کوبیسم ، دستیل و مفاهیم جدید فضا[1]

ویلیام کورتیس

ترجمه : سعید موسوی

"معماری جدید ضد کوبیسم است ؛ چرا که این معماری به دنبال قرار دادن فضاهای مختلف در داخل یک مکعب نیست ، بلکه فضاهایی با کاربری‌های مختلف را به گونه‌ای پراکنده می‌کند که به کمک آن ، طول ، عرض ، ارتفاع و زمان به سوی بیانی جدید و انعطاف‌پذیر از فضای آزاد حرکت می‌کنند. در این حالت ، معماری بعدی سیال‌تر پیدا کرده و قدرت مقابله با نیروهای جاذبه طبیعی را بدست می‌آورند."

تئو وان دوسبورگ 1924

اگر فردی با آشنایی کامل به تاریخ معماری و شرایط خاص زمان خود که در سال 1914 زندگی می‌کرده ، به غرب اروپا و ایالات متحده مربوط و دو دهه قبل از زمان خود بنگرد ، بیش از هر چیزی تحت تأثیر کثرت گرایی غنی و متنوع آن زمان قرار خواهد گرفت. بعلاوه ، با کلاسیسیزم بوزارت مواجه خواهد شد که در حال توسعه و گسترش در فرانسه ، ایالات متحده و انگلستان است.

در کنار این تحولات ، تجدید حیات قرون وسطی و شاخه‌های رومانتیسیزم ملی مرتبط با هنر و پیشه و ایده‌آل‌های منطقه‌ای بسیار چشم‌گیر خواهد بود. علی‌رغم این پس زمینه‌ی‌های متفاوت ، ابداعات دیگر از هنر نو (Art Nouveau) گرفته تا فوتوریسم و از گائودی تا رایت ، توانسته بودند استواری و پایداری نسبی خود را حفظ کنند. با این حال ، این گرایشتان مدرن نیز از تنوع بسیاری برخوردار بودند.

اگر همان فرد دو قرن بعد از زمان خود را ببیند ، شاید با شاخه‌های مختلف معماری مدرن مواجه شود که در زمان قبل از جنگ و با حفظ کیفیت جنبش بین‌المللی مدرنیسم ، در حال توسعه و اوج یافتن در اوایل یا اواسط دهه 1920 هستند. علاوه بر آن ، محوله سازی (Landscape) تاریخی نیز در آن زمان دارای شاخه‌هایی از تجدید حیات بود ولی از قدرت و نیروی چندانی برخوردار نبود.

در آن زمان هنر تزئینی (Art Deco) و حالت‌های مختلف اکسپرسیونیسم به موازات معماری مدرن مطرح بودند و ایده‌آل‌های آنها گاه به اصول بصری سبک بین‌المللی نزدیک می‌شد و گاه از آن فاصله می‌گرفت. با این حال ، آثار برجسته آن زمان را نمی‌توان با توضیحات سطحی سبک‌های توضیح داد و هر فردی از خط فکری خاص خود پیروی می‌کرد ، ولی در نیمه دوم دهه 1920 نوعی توافق و هماهنگی گذرا و کوتاه مدت بین کارهای اشخاص مختلف بوجود آمده بود.

برخی از عناصری که به عنوان اجزای تشکیل دهنده دوره بعد از جنگ مطرح بودند ، عبارتند از : ایده معماری مدرن ، رویکردهای خرد گرایانه به تاریخ و معماری ، توجه بصری و فلسفی به زندگی ماشینی ، تلاش برای استخراج مفاهیمی از سنت ، حس نیاز عمومی به خلوص ، انسجام و سادگی ، گسترش موسسات و ساختمان‌های جدید در شهرهای بزرگ و صنعتی و آرزوی دستیابی به انترناسیونالیسم و دنیای واحد.

به هر حال معماری دهه 1920 بدون تأثیرکوبیسم و هنر انتزاعی می‌توانست وضعیت بسیار متفاوتی داشته باشد. این موضوع فقط شامل تقلید از نقاشی‌ها در طراحی نما و فرم‌های ساختمان‌ها نبود بلکه موضوع مهم‌تر ، نامأنوس کردن آناتومی سه بعدی معماری با استفاده از مفاهیم جدید هندسی و فضایی بود ؛ مفاهیمی که از ورای صفحه‌های نقاشی به پای می‌خواستند.

در حقیقت ، راه‌هایی که اکتشافات نقاش‌ها و مجسمه سازها را به واژگان طراحی معماری مرتبط می‌نمودند بهندرت واضح و روشن بودند. صرف نظر از برخی مسیرهایی که چگونگی تأثیر گذاری کوبیسم به انتزاع هندسی روسی و طراحی ساخت‌گرا و یا چگونگی تأثیر کوبیسم به ناب گرایی (Purism) و معماری لوکوربوزیه را مشخص می‌کنند ، می‌توان محدوده‌های وسیعی را به عنوان پایه و اساس ارتباط معماران و هنرمندان آوانگارد اوایل قرن بیستم قائل شد.

یکی از این محدوده‌ها مو1وع بروز ناب‌گرایی در بیان بود که به کمک انتزاع تحقق می‌یافت. در عوض تاکید بر روی نظم

[1] مجله فضا شماره 2و3

معماری فنی (Architectionecs) به عنوان محصول بصری هنر ، در سطحی بالاتر و روحانی‌تر به اعتقادی مرتبط است که در جهت تعالی باز آفرینی دنیای عینی حرکت می‌کند. طرد ابزارهای سنتی ارائه تصویری مثل پرسپکتیو به ابداعات صنایع ابتدائی و نامتعارف مثل مجسمه‌سازی آفریقایی ، چاپ ژاپنی و فرش شرقی مرتبط است.

سرمایه‌گذاری‌های فکری قابل ملاحظه‌ای بر روی این ایده انجام شده که هر فردی باید بتواند به طور خلاقانه فرهنگ رسمی ، دانشگاهی و اجتماعی رو به زوال خود را حفظ کند. موضوع دیگر در مورد این سناریوی فکری ، مسئله آوانگارد بودن است که کار آنها رد و طرد فرم‌های مرده در جستجویی مداوم برای ابداع بوده است.

با این حال شاید تعجب کنیم اگر بدانیم که حرکت در جهت نوعی شمایل شکنی دائم اغلب با اهانت به گذشته نزدیک و احترام به تاریخ و گذشته دور همراه بوده است ، گویی برای مدرن بودن باید به پایه‌ها و ریشه‌های هنر بازگشت و در مورد آن بازاندیشی نمود. بعلاوه هنرمند مدرن همواره باید نقش یک پدر روحانی یا یک پیامبر در یک فرهنگی جدید را ایفا کند (به طوری که واسیلی کاندینسکی در سال 1912 مساله توجه به روحانیت در هنر را مطرح کرده بود).

بار دیگر باید به تفکر نوگرایانه تاریخ نگریست و به این داستان اعتقاد آورد که هنرمند مدرن کسی است که بتواند مفاهیم درونی زمان خود را برای عموم آشکار و مرئی نماید. از این رو ، سبک‌های گذشته به عنوان مانعی در برابر مأموریت عظیم آشکارکردن فرم انتزاعی با شخصیت جهانی ، جلوه می‌کنند.

به نظر می‌رسد که سبک مدرن حقیقی باید همه سبک‌ها را کنار زده و از بین ببرد. پس باید گفت که هندسه‌های خالص و سفید جنبش مدرن و وسواس برای استفاده از حداقل ضروریات در مباحث مربوط به آن را به سختی می‌توان بدون توجه به چنین تفکرات فرا تاریخی (Trans – Historical) و فرافرهنگی (Pan –Cultural) درک کرد.

همیشه نمی‌توان انتظار داشت که موقعیت‌های آوانگارد ـ که غالباً با بقیه مخالفت می‌کنند ـ تحت تأثیر دانشمندان و مورخان هنر شکل گرفته باشند. در اواخر قرن نوزدهم ، نویسندگانی مثل هنریش و ولفلین (Heinrich Wolfflin) کونرادفیدلر (Konrad Fiedler) معتقد بودند که سبک در قالب حالت غالب الگوهای فضایی یا فرمی قابل توصیف است و چنین سازه‌های بصری بهترین روش برای بیان تفکرات غالب درهر دوره از تاریخ بوده‌اند.

چیزی که برای یک فرد امروزی با دیدگاه مشابه به آن در مورد رابطه بین فرهنگ و فرم می‌تواند مهم باشد ، این است که باید در جستجوی حس حقیقی سبک مدرن با مفاهیم فضایی جدید که بیان مستقیم روح دوران مدرن را ممکن ساخت ، تلاش نماید.

شاخه دیگری که به موضوع انتزاع توجه نمود از تفکرات نماد گرایانه (Sumbolism) اواخر قرن نوزدهم ریشه گرفته بود ، یعنی زمانی که آگوست ایندل (August Endell) در مونیخ از ((هنر نو)) سخن گفت ؛ هنری که بدون استفاده از الفاظ و جملات قادر به بیان است و به دنبال آن در آستانه قرن بیستم نقاشی‌هایی متاثر از موسیقی مطرح شدند و زبان خطوط ، اشکال ، احجام و رنگ‌ها شکل گرفت.

بدون شک ، این موضوع حاکی از عکس‌العملی بود که در برابر تاکید ذهنی و بیانی بر روی هنر اواسط قرن نوزدهم بوجود آمده بود. هنر ماتیس (Henri Matisse) درسال 1908 در سری یادداشتهای خود تحت عنوان ((یادداشتهای یک نقاش)) ، می‌نویسد : «یک کار هنری باید تاثیری نهفته در خود داشته باشد و بتواند آن را به بیننده القاء نماید حتی قبل از آنکه او بتواند موضوع و محتوای آن کار هنری را تشخیص دهد.»

او معتقد بود که طبیعت را نباید کپی کرد ، بلکه باید آن را تفسیر کرده و به روح تصویر واگذاشت ، تا یک هارمونی ـ مانند هارمونی یک قطعه موسیقی ـ بدست آید. حتی یک قهرمان کلاسیسیزم مثل جفری اسکات (Geoffrey Scott) در کتاب (معماری انسان مدار)) در سال 1914 می‌نویسد : «معماری‌ای که مستقیماً و بدون واسطه قابل درک است ، ترکیبی است از احجام ، فضاها و خطها».

کوبیسم تاثیر مستقیمی بر فرم‌های معماری نداشت ، بلکه از طریق جنبش‌های هنری مشتق شده از آن ، توانست معماری را تحت تاثیر قرار دهد. بین سالهای 1907 و 1912 ، پابلو پیکاسو (Pablo Picasso) و جورج بیگن (Georges Beagne) به دنبال اشاره‌هایی در کارهای سزان (Cezanna) و پیکره تراشی‌های سیاه پوستان ، توانستند یک زبان بصری بوجود آورند که قادر بود انتزاع را با اجزایی از دنیای حقیقی در آمیزد و قدرت رسیدن به یک بیان جدید را به فضا و فرم بدهد.

تصویر 1 : فرانک لوید رایت ،Unity Temple دید خارجی ،ایلینویز - ایالات متحده امریکا ، 1905-1908 ، منبع: www.wikimedia.com

دگرگون سازی بصری عناصر رمانتیک ملی تا حدی پیش رفت که هیچ اثری از تاریخ و گذشته به جا نماند و رایت مثالی ارزنده برای این فرایند دگرگونی و ساده سازی است.

نتایج و تأثیرات این انقلاب بصری در مجسمه سازی ، فیلم‌سازی ، هنرهای گرافیکی و بالاخره معماری کاملاً محسوس بود. مرحله انتقال دیگری که از اهمیت خای برخوردار بود بین سالهای 1912 و 1920 در فرانسه شکل گرفت که در تفکرات و فرم‌های ناب گرایانه و بالاخره در معماری لوکوربوزیه به اوج خود رسید.

این جنبش عمومی که طی آن فرمهای مشتق شده از کوبیسم ساده‌تر شده و تحت تاثیر عصر ماشین قرار گرفته بودند ، در اواخر دهه 1910 و اوایل دهه 1920 در آلمان و روسیه تکرار شدند ، اما این کار بعد از آماده شدن زمینه توسط جنبش دستایل هلند به وقوع پیوست. این نهضت که در سال 1917 پا گرفت شامل هنرهای نقاشی ، مجسمه‌سازی ، مبلمان و معماری بود و فرم‌های انتزاعی و مستطیلی را موردتوجه داشت.

تئووان داسبورگ و پیت موندریان دو چهره برجسته در میان نقاشان وابسته به این مکتب بودند. موندریان ازاوایل سال 1907 نوعی تمایل به انتزاع را در نقاشی‌های خود از درختان و طبیعت نشان داده بود. او در سال 1914 توانست به کمک کوبیسم زبان نقاشی را ساده‌تر کند به طوری که فقط ترکیبی از خطوط عمودی و افقی را در نقاشی‌های خود مورد استفاده قرار می‌داد ، هر چند که این موضوع فقط شامل صحنه‌های عینی مثل دریا ، منظره‌های طبیعی و درختان بود.

پس از مدتی ، او به این نتیجه رسید که خلق نوعی زبان ناب فرم ، رنگ و ریتم ، که همچون موسیقی بصری عمل کند ، امکان‌پذیر است. در واقع ، دستایل که موندریان نیز عضوی از آن به شمار می‌رفت ، در صدد بود تا نقشی عظیم و برجسته برای هنر انتزاعی بوجود آورد تا این هنر بواسطه آن نقش بتواند به وسیله‌ای برای ابراز تفکرات درونی تبدیل شود.

تصویر 2 : فرانک لوید رایت ، Unity Templeدید داخلی ،ایلینویز - ایالات متحده امریکا ، 1905-1908 ، منبع: www.wikimedia.co

شرح تصویر قبل

تئووان داسبورگ و گریت ریتویلد(Gerrit Rietveld) بیش از هر کسی از مفاهیم سه بعدی این هندسه انتزاعی استقبال کردند. هدف کلی آنها تزئین یک ساختمان با نقاشی‌های دیواری نبود ، بلکه می‌خواستند با آن مثل یک مجسمه انتزاعی رفتار کنند و یک کل هنری شامل رنگ ، فرم و صفحات متقاطع بوجود آورند.

در سال‌های 1918 و 1920 ، نقاشی‌های موندریان و وان داسبورگ به ترکیباتی از سیاه و سفید و رنگ‌های اصلی (آبی ، زرد ، قرمز) و اشکال هندسی مستطیلی ساده تبدیل شدند که ترجمه این کیفیت به اشکال مختلف عملکردهای معماری آسان‌تر بود ، چرا که در معماری ، دیوارها ، سقف ، کف و پنجره‌ها از شخصیت فرمی مشابهی در مقایسه با عناصر به کار رفته در این نقاشی‌ها برخوردار بودند.

به این ترتیب ، وان داسبورگ توانست درسال 1923 مجموعه‌ای از مدل‌ها و دیاگرام‌های لازم برای یک خانه مسکونی را به وجود آورد که تجربیات قبلی دستایل ، در این مدل‌ها و این دیاگرام‌ها گرد هم آمده بودند. نظم حاصل از این عمل ، بیانگر قطعه رابطه کامل با طرح کارهای (شماها) محوری کلاسیسیزم بوزارت بود ؛ یعنی به جای تقارن ساده ، تعالی پویا و نامتقارن به کار رفته بود و در هم آمیختگی فشرده فرم و فضا جایگزین تهیگاهها (void) آمیخته با احجام صلب شده بود و به جای فرمهمای بسته ، صفحات رنگی با پویایی خاص بسط یافته و با محیط اطراف ارتباط برقرار کرده بودند.

دستاورد این مفهوم فضایی جدید فراتر از تجسم سه بعدی ایده‌های نقاشانه موندریان بود ؛ بعلاوه نشانگر تمایل این آوانگارد اروپایی به ایده‌های معمارانه فرانک لوید رایت نیز بود. در طول سالهای 1910 و 11 ، کارهای رایت در هلند مشهور شدند و این موضوع بیش از هر چیز به خاطر ستایش‌های اغراق

آمیز هنریش برلاژ (Hendrik petrus – Berlage) یکی از برجسته‌ترین چهره‌های معماری مدرن در هلند ـ از کارهای رایت بود ، برلاژ همواره در جستجوی سبک مدرن ناب بود و معتقد بود که برای رسیدن به آن باید از تناسبات واضح ، دیوارهای ساده و بی‌آرایه ، نمایش مستقیم مصالح و اولویت دادن به فضا استفاده کرد.

در سال 1908 یعنی در سالی که مقاله لوز (Loos) تحت عنوان ((تزئین و جنایت)) منتشر شد. برلاژ گفت : «تزئینات در معماری غیر ضروری است ، در حالیکه خلق فضا و روابط بین حجم‌ها ضروری‌ترین عمل است» ، او ارزش بسیاری به معماری رایت قائل بود و در عکس‌العمل به ساختمان لارکین (Larkin) (1906 ـ 1902) گفت : «من باید اعتراف کنم که یک ساختمان مدرن حقیقی دیده‌ام و برای استادی که می‌تواند چنین کاری خلق نماید ، سراپا احترام هستم و فکر می‌کنم که هنوز همتایی برای او در اروپا پیدا نشده است».

به عبارت دیگر برلاژ در کارهای رایت با کیفیت‌های مواجه شد که با ایده‌الهای خواد او مطابقت کامل داشتند. برخی اکسپرسیونیست‌های هلندی مثل مایکل دیکلرک (Michel de klerk) وپیت کرانر (Piet Kranur) نیز همچون برلاژ ، کارهای رایت را مورد تحسین بسیار قرار داده‌اند.

ساختمان اداره پست آمستردام (1917) که توسط دیکلرک طراحی شده با تمام ویژگی‌های منحصر به فرد خودش یادآورد تفکرات رایت در استفاده از پویایی افقی لایه‌های فضا و نمایش مصالح می‌باشد.

در این حالت صنعت رایت بود که مورد ستایش قرار گرفت نه هنر انتزاعی او. زمانی که بافت به کار رفته در دیوارهای آجری کارهای معماران مدرسه آمستردام و به علاوه دیوارهای مواج و برجهای حبابی شکل کارهای آنان را می‌بینیم متوجه می‌شویم که چگونه عناصر یک سبک محلی دگرگون شده و بار حسی و روحی والایی را به دست آورده‌اند.

دگرگون سازی بصری عناصر رمانتیک ملی تا حدی پیش رفت که هیچ اثری از تاریخ و گذشته به جا نماند و رایت مثالی ارزنده برای این فرایند دگرگونی و ساده سازی است.

افراد دیگری مثل گریت ریتویلد و تئو وان دوسبورگ و جی‌جی پی اود (J.J.P.Oud) که دستایل را مورد توجه قرار داده بودند و اکسپرسیونیسم را به عنوان یک روش کهنه رد می‌کردند ، رایت را به عنوان یک راهنما و پیشرو برای خود قلمداد می‌کردند. آنها تفرات رایت در مورد استفاده از طبیعت ونمایش بیش از حد مصالح را نادیده گرفته و بیشتر روی شخصیت فضایی و صفحات معلق و متقاطع معماری او تمرکز می‌کردند ، که به اعتقاد آنها این اجزا ، کاملاً از زمینه فیزیکی و اجتماعی آن زمان مجزا بودند.

اما واقعیت این است که این افراد فقط ترسیمات و عکسی‌های مربوط به کارهای رایت را دیده بودند و از این طریق تحت تأثیر افکار او قرار گرفته بودند. چهره‌ای که از رایت در دستایل شکل گرفته بود ، تا حدی تغییر شکل یافته ولی پربار و ثمر بخش بود ، چرا که نمادی از پیشرفت تمدن ماشینی به شمار می‌رفت.

معمار هلندی ، جی‌جی پی اود ، در سال 1918 در شماره اول مجله ((دستایل)) خانه روبی را به خاطر استفاده از امکانات ساده و اولیه مورد تحسین و ستایش قرار داده است. بعلاوه ، او با مهارت و استادی تمام احجام و جزئی را از کل جدا کرده و به ((معماری پلاستیک)) دست یافته است ، که در ان احجام به راحتی به جلو ، عقب یا راست یا چپ حرکت می‌کنند.

او معتقد بود این خانه مدرن‌تر از مدرسه آمستردام بوده و بیانی حقیقی از روح زمانه می‌باشد.

هلند بین سال‌های 1914 و 1918 در صلح و آرامش بهسر می‌برد و این فرصتی شد تا ایده‌های دوران قبل از جنگ در آن کشور دوره تکامل خود را به راحتی طی نمایند در حالیکه در سایر بخش‌های اروپا این امکان فراهم نبود. در این زمان بود که ترکیبی از انتزاع رایت و موندریان در جوی آلکنده از تجربیات مداوم شکل گرفت.

ویلای Huister Heise (در سال 1916) که از کارهای راب وانت هوف (Rob Van't Hoff) است مثال ارزنده‌ای است که می‌تواند نمایانگر ترکیب انتزاع رایت و موندریان باشد. استفاده از سقف مسطح ، احجام مستطیلی شکل و مصالحی چون بتن مسلح ، مهمترین ویژگی‌های این ویلاست و از برخی لحاظ شبیه Domino House لوکوربوزیه بود و مهمتر از همه اینکه تاثیر تفکرات رایت در این بنا کاملاً مشهود و محسوس است.

در واقع ، وانت هوف از معدود معماران هلندی بود که توانست کارهای معمار آمریکایی را از نزدیک ببیند. در ویلای وانت هوف ، تزئینات بسیار کمی به کار رفته و تنها جلوه‌های بوجود آمده حاصل ترکیب با ظرافت احجام با تهیگاهها وبازی با نور و سایه بودند. به صراحت می‌توان گفت ایده‌هایی که قبل از جنگ مورد توجه آوانگاردهای آمریکایی و اروپایی قرار گرفته بودن ، بیان عینی خود را در این ویلا پیدا کرده‌اند.

تصویر 3: راب وانت هوف (Rob Van't Hoff) ، ویلای Huister Heise، 1916 ، منبع: www-users.rwth-aachen.de

مثال ارزنده‌ای است که می‌تواند نمایانگر ترکیب انتزاع رایت و موندریان باشد.

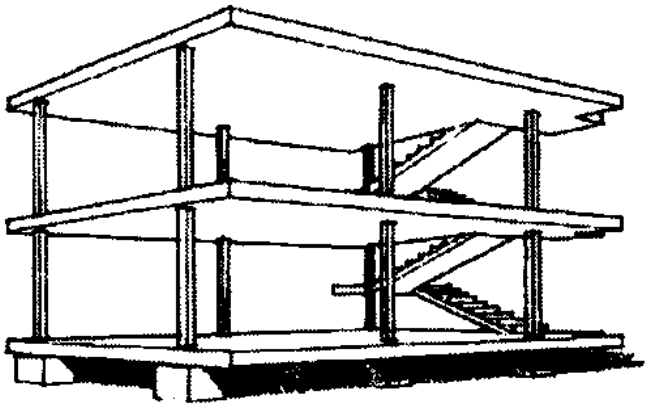
پروژه خانه‌های مسکونی ساحلی که در سال 1917 توس جی‌جی پی اود طراحی شده شامل فرم‌های هندسی ساده و سقف مسطح بوده و ریتم حاصل از تکرار اجزای مشابه در آنها کاملاً مشهود است. بعلاوه او در سال 1919 یک کارخانه کوچک طراحی کرد که به خوبی قابل مقایسه با کارهیا رایت در دهه قبل از آن می‌باشد.

می‌توان گفت که چند سال قبل از بسط کامل تفکر فرم آزاد ، مفاهیم مربوط به پویایی فضا کاملاً حس شد و در مدلهای وان داسبورگ و پس از آن در ساخته‌های معماری فنی Malerich و Lissitskg و در خانه شرودر (schroder) ریتویلد (سال‌های 4 ـ 1923) و در سازه معلق و خارق‌العاده Friedrich kiesler در سال 1926 ـ که به شهری در فضا ((cite dans l' space (city in space) مشهور شد ـ و بالاخره در ساختمان‌های باهاوس گرپیوس در دساو کاملاً جلوه‌گر شدند.

فاصله بین پایان جنگ و خلق این کارها در هلند نمایانگر تبادل افکاری پویا بین هنرمندان اصلی دستایل بود ؛ هنرمندانی که قادر به ترسیم و طراحی بر اساس اغلب شاخه‌های تئوری آوانگارد دوران قبل از جنگ بودند. هدف اصلی اعضای دستایل به وجود آوردن یک زبان فرمی متناسب با واقعیات معاصر بود.

در سال 1917 این فکر به وقوع پیوست و تحت تاثیر رایت و موندریان ، واژگان جدیدی به وجود آمد که در آن فرم‌های ساده و هندسی ، شبکه‌های مستطیلی و صفحات متقاطع اجزای واقعی یک سبک بودند. علاوه بر آن ، این سبک ، سبیک بود که در بعدی وسیع‌تر ، عکاسی ، مجسمه سازی ، مبلمان و معماری را در بر گرفته بود.

بحث‌های اولیه مطرح بین اعضای دستایل همگی حاکی از وجود اتحادی خوشنود کننده و اتفاقی در اهداف و ایده‌آل‌های انان بود و به نظر می‌رسید که تفکر غالب دوره مدرن باعث



تصویر 4 لوکوربوزیه ، خانه دومینو ، 1914-1915 ،

ویلای Huister Heise (تصویر 3) که از کارهای راب وانت هوف است از جهاتی به این بنا که نماد سادگی در تفمر لوکوربوزیه است شباهت دارد.

بوجود آمدن افرادی در هلند شده که آماده مباحثه با یکدیگر هستند. بر این اساس واژگان به دست آمده به عنوان بهترین نوع مناسب با آن زمان تلقی می‌شد و حاوی حسی آرمانی و راستین بود که آن را از سر در گمی‌های باروک مدرن ـ نوع خاص اکسپرسیونیسم همراه با پوسته‌های آجری که مورد استفاده کرامر ودی کلرک بود ـ متمایز می‌نمود.

در مدت سه سال یعنی تا سال 1920 ، دستایل توانسته بود ابزارهای هنر انتزاعی را به گونه‌ای ترکیب نماید که محتوایی چند لایه که شامل ایده‌آل‌های فوتوریستی ، تفکرات روحانیت گرایانه (Spiritualism) موندریان ، گرایش به استفاده از فرم‌های ساده و عادی ـ که توسط گروپیوس در سال‌های قبل از جنگ رواج یافته بود ـ و تمایلی آرمانی برای استفاده از این فرم‌ها به منظور آزاد سازی دوره پس از جنگ بود.

این موضوع را می‌توان از این لحاظ با جنبش ناب گرایی پاریس قیاس کرد ؛ جنبشی که توانست تفکرات کوبیسم را به زبان فرم‌های نماد گرایانه بیان نماید ، به گونه‌ای که با عصر ماشینی نیز متناسب باشد ، که تنها تفاوت موجود به خاصیت غیر عینی (non bjective) بودن دستایل و اجتناب این جنبش هلندی از فرم‌های منحنی وار مربوط می‌شود. از همان بدو شروع ، دستایل در نظر داشت تا ظهور نظمی جدید را مورد تاکید قرار دهد ؛ نظمی که در ان انتزاع ماشینی و روحانیت گرا جایگزین ماتریالیسم می‌شد.

این نوع بیان بصری نمادگرایانه چیزی است که بعدها اود (oud) آن را نوعی کلاسیسیزم غیر تاریخی نامید. به عبارت دیگر سبکی بود که ساده سازی را بیش از دوران قبل از جنگ مورد توجه قرار داده و به کار می‌گرفت. از این روست که نقاشی‌های موندریان و معماری رایت برای دستایل ارزشمند بودند ، چرا که هر دو دارای زبان فرمی قوی شامل فرم‌ها و

تصویر ۵ گرت ریتولد ، صندلی قرمز و آبی ، ۱۹۶۵ ، منبع: www.wikimedia .org

این صندلی نشانگر تلاشی است که برای پیدا کردن معادلی عملکردی و سه بعدی برای نقاشی‌های انتزاعی صورت گرفته است.

اشکال ساده و فشرده هستند که قادر به نمایش اتحادی جذاب می‌باشد.

هنرمندان دستایل تضاد پویای بین صفحات معلق و نامتقارن را به عنوان مفهومی مقدس مورد توجه قرار دادند و معتقد بودند که این ابزار ، بهترین وسیله برای ناشن دادن ماهیت در حال شکل گیری آن زمان هستند.

هر مفهوم فضایی که در معماری این دوره مورد توجه بوده است ، قبل از ورود به حیطه معماری ، در مقیاسی کوچکتر در نقاشی و مجسمه‌سازی مطرح گردیده است. صندلی آبی و قرمز که در سالهای 18ـ1917 توسط ریتویلد طراحی شده ، نشانگر تلاشی است که برای پیدا کردن معادلی عملکردی و سه بعدی برای نقاشی‌های انتزاعی صورت گرفته است. بی‌شک ریتویلد در طراحی این صندلی از مبلمان‌های طراحی شده توسط رایت الهام گرفته بود اما معنای به کار رفته در این صندلی اندکی متفاوت بود.

مدل‌ها و دیاگرام‌های فضایی که وان دوسبورگ در سال 1923 مطرح کرده بود ، قبلاً مورد بحث قرار گرفته‌اند. این مدل‌ها و دیاگرام‌ها هرگز نتوانستند به عنوان یک معماری جلوه کنند. شاید خانه شرودر (Schroder House) اولین ساختمان حقیقی باشد که طیف وسیعی از مفاهیم فرمی و فضائی دستایل است. این ساختمان در سال 4ـ1923 توسط ریتویلد به عنوان یک خانه مسکونی در حومه شهری Utrecht طراحی شده است.

این ساختمان به خاطر استفاده از اشکال نرم و مستطیلی و رنگ‌های اصلی از محیط پیرامون خود کاملاً متمایز شده است. صفحات متقاطع و شناور که به صورت افقی و عمودی در طراحی این بنا مورد استفاده قرار گرفته‌اند ، از دیگر شاخصه‌های این ساختمان هستند و هیچ نوع تقارن یا محوری در طراحی آن بکار نرفته ، بلکه روابطی پویا ونامتقارن بین اجزای آن ایجاد شده که نقاشی‌های موندریان را یادآوری می‌کنند.

همچون نقاشی‌های دستایل ، اجزای این ساختمان نیز بهگونه‌ای مستقل از یکدیگر جلوه می‌کنند و به نظر می‌آید که این اجزا کاملاً بی‌وزن هستند ، با این حال ، تهیگاها و احجام ، به صورت اجزای فعال یک ترکیب پویا در کناره هم قرار گرفته‌اند.

فضای داخلی این خانه نیز همان اصول زیبا شناختی را دنبال می‌کند ؛ یعنی کلیه جزئیات داخل بنا با تناسبات و سبک کلی آن تلفیق شده است. طبقه همکف این خانه شامل دو اتاق خواب ، یک اتاق کار ، آشپزخانه و فضای نشیمن است و دید زیبایی به منظره‌های اطراف بنا دارد. در طبقه بالا ، فضای کار و استراحت مجزا وجود دارند که همه آنها به بالکن دسترسی دارند. تقسیمات طبقه دوم توسط پارتیشن‌هایی صورت گرفته که می‌توان آنها را برداشته و یک پلان آزاد بوجود آورد.

کارفرمای این پروژه ، یعنی خانم شرودر یک نقاش بود و می‌خواست محیطی غیر قرار دادی برای خود و فرزندانش بوجود

تصویر ٦ :تصویر ۵ گرت ریتولد ، صندلی قرمز و آبی ، ۱۹۶۵ ، منبع: www.wikimedia .org

این خانه ، مانند مبلمان ساخته شده توسط ریتویلد ، حامل پیغامی بود که به زندگی حاصل از آزادی روحی ماشینیسم اشاره می‌کند.

آورد. بعلاوه ، او می‌خواست فضایی مجزا برای پرداختن به هنر خود یعنی نقاشی در اختیار داشته باشد. به نظر می‌رسد خود او استفاده از بازشوهای زیاد و پلان آزاد در طبقه دوم و همچنین طراحی مبلمان ویژه این بنا را پیشنهاد کرده است.

ریتویلد در طول فرایند طراحی ، به طور مستمر با کارفرمای خود ارتباط داشته و بر این اساس طرح نهایی بسیار متفاوت از طرح اولیه است. در طراحی این بنا ، جزئیاتی مثل لبه‌ها ، پله‌ها ، قفسه‌های داخل و اجزای در و پنجره با دقت و ظرافت خاصی مورد توجه بوده‌اند. با دیدن این بنا به نظر می‌آید که کل آن یک قطعه مبلمان دستایل است و از این روست که این خانه به عنوان یک اثر هنری کامل مطرح است ، گویی نقاشی ، مجسمه سازی ، معماری و سایر هنرها همگی با هم ترکیب شده و آن را به وجود آورده‌اند.

این خانه ، مانند مبلمان ساخته شده توسط ریتویلد ، حامل پیغامی بود که به زندگی حاصل از آزادی روحی ماشینیسم اشاره می‌کند. تنها زیبایی ظاهری این احجام و اشکال نیست که آنها را ارزشمند می‌کند ، بلکه اشاره‌ای است که این احجام و اشکال به ایده‌آل‌ها و مفاهیم در حال توسعه جامعه آن زمان دارند. موضوع دیگری هم که به اهمیت این بنا می‌افزاید ، ترکیب استادانه عملکرد و سازه است.

در این راستا ، مطالب زیادی را می‌توان در رابطه با کارهای گروپیوس ، لوکوربوزیه و میس ون درو در اوایل دهه 1920 بیان کرد. هر کدام از این معماران در صدد بودند تا واکنش شاعرانه خود به واقعیت‌های اجتماعی و تکنولوژی زمان خود را به زبان فرم ابراز نمایند ، همه آنها در دوران غروب هنر نو بزرگ شده بودند و از نزدیک با تفکرات راسیونالیستی رودر رو شده بودند.

بعلاوه ، هر کدام درس‌هایی حیاتی و مهم از کلاسیسیزم دهه اول قرن فرا گرفته بودند و همگی جنگ جهانی اول را تجربه کرده و آرزوی دست یافتن به دنیایی نو و پایدار در لابلای خاکسترها و ویرانه‌ها را درسر می‌پروراندند. به همین دلیل است که باید هماهنگی و همسویی خاصی در کارهای نیمه دوم دهه 1920 وجود داشته باشد. و در نهایت باید گفت که معرفی کل موضوع تحت عنوان‌هایی چون عینیت جدید (The new Objectivity) و یا سبک بین‌المللی ، کافی نیست و باید هر کدام را با توجه به نیت‌ها ، اهداف و برخی شرایط خاص بررسی نمود.