ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΤΕΧΝΩΝ ΗΧΟΥ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑΣ

Κωνσταντίνα Ραφαηλία Βογιατζή
ΤΧ2014007

Πτυχιακή Εργασία
Packaging & Branding Bio Product Kids

Επιβλέπων Καθηγητής
Θ. Βαλιανάτος

Κέρκυρα
Ιούνιος, 2018

Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή
2. Θεωρητικό Πλαίσιο
    2.1 Εξπρεσιονισμός
    2.2 Jean Dubuffet & Art Brut
    2.3 CoBrA
    2.4 Καταστασιακή Διεθνής
3. Το Παιδικό Σχέδιο
4. Εφαρμοσμένη Γραφιστική
5. Σύντομη Παρουσίαση του Project
6. Μεθοδολογία
7. Συμπεράσματα
8. Βιβλιογραφία
    Πηγές Εικόνων

1. Εισαγωγή

Στο παρακάτω κείμενο παρουσιάζονται ορισμοί και κάποια εισαγωγικά ιστορικά στοιχεία για τον εξπρεσιονισμό - πιο συγκεκριμένα το καλλιτεχνικό κίνημα CoBrA με τον ναΐφ χαρακτήρα του - καθώς και την επιρροή που ασκεί στον υποψήφιο καταναλωτή. Επιπλέον, γίνεται αναφορά στον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιήθηκε η γραφιστική στη διεκπεραίωση της παρούσας εργασίας. Τέλος, παρατίθεται ανάλυση του project "Packaging & Branding Bio Product Kids" όσον αφορά την επιλογή του προϊόντος, του στυλ, της χρωματικής παλέτας, της γραμματοσειράς, των μακετών, καθώς και τη σειρά με την οποία παρουσιάζονται οι διαφάνειες.

Το υποστηρικτικό κειμένο λειτουργεί ως συμπληρωματικό, έτσι ώστε να γίνει κατανοητός ο τρόπος με τον οποίο δομήθηκε το συγκεκριμένο project της πτυχιακής εργασίας.

2. Θεωρητικό Πλαίσιο

2.1 Εξπρεσιονισμός

Ο όρος "εξπρεσιονισμός" χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά το 1901 για να περιγράψει το έργο του Van Gogh και του Paul Gauguin στο βαθμό που εξέφρασαν τα οράματά τους για τη ζωή με υποκειμενικούς όρους. Αυτός ο υποκειμενισμός διερευνήθηκε από πολλές καλλιτεχνικές ομάδες πριν από τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Στον εξπρεσιονισμό, το χρώμα είναι έντονο και μη νατουραλιστικό, η πινελιά συνήθως ελεύθερη και η εφαρμογή του χρώματος τείνει να είναι γενναιόδωρη ως προς την υφή. Κάποιες φορές είναι συναισθηματικός και μυστικιστικός, ενώ μπορεί να θεωρηθεί και επέκταση του Ρομαντισμού. Ένα από τα πιο εμπνευσμένα, τόσο οπτικά όσο και θεωρητικά, ήταν το Die Brücke (Η Γέφυρα). Δημιουργήθηκε στην Δρέσδη το 1905 από τους Γερμανούς καλλιτέχνες Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel και Karl Schmidt-Rottluff. Η οπτική ενότητα του Die Brücke ήταν πιο εμφανής στη χρήση έντονων, σκληρών περιγραμμάτων και ισχυρών χρωμάτων που έδειχναν το θαυμασμό των καλλιτεχνών για την πρωτόγονη τέχνη.

Το 1911, εμφανίστηκε μία εξπρεσιονιστική ομάδα που ακολούθησε την ιδέα του Die Brücke, γνωστή ως Der Blaue Reiter (Ο Γαλάζιος Καβαλάρης). Αυτή η νέα συλλογική ομάδα, που σχηματίστηκε στο Μόναχο από τους Wassily Kandinsky και Franz Marc, επηρεάστηκε από την πρωτόγονη τέχνη και την τέχνη των παιδιών. Ο Γαλάζιος Καβαλάρης, άφησε το σημάδι του αναπτύσσοντας έναν ιδιαίτερο συμβολισμό για τα χρώματα και μία νέα κίνηση προς την αφαίρεση.

Ενώ λοιπόν σε ό,τι αφορά τη λογοτεχνία και την αρχιτεκτονική η κυρίως δραστηριότητα των Εξπρεσιοντιστών εντοπίζεται μετά τον Α' Παγκόσμιο πόλεμο, η εξπρεσιονιστική ζωγραφική είχε φτάσει στο απόγειό της ήδη πριν το 1914. Έτσι, η λέξη Εξπρεσιονισμός έτεινε να μη σημαίνει τίποτα περισσότερο ή ακριβέστερο από τον αντινατουραλιστικό υποκειμενισμό.[1]

2.2 Jean Dubuffet & Art Brut

Jean Dubuffet

Ο Jean Dubuffet είναι ο μεγαλύτερος Γάλλος καλλιτέχνης που εμφανίστηκε μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο. Η τέχνη των παρανοϊκών και η τέχνη των παιδιών έγιναν τα μοντέλα, πάνω στα οποία οικοδόμησε τη δική του προσέγγιση. Ο καλλιτέχνης, από του οποίου τα έργα επηρεάστηκε ο Dubuffet ήταν ο Paul Klee, που είχε χρησιμοποιήσει επίσης ως πηγές την παιδική τέχνη και την τέχνη των ψυχοπαθών. Μία από τις κύριες πηγές της έμπνευσής του ήταν η συλλογή art brut, που είχε ξεκινήσει από το 1945: μία τέχνη βίαιη, ωμή, που δεν είχε ακόμη ενηλικιωθεί. Η συλλογή, που απαριθμούσε χιλιάδες έργα από κάθε εκφραστικό μέσον, κάλυπτε όλο το φάσμα της τέχνης του παραλόγου, του πρωτόγονου και του αφελούς. Για τον Dubuffet τα έργα αυτά διέθεταν

[1] Lynton, 2010: 55

μία αυθεντικότητα, μία πρωτοτυπία, ένα πάθος και μία φρενίτιδα, που έλειπαν από τους επαγγελματίες καλλιτέχνες. Και ήταν αυτή ακριβώς η θεϊκή τρέλα, που ο Dubuffet αναζητούσε συνεχώς στα δικά του έργα.[2]

Όσο παράξενο κι αν φαίνεται σήμερα, το ενδιαφέρον ορισμένων μοντερνιστών για τα αντικείμενα των φυλών εκδηλώθηκε, επίσης, με την ενασχόλησή τους με την τέχνη των παιδιών και των παραφρόνων. Από την άποψη αυτή, Η Καλλιτεχνία των Διανοητικά Ασθενών (Bildnerei der Geisteskraken), μία συλλογή έργων ψυχωτικών που παρουσίασε το 1922 ο Hans Prinzhorn, γερμανός ψυχίατρος καταρτισμένος τόσο στην ψυχανάλυση όσο και στην ιστορία της τέχνης, υπήρξε ιδιαίτερα σημαντική για καλλιτέχνες όπως ο Paul Klee, ο Max Ernst και ο Jean Dubuffet. Οι περισσότεροι από αυτούς τους μοντερνιστές (παρ)ερμήνευσαν την τέχνη των παραφρόνων ως το κρυφό μέρος της πριμιτιβιστικής πρωτοπορίας, θεωρώντας ότι εξέφραζε άμεσα το ασυνείδητο και αψηφούσε με τόλμη όλες τις συμβάσεις. Στην περίπτωση αυτή, οι ψυχαναλυτές ανέπτυξαν μία πιο πολύπλοκη ερμηνεία των παρανοοϊκών αναπαραστάσεων ως προβολών απεγνωσμένης τάξης και των σχιζοφρενικών εικόνων ως συμπτωμάτων ριζοσπαστικής αυτο-εξάρθρωσης. Οι ερμηνείες αυτές έχουν επίσης παραλληλισμούς στη μοντερνιστική τέχνη. Κατά την άποψη του Sigmund Freud, το ασυνείδητο δεν ήταν απελευθερωτικό - αντιθέτως - και η πρόταση μίας τέχνης, απελευθερωμένης από το απωθημένο, ή τουλάχιστον τις συμβάσεις, ενείχε κίνδυνο ψυχοπαθολογίας ή ισοδυναμούσε με μία προσποίηση εν ονόματι της ψυχαναλυτικής τέχνης (για το λόγο αυτό αποκάλεσε κάποτε τους σουρεαλιστές "απόλυτα εκκεντρικούς"). Παραλλαγές του σουρεαλισμού διατηρήθηκαν, ωστόσο, στη μεταπολεμική περίοδο, και το ενδιαφέρον για το υποσυνείδητο παρέμεινε στους καλλιτέχνες που συνδέονταν με την άμορφη τέχνη (art informel/brut), τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό και την ομάδα CoBrA.[3]



Εικόνα 1. Jean Dubuffet, The Tree of Fluids, 1950

[2] Arnason, 2006: 413-415

[3] Hal, Foster, Krauss, Rosalind, 2013: 16-17

Art Brut

Το Art Brut είναι ένας γαλλικός όρος υπό την έννοια του "ακατέργαστου" ή του "πρωτογενούς" σε αντίθεση με το "εκλεπτυσμένο" ή το "πολιτιστικό", εφεύρημα του Γάλλου καλλιτέχνη Jean Dubuffet ώστε να περιγράψει την τέχνη του graffiti ή την ναΐφ τέχνη που δημιουργείται έξω από την ακαδημαϊκή παράδοση της τέχνης. Για τον Dubuffet, το art brut ήταν η ωμή έκφραση ενός οράματος ή συναισθήματος, ελεύθερου από συμβάσεις (Βλ. Εικόνα 1).[4]

Έτσι, όπως και άλλοι μοντερνιστές, για παράδειγμα Ο Paul Klee, ο Dubuffet εξιδανίκευσε την τέχνη των διανοητικά ασθενών ως επιστροφή σε καθαρό "βάθος". Όμως, σε αντίθεση με τον Klee, όρισε το βάθος αυτό όχι ως μία προέλευση της τέχνης, την οποία κάποιος θα μπορούσε να ελπίζει ότι θα αναμορφώσει λυτρωτικά, αλλά ως ένα εξωτερικό στοιχείο στην τέχνη, το οποίο θα μπορούσε κάποιος να αναγκάσει να διεισδύσει στους πολιτιστικούς χώρους της παραβιάζοντάς τους. Ωστόσο, παρότι ο Dubuffet επιδίωκε να αναιρέσει την αντίθεση ανάμεσα στο φυσιολογικό και στο αφύσικο, επαναβεβαίωσε την αντίθεση ανάμεσα στο brut και στο πολιστιστικό - μία αντίθεση που επιβεβαιώνει μάλλον παρά αντιβαίνει στον "πολιτισμό". Και αντί να είναι "άθικτος", όπως φανταζόταν ο Dubuffet, το ψυχωτικό είναι σημαδεμένο από τραύμα, και αυτή η ψυχική διαταραχή μπορεί να καταγράφεται στις σωματικές στρεβλώσεις που είναι συχνά εμφανείς στην art brut - για παράδειγμα, μάτια και στόμα χονδροειδώς μεγεθυσμένα και τοποθετημένα με διασπαστικό τρόπο σε άλλα μέρη του σώματος - στρεβλώσεις τις οποίες ο Dubuffet αναπαρήγαγε συχνά στη δική του τέχνη. Πράγματι, μέσω τέτοιων διαταραχών στην εικόνα του σώματος, παρουσιάζει μερικές φορές ένα σχιζοφρενικό αίσθημα κυριολεκτικής αυτό-εξάρθρωσης, το οποίο φαίνεται να απέχει πολύ από την "απολύτως καθαρή καλλιτεχνική πράξη", την οποία ήθελε κατά τα άλλα να δει ο Dubuffet στην art brut (οι ναζί την χαρακτήρισαν εκφυλισμένη τέχνη).[5]

Το αρχέγονο και το πρωτόγονο, το παιδί και ο παράφρονας είναι, βεβαίως, παλαιά μοντερνιστικά ενδιαφέροντα, αλλά επιστρέφουν με ιδιαίτερη δύναμη στην άμεση μεταπολεμική περίοδο με την art brut (ακατέργαστη τέχνη) και την ομάδα CoBrA. Ίσως να παρείχαν ταυτόχρονα έναν τρόπο καταγραφής του τραύματος του Ολοκαυτώματος και της άρνησής του. Έτσι, η επιδίωξη ενός ριζοσπαστικού ξεκινήματος καταγράφει τη φρίκη του παρελθόντος, αλλά είναι επίσης μία φυγή από την πρόσφατη ιστορία - ίσως το σύνθημα των αφηρημένων εξπρεσιονιστών για τον "πρώτο άνθρωπο" να λειτουργήσει με παρόμοιο τρόπο.[6]

2.3 CoBrA

---

[4] "Art Brut", Tate, https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/art-brut (Τελευταία ρόσβαση 16 Ιουλίου, 2018)

[5] Hal, Foster, Krauss, Rosalind, 2013: 371

[6] Hal, Foster, Krauss, Rosalind, 2013: 354

Στην Ολλανδία, την πατρίδα του De Stijl, η τάση της μεταπολεμικής τέχνης να ελευθερωθεί από τα εγκεφαλικά δεσμά της γεωμετρικής ή της κονστρουκτιβιστικής αφαίρεσης αποδείχθηκε ιδιαίτερα σφοδρή. Το 1948 οι Karel Appel, Cornelis Corneille και George Constant δημιούργησαν την Πειραματική Ομάδα, αναζητώντας νέες μορφές πρωταρχικής έκφρασης, ενάντια στην ακαδημία όσο και στην αφαίρεση του ολλανδικού De Stijl και του Modrian. Μετά από επαφές με ανάλογες ομάδες στην Κοπεγχάγη και της Βρυξέλες, προέκυψε η διεθνής εξπρεσιονιστική ομάδα CoBrA (από τα ακρωνύμια των πόλεων προέλευσης τους - Κοπεγχάγη, Βρυξέλες, Άμστερνταμ), άλλα σημαντικά μέλη της οποίας ήταν ο Δανός ζωγράφος Asger Jorn και ο Βέλγος Pierre Alechinsky.

Ο Jorn γνώρισε τον Constant το φθινόπωρο του 1946 και επικοινώνησε με τον Dotremont το επόμενο καλοκαίρι· στα τέλη του 1948, οι τρεις τους μπόρεσαν να δημιουργήσουν το συνασπισμό CoBrA, ο οποίος ήταν εξίσου εύθραυστος όσο και έντονος, καθώς διήρκησε λίγο περισσότερο από δύο χρόνια.[7] Η ομάδα αυτή, η πρώτη διεθνής ομάδα χωρίς συγκεκριμένο εθνικό κέντρο, είχε θέσει ως άξονά της την πειραματική τέχνη, που την εμπνεόταν από τα έργα της πρωτόγονης λαϊκής τέχνης, των παιδιών και των ψυχασθενών. Τα μέλη της, όλοι ζωγράφοι, θεωρούσαν πολύ σημαντική τη θεωρητική δουλειά και διατηρούσαν στενές σχέσεις με τους λογοτεχνικούς κύκλους. Η Διεθνής Ένωση Πειραματιστών Καλλιτεχνών δεν είχε ιεραρχικά μία παιγνιώδη στάση. Εδώ θα πρέπει να αναγνωρίσουμε και να υπογραμμίσουμε τη συνεισφορά της σκανδιναβικής παράδοσης στα οργανωτικά ζητήματα, στα οποίο ο Jorn έμεινε σταθερά προσηλωμένος.[8]

Στην Κοπεγχάγη, μία ομάδα ζωγράφων και γλυπτών είχε ήδη σχηματιστεί γύρω από το περιοδικό Helhesten (Hell Horse) που εκδόθηκε από τον Asger Jorn. Ενθουσιασμένοι από το παράδειγμα της Κοπεγχάγης, τρεις νέοι καλλιτέχνες στο Άμστερνταμ παρουσίασαν την "Πειραματική Ομάδα στην Ολλανδία" τον Ιούλιο του 1948 με ένα δικό τους περιοδικό που ονομαζόταν Reflex.[9]

Οι περισσότεροι από τους ζωγράφους που συνδέθηκαν με την ομάδα CoBrA χρησιμοποίησαν με τον έναν ή τον άλλον τρόπο την ανθρώπινη μορφή, κυρίως μέσα από τη λαϊκή, την παιδική, και την προϊστορική ή πρωτόγονη τέχνη. Για να απεικονίσει το χώρο, το παιδί χρησιμοποιεί δύο μεθόδους: την προβολή με πετριστροφή γύρω από έναν άξονα ή ένα σημείο και τη διαφάνεια (δείχνει μία σχέση εγκλεισμού και διάκρισης εσωτερικού/εξωτερικού χώρου) - μεθόδους που τις χρησιμοποιούν επίσης ορισμένες μορφές της λεγόμενης πρωτόγονης τέχνης και ορισμένοι σύγχρονοι ζωγράφοι όπως Paul Klee και Joan Miró.[10] Η βασική αρχή που ενοποιεί τους τόσο διαφορετικούς αυτούς καλλιτέχνες ήταν το δόγμα της απόλυτης ελευθερίας από αφηρημένα εκφραστική

[7] Hal, Krauss, 2013: 393

[8] Jorn, 2002: 217

[9] Hal, 2012: 5

[10] Mèredieu, 1981: 72-3

μοτίβα, με έμφαση στην κίνηση του πινέλου. Από την άποψη αυτή παρουσιάζουν μία συγγένεια προς τους Γάλλους Dubuffet και Fautrier, δύο καλλιτέχνες για τους οποίους τα περισσότερα μέλη της ομάδας CoBrA είχαν μεγάλο σεβασμό, παρ'ότι οι κατευθύνσεις που προτιμούσαν στα έργα τους ήταν διαφορετικές, γενικά πιο βίαιες, ζωηρόχρωμες, δυναμικές και φαινομενικά χαώδεις. Οι καλλιτέχνες της ομάδας CoBrA, όπως έχει ήδη αναφερθεί παρουσίαζαν και μεταξύ τους αρκετά μεγάλες διαφορές· οι Asger Jorn και Karel Appel ήταν περισσότερο βίαιοι, με ελεύθερες συνθέσεις μορφών και λαμπρών χρωμάτων.

Ο Karel Appel ζωγράφιζε με συνέπεια ανθρώπινες μορφές και πορτραίτα (Βλ. Εικόνα 2), με έναν γραμμικό και χρωματικό ενθουσιασμό. Στη διάρκεια της δεκαετίας του 1970, αν και η ζωγραφική του δεν παρουσίασε ουσιαστικές αλλαγές, η ανθρώπινη μορφή άρχισε να γίνεται πιο συγκεκριμένη, με μία θαυμάσια έκφραση παιδικής τρέλας.



Εικόνα 2. Karel Appel, Two Heads, 1953



Εικόνα 3. Asger Jorn, Letter to my Son, 1956-7

Από όλους τους καλλιτέχνες της ομάδας CoBrA, με εξαίρεση ίσως τον Appel, η εντονότερη αντίδραση κατά των αρχών της τάξης και της αρμονίας της συγκεκριμένης τέχνης παρουσιάστηκε από τον Asger Jorn. Ενώ ο Appel διατήρησε έναν ελάχιστο βαθμό ελέγχου πάνω στην απεικόνιση προσώπων ή ανθρώπινων μορφών, ο Jorn δημιούργησε πίνακες που με την πρώτη ματιά δίνουν την εντύπωση ότι ταιριάζουν με τον χαρακτηρισμό που χρησιμοποιεί ο Ruskin για τα έργα του Whistler - ένας πίνακας μπογιά χυμένος στο πρόσωπο του κοινού. Χρησιμοποιώντας τα κύρια χρώματα, χωρίς καμία αραίωση, μαζί με μαύρο, λευκό και πράσινο, ο Jorn χειριζόταν την μπογιά με μία φαινομενικά ανεξέλεγκτη φρενίτιδα (Βλ. Εικόνα 3). Παρ' όλα αυτά, ο έλεγχος είναι και πάλι παρών μέσα από τις μεγάλες, ταλαντευόμενες γραμμικές κινήσεις και τα

ασύμμετρα αλλά ισορροπημένα χρωματικά σχήματα, που πετυχαίνουν να δώσουν μία αίσθηση τάξης, χωρίς να μειώνουν την εκρηκτική ορμή της αφηρημένης έκφρασης.[11]

Στις Βρυξέλλες, όπου ο σουρεαλισμός διατηρούσε τη δύναμή του, κυριαρχούσαν οι συγγραφείς, και ιδίως ο Christian Dotremont, ο οποίος συνεισέφερε αργότερα τη συχνά συνεργατική μορφή της peinture-mot (λέξη-πίνακας) στο CoBrA, και έγινε αργότερα εκδότης του περιοδικού. Από την πλευρά του ο Dotremont βρήκε έναν εναλλακτικό δρόμο προς το αρχέγονο μέσω των κειμένων του Gaston Bachelard, του οποίου η φαινομενολογία των ονείρων, οι καθημερινοί χώροι και τα τέσσερα στοιχεία πρόσφεραν μία μη σουρεαλιστική περιγραφή της φαντασίας, που προσέλκυε επίσης και άλλους καλλιτέχνες του CoBrA.

Ο Constant αναφέρεται αινιγματικά στον μεταπολεμικό άνθρωπο ως "πλάσμα", με την εντυπωσιακή φράση: "Ένας πίνακας δεν είναι μία κατασκευή χρωμάτων και γραμμών, αλλά ένα ζώο, μία νύχτα, μία κραυγή, ένα ανθρώπονο ον, ή όλα αυτά" (Βλ. Εικόνα 4). Στην προκειμένη περίπτωση, ο Constant αντιστρέφει τη φορμαλιστική ρήση για τη μοντερνιστική ζωγραφική, την οποία προσέφερε πριν από σχεδόν εξήντα χρόνια ο Maurice Denis, υπονοώντας ότι το πλάσμα είναι ένα κρυπτογράφημα του συγκεχυμένου απόηχου του πολέμου - μίας "σπασμένης" κατάστασης στην οποία οι "περιορισμοί διαλύονται". Ο Jorn αναπτύσσει επίσης το θέμα αυτό στους πίνακες και στα κείμενά του. "Πρέπει να παρουσιάζουμε τον εαυτό μας ως ανθρώπινα κτήνη", γράφει στον Constant το 1950.



Εικόνα 4. Constant A. Nieuwenhuys, After Us, Liberty, 1949

[11] Arnason, 2006: 429-430

Στην περίοδο μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο, στην οποία οι φυσικές δυσκολίες της κοινωνικής διαταραχής και η οικονομική καταστροφή συνδυάσθηκαν με την ανθρώπινη καταστροφή του Ολοκαυτώματος, αναπτύχθηκε πραγματικά μία αισθητική της "έναρξης από το μηδέν". Υπό το πρίσμα αυτό, το CoBrA μπορεί να γίνει αντιληπτό ως παρέμβαση στο διάλογο σχετικά με τον ανθρωπισμό μετά τον πόλεμο. Η μετατροπή του ανθρώπου σε ζώο στο CoBrA δεν είναι μία απλή ανάκτηση μίας φυσικής τάξης, επειδή, και πάλι, επιβεβαιώνει επίσης την τερατώδη απανθρωποποίηση που παρήγαγαν ο πόλεμος και το Ολοκαύτωμα. Οι μορφές των πλασμάτων του (CoBrA) είναι αμφιλεγόμενες - ενδείξεις μίας κατάστασης "πλήρους κατάρρευσης" όσο και "νέας ελευθερίας". Το CoBrA γεννήθηκε στην ακραία αυτή κατάσταση και πέθανε μαζί της· στα τέλη του 1951, καθώς κλιμακωνόταν ο Ψυχρός Πόλεμος και άρχιζε να αναδύεται η κοινωνία του θεάματος.[12] Υπό το πρίσμα αυτό, η ομάδα CoBrA μπορεί να θεωρηθεί μία καλλιτεχνική παρέμβαση του διαλόγου για τον ανθρωπισμό μετά τον πόλεμο.

2.4 Καταστασιακή Διεθνής

Ο Asger Jorn ισχυριζόταν ότι "οι πειραματικοί καλλιτέχνες πρέπει να κατέχουν βιομηχανικά μέσα, αλλά πρέπει να τα υπάγουν στους δικούς τους μη χρηστικούς σκοπούς". Οραματιζόταν το νέο Bauhaus πειραματικό, όχι τεχνοκρατικό, και στο πολεμικό αυτό πνεύμα ίδρυσε το Φαντασιακό Bauhaus τον Νοέμβριο του 1954, στο οποίο συμμετείχε και ο Constant από την ομάδα CoBrA. Το 1956 εκπρόσωποι του Φαντασιακού Bauhaus και της Λετριστικής Διεθνούς συναντήθηκαν για να συζητήσουν το συνασπισμό τους, και ένα χρόνο αργότερα ιδρύθηκε η Καταστασιακή Διεθνής.

Η ιστορία της Καταστιασιακής Διεθνούς (1957-72) είναι πολύπλοκη. Πρόκειται για μία επαναστατική συμμαχία των ευρωπαίων πρωτοποριακών καλλιτεχνών, συγγραφέων και ποιητών που σχηματίστηκε σε συνέδριο στην Ιταλία το 1957. Εξελίχθηκε από δύο κινήματα: τη Λετριστική Διεθνή, υπό την ηγεσία του Γάλλου Guy Debord, βασικού θεωρητικού της Καταστασιακής Διεθνούς, και το Διεθνές Κίνημα για ένα Φαντασιακό Bauhaus, υπό την ηγεσία του Asger Jorn, βασικού καλλιτέχνη της Καταστασιακής Διεθνούς. Το Φαντασιακό Bauhaus ήταν εξέλιξη της ομάδας CoBrA. Όλα αυτά τα κινήματα είχαν ως κοινό στοιχείο μία κρίσιμη εμπλοκή στο σουρεαλισμό και τον μαρξισμό· ή, για την ακρίβεια, όλα επιδίωξαν να αντικαταστήσουν τις αισθητικές στρατηγικές του σουρεαλισμού και να αψηφήσουν τις πολιτικές επικρίσεις του Κομμουνιστικού Κόμματος. Η Καταστασιακή Διεθνής αντιπαρατάθηκε στην εμφάνιση της καταναλωτικής κοινωνίας. Στον τομέα του πολιτισμού οι καταστασιακοί θέλησαν να καταργήσουν τη διαίρεση μεταξύ καλλιτεχνών και καταναλωτών και να κάνουν την πολιτιστική παραγωγή μέρος της καθημερινής ζωής. Επιπλέον, ενώ πρωτοποριακά κινήματα ασπάζονταν μία πλευρά της πολιτιστικής διαλεκτικής του καπιταλισμού του

[12] Hal, Foster, Krauss, Rosalind, 2013: 393

20ού αιώνα προκειμένου να αμφισβητήσουν την άλλη - τη μαζική κουλτούρα κατά της μοντερνιστικής τέχνης ή το αντίθετο - η Καταστασιακή Διεθνής μπόρεσε να συμπεριλάβει και τις δύο πλευρές με κριτικό πνεύμα, στρατηγικά, τουλάχιστον για κάποιο διάστημα. Οι ιδέες τους έπαιξαν σημαντικό ρόλο στα επαναστατικά γεγονότα του Παρισιού το 1968. Λέγεται συχνά ότι η Καταστασιακή Διεθνής αναπτύχθηκε ως καλλιτεχνική πρωτοπορία έως το 1962, οπότε ένα σχίσμα χώρισε τους ακτιβιστές από τους καλλιτέχνες, και συνεχίσθηκε ως πολιτική πρωτοπορία μέχρι τη διάλυσή της το 1972.[13]

3. Το Παιδικό Σχέδιο

Η τέχνη των παιδιών είναι παρόμοια σε όλο τον κόσμο. Παρόλο που θα περίμενε κανείς το αντίθετο, ωστόσο στην ιστορία της τέχνης, πρώτα εμφανίζεται η αφηρημένη και ύστερα η ρεαλιστική τέχνη. Διότι, τόσο ο πρωτόγονος καλλιτέχνης όσο και το παιδί, που είναι κι αυτό ένας πρωτόγονος καλλιτέχνης, αδιαφορούν για τις λεπτομέρειες και παν κατ'ευθείαν στο ουσιώδες.[14] Η δημιουργική τους διαδικασία καθώς και το κριτικό αισθητικό κριτήριο αποτελούν κάτι διαφορετικό και μακρινό από το τι είναι πιθανό για τα παιδιά.[15] Τα θέλγητρα της παιδικής τέχνης ως πρότυπο για την πρωτοπορία στις αρχές του 20ού αιώνα συνοδευόντουσαν από δύο παράγοντες: πρώτον, την τεράστια αύξηση ενδιαφέροντος από τα τέλη του 19ου αιώνα για το παιδί και δεύτερον την παιδική τέχνη στην Ευρώπη. Προβαλλόμενη ως τέχνη, η ζωγραφική των παιδιών δεν έχει ούτε ιστορία, ούτε ιστορικές δυνατότητες ανάπτυξης. Έργα τους δημιουργούνται κάθε λεπτό της ημέρας - χωρίς καμία σύνδεση μεταξύ τους και χωρίς να επηρεάζουν το ένα το άλλο. Διασχίζουν μία εξέλιξη χωρίς γνώση και χωρίς επίγνωση. Η τέχνη του παιδιού δεν είναι πολιτισμός, αλλά ανάπτυξη. Και το πόσο άσκοπη είναι την καθιστά αληθινή τέχνη.[16] Έτσι, τα παιδιά βασίζονται στις αυτό-ενισχυτικές πτυχές των δικών τους αισθητικών δημιουργιών, και δεν ανησυχούν για τις πραγματικές ανατομικές δομές του κόσμου.[17] Δεν ενδιαφέρονται καθόλου να σεβαστούν τις αναλογίες των αντικειμένων· τους δίνουν ένα "συναισθηματικό μέγεθος". Δεν έχουν σαφή αντίληψη της φυσικής ύπαρξης του κόσμου, επομένως ζουν σύμφωνα με τη δική τους λογική. Αγνοώντας την προοπτική ή άλλους συμβατούς "κανόνες" της τέχνης, υποκειμενικά και αυθαίρετα στην αντιμετώπιση του χρώματος και της αναλογίας, διακεκομμένα στη σκέψη και έχοντας έλλειψη σχετικότητας μεταξύ των τμημάτων ενός συνόλου, τα έργα

---

[13] Hal, Foster, Krauss, Rosalind, 2013: 429-431

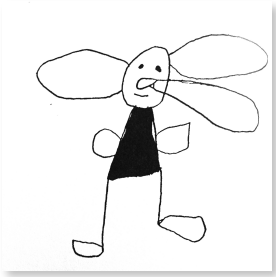
[14] Ραφαηλίδης ,1992: 67

[15] Lindstrom, 1970: 9

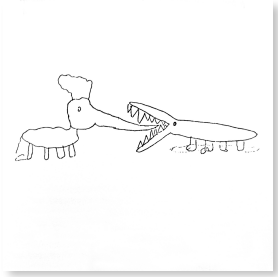
[16] Fineberg, 1998: 235

[17] Cross, 1971: 84

τους (Βλ. Εικόνα 5 & 6) μας δείχνουν μία ματιά σε έναν κόσμο που από καιρό αφήσαμε πίσω.



Εικόνα 5. Άννα, Το Παιδί-Ελέφαντας



Εικόνα 6. Ο Ελέφαντας και ο Κροκόδειλος

Επιχειρηματίες και διαφημιστές επιδιώκουν να το εκμεταλλευτούν, καθώς το παιδικό σχέδιο είναι πλέον μέρος της μόδας. Αυτός ο ενθουσιασμός δημιούργησε και ένα πλήθος μύθους: το μύθο του παιδικού αυθόρμητου, το μύθο της παιδικής τέχνης, το μύθο τέλος που θεωρεί το σχέδιο θαυματουργό δρόμο για τη διάγνωση της προσωπικότητας. Η ερμηνευτική όμως τους παιδικού σχεδίου κρύβει πολλές παγίδες, και η προσπάθεια να εξηγηθεί οπωσδήποτε δεν είναι λιγότερο επικίνδυνη από την άρνηση κάθε ανάγνωσής του στο όνομα μίας δήθεν φυσικής και αυθόρμητης κατανόησης, που δεν μπορεί όμως παρά να είναι ιδεολογικά φορτισμένη και επομένως εντελώς λανθασμένη. Πρέπει λοιπόν να αμφισβητήσουμε κάποτε το μύθο του παιδικού αυθορμητισμού: αποδίδοντας στο παιδί αντιδράσεις αθώες και τυχαίες, παραγνωρίζουμε το ρόλο που παίζει η μίμηση στη διαμόρφωση και την ανάπτυξή του.[18]

Οι εξπρεσιονιστές προσπαθούσαν να αποκαταστήσουν το ψυχολογικό περιεχόμενο στη ζωγραφική και έθεταν ως δημιουργικό τους στόχο την αναπαράσταση της εσωτερικευμένης και πνευματικής εμπειρίας μέσω μορφών και χρωμάτων. Επιπρόσθετα, η τέχνη των παιδιών άσκησε μία ιδιαίτερη γοητεία στους καλλιτέχνες του CoBrA. Η γραμμή και το χρώμα στη ζωγραφική του Appel συμπεριφέρονται όπως η γραμμή και το χρώμα στα σχέδια των παιδιών: δε συμπίπτουν, "ξεχειλίζουν" και αυτό είναι εν μέρει η ομορφιά, και η ομορφιά των έργων του καλλιτέχνη, στην οποία βασίζεται.[19] Υπάρχει μία απόλυτη ειλικρίνεια όταν ένα παιδί σχεδιάζει. Ακόμη κι αν το τελικό έργο φαίνεται τελείως φανταστικό, μπορούμε να ανακαλύψουμε ότι όλα αυτά είναι μία πραγματική αφοσίωση. Ο Paul Klee, για παράδειγμα, συγκέντρωσε τα σχέδια του μικρού του γιου και παραδέχτηκε ανοιχτά ότι αυτά αποτέλεσαν την πηγή έμπνευσής του για τα διάσημα έργα του. Ενώ και ο Juan Miro έλεγε ότι χρειάστηκε να γεράσει για να μάθει να ζωγραφίζει σαν παιδί. Δεν είναι περίεργο ότι το αυξανόμενο ενδιαφέρον συγχωνεύτηκε με μία μετατόπιση της εκτίμησης των παιδικών σχεδίων τα οποία θεωρούνται περισσότερο μία αντανάκλαση της εσωτερικής κατάστασης παρά

[18] Mèredieu, 1981: 11, 145

[19] Valeriano, 1956: 13

ενός είδους τεχνικής ενεργοποίησης και δεξιότητας.[20] Η κατασκευή μίας εικόνας, όπως και η σκέψη, μπορεί να είναι παιδική έως ότου, σε οποιαδήποτε ηλικία, αντιληφθεί κανείς ότι οι λέξεις δεν είναι αυτό στο οποίο αναφέρονται, οι εικόνες δεν είναι αυτό που παρουσιάζουν, αλλά και τα δύο αποτελούν επινοημένα σύμβολα που μεταφέρουν τις ανθρώπινες σκέψεις και τα συναισθήματα από τον εσωτερικό στον εξωτερικό κόσμο. Χρειάζεται αρκετό χρόνο ώστε να αποδεχτεί κανείς τη μοναδική αλήθεια ότι δεν υπάρχει ούτε μία άποψη του κόσμου που είναι κοινή μεταξύ μας. Τέλος, η "έννοια" της παιδικής τέχνης στα παιδιά μπορεί να θεωρηθεί το μέσο από οποίο μπορούν να εργαστούν μέσω διαδοχικών σταδίων ανάπτυξης σε τρόπους σκέψης, συναισθημάτων και πράξεων που χαρακτηρίζουν τους ενήλικες.[21]

4. Εφαρμοσμένη Γραφιστική

Κάποτε υπήρχε η καθαρή τέχνη και η εφαρμοσμένη. Σε κάθε περίπτωση, μορφές γεννήθηκαν μυστικά και οι καλλιτέχνες τις έδειξαν σε μυημένους και μόνο με τη μορφή ζωγραφικής ή γλυπτικής: διότι αυτοί ήταν οι μόνοι δίαυλοι επικοινωνίας στις παλιές μορφές τέχνης. Κάποιοι προσπάθησαν να δώσουν σε αυτές τις μορφές κύρος εφαρμόζοντάς τες σε αντικείμενα καθημερινής χρήσης. Αυτό οδήγησε στη δημιουργία αντικειμένων με διαφορετικό στυλ, το οποίο μέχρι σήμερα είναι κάτι που δεν έχει απορριφθεί. Η διάκριση μεταξύ καθαρής τέχνης, εφαρμοσμένης τέχνης και βιομηχανικού σχεδιασμού εξακολουθεί να προέρχεται από τη Γαλλία. Αυτό που ονομάζουμε σχεδιασμό, γνωστό στα γαλλικά ως "esthetique industrialle", και με αυτήν τη φράση εννοούν την εφαρμογή στη βιομηχανία των στυλ που εφευρέθηκαν στο πλαίσιο της καθαρής τέχνης. Όμως τί είναι τελικά αυτό που ονομάζεται Σχεδιασμός (Design) εάν δεν είναι ούτε στυλ ούτε εφαρμοσμένη τέχνη;[22]

Ο ορισμός του λεξικού χρησιμοποιεί το συνώνυμο πλάνο από ο,τιδήποτε πρόκειται να διαμορφώσει το περιβάλλον και την ατμόσφαιρα που ο άνθρωπος ζει σήμερα: να σχεδιάζεις σημαίνει να οργανώνεις. Στην τέχνη, όπως και στην επικοινωνία, ο καλλιτέχνης ή σχεδιαστής λέει κάτι στον θεατή. Εδώ η επιτυχημένη λύση όχι μόνο είναι οπτικά αποτελεσματική, αλλά και μεταδίδει μία ιδέα.[23]

Η κατηγορία της επωνυμίας ονομάζεται λογότυπο. Το λογότυπο είναι ένα μοναδικό τυπογραφικό στοιχείο ή τύπος γραμμάτων που εκπροσωπεί το όνομα μίας εταιρείας ή ενός προϊόντος. Μπορεί να είναι χειρόγραφο, όμως συνήθως χρησιμοποιείται μία ήδη

---

[20] Kümmerling-Meibauer, 2013: 15

[21] Lindstrom, 1970: 17

[22] Munari, 2008: 34-5

[23] Lauer, 2008: 4, 6

υπάρχουσα γραμματοσειρά. Όταν δημιουργούμε ένα λογότυπο, επιλέγουμε τον τύπο που ταιριάζει με τη φύση του πελάτη και του αντίστοιχου κοινού. Ένα λογότυπο συνεπάγεται τόσο την οπτική όσο και την λεκτική επικοινωνία. Ως εκ τούτου, εκτός από την εκπροσώπηση του πελάτη ή του προϊόντος, αιχμαλωτίζει την προσοχή του θεατή δημιουργώντας μία συναρπαστική εμπειρία. Επιπλέον, για την καθοδήγηση τού προϊόντος σε ένα συγκεκριμένο κοινό, οι προτιμήσεις των πελατών συχνά πρέπει να λαμβάνονται υπόψη.[24]

Ωστόσο, η δημιουργία ενός σχεδίου που είναι κατάλληλο για ένα συγκεκριμένο προϊόν και το κοινό του μπορεί να μη μας δώσει πάντοτε την ευκαιρία να εξασκήσουμε τις δικές μας ικανότητες/εντυπώσεις της αισθητικής.

Όσον αφορά τη συσκευασία, γράφει ο Φίλιππος Παράσχος "Αυτό που της δίνει ζωή, που τραβά το βλέμμα, που σε κάνει να θες να την αγγίξεις, να την επεξεργαστείς, να προσέξεις να μην τη χαλάσεις και συχνά να την κρατήσεις αποθηκεύοντας εκεί μέσα το «πολύτιμό» σου, κρύβοντας εκεί την ανάμνησή σου. Αν θέλαμε να δώσουμε έναν ορισμό για την συσκευασία, θα λέγαμε ότι πρόκειται για οποιοδήποτε ασφαλές περιτύλιγμα μέσα στο οποίο τοποθετούνται προϊόντα. Με γνώμονα την ασφάλεια του προϊόντος που περικλείει, την πληροφορία που θέλει να μεταδώσει, τη χρηστικότητα, αλλά και την ανάδειξη της πρότασης του σχεδιαστή, σε απολυτή εναρμόνιση και συνεργασία με τον κατασκευαστή, αλλά και με αγάπη, πολλή αγάπη για τη δουλειά δημιουργούμε συσκευασίες".[25]

5. Σύντομη Παρουσίαση του Project

Το συγκεκριμένο πλασματικό γραφιστικό project παρουσιάζει μία σειρά ήδη υπαρχόντων προϊόντων (Βλ. Εικόνα 7), η καθεμία από τις οποίες είναι αφιερωμένη σε μία γεύση αλείμματος - άλλειμα μελιού με κακάο, με κακάο και φράουλα, με κακάο και μπανάνα. Μακριά από νόρμες και ρεαλιστικές απεικονίσεις, σκοπός της παρουσίασής του είναι να αποδώσει απλότητα και μία μινιμαλιστική, ναΐφ προσέγγιση που την πλαισιώνει εικαστικά.



Εικόνα 7. The Bee Bros, Άλειμμα Μελιού

[24] Arntson, 2003: 88, 6
[25] Προύτζος, 2015: 26

Το επανασχεδιασμένο project αποτελείται από δεκαεπτά εικόνες, εκ των οποίων οι τέσσερις δημιουργήθηκαν μέσα από τη χρήση mockup, οι έξι αποτελούν επιλογή από φωτογράφηση σε στούντιο, ενώ οι υπόλοιπες προέκυψαν από το Photoshop ή/και το Illustrator. Τέλος, η περιμετρική παρουσίαση του κουτιού έγινε μέσα από ένα gif, έτσι ώστε να υπάρχει μία πλήρη οπτική της δόμησής του.

6. Μεθοδολογία

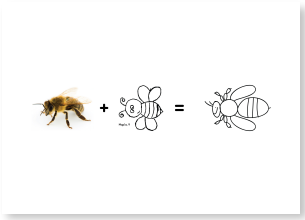
Μετά από τον καθορισμό του θέματος τον Μάρτιο του 2018, ακολούθησε η προετοιμασία της λύσης ενός σχεδιασμού μέσα από έρευνα, προσδιορίζοντας τις παραμέτρους του πρόβληματος, όπως ποιο είναι το κοινό - στο τέλος της ημέρας είναι ο ενήλικας καταναλωτής -, οι περιορισμοί σε μορφή, προϋπολογισμό και χρόνο, ο στόχος του project.

Επόμενο βήμα ήταν να συγκεντρωθούν και να μελετηθούν όλες οι πληροφορίες. Είναι σημαντικό να γνωρίζουμε τι έχει συμβεί προηγουμένως και τι δημιουργείται σε τοπικό και εθνικό επίπεδο για αυτό το είδος της σχεδιαστικής κατάστασης. Έτσι, έγινε αναζήτηση διαφόρων project στο φάσμα του συγκεκριμένου προϊόντος.

Μόλις το εύρος των ιδεών εξερευνήθηκε πλήρως, επιλέχθηκαν οι 2 ή 3 καλύτερες για εμβάθυνση. Τέλος, ακολούθησε αναζήτηση μακετών και έπειτα εφαρμογή της ιδέας σε αυτές, ενώ πραγματοποιήθηκε και φωτογράφιση σε στούντιο με λευκό φόντο.

Παρακάτω αναλύονται οι λόγοι επιλογής του προϊόντος, το στυλ, οι χρωματικές επιλογές, η γραμματοσειρά, οι μακέτες, καθώς και η διαδοχή μεταξύ των εικόνων που παρουσιάζουν το project.

Αρχικά, το συγκεκριμένο προϊόν συγκαταλέγεται στην κατηγορία των βιολογικών και θα είχε θετικό πρόσημο εάν μπορούσε να αντικαταστήσει τα υπάρχοντα αλείμματα σοκολάτας που καταναλώνουν τα παιδιά. Για το λόγο αυτό, το τελικό λογότυπο προέρχεται από ένα από αυτά, σε συνδυασμό με μία πραγματική μέλισσα (Βλ. Εικόνα 8). Ακόμη, η μετονομασία του προϊόντος σε "Donan" προκύπτει από τις πρώτες λέξεις ενός παιδιού. Οι δύο αυτές συλλαβές πετυχένουν μία "ηχητική κενολογία", την απόλυτη έλλειψη σημασίας που όμως είναι εύκολα απομνημονεύσιμη (Βλ. Εικόνα 9).



Εικόνα 8. Σχεδιασμός Λογότυπου



Εικόνα 9. Λογότυπο

Έπειτα, γίνεται εφαρμογή του λογότυπου στη δημιουργία γραφικής ύλης η οποία περιλαμβάνει: επαγγελματική κάρτα, μπλοκάκι, φάκελο, κουτί αποθήκευσης για μία πιο ολοκληρωμένη παρουσίαση του προϊόντος και της επωνυμίας του (Βλ. Εικόνα 10 και 11).



Εικόνα 10. Stationary

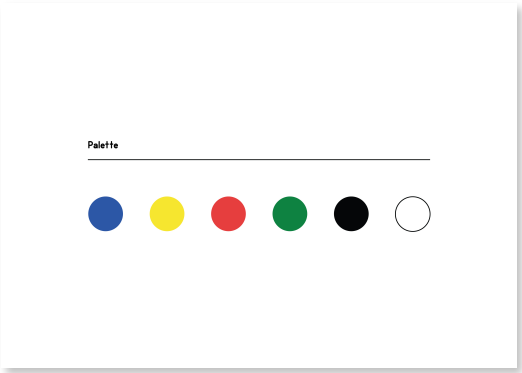


Εικόνα 11. Stationary

Οι γραμματοσειρές που χρησιμοποιήθηκαν (Atami & Aka-Acid Odin) είναι ενεπίσημες, χωρίς ουρές, χωρίς γωνίες (Βλ. Εικόνα 12). Ενώ κάποιες από τις βασικές πληροφορίες είναι χειρόγραφες σαν τμήμα του προσωπικού project.



Εικόνα 12. Γραμματοσειρές



Εικόνα 13. Χρωματική Παλέτα

Σχετικά με την επιλογή του χρώματος, λαμβάνουμε υπ'όψιν την ψυχολογία του κοινού. Οι μικρές ηλικίες προτιμούν πιο έντονο χρώμα που σηματοδοτεί ενθουσιασμό.[26] Τα παιδιά αποκτούν αξιόπιστη γνώση των βασικών χρωμάτων στο χρονικό διάστημα των τριών μηνών. Και έχει προβλεφθεί ότι τα παιδιά αρχικά σταθεροποιούν τις διαφορετικές κατηγορίες χρωμάτων στις βασικές χρωματικές αισθήσεις και κατά συνέπεια οι βασικοί χρωματικοί όροι εμφανίζονται σε ένα προγενέστερο στάδιο απόκτησης συγκριτικά με τους όρους που αναφέρονται σε μη βασικά χρώματα.[27] Προκύπτει έτσι η χρήση των βασικών χρωμάτων, συνοδευόμενα από πράσινο, λευκό και μαύρο (Βλ. Εικόνα 13). Ωστόσο, για τη χρήση του χρώματος στις αντίστοιχες γεύσεις δε χρησιμοποιήθηκε ο

[26] Arntson, 2003: 181-2
[27] Pitchford & Mullen, 2002: 1349-50

αναμενόμενος τρόπος (μπανάνα - κόκκινο, φράουλα - μπλε). Αυτό έγινε με επιρροή από τον Alan Fletcher ο όποιος μέσα από το έργο του με τίτλο "The Pantechnicon" (φορτηγό μεταφοράς) (Βλ. Εικόνα 14) ήθελα να δείξει ότι τα ονόματα, τα χρώματα και τα σχήματα είναι αδιαχώριστα μεταξύ τους.



Εικόνα 14. Alan Fletcher, The Pantechnicon, 2002

Στο μέρος που αφορά τη φωρογράφιση του προϊόντος (Βλ. Εικόνα 15), χρησιμοποιήθηκε λευκό φόντο έτσι ώστε να μην αποσπάται η προσοχή από το θέμα.



Εικόνα 15. Φωτογράφιση Προϊόντος



Εικόνα 16. Οπτικοποίηση Γεύσεων

Στο προϊόν κυριαρχεί ο λευκός χώρος. Η περιοχή είναι ένα ισχυρό στοιχείο από μόνο του - "άδειες" περιοχές μπορούν να δημιουργήσουν ενέργεια μέσω ενός σχεδιασμού ο οποίος στην προκειμένη είναι η μέλισσα με τις σχετικές πληροφορίες. Συμπληρωματικά, η μέλισσα είναι ένα στοιχείο το οποίο είναι απομονωμένο - ή διαφέρει - από το περιβάλλον της (τεχνική έμφασης).[28]

Εκτός από την αναγραφή των διαφορετικών γεύσεων στο μπροστινό μέρος, η ποικιλία μπορεί να γίνει διακριτή και στο επάνω μέρος της (Βλ. Εικόνα 16).

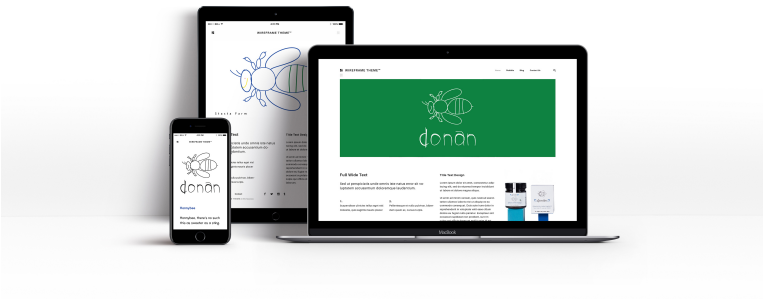
[28] Lauer, 2008: 60

Η ορθογώνια χάρτινη συσκευασία που συνοδεύει το προϊόν, λειτουργεί ως προστατευτικό του και παρουσιάζει τις κύριες πληροφορίες του, ενώ διακοσμείται περιμετρικά από το "φανταστικό" σπίτι μίας μέλισσας (Βλ. Εικόνα 17).



Εικόνα 17. Περιμετρική Παρουσίαση Χάρτινης Συσκευασίας

Μία τελευταία μακέτα χρησιμοποιήθηκε ώστε να προσφερθεί μία πιο ολοκληρωμένη και "διαδικτυακή" παρουσίαση του προϊόντος (Βλ. Εικόνα 18).



Εικόνα 18. Web Showcase Mockup

Τέλος, το project αυτό είχε ως στόχο την παρουσίαση του προϊόντος "Donan" μέσα από έναν ναΐφ χαρακτήρα - ελευθερία δράσης - που απευθύνεται σε μικρές ηλικιακές ομάδες κατά κύριο λόγο και πλαισιώνεται βάσει των επιλογών του συγκεκριμένου κριτηρίου.

Συγκριτικά με άλλα project (Βλ. Εικόνα 19, 20), δέχτηκα επιρροή τόσο στον τρόπο με τον οποίο εντάχθηκαν οι πληροφορίες στην συσκευασία όσο και στην ίδια τη συσκευασία. Ενώ συνδυάστηκαν και στοιχεία μεταξύ των δύο, καθώς απευθύνονται σε κοινό διαφορετικού ηλικιακού εύρους. Για παράδειγμα, στην Εικόνα 1., το "Natural Farmland Resources" διακρίνεται από τον "καθαρό" χώρο του και το "Happy Cappy" διαθέτει μία χρωματική παλέτα, ώστε από αυτά τα δύο προκύπτει κάτι που μπορεί να απευθυνθεί στον ενήλικα καταναλωτή με προορισμό το παιδί.



Εικόνα 19. HVMND. Natural Farmland Resources. 2014



Εικόνα 20. Futura. Happy Cappy. 2016

7. Συμπεράσματα

Καταλήγοντας, παρακινούμενη από την ιδέα της υλοποίησης ενός γραφιστικού ναΐφ project, προέκυψε η εμβάθυνση στο κίνημα του εξπρεσιονισμού και πιο συγκεκριμένα της ομάδας CoBrA, αφού χαρακτηρίζονται από μία ελεύθερη πινελιά και έντονα χρώματα τα οποία συναντάμε σε ζωγραφιές των παιδιών. Όσον αφορά την υλοποίηση προέκυψαν διάφορα ζητήματα, καθώς είναι η πρώτη φορά που ήρθα αντιμέτωπη με μακέτες, δημιουργία συσκευασίας και παρουσίασή της. Μετά από λίγο καιρό, βλέποντάς την με μία πιο αποστασιοποιημένη και αντικειμενική ματιά, συνειδητοποιώ πως είναι περισσότερο "σοβαρή" παρά παιχνιδιάρικη μολονότι χρησιμοποιήθηκαν βασικά χρώματα ή/και η ιδέα του λογότυπου και της συσκευασίας μπορούν να χαρακτηριστούν ναΐφ. Αν μου δινόταν η ευκαιρία να τη δημιουργήσω από την αρχή, θα επέλεγα μία πιο καρτουνίστικη προσέγγιση (Βλ. Εικόνα 21), με χρώματα που θα αγκαλιάζουν τη συσκευασία αντί να την κοσμούν.



Εικόνα 21. Savvy Agency, Mariana Spark. Home Sweet Sushi Kids. 2018

8. Βιβλιογραφία

Arnason, H. (μτφ. Κοκαβέσης, Φώτης). Ιστορία της Σύγχρονης Τέχνης (Επίκεντρο, 2006)

Arntson, Amy. Graphic Design Basics 4th Edition (Wadsworth, 2003)

"Art Brut", Tate, https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/art-brut (Τελευταία Πρόσβαση 16 Ιουλίου, 2018)

Bozal, Valeriano. Karel Appel, Le cheval mourant. (Museo De Bellas Artes De Bilbao, 1956)

Cross, Richard. Analysing Children's Art. *Leonardo* (Vol. 4: Σελ. 84-5, 1971)

De Mèredieu, Florence (μτφ. Ψυχογυιός, Δημήτρης). Το Παιδικό Σχέδιο (Εκδόσεις Υποδομή, 1981)

Fineberg, Jonathan. Discovering Child Art (Princeton University Press, 1998)

Hal, Foster. Creaturely Cobra. *October* (Vol. 141: Σελ. 4-21, 2012)

Hal, Foster, Krauss, Rosalind κ.ά (μτφ. Παπανικολάου, Μιλτιάδης). Η Τέχνη από το 1900 (Επίκεντρο, 2013)

Jorn, Asger (μτφ. Ιωανίδης, Γιάννης και Σκουφός, Σπύρος). Περί Μορφής. (Νησίδες, 2002)

Kümmerling-Meibauer, Bettina. Childhood and Modernist Art. *Libri & Liberi* (Vol. 2: Σελ. 11-28, 2013)

Lauer, David / Pentak, Stephen. Design Basics 7th Edition. (Thomson Wadsworth, 2008)

Lindstrom, Miriam. Children's Art (University of California Press, 1970)

Lynton, Norbert (μτφ. Παππάς, Νίκος). Εξρεσιονισμός. *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης:* 47-75 (Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2010)

Pitchford, Nicola and Mullen, Kathy. Is the Acquisition of Basic-Colour Terms in Young Children Constrained?. *Perception* (Vol. 31: 1349 - 1370, 2002)

Προύτζος, Ευάγγελος. Το ελληνικό αλφάβητο και η φιλοσοφία της γεωμετρίας. *Gr Design* (Τεύχος 11: Σελ. 26, 2015)

Ραφαηλίδης, Βασίλης. Γ. Το Έργο Τέχνης. *Στοιχειώδης Αισθητική* (Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 1992)

Πηγές Εικόνων

Appel, Karel. Two Heads. 1953. https://www.guggenheim.org/artwork/237 (Τελευταία πρόσβαση 16 Ιουλίου, 2018)

Dubuffet, Jean. The Tree of Fluids. 1950. https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/art-brut (Τελευταία πρόσβαση 15 Ιουλίου, 2018)

Fletcher, Alan. The Pantechnicon. 2002. https://www.alanfletcherarchive.com/archive/fruit-artistic-license (Τελευταία πρόσβαση 18 Ιουλίου, 2018)

Jorn, Asger. Letter to my Son. 1956-7. https://www.tate.org.uk/art/artworks/jorn-letter-to-my-son-t03864 (Τελευταία πρόσβαση 16 Ιουλίου, 2018)

Happy Cappy. Futura. 2016. https://www.behance.net/gallery/35569885/Happy-Cappy (Τελευταία πρόσβαση 16 Σεπτεμβρίου, 2018)

Home Sweet Sushi Kids. Savvy Agency, Mariana Spark. 2018. https://www.behance.net/gallery/66915439/Home-Sweet-Sushi-Kids (Τελευταί πρόσβαση 16 Ιουλίου, 2018)

Natural Farmland Resources. HVMND Creatives. 2014. https://www.behance.net/gallery/20923561/Natural-Farmland-Resources (Τελευταί πρόσβαση 16 Σεπτεμβρίου, 2018)

Nieuwenhuys, Constant. After Us, Liberty. 1949. https://www.tate.org.uk/art/artworks/constant-after-us-liberty-t03705 (Τελευταία πρόσβαση 17 Ιουλίου, 2018)

The Bee Bros. Άλειμμα Μελιού. https://www.facebook.com/TheBeeBrothers/ (Τελευταία πρόσβαση 18 Ιουλίου, 2018)

Άννα. Το Παιδί-Ελέφαντας. De Mèredieu, Florence (μτφ. Ψυχογυιός, Δημήτρης). Το Παιδικό Σχέδιο (Εκδόσεις Υποδομή, 1981). Σελ. 54, 107