ملی‌گرایی و مدرنیسم: بازاندیشی طراحی اسکاندیناویایی در کانادا (۱۹۷۰- ۱۹۵۰)

مارگارت هاجز[۱]
مترجم: فاطمه زاده‌عباس[۲]

چکیده

این مقاله نقش طراحی اسکاندیناویایی را در تلاش برای یافتن هویت بصری کانادایی در دهه‌های پس از جنگ جهانی دوم مورد توجه قرار می‌دهد. ما گفتمان برآمده از نهادهای دولتی و سازمانی را در کنار مجلات حرفه‌ای هنر و معماری بررسی می‌کنیم: «اسکاندیناوی مدرن» توسط موسساتی که سعی در ارتقا و بهبود سلیقهٔ مردم و صنایع کانادایی را داشتند، مجددا مورد استفاده قرار گرفت و به الگویی برای طراحی بالقوهٔ «معتبر» کانادا تبدیل شده‌است. ما نگاهی به مبلمان طراحی شده توسط سیگرین بولوهوبه ، طراح متولد سوئد و ساکن کانادا می‌اندازیم و آن را با سبک اسکاندیناویایی، که توسط طراحان کانادایی مورد استفاده قرار گرفته، مقایسه کرده، و در نهایت، تاثیرات آن را در طراحی کانادایی بررسی می‌کنیم.

کجتیل فالان[۳]، مورخ طراحی، در کتابش با عنوان «طراحی اسکاندیناویایی[۴]: تاریخ‌های جایگزین»، دربارهٔ درک موضوع «طراحی اسکاندیناویایی » به عنوان یک مقولهٔ ساخته شده، که در دههٔ ۱۹۵۰ میلادی، در بریتانیا و آمریکای شمالی برای به نمایش گذاشتن طراحی معاصر در کشورهای دانمارک، نروژ، فنلاند و سوئد گسترش یافت، بحث می‌کند.[۴] این اصطلاح، برای تبلیغ طیف محدودی از اشیای طراحی شده که مطابق مفهوم و کیفیت مدرنیستیِ زیبایی بودند، به کار برده شد. ساده‌گرایی این اشیا، در مجلات تجارت

۱. استاد دانشگاه کنکوردیا، کانادا
۲. دانشجوی کارشناسی‌ارشد تاریخ هنر جهان اسلام، پست الکترونیک: fateme. zadehabbas@gmail.com

و حرفـه، نشـریات مشـهور و تاریخ‌هـای طراحـی از دهـه ۱۹۵۰م بـه بعـد، ایـن ایـده را گسـترش داد کـه می‌تـوان، مبلمـان و اثاثیـهٔ منـزل (کـه دارای ویژگی‌هایـی چـون، دوسـتانه و گـرم، ملی‌گرایانـه، ارگانیـک و زیبـا بـود)، بـه گونـه‌ای طراحـی کـرد کـه دارای ماهیتـی اسـطوره‌ای و زیباسازی‌شـده چـون ویژگی‌هـای سـبک «اسـکاندیناویایی» باشـد.[۵]

همانطـور کـه فـالان نشـان می‌دهـد، مفهـوم «طراحـی اسـکاندیناویایی»، بـه عنـوان یـک وحـدت فرهنگـی، از آنچـه کـه «طراحـی اسـکاندیناویایی» بـه عنـوان موضوعـی تحلیلـی کـه ابـزاری اسـت بـرای کشـف قانون‌هـای هم‌زیسـته در زمینه‌هـای پیچیـده و مناقشـه برانگیـز ملـی و منطقـه‌ای، تمایـز قائـل شـد.[۶]

ایـن مقالـه بـه شـرح ایـن موضـوع می‌پـردازد کـه طراحـی اسـکاندیناویایی بـه عنوان یک مقولـهٔ فرهنگی در گفتمـان طراحـی کانادایـی در دهه‌هـای ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ میـلادی، بـه عنـوان زمینـه‌ای تاثیرپذیرفتـه، تقلیـدی و رقابتـی، چگونـه عمـل می‌کنـد. براسـاس آنچـه کـه کیوریتـور هنـر و طراحـی، آلان اِلـدِر[۷]، بیـان می‌کنـد، پژوهشـی کـه در راسـتای هویـت بصـری ملـی در کانـادا بلافاصلـه بعـد از جنـگ آغـاز شـده بـود، توسـط سـازمان‌های عمومـی و تولیدکننـدگان، مـورد حمایـت قـرار گرفـت. ایـن پژوهـش، شـامل مفهوم‌سـازی‌ای خـاص از زندگـی مـدرن کـه وابسـته بـه ایـدهٔ «طراحـی خـوب[۸]» در تولیـد اشـیا، بـود.[۹] در جنبـش نوظهـور طراحی‌صنعتـی کانادایـی، «طراحـی خـوب» بـه طـور گسـترده‌ای از فیلتـر جنبـش طراحی‌صنعتـی بریتانیایـی و بـه طـور خـاص، اسـکاندیناویایی، دریافـت شـد. ایـن جنبش‌هـا، اشـیا و ارزش‌هـای زیبایی‌شـناختی را بـر پایـهٔ ایده‌هـای مدرنِ سـادگی، تناسـب و سـودمندی، بنـا نهـاده بودنـد.[۱۰] بدین‌ترتیـب، طراحـی مـدرن اسـکاندیناویایی در ایـن سـال‌ها بـه عنـوان بخشـی از تـلاش طراحـان کانادایی بـا هـدف یافتـن هویـت بصـری ملـی، جـذب شـده‌ود. تـا اواخـر دهـهٔ ۱۹۶۰م، و بـه صـورت مشـخص‌تر در نمایشـگاه سـال ۱۹۶۷م، مفهـوم جدیـدی از کانـادا بـه عنـوان یـک کشـور بین‌المللـی، بـه وجـود آمـده بـود کـه وارد مرحلـهٔ جهانـی شـد، و هویـت بصـری‌اش، معنـی بین‌المللـی بـه خـود گرفـت.[۱۱] در ایـن زمینـه، میکائیـل پروکوپـوف[۱۲] بیـان می‌کنـد کـه اختصـاص یافتـن مدرنیسـم اسـکاندیناویایی بـه عنـوان نمـاد سـبک دهـهٔ ۱۹۶۰م در کانـادا -در هـزاران محصـول مصرفـی- می‌توانـد بـه عنـوان بیانیـهٔ داخلـی ماموریـت مدرنیزاسـیون، شـناخته شـود.[۱۳] بـرای پروکوپـوف، پذیـرش طراحـی اسـکاندیناویایی توسـط طراحان کانادایی، نشـان‌دهندهٔ لحظـهٔ مهـم انتقـادی در تاریـخ ایدئولـوژی، اجتماعـی و فرهنگـی کشـور، بعـد از جنـگ جهانـی دوم شـد.[۱۴] در ایـن مقالـه، مـن، نقـش طراحـی اسـکاندیناویایی را در تـلاش بـرای یافتـن هویـت بصـری کانادایـی در طـول دهه‌هـای پـس از جنـگ، کـه در طـی آن یـک شـبکه از نقش‌آفرینـان رسـمی و عمومـی، و همچنیـن خـود طراحـان، بـه صـورت متناقضـی الگوی اسـکاندیناویایی را بـه عنـوان وسـیله‌ای در جهـت شـکل دادن بـه یـک طـرح واقعـی بومـی کانادایـی، مـورد اسـتفاده قـرار دادنـد، بررسـی می‌کنـم.[۱۵] در کنـار ایدئولـوژی طراحی‌صنعتـی بعـد از جنـگ،

این نقش‌آفرینان با یکدیگر نقش‌های جدیدی را برای طراحان در صنایع تولیدی ترویج دادند که از یک سو توسط مصرف‌کنندگان، مجلات سبک زندگی و فروشگاه‌های بزرگ و از سوی دیگر، توسط نهادهایی که در پی ارتقا سلیقهٔ عمومی و طراحی‌صنعتیِ کانادایی به صورت ملی و بین‌المللی بودند، بازخوانی شد و تاثیر پذیرفت. در دهه‌های بعد از جنگ، طراحی مدرن اسکاندیناویایی، براساس تطابق با ارزش‌هایی که توسط افراد حرفه‌ای، مجلات حرفه‌ای هنر و معماری، که به دنبال راهی برای پیشبرد طراحی کانادایی در بازارهای داخلی و بین‌المللی بودند، ترویج شده بود، ارزشمند و یا طرد شد.[۱۶] در بخش اول این مقاله، من، کیفیت طراحی‌صنعتی در کانادا در اوایل دوران بعد از جنگ را مورد مطالعه قرار دادم، و آن را با بریتانیا مقایسه کردم. در این فرصت، با هدف جستجوی یک زیبایی‌شناسی بومی در طراحی، براساس ایدئولوژی طراحی خوب و همسو با طراحی‌صنعتی انگلیسی، بحثی را پیش کشیده‌ام. در بخش دوم، به مطالعهٔ کیفیت طراحی کانادایی در برابر گفتمان بین‌المللی مربوط به طراحی اسکاندیناویایی بعد از جنگ، و شیوه‌های مصرف کانادایی، می‌پردازم. به ویژه، به این مسئله پرداخته‌ام که چگونه ارزش‌های زیباسازی و اسطوره‌سازی شدهٔ طراحی اسکاندیناویایی -کیفیت‌هایی چون بی‌زمانی ، ملی‌گرایانه و دوستانه بودن- نقش مهمی در گفتمان طراحی بعد از جنگ را ایفا می‌کند. در بخش سوم و پایانی، این نکته را در نظر گرفتم که، طراحان کانادایی، به چه صورت فرم‌های مبلمانی که تحت تاثیر سبک اسکاندیناویایی شکل گرفته‌اند را در ساختار هویت طراحی کانادایی در این دوران، به کار می‌برند. به ویژه، من، بر روی آثار طراحی شده توسط طراح سوئدی-کانادایی، سیگرین بولوهوبه، تمرکز کرده‌ام، و همانطور که پیشتر بیان کردم، این طراح در کارهایش در عین بهره‌گیری از کارکردگرایی سنتی اسکاندیناویایی، از ویژگی‌های چون اسطوره‌سازی بی‌زمان و برتری سلیقه در این سبک، حمایت می‌کند. من کار او را با طراحان دیگر کانادایی که سبک اسکاندیناویایی را در ساختار هویت بصری ملی کانادایی مورد استفاده قرار دادند، مقایسه می‌کنم.

بخش اول

کانادا، یکی از بزرگترین تولیدکنندگان کالا در دوران پس از جنگ جهانی دوم بود.[۱۷] این دورهٔ رفاه، حاصل افزایش تقاضا برای مسکن و کالاهای مصرفی، فراوانی مواد خام و گسترش تکنولوژی‌های جدید بود. با این حال، فقدان یک طراحی مبتنی بر فرهنگ احساس می‌شد. از دیدگاه دولت، هدف اصلی جنبش طراحی‌صنعتی، خلق یک تصویر ملی برای محصولی کانادایی بود که می‌توانست در بازارهای جهانی به آن جامعیت ببخشد.[۱۸] در مقاله‌ای که در سال ۱۹۴۹م، در مجلهٔ طراحی بریتانیا چاپ شد، جرج انگلزسمیت[۱۹] ، معمار و استاد دانشگاه تورنتو، چالشی را برای

گسترش یک فلسفهٔ اساسی در حرفهٔ طراحی‌صنعتیِ کانادا، همزمان با ایجاد اشتیاق، علاقه و اطمینان در محصولات، طراحان و موسساتش، بیان می‌کند.[۲۰] انگلزسمیت،متولدتگزاس،تحت نظارت سِر چارلز ریلی[۲۱]، عضو مجمع طراحی‌صنعتی بریتانیا، در لیورپول آموزش دید. جایی که وی تمرکز خود را بر روی ارتباط بین معماری و طراحی‌صنعتی گذاشت. به عنوان عضوی از آکادمی نخبگان کانادا در دوران بعد از جنگ، انگلزسمیت، نقش رهبر را در گسترش فلسفهٔ طراحی مناسب داشت. بخشی از دیدگاه وی، در نتیجهٔ پیوندش با جامعهٔ طراحی‌صنعتی ایالات متحده بود، اما او به صورت ویژه‌ای تحت تاثیر انجمن طراحی‌صنعتی بریتانیای کبیر بود که در سال ۱۹۴۴م، توسط هیئت تجاری بریتانیایی، با تاکید قوی بر ایدئولوژی «طراحی خوب»، تاسیس شده بود.[۲۲] عضویت در این انجمن، نخبگان فرهنگی‌ای را شامل می‌شد که استعداد، آموزش و سلیقه را دخیل در قضاوت زیبایی‌شناسی می‌دانستند. در واقع حسی مشخص از تمایز زیبایی‌شناسانه، یکی از مولفه‌های اصلی در انتخاب اعضای مجمع بود. برنامهٔ «طراحی سودمند»[۲۳]، در دوران بعد از جنگ، تداوم سلطهٔ این نگرش به زیبایی را نشان می‌داد.[۲۴] الگوی بریتانیایی، نشانه‌ای از نفوذ برجسته در شکل‌دادن زمینه برای پذیرش طراحی اسکاندیناویایی در کانادا بود که این امر در بریتانیا از طریق کیفیت طراحیِ در ارتباط با مبلمان طراحی شدهٔ دانمارکی، نمایان است. به همان میزانی که بریتانیای کبیر بعد از جنگ جهانی دون ، از جهت واردات مستقیم کالا محدودیت داشت، در عین حال به عنوان بخشی از تلاش ملی برای بازسازی، تنها صندلی‌های «سودمند[۲۵]» می‌توانستند وارد شوند -وظیفه‌ای که عمدتا از طریق واردکنندهٔ مبلمان دانمارکی، که صندلی‌های نوعِ ویندزور[۲۶] آن، به صورت ماشینی تولید شده بود، تا محدودیت‌های هزینه و کاربردی را در آن زمان، در انگلیس تامین کند، برطرف می‌شد. این صندلی به دلیل آنکه مدل صندلی کلاسیک بریتانیایی ویندزور را به یاد می‌آورد، توسط جامعهٔ بریتانیا، بیشتر مورد توجه و استقبال قرار گرفت. در عین حال سنگ محکی شد برای مدرسهٔ دانمارکی کاره کلینت[۲۷]، در راستای ایدهٔ آنها که مبتنی بود بر اینکه صندلی‌های تاریخی می‌توانند الگویی برای طراحی‌های مدن بی‌زمان باشند. دانمارک، برخلاف بریتانیای کبیر، دچار وقفه‌ای جدی در تولید نشده بود. در نتیجه قادر بود تا تولید مبلمان را ادامه بدهد و بدین ترتیب به صادر کنندهٔ عمدهٔ مبلمان به بریتانیا، جایی که به عنوان الگویی از کارکردگرایی مدرن شناخته می‌شد، تبدیل شود.[۲۸] انگلزسمیت، با بازگشت به کانادا، با تمرکز مجدد بر طراحی‌صنعتی که پیامدی از معماری در دانشگاه‌های کانادایِ تورنتو، مک‌گیل، منیتوبا و بریتیش کلمبیا، بود، از الگوی انگلیسی پیروی کرد. در جایگاه مشاور، انگلزسمیت، نقش مهمی را در ایجاد انجمن طراحان صنعت کانادایی، کمیتهٔ ملی طراحی‌صنعتی (که از سال ۱۹۵۳م، به شورای ملی طراحی‌صنعتی مبدل شد) و شاخص

طراحی، که همه براساس الگوی طراحی‌صنعتی بریتانیایی بنا شده بود، داشت. با این حال، او از نقش قدرتمند الگوری صنعت تولید ایالات‌متحده هم آگاه بود؛ همانگونه که وی در مقاله‌اش تحت عنوان «طراحی» در سال ۱۹۴۹م اشاره کرده است، جایگاه کانادا در طراحی‌صنعتی، مابین محافظه‌کاری (محدودیت و کنترل) بریتانیایی و دانش فنی آمریکایی بود.[۲۹] وظیفهٔ پیش‌رو، پیروی از عملکردگرایی باوهاوس[۳۰] «همه چیز را شبیه‌سازی کنید اما هیچ‌کدام را تقلید نکنید» بود.[۳۱] انگلزسمیت اظهار داشت، «هدف به طور مشخصی، طراحی خوب، تامین نیازهای زندگی، فرهنگی و اقتصادی کانادایی است». تقلید یکی از نقاط ضعف کانادا بود که باید درمان می‌شد و راه‌حل‌های طراحی از تحقیقات بازاریابی و پتانسیل عقلانی موجود در مواد و پروسه‌های تولید برخاستند.[۳۲] پیامد این مسئله، آن بود که برای نوآوری در طراحی و خلق یک طراحی ملی اصیل، باید شکاف کاملی از تاریخ‌گرایی التقاطی به وجود بیاید.[۳۳]

چشم‌انداز انگلزسمیت از «کانادایی بودن» یک دیدگاه کلیشه‌ای بود. او اینگونه استدلال می‌کرد که ماهیت مردم کانادایی، شامل تفکرات منطقی مشخص، عقل سلیم برجسته و میراث طبیعی چشمگیر است. او معتقد به امکان‌پذیری یک طراحی بومی کانادایی بود. براساس نوشته‌های وی، «امیدواریم هر فرم و کاراکتری که در طراحی ما ظاهر می‌شود، کانادایی باشد»[۳۴]. چیزی که او برای موفقیت جنبشی که پیش‌بینی کرده بود، یعنی اطمینان تولیدکنندگان و مردم به طراحی بومی کانادایی، نیاز بود. در پی این مسئله، تمایل به بهبود سلیقهٔ عمومی، شعارهای وی را تحت تاثیر قرار داد. به عنوان بخشی از جامعهٔ تحصیل کردهٔ نخبه، او آرزو می‌کرد طبقهٔ مصرف‌کنندهٔ کانادایی در نتیجهٔ تاثیر و اصلاح تصویر زیبایی‌شناسی بریتانیایی، خلق شود. اما این ایده‌ها، بر تولیدکنندگان مبلمان کانادایی تاثیر زیادی نداشت. چرا که آنها تا حد زیادی بر اعتقاداتشان مبنی بر اینکه کانادایی‌ها خواستار سبک‌های مبلمان سنتی هستند و تمایلی به تغییر شیوه‌های خود برای پیروی از دستورالعمل‌های او و اصلاحات دیگری در طراحی ندارند، پایبند بودند.

مسائل مربوط به کیفیت طراحی در صنعت، به صورت مشخصی، در کانادای پس از ۱۹۴۵م، افزایش یافت. زمانی که تاریخ‌نگار هنر، دونالد بوکانان[۳۵]، کمپیتی علیه آنچه حد میانه در صنعت تولید کانادایی درک می‌شد، راه‌اندازی کرد. در طول دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰م، زمانی که وی سردبیر «هنر کانادایی» و مدیر جامعهٔ طراحان‌صنعتیِ کانادایی بود، مقاله‌هایی نوشت که تولیدها را تشویق می‌کرد و در عین حال نقدی داشت بر آنهایی که سلیقهٔ عمومی را فریب دادند. در نقدش در سال ۱۹۴۵م. با عنوان «طراحی در صنعت» که براساس نمایشگاهی برگزار شده در موزهٔ رویال اونتاریوی تورنتو، بود، وضعیت طراحی کانادایی را با وضعیت طراحی در سوئد و بریتانیای کبیر و ایالات‌متحده مقایسه کرد. از نظر او، مبلمان در

کانـادا، ضعـف در ویژگی‌هـای طراحـی و تکیـه کـردن بیـش از انـدازه بـر سـنت را داشـت:

«بـا وجـود تلاش‌هـای مـدرن در صنعـت قدیمـی سـاخت مبلمـانِ مـا، ضعـف در طراحـی وجـود دارد. در حالـی کـه بعضـی از میزهـای تحریـر، سـادگی و حرکـت پیش‌رونـده را نشـان می‌دهنـد، بسـیاری از آنهـا سـنگین و فاقـد سـبکی و ظرافـت هسـتند. آیـا سـازندگان قفسـه‌های مـا حقیقتـا بـر این امـر معتقدند کـه بی‌حسـی و صلبیـت دارای فضیلـت اسـت؟»[۳۶]

بوکانـان، گفتمـان بین‌المللـی طراحی اسـکاندیناویایی، کـه از ویژگی‌هایـی چـون سـبکی و ظرافـت اسـتفاده می‌کـرد، بـه کار گرفـت. همچنیـن اشـاره کـرد کـه طراحـی سـوئدی الگویـی بـا قابلیـت فـراوان بـرای تولیـد مبلمـان مـدرن در کاناداسـت.

در تـلاش بـرای تشـویق علاقـه در بـه کارگیـری و اسـتخدام بیشـتر طراحـان در صنعت مبلمـان کانادایی، کمیتـۀ بین‌المللـی طراحی‌صنعتـی (NIDC)، کـه بوکانـان آن را در سـال ۱۹۴۸م تاسـیس کـرده بـود، بروشـوری بـا عنـوان «چگونـه طراحان‌صنعتـی می‌تواننـد در تجارتتـان بـه شـما کمـک کننـد» منتشـر کـرد.[۳۷] آن بروشـور شـامل یـک معرفـی از ظهـور جنبـش طراحی‌صنعتـی کـه در سـوئد آغـاز و سـپس در بریتانیـا و ایالات‌متحـده و در نهایـت کانـادا گسـترش یافـت، بـود.[۳۸] بروشـور اختصـاص بـه بتولیدکننـدگان، مهندسـان و تکنسـین‌ها بـرای تشـویق ارتقـا طراحـی در تولیـد کالای کانادایـی، کـه در نتیجـۀ آن، آنهـا می‌توانسـتند وارد رقابـت بـا دیگـر کشـورها شـوند. جنبـش طراحی‌صنعتـی سـوئدی، بـه طـور ویـژه‌ای بـه خاطـر اسـتفاده از طراحـان در صنعـت، شـناخته شـد.

نمایشـگاه‌های بین‌المللـی، نقـش برجسـته‌ای در ارتقـا طراحـی اسـکاندیناویایی داشـتند و در حقیقـت تحسـین بوکانـان از طراحـی سـوئدی تـا حـدی در اثـر بازدیـدش از غرفـۀ نمایشـگاهی سـوئد در نمایشـگاه بروکسـل سـال ۱۹۵۳م، بـه وجـود آمـد.[۳۹] پنـی اسـپارک[۴۰] بیـان می‌کنـد کـه اصطـلاح «سـوئدی مـدرن[۴۱]» در سـال ۱۹۳۹م و در نمایشـگاه جهانـی در نیویـورک ابـداع شـد؛ اصطلاحـی کـه در برابـر زبان‌هـای طراحـی باوهـاوس، آرت‌دکـو[۴۲]ی فرانسـوی و فـرم اسـتریم[۴۳] آمریکایـی بـه وجـود آمـد. او می‌نویسـد: «اشـیای سـوئدی در نمایشـگاه ۱۹۳۹م، آرام، غیـر مسـلط، از نظـر زیبایـی سـاده و بی‌انـدازه باشـکوه بـه نظـر می‌رسـیدند. عـلاوه بـر ظاهـر خوشایندشـان، بـه طـور روشـنی بـه عنـوان نمادهـای بصـری یـک فرهنـگ کـه ارزش یـک تفسـیر انسـانی و ملی‌گرایانـه از زندگـی انسـان را داشـتند، عمـل می‌کردنـد.»[۴۴] بـرای بوکانـان، اشـیای سـوئدیِ موجـود در نمایشـگاه -«انتخابـی بـا وجـود گروه‌بنـدی کوچکـی از مبلمـان، وسـایل آشـپزخانه، وسـایل شیشـه‌ای و ظـروف سـفالی»[۴۵]- هدایتگـری بودنـد بـه زیبایی‌شناسـی آگاهانـه کـه مسـیر تغییـر او بـه جنبـش مـدرن در طراحـی را ارتقـا مـی‌داد.[۴۶]

تعریـف بوکانـان از «طراحـی خـوب»، همانطـور کـه در رسـالۀ وی بـا عنـوان «طراحـی بـرای اسـتفاده در تولیـدات کانادایـی» دیـده می‌شـود، گفتمـان معمـول طراحـی سـوئدی بازتـاب دارد:

«طراحـی خـوب در اشـیای تولیـد شـده، همانگونـه که امـروزه مـا متوجـه شـده‌ایم، بـه معنـی ترکیبـی از

سادگی، تناسب خوب و عملکردی سودمند است. این مسئله تزئین نیست، بلکه طراحی اشیای معمولی برای زندگی روزمره است. شکوه خط‌ها و شفافیت فرم، دارای یگانگی برای سازگاری با هدف هستند.»[۴۷]

این معیارها، برای شکل دادن به شاخص طراحی با هدف حذف و یا اضافه کردن محصولات، بودند. در این راستا، یک مجموعهٔ عکاسی از اشیای صنعتیِ کانادایی، در سال ۱۹۴۸م، به عنوان بخشی از گالری ملی خدمات اطلاعاتی طراحی‌صنعتی کانادایی، به عنوان بازوی اجرایی NIDC منتشر شد. شاخص، محصولات را براساس استانداردهای سلیقه و تسلط آن که از اختیارات موزهٔ ملی در دوران بعد از جنگ بود، رتبه‌بندی می‌کرد.[۴۸]

با این حال تا سال ۱۹۵۳م، کمیتهٔ شاخص طراحی، تنها تعداد ۱۵۰ شی صنعتی را متناسب با این معیار انتخاب کرد، که در مقایسه با دو هزار شی‌ای که در همان زمان توسط شاخص طراحی بریتانیایی برگزیده شدند، ناچیز بود.[۴۹]

این تعداد اشیای فوق‌العاده محدود که در برابر معیارهای بوکانان -وضوح، فرم، تمایز رنگ و روغن و حذف تزئینات بی‌معنی- برای طراحی خوب قرار گرفتند، می‌توانند تفسیری باشند از سختگیری معیارها برای پذیرش و براساس آنچه بوکانان می‌گوید، بازتابی از وضعیت غم‌انگیز طراحی کانادایی.

در حقیقت همانطور که ویرجینیا رایت[۵۰] گفته است، بوکانان از شاخص‌های طراحی اماکن دیگر برای راه‌اندازی مجموعه‌ای اخلاق‌گرا در این صنعت، استفاده می‌کند.[۵۱]

تصویر ۱: سیگرون بولوهوبه، طراحی داخلی برای مشتریان مونترال با مبل (برندهٔ جایزهٔ NIDC، ۱۹۵۹)، صندلی و چهارپایه (برندهٔ جایزهٔ NIDC، ۱۹۵۹)، و مبلمان‌های دیگر. عکس: آرشیو سیگرون بولوهوبه، دانشگاه مک‌گیل

تصویر ۲: سیگرون بولوهوبه، مبلمان AKA، «مجموعه ۱۲ اقامتگاه»، طراحی داخلی کانادایی (سپتامبر ۱۹۶۷)، عکس: دانشگاه مک‌گیل

تصویر ۳: سیگرون بولوهوبه، مبلمان، تالار شورا، تالار شهر اتاوا، ۱۹۵۹، معماری کانادایی ۱۱،۴ (نوامبر ۱۹۵۹)، عکس: دانشگاه مک‌گیل

بخش دوم

در دهۀ ۱۹۵۰م، در کانادا، نخبگان طراحی، دولت و نهادهای آموزشی در پی آموزش عموم بودند تا سلیقۀ خوب را به عنوان راهی برای پیشبرد مدرنیزاسیون کشور، همگانی کنند -این مسئله، ناشی از میل دائمی مقابله با تولیدکنندگان و عموم مردم-. این وضعیت در کانادا، به طور مشخصی، همزمان با آنچه که در فنلاند، جایی که جنبش طراحی‌صنعتی دیرتر از کشورهای اسکاندیناویایی در نتیجۀ تاخیر در فرآیند صنعتی شدن آغاز شده بود، همراستا شد.[۵۲] براساس آنچه که مینا سارانتولا وایس[۵۳] می‌نویسد، تا اواخر دهۀ ۱۹۵۰م در فنلاند، «گفتمان معماری و طراحی تحت سلطۀ ملی‌گرایی و یک اخلاق‌گراییِ جمعیت تحصیل کرده که پیرو خلق ایده‌آل یک جامعۀ مدرن و معقول بودند». در حالی که در کشورهای اسکاندیناویایی، این گفتمان ملی‌گرایی بسیار زودتر گسترش پیدا کرده بود[۵۴] : همانند نظریه‌پردازان کانادایی، داوران فنلاندیِ سلیقۀ طراحی، متعهد به حمایت مصرف‌کننده در برابر محصولات نامرغوب مانند عتیقه‌ها و طراحی‌های غیراصیل بودند. به همین علت، این موضوع که بسیاری از مصرف‌کنندگان استفاده از مبلمان سنتی که نمادی از اصالت و خاطرات خانوادگی و روشی نظام‌مند به عنوان نماینده‌ای از قشر متوسط بود را ترجیح می‌دادند، نادیده گرفتند.[۵۵] نکتۀ جالب توجه این است، در حالی که مصرف‌کنندگانِ فنلاندی اغلب به دنبال حفظ زبان سنتی فرم‌ها در محیط زندگی‌شان بودند، از دهۀ ۱۹۵۰م، کشور به این مسئله پی برد که یکپارچه‌سازی فرهنگی از سوی ورود طراحی اسکاندیناویایی در سطح ملی اتفاق افتاده است.[۵۶]

این مسئله با آنچه که در ابتدا به نظر می‌رسید، تناقض کمتری دارد، با این حال، از آنجا که گفتمان طراحی مدرنیستیِ فنلاندی، سنت تولید داخلی را در پیش گرفت -که ابسته به موقعیت‌های ارضی زندگی و یک رابطۀ صمیمانه با طبیعت- به عنوان نقطۀ آغازی برای طراحی اشیای سادۀ سودمندگرایانه بود[۵۷] هنگامی که گفتمان طراحی فنلاندی می‌توانست تا حدی طراحی مدرنیستی را با سنت پیشه‌وری (صنعت) بومی وفق دهد، ایدئولوژی طراحی خوب بین نخبگان کانادایی، هر ارتباطی با سنت پیشه‌وری گذسته را رد می‌کرد. این مسئله سبب به آشکار شدن هرچه بیشتر دوگانگی هنر/صنعت، کمک کرد.[۵۸] همان اوایل سال ۱۹۴۵م، دونالد بوکانان، این ایده را که صنعتگران کانادایی می‌توانند نقش طراح را در صنعت داشته‌باشند، رد کرد. و این نکته، در نتیجۀ اعتراض وی به نمایش آثار دست‌ساخته در نمایشگاه «طراحی در صنعت» بود.[۵۹] با وجود بحثی که بر روی این مسئله از دهۀ ۱۹۴۰م، در حال انجام است[۶۰]، پیشه‌وری، نقش برجسته‌ای در گفتمان طراحی‌صنعتی کانادایی ندارد. چه ساختن سلسله‌وار اشیای سودمند باشد یا ضمانت یک تاریخ از ارزش زیبایی‌شناسی اشیای روزمره. استثنا در این قانون، در حوزۀ بافندگی بود. عرصه‌ای که کارن بُلو[۶۱]، متولد دانمارک، طرفدار استفاده از مهارت

پیشـــه‌وری در فضـــای داخلـــی کانادایـــی اســـت. او، از طریـــق شـــرکتش، بافـــت خانگـــی کانادایـــی[۶۲]، پارچه‌هـــای طراحـــی اســـکاندیناویایی را بـــرای صنعـــت مبلمـــان و طراحـــی داخلـــی معرفـــی کـــرد.[۶۳] بُلـــو بـــرای پذیـــرش الگـــوی ســـوئدی، اســـتدلالی کـــرد کـــه بـــه موجـــب آن، پیشـــه بـــه عنـــوان پایـــه و اساســـی بـــرای طراحـــی در صنایـــع تولیـــدی مـــورد اســـتفاده قـــرار گرفـــت.[۶۴] اگـــر بُلـــو می‌توانســـت بـــه ایـــن نکتـــه اشـــاره کنـــد کـــه هویـــت فرهنگـــی، از طریـــق پیونـــد موفقیت‌آمیـــز پیشـــه و صنعـــت در طراحـــی ســـوئدی، یکپارچـــه شده‌اســـت، یـــک اســـطورهٔ فرهنگـــی دیگـــر، یعنـــی کیفیـــت ملی‌گرایـــی بـــودن کـــه اشـــیای طراحـــی شـــدهٔ اســـکاندیناویایی را شـــکل مـــی‌داد، وجـــود داشـــت کـــه می‌توانســـت بـــر گســـترش طراحـــی مدرنیســـتی کانادایـــی اثـــر بگـــذارد. کریســـتین سِـــترلوند[۶۵]، اصالـــت ســـبک ســـوئدی را تنیجـــهٔ تـــلاش انجمـــن ملـــی کار اجتماعـــی ســـوئد (CSA)، بـــرای حـــل مشـــکل مســـکن کشـــور در اوایـــل دهـــهٔ ۱۹۰۰م، می‌دانســـت. نوگرایـــی بـــا بهبـــود ســـلامت قشـــر ضعـــف جامعـــه، زمانـــی پیونـــد داده‌شـــد کـــه «نمایشـــگاه خانـــه»ی اســـتکهلم، در ســـال ۱۹۱۷م، الگوهـــای آپارتمـــان در زیبایی‌شناســـی روســـتایی را بـــه نمایـــش گذاشـــت. ایـــن آپارتمان‌هـــا دارای نـــور فـــراوان، پرده‌هـــای ســـفید، مبلمـــان چوبـــی، فـــرش، قفســـه‌های بـــاز و مبل‌هـــای تخت‌خـــواب شـــو بودنـــد. مفهـــوم آن دموکراتیزاســـیون زیبایـــی از طریـــق نمایش‌هـــای مقـــرون بـــه صرفـــه و در عیـــن حـــال خـــوش ســـلیقه کـــه نمایانگـــر نوســـازی ســـلیقهٔ هنـــر بـــا تعریـــف و ترویـــج یـــک فـــرم ملـــی در طراحـــی اســـت.[۶۶] همانطـــور کـــه ســـترلوند اشـــاره می‌کنـــد، ایـــن گفتمـــان شـــامل یـــک عنصـــر منفـــی نیـــز هســـت و آن کنتـــرل کـــردن و نظـــم بخشـــیدن بـــه مـــردم از طریـــق آمـــوزش زیبایی‌شناســـی اســـت کـــه طبقـــهٔ کارگـــر را بـــه یـــک جامعـــهٔ بســـته تبدیـــل می‌کـــرد.[۶۷] بـــا ایـــن حـــال، اشـــیایی کـــه براســـاس طراحـــی دموکراتیـــک در «نمایشـــگاه خانـــه» نشـــان داده شـــده بودنـــد تنهـــا در شـــرکت نوردیـــک[۶۸] (NK)، موجـــود بـــود. فروشـــگاهی بـــزرگ و مجلـــل بـــرای مشـــتریان ثروتمندتـــر. بـــه بیانـــی دیگـــر، ورود طبقـــهٔ کارگـــر فقـــط در یـــک ســـطح گفتمانـــی یـــا ایدئولوژیـــک قـــرار می‌گرفـــت.[۶۹] شـــرکت نوردیـــک، مبلمانـــی بـــا قیمـــت متوســـط‌تری بـــه نـــام تریـــوا[۷۰] نیـــز می‌فروخـــت. ایـــن مبلمـــان محصولـــی ارزان قیمـــت بـــود کـــه توســـط مدیـــر شـــرکت، معمـــار الیـــاس اِســـودبرگ[۷۱]، طراحـــی شـــده‌بود. در حقیقـــت ایـــن محصـــول بـــرای حمـــل و نقـــل بـــه کشـــورهای دیگـــر از جملـــه کانـــادا اســـتفاده می‌شـــد.[۷۲] تـــا اواخـــر دهـــهٔ ۱۹۴۰م، طراحـــی ســـوئدی و موفقیـــت عمومـــی فروشـــگاه نوردیـــک، بـــه عنـــوان محلـــی بـــرای تبلیغـــات طراحـــی خـــوب در صفحـــات مجلـــهٔ طراحـــی بریتانیایی، در طـــی گزارشـــی از پـــل رایلـــی[۷۳]، مطـــرح شـــد. گفتمان نوگرایـــی ســـوئدی، در بازتـــاب ویژگی‌هـــای مبلمـــان شـــرکت نوردیـــک مشـــهود اســـت. ویژگی‌هایـــی چـــون ســـبکی، ســـادگی، اســـتفاده از چـــوب، انـــدازهٔ مناســـب بـــرای اتاق‌هـــای کوچـــک، اســـتفاده از پارچه‌هـــای مخصـــوص اثاثیـــه و لـــوازم خانگـــی کـــه توســـط خانـــم ســـامپه هولتبـــرگ[۷۴] بافتـــه شـــده‌اند، لامپ‌هـــا و اتصـــالات، کاغـــذ دیواری‌هـــای رنـــگ روشـــن بـــا نقـــوش ظریـــف، ظـــروف شیشـــه‌ای و زیـــورآلات دست‌ســـاز، همهٔ آن چیـــزی هســـتند کـــه رایلـــی دیـــده بـــود و بـــر ســـنت

زندگی طراحی مدرن سوئدی دلالت داشتند.[۷۵] در فضای سالن فروشگاه NK، مشتریان به صورت عینی، با طراحی خوب و اصول آن آشنا می‌شدند؛ به علاوه، فروشگاه خدمات دکوراسیون خود را در عکس‌ها و اسلایدهای رنگی از اتاق‌ها و نمونه‌های کاغذ دیواری، منسوجات و فرش‌ها ارائه می‌کرد که مشتریان می‌توانستند از نمونه‌های اجرا شده را مشاهده کنند. از طرف دیگر، ارائهٔ دوره‌های ساخت و تزئین خانه هم باعث شده بود تا شرکت‌کنندگان بتوانند اتاق‌های خودشان را طراحی کنند -تاکید مجدد بر روی آموزش اصول طراحی خوب.[۷۶] این ایده (نمایش نمونه اتاق‌های تزئین شده) که با هدف آموزش سلیقهٔ محبوب انجام می‌گرفت، به صورت عملی وارد طراحی کانادایی شد. هم از طریق برپایی چنین فضاهایی در فروشگاه‌های بزرگ[۷۷] و هم شبه نمایشگاه‌ها در مرکز طراحی که در سال ۱۹۵۳م توسط موزهٔ ملی کانادا تاسیس و در ساختمان لورنشیَن[۷۸]، ایجاد شد[۷۹]. هدف این مرکز، نمایش گروه‌های شبه واقعی از طراحی‌های کانادایی برای استفادهٔ روزانه طراحی، در کنار پنل‌های تعلیمی برای اهداف آموزشی بود.[۸۰] هامفری کاروِر[۸۱]، معمار و برنامه‌ریز شهری، در گزارش خود از مرکز طراحی در سال ۱۹۵۴م، سوالی را با این مضمون مطرح کرد، که آیا اشیای طراحی شدهٔ کانادایی خواهند توانست جایگاهشان را در کنار هنرهای نقاشی، معماری و مجسمه‌سازی بیابند؟[۸۲] برای کاروِر، این مسئله همچنان در بین کیفیت محصول، بازاریابی و پیامد انتخاب مصرف‌کنندهٔ عمومی، وجود داشت. تا زمانی که تولیدکنندگان، فروشگاه‌ها را با «کالاهای اسفناک» پر می‌کردند، سطح معمولی سلیقهٔ عمومی، پایین باقی می‌ماند. براساس نظر کاروِر، مشکلی که اغلب مردم در انتخاب کالا دارند، گیرافتادن در دوراهی استفاده از وسایلی است که بر پایهٔ فرم‌های قدیمی بودند و یا با جدیدترین مدها طراحی شده بودند. به معنای دیگر انتخاب بین نسخه «مدرنیستی» و یا «استریم لاین[۸۳]» طراحی‌های قدیمی.[۸۴] بنابراین، ارزش واقعی مرکز طراحی، به علت و جود مکانی بود که برخلاف گالری‌ها و موزه‌ها که دارای محدودیت در فضا بودند، این امکان را می‌داد تا اشیا از پشت شیشه‌ها نمایش داده شوند و در نتیجه، مورد استقبال بیشتری قرار بگیرند. کاروِر این موضوع را مورد بحث قرار می‌دهد که مرکز طراحی، «افرادی را که کمتر به هنر رازآلود علاقه‌مندند، دعوت می‌کند»، همچنین اضافه می‌کند، با اینکه آنها، محصولات کانادایی با فرم مطلوب را در راستای آموزش سلیقهٔ عموم، نمایش می‌دهند، اما هنوز اطمینانی برای طراحی کانادایی در عرصهٔ بین‌المللی نمی‌دهند.[۸۵] براساس آنچه که مطبوعات روز بیان می‌کردند، تعداد محدودی از طراحی‌های کانادایی برای مبلمان، می‌توانستند به گروه «هنر» تعلق داشته‌باشند.

هرچند این تصور، طی دههٔ ۱۹۵۰م، به تدریج تغییر کرد. علت این امر تا حدی به این دلیل بود که، مفهوم و ایدهٔ سلیقهٔ سوئدی در تفکر داوران معروف و ذوق آنها ایفای نقش کرد. از

سوی دیگر، تبلیغات خرده‌فروشان مشهوری چون فروشگاه‌های سیمپسون[۸۶] و ایتون[۸۷]، که جزو اولین ترویج‌کننده‌های طراحی اسکاندیناویایی شدند، تاثیر زیادی گذاشت. در دوران پس از جنگ کانادا، حرکت روبه جلوی زندگی قشر متوسط در ابعاد جهانی، ریشه در خلق جامعه‌ای مصرفی داشت که به جای مفهوم اسکاندیناویایی زندگی دموکراتیک برای تمام طبقات جامعه، ایدهٔ بدست آوردن کالای لوکس تبلیغ شده را داشتند. در طول دههٔ ۱۹۵۰م، سوئدی و دانمارکی مدرن[۸۸] -از نظر اسمی، دموکراتیک است- تبدیل به دکوراسیون داخلی ایده‌آل برای قشر نخبهٔ تحصیل‌کرده در کانادا شد. با این ساختار جدید ارزش، استفاده از اشیای طراحی شده براساس سبک اسکاندیناویایی، حرکت درست سلیقه برای خانه‌دار کانادایی را تضمین می‌کرد.

هنگامی که بازارهای آمریکای شمالی در دوران پس از جنگ، درهای خود را به روی محصولات اسکاندیناویایی باز کردند، موزه‌ها و نمایشگاه‌ها، تحسین خود را از این اشیا به عنوان اثر هنری، افزایش دادند. همچنین طراحان برجسته در زمرهٔ حاملان ارزندهٔ نام‌های تجاری قرار گرفتند. یکی از راه‌هایی که باعث شد تا طراحی اسکاندیناویایی به تصورات کانادایی‌ها نفوذ کند، نمایشگاه «طراحی در اسکاندیناوی» بود که در بین سال‌های ۱۹۵۳م تا ۱۹۵۷م، در بیست و دو موزهٔ آمریکای شمالی که شامل موزهٔ رویال اونتاریوی تورنتو و مرکز ملی گالری و طراحی در اتاوا[۸۹] بود می‌شد. این نمایشگاه محصولاتی از دانمارک، سوئد، فنلاند و نروژ به نمایش گذاشت.[۹۰] نمایشگاه شامل محصولاتی از شیشه، سرامیک، چوب، منسوجات و مبلمان با طراحی معاصر بود که براساس سنت قومی و بومی هرکدام از چهار کشور، طراحی شده بود.

تصویر ۴: «... خوبی و تازگی باید در کنار هم باشند...» صندلی طراحی شده توسط سیگرون بولوهوبه، سال ۱۹۵۵م برای آثار AKA، مونترال، دریافت جایزهٔ طراحی NIDC در ۱۹۵۷م، هنر کانادایی (بهار ۱۹۵۵م) عکس: نگارنده

تصویر ۵: صندلی تودوزی شده در مقایسه با طراحی سیگرون بولوهوبه، هنر کانادایی، (بهار ۱۹۵۵م) عکس: نگارنده

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

همزمـان، ایـن نمایشـگاه بـر نقش‌آفرینـان برجسـته در حـوزهٔ طراحـی تاکیـد می‌کـرد. نشـریهٔ «موسسـهٔ رویـال معمـاری کانـادا»، پوشـش خبـری مناسـبی را از ایـن نمایشـگاه داد و در یـک مقالـه از هنرمنـد و نویسـنده، جـرج سـوینگتون[۹۱]، بیـان شـده کـه، طراحـی اسـکاندیناویایی، «ریشـه در میـراث و قومیت» دارد و باعـث مـرگ عملکردگرایـی باهـاوس بـود کـه ایـدهٔ ارزش زیبایـی طراحـی خـوب را از طریـق رد فرم‌هـای تاریخـیِ بومـی، کاهـش داد. برعکـس طراحـی اسـکاندیناویایی کـه دانـش و مهـارت قدیمـی را بـه کار گرفـت و بـا اسـتفاده از فرم‌هـای تاریخـی و بومـی، ذهـن خـلاق را بـرای خلـق یـک شـی دلپذیـر روزانـه کـه از زندگی‌شـان در فرم‌هـای تاریخـی نشـات می‌گیـرد، بـه کار بـرد.[۹۲] گفتـهٔ سـوینگتون، تاثیـر نمایشـگاه «راه سـوم» مدرسـهٔ دانمارکـی کاره کلینـت[۹۳] را آشـکار می‌کنـد، کـه مبلمـان بـا کیفیـت را بـا حـس اسـتثنایی مهـارت دسـتی و عملکـرد را تبلیـغ می‌کنـد در حالـی کـه تولیـد انبـوه آن، مقـرون بـه صرفـه اسـت.[۹۴] مرکزیـت مدرسـهٔ کاره کلینـت، در اتحـاد معمـاران و کابینت‌سـازان بـرای روایتـی از مدرنیسـم دانمارکـی، اسـت. بازتـاب آن در فـروش ایـن طراحـی بـه عنـوان راهـی بـرای توجـه بـه نیازهـای انسـانی بـا حفـظ کـردن مـواد تاریخـی در عیـن ارتقـا راه مدرنـی بـرای زندگـی و تفکـر اسـت.[۹۵]

بخش سوم

تاثیـر مدرسـهٔ کاره کلینـت، نکتـهٔ کلیـدی بـرای شـکل‌گیری و ارتقـا طراحـی اسـکاندیناویایی در کانادا، در یکـی از شـخصیت‌های مهـم، معمار و طـراح مبلمان متولـد سـوئد، سـیگرون بولوهوبـه، بـود.[۹۶] او در دوران کاری‌اش در شـرکت مبلمـان AKA (مونتـرال)، در عرصـهٔ طراحـی کانادایـی بـه رسـمیت شـناخته شـد. دوازده جایـزهٔ NIDC، بیـن سـال‌های ۱۹۵۳م (سـال تاسـیس NIDC)و بسـته شـدن برنامـهٔ جوایـز در سـال ۱۹۵۹م، کسـب کـرد. تصاویـر کارهایـش بـه طـور پیوسـته در مطبوعـات فرهنگـی کانادایـی بـه عنـوان نمونه‌هایـی از طراحـی خـوب، نشـان داده می‌شـد.[۹۷] بولوهوبـه در آکادمـی هنـر سـلطنتی دانمـارک در کپنهـاک، بـه عنـوان یـک معمـار و طـراح مبلمـان آمـوزش دیـد. در نهایـت توسـط شـرکت تـی. ایتـون[۹۸] ، در سـال ۱۹۵۰م، از طـرف دفترهـای اروپایـی ایـن شـرکت، بـه عنـوان مشـاور طراحـی داخلـی بـرای فروشـگاه‌های مونتـرال، مشـغول شـد. زمانـی کـه بولوهوبـه بـه کانـادا رسـید، بـه عنـوان یـک طـراح شایسـته و بـا تجربـهٔ قابـل توجهـی، در هـر دو زمینـهٔ طراحـی داخلـی و طراحـی مبلمـان، کـه برخاسـته از ریاسـت طراحـی داخلـی و مبلمـان تئاتـر شـهر مالمـو در سـال ۱۹۴۲م و همچنیـن پژوهش‌هـای وی در مـورد مسـکن بـرای دولـت سـوئد بیـن سـال‌های ۱۹۴۳م تـا ۱۹۴۷م بـود. همچنیـن در سـال ۱۹۴۷م، او شـرکت مشـاوره‌ای خـودش در حـوزهٔ طراحـی مبلمان و معمـاری داخلـی را در اسـتکهلم، تاسـیس کـرد.[۹۹] در زمـان ورودش بـه کانـادا، در سـال ۱۹۵۰م، بولوهوبه متوجـه شـد حرفـهٔ طراحـی مبلمـان مراحـل ابتدایـی خـود را سـپری می‌کـرد و بسـیاری از مبلمان‌هـای مـدرن موجـود، وارداتـی هسـتند. از نظـر او، گسـترش و ارتقـا سـلیقهٔ کانادایی‌هـا در مبلمـان، از طریـق ایـن مبلمـان اسـکاندیناویایی وارداتـی کـه ابتـدا از

ایـالات متحـده و در نهایـت مسـتقیماً از کشـورهای اسـکاندیناوی وارد می‌شـد، صـورت پذیرفتـه بـود.[۱۰۰] در ۱۹۵۳م، او شـراکتی را بـا طـراح مبلمـان، رینهولـد کُلِـر[۱۰۱،۱۰۲] بـه عنـوان شـعبه‌ای از شـرکت مبلمـان AKA، شـکل دارد. هـدف از ایـن موضـوع، خلـق یـک طراحـی بدیـع بـرای تولیـد انبـود مبلمـان بـود.

بـا وجـود ریشـهٔ سـوئدی بولوهوبـه، و مکتـب فکری‌اش کـه نتیجـهٔ آمـوزش در مدرسـهٔ دانمارکـی کاره کلینت بـود، و از طـرف دیگـر، بررسـی‌های وی در بـه کارگیـری نمونه‌هـای سـنتی، طراحی‌هایـش بازتابـی از مـد دانمارکـی دهـهٔ ۱۹۵۰م بـا رویکـردی بـه سـوی طراحـی نوآورانـه اسـت. در کنـار ایـن مسـئله، او همـواره توجـه خاصـی بـه سـبک‌ها و مصالـح سـنتی داشـت.[۱۰۳] بـرای بولوهوبـه، چونـان طراحـان دانمارکی، بالاتریـن شـکل بیـان سـلیقه در مفهـوم بی‌زمانـی، شـکل می‌گیـرد. کیفیتـی کـه او بـدان اشـاره می‌کنـد را می‌تـوان در طراحـی اسـکاندیناویایی تشـخیص داد و در کار مهمتریـن طراحـان معاصـر، کسـانی کـه در پـی اسـتفاده از حداقـل تزئینـات و تکنیک‌هـا بـا توجـه بـه انتخـاب درسـت مـواد، بودنـد، مشـاهده کـرد.[۱۰۴] بـه عـلاوه او همـواره بـه دنبـال همیـن بی‌زمانـی در طراحی‌هایـش بـود و در عیـن حـال متعهـد بـه آمـوزش عمـوم بـرای اصـول سـلیقهٔ خـوب.[۱۰۵] بـه دنبـال الگوهـای اسـتودیوی NK-bo در اسـتکهلم، بولوهوبـه، نمایشـگاه‌های AKA را در مونتـرال بـا ظواهـر مختلـف کـه اتـاق ناهارخـوری و اتاق‌هـای پذیرایـی شـامل طرح‌هـای مبلمان‌هـای او، در کنـار ظـروف شیشـه‌ای، وسـایل و نقاشـی‌های وارداتـی بـود را برپـا کـرد.[۱۰۶] اولیـن جایـزهٔ NIDC بولوهوبـه، در سـال ۱۹۵۷م، متعلـق صندلـی راحتـی‌ای کـه بـا هـدف آسـایش در سـال ۱۹۵۵م طراحـی کـرده، بـود کـه بازتـاب آموزش‌هـای او در مطالعـات آناتومـی اسـت. پشـتی صندلـی، یـک شـش‌ضلعی نامنظـم اسـت کـه قابلیـت جابه‌جایـی و تنظیـم را بـرای کاربـر فراهـم می‌کنـد. ایـن صندلـی تبدیـل بـه طـرح اصلی بـرای خط تولیـد مبلمـان اداری شـد کـه در طـول دهـهٔ ۱۹۶۰م، توسـط شـرکت AKA، بـه تولیـد رسـید. جایـزهٔ ۱۹۵۹م او، مبلـی بـا فـرم پشـتی شـش‌ضلعی غیـر معمـول بـود، صندلـی راحتـی برنـده شـده و چهارپایـهٔ او از سـال ۱۹۵۷م، بـه همـرا چندیـن قطعـهٔ دیگـر، بـرای مبلـه کـردن اتـاق پذیرایی یکـی از مشـتریان AKA، بـه منظـور ایجـاد ترکیبـی که نمونـه‌ای از زیبایی‌شناسـی طراحـی اسـکاندیناویایی را بـه یـاد مـی‌آورد ترکیـب شـدند. ایـن نمونـه در اواخـر دهـهٔ ۱۹۵۰م، بـه اوج محبوبیـت در کانـادا رسـید. (تصویـر ۱). بـا وجـود چالش‌هایـی کـه در فضـای طراحـی بومـی وجـود داشـت،[۱۰۷] کارهـای بولوهوبـه نمایشـی از بهتریـن طراحی‌هـای کانـدایی در سه‌سـالهٔ میـلان سـال ۱۹۵۷م، نمایشـگاه صلـح جهانی بروکسـل ۱۹۵۸م، و نمایشـگاه جهانـی اکسـپو[۱۰۸] ۱۹۶۷م، بـود. بولوهوبـه یکـی از ۱۲ طـراح کانادایـی بـود کـه طراحـی مبلمـان سـکونت‌گاه ۱۰۹۶۷ بـا طراحـی موشـه صَفـدی[۱۱۰]، بـه او واگـذار شـد. (تصویـر ۲). همچنیـن طراحی‌هایـش کـه بـرای مبلـه کـردن تـالار شـهر اتـاوا، مکانـی بـرای نمایـش عناصـر انسـانی، در سـال ۱۹۵۹م برگزیـده شـد (تصویـر ۳)، نشـان می‌دهـد کـه طراحـی اسـکاندیناویایی بـرای نمایـش ملی‌گرایـی در پایتخـت، بسـیار مناسـب بـو.[۱۱۱]

تصویر ۶: داوران یک صندلی کانادایی را در طی داوری‌شان برای جایزهٔ طراحی NIDC ۱۹۵۵م داوری می‌کنند، هنر کانادایی، (بهار ۱۹۵۵م) عکس: نگارنده

تصویر ۷: مجموعه اتاق خواب، طراح: یان کوپیرز، هنر کانادایی، (بهار ۱۹۵۵م) عکس: نگارنده

تصویر ۸: طراحی شده توسط رابین بوش، توضیحات: «این مجموعهٔ اتاق ناهارخوری با چوب طبیعی گردو، در سال ۱۹۵۳ تولید شد»، هنر کانادایی، (می ۱۹۵۵م) عکس: دانشگاه مک‌گیل

تصویر ۹: صندلی راحتی، طراح یان کوپیرز، تولید شده توسط شرکت مبلمان امپریال، تورنو، هنر کانادایی، (فوریه ۱۹۵۵م) عکس: دانشگاه مک‌گیل

در دهۀ ۱۹۵۰م، نوشته‌های کانادایی در حوزۀ طراحی، بیان می‌کنند که زمان‌هایی وجود داشتند که بین رواج دادن گفتمان طراحی خوب که توسط شورای ملی طراحی صورت می‌گرفت و مسائل هویتی بومی و ملی در محصول واقعی، تناقض وجود داشت.[۱۱۲] به نظر می‌رسید یک آشفتگی و تشویش در قلب گفتمان طراحی در این سال‌ها وجود داشت که تلاش برای طراحی بومی کانادایی شاید بیهوده بود. می‌توان ادعا کرد که این به دلیل تصوری است که برنامۀ جایزۀ NIDC و جایزۀ شایستگی طراحی آن، همراه با شاخص طراحی، پذیرش برتری طراحان مبلمان

خارجی را نشان می‌دهد. (مانند بولوهوبه)[۱۱۳].

مثال‌های این ابهام بین نوشته و تصویری که در گزارش کنفرانس مبلمان NIDC (پاییز ۱۹۵۴م، تورنتو)، اتفاق افتاد. جایی که تقریباً یکصد تولیدکننده، خرده‌فروش و طراح جمع شده بودند. هدف این کنفرانس پیرامون بحث بر سر این مسئله که آیا مبلمان مدرن، رویکردی گذراست و یا توسعه‌ای است براساس نیازهای زندگی معاصر، بود. در مقاله‌ای که این رویداد را پوشش می‌داد، و در مجلهٔ «هنر کانادایی»[۱۱۴] منتشر شد، صندلی راحتی برنده شدهٔ بولوهوبه را در کنار تصویری از یک صندلی روکش‌دار با تودوزی سنگین قرار داد تا ویژگی‌های صندلی بولوهوبه را با کیفیت‌هایی چون «زیبایی و تازگی» برجسته کند.[۱۱۵] (تصاویر ۴و ۵). در مقابل این دیدگاه، که آن هم از سوی NIDC بود، مقاله‌ای شامل اظهار نظری از طراح مبلمان، جرج سولیس[۱۱۶]، از شرکت اسنایدرِ واترلو، منتشر شد. او کسی بود که احساس می‌کرد طراحی بولوهوبه به سبک خارجی است و به عنوان الگویی برای کانادا، نامناسب.

«ما مجموعه‌ای متفاوت از شرایط داریم؛ مردم ما طبیعت متفاوتی دارند؛ مشکلات جغرافیایی ما متفاوت است؛ ما باید این مشکلات را درون خودمان حل کنیم».[۱۱۷] این یک نتیجه‌گیری قابل توجه بود که اسنایدرِ واترلو، یکی از معدود تولیدکننده‌های کانادایی که در حوزهٔ فلسفهٔ طراحی، کاملا مدرن قلمداد می‌شد. این تولیدکننده، از اوایل دههٔ ۱۹۳۰ با شیشه و فولاد کار می‌کرد و در دههٔ ۱۹۵۰م، مبلمانی کاملا مدرن تولید کرده بود.[۱۱۸] در واقع، مقالهٔ ۱۹۵۰م، که توسط رئیس شرکت، کلایتون اچ. اسنایدر[۱۱۹] نوشته شده بود، از گفتمانی حمایت می‌کرد که به نظر می‌رسید بسیار به ایدهٔ طراحان اسکاندیناویایی شباهت دارد:

«[مبلمان مدرن] باید طراحی شکوهمند، با سرانجامی عالی، عملکردگرا، اقتصادی باشد و همچنین به طور درستی از رنگ استفاده شده باشد... . [آن] یک نتیجهٔ منطقی از روش زندگی مدرن هست. طراح‌های واضح، در کنار راحتی مراقبت از آن با توجه به نیازهای سازندهٔ خانه‌های مدرن: صرفه‌جویی در فضا، زمان و هزینه».[۱۲۰] حقیقت اینکه طراحی‌های بولوهوبه، تصویری از طراحی خوب برای NIDC را آفرید، ممکن است برای تولیدکنندگان مبلمانی مانند اسنایدر که در رقابت با بازارهای داخلی خانگی بودند، دردسرساز شده بود. فرم‌های مبلمان اسکاندیناویایی شروع به پر کردن بازارها از منابع مختلفی چون واردات مستقیم که در فروشگاه‌هایی چون شیلِ کانادا[۱۲۱] در تورنتو، و طرح‌های ارزان که از طریق فروشگاه‌های بزرگ به کانادا آورده شده بود، کردند. به علاوه بسیاری از طراحان کانادایی از ظاهر سبک کاسکاندیناویایی در سرتاسر دههٔ ۱۹۵۰م با هدف برآورده کردن تقاضای بازار محبوب و عقد قراردادهای بزرگ، تقلید می‌کردند. تصویر جلد مقالهٔ سولیس، هیئت منصفه را که در حال قضاوت کردن یک صندلی هستند که به سبک اسکاندیناویایی است، نشان می‌دهد؛ و در عین حال همه از محصول راضی

هستند (تصویر ۶). نظر منفی سولیس حاکی از آن است که سبک اسکاندیناویایی مبلمان تولیدشده توسط صنایع محلی، در بازار تولید انبوه مبلمان، رقابتی شدند. این موضوع مشکلی بود برای گروه‌های کوچکتری چون اسنایدرز؛ همینطور برای AKA هم که مبلمانش به طور مداوم در شاخص طراحی نشان داده می‌شد، مشکل عدم تولید انبود وجود داشت.

در مقالهٔ سال ۱۹۵۸م که در مجلهٔ «هنر کانادایی»، دونالد بوکانان، تولیدکنندگان کانادایی را به علت شکست در خلق یک ارتباط بین اقتصاد و طراحی نقد کرد:

«[بعضی] از نمونه صندلی‌های اصلاح شده، به خصوص صندلی‌های روکش‌دار، بسیار گران هستند. فقط گاهی اوقات در این کشور، محصولات ما موفق می‌شوند که در چنین مقالاتی ارزش عمومی مشترک و طراحی خوب را ترکیب کنند».[۱۲۲]

این مقاله، از صندلی بولوهوبه (برندهٔ جایزهٔ ۱۹۵۷م) به عنوان یک نمونهٔ موفق استفاده کرد. نقد بوکانا، اشاره به مشکل تولید AKA، می‌کند و در عین حال که به شکست در معادلهٔ اسطورهٔ طراحی اسکاندیناویایی با ارزش‌های اجتماعی دموکراتیک منجر می‌گردد. همانطور که کجتیل فالان اشاره می‌کند، چنین هدف‌ها و آرمان‌هایی صرفا شعاری بودند؛ چرا که دلالان گفتمان و هدف‌های ساخته شده، بیشتر مفاهیمی که از هر دو نظر اقتصادی و فرهنگی نخبه‌گرا بودند، را بیان می‌کردند.[۱۲۳] حتی بولوهوبه، که متعد به آموزش عمومی در زمینهٔ سلیقهٔ خوب بود، به عنوان مشاور برای طراحی داخلی مشتریان ثروتمند و تولید طراحی‌هایی که فراتر از حد معمول خریدار مبلمان در کانادا بود، خدمت می‌کرد.

یکی دیگر از نمونه‌های تاثیر طرح‌های اسکاندیناوی را با هدف ملی‌گرایی کانادایی را می‌توان در طرح‌های جان کویپرز[۱۲۴]، طراح هلندی که در استخدام «مبلمان امپریال استراتفورد» (۱۹۵۱م) در اُنتاریو، مشاهده کرد. او در حوزهٔ معماری و طراحی‌صنعتی در آکادمی هنر و معماری لاهه، تحصیل کرده بود. کویپرز، قبل از آنکه توسط رئیس شرکت امپریال، دونالد استرودلی[۱۲۵]، به عنوان طراح داخلی برای خلق مبلمان معاصر برای این شرکت، استخدام گردد، در لندن، فعالیت می‌کرد.[۱۲۶] راشل گُتلیب[۱۲۷] و کوران گلدن[۱۲۸] در تاریخ طراحی کانادایی از سال ۱۹۴۵م، بیان می‌کنند که میراث کویپرز، برای طراحی مبلمان کانادایی «معرفی ساختار مدولار و استفاده از اجزای استاندارد» بود که به سمت ظرفیت بالاتر برای تولید انبوه و آن چیزی که توسط دیگر شرکت‌های مبلمان کانادایی مورد قبول واقع شده بود، هدایت می‌کرد.[۱۲۹] براساس یادداشت‌های نویسندگان، شرکت‌های مبلمان مانند AKA، رویکردهای صنعتگری خود را برای تولید انبود مبلمان‌های با کیفیت بالاتر حفظ کردند، اما نمی‌توانستند با «تولیدات همتایان خود منطبق شوند».[۱۳۰] تاثیر طراحی اسکاندیناویایی نه تنها در فرم مبلمان طراحی شده توسط کویپرز

برای امپریال، آشکار است، بلکه در نامگذاری طراحی‌های مختلفی نیز مشاهده می‌گردد: هلسینکی[۱۳۱] (نگهدارنده‌ها، میزها و قفسه‌های کتاب)، اسلو[۱۳۲] (اتاق خواب) و استکهلم[۱۳۳] (اتاق ناهارخوری).[۱۳۴] یکی از سوئیت‌های خواب کوپیرز برای نمایش در مقالهٔ «آیا کانادایی‌ها مبلمان مدرن می‌خواهند؟» (تصویر ۷)، در مجلهٔ «هنر کانادایی»، استفاده شده بود. برای اطلاعات بیشتر به خواننده، این توضیح را داشت که «اتاق خواب ... اشیای موروثی کمی دارد». این تصویر حاکی از آن است که کانادایی‌ها به طور معمول در مسائل سلیقه‌ای آموزش ندیده بوند، و قادر بودند تا صرف هزینه برای طراحی‌های معاصری چون آثار کوپیرز را به الویتشان در استفاده از مبلمان قدیمی و موروثی، ترجیح بدهند.[۱۳۵] در ۱۹۵۸م، او مبله کردن یک اتاق نمایشی برای سیمپسونِ لندن[۱۳۶]، در انتاریو را به عهده داشت. کوپیرز، مبلمانی که براساس طراحی‌های اسکاندیناویایی بود، طراحی کرد.[۱۳۷] مبلمان طراحی شده برای خانهٔ خودش نیز در یک مقاله برای مجلهٔ «خانه‌ها و باغ‌های کانادایی[۱۳۸]» در ۱۹۵۸م، ارائه شد. با اینکه مبلمان امپریال، این طراحی‌های مدرن اسکاندیناویایی را ارتقا داد و ترویج کرد، این مقاله گزارش داد که آنها از وی تقاضای طراحی محصولی را داشتند که «استعمار کانادا» نام داشت، و برای مصرف‌کنندگان مشابه آن چیزی که در بازار است، بود.[۱۳۹] صندلی راحتی Ni-pigon (برندهٔ جایزهٔ NIDC در ۱۹۵۷م) کوپیرز، در سال ۱۹۵۶م، به نظر می‌رسد نشانه‌ای از تغییری در تصویر طراحی ملی است. حتی اگر برپایهٔ الگوی اسکاندیناویایی باشد (تصویر ۸). این صندلی در غرفهٔ کانادا در نمایشگاه جهانی صلح بوکسل در ۱۹۵۸م، در کنار دیگر محصولات متاثر از سبک اسکاندیناویایی، ارائه شد.[۱۴۰] طراحی کوپیرز، موفقیت بزرگی را برای شرکت امپریال در خرده‌فورشی و امکان عقد قراردادهای جدید در بازار به وجود آورد و درعین حال او ستاره‌ای شد در قلمرو کانادا و برندهٔ بیست و پنج جایزهٔ NIDC، بین سال‌های ۱۹۵۳م تا ۱۹۵۵م گردید.[۱۴۱] گُیلیب و گلدن اشاره می‌کنند که در نهایت، مبلمان امپریال «تبلیغات پر سر و صدایی برای این موفقیت ملی و بین‌المللی خود انجام داد -یک رخداد نادر در برند شدن طراح در اواسط دههٔ پنجاه میلادی»[۱۴۲].

سومین طراح برجسته در این زمینه که از موفقیت در طراحی مبلمان براساس طرح‌های اسکاندیناویایی بهره‌مند شد، رابین بوش[۱۴۳]، متولد کانادا، کسی که هنر و طراحی را در مدرسهٔ هنر ونکوور خواند. در اوایل دههٔ ۱۹۵۰م، در شراکتی با اِرل موریسون[۱۴۴]، بوش مبلمان کوتاه و صندلی‌های راحتی‌ای که یادآور الگوهای کانادایی بودند، و فروشش در خرده‌فروشی‌ها از طریق ایتون، در سراسر کانادا مرسوم بود، طراحی می‌کرد. او شرکت رابین بوش و شرکا را در سال ۱۹۵۳م در ونکوور تاسیس کرد. در این شرکت، او طراحی‌های خودش و محصولات هرمان میلر[۱۴۵] را با نظارت خودش، تولید می‌کرد.[۱۴۶] بعدا فروشگاهی در تورنتو به این مجموعه اضافه

کـرد. مجموعـهٔ اتـاق ناهارخـوری کـه توسـط بـوش در سـال ۱۹۵۳م، طراحـی شـده بـود، تاثـی سـبک اسـکاندیناویایی را در طراحی‌هـای آن دوره‌اش نشـان می‌دهـد.[۱۴۷] (تصویـر ۹).

در مقالـهٔ ۱۹۵۹م، در مجلـهٔ «هنـر کانادایـی»، مدیـر وقـت مرکـز طراحـی، نورمـن هِیـز[۱۴۸]، کارهـای اولیـهٔ بـوش را «دارای وضـوح و سـادگی، تیـز و هندسـی، بـا تکیـه بـر زیبایـی طبیعـی چـوب و پارچـهٔ بافـت‌دار، حالـب و بـه‌روز، بـا رنگ‌هـای غیرعـادی» توصیـف می‌کنـد.[۱۴۹] بـه جـای تفسـیر اثـر بـا دیـدگاه اسـکاندیناویایی، هِیـز، بـا تاکیـد بـر هـوش و زیرکـی بـوش، بیـان می‌کنـد کـه شـرکت آلومینیـوم کانـادا بـرای افزایـش سـطح آسـایش و راحتـی کارگـران معـدن کیتیمـات[۱۵۰]، وسـایل بـوش را انتخـاب کـرده و در نتیجـه بـه مانـدن کارگـران بـرای مـدت طولانـی در مکانـی سـخت وطاقت‌فرسـا، کمـک کـرده اسـت. تجربـهٔ کیتیمـات، موضوعـی شـد بـرای نمایـش مبلمـان طراحـی شـدهٔ کانادایـی در سـه سـالانهٔ میـلان (۱۹۵۷م). کارهـای بـوش شـکافی بیـن آنچـه متاثـر از سـبک اسـکاندیناویایی و آنچـه کـه طراحـی هئیـت بصـری کانادایـی تلقـی می‌شـد، انداخـت. در یـک مصاحبـه بـا مجلـهٔ «خانه‌هـا و باغ‌هـای کانادایـی» در سـپتامبر ۱۹۵۸م، در شـماره‌ای کـه در آن طرح‌هـای او بـه سـبک اسـکاندیناویایی روی جلـد نمایـش داده شـده بـود. بـوش، اسـتفاده از چـوب سـاج (چوبـی کـه بـه صـورت سـنتی در محصـولات اسـکاندیناویایی اسـتفاده می‌شـد) را رد کـرد و بـر اسـتفاده از چوب‌هـای کانادایـی بـرای تولیـد انبـود مبلمـان پافشـاری کـرد. نتیجـهٔ انتخـاب اسـتفاده از چـوب بومـی، طراحـی اسـکاندیناویایی را بـه یـک طـرح «اصـل» کانادایـی تبدیـل کـرد.[۱۵۱] در اوایـل دهـهٔ ۱۹۵۵م، بـوش تـلاش کـرد تـا مشـکلات تولیـد یـک طـرح بومـی کانادایـی را بـه عنـوان یکـی از نتایـج تبلیغـات ناکافـی در مـورد طراحـی خـوب و بی‌تفاوتـی جامعـهٔ معمـاری نسـبت بـه اشـکال مـدرن مبلمـان مطـرح کنـد.

«عمـلاً بـرای طراحـی معاصـر، تبلیغـات خوبـی وجـود نـدارد ... مـن فکـر نمی‌کنـم طراحـی خـوب لزومـا بـه خـودی خـود، بومـی اسـت. در واقـع نسـبتا بین‌المللـی اسـت و تحـت تاثیـر تغییـرات اقتصـادی، معمـاری و سیاسـی و سـایر تغییراتـی کـه در اطرافمـان قـرار دارد.»[۱۵۲] او پیشـتر از بیهودگـی انتظـار بـرای طراحـی یـک طـرح بومـی در کانـادا آگاه بـود و -ماننـد سـایر افـراد در ایـن دوره- بـه منابـع دیگـر، بـه ویـژه منابـع اسـکاندیناویایی، بـرای ایجـاد چشـم‌اندازی جهـت پیشـرفت بـرای طراحـی کانادایـی و هویـت بصـری ملـی، روی آورد.

در مـروری بـر دهـهٔ انجمـن طراحـان صنعتـی کانـادا، عضـو وابسـتهٔ ایـن انجمـن، هنـری فینـکل[۱۵۳]، ادعـا کـرد کـه تقاضـای زیـاد بـرای مبلمـان اسـکاندیناویایی و محصـولات دیگـر مـدرن، ایـن پیامـد را داشـت کـه ضعـف در ظرفیـت خلاقیـت کانادایـی ایجـاد شـد.[۱۵۴] بـرای روزنامه‌نـگار، رابـرت فـول فـورد[۱۵۵]، کـه بـرای «خانه‌هـا و باغ‌هـای کانادایـی» نوشـته اسـت، کانـادا پیشـرفتی در گسـترش یـک طراحـی بومـی نداشـته اسـت. ایـن موضـوع منجـر بـه درخواسـت وی بـرای پایـان دادن بـه جایـزهٔ NIDC، شـد.[۱۵۶] در ایـن زمـان، از قضـا، صنعـت مبلمـان کانادایـی، و بـه طـور ویـژه

طراحی‌های متاثر از سبک اسکاندیناویایی، از طریق تبلیغات در مجلات دکوراسیون داخلی در سطح ملی، برجسته‌تر شدند. همانطور که پوروپوکف، در بررسی‌هایش از تبلیغات توسط تولیدکننده‌ها و خرده‌فروشان، نشان می‌دهد، در مجلات دکوراسیون مانند «خانه‌ها و باغ‌های کانادایی»، «خانه‌ها و زندگی در غرب»[۱۵۷] و «فضای داخلی کانادایی»[۱۵۸]، در اوایل دهۀ ۱۹۶۰م، «مدرن اسکاندیناویایی، به روح دکوراسیون ملی نفوذ کرده است.»[۱۵۹] با این حال همانگونه که فالان بیان می‌کند، ساختار طراحی اسکاندیناویایی، به عنوان «مد طراحی نخبه‌گرا»، یک ابزار پیشرفته برای بازاریابی، و مقوله‌ای که «یکپارچگی فرهنگی به وجود می‌آورد»، رواج خود را در طی دهۀ ۱۹۶۰م، به علت تحولی چشمگیر در داخل جامعۀ بین‌المللی از دست داد. و این موضوع با تاثیر ضعیف شدن ایده‌های جامع و کل‌نگرایانه‌ای که براساس طراحی اسکاندیناویایی بود، رخ داد.[۱۶۰] تولیدکنندگان با افزایش رقابت در بازار جهانی روبه رو شدند که صنعت‌هایی در اورپا، ژاپن و ایالات متحده، از جنگ جهانی دوم، به طور کامل آن را پوشش می‌دادند. همچنین یک تغییر مسیر از برتری تاکیدِ NIDC بر ایدئولوژی طراحی خوب وجود داشت. و این مسئله زمانی بود که دولت فدرال، یک دپارتمان فدرالِ صنعت را برای پذیرش مسئولیت دفتر ملی طراحی و شورای طراحی ایجاد کرد. همانطور که پیتر دِی[۱۶۱] و لیندا لویس[۱۶۲] بیان می‌کنند، این تغییر از ارتباط مستقیما گالری ملی، این منظور را دارد که طراحی دیگر از نظر زیبایی‌شناسی مورد توجه قرار نگرفت، بلکه به عنوان جزئی جدایی‌ناپذیر از تولید صنعتی واقع شد. بنابراین مسئولیت سیاسی برای طراحی از فرهنگ به تجارت منتقل شد که نشانگر یک تغییر مهم در ارتقا و ترویج طراحی در کانادا است.[۱۶۳] در حالی که ایدئولوژی طراحی خوبِ NIDC برای آموزش عموم وگسترش هویت بصری ملی هدایت می‌شد، در ده، ۱۹۶۰م و ۱۹۷۰م، تمرکز بر اصلاح طرحی برای جهت‌دهی به تولیدکنندگان برای استخدام طراح‌ها به عنوان تضمینی در رشد شرکت، با این تغییر در پیام تبلیغاتی از «طراحی خوب بخر» به «طراحی خوب می‌پردازد»، بود.[۱۶۴] این تغییر همچنین حامل پیامی بود که تا چه اندازه در این مرحله «طراحی اسکاندیناویایی» -که توسط طراحان معتبری چون بولوهوبه نشان داده شده است و یا با اختصاصی‌سازی این سبک توسط کوپیرز، بوش و دیگران- در ایجاد کانون‌های کانادایی طراحان مدرن تاثیر گذاشته است.[۱۶۵]

۱. Sigrin Bülow Hübe

۲. Kjetil Fallan

۳. Scandinavian Design

۴. Kjetil Fallan, ed., "Introduction," Scandinavian Design: Alternative Histories (New York, 2012).

۵. همان، ۴- ۶.

۶. همان، ۳- ۶.

۷. Alan Elder

۸. Good Design

۹. Alan C. Elder, "Introduction," Made in Canada: Craft and Design in the Sixties, ed. Alan C. Elder (Montreal, 2005),

۱۰. شورای ملی طراحی‌صنعتی، اصولی برای داوری «طراحی خوب» محصولات کانادایی برای جایزهٔ طراحی NIDC، قرار می‌دهد که در سال ۱۹۵۳م، منتشر شد.

۱۱. برای تاثیر اکسپو۶۷، بر روی طراحی کانادایی به لحاظ ویژگی‌های ملی و بین‌المللی می‌توانید این منبع را مطالعه کنید:
Harris Mitchell, "What's New in Furniture? Canadian Design That's What!" Canadian Homes (September 3 ,1967).

۱۲. Michael Propokow

۱۳. Michael Prokopow, "Design to Be Modern: Canada's Taste for Scandinavian Design in the Sixties," Made in Canada, ed. Elder, 95.

۱۴. همان، ۹۵- ۹۶. براساس نظر پروکوپف، سبک‌هایی چون «ایالتی» و «استعماری» در مبلمان، برای کانادایی‌هایی که برایشان جذابیت‌داشت، در دسترس بودند. همانطور که آنها با گذشتهٔ اروپا ارتباط داشتند.

See also Virginia Wright, Modern Furniture in Canada 1920 to 1970 (Toronto, 10 ,1997),

برای بحثش در باب تاریخ تولیدکنندگان کانادایی، تکیه بر دوره‌های فرانسوی و انگلیسی و سبک‌های «استعماری» آمریکای شمالی می‌کند.

۱۵. مفهوم «بومی» همانطور که در این مقاله استفاده شده‌است، به معنی فرهنگ‌های جوامع ابتدایی نیست، بلکه بیشتر به دنبال یک سبک طراحی کاملاً کانادایی، برخلاف تاثیرات خارجی و تاریخ‌گرایی التقاطی بازار مبلمان پس از جنگ است. جهت اطلاعات بیشتر در موضوع طراحی بومی برای تولیدکنندگان کانادایی به این منبع رجوع کنید:
Wright, Modern Furniture in Canada, 42 -36.

۱۶. برای ایده‌های مربوط به پروسهٔ از آن خودسازی به این منبع رجوع کنید:
Gertrud Ilgard, "A Super-Elliptical Moment in the Cultural Form of the Table: A Case Study of a Danish Table," Journal of Design History 2 ,12 57 -143 :(1999).

۱۷. Georg Englsmith, "Canadian Commentary," Design 4 (April 10 ,(1949. Allan Collier, "On the Map: Modern Design in Canada, 80- 1940," The Modern Eye: Craft and Design in Canada 1980 -1940 (Victoria, 8 ,2011).

۱۸. Englesmith, "Canadian Commentary," 9.

۱۹. George Englesmith

۲۰. همان.

۲۱. Sir Charles Reilly

۲۲. Jonathan M. Woodham, "Managing British Design Reform: Fresh Perspectives on the Early Years of the Council of Industrial Design," Journal of Design History 56-55 ,(1996) 1 ,9.

۲۳. Utility Design

۲۴. همان.

۲۵. Utilitarian

۲۶. Windsor- type

۲۷. Kaare Klint

۲۸. Kevin Davies, "Markets Marketing and Design: the Danish furniture industry c. 65 -1947," Scandinavian Journal of Design History 73 -56 :(1999) 9.

۲۹. Englessmith, "Canadian Commentary," 9-8.

۳۰. Bauhaus

۳۱. همان، ۱۰.

۳۲. همان، ۸-۹. در اصل ایتالیک هست.

۳۳. برای تاریخ انتخاب تاریخ‌گرایی به این منبع رجوع کنید: Wright, Modern Furnitre in Canada.

۳۴. Englessmith, "Canadian Commentary," 10.

۳۵. Donald Buchanan

۳۶. Donald W. Buchanan, "Design in Industry- A Misnomer," Canadian Art 2,5 (Summer 195 ,1945).

۳۷. Regarding this brouchure see "Introducing Manufacturers to Design," Canadian Art,(1949)2 ,7 57- 54.

۳۸. " Introducing Manufacturers to Design."

۳۹. همان، ۵۵

See also: Wright, Modern Furniture in Canada, 129.

۴۰. Penny Sparke

۴۱. Swedish Modern

۴۲. Art Deco

۴۳. Stream Form

۴۴. Wright, Modern Furniture in Canada, 120.

۴۵. Penny Sparke, "Swedish Modern: Myth and the Reality," Svensk Form: A Conference about Swedish Design (London, 15 ,1981).

۴۶.

۴۷. Wright, Modern Furniture in Canada, 120.

۴۸.

۴۹. John Bruce Collins, "Design for Use, Design for the Millions: Proposals and Options of the National Industrial Design Council, 1960 -1948," MA thesis, Carleton University, 52-51 ,39 ,1986.

جایزهٔ طراحی مریت، توسط NIDC در سال ۱۹۵۳ پایه‌گذاری شد و به محصولاتی که دارای کیفیت بر پایهٔ شاخص طراحی بودند داده می‌شد، ۷۷.

۵۰. Virginia Wright

۵۱. همان، ۵۵- ۵۶.

۵۲. Wright, Modern Furniture in Canada, 21 -120.

۵۳. Minna Sarantola-Weiss

۵۴. تولید محصولات کارخانه‌ای که عمداً با هدف تولید سریالی طراحی شده بود، تا دههٔ ۱۹۲۰م، در فنلاند واقع نشد.

Minna Sarantola-Weiss, "Creature Comforts: Soft Sofas and the Demise of Modernist Morality in 1970s Finland," Scandinavian Design, ed. Fallan, 50-148. Also see Fallan et al., "A Historiography of Scandinavian Design," Scandinavian Design, ed. Fallan, 21

۵۵. Sarantola-Weiss, "Creature Comforts," 140.

۵۶. همان، ۴۸- ۱۵۰

۵۷. Kjetil Fallan, "How an Excavator Got Aesthetic Pretensions-Negotiating Design in 1960's Norway," Journal of Design History 1 ,20 (Spring 2007), 43- 59.

۵۸. Fallan et al., "A historiography," 21.

۵۹. براساس نظر مجسمه‌ساز، الیزابت وین وود، مفهوم «صنایع دستی» به صورت متفاوتی در کانادا عمل می‌کرد. در این کشور به ایدهٔ یکپارچه‌سازی ملی در مناطق مختلف که توسط گروه‌های مختلف مهاجران اشغال شده بود، کمک کرد. این افراد صنایع دستی خود را به همراه آورده بودند و این مهارت‌ها را در عین سازگار کردن با اشیای صنعتی برای زندگی به سبک کانادایی مدرن، به کار می‌گرفتند. به این ترتیب، نه تنها صنایع دستی کانادایی به عنوان یکپارچه‌سازی فرهنگی عمل نکرد، بلکه تمایل حامیان به بالا بردن آن در سطح هنرهای زیبا، و قرار گرفتن در جایگاهی در شجره‌نامهٔ مصنوعات طراحی شده برای زندگی روزمره، نادیده گرفته شد.
Elizabeth Wyn Wood, "Canadian Handicrafts," Canadian Art 5 ,2(Summer 1945), 93-186.

۶۰. Buchanan, "Design in Industry," 95.

۶۱. Karen Bulow

۶۲. Canada Homespuns

۶۳. See Virgina Wright's chapter on the art/craft debate in Canada in the postwar period in Modern Furniture in Canada, 107 -87. Also see Wyn Wood, "Canadian Handicrafts."

۶۴. در طول دههٔ ۱۹۵۰م، محصولات اولیهٔ شرکت، شامل وسایل پارچه‌بافی دستی که برای استفادهٔ تولیدکنندگان مبلمان از آنها استفاده می‌کردند، بود. تولیدکنندگانی چون بولوهوبه.
See Rachel Gotlieb and Cora Golden, Design in Canada since 1945: Fifty Years from Teakettles to Task Chairs (Toronto, 2001), 31 -230.
بولو معتقد بود که صنایع سنتی به عنوان یک سرگرمی در کانادا دیده می‌شود و باید بیشتر از طرف دولت، دانشگاه‌ها و عموم، مورد حمایت قرار بگیرند. با این حال این مسئله تاثیر کمی بر موقعیت مشاغلی داشت که در دورهٔ پس از جنگ به عنوان پروپاگانداهای ضد صنایع سنتی در جنبش طراحی‌صنعتی غالب شدند.
See Wright, Modern Furniture in Canada, 106.

۶۵. Christine Zetterlund

۶۶. Wright, Modern Furniture in Canada, 106.

۶۷. مدل ایده‌آل با استفاده از زبان بصریِ آثار کارین و کارل لارسون والِن کِی، به علاوه موزهٔ هوای باز در اسکانسِن، ۱۸۹۱م.

۶۸. Nordiska Kompaniet

۶۹. Christian Zetterlund, "Just Decoration? Ideology ad Design in Early- Twenty- Century Sweden," Scandinavian Design, ed. Fallan, 08 -105.

۷۰. Triva

۷۱. Elias Svedburg

۷۲. همان، ۱۰۹.

۷۳. Paul Reilly

۷۴. Fru Sampe-Hultberg

۷۵. Jean Stewart, "Selling Design in Sweden: Stockholm Department Store's Experiment Reviewed," Design 2 (February 1949), 11-12.

۷۶. Paul Reilly, “Report from Sweden,” Design 23 (Nov 32 ,1950).

۷۷. Stewart, “Selling Design in Sweden,” 12.

۷۸. Laurentian

۷۹. براساس نوشتۀ رایت، نمایشگاه‌ها، که مبلمان مدرن را نشان می‌دادند، از فروشگاه‌های ایتون و سیمپسون از دهۀ ۱۹۲۰م، شروع شدند. این موضوع به عنوان تلاشی برای فروش سبک‌های مدرن برای آنها که جایگزینی مبلمان قدیمی‌شان بی‌میل بودند، به وجود آمد. از دورۀ بعد از جنگ، فروشگاه‌ها به مکان‌های اصلی برای نمایش مبلمان اسکاندیناویایی تبدیل شدند.

See Wright, Modern Furniture in Canada, 61 -158 ,22.

در ۱۹۵۰، سیگرون بولوهوبه، توسط شرکت ایتون استخدام شد تا اتاق‌هایی با سلیقۀ خوب برای به نمایش گذاشتن نمونه‌ای از احساس و مفهوم اسکاندیناویایی طراحی کند. او بعدا، اتاق خودش را براساس NK-bo، طراحی کرد.

See also Prokopow, “Design to Be Modern”, 99,

در مورد اهمیت مارگیت بنت، به عنوان کسی که سلیقه را بر اساس زیبایی‌شناسی اسکاندیناویایی شکل می‌دهد.

۸۰. Wright, Modern Furniture in Canada, 152.

۸۱. Humphrey Carver

۸۲. مبلمان‌های برندۀ جایزۀ طراحی مریت، از فهرست طراحی نشان داده شد. مراکز دیگر طراحی، در تورنتو و منترال، دیرتر بازگشایی شدند.

Wright, Modern Furniture in Canada, 53 -151.

۸۳. Streamlined

۸۴. Humphrey Carver, “The Design Centre- The First Year,” Canadian Art, 08 -105 ,(1954) 3 ,11.

۸۵. همان.

۸۶. Simpson

۸۷. Eaton

۸۸. Swedish and Danish Modern

۸۹. همان، ۱۰۷.

۹۰. Peter Anker, “Mid-Century: Years of International Triumph,” Scandinavian Modern Design: -1880 1980, ed, David Ravere McFadden (New York, ,1982 35 -134).

۹۱. George Swinton

۹۲. George Swinton, “Design in Scandinavia- An Exhibition,” Journal of the Royal Architectural Institute of Canada 9 ,31 (September 38 -336 ,1954).

۹۳. معمار و طراح مبلمان، کاره کلینت (۱۹۵۴ - ۱۸۸۸)، در آکادمی رویال دانمارکی در کپنهاگ تدریس می‌کرد و نقش کلیدی در خلق سنت مبلمان دانمارکی مدرن داشت.

۹۴. Davies, “Markets, Marketing and Design,” 65-64.

براساس این کتاب، هدف اولیه از برپایی نمایشگاه‌ها در موزه‌ها، فروش محصولات دانمارکی بود که در رقابت با بازار آمریکای شمالی پرهزینه بود.

۹۵. همان.

۹۶. Research conducted at the Canadian Architecture Collection (CAC), McGill University. See also Margaret Hodges, “Sigrun Bülöw-Hübe: Scandinavian Modernism in Canada,” MA Thesis, Concordia University, 1996.

۹۷. همزمان در مطبوعات آن روز کانادایی، تمایل به تمرکز بر بولوهوبه به عنوان سازندۀ سلیقه، با یک تاکید بر فهم جنسیتی در طراحی عملی این سالها، وجود داشت، با الویت نقشش به

عنـوان یـک طـراح داخلـی تـا نـگاه بـه تحصیلاتـش بـه عنـوان کارشـناس تکنیکـی طراحـی.

Sigrun Bülöw-Hübe Archive (CAC).

۹۸. The T. Eaton Company

۹۹. "Curriculum Vitae, Sigrun Bülöw-Hübe, ACID, RCA, Industrial Designer," ca. 1978, from the collection of Gloria Lesser.

۱۰۰. Blima Appel, "Gold Medalist from Sweden Liked Canada, and Stayed Here," The monitor, 14 (February 1957).

۱۰۱. Reinhold Kollar

۱۰۲. کُلار در دهه‌های ۱۹۵۰ تـا ۱۹۷۰ در طراحـی مبلمـان فعالیـت داشت.

۱۰۳. Drawing and elevation from the 1930s from the Sigrun Bülöw-Hübe Archive, CAC,

مشـارکت او در توسـعهٔ کاره کلینـت در انـواع مختلفـی ماننـد چیپنـدل، وینـدزور و سافاریسـتول، را آشـکار می‌کنـد، بـرای مثـال، صندلـی عصایـی او بـا پشـتی خمیـده، یـادآوری گونه‌هـای سـنتی صندلـی کـه از یـک پشـتی خمیـده را اسـتفاده می‌کردنـد، می‌کنـد. همچنیـن یـادآور کارهـای طراحـان کاره کلینـت، ماننـد بـورگ موگنسِـن اسـت.

۱۰۴. Mary lo Weale, "The inßuence of furniture Design." unpublished chapter, 1967, Sigrun Bülöw-Hübe Archive (CAC).

۱۰۵. Sigrun Bülöw-Hübe, "Design in the Home," Lecture for the Montreal YWCA, 1962, Sigrun Bülöw-Hübe Archive, CAC.

۱۰۶. See Hodges, "Sigrun Bülöw-Hübe Archive, 56.

۱۰۷. در بیـن ایـن تنش‌هـا، ایـن برداشـت وجـود داشـت کـه بولوهوبـه، طـراح خارجـی بـود و در طراحـی بومـی کمـک نمی‌کنـد، و مبلمـان او بیشـتر جـزو صنایـع دسـتی محسـوب می‌شـد تـا طراحـی صنعتـی بـرای تولیـد انبـوه.

۱۰۸. Expo 67

۱۰۹. Habitat 67

۱۱۰. Moshe Safdie

۱۱۱. معمـار، دیویـد کرینیـون می‌نویسـد: اسـتفاده از پرداخـت کاری سـرد [بـرای سـاختمان] در تناقـض بـا مصالـح گرمـی اسـت کـه در تـالار شـورا اسـتفاده شـده اسـت.

Quoted in Alan H. Armstrong, "What Kind of Civic Centre Piece?" Canadian Art 16,2 (May 15 - 108 ,(1959.

۱۱۲. . ایـن ابهـام بیـن متـن و تصویـر، در برخـی مقـالات، بـا مبلمـان طراحـی شـده توسـط بولوهوبـه و سـایر طراحـان متولـد کشـورهای دیگـر، چـون یـان کوپیـرز (هلنـد) و رابیـن بـوش (کانـادا)، تصویـر شـده اسـت.

۱۱۳. Collins, "Design for Use," 78.

۱۱۴. Canadian Art

۱۱۵. George Soulis, "Do Canadians Want Modern Furniture?" Canadian Art 3 ,12 (Spring 125 ,1955).

۱۱۶. George Soulis

۱۱۷. همان.

۱۱۸. Virginia Wright, Seduced and Abandoned: Modern Furniture Designers in Canada – The First Fifty Years (Toronto, 4 ,(1985.

۱۱۹. Clayton H. Snyder

۱۲۰. "These Men Share Your Living Room," Canadian Art 4 ,24 (April 26 ,(1950.

۱۲۱. Shelagh's of Canada

۱۲۲. Donald W. Buchanan, "Publicity for Good Design," Canadian Art 2 ,15 (April 107 ,1958).

۱۲۳. Fallan, "How an Excavator," 44.

۱۲۴. Jan Kuypers

۱۲۵. Strudley

۱۲۶. Peter Day and Linda Lewis, "Jan Kuypers," in Art in Everyday Life: observation on Contemporary Canadian Design (Toronto, 50 ,1988).

۱۲۷. Rachel Gotlieb

۱۲۸. Cora Golden

۱۲۹. Gotlieb and Golden, Design in Canada since ,1945 63 -60.

۱۳۰. همان، ۶۴.

۱۳۱. Helsinki

۱۳۲. Oslo

۱۳۳. Stockholm

۱۳۴. همان، ۸۳.

۱۳۵. Soulis, "Do Canadians Want Modern Furniture?", 126.

۱۳۶. Simpson's of London

۱۳۷. Margit Bennett, "Seven Canadian Designs for Living," Canadian Homes and Gardners 9 ,35 (September 17,(1958

کوپیرز بعدا یکی از اعضای انجمن «دوداس، کوپیرز و روآن» شد.

۱۳۸. Canadian Homes and Gardens

۱۳۹. "The Kuypers Made Every Inch of Space Work Hard," Canadian Homes and Gardens 2 ,35 (February 18 ,(1958.

۱۴۰. Wright, Modern Furniture in Canada, 173.

۱۴۱. همان، ۱۵۲.

۱۴۲. Gotlieb and Golden, Design in Canada since 241 ,1945.

۱۴۳. Robin Bush

۱۴۴. Earle Morrison

۱۴۵. Herman Miller

۱۴۶. همان، ۳۶- ۱۴۲.

۱۴۷. Norman Hay, "Robin Bush," Canadian Art 2 ,16 (May 116 ,1959).

۱۴۸. Norman Hays

۱۴۹. همان، ۱۱۸.

۱۵۰. The Kitimat

۱۵۱. Wright, Modern Furniture in Canada, 74.

براساس گفتهٔ رایت، در کانادا تمایل به نمایش مبلمان تاثر گرفته از خارج با استفاده از چوب‌های کانادایی رایج، که بر ملی بودن و اصلیت تاکید می‌کرد.

۱۵۲. Henry Finkle

۱۵۳. Robin Bush, "Do Canadians Want Modern Furniture?" Canadian Art 3 ,12 (Spring 129 ,1955).

۱۵۴. Henry Finkle, "ACID, Association of Canadian Industrial Designers," Canadian Art 1 ,16 (February 39 ,1959).

۱۵۵. Robert Fulford

۱۵۶. Robert Fulford, "What is a Designer Anyway? And why is He Fighting in Your Living Room?" Canadian Homes and Gardens 35,9 (September 39 ,1958).

۱۵۷. Western Homes and Living

۱۵۸. Canadian Interior

۱۵۹. “Propokow, “Design to Be Modern.

۱۶۰. Fallan, “How an Excavator”, 44.

۱۶۱. Peter Day

۱۶۲. Linda Lewis

۱۶۳. برای جزئیات بیشتر تاریخ این تغییرات: Day and Lewis, Art in Everyday Life

۱۶۴. همان، ۳۶-۱۳۷.

۱۶۵. کانون کانادایی، علاوه بر سیگرون بولوهوبه، شریکش رینولد کُلر و افراد دیگری که کارهایشان براساس تاثیر سبک اسکاندیناویایی بود، شامل: اِی. جی. دوناهو، باب کالوِرت، راسل اسپانِر، لوری مک لنتوش، اِرل موریسون، رابین بوش، یان کوپیرز و طراحان داخلی اسنایدرز واترلو (والتر نوگِنت و کریس سورِنسِن) بود. برای اطلاعات بیشتر از این طراحان این منبع را ببینید: Wright, Modern Furniture in Canada

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی