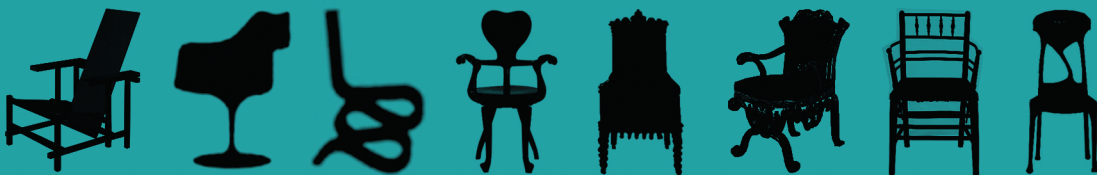


Ο αρχιτέκτονας
ως βιομηχανικός σχεδιαστής
μια διαλεκτική ανάμεσα στο έπιπλο και το χώρο



Πολυτεχνείο Κρήτης
Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
Ακαδημαϊκό έτος 2016-2017

Ο αρχιτέκτονας ως βιομηχανικός σχεδιαστής

Μια διαλεκτική ανάμεσα στο έπιπλο και το χώρο

Ερευνητική εργασία: Δημήτριος Σεργεντάκης
Επιβλέπων καθηγητής: Αλέξανδρος Βαζάκας

Χανιά, 3 Μαΐου 2017

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ολοκληρώνοντας αυτήν την εργασία θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά, αρχικά, τον καθηγητή μου κ. Αλέξανδρο Βαζάκα, για την πολύτιμη καθοδήγηση και τις συμβουλές του.

Επίσης, ένα μεγάλο ευχαριστώ στην Έλλη για την υπομονή και τη συνεχή συμπαράσταση της, στην οικογένεια μου και στους φίλους μου, που όλα αυτά τα χρόνια είναι δίπλα μου και με στηρίζουν.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Αρχιτέκτονας, έπιπλο και κτίριο αποτελούν τρεις βασικές συνιστώσες της αρχιτεκτονικής σήμερα. Ο αρχιτέκτονας, τους τελευταίους τρεις αιώνες, ασχολείται στενά με το έπιπλο, θέτοντάς το ως βασικό αρχιτεκτονικό στοιχείο στο σχεδιασμό ενός κτιρίου. Παρατηρώντας τη μορφή, τα υλικά και τη θέση των επίπλων στο χώρο, μπορεί κανείς να καταλάβει τις ιδέες, το τεχνολογικό επίπεδο και την αισθητική της εποχής που τα παρήγαγε. Αρχιτέκτονας και έπιπλο δημιουργούν μια σχέση μέσα στο χρόνο, η οποία επηρεάζεται από τα παραπάνω, δίνοντας κάθε φορά άλλα αποτελέσματα στη μορφή των επίπλων και ταυτόχρονα παράγοντας νέες οπτικές και νέα δεδομένα. Κάποιες φορές, το έπιπλο είναι εργαλείο στα χέρια του αρχιτέκτονα για να δοκιμάσει νέα υλικά και τεχνολογικές δυνατότητες που αργότερα θα εφαρμόσει στο κτίριο, άλλες πάλι, ένα μέσο που ταξιδεύει παντού εύκολα και γρήγορα και μεταφέρει μηνύματα της εποχής του. Ακόμα, εμφανίζεται ως ένα συνθετικό στοιχείο το οποίο ολοκληρώνει το χώρο, ή ως ένας τρόπος για ενίσχυση της αναγνωρισιμότητας του αρχιτέκτονα και ανάποδα, ως διαφημιστικό εργαλείο στα χέρια των εταιριών.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

9	ΕΙΣΑΓΩΓΗ
17	1. ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΧΕΙΡΟΠΟΙΗΤΑ ΕΠΙΠΛΑ ΚΑΙ Η ΧΡΗΣΗ ΤΟΥΣ ΩΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΣΤΟ ΧΩΡΟ
19	1.1. Τα πρώτα έπιπλα από αρχιτέκτονες
23	1.2. Ο ρόλος της θέσης του επίπλου στο χώρο
31	2. ΕΠΙΠΛΟ ΚΑΙ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΗ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ - ΤΟ ΕΠΙΠΛΟ ΒΡΙΣΚΕΤΑΙ ΣΕ ΑΡΜΟΝΙΑ ΜΕ ΤΟ ΧΩΡΟ
33	2.1. Ενιαία αντιμετώπιση εσωτερικού - εξωτερικού
35	2.2. Αρχιτέκτονας και τεχνίτης, δυο διαφορετικές επαγ- γελματικές οντότητες
38	2.3. Το έπιπλο ως μέσο εναντίωσης απέναντι στη βιο- μηχανική επανάσταση
39	2.4. Επιστροφή στο χειροποίητο
43	2.5. Απλότητα και αφαίρεση διακοσμητικών στοιχείων στο σχεδιασμό επίπλων
47	2.6. Η οργανικότητα του επίπλου
53	2.7. Το έπιπλο προμηνύει το μοντέρνο κίνημα
61	3. ΤΟ ΕΠΙΠΛΟ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΜΗΧΑΝΗΣ - ΤΟ ΕΠΙΠΛΟ ΔΟΜΕΙ ΤΟ ΧΩΡΟ
63	3.1. Έπιπλο και γραμματική του χώρου
67	3.2. Το έπιπλο αφήνει το χώρο να εκφραστεί
75	4. Η ΜΗΧΑΝΗ ΥΠΗΡΕΤΕΙ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ - ΤΟ ΕΠΙΠΛΟ ΕΛΕΥΘΕΡΩΝΕΙ ΤΟ ΧΩΡΟ
76	4.1. Έπιπλο και βιομηχανικός σχεδιασμός

4.1.1. Συνεργασία καλλιτέχνη-κατασκευαστή για το καθολικό έργο τέχνης	77
4.1.2. Σχεδιασμός επίπλων βάσει επιστημονικών και κοινωνικών κριτηρίων	95
4.2. Καινοτομία στη μορφή, Gerrit Rietveld	99
4.3. Καινοτομία στο υλικό, Marcel Breuer	105
4.4. Έπιπλο και χώρος συνεργάζονται για κοινό σκοπό, Mies van der Rohe	109
4.5. Η μορφή γίνεται διάκοσμος, Le Corbusier	117
4.6. Επιστρέφοντας στο ξύλο, Alvar Aalto	121
5. ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΜΗΧΑΝΗ ΣΕ ΠΛΗΡΗ ΙΣΟΡΡΟΠΙΑ - ΤΟ ΕΠΙΠΛΟ ΕΠΗΡΕΑΖΕΙ ΤΟΝ ΧΩΡΟ	129
5.1. Έπιπλο και αρχιτεκτονική κλίμακα	133
5.2. Το έπιπλο ως μικρογραφία της αρχιτεκτονικής	137
5.3. Δίνοντας έμφαση στη μορφή, έπιπλο αντικείμενο	141
6. ΤΟ ΕΠΙΠΛΟ ΚΑΙ ΟΙ ΝΕΕΣ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΕΣ ΤΩΝ ΥΛΙΚΩΝ - ΤΟ ΕΠΙΠΛΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΟΝ ΧΩΡΟ	147
6.1. Παλιές και νέες τακτικές στο σχεδιασμό του επίπλου	149
6.2. Αρχιτέκτονας και βιομηχανικός σχεδιαστής	159
6.3. Επίπλο και εικόνα αρχιτέκτονα (αρχιτεκτονικό Status)	161
6.4. Το Design είναι τέχνη;	163
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	168
ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	174
ΠΗΓΕΣ	178

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αντικείμενο της παρούσας εργασίας αποτελεί η σχέση του αρχιτέκτονα με το έπιπλο και στη συνέχεια, η σχέση του επίπλου με το χώρο. Οι δυο παραπάνω σχέσεις δεν μπορούν να εξεταστούν αυτούσιες, αλλά σε συνδυασμό και με άλλες παραμέτρους. Ξεκινώντας την ανάλυση χρονικά, από τα πρώτα έπιπλα που σχεδιάστηκαν από αρχιτέκτονες φτάνοντας μέχρι σήμερα, θα παρουσιαστεί, σε όλη αυτή τη διαδρομή, μια πολύ μεγάλη ποικιλία από σχέδια και τάσεις. Ανάλογα με τη χρονική περίοδο, το έπιπλο αλλάζει μορφή και θέση στο χώρο, ενώ ταυτόχρονα, παράγοντες όπως, η αισθητική, η αρχιτεκτονική και η τεχνολογία μεταβάλλουν κάθε φορά το αποτέλεσμα και τη σχέση του αρχιτέκτονα με αυτό.

Όλο και περισσότερα είναι τα έπιπλα που θα εμφανιστούν στο προσκήνιο την περίοδο του μοντέρνου κινήματος. Κάθε αρχιτέκτονας θα σχεδιάσει άλλοτε ένα μικρό και άλλοτε ένα μεγάλο αριθμό επίπλων για τα κτίρια του. Από τον Rietveld και την καρέκλα Red and Blue μέχρι τον Le Corbusier και τον Aalto, οι αρχιτέκτονες του μοντέρνου κινήματος θα σχεδιάσουν ιδιαίτερα κομψά και καλαίσθητα έπιπλα που θα αλλάξουν τον τρόπο που καθόμαστε και αντιλαμβανόμαστε το χώρο.

Τα καθίσματα παύουν να είναι βαριά και ογκώδη τοποθετημένα στους τοίχους όπως γινόταν με τα πρώτα έπιπλα, αλλά ελαφριά και λεπτά τοποθετημένα άλλοτε στη μέση του χώρου, αφήνοντας τον να ρέει, και άλλοτε σε συγκεκριμένα σημεία του εσωτερικού για να ορίσουν ή να φιλτράρουν κάποιο σημείο. Όπου και να τοποθετούνται στο χώρο, εναρμονίζονταν πλήρως με το κτίριο και πολλές φορές ακόμα και με το τοπίο, αφού αποτελούν μέρος μιας συνολικής αντιμετώπισης του χώρου.

Ξεκινώντας την έρευνα από τα πρώτα έπιπλα που κατασκευάστηκαν από αρχιτέκτονες στην Αγγλία, χρονικά περίπου στα τέλη του 17ου με αρχές 18ου αιώνα, οι αρχιτέκτονες προσπαθούν να εντοπίσουν εκείνες τις ποιότητες που θα τα εναρμονίσουν με το κτίριο και ταυτόχρονα να μεταφέρουν τις ιδέες της εποχής τους μέσω αυτών. Τα κτίρια αυτής της περιόδου χαρακτηρίζονται ιδιαίτερα ογκώδη και στιβαρά με έντονη την παρουσία διακοσμητικών στοιχείων στις όψεις τους. Μοιραία, κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στα έπιπλα, την ίδια περίοδο, όπου παρουσιάζονται αρκετά ογκώδη, δύσκολα στη μετακίνηση και τοποθετημένα με τις πλάτες στους τοίχους ώστε να γίνονται ευδιάκριτα όλα τα διακοσμητικά στοιχεία πάνω τους.

Η παρουσία του διακόσμου δε θα μπορούσε να κρατήσει για πολύ. Τα υφιστάμενα έπιπλα της εποχής δεν καλύπτουν τους αρχιτέκτονες, λόγω του ότι είναι εμπνευσμένα από διαφορετικές χρονικές περιόδους και παραδόσεις. Δεν είναι μόνο αυτή η τεράστια ποικιλία που έχει αρχίσει να ενοχλεί τους αρχιτέκτονες, οι οποίοι δεν μπορούν να βρουν εύκολα κάτι να ταιριάζει με τα κτίρια τους, αλλά και η ανάγκη για απλότητα στην κατασκευή, αφού σιγά σιγά η μηχανή μπαίνει στο προσκήνιο.

Και ενώ ο 18ος αιώνας έχει φύγει, η βιομηχανική επανάσταση θέτει νέες βάσεις για τον ερχομό του 19ου αιώνα. Ταυτόχρονα με τις ραγδαίες εξελίξεις στο βιομηχανικό χώρο, ένα κίνημα από Άγγλους αρχιτέκτονες, αλλά και φιλοσόφους, θα εναντιωθεί στη μηχανή και τις δυνατότητές της, θεωρώντας την υπεύθυνη για το τέλος της τέχνης και την εξαφάνιση του χειροποίητου αντικειμένου ζητώντας την απαγόρευσή της. Το κίνημα αυτό ήταν το Arts and Crafts, με επικεφαλής τον William Morris, και επηρέασε σε πολύ μεγάλο βαθμό όλους τους αρχιτέκτονες της γενιάς του, αλλά και τους επόμενους, μέσω της ευαισθητοποίησης που επικαλούνταν, σε ζητήματα που αφορούσαν τη μοναδικότητα του

χειροποίητου έργου τέχνης.

Παρόλο που η μηχανή έχει ενοχοποιηθεί για τόσα πολλά από τον Morris και τους ακόλουθούς του, τελικά καταφέρνει και επικρατεί. Οι επόμενες γενιές αρχιτεκτόνων συνειδητοποιούν πως μάλλον η μηχανή αποτελεί βασικό εργαλείο στα χέρια τους για την κατασκευή επίπλων και πολλών ακόμα αντικείμενων και πως με τη σωστή καθοδήγηση θα μπορούσε να παράγει αντικείμενα τέχνης, αντίθετα με όσα φοβόταν ο Morris.

Με αφορμή τα λόγια του Morris, τόσο στην Αγγλία όσο και στη Γερμανία, εμφανίστηκαν μικρές συντεχνίες που κατασκεύαζαν έπιπλα και άλλα καθημερινά αντικείμενα σε μικρή παραγωγή, με την υποστήριξη της μηχανής. Η μικρή, όμως, παραγωγή και το υψηλό κόστος δεν άργησαν να οδηγήσουν στην ένωση αυτών των συντεχνιών. Σημαντική, αυτήν την περίοδο, είναι και η ίδρυση του Μπάουχαους, μιας σχολής σταθμού στην εκβιομηχάνιση της σύγχρονης ζωής.

Το Μπάουχαους δεν ήταν σημαντικό μόνο για όσα κατάφερε να παράγει στα λίγα χρόνια λειτουργίας του, αλλά γιατί έθεσε τις βάσεις για την εποχή της μηχανής και επηρέασε σημαντικά τους αρχιτέκτονες του μοντέρνου. Μέσα στους χώρους της σχολής θα παραχθούν έπιπλα με τη βοήθεια της μηχανής και θα ακουστούν για πρώτη φορά στους διαδρόμους της σχολής λέξεις όπως, ντιζάιν, τυποποίηση, μαζική βιομηχανική παραγωγή κ.α.

Τα κτίρια και έπιπλα σχεδιάζονται πλέον με τους κανόνες της μηχανής. Μεγάλα ανοίγματα, ειλικρίνεια στην κατασκευή, ελεύθερη κάτοψη είναι κάποιες από τις βασικές συνθετικές αρχές της αρχιτεκτονικής εκείνη την εποχή. Βάσει αυτών των αρχών, θα σχεδιαστεί και το έπιπλο που πλέον αποτελεί αναπόσπαστο αρχιτεκτονικό στοιχείο, εφόσον το μέσα και

το έξω είναι ένα, καθώς η τεχνολογία επιτρέπει μεγάλα ανοίγματα και κατασκευή με ελεύθερη κάτοψη.

Τα ελαφριά κατασκευασμένα από μεταλλικούς σωλήνες έπιπλα είναι εκείνα που φέρουν την αλλαγή. Η έμφαση στην ειλικρίνεια της κατασκευής του επίπλου και η δυνατότητα στο χώρο να ρέει θα αποτελέσουν τους βασικούς σχεδιαστικούς άξονες, στα χέρια των αρχιτεκτόνων που θα σχεδιάσουν έπιπλα, τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή.

Μετά το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, τέχνη και μηχανή έρχονται σε πλήρη ισορροπία. Τα όρια χώρου και κτιρίου δεν είναι πάντα ευδιάκριτα, το πέρασμα από τη μια κλίμακα στην άλλη γίνεται με τρόπο ποιητικό. Νέα υλικά και μορφές έρχονται στο προσκήνιο το ενδιαφέρον των αρχιτεκτόνων, την εποχή αυτή, για κατασκευαστική καινοτομία στο έπιπλο είναι τεράστιο και ανεξάντλητο.

Αρχιτέκτονες όπως, ο Frank Gehry (1988), Norman Foster (1999), Jacques Hertzog & Pierre de Meuron (2001), Zaha Hadid (2004), Jean Nouvel (2008) και Peter Zumthor (2009) είναι μερικοί μόνο από τους βραβευμένους αρχιτέκτονες με το βραβείο Pritzker που τα τελευταία χρόνια ασχολούνται ενεργά με τον σχεδιασμό επίπλων.

Μέσα από την παραπάνω σχέση αρχιτέκτονα και επίπλου, η παρούσα εργασία θα προσπαθήσει να εξετάσει τα έπιπλα που σχεδιαστήκαν από αρχιτέκτονες, βάσει τεσσάρων βασικών αξόνων: **χρονική περίοδος και ιδέες της εποχής, επίπεδο βιομηχανικής τεχνολογίας, αισθητική και σχέση με το χώρο**, προσπαθώντας να απαντήσει στα παρακάτω ερωτήματα :

- Σε ποιο βαθμό επηρέασε η βιομηχανική τεχνολογία το αισθητικό αποτέλεσμα και τη σχεδιαστική διαδικασία;
- Ποιος ο ρόλος της τοποθέτησης του επίπλου στο χώρο, κάθε φορά;
- Ποια η σχέση των δυο κλιμάκων;
- Ανάλογα τη χρονική περίοδο, πέρα από την τεχνολογία, τί άλλο επηρέασε τη σχεδιαστική διαδικασία και συνεπώς τη σχέση αρχιτέκτονα και επίπλου;

Οι απαντήσεις θα δωθούν μέσα από βιβλιογραφική έρευνα τριών κυρίως βιβλίων: *Furniture Designed by Architects*, της Marian Page, *From Aalto to Zumthor, furniture by architects*, των Petra Hesse and Gabrielle Lueg και *Αρχείο Μπάουχαους*, της Maagdalen Droste.

Η δομή της εργασίας θα γίνει βάσει ιστορικής αναδρομής από τα πρώτα έπιπλα που σχεδιάστηκαν από αρχιτέκτονες μέχρι και σήμερα. Η ανάλυση ξεκινά από την Αγγλία του 18ου αιώνα και συνεχίζεται στην περίοδο της βιομηχανικής επανάστασης και στο μοντέρνο κίνημα και την καθιέρωση της μηχανής. Θα αναφερθεί το Μπαουχάους και η σημαντική συμβολή του στην εκβιομηχάνιση της σύγχρονης ζωής καθώς και οι πιο σημαντικοί αρχιτέκτονες του μοντέρνου κινήματος και η συμβολή τους στον σχεδιασμό επίπλων. Στην συνέχεια αναλύονται τα έπιπλα από τους συνεχιστές του μοντέρνου κινήματος μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Στο τέλος η έρευνα φτάνει στο σήμερα όπου νέες έννοιες φορτίζουν την σχέση αρχιτέκτονα και επίπλου όπως: φήμη, μόδα, διαφήμιση και τέχνη καθώς και νέα υλικά και τεχνολογικές δυνατότητες επιτρέπουν στους αρχιτέκτονες να συνεχίσουν να εμπλουτίζουν την αγορά επίπλων με νέες μορφές και τεχνολογικά επιτεύγματα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΧΕΙΡΟΠΟΙΗΤΑ ΕΠΙΠΛΑ ΚΑΙ Η ΧΡΗΣΗ ΤΟΥΣ
ΩΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΣΤΟ ΧΩΡΟ



εικόνα 1

William Kent, 1727, εσωτερικό από Houghton Hall

Η έρευνα αυτή ξεκινάει με τη μελέτη των πρώτων επίπλων που σχεδιάστηκαν από αρχιτέκτονες και ορίζεται χρονικά στις αρχές του 18^{ου} αιώνα. Ο 18ος αιώνας ήταν ακόμα μια εποχή όπου τόσο ο κατασκευαστής όσο και ο αγοραστής σκέφτονταν υπό τους όρους της χειροτεχνίας. Ο κατασκευαστής λειτουργούσε ως καλλιτέχνης, καθώς το κάθε κατασκευάσμά του αποτελούσε ένα ξεχωριστό έργο. Καλλιτέχνης και κατασκευαστής, σε αυτόν τον αιώνα, δεν αποτελούσαν και τόσο ξεχωριστές ειδικότητες.

Κατά τον 18ο αιώνα, συνηθιζόταν οι αρχιτέκτονες να αφήνουν το σχεδιασμό των επίπλων στον επιπλοποιό, ο οποίος συνήθως σχεδίαζε έπιπλα επηρεασμένα από τις προηγούμενες περιόδους αδιαφορώντας κατά πόσον ταιριάζουν στην εποχή τους. Ο William Kent (1684-1748) ήταν ίσως ο πρώτος Άγγλος αρχιτέκτονας ο οποίος σχεδίασε έπιπλα και ακόμα περισσότερο ο Robert Adam (1728-1792) ο οποίος σχεδίαζε τα εσωτερικά του, συνολικά με τα έπιπλα. Τα έπιπλα και τα εσωτερικά του Kent και του Adam ήταν η έκφραση μιας κοινωνίας η οποία καλλιέργησε τον καθωσπρεπισμό και τις χάρες της ζωής αντικατοπτρίζοντας μέσα από το έργο τους τη χλιδή εκείνης της εποχής.¹

1. Marian Page, Furniture designed by architects, The architectural press, Λονδίνο, 1980, σελ.10



εικόνα 2

William Kent, 1740, ARMCHAIR for Devonshire House

1.1. Τα πρώτα έπιπλα από αρχιτέκτονες

Πολλά από τα σχέδια του William Kent, παρά το γεγονός ότι δεν έλαβε τις αντίστοιχες γνώσεις αρχιτεκτονικής, έκρυβαν ταλέντο και δεξιότητες. Ο William Kent χαρακτηρίστηκε ως μοναδικός στη γενιά του, καθώς τα έπιπλά του διακρίνονταν για την αριστοτεχνία τους και κοσμούσαν τα καλύτερα σαλόνια της εποχής, προσδίδοντας τους μια πολυτέλεια, αντίστοιχη της εποχής. Το στυλ των επίπλων του Kent ήταν πολύ συχνά αρχιτεκτονικού χαρακτήρα και με αυτόν τον τρόπο κτίριο και έπιπλο χαρακτηρίζονταν από τις ίδιες συνθετικές αρχές.

Σε σχέση με το έργο του, τα έπιπλα, τα οποία σχεδίαζε για τα εσωτερικά του, είχαν ως στόχο να συνεισφέρουν άμεσα στην αισθητική του χώρου και να εναρμονιστούν όσο πιο ομαλά γίνονταν. Τα έπιπλά του αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι του αρχιτεκτονικού έργου του, εκτιμώντας τα με μεγάλη δυσκολία έξω από αυτό, καθώς με μια πρώτη ματιά μοιάζουν ογκώδη, υπερβολικά και πολλές φορές εκκεντρικών αναλογιών.²

Ο Kent, όπως και πολλοί άλλοι αρχιτέκτονες όπως ο William Morris, ο Hector Guimard και ο Frank Lloyd Wright, δεν ασχολήθηκε μόνο με το σχεδιασμό επίπλων αλλά και με τη μόδα, σχεδιάζοντας γυναικεία φορέματα. Όπως αναφέρει ο ιστορικός μόδας, James Laver, «Η γυναίκα είναι το καλούπι μέσα στο οποίο έρχεται και σχηματίζεται το πνεύμα της εποχής»,³ αποδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο τη δεξιότητά του Kent, να προσαρμόζει το πνεύμα της εποχής και τις απαιτήσεις της στα σχέδιά του.

2. Shanta Trusewitch, *Sitting pretty*, Επιβλέπων καθηγητής: Dushko Bogunovich and Michael Austin, School of Architecture, Unitec Institute of Technology, ΝέαΖηλανδία, 2012

3. Ο.π. σελ 16



εικόνα 3

William Kent, 1722, σαλόνι για το Houghton Hall





εικόνα 4

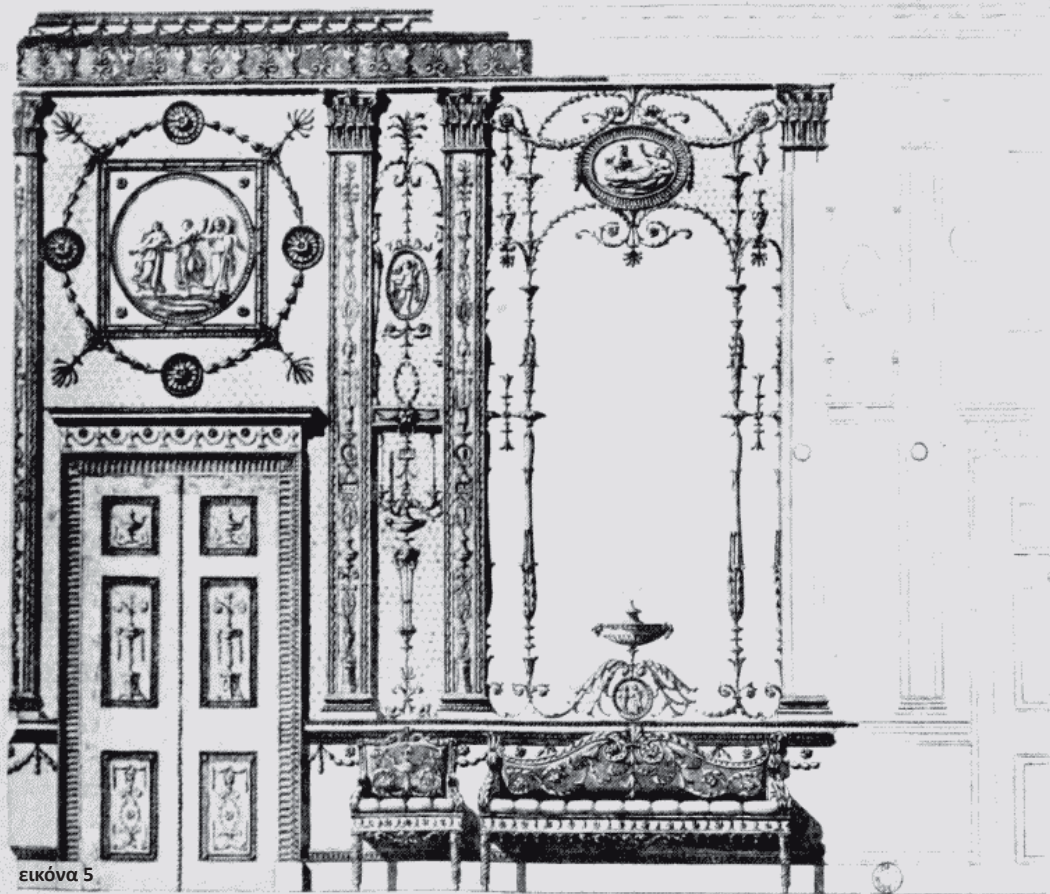
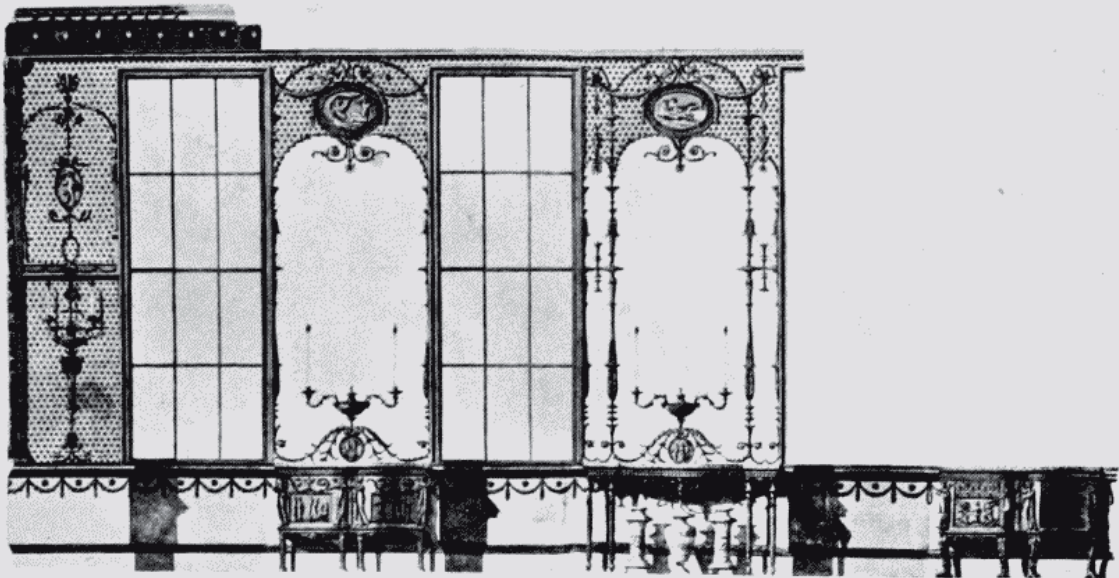
Robert Adam, 1761, ARMCHAIR for Etruscan room, Osterley park

1.2. Ο ρόλος της θέσης του επίπλου στο χώρο

Ο επίσης Άγγλος αρχιτέκτονας, Robert Adam, ασχολήθηκε όσο κανείς στην εποχή του με το σχεδιασμό επίπλων. Ο Adam χαρακτηρίστηκε από τον άψογο σχεδιασμό όλων των λεπτομερειών στα εσωτερικά του, από το ταβάνι μέχρι το μοτίβο του χαλιού. Σχεδίασε έπιπλα τα οποία λειτουργούσαν ως αναπόσπαστο κομμάτι των εσωτερικών του τοποθετώντας το καθένα στη σωστή του θέση. Μόνο με αυτό τον τρόπο, αισθανόταν ότι μπορεί να επιφέρει ένα πραγματικά αρμονικό αποτέλεσμα.

Είχε περάσει σχεδόν μια δεκαετία από το θάνατο του William Kent όταν ο Adam επέστρεψε από τις σπουδές του στην Ιταλία, και άρχισε να εφαρμόζει στην πράξη όλα όσα έμαθε. Ήταν σαν μια επανάσταση απέναντι στο στυλ του Kent, που θεωρούνταν κάπως βαρύ, ο Adam έφερε ένα νέο αέρα τον 18^ο αιώνα στα εσωτερικά, μια συμμόρφωση με τις νεοκλασικές όψεις τους. Ο Kent ήταν πολύ ξεχωριστός στην γενιά του, αλλά δεν κατάφερε το βαρύ στυλ να διαρκέσει περισσότερο από εκείνον.

Τα έπιπλα του Adam μοιάζουν να είναι αναπόσπαστο κομμάτι του αρχιτεκτονικού σχεδίου του. Τα τραπέζια, οι βιβλιοθήκες ακόμα και οι καρέκλες ήταν σχεδιασμένα για ένα συγκεκριμένο μέρος. Σύμφωνα με το τμήμα επίπλου του Victorian and Albert Museum, το οποίο έκανε ολόκληρη έρευνα κατά το τέλος του 20^{ου} αιώνα για να προσδιορίσει την ακριβή θέση των επίπλων του Adam, συμπέρανε πως οι καναπέδες και οι καρέκλες, ακόμα και όταν πρόκειται για αυτές της τραπεζαρίας, ήταν τοποθετημένες συμμετρικά απέναντι από τους τοίχους, ώστε όταν δεν χρησιμοποιούνταν να αφήνουν ελεύθερο και καθαρό το κέντρο του δωματίου. Με αυτόν τον τρόπο, ο θεατής μπορούσε να αντιληφθεί πλήρως το σκάλισμα των καθισμάτων, ενώ ταυτόχρονα η ακατέργαστη πλάτη τους να μένει κρυμμένη. Επίσης, η έρευνα συμπέρανε πως συγκεκριμένα καθίσματα ολοκληρώνουν τη σύνθεση ενός τοίχου και



εικόνα 5

Robert Adam, 1774, σχέδιο εσωτερικής όψης από το Northumberland House

πως η αισθητική τους έρχεται σε απόλυτη συμφωνία με το υπόλοιπο εσωτερικό. Ο Adam έπαιξε ένα πολύ σημαντικό ρόλο στην πρώτη φάση του νεοκλασικισμού της Αγγλίας, και ήταν εκείνος που επηρέασε το Αμερικάνικο στυλ στους εσωτερικούς χώρους.⁴

4. Marian Page, Furniture designed by architects, The architectural press, Λονδίνο, 1980
σελ.20



Εικόνα 6

Robert Adam, 1773, εσωτερικό από το Etruscan Dressing Room, Osterly Park



ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΕΠΙΠΛΟ ΚΑΙ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΗ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ
ΤΟ ΕΠΙΠΛΟ ΒΡΙΣΚΕΤΑΙ ΣΕ ΑΡΜΟΝΙΑ ΜΕ ΤΟ ΧΩΡΟ



εικόνα 7

James Renwick, 1857, σχέδιο από το Smithsonian Institution

Και ενώ ο 18ος αιώνας είναι η περίοδος που πρωτοεμφανίζονται, κυρίως στην Αγγλία, έπιπλα σχεδιασμένα από αρχιτέκτονες, ο 19ος αιώνας είναι η περίοδος που το φαινόμενο αυτό θα γίνει ακόμα πιο έντονο με πολλά παραδείγματα σε πολλές και διαφορετικές χώρες. Ο αιώνας αυτός χαρακτηρίζεται από άλλες ταχύτητες και ανάγκες, συγκριτικά με τη χαλαρότητα, την αργή ταχύτητα, την ευγένεια και τη γενικότερη ατμόσφαιρα ηρεμίας και απόλαυσης του 18ου αιώνα. Η αρχιτεκτονική προσπαθώντας να ανταποκριθεί στα νέα δεδομένα, προσαρμόζεται στο σύνθημα της εποχής εξέλιξη, κάτι το οποίο αποτυπώνεται και στο διάκοσμο, ο οποίος σιγά σιγά αρχίζει να εκλείπει.¹

Στο κεφάλαιο αυτό, αναλύονται παραδείγματα σχεδιασμού επίπλων, αρχικά, από δυο σημαντικούς εκπροσώπους της γοτθικής αναβίωσης τον Alexander Jackson Davis και τον James Renwick μελετώντας τα έπιπλά τους και τι αποτέλεσμα είχαν αυτά, τόσο σε αρχιτεκτονικό όσο και σε αισθητικό επίπεδο. Στη συνέχεια, εξετάζεται η συμβολή των πιο σημαντικών εκπροσώπων του κινήματος Arts and Crafts καθώς και ο τρόπος με τον οποίον το κίνημα αυτό έθεσε τις βάσεις για τον σχεδιασμό επίπλων στα επόμενα κινήματα που ακολούθησαν, το Art Nouveau και το Μοντέρνο.

1. Marian Page, Furniture designed by architects, The architectural press, Λονδίνο, 1980
σελ.30



εικόνα 8

James Renwick, 1850, Chair for the Regent Room of the Smithsonian Institution

2.1. Ενιαία αντιμετώπιση εσωτερικού εξωτερικού

Όχι πολύ αργότερα από την εποχή του Kent και του Adam, ο 19ος αιώνας έδειξε πως το έπιπλο άρχισε να έρχεται στα πεδία δράσης του αρχιτέκτονα, τόσο σαν αντικείμενο όσο και ως μέρος του συνολικού αρχιτεκτονικού του έργου. Οι αρχιτέκτονες μέχρι τότε λάμβαναν υπόψη τους τη λειτουργική διάσταση των επίπλων ενώ οι επιπλοποιοί παρήγαγαν όλο και πιο υπερβολικά κομμάτια, όπου κυμαίνονταν σε στυλ μεταξύ του ροκοκό και της αναγέννησης, αλλά πάντα με μια ισχυρή επιρροή από την βικτωριανή εποχή.²

Η συγγραφέας Mary Russell Mitford, το 1830, σχολίασε πως «κάθε δωμάτιο είναι μασκαρεμένο (..) η Αιγυπτιακή βιβλιοθήκη είναι όλη καλυμμένη με ιερογλυφικά, και επιπλωμένη με κροκόδειλους και σφίγγες. Κοιμούνται σε Τούρκικες σκηνές και δειπνούν σε γοθικά παρεκκλήσια».³ Το πνεύμα της εποχής έρχεται να πλησιάσει σε μια αρχιτεκτονική, η οποία θα είναι αρμονική τόσο εσωτερικά όσο και εξωτερικά. Αναζητείται μια ενιαία αντιμετώπιση με ένα προσωπικό στυλ που θα χαρακτηρίζει ταυτόχρονα τον εσωτερικό σχεδιασμό και τις εξωτερικές όψεις. Μια τέτοια αντιμετώπιση, οδηγεί στην ανάγκη σχεδιασμού επίπλων.

Την περίοδο αυτή η ενιαία αντιμετώπιση του κτιρίου από τους αρχιτέκτονες είναι πολύ συχνό φαινόμενο. Ο James Renwick (1818-1895) υποστηρίζει πως «η καρέκλα είναι τόσο πρόβλημα για ένα μηχανικό όσο και για ένα επιπλοποιό»⁴. Τα περισσότερα έπιπλα που σχεδίασε ο Renwick ήταν για τις εκκλησίες του, όμως ένα μεγάλο μέρος σχεδιάστηκε και για τα άλλα κτίρια του. Τα έπιπλα καθώς και η αρχιτεκτονική του Renwick χαρακτηρίζονται από τις ίδιες προθέσεις που δεν είναι άλλες από την ενιαία αντιμετώπιση του κτιρίου εσωτερικά και εξωτερικά. Ο Renwick πίστευε πως «το κτίριο πρέπει να βρίσκεται στο φυσικό του χώρο, τα έπιπλα και όλη η εσωτερική διαμόρφωση αποτελούν μέρος του κτιρίου, και πως όλα εκφράζουν και εναρμονίζονται με τη μοναδική

2. https://en.wikipedia.org/wiki/Gothic_Revival_architecture

3. Marian Page, Furniture designed by architects, The architectural press, Λονδίνο, 1980
σελ.33

4. Ο.π.



εικόνα 9

Alexander Jackson Davis, 1841, Wheelback chair for the Pauldings Institution

προσωπικότητα του ιδιοκτήτη τους».⁵

2.2- Αρχιτέκτονας και τεχνίτης δυο διαφορετικές επαγγελματικές οντότητες

Ο Alexander Jackson Davis (1803-1892) ήταν ένας από τους ιδρυτές του Αμερικανικού Ινστιτούτου Αρχιτεκτόνων το 1857, το οποίο βοήθησε στη θέσπιση του επαγγέλματος από τη βαθμίδα του τεχνίτη σε αυτήν του αρχιτέκτονα. Αυτός ο σαφής διαχωρισμός μεταξύ των επαγγελματιών επέφερε επαναπροσδιορισμό στις σχέσεις αρχιτέκτονα-τεχνίτη, καθώς επίσης ξεκαθάρισε περισσότερο το ρόλο του καθενός μέσα στην κατασκευή και την ολοκλήρωση ενός έργου. Με αυτόν τον τρόπο, το έπιπλο περνάει στην επιμέλεια του αρχιτέκτονα, ως ένα είδος αρχιτεκτονικής λεπτομέρειας του εσωτερικού, το οποίο ολοκληρώνεται με τη σαφή βοήθεια του τεχνίτη σε όλα τα στάδια της ολοκλήρωσής του.

Ο Davis πάντα αποκαλούσε τον εαυτό του ως «αρχιτεκτονικό συνθέτη»,⁶ αυτό σήμαινε πως είχε ανάγκη να σχεδιάσει τα έπιπλα για τα κτίρια του, ώστε να ολοκληρώσει την οπτική σύνθεση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το εσωτερικό του Paulding House όπου το κτίριο και η επίπλωση του αντιμετωπίστηκαν ενιαία, ως μια ολότητα.

Τόσο ο Davis όσο και ο Renwick ανήκουν στο κίνημα της Γοτθικής αναβίωσης το οποίο ήταν ένα ιδιαίτερο διάλειμμα όσο αφορά στον σχεδιασμό των επίπλων, καθώς και στον κτιρίων, και είναι εντυπωσιακό το γεγονός ότι αρχιτέκτονες αυτού του κινήματος ήταν ιδιαίτερα αφοσιωμένοι σε ένα στόχο, αυτόν της εναρμόνισης του εσωτερικού με το εξωτερικό. Πιθανόν, αν ο Davis, ο Renwick και οι υπόλοιποι αρχιτέκτονες του κινήματος αυτού, δεν είχαν αφιερώσει χρόνο και σκέψη στον επανασχεδιασμό των επίπλων, ώστε να εναρμονίζονται με τα εσωτερικά των Νεογοτθικών εσωτερικών, κανείς δεν θα είχε σκεφτεί

5. Marian Page, Furniture designed by architects, The architectural press, Λονδίνο, 1980
σελ.46

6. Ο.π. σελ.40



εικόνα 10

Alexander Jackson Davis, 1865, τραπεζαρία για την κατοικία George Merritt



να δώσει μια νέα φόρμα στην καρέκλα όπως έκανε ο Wright, ο Mies, ο Breuer, ο Rietveld, ο Aalto κ.α.⁷

2.3. Το έπιπλο ως μέσο εναντίωσης απέναντι στην βιομηχανική επανάσταση

Στις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα και ενώ οι αρχιτέκτονες συνεχίζουν να σχεδιάζουν έπιπλα μαζί με την βοήθεια της μηχανής εμφανίζεται μια αντιφατική στάση σε σχέση με τη χρήση της. Από την μια πλευρά, υπήρχε μια τάση εξύμνησης της μηχανής και των δυνατοτήτων που μπορούσε να προσφέρει στη σύγχρονη ζωή. Από την άλλη, όμως, επικρατούσε ο φόβος σχετικά με το άγνωστο και το τι θα μπορούσε να επιφέρει στην ανθρωπότητα. Οι δυο αυτές στάσεις, όπως είναι λογικό, είχαν τις επιρροές τους και στις τέχνες. Οι επιφανείς Αμερικάνοι και οι βιομήχανοι έκτισαν σπίτια μεγάλα και επιβλητικά που επιδείκνυαν τον πλούτο των ιδιοκτητών τους και πολλές φορές πολλά από αυτά ήταν ιδιαίτερα ογκώδη και εκτός ανθρώπινης κλίμακας. Υπήρξαν, όμως, και πολλοί άλλοι που απογοητεύτηκαν με την εξέλιξη της μηχανής και τις εφαρμογές της και προτίμησαν την επιστροφή σε μια εποχή πιο απλή που όλα προέκυπταν ως αποτέλεσμα συνεργασίας του κατασκευαστή και του σχεδιαστή με ιδιαίτερα αρμονικά αποτελέσματα. Τότε εμφανίστηκε το κίνημα Arts and Crafts, το οποίο ζητούσε την επιστροφή στο χειροποίητο προϊόν και την κατάργηση της μηχανής ως μέσο εκβιομηχάνισης της ζωής. Ο σχεδιασμός επίπλων μπορεί να μοιάζει ένας παλαβός τρόπος για να εναντιωθείς απέναντι σε έναν κόσμο που η τεχνολογία και η μαζική παραγωγή το χαρακτηρίζουν, αλλά για το δυτικό κόσμο, το έπιπλο είναι ένα σημαντικό σύμβολο της καθημερινής ζωής. Είναι πολύ περισσότερο συνδεδεμένο με την ανθρώπινη ύπαρξη από οποιοδήποτε άλλο οικιακό αντικείμενο.

Το κίνημα Arts and Crafts πρέσβευε τις ιδέες του Morris και ήταν κυρίως διαδεδομένο στην Αγγλία τα τέλη του 19ου αιώνα. Η τεράστια απήχηση που απέκτησε, στην πορεία, στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής,

7. https://en.wikipedia.org/wiki/Gothic_Revival_architecture

άρχισε μετά τον θάνατο του Morris το 1896, αλλά η επιρροή του συνέχισε για πολλά χρόνια αργότερα τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Αμερική, εμπνέοντας μερικά από τα πιο σημαντικά σχέδια επίπλων του 20ου αιώνα. Όπως υποστηρίζει η Allen Brooks, το Arts and Crafts ήταν μια στάση απέναντι στα πράγματα και όχι ένα στυλ. Ήταν μια προσέγγιση σε ένα πρόβλημα που απαιτούσε απλότητα, αφαίρεση και σεβασμό απέναντι στα υλικά. Τα έπιπλα μπορεί όντως αυτή την περίοδο να ήταν πιο απλά, και φτιαγμένα στο χέρι, αλλά παράγοντας τα ως μοναδικά αντικείμενα και ως έργα τέχνης το κόστος τους ήταν ιδιαίτερα υψηλό και μπορούσαν να τα έχουν μόνο οι πλούσιοι.⁸

Οι αρχιτέκτονες του κινήματος Arts and Crafts θεώρησαν απαραίτητο να σχεδιάσουν έπιπλα επειδή δεν υπήρχε τίποτα στην αγορά το οποίο να ανταποκρίνεται στις ανάγκες τους για απλότητα. Το κίνημα έφερε ιδέες που τους όριζε υπεύθυνους όχι μόνο για τον σχεδιασμό του κτιρίου αλλά και ολόκληρης της επίπλωσης ακόμα και του κήπου, αν αυτό ήταν δυνατό. Ζητούσε μια συνεργασία όλων των τεχνών με τελικό σκοπό την ειλικρίνεια της κατασκευής και των υλικών. Ιδιαίτερα σημαντική ήταν και η προσπάθεια του Arts and Crafts να επαναπροσδιορίσει την κοινή αισθητική ιδιαίτερα στον τομέα της οικιακής επίπλωσης. Όπως ανέφερε ο Alvar Aalto, το 1955 σε μια ομιλία του στη Βιέννη «είναι καθήκον του αρχιτέκτονα να εξανθρωπίσει την εποχή της μηχανής»⁹ και σε αυτό συνέβαλλε ιδιαίτερα το κίνημα Arts and Crafts.

2.4. Επιστροφή στο χειροποίητο

«όσο πιο ψηλά φτάνει η τέχνη, τόσο πιο απλή θα γίνεται».¹⁰ William Morris

Ο William Morris (1834-1896) ποτέ στην πραγματικότητα δεν σχεδίασε έπιπλα όμως, επιβλέποντας την παραγωγή της εταιρίας Morris and Co's furniture σχεδίασε την γενικότερη στρατηγική αλλά και αισθητική

8. Magdalena Droste, Αρχείο Μπάουχαους, Γνώση, Αθήνα, 2006 σελ.10

9. Sandra Dachs, Alvar Aalto, Poligrafa, Ισπανία, 2010 σελ.15

10. Marian Page, Furniture designed by architects, The architectural press, Λονδίνο, 1980 σελ.54



εικόνα 11

William Morris, 1870, Sussex Rush-seated chair

γραμμή που θα ακολουθούσε η εταιρία για τουλάχιστον 25 χρόνια. Μένοντας θερμός υποστηρικτής της διαδικασίας της δημιουργίας, εναντιώθηκε στη μαζική παραγωγή διακοσμητικών αντικειμένων, κατηγορώντας τη βιομηχανική επανάσταση, καθώς πίστευε ότι «οι δυο αρετές που χρειάζεται η σύγχρονη ζωή είναι η ειλικρίνεια και η απλότητα».¹¹

Οι ιδέες του Morris ενέπνευσαν το κίνημα Arts and Crafts και στη συνέχεια πολλοί αρχιτέκτονες σε Ευρώπη και Αμερική τις ενστερνίστηκαν, επηρεάζοντας και οδηγώντας τους στο σχεδιασμό επίπλων για τα κτίρια τους, στον οποίο πιθανώς να μην προέβαιναν πριν την εμφάνιση των νέων ιδεών του κινήματος. Οι αρχιτέκτονες που ακολούθησαν τις απόψεις του Morris ίσως περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο, εναντιωνόντουσαν απέναντι στην απανθρωπιά της εκβιομηχάνισης.

Αναμφισβήτητα η επιρροή του Morris ήταν τεράστια τόσο για τους αρχιτέκτονες της γενιάς του, και τους μετέπειτα της Art Nouveau, όσο και για τους αρχιτέκτονες που έδρασαν μετά τον 2ο παγκόσμιο πόλεμο όπως ο Charles Eames και ο Eero Saarinen, οι οποίοι κράτησαν κάποιες ιδέες από το κίνημα μέσα στη μαζική τους παραγωγή. Ίσως η μόνη διαφορά του Morris με τους υπόλοιπους αρχιτέκτονες του 20ου αιώνα να ήταν πως ο Morris ήθελε να απαγορεύσει τη μηχανή, ενώ οι υπόλοιποι κατάφεραν να δημιουργήσουν την ανάγκη να δουλέψουν μαζί της, ή όπως ο Wright το 1901 επισήμανε σε μια διάλεξη του “The Art and Craft of the Machine”.¹²

Ο Morris έμεινε ως αρχιτέκτονας στην ιστορία του επίπλου όχι τόσο για τις συνθετικές του ικανότητες και τη δυνατότητα του να πάει παρακάτω από την εποχή του στιλιστικά, αλλά γιατί ό,τι σχεδίασε χαρακτηρίζονταν από μια ακεραιότητα, από ένα σεβασμό ως προς το υλικό και τον κατασκευαστή του, στοιχεία τα οποία έχουν μεγαλύτερη σημασία από ένα χαρακτηριστικό στο στυλ.¹³

11. Magdalena Droste, Αρχείο Μπάουχαους, Γνώση, Αθήνα, 2006 σελ.13

12. Marian Page, Furniture designed by architects, The architectural press, Λονδίνο, 1980 σελ.53

13. Ο.π. σελ. 57



εικόνα 12

Henry Hobson Richardson, 1878,
κάθισμα για το αναγνωστήριο της Winn
Memorial Library



εικόνα 13

Charles F. Annesley Voysey, 1896,
Voysey Chair

2.5. Απλότητα και αφαίρεση διακοσμητικών στοιχείων στον σχεδιασμό επίπλων

Ο Henry Hobson Richardson (1838-1886) ήταν από τους πρώτους μεγάλους Αμερικανούς αρχιτέκτονες που σχεδίασαν έπιπλα. Όταν γεννήθηκε, οι αρχιτέκτονες, οι ξυλουργοί, οι επιπλοποιοί έχτιζαν όλοι με ένα κοινό στυλ. Όταν άρχισε να ασκεί την αρχιτεκτονική το 1867, οι αρχιτέκτονες και οι επιπλοποιοί δεν συνεργάζονταν σε μεγάλο βαθμό ο ένας με τον άλλο. Οι αρχιτέκτονες, αυτής της περιόδου στην Αμερική, σχεδίαζαν κτίρια σε στυλ από Ελληνικό και Γοτθικό μέχρι Ινδικό και Βυζαντινό, άλλοτε μόνα τους και άλλοτε σε συνδυασμό. Παράλληλα, οι επιπλοποιοί έφτιαχναν έπιπλα βάσει των εξωτικών τους ιδεών. Τα έπιπλα συνεπώς σπάνια είχαν κάποια σχέση με την αρχιτεκτονική.

Ενώ ο Morris υποστήριζε πως «οι μηχανές μπορούν να κάνουν τα πάντα—εκτός από έργα τέχνης»,¹⁴ ο Richardson συνειδητοποίησε, όπως και ο Wright, ότι οι μηχανές θα μπορούσαν να παράγουν αισθητική αν καθοδηγούνταν από καλλιτέχνες. Ο Richardson, όπως και πολλοί ακόμα αρχιτέκτονες του 19ου αιώνα, θεωρούσε τον σχεδιασμό επίπλων, φωτιστικών και άλλων αντικειμένων του εσωτερικού χώρου ως μέρος της αρχιτεκτονικής μελέτης. Αργότερα, οι αρχιτέκτονες της σχολής Prairie το κράτησαν αυτό ως δεδομένο και το εξέλιξαν ακόμα περισσότερο, εντάσσοντας τα έπιπλα ως αρχιτεκτονικά στοιχεία όπου προσδιορίζουν, οριοθετούν ή ακόμα και φιλτράρουν τον χώρο.

Ο Richardson όπως και ο Άγγλος αρχιτέκτονας Charles F. Annesley Voysey (1857-1941) συνέισφερε αρκετά στον σχεδιασμό επίπλων. Ήταν και οι δυο αναμφισβήτητα παιδιά του Morris, με τη διαφορά πως ο δεύτερος δεν κατασκεύαζε εκείνος τα έπιπλα όπως θα το ήθελε ο Morris, αλλά τα σχεδίαζε αποκλειστικά. Και οι δυο εναντιώθηκαν στην άσκοπη χρήση διακοσμητικών στοιχείων.

Ο Voysey υπήρξε ιδιαίτερα πρωτοπόρος για το μοντέρνο κίνημα, παρότι έζησε αρκετά πριν, ώστε να προλάβει την μοντέρνα αρχιτεκτονική.

14. Ο.π. σελ.65



εικόνα 14

Charles F. Annesley Voysey, 1905, έπιπλα για το καθιστικό της κατοικίας Holly mount





εικόνα 15

Hector Guimard, 1908, Side Chair

Συσχετίστηκε με το κίνημα Arts and Crafts, το οποίο έψαχνε πως θα απλοποιήσει τις διαδικασίες παραγωγής. Ενώ είχε ασπαστεί πολλά από το κίνημα δεν υπήρξε ποτέ εχθρός της μηχανής. Το 1909, σε μια διάλεξη του υποστήριξε πως «όταν σχεδιάζεις τα τραπέζια και τις καρέκλες μου σκέφτεσαι πως θα τα κατασκευάσεις με την βοήθεια της μηχανής. (...) Ηανθρώπινη ποιότητα σε αντικείμενα καθημερινής χρήσης έχει οδηγηθεί σε ένα μεγάλο βαθμό από την βοήθεια της μηχανής. Ωστόσο η μηχανή έχει έρθει για να ελευθερώσει τον ανθρώπινο νου για περισσότερη πνευματική εργασία».¹⁵

2.6. Η οργανικότητα του επίπλου

Μετά την αφαίρεση των άσκοπων διακοσμητικών στοιχείων από τα έπιπλα και την ευαισθητοποίηση των αρχιτεκτόνων σε ζητήματα χώρου και επίπλωσης ακολούθησε το κίνημα Art Nouveau το οποίο αποτελούνταν από σημαντικούς αρχιτέκτονες και σχεδιαστές τους οποίους, επίσης, απασχόλησε έντονα η καθολική αντιμετώπιση του χώρου. Η φύση ήταν η κύρια πηγή έμπνευσής τους, όπως ήταν και για τον Morris.

Δεν υπήρξε τίποτα αυθαίρετο σχετικά με τα έπιπλα που σχεδίασαν οι αρχιτέκτονες του Art Nouveau. Είναι τόσο πολύ μέρος του συνόλου τους αυτά τα έπιπλα που δύσκολα μπορεί κανείς να απομονώσει ένα κομμάτι και να το εξετάσει μεμονωμένα. Τα έπιπλα του κινήματος Art Nouveau, στην πραγματικότητα, είναι ένα οργανικό μέρος του εσωτερικού τους, και κανένας αρχιτέκτονας μέχρι πριν δεν το είχε καταφέρει σε αυτό το βαθμό, ούτε ακόμα και ο Frank Lloyd Wright, δεν κατάφερε να έχει τέτοια αποτελέσματα, παρότι υποστήριζε με μεγάλη θέρμη την οργανικότητα του χώρου.

Ο Hector Guimard (1867-1942) ήταν εκείνος που παρέδωσε στο Παρίσι τα δημοφιλή Art Nouveau αστικά έπιπλα και τις εισόδους του Μετρό. Σε μεγάλο βαθμό εμπνευσμένος από την φύση, όπως και οι υπόλοιποι

15. Marian Page, Furniture designed by architects, The architectural press, Λονδίνο, 1980
σελ.76



εικόνα 16

Antoni Gaudí, 1906, Chair for casa Calvet

αρχιτέκτονες του κινήματος Art Nouveau, υποστήριζε ότι «(η) φύση είναι ένα μεγάλο βιβλίο μέσα από το οποίο πρέπει να αντλήσουμε έμπνευση και επίσης είναι εκείνο το βιβλίο που πρέπει να κοιτάξουμε για να βρούμε τις αρχές με τις οποίες θα προσδιοριστούν και εφαρμοστούν από τον άνθρωπο για τον άνθρωπο λύσεις για τις ανάγκες του». ¹⁶ Τα έπιπλα που σχεδίασε χαρακτηρίζονται από μια αυθόρμητη, αγνή και ταυτόχρονα μυστηριακή διάθεση, που μονάχα ένα χειροποίητο έπιπλο θα μπορούσε να φτάσει σμιλεύοντας το στα χέρια του ο Guimard. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, αποκάλυψε από μέσα του όλα όσα ήθελε να τονίσει.

Ο Antoni Gaudi (1852-1926) υπήρξε ίσως ο πιο εκκεντρικός αρχιτέκτονας του κινήματος Art Nouveau. Σχεδίασε πολλά έπιπλα, τα οποία υπάκουαν στην ποιητική μεταμόρφωση και στους κανόνες της φύσης βάσει των οποίων σχεδίαζε και τα κτίρια του. Τα έπιπλα, όπως και οτιδήποτε άλλο σχεδίασε, αποτελούσαν αναπόσπαστο κομμάτι του συνόλου ενώ ταυτόχρονα έμοιαζαν εξίσου ολοκληρωμένα και μόνα τους. Τα έπιπλα ήταν ένα μέρος της αρχιτεκτονικής του Gaudi που ποτέ δεν έπαψε να τον απασχολεί. Σχεδίασε τα πρώτα του έπιπλα αμέσως μετά την ολοκλήρωση των σπουδών του. Μεταξύ των επίπλων που σχεδίασε ήταν και ένα σετ από καμπυλόμορφα έπιπλα για την εκκλησία Sagrada Família. Κοιτάζοντας κανείς είτε το εξωτερικό είτε το εσωτερικό μιας εκκλησίας ή μιας κατοικίας του Gaudi έχει την αίσθηση της κίνησης στον χώρο, στην οποία συμβάλλουν σημαντικά και οι μορφές των επίπλων του. ¹⁷

Τα εσωτερικά των αρχιτεκτόνων του κινήματος Art Nouveau είναι εντελώς ανόμοια μεταξύ τους, υποδεικνύοντας μια τεράστια αυθεντικότητα στο κίνημα Art Nouveau. Το έργο τους παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς χρονικά βρίσκεται ένα βήμα πριν το Μπάουχαους και το μοντέρνο κίνημα ελευθερώνοντας τους μεταγενέστερους αρχιτέκτονες από τον εκλεκτικισμό. ¹⁸

16. Ο.π. σελ.136

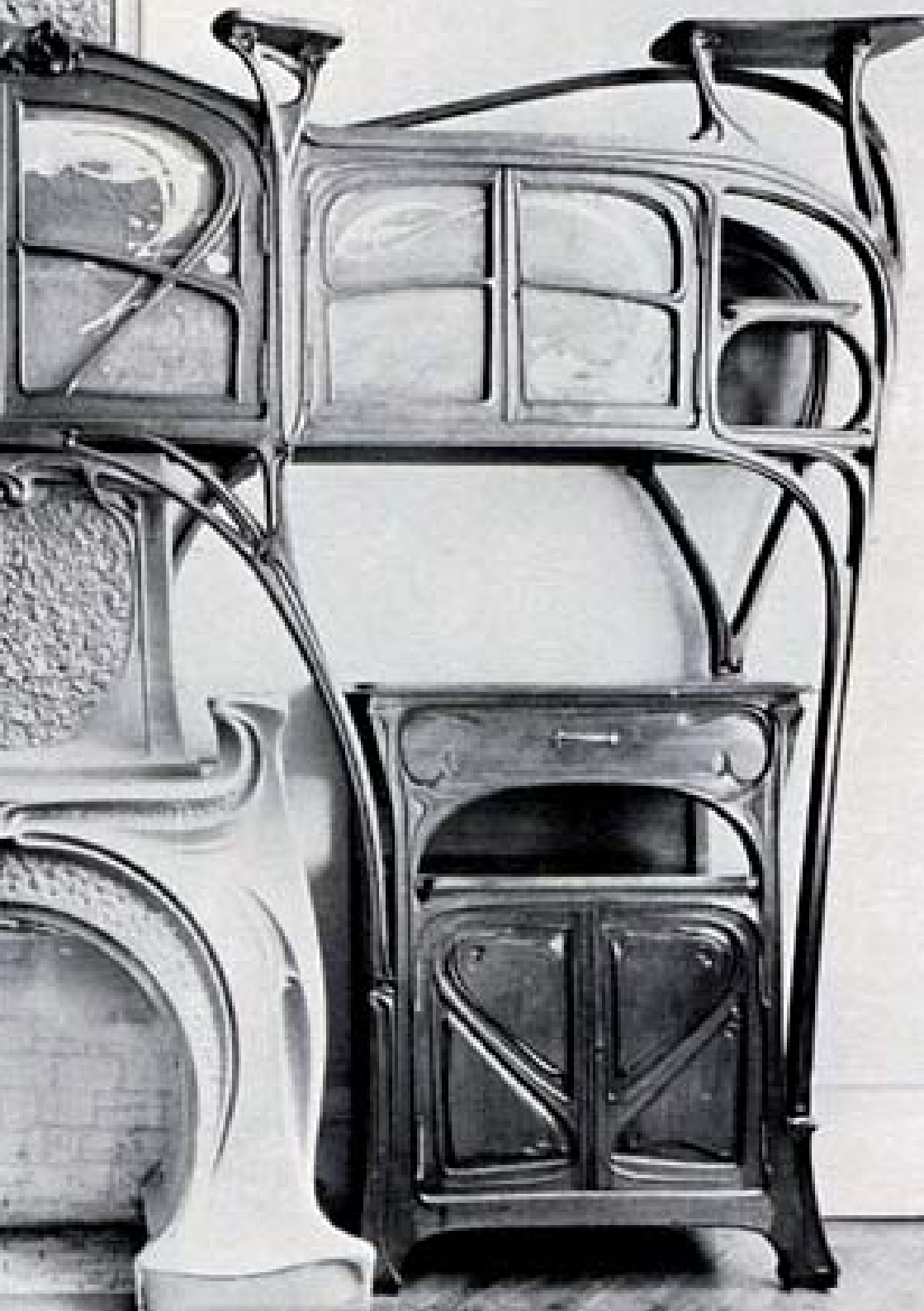
17. Rainer Zerbst, Antoni Gaudi, Taschen, Ιταλία, 2002 σελ.45

18. Σίνος Στέφανος, Από το ροκόκο στο Art Nouveau, Πατάκης, Αθήνα, 2012 σελ.50



εικόνα 17

Hector Guimard, 1901, έπιπλο για το τζάκι της κατοικίας Coilliot





εικόνα 18

Charles Rennie Mackintosh, 1903, Hill house chair

2.7. Το έπιπλο προμηνύει το μοντέρνο κίνημα

Ένας από τους πιο σημαντικούς αρχιτέκτονες του κινήματος Art Nouveau ήταν ο Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) ο οποίος δεν ήταν μόνο ο στενός δεσμός μεταξύ του κινήματος Art Nouveau και Αγγλίας αλλά και ο δεσμός μεταξύ Art Nouveau και Μπάουχαους. Τα έπιπλα του Mackintosh ήταν απλά και αυστηρά στην γεωμετρία τους κάτι που ήταν αρκετά κοντά στην λογική του μοντέρνου κινήματος συγκριτικά με εκείνη του Art Nouveau. Τα εσωτερικά του θυμίζουν αρκετά το μοντέρνο κίνημα και λιγότερο το Art Nouveau, κάτι το οποίο συναντάται ιδιαίτερα στους εσωτερικούς χώρους του Glasgow School of Art.

Η *Hill House* καρέκλα του Mackintosh αποτελεί μέρος της αρμονίας των εσωτερικών του. Τα χρώματα που χρησιμοποιούσε ακολουθούν κι αυτά την οπτική του και όπως σωστά παρατήρησε ο Pevsner ο Mackintosh «είχε ανακαλύψει την ανάγκη για αφηρημένη τέχνη και τις δυνατότητες της χρόνια πριν από τις προσπάθειες του Πικάσο και του Καντίνσκι να ελευθερώσουν την τέχνη από τη φύση».¹⁹

Ο Mackintosh χρησιμοποιούσε τα έπιπλα με τον ίδιο τρόπο που το έκανε και ο Wright, δηλαδή για να ορίσει τον χώρο. Η *Hill House* καρέκλα συχνά λειτουργούσε σαν φίλτρο, μέσω της ψηλής πλάτης της, προσδίδοντας στον χώρο της τραπεζαρίας περισσότερη ιδιωτικότητα. Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον με τα έπιπλα του Mackintosh και σε αντίθεση με αυτά του Wright, είναι ότι ακόμα και έξω από το πλαίσιο τους μπορούν να σταθούν χωρίς να χάνουν το ενδιαφέρον τους.

Αν και η πορεία του ήταν σύντομη, η δουλειά του εκτιμήθηκε από σημαντικούς αρχιτέκτονες όπως τον Le Corbusier, τον Gropius και

19. Marian Page, Furniture designed by architects, The architectural press, Λονδίνο, 1980
σελ.145



εικόνα 19

Charles Rennie Mackintosh, 1897, επίπλωση της βιβλιοθήκης του Glasgow School of Art

άλλους του μοντέρνου κινήματος. Ο Mies van der Rohe τον αποκαλούσε ως έναν «καθαριστή(ς) στον τομέα της αρχιτεκτονικής»,²⁰ στηριζόμενος στην αφαίρεση που έχουν τα έργα και τα έπιπλά του.

20. Marian Page, Furniture designed by architects, The architectural press, Λονδίνο, 1980
σελ.150



εικόνα 20

Charles Rennie Mackintosh, 1902, επίπλωση του υπνοδωματίου στο Hill House



ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΤΟ ΕΠΙΠΛΟ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΜΗΧΑΝΗΣ
ΤΟ ΕΠΙΠΛΟ ΔΟΜΕΙ ΤΟ ΧΩΡΟ



εικόνα 21

Frank Lloyd Wright, 1895, τραπεζαρία στην κατοικία του Wright στο Illinois

Από τον Mackintosh και τα έπιπλα του που μέσα από την καθαρότητα της γεωμετρίας τους και την θέση τους στον χώρο λειτουργούσαν ως φίλτρα και όρια στην κάτοψη ακολουθεί ο Frank Lloyd Wright και η σχολή Prairie που συνεχίζει πάνω στους ίδιους άξονες. Η σχολή αυτή αποτελούνταν από αρχιτέκτονες του Σικάγο οι οποίοι μεγάλωσαν δίπλα στον Frank Lloyd Wright και είχαν όλοι τους για πνευματικό τους οδηγό το Louis Sullivan. Ένα από τα σημαντικά αξιώματα της φιλοσοφίας της σχολής ήταν ότι το κτίριο και η επίπλωσή του ήταν ένα, ή όπως το είπε ο Wright «είναι σχεδόν αδύνατο να σκεφτείς το κτίριο σαν ένα πράγμα και την επίπλωση σαν ένα άλλο, την τοποθεσία και το περιβάλλον σαν κάτι ακόμα ξεχωριστό.»¹

Οι αρχιτέκτονες της σχολής Prairie έδιναν έμφαση στην ενότητα του εσωτερικού με το εξωτερικό, με έντονη τη διάθεση για απλότητα και σεβασμό προς τα υλικά, τα οποία έβρισκαν τις ρίζες τους κατά κύριο λόγο στο Αγγλικό Arts and Crafts κίνημα. Αν και το Αγγλικό Arts and Crafts κίνημα ενδιαφερόταν για την απλότητα, αλλά ως επαναφορά της λιτότητας του μεσαίωνα, οι αρχιτέκτονες της σχολής Prairie ενδιαφέρονταν επίσης για την απλότητα και την λιτότητα, δημιουργώντας όμως κάτι εντελώς καινούργιο.

Ακόμα, σε αντίθεση με το Αγγλικό Arts and Crafts κίνημα, η έλλειψη των κατάλληλων επίπλων δεν ήταν ο μόνος λόγος που οι αρχιτέκτονες της σχολής Prairie σχεδίασαν έπιπλα. Η φιλοσοφία της σχολής Prairie υποστήριζε πως η κάθε όψη από τα κτίρια τους θα έπρεπε να συνεισφέρει στο συνολικό περιβάλλον-από τις καρέκλες και τα τραπέζια μέχρι τον φωτισμό και το διαμόρφωση του τοπίου. Κάθε αρχιτέκτονας σχεδίαζε έπιπλα που ταιριάζουν στον συγκεκριμένο χώρο. Πολλά από τα έπιπλα που σχεδίασαν οι αρχιτέκτονες της σχολής Prairie είχαν ως σκοπό να χρησιμοποιηθούν ως όρια ή φίλτρα που όριζαν ένα χώρο. Οι καρέκλες με τις ψηλές πλάτες, που βρίσκονταν σε πολλές από τις τραπεζαρίες του Wright, βοηθούσαν στη δημιουργία μιας εικονικής ιδιωτικότητας γύρω από το τραπέζι, χωρίς όμως να εμποδίζουν στην ροϊκότητα του χώρου.²

1. Marian Page, Furniture designed by architects, The architectural press, Λονδίνο, 1980 σελ.90
2. Ο.π.σελ.93



εικόνα 22

Frank Lloyd Wright, 1908, Dining chair for Robie house

3.1. Έπιπλο και γραμματική του χώρου

Βασικός πρωταγωνιστής της σχολής Prairie ήταν ο Frank Lloyd Wright (1867-1959). Οι ιδέες του έθεσαν τις βάσεις στη σχολή Prairie, η οποία έδωσε μεγάλη σημασία στον σχεδιασμό επίπλων. Στην περίπτωση του Wright, όλα ξεκίνησαν το 1895 όταν μετέτρεψε την κουζίνα του σπιτιού του στο Ιλινόις σε τραπεζαρία, στην οποία έπιπλα, φωτιστικά και διακοσμητικά αντικείμενα συγκροτούσαν ένα ομογενοποιημένο σύνολο. Μετά από αυτό για τον Wright δεν υπήρχε αμφιβολία πως δεν υπάρχει διαφορά μεταξύ της αρχιτεκτονικής και του διακόσμου, της κατασκευής και του ντιζάιν, του συνόλου από τα μέρη που το αποτελούν.

Ο Wright αναφέρεται στην «*γραμματική του σπιτιού*» σχετικά με την άρθρωση όλων των μελών. «Όταν επιλεγθεί η γραμματική και υιοθετηθεί, τότε οι τοίχοι, η οροφή, τα έπιπλα, όλα θα είναι εμπνευσμένα από αυτή. Οτιδήποτε θα έχει σχέση με το σύνολο και όλα μαζί θα αρθρώνονται και θα μιλάνε την ίδια γλώσσα».³ Τα έπιπλα του Wright εξελίσσονταν μαζί με τα σπίτια του και αποτελούσαν κομμάτι της σκέψης του για μια οργανική αρχιτεκτονική. Σε μια ομιλία του αναφέρει συγκεκριμένα «κάθε καρέκλα πρέπει να σχεδιάζεται για το κτίριο στο οποίο πρόκειται να χρησιμοποιηθεί» και παρακάτω συμπληρώνει «(η) οργανική αρχιτεκτονική ζητά εκείνην την καρέκλα η οποία δεν θα μοιάζει σαν εξοπλισμός, αλλά αντιθέτως ως ευγενικό χαρακτηριστικό γνώρισμα του περιβάλλοντος της, που δεν μπορεί να είναι άλλο από το ίδιο το κτίριο (...) Όταν το ίδιο το εσωτερικό του κτιρίου απορροφήσει την καρέκλα αρμονικά, τότε θα έχουμε πετύχει ένα βασικό ζητούμενο της εποχής μας».⁴ Ο Wright, στην πραγματικότητα, δεν σταμάτησε ποτέ να σχεδιάζει έπιπλα από την αρχή της καριέρας του μέχρι και το τέλος. Ήταν 88 ετών όταν σχεδίασε την πρώτη του σειρά επίπλων για μαζική πώληση στο κοινό.

3. Marian Page, Furniture designed by architects, The architectural press, Λονδίνο, 1980
σελ.97

4. Ο.π.



εικόνα 23

Frank Lloyd Wright, 1932, καθιστικό στο Taliesin West



εικόνα 24

Frank Lloyd Wright, 1918,
κάθισμα για το ξενοδοχείο Imperial,
Tokyo



εικόνα 25

Frank Lloyd Wright, 1904,
κάθισμα για το Larkin Administration Building,
New York



εικόνα 26

Charles and Henry Greene, 1907,
κάθισμα για το καθιστικό της κατοικίας
Robert Blacker



εικόνα 27

R.M.Schindler, 1922, Sling chair

3.2. Το έπιπλο αφήνει το χώρο να εκφραστεί

Όπως ο Wright και οι αρχιτέκτονες της σχολής Prairie σχεδίαζαν τα εσωτερικά τους σε αρμονία με τα κτίρια και με το τοπίο έτσι και μια ομάδα από αρχιτέκτονες της Καλιφόρνιας ακολούθησαν τις ίδιες αρχές. Ακόμα, όπως και στην σχολή Prairie οι αρχιτέκτονες μιλούσαν τη γλώσσα του κινήματος Arts and Crafts έτσι και αυτοί υποστήριζαν τις αρχές του κινήματος, χωρίς αυτό να σημαίνει την απαγόρευση της μηχανής. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι Green Brothers και ο Schindler, ο οποίος σχεδίασε έπιπλα με τέτοιο τρόπο που να είναι δύσκολο να ξεχωρίσει κανείς που τελειώνει η κατοικία και που ξεκινάνε τα έπιπλα.

Για τον Charles (1868-1957) και τον Henry (1870-1954) Greene το έπιπλο ήταν τόσο σημαντικό όσο και η αρχιτεκτονική. Στην πραγματικότητα, η ποιότητα των πιο σημαντικών σπιτιών τους βρίσκεται στην επίπλωση, η οποία όπως σχολιάστηκε από τον William Jordy «(..) δίνει αρχιτεκτονική κλίμακα και νόημα».⁵ Τα έπιπλα που σχεδίασαν οι αδελφοί Greene μοιάζουν περισσότερο αναπαυτικά σε σχέση με τα έπιπλα του Wright ή του Mackintosh τα οποία έμοιαζαν περισσότερο μοντέρνα και λιγότερο άνετα, ίσως γιατί οι αδελφοί Greene ήταν πράγματι τεχνίτες και ολοκληρώναν μόνοι τους τα έπιπλα που σχεδίαζαν.

Σε αντίθεση με τον Wright, ο οποίος αντιμετώπιζε μια καρέκλα ως ένα αρχιτεκτονικό πρόβλημα, οι αδελφοί Greene την αντιμετώπιζαν είτε ως ένα μέρος για να καθίσει κάποιος ή ως ένα μέρος ενός αρχιτεκτονικού συγκροτήματος. Τα έπιπλα των Greene όπως αναφέρει ο Estger Mc Coy «ανήκουν στο πάτωμα και όχι στους τοίχους».⁶ Οι εσωτερικοί χώροι του Wright και του Mackintosh δίνουν περισσότερο την αίσθηση της τέχνης από ότι των αδελφών Greene που είναι περισσότερο κατοικήσιμοι.

Πέρα από τους αδελφούς Greene, πολύ σημαντικός αρχιτέκτονας αυτής

5. Ο.π. σελ.118

6. Ο.π



της περιόδου ο οποίος σχεδιάζει έπιπλα για τα κτίρια του είναι ο Βιεννέζος, R.M.Schindler (1887-1953). Σε μια ομιλία του για την αρχιτεκτονική είπε «ο μοντέρνος αρχιτέκτονας, ο οποίος είναι ένας αρχιτέκτονας του χώρου, αντιμετωπίζει το σπίτι ως ένα οργανισμό μέσα στον οποίο κάθε λεπτομέρεια, συμπεριλαμβανομένων των επίπλων σχετίζεται με το σύνολο».⁷ Τα έπιπλα που σχεδίασε ήταν είτε αναδιπλούμενα, είτε εύκολα μετακινήσιμα για χάρη της καθαρότητας του χώρου. Τα έπιπλα για αυτόν έπρεπε να εξυπηρετούν στην οργάνωση του χώρου, στην ελευθερία της κάτοψης, στη δυνατότητα της μετακίνησης τους αλλά και της εναρμόνισής τους τόσο με το πάτωμα όσο και με τους τοίχους.

Παρόλο που ο Schindler έφυγε στην Αμερική πριν την ίδρυση του Bauhaus, είναι φανερό πως κάποιες από τις ιδέες του ωρίμασαν στο ίδιο έδαφος. Ένα χρόνο αργότερα έγραψε συγκεκριμένα ότι «Ο αρχιτέκτονας είναι ένα νέο χέρι στο σχεδιασμό επίπλων, το οποίο υπολογίζει να μην κάνει τα ίδια λάθη. Κατά τη διάρκεια της μύησης παλεύει να βρει μια ενότητα, να εντάξει τα έπιπλα σε ένα σύνολο που θα ενσωματωθεί στην αρχιτεκτονική σκηνή χωρίς να δίνει ικανοποιητική σημασία στην χρήση. Το αποτέλεσμα των γραμμών και των υλικών ταιριάζει τέλεια με το σκηνικό αλλά το έπιπλο παραμένει άβολο. Η πραγματοποίηση του παραπάνω εγχειρήματος τον κατατάσσει στους μηχανικούς (...)».⁸ Ο Schindler όπως και ο Wright δεν σταμάτησε ποτέ να σχεδιάζει έπιπλα στοχεύοντας στην εναρμόνιση τους με το κτίριο αφήνοντας τους εσωτερικούς χώρους ελεύθερους να εκφράσουν την μορφή τους.

7. Marian Page, Furniture designed by architects, The architectural press, Λονδίνο, 1980
σελ.123

8. Ο.π.



εικόνα 29

Charles and Henry Greene, 1908, καθιστικό από το Gamble House



ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Η ΜΗΧΑΝΗ ΥΠΗΡΕΤΕΙ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ
ΤΟ ΕΠΙΠΛΟ ΕΛΕΥΘΕΡΩΝΕΙ ΤΟ ΧΩΡΟ



εικόνα 30

Walter Gropius, 1924, επίπλωση του γραφείου του Gropius, Bauhaus Βαϊμάρη

Και ενώ το έπιπλο έχει περάσει από διάφορα στάδια τόσο ως προς την μορφή του όσο και ως προς την θέση του στον χώρο τώρα φαίνεται να διανύει την πιο σημαντική διαδρομή του. Το μοντέρνο κίνημα αποτελεί την πιο σημαντική περίοδο στη σχέση αρχιτέκτονα επίπλου και επίπλου χώρου, καθώς η μηχανή πλέον γίνεται κοινώς αποδεκτή από τους αρχιτέκτονες και τους σχεδιαστές μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Όπως αναφέρει ο Walter Gropius το 1923, «το Μπάουχαους πιστεύει πως η μηχανή είναι το καλλιτεχνικό μέσο σχεδιασμού και ψάχνει πώς θα συμβιβαστεί μαζί της.»¹

Τα έπιπλα χρειάζονται τώρα να επανασχεδιαστούν και να εναρμονιστούν με την νέα αρχιτεκτονική και με τους νέους τρόπους ζωής, όπως ακόμα χρειάζεται να συμμορφωθούν με τις σύγχρονες μεθόδους της μηχανής. Σχεδιαστές και αρχιτέκτονες έπρεπε να συνειδητοποιήσουν ότι η μηχανή είχε τα δικά της χαρακτηριστικά και για να παράγει αισθητικά καλά αποτελέσματα, θα έπρεπε πρώτα ο σχεδιαστής να αντιληφθεί τις ικανότητες της αλλά και τους περιορισμούς της.

Το μοντέρνο κίνημα ξεκίνησε αμέσως μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, όταν μια πνευματική κινητικότητα ξεκίνησε στις τέχνες μέσω του De Stijl στην Ολλανδία, του Κυβισμού στην Γαλλία, και του Κονστρουκτιβισμού στη Ρωσία τότε οι αρχιτέκτονες ανέθεσαν στους εαυτούς τους το σχεδιασμό των επίπλων για τα κτίρια τους. Τα έπιπλα πλέον συμμετέχουν στο νέο αρχιτεκτονικό πνεύμα. Ο Gropius αναφέρει στο μανιφέστο του για το Μπάουχαους ότι «ο τελευταίος στόχος των εικαστικών τεχνών είναι το ολοκληρωμένο σπίτι!».²

Οι αρχιτέκτονες, που θα αναφερθούν σε αυτό το κεφάλαιο, ήταν κυρίως επηρεασμένοι από τις ιδέες του Μπάουχαους και του De Stijl και ανήκουν στο μοντέρνο κίνημα. Το De Stijl ήταν ένα κίνημα στην Ολλανδία όπου με βασικούς εκφραστές του τον Van Doesburg και τον Gerrit Rietveld περιόρισαν το σχεδιασμό των επίπλων στα απολύτως απαραίτητα και επανασχέδιασαν την καρέκλα με ασυμβίβαστες

1. Magdalena Droste, Αρχείο Μπάουχαους, Γνώση, Αθήνα, 2006 σελ.180.

2. Ο.π.

γεωμετρικές γραμμές. Όπως και ο Schindler, έτσι και αυτοί οι αρχιτέκτονες είχαν μια καινούρια άποψη για το χώρο, η οποία επηρέασε και την οπτική για τη θέση των επίπλων σε αυτόν. Τα έπιπλα τείνουν να καταλαμβάνουν όσο γίνεται μικρότερο χώρο, ώστε να είναι ανεξάρτητα και να επιτρέπουν στο χώρο να ρέει ελεύθερος.

4.1. Έπιπλο και βιομηχανικός σχεδιασμός

Εβδομήντα χρόνια μετά την ίδρυση του στην Βαϊμάρη, το Μπάουχαους έχει μετατραπεί πλέον σε αυτοδύναμη έννοια, αναγνωρίσιμη σε ολόκληρο τον κόσμο. Το κύρος του οφείλεται κυρίως στο πρωτοποριακό ντιζάιν που παρήγαγε, το οποίο σήμερα αναφέρεται ως *στυλ Μπάουχαους*. Οι ιστορικές καταβολές του Μπάουχαους ανάγονται στον 19^ο αιώνα. Αρχίζουν με τις σαρωτικές συνέπειες της βιομηχανικής επανάστασης στις συνθήκες ζωής και στα χειροποίητα προϊόντα των τεχνιτών και της εργατικής τάξης, πρώτα στην Αγγλία και ύστερα στην Γερμανία.

Πιο συγκεκριμένα, ο William Morris μαζί με τον John Ruskin μοιράζονται από κοινού το μίσος για τον σύγχρονο πολιτισμό και πιστεύουν πως είναι απαραίτητη η επανεφεύρεση κάθε καρέκλας, τραπέζιού, κρεβατιού καθώς και πολλών άλλων αντικειμένων καθημερινής χρήσης. Ως αποτέλεσμα, ο Morris ιδρύει εργαστήρια με τόσο μεγάλη επιρροή, σχηματίζοντας μέσα στη δεκαετία του 1880 το κίνημα Arts and Crafts. Ακολουθώντας το αγγλικό παράδειγμα, στη Γερμανία δεν άργησαν να εμφανιστούν μικρά ιδιωτικά εργαστήρια, που κατασκεύαζαν προϊόντα οικιακής χρήσεως, έπιπλα και μεταλλικά σκεύη. Σχετικά με το ύφος, τα γερμανικά προϊόντα, πάνω στην αλλαγή του αιώνα, δεν είχαν πια τίποτε κοινό με τα προϊόντα του αγγλικού κινήματος εφαρμοσμένων τεχνών, το οποίο ήταν ακόμα σταθερά προσηλωμένο στον 19ο αιώνα.

Μέσα σε ένα έντονο εθνικιστικό κλίμα, άρχισε η αναζήτηση ενός καλλιτεχνικού ύφους που θα συμπλήρωνε την παγκόσμια αναγνώριση της γερμανικής πρωτοκαθεδρίας στην βιομηχανία. Ένας συνδυασμός οικονομικών, εθνικών και πολιτιστικών αιτιών οδήγησε το 1907 στην ίδρυση του γερμανικού Werkbund, μιας ένωσης που αποτέλεσε την

πιο πετυχημένη και σημαντική συνεργασία τέχνης και βιομηχανίας πριν τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της εποχής αποτελεί το εργοστάσιο μπισκότων Bahlsen στο Ανόβερο, το οποίο ανέθεσε σε καλλιτέχνες να σχεδιάσουν από την αρχή πέρα από το κτίριο και ολόκληρη την γκάμα των προϊόντων του κουτιά, αφίσες, περίπτερα εκθέσεων.³

4.1.1. Συνεργασία καλλιτέχνη-βιομήχανου για το καθολικό έργο τέχνης

Ο πρώτος διευθυντής του Μπάουχαους ήταν ο Walter Gropius ο οποίος διαμόρφωσε τις προτάσεις του για την ίδρυση ενός εκπαιδευτικού ιδρύματος, που θα παρείχε καλλιτεχνικές συμβουλευτικές υπηρεσίες στη βιομηχανία, στο εμπόριο και στις εφαρμοσμένες τέχνες. Σε απόλυτη σύμπνοια με τις ιδέες του Werkbund, ο Walter Gropius ζήτησε τη στενή συνεργασία του βιομήχανου και του μηχανικού από την μια μεριά, και του καλλιτέχνη από την άλλη.

Στις 12 Απριλίου του 1916, ο Walter Gropius διορίζεται διευθυντής της καινούργιας σχολής, καινούργιας ως προς τον τίτλο και ως προς το πρόγραμμα. Σε μια διακήρυξη του Μπάουχαους, η οποία πήρε ευρύτατη δημοσιότητα σε ολόκληρη την Γερμανία, ο Walter Gropius καθόρισε το πρόγραμμα και τους σκοπούς της νέας σχολής, όπου οι καλλιτέχνες, χειροτέχνες και τεχνίτες είχαν ενώσει τις δυνάμεις τους για να δημιουργήσουν το «οικοδόμημα του μέλλοντος».⁴

Το Μπάουχαους, υπό την διεύθυνση του Walter Gropius, ανακοινώνει στο πρόγραμμα σπουδών το οποίο ήταν διαμορφωμένο με τέτοιο τρόπο ώστε «(α)πώτατος στόχος κάθε δημιουργικής δραστηριότητας είναι το κτίριο!».⁵ Οι σπουδαστές ήταν υποχρεωμένοι να ασχοληθούν με τις τέχνες (χειροτεχνία, εφαρμοσμένες τέχνες), το σχέδιο και την επιστήμη.

3. Magdalena Droste, Αρχείο Μπάουχαους, Γνώση, Αθήνα, 2006 σελ.25

4. Ο.π. σελ.30

5. Ο.π.



εικόνα 31

Κάθισμα από τους μαθητές της σχολής Bauhaus για την κατοικία Ζόμερφελντ, 1922, Bauhaus Βαϊμάρη

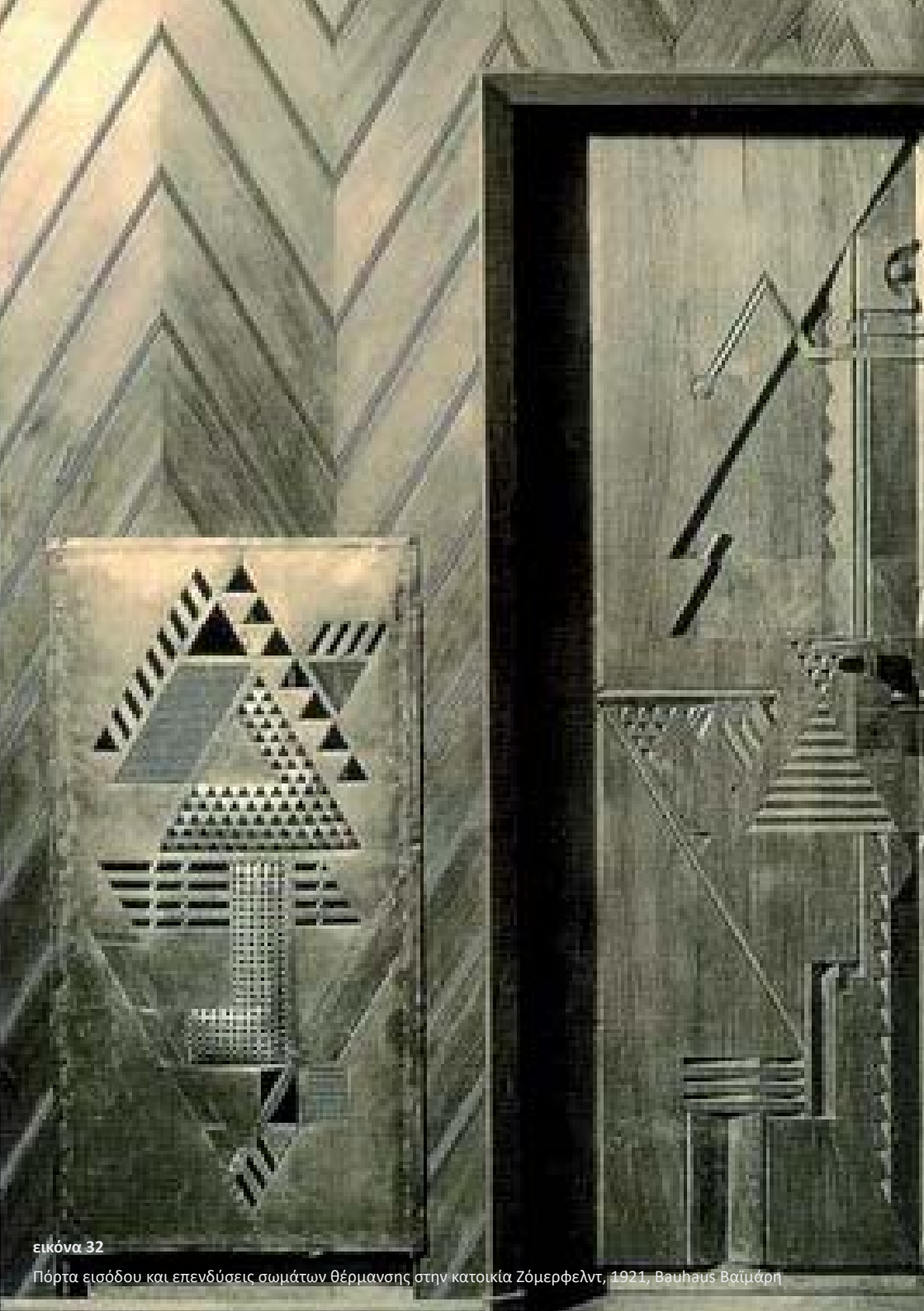
Ο παραδοσιακός καθηγητής έδωσε την θέση του στο δάσκαλο. Ο σπουδαστής ξεκινούσε ως μαθητευόμενος, γινόταν τεχνίτης και μετά πρωτομάστορας. Πάνω στα ερείπια της παλιάς αυτοκρατορίας, η σχολή θα σχεδίαζε και θα έχτιζε ένα περιβάλλον κατάλληλο για τον νέο άνθρωπο. Όλοι έβλεπαν τους εαυτούς τους ως καλλιτέχνες, οι οποίοι ήταν έτοιμοι να καταθέσουν τη συνεισφορά τους στο «καθεδρικό ναό του μέλλοντος»⁶, εξασκώντας την τέχνη τους ή διδάσκοντας. Αυτό το όραμα του ουτοπικού ναού δεν τους εμπόδιζε καθόλου να δέχονται απλές παραγγελίες, όπως έπιπλα, μεταλλικά αντικείμενα, χαλιά και εσωτερικές διακοσμήσεις κάτι που έδινε ιδιαίτερο νόημα στην σχολή.

Τον πρώτο χρόνο, ο Walter Gropius προσέλαβε στο Μπάουχαους τρεις καλλιτέχνες με πολύ διαφορετική προέλευση: τον θεωρητικό της τέχνης και ζωγράφο Johannes Itten, το ζωγράφο Lyonel Feininger και το γλύπτη Gerhard Marks. Η παράλληλη διδασκαλία των σπουδαστών από έναν καλλιτέχνη και έναν τεχνίτη ήταν πολύ πιο ολοκληρωμένη και σφαιρική και τους έδινε την δυνατότητα να παράγουν έργα υψηλού καλλιτεχνικού αλλά και τεχνικού επιπέδου. Ο Gropius αργότερα υποστήριξε ότι «ήταν απαραίτητο να εργάζονται οι σπουδαστές κάτω από την καθοδήγηση δύο δασκάλων, και αυτό γιατί δεν υπήρχαν ούτε τεχνίτες με επαρκή φαντασία, για να μπορούν να λύνουν καλλιτεχνικά προβλήματα, ούτε καλλιτέχνες με επαρκείς τεχνικές δεξιότητες, για να μπορούν να αναλάβουν τις λειτουργίες ενός εργαστηρίου. Θα έπρεπε πρώτα να εκπαιδευτεί μια νέα γενιά, ικανή να συνδυάσει τα δύο ταλέντα». ⁷

Το πρώτο σημαντικό συμβόλαιο του Μπάουχαους ήταν η κατασκευή και η επίπλωση της οικίας Ζόμερφελντ. Η εσωτερική διακόσμηση έγινε από τους πιο ικανούς σπουδαστές του Μπάουχαους. Η επένδυση των τοίχων έγινε με ξύλο, οι πόρτες, οι κουπαστές καθώς και η επένδυση των σωμάτων θέρμανσης ήταν όλα σκαλιστά. Σε αυτό το εγχείρημα, έγινε ευρεία χρήση των απλών σχημάτων του κύκλου, του τετραγώνου και του τριγώνου. Ακόμα, θεωρήθηκε τόσο σημαντική συνεργασία που ακόμα και η τοποθέτηση του θεμέλιου λίθου γιορτάστηκε με μια αυστηρά σχεδιασμένη τελετή.

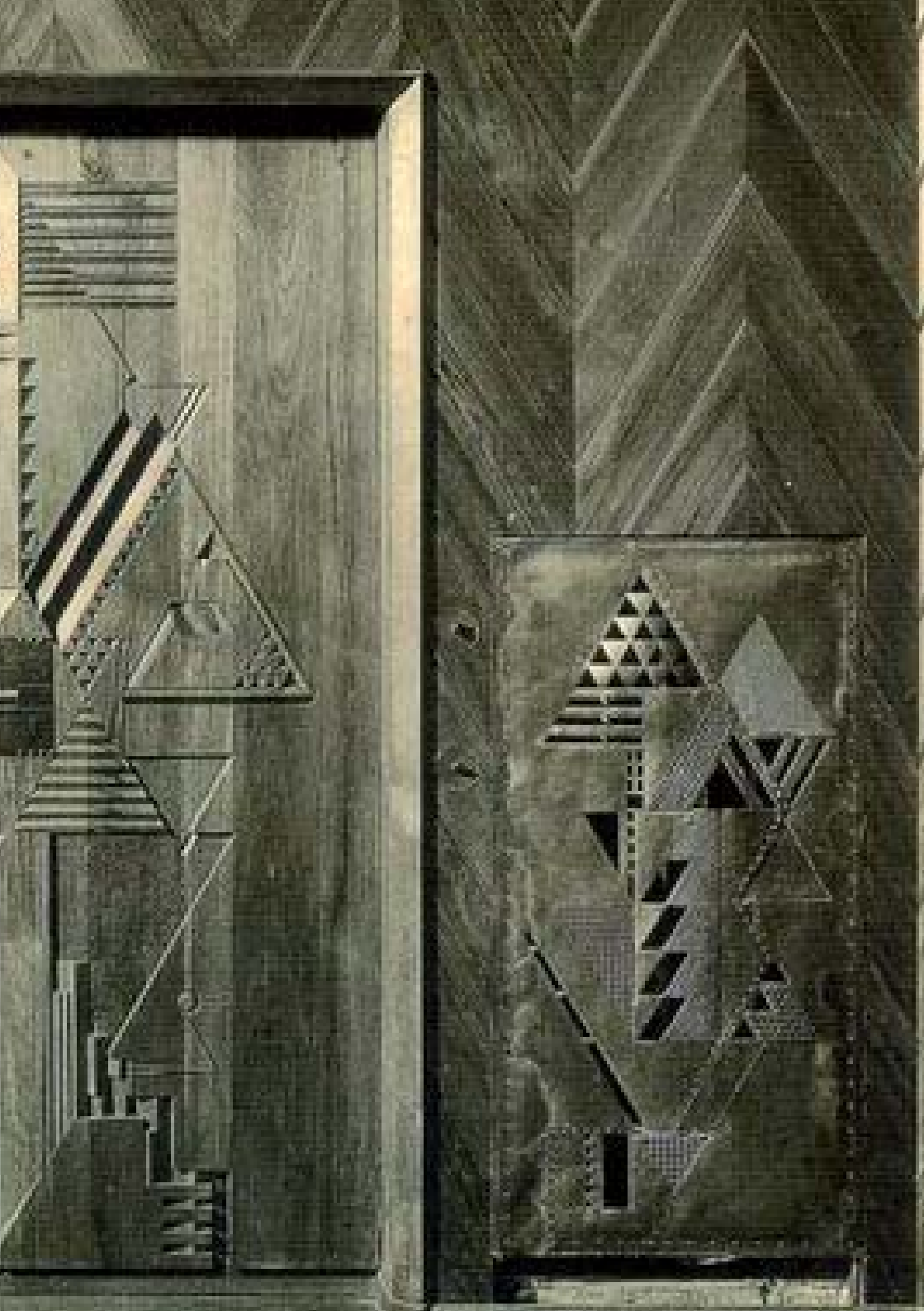
6. Magdalena Droste, Αρχείο Μπάουχαους, Γνώση, Αθήνα, 2006 σελ.45

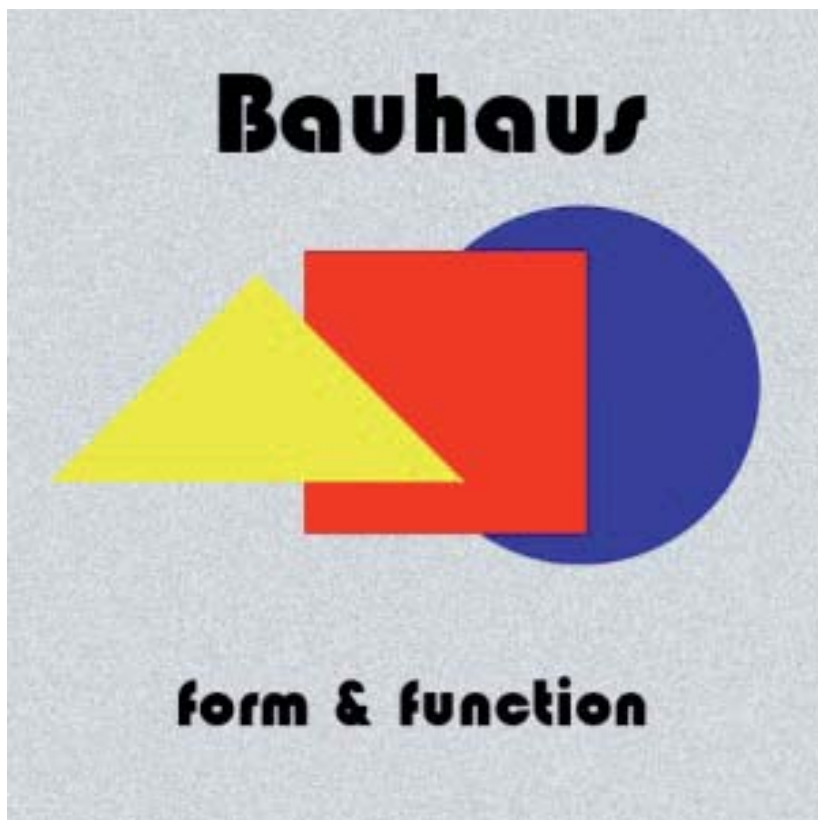
7. Ο.π.



εικόνα 32

Πόρτα εισόδου και επενδύσεις σωμάτων θέρμανσης στην κατοικία Ζόμερφελντ, 1921, Bauhaus Βαϊμάρη





εικόνα 33

Αφίσα του Bauhaus με τα βασικά χρώματα που αντιστοιχούν στις βασικές μορφές, 1925, Bauhaus Βαϊμάρη

Έπειτα από την οικία Ζόμερφελντ, εμφανίστηκε έντονα αλλαγή πλεύσης στον τρόπο εκπαίδευσης, η οποία σχετιζόταν περισσότερο με την προσαρμογή των βιομηχανικών απαιτήσεων. Αυτό επέφερε κάποιες αλλαγές στο εκπαιδευτικό προσωπικό και αν και οι βασικές αρχές του παρέμεναν οι ίδιες, η συζήτηση περιστρεφόταν πια γύρω από έννοιες όπως: τυποποίηση, λειτουργία και γύρω από την αντιπαράθεση με την τεχνολογία και τη βιομηχανία. Σε ένα άρθρο που δημοσιεύτηκε, στο πρώτο τεύχος του περιοδικού του Μπάουχαους, ο Georg Muche πρόβαλε το επιχείρημα ότι ο δημιουργικός καλλιτέχνης ήταν περιττός όταν επρόκειτο να σχεδιαστούν μορφές κατάλληλες για τη βιομηχανία. Η διαδικασία σχεδιασμού ξεκινούσε όχι από τις στοιχειώδεις μορφές και τα βασικά χρώματα που αποτελούσαν αντικείμενο των καλλιτεχνών, αλλά από τον τρόπο λειτουργίας της μηχανής. Η σημαντικότερη ώθηση για το ξεπέρασμα της προηγούμενης φάσης του Μπάουχαους ήρθε από το εξωτερικό, από τον ολλανδό καλλιτέχνη Theo van Doesburg, έναν από τους ιδρυτές του De Stijl. Οι ιδέες του Μπάουχαους και του Doesburg ήταν σε πολλές περιπτώσεις ταυτόσημες, αλλά η κριτική του Doesburg και οι καθαρές κατασκευαστικές μορφές των προϊόντων De Stijl βοήθησαν να επιταχυνθεί η μετάβαση του Μπάουχαους σε ένα καινούργιο στυλ.⁸ Από το 1922 είχε αρχίσει ο Gropius να μελετά τη δυνατότητα ίδρυσης μιας ΕΠΕ που θα εμπορευόταν τα προϊόντα του Μπάουχαους. Αυτή η έγκαιρη αλλαγή κατεύθυνσης που αποφάσισε μετά από ψύχραιμη σκέψη και εφάρμοσε σταδιακά ο Gropius αποτελεί κομβικό σημείο στην ιστορία του Μπάουχαους, το οποίο με αυτόν τον τρόπο επέλεξε ως στόχο τη βιομηχανική παραγωγή, ένα πεδίο με το οποίο κανείς σχεδόν δεν είχε ασχοληθεί στο παρελθόν. Είναι ενδεικτικό ότι η λέξη *design* άρχισε να χρησιμοποιείται στη Γερμανία μόλις το 1945.

Με τον ίδιο αυτοματισμό που στρέφονταν σε στοιχειώδεις μορφές και βασικά χρώματα όταν ξεκινούσαν ένα σχέδιο, αντιμετώπιζαν οι σπουδαστές και το θέμα της λειτουργικότητας. Στόχος τους δεν ήταν το στυλ ή η εφαρμοσμένη τέχνη, αλλά η κατάλληλη μορφή για τη συγκεκριμένη λειτουργία. Λόγω του ότι μέχρι το 1927-28 η παραγωγή

8. EvaForgacs, Μπάουχαους: ιδέες και πραγματικότητα, Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 1999 σελ.33



εικόνα 34

Marcel Breuer, 1923, καρέκλα με πηχάκια, Bauhaus Βαϊμάρη

του Μπάουχαους παρέμεινε προσκολλημένη στις πρωταρχικές μορφές και στα βασικά χρώματα, αναπόφευκτα προέκυψε το στυλ Μπάουχαους.⁹

Το 1921 ο Gropius ανέλαβε τη διεύθυνση του εργαστηρίου των επίπλων, υπό την ιδιότητα του Δασκάλου των Μορφών. Το εργοστάσιο των επίπλων φαίνεται πως ήταν από τα πρώτα που αποδέχτηκαν την ανάγκη της τυποποίησης. Η πιο πειστική ένδειξη για αυτό είναι η καρέκλα με τα πηχάκια, την οποία έφτιαξε ο Marcel Breuer, ένας από τους πρώτους τεχνίτες του εργαστηρίου, ως πρότυπο για μαζική βιομηχανική παραγωγή. Το σχέδιο της καρέκλας οφείλεται κατά κύριο λόγο στην τεράστια επιρροή που είχαν ασκήσει τα έπιπλα του Gerrit Rietveld, από το 1917 και μετά. Η εντελώς καινούργια, εντυπωσιακή εμφάνιση των επίπλων του Μπάουχαους παρουσιαζόταν πάντα σαν αποτέλεσμα ανάλυσης της λειτουργικότητας, αφού είχε μελετηθεί ο τρόπος με τον οποίο κάθεται ο άνθρωπος και αυτό ήταν το αποτέλεσμα.

Ένας κριτικός του Μπάουχαους εξέφρασε την άποψη πως «(η) καρέκλα του Μπάουχαους είναι επίσης ένα καλλιτεχνικό δημιούργημα, και το θέμα δεν είναι ότι δεν μπορούσε να κατασκευαστεί διαφορετικά για τεχνικούς λόγους, αλλά ότι έτσι ήθελε να τη φτιάξει ο καλλιτέχνης».¹⁰ Πολλά έπιπλα βάφονταν με απλά χρώματα για να τονιστεί, με αυτόν τον τρόπο, ο κατασκευαστικός τους χαρακτήρας. Όπως και στα υπόλοιπα εργαστήρια, η εργασία, μετά τον Νοέμβριο του 1923, είχε σαφή εμπορικό προσανατολισμό.

Αργότερα, το Μπάουχαους μεταφέρθηκε στο Ντεσάου, όπου εκεί ο Gropius κατάφερε να πετύχει στην πράξη το στόχο για μια ενιαία αντιμετώπιση. Ως αποτέλεσμα, η πόλη του Ντεσάου ενέκρινε την κατασκευή ενός συμπλέγματος, το οποίο θα στεγάσει το καινούργιο Μπάουχαους και την ήδη υπάρχουσα Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών και

9. Kenneth Frampton, Μοντέρνα αρχιτεκτονική, ιστορία και κριτική, Θεμέλιο, Αθήνα, 2009 σελ.118

10. Magdalena Droste, Αρχείο Μπάουχαους, Γνώση, Αθήνα, 2006 σελ.54



εικόνα 35

Marcel Breuer, 1924, κάθισμα από το εργαστήριο επίπλων, Bauhaus Βαϊμάρη





εικόνα 36

Marcel Breuer, 1927, πρώτη πολυθρόνα με ατσάλινο σωλήνα, Bauhaus Ντεσάου

Χειροτεχνίας που θα τεθεί πλέον υπό τη διοίκηση του Μπάουχαους έχει επίσης εγκρίνει την κατασκευή μονοκατοικιών και μιας πολυώροφης φοιτητικής εστίας. Αυτή η παραγγελία από το δήμο του Ντεσάου έδωσε την δυνατότητα στον Gropius και στο Μπάουχαους να πετύχουν στην πράξη το στόχο τους, που ήταν να δημιουργήσουν οι ίδιοι τα πάντα, από το απλούστερο οικιακό σκεύος ως το ολοκληρωμένο κτίριο.

Όλος ο εξοπλισμός είχε κατασκευαστεί από τα εργαστήρια του Μπάουχαους. Όλα τα έπιπλα των δωματίων της φοιτητικής εστίας, της μεγάλης αίθουσας, του εστιατορίου και των εργαστηρίων κατασκευάστηκαν στο εργαστήριο επίπλων, υπό τη διεύθυνση του Marcel Breuer. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα έπιπλα με μεταλλικούς σωλήνες, τα οποία παρουσιάστηκαν εδώ για πρώτη φορά στο κοινό. Αντλώντας την έμπνευση του από το τιμόνι του ποδηλάτου και με την βοήθεια του τοπικού εργοστασίου, ο Breuer συνδύασε λυγισμένους ατσάλινους σωλήνες με κάθισμα, πλάτη και μπράτσα από τεντωμένο ύφασμα. Το ιδανικό του Μπάουχαους – η συνεργασία όλων των τεχνών σε ένα κτίριο – είχε επιτευχθεί με λαμπερή διαύγεια και μοντέρνο τρόπο και με αυτόν τον τρόπο οι πολυσυζητημένες σε όλο τον κόσμο ιδέες της νέας αρχιτεκτονικής και της καινούργιας αντίληψης για την κατοικία και τη διαβίωση υλοποιήθηκαν πειστικά και χωρίς συμβιβασμούς.¹¹

Το σπίτι του Gropius ήταν υπόδειγμα σύγχρονης κατοικίας, τόσο στις μικρές και μελετημένες λεπτομέρειες, όσο και στον τεχνικό εξοπλισμό. Ο Γκρόπιους έβλεπε το ακριβό και εξεζητημένο σπίτι του ως μοντέλο για την κατοικία του μέλλοντος. «Πολλά απ' όσα σήμερα θεωρούνται πολυτέλεια, αύριο θα είναι ο κανόνας!». ¹² Το Μπάουχαους του Ντεσάου ήταν στην ουσία συνέχεια της δουλειάς στη Βαϊμάρη. Το Μπάουχαους ήθελε να προωθήσει την ανάπτυξη της μοντέρνας κατοικίας – από τα απλά οικιακά σκεύη ως το ολοκληρωμένο οικιστικό συγκρότημα. Αυτό θα γινόταν μέσα από τη συστηματική έρευνα, στη θεωρία και στην πράξη – στο μορφολογικό, τεχνολογικό και οικονομικό πεδίο.

11. Kenneth Frampton, Μοντέρνα αρχιτεκτονική, ιστορία και κριτική, Θεμέλιο, Αθήνα, 2009 σελ.120

12. Magdalena Droste, Αρχείο Μπάουχαους, Γνώση, Αθήνα, 2006 σελ.70







εικόνα 38

Marcel Breuer, 1928, μεταλλικό τρόλτσι σερβιρίσματος, Bauhaus Ντεσάου

Υπό τη διεύθυνση του Marcel Breuer, το εργαστήριο των επίπλων είχε δυο εξέχουσες επιτυχίες στο Ντεσάου: πρώτον, την επίπλωση των κτιρίων του καινούργιου Μπάουχαους και των σπιτιών των Δασκάλων, και δεύτερον, την εξέλιξη και τελειοποίηση των επίπλων από ατσάλινους σωλήνες. Οι κλασικοί σήμερα εσωτερικοί χώροι των σπιτιών των Δασκάλων, στα οποία έμειναν ο Gropius, και ο Moholy αποτελούν ορόσημο στην ιστορία της «νέας κατοικίας».¹³ Γυμνοί τοίχοι, χωρίς εικόνες και φαρδιά ανοίγματα παραθύρων με μεγάλες τζαμαρίες, σε ευρύχωρα δωμάτια με ελάχιστα εκλεκτά έπιπλα. Ο χώρος και η επίπλωση έμοιαζαν να αλληλοσυμπληρώνονται και να αναδεικνύονται αμοιβαία, ενώ ταυτόχρονα διατηρούνταν σε λεπτή ισορροπία. Αυτοί οι εσωτερικοί χώροι παρουσιάζονταν σαν υγιεινοί, εύκολοι στη συντήρησή τους, πρακτικοί και λειτουργικοί. Για να μπορέσουν να εκπληρώσουν το ρόλο τους στην καθημερινή ζωή, τα έπιπλα έπρεπε να ξαναγίνουν απλά και προσιτά. Αυτόν τον δρόμο, τον άνοιξε πρώτα το εργαστήριο των επίπλων, ανταποκρινόμενο στην απαίτηση μεγαλύτερης παραγωγικότητας. Το επιπλοποιείο ήταν το πρώτο που τύπωσε διαφημιστικό φυλλάδιο με όλη τη σειρά των επίπλων από ατσάλινους σωλήνες. Εκτός από την πρώτη του καρέκλα *Wassily*, ο Breuer συνέχισε να σχεδιάζει όλων των ειδών τα έπιπλα : καθίσματα θεάτρου, πολυθρόνες, τραπέζια, καρέκλες, σκαμνιά.¹⁴

Παράλληλα με την ίδρυση της Μπάουχαους ΕΠΕ το Νοέμβριο του 1925, ιδρύεται το τμήμα αρχιτεκτονικής, το οποίο επίσημα αναλαμβάνει ο Ελβετός αρχιτέκτονας Hannes Meyer, από τον Απρίλιο του 1927. Το τμήμα της Αρχιτεκτονικής διαιρείται σε δύο τομείς: την οικοδομική (Bau) και την εσωτερική διαμόρφωση και διακόσμηση (Inneneinrichtung).

Η περίοδος διεύθυνσης του Gropius έληξε το Μάρτιο του 1928 και χαρακτηρίστηκε από τη συνεργασία της εκπαιδευτικής διαδικασίας με τη βιομηχανία. Ο διάδοχός του Hannes Mayer, θα θέσει στη συνέχεια τη διαδικασία του σχεδίου πάνω σε κοινωνικά και επιστημονικά κριτήρια.

13. Ο.π. σελ.75

14. Eva Forgacs, Μπάουχαους: ιδέες και πραγματικότητα, Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 1999 σελ.56.



εικόνα 39

Hannes Meyer, 1928, Πτυσσόμενη καρέκλα για την λαϊκή κατοικία, υπό την διεύθυνση του Bauhaus, Bauhaus Ντεσάου

4.1.2. Σχεδιασμός επίπλων βάσει επιστημονικών και κοινωνικών κριτηρίων

Ο Hannes Meyer πριν αναλάβει τη νέα θέση, άρχισε να εφαρμόζει βασικές οργανωτικές αλλαγές στο Μπάουχαους. Μέσα στις παραπάνω αλλαγές, ήταν και τα εργαστήρια του Μπάουχαους, όπως τα εργαστήρια μετάλλου, επίπλων και τοιχογραφίας τα οποία συγχωνεύτηκαν σε ένα μεγάλο εργαστήριο εσωτερικής διακόσμησης.

Στις «Βασικές αρχές της παραγωγής Μπάουχαους»,¹⁵ ο Gropius είχε θέσει βασικό στόχο της σχολής τη δημιουργία προτύπων για βιομηχανικά προϊόντα. Ο Meyer προχώρησε την ιδέα αυτή παρακάτω, σχεδιάζοντας πρότυπα ανάλογα με τις ανάγκες του λαού. Αυτό έδινε στη δουλειά του Μπάουχαους μια κοινωνική διάσταση, που σύντομα θα μετατρέπονταν σε σύνθημα *είδη πρώτης ανάγκης για το λαό, όχι είδη πολυτελείας για την ελίτ*.¹⁶ Ο Meyer ήθελε να δημιουργήσει έναν περιορισμένο αριθμό γενικά αποδεκτών τυποποιημένων προϊόντων, τα οποία, χάρη στη μαζική παραγωγή, θα ήταν προσιτά στα ευρύτερα λαϊκά στρώματα και θα μπορούσαν να διεισδύσουν ανώνυμα σε κάθε πτυχή της καθημερινής ζωής.

Η διαδικασία σχεδίου, τέθηκε επιπλέον πάνω και σε επιστημονικά κριτήρια. Στις θέσεις του Gropius στις «Βασικές αρχές της παραγωγής Μπάουχαους»,¹⁷ ότι κάθε αντικείμενο έχει μια και μόνη ορθή φύση, η οποία και απαιτούσε στη συνέχεια να περιορίζεται στο σχεδιασμό του, βασισμένο στις «τυπικές, κατανοητές σε όλους βασικές μορφές και χρώματα»,¹⁸ ο Meyer έρχεται να αναθεωρήσει. Για τον Meyer αφετηρία για κάθε σχέδιο είναι η συστηματική ανάλυση των αναγκών, θέτοντας τη διαδικασία της σχεδίασης σε εντελώς καινούρια βάση.

Οι συνέπειες αυτής της αλλαγής προσανατολισμού φάνηκαν πολύ καθαρά στην παραγωγή επίπλων. Τον Οκτώβριο του 1928, το

15. Magdalena Droste, Αρχείο Μπάουχαους, Γνώση, Αθήνα, 2006 σελ.101

16. Ο.π. σελ.105

17. Ο.π. σελ. 110

18. Ο.π.σελ.115



εικόνα 40

Ντουλάπα με ρόδες από τον Josef Pohl, 1929, Bauhaus Ντεσάου

επιπλοποιείο είχε ήδη βγάλει ένα φυλλάδιο που διαφήμιζε έξι από τις καρέκλες του (σε σχέδια των Decker, Bucking, Hassenpflug και Breuer), οι οποίες θα αποτελούσαν τη ραχοκοκαλιά της μελλοντικής παραγωγής. Λόγω της χαμηλής τιμής του, το κοντραπλακέ (αργότερα σε συνδυασμό με μέταλλο) έγινε ένα από τα σημαντικότερα υλικά του εργαστηρίου. Επίσης, η ελαστικότητα του το έκανε ιδιαίτερα εύχρηστο. Ένα νέο σχέδιο για πόδια τραπεζιού και καρέκλας συνέβαλε στη μείωση του κόστους, καθώς τα πόδια δεν φτιάχνονταν από ένα κομμάτι ξύλο, αλλά από δύο σανίδες ενωμένες υπό ορθή γωνία, αρχικά με κόλλα και μετά με βίδες. Εκτός από την οικονομία των υλικών, αυτό το σχέδιο επέτρεψε την κατασκευή ελαφρύτερων και πολλές φορές αποσυναρμολογούμενων επίπλων. Τα πόδια στρογγυλεύονταν στη βάση τους για να αυξηθεί η σταθερότητα τους παρά τη μικρή επιφάνεια στήριξης στο πάτωμα.

Τα έπιπλα και τα μεταλλικά προϊόντα της περιόδου Meyer ήταν τις περισσότερες φορές πτυσσόμενα. Αυτό αντανakλούσε, αφενός μεν, τη συνειδητή απομάκρυνση από την κονστρουκτιβιστική αντίληψη του Breuer, αφετέρου δε, την αφομοίωση των αποτελεσμάτων της συστηματικής έρευνας. Σχεδόν όλα τα έπιπλα της περιόδου είναι εξαιρετικά ευέλικτα, μπορούν να διπλωθούν, να αποσυναρμολογηθούν, να ρυθμιστούν και να συναρμολογηθούν σε μερικά απλά βήματα. Τα τυποποιημένα προϊόντα που κατασκευάστηκαν για τη λαϊκή κατοικία θα μπορούσαν εύκολα να παραχθούν μαζικά, αποδεικνύοντας την πρακτική εφαρμογή του κοινωνικοκεντρικού σχεδιαστικού ιδεώδους. Αξιοσημείωτη σε αυτό το σύνολο είναι η καρέκλα του Josef Albers. Πτυσσόμενη και φτιαγμένη από πρεσαριστό φύλλο ξύλου, είναι από τα πιο τυπικά και ταυτόχρονα εμπνευσμένα παραδείγματα σχεδίου του Μπάουχαους.

Το εργαστήριο της υφαντουργίας προσπαθούσε κι αυτό να ανταποκριθεί στους καινούργιους στόχους του Meyer. Αντί για χαλιά, άρχισαν πλέον να μιλούν για «καλύμματα δαπέδου»,¹⁹ δίνοντας έμφαση στη χρηστικότητα των προϊόντων. Οι γυναίκες αύξησαν τους επιστημονικούς

19. Magdalena Droste, Αρχείο Μπάουχαους, Γνώση, Αθήνα, 2006 σελ.150



εικόνα 41

Gerrit Rietveld, 1918, Red and Blue chair

τους πειραματισμούς. Έφτιαξαν υφάσματα για έπιπλα με σκελετό από ατσάλινους σωλήνες, ταπισερί και ημιδιαφανή υφάσματα για κουρτίνες. Ωστόσο ο συστηματικός πειραματισμός με νέα υλικά –σελιφάν, τεχνητό μετάξι, σενίλ, κλπ – είχε αρχίσει πριν από την εποχή του Meyer.

Οι πολλοί τομείς που διερεύννησαν οι σπουδαστές αντανακλώνται στα σχέδια τους, τα οποία ξεχειλίζουν από αναλύσεις, πίνακες και επιμέρους αποτελέσματα, από την εκτίμηση των οποίων θα προέκυπτε το τελικό κτίριο. Η αρχιτεκτονική δηλαδή διδάσκονταν ως το αυτονόητο αποτέλεσμα μιας προσεκτικής ανάλυσης. Ο ορισμός του Meyer ήταν ριζοσπαστικός «η αρχιτεκτονική δεν έχει καμία σχέση με την αισθητική» και «η κατασκευή κτιρίων είναι μόνο θέμα κοινωνικής, τεχνικής, οικονομικής και ψυχικής οργάνωσης».²⁰

Το μεγαλύτερο επίτευγμα του Meyer ως καθηγητή αρχιτεκτονικής στο Μπάουχαους παραμένει η συστηματική και επιστημονική βάση στην οποία έθετε τη διαδικασία της σχεδίασης, καθώς και η εφαρμογή της στην πρακτική και θεωρητική διδασκαλία. Μια νέα γενιά αρχιτεκτόνων θα συνειδητοποιούσε ότι ο εντοπισμός των κοινωνικών αναγκών και η δική τους κοινωνική υπευθυνότητα αποτελούσαν βασικές πλευρές του επαγγέλματος τους.²¹

4.2. Καινοτομία στην μορφή, Gerrit Rietveld

Οι Ολλανδοί ήταν οι πρώτοι που δοκίμασαν τις νέες ιδέες στα έπιπλα, και ο Gerrit Rietveld (1888-1964) ήταν από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα. Το 1917, ξεκίνησε να σχεδιάζει έπιπλα εναρμονισμένα στην νέα αρχιτεκτονική. Η δημοφιλής *Red and Blue* (1918) μπορεί να μην ήταν τόσο χαρακτηριστικό παράδειγμα παράδοσης όπως κάποιες πρώιμες καρέκλες του Wright αλλά εξυπηρετούσε ιδιαίτερα ως αρχέτυπο των νέων αρχιτεκτονικών θεωριών, ιδιαίτερα εκείνων του κινήματος του De Stijl.

20. Ο.π. σελ.155

21. Kenneth Frampton, Μοντέρνα αρχιτεκτονική, ιστορία και κριτική, Θεμέλιο, Αθήνα, 2009 σελ.123



εικόνα 42

Gerrit Rietveld, 1924, εσωτερικό από την κατοικία Schroder





εικόνα 43

Gerrit Rietveld, 1934, Zigzag chair

Η *Red and Blue*, εύστοχα, θεωρείται η πιο συμπαγής οπτική δήλωση των αρχών του De Stijl, η οποία έθεσε επιπρόσθετα και τις βάσεις της αρχιτεκτονικής του προσέγγισης. Ο Rietveld τόνισε πως «η καρέκλα *Red and Blue* αποτελεί μια προσπάθεια της οποίας σκοπός ήταν το κάθε κομμάτι να είναι απλό και στην πιο στοιχειώδη του μορφή, ώστε να μπορεί να είναι σε συμφωνία με τη λειτουργία και τα υλικά και να εναρμονίζεται με το σύνολο. Η κατασκευή είναι προσαρμοσμένη με τα μέρη για να εξασφαλίσει ότι κανένα τμήμα δεν επικρατεί ή υπολείπεται των άλλων. Με αυτό τον τρόπο, το σύνολο στέκεται ελεύθερο στο χώρο, ενώ η μορφή ξεχωρίζει από το υλικό».²²

Το χρώμα έπαιξε σημαντικό ρόλο στην *Red and Blue*. Η πλάτη είναι βαμμένη κόκκινη, το κάθισμα μπλε, ο σκελετός μαύρος και το τέλος από το κάθε δοκαράκι κίτρινο. Όταν τοποθετούνταν μπροστά από ένα μαύρο τοίχο και μαύρο πάτωμα, όπως ήταν στη κατοικία Schröder, ο μαύρος σκελετός χανόταν στο φόντο του, ενώ τα ανοικτά χρώματα γίνονται πιο ευδιάκριτα. Παρόλο που ο Rietveld σπούδασε αρχιτεκτονική, ήταν πρώτα από όλα σχεδιαστής και κατασκευαστής επίπλων. Η *Red and Blue* ήταν από τα πιο σημαντικά του έργα καθώς είναι προγενέστερη του κτιρίου (κατοικία Schröder) που σχεδιάστηκε και κτίστηκε με τις ίδιες συνθετικές αρχές.²³

Το 1934 και ενώ ακόμα προσπαθούσε να βρει μια μορφή που θα διακόπτει ακόμα λιγότερο τον χώρο σε επίπεδο δωματίου, ο Rietveld σχεδίασε την γνωστή καρέκλα, *Zigzag*. Κατασκευασμένη από τέσσερις απλές επιφάνειες ξύλου, συνδυάζεται με το χώρο με ένα τρόπο αυτοτελή και έχει επίσης το πλεονέκτημα της εύκολης μεταφοράς και αποθήκευσης. Ανεξάρτητα πως εξετάζει κάποιος τις καρέκλες του Rietveld, όπως αναφέρει ο Theodore Brown, «δεν είναι μόνο καινοτόμες ως προς υλικά και την μορφή τους αλλά και μια νέα πρόταση για τον τρόπο που τις βλέπουμε και καθόμαστε σε αυτές».²⁴ Ήταν τόσο

22. Marian Page, Furniture designed by architects, The architectural press, Λονδίνο, 1980 σελ.167

23. Ο.π.

24. Peny Sparke, A century of design, Design pioneers of 20th century, Mitchell Beazley, Λονδίνο, 1999 σελ.140



εικόνα 44

Marcel Breuer, 1925, Wassily chair

διαφορετικές από τις συνηθισμένες καρέκλες χωρίς καθόλου αναφορές σε παραδοσιακές ιδέες, οι οποίες όμως εκτιμήθηκαν σε μεγάλο βαθμό από τους πρωτοπόρους του Μπάουχαους έτσι όπως τις έθεσε εκείνος. «Κάθε πραγματική δημιουργία μεταβάλλει την ιδέα, τις απαιτήσεις και τις ανάγκες των προηγούμενων χρόνων. Συνεπώς μια δημιουργία πρέπει να ξεπερνά την εποχή της από το να εκπληρώνει απλά τις απαιτήσεις και ανάγκες».²⁵

4.3. Καινοτομία στο υλικό, Marcel Breuer

Ο Marcel Breuer (1902-1981) συνετέλεσε στη διαμόρφωση της βασικής εκπαίδευσης του Μπάουχαους, ενώ ταυτόχρονα προσέφερε και στην αρχιτεκτονική και στο σχεδιασμό επίπλων κατά την περίοδο του μοντέρνου κινήματος. Πρέπει να τονισθεί ότι, ήταν ο πρώτος αρχιτέκτονας ο οποίος κατάφερε να κατασκευάσει έπιπλα τα οποία ήταν σωστά μηχανικά κατασκευασμένα και αισθητικά άρτια, ταυτόχρονα. Η έμπνευση του για τις καρέκλες, που κατασκεύασε από μεταλλικούς σωλήνες, προήλθε κοιτάζοντας το τιμόνι του ποδηλάτου. «Μαζική παραγωγή και τυποποίηση είναι αυτά που με έχουν κάνει ήδη και έχω στραφεί στο μέταλλο, σε γυαλιστερές και αψεγάδιαστες γραμμές στο χώρο που θα είναι τα στοιχεία στα εσωτερικά μας. Θεωρώ πως αυτές οι γυαλιστερές και καμπύλες γραμμές δεν είναι μόνο συμβολικές της μοντέρνας τεχνολογίας αλλά στην πραγματικότητα είναι τεχνολογία».²⁶ Με αυτόν τον τρόπο, ο Breuer, παρότι που δεν ήταν ακόμα αρχιτέκτονας όταν σχεδίασε την πρώτη του καρέκλα, αναγνώρισε ότι η προσέγγιση για να σχεδιάσεις μια καρέκλα δεν ήταν και πολύ διαφορετική από να σχεδιάσεις ένα κτίριο. «Οι πιέσεις σε μια καρέκλα είναι πιο έντονες από εκείνες στο πάτωμα ενός εργοστασίου», όπως υποστήριζε.²⁷

Ο Breuer πίστεψε πολύ στις ιδέες του Μπάουχαους, και πιο πολύ στη συνεργατική διαδικασία τεχνιτών και καλλιτεχνών. Στο Μπάουχαους ο

25. Petra Hesse and Gabrielle Lueg, *From Aalto to Zumthor, furniture by architects*, Buchhandlung, Κολωνία, 2012 σελ.80

26. MagdalenaDroste, *Αρχείο Μπάουχαους*, Γνώση, Αθήνα, 2006 σελ.200

27. Marian Page, *Furniture designed by architects*, The architectural press, Λονδίνο, 1980 σελ.168



εικόνα 45

Marcel Breuer, 1928, ψάθινο κάθισμα με μεταλλικό σκελετό.
Την σχεδίασε ο Breuer λίγο μετά που έφυγε από το Bauhaus .

Breuer ήταν από το 1920 ως το 1928, στην αρχή ως μαθητής και στην συνέχεια ως επικεφαλής του ξυλουργικού τμήματος και του τμήματος επίπλου. Και ενώ εκεί αφιέρωσε κάποιο χρόνο στην ζωγραφική, τα πειράματα του στα έπιπλα ήταν εκείνα που έφεραν καινούργια αποτελέσματα στον τομέα της καρέκλας. Ο Henry – Russell Hitchcock, στην εισαγωγή του το 1938 στην σχολή ντιζάιν του Harvard, ανέφερε πως τα έπιπλα του Breuer χαρακτηρίζονται από μια «στοιχειώδη φύση». «(Σ)τοιχειώδη με μια βαθύτερη έννοια, εξελιγμένο μέσα από ανάλυση και λεπτομέρειες της λειτουργίας και εκφρασμένο σε βασικές γεωμετρικές φόρμες χωρίς αναφορά σε υπάρχουσες ή παλαιότερες παραδόσεις και τεχνικές».²⁸

Το 1925 σχεδιάζει την πρώτη του καρέκλα από μεταλλικούς σωλήνες και την ονομάζει *Wassily*, χάρη του ονόματος του *Wassily Kandinsky*, για του οποίου το σπίτι στο Μπάουχαους είχε σχεδιαστεί. Στην *Wassily*, όπως ανέφερε ο Hitchcock στην ομιλία του, ο Breuer ξεκαθάρισε την κεντρική ιδέα που είχε σε κάθε του καρέκλα «ο διαχωρισμός των λειτουργιών σε κάθε αντικείμενο, και η έκφραση αυτού με οπτικά αλλά και κατασκευαστικά μέσα».²⁹ Για τον Breuer, ο σκελετός ο οποίος στην ουσία μεταφέρει το βάρος της καρέκλας γίνεται μια ξεκάθαρη ύπαρξη εκφρασμένη με κατασκευαστικούς όρους. Ενώ, τα μη κατασκευαστικά μέρη, με τα οποία ο άνθρωπος έρχεται σε επαφή, είναι λιγότερο αφαιρετικά και έχουν ένα χαρακτήρα πιο απαλό και μαλακό.

Ενώ και ο Wright είχε σχεδιάσει έπιπλα από μέταλλο το 1904 για την εταιρία Larkin, η χρήση μετάλλου για το σπίτι ήταν ιδιαίτερα τολμηρή, ειδικά την περίοδο του 1920 όπου άνθιζαν ακόμα οι ιδέες του κινήματος Arts and Crafts. «Μια τακτική κριτική των μεταλλικών επίπλων», γράφει ο Breuer το 1927, «είναι ότι είναι κρύα, ψυχρά και θυμίζουν νοσοκομειακούς χώρους και χειρουργεία. Αλλά αυτά είναι ιδέες οι οποίες ανθίζουν από τη μια μέρα στην άλλη. Είναι προϊόντα συνήθειας, τα οποία σύντομα αντικαθιστώνται από άλλα προϊόντα

28. Ο.π.

29. Ο.π.



εικόνα 46

Marcel Breuer, 1939, ξύλινο κάθισμα από καμπυλωμένο κόντρα πλακέ από την σειρά Isokon

συνήθειας».³⁰ Μια καρέκλα κατασκευασμένη από μεταλλικούς σωλήνες, σε συνδυασμό με κατάλληλο ύφασμα σωστά τοποθετημένο στις κατάλληλες θέσεις, δημιουργούν ένα ελαφρύ και άνετο κάθισμα και πολλές φορές πιο πρακτικό στην χρήση. Μετά την μεταφορά του Μπάουχαους στο Ντεσάου το 1926, ο Breuer σχεδίασε τα έπιπλα για όλα τα κτίρια διδασκαλίας και τα εργαστήρια καθώς και τις κατοικίες των καθηγητών. Από εκείνη την στιγμή υπήρχαν πολλά και διαφορετικά σχέδια κατασκευασμένα από μεταλλικούς σωλήνες. Ο Breuer συνέχισε να εξελίσσει τις καρέκλες του, τόσο το σκελετό τους όσο και το κάθισμα και την πλάτη τους, που γινόταν συνεχώς και πιο μαλακή.

Το 1928 ο Breuer φεύγει από το Μπάουχαους, δοκιμάζοντας τις ικανότητες του στην αρχιτεκτονική. Η οικονομική κρίση της εποχής και η παρουσία του Χίτλερ, εμποδίζει την εφαρμογή του μοντέρνου κινήματος και ως αποτέλεσμα πηγαίνει στην Αγγλία, όπου συνεχίζει τον πειραματισμό του με τις καρέκλες, δοκιμάζοντας τα σχέδια του και σε άλλα υλικά όπως το καμπυλωμένο κόντρα πλακέ. Από τα *Isokon* σχέδια του, ξεχωρίζει με διαφορά η ανακλινόμενη πολυθρόνα, κατασκευασμένη από κόντρα πλακέ σκελετό με μαλακή πλάτη και κάθισμα. Το 1937 βρέθηκε στην Αμερική, δίπλα στον Gropius στην σχολή αρχιτεκτονικής του Harvard, ως καθηγητής, και ενώ είχε πλέον πάψει να σχεδιάζει καρέκλες, ποτέ δεν σταμάτησε να σκέφτεται πόσο ακόμα μπορεί να τις απλοποιήσει κατασκευαστικά.³¹

4.4. Έπιπλο και χώρος συνεργάζονται για κοινό σκοπό, Mies van der Rohe

«Η καρέκλα είναι πολύ δύσκολο αντικείμενο. Ένας ουρανοξύστης είναι σαφώς ευκολότερη υπόθεση».³² Mies van der Rohe

Όπως και ο Breuer έτσι και ο Mies (1886-1969) συντέλεσε στη διαμόρφωση του Μπάουχαους από τη θέση του διευθυντή. Παράλληλα

30. Magdalena Droste, Αρχείο Μπάουχαους, Γνώση, Αθήνα, 2006 σελ.203

31. Marian Page, Furniture designed by architects, The architectural press, Λονδίνο, 1980 σελ.175

32. <http://www.world-architects.com/pages/insight/architects-designing-furniture>



εικόνα 47

Ludwig Mies Van Der Rohe, 1929, Barcelona chair

με αυτή του τη δραστηριότητα, έπαιξε σημαντικό ρόλο στην αρχιτεκτονική του μοντέρνου κινήματος, μέσα από ένα μεγάλο αριθμό κτιρίων και επίπλων που σχεδίασε κατά την διάρκεια της επαγγελματικής του πορείας.

Στο μουσείο σύγχρονης τέχνης της Νέας Υόρκης υπάρχουν 774 σχέδια επίπλων που σχεδίασε ο Mies. Δεν είναι παράξενο που ο Mies σχεδίασε τόσα πολλά έπιπλα, καθώς τα τόσο εκλεπτυσμένα και αυστηρά εσωτερικά του δεν θα μπορούσαν να έχουν άλλα έπιπλα πέρα από του ίδιου. Ο Mies παρόλα αυτά δεν ήταν ποτέ επίμονος στο να έχει τα δικά του έπιπλα στα εσωτερικά του όπως ο Wright. Συχνά έλεγε πως σχεδίαζε χώρους τους οποίους θα επίπλωναν οι χρήστες τους έτσι όπως τους ήθελαν.³³

Ο Mies ήταν ο τελευταίος πρωταγωνιστής του Μπάουχαους, και θεωρείται ένας από τους τρεις πρωτοπόρους του μοντέρνου κινήματος, μαζί με τον Wright και τον Le Corbusier, που και οι τρεις σχεδίασαν έπιπλα. Πέρα από το γεγονός ότι τα παραδοσιακά έπιπλα ήταν εντελώς ακατάλληλα για την νέα αρχιτεκτονική, η επιρροή της βιομηχανικής έξαρσης έκανε τους αρχιτέκτονες να θέλουν να σχεδιάσουν έπιπλα για τα κτίρια τους. Και ενώ οι αρχιτέκτονες του Arts and Crafts υποστήριζαν πως το κτίριο, καθώς και όλα τα έπιπλα του πρέπει να είναι σχεδιασμένα από τον αρχιτέκτονα, το Μπάουχαους το έκανε πράξη. Όπως έγραψε ο Gropius, αργότερα το 1947, «υπάρχει επιστήμη του Ντιζάιν; (..) Η διαδικασία σχεδιασμού ενός κτιρίου ή μιας απλής καρέκλας διαφέρει μόνο σε μέγεθος και όχι σε αρχές».³⁴

Ο Mies δούλεψε στην αρχή στο γραφείο του Behrens, δίπλα στον Gropius και τον Le Corbusier. Ακολούθησε το παράδειγμα των δασκάλων του, συνειδητοποιώντας την αξία των επίπλων ως αρχιτεκτονικού στοιχείου στον χώρο. Ως αποτέλεσμα, σχεδίασε το κάθισμα *Barcelona*, το 1929, για το *Barcelona Pavilion*, «ένα από τα ελάχιστα κτίρια του εικοστού αιώνα που είναι τόσο σημαντικά όσο κάποια κτίρια του

33. Edwin Heathcote, Furniture and Architecture, Architectural Digest, Λονδίνο, 2002

34. Magdalena Droste, Αρχείο Μπάουχαους, Γνώση, Αθήνα, 2006 σελ.180



εικόνα 48

Ludwig Mies Van Der Rohe, 1929, εσωτερικό από το Barcelona pavilion





εικόνα 49

Ludwig Mies Van Der Rohe, 1930, Βrno καρέκλα σχεδιασμένη για την κατοικία Tugendhat

παρελθόντος»³⁵ και αυτό έχει εφαρμογή και στα κομψά έπιπλα τα οποία ήταν αναπόσπαστο κομμάτι του συνόλου, σύμφωνα με τον Henry-Russell Hitchcock. Στο Barcelona Pavilion βρισκόντουσαν δυο καθίσματα *Barcelona* τα οποία ήταν τοποθετημένα το ένα δίπλα στο άλλο με σκοπό ο επισκέπτης να καθίσει κοιτάζοντας έξω και να μην αποσπαστεί καθόλου το βλέμμα του από τον χώρο. Έτσι καθίσμα και κτίριο πέρα από την ενιαία μινιμαλιστική αντιμετώπιση που είχαν από τον Mies συνεργάζονταν και για ένα κοινό σκοπό, που δεν ήταν άλλος από την πλήρη συγκέντρωση στο χώρο.

Ο Mies σχεδίαζε με τις λιγότερες δυνατές γραμμές, τα κτίρια καθώς και τα έπιπλά του χαρακτηρίζονταν από μινιμαλισμό καθώς «περιορίζε το κάθε αντικείμενο στα απολύτως απαραίτητα μέρη του, και μετά ολοκλήρωνε την κάθε λεπτομέρεια με τρόπο ποιητικό»³⁶, όπως αναφέρει ο Peter Blake. Πολλές ακόμα καρέκλες που σχεδίασε, όπως η *Brno*, για την κατοικία *Tugendhat*, βγήκαν σε μαζική παραγωγή από την εταιρία *Knoll* τον εικοστό αιώνα και χρησιμοποιούνται ακόμα και σήμερα από πολλούς αρχιτέκτονες από όλο τον κόσμο.

Το 1933 έφυγε από το Μπάουχαους λόγω του κλεισίματός του από τους Ναζί και συνέχισε στο Σικάγο στο Armour Institute. Παρότι που συνέχισε να εξελίσσει τα έπιπλα του, δε σχεδίασε καινούρια μετά το 1930, με εξαίρεση κάποιες μελέτες που έκανε το 1940 σε πλαστικές καρέκλες. Τα σχέδια που παρήγαγε το 1940 χαρακτηρίζονται από μια τεράστια ποικιλία από καρέκλες, με ή χωρίς μπράτσα, με διαφορετικούς τύπους καθισμάτων, αλλά δυστυχώς καμία από αυτές δε βγήκε σε παραγωγή.

Ο Mies με την εξαιρετική αίσθηση που είχε για τις αναλογίες, την άψογη κατασκευή και σαφώς τη γνώση που είχε στο να γνωρίζει τι να κρατήσει και τι όχι από τα έπιπλά του, κατάφερε να σχεδιάσει ίσως τα πιο καλαίσθητα έπιπλα του μοντέρνου κινήματος, με ιδιαίτερη έμφαση στο έργο του, την *Barcelona*.³⁷

35. Marian Page, Furniture designed by architects, The architectural press, Λονδίνο, 1980 σελ.179

36. Ο.π.

37. Edwin Heathcote, Furniture and Architecture, Architectural Digest, Λονδίνο, 2002 σελ.85



εικόνα 50

Le Corbusier and Charlotte Perriand, 1928, Chaise Longue Basculante

4.5. Η μορφή γίνεται διάκοσμος, Le Corbusier

«Το μέταλλο παίζει τον ίδιο ρόλο στο έπιπλο που παίζει το τσιμέντο στην αρχιτεκτονική».³⁸ Charlotte Perriand.

Όπως ο Wright και ο Mies, έτσι και ο Le Corbusier προσπάθησε να δώσει μορφή με ένα ποιητικό τρόπο σε ένα όραμα που ήταν κοινό με τους άλλους αρχιτέκτονες για την νέα εποχή. Προήλθε από το ίδιο κοινωνικό περιβάλλον με τον Mies και πίστεψε ότι στη σφαίρα της αρχιτεκτονικής συγκαταλέγεται κάθε λεπτομέρεια της κατοικίας, όπως είναι τα έπιπλα. Αντίθετα με τον Wright, που θεωρούσε πως τα έπιπλα είναι «αναγκαίο κακό»,³⁹ ο Le Corbusier άφηνε ελεύθερους χώρους για να τοποθετήσει τα έπιπλα στην κατάλληλη θέση τους ως γλυπτά μέσα στο χώρο.

Το 1925 στην International Exposition of Decorative Arts στο Παρίσι, ο Le Corbusier επιπλώνει το περίπτερό του με τραπέζια και ντουλάπια που έχει σχεδιάσει ο ίδιος, καθώς και πίνακες του Πικάσο. Τα ντουλάπια του είχαν μεταλλικά πόδια κατασκευασμένα από σωλήνες μεταλλικούς καθώς μεταλλικός ήταν και ο σκελετός, αλλά δεν είχε ακόμα προσπαθήσει να σχεδιάσει καρέκλα από μεταλλικά στοιχεία κάτι που έκανε λίγα χρόνια αργότερα.

Η πρώτη σημαντική συλλογή καρεκλών που σχεδίασε ο Le Corbusier ήταν το 1928 μαζί με την νεαρή αρχιτέκτονα Charlotte Perriand, η οποία ξεκίνησε να εργάζεται στο ατελιέ του Le Corbusier το 1927. Από τα πρώτα έπιπλα που έκαναν την εμφάνισή τους ήταν η *Chaise Longue Basculant* και η *Grand Comfort* στην κατοικία *Villed'Avray*. Και στα δυο καθίσματα, ο σκελετός κατασκευάστηκε από μεταλλικούς σωλήνες ποδηλάτου, ενώ το κάθισμα και η πλάτη από δέρμα, ήταν ιδιαίτερα ελαφριά και εύκολα μετακινήσιμα. Για την *Chaise Longue* αναφέρει ο ίδιος στο "The Furniture Adventure", το 1929, ότι « (...) μπορεί να τοποθετηθεί σε

38. Marian Page, Furniture designed by architects, The architectural press, Λονδίνο, 1980
σελ.182

39. Marian Page, Furniture designed by architects, The architectural press, Λονδίνο, 1980
σελ.182



εικόνα 51

Le Corbusier and Charlotte Perriand, 1928, Grand Confort

οποιαδήποτε θέση, το βάρος μου αρκεί για να την κρατήσει στη θέση αυτή, δεν χρειάζονται μηχανισμοί. Αυτή είναι η πραγματική μηχανή».⁴⁰

Η *Grand Confort* σχεδιάστηκε με σκοπό να αντικαταστήσει την παραδοσιακή πολυθρόνα. Κατασκευασμένη από πέντε φουσκωμένα δερμάτινα μαξιλάρια τοποθετημένα μέσα σε ένα μεταλλικό σκελετό μοιάζει από όλα τα καθίσματα μηχανές που σχεδίασε ο Le Corbusier αυτή να είναι όσο το δυνατόν λιγότερο μηχανή και περισσότερο αναπαυτικό κάθισμα, κάτι που σπάνια συμβαίνει στα καθίσματα που σχεδίασαν οι αρχιτέκτονες του μοντέρνου.

Ο Le Corbusier και ο Wright πέρα από αρχιτέκτονες ήταν και καλλιτέχνες, ο Wright ήταν μουσικός και ο Le Corbusier ζωγράφος και γλύπτης, επίσης και οι δύο έγραψαν πολλά σχετικά με τα έργα τους και τις ιδέες τους. Σε αντίθεση με τον Wright, ο Le Corbusier φαίνεται να είχε καταλάβει καλύτερα ότι οι άνθρωποι θα επιμένουν να βάζουν το προσωπικό τους γούστο, έπιπλο καθώς και μικροαντικείμενα στον χώρο τους.

Πέρα από ελάχιστες εξαιρέσεις, ο Le Corbusier δε σχεδίασε άλλα έπιπλα μετά το 1928, αλλά όπως αναφέρει και ο Blake με αυτά τα λίγα κομμάτια «παρήγαγε ένα ικανοποιητικό αριθμό ιδεών, τόσο σε επίπεδο λεπτομερειών όσο και σε επίπεδο μορφών, για να εμπνεύσει αρκετούς σχεδιαστές επίπλων για πολλά χρόνια ακόμα».⁴¹ Σε κάθε περίπτωση, είχε βλέμμα καλλιτέχνη που μπορούσε να αναγνωρίσει καθαρές, ατόφιες μορφές σε υπάρχοντα έπιπλα όπως άλλωστε έκανε και με οτιδήποτε άλλο. Το 1929 γράφει «ανανεώνοντας την κάτοψη της μοντέρνας κατοικίας δεν μπορούμε να μη λάβουμε υπόψη μας τα έπιπλα. Είναι Γόρδιος δεσμός. Πρέπει να κοπεί αλλιώς κάθε προσπάθεια της μοντέρνας είναι μάταιη».⁴²

Οι τέχνες για τον Le Corbusier έπρεπε να αντιμετωπιστούν ενιαία, ήταν κάτι που για εκείνον ήταν σαφές και ξεκάθαρο. Αλλά αυτό που εκείνος

40. Ο.π. σελ.185

41. LeCorbusier, Για μια αρχιτεκτονική, Εκκρεμές, Αθήνα, 2004 σελ.90

42. Marian Page, Furniture designed by architects, The architectural press, Λονδίνο, 1980 σελ.188



εικόνα 52

Alvar Aalto, 1931, Paimio chair

κατάφερε, περισσότερο ίσως από οποιονδήποτε άλλο αρχιτέκτονα του μοντέρνου, είναι πως κατάλαβε από νωρίς με ποιον τρόπο θα αντικαταστήσει το διάκοσμο των προηγούμενων αρχιτεκτονικών ρευμάτων, με μορφές που θα είναι από μόνες τους διάκοσμος.⁴³

4.6. Επιστρέφοντας στο ξύλο, Alvar Aalto

Στα έργα του Aalto, η σχέση του με τη Φιλανδία και το ξύλο, και πιο συγκεκριμένα τη σημύδα και πως την επεξεργάστηκε, έπαιξε σημαντικό ρόλο στο αποτέλεσμα που ήθελε να έχει στα έπιπλα που σχεδίασε. Πέρα όμως από την καταγωγή του, το ανθρωποκεντρικό του ενδιαφέρον ήταν φανερό σε όλες του τις κλίμακες. Όπως ο ίδιος αναφέρει «(η) πραγματική αρχιτεκτονική μπορεί μονάχα να βρεθεί όπου ο άνθρωπος σταθεί στο κέντρο».⁴⁴ Είτε πρόκειται για βιβλιοθήκη, είτε για κατοικία, είτε για εργοστάσιο, το σχέδιο του θα δημιουργηθεί βασισμένο στις ανάγκες και στις δράσεις των ανθρώπων που ζουν μέσα σε αυτό. Εάν πρόκειται για κάθισμα καρέκλας ή για πόμολο πόρτας τότε αυτό θα σχηματιστεί σε μια ανθρώπινη μορφή. Τα καθίσματα που σχεδίασε ο Aalto φέρουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον σαν σχέδιο, όμως μέρος αυτού του ενδιαφέροντος προέρχεται και από το γεγονός ότι είναι άμεσα ανταποκρινόμενα στον τρόπο που καθόμαστε όπως επίσης και στο υλικό.

Ο Aalto ξεκίνησε να σχεδιάζει έπιπλα το 1920, κατά την περίοδο που ο Breuer δούλευε πάνω στην καρέκλα με τους μεταλλικούς σωλήνες στο Μπάουχαους. Αν ο Breuer θεωρείται καινοτόμος στην εξέλιξη της μοντέρνας καρέκλας με μεταλλικό σκελετό, τότε ο Aalto θεωρείται αντίστοιχα καινοτόμος στη μοντέρνα καρέκλα κατασκευασμένη από λυγισμένο ξύλο. Παρότι που ο Aalto συμφώνησε εξαρχής στην επάρκεια των καρεκλών από μέταλλο, τόσο σε επίπεδο παραγωγής όσο και σε επίπεδο οικονομίας και τεχνολογίας, πίστευε πως υστερούσαν σε «ανθρώπινες ποιότητες».⁴⁵

43. LeCorbusier, Για μια αρχιτεκτονική, Εκκρεμές, Αθήνα, 2004 σελ.100

44. Marian Page, Furniture designed by architects, The architectural press, Λονδίνο, 1980

45. Ο.π.

Ο Aalto πειραματίζονταν για καιρό με διάφορους τρόπους ώστε να πετύχει όσο το δυνατόν το καλύτερο αποτέλεσμα στην καμπύλωση του ξύλου. Τελικά αυτό το κατάφερε στην *Paimio*, στην οποία «καμπύλωσε τα πόδια με τρόπο τέτοιο που θύμιζαν τη μορφή της καρέκλας του Thonet».⁴⁶ Αναμφισβήτητα, η *Paimio* θεωρείται μια από τις πιο εκλεπτυσμένες καρέκλες του 20^{ου} αιώνα.

Το όνομα της καρέκλας προήλθε από το σανατόριο *Paimio*, παρόλο που δεν σχεδιάστηκε για αυτό, απλά συνέπεσαν οι χρονικές περίοδοι και των δύο που τα σχεδίασε ο αρχιτέκτονας. Το σανατόριο ήταν το πρώτο κτίριο του Aalto στο οποίο σχεδίασε όχι μόνο το κτίριο αλλά και όλα τα έπιπλα, φωτιστικά καθώς και άλλα στοιχεία του κτιρίου. Μετά την *Paimio*, ο Aalto συνέχισε να δοκιμάζει τεχνικές για το πώς θα καμπυλώσει το ξύλο μέχρι που βρήκε ένα τρόπο εύκολο και γρήγορο, τον οποίο και διαφύλαξε για να προστατέψει τα πνευματικά του δικαιώματα.

Η μαζική παραγωγή και η τυποποίηση είχαν θετικές προεκτάσεις, μέχρι ένα σημείο. Δεν θεωρούσε απαραίτητο να χρησιμοποιεί μια καρέκλα που σχεδιάστηκε για το σανατόριο, στην βιβλιοθήκη, στο γραφείο ή το σπίτι. Θεωρούσε πως μια καρέκλα καλό θα ήταν να σχεδιαστεί για το χώρο και την χρήση που προορίζεται παρόλο που μπορεί να χρησιμοποιηθεί ξανά σε ένα άλλο πλαίσιο εάν ταιριάζει με τις ιδιαίτερες ανάγκες του κτιρίου.

Είναι κοινά αποδεκτό πως με τα πειράματά του ο Aalto και τις καμπυλωμένες ξύλινες επιφάνειες του πέρα από τα έπιπλά του, εφάρμοσε πολλά από όσα κατάφερε να μάθει και στα κτίρια του. Αδι-αμφισβήτητα, η αποτελεσματική χρήση της σημύδας και των άλλων ξύλων και στην αρχιτεκτονική του αλλά και στα έπιπλά του ήταν ιδιαίτερα σημαντική και συμπληρωματική στο έργο του. Όπως και οι περισσότεροι αρχιτέκτονες του μοντέρνου, έτσι και ο Aalto, πίστευε πως τα κτίρια πρέπει να αντιμετωπίζονται σαν ένα ενιαίο σύνολο καλλιτεχνικής έκφρασης. Αυτό ήταν που ζωντάνευε τα έπιπλά του και

46. Ο.π

όλα τα υπόλοιπα σχεδιασμένα μέρη της αρχιτεκτονικής του.⁴⁷

Ο Aalto όπως και ο Le Corbusier ήταν ζωγράφος, γλύπτης καθώς και αρχιτέκτονας, χωρίς όμως να τα ξεχωρίζει ο ίδιος. Όπως ο ίδιος αναφέρει «όλα αυτά αποτελούν ένα μέρος από τον τρόπο που δουλεύω, και δεν μπορώ να το δω ως ξεχωριστό τμήμα. Ένα μπορώ να πω, πως θεωρώ τα γλυπτά μου και τους πίνακες μου σαν κάτι το οποίο ανήκει σε αυτά τα επαγγέλματα. Είναι δύσκολο να το αποδείξω από περίπτωση σε περίπτωση αλλά όλα είναι κλαδιά του ίδιου δέντρου του οποίου ο κορμός είναι η αρχιτεκτονική».⁴⁸

Ο Aalto στην πραγματικότητα είχε πολλά κοινά με τον Morris, καθώς πίστευε στην ενιαία αντιμετώπιση των τεχνών. Από τα πιο σημαντικά κτίρια του ήταν η *Villa Mairea* και η *La maison Carre*, όπου και στα δυο κτίρια δεν σχεδίασε μόνο τα έπιπλα, τις λάμπες, τα υφάσματα αλλά και τον υπόλοιπο οικιακό εξοπλισμό ταυτόχρονα με τον περιβάλλοντα χώρο τους. Στην πραγματικότητα σε αυτές τις δυο κατοικίες, όπως διευκρίνισε ο Goran Schildt «ο Aalto από τον οργανικό σχεδιασμό των καμπυλωμένων επίπλων και λαμπών μέχρι την συσχέτιση της κάθε κατασκευής με το τοπίο, υπάρχει απόδειξη πως ο Φιλανδός αρχιτέκτονας είχε μια βαθιά αίσθηση αρμονίας μεταξύ φύσης και ανθρώπου».⁴⁹

47. Sandra Dachs, Alvar Aalto, Poligrafa, Ισπανία, 2010 σελ75

48. Marian Page, Furniture designed by architects, The architectural press, Λονδίνο, 1980 σελ.192

49. Ο.π.



εικόνα 53

Alvar Aalto, 1956, εσωτερικό από την Maison Louis Carre



ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΜΗΧΑΝΗ ΣΕ ΠΛΗΡΗ ΙΣΟΡΡΟΠΙΑ
ΤΟ ΕΠΙΠΛΟ ΕΠΗΡΕΑΖΕΙ ΤΟ ΧΩΡΟ



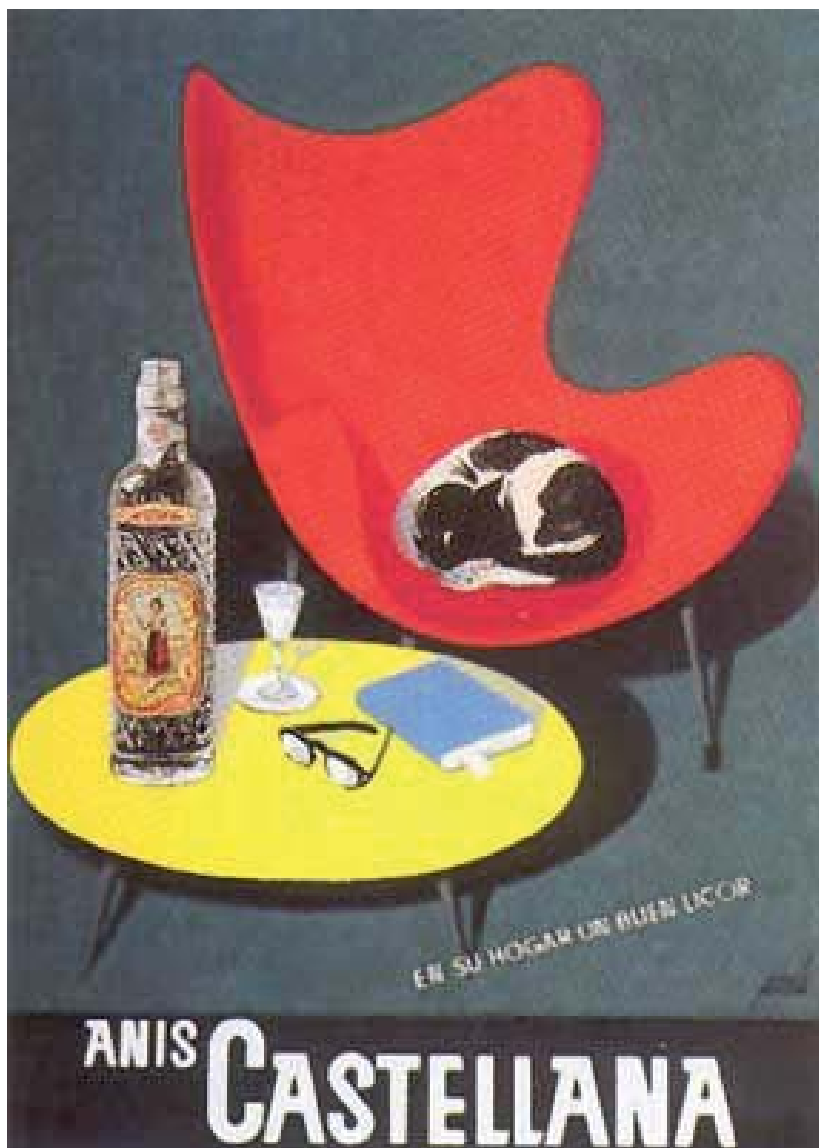
εικόνα 54

Κολλάζ επίπλων των Eames και του Eero Saarinen

Ο Eero Saarinen, ο Charles Eames και ο Arne Jacobsen είναι οι αρχιτέκτονες που έδρασαν μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, με τον καλύτερο τρόπο όσο αναφορά τη συνέχιση των ιδεών του μοντέρνου. Ο σχεδιασμός καρεκλών έγινε και από τους τρεις τόσο φυσικά σαν να σχεδίαζαν κτίρια. Και οι τρεις προβληματίστηκαν με τη σχέση επίπλου κτιρίου και πως επηρεάζει η μια κλίμακα την άλλη. Στην πρώτη περίπτωση του Saarinen, εντοπίζεται ο σχεδιασμός του χώρου βάσει της σχέσης του με το έπιπλο, η μικρή κλίμακα θα θέσει τους κανόνες για την αμέσως επόμενη. Στον Charles Eames δεν θα ισχύσει ακριβώς το ίδιο, καθώς τον Eames τον απασχολεί η τεχνολογία περισσότερο από οτιδήποτε άλλο και έτσι θα δοκιμάσει νέα υλικά και τεχνικές στα έπιπλα του, όπου αργότερα θα μεταφέρει την τεχνογνωσία και στα κτίρια του. Ο Arne Jacobsen θα δουλέψει πολύ μεταξύ των δυο κλιμάκων εκείνη του χώρου και την άλλη του επίπλου, θα τις εξετάσει ταυτόχρονα και θα σχεδιάσει έπιπλα με τέλειες αναλογίες και απόλυτα εναρμονισμένα με τον χώρο.

Οι κοινές σπουδές του Saarinen και του Eames καθώς και η τεράστια επιρροή των ιδεών του Eliel Saarinen, πατέρα του Eero, μοιάζει να επηρέασαν αρκετά τη σχεδιαστική διαδικασία και των δυο αρχιτεκτόνων. Αναμφισβήτητα, στο Grandbrook όπου ξυλουργοί, μεταλλουργοί, επιπλοποιοί και άλλοι τεχνίτες δούλευαν μαζί όπως στο Μπάουχαους, ο Eames και ο Saarinen έμαθαν να εκτιμούν το έπιπλο σαν ένα σημαντικό κομμάτι της αρχιτεκτονικής. Το 1940, βρίσκονταν ακόμα στο Granbrook, όταν σχεδίασαν μια καρέκλα από καμπυλωμένο κόντρα πλακέ, για το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, κερδίζοντας το διαγωνισμό. Αντικείμενο του διαγωνισμού ήταν ο σχεδιασμός μιας καρέκλας, με εύκολη κατασκευή στη μηχανή και χαμηλό κόστος παραγωγής. Οι προδιαγραφές, όπως είχαν τεθεί από το μουσείο, όριζαν ένα έπιπλο το οποίο θα έπρεπε να «αντικατοπτρίζει την σημερινή κοινωνική, πολιτική, οικονομική τεχνολογική και αισθητική τάση» και να «ταιριάζει εύκολα σε μια μικρο-μεσαία οικογένεια της Αμερικής».¹ Συνεπώς, διαπιστώνεται ότι πλέον, η τεχνολογία θεωρείται ως δεδομένο, χωρίς ενδεχόμενο

1. Marian Page, Furniture designed by architects, The architectural press, Λονδίνο, 1980 σελ202



εικόνα 55

Διαφημιστική αφίσα με κάθισμα του Arne Jacobsen από τον Manolo Prieto, 1961

απόρριψης και όχι μόνο αυτό, αλλά η χρήση της είναι αυτή η οποία συντελεί στην παραγωγή. Ο Charles Greene όταν τελείωσε την ομιλία του το 1920 για την αρχιτεκτονική ανέφερε ότι «Οι καλλιτέχνες δεν έχουν επιλογή. Το ενημερωμένο κοινό θέλει ικανότητα και όχι ψυχή».² Αυτή είναι η εποχή, που η τεχνολογία χρειαζόταν και μόνο ελάχιστοι πολλοί ξεχωριστοί αρχιτέκτονες θα μπορούσαν να προσθέσουν και ένα προσωπικό κομμάτι δημιουργίας, τη ψυχή.

Το 1920, πολλοί αρχιτέκτονες προσπάθησαν να σχεδιάσουν έπιπλα για μαζική παραγωγή αλλά το 1940 ήταν πλέον πρόσταγμα της εποχής. Ελάχιστοι θα μπορούσαν να αντέξουν οικονομικά το κόστος ενός χειροποίητου επίπλου. Ο Eero Saarinen και ο Eames ήταν αυτοί που κατάφεραν περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο να συνδυάσουν γραμμή παραγωγής και ευαίσθητο σχεδιασμό. Ο Saarinen και ο Eames ήταν υπεύθυνοι για την εξέλιξη της Αμερικής σε πρωτοπόρο δύναμη στις τεχνολογικές καινοτομίες στον τομέα του επίπλου. Η τάση για απλοποίηση που είχε ξεκινήσει από τον Morris συνδυάστηκε τώρα μαζί με τεχνογνωσία.

Ο Saarinen τοποθετήθηκε περιγράφοντας την καρέκλα ως «ένα τρισδιάστατο αντικείμενο, τοποθετημένο μέσα στον χώρο» και ρώτησε: " Πως θα συσχετίσεις καλύτερα αυτό το αντικείμενο με τον χώρο; Οι κυβιστές, οι σχεδιαστές του De Stijl, ο Mies και ο Le Corbusier, όλοι είδαν και εντόπισαν αυτήν τη σημαντική σχέση και την έλυσαν κατασκευάζοντας τα ελαφριά μεταλλικά έπιπλα που σχεδίασαν, τα οποία ήταν όμορφα και στην σκέψη και σαν έπιπλα. Κάπως η τεχνολογία και το γούστο είχαν εξελιχθεί. Νέα υλικά και τεχνολογίες μας έδωσαν νέες δυνατότητες στο κόντρα πλακέ, το πλαστικό και το μέταλλο».³

2. Ο.π.

3. Peny Sparke, A century of design, Design pionners of 20th century, Mitchell Beazley, Λονδίνο, 1999 σελ100



εικόνα 56

Eero Saarinen, 1956, Tulip chair

5.1. Έπιπλο και αρχιτεκτονική κλίμακα

Ο Eero Saarinen (1910-1961) θεωρείται η πιο σημαντική αρχιτεκτονική προσωπικότητα της Αμερικής, μετά τον Frank Lloyd Wright, σύμφωνα με τον Charles Jenks. Βαθιά επηρεασμένος από τις αρχές του μοντέρνου κινήματος, λειτουργία, δομή και προσαρμογή στις ανάγκες της εποχής, ο Saarinen αναζήτησε το ιδανικό εσωτερικό. Οι επιρροές από τον πατέρα του ήταν τεράστιες και σε ένα μεγάλο βαθμό τον επηρέασαν θετικά στον τρόπο με τον οποίο αντιμετώπισε τις κλίμακες. Πιο συγκεκριμένα, όπως ο ίδιος αναφέρει «σε κάθε σχεδιαστικό πρόβλημα πρέπει κανείς να ψάχνει την λύση στο αμέσως μεγαλύτερο αντικείμενο. Αν το πρόβλημα είναι ένα τασάκι, τότε ο τρόπος που σχετίζεται με το τραπέζι θα επηρεάσει το σχέδιο του. Αν το πρόβλημα είναι μια καρέκλα, τότε η λύση της ίσως να βρίσκεται στο τρόπο που σχετίζεται με το δωμάτιο. Αν το πρόβλημα είναι το ίδιο το κτίριο, τότε το αστικό τοπίο θα επηρεάσει την λύση του».⁴

Ήταν από την εποχή του πατέρα του όταν άρχισε να τον απασχολεί το ιδανικό εσωτερικό, το οποίο το έβλεπε ως κάτι που αναπτυσσόταν μαζί με το εξωτερικό και τη γενική ιδέα του κτιρίου. Όσο αναφορά τα εσωτερικά και τον σχεδιασμό επίπλων το πρόβλημα ήταν ότι έπρεπε να καλύψουν τις ανάγκες χιλιάδων διαφορετικών ανθρώπων. Επίσης η μαζική παραγωγή και οι αυξημένες ανάγκες της εποχής οδήγησαν σε εξοπλισμό και έπιπλα τα οποία είχαν ένα απρόσωπο χαρακτήρα. Ο Saarinen υποστήριζε ότι «τα έπιπλα δεν πρέπει να είναι ρομαντικά στο βαθμό που να απαντάνε σε ένα συγκεκριμένο πρόβλημα, ούτε να έχουν ιδιαίτερη γραφή που να χαρακτηρίζονται από την προσωπικότητα του καλλιτέχνη. Το έπιπλο πρέπει να είναι κλασικό, με την έννοια, να απαντά σε συχνές ανάγκες τόσο πρακτικές όσο και οπτικές, σε πολλές και διαφορετικές καταστάσεις».⁵ Αλλά όταν ένα εσωτερικό ήταν πραγματικά επιτυχημένο ο Saarinen το θεωρούσε τεράστιο επίτευγμα υποστηρίζοντας ότι «(η) καθαρότητα και η ηρεμία ενός

4. Marian Page, Furniture designed by architects, The architectural press, Λονδίνο, 1980 σελ.205

5. Edwin Heathcote, Furniture and Architecture, Architectural Digest, Λονδίνο, 2002 σελ.90



εικόνα 57

Φωτογράφιση μοντέρνου εσωτερικού με καρέκλες Tulip του Eero Saarinen

καλού εσωτερικού δίνουν ένα εντελώς εντυπωσιακό αίσθημα δύναμης με το οποίο μπορείς να αντιμετωπίσεις την περιπλοκότητα του κόσμου. Το γεγονός ότι κάποιος έχει πετύχει αυτή την ατμόσφαιρα με την τεχνολογία και τα μέσα της εποχής, αυτό δίνει ακόμα περισσότερη ικανοποίηση».⁶

Ο Saarinen προσέγγιζε το κάθε κτίριο σαν μοναδικό πρόβλημα, αλλά συνειδητοποίησε ότι από τότε που τα έπιπλα έγιναν προϊόντα μαζικής παραγωγής τα πράγματα είχαν αλλάξει. Επαναπροσδιόρισε τον τρόπο με τον οποίο έβλεπε τα πράγματα, υποστηρίζοντας πως λόγω της μαζικής παραγωγής, τα έπιπλα θα πρέπει να βρίσκουν εφαρμογή σε κάθε άνθρωπο, ενώ αντίθετα τα κτίρια να βρίσκουν λύσεις σε συγκεκριμένα προβλήματα.⁷

Μια διαφορετική προσέγγιση σε σχέση με αυτή των μοντέρνων, είναι η θεώρηση του Saarinen για την καρέκλα ό,τι αποτελεί φόντο για όποιον κάθεται. Συνεπώς, μια καρέκλα δεν πρέπει μόνο να μοιάζει σαν ένα γλυπτό μέσα στο χώρο αλλά να είναι και ένα κολακευτικό φόντο για αυτόν που κάθεται πάνω της. Είναι εμφανείς οι διαφορές μεταξύ των κριτηρίων που σχεδίαζε ο Saarinen και οι αρχιτέκτονες του μοντέρνου όπως τον Wright και τον Rietveld, όπου έδιναν περισσότερη σημασία για το πώς δουλεύει η καρέκλα με την αρχιτεκτονική, ενώ η άνεση δεν είχε και πρωτεύουσα σημασία. Ο χρήστης που σκόπευε να χρησιμοποιήσει την καρέκλα του Saarinen ήταν το ίδιο σημαντικός όσο και η καρέκλα από μόνη της.

Τα έπιπλα που σχεδίασε ο Saarinen από λιωμένο υαλοβάμβακα, το 1958, στηριζόμενα σε ένα πόδι κατασκευασμένο από αλουμίνιο, τα ονόμασε «όλα ένα πράγμα» Κάποτε ο Saarinen περιέγραψε την αρχιτεκτονική ως «κάτι μεταξύ γης και ουρανού»⁸ και είναι φανερό πως και τα έπιπλα του είναι κάτι μεταξύ πατώματος και ταβανιού. Υπό αυτή την έννοια,

6. Marian Page, Furniture designed by architects, The architectural press, Λονδίνο, 1980 σελ.208

7. Ο.π.

8. Marian Page, Furniture designed by architects, The architectural press, Λονδίνο, 1980 σελ.208



εικόνα 58

Charles Eames, 1948, Eames plastic armchair DAW

στοχευμένα ο Eames ανέφερε πως ο Saarinen «χειρίστηκε τα έπιπλα του σαν μικρογραφίες της αρχιτεκτονικής».⁹

5.2. Το έπιπλο ως μικρογραφία της αρχιτεκτονικής

«Η καρέκλα είναι ένα κομμάτι αρχιτεκτονικής που μπορείς να κρατήσεις στα χέρια σου».¹⁰ Charles Eames (1907-1978)

Ο Eames αφιέρωσε περισσότερο χρόνο στο σχεδιασμό επίπλων από ότι στην αρχιτεκτονική. Όταν ο Eames έπρεπε να θυσιάσει το στυλ και να κρατήσει την τεχνολογία, το έκανε καθώς τον ενδιέφερε αρκετά, το αποτέλεσμά του να είναι εύκολο να παραχθεί, σε αντίθεση με τον Saarinen, ο οποίος για χάρη της μορφής μπορούσε να θυσιάσει κάθε τεχνολογικό μέσο. Αυτή ήταν η σημαντική διαφορά μεταξύ τους, και όσον αφορά στα έπιπλα, αυτή η διαφορά παρήγαγε εξαιρετικά αποτελέσματα.¹¹

Μετά το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου οι αρχιτέκτονες προσπάθησαν να συμβιβαστούν με τη μηχανή και να σχεδιάζουν έπιπλα τα οποία θα μπορούσαν να βγουν σε μαζική παραγωγή και να πωλούνται σε λογικές τιμές. Ο Eames μοιάζει να είναι ο πρώτος αρχιτέκτονας, ο οποίος κατάφερε να σχεδιάσει μια συλλογή από έπιπλα τα οποία συμφιλιώνουν τέχνη και βιομηχανία, ίσως γιατί ήταν ο πρώτος αρχιτέκτονας που ένοιωσε άνετα με την τεχνολογία. Ο Eames ήρθε όντως σε συμμόρφωση με την μηχανή, παρότι δεν πρέπει να ξεχνάμε πως ήταν καλλιτέχνης.

Από την πρώτη καρέκλα που σχεδίασε για το διαγωνισμό του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης μαζί με τον Saarinen, ο Eames δοκίμασε και άλλες τεχνικές για να καμπυλώνει το κόντρα πλακέ τις οποίες στην συνέχεια τις μετέφερε σε γραμμή παραγωγής στην εταιρία Herman Miller. Την εποχή που σχεδίασε ο Eames τις καρέκλες του, το μεγαλύτερο ενδιαφέρον

9. Ο.π.

10. Patricia de muga, Charles and Ray Eames, Polígrafa, Ισπανία, 2006 σελ.22

11. Marian Page, Furniture designed by architects, The architectural press, Λονδίνο, 1980 σελ. 210



εικόνα 59

Charles and Ray Eames, 1956, κάθισμα από καμπυλωμένο κόντρα πλακέ και δέρμα

στράφηκε γύρω από την τεχνολογία και την ικανότητα του να διαχωρίσει το κάθισμα από το σκελετό.

Δεν είναι δύσκολο να καταλάβουμε γιατί οι καρέκλες του Eames έγιναν πολύ γρήγορα απαραίτητο κομμάτι των μετά-Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου μοντέρνων εσωτερικών, όπως αντίστοιχα και η Ευρωπαϊά καρέκλα από μεταλλικό σκελετό. Είναι φανερό, λοιπόν, πως ο Eames πολύ γρήγορα κατόρθωσε να ενοποιήσει την τέχνη και την τεχνολογία, κάτι που οι προηγούμενοι αρχιτέκτονες πάσχιζαν τόσο καιρό.¹²

Το 1956, ο Eames σχεδίασε μια καρέκλα ανάπαυσης με υποπόδιο, η οποία όχι μόνο υπήρξε σε πολλά εσωτερικά γραφείων και καθιστικών, αλλά και σε αναρίθμητες διαφημίσεις, προσδίδοντας ένα κύρος σε όποιον τελικά καθόταν πάνω της. Πολλοί αρχιτέκτονες, συμπεριλαμβανομένου του Wright, του Le Corbusier, του Breuer, του Mies, και του Saarinen

προσπάθησαν να σχεδιάσουν καρέκλες, οι οποίες θα αντικαθιστούσαν τις παλιές στιβαρές και ογκώδεις, αλλά ο Eames ήταν ο πρώτος που κατάφερε με επιτυχία να σχεδιάσει μια καρέκλα πραγματικά άνετη και σε μια εντελώς νέα φόρμα. Ο Eames σχεδίασε, επίσης, πολλά τραπέζια και ντουλάπια αλλά οι καρέκλες του ήταν εκείνες που ήταν ιδιαίτερα επαναστατικές.

Όπως έκανε με τα έπιπλα του, ο Eames, έτσι έκανε και με το σπίτι του, το οποίο σχεδίασε το 1949 στην Καλιφόρνια, όπου κατάφερε μια τέλεια σύνθεση μεταξύ τέχνης, κατασκευής και τεχνολογίας. Χρησιμοποίησε βιομηχανικά υλικά όχι για να κατασκευάσει μια βιτρίνα, αλλά γιατί ο καλλιτέχνης και ο τεχνίτης δούλευαν μέσα του εξίσου το ίδιο, αντιμετωπίζοντας το κτίριο ως ένα κατασκευαστικό πρόβλημα, «και κατασκευή είναι η αρχιτεκτονική».¹³ Για τον Eames τέχνη και τεχνολογία ήταν δυο εργαλεία, τα οποία θα τον βοηθούσαν στην κατασκευή, άρα και στην αρχιτεκτονική. Το σπίτι των Eames ήταν σχεδόν εξολοκλήρου κατασκευασμένο από βιομηχανικά υλικά μαζικής παραγωγής αλλά το

12. Edwin Heathcote, Furniture and Architecture, Architectural Digest, Λονδίνο, 2002 σελ.85

13. Marian Page, Furniture designed by architects, The architectural press, Λονδίνο, 1980 σελ.213



αποτέλεσμα δε θύμιζε καθόλου εργοστάσιο, σε αντίθεση με το Μπάουχαους. Η αρχιτεκτονική του μοιάζει με έργο τέχνης, καθώς αφενός σχεδιάστηκε από έναν άνθρωπο που γνώριζε από αισθητική και λειτουργία στην αρχιτεκτονική και αφετέρου από τις συλλογές επίπλων, οι οποίες στιγμάτισαν τόσο ιδιαίτερα την κατοικία αυτήν. Το σπίτι των Eames αποτέλεσε το ιδανικό φόντο για να στήσουν την ζωή τους και να μεταφέρουν εκεί όλα τα έπιπλα και τα πολύχρωμα αντικείμενα τους. Η κατοικία των Eames είναι αυτό ακριβώς που εννοούσε ο Le Corbusier όταν μιλούσε για μια «μηχανή για να ζεις».¹⁴ Κανείς δεν μπορεί να πει που σταματά η μηχανή και που ξεκινά η ζωή, καθώς όλα είναι ένα.

Οι Eames κατάφεραν να φέρουν ισορροπία στη ζυγαριά που ήθελε την τέχνη και την τεχνολογία να διαφωνούν. Από τον William Morris μέσω της επαναφοράς της χειροτεχνίας ως της σημαντικότερης προσπάθειας του ανθρώπου στην τέχνη, τους καινοτόμους του 1900 που πήγαν παρακάτω ανακαλύπτοντας της δυνατότητες της τέχνης στην μηχανή, τους αρχιτέκτονες του Arts and Crafts, της σχολής Prairie και του Art Nouveau κινήματος από την μια. Το Μπάουχαους και το De Stijl από την άλλη. Επιτέλους τέχνη και τεχνολογία ξεκίνησαν να δουλεύουν παρέα.

Συνεπώς, στα χέρια του Saarinen και του Eames η μηχανή δεν ήταν πλέον απειλή, αλλά ένας υπάκουος βοηθός. Με τους δικούς τους διαφορετικούς τρόπους κατάφεραν αυτοί οι δυο του μετά-Δευτέρου Παγκοσμίου Πόλεμου αρχιτέκτονες να αποδείξουν πως η τεχνολογία δεν χρειάζεται να αποκλείσει την τέχνη αλλά ούτε και η τέχνη την τεχνολογία.¹⁵

5.3. Δίνοντας έμφαση στην μορφή, έπιπλο αντικείμενο

Τόσο ο Eames όσο και ο Saarinen σχεδίασαν έπιπλα ιδιαίτερα εκλεπτυσμένα, τις περισσότερες φορές καμπυλόμορφα που θύμιζαν γλυπτά στον χώρο. Την ίδια περίοδο και σαφώς επηρεασμένος από το έργο των δυο παραπάνω αρχιτεκτόνων σχεδιάζει τα έπιπλα για όλα τα κτίρια του ο Arne Jacobsen ο οποίος θεωρεί πως μέσω της

14. LeCorbusier, Για μια αρχιτεκτονική, Εκκρεμές, Αθήνα, 2004 σελ.69

15. Patricia de muga, Charles and Ray Eames, Poligrafa, Ισπανία, 2006 σελ.50



εικόνα 61

Arne Jacobsen, 1958, Egg chair

δουλειάς του πρέπει να καλύψει ολόκληρο το ανθρώπινο περιβάλλον, συμπεριλαμβάνοντας το σπίτι, τον χώρο εργασίας ακόμα και τον κήπο. Σχεδίασε πάρα πολλά πράγματα με επιτυχία από ξενοδοχεία, εργοστάσια και σχολεία μέχρι καθίσματα, λάμπες και μαχαιροπήρουνα. Σε όλα του τα έργα, ο Jacobsen προσπάθησε να μειώσει τη χρήση του υλικού ώστε να πετύχει όσο πιο λιτές και καθαρές γραμμές.

Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ο Jacobsen ακολούθησε ένα αυστηρό κυβιστικό φονξιοναλισμό στα κτίρια που σχεδίασε, αντιθέτως με τα έπιπλά του τα οποία είχαν κυρίως οργανικές μορφές. Αυτό που ήταν κοινό σε όλα τα έργα του, ήταν η αίσθηση της σωστής αναλογίας, τόσο στο έπιπλο όσο και στο δωμάτιο, αποδεικνύοντας ότι είχε μελετήσει με ένα σωστό τρόπο την μεταξύ τους σχέση. Ο Jacobsen είχε μελετήσει ιστορία της αρχιτεκτονικής και γνώριζε καλά τι σημαίνει αρμονία και αναλογία. Υποστήριζε πως κανείς αρχιτέκτονας δεν μπορεί να επιφέρει ριζικές αλλαγές και πως ένα σπίτι θα είναι πάντα ένα σπίτι και θα έχει πάντα κάποια βασικά χαρακτηριστικά. Παρά τις αρχιτεκτονικές του θέσεις, ο τρόπος που σχεδιάζει τα έπιπλά του μοιάζει περισσότερο με γλύπτη. Ο συνδυασμός αυτών των αντιφατικών προσεγγίσεων, τόσο στην αρχιτεκτονική όσο και στο σχεδιασμό επίπλων, εντοπίζεται έντονα στο SAS Royal Hotel στην Κοπεγχάγη, το οποίο έκτισε ο Jacobsen μεταξύ 1956 και 1960.

Ο Jacobsen σε αυτό το έργο, σχεδίασε τα πάντα, έως και τα πόμολα. Εμπνευσμένος από τις οργανικές μορφές των επίπλων του Eames και του Saarinen, ο Jacobsen δούλεψε την μορφή και στις τρεις διαστάσεις της. Στην περίπτωση του γνωστού του καθίσματος *Egg Chair* πρώτα έδωσε το σχήμα της καρέκλας με συρμάτινο πλέγμα και στην συνέχεια ζήτησε βοήθεια από ένα γλύπτη ώστε να πετύχουν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο το σχήμα. Χρησιμοποιώντας πλαστικό σε μορφή αφρού κατασκεύασαν την καρέκλα *Egg*, ολοκληρώνοντας έτσι την πλαστικότητα του καθίσματος και επιτυγχάνοντας την μέγιστη δυνατή άνεση που θα μπορούσαν.¹⁶

16. Petra Hesse and Gabrielle Lueg, *From Aalto to Zumthor, furniture by architects*, Buchhandlung, Κολωνία, 2012 σελ.110

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

ΤΟ ΕΠΙΠΛΟ ΚΑΙ ΟΙ ΝΕΕΣ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΕΣ ΤΩΝ ΥΛΙΚΩΝ
ΤΟ ΕΠΙΠΛΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΟ ΧΩΡΟ



εικόνα 62

Zaha Hadid, 2001, Z-Scape Iceberg Lounge

«Όλες οι πραγματικά γνήσιες ιδέες, κάθε καινοτομία στο σχέδιο, κάθε καινούργια εφαρμογή σε υλικά, κάθε τεχνολογικό κατασκεύασμα, μοιάζει να έχει την πιο σημαντική του εφαρμογή στην καρέκλα»

George Nelson.¹

Η αλήθεια είναι πως τις τελευταίες δεκαετίες, όλο και περισσότεροι αρχιτέκτονες σχεδιάζουν έπιπλα για τα κτίρια τους, ενώ το έπιπλο έχει καταφέρει να σημαίνει πολλά περισσότερα από ένα αρχιτεκτονικό στοιχείο στο χώρο που είτε τον ορίζει, είτε εναρμονίζεται μαζί του, είτε δίνει αρχιτεκτονική κλίμακα. Το έπιπλο είναι στοιχείο μόδας, σημαίνει εξέλιξη στον τομέα της τεχνολογίας και των υλικών, δίνει υπόσταση σε όποιον το χρησιμοποιεί, είναι γεμάτο από μηνύματα και ιδέες της εποχής. Επίσης το έπιπλο, τα τελευταία χρόνια, έχει φορτιστεί με ακόμα πιο πρόσφατες έννοιες, όπως διαφήμιση, branding, φήμη και άλλες πολλές που τείνουν να το καθιστούν ένα πολύτιμο εργαλείο τόσο στα χέρια των αρχιτεκτόνων όσο και των βιομηχανιών.

1. <http://www.world-architects.com/pages/insight/architects-designing-furniture>



εικόνα 63

Peter Zumthor, 1996, Valserliege ανάκλιντρο

6.1. Παλιές και νέες τακτικές στον σχεδιασμό του επίπλου

Ακόμα και σήμερα, οι αρχιτέκτονες συνεχίζουν να σχεδιάζουν με τον ίδιο τρόπο που το έκαναν και οι προγενέστεροί τους, όπως ο Charles Rennie Mackintosh, ο Mies van der Rohe, ο Frank Lloyd Wright ή ο Charles Eames, οι οποίοι από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα ενστερνίστηκαν την ιδέα του *Gesamtkunstwerk*, δηλαδή του καθολικού έργου τέχνης. Αυτό αποτυπώνεται στην κατά πλειοψηφία των επίπλων που σχεδιάζονται και κατασκευάζονται από τους σύγχρονους αρχιτέκτονες. Πολλές φορές όμως συναντάμε και νέες τακτικές στον σχεδιασμό επίπλων συγκριτικά με το παρελθόν όπως γίνεται με τον Frank Gehry και την Zaha Hadid που τους απασχολεί η μορφή του επίπλου στον χώρο ως γλυπτό ή περιπτώσεις όπως τον Jean Nouvel και τον Norman Foster που εξετάζουν το έπιπλο από την σκοπιά της μηχανικής. Με αυτόν τον τρόπο, έπιπλο και αρχιτέκτονας συνεχίζουν σταθερά την πορεία τους από τον 18ο αιώνα μέχρι και σήμερα προσθέτοντας κάθε φορά στην σχέση αυτή νέα δεδομένα και οπτικές.

Βασισμένος στις αρχές του Mies van der Rohe για τα έπιπλα του Barcelona Pavilion που ήθελε τα καθίσματά του να μην αποσπούν καθόλου από την αρχιτεκτονική του χώρου στηρίζεται και ο Ελβετός αρχιτέκτονας Peter Zumthor. Αν και σπάνια σχεδιάζει έπιπλα, υπάρχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στα έπιπλα που έχει σχεδιάσει και στον τρόπο που αυτά έρχονται να συμπληρώσουν, χωρίς να κλέψουν καθόλου από την αρχιτεκτονική ποιότητα του χώρου, δημιουργώντας ένα αρμονικό σύνολο. Πρόκειται για τα *Valserliege* καθίσματα και τα καθίσματα του αναγνωστηρίου του μουσείου Kolumba. Το *Valserliege*, είναι ένα ιδιαίτερα εκλεπτυσμένο, καμπυλωμένο ανακλινόμενο κάθισμα, το οποίο σχεδιάστηκε για τα λουτρά Thermal Vals. Το έπιπλο σχεδιάστηκε με τέτοιο τρόπο ώστε να είναι όσο πιο λιτό και απλό γινόταν και να μην αποσπά την προσοχή, διατηρώντας τον στοχαστικό χαρακτήρα της αρχιτεκτονικής του κτιρίου. Με έναν όμοιο τρόπο, ο Peter Zumthor σχεδίασε τα καθίσματα του αναγνωστηρίου στο μουσείο Kolumba της Γερμανίας, τα οποία εναρμονίζονται απόλυτα με τον χώρο ως αρχιτεκτονικά στοιχεία του και όχι ως έπιπλα απλώς τοποθετημένα στο χώρο. Τα δυο παραπάνω



εικόνα 64

Peter Zumthor, 1996, εσωτερικό από τα Thermal Vals



εικόνα 65

Peter Zumthor, 2007, κάθισμα ανάγνωσης στο μουσείο Kolumba



εικόνα 66

Norman Foster, 1985, Nomos table



εικόνα 67

Norman Foster, 1999, κάθισμα Airline seating system για την εταιρία Vitra

καθίσματα ενώ προορίζονται για ανάπαυση και χαλάρωση είναι μεταξύ τους πολύ διαφορετικά, τόσο γιατί σχεδιάστηκαν για δύο διαφορετικά αρχιτεκτονικά περιβάλλοντα όσο και γιατί σχεδιάστηκαν βάσει των ιδιαίτερων φωτισμών, χρωμάτων και υλικών του κάθε χώρου.

Η αρχιτεκτονική προσέγγιση σαφώς επηρεάζει και το σχεδιασμό των επίπλων. Αρχιτέκτονες, όπως ο Norman Foster ή ο Jean Nouvel, είναι περισσότερο στραμμένοι σε κατασκευαστικά ή λειτουργικά ζητήματα. Παρόμοια λογική διέπει και το σχεδιασμό των επίπλων τους. Πιο συγκεκριμένα, στο τραπέζι του Norman Foster, *Nomos Table*, διακρίνονται σχεδιαστικοί χειρισμοί που απαντάνε σε ζητήματα μηχανικής, δημιουργώντας ένα σύστημα το οποίο θυμίζει δομή γέφυρας. Όπως και οι ίδιοι οι συνεργάτες του έχουν υποστηρίξει, είναι ιδιαίτερα δύσκολα να βρεθεί στην αγορά κάτι αντίστοιχο της αρχιτεκτονικής τους προσέγγισης για αυτό και οδηγούνται να είναι «(...) σχεδιαστές βιομηχανικών προϊόντων εξ' ορισμού, επειδή βρίσκουμε μια ανάγκη για ένα προϊόν το οποίο δεν μπορούμε να αγοράσουμε».² Ιδιαίτερα σημαντικό στην προσέγγιση του επίπλου κατά τη γραμμή που ακολουθείται στο γραφείο του Foster είναι ότι πέρα από τη συγκεκριμένη ανάγκη, η οποία προσπαθεί να καλυφθεί, το ίδιο το έπιπλο θα πρέπει ταυτόχρονα να λειτουργεί και ανεξάρτητο, ώστε να μπορεί να βγει στη μαζική γραμμή παραγωγής. Παρόμοια γραμμή ακολουθεί και η Zaha Hadid.

Στην περίπτωση της Zaha Hadid όπως και του Frank Gehry τόσο στα έπιπλα όσο και τα κτίρια μοιάζει να έχει μεγαλύτερη σημασία η μορφή από οτιδήποτε άλλο. Τα έπιπλα των δυο παραπάνω αρχιτεκτόνων μοιάζουν περισσότερο με αντικείμενα τέχνης στον χώρο από ότι καθίσματα. Έννοιες όπως κίνηση, ροή καμπύλες στην μορφή και αποδόμηση είναι βασικά σχεδιαστικά εργαλεία για τον σχεδιασμό των επίπλων και των κτιρίων τους. Από τα πιο γνωστά έπιπλα της Zaha Hadid είναι η *Z-Shape* συλλογή επίπλων μαζί με την *Iceberg* και την *Glacier* για την *Edition Sewaya & Moroni* του Μιλάνο (2001). Αντίστοιχα δημοφιλή

2. Petra Hesse and Gabrielle Lueg, *From Aalto to Zumthor, furniture by architects*, Buchhandlung, Κολωνία, 2012 σελ.70



εικόνα 68

Zaha Hadid, 2009, Liquid Glacial Chair



εικόνα 69

Frank Gehry, 1972, Wiggle Chair







εικόνα 71

Daniel Libeskind, 2007, Spirit House Chair



εικόνα 72

Ron Arad, 1992, 2 R Not chair

είναι τα καθίσματα *Wiggle* του Frank Gehry που είναι κατασκευασμένα από χαρτόνι και χαρακτηρίζονται από τις έντονες καμπύλες τους.³

Εξίσου σημαντικά και βασισμένα πάνω στις ίδιες προθέσεις για αποδόμηση στηρίζονται και τα έπιπλα του Daniel Libeskind. Χαρακτηριστικό κάθισμα του αρχιτέκτονα είναι η γνωστή καρέκλα *Spirit House* όπου τη σχεδίασε εμπνευσμένος από την αρχιτεκτονική και τις δυνατότητες του μετάλλου της όψης του Royal Ontario Museum. Στο κάθισμα του, καθώς και στην αρχιτεκτονική του, εντοπίζονται οι ίδιες προτιμήσεις για ακμές, έντονες γωνίες, ασυνέχεια γραμμών. Έτσι για ακόμα μια φορά, μπορεί ο αρχιτέκτονας μέσω της μικρής κλίμακας, να αποτυπώσει τις προθέσεις του και την θέση του απέναντι στην αρχιτεκτονική με μερικές μόνο χειρονομίες.

Ο Ron Arad έχει σχεδιάσει αρκετά προϊόντα, γλυπτά και κτίρια που μοιράζονται την επιδίωξή του για καινοτομία. Σπούδασε τέχνη στην Ιερουσαλήμ και αρχιτεκτονική στο Λονδίνο. Τα έργα του Arad, στον τομέα του βιομηχανικού σχεδίου, όπως η *Spring Collection* και η *V&A* για το Moroso, *Bookworm*, *Tom Vac* για την Vitra, είναι κάποια παραδείγματα τα οποία ανήκουν στο σύγχρονο design. Το κάθισμα *2 RNot*, το 1992 εκτίθεται σαν ένα παράδειγμα μίξεως καθίσματος και γλυπτού και είναι ένα από τα σημαντικότερα έργα του. Η κεντρική ιδέα σε αυτό το έργο, είναι ο συνδυασμός των δυνατοτήτων των φύλλων αλουμινίου και των λειτουργιών. Το αποτέλεσμα θυμίζει έργο καλλιτέχνη, μέσα από τις σμιλεύσεις του υλικού. Το 2011, ο Ron Arad περιέγραψε την *2 RNot* ως εξής: «Είκοσι χρόνια πριν, ενώ ανακαλύπταμε τη χαρά της δημιουργίας πτυχώσεων, καθώς κολλούσαμε φύλλα αλουμινίου, προέκυψε η *2 RNot*. Όχι μόνο έδωσε τη ψευδαίσθηση των πτυχώσεων, αλλά έδωσε και τη ψευδαίσθηση των κοιλοτήτων, σμιλευμένες μέσα από το στερεό.

6.2. Αρχιτέκτονας vs βιομηχανικού σχεδιαστή

Τα πεδία της αρχιτεκτονικής και του design πολύ συχνά αλληλεπικαλύπτονται, σε τέτοιο βαθμό που αρκετές φορές δεν είναι διακριτά τα όρια.



εικόνα 73

Ron Arad, 1991, Sring Collection για την εταιρία Moroso

Τα αντικείμενα που έχει σχεδιάσει η Zaha Hadid, ο Daniel Libeskind και ο Ron Arad, μοιάζουν τόσο πολύ με την ιδιαίτερη αρχιτεκτονική τους, που πολλές φορές το ίδιο το αντικείμενο-έπιπλο μοιάζει περισσότερο με γλυπτό παρά τη χρηστική του ικανότητα. Ο Ron Arad ως απάντηση στην ερώτηση κατά πόσο θεωρεί τον εαυτό του αρχιτέκτονα, καλλιτέχνη ή designer, εκείνος απαντά, «(υ)πάρχουν μόνο δύο κατηγορίες οι οποίες είναι σημαντικές για εμένα, τα βαρετά και τα ενδιαφέροντα...».⁴

Με τις γνώσεις που λαμβάνουν από τα πανεπιστήμια, οι αρχιτέκτονες είναι σε θέση να σχεδιάσουν πολλά και διαφορετικά αντικείμενα όπως έπιπλα, φωτιστικά και οτιδήποτε άλλο αντικείμενο καθημερινής χρήσης, παρόλο που οι κατασκευαστικές και τεχνικές γνώσεις τους διαφέρουν από τους βιομηχανικούς σχεδιαστές. Καθώς το επάγγελμα του αρχιτέκτονα και του σχεδιαστή είναι διαφοροποιημένο εδώ και μερικές δεκαετίες, και μοιάζει να μην είναι απαραίτητο να σχεδιάζουν έπιπλα πλέον οι αρχιτέκτονες, παρ' όλα αυτά, τα έπιπλά τους μπορούν και αποτελούν νέα ερεθίσματα στον κόσμο του design. Τις περισσότερες φορές, στα έπιπλα αυτά φαίνεται πως έχει δοθεί περισσότερη έμφαση στο σχήμα και στην μορφή του, κάτι το οποίο δεν συναντάμε τόσο συχνά σε αντικείμενα σχεδιασμένα από σχεδιαστές του βιομηχανικού κλάδου. Συνήθως, οι αρχιτέκτονες μοιάζουν να σχεδιάζουν περισσότερο ελεύθεροι από ότι υπόλοιποι σχεδιαστές, οι οποίοι μπορεί να αντιμετωπίζουν συχνά περιορισμούς από τους κατασκευαστές. Ακόμα, οι αρχιτέκτονες ενδιαφέρονται τις περισσότερες φορές για μια καθολική αντιμετώπιση του εκάστοτε προβλήματος, αυτό είναι φανερό με το ενδιαφέρον το οποίο δείχνουν και στο εσωτερικό σχεδιασμό των κτιρίων τους, δοκιμάζοντας νέα υλικά και τεχνικές. Υπάρχουν πολλά και φανερά σημεία σύνδεσης μεταξύ της αρχιτεκτονικής, του interior design και του design.⁵

6.3. Επίπλο και εικόνα αρχιτέκτονα

Καθοριστικό ρόλο στην δημιουργία της εικόνας του κάθε αρχιτέκτονα

4. Petra Hesse and Gabrielle Lueg, From Aalto to Zumthor, furniture by architects, Buchhandlung, Κολωνία, 2012 σελ.107

5. Ο.π.σελ. 110

αποτέλεσε το κλασικό μοντέρνο. Αυτό το φαινόμενο προέκυψε με την αναδρομική επανεμφάνιση του *International Style* όταν από την μια, οι μετά-μοντέρνοι αρχιτέκτονες μιμούνταν συνεχώς τους ήρωες του μοντέρνου, καταλήγοντας πολλές φορές σε μορφές ιδιαίτερα κοινότυπες και από την άλλη, οι εταιρίες προώθησης προϊόντων, από το 1980 περίπου και αργότερα, άρχισαν να ανακαλύπτουν την αξία που ήταν συνδεδεμένη με τα προϊόντα που παρήχθησαν κατά την περίοδο του μοντέρνου.

Ακόμα ένα σημαντικό ρόλο έπαιξε και το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Νέας Υόρκης, το οποίο είχε θεωρηθεί ως ο Όλυμπος των λευκών Θεών (αναφορά Tom Wolfe), όπου κάθε σχεδιαστής και αρχιτέκτονας ήθελε να συμπεριληφθεί σε αυτή την ομάδα. Εκθέσεις του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης συνέβαλλαν σημαντικά στην καθιέρωση αυτών των θρύλων, εστιάζοντας για πολλές δεκαετίες στην ισχύ και στην επίδραση που έχουν τα έργα τους. Το έργο των αρχιτεκτόνων μέσα από την προβολή αγιοποιήθηκε, καθιερώνοντας τους ως σχεδιαστές των πάντων.⁶

Τα τελευταία τριάντα χρόνια, οι αρχιτέκτονες αποτέλεσαν βασικό διαφημιστικό εργαλείο αλλά και ταυτόχρονα θύματα επικοινωνιακών πολιτικών. Σήμερα κάθε αρχιτέκτονας που καλείται να σχεδιάσει ένα αντικείμενο, στην πραγματικότητα καλείται να συγκριθεί με όλο αυτό το παρελθόν του κλασικού μοντέρνου, που στην ουσία είναι και μια πολύ υψηλή πρόκληση για αυτόν. Η έλξη και το ενδιαφέρον από κάθε αρχιτέκτονα που χαίρει εκτίμησης και φήμης, είναι να σχεδιάσει μια καρέκλα ή ένα αντικείμενο για δύο βασικούς λόγους. Αρχικά, για να δώσει μια καινούρια λύση, συμμετέχοντας με το έργο του στη διαχρονική πλέον πρόκληση και επιπρόσθετα να ανταγωνισθεί με αυτό τους συναδέλφους του για να γίνει αποδεκτός « ίσος προς ίσο στο δικό τους Πάνθεον».⁷

Στην συνέχεια, υπάρχουν και πολλές επώνυμες εταιρίες που χρησιμοποιούν ονόματα αρχιτεκτόνων ώστε να επωφεληθούν από

6. Petra Hesse and Gabrielle Lueg, From Aalto to Zumthor, furniture by architects, Buchhandlung, Κολωνία, 2012 σελ.115

7. Ο.π.

την φήμη τους. Όμως και οι αρχιτέκτονες από την δική τους πλευρά συχνά επιδιώκουν να σχεδιάζουν αντικείμενα ώστε να δημιουργούν επαφές με κατασκευαστές για εμπορικούς λόγους. Ακόμα, για τους αρχιτέκτονες ο σχεδιασμός αντικειμένων αποτελεί βασικό όχημα για την γρήγορη ανέλιξή τους, τόσο στα μέσα μαζικής επικοινωνίας όσο και στους ευρύτερους καλλιτεχνικούς χώρους. Ταυτόχρονα, ένα μεγάλο μέρος από σχεδιαστές φιλοδοξούν να κατακτήσουν μια θέση στον χώρο της αρχιτεκτονικής, ο οποίος μοιάζει να είναι υψηλότερος ιεραρχικά. Από τα παραπάνω, γίνεται αντιληπτό ότι τα τελευταία χρόνια οι αρχιτέκτονες τείνουν να χτίζουν μια εικόνα για τους εαυτούς τους, μέσα από αυτά που επιλέγουν να τους περιστοιχίζουν και με τον τρόπο που οι ίδιοι παρουσιάζουν τον εαυτό τους.⁸

6.4. Το Design είναι τέχνη;

Ο Leonardo da Vinci κατά την Αναγέννηση ήταν ζωγράφος, επιστήμονας και εφευρέτης ταυτόχρονα, και εκτός από τους πίνακες και τις μακέτες, περιστασιακά, εξέλιξε και αντικείμενα καθημερινής χρήσης, τα οποία σήμερα θα τα αποκαλούσαμε προϊόντα design. Εδώ και κάμποσο καιρό, τα έργα των designers (βιομηχανικών σχεδιαστών) και των αρχιτεκτόνων όπως ο Ron Arad, η Zaha Hadid και ο Marc Newson, έχουν καταλάβει ένα μεγάλο μέρος της αγοράς προϊόντων τέχνης και όχι μόνο.⁹

Ανεξάρτητα από τι συμβαίνει στις αγορές, η διαφορά μεταξύ τέχνης και design, και μεταξύ ατόφιας και εφαρμοσμένης τέχνης, είναι η ανακάλυψη της εποχής του μοντέρνου. Με τον τρόπο που αλληλεπικαλύπτονται τα διαφορετικά είδη όχι μόνο διεκδικούν χώρο από την τέχνη, αλλά και από το design και την αρχιτεκτονική. Όπως αναφέρει και ο Αμερικανός μινιμαλιστής καλλιτέχνης Richard Artschwager, «Η τέχνη είναι άχρηστη, τα έπιπλα είναι χρήσιμα. Αν καθίσεις πάνω της είναι καρέκλα, αν περπατήσεις γύρω της και την κοιτάξεις είναι τέχνη. Στην πραγματικότητα, όσα παραπάνω τα νοήματα, τόσο το καλύτερο».¹⁰

8. <http://www.archdaily.com/531228/when-architects-try-their-hand-at-industrial-design>

9. Petra Hesse and Gabrielle Lueg, *From Aalto to Zumthor, furniture by architects*, Buchhandlung, Κολωνία, 2012 σελ.140

10. Petra Hesse and Gabrielle Lueg, *From Aalto to Zumthor, furniture by architects*, Buchhandlung, Κολωνία, 2012 σελ.142



εικόνα 74

Αφιέρωμα του περιοδικού Playboy με τίτλο “The Mid Century Modern Designers”, Ιούλιος 1961.



απεικονίζονται οι: George Nelson, Edward Wormley, Eero Saarinen, Harry Bertoia, Charles Eames and Jens Risom.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η ανάλυση ξεκινά από τον 18^ο αιώνα, μελετώντας πρώιμα παραδείγματα επίπλων από αρχιτέκτονες στην Αγγλία, όπου ξεκίνησαν να σχεδιάζουν τα δικά τους έπιπλα, με σκοπό να τονίσουν συγκεκριμένα στοιχεία του χώρου τους, όπως η στιβαρότητα και η μάζα του κτιρίου τους. Στον αιώνα αυτό, υπάρχει μια γενικότερη πρόθεση μίμησης στοιχείων του παρελθόντος, τόσο στα κτίρια όσο και τα έπιπλα. Έντονη είναι η παρουσία του διακόσμου σε όλο τον οικιακό εξοπλισμό αλλά και στο ίδιο το κτίριο. Αρχιτέκτονας και τεχνίτης δεν αποτελούν δυο διαφορετικές επαγγελματικές οντότητες καθώς τα όρια μεταξύ τους είναι ασαφή και ρευστά.

Ο 18ος αιώνας είναι η εποχή που οι αρχιτέκτονες αρχίζουν να ασχολούνται σε μεγαλύτερο βαθμό με την επίπλωση των κτιρίων τους, καθώς σε ένα πιο γενικό πλαίσιο, τείνουν να αντιμετωπίζουν τα έργα τους ως ένα ενιαίο σύνολο τόσο εσωτερικά όσο και εξωτερικά. Την περίοδο αυτή, σημαντική είναι η συμβολή του William Kent, ο οποίος ήταν ο πρώτος Άγγλος αρχιτέκτονας που σχεδίασε έπιπλα και ακόμα περισσότερο του Robert Adam, ο οποίος σχεδίαζε ολόκληρα μέρη από τα εσωτερικά του, προτείνοντας μια εναλλακτική στο μέχρι τότε δεδομένο, που ήθελε το σχεδιασμό των επίπλων να γίνεται από τον επιπλοποιό. Τα έπιπλα, αυτή την περίοδο, είναι χειροποίητα και τοποθετούνται με την πλάτη στον τοίχο ώστε να μένει ελεύθερος ο χώρος στη μέση και να μπορεί ο επισκέπτης να παρατηρεί τον διάκοσμο με ηρεμία, στην ουσία το έπιπλο μοιάζει περισσότερο να δουλεύει με τον τοίχο και λιγότερο με το πάτωμα.

Αφήνοντας πίσω τον 18ο αιώνα και τα πρώτα έπιπλα από αρχιτέκτονες ξεκινά η βιομηχανική επανάσταση σε μια περίοδο που οι αρχιτέκτονες αρχίζουν να ασχολούνται ακόμα περισσότερο με το σχεδιασμό επίπλων και να τους απασχολεί ακόμα περισσότερο ο τρόπος με τον οποίο αυτά σχετίζονται με το χώρο. Μέχρι εκείνη τη στιγμή, τα έπιπλα δεν είχαν κάποιο συγκεκριμένο στυλ, αλλά έντονες καταβολές από τη Βικτωριανή εποχή. Ένα νέο κίνημα, αυτό της γοτθικής αναβίωσης, έρχεται να επαναπροσδιορίσει το σχεδιασμό των επίπλων και να οδηγήσει σιγά σιγά τους αρχιτέκτονες στην ενιαία αντιμετώπιση του εσωτερικού με

το εξωτερικό.

Στην συνέχεια η βιομηχανική επανάσταση επηρεάζει τον τρόπο ζωής, η ταχύτητα έρχεται να αλλάξει την καθημερινότητα των ανθρώπων, τα διακοσμητικά στοιχεία αρχίζουν σιγά σιγά να αφαιρούνται ενώ η μηχανή όλο και αντικαθιστά τα ανθρώπινα χέρια, είναι η εποχή που η μαζική παραγωγή έρχεται στο προσκήνιο. Την περίοδο αυτή εμφανίζεται ο William Morris, ο οποίος κατηγορεί όλη τη διακοσμητική υπερβολή της βιομηχανικής επανάστασης και αναζητάει στροφή προς την απλότητα και ειλικρίνεια των μεσαιωνικών χρόνων. Η έκκληση του για απλότητα και ειλικρίνεια, είχε μια πραγματική επιρροή πάνω στους αρχιτέκτονες οι οποίοι τον ακολούθησαν.

Λίγο πριν το μοντέρνο κίνημα και το Μπάουχαους, εμφανίζεται ένα ακόμα κίνημα το οποίο θα ελευθερώσει τους αρχιτέκτονες από τον εκλεκτικισμό, είναι το κίνημα Art Nouveau. Με έμπνευση τη φύση και σε συνέχεια των ιδεών του Morris για ενιαία αντιμετώπιση του χώρου, παράγονται αυτή την περίοδο μοναδικά έπιπλα ιδιαίτερα οργανικά, όπου με δυσκολία μπορεί κανείς να ορίσει που τελειώνει το έπιπλο και που ξεκινάει ο χώρος. Σημαντικός εκπρόσωπος αυτής της περιόδου είναι ο Charles Rennie Mackintosh, ο οποίος θα βοηθήσει σημαντικά στη μετάβαση στο μοντέρνο κίνημα αφαιρώντας τις αναφορές στη φύση από τα έπιπλα του, ενώ ταυτόχρονα θα επαναπροσδιορίσει την θέση του επίπλου στην κάτοψη, αυτή την φορά ως όριο ή φίλτρο στο χώρο.

Και ενώ το Art Nouveau και ο Mackintosh θέτουν τις βάσεις για να αναπτυχθεί το μοντέρνο, πολύ σημαντική θα αποδειχθεί και η συμβολή της σχολής Prairie στο σχεδιασμό επίπλων από αρχιτέκτονες. Η σχολή αποτελούνταν από διάφορους αρχιτέκτονες του Σικάγο με επικεφαλής τον Frank Lloyd Wright οι οποίοι προσπάθησαν να δημιουργήσουν κάτι καινούριο, επαναπροσδιορίζοντας τη σχέση αρχιτεκτονικής και επίπλου. Η σχολή Prairie υποστήριζε πως η αρχιτεκτονική είναι κάτι παραπάνω από ένα σύνολο μορφής και μάζας ενός κτιρίου, είναι μια σύνθεση χώρου, στον οποίο έχει μεγάλη σημασία ο τρόπος με τον

οποίο τα έπιπλα αλληλεπιδρούν με αυτόν. Πέρα από τη συνοχή του χώρου, αυτή τη περίοδο οι αρχιτέκτονες της σχολής, όπως και ο Wright, χρησιμοποιούν τα έπιπλα ως όρια και φίλτρα ακριβώς όπως έκανε και ο Mackintosh.

Τόσο οι αρχιτέκτονες του Art Nouveau όσο και εκείνοι του μοντέρνου κινήματος έχουν επηρεαστεί αρκετά από τις ιδέες του Morris έτσι παντού στην Αγγλία και την Γερμανία στήνονται μικρές συντεχνίες που κατασκευάζουν αντικείμενα καθημερινής χρήσης. Το υψηλό κόστος και η μικρή παραγωγή αυτών των συντεχνιών θα οδηγήσει αναπόφευκτα στην ίδρυση μιας μεγαλύτερης μονάδας που θα έρθουν να ενωθούν όλες αυτές μαζί. Είναι η περίοδος που ιδρύεται η σχολή του Μπάουχαους, στην αρχή με διευθυντή τον Walter Gropius στην συνέχεια με τον Hannes Meyer και στο τέλος και για μικρό χρονικό διάστημα με τον Mies van der Rohe, η οποία συντέλεσε σε μεγάλο βαθμό στη σχέση επίπλου και αρχιτέκτονα καθώς και στην γενικότερη εκβιομηχάνιση της σύγχρονης ζωής.

Στη σύντομη πορεία της, η σχολή κατάφερε να φέρει καινούργιες ιδέες, να αλλάξει τον τρόπο ζωής του σύγχρονου ανθρώπου και να επαναπροσδιορίσει τη θέση του καλλιτέχνη, του τεχνίτη, του αρχιτέκτονα και οποιουδήποτε εμπλεκόταν στα στάδια παραγωγής ενός προϊόντος. Από τις πρώτες κιόλας προθέσεις της ήταν η δημιουργία ενός ενιαίου στυλ, με σύγχρονα υλικά, προσαρμοσμένο στις απαιτήσεις της σύγχρονης ζωής. Μέσα από την εκπαίδευσή τους, οι φοιτητές είχαν την ευκαιρία να σχεδιάζουν έπιπλα μέσα στο εργαστήρι, δοκιμάζοντας με τη βοήθεια των δασκάλων τους, νέα υλικά και τεχνικές, όπως μεταλλικούς λυγισμένους σωλήνες, τα οποία τους ώθησαν στην κατασκευή νέου τύπου καθισμάτων και επίπλων, με γνώμονα τη λειτουργικότητα και την εργονομία, επιτρέποντας την ελεύθερη κάτοψη.

Τόσο η εκπαίδευση και τα εργαστήρια όσο και οι ίδιες οι εγκαταστάσεις του Μπάουχαους, αποτελούν σημαντικό δείγμα της σχέσης αρχιτέκτονα και επίπλου. Η μηχανή, η απλότητα μέσα από τα καθαρά γεωμετρικά σχήματα και τα βασικά χρώματα διακρίνονται σε όλο το σύμπλεγμα

του Μπάουχαους, από το κτίριο, μέχρι και τον ολοκληρωμένο οικιακό εξοπλισμό, ο οποίος αποτελείται από έπιπλα, τσαγιέρες αλλά και οτιδήποτε άλλο αφορά την κατοικία. Στο Μπάουχαους, πρώτη φορά θα ακουστούν οι λέξεις ντιζάιν, βιομηχανικός σχεδιασμός, τυποποίηση καθώς και για πρώτη φορά θα προσπαθήσει ο άνθρωπος να συμμορφώσει την τέχνη με την μηχανή.

Μετά το τέλος του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου και στον απόηχο του Μπάουχαους, οι αρχιτέκτονες της εποχής, αναζητούν νέους τρόπους που θα συνεργαστούν τα έπιπλα και τα κτίρια με την μηχανή και την νέα εποχή. Νέες μορφές έρχονται στο προσκήνιο που τείνουν να επαναπροσδιορίσουν την αισθητική των επίπλων καθώς και την θέση τους στον χώρο. Τα έπιπλα γίνονται όλο και πιο ελαφριά ενώ σκοπό τους έχουν να αφήσουν τον χώρο να ρέει ανεμπόδιστος. Το μέσα και το έξω πλέον είναι ένα με τα μεγάλα ανοίγματα ενώ η ελεύθερη κάτοψη ζητά έπιπλα που δεν θα τη σταματούν και θα την εμποδίζουν, το έπιπλο πια φεύγει από τον τοίχο και συνεργάζεται με την κάτοψη.

Την περίοδο αυτή του μοντέρνου κινήματος, καινοτομίες δεν έχουμε μόνο ως προς την αισθητική αλλά και ως προς την κατασκευαστική πλευρά των επίπλων, τα έπιπλα αυτή την εποχή αποκαλύπτουν όλο και περισσότερο την κατασκευή τους κάτι που συμβαίνει ταυτόχρονα και στα κτίρια. Νέα υλικά όπως το μέταλλο θα βοηθήσουν ακόμα περισσότερο στις ιδέες της εποχής κατασκευάζοντας έπιπλα ελαφριά που καταλαμβάνουν πολύ μικρό χώρο στην κάτοψη ενώ ταυτόχρονα υπάρχει σαφής διάκριση μεταξύ του σκελετού στήριξης από τα υπόλοιπα μέρη του επίπλου επιτυγχάνοντας έτσι κατασκευαστική ειλικρίνεια.

Το έπιπλο θα γνωρίσει ίσως την μεγαλύτερη ποικιλία στην παραγωγή του αυτό το διάστημα. Κάθε αρχιτέκτονας θα σχεδιάσει έπιπλα για τα κτίρια του βάσει των κανόνων και των δυνατοτήτων της εποχής ενώ θα τα στιγματίσει σίγουρα με την δική του προσωπική γραφή. Τα έπιπλα που θα παραχθούν τώρα μεταφέρουν με τον γρηγορότερο τρόπο το πρόσταγμα της εποχής για εξέλιξη και τεχνολογική πρόοδο.

Παρότι οι αρχιτέκτονες του μοντέρνου κινήματος δούλεψαν πολύ με τη μηχανή στα έργα τους, στην πραγματικότητα μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, οι αρχιτέκτονες συμβάδισαν απόλυτα με τις δυνατότητες της μοντέρνας τεχνολογίας και της μαζικής παραγωγής. Στα χέρια του Eames και του Saarinen η μηχανή αποτελούσε ένα σημαντικό συνεργάτη στο σχέδιο και την υλοποίηση των επίπλων καθώς και των κτιρίων τους.

Για τους αρχιτέκτονες που έδρασαν μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, το έπιπλο ήταν βασικό αρχιτεκτονικό στοιχείο που επηρέαζε τον σχεδιασμό του κτιρίου. Ο Saarinen τόνιζε πως όταν σχεδιάζει ένα χώρο επηρεάζεται άμεσα από την αμέσως μικρότερη κλίμακα, αυτή του επίπλου και πως είναι άμεσα συνδεδεμένες αυτές οι δύο κλίμακες. Ακριβώς την ίδια άποψη είχε και ο Eames, ο οποίος πολλά υλικά και τεχνογνωσίες που δοκίμασε στα έπιπλα του εφάρμοσε αργότερα στα κτίρια του με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα την κατοικία Eames. Τόσο για τον Saarinen και τον Eames όσο και για τους υπόλοιπους αρχιτέκτονες που ακολούθησαν εκείνη την περίοδο, όπως ο Arne Jacobsen, κατάφεραν να φέρουν τη μηχανή και την τέχνη σε πλήρη αρμονία, παράγοντας ίσως τα πιο εκλεπτυσμένα έπιπλα όλως των εποχών.

Νέα υλικά και δυνατότητες είναι σίγουρα λίγα από τα κατορθώματα των παραπάνω αρχιτεκτόνων. Το έπιπλο πια μέσω των δυνατοτήτων της τεχνολογίας αποκτά πιο οργανικές μορφές ενώ πολλές φορές τείνει να θυμίζει γλυπτό στον χώρο. Βασισμένοι σε παλιές τεχνικές αλλά και σε πιο πρόσφατες, οι αρχιτέκτονες συνεχίζουν ακόμα και σήμερα να παράγουν ένα μεγάλο αριθμό επίπλων. Σήμερα, η αρχιτεκτονική έχει γίνει τόσο πολυσύνθετη και τεχνολογικά επηρεασμένη, που είναι σχεδόν αδύνατον για έναν αρχιτέκτονα να σχεδιάσει ένα κτίριο δίχως να λάβει υπόψη του την επίπλωση του.

Τα έπιπλα για τους αρχιτέκτονες και ιδιαίτερα οι καρέκλες προσφέρουν κάθισμα αλλά και στοιχείο μόδας για το χώρο στον οποίο βρίσκονται. Παρότι σήμερα υπάρχουν αρκετοί έμπειροι βιομηχανικοί σχεδιαστές

που θα μπορούσαν να αναλάβουν τον σχεδιασμό έπιπλων για τα κτίρια των αρχιτεκτόνων οι αρχιτέκτονες συνεχίζουν να θέλουν να σχεδιάζουν τα δικά τους έπιπλα. Έτσι είτε πρόκειται για ένα έπιπλο σχεδιασμένο για ένα συγκεκριμένο κτίριο, όπως η εμβληματική καρέκλα του Mies van der Rohe *Barcelona* είτε για ένα κομμάτι που προορίζεται για μαζική παραγωγή, όπως στην περίπτωση των καρεκλών που σχεδίασε ο Breuer στο Μπάουχαους, η καρέκλα είναι αυτή που δηλώνει την υπογραφή του καλλιτέχνη στο έργο του.

Έτσι η σημασία του σχεδιασμού ενός επίπλου για ένα αρχιτέκτονα μοιάζει να είναι πολύ σημαντική. Μελετώντας τις καρέκλες που έχουν σχεδιάσει αρχιτέκτονες από την *Wassily chair* του Breuer το 1926 μέχρι την καρέκλα *Iceberg* της Zaha Hadid, κάποιος μπορεί να διακρίνει την αρχιτεκτονική σκέψη και τους αρχιτεκτονικούς προβληματισμούς από την γέννηση του μοντερνισμού μέχρι την μαζική διάδοση, αποδόμηση και απόρριψη του.

Συνεπώς, από όλη την καταγραφή των πληροφοριών, από τις αρχές του 18^{ου} αιώνα μέχρι και σήμερα, αποδεικνύεται πως συνεχώς αυξάνεται ο αριθμός των επίπλων που σχεδιάζονται από αρχιτέκτονες, άλλοτε για λόγους που σχετίζονται άμεσα με αρχιτεκτονικούς προβληματισμούς και άλλοτε για πιο προσωπικούς λόγους, όπως είναι η επαγγελματική ανέλιξη και δόξα. Ποτέ δεν θα σταματήσει η ιστορία να καταγράφει τη σχέση αυτή και να εξετάζει κάθε φορά τα κίνητρα και τα δεδομένα της εποχής στην οποία παρήχθη το κάθε έπιπλο. Παρόλα αυτά, το έπιπλο και ιδιαίτερα το κάθισμα, πάντα θα παραμένει ένα αντικείμενο σχεδιασμού μέσω του οποίου, οι αρχιτέκτονες θα συμβολίζουν τη δύναμη της εφαρμογής νέων υλικών, τις βασικές τους ιδέες για το χώρο συγκεντρωμένα και εφαρμοσμένα σε μια τόσο μικρή συμπαγή μορφή.

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/21/b9/c5/21b9c5050528896ff3c822e6cd8bab47.jpg>

Εικόνα 2: http://media.vam.ac.uk/feature/lightbox/v1/popup/kent_painter_3.jpg

Εικόνα 3: <http://www.thecultureconcept.com/wp-content/uploads/2015/06/Kent-Settee.jpg>

Εικόνα 4: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/83/70/6a/83706af9be431e22b16886639445c536.jpg>

Εικόνα 5: <http://www.british-history.ac.uk/sites/default/files/publications/pubid-750/images/figure0750-009.gif>

Εικόνα 6: <http://1.bp.blogspot.com/-R4dVGeTKBSc/Tbx7HQwmWul/AAAAAAACP4/twzTQYjWUw/s1600/img064.jpg>

Εικόνα 7: https://ids.si.edu/ids/deliveryService?id=SI-A-2005-10436&max_w=300

Εικόνα 8: <https://www.loc.gov/resource/hhh.dc0231.photos/?sp=87>

Εικόνα 9: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/1f/5a/a5/1f5aa5a1e659a15b49adafb13c6b0da5.jpg>

Εικόνα 10: <http://lostpastremembered.blogspot.gr/2011/09/lyndhurst-mansion-and-new-york-times.html>

Εικόνα 11: http://media.vam.ac.uk/media/thira/collection_images/2006AL/2006AL6986.jpg

Εικόνα 12: https://exploringvenustas.files.wordpress.com/2010/09/amico_boston_103839129.jpg

Εικόνα 13: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/49/2b/80/492b8046a750822bc7eb2b542bbfdb4f.jpg>

Εικόνα 14: http://www.achome.co.uk/cfavoysey/interior_design/1907.jpg

Εικόνα 15: <http://www.decorartsnow.com/decorartsnow/wp-content/uploads/2013/12/hector-guimard-chairs.jpg>

Εικόνα 16: http://bdbarcelona.com/system/products/images/products_67_thumb.jpg?1454926299

Εικόνα 17: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/c5/fb/fa/c5fbfac140a3a4db164ba6e6e1fdb478.jpg>

Εικόνα 18: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/a5/8c/c9/a58cc9652863a124afd2bb40a97751d3.jpg>

Εικόνα 19: <https://www.abbeville.com/uploads/abbeville/book/75/album/1619/449-9781558597913interior03.jpg>

Εικόνα 20: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c6/90/f7/c690f7ce737e489cffe565219d9570e.jpg>

Εικόνα 21: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/04/cb/1b/04cb1b7ad56ddaad57f95869dc4edfe5.jpg>

Εικόνα 22: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/67/85/68/67856808f46eb1f1a3387d650b79a657.jpg>

Εικόνα 23: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/71/c7/a3/71c7a3c64300747f9b1e1c37e367cad.jpg>

Εικόνα 24: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/b3/2a/f0/b32af02017980c5576661d3b1aa4a3f1.jpg>

Εικόνα 25: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/a2/8f/45/a28f45f780de8f5a035345787a505f90.jpg>

Εικόνα 26: <http://twwcdn.thewoodwhisperer.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/blacker-house-original.jpg>

Εικόνα 27: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/60/0f/34/600f34c614cdc42918e06484796ebba1.jpg>

Εικόνα 28: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/e1/c1/74/e1c174f16e37efa01936211e9ef9cb05.jpg>

Εικόνα 29: https://classconnection.s3.amazonaws.com/166/flashcards/1008166/png/living_room_gamble_house_greene_brothers-140F94AE946461C1837.png

Εικόνα 30: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/6a/e4/11/6ae4116afcdc820ae96bd1e48830eebe.jpg>

Εικόνα 31: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/61/b0/c1/61b0c106b8270bbdd630be3a2c7c1617.jpg>

Εικόνα 32: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/cc/4b/61/cc4b61016e887b5b50ac2f6c255a4192.jpg>

Εικόνα 33: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/cb/a1/af/cba1af12c893c85227636f26f8fa6dd9.jpg>

Εικόνα 34: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/bd/61/cc/bd61cc32f6e9142235623ee04bb48594.jpg>

Εικόνα 35: http://theredlist.com/media/database/design-categorie/here-and-now/1910-1920/german-bahaus/marcel_breuer/012-marcel-breuer-theredlist.JPG

Εικόνα 36: https://storage.googleapis.com/3d_model_images/255/2550199/marcel-breuer-folding-chair-3d-model-jsHUQyGpb_200.jpg

Εικόνα 37: http://www.uncubemagazine.com/sixcms/media.php/1323/Inv_12434_61.jpg

ΕΙΚΟΝΑ 38: <https://d5wt70d4gnm1t.cloudfront.net/media/a-s/artworks/marcel-breuer/None-141716804248/marcel-breuer-tea-trolley-800x800.JPG>

ΕΙΚΟΝΑ 39: http://catalog.quittenbaum.de/daten/M/BilderJPG/54900/54938_4.jpg

ΕΙΚΟΝΑ 40: http://img.fffound.com/static-data/assets/6/b43752ab31249652f67e43a348f6a0d3497d0cfb_m.gif

ΕΙΚΟΝΑ 41: https://www.1stdibs.com/furniture/seating/armchairs/armchair-red-blue-design-rietveld-1970/id-f_1051676/

ΕΙΚΟΝΑ 42: http://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/01562/p_schroder-red-blu_1562838c.jpg

ΕΙΚΟΝΑ 43: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/9e/c8/fb/9ec8fbe7b554962e52b726a5e8d0f92c.jpg>

ΕΙΚΟΝΑ 44: <http://www.phaidon.com/resource/marcel-breuer.jpg>

ΕΙΚΟΝΑ 45: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/74/3c/43/743c43cbcb36604bd1685161aaa1fef.jpg>

ΕΙΚΟΝΑ 46: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/08/d2/12/08d2123db2761196b6bc791d6a322750.jpg>

ΕΙΚΟΝΑ 47: [https://www.knoll.com/static_resources/images/products/catalog/eco/parts/250L/250L-C_~_\(VO\)_VOBLK_FZ.jpg](https://www.knoll.com/static_resources/images/products/catalog/eco/parts/250L/250L-C_~_(VO)_VOBLK_FZ.jpg)

ΕΙΚΟΝΑ 48: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/cc/f6/16/ccf616f7011ad6cc92fb3117a2d7a1ad.jpg>

ΕΙΚΟΝΑ 49: https://cdn.shopify.com/s/files/1/0202/3990/products/Brno_Chair_-_Flat_Bar_3_1024x1024.jpg?v=1461293946

ΕΙΚΟΝΑ 50: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/5c/16/15/5c1615dd97ea725722054aace032e66e.jpg>

ΕΙΚΟΝΑ 51: <http://www.ideacollection.net/upfile/201016824433705.jpg>

ΕΙΚΟΝΑ 52: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/ff/c2/3c/ffc23ca260a2fb5b8c47ca79aa121fff.jpg>

ΕΙΚΟΝΑ 53: <http://www.archdaily.com/356209/ad-classics-maison-louis-carre-alvar-aalto/515fe328b3fc4b9d4f000213-ad-classics-maison-louis-carre-alvar-aalto-photo>

ΕΙΚΟΝΑ 54: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/1c/8e/33/1c8e331e63a3b4c2020ed4a357d9b12e.jpg>

ΕΙΚΟΝΑ 55: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/f3/dd/b3/f3ddb378e3da0a5156ca62118fe2e9ad.jpg>

ΕΙΚΟΝΑ 56: <https://gr.pinterest.com/pin/393642823665569907/>

ΕΙΚΟΝΑ 57: <http://cdn.home-designing.com/wp-content/uploads/2012/02/saarin-miller-house-dining-room.jpg>

ΕΙΚΟΝΑ 58: <http://www.richardbutlerstudio.com/wp-content/uploads/2016/11/charles-eames-chair-egg-chair-eames-lounge-chair-charles-eames-chair.jpg>

ΕΙΚΟΝΑ 59: https://www.google.gr/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fhivemodern.com%2Fpublic_resources%2Ffeames-lounge-chair-ottoman-charles-and-ray-eames-herman-miller

ΕΙΚΟΝΑ 60: <http://3uypqw47po4k1f9ovd3spwzn.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/eames004-1021x1024.jpg>

ΕΙΚΟΝΑ 61: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/82/c8/b8/82c8b826e019064277bd04b52eb13880.jpg>

ΕΙΚΟΝΑ 62: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/c1/e8/bb/c1e8bb9caec805170b686af8bb862da2.jpg>

ΕΙΚΟΝΑ 63: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/40/9f/b3/409fb38854e78c12291edf1be2bc53d8.jpg>

ΕΙΚΟΝΑ 64: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/a0/ed/51/a0ed51e133d5203b1fa69d258d7319b3.jpg>

ΕΙΚΟΝΑ 65: https://c2.staticflickr.com/4/3192/2727149153_63e5870f29_z.jpg?zz=1

ΕΙΚΟΝΑ 66: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/1e/3f/31/1e3f316f2f9f10b9c5d9aaaf1324cb6.jpg>

ΕΙΚΟΝΑ 67: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/6b/51/87/6b51875652b1748265771c28b495f209.jpg>

ΕΙΚΟΝΑ 68: <https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/hjj2PLdycYfN3XObly8pSQ/larger.jpg>

ΕΙΚΟΝΑ 69: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/f2/3e/5d/f23e5d731c83626664b7879d4ca471f6.jpg>

ΕΙΚΟΝΑ 70: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/31/26/c3/3126c3cd789ded383af62f050b996200.jpg>

ΕΙΚΟΝΑ 71: <http://libeskind.com/work/spirit-house-chair/>

ΕΙΚΟΝΑ 72: <https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/EbYqVX50h-p82cuf4cRUig/large.jpg>

ΕΙΚΟΝΑ 73: <http://moroso.it/prodotti/soft-big-easy/?lang=en>

ΕΙΚΟΝΑ 74: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/6c/74/f4/6c74f4c2e75b53cd094803066ac2ec35.jpg>

ΠΗΓΕΣ

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

LeCorbusier, Για μια αρχιτεκτονική, Εκκρεμές, Αθήνα, 2004

Kenneth Frampton, Μοντέρνα αρχιτεκτονική, ιστορία και κριτική, Θεμέλιο, Αθήνα, 2009

Magdalena Droste, Αρχείο Μπάουχαους, Γνώση, Αθήνα, 2006

Eva Forgacs, Μπάουχαους: ιδέες και πραγματικότητα, Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 1999

Σίνος Στέφανος, Από το ροκοκό στο ArtNouveau, Πατάκης, Αθήνα, 2012

Ξενόγλωσση

Rainer Zerbst, Antoni Gaudi, Taschen, Ιταλία, 2002

Petra Hesse and Gabrielle Lueg, From Aalto to Zumthor, furniture by architects, Buchhandlung, Κολωνία, 2012

Edwin Heathcote, Furniture and Architecture, Architectural Digest, Λονδίνο, 2002

Marian Page, Furniture designed by architects, The architectural press, Λονδίνο, 1980

Meyer Ulf, Bauhaus, Prestel, Γερμανία, 2006

Sandra Dachs, Alvar Aalto, Poligrafa, Ισπανία, 2010

Patricia de muga, Charles and Ray Eames, Poligrafa, Ισπανία, 2006

Peny Sparke, A century of design, Design pionners of 20th century, Mitchell Beazley, Λονδίνο, 1999

Διαδίκτυογραφία

<https://www.vitra.com/en-un/corporation/designer>

<https://www.knoll.com/discover-knoll/designers>

<http://www.archdaily.com/531228/when-architects-try-their-hand-at-industrial-design>

<http://www.world-architects.com/pages/insight/architects-designing-furniture>

<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=24&sysLanguage=en-en&itemPos=1&sysParentId=24&clearQuery=1>

<http://www.bauhaus-movement.com/en/>

https://en.wikipedia.org/wiki/Gothic_Revival_architecture

Αρθρογραφία

JustinMcGuirk and Mostafavi, Il rapporto tra architettura e design, Domus, Τεύχος 964, Δεκέμβριος 2012

Ακαδημαϊκές εργασίες

Χαραλάμπους Ζηναΐδα, Architectsinc, Επιβλέπων καθηγητής: Ηλίας Κωνσταντόπουλος, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πολυτεχνείο Πάτρας, 2014

Shanta Trusewitch, Sitting pretty, Επιβλέπων καθηγητής: Dushko Bogunovich and Michael Austin, School of Architecture, Unitec Institute of Technology, Νέα Ζηλανδία, 2012

