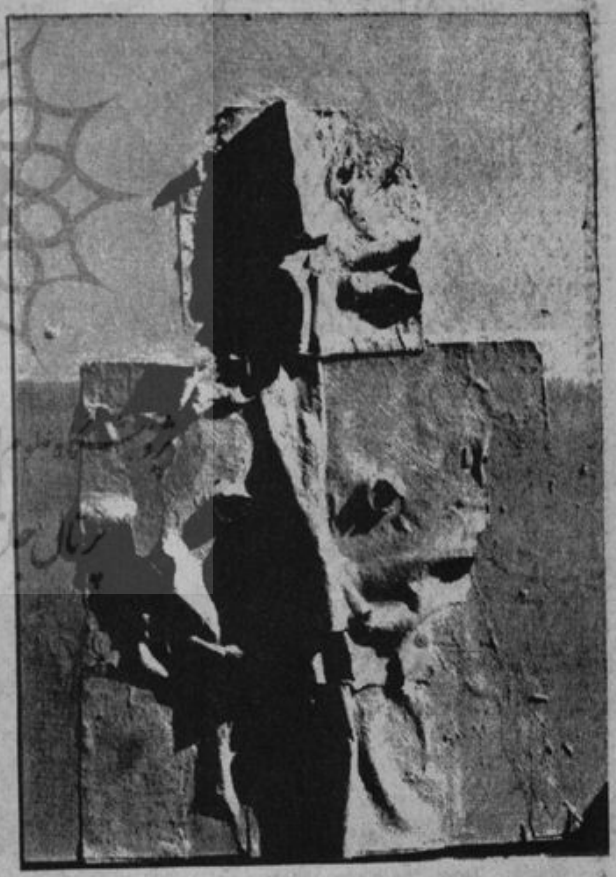
صورتک‌های ناممکن

علی‌اصغر قره‌باغی

وقتی که مهدی سحابی در اردیبهشت ۷۹ کارهای تازهٔ خود را در نگارخانهٔ آریا به‌تماشا گذاشت، در مروری با عنوان «واکنش‌های پیچیدهٔ تجسمی» به صورتک‌های ناممکنی که در پاره‌یی از نقاشی‌های او خود را به رخ می‌کشیدند اشاره کردم و به شکلی تلویحی گفتم که این ماجرا سر دراز دارد، می‌تواند سرآغاز حرکتی تازه در هنر او باشد و به قول قدیمی‌ها «سر گُنده زیر لحاف است». سحابی با سه چهار تا کار دیگری که بعداً در گالری اثر به نمایش گذاشت، برای صورتک‌های خود هویّتی مطمئن‌تر دست و پا کرد و نمایشگاه اخیرش را در نگارخانهٔ آریا یکسره به این صورتک‌ها اختصاص داد. کارهای پیشین سحابی را می‌شد با پرداختن به یک سلسله کیفیت‌های صوری و ویژگی‌های فرم و حتی روش‌های ضدهنری و «منفیت مدرن» قرائت کرد اما خواندن و دریافتنِ متنِ صورتک‌های تازهٔ او بررسی دیگری را می‌طلبد.

امروز نوعی خویشاوندی و پیوند نزدیک میان دو پدیدهٔ کاملاً متفاوت دیده می‌شود: یکی از این دو پدیده روان‌شناسی مدرن و بیش و کم ژاک لاکان‌ی امروزی است و دیگری، نحوهٔ قرائتی است که از آغاز دههٔ ۱۹۶۰ به سبب نوشته‌های ژاک دریدا رواج یافته و نام «دیکانستراکشن» (واسازی) را روی آن گذاشته‌اند. مطالعات روان‌شناختی نشان داده است که کودک در فرایند رشد کردن و یاد گرفتن، به کشف خطاهای رفتاری والدین خود هم نایل می‌شود. کودک با اندیشیدن و آموختن از طریق والدین، با آن که رفتارهای خطا و متضادِ آن‌ها را می‌بیند، دوست‌داشتنِ آن دو را می‌آموزد و به این دوستی پایدار می‌ماند. کوشش دیکانستراکشن هم آن است که با سنجیدنِ درون و بیرونِ اثر هنری، بر اساسی‌ترین مسأله‌یی که بر تمام وجوه گفتمان‌های انتقادی و تاریخیِ هنر امروز تأثیر می‌گذارد بیردازد و به همین جهت هم هست که بر مقولهٔ معنا در پیوند با این تأثیرات انگشت می‌گذارد. اما وجه تشابه و پیوند این دو، در تمرین و تجربهٔ ارزشمندی است که با معنایی دوگانه در هر دو مورد وجود دارد. در هر یک از این دو، انسان تیزنگر، درون تضادها و استتارهای پنهان در پس‌ظاهر یک تمامیت یا همگونی و انسجام را می‌کاود و با بهره‌جویی از زبان خود، به آن می‌اندیشد. واژهٔ دیکانستراکشن و روش دریدا هم مانند رابطهٔ فرزند و والدین، رسانندهٔ پیوند پیچیده‌یی است که هم بر تمایزها تأکید دارد و هم نگرشی ضد ساختاری است. هر دو به طبیعت انسان در پیوند با سنت‌های خود اشاره دارند، سنت‌هایی که به طور همزمان هم قابل احترام هستند و هم باید مورد نقد و بررسی قرار گیرند. به بیان دیگر صروکار هر دو با

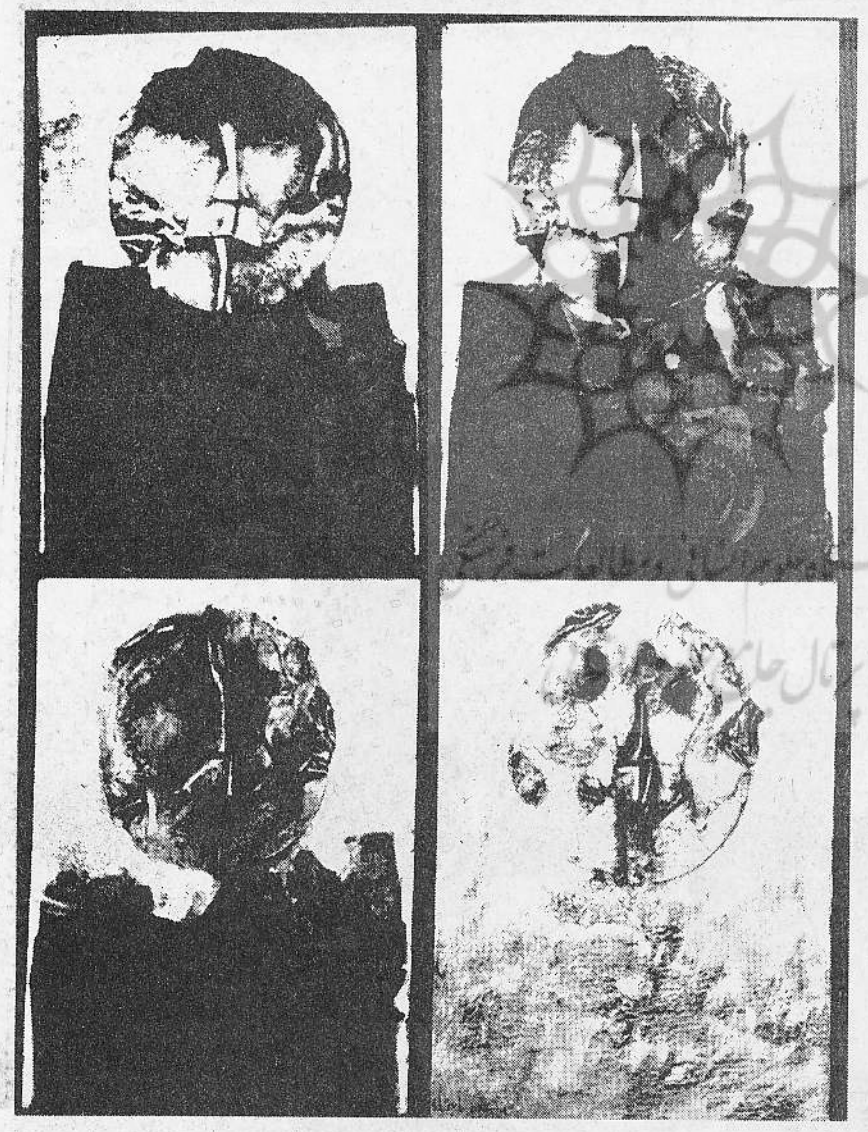


اموری است که به طور همزمان هم پیوسته‌اند و هم گسسته.

بیرونِ آن‌چه سحابی در نمایشگاه اخیر خود به تماشا گذاشت، از ایماژهای همگون گرفته تا قاب‌بندی‌ها و نام‌گذاری‌ها، همه در پیوند با رفتارهای تجسمی و اجتماعی است که ظاهری منجسم و پذیرفتنی دارند. اما محتوا و درونهٔ آن، بیانِ «دگربودی» نقاش و مضمونِ نقاشی است. کارهایش شکل برخورد فرزند با خانوادهٔ خود را دارد. می‌داند که خودش و کارهایش بخشی از خانوادهٔ هنرهای تجسمی است، به این هنر عشق می‌ورزد اما این همه مانع آن نیست که در آن‌چه در این خانواده می‌گذرد به شکلی انتقادآمیز نگاه نکند. آن‌چه نقاشی می‌کند، مخصوصاً در این چند سال اخیر، در انتقاد به مدرنیسمی است که تکراری، کلاسیک و قراردادی شده است. انگار پا به سن گذاشتن دل‌اش را قرص‌تر کرده و بر شهامت انتقاد کردن او افزوده است. در کارهایش به طور همزمان هم نشانه‌های عشق‌ورزی به سنت نقاشی دیده می‌شود و هم نگرشِ انتقادیِ توام با دست انداختنِ ادا اطوارهایی که سال‌هاست دَمِ خروس آن از زیر قبای «بیان احساس» و «بیان سیاسی» و خاصه خرجی‌های آن بیرون آمده است. سحابی می‌خواهد بی‌آن که به فکر دودوزه‌بازی و ایز گم کردن باشد، رها از مبالغه‌های دراماتیک، درون صورتک‌ها را نمایش دهد اما از آن‌جا که بیرون‌ها همه یک شکل و یک‌سان است، کار او شکلِ نمایش انتقادآمیز درون نقاشی امروز را به خود می‌گیرد و به سبب تأثیراتِ قاب به قابی که بر ذهن تماشاگر می‌گذارد، شکلی منجسم پیدا می‌کند. اندیشهٔ انتقادآمیز سحابی مانند نخ تسبیح تمام صورتک‌ها را به‌هم پیوند می‌زند و در فضای آن‌ها جاری می‌شود. صورتک‌هایی که گویی در فضایی میان طنز و مالیخولیا، یا به تعبیری پست‌مدرن، میان باور و ناباوری شکل گرفته‌اند از یک طرف افسونی و طلسم‌شدهٔ گذشته و احساس احترام نسبت به ارزش‌های صوری ابدی هستند و از طرف دیگر می‌خواهند با کاهش دادن این ارزش‌ها تا حد یک لطیفه، از خود و آن‌چه در فضای پیرامون خود پدید می‌آورند توهم‌زدایی کنند. از دیدگاه صورتک‌های سحابی، مدرنیسم به نزول و انحطاط نزدیک شده است اما هنوز در اوج منحنی آن، اوج و شکوفایی آفرینشِ هنری هم دیده می‌شود. سحابی در ترکیب‌بندی‌های خود به اهمیت محتوایی فرم‌ها تکیه می‌کند و با گزینش فرم‌های رو به انحطاط، آن‌ها را واقعی می‌نمایاند. این همان کاری است که از دیدگاه‌های مدرنیستی، «بنیادین» و یا به اصطلاح پریمیتیو شمرده می‌شود.

در پایانِ مدرنیسم چنین به نظر می‌آمد که هنر انتزاعی از تمام فرم‌های ناب و بنیادین، و سوررئالیسم از تمام مضامین بنیادین استفاده کرده‌اند. کفگیرِ هنر انتزاعی به تهِ دیگِ زیبایی‌شناسی خورده بود و سوررئالیسم به بن‌بست‌های روان‌شناختی رسیده بود. امروز پست‌مدرنیسم می‌خواهد وانمود کند که این یک توهم است و انتها هنوز چهرهٔ خود را نشان نداده است. از قضا، این باور با تلاش‌های مدرنیستی در اثبات پایان نیافتگی پروژهٔ مدرنیسم همخوانی دارد اما مسأله این‌جاست که پست‌مدرنیسم به سامان رساندن پروژه مدرنیسم را وظیفه خود می‌داند و بر آن است که انتها آن جایی است که فرم‌های بنیادین و مضامین بنیادین همگرایی پیدا کنند و همسان به نظر بیایند. این همزمانی هرگز دیر نمی‌پاید و هیچ‌وقت شکلی قطعی ندارد اما هنرمند امروز می‌کوشد تا حقیقت روان‌شناختی فرم را دوباره بیاموزد، آن را بازنمایی کند و جلوه‌هایی از یکی شدن فرم و مضمون بنیادین را به نمایش بگذارد. انجام این کار مستلزم سفر به ژرفای حسی و زیبایی‌شناختی است که بسیاری از نقاشان دیگر یا پای سفرش را ندارند و یا شهامت دل برگرفتن از راه و روش‌های مأنوس را در خود نمی‌بینند و یا از روبه‌رو شدن با پدیده‌هایی همچون صورتک‌های ناممکن بیم دارند. سفر به این ژرفا فقط زمانی میسر است که احساس خستگی از فرم‌های کهنه و نیاز انتقاد از سنت، جرأت گام نهادن در راه سفر و آمادگی رویارویی با ندیده‌ها و بازیافته‌ها را به نقاش داده باشد.

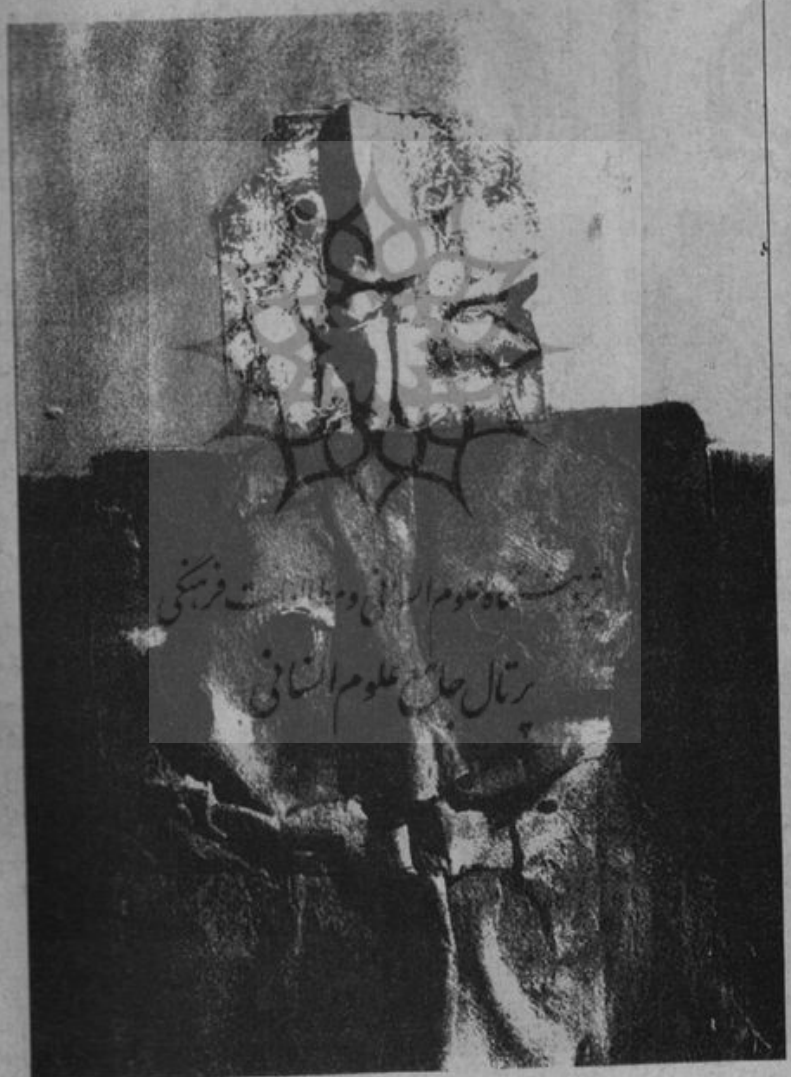
سحابی به احتمال بسیار از همان نمایشگاه پارسال و هنگام ور رفتن با فرم‌های خود، هم شهامت سفر را پیدا کرد و هم راه توشه‌های لازم را گرد آورد. به قول رمبو، «بی‌نظمی احساس» خود را پذیرفت و به همین اعتبار هم هست که اکنون هر یک از صورتک‌های



همگون او، به‌سان تلاشی برای بازیافت شهود بنیادین، خود را به رخ تماشاگر می‌کشد. سحابی مدام می‌خواهد همان چهرهٔ بنیادین را ببیند، ظرفیت آن را در پذیرش فرم‌های بی‌سامان محکی دوباره بزند و واقعیت یک ایماژ تصوری را تصویر کند. این چهره بنیادین، آن بار هم گفتم، از هر سوراخی که سرک بکشی خود را به رخ می‌کشد و آن‌قدر به گذشته می‌رود تا بگوید این بوده است طرح‌وارهٔ بنیادینِ من بسی بیش از آن که جهان آفریده شود. در صورتک‌های سحابی که انگار از ازل در سرشت آن‌هانشانی از زیبایی قراردادی و قشنگی‌های متداول نبوده است، چهرهٔ انسان به یک «نیروی تهی» و «قلمرو مرگ» مبدل می‌شود. چهره‌ها چنان تحریف‌شده و کژوکوژ شده‌اند که گویی پوستِ صورت انسانی را کنده و پس از خشک کردن، در قاب نقاشی روانهٔ نگارخانه کرده است. با این همه، نشانی از توان حسی و تیزی و برندگی پرتره‌های اکسپرسیونیستی در آن‌ها دیده نمی‌شود. این‌ها همه نشان بی‌اعتمادی به طلسم هنر و انتقاد از جزم اندیشی‌های تجسمی مدرن است. نقاشی امروز در هیأت چهره‌هایی نشان داده شده است که در گذر زمان به نسخهٔ بدل خود مبدل شده‌اند. صورتک‌ها شکل قربانیان بی‌دفاعی را دارند که تقدیر تلخ و محکوم‌کننده را نمی‌پذیرند و از سرنوشتی که قرار است با آن هویت‌یابی شوند بیزارند.

هر صورتک سحابی حامل پروژهٔ مدرنِ «واپس گرایی مثبت» هم هست و در گوشه و کنار آن نشانه‌های انتقاد از هنر بازنمایی کننده و ناتوانی آن در تجربهٔ دوبارهٔ تجربیاتِ بنیادین به چشم می‌آید. صورتک‌هایش گویی در آستانهٔ ورود به برزخ تاریخ هنر و در همان لحظه‌یی قرار دارند که شمیم و تجلی خود را از دست می‌دهند. سحابی فرایند یا درجات این از دست دادن، یا از دست‌رفتگی را با قرار دادن مراحل شکل گرفتن، یا شکل باختن، یک صورتک در یک قاب واحد نمایش می‌دهد اما معلوم نیست که صورتک برای ورود به این برزخ شکل می‌گیرد یا شکل می‌بازد؟ چهره باختن صورتک‌ها نماد و نمایش ماهیت لرزان و پا در هوای مدرنیسم و قراردادها و سیاست‌بازی‌ها و این اواخر، قوم و قبیله‌بازی در آوردن‌های آن است و به ویژه به دو مسأله که از آغاز، همراه هنر مدرن بوده است اشاره دارد. یکی از این مسایل، احساس نارضایتی و عدم اطمینان نسبت به تمام شیوه‌های بیانگری است که خود در پارمیی مورد سبب‌سازِ جست‌وجوگری برای یافتنِ روش‌های مطمئن‌تر و قطعی‌تر بوده است. هنر مدرن، به همان نسبت که هنر شمرده شده، ضد هنر هم نامیده شده است؛ همان ضد هنری که آدورنو بخشی از آن را لازمهٔ هنر مدرن می‌دانست و بر آن بود که مدرن بودنِ هنر مدرن در گرو همین عناصر ضدهنری است.

ضدهنر، رابطهٔ هیچ انگارانهٔ هنر و جهان مدرن را نمایش می‌داد، یعنی کاستن از ارزش و رونق خود، در فرایند ساختن «خویشتن» و نهادینه کردن جایگاه فرودستِ

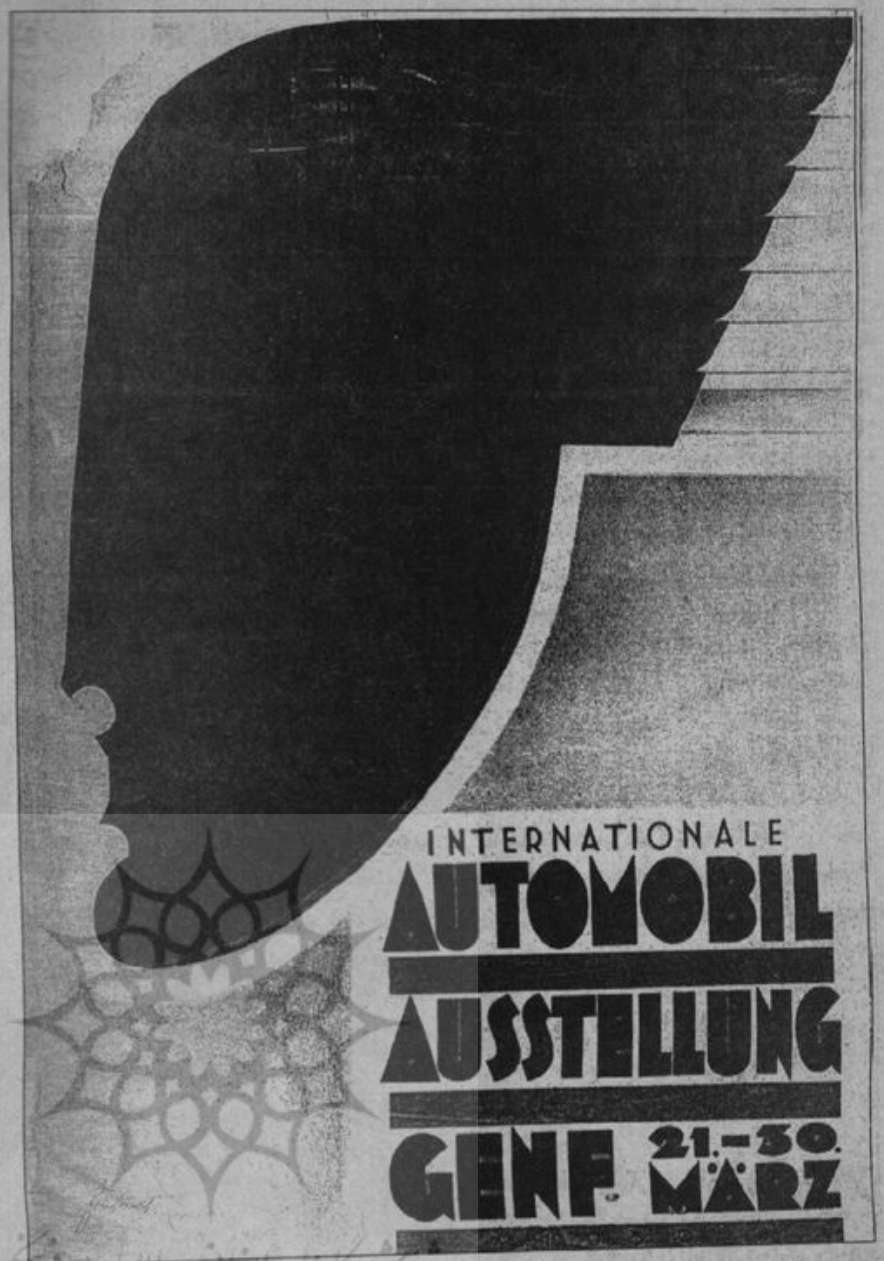


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خود در جهان علم‌گراکه نشانه‌های آن را می‌توان در پذیرش هر دلیل موجه و ناموجه برای روی آوردن به شیوه‌های بیانی نوتر و انقلابی‌تر جست‌وجو کرد. این پیگیری فائوستی‌ی انقلاب، خودش نشانهٔ شک اندیشی دربارهٔ خویشتن بود. مسألهٔ دوم، که در واقع در پیوند با همان مسألهٔ اول است، در ارتباط با این واقعیت است که هنر مدرن از آن‌چه می‌خواهد در جهان امروز بگوید، مطمئن نیست. جهان مدرن هم برای حفظ ظاهر علم‌گرایانهٔ خود، نسبت به هنر بی‌اعتناست و در آن به چشم یک مشت دستکار تزیینی نگاه می‌کند. از دیدگاه فلسفهٔ علمیِ مثبت‌گرا و یافت‌باور هم هنر همراه متافیزیک و پاره‌یی باورهای دیگر به دوران کودکی و بلوغ نیافتگیِ انسان تعلق دارد؛ ذاتاً بیرون از واقعیت قرار می‌گیرد و نقش معینی در ظهور و تکامل اصول واقعیت ندارد. با نگاه کردن به صورتک‌های سحابی همین‌قدر درمی‌یابیم که پس از گذراندن یک دوران دراز دگردیسی به شکلی واحد درآمده‌اند. اما این تجربه‌یی است که ربطی به زندگی ندارد و به هیچ راه و طریق دیگری هم نمایش دادنی یا بیان‌کردنی نیست. چیزی است همانند نقش‌هایی که کودکان بر کاغذ می‌کشند و کیفیت‌های بنیادین در ذات و ماهیت آن‌ها نهفته است؛ چهره‌هایی است که سرشار از انعطاف اکسپرسیو و بی‌ثباتی حسی کودکان، میان دو نهایت حسی و عاطفی آونگ شده است.

صورتک‌های سحابی با آن چشم‌های گرد و توخالی ممکن است در نگاه اول اندکی مضحک به نظر بیایند اما این ظاهر خنده‌دار مانند لعاب شیرینی است که با آن قرص‌های تلخ را می‌پوشانند. سحابی می‌خواهد تماشاگر تلخی انتقاد را زمانی احساس کند که تصویر صورتک جذب ذهن جذب شده باشد. این یک فریب کمیک برای اهداف تراژیک و نوعی شوخی برای دست یافتن به مقاصد جدی است. سحابی با این صورتک‌ها چرخشی تازه به آن بخش از مدرنیسم که در اصطلاح به آن «انگیزش پس‌گرا» می‌گفتند و همیشه هم کودکانه به‌نظر می‌رسید می‌دهد و از آن مانند دیدن جهان از دیدگاهی کودکانه، بر ضد «واقعیت‌های درگیرکننده» سود می‌جوید. از همین رهگذر هم هست که صورتک‌هایش تواماً، هم واقع‌گرایانه به نظر می‌آیند و هم انتزاعی. از فرمات پرتره، که سنتی است، برای نقاشی انتزاعی بهره می‌گیرد اما نقاشی انتزاعی که به آن دست می‌یابد چهرهٔ درونی-نقاشی امروز است، بازنمایی چیزی است که در اصل و بنیان غیرقابل بازنمایی است و برای همین هم هست که گفتم به برخوردی طنزآلود و انتقادآمیز در سمت و سوی تنازع بقاء حسی نقاشی سنتی تعبیرشدنی است. وجه انتقاد طنزآمیز را حتی می‌توان در مواد و مصالح‌کار هم دید و بازشناخت. صورتک‌هایی که سحابی از کاغذ و مقوا ساخته در واقع نقش برجسته است اما از آن‌جاکه نقش برجسته همواره یا از سنگ و فلز بوده و یا سفال و مواد سخت و جامد دیگر، با این کار به نوعی «چروک خوردگی دینامیک» دست می‌یابد و با انتظارات بصری تماشاگر و مفهومی که از نقش برجسته در ذهن دارد بازی می‌کند. در روزگاری که الههٔ معصوم هنر به بارکشیِ غول‌بیابان گماشته شده و از ماندگاریِ هنر فقط در افسانه‌ها یاد می‌شود، چه تفاوتی است میان سنگ خارا و کاغذ مچاله شده؟ در پرتره‌یی که سحابی می‌سازد، تلاش ستیزه‌جویانهٔ پرتره برضد پرتره‌ساز چهره‌یی آشکار دارد. صورتک می‌خواهد در هر لحظه از فرایند شکل‌گیری، استقلال بصری خود را در برابر تماشاگر دیرباور و دل به شک امروز حفظ کند و ضمن انکار هرگونه مبالغهٔ بصری، پرتره‌ساز را در ادامهٔ نارسیسیسم خود نمایش دهد. روش نقاشی سحابی در پدید آوردن این صورتک‌ها، روشی بیش و کم منریستی است. پست‌مدرنیسم هم از پاره‌یی جهات به منریسم شباهت دارد و این قدر هست که هر دو را می‌توان ثمرهٔ انحطاط به شمار آورد: منریسم ماحصل انحطاط الگوهای پرتوان رنسانس بود و پست‌مدرنیسم ثمرهٔ انحطاط سبک‌های کلاسیک شدهٔ مدرن است. در هر دو مورد هم هیچ هنجار و معیاری برای سنجش و کنترل تولیدات هنری وجود نداشت و ندارد. این هم یکی دیگر از وجوه انتقاد سحابی از سنتی است که درون آن زندگی و کار می‌کند. می‌بیند که برخی از نقاشان، محصور در گذشته، با بهره‌جویی از بیانی کهنه و با نقاشی‌های نازپروردهٔ خود دم از سیاست می‌زنند و در حالی که هیچ معیار مطمئنی برای یافتن وجه تمایز وجود ندارد، به هیچ چیز جز نقاشی سیاسی رضایت نمی‌دهند. صورتک‌های سحابی در واقع طنزی تصویری در دست انداختن این گنده‌گویی‌های بی‌پایه و اساس تجسمی است.

کشفیات کوپرنیک در اثبات این که زمین مرکز کائنات نیست، یافته‌های داروین در مورد ریشه‌ها و تکامل انسان، و مطالعات فروید دربارهٔ این که انسان‌ها به علت حضورِ ضمیرِ ناخودآگاه، بر ذهنیات و اندیشه‌های خود فرمانروایی کامل ندارند، از اهمیت انسان به عنوان اندازه‌گیری پدیده‌ها کاست و او را از مرکزِ دایرهٔ اندیشگی به حاشیه‌ها راند. انسان امروز فقط در خیال اندیشی‌های کودکانه، می‌تواند مرکز کائنات شمرده شود و در کارهایی مانند نقاشی‌های سحابی است که می‌بینیم ایمان انتقادآمیز به هنر می‌تواند جای ایمان‌های کهنه نسبت به انسان را بگیرد. این ایمان تازه بر آن است که انسان تنها از طریق هنر می‌تواند مرکزیت پیشین خود را پیدا کند و معیاری برای اندازه‌گیری به دست دهد. سحابی در جست‌وجوی بارقه‌های امید در ته و توی این صندوقچهٔ پاندورا است و برای همین هم هست که هرچند یک بار شکل کارش را عوض می‌کند. این بار صورتک‌ها را از تکه‌پاره‌های تجربیات اقناع‌کنندهٔ گذشته ساخته و به راه حلی دکتر فرانکشتاین گونه رسیده است. از تماشاگر آثارش می‌خواهد که نوعی زندگی حسی را به تکه‌های کالبد مرده هنر مدرن بدمد و با گره زدن تکه‌ها به یکدیگر، دخالت در پدید آوردن انسجامی دوباره را تجربه کند. تماشاگر هم به سبب گیرایی و جنس زبانی که سحابی انتخاب کرده این کار را در حد توانِ گریختنِ خود از عادت‌زدگی‌ها انجام می‌دهد. از این دیدگاه، هر یک از صورتک‌های سحابی شاهزاده‌یی است که طلسم زمان او را به شکل وزغ درآورده است و اکنون در انتظار بوسهٔ نگاه شاهزاده خانمی است که شهامت بوسیدن او را داشته باشد و به شکل اول بازش گرداند. و باز برای همین هم هست که شاهزاده‌های هنرِ او همه حالتی چشم به راه و مالیخولیایی دارند، بیشتر فیگورهای تراژیک را به ذهن متبادر می‌کنند و بیشتر به شمایل‌های سرد و طرد شده شباهت دارند تا موجودات زنده. با این همه در ته و توی حفره‌هایی که چشم‌های صورتک انگاشته شده‌اند، نوعی احساس شور و شوق دیده می‌شود و بیشتر همین شور و شوق است که «چشم» بودن این حفره‌ها را پذیرفتنی می‌کند، نه موقعیت و مکانِ قرار گرفتن‌شان در ساختارِ صورت. این هم گفتنی است که شوروشوق صورتک‌ها در پیوند با شادمانی نیست بلکه در ارتباط با این واقعیت است که هنوز برای هنر آن‌قدر توانایی مانده است که از سرنوشتی که نهادها و موزه‌ها و نگارخانه‌ها برای آن رقم زده‌اند و نهایتِ آن وانمودگری است، بگریزد. حتی اگر لازمهٔ این گریز، کودکانه به نظر آمدن و جنون‌آمیز بودن و یا حتی پذیرفتنِ انگِ «تزیینی» و «کاردستی» باشد. برخی از تماشاگران و حتی نقاشانی که قرار است خودشان هم دستی بر آتش داشته باشند، به سبب ندانسته‌هایی که در این بیست‌سی سال اخیر بر سر نقاشی ما هوار شده، این شکل از نقاشی سحابی را کاردستی می‌نامند. به هر حال این کودک‌منشی و جنون در رویارویی با جهان وانمود شده و وانمودگری‌های آن، نشانهٔ رشک‌انگیز سلامتِ عقل است. ممکن است در ظاهر به جنونی در روایت‌گری و پرداختن به کارهای دستی و تزیینی در بحبوحهٔ ادعای خلاقیت و آفرینش‌گری تعبیر شود اما در شرایطی که روایات ملال‌انگیز و تکراری است و نشانه‌های انکارناپذیر عاریتی بودن از ریخت و قیافهٔ خلاقیت‌ها می‌بارد، جنونی از این گونه از ضروریات هنرهای تجسمی ما است و خیالتان راحت که از دیدگاه روان‌شناختی هم بسیار موجه و واقع‌گرایانه جلوه خواهد کرد. هر یک از این صورتک‌های ناممکن، روایتِ هنری است که در مدرنیسم یا تنهامانده و یا تنها رها شده است اما بسیاری از هنرمندان شهامت دیدن و پرداختن به چهرهٔ مسخ شدهٔ امروز آن را ندارند.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Art Deco (آر دکو)

طراحی گرافیک از ویکتورین تا پست مدرن (۸)

ترجمه شروین شهامی‌پور

پس از پایان جنگ جهانی اول در حالی‌که طراحان مدرنیست با ایده‌آل‌های آرمان‌گرایانه و با اتکا به قابلیت‌های خود در تکاپوی دگرگون ساختن جامعه بودند، Moderne یا طراحی مدرنیستیک ـ ملغمه‌یی از فرم‌های تقلیل یافته نوین و تمایلات تزیینی قدیمی که مد روز شده بود ـ دنیای مصرف‌کنندگان را چون توفان با خود می‌برد. در مقایسه با وقار و سنگینی طرح‌های مدرنیستی باهاوس، ایده‌ها و نظریه‌های جدید سیکسر و تکان‌دهندهٔ عصر جاز jazz Age به سمت یک سبک فراگیر بین‌المللی به نام Art Deco پیش می‌رفت که بعدها Bevis Hiller، یکی از مورخان هنر آن را «پایان تمام سبک‌ها» نامید.

آر دکو بین دو جنگ جهانی اول و دوم تحت تأثیر طراحی مختلف بر معماری، مبلمان، پوشاک و هنرگرافیک کشورهای مختلف تأثیر گذاشت. هنگامی که آر نوو Art Nouveau رو به افول گذاشت، طراحانی که به عضویت «جامعه هنرمندان دکوراتور» درآمده بودند دریافتند که طبقهٔ متوسط، سبک غیرتهاجمی دیگری را طلب می‌کند که به عنوان گریزگاهی از مدرنیسم انتزاعی کارآیی داشته باشد. گرایش و وسوسه عموم نسبت به تزئینات در حالی شدت می‌یافت که مدرنیسم همچنان فلسفهٔ رایج اروپا بود.

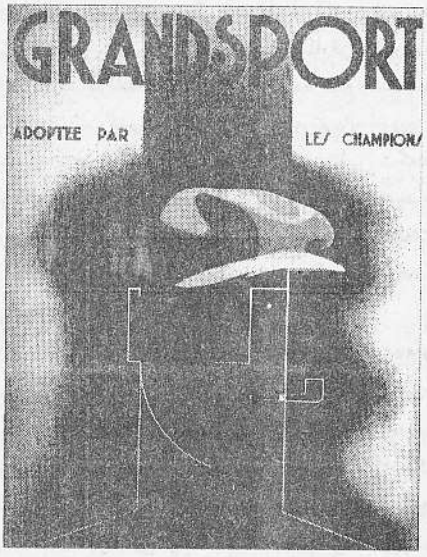
آر دکو سیری واپس‌گرایانه نداشت و نسبت به خواسته‌های معاصر نیز بی‌توجه نبود. به عنوان نمونه پل پوارِه Paul Poiret در همان حال که در کوبیسم به‌دیدهٔ تحقیر می‌نگریست، دریافت که زیبایی‌های تصویری خاص آن می‌تواند در یک سبک جدید دکوراتیو و تجملی به کار رود. این سبک از آن‌جا که پاسخگوی درخواست‌های فرهنگ صنعتی بود به آسانی پذیرفته شد.

آر دکو متأثر از Art Nouveau و هنر روسیه، آمریکای شمالی و سرخپوستان آزتک و حتی ایده‌های باهاوس بود اما بیشتر هندسی بود تا ارگانیک. و به جای این که تک خطی باشد دارای خطوط مستقیم بود. با کشف مقبرهٔ توتان خامون در ۱۹۲۲ تزئینات آر دکو به محل تلاقی یگانه‌یی از اهرام و مجسمه‌های مصری و اندکی خطوط زیگزاگ چارلستون مبدل شد. آر دکو با تأکید بر پایان عمر تزئینات سنتی، بر پایهٔ اشتیاق به سمت نوگرایی استوار بود و زیبایی سبک خود را با نمادهای مدرنیستی، ارجاعات تاریخی و اغتشاش کنترل شدهٔ خودِ زندگی که به حدِ کافی مدرن شده بود نشانه گذاری کرد.

وقتی که نمایشگاه بین‌المللی هنرهای دکوراتیو و صنعتی مدرن پاریس در ۱۹۲۵ برپا شد آر دکو به‌عنوان اثری جاودانه هر دو جنبهٔ موفقیت و دوگانگی سبک را به نمایش گذاشت.

سازه‌های بسیاری از شرکت‌کنندگان فرانسوی در غرفهٔ مبلمان‌شان (E.J.Ruhlmann) در مقایسه با سازه‌های مدرنیستی دیگران، چون غرفهٔ روسیه از کنستانتین ملنیکوف و لوکوربوزیه، به طور ظالمانه‌یی مجلل‌تر و پرزرق‌وبرق‌تر بود. شرکت‌کنندگان هلندی، بریتانیایی و اتریشی نیز تمایلات دکوراتیو مشابهی را به نمایش گذاشته بودند. پس از پایان نمایشگاه تأثیر آر دکو مانند تم‌های همه‌گیر جاز در سراسر جهان گسترش یافت و طراحی گرافیک نیز با همان التهابِ هنرهای دکوراتیو دیگر پیش می‌رفت.

پیشروی آر دکو تنها یک استعارهٔ مورد قبول برای



فرهنگ عصر ماشین نبود بلکه نشانه‌یی تأثیرگذار برای مشتری‌گرایی هم به شمار می‌رفت. تایپوگرافی و طراحی صفحهٔ تبلیغاتی مانند همیشه شیوه گرافیک آر دکو را نیز همراهی کرد. حروف رسمی بر اکثر نشان‌ها و ساختمان‌ها در نمایشگاه ۱۹۲۵، Peignot، مبدل به یکی از مظاهر تایپوگرافی عصر شد. روزنامه‌های زیبای این دوره به خوبی اشکالی را که با حروف ساخته می‌شد به عنوان سرود پیروزی این سبک نشان می‌دهند.

استادان فرانسوی طراحی پوستر تبلیغاتی نظیر Cappiello،Loupot ، Carlu ،colin ،Cassandre با موفقیتی چشمگیر زبان آر دکو را میان مردم رواج دادند. در انگلستان E.McKnight Kauffer آمریکایی تبلیغات و روی جلد کتاب‌هایش را با نشانه‌های کوبیسم و فوتوریسم آراست.

در سال ۱۹۲۹ A. Tollmer کتاب خود را با نام میزانپاژ* Mise en page منتشر کرد که در آن شیوهٔ آر دکو در لی‌اوت را به صورت سیستماتیک شرح داد. متعاقباً پس از ترجمهٔ انگلیسی این کتاب بیش از «تایپوگرافی نوین» که توسط Tschichold که در یک سال قبل منتشر شده بود، توسط طراحان و چاپگرهای تبلیغات در سطح جهانی مورد استفاده قرار گرفت. با وجودی‌که تصویرسازی‌ها در Mise en page بیش از «تایپوگرافی مدرن» درهم و سرورآمیز بود، مبنای کار Tollmer ریشه در همان تجربیات تایپوگرافی مدرنیست داشت.

او می‌نویسد: «از این پس هنر لی‌اوت از قید و بندهای بازدارنده آزاد شده... باید اعتقادی را که نسبت به خواسته‌ها و نظر خود دارد پیش ببرد. مردم باید از آن، مفهومی را که در واژگان عاشقانه، نیزه مرگ بار می‌نامند، دریافت کند... برای دستیابی به طیفی مستقل از تمامی ترکیبات ممکن، می‌باید طرح‌های افقی و عمودی را رها کنیم... برای گسترش یک گریزگاه... خطوط مورب و منحنی. در این نقطه ما به تکنیک مدرن پا می‌گذاریم و به‌طور خاص‌تر به تکنیک تبلیغات مدرن.»

آر دکو به عنوان یک سبک خالص بدون ایدئولوژی می‌توانست برای هر سوژه و منظوری کارآیی داشته باشد. چهرهٔ گرافیکی خاص آن در هر اثر، صدای ملی آن را مشخص می‌کرد و در عین حال، تعصب‌آمیز هم نبود؛ هم فاشیست‌های ایتالیایی و آلمانی از آن برای شعارهای خود استفاده کردند و هم کمونیست‌های فرانسوی و چپ‌گرایان اسپانیایی و سوسیالیست‌های انگلیسی.

زبان تصویری شجاعانه و فوتوریستی آر دکو هم برای کارخانجات محصولات الکتریکی مناسب بود، هم برای رژیم‌های مستبد و زورگو. کتاب‌های سال و نشریات طراحی بین‌المللی بازار جهانی را با آر دکو در بسته‌بندی، کتاب و مجلات و تبلیغات اشباع کردند.

در آغاز تبلیغات‌چی‌های آمریکایی ایده‌های مدرنیستی آر دکو را نپذیرفتند اما چندی نگذشت که نسبت به کیفیت زیبایی‌شناسی بدون مرز و ضرب‌آهنگ روزآمد آن واکنش نشان دادند. بر طبق گفتهٔ Roland Marchand یکی از تاریخ‌نگاران قرن بیستم، «فرم‌های هنر مدرن از پرقدرت‌ترین گرایش‌ها برخوردار بود ... به نظر می‌رسید همگان به فضا نیاز دارند، به ویژه در فرم‌های خیالی و غیرعادی.»

این حرف به آن معنا نیست که تمام طرح‌های امریکایی از چنین خیال و رؤیایی بهره برده بودند. دهه ۱۹۳۰ عصر طراحان صنعتی بود که فرم‌های مدرن نوین را از دانش آیرودینامیک بیرون کشیدند. خطوط حرکت‌دار و رگه‌های نور پایان دورهٔ آر دکو تنها تزیینات صرف نبودند بلکه سمبول‌های تکنولوژی کارآمد روزگار به‌شمار می‌رفتند.

جهان در آستانه جنگ بود و به همین سبب گرایش بین‌المللی به سمت آر دکو به علت رویارویی با دشواری‌های زمان جنگ کم‌کم محو شد.

دهه ۱۹۶۰ که دوره‌یی دیگر از گسترش مشتری‌گرایی به‌شمار می‌رود، شاهد بازگشتِ نوستالژیک این سبک بود.

* میزانپاژ...Mise en page لفظ فرانسوی Lay Out به معنی صفحه آرایی است.