معماری و طراحی مدرن

ریچارد وستن
علی عامری‌مهابادی

مانه در پایان راه، بلکه در آغاز دورانی نوین هستیم... ما علم داریم، تکنولوژی و صنعت داریم. تمام این‌ها در حکم بخشی از زندگی مترقی پذیرفته شده است. مسئله این است که چگونه این‌ها را به مسیری هدایت کنیم که برایمان مفید باشد.

مایزوَن‌دِر روهه

تا پیش از سال ۱۹۳۹ مدرنیسم عموماً موضوعی اروپایی بود. در ۱۹۴۵ با ویرانی اقتصاد اروپا، آمریکا به کانون توجه هنر آوانگارد مبدل شد. این کشور که در اواخر جنگ وارد میدان شد، از جنگ یا بمباران لطمه‌ای ندید، پایه‌های هنر پس از جنگ را در ۱۹۴۵ و به‌موازات اهداف برتری‌جویانه‌اش بنا نهاد. حتی از سازمان سیا خواسته شد تا با رهبری فرهنگی پاریس مقابله کند و برای کسب وجهه، فرهنگ آمریکایی را در خارج گسترش دهد. شرایط جنگی در اروپا بسیار مخرب و فرساینده بود، اما در آمریکا برای بسیاری از هنرمندان و نهادها همه‌چیز طبق معمول پیش می‌رفت. موزه‌ی هنرهای مدرن (MOMA) همچنان به برگزاری نمایشگاه‌های مهم ادامه داد. البته شیوه‌ی کار در ۱۹۴۵ پیش‌تر به‌وسیله‌ی آلفرد بار، مدیر موزه ۷-۱۹۳۶ سازمان‌دهی شده بود. عنوان نمایشگاه «هنر خیالی، دادا، سوررئالیسم» بود. پیشرفت‌های جدید در پاریس نمایان‌گر پرده‌برداری‌های نوین بود، همان‌طور که ورود سوررئالیست‌های زنده ــ ماکس ارنست، آندره ماسون و آندره برتون ــ به آمریکا و سایر هنرمندان پیشگام نظیر لِژه و موندریان چنین حالتی داشت: مدرنیسم دیگر در جایی دور نبود، داستانی نبود که در مجله‌ها و موزه‌ها بازگو شود، بلکه واقعیتی زنده و پیچیده بود.

سوررئالیسم برای شماری از هنرمندان ــ آرشیل گورکی[1]، جکسن پالاک و مارک روتکو[2] ــ که

بعداً به آبستره اکسپرسیونیست معروف شدند، نقطه‌ی شروعی بود. تا سال ۱۹۵۰ نقاشان مهم سبک‌های خود را به پختگی رساندند: رشته‌رنگ‌های قطره‌ایِ پالاک، تکه‌رنگ‌های قطعه‌قطعه‌ی کلیفورد استیل، طیف‌های رنگیِ عظیم و پرشورِ بارنت نیومن[۳] و توده‌مستطیل‌های درخشانِ روتکو که زوایای آرامش‌بخشی دارند. منتقدان و متصدیان موزه‌ها در آمریکا احساس کردند که ادعای «پیروزی نقاشی آمریکایی» توجیه شده است. اکنون دیگر نیویورک، و نه پاریس، کانون جهانی هنر بود: نقاشی‌ها تازه‌تر، درخشان‌تر، اصیل‌تر و بسیار عظیم‌تر بودند. نقاشی Wir Heroicus Sublimis (۱۹۵۰) ۵/۴ متر عرض داشت. منتقدان فوراً نوشتار و مسیر مشخصی برای نقاشی‌های نوین پدید آوردند. هیچ‌یک از این اظهارات مؤثرتر از گفته‌ی کلمنت گرینبرگ نبود که آبستره اکسپرسیونیسم را به‌منزله‌ی دورترین نقطه در «راه مسطح بودن» در نظر گرفت. این سبک وارث چیزی شد که وی آن را لحظه‌ای مهم در نقاشی مدرنیست و پیشرفت کوبیسم تحلیلی می‌داند.

طبعاً موزه‌ی هنر مدرن، طراحی نمایشگاه مدرن را طی دوران جنگ در نمایشگاه‌هایی چون **راه پیروزی (۱۹۴۲)** و **خطوط هوایی صلح** (۱۹۴۳)به کار گرفت. طراح هر دو نمایشگاه هربرت بایر بود که توانست افکارش را درمورد زوایای مشاهده، که نخست در باهاوس بررسی شد، گسترش دهد. **خطوط هوایی صلح** شامل مسیری برای نگریستن از بالا به عکس‌های هوایی بود. مهم‌ترین طراحی دوران جنگ موزه‌ی هنرهای مدرن در ۱۹۴۰ به‌وسیله‌ی الیوت نویس سازمان‌دهی شد. عنوان این نمایشگاه طراحی ارگانیک بود و آثار جدیدی از اسکاندیناوی ــ ازجمله صندلی‌های چوبی آلتو ــ را به نمایش گذارد. همچنین به ایجاد علاقه نسبت به وسایل زیاگونه[۴] کمک کرد و در آن از آخرین مواد و تکنیک‌های صنعتی نظیر تخته سه‌لایی که انحناهای متعددی داشت و نیز قالب‌های فایبرگلاس و اسفنج‌های مصنوعی استفاده می‌شد. در انگلستان سال‌های جنگ نیز وضعیت چندان متفاوتی نداشت. در آن جا گوردُن راسل، طراح صنایع دستی، از طرح وسایل کاربردی به‌منزله‌ی فرصتی الهی برای تحقق آرمانش، هنر مفید و صادقانه استفاده کرد و معیار ملی را در طراحی ارتقا داد. **یوتیلیتی** که برای مقابله با کمبود نیروی کارگر و مواد خام عرضه شد، تنها اسبابی بود که امکان ساخت آن از ۱۹۴۲ تا چندین سال پس از جنگ داده شد و تولیدش تا ۱۹۵۲ همچنان ادامه داشت. قواعد خاصی که در ساخت آن اعمال شد، استحکام و دوام آن را تضمین کرد، اما طرح آن از نظر بصری خسته کننده بود و در چشم اغلب مردم صرفاً جنبه‌ی کارکردگرایی داشت.

از نظر معماران و طراحانی که پس از جنگ جهانی دوم در اروپا و آمریکا به سر کار خود برگشتند، گریزی از مدرنیسم نبود و برای آن‌هایی که می‌خواستند این حرفه‌ها را تازه شروع کنند، بینشی امیدوارکننده در پی داشت: می‌شد از مدرنیسم الهام گرفت، آن را اقتباس یا نفی کرد، اما نمی‌شد به آن بی‌توجه ماند. در انگلستان بالأخره آموزش رسمی در معماری جایگزین کارآموزی شد واصول مدرنیسم به‌نحو فزاینده‌ای در دانشگاه‌ها و کالج‌های سراسر جهان مورد استفاده قرار گرفت. تنها در فرانسه بود که نظام Beaux Arts همچنان سیطره‌ی خود را حفظ کرد. البته میراث آن در آمریکا،

خصوصاً در ساحل شرقی، نیز به جا ماند. فعالیت‌های بنیادین طراحی در باهاوس با نام Vorkurs به‌نحوی گسترده یا در «دوره‌های پایه» تدریس شد و از نظر دانشجویانی که به خلاقیت ذاتی توجه داشتند و نیازی به مهارت‌های دستی و آموزش به سنت کلاسیک نمی‌دیدند، جذاب بود. موضوع آموزش به‌ندرت در تواریخ کلی هنر و طراحی مورد بحث قرار گرفته، اما سیطره‌ی اصول مدرنیسم در پذیرش آن نقش حیاتی داشت. چنان که اشاره کردیم، افکار باهاوس تا حدی برای آموزش خردسالان به کار گرفته شد و با تأکید بر «خلاقیت» و «بیان فردی» در عرصه‌ی تحصیلات عالی نیز اعتبار بیشتری به دست آورد. بسیاری از بازدیدکنندگان بی‌نظر طراحی‌های استودیویی را به آثار کودکستانی مانند کردند، بدون تشخیص این موضوع که شباهت‌های آنان تا چه حد چشم‌گیر است!

مدرنیسم فاصله‌ی بین اروپا و آمریکا را کم کرد، ولی موقعیت‌های پیش روی طراحان در اروپا و آمریکا اساساً تفاوت داشت. در اروپا نیاز مبرم به خانه‌سازی، مدرسه‌سازی و بازسازی صنعتی شهری وجود داشت ــ همان چالش‌هایی که مدرنیست‌ها در دهه‌ی ۱۹۲۰ با آن مواجه شده بودند. به مردم انگلستان وعده دادند که به جای «خانه‌های مناسب قهرمانان» در سرزمینی نوین با خدمات بهداشت ملی، شغل و رفاه اجتماعی، مدارس و مسکن برای همه خواهند زیست. اعتقاد به اتوپیا (آرمان‌شهر) که قرار بود با تکنولوژی و برنامه‌ریزی پدید آید، به‌نحو جبران‌ناپذیری با جنگ و بمباران اتمی لطمه خورد، ولی ایمان به علم همچنان دارای قدرت فراوانی بود و تکنولوژی، نوید شگفتی‌های دیگری می‌داد: تلویزیون جهانی، قدرت نامحدود انرژی اتمی، تسخیر فضا، رایانه‌های دیجیتالی و داروهای آنتی‌بیوتیک. پس از پایان جنگ، زیرساخت صنعتی ایالات متحده نه‌تنها لطمه ندیده بود، بلکه به دلیل تقاضا نیروی بیشتری یافته بود. ظرف دو سال زمان تولید کشتی آزادی از ۴/۵ ماه به ۴/۵ روز رسید: توان تولید در دوران صلح ضرورت افزایش مصرف را در پی داشت. در اغلب طراحی‌ها، رفع مسئله به‌شیوه‌ی کارکردی نقش داشت، اما «نمونه‌های عینی» مدرنیست‌های اولیه و «سبک مجرد دوران» در اقتصاد مصرفی که با خیالات و آرزوهای مصنوعی و نه نیاز جان می‌گرفت، هیچ جایگاهی نداشت. در هر صورت نکته‌ی کنایه‌آمیز از نظر تاریخی آن که «سبک جهانی» مایز وَن‌در روهه، یکی از آخرین معتقدان به روح زمانه، نمایان‌گر تطبیق کامل با جاه‌طلبی‌های جهانی شرکت‌های آمریکایی بود.

از نظر مایز تکنولوژی، بیان حقیقی قرن بیستم بود و او با استقرار در شیکاگو خود را در خانه‌ی معنوی ساختمان‌سازان آمریکایی یافت. در شیکاگو، تکنولوژی صرفاً یک معنی، همان قاب چارچوب فولادی را داشت و مایز اندکی پس از ورود به شهر در ۱۹۳۸ نخستین خانه‌ی تمام فولادی ـ شیشه‌ای‌اش را در وایومینگ ساخت. در سال ۱۹۴۵ مأموریتی که از سوی دکتر ادیت فارنزوُرث به او محول شد، امکان داد تا دوباره به افکار قبلی‌اش برگردد، اما برای ساختن آن ناچار بود پنج سال صبر کند و در این مدت (در ۱۹۴۷) موزه‌ی هنرهای مدرن با قبول برگزاری یک نمایشگاه و انتشار کتابی از فیلیپ جانسون، مهر تأیید خود را بر کار مایز زد. سال بعد وی کار بر آپارتمان‌های شماره‌ی ۸۶۰ Lake Shore Drive (۵۱-۱۹۴۸) را در کنار دریاچه‌ی میشیگان آغاز کرد. بعد از آن برج‌های متعددی

وارد مرحله‌ی ساخت شد و ساختمان زیبا و دوازده‌طبقه‌ای که پیترو بلوشی در پورتلند، اورگن برای اکویتبل لایف ساخت، در ۱۹۴۷ پایان یافت، ولی این مایز بود که با تسلط منحصر به فرد خود این نوع ساختمان‌سازی را شکل داد. وی از جنبه‌ی فضایی برج را به «فضای بین‌المللی» و بر محور انجام خدمات ساخت، به‌صورت منشوری با قاعده‌ی مستطیلی که با «دیوار پرده‌ای» مشخص می‌شد. او با قرار دادن دو برج در زوایای مناسب که با زوایایی ۹۰ درجه می‌چرخیدند و جای خود را به بیرون‌نشستگی ساختمان می‌دادند، تنش بصری ظریفی بین آن‌ها ایجاد کرد. از زاویه‌ی مورب یکی از برج‌ها تصویری یک‌پارچه و دیگری شفافیت و بازتاب‌ها را به نمایش می‌گذاشت. ستون‌ها دارای رویه‌ی شیشه‌ای و نگه‌دارنده‌هایی بودند که در وسط آن‌ها نصب شده بود و «نشانه‌ی» ساختاری، درون بتون ضد آتش بود. این شکل به پنجره‌هایی نزدیک به ستون می‌رسد که باریک‌تر از دو رکن محوری در هریک از بیرون‌نشستگی‌ها هستند و ریتم آشکارا قابل تشخیصی دارند که به وجوه طراوت می‌بخشد: موفقیت زیبایی‌شناسی مایزی متکی بر همین ظرافت‌ها است.

به هر حال صرفاً جنبه‌های زیبایی‌شناختی نبود که باعث تحسین معماری پوست و استخوان مایز نزد شرکت‌ها و ساختمان سازان شد. برج‌های دیوار ـ پرده‌ای اکنون بسیار فراگیرند و دشوار بتوان تصور کرد که وقتی تازه آمده بودند، چگونه می‌نمودند. این برج‌ها حال و هوای پیشرفته‌ترین کشور جهان (ایالات متحده) از نظر فنی را با سرعت در طراحی و سهولت ساختمان سازی تلفیق کردند و به لطف سیستم‌های تهویه هوا در همه جای دنیا قابل ساخته شدند. در واقع این سبک واقعاً بین‌المللی و تکثیرپذیر بود که مهر رسمی تأیید فرهنگی نیز بر آن خورد. پیشگام این سبک که در موزه‌ی هنرهای مدرن به نمایش درآمد، یکی از اساتید شناخته‌شده‌ی قرن بود و در ۱۹۵۱ هنری ـ راسل هیچکاک، مورخ رسمی معماری مدرن در آمریکا آن را تحسین کرد و «دستاورد احتمالی مهم قرن بیستم» شمرد. دیوارهای پرده‌ای خوش‌ظاهر که در روز نور را باز می‌تاباندند و در شب می‌درخشیدند، فوراً تبدیل به نماد تجارت شرافت‌مندانه، کارایی و آینده‌ای با فرصت‌های نامحدود شدند، و بلافاصله نمونه‌های آن‌ها در سراسر جهان ساخته شد. همچنین از نظر شرکت‌های توسعه و عمران نمونه‌های مقرون به صرفه را می‌شد با هزینه‌ای بسیار اندک ساخت: «معماری و نه صرفاً ساختمان‌سازی، هرگز تا این حد به‌سادگی قابل دسترسی نبود.»

نیاز به احداث خانه‌های تازه شدید بود و منجر به تحولات مهمی در نحوه‌ی اجرای معماری شد. دفاتر بزرگ‌تر، مشکل‌تر و نهادینه‌تر شد و گروه‌های بزرگی به طراحی ساختمان پرداختند. گروه‌های مختلف در جنبه‌های گوناگونی چون ساختار، رویه و خدمات اساسی (آسانسور، پله‌ها، دست‌شویی‌ها، کانال‌ها و غیره) متخصص بودند. در ۱۹۳۶ شرکت اسکیدمور اُوینگز و مریل (SOM) تأسیس و پس از جنگ پیشگام کاربرد سازمان‌دهی تجارت آمریکایی در معماری شد و سریعاً تبدیل به بزرگ‌ترین و تأثیرگذارترین شرکت تجاری گشت. آنان در دهه‌ی ۱۹۸۰ بیش از دو هزار نفر را در شش دفتر خود در ایالات متحده، لندن و هنگ‌کنگ استخدام کرده بودند، و نیز پروژه‌هایی را در بیش از ۴۰۰ کشور به انجام رسانده بودند. موفقیت بزرگ آن‌ها در ۱۹۵۲ با احداث ساختمان ۲۱ طبقه‌ی لورهاوس به

دست آمد. بنا به گزارش مجله‌ی لایف، رانندگان و عابران هنگام عبور از کنار این بنای باشکوه و سبزرنگ در پارک آونیو در نیویورک مکث می‌کردند و به تماشای زیبایی آن می‌پرداختند. گوردن بانشَفت، طراح اصلی دفتر SOM در نیویورک، از شیوه‌ی مرسوم در آسمان‌خراش‌های نیویورک پرهیز کرد و از شکل تخته و تریبون استفاده کرد که بسیار تأثیرگذار بود. مایز با همکاری فیلیپ جانسون ساختمان ۳۹ طبقه‌ی سیگرَم (۸-۱۹۵۴) را ساخت و برج‌های تجاری را به مراتبِ نوینی از زیبایی رساند. این بنا در فاصله‌ای کوتاه از لِورهاوس در طرف مقابل پارک آونیو احداث شد. سیگرَم به‌نحوی باشکوه با شیشه در قاب برنزی ساخته شد و از نظر محوری در مسیر یک مرکز خرید کوچک بود. این بنا که به‌صورت متقارن و به‌شکلی ماندگار ساخته شد، قدرت و وجهه‌ی یک‌پارچه و تجاری را نمایش می‌داد.

مایز در شیوه‌ی معماری کمینه‌ای خود از سازه‌هایی با چارچوب فولادی استفاده کرد که زبان بومی و تجاری آمریکا شد، اما زیبایی ساختمان‌های او که ناشی از دقت کامل در تناسبات و بهبود جزئیات بود، با دشواری حاصل می‌شد. این کار به‌وسیله‌ی معماران بااستعداد و برای مشتریان خاصی اجرا می‌شد که نیاز به ساختمان‌های پرکیفیت داشتند و نتایج کار فوق‌العاده بود، مانند ساختمانی که گوردن بانشَفت /SOM در نیویورک (۱۹۶۰) برای پپسی‌کولا ساخت. چنان که لوییس هاکستیبل، نویسنده‌ی نیویورک تایمز نوشت: نوعی کلیسای پازی[5] که متناسب با شرکتی تجاری درآمده است، ولی این‌گونه مقالات زیبا در تکنولوژی آرمانی، از ساختمان‌های یکنواخت، با تولید انبوه که در دهه‌ی ۱۹۶۰ همه جا می‌روییدند فاصله‌ی بسیار زیادی داشتند. این‌ها بناهایی گمنام برای مشتریانی گمنام بودند که مایز را از دوره‌ی پالدیو به بعد تبدیل به تأثیرگذارترین معمار کردند. برج‌های شهری در حومه‌ی شهرها نیز همتاهایی یافتند. پاویون‌های دیوار پرده‌ای در محوطه‌های پارک‌مانندی که معمولاً نور استخرهاشان بازمی‌تابید، از پوشش گیاهی وسیع و منظم برخوردار بودند و تصویری مطبوع از کارآمدی و وسعت ارائه دادند. پیشگام این بناها مرکز فنی جنرال موتورز در وارِن میشیگان (۵۵-۱۹۴۶) بود که به‌وسیله‌ی ایرو سارینِن طراحی و اجرا شد.

در ادامه، نوعی طراحی داخلی و طراحی متمایز اثاثیه با ظاهر آمریکایی، مکمل معماری نوین تجاری شد. این روش شامل ترکیب اثاثیه‌ی نوین یا کلاسیک مدرن با گیاهان بزرگ زینتی، بلوک‌های رنگ درخشان، بافت‌های زیبا، نقاشی و مجسمه‌ی آبستره بود. هنر متأخر مدرنیستی به‌نحو تعجب‌انگیزی تزیینی بود. این «ظاهر» درخشان و آرامش‌بخش، هم از انتزاع هندسی و هم از شکل‌های زیاگونه‌ی مجسمه‌سازانی چون کنستانتین برانکاسی، هنری مور و ژان‌آرپ الهام گرفت. نمایشگاه «طراحی ارگانیک» که درموزه‌ی هنرهای مدرن برگزار شد، نقش مهمی در شکل‌گیری آن ایفا کرد؛ چنان که مسابقه‌ای که موزه برای «طراحی ارگانیک در اثاثیه‌ی خانه» برگزار کرد، چنین نقشی داشت. برندگان این مسابقه چارلز ایمز و ایرو سارینن بودند که دو ایده‌ی تأثیرگذار ارائه دادند: صندلی مجسمه‌گونه‌ای که زیرساخت باریک و بلندی داشت و سارینن آن را به‌صورت صندلی رَحِمی (۸-۱۹۴۶) تکامل داد. همچنین واحدهای ذخیره‌سازی چندبخشی که در اواسط دهه‌ی ۱۹۲۰ ابداع

و در دهه‌ی ۱۹۵۰ فراگیر شد. صندلی‌های کلاسیک مدرن در دهه‌ی ۱۹۲۰ بازسازی شد. در واقع برخی از آن‌ها را مجسمه‌سازانی چون هری برتویا طراحی کردند که صندلی‌های «chickenwire» او با شبکه‌های توری خمیده و میله‌های فولادی با صفحه‌ی کرومی ساخته شد (۱۹۵۲). ایسامو ناگوچی در ۱۹۴۵ صندلی کوتاهی با شکل آزاد طراحی کرد. این اثاثیه‌ی جدید اصلاً به‌وسیله‌ی دو شرکت: کِنول اینترنشنال و هرمن میلر ساخته شد. در اواسط دهه‌ی ۱۹۵۰ مجموعه کِنول شامل کلاسیک‌های اروپایی (ازجمله صندلی بارسلونا ساخته‌ی مایز) بود که هرگز به قصد تولید انبوه ساخته نشد، ولی در بسیاری از سالن‌های شرکت‌ها به کار رفت. همچنین طرح‌های چارلز و ری ایمز، هری برتویا، ایرو سارینن و دیگران را هم شامل شد. شرکت هرمن میلر از پژوهش اولیه‌ی چارلز ایمز حمایت کرد و در ادامه پیشگام عرضه‌ی سیستم‌های دفتری همچون مجموعه‌ی «Action Office» شد. اثاثیه‌ی ایمز غالباً یادآور عناصر ثابت و متحرک الکساندر کالدرِ مجسمه‌ساز است، اما این شکل‌ها براساس تحلیل دقیق کارپژوهانه (ارگونومیک) و از جنبه‌ی فنی بسیار نوآورانه بودند. بالأخره میلیون‌ها نمونه از این صندلی‌ها به فروش رسید. در دهه‌ی ۱۹۵۶ لانچر و اتومن تجلی‌دهنده‌ی آسایش مدرن شدند.

مهارت‌های گرافیکی که در دهه‌ی ۱۹۳۰، از طریق تبلیغات و صفحه‌آرایی مجلات جامعه‌ی مصرفی را به تصویر کشیدند، راه‌شان را به سوی تجارت و صنعت آمریکایی گشودند. کتاب تأثیرگذار **افکاری در مورد طراحی** در ۱۹۴۷ منتشر شد و از مجموعه‌ی گسترده‌ای از فنون مدرنیستی ــ عدم تقارن، فتوگرام، کولاژ، اقتباس از نقش‌مایه‌های نقاشان (ازجمله آرپ، میرو و کلی) و غیره ــ حمایت کرد. راندو شخصیتی پیشگام در ایجاد هویت تجاری بود. او لوگوتایپ‌هایش را در ۱۹۵۶ برای شرکت آی‌بی‌ام طراحی کرد و با شرکت‌های فراوان دیگری شامل ای‌بی‌سی تلویژن، وستینگهاوس الکتریک و یونایتد پارسل سرویس (UPS) همکاری کرد. الیوت نویس، راندو را برای همکاری با آی‌بی‌ام انتخاب کرد. وی مشاور طراحی شرکت بود (وظیفه‌ای که برمبنای سیاست‌های مدیریت طراحی الیوت شکل گرفت). همچنین مارسل بروئر توانست از طریق نویس کار طراحی ساختمان‌های آی‌بی‌ام را در دست بگیرد. خودِ نویس هم در دهه‌ی ۱۹۶۰ به‌عنوان مشاور شرکت موبایل اویل تأثیری جهانی داشت. پمپ‌بنزین‌های استاندارد وی در سراسر جهان گسترش یافت. تبلیغات آمریکایی و مجلاتی چون هارپرز بازار، وُگ و اسکوایر در کنار تصویرسازی تجاری در دهه‌ی ۱۹۵۰ تأثیری جهانی بر جای گذاردند، اما آنچه تبدیل به سبک بین‌المللی طراحی تجاری شد (همتای معماری تقلیل‌گرایانه‌ی برج‌های مایزی) در سوئیس گسترش یافت.

ماکس بیل و نسلی جوان و بااستعداد از طراحان سوئیسی، پیشگامان حمایت از مدرنیسم منطقی شدند. تبلیغات در آمریکا نتیجه‌ی کارِ مدیران هنری بود. در حالی که برای حل مسائل طراحی از نمونه‌های سوئیسی استفاده می‌شد، و برای انتقال اطلاعات حروف‌نگاری و تصاویر مرتبط را به کار می‌گرفتند و هدف‌شان فریب‌دادن یا گیج کردن مخاطب نبود. دو نمونه از قلم‌های sans-serif به نام یونیورس و هلوتیکا در دهه‌ی ۱۹۵۰ به‌وسیله‌ی طراحان سوئیسی حروف چاپی طراحی شد. خالقان

سبک سوئیسی، متن sans-serif را با عکس‌هایی تلفیق کردند که با استفاده از نوعی نظم بنیادین و سازمان‌یافته بر روی یک شبکه گذارده یا جرح و تعدیل می‌شدند. سبک سوئیسی به‌وسیله‌ی طراحانی چون امیل رودر، آرمین هافمن و یوزف مولربروکمن گسترش یافت و بعداً به سبک تایپوگرافیک بین‌المللی معروف شد. سبک مذکور در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ به حاکمیتی فراگیر رسید و خصوصاً به سبک تجاری شرکت‌های بزرگ طراحی گرافیک مانند لَندور آسوشیتس در سان‌فرانسیسکو (که آرم کوکاکولا، لوی‌اشتروس، 3M هاینز، جنرال‌الکتریک و بسیاری از خطوط هوایی آمریکایی و خارجی را طراحی کرد)، سبک چرمایف و گایسمار در نیویورک (که صدها طرح از جمله موبیل اویل و زیراکس را طراحی کردند) و نیز پنتاگرام در لندن (که مشتریانی چون اولیوتی، آی‌بی‌ام، رویترز و انتشارات پنگوئن داشت) شبیه بود.

طراحی صنعتی آلمان در آن سال‌ها به‌موازات پیشرفتِ طراحی تجاری بین‌المللی حرکت می‌کرد. بین دو جنگ، طراحی پیش رفت و نقش مهمی در «معجزه‌ی اقتصادی» آلمان ایفا کرد. پس از جنگ نیز در مدرسه‌ی Hoshschule fur Gestaltung در اولم، که جانشین باهاوس شد، مورد توجه قرار گرفت. ماکس بیل مدت یک‌سال طراحی و مدیریت این مدرسه را که در ۱۹۵۵ تأسیس شد، برعهده داشت و سپس توماس مالدونادو آرژانتینی جانشین او شد که تحلیل‌های قوی، کار گروهی و سیستم را ترجیح می‌داد (ایده‌هایی که در جنبش «شیوه‌های طراحی» دهه‌ی ۱۹۶۰ متداول شد). مالدونادو پیوند نزدیکی با شرکت براون در فرانکفورت برقرار ساخت. اُد آیخر، هانس گوگلر و دیتر رامس همگی در اولم آموزش دیدند و برای شرکت براون طراحی کردند. سبک مینی‌مالیستی آنان همچون معماری مایز متکی بر تکامل جزئیات بود و در سه‌سالانه‌ی میلان (۱۹۶۰) جوایزی نصیب براون کرد. سال بعد آن‌ها جایزه‌ی معتبر Rinascente Sompasso d,Oro را تصاحب کردند. سبک براون در نشریات بین‌المللی مورد تحسین قرار گرفت و مظهر «طراحی خوب» قلمداد شد. از نظر مالدونادو این نوعی «سبک» محسوب نمی‌شد. وی طراحی صنعتی را عملکردگرایی علمی تعریف کرد، اما این شیوه فوراً مورد تقلید سایر شرکت‌های آلمانی چون زیمنس، آاگ، تلفنکِن، بوش و شرکت‌های خارجی قرار گرفت. در دانمارک یاکوب یانسِن جعبه‌های بسیار زیبایی برای شرکت بَنگ و اولفسن (۷۳-۱۹۶۹) طراحی کرد. دستگیره‌های زشت جای خود را به دکمه‌های فشاری و کنترل‌کننده‌های کشویی دادند. احتمالاً پیشرفت دولتی و تجاری طراحی در ژاپن بیشتر از هر جای دیگری در جهان بود و محصولات سونی، شارپ، کانن با پیشرفتگی و زیبایی طرح‌های براون و سایر شرکت‌های بدعت‌گذار وارد رقابت شد. در دهه‌ی ۱۹۶۰ معماری مایزی که نگاهی متعادل به فضاهای داخلی (توأم با تعصبی نسبت به اثاثیه‌ی کلاسیک مدرن و نه زیاگونه) داشت، با سبک بین‌المللی حروف‌نگاری و مینی‌مالیسم دوست‌داشتنی براون تلفیق شد تا نسبت به نخستین سبک بین‌المللی سبکی پیوسته‌تر و فراگیرتر پدید آورند. جای تعجب نداشت که خیلی‌ها آن را «باهاوس» نامیدند ــ اصطلاحی که موزه‌ی هنرهای مدرن در مقدمه‌ای بر طراحی قرن بیستم در ۱۹۵۲ آن را «عامه‌پسند» اما «نادرست» نامید. البته این سبک با تمرکز بر باهاوس به‌عنوان تنها مکتب اصیل

طراحی مدرن نقش زیادی در تشویق آن بر عهده داشت. شاید رابطه با باهاوس مسئله‌دارتر از چیزی بود که می‌نمود، زیرا در نظر ما به‌شدت تحت تأثیر تجدید حیاتش در دهه‌ی ۱۹۶۰ بود. دست‌مایه قراردادن آثار بسیار متفاوت لوکوربوزیه و مایز ون در روهه با ظاهر باهاوسی جدید و حذف تقریباً کامل رنگ باعث شد تا تصویری متجانس از طراحی مدرنیست ارائه شود که به تنوع منابع آن بی‌توجه بود. طراحی نوین، ملایم، بی‌شاخ و برگ و تک‌رنگ، بیش از شور انقلابیِ دهه‌ی ۱۹۳۰ با ارزش‌های یک‌پارچه‌ی دهه‌ی ۱۹۶۰ هم‌خوانی داشت. همچنین استفاده از آن در ساختمان‌ها و اثاثیه‌ی اصیل به پیش‌برد دیدگاه گمراه‌کننده‌ی مدرنیسم در دهه‌ی ۱۹۲۰ کمک کرد که هدف انتقادات ناآگاهانه‌ای چون کتاب **از باهاوس تا خانه‌ی ما** (۱۹۸۱)، نوشته‌ی تام وُلف، قرار گرفت.

در آمریکا نیز معماری نوین اداری با احداث خانه‌ی فارنزوُرث، ساخته‌ی مایز شروع و نهایتاً در ۱۹۵۰ تکمیل شد. این بنا مظهر شیوه‌ی معماری «تقریباً با هیچ» بود، زیرا صرفاً از «فضایی» تشکیل می‌شد که با دو سطح افقی بین تیرهای فولادی I مانند شکل می‌گرفت و با شیشه‌ی پُر و پرده‌های ابریشمی پوشیده شده بود. این بنا که بر فراز سطحی با منظر روستایی قرار دارد، نمونه‌ی کهن‌الگو و مدرن خانه در حکم معبد است، گرچه تصویرش با اقامه‌ی دعوای دکتر فارنزورث لکه‌دار شد، زیرا وی اظهار کرد که این مکان برای زندگی‌کردن بسیار گران است. خانه‌های مطالعه‌ی موردی در کالیفرنیا هم تقریباً به همین حد ریشه‌نگرانه بود. فکر این امکان از جان انتنزا بود که مجله‌ی **هنر و معماری کالیفرنیا** (۳۷-۱۹۱۱) را از مجله‌ای محلی مختص خانه و باغ به مجله‌ی **هنر و معماری** (۶۷-۱۹۴۳) تبدیل ساخت که با خوانندگانی در سطح جهان و صفحه‌آرایی پیشرفته‌ی آلوین لاستیگ بسیار موفق بود تا آن جا که رِینر بانهامِ مورخ آن را «پرطرفدارترین نشریه» در نوع خود نامید. برنامه‌ی مطالعه‌ی موردی از ۱۹۴۵ آغاز شد و ۱۹۶۳، تعداد ۲۷ خانه ساخته و معرفی شد. معروف‌ترین این خانه‌ها، خانه‌ای است که در ۹-۱۹۴۵ به‌وسیله‌ی چارلز و رِی ایمز ساخته شد. این ترکیبی شاعرانه از چارچوب صنعتی فولادی دارای مستطیل‌های کوچک به سبک ژاپنی از قطعات شفاف شیشه‌ای بود. خانه‌ی ایمز طرحی انعطاف‌پذیر داشت، و از اجزا و مواد استاندارد به‌نحو «صادقانه‌ای» استفاده کرد. همه‌چیز آشکار بود و زمینه‌ای کامل برای صندلی‌ها، نقاشی‌ها، هنرهای عامیانه و سایر اشیاء قابل گردآوری فراهم می‌آورد. در واقع این پاسخی کالیفرنیایی به خانه‌ی فارنزورث بود و به روشی برای مدرنیسمی آرامش‌بخش‌تر اشاره داشت. خانه‌های ریچارد نیوترا از نظر تجلی سبک زندگی کالیفرنیایی، درست به‌اندازه‌ی مطالعه‌ی موردی آثاری مهم بودند. این مجموعه با بنای شکوه‌مند Desert House برای ادگار کافمنِ پسر (۱۹۴۶) آغاز شد که ترکیب کامل خانه و چشم‌اندازی به‌سبک متأخر نیوترا داشت و آشکارا علاقه‌ی ماندگار او را به Pirairie House ساخته‌ی فرانک لوید رایت نشان می‌داد.

برنامه‌ی «هنر و معماری» برای مطالعه‌ی موردی یکی از تلاش‌های فراوانی بود که برای ارائه‌ی طراحی خوب به مردم آمریکا انجام شد. در ۱۹۴۸ موزه‌ی هنرهای مدرن مسابقه‌ای برای «اثاثیه‌ی کم‌هزینه» برگزار کرد که رابین دِی و کلایو لاتیمر طراحان انگلیسی با محفظه‌های معروف خود که

بعداً سر از خانه‌های فراوانی درآورد، برنده شدند و سال بعد این نمایشگاه خانه‌ای ساخته‌ی مارسل بروئر را در باغ مجسمه‌هایش به نمایش گذاشت. البته این خانه از نظر معماری ضعیف بود و نقشه‌ی نموداری آن صرفاً رابطه‌ی ظریفی با شکل «پروانه» داشت. این خانه بسیار مورد تقلید قرار گرفت و بعداً سقف پروانه‌ای آن بر بام بسیاری از خانه‌های حومه‌ی شهری دیده شد. در ۱۹۴۹ مؤسسه‌ی هنرهای دیترویت نمایشگاه مهمی با عنوان «برای زندگی مدرن» برگزار کرد که طراحانش چارلز و ری ایمز بودند. در ۱۹۵۰ موزه‌ی هنرهای مدرن برنامه‌ی آموزش عمومی را براساس نمایشگاه «طراحی خوب» برگزار کرد، که مدیر آن ادگار کافمن جونیور بود. جوایز آرم‌های «طراحی خوب» با استقبال خوبی مواجه شد، ولی آن‌هایی که با موزه‌ی هنرهای مدرن هم‌سلیقه نبودند، آن را «استبداد مدرن» نامیدند. این مدرنیسم نوین تبدیل به سبک غالب دهه‌ی ۱۹۶۰ شد ــ نکته‌ای که می‌توان از کتاب **خانه‌های خصوصی ـ جهانی** دریافت. کتاب مذکور سال ۱۹۷۶ در لندن منتشر شد و مملو از خانه‌هایی به‌سبک آمریکایی و با ورودی‌های باز «متحرک» در سطوح متعدد بود. کم‌تر خانه‌هایی می‌توانستند چنین زیبا باشند، اما این سبک معمولاً در نشریه‌ی خانه و باغ و مجلات مشابه به نمایش گذارده می‌شد و می‌توانستند از آن برای چیدن اثاثیه و تزئین استفاده کنند، و نیز با برداشتن یک یا دو دیوار فضای مورد نظر را به دست آورند.

در جشنواره‌ی ۱۹۵۱، برای ملتی که مدت دوازده سال به استفاده از اثاثیه‌ی کاربردی محدود شده بود نسخه‌ای تزیینی و نسبتاً ضعیف نمایش داده شد. این نوع اثاثیه به‌مثابه «عاملی نیروبخش برای ملت» طراحی شده بود و با بازگشت دولت محافظه‌کاری که به‌منظور «آزادسازی مردم» از برنامه‌ریزی سوسیالیستی برگزیده شده بود، هم‌زمان بود. در عین حال، این اثاثیه منشاء ظهور جامعه‌ی مصرفی بود. قطعات معماری در ساحل غربی رودخانه‌ی تِیمز ــ ازجمله فستیوال سلطنتی هال، گنبد دیسکاوری و اسکایلون ــ با منظره‌ای کامل شد که متعاقباً مراکز شهری بی‌شماری را تحت تأثیر قرار داد. «گروه الگوی فستیوال» با چهارده معمار شکل گرفت که طرح‌های آنها برگرفته از ساختاری کریستالی و مولکولی در اثاثیه و ظروف غذاخوری، نقاشی دیواری و فرش بود. سبک جشنواره فاقد قدرت و اطمینان نمونه‌های آمریکایی یا مدرنیسم کالیفرنیا بود و نمونه‌ای «انسان‌گرا و بی‌جان» از مدرنیسم در معماریِ سوئدِ سال‌های پس از جنگ بود که نشریه‌ی ***Architectural Review*** در مقاله‌ای تحت عنوان «تجربه‌گرایی نوین» از آن تجلیل کرد. نکته‌ی جالب توجه آن که تفنگ‌های بزرگ نیکلاس پوسنر، هربرت رید و ج.م. ریچاردز همگی با باروتی شلیک می‌شد که پوسنر آن را مدرنیسمی «کم‌تر ناب‌گرا و کم‌تر منحصر به فرد» می‌نامید. چیزی به طول نینجامید که نشریه‌ی ***Architectural Review*** به ستایش هنر ویکتوریایی پرداخت.

در اسکاندیناوی نیز تجربه‌گرایی نوینی در طراحی اثاثیه انجام شد، اما خوشبختانه بسیار سنجیده‌تر از معماری بود. مدرنیسم «انسانی» آلتو قبلاً در سطح بین‌المللی شناخته شده بود، اما در فنلاند هم جایگاه مینی‌مالیست‌هایی بود که در سه‌سالانه‌ی میلان (۱۹۵۱) شش جایزه کسب کردند. سه‌تای این جایزه‌ها نصیب لیوان‌ها و کاشی‌های زیبای تاپیو ویرکالا شد. رنسانس طراحی فنلاندی

که در میلان به نمایش گذارده شد، در نشریه‌ی ایتالیایی و تأثیرگذار *Damus* تحت پوشش قرار گرفت. همچنین در قالب نمایشگاهی بزرگ با نام «طراحی در اسکاندیناوی» (۱۹۵۷-۱۹۵۴) به ایالات متحد و کانادا مسافرت کرد. فنلاندی‌ها در آثار کای فرانک نوعی طراحی کارکردگرا یافتند. مثلاً پارچ‌های شیشه‌ای او براساس نوعی افزارهای آزمایشگاهی، که در نمایشگاهی با عنوان «ماشین هنر» عرضه شد، ساخته شد. آلتو عناصر دیگری به کاتالوگ آرتک افزود، ازجمله چهارپایه‌ها و میزهایی که در ۱۹۵۴ ابداع شده بود و پایه‌هایی پنکه‌مانند داشت. در سراسر اسکاندیناوی اثاثیه‌ای تولید شد که با استقبال بین‌المللی مواجه گشت. در ۱۹۳۴ صندلی‌های مدوّری طراحی شد که مشابه آن در نمایشگاه اینتربان در برلین (۱۹۵۷) عرضه شد و دیگر طرح‌ها، شامل صندلی غذاخوری هانس واگنر که از جنس درخت ساج بود، به‌نحو گسترده‌ای مورد تقلید قرار گرفت. در اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ تنها تعداد اندکی از شهرهای بزرگ دنیای غرب فاقد اثاثیه و ظرف‌های بومی اسکاندیناوی بودند. تدریجاً نوعی سبک شبه اسکاندیناوی که عمدتاً با چوب روغن خورده‌ی درخت ساج و نه با درک واقعی از اصلیت کار ساخته می‌شد، حکم کلیشه پیدا کرد. به‌علاوه، بافت‌های اسکاندیناوی نیز بسیار تأثیرگذار بودند: استرید استمپ سوئدی در سه‌سالانه‌ی میلان ۱۹۵۴ با نقاشی‌اش (مسیر بادی) جایزه‌ی بزرگ را تصاحب کرد و شرکت فنلاندی ماریمیکو به‌خاطر الگوهای جسورانه و انتزاعی‌اش معروف شد.

به‌علاوه، طراحان اسکاندیناوی اقدامات زیادی برای پیشبرد گرایش به شکل‌های ارگانیک در ظروف غذاخوری انجام دادند. در دانمارک هنینگ کاپل از شباهت‌های زیاگونه با دقت فراوانی استفاده کرد. ظروف او که از شکل ماهی گرفته شد، آن‌قدر انتزاعی بود که چندان دلچسب به نظر نمی‌رسید و آن‌قدر فیگوراتیو بود که انگار بیش از هر چیز به اصل و ریشه‌ی خودش اشاره می‌کرد. از سوی دیگر در ۱۹۵۴ سورن گئورگ یِنسن ظروف ادویه‌ای طراحی کرد که به‌نوبه‌ی خود نمایان‌گر اجزای ماشینی در ابعاد کوچک یا مجسمه‌های برانکوزی بود. فولاد ضدزنگ و مجسمه‌ی سیگورد پرسُن با عنوان ظروف غذاخوری «جت لاین» (۱۹۵۹) که برای خطوط هوایی اسکاندیناوی (که اکنون SAS نام دارد) قابلیت تولید انبوه و شکلی رادیکال داشت. خط هوایی دیگری که بعدها از این طرح‌ها اقتباس شده باشند به یاد نداریم. سرویس قاشق و چنگال آرنی یاکوبسن در ۱۹۵۵۷ تقلیل‌گرایانه‌تر بود، اما قوس‌ها همچنان بر خطوط صاف برتری داشتند، چنان که در تخته سه‌لایی و فلز سه‌پایه‌ای که با نام «مورچه» ساخت، صندلی‌اش در ۱۹۵۰ و صندلی‌های قوس‌دار «تخم‌مرغ» و «قو» از شیوه‌ی اثاثیه‌ی ارگانیک تقلید کرد که در آمریکا ساخته شده بود. در دهه‌ی ۱۹۶۰، همگام با سایر گرایش‌ها در معماری و طراحی صنعتی، قوس‌های ارگانیک جای خود را به هندسه‌ی افلاطونی دادند: ظروف غذاخوری سیلیندا لاین (۱۹۶۷) تجلی این گرایش بود که در غالب سرویس چای‌خوری کوتاه به خانه‌های بسیاری راه یافت. طراحان فرهیخته‌ای پیشگام این امر بودند. فولاد ضدزنگ جایگاه خاصی به دست آورد، اما بسیاری از نمونه‌های ارزان‌قیمت با تولید انبوه در اثر کم‌دقتی نسبت به جزئیات شکست خوردند.

طی دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ «طراحی خوب»، به‌معنای طراحی مدرنیستی، تبدیل به یک راهبرد بازاریابی مهم شد. در ۱۹۵۶ شورای طراحی صنعتی، مرکز طراحی خود را در لندن افتتاح و سال بعد براساس روش‌های پیشگام در نیویورک برچسب‌هایی برای محصولات برگزیده‌اش عرضه کرد. در ۱۹۵۵ پس از اقدام موزه‌ی هنرهای مدرن طرح‌های مشابهی در فرانسه (۱۹۵۵) و بلژیک (۱۹۵۶) آغاز شد. در انگلستان طراحی مدرن مترادف با فروشگاه‌های زنجیره‌ای هیبتّت ترِنس کانرَن شد. اولین فروشگاه از این زنجیره در سال ۱۹۴۶ در لندن افتتاح شد. کانرن در جشنواره‌ی انگلستان به‌عنوان طراح کار کرده بود و در مقام یکی از حامیان قدیمی حزب کارگر مأموریت خود را ارائه‌ی طراحی مدرن به مخاطبان انبوه می‌دانست. ترکیب التقاطی هیبتّت از عناصر کلاسیک مدرن طراحانی چون تونِت و ایمز به موفقیت و ثروت رسید. این طرح‌ها عمدتاً برای نسل جوان‌تر لندن جالب بود و در دهه‌ی ۱۹۷۰ وارد جریان روز شد.

معماری مایزی، «جلوه‌ی آمریکایی» و «طراحی خوب» محصولات شرکت‌های و تجارت بود. دیگر رشته‌ی مهم در طراحی مدرنیستی به‌وسیله‌ی دولت‌مردان توسعه یافت و تجلی آرزوها و شکست مطلق دولت رفاه عمومی بود. در ۱۹۵۴ حزب کارگر انگلستان با وعده‌ی طرح بهداشت، تحصیلات و خدمات جامعِ اجتماعی به قدرت رسید. نیاز فراوانی به خانه‌ها و آپارتمان‌های جدید وجود داشت. اقدام تحصیلی سال ۱۹۴۴، سنّ ترک مدرسه را به پانزده سال رساند و جامعه نیازی اضطراری به ساختمان‌های جدید پیدا کرد. دستاوردهای انگلستان در دهه‌ی ۱۹۷۰ کاملاً نامتعارف بود و ساختمان‌سازی در بخش عمومی مورد ستایش بین‌المللی قرار گرفت و برخی از درخشان‌ترین استعدادهای کشور دست‌اندرکار آن شدند. فرصتِ فراهم‌شده برای ساختن انگلستانی نوین، معماران جوان با استعداد را به دفاتر محلی دولتی نظیر شورای ناحیه‌ای لندن (LCC) کشاند ــ جایی که رابرت مَتیو، لزلی مارتی، آلن کالکوهن، ویلیام هاول و کالین سِنت جان ویلسن در اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰ فعالیت می‌کردند. آن‌ها مجموعه‌ای از تحقیقات دوران جنگ و نیز اصول مدرنیسم را در اختیار داشتند که هدایت‌شان می‌کرد. شاید تأثیرگذارترین نمونه، حمایت گروپیوس از Zeilenbau در کتاب **معماری مدرن و باهاوس** (۱۹۳۵) بود. این موضوع به‌معنی ردیف‌های موازی از هشت ساختمان دوازده‌طبقه بود که در مسیر شمال به جنوب بنا شده بود تا به حد کافی آفتاب‌گیر باشد و اطرافش را فضای سبز گرفته بود ــ نمادی نیرومند از فرار از زاغه‌های شهری و غم‌انگیز در آثار دیکنز.

شماری از طرح‌های Zeilenbau به‌وسیله‌ی مشاوران خارجی، از جمله تِکتون در فینزبری (۵۰-۱۹۶۴) و پاول و مویا در وِست‌مینستِر (باغ‌های تحسین‌شده‌ی چرچیل در ۱۹۶۲)، و نیز معماران LCC انجام شد اما خیلی زود طرح یکنواخت آن‌ها کسالت‌آور به نظر رسید و امکانات تصویری کامل‌تر در ساختمان‌های سوئدی طرفداران بیشتری یافت. معروفت‌ترین طرح‌های LCC مثلاً عمارت روهَمپتن (۵-۱۹۵۲) در دو مرحله، نخست به‌وسیله‌ی تجربه‌گرایان و سپس توسط خردباورانِ Zeilenbau طراحی شد. پوسِنر هم‌جواری تصویری این ساختمان‌ها و چشم‌انداز را نسخه‌ای مشخصاً انگلیسی از مدرنیسم بین‌المللی دانست و در شرایطی که طرح‌هایی چون چرچیل

گاردنز و روهَمپتن کیفیتی انکارناپذیر داشتند، معماران قربانی معانی و بیان خود شدند. بسیاری از مقامات محلی که دست‌اندکار مسکن بودند، به این برج‌ها ــ در حکم وسیله‌ای برای متراکم‌سازی جمعیت و «آزادسازی» زمین اطراف و استفاده از آن به‌صورت پارک ــ به‌شدت معتقد شدند. ساختمان‌های مذکور طی اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ در سراسر انگلستان ساخته شد. در دهه‌ی ۱۹۶۰ راسخ‌ترین حامیان این ساختمان‌ها رهبران سیاسی شهرهای بزرگ بودند که برای سبقت گرفتن در اهداف تولیدی با یکدیگر رقابت داشتند. برای تأمین نیازها و پایین نگه داشتن هزینه‌ها نظام‌های صنعتی، نخست از فرانسه و دانمارک وارد شد. در این دو کشور از قاب‌های بتونی زمخت (از نظر بصری) استفاده می‌کردند در این نظام‌ها مواد اولیه‌ی معماری در حداقل کمیت بود و تازه کیفیت قربانی کمیت می‌شد.

دولت فرانسه که بیش از انگلستان درگیر ساختمان‌سازی انبوه بود، طرح‌های گسترده‌ای را پیش برد، نمونه‌ها و طرح های خانه‌سازی مدرن را به کار گرفت و دارای بزرگ‌ترین صنعت مسکن‌سازی شد. آگوست پره مأمور بازسازی لوهاور شد، در حالی که آندره لورکا در مایبوگ و مارسل لودز بازسازیِ Sotteville-Romen را بر عهده گرفت. لوکوربوزیه نقش‌های شهری متعددی ابداع کرد که معروف‌ترین آن‌ها برای سن‌دیه بود. ولی اتوپیائیسم (آرمان‌شهرجویی) او با نگرش غالب نسبت به بازسازی هم‌خوانی نداشت. به هر حال او در مارسی فرصت یافت تا ساختمان آپارتمانی و رؤیایی خود را بسازد (۵۲-۱۹۴۷). این ساختمان که ۱۶۰ متر طول داشت و ۳۳۷ آپارتمان، یک «خیابان» خرید، هتل، خدمات عمومی، مهد کودکی در پشت بام و سایر امکانات ورزشی را در خود جای می‌داد. این ترکیب مسائل خاص خود را در پی داشت. مغازه‌ها از نظر اقتصادی خودکفا نبودند، اما از نظر اجتماعی بسیار دور از فاجعه‌ای بودند که منتقدان لوکوربوزیه ادعا می‌کردند و دنیایی جدا از بناهایی بود که بوروکراسی‌های افراطی تحت نفوذ او پدید آورده بودند، از جمله بناهای وحشت‌ناکِ grands ensembles. لوکوربوزیه نه‌تنها نخستین شاهکار پس از جنگ در اروپا را پدید آورد، بلکه زیبایی‌شناسی نوین و ریشه‌نگرانه‌ای را هم بنیان گذارد. نمای بتونی نیرومند آشکارا با پیشرفت در نقاشی هم‌خوانی داشت، خصوصاً با art brut، اثر ژان دوبوفه، و tachisme، اثر آنتونی تاپیس و بعضاً با قطره‌های رنگی جکس پالاک یا دیوارهای رنگ پاشیده‌ای که آرون سیسکیند عکاسی کرده بود. در انگلستان مدرسه‌سازی کم‌تر از خانه‌سازی بحث‌انگیز بود. کانون اصلی نوآوری هرتفورد شایر بود، جایی که هربرت اسلین معمار محلی و معاون جذابش استیرات جانسن مارشال، پیشگام نظام ساختمان‌سازی بودند و معمولاً قطعات پیش ساخته و نه واحدهای ساختاری را به‌کار می‌گرفتند. گروپیوس از رویکرد مجموعه قطعات پیش‌ساخته» حمایت کرد. دفتر هرتفورد شایر نیز مانند LCC برای معماران جوان با استعداد مکان جذابی بود. بروس مارتین بیش از همه‌ی آنان گرایش‌های نظری داشت و استنباط کرد که «آجرها و سنگ‌ها، کاشی‌ها و بتون موادی برای دفاع در برابر دنیای بی‌رحم‌اند ... ما باید برای زندگی آزاد و فعالیت‌های متغیر، و نیز برای خانواده‌ها بناهایی بسازیم که در شرایط تغییر نیازها و افکار بتوانند رشد داشته باشند.» احتمالاً چارلز و ری‌ایمز نیز چنین‌چیزی را در

مورد خانه‌شان می‌گفتند. مدارس هرتفورد شایر دارای چارچوب‌های فلزی و بسیار نورگیر بودند. درون آن‌ها لکه‌های رنگی قدرت‌مندی (تحت تأثیر سخن‌رانی‌های اوزن فانت در لندنِ سال‌های پیش از جنگ) دیده می‌شد و به اصرار جان نیوسان مدیر آموزش، آثار هنری چون نگه‌دارنده‌های بزرگ، مجسمه‌ها یا پرده‌هایی با طراحی خاص تهیه شد. بسیاری از مقاماتی که برنامه‌های مدرسه‌سازی انبوه داشتند، رویکرد سیستم-بیلدینگ را به کار گرفتند. بسیاری از آن‌ها برای سودبردن از سفارش‌های عظیم کنسرسیوم‌هایی تشکیل دادند و با استفاده از چنین سیستمی مدرسه‌ای احداث کردند که در سه‌سالانه‌ی میلان ۱۹۶۰ چندین جایزه برد. وقتی استیرات جانسن مارشال در ۱۹۸۱ وفات یافت، نشریه‌ی **معماری** او را «تأثیرگذارترین معمار در انگلستان» توصیف کرد. مدارس هرتفورد شایر در مقایسه با تصاویر گیرای مجلات معماری در دهه‌ی ۱۹۹۰ چندان «معمارانه» نبود. جانسن مارشال همکارانش را به چالش طلبید تا «کل مسئله‌ی خانه‌سازی را با نگاهی نو بررسی کنند.» آثار آن‌ها نمایان‌گر نوعی معماری است که اکنون تقریباً منسوخ شده است. این آثار محصول تفکری منطقی‌اند که درگیر مسائل «سبک» نیست و برای همه، و نه صرفاً نخبگان اجتماعی و سیاسی، ساخته شده است. به‌علاوه در ساختن آن متخصصان آموزشی و دانشمندان سازه نیز با معماران مشارکت داشتند ــ در واقع نمایان‌گر تحقق دیدگاه گروپیوس برای باهاوس است. در ذهنیت مردم، به‌نحوی اجتناب‌ناپذیر ساختمان‌هایی با نقشه‌ی باز و بام تخت جای گرفت. اما ترکیبی از شکست‌های فنی، مُد و کاهش تقاضا باعث ناپدیدی سیستم-بیلدینگ در دهه‌ی ۱۹۸۰ شد. در آمریکای سال ۱۹۴۵ گروپیوس با ایجاد تشکل معماران (TAC)، با همکاری شش معمارِ جوان‌تر به اعتقاد خود درخصوص کار گروهی جامه‌ی عمل پوشید. آنان در ۹-۱۹۴۸ برای دانشگاه هاروارد «مرکز فارغ‌التحصیلان» بنا کردند، زیرا این دانشگاه در سال‌های بین دو جنگ به سبک نئوجورجی علاقه داشت، اما این طراحی فاقد اعتبار بود. TAC در اواسط دهه‌ی ۱۹۵۰ به‌نحوی آشکار فرمالیست شد و عناصری از زبان مدرن را به‌روشی تزیینی و نه کارکردی مورد استفاده قرارداد. هم‌چنین معماری تقلیل‌گرایانه‌ی مایز مسئله‌ساز شد. ساختمان کراون هال (۶-۱۹۵۲) در دانشگاه آی‌تی‌تی کاملاً متناسب و دارای ظرافت‌های تصویری و نه بعضاً فنی بود. «فضای بین‌المللی» به‌خوبی در حکم استودیو عمل می‌کرد، اما شکل یک‌طبقه‌ی پاویون به بهای حذف مکان‌های وسیعی برای سکونت تمام شد، چنان که پل‌رودل می‌گوید: «مایز با بی‌توجهی به بخش عمده‌ی وظایف ساختمان، ساختمان‌های خوبی ساخت.» از سوی دیگر معماری ارگانیک فرانک لوید رایت نیز با تشدید هندسه‌ی مدور و چندضلعی تبدیل به نسخه‌ای از فرم برای فرم شد. موزه‌ی گوگنهایم (۵۹-۱۹۴۳) در حکم نگارخانه کم‌تر آرمانی می‌نماید ولی به‌عنوان منظره‌ی شهری بی‌رقیب است. در آن جا مردم و نه لزوماً هنر، فوق‌العاده به نظر می‌رسند.

حرکت اساتید به سوی فرمالیسم در تضاد با قواعد اصلی معماری مدرنیستی بود اما به‌نحو گسترده‌ای در نشریات معماری تحسین شد. جای تعجب نداشت که جوان‌ترها و کم‌استعدادترها این روند را دنبال کردند. مدارس آمریکایی با بنیادهای Beaux Arts خود سنت آکادمیک نیرومندی

داشتند و هاروارد زیر نظر گروپیوس، و تحت لوای آموزش معماری مدرن تبدیل به آخرین مدرسه‌ی شماری از فرمالیست‌های پیشگام آمریکایی ــ از جمله فیلیپ جانسن، پل رودلف، ای. م. پی و جان جوهانس ــ شد. در این بین ساختمانی با ردیف ستون تاق‌مانند و دوازده‌متری که جانسن برای موزه‌ی هنرهای غربی آمون کارتر در فورت‌وُرث (۱۹۶۱) ساخت، تبدیل به نقش‌مایه‌ی فرمالیست‌های آمریکایی شد. بزرگ‌ترین افراط‌کاری فرمالیستی در برزیل اتفاق افتاد. لوچیو کاستا و اسکار نی‌میر به‌منظور ادای احترام به «شهر درخشانِ» لوکوربوزیه، برازیلیا پایتخت جدید برزیل را طراحی کردند. نقشه‌ی کاستا در ۱۹۵۷ برای شهر شبیه به پرنده‌ای غول‌پیکر بود که «بال‌هایش» را آپارتمان‌هایی در آسمان‌خراش‌ها، و «سرش» را مراکز قدرت، قانون‌گذاری و قضایی تشکیل می‌داد. منتقدان وطن‌پرست آن را «قله‌ی آخر معماری برزیلی» نامیدند. این نوع ادای احترام تبدیل به هجویه شد و خود شهر تبدیل به فاجعه‌ای عملی و هنری شد که بساز و بفروش‌ها و بوروکرات‌های فاسد با ارزان‌کاری‌های خود بر سرش آرودند. ساختمان‌های رسمی نی‌میر (۶۳–۱۹۵۸) از نظر شکل باریک و بی‌روح و نسبت به حرارت بی‌تفاوت‌اند. کاخ رئیس جمهور نمونه‌ای مشمئزکننده از ردیف ستون‌های بزرگ بود که البته «تاق‌هایش» برعکس شده بود و اتاق‌های اصلی مجلس در بشقاب پرنده‌هایی جای گرفته بود ــ یکی از آن‌ها صاف و دیگری واژگون بود. ماکس بیل هنگام تماشای قصر صنعت، ساخته‌ی نی‌میر، در سائوپولو (۱۹۵۴) آن را چنین توصیف کرد: «شورش فضولات ضد اجتماعی ... شکل‌های خیالی که فاقد هر نوع تناسب یا علت ساختاری‌اند.» و با وحشت راجع به چیزی نظر داد که آن را «روح تزیین» می‌نامند، چیزی که به‌طور غیرمستقیم در تقابل با روحی است که به معماری جان می‌دهد ــ همان هنر ساختمان‌سازی و بیش از هر چیز دیگر هنر اجتماعی.»

قوی‌ترین جایگزین مدرنیسم روان و پیشرفته از جنبه‌ی فنی که از سبک مایز به‌وجود آمد، با اصطلاح گیج‌کننده‌ی بروتالیسم شناخته شد. اولین‌بار آلیسن و پیتر اسمیتسن این اصطلاح را به‌صورت «بروتالیسم نوین» به کار بردند و هدف شان آنتی‌تز «تجربه‌گرایی نوین» در نقد معماری بود. نخستین ساختمان بروتالیستی نوین مدرسه‌ی راهنمایی هانستنتن (۵۴–۱۹۴۹) بود که فرمالیسم پالادین را با زیبایی‌شناسی فولادی، شیشه‌ای و آجری مایز در ساختمان‌های اولیه آی.تی.تی تلفیق کرد. ویژگی بروتالیسم استفاده از مواد زمخت و دارای بافت ناهمواری بود که در داخل و خارج از ساختمان در قالب شکل‌های جسورانه به کار می‌رفت. شارحان این گرایش شدیداً به آثار بعد از جنگ لوکوربوزیه نظر داشتند، تاق‌های قوسی بتونی به‌سبک مدیترانه‌ای و آجر کارهای زمخت او در Maisons Gaoul (۶–۱۹۵۲) در حاشیه‌ی پاریس به‌شدت مورد تقلید قرار گرفت. هم‌چنین نمازخانه‌ی زائران در رانچمپ (۴–۱۹۵۰) درها را به روی شکل‌های مجسمه‌ای گشود که گاه نیز ترس‌هایی ناگفتنی برانگیخت. پس از جنگ، آلوار آلتو نیز برای ساختمان‌سازی به آجر روی آورد، از جمله خوابگاه بیکر در مؤسسه‌ی تکنولوژی ماساچوست (۸–۱۹۴۷)، و نیز شهرداری Säynätsalo (۵۲–۱۹۴۹) که یکی از تحسین‌شده‌ترین گنجینه‌های معماری پس از جنگ است. ورودی بیکر هاوس با پلکان‌هایی به سبک جسورانه اشغال شده است. تبیین عناصر ثانوی چون

برج‌ها، سرویس‌ها و ناودان‌های کل‌آوَدری تبدیل به یکی از دستاویزهای محبوب بروتالیستی شد.

در نگارخانه‌ی هنر ییل در نیوهیون (۳-۱۹۵۱) که سقف بتونی ساختاری داشت نیز عقب‌گرد از تعهد نسبت به مواد عصر ماشین آشکار بود. سبک پخته‌ی لوییس کان که در آن فضاهای «دریافت‌کنندگان خدمات» و «خدمت‌کاران» را تقسیم می‌کرد، در ساختمان پژوهش‌های پزشکی ریچاردز در دانشگاه پنسیلوانیای فیلادلفیا (۶۰-۱۹۵۷) نمود یافت. محوطه‌های چهارگوش آزمایشگاه‌ها در کنار برج‌های آجری قرار دارد که مشتمل بر آسانسور، پلکان اضطراری و کانال‌های تهویه است و کان آن‌ها را «سنگ‌های حفره‌دار» نامیده است. نقشه‌ی این بنا چندمحوری است. آموخته‌های کان در Beaux Arts در کل طراحی‌های وی آشکار بود، اما ترکیب‌بندی نهایی به‌نحو اغواکننده‌ای تصویری است و یادآور شهرهای روی تپه و آپارتمان‌های فوتوریستی ایتالیایی است. هنگامی که ساختمان ریچاردز به اتمام رسید، کان که ۵۹ ساله و تقریباً گمنام بود از طریق این ساختمان که یکی از تأثیرگذارترین آثار پس از جنگ بود به‌سرعت شهرتی بین‌المللی یافت.

عنوان بروتالیسم مورد توجه بسیاری از معماران نبود، ولی ساختمان‌هایی که نشانه‌های عمده‌ی این سبک ــ شامل سختی، دست‌مایه‌های تکمیل‌نشده در داخل و خارج، جسارت، و شکل‌های مجسمه‌ای ــ بودند، طی دهه‌ی ۱۹۶۰ در سراسر جهان گسترش یافتند. در انگلستان دانشگاه‌ها امکانات فوق‌العاده‌ای در اختیار معماران گذاشتند و کم‌تر ساختمان‌هایی تأثیرگذارتر از سقف‌های بلورین، برج‌های شیشه‌ای شفاف و نمای آجرکاری ساختمان مهندسی گوان در دانشگاه لستر (۶۳-۱۹۵۹) بودند. هیچ ساختمان دیگری در انگلستان از حیث اصالت با آن برابری نمی‌کرد. فقط ساختمان اقتصادی اسمیتسن‌ها (۱۹۴۶) تا این حد اهمیت داشت. این بنای مجلل که ترکیبی از سه ساختمان بود، یکی از معدود طرح‌های شهری قلمداد می‌شد که جایگزینی برای برج دفتر به سبک آمریکایی یا کلیشه‌های رایج در سراسر جهان بود. به‌ویژه معماران ژاپنی استفاده‌ی نوآورانه‌ای از ترکیب بروتالیستی کردند و شکل‌های ساختاری و سنتی با الوار را به بتون تبدیل کردند. نتایج کار مثلاً در سالن جشنواره‌ی شهرداری در توکیو (۶۴-۱۹۵۸) ساخته‌ی کانیو مایکاوا و شهرداری در کوراشیکی (۶۰-۱۹۵۸) ساخته‌ی کنزو تانگه بسیار بیان‌گر، مدرن و در عین حال ژاپنی بود: آن‌ها مبنایی برای تداوم رابطه‌ی ژاپن با مدرنیسم فراهم آوردند که باعث ایجاد شماری از مبتکرانه‌ترین و محرک‌ترین انواع معماری در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ شد.

در ۱۹۵۶ CIAM فرو پاشید و به‌طور رسمی پایان یافت. چنان‌که در طرح گلدن لین در ۱۹۵۳ دیده می‌شود، اسمیتسن‌ها جایگزینی برای سنت مدرنیستی در خانه‌سازی پدید آوردند. این بنا شامل یک آپارتمان دوطبقه (دوبلکس) بود که در مسیر «خیابان‌هایی در آسمان» سامان‌دهی شده بود. اسمیتسن‌ها هنوز با آرمان‌های مدرنیستی چنان پیوند داشتند که متوجه نبودند این ساختمان‌ها چندان برای زندگی اجتماعی مناسب نیستند و این ذهنیت عاقبت در طراحی‌های جکلین و آیور اسمیت برای پارک هیل در شفیلد (۱۹۶۱) ــ که یکی از بناهای مهم در سیستم خانه‌سازی عمومی انگلستان و زیبایی‌شناسی بروتالیستی است ــ بروز یافت. آثار آدو ون‌آیک نیز به‌همین روال نمایان‌گر

علاقه به بازسازی ساختمان‌های عظیم و شهرهای درگیر بوروکراسی‌های فزاینده بود. حمایت عجیب ولی قابل قبول وی از «مکانی» بتونی و نه فضای انتزاعی شدیداً تأثیرگذار بود و در بنای یتیم‌خانه‌ی آمستردام (۶۰-۱۹۵۷) جلوه یافت. این نقشه دارای واحدهای مشابهِ L شکل و مدور در اندازه‌های گوناگون شامل گودال ماسه‌بازی بچه‌ها، آستانه‌ها، پله‌ها، نورگیر و آینه‌های کوچکی بود که در جاهای غیر منتظره‌ای ــ مثلاً در کف ــ تعبیه شده بود. کنگره‌ی بین‌المللی انجمن‌های طراحی صنعتی (ICSID) که همتای CIAM بود تا ۱۹۶۲ تأسیس نشده بود، اما رویدادهایی مانند سه‌سالانه‌ی میلان و کنفرانس آسپن در کلرادو (که در ۱۹۵۱ آغاز شد) برای طراحان فرصت‌هایی فراهم آورد تا گرد هم آیند و بحث کنند. در مورد سبک جدید باهاوس، از جنبه‌ی سطحی توافق‌هایی کلی حاصل شده بود که گاهی آن را «جلوه‌ی مدرن اروپا و آمریکا» هم می‌نامیدند، اما جهان طراحی با همان بحران‌های ارزشی مواجه شد که به فروپاشی CIAM انجامید. نگره‌ی طراحی فراسوی پشتیبانی جنبش مدرن از ایجاد استاندارد برای تولید انبوه رفته بود. ولی صنعت همچنان به توسعه‌ی ماشین‌ابزارهای پیچیده‌ای پرداخت که به‌طور الکترونیکی کنترل می‌شدند و امکان تغییر محصولات را برای گروه‌ها یا فرهنگ‌های مختلف فراهم می‌آوردند. کالاهای یک‌دست با تولید انبوه برای بازارهای بزرگ بین‌المللی تبدیل به استثنا، و نه قاعده، شد. ژاپن هم که به بازارهای جهانی علاقه‌مند بود راه را برای اقتباس‌هایی گشود که برای تأمین «سلایق» ملل مختلف انجام شد.

یکی از نخستین منتقدان و مورخانی که به تحولات طراحی اشاره کرد، رینر بانهام بود که معمولاً برای نشریه‌ی **معماری** و نشریه چپ‌گرای *New Statesman* می‌نوشت که بعداً نامش به *New Statesman and Society* تغییر یافت. از جمله مضامین مکرر نوشته‌های او نیاز جوامع نخبه به معماری و طراحی برای کنار آمدن با فرهنگ عامه‌پسند، گذرا و کالاهای مصرفی بود. وی استدلال کرد که در جامعه‌ی یک‌بار مصرف، نگره‌ی معماری الگوی نامناسبی برای طراحی است و نباید تبدیل به «مجموعه‌ای پیچیده از افکار خوب و مترقی و به درد بخور» که نسل قدیمی‌تر مروّج آن بود، شود. او در ۱۹۵۵ راجع به زیبایی‌شناسی ماشین نوشت و تأکید کرد که این واقعاً نوعی زیبایی‌شناسی است ــ مضمونی که در کتاب دوران‌سازِ **نگره و طراحی در نخستین عصر ماشین** (۱۹۶۰) بسط یافت. بانهام استدلال کرد که مدرنیسم صرفاً به‌منزله‌ی یک سبک قابل درک است: مدرنیست‌های اولیه فکر کردند که می‌توانند سبک را پشت سر بگذارند و بدین ترتیب خود را فریفتند، ولی توجیه‌گرانی مانند ترسنر به این واقعیت بی‌توجه ماندند. به‌اعتقاد بانهام، معماری مدرن که به‌طور گسترده به «غیر انسانی» و «مکانیکی بودن» متهم شده است، با در بر گرفتن ارزش‌های عامه‌پسند شامل موسیقی، سینما، تلویزیون، تبلیغات و غیره دوباره جنبه‌ی انسانی پیدا می‌کند. او در نقد خود از شورای طراحی صنعتی که آن را خانه‌ی مد H M می‌نامیم، همه چیز را بر باد داد و استدلال کرد که محصولات «طراحی خوب» غالباً جنبه‌ی کارکردی ندارند، اما جایگزین‌های آمریکایی با سبکی «مبتذل» هم عامه‌پسندند و هم به خوبی کار می‌کنند.

با رشد سریع صنعت تبلیغات، افزایش پیشرفت و تنوع مجله‌های سبک زندگی، و ورود

ضمیمه‌های رنگی به روزنامه‌های آخر هفته، آگاهی عمومی نسبت به طراحی افزایش یافت. روزنامه‌ی انگلیسی ساندی تایمز در ۱۹۶۲ نخستین نمونه از چنین مجله‌ای را معرفی کرد و بسیاری از نشریات دیگر به‌سرعت از الگوی آن پیروی کردند: ویژگی‌های معمول «سبک زندگی» را آوردند و تمایز بین تبلیغات و صفحات مطالب را که در تشویق مصرف توأم با آگاهی از سبک بسیار مؤثر بودند، کنار زدند. در عرصه‌ی کالاهای مصرفی کثرت سبک‌ها برای تجارت مفید بود و اگرچه مدرنیسم مجدداً احیا شد، ابداً تنها سبک قابل دسترس برای آگاهان نسبت به طراحی نبود. این گرایش کار خود را در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ از جوانان آمریکا آغاز کرد. در امواج متوالی فرهنگ پاپ بازارهای بسیار پرسودی ایجاد شد و اگرچه اغلبِ نتایج مانند هنر افیونی در دهه‌ی ۱۹۶۰ گذرا بود، برخی از آن‌ها مشخصاً در طراحی گرافیک و نیز معماری تأثیری ماندگار داشتند.

طی دهه‌ی ۱۹۶۰، ایتالیا تبدیل به بزرگ‌ترین بدعت‌گذار محصولات مصرفی شد و طراحان ایتالیایی در آفرینش محصولات سبکی با اعتبار روشنفکرانه از دیگران پیشی گرفتند. در ۱۹۷۲، MOMA نمایشگاهی برای عرضه‌ی آثار مدرنیست‌های پیشرفته و در عین حال بی‌تعصبی چون توبیا اسکارپا، ویکو ماجیسترتی، جو کلمبو و ریچارد ساپر ــ که آثارشان برای شرکت‌های کاسینا، کارتل، فلوس، آرتمید، اولیوتی و آلسی شهرت ایتالیا را تثبیت کرده بود ــ فراهم آورد. عنوان این نمایشگاه «ایتالیا: چشم‌انداز نوین محلی» نام داشت. به علاوه نمایشگاه مذکور محفلی برای پیشگامان ضد طراحی یا طراحی ریشه‌نگر بود: اتوره سوتساس پسر، آرکیزوم و سوپر استودیو دو استودیو که در ۱۹۶۶ در فلورانس تأسیس شد. هر دوی این استودیوها، آرمان شهرهای خیالی یا ضد آرمانی شهرهایی طراحی کردند که غرق در کهن الگوهای مدرنیستی بودند. هر دوی آن‌ها تحت‌تأثیر فرهنگ پاپ آرت آمریکایی هم قرار داشتند.

هیچ‌یک از طراحی‌های ایتالیایی، بدون بار نظری و نشانه‌شناسی، «علم نشانه‌ها» نبود که در آن دوره تازه باب شده بود. اُمبرتو اکو یکی از شارحان پیشگان این علم بود که در این راه به خدمت گرفته شد، و در این مورد که طراحی نوعی «زبان» است بحث‌های فراوانی کرد. انزو ماری در کاتالوگ MOMA نوشت: «تنها مسیر صحیح برای هنرمندان پژوهش زبان است، بررسی دقیق نظام‌های ارتباطی که در آن زمان رایج بود. گاهی به نظر می‌رسید که گفت‌وگو جای عمل را می‌گیرد و همین بحث‌ها در دانشکده‌های هنری سراسر جهان به‌نحو پرشوری جریان داشت. طی یک دهه ــ حدوداً از ۱۹۶۵ تا ۱۹۷۵ ــ کارورزان هنر مفهومی و گرایش‌های مرتبطی چون پرفُرمنس (تلفیق هنر تصویری و اجرای نمایش)، روایت و بادی آرت[۶] تداوم ابژه‌ی هنر سنتی و فضای توخالی آن (یعنی موزه) را کنار گذاشتند. آخرین شکوفایی ایده‌های مکتب دادا و بالاتر از همه آثار مارسل دوشان مانند برق به کالج‌های هنری سرایت کرد. برخی از طراحان تحت تأثیر این تلاش رادیکالیستی برای به چالش کشیدن سیطره‌ی بازار قرار گرفتند (یا به گفته‌ی محافظه‌کاران از نقد طراحی‌های بی‌مایه و آثار قلم‌مویی بد طفره رفتند) و حتی به‌شیوه‌ی مفهومی روی آوردند، و به جای طراحی بیانیه‌ای صادر کردند و به جای اشیاء هنری نقد ارائه دادند.

در ۱۹۶۸ بحث در ایتالیا راجع به مسیرهای متضاد طراحی مورد توجه عموم قرار گرفت. پس از آن که سه‌سالانه‌ی میلان، به دنبال تظاهرات علیه انحصارطلبی و شکست آن در اشاره به مسائل گسترده‌تر اجتماعی و فرهنگی بسته شد، هنگامی که در بهار ۱۹۶۸ دانشجویان اروپایی به خیابان‌ها ریختند در نهایت تعجب به نظر می‌رسید که معماری نقش عمده‌ای در بیانیه‌ی سیاسی و فرهنگی صادر شده در پاریس، برلین و رم دارد. محیط‌های محرومی که در اثر سیاست‌های حکومت و بوروکراسی ایجاد شده بود، نمونه‌ای از ورشکستگی نظام قلمداد شد و جایگزین‌های ریشه‌نگر و غالباً آرمان‌شهری با تمام خوش‌بینی‌های فعالان آلمانی در ۵۰ سال پیش از آن دوباره مطرح شد. در گیرودار دغدغه نسبت به آلودگی و زاغه‌نشینی، معماری و محیط زیست تبدیل به عللی برای مبارزه شدند و سرنگونی نظام Beaux-Arts در آموزش معماری فرانسه نتیجه‌ی معمول اعتراض‌ها بود. شاید امید به تجلی اعتقاد مدرن در آرمان‌شهر، یک‌صد سال بعد پشت سنگرهای بهار پاریس خاموش شد. سوسیالیسم، وضعیت رفاه، برنامه‌ریزی اقتصادی و اجتماعی در برابر ایدئولوژی‌های راست‌گرای نوین و جریان آزاد «نیروهای بازار» کاملاً عقب‌نشینی کردند.

از نظر نسل ۱۹۶۸ که متأثر از نوشته‌های نئومارکسیستی مکتب فراکفورت هربرت مارکوزه و هنری لوفبوره بودند، ساختمان‌ها لزوماً «ایدئولوژی طبقه‌ی حاکم» را تداعی می‌کردند. آنان در پاسخ از معماری بی‌طرف، چارچوب باز «پاسخ‌دهنده» یا شراکت فعال کاربران در طراحی پشتیبانی می‌کردند. این آرمان‌ها بیش از آن که تحقق یابد مورد بحث قرار می‌گرفت، اگرچه در سه ساختمان ممتاز و بسیار متقاوتی که طی دهه‌ی ۱۹۷۰ تکمیل شد دلالتی نیافتند. تسهیلات سکونتی و ارتباطی که به‌وسیله‌ی لوسین کرول برای دانشکده‌ی پزشکی دانشگاه لوین در نزدیکی بروکسل (۷۲-۱۹۶۸) و موسوم به «La Meme» طراحی شد، مرکب از ساختار اسکلتیِ ثابت و امکاناتی بود که با مجموعه‌ای از قطعات درست شده بود و دانشجویان می‌توانستند آن‌ها را انتخاب کنند. در مرکز پمپیدو که طراحانش پیانو و راجرز (۷-۱۹۷۱) بودند، افکار مربوط به «مکان مصفای» (۷-۱۹۶۲) سدریک پرایس و شهر متصل (۱۹۶۴) پیتر کوک با ساختار و خدمات مدرنیستی و «فضای بین‌المللی» مایزی تلفیق شد. این مرکز که به‌عنوان «ماشین پویای ارتباطات» و «مرکزی مردمی، دانشگاه خیابانی» در نظر گرفته شده بود، تبدیل به مکانی عبوس و سخت شد که آثار هنری را به نمایش می‌گذاشت، ولی در هر حال تبدیل به محبوب‌ترین جاذبه‌ی پاریس شد و سالانه هفت‌میلیون نفر را به خود جلب می‌کرد. تمام این‌ها نمایان‌گر صنعت پررونق فرهنگی بود که مانند بسیاری از ساختمان‌های این‌چنینی از پله‌های برقی شیشه‌دار برای حمل علاقه‌مندان و لذت‌بردن از منظره‌ی پشت‌بام استفاده می‌کرد.

در ۱۹۶۹ MOMA میزبان پنج مدرنیست مختلف شد که پس از انتشار کتاب **پنج معمار** (۱۹۷۲) «نیویورک پنج» نام گرفتند. آثار اولیه‌ی آن‌ها خانه‌ها و دنباله‌های آنان به‌نوعی تجدید حیات سبک مدرن اولیه بود. تأثیر لوکوربوزیه، باهاوس، دو استیجل و تراگنی در این آثار آشکار بود. در بین این پنج نفر سه نفر شهرتی به دست آورده بودند. مایکل گریوز منحرف و تبدیل به رهبر پسامدرنیسم

شد. ریچارد می‌یر خانه‌های زیبای اولیه‌ی خود را تبدیل به معماری سفید پساکوربوزیه‌ای کرد که با استقبال دولت و شرکت‌های تجاری در اروپا و آمریکا مواجه شد. او موزه‌های فراوانی ساخته است، ازجمله موزه‌ی «کمیسیون قرن» برای مرکز گتی در لس‌آنجلس، اگرچه بهترین ساختمانش آتنیوم در نیوهارمونی (۱۹۴۷) است. نهایتاً پیتر آیزمن استاد مدرنیسم در انتزاعی‌ترین و خودبازتابنده‌ترین شکل آن بود. خانه‌های او با تغییر شکل در شبکه‌ها ساخته شد، روندی که از «دستور زبان مولد» نوآم چامسکی برگرفته و بی‌اعتنا به کارکرد شناخته شد. خانه‌ی شش (۱۹۷۲) «پلکانی» دارد که نمی‌توان از آن بالا رفت و اتاق خواب طبقه‌ی اصلی‌اش قابل استفاده نیست، زیرا وسط آن فاصله افتاده است. مالکان این بنا سال‌های فراوانی را در تخت خواب‌های جداگانه گذراندند. سپس به‌دلیل عمل‌گرایی، اثر هنری خود را تغییر دادند.

«نیویورک پنج» با تلقی مدرنیسم به‌منزله‌ی سبکی که باید تجدید حیات یابد، آشکارا مدرنیسم را به کتاب‌های تاریخی سپردند و خود را پسامدرنیست‌هایی نامیدند که به آن حیاتی دوباره بخشیدند، نه مدرنیست‌هایی که هنوز به تداوم روند خود مشغول بودند. در ۱۹۶۶ کتاب **پیچیدگی و تناقض در معماری**، نوشته‌ی رابرت ونتوری منتشر شد که آن را طلیعه‌دار پایان سیطره‌ی مدرنیسم در معماری دانستند. طبعاً ناشر کتاب هم MOMA بود. ونتوری عمدتاً خواستار تکامل و نه انقلاب و پذیرش «عناصر هانکی تانک» در معماری پیوندی بود. او و همکارانش لاس‌وگاس را به‌منزله‌ی معماری ارتباط تحسین کرده‌اند. همچنین چارلز جنکسِ مورّخ و منتقد آمریکایی، که تز دکترایش را زیر نظر بانهام نوشته بود، در کتابش، **زبان معماری پسامدرن** (۱۹۷۷) ارتباط را مبنای نگره‌ی خود قرار داد. جنکس تاریخ «مرگ معماری مدرن» را ساعت ۳/۳۲ بعدازظهر پانزده ژوئیه ۱۹۷۲ اعلام کرد، زمانی که چند ساختمان مجتمع Pruitt Lgoe (۵-۱۹۵۲) ساخته‌ی مینورو یاماساکی با دینامیت منفجر شد. جنکس استدلال کرد که ساختمان‌های مدرنیستی خارج از محفلی که «زبان» انتزاعی خود را درک می‌کردند، نمی‌توانست با دیگران ارتباط برقرار کنند. در مقابل ساختمان‌های پسامدرن «رمز مضاعف» دارند، مانند نمای مقابل معبدی یونانی که «معماری هندسی و ستون‌های زیبایی دارد و بالای آن تابلویی غول‌های درگیر مبارزه را نشان می‌دهد.» این حالت برای اشراف لذتی افلاطونی، و برای طبقات فرودست لذتی پرزرق و برق دارد. به نظر می‌رسید که این تعریف که به‌نحو مخربی تفرقه‌انگیز است باعث ناراحتی جنکس و پیروانش نمی‌شد.

معماری خود را به خط مقدم پیشرفت‌های فرهنگیِ گسترده‌تر رساند. جنکس جزو اولین کسانی بود که در مورد پسامدرنیسم بحث کرد، ولی استنباط او (که آن را استباط POMO می‌دانم) به‌عنوان شاخصِ بحثی گسترده‌تر، گمراه کننده است. POMO اصلاً با التقاط‌گرایی، و نه موضوعات نگره‌پردازان و کارورزان ادبیات و هنرهای عالی، پیوند داشت: بازنمایی در حکم واقعیت، سیاست‌های هویت، طرد «روایت عظیم»، تردید نسبت به گفتمان و ارزیابی دوباره‌ی تصاویر و غیره. ایتالیا باز هم در طراحی پیشگام بود. استودیو آلکیمیا در ۱۹۷۶ توسط اتوره سوتساس پسر همراه با اندره‌آ برانزی، آلساندرو مندینی و دیگران در میلان تأسیس شد این استودیو براساس رنگ‌های درخشان، ورقه‌های

الگودار و بازیگوشانه، شکل‌های غیر کارکردی مانند اثاثیه‌ی بسیار نامتقارت و قفسه‌های شیب‌دار، زبانی نوین برای اثاثیه و اشیاء پدید آورد. این استودیو در ۱–۱۹۸۰ جای خود را به ممفیس داد که باز هم سوتساس شخصیت اول آن بود. آنان افکار برازنده‌ی آلکیمیا را به سبکی قابل بازاریابی درآوردند و آثاری در نسخه‌های محدود ساختند که می‌توان تأثیر آن‌ها را در بسیاری از محصولات دهه‌ی ۱۹۸۰ دید. POMO در عرصه‌ی معماری به‌نحو تعجب‌آوری کُند و سنگین عمل می‌کرد. فیلیپ جانسن، استاد قدیمی سبک بین‌المللی با طراحی ساختمان AT&T (۸۲–۱۹۷۸) در نیویورک یکی از گل‌های سرسبد خود را پدید آورد. در حالی که نمای تزئینی و کولاژمانند ساختمان خدمات عمومی در اورگون (۲–۱۹۸۰) با طراحی مایکل گریوز تبدیل به اثری بحث‌انگیز و جذاب[۷] شد.

در عرصه‌ی گرافیک، طرد سنت مدرن از سرزمین مادری گرافیک مدرن، سوییس و با آثار اودرمات و تیسی در زوریخ و ولفگانگ وینگارت در بازل آغاز شد. خصوصاً وینگارت از طریق آموزه‌های خود بسیار تأثیرگذار بود و سبکی التقاتی و آنارشیستی از حروف‌نگاری را بسط داد که خوانابودن را فدای شور بیان ساخت. در انگلستان آنچه «موج نو» نام داشت، به خلاقانه‌ترین شکل در آثار نوین برادی نمود یافت که گرافیک آنارشیستی پانک را به‌صورت اصطلاح مصرفی مهمی در دهه‌ی ۱۹۸۰ درآورد، که طرح‌های برادی برای نشریه‌ی *The Face* نمونه‌ای از آن است. در سال ۱۹۸۹، استودیو دانبار در آلمان هویت پسامدرن و بدعت‌گذارانه‌ای برای شرکت خدمات پست و تلفن خصوصی (PTT) پدید آورد. در اسپانیا خاویر مارسیکال تبدیل به پدیده‌ی طراحی شد. آثار وی از طریق المپیک بارسلون ۱۹۹۲ در سراسر جهان شناخته شد. در ایالات متحده «موج نو» با اقتدار در کالیفرنیا جلوه یافت؛ جایی که خانم ایپریل گیرمن، شاگرد سابق وینگارت، به‌عنوان استعدادی جدید و برجسته در صحنه‌ی جهانی ظهور کرد. ظهور پسامدرنیسم مقارن با ورود تکنولوژی‌های نوین ــ حروف‌نگاری رایانه‌ای، کپی رنگی، و رایانه‌ی مک (Mac) متعلق به شرکت اپل با نرم‌افزار پیچیده‌ی گرافیکی ــ بود که به طراحان امکان کنترل کامل روند طراحی را داد و نیز امکانات رسمی جدیدی فراهم آورد. هیچ‌کس خلاقانه‌تر از گریمن از این امکانات استفاده نکرد. تصاویر پیچیده و چندلایه‌ی او امکان «خوانش‌های» فراوان و تجلیات هنرمندانه‌ی موقعیت پسامدرن را فراهم آورد.

پسامدرنیسم در خدمت بازار رو به رشد طراحی بود، و دهه‌ی ۱۹۸۰ نیز شاهد توجهی قابل ملاحظه به مدرنیسم بود؛ چنان‌که اثاثیه‌ی آشنای باهاوس به قیمت‌های مناسب در مغازه‌های خیابان‌های اصلی به فروش می‌رفت و طراحی‌های اولین نسل مدرنیست‌ها، نظیر آیلین گری، رنه هربست و راب مالت استیونس، برای تأمین نیازهای مشتریان ثروتمندتر مجدداً عرضه شد ــ مشتریانی که در پی چیزهای متمایزتری بودند. در لندن، پاریس و نیویورک مغازه‌های جوزف به جای امنی برای عرضه‌ی آثار مدرن شیک مبدل شدند و بسیاری از استعدادهای درخشان همچنان سنت مدرنیسم را پی گرفتند: دیتر رامس در آلمان، دیوید ملور و کنت گرانج در انگلستان، ریچارد ساپر در ایتالیا جزو این عده بودند. ساختمان‌های POMO به‌سرعت منسوخ شدند و کارناوال ایجاد ساختمان‌ها و نماهای غریب، معماری را به ورطه‌ی مصرف‌گرایی تاریخ‌دار سوق داد و بسیاری را

برانگیخت تا ضمن تأیید دوباره‌ی آرمان‌های مدرنیستی در ساختمان‌های ساده به مقاومت بپردازند. «طرح متناسب با مصالح» و انتزاع دوباره‌ی بازگشت و شکل‌های «مهم» منطقه‌گرایی برای مقابله با همگن‌سازی جهان مجدداً ظهور کرد. در مورد دوم «سنگرهای مقاومت» تادائو آندو، معمار ژاپنی، حضوری برجسته یافت. تلفیق زیبایی‌شناسی مدرنیستی و سنت‌های ترکیب‌بندی فضایی نوعی معماری پدید آورد که بی‌تردید ژاپنی بود و در عین حال فارغ از احساسات‌گرایی بود که بومی‌گرایی را از ارزش می‌انداخت.

در انگلستان معمارانِ های‌تک در محدوده‌ی خود بسیاری از ویژگی‌های زیبایی‌شناسی مدرنیست را به کار برده‌اند. سبک معماریِ «تقریباً هیچ» مایز به‌صورت صفحات شفاف شیشه‌ی بی‌قاب نمود یافت و طرح آزاد با ستون‌های فراوان یا «فضای جهانی» بی‌ستون خود در طرح‌هایی چون دفاتر ویلیس فیبر دوماس با طراحی نورمن فاستر در ایپسویچ (۶-۱۹۷۲) یا مرکز هنرهای تصویری سینسبُری در دانشگاه ایست‌آنجلیا (۱۹۷۸) شکل‌های نوین هیجان‌انگیزی یافت. سبکِ های‌تک به متقاعدکننده‌ترین شکل در انواع ساختمان‌هایی می‌ماند که مهندسان دوره‌ی ملکه ویکتوریا در بنای آن‌ها بیشترین مهارت را نشان دادند. فرودگاه استنستِد (۱۹۹۱) با طراحیِ نورمن فاستر و ترمینال اروپاییِ واترلو (۱۹۹۳)، اثر نیکلاس گریمشو، از نمونه‌های ممتاز اخیرند. همچنین باید به سبک دو ساختمان تجاری مهم در دهه‌ی ۱۹۸۰ اشاره کرد: بانک هنگ‌کنگ و شانگهای (۸۶-۱۹۷۸) با طراحی فاستر، و ساختمان‌های لویدز در لندن (۸۴-۱۹۷۹) با طراحی ریچارد راجرز. به‌رغم خودنماییِ های‌تک که البته باید به‌خاطر آن برای گروهی از مهندسان مشاور در لندن اعتبار قائل شد، ساختمان‌های آن از جهاتی راضی‌کننده نیستند: ساختمان‌ها سرد، براق و خشن‌اند. سازندگان این بناها، درست مانند معماران ساختمان‌های POMO که به نظر نقطه‌ی مقابل آن‌ها می‌آیند، بیشتر دربند ظاهرند.

شاید بحث‌انگیزترین نمونه‌ی شکوفایی مدرنیسم در دهه‌ی ۱۹۸۰ مکتب مینی‌مالیسم بارسلون باشد. این سبک بخشی از گرایش‌های نوظهور خلاق در اسپانیا پس از مرگ فرانکو در ۱۹۷۵ بود. طی چهل سال پیش از آن مدرنیسم ممنوعیت نداشت، ولی در عین حال از فضای اندکی برای تنفس برخوردار بود. پس از آن، در حالی که دولت محلی درگیر جابه‌جایی قدرت و پشتیبان مدرنیسم شدند، آنان مانند شرکت‌های بزرگ از معماری و طراحی برای تثبیت هویت خود استفاده کردند. سیستم‌های حمل‌ونقل کامل دوباره طراحی شد. پارک‌هایی پدید آمد، در طول خیابان نیمکت‌ها گستردند و آرم‌های اقتباس شده در بارسلون علایق محلی با پیشبرد فرهنگ کاتالونیا هم‌پوشانی یافت و فضایی پدید آورد که در آن معمارانی چون انریک میرالس، پینون و ویاپلانا، مارتورل بوهیگاس و ماکای رشد کردند. نرده‌های جدید شهر، مغازه‌های مد و پارک‌ها (با بیش از ۱۵۰ شکل و ابعاد مختلف) جزو مبتکرانه‌ترین طرح ها در اروپا به شمار می‌روند. سبک حاکم مینی‌مالیسم است. ورقه‌های نازک سنگ، لایه‌های شفاف، شیشه‌ای خطوط مستقیم و کشیده، قوس‌های کم‌عمق و موارد دیگری که به‌رغم تفاوت طراحان‌شان سبکی محلی ارائه می‌دهند.

آنچه در بارسلون رخ داد، به‌رغم تمام ویژگی‌هایش، آشکارا بخشی از مشخصه‌های سبک دهه‌ی ۱۹۸۰، وسوسه‌ی خودشیفته‌وار نسبت به بادی کالچر، افزایش مارک‌های طراحی بود که در حکم سبک‌های زندگی متمایز و پیشرفت شهرها به‌عنوان مراکز مصرف فرهنگی بازاریابی می‌شد. دهه‌ی ۱۹۸۰ برای معمارانی که آن‌قدر خوشبخت بودند که در این فستیوال جهانی سفارش‌های خوبی گرفتند (در این دوره طراحی‌های فرهنگی فراوان بود) مانند بهشت بود، ولی به‌رغم تمام هیجاناتی که طرفداران پسامدنیسم سبکی در مورد «ارتباط معمارانه» به راه انداخته بودند، نمی‌شد این واقعیت را پنهان ساخت که در اغلب طرح‌های تجاری، نقش معمار به حد تهیه‌کننده‌ی سفارشات خارجی یا «طراحی‌های» داخلی موقت تنزل یافته بود. حرفه‌ای‌هایی که تصمیمات و کارشناسی‌شان واقعاً در ساختارسازی قلمرو عمومی اهمیت داشت عبارت بودند از: شرکت‌های توسعه و عمران، بانک‌داران، برنامه‌ریزان و آژانس‌های اجاره.

ریشه‌ای‌ترین واکنش نسبت به تقابل نقش معمار، در سال ۱۹۸۸ و با کوشش MOMA برای تاریخ‌سازی انجام شد. نمایشگاه «معماری ساخت‌شکنانه[۸]» مشتمل بر آثار هفت طراح بود که در بین آن‌ها فرانک گِری و پیتر آیزمن پرکارترین بودند و آثار زاها حَدید از نظر سبک به ریشه‌های روسی‌اش نزدیک‌تر بود. کشف دوباره‌ی کانستراکتیویسم و سوپرماتیسم[۹] با علاقه به ساخت‌شکنی ادبی / فلسفی که توسط ژاک دریدا، پل دمان و دیگران مطرح شده بود به‌منزله‌ی کلیدهایی برای نسل ساخت‌شکنان به کار رفت. چنان که کاتالوگ MOMA نقل می‌کند، در طراحی ساخت‌شکنانه تمام عناصر طوری پیچ و تاب می‌خوردند که «بیگانه‌ی سرکوب‌شده» در «ناخودآگاه شکل ناب» آزاد شود.

وجه اشتراک ساخت‌شکنان آشکارا تعهد نسبت به اصول مدرنیستی ترکیب‌بندی، ازجمله تکنیک‌های عمدتاً مرتبط با نقاشی، و نه طراحی، بود: مثلاً ساختارهای فولاد و شیشه‌ی گروه اتریشی کوپ هیملبلو، تجسم مادی طرحی بیان‌گر در لحظه‌ی آشکارشدن با چشمان بسته است. این نزدیک‌ترین سبک معماری به خودکاری[۱۰] سوررآلیستی است. بی‌علاقگی پیتر آیزنمن به کارکرد که در اولین خانه‌هایش آشکار است، اکنون با این اعتقاد روز (خصوصاً در میان برخی از روشنفکران یهودی نیویورک) تداوم می‌یابد که پس از یهودسوزی، انسان در حکم سوژه‌ی معماری باید «نقش غیرمحوری» داشته باشد یا کلاً حذف شود. به نظر می‌آید که «کمال نقض شده» (یکی از مضامین مورد علاقه‌ی پسامدرنیسم در طرح مرکز نونوتانی که آیزمن در توکیو ۱۹۴۰ ساخت) انسان را عمدتاً از سکونت بازمی‌دارد، نه آن که وی را ترغیب کند. پیشوند نا- (کژ-) و پسوند زدایی- کلیدهای زبان‌شناختی معماری ساخت‌شکن‌اند: ناهماهنگ[۱۱]، کژدیسگی[۱۲]، مرکززدایی[۱۳]؛ گرچه در کاتالوگ نمایشگاه MOMA به‌سختی تأکید شد که این یک «ایسم» جدید نیست، ولی موج آن پیشاپیش مثل برق شایع شده بود. در دهه‌ی ۱۹۹۰ می‌توانستیم طرح‌های «ساخت‌شکنی» را در مدارس معماری سراسر جهان شاهد باشیم؛ این سبک در آمریکا ظاهری به خود گرفت که شاید از دوران حاکمیت Beaux Arts دیده نشده بود. این خود پدیده‌ای قابل تحسین بود که صرفاً پس از بنای چند ساختمان

شکل گرفت و به‌وسیله‌ی مجلات، طرح‌های رقابتی خیره‌کننده، نهادهای بدعت‌گذار و متونی شکل گرفت که به‌نحوی تأثیرگذار نفوذناپذیر بودند؛ اما چنان که عملکرد آیزمن نشان می‌دهد، همواره برای معماری «آزاردهنده» بازاری فیزیکی، ذهنی و روشنفکرانه وجود دارد. گرچه مدرنیسم دائماً محدود به تاریخ شده است، گزارش مرگ آن در اواسط دهه‌ی ۱۹۹۰ اغراق‌آمیز به نظر می‌آید. در اوایل دهه‌ی ۱۹۸۰ تاحدی به‌دلیل هیاهویی که در مورد پسامدرنیسم راه افتاد، و تاحدی نیز به‌دلیل طرد ساختمان‌های تجاری و خانه‌های تقلیل‌گرایی که در دهه‌ی ۱۹۶۰ جهان را فرا گرفت، موقعیت بسیار تغییر کرد. نگاهی اجمالی به مجلات معماری و طراحی رایج تأیید می‌کند که مدرنیسم حداقل به‌منزله‌ی مجموعه‌ای از نظام‌ها و تکنیک‌های فرمال به‌هیچ وجه طرد نشده و هنر و طراحی پسامدرن شدیداً برگرفته از افکاری است که طی هفتادوپنج سال اخیر شکل گرفته است. اما خوش‌بینیِ حاضر نزد اولین نسل معماران و طراحان مدرنیست، ایمان به خِرد و پیشرفت و امکان ساختن جهانی بهتر از میان رفته است. تردید نسبت به این «آبَرروایت‌ها» که ژان فرانسوا لیوتار آن را جزو ویژگی‌های پسامدرنیسم می‌داند و تعیین سطح ارزش‌ها به‌وسیله‌ی ساخت‌شکنی انتقادی، عقاید مدرنیستی را بدنام کرده و جای آنها را احساس سردرگمی و ناتوانی گرفته است: به نظر می‌آید که بخش عمده‌ی هنر و طراحی دهه‌ی ۱۹۹۰ صرفاً در جست‌وجوی تاریخ است یا بر فَوَران شگفت‌انگیز خلاقیت در دوران اولیه‌ی مدرنیسم تکیه دارد، نه آن که سنتی نوین را گسترش دهد یا دگرگون سازد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

۱. Gorky, Arshile: نقاش ارمنی‌الاصل آمریکایی (۱۹۴۸-۱۹۰۴) که آثارش تلفیقی از آبستره‌ی هندسی و سوررئالیسمِ شبه‌فیگوراتیو است. وی عامل مهم پیوند بین سوررئالیسم اروپا و آبستره‌ی اکسپرسیونیسم ایالات متحد است.

۲. Rothko, Mark: نقاش روسی‌تبارِ آمریکایی (۱۹۷۰-۱۹۰۳)، که شهرتش مرهون نقاشی‌های انتزاعیِ اوست که به نظر می‌آید مستطیل‌های رنگی آن‌ها بر پس‌زمینه‌هایی نامشخص گردش می‌کند. روتکو یکی از شخصیت‌های برجسته‌ی نقاشی آبستره است که در آثارش طیفی از احساسات و حرکات اکسپرسیونیستی را نمود می‌دهد. وی رنگ را برای نشان‌دادن چیزی به کار می‌گیرد که خود آن را تجربه‌ای مذهبی می‌نامد.

۳. Newman, Barnett: نقاش آمریکایی سبک آبستره‌ی اکسپرسیونیسم (۱۹۷۰-۱۹۰۵) که در بسیاری از آثارش چهارگوش‌های بزرگ رنگی با خطوط عمودی شکسته می‌شود. نیومن تأثیر فراوانی بر سایر نقاشان آبستره‌ی اکسپرسیونیست گذارد. ـ م.

۴. biomorphic

۵. Pazzi: نام کلیسایی در فلورانس ایتالیا، که بنای آن از ۱۴۴۱ آغاز شد. معمار این بنا فیلیپو برونلسکی یکی از پایه گذاران رنسانس ایتالیا بود. وی سبک خطی و هندسی را کنار گذاشت و به‌شیوه‌ای ریتمیک و مجسمه‌وار روی آورد.

۶. Body Art: ژانری هنری که در آن بدن هنرمند یا مدل، مکمل اثر هنری است.

۷. cause célèbre

۸. deconstructivist architecture

۹. Suprematism: سبکی بسیار هندسی در نقاشی آبستره قرن بیستم که حدوداً در ۱۹۱۳ توسعه یافت. در این سبک، رنگ‌ها دامنه‌ی محدودی دارند و خالق آن کازیمیر مالِویچ است. ـم.

۱۰. automatism

۱۱. disharmonic

۱۲. distortion

۱۳. decentering

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی