Crowther, S 1922[1925], *My Life and Work*, Doubleday Publishing, New York.

Forty, A 2004, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames & Hudson, London.

Frampton, K & Futagawa, Y 1983, *Modern Architecture 1851 – 1945*, Rizzoli, New York.

Frampton, K 2002, *Labour, Work and Architecture: Collected Essays on Architecture and Design*, Phaidon, Hong Kong.

Giedion, S 1967, *Space, Time & Architecture: The Growth of a New Tradition*, Harvard Uni. Pr, Massachusetts.



- Godwin, J 2005, 'Introduction', in F Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili: A Strife of Love in a Dream*, trans J Godwin, Thames & Hudson, London.
- Griffin, RW 1987[1976], *Management*, Houghton Mifflin Pub, USA.
- Guerrand, RH 1993, 'Comfort' in Jd Noblet (ed.), *Industrial Design: Reflection of a Century*, Flammarion/APCI, Paris.
- Guillén, MF 2009[2006], *The Taylorized Beauty of the Mechanical: Scientific Management and the Rise of Modernist Architecture*, Princeton Uni. Press, Princeton.
- Hacking, I 2001 'Dreams in Place', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 59, No.3, pp. 245 – 261.
- Harvey, D 1994, 'Flexible Accumulation through Urbanization: Reflections on 'Post-Modernism' in the American City' in A Amin (ed) *Post-Fordism: A Reader*, Blackwell Pub, Oxford.
- Heath, A, Heath, D & Jensen, AL 2000, *300 Years of Industrial Design*, Watson-Guptill, New York.
- Hertel, C 1992, 'Irony, Dream, and Kitsch: Max Klinger's Paraphrase of the Finding of a Glove and German Modernism', *The Art Bulletin*, vol. 74, No. 1, pp. 91 – 114.
- Hertzberger, H 2002[1984], 'Building Art as an expression of Ideas' in HJ Henket & H Heynen (ed) *Back From Utopia: The Challenge of Modern Movement*, 010 Pub, Rotterdam.
- Heynen, H 1999, *Architecture & Modernity*, MIT Press, Massachusetts.
- Hiesinger, KB & Marcus, GH 1993, *Landmarks of Twentieth-Century Design*, Abbeville Press, New York.
- Hiscock, N 2007, *The Symbol at your Door: Number and Geometry in Religious Architecture of the Greek and Latin Middle Ages*, Ashgate Pub, Hampshire, UK.
- Hitchcock, HR 1990, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Penguin Books, London.
- Hon, G & Goldstein BR 2008, *From Summetria to Symmetry: The Making of a Revolutionary Scientific Concept*, Springer Science.
- Hopp, WJ & Spearman, ML 2001, *Factory Physics*, McGraw/Hill, London.
- Ivins, WM 1923, 'The Aldine Hypnerotomachia Poliphili of 1499', *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 18, No. 12, pp. 273 – 277.
- Jefferies, M 1994, 'The Werkbund in Delmenhorst: A Forgotten Episode in German Design History', *Journal of Design History*, Vol. 7, No. 1, pp. 13-27.

- Jenkin, JL 2007 'Introduction: Domesticity, Design and the Shaping of the Social', *German History*, Vol. 25, No.4, pp. 465 – 489.
- De Jonge, W 2002, 'The Technology of Change: The Van Nelle Factories in Transition' in HJ Henket & H Heynen (ed) *Back From Utopia: The Challenge of Modern Movement*, 010 Pub, Rotterdam.
- Kaldewei, G 2000, 'Linoleum – Art and Industry 1882-2000 An Introduction' in G Kaldewei (ed), IN Bell (trans) *Linoleum: History, Design & Architecture*, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, Germany.
- Kijne, HJ 1996, 'Time and Motion Study: Beyond the Taylor – Gilbreth Controversy' in JC Spender & HJ Kijne, *Scientific Management: Frederick Winslow Taylor's Gift to the World?*, Kluwer Ac Pub, Boston.
- King, EF 1970, 'A Correlation of Concepts Found in German Expressionist Art, Music and Literature', PhD Thesis, University of Southern Carolina.
- Koss, J 2010, *Modernism after Wagner*, Minnesota Uni. Pr., Minneapolis.
- Krisch, H 1985, *The German Democratic Republic: The Search for Identity*, Westview Press, Colorado US.
- Kruft, HW 1977, 'Ein Dokument Deutscher Kunst 1901-1976 in Darmstadt', *The Burlington Magazine*, Vol. 119, No. 886, pp. 69 – 73.
- Lehrer, M 2005 'Science-driven vs. Market-pioneering High Tech: Comparative German Technology Sectors in the Late Twentieth Centuries', *Industrial and Corporate Change*, V. 14, No. 2, pp. 251 – 278.
- Lenin, VI, ND 'V. The Division of the World Among Capitalist Associations' in *Imperialism: The Highest Stage of Capitalism*, viewed 14 December 2022, <<http://www.marxists.org/archive/lenin/works/1916/imp-hsc/ch05.htm>>
- Lenman, R 1989, 'Painters, Patronage and the Art Market in Germany 1850-1914', *Past & Present*, No.123, pp. 109 – 140.
- Livingston, A & Livingston, I 1998, *The Thames and Hudson Dictionary of Graphic Design and Designers*, Thames & Hudson, London.
- Lucie-Smith, E 1996, *Visual Arts in the Twentieth Century*, Laurence King Pub, London.
- Lungstrum, JW 1999, 'The Display Window: Designs and Desires of Weimar Consumerism', *New German Critique*, No.76, pp. 115 – 160.
- Maciuika, JV 2005, *Before the Bauhaus*, Cambridge University Press, Cambridge.
- McGoun, EG 2004 'Form, Function, and Finance: Architecture and Finance Theory', *Critical Perspectives on Accounting*, Vol. 15, pp. 1085 – 1107.
- McLeod, M 1983, 'Architecture or Revolution: Taylorism, Technocracy, and Social Change', *Art Journal*, Vol. 43, No.2, pp. 132 – 147.

- Meggs, PB & Purvis, AW 2006[1983], *Meggs' History of Graphic Design*, John Wiley & Sons Inc, New Jersey.
- Miller, DS, Catt, SE & Carlson JR 1996, *Fundamentals of Management: A Framework for Excellence*, West Pub, USA.
- Murray, R 2011[1988], 'Fordism and Post-Fordism' in C Jencks (ed) *The Post-Modern Reader*, J. Wiley & Sons, UK.
- Mustard, HM & Passage, CE 1961, 'Introduction' in Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, Vintage Books, New York.
- Muthesius, H 1994[1902], *Style-Architecture & Building-Art; Transformations of Architecture in the Nineteenth Century and its Present Condition*, S Anderson (trans.) Getty Center, Santa Monica.
- Neumeier, F 1993, 'Iron and Stone: The Architecture of the Großstadt' in HF Mallgrave (ed) *Otto Wagner: Reflections on the Raiment of Modernity*, Getty Center, Canada.
- Nietzsche, F 2008, *Thus Spoke Zarathustra*, trans. Graham Parkes, Oxford Uni. Press, Oxford.
- Nietzsche, F 1967, *The Birth of Tragedy and The Case of Wagner*, trans. Walter Kaufmann, Vintage Books, New York.
- Norcliffe, G 2006[1996], 'Popeism and Fordism: Examining the Roots of Mass Production' in H Beynon & T Nichols (ed) *The Fordism of Ford and Modern Management Volume I*, Edward Elgar Pub, Bodmin, UK.
- Oechslin, W 1993, 'The Evolutionary Way to Modern Architecture: The Paradigm of "Stilhülse und Kern"' in HF Mallgrave (ed) *Otto Wagner: Reflections on the Raiment of Modernity*, Getty Center, Canada.
- Olins, W 1994, *Corporate Identity: Making Business Strategy Visible through Design*, Thames & Hudson, Spain.
- Olins, W 1995, *International Corporate Identity 1*, Laurence King Pub, Hong Kong.
- Overy, P 2007, *Light, Air & Openness: Modern Architecture Between the Wars*, Thames & Hudson, London.
- Ovid, 1893, *Metamorphoses*, trans. HT Riley, George Bell & Sons, London & Gutenberg Project, viewed 21 December 2022, <  
[http://www.gutenberg.org/files/26073/26073-h/Met\\_XII-XV.html#bookXII](http://www.gutenberg.org/files/26073/26073-h/Met_XII-XV.html#bookXII)>.
- O Vink, GW 1938, *Legibility Atmosphere-value and Forms of Printing Types*, AWSijthoff's UNV, Leiden Holland.
- Parkes, G 2008, 'Introduction', in F Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*, trans. Graham Parkes, Oxford Uni. Press, Oxford.

- Pevsner, N 1986[1936], *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*, Peregrine Books, London.
- Pevsner, N 1989, *The Sources of Modern Architecture and Design*, Thames & Hudson, London.
- Posener, J 1972, *From Schinkel to the Bauhaus: Five Lectures on the Growth of Modern German Architecture*, Architectural Association paper Number 5, Lund Humphries Pub, London.
- Putnam, T 1988, 'The Theory of Machine Design in the Second Industrial Age', *Journal of Design History*, Vol. 1, No. 1, pp. 25 – 34.
- Purves, DL 2000, Introduction, *The Canterbury Tales and Other Poems*, Popular Perusal & Gutenberg Project, viewed 16 December 2022, <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/2383/pg2383.html>>.
- Riegl, A 2004[1966], *Historical Grammar of the Visual Arts*, JE Jung (trans), Zone Books, New York.
- Roediger, D 2006, 'Americanism and Fordism – American Style: Kate Richards O'hare's "Has Henry Ford Made Good"' in H Beynon & T Nichols (ed) *The Fordism of Ford and Modern Management Volume I*, Edward Elgar Pub, Bodmin, UK.
- Scaff, LA 1995, 'Social Theory, Rationalism and the Architecture of the City: Fin-deSiècle Thematics', *Theory, Culture & Society*, Vol.12, pp.63 – 85.
- Schwartz, FJ 1996a, 'Commodity Signs: Peter Behrens, the AEG, and the Trademark', *Journal of Design History*, Vol. 9, No. 3, pp. 153 –184.
- Schwartz, FJ 1996b, *The Werkbund: Design Theory and Mass Culture Before the First World War*, Yale University Press, London.
- Schwartz, FJ 2005, *Blind Spots: Critical Theory and the History of Art in the Twentieth Century Germany*, Yale Uni. Pr, New Haven.
- Shand, PM 1934, 'Peter Behrens' in D Sharp (ed.) 1978, *The Rationalists: Theory & Design in the Modern Movement*, Architectural press, London.
- Skeat, WW 1963[1894] 'Introduction to the House of Fame' in WW Skeat (ed), *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*, Clarendon Press, Oxford.
- Sparke, P 1986, *An Introduction to Design & Culture in Twentieth Century*, Allen & Unwin Pub, London.
- Stein, LA 1995, 'German Design and National Identity' in W Kaplan (ed.) *Designing Modernity: The Arts of Reform and Persuasion 1885-1945*, Thames & Hudson, London.

- Sternberg, R 1998, 'Fantasy, Geography, Wagner, and Opera', *The Geographical Review*, Vol.88, No.3, pp. 327 – 348.
- Stewering, R 2000, 'Architectural Representations in the "Hypnerotomachia Poliphili" (Aldus Manutius, 1499)', *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 59, No. 1, pp. 6 – 25.
- Stoner, JAF, Freeman, AE, Gilbert, JR & Daniel, R 1995, *Management*, Prentice Hall, New Jersey.
- Tafuri, M 1987, *The Sphere and the Labyrinth*, P d'Acerno & R Connely (trans.) MIT Press, Massachusetts.
- Tafuri, M 1990[1976] *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*, BL la Penta (trans.) MIT Press, Massachusetts.
- Tafuri, M & Dal Co, F 1979, *Modern Architecture*, Trans. Robert Erich Wolf, Harry N. Abrahams Inc, New York.
- Tatlow, A 1978, 'Gesamtkunstwerk', *Monatshefte*, Vol.70, No.2, pp. 171 – 176.
- Taylor, FW 1998[1911], *The Principles of Scientific Management*, Engineering & Management Press, Atlanta.
- Varnedoe, K 1986, 'Vienna 1900: Art-Architecture & Design', *MoMA*, No. 40, p. 1- 2.
- Wagner, R 2007, *Parsifal*, trans. A Forman, Oliver Ditson Co, Boston.
- Ward, J 2001, *Weimar Surfaces: Urban Visual Culture in 1920s Germany*, Uni. Of California Pr, California.
- Watkin, DA 2005[1986], *History of Western Architecture*, Laurence King Pub, London.
- Weiss, P 1975, 'Kandinsky and the 'Jugendstil' Arts and Crafts Movement', *The Burlington Magazine*, Vol.117, No.866, pp. 270 – 277+279.
- Weiss, P 1979, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years*, Princeton Uni Pr, New Jersey.
- White, DR & Hellerich, G 1999, 'The Liberty Bell: Nietzsche's Philosophy of Culture', *Journal of Nietzsche Studies*, No. 18, pp. 1 – 54.
- Whyte, IB (ed & trans) 1985, *The Crystal Chain Letters: Architectural Fantasies by Bruno Taut & His Circle*, MIT Press, Massachusetts.
- Wichmann, S 1985, *Japanisme: The Japanese Influence on Western Art since 1858*, Trans. Mary Whitall et al., Thames & Hudson, London.
- Williams, K et al. 2006[1996], 'Ford versus 'Fordism': The Beginning of Mass Production?' in H Beynon & T Nichols (ed) *The Fordism of Ford and Modern Management Volume I*, Edward Elgar Pub, Bodmin, UK.

- Windsor, A 1981, *Peter Behrens: Architect & Designer*, Architectural Press, London.
- Wohl, R 2002, 'Heart of Darkness: Modernism and Its Historians', *The Journal of Modern History*, Vol. 74, p. 573 – 621.
- Wolfram von Eschenbach 1963, *Parzival*, trans. HM Mustard & CE Passage, Vintage Books, New York.
- Zelleke, G 2002, 'An Embarrassment of Riches: Fifteen Years of European Decorative Arts', *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol.28, No.2, pp. 22 – 89+93 – 96.
- Zeydel, EH 1952, 'Notes on Wolfram's Parzival', *Modern Language Notes*, Vol. 67, No. 6, pp. 377-381.
- Zoeller-Stock, B 2000, 'On Interior Designs of the Architect Bruno Taut' in G Kaldewei (ed), *IN Bell (trans) Linoleum: History, Design & Architecture*, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, Germany.
- Χειρχαντέρη, Γ. 2020, 'Βιομηχανικός Σχεδιασμός Προϊόντος. Ο επικοινωνιακός ρόλος της Γραφιστικής μέσα από την τυποποίηση', *University Studio Press*, Θεσσαλονίκη.