

ΤΥΠΟΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Τα Τυπογραφικά
Στοιχεία στην
Αρχιτεκτονική
Σύνθεση.

ΤΕ

Χατζιωάννου Αναστασία

ΤΥΠΟ
ΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

TYPOTECTURE

Τα Τυπογραφικά Στοιχεία στην Αρχιτεκτονική Σύνθεση

Πολυτεχνείο Κρήτης

Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Επιβλέπουσα: Κωτσάκη Αμαλία

Επιμέλεια: Χατζηγιάννου Αναστασία

Μάρτιος 2016

Por lo X31031



1

05 | **ΕΙΣΑΓΩΓΗ**

2

09 | **ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ**
09 | 2α. Μέθοδος συλλογής στοιχείων
09 | 2β. Ερμηνευτική μέθοδος

3

13 | **ΕΥΡΗΜΑΤΑ**
13 | 3α. Ιστορική αναδρομή -
Προϊστορία έως τέλος 19ου αιώνα
17 | 3β. Από τις αρχές του 20ου αιώνα
μέχρι σήμερα

17 | **1. Οι Απαρχές**

21 | **2. Μοντερνισμός**

21 | i. Ιταλικός Φουτουρισμός

23 | ii. Ρώσικη Πρωτοπορία

25 | iii. Ολλανδικό Κίνημα De Stijl

27 | iv. Γερμανική Σχολή Bauhaus

29 | v. Διεθνές Στυλ

31 | **3. Μεταμοντερνισμός**

34 | **4. Σύγχρονα Παραδείγματα**

4

45 | **ΕΡΜΗΝΕΙΑ**
45 | 4α. Πεδία Εφαρμογής
47 | 4β. Μορφές
48 | 4γ. Λειτουργίες
50 | 4δ. Επικοινωνία

50 | **ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ**

52 | **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

56 | **ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ**

Εισαγωγή



Είναι γεγονός πως με το πέρασμα των χρόνων, ο άνθρωπος ανεξαρτήτως καταγωγής και γλωσσικού περιβάλλοντος, δείχνει την ανάγκη να γράφει στους τοίχους των πόλεων χρησιμοποιώντας διαφορετικές τεχνικές και τεχνολογίες.

“Οι λαοί χωρίς γραπτή επικοινωνία είναι λαοί χωρίς ιστορία”¹.

Έτσι τα γράμματα και τα μη αλφαβητικά σύμβολα έχουν συμβάλει σημαντικά στη δημιουργία και στο σχηματισμό κάθε δημόσιου περιβάλλοντος.

Αυτή η συμβολή είναι ακόμα πιο σημαντική στη λειτουργία των πιο πρόσφατων βιομηχανικών και μεταβιομηχανικών κοινωνιών, όπου το σύστημα επικοινωνίας δεν περιορίζεται σε επισημάνσεις - πινακίδες δημόσιου ενδιαφέροντος, όπως τοπογραφικών πληροφοριών και προσανατολιστικών, αλλά περιέχει μηνύματα με πολιτικό, προπαγανδιστικό και διαφημιστικό περιεχόμενο.

Typo-hypnotic messages...

Η τοποθέτηση αφισών, η εκτεταμένη χρήση λογοτύπων ή άλλων εμπορικών σημάτων σε προϊόντα, αλλά και σε εσωτερικούς και εξωτερικούς χώρους των κτιρίων, για προωθητικούς πάντα λόγους, τα παράνομα graffiti των εφήβων στους τοίχους των γειτονιών, καθώς και οι γιγάντιες φωτεινές επιγραφές-billboards που κοσμούν ψηλά κτίρια σε πολυπληθής πλατείες (Times Square,

Piccadilly Circus-London, Ginza-Tokyo), συντελούν ένα τεράστιο κολάζ από τυπογραφικές πληροφορίες το οποίο συμβάλει καθημερινά με τη σειρά του, στη μετάδοση μηνυμάτων στους παρατηρητές.

Θα μπορούσαν οι σύγχρονες πόλεις του 21ου αιώνα να ονομαστούν “Places of Talk”, εφόσον τα γράμματα και οι εικόνες αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι τους.

Buildings can tell stories...

Εξ'αρχής υπήρχε η πρόθεση να επινοηθεί ένας όρος ο οποίος θα περιγράφει το σχεδιασμό και την ένταξη τυπογραφικών στοιχείων σε μια αρχιτεκτονική σύνθεση. Η απάντηση ήρθε από τον Ολλανδό Piet Zwart (1885-1977), ο οποίος ήταν ο μοναδικός που επιχείρησε να συνδέσει τους δύο όρους. Ο Zwart, ο οποίος ασχολήθηκε παράλληλα με το γραφικό, βιομηχανικό, αρχιτεκτονικό σχεδιασμό και συνεργάστηκε με πολλούς υποστηρικτές του μοντέρνου κινήματος, αλλά δεν εντάχθηκε ποτέ σε κάποια έκφανσή του, αποκαλούσε τον εαυτό του ως τυποτέκτονα (στα ολλανδικά typotekt), μια σύνθετη λέξη η οποία προκύπτει από τη συνένωση των λέξεων τυπογράφος και αρχιτέκτονας.

Ετυμολογικά, η λέξη **τυποτέκτονας** βγαίνει από τις λέξεις **τύπος** και **τέκτων** (χτίστης)². Έτσι, ο όρος περιγράφει κάποιον ο οποίος αντί να παραθέτει γράμματα ή σύμβολα στη σειρά στο χαρτί (κείμενο), τα παραθέτει με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργεί βιώσιμο χώρο (κτίριο).

Τυποτέκτονας θεωρείται ο υπεύθυνος για το σχεδιασμό και ένταξη των τυπογραφικών στοιχείων σε ένα κτίριο και **Τυποτεκτονική**, ο τομέας της αρχιτεκτονικής που ασχολείται με αυτό το αντικείμενο.

1. Καρυκόπουλος Πάνος, *Από τον Γκούτεμπεργκ στην Ηλεκτρονική Τυπογραφία*, Αθήνα, 1974, σελ. 5

2. Kees Broos, *Piet Zwart: Typotect*, Princeton Architectural Press, New York, 2003

Α. Σκοπός έρευνας

Η κατανόηση της λειτουργίας της Τυποτεκτονικής και η διερεύνηση του ρόλου των τυπογραφικών στοιχείων, δισδιάστατης και τρισδιάστατης μορφής στην αρχιτεκτονική, από τις αρχές του 20ου αιώνα μέχρι σήμερα.

Β. Αντικείμενο έρευνας

Αρχιτεκτονικά έργα, εκτελεσμένα ή μη, από τις αρχές του 20ου αιώνα μέχρι σήμερα, όπου ο δημιουργός έχει επιλέξει τη χρήση τυπογραφικών στοιχείων στη σύνθεσή του. Ως τυπογραφικά στοιχεία θεωρούνται οι διάφορες μορφές γραμμάτων, οι γραμματοσειρές, οι οποίες σε συνδυασμό με γραμμές, σχήματα, σύμβολα και εικόνες αποτελούν τα εργαλεία της τυπογραφίας.

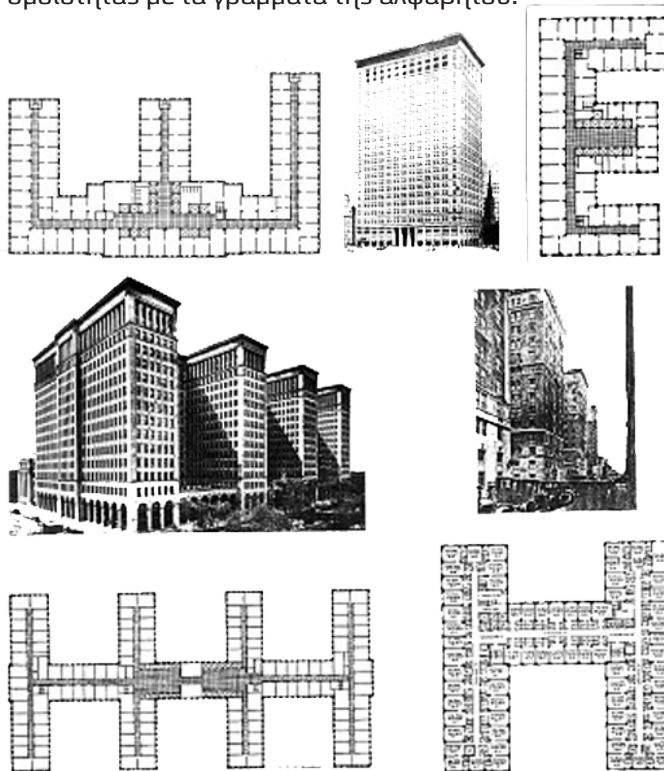
Γ. Βιβλιογραφική επισκόπηση

Στο πεδίο της αρχιτεκτονικής, παρόμοιες έρευνες έχουν διεξαχθεί για την χρήση των τυπογραφικών στοιχείων σε αρχιτεκτονικά σύνολα στο παρελθόν, με τα πιο χαρακτηριστικά, Nicolette Gray, *Lettering on Buildings*³ (1960), Alan Bartram, *Lettering in Architecture*⁴ (1975) και Jock Kinneir, *Words and Buildings: The Art and Practice of Public Lettering*⁵ (1980).

*"The incorporation of lettering into the architectural pattern of a building is a practice with an honorable history"*⁶.

Οι παραπάνω έρευνες δεν εμβάθυναν στο γεγονός αν τα τυπογραφικά στοιχεία που χρησιμοποιήθηκαν συνέβαλαν στην σύνθεση του κτιρίου ή απλά τοποθετήθηκαν μετά την κατασκευή του. Έτσι τα περισσότερα παραδείγματα δεν αποτελούν αποτελέσματα τυποτεκτονικής.

Επίσης στο βιβλίο του Steven Holl, *The Alphabetical City*⁷ (1980), επικεντρώνεται στις τυπολογίες αστικού σχεδιασμού, που τις ονόμασε ανάλογα, λόγω τις ομοιότητας με τα γράμματα της αλφαβήτου.



1. 1 Steven Holl, *The Alphabetical City*, Κτιριακά σύνολα στο αστικό περιβάλλον που έχουν τη μορφή γραμμάτων.

3. Gray Nicolette, *Lettering on Buildings*, The Architectural Press, London, 1960

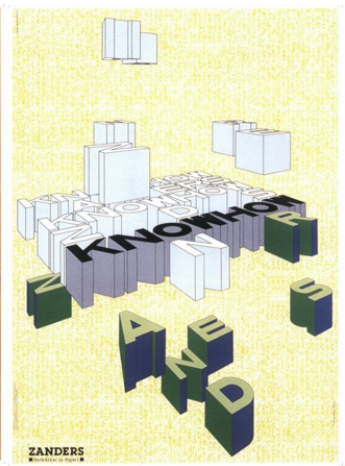
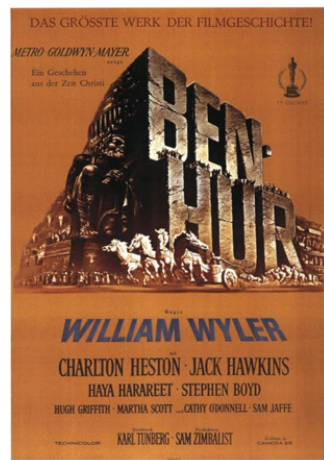
4. Bartram Alan, *Lettering in Architecture*, Lund Humphries, London, 1975

5. Kinneir Jock, *Words and Buildings: The Art and Practice of Public Lettering*, The Architectural Press, London, 1980

6. Bartram Alan, *Lettering in Architecture*, Lund Humphries, London, 1975

7. Holl Steven, *'The Alphabetical City'*, Pamphlet Architecture, 5 (1980)

Στο πεδίο της τυπογραφίας, στο βιβλίο του Andres Janser, *Typotecture: Typography with Architectural Imagery*⁸ (2002), ο συγγραφέας επικεντρώνεται σε αφίσες από το Museum für Gestaltung, στη Ζυρίχη, όπου τα τυπογραφικά στοιχεία αποκτούν δομικές, χωρικές και αρχιτεκτονικές ιδιότητες.



1. 2 Αφίσες από το Museum für Gestaltung, στη Ζυρίχη.

Επιπλέον, υπάρχουν παρόμοιες έρευνες για τα τυπογραφικά στοιχεία στο πεδίο των καλών τεχνών, τη ζωγραφική και τη γλυπτική. Στο βιβλίο του Simon Morley, *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*⁹ (2003), μία μεγάλη ποικιλία έργων τέχνης παρουσιάζει τη σχέση μεταξύ του χτισμένου περιβάλλοντος και των γραμμάτων που έχουν αποτυπωθεί σε αυτό.

Τα τελευταία χρόνια, η σχέση τυπογραφίας και αρχιτεκτονικής, αποτυπώνεται σε όλο και περισσότερα κείμενα, άρθρα και βιβλία, όπου τώρα τα τυπογραφικά στοιχεία διαδραματίζουν ένα κυρίαρχο ρόλο στο κτίριο ή στο περιβάλλον. Στα βιβλία των Steven Heller, Mirko Illic, *Lettering Large: The Art and Design of Monumental Typography*¹⁰ (2013), της Anna Sacconi, *LetterScapes: A Global Survey of Typographic Installations*¹¹ (2013),

τοποθετούνται παραδείγματα όπου τα τυπογραφικά στοιχεία συμβάλουν στην αρχιτεκτονική σύνθεση και αποτελούν κυρίαρχο κομμάτι της.

Βιβλία αναφοράς:

- Heller Steven, Mirko Illic, *Lettering Large: The Art and Design of Monumental Typography*, Thames and Hudsons, 2013
- Tsimourdagkas Chrysostomos, *Typotecture: Histories, Theories and Digital Futures of Typographic Elements in Architectural Design*, Royal College of Art, London, 2014

8. Janser Andres, *Typotecture: Typography as Architectural Imagery*, Zurich: Museum für Gestaltung; Plakatsammlung; Lars Müller, 2002

9. Morley Simon, *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*, Thames and Hudson, London, 2003

10. Heller Steven, Mirko Illic, *Lettering Large: The Art and Design of Monumental Typography*, Thames and Hudsons, 2013

11. Sacconi Anna, *LetterScapes: A Global Survey of Typographic Installations*, The Monacelli Press, China, 2013

Μεθοδολογία

Anatomy I

Apex
Crossbar
Strokes (Stem/Hairline)



Bowl
Counter
Serif

Anatomy I



Crotch
Vertex



Hairline
Bowl



Counter*
Spur

Ascender

Bracket*



Arm
Leg

*Serifs come in many shapes and sizes. Some have an additional part that curves to meet the stem and serif strokes. This curved part is known as bracket.

*The enclosed (or partially enclosed) space created by a bowl is known as a counter.

2α. Μέθοδος συλλογής στοιχείων

Για την εκπόνηση της συγκεκριμένης εργασίας πραγματοποιήθηκε **βιβλιογραφική** και **διαδικτυακή** έρευνα.

2β. Ερμηνευτική μέθοδος

ι. Υπόθεση Εργασίας

Τυπογραφία, η [τίπογραφία]: η τέχνη της πολλαπλής αναπαραγωγής γραπτού κειμένου, σχήματος ή εικόνας με τη βοήθεια κινητών χαρακτήρων (στοιχείων), πιεστηρίου και ειδικής μελάνης. Περιλαμβάνει τη στοιχειοθεσία και την εκτύπωση¹².

[λόγ. < νλατ. typographia < αρχ. τύπο(s) `αποτύπωμα, καλούπι' + -graphia = -γραφία]

Στην τυπογραφία, σημαντικό ρόλο διαδραματίζουν τόσο τα τυπογραφικά στοιχεία, γράμματα, γραμματοσειρές, σημεία στίξης, όσο και τα κενά γύρω τους. Με τη σωστή αναλογία και ορθή χρήση των παραπάνω δημιουργείται ένα ολοκληρωμένο σύνολο, κείμενο, το οποίο παρέχει

το κατάλληλο μήνυμα στον αναγνώστη - αποδέκτη. Η τυπογραφία έχει την μοναδική ικανότητα να αποδίδει πολυδιάστατες εκφράσεις στο γραπτό λόγο, και σήμερα αποτελεί ένα από τα βασικά στοιχεία του **γραφικού σχεδιασμού - graphic design** (visual communication design).

Ο **Γραφικός σχεδιασμός - Graphic design** είναι μία μέθοδος οπτικής επικοινωνίας με τελικό στόχο να μεταφερθεί ένα νόημα σε μία συγκεκριμένη ομάδα ανθρώπων χρησιμοποιώντας γραφικές έννοιες και σχήματα. Το μήνυμα μεταφέρεται έτσι όχι με ένα επεξηγηματικό τρόπο με λέξεις, αλλά με ένα στυλιζαρισμένο σχέδιο και γραφικά στοιχεία, έτσι ώστε να αποτυπώνεται πιο εύκολα στη μνήμη του παρατηρητή. Το γράφικο σχέδιο, λοιπόν, λειτουργεί ως μέσο επικοινωνίας. Αντίστοιχα με τον ίδιο τρόπο λειτουργεί και η **αρχιτεκτονική**.

"The notion that architecture is a form of mass culture has become rather popular, and as a communicative operation directed towards large groups of people and confirming certain widely subscribed to attitudes and ways of life while meeting their expectations, it could certainly be called mass communication loosely, without bothering about any detailed criteria"¹³.

12. Καρυκόπουλος Πάνος, *Από τον Γκούτεμπεργκ στην Ηλεκτρονική Τυπογραφία*, Αθήνα, 1974, σελ. 34

13. Umberto Eco, *'Function and Sign: The Semiotics of Architecture'*, in *Rethinking Architecture*, ed. by Neil Leach (London; New York, Routledge, 1997), p. 187

Και τα δύο παράγουν μορφές που μεταφέρουν μηνύματα-έννοιες στο ευρή κοινό, έτσι ώστε να έχει νοήμα και ο σχεδιασμός τους. Από τη μία βέβαια, το graphic design παράγει μορφές στις οποίες το μήνυμα είναι συνύθως εμφανές, όπως και το μέσο που χρησιμοποιεί (λέξεις, γράμματα, σύμβολα) και είναι πιο εύκολα αντιληπτά από τον αποδέκτη. Στην αρχιτεκτονική όμως το μήνυμα δεν είναι τόσο εμφανές.

Σύμφωνα με τον Ιταλό φιλόσοφο Umberto Eco, οι περισσότερες αρχιτεκτονικές μορφές τείνουν να προσδίδουν **λειτουργικότητα**, παρά **επικοινωνία**, και όταν αυτές οι αρχιτεκτονικές μορφές μεταφέρουν κάποιο μήνυμα - επικοινωνούν, αυτό συνήθως στοχεύει στην ανάδειξη της λειτουργίας του κτιρίου.

Αυτά τα μηνύματα που τοποθετούνται εξωτερικά ή εσωτερικά ενός κτιρίου, χωρίς όμως να αποτελούν χωρικά ή δομικά στοιχεία, αλλά απλά προσδιορίζουν την λειτουργία του, ονομάζονται **“σήματα - signs”**.

Ο σχεδιασμός αυτών των δημοσίων σημμάτων ονομάζεται **“signage”** και ασκείται από επαγγελματίες που κατέχουν γνώσεις, τόσο στην τυπογραφία όσο και την αρχιτεκτονική.

Παράλληλα, τα “δημόσια σήματα - public signs” μπορεί να τοποθετηθούν στο δημόσιο περιβάλλον, σε δρόμους, και να προσφέρουν πληροφορίες τοπογραφικού, κατευθυντήριου περιεχομένου, πολιτικού ή διαφημιστικού, καθώς και θρησκευτικού.

Το **signage** ως σχεδιαστική εφαρμογή, σε ένα βαθμό επηρεάζει την διεξαγωγή αυτής της έρευνας, καθώς εφαρμόζεται από τη συνεργασία τυπογράφων και αρχιτεκτόνων, όμως δεν αποτελεί και το ακριβές αντικείμενό της.

Πριν την ανάπτυξη των ψηφιακών μέσων, οι τυποτέκτονες είχαν να αντιμετωπίσουν την συνεχή αλληλεπίδραση δύο διαφορετικών σχεδιαστικών αρχών: τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό και τον τυπογραφικό σχεδιασμό. Αυτές οι δύο αρχές θα μπορούσαν να μεταφραστούν πιο απλά σε σχέδιο και γραφή αντίστοιχα.

[Στα αρχαία ελληνικά το ρήμα “γράφω” υποδηλώνει την πράξη της γραφής και του σχεδίου. Ας μην ξεχνάμε ότι ο χαρακτήρας της πρώτης ανθρώπινης γραφής ήταν εικονογραφικός και τα πρώτα σημειωματάρια ήταν από πέτρα και πηλό. Έτσι θα μπορούσαμε να πούμε ότι το σχέδιο προηγείται της γραφής και η αρχιτεκτονική είναι ένα μέσο που φέρει μια μορφή γραφής].

Αν και με μια πρώτη ματιά ο σχεδιασμός κτιρίων μοιάζει τελείως διαφορετικός από το σχεδιασμό γραμμάτων, στην πραγματικότητα μοιράζονται παρόμοια χαρακτηριστικά. Και οι δύο εμπεριέχουν το σχεδιασμό γραμμών, είτε είναι ευθείες είτε ελικοειδείς. Σύμφωνα με την Nicolette Gray, στο βιβλίο της *Lettering as Drawing*¹⁴ (1970), δεν υπάρχει ακριβές όριο ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και τη γραφή, εφόσον το σχεδιαστικό μέσο και των δύο είναι η “γραμμή”.

“the same sort of line which writes also draws”¹⁵

14. Gray Nicolette, *Lettering as Drawing*, Oxford University Press, London, 1970

15. Ο.π., σελ.1

Επιπλέον, ο Άγγλος τυπογράφος Rosemary Sassoon προσθέτει ότι “η μορφή και η γραμμή ενός γράμματος είναι εξίσου ευαίσθητη και εκφραστική όπως η γραμμή σε ένα σχέδιο...”

“the form and line of a letter is as sensitive and expressive as the line quality in a drawing, and as individual as the interpretation of colour and light and shade are to a painter” – or the architect¹⁶

Στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, οι γραμμές πρέπει να έχουν ένα συγκεκριμένο μέγεθος και διάσταση έτσι ώστε το τελικό δισδιάστατο αποτέλεσμα να μεταφέρει το σωστό μήνυμα (κτίριο). Το ίδιο συμβαίνει και στον τυπογραφικό σχεδιασμό. Οι γραμμές πρέπει να δημιουργούν μια συγκεκριμένη σχέση μεταξύ κενού και πλήρους για να δημιουργηθεί το τελικό αποτέλεσμα (κείμενο). Συνεπώς, θα μπορούσαμε να πούμε ότι κάθε παραγόμενο αρχιτεκτονικό και τυπογραφικό σχέδιο εμπεριέχει την ύπαρξη και των δύο αρχών.

ii. Διάκριση Ενοτήτων

Η έρευνα κινείται από τι αρχές του 20ου αιώνα μέχρι σήμερα.

Η συγκεκριμένη χρονική περίοδος έχει χωριστεί σε υποενότητες ανάλογα με τα διαφορετικά καλλιτεχνικά κινήματα (1. Οι Απαρχές, 2. Μοντερνισμός, 3. Μεταμοντερνισμός, 4. Σύγχρονα Παραδείγματα). Σε κάθε υποενότητα αναφέρονται τυπογράφοι - αρχιτέκτονες που είναι από τους πιο χαρακτηριστικούς εφαρμοστές των αρχών της κάθε περιόδου αλλά και χαρακτηριστικά έργα τους που έχουν συμβάλει στην εξέλιξη και ανάπτυξη τη τυποτεκτονικής.

- Για ποιο λόγο γίνεται η χρήση γραμμάτων στα αρχιτεκτονικά σύνολα; Τι θέλει να πετύχει ο αρχιτέκτονας;

- Σε ποια αρχιτεκτονικά πεδία εφαρμόζεται εντονότερα η τυποτεκτονική και γιατί;

- Σε ποιές κατηγορίες διακρίνονται οι παραγόμενες τυποτεκτονικές μορφές;

- Ποιες λειτουργίες εξυπηρετεί η χρήση των τυπογραφικών στοιχείων στα κτίρια;

- Ποιος ο ρόλος της τυποτεκτονικής στην μεταφορά μηνυμάτων από την αρχιτεκτονική;

- Τελικά συμβάλει η τυποτεκτονική στην απόδοση νοήματος;

Ευρήματα

**3α. Ιστορική Αναδρομή -
Από την Προϊστορία έως τα
τέλη του 19ου αιώνα.**

Β

Τα πρώτα γραφήματα, δημιουργημένα από τον άνθρωπο, βρέθηκαν στην Αφρική και υποστηρίζεται ότι είναι ηλικίας πάνω από 200.000 ετών. Μέχρι το τέλος της Νεολοθικής περιόδου, περίπου το 4.000 π.Χ, είχε βρεθεί ένας μεγάλος αριθμός **πετρογλυφικών**, επιγραφές οι οποίες ήταν χαραγμένες σε βράχους. Πολλές από αυτές ήταν εικονογραφήματα, στοιχειώδεις εικόνες ή σκίτσα τα οποία αναπαριστούσαν υπαρκτά πράγματα, όπως φιγούρες ανθρώπων και ζώων, και κάποιες ήταν ιδεογραφήματα, σύμβολα τα οποία αναπαριστούσαν ιδέες ή σκέψεις. Τα πετρογλυφικά θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως η αρχή της οπτικής επικοινωνίας, εφόσον αυτές οι εικόνες είχαν ωφελμιστικούς και τελετουργικούς σκοπούς.



3α.1 Πετρογλυφικά, οι πρώτες επιγραφές

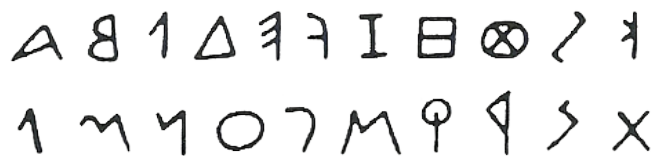
Από το 4.000 π.Χ. και μετά η ανάγκη για ένα σύστημα καταγραφής πληροφοριών ζωτικής σημασίας, όπως αριθμητικά μεγέθη ή ονόματα, οδήγησε στην δημιουργία των πρώτων επιγραφικών κειμένων. Τα πρώτα συστήματα γραφής, περιλαμβανομένου της **Σφηνοειδής**,

των **Ιερογλυφικών** και της **Κινέζικης Καλλιγραφίας**, ήταν περίπλοκα στη δόμησή τους και κατανοητά μόνο από ένα μικρό αριθμό ατόμων.



3α.2 Πάνω αριστερά: Σφηνοειδής Γραφή, Πάνω δεξιά: Ιερογλυφικά, Κάτω: Κινέζικη καλλιγραφία - χανγκούλ.

Η επιινόηση του **αλφάβητου** αποτέλεσε το πιο σημαντικό βήμα στην ανθρώπινη επικοινωνία. Τα εκατοντάδες σύμβολα της σφηνοειδής γραφής και των ιερογλυφικών αντικαταστάθηκαν από είκοσι ή τριάντα ευκολομνημόνευτα σύμβολα. Το ελληνικό αλφάβητο, δανειζόμενο στοιχεία από το φοινικικό, αποτέλεσε τον πρόγονο όλων των σύγχρονων δυτικοευρωπαϊκών αλφαβήτων.

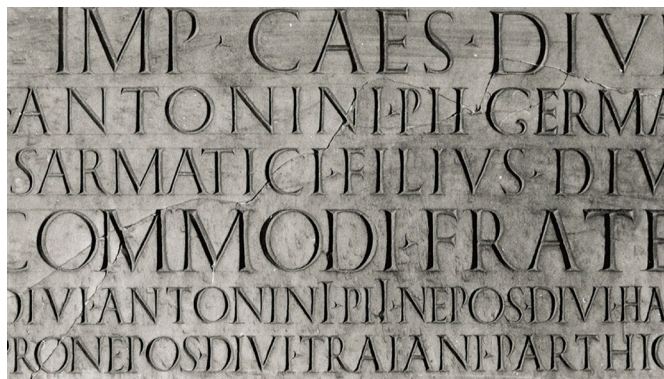


3α.3 Το αρχαίο ελληνικό αλφάβητο.

Κατά τα αρχαία ελληνικά χρόνια τα επίσημα και ανεπίσημα **επιγραφικά κείμενα σε δημόσια κτίρια** θεωρήθηκαν απαραίτητα και ιδιαίτερης σημασίας. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι η πόλη των Αθηναίων, όπου η δημοκρατία γνώρισε την καλύτερη διατύπωσή της, έχει δώσει το μεγαλύτερο αριθμό επιγραφών σε δημόσια κτίρια και δημόσιους δομημένους χώρους.



3α.4 Επιγραφικά κείμενα στην αρχαία Ελλάδα.



3α.5 Λαξευτή επιγραφή στη Ρώμη.

Κατά τα ρωμαϊκά χρόνια, τα επεκτατικά επιτεύγματα της αυτοκρατορίας στάθηκαν αφορμή για τη δημιουργία **μνημειακών επιγραφών**. Οι ρωμαϊκές επιγραφές σχεδιάστηκαν να είναι μόνιμες και ιδιαίτερα καλαίσθητες. Τα γράμματα των επιγραφών προέκυπταν από οργανικά ενοποιημένες ευθείες και καμπύλες γραμμές διαφόρων παχών. Είναι σημαντικό να αναφερθεί το γεγονός ότι τα γράμματα των ρωμαϊκών επιγραφών στα άκρα του κύριου σχηματισμού τους παρουσίαζαν γραμμικές προεξοχές, τα λεγόμενα **serifs** (πατούρες). Τα **serifs** αποτέλεσαν σημαντική καινοτομία για τη δομή των γραμματοσειρών, αφού σήμερα η κυριότερη κατηγοριοποίησή τους είναι οι **serifs** γραμματοσειρές και οι **sans - serifs** γραμματοσειρές (**sans** στα γαλλικά σημαίνει χωρίς). Παράλληλα με τις επιγραφές, άρχισαν να κάνουν την εμφάνισή τους στους εξωτερικούς τοίχους των κτιρίων σχεδιασμένα σημειώματα, πολιτικές καμπάνιες και διαφημίσεις.

Κατά τα χριστιανικά χρόνια εμφανίζονται τα πρώτα **χαράγματα** ή **ακιδογραφήματα**, τα οποία είναι σημειώματα ή σχέδια που χαράσσονταν σε τοίχους ή και κίονες αρχαίων ιερών ή άλλων οικοδομημάτων. Αυτές οι μικρές επιγραφές ήταν συνήθως αυτοσχεδιάσματα επισκεπτών ή προσκυνητών, οι οποίοι χάραζαν πάνω στην επιφάνεια του μαρμάρου ή του κονιάματος το όνομά τους ή τα ονόματα συγγενών και φίλων, ως μια επίκληση προς το θείο.

Η εφεύρεση της **Τυπογραφίας**, στα μέσα του 15ου αιώνα, αποτέλεσε το δεύτερο σημαντικότερο επίτευγμα για την ανθρώπινη επικοινωνία μετά την επινοήση του αλφαβήτου. Η τυπογραφία επέτρεψε την οικονομική και πολλαπλή παραγωγή κειμένου συμβάλλοντας στη γρήγορη μετάδοση της γνώσης.

“Η εφεύρεση της τυπογραφίας είναι το μεγαλύτερο γεγονός της ιστορίας. Είναι η μητέρα όλων των επαναστάσεων που θα ακολουθήσουν”¹⁷.

“Θα λέγαμε αδόστακτα ότι χωρίς την τυπογραφία θα είχαμε στερηθεί ένα μέσο αυτοκαλλιέργειας, το πιο ιδιοφυές, το πιο αποτελεσματικό, για να ανακαλύψουμε τον εαυτό μας”¹⁸.

“Όσο και αν φαίνεται παράξενο το τυπογραφικό στοιχείο στον έντυπο λόγο είναι μια διαπίδυση σκέψης, μια μυστική μετάγγιση μηνυμάτων ουσίας, πνευματικής τελειότητας του ανθρώπου, προορισμένης να αλλάξει τη ζωή μας, να βάλει σε κίνηση ένα καινούριο ιδανικό κόσμο που νιώσαμε ξαφνικά να σαλεύει μέσα μας, πέρα από εκείνα που ξέραμε και πιστεύαμε. Θα τολμούσα να προσθέσω ότι με την έντυπη επικοινωνία δίνουμε δικαίωση στην ύπαρξή μας, και αυτό είναι σε τελευταία ανάλυση το μυστικό που μας εμπιστευτήκε η γραφική γλώσσα της τυπογραφίας”¹⁹.

Η τυπογραφία εμφανίστηκε στην Ευρώπη τον 15ο αι. Η εφεύρεσή της έγινε στη Μαγεντία (σημερινό Μάιντς της Γερμανίας) από τον Ιωάννη Γουτεμβέργιο, ο οποίος κατασκεύασε τα πρώτα κινητά τυπογραφικά στοιχεία από κράμα μολύβδου-κασσίτερου-αντιμονίου. Το πρώτο βιβλίο που τύπωσε ο Γουτεμβέργιος ήταν η Βίβλος στην λατινική της μετάφραση (Βουλγάτα), σε σελίδες των 42 αράδων (1455). Τύπωσε επίσης διάφορα θρησκευτικά φυλλάδια, πιθανώς μία λατινική γραμματική γύρω στο 1455, και μία άλλη λατινική Βίβλο σε σελίδες των 36 αράδων μεταξύ του 1458 και του 1460.

Η ευκολία με την οποία μπορούσαν να παραχθούν βιβλία επέτρεψε να τυπωθούν συγγράμματα αρχαίων Ελλήνων και Ρωμαίων συγγραφέων, που έως τότε αναπαράγονταν μόνο από αντιγραφείς σε μοναστήρια, και υπήρξε έτσι μια στροφή στην κλασική αρχαιότητα. Το επόμενο μισό του 15ου αι. τυπώθηκαν περισσότερα από 6.000 έργα σε 10 εκατομμύρια αντίτυπα (τα λεγόμενα αρχέτυπα), καθώς ο αριθμός των τυπογράφων σε όλη την Ευρώπη αυξανόταν συνεχώς. Η τυπογραφία επίσης επέτρεψε τη γοργή μετάδοση και ανταλλαγή απόψεων, ιδεών και πληροφοριών. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τη ραγδαία μετάδοση της γνώσης και της διεύρυνση τις πνευματικής καλλιέργειας, που ως τότε ήταν προνόμιο μόνο του κλήρου και των αριστοκρατών, οδηγώντας στην περίοδο της Αναγέννησης.

Η τυπογραφία διαδόθηκε πολύ γρήγορα στη Δυτική Ευρώπη. Τα βιβλία που τυπώθηκαν κατά τον 16ο αι. (παλαιότυπα) ξεπέρασαν τα 200 εκατομμύρια αντίτυπα. Όμως η τεχνική της τυπογραφίας με το χέρι συνεχίστηκε χωρίς σημαντικές αλλαγές μέχρι τα τέλη του 18ου αι. Πάντως, κατά την ίδια περίοδο (1500–1800), υπήρξε σημαντική πρόοδος στην εμφάνιση του βιβλίου, και ειδικά στο σχεδιασμό στοιχείων (γραμματοσειρές).

Η παρουσία της τυπογραφίας στην Ελλάδα συνδέεται στενά με τον Αγώνα για την ελευθερία, αφού τα πειστήρια και τα τυπογραφία έφθασαν με την έκρηξη του πολέμου της Ανεξαρτησίας πριν από τα πυρομαχικά του αγωνιζόμενου Έθνους²⁰.

17. Ουγκό Βικτωρ, *Η Παναγία των Παρισίων*, Εκδόσεις Σμίλη, Αθήνα, 2005

18. Καρυοκόπουλος Πάνος, *Από τον Γκούτεμπεργκ στην Ηλεκτρονική Τυπογραφία*, Αθήνα, 1974, σελ.7

19. Ο.π, σελ.8

20. Ο.π, σελ.73

Κατά την αναγέννηση, αν και η αναβίωση της κλασικής γνώσης της αρχαίας Ελλάδας και της Ρώμης και η αναζήτηση της επιστημονικής γνώσης οδήγησαν κυρίως στον **σχεδιασμό βιβλίων**, δεν έλειψε και ο **σχεδιασμός ανακοινώσεων** και **διαφημίσεων** προϊόντων και εταιρειών, οι οποίες μπορούσαν να αναπαραχθούν σε πολλά αντίτυπα εύκολα και οικονομικά και προορίζονταν για τοιχοκόλληση. Παράλληλα, χρησιμοποιήθηκε και η μέθοδος της **χαλκογραφίας** για επιγραφές αλλά και πολύπλοκες εικονογραφήσεις.

Κατά τη διάρκεια της βιομηχανικής επανάστασης, τέλη 18ου αιώνα και αρχές 19ου, οι **αφίσες** (Posters) αποτελούσαν το κυρίαρχο μέσο για την διαφήμιση και προώθηση νέων προϊόντων και υπηρεσιών. Οι αφίσες, που τοποθετούνταν στις όψεις των κτιρίων των νέων βιομηχανικών πόλεων, αποτελούσαν μία έκφραση της οικονομικής, κοινωνικής και πολιτιστικής ζωής, συναγωνίζονταν στο ποια θα προσελκύσει τους πολίτες για αγορά αγαθών και αναζήτηση διασκέδασης.

Με την πάροδο του χρόνου, δέχτηκαν τροποποιήσεις. Η κλίμακά τους συνεχώς αυξανόταν και τα γράμματα γίνονταν πιο μεγάλα και παχιά.

Η **εφεύρεση της φωτογραφίας** και της **χρωμολιθογραφίας** τις εμπλούτισε με έγχρωμες εικονοποιημένες πληροφορίες.

Απώτερος στόχος όλων των τροποποιήσεων ήταν η αποτελεσματικότερη οπτική επίδρασή τους.



3α.6 Αφίσες τυπωμένες σε ξύλο και σε λίθο αντίστοιχα, στις αρχές του 19ου αιώνα.

3β. Από τις αρχές του 20ου αιώνα μέχρι σήμερα.

Όπως ήδη εξετάστηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, η χρήση τυπογραφικών στοιχείων συνέβαλε αποτελεσματικά σε κάθε αστική ανάπτυξη. Ωστόσο, μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα δεν αποτέλεσαν κυρίαρχα στοιχεία και δεν επηρέασαν τη σύλληψη της αρχιτεκτονικής σύνθεσης. Η αρχιτεκτονική και η Τυπογραφία είχαν ξεκάθαρη λειτουργία και η καθεμία εξυπηρετούσε τις κεντρικές της ιδέες.

Κάθε απαιτούμενη επιγραφή τοποθετούνταν συμπληρωματικά στο εξωτερικό ή στο εσωτερικό κάθε κτιρίου, εφόσον είχε ολοκληρωθεί η κατασκευή του, από επαγγελματίες τεχνίτες και χαράκτες γραμμάτων. Ο σχεδιασμός γραμμάτων πάνω στο κτίριο ονομάστηκε **Αρχιτεκτονική γραφή - Architectural Lettering**, και θα μπορούσε να αποτελέσει τον προάγγελο της Τυποτεκτονικής.

1. Οι Απαρχές

Είναι γεγονός ότι την ίδια περίοδο, υπήρξαν αρχιτέκτονες που χρησιμοποίησαν τα γράμματα σαν μέρος της αρχιτεκτονικής τους σύνθεσης.

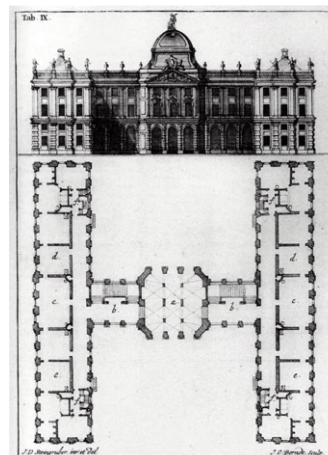
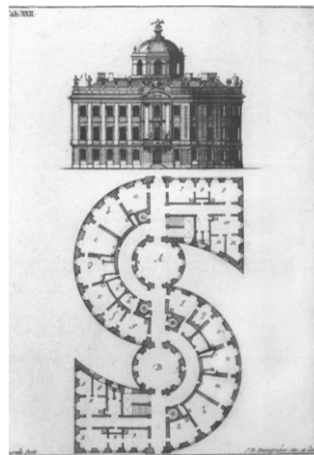
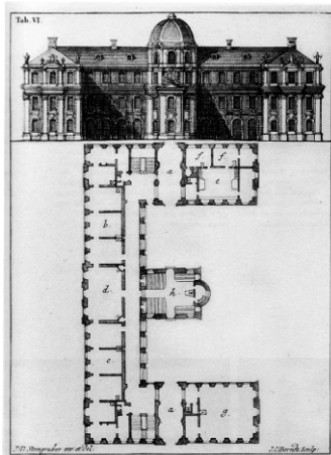
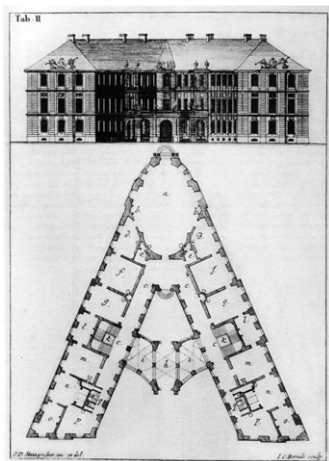
Κάποια παραδείγματα είναι αποτελέσματα τυποτεκτονικής, εφόσον οι αρχιτέκτονες σχεδίασαν κατόψεις και τομές κτιρίων βασιζόμενοι στο λατινικό αλφάβητο.

Ο Γάλλος αρχιτέκτονας Thomas Gobert δημιούργησε ένα χειρόγραφο με τίτλο 'Traité d'Architecture dédié à Louis XIV' (Architectural Treaty dedicated to Louis XIV) το 1670, το οποίο περιείχε μία σειρά από κατόψεις κτιρίων που δημιουργούσαν τις λέξεις 'LOUIS LE GRAND' (Louis the Great).



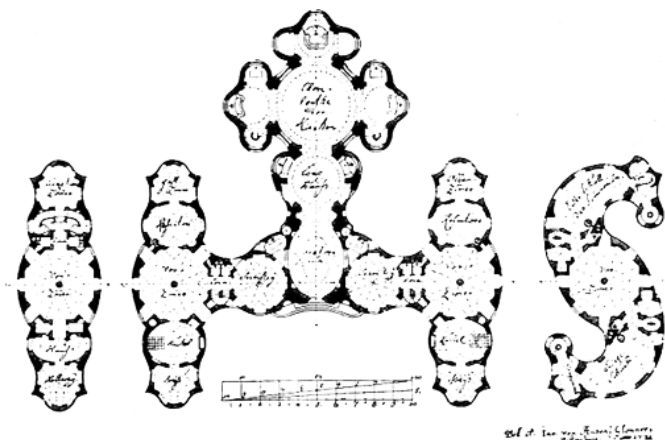
3β.1 Οι κατόψεις των κτιρίων που σχηματίζουν τις λέξεις 'LOUIS LE GRAND' (Louis the Great).

Με αντίστοιχο τρόπο κινήθηκε και ο Γερμανός αρχιτέκτονας Johann David Steingruber, που σχεδίασε το Architectonisches Alphabeth (Architectural Alphabet, 1773), όπου κάθε γράμμα του αλφάβητου δημιουργούσε κατόψεις παλατιών.



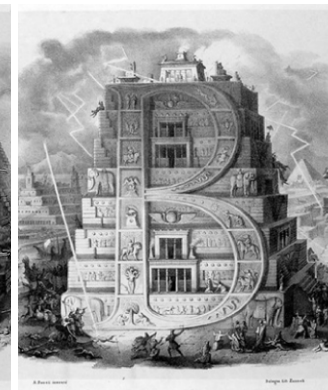
3β.2 Κατόψεις των παλατιών από γράμματα του αλφάβητου.

Επίσης, και ο Γάλλος αρχιτέκτονας Anton Glonner, για το σχεδιασμό Ιησουϊτικής εκκλησίας και πανεπιστημίου, κατέληξε σε μία κάτοψη όπου σχημάτιζε τα αρχικά του ονόματος του Χριστού 'IHS', το 1774.



3β.3 Κάτοψη που σχημάτιζει τα αρχικά του ονόματος του Χριστού 'IHS'.

Τέλος, ο Ιταλός καλλιτέχνης και σχεδιαστής Antonio Basoli, σχεδίασε το Alfabeto Pittorico (Pictorial Alphabet, 1839), μία μελέτη στην οποία τα γράμματα του αλφάβητου μεταφράζονταν σαν δομικά ή μη δομικά στοιχεία του κτιρίου, σε ένα πλασματικό χτισμένο περιβάλλον.



3β. 4 Antoni Basoli, Pictorial Alphabet.

Με εξαίρεση τα παραπάνω πρώιμα πειράματα των γραμμάτων και της αρχιτεκτονικής, η πιο συστηματική προσέγγιση της τυποτεκτονικής γίνεται στις αρχές του 20ου αιώνα.

Η ραγδαία ανάπτυξη της τεχνολογίας που επέφερε η βιομηχανική επανάσταση, οδήγησε σε μία μεταβατική περίοδο τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Οι σχεδιαστές έπρεπε να αντιμετωπίσουν τις νέες απαιτήσεις της κατασκευαστικής δομής και να προτείνουν μορφές κτιρίων που θα ήταν πιο εύκολα αναγνωρίσιμες σε ένα συνεχώς αυξανόμενο ανταγωνιστικό αστικό περιβάλλον. Τα γράμματα, ως κύρια επικοινωνιακά μέσα, αποτέλεσαν τα πιο υποσχόμενα εργαλεία στο αρχιτέκτονα-σχεδιαστή για να αντεπεξέλθει στο συγκεκριμένο πρόβλημα. Οι περισσότεροι από αυτούς, αντί να αναθέσουν την τοποθέτηση των γραμμάτων σε επαγγελματίες, έδειξαν ένα ασυνήθιστο ενδιαφέρον στην ενσωμάτωση των τυπογραφικών στοιχείων στην σύνθεσή τους, σε συνδυασμό με τη χρήση νέων υλικών και τεχνολογιών.

Παράλληλα, παρατηρείται το φαινόμενο πολλοί από τους αρχιτέκτονες αρχίζουν να σχεδιάζουν τις επιγραφές των κτιρίων ως προέκταση της μορφής τους. Τέτοια παραδείγματα αποτελούν οι επιγραφές σε έργα του Γάλλου αρχιτέκτονα της Art Nouveau, Hector Guimard (1867-1942), με το σχεδιασμό της εισόδου του μετρό «Metropolitan Entrance» στο Παρίσι το 1900, του Αυστριακού Otto Wagner (1841-1918) με το «Die Zeit Telegraph Office» (1902), του Σκωτσέζου αρχιτέκτονα του κινήματος Arts and Crafts, Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), με το σχεδιασμό της Σχολής Τεχνών στη Γλασκώβη, «Glasgow School of Art» (1909), και το «Park Güell» του Καταλανού Antoni Gaudí (1825-1926).

Αυτός όμως που ουσιαστικά έθεσε τις βάσεις της τυποτεκτονικής, τόσο στο θεωρητικό όσο και στο πρακτικό μέρος, ήταν ο Γερμανός καλλιτέχνης, τυπογράφος και αρχιτέκτονας Peter Behrens (1868-1940). Ο Behrens είχε επικεντρώσει το ενδιαφέρον του στη σχέση της



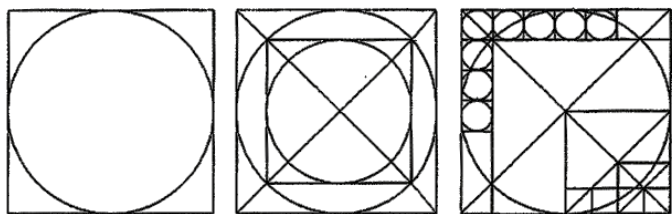
3β.5 Επιγραφές ενταγμένες στην σχεδιαστική λογική του κτιρίου.

σχεδιαστικής μελέτης και στις κοινωνικές, πολιτιστικές και τεχνολογικές καταστάσεις που επικρατούσαν στην μεταβιομηχανική περίοδο. Πίστευε ότι εκτός από την αρχιτεκτονική, η τυπογραφία μπορούσε να αποτελέσει την πιο δυνατή βεβαίωση της πνευματικής προόδου και ανάπτυξης του ανθρώπου.

Επιχειρώντας διάφορους τυπογραφικούς πειραματισμούς, προσπάθησε να εκφράσει το πνεύμα της εποχής του. Στην προσπάθεια αυτή για μια τυπογραφική αναμόρφωση, ο Behrens κατάφερε να αναπτύξει μία νέα θεωρία όχι μόνο για το γραφικό σχεδιασμό, αλλά για οποιαδήποτε μορφή του.

Ο Behrens ανέπτυξε νέες σχεδιαστικές προσεγγίσεις οι οποίες βασίζονταν στις γεωμετρικές συνθέσεις. Βασική δομή τους ήταν τα πλέγματα τα οποία προέκυπταν από τετράγωνα περιγεγραμμένα σε κύκλους. Πολυάριθμοι συνδυασμοί μπορούσαν να δημιουργηθούν υποδιαιρώντας και αντιγράφοντας αυτή τη δομή. Οι γεωμετρικές μορφές που σχηματίζονταν μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για να καθοριστούν μεγέθη, αναλογίες και χωρικές υποδιαιρέσεις κατά τον σχεδιασμό.

Η συγκεκριμένη καινοτομία αποδείχθηκε καταλυτική για την ανάπτυξη της τυποτεκτονικής, εφόσον θεωρήθηκε θεμελιώδες σύστημα οπτικής οργάνωσης.



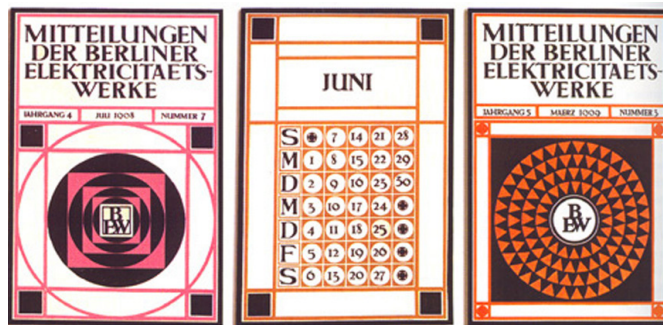
3β.6 Διαγράμματα της σχεδιαστικής μελέτης του Behrens.

Ακολουθώντας αυτό το σύστημα και ασκώντας το επάγγελμα του καλλιτεχνικού συμβούλου στην εταιρεία Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft (AEG) το 1907, η οποία αποτελούσε κυρίαρχη βιομηχανική εταιρεία εκείνη την εποχή, ο Behrens κατάφερε να παράγει εντυπωσιακές τυποτεκτονικές μορφές, όπως το κτίριο «AEG Turbinenfabrik» (AEG Turbine Factory) (1909), στο Βερολίνο. Το κτίριο ήταν σχεδιασμένο σύμφωνα με την λογική που ακολουθούνταν για το σχεδιασμό όλων των υπόλοιπων προϊόντων της AEG. Η μορφή ακολουθούσε τη λειτουργία (form follows function) και κατασκευάστηκε με καινοτόμα για την εποχή υλικά, όπως το μέταλλο, το γυαλί και το σκυρόδεμα. Στο πάνω μέρος της κύριας όψης έχει χαραχτεί το όνομα του κτιρίου "Turbinenfabrik", χρησιμοποιώντας την επίσημη γραμματοσειρά της AEG, και πάνω από το όνομα, σε συσχετισμό με την πολύπλευρη στέγη, τοποθετήθηκε το εξάπλευρο λογότυπο της εταιρείας.

Η μοναδικότητα της μορφής του κτιρίου σε συνδυασμό με το λογότυπο της εταιρείας στην κύρια όψη του, σύμφωνα με τον Behrens, "δημιουργούν ένα μνημειακό χαρακτήρα, ο οποίος μπορεί να προκαλέσει θετικά συμπεράσματα για την ποιότητα και τις επιδόσεις της εταιρείας".



3β.7 Το λογότυπο της εταιρείας 'AEG' το οποίο σχεδίασε ο Behrens.



3β.8 Αφίσες που σχεδίασε ο Behrens.



3β.9 Behrens, AEG Turbinenfabrik, Βερολίνο, 1909.

2. Μοντερνισμός

Η μοντέρνα αρχιτεκτονική ξεκίνησε να καθιερώνεται και να επικρατεί με το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Απέρριψε κάθε μορφολογική και ιστορική σύνδεση με το παρελθόν, ενώ υποστήριξε την ειλικρίνεια της κατασκευής και την ανταπόκριση στις λειτουργικές ανάγκες.

Less is more...²¹

ι. Ιταλικός Φουτουρισμός

Ιδρυτής του κινήματος ήταν ο Ιταλός ποιητής και εκδότης, Filippo Marinetti (1876-1944), ο οποίος πρωτοδημοσίευσε το 'Manifesto del Futurismo' (Μανιφέστο του Φουτουρισμού) στην γαλλική εφημερίδα Le Figaro στις 20 Φεβρουαρίου 1909, ως αντίδραση στην ακαδημαϊκή κουλτούρα των καιρών, στις παραδοσιακές αξίες και των αναβιώσεων.

Κίνηση, ταχύτητα, απλότητα, πρακτικότητα

Ο Marinetti περιέγραψε τον Φουτουρισμό ως ένα επαναστατικό κίνημα που συνδέει τις τέχνες με τις νέες πραγματικότητες της επιστημονικής και βιομηχανικής κοινωνίας.

Οι οπαδοί του Φουτουρισμού παρήγαγαν δυναμικά έργα και σχεδίασαν κατασκευές βασισμένες σε νέες τεχνολογίες και στις απαιτήσεις της σύγχρονης ζωής. Χρησιμοποίησαν διαγώνιες και ελλειπτικές γραμμές, καθώς θεωρούσαν ότι απέδιδαν δυναμικότητα, σε αντίθεση με τις κάθετες και οριζόντιες γραμμές.

21. Mies Van Der Rohe, (1886 - 1969)

22. Rovereto, *Museum of Modern and Contemporary Art of Trento and Rovereto*, Archivio del '900, MS Depero 4209, trans. M. Mollaki, ff. 1-4

Στο γραφικό σχεδιασμό, επειδή πίστευαν πως η τυπωμένη λέξη, καθώς αποτελεί μια μορφή καταγραμμένου λόγου, χάνει την εκφραστικότητά της, προσπάθησαν να ξεπεράσουν αυτό τον περιορισμό και ασχολήθηκαν ιδιαίτερα με το μέγεθος, το πάχος, το χρώμα και τη θέση του κάθε γράμματος σε μια σύνθεση.

Ανάμεσα στους καλλιτέχνες που εφάρμοσαν την φιλοσοφία του Φουτουρισμού στο γραφικό και τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό ήταν ο Ιταλός Fortunato Depero (1892-1960). Ο Depero ενδιαφερόταν κυρίως στο σχεδιασμό διαφημιστικών εφαρμογών.

*"...the art of the future will be definitely advertising.[...] The art of today needs to enhance our glories, our men, our products. Speed, practicality, electricity. Light. Advertising art is free from any academic refrain, is pleasantly bold, exhilarating, hygienic and optimistic. It is an art of difficult synthesis where the artist deals with authentic creativity and modernity at all costs"*²²

Ο Depero ανέπτυξε τις θεωρίες του για την τέχνη της διαφήμισης σε ένα σημαντικό αριθμό γραφικών σχεδίων, συνεργαζόμενος με εταιρείες όπως Campari, Strega, S. Pellegrino. Στα περισσότερα από αυτά χρησιμοποιεί τρισδιάστατα γράμματα τα οποία αποτελούν βασικό κομμάτι της σύνθεσης.

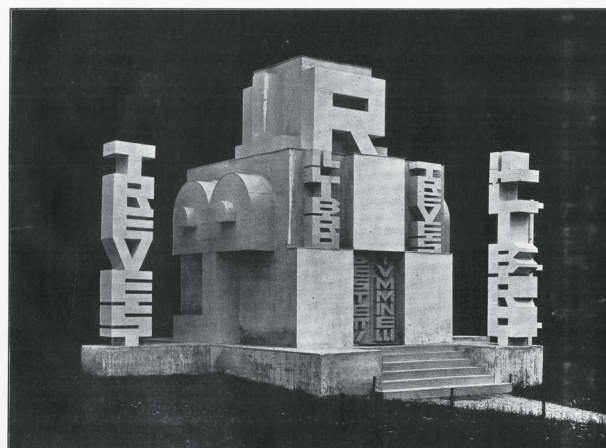
Τα πειράματα με τη χρήση τρισδιάστατων γραφικών μορφών συνέβαλαν στην **"προωθητική αρχιτεκτονική"** όπως ο ίδιος την ονόμασε.



3β. 10 Συλλογή γραφικών σχεδίων - αφίσες, Fortunato Depero.

Παράλληλα, ασχολήθηκε πολύ με την ιδέα του πώς μπορεί να εφαρμοστεί η τυπογραφία στην αρχιτεκτονική για προωθητικούς σκοπούς. Χαρακτηριστικό έργο για αυτό το σκοπό ήταν το Padiglione del Libro (Book Pavilion), σχεδιασμένο για τους εκδότες Bestetti, Tumminelli και Treves στην 3η Διεθνή Έκθεση Διακοσμητικών Τεχνών (3rd Mostra Internazionale delle Arti Decorative) στη Monza (1927). Το περίπτερο, ύψους εννέα μέτρων, ήταν εν μέρει κατασκευασμένο από τεράστια συμπαγή γράμματα, μερικά από τα οποία ήταν τοποθετημένα ανορθόδοξα. Μικρότερης κλίμακας τυπογραφικά στοιχεία

σχημάτιζαν σε στήλες τα ονόματα των εκδοτών πάνω στην κύρια όψη του κτιρίου αλλά και σε μικρή απόσταση δεξιά και αριστερά του κεντρικού όγκου. Οι στήλες αυτές παραπέμπουν σε τωτέμ παλαιότερων πολιτισμών οι οποίες είχαν έντονο επιβλητικό και μνημειακό χαρακτήρα. Οι πόρτες, τα παράθυρα, το ταβάνι ακόμα και τα έπιπλα ήταν επηρεασμένα από γράμματα. Στόχος του Depero ήταν η προώθηση των βιβλίων των εκδοτών μέσα από το συμβολισμό της τυπογραφικής διαδικασίας και τη δημιουργία ενός επιβλητικού εκφραστικού συνόλου.



PADIGLIONE DEL LIBRO (ARCHITETTURA TIPOGRAFICA)
delle Case editrici Bestetti e Tumminelli e Fratelli Treves «alla Terza Biennale Internaz. di Roma», 1927

Arch. DEPERO

3β. 11 Depero, Padiglione del libro, Monza, 1927.

Παρόλα αυτά, τα τυπογραφικά στοιχεία λειτουργούσαν ως απλά τρισδιάστατα στοιχεία στο χώρο, **χωρίς να προσφέρουν χωρικές λύσεις.**



ii. Ρωσική Πρωτοπορία

Ο όρος «Ρώσικη Πρωτοπορία» δόθηκε από τους ιστορικούς της τέχνης μεταγενέστερα και αφορά το σύνολο των καλλιτεχνικών κινήματων και ρευμάτων που εμφανίστηκαν στη Ρωσία την εικοσαετία 1910-1930 και τα οποία -παρά τις μεταξύ τους διαφοροποιήσεις και τις έντονες συχνά διαμάχες- είχαν ένα κοινό χαρακτηριστικό: την απόρριψη του καλλιτεχνικού παρελθόντος και την αναζήτηση καινοτόμων μορφών και μέσων έκφρασης στα διάφορα είδη της τέχνης και της μεταξύ τους σύνδεσης, στο φως των συνταρακτικών κοινωνικο-οικονομικών εξελίξεων εκείνης της περιόδου.

Διαμορφώθηκαν δύο κύρια καλλιτεχνικά κινήματα, ο Σουπρεματισμός και ο Κονστρουκτιβισμός.

Η λέξη «σουπρεματισμός» προέρχεται από τη λατινική ρίζα «suprem» (υπεροχή, κυριαρχία). Οι εκφραστές του αρνήθηκαν τον κοινωνικό ρόλο των καλλιτεχνών, υποστηρίζοντας ότι ο μοναδικός ρόλος της τέχνης είναι να αντιλαμβάνεται τον κόσμο επινοώντας μορφές στο χώρο και το χρόνο.

Ο Κονστρουκτιβισμός χαρακτηρίζει τη δεκαετία του 1920 και αποτελεί το τελευταίο μεγάλο κίνημα της Ρωσικής Πρωτοπορίας. Από τη λατινική λέξη «constructio», που σημαίνει κατασκευή, ο όρος δηλώνει τις απαρχές της εικαστικής εγκατάστασης κι έχει την καταγωγή της σ' ένα σημαντικό καλλιτέχνη, τον Βλαντίμιρ Τάτλιν.

Ο κονστρουκτιβισμός στην τέχνη παρουσιάζει ελεύθερες κατασκευές βασισμένες στη φόρμα, όπου η χρήση βιομηχανικών υλικών και η προσήλωση στην καθαρή υφή και το καθαρό υλικό κυριαρχεί στη δημιουργία έργων που τείνουν πλέον προς μια τέχνη με χρηστική αξία.

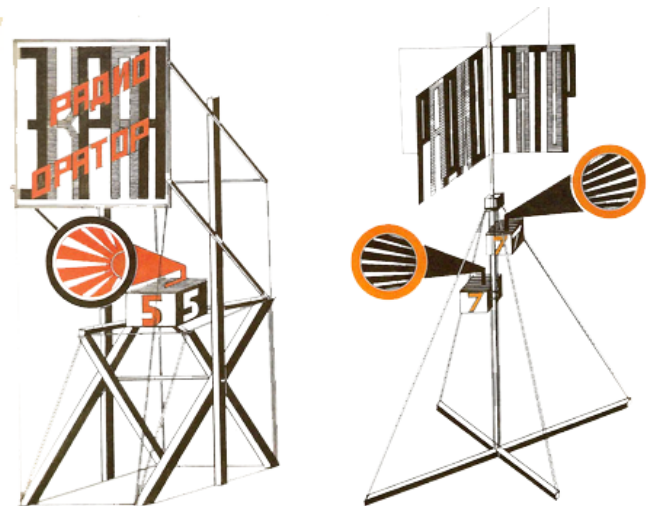
Κοινό χαρακτηριστικό των έργων των δύο εκφάνσεων της ρωσικής πρωτοπορίας ήταν η ασύμμετρη γεωμετρική αφαίρεση. Παρόλα αυτά, οι κονστρουκτιβιστές

χρησιμοποίησαν γράμματα και εικόνες στο σχεδιαστικό τους λεξιλόγιο, καθώς πίστευαν ότι σε μία μερικώς εγγράμματη κοινωνία αυτά τα στοιχεία μπορούν να συμβάλουν στην αφύπνιση του πνεύματος.

Τον κύριο λόγο είχαν οι **αφίσες**²³, που τις χρησιμοποιούσαν έχοντας στόχο να καλύψουν κάθε διαθέσιμη επιφάνεια με ενθουσιώδη συνθήματα και αλληγορικές εικονογραφίες. Παράλληλα, οι καλλιτέχνες ασχολήθηκαν με το σχεδιασμό των λαβάρων για τις παρελάσεις στο δρόμο, ενώ κατασκεύαζαν ειδικές ελαφριές πτυσσόμενες κατασκευές για να αναρτηθούν πάνω τους τα πανό με τα επαναστατικά συνθήματα.



3β.12 Μία από τις δύο αφίσες που ξεχώρισαν στην διεθνή έκθεση στο Παρίσι, 1925.



3β.13 Ελαφριές πτυσσόμενες κατασκευές.

23. Στη διεθνή έκθεση του 1925 στο Παρίσι ξεχώρισαν δύο ρωσικές αφίσες λόγω της νέας τυπογραφίας που παρουσιάζουν. Τα γράμματα είναι αλληλοκαλυπτόμενα και αρκετά χοντρά. Μοιάζουν με συμπαγή γεωμετρικά σχήματα και τοποθετούνται υπό κλίση και όχι οριζόντια. Τα χαρακτηριστικά αυτά συναντώνται ανάλογα και στην αρχιτεκτονική του ρωσικού κονστρουκτιβισμού.

Πολλοί Ρώσοι αρχιτέκτονες, επηρεασμένοι από τις παραπάνω σχεδιαστικές δραστηριότητες και μια διάθεση να προωθήσουν το νέο κομμουνιστικό πολιτισμό και το ακμάζον εμπόριο, έδωσαν σημαντικά δείγματα τυποτεκτονικής, κυρίως κατά το σχεδιασμό περιπτερών για τοπικές και διεθνείς εκθέσεις, πολλά από τα οποία έμειναν ανεκτέλεστα λόγω της κατασκευαστικής τους πολυπλοκότητας.

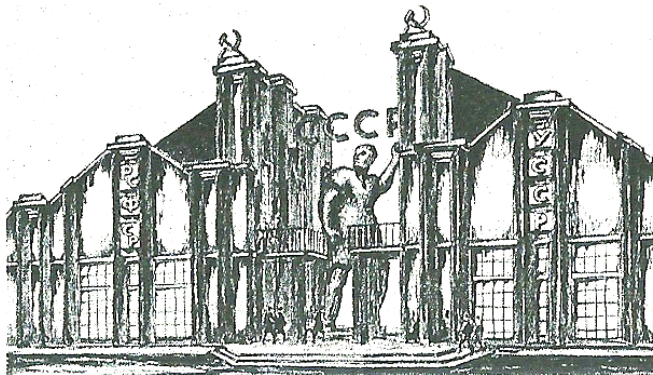
Τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν τρία κτίρια που σχεδιάστηκαν στα πλαίσια διαγωνισμού για την ανάδειξη αυτού που θα εκπροσωπήσει τη Σοβιετική Ένωση, στη Διεθνή Έκθεση Διακοσμητικών Τεχνών του 1925 (USSR) στο Παρίσι. Η πρόταση του Ilia Goloson (1883-1945) φανερώνει μία έντονη μοντερνιστική διάθεση, χωρίς κάποια κυρίαρχη ιδέα. Τα έντονα χρώματα σε συνδυασμό με τα γράμματα και τα σύμβολα αποδίδουν ένα παιχνιδιάρικο ύφος στο κτίριο, το οποίο σύμφωνα με τον Goloson, είναι κατάλληλο για ένα κτίριο έκθεσης. Η πρόταση του Ivan Fomin (1872-1936), αντίθετα, έχει στοιχεία πρώιμου ρασιοναλισμού με έντονους συμβολισμούς, μία τάση που αναπτύχθηκε πλήρως στη Ρωσία τη δεκαετία του 1930. Μια ανθρώπινη φιγούρα και γράμματα εξυπηρετούσαν την πρόθεση για συμβολισμό. Τα τρισδιάστατα γράμματα στο κέντρο της σύνθεσης, που σχηματίζουν τη λέξη "USSR", δημιουργούν μια πύλη εισόδου στο εκθεσιακό κτίριο και με τη λέξη που αναγράφουν, συμβολίζουν το νέο ανοιχτό πρόσωπο της Σοβιετικής Ένωσης. Όπως τονίζει ο Fomin, "η κεντρική φιγούρα συμβολίζει έναν εργάτη, ο οποίος αντιστέκεται στις αρχιτεκτονικές μορφές που κινούνται προς αυτόν και προσκαλεί τους επισκέπτες όλων των εθνικοτήτων να συνταηθούν και να συμφιλιωθούν μέσα στη Σοβιετική Ένωση".

Στο περίπτερο του Konstantin Melnikov (1890-1976), το οποίο και επιλέχθηκε και κατασκευάστηκε, απλές γεωμετρικές μορφές έχουν συνδυαστεί με ένα πολύπλοκο τρόπο. Από τα πρώτα σκίτσα μέχρι τα τελικά σχέδια του κτιρίου, τη σύνθεση συμπληρώνουν γράμματα διαφόρων μεγεθών τα οποία τοποθετούνται διαγώνια και καμπύλα

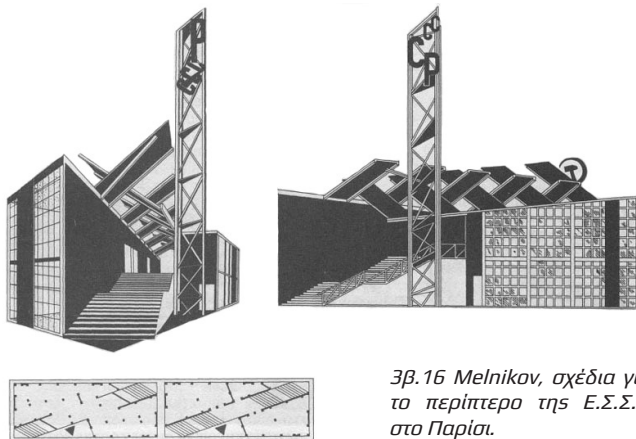
πάνω σε πολύπλοκες μεταλλικές κατασκευές. Η δύσκολη και ακριβή υλοποίηση τους, οδήγησε στην δημιουργία μιας απλοποιημένης εγκατάστασης με γράμματα η οποία λειτούργησε περισσότερο ως μια μεμονωμένη επιγραφή, παρά ως μέρος του συνόλου.



3β. 14 Goloson, σχέδια για το περίπτερο της Ε.Σ.Σ.Δ στο Παρίσι.



3β. 15 Fomin, σχέδια για το περίπτερο της Ε.Σ.Σ.Δ στο Παρίσι.



3β. 16 Melnikov, σχέδια για το περίπτερο της Ε.Σ.Σ.Δ στο Παρίσι.

iii. Ολλανδικό Κίνημα De Stijl

Το κίνημα De Stijl, ή αλλιώς Νεοπλαστικισμός, είναι ένα καλλιτεχνικό ρεύμα που εμφανίστηκε περίπου την περίοδο 1917-1920 στην Ολλανδία.

Οι νεοπλαστικιστές επιδίωξαν να εκφράσουν ένα νέο ουτοπικό ιδανικό, πνευματική αρμονία και τάξη. Βασικό χαρακτηριστικό του νεοπλαστικισμού είναι η γεωμετρική αφαίρεση, σε βαθμό που χρησιμοποιούνται θεμελιώδεις φόρμες και σχήματα, κάθετες και οριζόντες γραμμές ταυτόχρονα με τη χρήση σχεδόν αποκλειστικά βασικών χρωμάτων (κόκκινο, μπλε, κίτρινο) και των ουδέτερων (λευκό, γκρι και μαύρο).

Οι γραμματοσειρές αντίστοιχα, ήταν χωρίς πατούρες (sans-serif) με ελάχιστες ή καθόλου καμπύλες και διαγώνιες γραμμές, καθώς υποστήριζαν πως αυτές μειώνουν την αναγνωσιμότητα του γράμματος.

Οι παραπάνω κανόνες εφαρμόστηκαν τόσο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, όσο και στο γραφικό και στις τρισδιάστατες εφαρμογές όπως αντικείμενα ή έπιπλα.

3β.17 Αφίσα που απεικονίζει τις sans-serif γραμματοσειρές του κινήματος De Stijl.



Χαρακτηριστικό έργο του κινήματος De Stijl που συνδυάζει την αρχιτεκτονική και την τυπογραφία είναι το Cafe de Unie (1925) στο Rotterdam, του Ολλανδού αρχιτέκτονα Pieter Oud (1880-1963). Στον Oud ανατέθηκε να σχεδιάσει ένα καφέ - εστιατόριο σε έναν άδειο χώρο ανάμεσα σε δύο επιβλητικά κτίρια (Erasmiaans Gymnasium και Maria Ca-

tharina Van Doorn's Liefdegesticht van Weldadigheid - Charity almshouses). Έτσι ο σχεδιασμός της κύριας όψης απαιτούσε ιδιαίτερη σημασία.

Ο ίδιος την αντιμετώπισε ως γραφική εφαρμογή περιβαλλοντικής κλίμακας και τη σχεδίασε σύμφωνα με τους κανόνες του κινήματος De Stijl. Το αποτέλεσμα ήταν μία ασύμμετρη όψη, αποτελούμενη από οριζόντιες και κατακόρυφες επιφάνειες στα βασικά και ουδέτερα χρώματα. Κάποιες από αυτές τις επιφάνειες δημιουργούσαν ανοίγματα, ενώ σε μία άλλη είχε τοποθετηθεί το όνομα και η ιδιότητα του κτιρίου με sans-serifs γραμματοσειρά, την οποία σχεδίασε ο ίδιος.

*"The right upper corner is vermillion red, the window frame on the left is canary yellow; grey are both the recesses at the joining of the fronts and the half a cylinder above one of the neon signs; yellow is the upper cylinder-body covering. Ultramarine blue with black end piers is the lower front, grey the front door; yellow, grey and white with black corners are the small windows above the lower front. The letters of the neon signs are white on a blue background, the closed sides of these devices yellow; the billboard has grey letters on a black background, a yellow light box and yellow side legends; the brickwork is white"*²⁴

Αν και ο Oud έδωσε ιδιαίτερη σημασία στο σχεδιασμό της όψης, δεν έδειξε τον ίδιο ενθουσιασμό και στον σχεδιασμό του εσωτερικού χώρου, ο οποίος αποτελούσε αποτέλεσμα ελεύθερης κάτοψης με όλες τις βοηθητικές χρήσεις μαζεμένες στο πίσω μέρος του κτιρίου και μία απλή σκάλα να οδηγεί στον δεύτερο όροφο.

24. J. J. Oud Pieter, 'Een Café', Bouwkundig Weekblad, 31 (1925), trans. J. van Doremalen, σελ.399



Στόχος του αρχιτέκτονα ήταν η δημιουργία μιας όψης η οποία, συνδυάζοντας με αρμονική ισορροπία τα αρχιτεκτονικά και τυπογραφικά στοιχεία, επιλύει ζητήματα που αφορούσαν τη λειτουργικότητα και τη αναγνωρισιμότητα του κτιρίου.

3β.18 Oud, Cafe de Unie, Rotterdam, 1925.

iv. Γερμανική Σχολή Bauhaus

Η σχολή του Bauhaus ιδρύθηκε το 1919 από τον Walter Gropius στη συντηρητική πόλη της Βαϊμάρης και αρχικά αποτέλεσε ένα είδος συγχώνευσης της Ακαδημίας Καλών Τεχνών της Βαϊμάρης (γερμ. Grossherzogliche Sächsische Hochschule für Bildende Kunst) με την Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών της Βαϊμάρης (γερμ. Kunstgewerbeschule).

Το όνομά της προήλθε από αντιστροφή τη γερμανική λέξη **Hausbau** («οικοδόμηση»).

Ο ίδιος ο Gropius πρέσβευε το δόγμα «Τέχνη και τεχνολογία, μία νέα ενότητα» γι' αυτό και ενδιαφερόταν πρωτίστως για την ένταξη του καλλιτέχνη στο κοινωνικό σώμα, υποστηρίζοντας τη μετατόπιση της σχολής προς τον βιομηχανικό σχεδιασμό.

Ο απώτερος σκοπός του Bauhaus ήταν να αποτελέσει μια ενιαία σχολή τόσο στην αρχιτεκτονική όσο και στις καλές τέχνες. Βασική αρχή της σχολής ήταν το ανοικτό πνεύμα μπροστά στις νέες προκλήσεις της εποχής, αλλά και ειδικότερα η προσέγγισή του, περισσότερο από μια πρακτική άποψη και λιγότερο θεωρητικά.

Χαρακτηριστικά του Bauhaus ήταν η απλότητα, η λειτουργικότητα και η χρηστικότητα, με ιδιαίτερη έμφαση σε γεωμετρικές φόρμες και στο χρώμα. Η σχολή απέρριπτε κάθε περιττό διακοσμητικό στοιχείο, θεωρώντας πως η ίδια η πρώτη ύλη περιέχει ένα είδος φυσικής και εγγενούς διακοσμητικής ικανότητας.

Ακολουθώντας την βασική αρχή, η οποία τόνιζε ότι η

μορφή πρέπει να ακολουθεί τη λειτουργία, καθηγητές και σπουδαστές της σχολής παρήγαγαν ένα σημαντικό αριθμό αρχιτεκτονικών, βιομηχανικών και γραφικών έργων.

Στις γραφικές εφαρμογές, έδωσαν ιδιαίτερη προσοχή στο σχεδιασμό των γραμμάτων, εφόσον αποτελούσαν κύριο μέσω επικοινωνίας. Έτσι σχεδίασαν αποκλειστικά γραμματοσειρές χωρίς πατούρες (sans-serifs), αποτελούμενες από απλά καθαρά και λογικά δομημένα σχήματα. Το μέγεθος, το πάχος και το χρώμα κάθε γράμματος και λέξης, σε συνδυασμό με σύμβολα, σχήματα και φωτογραφίες, δημιουργούσαν μια οπτική ιεραρχία που κατάφερνε να οδηγήσει το μάτι του παρατηρητή και να του υποδείξει τα σημαντικότερα στοιχεία κάθε εφαρμογής.

Ο Αυστριακός σχεδιαστής Herbert Bayer (1900-1985), σπουδαστής και μετέπειτα καθηγητής στη σχολή του Bauhaus, πειραματίστηκε έντονα με το συνδυασμό αρχιτεκτονικής και τυπογραφίας. Όλη την περίοδο που βρισκόταν στο Bauhaus, ο Bayer επικεντρώθηκε κυρίως στο σχεδιασμό γραμματοσειρών²⁵ και γραφικών εφαρμογών σε μικρή κλίμακα, και παράλληλα ασχολήθηκε με αρχιτεκτονικά σχέδια περιπτέρων, προσαρμόζοντας σε αυτά τυπογραφικά στοιχεία για αναγνωριστικούς, προωθητικούς και προσανατολιστικούς σκοπούς.

Δημιούργησε μία σειρά σχεδίων για εκθεσιακά περίπτερα, τα οποία δεν υλοποιήθηκαν ποτέ. Στα σχέδιά του παρουσιάζονταν προκατασκευασμένες γεωμετρικές επιφάνειες με τα βασικά και ουδέτερα χρώματα. Προφορικά ή γραπτά στοιχεία ήταν τοποθετημένα

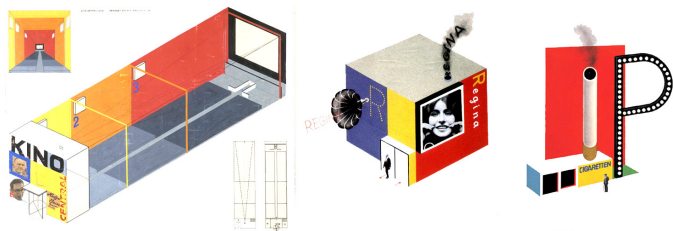
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz



3β. 19 Bayer, γραμματοσειρά "Universal"

25. Ο Bayer επέβαλε την κατάργηση των κεφαλαίων γραμμάτων, που ειδικά στη γερμανική γλώσσα χρησιμοποιούνται περισσότερο, καθώς κάθε ουσιαστικό γράφεται με το πρώτο γράμμα κεφαλαίο. Με αυτό τον τρόπο αντιτάχθηκε σε ότι είχε απομείνει από τον «παλιό κόσμο». Επίσης, ο λιγότερος χώρος που θα χρειαζόταν αν υπήρχαν θήκες μόνο για πεζά τυπογραφικά στοιχεία σήμαινε οικονομία χώρου για τους τυπογράφους και άρα μείωση εξόδων. Η γραμματοσειρά "**Universal**" που σχεδίασε, τηρούσε τις αρχές που αναφέρθηκαν για τον πρώιμο μοντερνισμό, δηλαδή τα καθαρά γεωμετρικά σχήματα και την απουσία πατούρων. Σκοπός του, εκτός από την κατά το δυνατόν εξάλειψη των κεφαλαίων, ήταν η ελαχιστοποίηση της χρήσης διαφορετικών παχών.

στις κατασκευές του, καθώς και τεχνικός εξοπλισμός όπως μεγάφωνα, προβολείς ταινιών, ανεμιστήρες και λαμπτήρες, σε συνδυασμό με αφίσες, εφημερίδες και άλλα σήματα. Τα παρακάτω σχέδια ήταν πιθανώς επηρεασμένα από τα πειράματα την περίοδο του κονστρουκτιβισμού, όπου και εκεί γινόταν χρήση αντίστοιχων αντικειμένων (αφίσες, κόρνες, σλόγκαν).



3β.20 Bayer, σχέδια εκθεσιακών περιπτέρων.

Στο έργο για το Kiosk fur zeitungverkauf (1924), ο Bayer σχεδίασε ένα περίπτερο πώλησης έντυπου υλικού, συνθέτοντας όγκους και επιφάνειες με φανερές επιρροές από τον κονστρουκτιβισμό και το κίνημα De Stijl. Ένταξε sans-serifs γράμματα, λέξεις ("JOURNALE" και "ZEITUNGEN") και σύμβολα στις επιφάνειες του περιπτέρου με σκοπό την αναγνωρισιμότητα του κτιρίου, την ιδιότητά του, αλλά και να καθοδηγήσει τον περαστικό προς το συγκεκριμένο σημείο πώλησης. Επίσης, σχεδίασε μία ειδική επιφάνεια στην οποία αναρτούνταν μικρότερης κλίμακα γραφικές εφαρμογές, όπως εφημερίδες και περιοδικά, δίνοντας έτσι τη δυνατότητα στην όψη του περιπτέρου να αλλάζει συνεχώς και να προσφέρει νέες πληροφορίες.

Τα πειράματα του Bayer δείχνουν το ενδιαφέρον του στην ανάπτυξη ενός καινοτόμου οπτικού επικοινωνιακού συστήματος για εφήμερες, διαφημιστικές κατασκευές. Επιπλέον, κατάφερε να δημιουργήσει μοναδικές τυποτεκτονικές συνθέσεις εκείνη την περίοδο, προσθέτοντας προσεκτικά επιλεγμένα στοιχεία και γράμματα, για προωθητικούς, διαφημιστικούς, καθώς και πολιτικούς σκοπούς.



3β.21 Bayer, σχέδιο για το Kiosk fur zeitungverkauf, 1924.

ν. Διεθνές Στυλ

Το Διεθνές Στυλ αποτέλεσε έναν εύστοχο όρο που υποδήλωνε μια κυβιστική αντίληψη στην αρχιτεκτονική, αντίληψη που είχε εξαπλωθεί σε ολόκληρο τον αναπτυσσόμενο κόσμο μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο.

Βασικά χαρακτηριστικά στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό ήταν η καθαρότητα της μορφής, οι ελεύθερες και ασύμμετρες κατόψεις και η αποφυγή κάθε πρόσθετης διακόσμησης: τα κτίσματα αποκτούσαν στυλ μέσα από τη διαμόρφωση των αναλογιών και την κατανομή των στερεών και των κενών χώρων. Ένα άλλο χαρακτηριστικό στοιχείο ήταν η εξαφάνιση των έντονων χρωματικών αντιθέσεων στον εσωτερικό και τον εξωτερικό χώρο, η χρήση σύγχρονων υλικών, όπως το σκυρόδεμα και το γυαλί, καθώς και η χρήση τυποποιημένων στοιχείων.

Στο γραφικό σχεδιασμό, ιδιαίτερο ενδιαφέρον δόθηκε στην καθαρότητα των μέσων και την αναγνωσιμότητα της επικοινωνίας. Χρησιμοποιήθηκαν αποκλειστικά Sans-serifs γραμματοσειρές, καθώς οι σχεδιαστές υποστήριζαν ότι αυτά σε συνδυασμό με γεωμετρικά σύμβολα και μαθηματικά πλέγματα, εμφανή ή μη, εξέφραζαν το πνεύμα της ανάπτυξης, καθώς τα θεωρούσαν τα πιο αναγνώσιμα και αρμονικά μέσα για τη δόμηση της πληροφορίας.

Αν και η απουσία διακοσμητικών στοιχείων αποτέλεσε βασικό χαρακτηριστικό του Διεθνούς Στυλ υπάρχουν παραδείγματα κτιρίων όπου τυπογραφικά στοιχεία προστέθηκαν στο σχεδιασμό.

Καθαρά, χωρίς πατούρες γράμματα, σε μεγάλη σχετικά κλίμακα, ώστε να είναι ευανάγνωστα, τοποθετημένα είτε πάνω στην επιφάνεια εξωτερικών

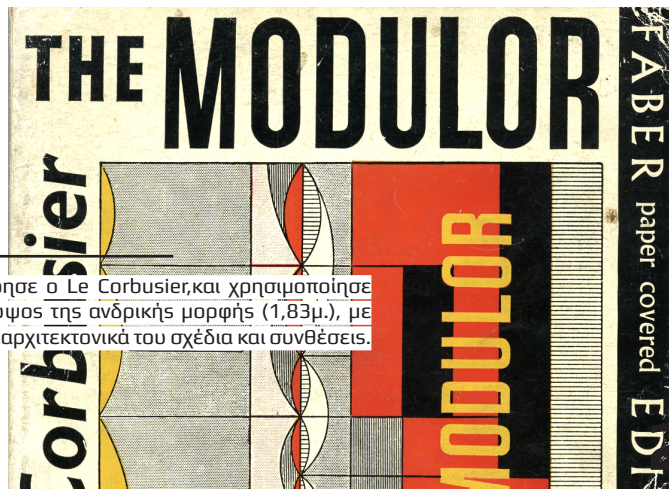
τοιχών, είτε στο τελείωμα της οροφής, ταίριαζαν αρμονικά με το συνολικό γεωμετρικό χαρακτήρα των σύγχρονων κτιρίων.

Είναι γεγονός, ότι ενώ οι υποστηρικτές του Διεθνούς Στυλ δέχτηκαν τα τυπογραφικά στοιχεία στο αρχιτεκτονικό τους λεξιλόγιο, επέμειναν στον καθαρό διαχωρισμό από τις τεκτονικές φόρμες το οποίο και περιόρισε και την περαιτέρω ανάπτυξη της τυποτεκτονικής.



3β.22 E. Bryggman, Finnish Pavilion, Antwerp, 1930.

Την ίδια περίοδο, ο Σουηδός αρχιτέκτονας Le Corbusier (1887-1965), προσέγγισε λίγο διαφορετικά τις αρχές του Διεθνούς Στυλ. Πειραματίστηκε με την ενσωμάτωση των γραφικών στοιχείων με τη χρήση καλουπιών πάνω σε επιφάνειες από σκυρόδεμα. Αυτά τα στοιχεία δεν ήταν καθαρά τυπογραφικά αλλά σύμβολα που θύμιζαν αρχαία ιδεογραφήματα, καθώς και ανθρώπινα χαρακτηριστικά, όπως το γνωστό Modulor²⁶.

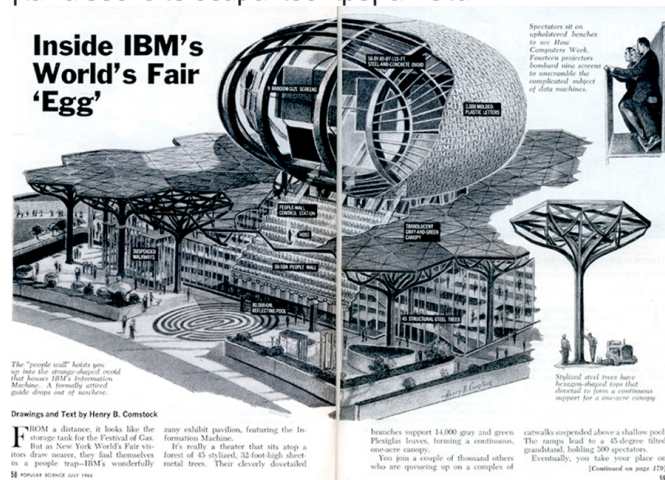


26. Το Modulor αποτελεί σύστημα μετρικών αναλογιών, το οποίο επινόησε ο Le Corbusier, και χρησιμοποίησε στο βιβλίο του Le Modulor (1948), βασισμένο στη χρυσή τομή και στο ύψος της ανδρικής μορφής (1,83μ.), με σηκωμένο χέρι (2,26μ.). Το χρησιμοποιούσε σαν οργανωτικό σύστημα στα αρχιτεκτονικά του σχέδια και συνθέσεις.

3β.22 Le Corbusier, *The Modulor, A Harmonious Measure to the Human Scale Universally applicable to Architecture and Mechanics*, 1948.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960, η εγκατάσταση γραφικών εφαρμογών περιβαλλοντικής κλίμακας, όπως λογότυπα (logos) και άλλα σήματα κατατεθέν, σε ήδη υπάρχοντα κτίρια των αναπτυσσόμενων πολυεθνικών εταιρειών στα πλαίσια ενός οργανωμένου συστήματος σχεδιασμού εταιρικής ταυτότητας, επηρέασε σημαντικά τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Πολλοί αρχιτέκτονες επιχείρησαν να εντάξουν τέτοια γραφικά στις συνθέσεις τους για τα νέα κτίρια των εταιρειών.

Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα τυποτεκτονικής αυτής της περιόδου είναι το IBM Pavilion του Φιλανδού αρχιτέκτονα Eero Saarinen (1910-1961), για τη Διεθνή Έκθεση του 1964 στη Νέα Υόρκη. Ο κύριος χώρος του περιπτέρου, ο οποίος ήταν ανυψωμένος πάνω σε σκουριασμένα μεταλλικά δέντρα, είχε ωσειδή μορφή και στην εξωτερική του όψη ήταν ανάγλυφα χαραγμένο χιλιάδες φορές το λογότυπο της εταιρείας. Στο εσωτερικό βρισκόταν η "Μηχανή Πληροφοριών", σχεδιασμένη από τον Charles Eames (1907-1978), ένας χώρος πολυμέσων με 14 συγχρονισμένους προβολείς, ενώ ένας υδραυλικός ανελκυστήρας, το "People Wall", οδηγούσε τους επισκέπτες από το ισόγειο στο εσωτερικό του "αυγού", για να δούνε το θέαμα που προβαλλόταν.



3β.23 Saarinen, Σχέδιο του περιπτέρου IBM Pavilion, Νέα Υόρκη, 1964.

3β.24 Saarinen, IBM Pavilion, Νέα Υόρκη, 1964.



3. Μεταμοντερνισμός

Αν και τα ίχνη του Μεταμοντερνισμού εμφανίζονται στο 1950, η κύριά του δραστηριότητα εγγράφεται στο τέλος του 1970 και εξακολουθεί ως σήμερα.

Σε γενικές γραμμές, το ρεύμα αυτό θεωρείται η επιστροφή της αρχιτεκτονικής στο ειρωνικό σχόλιο, στην αναφορά και στη διακόσμηση - σε πλήρη αντίθεση με τις επιταγές του Μοντέρνου Κινήματος, ενάντια στο οποίο εξαρχής αντιπαράκειται η μετα-μοντέρνα τάση, καταργώντας την προτεραιότητα της λειτουργικής εξυπηρέτησης.

Οι πρωτοπόροι του Μεταμοντερνισμού αρνήθηκαν το μοντέρνο λεξιλόγιο, ακριβώς όπως και οι μοντέρνοι είχαν αρνηθεί τα προηγούμενα. Έτσι, η ισορροπημένη ασυμμετρία αντικαταστάθηκε από την κλασική συμμετρία, η διαφάνεια στις όψεις έδωσε τη θέση της στις παραδοσιακές προσόψεις με τα μικρά ανοίγματα, ενώ η απουσία διακόσμησης, στη χρήση επιπρόσθετου διακόσμου.

Less is a bore...²⁷

Η άρνηση του Μοντερνισμού συναντάτε και στο πεδίο της τυποτεκτονικής. Οι γιγάντιες γραμματοσειρές, σε συνδυασμό με τα παχιά γεωμετρικά σχήματα έντονων χρωματισμών και τις τεράστιες εικονογραφίες, κάλυπταν τοίχους, έστριβαν στις γωνίες και ξεκινούσαν από το πάτωμα, συνέχιζαν στους πλαϊνούς τοίχους και κατέληγαν στο ταβάνι, δημιουργώντας οπτικές ψευδαισθήσεις.

Αυτά τα γραφικά ονομάστηκαν **«supergraphics»** (υπεργραφικά) τα οποία δεν αποτελούσαν μόνο διακοσμητικά στοιχεία, που υπηρετούσαν αναγνωριστικούς, προωθητικούς και προσανατολιστικούς

σκοπού, αλλά είχαν τη δυνατότητα να μεγενθύνουν ή μειώνουν το χώρο σαν ρυθμιστές κλίμακας. Τα supergraphics αποτελούν πρώτο παράδειγμα γραφικών στοιχείων που συμβάλουν δραστικά στη διαμόρφωση ενός αρχιτεκτονικού χώρου.

"Supergraphics are gigantic, superscale, and doublescale designs painted or otherwise applied to architectural surfaces, either exterior or interior, in order to produce an optical effect of expanding a space or volume. Supergraphics start with two-dimensional forms that become three-dimensional explosions. Supergraphic designs can be abstracts or two-dimensional typefaces, flat outlines of solid geometric forms - spheres, cones, or cylinders - or fragments of representational photomurals from billboard advertising. Generally they create optical effects; always they destroy architectural planes, distort corners, explode the rectangular boxes that we construct as rooms and consequently change architectural scale"²⁸.

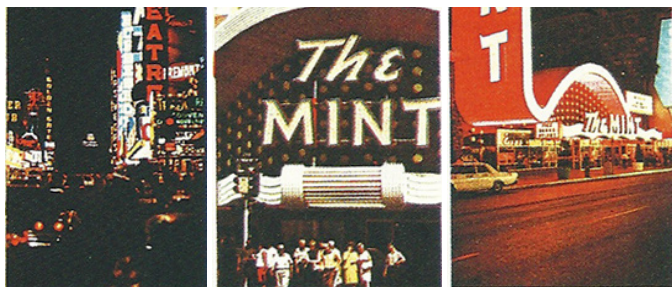
Ο Αμερικανός αρχιτέκτονας Robert Venturi (1925 -) ασχολήθηκε με την πρώιμη μορφή των υπεργραφικών. Ο Venturi έδωσε μεγάλη προσοχή στο άσχημο και περιφρονημένο αστικό τοπίο των επιγραφών και των φωτεινών σημάτων και διέκρινε εκεί μία λειτουργική σκοπιμότητα.

Στο βιβλίο *Learning from Las Vegas*²⁹, σε συνεργασία με την Denise Scott Brown και τον Steven Izenour, ασχολείται με την ανάλυση της «κεντρικής λεωφόρου» του Λας Βέγκας, την Strip. Με φωτογραφίες, χάρτες και διαγράμματα δείχνουν πόσο γοητευτική είναι η ιδιότητα

27. Robert Venturi, (1925-)

28. Clyde Ray Smith, *Supermannerism: New Attitudes in Postmodern Architecture* (New York: Dutton, 1977), p. 270

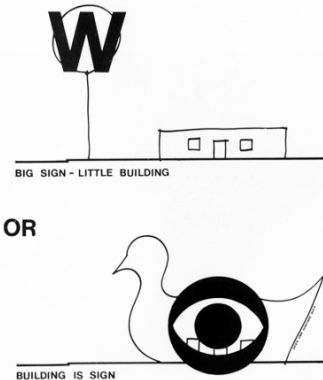
29. Robert Venturi and Denise Scott Brown and Steven Izenour, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, MIT Press, Cambridge, 1997,



3β.25 Μελέτη διαφημιστικών πινακίδων του Las Vegas.

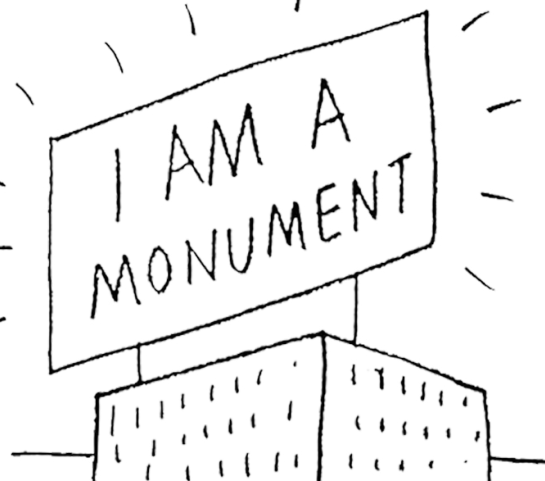
αρχιτεκτονική του Las Βέγκας, πως οργανώνονται οι χώροι στάθμευσης, διαφημίσεις, φώτα δρόμων και είσοδοι καζινών. Παρά το χάος και την ασχήμια, που οι συγγραφείς δεν αρνούνται, εντοπίζουν δείγματα επιτυχούς οργάνωσης μιας ζωντανής, πολυπρόσωπης και αντιφατικής πόλης, η οποία ανθεί χλευάζοντας τα ιδεώδη του Μοντερνισμού.

Δύο σημαντικές φιγούρες κυριαρχούν στο θεωρητικό μέρος του *Learning from Las Vegas*, η «πάπια» και το «διακοσμημένο παράπηγμα». Το πρώτο, πρόκειται για ένα φαστ-φουντ με κοτόπουλα πάνω σε αυτοκινητόδρομο, και έχει τη μορφή γιγάντιας πάπιας. Το κτίριο είναι ένα αυτόνομο γλυπτό, η συμβολική φόρμα έχει υποτάξει την αρχιτεκτονική. Δίπλα στη πάπια μπαίνει το διακοσμημένο παράπηγμα, που δεν είναι παρά ένα λειτουργικό κουτί. Οι διακοσμήσεις του και το σήμα της φίρμας δείχνουν τη λειτουργία του, εντελώς ανεξάρτητα από την αρχιτεκτονική του. Ο Venturi αποδέχεται και την πάπια και το παράπηγμα, επισημαίνοντας ότι και τα δύο έχουν δικαιωθεί από την αρχιτεκτονική ιστορία.



3β.26 "Το παπάκι του Λονγκ Άλαντ", φαστφουντάδικο σε σχήμα πάπιας που υποτάσσεται στη συμβολική του μορφή, αντίθετα από το "διακοσμημένο παράπηγμα".

Περιβαλλοντικής κλίμακας γράμματα με ασυνήθιστες χρήσεις γραφικών και παράδοξες τοποθετήσεις υ λ ι κ ώ ν προστέθηκαν ελεύθερα στο αρχιτεκτονικό του λεξιλόγιο.



Χαρακτηριστικό έργο της λογικής των υπεργραφικών αποτέλεσε το Grand's Restaurant (1962) στη Philadelphia, USA.

Ένας τοίχος του εστιατορίου ντύθηκε με μεγάλα κίτρινα γράμματα, τα οποία σχημάτιζαν το όνομα του καταστήματος και επαναλαμβάνονταν αντιστροφή στον απέναντι τοίχο. Με αυτό τον τρόπο και έτσι όπως ενώνονταν οι δύο τοίχοι, δημιουργήθηκε η ψευδαίσθηση τα δισδιάστατα γράμματα να αποκτούν τρεις διαστάσεις. Εκτός από τα γράμματα, λωρίδες δημιουργούσαν νέα όρια, τα οποία αποδυνάμωναν το απόλυτο όριο του τοίχου με την οροφή. Στόχος του Venturi ήταν η αλλαγή της κλίμακας και της αίσθησης του περιβάλλοντα χώρου.

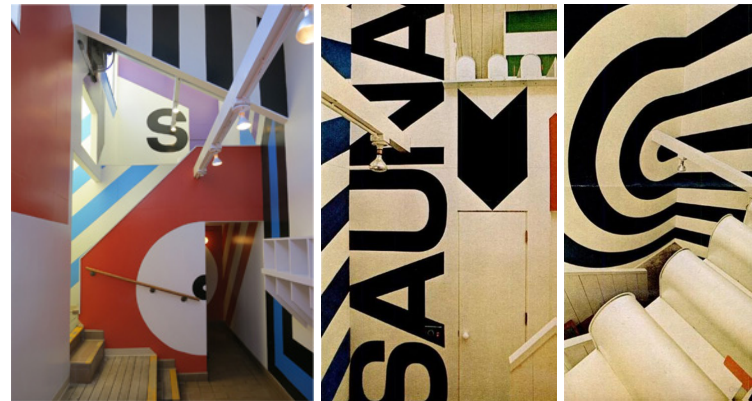
Τα **υπεργραφικά**, όπως είναι γνωστά σήμερα, εμφανίζονται για πρώτη φορά στο συγκρότημα κατοικιών Sea Ranch (1965) του Αμερικάνου αρχιτέκτονα Charles Moore (1925-), έχοντας σκοπό να δώσει ζωντάνια στο μεγάλο αρχιτεκτονικό έργο, συνεργαζόμενος με την καλλιτέχνιδα Barbara Stauffacher Solomon (1932-). Χρησιμοποίησαν sans-serifs γράμματα και σχήματα σε διάφορα μεγέθη στα έντονα βασικά χρώματα τα οποία δημιουργούσαν ένα αποτέλεσμα που ερχόταν σε πλήρη αντίθεση με την αρχιτεκτονική δομή και το διεισδύον φως.



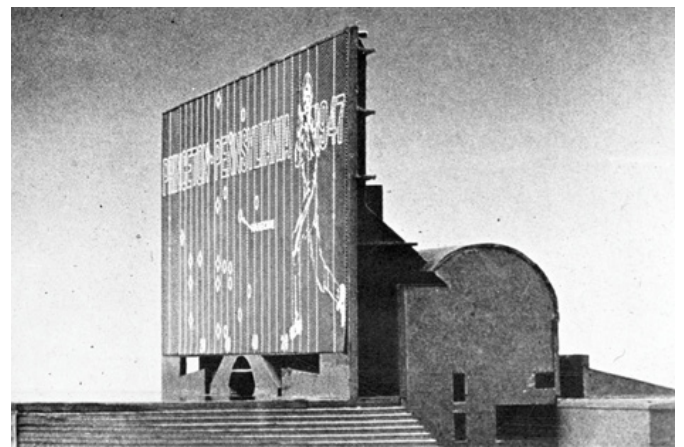
3β.27 Venturi, Grand's Restaurant, Philadelphia, 1962.

Την ίδια περίοδο, η χρήση της νέας τεχνολογίας, όπως η δημιουργία και ανάπτυξη των ηλεκτρικών διαφημιστικών πινακίδων (billboards), επηρέασαν σημαντικά το κτισμένο αστικό περιβάλλον. Ο Venturi χρησιμοποιεί την επικοινωνία με τυπογραφικά στοιχεία και εικονογραφίες ως βασικά εργαλεία για την αρχιτεκτονική. Αυτό γίνεται

εμφανές στην πρότασή του για το Collegiate Football Hall of Fame (1967) στο New Brunswick. Η κύρια όψη του κτιρίου αποτελείται από μία τεράστια επίπεδη οθόνη κινούμενων ηλεκτρονικών γραμμάτων και άλλων γραφικών που δημιουργούν μία εικόνα, με σκοπό την ενημέρωση και την ψυχαγωγία μεγάλου κοινού. Αυτή η οθόνη, με τις συνεχώς εναλλασσόμενες πληροφορίες, αποτελεί το κυρίαρχο αρχιτεκτονικό μέλος του κτιρίου με αποτέλεσμα η πληροφορία να αντικαθιστά τη δομή ως κυρίαρχο θέμα της αρχιτεκτονικής. Ο ίδιος ο Venturi το ονόμασε "bill(ding)board".



3β.28 Υπεργραφικά στο εσωτερικό των κατοικιών του Sea Ranch.



3β.29 Venturi, Collegiate Football Hall of Fame, New Brunswick, 1967.

4. Σύγχρονα Παραδείγματα

Από τη δεκαετία του 1990, ο Μεταμοντερνισμός άσκησε μεγάλη επιρροή σε τυπογράφους, γραφίστες και αρχιτέκτονες, παρέχοντας μεγάλη ποικιλία σε διαφορετικά στυλ, εφαρμογές και ιδιώματα. Η "Pop" κουλτούρα, τα graffiti και τα νέα μέσα οπτικής επικοινωνίας, όπως τα φιλμ, τα βίντεο και τα ψηφιακά μέσα άσκησαν σημαντική επιρροή, όχι μόνο στο γραφικό και τυπογραφικό διασδιάστατο σχεδιασμό, αλλά και στο τρόπο με τον οποίο θα μπορούσαν αυτά να υλοποιηθούν τον 21ο αιώνα στο κτισμένο περιβάλλον.

Το διαδίκτυο και τα μέσα επικοινωνίας, προσέφεραν στον σύγχρονο άνθρωπο, από όποια γωνιά του κόσμου και αν βρισκόταν, να επικοινωνεί με τέτοιο υψηλό επίπεδο τεχνολογίας και με τεράστιες ταχύτητες όπου όμοιες δεν είχε συναντήσει.

Αυτές οι νέες καινοτόμες τεχνολογίες έγιναν αμέσως αποδεκτές από όλο τον κόσμο και κυρίως από τους σχεδιαστές, εφόσον με αυτό τον τρόπο κατόρθωσαν να υλοποιήσουν πιο εύκολα και γρήγορα το όραμά τους.

Στην αρχή της χιλιετίας, η ψηφιακή επανάσταση αναπτύχθηκε με τρομακτικά μεγάλη ταχύτητα, επηρεάζοντας και μεταβάλλοντας την καθημερινότητα των ανθρώπων, και κατά συνέπεια την όψη του κτισμένου αστικού περιβάλλοντος.

Παράλληλα, η ραγδαία ανάπτυξη των νέων ηλεκτρονικών μέσων, του ηλεκτρονικού υπολογιστή, της ψηφιακής τεχνολογίας, καθώς και η δημιουργία σχεδιαστικών προγραμμάτων (CAD/CAM), δημιούργησαν μια πιο στενή, αμφίδρομη σχέση ανάμεσα στην τυπογραφία και την αρχιτεκτονική, με αποτέλεσμα τα όρια να μην είναι πλέον ξεκάθαρα.

Η αρχιτεκτονική αρχίζει να εντάσσεται σε τυπογραφικές εφαρμογές μικρής κλίμακας και προωθείται μέσα από

αυτές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το βιβλίο *S, M, L, XL* (1995)³⁰ των Rem Koolhaas και Bruce Mau, όπου τα τυπογραφικά στοιχεία εντάσσονται στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό με νέες μορφές λόγω της νέας τεχνολογίας.

Σε αυτή την υποενότητα τοποθετούνται χαρακτηριστικά παραδείγματα της σύγχρονης τυποτεκτονικής.

1 Το κτίριο της Ecole Supérieure de l'Ingenieur en Systèmes Industriels Avancés Rhône-Alpes (ESISAR) (1997) στη Γαλλία, σχεδιάστηκε από το γαλλικό γραφείο Lipsky et Rollet Architectes με τέτοιο τρόπο ώστε να αντεπεξέρχεται στις αναγνωριστικές και λειτουργικές ανάγκες ενός εκπαιδευτικού κτιρίου. Οι αρχιτέκτονες στόχευαν στη δήλωση της ύπαρξης αυτής της νέας τεχνολογικής σχολής προηγμένων βιομηχανικών συστημάτων στους περαστικούς και κυρίως στους οδηγούς της γειτονικής λεωφόρου. Παράλληλα, σημαντικός παράγοντας για το κτίριο ήταν η αντίστασή τους στους δυνατούς ανέμους της περιοχής, καθώς και η προστασία του εσωτερικού χώρου από την ηχορύπανση της λεωφόρου, την έκθεση στον ήλιο και τις υψηλές θερμοκρασίες. Για την αντιμετώπιση των παραπάνω προβλημάτων, τοποθετήθηκε ένα ειδικό πολυστρωματικό γυαλί στο εξωτερικό μέρος του κτιρίου, στο οποίο αναγράφονταν με μεταξοτυπία συνδυασμοί των αριθμών του δυαδικού συστήματος "0" και "1" σε διάφορα μεγέθη και πάχη, με έμμεση αναφορά στην ιδιότητα του κτιρίου. Το υλικό αυτό τοποθετήθηκε στη μία κύρια όψη από τη μεριά της λεωφόρου, για τη δημιουργία ενός γυάλινου όγκου, ενώ στην άλλη κύρια όψη για τη δημιουργία μιας αναρτημένης γυάλινης επιφάνειας. Και τα δύο στοιχεία

BIG AND BIGGER: TYPE AS OBJECT

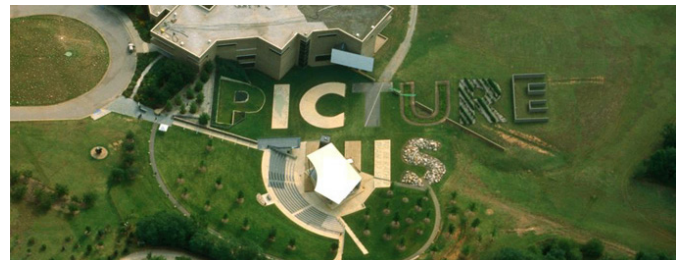
30. Koolhaas Rem, Mau Bruce, *S, M, L, XL*, Monaceli Press, New York, 1998.

λειτουργούν ως ασπίδες για την εξασφάλιση βιώσιμων συνθηκών μέσα στο κτίριο, ενώ παράλληλα εξυπηρετούν και αναγνωριστικούς σκοπούς.



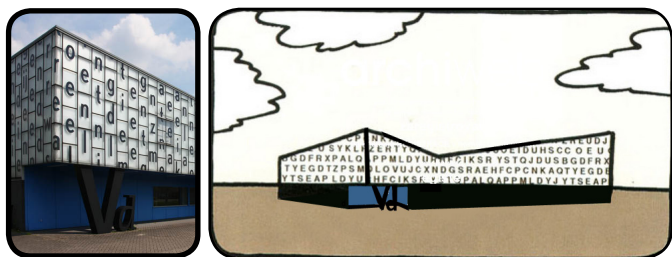
3β.30 Lipsky et Rollet Architectes, ESISAR, Grenoble, 1997.

2 Το Textualized Landscape (1997), αποτελεί υπαίθρια προέκταση του North Carolina Museum of Art και σχεδιάστηκε από το αμερικάνικο γραφείο Smith-Miller and Laurie Hawkinson Architects (SMH Architects) σε συνεργασία με την Αμερικανίδα καλλιτέχνη Barbara Kruger, στο Raleigh της Βόρειας Καρολίνα. Περιλαμβάνει ένα αμφιθέατρο για παραστάσεις, μια τεράστια οθόνη για προβολές, καθώς και χώρους για δραστηριότητες που σχετίζονται με το μουσείο. Στόχος των αρχιτεκτόνων ήταν να προκαλέσουν τους επισκέπτες να βγουν έξω από το μουσείο και να εξερευνήσουν το φυσικό τοπίο που βρίσκεται σε μικρή απόσταση από αυτό. Σχεδίασαν στο κατηφορικό έδαφος, ανάμεσα στο μουσείο και το τοπίο, τεράστια γράμματα τα οποία σχηματίζουν τις λέξεις "PICTURE THIS" και πάνω τους διαμορφώθηκαν όλοι οι υπαίθριοι χώροι του μουσείου. Αν και τα γράμματα έχουν όλα την ίδια διάσταση, είναι κατασκευασμένα από διαφορετικά τοπικά υλικά, με διαφορετικά χρώματα και υφές. Κάποια από τα γράμματα αποκτούν ύψος και δημιουργούν τοιχία, όπως το "P" και το "E", ή ακόμα και κτίρια, όπως το δεύτερο "T", για να στεγάσει αποθηκευτικούς χώρους και χώρους υγιεινής. Το γράμμα "H" διασπάται και κάποια κομμάτια του μετατρέπονται σε διαδρόμους κυκλοφορίας, ενώ το υπόλοιπο αποτυπώνεται στο στέγαστρο της σκηνής του αμφιθεάτρου. Κάθε γράμμα, μέσα από τη χρήση διαφορετικών υλικών, κατασκευαστικών μεθόδων και χρήσεων μεταφέρει το δικό του μήνυμα και όλο το σύνολο εξετάζει την παράδοση σχέση μεταξύ κειμένου και υφής, λέξης και εικόνας, γλώσσας και κατασκευής, εγγύτητας και απόστασης.



3β.31 SMH Architects, The Textualized Landscape, Raleigh, 2001.

Το κτίριο της εταιρείας Veenman Drukkers (Veenman Printers) (1997), στο Ede της Ολλανδίας, σχεδιασμένο από το ολλανδικό γραφείο Neutelings Riedijk Architecten, στεγάζει όλους τους χώρους παραγωγής του τυπογραφικού υλικού της, τους αποθηκευτικούς χώρους πρώτων υλών και αποθεμάτων της, καθώς και τα γραφεία της. Μία ημιδιαφανής επιφάνεια περιβάλλει όλους τους χώρους, παρέχοντας τη δυνατότητα σε όσους βρίσκονται έξω από το κτίριο να έχουν οπτική επαφή με καθέναν από αυτούς. Η επιφάνεια αυτή αποτελείται από ένα μεταλλικό πλέγμα πάνω στο οποίο είναι τοποθετημένα μικρά ημιδιαφανή συνθετικά πάνελ. Το κάθε πάνελ έχει τυπωμένο πάνω του ένα γράμμα και όλα τα γράμματα μαζί σχηματίζουν ένα απόσπασμα ποιήματος του γνωστού Ολλανδού ποιητή K. Schippers. Επίσης, η στέγη του κτιρίου σχηματίζει ένα τεράστιο "V", ενώ στην είσοδό του έχει τοποθετηθεί ένα υποστύλωμα του οποίου η μορφή αποτελεί την τρισδιάστατη εκδοχή του λογότυπου της εταιρείας. Το συνολικό αποτέλεσμα παραπέμπει στις τυπογραφικές εφαρμογές μικρής κλίμακας της εταιρείας και τις προωθεί.



3β.32 Neutelings Riedijk Architecten, Veenman Drukkers, Ede, 1997.



3β.33 Neutelings Riedijk Architecten, Minnaert, Ουτρέχτη, 1997.

Οι ίδιοι αρχιτέκτονες χρησιμοποίησαν τυπογραφικά στοιχεία και για το σχεδιασμό του πανεπιστημιακού κτιρίου Minnaert (1997) στην Ουτρέχτη. Στην κύρια όψη του κτιρίου, μεταλλικά υποστυλώματα τα οποία έχουν την μορφή κεφαλαίων γραμμάτων σχηματίζουν το όνομά του και όλα μαζί αποτελούν ένα όριο για το σχηματισμό ενός χώρου με ημιδημόσιο χαρακτήρα.

Το κτίριο Marion Cultural Centre (2001), είναι ένα πολιτιστικό κέντρο που διαθέτει χώρο βιβλιοθήκης, εκθέσεων και θεάτρου και σχεδιάστηκε από το αυστραλέζικο αρχιτεκτονικό γραφείο Ashton, Raggat, McDougall (ARM), για την περιοχή Marion, ένα προάστιο της Adelaide της Αυστραλίας. Η κεντρική ιδέα για αυτό το κτίριο ήταν η δημιουργία ενός εύκολα αναγνωρίσιμου κτιρίου που τονίζει το ρόλο του στην τοπική κοινωνία, ενός αρχιτεκτονήματος που λειτουργεί ως τοπόσημο, καθώς κάτι αντίστοιχο δεν υπήρχε ως τότε στην περιοχή. Για το λόγο αυτό οι αρχιτέκτονες εμπνευσμένοι από το όνομα της περιοχής σχεδίασαν το κτίριο χρησιμοποιώντας τα 6 γράμματά του για να δημιουργήσουν μια εκφραστική, επικοινωνιακή αρχιτεκτονική μορφή. Τα γράμματα "M" και "A" σχηματίζουν την κύρια όψη του κτιρίου και διαμορφώνουν το χώρο της βιβλιοθήκης με πλάγιους τοίχους και τολμηρές χωρικές λύσεις. Το γράμμα "R" επιμηκώνεται προς τη μία πλευρά για τη δημιουργία ενός πτυχωτού χώρου. Το γράμμα "I" αναπαριστάται με μία διδυμη κατακόρυφη μεταλλική κατασκευή οχτώ μέτρων

η οποία είναι εύκολα ορατή από πολλά σημεία, το "O" σχηματίζεται από βράχους τοποθετημένους στο γρασίδι και το "N" είναι μια όρθια μεταλλική, δικτυωτή κατασκευή η οποία παρέχει τη δυνατότητα σε φυτά να αναρριχηθούν δίπλα στην κεντρική είσοδο. Το Marion Cultural Centre αποτελεί ένα κτίριο επιγραφή το οποίο διαβάζεται σε κίνηση. Ο περαστικός, στην προσπάθειά του να συνθέσει τα σκόρπια γράμματα και να αναγνωρίσει την επιγραφή "MARION", καταλήγει να "διαβάζει" και να απομνημονεύει τη δομή του κτιρίου.

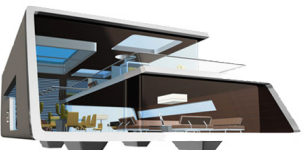
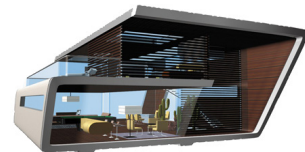


3β.34 ARM, Marion Cultural Center, Marion, 2001.

Το εικονικό κτίριο Villa Gucci (2001) αποτελεί μία πολυτελής κατοικία σχεδιασμένη από το Γάλλο σχεδιαστή Ora-Ito. Το κτίριο είναι ένας τεράστιος ενιαίος πτυχωτός χώρος στη μορφή του γράμματος "G", που αποτελεί και το λογότυπο του γνωστού οίκου. Όλα τα πράγματα μέσα στο σπίτι, από τα έπιπλα μέχρι και τα πιο μικρά αντικείμενα, φέρουν το συγκεκριμένο λογότυπο και είναι τοποθετημένα

σύμφωνα με τις αρχές του Feng Shui. Όλα τα τζάμια της κατοικίας είναι αλεξισφαίρα και φωτοευαίσθητα, η θερμοκρασία του χώρου ρυθμίζεται φωνητικά και τα αρώματα του οίκου Gucci ψεκάζονται αυτόματα ανά τακτά χρονικά διαστήματα. Στην οροφή της κατοικίας υπάρχει ελικοδρόμιο, καθώς και πισίνα κατασκευασμένη από συνθετικό κρύσταλλο.

Ο Ora-Ito σχεδίασε αυτή την εικονική κατοικία - λογότυπο θέλοντας να ειρωνευτεί το σύγχρονο τρόπο ζωής, που επιβάλλει την υπερκατανάλωση επώνυμων προϊόντων και την εξάρτηση του σημερινού ανθρώπου από αυτά.



3β.35 Ora Ito, Villa Gucci, 2001.

Το Zedzbeton 3.0 (2002) σχεδιάστηκε από το ολλανδικό γραφείο Maurer United Architects (MUA) σε συνεργασία με τον δημιουργό graffiti Zedz, για τον υπαίθριο χώρο του Eindhoven University of Technology. Η κεντρική ιδέα του έργου ήταν ο μετασχηματισμός των δισδιάστατων graffiti της όψης του υπάρχοντος κτιρίου σε τρισδιάστατες αρχιτεκτονικές μορφές, λαμβάνοντας υπόψιν τη σημασία της σκιάς και του φωτός. Έτσι τα δισδιάστατα γράμματα της υπογραφής του δημιουργού μετατράπηκαν σε τρισδιάστατα, και από το καθένα αφαιρέθηκε μια τρισδιάστατη παραλλαγή του ίδιου γράμματος. Η τελική πρόταση αποτελείται από τέσσερα κτίρια - γράμματα από σκυρόδεμα, δύο "Z", ένα "E" και ένα "D". Το καθένα τους έχει πέντε μέτρα μήκος, δεκαπέντε μέτρα πλάτος και τεσσαράμισι μέτρα ύψος.





3β.36 MUA, Zeddbeton 3.0, Eindhoven, 2002.

Η κλίμακα αυτή τους δίνει τη δυνατότητα να λειτουργούν ως εικόνες μέσα στην πόλη και παράλληλα ως αστικά έπιπλα, καθώς επιτρέπουν στον περαστικό να καθίσει μέσα σε αυτά και να αναπτύξει διάφορες δραστηριότητες οι οποίες σχετίζονται με το πανεπιστήμιο.

8 Το Wales Millennium Center (2004), στην περιοχή Cardiff, της πόλης Wales, σχεδιασμένο από το Percy Thomas Partnership, είναι ένα πολιτιστικό κέντρο τοποθετημένο παραλιακά της πόλης. Το κτίριο αποτελεί μία συμβατική αρχιτεκτονική σύνθεση από ορθογώνια στοιχεία. Αντιθέτως, ο μεγαλύτερος χώρος του κτιρίου, ο οποίος φιλοξενεί την όπερα και είναι ορατός από την κύρια όψη, έχει μια πιο οργανική μορφή και παραπέμπει σε θόλο. Πάνω στη συγκεκριμένο οργανική επιφάνεια και πάνω από την κύρια είσοδο του κτιρίου είναι χαραγμένες δύο σειρές από ποίημα του Ουαλού ποιητή Gwyneth Lewis, η μία γραμμένη στα ουαλικά και η άλλη στα αγγλικά. Η



3β.37 Percy Thomas Partnership, Wales Millennium Center, Wales, 2004.

ουαλική πρόταση γράφει "Creu gwir fel gwydr o ffwrnais awen", που σημαίνει "Δημιουργώντας αλήθεια, όπως το γυαλί από το καμίνι της έμπνευσης", ενώ η αγγλική πρόταση γράφει "In these stones horizons sing", "Σε αυτές τις πέτρες ορίζοντες τραγουδούν". Το κείμενο είναι σε κεφαλαία γράμματα, το καθένα γράμμα έχει δύο μέτρα ύψος και αποτελούνται από γυαλί ενισχυμένο με γύψο. Παράλληλα, τα γράμματα λειτουργούν και σαν παράθυρα του εστιατορίου που βρίσκεται στο εσωτερικό. Ο τεχνητός φωτισμός του εστιατορίου φωτίζει τις λέξεις, με αποτέλεσμα το κείμενο να είναι εύκολα ορατό από μακριά κατά τη διάρκεια της νύχτας.

Η τυποτεκτονική στο συγκεκριμένο παράδειγμα, λειτουργεί ως στοιχείο προσανατολισμού, ενώ παράλληλα προωθεί και μια πολιτιστική φιλοδοξία. Κάθε γλώσσα μεταδίδει από ένα διαφορετικό μήνυμα. Η ουαλική αντανakλά την κληρονομιά και την έμπνευση της πόλης Wales, ενώ η αγγλική αντανakλά την ιστορία της περιοχής Cardiff και τη μουσική που πηγάζει από το εσωτερικό.

9 Το σύγχρονο ολλανδικό αρχιτεκτονικό γραφείο των MVRDV έχει πειραματιστεί αρκετά με την τυπογραφία. Στο βιβλίο τους KM3: Excursions on Capacities (2005) αναφέρονται τρία παραδείγματα, με πιο χαρακτηριστικό τον αστικό σχεδιασμό για το Hoek van Holland (2005), κοντά στο Ρότερνταμ της Ολλανδίας. Εκτός από χωρικές τοπιακές επεμβάσεις στην περιοχή, οι αρχιτέκτονες πρότειναν ένα παραθαλάσσιο ξενοδοχείο αποτελούμενο από τρεις κτιριακές μονάδες, σε μικρή απόσταση από τη θάλασσα. Οι τρεις μονάδες σχεδιάστηκαν για να φιλοξενήσουν αίθουσες αναμονής, αίθουσες συνεδριάσεων, εστιατόρια και ιδιωτικά δωμάτια, και η κάθε μια έχε τη μορφή τεράστιου τρισδιάστατου γράμματος (H, V και H). Η μεταφορά από την παραλία και προς αυτήν οργανώνονταν υπογείως του δεύτερου γράμματος "H". Με αυτό τον τρόπο το ξενοδοχείο μεταμορφώνεται σε τοπόσημο της περιοχής όπου είναι ορατό από μεγάλη απόσταση σαν "HVN", σαν μία τεράστια πινακίδα καλωσορίσματος.



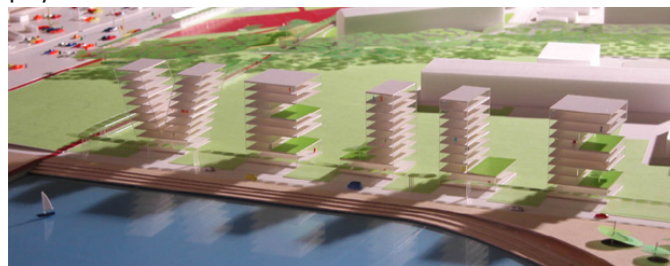
3β.38 MVRDV, Hoek van Holland, Rotterdam, 2005.

10 Ένα πρόσφατο τυποτεκτονικό έργο το οποίο δεν έχει ακόμα υλοποιηθεί είναι το Alphabet Building, στο Άμστερνταμ της Ολλανδίας. Το κτίριο σχεδιάστηκε για να στεγάσει γραφεία μικρομεσαίων επιχειρήσεων με χώρο στάθμευσης. Η κύρια όψη του κτιρίου που κοιτάζει στο λιμάνι αποτελείται από 24 παράθυρα στο σχήμα των γραμμάτων της αλφάβητου και πίσω από κάθε γράμμα δημιουργείται χώρος γραφείων, υψηλών προδιαγραφών, 128 τμ, ο οποίος μπορεί να πουληθεί μεμονωμένος ή και όχι. Δύο γράμματα μόνο λείπουν από την όψη τα οποία βρίσκονται στο εσωτερικό του κτιρίου. Επιπλέον, σε ολόκληρη την ανατολική όψη μικρά στρογγυλά ανοίγματα δημιουργούν τον αριθμό του κτιρίου, "52".



3β.39 MVRDV, Alphabet Building, Amsterdam, 2011.

11 Οι Δανοί αρχιτέκτονες BIG (Bjarke Ingels Group) παρουσίασαν και αυτοί ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την τυποτεκτονική, το οποίο φανερώθηκε κατά την δημιουργία του βιβλίου τους "Yes is More" (2009) και αναγνώρισαν αυτή την κατεύθυνση ως 'Urban Typography'.



3β.40 BIG, Vejle Harbour, Copenhagen, 2005 (μακέτα).

Το πρώτο τους εγχείρημα ήταν ο σχεδιασμός της περιοχής Vejle Harbour (2005), κοντά στην Κοπεγχάγη στη Δανία. Η αντιμετώπιση είναι παρόμοια με την περίπτωση που αναφέρθηκε παραπάνω των MVRDV για το σχεδιασμό

Hoek van Holland, οι αρχιτέκτονες χρησιμοποίησαν τα γράμματα του ονόματος της περιοχής (V-E-J-L-E) για τη δημιουργία μονάδες κατοίκησης. Η τελευταία μονάδα κατοίκησης τοποθετήθηκε στην αρχή του λιμανιού, και αποτέλεσε μια τεράστια πινακίδα καλωσορίσματος στην περιοχή.



3β.41 BIG, Vejle Harbour, Copenhagen, 2005 (φωτορεαλιστικό).

大 众

3β.42 Κινέζικο σύμβολο για τη λέξη "άνθρωπος".



3β.43 BIG, People's Building, Shanghai, 2005 (φωτορεαλιστικό).

12 Στην πρόταση των BIG για το People's Building στην Σαγκάη (2005), κυριαρχεί το κινέζικο σύμβολο για τη λέξη "People - Άνθρωποι", το οποίο και μετατρέπεται σε επιβλητικό κτίριο το οποίο στεγάζει ξενοδοχειακή μονάδα, χώρους αθλητισμού και συνεδριάσεων. Το κτίριο αποκτά τις ιδιότητες του συμβόλου, έτσι σχεδιάστηκε σαν δύο κτίρια που ενώνονται σε ένα. Το πρώτο κτίριο, η βάση του οποίου ξεκινάει από το νερό, είναι αφιερωμένη στο "ανθρώπινο σώμα" και στεγάζει τις αθλητικές εγκαταστάσεις και τις υδατοκαλλιέργειες. Το δεύτερο κτίριο, η βάση του οποίου ξεκινάει από τη στεριά, είναι αφιερωμένη στο "ανθρώπινο πνεύμα", και στεγάζει τους χώρους συνεδριάσεων και συναντήσεων. Στο ψηλότερο σημείο, όπου τα δύο αυτά κτίρια ενώνονται και γίνονται ένα, βρίσκεται η ξενοδοχειακή μονάδα. Κάτω από τους πύργους δημιουργείται ένα τόξο, όπου στεγάζει τις υπαίθριες δραστηριότητες. Ο σχεδιασμός του κτιρίου έχει σκοπό την μετάδοση των ιστορικών και πολιτιστικών στοιχείων της περιοχή, όπως την κινέζικη καλλιγραφία, σε μία χρονική περίοδο, όπου η παγκοσμιοποίηση έχει εξαλείψει κάθε ίχνος πολιτιστικής κληρονομιάς.

13

Το Walter Towers (2008), στην Πράγα, αποτελεί το τρίτο παράδειγμα τυποτεκτονικής των BIG, όπου ένα τεράστιο τρισδιάστατο "W", από το όνομα της περιοχής Walter, δημιουργεί ένα συγκρότημα πύργων. Ενώ αρχικά δίνει την εντύπωση της συνύπαρξης τεσσάρων διαφορετικών πύργων, στην πραγματικότητα είναι ένα ενιαίο κτίριο, το οποίο είναι χωρισμένο με τέτοιο τρόπο ώστε να υπάρξει όσο το δυνατό μεγαλύτερη επιφάνεια όψης και να στεγάσει καταστήματα, γραφεία και διαμερίσματα. Το κτίριο θα λειτουργήσει και σαν τοπόσημο της περιοχής.



3β.44 BIG, Walter Towers, Prague, 2008 (φωτορεαλιστικό).

14

Το κτίριο Republic of Korea Pavillion στο World Expo 2010, στη Σαγκάη της Κίνας, αποτελεί το πιο πρόσφατο υλοποιημένο παράδειγμα τυποτεκτονικής και είναι σχεδιασμένο από την αρχιτεκτονική ομάδα Mass Studies. Το περίπτερο σχεδιάστηκε με τέτοιο τρόπο ώστε οι έννοιες "χώρος - space" και "σήμανση - sign" να συνυπάρχουν και να συνδιαλέγονται. Οι σημάνσεις γίνονται λειτουργικοί χώροι και παράλληλα, οι χώροι γίνονται σημάνσεις. Για την δημιουργία της έννοιας "σήμανση ως χώρος", οι αρχιτέκτονες συγκέντρωσαν μεγάλης κλίμακας τρισδιάστατα τυπογραφικά στοιχεία

από το κορεάτικο αλφάβητο ('han-geul') και διαμόρφωσαν τη μορφή του κτιρίου, ενώ μικρής κλίμακας δισδιάστατα πάνελ των ιδίων τυπογραφικών στοιχείων ('han-geul pixels') τοποθετήθηκαν για τη δημιουργία της εξωτερικής επιφάνειας του κτιρίου. Στις υπόλοιπες επιφάνειες τοποθετήθηκαν τετράγωνα πάνελ αλουμινίου ('art pixels') σχεδιασμένα από τον Κορεάτη καλλιτέχνη Ik-Joong Kang.

Για την έννοια "χώρος ως σήμανση", δημιούργησαν ένα αφαιρετικό τρισδιάστατο χάρτη, κλίμακας 1:300, της πρωτεύουσας της χώρας, Σεούλ, για τη διαμόρφωση του ισογείου ημιυπαίθριου χώρου. Το υπόλοιπο κτίριο, συμπεριλαμβανομένου του κύριου εκθεσιακού χώρου, βρίσκεται 7 μέτρα πάνω από το έδαφος.

Το τελικό αποτέλεσμα της έννοιας "σήμανση ως χώρος" - "sign as space", αποτελεί ένα αρχιτεκτόνημα το οποίο αποδίδει την κορεάτικη κουλτούρα και εξυπηρετεί αναγνωριστικούς και προωθητικούς σκοπούς.

Το συγκεκριμένο παράδειγμα θα μπορούσε να θεωρηθεί ως το πιο επιτυχημένο τυποτεκτονικό αποτέλεσμα, εφόσον εκμεταλλεύεται τις δυνατότητες της τυποτεκτονικής και εμπεριέχει πολλαπλούς επικοινωνιακούς μηχανισμούς.



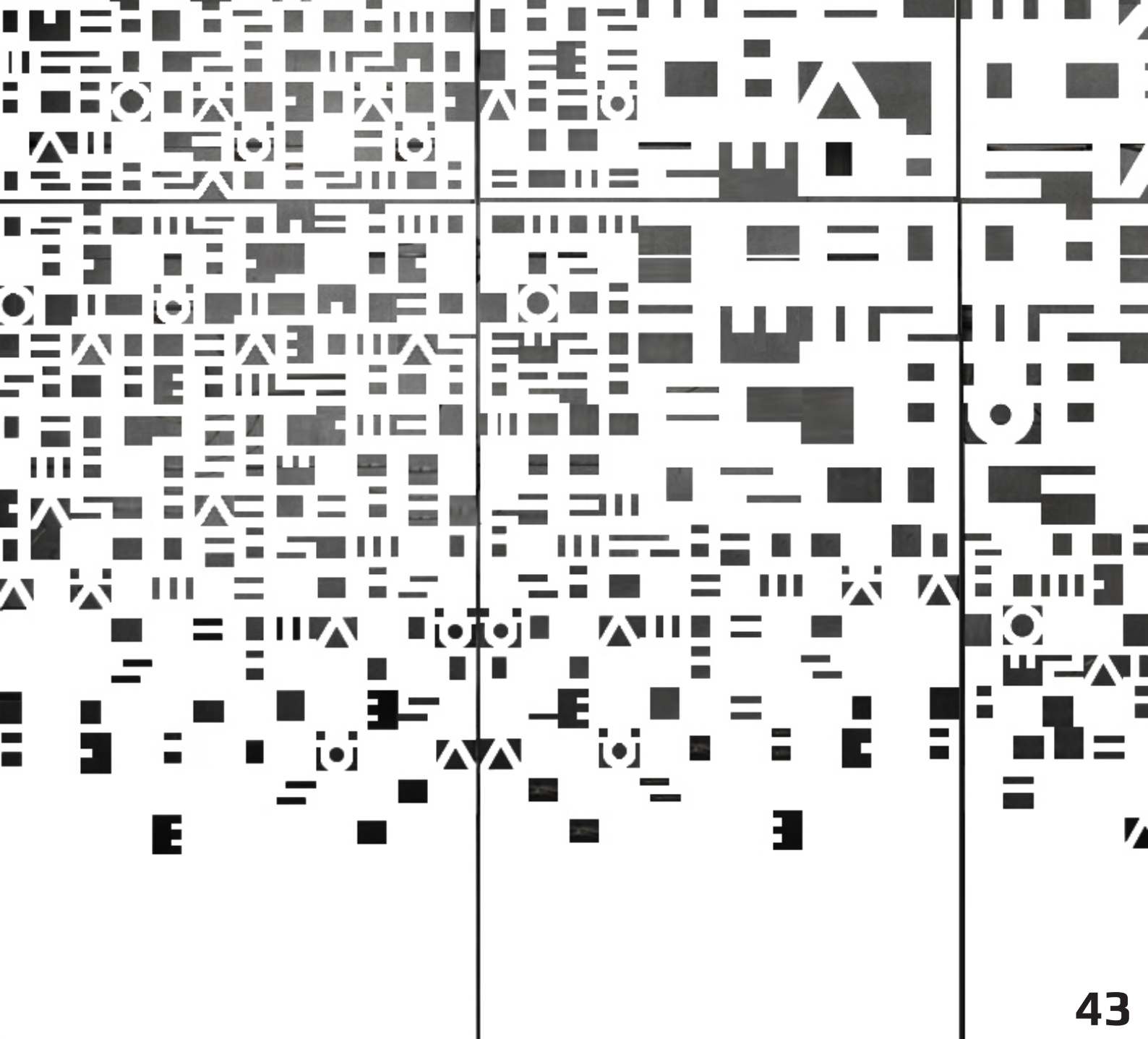
3β.45 Mass Studies, The Republic of Korea Pavillion at World Expo 2010, Shanghai, 2010.



3β.46 Mass Studies, The Republic of Korea Pavillion at World Expo 2010, Shanghai, 2010, ημισφαίριος χώρος στο ισόγειο.

Τα σύγχρονα εξελιγμένα σχεδιαστικά εργαλεία και τεχνικές σε συνδυασμό με το αυξανόμενο ενδιαφέρον που παρουσιάζει η νέα γενιά των αρχιτεκτόνων και γραφιστών, διαμορφώνουν ολοκληρωμένα σύνολα με υποσχόμενα τυποτεκτονικά έργα.

Είναι η πρώτη φορά όπου η τυπογραφία και η αρχιτεκτονική χάνουν την αυτονομία τους και συνεργάζονται για την δημιουργία νέων υβριδικών τεκτονικών μορφών.



Ερμηνεία

4α. Πεδία Εφαρμογής

4

Η τυποτεκτονική δεν εφαρμόστηκε τυχαία στο κτισμένο περιβάλλον μόνο για να προσφέρει χωρικές λύσεις, αλλά αποτέλεσε ένα διαχρονικό εργαλείο για την ανάπτυξη της επικοινωνίας.

Την περίοδο όπου πρωτοεμφανίστηκε ο όρος της τυποτεκτονικής εφαρμόστηκε σε ένα περιορισμένο αριθμό αρχιτεκτονικών έργων μικρής κλίμακας. Αντίθετα την περίοδο του 20ου αιώνα, η εφαρμογή της επεκτάθηκε σε περαιτέρω αρχιτεκτονικές συνθέσεις, σαν μέσω επικοινωνίας που συνέβαλε σημαντικά στην εξέλιξη του αστικού περιβάλλοντος και των αστικών δραστηριοτήτων.

Από τις απαρχές μέχρι την περίοδο του Διεθνούς Στυλ, ο σχεδιασμός και η ενσωμάτωση των τυπογραφικών στοιχείων χρησιμοποιήθηκε σε αρχιτεκτονικά σύνολα **εμπορικού** χαρακτήρα, όπως εργοστάσια, πολυεθνικές εταιρείες και καταστήματα.

Την περίοδο της εκβιομηχάνισης, η έννοια της διαφήμισης αποτέλεσε καταλυτικό και ισχυρό μέσο για την ενημέρωση των καταναλωτών για την ύπαρξη νέων εφευρέσεων, καθώς και η δημιουργία της ανάγκης για την απόκτηση των προϊόντων. Αν και οι διαφημίσεις στον αστικό χώρο εμφανίστηκαν αρχικά με τη μορφή μικρών αφισών και στη συνέχεια με τη μορφή τεράστιων φωτεινών πινακίδων, ξεκίνησαν προωθώντας ένα προϊόν και σταδιακά δημιούργησαν μια εικόνα γύρω από μία συγκεκριμένη μάρκα (brand).

"the old paradigm had it that all marketing was selling a product. In the new model, however, the product always takes a back seat to the real product, the brand, and the selling of the brand acquired an extra component that can only be described as spiritual"³¹.

Πολλοί σχεδιαστές χρησιμοποίησαν τυπογραφικά στοιχεία σε μορφή λογοτύπων (logos), σαν σχεδιαστικά εργαλεία για το σχεδιασμό κτιρίων (Padiglione del Libro και το IBM Pavilion).

Επίσης, σε περιόδους όπου οι κοινωνικοοικονομικές καταστάσεις παρουσίαζαν αστάθεια και αδυναμία, η τυποτεκτονική εφαρμόστηκε στο αστικό περιβάλλον με έντονο **πολιτικό** χαρακτήρα, σε εθνικά περίπτερα, μεταφέροντας εθνικιστικά και προπαγανδιστικά συνθήματα (USSR Pavilion, 1925, Παρίσι).

Από τη μεταμοντερνιστική περίοδο μέχρι σήμερα, η τυποτεκτονική εφαρμόζεται σε όλο και περισσότερες αρχιτεκτονικές τυπολογίες και με μεγαλύτερη συχνότητα. Τη συγκεκριμένη περίοδο παύει να έχει αποκλειστικά εμπορικό και πολιτικό χαρακτήρα, ενώ αρχίζει να εφαρμόζεται σε κτίρια, **εκπαιδευτικού** (εκπαιδευτικά ιδρύματα, πανεπιστήμια), **κοινωνικού - πολιτιστικού** (κέντρα πολιτισμού, εκθέσεις, μουσεία), **αθλητικού** περιεχομένου, καθώς και σε κτίρια κατοίκησης.

Οι σχεδιαστές επιδιώκουν να προσδώσουν μια διάρκεια στις τυποτεκτονικές φόρμες, το οποίο και απαιτεί πιο μόνιμες και ανθεκτικές κατασκευές σε αντίθεση με τις εφήμερες και ελαφριές κατασκευές των περιπτέρων των προηγούμενων χρόνων.

Σήμερα, πολλά ινστιτούτα, όπως μουσεία και πανεπιστήμια, αναζητούν καθαρές κτιριακές μορφές οι οποίες θα συμβάλουν στην εύκολη αναγνώριση της ιδιότητας τους, με απώτερο σκοπό την παγκόσμια αναγνώριση και τα οικονομικά οφέλη που αυτή προσδίδει. Όλη αυτή η εμμονή γύρω από την προώθηση και ανάδειξη μιας συγκεκριμένης **μάρκας - branding**, εισβάλλει αναπόφευκτα στον δημόσιο χώρο.

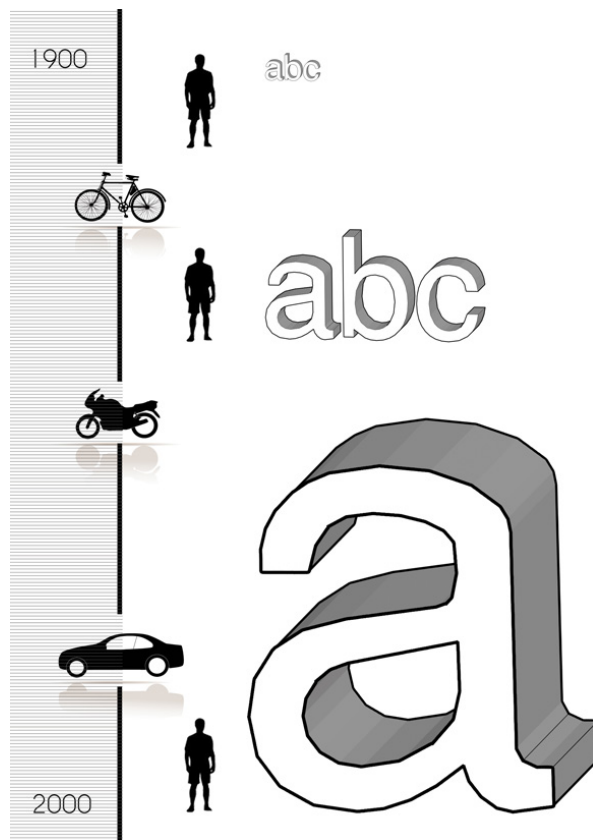
*"Advertising invades everything, the street, the monument, the market, the stage, language [...] Today our only architecture is just that: huge screens upon which moving atoms, particles and molecules are refracted. The public stage, the public place have been replaced by a gigantic circulation, ventilation, and ephemeral connecting spaces"*³²

Αυτή η μεταμόρφωση του παραδοσιακού αστικού τοπίου σε ένα αλληλένδετο, εμπορικά προσανατολισμένο χώρο, αποτελεί ένα συνεχώς εξελισσόμενο φαινόμενο, στο οποίο η τυποτεκτονική συμβάλλει ως ένα δυναμικό διαφημιστικό μέσο που συνοδεύει το σχεδιασμό αρχιτεκτονικών τυπολογιών (Minnaert Building και Marion Cultural Center).

Επιπλέον, η ταχύτητα εξάπλωσης του νέου αστικού life-style, οι γρήγοροι ρυθμοί της καθημερινότητας και η ραγδαία ανάπτυξη της τεχνολογίας, έχουν επηρεάσει την εικόνα του αστικού τοπίου, με αποτέλεσμα την εμφάνιση όλο και περισσότερων και μεγαλύτερων κτιριακών επιγραφών, που έχουν σκοπό την απόσπαση του ενδιαφέροντος και την προώθηση συγκεκριμένων μηνυμάτων.

Η **σήμανση - signage** αρχίζει να ανταγωνίζεται την αρχιτεκτονική στην κλίμακα. Η μεταμόρφωση γιγαντιαίων τυπογραφικών στοιχείων σε κτιριακά σύνολα, επιτυγχάνει τη γρήγορη και αποτελεσματική μετάδοση απαραίτητων πληροφοριών και παράλληλα διαμορφώνει λειτουργικούς χώρους. Οι τελικές τυποτεκτονικές φόρμες λειτουργούν σαν "ομιλούντα" τοπόσημα (Hoek van Holland Urban Plan και the Vejle Harbour Masterplan).

"Speaking" Landmarks



4α. 1 Η εξέλιξη των δημόσιων κτιριακών επιγραφών.

32. Baudrillard Jean, *The Ecstasy of Communication*, (New York: Semiotext(e), 1988), pp.19-20

Τέλος, ο πειραματισμός αποτελεί ένα βασικό στοιχείο στην σχεδιαστική εξέλιξη, και οι σχεδιαστές αναζητούν συνεχώς νέο αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο που να αντανakλά τα σύγχρονα κοινωνικά και πολιτιστικά φαινόμενα. Η επανάσταση των αισθητικών τεχνικών των γραμματοσειρών και του γραφικού σχεδιασμού, αποσκοπεί στην αύξηση του ενδιαφέροντος του παρατηρητή. Όσο αυτές οι νέες γραφικές εφαρμογές δεν περιορίζονται σε εμπορικές και πολιτικές σκοπιμότητες, και δεν λειτουργούν σαν απλές παραδοσιακές σημάνεις, η τυποτεκτονική θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί σε διάφορες τυπολογίες, ακόμα και αν η οπτική επικοινωνία δεν είναι απαραίτητη.

4β. Μορφές

Παρατηρώντας την εξέλιξη της τυποτεκτονικής από τις αρχές του 20ου αιώνα μέχρι σήμερα, είναι φανερό ότι οι παραγόμενες τυποτεκτονικές μορφές διακρίνονται σε δύο κατηγορίες, τις **δισδιάστατες** ή **επιδερμικές** και τις **τρισδιάστατες** ή **χωρικές**.

Οι **δισδιάστατες** ή **επιδερμικές** τυποτεκτονικές μορφές εφαρμόζονται σε επιφάνειες κτιρίων, κυρίως στις εξωτερικές όψεις, με αποτέλεσμα τη δημιουργία υφών και χρωμάτων. Κάποιες από αυτές είναι **επίπεδες** (USSR Pavilion by Ilia Govosov, Café de Unie και ESISAR), άλλες είναι **χαραγμένες** (AEG Turbinenfabrik), ή ακόμα και **προεξέχουσες** (IMB Pavilion). Υπάρχουν, βέβαια, και περιπτώσεις όπου η επιδερμική τυποτεκτονική εφαρμόζεται σε εσωτερικές επιφάνειες, όπως συναντήσαμε σε παραδείγματα της Μεταμοντέρνας περιόδου (Grand's Restaurant, Sea Ranch), καθώς και σε οριζόντιες επιφάνειες (Textualized Land-

scape). Στις παραπάνω περιπτώσεις τα τυποτεκτονικά στοιχεία είναι μόνιμα και σταθερά. Υπάρχουν όμως και παραδείγματα όπου αυτά είναι εφήμερα, μεταβάλλονται, αναδιαμορφώνοντας την όψη του κτιρίου και μεταδίδουν συνεχώς διαφορετικά μηνύματα (Herbert Bayer's 1924 Kiosk for Newspapers, National College Football Hall of Fame).

Οι **τρισδιάστατες** ή **χωρικές** τυποτεκτονικές μορφές περιλαμβάνουν γράμματα τα οποία υπερβαίνουν τη δισδιάστατη υπόστασή τους και αποκτούν πλέον ενεργό ρόλο στην παραγωγή κατασκευαστικών δομών και χώρων. Αυτές οι μορφές μπορούν να αποτελούν **μη δομικά στοιχεία**, όπως κιγκλιδώματα, στέγαστρα, επενδύσεις (Padiglione del Libro, Ivan Fomin's USSR Pavilion), **δομικά στοιχεία**, όπως υποστυλώματα (Veenman Drukkers Headquarters, Minnaert Building), ή ακόμα και **ολόκληρα κτίρια** (Villa Gucci, Marion Cultural Centre, Zedbeton 3.0, People's Building, Walter Towers, Republic of Korea Pavilion at the World Expo).

Στις παραπάνω κατηγορίες, η ανατομία των γραμμάτων σε συνδυασμό με τη σχεδιαστική μεταχείριση για τη δημιουργία τρισδιάστατης φόρμας αποτελεί σημαντικό παράγοντα. Στα μη δομικά και δομικά στοιχεία τα γράμματα είναι συμπαγή, ενώ στις ολόκληρες κατασκευές τα περιγράμματα των γραμμάτων αποτελούν τους φέροντες τοίχους του κτιρίου και το εσωτερικό των γραμμάτων αποκτά χωρικές λειτουργίες. Επιπλέον, οι τρισδιάστατες τυποτεκτονικές φόρμες εκτός από μόνιμες, παρουσιάζονται και εφήμερες με τη μορφή κινητών επίπλων (Padiglione del Libro) ή κινούμενων ολογραμάτων από νερό ή καπνό (Herbert Bayer's 1924 Exhibition Pavilions).

Επιπροσθέτως, θα πρέπει να τονιστεί ότι στα παραδείγματα της επιδερμικής τυποτεκτονικής, τα όρια μεταξύ τυπογραφίας και αρχιτεκτονικής είναι σαφή. Καθένας από τους δύο σχεδιαστικούς τομείς εξυπηρετεί τις δικές του αρχές. Αντιθέτως, στην χωρική

τυποτεκτονική τα όρια τυπογραφίας και αρχιτεκτονικής συγχέονται, με αποτέλεσμα οι υβριδικές μορφές που δημιουργούνται να υπηρετούν τις αρχές και των δύο παράλληλα.

Η άσκηση, στον αστικό χώρο, της επιδερμικής τυποτεκτονικής παρουσιάζει μεγαλύτερη χρονική διάρκεια σε σύγκριση με την χωρική και αυτό οφείλεται στους σχεδιαστικούς και κατασκευαστικούς περιορισμούς όπου συνάντησαν οι σχεδιαστές. Έτσι αρχικά, τα γράμματα αποτελούσαν ένα επιπρόσθετο κομμάτι στην αρχιτεκτονική σύνθεση με ιδιαίτερη προσοχή στα σχήματα, στα χρώματα και στην υλικότητα των τυπογραφικών στοιχείων.

Οι πρόσφατες τεχνολογικές εξελίξεις έχουν πλέον απελευθερώσει τους σχεδιαστές από τους παραπάνω περιορισμούς και κατά συνέπεια η τρισδιάστατες τυποτεκτονικές κτιριακές μορφές ακμάζουν συνεχώς.



4γ. Λειτουργίες

Η τυποτεκτονική μπορεί να εξυπηρετήσει μία ή και πολλαπλές λειτουργίες κατά την εφαρμογή της σε μία αρχιτεκτονική σύνθεση. Συμβάλει στην μετάδοση συγκεκριμένων μηνυμάτων, είτε άμεσα, αναγράφοντας καθαρά το ίδιο το μήνυμα, είτε έμμεσα με κάποιο συμβολισμό, με διαφορετικό κάθε φορά σκοπό. Είναι γεγονός ότι πολλοί τυποτέκτονες πριν, αλλά και κατά τη διάρκεια του μοντέρνου κινήματος, θεωρούσαν την αναγνωσιμότητα ως κεντρικό στοιχείο για τη λειτουργικότητα ενός κτιρίου, με απώτερο σκοπό την άμεση αναγνώριση και απομνημόνευση του μηνύματος από τον παρατηρητή. Αντίθετα, πολλοί μεταμοντέρνοι πειραματίστηκαν με διάφορα επίπεδα της αναγνωσιμότητας και επέλεξαν να καθυστερήσουν και να κατακερματίσουν αυτήν την ακολουθία προκειμένου να προσφέρουν στον παρατηρητή το χρόνο για συναισθηματική ανταπόκριση και χώρο για την πνευματική αντανάκλαση.

Μία από τις πιο συχνές λειτουργίες της τυποτεκτονικής είναι η μετάδοση μηνυμάτων που βοηθάνε τον παρατηρητή να **αναγνωρίσει** την τοποθεσία, είτε τα βασικά χαρακτηριστικά του κτιρίου στο οποία βρίσκεται, όπως το όνομα, τη διεύθυνση, τη λειτουργία. Με το σχεδιασμό και ένταξη αυτών των χαρακτηριστικών στην σύνθεση ενός κτιρίου, ενισχύεται η δυνατότητα ταύτισης του ίδιου του κτιρίου ως εικόνα με τα μηνύματα που προβάλλει η τυποτεκτονική του.

Μία άλλη λειτουργία της τυποτεκτονικής μπορεί να θεωρηθεί η **καθοδήγηση** και ο **προσανατολισμός** του παρατηρητή κατά την προσέγγιση ενός κτιρίου, εφόσον λειτουργούν σαν κατευθυντήρια και προσανατολιστικά στοιχεία ή σαν "πινακίδες" στο αστικό περιβάλλον (Ve-

jle Harbour Masterplan, the Hoek van Holland Urban Plan). Τυπογραφικά στοιχεία ενσωματώνονται στην αρχιτεκτονική σύνθεση, με στόχο την επισήμανση πληροφοριών για την ίδια τη συγκρότηση του χώρου, τη διευκόλυνση της μετάβασης ή την οργάνωση επιμέρους κινήσεων.

Επίσης, η τυποτεκτονική συμβάλλει στην μετάδοση μηνυμάτων με **προωθητικό** χαρακτήρα. Όπως ήδη αναφέρθηκε, αυτή η λειτουργία δε συναντάται μόνο σε κτίρια εμπορικού χαρακτήρα (Herbert Bayer's Exhibition Pavilions, the Padiglione Campari, the IBM Pavilion, Veenman Drukkers Headquarters), ή μόνο πολιτικού χαρακτήρα (the Propaganda Kiosks by Alexander Rodchenko and Gustav Klucis), αλλά σε επώνυμα κτιριακά σύνολα που επηρεάζονται από το καπιταλιστικό σύστημα (ESISAR, Marion Cultural Center, Minnaert Building). Με το σχεδιασμό και την ένταξη τέτοιων γραφικών γραφικών στη δομή του κτιρίου, το μήνυμα γίνεται ευκολότερα αντιληπτό και η απομνημόνευσή του πιο άμεση.

Η **ενημέρωση** του παρατηρητή αποτελεί άλλη μία λειτουργία της τυποτεκτονικής, εφόσον μέσα από τις τυποτεκτονικές φόρμες μπορούν να ενσωματωθούν πληροφορίες, όπως η ημερομηνία κατασκευής ή ο αρχιτέκτονας (the Padiglione Campari), καθώς και η μετάδοση επίκαιρων και εφήμερων πληροφοριών. Με τη δυνατότητα εναλλαγής των οπτικών μηνυμάτων, μέσα από εφήμερα επιφανειακά ή χωρικά στοιχεία,

μεταβάλλεται ο χαρακτήρας του κτιρίου και μέσω της τυποτεκτονικής, μεταδίδονται πληροφορίες επίκαιρες, με στόχο την ενημέρωση των αποδεκτών και κατ'επέκταση, την εκπαίδευση και τη ψυχαγωγία τους (the National College Football Hall of Fame).

Τελευταία, αλλά εξίσου σημαντική λειτουργία της τυποτεκτονικής αποτελεί η ικανότητά της για **παραπλάνηση** του παρατηρητή. Μεταδίδει, δηλαδή, μηνύματα τα οποία επηρεάζουν την *αντίληψη*³³ που έχει ο παρατηρητής για τη δομή του ίδιου του κτιρίου ή του χώρου στον οποίο βρίσκεται δημιουργώντας συχνά **οπτικές πλάνες**.

Οι οπτικές πλάνες μπορούν να εφαρμοστούν, τόσο σε επίπεδο αστικής, όσο και αρχιτεκτονικής κλίμακα προκαλώντας τον εντυπωσιασμό του θεατή, αφού αιχμαλωτίζουν το βλέμμα και χαράσσονται στη μνήμη του. Γίνονται αντιληπτές από κάποιο ή κάποια σταθερά σημεία θέασης του υποκειμένου ως προς το αντικείμενο (Walter Towers), καθώς και μέσω της κίνησης του υποκειμένου ως προς το αντικείμενο (Marion Cultural Center, Republic of Korea Pavilion at the World Expo).

Η ικανότητά της τυποτεκτονικής να ρυθμίζει την κλίμακα και να μεταβάλλει ή να δημιουργεί ποιότητες χώρου επηρεάζει σε κάθε περίπτωση, τη ψυχοσύνθεση του δέκτη υποκινώντας, παράλληλα, τη δημιουργία μιας εικόνας άμεσα συναρτημένης με το μήνυμα της ίδιας της τυποτεκτονικής εφαρμογής.

33. **Αντίληψη** : η σύνθετη ψυχολογική διαδικασία με την οποία το άτομο αναλύοντας τα χαρακτηριστικά ενός ερεθίσματος, συνθέτοντάς τα, συσχετίζοντάς τα και με τις προηγούμενες εμπειρίες του ερμηνεύει ή αντιλαμβάνεται τα μηνύματα του εξωτερικού κόσμου. Είναι μια κατεξοχήν γνωστική λειτουργία και σαν τέτοια επηρεάζεται, τόσο από τους εσωτερικούς του ατόμου παράγοντες όσο και από τους εξωτερικούς περιβαλλοντολογικούς. Ο άνθρωπος δέχεται ένα σύνολο ερεθισμάτων και από αυτά επιλέγει και πράγματι αντιλαμβάνεται ό,τι θέλει, ό,τι επιθυμεί, ό,τι νομίζει ότι δίνει απάντηση στα ενδιαφέροντα και τις ανάγκες του.

Η αντίληψη είναι μία λειτουργία πληροφόρησης για τις δυνατότητες που προσφέρει το περιβάλλον. Αυτό που επιτελούν τα αισθητήρια είναι να μεταφέρουν πληροφορία για τον γύρω κόσμο, είτε έρχονται με το οπτικό κανάλι, είτε με το ακουστικό, είτε όπω αλλιώς, τα ερεθίσματα έχουν κοινή φύση, είναι πληροφορίες. Ο άνθρωπος είναι δέκτης και επεξεργαστής πληροφοριών γιατί οι ανάγκες του είναι κατά βάση πληροφοριακές, Κύρια λειτουργία της αντίληψης είναι να επιλέγει και να οργανώνει την εισερχόμενη πληροφορία, από τον αφάνταστο αριθμό ερεθισμάτων ένα εξαιρετικά μικρό ποσοστό διεγείρει την προσοχή και καταγράφεται στη συνείδηση. Τα εισερχόμενα ερεθίσματα φιλτράρονται και επιλέγονται με αποτέλεσμα μόνο ορισμένα από αυτά να περνούν για να υποστούν παραπέρα επεξεργασία στο μυαλό και να οργανωθούν σε «αντιλήψεις».

*“Και ένας κόσμος χωρίς μία δυνατότητα **επικοινωνίας**, που προσδιορίζει καταλυτικά τη ζωή μας, είναι ένας “έτοιμος κόσμος” χωρίς παρελθόν, χωρίς παρόν και χωρίς μέλλον”³⁴.*

Οι τυποτεκτονικές εφαρμογές ανεξάρτητα της μορφής τους, του πεδίου εφαρμογής τους και του συνδυασμού λειτουργιών που εξυπηρετούν, αποτελούν αρχιτεκτονικά στοιχεία με έντονο επικοινωνιακό χαρακτήρα. Ο στόχος της τυποτεκτονικής είναι διπλός. Από τη μία παράγει **λειτουργικές μορφές**, και από την άλλη, προωθεί **επικοινωνιακές δομές**, σε συσχετισμό με τεχνολογικούς, πολιτιστικούς, οικονομικούς και κοινωνικούς παράγοντες. Για να είναι αποτελεσματική μια τυποτεκτονική εφαρμογή, οι δύο παραπάνω συνιστώσες οφείλουν να λειτουργούν αλληλένδετα.

Αντί Επιλόγου

Είναι φανερό πως τα γράμματα και οι εικόνες διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην δημιουργία της εικόνας του αστικού περιβάλλοντος. Η αρχιτεκτονική μεμονωμένα αντιμετωπίζει σοβαρή δυσκολία στο να μεταδώσει μηνύματα, κοινωνικού, πολιτικού ή διαφημιστικού περιεχομένου, διότι κάτι τέτοιο προϋποθέτει τη διμερή ικανότητα απόδοσης από την πλευρά του αρχιτέκτονα, αλλά και του κοινού. Αντίθετα, μπορεί να προάγει αυτή την επικοινωνιακή λειτουργία εφόσον εφαρμοστεί παράλληλα με την τυπογραφία, η οποία αποτελεί τον κατεξοχήν τομέα παραγωγής γραμμάτων και εικόνων, κάτω από ένα συνολικό σχεδιαστικό πρόγραμμα, την **ΤΥΠΟΤΕΚΤΟΝΙΚΗ**.

Αν και οι ρίζες της τυποτεκτονικής εντοπίστηκαν στις πρώιμες ιστορικές περιόδους με την μορφή των επιγραφών και των σημάνσεων (signage - architectural lettering - architecture parlante), εφαρμόστηκε πιο εντατικά από τις αρχές του 20ου αιώνα μέχρι σήμερα και εξελίσσεται διαρκώς, όσον αφορά τις **μορφές** της, τα **πεδία εφαρμογής** και τις **λειτουργίες** της.

Στα πρώτα δείγματα, η τυπογραφία και η αρχιτεκτονική είχαν ξεκάθαρη λειτουργία και η κάθε μια εξυπηρετούσε τους δικούς της σκοπούς και αρχές. Αντίθετα, στην σύγχρονη εποχή, όπου οι παραδοσιακοί τρόποι σχεδίασης αντικαταστάθηκαν από τα ψηφιακά μέσα της νέας τεχνολογίας και σχεδίασης, έχουν φέρει αυτούς τους δύο τομείς ακόμα πιο κοντά με αποτέλεσμα τα όρια τους να μην είναι πλέον ξεκάθαρα.

Έτσι, δημιουργούνται νέες υβριδικές μορφές οι οποίες δεν αποτελούν αποτέλεσμα του τυπογραφικού ή αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, αλλά του **ΤΥΠΟΤΕΚΤΟΝΙΚΟΥ**.

34. Καρυκόπουλος Πάνος, *Από τον Γκούτεμπεργκ στην Ηλεκτρονική Τυπογραφία*, Αθήνα, 1974, σελ.8



- 
- Bartram Alan, *Lettering in Architecture*, Lund Humphries, London, 1975
 - Bernd Evers, *Αρχιτεκτονική θεωρία: από την αναγέννηση μέχρι σήμερα*, μετάφρ. Πέτρος Μαρτινίδης, Taschen/ Γνώση, Αθήνα, 2006
 - Brookfield Karen, *Ιστορία της γραφής, ανακαλύπτει την ιστορία της γραφής από την αρχαία εικονογραφία έως τα μεσαιωνικά χειρόγραφα και τα τυπωμένα βιβλία*, Εκδόσεις Ερευνητές, Αθήνα, 1997
 - Broos Kees, *Piet Zwart: Typotect*, Princeton Architectural Press, New York, 2003
 - Heller Steven, Mirko Ilic, *Lettering Large: The Art and Design of Monumental Typography*, Thames and Hudsons, 2010
 - Droste Magdalena, *bauhaus 1919 - 1933 / Μπάουχαους 1919 - 1933*, Εκδόσεις Taschen / ΓΝΩΣΗ, Αθήνα 2006
 - Eco Umberto, *Η Σημειολογία στην καθημερινή ζωή*, Εκδόσεις Μαλλιάρη, 1985
 - Gray Nicolette, *Lettering as Drawing*, Oxford University Press, London, 1970
 - Gray Nicolette, *Lettering on Buildings*, The Architectural Press, London, 1960
 - Holl Steven, *'The Alphabetical City'*, Pamphlet Architecture, 5 (1980)
 - Janser Andres, *Typotecture: Typography as Architectural Imagery*, Zurich: Museum für Gestaltung; Plakatsammlung; Lars Müller, 2002
 - Kinneir Jock, *Words and Buildings: The Art and Practice of Public Lettering*, The Architectural Press, London, 1980)
 - Koolhaas Rem, Mau Bruce, S, M. L. XL. Monaceli Press, New York, 1998
 - Lupton Ellen, *Thinking with Type, A critical guide for designers, writers, editors and students*, Princeton Architectural Press, New York, 2004
 - Montaner Josep Maria, *Ιστορία της Σύγχρονης Αρχιτεκτονικής, Κινήματα, Ιδέες και Δημιουργοί στο Δεύτερο Μισό του 20ου αιώνα*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2014

Βιβλιογραφία

- Morley Simon, *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*, Thames and Hudson, London, 2003
- MVRDV, *KM3 Excursions on Capacities*, Actar, 2005
- Poulin Richard, *Graphic Design and Architecture, A 20th Century History: A Guide to Type, Image, Symbol, and Visual Storytelling in the Modern World*, Rockport Publishers, Beverly Massachusetts, 2012
- Poulin Richard, *The Language of Graphic Design - An Illustrated Handbook for understanding Fundamental Design Principles*, Rockport Publishers, Beverly Massachusetts, 2011
- Saccani Anna, *LetterScapes: A Global Survey of Typographic Installations*, The Monacelli Press, China, 2013
- Smith Virginia, *Forms in Modernism: The Unity of Typography, Architecture and the Design Arts 1920s-1970s*, Watson-Guption Publications, New York, 2005
- Solomon Martin, *The Art of Typography*, Art Direction Book Company, New York, 1994
- Steingruber Johann David, *Architectonisches Alphabeth 1773*, Urania Verlag, 1997
- Tsimourdagkas Chrysostomos, *Typotecture: Histories, Theories and Digital Futures of Typographic Elements in Architectural Design*, Royal College of Art, London, 2014
- Venturi Robert and Denise Scott Brown and Steven Izenour, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, MIT Press, Cambridge, 1997
- Καρυκόπουλος Πάνος, *Από τον Γκούτεμπεργκ στην Ηλεκτρονική Τυπογραφία*, Αθήνα, 1974
- Μπούρας Χαράλαμπος, Δημήτρης Φιλιππίδης, *Αρχιτεκτονική*, Εκδοτικός Οίκος Μέλισσα, Αθήνα 2013
- Ρομπινσον Άντριου, *Η Ιστορία της Γραφής, Αλφάβητα, Ιερογλυφικά, Εικονογράμματα*, Εκδόσεις POLARIES, Αθήνα, 2007
- Ουγκό Βίκτορ, *Η Παναγία των Παρισίων*, Εκδόσεις Σμίλη, Αθήνα, 2005

Άρθρα

- Gouveia Anna, Farias Priscila, Gatto Patricia, «Letters and Cities: reading the urban environment with the help of perception theories», *Visual Communication, Vol. 8*, 2009, σελ. 339 - 348
- White Cameron, «Building Type», *Architect Victoria Journal*, Australia, Autumn 2011, σελ. 1 - 3
- Dash Paul, «Text and Context: Four Buildings by Lyons», *Architect Victoria Journal*, Australia, Autumn 2011, σελ. 4 - 5
- Banham Stephen, «So You Think You're Pretty Spacial: Architects and Typographers», *Architect Victoria Journal*, Australia, Autumn 2011, σελ. 6 - 7
- Hamann Conrad, «The Writing's on the Wall: Inscribed Buildings and Australia», *Architect Victoria Journal*, Australia, Autumn 2011, σελ. 8 - 12
- Rehak Ralf, «Text, Signage and Architecture», *Architect Victoria Journal*, Australia, Autumn 2011, σελ. 14 - 15

Προπτυχιακές Εργασίες

- Συντυχάκη Αθηνά, *Η Αρχιτεκτονική τη Γραφής, Η αιτιώδης σχέση των τεχνών μέσω των συναφών συνθετικών τους αρχών*, ΕΜΠ, Ιούλιος 2015

Διδίκτυο

- www.danielmitsui.com/hieronymus
- www.mr-cup.com/blog/vintage/item/antonio-basoli-alfabeto-pittorico-pictorial-alphabet-1839.html
- www.paris-architecture.info/PA-032.htm
- hecharnelhouse.org/2013/08/03/the-soviet-pavilion-at-the-1925-paris-international-exposition/
- www.quondam.com
- www.mvrdiv.nl
- www.elinewieland.nl/archive/1999-2011-MVRDV-animations.html
- www.ora-ito.com/studio/projects/gucci-villa-2/
- <http://architectureau.com/articles/marion/>
- <http://designhistoryresearch.wordpress.com/category/peter-behrens/>

- <http://jdsa.eu/vejb/>
- www.massstudies.com
- www.dezeen.com/2009/04/15/korean-pavilion-at-expo-2010-by-mass-studies/
- <http://collabcubed.com/2011/06/14/architypeture-part-i/>
- www.typtoken.net/
- www.bauhaus.de (Bauhaus Archive Berlin)
- www.eamesoffice.com
- www.eerosaarinen.net
- www.lipsky-rollet.com
- www.mirallestagliabue.com
- www.smharch.com
- www.vsba.com
- <http://guity-novin.blogspot.gr/> (a history of graphic design)
- <http://ilovetypography.com/>
- www.thinkingwithtype.com/
- <http://www.aiga.org/architecture-and-type-a-modern-marriage/>
- <http://www.modern8.com/the-intersection-of-typography-and-architecture/>
- <http://www.metropolismag.com/March-2014/She-Loves-LA/>
- <http://www.archdaily.com/491082/deborah-sussman-breaking-the-boundaries-between-architecture-and-graphic-design>
- <https://typotecture.wordpress.com/>

1. 1 Steven Holl, *The Alphabetical City*, Κτιριακά σύνολα στο αστικό περιβάλλον που έχουν τη μορφή γραμμάτων.

ΠΗΓΗ: Steven Holl, *'The Alphabetical City'*, Pamphlet Architecture, 5 (1980)

1. 2 Αφίσες από το *Museum für Gestaltung*, στη Ζυρίχη.

ΠΗΓΗ: Andres Janser, *Typotecture: Typography as Architectural Imagery*, Zurich: Museum für Gestaltung; Plakatsammlung; Lars Müller, 2002

3α. 1 Πετρογλυφικά, οι πρώτες επιγραφές

ΠΗΓΗ: <http://www.identifont.com/>

3α.2 Πάνω αριστερά: Σφηνοειδής Γραφή, Πάνω δεξιά: Ιερογλυφικά, Κάτω: Κινέζικη καλλιγραφία - χανγκούλ.

ΠΗΓΗ: Άντριου Ρομπινσον, *Η Ιστορία της Γραφής, Αλφάβητα, Ιερογλυφικά, Εικονογράμματα*, Εκδόσεις POLARIES, Αθήνα, 2007, σελ.176

3α.3 Το αρχαίο ελληνικό αλφάβητο.

ΠΗΓΗ: Άντριου Ρομπινσον, *Η Ιστορία της Γραφής, Αλφάβητα, Ιερογλυφικά, Εικονογράμματα*, Εκδόσεις POLARIES, Αθήνα, 2007, σελ.170

3α.4 Επιγραφικά κείμενα στην αρχαία Ελλάδα.

ΠΗΓΗ: http://www.agathe.gr/Texts/pdfs/PB16_Greek.pdf

3α.5 Λαξευτή επιγραφή στη Ρώμη.

ΠΗΓΗ: Richard Poulin, *Graphic Design and Architecture, A 20th Century History: A Guide to Type, Image, Symbol, and Visual Storytelling in the Modern World*, Rockport Publishers, Beverly Massachusetts, 2012, σελ. 22

3α.6 Αφίσες τυπωμένες σε ξύλο και σε λίθο αντίστοιχα στις αρχές του 19ου αιώνα.

ΠΗΓΗ: http://www.designhistory.org/Poster_pages/Braodsides.html

3β.1 Οι κατόψεις των κτιρίων που σχηματίζουν τις λέξεις 'LOVIS LE GRAND' (Louis the Great).

ΠΗΓΗ: <http://www.danielmitsui.com/hieronymus/>

3β.2 Κατόψεις των παλατιών από γράμματα του αλφάβητου.

ΠΗΓΗ: Johann David Steingruber, *Architectonisches Alphabet* 1773, Urania Verlag, 1997

3β.3 Κάτοψη που σχηματίζει τα αρχικά του ονόματος του Χριστού 'IHS'.

ΠΗΓΗ: <http://www.danielmitsui.com/hieronymus/>

3β. 4 Antoni Basoli, *Pictorial Alphabet*.

ΠΗΓΗ: <http://www.mr-cup.com/blog/vintage/item/antonio-basoli-alfabeto-pittorico-pictorial-alphabet-1839.html>

3β.5 Επιγραφές ενταγμένες στην σχεδιαστική λογική του κτιρίου.

a-ΠΗΓΗ: Richard Poulin, *Graphic Design and Architecture, A 20th Century History: A Guide to Type, Image, Symbol, and Visual Storytelling in the Modern World*, Rockport Publishers, Beverly Massachusetts, 2012, σελ. 38

b-ΠΗΓΗ: Richard Poulin, *Graphic Design and Architecture, A 20th Century History: A Guide to Type, Image, Symbol, and Visual Storytelling in the Modern World*, Rockport Publishers, Beverly Massachusetts, 2012, σελ. 67

c-ΠΗΓΗ: <https://www.flickr.com/photos/abozzo/4493369098>

d-ΠΗΓΗ: Προσωπικό αρχείο, 2014

3β.6 Διαγράμματα της σχεδιαστικής μελέτης του Behrens.

3β.7 Το λογότυπο της εταιρείας 'AEG' το οποίο σχεδίασε ο Behrens.

ΠΗΓΗ: <https://designhistoryresearch.wordpress.com/category/peter-behrens/>

3β.8 Αφίσες που σχεδίασε ο Behrens.

ΠΗΓΗ: <https://designhistoryresearch.wordpress.com/category/peter-behrens/>

3β.9 Behrens, *AEG Turbinenfabrik, Βερολίνο, 1909*.

ΠΗΓΗ: Magdalena Droste, *bauhaus 1919 - 1933 / Μπάουχαους 1919 - 1933*, Εκδόσεις Taschen / ΓΝΩΣΗ, Αθήνα 2006, σελ. 14

3β. 10 Συλλογή γραφικών σχεδίων - αφίσες, Fortunato Depero.

ΠΗΓΗ: <http://www.designboom.com/design/fortunato-depero-museum/>

<https://drehergraphicdesign.wordpress.com/images/>

3β.11 Depero, *Padiglione del libro, Monza, 1927*.

ΠΗΓΗ: <http://www.italianmodernart.org/nuts-and-bolts-of-a-portable-museum/>

3β.12 Μία από τις δύο αφίσες που ξεχώρισαν στην διεθνή έκθεση στο Παρίσι, 1925.

Κατάλογος Εικόνων

ΠΗΓΗ: Αθηνά Συντοχάκη, *Η Αρχιτεκτονική τη Γραφής, Η αιτιώδης σχέση των τεχνών μέσω των συναφών συνθετικών τους αρχών*, ΕΜΠ, Ιούλιος 2015, σελ. 43

3β.13 *Elaφριές πτυσσόμενες κατασκευές.*

ΠΗΓΗ: <http://narrativemachines.tumblr.com/post/68198842868/gustav-klutxis>

3β.14 *Goloson, σχέδια για το περίπτερο της Ε.Σ.Σ.Δ στο Παρίσι.*

ΠΗΓΗ: <http://www.paris-architecture.info/PA-032.htm>

3β.15 *Fomin, σχέδια για το περίπτερο της Ε.Σ.Σ.Δ στο Παρίσι.*

ΠΗΓΗ: <http://www.paris-architecture.info/PA-032.htm>

3β.16 *Melnikov, σχέδια για το περίπτερο της Ε.Σ.Σ.Δ στο Παρίσι.*

ΠΗΓΗ: <http://thecharnelhouse.org/2013/08/03/the-soviet-pavilion-at-the-1925-paris-international-exposition/>

3β.17 *Αφίσα που απεικονίζει τις sans - serifs γραμματοσειρές του κινήματος De Stijl.*

ΠΗΓΗ: <http://www.designishistory.com/1920/theo-van-doesberg/>

3β.18 *Oud, Cafe de Unie, Rotterdam, 1925.*

ΠΗΓΗ: Richard Poulin, *Graphic Design and Architecture, A 20th Century History: A Guide to Type, Image, Symbol, and Visual Storytelling in the Modern World*, Rockport Publishers, Beverly Massachusetts, 2012, σελ. 74

3β.19 *Bayer, γραμματοσειρά "Universal".*

ΠΗΓΗ: <http://www.typeoff.de/2011/08/some-thoughts-on-geometric-type/>

3β.20 *Bayer, σχέδια εκθεσιακών περιπτέρων.*

ΠΗΓΗ: <http://www.designishistory.com/1920/herbert-bayer/>

3β.21 *Bayer, σχέδιο για το Kiosk fur zeitungverkauf, 1924.*

ΠΗΓΗ: Magdalena Droste, *bauhaus 1919 - 1933 / Μπάουχαους 1919 - 1933*, Εκδόσεις Taschen / ΓΝΩΣΗ, Αθήνα 2006, σελ. 59

3β.22 *E. Bryggman, Finnish Pavilion, Antwerp, 1930.*

ΠΗΓΗ: Malcolm Quantrill, *Finnish Architecture and the Modernist Tradition*, E & FN SPON, London, 1995, σελ. 60

3β.23 *Saarinен, Σχέδιο του περιπτέρου IBM Pavilion, Νέα Υόρκη, 1964.*

ΠΗΓΗ: <http://stevediggins.com/2015/03/18/ibm-at-the-1964-worlds-fair-by-charles-and-ray-eames/>

3β.24 *Saarinен, IBM Pavilion, Νέα Υόρκη, 1964.*

ΠΗΓΗ: <http://www.wordsinspace.net/wordpress/2011/12/31/think-again-ibm-eames-informatics/>

3β.25 *Μελέτη διαφημιστικών πινακίδων του Las Vegas.*

ΠΗΓΗ: Bernd Evers, *Αρχιτεκτονική θεωρία: από την αναγέννηση μέχρι σήμερα*, μετάφρ. Πέτρος Μαρτινίδης, Taschen/Γνώση, Αθήνα, 2006, σελ. 797

3β.26 *"Το παπάκι του Λονγκ Άιλαντ", φαστφουντάδικο σε σχήμα πάπιας που υποτάσσεται στη συμβολική του μορφή, αντίθετα από το "διακοσμημένο παράπηγμα".*

ΠΗΓΗ: Bernd Evers, *Αρχιτεκτονική θεωρία: από την αναγέννηση μέχρι σήμερα*, μετάφρ. Πέτρος Μαρτινίδης, Taschen/Γνώση, Αθήνα, 2006, σελ. 801

3β.27 *Venturi, Grand's Restaurant, Philadelphia, 1962.*

ΠΗΓΗ: <http://www.quondam.com/40/4075.htm>

3β.28 *Υπεργραφικά στο εσωτερικό των κατοικιών του Sea Ranch.*

ΠΗΓΗ: <http://risaboyer.com/blog/2012/06/20/i-heart-sea-ranch>

3β.29 *Venturi, Collegiate Football Hall of Fame, New Brunswick, 1967.*

ΠΗΓΗ: <http://www.quondam.com/19/1967.htm>

3β.30 *Lipsky et Rollet Architectes, ESISAR, Grenoble, 1997.*

ΠΗΓΗ: <http://www.lipsky-rollet.com/projet/index/id/57/image/2/lang/fr>

3β.31 SMH Architects, *The Textualized Landscape*, Raleigh, 2001.

ΠΗΓΗ: Steven Heller, Mirko Ilic, *Lettering Large: The Art and Design of Monumental Typography*, Thames and Hudsons, 2010, σελ. 34

3β.32 Neutelings Riedijk Architecten, *Veenman Drukkers*, Ede, 1997.

ΠΗΓΗ: http://www.architectuur.org/bouwwerk/372/Veenman_Drukkers.html

3β.33 Neutelings Riedijk Architecten, *Minnaert*, Ουτρέχτη, 1997.

ΠΗΓΗ: <http://insideflows.org/project/minnaert-building/>

3β.34 ARM, *Marion Cultural Center*, Marion, 2001.

ΠΗΓΗ: <http://openbuildings.com/buildings/the-marion-cultural-centre-profile-3154>

3β.35 Ora Ito, *Villa Gucci*, 2001.

ΠΗΓΗ: <http://www.ora-ito.com/studio/projects/gucci-villa-2/>

3β.36 MUA, *Zedzbeta 3.0*, Eindhoven, 2002.

ΠΗΓΗ: <http://www.japandesign.ne.jp/>

3β.37 Percy Thomas Partnership, *Wales Millennium Center*, Wales, 2004.

ΠΗΓΗ: <http://openbuildings.com/buildings/wales-millennium-centre-profile-41664>

3β.38 MVRDV, *Hoek van Holland*, Rotterdam, 2005.

ΠΗΓΗ: MVRDV, *KM3 Excursions on Capacities*, Actar, 2005

3β.39 MVRDV, *Alphabet Building*, Amsterdam, 2011.

ΠΗΓΗ: <http://www.mvrdv.nl/en/projects/alphabet/#>

3β.40 BIG, *Vejle Harbour*, Copenhagen, 2005 (μακέτα).

ΠΗΓΗ: <http://jdsa.eu/vejle/>

3β.41 BIG, *Vejle Harbour*, Copenhagen, 2005 (φωτορεαλιστικό).

ΠΗΓΗ: <http://jdsa.eu/vejle/>

3β.42 Κινέζικο σύμβολο για τη λέξη "άνθρωπος".

ΠΗΓΗ: http://www.words-chinese.com/symbols/_public.htm

3β.43 BIG, *People's Building*, Shanghai, 2005 (φωτορεαλιστικό).

ΠΗΓΗ: <http://jdsa.eu/ren/>

3β.44 BIG, *Walter Towers*, Prague, 2008 (φωτορεαλιστικό).

ΠΗΓΗ: <http://jdsa.eu/ren/>

3β.45 Mass Studies, *The Republic of Korea Pavillion at World Expo 2010, Shanghai*, 2010.

ΠΗΓΗ: Steven Heller, Mirko Ilic, *Lettering Large: The Art and Design of Monumental Typography*, Thames and Hudsons, 2010, σελ. 138

3β.46 Mass Studies, *The Republic of Korea Pavillion at World Expo 2010, Shanghai*, 2010, ημιπαιθριος χώρος στο ισόγειο.

ΠΗΓΗ: <http://www.massstudies.com/>

