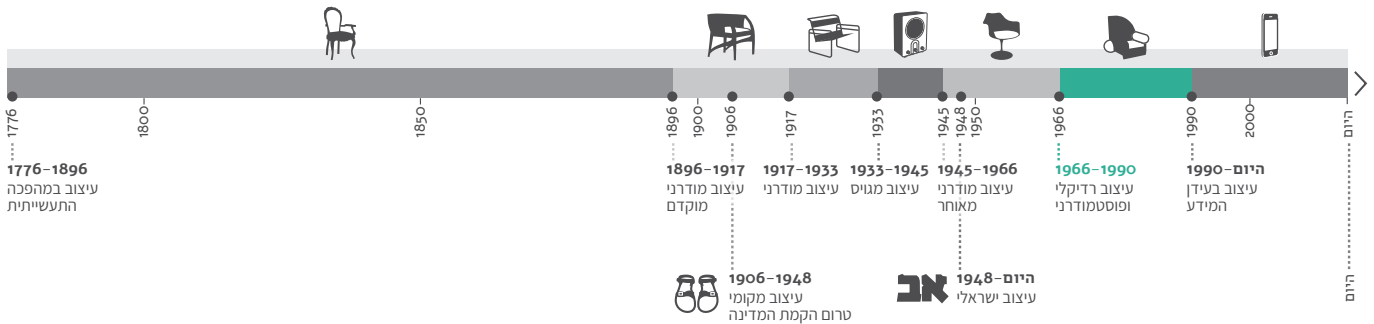


פרק 7: העיצוב הרדיקלי והפוסט-מודרני



בשנות השישים של המאה העשרים החלו להישמע קולות בגנות העיצוב המודרני. הביקורות פנו כלפי שלוש התפיסות המרכזיות של העיצוב המודרני, כפי שבאו לידי ביטוי בשנות השגשוג שאחרי מלחמת העולם השנייה: נגד התפיסה הגרמנית-שווייצרית, שהמשיכה את מסורת הבאוהאוס (ראו פרק 6.1), נגד התפיסה האיטלקית, שחתרה ליצור חיים שמחים וטובים (ראו פרק 6.3) ונגד התפיסה האמריקאית, שפעלה משיקולים של הגברת הצריכה (ראו פרק 6.4). חלקו הראשון של פרק 7 מוקדש לסקירת הביקורת על העיצוב המודרני (פרק 7.1). חלקו השני של הפרק מראה כיצד יושמה הביקורת בעיצוב הרדיקלי והפוסט-מודרני (פרק 7.2). הדיון מציג את תגובתם הביקורתית של מעצבים על העיצוב המודרני, ראשית בהופעת העיצוב הרדיקלי - גישה אנטי-עיצובית בלתי מסחרית שנועדה לנגח את מוסכמות המודרניזם, ולאחר מכן בעיצוב הפוסט-מודרני, שהייתה לו אותה מטרה אך פעל למטרות מסחריות. הדיון מסתיים בשנת 1990, עם שחר עידן המידע.

7.1. הביקורת על העיצוב המודרני

הפרק מציג את הביקורת הנוקבת שהוטחה בעיצוב המודרני - הן ביחס לייצור היתר והן ביחס לפונקציונליזם הגרמני - מסוף שנות השישים. הפרק נחתם בהצעתו של רוברט ונטורי לזנוח את המודרניזם וליצור מתוך "סתירה ומורכבות". בתחילת שנות השישים התעוררה "תרבות נגד" רחבה בארצות הברית, של צעירים שנולדו בתקופת הבייבי-בום שאחרי מלחמת העולם השנייה (ראו פרק 6.4). חבריה יצאו במחאה כנגד תרבות הצריכה האמריקאית, נגד השפע המוגזם של הייצור והפרסום האגרסיבי בארצות הברית ונגד מלחמת וייטנאם שהחלה ב-1959 וגבתה קורבנות רבים מכל הצדדים. הם הטיפו לשוויון, לזכויות נשים, לשלום ולאהבה ולדאגה לטבע, ולכן נקראו "ילדי הפרחים" (או "היפים"). תרבות הנגד חוללה מהפכה בנורמות החברתיות הנוגעות ללבוש, מוזיקה, סמים, מיניות, לימודים פורמליים וצריכה. במקביל להתעוררות בקרב הצעירים כתבו תיאורטיקנים של התרבות ביקורות חריפות על תרבות הצריכה האמריקאית. בין המבקרים הבולטים של התקופה היה התיאורטיקן האמריקאי ונס פקרד (Vance Packard). ב-1960 הוא פרסם את "יצרני הזבל" (The Waste Makers), ספר שניתח את השיטות האמריקאיות להגברת הצריכה. הספר מתח ביקורת חריפה על שיטות שיווק שונות, ובמיוחד על אסטרטגיית ההתיישנות הדינמית (Planned obsolescence), שמעודדת צרכנים לקנות יותר מכפי יכולתם. הוא קבע שלצריכת היתר יש השפעה שלילית על החברה האמריקאית, וכי היא הופכת בהדרגה לחברה חולנית (ראו נספח 7.1 א').

ביקורת שנייה פנתה כלפי השימוש האינטנסיבי בנפט לייצור של חומרים פלסטיים. משנות החמישים (1946) ועד 1973 עלה הייצור של כימיקלים סינתטיים לתעשיית הפלסטיקה ולתעשיות אחרות באלפי אחוזים, אבל מחיר הנפט נשאר זהה. גל העיצוב בפלסטיקה הגיע לשיא ולמפנה ב-1973, כשפרץ משבר האנרגיה העולמי. ארגון המדינות המייצאות נפט (OPEC) החליט לצמצם את אספקת הנפט למדינות העולם המערבי ולהעלות את מחירו. ההחלטה של OPEC העלתה בבידור את הפגיעות של הנפט כמשאב טבע מתכלה ואת פגיעות הכלכלה שמסתמכת עליו. ב-1979 התחיל

משבר נפט חמור עוד יותר, בעקבות תחילתה של המהפכה באיראן. השיבושים באספקה גרמו לעליית מחירים של הנפט ומוצרו במדינות המערב. התוצאה הייתה שיתוק כמעט מוחלט של התחבורה במדינות מערב אירופה ובארצות הברית, האטה של קצב הייצור ועלייה במחיר מוצרי הפלסטיק.

במקביל לתמורות הכלכליות החלו מוצרי הפלסטיק שיוצרו בשנות השישים להראות סימני התבלות משמעותיים בשנות השבעים. הפלסטיק, שבשנות השישים נחשב לחומר יפה, צבעוני, חדש ומפתה, החל להיתפס כחומר שלא מחזיק מעמד: רהיטי הפיברגלס השתפשפו והתכערו, הלמיניציה שכיסתה את כל הבית הפכה לשם נרדף לחומר עייף, סדוק ומכוער. לראשונה הובן שהפלסטיק נראה הכי טוב כשהוא יוצא מהמפעל, אבל הוא נקרע או נסדק במהירות, וככל שעובר הזמן נוספים לו שריתות וכתמים. בנוסף, החלו להופיע פרסומים שהפלסטיק רעיל בהרכבים מסוימים, ושהייצור התעשייתי גורם לזיהום ולהתחממות הגלובלית, אשר מובילים אותנו במהרה למשבר אקולוגי.

וכך, באמצע שנות השבעים, החלו להבין את השלכות השימוש במשאבים מתכלים. כדור הארץ מוגבל במשאביו, הרים של אשפה מתחילים להיערם, חלק מהחומרים הפלסטיים לא מתכלים ולא ניתנים למחזור, אחרים מתכלים, אבל במשך אלפי שנים, ויקר ומסובך למחזר אותם, והמחזור מוריד מאיכות החומר. הפלסטיק כבר לא הולל כחומר מודרני ואטרקטיבי. הוא החל להיתפס כחומר זול ובעייתי, והמוצרים שהיו עשויים ממנו נתפסו כחסרי טעם ולא ידידותיים לסביבה. הפלסטיקה קיבלה שם רע: חיים ארוכים עד להתכלות, אבל קצרים בשימוש.

שתי התובנות - בדבר הבעיות החברתיות שיוצרת תרבות הצריכה ובדבר ההשלכות החמורות של השימוש במשאבים מתכלים - השפיעו על המעצב והתיאורטיקן האמריקאי ויקטור פפנק (Victor Papanek). בספרו "עיצוב לעולם האמיתי: אקולוגיה אנושית ושינוי חברתי" (Design for the real world : human ecology and social change), שפורסם ב-1971, הוא יצא נגד עיצוב אובייקטים שמעודדים חברה בזבזנית, וביקש שנפנה לעידן חדש של עיצוב מוסרי מבחינה סביבתית וחברתית. הספר הראה שעיצוב יכול להפחית את הזיהום, את הרעב העולמי, את ההתיישנות המובנית, ועוד. הוא היה מיד לרב-מכר, וממשיך להשפיע גם היום (ראו נספח 7.1 ב').

גם "העיצוב הטוב" (Good design) הגרמני (ראו פרק 6.1), שכמעט התעלם מהחידושים בפלסטיקה, דחה את ההתיישנות המובנית ושאף לעיצוב נצחי, סג ביקורת נוקבת. באמצע שנות השישים, אדריכלים, מבקרי תרבות ופילוסופים בגרמניה ובמקומות אחרים החלו להתבטא נגד העקרונות הטהרניים של הפונקציונליסטים ולהציף את הבעיות שיצרה האדריכלות הברוטליסטית. טענתם העיקרית הייתה שהאדריכלות המודרניסטית אינה אנושית. כלומר, שהרציונליזם האובייקטיבי התעשייתי, שמעצב לכל האנשים כאילו היו אותו אדם, יצר אדריכלות נעדרת רגש ומנוכרת לצורכי האדם (הסובייקט) וערים לא אנושיות.

שיא הדיון היה בהרצאה שנשא אחד הפילוסופים הגרמנים הגדולים של המאה העשרים, תאודור אדורנו (Theodor W. Adorno). ההרצאה, "פונקציונליזם היום" (Functionalism Today), נישאה בארגון הוורקבונד הגרמני ב-1965, שמימן ב-1927 את התערוכה "אחוזה ויסנהוף" אשר ייסדה את הסגנון הבינלאומי באדריכלות (ראו פרק 4.4). בהרצאה זו ניסח אדורנו ביקורת נוקבת על העקרונות שקידם ארגון הוורקבונד. הוא דחה את הפונקציונליות האוניברסלית בעיצוב וטען שכשהרציונל כופה את עצמו על הרצונות הסובייקטיביים הוא הופך לאלים. הוא הציע שהעיצוב יתמקד בפונקציונליות סובייקטיבית שמקורה בנורמות חברתיות מקומיות (ראו נספח 7.1 ג').

שנה מאוחר יותר, ב-1966, פרסם האדריכל האמריקאי רוברט ונטורי (Robert Venturi) בארצות הברית את ספרו "מורכבות וסתירה באדריכלות" (Complexity and Contradiction in Architecture). ונטורי התנגד נחרצות לגישה הפונקציונלית של האדריכלות המודרנית, מסיבות אסתטיות. הוא גרס שהטהרנות המודרנית הופכת את העיצוב למשעמם. בהיפוך על קביעתו של האדריכל לודוויג מיס ון דר רוהה (Ludwig Mies van der Rohe) "פחות זה יותר" (Less is More) (ראו פרקים 4.3, 6.1) קבע ונטורי ש"פחות זה משעמם" (Less is Bore). הוא כתב בזכות אדריכלות שמצליחה לשלב ניגודים: גבוה ונמוך, יקר וזול, מינימליסטי ומקושט, וכדומה. ונטורי ביטא קול של אדריכלים ומעצבים שהרגישו שהבטחת המודרניזם לתקן את העולם נכשלה, וכי הדוקטרינה המודרנית נעשתה חסרת חיים. הספר הפולמוסי זכה להצלחה מסחררת, ונחשב למבשר הפוסט-מודרניזם באדריכלות ובעיצוב (ראו נספח 7.1 ד').

בשנת 1968 יצאו ונטורי, האדריכלית האמריקאית דניס סקוט בראון (Denise Scott Brown), האדריכל הצעיר סטיבן איזנור (Steven Izenour) וקבוצת סטודנטים מבית הספר לאמנות ולאדריכלות של אוניברסיטת ייל (Yale) לסיור

מחקרי בעיר השעשועים וההימורים לאס וגאס. הם קראו לסיור זה "ללמוד מלאס וגאס, או ניתוח צורה כמחקר עיצוב" (Learning from Las Vegas, or Form Analysis as Design Research). לאס וגאס הייתה ועודה מאורגנת מסביב לסטריפ – כביש מרכזי שמימינו ומשמאלו מוקמו חניונים, בתי קזינו, מלונות, ברים וכנסיות בריבוי סגנונות שהודבקו יחד כמו בקולאז' אקראי ולא מאורגן. בעקבות המחקר פורסם הספר "ללמוד מלאס וגאס" (Learning from Las Vegas) ב-1972. הספר מכיל ניתוח מרחבי, צורני וסגנוני של העיר, הכולל מיון (טקסונומיה) של צורות, סימנים וסמלים, ניתוח של שלטי הפרסום המסחרי, התאורה, ועוד. הטענה המרכזית בספר היא שהביטויים החזותיים של לאס וגאס טומנים בחובם סמלים היוצרים תקשורת עם הצופים, והם קודמים לצורה. האדריכלות המודרנית נמנעה מביטויים אלו כי עיטור נקשר במשמעות בתוך תרבות מסוימת, וזו הסיבה לכך שהבניינים המודרניסטיים הם חסרי אופי, שקטים וריקים.

זרמים חברתיים וביקורות אלה היו תמריץ לתחילת התנועה הפוסט-מודרנית בעיצוב. הפוסט-מודרניסטים מאוחדים בדעה שהמודרניזם נכשל בהפיכת העולם למקום טוב יותר באמצעות המדע והרציונל החותרים לאמיתות אוניברסליות.

נושאים לדין
• ביקורת על המשך הייצור בחומרים פלסטיים למרות משבר האנרגיה העולמי שהכה במדינות המערב בשנות השבעים.
• ביקורת על תרבות הצריכה והשלכותיה התרבותיות.
קריאה מתוך: Vance Packard, The Waste Makers, 1960 (ראו נספח 7.1 א').
• ביקורת על השלכות השימוש במשאבים מתכלים.
קריאה מתוך: Victor Papanek, Design for the Real World, 1971 (ראו נספח 7.1 ב').
• ביקורת על חוסר האנושיות של האדריכלות המודרניסטית.
קריאה מתוך: Theodor Adorno, Functionalism Today, 1965 (ראו נספח 7.1 ג').
• ביקורת על האחידות האסתטית של העיצוב המודרני.
קריאה מתוך: Robert Venturi, Complexity and Contradiction in Architecture, 1966 (ראו נספח 7.1 ד').

הצעות להרחבה ודין
• עיון בספר: Robert Venturi, Denise Scott Brown, Learning from Las Vegas, 1972.

נספח 7.1 א'

Vance Packard, *The Waste Makers*, (1960).

"The recent fascination of many businessmen with **"planned obsolescence"** has been one of the major developments of the postwar period. Its use as a strategy to influence either the shape of the product or the mental attitude of the consumer represents **the quintessence of the throwaway spirit.**" (pp. 53-4)

"For our purposes in examining modern marketing practices, we should refine the situation by distinguishing three different ways that products can be made obsolescent. There can be: **Obsolescence of function.** In this situation an existing product becomes outmoded when a product is introduced that performs the function better. **Obsolescence of quality.** Here, when it is planned, a product breaks down or wears out at a given time, usually not too distant. **Obsolescence of desirability.** In this situation a product that is still sound in terms of quality or performance becomes "worn out" in our minds because a styling or other change makes it seem less desirable." (p. 55)

"...the lives of **most Americans** have become so intermeshed with acts of consumption that they **tend to gain their feelings of significance in life from these acts of consumption** rather than from their meditations, achievements, inquiries, personal worth, and service to others." (p. 315)

"...the environment for a satisfying style of life is being undermined by all the emphasis on ever-greater productivity and consumption. As a result, the nation faces the hazard of developing **a healthy economy within the confines of a psychologically sick and psychologically impoverished society.**" (p. 316)

נספח 7.1 ב'

Victor Papanek, Design for the Real World: Human Ecology and Social Change, 1971.

"There are professions more harmful than industrial design, but only a very few of them. And possibly only one profession is phonier. Advertising design, in persuading people to buy things they don't need, with money they don't have, in order to impress others who don't care, is probably the phoniest field in existence today. Industrial design, by concocting the tawdry idiocies hawked by advertisers, comes a close second. Never before in history have grown men sat down and seriously designed electric hairbrushes, rhinestone-covered file boxes, and mink carpeting for bathrooms, and then drawn up elaborate plans to make and sell these gadgets to millions of people. Before (in the 'good old days'), if a person liked killing people, he had to become a general, purchase a coal-mine, or else study nuclear physics. Today, industrial design has put murder on a mass-production basis. By designing criminally unsafe automobiles that kill or maim nearly one million people around the world each year, by creating whole new species of permanent garbage to clutter up the landscape, and by choosing materials and processes that pollute the air we breathe, designers have become a dangerous breed. And the skills needed in these activities are taught carefully to young people." (p. 14)

"Design must become an innovative, highly creative, cross-disciplinary tool responsive to the true needs of men. It must be more research oriented, and we must stop defiling the earth itself with poorly-designed objects and structures." (p. 15)

"Design must be meaningful. And 'meaningful' replaces the semantically loaded noise of such expressions as 'beautiful', 'ugly', 'cool', 'cute', 'disgusting', 'realistic', 'obscure', 'abstract', and 'nice', labels convenient to a bankrupt mind when confronted by Picasso's 'Guernica', Frank Lloyd Wright's Falling water, Beethoven's Eroica, Stravinsky's Le Sacre du printemps, Joyce's Finnegans Wake. In all of these we respond to that which has meaning." (p. 25)

"Form follows function', Louis Sullivan's battle cry of the 1880's and 1890's, was followed by Frank Lloyd Wright's 'Form and function are one'. But semantically, all the statements from Horatio Greenough to the German Bauhaus are meaningless. The concept that what works well will of necessity look well has been the lame excuse for all the sterile, operating-room-like furniture and implements of the twenties and thirties. A dining table of the period might have a top, well-proportioned in glistening white marble, the legs carefully nurtured for maximum strength with minimum materials in gleaming stainless steel. And the first reaction on encountering such a table is to lie down on it and have your appendix extracted." (p. 25)

נספח 7.1 ג'

Theodor Adorno, "Functionalism Today", 1965.

"The position of subjective expression, then, is occupied in architecture by the function for the subject. Architecture would thus attain a higher standard the more intensely it reciprocally mediated the two extremes — formal construction and function.

The subject's function, however, is not determined by some generalized person of an unchanging physical nature but by concrete social norms. Functional architecture represents the rational character as opposed to the suppressed instincts of empirical subjects, who, in the present society, still seek their fortunes in all conceivable nooks and crannies. ... **Architecture worthy of human beings thinks better of men than they actually are.** It views them in the way they could be according to the status of their own productive energies as embodied in technology."

"Living men, even the most backward and conventionally naive, have the right to the fulfillment of their needs, even though those needs may be false ones. **Once thought supersedes without consideration the subjective desires for the sake of truly objective needs, it is transformed into brutal oppression.** ... Even in the false needs of a human being there lives a bit of freedom. ... Hence there are those to whom legitimate architecture appears as an enemy; it withholds from them that which they, by their very nature, want and even need."

נספח 7.1 ד'

Robert Venturi, Complexity and Contradiction in Architecture, 1966.

"Architects can no longer afford to be intimidated by the puritanically moral language of orthodox Modern architecture. I like elements which are hybrid rather than "pure," compromising rather than "clean," distorted rather than "straightforward," ambiguous rather than "articulated," perverse as well as impersonal, boring as well as "interesting," conventional rather than "designed," accommodating rather than excluding, redundant rather than simple, vestigial as well as innovating, inconsistent and equivocal rather than direct and clear. I am for messy vitality over obvious unity. I include the non sequitur and proclaim the duality. I am for richness of meaning rather than clarity of meaning; for the implicit function as well as the explicit function. **I prefer "both-and" to "either-or," black and white, and sometimes gray, to black or white.** A valid architecture evokes many levels of meaning and combinations of focus: its space and its elements become readable and Workable in several ways at once. **But an architecture of complexity and contradiction has a special obligation toward the whole: its truth must be in its totality or its implications of totality. It must embody the difficult unity of inclusion rather than the easy unity of exclusion. More is not less**". (p. 16)

"I question the relevance of analogies between pavilions and houses, especially analogies between Japanese pavilions and recent domestic architecture. They ignore the real complexity and contradiction inherent in the domestic program-the spatial and technological possibilities as well as the need for variety in visual experience. **Forced simplicity results in oversimplification.** In the Wiley House, for instance, in contrast to his glass house, Philip Johnson attempted to go beyond the simplicities of the elegant pavilion. He explicitly separated and articulated the enclosed "private functions" of living on a ground floor pedestal, thus separating them from the open social functions in the modular pavilion above. But even here the building becomes a diagram of an oversimplified program for living-an abstract theory of either-or. Where simplicity cannot work, simpleness results. Blatant simplification means bland architecture. **Less is a bore.**" (p. 17)

7.2. העיצוב הרדיקלי והפוסט-מודרני

הפרק דן בהתפתחות העיצוב הרדיקלי והפוסט-מודרני כתגובת נגד לעיצוב המודרני. הפרק מראה כיצד קבוצות של עיצוב רדיקלי, שלא פעלו באופן מסחרי, היו המניע לגיבושו של העיצוב הפוסט-מודרני המסחרי.

בהשראת הזרמים הרדיקליים החברתיים שפעלו בשנות השישים (ראו פרק 7.1) החלה להתגבש תנועה המכונה "עיצוב רדיקלי" או "אנטי-עיצוב". התנועה כוללת מספר קבוצות שהוקמו בעיקר איטליה, באנגליה ובארצות הברית. הקבוצות היו שותפות בביקורתן על העיצוב המודרניסטי, שהבטיח לתקן את העולם, ונכשל. לשיטתן, העיצוב המודרני רק משמש תמריץ לצריכה, מקיים את הבורגנות ומשמר את החלוקות החברתיות הקיימות והלא צודקות. מטרתן הייתה לערער על ההגמוניות של העיצוב המודרניסטי כמבטא חברה מוסרית, צודקת ושוויונית.

הקבוצות השונות גרסו שאפשר לשנות את העולם לא רק דרך פעילות פוליטית או מלחמות אלא דרך עיצוב ואדריכלות. הן לא חתרו לממש או למכור את עיצוביהן (אף כי חלק קטן מהעבודות מיוצר ונמכר עד היום), ולכן הרשו לעצמן להביע מסרים אקספרסיביים, דמיוניים, שנונים, פואטיים, אירוניים ומופרכים, שחרגו מההיגיון הישר. במקום לתת פתרון לצורך טכני, הן הציעו עיצוב ניסיוני ונועז, שפתח פתח לדמיון ופנה לאדם כסובייקט ייחודי. אחת הקבוצות המפורסמות הייתה סופר-סטודיו (Superstudio), שהוקמה ב-1966 בפירנצה וכללה כעשרים סטודנטים לאדריכלות. ב-1969 הציגה הקבוצה את הפרויקט "אנדרטה רציפה: מודל אדריכלי לעיור כללי" (The Continuous Monument: an Architectural Model for Total Urbanization), מעין מודל אלטרנטיבי לחיים על כדור הארץ. קולאז'ים פסיכדליים הציגו עולם דיסטופי שבו האדריכלות המודרנית מגיעה לשיא גרוטסקי ומשתרעת על פני ערים ונופים טבעיים, ועולם חסר מבנים שבו יש רק משטח ריק ועליו גריד שמחבר הכול. העבודות שימשו מטפורה לגלובליזציה ולהתפשטות הבלתי מבוקרת של האדריכלות המודרנית ההומוגנית.

ב-1972 נפתחה במוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק (MoMA) התערוכה "איטליה: הנוף הביתי החדש" (Italy: The New Domestic Landscape). התערוכה הראתה שהעיצוב האיטלקי חצוי בין שתי מגמות מנוגדות: "העיצוב היפה" ו"עיצוב הפופ" המסחריים, שזכו לתמיכת משרד המסחר האיטלקי ויוצרו בתעשייה (ראו פרק 6.3), עמדו בניגוד חריף לעיצובים הרדיקליים של סופר-סטודיו, ארכיזום אסוסיאטי (Archizoom Associati), יו-אף-או (UFO). בעברית: עב"ם), סטודיו65 (Studio65) וקבוצות אנטי-עיצוב אחרות, שכללו בעיקר מיצבים ואיורים לא מסחריים. התערוכה חשפה את הפעילות הענפה של העיצוב הרדיקלי, אשר הגדיר מחדש את תפקיד העיצוב: כלי לביקורת תרבות, הדורש מהמשתמשים להפעיל את המחשבה.

ב-1976 הקימו אלסנדרו מנדיני (Alessandro Mendini), אנדריאה בראנזי (Andrea Branzi), אלסנדרו גריירו (Alessandro Guerriero) ואטורה סוטצאס (Ettore Sottsass) (הנדון פרק 6.3) במילאנו את קבוצת העיצוב הרדיקלי "אלכימיה" (Alchimia). הקבוצה עיצבה מוצרים שיצאו נגד הערכים של העיצוב המודרניסטי. בשנת 1979 הם הציגו את התערוכה הראשונה שלהם "באו.האוס" (Bau.haus). שם התערוכה העיד על תוכנה: פירוק באמצעות העיצוב של רעיונות בית הספר באוהאוס (ראו פרק 4.3). בתערוכה הוצגו עיצובים לא פונקציונליים שיוצרו בחוסר יעילות, היו קישוטיים וצבעוניים ולא הביעו את אמת החומר. גם קבוצה זו לא שאפה למסחריות. המוצרים היו פריטים יחידניים (ON-OFF) שהוצגו בתערוכות, במופעים ובתפאורות.

בתחילת שנות השמונים התגבש העיצוב הרדיקלי לכדי העיצוב הפוסט-מודרני. המפנה התרחש בשנת 1981, כשאטורה סוטצאס וחברים נוספים עזבו את "אלכימיה" בטענה שאבות-טיפוס ניסיוניים ופריטים יחידניים ופרובוקטיביים לא יכולים להשפיע על הקהל הרחב. סוטצאס הקים חברת עיצוב מסחרית בשם ממפיס (Memphis), וצירף מעצבים מיפן, מארצות הברית, מצרפת וממדינות נוספות. חברי הקבוצה סברו שניתן להביע את אותם רעיונות במוצרים מסחריים כדי להיכנס לבתים ולשנות את האופן שבו אנשים חיים ביומיום.

הקבוצה עיצבה רהיטים בעלי נראות בולטת ודומיננטית עם הבעה חזקה וצבעוניות עזה. בכל המוצרים הפונקציונליות הייתה משנית להבעה האסתטית. לחלק מהעיצובים היו במות רחבות שהזכירו את מצרים העתיקה או מבניות של טוטמים אפריקניים. בחלק מהמוצרים ניכר דמיון לבעלי חיים. עיצובים אחרים התייחסו לדמיונים הלוקוחים מהתרבות הפופולרית. פרשנויות ורמזים כאלו היו אסורים לפי ההיגיון המודרניסטי. חלק מהמוצרים שילבו יחד חומרים שבסוף

שנות השבעים נראו מיושנים, כגון צינורות כרום מכופפים, פיברגלס ופורמייקה, וחומרים יוקרתיים כגון שיש. שילוב החומרים ערער על ההיררכיות בין גבוה לנמוך, יקר וזול.

מעצבי מוצר רבים נוספים עיצבו ברוח הפוסט-מודרנית, והביעו כל אחד בדרכו מחאה על קיבעונות המודרניזם. בשנת 1981 הקים המעצב הישראלי-אנגלי רון ארד עם קרוליין תורמן (Caroline Thorman) את סטודיו וואן-אוף (One-Off). עיצובי הסטודיו כללו פריטים יחידניים רדיקליים בעלי אופי תעשייתי. בין הפריטים היו מערכת סטריאו מבטון שבור, ספה שהורכבה מכיסאות של מכונית רובר שנמצאו במזבלה וכורסה מפלדה קפיצית חדה ומאימת. עיצובי הסטודיו כמו אמרו שעיצוב הוא ביטוי של תרבות שבורה, מאיימת ומלוכלכת.

באדריכלות התרחש המפנה הפוסט-מודרני כשאדריכלים נענו לקריאתו של האדריכל רוברט ונטורי (Robert Venturi) לתכנן מבנים בהתאם לעיקרון "סתירה ומורכבות באדריכלות" (ראו פרק 7.1). הבניין הפוסט-מודרני הראשון היה בניין פורטלנד (Portland building) שעיצב מייקל גרייבס (Michael Graves) ב-1982. מאפייניו הפוכים לגישת "עור ועצמות" של לודוויג מיס ון דר רוהה: הוא נראה גולמי וכבד, מזכיר מעין מקדש גיאומטרי מסיבי ומונומנטלי עם חלונות קטנטנים, מצופה באבנים ורדרדות וחומות ומעוטר בצורה גסה עם סרטים, כמו אריזת מתנה. הבניין הפך לסמל של האדריכלות הפוסט-מודרנית.

אדריכלים אחרים נמנעו מההסיטוריצים והקישוטיות של בניין פורטלנד, וביססו את התנגדותם לאדריכלות המודרנית על שבירת הקונסטרוקטיביות. הם פיתחו את הדה-קונסטרוקציה (deconstructivism), אדריכלות המפרקת מבחינה רעיונית את המבנה המודרניסטי והפונקציונליסטי. מרבית הבניינים בסגנון זה כוללים מבנה בסיסי מעוקם בדרך ייחודית, וחלקם עשויים גם מקטעים מזוותים הפונים לכיוונים שונים, כשהמכלול כמו מאחה את החלקים השונים. כזה הוא מוזיאון ויטרה (Vitra Design Museum) שתכנן האדריכל פרנק גרי (Frank Gehry) בשנת 1989 בגרמניה. המוזיאון נראה כמו איחוי אקראי של שברי חלקים של מבנה קונסטרוקטיביסטי שגובבו יחד, חלקם נוטים באלכסון. הבניינים שומרים לרוב על שפה אחת והיגיון עקבי אחד, ובבדלים בבירור זה מזה. ייחודיות הבניינים הבהירה שאין כזה דבר עיצוב נכון אוניברסלי אחד.

בתחום העיצוב הגרפי, מבשרי הפוסט-מודרניזם היו תנועה קטנה בסן פרנסיסקו, שיצרה בסוף שנות השישים כרזות פסיכדליות. המעצבים שיקפו בכרזות את חוויית השימוש בסמים משבשי תודעה. הטקסט כמו הוצב על גלים מעוקמים ונדחס עם איורים מעוותים של דמויות למעין עיסה רציפה בצבעים בוהקים ומשלימים. מוביל התנועה היה המעצב וס וילסון (Wes Wilson), שבין 1966 ל-1968 היה אמון על עיצוב הכרזות להופעות באודיטוריום פילמור שבעיר. הטיפוגרפיה הפסיכדלית הייתה כמעט לחלוטין לא קריאה, אבל העבירה היטב את המסר: העולם חופשי והרמוני והמוזיקה מחברת את כולם.

פריצת הדרך המשמעותית לכיוון של פוסט-מודרניזם בעיצוב גרפי התרחשה דווקא בשווייץ, מעוז העיצוב הגרפי המודרני והאוניברסלי. ב-1968 הוזמן המעצב הגרמני וולפגנג ויינגרט (Wolfgang Weingart) ללמד בבית הספר לעיצוב בבזל. במסגרת עבודתו הוא החל לערער על הסדר המוחלט ועל הניקיון הרציונלי של הסגנון השווייצרי (ראו פרק 6.1). הוא התייחס לטקסט כחומר גלם למשחק, ויצר חומרים גרפיים עם פונטים מטושטשים, ריווח לא זהה בין אותיות וארגון שנדמה אקראי. עבודתו הבהירה שהפונקציה של הטקסט היא העברת מסר, והמסר יכול לעבור בדרכים נוספות פרט לסידור לפי גריד רציונלי. סדרת הרצאות שנשא ויינגרט ב-1972 בבתי ספר לעיצוב בארצות הברית וכן סטודנטים שלמדו אצלו יצרו את תנועת "הגל החדש" (New Wave).

אפריל גריימן (April Greiman) הייתה אחת מהסטודנטים של ויינגרט. בכרזות שעיצבה היא יצרה עומק בעזרת שכבות של משטחי טקסטורות ודימויים גרפיים שהיו חסרי קשר ישיר לנושא הכרזה, בגדלים שרירותיים ובצבעוניות אינטנסיבית. הטקסטים ששילבה היו כמעט בלתי קריאים. בשנת 1984 יצא מחשב המק (Mac) הראשון, וגריימן הייתה אחת הראשונות שהשתמשו בו. בעזרת המחשב היא יצרה דימויים מתוחים, פונטים מעוותים וטקסטורות מפוקסלות. הכרזות של גריימן ומעצבי הגל החדש נראו כמו חידות שאין בהן היגיון ואין להן פתרון, אבל הן עוררו סקרנות רבה בקרב הצופים.

המעצב דיוויד קרסון (David Carson) פיתח את העיצוב הגרפי הפוסט-מודרני לכיוון אחר. כגולש גלים מקצועי הוא מונה בסוף שנות השמונים למעצב הראשי של כמה מגזינים של גלישה וסקייטינג. השפה הגרפית שפיתח דמתה בעקרונותיה לאדריכלות הדה-קונסטרוקציה: הוא פירק את הטיפוגרפיה על ידי גזירה, קיצוץ וחיתוך האותיות, במין

כאוס מלא אנרגיה, עוצמה וביטחון. עיצוביו של קרסון הראו שקריאות ותקשורת הן לא בהכרח אותו דבר, וכי אפשר ליצור תקשורת שתהיה בלתי קריאה. הסגנון קיבל את השם גראנג' (Grunge). בעברית: לכלוך, זיהום).

לסיכום, אי אפשר להבין את העיצוב הפוסט-מודרני בלי להבין את המודרניזם. הביקורת הגדולה של הפוסט-מודרניזם היא שהעיצוב המודרני השליך את העבר כדי להיות מעבר לסגנון, וכך גם איבד את משמעות התרבות וגם אינן את הסובייקט הייחודי לטובת סובייקט גנרי שלא קיים במציאות. העיצוב הפוסט-מודרני היה אפוא ביטוי להשתחררות מהגבלות המודרניזם, לתחושה של חופש ולחזרה של היחיד ושל תרבויות ספציפיות ומגוונות למרכז הבמה.

נושאים לדין
<ul style="list-style-type: none"> עיצוב רדיקלי בקבוצות העיצוב האיטלקיות בשנות השישים: סופר-סטודיו (Superstudio), ארכיזום אסוסיאטי (Archizoom Associati), יו-אף-או (UFO), סטודיו 65 (Studio65).
<ul style="list-style-type: none"> הקמת "אלכימיה", והתערוכות של חברי הקבוצה: תערוכת Bau.haus, 1979 ותערוכת I Mobili Infinito Exhibition, 1981 במילאנו.
<ul style="list-style-type: none"> הקמת ממפיס (Memphis) ועבודותיהם של חברי הקבוצה בהשוואה לעיצוב המודרני.
<ul style="list-style-type: none"> במקום מקוריות, עיצוב המתייחס למסורות עיצוב קודמות.
<p style="text-align: right;">דוגמה</p> <p>Alessandro Mendini – Redesigned Thonet Chair, for Studio Alchimia, 1978</p>
<ul style="list-style-type: none"> במקום פונקציונליות, מוצרים לא פונקציונליים.
<p style="text-align: right;">דוגמה</p> <p>Dan Friedman – Fountain Table, for the Formica Corporation, 1988</p>
<ul style="list-style-type: none"> במקום פשטות, עיצוב בצורות מורכבות וריבוי בעיטור.
<p style="text-align: right;">דוגמה</p> <p>Nathalie du Pasquier – fabric designs, 1981-1982</p>
<ul style="list-style-type: none"> במקום יעילות, מוצרים לא יעילים.
<p style="text-align: right;">דוגמה</p> <p>Ettore Sottsass – Carlton room divider, for Memphis, 1981</p>
<ul style="list-style-type: none"> במקום אוניברסליות, מוצרים כנגזרת של תרבות.
<p style="text-align: right;">דוגמה</p> <p>Michael Graves – Alessi Signature Kettles, 1985</p>
<ul style="list-style-type: none"> במקום אמת החומר, סקיומורפיזם ושלילת אמת החומר.
<p style="text-align: right;">דוגמה</p> <p>Howard Meister – Nothing Continues to Happen, 1981</p>
<ul style="list-style-type: none"> עבודתו של רון ארד בעיצוב פריטים יחידניים (one-off) בעלי אופי תעשייתי.
<p style="text-align: right;">דוגמה</p> <p>Ron Arad – Concrete Stereo, 1983</p>

<ul style="list-style-type: none"> • רוברט ונטורי ועיצוב הבית הפרטי לאמו: Robert Venturi – Vanna Venturi House, Philadelphia, 1964
<ul style="list-style-type: none"> • רעיון הדה-קונסטרוקציה וביטוי באדריכלות.
<ul style="list-style-type: none"> • דוגמה Daniel Libeskind – Jewish Museum Berlin, 1999
<ul style="list-style-type: none"> • הסגנון הפסיכדלי כמבשר העיצוב הגרפי הפוסט-מודרני.
<ul style="list-style-type: none"> • דוגמה Bonnie Maclean – The Yardbirds, The Doors, 1967
<ul style="list-style-type: none"> • וולפגנג ויינגרט (Wolfgang Weingart) חלוץ סגנון הגל החדש (New Wave).
<ul style="list-style-type: none"> • דוגמה Wolfgang Weingart – Kunsthalle Basel kunstcredit, 1977
<ul style="list-style-type: none"> • אפריל גריימן ועיצוב בהשפעת תוכנות גרפיות ממוחשבות.
<ul style="list-style-type: none"> • דוגמה April Greiman – Changing Concepts of Space in Architecture & Art Lecture Series poster, 1986
<ul style="list-style-type: none"> • סגנון הגראנג' (Grunge) וההשראה מטיפוגרפיה ורנקולרית.
<ul style="list-style-type: none"> • דוגמה David Carson – Ray Gun magazine, 1990's

<p>הצעות להרחבה ודין</p>
<ul style="list-style-type: none"> • שימוש בהומאז' (Homage) ובפסטיש (Pastiche) בעיצוב גרפי.
<ul style="list-style-type: none"> • דוגמה Paula Scher – Swatch Watch poster, 1985
<ul style="list-style-type: none"> • פיליפ ג'ונסון (Philip Johnson) כנציג האדריכלות המודרנית והמעבר לאדריכלות פוסט-מודרנית.
<ul style="list-style-type: none"> • דוגמה Philip Johnson & John Burgee – AT&T Building, New York, USA, 1984
<ul style="list-style-type: none"> • מעצבי אופנה מרכזיים: ג'יאני ורסאצ'ה (Gianni Versace), דולצ'ה וגבאנה (Dolce & Gabbana), ג'ורג'יו ארמני (Giorgio Armani); ויוויאן וסטווד (Vivienne Westwood); המוזיקאי-מפיק הבריטי מלקולם מקלארן (Malcolm McLaren).