آرت‌دکو

زهرا بانکی‌زاده

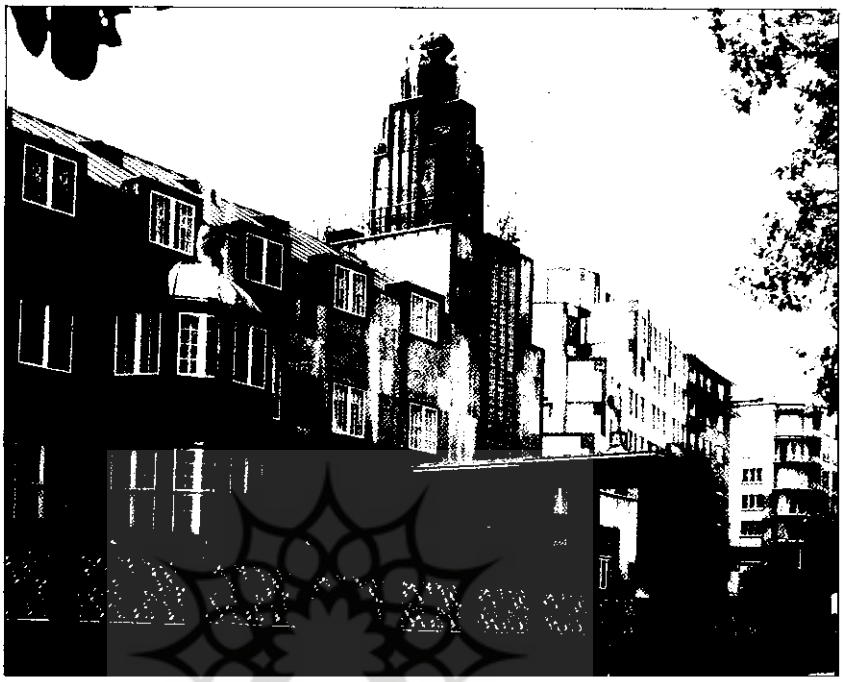
مقدمه:

هنری که تحت عنوان آرت‌دکو، طی سال‌های ۱۹۲۰ مطرح شد، استحقاق توجه و تفکر بیشتری دارد، زیرا این هنر، به‌طور نیرومندانه، در زمان خود شکوفا شد، و نه تنها در فرانسه، که زادگاه اکثر شیوه‌های هنری مدرن است، بلکه در اکثر کشورهای اروپایی چون انگلستان و همچنین امریکا و امریکای لاتین، به شکوفایی رسید.

این احساسات بین‌المللی، به‌طور مشخص، نتیجه انگیزش ناگهانی و دریافتی خودبه‌خود بود، زیرا آرت‌دکو، هنری است غیر سیاسی، سازمان تبلیغاتی مشخص و معینی ندارد، همچنین هیچ تئوری محکم و سازمان یافته زیباشناختی برای حمایت از خود ندارد.

اکثر هنرمندان مطرح در سبک آرت‌دکو، در اوایل دهه ۱۸۸۰، متولد شده بودند و هنگام مطرح شدن این سبک، یعنی سال‌های ۱۹۱۸، هنرمندانی کاملاً شناخته شده بودند. بسیاری از آنها نقاشانی بودند که به وسیله جنگ ریشه کن شده و هیچ تابعیت ملی ویژه‌ای نداشتند. این هنرمندان بخش مهمی از ارزش‌های زیباشناختی خود را در گذشته‌های دور یافتند و آن را در قالب و ساختار سنتی مطرح در سبک کلاسیک گنجاندند. علاوه بر ارزش‌های اخذ شده از گذشته، این افراد از هنر مدرن نیز غافل نماندند، بلکه معتقدند که اصولاً هنر، لازم است که با زمان حرکت کند و درس‌هایی از هنر نوین را فراگیرد.

نوشتار حاضر، نگاهی است اجمالی به بخشی از تأثیراتی که فرهنگ‌های غیر اروپایی و اروپایی در روند شکل‌گیری هنر آرت‌دکو داشته‌اند. در اینجا، سعی شده که به بررسی عواملی



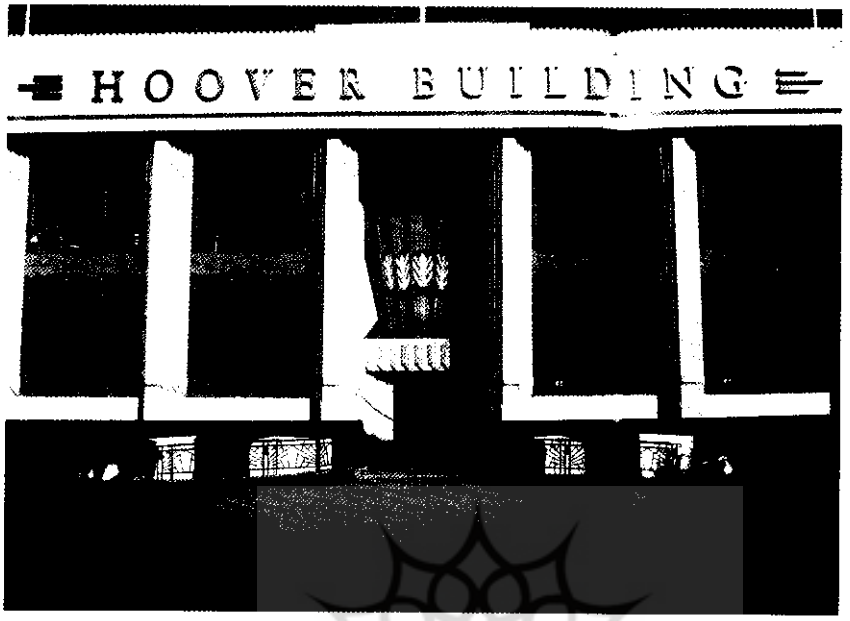
چون، نمایشگاه بین‌المللی پاریس و مدرسه باوهاوس، که در به‌وحدت‌رساندن هنرمند، صنعتگر و معمار، نقش اساسی ایفا نمودند و سبک آرنوو، که با خطوط مارپیچی و رنگ‌های ناب در غنی نمودن سبک مترقی آرت‌دکو، تأثیر به‌سزایی داشت بپردازیم. در اینجا هنر اقوام سنتی و بومی به عنوان مهمترین منبع الهام هنرمندان آرت‌دکو معرفی شده‌اند، از جمله: هنر بومیان آفریقا، که ویژگی‌های سبک‌دار و تزیینی موجود در آثارشان، پایه‌گذار سبک‌های جهانی شد، هنر مصر قدیم، با ارزش‌های خاص خود، به ویژه در معماری و تزیین سر ستون‌ها، که الهام‌بخش هنرمندان قرن بیستم شد، تأثیر اقوام آزتک و مایا، در معماری اخیر اروپا و بالاخره بالهٔ روس، به عنوان عامل اصلی در معرفی هنر شرق، به جامعه غربی بیان شده‌اند. پس از آن به بررسی تأثیر هنر آرت‌دکو در سایر هنرها، مانند: تئاتر، عکاسی و طراحی پوستر، پرداخته‌ایم.

بخش اول

زمینه‌های تاریخی و عوامل اصلی در شکل‌گیری و توسعه آرت‌دکو

زمینه‌های تاریخی در شکل‌گیری آرت‌دکو

آرت‌دکو (Art deco) مربوط به دنیای تزیینی و فاسد است. یعنی عصر طلایی ۱۹۲۰ ـ ۱۹۳۰. هنر انسان‌های نوکیسه‌ای است که از قبَل جنگ اول جهانی به رفاه و پول‌های بادآورده رسیده‌اند. هنر طبقه مرفه مدپرست جدیدی است که در عین حال محافظه‌کار است. نماد فرهنگی طبقه رو به رشدی است که هنر نوین، رادیکال و انقلابی برایش سهل‌الفهم نیست، ولی دوست دارد که



کارخانه هاوور در لندن، که بر اساس سبک احیا شدهٔ مصری است.

امروزی باشد. در عین حال معتقد است که هنر رسمی، تزیینات و طراحی صنعتی و طراحی (design) به‌طور عام، لازم است با زمان حرکت کند و درس‌های بسیاری را از هنر نوین فراگیرد.

اصطلاح آرت‌دکو در حیطه‌های مختلفی، مطرح می‌شود، برای مثال، اقیانوس پیماهای بزرگی که به آرامی در زیر نور ماه در حرکتند، یا صدای گروه جاز، که با شکوه فراوان، از یک اتاق تزیین شده، به گوش می‌رسد، یا نمایش‌های تماشایی باسبی برکلی (Busby Berkeley)، در داخل سینماهای نوساخته، با ستون‌های احیاء شدهٔ مصری و موتیف‌های آزتک. آرت‌دکو مشخصهٔ دسته‌ای از هنرهای تزیینی دقیق و تولیدات صنعتی است، و قابلیت‌های کاربردی فراوان نیز دارد. بدین معنی که پوستر و تصویرسازی برای کتاب (Illustration) و طراحی لباس، به میزان زیادی، در ربع اول قرن بیستم، از این شیوه تأثیرگرفته است. آرت‌دکو همچنین در زمینه نقاشی، طراحی، جواهرآلات، آثار فلزی و حتی وسایلی چون جاروبرقی و اتومبیل نیز مطرح می‌شود.

آرت‌دکو، سبک غالب بین دو جنگ جهانی ۱۹۱۷ ـ ۱۹۳۹ است. برخلاف تأکید اصلی بر تزیینی بودن، در زمانی هویت خود را آشکار ساخت که بحران‌های اقتصادی و سیاسی و راهپیمایی‌های ناشی از گرسنگی و جنگ سیاسی بین کمونیسم و فاشیسم بر جهان حکم‌فرما بود. با این وجود، آرت‌دکو به‌طور معصومانه‌ای غیرسیاسی است و می‌توان اظهار داشت که بیشتر در خدمت افراد مرفه جامعه بوده است.

در واقع آرت‌دکو تلفیق تاریخ و مدرنیته است، یعنی رجوع به گذشته، به همراه استفاده از مواد صنعتی و تکنیکی مدرن. بدین معنی که احساس نوعی دلتنگی برای شیوه‌ها و تکنیک‌های گذشته (سنتی) یا فراموش شده دارد. تلفیقی از آکادمیسم و شکل‌ها و شیوه‌های رایج در زندگی و هنر معاصر است. بدین صورت که بسیاری از هنرمندان پیشرو قبل از جنگ، به ویژه هنرمندان مسن و جاافتاده‌تر مانند، فیلکس والوتون (Felix Vallotton 1865-1954) پابلو پیکاسو، آندره درن

(Andre Derin, 1880-1954)، تمایل به احتراز از هرگونه نوجویی پیدا کردند و به شیوه‌های محافظه‌کارانه رو آوردند.

بسیاری از هنرمندان که شیوه آکادمیک سده نوزدهم را پشت سر داشتند، احساس نوعی دلتنگی برای این‌گونه آموزش‌های مدرسه‌ای می‌نمودند، که ژاک لویی داوید، از پایه‌گذاران آن بود. هر چند این احساس ذهنی هنرمند، در اثر نهایی، با نوعی طنز همراه بود و بیننده نمی‌دانست که آیا آن را جدی بگیرد یا شوخی و استهزاء.

همان‌طور که از نام آن آشکار است آرت‌دکو حد فاصلی است، میان هنر و آذین:

Art + decoration U Art Deco

عوامل اصلی در توسعه آرت‌دکو

۱ ـ نمایشگاه بین‌المللی پاریس (۱۹۲۵)

الف) تلفیق هنر و صنعت

اصطلاح آرت‌دکو یکی از چندین اصطلاحی است که هنرهای دکوراتیو سال‌های ۱۹۲۰ ـ ۱۹۳۰ را بیان می‌کنند. عبارات معروف دیگر عبارتند از:

La Mode 1925, Style 1925, Paris 25, Style channel, Style [1]The jazz style Modern

Poiret, Jazz

Scrab Brooches، ۱۹۲۰، جواهرات شبیه سوسک، که برای مصری‌های قدیم، عنصری مقدس بوده است.

این سه اصطلاح اخیر، اهمیت سال ۱۹۲۵ را در شکل‌گیری آرت‌دکو بیان می‌کنند. در سال ۱۹۲۵ یک نمایشگاه بین‌المللی مهم در پاریس با عنوان نمایشگاه هنرهای تزیینی برپا شد. این نمایشگاه که برای سال ۱۹۱۵ طرح‌ریزی شده بود، به دلیل جنگ اول جهانی به تعویق افتاد و در واقع جشنی برای مدرنیته بود. در این زمان نیاز به پیوند صنعت و هنر، که تاکنون به‌عنوان دو جنبه متفاوت در نظر گرفته می‌شدند، احساس شد. بر این اساس بسیاری از شرکت‌کنندگان در نمایشگاه نه تنها مواد مدرن، بلکه تکنیک‌های نو برای تولید آثار هنری را با آغوش باز پذیرفتند، و آب را در خدمت زندگی روزمره قرار دادند. از معماری و تزیینات داخلی گرفته، تا جواهرآلات مدرن و لوکس. «همان‌طور که والتر گروپیوس، بنیانگذار مدرسه باوهاوس، متقاعد شده بود که معمار، هنرمند و صنعتگر باید به وحدت برسند. برنامه او از لحاظ پافشاری بر اینکه معمار، نقاش یا پیکرتراش باید با صنعتگر کار کنند و خود نیز در درجه اول باید یک صنعتگر باشند، حرکتی نو بود. نظریه یادگرفتن از راه انجام دادن و پی‌ریزی ذوق هنری بر شالوده صنعتگری سالم و محکم، نظریه‌ای انقلابی بود. در نخستین بیانیهٔ مدرسه باوهاوس چنین آمده بود: معماران، نقاشان و پیکرتراشان باید از نو به ماهیت ترکیبی ساختمان به‌عنوان یک کل پی‌برند... هنر یک حرفه نیست و هیچ تفاوت بنیادی بین هنرمند و صنعتگر وجود ندارد. هنرمند، یک صنعتگر ظریف‌کارتر است.[2]»

این طرز برخورد جدید نسبت به هنر، هدف اصلی نمایشگاه ۱۹۲۵ بود، و در غرفه‌های مختلف نمایشگاه بین‌المللی آشکار شد. تغییر توجه از هنرهای زیبا به هنرهای دکوراتیو (Art Decoratifs)، به عنوان یک عامل سازمان‌دهنده، برای بسیاری از هنرمندان و طراحان عمل کرد و به‌طور مؤثر آرت‌دکو را در دنیا مطرح ساخت.

۲ ـ سبک آرت‌نوو (Art Nouve' au, 1800, 1900)

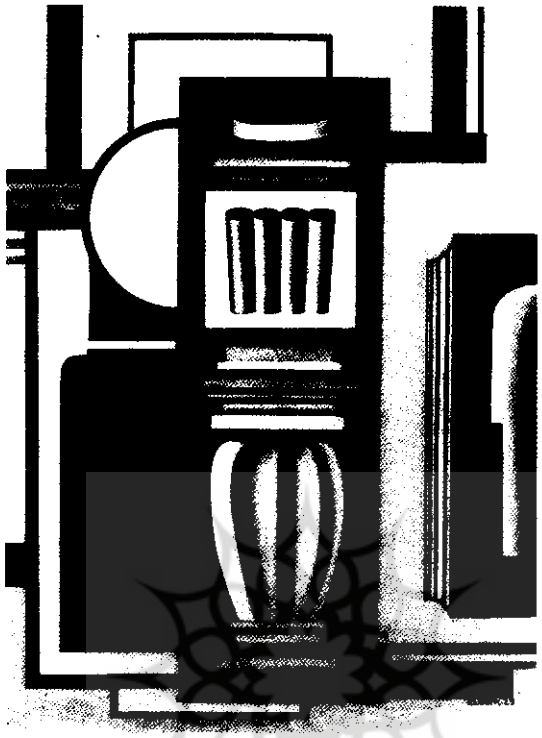
الف) معرفی تاریخی و ارزش‌های مطرح در آن

در حالی که نمایشگاه ۱۹۲۵ پاریس را به عنوان عامل اصلی در توسعه آرت‌دکو می‌شناسند، شکل‌گیری ویژگی‌های اساسی این سبک، مربوط به بیش از ربع قرن قبل از برگزاری نمایشگاه است. آرت‌دکو واکنش مستقیمی به آرت‌نوو است، یعنی سبکی در تزیین و معماری که در دهه ۱۸۹۰ و اوایل دهه ۱۹۰۰ رواج داشت. این نام برگرفته از نام نگارخانه‌ای مختص تزیینات داخلی در پاریس بود. «حرکتی که با سنته تیسم گوگن و پیروانش آغاز شد و توسط گروه نبی‌ها مبانی نظری پیدا کرد و تا اندازهٔ زیادی ناشی از شیفتگی به هنر قرون وسطایی اروپایی و هنر سنتی جوامع غیر اروپایی بود. این هنرها، الگوی زیبایی‌شناسی معتبری را در اختیار هنرمندانی قرار می‌داد که علم مخالفت علیه سنت طبیعت‌گرایی غربی برافراشته بودند. انتزاع‌گرایی این هنرها بازتاب بینش غیردنیوی بود. خصلت ساده و تزیینی فرم‌هاشان با کارکردهای مذهبی ـ اجتماعی معین سازگاری داشت[۳].» در اغلب این هنرها، خط و عمدتاً خط‌های مارپیچی، و رنگ ناب به‌صورت طرح‌بندی رک و ساده ارائه می‌شد.

«تمامی این خصوصیات می‌توانستند تجربیات بیانی و تمایلات معنوی سال‌های آخر قرن را توأماً پاسخ گویند. از سوی دیگر پیشرفت‌های صنعتی و فناوری آن روزگار ـ که در نظام سرمایه‌داری با تخریب ارزش‌های انسانی ملازمت داشت ـ کششی گسترده به سوی تلطیف ذوق و تزیین مظاهر خشن زندگی برانگیخته بود. دیری نگذشت که از بطن سمبولیسم، جنبشی وسیع زاییده شد که ذوق و سلیقه همگانی را در سراسر اروپا و ایالات متحده امریکا تحت تأثیر قرار داد. این موجود تازه که هنر جدید (آرت‌نوو) نامیده شد، معیارهای زیبایی‌شناسی ایدئولوژیک خاص خود را داشت. به زعم پیروان این جنبش، کاربست خط‌های منحنی و رنگ‌های درخشان و ظرافت تزیینی، نه فقط اشیاء مصرفی زندگی نوین را از زشتی حاصل از تولید ماشین می‌رهاند، بلکه ارزش‌های معنوی را در عرصه‌های ذوقی مردم بیدار می‌کرد[۴].» این شیوه بیشتر الهام خود را از شکل‌های طبیعی می‌گرفت: فرم‌های موجی، خطوط منحنی و شکل‌های نوسان‌دار که اشاره‌ای به ریشهٔ گیاهان، گلبرگ‌ها و تارهای آنها داشت.

ب) آرت‌نوو ویلیام موریس:

هنر جدید سبکی قابل تعریف بود که از بطن آزمایش‌گری‌های نقاشان، معماران، صنعتگران، و طراحان سربرآورد، و در طی یک دورهٔ دهساله، نه فقط به نقاشی، پیکره‌سازی و معماری، بلکه به طراحی چاپی، مصورسازی کتاب (illustration) و مجله، میز و صندلی، منسوجات، طراحی شیشه و سرامیک، حتی مُدهای گیسو و پوشاک زنانه سرایت کرد. هنر جدید از بطن جنبش انگلیسی هنرها و صنایع دستی که شارح و مدافع اصلی‌اش ویلیام موریس (William Morris, 1834-1896)، نقاش و شاعر بود، سربرآورد. جنبش هنرها و صنایع‌دستی، طغیانی بر ضد عصر جدید ماشینی شدن و کوشش توسط موریس و دیگر هنرمندان برای تحقق فلسفهٔ جان راسکین بود که می‌گفت هر حقیقتی باید هم زیبا باشد، هم مفید. اینان دنیای هنرمند ـ صنعتگر را در جریان نابودی در اثر صنعتی‌شدن می‌دیدند و برای بازگشت به برخی از معیارهای سادگی، زیبایی و



فرناند لژه، Blauster، ۱۹۲۵، موزهٔ مدرن آرت، نیویورک.

صنعتگری که ایشان به سده‌های پیشین مخصوصاً به سده‌های میانه مربوطش می‌کردند، دست‌اندرکار شدند.

«موریس به سبب کوشش‌هایش برای ارتقای کیفیت طراحی و ساخت اشیاء، از شخصیت‌های نامدار سدهٔ نوزدهم به شمار می‌رود (تأکید او و همکارانش بازگشت به حرفهٔ صنعتگری و خلوص عناصر دست‌ساز بود.) همچنین توجه او به این مسئله که هنرمند ـ طراح باید بر فرایندهای فنی کار خود واقف باشد و مادهٔ کارش را ارج نهد، بعداً در اصل باوهاوس انعکاس یافت. وی به دنبال پیروی خود از افکار راسکین، بر اثرات مهلک ماشینی شدن صنعت تأکید می‌ورزید و بر این باور بود که هنر، از لذت کارگر در انجام «کار روزمره»اش ناشی می‌شود؛ و تزیین، سرآغاز هنر، بیان این لذت است. نخستین گام، در جهت احیای هنر اصیل می‌باید بهبود وضع کارگران باشد. بدین‌سان، عقاید هنری و سیاسی موریس کاملاً درهم بافته شده بودند. او با این نظریهٔ حرفه‌ای دربارهٔ هنر، نه فقط به مقابله با هنر عصر ملکه ویکتوریا برخاست، بلکه صنعت نوین و فرآورده‌های ماشینی را مردود شمرد. او در طراحی و اسلوب‌های تولید آثار کاربردی، عمدتاً از هنر قرون وسطی مایه می‌گرفت[۵].»

با وجود همهٔ تلاش‌های ذکرشده با شروع قرن بیستم و با پیشرفت انقلاب تکنولوژیکی، که شاهد توسعهٔ ماشین‌های موتوری، تلگراف و تلفن و اولین سفر فضایی بشر بود، ارزش‌های مذکور اهمیت خود را از دست دادند و ماشین به‌طور مؤثر با هنر مدرن ارتباط یافت، ارتباطی بیش از ویژگی‌های دکوراتیو آرت‌نوو.

تامارد لمپیکا، «مهاجران»، ۱۹۳۷ Musee d' Art et d' Histoire saint Denis.

ج) آرت‌نوو در معماری

معماری تجربی در اسپانیا، بریتانیا، فرانسه و ایالات متحدهٔ امریکا، در طی نیمهٔ نخست سدهٔ بیستم با کارهای چند معمار نابغه مشخص می‌شود، از جمله مکینتاش در بریتانیا و هوفمان در اتریش. منادی اصلی در تغییر حرکت از آرنوو به سمت شیوه‌ای مدرن و جدید، معمار و طراح اسکاتلندی، مکینتاش (Charles Rennie Mackintosh, 1868-1928) بود، که میدان وسیعی از تزیینات آرت‌نوو را در کار خود به کار گرفت. با این وجود او به‌طور وسیع این عناصر دکوراتیو را، برای بدست آوردن عناصر زیباشناختی هندسی، صریح و زیبا، کاهش داد. در سال ۱۹۰۰ از او دعوت شد، تا چندین طرح خود را در وین (vienna) به نمایش بگذارد. در اینجا آثار او با آثار تعدادی از جوانان طراح و نقاش اهل ونیز که آنها نیز به‌تدریج، عناصر بیش از حد تزیینی آرت‌نوو را برای به دست آوردن یک شیوهٔ هندسی‌تر از آثار خود حذف کردند، هماهنگ شد.

آثار اولیهٔ هوفمان (Josef Hoffman, 1870-1956) نیز، مانند مکینتاش، به‌طور وسیع با شیوهٔ آرت‌نوو پیوند داشت. او معتقد به استفاده از طرح‌ها و آثار تولیدی با کیفیت بالا و استفاده از مصالح‌گران و با دقت انتخاب شده داشت. علاوه بر این او این عقیده را که، هنرمند طراح باید حتی در کوچکترین جنبه از تولید اثر هنری شرکت داشته باشد، ترویج داد.

اهمیت هوفمان به عنوان یک پیشاهنگ، بیشتر مربوط به مشارکتش در تأسیس کارگاه‌های وین در سال ۱۹۰۳ می‌باشد. در اینجا او و همکارانش سرپرستی همه جانبه نسبت به پروژه‌های تولیدی داشتند. این کارگاه‌ها، به سنت‌های حرفه‌ای ویلیام موریس و جنبش انگلیسی هنرها و

فلورنس هنری، Non-objective Composition، ۱۹۲۶، کلکسیون خصوصی

صنایع‌دستی ادامه دادند، با این تفاوت تازه که این بار ماشین به عنوان یکی از ابزارهای اصلی طرح پذیرفته شد. هوفمان ماشین را به عنوان وسیلهٔ تولید رد نمی‌کرد، بر عکس او ادعا داشت که امتناع از برخورد با عناصر و تکنیک‌های نو، در واقع شنا کردن در خلاف جهت جریان آب است.

شاهکار معماری هوفمان، عمارت بزرگی است که برای خانوادهٔ استوکله (Palais Stoclet, 1870-1956) در بروکسل ساخت. این اثر نمایانگر روشی است که او از عناصر تزیینی آرت‌نوو دوری کرده و به سمت شیوه‌ای هندسی و معمارگونه حرکت می‌کند. این اثر در واقع، حد واسط آرت نوو و سبک جدید آرت‌دکو است.

در آثار هوفمان جزئیات خارجی بنابه نفع جنبه‌های عملی‌تر، کاهش یافته است. سر در بیرونی ساختمان به‌طور مستقیم با قابلیت‌های کاربردی فضای داخلی، ارتباط دارد. هوفمان هرگز جنبه‌های زیباشناختی را در عناصر و مواد مورد استفاده از دست نداد. بنابر این این بنا هم کاربردی است و هم بسیار لوکس و مدرن.

۳ ـ مدرسهٔ باوهاوس (Bauhaus 1919-1933)

در اوایل ۱۹۲۰ با شروع جنگ اول جهانی مسئلهٔ عملی بودن، اهمیت حیاتی دوباره‌ای یافت. در این راستا، برای کسانی چون لوکربوزیه (۱۸۸۷ ـ ۱۹۶۵)، ماشین هنوز وسیله‌ای برای حرکت به جلو بود، وسیله‌ای برای بازسازی شالودهٔ اجتماعی ملت بعد از جنگ. لوکربوزیه دنباله‌رو جنبش کوبیسم بودو نظریهٔ نظم، وضوح و طبقه‌بندی را در پروسهٔ صنعتی مدرن ارج می‌نهاد

«تصویر لوکربوزیه از خانه به عنوان ماشینی برای زندگی کردن گویای این واقعیت است. او ماشین را همچون حریفی می‌دانست که باید به پیکارش رفت، ولی هشدار می‌داد که مبادا بگذاریم بر ماغلبه کند[۶].»

با این وجود بینش زیباشناختی جدید او گذشته و حال را با هم ترکیب می‌کرد. وی در ژورنال ذهنی نو (l'Espiril Nouveau)، معابد کلاسیک مصر و رُم قدیم را با ماشین‌های مدرن، اتومبیل، اقیانوس‌پیماها و هواپیما مقایسه کرد، به ویژه او ادعا کرد که طراحی مبنی بر سودمندی (عملی) دارای زیبایی ذاتی و طبیعی است. با این وجود برخلاف تأکید او بر طبقه‌بندی و کاربردی بودن، بسیاری از ساختمان‌ها و اشیایی راکه او به عنوان نمونه اولیه طراحی کرد، از عناصر گران‌قیمت و غالباً دست‌ساز ساخته شده بودند.

اهمیت عنصر کاربردی که توسط لوکربوزیه مطرح شد، در مدرسهٔ باوهاوس آلمان ریشه داشت. در آنجا عناصر دکوراتیو و تزیینی برای رسیدن به سادگی و صداقت بیشتر در فرم‌ها رد شد. طرح‌های ویلست باوهاوس (Whilst Bauhaus)، اکثراً لاغر و نحیف بودند و عناصر پرتنوع آرت‌دکو در آن کمتر دیده می‌شد. با این وجود توجه به زیبایی‌شناسی هرگز به دلیل سودمندی (کاربردی بودن) نادیده گرفته نشد و از تلفیق دو عنصر زیبایی‌شناسی و کاربردپذیری اصطلاح جدیدی که از فلسفهٔ آرت‌دکو حمایت می‌کرد پدید آمد به‌نام:

Beautility = (کاربردپذیری) Utility + (زیبایی) Beauty

در هر یک از سه نگرش فوق، یعنی نمایشگاه پاریس به آرت‌نوو و مدرسهٔ باوهاوس، همگی به نوعی تأکید بر کاربرد عناصر دکوراتیو داشتند. عنصر دکوراتیو در اینجا تأکید اصلی خود را بر کاربردی بودن و تزیین به‌طور همزمان دارد. بنابر این هر سه نگرش فوق در شکل‌گیری اصول اولیهٔ آن نقشی مهم و ویژه داشتند.

تأکید آرت‌نوو در ایجاد فرم‌های منحنی و تزیینی با رنگ‌های درخشان، نمایشگاه بین‌المللی پاریس در تأکید اخص بر هنرهای دکوراتیو و تأکید مدرسهٔ باوهاوس، مبنی بر استفاده از عناصر کاربردی زیبا، همگی در شکل‌گیری پایه‌های اصلی آرت‌دکو مؤثر بودند.

یوهان ون هیل، (Johan van Hell)، «گل فروش» ۱۹۲۷، کلکسیون خصوصی. (Courtesy the Fine Art society)

بخش دوم

منبع الهام طراحان و هنرمندان آرت‌دکو

طراحان و هنرمندان آرت‌دکو برای الهام گرفتن به گذشته‌های بسیار دور رجوع کردند. از جمله هنر قبایل آفریقا، فرهنگ قدیم مصر، هنر آشوری، هنر و معماری امریکای مرکزی و بالهٔ روسی سرگئی دیاگیلف.

۱) هنر آفریقا

گسترش علاقه به هنر قبایل آفریقایی در اوایل قرن بیستم، با گسترش مستعمراتی (مهاجرنشینی) اخیر، ارتباط مستقیم دارد، از جمله نمونه‌های ویژه‌ای از این هنر، در اردوکشی‌های مستعمراتی، جمع‌آوری شدند، و در بخش‌های اختصاصی نمایشگاه بین‌المللی پاریس، نمایش داده شدند. همچنین تأسیس موزهٔ قوم‌نگاری ۱۸۷۸، که بعداً با عنوان تروکادرو

(Courtesy the Fine Art society) «خانواده طبقهٔ کارگری»، ۱۹۱۹، کلکسیون خصوصی، Fernand Bouton

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

(Trocadero) شناخته شد، تأثیر به‌سزایی در معرفی این هنر در اروپا داشت.

در این زمان نقاشان مدرنی چون آندره درن و پابلو پیکاسو، بسیاری از خصوصیات سبک‌دار را از فرهنگ قبیله‌ای اخذ کرده و آنها را به همراه فرم‌های غربی در آثار خود به کار بردند، تمام وسایل فرعی اتاق نشان از وسایل الکتریکی آرت‌دکو، دارند. اما مجسمه سمت چپ، تأثیر هنر قبایل آفریقایی را در سال‌های اولیهٔ قرن بیستم، نشان می‌دهد. باربیر (Barbier)، در پس‌زمینه از یک صفحهٔ مجلل لاک الکلی، که نشان از تأثیر هنر شرق بر آرت‌دکو دارد، استفاده کرده است. (تمام تزیینات لباس زن، درپیش‌زمینه، و وسایل تزیینی داخل دست‌ها و روی بازوها و همچنین، فرم آریش موها و تزیینات روی پیشانی، تأثیر هنر قبیله‌ای آفریقا را نشان می‌دهند.)

تأثیر هنر قبایل آفریقایی بر آرت‌دکو، بیشتر در طراحی گلدان‌ها و پارچ‌هاست، این تأثیرات،

«زن و مرد جلوی یک خانه» ۱۹۲۲، کلکسیون خصوصی، Ernst Fritsch (Courtesy Barry Friedman)

برگرفته از آثاری است که در تروکادرو، یا بعداً در نمایشگاه مستعمراتی (Colonial exhibition) ۱۹۳۱، به نمایش درآمد. آرت‌دکو، همچنین با نمایش‌های آفریقایی ـ امریکایی، به ویژه در تفریحات عامیانه و اصطلاحات جاز، پیوند داشت. رسواترین نمونهٔ آن، در طراحی لباس و صحنه و پوسترهای ۱۹۲۵، ارائه شد.

دههٔ ۱۹۲۰، علاوه بر عصر آرت‌دکو، به عنوان عصر جاز نیز مطرح می‌شود، دورانی که فرهنگ سیاه‌پوستان، شهرت بین‌المللی پیدا کرد.

۲) هنر قدیم مصر

علاوه بر هنر قبایل آفریقا، آرت‌دکو، موتیف‌های سبک‌دار زیادی را از هنر و معماری مصر قدیم جذب کرد. یکی از دلایل مهم آن این است که در سال ۱۹۲۲، یعنی در سال‌های اولیه پاگیری آرت‌دکو، دنیا شیفته اخبار کشف مقبرهٔ توتن خامون (Tutan Khamun) به وسیلهٔ باستان‌شناسی به‌نام هوارد کارتر (Howard Carter) شد. این خبر اسرارآمیز، با مرگ ناگهانی حامی کارتر، و پخش داستان‌هایی که نشان از یک نفرین احتمالی داشت، تبدیل به سرّ و دسیسه شد. مهمتر اینکه گنج بزرگی که در مقبره یافت‌شده بود، اخباری را در حدود یک دهه شایع کرد، مبنی بر دروغ بودن این شایعه و اینکه اشیایی در هنگام شب به مقبره آورده شده و در برابر چشمان مشتاق مردم به نمایش درآمده بود.

گلاک Ernest The singer Awaiting His Turn، ۱۹۲۵-۶، کلکسیون خصوصی

طی سال‌های ۱۹۲۰ شاهد روزافزون صنعت فیلمسازی و ساختمان‌های سینمایی جدیدی در سراسر امریکا و اروپا بودیم. این مکان‌ها، برای مردم به‌گونه‌ای تزیین شده بود، که احساس ورود به دنیایی فانتزی را ایجاد می‌نمود. موتیف‌های مصری به‌کار گرفته شده در این بناها اکثراً با طراحی داخلی و خارجی بنا هماهنگ بودند.

کارخانه‌ها نیز در سبک احیا شدهٔ مصری، طراحی شده بودند، از بهترین نمونه‌های باقیمانده، کارخانهٔ Hoover در غرب لندن است. شیوه‌های احیاشدهٔ مصری در دیگر اشیاء آرت‌دکو نیز، یافت می‌شود، از جمله در جواهرآلات و ساعت‌های طراحی شده توسط لوئیز کارتیر (Louis Cartier) که در آنها اکثراً از فیروزه یعنی سنگ محبوب در دورهٔ فراعنه، استفاده شده است. دیگر اشیای تزیینی شامل لامپ‌های رومیزی، مجسمه‌های سفالین رنگی با موتیف‌هایی چون برگ نخل یا تکه جواهرات شبیه سوسک، که برای مصری‌های قدیم عنصری مقدس بوده است، تزیین شده‌اند. این موتیف‌ها از تزیینات کلکسیون‌های بزرگ هنر مصر و آشور، موجود در موزه‌ها، اقتباس شده‌اند.

موتیف‌های مصری، همچنین در مبلمان، جزئیات معماری و در هنرهای گرافیک وارد شدند. مثلاً کارتیر (Cartier)، تصویر مشابهی از خط هیروگلیف را در وسایل مدرن به کار گرفت. وی در ساختن جعبه، سنگ‌های با ارزشی چون لاجورد، مرجان، زمرد سبز، الماس و تکنیک میناکاری را برای تکمیل زیبایی خط هیروگلیف، به کار برد.

۳) هنر امریکای مرکزی

هنر امریکای مرکزی، نسبت به دیگر عوامل تاریخی، تأثیر کمتری بر آرت‌دکو داشته است، با این وجود، آگاهی، نسبت به فرهنگ‌های هنری آزتک و مایا، طراحان آرت‌دکو را تا حد زیادی تحت تأثیر قرار داده است. برای نمونه، هرم‌های پله‌های آزتک‌ها، حتی در اشیاء کوچکی چون ساعت و رادیو منبع الهام شد. طراحی هرم‌های پله‌ای، در حد قابل توجهی جوابگوی مشکلات معماری شهر نیویورک شد. آسمان‌خراش‌های بزرگ، بر اساس قوانین هرم‌های پله‌ای به‌گونه‌ای ساخته شدند که با زیاد شدن ارتفاع، به منظور رسیدن نور مناسب به کف زمین، باریکتر شوند. علاوه بر این، اضافه شدن عناصر دکوراتیو داخلی و خارجی آزتک و مایا، به ایجاد جو تاریخی ـ تزیینی، در ساختمان‌های مدرن، کمک بسیار نمودند.

۴) بالهٔ روس سرگئی دیاگیلف (۱۹۰۹)

سرگئی دیاگیلف (sergei Diaghileve)، که از کارگردانان باله و منتقد روسی است، با همکاری «لئون باکست»[۷] (Leon Bakst) «گروه بالهٔ روس» (Ballet Russes) را در پاریس تشکیل داد (۱۹۰۹) و آثار بسیاری از آهنگسازان معاصر را به صحنه آورد. او برای طراحی لباس و صحنه‌آرایی نمایش‌هایش از برجسته‌ترین هنرمندان کمک می‌گرفت. پیکاسو نیز با او دوستی و همکاری داشت[۸].»

در سال ۱۹۰۹ وقتی بالهٔ روس دیاگیلف به پاریس رسید، علاقهٔ زیادی نسبت به فرهنگ شرق پدید آمد و متعاقباً، با زیباشناسی آرت‌دکو پیوند یافت. دنیای مدرن پاریس، به سرعت، طراحی لباس و صحنهٔ غیرمعمول لئون باکست را برای اجرای نمایش‌هایی چون Scheherazade اثر کورساکف (Rimsky- Korsakov) و پرندهٔ آتش اثر استراوینسکی (1882-1971) Stravinsky's Firebird جذب کرد.

نقش بالهٔ روس، در معرفی هنر شرق، آنقدر چشمگیر است که پیکاسو، تنها از طریق آشنایی با ارزش‌های شرق‌گرایی مطرح شده در بالهٔ روس، دیدی درونی و ذهنی نسبت به هنر شرق پیدا کرد، زیرا قبل از آن پیکاسو بیشتر در دیدش تحت تأثیر هنر شرق بود تا در تخیلش. اجراهای بالهٔ روس، هنر و طراحی اروپا را در سراسر دو دههٔ بعدی، تحت تأثیر قرار داد. این طراحی‌ها تأثیر پایدار و قابل ملاحظه‌ای بر مُدهای پاریسی برجا گذاشت.

بخش سوم

منابع الهام نقاشان آرت‌دکو

ارتباط آرت‌دکو با نقاشی

آرت‌دکو، طی روند رو به رشد خود، ارتباط محکمی با نقاشی پیدا کرد. برای بررسی و تحلیل این نقاشی‌ها، چهار عامل اساسی شایان ذکر است: ۱ ـ سبک ۲ ـ موضوع ۳ ـ ارتباط بین هنر آرت‌دکو و توسعهٔ کلی جنبش‌های نو ۴ ـ عملکرد اجتماعی. در اینجا عوامل اول و دوم، ارتباط محکمی با دو عامل دیگر دارند.

از خصوصیات بارز این نقاشی‌ها، استفاده از روش سایه‌نما یا سیلوئیت، به جای استفاده از

سایه ـ روشن دقیق و استادانه است. همچنین فیگور اشخاص اکثراً در حالات تصنعی و غیرواقعی ارائه می‌شوند.

۱) شیوه‌های آکادمیک (کلاسیک)

شیوهٔ نقاشان آرت‌دکو، به ویژهٔ در مقوله‌های کلاسیک، با موضوعاتی که به‌طور سنتی در پاریس و دیگر آکادمیک‌های سراسر اروپا برای دانش‌آموزان، به عنوان بخش مهمی از تربیت حرفه‌ای آنها، در نظر گرفته شد، ارتباط دارد. طی چند قرن، مجسمه‌های یونانی و تا حدی نقاشی‌های یونانی ـ رومی، سرمشق هنرمندان اروپایی، برای دستیابی به اصول زیبایی آرمانی و معیارهای نظم، تناسب و هماهنگی در هنر بود. این سنت در آکادمی‌ها چون ضوابطی تغییرناپذیر و معتبر برای همهٔ زمان‌ها تفسیر شد.

۲) شیوه‌های غیرآکادمیک

مهمترین شیوه‌های غیرآکادمیک مؤثر در الهام هنرمندان و نقاشان آرت‌دکو، عبارتند از: تصویرسازان سمبولیست، نبی‌ها، طراحان روسی، کوبیسم، نقاشان گروه نوه چنتو و مجیک رئالیست‌ها.[۹]

تأثیرات غیر آکادمیک، بر آرت‌دکو، مربوط به قبل از جنگ جهانی اول است، به ویژه تأثیراتی از تصویرسازان سمبولیست مانند ابری بیردزلی انگلیسی، که از سردمداران مکتب اصالت زیبایی‌شناسی اواخر قرن نوزده به شمار می‌رود. کیفیت تزیینی خط‌هایی موزون او روح آرت‌نوو را متجلی می‌ساخت. نبی‌ها، از جمله موریس دنیس و پل سروزیه، که در بین نبی‌ها بیشترین تأثیر را بر آرت‌دکو داشتند، از دیگر شیوه‌های غیرآکادمیک تأثیرگذار بر نقاشان آرت‌دکو هستند. نبی‌ها کلاً مجذوب زیبایی‌شناسی آثار گوگن ـ مبتنی بر رنگ بیانگر و الگوی خطی موزون ـ شدند، که مهمترین اعضای آن عبارتند از: سروزیه، دُنی، وُیار، روسل، والتن، رانس و مایل. نقاشان آرت‌دکو، همچنین به نظر می‌رسد که تحت تأثیر شیوه‌های معاصر، مخصوصاً طراحان روسی، از جمله لئون باکست و الکساندر بِنو[۱۰] که در اولین و بزرگترین بالهٔ روسی سرگئی دیاگیلف درخشش فراوان داشتند و همچنین، نقاشان گروه نوه چنتو (Nove cento) در ایتالیا بودند، یعنی هنرمندانی که روش نقاشی آنها، اغلب گرایش محکمی به سمت آرت‌دکو دارد. «این اصطلاح، گاه در مورد هنر سدهٔ بیستم ایتالیا به کار می‌رود، همچنین به نام جنبشی که بر اساس فکر بازگشت به عظمت گذشتهٔ ایتالیا، به راه افتاد (۱۹۲۶)، و با فاشیسم همکاری داشت.»[۱۱]

۳) علل گرایش دوباره به سمت الگوی کلاسیک

الف) *جنگ اول جهانی*: در طی هرج و مرج ایجاد شده ناشی از جنگ اول جهانی، هنرمندان محافظه‌کار شدند و آرزو برای ایجاد نوآوری بیشتر، در تضاد با این هرج و مرج بود. بنابراین هنرمندان گرایشی نو به سمت کلاسیک‌گری آکادمیک یافتند. بیشتر این هنرمندان بر طبق سیستم آکادمیکی، که در آغاز قرن ۱۹ توسط ژاک لویی داوید (Jacques-Louis David) ایجاد شده بود، تربیت یافته بودند و اکنون با دلتنگی، دوباره از آن یاد کردند. با این وجود، چنین احساسی با کنایه

گلاک "The Three Nifty Nats"، بخش از از اثر کلکسیون خصوصی

و طنز همراه شد و به کلاسیک‌گری جدید آرت‌دکو، پیچ و تاب مبهمی داده شد، تا جایی که بیننده، در مورد جدی بودن آن نامطمئن می‌ماند.

ب) نئوکلاسیسم *فیلکس والتن*: بازگشت و کلاسیک‌گری، تماماً نتیجهٔ جنگ نبود، برخی از نقاشان، با تفسیر جدید نئوکلاسیسم قبل از ۱۹۱۴، شروع به آزمایشگری کرده بودند. یکی از با نفوذترین آنها فیلکس والتن (Felix vallotton, 1865-1925)، چاپگر و نویسندهٔ سوئیسی، و یکی از اعضای مؤسس نبی‌ها بود. وی، بعداً، جزئیات عینی بیشتری را در نقاشی‌هایش به کار برد.

ج) منیریسم *پیکاسو*: درست، در پایان جنگ، یکی از تحولات مهم، اما موقت، برای کلاسیک‌گری جدید، فرد خلاق و خستگی‌ناپذیری به نام پیکاسو بود. منیریسم عمدی موجود در آثارش، به پرده‌ای مانند Biarrits Bathers، که در تابستان ۱۹۱۸ کشیده شد، ظاهری شبیه

آرت‌دکو می‌دهد.

د) *کلاسیک‌گری آندره درن:* احیای سبک کلاسیک، به وسیلهٔ تغییرات سبکی که در آثار دیگر نقاشان پیشتاز مکتب پاریس، مانند آندره درن رخ داد، آشکار شد. طرز برخورد فوویستی درن، که شهرت او ناشی از آن بود، در ساختمان، تعدیل و در رنگ مقهور شده بود. نقاشی‌های جدید او، زنان را نشان می‌دهد که در این مدت کشیده شده همهٔ آنها را می‌توان تحت نام آرت‌دکو خواند، و این مصادف با زمانی است که درن، به‌طور شدید، بر طبق اصول مد بود. وی از سال ۱۹۲۳ تحت حمایت دلالی به نام **Paul Guillaume** درآمد. آثار درن در طی سال‌های ۱۹۲۰ ـ ۱۹۳۰ به وسیلهٔ کلکسیون‌دارهای ثروتمند، که اجتمالاً حامی رهبران پیشتاز و طراحان آرت‌دکو بودند، درخواست شد.

هـ) *کلاسیک‌گری نوه چنتو:* در کشوری مانند ایتالیا، گرایش فراوانی نسبت به کلاسیک‌گری، پدید آمد که در طی سال‌های جنگ، به شیوه‌ای جدی، اما فاقد شکوه، که موردنظر اعضای گروه نوه چنتو و مطابق با جاه‌طلبی‌های رژیم فاشیست بود، تبدیل شد. هنرمندان این گروه از نظر رژیم فاشیست قابل قبول بودند و در آثارشان برای جاه‌طلبی‌های مجلل و با عظمت آنها، ارزش خاصی قائل می‌شدند. این گروه در سال ۱۹۲۲، یعنی زمان پیشروی نیروهای موسیلینی، در رم تشکیل شد و بر اساس جنبشی پدید آمد که در فکر احیای عظمت گذشتهٔ ایتالیا بود. موسیلینی که خود به هنرهای بصری علاقهٔ خاصی داشت، در اولین جلسهٔ گروه که در سال ۱۹۲۳ در گالری پیسارو واقع در میلان برگزار شد، حضور داشت.

در این قسمت، دو سبک سمبولیسم و کوبیسم، به عنوان دو عامل اساسی، در کنار دیگر عوامل مطرح شده، در احیای سبک کلاسیک مطرح شده‌اند. در توضیحات مذکور، ممکن است ارتباط مستقیمی بین این دو سبک و احیای سبک کلاسیک حس نشود، ولی ذکر این نکته ضروری است که ویژگی‌های سنتی و اصول مطرح در شیوهٔ کلاسیک، به روشنی در این دو سبک نمایان هستند.

احیای دوبارهٔ سمبولیسم و کوبیسم، در طی قرون اخیر، به صورت ناب و دست نخورده، بدان صورت که قبلاً مطرح بود، ارائه نشده، بلکه شکل‌گیری اصلی آن، تحت نفوذ سنت‌های مطرح در کلاسیک بیان شد. در اینجا تنها ارزش‌های ظاهری و غیرمعنوی موجود در این دو سبک، که عوامل مفیدی برای مقاصد دنیایی مطرح در آرت‌دکو بودند اخذ شد. این ارزش‌ها عبارت بودند از: عنصر تزیین در کوبیسم، و ساده‌گرایی در سبک سمبولیسم، که آنها نیز ریشه در جوامع سنتی غیر اروپایی داشتند.

نتیجتاً، دو سبک مذکور، عناصر تزیینی و ساده‌گرایی را از سبک‌های کوبیسم و سمبولیسم و عناصر زیربنایی را از سنت‌های موجود در سبک کلاسیک گرفتند. برای نمونه، همان‌طور که در متن ذکر شده است، ترکیب‌بندی‌های ماشین‌وار لژه از سنت کلاسیک پوسن و داوید فرانسوی، تأثیر مستقیم گرفته‌اند.

۴) سمبولیسم

در زمان احیای دوباره سبک کلاسیک، جاذبه شدیدی نیز نسبت به سمبولیسم، در فرانسه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پدید آمد. در این زمان سمبولیسم ناب منقرض شده بود، اما جنبه‌های گوناگون آن هنوز وجود داشت. از با نفوذترین گروه‌های پست سمبولیسم، نبی‌ها بودند که در آغاز سال ۱۸۸۸، به هم پیوستند. محرک اصلی اینها، سروزیه، یعنی کسی بود که با گوگن در پنتاون واقع در بُرتانی، برخورد کرد و نظرش به سَمت ترکیب‌گری ـ ترکیب‌گری مترادف سمبولیسم شناخته شد، اما گوگن این عنوان را نپذیرفت ـ تغییر یافت.

در این زمان نبی‌ها به دو گروه مجزا تقسیم شدند: ۱ـ گروه بُنار و ویار ۲ـ گروه ادبی سروزیه و موریس دنیس (۱۸۷۰ ـ ۱۹۴۵). دنیس، در این زمان خاطر نشان کرد که: یک تصویر قبل از اینکه، اسب جنگی، زن یا یک حکایت باشد، ضرورتاً سطح همواری است پوشیده شده با رنگ. اهمیت دنیس و سروزیه در هنر آرت‌دکو، بیشتر از بنار و ویار است. دنیس شدیداً مذهبی بود، که به ندرت خصوصیت اساسی آرت‌دکو است، اما، تمایل به ساده‌گرایی که اختراع اصلی او بود، تبدیل به عامل مفیدی برای مقاصد دنیایی مطرح در آرت‌دکو شد.

از آثار تزیینی مهم دنیس، نقاشی سقف The atre des champs-Elysees است، که در سال ۱۹۱۲ کامل شد. تزیینات این ساختمان، که Bourdelle، مجسمه‌ساز نیز در آن دست داشت، جنبش کلی آرت‌دکو را تحت تأثیر قرار داد. این بنا، از مکان‌هایی بود که بالهٔ روس دیاگیلف در آن اجرا شد، دکورهای نیمه سمبولیست و نیمه شرقی آن که توسط لئون باکست (۱۸۶۶ ـ ۱۹۲۴)، درست شده بود، تأثیری اساسی در توسعهٔ آرت‌دکو داشت.

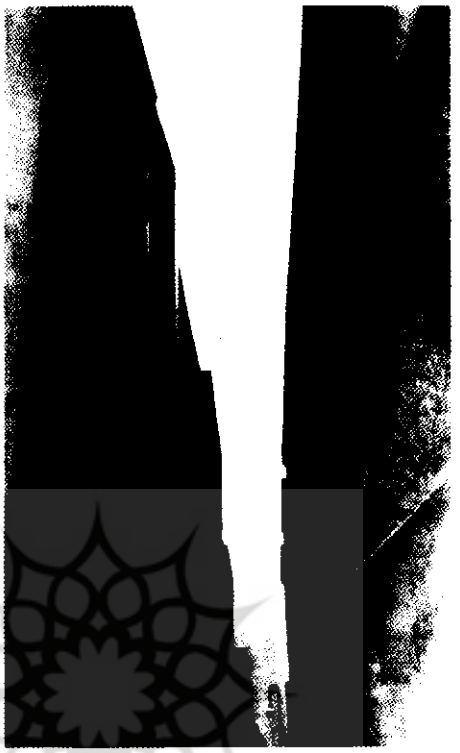
فانتزی‌های همکار باکست، یعنی الکساندر بِنُوا (Alexander Benois, 1870-1960)، که برگرفته از قرن ۱۸ و بیدر مایر[۱۲]، (Biedermeier) ـ بیدرمایر نیز، به نوبه خود، در این راستا نفوذ فراوانی داشت ـ بودند، از جمله عوامل مؤثر بر آرت‌دکو را تشکیل می‌دادند.

ه) کوبیسم

یکی از مهمترین منابع الهام طراحان الگوهای آرت‌دکو، کوبیسم بود. نقاشی آرت‌دکو، الگوهای زیادی را از کوبیسم گرفت. گرچه تاریخ‌نویسان، ردپای این توسعه را در هنرهای تزیینی، مخصوصاً در طراحی برای تزیین پارچه و فرش، یافتند. نقاشی‌های زیادی، طی سال‌های ۱۹۲۰ ـ ۱۹۳۰، کشیده شدند که تمایل زیادی به آزمایش‌گری‌های نوآورانه نداشتند، اما از عناصر کوبیستی برای ایجاد تأثیرات تزیینی، استفاده می‌کردند، پیکاسو، از جمله افرادی بود که عناصر دکوراتیو بسیاری را مطابق با سلیقه زمان در آثار خود، به کار برد.

شکل فاسدی از کوبیسم، در میان هنرمندانی که هدف اصلی‌شان، کاربرد عناصر تزیینی صرف بود، رایج شد. این هنرمندان، از فرم‌های ویژه کوبیسم استفاده کردند و به‌طور معنوی ماهیت اصلی آن که آنالیز ظاهر است را نادیده انگاشتند. هنرمندانی که چنین روشی را اتخاذ نمودند، به ندرت از ارتباط نزدیک با مخترعان زبان رسمی کوبیسم، مانند پیکاسو و براک، لذت بردند.

کوبیسم آرت‌دکو، به‌طور مستقیم، بر اساس آثار دو پیشگام اصلی کوبیسم، پیکاسو و براک، نیست. اما، در هنر به وجود آمده توسط اعضای گروه تناسب طلایی (Sectiond'or) مانند: (Jen Metzinger)، (albert Gleizes)، و (Roger de la fresnaye) ریشه دارد.



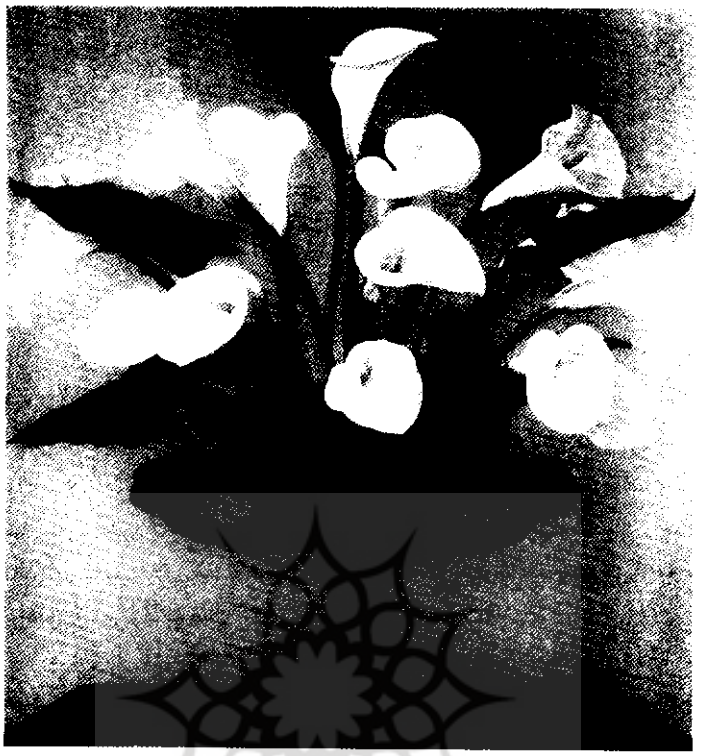
جورجیا اوکیف، «خیابان»، نیویورک شماره ۱.

«تناسب طلایی، عنوان گروهی از نقاشان مکتب حجمگری (کوبیسم) است که در ۱۹۱۲، نخستین نمایشگاه خود را برپا کردند، به جز دو بنیانگذار آن مکتب، یعنی پیکاسو و براک[۱۳].» این گروه که در ۱۹۱۲ تأسیس شد، از نبی‌ها و کوبیسم، چیزهای زیادی گرفت، مخصوصاً علاقهٔ شدیدی به نقش‌پردازی‌های تزیینی داشتند.

مهمترین هنرمندانی که از اجتماع گروه تناسب طلایی، سربرآورد، فرناند لژه (1881-1955)، بود کمونیسم شدید لژه و پافشاری او بر دموکراسی هنر، سعی بر آن داشت که اهمیت او را در شکل‌گیری آرت‌دکو، ضعیف نشان دهد. لژه در سال‌های جنگ اول جهانی، با پوریسم[۱۴] همکاری داشت.

The Pavillion del' Espirit Nouveau نام غرفهٔ نمایشگاهی لوکربوزیه، رهبر معماری مدرن، در پاریس بود، که بخش مهمی از هنرهای دکوراتیو ۱۹۲۵ را شکل داد و یکی از تابلوهای لژه به نام Baluster، در این بخش وجود داشت. غرفهٔ نمایشگاهی لوکربوزیه، پاسخ تندی بود به بقیه نمایشگاه‌ها، که او در آن عناصر تزیینی و استادکاری سنتی را به نفع یک زیباشناسی صنعتی، رد کرد. این عمل، نوعی ساده‌سازی بیش از حد است. طراحان پیشرو آرت‌دکو، علاقهٔ ویژه‌ای به فرم‌های ماشینی، نشان دادند و به منظور افزایش تولیدات صنعتی، از این فرم‌ها در طراحی پوستر، استفاده فراوان کردند. این فرم‌ها، همچنین در جواهرآلات و آلات نقره‌ای نیز به کار گرفته شدند.

«نقاشی‌های لژه، در سال‌های پس از جنگ اول، به نگاهی آنی و گذرا، بر فضای داخل کارخانه شبیه است: داربست‌های ایستا با ریتم‌های قطعات متحرک ماشین درمی‌آمیزد، تا



نقش‌های هندسی حاوی نشانه‌های اشیاء را بسازند. هنرمند، در جریان چیره‌دستی، بر نگارش تصویری خویش، به این کشف می‌رسد که خرده‌ها و اجزای شیء، نیز می‌توانند شکل و مفهوم کل آن را برسانند[15].» لژه درترکیب‌بندی‌های پیکردار سال‌های ۱۹۲۰ - ۱۹۲۹ و سال‌های ۱۹۳۰ - ۱۹۳۹، نماد منضبط و تقریباً هراس‌آور دنیای قشنگ و نوی عصر ماشین را به شیوه‌ای می‌آفریند که گویی از سنت کلاسیک پوسن و داوید فرانسوی، ریشه گرفته است.

نقاشان امریکایی از گروه نقاشان صراحتگر[16]، مهمترین نمایندگان این طرز تلقی بودند. این اصطلاح عنوان گروهی از نقاشان حجمگر امریکای شمالی هستند، که از ۱۹۱۵ گردهم آمدند و مکتبی از نقاشی با ویژگی‌های سادگی شکل، صراحت هندسی سطوح، راستبری خط و دقت و سامان‌بخشی به عناصر تصویری را تشکیل دادند، که در مسیر انتزاع‌گری، قرار داشت. خصوصاً که مضامین کارشان را نیز عموماً از صحنه‌های صنعتی و شهری و ساختمانی خالی از وجود آدمی انتخاب می‌کردند. چارلز شیلر (charles sheeler, 1883-1960)، از رهبران صراحتگران به شمار می‌رود. وی علاوه بر نقاشی، عکاس ماهری نیز بود که در سال ۱۹۱۲، فعالیت خود را در مقام عکاس حرفه‌ای شروع کرد، سپس در عرصهٔ کوبیسم، دست به تجربه زد. وی عمدتاً، به بازنمایی دقیق و هندسی اشیای ماشینی و معماری صنعتی می‌پرداخت. شیوهٔ نقاشی او، تحت تأثیر فعالیتش در زمینهٔ عکاسی بود.

هنرمندان آرت‌دکو، بیشتر ترجیح دادند که به جای دست و پنجه نرم کردن با کوبیسم تحلیلی، از کوبیسم ترکیبی استفاده کنند. تغییر شکل کوبیسم تحلیلی در دست‌های هنرمندی که

واقعاً آشنا با اهداف آن نبود، اما از عوامل موجود در آن به منظور اهداف تزیینی خود استفاده می‌کرد، دیده می‌شود. آگوست مامبر (August Mambour, 1896-1965) پانزده سال، کوچکتر از پیکاسو یا براک بود، و کوبیسم، هنگامی که او هنوز در سن نوجوانی بود، تبدیل به یک نیروی زنده شده بود. تابلوی «زن سیاهپوست»، در سال ۱۹۲۵ کشیده شد. این اثر تقریباً همزمان با مبلمان‌های مدرنی است که به وسیلهٔ هنرمندان آرت‌دکو، از صندلی‌های آفریقایی تقلید می‌شد. این اثر هم، تکریم آیین دینی سیاهپوستان است و هم یک اشارهٔ موافق به آزمایشی هنرمندانه، تأثیر سبک کوبیسم در پس‌زمینه، نسبت به فیگور آشکارتر است، و او این طرز برخورد را بیشتر مدیون گوگن است تا پیکاسو.

در این زمان گرایشی قوی، مبنی بر ترکیب نفوذ کوبیست، با نظراتی که از دیگر شیوه‌های مدرن گرفته شد، به وجود آمد؛ اُورفیسم[۱۷] دیلانی (Delaunay's orphism)، که خود، از کوبیسم مشتق شده بود، به علت تأکید بر رنگ و پویایی، از منابع مورد علاقه بود. (Pierr-louis Flouquet, 1900-67)، اهل پاریس پیوند محکمی با اورفیسم ساخت. کمپوزیسیون آبسترهٔ او مربوط است به سال‌های حدود ۱۹۲۵، در اینجا تقسیم‌بندی رنگی در پس‌زمینه تصویر وجود دارد، که تحت تأثیر اُورفیسم دیلانی است. فُرمی که در وسط شکل قرار گرفته، یادبودی از مجسمهٔ پرنسس‌های برانکوزی، مربوط به سال ۱۹۱۶ است.

بسیاری از نقاشی‌های کوبیست ترکیبی - دکو که طی سال‌های ۱۹۲۰ انجام شدند، اثر هنرمندان خارجی بودند که فقط مدت کوتاهی در پاریس کار می‌کردند. این افراد بخش مهمی از ارتباط خود با کوبیسم را مدیون لژه بودند، کسی که اکنون به عنوان معلم مذهبی، جانشین ماتیس شده بود. ترکیب‌بندی‌هایی که تحت نفوذ لژه انجام شدند، معمولاً دارای عناصر فیگوراتیو هستند. اثر فرانسیسکا کلوژن (Franciska Clausen)، آگاهی او را نسبت به آنچه لژه انجام می‌داد، آشکار می‌کند، مخصوصاً تغییر دید او را نسبت به اشیاء معمولی. این نقاشی یک منظره شهری نیست، بلکه یک طبیعت بی جان فوق‌العاده ساده است که دفتر روزنامه، دو فریم عکاسی، به علاوه دستگاه ضبط گرامافون را نشان می‌دهد.

وجود عناصر دکوراتیو در آثار شاگرد آمریکایی لژه، فلورنس هنری (Florence, Henri, 1895-1982)، نیز دیده می‌شود. این تصویر، دارای عناصر فیگوراتیو قابل ملاحظه است. آشکارترین فرم فیگوراتیو آن، شکل گیتار، در سمت چپ است، که اشاره به کوبیسم ترکیبی دارد. نقاشی‌های پر انرژی از حرکت کنندگان تحت تأثیر لژه، یکی دیگر از پایه‌های اصلی هنر دکوراتیو آن زمان به حساب می‌آیند.

بخش چهارم
موضوعات مطرح در نقاشی آرت‌دکو

نقاشی‌های آرت‌دکو، دارای موضوعات مختلفی هستند، از جمله: مقوله‌های کلاسیک و تمثیلی، پرتره، صحنه‌های روزمرهٔ زندگی، منظره، طبیعت بی‌جان و فیگور افراد. از مشخصات اصلی این موضوعات ویژگی سنتی آنهاست، که با اصول مطرح شده، در دورهٔ رنسانس، ارتباط مستقیم دارند. این اصول در آغاز قرن هفدهم، تصحیح، و به‌طور تفصیلی بیان شدند. حقیقتاً

نقاشان آرت‌دکو، به موضوعات قدیمی، وفادار ماندند و در این زمینه، نیازی به نوآوری، ندیدند. از بین موضوعات مذکور، به بررسی موضوعات کلاسیک و تمثیلی و موضوعات زندگی روزمره می‌پردازیم.

۱) موضوعات کلاسیک و تمثیلی

موضوعات کلاسیک و تمثیلی، از قابل شناسایی‌ترین و مشخص‌ترین موضوعات، در نقاشی‌های آرت‌دکو هستند. هنرمندان فرانسوی که به این شیوه کار می‌کردند، عبارتند از: ژان دُپاس (Jean Dupas, 1882-1964) و رافائل دیلُرم (Rapahael Delorme, 1885 - 1962). این هنرمندان، با کمک (Robert pougheon, 1886 - 1955)، مکتب بوردو را به وجود آوردند. با این وجود، آثار این هنرمندان، هرگز بررسی و تحلیل نشد و تنها به عنوان یک عامل فرعی، در سبک مترقی آرت‌دکو، مطرح شد.

الف) شکل‌گیری مکتب بوردو (Bordeaux)

یکی از مکاتب مهمی که تحت تأثیر موضوعات کلاسیک و تمثیلی پدید آمد، مکتب بوردو بود که عوامل چندی در شکل‌گیری آن تأثیر ویژه‌ای داشتند:

۱ - الف - ۱) نئوکلاسیسم داوید:

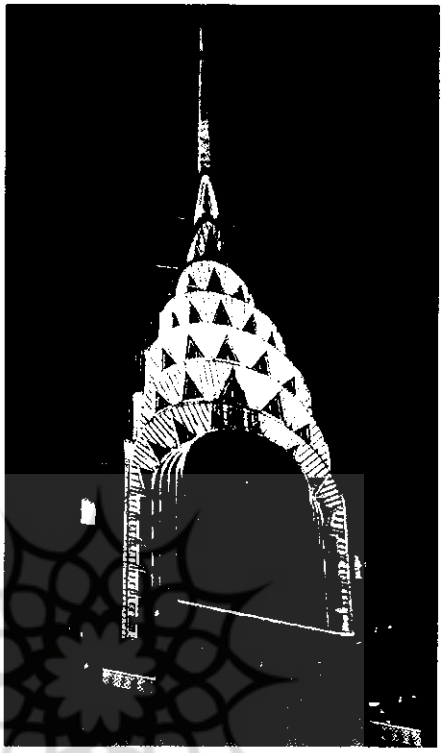
سبک ایجاد شده توسط نقاشان این مکتب، ریشه در سبک‌های هنری مختلف دارد. برای نمونه دپاس و همکارانش که به عنوان آخرین نسل نئوکلاسیک قرن ۱۹، مطرح می‌شوند، تحت تأثیر ژاک لویی داوید، و آثار معروف او به نام «سوگند هوراتیوس‌ها» آثار زیادی پدید آوردند.

۱ - الف - ۲) کلاسیسم پوسن:

نقاشان مکتب بوردو به قبل از داوید، یعنی پوسن، نیز رجوع کردند. کاربرد اندام‌ها و حیوانات مختلف، در فضایی که یادآور حادثه‌ای تاریخی است، نمونه‌های مشخصی از موضوعات کلاسیسم قرن هفدهم هستند. همچنین صحنهٔ «داوری پاریس»، که توسط دپاس، در سال ۱۹۲۳، به تصویر درآمد، اشارهٔ واضحی است به آثار پوسن، که فیگورهای سبک کلاسیک را در طبیعت، نشان می‌دهد. در این اثر، دپاس علاوه بر پوسن، تأثیر زیادی از هنر روسیهٔ قبل از جنگ، مخصوصاً هنرمندان روسیه، با گرایش‌های سمبولیک، گرفته است.

۱ - الف - ۳) منیریسم ایتالیا

منیریسم ایتالیا نیز، از دیگر منابع شایان ذکر در نقاشی آرت‌دکوی مکتب Bordeaux محسوب می‌شود. در دههٔ ۱۹۲۰ سبک‌های جدید برگرفته از منیریسم قرن ۱۸، توسط دیاگیلف و باله‌های روسی او، گسترش یافت. یک مورد برجسته در این زمینه، بالهٔ The Good Humoured Laidies بود که در آوریل ۱۹۱۷، به اوج خود رسید. نمونهٔ دیگر بالهٔ Le Astuzie Femminili بود که در سال ۱۹۲۰ برای اولین بار، به اجرا در آمد.

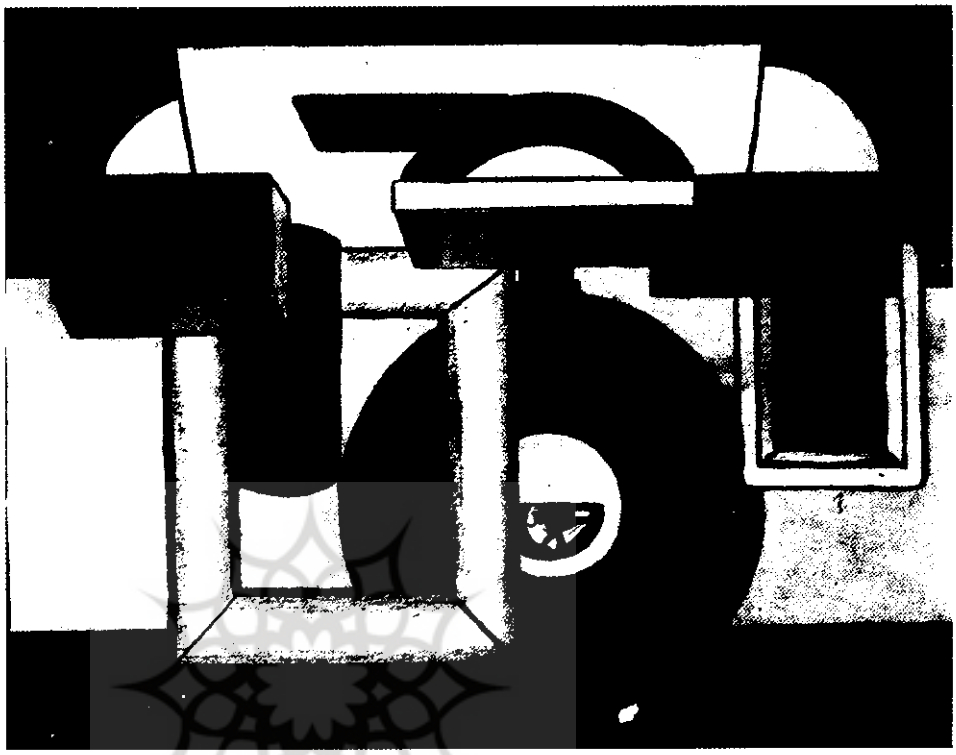


طراحی‌های غیر معمول لئون باکست برای بالهٔ روسیه، تأثیر قابل ملاحظه‌ای بر مدهای پاریسی گذاشت. این سبک جدید، همچنین برای دپاس منبع الهام شد. برخی از آثار ملیح او، سرهای زنان باکلاه‌های خنده‌دار است (براساس کاریکاتورهای چاپی از مدل‌های موی مضحک قرن هجدهم).

دپاس همچنین تحت تأثیر مجسمه‌های معاصر به ویژه آثار امیل بُردلی (Antoin - Emile Bourdelle, 1891 - 1929) بود. وی با دکوراسیون نقش برجستهٔ خود، برای تئاتر des champs - Elysees، از پیشگامان شیوهٔ آرت‌دکو شد. برخی از آثار تک‌رنگ دپاس، تقلیدی از حجم‌های برجستهٔ برگرفته، از آثار بُردلی هستند.

ب) دیگو ریورا:

دیگو ریورا (Diego Rivera, 1886-1957)، از هنرمندان و نقاشان آرت‌دکو و اهل مکزیک است. آثار او، به‌طور مستقیم، بر اساس دیوار نگاره‌هایی از افسانه‌های بومی امریکای شمالی و تاریخ اخیر مکزیک است. او، تحت تأثیر کنده‌کاری‌های پُسادا (Posada) و سبک او با خط‌های جسورانه، شکل‌های اغراق‌آمیز و رنگ‌های تند قرار گرفت. آثار ریورا، همچنین، شامل پرتره‌های صیقلی از زنان شیک، همراه باترکیب‌بندی‌های تزیینی است، که هندی‌ها یا زنان اروپایی را، به همراه شاخه‌های بزرگ گل نشان می‌دهد. منبع الهام ریورا در کشیدن این تصاویر تزیینی، آثار گوگن و Douanier Rousseau، بوده است، همچنین این تصاویر، ارتباط نزدیک او را



با آرت‌دکوی شمال اروپا نشان می‌دهد.

ریورا، در آکادمی مکزیکوسیتی (۱۸۹۸ ـ ۱۹۰۵)، مطالعات آکادمیک معمول را گذراند. آن زمان، در مکزیک، عمل کردن بر اساس اصول سمبولیسم و انشعابات آن و همچنین، آرت‌نوو، از اصول اولیه و مهم مدرنیست‌ها بود. او در سال ۱۹۰۷، با یک بورس تحصیلی، وارد اروپا شد و پس از اقامت دو ساله در اسپانیا، به پاریس و سپس به همراه گوگن و نبی‌ها، به بریتانیا رفت و با یک گروه کوبیستی جدید، همراه شد. آثاری که او در این دوره کشید، مانند چشم‌انداز Toldo، توسعهٔ شیوهٔ آرت‌دکو را با استفاده از عناصر تزیینی کوبیست، نشان می‌دهد. وی سپس در سال ۱۹۱۶، بخشی از دایرهٔ کوبیستی ژان گریس، جینو سورینی، آندره لوت، و ژان متزینگر شد. گرایش فوق، چندان دوام نیافت و تا سال ۱۹۱۸، او مانند دیگر اعضای گروه، به سمت کلاسیک‌گری، گرایش یافت. او به ویژه، علاقهٔ دوباره‌ای به هنر رنسانس پیدا کرد، و طی سفری به ایتالیا در سال ۱۹۲۰، آثار فرسک نقاشان بزرگ رنسانس، چون جوتو، فرانچسکا و اُتللو، را مطالعه کرد. ریورا، یک سال بعد، به مکزیک بازگشت. اولین تجربهٔ او، به عنوان نقاش دیواری، در مکزیک، «آفرینش» (Creation)، نام دارد، که نزدیک به سبک آرت‌دکو اروپاست.

ریورا، طی ادامهٔ فعالیت‌های خود، به عنوان نقاش دیواری، با شیوه‌ای الکتریکی، که تحت تأثیر عقاید مدرنیست‌ها در اروپا بود، پیش رفت، اما از نظر عقاید زیبایی‌شناختی، سنتی بود. ریورا بیشتر تحت تأثیر نقاشان فرسک ایتالیا بود تا شیوه‌های کوبیستی و دیگر نقاشان آوانگارد (پیشتاز)، که در اروپا، با او همراه بودند. در این زمان، به دنبال انقلاب سیاسی ـ اجتماعی مکزیک،

او به این نتیجه رسید که سیاست‌های انقلابی، با رجوع به هنر گذشته، واضح‌تر و نیرومندتر، بیان می‌شوند.

۲) موضوعات زندگی روزمره

هنرمندان آرت‌دکو، آنچنان که از نام آنها برمی‌آید، فقط به عنصر تزیین، نمی‌اندیشند. آنها مشکلات جامعه، اوضاع سیاسی ناشی از جنگ و به‌طور کلی موضوعات مطرح در زندگی روزمره را نیز، در آثار خود ارائه می‌نمودند. اثر دلمپیکا، نمونهٔ مشخصی از این نوع است. تاریخ این اثر، مربوط به اواسط ۱۹۳۰، یعنی زمانی است که دلمپیکا نیازی به مطرح ساختن خود در دنیای مدرن نداشت و آگاهی او را نسبت به اوضاع نابسامان سیاسی ناشی از جنگ به خوبی نشان می‌دهد.

شیوهٔ کلاسیک‌گری در ایتالیا، به دلیل اشارهٔ مستقیم به میراث ایتالیا، کاربرد زیادی در هنر آرت‌دکو داشت. تابلو «دو زن در تریا»، اثر (Piero Marussig)، برجسته‌ترین نمونه در استفاده ترکیبی، از موضوعات معاصر و کهن است. موضوع این نقاشی، برای هنرمندانی چون مانه، دگان و تولوز لوترک، آشناست. کاربرد سطوح پهن و مسطح، استفاده از رنگ‌های قوی، به همراه سایه نماهای شدید، فرمولی است که به‌طور بین‌المللی اقتباس شد.

استفاده از نقاشی «مستوی نقش»[۱۸] (بدون حجم) که مایه‌های اکسپرسیونیستی شدید داشتند، در این زمان، رایج شد، «این عنوان، اطلاق شد بر شاخه‌ای از حجم‌گری ترکیبی، مبتنی بر تنظیم اشکال، در سطح پیشین تصویر، با ابطال کامل فضا آفرینی و پس‌نشینی رو به ژرفا و نیز با بهره‌گیری از وصله چسبانی، که در سال‌های ۱۹۱۱ تا ۱۹۱۴ رونق گرفت و حجمگری را به سوی هندسی‌گری بیشتر و متعاقباً «نابگری»[۱۹]، پیش راند[۲۰].»

تابلو گل‌فروش، اثر یوهان وَن هیل (Johanm van Hell)، که در سال ۱۹۲۶ کشیده شده، ساده‌سازی بیش از حد در تصویر در آن بسیار چشمگیر است. کاربرد سطوح پهن رنگین و ابطال کامل فضا آفرینی که تأکید بر، نقاشی مستوی نقش دارند گُل سمبولیک برجسته شده در پس زمینه، تأثیر نبی‌ها و مخصوصاً اعضایی را که به‌طور نزدیک با گوگن و پنتاون پیوند داشتند، را نشان می‌دهد. حالات بیانی عمیق چهره‌ها و دیگر شواهد، همچنین نشان از تأثیر اکسپرسیونیست‌های آلمانی و مخصوصاً آثار هنرمندان Die Brucke دارند. در اینجا خطوط نقاش گونهٔ هنرمندانی چون کیرشنر و روتلوف، تبدیل به استفادهٔ مؤکد از فضاهای مستوی نقش و بدون حجم شده‌اند.

گروه دیگری از هنرمندان آلمانی، تحت عنوان اکسپرسیونیست، حتی رئالیست، إلمان‌هایی از نقاشی آرت‌دکو را در آثار خود به‌کار می‌برند. یکی از تکنیک‌هایی که به وسیلهٔ آنها اقتباس شد تا واقعیت را کنترل نموده و آن را مناسب اهداف دکوراتیو خود ارائه دهند، علاوه بر ارائه طرح و الگوی خاص، ارائهٔ موضوع به عنوان چیزی بازیچه و اسباب‌بازی گونه بود. دههٔ ۱۹۲۰ عصری بود، که استفاده از روش‌های بچه‌گانه (child hood) در نقاشی‌ها، به شیوه‌های مختلف، ارائه شد. تصویر زنان با ویژگی‌های بچه‌گانه (child woman)، اما امروزی، در این زمان بسیار رایج شد. برای نمونه در نمونه‌ای از این ساده‌سازی عمدی، دیده می‌شود. در این تصویر، دو فیگور،

بورژوای آلمانی و همسرش، در دو مسیر جداگانه، حرکت می‌کنند. احساس بیزاری آنها از یکدیگر، به وسیلهٔ درخت برهنه‌ای که نقاشی را به دو قسمت تقسیم کرده، نشان داده شده، که احساس دلهره و اضطراب را در جامعهٔ آلمان پس از جنگ نشان می‌دهد.

زنان هنرمند، در جنبش آرت‌دکو فعالیت بیشتری از خود نشان داده و پیوند بیشتری با آن برقرار نمودند. بسیاری از موانع موجود بر سر راه نقاشان زن، ـ اینکه پذیرفتن زنان در قرن نوزدهم و حتی دراوایل قرن بیستم، به عنوان یک هنرمند حرفه‌ای، بسیار مشکل بود ـ پس از جنگ جهانی اول مرتفع گشته، یا به‌طور کلی برداشته شده است، بنابراین، تلاش هنرمندان زن، در این جنبش وسعت می‌گیرد.

الف) تامارا دُلمپیکا (Tamara delempica 1898 - 1980)

یکی از هنرمندان غیر پاریسی، که به‌عنوان مهاجر سیاسی، و به دنبال انقلاب روسیه در سال ۱۹۱۸، جذب پاریس شد، تامارا دلمپیکا، متولد ورشو است.

آثار او، حد فاصلی است میان مطالعه در هنر استادان قدیم و سبک کوبیسم. وی در پاریس شاگرد موریس دنیس و آندره لوت شد. دلمپیکا، از اولی، جنبه‌های تزیینی و شکل‌های منحنی، و از دومی که از پیشگامان کوبیسم بود، در مورد تازه‌ترین پیشرفت‌های مدرنیسم، چیزهای زیادی فراگرفت، و سپس یکی از نوآموزان برجسته برای هنر آرت‌دکو شد.

اغلب آثار دلمپیکا، چهرهٔ اشخاص سرشناس معاصر، در زمینه‌های مختلف علم و هنر و سیاست است. او در انتخاب مدل و زاویه دید مناسب، دقت زیادی به خرج می‌دهد. ساختار ترکیب‌های او، اکثراً فیگوراتیو است. اندام در آثار او، مانند بنای عظیمی است که فقط، شکل انسان دارد. ساختار ترکیب و طراحی، در آثار دلمپیکا، به‌گونه‌ای است که کیفیتی آمرانه به آثارش بخشیده است.

موضوعات مورد علاقهٔ دلمپیکا، معمولاً، پرتره، موضوعات فیگوراتیو و طبیعت بی‌جان است. با این وجود، او از آسمان‌خراش‌ها و دیگر اشکال مثلثی در پشت صحنهٔ پرتره‌هایش، بر طبق اصول کوبیسم، بهره می‌گرفت. خطوط ساختمان‌ها، بر روی هم قرار گرفته و زاویه دیدهای متفاوتی انتخاب شده است. آسمان‌خراش‌ها، ویژگی مشخص شهر نیویورک هستند، در واقع اجزایی هستند در یک الگوی هندسی قطعه قطعه شده.

ب) جورجیا اوکیف (Georgia Okeeffe, 1887-1986)

جورجیا اوکیف، بعد از ازدواج با آلفرد استیگ‌لتیز، در نیویورک ساکن شد. منزل آنها در طبقهٔ بیست و هشتم، چشم‌انداز زیبایی را برای ماجراجویی‌های او فراهم نمود.

یکی از منابع اصلی برای طراحان آرت‌دکو، جنبش‌های هنری آوانگارد بودند. منبع اصلی و مورد علاقهٔ اوکیف، در این زمینه، «صراحتگری» بود، شیوه‌ای که چارلز دموت (Charles Demuth, 1883-1935) و چارلز شیلر (Charles Sheeler, 1883-1965) از پیشگامان آن بودند. شیوهٔ کار آنها، بر اساس ارائهٔ مناظر شهری و نمایش اشیاء با تمرکز زیرکانه و طرز برخورد واقع‌گرایانه، بود. در این زمان، تصویر اشخاص، تفاسیر اجتماعی و جزئیات روایتی حذف شده، و رنگ‌ها

بسیار واضح ارائه شدند. به‌طور کلی صراحت‌گرایان، در آثارشان، بیشتر از موضوعات شهری، بهره می‌گرفتند. بهترین آثار اوکیف نیز، تحت تأثیر صراحت‌گرایان، چشم‌اندازهای شهر نیویورک هستند.

تصاویر اوکیف از شهر، بهترین و لطیف‌ترین آثار او بوده و نسبت به دیگر آثار او، روحیهٔ آرت‌دکو را به‌طور مشخص‌تری ارائه می‌کنند. موفق‌ترین آثار او تصاویری از صحنه‌های خیابان هستند، بدین‌وسیله مقیاس صحیحی از آسمان‌خراش‌ها به وسیلهٔ یک زاویه دید حلزونی از صحنه ارائه می‌شود و بدین ترتیب در پهنا و بلندی ساختمان اغراق می‌شود. در این حالت بیننده احساس می‌کند، که از میان یک گلوگاه شیب‌دار می‌گذرد. اوکیف، چنین احساسی را با چسباندن آسمان، به صورت نوار باریکی بر روی بوم، تشدید می‌کند.

اوکیف، همچنین تصاویری از میوه‌ها و گل‌ها را با روشی مشابه و از زاویه دید بسیار نزدیکی کشید. مخصوصاً در مورد گل‌ها، تنها، بخش کوچکی از موضوع کشیده می‌شد و به تصویر حالت ابهام می‌داد. در آثار اوکیف شکل مشخص جسم، گل، صخره و یا دیواری گلی، آشکار است، وی، از جهت تصویری، آنها را به‌گونه‌ای تحلیل می‌کند که در شکل نهایی‌شان به صورت منتزع شده‌ای از همان جسم‌اند، و دنیایی متفاوت با شکل نخستین آن دارد. این طرز برخورد با عنصر تصویر و نیز دوران فعالیت طولانی و پرثمر اوکیف، سبب شد که تأثیری بجا و مستقیم روی بسیاری دیگر از هنرمندان معاصر داشته باشد. با وجودی که فضاهای نقاشی اوکیف انتزاعی‌اند، ولی خود اعتقاد دارد که: نقاشی انتزاعی نیست و اصولاً طبیعت‌گراست.

بخش پنجم
آرت‌دکو و ارتباط آن با هنرهای تجسمی و نمایشی

۱ ـ آرت‌دکو و پوستر

طراحان پوستر آرت‌دکو، کوشش وسیعی در ارائه پوسترهایی داشته‌اند، تا خطوط مسافرتی فرانسه را مطمئن‌ترین وسیلهٔ سفر معرفی کنند. آنها با تأکید بر اندازهٔ کشتی‌ها، همچنین وسایل مدرن و راحت موجود در کشتی، از تختخواب گرفته تا صندلی و حتی کم‌ارزش‌ترین وسیله، سعی بر جلب توجه مسافران داشته‌اند.

ماری مورن (Marie Mouron) معروف به cassandre از شناخته شده‌ترین طراحان پوستر آرت‌دکو است. او در هنگام تحصیل، فهم کاملی از تئوری‌های هنرمندانه چون کوبیسم، پورسم، فتوریسم، و اورفیسم یافت و آنها را با مدرن‌ترین تکنیک‌های پوستر، هماهنگ نمود، اما زمینه اصلی فُعالیت او، طراحی برای باله و تئاتر بود. بیشتر پوسترهای cassandre، تأکید بر بزرگی سایز کشتی‌ها دارند. او با استفاده از زاویه دیدهای غیرعادی و تصاویر سایه‌نما، اندازه کشتی‌ها را به‌طور غیرطبیعی بزرگ نشان می‌دهد. علت اصلی تأکید طراحان پوستر بر سایز کشتی‌ها، حادثهٔ کشتی تایتانیک است. طبیعتاً کمپانی‌های کشتیرانی، سعی بر تأکید این مطلب دارند که، حادثه کشتی تایتانیک، هرگز تکرار نخواهد شد، زیرا کشتی‌های آنها بسیار بزرگ و محکم‌اند. شایان ذکر است که پوسترهای Cassandre تأکید زیادی روی کلمهٔ آسایش (Comfort) دارند. زیرا جاذبهٔ اصلی کشتی‌ها برای مسافرین، ایجاد موقعیتی است که آنها نیز، هر چند برای مدتی کوتاه، در

زندگی لوکس و مدرن ثروتمندان سهیم شوند.

۲ ـ آرت‌دکو و عکاسی

گرچه نقاشی آرت‌دکو، عموماً به عنوان واکنشی علیه طبیعت‌گرایی ناشی از عکاسی در نظرگرفته می‌شود، با این وجود، ارتباط محکمی بین نقاشی‌هایی وجود دارد، که عادات مرسوم آرت‌دکو با عکاسی را بیان می‌کند، که اکنون دارای نفوذ و قدرت بیشتری نسبت به سال‌های ۱۹۲۰ ـ ۱۹۳۰ است.

در این زمان عکاسی در معرفی صنعت، و ایجاد تصویر جدیدی نسبت به آن، نقش مهمی ایفا نمود و این امید را ایجاد کرد که بشر به وسیلهٔ آن به یک آرمان شهر تکنولوژیکی دست یابد. به این صورت ماشین به عنوان عنصری فوق تصور انسان مطرح شد. فرنان لژه نیز، از این طرز تلقی مصون نماند، چنین احساسی به او کمک کرد، که آثار او طی سال‌های ۱۹۲۰ به سمت فرمولی که مایه‌هایی از آرت‌دکو داشت، هدایت شوند. آثار شاگردان لژه، نسبت به او، دکوراتیوتر بودند. یکی از دلایل اصلی آن، این بود که شاگردان او، غیر از آنچه از استاد خود فراگرفتند، تجربه مستقیمی از کوبیسم نداشتند و آنها درصدد تنزل آن به یک فرمول خاص بودند. بسیاری از آنها فرانسوی نبوده و کوبیسم را با پشتکار فراوان مانند آنچه افراد برای یادگیری زبان خارجی انجام می‌دادند، فراگرفته بودند. آنها بیشتر علاقه‌مند به یادگیری خود زبان بودند، تا طرز استفادهٔ آن، و این یکی از دلایل اصلی برای گرایش آنها به سمت راه‌حل‌های دکوراتیو بود.

لژه به دلیل احترام فراوانی که برای رسوم صنعتگری قائل بود، نقاشی را به عنوان عنصری صنعتی آموزش داد. گروهی از همراهان انگلیسی لژه مانند Joseph Southall و هنرمندان مکتب نیولین (Newlyn school artists)، مانند ارنست پُرکتر (Ernest Procter) و گلادیز هینز (Gladys Hynes)، که هنوز ارتباط خود را با هنر انگلیسی و رسوم صنعتی حفظ کرده بودند، عقیده داشتند که ابتدا عنصر تزیین و پس از آن هیجان، در تابلو حائز اهمیت است.

ارتباط بین عکاسی و نقاشی آرت‌دکو، اهمیت بسیار دارد، زیرا ارتباط محکمی بین عکاسی پرتره طی سال‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ و برجسته‌ترین آرت‌دکو وجود دارد. در هر دو مفهوم جدیدی از فریبندگی و زرق و برق ارائه می‌شود، تصاویر در حالات نشسته، به جای تحت تأثیر قرار دادن تماشاگر، انعکاس شخصیتی والا، و نمایش موجودی است غیر زمینی، که فقط برای یک لحظه، فروتنی کرده و پا به جهان خاکی گذاشته‌اند. زرق و برق مهمترین حربهٔ عکاسان هالیوود و پرتره‌نگاران آرت‌دکو بود، همان‌طور که در آثار تامارا دلمپیکا ارائه شده است.

دوربین برای نقاشان اهمیت زیادی داشت: زیرا به آنها می‌آموخت، جزئیات را تفکیک نموده و با تردستی احساسات بیننده را تحت تأثیر قرار دهند. و این خصوصیت ویژهٔ عکاسی، به هنرمندان آرت‌دکو در ارائهٔ حالات تصنعی یاری می‌رساند.

جورجیا اوکیف، نقاش معاصر آمریکایی، هنرمندی است که ویژگی‌های مذکور را در آثار خود به کار می‌برد. اوکیف، بعد از ازدواج خود با آلفرد استیگلیتز، عکاس معاصر، در سال ۱۹۲۴، به‌طور زیرکانه‌ای به قابلیت‌ها و توانایی‌های خود پی‌برد.

۳ ـ آرت‌دکو و تئاتر:

هنرمندان آرت‌دکو در زمینه‌های نمایش و تئاتر نیز فعال بودند. دو عصر بزرگ نمایش تئاتر به نیمه‌های قرن هیجدهم (عصر هوگارت) و سال‌های آخر قرن نوزدهم مربوط می‌شود.

هنرمندان آرت‌دکو در بعضی موارد، برداشت مستقیمی از اجراهای تئاتری دارند. تئاتر، معمولاً آنها را با نسبت‌های جدید تصویری آشنا می‌سازد. اثر گلاک، تصویر Ernest Thesiger، هنرپیشهٔ تئاتر است و او را در حالی نشان می‌دهد، که منتظر نوبت خود برای اجرا روی صحنه است. گلاک، همچنین تصاویر هنرپیشگان را در حال اجرا، به نمایش درمی‌آورد. او آنها را بهانه‌ای قرار می‌دهد، برای طراحی پر انرژی عصر جاز Jazz age.

نتیجه:

حاصل کلام آنکه، مضامین و جهان‌بینی فرهنگ‌های کهن، زمینهٔ اصلی برای بروز خلاقیت و نوآوری را در هنر آرت‌دکو فراهم نمودند. هنر آرت‌دکو، در این راستا، در چارچوب هنر کلاسیک بیان می‌شود، عناصر تزیینی را از هنرهای مختلف گرفته و با کمک تکنیک‌ها و روش‌های مدرن، آن را در قالبی تازه ارائه می‌کند. نتیجه آنکه، هنر آرت‌دکو، اصولاً بدون یاری دیگر هنرها، امکانی برای رشد و تکامل نداشت.

پی‌نوشت‌ها:

۱ - جاز نوین: عنوان ابهام برانگیز برای شیوه نوینی در طراحی صنعتی، منشعب از حجمگری (cubism) که از حدود ۱۹۲۰ تا ۱۹۴۰ برای تولید ابزار و ماشین‌ها و اسباب‌خانه نخست در امریکا رواج یافت، و مشخص بود، به شکل‌های زاویه‌دار و جناغی و سه گوش، نیم‌دایره‌ها و ترکیب‌بندی‌های مستوی.

۲ - ی. ه. ارناسن، تاریخ هنر نوین، ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران، انتشارات زرین / انتشارات نگاه، ۱۳۶۷، صص ۲۴۳ و ۲۴۵.

۳ - رویین پاکباز، در جست و جوی زبان نو، تهران، انتشارات نگاه ۱۳۶۲، ص ۳۹۳.

۴ - رویین پاکباز، همان مأخذ همان صفحه.

۵ - رویین پاکباز دایرةالمعارف هنر، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر، ۱۳۷۸، ص ۵۰۱.

۶ - هلن گاردنر، هنر در گذر زمان، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران، مؤسسهٔ انتشارات آگاه / انتشارات نگاه، ۱۳۶۵، ص ۶۴۹.

۷ - لئون باکست: (صحنه‌آرا و تصویرگر روس، ۱۸۹۶ ـ ۱۹۲۴). در سن پترزبورگ، با دیاگیلف و بنوا در مجلهٔ دنیای هنر همکاری داشت. نخستین کار تصویرگری او، برای آثار گوگول، تأثیر گاهنامهٔ آلمانی دی بوگنت، را نشان می‌دهد.

۸ - رویین پاکباز، دایرةالمعارف هنر، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر، ۱۳۷۸، ص ۲۳۶.

۹ - هنرمندان محافظه‌کار آلمانی به‌نام Majic Realist خوانده می‌شوند.

۱۰ - بُنوا: نقاش، طراح صحنه و منتقد روسی (۱۹۶۰-۱۸۷۰)، بنیانگذار جنبش دنیای هنر بود. وی از جریان‌های هنر نوین اروپایی فاصله گرفت و توجه خاصی به هنر باله، در روسیه نتیجه تلاش‌های او بود.

۱۱ - رویین پاکباز، دایرةالمعارف هنر، تهران، انتشارت فرهنگ معاصر، ۱۳۷۸، ص ۶۰۵.

۱۲ - بیدر مایر: اصطلاحی است انتقادی بر هنر آلمانی و اتریشی در فاصلهٔ سال‌های ۱۸۱۵ تا

۱۸۵۰. بیدرمایر نام شخصیت خیالی و مسخره‌ای بود که در ادبیات هجوآمیز آن زمان، خصلت‌های سطحی و به ظاهر متین بورژواها را نشان می‌داد. هنری که چنین نامی به خود گرفت، با ذوق و فرهنگ طبقهٔ متوسط سازگاری داشت: واقع‌نمایی در منظره‌ها و توجه به ظاهر و قیافه‌ها و لباس‌ها.

۱۳ - پرویز مرزبان و حبیب معروف، فرهنگ مصور هنرهای تجسمی، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۶۵، ص ۲۶۸.

۱۴ - پوریسم یا نابگرایی، جنبشی بود که پس از برگزاری یک نمایشگاه و انتشار کتاب «پس از کوبیسم»، توسط لوکربوزیه و اوزانفان، در فرانسه پدیدار شد. پوریسم، بر آن بود که به نوعی از کوبیسم کامل دست یابد، و این را از طریق تأکید بر وضوح و عینیت در بازنمایی دنبال می‌کرد. این جنبش که هفت سالی دوام آورد، از طریق معماری لوکربوزیه، شهرت و اعتبار جهانی یافت.

۱۵ - روبین پاکباز، دایرةالمعارف هنر، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر، ۱۳۷۸، ص ۴۷۹.

16- Precisionist group

۱۷ - اورفیسم: شیوهٔ نقاشی منشعب از حجمگری و مبنی بر انتزاع‌گری حاصل از ترکیب‌بندی رنگ و تحرک نور که در سال ۱۹۱۳، به پیشنهاد آپولینر «شاعر نوپرداز فرانسه»، چنین عنوان یافت؛ عنوانی که مأخوذ از نام اورفه (orphe)، شاعر و موسیقیدان اساطیری یونان است.

18- Flat pattern

19- Purism

۲۰ - پرویز مرزبان و حبیب معروف، فرهنگ مصور هنرهای تجسمی، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۶۵، ص ۱۰۵.

منابع:

- آرناسن، ی ه . تاریخ هنر نوین، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران: انتشارات زرین / انتشارات نگاه، ۱۳۶۷.
- پاکباز، رویین. در جست‌وجوی زبان نو، تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۶۹.
- پاکباز، رویین. دایرةالمعارف هنر، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر، ۱۳۷۸.
- گاردنر، هلن. هنر در گذر زمان، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران: مؤسسه انتشارات آگاه / نگاه، ۱۳۶۵.
- مرزبان، پرویز و حبیب، معروف - فرهنگ مصور هنرهای تجسمی، تهران: انتشارات سروش، ۱۳۶۵.

- Luice Smith, Edward.

Art Deco Painting, London: phaidon Press, 1990.

- Zaczek, Iain.

Essential Art Deco, Paris and London: Paragon 2000, 2001.

* بخش‌های اصلی تحقیق حاضر، علاوه بر کتب مذکور در فهرست منابع، ترجمه‌ای است از کتاب‌های Art Deco in painting و Essential Art Deco