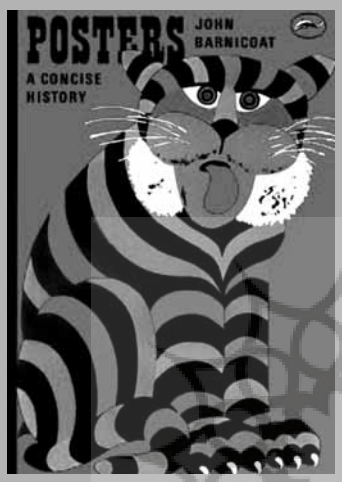
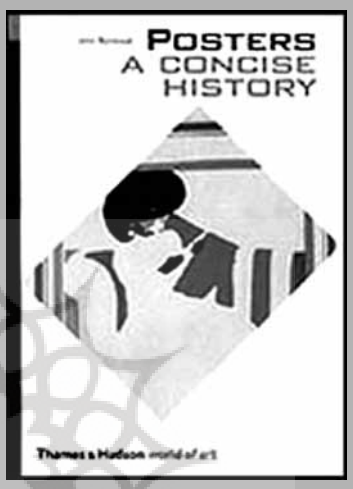
پوستر
در جهان معاصر
مدرن و حرفه‌ای





(Posters: A Concise History (world of Art
John Barnicoat
Thames & Hudson, 288 Pages
ISBN-10: 0500201188
0500201183-ISBN-13: 978

پوسترها: تاریخی فشرده در جهان هنر
جان بارنی کت
انتشارات تیمزوهادسن، ۲۸۸ ص

کتاب «پوستر: تاریخی فشرده» که به بررسی پوستر در جهان معاصر پرداخته، در چهار فصل تنظیم شده است:

ـ پوسترهای هنری

نخستین پوسترها، پوسترهای هنری تازه به دوران رسیده، پوسترها و نمادگرایی، پوسترهای هیپی.

ـ مدرن و حرفه‌ای

جنبش‌های رسمی و تشریفاتی هنر، جنبش‌های هنر تزیینی، طراحی حرفه‌ای، دهه‌های ۴۰ و ۵۰ معاصر.

ـ پوسترها و واقعیت

اکسپرسیونیسم، رئالیسم، سوررئالیسم

ـ پوسترها و جامعه

سبک مردمی و عامه‌پسند، پوسترها و کمدی، مسائل سیاسی، انقلاب و جنگ، پوسترهای سه بعدی

مطلب حاضر ترجمه‌ی فصل دوم کتاب با عنوان «مدرن و حرفه‌ای» است که به موضوعاتی چون «جنبش‌های رسمی و تشریفاتی هنر، جنبش‌های هنر تزیینی، طراحی حرفه‌ای، دهه‌های ۴۰ و ۵۰ معاصر» می‌پردازد.

جنبش‌های رسمی و تشریفاتی هنر

هنگامی که اصطلاح مدرن برای هنر به کار می‌رود، به یک موضوع پوچ و توخالی اشاره دارد. با وجود این، این کلمه راه‌حلی را در طراحی نشان داد که در زمان با تمام سبک‌های دیگر به آرامی پاک شده‌اند. قرن بیستم دارای یک حال و هوای خوش‌بینی سبک‌دار بود که در عنوان کتاب «جهان شجاع نو»[1] اثر آلدوس هاکسلی خلاصه شد. بیشتر زیبایی و ظرافت محو شده‌ی آن دارای عنصری است که اکنون آن را مسخره و خنده‌دار می‌نامیم.

ظاهراً دو عنصر در کار بوده‌اند: طراحی مدرن رسمی و تشریفاتی و مدرن تزیینی. اولین مورد از ایده‌ی کارکرد سرچشمه می‌گیرد که به جای لغت تزیین قرار گرفته است و طراحی قرن نوزدهم را توضیح می‌دهد. این اصطلاح نشان‌دهنده‌ی آن است که طراحی پیشرو، هنر را با صنعت و عصر تکنولوژی پیوند می‌دهد. دومین عنصر یعنی مدرن تزیینی توسط لوکوربوزیه و طرفدارانش به عنوان یک سبک واپس‌گرا قلمداد شده که در زمان ثروت و وفور نعمت رونق یافته و کار فردی را نشان داده است. تا جایی که به پوسترها مربوط می‌شوند، پوستر همیشه با نقاش در ارتباط بوده است.

مدرن رسمی و تشریفاتی به صورت ترکیبی در کار باوهاوس و مدرن تزیینی در دو دوره یافت شد: اولین دوره در فاصله‌ی پایان هنر تازه به دوران رسیده‌ی فرانسه در حدود سال ۱۹۰۰ و افزایش تأثیر باوهاوس در اوایل دهه‌ی ۳۰ و دومین دوره بعد از جنگ جهانی دوم در نخستین عصر تزیینی جامعه معرفی شدند. به ناچار برخی عناصر طراحی رسمی و تشریفاتی به صورت زینت نمایان می‌شوند و همان‌طور که خواهیم دید، این موضوع به عنوان یک مصالحه و آشتی میان اصول سخت‌تر طراحی و شیوه‌ی تزیینی تلقی شد که با ظهور شکل‌های نو به وجود آمد. نمونه‌ی آشکار، شیوه‌ای است که در آن امکانات رسمی و تشریفاتی طراحی کوبیستی تقریباً به تزیین نئوکلاسیکال نه تنها توسط طراحان پوستر بلکه توسط پیکاسو تغییر جهت دادند. ویژگی هر دوی آن‌ها عناصر طراحی‌ای بود که شکل جدیدی از پوسترها و نیز نقاشی را ساخت و چند سال بعد از سال ۱۹۰۰ نمایان شد. با وجود این، خط تقسیم‌کننده‌ی بین جهان قرن نوزدهم و جهان مکانیزه و جدید قرن بیستم، اغلب اوقات زمان مناسب برای تأثیر جنگ جهانی اول نسبت داده می‌شود.

تا جایی که به طراحی مربوط می‌شود یا تا جایی که جنبش‌های هنری از آن رویداد اسف‌بار و فاجعه‌آمیز تأثیر گرفته‌اند، ما می‌توانیم فقط دو ارتباط اصلی را میان جنگ و هنر بیابیم. جنبش فوتوریست (آینده‌نگر) ماهیت جنگ‌افزار مکانیزه را پیش‌بینی کرد و دادائیست‌ها به خاطر یأس به وجود آمده از آن متولد شدند. در غیر این صورت، بسیاری از تغییرات سبک جنبش‌های هنری قرن بیستم پایه‌هایشان مربوط به سال‌های میان ۱۹۰۰ و ۱۹۱۷ می‌باشند. تحقیق برای یک انتظام ساختاری جدید، مهم‌ترین عنصر در طراحی اوایل قرن بیستم بود که در آنچه ما آن را انتظام ساختمانی جدید نظیر کوبیسم، جنبش هنری استیل[2] و کنستراکتیویسم[3] می‌نامیم، آشکارتر بود. تا جایی که به مردم مربوط بود، تاریخ این جنبش‌های هنری متفاوت میان سال‌های ۱۹۰۸ ـ ۱۹۰۷ اتفاق افتادند.

نخستین آثار کوبیستی پیکاسو و براک در سال ۱۹۰۸ به معرض نمایش گذاشته شدند. در سال ۱۹۱۳، مالویچ اولین کار سوپرماتیسم[4] خود (Quadrat) را که یک مربع سیاه روی یک زمینه‌ی سفید بود، به معرض نمایش گذاشت. در سال ۱۹۱۷، جنبش هنری استیل توسط وان دوزبورگ تأسیس شد.

نقاشی‌های کوبیستی یک زبان هنر تصویری جدیدی را ارائه دادند که به هنر انتزاعی گرایش داشتند. علی‌رغم اینکه کوبیست‌ها خیلی از واقعیت دور بودند ولی به آن رسیدند، زیرا کوبیسم اساساً هنری است که با واقعیت مرتبط بوده است. در حقیقت کوبیست‌ها نسبت به بسیاری از نقاشان دیگر که به رسم تصویرگری چشم‌فریب از زمان رنسانس به بعد کار کرده بودند، حرف بیشتری در مورد هنر و واقعیت داشتند. کوبیست‌ها روش هنرمندانه‌ای را برای واقعیت روشنفکری و احساس ساختند. هنرمند الزاماً آنچه را که توانسته شیئی را از یک دیدگاه خاص ببیند، ثبت نمی‌کند. در عوض هنرمند کوبیست آن چه را که مقابل روی خود دارد، مورد تجزیه و تحلیل قرار داده است. بنابراین یک شیء از تمام دیدگاه‌ها به طور همزمان نشان داده شد. برای عملی‌کردن این کار، لازم بود تا واقعیت به بخش‌های کوچک تقسیم و قطعات و بخش‌های آن در یک شکل ساختمانی جدید دوباره با هم سوار شوند.

در این شیوه، یک زبان جدید در مورد شکل برای توضیح دادن فضا ساخته شد. نقاشی‌ای که در این شرایط ایجاد شده است، دارای زندگی خاص خود و دارای واقعیت خود است که ما را دعوت به کشف از لحاظ ذهنی و فکری می‌کند. در گذشته، ما دعوت شده بودیم تا با کمک چنین ابزار تصویری نظیر جاده‌ای که با پیچ و خم‌ها به وسط راه منتهی می‌شود، در یک منظره قدم بزنیم. کوبیست‌ها این شیوه‌های ارتباطی را که فقط پاسخ‌های احساسی به تصویرسازی یک دیدگاه بودند، رد کردند. در عوض، آنها یک ساختار مصنوعی (ساختگی) را جانشین ساختند که با فکر و احساس به صورت یک تجربه‌ی تازه به دست می‌آمد.

بنابراین کار هنر یک واحد مستقل می‌باشد که واقعیت جدیدی است. این جنبش در هنر قرن بیستم نتیجه‌ی مستقیم همکاری شخصیت‌هایی نظیر براک و پیکاسو بود. کوبیسم یک انقلاب فکری و احساسی بود: بسیاری از هنرمندان که در مورد هنر مقاله نوشته‌اند نخست بر انقلاب فکری تأکید کرده‌اند اما نقاشان نشان داده‌اند که جذب شدن به احساس و زبان تکنیکی نقاشی مهم بوده است. بنابراین برای این انقلاب دوگانه، ما باید سومین عنصر یعنی اختراع ابزار تکنیکی کولاژ[5] را بیفزاییم. تمام این پیشرفت‌ها عامل تغییر و تحولات در سبک پوسترها در طی قرن بیستم بوده‌اند.

علاوه بر یافته‌های براک و پیکاسو، تأثیر کار فرناند لگر در پوسترها منعکس شد. علاقه‌ی لگر به عناصر تکنیکی تمدن مدرن، کشفیات کوبیستی را با حال و هوای عصر نو مرتبط ساخت.

استفاده از اشیاء و مواد به عنوان جنبش ناب‌گرایی معروف شد. این طرح رسمی دارای وضوح و صراحت لهجه بود و روی هنرهای کاربردی تأثیر گذاشت.

لوکوربوزیه توضیح داد که: ما از هنر، دقت می‌خواهیم. شرط لازم برای نظم و ترتیب که به تنهایی می‌تواند مؤثر واقع شود، یک هندسه‌ی روحی جسورانه را به‌وجود آورده است که وارد تمام فعالیت‌های ما می‌شود. معماری

معاصر این فرآیند را ساده می‌کند. نویسندگان احساس کردند که کوبیسم برای مثال در کارهای نئوناتورالیسم پیکاسو در سال‌های ۱۶ ـ ۱۹۱۵ به مفاهیم تصویری قدیمی گذشته تغییر یافته است. یقیناً کارنئوکلاسیکال پیکاسو (در زمان انتشار این کتاب، پیکاسو در قید حیات بوده است) این ترس و بیم را توجیه می‌کند. انقلاب کوبیسم و تکنولوژی جدید عصر، اُزنفانت را بر آن داشت تا در کتاب سفری به زندگی (۱۹۳۲) چنین بنویسد که: اولین مکتب ناب‌گران ۱۸ ـ ۱۹۱۶ که از کوبیسم پیروی نمی‌کند، یک جست‌و جو برای اصول شکل و اعتراض در مقابل هنرهای اتاق پذیرایی بود. در همین کار، او خاطرنشان ساخت که می‌خواهد ابزارهای ساخت نقاشی‌های مردم‌پسند را بیابد. او احساس می‌کرد که نبوغ در کیفیت ابداع

۱ـ نوکور ـ پرسا ـ ۱۹۲۸
Nockur Pressa 1928

و خلاقیت قرار دارد.

مشکلات عدم تماس شخصی در اجرای این نوع کارها حائز اهمیت است. اگر ما بخواهیم فرآیندهای مکانیکی یا نیمه‌اتوماتیک را دنبال کنیم، با گوتنبرگ مدرن آن‌ها را به فاصله‌ی خیلی کوتاه خواهیم یافت. این نوع فرآیندها ۸۰% کار را انجام می‌دهند و استادکار بقیه‌ی کار را به طور دستی انجام می‌دهد.

در این مرحله، طراحان در پاریس نظیر کاساندره (۶۸ ـ ۱۹۰۱) از زبان جنبش‌های رسمی و تشریفاتی هنر استفاده کردند و آنها را برای پوستر تبلیغاتی مورد استفاده قرار دادند. کاساندره نام مستعار ژان ـ ماری مورئو بود که در اکراین متولد شده بود. تا سال ۱۹۲۱، او توانست نشان دهد مکانیزه‌سازی طراحیِ مورد پسند فوتوریست‌ها و موهولی ـ ناگی در ابتدا یک واقعیت اجتماعی شده بود، با وجود این او ترکیب‌بندی‌های مکانیزه‌ی خود را در نقاشی پاریس نشان داد. در یک بخش توصیفی رنگی، او نوشت که در پوستر از اینکه طراحی یک کالای نمایشی باشد، دست کشیده اما در عوض اعلان شد که بخشی از فرآیند تکراری ارتباط جمعی می‌باشد. در مقدمه‌ای بر کتاب Publicite 1928 - 29 او گزارشی شاعرانه در مورد پاریس ارائه می‌دهد که با اصوات و مناظر رسانه‌ی تبلیغاتی مدرن، زنده و برج ایفل روی آن سایه افکنده است.

کاساندره به ندرت از مونتاژ استفاده کرد. اثر واگن بار یک استثناء آشکار می‌باشد اما او تأثیر عکس‌های مونتاژ را در طرح‌های دقیقاً کار شده شبیه‌سازی کرد. در ۲۴ سالگی، او طرح خود را برای L'intransigenant 1925 ساخت که کاری با خلوص کلاسیک و روی یک بخش طلایی قرار گرفته بود.

بیشتر کارهای تحسین‌شده‌ی کاساندره طراحی او بوده است که احساس برای تکنولوژی جدید و ایمان و اعتقاد کامل را با هم ترکیب می‌کند. ما به ناچار اعتبار سیستم راه‌آهن و فضاهای وسیع را حس می‌کنیم که مسیر را مستقیماً نشان می‌دهد.

مجموعه‌ی سه پوستری که کاساندره برای دو نوبت طراحی کرده است (۱۹۳۴) نمونه‌های خوبی از کاربرد آرایش موجز در سبک مردمی و عامه‌پسند می‌باشد. کاساندره در اینجا جنبش را به شیوه‌ای نشان می‌دهد که یک دسته فیلم یک سری رویداد را می‌سازد.

در آگهی «دو نوبت» کاساندره به طراحان پاریس دهه‌ی ۳۰ ملحق شد که کار آنها به سبک تزیینی آن عصر کمک زیادی کرده بود. در این لحظه، ما به روش فرمول‌بندی شده برای طراحی می‌پردازیم که کاساندره از جنبش‌های انتزاعی در هنر استخراج کرد و این کار به پوسترهایی نظیر Lintransigenant ختم گردید.

در سال ۱۹۳۳، او دیدگاه خود را در مورد نقش طراح پوستر در این شیوه جمع‌بندی کرد:

تعیین موقعیت پوستر در میان هنرهای تصویری مشکل است. برخی آن را به عنوان بخشی از نقاشی می‌شمرند که کاملاً غلط بوده و برخی نیز آن را در میان هنرهای تزیینی قرار می‌دهند که به عقیده‌ی من آنها کمتر در اشتباه می‌باشند.

پوستر نه یک نقاشی و نه یک پرده‌ی پشت صحنه‌ی تئاتر که چیزی متفاوت است، اما با وجود این از وسایل و ابزارهای ارائه شده توسط هنرمندان استفاده می‌کند. پوستر خواهان تسلیم محض در نقش هنرمند می‌باشد. او نباید روی شخصیت خود تأکید و پافشاری کند. اگر او اینکار را انجام دهد، مخالف با حقوقش عمل کرده است.

نقاشی به تنهایی یک انتها می‌باشد، ولی پوستر فقط وسیله‌ای برای

یک پایان است یعنی ابزار ارتباطی میان فروشنده و مردم و در واقع چیزی شبیه به تلگراف. طراح پوستر نقش یک کارمند تلگراف را بازی می‌کند: او اخبار را شروع نمی‌کند بلکه آن را پخش می‌کند. هیچ‌کس از او نظرش را نمی‌پرسد. او فقط باید یک ارتباط روشن، خوب و دقیق را برقرار کند.

کاساندره شیوه‌ای را برای ظهور کارشناس ارتباط حرفه‌ای آماده می‌سازد. در پاریس، خانه‌ی ملی کوبیسم، این طبیعی است که طراحان فرانسوی ایده‌های خود را از آن جنبش یا از جنبش‌های محلی دیگر نظیر ناب‌گرایی بسازند که از آن نشأت گرفت. در کشورهای دیگر، جنبش‌هایی نظیر هنر استیل و کنستراکتیویسم از این کشفیات به‌گونه‌ای استفاده کردند که روی طراحی پوستر تأثیر بیشتری نسبت به خود کوبیسم داشتند.

در سال ۱۹۱۵، موندریان که در پاریس با کوبیسم همکاری دائمی داشت به هلند بازگشت. او فرمول‌های جدیدی را برای یک نتیجه‌گیری منضبط‌تر به وجود آورد که بعدها تزیینی شد. بنابراین تأثیر او و تأثیر وان دوزبرگ که هنر استیل را در سال ۱۹۱۷ تأسیس کرد، پیشرفت اولیه‌ی کوبیست‌ها را برای تحت تأثیر قراردادن و تغییر شکل‌دادن شیوه‌ی زندگی ما بسط و گسترش داد. موندریان در سال ۱۹۴۲ نوشت:

علی‌رغم اینکه نئوپلاستی سیسم[۶] اکنون ارزش ذاتی خود را داراست

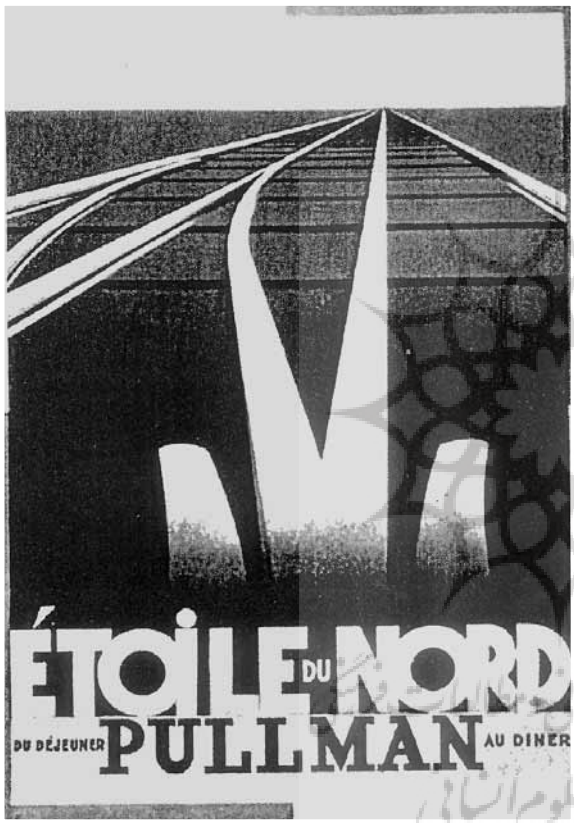
۲ـ کاساندره ـ ۱۹۲۷

Cassandre-Etoile du Nord – 1927

(نظیر نقاشی و مجسمه‌سازی)، ولی به عنوان یک تدارک و آماده‌سازی برای معماری آینده تلقی می‌شود. آن می‌تواند معماری جدید را برای ایجاد ارتباطات خالص و رنگ خالص، کمال بخش و در حقیقت، مظهر عصر مدرن می‌باشد. صنعت مدرن و تکنیک‌های پیشرو و مترقی پیشرفت‌های موازی و نه مساوی را نشان می‌دهند. نئوپلاستی‌سیسم را نباید یک برداشت شخصی تلقی کرد.

تأثیر جنبش‌های هنر رسمی روی محیط ما آشکارا توسط موندریان در این گفته نشان داده می‌شود و کار آینده در باوهاوس و در دهه‌ی ۱۹۵۰ در جنبش مادیت نو[۷] در سوییس نشان می‌دهد که پیشرفت‌های اولیه‌ی جنبش استیل چگونه گسترش یافته و به کار رفته‌اند. اما قبل از اینکه این دو حوزه‌ی طراحی را مورد توجه قرار دهیم، پیشرفت‌های دیگری در ارتباط با هنرهای رسمی وجود دارند که از جنبش هلندی نشأت می‌گیرند. طراحی هنر استیل در شکل ارتدوکسی خود، محدود به استفاده از رنگ‌های اصلی و شکل‌های مربع و مستطیل ساده بود. پیت شوارت، طراح هلندی، که در سال ۱۸۸۵ به دنیا آمد، مسئول پرماجراترین کار تایپوگرافی براساس این انضباط رسمی بوده است.

هندریک ورکمان استفاده از مواد پرینترها (جوهرها، غلتک‌ها و تایپ مختلط) را برای ساخت ترکیب‌بندی‌هایی به وجود آورد که آنها را druksels نامید که از کلمه‌ی هلندی «چاپ کردن» گرفته شده است. تصاویر لغتی توسط مارینتی و آپولی نیز به کار رفته بودند و ما می‌توانیم داستان موش را در آلیس در سرزمین عجایب اثر لوئیس کارول نقل کنیم. در طرح‌های ورکمان، آرایش صورت‌های مختلف، تأثیرات کولاژ و مونتاژ را منتقل می‌سازند که جنبش‌های هنری معاصر دیگر به آن دست یافته بودند. خود، حروف تصویری را تشکیل می‌دادند و این ایده‌ای بود که کوبیست‌ها و دادائیست‌ها سریعاً آن را درک کردند، به جز اینکه در طرح‌های ورکمان، فرآیند استفاده از تایپ در چاپ، معکوس شده بود. براک و بوچیونی از حروف در نقاشی‌های کارگاهی (سه پایه‌ای) خود به عنوان وسیله‌ای برای ارائه‌ی یک عنصر واقعیت استفاده کرده بودند. به عبارت دیگر ورکمان با تایپ نقاشی می‌کرد. پوسترها با استفاده از تایپ در این شیوه، به جای آرایش‌های تزیینی اما



سرراست، شکل‌های تصویری را نشان می‌دادند. یک پیشرفت جالب در مورد آزمایشات ورکمان در پوستر (نوئل)[۸] اثر رابرت ایندیانز مشاهده می‌شود. موفقیت و پیشرفت غیرعادی ورکمان زمانی متوقف شد که او طی کار در هلند در طی جنگ جهانی دوم، کشته شد و اکثر کارهایش در طی آزادی‌خواهی نابود گردید.

در هلند، کاربرد قوی و خلاقانه‌ای از طراحی رسمی در صفحه‌آرایی پوستر در ویلم ساندبرگ و ویم کروول ادامه یافته است.

یکی از مهم‌ترین تأثیرات روی طراحی رسمی متعلق به جان چیکولد است که در سال ۱۹۰۲ به دنیا آمد و از آکادمی طراحی کتاب لیپزیگ فارغ‌التحصیل شد. در کتاب «تایپوگرافی نامتقارن» که در سال ۱۹۳۵ منتشر شد، او می‌نویسد:

ارتباط میان چاپ انتزاعی و تایپوگرافی جدید در استفاده از شکل‌های تجریدی قرار ندارد بلکه در شباهت روش‌های کار می‌باشد. در هر دو مورد، هنرمند ابتدا باید یک مطالعه‌ی علمی را در مورد مواد در دسترس خود انجام دهد و سپس با استفاده از کنتراست، آنها را در یک واحد مستقل درست کند... کارهای هنر تجریدی آفرینش‌های نظم و ترتیب خارج از عناصر ساده و ضد و نقیض می‌باشد. به خاطر اینکه دقیقاً آن چیزی است که تایپوگرافی سعی می‌کند انجام دهد و می‌تواند عامل محرکه و دستورالعمل را از مطالعه روی چنین نقاشی‌هایی استخراج کند که شکل‌های بصری لغت مدرن را با هم ارتباط می‌دهند و بهترین معلمان نظم بصری هستند. چیکولد در پوستر خود از تایپوگرافی به عنوان یک عنصر تجریدی استفاده می‌کند. عکسی از فیلم به صورت یک دایره برش داده می‌شود که با خط مورب به حالت تعادل درمی‌آید. این دایره در عوض در زوایای راست با خطوط نوع بدون سری، تنظیم می‌شود. تصادفاً عکس متعلق به باستر کیتون است که تکیه‌گاه‌هایش در این مورد توپ‌های جنگی و خط راه‌آهن می‌باشند، بنابراین شکل‌ها در حالت سکون و بی‌حرکت

درکل طراحی پوستر تکرار می‌شوند.

کیتون دوباره با شکل و حالت سنگی‌اش از عناصر طراحی رسمی و این بار در پوستری توسط برادران اشتن‌برگ در روسیه، نمایان می‌شود. عناصر رسمی به‌طور تزیینی در این پوستر فیلم به کار می‌روند اما سهم جنبش کنستراکتیویسم به طراحی پوستر تجریدی قابل توجه بود. کامیلاگری پروکوفیوا در کتاب خود تحت عنوان «آزمایش بزرگ: هنر روسی»[9] به ارتباط میان کار الکساندر رودچنکو و کار ژیگاورتوف در مورد مردی با دوربین سینمایی و کینو ـ پراودا و نیز تأثیر فیلم‌های اولیه‌ی آیزنشتاین اشاره می‌کند. استفاده از زوایای دوربین در پوسترها آشکار است. به‌کارگیری ماهرانه‌ی آیزنشتاین از مونتاژ نیز در پوستری نظیر Rus–sisch Ausstellung) ۱۹۲۹) توسط الیزار مارکویچ منعکس می‌شود که معروف به ال لیزیتسکی بود. در این پوستر لیزیتسکی از یک عکس همانند چیکولد در phoebus palest استفاده نمی‌کند بلکه در عوض یک واقعیت جدید را از طریق مونتاژ می‌سازد. لیزیتسکی نیز اولین کسی بود که ابزار فتوگرام را به عنوان یک پوستر برای «جوهر پلیکان»[10] استفاده کرد اما استفاده از طراحی رسمی در یک پوستر را می‌توان در اثر «جنگ سفیدها با گوی قرمز»[11] مشاهده کرد. در این پوستر، او از عناصر ساده نظیر شکل‌های تیز، دایره‌ها و تأثیر مستقیم رنگ‌های سیاه، قرمز و سفید استفاده می‌کند. سپس او با شعر مایاکوفسکی برای کتاب‌های «بلندخواندن»[12] و در «داستان دو مربع»[13] تصویری برقرار کرد که ارتباط بصری خالص در هنر تجریدی می‌باشد. مالویچ ماهیت این زبان نو را در هنگام نوشتن جنبش دیگری به نام سوپرماتیسم توضیح داد:

«شکل‌های سوپرماتیسم آکنده از نیروهایی نظیر شکل‌های طبیعت زنده می‌باشند. سوپرماتیسم شکل جدیدی از رئالیسم تصویری است که رسمی محض می‌باشد زیرا هیچ کوه، هیچ آسمان یا هیچ آبی وجود ندارد. هر شکل واقعی و صحیح به خودی خود یک جهان است و هر سطح خالص بیشتر از یک صورت ترسیم شده یا نقاشی شده با یک جفت چشم و یک لبخند، عمر می‌کند.»

سبک‌های تولید شده توسط چند جنبش هنری در طی اوایل قرن بیستم، نشان خود را روی این طراحی پوستر به جا گذاشتند اما تأثیر کلی فرمالیسم جدید، در آلمان تثبیت و هدایت شد. در سال ۱۹۲۲ وان دوزبرگ افرادی نظیر موهولی ناکی، ریچر، لیزیتسکی، آرپ، تزارا و اشویترز را به کنفرانسی در ویمار (خانه‌ی اصلی باوهاوس) دعوت کرد که چهارمین سال تأسیس این خانه بود. در ویمار، گروهی از هنرمندان برجسته‌ی اروپایی از جمله فنینگر، اتین، کلی، کاندینسکی، اشلمر، موهولی ـ ناگی، آلبرز و

۳ـ بوریس پرواسکوف ـ عجله دارم تا یورش قزاق را ببینم ـ ۱۹۲۷
Buris Prusakov- I Hurry to see Khaz Push – 1927

دیگران تحت هدایت گروه والتر، اطلاعات خود را برای کشفیات جدید در اختیار یکدیگر قرار دادند.

منظور و هدف آنها، یک مشارکت جهانی در تجربه‌ی هنری براساس فرمول قدیمی ارتباط قرون وسطایی استاد و شاگرد، اما به شکل قرن بیستمی و تولید جمعی بود.

در محدوده‌ی کارکنان خود باوهاوس، تمیزدادن میان افرادی نظیر کلی، فنینگر، اتین و کاندینسکی که کارشان به حوزه‌ی بیان روحی تعلق داشت و موهولی ـ ناگی که کارش، او را در کنار لیزیتسکی، مالویچ و اعضاء گروه استیل قرار می‌دهد، لازم و ضروری می‌باشد. با این نام‌ها می‌توان مهم‌ترین تأثیر باوهاوس را روی طراحی پوستر یافت. موهولی ـ ناگی دریافت که تکنیک‌های جدید سینما از جمله مونتاژ، عکاسی ضریب[14]، زاویه دوربین[15] و غیره را می‌توان به عنوان عناصر خلاقانه در پوسترها مورد استفاده قرار داد.

اگر ما مونتاژ مؤثر اما مرده‌ی کار «حنا هوخ» را با عناصر مرتبط به هم و پوستر «سیرک و تنوع»[16] اثر موهولی ـ ناگی مورد مقایسه قرار دهیم، می‌توان که یک واقعیت زندگی جدید را از تصاویر عکاسی ساکن و ایستا خلق کرد. بنابراین جنبش‌های مختلف هنری در اوایل قرن بیستم در آلمان گرد هم جمع شدند. در این عصر و در طی این دوره‌ی بحران بازسازی بعد از جنگ جهانی اول بود که پایه‌های ادغام و ترکیب طراحی و نقاشی ساخته شدند.

در سال ۱۹۲۴، موهولی ـ ناگی نوشت:

علی‌رغم اینکه تایپوگرافی، از گوتنبرگ گرفته تا نخستین پوسترها فقط یک ارتباط واسطه‌ای (ضروری) میان مضمون یک پیام و گیرنده‌ی پیام بود ولی یک مرحله‌ی پیشرفت جدید با نخستین پوسترها آغاز شد. ما باید این حقیقت را به حساب آوریم که شکل، اندازه، رنگ و آرایش ماده‌ی تایپوگرافیکی (حروف و علائم) حاوی یک تأثیر بصری قوی می‌باشند. سازمان‌دهی این تأثیرات بصری احتمالی به مضمون پیام، یک اعتبار بصری می‌بخشد: این بدان معنا است که به وسیله‌ی چاپ، مضمون از لحاظ تصویری تعریف می‌شود... این وظیفه‌ی اصلی طراحی بصری تایپوگرافیکی می‌باشد.»

موهولی ـ ناگی مسئول عناصر جدید در تایپوگرافیکی باوهاوس و تکنیک‌های تبلیغات از سال ۱۹۲۳ تا شروع دوره‌ی دسا ((Dessau ۱۹۲۵)) بود. در این زمان باوهاوس مجبور شد از خانه‌ی اصلی خود در ویمار تغییر محل دهد. ساخت یک نوع باوهاوس ویژه در حدود سال ۱۹۲۳ شروع شد. این ساخت از کار اشویترز و نیز کار وان دوزبرگ نشأت گرفت، بنابراین وی ایده‌های دادا و هنر استیل را با هم ترکیب کرد. موهولی ـ ناگی ایده‌ی تایپ را بدون حروف بزرگ شروع کرد که توسط هربرت بایر اجرا شد (۱۹۲۴).

در سال‌های ۱۹۲۹ و ۱۹۳۰ تأثیر اشمیت روی طراحی پوستر

۴ـ لیزیتسکی ـ جنگ سفیدها با گوه قرمز ۱۹۱۹
El Lissitzky- Beat the Whites with the Red Wedge – 1919

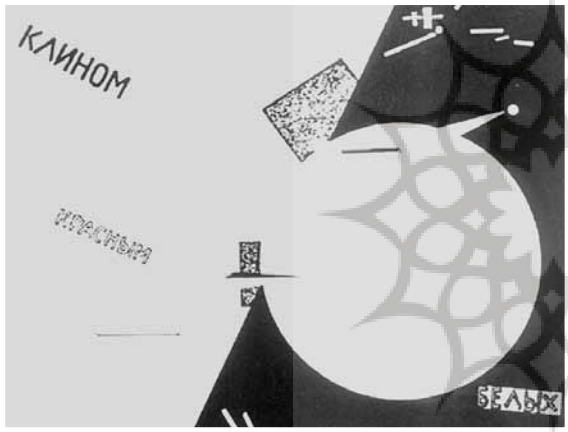
باوهاوس به ساخت پوسترها در شکل‌های سه بعدی ختم شد. ساخت یک هنر تجارتی مرکب و اداره‌ی عکاسی در برلین تحت ریاست پترهانس روی پوستر عکاسی سکوی نمایشگاهی در طراحی باوهاوس تأکید کرد. باوهاوس در ویمار از سال ۱۹۱۹ تا سال ۱۹۳۳، در دسا از سال ۱۹۲۵ تا ۱۹۳۲ و در برلین در سال ۱۹۳۳ فعال بود. و در این زمان حزب نازی اصرار داشت که در کارمندان و برنامه‌ی این سازمان تغییراتی مطابق با سوسیالیسم داده شود. سپس باوهاوس در ایالات متحده بازسازی شد. جنبش‌های رسمی و تشریفاتی هنر که در اروپا شروع شده بودند دارای یک تأثیر مستقیم از طریق تدریس باوهاوس در سراسر جهان بودند. در این میان والتر النر و هربرت بایر به کار باوهاوس در آمریکا بعد از اخراج از اروپا، ادامه دادند.

باوهاوس نه تنها به تغییر در طراحی بلکه مکان طراحی در جامعه و سرانجام خود جامعه اشاره می‌کرد. سوییس کشوری بود که از پیشرفت‌های باوهاوس پیروی کرد. سوییس با وقوع جنگ جهانی دوم محاصره شد. شش سال جنگ بر سوییس تأثیر گذاشت اما نه به شیوه‌ای که کشورهای دیگر تحت تأثیر قرار گرفته بودند. هیچ خروجی واقعی در سوییس برای تبلیغات وجود نداشت و به‌وجود آوردن یک سازمان هنری برای تداوم کار گرافیک، لازم و ضروری بود. این مهم در یک مقیاس ملی توسط وزارت داخلی به دست آمد. سوییس که به خاطر صنایع دستی‌اش معروف و شناخته شده بود، نیز دارای یک تاریخچه‌ی طراحی متمایز می‌باشد. در میان هنرمندان پوسترساز سوییسی در رده‌ی بین‌المللی، می‌توان به کراست، اشتین لن، آمیت، متر، ماکس بیل و لیوپین اشاره کرد.

دو عنصر در طراحی پوستر سوییس که از دهه‌ی ۱۹۲۰ سرچشمه می‌گیرند، به عنوان «مادیت جدید»[۱۷] معروف شدند. به عبارتی آنها از یک سو شامل یک تصویر واقعی و معمولاً خیلی کوتاه و موجز از شیئی همراه با حروف رسمی و ساده از سوی دیگر می‌باشند که به یک ساده‌سازی دو بعدی شیئی کاهش یافته و به صورت یک نماد هستند. این کار به یک پوستر تجریدی ختم شد که همان طور مورد قبول قرار گرفت و گاهی نیز متمایل به ساخت یک زبان بین‌المللی از نمادهای ارتباطی بود.

سری کارهای طراحی‌شده توسط مولتر براکمان برای ارجاع های کنسرت در زوریخ تان‌هال[۱۸] نمونه‌ای از طراحی پوستر تجریدی می‌باشد که از این ساخت‌ها نشأت گرفته است. وی در مورد این پوسترها می‌نویسد:

«پوسترهای کنسرت که در سال ۱۹۶۰ ساخته شدند با عناصر رسمی و محیط طراحی ساده طراحی شدند. آنها به منظور بیان نمادین قوانین فطری موسیقی بودند. عوامل موضوعی[۱۹]، دینامیک[۲۰]، آهنگین[۲۱] و محاسبه‌ای[۲۲] در موسیقی به وسیله‌ی شکل‌های نوری و رشته‌های شکل



و رنگ و انتخاب رنگ‌های بصری ترسیم شدند که مضمون احساس ترکیب‌بندی مورد بحث در هر مورد را تفسیر می‌کند.»

طرح‌ها و رنگ‌های این پوسترها در زمینه‌های احساسی و ذهنی انتخاب شدند. با وجود این احیای بزرگترین قدرت احتمالی اطلاعات بدون اهداف یا تزیین ثانویه، برای پوستر، لازم و ضروری بود. این کار مستلزم کاهش رنگ و کار توسط روش‌های تایپوگرافیکی بود.

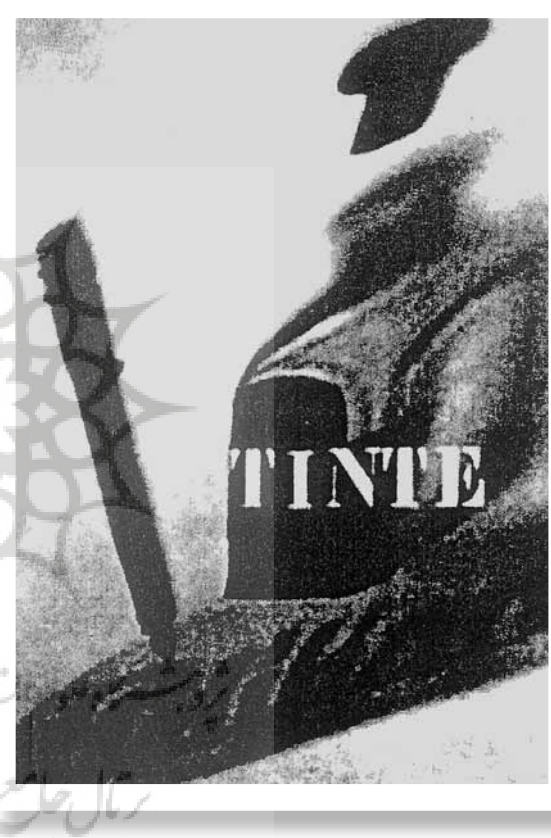
پوسترهای کنسرت از دوره‌ی بعد از ۱۹۶۰ جدایی آگاهانه‌ای را از شکل‌های نمادین رسمی و رجعتی به تبلیغات پوستر براساس تایپوگرافی خالص نشان می‌دهد. این‌کارها که قبلاً به شکل‌های طراحی از جمله تصویرسازی ریتم دینامیک، میزان رنگ و غیره اختصاص یافتند، اکنون به وسیله‌ی تایپوگرافی صورت گرفته‌اند. این کار مستلزم ترکیب فضای موجود و به وجود آوردن ریتم و آهنگ می‌باشد. حروف به‌کار رفته در رنگ‌های مختلف می‌تواند یک پوستر مملو از اتمسفر و فشار موسیقایی را تولید کند.

به خاطر همکاری بعدی از طرف هنرمندان سوییس با طراحی رسمی، نمونه‌ی سوییس تأکید شده است. تا دهه‌ی ۱۹۶۰، نمونه‌های مهمی نیز

در کشورهای دیگر نظیر ایتالیا وجود داشتند، اما ابتدا باید گام‌ها را برای هنرهای تزیینی سال ۱۹۱۰ دوباره پیدا کرد.

جنبش‌های هنر تزیینی

تاکنون این موضوعی معمولی و پیش پا افتاده بوده که نمایشگاه‌های بزرگی که یاد و خاطره‌ی جنبش‌های هنری را زنده نگه می‌دارند، اعلام می‌کنند که سبک مرده است و اینکه تا زمانی که سازمان‌ها و ادارات رسمی، جمع‌آوری نمونه‌های کافی و تأمین مالی را برای راه‌اندازی نمایشگاه اداره کرده‌اند، استعداد خلاقه در جای دیگر درگیر بوده است. در سال ۱۹۰۰، یک نمایشگاه در پاریس پایان هنر تازه به‌دوران رسیده‌ی فرانسه را اعلام کرد. در سال ۱۹۲۵، نمایشگاه هنرهای تزیینی در پاریس نقطه‌ی اوج



فصلی دیگر را در تاریخچه‌ی طراحی آشکار ساخت، با وجود این تأثیرات طراحی تزیینی قرن بیستمی باید از طریق موج‌های تقلیدی پی‌درپی ادامه می‌یافتند تا اینکه موج تزیین جدید از ایالات متحده، عناصر جدید سبک را در دهه‌ی ۱۹۴۰ معرفی کرد.

طراحی پوستر تزیینی در اروپا از سال ۱۹۱۰ تا ۱۹۳۹ برطبق عناصر محلی طراحی تزیینی در چندین کشور مختلف ادامه یافتند. برای مثال، در آلمان شکل ظریف و زیبای طراحی نوگرا، یک عنصر (شکل‌های سنگین هنر تازه به دوران رسیده‌ی مونیخ) را تولید کرد که هردو اینها همیشه در پوسترهای آلمان نمایان‌اند. در انگلستان، مهم‌ترین پوسترها از شکل‌های ساده و تخت پوسترهای برادران بکاراستاف سرچشمه گرفتند. در فرانسه، رنگ Les Fauvexs طرح‌های مد پل پویرت و کار ژان کوکتو، راه را برای یک سبک تزیینی مهیا ساخت که بعدها با جذب گروه‌ها به پاریس جان تازه‌ای گرفت و باعث شد تا پاریس در طی این دوره، مرکز هنر اصلی جهان باقی بماند. سفر باله‌های راسس[۲۳] به پاریس فقط یک مورد است. پیکاسو تزیینات کوبیستی را برای نمایش diaghilev طراحی کرد: مجموعه‌ای از طراحی‌ها که دگردیسی مردی را نشان می‌دهد که پوسترهایش را به صورت یک شکل کوبیستی طبیعت بی‌جان می‌پوشد.

این موضوع که مؤسس کوبیسم می‌توانست از کشفیات خود در این شیوه‌ی تزیینی استفاده کند، نشان می‌دهد که سوگواری بر سر ناب‌گرایان توجیه شد (که کار کوبیست‌ها فاقد دقت بود). امکانات تزیینی کشفیات کوبیستی نیز با طراحی پوستر مرتبط بودند، با وجود این، این کار در شیوه‌ای بود که کاملاً با تأثیر جنبش‌های رسمی هنر متفاوت بود.

«زاویه‌دار بودن» که ارتباط زیادی با هنر تزیینی دارد، در طرح‌های هنرمندانی نظیر بوسین گالت در طراحی‌هایش برای پل پویرت (طراح مد) را می‌توان یافت. پویرت از کوبیسم و سادگی آن بیزار بود و باید پذیرفت که ما دارای دو خط پیشرفت مجزا در طراحی‌های پوستر میان سال‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۳۹ می‌باشیم: یک خط از تجرید کوبیسم ریشه می‌گیرد و خط دیگر براساس شکل‌های زاویه‌ای تزیینی که در پیشرفت‌های کوبیستی به کار

۵ـ ال لیزیتسکی ـ جوهر پلیکان ـ ۱۹۲۴
El Lissitzky – Pelikan ink. 1024

می‌روند. بنابراین تقسیم مدرن به رسمی و تزیینی تضادی واقعی را توجیه می‌کند که میان هنرمندان در آن زمان وجود داشته است.

لوکوربوزیه از هنرهای به اصطلاح تزیینی متنفر بود. مقاله‌ای در مجله‌ی (L'sprit Nouvean 1924) توسط پل بولارد، کوبیسم ساختگی را مورد سرزنش قرار داد. هنگامی که غرفه‌ی نمایشگاهی لوکوربوزیه در نمایشگاه هنرهای تزیینی سال ۱۹۲۵ توسط دیواری به ارتفاع ۱۸ فوت احاطه و غرفه‌ی او محدود به یک محل ضعیف بود، به ستوه آمد و نوبت او شد که به این سبک بتازد. نخستین جایزه‌ای که یک هیئت ژوری بین‌المللی به او اعطا کرد، توسط عضو ژوری فرانسوی رد شد.

همان‌طور که قبلاً در آثار[۲۴] کاساندره دیده‌ایم، پوسترهای او از کار طراحان ناب‌گرا و تا حدی از دکوراسیون نئوکلاسیک گرفته شده‌اند که تزیینی‌تر از کارهای کوبیست‌ها بود. بعدها کاساندره طرح‌هایی را در ایالات متحده برای بازار هارپر انجام داد و توجه خود را به دکور تئاتری معطوف کرد. سبک او با سبک طراحان دیگر پوستر در پاریس آن زمان به ویژه جین کارلو مرتبط بود که به گسترش سبک پاریسی در ایالات متحده کمک زیادی کرد. در ایالات متحده، پوسترها و تابلوهای اعلانات و عکس‌ها واقعی بودند و نقاشی‌های آنها با لطیفه‌های کارتونی به اندازه‌ی پوستر بزرگ می‌شدند. کارلو در پاسخ خود (پاسخ آمریکایی) ـ تولید ۱۹۴۵ برخی ابزارهای هنرهای تزیینی را در پاریس به نمایش گذاشت که حروف عنوان این پوستر در کل کار نمایش داده می‌شود. به جز این مورد، یک دست با

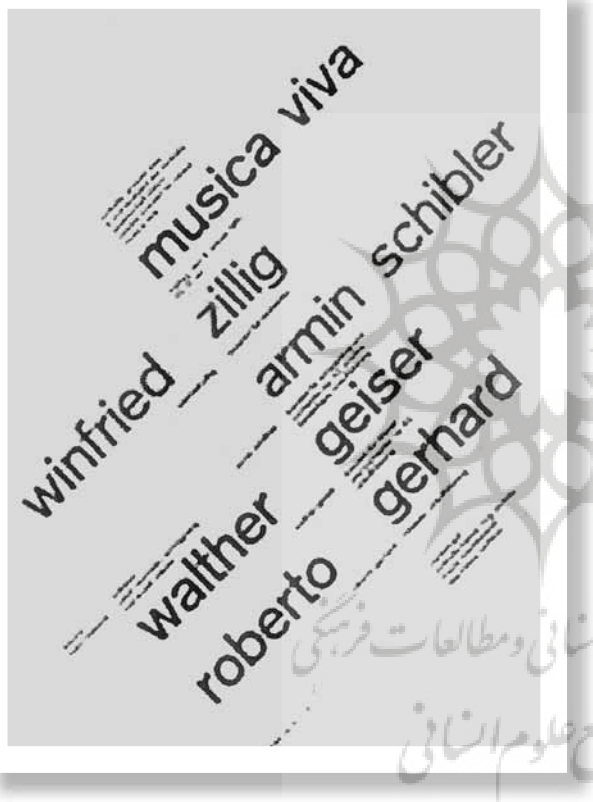
دستکش بزرگ به شکل یک نماد آچار را گرفته است که به دور نخستین O تولید لغت بسته شده است، به طوری که آن یک مهره می‌باشد. در این شیوه، تایپوگرافی بخشی از یک تصویر را از واقعیت می‌سازد. این ابزار به عنوان نمونه‌ی کار اولیه‌ی کارلو همیشه قدرت و سادگی را داراست. نسخه‌ی نئونی (۱۹۳۵) پوستر او انواع دیگری را در شکل پوستر مختلط ساخت از جمله کاری برای اسرام، مارتل و کلودلمیونر و پاول کالین که تأثیر زیادی بر کار و مکتب طراحی‌اش گذاشت. در اینجا مطالعه‌ی پوستر Bal Negre ارائه می‌شود. این طرح درخشان آشکارا پوستر را با نقاشی تزیینی زمان خود مرتبط ساخته و جهان سرگرم‌کننده‌ی پاریس را نشان می‌دهد. کار موسیقی‌دانان و خوانندگانی نظیر جوزفین بیکر ادامه‌ی زندگی جهان‌شمول پاریس را به صورت بازتابی در پوسترهای دهه‌ی ۱۸۹۰ ارائه داد. با وجود این از لحاظ تکنیکی تغییر مهمی در انتقال عقاید از بوم تا چاپ وجود دارد. در کار کاساندره، کارلو و کالین، نشانه‌های سطحی (خواه قلم مو یا کولاژ) در پوستر، چاپ‌های بی‌عیب و نقص قابل رؤیت نمی‌باشند. حتی حروف نویسی دستی را نمی‌توان از تایپ تمیز داد. تأثیر فتومونتاژ القاء می‌شود. هیچ کدام از دست‌نویسی هنرمند، در یک پوستر اکسپرسیونیستی وجود ندارد.

۶ـ جوزف مولر ـ پوستر کنسرت برای تالار شهر زوریخ ـ ۱۹۶۰
Josef Muller – Consert Poster for Zurich Townhall 1960

این امر ظاهراً قبول دقت تولید انبوه آن زمان می‌باشد و نشان می‌دهد که تزیین به فرمالیسم تکیه کرده بود. ظهور سطوح نقاشی واقعی کارهای هنرمندان کنستراکتیویسم و جنبش هنری استیل یک منبع آشکار بود. کارهای دالی و تانگوی منبع غیرواضحی برای یک تکنیک غیرشخصی اجرا بودند.

پوسترهای مرسیر، برنارد بکان، پیرفیکس، ماسو و پوستر سال ۱۹۲۴ توسط پائولت تونز همگی کارهای شاخصی هستند که با سبک هنر تزیین مرتبط می‌باشند. پوستر تابلوی حمل مسافر لندن اثر جین دوپا از دهه‌ی ۳۰ مشخصه‌ی نقاشی او و بخشی از این دوره هستند. طرح‌های مد جورج لپاپ و تأثیر طراحی پاریس روی پوسترهای تزیینی قبل از جنگ جهانی اول تا بعد از جنگ جهانی دوم در کار حساس پیکارد ـ له ـ دوکس و ناتان ـ گاراموند ادامه یافتند.

در فرانسه، انجمن Union de l'Affiche Francaise سازمانی را برای چاپخانه‌داران، طراحان و آژانس‌ها تهیه کرد که کشورهای دیگر فاقد آن بودند. با وجود این، پوسترها در فرانسه به‌طور گسترده نظیر انگلستان، توزیع نمی‌شدند. بسیاری از طراحان فرانسوی برای ساخت پوستر از طرف سازمان‌های انگلیسی نظیر سازمان حمل و نقل لندن، نفت شل و خطوط هوایی سلطنتی سفارش کار گرفتند. با این حال، بسیاری از طراحان انگلیسی هنوز پوستر را با صفحه‌ی چاپی ربط می‌دادند. چاپچی‌ها پوسترهایی را می‌ساختند که به خوبی تکثیر می‌شدند و همیشه با زیرنویس‌هایی (اگر برای یک کتاب آماده می‌شدند) همراه بودند. این ایده که پوستر باید «گالری هنر خیابان»[۲۵] باشد نشان داد که کار هنر باید از طرف نقاشان برجسته و مشهور و نیز هنرمندان تجاری سرچشمه گیرد. متأسفانه این کار اغلب به یک سری دیدگاه‌های بی‌خطر و محترم یا پوسترهای خوب ختم شد که مشخصه‌ی این دوره بودند اما به قدرت طراحی پوستر اضافه نکردند. جالب‌ترین پوسترها از طراحانی نظیر تام پورویز (راه‌آهن لندن و شمال شرقی)[۲۶] یا فرانک نیوبولد بودند که الگوسازی ساده و تخت آنها یادآور کار پرید و نیکولسون می‌باشد.

علی‌رغم ذوق و سلیقه‌ی خوبی که این حمایت و پشتیبانی برای شکل پوستر انگلیسی به ارمغان آورد، باید قبول کرد که حق انحصاری برخی مزایا را به دنبال داشت. کار فرانک پیک برای اداره‌ی حمل و نقل لندن جک

بدینگتون برای شرکت شل، کمک مهمی برای پخش پوستر و هماهنگی کلی طراحی بود. کار برجسته در انگلستان توسط طراح آمریکایی به نام مک نایت کائوفر به وسیله‌ی فرانک پیک تأیید شد و کائوفر کتاب خود «هنر پوستر» را در سال ۱۹۲۴ به او اهدا کرد. کائوفر بعد از مشاهده‌ی نمایشگاه آرموری سال ۱۹۱۳ در نیویورک به اروپا آمد. طراحی او (پرواز پرندگان، ۱۹۱۹) که برای مجله‌ی روزانه‌ی هرالد استفاده می‌شد، نمونه‌ای از تزیین هندسی می‌باشد. این موضوع هم‌چنین در پوستر او، موزه‌ی لندن[۲۷] برای راه‌آهن‌های زیرزمینی نشان داده می‌شود. طرح‌های او مصالحه‌ای را میان جنبش‌های رسمی و تزیینی هنر نشان می‌دهند. او در کتاب خود پذیرفت که چند پوستر در زمان او یا با قطعیت کوبیستی یا فوتوریستی (آینده‌نگری) طراحی شده‌اند و اینها دو صنعتی بودند که او با آنها مخالف

بود و مردم در سال ۱۹۲۴ از این دو صفتی برای هنر مدرن و غیرعادی استفاده می‌کردند.

فردریک چارلزهریک، طراح دیگری در انگلستان بود که کارش ارتباطات سبک‌دار مشابهی را در پوستر پست سلطنتی نشان داد (پوستر او تنها پوستر انگلیسی در نمایشگاه هنرهای تزیینی پاریس سال ۱۹۲۵ بود). ادوارد وادزورث، که پوستر او گرافیک انگلیسی را در سال ۱۹۲۳ تبلیغ می‌کند، قدردانی از تأثیرات شکل تکان‌دهنده‌ای را ارائه داد. این اثر ارتباطی را با آوانگارد انگلیسی فراهم می‌آورد. به‌طور مشابه، اثر ابری هاموند و Bobby اثر و. ال. دانورز مشخصه‌ی این دوره می‌باشند.

در تاریخچه‌ی پوسترها، طراحی‌های اتریش و آلمان مهم بودند. مطالعه‌ای در مورد صفحات مجله‌ی (اعلان) که از سال ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۱ منتشر می‌شد، آثار مهم را آشکار ساخته و پیشرفتی دائمی را از طراحی هنر تازه به دوران رسیده نشان می‌دهد.

با بازگشت به تفسیر تزیینی رئالیسم یک عنصر سبک‌دار اضافی نمایان شد. بخش‌های اصلی این سبک جدید، اگر بتوانیم هنرمندان

انفرادی را با هم گروه‌بندی کنیم، لودویک هوهلوین و لوسین برنارد (متولد ۱۸۸۳) بودند. هردو این هنرمندان از شکل تخت و طرح ساده شده استفاده می‌کردند که محور اصلی صورت‌های پوستر قوی از تولوزلوترک گرفته تا تغییرات در کشورهای دیگر نظیر کار پرید و نیکولسون در انگلستان شد. هوهلوین در پوستر خود (هرمان شر)[۲۸] یک مفهوم واقعی را نشان می‌دهد که با تعداد اندکی از ابزارها اجرا شده بودند. سایه‌ها که به‌طور آشکار نمایان‌اند، در حقیقت زمینه‌ی پوستر می‌باشند. سایه (که خودش ابتکار در طرح‌های تخت می‌باشد) در اینجا یک عنصر تزیینی می‌شود، با وجود این شکل واقعی آن با قوه‌ی مشاهده، تحمیل می‌شود. با اغراق در کنتراست نور و شکل، هنرمند یک برجسته‌نمایی را در یک کار دو بعدی نشان می‌دهد که به وسیله‌ی بافت‌های ترسیم شده در پوستر مسطح می‌شود. هوهلوین از محل‌های صاف و تخت فاستونی یا تارتان (پارچه‌ی پیچازی اسکاتلندی) استفاده می‌کرد که همیشه در سراسر طرح خود قرار می‌داد. جالب توجه این که پیکاسو در همین زمان بخشی از حصیر شبیه‌سازی شده را روی اثر «طبیعت بیجان با صندلی حصیری»[۲۹] قرار داد.

هوهلوین ابتدا از این روش در سال ۱۹۰۸ استفاده کرد. نمونه‌ی دیگری از تکنیک هوهلوین را می‌توان در پوستر اتومبیل آئودی مشاهده کرد (۱۹۱۲).

هوهلوین در پوسترهای جدید خود از کیفیت تزیینی در کار خود دور شد و طراحی‌هایی با ضربات قلم‌مویی سست را ساخت که به آنها حس «نقاشی بودن» می‌دهند. موضوع کار او نه تنها در آلمان بلکه در ایالات متحده خیلی معروف شد. کارل موز یک روش مشابه را با سبک ابتدایی هوهلوین در Lessing و Co. Gigaretten–fabrik نشان می‌دهد.

هم‌چنین لوسین برنارد که در وین به دنیا آمد و در آکادمی مونیخ درس خواند، در پوسترهایش یک کیفیت مجزا، تزیینی، گرد، لوکس و تجملی را براساس واقعیت ـ توصیفی نشان می‌دهد. وی نظیر کارهای برنارد در طی کار، علاقه‌ی ویژه‌ای را به استفاده از حروف‌نویسی نشان داده است: تعدادی از حروف چاپی به یاد او نامگذاری شده‌اند.

پوسترهای تزیینی دیگر کشور آلمان عبارتند از عطر وگ[۳۰] توسط چاپ ویرتز، ماروف[۳۱] توسط مارفورت، طراحی پوستر سیگار کابا اثر فریتز بوخولز از استودیوی هانز نیومان و جاکوبنیر[۳۲] توسط ژولیوس کلینگر. طرح امپراطور فرد گمنام[۳۳] نیز دارای کیفیت ویژه‌ای می‌باشد که در طرح‌های پاریس یافت نمی‌شود.

۷ـ ترون پریکر ـ نمایش هلند در کرفلد ـ ۱۹۰۳
Thron Prikker – Dutch Exhibibition in Krefeld. 1903

طراح حرفه‌ای

علی‌رغم اینکه جنبش‌های هنر مدرن، تغییرات سبک‌دار را برای هنر طراحی پوستر به ارمغان آوردند، ولی عامل دیگری در حال رشد و نمو بود که روی مکان پوسترها در تبلیغات و نهایتاً روی سبک آنها نیز تأثیر گذاشت. اهمیت طراح گرافیک حرفه‌ای از تبادل میان هنرهای زیبا و کاربردی در شروع قرن سرچشمه گرفته بود و خود آنها از جنبش‌های اصلی طراحی قرن نوزدهم نشأت گرفته بودند. ارتباط میان صنعت و طراح یک سابقه‌ی قبلی در کار داشت که شرکت تروپون در دهه‌ی ۱۸۹۰ به وان د. ولد سفارش داد. این سفارش به پوستر مشهور سال ۱۸۹۸ و نیز طرح‌های وان د. ولد برای بسته‌بندی و یک بروشور منتهی شد. به طور مشابه، به پیتر بهرنز مأموریت داده شد تا هر چیز شرکت Allgemine Elektricitatsgesellschaft را از سرنامه‌ی کاغذ نامه گرفته تا خود ساختمان را طراحی کند. در انگلستان، فرانک پیک مسئول ساخت یک سری عناصر طراحی برای راه‌آهن زیرزمینی لندن شد که به سیستم حمل و نقل ترکیبی آن شهر بزرگ، یک شکل منسجم و یکپارچه بخشید. برای همین سازمان، ادوارد جانستون سبک حروف typeface را در سال ۱۹۱۶ طراحی کرد که نخستین تایپ بدون سریف بود که از طرح‌های جدید در قرن بیستم برش داده می‌شد. این سبک حروف هنوز به کار می‌رود و یک مقایسه‌ی جالب را با همان کاربرد بدون سریف درباوهاوس می‌سازد.

سری پوسترهای تزیینی و نقاشی‌های دیواری ساخته شده توسط چارلز لوپوت برای شرکت سنت رافائل در فرانسه، الهام‌بخش طراحی بودند که در طی تبلیغات یک کالای تک، بسط و گسترش می‌یافتند و تعدادی از ابتکارات بصری برجسته را ارائه می‌دادند. بعد از طرح فرد گمنام که در سال ۱۹۲۸ به معرض نمایش گذاشته شد، لوپوت چند تغییر را در پوستر ۱۹۳۸ به وجود آورد که از آن طرح، یک شکل رسمی ساخت. در طی سال‌های بعد از آن تا سال ۱۹۵۷، کار او (که بعدها توسط آتلیه‌ی لوپوت انجام شد) به صورت طرح‌هایی برای فضای دیواری نقاشی شده‌ی بزرگ درآمد که شکل‌های رسمی را به بخش‌ها و قطعات تقسیم می‌کرد. این طرح‌ها در هر مکان معین توزیع و اغلب اوقات به صورت شکل‌های عظیم و بزرگ ظاهر می‌شدند. اما ترکیب‌بندی رنگ ساده‌ی قرمز، سفید و سیاه و شکل‌های مثلثی چشمگیر، هویت آنها را آشکار ساخت. جالب‌ترین بخش این عملیات، ساخت طراحی در یک محیط و مرتب ساختن یک نقاش دیواری با نقاشی دیواری دیگر در یک منظره‌ی وسیع بود. همین طراحی روی اتومبیل‌ها و اتوبوس‌ها نیز به کار رفت. حتی تا حد مرتبط ساختن حرکت اتوبوس برای تنظیم عناصر طراحی در حرکت.

در ایتالیا، آدریانو الیوتی نخستین مدیر تبلیغات آن شرکت در سال ۱۹۲۸ (که بعدها رییس آن شرکت شد)، مسئول هماهنگی طراحی بود. مارسلو نیز

۸ـ فردریک چالرز هریک ـ پست سلطنتی ـ ۱۹۲۱
Fredrick charls Herrick – Royal Mail – 1921

نه تنها طرح‌هایی را برای پوسترها بلکه هم‌چنین برای ماشین‌نویس‌های الیوتی فراهم کرد. در میان طراحان دیگری که به استخدام شرکت درآمده بودند، هنرمندانی نظیر برونو موناری و جیووانی پینتو متمایز بودند. در بیانیه‌ای که به همراه نمایشگاه «مفهوم و فرم» الیوتی آمده بود (این نمایشگاه در طی جشنواره‌ی ادینبورگ سال ۱۹۷۰ برگزار شد)، این توضیح در مورد ارتباط طراح با صنایع وجود دارد:

«هنرمندی که با شرکت مشورت می‌کند، خود را زنده نگه می‌دارد، درست مثل صنعتی که به صورت تغییر نیافته به حیات خود ادامه می‌دهد. یک ارتباط گذرا و ناپایدار نمی‌تواند دو طرف را تعریف کند، با وجود این ارتباط با کشش هر دو طرف شروع می‌شود و احتمالاً ردپایی از خود باقی می‌گذارد. عمق و پویایی شکل صنعتی از تجمع این نوع ارتباطات سرچشمه می‌گیرند، به عبارت دیگر این یک خط مشی فرهنگی است.»

طبیعتاً شکل یک پوستر، هنگامی که نه تنها از سوی یک طراح صنعتی بلکه از طرف فردی آمده باشد که نقشی را در کل خط‌مشی طراحی به عهده دارد، با پوستری که فقط توسط یک هنرمند مستقل طراحی شده است، فرق خواهد داشت.

پوسترهایی که روحیه‌ی کالا را منعکس می‌ساختند بخشی از نمایش تبلیغات در دهه‌ی ۱۹۵۰ شدند.

مشاورین طراحی حرفه‌ای، آژانس‌ها، استودیوها و شرکت‌ها و تشکیل رشته‌های طراحی گرافیک برای دانشجویان، میزان سازمان‌دهی‌ای را نشان می‌دهند که آزمایش‌گری را سرکوب کرده‌اند. از انبوه مواد تبلیغاتی مفصل و باسلیقه که از یکپارچگی و انسجام بین‌المللی برخوردار می‌باشند، چندین نام مهم و ویژه در طی دهه‌ی ۱۹۶۰ نمایان شدند: گروه «سوزن را فروکن» در کالیفرنیا تحت مدیریت میلتون گلیزر و سیموروچواست تأسیس شد؛ همکاری و رفاقت در شرکت لندنی تئوکروبسی، آلان فلچر و کالین فوربز؛ و کارآلبرچ آده و سازمان طراحی گرافیک در –We Kunst schule، و پرتال.

موقعیت طراح حرفه‌ای با ورود مجله‌ی گرافیک نو جمع‌بندی شد که در طی عمر کوتاه خود، دیدگاه‌های طراحان حرفه‌ای را با تأکید ویژه روی کار طراحی رسمی ارائه داد:

«طراح مدرن، دیگر خدمتکار صنعت، یک کارگر تبلیغاتی یا یک هنرمند پوستر قدیمی نیست. او به طور مستقل عمل می‌کند، کل کار را برنامه‌ریزی و خلق می‌کند، آن را با وزن کامل شخصیت خود معرفی می‌کند، بنابراین اغلب اوقات طرح او شکل واقعی کالایی را که با آن سروکار دارد، تعیین می‌کند.»

این کلمات رشد و پیشرفت همکاری طراحی را پیش‌بینی می‌کنند که یک سیستم طراحی گرافیکی یکپارچه در هر شرکت می‌باشد و نیز با شکل کالا و از جمله تبلیغات پوستر مرتبط است. این موارد نقش طراح حرفه‌ای است. با وجود این خود گروه طراحان حرفه‌ای مسئول شرایطی هستند که تبلیغات تجاری در مورد پوسترها در دوره‌ی طراحی تزیینی، دهه‌های ۴۰ و ۵۰ به عهده داشتند.

دهه‌های ۴۰ و ۵۰ معاصر

تغییر سبک در هنرهای تزیینی در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ آشکار شدند. در اروپا، ترکیب سبک‌های رسمی و تزیینی که در کشورهای اسکاندیناویایی به وجود آمد، با موفقیت کمتر در مناطق دیگر تقلید شد. در ایالات متحده، یک نسخه پرزرق و برق‌تر در مورد همان ادغام و ترکیب در تزیین کارایی اتومبیل‌ها و در معماری ظاهر شد. فرق مهم میان این دو حوزه در شیوه‌ی تطابق سبک جدید توسط مقلدین در هر مورد قرار دارد. در اروپا، حداقل عناصر طراحی به کار رفته در کار براساس ایده‌هایی از طرف جنبش هنری استیل یا کنستراکتیویسم اغلب اوقات در کشورهایی کاهش می‌یابند که به خاطر جنگ از کساد اقتصادی در مضیقه می‌باشند. در ایالات متحده، گسترش صنعتی و تکنولوژیکی به رشد و پیشرفت

عناصر طراحی مردمی و عامه‌پسند ختم شد. دو حوزه‌ی وسیع بیان در هر طرف از اقیانوس آتلانتیک یک سبک جدید را به میزان تنوع هنر تازه به دوران رسیده‌ی فرانسه تولید کردند. در انگلستان این «جهان نو» ترسوتر از شکل قبلی خود در دهه‌ی بیست بود: این سبک نسبتاً با سردی و بی‌اعتنایی به عنوان «معاصر» توضیح داده شد.

تلاش جداگانه برای مدرن ماندن هنوز برای یک جامعه‌ی مصرفی جدید قابل قبول می‌باشد و در برخی موارد، بازسازی شهرهای ویران شده به شکل منریسم (شیوه‌ی هنری حوالی سال‌های ۱۵۲۵ تا ۱۶۰۰ در ایتالیا و فرانسه که با اغراق در ارائه‌ی شکل‌ها، رنگ‌ها مشخص می‌شد) منتهی شد. آن اصطلاح همان‌طور که برای هنر قرن شانزدهم به کار می‌رفت، به عناصر ضد و نقیضی اشاره می‌کرد که محصول عصر بلاتکلیفی و عدم قطعیت بودند: کاربردگرایی ظاهری علی‌رغم تزیین معنی‌دار واقعی، اغراق در مقیاس، تنش‌های زیاد ملودرام. این سبک زمانی کلاسیک و غیرکلاسیک بود.

منریسم جدید دهه‌های ۴۰ و ۵۰ نقاط تشابه برجسته‌ای را به وجود آوردند. عصر قبل همیشه به جهان حرکت و هیجان اشاره کرده بود که هنر آینده‌ی سینما را پیش‌بینی می‌کرد. در سال‌های دهه‌ی چهل پس از جنگ، سینما به خود آمده بود. فیلم‌هایی نظیر همشهری کین توسط اُرسون ولز حاوی بسیاری از ابزارهای سنت منریسم بود. تکنیک‌های فیلم‌سازی قبلاً روی طراحی پوستر در قرن بیستم تأثیر گذاشته بود نظیر کار موهولی ـ ناگی و ال لیزیتسکی، اما در حال حاضر سینما تأثیر بیشتری را روی شکل و ظاهر پوسترها اعمال می‌کرد. برای مثال راه‌آهن کشور آلمان (۱۹۵۵) توسط اوژن ماکس کوردیر، ابزارهای منریستی این دوره را نشان می‌دهد. ابتدا ابهام: تصویر توصیفی و سبک‌دار انتزاعی و واقعی است. این زیربنا عبارت است از نشان‌دادن اینکه مسافران یک ترن چگونه با یک شکل پنجره‌ی تصویر منظره‌ی گذرا، نشان داده می‌شوند. طرح این پنجره به شکل صفحه‌ی تلویزیون یا سینما می‌باشد و به‌طور ضمنی می‌گوید که تصویر ما اکنون به وسیله‌ی منظره‌یاب

۹ـ ژولیوس کلینگر ـ ژاکوبینیر ـ ۱۹۲۷
Julius Klinger – Jocobinier – 1927

(دوربین عکاسی) شرط می‌شود. بسیاری از پوسترها از این ابزار صفحه‌ی شکل‌دار برای بستن یک گیومه] [بصری یا برای ارائه‌ی یک تصویر سر راست استفاده کرده‌اند. در هر مورد، تبلیغات سینما و تلویزیون، پوستر را به یک نقش جزیی در تبلیغات بصری وادار کرد؛ حداقل تا جایی که به ساخت تخیل جدید مربوط بود.

پوستر اوژن ماکس کوردیر دارای معنای دوگانه در مورد دو مسافری می‌باشد که به آنها واقعیت توسط سینمای سخنرانی درباره‌ی مسافرت ارائه شده است. ابزارهای دیگر دوربین نظیر نمای نزدیک، (زوم و تأثیر یک Panning shot) همگی در طراحی پوستر ارائه شدند. در میان تأثیرات مهمی که با سبک پوسترهای معاصر مرتبط بودند؛ کولاژ کوبیست‌ها و تأثیرات بافتی و عناصر سبک‌دار آنها نظیر تصویر نمای تمام رخ اغلب اوقات توسط پیکاسو و براک در نقاشی‌ها و طراحی‌هایشان در دهه‌ی ۱۹۳۰ به کار رفته‌اند. به تفاسیر سبک مکتب پاریس در پوسترها از طریق کار کاساندره و دیگران دقت بیشتری به عمل آمد. در سوییس، هربرت لیوپین (پوستر برای یک پرینتر) در لوزان و هانزارنی نمونه‌های دقیق و ظریفی را در این سبک به وجود آوردند. در فرانسه دیموند ساویناک طرح‌های مفصل خود را برای مثال Ma colle ساخت. در انگلستان، تام اکرسلی در پوستر اداره‌ی پست همگانی (۱۹۵۲) و اف. اچ. کی. هنریون چندین طرح را ساختند که استفاده از پیام ساده و مستقیم پوسترها را نشان می‌دادند.

ویژگی اصلی دوره‌ی بعد از جنگ جهانی دوم، تلاش نسبتاً دشوار برای ایجاد ارتباط با پوسترهای دهه‌ی ۳۰ بود. این عصر نسبتاً سالم و بی‌ضرر (روحیه‌ی این عنصر اغلب در فیلم‌های مردمی این دوره و نیز در تبلیغات منعکس شد) نمی‌تواند با ماهیت پیچیده‌ی عصر اتم مقایسه شود. در دهه‌ی ۱۹۶۰، طراحی پوستر که اغلب اوقات توسط هنرمندان کاملاً حرفه‌ای تولید شده بود، در معرض تأثیراتی قرار گرفتند که مشخصه‌ی یک دوره‌ی بلاتکلیفی و تردید بودند و شکل یک روش بیمار و احساسی را برای تبلیغات بصری به خود گرفتند.

پی‌نوشت‌ها:

1- Brave New World
2- De Stiyl
3- Constructivism
4- Supermatism
5- Collage
6- Neo – Plasticism
7- New Objectivity
8- Noel, 1969
9- Russian Art, 1863-1922
10- Pelikan ink, 1924
11- Beat the whites with the red wedge, 1919-20
12- Reading out loud
13- The story of two square
14- Trick Photography
15- Camera angle
16- Circus and Varity
17- New Objectivity
18- Zurich Tonhalle 1960
19- Thematic
20- Dynamic
21- Rhythmic
22- Metrical
23- Ballet Russes
24- Wagon – Bar
25- Art Gallery of the Street
26- London and North Eastern Railway
27- London Museum 1922
28- Hermann Scherer 1911
29- Still – Life with Cane Seat
30- Vogue Perfume
31- Marouf
32- Jacobinier
33- The Anonymous Design Imperator
34- Push Pin

بایدها و نبایدها در ۱۰۰ طرح منظر

اسماعیل پیش‌بین

انتشارات آییژ

لزوماً کل مطالب کتاب طراحی را نباید مناظر زیبا و دلنشین منظرسازی تشکیل دهند بلکه براساس جمله‌ی وزین «هر چیز با ضد خودش شناخته می‌شود» برای راهنمایی طراحان ذکر موارد ناخوشایند، نامتناسب و غیرهم‌خوان لازم به نظر می رسد که در این کتاب در هر فصل و موضوع زشتی‌ها و زیبایی‌های منظرسازی توأمان با تصویر یا ذکر مطلب و هشدارهای کاریکاتوری عرضه شده است.

کتاب حاضر با توجه به موارد کاربردی آن و تجارب آموزشی و اجرایی نگارنده و هم‌چنین توجه به هنر باغ‌سازی ایرانی و شرایط آب و هوایی این مرز و بوم به رشته‌ی تحریر درآمده است. کتاب در سه بخش اطلاعات پایه‌ای، طراحی و طرح‌های اجرایی ارایه شده که در بخش نخست کلیه‌ی موارد نرم‌افزاری فضای سبز شامل گیاه و آب و سخت‌افزاری شامل تأسیسات و مصالح و حفاظها توضیح داده می‌شود. بخش طراحی (شامل ۱۰۰ طرح) در دو قسمت طراحی حرفه‌ای و خانگی ارائه شده، که از طراحی حرفه‌ای برای پیمانکاران و مجریان پروژه‌های بزرگ و طراحی خانگی برای احداث در مساحت کمتر و حیاط ویلاها اختصاص یافته است. طرح‌ها شامل ۱۰۰ طرح با نقشه و اجرا بوده و همان گونه که نگارنده می‌گوید، علاوه بر اینکه هر یک از طرح‌ها خود به عنوان طرحی مستقل می‌تواند در مساحتی کمتر مورد اجرا قرار گیرد، در عین حال جمع مطالب همه‌ی آنها همان مطالبی است که طراحان حرفه‌ای در طرح‌های بزرگ با آن درگیرند.

در بحث کاربرد گیاه نویسنده با توجه به نیاز طراح به گیاه در اهداف متفاوت و اینکه طرح به چه مشخصه‌ای از گیاه نیاز داشته باشد طراح همان صنعت را مورد توجه قرار می‌دهد و مواقعی نیز لزوماً به دنبال چندین صفت از گیاه است. نگارنده متذکر می‌شود که گیاه به منظورهای گوناگونی چون ایجاد مانع، خلق فضای جدید، تعدیل‌کنندگی درجه حرارت، زیبایی، شکل گیاه، رنگ، بافت، تأکیدکنندگی، اندازه گیاه و ده‌ها مشخصه‌ی دیگر مورد استفاده طراح در طرح باغ یا پارک مد نظر قرار می‌گیرد.

در بحث سبک، خواننده به این نکته توجه داده می‌شود که هر باغ به یقین با شیوه‌ای همراه است، شیوه‌ای مشخص یا ترکیبی از چند روش. این شیوه جواب‌گوی حال و هوای روشی است که باغ بر آن اصول ساخته شده و بر همان اساس نیز مدیریت می‌شود. هم‌چنین تعیین می‌کند که آیا گوشه و زوایای باغ از شکل هندسی معین پیروی کرده و همه چیز باید حساب شده باشد؟ یا اینکه تابع مقررات و ضابطه یا محلی بی‌پیرایه و راحت و غیررسمی مدنظر است؟ آرام و ساکت باشد یا پر از رنگ‌های متنوع و شلوغ و...؟

با بررسی کف باغ از دو جنبه‌ی دیداری و علمی و بافت آن و هم‌چنین مرز اعم از پرچین، دیوار، نرده، دیوارهای حایل و درب به موضوع سیماها اشاره می‌کند و از جمله هم‌خوانی، سیمای آب، نور، طاق‌نما، گل‌جا، آلاچیق و داربست، رز ملکه گل‌ها، بالارونده‌ها و درختچه‌های دیواری با ترازو و غیره را مورد توجه قرار می‌دهد. طراحی حرفه‌ای (مراحل طراحی، طراحی و کاشت، احداث گام به گام) و طرح‌ها دو مبحث پایانی کتاب را تشکیل می‌دهد.