ویژه هنر و زندگی

طراحی، آمیزش هنر با صنعت

گای جولی‌یر
ترجمهٔ فرهاد گشایش

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

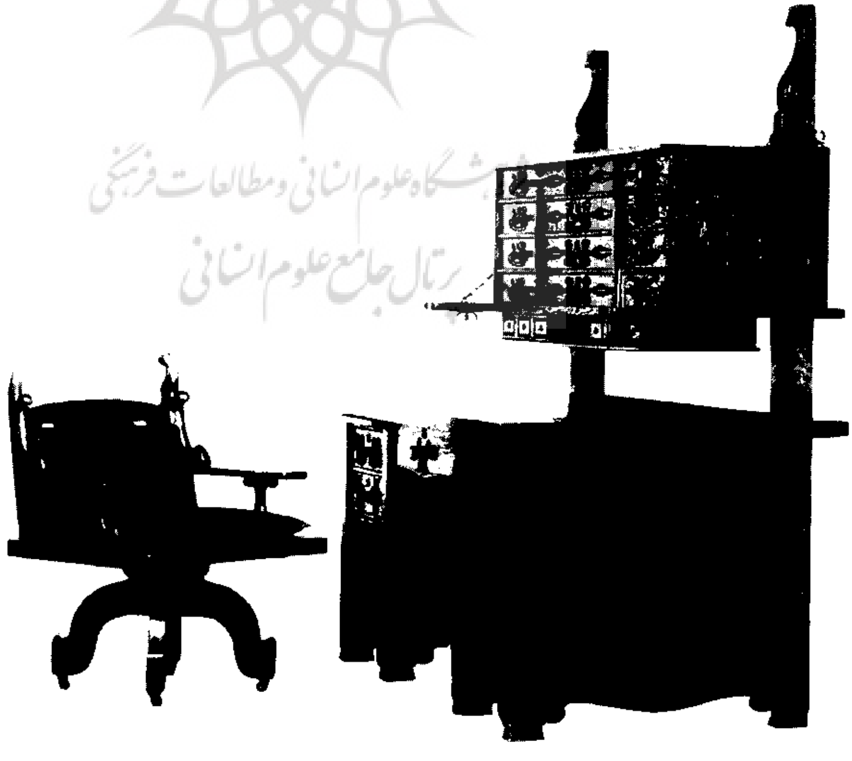
طراحی به عنوان یک پدیدهٔ مدرن که با مفاهیمی همچون انقلاب صنعتی، شیوه‌های تولید انبوه، تولید ماشینی، جنبش مدرن و جامعهٔ مصرفی ارتباط دارد در مفهوم اولیهٔ آن به حرفه‌ای اطلاق می‌شود که با آفرینش مصنوعات و اشیاء روزمره در جامعهٔ پیچیدهٔ مدرن تشخص می‌یابد. گفته می‌شود که واژهٔ طراحی (Design) از واژهٔ ایتالیایی (disegnar) که اساساً به معنی طراحی خطی و ترسیمی است (Drawing) اخذ شده است. اما در مفهوم گستردهٔ آن که در برگیرندهٔ مطالعات بنیادین و برنامه‌ریزی شده است، از مفهوم پیشین رنسانسی آن فاصله می‌گیرد. از این‌رو آن تعریف از «طراحی»، ابداع خلاقانه را از حاصل نهایی مجزا می‌سازد. نتیجه آن که دیگر طراحی به عنوان پدیده‌ای که «به‌طور اتفاقی پدید می‌آید» مد نظر نیست. این تعریف طراحی را از ملاحظهٔ هر عامل محدود کننده‌ای همچون شیوه‌های تولید و توزیع، درک و پذیرش یا زمینهٔ اقتصادی آن متمایز می‌سازد. با این وجود با کاربست چنین مفهوم گسترده‌ای از طراحی، ممکن است ادعا شود که مطالعاتی که به‌طور معمول ریشه در هنرهای تزئینی دارد، به ویژه آثاری که در موزه‌های هنرهای تزئینی نگهداری می‌شود، به طراحی مربوط می‌شود. پیامد چنین مباحثی موجب مخدوش شدن مفهوم طراحی به مثابهٔ خلق اشیاء منحصر به فرد ـ طراحی هنرهای تزئینی ـ و تعریف جدیدتر آن به مثابهٔ طراحی برای تولید انبوه می‌شود.

برخی از تاریخ‌شناسان با این فرض که طراحی پیش از سال ۱۹۰۰ وجود داشته است موافق هستند اما توافق آنها بسیار متفاوت است. نخست آن که برخی تصور می‌کنند که به اصطلاح «انقلاب صنعتی» در حقیقت آن‌گونه که عموماً می‌پندارند یک گسست و جهش شدید نبوده

است، بلکه صرفاً با یک انقلاب صنعتی اولیه‌ای هم زمان شده است که طی آن کالا ها بر اساس یک بنیان هنری برای بازار انبوه تولید می‌شد. این دیدگاه که با بررسی‌های مختلفی از جمله بررسی تولید پوشاک در هالیفکس در اواخر سدهٔ هفدهم یا صنعت نساجی لیون در سدهٔ هجدهم تقویت و حمایت شد، این نظریهٔ مقبول را که انقلاب صنعتی به تقسیم کامل نیروی کار (از جمله تقسیم کار بین طراح و سازنده) از خودبیگانگی، تولید ماشینی، مهارت زدایی و استانده کردن تولید منجر می‌شود برهم زد. دوم آن که مطالعات گسترده‌تر در زمینهٔ شیوهٔ تولید که به‌طور معمول با انقلاب صنعتی کلاسیک مربوط می‌گردد، همچون صنایع ریخته‌گری آهن در میدلند بریتانیا یا ساخت مبلمان در ایالات متحده امریکا در اواخر سدهٔ نوزدهم نشان داده‌اند که علی‌رغم ماشینی شدن شیوهٔ تولید، همواره نیاز شدیدی به کارگران ماهر سنتی و نیز نیاز به انعطاف‌پذیری بیشتر در محصولات (در مقابل استانده کردن آنها) وجود داشته است. از این‌رو «طراحی» در مفهوم جدید آن، پیش از آنکه کاربرد متداول خود را بیابد می‌توان با نشان دادن آن که چگونه مفهوم طراحی در شیوهٔ ساخت پیش از سدهٔ بیستم گسترش یافت توجیه شود. در عین حال نیز باید توجه داشت که ممکن است به واسطهٔ چنین رویکردی مفهوم تولید انبوه ماشینی که اساساً با آن تداعی می‌شود، تضعیف و کم‌رنگ شود. از همین‌رو تعریف اولیهٔ طراحی این است که طراحی ابداع خلاقهٔ اشیاء به‌طور خاص برای تولید مجموعه است (یعنی تولید بیش از یک عدد). این تعریف از تداخل طراحی با هنرهای تزئینی جلوگیری می‌کند.

این‌گونه تحلیل‌ها حاصل ارزشیابی‌ها و بازنگری‌های مجددی بود که در اواخر سدهٔ بیستم به

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



وقوع پیوست. چیزی که به عنوان پیش‌وند «پست» خوانده می‌شود. یعنی اصطلاحی فراگیر برای نظریات سیاسی، اقتصادی و اجتماعی که دستخوش نقدهای تند و شدیدی شدند. اما در مجموع تمامی تحولات حاصل در این حوزه‌ها به نوعی تأثیر خود را به شکل‌های گوناگون در عرصه‌های مختلف تولید و طراحی گذاشته است. مثلاً ظهور طراحی در ایتالیای پس از جنگ جهانی دوم، ارتباط زیادی با آمیزش هنر و صنایع دستی، معماری و طراحی و نیز تولید صنعتی و هنری دارد که همین امر در مورد ظهور تولید مبلمان کشورهای اسکاندیناوی در دهه‌های چهل و پنجاه نیز صادق است. از این‌رو سیر تحول طراحی در کشورهای مختلف که در قالب سبک‌ها و جنبش‌های طراحی ظهور پیدا کرد به وضوح گویای تحولات بنیادی‌تری است که در زیر ساخت‌های اقتصادی و اجتماعی به وقوع پیوسته است. گرایشاتی که به نوبهٔ خود بر تحولات بعدی تأثیر نهاده است. مطالعهٔ این تحولات ما را با سرگذشت پیچیده و پرفراز نشیب تلاش آدمی برای تلفیق ارزش‌های زیبایی‌شناسی با زندگی روزمره‌اش آشکار می‌سازد.

جنبش هنر و صنایع دستی

این اصطلاح نخستین‌بار برای توصیف یک جنبش انگلیسی که توسط جان راسکین، ویلیام موریس و سی آر اشبی رهبری می‌شد، به کار رفت. با این حال گروه‌های مشابه دیگری نیز در اکثر کشورهای اروپایی و امریکا به تدریج ظهور یافت. شکل اولیهٔ این جنبش بین سال‌های ۱۸۸۸ تا حدود ۱۹۱۰ ظهور یافت و به طور مستقیم و غیر مستقیم در سراسر سدهٔ بیستم تأثیر به سزا یی گذاشت.

این اصطلاح از نام نمایشگاهی که در سال ۱۸۸۸ توسط شعبه‌ای از اتحادیهٔ هنری کارگران در لندن تشکیل یافت ریشه می‌گیرد. هدف برپا کنندگان نمایشگاه که در مجموع خود را انجمن نمایشگاهی هنر و صنایع دستی می‌خواندند، تبلیغ و ترویج ارزش‌های صنعتگری دستی و به ویژه مواجههٔ آن با صنعتی شدن محصولات بود. این ایده مورد توجه بسیاری از طراحان و نظریه‌پردازان نوگرایی بود که به مخالفت با اثرات زیباشناختی و اجتماعی انقلاب صنعتی بر خواستند قرار گرفت. بدین ترتیب در نظرات آنان چیره‌دستی و مهارت صنعتگر، فردگرایی و حق طراح در آزمایش‌گری و کنکاش در مواد کاملاً لحاظ و عمده شد. البته این امر به ضرورت به این معنی نبود که صنعتگر یک اثر آوانگارد و کاملاً ابداعی را آن‌گونه که بعدها در مورد جنبش مدرن مصداق یافت، خلق کند، بلکه تأکید بیشتر بر کشف و کنکاش در سنت‌های بومی بود. ای دبلیو پوجین پیش‌تر اعلام داشته بود که معماری و طراحی قرون وسطا، بی‌تردید هم به مثابهٔ علت و هم عارضه‌ای از شرایط جامعهٔ ایده‌آل بود و حال این ایده از سوی مبلغین جنبش هنر و صنایع دستی مورد قبول واقع شد.

اما سبک قرون وسطایی صنایع دستی و نیز انجمن‌های بومی صنایع دستی، مثل انجمنی که توسط سی آر اشبی، ارنست جیمسون و برادران بارنسلی در کوتسورلند تأسیس کردند، به دلیل پشت کردن به ارزش‌های محصولات صنعتی و تلاش در جهت ارائه راه‌حلی بیش از حد احساسی و از نظر اقتصادی غیر عملی، در برابر مشکلات حاصل از صنعتی شدن مورد انتقاد شدید قرار گرفتند. تناقض ذاتی و جاری در نظام اخلاقی شیوهٔ تولید دستی مسائل زیادی را پدید

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آورد: صنایع‌دستی فاصلهٔ بین طراح سازنده و فروشنده و مشتری را به یکدیگر نزدیک‌تر و به علاوه علاقهٔ زیادی به ایده تولید اشیاء و مصنوعات پدید آمد. ولی در عین حال تولید انبوه نیز موجب کاهش شدید هزینه می‌شد و درنتیجه کالاها ارزان‌تر ساخته می‌شدند. در حالی که محصولات ساخته شدهٔ دستی ـ از جمله اکثر محصولاتی که توسط مبلغین انگلیسی هنر و پیشه ساخته شدند ـ بسیار بالاتر از قدرت خرید اکثر مردم بود که این خود عامل بازدارنده‌ای برای فروش گستردهٔ آنها محسوب می‌شد.

با این وجود تأثیر جنبی جنبش هنر و صنایع دستی در انگلستان این بود که موجب شد تا تلاشی جدید و جدی از سوی گوردن راسل و ابروز هیل برای ایجاد استانداردها و معیارهای برتر تولید انبوه پدید آید. بدین ترتیب ارزش‌های صنایع دستی تا محدودهٔ طراحی صنعتی نیز گسترش یافت. لتابی از جمله شخصیت‌های شاخص این جنبش بود که در سال ۱۹۱۴ به‌طور کامل از «انجمن طراحی و صنایع» پیشتیبانی کرد. از نظر سبک‌پردازی به دشواری می‌توان پیوندهای بین هنر و صنایع دستی و طراحی برای تولید انبوه را ردیابی کرد. گذشته از این در جنبش هنر و صنایع دستی نه صرفاً یک سبک خاص بلکه چندین سبک وجود داشت از جمله سبک‌های گوتیک، ژاپنی و آرت نوو (آرنوو) ـ با این حال از نظر ایدئولوژیکی و روش‌شناسی جنبش هنر و صنایع دستی در مفهومی گسترده در این اعتقاد که هنر و طراحی خوب می‌تواند جامعه را اصلاح کند و به علاوه به دلیل اعتقاد به مزیت صداقت و سادگی در اشیاء و در دوری جستن از تزئینات افراطی و چهره پوشانی مواد و مصالح می‌تواند از جمله پیش‌قراولان مهم جنبش مدرن به حساب آید. نیکولاس پوزنر به‌طور مشخص مسیر تحول طراحی را از سال ۱۹۰۰ از جنبش هنر و صنایع دستی و سپس از طریق هرمان ماتیسیوس و «کارگاه‌های هنری وین» تا «ورک بوند آلمان» دنبال کرد. با این همه هر چند که تأثیرات نظری جنبش هنر و صنایع دستی انگلستان کاملاً آشکار و عیان بود ولی قرار داد آن به عنوان سردمدار جنبش‌های طراحی پس از آن در سدهٔ بیستم نه تنها ممکن است خطا و نادرست باشد بلکه می‌تواند پیشرفت‌های خاصی را که در کشورهای مختلف در همان هنگام پدید آمدند نادیده بگیرد به علاوه ممکن است تحولات نظری شخصیت‌هایی چون فرانک لوید رایت و والتر گروپیوس از نظر پنهان بماند.

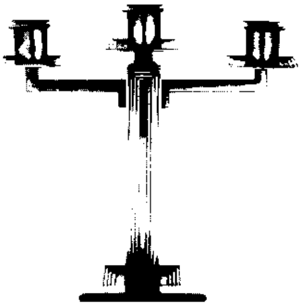
در بسیاری از کشورها به ویژه در کشورهای اسکاندیناوی و اروپای مرکزی اتریش مجارستان و آلمان) جنبش هنر و صنایع دستی در جهت فراهم کردن تلاش برای احیاء سبک‌های ملی کمک فراوان کرد. این امر با احیاء مجدد هویت‌های ملی هم‌زمان شد و لذا به کارگیری ارزش‌های هنر و پیشه را می‌توان به مثابهٔ نوعی بیان رومانتیک ملی مورد ملاحظه قرار داد. این کشورها نسبت به جنبش هنر و صنایع‌دستی درک و آگاهی عمیقی از خود نشان دادند، پیشروان تحول طلب طراحی این کشورها به اهمیت و نقش موریس و راسکین به خوبی پی‌بردند و اکثر آنها به بریتانیا رفتند تا آثار آنها را از نزدیک ببینند. از اشخاص برجستهٔ این دوره در آستانهٔ سدهٔ بیستم می‌توان به آکسل گالن کالهلا (فنلاند)، الیل سارنین، هرمان گسیلیوس و آرماس لیندگرین (سوئد) انجمن هنرمندان گودولو (مجارستان) یوزف هوفمان (اتریش) و پیتر برنس (آلمان) اشاره کرد. در ایالات متحده نیز جنبش هنر و صنایع دستی تأثیراتی به ویژه در تولید مبلمان شرکت چارلز پی لمبرت، گراند راپیدز و برادران استیکلی داشت. در همان ابتدای سدهٔ بیستم، جنبش

هنر و صنایع دستی به‌طور وسیع به عنوان سبکی قابل تشخیص در کاتالوگ‌ها و فروشگاه‌ها و به عنوان سبکی که می‌توانست تمامی یک ساختمان را از معماری آن تا تمامی مبلمان و اثاثیهٔ داخلی آن را در برگیرد در امریکا مورد توجه قرار گرفت.

جنبش هنر و صنایع دستی در کنار بسیاری از گرایش‌ها که بر جنبش مدرن مقدم بودند مجدداً در دههٔ ۱۹۶۰، زمانی که شرکت‌های هبیتات و لیبرتی شروع به بازاریابی طرح‌های موریس کردند، توانست توجه عموم را به خود معطوف کند. برخی از این تمایلات جدید به سبک‌های گذشته، آثار کارگاه‌های هنری امگا را که متعلق به دههٔ ۱۹۲۰ بود در برمی‌گیرد. به علاوه «امگا» دارای تشابهاتی با جنبش هنر و صنایع دستی و بعدها «طرح نوین» بود، هر چند که دیگر محتوای ارزش‌های روستایی و قرون وسطایی آن مطرح نبود. با این حال بسیاری معتقدند که این جنبش معرف کنار نهادن و طرد شیوهٔ تولید و توزیع صنعتی و اعتقاد به استفاده از مواد و روش‌های سنتی ساختمانی بود. برخی دیگر معتقدند که این جنبش خود نشانی از ناکامی فزاینده در جهت حل مباحث اخلاقی مربوط به نقش طراحی در جامعه بود.

آرت دکو

آرت دکو در واقع نه یک جنبش بلکه بیشتر یک گرایش در زمینهٔ طراحی بود. این گرایش در دههٔ ۱۹۲۰ در فرانسه ظهور یافت، اما در دههٔ ۱۹۳۰ به صورت کاملاً دو رگه در بریتانیا و امریکا رواج یافت. این گرایش نام خود را از «نمایشگاه هنرهای تزئینی و صنعتی پاریس ۱۹۲۵» اخذ کرد (آرت دکو مخفف هنرهای تزئینی است)، نمایشگاهی که در آن سبک آرت دکو در افراطی‌ترین حالت خود به نمایش درآمد. با این همه ریشه‌های این گرایش متفاوت بود. آرت دکو تأثیر زیادی از جنبش‌های کوبیسم و فتوریسم گرفت، ولی به همان اندازه نیز از باله روسی، فرم‌های هنری افریقایی و دیگر هنرهای مناطق غیر اروپایی به ویژه هنر مصری و نیز طرح‌های پیشروان نخستین نسل مدرنیست‌ها همچون یوزف هوفمان، فرانک لوید رایت و آدولف لوس تأثیر پذیرفت. آرت دکو عمدتاً سبکی تجملی بود و از مواد پرهزینه و گرانی چون عاج، مینا، ساغری و آبنوس بهره می‌گیرد. از نظر شیوهٔ پرداخت نیز مبلمان، محصولات و معماری آرت دکو نوعی کلاسی‌سیسم افراطی و دگرگون شده را به نمایش می‌گذارد که در آن فرم‌های راست خط و مستقیم به وفور استفاده می‌شود و اساساً فاقد تزئینات است. مبلغین و پیشروان اصلی آرت دکو، عبارتند از ژاک امیل رولان، رنه لالیک، ژان دوناند و نیز کاساندره که طرح‌های گرافیکی وی هم به لحاظ سبک کلاسی‌سیسم آن و هم به لحاظ تأثیر قوی فوتوریستی و کوبیستی آن برجسته و چشمگیر است.



با این وجود آرت دکو صرفاً یک سبک تجملی نبود و برای مثال در بسیاری از سالن‌های عمومی سینماهای ادئون که در خلال دهه ۱۹۳۰ در بریتانیا و امریکا افتتاح شدند به کار گرفته شد و خود شیوه‌ای در خلق جلوه‌های پر زرق و برق و با هزینهٔ نسبتاً پایین بود. شیوه‌ای که در آن از موادی چون کرومیوم، شیشه‌های رنگی و بتون نقاشی شده بسیار استفاده می‌شد و به عنوان سبک ادئون معروف شد. زرق و برق ارزان قیمت آن را به مثابهٔ تلاشی در جهت فراهم ساختن نوعی پادزهر برای مقابله با دشواری‌های عمومی اقتصادی آن دهه ارزیابی و تفسیر کردند. مواد جدیدی همچون باکلیت نیز به خوبی می‌توانست در این سبک به کار برده شود. به علت فقدان

تزئینات مدل‌سازی و قالب‌گیری آن آسان بود و به علاوه زیبایی ظاهری با کلیت (که هم به صورت مات و هم بافت‌دار ساخته می‌شد) برای محصولات جدیدی همچون رادیو فراوان مورد بهره‌برداری قرار گرفت.

در مجموع آرت دکو یک سبک صنعت‌گرانه بود. ظهور آن در نمیاشگاه ۱۹۲۵ پاریس نیز به جهت افراطی بودن آثار آن، نقدهای زیادی را به ویژه از سوی طراحان متأثر از مدرنیسم برانگیخت. در سال‌های دهه ۱۹۶۰ نیز بار دیگر گرایش به سمت آرت دکو رواج یافت. این امر تا حدی به علت واکنش‌های تند و گستاخانه بر علیه جنبش مدرن بود (با این حال آرت دکو آن‌گونه که در آثار کسانی چون ایلین گری و حتی طرح‌های لوکوربوزیه مشاهده می‌شود، دارای مشترکاتی با مدرنیسم است). بعدها ویژگی‌های این سبک به‌طور عمده در آثار پست مدرنیستی مورد تقلید قرار گرفت.

ورک بوند آلمان

ورک بوند (کارگاه‌های هنری) آلمان ائتلافی بود از طراحان و صنعت‌گران که یک سال بعد از برپایی نمایشگاه هنرهای کاربردی درسدن در سال ۱۹۰۶ شکل گرفت. به اعتقاد آنان صنعتی شدن و مدرنیزه سریع آلمان تهدیدی جدی برای فرهنگ ملی آن به شمار می‌رفت و تأسیس این تشکل در واقع پاسخی بود به همین دلمشغولی. البته آنان قصد نداشتند برای آشتی دادن هنر، صنایع دستی و صنعت ماشینی به همان ارزش‌ها و ایده‌های حسی و صنعت‌گری دستی قرون وسطایی که اصحاب جنبش هنر و صنایع دستی تبلیغ می‌کردند متوسل شوند، بلکه در عوض مدعی شدند که «هنر نه تنها یک پدیدهٔ زیباشناختی است بلکه قدرت اخلاقی هم هست، با این وجود هر دو در تحلیل نهایی به مهم‌ترین قدرت یعنی قدرت اقتصادی منجر می‌شوند».

فردریش نومان، سیاستمدار لیبرال دمکرات از این بحث حمایت کرد و هرمان ماتیسیوس آن را به زبان زیباشناسی تشریح کرد. ماتیسیوس مخالف استفاده از تزئینات به منظور اعطای اعتبار هنری به اشیاء بود. از این‌رو وی با یوگندشتیل (نسخهٔ آلمانی آرت نوو) به مخالفت برخاست و در عوض معتقد بود که عملی بودن و قابلیت اجرای طرح اساسی برای بیان ارزش‌های فرهنگی معاصر است. با این حال این امر به معنای رد زیبایی که به عنوان مسئله فرم مورد نظر است نبود. فرم شاخص و معیاری ارجح برای قضاوت زیباشناختی شد: همه چیزها از بالشت مبل تا نقشه‌های شهری شایستهٔ ارزش معنوی بودند.

با این حال تقدم فرم نمی‌توانست صرفاً به ذوق فردی متکی باشد، بلکه به جای آن لازم بود که انواع فرم‌های ملی مشخص شده و به کار گرفته شود. ماتیسیوس اظهار داشت که آنها به نوبهٔ خود از طریق سنت به ویژه در معماری می‌توانند در طول زمان تداوم یابند. نظریه‌های نومان و ماتیسیوس به علت متحد ساختن فرهنگ، جامعه و صنعت، با اهداف و آمال‌های سیاسی لیبرال منشانهٔ طبقهٔ متوسط معاصر هم‌تراز شد.

دستاوردهای عمدهٔ ورک بوند آلمان شامل تهیهٔ کتاب سال (۲۰ - ۱۹۱۲) برپایی یک کنفرانس سالانه و یک نمایشگاه بزرگ در کلن در سال ۱۹۱۴ بود. نمایشگاه مذکور، به وضوح تنوع سبک کار اعضای پیشروی آن را نمایان می‌سازد. یوزف هوفمان و ماتیسیوس هر دو سالن‌هایی به

سبک نئوکلاسیک ارائه دادند. هنری وان دو ولده تئاتر یوگند شتیل را به نمایش گذاشت و والتر گروپیوس یک مدل کارخانه را با به کارگیری عناصر پر جلای جسورانه در یک ساختار نئوکلاسیک طراحی کرد. برونو تالت یک سالن کوچک را با استفاده از آجرهای شیشه‌ای کاشی و موزائیک لعاب‌دار خلق کرد. آنها از سال ۱۹۲۵ تا ۱۹۳۴ مجله‌ای به نام دای فورم را انتشار دادند و در سال ۱۹۲۷ نیز برای برپایی نمایشگاه خانه‌سازی در اشتوتگارت مدل یک کارخانه را که به «عمارت وایزنهوف» معروف شد با مدیریت معماری میس واندر روهه ساختند.

با این حال ورک بوند آلمان فاقد یک نظام منسجم و یکپارچهٔ نظری بود. هنری وان دو ولده که در سال ۱۹۰۸ به ورک بوند ملحق شد در مقایسه با ماتیسیوس آزادی هنری بیشتری را تبلیغ می‌کرد. تنش نظری بین آنها در هنگام برپایی نمایشگاه کلن به اوج خود رسید و پس از آن دیدگاه ماتیسیوس تا حدی غالب و رایج شد. با این وجود ورک بوند آلمان همواره به جهت ایجاد انطباق بین ناسیونالیسم خود با تمایل به مدرن بودن (و در نتیجه جهانی بودن) دچار تنش و تناقض بود. از یک سو در فعالیت خود به عنوان یک مرکز هنری که در تلاش برای تلفیق هنر و صنعت در جامعهٔ سرمایه‌داری است و از سوی دیگر در مطرح ساختن نقش اقلیت خلاق دریک جامعهٔ دمکراتیک در سال ۱۹۳۳ ورک بوند آلمان علی‌رغم مخالفت سرسختانهٔ گروپیوس و جمع همکاران سابق وی در باهاوس، ویلهلم واگن فیلد و مارتین واگنر در تلاش برای حفظ موقعیت خود در رژیم نازی بودند ولی سرانجام در سال ۱۹۳۴ به تدریج فراموش شد و در گمنامی فرو رفت. در سال ۱۹۴۷، مجدداً حیات دوباره یافت، هر چند در دستیابی به موقعیتی قابل قیاس با دورهٔ قبلیش شکست خورد، با این وجود در هر دو دوره به عنوان مبلغ و مروج پی‌گیر طراحی بسیار تجلیل شد.

د استیل

د استیل گروهی از معماران، طراحان، نقاشان، متفکران و شاعرانی بودند که حول مجله‌ای با همین نام (که نخستین‌باردر اکتبر سال ۱۹۱۷ در هلند منتشر شد) تشکل یافتند. گروه د استیل تحت رهبری اسمی تئو وان دوز برگ متشکل از هنرمندان برجسته‌ای چون پیت موندریان، یاکوبس یوهان، پیتر اود، یان ویلز، جورج وانتون گرکو، ویلموس هوزار و رابرت وانت هوف بود. اهداف د استیل به این ترتیب در اولین بیانه‌ای که در سال ۱۹۱۸ منتشر کردند بیان شد: این سند فراخوانی است به فرهنگی نو بر اساس برابری بین جهان‌شمولی و فردیت، گسترش فرم‌های طبیعی در هنر و معماری و برقراری یک وحدت بین‌المللی در فرهنگ بر اساس همین فرضیات بنیادین. در همان سال گریت توماس ریت ولد برخی از اعضای گروه را ملاقات کرد و نمونهٔ نهایی و کاملاً رنگی صندلی «قرمز آبی» خود را کامل کرد. قدرت و تأثیرد استیل بر ماهیت چند تخصصی بودن طیف اعضای آن مربوط می‌شود، گروه قادر بود تا تمامی موضوعات

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مربوط به طراحی معماری، گرافیک، معماری داخلی، نقاشی و فلسفه را همه تحت لوای د استیل مطرح سازد. طی دوران شکوفایی این گروه در دهه ۱۹۲۰، سفارشات زیادی برای طراحی ساختمان، معماری داخلی و مبلمان و برپایی نمایشگاه دریافت کرد و هم زمان مجله نیز آثاری از افرادی چون ال لیسیتزکی را منتشر ساخت. هر چند داستیل به عنوان بخش کوچک ولی پر نفوذ جنبش پیشرو و آوانگارد اروپا دسته بندی می‌شود، اما مجله و خود گروه تریبون آزادی برای اظهار ایده‌های بزرگ اصلاح فرهنگی اجتماعی در اروپا را فراهم ساخت. مرگ تئو وان دوزبرگ در سال ۱۹۳۱، پایان واقعی د استیل به عنوان یک جریان پویا را موجب شد. همین امر خود نقش محوری و کانونی دوزبرگ را در شکل‌گیری و اشاعه فلسفه و اندیشه‌های د استیل بازتاب می‌دهد. برخی مفسرین نیز عمده آثار طراحی د استیل را متأثر از آثار نقاشی پیت موندریان می‌دانند که به کارگیری رنگ‌های تخت با رنگ بندی محدود به رنگ‌های اصل از آن جمله است.

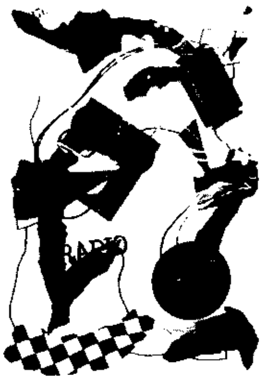
ساختار شکنی

این اصطلاح را ژاک دریدا فیلسوف فرانسوی از اواخر دهه ۱۹۶۰ به کار برد. در آغاز ساختارشکنی فلسفه‌ای در زمینهٔ نقد ادبی بود و نوعی شیوهٔ مطالعه را شرح می‌دهد که طی آن متن را با تفاسیر بی‌شمار در نظر می‌گیرد و بر همین اساس یک متن هرگز نمی‌تواند به‌طور دقیق به همان مفهومی باشد که می‌گوید و یا آنچه را که می‌گوید معنا دهد. ساختارشکنی قصد دارد تا بی مفهومی یک متن را به وسیله شالوده شکنی زمینهٔ عقلانی‌ای که بر آن استوار شده کنار نهد. دریدا خود با تکیه بر این ایده از ارائه یک تعریف صریح و آشکار از این اصطلاح طفره رفت.

فرایند ساختارشکنی در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ با تأثیر نهادن بر معماری و طراحی ظهور یافت. در این زمینه فرایند طراحی به عنوان موضوعی برای یافتن راه‌حل یک مشکل در نظر گرفته شد. ساختارشکنی ذهنیاتی را که بحث بر آن استوار است مورد بررسی قرار می‌دهد و مناسبت و درستی آنچه را که برایش طراحی شده مورد چالش قرار می‌دهد. از این‌رو بیشتر یک روش محسوب می‌شود تا سبک. با این حال جای شگفتی است که گرایش ساختارشکنی سبکی است که غالباً برای ارائه طرح‌های ساختارشکن به کار برده می‌شود. چارلز جنکز منتقد معماری، شیوه ساختارشکنی را با دیگر اسلوب فلسفی پست مدرنیسم مرتبط ساخته است. با این وجود تمایزی بین آنها وجود دارد. به این ترتیب که شالوده شکنی هرگونه تضمین (ارجاع) بی‌مفهوم و تاریخ‌گرایی را که در پست مدرنیسم یافت می‌شود رد می‌کند. و در عوض بیشتر تلاش دارد تا آنچه را که در زیر ظاهر ساختگی وجود دارد آشکار سازد. این امر نهایتاً بر خلاف فرم‌های پست مدرنیستی بیشتر با مفهومی ارتباط دارد که ایده را در همان مرحلهٔ نخست نفی می‌کند. از این جهت ساختارشکنی می‌تواند به عنوان ابزاری برای تحلیل روانی معماری و طراحی مدنظر قرار گیرد.

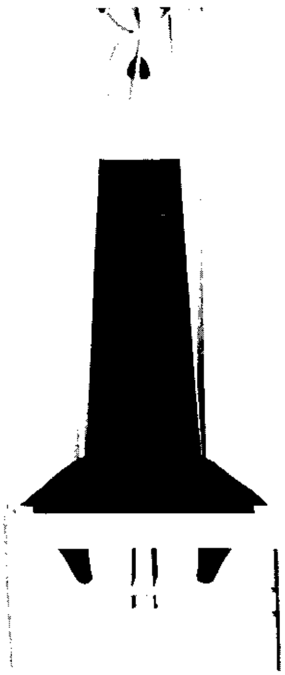
ساختار شکنی تأثیر بسیار زیادی بر معماری و طراحی محیط داخلی گذاشت که نمود آن را می‌توان در پروژه‌های فرانک گهری، پیتر آیزمان، هیروهی فوجی و بن کلی مشاهده کرد. در این پروژه‌ها گاه آرایش کلی سنتی و نظم عملکردی یک ساختمان ضعیف انگاشته می‌شود. در طراحی صنعتی نیز برخی از رویکردهای سوررئالیستی را که در ضد طرح می‌توان یافت، ممکن

است به عنوان ساختار شکنی ارزیابی کرد. هر چند که شاید این امر، منظور نهایی طراح نبوده باشد. به‌طور نمونه می‌توان به رادیوهای معروف دانیل ریل اشاره کرد که پوشش پلاستیکی آنها به شکل پاکت طراح شده بود و از آن پس به عنوان فرم‌های قابل قبول و پذیرفتنی این محصول ملاحظه شد. طراحان گرافیک که از اواسط دهه ۱۹۸۰ با فرهنگستان کران بروک همکاری داشتند، همچون کاترین مک کوی، لوسیل تنازاس، با لایه‌گذاری متعدد حروف و تصاویر که موجب تفاسیر مختلف و متنوع پیام می‌شد، تلاش آگاهانه‌ای را در بهره‌گیری از ایدئولوژی ساختارشکنی در طراحی به خرج دادند.



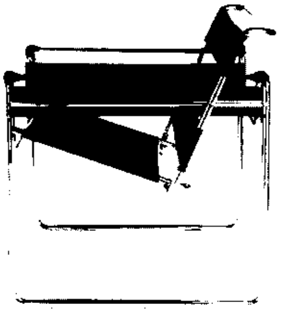
آرت نوو (آرنوو)

سبکی در هنرهای تزئینی که به‌طور هم زمان در سرتاسر اروپای دهه ۱۸۸۰ گسترش یافت. این سبک در سال ۱۹۰۰ به اوج شکوفایی خود رسید. ولی پیش از جنگ جهانی اول رو به افول نهاد این سبک بیشتر به علت اغراق تعمدی و افراطی فرم‌های اندام‌وار (ارگانیک) که تقریباً شبیه پیچک بر روی ساختار اصلی طرح گسترش می‌یابد تشخص می‌یابد. از این میان منحنی‌های شلاقی رایج‌ترین مشخصه این سبک بودند. نام این سبک، از نام یک مغازه پاریسی که در سال ۱۸۹۶ افتتاح شد (خانهٔ آرت نوو ـ هنر نو) به عاریه گرفته شد. اما این سبک در کشورهای مختلف نام‌های مختلفی به خود گرفت: در ایتالیا به نام «استیل لیبرتی» در اسپانیا به نام «مدرنیسمو» در آلمان و اسکاندیناوی به نام «یوگندشتیل» در فرانسه به نام «لو استیل مدرن» معروف شد. جهانی شدن این سبک از یک سو به علت انتشار مجلاتی چون یو گند و استودیو بود و از سوی دیگر به علت نمایشگاه‌های بین‌المللی متناوبی بود که در آستانهٔ سدهٔ بیستم برپا شدند. منابع تاریخی آن نیز شامل آثار ژاپنی و سلتی، روکوکو و سبک‌های دیگر بود. صرف نظر از برخی تفاوت‌های منطقه‌ای و بومی، به طور کلی دو نوع آرت نوو به صورت گسترده ظهور یافتند، یکی سبک افراطی و پیچیده‌ای بود که در آثار مبلغین فرانسوی و بلژیکی همچون آلفونس موشا، هکتور گویمار و ویکتور هورتا دیده می‌شود و سبک بعدی سبکی پالوده‌تر خطی‌تر بود که توسط گلاس ویگین، چارلز رنه مکینتاش ابداع شد و در آثار اعضاء گروه انشعاب نیز دیده می‌شود. در واقع این همان سبکی بود که بعدها توسط افرادی چون یوزف هوفمان، یوزف ماریا آلبرس از «کارگاه‌های هنری اتریش» تا ورک بوند آلمان انتقال یافت و به شکل ساده‌تری در طراحی صنعتی به کار گرفته شد. تعجبی ندارد که چرا نوع متأخر آن در زمینهٔ طراحی صنعتی به خدمت گرفته شد و نه نوع مقدم آن ـ چون جذابیت اصلی شکل‌های پیچیدهٔ آرت نوو، نمودی وفادارانه از کار صنعتگر دستی بود، و به همین علت این سبک را برای شیوه‌های ساخت ماشینی، عملاً غیر کاربردی می‌ساخت.



باهاوس

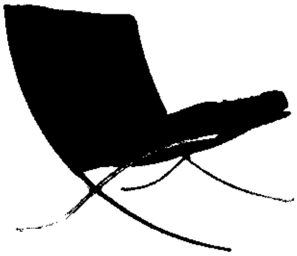
مدرسه باهاوس (۳۲ ـ ۱۹۱۹) بیش از هر ویژگی دیگری به دلیل تلاشش در فراهم ساختن بنیانی روش‌شناختی در جهت آموزش طراحی در سدهٔ بیستم ، دارای شهرت و اعتبار است: جامهٔ عمل پوشاندن ایده‌های جنبش مدرن، خلق طراحی حروف مدرن، و ابداع یک سبک



طراحی با استفاده از «مواد جدید» همچون سیمان، شیشه و فولاد و اجتناب از تزئینات بود. برخی از منتقدین باهاوس را به خاطر خلق مفهوم مدرن طراحی ارج می‌نهند. در حالی که تاریخ شناسانی چون نیکولاس پوزنر و زیگفرید گیدئون، شاید بی‌هیچ جنبهٔ تبلیغی، تأثیر مدرسهٔ باهاوس را در جنبش مدرن بیش از حد بزرگ جلوه داده‌اند. و از آن به عنوان یک مؤسسهٔ آموزش یاد می‌کنند که تأثیر چشم‌گیری هم در طرح ایده‌های جدید و هم در متمرکز ساختن شخصیت‌های برجسته‌ای در کادر آموزش و دانشجویان خود داشت. شهرت و آوازهٔ افسانه‌ای آن پس از انحلال، موجب شد که تاریخ درونی پر فراز و نشیب و بی‌ثباتی که پشت سر نهاده بود، در ابهام فرو رود.

کلمهٔ باهاوس، از ترکیب کلمات آلمانی Bau (ساختن) House (خانه) مشتق می‌شود. نام باهاوس که در آغاز به عنوان مدرسهٔ دولتی باهاوس وایمار نامگذاری شد، توسط والتر گروپیوس برای مدرسهٔ هنریی که خود تأسیس کرده بود، ابداع شد. یعنی در سال ۱۹۱۹ که به تدریج مدارس هنرهای زیبا و کاربردی در وایمار پدیدار می‌شدند.

باید اذعان داشت که علی‌رغم تشخص و منزلت عمیقی که پیرامون باهاوس مطرح است، ولی بنیان اولیهٔ آن بر این اعتقاد دولت و مربیان آموزشی آلمان استوار بود که اصلاح در آموزش هنری به دلایل اقتصادی، حائز اهمیت حیاتی است. آلمان در زمینهٔ مواد خام در مقایسه با ایالات متحده و بریتانیا، غنای کمتری داشت، و لذا بیشتر بر نیروی کار متخصص و ورزیدهٔ خود و نیز قابلیت خود در صدور محصولات پیشرفتهٔ با کیفیت بالا متکی بود. به همین علت نیز نیاز به طراحان آزموده بسیار محسوس بود، و تنها یک نظام جدید آموزش هنری می‌توانست این نیاز را برآورده سازد. بلافاصله پس از جنگ اول جهانی، مسئولین شهر کوچک وایمار، نسبت به ایدهٔ گروپیوس برای بازگشایی مدرسهٔ هنر و صنایع‌دستی که پیش از جنگ توسط هنری وان دو ولده سرپرستی می‌شد، استقبال کردند. بنیان نظریهٔ اصلی آن بود که هنرمندان باید برای کمک به صنعت آموزش ببینند. زیرا به عقیدهٔ گروپیوس «هنرمندان دارای این توانایی بودند که در محصول بی‌جان ماشینی، روح بدمند» ـ یعنی هنرمندان باید صنعتگران صنعتی باشند. منشأ این اصل، مستقیماً از کسانی سرچشمه می‌گرفت که در ورک بوند آلمان فعالیت می‌کردند و با نظریات هرمان ماتیسیوس که بر نقش هنرمند به عنوان متولی و عامل حرکت پیشرو وتأکید داشت، مخالف بودند.



به همین علت، باهاوس دین زیادی به شرایط ایدئولوژیکی غالب زمان خود داشت. با این حال گرایش متفاوت دیگری نیز وجود دارد که در تلاش است تا ریشه‌های باهاوس را از طریق ماتیسیوس و کارگاه‌های هنری به «جنبش هنر و صنایع دستی» انگلیس مرتبط سازد. بی‌تردید، در آغاز کار نیز، باهاوس تأثیراتی از مفاهیم و ایده‌های انجمن‌های قرون وسطایی اخذ کرده بود، مثلاً مدرسین را به نام آقا و استاد کار خطاب قرار می‌دادند، و ایده‌آل آنها این بود که صنعتگران مختلف در پر ارج‌ترین فرم بیان احساس ـ یعنی ساختمان سازی ـ مشارکت داشته باشند. مدرسه باهاوس کار خود را با یک دورهٔ مبانی هنرهای تجسمی شش ماهه تحت نظارت یوهانس ایتن آغاز کرد که کنکاش و آزمایشگری در زمینهٔ فرم و مواد بود. پس از این دوره به‌طور هم زمان دوره‌های آموزش صنایع دستی، تحت نظارت صنعتگران دستی و در زمینه مسائل هنری توسط

هنرمندان وجود داشت. و دوره سوم نیز به آموزش معماری مربوط بود. مدرسین باهاوس شامل پل کله، واسیلی کاندینسکی، لیونل فاینینگر، لاسلومو هولی‌ناگی، گورگ موشه، گرهارد مارک بودند (مارک از جمله مدرسینی بود که پیش از آن در صنایع کار کرده بود). در زمینهٔ فعالیت‌های استادکاران و کارگاه‌های صنایع‌دستی، اطلاعات اندکی به جای مانده است: این خود گویای آن است که علی‌رغم تلاش گروپیوس در ارزش‌گذاری بر موقعیت صنایع دستی، عملاً این هنرمندان بودند که ارجحیت داشتند و نقش کلیدی را ایفا می‌کردند.

در اوایل دورهٔ وایمار باهاوس، رویکرد صوفیانه ایتن (که نظرگاه‌های وی غالباً به‌طور عرضی با عملگرایی گروپیوس در تضاد بود) و نیز گرایشات اکسپرسیونیستی غالب بود. آموزش و نقد نظریات تئو وان دوزبرگ، موجب آشنایی بیشتری با تأثیرات گروه د استیل شد، که خود نشانی از کناره‌گیری باهاوس از اکسپرسیونیسم و تمایل به سمت توجه وتأکید بر ایدهٔ اولیهٔ گروپیوس برای ترکیب هنر و صنعت بود. (این تغییر گرایش از اکسپرسیونیسم به سمت یک عینیت‌گرایی جدید را می‌توان همچنین در نقاشی، تئاتر، سینما، سفالگری، شعر و موسیقی آن زمان آلمان نیز مشاهده کرد). در نتیجهٔ این تغییر، ایتن در سال ۱۹۲۳ از کار کناره گرفت و موهولی‌ناگی جانشین وی شد، و یک زیباشناسی معقولانه را در زمینهٔ طراحی گرافیک و طراحی صنعتی به ارمغان آورد، که می‌توان بازتاب آن را در آثار دانشجویانش، به ترتیب هربرت بایر و ویلهلم واگنفیلد دید.

در سال ۱۹۲۵، مدرسه باهاوس پس از عدم توافق با دولتمردان ناسیونالیست وایمار، به دسائوی سوسیالیست نقل مکان کرد و در همانجا، گروپیوس ساختمان مدرسه را طراحی و بنا کرد و مبلمان و تزئینات داخلی آن را نیز دانشجویان و اعضا مدرسه طراحی کردند. از این گذشته، هویت رسمی یک موسسهٔ طراحی را به دست آورد و مدرسین آن شامل بایر برای طراحی حروف، یوزف آلبرس برای دوره‌های مبانی، مارسل بروئر برای مبلمان، و گانتا اشتولزل (Gunta Stlžl) در کارگاه بافت بودند. در سال ۱۹۲۷ هانس مهیر، مدیر بخش جدید معماری مدرسه شد. انتصاب این معمار مارکسیست سوئیسی، به فاصله‌گیری باهاوس از تبعیت از دولت سوسیال دمکرات دسائو کمک رساند. در سال پس از آن گروپیوس، به همراه بروئر، موهولی ناگی و بایر، عمدتاً به دلیل خستگی از دفاع مداوم مدرسه در مقابل حملات بی وقفهٔ مسئولان دولتی دسائو از مقام خود کناره گرفتند. بی‌تردید باید اذعان داشت که مدرسهٔ باهاوس همیشه از موفقیت و اقبال عمومی برخوردار نبود. مجلهٔ آنها به نام باهاوس (۳۱ - ۱۹۲۶) و نیز کتاب‌های منتشرهٔ آنها، فروش خوبی نداشتند. بسیاری از طرح‌های آنها، هر چند بعدها الگویی برای سلیقهٔ مدرن فراهم ساختند، ولی به صورت نمونهٔ اولیه باقی ماندند. و پروژهٔ خانه‌های مسکونی کارگران در منطقهٔ تورتن دسائو (۲۸ - ۱۹۲۶) نیز، حتی زمانی که شروع به ساختن شد، مشکلات اداری شدیدی را پدید آورد. با این وجود در نمایشگاه اشتوتگارت ۱۹۲۷، سبک خاصی از باهاوس به منصهٔ ظهور رسید. هر چند

خود مدرسین باهاوس با چنین نظری چندان موافق نیستند. اسکار اشلیمر Oskar Schlemmer که بعدها مدرس فرم در کارگاه تئاتر شد، در سال ۱۹۲۹ نوشت: «سبک باهاوس به مثابهٔ دکور مدرن، به عنوان طرد سبک پیشین به بهانهٔ کاملاً به روز بودن به هر قیمتی، در هر کجای دیگری جز باهاوس می‌توانست وجود داشته باشد». با این همه به‌طور وسیع اظهار شده است که یکی از دستاوردهای عمدهٔ باهاوس شکل‌بندی یک زبان طراحی بود که از گرایش تاریخ‌گرایی پنجاه سال قبل از خود، فارغ بود.

مدرسهٔ باهاوس، تحت مدیریت مه‌یر (۳۰ ـ ۱۹۲۸) با موفقیت تجاری چشمگیری مواجه شد. کارخانه امیل راش برامش، ۴/۵ میلیون رول از کاغذ دیواری‌هایی را که توسط بخش نقاشی دیواری طراحی شده بود، به تولید رساند. و بخش‌های دیگر نیز قراردادهای مختلفی برای ساخت آثار خود بستند، از آن جمله تمامی کارهای تبلیغات روزنامه‌ای شرکت G .I فاربن. جالب آن که سیاست مارکسیستی مه‌یر موافق طبع مسؤولان شهر دسائو نبود، و در سال ۱۹۳۰، میس واندر روهه جانشین وی شد. هر چند مدرسه از محدودیت‌های فزاینده‌ای که از سوی سوسیال ناسیونالیست‌ها اعمال می‌شد، به شدت در فشار بود، ولی ایدئولوژی و زیباشناسی باهاوس، به نظر می‌رسید که تمایلی سوسیالیستی، انترناسیونالیستی داشت. سرانجام در سال ۱۹۳۲ به یک مرکز تلفن متروک در حومه برلین منتقل شد و سپس در آوریل ۱۹۳۳ توسط نازی‌ها تعطیل شد.

بسیاری از اعضا مهاجر باهاوس از طریق لندن به ایالات متحده مهاجرت کردند. در سال ۱۹۳۷ موهولی ناگی مدرسهٔ «باهاوس جدید» را در شیکاگو تأسیس کرد. و گروپیوس نیز در دانشگاه هاروارد به عنوان استاد معماری به تدریس پرداخت (۵۲ ـ ۱۹۳۷). در سال ۱۹۳۸، نمایشگاه مروری بر دستاوردهای باهاوس درموزهٔ مدرن نیویورک بر پا شد. در سال ۱۹۵۰ مدرسهٔ عالی طراحی اولم با مدیریت ماکس بیل که از دانشجویان پیشین باهاوس بود، تأسیس شد. یک چنین فعالیت‌هایی، باهاوس را به نیرویی توانمند در عرصهٔ اندیشه و آموزش طراحی مبدل ساخت. پیروان مدرنیسم تلاش داشتند تا آموزش‌های باهاوس را رد کنند، اما تلفیق میراث صنعت‌گرایی ورک بوند آلمان با سنت قرون وسطایی و متکی به صنعت دستی که در جنبش هنر و صنایع دستی شکل یافته بود، موجب طرح پرسش‌های بنیادین در طراحی سده بیستم شد.

طرح سبز (Green Design)

جنبشی عمومی در حوزهٔ طراحی بود که در اواخر دههٔ هشتاد رواج یافت و برخاسته از گرایش و علاقه فراگیر به مسائل زیست محیطی بود که در نتیجهٔ ظهور بلایای مختلف که به دست بشر پدید آمده بود (مانند نشت تشعشعات رادیو اکتیو در چرنوبیل و نشت نفت خام در آلاسکا) در کنار افزایش آگاهی عمومی نسبت به تأثیرات انباشته شده در محیط دنیای صنعتی (برای مثال پدیده گرم شدن زمین) مطرح شد.

نقش طراح به عنوان راهبر جهت دهندهٔ تولید و مصرف به سمت یک فرایند «هماهنگ با محیط» پیش از این در دههٔ پنجاه توسط باک مینستر فولر، ریچارد فیوترا و بسیاری دیگر مورد توجه قرار گرفته بود. اما در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و اوائل دههٔ ۱۹۷۰ این ایده با گرایش به سمت

طراحی برای نیاز و به ویژه از سوی ویکتور پاپانک مورد توجه قرار گرفت.

با این حال فقط از دهۀ هشتاد به بعد بود که اولین نشانه‌های یک رویکرد جدید آشکار شد. این امر به علت توجه عموم به موضوعات زیست محیطی و این باور بود که می‌توان با اتکا به مصرف محصول «سبز» دگرگونی مؤثری در شیوه‌های تولید و مصرف ایجاد کرد. از همین گروه طراحی مایکل پیتر توجه خاصی به این رویکرد نشان داد. گروه مایکل پیتر یک دفتر مشاوره طراحی بود که عموماً برای طرح‌های هماهنگ با مسائل زیست محیطی به ویژه در حوزۀ طراحی بسته‌بندی حسن شهرت یافته است. این گروه توجه خود را به کاربرد مواد قابل بازیافت معطوف کرد و نظراتی را دربارۀ شیوۀ «زندگی سبز» مطرح کرد. برخی منتقدین و مفسرین این حرکت‌ها را صرفاً نوعی دستاویز موذیانه برای مطرح کردن نوعی مشاورۀ طراحی جدید به منظور رقابت با دیگر رقیبان ارزیابی کردند.

با این حال بسط و گسترش طرح سبز تأثیر پایداری بر رشد آگاهی عموم نسبت به کاربرد مواد، مقابله با منسوخیت و بهینه‌سازی مصرف انرژی در تولید محصولات و فرایندهای ساخت داشت. اما در دهۀ ۱۹۹۰ آشکار شد که طرح سبز آن‌گونه که در دهۀ هفتاد تصور می‌شد، یک موج زود گذر و موقت نبوده است و ضرورت توجه به مسائلی چون چگونگی مصرف انرژی، همواره به علت وقوع حوادثی چون بحران خلیج فارس در ۱۹۹۰ که حاصل آن از دست رفتن نفت و نابودی محیط زیست بود، تقویت شده است. با این حال طرح سبز باید به عنوان عامل هماهنگ کننده‌ای در ساختار از پیش موجود صنعت و مصرف رایج عمل کند و نباید پیشنهادات بنیادی‌تر پاپانک و مولیسون را در برگیرد.

دنیای پیرامون منبع الهام سفالگر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

پیتر کرنتو

پرتال جامع علوم انسانی

رابطۀ هنرمند سفالگر با دنیای پیرامون خود و رابطۀ اثر هنری وی با همین دنیا همیشه مورد توجه کسانی است که به تأثیر متقابل اثر هنری با زمینۀ خلق آن علاقه‌مندند. معمولاً از سفال‌گران یا مجسمه‌سازانی که دارای یک سبک یا گرایش شخصی چشمگیر هستند سؤال می‌شود که ایده‌های خود را از کجا اخذ می‌کنند و یا منابع الهام آنها چیست. پاسخ‌ها همواره متفاوت است و غالباً شگفت‌انگیز. منابع الهام ایده‌های این هنرمندان از معمول‌ترین تا نامتعارف‌ترین منابع متنوع است.

سبک یا گرایش هنرمندان ارتباط مستقیمی با مرحلۀ طراحی آنها دارد. طراحی (Design) بخشی از فرایند سفالگری و حجم‌سازی محسوب می‌شود. به بیان دیگر بدون درک درستی از فرایند طراحی مرتبط با آن نمی‌توان یک اثر هنری سفالی خلق کرد. افراد مبتدی غالباً بر این