



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ**  
**ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ**  
**ΤΜΗΜΑ ΓΡΑΦΙΣΤΙΚΗΣ & ΟΠΤΙΚΗΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ**  
**ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΓΡΑΦΙΣΤΙΚΗΣ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

**“Το Ολλανδικό κίνημα “De Stijl” και η συμβολή του στην Γραφιστική  
και την Οπτική επικοινωνία”**

**Ιωάννα Δεβετζή**

ΑΙΓΑΛΕΩ, ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 2023





**UNIVERSITY OF WEST ATTICA**

**FACULTY OF APPLIED ARTS & CULTURE**

**DEPARTMENT OF GRAPHIC DESIGN AND VISUAL  
COMMUNICATION**

**PROGRAMME OF DOCTORAL STUDIES**

PhD THESIS

**"The Dutch movement "De Stijl" and its contribution to Graphic Design  
and Visual Communication"**

**Ioanna Devetzi**

ATHENS, EGALEO, NOVEMBER 2023







ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ  
ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ  
ΤΜΗΜΑ ΓΡΑΦΙΣΤΙΚΗΣ & ΟΠΤΙΚΗΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ  
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΓΡΑΦΙΣΤΙΚΗΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ Ιωάννας Δεβετζή:

**“Το Ολλανδικό κίνημα “De Stijl” και η συμβολή του στην Γραφιστική και την  
Οπτική επικοινωνία”**

**Μέλη Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής συμπεριλαμβανομένης  
και της Επιβλέπουσας:**

**Μαγδαληνή Παπανικολοπούλου**

Επίκουρη Καθηγήτρια, ΠαΔΑ

*Επιβλέπουσα*

**Ελένη Ναβροζίδου**

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, ΠαΔΑ

**Ρωσσέτος Μετζητάκος**

Αναπληρωτής Καθηγητής, ΠαΔΑ

Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Γραφιστικής & Οπτικής Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής δεν υποδηλοί αποδοχή των γνωμών του συγγραφέα (Ν. 5343/32, Άρθρο 202).

**Ημερομηνία εξέτασης : 7/12/2023**

**Μέλη Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής:**

**Μετζητάκος Ρωσσέτος**

Αναπληρωτής Καθηγητής

Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής

**Μπενάκη Άννα**

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής

**Ναβροζίδου Ελένη**

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής

**Παπανικολοπούλου Μαγδαληνή**

Επίκουρη Καθηγήτρια

Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής

**Σίνου Μαρία**

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής

**Χαλυβοπούλου Ευανθία**

Επίκουρη Καθηγήτρια

Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής

**Χατζηθεοδώρου Ευάγγελος**

Αναπληρωτής Καθηγητής

Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής

## ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ

Η κάτωθι υπογεγραμμένη ΙΩΑΝΝΑ ΔΕΒΕΤΖΗ του ΣΑΡΑΝΤΗ, υποψήφια διδάκτορας του Τμήματος Γραφιστικής & Οπτικής Επικοινωνίας της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών & Πολιτισμού του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής, δηλώνω ότι:

«Είμαι συγγραφέας και δικαιούχος των πνευματικών δικαιωμάτων επί της διατριβής και δεν προσβάλλω τα πνευματικά δικαιώματα τρίτων. Για τη συγγραφή της διδακτορικής μου διατριβής δεν χρησιμοποίησα ολόκληρο ή μέρος έργου άλλου δημιουργού ή τις ιδέες και αντιλήψεις άλλου δημιουργού χωρίς να γίνεται αναφορά στην πηγή προέλευσης (βιβλίο, άρθρο από εφημερίδα ή περιοδικό, ιστοσελίδα κ.λπ.). 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 διδακτορικού διπλώματος μου».

Η Δηλούσα

Ιωάννα Δεβετζή



*στη μητέρα μου*



## Ευχαριστίες

*Με την ολοκλήρωση της διδακτορικής μου διατριβής ευχαριστώ όλους εκείνους που συνέβαλαν σε αυτήν. Θα ήθελα να ευχαριστήσω τα μέλη της συμβουλευτικής επιτροπής για τις επισημάνσεις και την καθοδήγησή τους. Θερμά ευχαριστώ την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, την κυρία Μαγδαληνή Παπανικολοπούλου για την εμπιστοσύνη της, τις υποδείξεις της και την ενθάρρυνσή της, την κυρία Έλενα Ναβροζίδου για τις εύστοχες παρατηρήσεις της, και τον κύριο Ρωσσέτο Μετζητάκο για τις πολύτιμες συμβουλές του. Θέλω να ευχαριστήσω επίσης τους συμφοιτητές και συναδέλφους μου για την συμπαράσταση τους. Ιδιαίτερα θέλω να ευχαριστήσω τον αγαπημένο φίλο και συνάδελφο κύριο Σοφοκλή Δάκο για την πολύτιμη ενθάρρυνση και υποστήριξή του. Τέλος ευχαριστώ την οικογένειά μου για την ηθική στήριξη και κατανόηση που επέδειξαν σε αυτό το επίπονο και εξαιρετικό ταξίδι μου στην γνώση μέσα από την τέχνη που αγαπώ.*





## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Οι κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα επηρέασαν καθοριστικά τον χώρο της τέχνης. Η κατάρρευση των αξιών του 19<sup>ου</sup> αιώνα προκάλεσε μια βαθιά επαναστατική τάση στην καλλιτεχνική δημιουργία και δραστηριότητα στις καλές και εφαρμοσμένες τέχνες. Συνέβαλε με αυτό τον τρόπο στην εξέλιξη της αφαιρετικής τέχνης και στην εμφάνιση των αφαιρετικών κινήματων. Το κίνημα “De Stijl” αποτελεί ένα από τα πλέον ανατρεπτικά και συγχρόνως ιδεαλιστικά κινήματα αφηρημένης τέχνης αυτής της περιόδου.

Στην παρούσα διατριβή καταδεικνύεται ο τρόπος με τον οποίο την περίοδο της έκρηξης της οπτικής επικοινωνίας (20<sup>ος</sup> αιων.), το “De Stijl”, λιτό και απέριτο στην έκφραση, πνευματώδες και εγκεφαλικό στην σύλληψη της ιδέας, επηρέασε καθοριστικά ορισμένους από τους βασικούς κανόνες της γραφιστικής, δηλαδή της τέχνης της “οπτικοποίησης του μηνύματος”.

Στο πρώτο μέρος της μελέτης γίνεται αναφορά στις αρχές και την φιλοσοφία του κινήματος, σύμφωνα με τις οποίες, ο καλλιτέχνης καλείται να συμβάλλει στη διαμόρφωση μιας βαθιάς καλλιτεχνικής κουλτούρας, αφομοιώνοντας την γενική γνώση των σύγχρονων πλαστικών τεχνών. Ο πυρήνας της ομάδας “De Stijl” ήταν συγκροτημένος από καλλιτέχνες δημιουργούς, οι οποίοι είχαν κοινές απόψεις σε ότι αφορά την αφηρημένη τέχνη και την εξέλιξή της. Στόχος τους ήταν η ανάπτυξη μιας νέας αισθητικής, η οποία να εφαρμόζεται όχι μόνο στις καλές και εφαρμοσμένες τέχνες, αλλά να έχει απήχηση και σε μια σειρά από άλλες μορφές τέχνης όπως της αρχιτεκτονικής, της πολεοδομίας, του βιομηχανικού σχεδιασμού, της τυπογραφίας, της μουσικής και της ποίησης.

Στο δεύτερο μέρος, στα έργα συγκεκριμένων γραφιστών, τυπογράφων και δημιουργών γραμματοσειρών, αναδεικνύονται τα σημεία εκείνα, στα οποία αναγνωρίζονται ορισμένοι από τους βασικούς κανόνες της γραφιστικής όπως, η χρήση του πλέγματος, των ορθογώνιων γεωμετρικών σχημάτων, των βασικών χρωμάτων, της σημασίας του άξονα χ/ψ, των sans serif γραμματοσειρών, της αξιοποίησης του αρνητικού χώρου, καθώς επίσης και της σπουδαιότητας της ύπαρξης της χρυσής τομής στη γραφιστική σύνθεση.

Οι γραφίστες δημιουργοί των οποίων τα έργα μελετώνται είναι οι: Jan Tschichold (1902-1974), Josef Müller-Brockmann (1914-1996), Paul Rand (1914-1996), El Lissitzky (1890-1941), Wim Crowouel (1928-2019), Hans G. Conrad (1926 – 2003), Max Bill (1908-1994), Hendrik Nicolaas Werkman (1882-1945), Théo Ballmer (1902-

1965), Paul Schuitema (1897-1973), Raul Renner (1878-1956), Emil Ruder (1914 – 1970) και Saul Bass (1920 – 1996) και αποτελούν ένα δείγμα των καλλιτεχνών, οι οποίοι δέχτηκαν επιρροές από τις αρχές του “De Stijl”. Κριτήριο για την επιλογή τους υπήρξε η βαθιά εκτίμηση του έργου τους και η σημαντική συνεισφορά τους στην γραφιστική και την οπτική επικοινωνία του 20<sup>ου</sup> - 21<sup>ου</sup> αιώνα.

Συμπερασματικά αποδεικνύεται πως οι γραφίστες δημιουργοί, το έργο των οποίων αναλύσαμε, καθιέρωσαν το Διεθνές τυπογραφικό στυλ, συνέβαλαν καθοριστικά στην γραφιστική του 20<sup>ου</sup> – 21<sup>ου</sup> αιώνα, στην εξέλιξη του graphic design, στις σύγχρονες διαδικτυακές γραφιστικές εφαρμογές και το έργο τους παραμένει διαχρονικό.

**Λέξεις κλειδιά :** κίνημα “De Stijl”, αφαιρετική τέχνη, γραφιστική, οπτική επικοινωνία, Layout, πλέγμα (grid), γραμματοσειρές, χρυσή τομή, χρυσά ορθογώνια, χρυσή σπείρα, μινιμαλισμός, graphic design, social media, digital εφαρμογές.

## ABSTRACT

The social and political changes in the early 20<sup>th</sup> century had a decisive impact on the field of art. The collapse of values in the 19<sup>th</sup> century caused a profoundly revolutionary trend in artistic creation and activity in the fine and applied arts. Therefore it contributed to the development of abstract art and the emergence of abstract movements. The "De Stijl" movement is one of the most subversive and at the same time idealistic abstract art movements of this period.

This thesis demonstrates the way in which during the explosion of visual communication (20<sup>th</sup> century), "De Stijl", simple and austere in expression, witty and cerebral in the conception of the idea, decisively influenced some of the basic rules of graphic design, namely the art of "visualizing the message".

In the first part of the study, reference is made to the principles and philosophy of the movement, according to which the artist is called upon to contribute to the formation of a deep artistic culture, assimilating the general knowledge of contemporary plastic arts. The core of the group "De Stijl" was composed of artistic creators who shared views on abstract art and its development. Their aim was to develop a new aesthetic, which would apply not only to fine and applied arts, but also to resonate with a number of other art forms such as architecture, urban planning, industrial design, typography, music and poetry.

In the second part, in the works of specific graphic designers, typographers and font creators, highlight those points where some of the basic rules of graphic design are recognized, such as the use of grid, rectangular geometric shapes, basic colors, the importance of the x/y axis, sans serif fonts, the utilization of negative space, as well as the importance of having the golden ratio in graphic composition.

The graphic artists whose works are studied are: Jan Tschichold (1902-1974), Josef Müller-Brockmann (1914-1996), Paul Rand (1914-1996), El Lissitzky (1890-1941), Wim Crowouel (1928-2019), Hans G. Conrad (1926-2003), Max Bill (1908-1994), Hendrik Nicolaas Werkman (1882-1945), Théo Ballmer (1902-1965), Paul Schuitema (1897-1973), Raul Renner (1878-1956), Emil Ruder (1914-1970) and Saul Bass (1920-1996) and are a sample of artists who were influenced by the principles of "De Stijl". The criterion for their selection was the deep appreciation of their work and their significant contribution to graphic design and visual communication of the 20<sup>th</sup> - 21<sup>st</sup> century.

In conclusion, it turns out that the graphic designers, whose work we analyzed, established the International typographic style, contributed decisively to the graphic design of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> century, to the evolution of graphic design, to modern web graphic applications and their work remains timeless.

**Keywords:** "De Stijl" movement, abstract art, graphic design, visual communication, layout, grid, fonts, golden ratio, gold rectangles, golden spiral, minimalism, graphic design, social media, digital applications.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b> .....	21
<b>ΜΕΡΟΣ Α΄</b> .....	33
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Το κίνημα “De Stijl” και η αμφισβήτηση της παραστατικότητας</b> .....	33
1.1. Κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές 19ου -20ου αιώνα ο οποίες επηρέασαν την πορεία και την εξέλιξη του “De Stijl” .....	34
1.2. Ιστορική παρουσίαση του κινήματος “De Stijl” .....	35
1.3. Χαρακτηριστικά και επιρροές του “De Stijl” .....	36
1.4. Ανάλυση βασικών πηγών έμπνευσης του κινήματος “De Stijl” .....	37
1.5. Αρχές και φιλοσοφία.....	38
1.6. Βασικές ιδέες του κινήματος “De Stijl” .....	39
1.7. Γεωμετρική αφαίρεση και “De Stijl” εικαστική γλώσσα .....	39
1.8. Κινήματα και Βασικοί Δημιουργοί του κινήματος “De Stijl” .....	40
1.8.1. Piet Mondrian και Νεοπλαστικισμός .....	40
1.8.2. Theo van Doesburg και Ελεμενταρισμός .....	41
1.9. Καλλιτεχνικά ρεύματα και Δημιουργοί κατά την περίοδο της εμφάνισης του “De Stijl” .....	42
1.9.1. Εξπρεσιονισμός και Kandinsky (1905-1940) .....	42
1.9.2. Κυβισμός και Pablo Picasso, Georges Braque (1907-1914).....	44
1.9.3 Σουπρεματισμός και Kasimir Malevitch 1915-1922 .....	48
1.10. Η ίδρυση του “De Stijl” .....	52
1.11. Βασικοί εκφραστές του “De Stijl”.....	58
1.11.1 Piet Mondrian και ζωγραφική.....	59

1.11.2	Theo van Doesburg ζωγραφική και αρχιτεκτονική.....	69
1.11.3	Gerrit Rietveld και αρχιτεκτονική.....	76
1.11.4	Georges Vantongerloo και ζωγραφική.....	84
1.11.5	Bart van der Leck και ζωγραφική.....	86
1.11.6	Vilmos Huszar ζωγραφική και design.....	91
1.11.7.	Johannes Jacobus Pieter Oud (JJP Oud) και αρχιτεκτονική.....	95
1.11.8	Ilya Bolotowsky και ζωγραφική.....	97
1.11.9	Marlow Moss ζωγραφική και γλυπτική.....	101
1.11.10	Amédée Ozenfant και ζωγραφική.....	103
1.12.	Επιρροή του Mondrian από τον M. H. J. Schoenmackers.....	105
1.12.1.	Piet Mondrian πρώιμη περίοδος 1900-1911.....	106
1.12.2.	Η σχέση της φιλοσοφίας του μαθηματικού και φιλόσοφου M. H. J. Schoenmackers με τον Mondrian και το κίνημα “De Stijl”.....	115
1.12.3	Η πορεία του Mondrian από το 1911 και μετέπειτα.....	122
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 : Σχολή Bauhaus και εφαρμοσμένη τέχνη.....</b>		<b>133</b>
2.1.	Επιρροές του “De Stijl” από άλλα κινήματα - Δάσκαλοι του Bauhaus οι εκφραστές του “De Stijl”.....	134
2.2.	Η κληρονομιά του “De Stijl” στη σχολή Bauhaus και η επιρροή του σε άλλες μορφές τέχνης.....	137
2.3.	Η συμβολή του Bauhaus στη Γραφιστική.....	138
<b>ΜΕΡΟΣ Β΄.....</b>		<b>140</b>
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. : Θεμελιώδεις αρχές του “De Stijl” στη Γραφιστική και η αμεσότητα του “Less is More”.....</b>		<b>140</b>
1.1.	Η αόρατη δύναμη του πλέγματος (grid).....	150
1.1.1.	Jan Tschichold (1902-1974) και “Die Neue Typographie”.....	150

1.1.2.	Josef Müller-Brockmann (1914-1996) και "Grid Systems in Graphic Design"	151
1.1.3.	Κατάλογος επιλεγμένων αφισών του Josef Müller-Brockmann από το 1948 έως το 1981 .....	155
1.1.4	Γραφιστικές προσεγγίσεις του Josef Müller-Brockmann με επιρροή από το "De Stijl" .....	167
1.1.4.	Paul Rand (1914-1996) και layout.....	184
1.1.6	El Lissitzky (1890-1941), ένας από τους πρωτοπόρους της γραφιστικής 190	
1.1.7.	Wim Crowouel (1928-2019) .....	191
1.2	Ιδανικά σχήματα-Τετράγωνα και ορθογώνια.....	194
1.2.1	M. H. J. Schoenmaekers και "The New Image of the World" .....	194
1.2.2.	El Lissitzky (1890-1941), "The Story of Two Squares" .....	199
1.2.3.	Hans G. Conrad (1926 – 2003), η δύναμη του τετραγώνου στο design.....	203
1.2.4.	Paul Rand (1914-1996), τετράγωνα και λογότυπα.....	207
1.2.5.	Max Bill (1908-1994), συνθέσεις με τετράγωνα .....	208
1.3	Η παλέτα των βασικών χρωμάτων στο "De Stijl" – χρώμα και μορφή .....	213
1.3.1	Max Bill (1908-1994).....	213
1.3.2.	Wim Crowouel (1928-2019), η παλέτα των βασικών χρωμάτων .....	218
1.3.3.	Hendrik Nicolaas Werkman (1882-1945), συνθέσεις με τα βασικά χρώματα 219	
1.4	Προκλητικές γραμμές, η παρακαταθήκη του Mondrian .....	223
1.4.1.	Théo Ballmer (1902-1965), δυναμικές γραμμές με τυπογραφικούς χαρακτήρες.....	224
1.4.2.	Paul Schuitema (1897-1973), γραμμές με ένταση και χρώμα .....	227

1.5.	Η δύναμη των τυπογραφικών χαρακτήρων .....	228
1.5.1.	Από τον Theo van Doesburg στον Wim Crouwel και το “New Alphabet” 229	
1.5.2.	Wim Crouwel και το “New Alphabet” .....	232
1.5.3.	Raul Renner (1878-1956) ο δημιουργός της γραμματοσειράς Futura... 242	
1.5.4.	Pal Rand (1914-1996), τυπογραφία και layout .....	246
1.5.5.	Paul Schuitema (1897-1973) και sans serif γραμματοσειρές .....	248
1.5.6.	Emil Ruder (1914 –1970), η τυπογραφία ως μέσο οπτικής επικοινωνίας 254	
1.5.7.	Saul Bass (1920 – 1996) ο πατέρας των ταινιών.....	263
1.6.	Η σημασία της αντιφόρμας στο “De Stijl” και στα έργα των δημιουργών .....	274
1.6.1.	Η αξιοποίηση του αρνητικού χώρου στο έργο του Saul Bass .....	274
1.6.2.	Paul Rand, “A designer's art” .....	282
1.7.	Ο χρυσός φ ο αριθμός της "Θείας Αναλογίας" και το Σύμπαν .....	290
1.7.1.	Χρυσή τομή – θεϊκή αναλογία στην τέχνη.....	294
1.7.2.	Τα χρυσά ορθογώνια στα έργα του Mondrian .....	301
1.8.	Η χρυσή τομή στα έργα δημιουργών του 20ου αιώνα .....	303
1.8.1.	Paul Rand (1914-1996) – Χρυσά ορθογώνια και χρυσές σπείρες.....	304
1.8.2.	Paul Renner (1878-1956) - Χρυσά ορθογώνια και χρυσές σπείρες.....	309
1.8.3.	Emil Ruder (1914-1970).....	312
1.8.4.	Wim Crouwel (1928-2019), χρυσά ορθογώνια και χρυσές σπείρες .....	318
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. : Οπτικοποίηση του μηνύματος στο “De Stijl” .....</b>		<b>326</b>
2.1.	Περιοδικό “De Stijl” .....	326
2.1.1.	ΠΡΟΛΟΓΟΣ I του περιοδικού “De Stijl” .....	331
2.1.2.	ΠΡΟΛΟΓΟΣ II του περιοδικού “De Stijl” .....	332



2.1.3. ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ “DE STIJL”, 1918.....	335
2.1.4. ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ “DE STIJL”, 1920 .....	337
2.1.5. ΤΡΙΤΟ ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ: ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΕΝΟΣ ΚΑΙΝΟΥΡΓΙΟΥ ΚΟΣΜΟΥ .....	338
2.1.6. ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΕΥΧΩΝ ΚΑΙ ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΕΣ ΕΚΔΟΣΗΣ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ “DE STIJL” .....	339
2.1.7. ΤΕΥΧΟΣ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ DE STIJL ΣΤΟ Museum of Modern Art, Οκτώβρης 1917.....	341
2.2. Πώς το “De Stijl” επηρεάζει το σύγχρονο ψηφιακό σχεδιασμό .....	346
<b>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</b> .....	358
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b> .....	371



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο σκοπός της παρούσας διατριβής είναι να διερευνήσει τον τρόπο, με τον οποίο το Ολλανδικό κίνημα “De Stijl” (1917-1931) επηρέασε τον χώρο της γραφιστικής και της οπτικής επικοινωνίας από την εμφάνισή του μέχρι σήμερα. Με την καταγραφή και την ανάλυση των πιο αντιπροσωπευτικών έργων σπουδαίων γραφιστών δημιουργών, μεταγενέστερων του “De Stijl”, θα καταδειχθούν τα σημεία στα οποία διαφαίνεται η επιρροή του κινήματος.

Η μοντέρνα τέχνη δεν γεννήθηκε εξελικτικά από την τέχνη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Αντίθετα προήλθε από την κατάρρευση των αξιών αυτού του αιώνα και δεν επρόκειτο για μια απλή κατάρρευση του αισθητικού ιδεώδους, αφού την κατάρρευση αυτή όπως και την εμφάνιση των κινήματων της μοντέρνας τέχνης την προκάλεσαν μια σειρά από ιστορικές και ιδεολογικές αιτίες. Η πνευματική και πολιτισμική ενότητα του 19<sup>ου</sup> αιώνα διεγράφη και από την εξέγερση που ξέσπασε στο εσωτερικό της, ανέτειλε η νέα τέχνη του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ο αιώνας αυτός γνώρισε μια βαθιά επαναστατική τάση, γύρω από την οποία οργανώθηκαν η φιλοσοφική, η πολιτική και η φιλολογική σκέψη, η καλλιτεχνική δημιουργία και η δραστηριότητα των διανοούμενων.

Στην τέχνη σαφέστερα από οποιαδήποτε άλλη ανθρώπινη δραστηριότητα, διαπιστώνεται από την πρώτη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα και πιο συγκεκριμένα γύρω στο 1910, η απόδειξη ότι τελειώνει μια εποχή και αρχίζει μια άλλη. Από την πλευρά αυτή η καλλιτεχνική δημιουργία δεν κάνει τίποτα περισσότερο από το να εκφράζει και να ερμηνεύει το γενικό χαρακτήρα της περιόδου. Τίποτα περισσότερο από το να μορφοποιεί τους γενικούς προσανατολισμούς της ιστορικής πορείας. Αυτό που θα καταδείξει θαυμάσια ο Alfred Weber με τον τίτλο του βιβλίου του: “Αποχαιρετισμός από την μέχρι τώρα ιστορία”<sup>1</sup>, όπου παρουσιάζει θαυμάσια την ευρωπαϊκή τέχνη με όλα τα ρεύματά της από την αρχή του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Η επίθεση κατά της γνώριμης εικόνας του κόσμου, εμφανίζεται όχι μόνο στον χώρο της τέχνης αλλά και στον χώρο της επιστήμης, με την Γέννηση των Ονείρων του Freud το 1900, την Θεωρία των Quanta του Max Planck το 1901, την Ραδιενέργεια της Ύλης του Becquerel το 1903, την Θεωρία της Σχετικότητας του Einstein το 1905, την Δημιουργό Εξέλιξη του Bergson το 1907, την Τέταρτη Διάσταση - Χωροχρόνος του Minkowski το 1909. Νέες ανακαλύψεις σε όλους τους τομείς της κοινωνικής ζωής έρχονται

---

1. Alfred Weber, “Abschied von der bisherigen Geschichte”, 1946.

να επιταχύνουν την ιστορική πορεία και να δημιουργήσουν μερικές από τις προϋποθέσεις για την μεταβολή των σχέσεων του ανθρώπου με τον κόσμο<sup>2</sup>.

Σε πολιτικό επίπεδο το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα και οι αρχές του 20<sup>ου</sup> χαρακτηρίζεται από το 1871 έως το 1914 εκτός από μια σειρά τοπικών πολέμων, όπως ο Ρώσο-Τουρκικός (1877-1878), ο Σινο-Ιαπωνικός (1894-1895), ο Ισπανό-Αμερικανικός (1898), ο Ρώσο-Ιαπωνικός (1904-1905), ο Ιταλό-Τουρκικός (1911-1912) και οι Βαλκανικοί (1912-1913), σαν μια περίοδος ισορροπίας και ειρήνης για τον κυρίως ευρωπαϊκό χώρο.

Οι κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες, λοιπόν, οι οποίες επικρατούσαν στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα και στις αρχές του 20<sup>ου</sup>, την περίοδο κατά την οποία η τέχνη εγκαταλείπει τα καθιερωμένα θέματα και τους γνώριμους τύπους έκφρασης του παρελθόντος, ακόμη και την εξωτερική και ανεκδοτολογική επαφή με το αντικείμενο, συνέβαλλαν καθοριστικά στην εξέλιξη της αφαιρετικής τέχνης και στην εμφάνιση των αφαιρετικών κινήματων.

Ένα από τα σημαντικότερα κινήματα αυτής της περιόδου είναι το κίνημα “De Stijl”, το οποίο μάλιστα περισσότερο από άλλα κινήματα της περιόδου αυτής, συναντάται σε όλους σχεδόν τους χώρους των Καλών και Εφαρμοσμένων Τεχνών. Είναι το καλλιτεχνικό ρεύμα το οποίο εμφανίζεται το 1917 και αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά και γόνιμα κινήματα της σύγχρονης τέχνης. Το “De Stijl” επηρέασε αποφασιστικά όχι μόνο όλες τις περιοχές της σύγχρονης τέχνης, αλλά καθιέρωσε και μια νέα περισσότερο ελεύθερη και ουσιαστική αισθητική καλλιέργεια. Και αυτό παρά το γεγονός ότι η ομάδα του “De Stijl” χαρακτηρίζεται για την καθαρά δογματική της βάση, το περισσότερο από οποιοδήποτε άλλη καλλιτεχνική κίνηση του 20<sup>ου</sup> αιώνα ουτοπιστικό πρόγραμμα, τον έντονα ριζοσπαστικό χαρακτήρα των ιδεών της και τις καθαρά μεσσιανικές αντιλήψεις των μελών της.

Το “De Stijl” και οι κατακτήσεις των δημιουργών του, πολύ σύντομα θα ξεπεράσουν τα σύνορα της Ολλανδίας και θα επηρεάσουν αποφασιστικά όχι μόνο την τέχνη της εποχής αλλά και της περιόδου που ακολουθεί. Ο Jaffe, ο σημαντικότερος μελετητής του “De Stijl” αναφέρει χαρακτηριστικά: *“αυτή η επίδραση δεν μπορεί να εξηγηθεί μόνο με την αυστηρή πειθαρχία των εκφραστικών μέσων και την τελειότητα στην οποία φτάνει η*

---

2. Χρύσανθου Χρήστου, “η ζωγραφική του εικοστού αιώνα”, εκδόσεις Πανεπιστημίου Αθηνών, ΑΘΗΝΑ 1986, σελ. 19.

ομάδα. Το μυστικό της επίδρασής τους βρίσκεται στην βασική αρχή της κοσμοθεωρίας τους, στην ιδέα μιας παγκόσμιας αρμονίας και την υπέρβαση του ατομικισμού”<sup>3</sup>.

Οι καλλιτέχνες της ομάδας “De Still” επιδίωξαν να εκφράσουν ένα νέο ουτοπικό ιδανικό, πνευματικής αρμονίας και τάξης. Βασικό χαρακτηριστικό του είναι η αφαίρεση, σε βαθμό που χρησιμοποιούνται θεμελιώδεις φόρμες και σχήματα, οι κάθετες και οριζόντιες γραμμές ταυτόχρονα με τη χρήση σχεδόν αποκλειστικά των βασικών χρωμάτων, κόκκινου, μπλε, κίτρινου, λευκού και μαύρου. Το κίνημα του νεοπλαστικισμού και ιδιαίτερα ένας από τους βασικούς εκφραστές του ο Mondrian, επηρεάστηκε σημαντικά από τη “νεοπλατωνική” φιλοσοφία του μαθηματικού M. H. J. Schoenmaekers, ο οποίος μάλιστα επινόησε και τον όρο “νεοπλαστικισμός”.

Στην μελέτη αυτή θα καταδειχθεί ο τρόπος με τον οποίο την περίοδο της έκρηξης της οπτικής επικοινωνίας (20<sup>ος</sup> αιων.), το “De Stijl”, λιτό και απέριπτο στην έκφραση, πνευματώδες και εγκεφαλικό στην σύλληψη της ιδέας, επηρέασε καθοριστικά ορισμένους από τους βασικούς κανόνες της γραφιστικής, δηλαδή της τέχνης της “οπτικοποίησης του μηνύματος”.

Το βασικό ερέθισμα για την επιλογή του θέματος της διατριβής υπήρξε η φράση του Mies van der Rohe: “*Less is more*” η οποία εμπεριέχει την συνολική φιλοσοφία του “De Stijl” και συγχρόνως αποτελεί έναν από τους βασικούς στόχους που καλείται να εκπληρώσει ο γραφίστας προκειμένου να επιτύχει την άμεση και αβίαστη πρόσληψη του μηνύματος.

Εξ ίσου σημαντική αφορμή για την επιλογή του θέματος ήταν η διαπίστωση, κατόπιν βιβλιογραφικής έρευνας, πως παρά το γεγονός ότι το κίνημα, οι εκφραστές του και το έργο τους έχει γίνει αντικείμενο έρευνας για πολλούς επιστήμονες και ερευνητές, οι πολλές και σημαντικές επιρροές που δέχτηκε και συνεχίζει να δέχεται η γραφιστική και η οπτική επικοινωνία από το “De Stijl” δεν έχουν διερευνηθεί και καταδειχθεί στο βαθμό που αυτές ισχύουν. Η παρούσα διατριβή θα επιδιώξει να καλύψει το κενό που υπάρχει στην επιστημονική κοινότητα και να δημιουργήσει νέα γνώση και τροφή για περαιτέρω έρευνα.

Η πρωτοτυπία του θέματος έγκειται στο γεγονός, ότι η έρευνα θα αναδείξει τα σημεία στα οποία η γραφιστική συναντά τις αρχές και την φιλοσοφία του “De Stijl”, απαντώντας στα ερευνητικά ερωτήματα του προκύπτουν:

---

3. Hans L. C. Jaffe, “*Mondrian und de Stijl*”, Κολωνία 1967, σελ. 11.

A) Για ποιο λόγο το κίνημα “De Stijl” την περίοδο κατά την οποία εμφανίστηκε, επηρέασε τόσο καθοριστικά τους διάφορους χώρους της τέχνης;

B) Σε ποιους από τους κανόνες που ακολουθεί η γραφιστική διαφαίνεται η επιρροή που δέχτηκε από το κίνημα “De Stijl” και πως αυτό αποδεικνύεται;

Γ) Με ποιόν τρόπο το “De Stijl” επηρεάζει τις σύγχρονες γραφιστικές εφαρμογές;

Η σκοπιμότητα αυτών των ερωτημάτων είναι ερευνητικά απαραίτητη, διότι τα αναμενόμενα αποτελέσματα θα συμβάλλουν α) στην κατανόηση της σχέσης του “De Stijl” με τη γραφιστική και την οπτική επικοινωνία και β) θα αποτελέσουν τροφή για περαιτέρω ανάλυση από μέρους άλλων επιστημόνων - ερευνητών.

Σε αυτή τη μελέτη έχουν επιλεγεί τα έργα συγκεκριμένων γραφιστών, τυπογράφων, δημιουργών γραμματοσειρών, στα οποία διαφαίνεται η επιρροή τους από τις αρχές και την φιλοσοφία του κινήματος “De Stijl”. Με την συγκριτική μέθοδο θα αναδειχθούν στα έργα αυτά τα σημεία εκείνα, στα οποία αναγνωρίζονται ορισμένοι από τους βασικούς κανόνες της γραφιστικής όπως, η χρήση του πλέγματος, των ορθογώνιων γεωμετρικών σχημάτων, των βασικών χρωμάτων, της σημασίας του άξονα χ/ψ, των sans serif γραμματοσειρών, της αξιοποίησης του αρνητικού χώρου καθώς επίσης και της σπουδαιότητας της ύπαρξης της χρυσής τομής στη γραφιστική σύνθεση.

Στο πρώτο μέρος θα γίνει αναφορά στις συνθήκες, οι οποίες επικρατούν στο χώρο της τέχνης και της κοινωνίας στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα και στις αρχές του 20<sup>ου</sup>, την περίοδο δηλαδή κατά την οποία εμφανίστηκε το κίνημα “De Stijl”. Ποιες κοινωνικές, πολιτικές και πολιτισμικές συνθήκες συνέβαλαν στην εξέλιξη της αφηρημένης – ανεικονικής τέχνης. Θα γίνει ιστορική παρουσίαση του κινήματος “De Stijl”, των αρχών και της φιλοσοφίας του και των καλλιτεχνικών ρευμάτων της εποχής, τα οποία στα πλαίσια της γεωμετρικής αφαίρεσης, αποτέλεσαν τις πηγές έμπνευσης των εκφραστών του κινήματος. Θα καταδειχθεί με ποιο τρόπο κατά την περίοδο του μεσοπολέμου, η εικαστική αφαίρεση υπήρξε η αναπόφευκτη συνέπεια μιας σειράς σημαντικών γεγονότων στο χώρο της τέχνης. Στην συνέχεια του πρώτου μέρους της διατριβής θα παρουσιαστούν οι βασικοί εκφραστές του κινήματος “De Stijl” σε διάφορους χώρους, η καλλιτεχνική τους δράση και η επίδραση του έργου τους στο χώρο της τέχνης γενικότερα. Μέσα από τα έργα του Mondrian θα γίνει αναφορά και ανάλυση της επιρροής που δέχτηκε από τον μαθηματικό και φιλόσοφο M. H. J. Schoenmackers. Θα αναδειχθεί η συμβολή της σχολής Bauhaus στην εφαρμοσμένη τέχνη, με την καθιέρωση των εργαστηρίων στα μαθήματα της σχολής από τους δασκάλους της, πολλοί από τους οποίους ήταν εκφραστές του κινήματος όπως ο Klee, ο Mondrian, ο Doesburg κ.α.

Στο δεύτερο μέρος της μελέτης θα καταδειχθούν οι κανόνες της γραφιστικής που προαναφέραμε, (πλέγμα [grid], ορθογώνια σχήματα, βασικά χρώματα, της σημασίας του άξονα χ/ψ, sans serif γραμματοσειρές, αρνητικός χώρος και χρυσή τομή, χρυσή σπείρα), στα έργα των Jan Tschichold (1902-1974), Josef Müller-Brockmann (1914-1996), Paul Rand (1914-1996), El Lissitzky (1890-1941), Wim Crowouel (1928-2019), Hans G. Conrad (1926 – 2003), Max Bill (1908-1994), Hendrik Nicolaas Werkman (1882-1945), Théo Ballmer (1902-1965), Paul Schuitema (1897-1973), Raul Renner (1878-1956), Emil Ruder (1914 –1970) και Saul Bass (1920 – 1996). Οι δημιουργοί αυτοί αποτελούν ένα δείγμα των καλλιτεχνών, οι οποίοι δέχτηκαν επιρροές από τις αρχές του κινήματος. Κριτήριο για την επιλογή τους υπήρξε η βαθιά εκτίμηση του έργου τους και η σημαντική συνεισφορά τους στην γραφιστική και την οπτική επικοινωνία του 20<sup>ου</sup> -21<sup>ου</sup> αιώνα.

Στα έργα των Jan Tschichold, Josef Müller-Brockmann, Paul Rand, El Lissitzky και Wim Crouwel θα καταδειχθεί η χρήση του πλέγματος (grid) ως οργανωτικού εργαλείου, με το οποίο επιτυγχάνεται η αρμονία μεταξύ εικόνας και κειμένου, με αποτέλεσμα μια ενοποιημένη σύνθεση. Θα γίνει αναφορά στους Max Bill, Emil Ruder, Armin Hofmann, Karl Gerstner και Josef Müller-Brockmann οι οποίοι βασίστηκαν στο έργο του Tschichold και δημιούργησαν διατάξεις σελίδων βασισμένες σε αυστηρές, μαθηματικές αρχές ομοιομορφίας και αναλογίας. Ο Müller-Brockmann, ένας από τους πιο σημαντικούς γραφίστες στην ιστορία, ήταν ο πρώτος που επισημοποίησε και τεκμηρίωσε ένα σύστημα πλέγματος ως αρχή ελέγχου για τη διάταξη σελίδας. Από τα έργα του θα αποδειχθεί ότι εφάρμοσε πρακτικές με βάση το πλέγμα που έγιναν το σύγχρονο πρότυπο.

Μελετώντας τα έργα των σπουδαίων graphic designers, El Lissitzky, Hans G. Conrad, Paul Rand και Max Bill, θα αναλυθεί το πώς λειτουργεί η σύνθεση ορθογωνίων, γεωμετρικών σχημάτων και γραμμών, ώστε να αποτελούν στοιχεία που προσδιορίζουν την οπτική ισορροπία και σταθερότητα. Θα γίνει αναφορά στον μαθηματικό, θεοσοφιστή και φιλόσοφο M. Schoenmaekers ο οποίος πίστευε πως: *“όλες οι δομές βασίζονται σε κρυμμένους μαθηματικούς νόμους”*, ανέδειξε την καθαρότητα του άξονα χ/ψ και καθόρισε την επίσημη γλώσσα του “De Stijl”.

Αναλύοντας ορισμένα από τα έργα των Max Bill, Wim Crowouel και Hendrik Nicolaas Werkman, θα εντοπισθεί η τήρηση ενός ακόμα σημαντικού κανόνα της γραφιστικής: τη χρησιμοποίηση κυρίως των βασικών χρωμάτων. Θα γίνει κατανοητό πως το χρώμα σε αυτά τα έργα, όχι μόνο παίζει οργανωτικό ρόλο, επιτρέποντας την ενοποίηση των στοιχείων, αλλά μπορεί να εξυπηρετήσει και μια συμβολική σύνθεση. Έτσι

ακριβώς όπως και στις αφίσες μουσικής, όπως το έθεσε χαρακτηριστικά ο Müller-Brockmann: “το χρώμα αντιπροσωπεύει τον “έγχρωμο ήχο” και βοηθάει στη δημιουργία μιας ιδιαίτερης ατμόσφαιρας”. Σε ότι αφορά στο χρώμα και την χρήση του, στο βιβλίο του “*The Graphic Artist and his Problems*”, ο Müller-Brockmann γράφει: “*Η φειδωλή, αλλά μεθοδική και λογική χρήση του χρώματος έχει πιο ξεχωριστό αποτέλεσμα απ’ ότι ένας συνδυασμός πολλών διαφορετικών χρωμάτων.*”<sup>4</sup>

Στα έργα του Max Bill, μαθητή του Wassily Kandinsky, τον Paul Klee και τον Oskar Schlemmer, θα διαπιστωθεί ότι εκτός από την επίδραση των δασκάλων του, ο Bill επηρεάστηκε και από το τελευταίο Μανιφέστο του Van Doesburg, το “Μανιφέστο της συγκεκριμένης τέχνης” (Manifesto of Art Concret), στο οποίο ο Van Doesburg διατύπωνε την άποψη για μια οικουμενική τέχνη απόλυτης καθαρότητας και σαφήνειας, όπου η οπτικά ελεγχόμενη αριθμητική κατασκευή του εικαστικού έργου προκύπτει αποκλειστικά από καθαρά οπτικά στοιχεία, δηλαδή επιφάνειες και χρώματα.

Στη συνέχεια αυτής της μελέτης και σε ορισμένα από τα πιο σημαντικά έργα των γραφιστών Théo Ballmer και Paul Schuitema θα εστιάσουμε στη δύναμη των γραμμών, οι οποίες πολλές φορές δημιουργούνται από τυπογραφικούς χαρακτήρες. Στα έργα του Mondrian που με μια πρώτη ματιά μπορεί να φαίνεται ότι τα χρώματα και οι γραμμές είναι τυχαίες, χωρίς σειρά, αλλά κάθε πίνακας έχει ένα σύστημα, είναι ασύμμετρα και συνήθως έχουν ένα κυρίαρχο μπλοκ χρώματος το οποίο ισορροπεί με μικρότερα κομμάτια γύρω του δημιουργώντας έναν “κυμαινόμενο ρυθμό”. Σε ένα άρθρο του περιοδικού “Eenheid” στις 6 Νοεμβρίου του 1915 ο Theo Van Doesburg αναφερόμενος στον Mondrian γράφει: “*Ο Mondrian αντιλαμβάνεται τη σημασία της γραμμής. Η γραμμή είναι σχεδόν ένα έργο τέχνης από μόνη της*”. Στις ισορροπημένες συνθέσεις αφισών του ο Ballmer χρησιμοποιεί γεωμετρικά τυπογραφικά στοιχεία επηρεασμένος από τα πειράματα του Van Doesberg. Σύμφωνα με τον Ballmer, το να σπάσεις το πλέγμα στο σωστό σημείο με τυπογραφικούς χαρακτήρες, είναι συναρπαστικό. Αντίστοιχα οι τεχνικές του Schuitema με της γεμάτες ένταση γραμμές επηρέασαν τη σχεδιαστική κολεκτίβα Wild Plakken στα τέλη του 20ου αιώνα. Στις γραφιστικές εφαρμογές του για μεγάλες εταιρείες όπως η Philips και η Berkel, είναι εμφανής η χρήση δυναμικών γραμμών οι οποίες πολλές φορές σχηματίζονται από τυπογραφικά στοιχεία.

---

4. Josef Müller-Brockmann. “*The Graphic Artist and his Problems*”. Trans. DQ Stephensen και Charles Whitehouse. (Sulgen και Zurich: Verlag Arthur Niggli, 2003, πρώτη έκδοση 1961), σελ. 44.



Στα έργα των Wim Crouwel, Raul Renner, Paul Rand, Paul Schuitema, Emil Ruder και Saul Bass θα επισημανθεί ο σημαντικός ρόλος που κατέχουν οι τυπογραφικοί χαρακτήρες και ιδίως οι sans serif γραμματοσειρές στην δημιουργία λειτουργικών τυπογραφικών λύσεων. Όπως και αυτός της τυπογραφίας και της δημιουργίας αλφαβήτων και μορφών γραμμάτων οι οποίες ήταν μια από τις πρακτικές σχεδιασμού των καλλιτεχνών του κινήματος “De Stijl”. Η γραμματοσειρά Movement του Theo van Doesburg είναι ίσως η πιο αναγνωρίσιμη και πιθανά η πιο επιδραστική. Ο Van Doesburg σχεδίασε γράμματα με βάση συμπαγή μπλοκ αποτελούμενα από ορθογώνια πολύ πριν από τον υπολογιστή Macintosh και δημιούργησε γραμματοσειρές που βασίζονται σε pixel, για τον λόγο αυτό έχουν παραμείνει με την ονομασία Architype Van Doesburg.

Θα αναλυθεί ο τρόπος που ο Wim Crouwel με το “New Alphabet” άλλαξε τον τρόπο αντίληψης της τυπογραφίας το 1967, δημιουργώντας μια γραμματοσειρά μόνο με ευθείες και διαγώνιες γραμμές, οι οποίες σχημάτιζαν γωνίες 90 και 45 μοιρών. Στα έργα του Brockmann θα καταδειχθεί στην πράξη η άποψή του πως: *“όσο λιγότερο σύνθετη είναι η μορφή του γράμματος, τόσο περισσότερο λειτουργικό είναι και συνεπώς η νέα τυπογραφία θα πρέπει να εκπροσωπείται από γραμματοσειρές sans serif”*.

Θα γίνει αναφορά στον Raul Renner που εκτός των άλλων, το 1927 σχεδίασε τη γραμματοσειρά Futura η οποία είναι ένα από τα πιο δημοφιλή και περισσότερο χρησιμοποιημένα τυπογραφικά στοιχεία, η δημιουργία της οποίας υπήρξε ορόσημο στο χώρο του graphic design τον 20<sup>ο</sup> αιώνα και επηρέασε τα σύγχρονα σχέδια γραμματοσειρών. Οι σύγχρονοι τυπογράφοι ακόμη και σήμερα χρησιμοποιούν αυτήν τη γεωμετρική sans-serif γραμματοσειρά.

Για τον Pal Rand, ο οποίος ήταν ένας από τους πιο γνωστούς και καινοτόμους σχεδιαστές γραφιστικής του 20ού αιώνα, θα καταδειχθεί το μέγεθος της επιρροής που δέχτηκε από την απλότητα του μοντερνισμού στην δημιουργία μερικών από τα πιο γνωστά λογότυπα εταιριών στις ΗΠΑ. Όπως και ο Paul Schuitema ο οποίος έγινε γνωστός για τα πρωτότυπα σχέδια διαφημιστικού υλικού, στα οποία χρησιμοποιούσε κυρίως μόνο τα χρώματα μαύρο, κόκκινο και λευκό και έντονες sans serif γραμματοσειρές.

Την ανάπτυξη, μέσω της τυπογραφίας, μιας ολιστικής προσέγγισης στο σχεδιασμό και τη διδασκαλία η οποία θα εμπεριέχει τη φιλοσοφία, τη θεωρία και την συστηματική πρακτική μεθοδολογία, θα επισημάνει η παρούσα διατριβή με αναφορά στον Emil Ruder που ήταν ένας από τους σημαντικότερους συντελεστές του σχεδιασμού ελβετικού στυλ αφοσιωμένος στην πειθαρχία της τυπογραφίας του letterpress. Όπως και την αξία του Saul Bass και Paul Rand που ανέδειξαν έναν σημαντικό κανόνα της γραφιστικής,

αυτόν της αξιοποίησης του λευκού χώρου και της αντιφόρμας, για μια ισορροπημένη γραφιστική σύνθεση. Αυτόν που έχει απασχολήσει σχεδόν όλες τις μορφές τέχνης όπως τη φωτογραφία, τη γλυπτική, τη ζωγραφική, την εικονογράφηση και φυσικά την γραφιστική.

Στη συνέχεια της μελέτης θα καταδειχθεί η σημασία της χρυσής τομής στην τέχνη και στην φύση και η σπουδαιότητα της ύπαρξης της για την δημιουργία αρμονικών και με γεμάτες ενδιαφέρον συνθέσεων. Η σχέση της με το χρυσό αριθμό φ της “θείας ακολουθίας” και η δημιουργία των χρυσών ορθογωνίων στα οποία εγγράφονται άπειρες χρυσές σπείρες. Θα αναλυθεί με ποιόν τρόπο η ίδια η φύση χαρίζει στη χρυσή τομή έναν ειδικό ρόλο, προσδίδοντας της τις ιδανικές αναλογίες σε μορφές και συνθέσεις.

Η χρυσή τομή ή χρυσή αναλογία, η οποία θεωρείται ότι αποτελεί το κλειδί για την καλαισθησία στην τέχνη, είναι η μέθοδος που χρησιμοποίησε, ο Michelangelo, ο Raphael, ο Seurat, ο Leonardo Da Vinci, ο Salvador Dali, ο Αγήσανδρος στην Αφροδίτη της Μήλου, ο Mondrian του οποίου οι αφαιρετικές συνθέσεις βρίθουν χρυσών ορθογωνίων.

Στο κεφάλαιο της διατριβής στο οποίο θα καταδειχθεί ο ρόλος της χρυσής τομής στα έργα των εκφραστών του κινήματος “De Stijl”, αλλά και στις γραφιστικές συνθέσεις των γραφιστών – δημιουργών που θα μελετηθούν, προκειμένου να γίνει σαφέστερη η έρευνα της παρούσας μελέτης, θα τεκμηριωθεί παραστατικά από την συγγραφέα, με χρώμα και συγκεκριμένα γραμμικά γεωμετρικά σχήματα, με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ακρίβεια η ύπαρξη των κανόνων-χρυσής τομής, χρυσών ορθογωνίων και χρυσής σπείρας.

Στο δεύτερο μέρος της διατριβής θα γίνει αναφορά στο περιοδικό “De Stijl” το οποίο λειτούργησε σαν όχημα για την διάδοση των αρχών του κινήματος και των ιδεών των εκφραστών του. Θα παρατεθούν οι πρόλογοι και τα μανιφέστα του περιοδικού καθώς επίσης και κατάλογος του περιορισμένου αριθμού κυκλοφορίας των τευχών του.

Προκειμένου να αποδείξουμε την διαχρονικότητα του 100χρονου “De Stijl” και την επιρροή του στον σύγχρονο ψηφιακό σχεδιασμό θα συγκρίνουμε τα έργα του Mondrian και του Doesburg με τα βασικά χρώματα, τις έντονες γραμμές και τα αυστηρά γεωμετρικά σχήματα, με τις βασικές διατάξεις των οθονών του Web design.

Από την μελέτη και την έρευνα θα καταλήξουμε στο συμπέρασμα πως οι συνέπειες των εξελίξεων σε όλα τα κοινωνικά επίπεδα στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, είχαν σαν αποτέλεσμα στο χώρο της τέχνης και ειδικότερα της γραφιστικής και της οπτικής επικοινωνίας, το πέρασμα από την σχετική ενότητα των άλλων περιόδων, στην πολλαπλότητα

αυτής του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Την μετάβαση από το εξωτερικό στο εσωτερικό, από το συγκεκριμένο στο αφηρημένο, από την έστω και απατηλή πίστη σε ένα οποιοδήποτε απόλυτο, στην κυριαρχία του επί της ουσίας σημαντικού.

Στο τέλος θα καταγραφούν τα συμπεράσματα που θα προκύψουν από την ανάλυση των έργων των γραφιστών - δημιουργών που προαναφέραμε και η συμβολή τους στην γραφιστική και την οπτική επικοινωνία του 20<sup>ο</sup> – 21<sup>ο</sup> αιώνα. Ολοκληρώνοντας την διατριβή θα παραθέσουμε την βιβλιογραφία.



## ΜΕΡΟΣ Α΄

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Το κίνημα “De Stijl” και η αμφισβήτηση της παραστατικότητας

Η μοντέρνα τέχνη δεν γεννήθηκε εξελικτικά από την τέχνη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αντίθετα, προήλθε από την κατάρρευση των αξιών αυτού του αιώνα. Δεν πρόκειται όμως για μια απλή κατάρρευση του αισθητικού ιδεώδους. Το να ερμηνευθούν οι ευρωπαϊκές καλλιτεχνικές πρωτοπορίες με βάση μόνο τις αλλαγές της αισθητικής νοοτροπίας είναι μια αμφίβολης αξίας προσπάθεια. Πραγματικά, από μια τέτοιου είδους μελέτη θα διέφευγαν αναπόφευκτα οι πραγματικές αιτίες που γέννησαν το φαινόμενο της σύγχρονης τέχνης.

Την κατάρρευση αυτή των αξιών και την εμφάνιση των κινημάτων της μοντέρνας τέχνης προκάλεσαν μια σειρά από ιστορικές και ιδεολογικές αιτίες. Η πνευματική και πολιτισμική ενότητα του 19<sup>ου</sup> αιώνα έσπασε, και από την εξέγερση που ξέσπασε στο εσωτερικό της, ανέτειλε η νέα τέχνη. Ο 20<sup>ος</sup> αιώνας γνώρισε μια βαθιά επαναστατική τάση, γύρω από την οποία οργανώθηκαν η φιλοσοφική, η πολιτική και η φιλολογική σκέψη, η καλλιτεχνική δημιουργία και η δραστηριότητα των διανοούμενων.

Στην τέχνη σαφέστερα από οποιαδήποτε άλλη ανθρώπινη δραστηριότητα διαπιστώνεται από την πρώτη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα και πιο συγκεκριμένα γύρω στο 1910, ότι τελειώνει μια εποχή και αρχίζει μια άλλη. Γράφει χαρακτηριστικά ο Weiger “ότι η αφηρημένη ζωγραφική του Picasso, όπως και η μη παραστατική του Kandinsky και του όψιμου Marc, σημειώνουν μια ιστορική στροφή, το αποδεικνύουν οι ορισμοί που ισχύουν για την αρχή και το τέλος των νέων χρόνων. Την αρχή τους στην αναγέννηση χαρακτήρισε ο Jacob Burckhardt σαν «την ανακάλυψη του ανθρώπου και του κόσμου» και το τέλος τους ο Ortega σαν «τον διωγμό του ανθρώπου και της φύσης από την τέχνη». Ανάμεσα σε αυτά τα δυο γεγονότα βρίσκονται οι νέοι χρόνοι σαν περίοδος κατάκτησης και σεβασμού του κόσμου”.<sup>5</sup>

Από την πλευρά αυτή η καλλιτεχνική δημιουργία δεν κάνει τίποτα περισσότερο από το να εκφράζει και να ερμηνεύει το γενικό χαρακτήρα της περιόδου. Τίποτα περισσότερο από το να μορφοποιεί τους γενικούς προσανατολισμούς της ιστορικής πορείας. Αυτό που θα πει θαυμάσια ο Alfred Weber με τον τίτλο του βιβλίου του

---

5. Hans Weigert, “Die Kunst am Ende der Neuzeit”, 1956, σελ. 47.

“Αποχαιρετισμός από την μέχρι τώρα ιστορία”<sup>6</sup>, το παρουσιάζει θαυμάσια η ευρωπαϊκή τέχνη με όλα τα ρεύματά της από την αρχή του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Ο γενικός προβληματισμός και η αντιφατικότητα της σύγχρονης ζωής, η εσωτερική διάσπαση και η εξωτερική ένταση, η διάσταση ανάμεσα στους θεσμούς και τις δυνατότητες της τεχνικής μας, η ιστορική επιτάχυνση και η φανταστική διεύρυνση του κόσμου μας, ο ρόλος των νέων και συχνά ακαθόριστων δυνάμεων που ορίζουν την ανθρώπινη πορεία εμφανίζεται εδώ με σαφήνεια. Έτσι η τέχνη ιδιαίτερα μετά το 1910, μας δίνει με τυπικό θα έλεγε κανείς τρόπο όλα τα πρόσωπα του κόσμου μας και μας αποκαλύπτει περιοχές που διαφορετικά, δύσκολα θα μπορούσαμε να γνωρίσουμε και να διερευνήσουμε. Το πιο σημαντικό είναι ακόμη ότι τα αφηρημένα ρεύματα παρουσιάζονται σε διάφορες χώρες του ευρωπαϊκού κόσμου σχεδόν ταυτόχρονα και αυτό περισσότερο από οτιδήποτε άλλο αποδεικνύει ότι αποτελούν μια απάντηση στον ιστορικό προβληματισμό της εποχής<sup>7</sup>.

### **1.1. Κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές 19ου -20ου αιώνα ο οποίες επηρέασαν την πορεία και την εξέλιξη του “De Stijl”**

Η επίθεση κατά της γνώριμης εικόνας του κόσμου εμφανίζεται όχι μόνο στον χώρο της τέχνης αλλά και στον χώρο της επιστήμης με την Γέννηση των Ονείρων του Freud το 1900, την Θεωρία των Quanta του Max Planck το 1901, την Ραδιενέργεια της Ύλης του Becquerel το 1903, την Θεωρία της Σχετικότητας του Einstein το 1905, την Δημιουργό Εξέλιξη του Bergson το 1907, την Τέταρτη Διάσταση-Χωροχρόνος του Minkowski το 1909. Νέες ανακαλύψεις σε όλους τους τομείς της κοινωνικής ζωής έρχονται να επιταχύνουν την ιστορική πορεία και να δημιουργήσουν μερικές από τις προϋποθέσεις για την μεταβολή των σχέσεων του ανθρώπου με τον κόσμο<sup>8</sup>.

Σε πολιτικό επίπεδο το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα και οι αρχές του 20<sup>ου</sup> χαρακτηρίζεται από το 1871 έως το 1914 εκτός από μια σειρά τοπικών πολέμων, όπως ο Ρώσο-Τουρκικός (1877-1878), ο Σινο-Ιαπωνικός (1894-1895), ο Ισπανό-Αμερικανικός (1898), ο

---

6. Alfred Weber, “Abschied von der bisherigen Geschichte”, 1946.

7. Χρύσανθου Χρήστου, “Η ζωγραφική του εικοστού αιώνα”, ΤΟΜΟΣ Ι, εκδόσεις Πανεπιστημίου Αθηνών, ΑΘΗΝΑ, 1976, σελ. 312-313.

8. Χρύσανθου Χρήστου, “Η ζωγραφική του εικοστού αιώνα”, ΤΟΜΟΣ Ι, εκδόσεις Πανεπιστημίου Αθηνών, ΑΘΗΝΑ, 1976, σελ. 19.

Ρώσο-Ιαπωνικός (1904-1905), ο Ιταλό-Τουρκικός (1911-1912) και οι Βαλκανικοί (1912-1913), σαν μια περίοδος ισορροπίας και ειρήνης για τον κυρίως ευρωπαϊκό χώρο.

Σε ότι αφορά την τέχνη, ένα άλλο γεγονός αποφασιστικής σημασίας για τις ανακατατάξεις της στο τέλος του αιώνα, είναι αυτό το οποίο ο Charles Baudelaire πρώτος επισημαίνει, η εφεύρεση και η θριαμβευτική πορεία της φωτογραφίας. Ο ποιητής συνέλαβε τον αντίκτυπο αυτής της ιστορικής στιγμής πάνω στην τέχνη. Τις επόμενες δεκαετίες αυτή “η βιομηχανική επανάσταση της τέχνης” επέδρασε τόσο ισχυρά στην ζωγραφική, ώστε προκάλεσε μια ανατροπή ανάλογη με εκείνη που σημειώθηκε τέσσερις αιώνες πριν με την εφεύρεση της τυπογραφίας. Μέχρι εκείνη την στιγμή τα πορτραίτα ήταν δουλειά αποκλειστικά των ζωγράφων και των γλυπτών. Τώρα όποιος ενδιαφέρεται μόνο για την ομοιότητα παίρνει σε λίγα λεπτά από τον φωτογράφο την εικόνα, για την οποία ο ζωγράφος θα χρειαζόταν ίσως μήνες.

Οι καλλιτέχνες του 20<sup>ου</sup> αιώνα βλέποντας την φωτογραφία σαν κίνδυνο των από χρόνια κληροδοτημένων περιοχών της δουλειάς τους, αντέδρασαν βίαια. Βέβαια από το νεκρό μάτι της φωτογραφικής μηχανής, λείπει κάτι το απόλυτα καθορισμένο, αυτό που δίνει την ώθηση στο ανθρώπινο μάτι, το πνεύμα.

Την τέχνη λοιπόν σαν μια απόλυτα πνευματική πράξη, ποτέ δεν θα ήταν ικανό να αντικαταστήσει ένα μηχάνημα. Με αυτήν την έννοια θα πρέπει να εκληφθούν τα λόγια του Paul Klee, τα οποία θα μπορούσαν να έχουν γραφτεί πάνω στη σημαία της τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα: “να μην αποδίδουμε το ορατό αλλά να κάνουμε ορατό ότι δεν είναι”. Αν αφήσει κανείς αυτήν την φράση να ισχύσει σαν σύνθημα για την τέχνη του 20<sup>ου</sup> αιώνα, τότε θα πρέπει να τοποθετήσει την αρχή της εξέλιξης που συντελέστηκε στους κόλπους της, ήδη πριν από την καμπή του.

Συνέπειες όλων αυτών των εξελίξεων σε όλα τα κοινωνικά επίπεδα, ήταν το πέρασμα από την σχετική ενότητα των άλλων περιόδων, στην πολλαπλότητα αυτής του 20<sup>ου</sup> αιώνα, από το εξωτερικό στο εσωτερικό, από το συγκεκριμένο στο αφηρημένο, από την έστω και απατηλή πίστη σε ένα οποιοδήποτε απόλυτο στην κυριαρχία του σχετικού, που σαφέστερα από οπουδήποτε αλλού εκφράζεται στις μορφές της τέχνης.

## **1.2. Ιστορική παρουσίαση του κινήματος “De Stijl”**

Το Ολλανδικό κίνημα “De Stijl” είναι το καλλιτεχνικό ρεύμα το οποίο εμφανίζεται περίπου την περίοδο 1917-1920 και αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά και γόνιμα κινήματα της σύγχρονης τέχνης. Το κίνημα “De Stijl” επηρέασε αποφασιστικά όχι μόνο

όλες τις περιοχές της σύγχρονης τέχνης, αλλά και καθιέρωσε μια νέα περισσότερο ελεύθερη και ουσιαστική αισθητική καλλιέργεια. Και αυτό παρά το γεγονός ότι η ομάδα του “De Stijl” χαρακτηρίζεται για την καθαρά δογματική της βάση, το περισσότερο από οποιοδήποτε άλλη καλλιτεχνική κίνηση του 20<sup>ου</sup> αιώνα ουτοπιστικό πρόγραμμα, τον έντονα ριζοσπαστικό χαρακτήρα των ιδεών της και τις καθαρά μεσοιανικές αντιλήψεις των μελών της. Η σύγχρονη αρχιτεκτονική, στα βασικά χαρακτηριστικά της, σφραγίζεται κυριολεκτικά από τις κατευθύνσεις και την αισθητική του “De Stijl”, στην ζωγραφική με τον ένα ή τον άλλο τρόπο θα περάσει ακόμα και στις μεταπολεμικές τάσεις, στην πλαστική θα γονιμοποιήσει δημιουργούς όπως τον Ayr και τον Brancusi, ενώ θα παίζει σημαντικό ρόλο στον χώρο των εφαρμοσμένων τεχνών<sup>9</sup>.

### 1.3. Χαρακτηριστικά και επιρροές του “De Stijl”

Το Ολλανδικό κίνημα “De Stijl” και οι κατακτήσεις των δημιουργών του, πολύ σύντομα θα ξεπεράσουν τα σύνορα της Ολλανδίας και θα επηρεάσουν αποφασιστικά όχι μόνο την τέχνη της εποχής αλλά και της περιόδου που ακολουθεί. Ο Jaffe, ο σημαντικότερος μελετητής του “De Stijl” αναφέρει χαρακτηριστικά: “αυτή η επίδραση δεν μπορεί να εξηγηθεί μόνο με την αυστηρή πειθαρχία των εκφραστικών μέσων και την τελειότητα στην οποία φτάνει η ομάδα. Το μυστικό της επίδρασής τους βρίσκεται στην βασική αρχή της κοσμοθεωρίας τους, στην ιδέα μιας παγκόσμιας αρμονίας και την υπέρβαση του ατομικισμού”<sup>10</sup>.

Αυτό που διακρίνει όλες τις προσπάθειες της ομάδας του “De Still”, αρχιτεκτονικά σύνολα, πλαστικές μορφές ζωγραφικά έργα, ακόμα και αντικείμενα για καθημερινή χρήση είναι η καθαρότητα και η σαφήνεια, η αυστηρή λογική διατύπωση και η ασκητική γεωμετρική διαπραγμάτευση, η λειτουργική βάση και η καθαρά αντικειμενική θεώρηση. Θα μπορούσε να σημειώσει κανείς ότι όλες οι κατακτήσεις του νεοπλαστικισμού διακρίνονται για μια χαρακτηριστική σύνθεση της δημιουργικής φαντασίας του αρχιτέκτονα, με το ψυχρό υπολογιστικό μάτι του μηχανικού και της χρωματικής ευαισθησίας του ζωγράφου, με την αίσθηση των όγκων του πλάστη. Συμπερασματικά αναφέρει ο Haftmann “δυο παράγοντες συμμετέχουν και συμπληρώνουν την ουσία του “De Still”:

---

9. Χρύσανθου Χρήστου, “Η ζωγραφική του εικοστού αιώνα, ΤΟΜΟΣ Ι, εκδόσεις Πανεπιστημίου Αθηνών, ΑΘΗΝΑ, 1986, σελ. 350.

10. Hans L. C. Jaffe, “Mondrian und de Stijl”, Κολωνία 1967, σελ. 11.



1. Η ανάπτυξη της τέχνης με σκοπό την επιτυχία της απόλυτης και αντικειμενικής αρμονίας, με τον περιορισμό των μορφικών μέσων στα βασικά συστατικά τους στοιχεία.
2. Η ανάπτυξη της βιομηχανικής τεχνικής και αρχιτεκτονικής απόδοσης των μορφών, με κατεύθυνση μια καθαρά τεχνικά θεμελιωμένη “λειτουργική σαφήνεια”<sup>11</sup>.

Οι καλλιτέχνες της ομάδας “De Still” επιδίωξαν να εκφράσουν ένα νέο ουτοπικό ιδανικό, πνευματικής αρμονίας και τάξης. Βασικό χαρακτηριστικό του νεοπλαστικισμού (De Stijl) είναι η αφαίρεση, σε βαθμό που χρησιμοποιούνται θεμελιώδεις φόρμες και σχήματα, κάθετες και οριζόντιες γραμμές ταυτόχρονα με τη χρήση σχεδόν αποκλειστικά των βασικών χρωμάτων, κόκκινου, μπλε, κίτρινου, λευκού και μαύρου. Το κίνημα του νεοπλαστικισμού θεωρείται πως επηρεάστηκε σημαντικά από τη “νεοπλατωνική” φιλοσοφία του μαθηματικού M. H. J. Schoenmaekers, ο οποίος μάλιστα επινόησε και τον όρο “νεοπλαστικισμός”. Το 1920 ο Piet Mondrian, ηγετική φυσιογνωμία του κινήματος, δημοσίευσε το μανιφέστο της ομάδας υπό τον τίτλο “Νεοπλαστικισμός”. Ήδη όμως από το 1917 και έως το 1928, ο ζωγράφος Theo van Doesburg εξέδιδε το περιοδικό τέχνης “De Still” διαδίδοντας τη φιλοσοφία και τις τεχνικές των νεοπλαστικιστών.

Το καλλιτεχνικό ρεύμα “De Stijl” θεωρείται πως επηρέασε σημαντικά το αρχιτεκτονικό σχέδιο, το βιομηχανικό σχεδιασμό καθώς και το ύφος του μεταγενέστερου κινήματος Bauhaus. Ανάμεσα στους καλλιτέχνες που υπηρέτησαν το κίνημα του νεοπλαστικισμού, είναι και οι αρχιτέκτονες J. J. P. Oud και Gerrit Rietveld.

Πέρα από την επίδραση του κινήματος στις εικαστικές τέχνες και το σχέδιο, καταγράφεται και η σε μικρότερη κλίμακα επιρροή του στη μουσική. Ο Δανός συνθέτης Jakob van Domselaer (1890-1960) συνδεόταν φιλικά με τον Mondrian και δημιούργησε σειρά μουσικών έργων βασισμένων στις αρχές του “De Stijl”. Το Ολλανδικό κίνημα “De Still” θεωρείται πως έπαψε να υφίσταται περίπου το 1931.

#### **1.4. Ανάλυση βασικών πηγών έμπνευσης του κινήματος “De Stijl”**

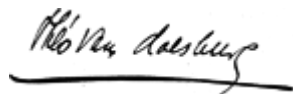
Στα πρώτα χρόνια του 20<sup>ου</sup> αιώνα μια ολόκληρη γενιά από καλλιτέχνες και συγγραφείς της Κεντρικής Ευρώπης περίμενε - σε μεγάλο βαθμό κάτω από την επίδραση των ιδεών του Νίτσε - κάποια αόριστη, βίαιη αλλαγή, εκφράζοντας μια βαριά, συχνά καταθλιπτική, ατμόσφαιρα ταραχής, ενοχών και δυσοίωνων προβλέψεων για το μέλλον. Η εξπρεσιονιστική ζωγραφική είχε τις ρίζες της στο αυξημένο ενδιαφέρον των Γερμανών

---

11. Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, 1957, σελ. 270.

για την ψυχολογική κατάσταση του σύγχρονου ανθρώπου και στην αναζήτηση ενός νέου αυθορμητισμού και μιας νέας έντασης των εσωτερικών οραμάτων.

Όπως πολύ χαρακτηριστικά αναφέρει ο Doesburg: *“Μιλάμε για συγκεκριμένη και όχι αφηρημένη ζωγραφική, επειδή τίποτα δεν είναι πιο συγκεκριμένο, πιο αληθινό από μια γραμμή, ένα χρώμα, μια επιφάνεια.”*



Το κίνημα “De Stijl” ενστερνίστηκε μια αφηρημένη τέχνη, σε βασικά οπτικά στοιχεία, όπως γεωμετρικά σχήματα και τα βασικά χρώματα. Ήταν κυρίως μια αντίδραση ενάντια στις υπερβολές των διακοσμητικών Art Deco. Η λιτότητα της τέχνης του “De Stijl” που οραματίστηκαν οι δημιουργοί του ήταν η καθολική οπτική γλώσσα η κατάλληλη για τη σύγχρονη εποχή, μια εποχή της νέας spiritualized, παγκόσμιας τάξης. Με επικεφαλής τους ζωγράφους Theo van Doesburg και Piet Mondrian το “De Stijl” εφάρμοσε το ύφος του σε μια σειρά από μέσα επικοινωνίας στις καλές και εφαρμοσμένες τέχνες. Τα μέλη της ομάδας “De Stijl” με την προώθηση των καινοτόμων ιδεών τους μέσα από το περιοδικό τους, οραματίστηκαν το ιδανικό της σύντηξης της μορφής και της λειτουργικότητας, καθιστώντας έτσι το “De Stijl” σαν “το απόλυτο στυλ”. Για το σκοπό αυτό, οι καλλιτέχνες του κινήματος έστρεψαν την προσοχή τους όχι μόνο στο χώρο της ζωγραφικής και της γλυπτικής, αλλά σχεδόν σε όλες τις άλλες μορφές τέχνης, όπως στον βιομηχανικό σχεδιασμό, στην τυπογραφία, ακόμη και την λογοτεχνία και τη μουσική. Η επιρροή του κινήματος “De Stijl” ήταν ιδιαίτερα αισθητή στο χώρο της αρχιτεκτονικής, βοηθώντας έτσι να δημιουργηθεί το Διεθνές Στυλ της δεκαετίας του 1920- 1930.

## 1.5. Αρχές και φιλοσοφία

Το 1917, ο Theo van Doesburg ίδρυσε το περιοδικό “De Stijl” ως μέσο για την συγκέντρωση ομοϊδεατών καλλιτεχνών με σκοπό την διαμόρφωση μιας νέας συλλογικής καλλιτεχνικής ομάδας, η οποία ασπάστηκε μια επεκτατική έννοια της τέχνης, εμποτισμένη από τις ουτοπικές ιδέες της πνευματικής αρμονίας. Το περιοδικό αποτέλεσε τη βάση του κινήματος “De Stijl”, μιας ολλανδικής ομάδας καλλιτεχνών και αρχιτεκτόνων της οποίας ηγετικά στελέχη ήταν ο Piet Mondrian, ο JJP Oud και ο Vilmos Huszar.

Υιοθετώντας τα οπτικά στοιχεία του Κυβισμού και του σουπρεματισμού, τον αντισυναίσθηματισμό του Dada, και τη νεοπλατωνική μαθηματική θεωρία του MH J

Schoenmaekers, μια μυστικιστική ιδεολογία που άρθρωσε την έννοια του “ιδανικού” με γεωμετρικά σχήματα, οι εκφραστές του “De Still” φιλοδοξούσαν να είναι κάτι πολύ περισσότερο από μια απλή ομάδα εικαστικών καλλιτεχνών. Στον πυρήνα της, η ομάδα “De Still” ήταν σχεδιασμένη ώστε να περιλαμβάνει μια ποικιλία καλλιτεχνικών επιρροών και μέσων επικοινωνίας. Η αισθητική του “De Still” και το όραμα των δημιουργών του εμφανίστηκε σαν απάντηση στην άνευ προηγουμένου καταστροφή του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Τα μέλη του κινήματος αναζήτησαν ένα μέσο έκφρασης μιας αίσθησης της τάξης και της αρμονίας σαν διέξοδο της κοινωνίας μετά το τέλος του πολέμου.

## **1.6. Βασικές ιδέες του κινήματος “De Stijl”**

Όπως και άλλα πρωτοποριακά κινήματα της εποχής, το “De Stijl”, που στα ολλανδικά σημαίνει απλά “το στυλ”, εμφανίστηκε σαν απάντηση στη φρίκη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και στην επιθυμία του ατόμου να δημιουργηθεί μια κοινωνία σε νέες βάσεις. Το “De Stijl” αντιλαμβάνεται την τέχνη σαν μέσο για την κοινωνική και πνευματική λύτρωση, τα μέλη του “De Stijl” οραματίστηκαν μία ουτοπική έκφανση της τέχνης.

Μεταξύ των πρωτοποριακών κινήματων της αφηρημένης τέχνης, οι καλλιτέχνες του “De Stijl” υιοθετούν και διαδίδουν μια οπτική γλώσσα που αποτελείται μόνο από γεωμετρικά σχήματα - συνήθως ευθείες γραμμές, τετράγωνα και ορθογώνια - και τα βασικά χρώματα, όπως προαναφέραμε. Εκφράζοντας την αναζήτηση των καλλιτεχνών “για καθαρή, καθώς το άτομο έχει χάσει τη σημασία του”, αυτή η λιτή γλώσσα είχε ως στόχο να αποκαλύψει τους νόμους που διέπουν την αρμονία του κόσμου. Ακόμα κι αν οι καλλιτέχνες του “De Stijl” δημιούργησαν το έργο που ενσωματώνει το ουτοπικό όραμα του κινήματος, η πραγματοποίησή αυτού του οράματος ήταν ανέφικτη στον πραγματικό κόσμο και αυτό ουσιαστικά ήταν η αιτία που προκάλεσε την διάλυση της ομάδας. Τελικά, η πορεία του De Stijl οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στη διαρκή αναζήτηση ενός από τους πρωτεργάτες του κινήματος, του Piet Mondrian.

## **1.7. Γεωμετρική αφαίρεση και “De Stijl” εικαστική γλώσσα**

Το “De Stijl” ήταν το πρώτο περιοδικό αφιερωμένο στην αφηρημένη τέχνη, αν και οι καλλιτέχνες του κινήματος “De Stijl” δεν ήταν οι πρώτοι που αφιερώθηκαν στην αφηρημένη τέχνη. Άλλοι ζωγράφοι, όπως ο Wassily Kandinsky, Kazimir Malevitch και ο Hans Arp, οι οποίοι ασχολήθηκαν με την αφηρημένη τέχνη προγενέστερα εμπεριείχαν

στο έργο τους γεωμετρικές φόρμες. Όμως οι καλλιτέχνες και οι αρχιτέκτονες που συνδέονται με το “De Stijl” όπως ο Piet Mondrian, ο Theo Van Doesburg, ο Ilya Bolotowsky, ο Gerrit Rietveld και ο JJP Oud, υιοθέτησαν αυτό που θεωρείται ότι είναι μία καθαρότερη μορφή της γεωμετρικής φόρμας. Στο “Νέο-Plasticism στην εικαστική τέχνη”, ο Mondrian τονίζει: “Ως καθαρή απεικόνιση του ανθρώπινου μυαλού, η τέχνη μπορεί να εκφραστεί σε ένα καθαρό αισθητικά έργο, δηλαδή, μόνο με μια αφηρημένη μορφή. Επομένως η νέα πλαστική τέχνη δεν μπορεί, να λάβει τη μορφή μιας φυσικής ή συγκεκριμένης παράστασης”.

## 1.8. Κινήματα και Βασικοί Δημιουργοί του κινήματος “De Stijl”

### 1.8.1. Piet Mondrian και Νεοπλαστικισμός

Ο Νεοπλαστικισμός αναφέρεται στο στυλ ζωγραφικής και τις ιδέες που αναπτύχθηκαν από τον Piet Mondrian το 1917, και που προωθήθηκαν από την ομάδα “De Still”, ο όρος δηλώνει το “νέο της πλαστικής τέχνης,” ή απλά “νέα τέχνη”, και ενσαρκώνει το όραμα του Mondrian, μια ιδανική, αφηρημένη μορφή τέχνης που ένιωθε πως ήταν κατάλληλη για τη σύγχρονη εποχή. Το δοκίμιο του Mondrian “νεο-Plasticism στην εικαστική τέχνη”, (Εικ. 1) στο οποίο εκθέτει τις αρχές της έννοιας, δόθηκε στη δημοσιότητα σε δώδεκα τεύχη του περιοδικού “De Still” το 1917-18.



Εικόνα 1. Piet Mondrian, “Νέο-Plasticism”.

Ο Mondrian περιγράφει τον Νεοπλαστικισμό σαν συστηματική προσέγγιση δημιουργίας που απογύμνωσε την τέχνη από τα παραδοσιακά της στοιχεία, όπως είναι η προοπτική και η αναπαράσταση, χρησιμοποιώντας μόνο μια σειρά από βασικά χρώματα και ευθείες γραμμές. Ο Mondrian οραματίστηκε ότι οι αρχές του Νεοπλαστικισμού θα

επηρεάσουν εκτός από την ζωγραφική και άλλες μορφές τέχνης, συμπεριλαμβανομένης της αρχιτεκτονικής και του σχεδιασμού, προσφέροντας έτσι τη βάση για τη μετατροπή του ανθρώπινου περιβάλλοντος. Τους καλλιτέχνες της ομάδας “De Still” επηρέασε με τα λόγια του “ θα πρέπει να οικοδομήσουμε μια νέα κοινωνία με ένα καθαρό όραμα, όπως ακριβώς συνέβη στην τέχνη με τον Νεοπλαστικισμό.”

Η έννοια του Νεοπλαστικισμού βασίστηκε σε μεγάλο βαθμό στην φιλοσοφία του Beginselen MHJ Schoenmaekers της “der Beeldende Wiskunde” (Αρχές Πλαστικών Μαθηματικών, Μπούσουμ 1916), βάσει της οποίας η πραγματικότητα αποτελείται από μια σειρά αντίθετων δυνάμεων, μεταξύ των οποίων και η επίσημη πολικότητα των οριζόντιων και των κάθετων αξόνων και η αντιπαράθεση των βασικών χρωμάτων. Ο Νεοπλαστικισμός προωθήθηκε αργότερα από το κίνημα Cercle et Carre το 1930. Το κίνημα “De Stijl” εξαπλώθηκε στις ΗΠΑ με την άφιξη του Mondrian το 1940, εκεί έγινε δεκτό από πολλούς αμερικανούς καλλιτέχνες της αφηρημένης τέχνης.

### 1.8.2. Theo van Doesburg και Ελεμενταρισμός

Ενώ στον Νεοπλαστικισμό επιτρέπονται μόνο οι οριζόντιες και οι κάθετες γραμμές, το 1925, ο van Doesburg ανέπτυξε τον Ελεμενταρισμό, σύμφωνα με τον οποίο προσπάθησε να τροποποιήσει το δογματικό χαρακτήρα του “De Still” με την χρήση της διαγώνιας, (Εικ. 2) υποστηρίζοντας ότι ένα έργο γίνεται περισσότερο δυναμικό δηλώνοντας "μια κατάσταση συνεχούς εξέλιξης".



Εικόνα 2. Theo van Doesburg, “Elementarismos”.

Στο “Ζωγραφική και Γλυπτική: Elementarism (απόσπασμα από το Μανιφέστο),” που δημοσιεύθηκε στο “De Still” το 1927, έγραψε: “Αν όλες οι φυσικές μας κινήσεις βασίζονταν σε οριζόντιες και κάθετες, δεν θα υπήρχε έμφαση στην σωματική φύση μας,

ούτε στην φυσική δομή και τις λειτουργίες των οργανισμών, συνεπώς εάν το έργο τέχνης δεν ενισχύεται με ένα “καλλιτεχνικό τρόπο”, αυτό δεν θα ήταν φυσικό για την δυαδικότητα της συνείδησής μας ” .

Ο Mondrian επιμένοντας στην δύναμη της σταθερότητας των οριζόντιων και κάθετων γραμμών, διαφώνησε έντονα στην πρωτόγνωρη έμφαση του van Doesburg για την διαγώνιο - μια διαφωνία που οδήγησε λίγο αργότερα τον Mondrian στην αποχώρησή του από την ομάδα “De Stijl”. Για τον Mondrian, η εισαγωγή της διαγωνίου από τον van Doesburg αποτελούσε καλλιτεχνική αίρεση.

## **1.9. Καλλιτεχνικά ρεύματα και Δημιουργοί κατά την περίοδο της εμφάνισης του “De Stijl”**

### **1.9.1. Εξπρεσιονισμός και Kandinsky (1905-1940)**

Ο όρος “εξπρεσιονιστικό” χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά το 1911 από τον Wilhelm Worringer - συγγραφέα δυο έργων –κλειδιών για την κατανόηση του Εξπρεσιονισμού του “Αφαίρεση και εναίσθηση” και του “Προβλήματα μορφής στο Γοτθικό Ρυθμό”. Στο έργο του “Αφαίρεση και εναίσθηση”(Abstraktion und Einfühlung) που εκδόθηκε στο Μόναχο το 1908, οι τάσεις για αφαίρεση στην τέχνη αποδίδονται στην ανάγκη του ανθρώπου να αποτραβηχτεί από το υλικό κόσμο και να βρει καταφύγιο στον κόσμο των φαινομένων. Τις απόψεις αυτές για την αφαίρεση ενστερνίστηκε και άρχισε να εφαρμόζει ο Kandinsky στους πίνακές του μετά το 1910 (εικ. 3, 4, και 5). Ο Kandinsky υπήρξε ένας από τους καλλιτέχνες εκείνους οι οποίοι συσχέτισαν την αφηρημένη τέχνη με την νοητική μας δομή.



*Εικόνα 3. Kandinsky, Composition VII, 1913.*





*Εικόνα 4. Kandinsky, On White II ,1923.*



*Εικόνα 5. Kandinsky, Contrasting Sounds , 1924.*

Με τον Wassily Kandinsky, “ζωγράφο, εργάτη των γραφικών τεχνών και συγγραφέα, τον πρώτο ζωγράφο, ο οποίος ανύψωσε την ζωγραφική στο επίπεδο των καθαρά εκφραστικών μέσων και διάγραψε το αντικειμενικό από την εικόνα”, όπως γράφει ο ίδιος για τον εαυτό του, δια κρίνουμε αναμφίβολα μια από τις σημαντικότερες φυσιογνωμίες της σύγχρονης τέχνης. Γιατί παρά το γεγονός ότι η αφηρημένη ζωγραφική σαν θεωρία και σαν πράξη εμφανίζεται πολύ πριν από αυτόν, ο Kandinsky, με την

χρωματική του ευαισθησία, την μουσική του διάθεση, την εσωτερική καλλιέργεια και την πνευματική του δύναμη έπαιξε καταλυτικό ρόλο στην επιβολή της. Όπως θα γράψει χαρακτηριστικά ο Lassaigue, “γύρω στο 1910, ο Kandinsky θα παίξει αποφασιστικό ρόλο στην κίνηση, που ήρθε να απελευθερώσει την ζωγραφική από την δουλεία των φαινομένων. Δεν είναι μόνο ο πρωτοπόρος, αλλά και ο πατέρας ενός πλήθους συνεχιστών από όλες τις μορφές της αφηρημένης ζωγραφικής και δεν υφίσταται καμιά, της οποίας να μην υπήρξε κάποια στιγμή εμπνευστής και πειραματιστής. Η επίδρασή του δε είναι τόσο βαθιά και αυτό οφείλεται στο ότι η ηθική ευθύτητά του και το προσωπικό του κύρος ανταποκρίνονταν στην σαφήνεια της πορείας του”<sup>12</sup>.

Στον Kandinsky συνδυάζεται σε έναν πραγματικά εκπληκτικό βαθμό, ο θεωρητικός και ο άνθρωπος της δράσης, ο επίμονος τεχνίτης και ο άνθρωπος του πνεύματος, ο ψυχρός παρατηρητής και ο εκρηκτικός άνθρωπος της καρδιάς, με αποτέλεσμα μια προσωπικότητα που διακρίνεται για την πληρότητά της. Βασικός σκοπός του παραμένει πάντα η δημιουργία μιας σύνθεσης της τέχνης με την επιστήμη, της μουσικής με την ζωγραφική, της πλαστικής με την αρχιτεκτονική, της καρδιάς με τον νου<sup>13</sup>.

Ο Kandinsky ήρθε σε επαφή με τους περισσότερους από τους αντιπροσώπους της ομάδας “De Stijl”, στο Bauhaus το 1925. Τον κύκλο των καλλιτεχνών που εργάζονταν τότε στο Bauhaus και οι οποίοι προέρχονται από όλους τους χώρους της τέχνης όπως ο Klee, ο Moholy-Nagy, ο Schlemmer, ο Feininger, ο Johannes Itten, ο Albers, ο Breuer, επηρεάζει πολύ γρήγορα ο Kandinsky και μάλιστα την ίδια χρονιά γίνεται αντιπρόεδρος, υπεύθυνος των διαλέξεων και των πρακτικών εργασιών διευθυντής του προγράμματος και γενικά η ψυχή των περισσότερων εκδηλώσεων του Bauhaus.

### **1.9.2. Κυβισμός και Pablo Picasso, Georges Braque (1907-1914)**

Ο χαρακτήρας της νέας τεχνοτροπίας στη ζωγραφική, που ονομάστηκε κυβισμός και εμφανίστηκε στο Παρίσι κατά την διάρκεια της παρακμής του φωβισμού, παρουσιάζει ακόμα και σήμερα, αρκετή δυσκολία στην ανάλυση και στην κατανόησή του. Ο κυβισμός εμφανίστηκε αρχικά σαν μια αντίδραση απέναντι στη συναισθηματική και

---

12. Jacques Lassaigue, *Kandinsky-Skira*, 1964, σελ.11.

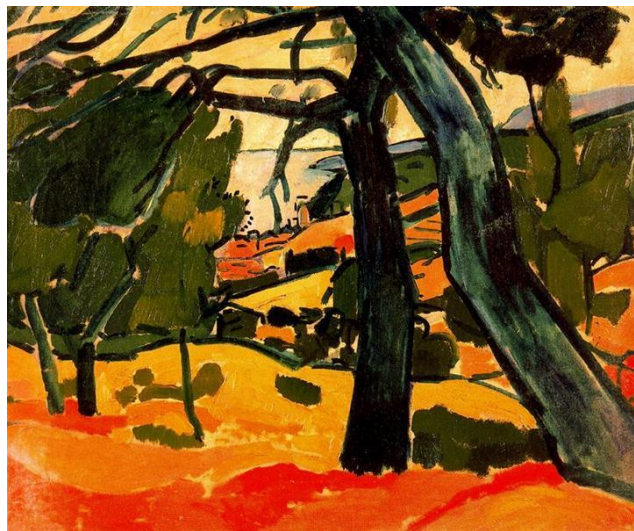
13. Χρήστου Χρυσάνθου, “Η ζωγραφική του εικοστού αιώνα”, ΤΟΜΟΣ Ι, εκδόσεις Πανεπιστημίου Αθηνών, ΑΘΗΝΑ, 1976, σελ. 314.



ενστικτώδη ερμηνεία του κόσμου από τους φωβιστές και τους εξπρεσιονιστές. Για πρώτη φορά στην ιστορία της δυτικής τέχνης εμφανιζόταν η πεποίθηση πως ένα έργο τέχνης δεν πρέπει να περιορίζεται στην φαινομενική αναπαράσταση του αντικειμένου για το οποίο γίνεται. Το γεγονός αυτό υποδήλωνε ότι η καλλιτεχνική πραγματικότητα μπορούσε να είναι κάτι διαφορετικό από την οπτική εικόνα του αντικειμένου, την οποία η συνήθεια και η συμβατικότητα καθιέρωσαν επί τόσους αιώνες σαν την μόνη αληθινή αναπαράσταση<sup>14</sup>.



Εικόνα 6. Pablo Picasso, "Οι δεσποινίδες της Avignon", 1907.



Εικόνα 7. Andre Derain, "Landscape", 1907.

---

14. Μ. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, Β. ΠΕΤΡΙΔΟΥ, Π. ΤΟΥΡΝΙΚΙΩΤΗΣ, "Η ιστορία των τεχνών στην Ευρώπη", ΕΑΠ, ΠΑΤΡΑ, 2002.



*Εικόνα 8. Georges Braque, "The Portuguese", 1911.*

Το αποτέλεσμα ήταν η δημιουργία μιας εντελώς καινούργιας εικαστικής έκφρασης και αυτό εξ' αιτίας της ανάλυσης του φαινομένου και της αναγωγής του στα πρωταρχικά σχήματα (κύβοι, γωνίες, καμπύλες, τρίγωνα, κύκλοι), του περιορισμού των χρωμάτων σε ελάχιστους ουδέτερους τόνους και της άρνησης της προοπτικής.

Οι βασικοί εκφραστές του κυβισμού ήταν ο Pablo Picasso και ο Georges Braque. Αυτός ο νέος, επαναστατικός τρόπος όρασης και ζωγραφικής απόδοσης υπήρξε και η αρχή κάθε θεωρίας ή και πρακτικής της αφηρημένης τέχνης γενικότερα. Ο κυβισμός αν και εμφανίστηκε για πρώτη φορά το 1908, προηγήθηκαν δύο χρόνια αναζήτησης και σταδιακής εξέλιξής του. Το έργο του Picasso μας δίνει τη δυνατότητα να παρακολουθήσουμε την εξελικτική πορεία που οδήγησε σε αυτή την πρώτη παρουσίαση της νέας άποψης για τη ζωγραφική. Το 1906, ο Pablo Picasso αισθάνεται πως έπαψε πια να τον ικανοποιεί η τέλεια ισορροπία που χαρακτήριζε τα έργα της "ροζ περιόδου". Έτσι, αυτή τη χρονιά αφιερώνει όλο το δημιουργικό του οίστρο σε ένα τεράστιο έργο που σκέφτεται να το ονομάσει "Το πορνείο της Avignon", μνημονεύοντας έναν οίκο ανοχής της Βαρκελώνης που βρισκόταν στην οδό Avignon. Σύμφωνα με την αρχική του έμπνευση, ο πίνακας θα απεικόνιζε μερικές κοπέλες, καθώς γευματίζουν παρέα με ένα ναύτη, κι ένα φοιτητή, που δίπλα του βρίσκεται ένα κρανίο. Αλλά όσο προχωρούσε η εκτέλεση του έργου, το αρχικό σχέδιο άλλαζε. Τελικά ο πίνακας ονομάστηκε "Οι δεσποινίδες της

Avignon" (Εικ. 6). Η αλλαγή του αρχικού θέματος συνοδεύεται από μια αντίστοιχη αλλαγή του ύφους που είναι ευδιάκριτο. Ο πίνακας εκτελέστηκε σε δύο στάδια. Η προσεκτικά υπολογισμένη σύνθεση του έργου στο πρώτο στάδιο ανατρέπεται ολοκληρωτικά από τη δυναμική και γεμάτη ζωντάνια παρέμβαση στο δεύτερο στάδιο, απορρίπτοντας για πρώτη φορά κάθε παραδοσιακή εικόνα αρμονίας, αναλογίας, ομορφιάς και πλαστικότητας.

Το 1908 ο κυβισμός προχωρεί στο δεύτερο στάδιο της εξέλιξης του. Ο Picasso, για πρώτη φορά ανακαλύπτει τι σημαίνει πραγματικά και πόσο μοντέρνα είναι η δυσνόητη τέχνη του Cezanne και αναλαμβάνει με ενθουσιασμό να αξιοποιήσει όλες τις νέες εκφραστικές δυνατότητες που κρύβει μέσα της.

Εδώ πρέπει να αναφέρουμε και το πασίγνωστο απόσπασμα της επιστολής του Cezanne στον Emile Bernard: “Για να απεικονίσω τη φύση πρέπει να χρησιμοποιήσω τη σφαίρα, τον κύλινδρο, τον κώνο και βέβαια να θέσω το σύνολο σε προοπτική διευθέτηση. Για μας τους ανθρώπους, η φύση έχει περισσότερο βάθος παρά επιφάνεια...”

Στο πλευρό του Picasso βρίσκονται δυο καλλιτέχνες που συνδέονται στενά μαζί του. Πρόκειται για τον Derain και τον Georges Braque. Εξετάζοντας προσεκτικά τα έργα του Picasso, του Derain και του Braque (Εικ. 6, 7, 8) από το 1907 μέχρι και το 1908 διακρίνουμε πολλά χαρακτηριστικά γνωρίσματα του κυβισμού. Για τους κυβιστές, το έργο τέχνης έχει πάψει να είναι η αντικειμενοποίηση της εσωτερικότητας και των υποκειμενικών ψυχικών καταστάσεων που πάντοτε απαιτούν μια συμβολική εικαστική έκφραση. Είναι η αναλυτική αναζήτηση της αντικειμενικότητας και της μορφοποίησής της.

Τους κυβιστές εκείνο που τους ενδιαφέρει είναι να αποδώσουν με σαφήνεια το συσχετισμό αντικειμένου - περιβάλλοντος, έτσι τα έργα τους αποκτούν μια κρυστάλλινη διαύγεια που χαρακτηρίζει κυρίως την περίοδο 1909-1910 των Braque και Picasso. Όσο για τον Derain, αυτός αρνείται να ακολουθήσει την ίδια πορεία με τους φίλους του και παραμένει πιστός στις υποδείξεις του Cezanne, αν και τις ακολουθεί χωρίς να απορρίπτει τις καινοτομίες του κυβισμού. Η διάκριση των επιπέδων και η οργάνωση του χώρου στους πίνακές του έχουν ένα γεωμετρικό χαρακτήρα που φανερώνει ότι οι συχνές επισκέψεις του στους δυο άλλους, τολμηρότερους ομότεχνούς του δεν ήταν απλώς φιλικές. Από το 1910 μια μεγάλη ομάδα νέων ζωγράφων συνεχίζει τις αναζητήσεις του κυβισμού. Οι οπαδοί του κυβισμού συγκεντρώνονται συχνά στο εργαστήριο των αδελφών Villon και στο εργαστήριο του Gleizes στο Παρίσι.

Εκτός από τον Leger και τον Gris, που εξακολουθούν να βρίσκονται πολύ κοντά στον Braque και τον Picasso, εκτός από τους αδελφούς Villon και τον Gleizes συμμετέχουν οι Metzinger, ο Le Fauconnier, ο Lhote, ο Marcoussis, ο Picabia, ο Kupka.

Είναι αλήθεια ότι οι κυβιστές δεν υπήρξαν ποτέ μια ενιαία ομάδα καλλιτεχνών με συνοχή καθορισμένη από την προσήλωση σε ένα κοινό πρόγραμμα. Ήταν ζωγράφοι και γλύπτες που εντάχθηκαν αυθόρμητα σε ένα πνευματικό χώρο τον οποίο τροφοδοτούσε αρχικά ο προβληματισμός του Cezanne και αργότερα οι πιο προχωρημένες ιδέες του Braque και του Picasso. Προσπάθησαν χωρίς να εκχωρήσουν τίποτα από την ελευθερία του πνεύματός τους, να βρουν τη δική τους γλώσσα και να καθορίσουν το δικό τους ποιητικό σύμπαν. Για τον Picasso, τον Braque και τον Gris, ο κυβισμός είναι η έκφραση μιας αντικειμενικής πραγματικότητας.

Αυτοί οι ζωγράφοι κατόρθωσαν να ξεπεράσουν το στείο διαχωρισμό της εξωτερικής πραγματικότητας από την εσωτερική της πτυχή, την ιδέα δηλαδή από το πράγμα στην καλλιτεχνική δημιουργία. Επιβεβαίωσαν την ύπαρξη μιας και μόνης αντικειμενικής πραγματικότητας που εμπεριέχει και συγκροτεί σε ενιαίο σύνολο τους δύο κόσμους.

Διάφοροι συγγραφείς και τεχνοκρίτες έχουν επιχειρήσει να συνδέσουν τον κυβισμό με τα μαθηματικά, την τριγωνομετρία, τη χημεία, την ψυχανάλυση, τη μουσική και πολλά άλλα. Όλα αυτά είναι καθαρά αποκυήματα της φαντασίας τους και μάλιστα απεραντολογίες ή παραδοξολογίες που μόνο ένα αποτέλεσμα έχουν επιτύχει: να παραπλανήσουν την κοινή γνώμη.

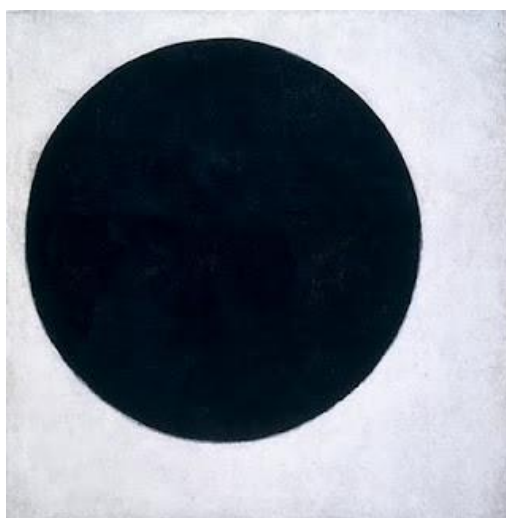
Ο ντανταϊσμός και η αφηρημένη ζωγραφική, αν και γεννήθηκαν από τον κυβισμό, αντιτίθενται στις βασικές αρχές του, στο βαθμό που απαρνούνται κάθε αναζήτηση επικεντρωμένη στην αντικειμενικότητα της πραγματικότητας. Σε εκείνο ακριβώς δηλαδή που όπως φαίνεται, είναι το κύριο και θεμελιώδες γνώρισμα της ιδεολογίας του κυβισμού.

### **1.9.3 Σουπρεματισμός και Kasimir Malevitch 1915-1922**

Το 1912, ο Malevitch δημιούργησε σε ένα ύφος που αποκαλούσε κυβοφουτουριστικό, δείχνοντας έτσι σαφώς ποιες ήταν οι βασικές πηγές έμπνευσής του. Το 1913 όμως, είχε ήδη προχωρήσει πολύ πιο πέρα, προς τις απόλυτα καθαρές γεωμετρικές φόρμες της ολικής αφαίρεσης.



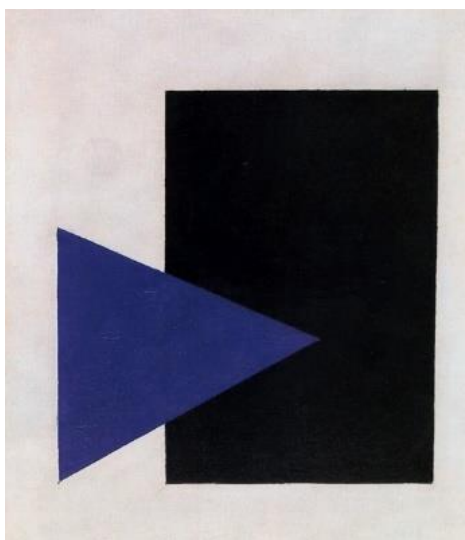
*Εικόνα 9. Malevich, “Μαύρο τετράγωνο σε λευκό φόντο”, 1913.*



*Εικόνα 10. Malevich, “Μαύρος Κύκλος”, 1915.*



*Εικόνα 11. Malevich, “Λευκό πάνω σε λευκό”, 1918.*



*Εικόνα 12. Kasimir Malevich, “Suprematism” (with Blue Triangle and Black Rectangle), 1915.*



*Εικόνα 13. Vladimir Tatlin, “Monument to the Third International”, Model, Courtesy Royal Academy of Arts, 1919-1920.*

“Το μαύρο τετράγωνο σε λευκό φόντο” που ζωγράφησε το 1913 (Εικ. 9) ήταν το πρώτο σουπρεματιστικό του έργο για το οποίο θα παρατηρήσει ο ίδιος αργότερα, ότι δεν πρόκειται τόσο για μια “εικόνα”, αλλά περισσότερο “για την εμπειρία της καθαρής αφαίρεσης”<sup>15</sup>. Στο έργο αυτό όπως άλλωστε και στο “Μαύρος Κύκλος” (Εικ. 10)

---

15. Χρύσανθου Χρήστου, “Η ζωγραφική του εικοστού αιώνα”, ΤΟΜΟΣ Ι, εκδόσεις Πανεπιστημίου Αθηνών, ΑΘΗΝΑ 1976, σελ. 392.



διακρίνονται με χαρακτηριστικό τρόπο τα στοιχεία του Σουπρεματισμού, όπως ο ίδιος έδωσε την ονομασία αυτή στο νέο κίνημα, που η επίσημη εξαγγελία του έγινε λίγο αργότερα, το 1914. Πρόκειται για δυο έργα που βασίζονται σε ένα καθαρά γεωμετρικό λεξιλόγιο, διακρίνονται για τον περιορισμό και την ασκητικότητα του χρώματος, έχουν αναμφίβολα μια κονστρουβιστική και τεκτονική φωνή και κινούνται απόλυτα στα πλαίσια μιας αφηρημένης μορφοπλαστικής θέλησης. Αρχές πάνω στις οποίες κινήθηκε το “De Stijl”, και βέβαια σύμφωνα με τις οποίες οι εκπρόσωποί του και ιδιαίτερα ο Mondrian εξέλιξαν την τέχνη τους. Στο πρώτο (Εικ. 9), και μόνο με την αντίθεση του μαύρου τετραγώνου με το επίσης τετράγωνο λευκό βάθος, ο καλλιτέχνης κατορθώνει να δώσει την αίσθηση μιας καθολικής και σχεδόν μεταφυσικής αρμονίας με εκπληκτική ασφάλεια.

Στο δεύτερο (Εικ. 10), με μια μικρή μετακίνηση του μαύρου κύκλου προς τα επάνω και αριστερά, δίνει την εντύπωση μιας κίνησης με κοσμικές διαστάσεις και χαρακτήρα. Μπροστά σε αυτά τα έργα καθώς επίσης και σε εκείνα που ακολουθούν, δύσκολα μπορεί κανείς να δεχτεί απόψεις σαν και αυτή του Raynal, ο οποίος πιστεύει πως “ο Malevitch ακόμα κι όταν έφτασε στο τελικό σημείο της αφαίρεσης, δεν έπαψε να εμπνέεται από το πραγματικό και συγκεκριμένο, από τις γεωμετρικές γραμμές των έργων, όπως αυτές φαίνονται από το αεροπλάνο”<sup>16</sup>.

Αναμφίβολα καθοριστικό ρόλο για την καλλιτεχνική εξέλιξη του Malevitch έπαιξε η γνωριμία του με τις κυβιστικές αναζητήσεις του Picasso και του Braque και πολύ περισσότερο του Leger.

Αυτό που διαπιστώνει κανείς στο έργο του Malevitch είναι το γεγονός πως δεν προχωρεί προοδευτικά από τις μετακυβιστικές του αναζητήσεις στην αφαίρεση- όπως συμβαίνει με τον Kandinsky ο οποίος περνά σταδιακά από τον εξπρεσιονισμό, ή όπως ο Mondrian από τον κυβισμό - αλλά με ένα ξαφνικό και απότομο άλμα.<sup>17</sup>

Παράλληλα με τις εικαστικές του αναζητήσεις ο Malevitch είχε πολλά κοινά σημεία με τον Kandinsky και στις θεοσοφικές. Παρά το ότι παρέμεινε πάντα ένας πιστός, βαθιά μυστικιστής στο πνεύμα, χριστιανός. Μιλούσε για την “υπεροχή του καθαρού αισθήματος στην δημιουργική τέχνη”-απ’ όπου και ο όρος Σουπρεματισμός (αγγλ. Supremacy=υπεροχή)-και πίστευε ότι το καταλληλότερο μέσο για να την εκφράσει ήταν οι

---

16. Χρύσανθου Χρήστου, “Η ζωγραφική του εικοστού αιώνα”, ΤΟΜΟΣ Ι, εκδόσεις Πανεπιστημίου Αθηνών, ΑΘΗΝΑ 1976, σελ. 346.

17. Χρύσανθου Χρήστου, “Η ζωγραφική του εικοστού αιώνα”, ΤΟΜΟΣ Ι, εκδόσεις Πανεπιστημίου Αθηνών, ΑΘΗΝΑ 1976, σελ. 392.

απλούστερες δυνατές εικαστικές φόρμες, όπως το τετράγωνο. Αντιλήψεις τις οποίες αναγνωρίζουμε στον τρόπο σκέψης και έκφρασης του Mondrian. Με αφορμή το έργο του “Μαύρο τετράγωνο σε λευκό φόντο”, έγραφε: “Κάθε αναφορά στην καθημερινή, αντικειμενική ζωή και πραγματικότητα έχει εγκαταλειφθεί, τίποτα δεν είναι πραγματικό, εκτός από το αίσθημα...της μη αντικειμενικότητας”. Στον ακόμα πιο ρηξικέλευθο πίνακά του “Λευκό πάνω σε λευκό”, 1918 (Εικ. 11), το τετράγωνο χάνει κάθε ίχνος υλικότητας και συγχωνεύεται με το άπειρο. Η αφαίρεση ήταν αδύνατον να προχωρήσει πιο πέρα από αυτό το σημείο-τουλάχιστον θεωρητικά. Και ακριβώς τότε αναγνωρίζει κανείς τα κοινά σημεία του ύφους των έργων του Malevitch με εκείνα του Mondrian. Σύντομα στο έργο του Malevitch (εικ. 12) το τετράγωνο διαδέχθηκε ο κύκλος, το τρίγωνο, δυο ίσα τετράγωνα δίπλα δίπλα, τετράγωνα άνισα αλλά με ισορροπία χρωμάτων κ.ο.κ.<sup>18</sup> Ο Malevitch εισάγει ένα ύφος το οποίο αργότερα θα οικειοποιηθεί ο Kandinsky .

Το 1922, την περίοδο που μεγαλώνουν οι δυσκολίες των πρωτοπορειακών δημιουργών στη Ρωσία, Ο Malevitch θα γράψει το βιβλίο “Σουπρεματισμός”. “Ο μη παραστατικός κόσμος” στο οποίο τονίζει την “υπεροχή της καθαρής αίσθησης” και την αυτονομία της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Το καλοκαίρι της ίδιας χρονιάς μαζί με τον Tatlin (εικ. 13), τον ζωγράφο Mansuroff, τον μουσικό Matjuschin και τον ιστορικό της τέχνης Punin, ιδρύει το Ινστιτούτο Καλλιτεχνικής Καλλιέργειας” που διατηρείται μέχρι το 1929. Αν και οι επιθέσεις εναντίον του από το Ινστιτούτο αυξάνονται από το 1924, ο Malevitch το 1927 παίρνει άδεια να ταξιδέψει στην Γερμανία προκειμένου να φροντίσει την έκδοση του βιβλίου του στην σειρά των μελετών του για το Bauhaus.

## 1.10. Η ίδρυση του “De Stijl”

Στην προεπαναστατική, τσαρική Ρωσία μπορούσε κανείς να έρθει σε επαφή με τις τελευταίες αναζητήσεις της Ευρωπαϊκής πρωτοπορίας εξίσου εύκολα όσο και στο Παρίσι. Στα πρώτα χρόνια του 20<sup>ου</sup> αιώνα, οι εκθέσεις μοντέρνας τέχνης διαδέχονταν η μια την άλλη στην Μόσχα και στην Πετρούπολη. Οι φανατικότεροι αγοραστές των έργων του Matis και του Picasso ήταν πλούσιοι μοσχοβίτες έμποροι, όπως ο Στσούκιν και ο Μποροζον που οι συλλογές τους ήταν ανοιχτές στο κοινό. Οι ρώσοι καλλιτέχνες γνώριζαν επομένως τις πιο πρόσφατες εξελίξεις στην τέχνη της Δυτικής Ευρώπης.

---

18. Fleming-Honour, “Ιστορία της Τέχνης” ΤΟΜΟΣ 4, εκδόσεις ΥΠΟΔΟΜΗ, Copyright για την ελληνική γλώσσα 1991, σελ. 131.





*Εικόνα 14. Mikhail Larionov, “Red Rayonism”, 1913.*



*Εικόνα 15. Natalia Goncharova, “Γάτες”, 1913.*



*Εικόνα 16. Lyubov Popova, “Two Figures”, 1913.*



*Εικόνα 17. Lyubov Popova, “Painterly Architectonic”, 1918.*

Το 1912-1913, έκανε την εμφάνισή του το πρώτο ρωσικό κίνημα αφηρημένης τέχνης, με επικεφαλής τον Mikhail Larionov, (1881-1964) και την μελλοντική γυναίκα του Natalia Goncharova (1881-1962), της οποίας το έργο “Γάτες” (Εικ. 15), αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικότερα δείγματα των νέων αυτών τάσεων που εμφανίστηκαν από το 1919 έως το 1933. Το κίνημα ονομάστηκε Ραγιονισμός από τον ίδιο τον Larionov, γιατί οι πίνακες του όπως ο “Red Rayonism”, 1913 (Εικ. 14), καθώς επίσης και εκείνοι της Gontcharova, είχαν για “θέμα” τους παράλληλες ή τεμνόμενες ακτίνες φωτός (γαλ. Rayon=ακτίνα). Η μεγαλύτερη, ωστόσο, συνεισφορά των ραγιονιστών ήταν ίσως η γόνιμη επίδραση που άσκησαν με τα έργα τους και τα θεωρητικά τους κείμενα σε μια σειρά από σύγχρονους τους καλλιτέχνες, όπως τον Malevitch (1878-1935) και τους μετέπειτα κονστρουκτιβιστές, ανάμεσα στους οποίους ξεχωριστή θέση κατέχει και η Lyubov Popova , με πίνακες όπως ο “Two Figures”, 1913 (Εικ.16) και ο “Painterly Architectonic”, 1918 (Εικ. 17)<sup>19</sup>.

Με την ερμηνεία μιας πραγματικότητας που εισχωρούσε σε μέχρι τότε αθέατες και ανεξερεύνητες περιοχές, που έκανε προσιτά στη συνείδηση παρθένα εδάφη, συνδέεται η αφηρημένη ζωγραφική, η οποία παραιτήθηκε εντελώς από την απεικόνιση αντικειμένων και φαινομένων του ορατού εξωτερικού κόσμου. Είναι χαρακτηριστικό το ότι ο

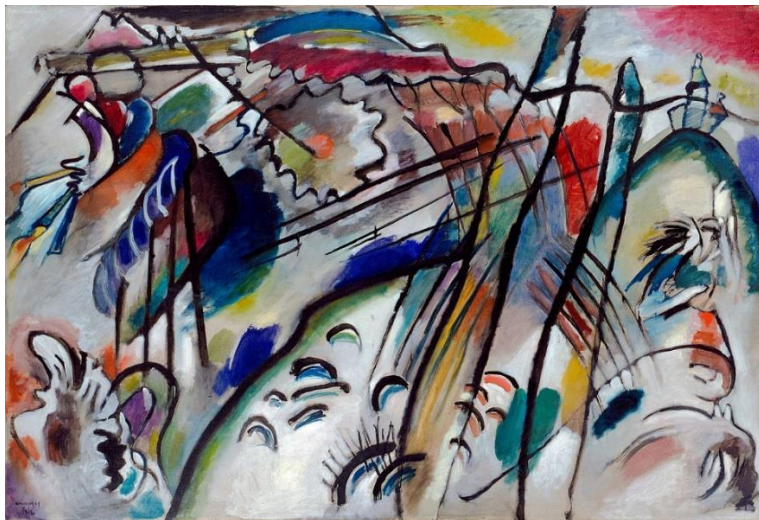
---

19. Fleming-Honour, “Ιστορία της Τέχνης” ΤΟΜΟΣ 4, εκδόσεις ΥΠΟΔΟΜΗ, Copyright για την ελληνική γλώσσα 1991, σελ. 131.

Kandinsky<sup>20</sup> αποτόλμησε το αποφασιστικό βήμα προς την Αφαίρεση τότε μόνο όταν ασχολήθηκε με τη μετατροπή της ύλης σε ενέργεια, οπότε ο εξοβελισμός του αντικειμένου από τη ζωγραφική δεν ήταν δυνατόν πια να θεωρηθεί αυθαιρέσια.



Εικόνα 18. Wassily Kandinsky, "Impression III", 1911.



Εικόνα 19. Wassily Kandinsky, "Improvisation 28", 1912.

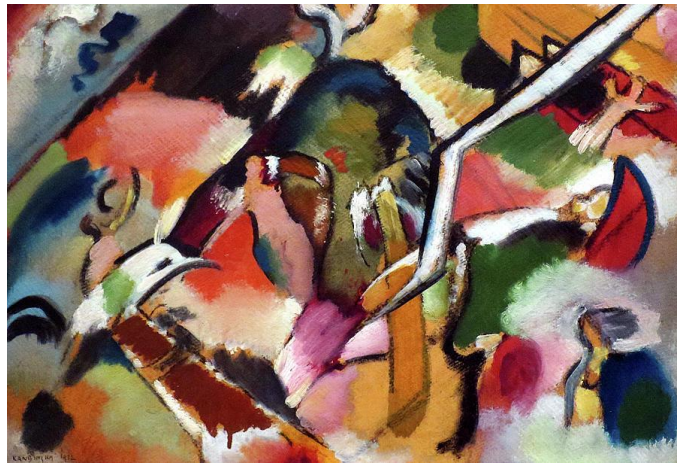
---

20. Hans Jaffe-Eberhard Poters, "Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΟΝ 20<sup>Ο</sup> ΑΙΩΝΑ", εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ, ΑΘΗΝΑ 1984, σελ. 64.





*Εικόνα 20. Wassily Kandinsky, Composition 8, 1923.*



*Εικόνα 21. Wassily Kandinsky, "The Deluge", 1914.*



*Εικόνα 22. Wassily Kandinsky, Saint George, 1911.*

Η Αφηρημένη Ζωγραφική εμφανίστηκε ταυτόχρονα σε διαφορετικά μέρη του κόσμου. Το γεγονός αυτό αποδεικνύει το πόσο στενά είναι συνδεδεμένη η τέχνη με την εικόνα του κόσμου που έχει η εποχή της. Το 1910 ο Kandinsky ζωγράφησε τον πρώτο αφηρημένο πίνακα. “Impressions” (Οι Εντυπώσεις), (Εικ.18), “The Improvisations” (Οι Αυτοσχεδιασμοί) (Εικ.19), και “The Compositions” (Οι Συνθέσεις), (Εικ. 20) χαρακτηρίζονται από την δραματική, ορμητική κίνηση, η οποία καθορίζεται από την αυτοδυναμία των χρωμάτων. Τα χρώματα είχαν για τον Kandinsky την σημασία αυτόνομων πνευματικών δυνάμεων. Ωστόσο η απομάκρυνση από το αντικείμενο στα έργα του συντελέστηκε σταδιακά. Εντυπώσεις από το τοπίο του Μούρναου, που απλώνεται μπροστά από τις Άλπεις, μυθολογικά και θρησκευτικά θέματα, όπως “The Deluge” (Ο Κατακλυσμός), (Εικ. 21), και “Saint George” (Ο Άγιος Γεώργιος), (Εικ.22) κρύβονται πίσω από το ελεύθερο παιχνίδι των γραμμών και των χρωμάτων. Η κρυπτογράφηση των αντικειμένων προχωρούσε σταδιακά όλο και περισσότερο μέχρι την τελική εκτόπισή τους. Αυτό επιτεύχθηκε όταν ολοκληρώθηκε προοδευτικά η παρτιτούρα των χρωματικών τύπων, σε τέτοιο βαθμό ώστε μπορούσε κανείς να κάνει σύγκριση με την πλούσια σε κίνηση και πολυφωνία μουσική μιας μεγάλης, με πολλαπλές αποχρώσεις ορχήστρας. Ο χαρακτήρας αυτών των έργων, το νόημα και το πνευματικό τους στίγμα παραμένουν σαφώς εξπρεσιονιστικά.<sup>21</sup>

Το 1913 στο Παρίσι ο Τσέχος Frank Kupka, κατάφερε να περάσει από τον Κυβισμό σε αφηρημένες συνθέσεις με έντονη την υποβολή του χώρου. Την ίδια χρονιά ο Kazimir Malevitch εξέθεσε το “Μαύρο τετράγωνο πάνω σε λευκό φόντο”, ένα πίνακα με συνεπή αναγωγή του θέματος σε απόλυτα στοιχειώδεις φόρμες. Ο Malevitch είναι ο θεμελιωτής του “Σουπρεματισμού”, μιας καλλιτεχνικής τάσης που απαιτεί το “Supremat”, την κυριαρχία δηλαδή του καθαρού αισθήματος πάνω στο αντικείμενο, όπως προαναφέραμε. Η αφηρημένη φόρμα δεν θα πρέπει να είναι πλέον παράγωγο του συνειρμού και της αίσθησης που προκαλεί η εντύπωση ενός αντικειμένου του εξωτερικού κόσμου-κάτι που συνέβαινε ακόμα στα έργα του Kandinsky. Θα πρέπει να λειτουργεί περισσότερο σαν αυτόνομο πνευματικό βίωμα από την εσωτερική θεώρηση του ανθρώπου, σαν διαλογισμός. Το πνεύμα πλάθει μόνο του τα δικά του συγκεκριμένα αντικείμενα. Αυτός είναι ο λόγος που αυτό το είδος της καλλιτεχνικής δημιουργίας χαρακτηρίζεται και σαν “Συγκεκριμένη Ζωγραφική”.

---

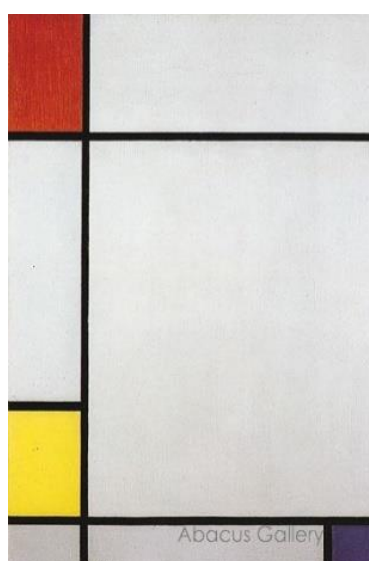
21. Hans Jaffe-Eberhard Poters, “Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΟΝ 20<sup>ο</sup> ΑΙΩΝΑ”, εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ, ΑΘΗΝΑ 1984, σελ. 68.

### 1.11. Βασικοί εκφραστές του “De Stijl”

Είναι γνωστό ότι οι σημαντικότεροι δημιουργοί της ομάδας του “De Stijl”, αν και είχαν διαφορετικές μορφοπλαστικές αφετηρίες και συχνά αντίθετες κοσμοθεωρητικές βάσεις, εργάζονταν ανεξάρτητα ο ένας από τον άλλον σε παράλληλες κατευθύνσεις, πολύ πριν από το 1917 και την δημιουργία του κινήματος. Ο Mondrian, ο μεγαλύτερος σε ηλικία από όλους, μετά την θητεία του στο κυβισμό, το 1912 προσχωρεί σε μια ζωγραφική που ήδη από το 1914 διακρίνεται για τον περιορισμό της σε κάθετες και οριζόντιες γραμμές, την αυστηρή αρχιτεκτονική οργάνωση και την γεωμετρική αφαίρεση. Ο Theo van Doesburg, ο οποίος από το 1912 επηρεασμένος από το βιβλίο του Kandinsky “Για το πνευματικό στην τέχνη”, ενδιαφέρεται για την αφαίρεση από το 1914 και εργάζεται από το 1915 και έπειτα.



*Εικόνα 23. P. Mondrian*

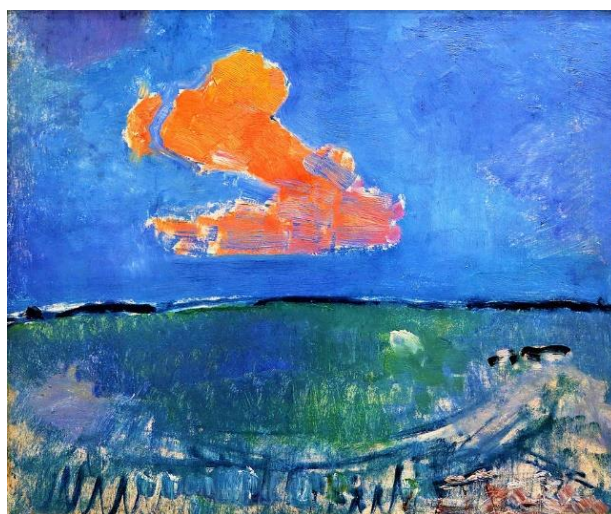


*Εικόνα 24. Mondrian, “Composition with Red Yellow and Blue”, 1927.*

### 1.11.1 Piet Mondrian<sup>22</sup> και ζωγραφική

Ο Piet Mondrian Ολλανδός ζωγράφος και κορυφαίος εκπρόσωπος του κινήματος “De Still”, με το έργο του άσκησε βαθιά επίδραση στην τέχνη, την αρχιτεκτονική και τις γραφικές τέχνες του 20ου αιώνα. Ήταν ο μεγαλύτερος σε ηλικία από την ομάδα “De Stijl” και συνιδρυτής του κινήματος με τον Theo van Doesburg.

Γεννήθηκε στο Άμστερφορτ της Ολλανδίας το 1872 και πέθανε στη Ν. Υόρκη το 1944. Ήταν ο δευτερότοκος γιος ενός Καλβινιστή δασκάλου και ερασιτέχνη σχεδιαστή, άρχισε να ασχολείται με το σχέδιο σε ηλικία περίπου δεκατεσσάρων ετών. Καθηγητής του σχεδίου σ' ένα σχολείο μέσης εκπαίδευσης (1892) και ανήσυχο πνεύμα, εγκαταλείπει τη θέση του για να γραφτεί στην μεγάλη Βασιλική Ακαδημία Καλών Τεχνών του Άμστερνταμ. Για ένα διάστημα ακολούθησε την κυρίαρχη στην Ολλανδία τάση της τοπιογραφίας και της νεκρής φύσης σε απλούς τόνους και με θέματα από τα λιβάδια και τα πόλντερ γύρω από το Άμστερνταμ. Αργότερα, περίπου το 1907, επηρεασμένος από τους μετα-μπρεσιονιστές ζωγράφους Van Dongen , Van Rensselaer και Cluysenaar και εντυπωσιασμένος από την τολμηρή χρήση των καθαρών χρωμάτων, εγκαινιάζει μια σειρά έργων, πειραματιζόμενος στις νέες χρωματικές αξίες. Χαρακτηριστικό έργο του της εποχής εκείνης είναι “The Red Cloud”, (Το κόκκινο σύννεφο), 1907 (Εικ.25), ενώ το 1908 με το έργο του “Woods near Oele”, (Δάση κοντά στο Έλε), 1908 (Εικ.26), φαίνεται καθαρά η επιρροή του από τους εξπρεσιονιστές και σπάει οριστικά τους δεσμούς του με την εθνική ολλανδική παράδοση, για να εγκαινιάσει την είσοδό του στη σύγχρονη ευρωπαϊκή τέχνη.



Εικόνα 25. “Mondrian, The Red Cloud”, 1907.

---

22. Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα.





*Εικόνα 26. Mondrian, “Woods near Oele”, 1908.*

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Mondrian βρίσκει ουσιαστικά τον δρόμο του από το 1911 και την εγκατάστασή του στο Παρίσι όταν έρχεται σε επαφή και προβληματίζεται με τις κατακτήσεις του αναλυτικού κυβισμού. Τα χρόνια 1912-1916 πειραματίζεται έχοντας σαν αφετηρία τις αναζητήσεις των δασκάλων του κυβισμού και γρήγορα περνά σε περιοχές που φτάνουν πέρα από αυτόν. Σε μια ζωγραφική που ενδιαφέρεται για την όσο γίνεται μεγαλύτερη αναγωγή των θεμάτων του φυσικού κόσμου στα πρωταρχικά τους στοιχεία και την οριστική όσο και ριζική αποσύνδεση από την οπτική πραγματικότητα. Ανικανοποίητος από την πορεία του αναλυτικού κυβισμού, για τον οποίο έχει την πεποίθηση, ότι δεν προχωρεί με αρκετή συνέπεια, ζητά να βρει διέξοδο πέρα από τους περιορισμούς του<sup>23</sup>.

Όπως λέει αργότερα ο ίδιος: “ο κυβισμός δεν δέχεται την λογική συνέπεια των ίδιων των ανακαλύψεών του, δηλαδή δεν προχωρεί την αφαίρεση ως τον τελικό σκοπό της, την έκφραση της καθαρής πραγματικότητας, η οποία πραγματικότητα δεν μπορεί να δοθεί παρά μόνο με τα καθαρά πλαστικά στοιχεία. Στην ουσιαστική της έκφραση η καθαρή πραγματικότητα είναι ασυμβίβαστη με την υποκειμενική αίσθηση και κατανόηση. Η εμφάνιση των αντικειμένων του φυσικού κόσμου αλλάζει, αλλά η ίδια η

---

23. Χρυσάνθου Χρήστου, “Η Ζωγραφική του εικοστού αιώνα”, ΤΟΜΟΣ Ι, εκδόσεις Πανεπιστημίου Αθηνών, ΑΘΗΝΑ 1986, σελ. 346.



πραγματικότητα μένει καθαρή. Για να δημιουργηθεί αυτή η καθαρά πλαστική πραγματικότητα είναι αναγκαία μια αναγωγή από τις φυσικές μορφές στα σταθερά στοιχεία της φόρμας και από τα φυσιοκρατικά στα πρωταρχικά χρώματα. Ο σκοπός τώρα δεν είναι η δημιουργία άλλων ιδιαίτερων μορφών και χρωμάτων με όλους τους περιορισμούς τους, αλλά η προσπάθεια για την εξαφάνισή τους, προς το συμφέρον μιας ευρύτερης ενότητας”<sup>24</sup>.

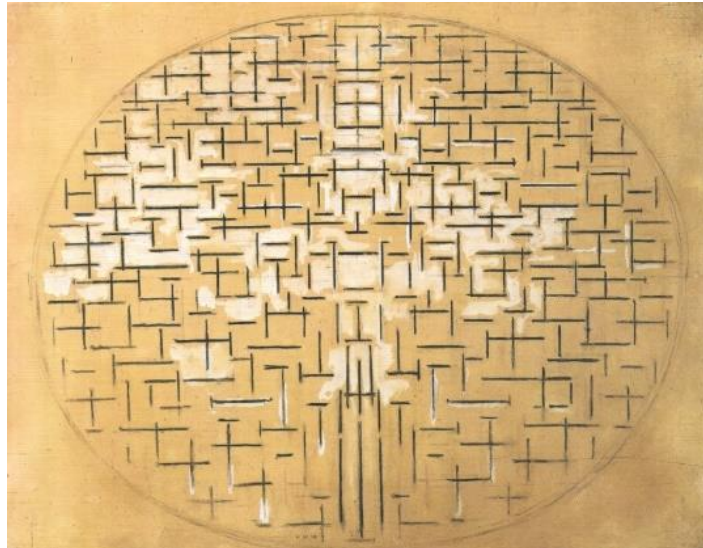
Η νέα τεχνοτροπία του ενισχύθηκε από την γνωριμία του με το “κίνημα των Ιλουμιστών” και ο Mondrian περιόρισε την παλέτα του στα βασικά χρώματα, κόκκινο, κίτρινο και μπλε. Βασικός σταθμός στην ζωή του Mondrian αλλά και στο μετέπειτα έργο του ήταν η προσχώρησή του στη Θεοσοφική Εταιρία τον Μάιο του 1909. Από κει και έπειτα διακρίνουμε στα έργα του το άγγιγμα της φιλοσοφικής αναζήτησης.

Πεπεισμένος πια κι ο ίδιος ότι η τέχνη είναι "προϊόν" ενός αρχετύπου, ότι το πνεύμα και η ύλη είναι αδιαχώριστα ενωμένα, ότι τα πάντα στο Σύμπαν εκπορεύονται από μια Αρχή, ανανεώνει το ενδιαφέρον του για τη μορφή και στρέφεται σε μνημειακές συνθέσεις όπως το “Evolution”, (Εξέλιξη), 1910-1911, ένα τρίπτυχο με όρθιες ανθρώπινες μορφές με πολλά αρχιτεκτονικά στοιχεία.

Ο Mondrian ήρθε σε επαφή για πρώτη φορά με έργα του Picasso και του Braque το 1911 στο Άμστερνταμ, τον επηρέασαν τόσο βαθιά, ώστε σχεδόν αμέσως άρχισε να εφαρμόζει τους κανόνες του κυβισμού στα έργα του. Ταυτόχρονα η προσωπική του θεώρηση για τη σχέση της φιλοσοφίας με τα μαθηματικά και για τη σχέση της τέχνης με τη φιλοσοφία έβρισκε διέξοδο μέσα στα έργα του. Το 1914 στο Λάρεν της Ολλανδίας γνωρίζεται με τον θεοσοφιστή φιλόσοφο M.H.J. Schoenmaekers. Επηρεάζεται βαθιά από τα έργα του για τη “συμβολική σημασία των γραμμών και τη μαθηματική δομή του σύμπαντος”. Εκεί γνωρίζεται με τον ζωγράφο Bart van der Leek και τον πρωτοποριακό καλλιτέχνη της εποχής του Theo van Doesburg, καθώς και τον Vilmos Huszar και ιδρύουν μαζί το κίνημα “De Stijl”, που σημαίνει “το στυλ”, και το ομώνυμο περιοδικό.

---

24. P. Mondrian, “PLASTIC ART AND PURE PLASTIC ART”, 1947, σελ. 10.



Εικόνα 27. Piet Mondrian, “Pier and Ocean”, 1914.

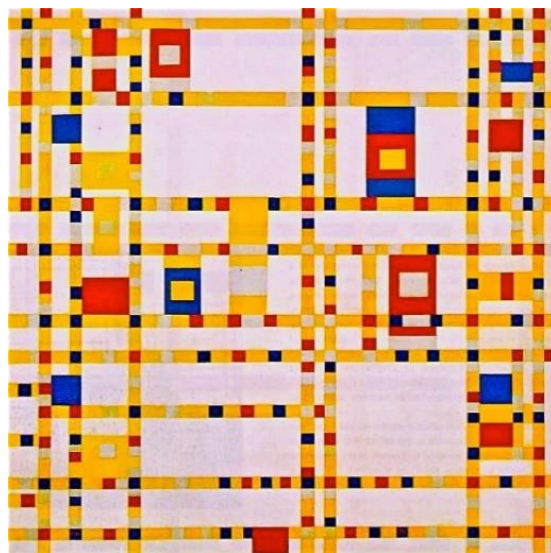
Ένα νέο έργο με τίτλο “Pier and Ocean” (Προκουμαία και ωκεανός), 1914, (Εικ. 27) σημαδεύει το τελευταίο στάδιο της κυβιστικής τεχνοτροπίας του. Είναι μια σύνθεση με κάθετα και οριζόντια τμήματα μαύρων γραμμών σε λευκό φόντο, που συγκλίνουν σ' ένα σχήμα οβάλ.

Η πλήρης απόρριψη της ορατής πραγματικότητας και ο περιορισμός της βασικής ζωγραφικής έκφρασης στα πιο βασικά στοιχεία της: ευθεία γραμμή και ορθή γωνία, εμμονή στα βασικά χρώματα, κόκκινο, κίτρινο και μπλε και στα βασικά μη χρώματα, μαύρο, λευκό και γκρι είναι τα χαρακτηριστικά της νέας τεχνοτροπίας που ο Mondrian ονόμασε “Νεοπλαστικισμό”. Σκοπός του ήταν η συμβολική και ουσιαστική απελευθέρωση του έργου από το εξωτερικό ορατό στοιχείο και την προσωπική αντίληψη του καλλιτέχνη, για να μπορέσει να υπεισέλθει σε πιο αντικειμενικές αρχετυπικές μορφές μέσω μιας μαθηματικής, θα λέγαμε, θεώρησης των πραγμάτων.

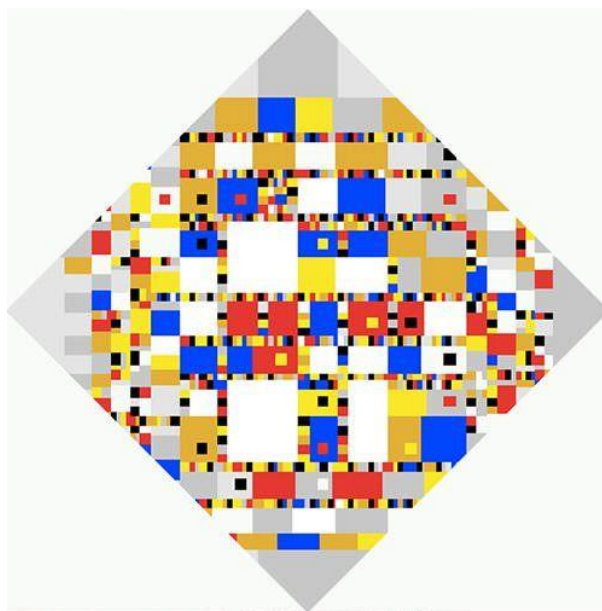
Το 1918-1919 βλέπουμε έργα του με γραμμές, συνδέοντας τα χρωματικά επίπεδα μεταξύ τους και με το φόντο, με μια σειρά από μαύρες κάθετες και οριζόντιες λουρίδες, δημιουργώντας έτσι χρωματικά και μη χρωματικά ορθογώνια. Επίσης δημιουργεί ρομβοειδείς συνθέσεις, φτάνοντας στην πλήρη ωριμότητα του έργου του, αναζητώντας όμως πάντα περισσότερη σαφήνεια και καθαρότητα.

Το 1938 εγκαταλείπει το Παρίσι, όπου κατοικούσε εκείνη την εποχή, εξ αιτίας της εισβολής του Χίτλερ στην Τσεχοσλοβακία, έζησε δύο χρόνια σε προάστιο του Λονδίνου και στη συνέχεια εγκαταστάθηκε στη Νέα Υόρκη.

Εκεί συντελέστηκε η τελευταία αλλαγή στο έργο του Mondrian. Επηρεασμένος από την καινούρια του ζωή, απομακρύνεται από τα αυστηρά σχήματα των μαύρων γραμμών, αντικαθιστώντας τα με χρωματικές ταινίες και υποκαθιστώντας τη συνεχή ροή των ταινιών αυτών με σειρές από μικρά ορθογώνια, τα οποία συγχωνεύονται σ' ένα ρυθμικό ρεύμα έγχρωμων κάθετων και οριζόντιων γραμμών.



Εικόνα 28. Piet Mondrian, “Broadway Boogie Woogie”, 1942



Εικόνα 29. Piet Mondrian, “Victory Boogie Woogie”, 1943-1944

Το 1943-1944 παρουσιάζει στην Νέα Υόρκη και το Μπροντγουέυ την πρώτη του ατομική έκθεση με τα αριστουργηματικά έργα “Boogie Woogie 1”(Εικ. 28). Αισιόδοξος για ένα καλύτερο μέλλον, ο Mondrian άρχισε το έργο του “Victory Boogie Woogie”

(εικ. 29) το 1943, που παραμένει όμως ατελείωτο, αφού ο ζωγράφος πεθαίνει από πνευμονία το 1944.

Το κίνημα του Νεοπλαστικισμού του Mondrian, το οποίο υπηρέτησε με μεγάλη συνέπεια, σηματοδότησε την ιστορία της τέχνης και το έργο του προανήγγειλε αυτό που αργότερα θα ονομαζόταν "γεωμετρική αφαίρεση". Όμως το έργο του ξεπερνά τις απλές αισθητικές παρατηρήσεις, φτάνοντας, μέσα από την αναζήτηση της αρμονίας, σε μια ηθική σημασία.

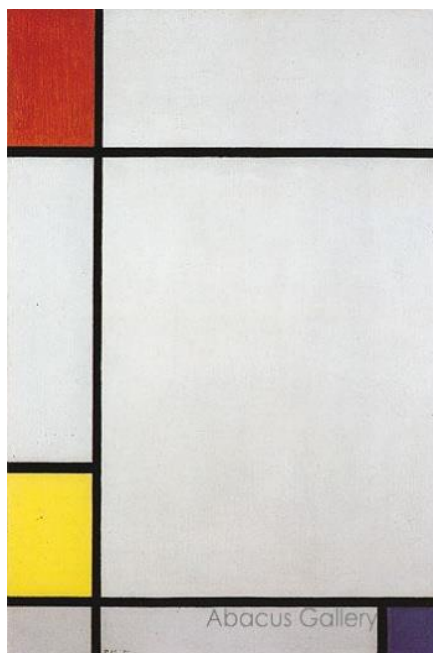
Ο Mondrian ήθελε να αποδείξει ότι η τέχνη μπορεί να γίνει οδηγός της ανθρωπότητας, να συμβάλει στην εξαφάνιση των τυχαίων φαινομένων και της αυθαίρετης υποκειμενικής αντίληψης, υποκαθιστώντας έτσι τη συμβατική τραγική έννοια της ύπαρξης με μια αρμονική άποψη της ζωής, όπως φαίνεται στο εγχειρίδιό του "Ο Νεοπλαστικισμός στις μελλοντικές γενιές". Για το σκοπό αυτό ο Mondrian επέλεξε τη αυστηρή γλώσσα της γεωμετρίας. Ήταν ένας πρωτεργάτης της μοντέρνας τέχνης αλλά και ένας πρόμαχος της ανθρωπότητας. Το 1937 περιγράφει το στόχο του σ' ένα δημοσίευμά του στο "Circle" ως εξής:

### **"Υπηρετεί κανείς την ανθρωπότητα διαφωτίζοντάς την"**

Αυτό που τον απασχολεί είναι οι επιφανειακές μετατοπίσεις στον χώρο, οι οποίες επιτυγχάνονται με την κυριολεκτική και φαινομενική αλληλοεπικάλυψη χρωματικών επιπέδων. Ο Mondrian πίστευε πως η πιο στοιχειώδης αντίθεση είναι η ορθή γωνία. Στοιχειώδης αντίθεση. Περιεχόμενο ή αρμονία. Πρωταρχική και άρα παγκόσμια αρμονία. Ανεξαρτησία από ατομικότητα, παρεμβολές, συνειρμούς.

Μαζί με τον Kandinsky και τον Malevich, ο Mondrian είναι αναμφισβήτητα ένας από τους πιο σημαντικούς εκπρόσωπους της αφηρημένης τέχνης του 20ού αιώνα. Φιλοδοξία του ήταν το αφηρημένο στοιχείο να εξαπλωθεί πέραν των ορίων του τελάρου. Από νωρίς, υπήρξε πιστός οπαδός του χρώματος, όχι μόνο σε αισθητικό επίπεδο, αλλά κυρίως σε μορφολογικό. Μελετώντας τον εξπρεσιονισμό του Van Gogh και τον φωβισμό του Matis, δεν άργησε να προσδώσει στο χρώμα μεγαλύτερη σημασία απ' ότι στο ίδιο αντικείμενο των συνθέσεών του. Ύστερα, ήρθε η επαφή με την τέχνη του Braque και του Picasso, η απομάκρυνση από τις φυσικές φόρμες και η εμμονή με τη γραμμή. Η γραμμή παντρεύτηκε σχεδόν αυτονόητα με το χρώμα, δίνοντας σήμα για έναν ατέλειωτο πειραματισμό, μια διαδικασία που εντάσσει ο ίδιος στις αρχές του "νεοπλαστικισμού". Ο διάσημος κάναβος επαναλαμβάνεται, με διαφορετικούς συνδυασμούς τομών και

χρωματικών πεδίων, σε μια ασταμάτητη μελέτη «πλαστικών σχέσεων», η οποία βασίζεται σε ένα πολύ συγκεκριμένο παγκόσμιο λεξιλόγιο: τη χρήση “βασικών” χρωμάτων (κόκκινο, κίτρινο, μπλε) σε συνδυασμό με τα «μη χρώματα» (λευκό, μαύρο και γκρι) και την τομή οριζόντιων και κάθετων γραμμών. Αυτή γίνεται η γλώσσα του Mondrian και η έκθεση στο Bobidou έχει να κάνει, κατά πολύ, με την εξέλιξη αυτής της γλώσσας.



*Εικόνα 30. Mondrian, “Composition with Red Yellow and Blue”, 1927.*

Στην Σύνθεση “Red Yellow and Blue”, 1927 (Εικ. 30), ο Mondrian χρησιμοποιεί το λευκό, το κόκκινο, το κίτρινο, το μαύρο και το μπλε. Υποδιαιρώντας την επιφάνεια με τις κάθετες και οριζόντιες συντεταγμένες, “επιλύει” με μετρική αναλογία καθετί που στην φύση δίνεται ως ύψος και πλάτος. Απομένει αυτό που δίνεται στην τρίτη διάσταση και είναι οι άπειρα μεταβαλλόμενες αισθήσεις, ανάλογα με το συγκεκριμένο χρώμα, την απόσταση και το φως. Από τα οκτώ χωρίσματα που δημιουργούνται από τις μαύρες γραμμές οι πέντε είναι παραλλαγές του άσπρου. Πιο θερμά λευκά στα οποία έχει αναμιχθεί λίγο κίτρινο ή κόκκινο, και πιο ψυχρά στα οποία έχει αναμιχθεί λίγο πράσινο. Στα δυο άκρα της διαγώνιας του πίνακα, ένα ορθογώνιο κατ’ ύψος κόκκινο και ένα ορθογώνιο σε πλάτος μπλε. Κόκκινο θερμό και μπλε ψυχρό είναι τα όρια της διακύμανσης των παραλλαγών-άσπρα λευκά και ψυχρά-η οποία κορυφώνεται στο ορθογώνιο κατ’ ύψος κίτρινο, την πιο φωτεινή περιοχή του πίνακα. Οι μαύρες γραμμές αποτελούν τις

τομές, τα χρώματα δεν συνορεύουν και δεν επηρεάζουν το ένα το άλλο. Για τον Mondrian δεν πρέπει να υπάρχουν σχέσεις ανταγωνιστικές αλλά μετρικές-αναλογικές.<sup>25</sup>

### **Περισσότερο αναλυτικά**

Το έργο του Mondrian είναι ακριβώς αυτό που μπορεί να θεωρηθεί ως η συστηματικότερη και η πιο ολοκληρωμένη διατύπωση των προσανατολισμών όλης της ομάδας του “De Stijl” στην ζωγραφική και ταυτόχρονα η καλύτερη έκφραση των ιδεών της. Είναι δύσκολο να κρίνει κανείς σε ποιο βαθμό έπαιξε ρόλο στην ανάπτυξη της βιοθεωρίας του “De Stijl”, ο καθαρά γεωμετρικός χαρακτήρας του ολλανδικού τοπίου, με την απόλυτη κυριαρχία των οριζόντιων και κάθετων γραμμών, την επικράτηση των μεγάλων ορθογωνίων, την αυστηρότητα και την καθαρότητα της οργάνωσής του. Πάντως αυτή η καθαρότητα και η σαφήνεια που δίνει τον τόνο σε όλα τα χαρακτηριστικά της ολλανδικής ζωής, από τον φυσικό χώρο που έχει κυριολεκτικά κατακτηθεί με την ανθρώπινη προσπάθεια, από την θάλασσα έως τον πραγματικά καθαρό προσανατολισμό όλων των εκδηλώσεών της, δεν είναι δυνατόν να μην επηρέασε με τον έναν ή τον άλλον τρόπο τους πιο ευαίσθητους δημιουργούς. Σχετικά με αυτό ο Jaffe, ο μεγαλύτερος μελετητής των προϋποθέσεων και των πραγματώσεων του “De Stijl” θα παρατηρήσει:

“Το ολλανδικό τοπίο είναι ένα έργο ανθρώπινο, η μορφή του είναι σφραγισμένη από της αρχές της οικονομίας και του πρακτικού λόγου, δηλαδή τις βασικές έννοιες της γεωμετρίας. Ευθεία γραμμή και ορθή γωνία είναι τα χαρακτηριστικά της πάλης του ανθρώπου κατά της φύσης, σημάδια του θριάμβου της ανθρώπινης εργασίας πάνω στην φυσική αυθαιρεσία. Ευθεία γραμμή και ορθή γωνία παρουσιάζονται σαν σημάδια της ανθρώπινης δραστηριότητας, σε αντίθεση με τις εύκαμπτες κινούμενες γραμμές και τις οξείες ή τις αμβλείες γωνίες, οι οποίες ανήκουν στην φυσική οργανική δημιουργία. Για τους λόγους αυτούς η ευθεία γραμμή και η ορθή γωνία κυριαρχούν στα δημιουργήματα του “De Stijl”. Είναι ο θρίαμβος του ανθρώπινου πνεύματος πάνω στην αυθαιρεσία και την αστάθεια της φύσης, που βρίσκει την ορατή και πλαστική της μορφή. Η θέληση για τελειότητα, η ανάγκη για μια μόνιμη αντιμετώπιση της φύσης, είναι από αιώνες ένα από τα χαρακτηριστικά της Ολλανδίας. Στην ζωγραφική του “De Stijl” γίνεται για ακόμα μια φορά μορφή.<sup>26</sup>

---

25. Argan Giulio Carlo, “Η Μοντέρνα Τέχνη”, σε μετάφραση Λίνας Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002, σελ. 448.

26. Jaffe L. C. Hans, “Mondrian und de Stijl”, Κολωνία 1967, σελ.19.

Αυτό που προκαλεί μεγαλύτερη εντύπωση στον Mondrian, τον δημιουργό που δίνει τις καθοριστικές διατυπώσεις των κατακτήσεων της ομάδας του “De Stijl”, είναι το γεγονός ότι όλες οι προσλαμβάνουσες του καλλιτέχνη, γεωγραφικές, πολιτικοκοινωνικές, κοσμοθεωρητικές και καλλιτεχνικές, τον οδηγούν προς μια συγκεκριμένη κατεύθυνση. Ολλανδική φύση και ζωή, αυστηρή καλβινιστική αγωγή, μελέτη των μεγάλων δασκάλων της πατρίδας του και του αναλυτικού κυβισμού στο Παρίσι, επιδράσεις των νεοπλατωνικών ιδεών του φίλου του φιλόσοφου M.H.J. Schoenmaekers, η επαφή του με τον θεοσοφισμό, τον οδηγούν σε μια τέχνη με απόλυτες αρχές και μεταφυσικό χαρακτήρα.

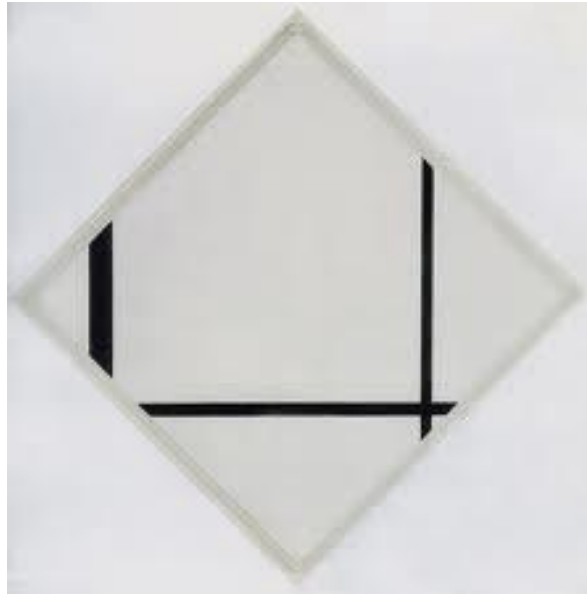
Ο φίλος, βιογράφος και μελετητής του έργου του, Michel Seuphor μας εισάγει στην τέχνη του Mondrian με την περιγραφή του Amersfoort, της γωνίας που είδε το φως της ημέρας ο καλλιτέχνης, “με τα ήρεμα νερά ανάμεσα σε ευθείς τοίχους, την μακριά προκυμαία και τα κόκκινα οικοδομήματα” και τονίζει την σχέση που υπάρχει ανάμεσα στην κανονικότητα και την τάξη του ολλανδικού τοπίου με εκείνη της ζωγραφικής του Mondrian. Αναφέρεται επίσης στον πατέρα του τον αυστηρό καλβινιστή και στην μητέρα του, το υπόδειγμα της ηθικής ακεραιότητας, που διαγράφουν τον δρόμο του Mondrian προς μια χωρίς υποχωρήσεις και συμβιβασμούς αναζήτηση ενός απόλυτου, προς μια έκφραση εσωτερικής ολοκλήρωσης και καθολικής αρμονίας<sup>27</sup>.

Από τα πρώιμα έργα του φαίνεται η μελέτη των παλαιότερων δασκάλων της τέχνης της πατρίδας του καθώς και η επίδραση του Van Gogh σε κάποιες χαρακτηριστικές προσπάθειές του. Άλλωστε είναι γνωστές οι αναζητήσεις του στο χώρο του κυβισμού. Ο Mondrian το 1909 έγινε μέλος της Θεοσοφιστικής Εταιρείας γεγονός που τον επηρέασε σημαντικά, όμως μεγαλύτερο ρόλο για τον τελικό προσανατολισμό του έπαιξε, όπως έδειξαν οι έρευνες του Jaffe, η γνωριμία και η φιλία του με τον συμπατριώτη του φιλόσοφο M.H.J. Schoenmaekers το 1916. Ο M.H.J. Schoenmaekers ο οποίος ονόμασε το φιλοσοφικό του σύστημα “θετικιστικό μυστικισμό”, ή “μορφοπλαστική φυσική επιστήμη” και διακρίνεται για μια καθαρά νεοπλατωνική σκέψη με σύγχρονες αποχρώσεις, φαίνεται ότι έπαιξε αποφασιστικό ρόλο για την ολοκλήρωση της πορείας του Mondrian.

---

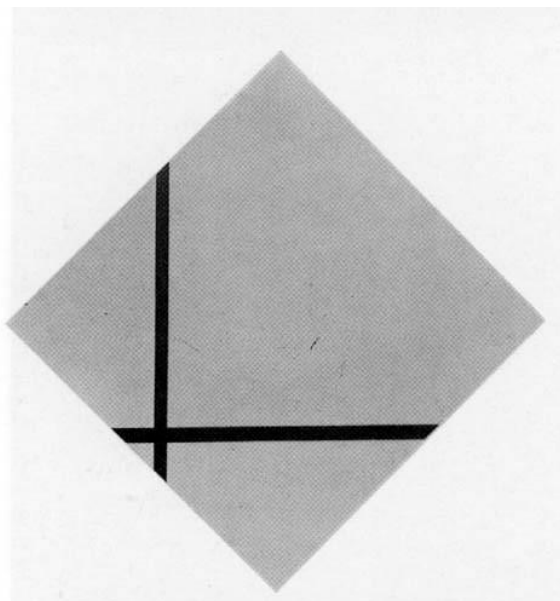
27. Seuphor Michel, “Εισαγωγή στην θεμελιακή βιογραφία του Piet Mondrian”, Κολωνία, 1956.





*Εικόνα 31. Piet Mondrian, “Fox Trot A”, 1930.*

Το Fox Trot A (εικ.31) έργο του Mondrian έχει αποδοθεί με τα πλέον λιτά μέσα. Ο πίνακας είναι τοποθετημένος διαγώνια και έχει αποδοθεί με δυο μόνο χρώματα, το μαύρο και το λευκό. Μια οριζόντια και δυο κάθετες μαύρες γραμμές σε ορθή γωνία προς την οριζόντια, πάνω σε λευκό φόντο αποτελούν την σύνθεση. Το πάχος κάθε μιας από τις μαύρες γραμμές είναι διαφορετικό και έτσι λειτουργούν με έναν άλλο τρόπο μέσα στην σύνθεση.



*Εικόνα 32. P.Mondrian. “Σύνθεση με δύο γραμμές”, 1931, Αμστερνταμ, Stedelijk Museum.*

Με το έργο του “Σύνθεση με δύο γραμμές” (Εικ. 32) ο Mondrian απευθυνόμενος προς το Δημοτικό Συμβούλιο του Hilversum αναφέρει:



*“Η ορθή γωνία είναι η έκφραση του αμετάβλητου και συνεπώς της ηρεμίας . . . Φροντίστε οι αποφάσεις σας να είναι καθαρές σαν το ζευγάρι αυτών των γραμμών. Πάρτε ένα δίδαγμα από την ειλικρίνεια αυτής της γωνίας.”*

Θα μπορούσε κανείς να καταλήξει επιγραμματικά πως οι πνευματικές αρετές του έργου του Mondrian είναι η απόλυτη καθαρότητα, η αρμονία, η νηφαλιότητα και η ισορροπία, που αντανακλούν το πνευματικό υπόβαθρο του καλβινιστικού δόγματος.

### **Piet Mondrian και καλλιτέχνες της εποχής του**

Ενώ στην Ρωσία, στα χρόνια 1910-14, οι σουπρεματιστές και οι κονστρουκτιβιστές εξακολουθούσαν τις αναζητήσεις τους, στην Ολλανδία ο Piet Mondrian προσανατολιζόταν σε ανάλογη κατεύθυνση. Η διαδρομή του Mondrian στο χώρο της ζωγραφικής είναι κοινή με εκείνη πολλών καλλιτεχνών της πρώτης πρωτοπορίας: νατουραλισμός, ιμπρεσιονισμός, liberty, επίδραση της ζωγραφικής του Van Gogh, φωβισμός. Παρατηρώντας τους πρώτους του πίνακες, από τις αρχές του 1900 έως το 1911, δεν αντιλαμβάνεται κανείς εύκολα πως βρίσκεται μπροστά σε έναν καλλιτέχνη με τα έντονα φυσικά χαρίσματα του Mondrian. Οι πίνακες αυτής της περιόδου αποκαλύπτουν περισσότερο αισθήματα τιμιότητας και ευκρίνειας, παρά ζωντανής εκφραστικής δύναμης. Κι αυτή την εντύπωση συνεχίζουν να δίνουν οι πίνακες που δημιούργησε την περίοδο 1911-14.

#### **1.11.2 Theo van Doesburg ζωγραφική και αρχιτεκτονική**

Ο Theo van Doesburg, (30 Αυγούστου 1883 - 7 Μαρτίου 1931) ήταν ένας σπουδαίος Ολλανδός καλλιτέχνης, που ασχολήθηκε με την ζωγραφική, την συγγραφή, την ποίηση και την αρχιτεκτονική. Είναι γνωστός ως ο ιδρυτής και ηγέτης του κινήματος “De Stijl”.



*Εικόνα 33. Theo van Doesburg, “Αυτοπροσωπογραφία με καπέλο”, 1906.*



Εικόνα 34. Theo van Doesburg, “Nelly van Doesburg”, 1922.

### Η σύντομη ζωή του

Ο Theo van Doesburg γεννήθηκε στις 30 Αυγούστου του 1883 στην Ουτρέχτη, το Χριστιανικό του όνομα ήταν Emil Marie Kupper, γιος του φωτογράφου Wilhelm Kupper και της Henrietta Catherina Margadant. Μετά από μια σύντομη εκπαίδευση στην υποκριτική και το τραγούδι, αποφάσισε να γίνει ζωγράφος. Ως φυσικό του πατέρα θεωρούσε πάντα τον πατριό του, Theodorus Doesburg,, έτσι στα πρώτα του έργα υπογράφει ως Theo Doesburg, αργότερα προσθέτει την εισαγωγή “van”. Η πρώτη του έκθεση έγινε το 1908. Από το 1912 και μετά, υποστήριξε τα έργα του γράφοντας σε περιοδικά. Αν και ο ίδιος θεωρούσε τον εαυτό του έναν από τους μοντέρνους ζωγράφους εκείνης της εποχής, αρχικά στο έργο του ακολουθεί την τεχνική των Ιμπρεσιονιστών του Άμστερνταμ και επηρεάζεται σημαντικά από το έργο του Vincent van Gogh , τόσο στο ύφος όσο και στην θεματολογία. Το 1912 ο Theo van Doesburg επηρεάζεται από το βιβλίο του Kandinsky, “Για το πνευματικό στην τέχνη”, όπως προαναφέραμε, έτσι από το 1914 αρχίζει να ενδιαφέρεται για την αφαίρεση και το 1915 και περισσότερο το 1916, αφιερώνεται σε μια τεχνοτροπία που συνδυάζει αντίθετα γεωμετρικά σχήματα.

Ο Theo van Doesburg διατυπώνει ότι υπάρχει υψηλότερο και περισσότερο πνευματικό επίπεδο στη ζωγραφική το οποίο σχετίζεται με το πνεύμα και όχι με την καθημερινή

ζωή. Ήδη το 1912 ο Van Doesburg επέκρινε το φουτουρισμό στην τέχνη σε ένα άρθρο του “Eenheid” στις 9 Νοεμβρίου του 1912, αναφέροντας πως “Η μιμητική έκφραση της ταχύτητας (με οποιαδήποτε μορφή: αεροπλάνο, αυτοκίνητο, κ.λπ.) είναι διαμετρικά αντίθετη με το χαρακτήρα της ζωγραφικής, η οποία έχει σαν σκοπό να ανακαλύψει το υπέρτατο της “έσω ζωής”. Στις 6 Νοεμβρίου του 1915 γράφει στο ίδιο περιοδικό: “Ο Mondrian αντιλαμβάνεται τη σημασία της γραμμής. Η γραμμή είναι σχεδόν ένα έργο τέχνης από μόνη της. Δεν μπορεί κανείς να παίξει με αυτό, είναι σημαντικό η αναπαράσταση των αντικειμένων να γίνεται αντιληπτή με το λευκό καμβά. Είναι σχεδόν προκλητική κάθε περιττή γραμμή, κάθε λάθος τοποθετημένη γραμμή, κάθε χρώμα που έχει χρησιμοποιηθεί αβασάνιστα χωρίς προβληματισμό και έρευνα, μπορεί να καταστρέψει τα πάντα -... οτιδήποτε αφορά το πνεύμα”.

Ο Theo van Doesburg και ο Piet Mondrian, έπαιξαν αναμφίβολα τον καθοριστικό ρόλο τόσο στην διαμόρφωση των τύπων όσο και στην γενική ανάπτυξη του νεοπλαστικισμού, όπως ονομάστηκε η μορφοπλαστική γλώσσα της ομάδας του “De Stijl” μετά το 1920. Πρόκειται για τους δυο αυτούς καλλιτέχνες που αν και όπως έχει παρατηρηθεί, ουσιαστικά όλα τους χώριζαν - παιδεία, χαρακτήρας και εμπειρία<sup>28</sup> - όχι μόνο κατόρθωσαν να συνεργαστούν, αλλά και έφτασαν σε μια σχεδόν ιδανική αλληλοσυμπλήρωση των σκοπών και των πραγματώσεών τους. Ο Theo van Doesburg, σχεδόν ψυχρός διανοητής, άνθρωπος της δράσης, οργανωτικός και ακούραστος ομιλητής, που ξέρει να κερδίζει τον θεατή για τις ιδέες του. Ο Piet Mondrian, αντίθετα, ευαίσθητος ποιητής και μελετητής των εσωτερικών βιωμάτων, φανατικός μιας μεταφυσικής αγνότητας και αρμονίας, πιστός μιας νέας αλήθειας<sup>29</sup>.

### **Ο Theo van Doesburg και το “De Still”**

Το 1915, στη μέση της διετούς θητείας του στο στρατό, ήρθε σε επαφή με τα έργα του Piet Mondrian, που ήταν οκτώ χρόνια μεγαλύτερος του και έχει ήδη αποκτήσει κάποια εμπειρία σε ότι αφορά την τέχνη. Ο Van Doesburg αναγνώρισε στα έργα του Mondrian τα δικά του ιδανικά για την τέχνη: μια πλήρη αφαίρεση της πραγματικότητας. Λίγο μετά την έκθεση ο Van Doesburg ήρθε σε επαφή με τον Mondrian, και με άλλους

---

28. M. Seuphor, “Gestaltung und Ausbruch in der Modernen Kunst” 1967, σελ. 95, όπου αναφέρονται και οι χαρακτηριστικές παρατηρήσεις του Bruno Zevi.

29. Χρύσανθος Χρήστου, “Η ζωγραφική του εικοστού αιώνα”, ΤΟΜΟΣ Ι, εκδόσεις Πανεπιστημίου Αθηνών, ΑΘΗΝΑ 1986, σελ. 351-352.

καλλιτέχνες της ίδιας τεχνοτροπίας όπως τον Bart van der Leck, τον Anthony Kok , τον Vilmos Huszar και τον JJP Oud και ίδρυσαν το περιοδικό “De Stijl” το 1917.

### **Η προώθηση του “De Stijl” από τον Theo van Doesburg**

Παρά το γεγονός ότι στο κίνημα “De Stijl” συμμετείχαν πολλοί και σημαντικοί καλλιτέχνες, ο Van Doesburg θεωρείται ο “ιδρυτής” του κινήματος, και εκείνος ο οποίος προώθησε το De Stijl σε όλη την Ευρώπη. Μετακόμισε στη Βαϊμάρη (Γερμανία) το 1922, προσεγγίζοντας το Bauhaus μέσω του Walter Gropius με απώτερο σκοπό την εξάπλωση της επιρροής του κινήματος. Ενώ ο Gropius αντέδρασε θετικά στις προκλήσεις της αφηρημένης τέχνης, πίστευε ότι ο Doesburg δεν ήταν κατάλληλος να διδάξει στο Bauhaus. Μετά από αυτό ο Doesburg εγκαταστάθηκε κοντά στα κτίρια Bauhaus και άρχισε να προσελκύει μαθητές οι ενδιαφέρονταν για τις νέες ιδέες του Κονστρουκτιβισμού , του Ντανταϊσμού και του De Stijl .<sup>30</sup>

### **Ο διαχωρισμός του Doesburg με τον Mondrian**

Η φιλία μεταξύ Van Doesburg και Mondrian παρέμεινε ισχυρή σε αυτά τα χρόνια, αν και ο βασικός τρόπος επικοινωνίας τους ήταν οι επιστολές. Το 1923 ο Van Doesburg μετακόμισε στο Παρίσι μαζί με τη Nelly van Moorsel η οποία αργότερα έγινε γυναίκα του. Οι δύο καλλιτέχνες, Mondrian και Doesburg αποφάσισαν να δουν σε πιο συστηματική βάση τις διαφορές τους, τότε αποδείχτηκε πως ο Mondrian ήταν ένας εσωστρεφής χαρακτήρας , ενώ ο van Doesburg ήταν περισσότερο επικοινωνιακός και ξωστρεφής. Κατά τη διάρκεια του 1924 οι δύο καλλιτέχνες μετά από έντονες διαφωνίες οδηγήθηκαν σε μια προσωρινή διάσπαση, για την οποία οι απόψεις των ιστορικών τέχνης δίστανται. Η επικρατέστερη άποψη είναι ότι ο βασικός λόγος διαφωνίας τους ήταν

---

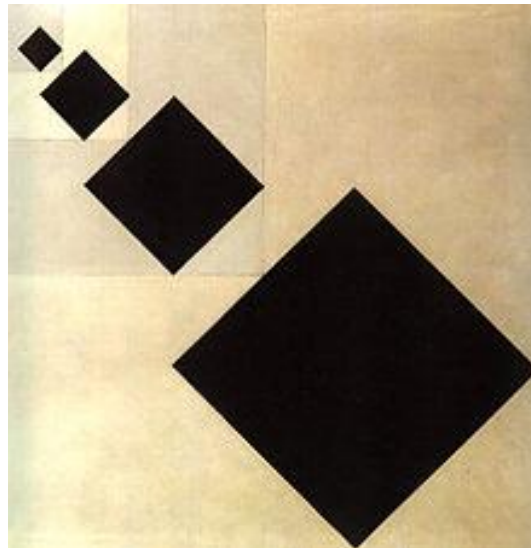
30. Baljeu Joos, “Theo van Doesburg”, Studio Vista, 1974.

**ZIG - ZAG**

*Εικόνα 35. Van Doesburg της Nelly van Moorsel ως IK Bonset.*



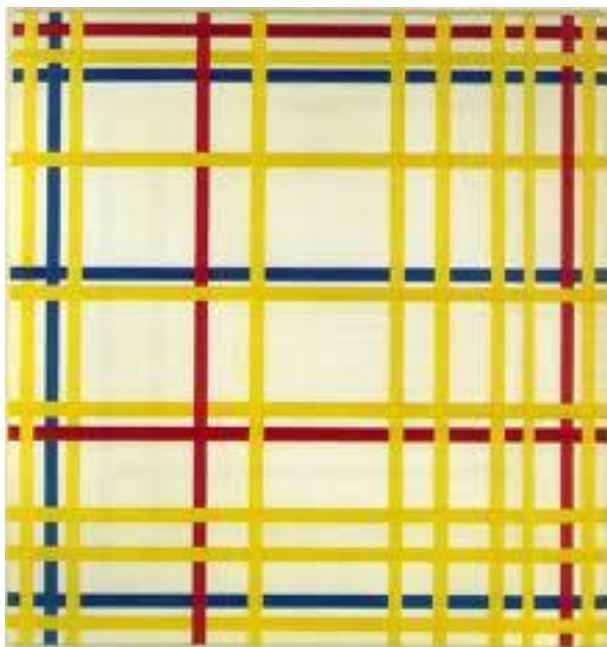
*Εικόνα 36. Theo van Doesburg*



*Εικόνα 37. Van Doesburg, Αριθμητική Σύνθεση 1929-1930.*



*Εικόνα 38. Theo van Doesburg, “Contre-composition V”, 1924, Αμστερνταμ, Stedelijk Museum. Ελεμενταρισμός. Συγκεκριμένη φόρμα, Φόρμα πνεύμα.*



*Εικόνα 39. Theo van Doesburg, “Gemeentemuseum”, 1925.*

οι διαφορετικές ιδέες σχετικά με την κατεύθυνση των γραμμών στους πίνακες. Ο Mondrian ποτέ δεν αποδέχθηκε τις διαγώνιες γραμμές στα έργα του, ενώ ο Doesburg επέμεινε για τις δυναμικές πτυχές της διαγωνίου και αυτό χαρακτήριζε πράγματι την τέχνη του. Ο Mondrian είχε αποδεχθεί σε ορισμένα έργα του την έννοια των διαγωνίων, όπως στο έργο του “Contre-composition V”, (Εικ. 38) όπου ο καμβάς είχε περιστραφεί 45 μοίρες, διατηρώντας παράλληλα τις οριζόντιες γραμμές. Τα τελευταία χρόνια, όμως, η θεωρία αυτή κέρδισε την κριτική από ιστορικούς της τέχνης, όπως ο Carel Blotkamp, ο οποίος αναφέρει τις διαφορετικές αντιλήψεις τους για το χώρο και το χρόνο ως την



κύρια αιτία για τη διάσπαση τους. Μετά τη διάσπαση, ο Van Doesburg ασπάστηκε μια νέα αντίληψη για την τέχνη, του Ελεμενταρισμού όπως ο ίδιος ονόμασε, η οποία χαρακτηρίζεται από την διαγώνιες γραμμές και συναγωνίζεται τον Νεοπλαστικισμό του Mondrian<sup>31</sup>.

Σύμφωνα με τις αρχές του Ελεμενταρισμού, το κέντρο βάρους μεταφέρεται από την αυστηρή ισορροπία, την στατική διάθεση και την οργάνωση σε κάθετα και οριζόντια θέματα, στην ανάγκη για κίνηση, δυναμική διατύπωση και την διαγώνια σύνθεση<sup>32</sup>. Το 1929 οι δύο άντρες συμφιλιώνονται, όταν συναντιούνται τυχαία σε ένα καφέ στο Παρίσι.

### **Αρχιτεκτονική, σχεδιασμός και τυπογραφία**

Ο Van Doesburg εκτός από τη ζωγραφική και την προώθηση του “De Still” ήταν και αρχιτέκτονας, αναλάμβανε το σχεδιασμό σπιτιών για καλλιτέχνες, μαζί με τον Georges Vantongerloo σχεδίασε τη διακόσμηση για το Aubette Café στο Στρασβούργο. Μαζί με τον El Lissitzky και Kurt Schwitters, ο Van Doesburg πρωτοστάτησε στις προσπάθειες για ένα διεθνές Κέντρο Τεχνών σε δύο συνέδρια που πραγματοποιήθηκαν στο Ντίσελντορφ και στην Βαϊμάρη, το 1922. Μια γεωμετρική κατασκευή αλφαβήτου την οποία ο Van Doesburg σχεδίασε το 1919 έχει αναβιώσει σε ψηφιακή μορφή, σαν Architype Van Doesburg. Σε αυτή τη γραμματοσειρά πειραματίζεται αργότερα ο Kurt Schwitters και δημιουργεί την γραμματοσειρά Schwitters Architype .

Ο Van Doesburg διατηρεί επίσης μια επαφή με το DADA, με την δημοσίευση του περιοδικού “Mecano” με την επωνυμία IK Bonset (πιθανόν αναγραμματισμός του “Ik ben zot”, Ολλανδικά “είμαι ανόητος”). Δημοσίευσε επίσης, Dada-ποίηση με το ίδιο όνομα στο “De Still”. Σύμφωνα με ένα δεύτερο ψευδώνυμο, Aldo Camini, εξέδωσε αντιφιλοσοφική πρόζα, εμπνευσμένος από τον ιταλό εκπρόσωπο της “Μεταφυσικής τέχνης”, Carlo Carrà. Σε αυτά τα λογοτεχνικά έργα του, αντιτάχθηκε έντονα στον ατομικισμό (και συνεπώς, κατά της κίνησης του Tachtigers, του ρεαλισμού και της ψυχολογικής άποψης). Επικαλέστηκε μια συλλογική εμπειρία της πραγματικότητας.

Η αντίληψή του για την ένταση είχε πολλά κοινά με τον Paul van Ostaïjen και την αντίληψη της “δυναμικής”. Ήθελε να δώσει στα λόγια ένα νέο νόημα και δύναμη

---

31. Hoek, Els, Marleen Blokhuis, Ingrid Goovaerts, Natalie Kamphuis, et al Theo Van Doesburg, “Oeuvre Catalogus”, Centraal Museum : 2000.

32. Χρύσανθος Χρήστου, “Η ζωγραφική του εικοστού αιώνα”, ΤΟΜΟΣ Ι, εκδόσεις Πανεπιστημίου Αθηνών, ΑΘΗΝΑ 1986, σελ. 378.

έκφρασης. Με τον τρόπο αυτό, προσπάθησε να προκαλέσει μια νέα πραγματικότητα, αντί να την περιγράψει.<sup>33</sup>

### **Τα τελευταία χρόνια**

Ο Van Doesburg δραστηριοποιήθηκε σε ομάδες τέχνης όπως η “Cercle et Carré”, το 1931. Στα τέλη του Φεβρουαρίου του 1931 αναγκάστηκε να μετακομίσει στο Νταβός στην Ελβετία, για λόγους υγείας. Ο Van Doesburg δεν ανέκαμψε και πέθανε στις 7 Μαρτίου του 1931 από έμφραγμα του μυοκαρδίου. Μετά το θάνατό του η Nelly van Doesburg κυκλοφόρησε το τελευταίο τεύχος του περιοδικού “De Still” εις μνήμην της συνεισφοράς του σε αυτό.

### **1.11.3 Gerrit Rietveld και αρχιτεκτονική**

Ο Gerrit Rietveld γεννήθηκε στην Ουτρέχτη το 1888. Μέχρι και πριν το 1911, εργάστηκε στο ξυλουργικό εργαστήριο του πατέρα του. Επίσης για κάποια περίοδο της ζωής του εργάστηκε ως μαθητευόμενος σε ένα εργαστήριο κοσμημάτων και ως σχεδιαστής κοσμήματος στο στούντιο του J. Begeer (1906-1911). Το 1911 στην Ουτρέχτη ίδρυσε τη δική του εταιρεία κατασκευής επίπλων και γραφείων, την οποία και διατήρησε για οκτώ χρόνια. Την ίδια περίοδο, σπούδαζε σε νυκτερινή σχολή αρχιτεκτονική και σχέδιο, ενώ ταυτόχρονα συνεργαζόταν μαθητευόμενος με τον αρχιτέκτονα J. Klarhammer.



*Εικόνα 40. Gerrit Rietveld.*

---

33. Overy Paul, “De Still”, Studio Vista, 1969.





*Εικόνα 41. Gerrit Rietveld, Academy.*

### **Σταδιοδρομία ως ανεξάρτητος αρχιτέκτονας**

Η σταδιοδρομία του Gerrit Rietveld ως ανεξάρτητος αρχιτέκτονας άρχισε το 1919. Γενικά όμως, καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '20 ο Rietveld λειτούργησε εντός της κοινότητας των πρωτοποριακών καλλιτεχνών όπως ο El Lissitzky και ο Piet Mondrian. Συνέχισε να εμπνέεται καλλιτεχνικά από τις δουλειές των Charles R. Mackintosh και Frank Lloyd Wright, αλλά άρχισε να κινείται πέρα από τις παραδοσιακές μορφές σε μια εξερεύνηση περισσότερο αφηρημένων στοιχείων. Τα ασυνήθιστα σχέδια επίπλων του, οδήγησαν σε παραγγελίες για κατοικίες που σχεδίαζε πάντα σε ένα νεοπλασματικό ύφος. Στα σχέδιά του ήταν φανερή η επίγνωση της δύναμης του χώρου.



*Εικόνα 42. Gerrit Rietveld, “Zig-Zag Chair”, 1934.*



*Εικόνα 43. . Gerrit Rietveld, “Zig-Zag Chair”, 1934.*

Προς το τέλος της δεκαετίας του '20 η αρχιτεκτονική των Κάτω Χωρών εστίαζε στην ιδέα του “dematerialization” (αποϋλοποίηση). Αυτή η ιδέα επηρέασε την κατασκευή μιας σειράς ομοιόμορφων σπιτιών ενωμένων μεταξύ τους στην οποία συμμετείχε και ο Rietveld.

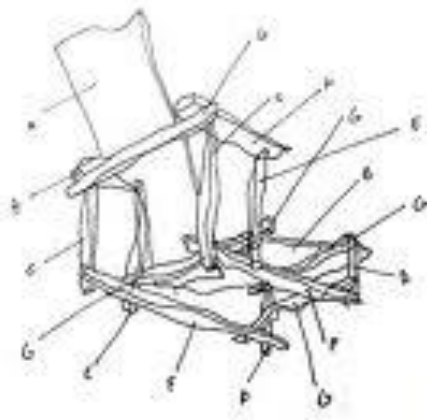
Το 1924 σχεδίασε το σπίτι Schröder για την Truus schröder-Schröder, με την οποία και συνεργάστηκε. Το σπίτι βρίσκεται στην Ουτρέχτη, και παρόλο που βασίζεται σε γεωμετρικές μορφές, είναι ασύμμετρο. Ο Rietveld αποσπάστηκε από το κίνημα του “De Stijl” το 1928 και μεταπήδησε στο Nieuwe Zakelijkheid. Την ίδια χρονιά εντάχθηκε σαν ιδρυτικό μέλος στο κίνημα CIAM (d'Architecture Moderne Congres Internationaux). Το 1934 σχεδίασε την καρέκλα “Zig-Zag ” (Εικ. 42, 43) και άρχισε να ασχολείται με τον σχεδιασμό του μουσείου Van Gogh στο Άμστερνταμ. Με μερικές εξαιρέσεις, η δεκαετία του '30 και η δεκαετία του '40 δεν ήταν ιδιαίτερα παραγωγικές για τον Rietveld. Μεταξύ του 1942 και του 1948, ο Rietveld δίδαξε σε ιδρύματα των Κάτω Χωρών. Το 1963 εκλέχτηκε τιμητικό μέλος του συλλόγου van Nederlandse Architecten και το 1964 έλαβε έναν τιμητικό βαθμό από το Technische Hochschule στο Ντελφτ.



*Εικόνα 44. Responses to “Gerrit Rietveld Academie”.*



*Εικόνα 45. Gerrit Rietveld, design.*



*Εικόνα 46. Gerrit Rietveld 800 × 512 - Red and Blue Style Lefty.*

Ο Rietveld πειραματίστηκε επίσης στη δεκαετία του '50 με το σωληνοειδές μέταλλο. Με την πάροδο του χρόνου, οι περισσότερες δουλειές του εκτέθηκαν σε πρωτοποριακές εκθέσεις που αφορούσαν το κίνημα De Stijl. Ανάμεσά τους στο Werkbund το 1931, και το 1954 στην Biennale της Βενετίας.

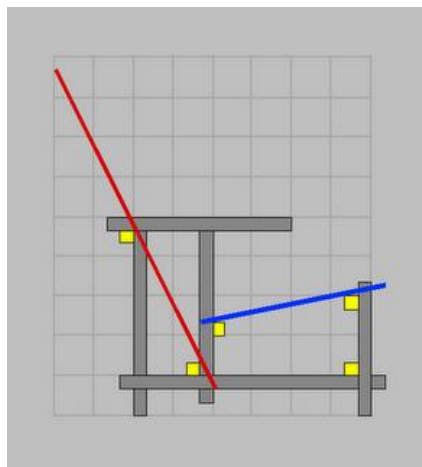
Ο Rietveld είπε κάποτε “σκέφτομαι συνεχώς, αυτήν την εξαιρετική ιδέα του ξυπνήματος της συνείδησης. Έτσι, σχεδίασε την καρέκλα του 20ού αιώνα, δηλαδή την “κόκκινη και μπλε καρέκλα”, η οποία θεωρείται ότι άσκησε την μεγαλύτερη επιρροή στο χώρο του design, γεγονός που έκανε και τον ίδιο να εκπλαγεί. Το έργο, κατά γενική ομολογία, σταθμός στην καριέρα του Rietveld δημιουργήθηκε το 1917 προς 1918, πριν δηλαδή ακόμη ολοκληρώσει τις σπουδές του ως αρχιτέκτονας. Ο Rietveld θεώρησε ότι δεν θα πρέπει αυτός που χρησιμοποιεί μια καρέκλα να αποσύρεται κατά κάποιο τρόπο από τον κόσμο ή να βυθίζεται στις σκέψεις του. Σχετικά με αυτό το ζήτημα συνήθιζε να λέει: “Πρέπει να θυμόμαστε ότι και το “κάθωμα” είναι και αυτό ένα ρήμα”, θέλοντας προφανώς να επισημάνει την ενεργητικότητα ακόμα και αυτής της πράξης. “Τι αισθανόμαστε όταν καθόμαστε στην αγαπημένη μας καρέκλα; Μας αρέσει επειδή μας στηρίζει ή επειδή μας παρηγορεί; Είμαστε σε κατάσταση εγρήγορσης ή υπνηλίας;” Στο βιβλίο του ο Paul Overy για το “De Stijl,” αναφέρεται στον Rietveld και γράφει: “Μία από τις λειτουργίες των καρεκλών του Rietveld, με τα σκληρά καθίσματα και τις σκληρές πλάτες τους, είναι να εστιάζει στις αισθήσεις μας, με σκοπό να μας καταστήσει άγρυπνους και σε εγρήγορση”.

## Η κόκκινη και μπλε καρέκλα

Ο Rietveld, όταν σχεδίασε την “Red and Blue chair” (κόκκινη και μπλε καρέκλα) (Εικ. 46, 47, 48) δεν ασχολήθηκε με τις συνηθισμένες απόψεις περί άνεσης. Επιθυμούσε να κρατά τον καθήμενο φυσικά και διανοητικά “άγρυπνο”. Ωστόσο υπάρχει μια κριτική για αυτήν την καρέκλα όσον αφορά το πώς οι άνθρωποι βλέπουν το θέμα της άνεσης.



Εικόνα 47. Gerrit Rietveld, “Red and Blue Chair”, 1917.



Εικόνα 48. Gerrit Rietveld, πλάγια τομή της “Red and Blue Chair”, 1917.

Οι περισσότεροι σκέφτονται πως άνετη θεωρείται η καρέκλα στην οποία κάποιος μπορεί να βυθιστεί, μια καρέκλα που θα “καταπιεί” τον καθήμενο με τα αναπαυτικά της μπράτσα. Στην “κόκκινη και μπλε” καρέκλα αντί να κλίνει κάποιος προς τα πίσω σε ένα μαξιλάρι, κλίνει σε ένα φωτεινό κόκκινο ορθογώνιο και κάθετα σε ένα μπλε ορθογώνιο. Τα μαύρα μπράτσα και πόδια της πολυθρόνας εξαφανίζονται οπτικά σε ένα σκοτεινό-μαύρο φόντο, και τα κόκκινα και μπλε ορθογώνια φαίνονται σχεδόν σαν να αιωρούνται

στο διάστημα. Αυτή του η δουλειά ήταν σημαντική καλλιτεχνικά καθώς η κόκκινη και μπλε καρέκλα φαινόταν διαλυμένη “εις τα εξ'ων συνετέθη”, δηλαδή, επίπεδα και γωνίες, αλλά και γιατί ήταν βαμμένη σε μαύρο και σε πρωταρχικά χρώματα καταφέροντας έτσι να τονίσει τα σημεία σύνδεσης.

Ο Rietveld έγραψε ότι η “εργασία πρέπει στο σύνολο να είναι σε θέση να σταθεί ελεύθερα και σταθερά στα δύο πόδια της και η μορφή πρέπει να θριαμβεύσει πέρα από το υλικό”. Πράγματι, η λιτή γεωμετρική μορφή και το συγκεκριμένο χρώμα του σχεδίου εξυψώνουν την απλή δομή του κοντραπλακέ. Η καρέκλα, της οποίας έγινε αναπαγωγή αργότερα από τον οίκο Cassina, τον οίκο που αγόρασε όλα τα σχέδια του Rietveld, παραμένει αντιπροσωπευτική ένδειξη του προσωπικού του ύφους αλλά και της λογικής του μοντερνισμού γενικότερα και αποτελεί μία από τις πρώτες εξερευνήσεις του καλλιτεχνικού κινήματος “De Stijl” σε τρεις διαστάσεις.

### **Το σπίτι Schröder**

Το 1924 ο Rietveld σχεδίασε το σπίτι Schröder (Εικ. 49, 50) στην Ουτρέχτη ως κατοικία για την Truus Schröder-Schröder, με την οποία και συνεργάστηκε. Η ίδια ζήτησε ένα σπίτι "χωρίς τοίχους". Το διόροφο σπίτι είναι κτισμένο σε μια σειρά κατοικιών με τα οποία όμως δεν έχει καμία αρχιτεκτονική συνάφεια.



*Εικόνα 49. Gerrit Rietveld, Το σπίτι Schröder, 1924.*





Εικόνα 50. Gerrit Rietveld, Το σπίτι Schröder, 1924.

Οι προσόψεις του αποτελούνται από ένα κολάζ επιφανειών και γραμμών που του επιτρέπουν να έχει πολλά μπαλκόνια. Όπως και η κόκκινη και μπλε καρέκλα, κάθε σύνθετο μέρος έχει τη δικιά του μορφή, θέση και χρώμα. Στο εσωτερικό δεν υπάρχει κάποια στατική διεύθυνση των χώρων αλλά μία δυναμική και ευμετάβλητη ανοικτή ζώνη. Οι χώροι είναι δυνατό να αλλάξουν μορφή μέσω μετακινούμενων πάνελ. Η Truus Schröder-Schröder κατοικούσε στο σπίτι μέχρι τον θάνατό της το 1985. Από τότε, το σπίτι ανακαινίστηκε και σήμερα λειτουργεί ως μουσείο. Το 2000 συμπεριλήφθηκε στον κατάλογο των Μνημείων Παγκόσμιας Πολιτιστικής Κληρονομιάς της UNESCO ως το μοναδικό κτίριο σχεδιασμένο σύμφωνα με τις αρχές του κινήματος De Stijl.<sup>34</sup>

Πάντως πρέπει κανείς να παραδεχτεί πως η Οικία Schroder θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν τρισδιάστατη εφαρμογή ενός πίνακα του Montrian.

Ο Gerrit Rietveld υποστήριζε : *“Η πορεία μου στο χώρο των αρχιτεκτόνων, με δίδαξε πως η έρευνα δημιουργεί την καλλιέργεια των σχέσεων”*

Ο Werner Blaser είπε: “Δύο πρωτοποριακούς αρχιτέκτονες θαυμάζω πολύ αλλά δεν έχω συναντηθεί ποτέ με αυτούς προσωπικά: Τον Corbusier και τον Gerrit Rietveld. Και όμως με έναν παράξενο τρόπο είμαι πολύ κοντά σε αυτούς. Σε συνεργασία με τον ξυλουργό του, G.A. van de Groenekan στην Ουτρέχτη, ο μόνος ο οποίος είχε την άδεια να κατασκευάζει έργα του Rietveld, κατόρθωσα να αποκτήσω οκτώ αρχικά πρότυπα – Rietveld, ο μπουφές ο οποίος αποτελείται από 185 μέρη έγινε μέρος της συλλογή μου με την βοήθεια άλλου μαθητευόμενου. Μια καρέκλα zig-zag υπογράφεται από τον

---

34. [http://www.greatbuildings.com/buildings/Schroder\\_House.html](http://www.greatbuildings.com/buildings/Schroder_House.html)

Gerrit Rietveld. Ο λόγος για το μεγάλο πάθος μου για αυτόν τον πρωτοποριακό σχεδιαστή επίπλων είναι η αρχή πινάκων και φραγμών. Η προσέγγισή του στη λεπτομέρεια στα συναρμολογούμενα ιαπωνικά έπιπλα τελετής τσαγιού του 18<sup>ου</sup> αιώνα είναι προφανής. Η απλότητα και η αυθεντικότητα αυτών των αντικειμένων έχει μια εκπαιδευτική επίδραση. Τα κατάλληλα κομμάτια καθορίζουν το διάστημα γύρω από το αρχιτεκτονικό θέμα προκειμένου να προσαρμοστεί ακριβώς όπως ήταν και είναι στην πραγματικότητα, έργα τέχνης.”<sup>35</sup>

#### 1.11.4 Georges Vantongerloo και ζωγραφική

Ο Georges Vantongerloo (24 Νοεμβρίου, 1886, Αμβέρσα–5 Οκτωβρίου, 1965, Παρίσι) ήταν Βέλγος ζωγράφος της αφηρημένης τέχνης και ιδρυτικό μέλος του κινήματος “De Stijl”. Από το 1905 ως το 1909 ο Vantongerloo μελετά την “Thin art” στις ακαδημίες τέχνης στην Αμβέρσα και τις Βρυξέλλες. Επιστρατεύεται στον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο πληγώνεται σε μια επίθεση και απαλλάσσεται από το στρατό το 1914. Αντιπροσωπευτικά έργα του με επιρροές από το “De Stijl” είναι το “Composition of the tree”, 1921 (Εικ. 51), το “Composition XVII”, 1930 (Εικ. 52) και το “Σύνθεση με Κόκκινο”, 1931( εικ. 53).



Εικόνα 51. Georges Vantongerloo, “Composition of the tree”, 1921.

---

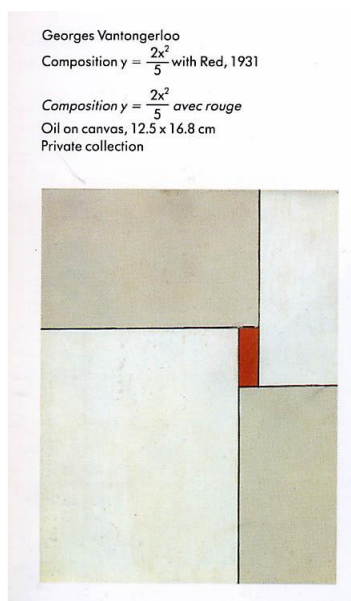
35. Blaser Werner, “BEGEGNUNGEN – AN ARCHITECT MEETS ARCHITECTS”, BIRKHAUSER 2000, σελ. 60, 61.





Εικόνα 52. . Georges Vantongerloo, “Composition XVII”, 1930.

Το 1916 γνωρίζεται με τον Theo Van Doesburg και την επόμενη χρονιά συντάσσουν το πρώτο μανιφέστο της ομάδας De Stijl. Ο Vantongerloo μετακομίζει στο Παρίσι το 1927 και αρχίζει μια αλληλογραφία με το Βέλγο πρωθυπουργό, Henri Jaspar σχετικά με το σχέδιο μιας γέφυρας πέρα από το Scheldt στην Αμβέρσα. Το 1930 προσχωρεί στην ομάδα Cercle et Carré στο Παρίσι και ένα χρόνο μετά γίνεται ιδρυτικό μέλος της Abstraction-Création.<sup>36</sup>



Εικόνα 53. Georges Vantongerloo, Σύνθεση με Κόκκινο, 1931.

36. Annelly Juda, “Thin art”, Georges Vantongerloo.

### 1.11.5 Bart van der Leek και ζωγραφική

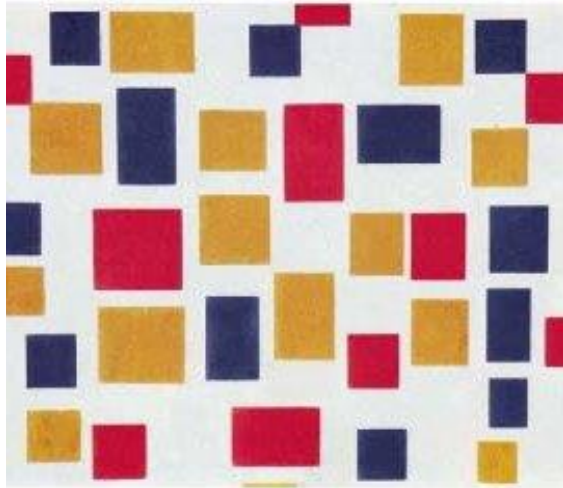
Ο Bart van Leek (1876-1956), ο οποίος σπούδασε στην Ακαδημία του Άμστερνταμ, και στα πρώτα του βήματα ασχολήθηκε με εικονογραφήσεις βιβλίων και υαλογραφίες, γύρω στο 1910, επηρεάστηκε και ασχολήθηκε για μικρό χρονικό διάστημα με τον ρεαλισμό. Υπήρξε άλλη μια ενδιαφέρουσα φυσιογνωμία της ομάδας του κινήματος “De Still”. Ο Van Leek, από το 1916 διακρίνεται από τις τάσεις του για απλοποίηση και σχηματοποίηση, μετά το 1917 κινείται στον κύκλο των μορφικών κατακτήσεων του Mondrian και γενικά του “De Still”. Έργα του σαν το “Αγορά”, 1913, Άμστερνταμ, Δημοτικό Μουσείο), το “Έργασίες στο Λιμάνι”, 1916, Otterlo, Μουσείο, Kroller-Muller



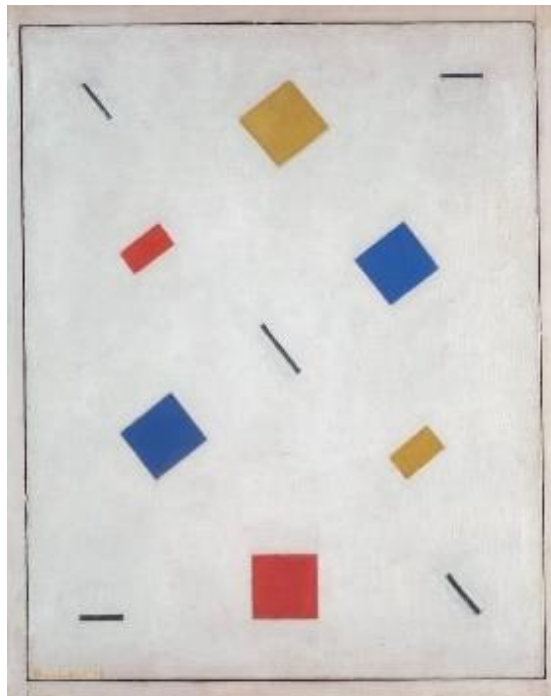
Εικόνα 54. Bart van der Leek, “THE STORM”, 1916.



Εικόνα 55. Bart Van Der Leek, "Untitled," 1917.



*Εικόνα 56. Bar van der Leek, "Geometric Composition II", 1917.*



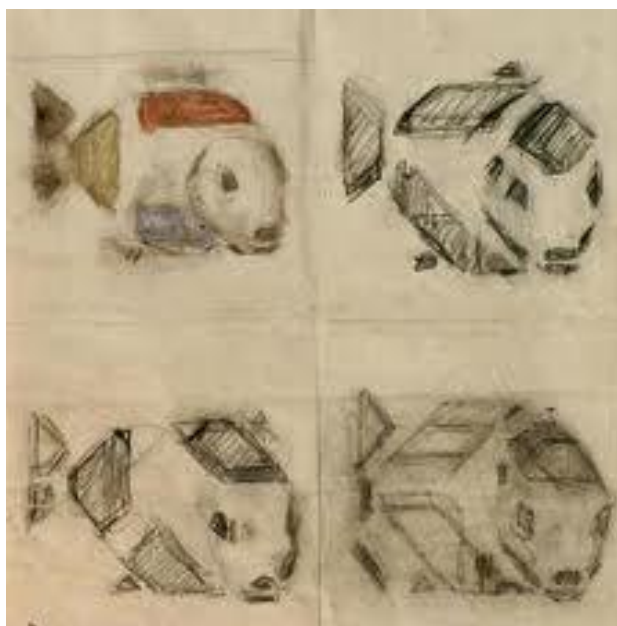
*Εικόνα 57. Bart van der Leek, "Composition", 1918.*



*Εικόνα 58. Bart van der Leek, "Ιππέας", 1918.*



*Εικόνα 59. Bart van der Leek, "Woman with Cow", 1918.*



Εικόνα 60. Bar van der Leck, προσχέδια “Fish”, 1936.

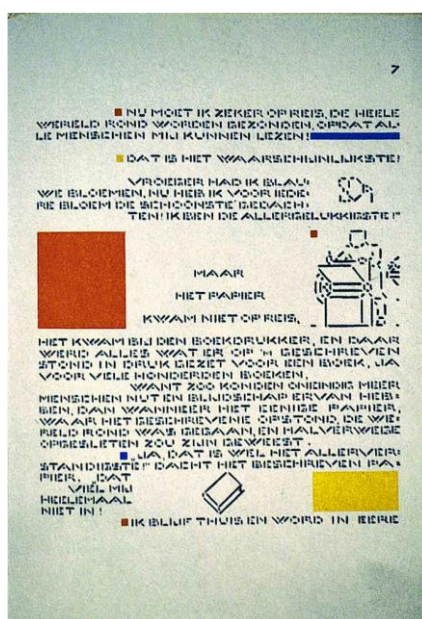


Εικόνα 61. Bar van der Leck, “Fish”, 1936.

και το “The Storm” (Η Θύελλα) (1916, Otterlo, Μουσείο, Kruller-Muller), (Εικ. 54), δίνουν με χαρακτηριστικό τρόπο την πορεία του από μια πρώτη απλοποίηση στο πρώτο σχέδιο, σε μια έντονη σχηματοποίηση στο δεύτερο, που προχωρεί πολύ περισσότερο στο τρίτο. Αλλά αναμφίβολα τα πιο σημαντικά έργα του Van Leck τα έχουμε μετά το 1917 και την επαφή του με την ομάδα του “De Still”, όταν αναπτύσσει μια ζωγραφική γλώσσα, στην οποία συνδυάζονται οι γενικές κατευθύνσεις της κίνησης με τα προσωπικά χαρακτηριστικά. Έργα σαν το Γεωμετρική Σύνοψη I (Otterlo, Μουσείο, Kruller-

Muller), Γεωμετρική Σύνθεση II, 1917, (Εικ. 56), Otterlo, Μουσείο, Kroller-Muller), το Ιπέας (εικ. 58), 1918, Otterlo, Μουσείο, Kroller-Muller και το Σύνθεση (Εικ. 57), 1918-1920, Άμστερνταμ, Δημοτικό Μουσείο, το “Fish”, 1936 (Εικ.60, 61) είναι χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του γλώσσας.

Στην αφίσα που παραθέτουμε παρακάτω δείχνει μια ελεύθερη σύνθεση οπτικής απεικόνισης οριζόντιων και αόρατων κατακόρυφων γραμμών στην οποία ο Bart Van der Leck, (Εικ.62) χρησιμοποιεί μόνο τα βασικά χρώματα κόκκινο, μπλε και κίτρινο.



Εικόνα 62. Bart Van der Leck, αφίσα.

Στα έργα του Van Leck αυτό που κάνει περισσότερη εντύπωση είναι η καθαρότητα του χρώματος και η σαφήνεια της οργάνωσης με μια κάποια τάση αναγωγής του θέματος στα πρωταρχικά γεωμετρικά χαρακτηριστικά του, όπως στον Ιπέα. Πρόκειται ουσιαστικά για μια μεταγραφή του εικονιστικού σε καθαρά στοιχειώδεις γεωμετρικές ενότητες, από την οποία δεν λείπει και μια κάποια ποίηση. Αυτό το διαπιστώνει κανείς χωρίς δυσκολία σε έργα σαν το Νεκρή Φύση με Μπουκάλι Κρασιού (1922, Otterlo, Μουσείο Kroller-Muller), στο οποίο ο καλλιτέχνης παρά το λιτό λεξιλόγιο και το περιορισμένο χρώμα, επιτυγχάνει ένα θαυμάσιο σύνολο. Μετά το 1920 ο Van Leck ενδιαφέρεται και για την δημιουργία σχεδίων καθώς επίσης και για την διακόσμηση



υφασμάτων. Από το 1934 στρέφεται και στην αρχιτεκτονική και ιδιαίτερα σε μελέτες εσωτερικών χώρων και από το 1935 ασχολείται επίσης και με την κεραμική<sup>37</sup>.

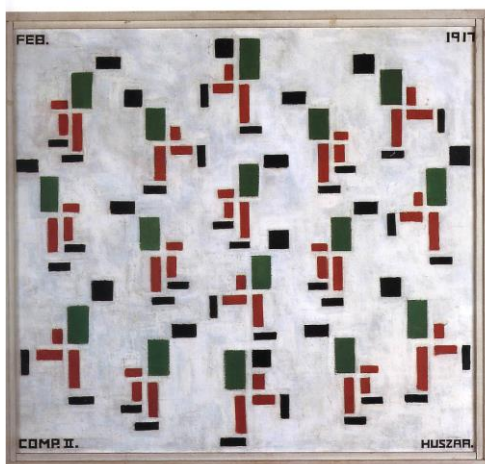
Ο Bart van Leck αγωνίστηκε να συνδυάσει το ελεύθερο χρώμα με το αυστηρά γεωμετρικό τυπικό από το 1916. Χρησιμοποίησε τα αφηρημένα θέματα και την περισσότερο δυναμική οργάνωση από το 1917, ενώ από το 1918 ξαναγύρισε στην οπτική πραγματικότητα.<sup>38</sup>

Ο Van der Leck εντάχθηκε στο κίνημα “De Stijl” και έγραψε ένα άρθρο με θέμα “Η θέση της μοντέρνας ζωγραφικής στην αρχιτεκτονική” για το πρώτο τεύχος του περιοδικού “De Stijl”.

### 1.11.6 Vilmos Huszar ζωγραφική και design

Ο Vilmos Huszar ήταν σπουδαίος Ούγγρος ζωγράφος και designer. Έζησε στην Ολλανδία και ήταν και αυτός ένα από τα ιδρυτικά μέλη του κινήματος τέχνης “De Stijl”.

Ο Huszar γεννήθηκε στη Βουδαπέστη, της Ουγγαρίας. Μετανάστευσε στην Ολλανδία το 1905 και εγκαταστάθηκε πρώτα στο Voorburg. Ήταν επηρεασμένος από τον κυβισμό και τον φουτουρισμό. Συνεργάστηκε με άλλους σημαντικούς καλλιτέχνες όπως ο Piet Mondrian και ο Theo van Doesburg. Ο Huszar μαζί τους εργάστηκε για την ίδρυση του κινήματος το 1917, καθώς επίσης και για την έκδοση του περιοδικού “De Stijl” του οποίου μάλιστα σχεδίασε και το εξώφυλλο του πρώτου τεύχους.



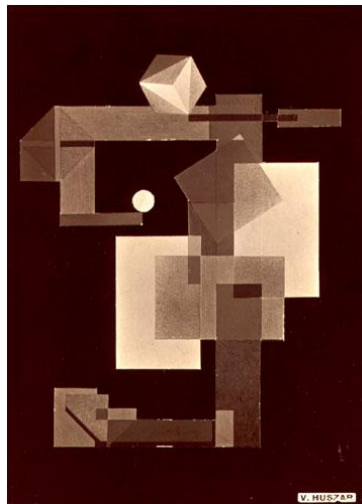
Εικόνα 63. Vilmos Huszar, *COMPOSITION II: THE ICE SKATER, 1917 - POST-CARDS.*

37. Χρήστου Χρυσάνθου, “Η ζωγραφική του εικοστού αιώνα”, ΤΟΜΟΣ Ι, εκδόσεις Πανεπιστημίου Αθηνών, ΑΘΗΝΑ 1986, σελ. 3380, 381.

38. Χρήστου Χρυσάνθου, “Η ζωγραφική του εικοστού αιώνα”, ΤΟΜΟΣ Ι, εκδόσεις Πανεπιστημίου Αθηνών, ΑΘΗΝΑ 1986, σελ. 346



*Εικόνα 64. Vilmos Huszar, "Mechanical Dancing Figure", 1917-1920.*



*Εικόνα 65. Vilmos Huszar, "Mechano-Dancer", 1922.*



*Εικόνα 66. Vilmos Huszar, "Watercolor and pencil on vellum", 1923.*



Ο Huszar πρώιμα και συγκεκριμένα από το 1914, είχε στραφεί προς την αφαίρεση σε σχέδια υαλογραφιών. Είναι χαρακτηριστικό ότι στον Huszar έχουμε μια πορεία ανάλογη με αυτήν του Van der Leek, ιδιαίτερα μετά το 1923 και μετά την αποχώρησή του από την ομάδα “De Still”, ξεκινά την απασχόληση του με την διακόσμηση και γενικότερα με την διαμόρφωση εσωτερικών χώρων σύμφωνα με τις αρχές του νεοπλαστικισμού. Σε σχέδια του για την διαρρύθμιση και οργάνωση εσωτερικών χώρων, έχουμε ουσιαστικά μια απόπειρα μεταφοράς των τύπων της ζωγραφικής του νεοπλαστικισμού στην αρχιτεκτονική. Παρόμοιες απόπειρες έχουμε και σε προσπάθειες άλλων δημιουργών της ομάδας, τόσο ζωγράφων όσο και αρχιτεκτόνων. Αναμφίβολα προς την πλευρά της αρχιτεκτονικής, τόσο οι αισθητικοί, όσο και οι μορφοπλαστικοί τύποι του “De Still”, παίζουν αποφασιστικό ρόλο. Η τάση για σαφήνεια και η θέληση για λειτουργική οργάνωση και διάρθρωση, η έμφαση στην εσωτερική ασφάλεια και την εξωτερική ισορροπία, η άρνηση κάθε επιφανειακού διακοσμητικού στοιχείου και κάθε είδους ρητορείας, η φροντίδα για αυτό που ονομάστηκε “αυστηρή κατασκευαστική τιμότητα” και τέλος η αγάπη για την λιτότητα είναι αυτά που διακρίνουν όλους. Ο κύκλος των δημιουργών του Bauhaus στο Dessau θα επηρεαστεί αποφασιστικά από τις κατακτήσεις του “De Still” και οι ιδέες του θα γονιμοποιήσουν αναμφίβολα την αρχιτεκτονική του Νέου Κόσμου<sup>39</sup>.

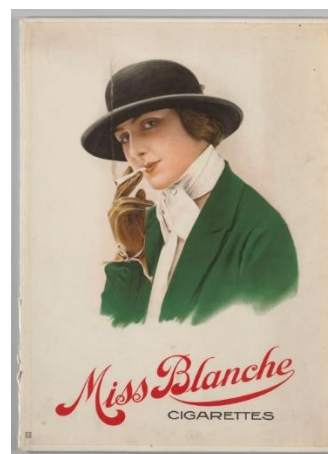
Ο Huszar εκτός των άλλων το 1918 σχεδίασε τους εσωτερικούς χρωματικούς συνδυασμούς της κατοικίας BRUYNZEEL στο Voorburg. Επίσης από το 1920 έως 1921, συνεργάστηκε με τον Piet Zwart στο σχεδιασμό επίπλων. Αποχώρησε από την ομάδα “De Still” το 1923. Συνεργάστηκε με τον Gerrit Rietveld για την εσωτερική διακόσμηση της Έκθεσης Τέχνης του Βερολίνου. Από το 1925, ο Huszar επικεντρώθηκε στην γραφιστική και την ζωγραφική.

---

39. Χρήστου Χρύσανθου, “Η ζωγραφική του εικοστού αιώνα”, ΤΟΜΟΣ Ι, εκδόσεις Πανεπιστημίου Αθηνών, ΑΘΗΝΑ 1986, σελ. 381, 382.



Εικόνα 67. Vilmos Huszar, Συσκευασία και προώθηση Cooper-Hewitt, 1926.



Εικόνα 68. Vilmos Huszar, Συσκευασία και προώθηση Cooper-Hewitt, 1926.



Εικόνα 69. Συσκευασία και προώθηση Cooper-Hewitt, 1926.

Το 1926 σχεδίασε την συσκευασία Cooper-Hewitt, (το Εθνικό Μουσείο Design της Νέας Υόρκης), δημιούργησε μια ολοκληρωμένη εταιρική ταυτότητα για τα τσιγάρα MISS VIRGINIA BLANCHE (Εικ. 67, 68, 69), η οποία περιλάμβανε τη συσκευασία, τη διαφήμιση, και την προβολή των σημείων πώλησης. Η ιδέα αφορούσε εικόνες που σχετίζονταν με τις “Νέες Γυναίκες”, ή flappers. Οι flappers ήταν νέες από αστικές οικογένειες και απασχολούνταν με ανεξάρτητες ιδέες και έτρεφαν κάποια περιφρόνηση για την εξουσία και κοινωνικές νόρμες. Το κάπνισμα των τσιγάρων “αναδείκνυε” την ανεξαρτησία τους.

Η τύχη πολλών έργων του Huszar είναι άγνωστη. Πολλά έργα ζωγραφικής και γλυπτά του είναι γνωστά μόνο μέσα από φωτογραφίες που εμφανίστηκαν στο De Stijl, ή από φωτογραφίες του ίδιου του καλλιτέχνη. Ένα από τα έργα που χάθηκαν είναι η μηχανική χορεύτρια (Εικ. 64, 65), μια συσκευή που μπορούσε να πάρει διάφορες στάσεις και χρησιμοποιήθηκε κατά τη διάρκεια συνεδρίων του Dada στις αρχές του 1920. Ο Huszar πέθανε στην ολλανδική πόλη Hierden το 1960.

#### **1.11.7. Johannes Jacobus Pieter Oud (JJP Oud) και αρχιτεκτονική**

Ο Johannes Jacobus Pieter Oud, που κοινώς αποκαλείται JJP Oud (9, Φεβρουαρίου 1890 - 5 Απριλίου 1963) ήταν ένας Ολλανδός αρχιτέκτονας. Έγινε γνωστός σαν οπαδός του κινήματος De Stijl. Ο Oud γεννήθηκε στο Purmerend, ήταν γιος ενός εμπόρου καπνού και κρασιού. Ως νεαρός αρχιτέκτονας, είχε επηρεαστεί από τον Berlage και σπούδασε σαν μαθητής του Theodor Fischer στο Μόναχο για ένα χρόνο. Εργάστηκε μαζί με τον WM Dudok στο Leiden, όπου γνωρίστηκε με τον Theo van Doesburg και εντάχθηκε στο κίνημα “De Stijl”. Ο Oud ήταν ένας από την ομάδα Ολλανδών αρχιτεκτόνων που προσπάθησε να συμφιλιώσει την αυστηρή, ορθολογική, “επιστημονική” αποδοτική τεχνική της κατασκευής, με τις ψυχολογικές ανάγκες και τις αισθητικές προσδοκίες των χρηστών. Η δική του απάντηση ήταν η πρακτική της “ποιητικής λειτουργικότητας”.



*Εικόνα 70. Johannes Jacobus Pieter Oud, 1890-1963.*



*Εικόνα 71. Johannes Jacobus Pieter Oud, "Galerie-House", Weissenhof, 1927.*



*Εικόνα 72. Johannes Jacobus Pieter Oud, "Galerie-House", Weissenhof, 1927.*

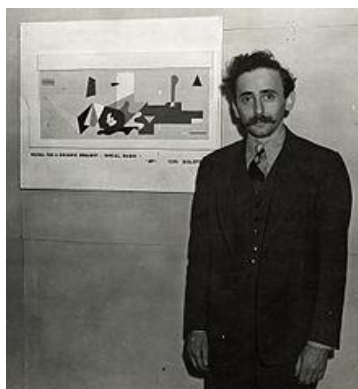
Το 1927, ήταν ένας από τα δεκαπέντε αρχιτέκτονες που συνέβαλαν στην επιρροή του μοντερνισμού στην έκθεση Estate Weissenhof. (Εικ. 71, 72)

Στην Αμερική ο Oud έγινε γνωστός και βραβεύτηκε από το μοντέρνο κίνημα mainstream, στη συνέχεια αποχώρησε για λόγους ύφους. Από το 1932, θεωρήθηκε ένας από τους τέσσερις μεγαλύτερους σύγχρονους αρχιτέκτονες, μαζί με τον Ludwig Mies van der Rohe και τον Le Corbusier και ιδιαίτερα με τον Philip Johnson του Διεθνούς Στυλ. Ο Oud διατηρούσε αλληλογραφία με τον Johnson ο οποίος τον στήριξε επαγγελματικά, του ανέθεσε μάλιστα την κατασκευή ενός σπιτιού για τη μητέρα του το οποίο όμως δεν χτίστηκε ποτέ.

Το 1945, μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου ο Oud παρουσίασε φωτογραφίες του κτιρίου των κεντρικών γραφείων της Shell από το 1941, οι οποίες δημοσιεύτηκαν στην Αμερική στην Χάγη, όπου ο αρχιτεκτονικός τύπος καταδίκασε σαρκαστικά την χρήση διακοσμητικών στοιχείων, ως αντίθετη προς το πνεύμα του μοντερνισμού. Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ο Oud σχεδίασε το ολλανδικό Εθνικό Μνημείο Πολέμου στο Άμστερνταμ και το μνημείο του Στρατιωτικού Νεκροταφείου Πολέμου Grebbeberg . Μέχρι τότε, είχε ως επί το πλείστον εγκαταλείψει τις επιρροές από το “De Stijl” και συνέχισε να έχει μια πιο ατομικιστική στάση σε σχέση με τον μοντερνισμό. Σχεδίασε έργα όπως το γραφείο της Spaarbank και το κτίριο της Ουτρέχτης στο Ρότερνταμ καθώς και το Παιδικό κέντρο υγείας στην πόλη Arnhem (Bio-herstellingsoord). Ο Oud πέθανε το 1963 σε ηλικία 73 ετών στο Wassenaar.

#### 1.11.8 Ilya Bolotowsky και ζωγραφική

Ilya Bolotowsky (1907-1981) ήταν ένας από τους κορυφαίους ζωγράφους της αφηρημένης τέχνης στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Το έργο του, μια φιλοσοφική αναζήτηση μέσα από την οπτική έκφραση, με επιρροές από τον κυβισμό και τη γεωμετρική αφαίρεση και ιδιαίτερα από τον Piet Mondrian.



Εικόνα 73. Ilya Bolotowsky, 1907-1981.



*Εικόνα 74. Ilya Bolotowsky "Grey Diamond", 1955.*



*Εικόνα 75. Ilya Bolotowsky, "Black Diamond", Screenprint, 1978.*

Γεννημένος από εβραίους γονείς στην Αγία Πετρούπολη της Ρωσίας, ο Bolotowsky μετανάστευσε στην Αμερική το 1923, μέσω Κωνσταντινούπολης και εγκαταστάθηκε στην πόλη της Νέας Υόρκης. Παρακολούθησε την Εθνική Ακαδημία Σχεδίου, συνδέθηκε με μια ομάδα που ονομάζονταν "Οι Δέκα διαφωνούντες Whitney,"<sup>40</sup> ή απλά «Οι Δέκα». Σε αυτούς συμπεριλαμβάνονταν και οι καλλιτέχνες, ο Louis Schanker, ο Adolph Gottlieb, ο Mark Rothko και ο Joseph Solman. Αργότερα ο Bolotowsky επαναστάτησε εναντίον των περιορισμών της Ακαδημίας και πραγματοποίησε ανεξάρτητες εκθέσεις.

---

40. Braham W. William, "Σύγχρονο Χρώμα / Μοντέρνα Αρχιτεκτονική", Aldershot: Ashgate 2002, σελ. 2.



*Εικόνα 76. Ilya Bolotowsky, Untitled (Column), 1964.*



*Εικόνα 77. Ilya Bolotowsky, "PLEXI COLUMNS: TWO MULTIPLES", 1970.*





*Εικόνα 78. Ilya Bolotowsky, "Two 'L' Column", 1974.*

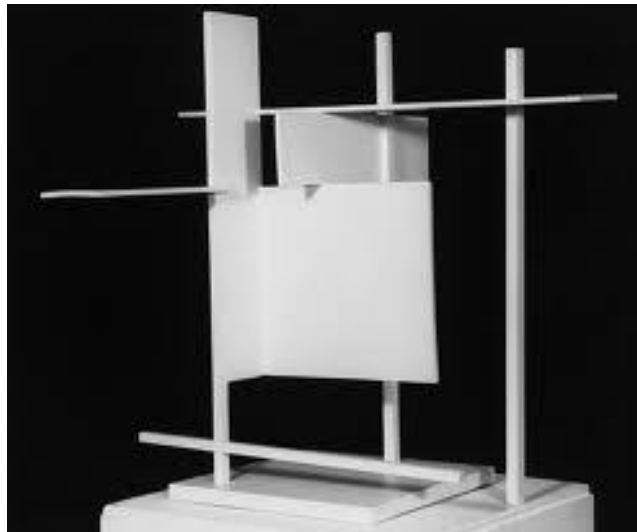
Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, ο Bolotowsky δέχτηκε επιρροές από τον Piet Mondrian και τις αρχές του Νεοπλαστικισμού, του κινήματος που υποστήριζε τη δυνατότητα ιδανικών στις εικαστικές τέχνες. Ο Bolotowsky ενέκρινε τη χρήση της οριζόντιας και κάθετης γραμμής, του γεωμετρικού σχήματος και της παλέτας που περιορίζεται σε βασικά και ουδέτερα χρώματα.

Το 1936, έχοντας ασχοληθεί ιδιαίτερα με τις γεωμετρικές αφαιρέσεις, αποτέλεσε ένα από τα ιδρυτικά μέλη της American Summary Artists, μια συνεργασία που συγκροτήθηκε για προώθηση των απόψεων των ζωγράφων της αφηρημένης τέχνης και την επικοινωνία μεταξύ αυτών και του κοινού. Δίδαξε στο "Black Mountain College" κατά την περίοδο 1946-1948 και ανάμεσα στους μαθητές του ήταν ο Kenneth Noland. Η τοιχογραφία του για το Πρόγραμμα Στέγασης Williamsburg στο Μπούκλιν, ήταν μια από τις πρώτες τοιχογραφίες αφηρημένης τέχνης που δημιουργήθηκαν στο πλαίσιο του "ομοσπονδιακού προγράμματος Τέχνης". Παρά την σαφήνεια και την ακρίβεια των έργων του ο Bolotowsky, τόνιζε το ρόλο της διαίσθησης για τον καθορισμό των συνθέσεων. Στη δεκαετία του 1960, ασχολήθηκε με τρισδιάστατες δημιουργίες (εικ. 76, 77, 78), συνήθως κάθετης και οριζόντιας όψης. Δίδαξε ανθρωπιστικές επιστήμες και καλές τέχνες στο Stony Brook Southampton του Long Island University. Ο Bolotowsky πέθανε το 1981.

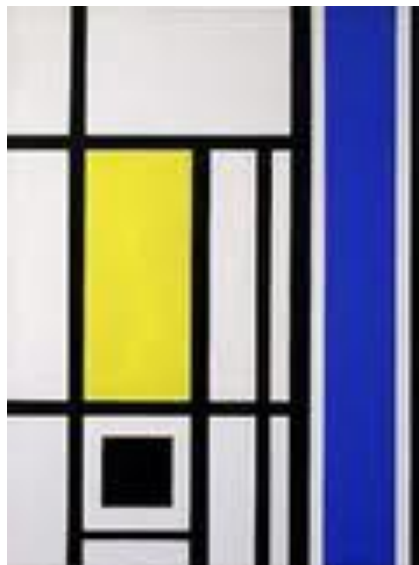


### 1.11.9 Marlow Moss ζωγραφική και γλυπτική

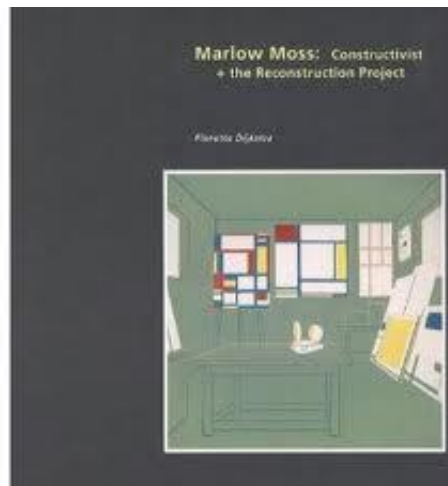
Η Marlow Moss (29 Μάη 1889 - 23 Αυγούστου 1958) ήταν μια Βρετανή κονστρουκτιβίστρια καλλιτέχνης, ζωγράφος και γλύπτρια. Γεννήθηκε στο Kilburn του Λονδίνου και ήταν η κόρη του Lionel Moss εμπόρου καλτσών και ρούχων και της Frannie Jacobs. Ενάντια στις επιθυμίες της οικογένειάς της, επέλεξε να ακολουθήσει μια καλλιτεχνική καριέρα. Σπούδασε στη σχολή Τέχνης St John Wood το 1916-17, τότε Σχολή Slade Καλών Τεχνών, την οποία εγκατέλειψε το 1919 για να ζήσει μόνη της στην Κορνουάλλη.



Εικόνα 79. Marlow Moss, "artcornwall", 1956-57.



Εικόνα 80. Marlow Moss, *Untitled (White, Black, Blue and Yellow)*, 1954.



Εικόνα 81. Marlow Moss, “Constructivist and the Reconstruction”.

Το 1923, εμπνευσμένη από την βιογραφία της Marie Curie, επέστρεψε στο Λονδίνο για σπουδές στο “British Museum Room of reading” και στη συνέχεια σπούδασε γλυπτική στην “Faculty Penzans of Art, προτού ασχοληθεί με την ζωγραφική και δημιουργήσει ένα στούντιο στο Λονδίνο το 1926. Σε αυτό το σημείο στη ζωή της, επέλεξε οριστικά την αρρενωπή εμφάνιση (κοντά μαλλιά, γραβάτα και παντελόνι ιπασίας ) και άλλαξε το όνομα της σε Marlow.

Το 1927 επισκέφτηκε το Παρίσι και αργότερα μετακόμισε εκεί όπου συναντήθηκε με τη διά βίου σύντροφό της, την Ολλανδή συγγραφέα AH Nijhoff (Antoyaneta Hendrika nijhoff-Wind, σύζυγο του ποιητή Martinus Nijhoff). Ήταν μαθήτρια των Leger και Ozenfant στην “Ακαδημία Μοντέρνας Τέχνης”, αλλά το ύφος της ήταν ιδιαίτερα επηρεασμένο από τον Piet Mondrian. Δέχτηκε επίσης επιρροές από τους Georges Vantongerloo και Jean Gorin. Στο Παρίσι υπήρξε ιδρυτικό μέλος της ένωσης “Abstraction-creation” και “Salon des Surindépendants”.

Στις αρχές του Β’ Παγκοσμίου Πολέμου άφησε τη Γαλλία για να ζήσει κοντά στην Lamorna Cove στην Κορνουάλλη, μελετώντας την αρχιτεκτονική στη Σχολή Τέχνης Πενζάνς. Για το υπόλοιπο της ζωής της, έζησε και εργάστηκε στην Κορνουάλλη, ενώ επισκεπτόταν τακτικά το Παρίσι. Εντάχθηκε στο υποκατάστημα του Λονδίνου Espace of team και είχε ατομικές εκθέσεις στην Galeri Hanover το 1953 και το 1958. Πέθανε από καρκίνο στο Penzance το 1958, και οι στάχτες της διασκορπίστηκαν στη θάλασσα κοντά στη Lamorna.

Η Moss ασχολήθηκε με την ζωγραφική, την γλυπτική και τα ανάγλυφα. Πριν από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο κύριο μέσο της ήταν το χρώμα, με το οποίο

δημιουργούσε πολύ αφηρημένες συνθέσεις, απλές μαύρες γραμμές και έργα παρόμοια με του Mondrian (Εικ. 83), του οποίου το έργο θαύμαζε ιδιαίτερος Αργότερα, στη δεκαετία του 1930 επανήλθε στα ανάγλυφα από ξύλο, σχοινί, και μέταλλο. Τα περισσότερα έργα αυτής της προπολεμικής περιόδου καταστράφηκαν, μαζί με το στούντιό της, από βομβαρδισμούς των Γερμανών το 1944.

Οι μεταπολεμικές, αρχιτεκτονικές μελέτες της την βοήθησαν να αναπτύξει την γλυπτική και τα ανάγλυφα έργα, όπως το “Balanced forms in Metal arm in Cornish of granite” (1956-7), ενώ συνέχισε να ζωγραφίζει και ανέπτυξε ένα στυλ με παρόμοια δομή αλλά με περισσότερο χρώμα σε σχέση με τα πρώιμα έργα της.

Παρά τον καινοτόμο χαρακτήρα του έργου της, έχοντας από νωρίς ως βάση της το Παρίσι και αργότερα με τον απομονωμένο τρόπο ζωής της δημιούργησε μία χαμηλών τόνων φήμη ως μια Βρετανίδα καλλιτέχνης και μέχρι τη δεκαετία του 1980 είχε θεωρηθεί ένας μικρός μιμητής του Mondrian. Τα έργα της βρίσκονται στο Tate και το Henry Moore Institute .

#### **1.11.10 Amédée Ozenfant και ζωγραφική**

Ο Amédée Ozenfant (15 Απρ, 1886 - 4 Μαΐου 1966) ήταν Γάλλος κυβιστής ζωγράφος. Γεννήθηκε από αστική οικογένεια στο Saint-Quentin, Aisne και εκπαιδεύτηκε στο Δομινικανό κολέγιο στο Saint-Sébastien. Μετά την ολοκλήρωση των σπουδών του επέστρεψε στην Saint-Quentin και ξεκίνησε να ζωγραφίζει ακουαρέλα και παστέλ.

Το 1904 παρακολούθησε μαθήματα σχεδίου από τον Jules-Alexandre Patrouillard Degrave στην Ecole de Dessin Δημοτικό Κουέντιν Delatour στο Saint-Quentin. Το 1905 ταξίδεψε στο Παρίσι, όπου σπούδασε τις διακοσμητικές τέχνες, πρώτα με τον Maurice Pillard Verneuil και αργότερα με τον Charles Cottet. Υπήρξε φίλος με τον Roger de La Fresnaye και τον André de Dunoyer Segonzac .



*Εικόνα 84. Amédée Ozenfant, Pourism, 1920.*



Εικόνα 82. Amédée Ozenfant, “Guitare et bouteille”, (κιθάρα και μπουκάλια), 1920.



Εικόνα 83. Amédée Ozenfant, “Still Life with Glass of Red Wine”, 1921.



Εικόνα 84. Amédée Ozenfant , “Available Views”, 1921.

Η συνεργασία του με τον Le Corbusier τον οδήγησε στην ενασχόλησή του με την καθαρολογία. Μεταξύ 1909 και 1913 ταξίδεψε στη Ρωσία, την Ιταλία, το Βέλγιο και τις Κάτω Χώρες και παρακολούθησε διαλέξεις στο Collège de France στο Παρίσι. Το 1915, σε συνεργασία με τον Max Jacob και Guillaume Apollinaire, Ozenfant ίδρυσε το περιοδικό “L’Elan”, το οποίο επιμελήθηκε μέχρι το 1916, και άρχισε να αναπτύσσει τις θεωρίες του περί καθαρολογίας. Συναντήθηκε με τον Ελβετό αρχιτέκτονα και ζωγράφο Charles-Edouard Jeanneret ( Le Corbusier ) το 1917, και ανέπτυξε από κοινού τα δόγματα της καθαρολογίας στο βιβλίο τους “Après le cubisme”. Η έκδοσή του συνέπεσε με την πρώτη επίσημη έκθεση, που πραγματοποιήθηκε στην Galerie Thomas στο Παρίσι το 1917, στην οποία εκτίθενται έργα του. Υπήρξε μια περαιτέρω συνεργασία μεταξύ τους για το περιοδικό “L’Esprit nouveau”, το οποίο δημοσιεύθηκε την περίοδο 1920 - 1925.

Μια δεύτερη έκθεση καθαρολογίας πραγματοποιήθηκε στην Galerie Druet, στο Παρίσι το 1921 στην οποία παρουσίασε και πάλι έργα του ο Ozenfant. Το 1924 άνοιξε ένα ελεύθερο στούντιο στο Παρίσι με τον Fernand Léger, όπου δίδασκε με τους Aleksandra Ekster και Μαρία Laurencin. Ο Ozenfant και ο Le Corbusier έγραψαν το “La peinture moderne” το 1925 και το 1928 δημοσίευσε “Ozenfant l’Art” το οποίο δημοσιεύθηκε στα αγγλικά με τον τίτλο “θεμέλια της Μοντέρνας Τέχνης” το 1931. Σε αυτό αναπτύσσει πλήρως τη θεωρία του περί καθαρολογίας, και είναι εξαιρετικό για το ιδιότυπο και αφοριστικό του στυλ.

Ο Ozenfant ίδρυσε αργότερα το δικό του ατελιέ, στην κατοικία και στούντιο που ο Le Corbusier είχε σχεδιάσει γι 'αυτόν. Μετακόμισε στο Λονδίνο το 1936, όπου ίδρυσε την Ακαδημία Καλών Τεχνών Ozenfant το Μάιο του 1936, περίπου δύο χρόνια πριν μετακομίσει στην Νέα Υόρκη.

## **1.12. Επιρροή του Mondrian από τον M. H. J. Schoenmackers**

Η σχέση συνεπώς του Mondrian με τη Θεοσοφία, υπήρξε καθοριστικής σημασίας για τη διαμόρφωση των ιδεών του Νεοπλαστικισμού. Οι κατευθύνσεις του εσωτερισμού της Θεοσοφικής Εταιρείας<sup>41</sup>, όπως οι ιδέες της μυστικής γεωμετρίας και της αρμονίας

---

41. Η Θεοσοφική εταιρεία ιδρύθηκε στις 17 Νοεμβρίου του 1875. Ως κύριοι ιδρυτές της θεωρούνται οι: Helena Petrovna Blavatsky, Cel. Henry Steel Olcott και ο William Q. Judge.

Η Θεοσοφική εταιρεία είχε τρεις σκοπούς:

Α. Σχηματισμός πυρήνα παγκόσμιας αδελφότητας της ανθρωπότητας χωρίς διάκριση φυλής, θρησκείας, φύλου, κοινωνικής τάξης ή χρώματος.

του σύμπαντος, πυθαγόρειας προέλευσης, ενέτειναν το ιδεαλιστικό, ουτοπικό ιδίωμα του Mondrian.

Ο M.H.J. Schoenmaekers ο οποίος ονόμασε το φιλοσοφικό του σύστημα “θετικιστικό μυστικισμό”, ή “μορφοπλαστική φυσική επιστήμη” και διακρίνεται για μια καθαρά νεοπλατωνική σκέψη με σύγχρονες αποχρώσεις, φαίνεται ότι έπαιξε αποφασιστικό ρόλο για την ολοκλήρωση της πορείας του Mondrian.

Ο MHJ Schoenmaekers στο “Principles of Plastic Mathematics” εξηγεί πως η πραγματικότητα θα μπορούσε να εκφραστεί καλύτερα ως μια σειρά αντίθετων δυνάμεων, μια επίσημη πολικότητα οριζόντιων και κάθετων αξόνων και μια αντιπαράθεση πρωταρχικών χρωμάτων. Ο Mondrian προβάλλει στην αρχή των αντιθέτων τα εξής ζεύγη: αρσενικό-θηλυκό, ενεργητικό-παθητικό, εσωτερικό-εξωτερικό. Η σύγκλιση και η ισορροπία αυτών των πρωταρχικών στοιχείων σε καθολικό επίπεδο, εκφράζει την ενότητα και αρμονία. Το σημαντικότερο στην επίσημη γλώσσα του “De Stijl” είναι αυτή ακριβώς η καθαρότητα του άξονα x/y και η χρησιμοποίηση των βασικών χρωμάτων.

### **1.12.1. Piet Mondrian πρώτη περίοδος 1900-1911**

Ο Mondrian αν και είναι γνωστός για τους αφηρημένους πίνακές του με τετράγωνα και ορθογώνια, τα πρώτα έργα του ήταν ρεαλιστικές σκηνές και ιδιαίτερα η αναπαράσταση δέντρων.

---

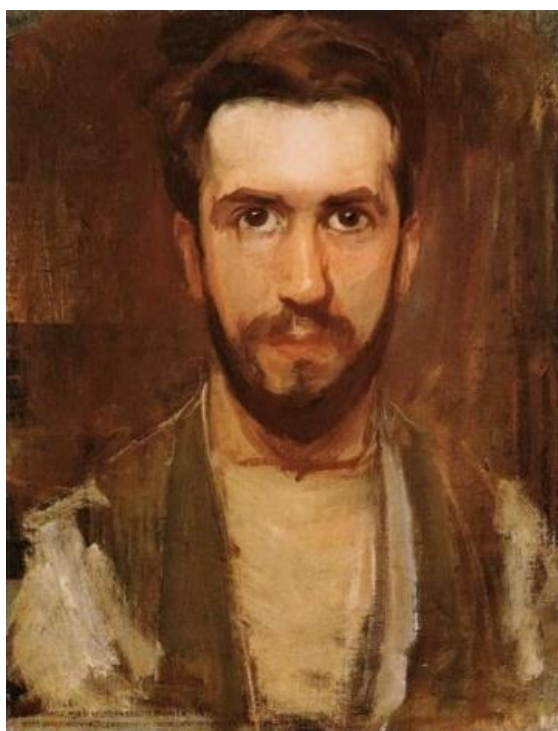
B. Ενθάρρυνση της συγκριτικής μελέτης των θρησκειών, της φιλοσοφίας και της επιστήμης.

Γ. Έρευνα των ανεμμήνευτων νόμων της φύσης και των κρυμμένων δυνάμεων του ανθρώπου.





*Εικόνα 85. Mondrian, “Portrait of a Girl with Flowers”, 1900-1901.*



*Εικόνα 86. Mondrian, “Self-portrait Circa”, 1900.*

Για ένα διάστημα ακολούθησε την κυρίαρχη στην Ολλανδία τάση της τοπιογραφίας και της νεκρής φύσης σε απλούς τόνους και με θέματα από τα λιβάδια και τα πόλντερ γύρω από το Άμστερνταμ. Αργότερα, περίπου το 1907, επηρεασμένος από τους μετα-μπρεσιονιστές ζωγράφους Van Dongen , Van Ress και Clusters και εντυπωσιασμένος από την τολμηρή χρήση των καθαρών χρωμάτων, εγκαινιάζει μια σειρά έργων,

πειραματιζόμενος στις νέες χρωματικές αξίες. Χαρακτηριστικό έργο του της εποχής εκείνης είναι “The red cloud”, (Το κόκκινο σύννεφο), 1907, (Εικ. 93), ενώ το 1908 με το έργο του “*Woods near Oele*” (Δάση κοντά στο Έλε), Εικ. 95), φαίνεται καθαρά η επιρροή του από τους εξπρεσιονιστές και σπάει οριστικά τους δεσμούς του με την εθνική ολλανδική παράδοση, για να εγκαινιάσει την είσοδό του στη σύγχρονη ευρωπαϊκή τέχνη.

Ενώ στην Ρωσία, στα χρόνια 1910-14, οι σουπρεματιστές<sup>42</sup> και οι κονστρουκτιβιστές εξακολουθούσαν τις αναζητήσεις τους, στην Ολλανδία ο Piet Mondrian προσανατολιζόταν σε ανάλογη κατεύθυνση. Η διαδρομή του Mondrian στο χώρο της ζωγραφικής είναι κοινή με εκείνη πολλών καλλιτεχνών της πρώτης πρωτοπορίας: νατουραλισμός, ιμπρεσιονισμός, liberty, επίδραση της ζωγραφικής του Van Gogh, φοβισμός. Παρατηρώντας τους πρώτους του πίνακες, από τις αρχές του 1900 έως το 1911, δεν αντιλαμβάνεται κανείς εύκολα πως βρίσκεται μπροστά σε έναν καλλιτέχνη με τα έντονα φυσικά χαρίσματα του Mondrian. Οι πίνακες αυτής της περιόδου αποκαλύπτουν περισσότερο αισθήματα τιμιότητας και ευκρίνειας, παρά ζωντανής εκφραστικής δύναμης. Κι αυτή την εντύπωση συνεχίζουν να δίνουν οι πίνακες που δημιούργησε την περίοδο 1911-14.

---

42. Ο Σουπρεματισμός είναι κίνημα ζωγραφικής. Πρωτοεμφανίσθηκε στις αρχές του 20ού αιώνα στη Ρωσία, παράλληλα με τον Κονστρουκτιβισμό, λίγο μετά τον Ιταλικό Φουτουρισμό. Ο όρος σουπρεματισμός αποδίδει το νόημα της ανωτερότητας του άδολου αισθήματος στη δημιουργική τέχνη.





*Εικόνα 87. Mondrian, "Chrysanthemum", 1906*



*Εικόνα 88. Mondrian, "Chrysanthemum", 1908.*



*Εικόνα 89. Piet Mondrian, "Still life with Sunflower", 1907.*



*Εικόνα 90. Piet Mondrian, “Wilting sunflower”, 1908.*



*Εικόνα 91. Piet Mondrian, “Windmill by Moonlight”, 1907.*

Έργα όπως το “Windmill in Sunlight” (Ανεμόμυλος στο φως του ήλιου, 1908, Εικ. 94) που προκάλεσε τότε μεγάλη αναστάτωση στους σύγχρονους κριτικούς λόγω της έκρηξης των χρωμάτων και της πρόχειρης ζωγραφικής τεχνικής του, το ατμοσφαιρικό έργο “The Red Cloud”, (Το κόκκινο σύννεφο), 1907, (Εικ. 95) το οποίο αποτυπώνει τη μαγική και φευγαλέα στιγμή του σούρουπου αλλά και αυτοπροσωπογραφίες (1908), στις οποίες απεικονίζει τον εαυτό του στο λυκόφως, με τις κόρες του ορθάνοιχτες και δεκτικές ακόμη και στην παραμικρή μεταβολή της σκιάς που προκαλεί το φως (Εικ. 86).



*Εικόνα 92. Piet Mondrian, "Windmill in sunlight", 1908.*



*Εικόνα 93. Piet Mondrian, "The red cloud", 1907.*





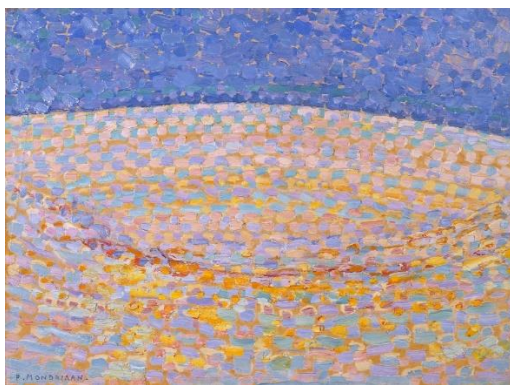
*Εικόνα 94. Piet Mondrian, "Metamorphosis", 1908.*



*Εικόνα 95. Piet Mondrian, "Woods near Oele", 1908.*



*Εικόνα 96. Piet Mondrian, “Flowers Sun”, 1909.*



*Εικόνα 97. Piet Mondrian, “Dune III”, 1909.*

Ο Mondrian ήρθε σε επαφή για πρώτη φορά με έργα του Picasso και του Braque το 1911 στο Άμστερνταμ, τον επηρέασαν τόσο βαθιά, ώστε σχεδόν αμέσως άρχισε να εφαρμόζει τους κανόνες του κυβισμού στα έργα του. Ταυτόχρονα η προσωπική του θεωρία για τη σχέση της φιλοσοφίας με τα μαθηματικά και για τη σχέση της τέχνης με τη φιλοσοφία έβρισκε διέξοδο μέσα στα έργα του.

Τα έργα του Mondrian εκείνης της περιόδου δεν εκπροσωπούν τις καλλιτεχνικές του ικανότητες. Ιδιαίτερα αν συγκριθούν με εκείνα του Picasso ή του Braque, ή ακόμα και του Klee που έχουν περίπου την ίδια αισθητική νοοτροπία. Ο τρόπος με τον οποίο έφτασε ο Mondrian στην καθαρή αφαίρεση είναι ένας τρόπος βαθμιαίος που μπορεί κανείς να διαπιστώσει παρατηρώντας μια σειρά από πίνακες του που έχουν ένα μοναδικό θέμα: ένα δέντρο (Εικ. 98, 99, 100). Ανάλυση αυτών των έργων γίνεται στη συνέχεια της διατριβής.

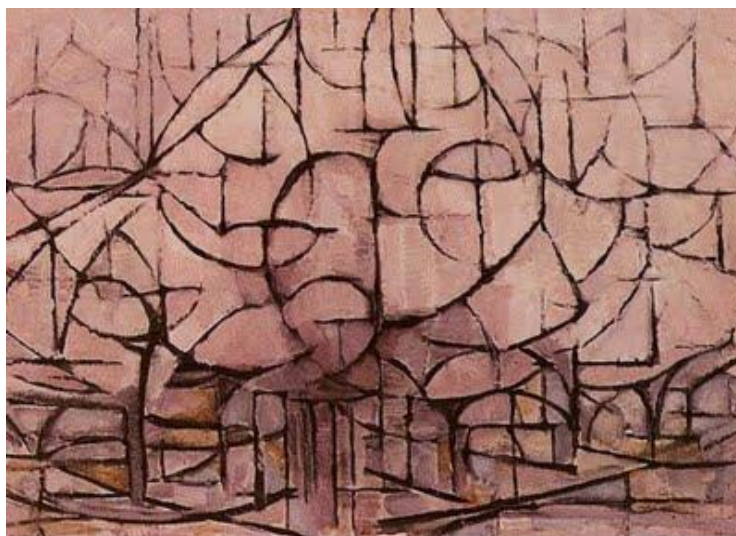




*Εικόνα 98. Piet Mondrian, "The Red Tree", 1909.*



*Εικόνα 99. Piet Mondrian, "The Gray Tree", 1911.*



*Εικόνα 100. Piet Mondrian, "Trees in blossom", 1912.*

### 1.12.2. Η σχέση της φιλοσοφίας του μαθηματικού και φιλόσοφου M. H. J.

#### Schoenmackers με τον Mondrian και το κίνημα “De Stijl”

Ο Mondrian, ένας από τους κύριους εκφραστές και δημιουργούς του κινήματος “De Stijl”, επηρεασμένος από την φιλοσοφία του μαθηματικού και θεοσοφιστή M.H.J. Schoenmakers μεταφέρει στα έργα του και αργότερα στην διδασκαλία του στη σχολή Bauhaus την καθαρή γεωμετρική έκφραση.

Σύμφωνα με τον ιστορικό και φίλο του Albert van den Briel (1881-1971), ο Mondrian βίωσε το 1900 μια θρησκευτική κρίση που τον οδήγησε να εγκαταλείψει τον καλβινιστικό προτεσταντισμό των γονέων του. Σπούδασε με μεγάλο ενδιαφέρον το δόγμα της Θεοσοφίας, στην οποία συνέχισε να αναφέρεται σε όλη τη ζωή του.

Ο Mondrian άρχισε να ενδιαφέρεται για τη θεοσοφία αμέσως μετά την αποφοίτησή του από την Ακαδημία Καλών Τεχνών του Άμστερνταμ, στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Οι ιδέες του λοιπόν είχαν ήδη επηρεαστεί από την Θεοσοφία<sup>43</sup> πριν συναντήσει, το 1914 ή το 1915, τον μαθηματικό και θεοσοφιστή Mathieu Hubertus Josephus Schoenmaekers (1875-1944)<sup>44</sup>, έναν πρώην Καθολικό ιερέα και Θεοσοφιστή που είχε αναπτύξει το δικό του εσωτερικό σύστημα γνωστό ως Christosophy.

Με παρότρυνση του ζωγράφου Cornelis Spoor (1867-1928), ο Mondrian στο 1909 αποφάσισε να γίνει μέλος της Θεοσοφικής Εταιρείας. Κατά την περίοδο των προβληματισμών και της μελέτης του δόγματος των θεοσοφιστών (1900-1911) ο Mondrian δημιούργησε μια σειρά από έργα στα οποία αναφέρεται στην αλληλογραφία του και στις σημειώσεις του, λέγοντας πως αρκετά από αυτά σχετίζονται με τη Θεοσοφία. Σημαντικότερα και πιο αντιπροσωπευτικά είναι το “Devotion”, (Ευλάβεια), 1908, (Εικ.101), που

---

43. Η Θεοσοφία ή θεοσοφισμός είναι σύστημα αποκρυφιστικών δοξασιών με έντονα συγκρητικό αλλά και συνεκτικό χαρακτήρα, το οποίο στηρίζεται στην πεποίθηση ότι ψήγματα της θεϊκής ή αιώνιας αλήθειας μπορούν να αναζητηθούν σε όλες τις θρησκείες της Ανθρωπότητας. Το σύστημα αυτό αναπτύχθηκε κυρίως μέσα από τα γραπτά της Ελένα Μπλαβάτσκι (Helena Petrovna Blavatsky), η οποία αποτελεί και την ιδρύτρια της Θεοσοφικής Εταιρείας το 1875. Οι οπαδοί της θεοσοφίας υποστηρίζουν ότι η θεοσοφία είναι το «το σώμα της αλήθειας» που αποτελεί τη βάση όλων των θρησκειών. Η θεοσοφία, ισχυρίζονται, ότι αντιπροσωπεύει μια σύγχρονη έκφραση του Σανατάνα Ντάρμα, της «Αιώνιας Αλήθειας», σαν κατάλληλης θρησκείας.

Τα έντε εμφανή σύμβολα στη σφραγίδα της Θεοσοφικής Εταιρείας είναι το Αστέρι του Δαβίδ, το Ανκ (☿), η Σβάστικα, ο Ουροβόρος, και πάνω από τη σφραγίδα είναι το Ωμ. Γύρω από τη σφραγίδα είναι γραμμένα τα λόγια: Δεν υπάρχει υψηλότερη θρησκεία από την Αλήθεια.

44. Ο Mathieu Hubertus Josephus Schoenmaekers (13 Δεκεμβρίου 1875, Μάαστριχτ - 18 Δεκεμβρίου 1944, Λάρεν ) ήταν μαθηματικός και θεόσοφος που διατύπωσε τις πλαστικές και φιλοσοφικές αρχές του κινήματος “De Stijl” .

απεικονίζει την πνευματική αφύπνιση ενός κοριτσιού, το λουλούδι που κοιτάζει το παιδί συμβολίζει μια διαδικασία εσωτερικής κάθαρσης.

Αν και τα πιο ριζοσπαστικά έργα αυτής της περιόδου φαίνεται να περιορίζονται στις τοπιογραφίες του, αυτό το οικείο πορτρέτο εξακολουθεί να είναι χρωματικά ισχυρό, με τα κόκκινα-πορτοκαλί μαλλιά της γυναίκας, αλλά και τις μακριές και ρέουσες πινελιές.

Τα έργα αυτής της περιόδου καταδεικνύουν την ευαισθησία του Mondrian σε θέματα περισσότερο οικουμενικής φύσης και αποτελούν προοίμιο για το μετέπειτα ενδιαφέρον του σε ότι αφορά το θεοσοφικό δόγμα. Μπορούμε να πούμε πως αυτά τα έργα ήταν προάγγελοι έργων όπως η Εξέλιξη, αποτελούσαν δηλαδή μια φάση μετάβασης προς την ανάπτυξη μιας εξ ολοκλήρου οπτικής γλώσσας.

Κατά την επόμενη περίοδο διακρίνουμε στα έργα του το άγγιγμα της φιλοσοφικής αναζήτησης. Πεισμένος πια κι ο ίδιος ότι η τέχνη είναι "προϊόν" ενός αρχέτυπου, ότι το πνεύμα και η ύλη είναι αδιαχώριστα ενωμένα, ότι τα πάντα στο Σύμπαν εκπορεύονται από μια Αρχή, ανανεώνει το ενδιαφέρον του για τη μορφή και στρέφεται σε μνημειακές συνθέσεις όπως το "Evolution", (Εξέλιξη), 1910-1911, (Εικ.102), ένα τρίπτυχο με όρθιες ανθρώπινες μορφές με πολλά αρχιτεκτονικά στοιχεία.



*Εικόνα 101. Mondrian, "Devotion" (Ευλάβεια), 1908.*





Εικόνα 102. Mondrian, “Evolution” (Εξέλιξη), 1910-1911.

Στο έργο αυτό ο Mondrian οπτικοποιεί τις έννοιες που καταδεικνύουν συγκεκριμένα σημεία των γυμνών γυναικείων σωμάτων και του χώρου γύρω από αυτά. Πιο συγκεκριμένα με τις ψυχρές μπλε-κίτρινες αντιθέσεις, το μυστηριώδες, μακρινό πράσινο φως, την ελαφρά προοπτική χαρακτηριστικό των πινάκων του Domburg, οι στυλιζαρισμένες, άκαμπτες, ακίνητες, με έντονο περίγραμμα στο πρόσωπο, γυμνές γυναικείες μορφές, το έργο η “Εξέλιξη” είναι ένα πραγματικό εγχειρίδιο. Μετά τα προφανή και εμφανικά σύμβολα, το λουλούδι του λωτού που αναδύεται από το σκοτάδι συμβολίζει την άνθιση του πνεύματος και την κοσμική αρμονία, το εξάκτινο αστέρι αναπαριστά την ενότητα των αντιθέτων, τον μακρόκοσμο, τον οικουμενικό άνθρωπο, ο Mondrian έχει εμπλουτίσει το τρίπτυχο με μια σειρά συμβόλων με λιγότερο εμφανείς αλλά και με ευρύτερες έννοιες.

Στον πρώτο πίνακα, οι τριγωνικές θηλές και ο ομφαλός της μορφής είναι στραμμένες προς τη γη, στον δεύτερο προς τον ουρανό, και στον τρίτο, το ρομβοειδές σχήμα τους αντιστοιχεί στα εξάκτινα αστέρια που αιωρούνται πάνω από τους ώμους της γυναικείας μορφής, ενισχύοντας τη σημασία τους. Τα μάτια είναι κλειστά στους δύο πίνακες στα άκρα, αλλά ανοιχτά στη μέση, και το βλέμμα είναι τόσο άκαμπτο και λαμπερό όσο και στην αυτοπροσωπογραφία του 1900 ή στο πορτρέτο του μικρού κοριτσιού.

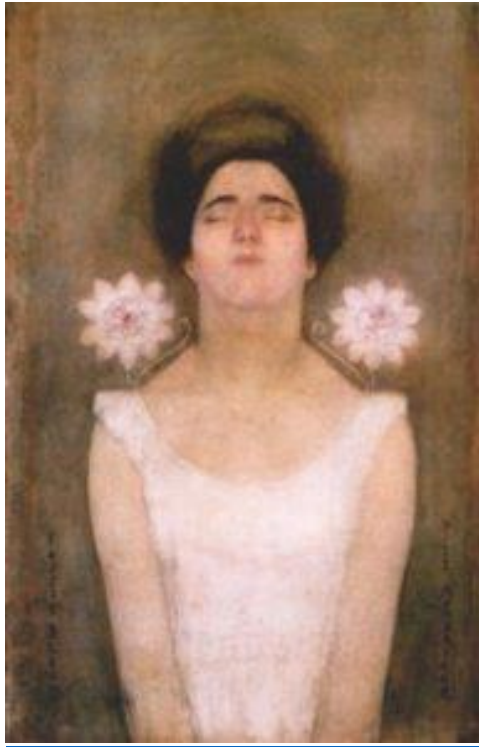
Σε όλα αυτά, ο Mondrian “απεικόνιζε” μια θεοσοφική απολίθωση της “δομής” του ανθρώπου, σύμφωνα με την οποία το πρώτο από τα “μέρη” είναι το πυκνό υλικό σώμα, το δεύτερο το αστρικό, με συναισθήματα, επιθυμίες, πάθη, το τρίτο το νοητικό σώμα,

στην κατώτερη περιοχή του οποίου κατοικεί η ικανότητα της πρακτικής σκέψης και στην ανώτερη σφαίρα η ικανότητα της αφηρημένης σκέψης. Το τέταρτο, το νοητικό, το πνευματικό σώμα, στο οποίο κατοικεί η δύναμη της διαίσθησης, της αληθινής νόησης, δεν μπορεί, φυσικά, να απεικονιστεί, αφού μπορεί να συναχθεί από την ενότητα των τριών “μερών”.

Με την “Εξέλιξη”, ο Mondrian απεικόνισε την άποψή του για τον κόσμο με θεωρητικό τρόπο. Δεν βρίσκουμε αυτού του είδους τη διδακτική παραβολή ούτε νωρίτερα ούτε αργότερα στη ζωγραφική του, αλλά είναι βέβαιο ότι η περίοδος αυτή είναι μια περίοδος συνειδητοποίησης, σε ότι αφορά την επιλογή του θέματος και των μέσων και ανάπτυξης της αναλυτικής μεθόδου, και αυτό φαίνεται ιδιαίτερα αληθινό αν ανατρέξουμε, με κάποια υπερβολή, στις νεοπλαστικές εικόνες των έργων του που δημιουργήθηκαν μεταξύ 1904 και 1911.

Ο μελετητής του Mondrian, Robert P. Welsh (1932-2000) πρότεινε ότι το τρίπτυχο εξέλιξη πρέπει να “διαβάζεται” σε μια ακολουθία πηγαίνοντας από αριστερά προς τα δεξιά και έπειτα στο κέντρο, απεικονίζοντας τα τρία στάδια του Θεοσοφικού Διαφωτισμού.

Ο Welsh ανακάλυψε θρησκευτικές επιρροές στα έργα του ήδη σε μια προηγούμενη περίοδο όπως στο έργο “Passion flower” ( Λουλούδι του πάθους), (Εικ. 103) το οποίο χρονολογείται το 1908 αλλά στην πραγματικότητα, σύμφωνα με τον Welsh , είναι ζωγραφισμένο περίπου το 1901. Αν και η τεχνοτροπία είναι παρόμοια με αυτή του έργου του “Εξέλιξη”, το “Λουλούδι του πάθους” “*Passion flower*” δεν αναφέρεται ακόμη στη Θεοσοφία, αλλά σε ένα χριστιανικό μυστικισμό και συμβολισμό. Ο Welsh βρίσκει στο “Λουλούδι του πάθους” ένα “ακόμα βασικό δεοντολογικό ή χριστιανικό περιεχόμενο”, ίσως με ένα ηθικό στοιχείο, καθώς ο Mondrian γνώριζε πως το μοντέλο του είχε “προσβληθεί από αφροδισιακά νοσήματα” (Welsh 1987: 167). Και σε αυτό το έργο του Mondrian τα δύο λουλούδια στους ώμους της ώριμης γυναίκας συμβολίζουν την διαδικασία μιας εσωτερικής κάθαρσης.



Εικόνα 103. Mondrian, “Passion flower”, 1908.

Όπως λέει ο Seuphor<sup>45</sup> στο βιβλίο του “Piet Mondrian: Life and work” που έγραψε το 1956: “Η ανάπτυξη της θρησκευτικής σκέψης του Mondrian μπορεί επομένως να συνοψιστεί ως εξής: Ο Καλβινισμός αντικαθίσταται από τη θεοσοφία, η οποία απορροφάται (μετά το 1916) από τον Νέο Πλαστικισμό που καλείται να εκφράσει τα πάντα χωρίς λόγια”.

Η μετάβαση του Mondrian από την αναπαράσταση και τις τοπογραφίες είναι εμφανής στους πρώιμους πίνακες αυτής της περιόδου, οι οποίοι χαρακτηρίζονται από τα έντονα χρώματα, τις δυναμικές γραμμές και τις απλοποιημένες φόρμες τους. Ο Mondrian άρχισε να απομακρύνεται από τα αναπαραστατικά θέματα στα περισσότερο αφαιρετικά, στα οποία δίνεται έμφαση στις τυπικές ιδιότητες του πίνακα παρά στην απεικόνιση ενός αναγνωρίσιμου θέματος.

Ένα από τα πιο σημαντικά έργα αυτής της μεταβατικής περιόδου στην πορεία του Mondrian προς την αφαίρεση είναι το “Red Tree”, (1908–1910), (Εικ.104). Αυτός ο πίνακας εξακολουθεί να είναι αναπαραστατικός, αλλά δείχνει την επιρροή του Φωβιστικού κινήματος στην τολμηρή χρήση του χρώματος και την έμφαση που δίνει στο εκφραστικό πινέλο.

---

45. Michel Seuphor, “Piet Mondrian, : Life and work”, Hardcover – January 1, 1956



*Εικόνα 104. Piet Mondrian, “Red Tree”, 1908–1910.*

Ένα άλλο επίσης σημαντικό όσο και αντιπροσωπευτικό πρώιμο έργο του είναι το “The Grey Tree”, 1911, (Εικ. 105) Αυτός ο πίνακας δείχνει την επιρροή του κυβισμού στις κατακερματισμένες, γεωμετρικές του μορφές και σηματοδοτεί την αρχή της μετάβασης του Mondrian σε ένα πλήρως αφαιρετικό στυλ.



*Εικόνα 105. Piet Mondrian, “The Grey Tree”, 1911.*

Τα έργα αυτά του Mondrian αποτελούν ένα σημαντικό σκαλοπάτι στην εξέλιξή του, θέτοντας τα θεμέλια για τις μετέπειτα εξερευνήσεις του στις αρχές της αφηρημένης τέχνης. Αντιπροσωπεύουν μια περίοδο πειραματισμού και ανακάλυψης, κατά την οποία εξερευνά νέες δυνατότητες καλλιτεχνικής έκφρασης.

Το 1911, όταν ο Mondrian μετακόμισε στο Παρίσι συναντήθηκε με την ομάδα καλλιτεχνών του κινήματος “De Stijl”. Το έργο του Mondrian από αυτήν την περίοδο καθόρισε την στροφή του προς την αφαίρεση. Τα επόμενα χρόνια, το έργο του Mondrian άρχισε να εξελίσσεται, καθώς πειραματιζόταν με όλο και πιο αφηρημένες φόρμες. Το έργο του χαρακτηρίστηκε από τη χρήση ενός πλέγματος οριζόντιων και κάθετων γραμμών και την αναγωγή των μορφών στα πιο βασικά γεωμετρικά τους σχήματα.

Μέχρι τη δεκαετία του 1920, ο Mondrian είχε γίνει ηγετική φυσιογνωμία στην ανάπτυξη του κινήματος De Stijl στην Ολλανδία, το οποίο προσπάθησε να δημιουργήσει μια νέα μορφή τέχνης που ήταν καθολική, αντικειμενική και διαχρονική. Το έργο του Mondrian κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου σημαδεύτηκε από τη χρήση απλών μορφών και βασικών χρωμάτων, που στόχο είχαν να δημιουργήσουν μια αίσθηση αρμονίας και τάξης.

Το πρώιμο έργο του Mondrian περιλαμβάνει επίσης τη σειρά των πινάκων του "παστίλια", που δημιουργήθηκαν μεταξύ 1918 και 1921. Αυτοί οι πίνακες παρουσιάζουν μορφές σε σχήμα ρόμβου σε διάφορες διαμορφώσεις, καταδεικνύοντας το ενδιαφέρον του Mondrian για την αλληλεπίδραση μεταξύ θετικού και αρνητικού χώρου.

Τα θεωρητικά γραπτά του Mondrian είναι αδύνατο να κατανοηθούν χωρίς να ληφθούν υπόψη οι ρίζες τους στη Θεοσοφία. Η πρώτη προσπάθεια να παρουσιάσει τις ιδέες του για την αφηρημένη τέχνη ήταν ένα εκτενές άρθρο για τη Θεοσοφία και την τέχνη που γράφτηκε το 1913-1914 και προοριζόταν για το Ολλανδικό Θεοσοφικό περιοδικό “Θεοσοφία”. Το κείμενο απορρίφθηκε ως πολύ περίπλοκο και δυστυχώς χάθηκε, αυτό που γνωρίζουμε για το περιεχόμενό του προέρχεται από δύο sketchbooks που συντάχθηκαν στο Παρίσι την ίδια περίοδο. Σε αυτά διακρίνουμε ότι η Θεοσοφία Mondrian συνέβαλλε στην αφαιρετική τέχνη και στην απόδοσή της με βασικά χρώματα και γραμμές, που συλλαμβάνουν το ουσιαστικό πέρα από οποιαδήποτε αναπαράσταση ή συμβολισμό (Welsh και Joosten 1969)<sup>46</sup>.

Ο Hans Ludwig Cohn Jaffé (1915-1984) ο μεγαλύτερος μελετητής των προϋποθέσεων και των πραγματώσεων του “De Stijl” και της προσφοράς του κινήματος στην τέχνη του 19ου-20ου αιώνα, επέμεινε στην κρίσιμη επιρροή του Schoenmaekers στην ανάπτυξη της ώριμης κοσμοθεωρίας και της τέχνης του Mondrian, και στα θεμέλια το 1917 του κινήματος και του περιοδικού De Stijl. Ο ίδιος ο όρος “Nieuwe Beelding” ο

---

46. Robert P. Welsh, J.M. Joosten; Harry Holtzman “Two Mondrian Sketchbooks 1912-1914”, Published by Meulenhoff International nv, Amsterdam 1969.

οποίος μεταφράστηκε στα Αγγλικά ως «νεο-πλαστικισμός» επινοήθηκε το 1916 από τον Schoenmaekers (Jaffé 1956). Το 1916, ο van Doesburg περιέγραψε τον Mondrian ως “εμμονικό με τις θεωρίες του Dr. Schoenmaekers” (Blotkamp 1994: 111). Όπως υποστηρίζει ο Mondrian, ο Schoenmaekers δίδαξε, ότι η κοσμική αρμονία, η αλήθεια και η ομορφιά ήταν ένα. Μπορούν λοιπόν να περιοριστούν σε δύο απλά στοιχεία, ένα αρσενικό, κάθετο, που αντιπροσωπεύεται από τη γραμμή και ένα θηλυκό, οριζόντιο, που αντιπροσωπεύεται από το χρώμα και το φόντο (Bax 2006: 234-39).

Ο Jaffé σχετικά με την επιρροή του Piet Mondrian από τον M.H.J. Schoenmaekers αναφέρει:

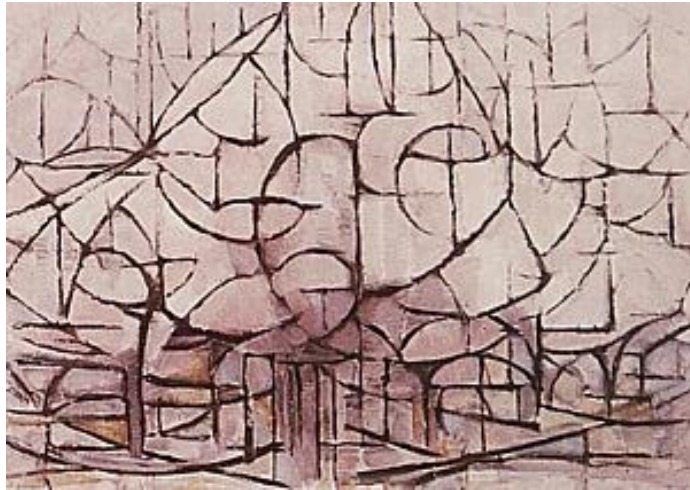
“Η φιλοσοφία του Schoenmaekers ήταν κάτι περισσότερο από μια απλή πηγή έμπνευσης για τον Mondrian. Ήταν – πιθανά και εν αγνοία του Van Doesburg - ένας από τους καταλυτικούς παράγοντες που τον βοήθησε να ενσωματώσει τις διάφορες τάσεις της τέχνης σε μια ξεχωριστή μορφή το “De Stijl”.

### **1.12.3 Η πορεία του Mondrian από το 1911 και μετέπειτα**

Με την άφιξή του στο Παρίσι το 1911, αλλά και τη γνωριμία του με τα έργα των Georges Braque, Pablo Picasso αλλά και του Paul Cézanne, ο Mondrian θα δοκιμάσει τις δυνάμεις του και σε άλλα καλλιτεχνικά κινήματα. Τα έργα του σταδιακά αποκτούν πιο έντονα γεωμετρικά χαρακτηριστικά ενώ τείνουν να γίνουν περισσότερο αφηρημένα, χρησιμοποιώντας στοιχεία του κυβισμού όπως στο έργο του “Trees in Blossom”, 1912, (Εικ. 106) το οποίο αποτελεί εξέλιξη της σειράς των έργων του με θέμα ένα δέντρο. Μόλις στις αρχές της δεκαετίας του 1920 άρχισε να επικεντρώνεται σε ένα εντελώς μη αναπαραστατικό εικονογραφικό λεξιλόγιο που αποτελείται αποκλειστικά από ευθύγραμμες διατάξεις μαύρων γραμμών σε λευκό φόντο και τα τρία βασικά χρώματα μπλε, κόκκινο και κίτρινο.

Στους παρακάτω πίνακες του καταγράφεται και με χρονολογική σειρά η εξελικτική πορεία που ακολούθησε ο Mondrian από το 1911 έως και το τέλος της ζωής του.





*Εικόνα 106. Mondrian, "Trees in Blossom", 1912.*



*Εικόνα 107. Mondrian, "Still Life with Gingerpot I", 1911-1912.*



*Εικόνα 108. Mondrian, "Still Life with Gingerpot II", 1911-1912.*



*Εικόνα 109. Mondrian, "Composition No. II", 1913.*



*Εικόνα 110. Piet Mondrian, Tableau No. 2/Composition No. VII, 1913.*

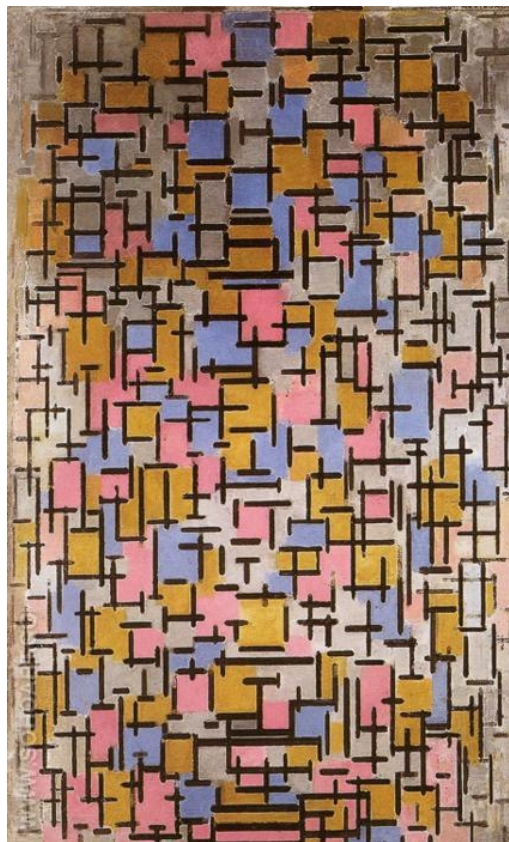


*Εικόνα 111. Composition 8, Piet Mondrian, 1914.*





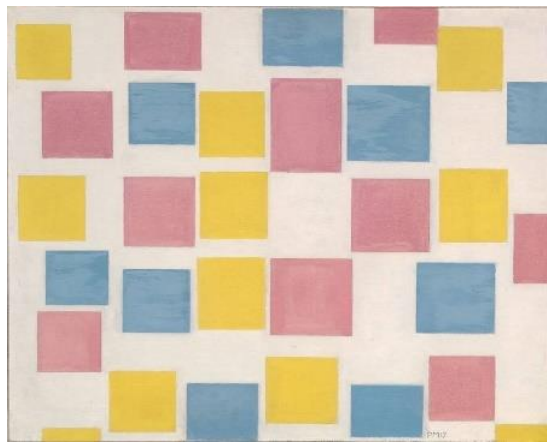
*Εικόνα 112. Mondrian, "Pier and Ocean 5", 1915.*



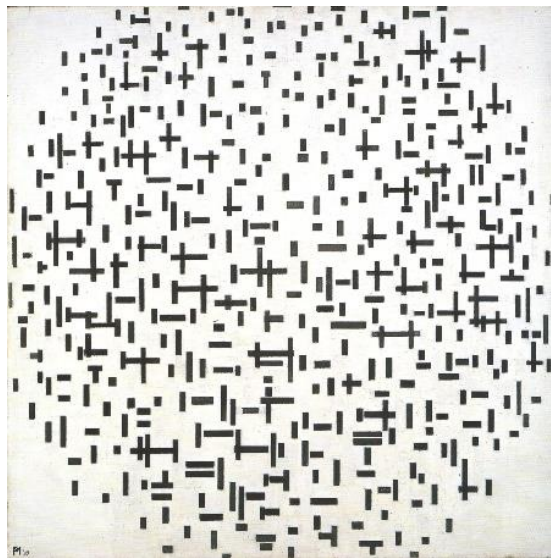
*Εικόνα 113. Piet Mondrian - Composition 1916.*

Ο Mondrian συνήθιζε να υποστηρίζει πως “Η αφαίρεση είναι η αποθέωση του πραγματικού και όχι η πτώση του”, θεωρώντας ότι η αντίθεση κάθετου και οριζόντιου συνιστά “την αμετάβλητη ουσία όλων των πραγμάτων”, όπου κάθε κεντρικότητα και ιεραρχία ακυρώνεται.

Μια δυαδική σχέση προκύπτει από τους πίνακες του Mondrian, όπου κάθε στοιχείο καθορίζεται και εξουδετερώνεται αμοιβαία από το αντίθετό του, αποτυπώνοντας από κοινού την “αιώνια ισορροπία”.



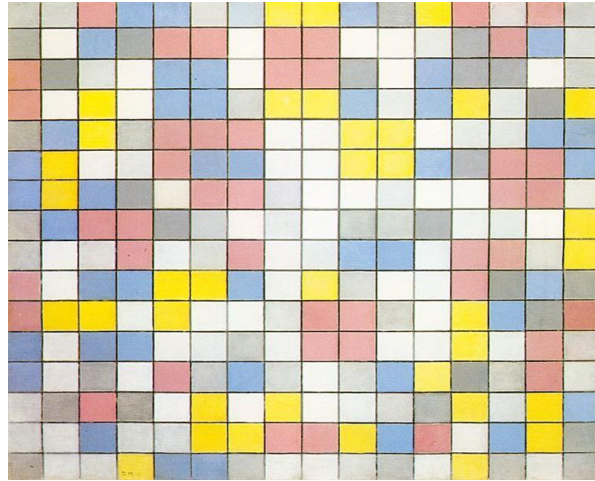
*Εικόνα 114. Mondrian, "Composition with Color Fields", 1917.*



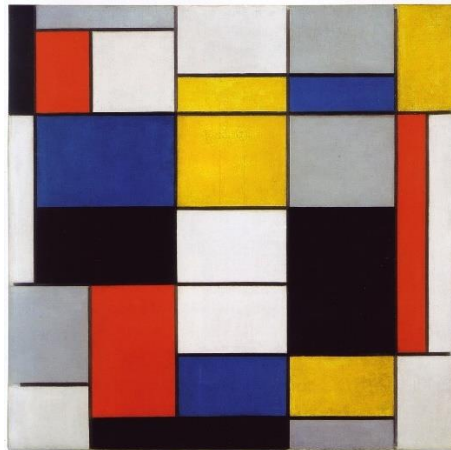
*Εικόνα 115. PIET MONDRIAN, Composition with Lines (Composition in Black and White), 1917.*



*Εικόνα 116. Mondrian, "Self-portrait", 1918.*



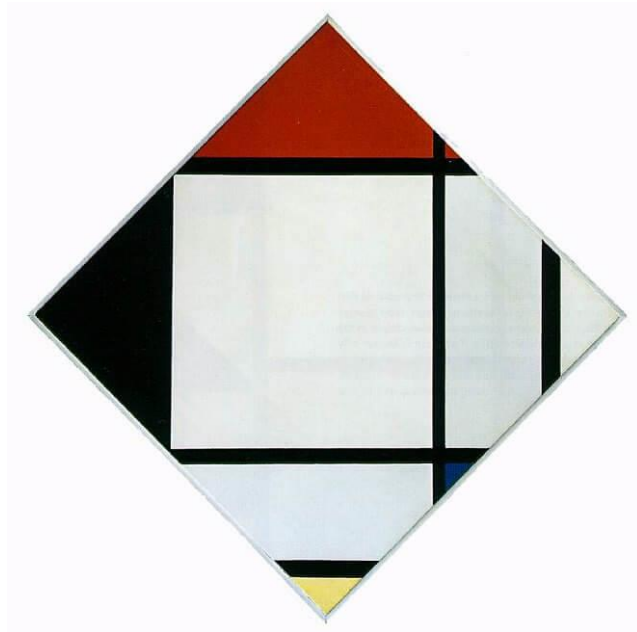
*Εικόνα 117. Piet Mondrian, Composition with Grid IX, 1919.*



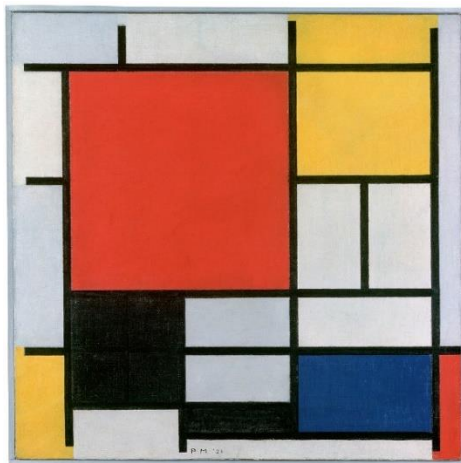
*Εικόνα 118. Mondrian, "Composition A", 1920.*



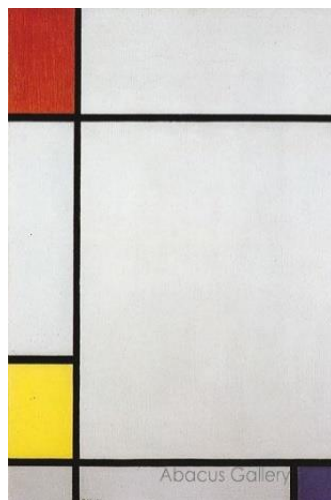
*Εικόνα 119. Mondrian, "Tableau I", 1921.*



*Εικόνα 120. Mondrian, Tableau No. IV, 1925.*

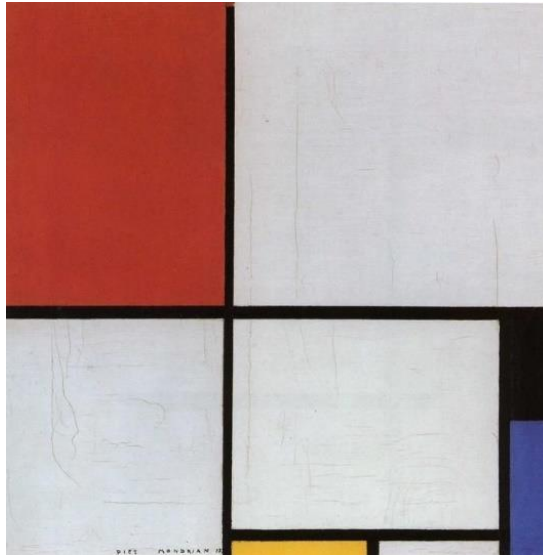


*Εικόνα 121. Mondrian, "Composition in red, yellow, blue and black", 1926.*



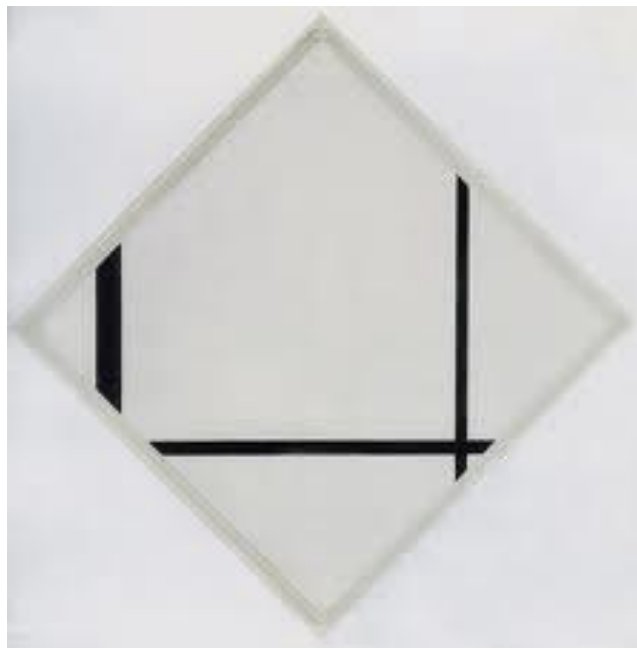
*Εικόνα 122. "Composition with Red Yellow and Blue", 1927.*



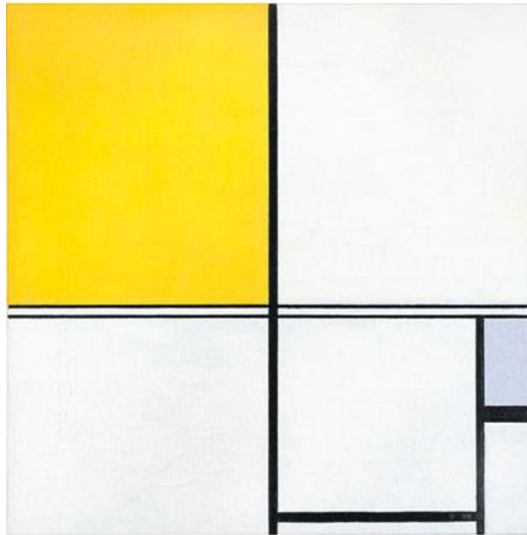


*Εικόνα 123. Mondrian, “Composition with red, yellow and blue”, 1928.*

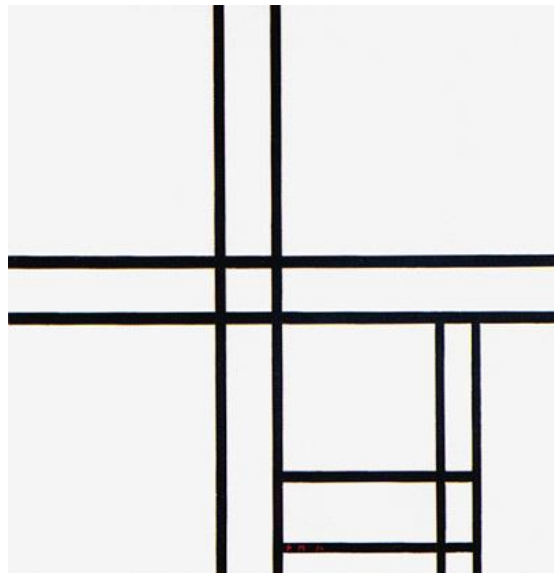
Το “Fox Trot A” (Εικ.124) έργο του Mondrian έχει αποδοθεί με τα πλέον λιτά μέσα. Ο πίνακας είναι τοποθετημένος διαγώνια και έχει αποδοθεί με δυο μόνο χρώματα, το μαύρο και το λευκό. Μια οριζόντια και δυο κάθετες μαύρες γραμμές σε ορθή γωνία προς την οριζόντια, πάνω σε λευκό φόντο αποτελούν την σύνθεση. Το πάχος κάθε μιας από τις μαύρες γραμμές είναι διαφορετικό και έτσι λειτουργούν με έναν άλλο τρόπο μέσα στην σύνθεση.



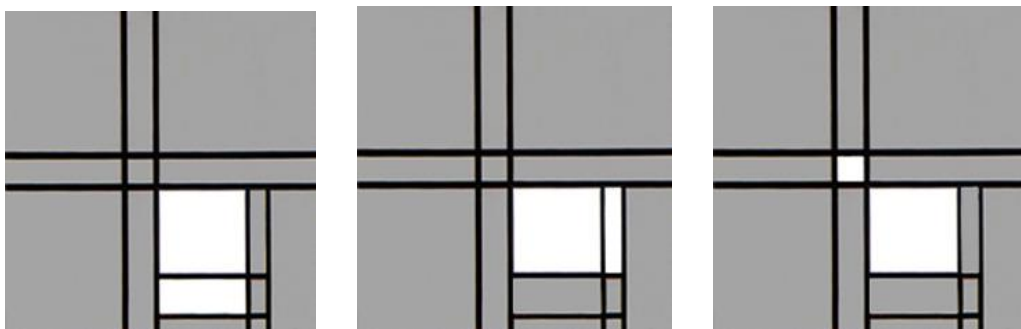
*Εικόνα 124. Piet Mondrian, “Fox Trot A”, 1930.*



*Εικόνα 125. Composition B with Double Line, Yellow and Gray, 1932.*



*Εικόνα 126. Composition in Black and White with Double Lines, 1934.*

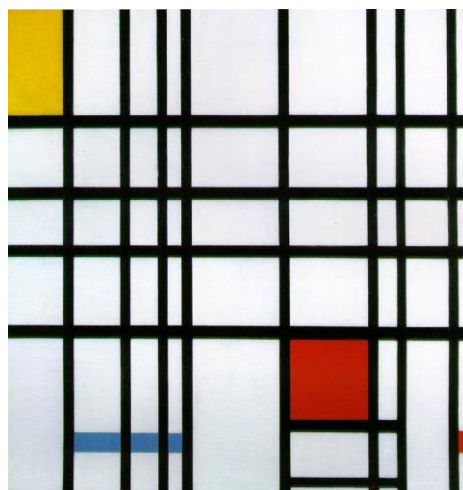


*Εικόνα 127. Diagram A, Diagram B, Diagram C.*

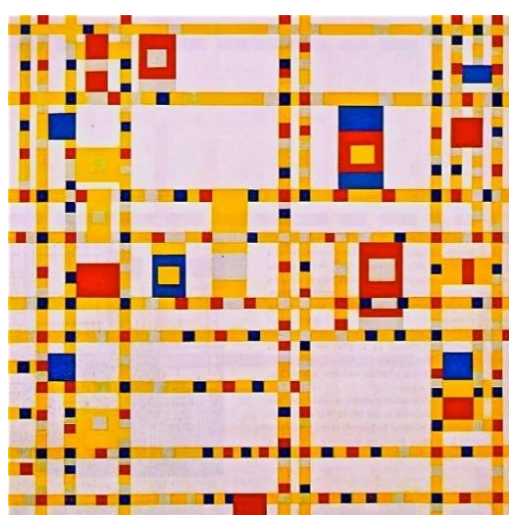
Το 1920 στο Παρίσι, δημοσιεύει τις θεωρίες του στο φυλλάδιο *Le Néo-plasticisme* αποσκοπώντας στο να διαδώσει τις ιδέες του σε όλη την Ευρώπη. Φεύγοντας από το

Παρίσι, μεταφέρθηκε για δύο χρόνια στο Λονδίνο, το οποίο στην συνέχεια αναγκάστηκε να εγκαταλείψει εξαιτίας του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Το 1940 έφυγε για την Νέα Υόρκη όπου θα μείνει μέχρι και τον θάνατο του το 1944.

Εμπνευσμένος από την ελευθερία που απέκτησε, την παλλόμενη ζωή της Νέας Υόρκης και τους ρυθμούς της αμερικανικής μουσικής εξελίσσει για τελευταία φορά το στυλ ζωγραφικής του. Ξεφεύγει από την αυστηρότητα του μαύρου χρώματος και αρχίζει να ζωγραφίζει χρωματιστές γραμμές και να χρησιμοποιεί περισσότερα σχήματα. Τα τελευταία του έργα, όπως το “Composition with Yellow, Blue and Red” 1937-1942 (Εικ. 128) και “Broadway Boogie-Woogie”, (1942-1943), (Εικ.129) αποτυπώνουν πλήρως τη ζωντάνια που έκρυβε μέσα του και την ελπίδα του για ένα καλύτερο μέλλον.



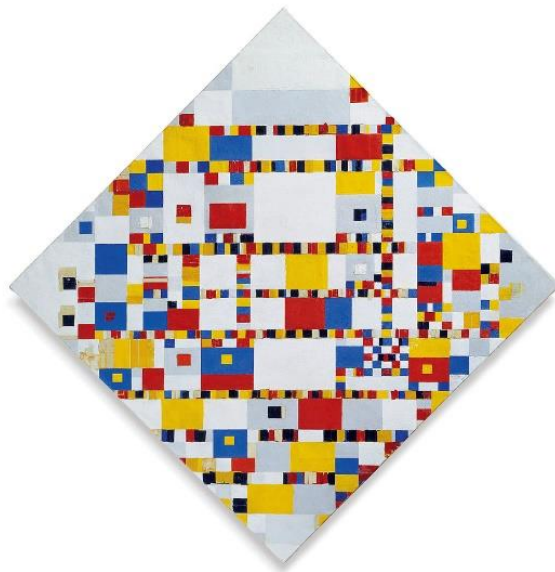
*Εικόνα 128. Piet Mondrian, “Composition with Yellow, Blue and Red” 1937-1942.*



*Εικόνα 129. Piet Mondrian, “Broadway Boogie-Woogie”, 1942-1943.*

Το τελευταίο έργο του Piet Mondrian πριν τον θάνατο του ήταν το “Victory Boogie Woogie” (Εικ. 130) και γι’ αυτό είναι και ημιτελές. Ο Ολλανδός ζωγράφος πέθανε από

πνευμονία πριν προλάβει να ολοκληρώσει αυτόν που έμελλε να είναι ο τελευταίος του πίνακας. Η ιδέα για την σύλληψη του “Victory Boogie Woogie”, ήταν η πολυπόθητη νίκη των συμμάχων στον δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο Mondrian αποτύπωσε στο έργο αυτό όλες τις προσδοκίες του για τον τερματισμό του πολέμου, ένα γεγονός στο οποίο ήλπιζε από το 1937. Δυστυχώς, η επιθυμία του αυτή έμεινε ανεκπλήρωτη καθώς πέθανε πριν την νίκη των συμμαχικών δυνάμεων και το τέλος του Πολέμου, μακριά από την πατρίδα του μεν, σε μία από τις αγαπημένες του πόλεις δε, την Νέα Υόρκη.



*Εικόνα 130. Piet Mondrian, “Victory Boogie Woogie”, 1943.*

Σε ένα γράμμα προς τον φίλο του και συνάδελφο Ολλανδό ζωγράφο HP Bremmer, ο Mondrian συνόψισε τέλεια την κληρονομιά του με την εξής φράση:

“Χτίζω γραμμές και χρωματικούς συνδυασμούς σε μια επίπεδη επιφάνεια για να εκφράσω τη συνολική ομορφιά με απόλυτη επίγνωση. Η φύση, ή αυτό που βλέπω με εμπνέει, με βάζει, όπως κάθε ζωγάφο, σε συναισθηματική κατάσταση να έχω την ώθηση να κάνω κάτι, αλλά θέλω να πλησιάσω όσο το δυνατόν πιο κοντά στην αλήθεια και να αφαιρέσω τα πάντα από αυτήν, μέχρι να φτάσω στην ουσία των πραγμάτων...”.

Με τα χρόνια, οι μαύρες γραμμές των πρώτων αφηρημένων έργων του Piet Mondrian άρχισαν να εξαφανίζονται και τα χρώματα απλά άρχισαν να αναμειγνύονται με τις φόρμες και έτσι προέκυψε η μεγάλη κληρονομιά ενός από τους μεγάλους δασκάλους της σύγχρονης τέχνης.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 : Σχολή Bauhaus και εφαρμοσμένη τέχνη

Βασικά χαρακτηριστικά του Bauhaus ήταν η απλότητα, η λειτουργικότητα και η χρηστικότητα, με ιδιαίτερη έμφαση σε γεωμετρικές φόρμες και στο χρώμα. Η σχολή Bauhaus απέρριπτε κάθε περιττό διακοσμητικό στοιχείο, θεωρώντας πως η ίδια η πρώτη ύλη περιέχει ένα είδος “φυσικής” και “εγγενούς” διακοσμητικής ικανότητας. Στόχος της σχολής Bauhaus ήταν η αναβάθμιση των προϊόντων μαζικής παραγωγής, όπως τα έπιπλα, αλλά και ολόκληρης της έννοιας της κατοικίας, αν και τάχθηκε αντίθετη στην τάση πλήρους εμπορευματοποίησης, κρατώντας τους καθηγητές που δίδασκαν έξω από τα στενά πλαίσια της παραγωγής, προτρέποντάς τους να θεωρούν το έργο τους έκφραση δημιουργικότητας και τέχνης. Η βαθύτερη θεωρία πάνω στην οποία στηρίχθηκε και η εκπαιδευτική δομή της σχολής Bauhaus ήταν πως ο τελικός στόχος είναι ένα ολοκληρωμένο και ενιαίο δημιούργημα. Με αυτό τον τρόπο, η σχολή Bauhaus προσπάθησε να ενοποιήσει την τέχνη με τη διαδικασία της παραγωγής, υποτάσσοντας παράλληλα τα τεχνικά μηχανικά μέσα στην ανθρώπινη δημιουργικότητα. Αξιοποίησε την ανθρώπινη ατομική προσπάθεια στα πλαίσια μιας βιομηχανικής παραγωγής που στο παρελθόν ήταν απόλυτα τυποποιημένη.

Το Bauhaus άσκησε σημαντική επίδραση στις τάσεις της τέχνης και της αρχιτεκτονικής στη δυτική Ευρώπη αλλά και στις Ηνωμένες Πολιτείες όταν πολλοί από τους καλλιτέχνες που αναμίχθηκαν σε αυτό εξορίστηκαν από το ναζιστικό καθεστώς και αναζήτησαν την τύχη τους εκεί. Οι μέθοδοι διδασκαλίας και οι ιδέες που προώθησε η σχολή, μεταδόθηκαν μέσα από τους σπουδαστές και άλλους φορείς.

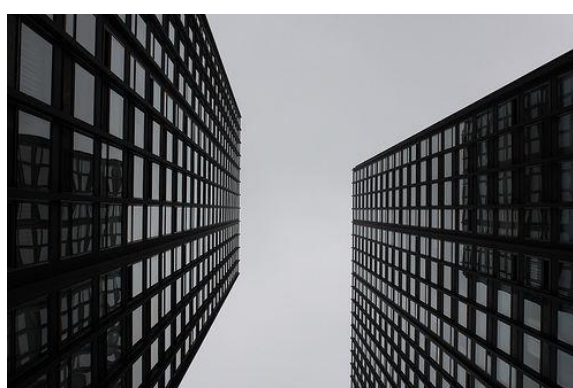
Σήμερα η σχολή του Bauhaus είναι ένα σύμβολο του μοντερνισμού, με μεγάλη επίδραση στην εξέλιξη του λειτουργισμού (φονξιοναλισμός<sup>47</sup>). Η σημαντικότερη συμβολή του βρίσκεται στον τομέα της σχεδίασης βιομηχανικών προϊόντων και ειδικότερα του σχεδιασμού επίπλων. Πολλά χαρακτηριστικά προϊόντα Bauhaus κυκλοφορούν απaráλλακτα ως σήμερα, όπως οι ταπετσαρίες, τα υφάσματα, τα φωτιστικά και οι διάσημες μεταλλικές πολυθρόνες.

---

47. Λειτουργισμός (ή φονξιοναλισμός) είναι τρόπος ερμηνείας και μέθοδος ανάλυσης σύνθετων κυρίως δομών του επιστητού, με βάση την εξάρτηση, δράση, απόδοση, αποτελεσματικότητα ή τον προορισμό των μερών στο πλαίσιο ενός συνόλου.

## 2.1. Επιρροές του “De Stijl” από άλλα κινήματα - Δάσκαλοι του Bauhaus οι εκφραστές του “De Stijl”

Τα περισσότερα ρεύματα της avant-garde συναντώνται, στην δεκαετία του 1920, στη μεγάλη κοίτη του Bauhaus, που έμελλε να σφραγίσει το ύψος ολόκληρου του 20<sup>ου</sup>



Εικόνα 131. Ludwig Mies Van Der Rohe, (1886-1969).

αιώνα. Εκεί διαμορφώνεται ένα στυλ αρχικά αρχιτεκτονικό, που εκφράζεται βέβαια και σε όλους τους τομείς του design το οποίο αν ήθελε κανείς να προσδιορίσει με δυο λέξεις, θα το ονόμαζε “ορθολογικό - γεωμετρικό”. Όσο για την κεντρική του ιδέα, αυτή συμπυκνώνεται στον όρο “λειτουργικότητα”.

Οι λόγοι για την εξέλιξη του αρχικά εκρηκτικού, αναρχικού ύψους των πρωτοποριών, είναι πολλοί. Συνδέονται με την ίδια την διερεύνηση της αφαιρετικής φόρμας από ρεύματα που χαρακτηρίζονται για τις πνευματιστικές αναζητήσεις τους – όπως ο “Σουπρεματισμός” του Malevitch και το “De Stijl” του Mondrian – και προτείνουν τις αφαιρετικές γεωμετρικές συνθέσεις ως “νέα εικόνα του κόσμου”. Συνδέονται με τις ιδέες που είχαν διατυπωθεί από τα τελευταία χρόνια του 19<sup>ου</sup> αιώνα κατά της διακοσμητικότητας και υπέρ της λειτουργικότητας (φονξιοναλισμός), από τον Sullivan στην Αμερική και τον Loos και τον Behrens στην Ευρώπη. Συνδέονται με την εμφάνιση ενός νέου

ισχυρού εκπροσώπου αυτής της τάσης, στο πρόσωπο του Le Corbusier που θα διατυπώσει την δική του εκδοχή ως “πουρισμός” (καθαρότητα, αγνότητα-Purism) στις εικαστικές τέχνες και σε όλη την γεωμετρική-μηχανική αρχιτεκτονική φιλοσοφία του, η οποία έχει συμπυκνωθεί στην διάσημη ρήση του “το σπίτι είναι μια μηχανή για κατοίκηση”. Συνδέονται τέλος, με τις γενικότερες πολιτικοκοινωνικές εξελίξεις μετά τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο στην Ευρώπη, εξελίξεις που θέτουν διλήμματα και προκαλούν ζυμώσεις στους κόλπους των πρωτοποριών για την παραπέρα πορεία τους.<sup>48</sup>

Το στυλ του σχεδιασμού της ομάδας Bauhaus οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στους καλλιτέχνες της ομάδας “De Still”, μερικοί από τους οποίους εντάχθηκαν στη σχολή ως δάσκαλοι. Αυτοί έδιναν ιδιαίτερη έμφαση στην ειλικρινή και άμεση χρήση των υλικών ως τον πιο “λειτουργικό” τρόπο για σχεδίαση. Το αποτέλεσμα ήταν ελεύθερες, ευθύγραμμες και λιτές φόρμες - στον τομέα της αρχιτεκτονικής, για παράδειγμα, τα δομικά στοιχεία από χάλυβα, γυαλί, τσιμέντο καθώς και άλλα βιομηχανικά υλικά επρόκειτο να χρησιμοποιηθούν άμεσα και ειλικρινά, χωρίς ίχνος μιμητικής μορφής.



*Εικόνα 132. Walter Gropius, φωτογραφία του Louis Held, 1920.*

---

48. Μίλτος Φραγκόπουλος, “ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΤΗ ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ GRAPHIC DESIGN”, εκδόσεις FUTURA, ΑΘΗΝΑ 2006, σελ. 77.



*Εικόνα 133. Walter Gropius Weissenhof Siedlung, Στουτγκάρδη, 1927.*

Στα χρόνια ανάμεσα στους δυο Παγκόσμιους πολέμους, η ρομαντική νοσταλγία, που διαφαίνεται τόσο στους πίνακες των σουρεαλιστών όσο και σε εκείνους των ναϊφ ζωγράφων και του “Νέου Πραγματισμού”, βρήκε τον αντίποδά της στις μετρημένες αρχιτεκτονικές μορφές και την αυστηρή τάξη. Το πνευματικό καταφύγιο αυτής της τέχνης, που επεδίωκε μια αρμονία του κόσμου μας δημιουργημένη από ανθρώπους, ήταν το Bauhaus το οποίο ιδρύθηκε το 1919 στην Βαιμάρη και το 1925 μεταφέρθηκε στο Ντεσάου.

Οι καλλιτέχνες του Bauhaus δημιούργησαν τις προϋποθέσεις για μια αντίληψη που αποκαθιστά την ισορροπία ανάμεσα στο λεπτό αίσθημα και την οργανωτική σκέψη. Έτσι εξηγείται σε τελευταία ανάλυση και η έντονη επίδραση αυτής της προσπάθειας, που σαν πρότυπο και ερέθισμα γονιμοποιεί ακόμα και σήμερα την δημιουργία των καλλιτεχνών<sup>49</sup>.

Το ύφος της σχολής Bauhaus επέδρασε καταλυτικά στην εξέλιξη της σύγχρονης τέχνης, ειδικότερα στους τομείς της αρχιτεκτονικής και του design, ενώ τα έργα που δημιουργήθηκαν μέσα από τα εργαστήρια της σχολής έγιναν αντικείμενα εκτεταμένης αναπαραγωγής<sup>50</sup>. Στο σημείο αυτό διαπιστώνει κανείς την σημαντική παρουσία των εφαρμοσμένων τεχνών δηλαδή την δυνατότητα αναπαραγωγής των έργων.

---

49. Hans Giffé-Eberhard Poters, “Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΟΝ 20<sup>Ο</sup> ΑΙΩΝΑ”, εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ, ΑΘΗΝΑ 1984, σελ. 93.

50. "Bauhaus", *Encyclopedia Britannica*, 2005.

Λειτουργήσε σε τρεις διαφορετικές πόλεις της Γερμανίας, στη Βαϊμάρη (1919-25), στο DessauΝτεσάου (1925-32) και στο Βερολίνο (1932-33), υπό την διεύθυνση των Walter Gropius (1919-28), Hans Meyer (1928-30) και Mies van der Rohe (1930-33) αντίστοιχα. Οι αλλαγές στην έδρα και στην ηγεσία της συνδέονταν με αντίστοιχες διαφοροποιήσεις στην πολιτική της αλλά και στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του ύφους της. Ανάμεσα στις κεντρικές ιδέες που προώθησε η σχολή, ήταν η χρήση της τεχνολογίας για καλλιτεχνικούς σκοπούς, η απουσία διάκρισης μεταξύ καλών και εφαρμοσμένων τεχνών, καθώς και η αναγκαιότητα της σφαιρικής διδασκαλίας όλων των μορφών τέχνης<sup>51</sup>.

Επανάφερε τη διδασκαλία σε εργαστήρια, σε αντίθεση με τον τρόπο λειτουργίας των ακαδημιών, και στο μικρό χρονικό διάστημα που λειτούργησε, δίδαξαν επιφανείς καλλιτέχνες του 20<sup>ου</sup> αιώνα, όπως ο Vassily Kndinsky, ο Johannes Itten, ο Marcel Breuer, ο Paul Klee, ο Piet Mondrian, ο Doesburg κ. α. πολλοί από τους οποίους υπήρξαν εκφραστές και δημιουργοί του κινήματος “De Stijl”.

## **2.2. Η κληρονομιά του “De Stijl” στη σχολή Bauhaus και η επιρροή του σε άλλες μορφές τέχνης**

Το De Stijl επηρέασε σημαντικά άλλα κινήματα τέχνης. Πολλά από τα μέλη του κινήματος, συμπεριλαμβανομένου του Theo van Doesburg, του Piet Mondrian και του Johannes Itten, δίδαξαν στο Bauhaus. Συνεπώς είχε μεγάλη επιρροή στην αρχιτεκτονική και το σχεδιασμό του Bauhaus. Επιπλέον, η γεωμετρική οπτική γλώσσα και η ιδέα της λειτουργικότητας που ακολουθεί τη μορφή άσκησαν σημαντικό αντίκτυπο στο αρχιτεκτονικό κίνημα από τις δεκαετίες του '20 και του '30, γνωστό ως “The International Style”, με κύριους υποστηρικτές τους Mies van der Rohe, Walter Gropius και Le Corbusier. Επιπλέον, πολλά από τα κτίρια του Rietveld έφεραν στοιχεία του De Stijl πολύ μετά το τέλος του κινήματος.

Μπορεί κανείς να εντοπίσει την επιρροή του De Stijl μέχρι τις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου είχε καταλήξει ο Mondrian. Οι αφηρημένοι εξπρεσιονιστές, οι σκληροπυρηνικοί ζωγράφοι και οι μινιμαλιστές βρήκαν ο καθένας με τον δικό του τρόπο έμπνευση στην ολλανδική αφαίρεση που πρωτοστάτησαν οι Mondrian και Van Doesburg.

---

51. Richard Kostelanetz, H. R. Brittain, *A Dictionary of the Avant-Gardes*, Routledge 2001, σελ. 49.

Τέλος, το De Stijl έχει αναφερθεί ευρέως σε όλη την ποπ κουλτούρα π.χ. το άλμπουμ των White Stripes De Stijl και έχει ενσωματωθεί στην υψηλή μόδα με τη μορφή του φορέματος Mondrian του 1965 του Yves Saint Laurent και της συλλογής AW 2011 της Prada. Πρόκειται για ένα καλλιτεχνικό κίνημα που συνεχίζει να εφαρμόζεται σε όλους τους δημιουργικούς τομείς, ακόμα και σήμερα.

### **2.3. Η συμβολή του Bauhaus στη Γραφιστική**

Οι τυπογράφοι που έχουν επιρροές από τον Tschichold και τη σχολή Bauhaus, όπως οι Herbert Bayer και ο Laszlo Moholy-Nagy, και ο El Lissitzky είναι οι πατέρες της Γραφιστικής όπως την γνωρίζουμε σήμερα. Εισηγάγαν τεχνικές παραγωγής και στυλιστικές συσκευές που χρησιμοποιήθηκαν σε όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα. Τα επόμενα χρόνια είδαν τη γραφιστική του μοντέρνου ύφους να κερδίζει ευρεία αποδοχή και εφαρμογή. Η εκρηκτική μεταπολεμική αμερικανική οικονομία καθιέρωσε μια μεγαλύτερη ανάγκη για γραφιστικό σχέδιο, κατά κύριο λόγο στη διαφήμιση και τη συσκευασία. Η μετανάστευση από τη γερμανική σχολή σχεδίου του Bauhaus στο Σικάγο το 1937, έφερε έναν μαζικής παραγωγής μινιμαλισμό στην Αμερική, πυροδοτώντας μια άγρια φωτιά μοντέρνας αρχιτεκτονικής και σχεδιασμού. Στα αξιοσημείωτα ονόματα του μοντέρνου σχεδίου στα μέσα του αιώνα, συμπεριλαμβάνονται ο Adrian Frutiger, σχεδιαστής των τυπογραφικών στοιχείων Univers & Frutiger, ο Paul Rand ο οποίος από τα τέλη της δεκαετίας του 1930 μέχρι και το θάνατό του το 1996 πήρε της αρχές της σχολής Bauhaus και τις εφάρμοσε στη δημοφιλή διαφήμιση και το σχεδιασμό λογοτύπου, βοηθώντας να δημιουργηθεί μια μοναδική αμερικανική προσέγγιση στον ευρωπαϊκό μινιμαλισμό ενώ καθίσταται ένας από τους βασικούς πρωτεργάτες του υποσυνόλου της γραφιστικής, γνωστού ως “εταιρική ταυτότητα”. Το ίδιο και ο Josef Müller-Brockmann, ο οποίος σχεδίασε αφίσες με ένα σοβαρό αλλά πιο προσεγγίσιμο τρόπο, τυπικό της περιόδου των δεκαετιών 1950 και 1970.

Από την άνοιξη του 1919, ο καθηγητής του Bauhaus, Lyonel Feininger ο οποίος γνώριζε την φιλοσοφία του “De Stijl” είχε αρχίσει να την παρουσιάζει στην κοινότητα του Bauhaus. Ουσιαστικά οι στόχοι του Bauhaus και του “De Stijl” ήταν παρόμοιοι και στα τέλη του 1920 ο Van Doesburg ήρθε πλέον σε επαφή με τον Gropius. Μάλιστα το 1921 εγκαταστάθηκε στη Βαιμάρη, όπου διέμεινε μέχρι το 1923, διδάσκοντας μαθήματα βασισμένα στην φιλοσοφία του “De Stijl”, τα οποία παρακολουθούσαν συστηματικά σπουδαστές του Bauhaus. Ο Van Doesburg επιθυμούσε να αναλάβει επίσημα

διδασκαλία στο Bauhaus αλλά ο Gropius τον θεωρούσε υπερβολικά δογματικό, λόγω της προσήλωσής του στο αυστηρά γεωμετρικό στυλ. Ο Gropius επεδίωκε να αποφύγει την επιβολή ενός ύφους στους σπουδαστές αλλά και την δημιουργία ενός “εκ των προτέρων” στυλ- Bauhaus. Όμως, ακόμη και χωρίς την επίσημη συμμετοχή του στη σχολή, ο Van Doesburg άσκησε έντονη επιρροή στο Bauhaus μέσω των μαθημάτων που παρέδιδε.

Το “De Stijl” επηρέασε ιδιαίτερα το χώρο του desing - επίπλου καθώς επίσης και της τυπογραφίας και ίσως η επίδραση αυτή να ήταν και ο σκοπός του Gropius προκειμένου να περιορίσει την επιρροή του Itten εκείνη την περίοδο.<sup>52</sup>

---

52. Φραγκόπουλος Μίλτος, “ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΘΕΩΡΕΙΑ ΤΟΥ GRAPHIC DESIGN”, εκδόσεις FUTURA, Αθήνα 2006, σελ. 84.



## ΜΕΡΟΣ Β΄

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. : Θεμελιώδεις αρχές του “De Stijl” στη Γραφιστική και η αμεσότητα του “Less is More”

*“Γιατί ο σχεδιασμός επικεντρώνεται στη λειτουργικότητα, την απλότητα και την κομψότητα που δεν φεύγει ποτέ από το στυλ”*



*Εικόνα 134. Φωτογραφία από Glen Carrie για το Unsplash.*

Από τις καλές τέχνες, την αρχιτεκτονική και τη γραφιστική, μέχρι τον τρόπο ζωής, δεν υπάρχει σχεδόν καμία μορφή ανθρώπινης έκφρασης που να έχει ξεφύγει από την επιρροή της μινιμαλιστικής φιλοσοφίας του “De Stijl”. Αν και οι ρίζες του μπορούν να ανιχνευθούν ήδη από παλαιότερα ως προς τις αξίες και τις αρχές φιλοσοφίας Zen του 18ου αιώνα, μια παγκόσμια φήμη και ο μεγάλης κλίμακας αντίκτυπος του κινήματος είναι ακόμα και σήμερα αξιοσημείωτες.

Γραφίστες σε όλο τον κόσμο έχουν οικειοποιηθεί πλήρως τις αρχές του “De Stijl” και τα αποτελέσματα είναι εξαιρετικά. Από τις νεοσύστατες επιχειρήσεις και τα διάσημα brand από τη μία πλευρά έως τους πελάτες και τους χρήστες του web design από την άλλη, το έντονο ενδιαφέρον για καθαρές, κομψές ιστοσελίδες, υψηλής ποιότητας

Instagram feeds και λιτές, αποτελεσματικές διεπαφές UI/UX επιβεβαιώνουν ότι η επιρροή του “DeStijl” είναι καθοριστική και διαχρονική.

### **“De Stijl” φόρμες στο graphic design**

Η εμφάνιση του κινήματος “De Stijl” στην τέχνη και την αρχιτεκτονική των δυτικών κοινωνιών χρονολογείται από τις αρχές του 20ου αιώνα, όταν ο μινιμαλισμός καθιερώθηκε στην εξέγερση ενάντια στην κυριαρχία του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, της ανησυχητικής επέκτασης μέσω μαζικής ενημέρωσης, και της διάδοσης της καταναλωτικής νοοτροπίας. Το “Η Μορφή ακολουθεί τη λειτουργία”, είναι ένα από τα πιο δημοφιλή σλόγκαν στον κόσμο του design, επινοήθηκε εκείνη την περίοδο, εκφράζοντας την πεποίθηση ότι ο σχεδιασμός πρέπει πάντα να δίνει προτεραιότητα στη χρησιμότητα πριν από την αισθητική. Η μείωση των χρωμάτων, των σχημάτων και των μορφών στην στοιχειώδη απλότητα έγινε με στόχο τη διατήρηση της πρωταρχικής τους φύσης.

Αυτό σημαίνει ότι, στην ουσία του, ο “De Stijl” - σχεδιασμός προοριζόταν να είναι καθαρά λειτουργικός. Ο στόχος ήταν να απαλλαγεί το έργο από κάθε περιττή διακόσμηση, έκφραση, συγκίνηση. Ένα προϊόν σχεδίου έχει φθάσει στην τελειότερη μορφή του όταν κανένα στοιχείο του δεν μπορεί πλέον να αφαιρεθεί (ή να προστεθεί) για να καταστήσει το αποτέλεσμα πληρέστερο και περισσότερο λειτουργικό από αυτό που ήδη είναι.

### **Η αρχή του “less is more”**

Η πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα θα περάσει αναμφίβολα στην ιστορία ως η εποχή που το περιεχόμενο όλων των σχημάτων και μεγεθών κατέκλυσε τον κόσμο μας σε σημείο οδυνηρού υπερκορεσμού. Σε μια εποχή που τα πομπώδη γραφικά ανταγωνίζονται για να αρπάξουν την προσοχή μας, η επιστροφή της γραφιστικής τάσης που βασίζεται στην αρχή “less is more” που διατύπωσε και εφάρμοσε στα έργα του ο Ludwig Mies van der Rohe, ένας από τους σημαντικότερους αρχιτέκτονες του 20<sup>ου</sup> αιώνα και μια από τις μεγάλες μορφές του μοντέρνου κινήματος στην αρχιτεκτονική, αντιπροσωπεύει την πολυαναμενόμενη ανάσα ανανέωσης.



*Εικόνα 135. Ludwig Mies van der Rohe.*



*Εικόνα 136. L'AVENTURE EN PRIMITIVANCE, April Studio.*

### **Mastering απλότητα**

Όταν πρόκειται για την γραφιστική, η απλότητα παίζει σημαντικό ρόλο στην καθοδήγηση της προσοχής του παρατηρητή και τον βοηθά να αναγνωρίσει τι είναι το κάθε

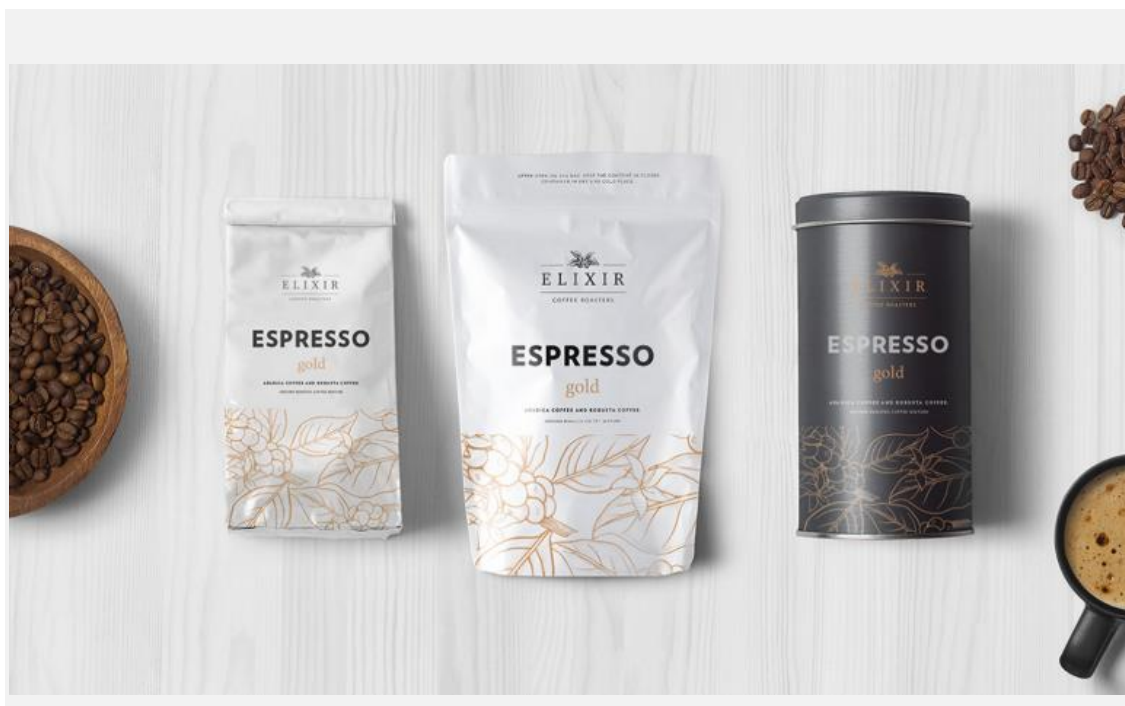
προϊόν. Όσο λιγότερα στοιχεία υπάρχουν στο προϊόν σχεδιασμού, τόσο μεγαλύτερες είναι οι πιθανότητες αυτοί οι δύο στόχοι να επιτευχθούν (Εικ. 136).

Ένα όμορφο, αλλά λειτουργικό προϊόν σχεδιασμού πρέπει πάντα να είναι και αισθητικά καλό και εύχρηστο. Εάν κάποιο γραφιστικό στοιχείο επηρεάζει αρνητικά την αναγνωσιμότητα ή τη χρηστικότητα ενός προϊόντος σχεδίασης, πρέπει είτε να αντικατασταθεί είτε να καταργηθεί.

### Ο ρόλος της ουδετερότητας

Το “De Stijl” περιορίζει την χρήση των χρωμάτων στα βασικά κόκκινο, μπλε, κίτρινο και λευκό, μαύρο. Αυτό, εντούτοις, δεν σημαίνει ότι υπάρχουν χρώματα που αποκλείονται σε ένα μινιμαλιστικό σχέδιο. Σε μια μελετημένη χρήση της αντίθεσης, οι σχεδιαστές μπορούν να εφαρμόσουν πινελιές των ζωντανών χρωμάτων, προκειμένου να εφιστήσουν την προσοχή του θεατή στα στοιχεία εκείνα που έχουν μεγαλύτερη σημασία.

Η “De Stijl” γραφιστική σχεδίαση επιτρέπει μόνο απλές, ευανάγνωστες γραμματοσειρές (Εικ.140). Εντυπωσιακές και ιδιόμορφες γραμματοσειρές αποφεύγονται πάση θυσία, και οι συνδυασμοί διαφορετικών γραμματοσειρών γίνονται πολύ προσεκτικά.



Εικόνα 137. Elixir Coffee Roasters, April Studio.

### **Στόχος είναι η ισορροπία**

Η οπτική αρμονία μεταξύ όλων των στοιχείων που συμμετέχουν στην γραφιστική σύνθεση αποτελεί μια επίσης σημαντική πτυχή του σχεδιασμού “De Stijl”. Η ισορροπία ως στόχος σχεδίασης αντιστοιχεί στη σχέση μεταξύ σχημάτων, χρωμάτων και αρνητικής φόρμας, τα οποία πρέπει να κατανέμονται κατάλληλα σε όλη τη σύνθεση. Για να επιτευχθεί αυτό, στο σχεδιασμό ιστοσελίδων, για παράδειγμα, οι γραφίστες χρησιμοποιούν τα λεγόμενα συστήματα πλέγματος που βοηθούν στην ευθυγράμμιση και τον έλεγχο των θέσεων όλων των σημαντικών στοιχείων.

### **Ιεράρχηση των πληροφοριών**

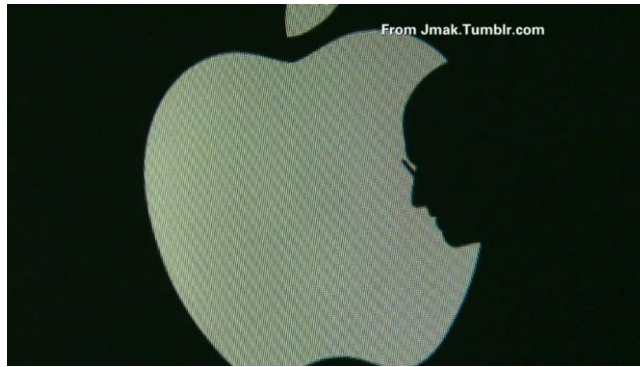
Η οπτική ιεραρχία βοηθά τους δέκτες να ακολουθήσουν την προκαθορισμένη διάταξη των στοιχείων, επιτρέποντάς τους να γνωρίζουν ποια πληροφορία πρέπει να εξετάσουν πρώτη, δεύτερη, τρίτη και ούτω καθεξής. Τα στοιχεία της σύνθεσης, όπως το χρώμα, το μέγεθος των σχημάτων και η τυπογραφία, παίζουν σημαντικό ρόλο στη δημιουργία ιεραρχίας και στην ανάθεση οπτικών προτεραιοτήτων.

### **Κατακτώντας τον αρνητικό χώρο**

Ένα από τα πιο ενδιαφέροντα στοιχεία, ιδιαίτερα σημαντικό στον μινιμαλιστικό σχεδιασμό, είναι ο αρνητικός χώρος. Αν και είναι συχνά λευκός, μπορεί να έχει και οποιοδήποτε άλλο χρώμα. Ο μινιμαλισμός του “De Stijl” ορίζει περισσότερο αρνητικό χώρο στη σύνθεση, προκειμένου να βοηθήσει την ισορροπία και να τονίσει άλλα ιεραρχικά τοποθετημένα στοιχεία.



*Εικόνα 138. Λογότυπο apple.*



*Εικόνα 139. Γραφισμός στο λογότυπο apple.*



*Εικόνα 140. Διαφήμιση Apple.*



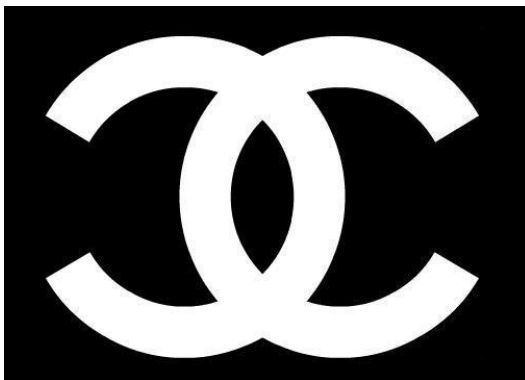
*Εικόνα 141. Γραφισμός στο λογότυπο Apple.*



*Εικόνα 142. Λογότυπο hp.*



*Εικόνα 143. Λογότυπο hp.*



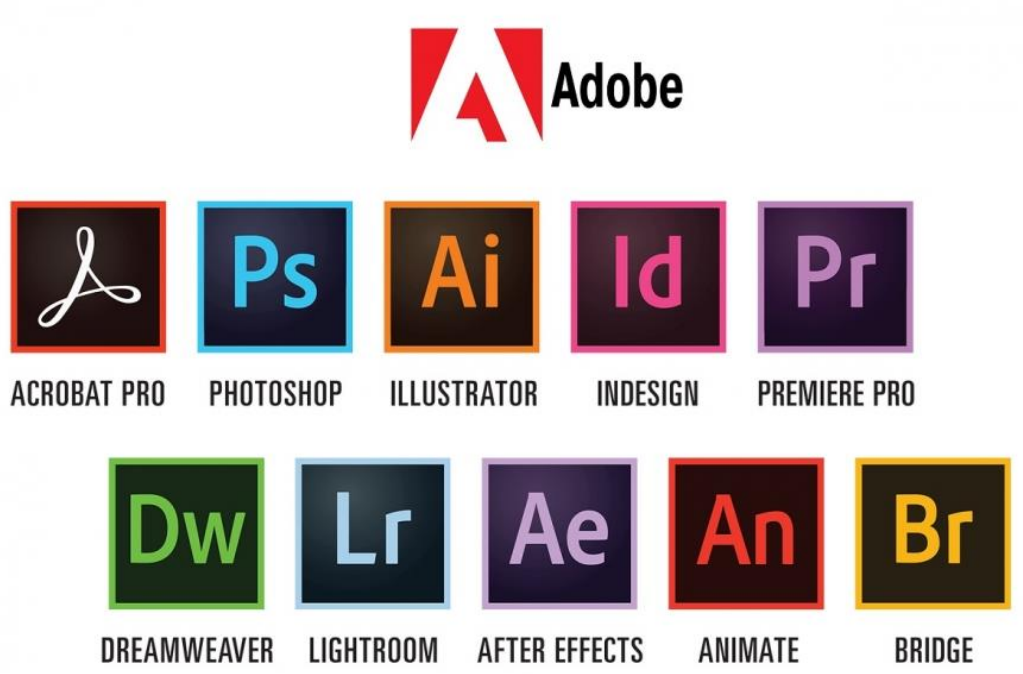
*Εικόνα 144. Λογότυπο Coco Chanel.*

**Λόγοι για τους οποίους τα διακεκριμένα εμπορικά brands ενστερνίζονται τις βασικές αρχές του “DeStijl”**

Αν και το “De Stijl” δεν έχει καταργήσει το πλήθος των άλλων τάσεων στο χώρο της γραφιστικής, είναι σίγουρο πως έχει αφήσει το στίγμα του. Πολλά δημοφιλή εμπορικά brands όπως η Apple, η Chanel, η HP, και η Dior, έχουν δημιουργήσει τις εταιρικές τους



ταυτότητες με γνώμονα την φιλοσοφία και τις αρχές που καθιέρωσε το κίνημα “De Stijl” προκειμένου να επιτύχουν την απλότητα και την κομψότητα που αντιπροσωπεύουν, δημιουργώντας λιτές και κομψές ιστοσελίδες και μινιμαλιστικά Instagram feeds.



*Εικόνα 145. Graphic Design και “De Stijl”.*



*Εικόνα 146. Graphic Design και “De Stijl”.*



Εικόνα 147. *Graphic Design* και “*De Stijl*”.

Η απλότητα που αντιπροσωπεύει το “De Stijl” έχει αποδειχθεί ότι αποτελεί την σύγχρονη τάση η οποία καθιστά ελκυστικά τα εμπορικά σήματα για τους καταναλωτές. Οι μινιμαλιστικές σχεδιαστικές λύσεις του “De Stijl” είναι διαχρονικές και αντιπροσωπεύουν ένα στέρεο έδαφος για μακροπρόθεσμη εικονική συνέπεια και αναγνώριση της ταυτότητας της επωνυμίας στην αγορά.

Ο μινιμαλιστικός σχεδιασμός του “De Stijl” δεν είναι μόνο διαχρονικός και ελκυστικός, είναι επίσης πολύ ευπροσάρμοστος και εφαρμόσιμος στις περισσότερες γραφιστικές εφαρμογές. Από τη συσκευασία και τα τυπωμένα προϊόντα στα λογότυπα και τους ιστόχους, δεν υπάρχει κανένας τομέας του graphic design στο οποίο δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί (Εικ. 138 - 147).

Σε μια εποχή που οι περισσότεροι καταναλωτές περνούν το μεγαλύτερο μέρος του χρόνου τους σε smartphones, tablets και φορητούς υπολογιστές που γίνονται όλο και πιο κομπού, η αναγνωσιμότητα και η απλοποιημένη λειτουργικότητα είναι οι απόλυτα αναγκαίες. Ο μινιμαλιστικός “De Stijl” σχεδιασμός επιτυγχάνει την σαφήνεια και την ευθύτητα την οποία επιζητούν οι καταναλωτές, βοηθώντας τα εμπορικά σήματα να καθιερωθούν. Άλλωστε στο χώρο του graphic design ισχύει αυτό που οι εκφραστές του “De Stijl” πίστευαν και εφάρμοσαν στην τέχνη τους και το οποίο θα μπορούσε κανείς να συμπεριλάβει συνοπτικά στην φράση:

*“Όταν το περιεχόμενο είναι σημαντικό, το λιγότερο είναι πραγματικά περισσότερο”*

Καθώς ο χρόνος προβολής των προϊόντων γίνεται όλο και πιο σύντομος, προκειμένου να ξεχωρίζουν, επιβάλλεται να απλοποιηθούν ώστε να απομνημονευτούν από τον μέσο καταναλωτή.



Εικόνα 148. Ψηφιακός “De Stijl” σχεδιασμός.



Εικόνα 149. Ψηφιακός “De Stijl” σχεδιασμός.

## 1.1. Η αόρατη δύναμη του πλέγματος (grid)

### 1.1.1. Jan Tschichold (1902-1974) και “Die Neue Typographie”

Το σύστημα πλέγματος έχει τόσους επικριτές όσο και υποστηρικτές. Έχει καταδικαστεί ως αποπνικτικό, άκαμπτο και ψυχρό. Αλλά αυτό γίνεται για να ενταχθεί το προϊόν στην διαδικασία της οπτικής ανάγνωσης. Το πλέγμα δεν εξασφαλίζει οπωσδήποτε την ποιότητα ενός προϊόντος. Ο σχεδιαστής πρέπει με την εμπειρία του να ακολουθήσει αφ’ ενός τις οδηγίες ανάθεσης αφ’ εταίρου με την διακριτική ευχέρεια να επιτύχει την ακολουθία μέσα από αυτό που οπτικά “διαδραματίζεται”. Εν συντομία, ο έξυπνος σχεδιαστής θα αναγνωρίσει ότι το πλέγμα μπορεί να τον βοηθήσει να επιτύχει την αρμονία και την τάξη, αλλά και ότι μπορεί, όταν και αν χρειαστεί, να μην το εφαρμόσει.

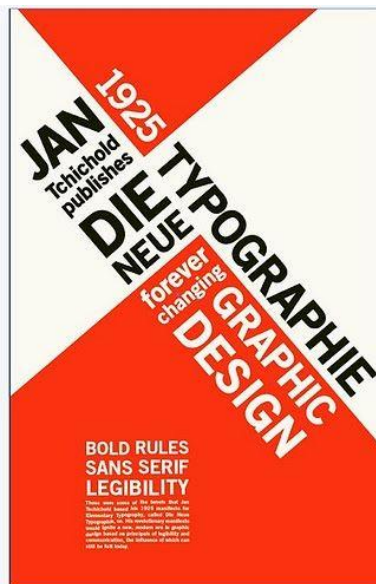
Το 1928, ο Γερμανός τυπογράφος Jan Tschichold δημοσίευσε το μοντερνιστικό μαυρο-κίτρινο γραφιστικό “Die Neue Typographie” (Εκ. 150, 151). Αρχικά εμπνευσμένος από μια έκθεση του Bauhaus για τον ρωσικό κονστρουκτιβισμό, ο Tschichold πίστευε ότι ο αποτελεσματικός σχεδιασμός επικοινωνίας θα μπορούσε να κωδικοποιηθεί σε καθιερωμένους, τυποποιημένους κανόνες για την τυπογραφία και τη διάταξη σελίδας :

*“Η λειτουργία του έντυπου κειμένου είναι η επικοινωνία, η έμφαση και η λογική ακολουθία των περιεχομένων. Κάθε μέρος ενός κειμένου σχετίζεται με κάθε άλλο μέρος μέσω μιας καθορισμένης, λογικής σχέσης έμφασης και αξίας, προκαθορισμένης από το περιεχόμενο”.*

Αυτή η ιδέα είχε τεράστια επιρροή στη μεταπολεμική γενιά των Ελβετών σχεδιαστών, συμπεριλαμβανομένων των σημαντικότερων από αυτούς όπως ο Max Bill, ο Emil Ruder, ο Armin Hofmann, ο Karl Gerstner και ο Josef Müller-Brockmann. Σε αυτό που τελικά έγινε γνωστό ως το Διεθνές Τυπογραφικό Στυλ, αυτοί οι σχεδιαστές βασίστηκαν στο έργο του Tschichold με διατάξεις σελίδων βασισμένες σε αυστηρές, μαθηματικές αρχές ομοιομορφίας και αναλογίας.



Εικόνα 150. Jan Tschichold, “Die Neue Typographie”.



Εικόνα 151. Jan Tschichold , “Die Neue Typographie”.

### 1.1.2. Josef Müller-Brockmann (1914-1996) και "Grid Systems in Graphic Design"

Ο Josef Müller-Brockmann γεννήθηκε στις 9 Μαΐου του 1914 στο Rapperswil της Ελβετίας και πέθανε στις 30 Αυγούστου του 1996 στη Ζυρίχη. Ήταν γραφίστας και καθηγητής. Σπούδασε αρχιτεκτονική, design και ιστορία της τέχνης στο πανεπιστήμιο και στη σχολή καλών τεχνών στη Ζυρίχη. Το 1936 άνοιξε το δικό του γραφείο στην Ζυρίχη όπου ασχολήθηκε με την γραφιστική, τον σχεδιασμό εκθέσεων και την φωτογραφία. Από το 1951 δημιούργησε αφίσες για συναυλίες και θεατρικές παραστάσεις για λογαριασμό του δημαρχείου της Ζυρίχης. Το 1957 έγινε καθηγητής στη σχολή καλών τεχνών

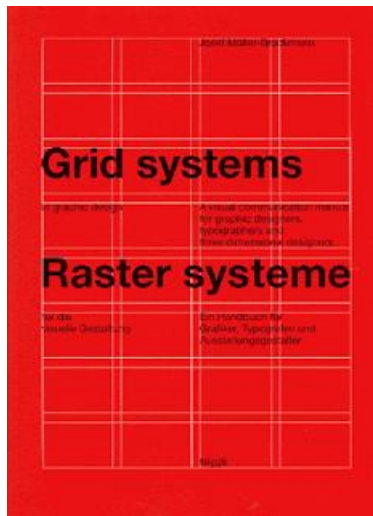


της Ζυρίχης. Το 1958 έγινε ιδρυτής και εκδότης του New Graphic Design με τη συνεργασία των R.P. Lohse, C. Vivarelli, και H. Neuburg. Το 1966 διορίστηκε σύμβουλος για θέματα design στον Ευρωπαϊκό τομέα της IBM.

Το 1961 έγραψε τα βιβλία “The Graphic Artist and his Design Problem” και “Grid Systems in Graphic Design” και το 1971 εκδίδει τα “History of the Poster” και “A History of Visual Communication”. Σε αυτά κάνει μια λεπτομερή ανάλυση των πρακτικών και της φιλοσοφίας που έχει υιοθετήσει στο έργο του και παρέχει μια εξαιρετική βάση για τους νέους γραφίστες που επιθυμούν να μάθουν περισσότερα σχετικά με το επάγγελμα. Συγκεκριμένα, στο “Grid Systems in Graphic Design” (Εικ.153) προτείνει τη χρήση του «πλέγματος» (Grid) για τη δομή της σελίδας. Ο Müller-Brockmann ήταν ο πρώτος που επισημοποίησε και τεκμηρίωσε ένα σύστημα πλέγματος ως αρχή ελέγχου για τη διάταξη σελίδας. Η δουλειά του στο περιοδικό σχεδίασης “Neue Grafik” (1958–1965) (Εικ. 154, 155), “The Graphic Artist and His Design Problems” (1961), (Εικ. 152) και στο σημαντικό βιβλίο του “Grid Systems in Graphic Design” (1981) (Εικ. 153) εισήγαγαν πρακτικές για διάταξη με βάση το πλέγμα που έγιναν το σύγχρονο πρότυπο.



Εικόνα 152. Müller-Brockmann, “The Graphic Artist and His Design Problems”.



Εικόνα 153. Müller-Brockmann, “Grid Systems in Graphic Design”, 1981.



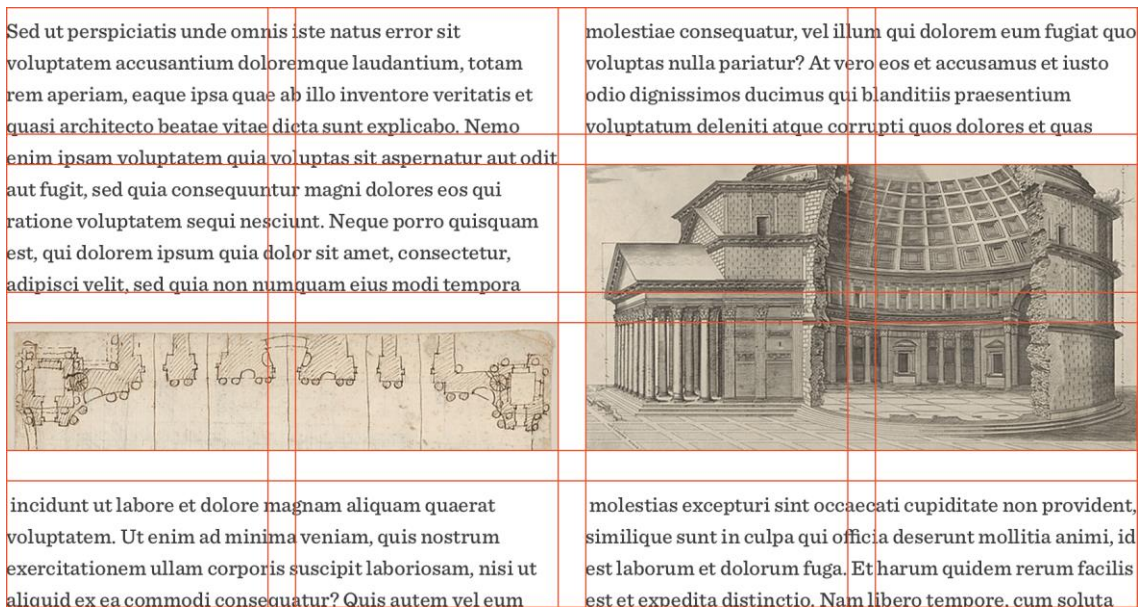
Εικόνα 154. Müller-Brockmann, Σελίδες από το περιοδικό σχεδιασμού Neue Grafik, με βάση το πλέγμα από τις εκδόσεις Lars Muller.





Εικόνα 155. Müller-Brockmann, Σελίδες από το περιοδικό σχεδιασμού *Neue Grafik*, με βάσει το πλέγμα από τις εκδόσεις *Lars Muller*.

Τα πλέγματα του Müller-Brockmann είναι αρθρωτά (Εικ.156). Ο σχεδιαστής πρώτα τμηματοποιεί τη σελίδα σε 2, 3 ή περισσότερες στήλες και στη συνέχεια διαιρεί περαιτέρω τη σελίδα οριζόντια σε 2, 3 ή περισσότερες σειρές. Τα ύψη των σειρών θα πρέπει να καθορίζονται από το μέγεθος του γράμματος, έτσι ώστε οι γραμμές βάσης του κειμένου να ευθυγραμμίζονται πάντα ομοιόμορφα με τις οριζόντιες διαιρέσεις.

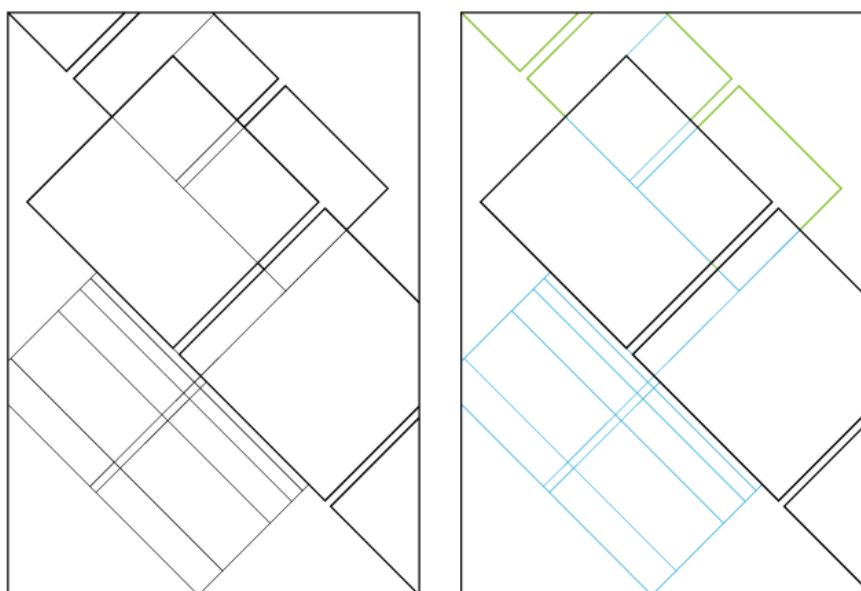
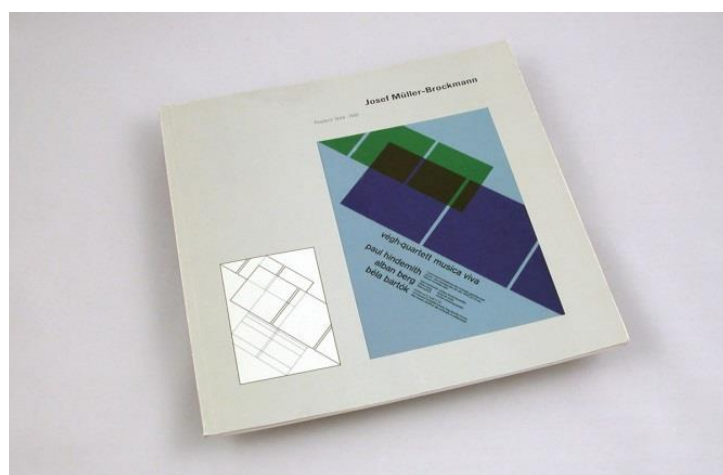


Εικόνα 156. Müller-Brockmann και grid.

Κάθε ένα από τα ορθογώνια μέσα σε αυτό το πλέγμα είναι γνωστά ως *ενότητες*. Στη συνέχεια, το περιεχόμενο μπορεί να ευθυγραμμιστεί και να διαμορφωθεί σε αυτές τις μονάδες σε οποιαδήποτε διαμόρφωση.

Όπως οι περισσότεροι γραφίστες που ανήκουν στο Διεθνές Ελβετικό Στυλ, ο Joseph Müller-Brockmann επηρεάστηκε από τις ιδέες πολλών διαφορετικών σχολών και κινήματων τέχνης όπως ο κονστρουκτιβισμός, το De Stijl, ο σουπρεματισμός και το Bauhaus. Έγινε γνωστός για το απλό και καθαρό σχεδιαστικό του ύφος καθώς και για την τυπογραφική του τεχνική. Ο τρόπος που χρησιμοποίησε τα σχήματα και τα χρώματα αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για πολλούς γραφίστες του 21ου αιώνα.

### 1.1.3. Κατάλογος επιλεγμένων αφισών του Josef Müller-Brockmann από το 1948 έως το 1981



Εικόνα 157. Müller-Brockmann και grid.

Η μελέτη του έργου ενός δασκάλου οποιασδήποτε τέχνης, συνήθως αφορά μόνο το τελικό προϊόν. Αυτό που κάνει αυτόν τον κατάλογο των αφισών του Josef Müller-

Brockmann τόσο πολύτιμο είναι τα προσχέδια που συνοδεύουν την κάθε αφίσα. Αυτά τα προσχέδια μας επιτρέπουν να δούμε το κονστρουκτιβιστικό συνολικό τρόπο σκέψης στην κάθε εργασία.

Στο τέλος της δεκαετίας του 1940 ο Josef Müller-Brockmann στράφηκε προς την αισθητική του κονστρουκτιβιστικού σχεδιασμού και μακριά από την απεικονιστική και υποκειμενική περίοδο. Η επίτευξη αυτής της εποικοδομητικής προσέγγισης ήταν μια σταδιακή διαδικασία που ξεκίνησε πολλά χρόνια πριν, μια ανάλυση κατά την οποία επηρεάστηκε από τους δασκάλους, τους συμφοιτητές και το κοινωνικό του περίγυρο. Με την απόρριψη της περιγραφικής μεθόδου "απέκτησε την ελευθερία για τις υψηλής απαίτησης έντυπα που ήταν κατάλληλα για το κάθε θέμα".<sup>53</sup>

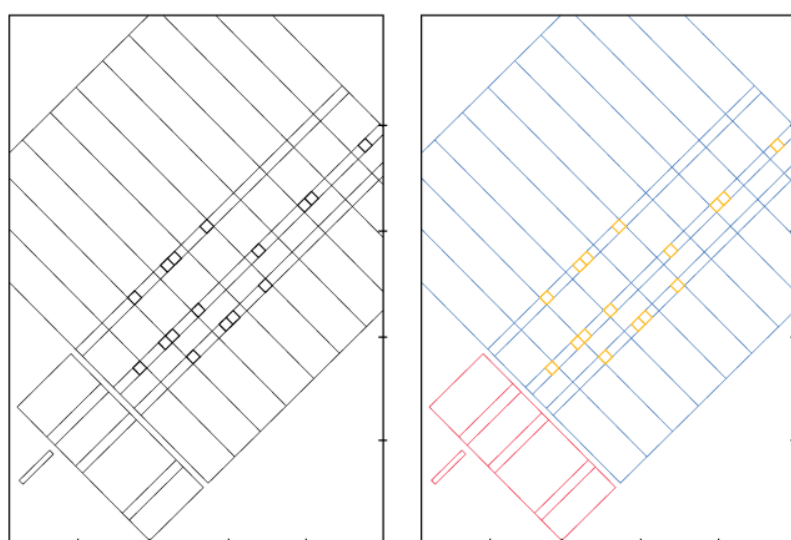
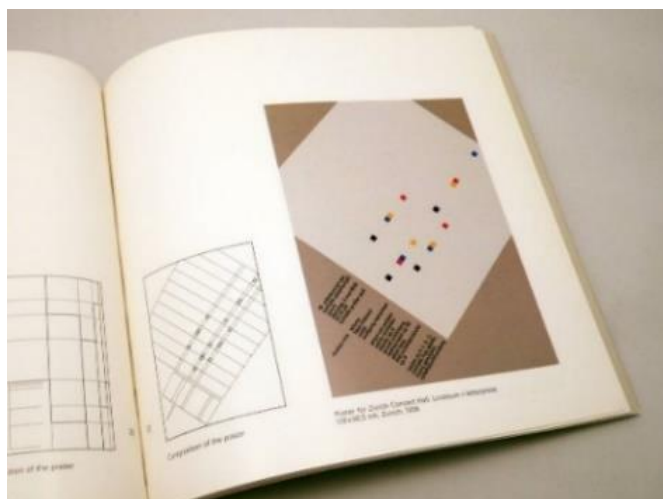
### **Η οργάνωση οδηγεί στην αρμονία**

Με την εφαρμογή του κονστρουκτιβιστικού σχεδιασμού ο Brockmann αποδέχτηκε μια καθορισμένη διάταξη των εικονογραφικών και λεκτικών στοιχείων. Χρησιμοποιώντας το πλέγμα (grid) ως οργανωτικό εργαλείο, πέτυχε την αρμονία μεταξύ εικόνας και κειμένου, με αποτέλεσμα μια ενοποιημένη σύνθεση. Στο βιβλίο *“History of the Poster”* (ιστορία της αφίσας), ο Müller-Brockmann περιγράφει την κονστρουκτιβιστική αφίσα που αποτελείται από “... γραμμική και αναλογική συσχέτιση μεταξύ όλων των μερών, που το καθένα είναι ενσωματωμένο στο σύνολο και το αποτέλεσμα είναι το καλύτερο δυνατό για το έργο”<sup>54</sup> (Εικ. 157, 158, 159).

---

53. Josef Müller-Brockmann. *“The Graphic Artist and his Design Problems”*. Trans. DQ Stephensen και Charles Whitehouse. (Sulgen και Zurich: Verlag Arthur Niggli, 2003, πρώτη έκδοση 1961), σελ. 9.

54. Josef Müller-Brockmann και Shizuko Müller-Yoshikawa. *“History of the Poster”*, Trans. MJ Schärer-Wynne. 2η έκδοση, (Λονδίνο: Phaidon Press, 2004), σελ. 157.



Εικόνα 158. Αφίσα της Concert Musica Viva της Zürich Tonhalle, 1958. Linocut + letterpress. 90,5 cm x 128 cm + πλέγμα σύνθεσης.

### Η ουδετερότητα της ανωνυμίας

Πολλές από τις αφίσες του Müller-Brockmann στη δεκαετία του '40 και στις αρχές της δεκαετίας του 50 είναι linocuts (λινοτυπίες), ένας συνδυασμός linocut (λινοτυπίας) και letterpress (γραμμάτων), ή ορισμένες silkscreen (μεταξοτυπίας). Το linocut ήταν μια ιδανική επιλογή για να τονίσει την κονστρουκτιβιστική μορφή. Οι εκτυπώσεις από λινέλαιουμ όχι μόνο επέτρεψαν υψηλές αντιθέσεις και έντονα, ζωντανά χρώματα, αλλά ήταν μια κατάλληλη επιλογή η οποία επέτρεπε στον Müller-Brockmann να “αφαιρέσει την προσωπικότητα του σχεδιαστή”<sup>55</sup> και να επικεντρωθεί στην αντικειμενική ποιότητα του σχεδιασμού. Η δημιουργία ενός λιγότερο γνωστού συγγραφέα επέτρεπε την

55. Josef Müller-Brockmann. “The Graphic Artist and his Design Problems”. Trans. DQ Stephensen και Charles Whitehouse. (Sulgen και Zurich: Verlag Arthur Niggli, 2003, πρώτη έκδοση 1961), σελ. 9.

αποτελεσματικότερη επικοινωνία, τοποθετώντας το θέμα στο “δικό του σύνολο αξιών και χαρακτηριστικών”<sup>56</sup>.

### **Μια παγκόσμια γλώσσα**

"Η πεποίθηση ότι το graphic design πρέπει να βασίζεται σε αντικειμενικά κριτήρια, να ενημερώνει και να διαφωτίζει χωρίς να χειραγωγεί", είναι αυτό που οδήγησε τον Müller-Brockmann στο σημείο καμπής του<sup>57</sup>. Επιδιώκοντας μια πιο αντικειμενική γλώσσα, ο Müller-Brockmann εστίασε την προσοχή του στη λειτουργική τυπογραφία, τα γεωμετρικά μοτίβα και τη φωτογραφία. Χρησιμοποιώντας αυτήν την παγκόσμια γλώσσα σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή ο JMB, έδωσε την λύση σε αυτό που έβλεπε σαν αποτυχία στην αναπαραστατική μέθοδο.

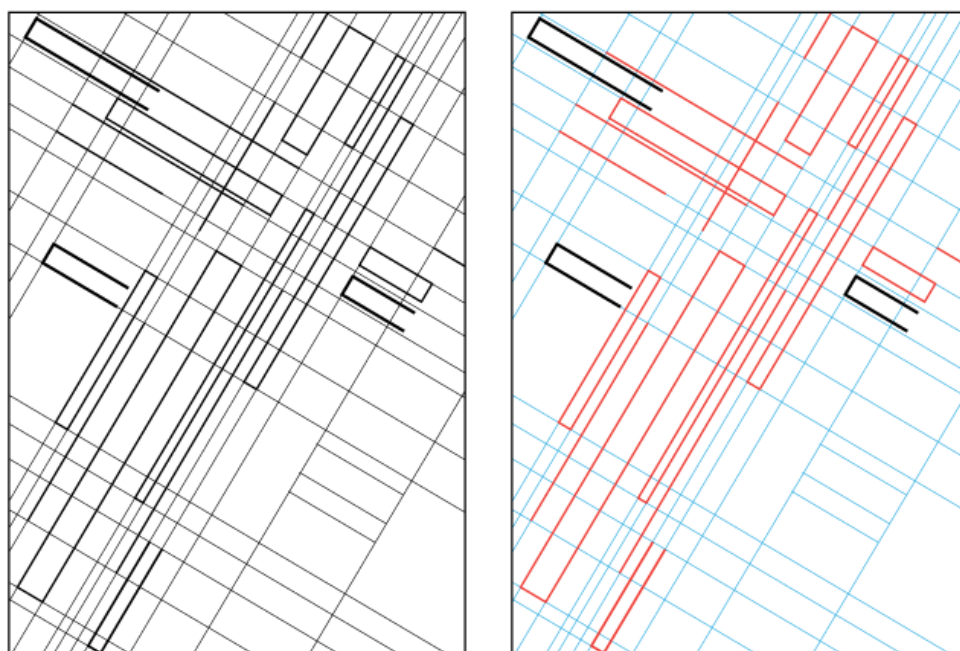
Η χρήση μιας συμβολικής γλώσσας ήταν η λύση στο πρόβλημα. Η συστηματική χρήση του πλέγματος για την σωστή τοποθέτηση του κειμένου, των σχημάτων, των μεταξύ τους κενών, με τις κατάλληλες αναλογίες αυτών και των χρωμάτων, είχε θετικά αποτελέσματα. Παράδειγμα της αυστηρής αλλά υποδειγματικής χρήσης των στοιχείων αποτελεί η αφίσα συναυλίας για την Tonhalle Gesellschaft Zurich του 1955. (Εικ. 159).

---

56. Josef Müller-Brockmann. *Mein Leben: "Spielerischer Ernst und ernsthaftes Spiel"*. (Baden: Lars Müller Publishers, 1994), σελ. 36. Αγγλική μετάφραση από τον Herbert Fischer στο poster-gallery.com.

57. Josef Müller-Brockmann και Paul Rand. *Josef Muller-Brockmann: Pioneer of Swiss Graphic Design*. (Baden:εκδόσεις Lars Müller, 2001),σ. 17.





Εικόνα 159. Poster Concert Zürich Tonhalle, 1955. Λιθογραφία. 90,5 cm x 128 cm + πλέγμα σύνθεσης.

Αν πάμε πριν από την τελική εκτύπωση της αφίσας και παρατηρήσουμε τα προσχέδια της σύνθεσης, διακρίνουμε πως εμφανίζονται οι δομικές πληροφορίες. Η αφίσα αποτελείται από οριζόντιες και κάθετες γραμμές τοποθετημένες σε κλίση γωνίας 30 μοιρών. Η προσεκτικά επιλεγμένη γωνία του πλέγματος και η θέση των στοιχείων μέσα στο πλέγμα δημιουργούν μια αίσθηση κίνησης, όλα τα στοιχεία συνεργάζονται προκειμένου να δώσουν ένα αποτέλεσμα μουσικής αρμονίας. Μια διαδικασία που παρατηρείται σε πολλά επίπεδα στον αρμονικό σχηματισμό των κάθετων και οριζόντιων γραμμών σε σχέση με τον άξονα των 30 μοιρών, στην εσωτερική ενοποίηση των στοιχείων μέσω της χρήσης αυτού του κεντρικού άξονα, στη σχέση μεταξύ των στοιχείων, στην

αντίθεση που προκαλούν τα διαφορετικά σε μέγεθος στοιχεία και στην τυπογραφική σύνθεση, έτσι η ματιά του αναγνώστη “τρέχει” πάνω στην σύνθεση.

Πέρα από την αίσθηση του μουσικού συντονισμού, ο Müller-Brockmann ενοποιεί το κείμενο και τη φόρμα προκειμένου να αποτυπώσει ξεκάθαρα την ουσία της κάθε σύνθεσης " Ο JMB υπήρξε ένας εξαιρετικός δημιουργός στα έργα του οποίου διακρίνεται - αν τα παραλληλίζαμε με την εκφραστικότητα της μουσικής μεγάλων συνθετών - ο χαμηλών τόνων Berg, ο σύγχρονων και κλασικών μορφών Stravinsky και ο χωρίς περιορισμούς Fortner. "58

### **Τυπογραφία και sans serif γραμματοσειρές**

Ένα σημαντικό στοιχείο της αντικειμενικής φιλοσοφίας ήταν οι λειτουργικές τυπογραφικές λύσεις. Πέρα από την αναζήτηση της ευκρίνειας, ο JMB πίστευε ότι τα τυπογραφικά στοιχεία πρέπει “να χρησιμοποιούνται με τέτοιο τρόπο ώστε να υπάρχει σύνδεση μεταξύ εικόνας και κειμένου προκειμένου να έλκει την προσοχή του αναγνώστη.”59 Κατά την γνώμη του, όσο λιγότερο σύνθετη είναι η μορφή του γράμματος, τόσο περισσότερο λειτουργικό είναι και συνεπώς η νέα τυπογραφία θα πρέπει να εκπροσωπείται από γραμματοσειρές sans serif. Η αγαπημένη του γραμματοσειρά ήταν η Akzidenz Grotesk’s Berthold. Ακόμη και από τις νεότερες sans serif γραμματοσειρές Univers και Helvetica στα τέλη της δεκαετίας του 1950 εμπνευσμένες από την Akzidenz Grotesk, (Εικ. 160), ο JMB προτιμούσε τον σχεδιασμό της Berthold του 1898, (Εικ. 160, 161, 162). Έλεγε χαρακτηριστικά: “ η Akzidenz Grotesk’s Berthold είναι πιο εκφραστική και συγχρόνως επιβλητική. Το τέλος του "e", (Εικ. 163) για παράδειγμα, είναι μια διαγώνια που δημιουργεί ορθές γωνίες. Ενώ στην περίπτωση των Helvetica και Univers, οι καταλήξεις είναι ευθείες, δημιουργώντας οξείες ή αμβλείες γωνίες”60.

---

58. Kerry William Purcell. *Josef Müller-Brockmann*. (Λονδίνο: Phaidon Press, 2006), σ. 169.

59. Josef Müller-Brockmann. “*The Graphic Artist and his Design Problems*”. Trans. DQ Stephensen και Charles Whitehouse. (Sulgen και Zurich: Verlag Arthur Niggli, 2003, πρώτη έκδοση 1961), σελ. 7.

60. Josef Müller-Brockmann. *Mein Leben: Spielerischer Ernst und ernsthaftes Spiel* (Baden: Εκδότες Lars Müller, 1994), σ. 36.



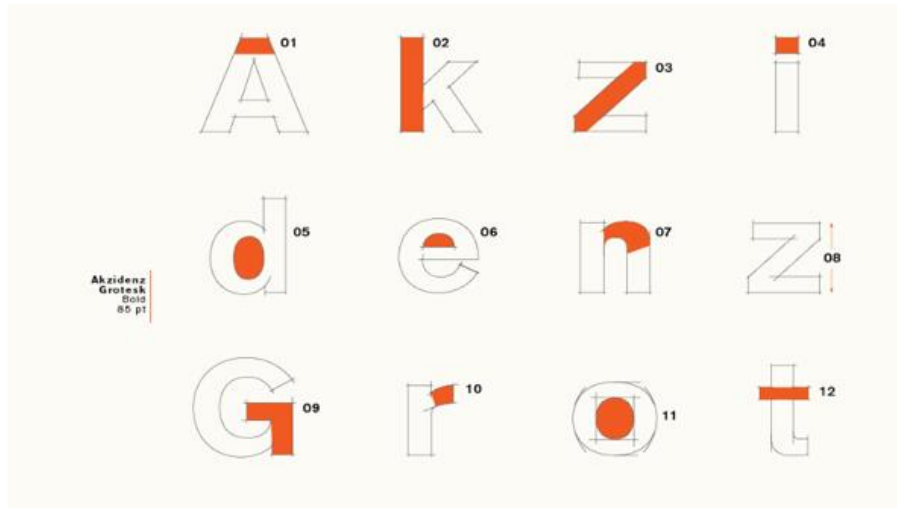
**A B C D E F G H I J K L M**  
**N O P Q R S T U V W X Y Z**  
**a b c d e f g h i j k l m**  
**n o p q r s t u v w x y z**  
**1 2 3 4 5 6 7 8 9 0**  
**\$ ? & % @ ! # \* ( ) =**



Εικόνα 160. Γραμματοσειρά, Akzidenz Grotesk's.



Εικόνα 161. Γραμματοσειρά, Akzidenz Grotesk's Berthold.



Εικόνα 162. Γραμματοσειρά, Akzidenz Grotesk's Berthold



Εικόνα 163. Το e της γραμματοσειράς Akzidenz Grotesk's Berthold

Καθαρά τυπογραφικές λύσεις σε αφίσες του JMB συναντάμε στη δεκαετία του 1960. Αντικειμενικά πλησίαζε όλο και περισσότερο στο διαυγές. Αρχικά, τα σχέδια αυτά ήταν εντελώς αναλλοίωτα και η καθαρότητα αυτή δεν ήταν κατ'ανάγκη ευπρόσδεκτη από το κοινό. Όπως όλα τα έργα του, οι αφίσες εξελίχθηκαν και στα τέλη της δεκαετίας του '60 και στις αρχές της δεκαετίας του '70, οι τελείως τυπογραφικές λύσεις αφισών του φαινόταν να τραγουδούν μεταξύ τους. Στο βιβλίο του το 1994 “*Mein Leben: Spielerischer Ernst und ernsthaftes Spiel*”, ο JMB αποφαινεται: “Σε καθαρά τυπογραφικά σχέδια προσπάθησα να βάλω τις περιοχές με ένταση σε μια αντίθεση με τις περιοχές που παραμένουν κενές”. Στην εκτέλεσή τους δεν βασιζόταν στο συναίσθημα αλλά σε μετρήσιμες αναλογίες. Στην κατανόηση της αξίας της τυπογραφίας που αποκτήθηκαν από το παρελθόν, είχε ουσιαστικά επηρεαστεί από την τυπογραφία που εφαρμόστηκε στην πράξη στο Bauhaus και στο Tschichold”<sup>61</sup>.

61. Yvonne Schwemer-Scheddin, “Josef Müller-Brockmann” στο *Eye*, vol. 5, no. 19, 1995, σελ. 15.

## Η Φωτογραφία ως εικαστικό μέσο

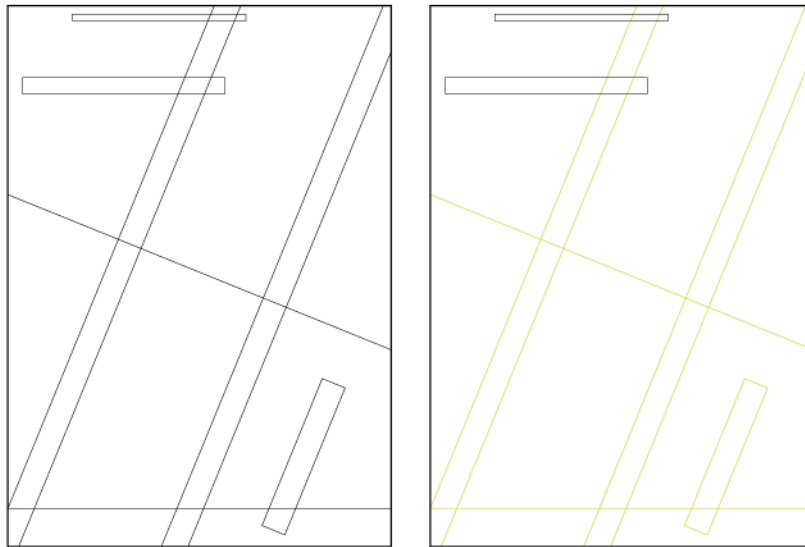
Πέρα από την εκπαίδευσή του για τους κανόνες της τυπογραφίας, ο JMB επικεντρώθηκε στη φωτογραφία ως εικαστικό μέσο, ή - και τελική επιλογή για αντικειμενική απεικόνιση. Χωρίς την επέμβαση του "Photoshop" εκείνη την εποχή, η φωτογραφία είχε ακόμα τη δύναμη να φέρει στο μήνυμα μια αίσθηση σαφήνειας και ειλικρίνειας, διατηρώντας έτσι την αντικειμενική πρόθεση της καθαρότητας της πληροφορίας.

Το 1953, ο JMB μοιράζεται ένα στούντιο με τον φωτογράφο Ernest A. Heiniger και συνεργάζεται με τον φωτογράφο με τον φωτογράφο Serge Libiszewski για φωτογραφικό υλικό design<sup>62</sup>. Ο Libiszewski ακολουθούσε ήδη αυτή τη νέα τάση για πειθαρχία στη Γερμανία, γνωστή ως "υποκειμενική φωτογραφία". Ο Müller-Brockmann επηρεασμένος συγχρόνως από τη φιλοσοφία "die neue typographie" του Jan Tschichold, οικειοποιήθηκε τη χρήση της πειραματικής φωτογραφίας του μοντάζ και των φωτογραφημάτων (καλλιτεχνικές φωτογραφίες)<sup>63</sup> (Εικ. 164).

---

62. Josef Müller-Brockmann και Paul Rand, "*Josef Muller-Brockmann: Josef Muller-Brockmann: Pioneer of Swiss Graphic Design*", (Baden: Publishers Lars Müller, 2001), σελ. 31.

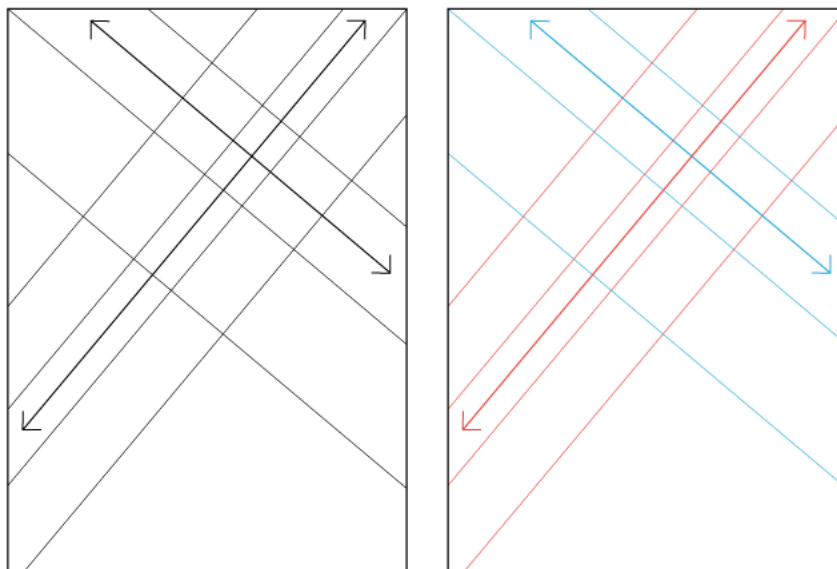
63. Kerry William Purcell, "*Josef Müller-Brockmann*", (Λονδίνο: Phaidon Press, 2006), σ. 121.



Εικόνα 164. Αφίσα ευαισθητοποίησης του κοινού “Protect the child.” (Προστατέψτε το παιδί), 1953. Offset. 128 x 90,5 εκ. + σύνθετο πλέγμα.

Τελικά, η υποκειμενική εκφραστική προσέγγιση του JMB στη φωτογραφία τον οδήγησε γρηγορότερα προς τον πραγματιστικό στόχο. Εξακολουθώντας να τηρεί την φιλοσοφία του Tschichold για “έμφαση στο καθαρό και άφθαρτο χαρακτηριστικό της φωτογραφίας”<sup>64</sup>, εξελίσσεται ως προς την αρμονία και ισορροπία μέσα στις δομικές συνθέσεις. Η ενοποίηση των τυπογραφικών στοιχείων, της εικόνας και της μορφής δημιούργησε τελικά μια αξιόπιστη συνολικά σύνθεση (Εικ. 165).

64. Kerry William Purcell, “Josef Müller-Brockmann”, (Λονδίνο: Phaidon Press, 2006), σ. 115.



Εικόνα 165. Αφίσα ευαισθητοποίησης του κοινού “less noise.” (λιγότερο θόρυβο), 1960. Offset. 128 x 90,5 εκ. + σύνθετο πλέγμα.

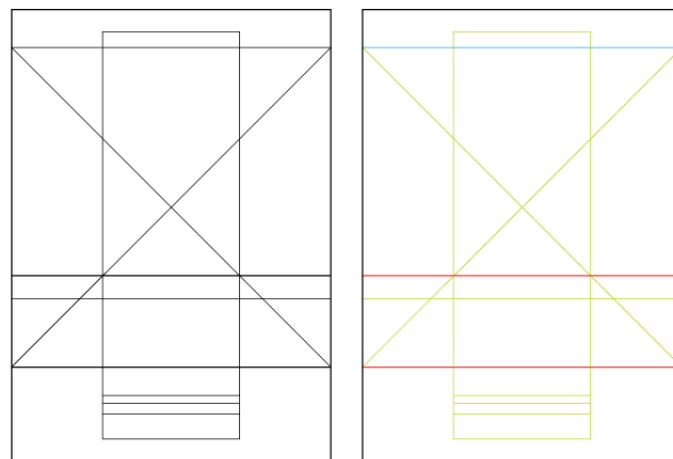
### Μαθηματική Αρμονία

Μια από τις εξαιρετικές αφίσες του JMB είναι η αφίσα ταινίας του 1960 “der Film” (Εικ. 166). Ο Phillip Meggs μιλάει για αυτήν ως ένα από τα “αριστουργήματα” του Müller-Brockmann.

“Αποδεικνύει την παγκόσμια αρμονία σχεδιασμού που επιτυγχάνεται με τη μαθηματική διαίρεση του χώρου. Το κυρίως θέμα βρίσκεται σε αναλογία τριών προς πέντε της χρυσής τομής, ορθογώνιο αναλογιών που θεωρείται το πιο ιδανικό από τους Ελληνιστικούς χρόνους. Αυτό το ορθογώνιο χωρίζεται σε δεκαπέντε τετράγωνα ή μονάδες (τρεις κατά μήκος της οριζόντιας διάστασης και πέντε κάτω από την κατακόρυφη διάσταση). Οι εννέα

πρωτεύουσες ενότητες σχηματίζουν ένα τετράγωνο, ο τίτλος συμπληρώνει τρεις μονάδες και τρεις είναι κάτω από τον τίτλο. Η λέξη Film καταλαμβάνει δύο μονάδες και οι δευτερεύουσες τυπογραφικές πληροφορίες ευθυγραμμίζονται με την μπροστινή άκρη του F. Αυτή η σχεδιαστική οργάνωση προέκυψε από λειτουργικές επικοινωνιακές ανάγκες. Ο τίτλος προβάλλει σαφώς σε μεγάλες αποστάσεις σε σχέση με το μαύρο. Η επικάλυψη της λέξης “der” από την λέξη “Film” ισοδυναμεί τυπογραφικά με τις κινηματογραφικές τεχνικές της αλληλεπικάλυψης εικόνων και του “σβησίματος” μιας εικόνας από μια άλλη. Με την εξαιρετική απλότητα της, αυτή η αφίσα συνδυάζει επιτυχώς αποτελεσματική επικοινωνία, έκφραση περιεχομένου και οπτική αρμονία”<sup>65</sup>.

Η αφίσα “der Film” εκφράζει τις βασικές αρχές του εποικοδομητικού design στην καλύτερη του μορφή. Χρήση της χρυσής τομής, συμβολικά μοτίβα μέσα από μια τυπογραφική λύση και ελάχιστη, μελετημένη χρήση του χρώματος.



Εικόνα 166. Αφίσα Έκθεσης Μουσείο Τέχνης και Ζωγραφικής του Zürich, 1960. Offset. 90,5 cm x 128 cm + πλέγμα σύνθεσης.

65. Philip B. Meggs, “A History of Graphic Design”, (Νέα Υόρκη: Van Nostrand Reinhold, 1983), σελ. 388-389.

## Ο υποτιμημένος ρόλος του χρώματος

Το χρώμα είναι ένας βασικός παράγοντας στην στοιχειώδη ιεραρχία. Στις αφίσες του στις αρχές της δεκαετίας του 1960, ο JMB ακολουθούσε καθαρά τυπογραφικές λύσεις χρησιμοποιώντας το χρώμα σαν όχημα για να μεταφέρει τις βασικές πληροφορίες στον θεατή. Την οριοθέτηση του περιεχομένου επέτυχε με τη χρήση του χρώματος. Αυτός ο διαχωρισμός περιεχομένου χρησιμοποιήθηκε εξαιρετικά σε πιο πολύπλοκες δομικά τυπογραφικές αφίσες του 1969 και του 1970, όπου το χρώμα έπαιξε ένα καθοριστικό ρόλο για την ερμηνεία των πληροφοριών του κειμένου.

Στο βιβλίο του *“The Graphic Artist and his Problems”*, ο Müller-Brockmann γράφει: *“Η φειδωλή, αλλά μεθοδική και λογική χρήση του χρώματος έχει πιο ξεχωριστό αποτέλεσμα απ’ότι ένας συνδυασμός πολλών διαφορετικών χρωμάτων.”*<sup>66</sup> Επομένως, το χρώμα όχι μόνο παίζει οργανωτικό ρόλο, επιτρέποντας την ενοποίηση των στοιχείων, αλλά μπορεί να εξυπηρετήσει μια συμβολική σύνθεση. Έτσι ακριβώς όπως και στις αφίσες μουσικής, το χρώμα αντιπροσωπεύει τον “έγχρωμο ήχο”, όπως το έθεσε χαρακτηριστικά ο Müller-Brockmann, που βοηθάει στη δημιουργία μιας ιδιαίτερης ατμόσφαιρας. Όπως όλα τα “εργαλεία” που χρησιμοποιούνται στον αντικειμενικό σχεδιασμό, το χρώμα πρέπει να έχει προφανή πρόθεση για να εκπληρώσει το καθήκον ή την υπηρεσία του.

Η φιλοδοξία του Müller-Brockmann για καθαρά αντικειμενικές λύσεις δεν στάθηκε ποτέ αδρανής. μια συνεχής ανάλυση και τελειοποίηση του έργου του είναι εμφανής. Η ικανότητά του για ανεξάρτητη αυτοαξιολόγηση του επέτρεψε να φτάσει και να κάνει νέα άλματα προς τα εμπρός με το νέο του λεξιλόγιο. Είναι εντυπωσιακό το ότι, τα υπέρροχα επιτεύγματα του Josef Müller-Brockmann, συνάδουν με την εξαιρετική ικανότητά του να αφήσει οικειοθελώς πίσω το “εγώ” στη ζωή του για χάρη της δημιουργικής αγνότητας.

### 1.1.4 Γραφιστικές προσεγγίσεις του Josef Müller-Brockmann με επιρροή από το “De Stijl”

Στην συνέχεια της διατριβής παραθέτω γραφιστικές δημιουργίες του Brockmann που αφορούν εξώφυλλα βιβλίων και περιοδικών, σελίδες και σαλόνια περιοδικών,

---

66. Josef Müller-Brockmann, *“The Graphic Artist and his Problems”*, Trans. DQ Stephensen και Charles Whitehouse, (Sulgen και Zurich: Verlag Arthur Niggli, 2003, πρώτη έκδοση 1961), σελ. 44.



αφίσσες με συμβολικά - κοινωνικά μηνύματα στις οποίες είναι εμφανής η επιρροή του από την φιλοσοφία και τις αρχές του κινήματος “De Stijl”.



Εικόνα 167. J. M. Brockmann, Αφίσα εναισθητοποίησης του κοινού “less noise.” (λιγότερο θόρυβο), 1960.



Εικόνα 168. Josef Müller-Brockmann, Frühjahrskonzert der Tonhalle-Gesellschaft (5η ανοιξιάτικη συναυλία της Acoustic Society), 1953.



Εικόνα 169. Joseph Müller-Brockmann, Zurich Tonhalle June Festival, Αφίσα σχεδιασμένη από τον Joseph Müller-Brockmann, πρωτοπόρο της ελβετικής γραφιστικής από τον εκδοτικό οίκο Lars Müller Publishers, 1951.



Εικόνα 170. Josef Müller-Brockmann, Das Freundliche Handzeichen, Schützt vor Unfällen, 1954.



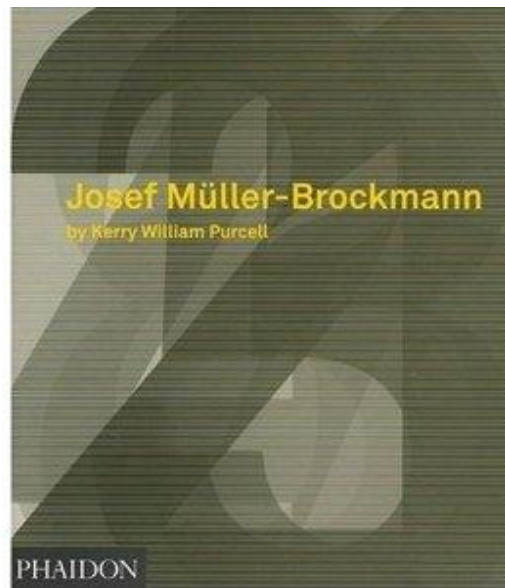
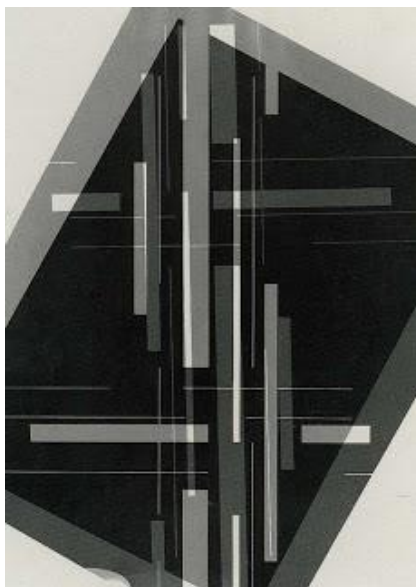
*Εικόνα 171. Josef Müller-Brockmann, 1954.*



*Εικόνα 172. Joseph Müller-Brockmann, Αφίσα σχεδιασμένη για το American Book Publishers Council, βιβλιοπωλείο Kurt Staeheli & Co., Ζυρίχη. Pioneer of Swiss Graphic Design από τον εκδοτικό οίκο Lars Müller, 1954*



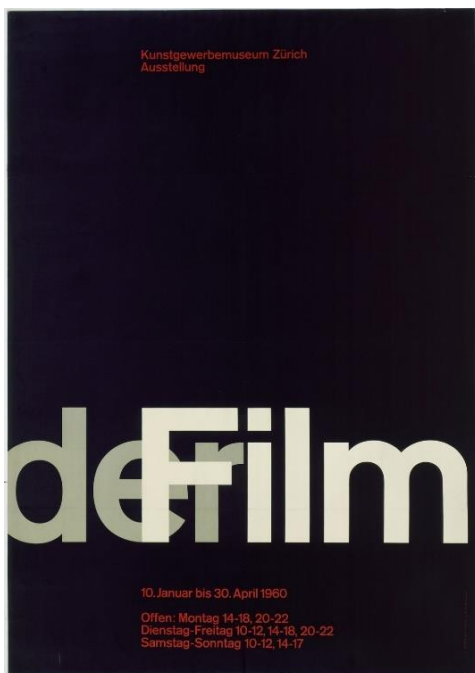
Εικόνα 173. Joseph Müller-Brockmann - Musica Viva - Zurich Tonhalle Posters, 1957.



Εικόνα 174. Josef Müller-Brockmann "swiss style"



Εικόνα 175. Josef Müller-Brockmann, *Musica Viva*, 1958.



Εικόνα 176. J. M. Brockmann, *Poster "Der Film"*, 1960.





*Εικόνα 177. Josef Müller - Brockmann, Internasional Typography.*

Όπως έχει προαναφερθεί ο Müller-Brockmann είναι ένας από τους πιο σημαντικούς γραφίστες στην ιστορία. Το έργο του πάντα διδάσκεται, μελετάται και δημοσιεύεται. Είναι σίγουρα η φιγούρα της ελβετικής γραφιστικής (η οποία παίρνει επίσης το όνομα του διεθνούς στυλ). Το έργο του είναι επηρεασμένο από το Bauhaus και τον κονστрукτιβισμό και σε αυτό κυριαρχούν η τυπογραφία και η γεωμετρία. Ο Müller-Brockmann αναγνωρίζεται για τα λιτά σχέδια, την καθαρή χρήση της τυπογραφίας, των σχημάτων και των χρωμάτων που εμπνέουν πολλούς γραφίστες στον 21ο αιώνα.



*Εικόνα 178. Josef Müller-Brockmann "swiss style".*



**musica viva**

He began his career as an apprentice to the designer and advertising consultant Walter Diggelman before, in 1936, establishing his own Zurich studio specializing in graphics, exhibition design and photography. His first major accomplishment was Designing the pavilion of honor for the Swiss universities and the "Physics and Medicine" and "History of Swiss Art" sections for the 1939 National Fair. But then World War II came along, and by that time, he had been doing active service as a lieutenant in the Swiss army!



Design

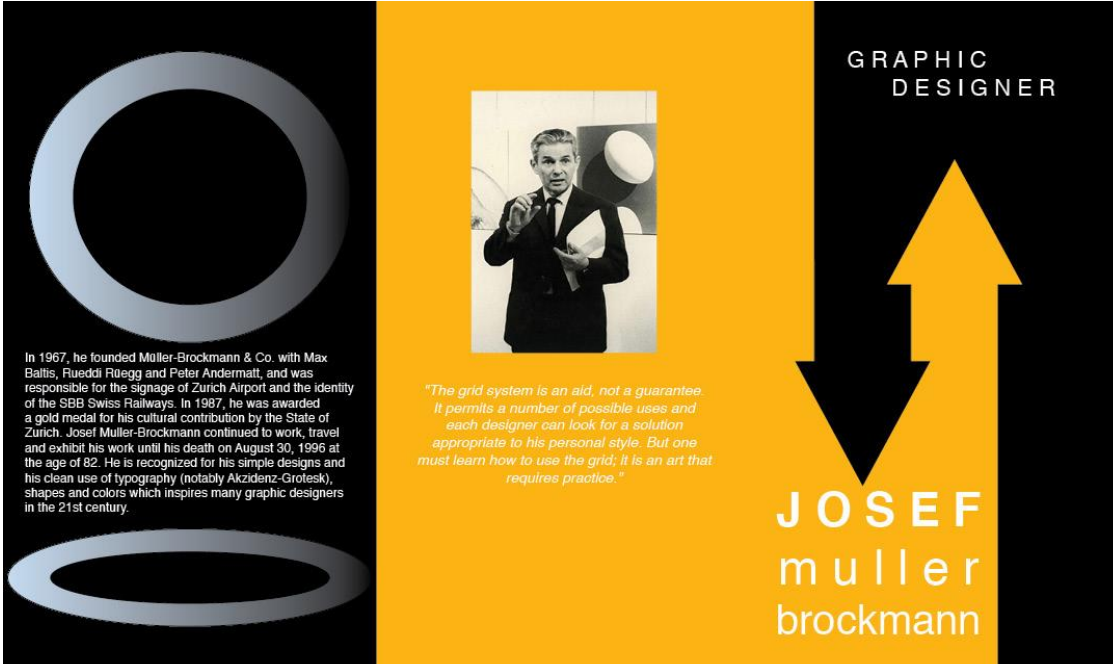
Visual Kontakt Now Kultur

As with most graphic designers representing the Swiss International Style, Josef Müller-Brockmann was influenced by the ideas of several different design and art movements including Constructivism, De Stijl, Suprematism and the Bauhaus. He is perhaps the most well-known Swiss designer of all time, and his name is probably the most easily recognized when talking about that certain period. He was born on May 9, 1914 in Rapperswil, Switzerland. As he grew older, he would study architecture, design and history of art at the University of Zurich, and at the city's Kunstgewerbeschule ("school of arts and crafts").

After the war, he eventually returned to work as a designer, concentrating on exhibition design and illustration. He worked as a set designer for various theatres in Switzerland and abroad. In the 1950s, he was established as the leading practitioner and theorist of Swiss Style, which sought a universal graphic expression through a grid-based design purged of extraneous illustration and subjective feeling.

His "Musica Viva" poster series for the Zurich Tonhalle drew on the language of Constructivism to create a visual correlative to the structural harmonies of the music. Müller-Brockmann was founder from and, from 1958 to 1965, co-editor of the trilingual journal *Neue Grafik* (New Graphic Design) which spread the principles of Swiss Design internationally. He was professor of graphic design at the Kunstgewerbeschule, Zurich from 1957 to 1960, and guest lecturer at the University of Osaka from 1961 and the Hochschule für Gestaltung, Ulm from 1963. From 1967 he was European design consultant for IBM. He was the author of *The Graphic Artist and his Design Problems* (1961), *History of Visual Communication* (1971), *History of the Poster* (with Shizuko Müller-Yoshikawa, 1971) and *Grid Systems in Graphic Design* (1981).

Εικόνα 179. Josef Muller-Brockmann: The Brochure.



GRAPHIC DESIGNER

JOSEF muller brockmann

In 1967, he founded Müller-Brockmann & Co. with Max Ballis, Rueddi Fritsch and Peter Andermatt, and was responsible for the signage of Zurich Airport and the identity of the SBB Swiss Railways. In 1987, he was awarded a gold medal for his cultural contribution by the State of Zurich. Josef Müller-Brockmann continued to work, travel and exhibit his work until his death on August 30, 1996 at the age of 82. He is recognized for his simple designs and his clean use of typography (notably Akzidenz-Grotesk), shapes and colors which inspires many graphic designers in the 21st century.

"The grid system is an aid, not a guarantee. It permits a number of possible uses and each designer can look for a solution appropriate to his personal style. But one must learn how to use the grid; it is an art that requires practice."

Εικόνα 180. Josef Muller-Brockmann: The Brochure.

**musica viva**

He began his career as an apprentice to the designer and advertising consultant Walter Diggelmann before, in 1936, establishing his own Zurich studio specializing in graphics, exhibition design and photography. His first major accomplishment was Designing the pavilion of honor for the Swiss universities and the "Physics and Medicine" and "History of Swiss Art" sections for the 1939 National Fair. But then World War II came along, and by that time, he had been doing active service as a lieutenant in the Swiss army!

As with most graphic designers representing the Swiss International Style, Josef Müller-Brockmann was influenced by the ideas of several different design and art movements including Constructivism, De Stijl, Suprematism and the Bauhaus. He is perhaps the most well-known Swiss designer of all time, and his name is probably the most easily recognized when talking about that certain period. He was born on May 9, 1914 in Flappenswil, Switzerland. As he grew older, he would study architecture, design and history of art at the University of Zurich, and at the city's Kunstgewerbeschule ("school of arts and crafts").

After the war, he eventually returned to work as a designer, concentrating on exhibition design and illustration. He worked as a set designer for various theatres in Switzerland and abroad. In the 1950s, he was established as the leading practitioner and theorist of Swiss Style, which sought a universal graphic expression through a grid-based design purged of extraneous illustration and subjective feeling.

His "Musica Viva" poster series for the Zurich Tonhalle drew on the language of Constructivism to create a visual correlative to the structural harmonies of the music. Müller-Brockmann was founder from and, from 1958 to 1965, co-editor of the trilingual journal *Neue Grafik* (New Graphic Design) which spread the principles of Swiss Design internationally. He was professor of graphic design at the Kunstgewerbeschule, Zurich from 1957 to 1960, and guest lecturer at the University of Osaka from 1961 and the Hochschule für Gestaltung, Ulm from 1963. From 1967 he was European design consultant for IBM. He was the author of *The Graphic Artist and his Design Problems* (1961), *History of Visual Communication* (1971), *History of the Poster* (with Shizuko Müller-Yoshikawa, 1971) and *Grid Systems in Graphic Design* (1981).

Visual Kontakt Now Kultur

Design

Εικόνα 181. Josef Muller-Brockmann: The Brochure.

**achte sinfonie  
von  
gustav mahler**

fünftes juni-festkonzert 1960 der  
tonhalle-gesellschaft zürich, freitag, 8. juli,  
(voraufführung donnerstag, 7. juli)  
20.15 uhr grosser tonhallaesaal  
leitung: erich schmid, solisten: agnes giebel,  
maria van dongen (sopran), elsa cavelli,  
ira malaniuk (alt), ernst häfliger (tenor),  
pierre mollet (bariton), charles gillig (bass),  
chöre: gemischter chor und kammerchor  
zürich, knabenchor des gymnasiliums zürich  
mahler: achte sinfonie in es-dur  
karten: fr. 5.50-16.50, tonhallekasse, kuoni,  
hug, jecklin, dep'kasse oerlikon kreditanstalt

Εικόνα 182. Josef Müller-Brockmann, Όγδοη Συμφωνία του Gustav Mahler, 1960.



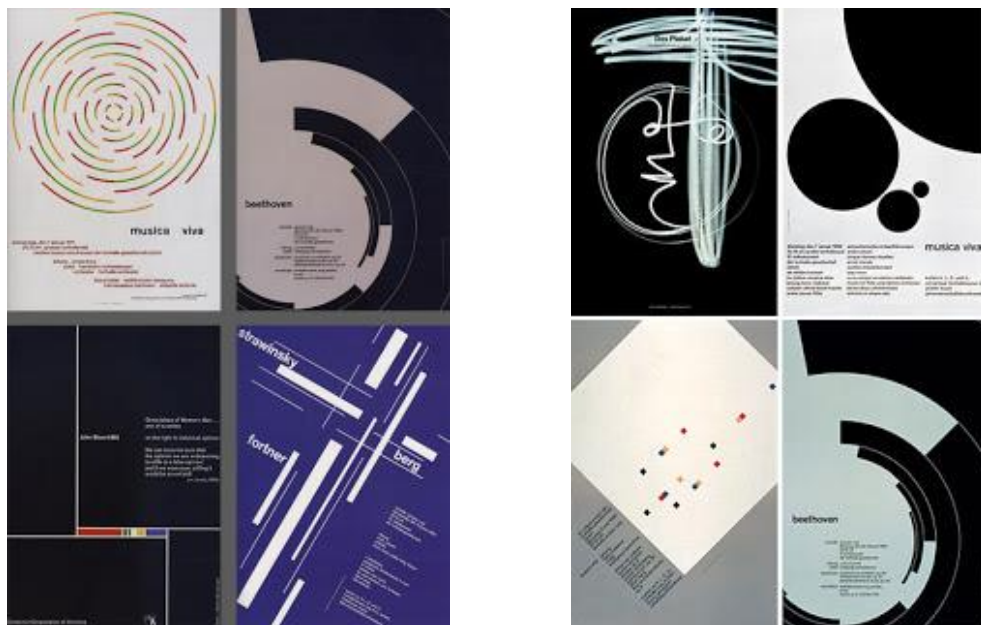
Εικόνα 183. Josef Muller-Brockmann, Αφίσα



Εικόνα 184. Josef Muller-Brockmann, musica viva posters, 1958.



Εικόνα 185. Josef Muller-Brockmann, Beethoven posters, 1953 - 1955.



Εικόνα 186. Josef Muller-Brockmann, Πηγές Έμπνευσης / Types, Music Workbook





Εικόνα 187. Josef Muller-Brockmann, Πηγές Έμπνευσης / Types, Music Workbook.





Εικόνα 188. Josef Muller Brockmann, International Typographie.



Εικόνα 189. Josef Muller-Brockmann Poster For The Zurich Tonhalle, 1959.



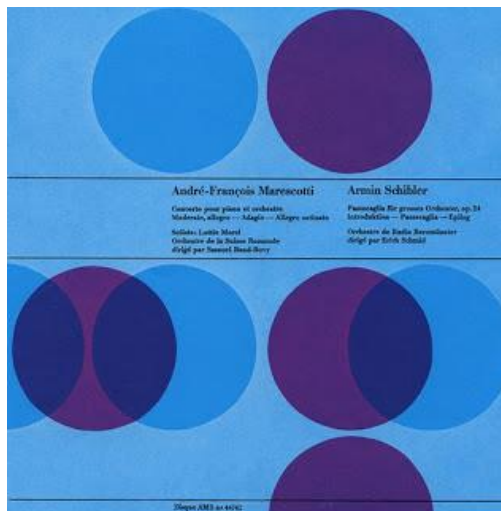
Εικόνα 190. Josef Muller Brockmann, Διάταξη βάσει πλέγματος.



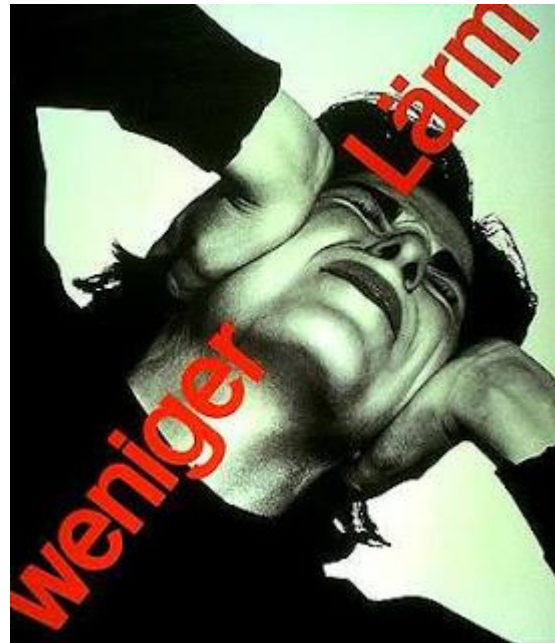


Εικόνα 191. Josef Muller-Brockmann, Plakat Affiche Poster.

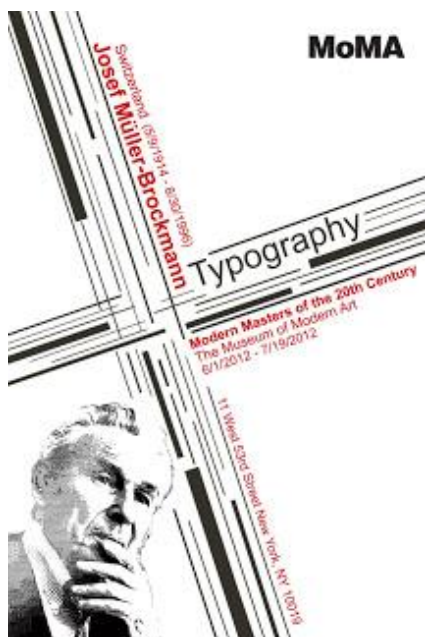
Τα έργα του Josef Muller-Brockmann αποτελούν πηγές έμπνευσης για τους σύγχρονους γραφίστες σε ότι αφορά την χρήση του πλέγματος για την δημιουργία αφισών, layout περιοδικών και σαφώς ιστοσελίδων.



Εικόνα 192. Josef Muller Brockmann, Διάταξη βάσει πλέγματος.



Εικόνα 193. Josef Muller Brockmann, Διάταξη βάσει πλέγματος.



Εικόνα 194. Josef Muller Brockmann, Διάταξη βάσει πλέγματος.



Εικόνα 195. Josef Müller-Brockmann, Διάταξη βάσει πλέγματος και σχεδιασμός ιστοσελίδων.

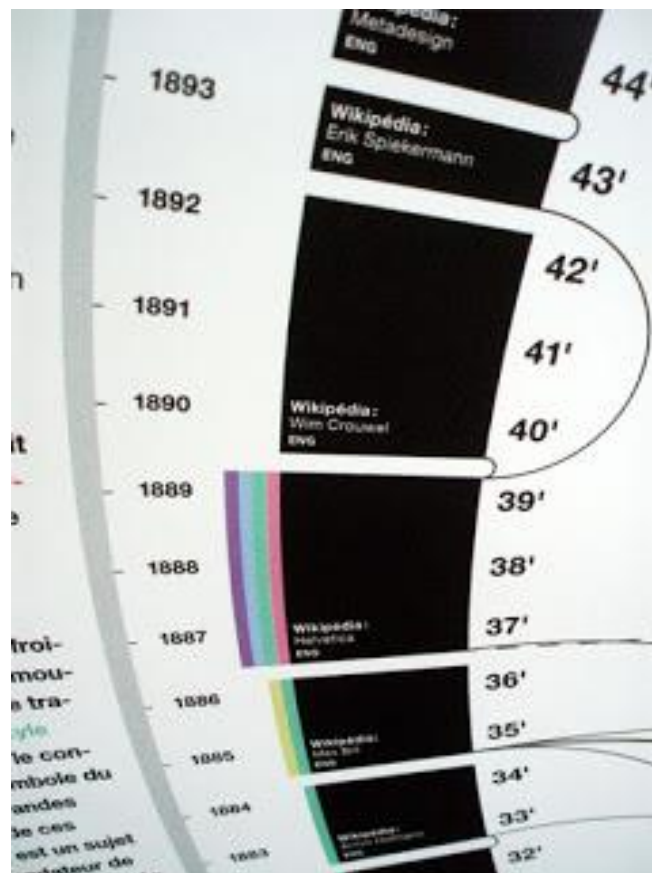


Εικόνα 196. Josef Müller-Brockmann, Διάταξη βάσει πλέγματος και σχεδιασμός ιστοσελίδων.



## Josef Müller - Brockmann Collaboration T-Shirts Release!!!

*Εικόνα 197. Josef Müller-Brockmann "swiss style".*

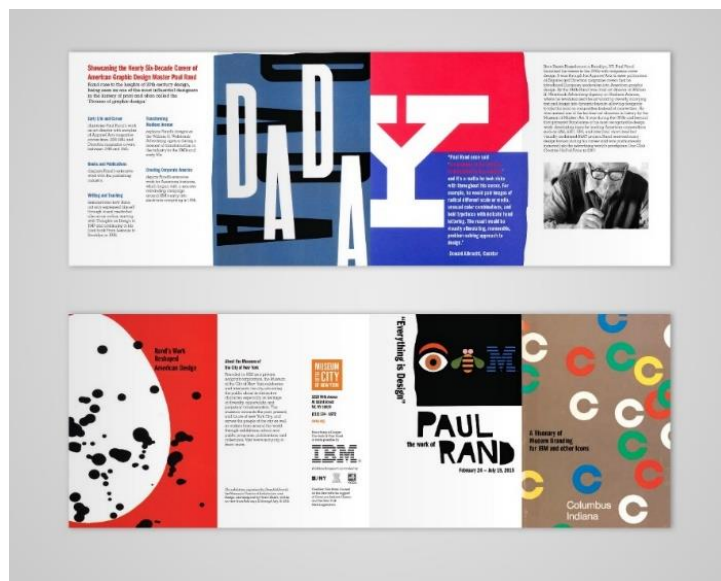


*Εικόνα 198. Josef Müller-Brockman, a Swiss graphic designer.*



### 1.1.4. Paul Rand (1914-1996) και layout

Ο Paul Rand αν και είναι περισσότερο γνωστός για τα εταιρικά λογότυπα που σχεδίασε τις δεκαετίες του '50 και του '60, ο σχεδιασμός και η δημιουργία layout για περιοδικά είναι αυτά που του χάρισαν για πρώτη φορά διεθνή αναγνώριση (Εικ.199, 200, 201). Η φήμη του Rand καθιερώθηκε και μεγάλωνε πολύ γρήγορα. Δημιούργησε πολλά εξαιρετικά σχέδια στη δεκαετία του '80 και του '90, με φημολογούμενη τιμή 100.000 δολαρίων για κάθε σχεδιαστική λύση. Αν και ο Paul Rand πέθανε το 1996, η τεράστια συνεισφορά του στο χώρο της γραφιστικής παραμένει μέχρι και σήμερα. Ο Rand συνήθιζε να λέει πως “Η πραγματική κομψότητα δεν ουρλιάζει. Είναι πολύ μετριοπαθής”.



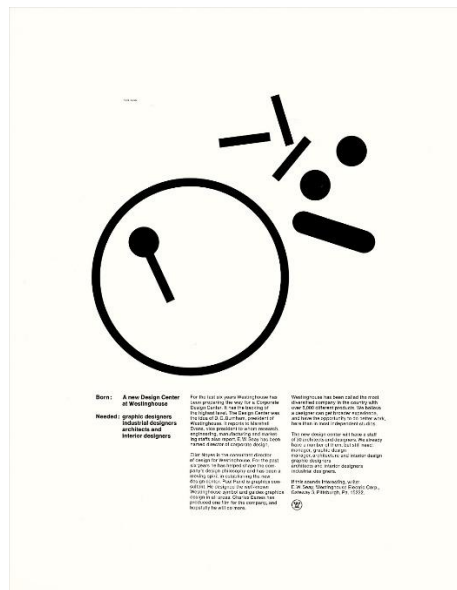
Εικόνα 199.



Εικόνα 200. Paul Rand, Σκίτσα και τελικό εξώφυλλο για το *The American Democrat*, Vintage Books, 1956.



Εικόνα 201. Paul Rand, Διαφημίσεις για το Beminal, 1948, για το Coronet Brandy, περίπου 1945, και για το Westinghouse, περίπου το 1960.



Εικόνα 202. Paul Rand, Διαφήμιση αναζήτησης νέων σχεδιαστών για την Westinghouse, 1962.



Εικόνα 203. Paul Rand.





*Εικόνα 204. Paul Rand.*



*Εικόνα 205. Paul Rand.*



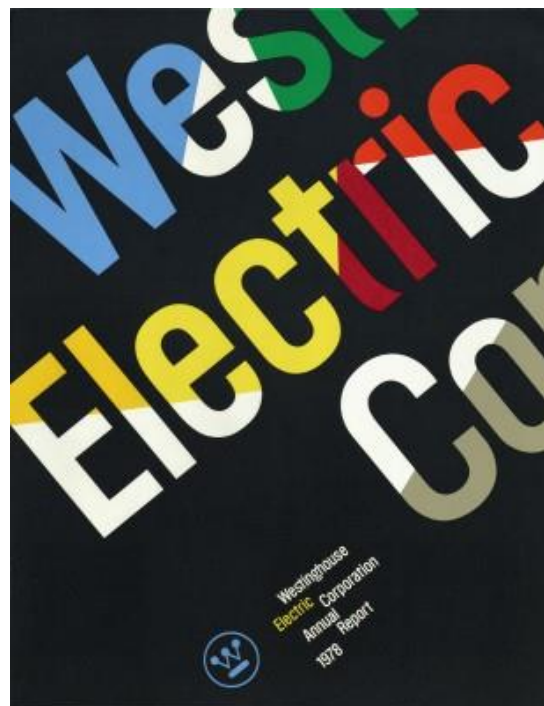
*Εικόνα 206. Paul Rand.*

### **Η Διαχρονικότητα των έργων του Paul Rand**

Κανένας Αμερικανός γραφίστας δεν είναι πιο τεκμηριωμένος και διάσημος από τον Rand. Κατά τη διάρκεια της 70χρονης καριέρας του, διέπρεψε σε κάθε πτυχή του design, προσωποποιώντας τον μοντερνισμό του 20ού αιώνα και επηρεάζοντας με την δουλειά του, την διδασκαλία του και την παρακαταθήκη των έργων και τον ιδεών του, πάρα πολλούς σχεδιαστές. Δεν υπάρχει τίποτα που θα μπορούσαμε να πούμε για τον Rand που δεν έχει ειπωθεί πριν. Αυτό που μπορούμε να κάνουμε είναι να παραθέσουμε ορισμένες προτάσεις και δημιουργίες του οι οποίες απεικονίζουν μερικές από τις αρχές που χαρακτηρίζουν το αξιόλογο έργο του. Το πιο αξιοσημείωτο μεταξύ αυτών των αρχών θα μπορούσε να είναι η διαχρονικότητα, ένα άπιαστο ιδανικό που είναι ιδιαίτερα δύσκολο να επιτευχθεί στη γραφιστική, επειδή η τέχνη αφορά κυρίως την επικοινωνία ενός συγκεκριμένου μηνύματος για ένα συγκεκριμένο χρόνο και τόπο. Ο σχεδιασμός του Paul Rand είναι πάντα σύγχρονος και διαχρονικός. Πολύ συχνά συμβαίνει να αναγνωρίζουμε δημιουργίες του χωρίς να μπορούμε να προσδιορίσουμε τον χρόνο κατά τον οποίο ο Rand τις εμπνεύστηκε. Για παράδειγμα, οι παρακάτω σελίδες για το Fortune (1950), (Εικ. 207), το Westinghouse (1962, και το 1978), (Εικ. 208), το Art Directors Club (1963, και το 1983), (Εικ. 209), την IBM, 1972, (Εικ. 210) και το Πανεπιστήμιο Yale (1994, Εικ. 211) είναι σήμερα τόσο εντυπωσιακές και επίκαιρες όσο ήταν όταν δημοσιεύτηκαν για πρώτη φορά.



Εικόνα 207. Paul Rand, Σελίδα για το Fortune, 1950.



Εικόνα 208. Paul Rand, Διαφήμιση για το Westinghouse, 1962, και 1978.



Εικόνα 209. Paul Rand, Art Directors Club ,1963, και 1983.



Εικόνα 210. Paul Rand, Διαφήμιση της IBM, 1972.



Εικόνα 211. Paul Rand, Διαφήμιση για το Yale, 1994.

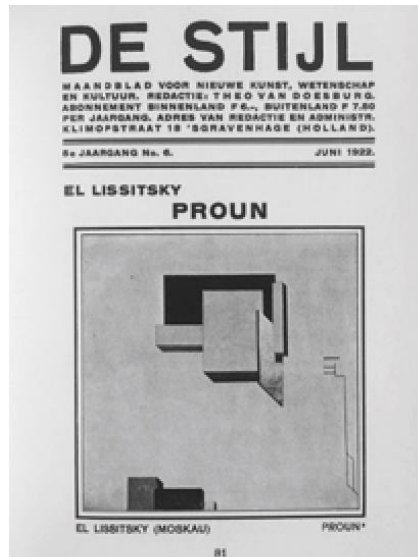
### Η συνέπεια του Paul Rand στον μινιμαλισμό

Η διαχρονικότητα των δημιουργιών του Rand οφείλεται κατά ένα μεγάλο μέρος στην λιτότητα με στόχο την άμεση επικοινωνία με τον δέκτη. Μπορούμε να διακρίνουμε στην δουλειά του την μινιμαλιστική φιλοσοφία του κινήματος “De Stijl”, από τα εξώφυλλα βιβλίων και περιοδικών μέχρι τις συσκευασίες και τις διαφημίσεις, αλλά περισσότερο στο σχεδιασμό των εμπορικών σημάτων όπου κατάκτησε την άμεση αναγνώριση, για κάτι που ο καθένας μπορεί να καταλάβει ανεξάρτητα από την ηλικία ή το υπόβαθρό του.

### 1.1.6 El Lissitzky (1890-1941), ένας από τους πρωτοπόρους της γραφιστικής



Εικόνα 212. El Lissitzky, layout.



Εικόνα 213. El Lissitzky, εξώφυλλο του περιοδικού *De Stijl*, σύνθεση “Proun” 1922.



Εικόνα 214. El Lissitzky, Σχεδιασμός εξωφύλλου για το περιοδικό “De Stijl”, 1922.

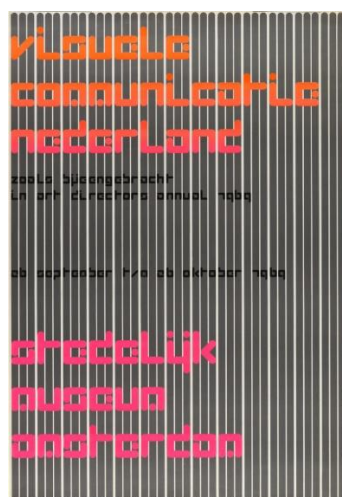
### 1.1.7. Wim Crowouel (1928-2019)

Ο Wim Crowouel (Ολλανδός, 1928–2019) ήταν μια από τις σημαντικότερες φυσιογνωμίες στην ιστορία της γραφιστικής. Ο Crowouel δημιούργησε ένα εκπληκτικό σύνολο έργων που είναι ταυτόχρονα λειτουργικό και πειραματικό, αντικειμενικό και προσωπικό. Πρωτοπόρος της εταιρικής ταυτότητας, καθόρισε και διεύρηνε τις δυνατότητες της οπτικής επικοινωνίας μέσα στο μοναδικό σκηνικό των μουσείων τέχνης. Ξεκίνησε την καριέρα του το 1952 ως σχεδιαστής εκθέσεων και σύντομα άρχισε να συνεργάζεται με το Μουσείο Vanabbe στο Αϊντχόβεν, όπου χρησιμοποίησε πλέγματα και Sans Serif γραμματοσειρές για να ενοποιήσει τις εκδόσεις και τις αφίσες του ιδρύματος, ενώ



δημιούργησε έναν πλούσιο κατάλογο εκθεμάτων του μουσείου. Ως διευθυντής σχεδιασμού του Μουσείου Stedelijk στο Άμστερνταμ από το 1963 έως το 1985, χρησιμοποίησε σύγχρονο σχεδιασμό για να προβάλλει το ίδρυμα και να ερμηνεύσει το περιεχόμενό του.

Γνωστός ως «Mr. Gridnik», ο Crouwel αποδέχτηκε το πλέγμα ως εργαλείο για τη δημιουργία ευέλικτων και πρωτότυπων layouts. Αγαπούσε τη δομή και προσπάθησε να δημιουργήσει γράμματα, δημοσιεύσεις και εταιρικές ταυτότητες με γνώμονα μια εσωτερική λογική. Χρησιμοποίησε το πλέγμα όχι για να καταστείλει τη δημιουργικότητα ή να επιβάλει την ομοιογένεια, αλλά για να απελευθερώσει το δημιουργικό μυαλό του σχεδιαστή με ένα εργαλείο που υπήρχε εκτός από το χέρι και το μυαλό του δημιουργού - γραφίστα. Αυτή η άποψη τον συνέδεσε με τα εννοιολογικά και εποικοδομητικά καλλιτεχνικά κινήματα της εποχής του, καθώς και με το έργο των Josef Müller-Brockmann, Max Bill και άλλων Ελβετών μοντερνιστών, των οποίων τα βιβλία και οι ιδέες ήταν για τον Crouwel σημαντικές πηγές έμπνευσης. Πολλές από τις αφίσες του μουσείου του Crouwel είναι καθαρά τυπογραφικές, χρησιμοποιώντας κείμενο και γράμματα για να ερμηνεύσει ένα θέμα. Στην αφίσα του Crouwel το 1969 *Visuele Communicatie Nederland* (Η Οπτική Επικοινωνία στην Ολλανδία), (Εικ. 215) τα απλοποιημένα γράμματα διαμορφώνονται από ένα κατακόρυφο πλέγμα που αποτελείται από φαρδιές γραμμές με μικρά ενδιάμεσα λευκά κενά. Αυτή η αφηρημένη αφίσα αντικατοπτρίζει τη γοητεία του Crouwel με τη δημιουργία γραμματοσειρών για συστήματα υπολογιστών χαμηλής ανάλυσης και το δια βίου ενδιαφέρον του για τις μεθόδους ψηφιακής σχεδίασης.



*Εικόνα 215. Wim Crouwel, Αφίσα, "Visuele Communicatie Nederland, Stedelijk Museum Amsterdam", 1969. Αγορά μουσείου από το General Acquisitions Endowment Fund. 2009-13-1.*

Εκτός από το έργο του στον πολιτιστικό τομέα, ο Crouwel ήταν ένας σημαντικός σχεδιαστής εταιρικών ταυτοτήτων. Ίδρυσε την εταιρεία Total Design με έδρα το Άμστερνταμ το 1963, η οποία έγινε διεθνής φωνή στον πληρέστερο διεπιστημονικό σχεδιασμό για τις επιχειρήσεις. Σε ερώτηση για το περιοδικό Design Culture εάν τα αποτελέσματα του σχεδιασμού πρέπει να είναι πάντα χρήσιμα, είπε: “Αυτό είναι ευσεβής πόθος. Στην πραγματικότητα, ο σχεδιασμός συχνά δεν είναι καθόλου χρήσιμος”. Πίστευε στην έμφυτη αξία της ανθρώπινης δημιουργικότητας και στην ελευθερία να σκέφτεται και να δημιουργεί.

Η Visuele Communicatie Nederland είναι μία από τις καλύτερες αφίσες του σχεδιαστή Wim Crouwel, που δημιουργήθηκε το 1969 για την ετήσια έκθεση Art Directors Club στο Μουσείο Stedelijk του Άμστερνταμ. Το Μουσείο Stedelijk υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους πελάτες του Crouwel. Έχοντας εκπαιδευτεί ως ζωγράφος στην Ακαδημία Minerva στη γενέτειρά του, το Groningen, και στο Kunstnijverheids onderwijs στο Άμστερνταμ, ο Crouwel ξεκίνησε την επαγγελματική του ζωή δουλεύοντας στο σχεδιασμό εκθέσεων για το Bedroeders Enderberg του Άμστερνταμ. Γρήγορα στράφηκε στον τομέα της γραφιστικής, ιδρύοντας τη δική του εταιρεία το 1954. Ένα σημείο καμπής στην καριέρα του ήρθε όταν συνάντησε τους Ελβετούς σχεδιαστές Karl Gerstner, Gerard Ifert και Ernst Scheidegger, οι οποίοι τον εντυπωσίασαν με τον εξορθολογισμένο σχεδιασμό και την τυπογραφία τους, ιδιαίτερα με τη γραμματοσειρά sans serif Akzidenz Grotesk, πρόδρομο της Helvetica. Από το ελβετικό μοντέλο, υιοθέτησε την πρακτική του πλέγματος ως τρόπο δημιουργίας οπτικής τάξης: αργότερα απέκτησε από τους συναδέλφους του το ψευδώνυμο “Gridnik”. Το μεγάλο του διάλειμμα ήρθε το 1956 όταν ο Edy de Wilde, τότε διευθυντής του Van Abbemuseum, του έδωσε μια αρχική ανάθεση γραφιστικής που οδήγησε σε τακτική συνεργασία με τον Crouwel για να σχεδιάσει όλο το έντυπο υλικό του μουσείου. Αυτή η σχέση πελάτη/σχεδιαστή συνεχίστηκε και μετά τη μεταφορά του de Wilde ως διευθυντή στο Μουσείο Stedelijk το 1963. Για τον Crouwel, ο de Wilde ήταν ένας ιδανικός πελάτης, καθώς του επέτρεψε να πειραματιστεί με διαφορετικές γραμματοσειρές που θα δημιουργούσε για κάθε μία από τις αφίσες του. Από το 1971, ο Crouwel παρείχε επίσης γραφικό υλικό για το Μουσείο Fodor στο Άμστερνταμ.

## 1.2 Ιδανικά σχήματα-Τετράγωνα και ορθογώνια

### 1.2.1 M. H. J. Schoenmaekers και “The New Image of the World”

Ο Philip Baxter Meggs Αμερικανός γραφίστας, καθηγητής, ιστορικός και συγγραφέας βιβλίων γραφιστικής έχει ονομαστεί από τον Sir Nikolaus Bernhard Leon Pevsner (Νικόλαο Πέβσνερ 1902-1983 Γερμανός-Βρετανός ιστορικός τέχνης και ιστορικός αρχιτεκτονικής) ως ο σημαντικότερος ιστορικός του graphic design.

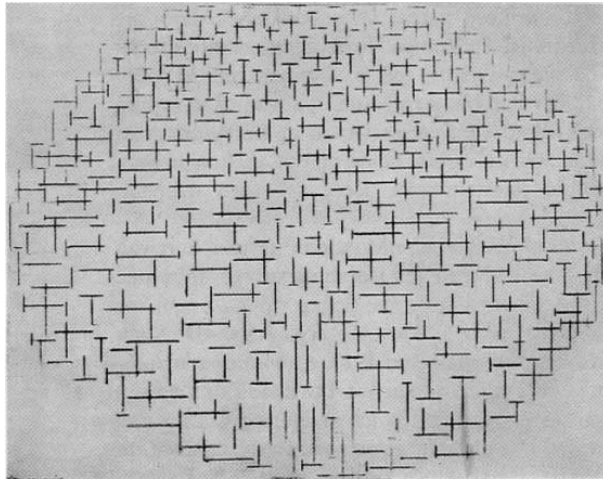
Ο Meggs άρχισε να διδάσκει στο VCU (Virginia Commonwealth University) στο οποίο ήταν καθηγητής, το μάθημα Ιστορία της Γραφιστικής το 1974. Ορμώμενος από την έλλειψη έρευνας και διδακτικού υλικού για την ιστορία του γραφικού σχεδιασμού, τη θεωρία και τις δημιουργικές μεθόδους, και προσπαθώντας να καταγράψει και να κατανοήσει την ιστορία αυτού του επαγγέλματος τον οδήγησαν στην έκδοση του πρώτου του βιβλίου “A History of Graphic Design”, το 1983<sup>67</sup>. Το βασικό θέμα του βιβλίου αφορούσε την ιστορία των δύο ακαδημαϊκών κατευθύνσεων, των γραφικών τεχνών και της οπτικής επικοινωνίας.<sup>68</sup>

Ο σπουδαίος λοιπόν ιστορικός Meggs μιλώντας για την αποφασιστική επιρροή που άσκησε ο μαθηματικός, θεοσοφιστής, φιλόσοφος M. H. J. Schoenmakers στον τρόπο σκέψης και δημιουργίας του Mondrian, μας αναφέρει πως ο Schoenmakers ορίζει το οριζόντιο και το κάθετο ως τα δύο θεμελιώδη αντίθετα που διαμόρφωσαν τον κόσμο μας. Ο M. H. J. Schoenmaekers πίστευε πως “όλες οι δομές βασίζονται σε κρυμμένους μαθηματικούς νόμους”, ανάδειξε την καθαρότητα του άξονα x/y και καθόρισε την επίσημη γλώσσα του “De Stijl”. Ο Mondrian μετά την επαφή του με τον Schoenmakers άρχισε να δημιουργεί καθαρά αφηρημένους πίνακες οι οποίοι αποτελούνταν από οριζόντιες και κάθετες γραμμές, όπως φαίνεται στο έργο του “Αποβάθρα και Ωκεανός”, (Εικ. 216). Στην συνέχεια δημιούργησε με αυτές τις γραμμές ορθογώνια σχήματα στα οποία έβαλε χρώμα (Εικ. 217).

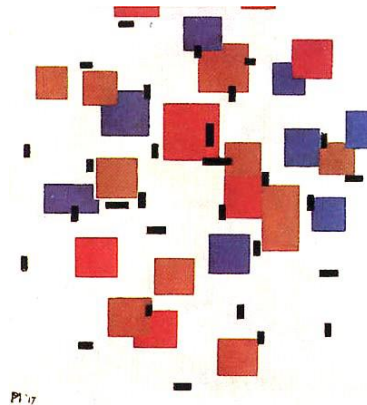
---

67. Heller, Steven (1 Δεκεμβρίου 2002). "Philip B. Meggs, 60, Educator And Historian of Graphic Design"

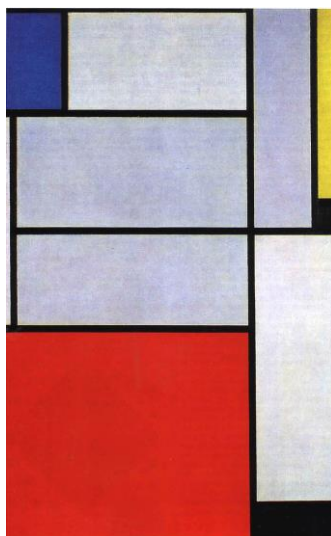
68. Drucker, Johanna (2009). «Philip Meggs and Richard Hollis: Models of Graphic Design History».



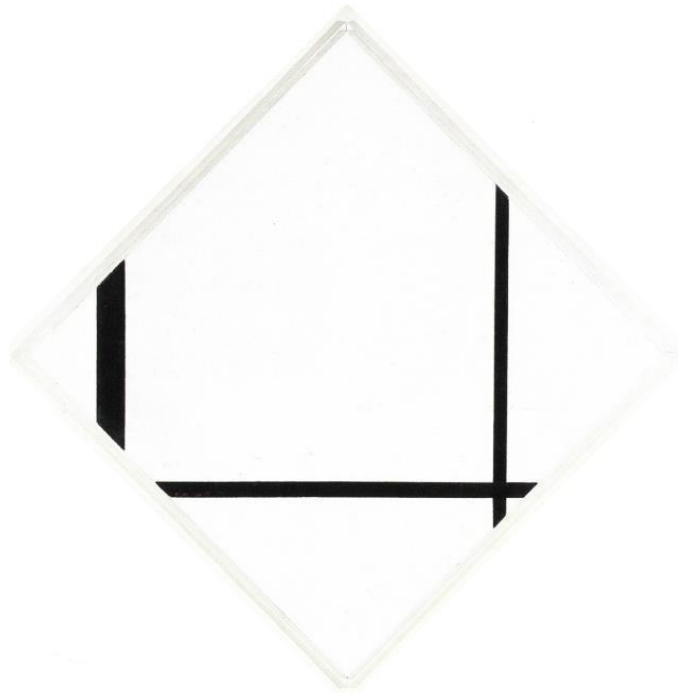
*Εικόνα 216. Piet Mondrian, “Αποβάθρα και Ωκεανός”, 1915, Otterlo, Kroller-Muller Museum.*



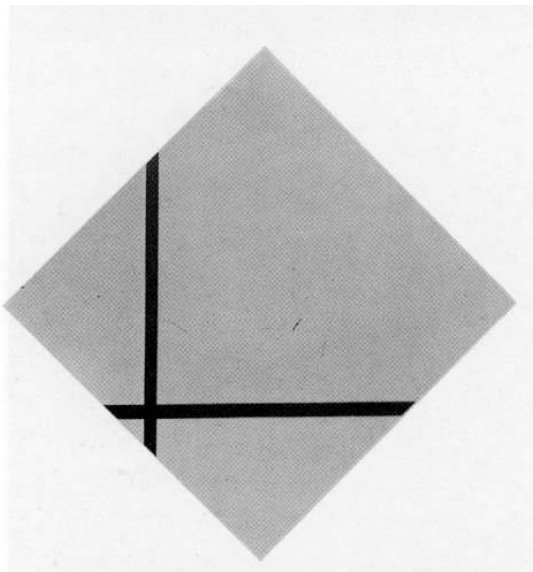
*Εικόνα 217. Piet Mondrian Σύνθεση με χρώμα Α, 1917, Otterlo, Kroller – Muller Museum.*



*Εικόνα 218. P. Mondrian, Σύνθεση Ι, 1921, Κολωνία, Ludwig Museum.*



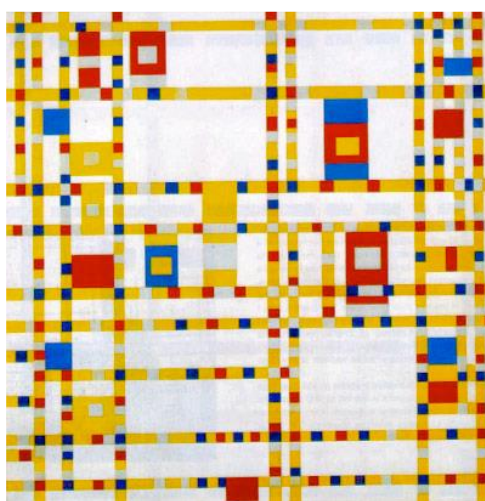
*Εικόνα 219. Piet Mondrian, Fox Trot A, 1930.*



*Εικόνα 220. Piet Mondrian, "Composition with two lines", 1931.*

Για τον Mondrian η πιο στοιχειώδης αντίθεση είναι η ορθή γωνία, καθώς επίσης και το περιεχόμενο της οποιασδήποτε σύνθεσης πρέπει να διακρίνεται για την αρμονία. Υποστήριζε λοιπόν πως ξεκινώντας από την πρωταρχική αρμονία μπορούμε να ελπίζουμε και στην παγκόσμια, ανεξάρτητα από την ατομικότητα και τις οποιοδήποτε είδους παρεμβολές και συνειρμούς. Αναφερόμενος δε στην νέα γενιά πίστευε πως ο Άνθρωπος του μέλλοντος απαλλαγμένος από την καθημερινότητα θα αναζητήσει την αλήθεια και θα βρει την αρμονία.

Ένα χαρακτηριστικό δείγμα της απόλυτης άποψής του σχετικά με την σημασία της καθετότητας δύο γραμμών και του συμβολισμού που εμπεριέχεται σε αυτές είναι μια ομιλία του κατά την οποία ο Mondrian απευθυνόμενος προς το Δημοτικό Συμβούλιο του Hilversum και αναφερόμενος στο έργο του “Composition with two lines” (1931), (Εικ. 220) λέει: “Η ορθή γωνία είναι η έκφραση του αμετάβλητου και συνεπώς της ηρεμίας . . . Φροντίστε οι αποφάσεις σας να είναι καθαρές σαν το ζευγάρι αυτών των γραμμών. Πάρτε ένα δίδαγμα από την ειλικρίνεια αυτής της γωνιάς”.

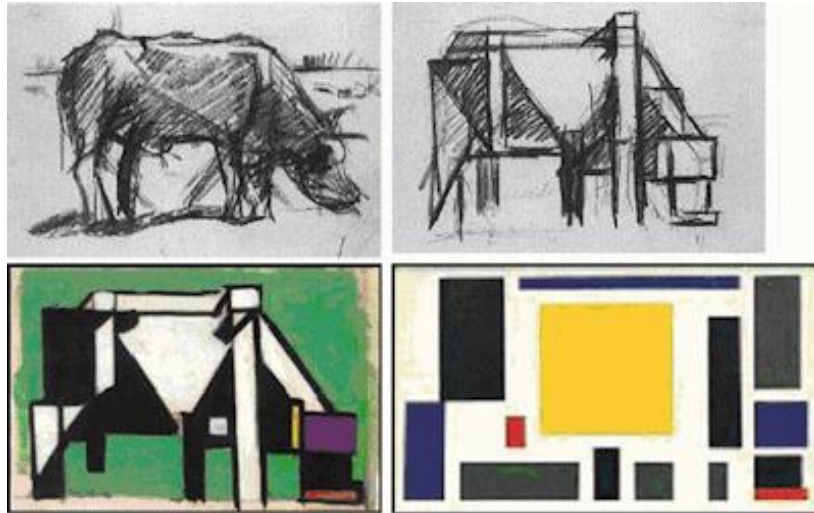


*Εικόνα 221. Piet Mondrian, “Broadway Boogie Woogie”, 1942-1943, Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης.*

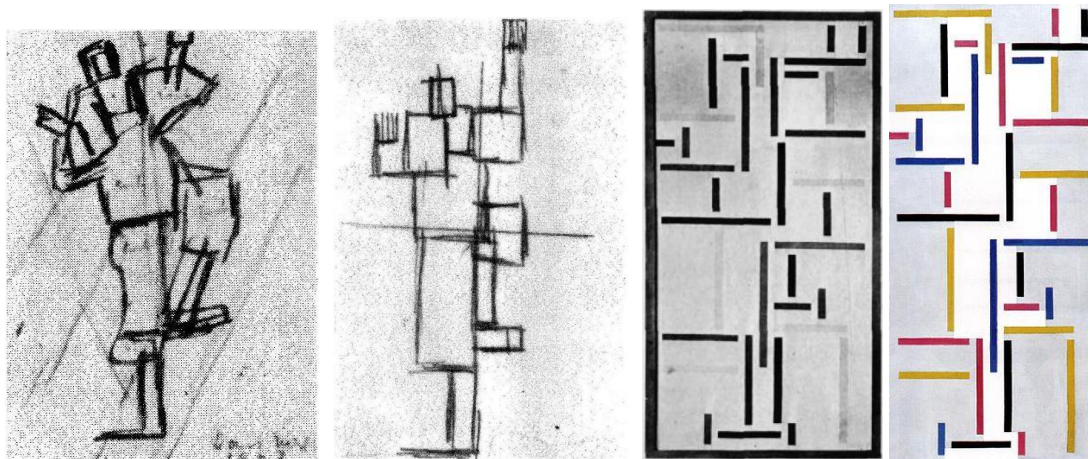
Παράλληλα με τον Mondrian, η θέση του Theo van Doesburg για την σημασία της καθετότητας δύο γραμμών και πιο συγκεκριμένα του τετραγώνου για τους εκφραστές του κινήματος “De Stijl” εμπεριέχεται στην φράση του: “*Το τετράγωνο για εμάς είναι ότι ο σταυρός για τους Χριστιανούς*”. Στα έργα του χρησιμοποιεί το τετράγωνο σαν βασικό σχήμα (Εικ. 224, 225, 226)

Ενδεικτικό έργο του Doesburg στο οποίο αναγνωρίζεται η εξελικτική πορεία του από την αναπαράσταση στην απόλυτη αφαίρεση είναι το “The Cow”, (Εικ. 222), 4 στάδια αφαίρεσης, (1917), και το “Rhythm of a Russian dance”, (1918), (Εικ. 223).





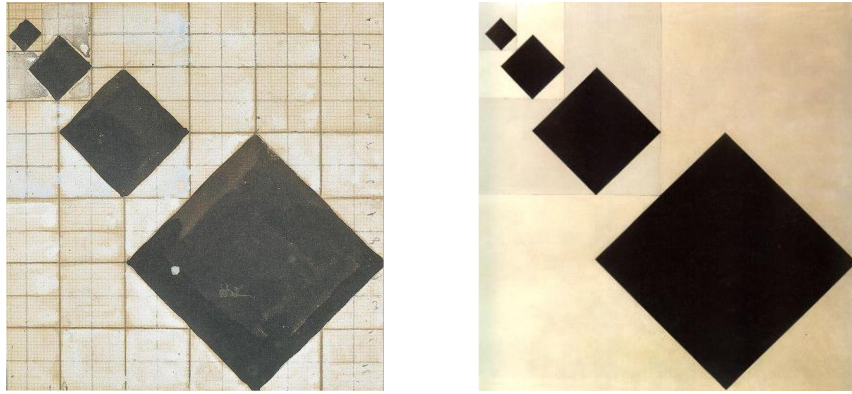
Εικόνα 222. Theo van Doesburg, "The Cow" (4 στάδια αφαίρεσης), 1917.



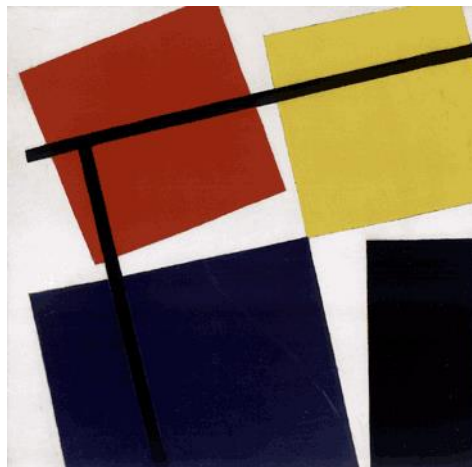
Εικόνα 223. Theo van Doesburg, "Rhythm of a Russian dance", 1918.



Εικόνα 224. Theo Van Doesburg, "Contre-composition VII", 1924. Αμστερνταμ, Stedelijk Museum. Ελεμενταρισμός. Συγκεκριμένη φόρμα. Φόρμα πνεύμα.



*Εικόνα 225. Theo Van Doesburg, “Arithmetic Composition”, 1929-1930.*

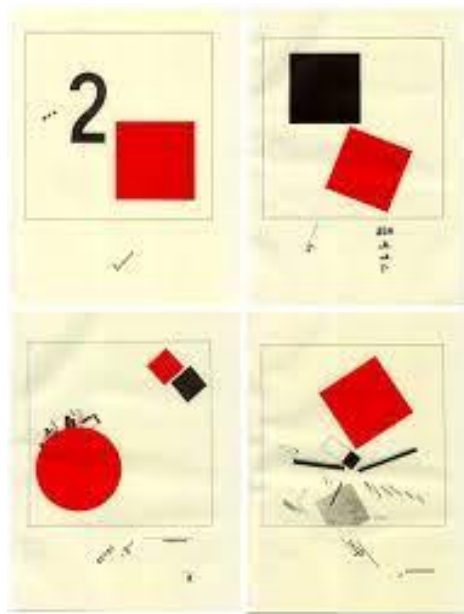


*Εικόνα 226. Theo van Doesburg, “Simultaneous Counter Composition”, 1930.*

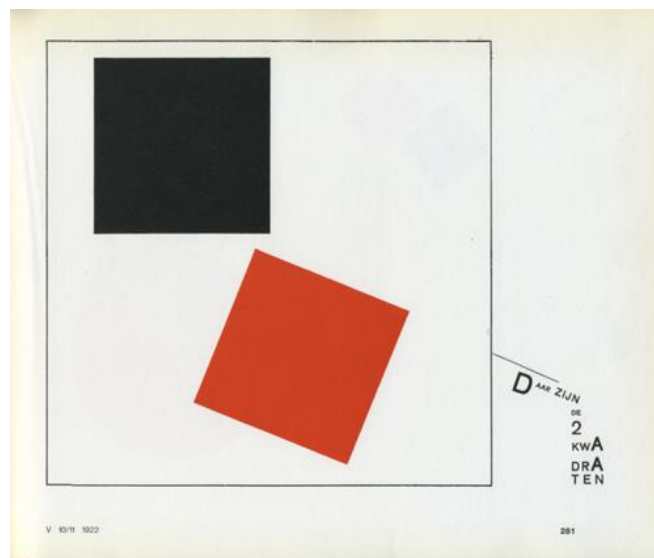
### **1.2.2. El Lissitzky (1890-1941), “The Story of Two Squares”**

Ο El Lissitzky Ρώσος καλλιτέχνης , σχεδιαστής, φωτογράφος, τυπογράφος και αρχιτέκτονας, από τους σημαντικότερους του μοντέρνου κινήματος. Ήταν μια σημαντική προσωπικότητα της ρωσικής πρωτοπορίας που συνέβαλε στην ανάπτυξη του σουπρεματισμού με τον μέντορά του τον Kazimir Malevich, κάνοντας εκθέσεις και έργα προπαγάνδας για την πρώην Σοβιετική Ένωση. Το έργο του επηρέασε σε μεγάλο βαθμό το “De Stijl και το Bauhaus”. Πειραματίστηκε με τεχνικές παραγωγής και στυλιστικές νόρμες που κυριάρχησαν στη γραφιστική του 20ου αιώνα. Έφερε σημαντική καινοτομία στον χώρο της γραφιστικής, το σχεδιασμό αφισών για εκθέσεις, το φωτομοντάζ και τον σχεδιασμό βιβλίων. Το 1941 παρήγαγε ένα από τα τελευταία έργα του - μια σοβιετική αφίσα προπαγάνδας για την καταπολέμηση της ναζιστικής Γερμανίας.

Όλη η καριέρα του El Lissitzky ήταν δεμένη με την πεποίθηση ότι ο καλλιτέχνης θα μπορούσε να είναι ένας παράγοντας για την αλλαγή, την οποία συνόψισε στο γραπτό του “das zielbewusste Schaffen” (με προσανατολισμό στο στόχο της δημιουργίας). Ο El Lissitzky ξεκίνησε την καριέρα του με εικονογραφήσεις παιδικών βιβλίων στη γλώσσα Γίντις, σε μια προσπάθεια προώθησης της εβραϊκής κουλτούρας στη Ρωσία, μια χώρα που βρισκόταν σε μαζική αλλαγή και είχε μόλις καταργήσει τους αντισημιτικούς νόμους. Ορισμένα από τα έργα του Lissitzky τα οποία παραθέτονται στην συνέχεια της διατριβής μου καταδεικνύουν την μαχητική και ανατρεπτική φυσιογνωμία του καλλιτέχνη και την ριζοσπαστική επίδρασή του στις γραφιστικές εφαρμογές.



Εικόνα 227. El Lissitzky, “The Story of Two Squares”, 1922.



Εικόνα 228. El Lissitzky, “The Story of Two Squares”, 1922.



Εικόνα 229. El Lissitzky, “Proun Vrashchenia”, 1919.



Εικόνα 230. El Lisitskiy, “Klinom Krasnim”, 1920.

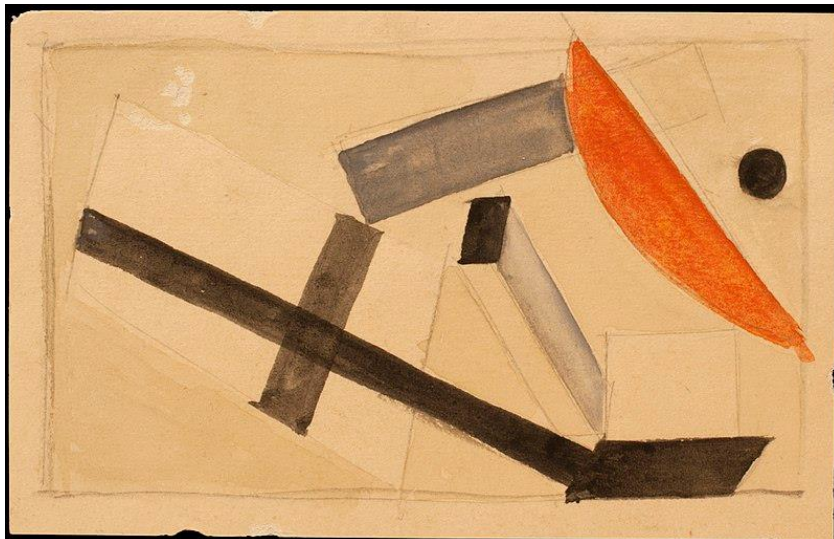


Εικόνα 231. El Lissitzky, “Lenin Tribune”, 1920.

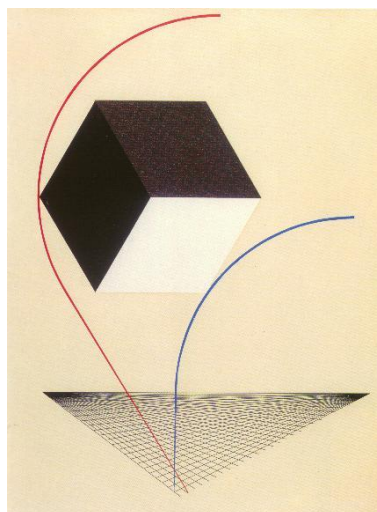




*Εικόνα 232. El Lissitzky, Design, 1922.*

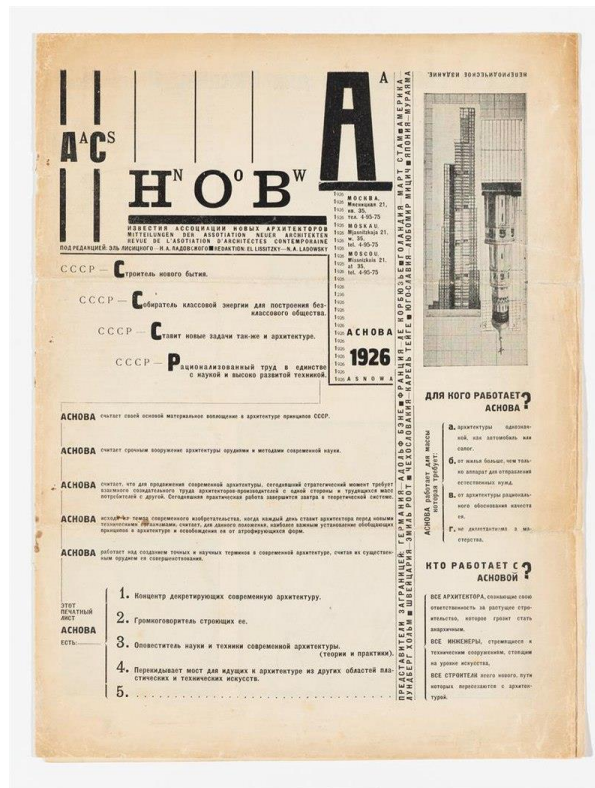


*Εικόνα 233. El Lissitzky, Proun, 1924.*



*Εικόνα 234. El Lissitzky, A Proun, 1925.*

Σχολιάζοντας το έργο του “Proun” (Εικ. 234, 235) το 1921, ο Lissitzky δήλωσε: “Φέραμε τον καμβά σε κύκλους ... και ενώ γυρίζουμε, υψώνουμε τον εαυτό μας στο χώρο.”



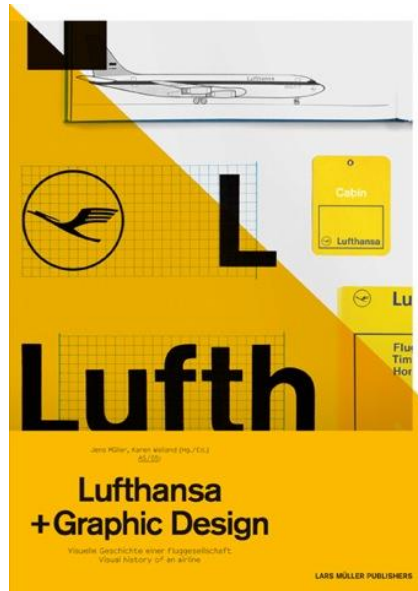
Εικόνα 235. Izvestiia ASNOVA, αρ. 1 (1926), σχεδιασμένο από τον El Lissitzky.

### 1.2.3. Hans G. Conrad (1926 – 2003), η δύναμη του τετραγώνου στο design

Ο ελβετικής καταγωγής Hans G. Conrad θεωρείται ένας από τους πιο σημαντικούς «Gestalter» (φωτογράφος, γραφίστας, εικαστικός, αρχιτέκτονας και σχεδιαστής προϊόντων) του 20<sup>ου</sup> αιώνα στον σύγχρονο δυτικό κόσμο. Ο Conrad μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου μοιράστηκε το όραμα της “νέας φωτογραφίας”. Μετά τις φρικτές εμπειρίες του γερμανικού ναζιστικού καθεστώτος, αφοσιώθηκε στη δημιουργία εικόνων ενός νέου μέλλοντος. Αυτές οι εικόνες μεταφέρουν τη βαθιά και αληθινή πίστη του στο λαμπρό φως της ανθρωπότητας, που βασίζεται στην τεχνολογική και επιστημονική πρόοδο, τις διεθνείς ανταλλαγές και τη συνεργασία. Ο Conrad βρήκε μια νέα αισθητική για τη μετατροπή του παρελθόντος σε μια νέα εποχή, δείχνοντας τον νέο άνθρωπο να ζει στη νέα κοινωνία και τον νέο κόσμο που χαρακτηρίζεται από τα επιτεύγματα μιας νέας δύναμης που ονομάζεται design. Στα τέλη της δεκαετίας του 1940 γνώρισε τον καλλιτέχνη, αρχιτέκτονα, σχεδιαστή και δημοσιογράφο Max Bill στη Ζυρίχη της Ελβετίας. Ο



Conrad επηρεάστηκε από το έργο του Bill και συνεργάστηκε με αυτόν δημιουργώντας λογότυπα και διαφημιστικό υλικό για μεγάλες εταιρίες της εποχής όπως η αεροπορική Lufthansa, η εταιρία ηλεκτρικών συσκευών Max Braun, για την οποία δημιούργησε και τον εκθεσιακό χώρο των προϊόντων της (Εικ. 238) αλλά και εκθεσιακό λεωφορείο (Εικ. 237).



Εικόνα 236. Hans G. Conrad, *Lufthansa and graphic design*.

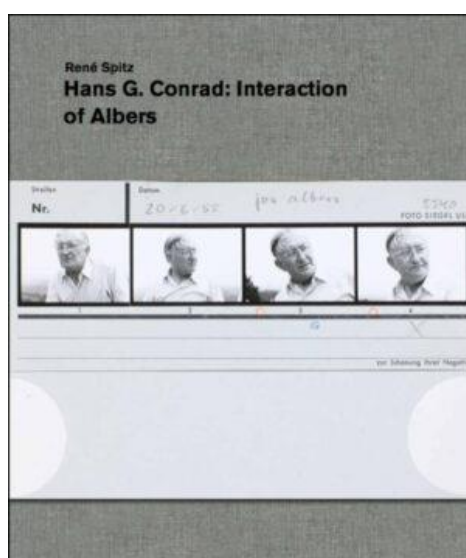


Εικόνα 237. Hans G. Conrad (σχέδιο και φωτογραφία): Εκθεσιακό λεωφορείο για Braun, 1957.

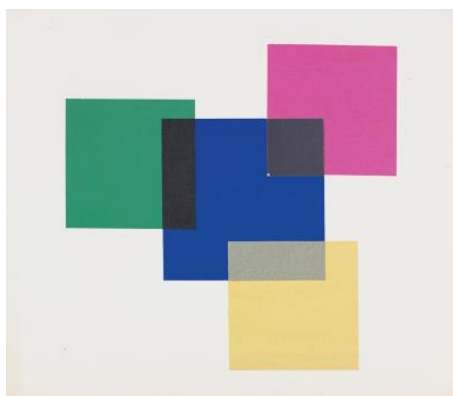


Εικόνα 238. Hans G. Conrad (φωτογραφία), περίπτερο της Braun στο χώρο της εμπορικής έκθεσης Frankfurt am Main, 1959.

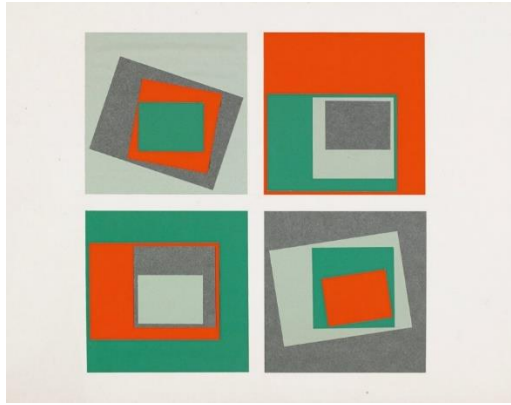
Η επιρροή του Conrad από το κίνημα “De Stijl” είναι εμφανής στο βιβλίο αφιέρωμα στον σπουδαίο Josef Albers (1888-1976), ενός από τους σημαντικότερους εκπαιδευτικούς τέχνης του 20ού αιώνα. Θρυλικός για τη θητεία του στο Bauhaus, το Black Mountain College και το Yale. Μεταξύ 1953 και 1955, ο Albers δίδαξε διάφορα προκαταρκτικά μαθήματα σχεδιασμού στο Ulm School of Design (HfG) στη Γερμανία. Ο Hans G. Conrad κατέγραψε τη διδασκαλία του Albers σε μια εκτεταμένη σειρά από πάνω από 400 φωτογραφίες, που απεικονίζουν τις διαλέξεις του και τις αλληλεπιδράσεις του με τους φοιτητές. Ο Conrad χρησιμοποίησε περίπου 80 δικά του έργα από τα μαθήματα του Albers που παρακολούθησε ο ίδιος, προκειμένου να αναδείξει την “Αλληλεπίδραση του Χρώματος” και την διαδραστικότητα της διδασκαλίας του Albers, ο οποίος δίδασκε τις βασικές αρχές της τέχνης και του design. Στη συνέχεια παρατίθενται ορισμένες από τις σελίδες αυτού του βιβλίου (Εικ. 239, 240, 241, 242, 243).



Εικόνα 239. Hans G. Conrad, “Interaction of Albers”, 1953–1955.



Εικόνα 240. Hans G. Conrad, “Interaction of Albers”, 1953–1955.



Εικόνα 241. Hans G. Conrad

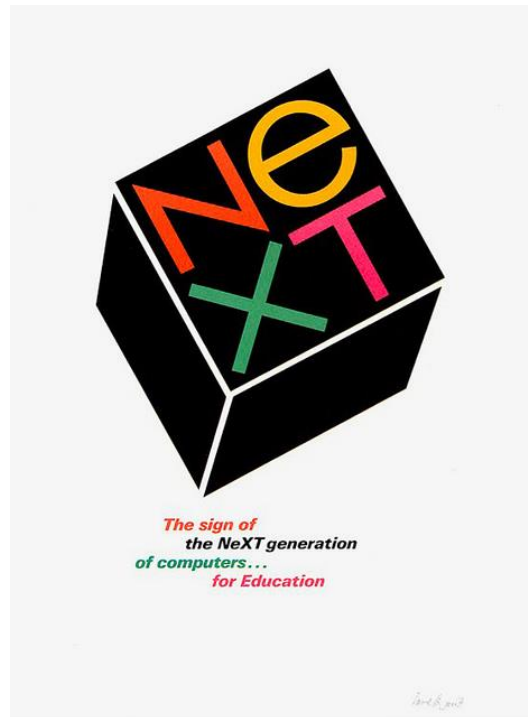


Εικόνα 242. Hans G. Conrad, “Interaction of Albers”, 1953–1955.

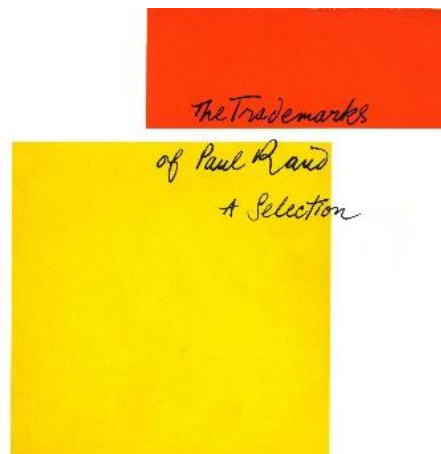


Εικόνα 243. Hans G. Conrad, “Interaction of Albers”, 1953–1955.

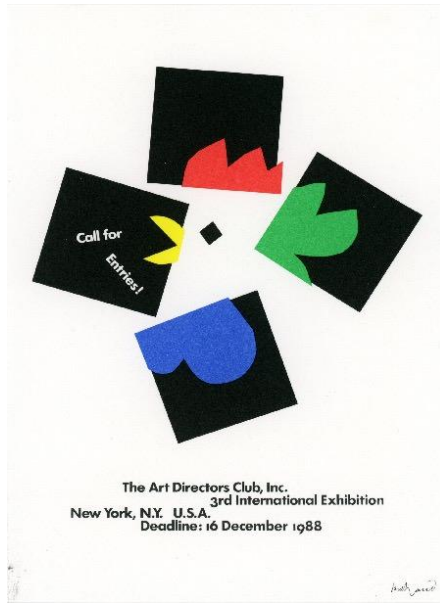
#### 1.2.4. Paul Rand (1914-1996), τετράγωνα και λογότυπα



Εικόνα 244. Paul Rand, λογότυπο NEXT, 1980.



Εικόνα 245. Paul Rand, *A Designer's Art*.



*Εικόνα 246. Paul Rand, The Art Directors Club poster, 1988.*



*Εικόνα 247. Paul Rand, Tokyo Communication Arts poster, 1991.*

### **1.2.5. Max Bill (1908-1994), συνθέσεις με τετράγωνα**





*Εικόνα 248. Max Bill, 7 scarions, 1967.*



*Εικόνα 249. Max Bill, "Composition", 1968*



*Εικόνα 250. Max Bill, "Senza titolo", 1969.*

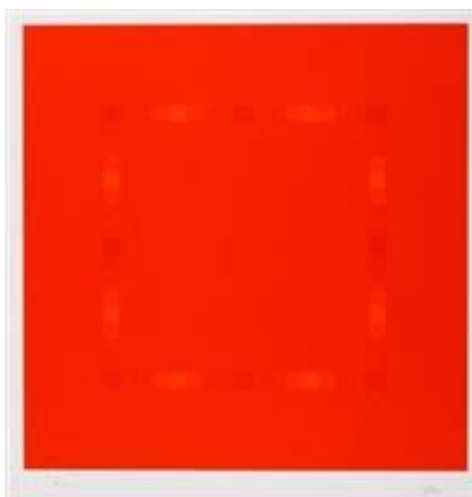




*Εικόνα 251. Max Bill, “SENZA TITOLO”, 1970.*



*Εικόνα 252. Max Bill, “Untitled 4 white squares”, 1971.*



*Εικόνα 253. Max Bill, “Ohne Titel”, 1971.*



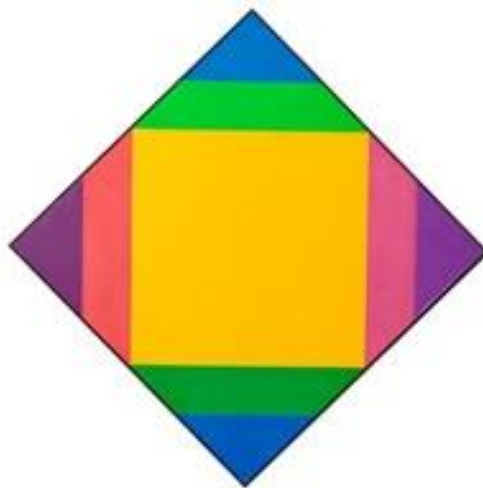
*Εικόνα 254. Max Bill, “Composition w/ White Center” (Geometric Abstraction), 1972.*



*Εικόνα 255. Max Bill, “Geometrische Komposition”, 1972.*



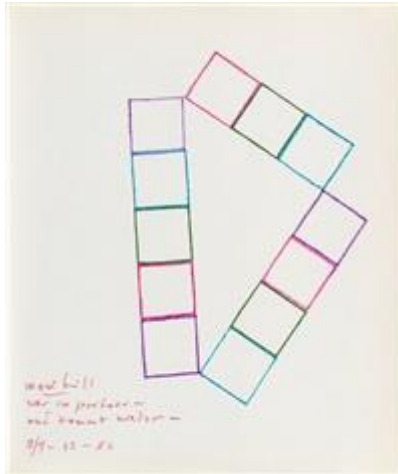
*Εικόνα 256. Max Bill, “Olympische Spiele München”, 1972.*



*Εικόνα 257. Max Bill, “Zerstrahlung von Orange”, 1972–1973.*



*Εικόνα 258. Max Bill, “2 sheets: Untitled”, 1973.*



Εικόνα 259. Max Bill, *Composition*, 1980.

### 1.3 Η παλέτα των βασικών χρωμάτων στο “De Stijl” – χρώμα και μορφή

#### 1.3.1 Max Bill (1908-1994)

Ο Max Bill (22 Δεκεμβρίου 1908 – 9 Δεκεμβρίου 1994) ήταν Ελβετός αρχιτέκτονας, καλλιτέχνης, ζωγράφος, σχεδιαστής γραμματοσειρών, βιομηχανικός σχεδιαστής και γραφίστας.

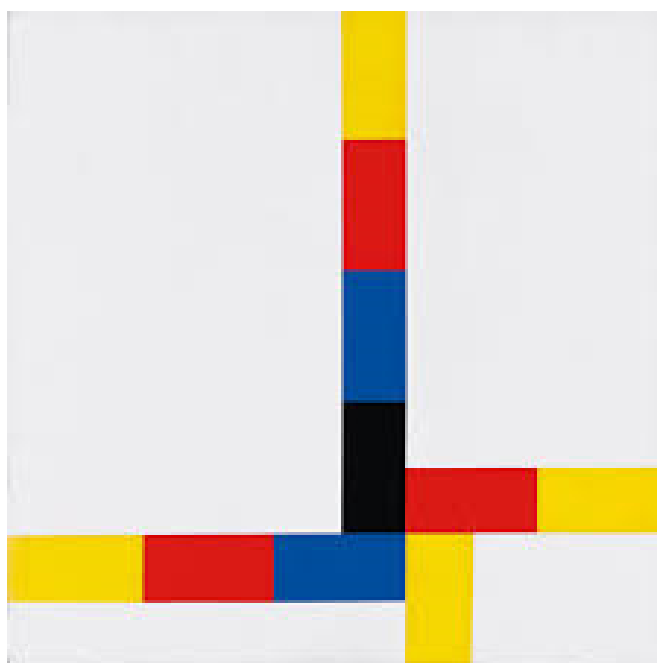
Μετά από μια μαθητεία ως αργυροχόος, ο Bill σπούδασε στο Bauhaus του Dessau έχοντας δασκάλους τον Wassily Kandinsky, τον Paul Klee και τον Oskar Schlemmer. Το 1944, έγινε καθηγητής στη σχολή των τεχνών στη Ζυρίχη.

Εκτός από την επίδραση των δασκάλων του Gropius, Meyer, Moholy-Nagy, Kandinsky ο Bill επηρεάστηκε από το τελευταίο Μανιφέστο του Van Doesburg, το “Μανιφέστο της συγκεκριμένης τέχνης” (Manifesto of Art Concret), στο οποίο ο Van Doesburg διατύπωνε την άποψη για μια οικουμενική τέχνη απόλυτης καθαρότητας και σαφήνειας, όπου η οπτικά ελεγχόμενη αριθμητική κατασκευή του εικαστικού έργου θα προέκυπτε αποκλειστικά από καθαρά οπτικά στοιχεία, δηλαδή επιφάνειες και χρώματα. Δεδομένου ότι αυτά τα στοιχεία δεν έχουν νόημα άλλο πέρα από την μορφή τους, δηλαδή παραπέμπουν μόνο στον εαυτό τους, το αποτέλεσμα είναι ένα έργο που δεν αναφέρεται σε κάποιο άλλο νόημα αλλά μόνο στο ίδιο το έργο καθαυτό. Βέβαια το graphic design έρχεται σε αντίθεση με την αντίληψη αυτή, με την έννοια ότι ένα γράφημα χωρίς συμβολικό ή σημασιολογικό νόημα που μεταδίδεται παύει να είναι γραφιστική

επικοινωνία και γίνεται απλά τέχνη. Ωστόσο το Art Concret μπορεί να χρησιμοποιηθεί για τους σκοπούς της κατασκευής και της δομής του graphic design.

Η σταδιοδρομία του Bill θα συνεχιστεί ανεπηρέαστη στα χρόνια του πολέμου στην ουδέτερη Ελβετία. Χαρακτηριστική των απόψεών του είναι η δήλωση του το 1949 ότι “είναι δυνατόν να δημιουργηθεί μια τέχνη βασισμένη κυρίως σε μαθηματική σκέψη”. Παρόμοιες απόψεις βέβαια συναντά κανείς και στους δημιουργούς της ομάδας “De Still”.

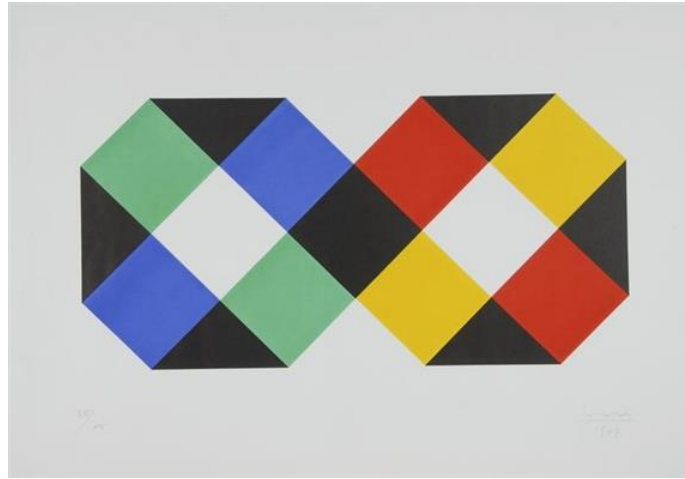
Το 1950 ο Bill συμμετέχει στην διαμόρφωση του εκπαιδευτικού προγράμματος της σχολής design “Hochschule fur Gestaltung” της πόλης Ουλμ στην Γερμανία. Η σχολή αυτή που λειτούργησε μέχρι το 1968, επεδίωξε να δημιουργήσει ένα κέντρο έρευνας και κατάρτισης για την αντιμετώπιση των θεμάτων του design στην σύγχρονη εποχή, θέτοντας εκπαιδευτικούς στόχους παρόμοιους με εκείνους του Bauhaus. Το πρόγραμμα της σχολής περιελάμβανε μαθήματα σημειωτικής, ότι αφορά δηλαδή την γενική φιλοσοφία των σημείων και των συμβόλων.<sup>69</sup>



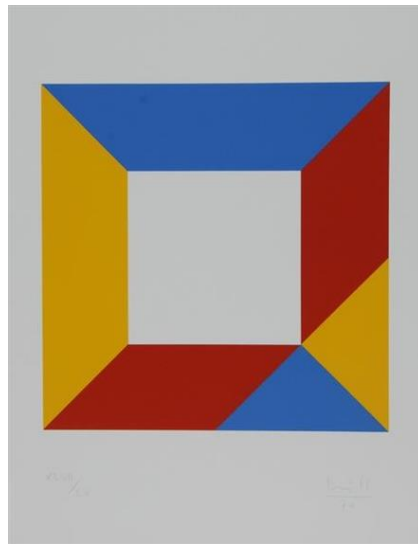
*Εικόνα 260. Max Bill, Untitled.*

---

69. Φραγκόπουλος Μίλτος, “ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΘΕΩΡΕΙΑ ΤΟΥ GRAPHIC DESIGN”, εκδόσεις FUTURA, Αθήνα 2006, σελ. 92, 93.



*Εικόνα 261. Max Bill, Untitled, 1967.*



*Εικόνα 262. Max Bill, Untitled, 1970.*



*Εικόνα 263. Max Bill, "Untitled I", 1970.*

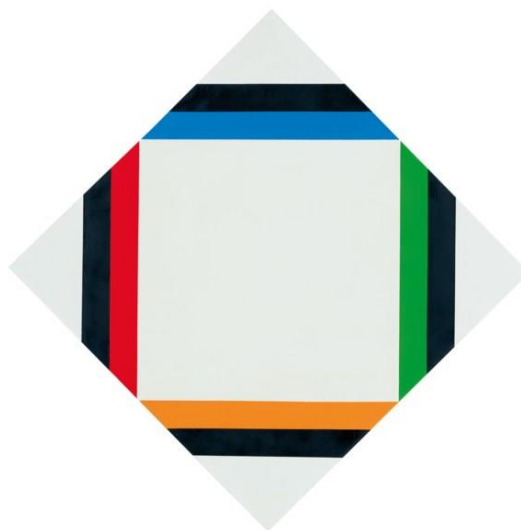




*Εικόνα 264. Max Bill, Combillation, 1970.*



*Εικόνα 265. Max Bill, Combillation, 1970.*





*Εικόνα 266. Max Bill, Untitled (from 22 poèmes), 1978.*



*Εικόνα 267. Max Bill, Ohne Titel, 1988.*



*Εικόνα 268. Max Bill, Aus Portfolio Kinderstern, 1989.*

### 1.3.2. Wim Crowouel (1928-2019), η παλέτα των βασικών χρωμάτων



Εικόνα 269. Wim Crowouel, Design Museum του Λονδίνου το 2011, A Graphic Odyssey.

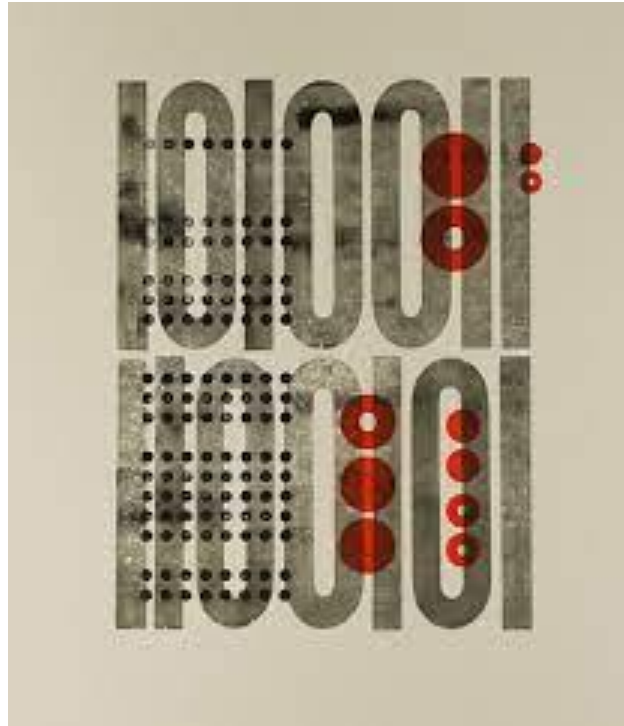


Εικόνα 270. Wim Crowouel, Προτότυπα σκίτσα, αφίσες, κατάλογοι και αρχειακή φωτογραφία, καθώς και φιλμ και βίντεο εμφανίζονται κατά μήκος ενός λευκού τραπεζιού μήκους 20 μέτρων, Design Museum του Λονδίνου.

### **1.3.3. Hendrik Nicolaas Werkman (1882-1945), συνθέσεις με τα βασικά χρώματα**

Ο Hendrik Nicolaas Werkman, ο οποίος συνήθως αναφέρεται ως H.N. Werkman, γεννήθηκε το 1882 στο Leens της Ολλανδίας και πέθανε το 1945 στο Bakkeveen της Ολλανδίας. Ήταν γνωστός Ολλανδός καλλιτέχνης, γραφίστας και τυπογράφος. Το 1908 ίδρυσε τυπογραφείο και εκδοτικό οίκο στο Χρόνινγκεν το οποίο έπαψε να λειτουργεί το 1923, αλλά ο Werkman ξεκίνησε εκ νέου με ένα μικρό εργαστήριο στη σοφίτα μιας αποθήκης. Ο Werkman ήταν μέλος της ομάδας καλλιτεχνών “De Ploeg”, για την οποία τύπωνε αφίσες, προσκλήσεις και καταλόγους. Από το 1923 έως το 1926, εξέδιδε το δικό του αγγλικό πρωτοποριακό περιοδικό “The Next Call”, το οποίο, όπως και άλλα έργα της περιόδου, περιελάμβανε πειραματισμούς τύπου κολάζ με γραμματοσειρές, μπλοκ εκτύπωσης και άλλα υλικά τυπογράφων. Χρησιμοποίησε επίσης στένσιλ και σφραγίδες επιτυγχάνοντας μοναδικά αποτελέσματα.

Τον Μάιο του 1940, λίγο μετά τη γερμανική εισβολή στην Ολλανδία, ο Werkman, μαζί με τον φίλο του August Henkels και άλλους, άρχισαν να δημοσιεύουν μια σειρά παράνομων ιστοριών από το μύθο του Baal Shem μέσω του παράνομου εκδοτικού οίκου τους “De Blauwe Schuit” (“The Blue Barge”). Με σαράντα εκδόσεις, όλες σχεδιασμένες και εικονογραφημένες από τον Werkman, η σειρά ήταν ένα διακριτικά επαναστατικό έντυπο για τη ναζιστική κατοχή και ένα κάλεσμα για πνευματική αντίσταση. Στις 13 Μαρτίου 1945, η Γκεστάπο συνέλαβε τον Werkman και τον εκτέλεσε μαζί με εννέα άλλους κρατούμενους κοντά στο χωριό Bakkeveen στις 10 Απριλίου, τρεις ημέρες πριν από την απελευθέρωση του Groningen. Πολλοί από τους πίνακες και τα χαρακτηριστικά του, τα οποία η Γκεστάπο είχε κατασχέσει, χάθηκαν στη φωτιά που ξέσπασε κατά τη διάρκεια της μάχης μεταξύ γερμανικών και καναδικών δυνάμεων στην πόλη. Στα έργα του του Werkman διακρίνουμε έντονα τις αρχές του De Stijl σε ότι αφορά την χρήση του πλέγματος, των χρωμάτων και των sans serif γραμματοσειρών.



*Εικόνα 271. H. N. Werkman, Poster by Bunker Type.*



*Εικόνα 272. Hendrik Nicolaas Werkman, "Composition with numbers", 1924.*



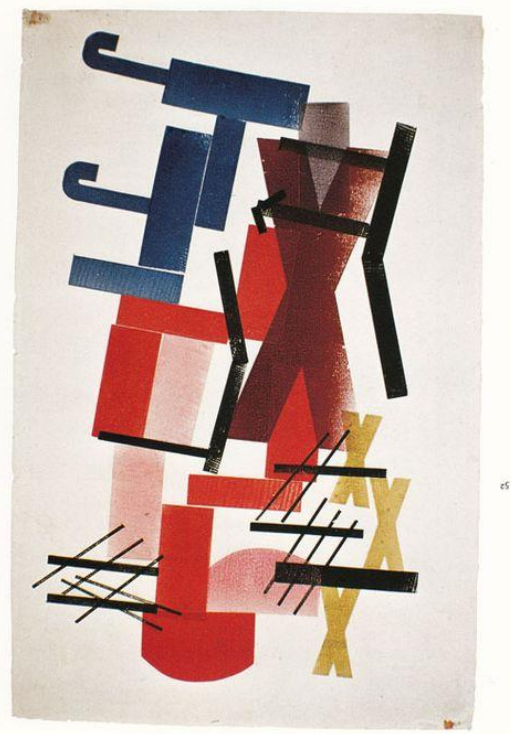


Εικόνα 273. Hendrik Nicolaas Werkman, *Composition*, 1925.

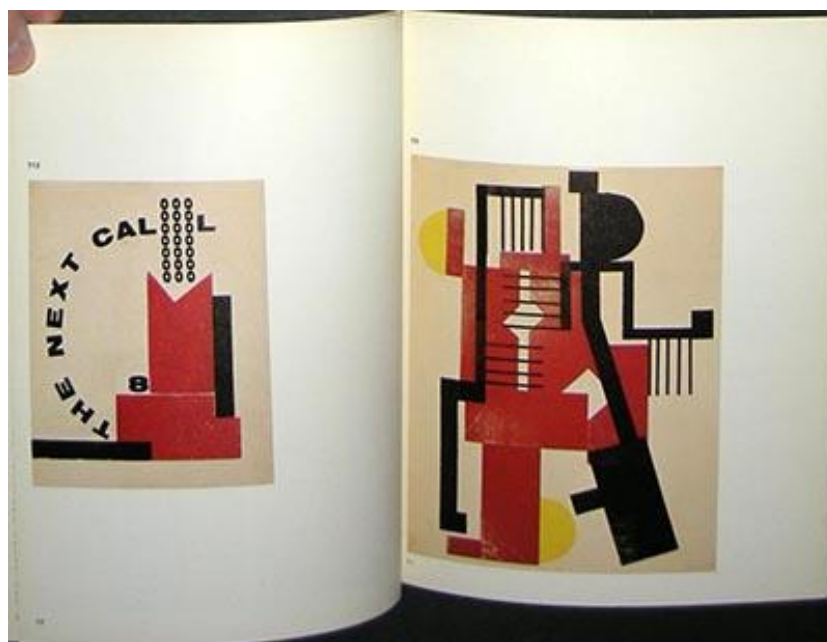


Εικόνα 274. Hendrik Nicolaas Werkman, Εξώφυλλο του περιοδικού “*The Next Call*”, που σχεδιάστηκε από τον ίδιο το 1926.





Εικόνα 275. Hendrik Nicolaas Werkman, *Composition with letters X*, 1927



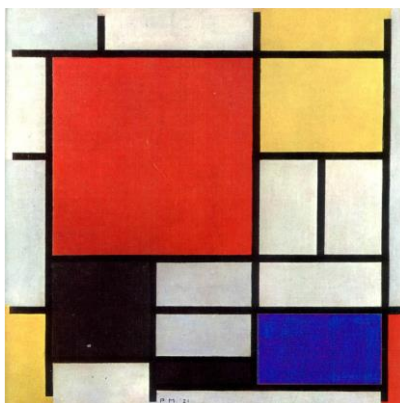
Εικόνα 276. Hendrik Nicolaas Werkman, *σαλόνι βιβλίου*.

## 1.4 Προκλητικές γραμμές, η παρακαταθήκη του Mondrian

Ο Theo Van Doesburg ήρθε σε επαφή με τα έργα του Piet Mondrian το 1915, και αναγνώρισε στα έργα του τα δικά του ιδανικά για την τέχνη: μια πλήρη αφαίρεση της πραγματικότητας.

Σε ένα άρθρο του περιοδικού “Eenheid” στις 6 Νοεμβρίου του 1915 γράφει: “Ο Mondrian αντιλαμβάνεται τη σημασία της γραμμής. Η γραμμή είναι σχεδόν ένα έργο τέχνης από μόνη της. Δεν μπορεί κανείς να παίξει με αυτό, είναι σημαντικό η αναπαράσταση των αντικειμένων να γίνεται αντιληπτή με το λευκό. Είναι σχεδόν προκλητική κάθε περιττή γραμμή, κάθε λάθος τοποθετημένη γραμμή, κάθε χρώμα που έχει χρησιμοποιηθεί αβασάνιστα χωρίς προβληματισμό και έρευνα, μπορεί να καταστρέψει οτιδήποτε αφορά το πνεύμα”.

Ο Piet Mondrian είναι εύλογα ο πιο αναγνωρίσιμος και πιο γνωστός καλλιτέχνης του κινήματος “De Stijl”, τη δεκαετία του 1920 άρχισε να δημιουργεί τους οριστικούς πίνακες για τους οποίους είναι περισσότερο γνωστός ο ίδιος και το κίνημα. Χρησιμοποιώντας μια περιορισμένη παλέτα αποχρώσεων μαύρου, λευκού και βασικών χρωμάτων που περιορίζονται σε ίσια οριζόντια και κάθετα περιγράμματα, δημιούργησε την ιδέα του για μια νέα αφηρημένη τέχνη. Η απλοποίηση και η τελειοποίηση ήταν αισθητά διαφορετική από άλλα στυλ τέχνης. Με μια ματιά μπορεί να φαίνεται ότι τα χρώματα και οι γραμμές είναι τυχαία χωρίς σειρά, αλλά κάθε πίνακας έχει ένα σύστημα, είναι ασύμμετρα και συνήθως έχουν ένα κυρίαρχο μπλοκ χρώματος το οποίο ισορροπεί με μικρότερα κομμάτια γύρω του για να δημιουργήσει έναν “κυμαινόμενο ρυθμό”. Για τον Mondrian, τα κάθετα και τα οριζόντια στοιχεία αντιπροσώπευαν δύο αντίθετες δυνάμεις: τη θετική και την αρνητική, τη δυναμική και τη στατική.



Εικόνα 277. Piet Mondrian, “Composition with Large Red Plane, Yellow, Black, Grey and Blue”, 1921.

#### 1.4.1. Θέο Ballmer (1902-1965), δυναμικές γραμμές με τυπογραφικούς χαρακτήρες

Ο Θέο Ballmer ήταν Ελβετός γραφίστας, φωτογράφος και καθηγητής. Είναι περισσότερο γνωστός για τα μοντερνιστικά του σχέδια αφίσας τα οποία επηρέασαν την ανάπτυξη του Διεθνούς Τυπογραφικού Στυλ.

Ο Theo Ballmer γεννήθηκε στη Βασιλεία της Ελβετίας τον Σεπτέμβριο του 1902. Το 1920, μετά το γυμνάσιο ξεκίνησε μια μαθητεία ως λιθογράφος. Από το 1926 έως το 1929 εργάστηκε ως γραφίστας υπεύθυνος για τη διαφημιστική εταιρεία de Hoffmann-La Roche. Το 1928 εγγράφηκε στο Bauhaus στο Dessau εστιάζοντας στη φωτογραφία. Μετά το κλείσιμο του Bauhaus το 1930, επέστρεψε στην Ελβετία και σχεδίασε μια σειρά από πολιτικές αφίσες (Εικ. 282, 2830).

Οι αφίσες του είναι γεωμετρικές και ακολουθούν τις γραμματοσειρές του οι οποίες έχουν κοινά σημεία με τη γραμματοσειρά bauhaus που σχεδιάστηκε από τον Herbert Bayer το 1925. Η αφίσες του Norm και Buro (Εικ. 278) είναι εξαιρετικά διαχρονικές.



Εικόνα 278. Theo Ballmer, Norm and Buro, 1928.



Εικόνα 279. Theo Ballmer, Neues Bauen (νέο κτίριο) (αφίσα για την έκθεση Deutsche Werkbund στο Μουσείο Kunstgewerbe της Ζυρίχης) 1928.



Εικόνα 280. Thinking Theo Ballmer.

Ο Ballmer ανέπτυξε ένα προσωπικό στυλ που χαρακτηριζόταν από γεωμετρικές επιφάνειες, σε ακριβές πλέγμα σε συνδυασμό με την πρωτοποριακή τυπογραφία του (Εικ. 279, 280, 281). Ο Ballmer στο μικρό διάστημα που φοίτησε στο Bauhaus υπό τους Klee, Gropius και Meyer, βελτίωσε το στυλ του χρησιμοποιώντας τις αρχές του “De Stijl”. Στις ισορροπημένες του συνθέσεις για αφίσες χρησιμοποιώντας γεωμετρικά τυπογραφικά στοιχεία επηρεασμένος από τα πειράματα του Van Doesberg. Ωστόσο, οι δικές του δημιουργίες φαίνεται να είναι πιο κομψές και ακριβής από ορισμένες μη ισορροπημένες συνθέσεις του Van Doesberg. Σύμφωνα με τον Ballmer, το να σπάσεις το πλέγμα στο σωστό σημείο είναι συναρπαστικό.



Εικόνα 281. Theo Ballmer, Free Font.



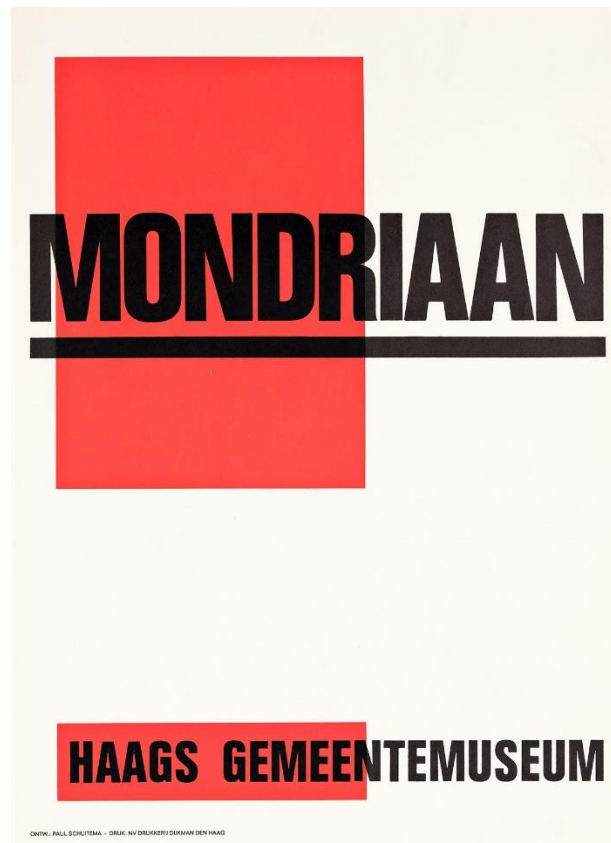
Εικόνα 282. Théo Ballmer , "Working people chose Communists", 1935.



Εικόνα 283. Théo Ballmer, "Working people chose Communists", 1935.



1.4.2. Paul Schuitema (1897-1973), γραμμές με ένταση και χρώμα



Εικόνα 284. PAUL SCHUIITEMA, [DE ARCHITEKT] & [MONDRIAAN]. Group of 4 posters. 1972. Sizes vary., 1972.



Εικόνα 285. Paul Schuitema, Switzerland, 1967.



## 1.5. Η δύναμη των τυπογραφικών χαρακτήρων

Η τεχνική και η τέχνη της διάταξης των τυπογραφικών στοιχείων έχουν σκοπό να καταστούν τα κείμενα που δημιουργούν, πιο προσιτά, ευανάγνωστα και οι τυπογραφικοί χαρακτήρες πιο αναγνωρίσιμοι. Η τυπογραφία ως έννοια αλλά και ως εφαρμοσμένη τέχνη, είναι αντικείμενο της δουλειάς ενός γραφίστα (graphic designer) και διέπεται από ένα σύνολο αρχών και κανόνων. Οι δύο βασικότερες αρχές της τυπογραφίας έχουν να κάνουν με την **διακριτότητα** των τυπογραφικών χαρακτήρων και την **αναγνωσιμότητά** τους. Στην πρώτη περίπτωση ο σχεδιαστής πρέπει να εξασφαλίσει ότι κάθε ανεξάρτητος χαρακτήρας ή στοιχείο της γραμματοσειράς που δημιουργεί, ξεχωρίζει από τα υπόλοιπα. Η Παπανικολοπούλου με βάση τη θεωρία του Λακάν που ακολουθεί τον Saussure, υποστηρίζει ότι μια φυσική γλώσσα δεν είναι μια ονοματολογία ή ένας κατάλογος “λέξεων” που αντιστοιχούν σε “πράγματα”. Μια γλώσσα είναι, ένα σύστημα σημείων που έχουν νόημα μόνο στο βαθμό που διαφέρουν μεταξύ τους.<sup>70</sup>

Στη δεύτερη περίπτωση, η αναγνωσιμότητα αφορά την απρόσκοπτη μετάβαση από λέξη σε λέξη και από γραμμή σε γραμμή. Ο γραφίστας (πομπός) λοιπόν χρησιμοποιώντας τα εργαλεία και τα μέσα που του παρέχει η τυπογραφία, καλείται να δημιουργήσει τις κατάλληλες προϋποθέσεις ώστε ενισχύει το μήνυμα και το περιεχόμενο ενός κειμένου, προκειμένου να διατηρεί το ενδιαφέρον του αναγνώστη (δέκτη).

Η Παπανικολοπούλου αναφερόμενη στο βιβλίο του Roland Barthes “Η απόλαυση του κειμένου” σημειώνει: “... Τα γράμματα είναι τα συστατικά της γραφής. Πρέπει να είναι επιθυμητά. Είτε δημιουργούν λέξεις είτε όχι, πρέπει να είναι ζωντανά”<sup>71</sup>.

---

70. Παπανικολοπούλου, Μ. (2015) *Staging the alphabet: text, performance and the feminine*. (Μη εκδοθείσα διδακτορική διατριβή). University of East London, σ. 61.

71. Παπανικολοπούλου, Μ. (2015) *Staging the alphabet: text, performance and the feminine*. (Μη εκδοθείσα διδακτορική διατριβή). University of East London, σ. 44.

### 1.5.1. Από τον Theo van Doesburg στον Wim Crouwel και το “New Alphabet”

Η τυπογραφία και η δημιουργία αλφαβήτων και μορφών γραμμάτων ήταν μια από τις πρακτικές σχεδιασμού στις οποίες συμμετείχαν οι καλλιτέχνες του κινήματος “De Stijl”. Η γραμματοσειρά Movement (Εικ. 286, 287, 288) του Theo van Doesburg είναι ίσως η πιο αναγνωρίσιμη και πιθανά η πιο επιδραστική. Θεωρείται ως μια από τις πρώτες sans-serif, αρθρωτές γραμματοσειρές. Κατασκευασμένη από ομοιόμορφα σταθμισμένα τετράγωνα, ο κάθε χαρακτήρας χωρίζεται σε 25 μικρότερα τετράγωνα διαστάσεων σε 5x5, το αποτέλεσμα είναι τετράγωνα και ογκώδεις μορφές γραμμάτων με μερικούς αταίριαστους χαρακτήρες όπως το K, το R και το X. Χρησιμοποιήθηκε σε πολλές περιπτώσεις από τον van Doesburg για εργασίες σχεδίασης και λογότυπα με την τετράγωνη μορφή του. Ψηφιοποιήθηκε και εκδόθηκε από το χυτήριο γραμμάτων “The Foundry” το 1997 ως μέρος της σειράς Architype Headline.

**THEO VAN DOESBURG**

**A B C D E F G  
H I J K L M  
N O P Q R S T  
U V W X Y Z**

*Εικόνα 286. Theo van Doesburg, γραμματοσειρά Movement.*

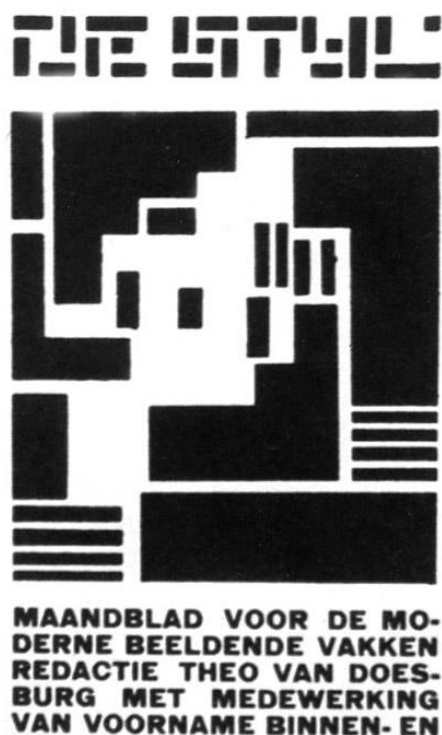
**BOND VAN  
REVOLUTIONNAIRE  
SOCIALISTISCHE  
INTELLECTUEELEN**

*Εικόνα 287. Theo van Doesburg – Λογότυπο για τον Bond van Revolutionaire Socialistische Intellectueelen, 1919.*



Εικόνα 288. Theo van Doesburg, γραμματοσειρά *Movement*.

Το ίδιο ισχύει και για τη χρήση του τυπογραφικού σχεδιασμού από τον Vilmos Huszar για τη δημιουργία τόσο του κειμένου όσο και της εικόνας του εξωφύλλου του περιοδικού *De Stijl* (Εικ. 289), καθώς επίσης και για την δημιουργία του λογότυπου για τα τσιγάρα “Miss Blanche” (Εικ. 290). Ο Huszar χρησιμοποίησε και πάλι τα ίδια σχήματα για τη δημιουργία του κειμένου και της εικόνας.



Εικόνα 289. Vilmos Huszar, Εξώφυλλο περιοδικού “*De Stijl*”, 1917.



*Εικόνα 290. Vilmos Huszar, Λογότυπο για τα τσιγάρα “Miss Blanche”.*

Ο Van Doesburg σχεδίασε γράμματα με βάση συμπαγή μπλοκ αποτελούμενα από ορθογώνια πολύ πριν από τον υπολογιστή Macintosh και δημιούργησε γραμματοσειρές που βασίζονται σε rixel και για τον λόγο αυτό έχει παραμείνουν με την ονομασία Architype Van Doesburg (Εικ. 291, 292).

Αυτό το στυλ σχεδίασης αρθρωτού γράμματος με την χρήση οριζόντιων και κάθετων γραμμών σε ένα σαφές σύστημα έχει χρησιμοποιηθεί σε όλη την ιστορία της τυπογραφίας, για παράδειγμα το “New Alphabet” του Wim Crouwel το οποίο έχει επίσης ψηφιοποιηθεί από το The Foundry, χρησιμοποιεί το ίδιο σύστημα.



*Εικόνα 291. The Foundry/Theo van Doesburg – Architype van Doesburg, 1997.*

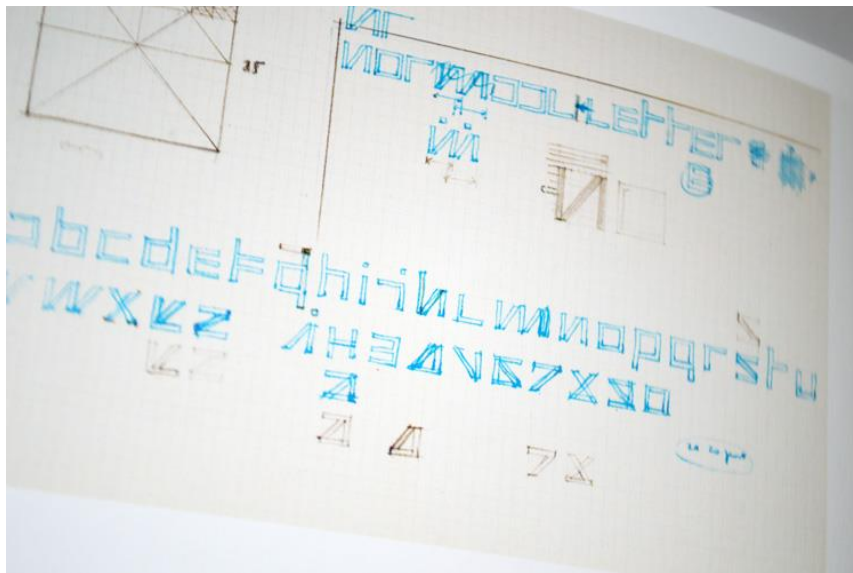
THE DEMAND FOR PURE MEANS OF  
EXPRESSION, FIRST FORMULATED  
BY DE STIJL, HAS BECOME A FACT.

THEO VAN DOESBURG

Εικόνα 292. *The Foundry/Theo van Doesburg – Architype van Doesburg, 1997.*

### 1.5.2. Wim Crouwel και το “New Alphabet”

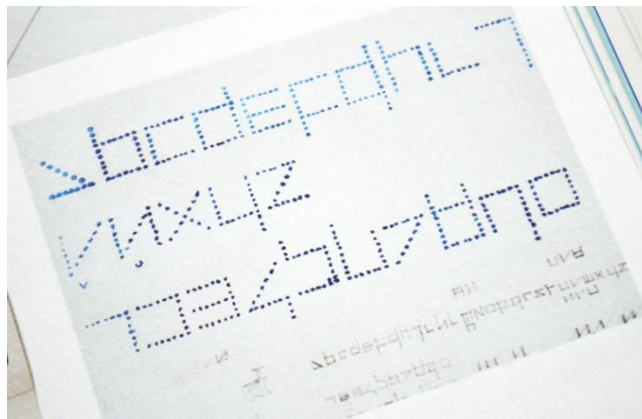
Το “New Alphabet” (Εικ. 293 - 302) του Ολλανδού σχεδιαστή Wim Crouwel είναι μια από τις πιο διάσημες δημιουργίες του, ωστόσο δεν σκόπευε εκείνος ποτέ να χρησιμοποιηθεί στην πράξη. Δημιούργησε αυτή τη γραμματοσειρά σε ηλικία 39 ετών, το 1967, για να δουλέψει με τις νέες τεχνολογίες, καθώς ήταν πολύ δύσκολο για γράμματα με καμπυλότητα να αποδώσουν pixel υψηλής ανάλυσης.



Εικόνα 293. *Τα πρωτότυπα προσχέδια του Wim Crouwel για το New Alphabet, 1967.*



Εικόνα 294. Τα πρωτότυπα προσχέδια του Wim Crouwel για το New Alphabet, 1967.



Εικόνα 295. Τα πρωτότυπα προσχέδια του Wim Crouwel για το New Alphabet, 1967.

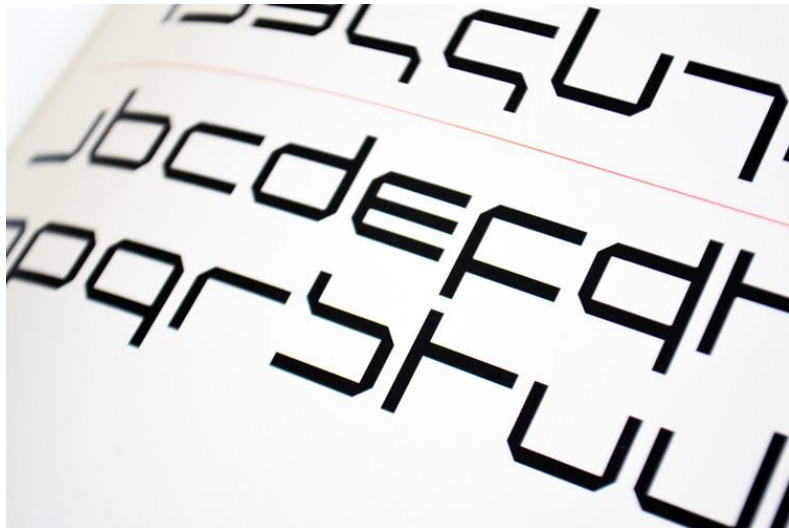


Εικόνα 296. Το νέο δείγμα αλφαβήτου του Wim Crouwel από το 1967.





Εικόνα 297. Το νέο δείγμα αλφαβήτου του Wim Crouwel από το 1967.



Εικόνα 298. Το νέο δείγμα αλφαβήτου του Wim Crouwel από το 1967.



Εικόνα 299. Το νέο δείγμα αλφαβήτου του Wim Crouwel από το 1967.



Εικόνα 300. Wim Crouwel “New Alphabet”, 1967.

Έτσι, δημιούργησε μια γραμματοσειρά μόνο με ευθείες και διαγώνιες γραμμές, οι οποίες σχημάτιζαν γωνίες 90 και 45 μοιρών. Αποφάσισε να δημιουργήσει αυτήν την γραμματοσειρά επηρεασμένος από το χαμηλής ποιότητας αποτέλεσμα των κυρτών γραμμμάτων. Ίσως το πιο ενδιαφέρον είναι ότι δεν την δημιούργησε για λόγους ανταγωνισμού στην αγορά. Αντίθετα, την δημιούργησε απλώς για να δηλώσει δημόσια τον αντίκτυπο που θα έχουν οι νέες τεχνολογίες στην τυπογραφία και τη γραφιστική. Ήλπιζε ότι η δημιουργία της θα έριχνε φως στην έλλειψη τεχνολογίας ικανής να αποδίδει μικρά pixel. Το έργο αυτό έγινε παγκοσμίως γνωστό λίγο μετά τη δημοσίευσή του. Τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή, η παραγωγή χαρτιού που χρησιμοποιούσαν για καθημερινές ανάγκες, όπως η διαφήμιση, αυξανόταν δραματικά. Η πρόταση του Crouwel εξαπλώθηκε σε όλο τον κόσμο καθώς η τεχνολογία και το graphic design ήταν πιο περίπλοκα από ποτέ. Αυτό το έργο τέχνης αμφισβήτησε επίσης νέες μεθόδους επικοινωνίας. Νέες, πιο δημιουργικές γραμματοσειρές άρχισαν να κυριαρχούν στη βιομηχανία καθώς η λειτουργικότητα και η ακρίβεια σύντομα ξεπέρασαν την αποτελεσματικότητα. Συνολικά, ο Wim Crouwel άλλαξε τον τρόπο αντίληψης της τυπογραφίας το 1967 και το “New Alphabet” δημοσιεύτηκε στη Νέα Υόρκη στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης<sup>72</sup>.

72. [https://live.staticflickr.com/3507/3720925326\\_79c2a18e0f\\_b.jpg](https://live.staticflickr.com/3507/3720925326_79c2a18e0f_b.jpg)

Ο Crouwel πίστευε πως το σημαντικό είναι να “αγκαλιάσουμε τους περιορισμούς της τεχνολογίας CRT που χρησιμοποιείται από γρήγορες οθόνες εμφάνισης δεδομένων και εξοπλισμό ρύθμισης φωτογραφιών”. Διαβάζοντας μια συνέντευξη μεταξύ του Crouwel και του VBAT CD, Graham Sturt<sup>73</sup>, το κατανοεί κανείς καλύτερα:

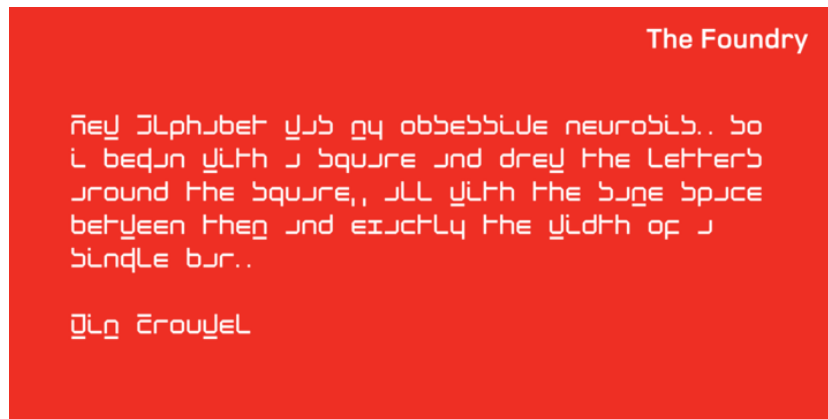
*“Ο αριθμός των διαθέσιμων χρησιμοποιούμενων κουκκίδων, είχαν αποτέλεσμα πολύ χαμηλής ανάλυσης εκείνη την εποχή. Έτσι τα στρογγυλά σχήματα άλλαζαν κάθε φορά που άλλαζε και το μέγεθος των γραμμάτων από 6 σε 12 ή 24 στιγμές. Χρειαζόταν συνεπώς περισσότερες κουκκίδες για να γίνουν πιο ευκρινή τα τυπογραφικά στοιχεία. Σκέφτηκα λοιπόν να κάνω μια γραμματοσειρά χωρίς καμπύλες, μόνο με ευθείες γραμμές γιατί με αυτόν τον τρόπο αλλάζοντας μέγεθος δεν παραμορφώνεται. Έτσι λοιπόν κατέληξα στην ιδέα του “Νέου Αλφάβητου”. Είναι ένα είδος πειράματος. Το σχεδίασα, γνωρίζοντας ότι δεν μπορούσε να το χρησιμοποιηθεί. Ήταν εξωπραγματικό, αλλά ήταν για μένα μια εξάσκηση προκειμένου να βρω λύσεις για την σύγχρονη τεχνολογία”.*



Εικόνα 301. The Foundry/Wim Crouwel – New Alphabet.

---

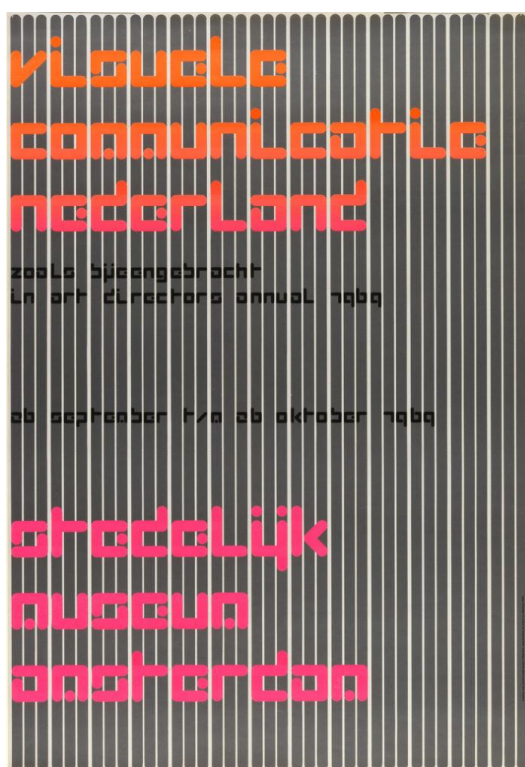
73. Ειδικός δημιουργικού οργανισμού στρατηγικής, τοποθέτησης και ανάπτυξης. Ιδρυτής και Πρόεδρος Ολλανδικού Ψηφιακού Σχεδιασμού στο Άμστερνταμ, Βόρεια Ολλανδία, Ολλανδία.



Εικόνα 302. *The Foundry/Wim Crowwel – New Alphabet.*

Ο Crowwel τις αρχές της δεκαετίας του '60 συμμετείχε σε μια σειρά συζητήσεων που πραγματοποιήθηκαν στην Ολλανδία και την Αγγλία, στις οποίες έλαβαν μέρος και άλλοι Ολλανδοί σχεδιαστές, και οι οποίες αφορούσαν την αναγκαιότητα δημιουργίας μιας διεπιστημονικής εταιρείας στις Κάτω Χώρες, όπως αυτές που είχαν ήδη εγκατασταθεί στις Ηνωμένες Πολιτείες και στην Αγγλία, η οποία θα μπορούσε να εξυπηρετήσει ένα ευρύ φάσμα τομέων συμπελαμβανομένου του βιομηχανικού σχεδιασμού, της εσωτερικής αρχιτεκτονικής, της γραφιστικής κ.λπ. Αυτοί οι διάλογοι είχαν ως αποτέλεσμα τη δημιουργία της *Associatie voor Total Design NV* (συντομογραφία *TD*), τα μέλη της οποίας περιελάμβαναν (εκτός από τον Crowwel) τον Friso Kramer, βιομηχανικό σχεδιαστή τον Benno Wissing, γραφίστα και σχεδιαστή χώρων και τον Paul και Dick Schwarz, ο οποίος κάλυψε το επιχειρηματικό μέρος. Στόχος αυτής της εταιρείας ήταν να αναπτύξει και να εκτελέσει σχεδιαστικές ιδέες σε όλους τους τομείς, βασισμένες σε ένα ενιαίο όραμα. Η τυποποίηση ήταν η βασική έννοια, η τυποποίηση της μορφής χαρτιού, η μινιμαλιστική επιλογή γραμματοσειράς (συνήθως *sans serif*), το καθαρό μοτίβο και η συγκεκριμένη απόσταση των λέξεων. Αυτή η προσέγγιση ταίριαζε απόλυτα στις ανάγκες του εταιρικού κόσμου και οι πελάτες συμπεριέλαβαν την Gronigen και Rotterdam, την IBM. Πολλές τράπεζες σε όλη την Ολλανδία και πολιτιστικά ιδρύματα. Καθώς η συνεργασία στην *TD* άρχισε να διαλύεται στα τέλη της δεκαετίας του 1960, ο Crowwel περιόρισε τη συμμετοχή του, αλλά παρέμεινε ως σύμβουλος και στράφηκε στη διδασκαλία στο Τεχνικό Πανεπιστήμιο του Delft, όπου έγινε κοσμήτορας του τμήματος βιομηχανικού σχεδιασμού από το 1983 έως το 1985. Από το 1985 έως το 1993 διετέλεσε διευθυντής του Μουσείου *Boijmans Van Beuningen* στο Ρότερνταμ. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου δίδαξε επίσης στο Πανεπιστήμιο *Erasmus* στο Ρότερνταμ ως αναπληρωτής καθηγητής τέχνης και πολιτιστικών επιστημών.

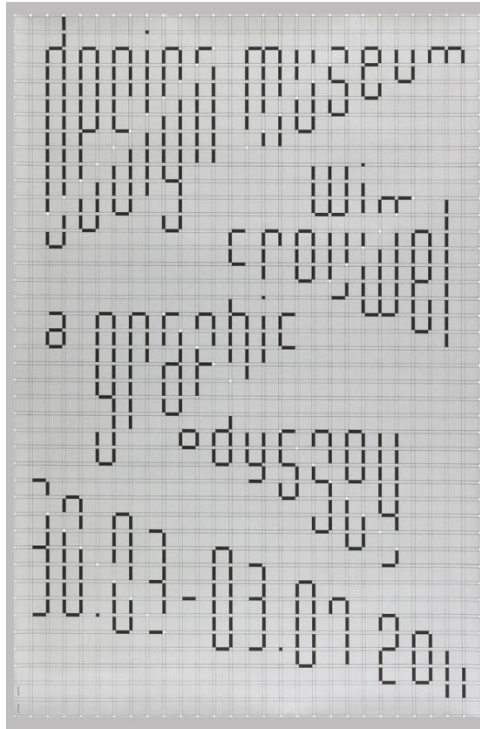
Ως μέλος της TD ο Crouwel σχεδίασε την αφίσα “Visuele Communicatie Nederland” (Εικ. 303). Αυτό το έργο, όπως όλες οι αφίσες του Crouwel, βασίζεται σε ένα σύστημα πλέγματος (μετά από προσεκτική εξέταση του δοκιμίου, το πλέγμα στο χαρτί είναι ορατό, κάθε γραμμή αντιπροσωπεύει 1 cm). Τα γράμματα στο μεγαλύτερο μέρος του κειμένου είναι τετράγωνα, 4,5 x 4,5 εκ., ενώ τα μικρότερα γράμματα είναι επίσης τετράγωνα, 1,3 x 1,3 cm.



Εικόνα 303. Wim Crouwel, Αφίσα, "Visuele Communicatie Nederland, Stedelijk Museum Am-sterdam", 1969. Αγορά μουσείου από το General Acquisitions Endowment Fund. 2009-13-1.

Όταν ο Crouwel ρωτήθηκε αν ο σχεδιασμός ήταν καθαρή επίλυση προβλημάτων ή αν υπήρχε επίσης χώρος για προσωπική έκφραση, απάντησε: “Φυσικά ο σχεδιασμός αφορά την επίλυση προβλημάτων, αλλά δεν μπορώ να αντισταθώ στο να προσθέσω κάτι προσωπικό. Μια σελίδα πρέπει να έχει ένταση”. Είναι η ένταση σε αυτό το έργο, που δημιουργείται από τα φθορίζοντα χρώματα καθώς και την απόσταση 3 1 3 των γκριζων κάθετων ράβδων, που κάνουν αυτή την αφίσα ασυνήθιστη και συναρπαστική. Επίσης, η τάση είναι η πειραματική γραμματοσειρά (όλα πεζά), την οποία ανέπτυξε ο Crouwel αφού εξέτασε τους τεχνικούς περιορισμούς των πρώτων μηχανών στοιχειοθεσίας ελεγχόμενων από υπολογιστή στις αρχές της δεκαετίας του 1960 που επέτρεπαν μόνο την εκτύπωση dot matrix.





Εικόνα 304. Αφίσα, “Wim Crouwel a graphic odyssey”, 2011, Σχεδιασμένη από τον Philippe Apeloig για το LONDON DESIGN MUSEUM, μεταζοτυπία σε επικαλυμμένο χαρτί. 95 x 63,5 cm (37 3/8 ίντσες x 25 ίντσες).

Αυτή η αφίσα (Εικ. 304) σχεδιάστηκε για την έκθεση του 2011 “Wim Crouwel: A Graphic Odyssey” στο Design Museum, Λονδίνο, Αγγλία προς τιμήν του Wim Crouwel. Ο Philippe Apeloig, σε συνεργασία με άλλους γραφίστες, ανέλαβε να δημιουργήσει μια αφίσα, στην οποία θα χρησιμοποιούσε τη δομή πλέγματος που επινόησε ο Crouwel για τις πλέον εμβληματικές αφίσες του Μουσείου Stedelijk.

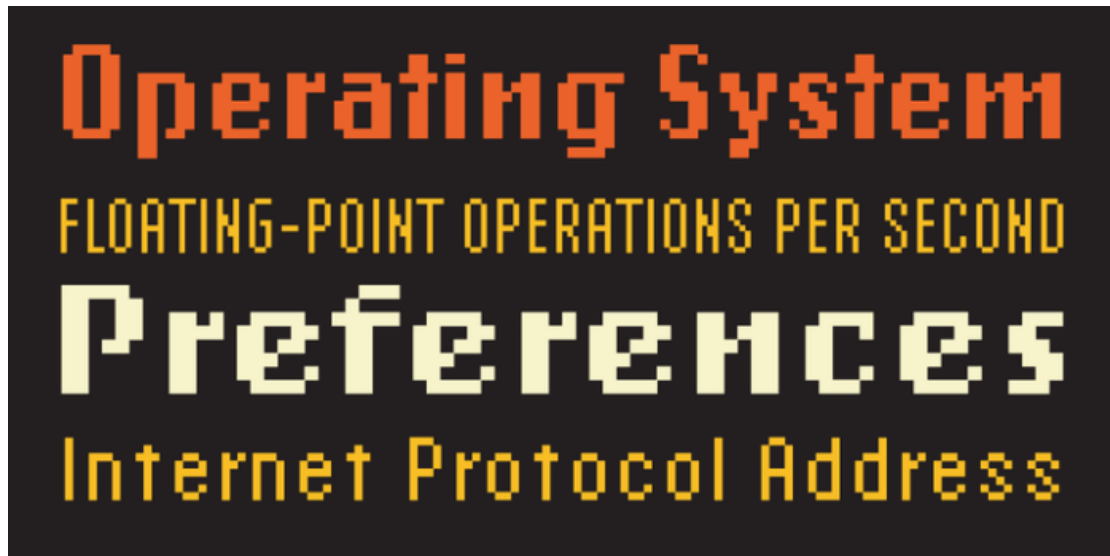
Ο Apeloig σχεδίασε αυτήν την αφίσα επηρεασμένος από την εμπειρία του ως ασκούμενος στη δεκαετία του 1980 στην εταιρεία του Crouwel, Total Design. Χρησιμοποίησε το πλαίσιο του πλέγματος και μια απλή παλέτα χρωμάτων για να δημιουργήσει το κείμενο. Τόσο το πλέγμα όσο και η περιορισμένη χρωματική παλέτα είναι ένας φόρος τιμής στο χαρακτηριστικό στυλ γραφιστικής του Crouwel. Για αυτή την αφίσα, ο Apeloig χρησιμοποιεί το πλέγμα για να δημιουργήσει κείμενο που φαίνεται να γλιστράει ρυθμικά σε όλη τη σελίδα, με μαύρο κείμενο διάστικτο από λευκές κουκκίδες που τονίζουν τη διαγώνια “έλξη” κάθε λέξης στον αυστηρό άξονα του πλέγματος.

Μια άλλη εγγενής γραμματοσειρά ψηφιακού στυλ είναι η Lo-Res (Εικ. 305, 306, 307, 308) της Zuzana Licko<sup>74</sup> της Emigre. Μια οικογένεια γραμματοσειρών που

74. Η Zuzana Licko είναι μια Σλοβακικής καταγωγής Αμερικανίδα σχεδιάστρια και εικαστικός, γνωστή για τη συνιδρυτή της Emigre Fonts, ενός χυτηρίου ψηφιακού τύπου στο Μπέρκλεϋ



χρησιμοποιεί μεθόδους `pixelated` και `bitmap` για την “απόσταξη” των γραμμάτων μέχρι τις πιο ελάχιστες μορφές τους, εξ ου και το όνομα `Lo-Res` (χαμηλή ανάλυση). Αυτό το σύστημα γραμματοσειρών επίσης δεν έχει καμπύλες, καθώς χρησιμοποιεί μόνο οριζόντιες και κάθετες για τη δημιουργία γραμμάτων. Αυτή είναι η καθαρή απόσταξη της μορφής για τη δημιουργία κάθε γράμματος, όπου κάθε γράμμα εξακολουθεί να είναι αναγνωρίσιμο και ευανάγνωστο.



Εικόνα 305. Γραμματοσειρά “`Lo-Res`” της Zuzana Licko.

**Digital Minimalism**  
Stanford University Computer Research Class  
**multimedia**  
Alphanumeric Keyboard  
**techno**  
VIDEO ILLUSTRATION  
Direct File Transfer Procedure  
**installation**  
TELECOMMUNICATION FAIL  
Disclaimer of Warranties and Liabilities

Εικόνα 306. Zuzana Licko, *Emigre Fonts Lo-Res* (1985/2001).

---

της Καλιφόρνια. Έχει σχεδιάσει και παράγει πολλές ψηφιακές γραμματοσειρές, συμπεριλαμβανομένων των δημοφιλών `Mrs Eaves`, `Modula`, `Filos ofia`, και `Matrix`.

Silicon Valley Hi-Tech Industries  
telecommunications management  
**Initial Public Offering**  
Printed Circuitboard Assembly Factory News  
**Mathematics**  
Intellectual Property Law  
120 MEGABYTE HARD DISK DRIVE  
American Calculator Manufacturer  
Graphical User Interface Class

Εικόνα 307. Zuzana Licko, *Emigre Fonts Lo-Res* (1985/2001).

random  
random  
designs  
designs  
designs  
**COMMUNICATE**  
Printed Circuit Board Company  
INTELLECTUAL PROPERTY

Εικόνα 308. Zuzana Licko, *Emigre Fonts Lo-Res* (1985/2001).

Ο Craig Berry σύγχρονος σχεδιαστής γραμματοσειρών, εξηγώντας την δημιουργία της γραμματοσειράς Ronde & Scherp/Round & Sharp, αναφέρει πως χρησιμοποιώντας την τυπογραφία “De Stijl” και το νέο αλφάβητο του Crouwel, δημιούργησε μια σειρά από γράμματα στα οποία προκειμένου να επιτευχθεί η αναγνωσιμότητα χρειάστηκε να εφαρμόσει τις ξεκάθαρες γωνίες των γραμμάτων του van Doesburg και του Huszar και τα ασυνήθιστα σχήματα του Crouwel με την τήρηση αυστηρών οδηγιών. Το όνομα της γραμματοσειράς είναι Ronde & Scherp/Round & Sharp (Εικ. 309), η οποία διακρίνεται για τις παραλλαγές των γραμμάτων στις γωνίες.



Εικόνα 309. Craig Berry, Γραμματοσειρά *Ronde & Scherp/Round & Sharp*, 2017.

### 1.5.3. Raul Renner (1878-1956) ο δημιουργός της γραμματοσειράς Futura.

Ο Paul Renner ήταν ένας εξέχων Γερμανός γραφίστας, σχεδιαστής γραμματοσειρών και τυπογράφος του εικοστού αιώνα. Υπήρξε επίσης αξιόλογος ζωγράφος και δάσκαλος. Ο Renner είχε αυστηρή προτεσταντική ανατροφή, καθώς εκπαιδεύτηκε σε ένα γυμνάσιο του 19ου αιώνα. Ανατράφηκε με τέτοιο τρόπο ώστε να έχει μια πολύ γερμανική αίσθηση ηγεσίας, καθήκοντος και ευθύνης. Ήταν καχύποπτος απέναντι στην αφηρημένη τέχνη και αντιπαθούσε πολλές μορφές της σύγχρονης κουλτούρας, όπως η τζαζ, ο κινηματογράφος και ο χορός. Θαύμαζε όμως εξίσου τη φονξιοναλιστική τάση στον μοντερνισμό και γι' αυτό το λόγο ο Renner μπορεί να θεωρηθεί ως γέφυρα μεταξύ του παραδοσιακού (19ος αιώνας) και του σύγχρονου (20ός αιώνας). Προσπάθησε να συγχωνεύσει τις γοθτικές και ρωμαϊκές γραμματοσειρές. Αν και δεν ήταν άμεσα συνδεδεμένος με το κίνημα Bauhaus που εμφανίστηκε τη δεκαετία του 1920, υποστήριξε σθεναρά τις αρχές και τους στόχους του.

Το 1927, σχεδίασε τη γραμματοσειρά Futura (Εικ. 310 - 314), η οποία είναι ένα από τα πιο δημοφιλή και περισσότερο χρησιμοποιημένα τυπογραφικά στοιχεία, η δημιουργία της οποίας υπήρξε ορόσημο στο χώρο του graphic design τον 20<sup>ο</sup> αιώνα και επηρέασε τα σύγχρονα σχέδια γραμματοσειρών. Οι σύγχρονοι τυπογράφοι ακόμη και σήμερα χρησιμοποιούν αυτήν τη γεωμετρική sans-serif γραμματοσειρά.

Άλλη μια δημιουργία του, είναι η Architype Renner (Εικ. 315, 316) η οποία βασίζεται στην πρώτη πειραματική εξερεύνηση του Renner για γεωμετρικές μορφές

γραμμάτων για τη γραμματοσειρά Futura. Η γραμματοσειρά του Steile Futura μετατράπηκε αργότερα σε Tasse που κυκλοφόρησε μετά τον θάνατό του. Η πολύτιμη συμβολή του Paul Renner στη γραφιστική και την τυπογραφία περιλαμβάνει έργα, όπως το *Das moderne Buch*, το *Vom Geheimnis der Darstellung*, το *Ordnung und Harmonie der Farben* και γραμματοσειρές όπως η Renner Antiqua και η Ballade.

Ο Renner ήταν εξέχον μέλος της Deutscher Werkbund (Γερμανική Ομοσπονδία Εργασίας). Δύο από τα σημαντικότερα κείμενά του είναι το *Tyografie als Kunst* (Η τυπογραφία ως τέχνη) και το *Die Kunst der Tyographie* (Η τέχνη της τυπογραφίας). Ο Renner δημιούργησε ένα νέο σύνολο κατευθυντήριων γραμμών για καλό σχεδιασμό βιβλίων.

Η Tasse, μια γραμματοσειρά του 1994 είναι μια αναβίωση της γραμματοσειράς του Renner του 1953 της Steile Futura.

Ο Renner ήταν φίλος του επιφανούς Γερμανού τυπογράφου Jan Tschichold και συμμετείχε ενεργά στις έντονες ιδεολογικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις εκείνης της εποχής. Πίστευε πως “*Το μέλλον μας δημιουργείται από αυτό που κάνουμε σήμερα όχι αύριο*” και πως “*Το πραγματικά μοντέρνο είναι αυτό που κρατάμε σήμερα ώστε να είναι διαχρονικά τέλειο*”.



Εικόνα 310. Paul Renner, προσχέδια της γραμματοσειράς Futura, 1927.

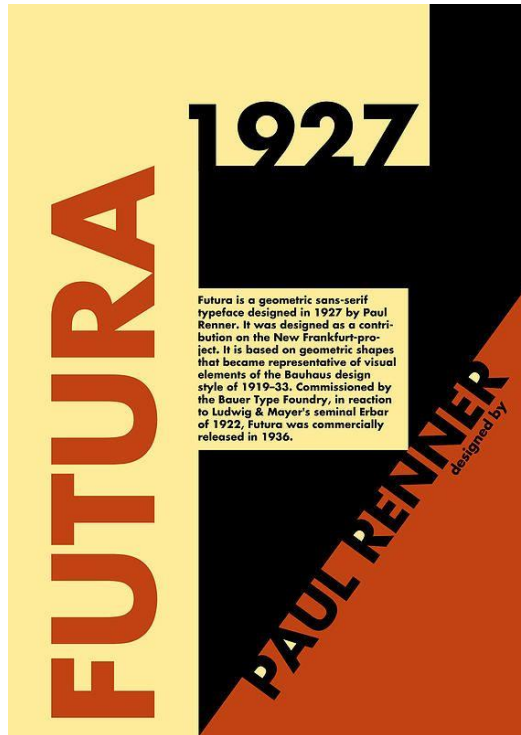


Εικόνα 311. Paul Renner, γραφιστικές δημιουργίες με την Futura, 1927.



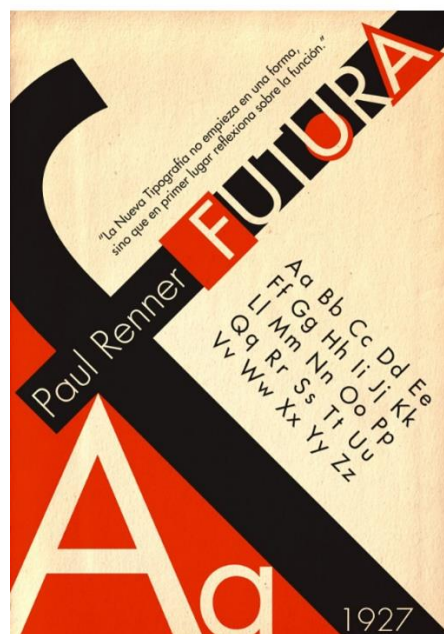
Εικόνα 312. Paul Renner, Futura, αφίσα του Bauhaus, 1927.





*Εικόνα 313. Paul Renner, Futura,*

ABCDEFGHIJKLMN  
OPQRSTUVWXYZ?  
abcdefghijklm  
nopqrstuvwxyz!  
1234567890



*Εικόνα 314. Paul Renner - Typographie Futura – 1927.*





*Εικόνα 315. Paul Renner, Architype Renner Type Foundry*

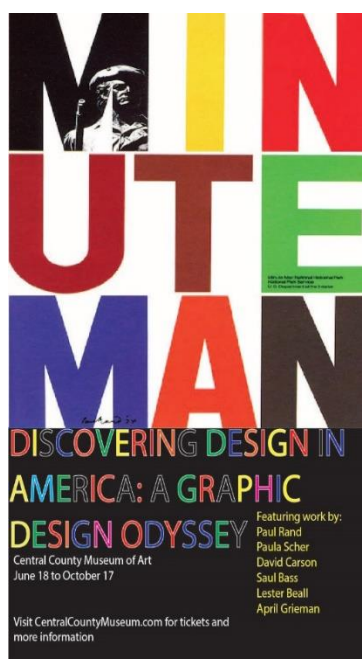


*Εικόνα 316. Paul Renner, Architype Renner Type Foundry.*

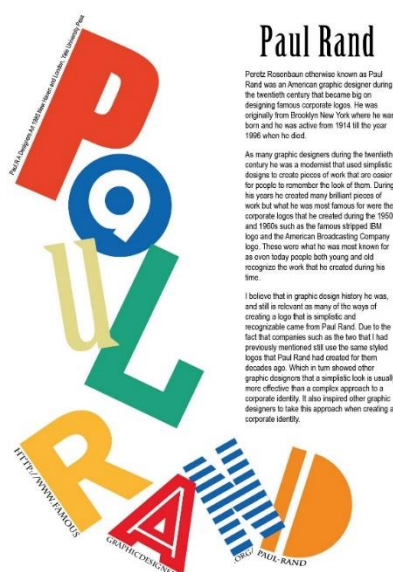
#### **1.5.4. Pal Rand (1914-1996), τυπογραφία και layout**

Ο Pal Rand, όπως έχει αναφερθεί και παραπάνω, ήταν ένας από τους πιο γνωστούς και καινοτόμους σχεδιαστές γραφικών του 20ού αιώνα. Επηρεασμένος από την

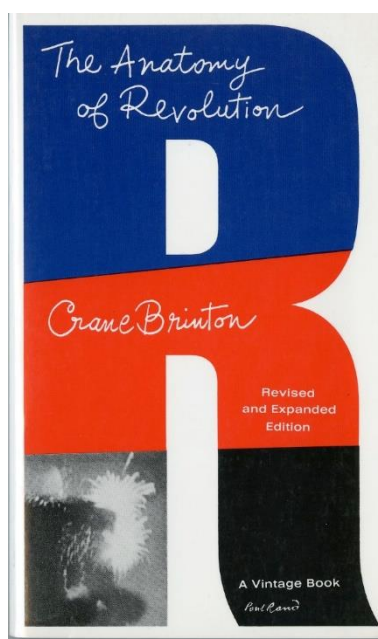
απλότητα του μοντερνισμού και κάνοντας χρήση καθαρών γεωμετρικών σχημάτων και του λευκού χώρου, δημιούργησε μερικά από τα πιο γνωστά λογότυπα εταιριών στις ΗΠΑ. Στις συνθέσεις του παρατηρούμε τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιεί τα τυπογραφικά στοιχεία προκαλώντας ένταση και κίνηση (Εικ. 317, 318, 319).



Εικόνα 317. Paul Rand, *MINUTE MAN*, 1974, λιθογραφία όφσετ σε χαρτί, 42 x 28 in. (106,7 x 71,2 εκ.), Smithsonian American Art Museum.



Εικόνα 318. Paul Rand.



*Εικόνα 319. Paul Rand.*

#### **1.5.5. Paul Schuitema (1897-1973) και sans serif γραμματοσειρές**

Ο Schuitema σπούδασε στην Academie voor Beeldende Kunsten στο Ρότερνταμ . Στη δεκαετία του 1920, άρχισε να ασχολείται με τη γραφιστική, εφαρμόζοντας τις αρχές του κινήματος “De Stijl” και του κονστρουκτιβισμού στην εμπορική διαφήμιση. Μαζί με τον Gerard Kiljan και τον διάσημο συνάδελφό του Piet Zwart , ακολούθησε τις ιδέες των El Lissitzky και Rodchenko στη Σοβιετική Ένωση, του Henryk Berlewi στην Πολωνία και του Kurt Schwitters στη Γερμανία. Την περίοδο που εργαζόταν στην εταιρεία διπλωμάτων ευρεσιτεχνίας NV Maatschappij Van Berkel στο Ρότερνταμ, ο Schuitema έγινε γνωστός για τα πρωτότυπα σχέδια του διαφημιστικού υλικού, στα οποία χρησιμοποιούσε κυρίως μόνο τα χρώματα μαύρο , κόκκινο και λευκό και έντονες sans serif γραμματοσειρές.

Από το 1926 άρχισε να ασχολείται με το φωτομοντάζ, αποτελώντας έναν από τους πρωτοπόρους αυτής της τεχνικής στον τομέα του βιομηχανικού σχεδιασμού. Ο Schuitema ήταν μέλος της Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts-en Nijverheidskunst (VANK) της Ολλανδικής Ένωσης Χειροτεχνίας.

Παρά το γεγονός ότι ήταν συνειδητά σοσιαλιστής και συχνά σχεδίαζε έντυπα με τα οποία απευθύνονταν στους βιομηχανικούς εργάτες καταδεικνύοντας την εκμετάλλευση

της εργοδοσίας, ο Schuitema εργάστηκε επίσης και για μεγάλες εταιρείες, όπως η Philips.

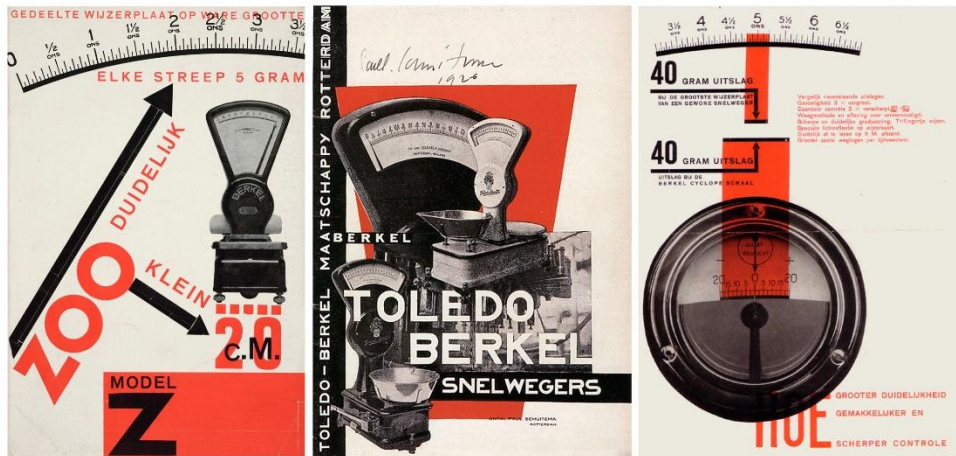
Κατά τα τελευταία χρόνια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, ο Schuitema, μαζί με τους Jan Bouman, Lou Lichtveld και Eduard Verschueren, άρχισαν να σχεδιάζουν έντυπο υλικό για τη μεταπολεμική κοινότητα τέχνης στην Ολλανδία. Το 1944, οι τέσσερις τους δημοσιεύουν μια "Εκθεση για την τόνωση, την ανάπτυξη και την οργάνωση της κινηματογραφικής βιομηχανίας στην Ολλανδία" (Rapport inzake de stimuleering, ontwikkeling en ordening van het Filmwezen in Nederland).

Μετά την Dolle Dinsdag (5 Σεπτεμβρίου 1944), εντάχθηκε επίσημα στις δυνάμεις της αντίστασης, αναλαμβάνοντας ηγετικό ρόλο στην Εθνική Υπηρεσία Κινηματογράφου και Φωτογραφικού Ρεπορτάζ. Μετά το τέλος του πολέμου, ο Schuitema και οι τρεις συνεργάτες του ίδρυσαν τον Ολλανδικό Συνεταιρισμό Κινηματογραφικής Παραγωγής (Nederlandse Werkgemeenschap voor Filmproductie, NWF) στο Χάρλεμ και έδωσαν την ώθηση για τη σύσταση της Ολλανδικής Ένωσης Δημιουργών Κινηματογράφου (Beroepsvereniging van Nederlandse Cineasten). Σε κάθε περίπτωση ο Schuitema, ανήκε σε εκείνους τους καλλιτέχνες των οποίων η συμπεριφορά κατά τη διάρκεια της κατοχής ήταν επαναστατική.

Το 1946, ο Schuitema παρουσίασε την μικρού μήκους ταινία του "Les Ponts de la Meuse" στο Φεστιβάλ των Καννών.

Οι τεχνικές του επηρέασαν τη σχεδιαστική κολεκτίβα Wild Plakken στα τέλη του 20ου αιώνα. Στο έργο του είναι εμφανής η χρήση δυναμικών γραμμών οι οποίες πολλές φορές σχηματίζονται από τυπογραφικά στοιχεία.

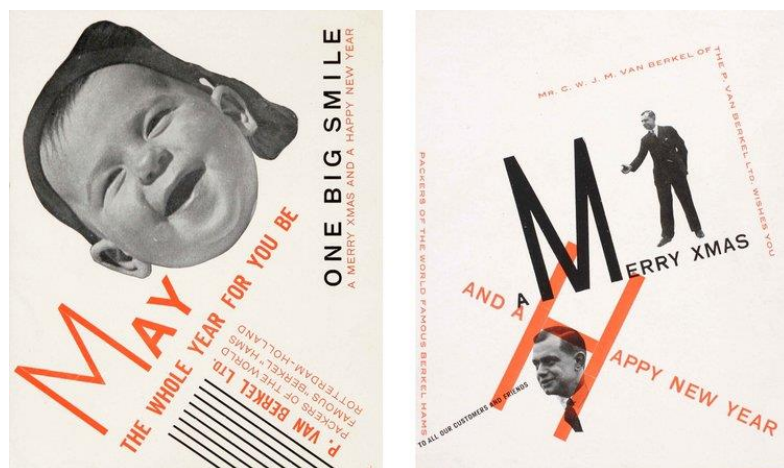
Ένα από τα πιο εμβληματικά επιτεύγματα του Schuitema είναι αναμφίβολα όλη η δουλειά που θα κάνει για την εταιρεία Berkel, για την οποία θα σχεδιάσει μια πλήρη σειρά γραφικών που θα κυμαίνεται από γραφική ύλη και διαφημίσεις μέχρι φυλλάδια και καταλόγους (Εικ. 320, 321). Αυτά απεικονίζουν τέλεια την αρχή της χρήσης ενός ελάχιστου μέσου για μέγιστο αποτέλεσμα. Τα επιτεύγματά του για άλλες εταιρείες του Ρότερνταμ ταυτόχρονα θα είναι επίσης από τα πιο καινοτόμα.



Εικόνα 320. Paul Schuitema, έντυπα και διαφημίσεις για την εταιρεία Berkel, 1928.

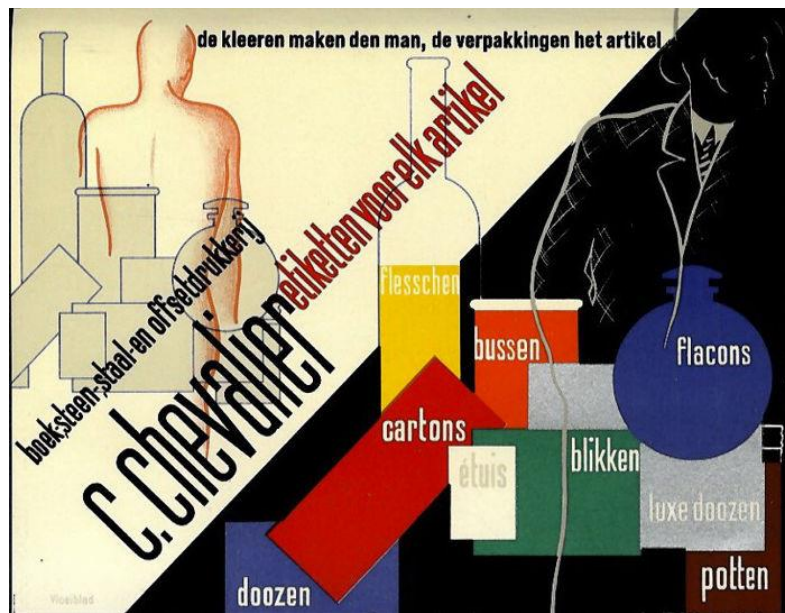


Εικόνα 321. Paul Schuitema, Ετικέτα προϊόντος: Berkel Slicing Machine Oil, 1928.

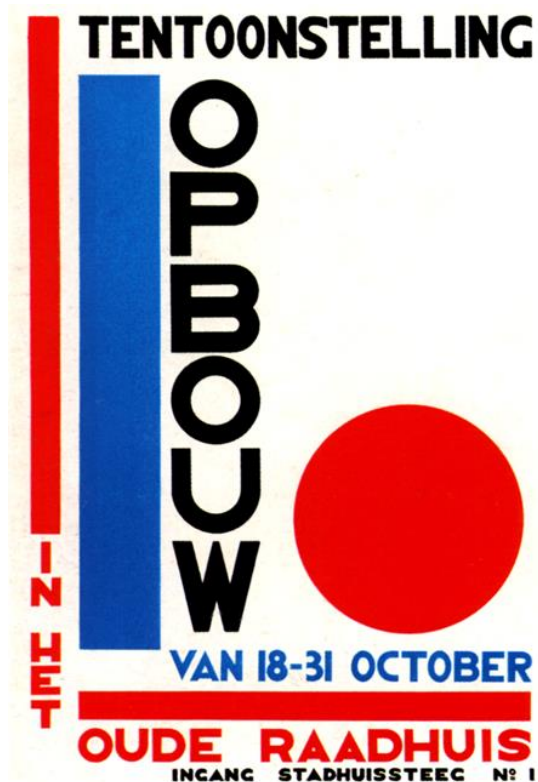


Εικόνα 322. Paul Schuitema, Ευχετήριες Κάρτες: A Merry Xmas and a Happy New Year, για την εταιρεία P. Van Berkel, Rotterdam, 1928.





Εικόνα 323. Paul Schuitema - *Gerichte Reclame* – 1934. Offered in this lot is the book “*Gerichte Reclame*” containing the rare blotting paper designed by Paul Schuitema, in perfect condition, dim. 16.5 × 21.0 cm.

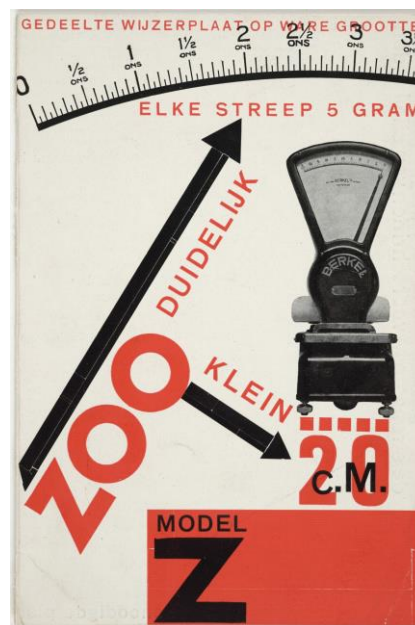


Εικόνα 324. Αφίσα έκθεσης σχεδιασμένη από τον Paul Schutema 1926.





Εικόνα 325. Paul Schuitema, Αφίσα Έκθεσης ζωγραφικής και γλυπτικής: Εργασία στην Ακαδημία IBK-TW (25-31 Δεκεμβρίου 1927), 1927, Letterpress, 39 1/4 x 27 9/16" (99,7 x 70 cm), Formerly Merrill C. Berman Collection, τώρα Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη.



Εικόνα 326. Σχεδιασμός Εξωφύλλου, 1928. Ο Paul Schuitema πρωτοπορεί στον “απλό” τυπογραφικό σχεδιασμό.



Εικόνα 327. Paul Schuitema σχέδιο εξωφύλλου “De Gemeenschap” No 6 Τόμος 6, 1930.



Εικόνα 328. Paul Schuitema, “TENTOONSTELLING”, 1931.



Εικόνα 329. Paul Schuitema, ALPHABET, 1967, poster, 74.25 x 99 cm. (29.2 x 39 in.)

#### 1.5.6. Emil Ruder (1914 –1970), η τυπογραφία ως μέσο οπτικής επικοινωνίας

Ο Emil Ruder ήταν Ελβετός τυπογράφος και γραφίστας, ο οποίος μαζί με τον Armin Hofmann εντάχθηκε στη σχολή της Schule für Gestaltung Basel (Σχολή Σχεδιασμού της Βασιλείας).

Διακρίθηκε στον τομέα της τυπογραφίας για την ανάπτυξη μιας ολιστικής προσέγγισης στο σχεδιασμό και τη διδασκαλία η οποία θα εμπεριέχει τη φιλοσοφία, τη θεωρία και την συστηματική πρακτική μεθοδολογία. Ο Ruder είχε υψηλές φιλοδοξίες για τη γραφιστική. Πίστευε ότι μέρος της λειτουργίας της ήταν να προωθήσει “το καλό και το όμορφο στο λόγο και την εικόνα και να ανοίξει το δρόμο στις τέχνες” (TM, τεύχος Νοεμβρίου 1952). Ήταν ένας από τους σημαντικότερους συντελεστές του σχεδιασμού ελβετικού στυλ. Δίδαξε ότι ο σκοπός της τυπογραφίας ήταν να επικοινωνεί ιδέες μέσω της γραφής, καθώς και να δίνει μεγάλη σημασία στις sans-serif γραμματοσειρές. Κανένας άλλος σχεδιαστής μετά τον Jan Tschichold δεν ήταν τόσο αφοσιωμένος όσο ο Ruder στην πειθαρχία της τυπογραφίας του letterpress και δεν έγραψε γι' αυτό με τέτοια πεποίθηση.

Το ελβετικό στυλ (επίσης γνωστό ως διεθνές τυπογραφικό στυλ) αναπτύχθηκε στην Ελβετία τη δεκαετία του 1950. Αυτό το στυλ καθορίστηκε από τη χρήση sans-serif γραμματοσειρών και χρησιμοποίησε το πλέγμα στις σελίδες για την δομή τους, δημιουργώντας παράλληλα ασύμμετρες διατάξεις. Μέχρι τη δεκαετία του 1960, το πλέγμα είχε

γίνει μια δεδομένη διαδικασία και κατέληξε να υπονοεί το στυλ και τις μεθόδους του ελβετικού γραφικού σχεδιασμού. Ο Ruder πρότεινε ένα πλέγμα εννέα τετραγώνων ως βάση για διαφορετικά μεγέθη εικόνας στο οποίο υπήρχαν 24 πιθανές θέσεις και σχήματα εικόνας (Εικ. 330) . Τόνισε επίσης τον συνδυασμό τυπογραφίας και φωτογραφίας ως μέσο οπτικής επικοινωνίας. Τα κύρια έργα με επιρροή ήταν οι αφίσες, οι οποίες θεωρήθηκαν ως το πιο αποτελεσματικό μέσο επικοινωνίας.



Εικόνα 330. Emil Ruder, grid.

Ο Emil Ruder γεννήθηκε στη Ζυρίχη της Ελβετίας στις 20 Μαρτίου 1914. Ο Ruder εκπαιδεύτηκε ως στοιχειοθέτης στη Βασιλεία (1929-1933) και σπούδασε στο Παρίσι από το 1938-1939. Δημοσίευσε μια βασική γραμματική της τυπογραφίας με τίτλο, *Typographie*. Το κείμενο δημοσιεύθηκε στα γερμανικά, αγγλικά και γαλλικά, από τον Ελβετό εκδότη Arthur Niggli το 1967. Το βιβλίο βοήθησε στη διάδοση του ελβετικού στυλ και έγινε βασικό κείμενο για προγράμματα γραφιστικής και τυπογραφίας στην Ευρώπη και τη Βόρεια Αμερική. Το 1962 συμμετείχε στην ίδρυση του Διεθνούς Κέντρου Τυπογραφικών Τεχνών (ICTA) στη Νέα Υόρκη.

Ο Ruder ξεκίνησε την εκπαίδευσή του στο σχεδιασμό στην ηλικία των δεκαπέντε ετών, σαν μαθητευόμενος ενός συνθέτη. Στα τέλη της δεκαετίας του είκοσι, άρχισε να

παρακολουθεί την Kunstgewerbeschule Zürich, όπου διδάσκονταν οι αρχές του Bauhaus και της νέας τυπογραφίας του Tschichold. Άρχισε να διδάσκει για πρώτη φορά το 1942 στο Allgemeine Gewerbeschule στην ελβετική πόλη της Βασιλείας σαν υπεύθυνος τυπογραφίας για φοιτητές εμπορικών σημάτων. Έγινε επικεφαλής του Τμήματος Μαθητευομένων στις Εφαρμοσμένες Τέχνες μέχρι το 1947. Το 1947 ο Ruder συναντήθηκε με τον καλλιτέχνη-τυπογράφο Armin Hofmann. Οι Ruder και Hoffman ξεκίνησαν μια μακρά περίοδο συνεργασίας. Η διδασκαλία τους απέκτησε διεθνή φήμη μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1950. Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1960 τα μαθήματά τους διατηρούσαν μακρές λίστες αναμονής. Συνεργάστηκε σαν συγγραφέας και συντάκτης για την έκδοση του “*Typografische Monatsblätter*” (Typographic Monthly), μια δημοφιλής εμπορική έκδοση της εποχής. Κατά τη διάρκεια των μεταπολεμικών χρόνων, όταν, σχεδόν σε κάθε τομέα της εφαρμοσμένης τέχνης, δεν υπήρχε ακόμη κανένα σημάδι μετάβασης σε μια νέα μορφή έκφρασης καλύτερα προσαρμοσμένη στην εποχή, ο Emil Ruder ήταν ένας από τους πρωτοπόρους που απέρριψε όλους τους συμβατικούς κανόνες της παραδοσιακής τυπογραφίας και καθιέρωσε νέους νόμους σύνθεσης περισσότερο σύμφωνους με τη σύγχρονη εποχή. Παρά την κλίση του στην εικονογράφιση, δεν μπόρε ποτέ στον πειρασμό να επιδοθεί σε απλώς περιγραφικά σχέδια στα οποία ο πραγματικός σκοπός της εκτύπωσης - η αναγνωσιμότητα - θα χανόταν. Η επιμονή του Ruder ότι ο πρωταρχικός στόχος της τυπογραφίας ήταν η επικοινωνία δεν απέκλειε τα αισθητικά εφέ για το λόγο αυτό η αντίθεση ήταν μία από τις μεθόδους του.

Από το 1946, ο Emil Ruder εμφανίστηκε σιγά-σιγά στο *Typografische Monatsblätter* ως εκφραστής του μοντερνισμού. Μεταξύ 1957 και 1959 συνεισέφερε μια σειρά τεσσάρων άρθρων με τον τίτλο “Wesentliches” (Fundamentals): “The Plane”, “The Line”, “The Word” και “Rhythm” τα οποία αποτέλεσαν τη βάση της σκέψης του, που συνοψίζεται το 1967 στο βιβλίο “*Typography*”. Το 1952, η “*Schweizer Graphische Mitteilungen*” (SGM) συγχωνεύθηκε με την “*Revue Suisse de l’Imprimerie*” και την “*Typographische Monatsblätter*” σε μια ενιαία μηνιαία έκδοση γνωστή με τα αρχικά “*TM*”. Ο Emil Ruder ήταν από τις κύριες προσωπικότητες του νέου περιοδικού και ήταν μια βασική δύναμη στην τυπογραφική σκέψη. Τρία άρθρα, τον Φεβρουάριο του 1952, καθιέρωσαν τον Ruder ως υποστηρικτή της ριζικής αλλαγής. Τον Ιανουάριο του 1952, το πρώτο τεύχος των συνδυασμένων περιοδικών διατήρησε τα Times ως γραμματοσειρά κειμένου. Εισηγάγε το Monotype στο τεύχος Φεβρουαρίου που περιελάμβανε το άρθρο του για το Bauhaus.



Μετά από είκοσι πέντε χρόνια διδασκαλίας, ο Ruder δημοσίευσε ένα σπουδαίο ει-  
κονογραφημένο βιβλίο στο οποίο καταγράφει τις ιδέες, τις μεθόδους και την προσέγγισή  
του. Το βιβλίο, “*Typographie: A Manual for Design*”, (Εικ. 335 -343) αντιπροσωπεύει  
έναν κριτικό προβληματισμό σχετικά με τη διδασκαλία και την πρακτική του Ruder,  
καθώς και μια ζωή συσσωρευμένης γνώσης. Εκτός από τη δημοσίευση του βιβλίου του  
“*Typographie*”, είναι γνωστός για τη χρήση του συστήματος πλέγματος στο σχεδιασμό  
ελβετικού στυλ καθώς και για τις αφίσες του (Εικ. 331, 332, 333, 334).

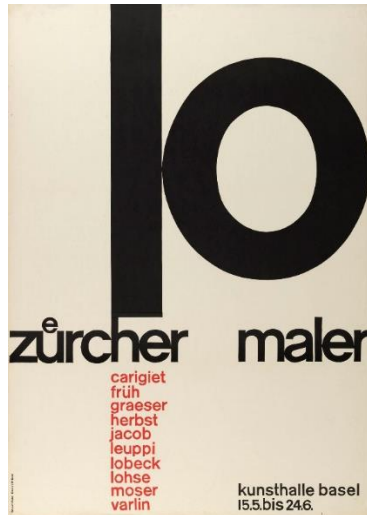


Εικόνα 331. Σχέδιο αφίσας του Emil Ruder για έκθεση, 1952.



Εικόνα 332. Σχεδιασμός εξωφύλλου από τον Emil Ruder για ένα τεύχος του TM, 1953.

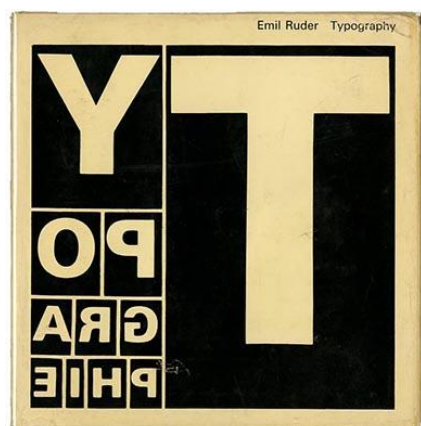




Εικόνα 333. Emil Ruder, Διεθνές τυπογραφικό στυλ.



Εικόνα 334. Emil Ruder, Διεθνές τυπογραφικό στυλ.



Εικόνα 335. Emil Ruder, *TYPOGRAPHY: A MANUAL OF DESIGN*, 1967,

Πρώτη έκδοση



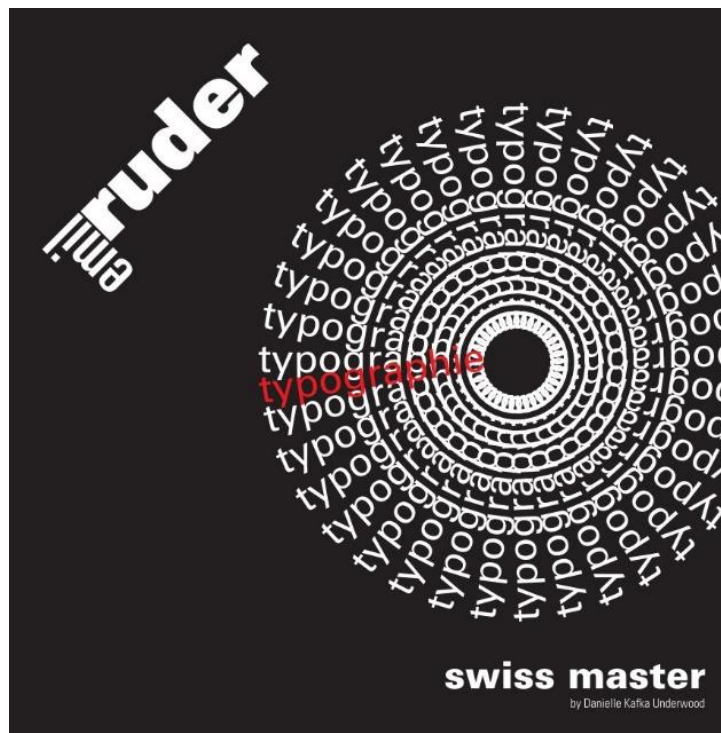
Εικόνα 336. Emil Ruder, Σαλόι του “Typographie, A Design Manual”, 1967.



Εικόνα 337. Σελίδα του “Typographie, A Design Manual”, 1967.



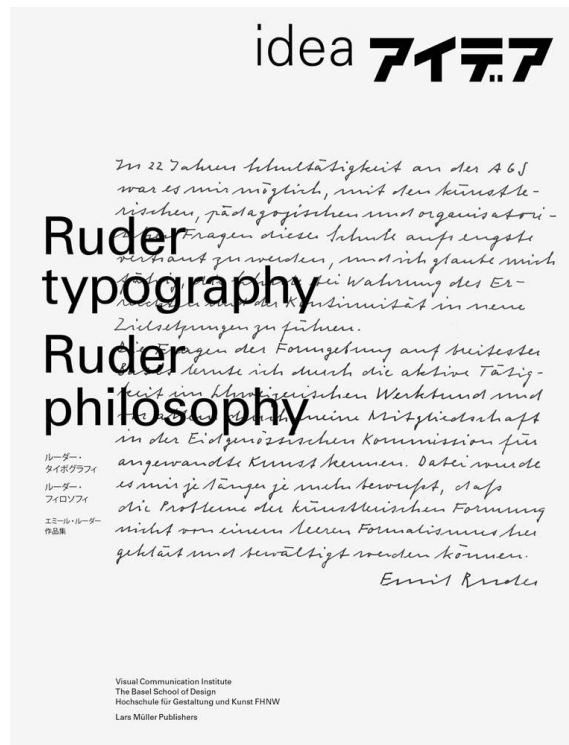
Εικόνα 338. Emil Ruder, Σαλόι του “Typographie, A Design Manual”, 1967.



Εικόνα 339. Emil Ruder: Η τυπογραφία ενός Ελβετού δασκάλου.



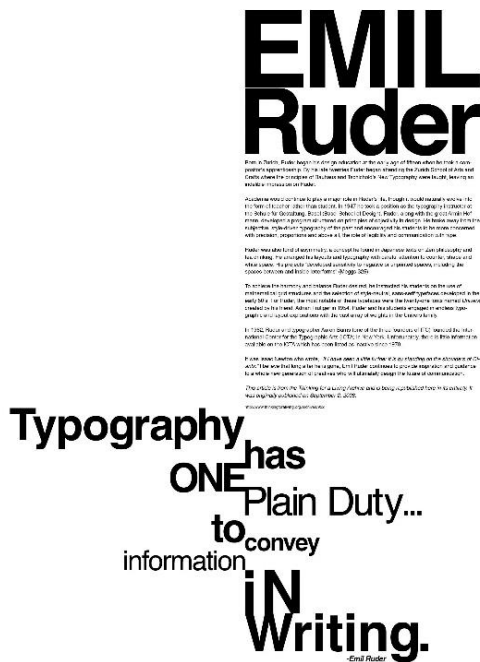
Εικόνα 340. Emil Ruder, Σελίδα του “Typographie, A Design Manual”, 1967.



Εικόνα 341. Emil Ruder, Σελίδα του “Typographie, A Design Manual”, 1967.



Εικόνα 342. Emil Ruder, Σελίδα του "Typographie, A Design Manual", 1967.



Εικόνα 343. Emil Ruder, Σελίδα του "Typographie, A Design Manual", 1967.

Ο Emil Ruder (1914-1970) συνέβαλε στην ανάπτυξη και διάδοση του Διεθνούς Τυπογραφικού Στυλ μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Αν και λιγότερο γνωστά από μερικούς από τους συγχρόνους του, τα γραπτά, η διδασκαλία και το παράδειγμα του Ruder εξακολουθούν να επηρεάζουν τον τομέα της γραφιστικής σήμερα.

#### **1.5.7. Saul Bass (1920 – 1996) ο πατέρας των ταινιών**

Ο Bass γεννήθηκε στη Νέα Υόρκη στις 8 Μαΐου του 1920 κι έφυγε από τη ζωή στις 25 Απριλίου 1996. Ήταν σπουδαίος Αμερικανός σχεδιαστής γραφικών και κινηματογραφικών ταινιών, ιδιαίτερα γνωστός για τους τίτλους ταινιών και τις αφίσες τους.

Ο Saul Bass αναγνωρίζεται ως ο πατέρας των ταινιών γιατί ήταν ο πρώτος ο οποίος πρόσθεσε κίνηση και έκανε τέχνη τους τίτλους των ταινιών. Από τον Bass και έπειτα ο κόσμος του κινηματογράφου δεν θα ήταν ποτέ ο ίδιος. Κατά πολλούς υπήρξε ο μεγαλύτερος σχεδιαστής που γνώρισε το Χόλυγουντ, όπως επίσης και ο άνθρωπος πίσω από την αφίσα της “Λάμψης”, της ταινίας η οποία χάρισε στον Στάνλεϊ Κιούμπρικ το Όσκαρ καλύτερης σκηνοθεσίας.

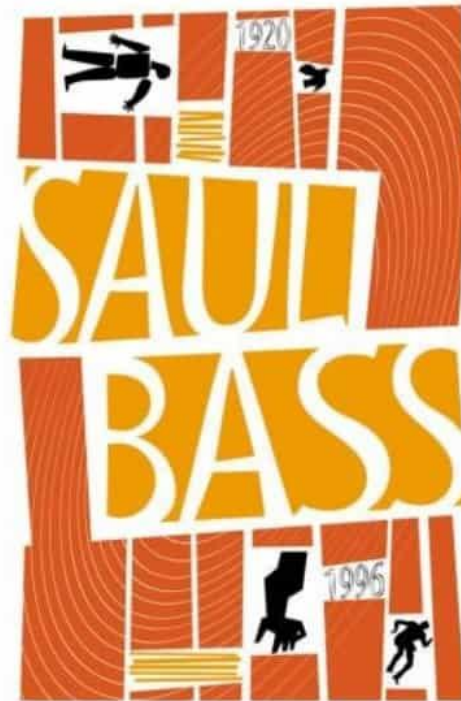
Πριν από τον Saul Bass, οι τίτλοι αρχής των ταινιών ήταν απλώς βαρετές λίστες με τα ονόματα των συντελεστών, οι οποίες με την παρέμβασή του μετατράπηκαν σε *“εμβληματικές εικόνες, άμεσα αναγνωρίσιμες και σχετικές με την ταινία”*, όπως εύστοχα έχει αναφέρει ο Μάρτιν Σκορσέζε.

Ο Bass συνεργάστηκε με σημαντικούς σκηνοθέτες όπως ο Άλφρεντ Χίτσκοκ, ο Στάνλεϊ Κιούμπρικ, ο Μάρτιν Σκορσέζε, ο Οτο Πρέμιγκερ για την ταινία του οποίου “Why Man Creates” κέρδισε το 1968 ένα Όσκαρ, κ.α. (Εικ. 344 – 366). Στην προβολή της ταινίας του Πρέμιγκερ, “The Man with the Golden Arm”, όταν οι μπομπίνες για την ταινία έφθαναν στις αμερικανικές αίθουσες, υπήρχε πάνω τους ένα αυτοκόλλητο που έγραφε: *“Μηχανικοί προβολής, τραβήξτε την αυλαία πριν από τους τίτλους”*, ως τότε η αυλαία άνοιγε μετά τους τίτλους, καθώς ήταν τόσο βαρετοί που κανείς δεν ενδιαφερόταν να τους δει.

Ο Bass ξεχώρισε όχι μόνο για τους τίτλους, αλλά και για το σχεδιασμό αφισών των ταινιών με το δικό του προσωπικό στυλ. Συνδύαζε τα γεωμετρικά σχήματα, τις sans serif γραμματοσειρές και τα πλακάτα χρώματα τα οποία σε ορισμένες περιπτώσεις ήταν ανθρώπινες φιγούρες, με έναν ιδιαίτερο μη ρεαλιστικό τρόπο δημιουργώντας εντυπωσιακές συνθέσεις τις οποίες οι θεατές μπορούσαν να αποκρυπτογραφήσουν. Ο Bass υπήρξε



σημαντικός για την εποχή του αλλά και πρωτοπόρος για τις επόμενες γενιές κινηματογραφιστών. Στη συνέχεια της διατριβής παρατίθενται αφίσες και τίτλοι ταινιών διάσημων σκηνοθετών, δημιουργίες του Saul Bass.



Εικόνα 344. Saul Bass.



Εικόνα 345. Saul Bass.



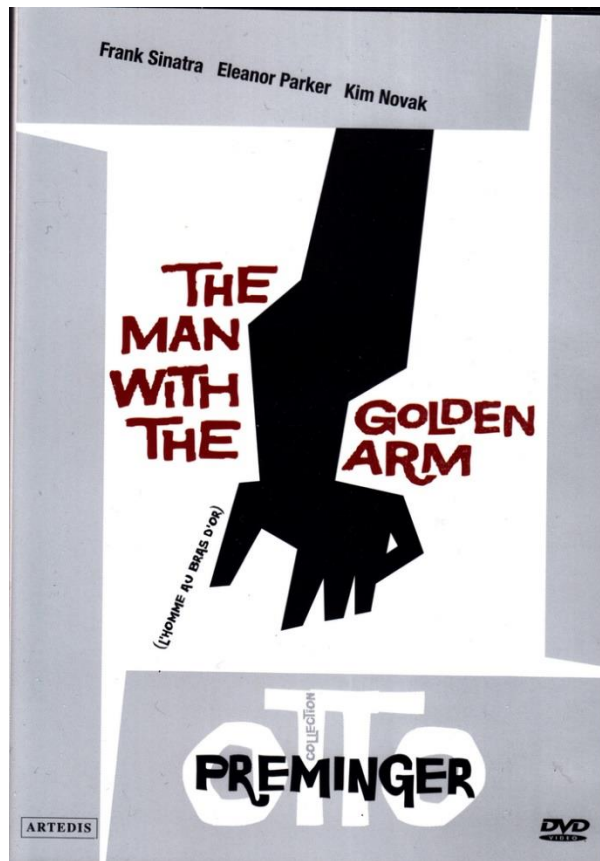
Εικόνα 346. Saul Bass.



Εικόνα 347. Saul Bass, Αφίσσες ταινιών.



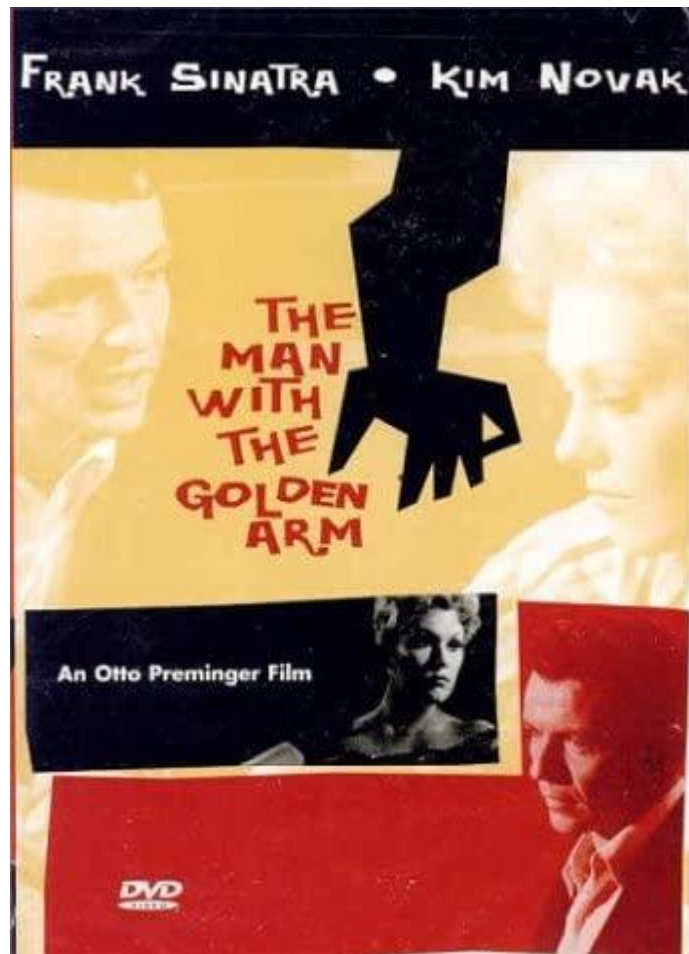
Εικόνα 348. Saul Bass, Αφίσσες ταινιών.



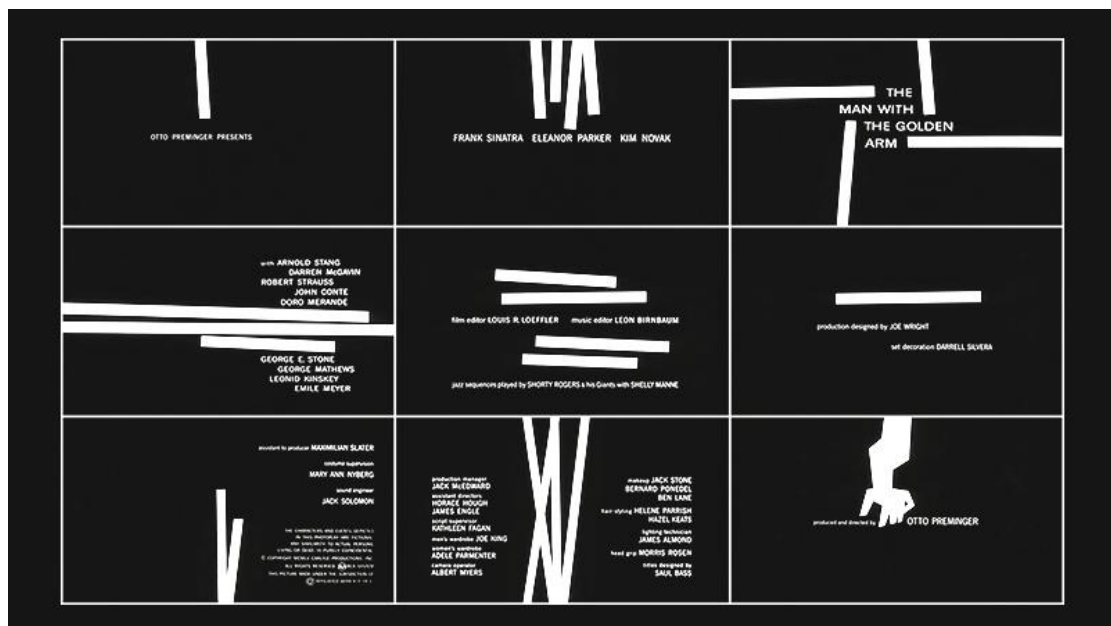
Εικόνα 349. Saul Bass, Αφίσα της ταινίας “THE MAN WITH THE GOLDEN ARM” του Otto Pre-minger, 1955.



Εικόνα 350. Saul Bass, Αφίσα της ταινίας “THE MAN WITH THE GOLDEN ARM” του Otto Pre-minger, 1955.

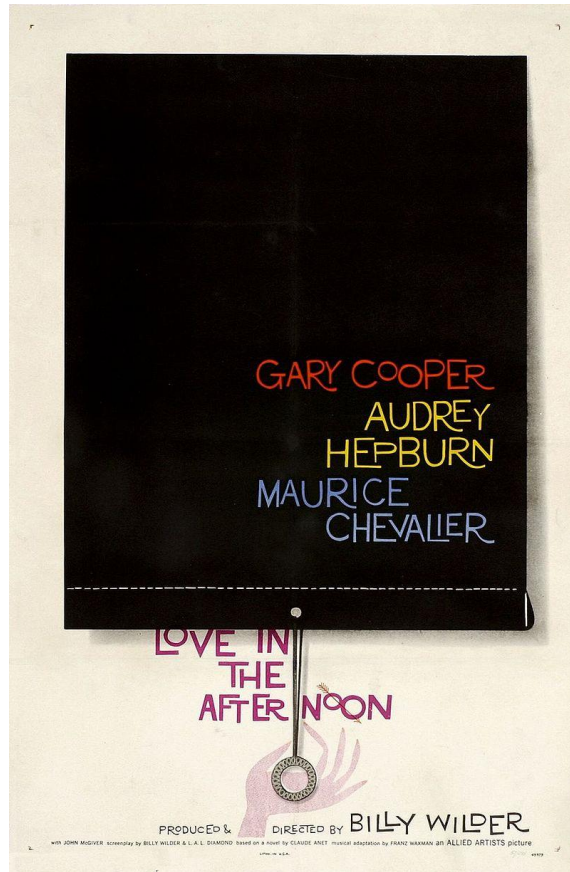


Εικόνα 351. Saul Bass, Αφίσα της ταινίας “THE MAN WITH THE GOLDEN ARM” του Otto Preminger, 1955.

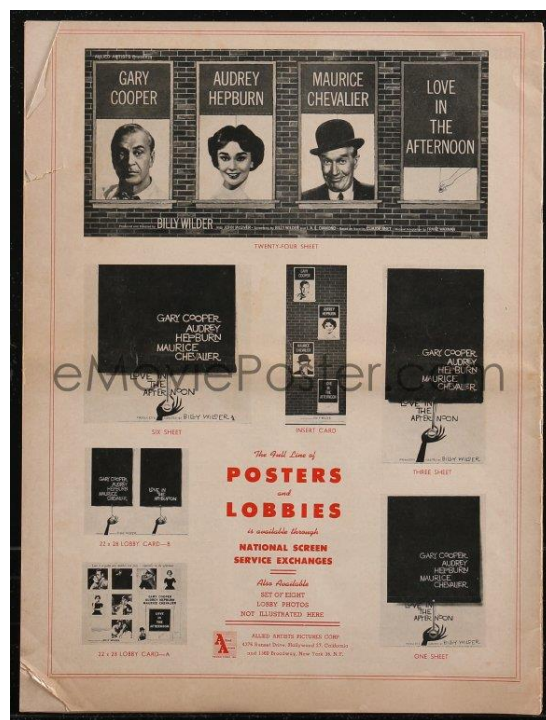


Εικόνα 352. Saul Bass, Τίτλοι της ταινίας “THE MAN WITH THE GOLDEN ARM” του Otto Pre-minger, 1955.

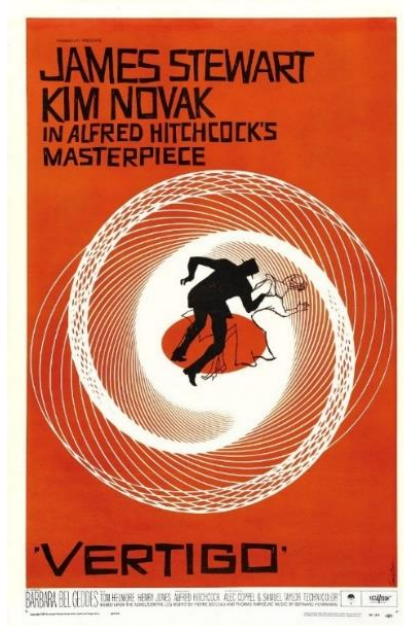




Εικόνα 353. Saul Bass, Αφίσα για την ταινία “LOVE IN THE AFTERNOON”, του BILLY WILDER, 1957.



Εικόνα 354. Saul Bass, Αφίσα για την ταινία “LOVE IN THE AFTERNOON”, του BILLY WILDER, 1957.



Εικόνα 355. Saul Bass, Αφίσα για την ταινία “VERTIGO” του ALFRED HITCHCOCK, 1958.



Εικόνα 356. Saul Bass, Αφίσες για την ταινία “VERTIGO” του ALFRED HITCHCOCK, 1958.

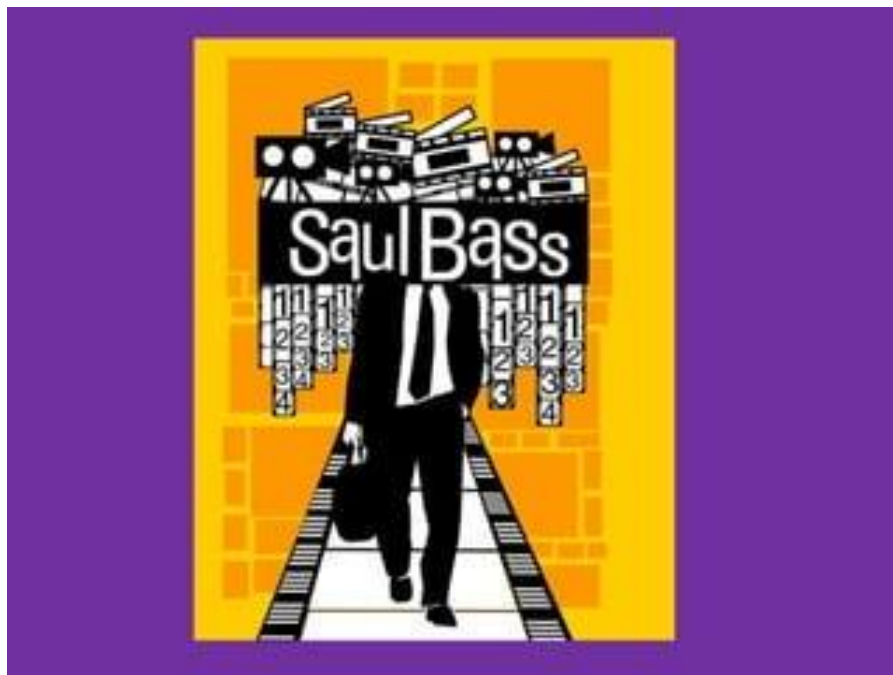


Εικόνα 357. Saul Bass, Αφίσα για την ταινία “VERTIGO” του ALFRED HITCHCOCK, 1958.

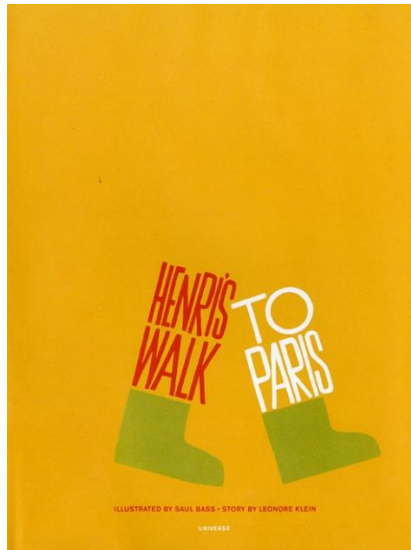




Εικόνα 358. Saul Bass, Εξώφυλλο βιβλίου "DESIGN IS THINKING MADE VISUAL."



Εικόνα 359. Saul Bass, Αφίσα ταινίας.



Εικόνα 360. Saul Bass, Εξώφυλλο παιδικού βιβλίου.



Εικόνα 361. Saul Bass, Αφίσα της ταινίας “NINE HOURS TO RAMA”, 1963.



Εικόνα 362. Saul Bass, Τίτλοι της ταινίας “NINE HOURS TO RAMA”, 1963.



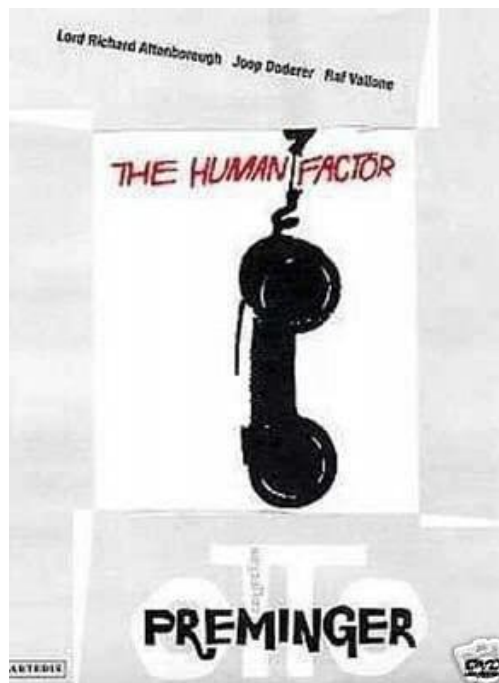
Εικόνα 363. Saul Bass, Αφίσα της ταινίας *BUNNY LAKE IS* του OTTO PREMINGER, 1965.



Εικόνα 364. Saul Bass, Τίτλοι της ταινίας *BUNNY LAKE IS* του OTTO PREMINGER, 1965.



Εικόνα 365. Saul Bass, Αφίσα της ταινίας “THE HUMAN FACTOR”, του OTTO PREMINGER, 1979.



Εικόνα 366. Saul Bass, Αφίσα της ταινίας “THE HUMAN FACTOR”, του OTTO PREMINGER, 1979.

## **1.6. Η σημασία της αντιφώρμας στο “De Stijl” και στα έργα των δημιουργών**

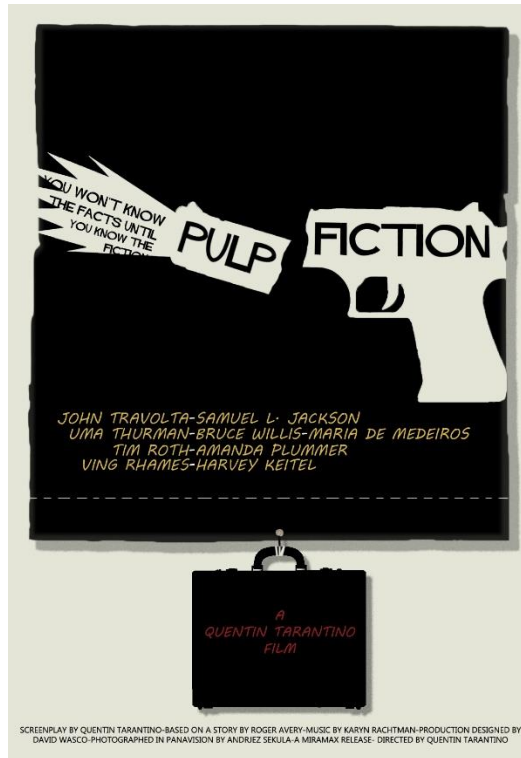
Από τα πρώτα χρόνια της τυπογραφίας η ισορροπία μιας σελίδας εξαρτιόνταν από το ποσοστό του χώρου που καταλάμβανε το μαύρο κείμενο, σε σχέση με το λευκό χαρτί γύρω του. Γενικότερα, ο τρόπος που λειτουργεί ο κενός χώρος στο κεντρικό θέμα αλλά και στο συνολικό αποτέλεσμα μιας δουλειάς, είναι ένα πρόβλημα που έχει απασχολήσει σχεδόν όλες τις μορφές τέχνης όπως τη φωτογραφία, τη γλυπτική, τη ζωγραφική, την εικονογράφηση και φυσικά την γραφιστική. Η ιστορία έχει δείξει ότι όσες προτάσεις παρουσιάστηκαν, προσπαθούσαν να “κατακτήσουν” τις ιδανικές αναλογίες που οριοθετούσαν τον χώρο αυτόν.

Με τον όρο "Αρνητικός Χώρος" αναφερόμαστε σε μια τεχνική που εστιάζει στη χρήση των κενών τμημάτων γύρω από το κεντρικό θέμα. Η βασική ιδέα είναι ότι, ο αρνητικός ή «αχρησιμοποίητος» χώρος μπορεί, τελικά, να χρησιμοποιηθεί και να ενταχθεί αποδοτικά στο συνολικό έργο, ώστε να δημιουργηθεί ένα ελκυστικό και σημαντικό καλλιτεχνικό σχήμα. Με αυτήν την λογική, ένας δημιουργός μπορεί μέσα από το έργο του να οπτικοποιήσει δύο έννοιες που η μία να λειτουργεί ως συνέχεια της άλλης, ακόμα και αν σημειολογικά είναι μεταξύ τους αντίθετες. Σε κάθε περίπτωση η πρώτη έννοια είναι το βασικό θέμα της εικόνας, ενώ η άλλη εξελίσσεται στον αρνητικό χώρο με τέτοιο τρόπο ώστε να συνυπάρχουν αρμονικά, εξυπηρετώντας μια βασική σχεδιαστική ιδέα.

Η δημιουργική χρήση του αρνητικού χώρου είναι ένα επίτευγμα για ένα καλλιτέχνη. Αυτό αποτελεί κίνητρο για τους εικονογράφους και τους γραφίστες να υιοθετήσουν αυτή την τεχνική και να δημιουργήσουν έξυπνες και πρωτότυπες σχεδιαστικές προτάσεις.

### **1.6.1. Η αξιοποίηση του αρνητικού χώρου στο έργο του Saul Bass**

Ο Bass για να αποδώσει την μεγαλύτερη δυνατή ένταση στις αφίσες των ταινιών, χρησιμοποιούσε τον αρνητικό χώρο προκειμένου να “γράψει” τον τίτλο της ταινίας, τους συντελεστές, ακόμα και τις φιγούρες. Το ίδιο μπορούμε να διαπιστώσουμε και στους τίτλους των ταινιών όπου τα γράμματα εμφανίζονται σε μαύρο φόντο και το αντίστροφο (Εικ. 367 - 382) .



*Εικόνα 367. Saul Bass, PULPFICTION Movie Poster.*



*Εικόνα 368. Saul Bass, Dirty Harry Movie Poster.*

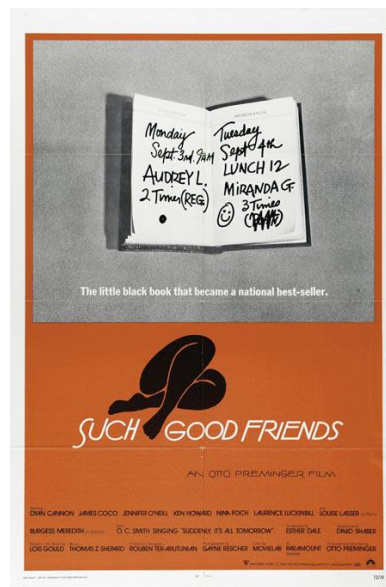




Εικόνα 369. Saul Bass, Αφίσα για την ταινία “THE MAN WITH THE GOLDEN ARM” του OTTO PRE-MINGER, 1955.



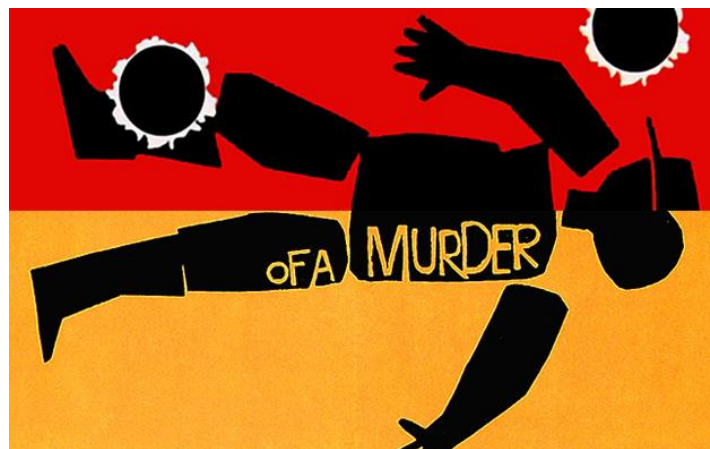
Εικόνα 370. Saul Bass, Αφίσα για την ταινία “THE MAN WITH THE GOLDEN ARM” του OTTO PRE-MINGER, 1955.



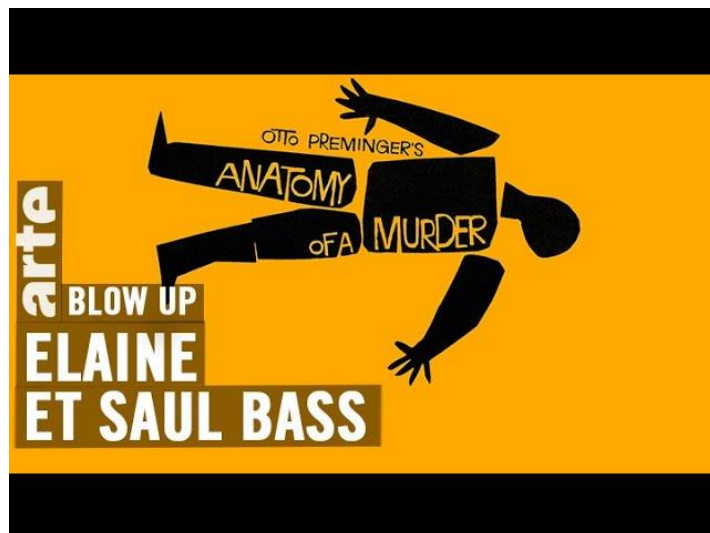
Εικόνα 371. Saul Bass, Αφίσα για την ταινία “SUCH GOOD FRIENDS” του OTTO PREMINGER, 1955.



Εικόνα 372. Saul Bass, Αφίσα της ταινίας “ANATOMY OF A MURDER” του ΟΤΤΟ PREMINGER, 1959.



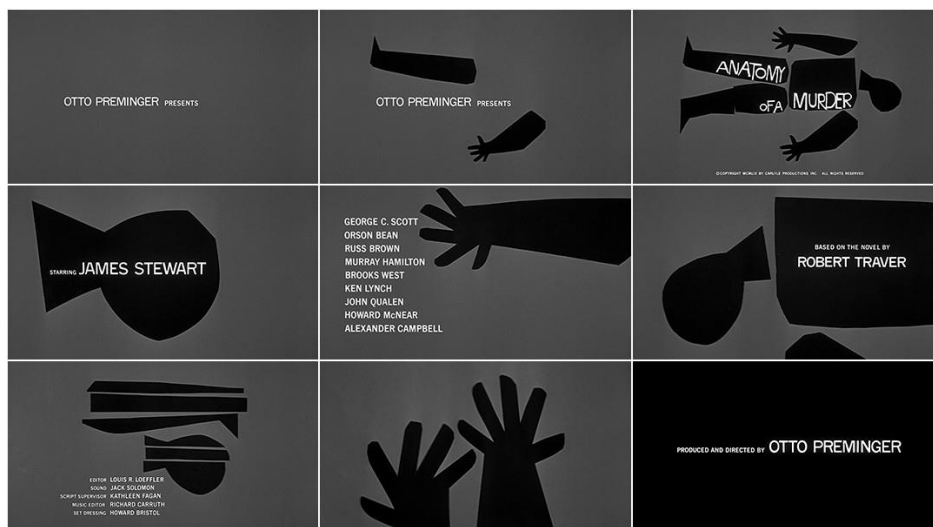
Εικόνα 373. Saul Bass, Αφίσα της ταινίας “ANATOMY OF A MURDER” του ΟΤΤΟ PREMINGER, 1959.



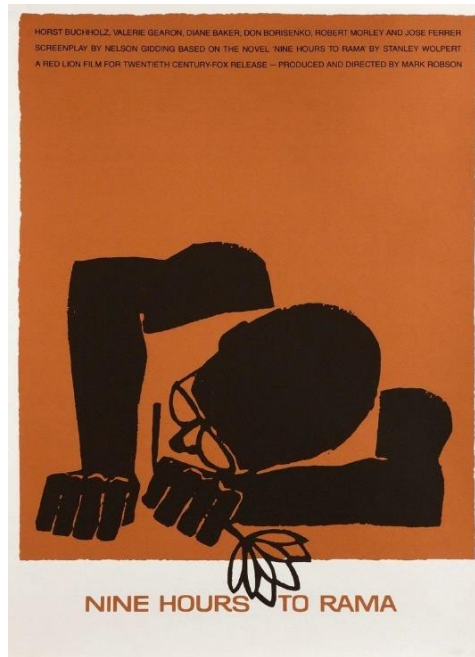
Εικόνα 374. Saul Bass, Αφίσα της ταινίας “ANATOMY OF A MURDER” του ΟΤΤΟ PREMINGER, 1959.



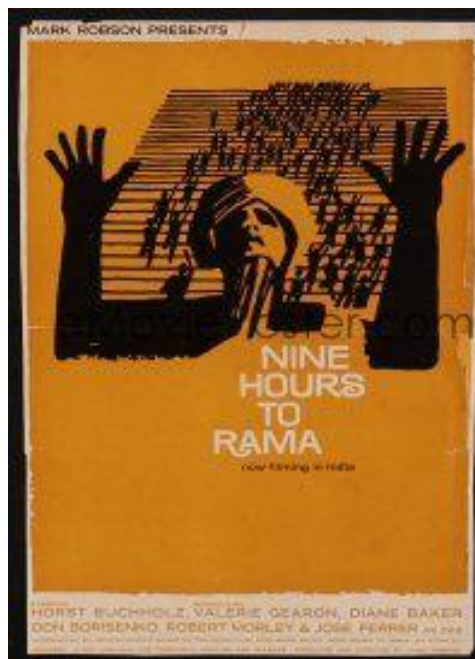
Εικόνα 375. Saul Bass, Αφίσα της ταινίας “ANATOMY OF A MURDER” του OTTO PREMINGER, 1959.



Εικόνα 376. Saul Bass, Τίτλοι της ταινίας “ANATOMY OF A MURDER” του OTTO PREMINGER, 1959.



Εικόνα 377. Saul Bass, Αφίσα της ταινίας “NINE HOURS TO RAMA”, 1963.



Εικόνα 378. Saul Bass, Αφίσα της ταινίας “NINE HOURS TO RAMA”, 1963.



Εικόνα 379. Saul Bass, Αφίσα της ταινίας “BUNNY LAKE IS MISSING” του OTTO PREMINGER, 1965.



Εικόνα 380. Saul Bass, Αφίσα της ταινίας “BUNNY LAKE IS MISSING” του OTTO PREMINGER, 1965.





Εικόνα 381. Saul Bass, Αφίσα της ταινίας “BUNNY LAKE IS MISSING” του OTTO PREMINGER, 1965.



Εικόνα 382. Saul Bass, Τίτλοι της ταινίας “BUNNY LAKE IS MISSING” του OTTO PREMINGER, 1965.

Ο Bass αυτός ο σπουδαίος Αμερικανός σχεδιαστής γραφικών και κινηματογραφικών ταινιών, εκτός των άλλων σχεδίασε και σήματα αμερικανικών εταιριών, τα οποία έγιναν σύμβολα της βόρειας Αμερικής. Σε πολλά από αυτά έχει χρησιμοποιήσει την αντιφόρμα προκειμένου να “γράψει” το σχέδιο στο λογότυπο ή το σύμβολο το οποίο μπορεί να είναι μια παραλλαγή ενός γράμματος (Εικ. 393).





Εικόνα 383. Saul Bass, Λογότυπα διάσημων εταιριών.

### 1.6.2. Paul Rand, “A designer's art”

Ο Paul Rand, γεννήθηκε ως Peretz Rosenbaum, (15 Αυγούστου 1914 - 26 Νοεμβρίου 1996) ήταν ένας από τους πιο γνωστούς και καινοτόμους σχεδιαστές γραφικών του 20ού αιώνα. Επηρεασμένος από την απλότητα του μοντερνισμού και κάνοντας χρήση καθαρών γεωμετρικών σχημάτων και του λευκού χώρου, δημιούργησε μερικά από τα πιο γνωστά λογότυπα εταιριών στις ΗΠΑ (Εικ. 384 - 396). Στα έργα του μπορεί να διακρίνει κανείς την απόλυτη επιρροή της φιλοσοφίας του κινήματος “De Still”. Σε ότι αφορά την δημιουργία λογοτύπων και τους κανόνες τους οποίους πρέπει να ακολουθεί ο γραφίστας – δημιουργός του προκειμένου να είναι λειτουργικό και άμεσο ο Rand πίστευε πως:

- Ένα λογότυπο είναι μια σημαία, μια υπογραφή, ένα σημάδι στο δρόμο.
- Ένα λογότυπο δεν "πουλάει" (άμεσα), προσδιορίζει.
- Ένα λογότυπο σπάνια είναι η περιγραφή μιας επιχείρησης.
- Ένα λογότυπο αντλεί την σημασία του από την ποιότητα του αντικειμένου που συμβολίζει και όχι αντίθετα.

Ο Laszlo Moholy-Nagy, ο πρωτοπόρος τυπογράφος, φωτογράφος και σχεδιαστής που άνηκε στο κίνημα του μοντερνισμού ίσως έχει καταφέρει περισσότερο από όλους να προσδιορίσει το στυλ του Paul Rand με την φράση του:

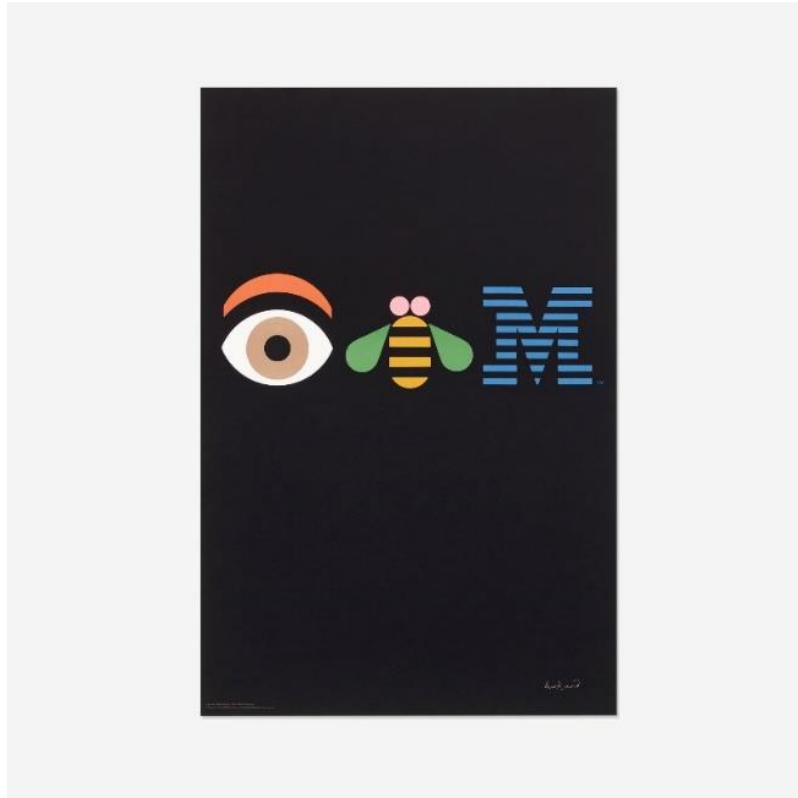
*“Ιδεαλιστής και ρεαλιστής χρησιμοποιώντας τη γλώσσα του ποιητή και του επιχειρηματία. Σκέφτεται με κανόνες την ανάγκη και την λειτουργικότητα. Είναι σε θέση να αναλύσει τα προβλήματα που προκύπτουν, αλλά η φαντασία του είναι απεριόριστη”.*



*Εικόνα 384. Paul Rand, εταιρικό σήμα ENRON.*



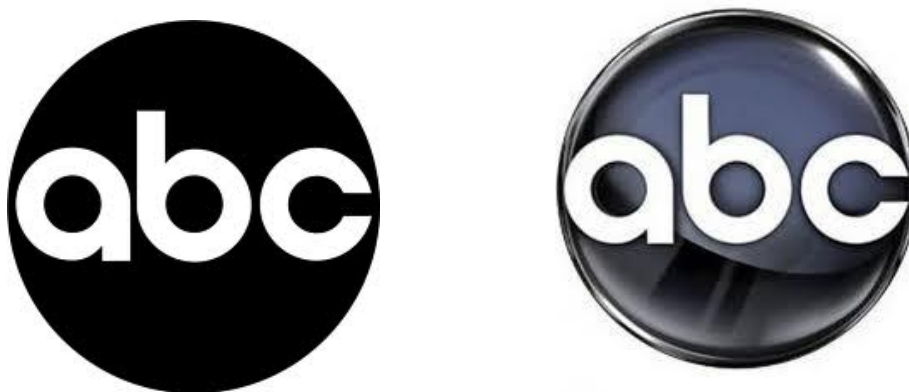
*Εικόνα 385. Paul Rand, εταιρικό σήμα IBM, 1956.*



*Εικόνα 386. Paul Rand, εταιρικό σήμα IBM, 1956.*



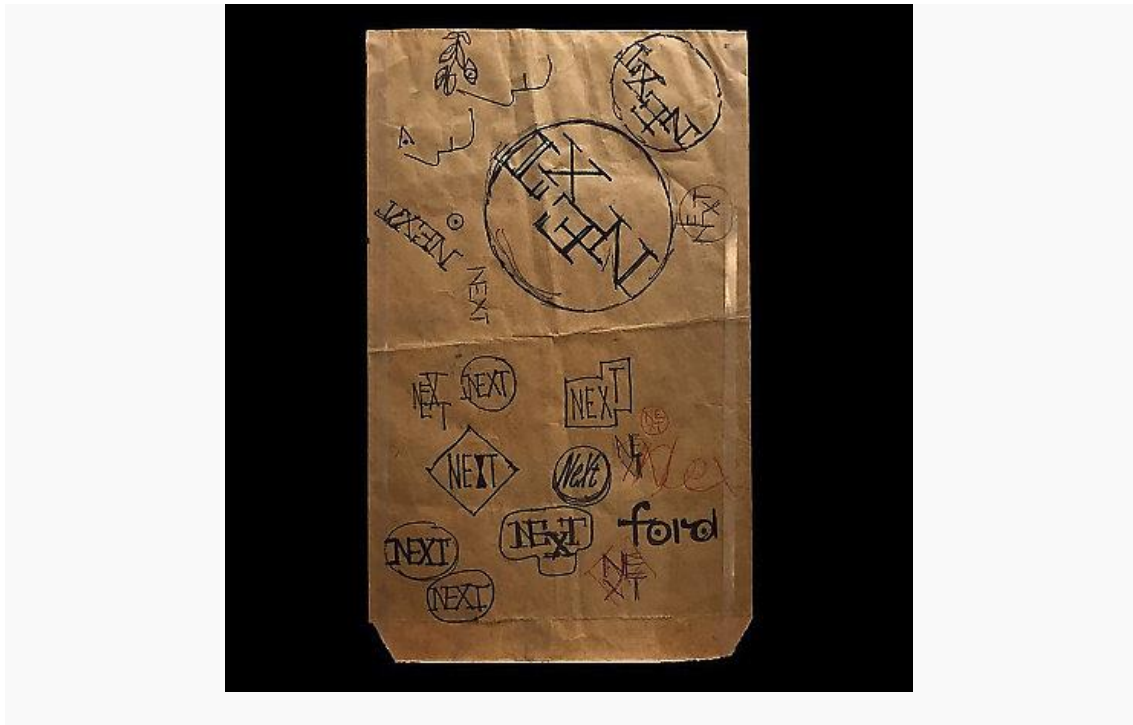
*Εικόνα 387. Paul Rand, εταιρικό σήμα IBM, 1956.*



*Εικόνα 388. Paul Rand, εταιρικό σήμα ABC, 1965.*



Εικόνα 389. Paul Rand, Προσχέδια εταιρικού σήματος της NEXT, 1986.



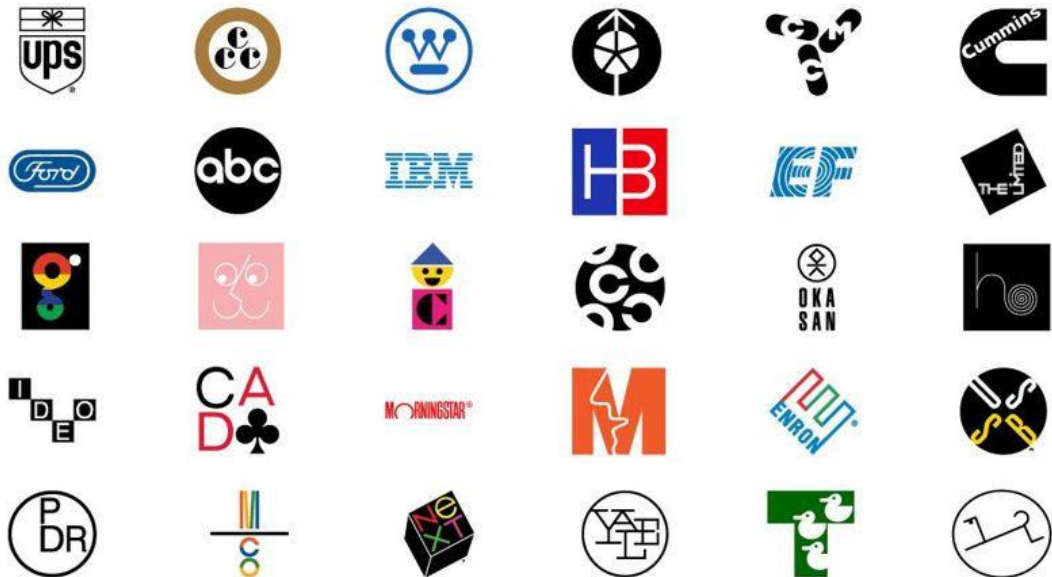
Εικόνα 390. Paul Rand, Προσχέδια εταιρικού σήματος της NEXT, 1986.







Εικόνα 393. Η εικόνα προσφέρθηκε από την Wright auction house, Chicago, IL.



Εικόνα 394. Paul Rand, Λογότυπα.

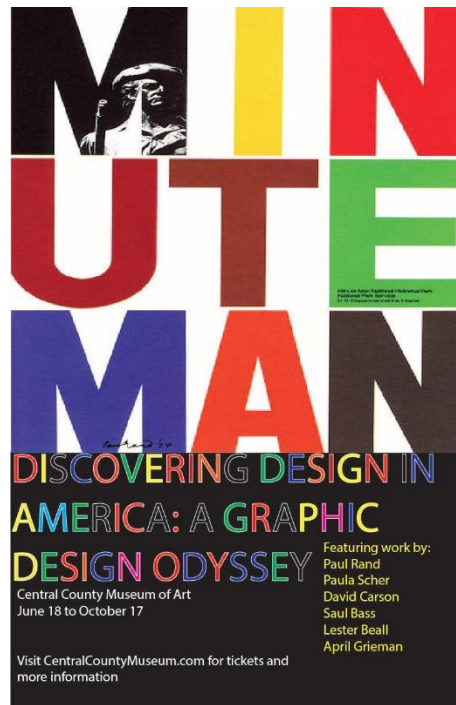




*Εικόνα 395. Paul Rand, The Art Directors Club poster, 1988.*



*Εικόνα 396. Paul Rand, Tokyo Communication Arts poster, 1991.*



Εικόνα 397. Paul Rand, Μουσείο Αμερικανικής Τέχνης Smithsonian.

Ο Paul Rand αξιοποιώντας κατάλληλα τον αρνητικό χώρο μιας σύνθεσης, εκτός των άλλων δημιούργησε και μια σειρά παιδικών εικονογραφημένων βιβλίων (Εικ. 298, 299).



Εικόνα 398. Paul Rand · graphic designer, Museum of design Atlanta, History design.



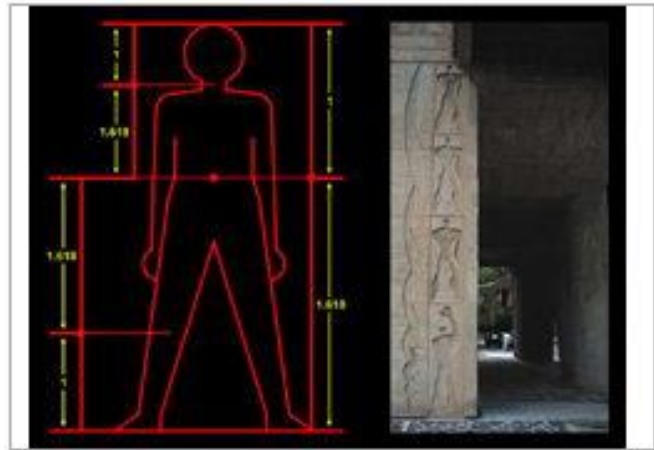
Εικόνα 399. Paul Rand · graphic designer, Museum of design Atlanta, History design.

## 1.7. Ο χρυσός φ ο αριθμός της "Θείας Αναλογίας" και το Σύμπαν

Ο Kepler<sup>75</sup> αποδεικνύει ότι η χρυσή τομή είναι το όριο της ακολουθίας των λόγων διαδοχικών όρων της ακολουθίας Fibonacci. Ο Fibonacci ήταν πολύ γνωστός στην εποχή του και αναγνωρίζεται σήμερα ως ο μεγαλύτερος μαθηματικός του Μεσαίωνα.

Με τις πράξεις που έκανε ο Fibonacci, ανακάλυψε ότι το κλειδί της ομορφιάς είναι η αναλογία 1 προς 1,618, ο αριθμός Φ. Για παράδειγμα, στο ανθρώπινο σώμα η σχέση από το πάτωμα ως τον ομφαλό και από εκεί στο κεφάλι θα είναι 1 προς Φ, αν οι αναλογίες είναι ιδανικές (Εικ. 400).

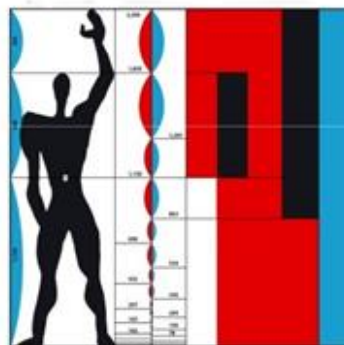
75. Ο Johannes Kepler, (1571 –1630), γνωστός παλαιότερα και με τον εξελληνισμένο τύπο Ιωάννης Κέπλερος, ήταν Γερμανός αστρονόμος και καταλυτική φυσιογνωμία στην επιστημονική επανάσταση των νεότερων χρόνων. Υπήρξε επίσης μαθηματικός και συγγραφέας.



Εικόνα 400. Ο χρυσός αριθμός  $\Phi$  και το ανθρώπινο σώμα.

Ο αρχιτέκτονας Le Corbusier (1887-1965) κατασκεύασε μια κλίμακα αναλογιών που ονόμασε Le Modulor<sup>76</sup> (Εικ. 401), η οποία βασίζεται στο ανθρώπινο σώμα. Σύμφωνα με αυτή, ο ομφαλός διαιρεί το ανθρώπινο σώμα σε λόγο χρυσής τομής. Ο Le Corbusier χρησιμοποίησε συνειδητά τη χρυσή αναλογία στα έργα του.

#### Έννοιες: Αναλογίες ανθρώπινου σώματος



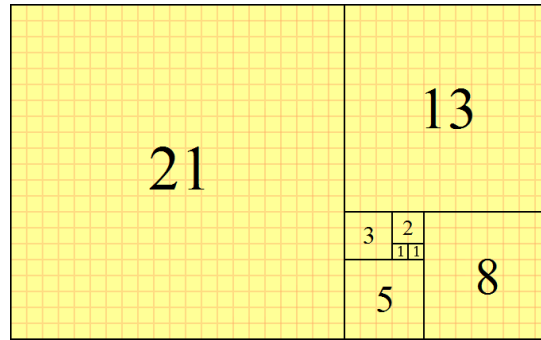
**Le Corbusier**  
(Ελβετός αρχιτέκτονας, 1887-1965)  
Από τους σπουδαιότερους αρχιτέκτονες του 20<sup>ου</sup> αιώνα

**Ο Modulor (1945)**  
• Αναλογίες βασισμένες στη χρυσή τομή  
• Ύψος σώματος = 1,829μ  
• Ύψος ομφαλού = 1,130μ

Εικόνα 401. Η κλίμακα αναλογιών “Le Modulor” του Le Corbusier.

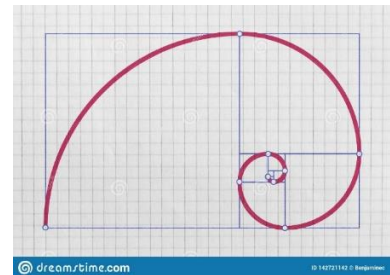
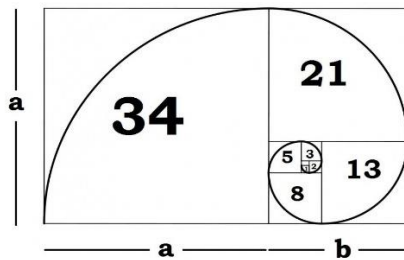
Η ίδια η φύση χαρίζει στον χρυσό αριθμό  $\phi$  έναν ειδικό ρόλο, προσδίδοντας τις ιδανικές αναλογίες σε μορφές και συνθέσεις. Φαίνεται πως οι αριθμοί Fibonacci σχετίζονται με την ανάπτυξη κάθε ζωντανού οργανισμού, ενός κυττάρου, ενός σπυριού σταριού, μιας κυψέλης μελισσών, ακόμα της ίδιας της ανθρωπότητας.

76. Le Corbusier, (CHARLES-EDOUARD JEANNERET) LE MODULOR 1 AND 2. Μτφ. Αλκηστis Κωσταβάρα – Παπαρρήγα. Αθήνα: Παπασωτηρίου, 2015.

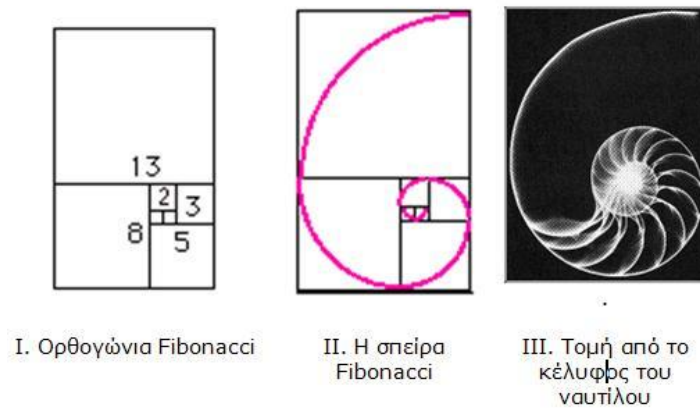


Εικόνα 402. Το χρυσό ορθογώνιο με αριθμούς Fibonacci.

Ακολουθώντας λοιπόν την χρυσή αναλογία προκύπτει το χρυσό ορθογώνιο (Εικ. 403) του οποίου ο λόγος των πλευρών του είναι ίσος με  $1/\phi$ , και στο οποίο εγγράφεται η “λογαριθμική σπείρα” ή “χρυσή σπείρα”(Εικ. 404, 405) η οποία μπορεί να εγγραφεί σε μια άπειρη ακολουθία χρυσών ορθογωνίων.



Εικόνα 403. The Fibonacci Spiral.



Εικόνα 404. The Fibonacci Spiral.

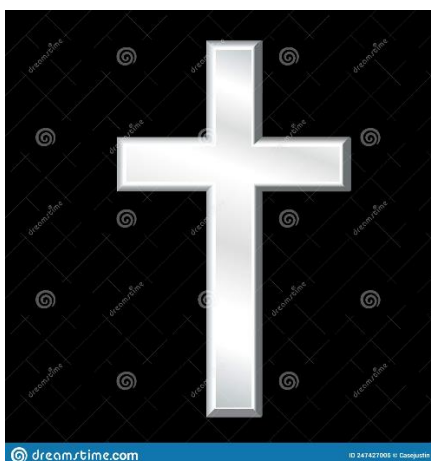
Οι πολυάριθμες εμφανίσεις της χρυσής αναλογίας, και των χρυσών ορθογωνίων στην τέχνη, είναι αντικείμενο συζητήσεων και ερευνών μεταξύ των ψυχολόγων για το κατά πόσο οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται το χρυσό ορθογώνιο για παράδειγμα, ως πιο όμορφο και αρμονικό σχήμα από οποιοδήποτε άλλο ορθογώνιο.

Πέρα όμως από τα επιστημονικά δεδομένα η χρυσή αναλογία, ο αριθμός φ, περιβάλλεται από ένα πέπλο μυστηρίου, κυρίως γιατί εντυπωσιακές προσεγγίσεις του απαντώνται, εντελώς απρόσμενα σε πολλά μέρη στη φύση. Ακόμα και μια τομή του ανθρώπινου DNA φαίνεται να ενσωματώνεται άψογα σε ένα χρυσό δεκάγωνο. Η χρυσή αναλογία και τα σχήματα που σχετίζονται με αυτή συνεχίζουν να κινούν το ενδιαφέρον των μαθηματικών, αλλά και των απλών ανθρώπων.

Έχει διαπιστωθεί μετά από μελέτες ότι η εφαρμογή του αριθμού φ και κατ' επέκταση της ακολουθίας Fibonacci ξεκινά από την αναλογία της φύσης, του προσώπου μας, του σώματος μας. Περνά στην τέχνη, στην μουσική, στους ζωντανούς οργανισμούς και πολλά άλλα που πιθανόν να μην έχουν παρατηρηθεί.

Αν μετρήσουμε τις μέλισσες σε μια κυψέλη οπουδήποτε στον κόσμο θα παρατηρήσουμε ότι η αναλογία των θηλυκών προς των αρσενικών μελισσών καταλήγει πάντα σε έναν αριθμό, αν μετρήσουμε την απόσταση από την κορυφή του κεφαλιού μέχρι το πάτωμα και την διαιρέσουμε με την απόσταση από τον αφαλό μέχρι το πάτωμα προκύπτει πάντα ο ίδιος αριθμός, αν μετρήσουμε την απόσταση από τον ώμο μέχρι τις άκρες των δακτύλων και τη διαιρέσουμε με την απόσταση από τον αγκώνα μέχρι τις άκρες των δακτύλων προκύπτει πάντα ο ίδιος αριθμός αυτός είναι ο 1,618 ή αριθμός φ.

Όμως ακόμα και ο χριστιανικός σταυρός (Εικ. 406) αποτελείται από δύο κάθετες μεταξύ τους γραμμές με την αναλογία ανάμεσα στην κατακόρυφη και την οριζόντια να μην είναι άλλη από τον αριθμό φ.



Εικόνα 405. Χριστιανικός σταυρός και χρυσός αριθμός Φ.





Εικόνα 406. Πιστωτική κάρτα και χρυσός αριθμός Φ.

Η χρυσή αναλογία<sup>77</sup> απαντάται σε πλήθος αντικείμενα φτιαγμένα από τον άνθρωπο. Αν θέλει κανείς να δει ένα χρυσό ορθογώνιο αρκεί να κοιτάξει μια πιστωτική κάρτα (Εικ. 407) το σχήμα της οποίας είναι ακριβώς αυτό.

### 1.7.1. Χρυσή τομή – θεϊκή αναλογία στην τέχνη

Η ύπαρξη της χρυσής τομής, του χρυσού λόγου, του χρυσού κανόνα, της χρυσής μετριότητας, της Θεϊκής αναλογίας όπως την αποκαλούσαν οι αρχαίοι Έλληνες την οποία συναντάμε παντού στην φύση και στην τέχνη είναι σπουδαία. Πολλοί καλλιτέχνες προσάρμοσαν τα έργα τους ώστε να προσεγγίζουν την χρυσή αναλογία—ιδίως στη μορφή του **χρυσού ορθογωνίου** παραλληλογράμμου, στο οποίο ο λόγος της μεγαλύτερης πλευράς προς την μικρότερη είναι η χρυσή τομή—πιστεύοντας ότι αυτή η αναλογία είναι αισθητικά άρτια. Οι μαθηματικοί από την εποχή του Ευκλείδη μέχρι σήμερα έχουν μελετήσει τις ιδιότητες της χρυσής τομής. Η αιτία αυτής της μελέτης έχει ως στόχο την ανάδειξη της ιδανικής ομορφιάς.

Η χρυσή αναλογία, η οποία θεωρείται ότι αποτελεί το κλειδί για την καλαισθησία στην τέχνη, είναι η μέθοδος που χρησιμοποίησε, ο Michelangelo στην “Δημιουργία του Αδάμ” (οροφή Καπέλας Σιξτίνας) (Εικ. 408, 409), στον Δαβίδ και στο έργο του “Η Αγία οικογένεια”, ο Raphael (1483-1530) στο έργο του “Η Σταύρωση” και ο Seurat (1859-1891) στους “Λουόμενους” (Εικ. 410). Ο Leonardo Da Vinci (1452 –1519) ζωγράφησε το πρόσωπο της Mona Lisa (Εικ. 412, 413) με τέτοιο τρόπο ώστε αυτό να χωράει τέλεια

77. [http://www.world-mysteries.com/sci\\_17.htm](http://www.world-mysteries.com/sci_17.htm)

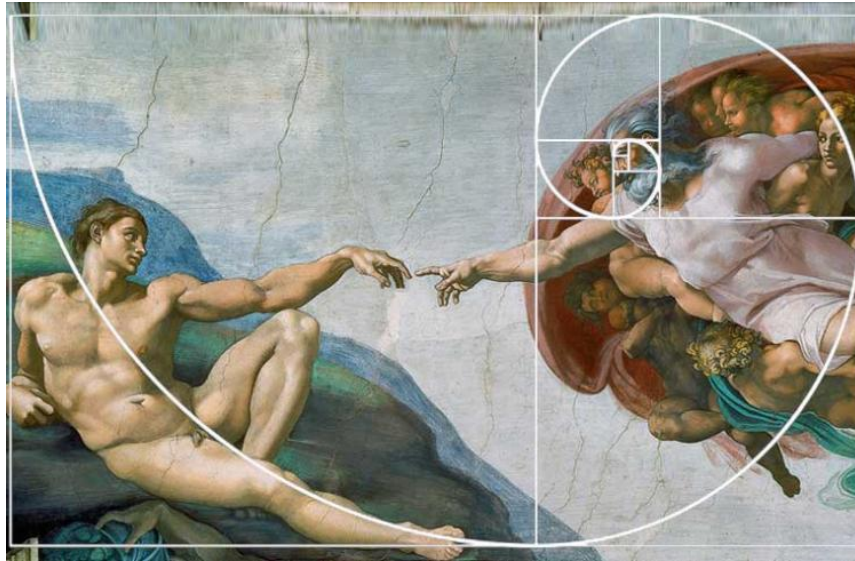
σε ένα χρυσό ορθογώνιο και δόμησε τον υπόλοιπο πίνακα γύρω από το πρόσωπο χωρίζοντάς τον επίσης σε χρυσά ορθογώνια. Επίσης η απόσταση από τα δάχτυλα της Μόνα Λίζα μέχρι την κορυφή του μετώπου είναι 1,618 όπως και η απόσταση από τα δάχτυλα μέχρι τη βάση του λαιμού.

Αξίζει να σημειωθεί πως το σχέδιο που απεικονίζει τον “Άνθρωπο του Βιτρούβιου” (Εικ. 414) προβάλλει μια σύνδεση της επιστήμης των μαθηματικών και της τέχνης. Συνεπώς, υποδεικνύει την ολοκληρωμένη αντίληψη του Leonardo da Vinci ως προς την διεξοδική κατανόηση των αναλογιών και της ανατομίας. Ο ίδιος επιχειρεί να συσχετίσει τον άνθρωπο με τη φύση και χαρακτηρίζει τον Άνθρωπο του Βιτρούβιου ως μία κοσμογραφία του μικρόκοσμου.

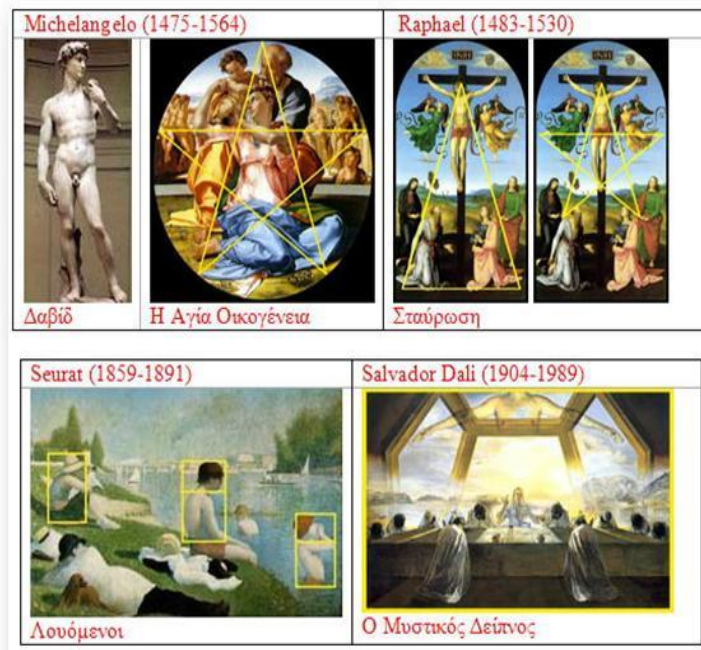
Το αριστούργημα του Salvador Dali (1904-1989) "Το Μυστήριο του Μυστικού Δείπνου" πλαισιώνεται από ένα χρυσό ορθογώνιο, επίσης χρυσοί λόγοι χρησιμοποιήθηκαν για να καθορίσουν την θέση κάθε φιγούρας, ενώ ο θόλος του δωματίου σχηματίζεται από τις έδρες κανονικού δωδεκάεδρου το οποίο είναι ένα από τα στερεά που συνδέεται άμεσα με την χρυσή τομή. Επίσης στην Αφροδίτη της Μήλου (Εικ. 415) το αριστούργημα του Αγήσανδρου ή Αλέξανδρου της Αντιόχειας, η θέση του ομφαλού χωρίζει το άγαλμα σε μέσο και άκρο λόγο.



Εικόνα 407. Michelangelo, “Δημιουργία του Αδάμ”, οροφή Καπέλα Σιζτίνα.



Εικόνα 408. Michelangelo, “Δημιουργία του Αδάμ”, οροφή Καπέλα Σιζτίνα.

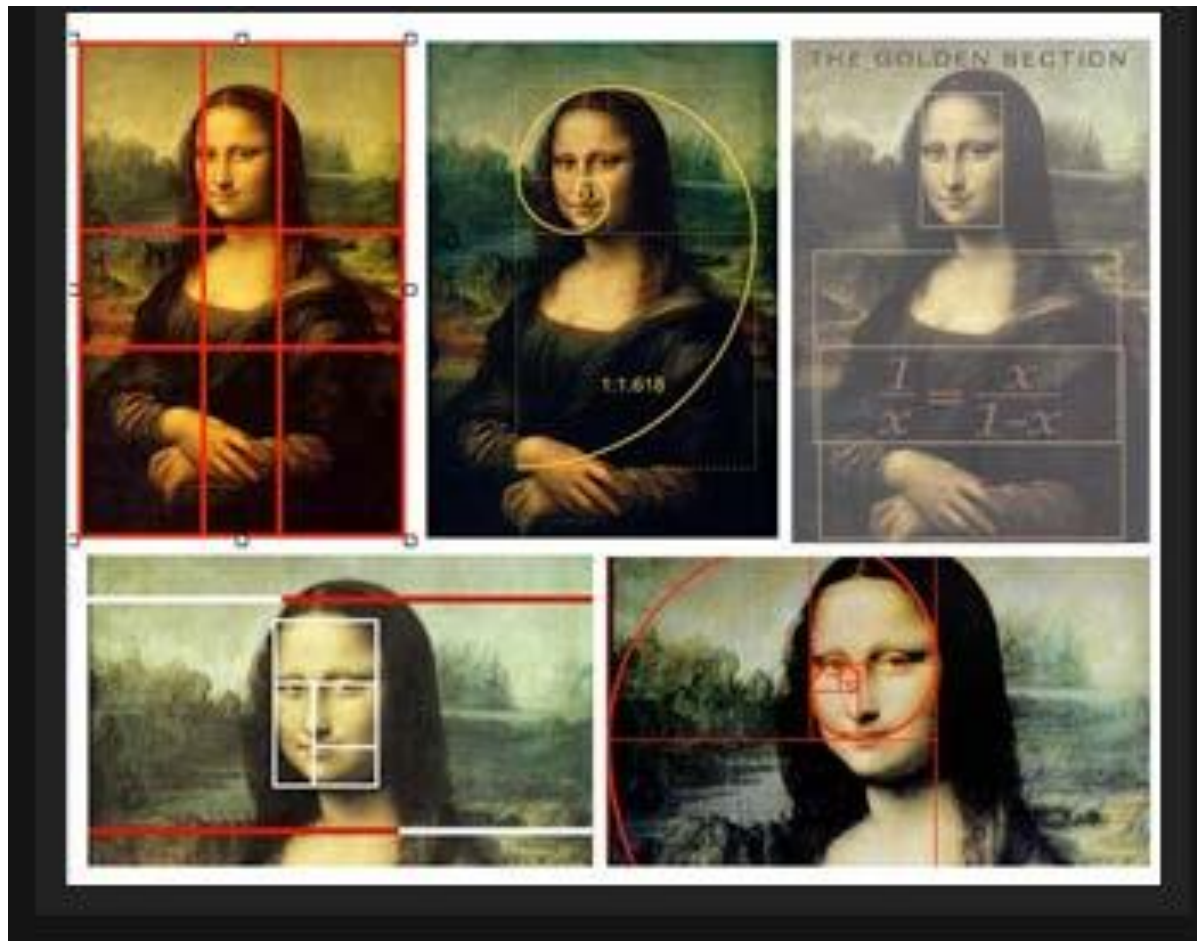


Εικόνα 409.

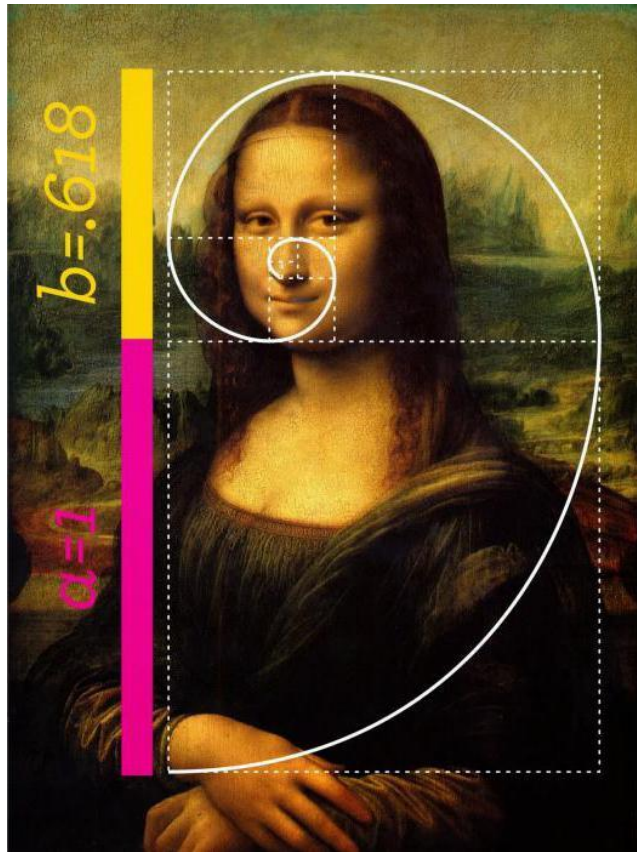




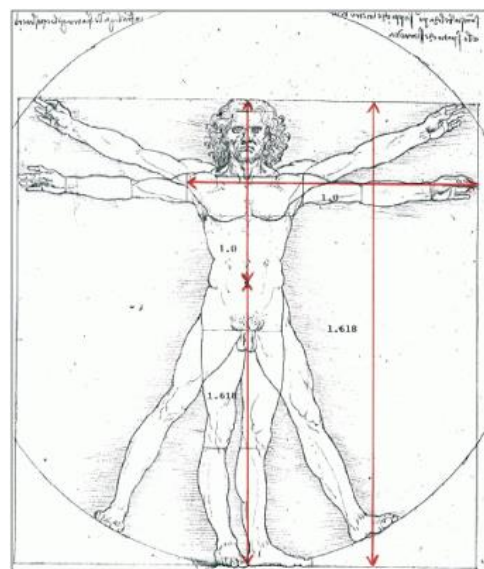
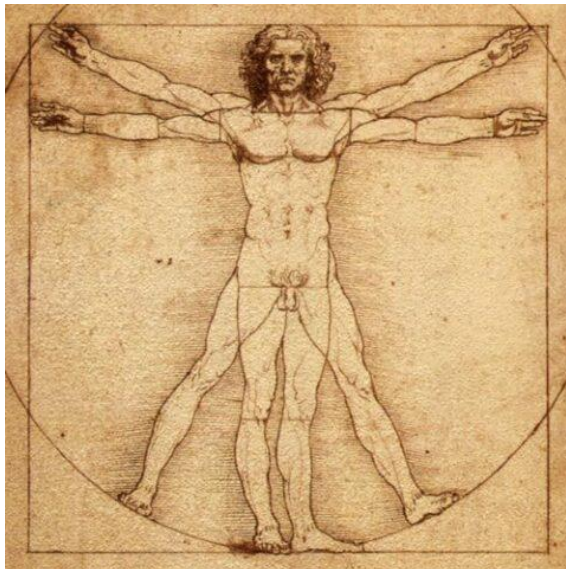
Εικόνα 410.



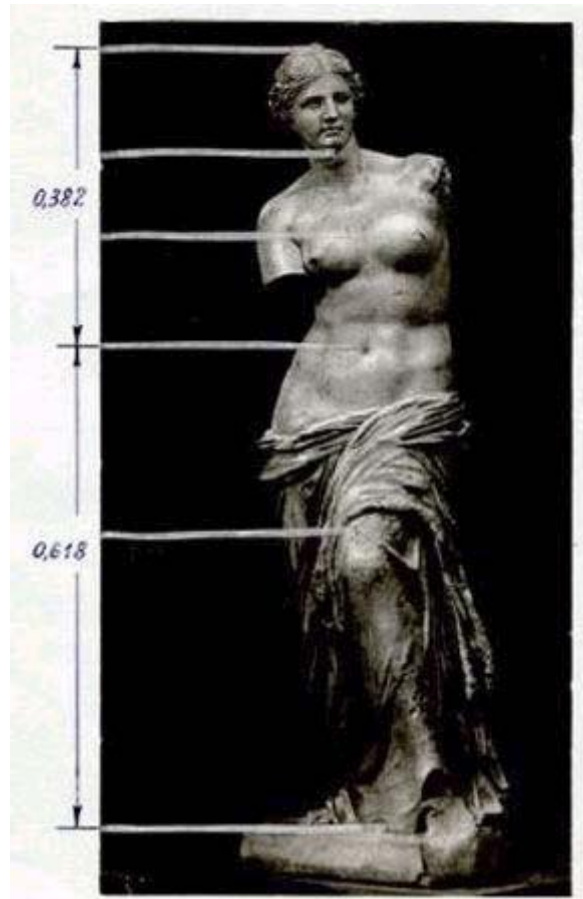
Εικόνα 411. Leonardo da Vinci, "Mona Lisa", 1503-1519.



Εικόνα 412. Leonardo da Vinci, “Mona Lisa” 1503-1519.



Εικόνα 413. Leonardo da Vinci, “Άνθρωπος του Βιτρούβιου”, περίπου το 1490.



Εικόνα 414. Αγήσανδρος, Αφροδίτη της Μήλου.

Ο Αμερικανός ακαδημαϊκός Adrian Bejan, υποστηρίζει ότι έχει ανακαλύψει το λόγο για τον οποίο η χρυσή αναλογία ικανοποιεί το μάτι. Σύμφωνα με τον Adrian Bejan, καθηγητή μηχανολογίας στο Πανεπιστήμιο Duke, στο Durham, της Βόρειας Καρολίνας, το ανθρώπινο μάτι είναι ικανό να ερμηνεύει μια εικόνα που χαρακτηρίζεται από τη χρυσή αναλογία ταχύτερα από οποιαδήποτε άλλη.

Ο Adrian Bejan αναφέρει χαρακτηριστικά:

*“Τα σχήματα που μοιάζουν με τη χρυσή αναλογία διευκολύνουν τη σάρωση των εικόνων και την αποστολή τους μέσω των οργάνων της όρασης στον εγκέφαλο. Όταν βλέπουμε συνθέσεις βασισμένες στην χρυσή αναλογία, αισθανόμαστε χαρά, η οποία αποκαλείται ομορφιά”.*

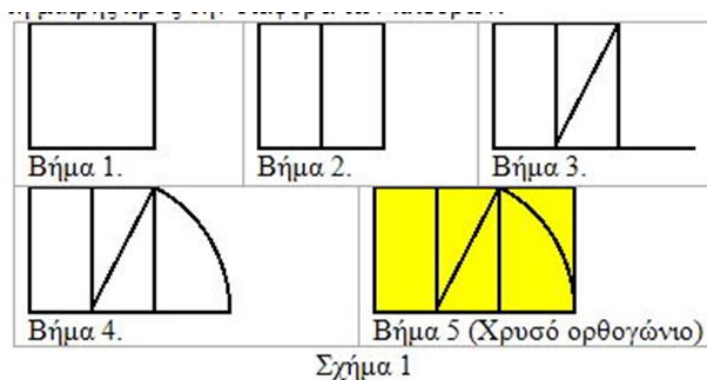
Οι αρχαίοι Έλληνες θεωρούσαν το χρυσό ορθογώνιο απαραίτητο για ένα αντικείμενο ώστε αυτό να φαίνεται “όμορφο”. Η χρησιμοποίησή του σε καλλιτεχνικά δημιουργήματα οδηγούσε σε “άριστα” αποτελέσματα. Ο Φειδίας το χρησιμοποίησε πάρα πολύ στα έργα του και για το λόγο αυτό ο Μαθηματικός Mark Barr στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα πρότεινε για τον συμβολισμό της χρυσής τομής να χρησιμοποιείται το πρώτο γράμμα φ από το όνομα του. Πρέπει εδώ να αναφερθεί ότι ο Παρθενώνας είναι γεμάτος από χρυσά



ορθογώνια (Εικ. 417, 418) και παρουσιάζει τόσο τέλεια αρμονικές χρυσές αναλογίες μέχρι την παραμικρή του λεπτομέρεια, ώστε του προσδίδουν μια μνημειώδη μεγαλοπρέπεια και πρωτοφανή χάρη, που εντυπωσιάζει.

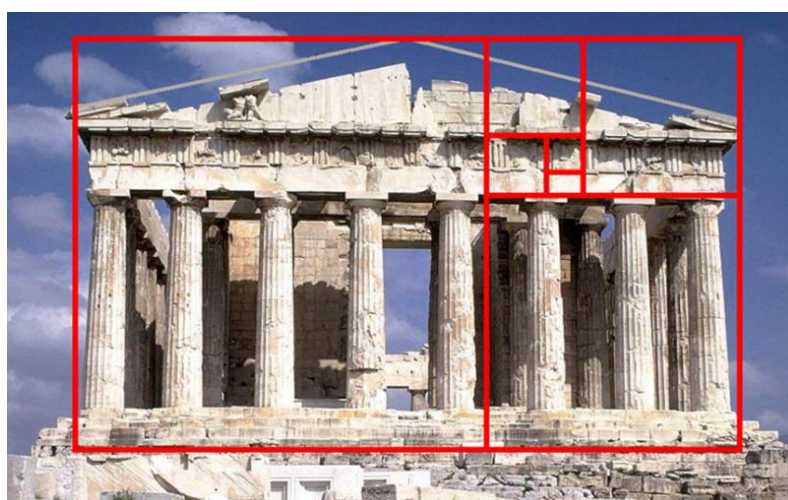
Ο αστρονόμος Johannes Kepler αναφερόμενος στην χρυσή τομή, καταλήγει πως η γεωμετρία έχει δύο θησαυρούς: “το Πυθαγόρειο Θεώρημα και τη Χρυσή Τομή. Το πρώτο μπορεί να συγκριθεί με μια ποσότητα χρυσού και το δεύτερο μπορεί να ονομαστεί πολύτιμο πετράδι”.

Η γνώση του αριθμού φ και του χρυσού ορθογωνίου λοιπόν ανάγεται στους αρχαίους Έλληνες. Οι μαθητές του μαθηματικού και φιλοσόφου Πυθαγόρα έφταναν στο σημείο να θεωρούν τη χρυσή αναλογία, θεόπνευστη. Ο αριθμός Φ έχει πάρει το όνομα του – Συμβολισμό από τον Φειδία , ο οποίος ήταν ο πρώτος που τον χρησιμοποίησε .

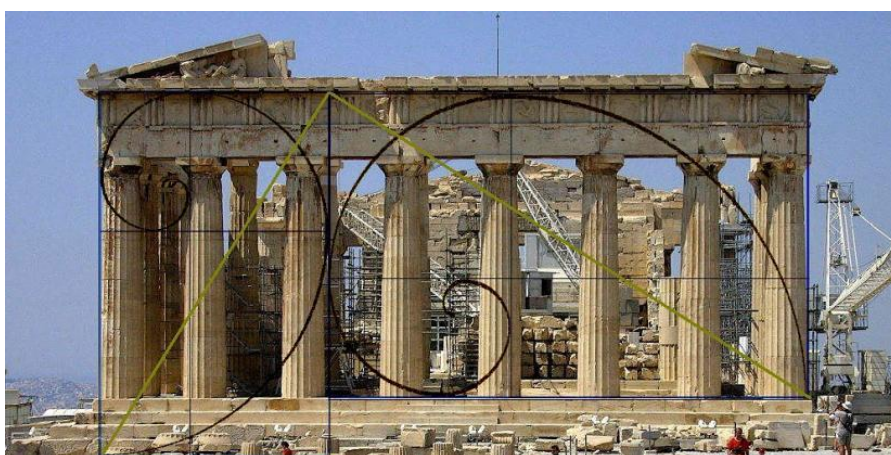


Εικόνα 415. Δημιουργία χρυσού ορθογωνίου.

Το χρυσό ορθογώνιο στην κατασκευή του Παρθενώνα. Στο παρακάτω σχήμα βλέπουμε έξι (6) τέτοια χρυσά ορθογώνια.



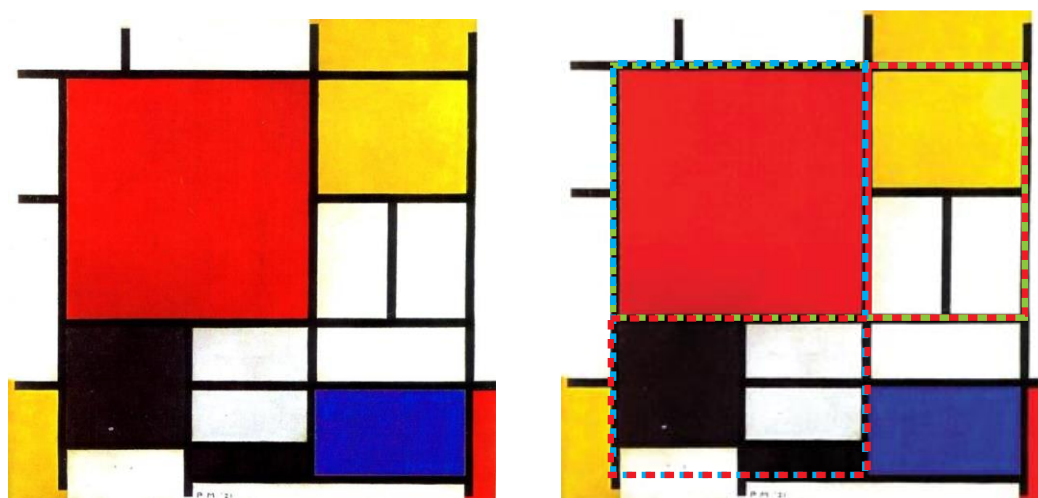
Εικόνα 416. Χρυσά ορθογώνια του Παρθενώνα.



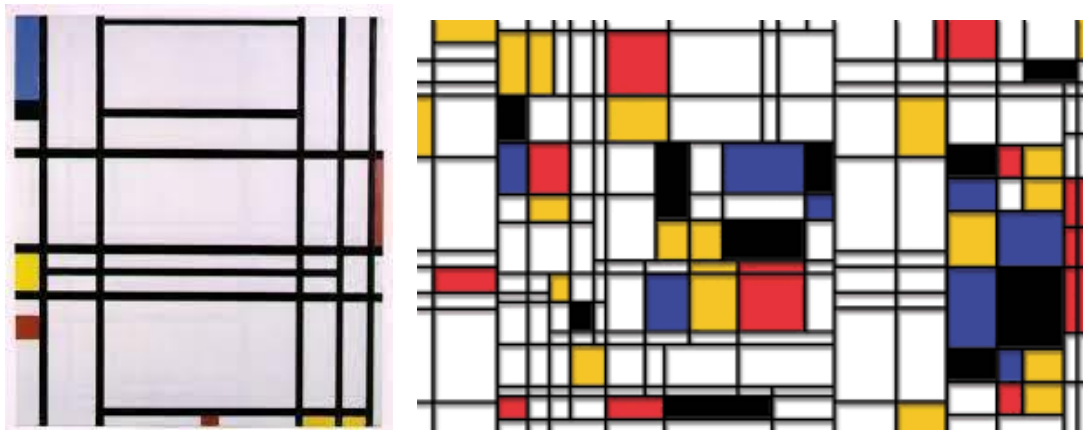
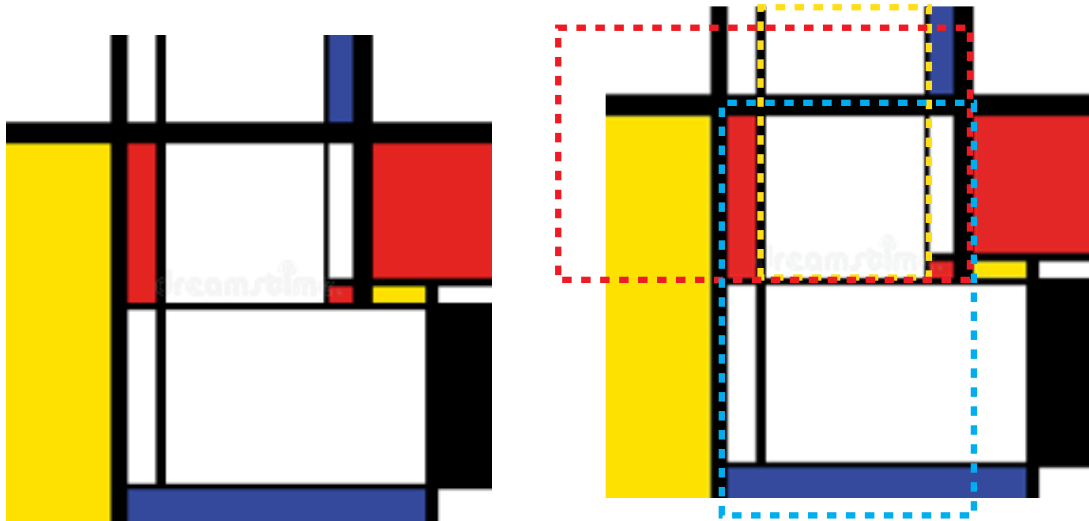
Εικόνα 417. Χρυσές σπείρες του Παρθενώνα.

### 1.7.2. Τα χρυσά ορθογώνια στα έργα του Mondrian

Ο Mondrian είναι διάσημος για τις οριζόντιες και τις κατακόρυφες μαύρες γραμμές που χρησιμοποίησε σαν κύριο θέμα σε πολλούς από τους πίνακες του. Όπως και ο Da Vinci πίστευε ότι τα μαθηματικά και η τέχνη είναι απόλυτα συνδεδεμένα. Χρησιμοποίησε τα πιο απλά γεωμετρικά σχήματα και τα βασικά χρώματα για να εκφράσει ρεαλισμό και φυσικότητα από μια διαφορετική σκοπιά. Ο Mondrian πίστευε ότι κάθε σύνθεση όσο πολύπλοκη και αν είναι μπορεί να δημιουργηθεί από τα βασικά γεωμετρικά σχήματα, καθώς και οποιοδήποτε χρώμα μπορεί να δημιουργηθεί με διαφορετικούς συνδυασμούς των βασικών χρωμάτων. Πρέπει να σημειωθεί ότι τα έργα του βρίθουν χρυσών ορθογώνιων. Ο Mondrian ονόμαζε αυτούς τους πίνακες συνθέσεις, διατάξεις δηλαδή σχημάτων και γραμμών σε μια επιφάνεια και για την δημιουργία τους χρησιμοποιούσε μαθηματικές αναλογίες και ένα αόρατο πλέγμα (Εικ. 418, 419, 420, 421, 422).



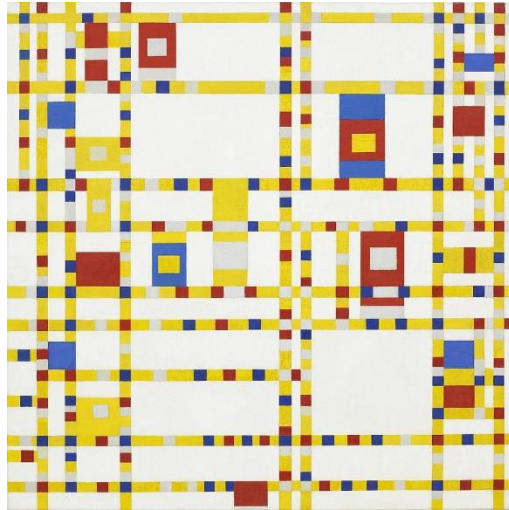
Εικόνα 418. Piet Mondrian, “Composition with Red, Blue, and Yellow”, 1930.



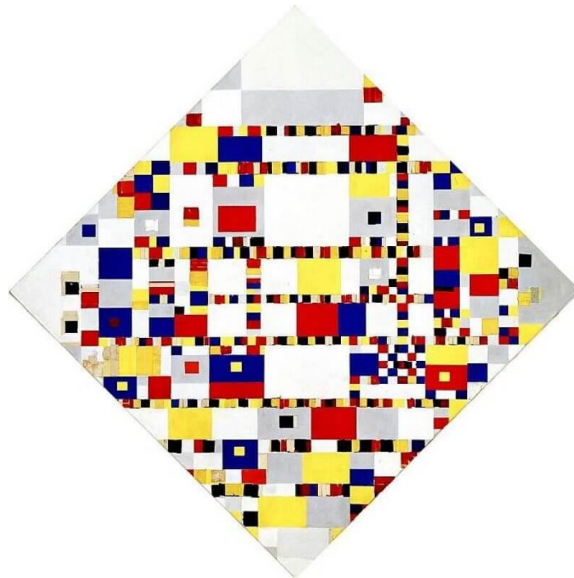
*Εικόνα 419. Piet Mondriaan, “Composition 10”, 1939-1942.*



*Εικόνα 420. Piet Mondrian, “New York City”, 1942.*



Εικόνα 421. Piet Mondrian, “Broadway Boogie Woogie”, 1942-43.



Εικόνα 422. Piet Mondrian, “Victory Boogie-Woogie”, 1944 .

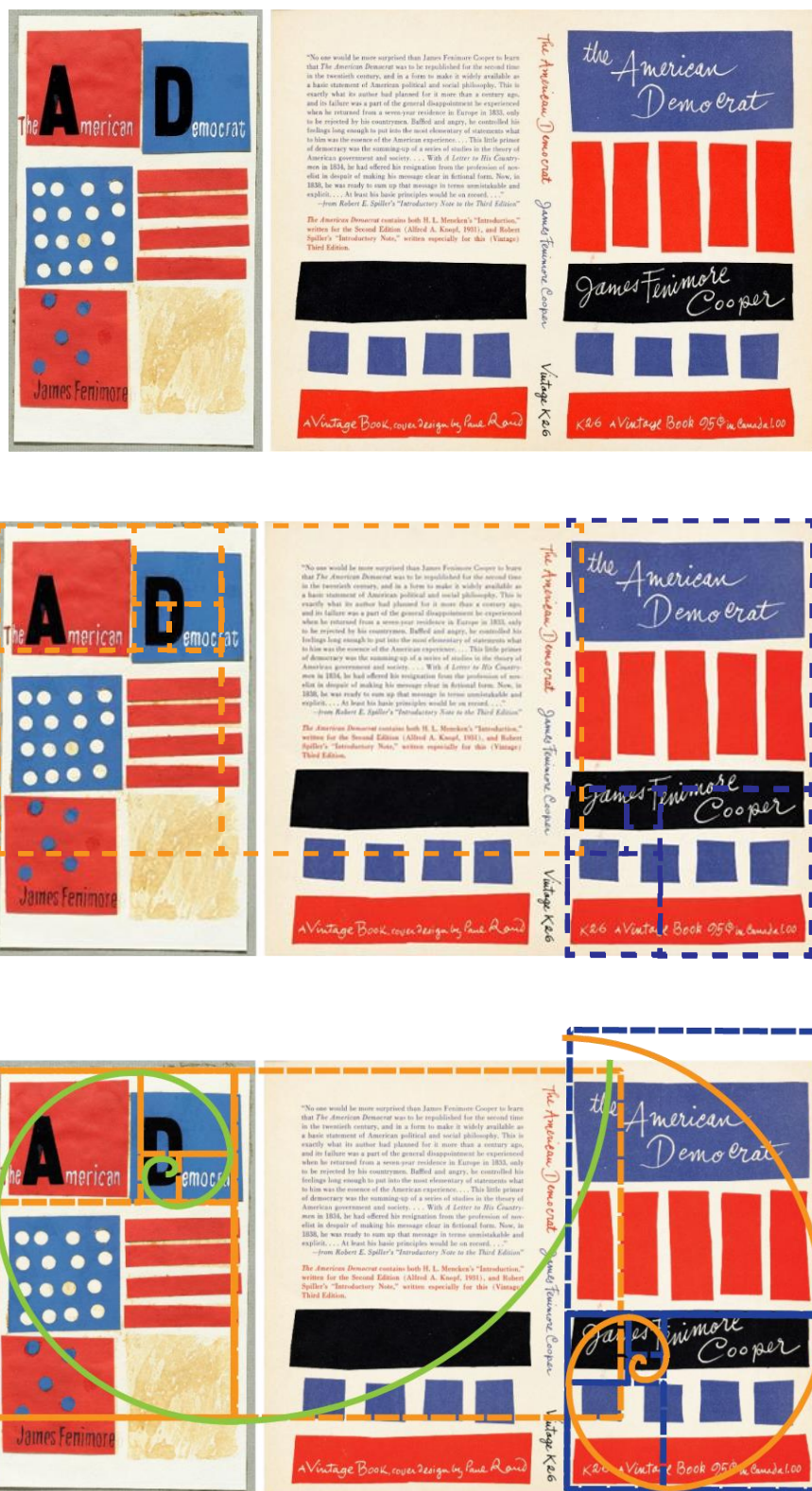
### 1.8. Η χρυσή τομή στα έργα δημιουργών του 20ου αιώνα

Στην παρούσα διατριβή παρουσιάζονται έργα διακεκριμένων δημιουργών του 20<sup>ου</sup> αιώνα με εμφανή την ύπαρξη της χρυσής τομής και των χρυσών ορθογωνίων όπως του Paul Rand, του Paul Renner, του Emil Ruder, του Wim Crouwel και του Saul Bass οι οποίοι με σκοπό να δημιουργήσουν άρτιες, αρμονικές και ενδιαφέρουσες συνθέσεις χρησιμοποίησαν στα έργα τους την χρυσή τομή. Προκειμένου να γίνει σαφέστερη η έρευνα της παρούσας διατριβής στα έργα που παρατίθενται τεκμηριώνεται παραστατικά από την συγγραφέα, με χρώμα και συγκεκριμένα γραμμικά γεωμετρικά σχήματα, με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ακρίβεια η ύπαρξη των κανόνων-χρυσής τομής, χρυσών ορθογωνίων και χρυσής σπείρας.

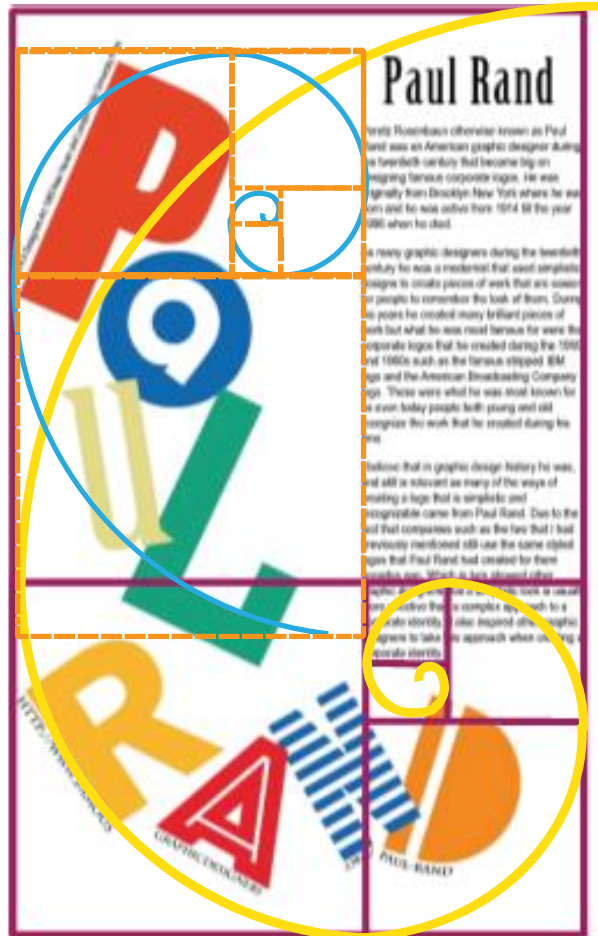
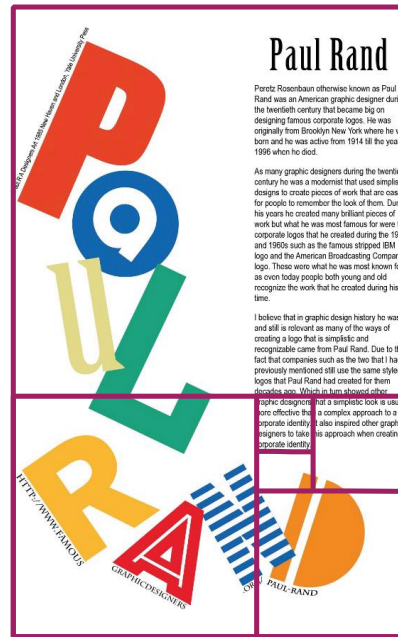
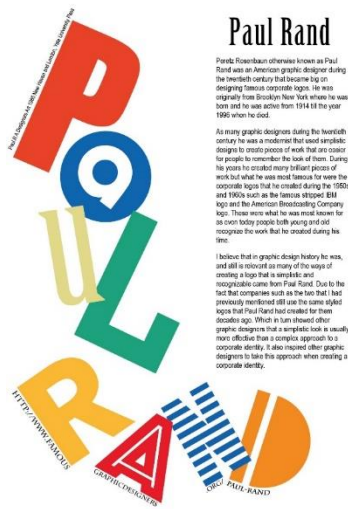


### 1.8.1. Paul Rand (1914-1996) – Χρυσά ορθογώνια και χρυσές σπείρες

Ο Paul Rand γνωστός καινοτόμος graphic designer του 20<sup>ου</sup> αιώνα, στο έργο του οποίου διακρίνουμε την χρυσή τομή και την δημιουργία των χρυσών ορθογωνίων.

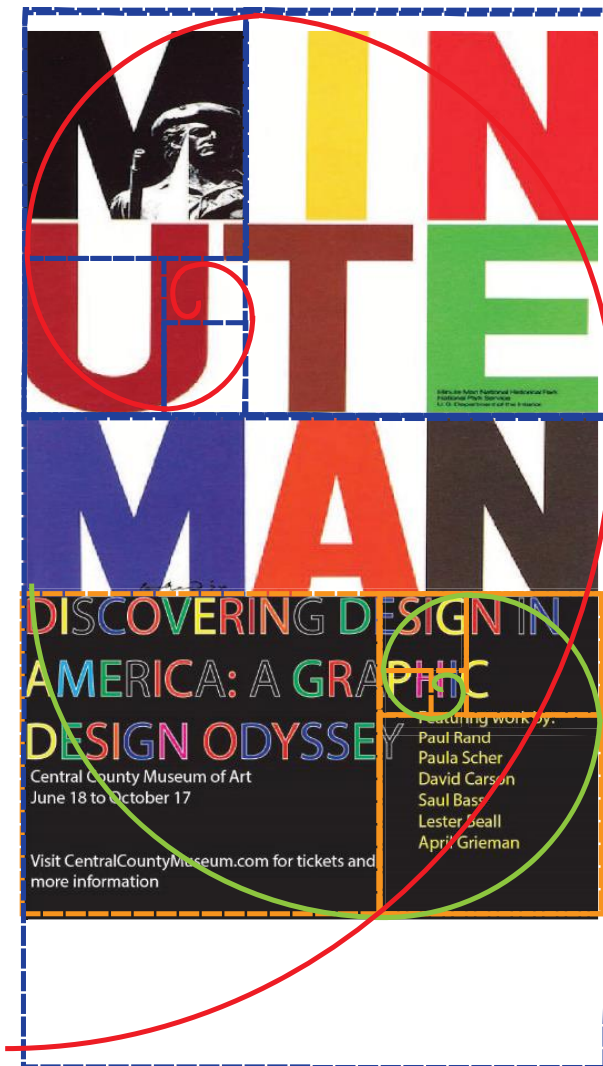
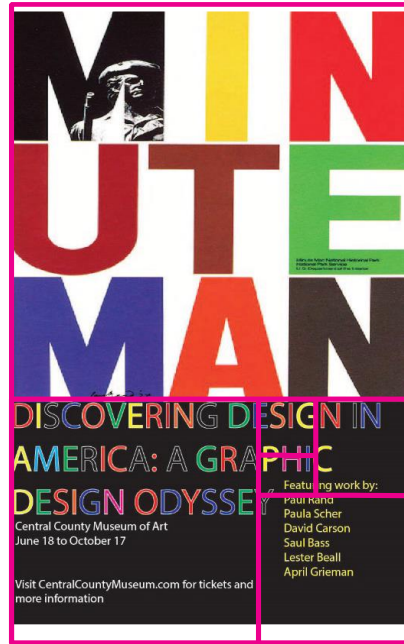
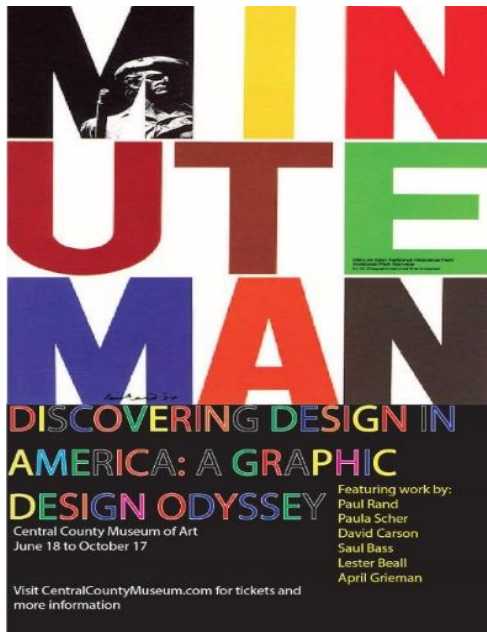


Εικόνα 423. Paul Rand

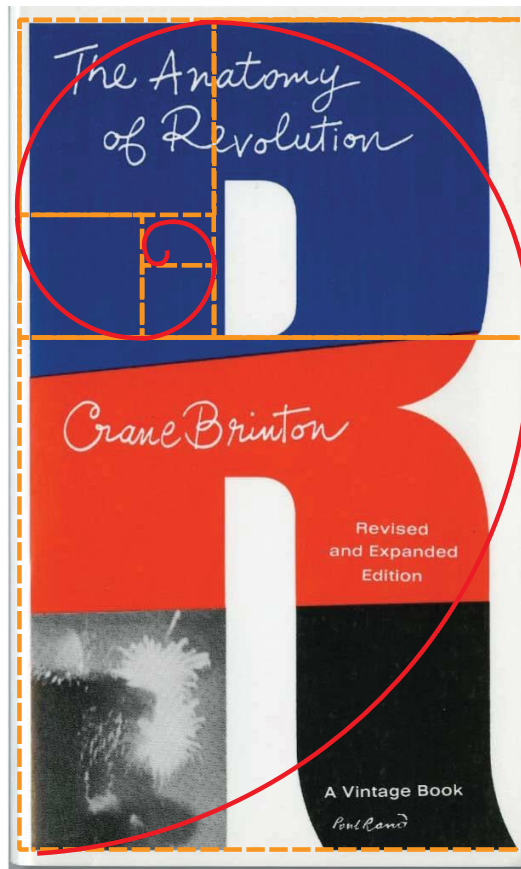
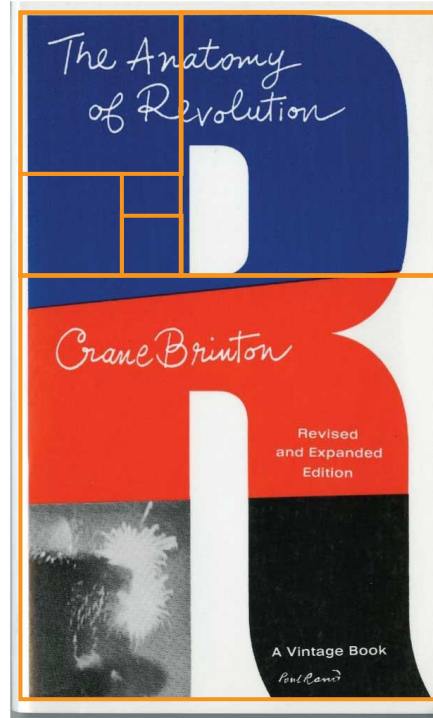
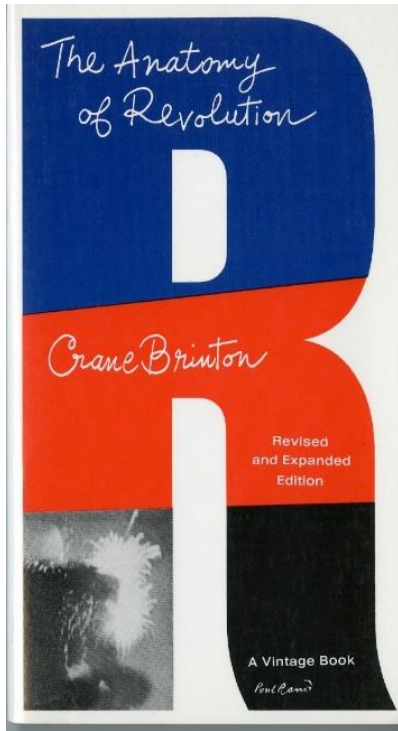


Eικόνα 424. . Paul Rand

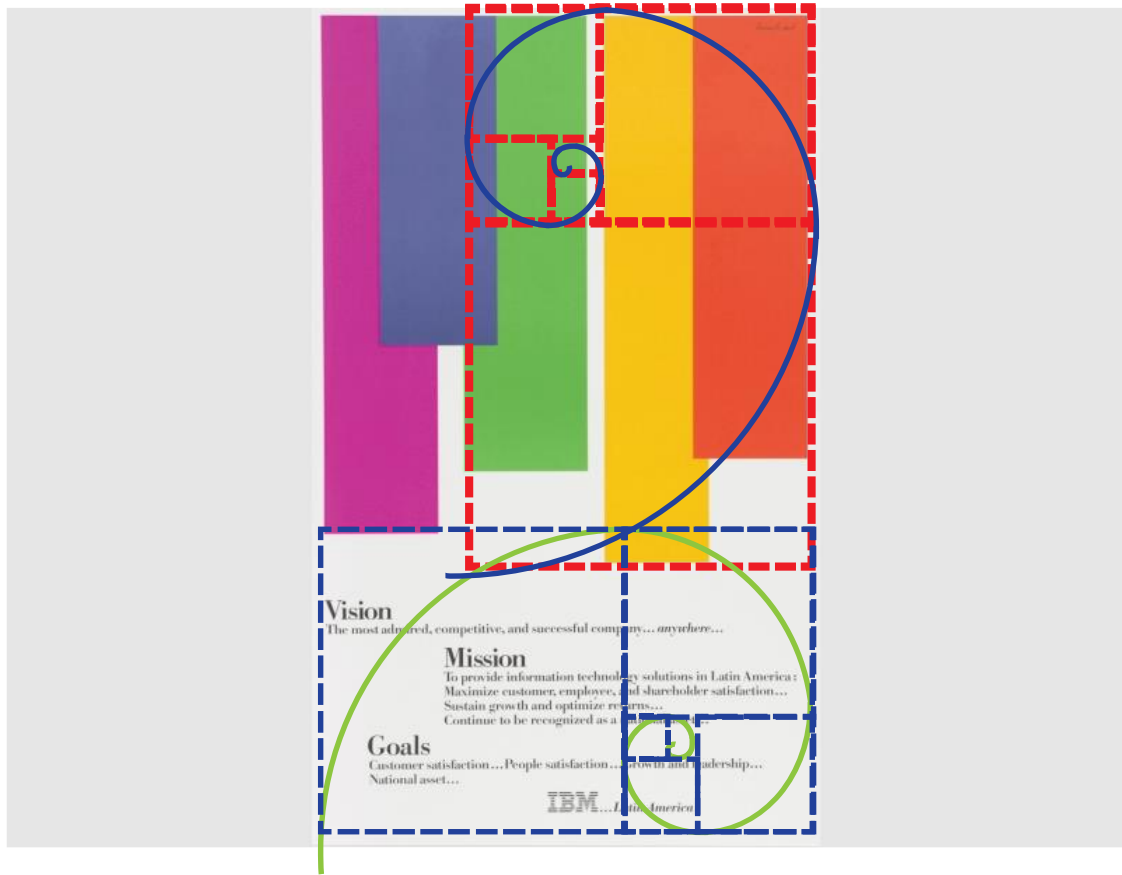
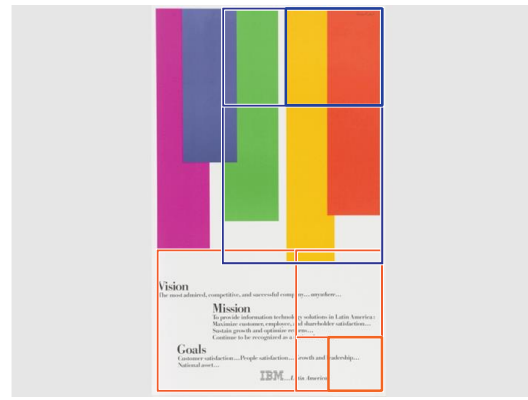
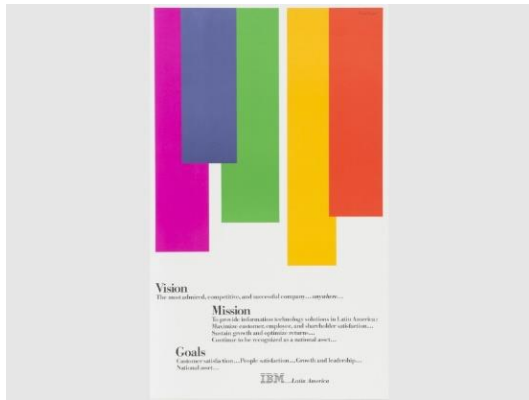




Εικόνα 425. . Paul Rand

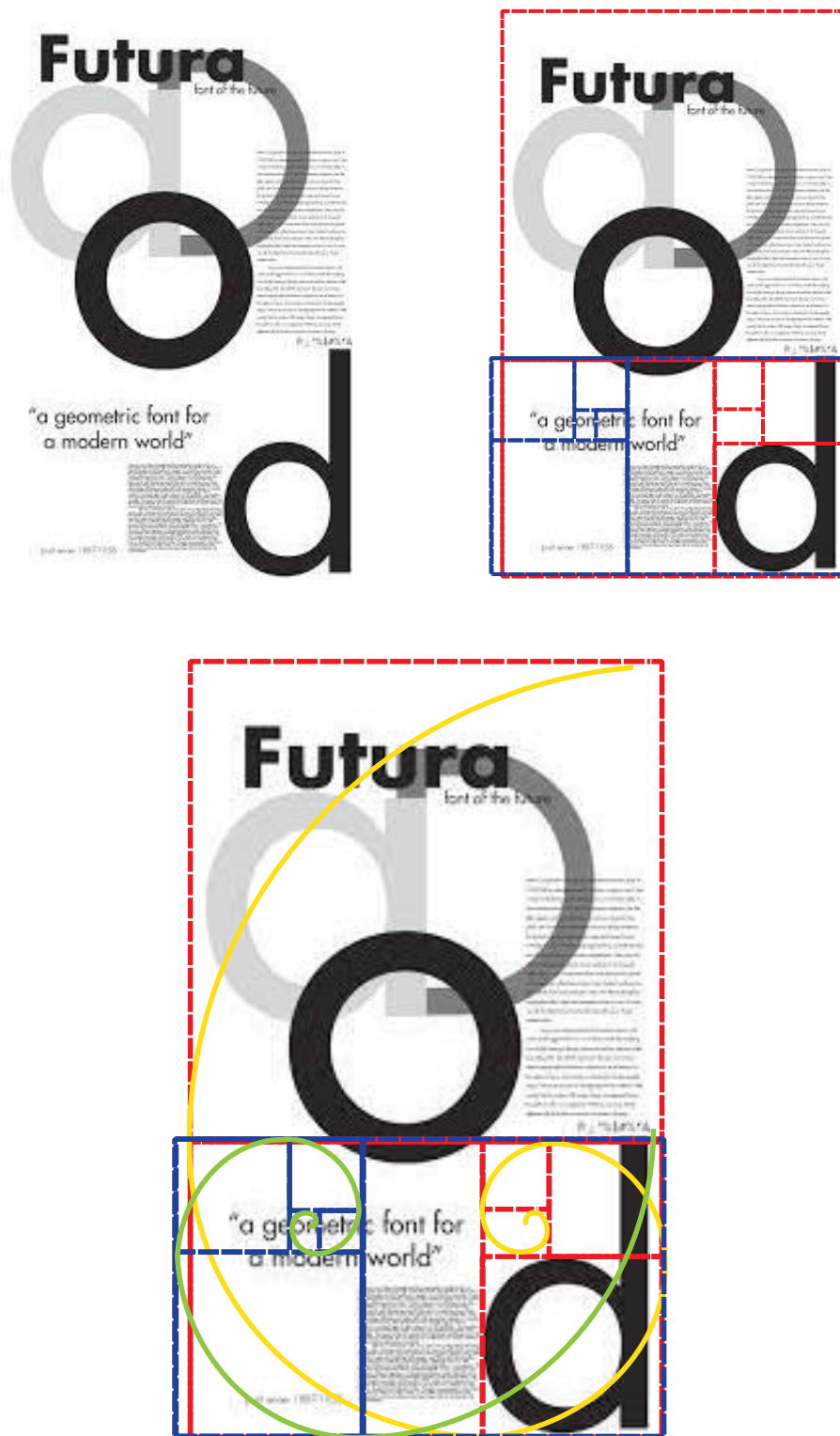


*Εικόνα 426. . Paul Rand*

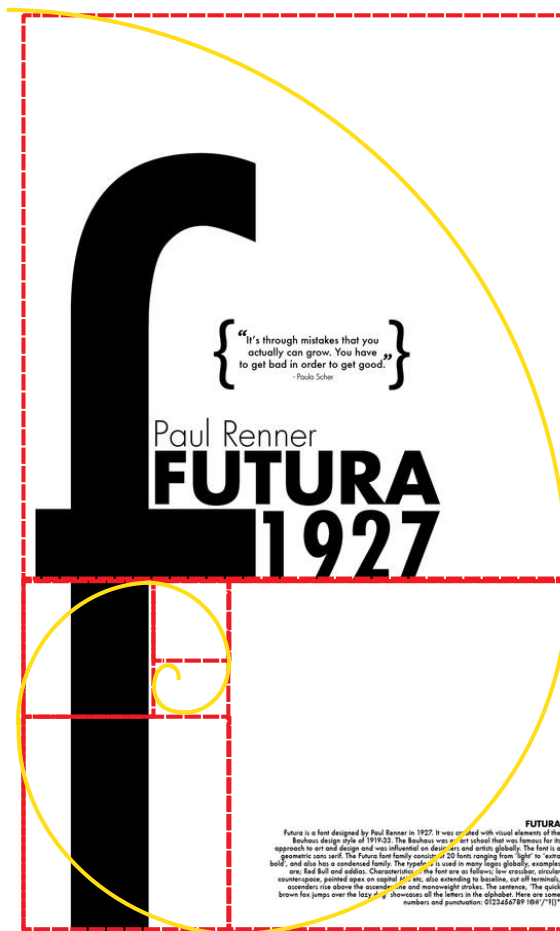


Εικόνα 427. Paul Rand

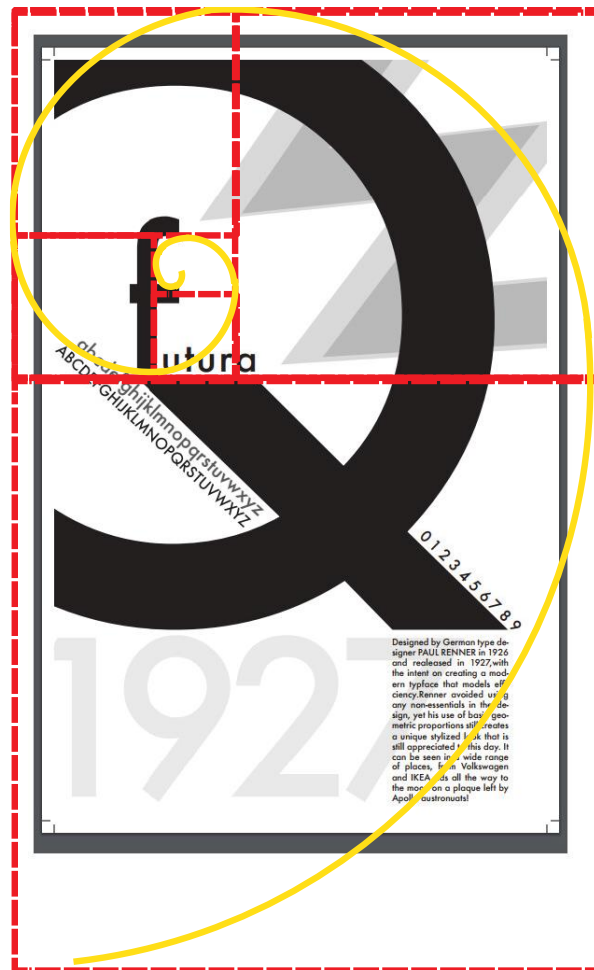
### 1.8.2. Paul Renner (1878-1956) - Χρυσά ορθογώνια και χρυσές σπείρες



Εικόνα 428. Paul Renner



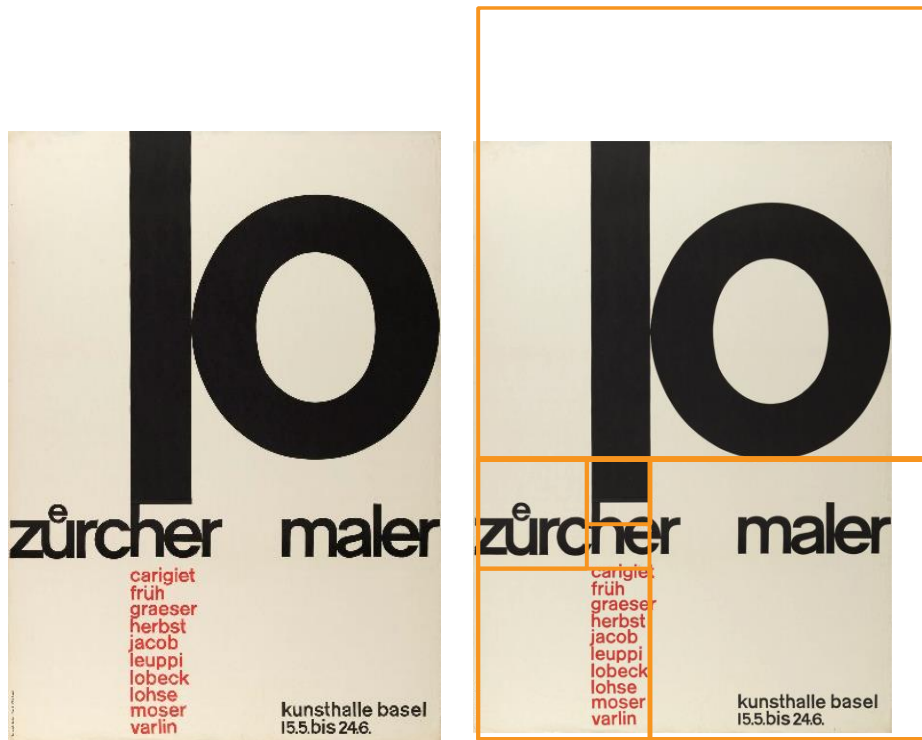
Εικόνα 429. Paul Renner



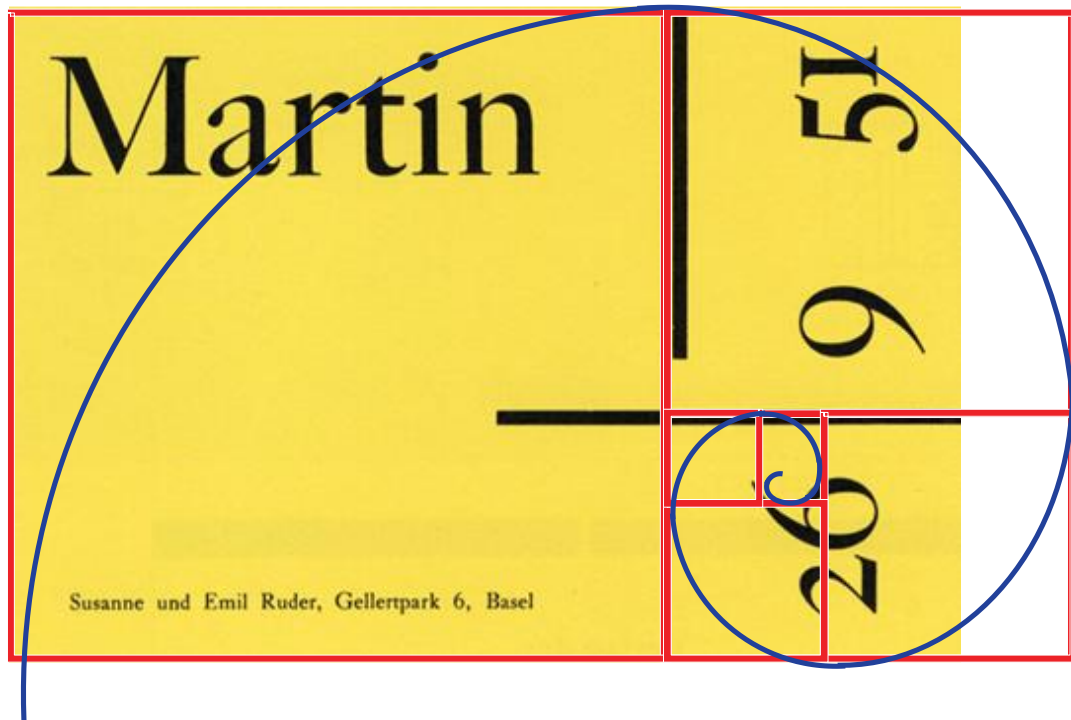
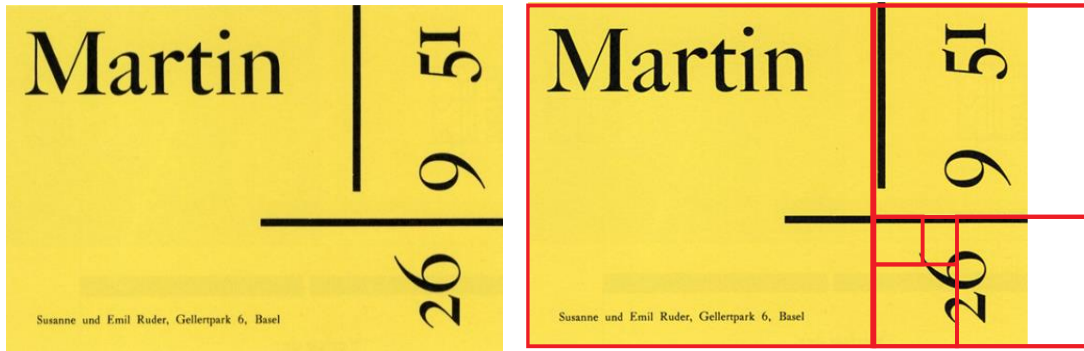
Εικόνα 430. Paul Renner



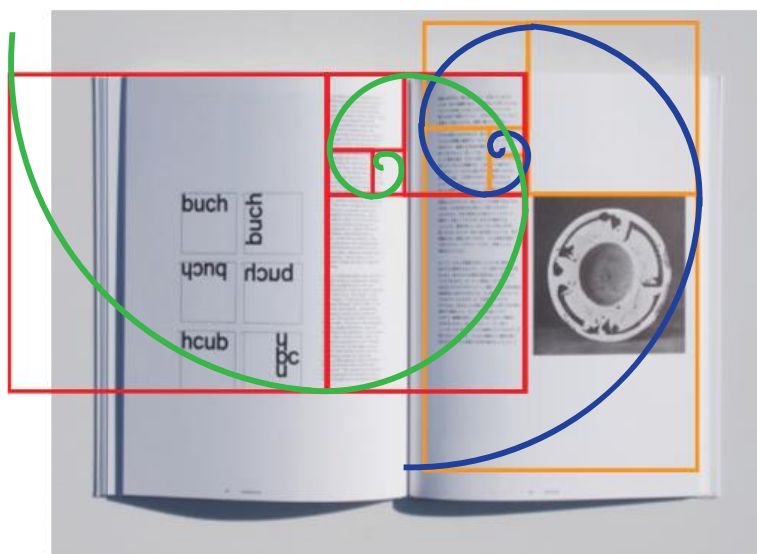
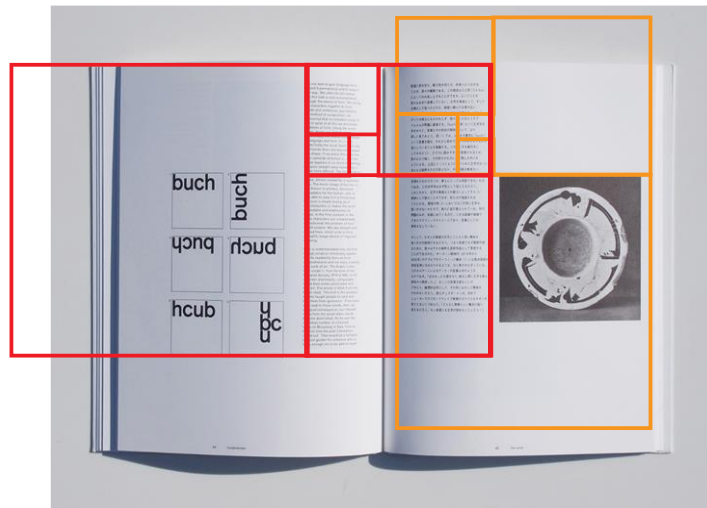
### 1.8.3. Emil Ruder (1914-1970) - Χρυσά ορθογώνια και χρυσές σπείρες



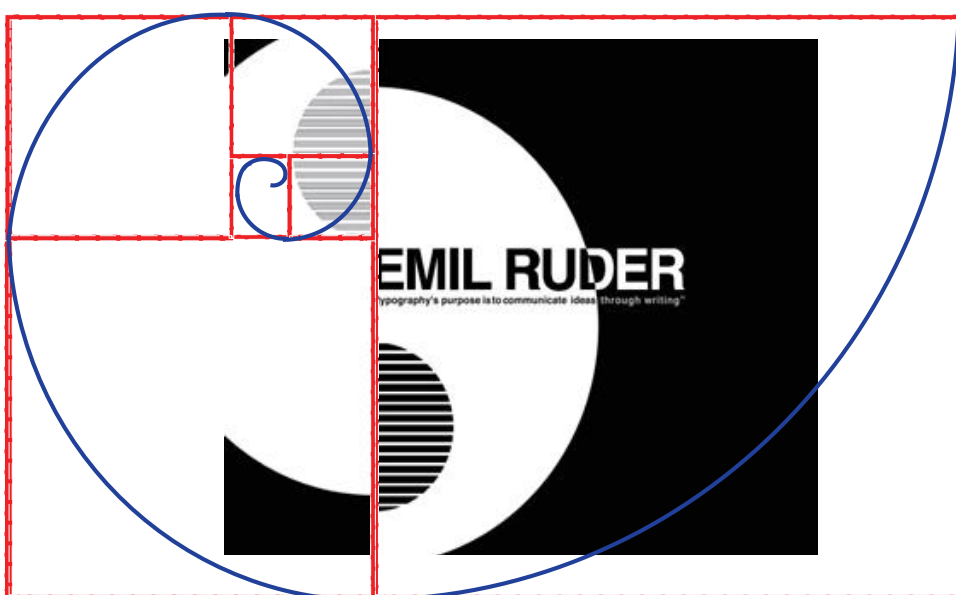
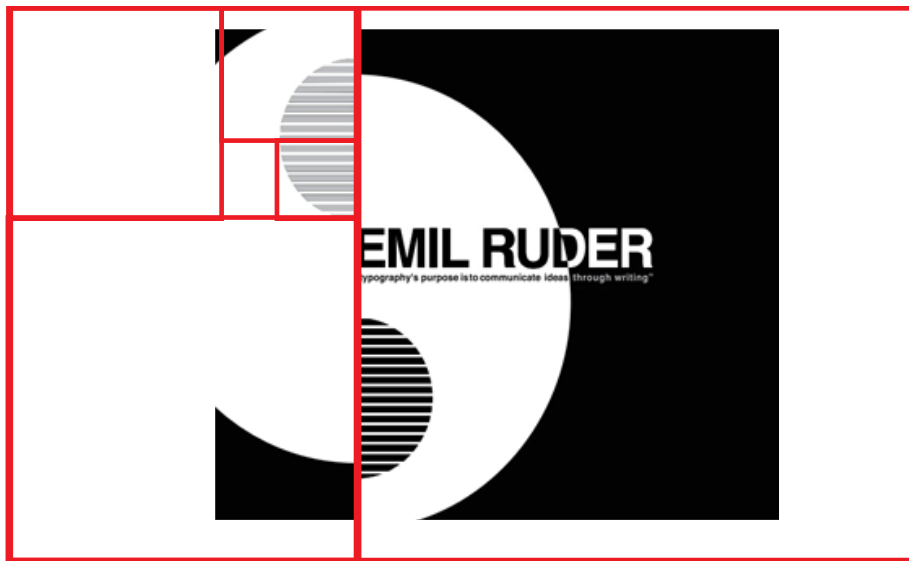
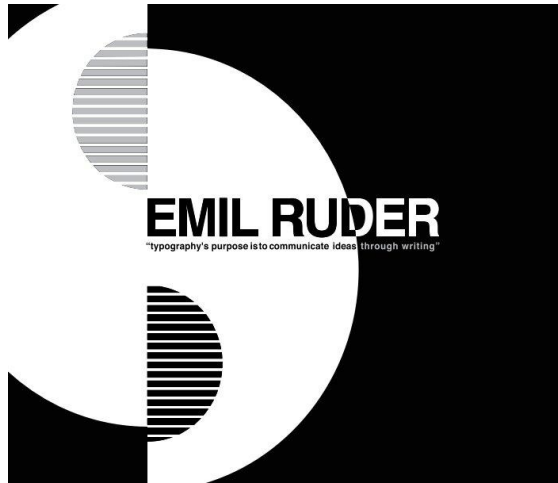
Εικόνα 431. Emil Ruder



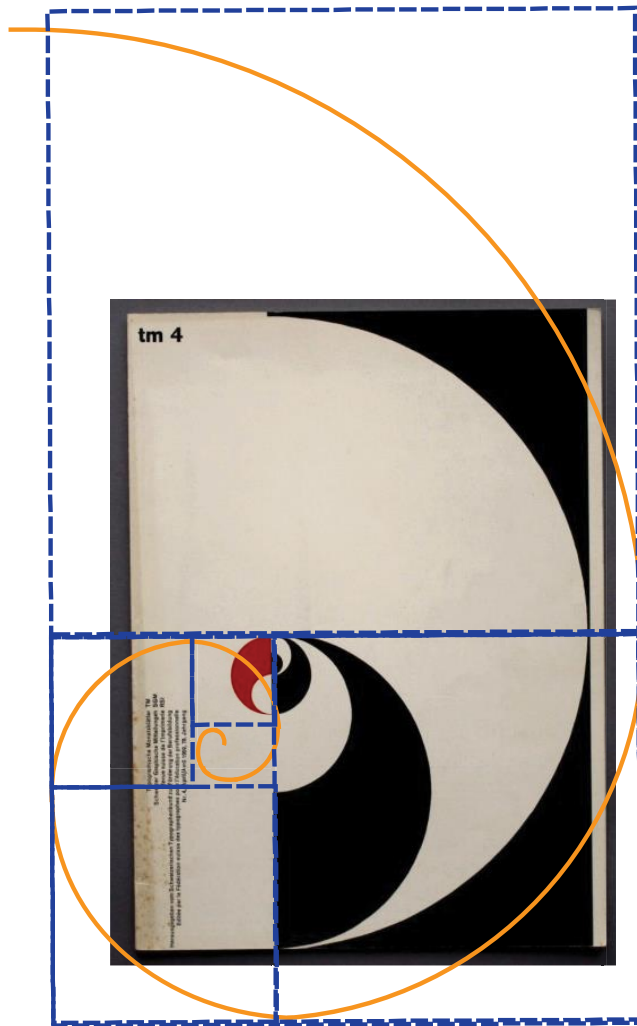
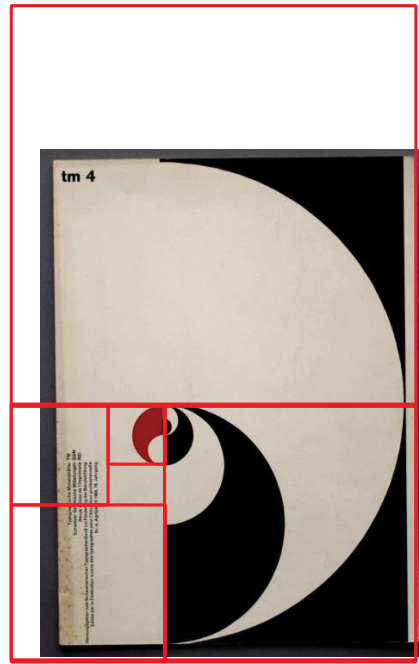
Εικόνα 432. Emil Ruder



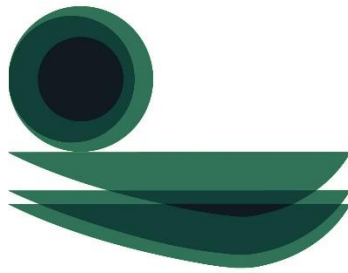
*Εικόνα 433. Emil Ruder*



*Εικόνα 434. Emil Ruder*



Εικόνα 435. Emil Ruder

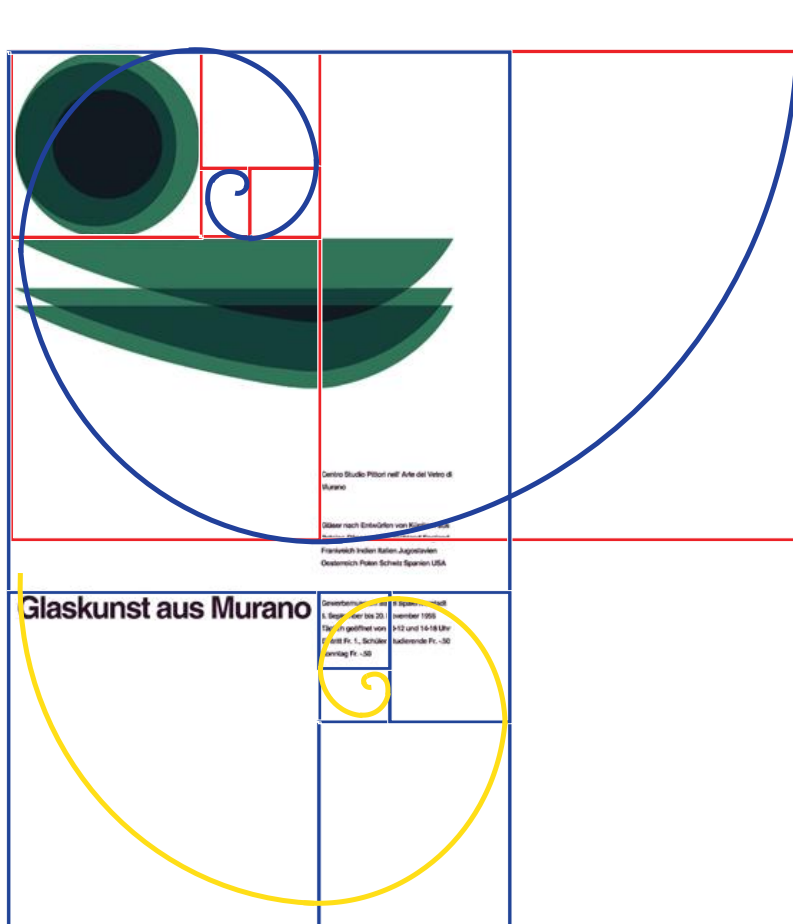
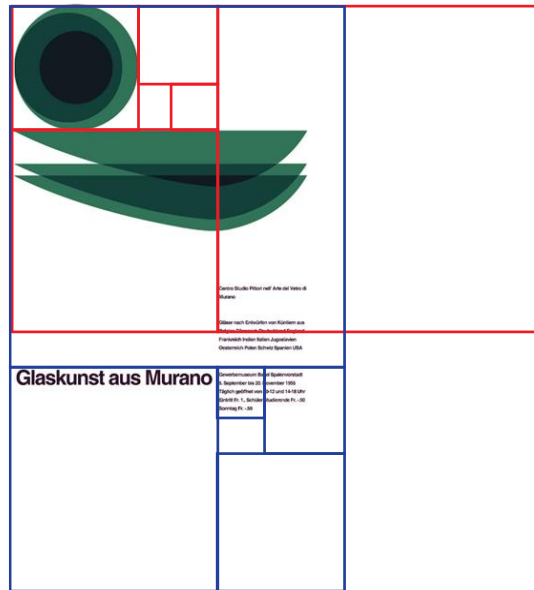


Centro Studio Pilbon nell'Arte del Vetro di Murano

Üblier nach Entwürfen von Konform aus Belgien Österreich Deutschland England Frankreich Italien Italien Jugoslawien Österreich Polen Schweiz Spanien USA

## Glaskunst aus Murano

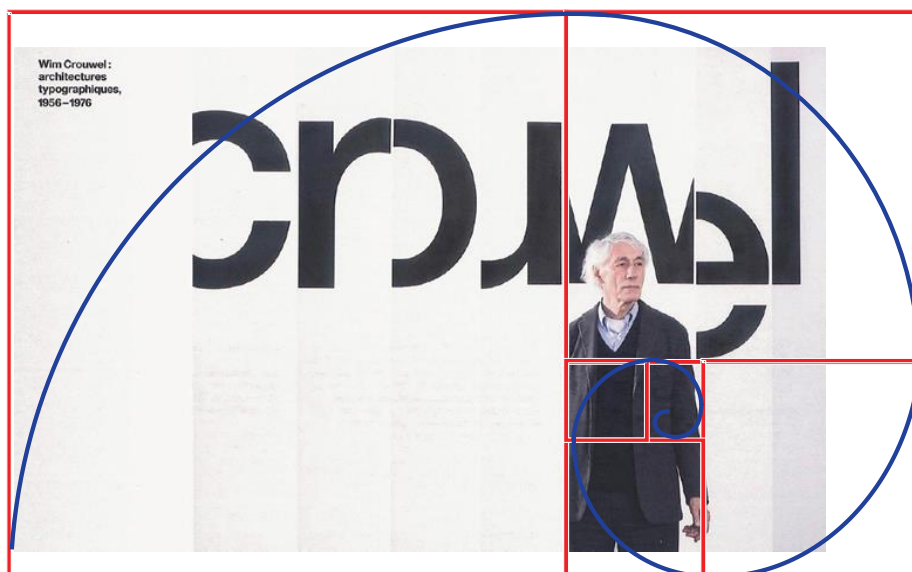
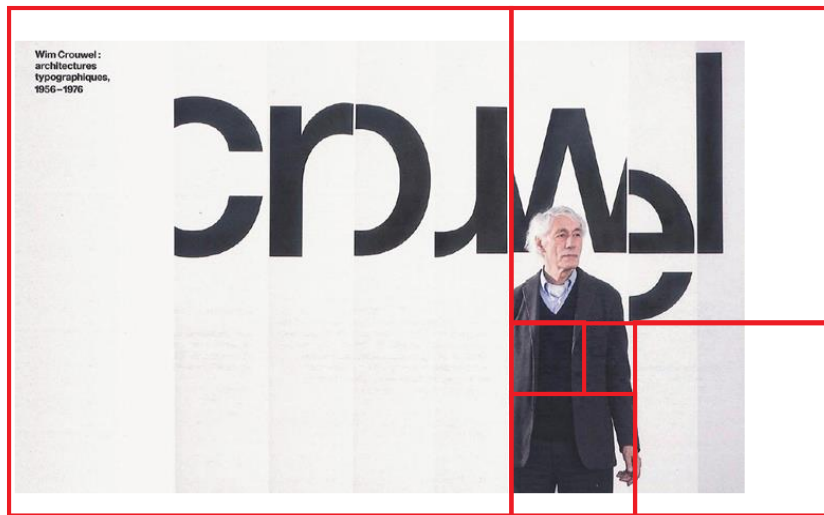
Donnerstags von 10 bis 18 Uhr  
 Freitag von 10 bis 18 Uhr  
 Samstag von 10 bis 18 Uhr  
 Sonntag von 10 bis 18 Uhr



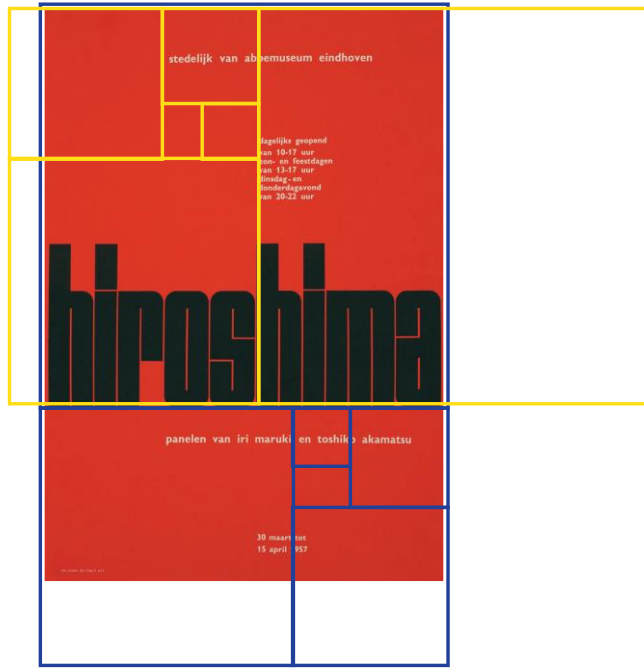
*Εικόνα 436. Emil Ruder*



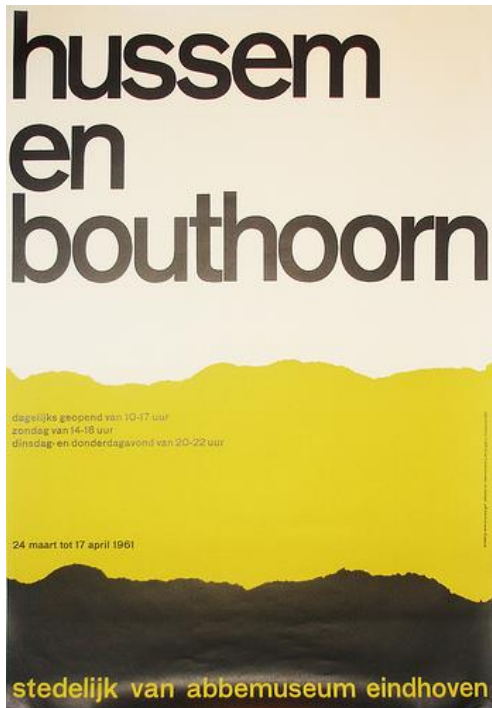
#### 1.8.4. Wim Crouwel (1928-2019), χρυσά ορθογώνια και χρυσές σπείρες



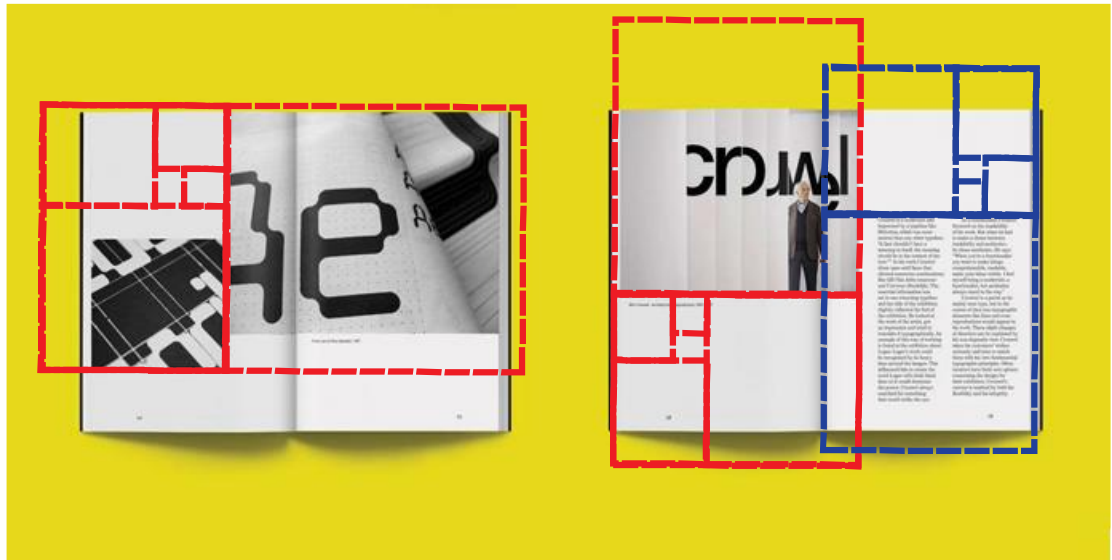
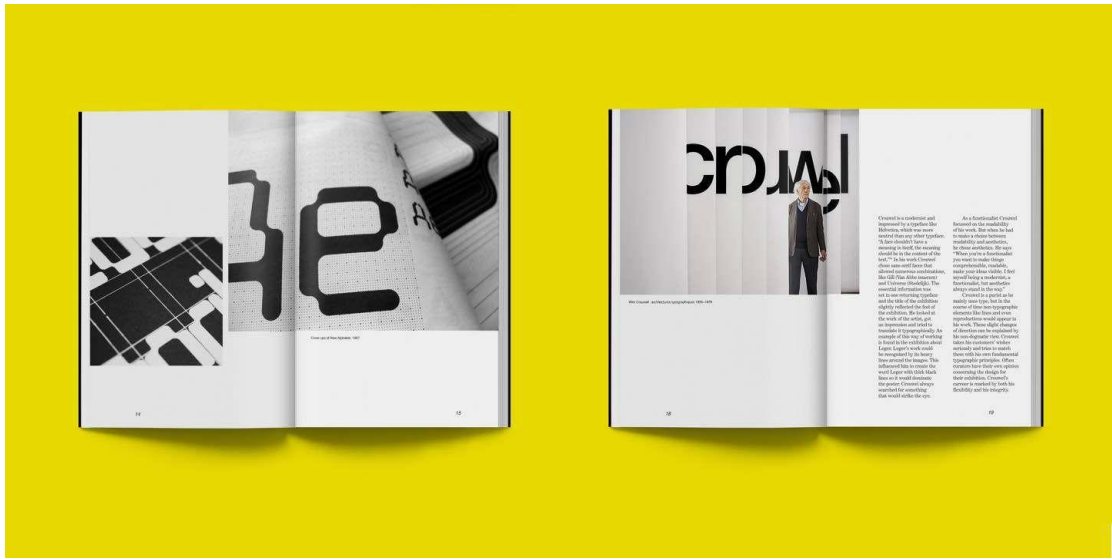
*Εικόνα 437. Wim Crouwel*



*Εικόνα 438. Wim Crowwel*

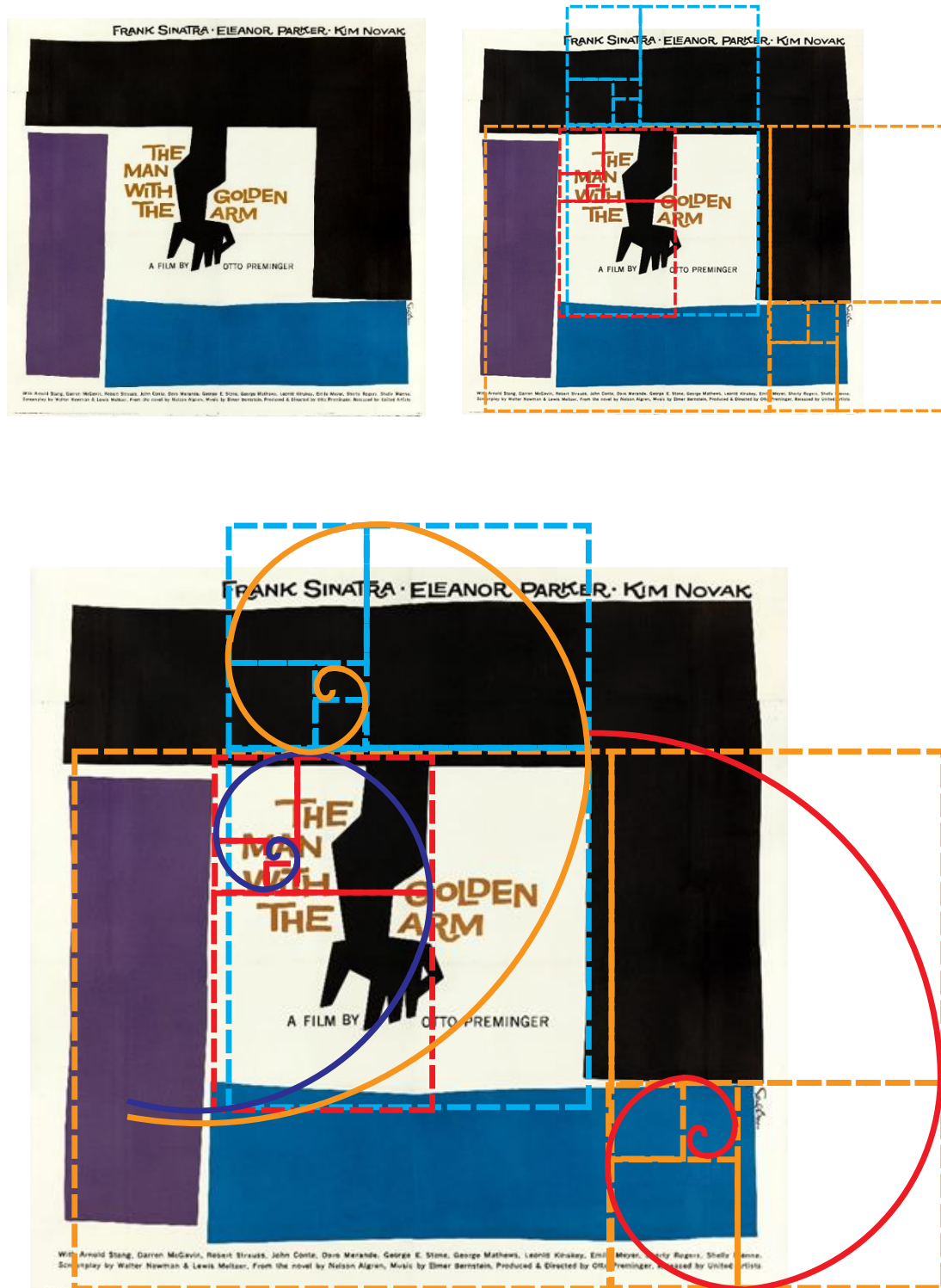


*Εικόνα 439. Wim Crowel*



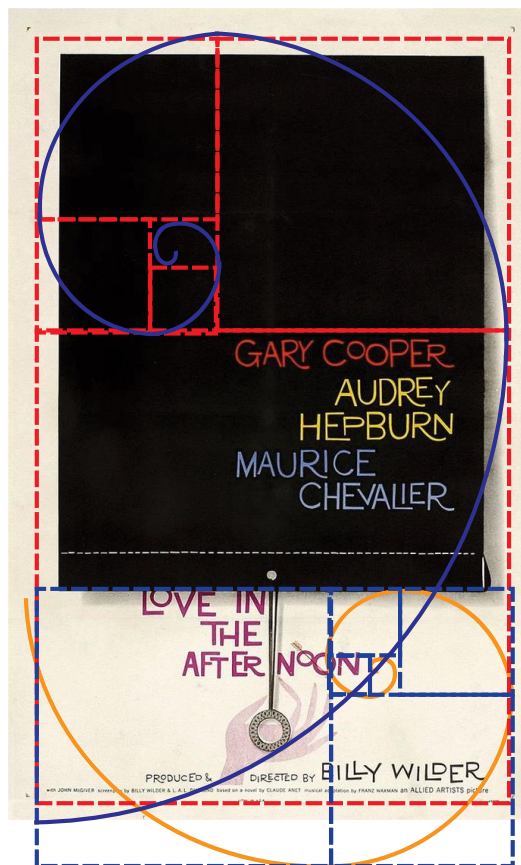
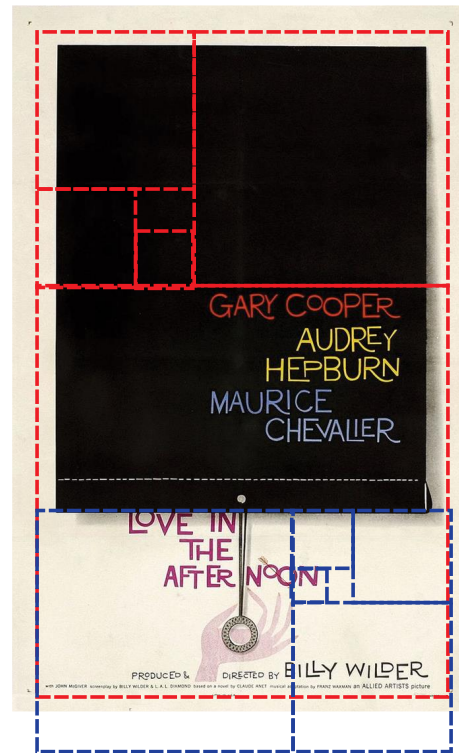
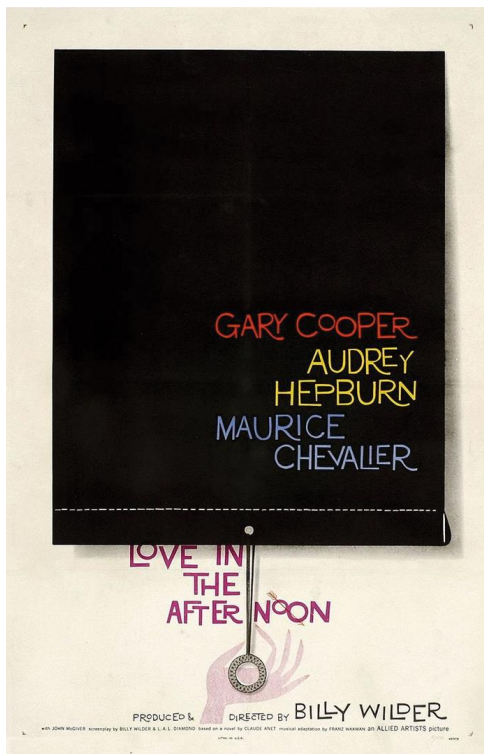
*Eικόνα 440. Wim Crowwel*

1.8.5. Saul Bass (1920-1996), χρυσά ορθογώνια και χρυσές σπείρες



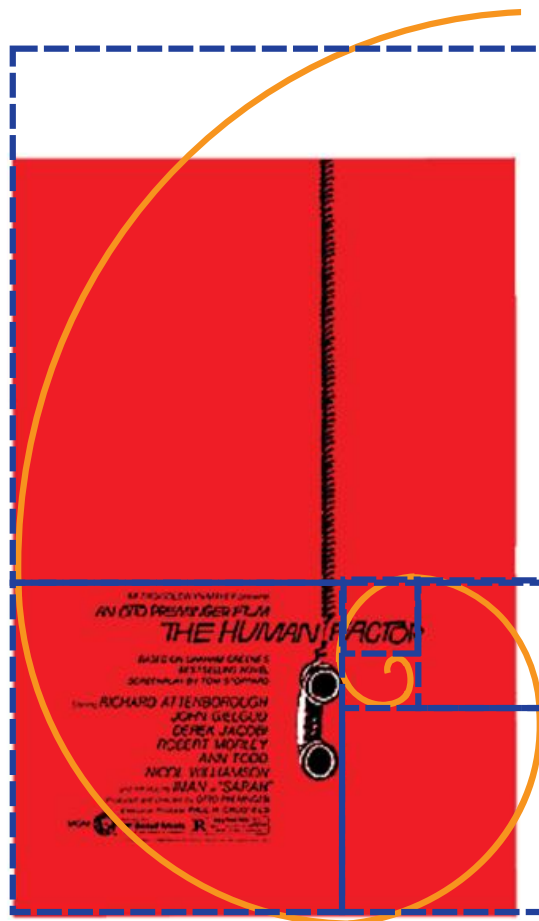
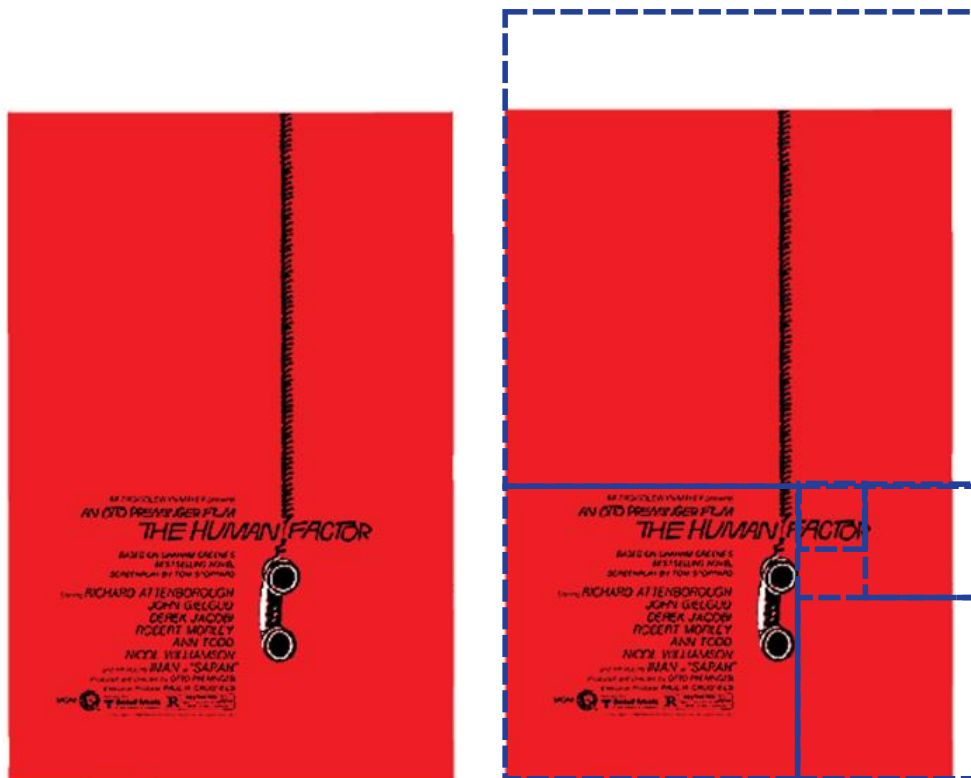
Εικόνα 441. Saul Bass



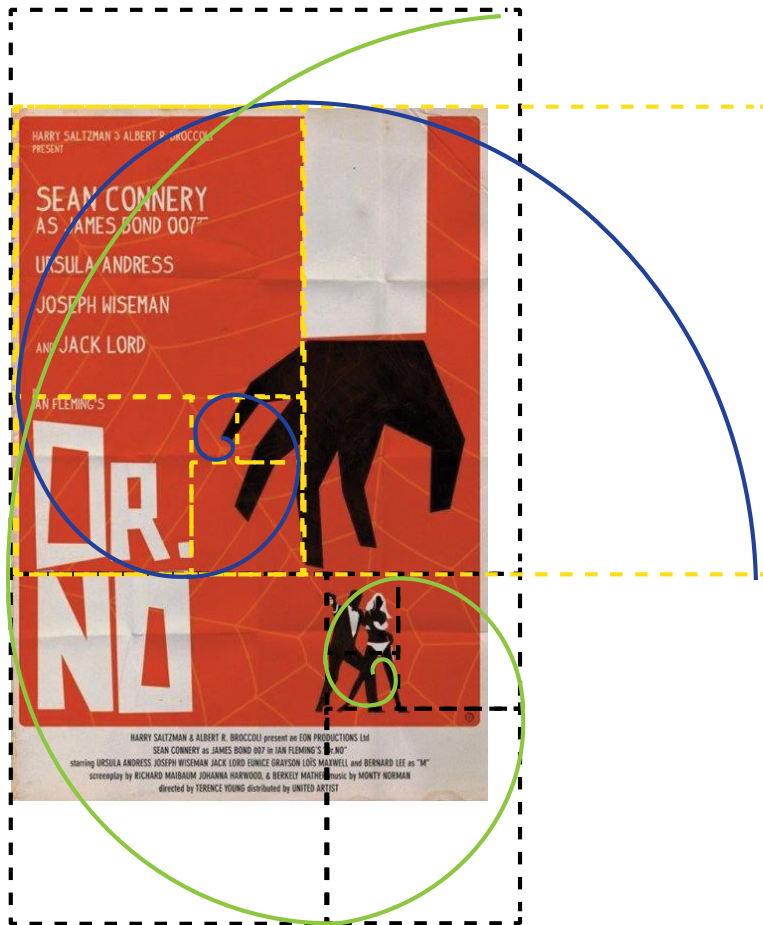
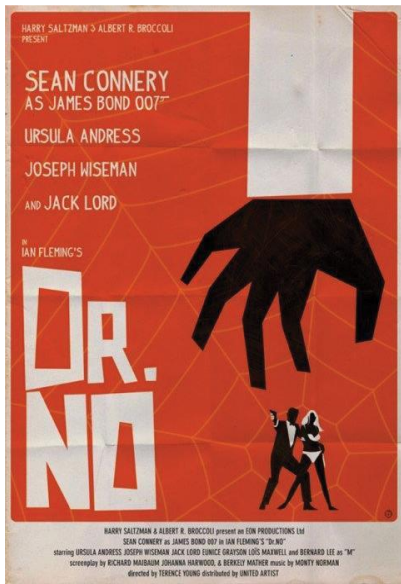


Εικόνα 442. Saul Bass





Εικόνα 443. Saul Bass



Εικόνα 444. Saul Bass

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. : Οπτικοποίηση του μηνύματος στο “De Stijl”

### 2.1. Περιοδικό “De Stijl”<sup>78</sup>

Ο σπουδαίος Ολλανδός καλλιτέχνης Theo van Doesburg, (1883 - 1931), (ζωγράφος, συγγραφέας, ποιητής και την αρχιτέκτονας) θεωρείται ιδρυτής και ηγέτης του κινήματος “De Stijl” και κύριος εμπνευστής στη δημιουργία της ομάδας “De Stijl” και την έκδοση του ομώνυμου περιοδικού το οποίο χρησίμευσε για τη διάδοση των θεωριών της ομάδας. Ο κατά 11 χρόνια νεότερος από το Mondrian Van Doesburg είχε συζητήσει ήδη από το 1915 την ιδέα της έκδοσης ενός περιοδικού με τον Mondrian, αλλά εκείνος πίστευε ότι ο χρόνος δεν είχε ακόμη ωριμάσει. Παρ' όλα αυτά, ο Van Doesburg, επανήλθε στην ιδέα αυτή μετά το 1916, και το 1917 δημιουργήθηκε το περιοδικό De Stijl. Το περιοδικό είχε ως στόχο την *«απόλυτη απαξίωση της παράδοσης... την αποκάλυψη όλης της απάτης του λυρισμού και του συναισθηματισμού»*. Οι καλλιτέχνες που εξέδιδαν το περιοδικό τόνιζαν την *«ανάγκη για αφαίρεση και απλοποίηση»*: ο ιμπρεσιονισμός και όλες οι μπαρόκ μορφές τέχνης έπρεπε να αντικατασταθούν από μαθηματικές δομές. Ο Van Doesburg πριν ακόμη από τον Mondrian, είχε πιστέψει στην αναντικατάστατη αξία της ευθείας γραμμής στην τέχνη, και είχε μάλιστα σκεφτεί να ονομάσει το περιοδικό «Ευθεία Γραμμή». Οι καλλιτέχνες τις ομάδας De Stijl αναζητούσαν “σαφήνεια, βεβαιότητα και τάξη”. Σχεδόν αμέσως, τα στοιχεία αυτά άρχισαν να εμφανίζονται στα έργα τους, μέσα από ευθείες γραμμές, ορθογώνια ή κύβους, και χρωμάτων απλοποιημένων στο βασικά χρώματα, κόκκινο, κίτρινο και μπλε, και στα ουδέτερα, μαύρο, λευκό και γκριζό. Οι απλοποιήσεις αυτές είχαν, για τους καλλιτέχνες, μια ιδιαίτερη συμβολική σημασία, που προέρχονταν από τη φιλοσοφία της Άπω Ανατολής και την σύγχρονη διδασκαλία του θεοσοφισμού.

Για την έκδοση του περιοδικού συνεργάστηκαν τόσο στα κείμενα , όσο και στο εικαστικό μέρος καλλιτέχνες όπως ο Theo Van Doesburg , ο Van't Hoff, ο Vilmos Huszar, ο Antony Kok, Piet Mondrian, G. Vantongerloo Jan Wils.

Τα γραπτά του Piet Mondrian και πολλά άλλα από το κίνημα δημοσιεύτηκαν στα πρώτα έντεκα τεύχη του περιοδικού του κινήματος με τον εύστοχο τίτλο “DE

---

78. Mario de Micheli, “Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα”, ΑΘΗΝΑ, εκδόσεις Οδυσσέας, σελ. 432, 433.

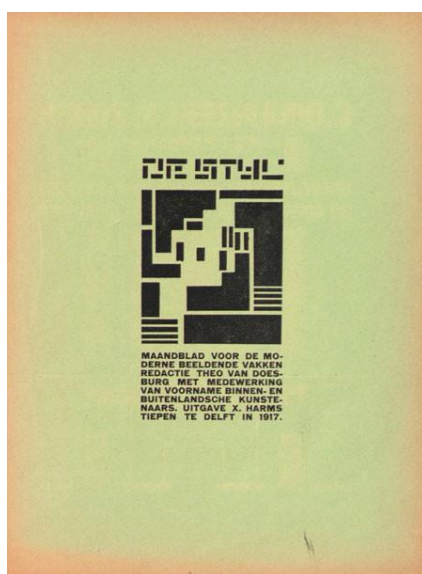
Αποσπάσματα από τα κείμενα του “De Stijl” περιλαμβάνονται στο βιβλίο του Ulrich Conrads, “Μανιφέστα και προγράμματα της αρχιτεκτονικής του 20<sup>ου</sup> αιώνα”, Εκδόσεις Επίκουρος, Αθήνα 1977. (Σ.τ.ε.).

STIJL”. Το πιο διάσημο που συμπεριλήφθηκε εδώ ήταν το εκτενές δοκίμιό του “Νεοπλαστικισμός στην Εικαστική Τέχνη”. Το περιοδικό De Stijl ήταν το όχημα για να εκφράσουν οι καλλιτέχνες του κινήματος τις ατομικές και συλλογικές τους ιδέες. Ξεκίνησε το 1917 από τον συνάδελφο του Mondrian και ιδρυτή του κινήματος, Theo van Doesburg, η πρώτη έκδοση του εξωφύλλου του περιοδικού έχει τις λέξεις DE STIJL με κεφαλαία γράμματα κατακερματισμένα σε τετράγωνα. Σε αυτό το τεύχος, ο Theo van Doesburg ανέθεσε στον Vilmos Huszar τον σχεδιασμό των γραμμάτων (Εικ. 446).

DE STIJL

Εικόνα 445. Vilmos Huszar, Λογότυπο Περιοδικό De Stijl, 1917.

Είναι ενδιαφέρον ότι από σχεδιαστική άποψη, το εξώφυλλο ήταν το μόνο μέρος του περιοδικού που “σχεδιάστηκε”. Οι εσωτερικές σελίδες παραδόθηκαν στους τυπογράφους ως απλό κείμενο και χρησιμοποιήθηκαν σε αυτό οι υπάρχουσες γραμματοσειρές. Αυτό το εξώφυλλο όμως είναι ιδιαίτερο στο σχεδιασμό του και είναι το τέλει δείγμα του κινήματος και των αρχών του. Οι τετραγωνισμένες συνθέσεις κινούνται προς κάθε κατεύθυνση, συμπλέκεται η μία με την άλλη συνθέτοντας την αποδομημένη τυπογραφία του τίτλου. Το γεγονός ότι ο τίτλος, η σύνθεση και το κείμενο συνυπάρχουν σε ένα καθορισμένο παραλληλόγραμμο, μικρό σε μέγεθος στο εξώφυλλο με λευκές αντιφórμες, δημιουργούν μια συνολική minimal αίσθηση. Τα επόμενα τεύχη του περιοδικού σχεδιάστηκαν με πιο εκφραστικά στυλ τυπογραφίας και διάταξης.



Εικόνα 446. Vilmos Huszar, Εξώφυλλο Περιοδικού De Stijl, Τεύχος 1, Οκτώβριος 1917.



Εικόνα 447. Vilmos Huszár, σελίδες τίτλων για το περιοδικό *De Stijl*, 1918.

Ο Huszár συνδύασε στη σύνθεσή του τα τυπογραφικά στοιχεία και το λογότυπο του Van Doesburg για να δημιουργήσει ένα συμπαγές ορθογώνιο στο κέντρο της σελίδας (Εικ. 447, 448).



Εικόνα 448. Θέο van Doesburg, Σαλόι του περιοδικού *De Stijl*, 1922.

Τα τυπογραφικά στοιχεία είναι ασύμμετρα ισορροπημένα στις τέσσερις γωνίες ενός υποτιθέμενου ορθογώνιου. Το “De Stijl” συνδυάζεται με τα γράμματα N και B, που σημαίνει “Nieuwe Beelden”- “Νέες Εικόνες” (Εικ. 449).



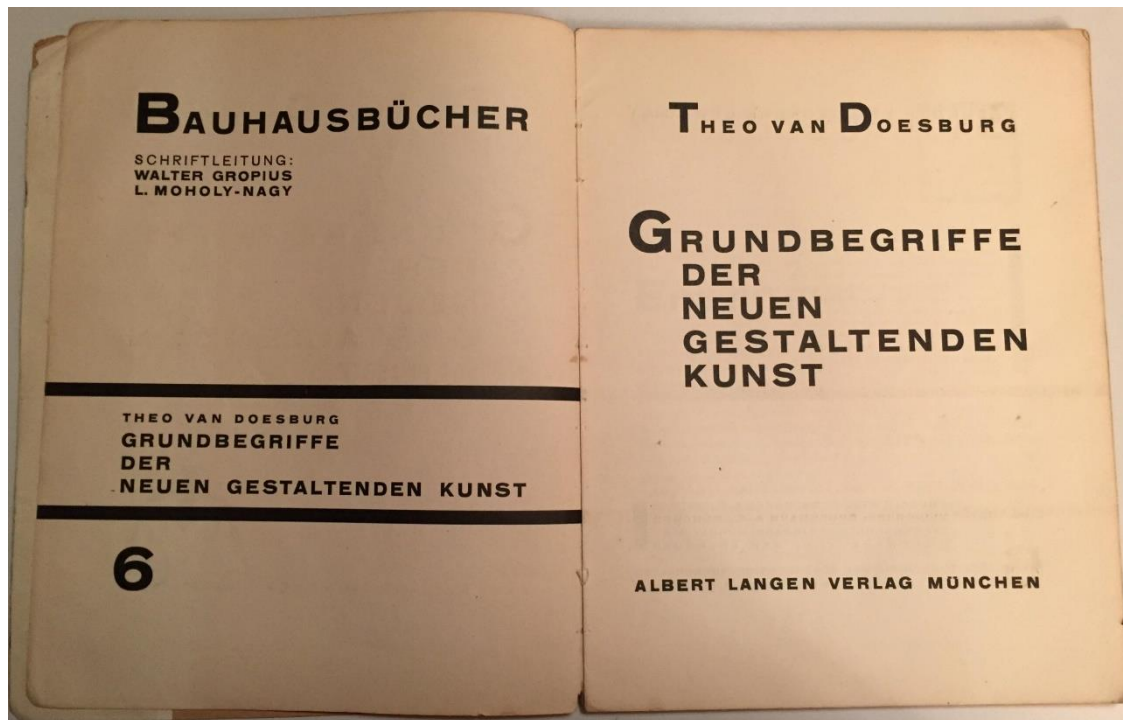


Εικόνα 449. Οκτασέλιδο του περιοδικού "De Stijl".



Εικόνα 450. Σελόνια του περιοδικού "De Stijl".





Εικόνα 451. Σαλόι Περιοδικού “De Stijl” με τίτλο: “Βασικές έννοιες της νέας δημιουργικής τέχνης”, Theo van Doesburg, 1925.



Εικόνα 452. Σχέδιο εξωφύλλου για το περιοδικό “De Stijl”, 1922.

Αρχικά το περιοδικό ήταν μηνιαίο, όχι όμως και στην συνέχεια, το De Stijl κυκλοφόρησε σε 90 τεύχη από τον Οκτωβρίου του 1917 έως και τον Ιανουάριο του 1932 στο Delft (1917-18), στο Leiden (1918-21) και στο Meudon (Γαλλία). Τον Νοέμβριο-Δεκέμβριο του 1920, τον Ιανουάριο-Φεβρουάριο του 1923 και το 1929-1931, δεν

δημοσιεύτηκε. Αν και το περιοδικό δεν πούλησε ποτέ περισσότερα από 300 αντίτυπα, είχε ισχυρή επιρροή στην τέχνη στην Ολλανδία και στο εξωτερικό.

Μεταξύ των άρθρων του Mondrian είναι ένα για το “νέο-πλαστικισμό στη ζωγραφική”, που το 1920, μετά την επιστροφή του στη Γαλλία, πήρε τη μορφή βιβλίου με τίτλο *Le Neo-Plasticisme*, ένα από τα κλασικά γραπτά πάνω στην αφηρημένη τέχνη<sup>79</sup>.

Οι καλλιτέχνες του κινήματος *De Stijl* με την έκδοση του περιοδικού έγιναν γνωστοί στο κοινό τους, για πρώτη φορά από ένα μέσο μαζικής ενημέρωσης.

Οι δύο πρόλογοι και τα τρία Μανιφέστα του Κινήματος “*De Stijl*” (Το Στιλ) δημοσιεύτηκαν στο ομώνυμο περιοδικό με τις εξής χρονολογίες: Πρόλογος πρώτος, Ιούνιος 1917, Πρόλογος δεύτερος, Οκτώβρης 1919, Πρώτο Μανιφέστο, 1918, Δεύτερο Μανιφέστο, Απρίλης 1920, Τρίτο Μανιφέστο, 1921. Το Τρίτο Μανιφέστο δεν υπογράφηκε από τους συντάκτες του.

### **2.1.1. ΠΡΟΛΟΓΟΣ I του περιοδικού “*De Stijl*”**

Αυτό το περιοδικό έχει σαν σκοπό να συμβάλλει στην εξέλιξη μιας νέας αισθητικής αντίληψης. Θέλει να κάνει τον σύγχρονο άνθρωπο ευαίσθητο σε όλα όσα είναι καινούργια στις πλαστικές τέχνες. Στην σύγχυση του “μοντέρνο μπαρόκ” θέλει να αντιπαραθέσει τις λογικές αρχές ενός στυλ που ωριμάζει και που είναι βασισμένο στην παρατήρηση των σχέσεων ανάμεσα στις σύγχρονες τάσεις και τα μέσα έκφρασης. Θέλει να ενώσει και να συνδυάσει της σημερινές τάσεις της νέας πλαστικής, οι οποίες, αν και είναι βασικά όμοιες μεταξύ τους, αναπτύχθηκαν ανεξάρτητα η μια από την άλλη.

Η σύνταξη θα προσπαθήσει να φτάσει αυτόν το σκοπό δίνοντας τον λόγο στον πραγματικά μοντέρνο καλλιτέχνη, ο οποίος θα μπορεί να συμβάλει στην αναθεώρηση της αισθητικής αντίληψης και στην γνώση των Πλαστικών Τεχνών. Εκεί όπου η καινούργια πλαστική αισθητική δεν άγγιξε ακόμα το πλατύ κοινό, είναι καθήκον του ειδικού να αφυπνίσει την αισθητική συνείδηση αυτού του κοινού. Ο πραγματικά μοντέρνος καλλιτέχνης, δηλαδή ο συνειδητά μοντέρνος καλλιτέχνης, έχει διπλή αποστολή. Σε πρώτη φάση πρέπει να δημιουργήσει το καθαρά πλαστικό έργο τέχνης` σε δεύτερη φάση πρέπει να προκαλέσει το ενδιαφέρον του κοινού με σκοπό την κατανόηση μιας αισθητικής που

---

79. Σημειώσεις Χρήστου Μιχαλόπουλου, Ιστορικού τέχνης.

αφορά την πλαστική τέχνη. Για το λόγο αυτό έχει γίνει πλέον απαραίτητη η ύπαρξη ενός τέτοιου περιοδικού, με αυτόν ακριβώς τον χαρακτήρα και με δεδομένο ότι η επίσημη κριτική δεν μπόρεσε να υποκινήσει μια αισθητική ευαισθησία ανοικτή στην αποκάλυψη της αφηρημένης τέχνης. Οι συντάκτες του περιοδικού θα επιτρέψουν στους ειδικούς να αναπληρώσουν αυτό το κενό. Το περιοδικό θα βοηθήσει στην δημιουργία σχέσεων ανάμεσα στον καλλιτέχνη, το κοινό και τους λάτρεις των πλαστικών τεχνών. Η ευκαιρία που θα έχει ο καλλιτέχνης να μιλήσει για την δουλειά του, θα συντελέσει στην εξαφάνιση της προκατάληψης πως ο σύγχρονος καλλιτέχνης δημιουργεί ακολουθώντας προκαθορισμένες θεωρίες. Θα αποκαλυφθεί αντίθετα ότι το σύγχρονο έργο τέχνης δεν γεννιέται από θεωρίες σχηματισμένες a priori, αλλά ότι οι αρχές προέρχονται από την πλαστική δημιουργία.

Για το λόγο αυτό ο καλλιτέχνης καλείται να συμβάλλει στην διαμόρφωση μιας βαθείας καλλιτεχνικής κουλτούρας αφομοιώνοντας τη γενική γνώση των σύγχρονων πλαστικών τεχνών. Όταν οι καλλιτέχνες κατανοήσουν ότι πρέπει να χρησιμοποιούν ένα παγκόσμιο λεξιλόγιο, δεν θα περιορίζονται στην προσωπική τους αντίληψη, θα προσφέρουν πέρα από την περιορισμένη ατομικότητα τους. Και προσφέροντας την γενική αρχή δημιουργούν παράλληλα ένα οργανικό στυλ. Η εκλαΐκευση του ωραίου απαιτεί “κοινότητα” πνευματική και όχι κοινωνική. Οποσδήποτε όμως μια πνευματική κοινότητα δεν μπορεί να γεννηθεί χωρίς την θυσία μιας φιλόδοξης ατομικότητας. Μόνο εφαρμόζοντας αυτήν την αρχή μπορούμε να πετύχουμε την αποκάλυψη της νέας πλαστικής αισθητικής με την έννοια του στυλ σε όλα τα αντικείμενα, η οποία θα γεννηθεί ακριβώς από τη νέα σχέση μεταξύ καλλιτέχνη και κοινωνίας.<sup>80</sup>

### **2.1.2. ΠΡΟΛΟΓΟΣ II του περιοδικού “De Stijl”**

Αυτό που στην καινούργια πλαστική έχει εκφραστεί με τρόπο καθαρά προσδιορισμένο, δηλαδή οι ισορροπούσες αναλογίες μεταξύ του ειδικού και του γενικού, αποκάλυπται, λίγο ως πολύ και στη ζωή του σύγχρονου ανθρώπου που αποτελεί την πρωταρχική αιτία της κοινωνικής αναδόμησης που υποστηρίζουμε. Έτσι όπως ο άνθρωπος ωρίμασε για να αντιτεθεί στην κυριαρχία του ατόμου, στην αυθαιρεσία, με τον ίδιο τρόπο ο καλλιτέχνης ωρίμασε για να αντιτεθεί στην επικυριαρχία της ατομικότητας στις

---

80. Mario de Micheli, “Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα”, ΑΘΗΝΑ, εκδόσεις Οδυσσέας, σελ., 433.

πλαστικές τέχνες που σημαίνει αντίθεση στη φυσική μορφή, στο φυσικό χρώμα, στις συγκινήσεις.

Αυτή η αντίθεση η οποία βασίζεται στην εσωτερική ωριμότητα του ανθρώπου, στην ακεραιότητά του, στη ζωή με την στενή έννοια της λέξης, στη νοητική συνείδηση, αντανακλά απόλυτα στην εξέλιξη της τέχνης, ειδικότερα κατά τα τελευταία πενήντα χρόνια.

Είχε επομένως προβλεφθεί ότι από αυτήν την εξέλιξη της τέχνης μέσα από μια αλματώδη πορεία, θα έπρεπε τελικά να προκύψει μια τέχνη εντελώς καινούργια, η οποία δεν θα μπορούσε να εμφανιστεί παρά μόνο σε μια περίοδο ικανή να προκαλέσει μια βαθιά επανάσταση στις πνευματικές και υλικές σχέσεις.

Αυτά τα χρόνια είναι τα δικά μας και σήμερα είμαστε μάρτυρες της γέννησης μιας καινούργιας πλαστικής τέχνης. Εκεί όπου, αφ' ενός μεν γίνεται αισθητή για την τέχνη και τον πολιτισμό η ανάγκη μιας νέας βάσης τόσο πνευματικής (με την ευρεία έννοια) όσο και υλικής. Αφετέρου όμως, η παράδοση και η πεποίθηση -που συνοδεύουν πάντα κάθε καινούργια σκέψη και κάθε καινοτόμα δράση-στην προσπάθειά τους να διατηρήσουν σε κάθε επίπεδο την θέση τους, αντιδρούν σε οτιδήποτε καινούργιο. Το καθήκον λοιπόν εκείνων που είναι μάρτυρες της νέας<sup>81</sup> συνείδησης του καιρού-με τα έργα και τα γραπτά τους-γίνεται σημαντικό και δύσκολο. Το καθήκον τους αυτό απαιτεί ενέργεια και σταθερή άποψη, οι οποίες τροφοδοτούνται από αυτήν ακριβώς την συντηρητική αντίσταση. Εκείνοι οι οποίοι ασκούν κακή κριτική στην νέα αισθητική-με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που ασκούσαν επίσης κακή κριτική στα ιμπρεσιονιστικά έργα-εξετάζοντάς τα μόνο επιφανειακά, εν αγνοία τους συνεργάζονται για την καθιέρωση αυτής της νέας αντίληψης.

Δεν μπορούμε παρά να τους είμαστε ευγνώμονες.

Αν στρέψουμε τα βλέμματά μας στον χρόνο που μόλις έκλεισε, πρέπει να γεμίσουμε από θαυμασμό μπροστά στο γεγονός ότι καλλιτέχνες δημιουργοί ήξεραν να διατυπώσουν με τρόπο τόσο ακριβή τις γνώσεις που απέκτησαν μέσω της προσωπικής τους δουλειάς. Αυτοί συμμετείχαν σε μεγάλο βαθμό στη διασαφήνιση της καινούργιας καλλιτεχνικής συνείδησης.

Αυτό αποδεικνύει το συνεχώς αυξανόμενο-και στο εξωτερικό-ενδιαφέρον για το περιεχόμενο του περιοδικού μας. Περιεχόμενο το οποίο κατάφερε να επηρεάσει τόσο την

---

81. Mario de Micheli, "Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα", ΑΘΗΝΑ, εκδόσεις Οδυσσέας, σελ. 435.

νέα όσο και την παλαιά γενιά. Αυτό πράγματι ικανοποιεί μια ανάγκη του ανθρώπου που έχει φτάσει σε μια πιο βαθειά αισθητική συνείδηση.

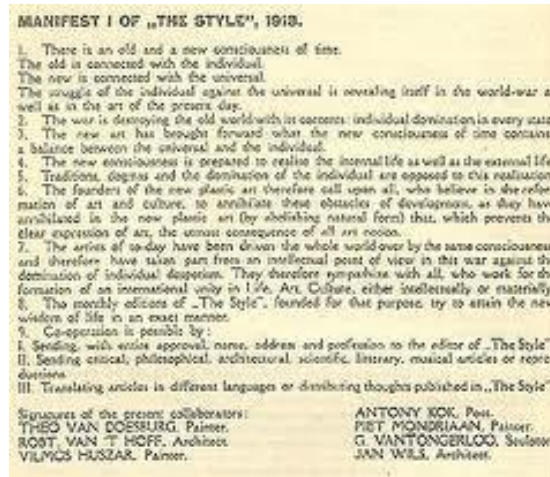
Αυτό είναι ενθαρρυντικό προκειμένου να συνεχίσουμε με το ίδιο σθένος το αισθητικό πολιτιστικό μας έργο, παρά τις δυσκολίες που εμποδίζουν την δημοσίευση περιοδικών σαν το δικό μας.



Εικόνα 453. Εξώφυλλο περιοδικού “De Stijl”.



Εικόνα 454. Σελίδα περιοδικού “De Stijl”.



Εικόνα 455. Σελίδα περιοδικού “De Stijl”.

### 2.1.3. ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ “DE STIJL”, 1918

1. Υπάρχει μια παλιά και μια καινούργια συνείδηση του ιστορικού χρόνου. Η πρώτη απευθύνεται στο ατομικό. Η δεύτερη απευθύνεται στο γενικό. Η μάχη του ατομικού ενάντια στο γενικό αποκαλύπτεται τόσο μέσα από τον παγκόσμιο πόλεμο όσο και μέσα από την τέχνη της εποχής μας.
2. Ο πόλεμος καταστρέφει τον παλιό κόσμο μαζί με το περιεχόμενό του: την ατομική κυριαρχία σε κάθε τομέα.
3. Η καινούργια τέχνη έφερε στο φως το περιεχόμενο της νέας συνείδησης του χρόνου: ισοζυγισμένες αναλογίες ανάμεσα στο γενικό και το ατομικό.
4. Η νέα συνείδηση του ιστορικού χρόνου είναι έτοιμη να μας καθοδηγήσει σε όλα, ακόμα και στις εκφράσεις της εξωτερικής ζωής.
5. Οι παραδόσεις, τα δόγματα και τα προνόμια του ατόμου (το “φυσικό”), αντιτίθενται σε αυτήν την υλοποίηση.
6. Σκοπός των ιδρυτών της νέας πλαστικής τέχνης είναι να καλέσουν όλους εκείνους που πιστεύουν στην ανανέωση της τέχνης και της κουλτούρας. Να εξαφανίσουν τα όσα εμπόδια, με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο αυτοί οι ίδιοι εξουδετέρωσαν από την τέχνη τους τη φυσική μορφή που εμποδίζει την γνήσια έκφραση της τέχνης, το αποτέλεσμα της καλλιτεχνικής γνώσης.
7. Οι σύγχρονοι καλλιτέχνες σε όλο τον κόσμο, παρακινούμενοι από την παραπάνω συνείδηση, έχουν πάρει μέρος στον πνευματικό χώρο, σε έναν πόλεμο ενάντια στην κυριαρχία του ατομικού και του καπρίτσιου.



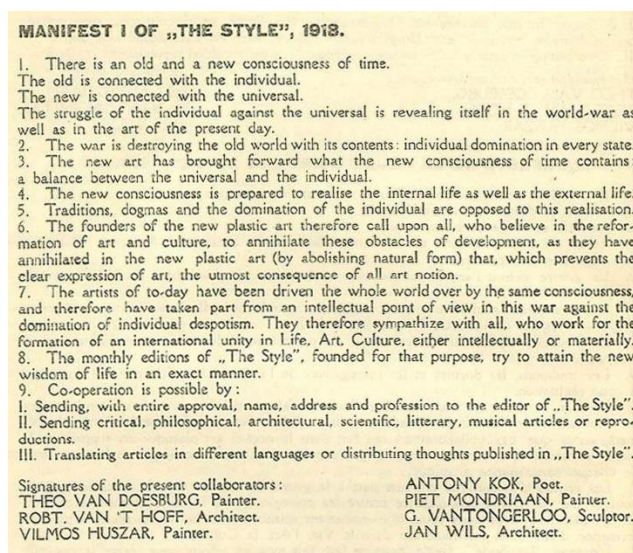
Αυτοί συνεργάζονται με όλους εκείνους που αγωνίζονται πνευματικά και υλικά, για την διαμόρφωση μιας παγκόσμιας ενότητας στη Ζωή, στην Τέχνη, στην Κουλτούρα. Το περιοδικό De Stijl δημιουργήθηκε γι' αυτό το σκοπό, για να προωθήσει την νέα αντίληψη της ζωής. Η συνεργασία του καθενός είναι δυνατή:

A. Στέλνοντας στην συντακτική ομάδα, σαν ένδειξη συμπαράταξης, όνομα, διεύθυνση, επάγγελμα.

B. Δίνοντας στο περιοδικό συνεργασίες, κριτικές, φιλοσοφικές, αρχιτεκτονικές, επισημονικές λογοτεχνικές, μουσικές κ.λπ.

Γ. Μεταφράζοντας σε όλες τις γλώσσες και διαδίδοντας τις ιδέες που διακήρυξε το De Stijl<sup>82</sup>.

*Theo Van Doesburg Robt., Van 't Hoff, Vilmos Huszar, Antony Kok,  
Piet Mondrian, G. Vantongerloo Jan Wils*



Εικόνα 456. Δημοσιευμένο το Μανιφέστο I στο πρώτο τεύχος του περιοδικού “De Stijl”.

82. Mario de Micheli, “Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα”, ΑΘΗΝΑ, εκδόσεις Οδυσσέας, σελ., 436.



Εικόνα 457. Πρόσκληση της GALERIE "L'EFFORT MODERNE" με θέμα *Les Architectes du Groupe "de styl"*, 1923.

#### 2.1.4. ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ "DE STIJL", 1920

Η λογοτεχνία.

Ο Λόγος της σύγχρονης λογοτεχνίας ζει ακόμα πάνω στις συναισθηματικές αντιλήψεις μιας αποδυναμωμένης γενιάς.

Ο λόγος είναι νεκρός.

Τα νατουραλιστικά clichés και τα δραματικά φιλμ με τα λόγια που οι παραγωγοί βιβλίων μας ξεφουρνίζουν με το κιλό δεν περιέχουν κανένα από τα καινούργια χαστούκια της δικής μας ζωής.

Ο λόγος είναι αδύναμος.

Η ασθματική και συναισθηματική ποίηση, το "εγώ" και το "αυτός" που πάντα χρησιμοποιήθηκαν παντού, κυρίως όμως στην Ολλανδία, βρίσκονται κάτω από την επίδραση περίφοβου ατομικισμού του χώρου, που είναι το κύκνειο άσμα κατάλοιπο ενός γερασμένου καιρού, γεμάτου αποστροφή.

Αυτές οι φράσεις, τοποθετημένες με φρόνηση η μια μετά την άλλη και η μια κάτω από την άλλη, αυτή η μετωπική και άγονη φρασεολογία, με την οποία οι παλιοί ρεαλιστές παρουσιάζουν τις περισσότερες εμπειρίες τους στους εαυτούς τους, είναι οριστικά ακατάλληλες και ανίκανες να δώσουν έκφραση στις συλλογικές εμπειρίες του καιρού μας.

Τα βιβλία, όμοια σε αυτό το σημείο με την παλιά αντίληψη της ζωής, βασίζονται στη διάρκεια και στο μέγεθος είναι ογκώδη. Η νέα αντίληψη για την ζωή είναι βασισμένη στην βαθύτητα και στην ένταση και γι αυτό εμείς δεν θέλουμε την ποίηση.

Για να αποδοθούν λογοτεχνικά τα διάφορα γεγονότα που συμβαίνουν γύρω μας και μέσα μας, είναι αναγκαίο να ξαναδημιουργηθεί ο λόγος ακολουθώντας εξ ίσου τον ήχο και την ιδέα. Αν παλαιότερα στην ποίηση είχε καταστραφεί το εσωτερικό νόημα του λόγου εξαιτίας της κυριαρχίας των σχετικών και υποκειμενικών συναισθημάτων, εμείς τώρα θέλουμε να του δώσουμε ένα καινούργιο νόημα και μια νέα εκφραστική δύναμη χρησιμοποιώντας όλα τα μέσα που είναι στην διάθεσή μας όπως: η σύνταξη, η προσοδία, η τυπογραφία, η αριθμητική, η ορθογραφία. Ο δυισμός μεταξύ πρόζας και ποίησης, μεταξύ περιεχομένου και μορφής, δεν είναι δυνατόν να συνεχίσουν να υπάρχουν. Συνεπώς για τον σύγχρονο συγγραφέα η μορφή θα έχει ένα νόημα άμεσα πνευματικό, ο συγγραφέας δεν θα περιγράφει γεγονότα, κάθε άλλο μάλιστα, δεν θα περιγράφει, θα γράφει. Θα ξαναδημιουργήσει μέσα στο λόγο την σφαιρικότητα των γεγονότων: τη δομική ενότητα περιεχομένου και μορφής.

*“Εμείς υπολογίζουμε στο ηθικό και αισθητικό στήριγμα όλων εκείνων οι οποίοι ενεργάζονται για την πνευματική αναγέννηση του κόσμου”<sup>83</sup>.*

*Theo Van Doesburg, Piet Mondrian, Antony Kok.*

### **2.1.5. ΤΡΙΤΟ ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ: ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΕΝΟΣ ΚΑΙΝΟΥΡΓΙΟΥ ΚΟΣΜΟΥ**

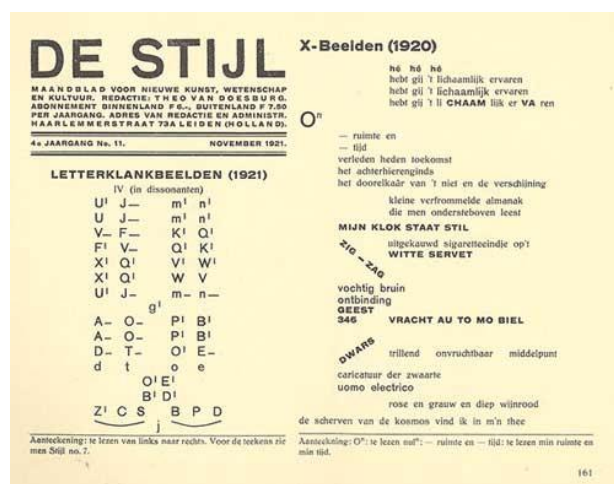
Η πνευματική συγκέντρωση (Χριστός) και η υλική συγκέντρωση (καπιταλισμός) καθώς και η εξουσία διαμόρφωσαν, στον αρχαίο κόσμο, τον άξονα γύρω από τον οποίο εξελίχθηκαν όλοι οι λαοί. Αλλά να που το πνεύμα διασκορπίστηκε. Παρόλα αυτά οι φορείς του πνεύματος εξακολουθούν να είναι αλληλέγγυοι. Ενδόμυχα. Δεν υπάρχει πια διέξοδος για την Ευρώπη. Συγκέντρωση και εξουσία, πνευματικός και υλικός ατομισμός υπήρξαν οι βάσεις της παλιάς Ευρώπης. Σε αυτά εγκλωβίστηκε. Δεν μπορεί πλέον να απελευθερωθεί. Ο κίνδυνος είναι μοιραίος. Εμείς κοιτάζουμε ήρεμοι, ακόμα κι αν ήταν στο χέρι μας δεν θα παρεμβαίναμε. Δεν επιθυμούμε να επιμηκύνουμε την ζωή αυτής της γριάς πόρνης. Μια καινούργια Ευρώπη αρχίζει να γεννιέται μέσα μας. Οι γελοίες I, II, III σοσιαλιστικές Διεθνείς ήταν μόνο επίφαση, φτιαγμένες από λόγια. Η διεθνής του

---

83. Mario de Micheli, “Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα”, ΑΘΗΝΑ, εκδόσεις Οδυσσέας, σελ., 436, 437.

πνεύματος είναι εσωτερική και μη μεταφράσιμη. Απέχει από το να είναι ένα σύνολο φωνηέντων, συνίσταται από πλαστικές πράξεις και εσωτερική ζωτική δύναμη. Πνευματική Δύναμη. Έτσι σχηματοποιείται το νέο σχέδιο του κόσμου. Δεν θα φωνάξουμε στους λαούς: “Ενωθείτε!” ή “Ενωθείτε με εμάς!”. Δεν θα κάνουμε έκκληση στους λαούς. Ξέρουμε ότι εκείνοι που θα ενωθούν με εμάς ανήκουν ήδη στο καινούργιο πνεύμα. Μόνο μαζί με αυτούς θα είναι δυνατόν να διαμορφωθεί το πνευματικό σώμα του καινούργιου κόσμου. Ενεργείστε!<sup>84</sup>

## De Stijl Magazine<sup>85</sup> Edited by Theo van Doesburg



Εικόνα 458. Σαλόι Περιοδικού “De Stijl”.

Στην συνέχεια της διατριβής παρατίθεται κατάλογος τευχών και ημερομηνίες έκδοσης του περιοδικού “De Stijl”.

### 2.1.6. ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΕΥΧΩΝ ΚΑΙ ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΕΣ ΕΚΔΟΣΗΣ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ “DE STIJL”

- ▶ [De Stijl vol. 1 no. 1 \[Delft October 1917\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 1 no. 2 \[Delft December 1917\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 1 no. 3 \[erroneously designated as no. 4 Delft January 1918\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 1 no. 4 \[Delft January 1918\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 1 no. 5 \[Delft March 1918\]](#)

84. <https://www.ubu.com/historical/de-stijl/index.html>

85. <https://www.ubu.com/historical/de-stijl/index.html>

- ▶ [De Stijl vol. 1 no. 6 \[Delft April 1918\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 1 no. 7 \[Delft May 1918\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 1 no. 8 \[Delft June 1918\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 1 no. 9 \[Delft July 1918\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 1 no. 10 \[Delft August 1918\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 1 no. 11 \[Delft September 1918\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 1 no. 12 \[Delft October 1918\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 2 no. 1 \[Leiden no.vember 1918\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 2 no. 2 \[Leiden December 1918\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 2 no. 3 \[Leiden January 1919\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 2 no. 4 \[Leiden February 1919\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 2 no. 5 \[Leiden March 1919\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 2 no. 6 \[Leiden April 1919\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 2 no. 7 \[Leiden May 1919\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 2 no. 8 \[Leiden June 1919\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 2 no. 9 \[Leiden July 1919\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 2 no. 10 \[Leiden August 1919\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 2 no. 11 \[Leiden September 1919\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 2 no. 12 \[Leiden October 1919\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 3 no. 1 \[Leiden no.vember 1919\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 3 no. 2 \[Leiden December 1919\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 3 no. 3 \[Leiden January 1920\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 3 no. 4 \[Leiden February 1920, pagination out of order with others\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 3 no. 5 \[Leiden March 1920\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 3 no. 6 \[Leiden April 1920\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 3 no. 7 \[Leiden May 1920\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 3 no. 8 \[Leiden June 1920\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 3 no. 9 \[Leiden July 1920\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 3 no. 10 \[Leiden August 1920\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 3 no. 11 \[Leiden September 1920\]](#)
- ▶ [De Stijl vol. 3 no. 12 \[Leiden no.vember 1920\]<sup>86</sup>](#)

De Stijl, Dutch for "The Style", also known as neoplasticism, was a Dutch artistic movement founded in 1917. In a narrower sense, the term De Stijl is used to refer to a body of work from 1917 to 1931 founded in the Netherlands. De Stijl is also the name of a journal that was published by the Dutch painter, designer, writer, and critic Theo van Doesburg (1883–1931), propagating the group's theories.

Η Digitale bibliotheek Nederlandse letteren φιλοξενεί μια έκδοση HTML της ανατύπωσης του 1968: Τόμοι 1-3 (1917-20) και Τόμος 4 έως Dernier Numero (1921-32).

Η Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Αϊόβα και το Διεθνές Αρχείο Dada έχουν σελίδες JPG και PDF των Τόμων 1-3 και του Αριθμού 4:11.

Το UbuWeb φιλοξενεί τα τεύχη PDF των Τόμων 1-3.<sup>87</sup>

---

86. <https://www.ubu.com/historical/de-stijl/index.html>

87. [https://monoskop.org/De\\_Stijl](https://monoskop.org/De_Stijl)

## 2.1.7. ΤΕΥΧΟΣ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ DE STIJL ΣΤΟ Museum of Modern Art, Οκτώβρης 1917

### **De Stijl, 1917-1928**

Date

1952

Publisher

[publisher not identified]

Exhibition URL

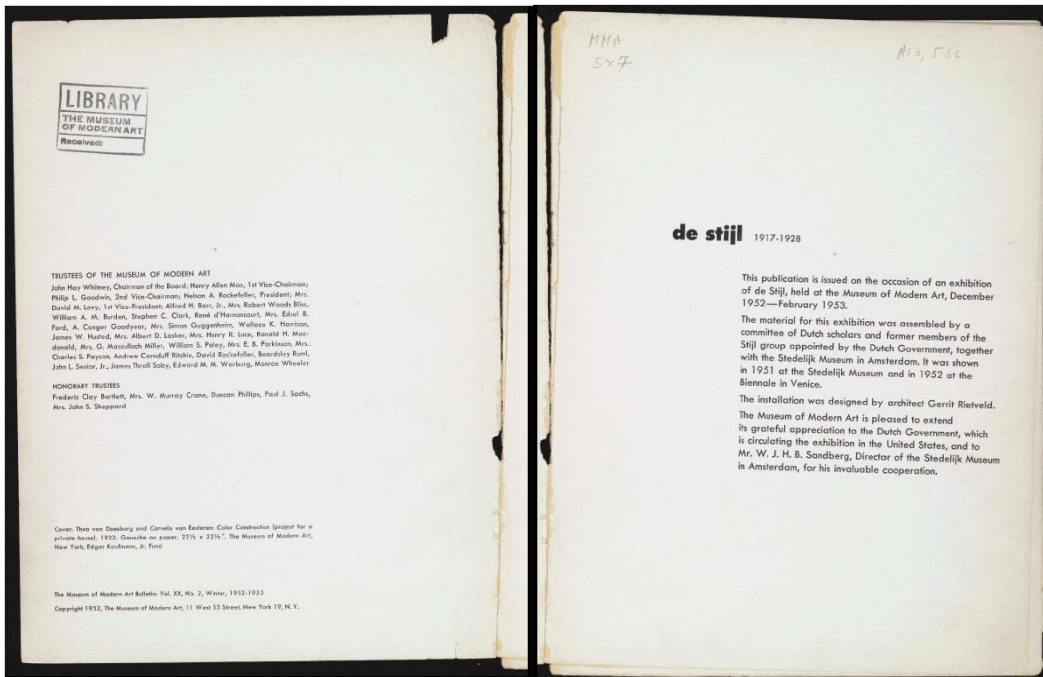
[www.moma.org/calendar/exhibitions/1798](http://www.moma.org/calendar/exhibitions/1798)

The Museum of Modern Art's exhibition history—  
from our founding in 1929 to the present—is  
available online. It includes exhibition catalogues,  
primary documents, installation views, and an  
index of participating artists.

MoMA

© 2017 The Museum of Modern Art





**chronology**

- 1912 Mondrian in Paris, influenced by Picasso.
- 1913 Mondrian begins to "geometrize" analytical cubism.
- 1914 Mondrian back in Holland; his first "plus-and-minus" compositions. Van Doesburg paints abstract expressionist pictures.
- 1915 Mondrian and van Doesburg meet and correspond.
- 1916 Mondrian and van der Leek meet; influence each other and van Doesburg. First compositions in rectangular planes of primary colors. Van Doesburg associated with architects Oud and Wils.
- 1917 Formation of de Stijl group. Leyden; members of van Doesburg, van der Leek, Mondrian, Huxter, all painters; Vantongerloo, sculptor; Oud, Wils, van't Hoff, architects; Kok, poet. Magazine, *De Stijl*, launched in October. Oud and van Doesburg collaborate in designing building at Noordwijkerhout.
- 1918 Mondrian's compact compositions in pale tinted rectangles divided by thin black lines. Van Doesburg continues isolated vertical and horizontal rectangles. Vantongerloo's volume constructions. Oud appointed housing architect of Rotterdam. November, first manifesto of de Stijl signed by original members, excepting van der Leek, who had resigned. Rietveld, architect, joins de Stijl and designs de Stijl furniture. Relations of group with other countries begin.
- 1919 Van Doesburg and Mondrian divide canvases into a grid of regular squares or rectangles.
- 1920 Leyden, April, second manifesto of de Stijl signed by van Doesburg, Kok and Mondrian. Mondrian in Paris; publishes *Néo-plasticisme*; his compositions of rectangles grow simpler and more asymmetrical. Van Doesburg makes grand propaganda tour; meets architect Gropius, Mendelsohn, Mies van der Rohe, Le Corbusier. Oud leaves de Stijl.
- 1921 Van Doesburg of Berlin and Weimar; continues to publish *De Stijl*, influences Gropius and Bauhaus. Mondrian, in Paris, further develops his own style of heavy black lines defining rectangles of a few colors and various greys. Richter, German maker of abstract films, joins de Stijl. Van Doesburg and his wife collaborate with dadaists.
- 1922 Van Doesburg at Weimar and Berlin. De Stijl influences Berlin architects Taut and Mies van der Rohe.
- 1923 Van Doesburg in Paris. De Stijl exhibition at Léonore Rosenberg's; apparently influences Le Corbusier. Mondrian arrives at his fully developed style. Architects of Eesteren and Kiesler join de Stijl.
- 1924 Rietveld's house at Utrecht. Van Doesburg lectures in Prague, Vienna.
- 1925 Van Doesburg in Paris. De Stijl exhibition at Léonore Rosenberg's; apparently influences Le Corbusier. Mondrian arrives at his fully developed style. Architects of Eesteren and Kiesler join de Stijl.
- 1926 Société Anonyme exhibits Mondrian and other de Stijl artists at Brooklyn Museum.
- 1926-1928 Van Doesburg collaborates with Jean Arp and Mme Touber-Arp in designing cabaret l'Albatros, Strasbourg. Vordemberge-Gildewart (Honeyer) and Domela join group. Van Doesburg's manifesto of elementarism.
- 1931 Van Doesburg dies at Davos.
- 1932 Last number of *De Stijl*, January.

A. H. B., Jr.

**foreword**

For architects and designers today de Stijl has an especial importance. The International Style, which has dominated architecture the last quarter century, has had many roots—steel and concrete skeleton construction methods, machine inspiration and the like—but the basic esthetic organizational ideas were first expressed by the Stijl group and particularly by its leading spirit, Theo van Doesburg. It was he and his associates who transmuted and codified the esthetic experiments of cubism, and, what was important for architecture, they codified them as a basis of all the arts, not only of painting (plate 1). Except for Le Corbusier, himself a capable painter who had been through the discipline of cubism, the modern architects of the twenties learned their esthetics from de Stijl.

Why the Stijl esthetic was so influential architecturally is simple to understand. In the first place its theories once more seemed to integrate architecture into a universal theory of art which, ever since the disintegration of the revivals of the 19th century, modern minded architects and designers had been seeking and which earlier "modern movements" like Art Nouveau or the Arts and Crafts movement had not supplied. Second, the esthetic system of de Stijl fitted perfectly the architectural background of the time. Regular rectangular shapes fitted skeleton construction methods which were beginning to be admired. The separation of the volumes fitted the growing feeling for functional articulation of buildings. But most important the acute asymmetrical balance of the reassembled elements offered a new method of architectural composition.

Past styles of architecture depended primarily on plays of axial symmetry for the ordering of plans and on a hierarchical massing for emphasis. De Stijl offered instead a separation of plan into similar, or sometimes identical elements and a reassembling of them into a loose yet careful asymmetrical balance. For example, the Bauhaus building, the greatest post-Stijl building of the twenties, is just such a composition of quasi-independent rectangular prisms, separated for functional reasons, and juxtaposed in careful asymmetry. Accent is achieved by position and by a unique surface treatment, not by symmetry and hierarchic massing.

In the thirty years since van Doesburg made these schematic drawings architecture has understandably developed. Nothing as complex in composition as the Bauhaus is built today. Nothing today as intricate as Mies van der Rohe's linear country house of 1922 is on the boards. But in a group of buildings completed in 1923—first 800 Lake Shore Drive apartments—the elements are juxtaposed in exactly the same manner as in van Doesburg's diagram. In Walter Gropius' new dormitory for Harvard University the separate units are just as separate; and accent is achieved by acute balance, not by symmetry and hierarchy.

In the esthetic of balance and composition the influence of de Stijl is still clear.

Philip C. Johnson, Director  
Department of Architecture and Design

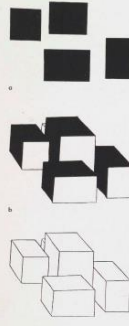
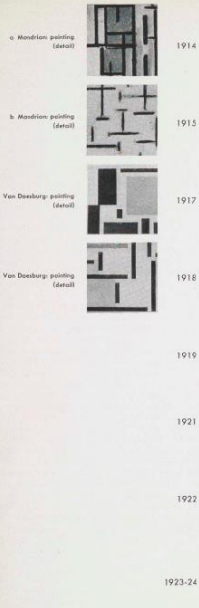
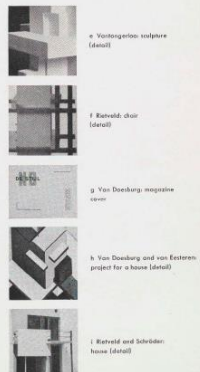


Plate 1 Theo van Doesburg:  
a) Basic Composition in Painting  
b) Basic Composition in Sculpture  
c) Basic Composition in Architecture



- 1914
- 1915
- 1917
- 1918
- 1919
- 1921
- 1922
- 1923-24

Plate 2  
**DE STIJL**  
THE FUNDAMENTAL FORM



**de stijl**

De Stijl, one of the longest lived and most influential groups of modern artists, was formed in Holland during the first world war. From the very beginning it was marked by extraordinary collaboration on the part of painters and sculptors on the one hand and architects and practical designers on the other. It included among its leaders two of the finest artists of the period, the painter Piet Mondrian and the architect J. J. P. Oud; but its wide influence was exerted principally through the theory and fearless propagandist of its founder, Theo van Doesburg, painter, sculptor, architect, typographer, poet, novelist, critic and lecturer—a man as versatile as any figure of the renaissance.

**DE STIJL PAINTING, MONDRIAN AND VAN DOESBURG, 1912-1920**

Three elements or principles formed the fundamental basis of the work of de Stijl, whether in painting, architecture or sculpture, furniture or typography: in form the rectangles in color the "primary" hues, red, blue and yellow; in composition the asymmetrical balance. These severely simplified elements were not, however, developed in a moment but as the result of years of trial and error on the part of the painters Mondrian, van Doesburg, and van der Leek.

Mondrian first studied with his uncle, a follower of Willem Maris. Then, after three years of the Amsterdam Academy, he passed through a period of naturalistic landscapes to a mannered, mystical style resembling the work of Thore-Prikker and Toorop. By the beginning of 1912 he was in Paris and there very soon fell under the influence of Picasso. Some of his paintings of 1912, based upon free forms, were as abstract as any Braque or Picasso of that time.

Back in Holland in 1914, influenced perhaps by synthetic cubism, Mondrian painted several canvases, plate 3, in which colored rectangles are composed in counterpoint to broken black horizontal and vertical lines. In a tentative way these anticipate by several years the collective formal discoveries of the Stijl group. But Mondrian himself almost abandoned color during 1915-16. Indeed he seems almost to have stopped painting at this time though his "plus-and-minus" sequence series in black lines, plate 4, begun in 1914, led him to completely abstract composition in 1917.

By 1917, perhaps a little earlier, all the painters of the Stijl group were experimenting by combining van der Leek's dead-flat planes in primary colors with Mondrian's vertical-horizontal bars and rectangles. Van Doesburg's Composition (*The Cow*), plate 5, of 1916-17 is a classic example of a Stijl abstract painting derived from a natural form. In Composition No. 3 of 1917, plate 5, also probably based on some natural image, van der Leek applies bright color to Mondrian's heavy black

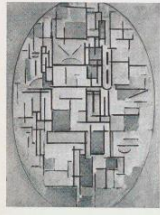


Plate 3 Piet Mondrian, *Color Spaces in Oval*, 1914. Oil on canvas, 31 x 42 1/2". The Museum of Modern Art, New York, Purchase Fund.



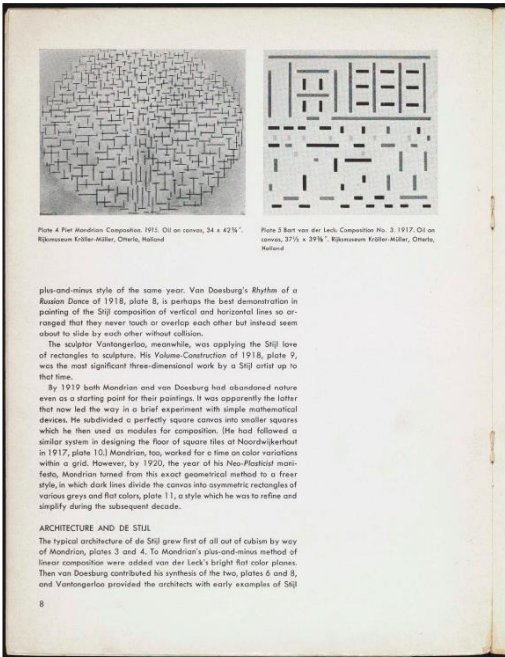


Plate 4 Piet Mondrian, *Composition, 1911*. Oil on canvas, 34 x 42 3/4". Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Holland

Plate 5 van der Leek, *Composition No. 3, 1917*. Oil on canvas, 27 1/2 x 29 1/2". Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Holland

plus-and-minus style of the same year. Van Doesburg's *Rhythm of a Russian Dance* of 1918, plate 8, is perhaps the best demonstration in painting of the Stijl composition of vertical and horizontal lines so arranged that they never touch or overlap each other but instead seem about to slide by each other without collision.

The sculptor Vantongerloo, meanwhile, was applying the Stijl love of rectangles to sculpture. His *Volume-Construction* of 1918, plate 9, was the most significant three-dimensional work by a Stijl artist up to that time.

By 1919 both Mondrian and van Doesburg had abandoned nature even as a starting point for their paintings. It was apparently the latter that now led the way in a brief experiment with simple mathematical devices. He subdivided a perfectly square canvas into smaller squares which he then used as modules for composition. He had followed a similar system in designing the floor of square tiles at Noordwijkbeek in 1917, plate 10. Mondrian, too, worked for a time on color variations within a grid. However, by 1920, the year of his Neo-Plastic manifesto, Mondrian turned from this exact geometrical method to a freer style, in which dark lines divide the canvas into asymmetric rectangles of various greys and flat colors, plate 11, a style which he was to refine and simplify during the subsequent decade.

**ARCHITECTURE AND DE STIJL**  
The typical architecture of de Stijl grew first of all out of cubism by way of Mondrian, plates 3 and 4. To Mondrian's plus-and-minus method of linear composition were added van der Leek's bright flat color planes. Then van Doesburg contributed his synthesis of the two, plates 6 and 8, and Vantongerloo provided the architects with early examples of Stijl

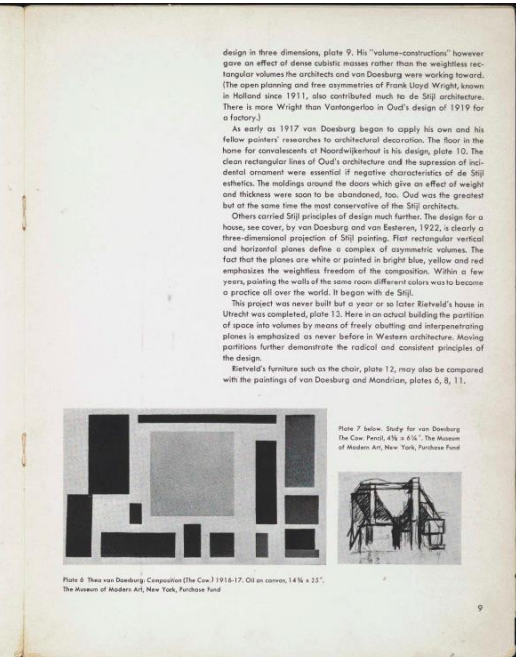


Plate 6 Theo van Doesburg, *Composition (The Cow) 1916-17*. Oil on canvas, 14 1/2 x 23". The Museum of Modern Art, New York, Purchase Fund

Plate 7 Theo van Doesburg, *Study for van Doesburg The Cow*. Pencil, 4 1/2 x 6 1/2". The Museum of Modern Art, New York, Purchase Fund

design in three dimensions, plate 9. His "volume-constructi" however gave an effect of dense cubic masses rather than the weightless rectangular volumes the architects and van Doesburg were working toward. [The open planning and free asymmetries of Frank Lloyd Wright, known in Holland since 1911, also contributed much to de Stijl architecture. There is more Wright than Vantongerloo in Oud's design of 1919 for a factory.]

As early as 1917 van Doesburg began to apply his own and his fellow painters' researches to architectural decoration. The floor in the home for connoisseurs at Noordwijkbeek is his design, plate 10. The clean rectangular lines of Oud's architecture and the suppression of incidental ornament were essential if negative characteristics of de Stijl esthetics. The moldings around the doors which give an effect of weight and thickness were soon to be abandoned, too. Oud was the greatest but at the same time the most conservative of the Stijl architects.

Others carried Stijl principles of design much further. The design for a house, see cover, by van Doesburg and van Esteren, 1922, is clearly a three-dimensional projection of Stijl painting. Flat rectangular vertical and horizontal planes define a complex of asymmetric volumes. The fact that the planes are white or painted in bright blue, yellow and red emphasizes the weightless freedom of the composition. Within a few years, painting the walls of the same room different colors was to become a practice all over the world. It began with de Stijl.

This project was never built but a year or so later Berthel's house in Utrecht was completed, plate 12. Here in an actual building the partition of space into volumes by means of freely abutting and interpenetrating planes is emphasized as never before in Western architecture. Moving partitions further demonstrate the radical and consistent principles of the design.

Berthel's furniture such as the chair, plate 13, may also be compared with the paintings of van Doesburg and Mondrian, plates 6, 8, 11.

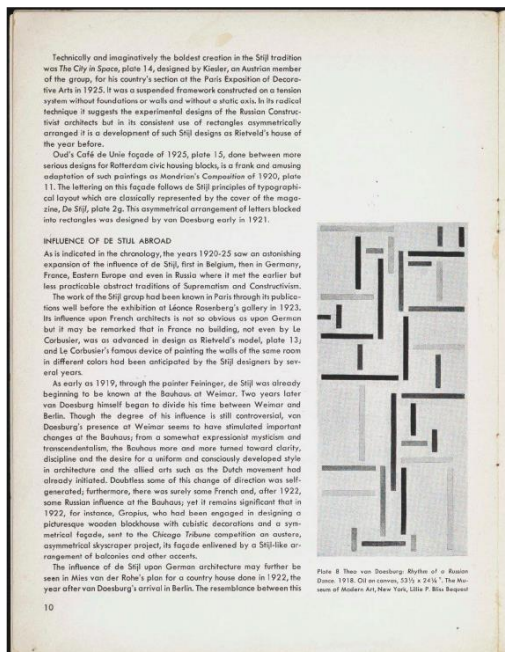


Plate 8 Theo van Doesburg, *Rhythm of a Russian Dance*. 1918. Oil on canvas, 29 1/2 x 24 1/2". The Museum of Modern Art, New York, Lilla P. Bliss Bequest

technically and imaginatively the boldest creation in the Stijl tradition was *The City in Space*, plate 14, designed by Kester, an Russian member of the group, for his country's section of the Paris Exposition of Decorative Arts in 1925. It was a suspended framework constructed on a tension system without foundations or walls and without a static axis. In its radical technique it suggests the experimental designs of the Russian Constructivist architects but in its consistent use of rectangles asymmetrically arranged it is a development of such Stijl designs as Berthel's house of the year before.

Oud's *Café de Unia facade* of 1925, plate 15, done between more serious designs for Rotterdam civic housing blocks, is a frank and amusing adaptation of such paintings as Mondrian's *Composition* of 1920, plate 11. The lettering on this facade follows de Stijl principles of typographical layout which are classically represented by the cover of the magazine, *De Stijl*, plate 2g. This asymmetrical arrangement of letters broken into rectangles was designed by van Doesburg early in 1921.

**INFLUENCE OF DE STIJL ABROAD**  
As is indicated in the chronology, the years 1920-25 saw an astonishing expansion of the influence of de Stijl, first in Belgium, then in Germany, France, Eastern Europe and even in Russia where it met the earlier but less practicable abstract traditions of Suprematism and Constructivism. The work of the Stijl group had been known in Paris through its publications well before the exhibition of Léonce Rosenberg's gallery in 1923. Its influence upon French architects is not so obvious as upon German but it may be remarked that in France no building, not even by Le Corbusier, was as advanced in design as Berthel's model, plate 12; and Le Corbusier's famous device of painting the walls of the same room in different colors had been anticipated by the Stijl designers by several years.

As early as 1919, through the painter Feininger, de Stijl was already beginning to be known at the Bauhaus at Weimar. Two years later van Doesburg himself began to divide his time between Weimar and Berlin. Though the degree of his influence is still controversial, van Doesburg's presence at Weimar seems to have stimulated important changes at the Bauhaus from a somewhat expressionist mysticism and transcendentalism, the Bauhaus more and more turned toward clarity, discipline and the desire for a uniform and consciously developed style in architecture and the allied arts such as the Dutch represent had already initiated. Doubtless some of this change of direction was self-generated; furthermore, there was surely some French and, after 1922, some Russian influence at the Bauhaus; yet it is hardly significant that in 1922, for instance, Gropius, who had been engaged in designing a picturesque wooden blockhouse with cubistic decorations and a symmetrical facade, next to the *Chicago Tribune* competition on austere, asymmetrical skyscraper project, its facade entailed by a Stijl-like arrangement of balconies and other accents.

The influence of de Stijl upon German architecture may further be seen in Mies van der Rohe's plan for a country house done in 1922, the year after van Doesburg's arrival in Berlin. The resemblance between this

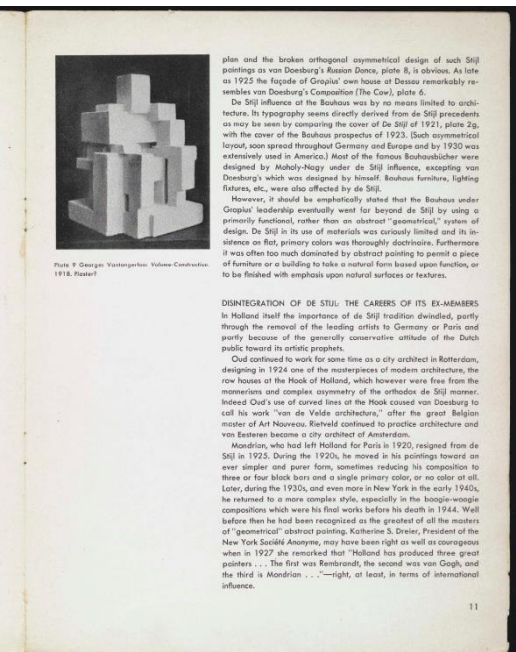


Plate 9 George Vantongerloo, *Volume-Construction, 1918*. Painted

plan and the broken orthogonal asymmetrical design of such Stijl paintings as van Doesburg's *Russian Dance*, plate 8, is obvious. As late as 1925 the facade of Gropius' own house at Dessau remarkably resembles van Doesburg's *Composition (The Cow)*, plate 6.

De Stijl influence at the Bauhaus was by no means limited to architecture. Its typography seems directly derived from de Stijl precedents as may be seen by comparing the cover of *De Stijl* of 1921, plate 2g, with the cover of the Bauhaus prospectus of 1923. Such asymmetrical layout, soon spread throughout Germany and Europe and by 1930 was extensively used in America.) Most of the famous Bauhaus buildings were designed by Mcholy-Nagy under de Stijl influence, excepting van Doesburg's which was designed by himself. Bauhaus furniture, lighting fixtures, etc., were also affected by de Stijl.

However, it should be emphatically stated that the Bauhaus under Gropius' leadership eventually went far beyond de Stijl by using a primarily functional, rather than an abstract "geometrical" system of design. De Stijl in its use of materials was curiously limited and its insistence on flat, primary colors was thoroughly decorative. Furthermore it was often too much dominated by abstract painting to permit a piece of furniture or a building to take a natural form based upon function, or to be finished with emphasis upon natural surfaces or textures.

**DISINTEGRATION OF DE STIJL. THE CAREERS OF ITS EX-MEMBERS**  
In Holland itself the importance of de Stijl tradition dwindled, partly through the removal of the leading artists to Germany or Paris and partly because of the generally conservative attitude of the Dutch public toward its artistic prophets.

Oud continued to work for some time as a city architect in Rotterdam, designing in 1924 one of the masterpieces of modern architecture, the row houses at the Hoek of Holland, which however were free from the momentous and complex asymmetry of the urfacades de Stijl manner. Indeed Oud's use of curved lines of the Hoek caused van Doesburg to call his work "van de Valde architecture," after the great Belgian master of Art Nouveau. Berthel continued to practice architecture and van Esteren became a city architect of Amsterdam.

Mondrian, who had left Holland for Paris in 1920, resigned from de Stijl in 1925. During the 1920's, he moved in his painting toward an ever simpler and purer form, sometimes reducing his composition to three or four black bars and a single primary color, or no color at all. Later, during the 1930's, and even more in New York in the early 1940's, he returned to a more complex style, especially in the loopy-wiggie compositions which were his final works before his death in 1944. Well before then he had been recognized as the greatest of all the masters of "geometrical" abstract painting. Katherine S. Dreier, President of the New York Société Anonyme, may have been right as well as courageous when in 1927 she remarked that "Holland has produced three great painters . . . The first was Rembrandt; the second was van Gogh; and the third is Mondrian . . ."—right, at least, in terms of international influence.

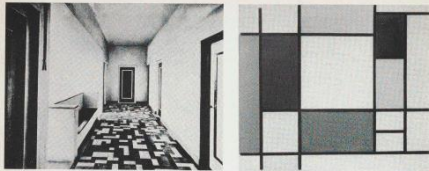


Plate 10 J. P. Oud and Theo van Doesburg Half of house at Noordwijkhorst, Holland, 1917. Floor by van Doesburg

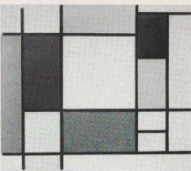


Plate 11 Piet Mondrian Composition 1720. Oil on canvas, 16 1/2 x 23 1/2. Van de Mussenberg Collection, Amsterdam, Holland

Vantongerloo also moved to Paris where he remained faithful to de Stijl vertical-horizontal rectilinear design in wood or metal constructions which he described—and sometimes titled—with mathematical formulae. Kester came to America in 1926 and there practiced theatre design, architecture and, more recently, sculpture with brilliant originality. Among the younger de Stijl artists, Domela with his relief constructions produced in Paris, Vordembergs-Gildewort with his abstract compositions painted in Germany, continued to win international recognition.

In 1924, van Doesburg also settled in Paris after his years of proselytizing in central Europe. In his "elementary" paintings he used heavy diagonal lines or bars achieving an effect for more dynamic but less perfect than Mondrian's. In this style he designed the interior of the Aubette Café in Strasbourg, collaborating there with Jean Arp and his wife. In 1927 he got out a tenth-anniversary number of De Stijl containing much valuable retrospective material. The last issue of De Stijl, No. 90, was published in January 1932 as a memorial to Theo van Doesburg, its founder, who had died in March of the previous year.

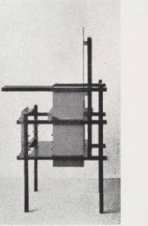


Plate 12 G. Reinold, Child's chair, 1919

Alfred H. Barr, Jr.  
Director of Museum Collections  
(Adapted from Cubism and Abstract Art, 1936)



Plate 13 G. Reinold and T. Schöden, Schöden House at Utrecht, 1924



Plate 14 Frederick Kieser, The City in Space, model in Aquatic section, International Exposition, Paris, 1925



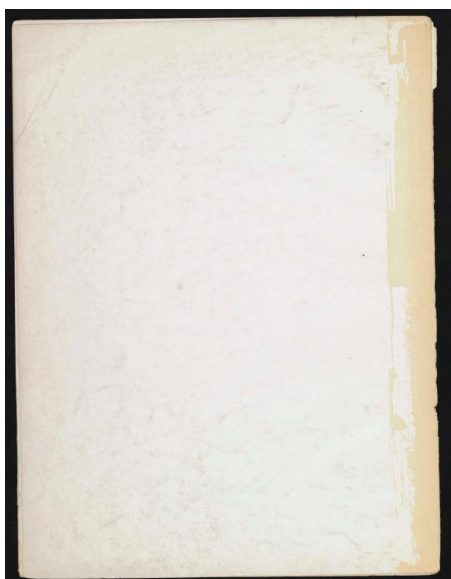
Plate 15 J. L. P. Oud, Café de Unie, Rotterdam, 1925

**MUSEUM NOTES**

**MUSEUM'S ART LENDING SERVICE EXTENDED TO EIGHT STATES**  
Non-resident members of the Museum living in 8 states in the East may now rent original paintings and sculptures by well-known American artists through the Art Lending Service. The states to which the Art Lending Service is extended are: Massachusetts, Rhode Island, Pennsylvania, Maryland, Delaware and the District of Columbia, New York, New Jersey, and Connecticut.  
Rental fees are based on the insurance value of the works of art and range from \$2 to \$35 for a two-month period. This fee is deducted from the purchase price if the member decides to buy the painting or sculpture.  
The Art Lending Service was established by the Museum under the sponsorship of the Junior Council last season to encourage the wider purchase of original contemporary art. Approximately 225 paintings, 26 sculptures and 50 prints and drawings by more than 100 artists are available for rent or sale. Purchase prices of available works range from \$25 to \$750.  
Colleges, schools, hospitals, clubs and business corporations may also rent works of art from the Service if one member of the institution's board is also a member of the Museum.

**PUBLICATIONS**  
**BUILT IN U.S.A., POSTWAR ARCHITECTURE**  
Edited by Henry-Russell Hitchcock and Arthur Drexler  
This book is the Museum of Modern Art's report on the best of American architecture today. Private houses, skyscrapers, schools, a hospital, a retail store, a chapel and a stadium are among the 43 buildings amply illustrated by plans and photographs.  
With the mid-century modern architecture has come a new style, and American architecture in particular has come to occupy a position of special prominence in the world. The qualities that have brought our building to this pre-eminence position are reviewed in his introductory essay by Professor Henry-Russell Hitchcock, America's leading historian of modern architecture. Arthur Drexler, Curator of the Museum of Modern Art's Department of Architecture and Design, has provided an critical but appreciating individual buildings for their nature as works of art and for their significance in the development of American architecture. 128 pages; 190 plates; \$4.50. 25% discount to members.

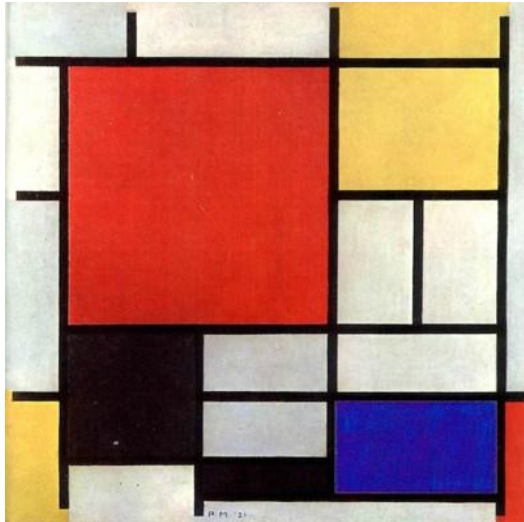
**LES FAUVES**, with an introduction to the Fauves presented by John Rewald. This movement heralded the art of the 20th century. It emerged from the efforts of various painters, most of them still alive, who worked in more or less close communion. Perhaps their most startling innovation was their arbitrary brilliant unrealistic color—pinks, vermilions, emerald green, canary yellows—applied in flat areas often bounded by arabesques of heavy lines, a procedure which shocked their radical predecessors as much as it did the public. Daring compared their restlessly exuberant color to sticks of dynamite.  
This book covers in part the first comprehensive exhibition in this country of work by painters of the fauve period (1898-1908). After the New York showing the exhibition will travel to The Minneapolis Institute of Arts (January 21-February 22, 1953); San Francisco Museum of Art (March 13-April 12, 1953); and The Art Gallery of Toronto (May 1-May 31, 1953). 48 pages; 45 plates (8 in color); paper bound \$1.50. 25% discount to members.



## 2.2. Πώς το “De Stijl” επηρεάζει το σύγχρονο ψηφιακό σχεδιασμό

Το 1917, όταν εμφανίστηκε το Ολλανδικό κίνημα “De Stijl”, κανείς δεν μπορούσε να φανταστεί ότι τα μαθήματά του στο graphic design θα ήταν εξίσου, αν όχι περισσότερο, επίκαιρα από ποτέ σχεδόν 100 χρόνια αργότερα.

Σε μια εποχή στην οποία βομβαρδιζόμαστε με πολλά και συχνά αντιφατικά μηνύματα για το τι λέμε, τι εννοούμε και κάνουμε, η οπτική του “De Stijl” είναι εξαιρετικά ελπιδοφόρα μέσα στην απλότητά της. Προσφέρει κυριολεκτικά έναν εμπνευσμένο τρόπο αποδόμησης του πολύπλοκου ρόλου που παίζει ο σχεδιασμός στην ολοένα και περισσότερο ψηφιακή κουλτούρα μας. Αν παρατηρήσουμε το έργο “*Composition II in Red Blue and Yellow*” του Mondrian και το “*Composition XXII*” του Doesburg με τα βασικά χρώματα, τις έντονες γραμμές και τα αυστηρά γεωμετρικά σχήματα αναγνωρίζουμε τα κοινά τους σημεία με το σύγχρονο Web Design.



*Εικόνα 459. Composition II in Red Blue and Yellow, Piet Mondrian, 1930*



*Εικόνα 460. Composition XXII, Theo Van Doesburg, 1922.*

Ο Piet Mondrian δημιούργησε τον πίνακα “Composition II in Red Blue and Yellow”, (Εικ. 459), με μια αισθητική που έμελλε να τύχει παγκόσμιας αποδοχής. Αυτό τον καθιστά μια φυσική έμπνευση για τη δημιουργία λογισμικού που προορίζεται επίσης να γίνει δεκτό από το ευρύ κοινό. Το νέο λογότυπο της Microsoft (Εικ. 461) είναι κυριολεκτικά κάτι που οι ιδρυτές του κινήματος “De Stijl” πιθανότατα θα είχαν ονειρευτεί και δεν θα ήταν υπερβολή να ισχυριστούμε πως ο Mondrian θα μπορούσε να είναι ο πρώτος designer της Microsoft.

Κοιτάζοντας μόνο τη βασική διάταξη αυτής της οθόνης διαπιστώνουμε πως ενώ έχουμε σχεδόν απεριόριστο χώρο στη διάθεσή μας, περιοριζόμαστε σε ορθογώνια, είτε πρόκειται για οθόνες φορητών υπολογιστών, tablet, τηλέφωνα και άλλες συσκευές.

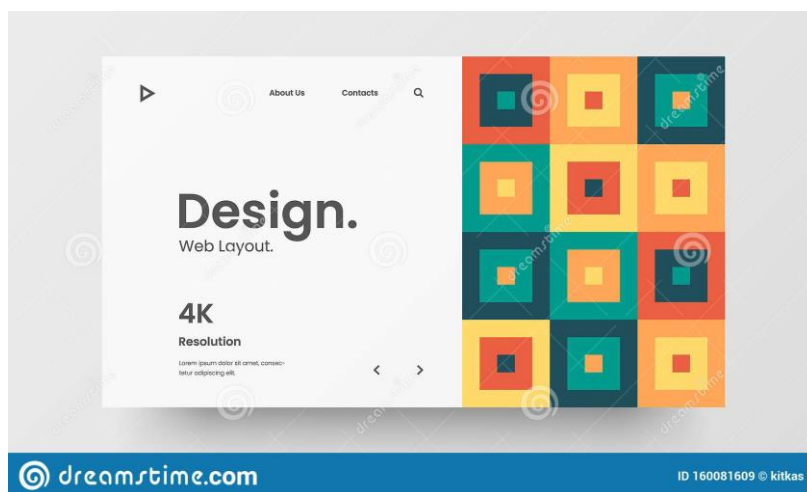




Εικόνα 461. Το νέο λογότυπο της Microsoft



Εικόνα 462.



Εικόνα 463.



*Εικόνα 464.*



*Εικόνα 465.*



*Εικόνα 466.*



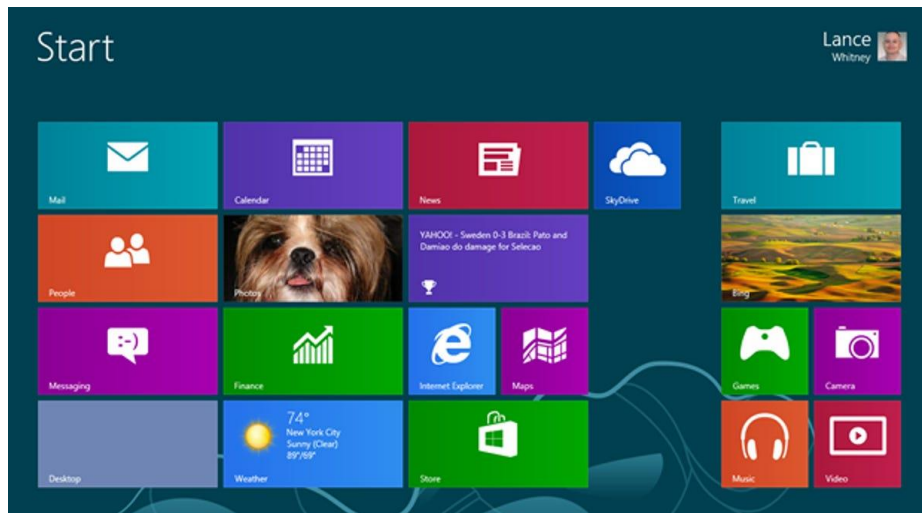
Εικόνα 467.

Συνεπώς στην εποχή της ψηφιακής υπερδιέγερσης ανακαλύπτουμε σε λειτουργικά συστήματα το μινιμαλιστικό, το αφηρημένο και κομψό, το απογυμνωμένο από τυχόν διακοσμητικά στοιχεία κίνημα “De Stijl”. Οι αρχές του “De Stijl” εμφανίζονται ξεκάθαρα στη διάταξη που βασίζεται στο πλέγμα του σημερινού ψηφιακού σχεδιασμού, με τη σαφή προτίμησή του για οριζόντια προσανατολισμένα σχήματα και βασικά χρώματα. Αυτό σχεδόν φυσικά οδηγεί σε ένα οπτικό λεξιλόγιο που θυμίζει έντονα τις χαρακτηριστικές συνθέσεις “De Stijl”.

Είναι προφανές ότι στην εποχή μας οι σύγχρονοι σχεδιαστές ιστοσελίδων αναζητούν μια καθολική σχεδιαστική αισθητική η οποία να μιλά στο ευρύ κοινό τους. Έχουν καταλήξει σε ορισμένα κοινά συμπεράσματα με τους καλλιτέχνες του “De Stijl” και μιλούν στους δέκτες με ένα άμεσο και παγκόσμια γνωστό κώδικα επικοινωνίας, ο οποίος είναι ανεξάρτητος από την κουλτούρα την ηλικία και την καταγωγή του δέκτη.

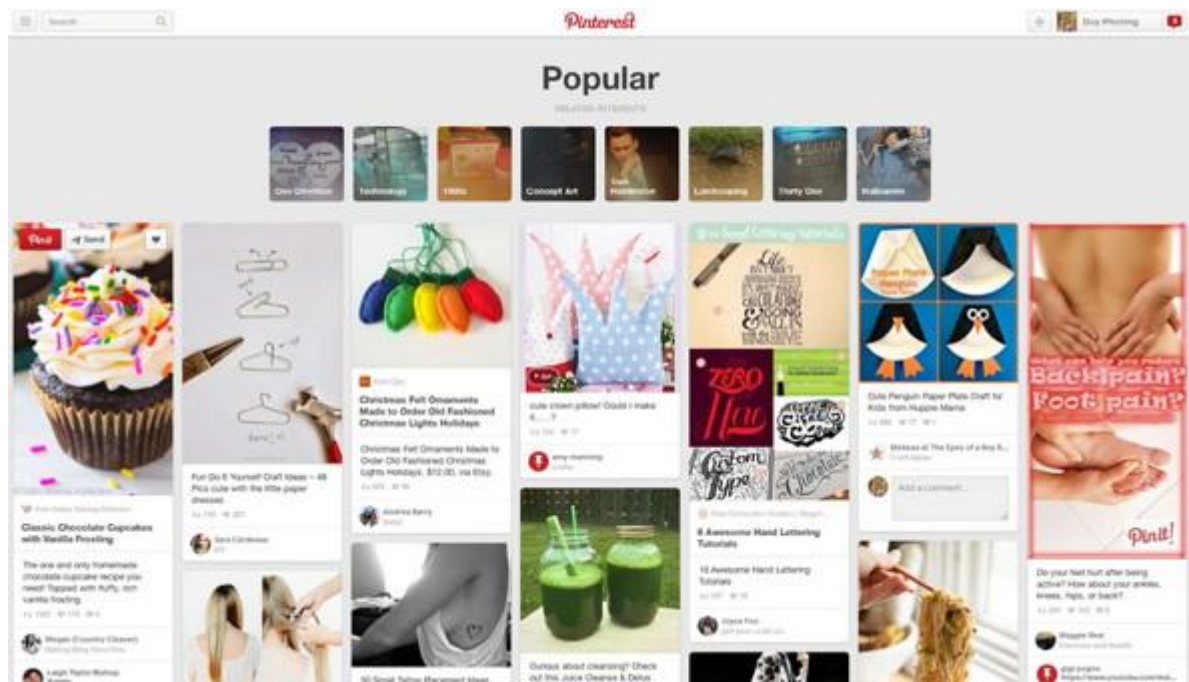


Εικόνα 468. Windows 8.



Εικόνα 469.

Στο web design, ο μινιμαλιστικός σχεδιασμός επικεντρώνεται στη συμπερίληψη όσο το δυνατόν λιγότερων στοιχείων. Αυτό σημαίνει καθαρό σχεδιασμό, κείμενο και πλακάτες επιφάνειες. Τα καθαρά και ευκρινή στοιχεία σχεδιασμού είναι εύληπτα, αναγνωρίσιμα και αποτυπώνονται ευκολότερα στην μνήμη του δέκτη ιδιαίτερα στις ψηφιακές εφαρμογές στις οποίες εμπεριέχονται πολλές επί μέρους πληροφορίες. Είναι γνωστό ότι οι πολλές και διαφορετικές πληροφορίες αποτρέπουν την προσοχή του δέκτη ο οποίος αναζητά την τάξη και την αρμονία σε οποιαδήποτε σύνθεση.



Εικόνα 470. Εφαρμογή Pinterest.





λιτότητας. Η λιτότητα αυτή όμως θα κάνει αποτελεσματικότερη την διαδικασία της οπτικής επικοινωνίας. Το ξεκάθαρο και απλό σχήμα, αλλά και η χρήση του πλακάτου χρώματος, χωρίς ντεγκραντέ και ματιέρες, αφ' ενός μεν, οριοθετούν με ακρίβεια την πηγή εκπομπής του μηνύματος, αφ' ετέρου δε, διευκολύνουν την οπτική «ανάγνωση» της χρησιμοποιούμενης φόρμας και ενίοτε και του χρώματος. Έτσι η δημιουργία, ερμηνεία και πρόσληψη του μηνύματος απλουστεύει την διαδικασία της αποκωδικοποίησης με αποτέλεσμα την γρήγορη και με εύληπτο τρόπο μεταφορά του. Αυτή η γρήγορη και αποτελεσματική-επιτυχής επικοινωνία μεταξύ πομπού και δέκτη ικανοποιείται απόλυτα ως ζητούμενο της σύγχρονης ηλεκτρονικής διεπαφής.



Εικόνα 472. Flat Design 2.0: A New Trend In Web Design.



Εικόνα 473. Flat Design 2.0: A New Trend In Web Design.

Μια τέτοια περίπτωση είναι ο νέος σχεδιασμός του Windows Phone (Εικ. 474) και των Windows 8 OS Metro UI (Εικ. 475) - κατά πάσα πιθανότητα δεν είναι το καλύτερο



παράδειγμα, αλλά σίγουρα είναι η πρώτη σημαντική εφαρμογή του επίπεδου σχεδιασμού στην πράξη.



*Εικόνα 474. Windows Phone.*



*Εικόνα 475. Windows 8 OS Metro UI.*

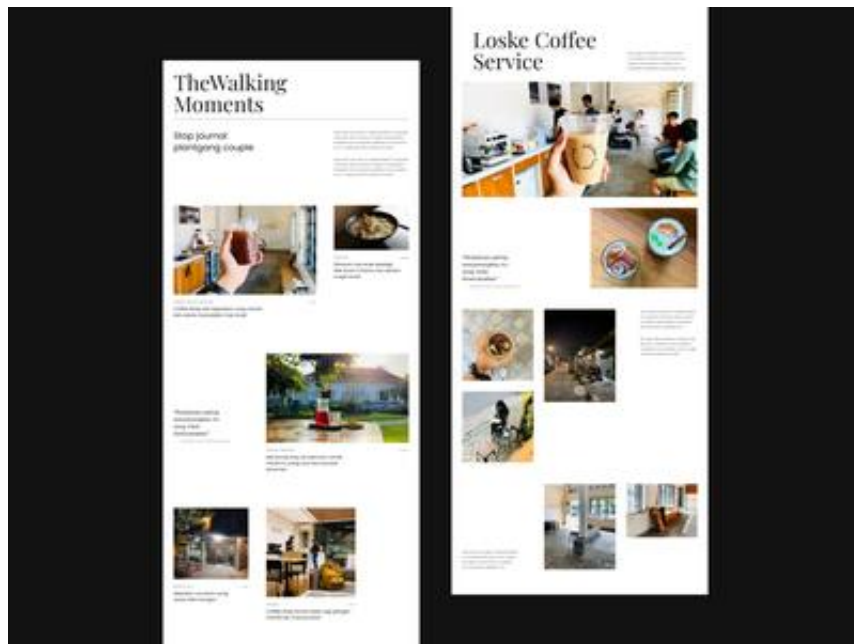
Γνωστοί δημιουργοί ιστοσελίδων όπως ο Riki Tanone ακολουθούν στις δημιουργίες τους τις βασικές αρχές του “De Stijl” (Εικ. 476, 477, 478).



Εικόνα 476. Flat UI Kit από τον Riki Tanone.



Εικόνα 477. Flat UI Kit από τον Riki Tanone.



Εικόνα 478. Flat UI Kit από τον Riki Tanone.

Σε ένα δοκίμιο για το περιοδικό *Eye*, η συντάκτρια σχεδιασμού Jessica Helfand προτείνει ότι το “De Stijl” μπορεί ακόμη να είναι η απάντηση στο αίσθημα επαγγελματικής κρίσης ενός σύγχρονου σχεδιαστή αναφέροντας:

“Όπως και οι καλλιτέχνες του “De Stijl”, μπορούμε να ταυτιστούμε σύμφωνα με τις παρούσες διαδικτυακές συνθήκες, οριοθετώντας το έργο μας, καθώς αγωνιζόμαστε να καθορίσουμε τις ευκαιρίες για δημιουργική έκφραση στην οθόνη. Μπορούμε να μοιραστούμε την καινοτόμα γοητεία τους με το άπειρο διάστημα καθώς εξερευνούμε τις απεριόριστες δυνατότητες που παρέχονται από το φαινόμενο του διαδικτυακού χώρου”.



Εικόνα 479. Social media.

Συμπερασματικά μπορούμε να καταλήξουμε πως σήμερα, περισσότερο από ποτέ, οι αρχές του “De Stijl” ισχύουν για τις σύγχρονες γραφιστικές εφαρμογές και το σχεδιασμό

ιστοσελίδων. Χρησιμοποιούνται πλέγματα, γεωμετρικά σχήματα, χρώμα για να απευθυνθούμε σε ένα ευρύ κοινό. Αυτά τα θεμελιώδη δομικά στοιχεία του σύγχρονου σχεδιασμού ιστοσελίδων μιλούν σε όλους τους πολιτισμούς, τις ηλικίες και τους ανθρώπους. Κατά κάποιον τρόπο, το διαδίκτυο έγινε η αφορμή για αναζήτηση καθολικών σχεδιαστικών λύσεων εξ αιτίας του συνεχώς διευρυμένου κοινού, καταλήγοντας στα ίδια συμπεράσματα στα οποία κατέληξαν οι ιδρυτές του “De Stijl” το 1917. Και αυτό είναι η πολυτιμότερη κληρονομιά που έχουμε αποκτήσει από το κίνημα αυτό.

## QR Codes και περιοδικό De Stijl

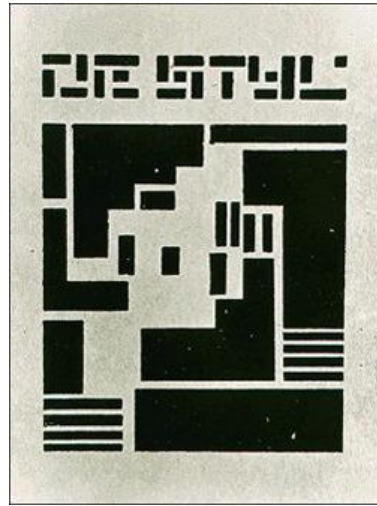
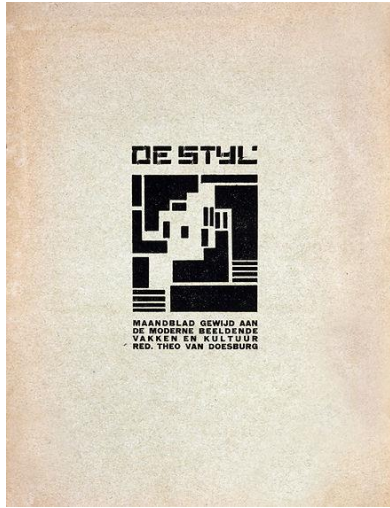
Θα ήταν παράλειψη σε αυτό το σημείο να μην γίνει σύγκριση των QR Codes με ένα από τα εξώφυλλα του περιοδικού De Stijl.

Τα QR Codes (Εικ. 480) είναι μια μορφή barcode (γραμμωτός κώδικας) δύο διαστάσεων, που διαβάζεται εύκολα από ψηφιακές συσκευές με σκοπό την αποθήκευση πληροφοριών, αποτελείται από έναν αριθμό τετραγώνων και κουκίδων που αντιπροσωπεύουν κάποια κομμάτια πληροφοριών. Όταν γίνεται σάρωση του QR ο κώδικας μεταφέρει αυτές τις πληροφορίες στο χρήστη.



Εικόνα 480. QR Code.

Το ίδιο διαπιστώνουμε στα κείμενα των εξωφύλλων του περιοδικού De Stijl (Εικ. 481) τα οποία σαφώς δίνουν κάποιες πληροφορίες. Αποτελούνται από τυπογραφικά στοιχεία τα οποία έχουν δημιουργηθεί από τετράγωνα και η σύγκριση και η ομοιότητα QR Code και εξωφύλλων, είναι αξιοσημείωτη.



*Εικόνα 481. εξώφυλλα του περιοδικού “De Stijl”.*

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Οι κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες οι οποίες επικρατούν στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα και στις αρχές του 20<sup>ου</sup>, συνέβαλλαν καθοριστικά στην εξέλιξη της αφαιρετικής τέχνης και στην εμφάνιση των αφαιρετικών κινήματων. Ένα από τα σημαντικότερα κινήματα αυτής της περιόδου είναι το κίνημα “De Stijl” (1917 – 1931), το οποίο μάλιστα περισσότερο από άλλα αφαιρετικά κινήματα, συναντάται σε όλους σχεδόν τους χώρους των Καλών και Εφαρμοσμένων Τεχνών.

Την περίοδο της έκρηξης της οπτικής επικοινωνίας (20<sup>ος</sup> αιων.), η αισθητική του “De Stijl” και το όραμα των δημιουργών του εμφανίστηκαν σαν απάντηση στην άνευ προηγουμένου κατάρρευση των αξιών μετά το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Τα μέλη του κινήματος αναζήτησαν ένα μέσο έκφρασης μιας αίσθησης της τάξης και της αρμονίας, σαν διέξοδο της κοινωνίας από την κοινωνική, ηθική και πολιτισμική παρακμή.

Στη μελέτη αυτή κατόπιν έρευνας αποδείχθηκε ο τρόπος με τον οποίο το “De Stijl” επηρέασε καθοριστικά ορισμένους από τους βασικούς κανόνες της γραφιστικής, δηλαδή της τέχνης της “οπτικοποίησης του μηνύματος”. Οι κανόνες οι οποίοι καταδείχθηκαν είναι: η χρήση του πλέγματος, των ορθογώνιων γεωμετρικών σχημάτων, των βασικών χρωμάτων, της σημασίας του άξονα χ/ψ, των sans serif γραμματοσειρών, της αξιοποίησης του αρνητικού χώρου καθώς επίσης και της σπουδαιότητας της ύπαρξης της χρυσής τομής στη γραφιστική σύνθεση.

Με την ανάλυση των έργων σπουδαιών γραφιστών – δημιουργών μεταγενέστερων του κινήματος, οι οποίοι μάλιστα καθιέρωσαν το Διεθνές τυπογραφικό στυλ, καταδείχθηκε αυτό που ισχύει στο χώρο του graphic design και που οι εκφραστές του “De Stijl” πίστευαν και εφάρμοσαν στην τέχνη τους:

*“Όταν το περιεχόμενο είναι σημαντικό, το λιγότερο είναι πραγματικά περισσότερο”.*

Κριτήριο για την επιλογή των συγκεκριμένων δημιουργών υπήρξε η βαθιά εκτίμηση του έργου τους και η σημαντική συνεισφορά τους στην γραφιστική και την οπτική επικοινωνία του 20<sup>ου</sup> - 21<sup>ου</sup> αιώνα.

Μελετώντας το έργο των Jan Tschichold, Josef Müller-Brockmann, Paul Rand, El Lissitzky και Wim Crouwel, διαπιστώθηκε πως η χρήση του πλέγματος (grid) ως οργανωτικού εργαλείου, επιτυγχάνει την αρμονία μεταξύ εικόνας και κειμένου, με αποτέλεσμα μια ενοποιημένη σύνθεση. Στα έργα των Max Bill, Emil Ruder, Armin Hofmann, Karl Gerstner και Josef Müller - Brockmann αποκαλύφθηκε πως με την χρήση του πλέγματος (grid) δημιούργησαν διατάξεις σελίδων βασισμένες σε αυστηρές, μαθηματικές



αρχές ομοιομορφίας και αναλογίας. Καταδείχθηκε πως ο Müller-Brockmann, ήταν ο πρώτος που επισημοποίησε και τεκμηρίωσε ένα σύστημα πλέγματος ως αρχή ελέγχου για τη διάταξη σελίδας.

Αναλύοντας τα έργα των σπουδαίων graphic designers, El Lissitzky, Hans G. Conrad, Paul Rand και Max Bill, αναδείχθηκε ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί η σύνθεση ορθογωνίων, γεωμετρικών σχημάτων και γραμμών, ώστε να αποτελούν στοιχεία που προσδιορίζουν την οπτική ισορροπία και σταθερότητα.

Στα έργα των Max Bill, Wim Crowouel και Hendrik Nicolaas Werkman, καταδείχθηκε ακόμη ένας σημαντικός κανόνας της γραφιστικής: η χρησιμοποίηση κυρίως των βασικών χρωμάτων. Έγινε περισσότερο κατανοητός ο λόγος που στα έργα αυτά το χρώμα παίζει οργανωτικό ρόλο, επιτρέποντας την ενοποίηση των στοιχείων, αλλά και εξυπηρετώντας μια συμβολική σύνθεση.

Εστιάζοντας στα έργα των Théo Ballmer και Paul Schuitema αποκαλύφθηκε η δύναμη των γραμμών στις γραφιστικές συνθέσεις, των γραμμών οι οποίες πολλές φορές δημιουργούνται από τυπογραφικούς χαρακτήρες, επαληθεύοντας την άποψη του Theo Van Doesburg ο οποίος αναφερόμενος στον Mondrian γράφει: *“Ο Mondrian αντιλαμβάνεται τη σημασία της γραμμής. Η γραμμή είναι σχεδόν ένα έργο τέχνης από μόνη της”*.

Στα έργα των Wim Crouwel, Paul Renner, Paul Rand, Paul Schuitema, Emil Ruder και Saul Bass διαπιστώθηκε ο σημαντικός ρόλος που κατέχουν οι τυπογραφικοί χαρακτήρες και ιδίως οι sans serif γραμματοσειρές στην δημιουργία λειτουργικών τυπογραφικών λύσεων. Αποδείχθηκε πως ο Van Doesburg 100 χρόνια πριν, σχεδιάζοντας την γραμματοσειρά Movement με βάση συμπαγή μπλοκ αποτελούμενα από ορθογώνια πολύ πριν από τον υπολογιστή Macintosh, δημιούργησε γραμματοσειρές που βασίζονται σε pixel και παρέμεινε με την ονομασία Architype Van Doesburg μέχρι σήμερα. Αναλύθηκε πως ο Wim Crouwel άλλαξε τον τρόπο αντίληψης της τυπογραφίας το 1967 με το “New Alphabet”, πως ο Raul Renner δημιουργώντας την γραμματοσειρά Futura η οποία υπήρξε ορόσημο στο χώρο του graphic design τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, επηρέασε τα σύγχρονα σχέδια γραμματοσειρών. Στα έργα δε των Paul Rand και Paul Schuitema, καταδείχθηκε η πρωτότυπη αντιμετώπιση των γραφιστικών εφαρμογών και των λογοτύπων τους και η διαχρονική αξία τους.

Μελετώντας τα έργα του Saul Bass και του Paul Rand, αναδείχθηκε η αξία ενός από τους σημαντικούς κανόνες της γραφιστικής για μια ισορροπημένη γραφιστική σύνθεση, αυτός της αξιοποίησης του λευκού χώρου και της αντιφόρμας,

Στη συνέχεια της διατριβής καταδείχθηκε η σπουδαιότητα της χρυσής τομής στα έργα των εκφραστών του κινήματος “De Stijl”, αλλά και στις γραφιστικές συνθέσεις των γραφιστών – δημιουργών που μελετήθηκαν.

Προκειμένου να γίνει σαφής η έρευνα της παρούσας μελέτης, η συγγραφέας τεκμηριώνει την ύπαρξη των κανόνων-χρυσής τομής, χρυσών ορθογωνίων και χρυσής σπείρας, με παραστατική ανάλυση σε έργα, χρησιμοποιώντας χαράξεις με χρώμα και συγκεκριμένα γραμμικά - γεωμετρικά σχήματα, με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ακρίβεια.

Με την παράθεση των προλόγων, των μανιφέστων και του καταλόγου του περιορισμένου αριθμού κυκλοφορίας των τευχών του περιοδικού “De Stijl”, θίχτηκε ο τρόπος με τον οποίο το περιοδικό λειτούργησε σαν όχημα για την διάδοση των αρχών του κινήματος και των ιδεών των εκφραστών του.

Παρατηρώντας έναν από τους πίνακες του Theo van Doesburg, π.χ. το “Rhythm of a Russian Dance”, διαπιστώσαμε τις επιρροές του “De Stijl” στους σχεδιαστές και παραγωγούς των digital προϊόντων. Η απλοποιημένη, μινιμαλιστική προσέγγιση στη σύνθεση των έργων των δημιουργών του “De Stijl” συνδέεται απόλυτα με το σύγχρονο ψηφιακό σχεδιασμό. Απογυμνώνεται με τα απολύτως απαραίτητα, τις γραμμές, τα χρώματα, την απλότητα. Οι ψηφιακοί σχεδιαστές επηρεάζονται από τον εκατόχρονο “De Stijl”. Είναι σαν το “De Stijl” να μην έφυγε ποτέ. Αν και οι ρίζες του μπορούν να ανιχνευθούν ήδη από παλαιότερα ως προς τις αξίες και τις αρχές φιλοσοφίας Zen του 18ου αιώνα, μια παγκόσμια φήμη και ο μεγάλης κλίμακας αντίκτυπος του κινήματος είναι ακόμα και σήμερα αξιοσημείωτες.

Από τις νεοσύστατες επιχειρήσεις και τα διάσημα brands από τη μία πλευρά, έως τους πελάτες και τους χρήστες του web design από την άλλη, το έντονο ενδιαφέρον για καθαρές, κομψές ιστοσελίδες, υψηλής ποιότητας Instagram feeds και λιτές, αποτελεσματικές διεπαφές UI/UX, επιβεβαιώνουν ότι η επιρροή του “De Stijl” είναι καθοριστική και διαχρονική.

Σε αυτή τη μελέτη κατόπιν έρευνας καταλήξαμε στο ότι, στην ουσία του, ο “De Stijl” - σχεδιασμός προορίζεται να είναι καθαρά λειτουργικός. Ο στόχος είναι να απαλλαγεί το έργο από κάθε περιττή διακόσμηση, έκφραση, συγκίνηση. Αποδείχθηκε πως ένα προϊόν σχεδίου φτάνει στην τελειότερη μορφή του όταν κανένα στοιχείο του δεν μπορεί πλέον να αφαιρεθεί (ή να προστεθεί), για να καταστήσει το αποτέλεσμα πληρέστερο και περισσότερο λειτουργικό από αυτό που ήδη είναι.

Γραφίστες σε όλο τον κόσμο έχουν οικειοποιηθεί πλήρως τις αρχές του “De Stijl” και τα αποτελέσματα είναι εξαιρετικά. Ο μινιμαλιστικός σχεδιασμός του “De Stijl” δεν

είναι μόνο διαχρονικός και θελκτικός, είναι επίσης εφαρμόσιμος στις περισσότερες γραφιστικές εφαρμογές. Από τη συσκευασία και τα τυπωμένα προϊόντα, στα λογότυπα και τους ιστοχώρους, δεν υπάρχει κανένας τομέας του graphic design στον οποίο δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί.

Οι σχεδιαστικές λύσεις του “De Stijl” είναι διαχρονικές και αντιπροσωπεύουν ένα στέρεο έδαφος για μακροπρόθεσμη συνέπεια και αναγνώριση της ταυτότητας της επωνυμίας στην αγορά. Αποδείχτηκε πως η απλότητα που αντιπροσωπεύει το “De Stijl”, αποτελεί την σύγχρονη τάση η οποία καθιστά ελκυστικά τα εμπορικά σήματα για τους καταναλωτές. Ολοκληρώνοντας την διατριβή αυτή θεωρούμε πως αν και το “De Stijl” δεν έχει καταργήσει το πλήθος των άλλων τάσεων στο χώρο της γραφιστικής, είναι σίγουρο πως έχει αφήσει έντονα το στίγμα του. Πολλά δημοφιλή εμπορικά brands όπως η Apple, η Chanel, η HP, και η Dior, έχουν δημιουργήσει τις εταιρικές τους ταυτότητες με γνώμονα την φιλοσοφία και τις αρχές που καθιέρωσε το κίνημα “De Stijl”, προκειμένου να επιτύχουν την ζητούμενη απλότητα και κομψότητα που αντιπροσωπεύουν.

“Η Μορφή ακολουθεί τη λειτουργία”, είναι ένα από τα πιο δημοφιλή σλόγκαν στον κόσμο του design, επινοήθηκε την περίοδο του Bauhaus, εκφράζοντας την πεποίθηση ότι ο σχεδιασμός πρέπει πάντα να δίνει προτεραιότητα στη χρηστικότητα πριν από την αισθητική. Η μείωση των χρωμάτων, των σχημάτων και των μορφών στην στοιχειώδη απλότητα έγινε με στόχο τη διατήρηση της πρωταρχικής τους φύσης.

Η πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα θα περάσει αναμφίβολα στην ιστορία ως η εποχή που το περιεχόμενο όλων των σχημάτων και μεγεθών κατέκλυσε τον κόσμο μας σε σημείο οδυνηρού υπερκορεσμού. Σε μια εποχή που τα πομπώδη γραφικά ανταγωνίζονται για να “κερδίσουν” την προσοχή μας, η επιστροφή της γραφιστικής τάσης που βασίζεται στην αρχή “less is more” που διατύπωσε και εφάρμοσε στα έργα του ο Ludwig Mies van der Rohe, ένας από τους σημαντικότερους αρχιτέκτονες του 20ου αιώνα και μια από τις μεγάλες μορφές του μοντέρνου κινήματος στην αρχιτεκτονική, αντιπροσωπεύει την πολυαναμενόμενη ανάσα ανανέωσης.

Από τις καλές τέχνες, την αρχιτεκτονική και τη γραφιστική, μέχρι τον τρόπο ζωής, δεν υπάρχει σχεδόν καμία μορφή ανθρώπινης έκφρασης που να μην έχει δεχθεί επιρροή από την μινιμαλιστική φιλοσοφία του “De Stijl”.

Σε μια εποχή που οι περισσότεροι καταναλωτές περνούν το μεγαλύτερο μέρος του χρόνου τους σε smartphones, tablets και φορητούς υπολογιστές που γίνονται όλο και πιο κομψοί, η αναγνωσιμότητα και η απλοποιημένη λειτουργικότητα είναι απόλυτα αναγκαίες. Ο μινιμαλιστικός “De Stijl” σχεδιασμός επιτυγχάνει την σαφήνεια και την

ευθύτητα την οποία επιζητούν οι καταναλωτές, βοηθώντας τα εμπορικά σήματα να καθιερωθούν.

Το flat design δεν είναι τίποτα περισσότερο παρά η απλότητα του σχεδιασμού σε εφαρμογή. Το γεγονός ότι βασικά σχήματα όπως τετράγωνα και κύκλοι προτιμώνται σε σχέση με κλίσεις και σκιές, δείχνει ότι η εικαστική τάση στην εποχή μας είναι υπέρ της λιτότητας. Η λιτότητα αυτή όμως θα κάνει αποτελεσματικότερη την διαδικασία της οπτικής επικοινωνίας. Καθώς ο χρόνος προβολής των προϊόντων γίνεται όλο και πιο σύντομος, προκειμένου να ξεχωρίζουν, επιβάλλεται να απλοποιηθούν ώστε να απομνημονεύονται από τον μέσο καταναλωτή.

Συμπερασματικά μπορούμε να καταλήξουμε πως σήμερα, περισσότερο από ποτέ, οι αρχές του “De Stijl” ισχύουν για τις σύγχρονες γραφιστικές εφαρμογές και το σχεδιασμό ιστοσελίδων. Χρησιμοποιούνται πλέγματα, γεωμετρικά σχήματα, χρώμα για να απευθυνθούμε σε ένα ευρύ κοινό. Αυτά τα θεμελιώδη δομικά στοιχεία του σύγχρονου σχεδιασμού ιστοσελίδων επικοινωνούν με τον δέκτη ανεξάρτητα από την ηλικία, την κουλτούρα και το μορφωτικό του επίπεδο. Κατά κάποιον τρόπο, το διαδίκτυο έγινε η αφορμή για αναζήτηση καθολικών σχεδιαστικών λύσεων εξ αιτίας του συνεχώς διευρυμένου κοινού, καταλήγοντας στα ίδια συμπεράσματα στα οποία κατέληξαν οι ιδρυτές του De Stijl το 1917. Και αυτό είναι η πολυτιμότερη κληρονομιά που έχουμε αποκτήσει από το κίνημα αυτό.

Θα μπορούσε κάποιος να υποστηρίξει, ότι ένα σημαντικό κομμάτι αυτής της κληρονομιάς αφορά και στο διαμορφούμενο παρόν, αλλά και στο εγγύς μέλλον. Αναφερόμαστε βέβαια στην Τεχνητή Νοημοσύνη (TN) που θα είναι σημείο αναφοράς σχετικά με την παγκόσμια ψηφιακή μεταμόρφωση.

Η μηχανή (ρομπότ) με δεδομένα - συνέπειες προηγμένων δράσεων, ήδη αναπαράγει την ανθρώπινη μάθηση, τον σχεδιασμό και την δημιουργικότητα και μέσω της TN, μπορεί σε μεγάλο βαθμό να αντιλαμβάνεται και να δίνει αυτόνομα λύσεις στα όποια προβλήματα του περιβάλλοντός της.

Υποστηρίζεται όμως ότι η κατάχρηση όπως και η λανθασμένη ή άσκοπη εφαρμογή της TN μπορεί να αποδειχθεί προβληματική, κυρίως όταν καλείται να επεξηγήσει πολύπλοκα κοινωνικά ζητήματα.

Σε άρθρο που δημοσιεύει το ηλεκτρονικό περιοδικό +Design με τίτλο “Απειλούνται οι σχεδιαστές από την τεχνητή νοημοσύνη;” αναφέρεται ότι: “... ορισμένες εργασίες που εκτελούνται επί του παρόντος από γραφίστες, μπορεί να τους βοηθήσει παρέχοντάς τους ταχύτερα και πιο αποτελεσματικά εργαλεία, αλλά δεν μπορεί να αντικαταστήσει τη

*δημιουργικότητα και τις δεξιότητες επίλυσης προβλημάτων που συνοδεύουν την ανθρώπινη εμπειρία.”*

Στο βαθμό που το επιτρέπει μία διδακτορική διατριβή, η συγγραφέας της παρούσας μελέτης θα εκφράσει την άποψή της, ότι οι κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες οι οποίες επικρατούσαν στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα και στις αρχές του 20<sup>ου</sup> θα τροφοδοτήσουν τα data της μηχανής με TN. Γιατί αυτές οι συνθήκες, όπως αναφέρθηκε, συνέβαλλαν καθοριστικά στην εξέλιξη της αφαιρετικής τέχνης και στην εμφάνιση των αφαιρετικών κινήματων όπως το “De Stijl”. Πεποίθηση της συγγραφέας είναι ότι οι αρχές και η φιλοσοφία του “De Stijl” θα ληφθούν υπόψιν από την επιστήμη και την τεχνολογία. Και η TN στην εξέλιξή της, με την αισθητική της αφαίρεσης και της απλότητας θα ορίσει τους κανόνες της μελλοντικής οπτικής επικοινωνίας και ίσως και της μελλοντικής “ηθικής” των μέσων μαζικής επικοινωνίας. *“Η απλότητα είναι η βασική προϋπόθεση ηθικής”* λέει ο L. Tolstoj και συμπληρώνει ο M. Gorky, *“η αισθητική είναι η ηθική του μέλλοντος”*.

Η παρούσα διατριβή επιδιώκει να καλύψει το κενό που υπάρχει στην επιστημονική κοινότητα, η οποία αφορά στις πολλές και σημαντικές επιρροές που δέχτηκε και συνεχίζει να δέχεται η γραφιστική και η οπτική επικοινωνία από το “De Stijl”. Ευελπιστεί ότι δημιουργεί νέα γνώση και τροφή για περαιτέρω έρευνα.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Adorno, T.W.** (2000) *Αισθητική θεωρία*. Μτφ. Αναγνώστου Λ. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Adorno, T.W.** (2017) *Ο Φονξιοναλισμός Σήμερα*. Μτφ. Σ. Νάσαινας. Αθήνα: Πλέθρον.
- Argan, G.-C.** (2008) *Η Μοντέρνα Τέχνη*. Μτφ. Λίνα Παπαδημήτρη. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Argan, G. & Bonito Oliva Ach.** (2015) *Η μοντέρνα τέχνη 1770 – 1970. Η τέχνη στη καμπή του 21<sup>ου</sup> αιώνα*. Μτφ. Παπαδημήτρη Λ. Μτφ. Σπυριδοπούλου Μ. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Arnason, H.H.** (2006) *Ιστορία της Σύγχρονης Τέχνης*. Μτφ. Φ. Κοκαβέσης. Αθήνα: Επίκεντρο.
- Arnheim, R.** (2005) *Τέχνη και Οπτική Επικοινωνία. Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης*. Μτφ. Ι. Ποταμιάνος. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Arnheim, R.** (2003) *Εντροπία και Τέχνη*. Μτφ. Ι. Ποταμιάνος. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Arnheim, R.** (2007) *Οπτική Σκέψη*. Μτφ. Ι. Ποταμιάνος. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Βακαλό, Ε. Γ.** (1988) *Οπτική Σύνταξη*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Banham, R.** (2008) *Θεωρία και Σχεδιασμός την Πρώτη Μηχανική Εποχή*. Μτφ. Ι. Λιακάτας. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π.
- Barthes, R.** (1980) *Η Επικράτεια των Σημείων*. Μτφ. Κ. Παπαϊακώβου. Αθήνα: Εκδόσεις Ράππα-Κέδρος.
- Barthes, R.** (1997) *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*. Μτφ. Γ. Σπανός. Αθήνα: Πλέθρον.
- Barthes, R.** (2005) *Απόλαυση – Γραφή – Ανάγνωση*. Μτφ. Α. Κόρκα. Αθήνα: Πλέθρον.
- Barthes, R.** (2014) *Στοιχεία σημειολογίας*. Μτφ. Χ. Μαγουλάς. Αθήνα: Επέκεινα.
- Baudelaire, CH.** (1995) *Αισθητικά δοκίμια*. Μτφ. Πέγκου Μ. Αθήνα: Printa.
- Bentley, P.** (2010) *Το Βιβλίο των Αριθμών*. Μτφ. Α. Μιχαηλίδης. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Berger, J.** (1986) *Η Εικόνα και το Βλέμμα*. Μτφ. Ζ. Κονταράτος. Αθήνα: Οδυσσέας.



- Γεωργιάδου, Ζ.** (2001) *Ο χώρος στα ιδρύματα παιδικής μέριμνας: κοινωνική συνύπαρξη, μορφές ελέγχου μέσω του χώρου.* (Μη εκδοθείσα διδακτορική διατριβή). *Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο (ΕΜΠ).* Διαθέσιμη στο: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/13083> [Πρόσβαση 20/08/2022]
- Carrier, J. P.** (2004) *Θεωρητικές προσεγγίσεις για την ανάλυση των ΜΜΕ,* Μτφ. Ασλανίδου Σ. Αθήνα: Τυπωθήτω – Γιώργος Δαρδανός.
- Cometti, J. P., Morizot, J., Pouivet, R.** (2005) *Ζητήματα αισθητικής,* Αθήνα: Νήσος.
- Conrads, U.** (1977) *Μανιφέστα και Προγράμματα της Αρχιτεκτονικής του 20ου Αιώνα.* Μτφ. Γιώργος Βαμβαλής. Αθήνα: Επίκουρος.
- De Micheli, M.** (1992) *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα,* Μτφ. Λένα Παπαματθεάκη, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Danesi, M.** (2017) *Μηνύματα, σημεία και σημασίες. Ένα βασικό εγχειρίδιο για τη σημειωτική και τη θεωρία της επικοινωνίας.* Μτφ. Χ. Κοκκίνου. Αθήνα: University Studio Press.
- Droste, M.** (2006) *Μπάουχαους 1919-1933.* Μτφ. Λ. Καρατζάς. Αθήνα: Taschen/Γνώση.
- Εμμανουήλ, Μ., Πετρίδου, Β., Τουρνικιώτης, Π.** (2008) *Η ιστορία των τεχνών στην Ευρώπη, τόμος Β, Εικαστικές τέχνες στην Ευρώπη από τον 18<sup>ο</sup> ως τον 20<sup>ο</sup> αιώνα.* Πάτρα: ΕΑΠ.
- Eco, U.** (2004) *Η ιστορία της ομορφιάς.* Αθήνα: Καστανιώτης.
- Eves, H.** (1989) *Μεγάλες στιγμές των Μαθηματικών, τόμος 1: Έως το 1650.* Μτφ. Μ. Κωνσταντινίδης & Ν. Λιλής. Αθήνα: Τροχαλία.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A. & Buchloh, B.D.** (2007) *Η Τέχνη από το 1900: Μοντερνισμός, αντιμοντερνισμός, μεταμοντερνισμός.* Μτφ. Ι. Τσολακίδου. Αθήνα: Επίκεντρο.
- Frampton, K.** (1987) *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική: Ιστορία και Κριτική.* Μτφ. Θ. Ανδρουλάκης & Μ. Πάγκαλου Αθήνα: Θεμέλιο.
- Franciscono, M.,** (1971) *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus,* Illinois: University Press.
- Girard, X.** (2005) *Μπάουχαους.* Μτφ. Α. Τσέα. Αθήνα: Άγρα.
- Godfrey, T.** (2003). *Εννοιολογική τέχνη.* Αθήνα: Καστανιώτης.
- Goodman, N.** (2005) *Γλώσσες της τέχνης.* Αθήνα: Εκκρεμές.
- Gombrich, E. H.** (1995) *Τέχνη και ψευδαίσθηση. Μελέτη για την ψυχολογία της εικαστικής αναπαράστασης.* Μτφ. Α. Παππάς. Αθήνα: Νεφέλη.

- Gombrich, E.H.** (1998) *Το Χρονικό της Τέχνης*. Μτφ. Λ. Κάσδαγλη. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Hall, S.** (2010) *Αυτό σημαίνει αυτό, αυτό σημαίνει εκείνο. Σημειωτική, οδηγός χρήσης*. Μτφ. Μ. Κωνσταντοπούλου. Αθήνα: Διάλογος.
- Jaffe, H. & Roters, E.** (1984) *Η Ζωγραφική στον 20<sup>ο</sup> Αιώνα*. Μτφ. Α. Χαραλαμπίδης. Αθήνα: Νεφέλη.
- Honour, H. & Fleming, J.** (1993) *Ιστορία της Τέχνης*, τόμος 4. Μτφ. Α. Παππάς. Αθήνα: Υποδομή.
- Kandinsky, W.** (1981) *Για το πνευματικό στην τέχνη*. Μτφ. Μ. Παράσχης. Αθήνα: Νεφέλη.
- Καντίνσκι Β.** (1996) *Σημείο – Γραμμή – Επίπεδο*. Μτφ. Ε. Μάλακη-Σταθάκη. Αθήνα: Δωδώνη.
- Κοζάκου-Τσιάρα Ό.** (1988) *Εισαγωγή στην εικαστική γλώσσα*. Αθήνα: Gutenberg.
- Κωνσταντόπουλος, Π.** (2013) *Graphic Design*. Αθήνα: GRAMMA.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μ.** (1986) *Μπάουχαους: Από τον Ιδεαλισμό στον Φονκσιοναλισμό*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Le Corbusier,** (2015) (CHARLES-EDOUARD JEANNERET) *LE MODULOR 1 AND 2*. Μτφ. Άλκηστις Κωσταβάρα – Παπαρρήγα. Αθήνα: Παπασωτηρίου.
- McLuhan, M.** (1990) *Media: Οι Προεκτάσεις του Ανθρώπου*. Μτφ. Σ. Μάνδρος. Αθήνα: Κάλβος.
- Μεγάλη Σοβιετική Εγκυκλοπαίδεια,** 3<sup>η</sup> έκδοση (1978) λήμμα "Λισίτσκι Λάζαρ Μάρκοβιτς". Αθήνα: Ακάδημος.
- Μηλιαρονικολάκη, Ε.** (2011) "Ρώσικη Πρωτοπορία: Μια Κριτική Επισκόπηση". *Κομμουνιστική Επιθεώρηση*, τεύχος 6 (Νοέμβρης-Δεκέμβρης 2011), σελ. 99-140.
- Micheli, M. de** (1992) *Οι Πρωτοπορίες της Τέχνης του 20<sup>ου</sup> Αιώνα*. Μτφ. Λ. Παπαματθεάκη. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Μποζιονέλος Κ. et al.** "(χ.χ.) "Η Χρυσή Τομή στη Ζωγραφική". Διαθέσιμο στο <https://pt.slideshare.net/magieA/ss-46645441> [Πρόσβαση 10/8/2023]
- Ναβροζίδου, Ε.** (2011) *Εικονογραφημένες γυναίκες σε ανατολή και δύση: Μια καλλιτεχνική διαπολιτισμική προσέγγιση*. (Μη εκδοθείσα διδακτορική διατριβή). Πανεπιστήμιο Αιγαίου. Διαθέσιμη στο: <http://hdl.handle.net/10442/hedi/26065> [Πρόσβαση 20/08/2023]

- Newsroom Iefimerida** (2014) 'Ο «χρυσός» αριθμός Φ: Πως η αρμονία τέχνης και μαθηματικών συνδέονται με ένα απλό κλάσμα'. *iefimerida*, 23 Ιανουαρίου. Διαθέσιμο στο: <https://www.iefimerida.gr/news/140149/> [Πρόσβαση 5/11/2022]
- Olsen, S.** (2012) *Η Χρυσή Τομή. Το Μεγαλύτερο Μυστικό της Φύσης*. Μτφ. Δ. Δαμιανίδου. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Παπανικολοπούλου, Μ.** (2015) *Staging the alphabet: text, performance and the feminine*. (Μη εκδοθείσα διδακτορική διατριβή). *University of East London*. Διαθέσιμη στο: <http://hdl.handle.net/10442/hedi/40463> [Πρόσβαση 22/09/2022]
- Πισσάνος, Π.** (2021) *Η Χρυσή Τομή*. Αθήνα: ιδιωτική έκδοση.
- Preble, D. & S.** (2003) *Ιστορία και Μορφές Τέχνης. Μια Εισαγωγή στις Οπτικές Τέχνες*. 2 τόμοι. Ι. Μτφ. Η. Μπόλη. Αθήνα: Έλλην.
- Read, H.** (1984) *Η τέχνη σήμερα. Για τη θεωρία της μοντέρνας τέχνης*, Μτφ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Αθήνα: Κάλβος.
- Saussure, F. de** (1979) *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*. Μτφ. Φ. Αποστολόπουλος. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Τουρνικιώτης, Π.** (2010) *Η διαγώνιος του Le Corbusier*. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Φιοραβάντες, Β.** (1999) *Κοινωνική θεωρία και αισθητική*. Αθήνα: Αρμός.
- Φραγκόπουλος, Μ.** (2006) *Εισαγωγή στην Ιστορία και τη Θεωρία του Graphic Design*. Αθήνα: Futura.
- Φραγκούλης, Τ. & Λιβιεράτος, Κ.** επιμ. (1991) *Το Μήνυμα του Μέσου. Η Έκρηξη της Μαζικής Επικοινωνίας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Χαλεβλάκη, Μ.** (2010) *Μια Εισαγωγή στη Σημειολογία*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Χαραλαμπίδης, Α.** (1990) *Η τέχνη του 20ού αιώνα, τόμος III*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Χατζηθεοδώρου, Ε.** (2013) *Οργάνωση και ανάπτυξη της οπτικής επικοινωνίας: διαχείριση σχεδιασμού*. (Μη εκδοθείσα διδακτορική διατριβή). Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών Επιστημών. Διαθέσιμη στο: <http://hdl.handle.net/10442/hedi/38237> [Πρόσβαση 18/09/2022]
- Χατζηθεοδώρου, Ε.** (2019) *Διαχείριση Σχεδιασμού στην Οπτική Επικοινωνία*. Αθήνα: Ευρασία.
- Χρήστου, Χ.** (1976) *Η Ζωγραφική του 20<sup>ου</sup> Αιώνα. ΤΟΜΟΣ Ι*. Αθήνα: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Αθηνών
- Wolfflin, H.** (1992) *Βασικές έννοιες της ιστορίας της τέχνης. Το πρόβλημα της εξέλιξης του στίλ στη νεότερη τέχνη*. Μτφ. Κοκοβέσης. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.

## ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Acton, M.** (2004) *Learning to look at modern art*. London: Routledge.
- Airey, D.** (2019) *Identity Designed: The Definitive Guide to Visual Branding*. New York: Rockport Publishers
- Annely Juda Fine Art** (2006) *Georges Vantongerloo*. London: Annely Juda Fine Art.  
Διαθέσιμο στο <https://www.maxbill.ch/downloads/vorwort-georges-vantongerloo-katalog.pdf> [Πρόσβαση 15/3/2022]
- Barthes, R.** (1977) *Elements of Semiology*. New York: Hill and Wang.
- Barthes, R.** (1977) *Image, music, text*. New York: Hill and Wang.
- Baljeu, J.** (1974) *Theo van Doesburg*. London: Studio Vista.
- Baumhoff, A.** (2001). *The Gendered World of the Bauhaus. The Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute, 1919–1931*. Frankfurt, New York: Peter Lang.
- Barr, A.** (1936) *Cubism and Abstract Art*. New York: Museum of Modern Art.
- Barr, A.** (1952) “De Stijl”, *The Museum of Modern Art Bulletin*, vol. 20, no. 2 (winter 1952-53), σελ. 6-13. Διαθέσιμο στο [https://monoskop.org/De\\_Stijl](https://monoskop.org/De_Stijl) [Πρόσβαση 10/2/2021]
- Bass, S.** (1962) *Henri's Walk to Paris*. New York: William R. Scott.
- Bass, J. & Kirkham, P.** (1997) *Saul Bass: A Life in Film & Design*. London: Laurence King Publishing.
- Bax, M.** (2001) *Mondriaan complete*. Alphen aan den Rijn: Atrium,
- Bax, M., Degen, D., Martijn F. Le Coultre, Otte, K.** (2015) *Les ateliers de Mondrian. Amsterdam, Laren, Paris, Londres, New York. (Monographies) (French Edition)*. Paris: HAZAN
- Bax, M.** (1991) *Bauhaus Lecture Notes 1930–1933. Theory and practice of architectural training at the Bauhaus, based on the lecture notes made by the Dutch ex-Bauhaus student and architect J.J. van der Linden of the Mies van der Rohe curriculum*. Amsterdam: Architectura & Natura.
- Berg, H.F. van den** (2002) *The Import of Nothing. How Dada Came, Saw and Vanished in the Low Countries, 1915-1929*. Farmington Hills, MI: G.K. Hall & Co. (Chapter 5: ‘Theo Van Doesburg, De Stijl and Dada’, σ. 111-149). Διαθέσιμο στο: <https://repozytorium.amu.edu.pl/items/440ddec2-3fde-4ff2-a848-eb9efb2bf60a> [Πρόσβαση 15/3/2023]

- Bill, J.** (2008) *Max Bill am Bauhaus.* , Βέρνη: Benteli.
- Bill, M.**(2008) *Funktion und Funktionalismus. Schriften 1945–1988.* Βέρνη: Benteli.
- Blackburn, N.** (2009) Mondrian: The painter and his influence, *Snap-dragon*, 07/08/2009. Διαθέσιμο στο: <http://www.snap-dragon.com/Mondrian.html> [Πρόσβαση 15/3/2021]
- Blaser, W.** (2000) *Begegnungen – An Architect meets Architects.* Basel: Birkhauser.
- Blotkamp, C.,** ed. (1986) *De Stijl: The Formative Years.* Cambridge, MA: MIT Press.
- Blotkamp, C.** (2004) *Mondrian: The Art of Destruction,* Άμστερνταμ: Reaktion Books.
- Blotkamp, Carel,** (1982). *De beginjaren van De Stijl 1917–1922.* Utrecht: Reflex.
- Blotkamp, C.,** (1996). *De vervoljaren van De Stijl 1922–1932.* Amsterdam: Veen.
- Boekraad, C.** et al. (1983) *Het Nieuwe Bouwen. De Stijl: De Nieuwe Beelding in de architectuur. Neo-Plasticism in Architecture.* Delft: Delft University Press & The Hague: Haags Gemeentemuseum. Διαθέσιμο στο <https://repository.tudelft.nl/islandora/object/uuid%3A7f3c0465-cd78-41d3-b24d-b1e5bb78a904> [Πρόσβαση 5/3/2021]
- Bois, Y.-A.** (1990) *Painting as Model.* Cambridge, MA & Λονδίνο: MIT Press.
- Bois, Y.A.** (1982) *De Stijl: un mouvement hollandais de peintres et d'architecture.* Paris: Centre national de documentation.
- Bois, Y.A.** et al. (1985) *De Stijl à Paris et l'architecture en France.* Liège and Paris.
- Bonnefoy, Y.** (1992) *Le Nuage rouge,* Paris: Mercure de France.
- Bradley, S.** (2013), Swiss Design: The Guiding Principles That Influence Flat Design [Vanseodesign - Usable & Search Friendly Web Design], [online]. Διαθέσιμο στο: <http://vanseodesign.com/web-design/swiss-design/> [Πρόσβαση 18/2/2023].
- Braham, W.W.** (2002) *Modern Color / Modern Architecture: Amedee Ozenfant and the Genealogy of Color in Modern Architecture.* Burlington, VT: Ashgate.
- Bris Marino, P.** (2006) *La arquitectura de Mondrian: Revisión de la arquitectura neoplástica a la luz teórica y práctica de Piet Mondrian.* Thesis (Doctoral), [E.T.S. Arquitectura UPM](https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.768). <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.768> [Πρόσβαση 15/3/2022]
- Brockmann, JM.** (1996) *Grid systems in graphic design: A visual communication manual for graphic designers, typographers and three dimensional designers.* (German and English Edition) Hardcover: Niggli.

- Brockmann, M. J.**(1961). *Gestaltungsprobleme des Grafikers: The Graphic Artist and his Design Problems: Les Problèmes d'un Artiste Graphique*. Teufen, Switzerland: Arthur Niggli.
- Brockmann, M. J.** (1981). *A History of Visual Communication: Geschichte Der Visuellen Kommunikation: Histoire de la Communication Visuelle*. Teufen, Switzerland: Arthur Niggli.
- Brockmann, M. J.** (1971). *Geschichte des Plakates: Histoire de l' affiche: History of the Poster*. Zurich, Switzerland: ABC Verlag.
- Brockmann, M. J.** (1988). *Graphic Design in IBM: Typography, Photography, Illustration*. International Business Machines Corporation (IBM). IBM Europe. Paris, France: Illustrations "Nebelspalter", Miroslav Bartak.
- Brockmann, M. J.** (2001). *Josef Müller-Brockmann: Pioneer of Swiss Graphic Design*. Lars Müller Publishers.
- Brockmann, M. J.** Source: website Tweet , n.d., Josef Muller-Brockmann - Quotes on Design [Quotes on Design], [online]. Διαθέσιμο στο: <http://quotesondesign.com/josef-muller-brockmann/> [Πρόσβαση 07/12/2022].
- Bru, S.** (2013) “‘The will to style’: the Dutch contribution to the avant-garde: Leiden: De Stijl (1917-32), Mécano (1922-3), Amsterdam: Wendingen (1918-32), i10 (1927-9), Groningen: The Next Call (1923-6)”. *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines, Volume III: Europe 1880-1940*. Oxford University Press.
- Bulhof, F.,** ed. (1976) *Nijhoff, Van Ostaijen, "De Stijl": Modernism in the Netherlands and Belgium in the First Quarter of the 20th Century*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Caramel, L.** and **Thomas, A.** (1991) *Max Bill (Italian Edition)* Lugano:Fidia edizioni d'arte.
- Carter, R. Day, B. Meggs, P.** (1993) *Typographic Design: Form and Communication 5th Edition*. New York: Van Nostrand Reinhold
- Centre Pompidou** (2010) Centre Pompidou. Educational files. Exhibition path. Mondrian / De Stijl. Διαθέσιμο στο: <https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-mondrian/ENS-mondrian-en.html> [Πρόσβαση 15/7/2022]
- Cees W., Otte,K. , Vermeulen, I., Welsh, R. P., Bax, M., Degen, M.** (2015) *Piet Mondrian: Life and Work*. New York : Abrams



- Christie's** (2023) *Impressionist & Modern Art. Collecting guide: De Stijl*, 01/02/2023.  
 Διαθέσιμο στο: <https://www.christies.com/features/collecting-guide-de-stijl-art-movement-12609-1.aspx> [Πρόσβαση 5/7/2022]
- Crouwel, W.** (1967) *New Alphabet*. Amsterdam: Steendrukkerij de Jong & Co.
- Dabner, D., Stewart, S. & Vickress, A.** (2020) *Graphic Design School*. London: Thames & Hudson.
- Deicher, S.** (2004) *Mondrian*. Κολονία: Taschen.
- Design is History. Swiss Design.** Διαθέσιμο στο: <http://www.designishistory.com/home/swiss/> [Πρόσβαση 15/3/2023]
- Design is History. Emil Ruder.** Διαθέσιμο στο: <http://www.designishistory.com/1940/emil-ruder> [Πρόσβαση 18/3/2023]
- Design is History. Jan Tschichold.** Διαθέσιμο στο: <http://www.designishistory.com/1920/jan-tschichold/> [Πρόσβαση 22/3/2023]
- Doesburg, T. van** (1990) *On European Architecture: Complete Essays from 'Het Bouwbedrijf', 1924–1931*. Edited by C. Boekraad. Basel, Boston & Boston: Birkhauser.
- Doesburg, T. Van** (2020) *Principles of Neo-Plastic Art*. Bauhausbucher 6 [1925]. Zurich: Lars Muller Publishers.
- Encyclopedia Britannica, Inc** (2023). *Encyclopedia Britannica. Bauhaus*. Διαθέσιμο στο <https://www.britannica.com/topic/Bauhaus> [Πρόσβαση 15/9/2022]
- Droste, M., Gossel, P.** (2005). *Bauhaus*. America LLC: Taschen.
- Droste, M.,** (2015) *The Bauhaus: 1919-1933: Reform and Avant-garde*. America LLC: Taschen.
- Fabbri, R.** (2011) *Max Bill in Italia. Lo spazio logico dell'architettura*, Milano: Bruno Mondadori.
- Fabbri, R.** (2017) *Max Bill. Espaces*, Infolio. Paris: Gollion.
- Franciscono, M.** (1971) *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar*. Chicago & London: University of Illinois Press.
- Friedewald, B.** (2009). *Bauhaus*. Munich, London, New York: Prestel.
- Friedman, M., ed.** (1982) *De Stijl 1917–1931: Visions of Utopia*, Oxford: Phaidon.
- Goodman, N.** (1968) *Language of art: An approach to a theory of symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merril.
- Gropius, W.** (1965) *The New Architecture and the Bauhaus*. Cambridge, MA: MIT Press.

- Haftmann, W.** (1957) *Malerei im 20. Jahrhundert*. Munchen: Prestel.
- Haftmann, W.** (1965) *Painting in the Twentieth Century*. New York: Frederick A. Praeger Publishers.
- Harrison, C., Wood, P. & Gaiger, J.,** eds (1998) *Art in Theory 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell.
- Harrison, C. & Wood, P.** eds (2003) *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas. New edition*. Oxford: Blackwell.
- Heller, S.** (2017) *Teaching Graphic Design by Steven Heller*. Publisher Allworth.
- Hiba** (2010) Theo Van Doesburg's Simultaneous Embrace of De Stijl and Dada, *Cultural studies, stage 2*, 24/02/2010. Διαθέσιμο στο: <http://hiba-alhaj.blogspot.com/2010/02/fig-1-theo-van-doesburg-dutch-painter.html> [Πρόσβαση 15/3/2022]
- Hochman, E. S.** (1999) *Bauhaus: Crucible of Modernism*. New York: Fromm International.
- Hodin J. P.** (1972) *Modern Art and the Modern Man*. Cleveland: Press of Case Western Reserve University
- Hoek, E.,** ed. (2000) *Theo van Doesburg. Oeuvre Catalogus*, Utrecht & Otterlo: Centraal Museum Utrecht & Kroller-Muller Museum.
- Honour, H. & Fleming, J.** (2005) *A World History of Art*. Revised 7<sup>th</sup> edition. London: Laurence King.
- Hüttinger, E.** (1977) *Max Bill*. Zürich: abc Verlag.
- Janssen, H. et al.** (2020) *Mondrian & De Stijl*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Διαθέσιμο στο <https://www.museoreinasofia.es/en/publicaciones/mondrian-and-stijl> [Πρόσβαση 18/3/2022]
- Jaffe, H.** (1986) *De Stijl 1917-1931: The Dutch Contribution to Modern Art*. Cambridge, MA: Belknap Press.
- Jaffé, H. L. C.** (1956). *De Stijl, 1917–1931, The Dutch Contribution to Modern Art (1st ed.)*. Amsterdam: J.M. Meulenhoff.
- Jaffe, H.** (1964) *The 'De Stijl' Group (Dutch Plastic Art)*. Amsterdam: Meulenhoff
- Jaffe, H.** (1967) *Mondrian und de Stijl*. Cologne: DuMont.
- Jaffe, H.** (1986) *De Stijl, 1917-1931: The Dutch contribution to Art*. London: Belknap Press.

- Janssen, H., White, M.** (2011). *The Story of De Stijl*. Lund Humphries. NY: Harry N. Abrams.
- Jobse, J.** (2005) *De Stijl Continued: The Journal Structure (1958-1964). An Artists' Debate*. Rotterdam: 010 Publishers. Διαθέσιμο στο [https://monoskop.org/De\\_Stijl](https://monoskop.org/De_Stijl) [Πρόσβαση 15/8/2021]
- Johnson, H. E.** (1976) *Modern art and the object*. London: Thames & Hudson.
- Johnson, M.** (2016) *Branding: In Five and a Half Steps*. London: Thames & Hudson.
- Kennedy, M.** (2015) 'UK's first big Yves Saint Laurent exhibition brings Paris to Co Durham', *The Guardian*, 18 Jan 2015. Διαθέσιμο στο: <https://www.theguardian.com/fashion/2015/jan/18/-sp-yves-saint-laurent-exhibition-uk-durham> [Πρόσβαση 10/3/2021]
- Kostelanetz, R. et al.** (2001) *A Dictionary of the Avant-Gardes*. 2<sup>nd</sup> edition. London & New York: Routledge.
- Kraft, M. Star, S.** n.d., | Grafik [Grafik | Grafik], [online]. Διαθέσιμο στο: <http://www.grafik.net/category/heroes/swiss-star#> [Πρόσβαση 10/12/2021].
- Kress, G. & Van Leeuwen, T.** (1996) *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. NY: Routledge.
- Kunstmuseum Den Haag** (2011) *Kunstmuseum Den Haag. Mondrian & De Stijl*. Διαθέσιμο στο: <https://www.kunstmuseum.nl/en/exhibitions/mondrian-de-stijl> [Πρόσβαση 15/10/2021]
- Kurc-Maj, P. & Saciuk-Gąsowska, A., eds** (2017), *Organizers of Life: De Stijl, The Polish Avant-Garde and Design*, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017. Διαθέσιμο εν μέρει στο <https://msl.org.pl/organizers-of-life--de-stijl--the-polish-avant-garde-and-design/> [Πρόσβαση 15/9/2021]
- Lassaigne, J.** (1964) *Kandinsky*. Geneva: Skira.
- Lemoine, S.** (1987; 2010) *Mondrian et De Stijl*. Paris: Hazan.
- Lupton, E.** (2010) *Thinking with Type, 2nd revised and expanded edition*. Sidney: Desktop Publishing.
- Lupton, E. , Phillips, J. C.** (2015) *Graphic Design: The New Basics*. Princeton: Architectural Press
- Lynton, N.** (1980) *The story of Modern Art»,* Οξφόρδη: Phaidon.
- Malinic, R.** (2019) *Book of Branding - a guide to creating brand identity for startups and beyond*. NY: Brand Nu Ltd.

- Malinic, R.** (2018) *Book of Ideas: 2: a journal of creative direction and graphic design*. NY: Brand Nu.
- McLuhan, M.** (1951) *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*. New York: Vanguard Press.
- McLuhan, M.** (1962) *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto: University of Toronto Press.
- Meggs, P.** (1983) *A History of Graphic Design*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Meggs, P.** (1992) *Type and Image: The Language of Graphic Design*. Reprint edition. New York: Van Nostrand Reinhold.
- 1993 *Typographic Design: Form and Communication*. for Philip B. Meggs and [Rob Carter](#)
- Migayrou, F. & Lemonier, A.** (eds) (2010) *De Stijl, 1917-1931*. Paris: Centre Pompidou.
- Mondrian, P.** (1947) *Plastic Art and Pure Plastic Art*. New York: Wittenborn Schultz.
- Mondrian, P.** (2018) *Piet Mondrian (Paroles d'Artiste)*. Lyon: Editions Fage.
- Moreno Canizares, A.** (2014) “Diseño y Tipografía en De Stijl” στο *i+Diseño. Revista Internacional de investigación, innovación y Desarrollo en Diseño*, vol. 9 (2014), σελ. 158-180. <https://doi.org/10.24310/Idiseneno.2014.v9i.12587> <https://revistas.uma.es/index.php/idiseneno/article/view/12587> [Πρόσβαση 20/11/2021]
- Morisani, O.** (1956) *L'Astrattismo di Piet Mondrian*. Venezia: Neri Pozza Editore.
- Müller, L. and Rand, P.** (2001) *Josef Muller-Brockmann: Pioneer of Swiss Graphic Design*. Baden: Lars Müller Publishers.
- Noble, I. & Bestley, R.** (2005) *Visual research: An introduction to research methodologies in graphic design*. Switzerland: AVA. Διαθέσιμο στο [https://readings.design/PDF/Visual\\_research\\_book.pdf](https://readings.design/PDF/Visual_research_book.pdf) [Πρόσβαση 15/9/2022]
- Overy, P.** (1969) *De Stijl*. London: Studio Vista & New York: Dutton. Διαθέσιμο στο <https://www.scribd.com/document/540767287/Paul-Overy-De-Stijl> [Πρόσβαση 19/9/2021]
- Overy, P.** (1991) *De Stijl: Art, Architecture, Design*. London: Thames & Hudson.
- Oxford University Press** (2018) *Oxford Art Online. Benezit Dictionary of Artists. Mondrian, Piet Cornelis*. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.1093/benz/9780199773787.article.B00124512> [Πρόσβαση 15/3/2023]

- Padovan, R.** (2001) *Towards Universality: Le Corbusier, Mies and De Stijl*. London and NY: Routledge.
- Partsch, S.** (2000) *Klee*. Κολονία: Taschen.
- Perloff, N.L. & Reed, B., eds** (2003) *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*. Los Angeles, CA: Getty Research Institute.
- Purcell, K.** (2006) *Josef Müller-Brockmann*. London: Phaidon Press.
- Renner, P.** (1922) *Typografie als Kunst*. München: Georg Müller.
- Renner, P.** (1930) *Mechanisierte Grafik. Schrift, Typo, Foto, Film, Farbe*, Berlin:Verlag Hermann Reckendorf
- Renner, P.** (1947) *Das moderne buch*. Lindau: Thorbecke Verlag.
- Ruder, E.** (2001) *Typographie. A Manual of Design*. 7<sup>th</sup> revised edition. Sulgen: Verlag Niggli AG.
- Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef,** (2000). *Art of the 20 th century*. Κολονία: Taschen.
- Russell, J.** (1981) *The meanings of Modern Art*. Λονδίνο: Thames and Hudson.
- Sausmarez de M.** (1964) *Basic design: the dynamics of visual form*. London: Studio Vista Ltd.
- Schapiro, M.**(1995) *Mondrian: On the Humanity of Abstract Painting*. NY: George Braziller
- Schoenmaekers, M.H.J.** (1915) *Het Nieuwe Wereldbeeld [The New Image of the World]*. Bussum: C.A.J. van Dishoeck. Διαθέσιμο στο <https://archive.org/details/hetnieuwewereldb00schouoft/page/n5/mode/2up> [Πρόσβαση 15/12/2022]
- Schneider, S.**(2011), *Josef Müller-Brockmann: Principal Of The Swiss School* [<http://www.noupe.com/>], [online]. Διαθέσιμο στο: <http://www.noupe.com/design/josef-muller-brockmann-principal-of-the-swiss-school.html> [Πρόσβαση 07/12/2022].
- Schoenmaekers, M.H.J.** (1916) *Beginselen der beeldende wiskunde [Principles of Plastic Mathematics]*. Bussum: C.A.J. van Dishoeck. Διαθέσιμο στο <https://archive.org/details/beginselenderbee00scho> [Πρόσβαση 15/1/2023]
- Schwemer-Scheddin, Y.** n.d., Eye Magazine | Feature | Reputations: Josef Müller-Brockmann [Eye Magazine], [online]. Διαθέσιμο στο: <http://www.eyemagazine.com/feature/article/reputations-josef-muller-brockmann> [09/01/2023].
- Schlemmer, O.** (1972) Tut Schlemmer (ed.). *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*. Translated by Krishna Winston. Wesleyan: University Press.

- Seuphor, M.** (1956) *Piet Mondrian: Life and Work*. New York: Harry N. Abrams.
- Seuphor, M.** (1967) *Gestaltung und Ausbruch in der Modernen Kunst*. Freiburg: Walter-Verlag.
- Slade-Brooking, C.** (2016) *Creating a Brand Identity: A Guide for Designers: (Graphic Design Books, LOGO Design, Marketing)* London: Laurence King Publishing.
- Staber, M.** (1964) *Max Bill*. London: Methuen.
- Stedelijk Museum Amsterdam** (2017) *Stedelijk. Exhibitions. Chris Beekman. De Stijl Defector*. Διαθέσιμο στο: <https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/chris-beekman-de-stijl-defector> [Πρόσβαση 15/3/2023]
- Sweet, L.** (2009) *Mondrian Madness: In furniture, shoes, home decor & more, ifitshipitshere*, 08/2008. Διαθέσιμο στο: <https://ifitshipitshere.blogspot.com/search/label/mondrian%20style?m=0> [Πρόσβαση 7/8/2023]
- Tate Modern** (2023) *Tate Modern. Neoplasticism*. Διαθέσιμο στο: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/neo-plasticism> [Πρόσβαση 7/8/2023]
- Tate Modern** (2023) *Tate Kids. Who is Piet Mondrian? Squares, straight lines... and dance moves!* Διαθέσιμο στο: <https://www.tate.org.uk/kids/explore/who-is/who-piet-mondrian> [Πρόσβαση 17/6/2023]
- The Art Story Foundation** (2012) *The Art Story. Piet Mondrian*. Διαθέσιμο στο: [Piet Mondrian – theartstory.org](http://PietMondrian-theartstory.org) [Πρόσβαση 7/6/2023]
- Thomas, A.** (1996) *Max Bill Georges Vantongerloo: A Working Friendship*. London: Annely Juda Fine Art.
- Thyssen-Bornemisza National Museum** (2023) *Thyssen-Bornemisza National Museum. Bart van der Leck*. Διαθέσιμο στο: <https://www.museothyssen.org/en/collec-tion/artists/leck-bart-van-der> [Πρόσβαση 8/5/2023]
- Troy, N.J.** (1983) *The De Stijl Environment*, Cambridge, MA & London: MIT Press.
- Troy, N.J.** (1984) “Figures of the Dance in De Stijl”, *The Art Bulletin* vol. 66, no.4 (1984), σελ. 645-656. Διαθέσιμο στο [https://monoskop.org/De\\_Stijl](https://monoskop.org/De_Stijl) [Πρόσβαση 7/4/2023]
- Tschichold, J.** (1928) *Die Neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäß Schaffende*, Berlin: Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker. English translation: *The New Typography*. New edn. Berkeley: University of California Press, 2006.



- Tschichold, J.** ( 1930) *Eine Stunde Druckgestaltung*. Stuttgart: Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind & Co.
- Tschichold, J.** (1931) *Schriftschreiben für Setzer*. Frankfurt a.M.: Klimsch & Co.,
- Tschichold, J.** (1932) *Typografische Entwurfstechnik*. Stuttgart: Akademischer Verlag Dr Fritz Wedekind & Co.
- Tschichold, J.** (1935) *Typografische Gestaltung*. Basel: Benno Schwabe & Co.
- Unknown, n.d.**, Gaphis [Gaphis], [online]. Διαθέσιμο στο: <http://www.gaphis.com/bio/1/josef-mc3bcller-brockman-1/> [Πρόσβαση 14/02/2021].
- Weber, A.** (1946) *Abschied von der bisherigen Geschichte*. Hamburg: Claassen & Goverts.
- Weigert, H.** (1956) *Die Kunst am Ende der Neuzeit*. Tübingen: Wunderlich.
- Weill-Rochant, C. Gans, R. H.** (2008). *Bauhaus: Architektur in Tel Aviv (in French and German)*. Zurich: Kiriath Yearim.
- Welsh, R.P.** (1987) "Mondrian and Theosophy" στο Regier, Kathleen, ed., *The Spiritual Image in Modern Art*. Wheaton, IL: Theosophical Publishing House, 1987, σελ. 163-184. Το άρθρο είναι διαθέσιμο στο <https://www.theosophyforward.com/index.php/theosophy-and-the-society-in-the-public-eye/643-mondrian-and-theosophy-part-one.html> και <https://www.theosophyforward.com/articles/theosophy-and-the-society-in-the-public-eye/1874-mondrian-and-theosophy-part-two> [Πρόσβαση 7/8/2023]
- White, M.** (2003) *De Stijl and Dutch Modernism*. Manchester: Manchester University Press.
- White, A. W.** (2022) *The Elements of Graphic Design: Space, Unity, Page Architecture, and Type*. Publisher Allworth.
- Wichmann, H.** (1998) *Mut zum Aufbruch. Erwin Braun 1921–1992*. Munich: Prestel Publishers.
- Wikiart.** Visual Art Encyclopedia. *Piet Mondrian*. Διαθέσιμο στο: [Piet Mondrian – wikiart.org](http://wikiart.org) [Πρόσβαση 7/8/2022]
- Wingler, H.M.** (1978) *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. Cambridge, MA & London: MIT Press.
- Wingler, H. M.**, (1983) *The Bauhaus*, MA & London: MIT Press.

## VIDEO

Fibonacci, Seine Zahlen, Seine Geometrie (2013) Mete Erdogan [Video]. Διαθέσιμο στο: <https://www.youtube.com/watch?v=wZF9rtcm5JU> [Πρόσβαση 12/10/2022]

Nature by numbers (2010) Christobal Vila [Video]. Zaragoza, Spain: Etere studios. Διαθέσιμο στο: [https://www.youtube.com/watch?v=Z1zx\\_vBvRcg&t=35s](https://www.youtube.com/watch?v=Z1zx_vBvRcg&t=35s) [Πρόσβαση 15/10/2022]

Ο χρυσός λόγος  $\phi$  και η ακολουθία Φιμπονάτσι (2014) Omilos Eksipiretition – a School of Thought and Action [Video]. Ελλάδα. Διαθέσιμο στο: <https://www.youtube.com/watch?v=wZF9rtcm5JU> [Πρόσβαση 2/11/2022]

Τι είναι η χρυσή αναλογία | Αριθμοί Fibonacci (2008) Σταύρος Λουβέρδης [Video]. Ελλάδα: Question everything. Διαθέσιμο στο: <https://www.youtube.com/watch?v=gc5qNQZEnAg&t=212s> [Πρόσβαση 5/11/2022]

Χρυσός αριθμός  $\phi$  & σπείρα Fibonacci στη φύση και τις τέχνες (2015) Δέσποινα Ζαχαριάδου [Video]. Ελλάδα. Διαθέσιμο στο: <https://www.youtube.com/watch?v=DI70QFU6jnU> [Πρόσβαση 15/3/2023]