الجزء الرابع
سنـــــوات الانشقاق
١٩٦٠ – ٢٠٠٠

الفصل العاشر

حركة البـــوب

فى بداية الخمسينات بدأت المبادىء الأساسية للحداثة الكلاسيكية تتعرض للتساؤلات. فقد اتفق أعضاء المجموعة المستقلة ، الذين التقوا منفردين فى معهـد الفنون المعاصرة فى لندن فى الفترة من عام ١٩٥٢ حتى عام ١٩٥٥، علـى نبـذ الحداثة كشىء عتيق مهجور. وقام الأعضاء الرئيسيون – ومـن بينـهم المـؤرخ المعمارى راينر بانهام والمعماريون أليسون وبيتر سميثـسون وجـيمس سـتيرلنج والفنانان إدواردو باولوتزى وريتشارد هاميلتون – بتشكيل نقد ثقافى جديد يعتمد على حماسهم للتصميم الأمريكى الشعبى. وقد افتتنت المجموعة بأسـلوب الحيـاة الأمريكى كما هو ممثل فى التصميمات الداخلية الفـاخرة فى أفـلام هوليـوود والإعلانات الملونة فى المجلات مثل مجلة "ماكولز" و"ناشيونال جيوجرافيك". وكان للغسالات الأتوماتيكية والثلاجات والتلفزيونـات جاذبيـة واضـحة فى المنـاخ الاقتصادى المتقشف فى بريطانيا فى بداية الخمسينات.

ألهمت مناقشات المجموعة المستقلة كلا من أليسون وبيتر سميثسون لتصميم بيت المستقبل لمعرض المترل النموذجى فى عام ١٩٥٦. ووفقا لراينر بانهام فقد كان التصميم معتمدا على أسلوب تسويق السيارات الأمريكية. كان المترل مشكلا من البلاستيك المتعدد الألوان مع زخرفة من الكروم، وكان المقصود من المترل أن يتم تعديله فى كل عام. والتصميم الداخلى لهذا المترل – مثل العديد من التصميمات

الداخلية فى الخمسينات – يعتمد على التخطيط المفتوح مع تحديد وظيفة كل منطقة بواسطة الأثاث الثابت والأجهزة. ويوضح المترل الطريقة التى استخدمت بها التكنولوجيا خلال الخمسينات كوسيلة لتحرير ربة المترل من أعبائها، لتتمكن من قضاء وقت أطول مع أسرتها. وقد أعطى المترل قدرا كبيرا من الاهتمام بالأجهزة التى تعمل على توفير العمالة مثل المكنسة الكهربية القابلة للحمل ووحدة التخلص من النفايات وغسالة الأطباق وآلة أشعة جاما لمعالجة الطعام. كان أعظم إنجازات أليسون وبيتر سميثسون هو تصميم تلك القطع من العمارة الاستهلاكية. كان منظرو الحركة الحديثة دائما ما يقدرون قيمة الأسلوب المستديم، رابطين الحداثة مع مبانى حضارة اليونان القديمة. وقد آمن أليسون وبيتر سميثسون بضرورة أن يتعلم المعماريون من ثقافة الجمهور والذوق الشعبى، وتطبيق دروس المجتمع الاستهلاكى على التصميم المعمارى.

المجتمع الاستهلاكى

كان للتعاظم والاتساع السريع للاستهلاك – الذى بدأ فى الخمسينات فى أمريكا وانتشر فى أوروبا فى الستينات – أثر عميق فى الذوق الخاص بالتصميم الداخلى. وبالنسبة للتصميم الداخلى المترلى تخطت المبادرة كلا من المعمارى والمصمم الداخلى إلى المستهلك، الذى أصبح الآن يتمتع بدرجة أكبر من الاختيارات عما قبل عبر المستويات الاجتماعية المختلفة.

فى كتيب الزخرفة الأمريكى "الكتاب الكامل للزخرفة الداخلية" The Complete Book of Interior Decorating ، الذى نشر فى عام ١٩٥٦، نصحت الصحفيتان الأمريكيتان مارى ديروكس وإيزابيل ستيفنسون القارىء بالبدء فى عمل سجل مفهرس للقصاصات بحيث يمكن للقارىء فيه تجميع مقالات المجلات والإعلانات الخاصة بالأنواع الجديدة من المعدات والتجهيزات وصور الغرف والخطط اللونية التى تعجبه، ولأول مرة يكتب: "لا تخف من أن تعبر عن ذوقك الخاص فى عمل مجموعتك الخاصة، إنه مترلك"[1]. لقد تأسس التقليد الخاص

1. Mary Derieux and Isabelle Stevenson, quoted from Anne Massey, *Interior Design of the 20th Centurty* (London: Thames and Hudson, 1994), p.163.

بكتيبات الإرشاد المترلية لسيدات الطبقة الوسطى فى القرن التاسع عشر، كما كانت إرشادات الذوق يمكن جمعها من ثروة من كتابات المصممين والنقاد من كل الاتجاهات، وعلى كل حال فإن مثل هذه الكتيبات كانت تنصح بوجه عام بأسلوب واحد فقط وانتقدت كل الاتجاهات الأخرى.وفى عام ١٩٥٤، أشار دونالد ماكميلان فى كتابه "الذوق الجيد فى زخرفة المترل" Good Taste in Home Decoration إلى: " إن المقاييس المقبولة للذوق الجيد فى مجال التصميم الداخلى قد تطورت على مدى زمنى طويل، وأصبحت معرفة هذه المقاييس لا تقدر بثمن "[٢]. وقد أيد المصممون الداخليون – الذين كانوا يتسمون بالحداثة خلال سنوات الحرب – هذا الأسلوب عن كل الأساليب الأخرى، وحاول ناشرو دعوة الحركة الحديثة التأثير على الذوق العام من خلال كتاب اتحاد التصميم والصناعات السنوى فى بريطانيا، ومن خلال معارض متحف الفن الحديث والكتيبات الصادرة عنها فى أمريكا، وقد تفتتت السلطة الخاصة بصانعى الذوق أولئك خلال الخمسينات، وأصبح السؤال الخاص بمن يشكل الذوق الجيد سؤالا محيرا.

فى أمريكا جرى تطوير الكثير من الضواحى لسكان الطبقة الوسطى المزدهرة، واعتادت الأسرة الأمريكية على التنقل وتغيير مسكنها بنسبة أكثر من أسلافها قبل الحرب، واحتاجت إلى التعبير عن نفسها وعن وضعها فى وسط اجتماعى خاص من خلال مظهر البيت. لقد أعيد تأسيس المترل كاختصاص للزوجة، فقد تحول دور ربة المترل بشكل دراماتيكى كنتيجة للحرب العالمية الثانية. خلال الحرب تم تشجيع النساء فى أمريكا وبريطانيا بشكل رسمى للدخول إلى المصانع والقيام بالأعمال التقليدية للرجال مثل أعمال البرشمة واللحام والخراطة، وجرى تطبيق مبدأ "أصنع، نفذ وأصلح" make, do and mend فى البيت. وبعد الحرب كان الرجال العائدون من القتال فى حاجة إلى العمل، وزادت أهمية دور المرأة فى المترل من خلال وسائل الإعلام والحكومات. وقد دعمت نظرة مصمم الأزياء كريستيان ديور الجديدة عام ١٩٤٦ الدور التقليدى للمرأة، وزاد التركيز على الوظيفة التقليدية للمرأة كأم وربة مترل من خلال التبرير العلمى. لقد تأسست صورة جديدة لربة المترل المتفرغة بواسطة وسائل الإعلام.

---

2. Donald Macmillan, quoted from Massey, ibid.

وأصبحت ربة المنزل هدفا هاما للمعلنين والمصنعين، بمجـــرد أن تم إدراك أنها المسئولة عن تولى ميزانية الأسرة. وكما لاحظ ديفيد ريسمان، فى المسح الذى قام به عن الاستهلاك فى أمريكا ونشر فى عام ١٩٥٠تحت عنوان "الحشد المتوحد" The Lonely Crowd : "النساء هن القادة المقبلون للاستهلاك فى مجتمعنا"[٣]. كان هذا العمل مهما لتطوير تصميم المطبخ فى سنوات ما بعد الحرب، وقد تم توفيـــق الأجهزة المنزلية الجديدة – مثل الخلاط الكهربائى والمحمصة والغلاية – فى المطـــبخ الأكبر حجما مع مساحة التخزين الواسعة الناتجة عن الوحدات الثابتة والمـــصفحة بالبلاستيك الملون والمزين بالنقوش. كذلك نما استخدام البوتاجـــازات المزدوجـــة والثلاجات والغسالات بشكل كبير فى أمريكا، وبدأت تظهر فى البيوت البريطانية لأول مرة، وزاد حجمها رغم أن الأحجام الكبيرة لهذه المفردات لم تكن ضرورية من الناحية الوظيفية. كان تصميم الثلاجة يعتمد على تصميم السيارة وذات ملمح انسيابى، وألوانها متنوعة من القرنفلى إلى الفيروزى، مع زخارف مـــن الكـــروم. وأدرك المصنعون أهمية جعل ربة المنزل فى احتياج دائم لأحدث نمـــط وأســـلوب، وأصبح المطبخ الخالى من الخدم – فى وقت قصير – مناســـبا للأســـرة والزائـــرين ويحتاج إلى أن يبهر الضيوف. وقد مثل هذا التطور انقلاب للأسلوب العملـــى فى الثلاثينات عندما كانت المطابخ تصنع صغيرة بقدر الإمكان، ومصممة على أساس مطبخ السفينة. وقد وفر المطبخ الأمريكى فى هذا الوقت مركز النشاط الأساســـى للتصميم الداخلى المنزلى، دالا على أن سيدة المنزل كانت دائما هناك وأن واجباتها المنزلية هامة وعظيمة. لقد جعل التخطيط المفتوح – الذى كان شائعا علـــى يـــد المعماريين المحدثين خلال الخمسينات – المطبخ جزءا مكملا لمنطقـــة المعيـــشة فى الطابق الأرضى، وكانت منطقة المعيشة فى تلك المنازل الحديثة أكبر من نظيراتها قبل الحرب، حيث أنها كانت كثيرا ما تضم منطقة للطعام مع بار للإفطار لتفصلها عن المطبخ. لقد كان هناك اهتمام كبير بالغرف ذات الأغراض المزدوجة.

أصبح من الممكن الآن تعديل أركان الجلوس – المستلهمة من تصميمات أكاديمية كرانبروك – لتلتف حول جهاز التليفزيون بدلا من مواجهة المدفأة كمـــا

3. David Riesman, quoted from Massey, ibid, p.165.

كان يحدث من قبل، حيث أصبحت التدفئة تستمد من مشعات الحرارة مما سمح بإمكانية ترتيب الأثاث بمرونة. وكانت الألوان القوية مثل الأخضر الجيرى والبرتقالى المتباينة مع الأسود تمثل ألوانا عصرية، مثلما كانت المصابيح القياسية والطاولات المنخفضة المصنوعة من المعدن والبلاستيك والنباتات الداخلية. وقد ضمنت وفرة عدد المستهلكين الجدد خليطا متغاير الخواص من الأساليب، بالإضافة لبقاء أساليب الحركة الحديثة وحركة الفنون والحرف والطرز الفرنسية القديمة شعبية كما كانت. وقد جلب الازدهار والنمو الاقتصادى بعد الحرب ثورة فى عادات الشراء والنقل، فقد تم بناء الأسواق المركزية الضخمة فى أطراف المدن، بالإضافة إلى المقاهى ودور سينما السيارات والتى تعكس حقيقة أن أمريكا قد أصبحت أمة من ملاك السيارات. لقد وضع التصميم الداخلى لتلك السيارات بشكل خيالى وبدون حساب الوظيفة فى الاعتبار. ومثل المطابخ المعاصرة فقد كانت السيارات أكبر حجما من الغرض المطلوب مع تنجيد سخى ومقدمات ريح ملتفة وأدوات تحكم مطلية بالكروم.

وفى نهاية الخمسينات بدأت جماليات المجتمع الاستهلاكى فى التطبيق أكثر فأكثر فى التصميم الداخلى. وقد تم استلهام أشكال سريعة التغير من عدة مصادر مجتمعة، ولكن ليست من العمارة السائدة. وكان أحد المصادر الحاسمة للتصميم الداخلى الجديد يتمثل فى النمط الجديد من المستهلكين. فى فترة الخمسينات كانت هناك ظاهرة جديدة من المراهقين، حيث ظهرت القدرة الشرائية لفئة المراهقين، أو الشباب من سن ستة عشر حتى أربعة وعشرين عاما، بشكل مفاجىء منذ منتصف الخمسينات، مع التوظيف الكامل لهؤلاء الشباب وحصولهم على أجور معقولة. وفى تقرير عن وكالة لندن للإعلان فى عام ١٩٥٩ تم تقدير القدرة الشرائية لقطاع المراهقين البريطانيين فى السنة السابقة بمبلغ تسعمائة مليون جنيه استرلينى، وكانت النتيجة تتمثل فى قطاع تسويقى جديد فى حاجة إلى تعبير ثقافى مميز.

كان الشباب فى السابق يتخذون أسلوب التصميم الداخلى المفروض عليهم من قبل آبائهم، أما الآن فإن الشباب يطالبون بأن تكون لهم مناطقهم الخاصة التى ترمز إلى استقلالهم الجديد، ويمكن ملاحظة ذلك بشكل واضح فى زخرفة غرفة نوم المراهقين فى المنزل الأسرى من الملصقات والتسجيلات وأجهزة

التسجيل. فى الخمسينات، كانت المقاهى هى أماكن اجتماع الشباب فى بريطانيا. وكان أهم ملمح فى تلك المقاهى يتمثل فى ماكينات القهوة الاسبرسو المصنوعة من الكروم والبادية للعيان على سطح طاولة التقديم. وكانت الطاولات عادة ما تغطى بصفائح البلاستيك البراق مع زخارف من الألومنيوم، وقطع الأثاث تصمم بالطراز المعاصر الشعبى، والحوائط كثيرا ما تغطى بالحجارة أو تتم زخرفتها بورق حائط ذى تأثير حجرى. فى لندن قام دوجلاس فيشر بتصميم مقهى موكامبا ومقهى كيوبانو بنفس هذا الأسلوب.

كان التأثير الأمريكى كذلك فعالا مع طوطم ثقافة الشباب صندوق الموسيقى، الجكبوكس Juke Box. كانت الموسيقى الشعبية تمثل قوة اجتماعية فعالة فى سنوات ما بعد الحرب، وأصبح الجكبوكس يمثل رمزا لعقد الخمسينات والذى يعكس فى مظهره العديد من مظاهر الأسواق المنافسة الأخرى. ومثل صناعة السيارات، كانت صناعة الجكبوكس لها شركاتها المصنعة المحتكرة والتى ظهرت فى سنوات الحرب، مثل شركة ويرلايتزر وشركة سيبرج. وبحلول منتصف الخمسينات، ابتعدت زخرفة الجكبوكس عن الآرديكو والطراز الانسيابى كأسلوبين أساسيين، وبدلا من ذلك انتقلت للأكثر فاعلية، وتحديدا أمريكيا، أسلوب تصميم السيارات كوسيلة للمنافسة. مقدمة الريح الملتفة التى أدخلتها شركة جنرال موتورز تجاريا فى سوق السيارات عام ١٩٥٤، تتكرر فى جكبوكس شركة ويرلايتزر لعام ١٩٥٦، والذى يحتوى على مقدمة ملتفة مطلية بالكروم وتبلوه يشبه تبلوه السيارة لاختيار التسجيلات. غير أن أحد أروع أمثلة الجكبوكس والمستمدة من شكل السيارة تمثل فى جكبوكس شركة سيبرج لعام ١٩٥٧، والذى يحتوى على ثلاث زعانف ذيلية عبر مكبرات الصوت منتهية بمصابيح حمراء مثل الموجودة فى مؤخرة السيارات.

وقد امتد تأثير شكل السيارات حتى وصل إلى التأثير على زخرفة الحيزات الداخلية فى المدينة سواء كانت متاجر أو مراكز تسوق أو مطاعم أو دور سينما أو فنادق أو كازينوهات. فعل مقهى "كاليفورنيا كوفى شوب مودرن" الكثير خلال الخمسينات لتطوير هذه الزخارف المقتبسة من عالم السيارات، وذلك من خلال الإشارات البارزة المنحوتة أو المضاءة بالنيون والمعدة لجذب انتباه المسافرين

بالسيارات. لقد كانت تلك الفترة هى التى تطورت فيها العمارة والإشارة المميزة لسلسلة مطاعم ماكدونالدز، وذلك كنتيجة لهدف الشركة فى تطوير صورة فروعها والتى من شأنها زيادة المبيعات. الوحدة الزخرفية المكونة من قوسى قطع مكافىء وذات اللون الأصفر، كانت مكملة لمبانى مطاعم ماكدونالدز، وتكررت فى الإشارات الجانبية على الطريق.

وربما تكون أكثر الأماكن التى شاعت فيها هذه الظاهرة هى مدينة لاس فيجاس بولاية نيفادا، والتى توسعت بشكل كبير فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. وقد وجدت مدينة لاس فيجاس من يعبر عن قوتها وفاعليتها كرمز للثقافة الشعبية من خلال الكاتب توم وولف الذى وصف المدينة بأنها أروع ما فى أمريكا، وكتب عنها قائلا: "إن أهم شيء بخصوص بناء مدينة لاس فيجاس ليس كون من بنوها من قاطعى الطرق ولكن لكونهم من عامة الشعب، لقد احتفلوا مبكرا بأسلوب الحياة الأمريكى الجديد، فالأفق الخيالى لمدينة لاس فيجاس بمنحوتاته من النيون ولافتاته التى يبلغ ارتفاعها خمسة عشر طابقا وأشكاله المختلفة من القطع المكافىء وشبه المعين وشبه المنحرف وباقى مكوناته يعتبر المنهل الرئيسى للفن الأمريكى"[4]. إن ظهور فن شعبى حقيقى فى الولايات المتحدة الأمريكية، وهو أسلوب كان مألوفا وشائعا وظل غير مسمى ومتجاهلا فى تاريخ التصميم الجاد، قد وجد من يعبر عنه فى ركام اللافتات وألعاب النيون فى لاس فيجاس.

لقد كانت هذه اللغة الخاصة بواقع المستهلك هى التى أوجدت صورة فن البوب Pop Art (اختصار الفن الشعبى Popular Art)، وهى حركة فنية اجتذبت الخيال الشعبى للمستهلك وألهمت بدورها أسلوب البوب فى الفنون التطبيقية، وهو يمثل موضة فى التصميم الداخلى وتصميم الأزياء والجرافيك بلغت الذروة فى نهاية الستينات وبداية السبعينات.

* * *

4. Tom Wolfe quoted from Amanda O'neill (ed.), *Introduction to the Decorative Arts: 1890 to the Present Day* (London: Tiger Books Internatioanl, 1990), p.122.

ومن الجدير بالذكر أن حركة البوب العامة قد بدأت فى بداية الستينات على جانبى الأطلنطى مع أعمال بعض الفنانين مثل روى ليشتنشتاين وأندى وارهول وكلايس أولدنبرج فى أمريكا، وديفيد هوكنى وبيتر فيليبس وجون تيلسون فى إنجلترا، وسرعان ما انتشر فن البوب فى أنحاء أوروبا. وقد اتخذ الفنانون التشكيليون أنفسهم الثقافات الجماهيرية كمصدر للإلهام، فعلى سبيل المثال قام روى ليشتنشتاين باستنساخ الآثار المترتبة على الطباعة الرخيصة لكتب الرسوم المترلية فى لوحاته المصنوعة من أشكال مكونة كليا من النقاط. وعلى نفس المنوال تمت الاستعانة بالصور المأخوذة من فن الخداع البصرى Op Art فى الملصقات والأوانى الفخارية الرخيصة واللوحات الجدارية. وقام أندى وارهول بتصميم ورق حائط يحوى صور أبقار مطبوعة عليه، وجهز الستوديو الخاص به فى نيويورك بسحابات بلاستيكية فضية اللون مملوءة بغاز الهيليوم. وفى معرض "البيئات الأربع بواسطة الواقعيين الجدد" Four Environments by New Realists الذى أقيم فى صالة عرض سيدنى جانيس فى نيويورك عام ١٩٦٤، قام النحات كلايس أولدنبرج بعرض طقم لغرفة نوم يعتبر اعترافا – إن لم يكن احتفاء – بثقافة المستهلك، وقد احتوت الغرفة على ملاءة من الساتان الفينيل الأبيض فوق سرير، ومضجع من جلد الحمار الوحشى الاصطناعى ملقى فوقه غطاء من جلد النمر الاصطناعى. وكانت منحوتات أولدنبرج الملساء لأشياء مثل شطيرة اللحم المحشوة، قد تمت ترجمتها إلى تصميمات للأثاث، وكانت النسخ الرخيصة السعر لأعماله متاحة فى متاجر أثاث سوق الشباب بالطرق السريعة حتى وقت متأخر.

البوب فى بريطانيا

انطلق التصميم لسوق الشباب فى الستينات مع إقبال أكبر وإحساس جديد بالتغلب على العوائق التقليدية الاجتماعية، وجرى التعبير عن ذلك بواسطة حركة البوب فى التصميم التى ظهرت لأول مرة فى بريطانيا كجزء من حركة البوب العامة. وفى عام ١٩٦٣ كان لفريق البيتلز Beatles الموسيقى ثلاث أغان حصلت على المركز الأول فى بريطانيا، وأدت جولتهم التى قاموا بها فى أمريكا فى العام التالى إلى السيادة لبريطانيا كرائدة على مستوى العالم لثقافة الشباب. وقد وضح ذلك فى التصميم الداخلى مع خلق بيئات جديدة لسوق الشباب مثل

البوتيك، وهو متجر صغير يستخدم لبيع الملابس الشائعة والرخيصة للشباب فقط. وقد تم افتتاح أول بوتيك باسم "بازار" على يد مصممة الأزياء مارى كوانت (١٩٣٤-) فى تشلسى عام ١٩٥٥، وقد انتقلت إلى متجر جديد فى نايتسبريدج عام ١٩٥٧ قام بتصميمه تيرنس كونران (١٩٣١-)، والذى تميز بسلم مركزى يتم تعليق الملابس تحته وتم وضع بالات من الأقمشة لزخرفة الأجزاء العليا من الحيز الداخلى. وفى عام ١٩٦٣، قامت مارى كوانت بتأسيس شركة جينجر جروب، وهى شركة ملابس للإنتاج الكمى قدمت أسلوب كوانت بأسعار فى متناول البسطاء، وقد غامرت كذلك بالدخول إلى مجال التصميم الداخلى.

وقد عكس تصميم البوتيكات المزاج الجديد اللعوب غير المتسم بالوقار. ابتكر جون ويليتر بعد تخرجه مباشرة من الكلية الملكية للفن لبوتيك "مستر فريدوم" فى كينسنجتون، والذى لم يستمر طويلا ولكن لفت الانتباه، ابتكر تصميما داخليا مختلفا متطرفا والذى يبدو مثل ساحة لعب الأطفال الممتلئة بالألوان المشرقة. وقد وضع ويليتر أفكاره المتجددة بأسلوب البوب موضع التنفيذ، وابتكر من هذه الأفكار العبثية مقعدا على شكل طاقم أسنان ضخم مفتوح. بينما كان بوتيك "جراى تيكس أتريب"، الذى افتتح فى لندن عام ١٩٦٨، مميزا ببروز النصف الأمامى من سيارة أمريكية خارجا من نافذة المتجر لتفاجىء المارة. وقد وفر بعض المصممين الداخليين الآخرين فراغات عامة وخاصة بأسلوب البوب، وانتشرت البوتيكات فى جميع أنحاء لندن والتى أثبتت تصميماتها الداخلية وواجهاتها الملونة أن عملية التسوق يمكن أن تكون ممتعة.

وبحلول منتصف الستينات كانت هذه البوتيكات الصغيرة قد افتتحت فى جميع مدن بريطانيا. وفى عام ١٩٦٤ قامت باربرا هيولانيكى بافتتاح أول فرع لبوتيك "بيبا" فى لندن. كان الحيز الداخلى مضاء إضاءة ضعيفة، وموسيقى البوب تدار بصوت عال طوال الوقت، وكانت حوائط وأرضيات بوتيكات "بيبا" التالية مزخرفة بدرجات داكنة، والملابس تعلق على حوامل قبعات فيكتورية مصنوعة من الخشب المنحنى، كما أضيف إلى ذلك الجو المشتت فازات من القرن التاسع عشر تحوى ريش نعام. إن حاجة الشباب إلى فصل أنفسهم عن الجيل الأكبر وبلوغ حدود اللهو والمتع العابرة، تفسر الإلهامات المختلفة والمتنوعة لفن البوب. كان

البدروم الخاص ببوتيك "بيبا" الجديد الذى صممه ويتمور توماس مميزا باحتوائه على علب صفيح ضخمة مقلدة والتى تستخدم كأرفف لحمل علب الصفيح الحقيقية للحبوب والحساء. وقد جرت فى بوتيكات "بيبا" الأخرى محاولات لإحياء الآرنوفو والأرديكو من جديد (شكل ١٠٦).

ولقد تم إحياء أساليب الماضى الزخرفية وخصوصا الآرنوفو بعد معرض لأعمال أوبرى بيردسلى (١٨٧٢-١٨٩٨) فى متحف "فيكتوريا أند ألبرت" فى عام ١٩٦٦. كما استحدث الآرديكو عن طريق نشر بعض الكتب مثل كتاب بيفيس هيلير "آرديكو العشرينات والثلاثينات" Art Deco of the Twenties and Thirties فى عام ١٩٦٨، وبعض الأفلام مثل "بونى وكلايد" Bonnie and Clyde (إخراج أرثربن، ١٩٦٧). لم يكن الهدف هو الالتفات لأساليب الماضى، وإنما ضمها فى نظرة جديدة وشابة.

وقد تم إحياء موسيقى العشرينات والثلاثينات بشكل مفرط، وبدا الآرديكو يعود ثانية فى عالم التصميم والأزياء. وأخذت تسريحات الشعر الجديدة الهندسية لمصفف الشعر فيدال ساسون تذكرنا بفتيات تماثيل الآرديكو البرونزية والعاجية. وخلال النصف الثانى من الستينات بدأت حركة جادة لتجميع قطع الآرنوفو والآرديكو الأثرية، وبدأت عمليات البيع المتخصصة لهذين الطرازين فى المزادات العلنية. وعلى كل حال فإن هذه الإحياءات كانت ظواهر طفيفة أو مجرد إضافات فقط للاتجاه السائد من الأفكار الجديدة فى التصميم.

وقد وجد تصميم البوب البريطانى مناصرا ومدافعا عنه فى شخص المؤرخ المعمارى راينر بانهام الذى تغنى به ومجده فى كتاب "المجتمع الجديد" New Society، وأصبحت لندن تمثل ملجأ للتصميمات الجديدة والأشكال البسيطة ذات الخامات المنخفضة الجودة، ولكنها مشرقة وشابة من حيث الروح والألوان. وكان مقعد CI يعتبر نموذجا لذلك وقد تم تصميمه فى عام ١٩٦٤ بواسطة جون رايت وجين سكوفيلد، واللذين ولد كلاهما فى عام ١٩٤٠ وتلقيا تدريبهما فى ذلك الوقت. وقد تم إدراج المقعد — المصنوع من الخشب المطلى اللامع مع وسائد مغطاة بقماش ذى ألوان مشرقة — فى كتالوج صالون عرض وايتكابل فى عام ١٩٧١، لبساطة أسلوبه المباشر الشاب. وربما تكون أشهر مجموعة من الأثاث

مصنوعة من الخشب الرقائقى المطلى بألوان ساطعة، هى تلك المجموعة التى صممها ماكس كلنديننج، وهو مصمم ومزخرف كان يشجع الاستخدام الجرىء للألوان الساطعة فى التصميم الداخلى (شكل ١٠٧). وقد أنتجت شركة هال ترايدرز مقعدا يسمى توموتوم يتضمن نفس هذه الروح الشابة المفعمة بالألوان فى شكل أسطوانى بسيط مصنوع من الخشب الرقائقى المطلى بمجموعة من الألوان الأولية اللامعة. وقد تم تصنيع العديد من تصميمات الأثاث بأسلوب البوب، وأصبحت متاحة فى العديد من متاجر لندن، مثل أندرسون مانسون، ولاكيز.

كانت فترة منتصف ونهاية الستينات تمثل سنوات مشوشة فى تصميم الأثاث، سنوات البحث عن وسائل جديدة لحل المشاكل وتحقيق الأهداف. وقد قام فن البوب بتفتيح عقول المصممين على أفكار جديدة فى اللون، ولأول مرة يتم استخدام الألوان الأولية القوية فى تصميم الأثاث مع درجات مختلفة من النجاح، وقد ارتبطت اللدائن والألياف الزجاجية الملساء واللامعة بهذه الألوان المشرقة الاصطناعية، وأنتجت تشكيلة من التصميمات الناجحة للمقاعد والطاولات ووحدات التخزين المركبة باستخدام هذه الخامات الجديدة.

فى عام ١٩٦٩، صمم لورينت ديوبتاز مقعدا يمكن طيه ليصبح طاولة، وهو عبارة عن مكعب بسيط من فوم البوليورثين **polyurethane** المغطى بالنايلون، والذى لا تتضح وظيفته كمقعد إلا حين يضغط وزن الجالس على كتلته المكعبة ليترك زاوية قائمة كمسند للظهر والذراعين. ومن بين الأعمال الواضحة الوظيفية والتى تلت هذه التصميمات سلسلة مولكيولا من وحدات الجلوس والطاولات التى صممها روجر ويب لشركة أثاث ريس. وكانت المقاعد والطاولات مُشكلة من نفس فوم البوليورثين المرن وتم تشكيلها معا فى تركيبات قابلة للتغيير لتناسب المواقع المختلفة، وقد وصفت هذه السلسلة فى كتيب دعائى بأن شخصية أشكالها المنحوتة الرقيقة تجمع الملمس واللون معا، وقد طرحت السلسلة إلى الأسواق فى بداية السبعينات.

وقد تخلت تصميمات الأثاث فى تلك الفترة عن عنصرى الأمان والثبات وتم التركيز أكثر على تحدى تصميم البوب للأفكار الخاصة بالتقاليد والتقادم من خلال إنتاج أثاث يمكن التخلص منه. إن الهزل والافتقار إلى الجدية فى تصميم

البوب خلقا جوا يمكن فيه صنع الأثاث من الورق المقوى، الذى يتم تجميعه بواسطة المشترى ليتمتع به لمدة شهر أو أقل ثم يتخلص منه مع ظهور الموديل التالى. المقعد الورقى سبوتى (شكل ١٠٨)، الذى صممه بيتر موردوخ على شكل دلو بسيط وزخرفة بدوائر كبيرة ملونة بألوان مشرقة وغطاه بالبلاستيك، تم إنتاجه كميا فى عام ١٩٦٤ لسوق الشباب البريطانى، وانتشر بشكل متوقع لمدة من ثلاثة إلى ستة أشهر. كما صمم روجر دين مقعدا ضخما مستديرا بلا مسند لشركة هيل يمكن نفخه وتفريغه من الهواء. كان تجاهل القضايا البيئية من بين خصائص البوب، وفى بداية منتصف الستينات كان المستهلك والمصمم معا متفائلين بالإنجازات العلمية. وقد كان هناك بعد تكنولوجى للتصميم الداخلى بأسلوب البوب، والذى استغل إمكانيات الخامات والتقنيات الجديدة.

البوب فى إيطاليا

كان لظاهرة البوب تأثير كبير على التصميم الإيطالى فى بداية الستينات. لقد جاءت أكثر التصميمات المبتكرة اتساقا باستخدام الخامات الاصطناعية من إيطاليا، وتنوعت فى أشكالها من الأعمال النحتية العصرية التى تستهدف الجمهور رفيع المستوى إلى التجهيزات القياسية للإنتاج الكمى المنخفض التكلفة. كان العديد من المصممين الإيطاليين قد قاموا بزيارة الولايات المتحدة وشاهدوا أعمال التعبيريين التجريديين وفنانى البوب. وكان فن البوب الأمريكى قد عرض فى بينالى فينيسيا لعام ١٩٦٤، وفى ترينالى ميلان فى نفس السنة والذى سمى "ترينالى البوب" The Triennale of Pop.

وقد وجدت حركة البوب فى إيطاليا تعبيرا حيا قويا عنها فى تصميم الأثاث، وتضمنت التصميمات المتطرفة مجموعة كبيرة من التجارب التكنولوجية، ومن المؤكد أن الأثاث — من ناحية طرق التصنيع والخامات — قد تقدم بمعدل أسرع خلال الستينات عنه خلال أى عقد سابق. ولعدة أسباب كان أثاث الجلوس بالتحديد موضوعا للتجارب، وأحد هذه الأسباب، وربما أكثرها فعالية، كان الارتفاع الشديد فى تكاليف التصنيع والذى أدى إلى رفع أسعار الأثاث التقليدى المنجد إلى مستويات غير مقبولة.

كان المصممون الإيطاليون – من خلال الشركات الإيطالية – هم الذين استطاعوا تغيير النظرة للبلاستيك من خامة رخيصة إلى خامة أنيقة ورفيعة المستوى. وتعتبر شركة كارتل، التى تأسست فى عام ١٩٤٩، أحد أهم الشركات المصنعة للأثاث فى إيطاليا، حيث تميزت بمقاييس عالية فى التصميم وارتبطت باللدائن على مدى تاريخها. كانت شركة كارتل هى الرائدة فى ترويج الأثاث البلاستيكى وأدخلت أفكار عدد من المصممين الموهوبين إلى الإنتاج، مثلما حدث مع ماركو زانوسو الذى أنتج أول مقعد مصنوع من فوم البوليثلين polythylene المشكل بالحقن، وجو كولومبو الذى أنتج أول مقعد ذى ذراعين كبير الحجم من هيكل من الفايبرجلاس.

وإلى جانب شركة كارتل كانت هناك أيضا شركة زانوتا، التى تأسست على يد أوريليو زانوتا فى ميلان عام ١٩٥٤، والتى أنشئت فى الأساس لإنتاج الأثاث المترلى، وبدأت فى عام ١٩٥٨ فى تجريب القطع الحديثة. وفى عام ١٩٦٥ بدأت فى تصنيع القطع التى صممها المصممون الطليعيون أمثال جاى أولينتى وفيتوريو جريجوتى. ومن ذلك الوقت فصاعدا التزمت بسياسة قيادة التصميم واستخدام الخامات الجديدة نسبيا مثل فوم البوليورثين المتمدد. ويعتبر مقعد بلو (شكل ١٠٩) لستوديو "لوماسى، دوربينو أيه دى باس" ومقعد ساكو (شكل ١١٠) لستوديو "جاتى، باوليني أيه تيودورو" مثالا واضحا على هذه الإبداعات. وقد أنتج كلاهما بواسطة شركة زانوتا عامى ١٩٦٧ و١٩٦٩ على التوالى.

وبالرغم من أنهما فى الظاهر يختلفان تماما عن بعضهما البعض، إلا أن هذين المقعدين كان لهما مميزات هامة مشتركة، فقد كانا مثالين للأثاث المؤقت من حيث الشكل أو حتى الوجود الفعلى. تم تصنيع مقعد بلو من مادة P.V.C. للاستخدام فى حمامات السباحة، ويمكن نفخه أو تفريغه من الهواء حسب الرغبة. ولم يكن مقعد ساكو خفيفا فقط، وإنما يناقض تماما تفضيل الحداثة الكلاسيكى للصلابة، وهو يتكون من كيس مملوء بالحبيبات البلاستيكية التى تتكيف مع حركات الجسم. ومع ذلك كانت هذه الأشكال من المقاعد التجريبية أقل راحة من الأثاث المنجد الذى كانت من المفروض أن تحل محله، وقد استمرت هذه المقاعد لفترة محدودة. وقد لحق نجاح أطول بقاء وأكثر تميزا للمقاعد ذات الأشكال

الأكثر تقليدية والتى صنعت من الفوم البلاستيكى المشدود والمغلف بغطاء منطبقا عليه مع إطار صلب وزنبركات مغطاة بشرائط منسوجة من القطن، وكانت تلك المقاعد أرخص سعرا من التنجيد التقليدى، ولم تكن أقل فى الراحة والمتانة بشكل كبير.

كان النحت فى الستينات يشترك فى الكثير مع الأثاث المعدنى والبلاستيكى المعاصر، وكان من الممكن إيجاد شبه كبير بين مقعد ساكو والمنحوتات الملساء لفنان مثل روبرت موريس. وقد كتب الناقد الفنى الإيطالى جيللو دورفليس فى عام ١٩٦٩ يقول: "يمكن الحكم على الأثاث – خاصة البلاستيكى – بواسطة الميزان الجمالى الذى يجعله من ناحية مشابها لجسم السيارة والمنتجات الصناعية، ومن ناحية أخرى أقرب إلى بعض المنتجات الحديثة من الفن المينيمالى"[٥].

ومن بين أجمل التصميمات النحتية باستخدام البلاستيك والتى جاءت من إيطاليا فى الستينات مقعد دوندولو الهزاز من تصميم فرانكا ستاجى فى عام١٩٦٧، والذى تم عرضه لأول مرة فى ميلان عام ١٩٦٨. وأريكه جو سوفا المصممة على شكل قفاز بيسبول ضخم من فوم البوليورثين المغطى بجلد ناعم، ومن تصميم ستوديو "لوماسى، دوربينو أيه دى باس"، وتصنيع شركة زانوتا فى عام ١٩٧١. وكذلك مقعد "أى ساسى" للمصمم بيارو جيلاردى والذى كان ضمن مجموعة من المقاعد تم تصنيعها بواسطة شركة جوفرام فى عام ١٩٦٧، والتى تبدو ثقيلة ولكنها مصنوعة من فوم البوليورثين الأملس الذى يهبط تحت وزن الجالس. وقد استخدم جيورجيو شريتى نفس الاستراتيجية فى المقعد ذى الذراعين تورنيراى فى عام ١٩٦٩، والذى تم تصنيعه أيضا بواسطة شركة جوفرام، وجمع بين الهندسة والنعومة بشكل فريد. وكان يحتوى على هيكل معدنى من الصلب وجلسة مسطحة من المطاط تخضع لوزن الجالس.

وكان لشركة أنونيما كاستيللى تأثير قوى على السوق فى السبعينات، وكان هذا التأثير يدين بالفضل لتصميم واحد فقط هو مقعد بليا الذى صنعه جيان كارلو بيريتى فى عام ١٩٦٩، وقد صنع هذا المقعد أساسا من المعدن المطلى

---

5. Gillo Dorfles, quoted from Edward Lucie-Smith, *Furniture: A Concoise History* (London: Thames and Hudson, 1979), p.198.

بالكروم، لكنه اليوم متاح بعدة تشطيبات، وقد وصف بأنه: "براعة تكنولوجية عالية التعقيد، عمل دال على القوة، وبساطة بصرية تشبه الجوهرة. كل الميكانيكيات المبعثرة السابقة تم تركيزها فى محور مفرد من الألومنيوم المصبوب"[٦]. وقد تم تطبيق نفس المبدأ على المقعد الأنبوبى ذى الذراعين بلونا شيليدور والطاولة بلاتونيه، وقد مثلت كلها تصميمات رخيصة وعلى درجة عالية من الذكاء. كذلك طرحت شركة أنونيما كاستيللى طاولة بلانا، والتى كانت قابلة للطى بسهولة بشكل يناقض الفكر المعقد وراء تصميمها، وقد نالت هذه الطاولة الكثير من الثناء وفازت بالعديد من الجوائز كقطعة كلاسيكية. ويعتبر حامل المعطف البلاستيكى بلانتا نموذجا آخر ذكيا وأنيقا لمبدأ الطى الوثيق الصلة بالعصر الذى أصبح فيه الفراغ المترلى مرتفع القيمة.

لقد أصبح من الواضح أنه، بالإضافة لأثاث البوب والأثاث البلاستيكى اللافت للنظر، هناك أسلوب جديد للأثاث يتطور فى إيطاليا فى الستينات والذى وضع – خلال السبعينات – مقاييس ومعايير جديدة للجودة، أسلوب متواضع غير مدع ولكنه معقد. وتتصدر شركة كاسينا نهضة ذلك الأسلوب لتصميم الأثاث المتسم بالترف الحذر وقد شجعت إبداع فريق من المصممين الموهوبين، والذى كان من بينهم توبيا سكاربا، وماريو بيلليني، وفيكو ماجيستريتى. إن النظرة التى بدأت فى الستينات وانتشرت دوليا فى السبعينات ارتبطت بالخامات العالية الجودة والأخشاب الجيدة والرخام وكم كبير من جلود الحيوانات فى تصميمات من البساطة الخادعة، ولكنها دائما مرتبطة بنزعة مميزة وكمال فى النسب واهتمام بالتفاصيل واتجاه مرض نحو إعطاء انطباع بالصلابة والثقة.

ومن بين التصميمات المبكرة المثيرة للاهتمام بهذا الأسلوب الجديد، عدد من التصميمات الفاخرة لأثاث الجلوس المنجد بالجلد، فقد ابتكر توبيا سكاربا تصميمه المبتكر مقعد رقم ٩٢٥ فى عام ١٩٦٥. وابتكر ماريو بيلليني عملا كلاسيكيا بتصميمه مقعد رقم ٩٣٢ فى عام ١٩٦٧، وهو تصميم يعتبر ذكيا من المكونات القابلة للتبادل مع بعضها البعض لتكون وحدات جلوس ثنائية أو ثلاثية أو طولية. ومن بين تصميمات فيكو ماجيستريتى التى نالت الإعجاب بشكل كبير

---

6. Philippe Garner, *Twentieth – Century Furniture* (Oxford: Phaidon, 1980), p.214.

مقعد رقم ٨٩٢ فى عام ١٩٦٣ والمعروف بالتشطيب الأحمر المصقول المميز، وطاولة كاورى التى وصفت بأنها مزيج من الحيوية الإيطالية والخشونة اليابانية. قاد هؤلاء المصممون مع معاصريهم الموهوبين الطريق مع الذوق والذكاء خارج عقد متنوع ومربك وقاموا فى السبعينات بتدعيم وضع إيطاليا دوليا كرائدة فى مجال تصميم الأثاث.

فيكو ماجيستريتى

مثل فيكو ماجيستريتى (١٩٢٠-٢٠٠٦) خلال النصف الثانى من القرن العشرين الوجه العقلى للتصميم الإيطالى الحديث، والذى يبحث عن الحلول السرمدية للمشكلات التقنية والشكلية، وبينما كان يقوم بهذا البحث أنتج تصميمات أصلية رائعة ساعدت على خلق الهوية الدولية لحركة التصميم الإيطالية الحديثة. وقد حدد ماجيستريتى بوضوح أهمية التعاون بين الصناعة والمصممين قائلا: "لقد ولد التصميم فى إيطاليا فى منتصف الطريق بين المصممين والمصنعين"[٧]. وقد مكنه هذا الفهم من العمل مع شركات متعددة فى أكثر من ١٢٠ تصميما، والتى لا يزال ثمانون منها تقريبا تنتج حتى اليوم.

ولد فيكو ماجيستريتى فى ميلان، وظل يعمل هناك كمعمارى ومصمم أثاث من خلال ستوديو صغير بمساعدة رسام واحد فقط. ومثل أبيه — الذى كان يعمل معماريا فى ميلان أيضا — تلقى ماجيستريتى تعليمه فى مناخ تسيطر عليه الحركة العقلية المعمارية، ولكن على عكس أبيه فقد درس على يد إرنستو روجرز، وهو شيوعى كان يناصر القطع الجاهزة الصنع والحلول المعمارية للمشكلات الاجتماعية، وكان رئيسا لتحرير مجلة "دوموس" لمدة عامين فى نهاية الحرب العالمية الثانية وحقق تأثيرا كبيرا من خلالها. وقد أدت هذه الخبرة — التى اجتمعت مع عصر إعادة البناء والتصنيع فيما بعد الحرب والذى نضج ماجيستريتى فيه — إلى التوجه نحو التصميم الصناعى أكثر منه نحو المشروعات المعمارية الفردية.

وعندما تخرج من ميلان بوليتكنيكو فى عام ١٩٤٥، انضم ماجيستريتى لمكتب والده وقضى السنوات القليلة التالية فى تصميم الأثاث الرخيص للإسكان

---

7. Vico Magistretti, quoted from Penny Sparke, *A Century of Design: Design Pioneers of the 20th Century* (London: Mitchell Beazley, 1998). p.198.

المنخفض التكاليف، والذى كان يبنى للذين تشردوا خلال الحرب العالمية الثانية. ولهذا الغرض صمم خزانة كتب متحركة تتكون من دعامتين جانبيتين من الصلب الأنبوبى ومثبتتين بين الأرض والسقف ويمكن ضبطهما، وصمم كذلك مقعد قابل للطى وسهل الحمل، والذى عرض فى عام ١٩٤٦ عن طريق المؤسسة الإيطالية لمعارض الأثاث فى ميلان. وقد استجاب ماجيستريتى لهذا التحدى بحماس وأنتج تصميمات تميزت بالبساطة والعقلية وفوق ذلك بالحلول الأنيقة للمشاكل. وكان تركيزه ينصب على الخفة والعملية، وقد وجدت تلك الخصائص أيضا فى الطاولة الخشبية الصغيرة القابلة للتكديس التى تم إنتاجها بواسطة شركة التصنيع الجديدة أزوتشينا فى عام ١٩٤٩.

كانت الكثير من التصميمات الإيطالية فى الخمسينات قد اتخذت طريقا وسطا بين التقاليد والحداثة، اعترافا بالحاجة لتعديل مبادىء حداثة ما قبل الحرب المتشددة فى مناخ ما بعد الحرب. وخلال هذا العقد أعطى ماجيستريتى المزيد من وقته للعمارة ولخلق البنية التأسيسية للتصميم الإيطالى. على سبيل المثال، المساهمة فى تخطيط معارض ترينالى ميلان حيث فاز بالميدالية الذهبية فى عام ١٩٥١. وقد تضمنت مبانيه برج توريه باركو الشاهق فى ميلان عام ١٩٥٦. وفى عام ١٩٥٩ تم تكلف ماجيستريتى بتصميم تجهيزات حمام سباحة نادى جولف كاريماتيه. وكجزء من هذا المشروع طور مقعدا كان من شأنه تغيير اتجاه سيرته المهنية بشكل دراماتيكى. كان مقعد كاريماتيه (شكل ١١١)، كما عرف بعد ذلك، مهجن المنشأ، فقد جمع بين التصميم الريفى التقليدى، حيث كان مصنوعا من الخشب مع جلسة من القش والذى يذكرنا بمقاعد المصممين الدانمركيين كاره كلينت وفين يول، مع أعمال الطلاء الجريئة الحمراء اللون التى جعلته منتجا مناسبا تماما لوقته.

لقد أصبح مقعد كاريماتيه أيقونة للنصف الأول من عقد الستينات، فقد كان موجودا فى المطاعم والفراغات الداخلية العامة والمنزلية فى جميع أنحاء العالم، وحيثما وجد كان يجلب معه إحساسا بأسلوب الحياة الجديد الذى كان يمارسه المستهلكون الشباب الميسورو الحال فى تلك الفترة سواء فى لندن أو نيويورك أو طوكيو، كما حقق أيضا جوا من إيطاليا التقليدية وثقافة البحر الأبيض المتوسط. وكان هذا النجاح الدولى نتيجة للتعاون مع شركة تصنيع الأثاث كاسينا، التى كان

مالكها ومديرها تشزاريه كاسينا قد اتصل بماجيستريتى فى عام ١٩٦٠ وسأله عن إمكانية قيامه بإنتاج المقعد كميا، ونشأت عن ذلك علاقة بينهما مثمرة وطويلة الأمد.

وقد ساعدت سلسلة من التجارب مع الأثاث البلاستيكى على تأكيد سمعة ماجيستريتى الدولية. حيث صمم فى ١٩٦٤ طاولة ديمتريو لشركة أرتيميديه، والتى كانت نسخة مدعمة بالراتينج المشكل بالحقن من الطاولة الخشبية القابلة للتكديس لعام ١٩٤٩. وكانت طاولة ستاديو، التى صممها فى عام ١٩٦٦، كبيرة الحجم وذات قوائم مقطعها على شكل حرف S للتدعيم. أما أنجح تصميماته فقد كان مقعد سلينيه فى عام ١٩٦٩، وهو تصميم بسيط من البلاستيك بنفس تفصيلية تدعيم القوائم فى طاولة ستاديو، وتم إنتاجه بالألوان الأخضر والأحمر والأبيض والأسود، وقد نال هذا المقعد سريعا نجاحا دوليا كبيرا وما زال ينتج حتى اليوم بواسطة شركة أرتيميديه.

وكما هو الوضع مع تصميمات معاصره إيتوريه سوتساس باستخدام البلاستيك، فقد نجح ماجيستريتى فى إعطاء الخامة نوعا من الأناقة الحديثة الجديدة والتى جذبت السوق الدولى الرفيع المستوى. لقد عمل الجمع بين الألوان الجريئة المشرقة والأسطح اللامعة والأشكال الناعمة على استئصال كل المضامين المتعلقة بالرخص والرداءة التى كانت تتسم بها المنتجات البلاستيكية فى العقود السابقة، وحولها إلى مفردات رفيعة المستوى يمكن جمعها.

ومنذ بداية السبعينات فصاعدا أصبح ماجيستريتى منشغلا بتصميمات الأثاث والإضاءة لعدة شركات مثل كاسينا وأرتيميديه، وقد تضمنت التصميمات البارزة مقعد مارالونجا فى عام ١٩٧٣ الذى يحتوى على مسند رأس ومساند للأيدى متحركة، وسلسلة أثاث برومستيك (عصا المكنسة) التى طرحت للأسواق فى عام ١٩٧٩ لتقدم عودة للعناصر الخشبية الأساسية فى الأثاث مع إمكانية الإنتاج الكمى السهل والرخيص، وبكلمات المصمم: " إنها نوع من طريقة روبنسون كروزو لتصنيع أشياء متاحة فعلا، لقد مل الناس من البلاستيك "[٨].

8. Vico Magistretti, quoted from Garner, op.cit., p.215.

شارك ماجيستريتى كذلك اهتمام مصممى إيطاليا بالإضاءة خلال الستينات والسبعينات، ومن بين تجاربه مصباح إكليسيه (كسوف الشمس) الذى صممه فى عام ١٩٦٦ لصالح شركة أرتيميديه، والذى فاز عنه بالميدالية الذهبية فى ترينالى ميلان لعام ١٩٦٧، وقد تم تصميم الشكل المعدنى البسيط – والمتاح باللونين الأحمر الزاهى والأبيض – ليكون إما قائما بذاته أو معلقا على الحائط، ويمكن تعديل درجة سطوعه عن طريق إدخال نصف دائرة فى أخرى لتوفير نوع من الكسوف الجزئى أو الكلى. وكان كيميرا، المصباح الذى صممه ماجيستريتى فى عام ١٩٦٦، فى المقابل مصباحا أرضيا منحوتًا على شكل يشبه الكتان المطوى المتموج. أما مصباح الطاولة أتولو، الذى صممه فى عام ١٩٧٧ وكان أحد أشهر تصميماته وفاز بجائزة البوصلة الذهبية لعام ١٩٧٩ لتصميم المنتجات، فقد قدم دليلا آخر على أن الإضاءة هى تمرين لتجانس الأشكال الهندسية التى تتأكد عن طريق الظلال التى تخلقها.

إن الطبيعة السرمدية لتصميمات ماجيستريتى تمثل نتيجة البحث عن التحقق العقلى لأفكار محددة، وليس عن أسلوب فحسب، وتعتبر منتجاته أفكارا بسيطة نموذجية توفر حلولا أنيقة للمشكلات التصميمية، وتنجم عن أفكار أساسية تتواصل حتى تصل إلى استنتاجاتها المنطقية ثم تتحقق فى ضوء القيود الاقتصادية والتكنولوجية والعملية الأخرى. وهو – فوق كل ذلك – يعتبر مصمما براجماتيا، بمعنى أن ما يتصوره ويتخيله لابد أن يتم تقديره باستمرار فى ضوء إمكانية أو عدم إمكانية تحقيقه. وعلى كل حال فإن إسهامات ماجيستريتى الثمينة للتصميم الإيطالى فى الستينات والسبعينات تعود إلى ما هو أبعد من تصميماته وحدها، وقد ألهم حماسه النشط العديد من الطلاب الذين تولى تعليمهم فى عدد من المؤسسات التعليمية سواء فى إيطاليا أو فى خارجها، بما فى ذلك أكاديمية دوموس فى ميلان والكلية الملكية للفن فى لندن ومدرسة العمارة فى طوكيو، وقد كان سفيرا مؤثرا للتصميم الإيطالى الحديث ومثالا للثبات على المبدأ ونكران الذات.

إيتوريه سوتساس

تميز التاريخ المهنى الطويل للمصمم والمعمارى الإيطالى إيتوريه سوتساس (١٩١٧ – ٢٠٠٧) بالتكامل العقلى والفلسفى، وكذلك بأصالة تصميماته

العديدة. ويعتبر سوتساس أحد أهم المصممين فى القرن العشرين، وقد ولد من أب وأم إيطاليين فى كندا، وبعد أن قضى طفولته فى ترنتو انتقل إلى تورين مع والديه فى عام ١٩٢٨ واندرج فى دراسة العمارة فى كلية الفنون هناك فى عام ١٩٣٤، وتخرج فى عام ١٩٣٩. وقد استقر فى مونتينجرو منذ عام ١٩٣٤ كجندى خلال الحرب العالمية الثانية حيث استحثت مناظر جبال الألب اهتمامه فى الطفولة بالتقاليد الريفية الشعبية، وأنتج بعض التصميمات لملابس الحرفيين المحليين، وبعد الحرب انضم لمجموعة جوزيبى باجانو من المعماريين فى تورين، حيث استمر فى اهتمامه بالتصميم الثنائى الأبعاد فى شكل أغلفة الكتب. وفى عام ١٩٤٦ انتقل إلى ميلان حيث نظم مع برونو مونارى أول عرض دولى للفن التجريدى، وقد جمعت أعماله النحتية فى ذلك الوقت بين التشكيلية الجديدة والأشكال التلقائية الموجودة فى أعمال الفنانين السيرياليين. جمع سوتساس بين استقامة المذهب العقلى والأشكال الأكثر عضوية فى تصميم لمقعد قدمه لترينالى ميلان عام ١٩٤٧، وهو نوع من التوحيد أدى إلى وضع سوتساس فى بؤرة التصميم الإيطالى لتلك الفترة.

وبتطبيق معرفته الفنية على التصميم، كان سوتساس قادرا على جمع اهتماماته الجمالية والتقنية والاجتماعية، وفى ذلك الوقت تم إنجاز ذلك فى المقام الأول فى الخزف والأثاث والإضاءة. وهكذا انشق فى الخمسينات، باستخدام الخشب الرقائقى واللدائن والألواح المعدنية والقضبان، عن الوظيفية وبدأ فى إحياء أساليب التصميم العضوى للأنشطة الحرفية مثل الآرنوفو. جذب هذا المبدأ اهتماما دوليا كبيرا من خلال مجلة "دوموس" وحركة الحرية الجديدة Neo-Liberty. مهدت هذه السنوات المبكرة من التجارب الفاعلة الطريق لانتقاله إلى تصميم المنتجات بعد عام ١٩٥٥. وفى عام ١٩٥٦ قضى عدة أشهر فى مكتب جورج نيلسون فى نيويورك، وقد توصل عن طريق خبرته الأمريكية إلى أن يضع فى الاعتبار الاستهلاك الضخم و القيم الجارية وسرعة العالم التجارى المتقدم، وقد أدت التأثيرات الإضافية لفن البوب والتعبيرية التجريدية إلى تدعيم اهتمامه بالخواص الحسية والمباشرة التى يمكن استثمارها فى التصميمات. وقام فى عدد من التصميمات الداخلية التى نفذها فى نهاية الخمسينات بتجريب الألوان كعنصر فراغى، مستكشفا الطرق التى من خلالها يمكن تحديد التصميمات الداخلية والتأثير فيها.

جاءت فرصة سوتساس الكبرى كمحترف فى دعوة تلقاها من شركة أوليفيتى لكى ينضم إلى الشركة فى إفريا كمصمم صناعى استشارى، ومثلت هذه الخطوة نقلة خيالية بالنسبة لشركة أوليفيتى وأعطت سوتساس توجها قويا نحو العمارة والفنون الجميلة والتصميم الداخلى. فى عام ١٩٥٨، طلب روبرتو أوليفيتى من سوتساس أن يعيد تصميم أول غرفة كمبيوتر فى شركة إيليا ٩٠٠٣، فقام سوتسا بتخفيض ارتفاعات الكبائن لكى يتمكن العاملون من رؤية بعضهم البعض، وأدخل الأنابيب السقفية لتوضع فيها الأسلاك والتوصيلات مما يسمح باتساع النظام، وجاءت رمزية الألوان لربط الأجزاء ببعضها البعض، وباختصار لقد تم اكتشاف الإمكانيات التقنية والنحتية للغرفة بالكامل.

ومع تجاربه التصميمية التى قام بها فى ميلان مع أوليفيتى، كان سوتساس فى بداية الستينات قادرا على تطوير لغة تصميمية شخصية، وقد تأثر بقوة بالرحلات التى قام بها للغرب (زار الولايات المتحدة فى عام ١٩٥٦ ثم كرر الزيارة مرة أخرى فى بداية الستينات) حيث اصطدم لأول مرة بفن البوب وثقافة البوب، وتأثر أيضا بالرحلات التى قام بها للشرق (زار الهند فى عام ١٩٦١) حيث أصبح على اتصال بفن التانتريك Tantric. وقد أعطت كلا الزيارتين الفرصة لسوتساس لكى يبتعد بنفسه عما أسماه "القلق الأوروبى"، ولكى يفكر فى التصميم من منظور جديد ومختلف، وقد دعمت هاتان الزيارتان شكوكه حول عقلية حداثة العشرينات، ثم بدأ فى استكشاف التصميم كميدان للحس وتبادل الأفكار. وكان اعتقاد المحدثين بأن التصميم يمكن أن يحدد السلوك ويشكل أسلوب الحياة ويدعم الأيديولوجيات معتقدا مكروها وبغيضا بالنسبة له، وشرع فى التعبير عن هذه الاهتمامات فى مجموعة من مشروعاته الشخصية، والتى تضمنت مكاتب ودواليب مستلهمة من البوب تم عرضها فى ميلان عام ١٩٦٦، وتضمنت أيضا طقم غرفة نوم من الفايبرجلاس يشتمل على سرير مغطى بالفرو وطاولة وخزانة للثياب ومرآة ذات وحدة إضاءة متموجة، من إنتاج شركة بولترونوفا فى عام ١٩٧٠.

كانت هذه المشروعات — المنتجة فى ورش صغيرة — تمثل أعمال سوتساس الشخصية، ومن خلالها طور مدخلا جديدا للتصميم يعتمد على تفضيل

المعنى على الوظيفة، ويركز على استجابة المشاهدين للموضوع محل التساؤل بدلا من التركيز على طبيعة عملية التصميم. وقد تزايد اهتمام سوتساس بالطرق المختلفة التى يتعامل بها الناس مع المنتجات، وبقوة الأشياء وتأثيرها على أولئك الذين تعاملوا معها فى حين لم يشغله الأسلوب والذوق. وقد ألهمت هذه الأعمال جيلا من المعماريين والمصممين الذين ارتبطوا — بدءا من عام ١٩٦٦ حتى بداية السبعينات — بالحركة المضادة للتصميم Anti-Design ووجدوا فى سوتساس قائدا طبيعيا. وقد جاءت منتجاته التجارية لشركة أوليفيتى المستمدة من الرغبة فى إيجاد منهج مبتكر جديد للتصميم، مثل الآلة الكاتبة القابلة للحمل فالنتاين (١٩٦٩) المصنوعة من البلاستيك الأحمر وخفيفة الوزن إلى حد كبير، ومقعد ميكى ماوس (١٩٦٩) المصنوع من الألومنيوم والبلاستيك الأصفر الزاهى مع قدم على شكل ميكى ماوس، جاءت جميعها مطابقة تماما للعصر الحديث.

وخلال اصطدامه بفن البوب وثقافة البوب والصوفية الهندية، وجد سوتساس طريقا لتجنب الحداثة الإيطالية السائدة المعاصرة، وقد شرعت سلسلة من التصميمات الثورية للأثاث والخزفيات والمجوهرات فى التحرر بدلا من التقيد، مقدمة تحولا فى منهج التصميم وفر اتجاهات هامة جديدة لعالم التصميم. وبينما كان ذلك قد أقر داخل إيطاليا، كان سوتساس فى ذات الوقت غير معروف على المستوى الدولى بالرغم من أن أعماله الخزفية الكبيرة لعام ١٩٦٧ كانت تعرض فى ستوكهولم فى هذا الوقت. كان سوتساس فى الواقع معروفا فى عالم التصميم كظاهرة مثيرة، وكانت تجاربه الشخصية المتطرفة غير مفهومة للعاملين فى نفس المجال وقد اعتبروه جزءا من ثقافة بديلة. وقد تسببت نجاحاته مع أوليفيتى فى إرباك وحيرة المشككين الذين كانوا مجبرين على الاعتراف بأنه مصمم ذو موهبة عظيمة وبصيرة نافذة. وفى نهاية الستينات اكتسب سوتساس أتباعا متزايدين من بين المصممين الإيطاليين والأجانب، الذين رأوا فى أعماله إمكانية لبديل حديث حقيقى لما أصبح للكثيرين يمثل حدود الحداثة المتأخرة بمنتجاتها المصقولة وتصميماتها المنطقية.

جو كولومبو

رغم قصر عمره، يمثل جو كولومبو (١٩٣٠-١٩٧١) شخصية رئيسية فى التصميم الإيطالى الحديث فى الخمسينات والستينات. وخلال سيرته المهنية القصيرة، قام بتصميم عدد لا يحصى من المنتجات والنظم التى تجمع الابتكار التكنولوجى بطرق التفكير الجديدة فى كيفية تحقيق تلك المنتجات والنظم لوظيفتها. وكان كولومبو قد تلقى تدريبه كمصور فى أكاديمية بريرا للفنون الجميلة في ميلان وتخرج فى عام ١٩٤٩، وأصبح عضوا فى بداية الخمسينات فى الحركة النووية Movimento Nucleare ، وهى حركة فنية إيطالية طليعية قادها إنريكو باج. وفى عام ١٩٥٣ كلف بتصميم الملهى الليلى سانتا تيكلا فى ميلان، وكلف فى عام ١٩٥٤ بتصميم جناح الخزف فى ترينالى ميلان، وفى تلك السنة تم قيده كطالب للعمارة فى ميلان بوليتكنيكو. وفى عام ١٩٦٢ أسس كولومبو الستوديو الخاص به فى ميلان وركز على التصميم الداخلى والأثاث. ومن البداية أكد أسلوبه على أن التصميم الداخلى يمثل نوعا من نظام هو حاصل جمع أجزائه المكونة ويعتبر الأثاث عنصرا هاما فيه.

وقد تضمنت تصميماته الداخلية المبكرة فندق كونتيننتال فى سردينيا عام ١٩٦٤، ومتجر ليكا سبورت فى ميلان. وفى نفس الوقت تابع كولومبو اهتماميه الرئيسيين الآخرين: فكرة نظام المعيشة living system ، واستخدام الخامات والأشكال الجديدة فى الأثاث الكمى. ويبين تصميمه للمطبخ المصغر كيفية الاستفادة من التطورات المتعلقة بالسفر فى الفضاء. وكانت آخر مساهمات كولومبو لهذا المفهوم تتمثل فى وحدة التأثيث الشاملة التى تم عرضها بعد وفاته فى معرض "إيطاليا: المنظر المترلى الجديد" Italy: The New Domestic Landscape، الذى أقيم فى متحف الفن الحديث فى نيويورك عام ١٩٧٢. لقد قدم المعرض وحدات معيشة نموذجية من تصميم كولومبو تهجر مفهوم الأثاث التقليدى القائم بذاته، وقد عرضت أربع وحدات أساسية: مطبخ وخزانة ملابس وسرير وحمام، وكانت العناصر المكونة لكل منها قابلة للطى أو السحب للخارج من كتلة متحركة، وكان تنظيم تلك الكتل متغيرا وفقا للغرض الرئيسى لمساحة المعيشة فى أى وقت كان.

اخترع كولومبو مجموعة مقاعد رائعة تعرف باسم النظام الإضافى، والتى دخلت إلى خط الإنتاج فى عام ١٩٦٩ عن طريق شركة سورمانى وتم عرضها لأول مرة فى ترينالى ميلان، وقد سمح هذا النظام لسلسلة من ست وحدات رئيسية من شرائح فوم البوليورثين ليتم تجميعها بعدة طرق لحل مشكلات الجلوس المختلفة، وهى تعتبر منتجات نموذجية لخيال كولومبو الخصب، وربما تعتبر أيضا غريبة أكثر مما ينبغى فى مظهرها لتحقق نجاحا تجاريا فى الاستخدام المترلى. أما مقعد تيوب (شكل١١٢) ، الذى صممه فى عام ١٩٦٩، فيتكون من مجموعة أنابيب كبيرة من البلاستيك الصلب، مختلفة الأقطار ومغطاة بالمطاط الرغوى والقماش بحيث يمكن ربطها معا بعدة طرق لخلق سلسلة متكاملة من وحدات الجلوس.

كان اهتمام كولومبو ينصب على المرونة فى استخدام الحيز، والتى تتحقق بواسطة قابلية التغيير للمكونات الأساسية لتوفير تشكيلة منوعة من التجميعات المحتملة ولخدمة مجموعة من العمليات، وقد جاء بأسلوب جديد تماما لاستخدام اللدائن، مقترحا العديد من التطبيقات غير المسبوقة. وقد صمم كولومبو مقعد رقم ٤٨٦٠ فى عام ١٩٦٥ لشركة كارتيل، والذى يعتبر أول مقعد مصنوع بالكامل من البلاستيك يتم تصنيعه بطريقة التشكيل بالحقن. يعتبر المقعد رقم ٤٨٦٠ مريحا ولكنه معمارى وقاس فى مظهره فى الوقت نفسه، وهو يتجنب الرقة الهلامية الشكل التى لازمت الأثاث البلاستيكى، وقد عادت هذه الرقة فى تصميمه للترولى البلاستيكى بوبى فى عام ١٩٧٠ والمتاح بالألوان الأحمر والأصفر والأسود والأبيض.

وقد كانت أعمال كولومبو من الإضاءة فى نفس تطرف مقاعده، حيث كان يهدف إلى خلق أشكال جديدة وطرق بارعة جديدة فى توجيه الإضاءة باستخدام التكنولوجيات المعقدة مثل مصباح الهالوجين. ومثلما حدث مع كل تصميماته، فقد بدأ كولومبو بتعريف المشكلة ثم بحث عن طرق جديدة لحلها، وكانت حلوله الخاصة بالمصابيح خيالية دائما. على سبيل المثال، يتكون مصباح أكريليكا (١٩٦٢) من حامل على شكل حرف C ذى قاعدة معدنية ومصباح فلورسنت، ويتكون مصباح سبايدر (١٩٦٥) من لمبة ومظلة من المعدن المضغوط والتى يمكن توصيلها لقاعدة مصباح الطاولة أو للحائط أو للسقف، وكان مصباح

كيكلوبه (١٩٧٠) مصباحا معلقا تم تصميمه لكى يتزلق رأسيا على سلكين متوازيين. وقد نتج عن نفس هذا المنهج إنتاج عدة منتجات بارزة أخرى.

كان كولومبو يرى أن دور المصمم يتعدى بكثير كونه مجرد مبدع للمنتجات، ولكنه على الأصح مشكل للبيئات التى نعيش فيها، وقد قيل عنه أنه عاش الحياة كما لو أنها سباق، ومن المؤكد أنه قام بالكثير فى وقت قصير جدا حيث جمع التصميم مع حب النشاطات البدنية خاصة التزلج على الجليد وقيادة السيارات السريعة.

جايتانو بيشيه

كان جايتانو بيشيه (١٩٣٩-) أحد أكثر المصممين غموضا فى القرن العشرين، ومنذ منتصف الستينات اعتبر واحدا من أكثرهم تطرفا. ومن خلال عمله فى مجالات الفنون الجميلة والعمارة والتصميم، كان بيشيه مثيرا للاتجاهات السائدة ومحرضا لعدة أجيال من المصممين الشباب لاختبار القيم الراسخة. وقد حقق بيشيه ذلك من خلال الإثارة المدروسة أكثر من غزواته الإبداعية والفكرية للمجالات المجهولة، واستمد أصالته من حبه للمنتجات الناعمة ومن المبدأ العضوى الذى يستعين بالخامات الحديثة لاستكشاف الإمكانيات الزخرفية بدلا من ابتكار أو خلق نظرة غير واقعية للمستقبل.

ولد بيشيه فى لاسبيسيا فى إيطاليا ودرس تصميم الجرافيك فى بادوا والعمارة والتصميم فى فينيسيا فى الفترة ما بين عامى ١٩٥٩ – ١٩٦٥، حيث قضى السنوات الأولى من سيرته المهنية. وفى عام ١٩٥٩ كان من بين الأعضاء المؤسسين لفريق من فنانى الفنون الجميلة أسس فى بادوا واعتنق فكرة الفن المبرمج المستمد من المبادىء العقلية التى وضعت فى الباوهاوس فى العشرينات. وقد اشترك بيشيه فى عدد من الأنشطة الفنية مع عدد من المجموعات المماثلة فى ألمانيا وفرنسا فى بداية الستينات، ولكنه أصيب بخيبة أمل من دور الفنون الجميلة فى المجتمع المعاصر فى منتصف الستينات وتحول نحو التصميم كوسيلة للتعبير عن أفكاره المتطرفة. وقد تطابق هذا التغير فى الاتجاه مع أعمال الحركة المضادة للتصميم الإيطالية التى تأسست فى فينيسيا وفى عدة أماكن أخرى، وعمل بيشيه بالقرب من مجموعة جروبو ستروم، ومجموعات أخرى اشتركت فى الأحداث والفعاليات.

بدأت سيرة بيشيه المهنية مع التصميم فى منتصف الستينات، وفى عام ١٩٦٩ أنتجت شركة "سى أند بى إيطاليا" التصميمات الستة التى شكلت السلسلة المشهورة UP. ومن بين أكثر تصميماته نجاحا المقعد ذو الذراعين UP5، والمعروف باسم دونا ، والذى يعتمد على شكل الجسم الأنثوى، ومسند القدم UP6 والذى كان متصلا بالمقعد ذى الذراعين بواسطة سلسلة، وكل منهما كان مصنوعا من فوم البوليورثين العالى الكثافة المغطى بالنايلون المرن الأحمر الزاهى. وكان المقعد يشترى على شكل علبة مسطحة ومضغوطة والتى تنتفخ بسرعة عندما يتم فتح الغلاف المصنوع من مادة P.V.C. ليأخذ المقعد شكله. وقد فسر التصميم بعدة مستويات، فقد كان يحمل تعليقا سياسيا لوضع النساء (مسند القدم المستدير يمثل المرأة المقيدة)، وعرضا لأسلوب البوب فى صنع قطع جاهزة للاستعمال ويمكن التخلص منها.

وقد استمر بيشيه بعد ذلك فى استخدام المنتجات المصممة كوسيلة للتعبير الشخصى. لقد تلت ظهور المصباح الأرضى مولوك (١٩٧٠)، وهو معالجة سيريالية لمصباح المكتب المألوف أنجلبويس، مجموعة من التصميمات الأخرى والتى تم تصنيع العديد منها بواسطة شركة كاسينا، وقد تضمنت تلك التصميمات خزانة الكتب كارنسا (١٩٧٢)، والتى تؤكد حوافها المعرجة غير المصقولة أن رؤية بيشيه كانت بعيدة جدا عن الأشكال النظيفة المستوية للحداثة المبكرة، وطاولات ومقاعد جولجوتا (١٩٧٣)، المصنوعة من الفايبرجلاس، ومقاعد سيت داون (١٩٧٥)، المصنوعة من تنجيد مشغول بنسيج الدكرون (نسيج من خيوط صناعية شديدة المرونة) فوق فوم البوليورثين والتى تماثل الوسائد المحشوة التى توضع حرة فوق المقاعد ذات الأذرع. وقد تضمنت التصميمات أيضا أريكة ترامونتو نيويورك (١٩٨٠)، والتى تتألف من مسند ظهر على شكل شمس تغرب مغطى بالفينيل الأحمر الزاهى فوق وسائد على شكل مكعبات تحاكى أفق مانهاتن. وقد أخذت كل هذه القطع شكلا واضحا لإحساس مميز، وكلها تستكشف مشكلة الفردية داخل منظومة الإنتاج الكمى.

كان لبيشيه شخصية دولية على مستوى كبير، وقد عمل فى باريس لعدد من السنوات ولكنه استقر فى نيويورك منذ أن اشترك فى معرض "إيطاليا: المنظر

المترلى الجديد" الذى أقيم فى متحف الفن الحديث فى نيويورك عام ١٩٧٢. وبالرغم من أن التصميم يمثل واحدا فقط من بين أنشطته العديدة، حيث كان منهمكا فى العمارة والعروض السمعية البصرية والتدريس وعدد من المجالات الإبداعية الأخرى، إلا أنه كان أنجح نشاط عمل به. وقد أصبح بيشيه أحد أهم مصممى النصف الثانى من القرن العشرين من خلال أفكاره وتصميماته الرافضة للحداثة منذ منتصف الستينات.

فى إيطاليا مثلت حركة البوب استجابة لمطالب سوق المستهلك الجديد أكثر منها استجابة أيدلوجية لحركة التصميم الإيطالية السائدة، وفى السبعينات حاول جيل من المصممين المعماريين قطع صلاتهم بالمنتجات الصناعية السائدة وحاولوا استخدام التصميم كأداة سياسية، وبدأوا فى ابتكار بيئات بصرية وأثاث من شأنه نقل وتوصيل أفكارهم الثورية.

التصميم الغرائبى

كانت الستينات هى عقد الأفكار الغريبة غير العملية، وقد تم تصميم مشروعات البوب الداخلية الصارخة فى الأساس لكى يتم تصويرها فوتوغرافيا للملاحق الملونة للجرائد الجديدة ولمجلات التصميم الداخلى، وليتم نسخها فورا ونسيانها سريعا. وفى عام ١٩٧٠ قدمت مجلة "نوفا" شقة رجل الصناعة العابث جانزر ساتشز فى سانت موريتز، والتى تعتبر مزارا حقيقيا لفن البوب. وكانت لوحة "مارلين " (١٩٦٢) للفنان أندى وارهال قطعة يتعذر تجاهلها، أما مساهمات الفنان الفرنسى الفوضوى سيزار بالداشينى فكانت أكثر شذوذا وغرابة مثل المقعد المشكل على شكل يد مفتوحة، والسجادة النايلون الخضراء، ومسند القدم ذى الشق الداخلى الذى يتدفق منه سائل ذو ألوان ساطعة. وقد صمم غطاء السرير والحمام الفنان روى ليشتنشتاين، بينما كانت هناك وحدة زخرفية حائطية بأسلوب البوب مع راديو بلاستيكى ضخم من تصميم توم ويسلمان، ويوجد فى منتصف الأرضية قطع جلوس من الخراف من تصميم النحات الفرنسى فرانسوا لالان.

إن ابتكار التصميمات الداخلية المحرفة بتعمد، كان ناتجا عن ثقافة المخدرات الجديدة. كانت المخدرات، التى تؤدى إلى تبدل الشعور والإحساس، مرتبطة بثقافة البوب وأدت إلى ظهور الحركة النفسية. كانت الأبعاد الطبيعية

للغرف مطمسة من خلال عروض الإضاءة أو رسوم الجرافيك الكبيرة الحجم. وفى أمريكا قامت باربرا سولومن بترويج استخدام رسوم الجرافيك الكبيرة الحجم لزخرفة الفراغات الداخلية مثلما حدث فى نادى سباحة سى رانش فى سونوما بولاية كاليفورنيا فى عام ١٩٦٦، وقد فصلت حروف الكتابة ومزجت عشوائيا مع الشرائط والأشكال الهندسية ذات الألوان الأولية لكى تتضارب مع الفراغ المعمارى وتنتج تأثيرا محرفا. وفى بريطانيا انتشرت الأشكال الأميبية العشوائية ذات الألوان الساطعة والفسفورية على الأسقف والحوائط والأبواب والأرضيات مثلما حدث فى غرفة جونيور كومون فى الكلية الملكية للفن والتى قام بتصميمها الطلبة فى عام ١٩٦٨. وكانت هناك كذلك غرفة الاعتزال من تصميم مارتن دين، والتى تحبس الساكن تماما داخل حيز على شكل البيضة لحث الخبرات الفائقة. وقد بلغ هذا النمط من التصميمات الداخلية مداه الأقصى فى حوض الحرمان الحسى. وقد عرض صندوق الرحلة Trip Box (بيئة من الهلوسة المبتكرة تصاحبها موسيقى صاخبة وعروض خلفية على شاشة) من تصميم ألكس ماكينتاير بواسطة متجر أثاث مابلز فى لندن عام ١٩٧٠. كذلك ألهم تصميم البوب صانعى الأفلام، خاصة فيلمى "باربارياا" Barbarella (إخراج روجيه فادم، ١٩٦٨) و"هيلب" Help (إخراج ريتشارد ليستر، ١٩٦٥)، لتقديم تأثيرات جديدة يمكن محاكاتها بسهولة فى البيوت.

وقد تأثر المصممان الرئيسيان للأثاث الفرنسى فى الستينات روجيه تالون وبيير بولين بروح العصر، وأنتجا العديد من التصميمات باستخدام الخامات الجديدة، ولكنهم نادرا ما كانا يتوصلان لذلك التجميع السحرى من الشكل والقوة والعملية. تعتبر وحدات الجلوس التى صممها تالون لصالح جاك لاكلوش، والتى تم تشكيلها من فوم البوليستر وذات جلسات على شكل صناديق بيض ضخمة مفتوحة، تعتبر غريبة الشكل وملفتة للنظر ولكن من الصعب قبولها.

حظى فنان البوب ألن جونز بشهرة وسمعة رديئة بسبب مجموعة شاذة من الأثاث تضمنت مقاعد وطاولات وحوامل للمعطف، حيث كانت كل قطعة منها مشكلة على شكل فتاة استعراض ترتدى ملابس داخلية ، وقد ظهرت قطع منها فى الفيلم الشهير "البرتقالة الآلية" A Clockwork Orange (إخراج ستانلى

كوبريك، ١٩٧١)، وظهرت نسخ ثلاثية الأبعاد لنفس الفكرة باستمرار فى أعماله من الجرافيك. كانت شخصيات جونز تعتبر قطعا من النحت مثلما هى قطع من الأثاث. كان وراء تلك التصميمات الساخرة وتصميمات البوب الأخرى فكرة أكثر أهمية وجدية، وجدت بدرجة مماثلة فى الأثاث السيريالى للثلاثينات، والذى يعتبر رفضا ساخرا للأفكار التقليدية السالفة.

كانت هناك صلات قوية بين البوب والسيريالية، ويعود التجاور الغريب للأشياء المتنافرة ذات الذوق السيىء المتعمد فى التصميمات الداخلية ذات الألوان الساطعة والمضاءة بشكل غريب إلى لغة السيريالية والدادية. وقد ارتبط المناصرون السابقون للسيريالية مثل الناقدين ماريو آمايا وجورج ميللى بشكل عميق بالبوب، ويعتبر هذا أيضا دليلا على الأهمية الثابتة للفنون الجميلة فى التصميم الداخلى والتى كانت قد أهملت على يد بعض الحركات المعاصرة. وقد اضمحلت العناصر المعمارية حيث أصبحت الفراغات الداخلية مجرد بيئة أو طلاء. كانت الجداريات علامة مميزة لتصميم البوب الداخلى.

ويمكن تمييز مساهمات فرنسا للسيريالية ولحركة البوب من خلال أعمال الفنان فرانسوا لالان، الذى أصبح أحد الشخصيات الرائدة فى ذلك الجيل.

فرانسوا لالان

لا يزال الفنان الفرنسى فرانسوا لالان يعتبر حتى اليوم أحد أكثر مصممى الأثاث إبداعا ونشاطا بين المصممين الذين ظهروا فى فترة الستينات، وهو مبتكر أثاث ذى شخصية منفردة يصعب تنسيبها لأى من الحركات فى ذلك الوقت، ومع ذلك فإن أفكاره تتطابق مع روح البوب.

كان لالان واحدا من بين عدة فنانين ومصممين ابتكروا أثاثا كان مزيجا من روح البوب والسيريالية، وكانت أفكاره تنطلق من البيت الريفى الذى كان هو وزوجته كلود مصممة المجوهرات يعيشان ويعملان فيه، والذى يشتمل على سرير من الجلد الفضى الزلق على شكل علبة سردين عملاقة مفتوحة مع قطعتين إضافيتين من السردين كوسادتين، وقطعة كبيرة من جلد وحيد القرن على شكل منشار دوار وتستخدم كوحدة جلوس، وبار برونزى طويل ورفيع مدعم بواسطة نعامتين، واللتين يحتوى جسمهما على الزجاجات، بينما توجد بيضة ضخمة على

البار تعمل كدلو للثلج، وكانت البيضة مصنوعة من الخزف الرقيق غير المزجج كنوع من الاهتمام الفرنسى النموذجى بالجودة.

وربما كانت أشهر إبداعات لالان مقاعده التى تتخذ شكل الخراف، والتى تبدو لأول وهلة حقيقية بشكل بارع كمجموعة من الخراف تأكل العشب أو تحدق فى الفضاء. وقد وجدت هذه المقاعد التى ابتكرت فى عام ١٩٦٥ طريقها إلى بعض التصميمات الداخلية العصرية على مستوى العالم، ومن بينها مكتب إيف سان لوران فى باريس. وعموما تعتبر الموضوعات الحيوانية هى بضاعة لالان الرئيسية، وتستخدم كثيرا بطرق وأساليب غير معتادة ومسلية، وكانت ابتكاراته يتم تشطيبها يدويا بعناية شديدة فى ورشته الريفية، وتعتبر أعماله مزيجا نادرا من الدعابة والاهتمام بالتفاصيل. وقد عرض أثاث لالان فى نيويورك وباريس عام ١٩٧٥.

التصميم المستقبلى

بدأ عصر الفضاء فى عام ١٩٥٧ مع إطلاق أول قمر صناعى سوفيتى، سبوتنك. وفى عام ١٩٦٩ أصبح نيل أرمسترونج أول إنسان يمشى على سطح القمر. لقد تابع الملايين من مشاهدى التليفزيون المفتونين فى جميع أنحاء الأرض الهبوط على سطح القمر لعدة ساعات، بالرغم من عدم وضوح الصورة ذات اللونين الأبيض والأسود، وتابعوا الطقطقة والأصوات المشوشة غير الواضحة لرواد الفضاء. لقد كان الهبوط على سطح القمر يمثل انتصارا للتكنولوجيا المتقدمة، لقد بدأ المستقبل. وسرعان ما أصبحت منصة إطلاق الصواريخ فى قاعدة كيب كانافيرال بولاية فلوريدا، ومركز مراقبة رحلات أبوللو فى ناسا NASA (وكالة الفضاء الأمريكية) فى هوستون بولاية تكساس، سرعان ما أصبحتا موقعين مألوفين يكثر التردد عليهما. الهياكل والسقالات والمنحدرات والأنابيب والمصاعد وشاشات الفيديو العديدة والهواتف وسماعات الأذن، أعطت المشاهدين انطباعا مباشرا بالمعدات اللازمة والضرورية لإنجاح مهمة فى حجم التحليق فى الفضاء.

وكان من نتائج كل ذلك أن قام المصممون التقدميون - مثل الإيطالى جو كولومبو - بالاستجابة الفورية فى تصميمات حالمة، وابتكروا وحدات معيشة تهدف إلى تحقيق الاكتفاء الذاتى، تتكون من أقسام مستقلة مكيفة الهواء، والتى

أطلق كولومبو عليها اسم "الآلات الأحداثية" coordinated machines، التى تخدم الحياة فى عالم جديد. وقد وفر كولومبو مثالا للتجهيزات الخاصة بمنازل عصر الفضاء من هذا النوع فى سوق الأثاث الدولى فى كولون عام ١٩٦٩، من خلال مشروع "وانموديل ٦٩" Wahnmodell 69 الذى أكمله بالتعاون مع شركة باير. كان المطبخ عبارة عن وحدة صندوقية مطبخية أوتوماتيكية تماما، وبعض تفاصيله تذكرنا بلوحات التحكم المركزية، وكانت هناك مقاعد بلاستيكية لطاولة غرفة الطعام، وكابينة نوم مستديرة مندمجة مع صومعة للخمور، بينما وحدة المعيشة المركزية (شكل ١١٣) تشرف على مساحة استلقاء منخفضة تتألف من وسائد وبار داخلى ورف كتب مستدير مع جهاز تليفزيون. كان المشروع عبارة عن رؤية مستقبلية للبيئة الصناعية للمستقبل، والغرض منه كما أشار كولومبو هو عرض الأسلوب الجديد المقترح للحياة.

أصبحت كل التصميمات الداخلية يتم تصميمها حول موضوع عصر الفضاء، مع سمات الكمبيوتر، والطلاءات البلاستيكية الملونة البراقة أو المعدنية. احتوت غرفة المعيشة فى شقة فيكتور لوكتر فى نيويورك عام ١٩٧٠ على كل هذه الملامح وضمت وحدة جلوس مغلقة، والتى يمكن للساكن من خلالها أن يشاهد الغرفة بدون أن يشعر أنه مراقب. كما استخدم الألومنيوم المصقول فى التصميم الداخلى لصيدلية تشيلسى فى لندن عام ١٩٦٩، وذلك لخلق جو سفينة الفضاء، وتم تعزيزه باستخدام رسوم جرافيك ذات لون أرجوانى بأسلوب مطبوعات الكمبيوتر للإشارة إلى المناطق المختلفة داخل المبنى.

قام مصمم البوب الشهير فى بريطانيا ماكس كلنديننج بتصميم أثاث متقن الصنع وبيئات كاملة تعتمد على استخدام لون واحد لتحقيق تأثيراتها الخاصة. ويتكون تصميمه لغرفة معيشة، تم نشرها فى جريدة "ذا ديلى تليجراف" فى عام ١٩٦٨،من مجسمات ناعمة متكاملة من مقاعد ومساند للقدم وطاولات ومساحات للتخزين مستمدة من الأفكار المتولدة عن السفر فى الفضاء.

كانت المجلات فى منتصف الستينات وحتى أواخرها مملوءة بصور عصر الفضاء وأزرار الضغط وأجهزة التحكم عن بعد للحياة فى تصميمات داخلية خيالية، وحتى المطابخ كان يتم تصميمها مثل محطات التحكم فى الصواريخ، وقد

عرضت مجلة "فوج" وبعض المجلات الأخرى غرفا فضية مستقبلية مملوءة بالأثاث المعدنى والأجهزة، وبعض الصيحات مثل طقم الورق الفضى – أقصى مغامرات عصر الفضاء – والذى صور فوتوغرافيا بواسطة ديفيد بايلى فى مجلة "فوج" فى عام ١٩٦٧.

وفى مقال نشر فى مجلة "فوج" عام ١٩٦٦ عن "نظرة الستينات الأخيرة" The Late Sixties Look ، عقد المؤلف مقارنات بين الألوان العصرية فى الملابس والأثاث والتصميم الداخلى، واختار اللون الأبيض اللامع كعامل أساسى فى هذا العصر فهو ينتمى بشدة لنهاية الستينات، فلا يوجد هناك لون أكثر منه توافقا ولا قدرة على صنع خلفية مناسبة للألوان البرتقالى والأحمر والوردى والبنفسجى. كما أن اللون الأبيض اللامع يتجانس مع الأثاث المغطى بالفينيل المصقول ومع الأرضيات والحوائط اللامعة. ولم يتمكن أى مصمم من اصطياد هذا المزاج بشكل فعال أكثر من مصمم الأزياء الباريسى أندريه كوريجيه فى "ملابس المستقبل" التى صممها وأحدثت تأثيرا قويا فى عام ١٩٦٥.

أصبح الأثاث المستقبلى الآن تحت الطلب مثل مقعد دجين (١٩٦٤) المنخفض المنحنى للمصمم الفرنسى أوليفييه مورج، والذى تم استخدامه فى تصميم مشهد هيلتون الفضاء فى فيلم الخيال العلمى الشهير "٢٠٠١: أوديسا الفضاء". كان تصميما لينا جدا مبنيا على أساس أشكال أميبية مبالغ فيها، وقد استفاد من إطار الصلب الأنبوبى المنحنى والمغطى بحشوة من الفوم والمطاط والمغلفة داخل غطاء محكم من النايلون المرن. وقد نال مورج عن ذلك المقعد جائزة التصميم الدولى.

وقد كشف العديد من المصممين عن الأشكال المختلفة من وحدات الجلوس المستقبلية، ووصل المصمم الفنلندى يوريو كوكابورو من خلال تجاربه المستقبلية منذ عام ١٩٥٩ إلى نسخة شخصية مميزة من هذا الأسلوب فى جلساته المنجدة داخل هياكل من الفيبرجلاس المشكلة بأشكال مستقبلية.

إيرو آرنيو

تلقى المصمم الداخلى والصناعى الفنلندى إيرو آرنيو (١٩٣٢-) تدريبه فى معهد الفنون الصناعية فى هيلسنكى، وقد نال العديد من الجوائز واشتهر

بأثاثه المصنوع من الألياف الزجاجية. كان مقعد جلوب (شكل ١١٤)، الذى صمم لشركة تصنيع الأثاث الفنلندية الدولية أسكو وطرح للأسواق فى عام ١٩٦٦، يأخذ شكل شرنقة كروية مستقبلية من الألياف الزجاجية، منجدة من الداخل كلية، وتدور على محور فوق قاعدة من الألومنيوم اللامع، وقد ضمن هذا التصميم الغريب للمقعد نجاحه العاجل. وقد صمم آرنيو فى عام ١٩٦٨ مقعدا أكثر نجاحا هو مقعد باستيللى، والذى يعتبر متقدما على مقعد جلوب المصنوع من الألياف الزجاجية والألومنيوم، حيث تم صنعه بالكامل من الألياف الزجاجية، وتم تشكيله من نصفين أحدهما عبارة عن فقاعة كروية منتفخة مع جلسة مجوفة، وقد أنتج فى تشكيلة منوعة من الألوان الأولية. وقد قدم آرنيو تصميما جديدا فى عام ١٩٦٩، مقعد أفيك المصنوع من الخشب وجلسة من الكنفاه والذى يطوى ليصبح حقيبة من الكنفاه. كتب أحد النقاد يقول: "يعتبر مقعد أفيك مناسبا للإنسان العصرى الذى لا يرغب فى الإنفاق بكثرة على الأثاث وهو متاح لكل إنسان، إنه أثاث التيشرت"[٩]. ومن بين قطع الأثاث المتميزة الأخرى التى صممها إيرو آرنيو مجموعة موستانج ومقعد بينج بونج بول.

فيرنر بانتون

قام المصمم الدانمركى فيرنر بانتون (١٩٢٦-١٩٩٨)، الذى يقيم ويعمل فى سويسرا، بتصميم المقاعد بعدة أساليب وأشكال مثل المخروط المعدنى والفايبرجلاس والخشب الرقائقى ومقاعد من المعادن المصفحة والأسلاك. وهو يعتبر وظيفيا وتجريبيا للأشاكل العديدة التى كانت تجذب اهتمامه، وأيضا للخامات الحديثة غير التقليدية. ومن السهل تخيل مقاعد بانتون فى مشاهد أفلام الخيال العلمى، وقد وصف ولعه وميله للعمل باستخدام الخامات الجديدة فى التصريح التالى: "لقد حاولت نسيان النماذج الموجودة بالرغم من أن بعضها يعتبر جيدا، واهتممت فوق كل شىء بالخامات، وكانت النتائج نادرا ما تحتوى على أربعة قوائم، ليس بسبب عدم رغبتى فى صنع مقاعد بهذا الشكل ولكن بسبب أن معالجة بعض الخامات مثل السلك أو البوليستر تتطلب عمل أشكال جديدة. وقد وجدت

9. Quaoted from Garner, ibid.

أن السؤال عن الأربعة قوائم غير مهم"[١٠]. عمل بانتون كشريك للمصمم أرنه ياكوبسن من عام ١٩٥٠ حتى عام ١٩٥٢، قبل أن يفتتح مكتبه الخاص فى بيننجن فى سويسرا عام ١٩٥٥، وكان قد تلقى تدريبه كمعمارى ومصمم فى الأكاديمية الملكية للفنون الجميلة فى كوبنهاجن.

وبنهاية هذا العقد كان بانتون قد حظى بشهرة دولية كبيرة بفضل تصميماته المستقبلية للمقاعد، والتى تم إنتاجها بواسطة شركة فريتز هانسن الدانمركية.وكان مقعد كون لعام ١٩٥٨ مصنوعا من المعدن المصفح الملوى على شكل مخروط مع تنجيد من الفوم المغطى بالقماش وجلسة هابطة لأسفل، وكذلك جمع مقعد هارت لعام ١٩٥٩ بين الهيكل المعدنى والتنجيد من الفوم. وعلى كل حال فقد كان مقعد ستاكينج (شكل ١١٥)، الذى صنع فى عام ١٩٦٠ والقابل للتكديس، أكثرها إبداعا بتصميمه الكابولى المنحنى، وهو يعتبر أول مقعد مصنوع من قطعة واحدة من البلاستيك المشكل، ويمثل الذروة بالنسبة لبانتون فى بحثه عن مقعد يمكن تصنيعه كله من خامة واحدة. وقد تم تصنيع المقعد المصنوع أساسا من مادة GRP (بوليستر مدعم بالزجاج) بواسطة شركة فريتز هانسن حتى عام ١٩٦٨، عندما قامت شركة هيرمان ميلر بتولى عملية التصنيع وبدأت فى إنتاجه كميا. وقد شغل مفهوم المقاعد العضوية، التى يتم تصميمها لتتلائم مع الشكل البشرى، فكر بانتون لفترة طويلة، وتضمنت سلسلة تصميماته المقعد حرف S فى عام ١٩٦٥ والمصنوع من قطعة واحدة من الخشب الرقائقى، ومجموعة مقاعد أنتجت فى عام ١٩٧٢وصنعت من السلك الصلب وكانت جلساتها تشكل صفا متعرجا. وبدءا من منتصف الستينات، صمم بانتون سلسلة من وحدات الإضاءة والتى استغل فيها – مثل مقاعده – التكنولوجيا الحديثة وأشكال عصر الفضاء، وتضمنت بانثيلا وهانجنج شندلير فى عام ١٩٧٠. ومن نهاية الستينات بدأ بانتون كذلك فى تصميم أغطية الأرضيات والمنسوجات، وأنتج سلسلة كبيرة من الأقمشة لشركة ميرا أكس السويسرية والتى كان أبرزها نموذج سبيكتروم فى عام ١٩٦٩ والمميز بتصميم مجرد بسيط.

---

10. Verner Panton, quoted from Cherie Fehrman and Kenneth Fehrman, *Postwar Interior Design:1945-1960* (New York: Van Nostrand Reinhold, 1987), p.82.

التصميم البيئى

كانت الألوان الفجة لفترة منتصف الستينات قد خفت قليلا فى نهاية العقد، وأصبح الاهتمام بالبيئة قضية مطروحة للنقاش. وقد تميزت ثقافة الشباب بوعى سياسى وروحانى جديد مع انتشار وظهور مجموعة بديلة من القواعد والقوانين. وبعد الثورات والمظاهرات الطلابية التى اندلعت فى عام ١٩٦٨، وبعد كارثة البترول الذى تسرب فى تورى كانيون، الأمر الذى تسبب فى تلوث ثلاثين ميلا من الساحل، لم يعد الشباب من أنصار التكنولوجيا وبحثوا عن طريق لرفض القيم الغربية التقليدية، مثلما فعلت جماعات الهيبز Hippies.

كان القلق العام بشأن قضية البيئة يتصاعد خلال الستينات. فالأمريكيون بدأوا يعرفون الآن أن عوادم سياراتهم وصناعاتهم تلوث الهواء الذى يستنشقونه. أما الكيماويات الناجمة عن الصناعة ومياه المجارى التى لا تجرى معالجتها فهى تلوث البحيرات والأنهار والمحيطات بل المياه الجوفية لبلادهم، وفى أماكن كثيرة كانت الأسماك تموت، وأصبحت المياه غير صالحة للشرب. وتسبب حادث تسرب البترول فى تركيز اهتمام الجمهور على هذه المشاكل، كما دفع الحكومة فى نهاية الأمر إلى التصرف.

ومن ناحية التصميم الداخلى فقد كان المهم تحديد إخلاصك للقضية وذلك من خلال النظر لمترلك، وقد تخلى البعض عن البيوت الثابتة من أجل حياة الترحال مفضلين السكن فى العربات وإنشاءات الخيام. وفى المساكن الثابتة تم إدخال مصنوعات من العالم الثالث، وبالتحديد من الهند، مثل الخامات الطبيعية ومشاعل النار الحقيقية وأضواء الشموع والمنسوجات المزينة بالرسوم وورق الحائط. نشرت كل تلك الأدوات البيئية فى "كتالوج كل الأرض" Whole Earth Catalog الذى أشرف على تحريره ستيوارت براند بدءا من عام ١٩٦٨. وقد أصبحت غرف نوم الشباب عبارة عن بيان سياسى للوجود الذاتى بينما كانت فى السابق مجرد متعة. كتاب "التصميمات الداخلية السرية: الزخرفة لأسلوب حياة بديل" Underground Interiors: Decorating for Alternate Lifestyle ، الذي نشر في عام ١٩٧٢، صور هذا الاتجاه، وقد وصفه المؤلفون بأنه: "اتجاه نحو

الثورة ضد المفاهيم القديمة للديكور وأساليب الحياة القديمة"[١١]. ارتبطت بيئات الحياة الجديدة عن كثب بالتطورات الحديثة فى الفن والسياسة والصحافة والتى أخذت جميعها اسم "سرى" underground لتمييزها عن نظيراتها الراسخة، وسواء كانت راديكالية أو سيريالية أو تنتمى لعصر الفضاء فقد كانت تصميمات داخلية مضادة للقواعد.

وقد دعمت العودة إلى الطبيعة بظهور متجر جديد يسمى هابيتات والذى أسسه تيرنس كونران، وافتتح أول متجر يحمل هذا الاسم فى عام ١٩٦٤ فى لندن لبيع التصميمات الجيدة لسوق الطبقة الوسطى. وقد أصبح الطوب وحصر القش وأثاث خشب الزان معيارا ثابتا فى بداية السبعينات لخلق أسلوب حياة متكامل. كان تصميم المتجر نفسه ذا حوائط مطلية باللون الأبيض وأرضيات من البلاط الحجرى البنى اللون، وكانت السلع تعرض بكميات كبيرة لإعطاء انطباع المخزن.

كان كونران يهدف إلى جلب التصميم الجيد للسوق الكبير، ولتوفير اختيارات من الحلول المتاحة لكل مشكلة زخرفية منزلية، وكان لا يبيع الأثاث فحسب وإنما كذلك الأقمشة وورق الحائط وتركيبات الإضاءة ومعدات المطبخ والأدوات المنزلية من كل نوع. وتعرض كتالوجات الطلب البريدى لمتجر هابيتات بوضوح محاولة جلب التصميم الجيد والعصرى لكل الناس، وتعلن نفس الكتالوجات عن الإصدارات الجديدة من كلاسيكيات الباوهاوس والقطع الإيطالية الحديثة والوسائد الأفغانية. وقد تضمنت مجموعة هابيتات تصميمات أثاث مشهورة، وخاصة كلاسيكيات ما قبل الحرب، أو منتجات إيطالية حديثة. وكان للعديد من تصميمات المتجر مع ذلك جودة مخيبة للآمال، بالرغم من جودة تصميمها الظاهرى، وربما كانت النتيجة محتمة لكونها تستهدف الجمهور العريض.

وبحلول عام ١٩٦٨ تم افتتاح أربعة فروع أخرى من متجر هابيتات للبيع بالطلب البريدى أيضا. وخلال السبعينات افتتح المتجر فروعا له فى باريس ونيويورك. وفى بداية الثمانينات تم تأسيس فروع أخرى فى بلجيكا وأيسلندا واليابان. وقد صاحب هذه العالمية تماسك لأسلوبها التسويقى والذى به تم تصميم

11. quoted from Massey, op.cit., p.187.

تشكيلات من التصميمات الداخلية لكى تتوافق مع أساليب الحياة المختلفة. وبينما كان المتجر فى فترة الستينات مهتما بجعل التصميم الحديث أكثر قبولا إلا أنه بنهاية الثمانينات كان منتقدا من البعض بسبب أسلوبه المحافظ المتزايد. فقد أصبح الكتالوج الخاص به أكثر كلاسيكية، وقد توافق ذلك مع اندماج متجر هابيتات فى عام ١٩٨١ مع متجر مازركير، المتجر الكبير المتخصص فى بيع ملابس وأدوات الأطفال، ومع ذلك فإن هابيتات كان له تأثير عالمى كبير على سوق التصميم وخاصة متجر بنكون فى أسبانيا ومتجر بريزونيك فى فرنسا.

فى عام ١٩٧٧ وصفت مجلة "ديزاين" الناس الذين يشترون أثاث هابيتات بأنهم: "أناس يدخلون المتجر فى ظهيرة يوم السبت، ويشترون مقاعد فى صندوق ويذهبون بها، ثم يجمعونها مع بعضها البعض ويشاهدون مباراة اليوم فى نفس الليلة"[١٢].

أصبح التصميم مفهوما عاما بشكل كبير، وتواجد التصميم الداخلى فى بداية السبعينات كتخصص للمعماريين وكمهنة مستقلة، وأصبح يؤخذ مرة أخرى بشكل جدى حتى وإن لم يكن ذلك على الدوام. وأثبت الوعى الذاتى الجديد بالتصميم الداخلى نفسه بأساليب لا تعد ولا تحصى، وفى السبعينات والثمانينات حقق إسهامات هامة لجماليات ما بعد الحداثة.

12. Quoted from Lucie-Smith, op.cit., p.199.

الفصل الحادى عشر

حركة ما بعد الحداثة

منذ بداياتها فى نهاية القرن التاسع عشر فإن الحداثة قد جاهدت للتخلص من الأشكال التقليدية للمبانى والزخارف فى العمارة. لقد استبدلت الدعامات والجمالونات بالصناديق ذات الخطوط المستقيمة مع الأسقف المسطحة، ومع بنائها من الخرسانة المسلحة والزجاج، كانت المبانى خالية تماما من أى زخارف أو نقوش فيما عدا واجهاتها البيضاء أو الزجاجية. ولكن تحت سطح العمارة الحديثة – والتى غطت نطاقا عريضا مدهشا من التعبيرية العضوية النحتية لسارينن حتى المبانى القاسية الشبكية الشكل لرواد مدرسة الباوهاوس القدامى جروبيوس وميس فان دير روه – فإن تيارات جديدة قد بدأت فى الظهور مبكرا فى بداية الستينات، كان لها اهتمام جديد بالأشكال التاريخية للبناء والزخرفة والنقوش. لم تعد هناك رغبة لبعض الناس فى إتباع المفاهيم الصارمة لوظيفية الباوهاوس وبدأوا ينظرون لها كشىء مضجر أو بائخ.

لقد انتقدت العمارة الحديثة من عدة جوانب، ليس أقلها أن مناصريها قد أنتجوا مبانى غير مقبولة وبيئات جافة غير سائغة فنيا أو جماليا. كما حدث النقد أيضا على مستوى أكثر نظرية، فقد أدت المعتقدات الراسخة والمبادىء الثابتة إلى ظهور عدد من الظواهر المتناقضة. يتعلق أول هذه المتناقضات بالمنهج الحديث الخاص بالخامات والإنشاء. يمكن لهاجس البحث عن الصدق والتعبير المباشر

والرغبة فى تحقيق الجودة من خلال التفاصيل، أن يحظى بتميز دينى، وهـذا يبـدو ملائما فى المبانى الخشبية التاريخية فى اليابان، والتى تحظـى بإعجـاب المـصممين المحدثين. ورغم ذلك فإنه عندما يتم تطبيق نفس هذا التأنق بغـض النظـر عـن الاستخدام الاجتماعى للمبنى أو أهميته فإنه يصبح من الصعب جدا تحديد الوضـع الملائم للمبنى فى العالم الاجتماعى. ويعرض تشارلز جينكس – أحـد الأنـصار الرئيسيين لحركة ما بعد الحداثة – فى كتابه "لغة عمارة ما بعـد الحداثـة" The Language of Post Modern Architecture هذا الإرباك والتشوش، من خـلال الإشارة إلى الحرم الجامعى لمعهد إلينوى للتكنولوجيا من تصميم ميس فان دير روه. لقد تحولت الكاتدرائية، وهى مبنى ذو صحن طويل وممشى جانبى ومنور من النوافذ وبرج أجراس نحيل، تحولت إلى ما يشبه المخزن. ومع ذلك فإن الارتبـاك الـذى يسببه هذا الموقف لا يعتبر مجرد قضية أسلوب، فجعل المبانى من السهل تمييزهـا لا يجب أن يصبح مجرد مسألة وضع علامات إرشادية أكثر وضوحا عليها. من المهم إدراك – كما لم يفعل ميس فى الحرم الجامعى لمعهد إلينـوى للتكنولوجيـا – أن التصميم لا يجب أن يكون مربكا.

يتمثل التناقض الثانى فى الحداثة والأكثر أهمية، فى أن القليـل جـدا مـن العمارة الحديثة صادقة فعليا تجاه الخامات، وبدلا من ذلك فإن ما يتم عرضه هـو عبارة عن ذوق محدد متعلق بالخامات المتوافرة. فى الثلاثينات قـام لوكوربوزييـه بتغطية مبنى كامل بمادة الجص ليجعله يبدو كالخرسانة، تماما كما فعل الجورجيون فى الماضى لكى يجعلوا منازلهم ذات الشرفات تبدو كما لو أنها قد بنيت من الحجر. كما أن برج إينشتين (١٩٢١) للمعمارى إيريش مندلسون، والذى يمكن اعتبـار شكله الانسيابى استجابة للطبيعة السائلة للخرسانة عند الصب، لم يكن مبنيا مـن الخرسانة، ولكن مرة أخرى من الحوائط الحجرية المغطاة لتبدو مثل الخرسانة. وفى الستينات قام مجموعة من المعماريين الأمريكيين ببناء بيوت بأسلوب لوكوربوزييـه الجديد باستخدام الخشب والطلاء الأبيض لكى يشابه الخرسانة، وكان هذا يماثـل تماما التقليد الذى اتبعه سابقوهم، الذين لم يبنوا قصورا خشبية بيضاء نيوكلاسيكية تحاكى عمارة إيطاليا فى عصر النهضة فحسب، ولكنهم استبدلوا الأعمدة الأيونية بالأعمدة الكورنثية فى بعض الأوقات، عندما لم يكن هناك عمال عبيد بـارعون بمقدار كاف لنحت تيجان الأعمدة الكورنثية. أما ميس فان دير روه الذى كـان

يستخدم الصلب فى إنشاء تصميماته ذات الطابق الواحد أو الطابقين، فعندما كان يبنى بارتفاع أكثر من ذلك فى مبانيه الشاهقة الارتفاع فى الولايات المتحدة، كان مجبرا حيال قواعد الأمان ضد الحريق أن يبنى باستخدام الخرسانة المسلحة. وبعد ذلك كان يقوم بلصق إطارات صلب ثانوية خارج المبانى، لكى يجعلها تبدو كما لو كانت مبنية من هياكل الصلب. كان ينظر لهذا الأسلوب ضمن حرفة العمارة على أنه مجرد تضليل، ولكن الأكثر أهمية من ذلك أن هذا التضليل قد أظهر هشاشة وضعف بناء منهج للعمارة على أسس نظرية فقيرة.

* * *

فى بداية السبعينات قامت مجموعة طليعية صغيرة من المعماريين بتبنى مصطلح "ما بعد الحداثة" Post-Modernism لتفسير وشرح أعمالهم، وبالنسبة لهم كان يعنى معالجة وتطبيق تقاليد التاريخ، خاصة العمارة الكلاسيكية والزخرفة الكلاسيكية، ولكنه تضمن أيضا أى مرجع تاريخى آخر قد جذبهم فى تلك الفترة.

كانت الإشارة التاريخية والكلاسيكية النمطية هى المفتاح لما أطلقوا عليه ما بعد الحداثة، وكل ما أدى إليه ذلك هو ثورة من الاقتباسات والأشكال الكلاسيكية والتى كانت نمطية مثلما كان الحال فى الستينات. وقد أدعى أنصار ما بعد الحداثة أن هذا الاتجاه وفر مستويات متعددة من المعانى للناس، الذين كانوا محرومين من المضمون الإنسانى على يد الحركة الحديثة. ووفقا لهذا المنهج فقد وصلوا لما هو أبعد من التجريد الخاص بالحركة الحديثة نحو عمارة تمثيلية مع مضمون توصيلى أكبر.

كانت حركة ما بعد الحداثة عبارة عن رد فعل واضح لمواطن ضعف الحركة الحديثة، وقد آمن روادها أنه عن طريق إقحام الأشكال والأفكار التاريخية فى العمارة الحديثة يمكن أن تكون البيئة الجديدة أقل تجريدا وأكثر تمثيلية. ويمكن لهذا العمل التمثيلى أن يكون ذا معنى وبذلك يمكن فهمه من قبل الساكن بالإضافة للمشاهد العرضى. وكان تأسيس حوار بين العامة والمكان أمرا مقصودا لإثراء الخبرة البشرية، وبالتالى تبديد مواطن الضعف الأكثر خطورة للحركة الحديثة. ومثلما حدث فى القرن التاسع عشر، دار أنصار ما بعد الحداثة دائرة كاملة ليكسوا الفراغات الداخلية والهياكل الخارجية بأى أسلوب ملائم. كانت طرز الشيبندال

والقوطى والكلاسيكى والآرديكو تعبيرات شعبية حاضرة للبعث من جديد فى تلك الفترة من التجارب.

استخدم مصطلح "ما بعد الحداثة" لفترة طويلة بواسطة عالم الفن للدلالة على تغير الأحاسيس، والذى حدث حوالى عام ١٩٥٠ عندما قام التعبيريون التجريديون والجيل الثانى من مصممى الحركة الحديثة بقيادة الثورة ضد التجريد القاسى للحداثة. وقد استخدم أنصار ما بعد الحداثة فى السبعينات هذا المصطلح بشكل أكثر تحديدا لكى يشيروا إلى سماتهم المحددة من التضمين التاريخى ومعالجة العناصر التاريخية. ابتعد أنصار عمارة ما بعد الحداثة عن أسلافهم بنفس الحماس الذى رفض به المحدثون لأسلافهم، وقد استبدلوا عدم التماثل المتوازن بالعودة للتماثل الكلاسيكى، واستبدلوا الحائط الشفاف بالعودة إلى الواجهة المثقبة التقليدية والمميزة بنوافذ صغيرة، واستبدلوا أيضا غياب الزخارف بالعودة إلى الزخرفة التطبيقية.

لقد انحرف تصميم ما بعد الحداثة عن الحداثة فى رغبته فى الاشتمال على الزخرفة والعناصر التى تعود إلى الطرز التاريخية، ولم يكن المقصود من مثل هذه العناصر التقليدية تقليد أو محاكاة طرز البناء فى الماضى، ولكن فى الأغلب الاستعانة بها كمصادر تستخدم خارج سياقها كثيرا مع أثر هزلى واضح، ويبدو أن مثل هذه "الاستعارات" metaphors (كما كان يطلق كثيرا على تلك الأشكال فى خطاب هؤلاء المصممين) تتساءل عن جدية الاتجاه السائد من الحداثة. وإذا كان واقع العالم الحديث يبدو أحيانا أنه يصل إلى حد السخف، فإن ما بعد الحداثة تقدم لنا السخافات كإبداع جاد، أو تنظر لهذا العمل بطريقة أخرى، مقدمة عملا جادا يمكن عرضه كشيء سخيف. تعتبر حركة ما بعد الحداثة بمثابة فترة انتقالية من الفكر الحر والتجارب، وقد أدرك روادها الأشكال الجديدة المفعمة بالحياة من خلال كسر قواعد الحركة الحديثة، وتم استبدال مبدأ ميس فان دير روه "الأقل يعنى الأكثر" less is more .بمقولة روبرت فينتورى الساخرة "الأقل يعنى الممل" less is bore .

روبرت فينتورى

يعتبر المعمارى الأمريكى روبرت فينتورى (١٩٢٥-) هو الشارح والمتحدث الرئيسى لحركة ما بعد الحداثة. وفى كتابه المؤثر "التعقيد والتناقض فى العمارة" Complexity and Contradiction in Architecture، الذى نشر فى عام ١٩٦٦، تحدى فينتورى التشديد على المنطق والبساطة والخصائص الرئيسية للحداثة، مقترحا أن التعقيد والغموض لهما مكان أيضا فى التصميم. وبينما كان يقضى سنتين فى إيطاليا فى منحة جائزة روما الدراسية منبهرا بعجائب العصور القديمة وعصر النهضة، اكتشف فينتورى الإمكانيات الفنية للتاريخ المعمارى. واتباعا لمبادرة جروبيوس فى الباوهاوس، كان قد تم اقتطاع الدراسات التاريخية من مناهج أغلب مدارس العمارة فى الولايات المتحدة (مع أن ذلك لم يتحقق فى جامعة برينستون التى تخرج فيها فينتورى)، وقد رأى فينتورى فى ذلك خسارة جسيمة للمعماريين، حيث أن هذا الافتقار وحده يمكن أن يفسر افتتانهم المستمر بالصناديق الزجاجية الكئيبة والإنشاءات المملة الخاصة بالحداثة. ومقاومة للعمارة الحديثة التقليدية احتفى فينتورى بالحيوية المتسمة بالفوضى أكثر من الوحدة الواضحة، والثراء أكثر من وضوح المعنى. وأصر فينتورى أيضا على أن تعقيدات الحياة المعاصرة لم تسمح بتبسيط البرامج المعمارية، ولذلك احتاج المعماريون لوضع برامج متعددة الوظائف. فى هذا الكتاب وفى كتاب لاحق – نشر فى عام ١٩٧٢ بالمشاركة مع زوجته دينيس سكوت براون وستيفن إيزينور ويحمل عنوان " التعلم من لاس فيجاس " Learning from Las Vegas – اتخذ فينتورى وضعا ليس بعيدا عن ذلك الخاص بالمفكر جان جاكوبس فى كتابه "فناء وحياة المدن الأمريكية الكبرى" The Death and Life of Great American Cities، عندما حث المعماريين على الأخذ فى اعتبارهم - بل وتمجيد - ما هو موجود فعلا بدلا من محاولة فرض يوطوبيا حالمة خارج خيالهم الخاص.

أدى إصدار كتابيه إلى خلق الأسس النظرية لحركة ما بعد الحداثة المعمارية، فالإصداران يعرضان مدى اتساع إطار فينتورى من المصادر الثابتة والمتجددة من التقاليد والثقافة اليومية. من ناحية فقد اعتنق فينتورى الأسلوب المميز لثقافة ما بعد النهضة الرومانى، ومن ناحية أخرى دافع عن مبدأ "السقيفة

المزخرفة" decorated shade ، بمعنى المبنى التقليدى ذو الأشكال الزخرفية التى ليس لها أى علاقة بالتصميم الداخلى للمبنى أو الإنشاء، كما نجد فى الكاتدرائيات القوطية وقصور عصر النهضة المبكرة التى سارت على المبدأ نفسه، وذلك كمقابل لتركيز الحداثة على تقنيات البناء المتقدمة.

وبالرغم من أن أغلب أمثلة عن العمارة التى عبرت عن الأفكار التى ناضل لأجلها كانت مأخوذة من إيطاليا فيما بين عامى ١٤٠٠-١٧٥٠، إلا أنه ضم كذلك مبانى من تصميم لوكوربوزييه، وألفار آلتو، ولويس كان، مدعيا أنها لم تكن تنتمى إلى الحداثة ذاتها التى قاومها، ولكن على الأصح النسخ غير الخيالية منها.

كانت أولى محاولات فينتورى للتصدى لتلك القضايا تتمثل فى تصميم منزل والدته، بيت فانا فينتورى (شكل ١١٦) فى شيسنات هيل بولاية بنسلفانيا فى عام ١٩٦٤، والذى أدخل استعارات تاريخية واضحة فى الواجهة الخارجية. وقد جاء هذا العمل تاليا لبيت جيلد، وهو مبنى سكنى للمسنين شيد فى فيلادلفيا عام ١٩٦٠، والذى اتفق على اعتباره كمبنى تأسيسى لعصر ما بعد الحداثة. وفى كلتا الحالتين كان التصميم يضم المبادىء المذكورة فى كتاب "التعقيد والتناقض فى العمارة"، وهى التركيز على الواجهة المتماثلة والمدخل المحورى والعناصر التاريخية.

لقد كان بيت فانا فينتورى بيانا مفصلا للبيت الأمريكى الواقع فى الضواحى للبرجوازية الصغيرة، والذى لم يتصل فى الحقيقة بتطورات الحداثة، وذلك إذا ما استبعدنا بيوت البراى لفرانك لويد رايت. عبرت الواجهة عن معنى لا صلة له بالمبنى ككل، ويعتبر هذا إنكارا فعليا للمبادىء التى اقترحتها الوظيفية. كان استخدامه للطرز المعمارية النبيلة فى بيئة منزل واقع فى ضاحية، يعتبر سخرية متعمدة من تلك المبادىء. وبقوصرته (القوصرة مثلث فى أعلى واجهة المبنى) المنكسرة الكالحة، يتبع المنزل مبدأ "التماثل غير المتماثل" a symmetric symmetry والذى يمكن إدراكه ليس فقط فى تفاصيل النوافذ، ولكن أيضا فى المدخنة المسطحة التى تمثل الحائط الخلفى لغرفة النوم العلوية. إن الكيفية المكعبة التامة للواجهة الرئيسية، والعقد الزائف فوق المدخل، والنوافذ الموجودة فى الخلف، تظهر فينتورى كخبير فى

أصول عمارة كلود نيكولا ليدو (١٧٣٦-١٨٠٦) فى منازله فى سالين دى شو فى أواخر القرن الثامن عشر. تعتبر القوصرة المنكسرة عنصرا من عناصر عمارة متصنعة، تستخدم هنا كمنفذ للضوء للغرف التى توجد على جانبى السقف، وحيز المدخل يأخذ شكل مكعب خالص ويوجد الباب الفعلى فى الزاوية اليمنى للمدخل.

أراد فينتورى أن يبين أنه حتى فى عصر الوحشية كان من الممكن البناء بشكل حالم واسع الخيال. شكلت الواجهة بشكل متعمد على نمط العمارة العقلية النموذجى للقرن الثامن عشر. إنها محاولة استرجاع فن البناء بعد عصر الحداثة. ورغم ذلك يمثل بيت فانا فينتورى تعبيرا عن عصره، ويعتبر النداء الأول لما بعد الحداثة، فقد وحد التشكيل الحديث للفراغ مع الصورة الرمزية للمنزل فى الواجهة. وقد تمت معالجة المبانى الأخرى – بعيدا عن البيوت – بالطريقة نفسها.

وهكذا فقد كان لفينتورى ، وهو أحد تلاميذ لويس كان وأحد معجبيه، تأثير على التحول من الحداثة إلى تنوع جديد فى العمارة والذى أصبح اليوم كلاسيكيا. انشغل فينتورى بشكل أكبر بالنظرية المعمارية أكثر من التعبير عنها فى المبانى، وكان هدفه هو إعادة القواعد المعمارية الراسخة (مثل تماثل البناء وطرز الأعمدة) للذاكرة الجمعية، تلك القواعد التى ثبتت شرعيتها وفعاليتها لعدة قرون، واعتبرت قاطعة ونهائية منذ فيتروفيوس وبالاديو، وكان أى شخص يفهمها ويعرف سياق المعنى المرتبط بشكل معين فيها، مثل العمود أو القوصرة المنكسرة. إن العلاقة المفترضة بين الهيبة والزخرفة تعرضت للتساؤل من قبل المحدثين فى العشرينات والذين اختاروا وضع الوظيفة لمبانيهم فى الصدارة. وانطلاقا من وجهة النظر هذه كانت عمارة فينتورى غير حديثة بكل تأكيد، بل تميل للجانب المحافظ. ولكن حتى عندما تحول للأشكال التاريخية فإن مبانيه لا يمكن تصورها خارج إطار الحداثة الكلاسيكية منذ تم تعريفها وتحديدها بواسطة نقادها. لم تكن فكرة فينتورى أن يرجع إلى طرز ما قبل الحداثة، ولكن تمثلت فكرته فى اقتراح بديل لنماذجها المنخفضة الجودة والكئيبة، ولذلك اعتبرت عمارته محاولة أولية للذهاب إلى ما وراء الحداثة، والقوة الدافعة الأولى نحو اتجاه ما بعد الحداثة.

من المؤكد أن فينتورى لم يكن وحده من أظهر نفسه منفتحا على طرز الماضى فى مبانيه. لقد قام جيل أصغر من أنصار ما بعد الحداثة أيضا بتقصى

الاستعارات التاريخية، وكان أشهر أفراد هذا الجيل والمتحدث الرسمى لهذا الاتجاه منذ عام ١٩٧٤ فصاعدا هما تشارلز جينكس، وروبرت ستيرن، اللذين قادا حملة لمصطلح ما بعد الحداثة للإعلان عن ظهور نماذج تاريخية جديدة.

تشارلز جينكس

كان الكاتب والمنظر المعمارى تشارلز جينكس مسئولا عن جلب عمارة ما بعد الحداثة إلى بيئة ثقافية أكثر اتساعا، من خلال كتابه "لغة عمارة ما بعد الحداثة" The Language of Post-Modern Architecture ، الذى نشر فى عام ١٩٧٧، والذى ذكر فيه أن مبانى ما بعد الحداثة تمثل شيئا مزدوجا، جزء منه حديث والآخر محلى أو وطنى أو إحيائى، وأنها تبحث عن خطاب بمستويين فى وقت واحد، مستوى إلى الأقلية المهتمة من المعماريين وهم نخبة أدركت الفروق الدقيقة باللغة سريعة التغير، ومستوى آخر إلى السكان والمستخدمين والعابرين الذين يرغبون فى فهمها والاستمتاع بها فقط.

استخدم جينكس التحليل التركيبى للغة، والذى تم تطويره فى سويسرا على يد الفيلسوف فيرديناند دى سوسير ثم فيما بعد فى فرنسا على يد اللغويين أمثال المفكر الماركسى لوى ألتوسير، وذلك لتحليل وابتكار تصميماته الخاصة. وقد صمم منازل عديدة فى بريطانيا وأمريكا، تتضمن التصميم الداخلى لمترله الخاص، بيت ثيماتيك (شكل ١١٧) فى لندن عام ١٩٨٤، والذى وضع فيه غرفة الاستقبال وغرف النوم حول سلم لولبى مغلق. واستخدم جينكس رمزية الطرز المعمارية الماضية فى تصميماته للأثاث، والتى تم تسويقها فيما بعد بواسطة شركة أرام كأثاث رمزى، وفى غرف المترل استخدم طرز الماضى مثل المصرى القديم والقوطى للتعبير عن المواسم المختلفة. وفى المكتبة اعتمد الأثاث على نماذج من طراز البيدرماير بينما أشارت قمم خزانات الكتب إلى طرز معمارية مختلفة.

روبرت ستيرن

إن نشاطاته كناقد وكمعمارى ومؤرخ وإخلاصه للعمل ومثابرته على مثل وقيم ما بعد الحداثة، جعلت من روبرت ستيرن (١٩٣٨-) أحد المتحدثين الرسميين والمؤيدين البارزين للحركة. ولد روبرت ستيرن فى مدينة نيويورك، ودرس التاريخ فى جامعة كولومبيا ثم درس العمارة فى جامعة يال حيث تأثر بفكر فيليب

جونسون، وروبرت فينتورى، وبدأ العمل فى نيويورك فى مكتب ريتشارد ماير لبضعة أشهر حتى أسس فى عام ١٩٦٩ مكتبه المعمارى الخاص مع زميل دراسته فى جامعة يال جون هاجمان، وفى عام ١٩٧٧ تم حل الشركة وأسس ستيرن مكتبا آخر بمفرده. وخلال تلك السنوات صمم شققا سكنية وصالات عرض ومرافق تعليمية والعديد من المنازل.

عرضت أعماله خلال فترة السبعينات مناصرته ودفاعه عن حركة ما بعد الحداثة، وقد ابتكر فراغات تمثل انفجارات من الأشكال والنتوءات وبشكل حرفى على نمط روبرت فينتورى والآرديكو. وتشكلت فراغاته من حوائط مستوية ومتكسرة وحوائط منحنية ومائلة وطبقات من الستائر، وكانت تتم إضاءتها من كوات فى السقف أعلى المدافىء ومن ارتدادات فى الأسقف ومن فتحات جانبية. وكمناصر للزخارف التطبيقية والتاريخية فقد استخدم العناصر المعمارية التاريخية على نطاق واسع مثل الأعمدة الحائطية الناتئة والنوافذ المقنطرة والأساليب القوطية والكسوات الجورجية، كما استخدم مدافىء طراز الشنجل وأثاث الآرديكو والخطوط المتوازية وتجاويف الإضاءة غير المباشرة. جمعت أحد منازل ستيرن، فى إيست هامبتون بولاية لونج إيلاند فى عام ١٩٧٧، بين الأعمدة الحائطية الناتئة البيضاء اللون والأفاريز العريضة إلى الكسوات والنوافذ ذات التربيعات الصغيرة والحوائط ذات اللون الأصفر الشاحب، وقد تكرر ذلك فى ردهة كلية الحقوق بجامعة كولومبيا. أما مستشفى كولومبس إنديانا الإقليمية (شكل ١١٨)، فى كولومبس بولاية أوهايو فى عام ١٩٨٨، فتستدعى أعمال فرانك لويد رايت المبكرة من ناحية استخدام الأحجار والأخشاب الطبيعية لخلق خطة لونية دافئة فى ردهة المدخل الكبيرة. ومع أنصار ما بعد الحداثة المعاصرين الآخرين، أحس ستيرن أن مثل هذه المعالجات للفراغات الداخلية يمكن — على عكس الأسلوب الصناعى التجريدى للحداثة — أن تتفاعل مع الناس مرة أخرى.

استمر ستيرن فى دوره المتعدد الأوجه فى ترويج قيم ما بعد الحداثة ليعيد اكتشاف المصممين والمعماريين المهملين من العشرينات والثلاثينات، وليقوم بتصميم المبانى والتصميمات الداخلية بفكر ما بعد الحداثة مع تأثيراتها التاريخية المتعددة. فى أحد البيوت التى قام بتصميمها فى ولاية نيو جيرسى فى عام ١٩٨٢،

كان الدخول لحمام السباحة الداخلى يتم من خلال سلم على طراز من الآرديكو الإغريقى مدعم بأعمدة تستدعى تيجان أعمدة النخيل المعدنية لجناح برايتون (١٨٢١) للمعمارى جون ناش. وفى أماكن أخرى من نفس المسكن استخدم ستائر ووحدات إضاءة آرديكو ومدفأة آرديكو على شكل تمثال امرأة. وتبين تصميماته الداخلية الأخرى للمساكن (التى تتضمن كثيرا وحدات زخرفية وعناصر مأخوذة من مبانى طراز الشنجل) تأثير ستانفورد وايت وبعض المعماريين والمصممين الآخرين من نهاية القرن التاسع عشر. أحد المكاتب التى صممها ستيرن لصالح هيربرت واكر يعرض كلاسيكية ستانفورد وايت بشكل بارع، حيث احتوى المكتب على أثاث يمثل تأويلا جديدا للأثاث الكلاسيكى المعاصر. وصالة العرض التى صممها ستيرن لشركة أثاث شاو واكر فى شيكاغو عام ١٩٨٢، تعرض معالجة لبعض الوحدات الزخرفية المستلهمة من يوزيف هوفمان – وخاصة الشبكة – تتكامل مع المفردات البصرية لأسلوب ما بعد الحداثة.

تشارلز مور

كان تشارلز مور (١٩٢٥-١٩٩٣) أحد الآباء الآخرين المؤسسين لحركة ما بعد الحداثة، بالرغم من أن مبانيه لا تبدو كذلك من النظرة الأولى، مع كونها تحوى الكثير من زخارف العصور السالفة.

فى مترله الخاص الذى بناه بالخشب فى أورينداً بولاية كاليفورنيا فى عام ١٩٨٢، يتكون قلب المترل من شكلين يشبه كل منهما مظلة الكنيسة يستقران على أعمدة، وحولها وضع مور كل الأجزاء الأخرى للمبنى. والمظلة هى غطاء يستقر على أعمدة يتم بناؤه فوق الأماكن المقدسة. ومنذ العصور القديمة تعتبر المظلات واحدة من الطرز النبيلة للعمارة وبالتحديد للعمارة المقدسة. لم يكن من الممكن تصور أن تخلو أى كنيسة كبيرة فى العصور الوسطى أو الباروك من تلك المظلات التى تمثل سقفا لمذبح الكنيسة. لقد حول مور عنصرا ذا معنى مقدس فى العمارة إلى مكان بلا أى معنى مقدس وهو مترله الخاص. إن الاندفاع الساخر والمتعة العقلية فى اللعب بالاقتباس من التاريخ تمثل الأفكار التى توضح استخدام المظلات فى داخل المترل. وإذا كان من المقبول استخدام المظلة الكبرى فى منطقة المعيشة المركزية، فإن استخدام المظلة الثانية لتوفير سقف لحوض الاستحمام يتجاوز

حد السخرية. إن هوى مور فى اللعب بالأشكال المعمارية التاريخية ووضعها فى غير أماكنها، يمكن أن نجده فى بعض المناطق الأخرى فى مترل أوريندا. على سبيل المثال، بدلا من استخدام النوافذ والأبواب العادية كانت هناك أبواب مترلقة مثل النوع الذى يوجد فى الإسطبلات. إن المترل الذى يضم اقتباسات من العمارة الوطنية ومظلات تنتمى للأماكن المقدسة لا يوفر كما من تداعيات المعانى فحسب ولكنه يقول كذلك الكثير عن الفكر الساخر للمعمارى الذى نفذه، وخاصة عندما يكون المترل ملكا له.

إن ولع أسلوب ما بعد الحداثة لمور بالاقتباس وبلغة العمارة يظهر بوضوح أكثر فيما يعتبر أشهر مشروعاته "بياتسا دا إيطاليا" (شكل ١١٩)، فى نيو أورليانز بولاية لويزيانا فى عام ١٩٧٨. وكان مور قد كلف ببناء الميدان من قبل قاطنيه ذوى الأصول الإيطالية، ووفقا لرغبتهم فقد ابتكر الميدان ونافورته على أساس شكل حدود إيطاليا فى الخريطة والذى يشبه شكل الحذاء. تم تخطيط الميدان على شكل دوائر متداخلة تقع صقلية فى قلبها لتغمرها مياه النافورة وليس مياه البحر المتوسط. وفى الخلف يوجد بناء تذكارى من الأعمدة ملون بألوان زاهية وملى بالخامات الفاخرة، التى تكون مع بعضها البعض تشكيلة فريدة من الاقتباسات من مفردات الآثار القديمة، واحتشادا من الطاقة المعمارية المركزية للإمبراطورية الرومانية والنهضة الإيطالية. ومع ذلك يبدو أن مور يمنح جمهوره من العامة باستمرار لحظة معرفة بنفس قدر السؤال، ما إذا كانوا حقيقة قد فهموا كل المصادر المعمارية العويصة نوعا ما التى تم جمعها فى تصميمه للميدان. فى الحقيقة يتطلب ذلك أن يكون الفرد ذا خلفية معقولة فى التاريخ والأشكال المعمارية فى سبيل فهم الدعابة التى يقصدها. مرة أخرى، تظهر ما بعد الحداثة كحركة عقلية فى الأساس. قام مور بتحويل إفريز من الطراز الدورى إلى مرشة للنافورة، وتيجان الأعمدة إلى وحدات للإضاءة، كما أعطى لنفسه مكانا بارزا فى هذه الدعابة بأن صنع وجهين يشبهان وجهه يفيضان بالماء للخارج. لقد كانت نتيجة هذا الأسلوب عمارة مبهجة وهزلية ولكنها لا تصف وظيفية بأى حال من الأحوال.

وبالرغم من أن عمارة ما بعد الحداثة بحثت عن الملاذ فى الأشكال الرومانتيكية القديمة كرد فعل لزوال الإيمان بالتقدم المستقبلى وبداية عصر

الكمبيوتر، إلا أنها استفادت أيضا من بعض العناصر الشكلية الحديثة مثل الأسقف المستوية وأسقف أسنان المنشار والحوائط الزجاجية المموجة، وهذا ما يمكن أن نجده فى أعمال المعمارى المتميز جيمس ستيرلنج، الذى تنتمى أعماله المبكرة للحداثة واتجاه الهاى تيك.

جيمس ستيرلنج

درس جيمس ستيرلنج (١٩٢٦-١٩٩٢) العمارة فى جامعة ليفربول وتخرج فى عام ١٩٥٠. وافتتح مكتبه المعمارى الخاص فى عام ١٩٥٦. وكانت أهم مشروعاته فى السنوات التالية: مبنى قسم التاريخ فى جامعة كامبريدج (١٩٦٧)، ومبنى سكن الطلاب فى جامعة سانت أندروز (١٩٦٨)، ومركز أوليفتى للتنمية فى هاسليمر (١٩٧٢)، وهو مبنى مصنوع من خامات صناعية مقواة بالألياف الزجاجية ويتكون من عنصرين مرتبطين معا بإنشاء زجاجى. وفى عام ١٩٧١ انضم مايكل ويلفورد إلى ستيرلنج كشريك فى مكتبه، وقاما معا بتصميم وبناء المقر الرئيسى لشركة أوليفتى فى ميلتون كيتز. وفى الفترة من عام ١٩٧٧ حتى عام ١٩٨٤، قاما ببناء أحد أكثر المبانى الثقافية جرأة وتميزا فى ألمانيا والعالم فى الثمانينات، وهو المعرض الوطنى الجديد (شكل ١٢٠) فى شتوتجارت.

نظم المعرض حول مساحة مركزية تذكرنا بمدرج روما القديم الكوليزيوم، ويتحدد الفراغ المستدير المفتوح ذو الثلاثة طوابق بحوائط مزينة بالأحجار. ويمكن الدخول إلى الساحة العامة من خلال ثلاثة ممرات مميزة: منحدر مائل يصل بين شارعين متوازيين فى المدينة، وسلم محورى يوصل إلى شرفة صالة العرض، ومدخل معبد غائر متصل بالبهو السفلى. وبوجود المعبد فى وضع مدفون صنع ستيرلنج تداخلا فريدا للرمز التاريخى مع مسقط الدور الأرضى، وقد أصبح المعبد — الذى تحيط به مساحة هائلة — مجازا مباشرا يشير إلى روما القديمة. وتوجد فى إطار حائط الكوليزيوم عدة فتحات تكشف عن الفراغات الموجودة فى الوراء، تتقاطعها أجزاء من أشكال هندسية غير متصلة. ورغم تباين هذه الأشكال الهندسية فقد اندمجت بنجاح مع أجزاء المتحف بسبب توحد اللون والخامات. وشجع هذا الاستخدام الفعال للتداخل الفراغى الزائر على الاستكشاف وزيادة خبرته من الاستعارات وتكوين حوار مثمر مع هذا الإنجاز المعمارى الرائع.

لقد ثار جدل شديد بين المحدثين من ناحية، الذين ندبوا خضوع ستيرلنج المفترض إلى ما بعد الحداثة بسبب استخدامه الجرىء للألوان والعناصر الكلاسيكية مثل العقود والقواصر والأعتاب، وبين المناصرين لما بعد الحداثة من ناحية أخرى، الذين آمنوا أن ستيرلنج قد ساعد على انفتاح العمارة على تقاليدها التاريخية الثرية الخاصة.

وقد حجبت المناقشات أكثر ملامح المعرض أهمية، وبالتحديد الطريقة التى رسخ بها تقاليد البناء المحلية للمدينة واستجابته البارعة تجاه موقع لا رجاء منه، فالموقع يواجه طريقا سريعا من ثمانى حارات وقريب من واجهة خلفية كئيبة للمسرح الوطنى ومطوق بمجموعة منوعة من المبانى الجديدة والقديمة. وقد قاوم ستيرلنج كل هذا بكتلة نحتية مركبة من شرائط ذات درجتين من الحجر الرملى، وحوائط زجاجية متموجة ذات فواصل خضراء براقة، ومنحدرات عريضة محددة بواسطة كوبستات زرقاء وحمراء اللون.

كانت المظلات معالجة بأسلوب الدى شتيل من الألوان الصارخة، الأحمر والأزرق والأصفر، والنوافذ مربعة صغيرة، والحوائط فارغة من أى نقوش، وقد تحقق تباين ديناميكى بين هذه الخلفية المفصلة بدقة وبين ردهة المدخل المتموجة الخضراء اللون وبوابة المعبد المصنوعة من الصلب والعمود الأصفر الذى يشبه عش الغراب. لقد كان التنافر دائما استراتيجية جمالية لستيرلنج. وتعتبر القاعة المستديرة المركزية، وهى عرض نحتى خارجى، إحدى أكثر الساحات العامة نجاحا والتى تم ابتكارها فى السنوات العشرين الأخيرة من القرن العشرين، وهى ساحة ذات حجم مناسب وتمزج بين المعانى المقدسة والمعانى الدنيوية بقدر متساو. وهنا عالج ستيرلنج السوابق التاريخية بطريقة جديدة تستخدم لغرض عظيم. يحمل كل عنصر أساسى كما كبيرا من الأجزاء ويحل مشكلة وظيفية. وقد جمع أصداء من قبة البانثيون مع بقايا قصر هادريان ليشكل ساحة مناسبة جميلة مفتوحة على السماء بشكل غير مألوف. كل هذه العناصر الانتقائية تضيف حيوية لساحة خارجية محمية من ضوضاء وحركة مرور العاصمة. إن الاقتباس التاريخى والاستخدام الرمزى لزخرفة الهاى تيك يجعلان متحف شتوتجارت مثالا لحركة ما بعد الحداثة، مثلما كانت الباوهاوس وفيلا سافوى تمثلان مثالين للحركة السابقة.

أنتج المصمم المعمارى النمساوى هانس هولاين – وهو صديق شخصى لستيرلنج – تصميمات أكثر تحفيزا بأسلوب ما بعد الحداثة.

هانس هولاين

كان هانس هولاين (١٩٣٤-) خبيرا بالفعل فى تحقيق النظرة ذات اللمسة التكنولوجية من الحداثة المتأخرة، ثم تحول فى اهتمامه نحو الاستخدام الزخرفى لجماليات ما بعد الحداثة.

فى تجديده لدار بلدية بيرشتولدسدورف بالقرب من فيينا فى عام ١٩٧٦، حقق هولاين استخداما زخرفيا كبيرا للكروم وعناصر الأثاث لتكثيف الزخارف الموجودة. يقسم خط أزرق متموج ذو حافة من الكروم حائط قاعة الاجتماعات إلى أجزاء فوق الأفريز السفلى التقليدى من الحائط، فى سبيل تأكيد الصور الشخصية المعلقة والخاصة برؤساء البلدة السابقين. تتنوع الموجات فى الاتساع كما تفعل البانوهات المتموجة الموجودة أسفلها لكى تتطابق مع الأشكال البيضوية المتنوعة للوحات الموجودة بالأعلى، وفوق أبواب الدخول الجانبية تنقلب الموجات لتسمح بالمرور ولتشير إلى تغير فى الوظيفة. يدل هذا الاستخدام المتموج للزخارف (الذى يذكرنا بطراز الركوكو فى فيينا) على اختيار وظيفى إيجابى صنعه هولاين عندما تصدى للمتطلبات الصعبة الخاصة بزيادة حجم غرفة المجلس. وقد قرر – بدلا من بناء غرفة جديدة – أن يجمع أعضاء المجلس كلهم فى الغرفة القديمة، وبالتالى المحافظة على صلاتهم التاريخية مع غرفة لها أصداء عاطفية عظيمة (الصور الشخصية التذكارية كان قد تم رسمها مباشرة بعد الخدعة التركية التى تسببت فى مذبحة أهل المدينة). هكذا كانت الزخارف المزدحمة لا تؤكد الزخارف الأقدم فقط ولكنها تؤكد أيضا وجود الأعضاء المتجمعين الجالسين تحتها، وهكذا تعمل كصلة مجازية بين المجموعتين. وتتلائم مقاعد الآرديكو مع الأماكن المخصصة لها عند طاولة الاجتماعات، وعلى الأرضية عند مركز الشكل البيضوى يوجد عنقود عنب نمطى وهو رمز للمصدر الرئيسى لموارد هذه المدينة وللمال ذاته (بسبب قطع الرخام الذهبية).

ومن بين أكثر مشروعات هانس هولاين خيالا وإثارة للذكريات التصميم الداخلى لمكتب السياحة النمساوى (شكل ١٢١) فى فيينا والذى صمم فى عام

١٩٧٨، ولكنه تهدم فى عام ١٩٨٧، وقد كان مليئا بالإشارات والتلميحات إلى السفر من خلال الوحدات الزخرفية والأشكال المتعددة المنتشرة داخله.

كانت تصميمات هولاين من حيث المقياس والفكر فى منتصف الطريق بين العمارة والأثاث، ولذلك فقد ارتبطت بالمعالجة الزخرفية. ويتكون مكتب السياحة النمساوى من سلسلة زخرفية من قطع الأثاث العملاقة، الموضوعة بجانب بعضها كنوع من الكولاج الرمزى. وفى التصميم الخارجى يعمل القماش الرمادى المحايد كواق وفوق ذلك يشير ببراعة للوظيفة الجديدة من خلال إدخال البرونز المصقول والذى يشع للخارج من اللون الرمادى. وفى الداخل أصبحت المطبوعات السياحية المتعددة مبررا للانتقائية. وتم تطويق الأعمدة المحطمة بواسطة تعريشات من الكروم تشير إلى السفر إلى اليونان وإيطاليا، أما السفر إلى الصحراء فيشار إليه من خلال نسخ برونزية من أعمدة النخيل مثل الموجودة فى جناح برايتون، والسفر إلى الهند من خلال قبعة شمسية هندية من البرونز، وتذاكر الحجز عن طريق ستارة خشبة المسرح، والسفر بالجو بواسطة الطيور، ورمز إلى مكتب الصراف عن طريق الشكل الخارجى لشبكة مشع السيارة رولز رويس، وكل هذه العناصر توجد تحت سقف قبو غائر مشبع بالإضاءة يذكرنا بتصميم بنك مكتب توفير البريد (١٩٠٦) للمعمارى أوتو فاجنر. وهكذا يتحدث هولاين مباشرة لثقافة الجمهور ويستخدم صيغها الثابتة، ولكن باهتمام وإدراك ليس واضحا عادة فى منتجات ثقافة الجمهور.

أما أشهر مصمم أمريكى عرف بأعمال ما بعد الحداثة (بالرغم من كرهه لهذا المصطلح) فكان المعمارى الأمريكى المتميز مايكل جريفز.

مايكل جريفز

صرح مايكل جريفز (١٩٣٤-) علانية بضرورة توجه العمارة إلى ما وراء الحداثة، وقد رأى أن ذلك أمر جوهرى، معتمدا فى هذا الرأى على فشل الحداثة فى تحقيق متطلبات العملاء والتعبير — من خلال بعض الوسائل مثل اللون والشكل والملمس والزخرف — عن القيم الثقافية التى تحيط بهم وتعطيهم معنى. ولد جريفز فى منيبوليس ودرس العمارة فى جامعة سنسيناتى وتخرج عام ١٩٥٩. وفى عام ١٩٦٤ أسس مكتبه المعمارى الخاص. وكانت أعماله المبكرة مستمدة من النماذج الفنية التاريخية — وبالتحديد الكلاسيكية والتكعيبية — وهو الفهم الذى

أتاح له أن يبرع فى استخدام الشكل واللون. وفى بداية السبعينات أصبح جريفز عضوا فى مجموعة "خمسة نيويورك" ، وهى مجموعة من المعماريين ضمت كذلك ريتشارد ماير، وتشارلز جوائمى، وبيتر إيزنمان، وجون هيدجدوك، وقد أصبحت أعمالهم معروفة من خلال إصدار كتاب "المعماريون الخمسة" Five Architects فى عام ١٩٧٢. وقد أصبح الاثنان الأولان مؤثرين فى التصميم الداخلى فى السبعينات، والاثنان الآخران مهتمين بنظرية العمارة والإنشاء والتدريس.

وبنهاية السبعينات تضمنت تصميماته اثنى عشر منزلا أو أكثر وستة متاحف وصالات عرض وعدة مرافق صحية ومكاتب لمجموعة استثمارية، وسلسلة من صالات العرض لشركة صناعة الأثاث الأمريكية سونار هاوزرمان، والتى وفرت عرضا مباشرا لأعماله لعدد كبير من المصممين الشباب والعملاء المحتملين.

كان استخدامه للون والزخرفة فى كل تلك المشروعات استخداما حرا ومتميزا. وتتمثل الخاصية الرئيسية لأعمال مايكل جريفز فى منهجه الفنى التاريخى، الذى تتزامن فيه الصور والمعانى والإلهامات أو الاشتقاقات. وقد كان مهتما بالأبعاد المتعددة للفراغ والإنشاء والرمزية، وكانت علاقات مبانيه وتصميماته الداخلية بمواقعها المادية وخلفياتها الثقافية من بين الاهتمامات الرئيسية لجريفز. وقد ربط الأرضية والحائط والسقف بالأرض والأفق والسماء، أو بالقدم والجسم والرأس، وتعتبر أعماله رمزية إنسانية أكثر منها رمزية تجريدية.

وفى بداية الثمانينات ارتدى مايكل جريفز عباءة الفيلسوف والمنظر الجمالى الرئيسى للعصر، وأخذ يشن هجوما على أكثر فروض القرن العشرين تأثيرا، وقد أكد ذلك جنبا إلى جنب مع أنصار حركة ما بعد الحداثة قائلا: " فى المسقط الحر المفتوح فقدت الحداثة التقسيمات التى أعطتنا الخصوصية والتى أعطتنا التدرج فى الغرف. وإذا نظرت إلى فيلا توجندهات سوف ترى ترتيبا يشبه أسلوب الدى شتيل بدون تدرج. أنا لا أعتقد أنه النظام الشرعى الخاص بثقافتنا، بل أعتقد أنه خاطىء وغير ملائم لنا كلنا وفى كل الأوقات لعمل عالم متجانس من

الفراغات. الغرف هى كل ما نملك والفراغات توجد داخل الغرف، وبدون الغرف فنحن لا نملك حوائط، وبدون حوائط فلن نحتاج إلى المعماريين أو المصممين "[1].

لقد كان ذلك اهتماما موجها للحداثة من حركة ما بعد الحداثة، ولكنه لم يمنع احترامها التاريخى للعمارة البيضاء فى العشرينات. عمل جريفز فى بداية السبعينات بنظام لونى استخدم المضمون الرمزى، وقد أطلق عليه اسم "المجاز اللونى" color metaphor، وقد كان استخدام جريفز للألوان مثالا لتأثير البنيوية Structuralism الفرنسية والروسية على التصميم فى السبعينات. وقد كانت البنيوية فى التصميم مماثلة للبنيوية فى اللغويات، التى بحثت عن المعانى فى الطبيعة التحتية للغة وتركيبها الأساسى. وكان جريفز – مع بيتر إيزنمان فى بداية السبعينات – مهتما بالمعانى التى يتم التعبير عنها بواسطة الأشكال المرتبة كلغة معمارية، وقد كانت تجارب جريفز وارتباطاته بالطبيعة جزءا من هذا البحث. استخدام جريفز للألوان فى البيوت وفى المكاتب وفى العيادات الطبية لصالح جمعية الأذن والأنف والحنجرة ENT فى فورت واين بولاية إنديانا فى عام ١٩٧١، كان يهدف إلى "لاندسكيب مجازى" metaphorical landscape، حيث وفرت الألوان نفسها "إشارات ثقافية" cultural references، فاللون الأزرق يرمز للسماء أو الماء، والأصفر يرمز إلى ضوء الشمس، والأخضر يشير إلى أوراق النباتات، والأحمر كان يعنى الحوائط.

كان تصميم جريفز الداخلى لمؤسسة ENT يتبع هذا التشابه الجزئى، تندفع أشعة الشمس إلى الداخل من خلال القواطيع الصفراء المنخفضة الخاصة بموقع الممرضات المركزى. وفى السقف تشبه أنابيب تكييف الهواء المطلية باللون الأخضر ظلة من الأوراق النباتية، وفوقها توجد مسارات تتعلق منها كشافات الإضاءة المطلية باللون الأزرق لتحاكى هالة السماء. وفى كل غرفة من غرف العلاج فى مؤسسة ENT رسم جريفز بنفسه جدارية تكعيبية تمثل البيئة المحيطة التى تكرر هذه التشابهات الجزئية اللونية. وفى الحقيقة كان تركيب هذه الصور والمجازات والمعانى المتعددة هو الذى أعطى أعمال جريفز عمقها وثراءها من الناحية العقلية والناحية

1. Michael Graves, quoted from C. Ray Smith, *Interior Design in 20th Century America: A History* (New York: Harper and Row, 1987), p.298.

البصرية. وعموما فإن هذا التعبير عن ذلك الخيال الحافل بالمجازات الجمالية والمضامين والمعانى المتعددة قد جعل تصميماته الداخلية وعمارته حيوية ومحفزة فى بداية السبعينات، وأعطاه المكانة الدولية. وفيما بعد ابتعد جريفز عن الإشارة اللونية وغير طريقته فى التعامل مع الفراغات.

صمم مايكل جريفز سلسلة من ثمانى صالات عرض فى عدة مدن مختلفة لشركة سونار هاوزرمان بدءا من عام ١٩٧٩، وجاء تأثيرها على المصممين الآخرين سريعا. تقنية جريفز لعرض الأقمشة كالستائر المنسابة، والتى بدت للوهلة الأولى باهظة الثمن وغير ملائمة للكثير من المصممين ومصممى العروض، أصبحت سريعا تقلد على نطاق واسع. كما أن مجموعته اللونية الخافتة والرقيقة والمغرية — من المشمشى والرمادى والأزرق والرمادى الداكن والأصفر — قد تبناها مصممو الاتجاه السائد الرئيسيون وأيضا المصممون الشباب. وقد اعتمد مفهوم جريفز فى هذه الصالات على الغرف المنفصلة المستقلة بدلا من الفراغات المفتوحة الانسيابية، والتعاقب المتدرج لتلك الغرف، والتقسيم ثلاثى الأجزاء للحوائط إلى قاعدة ووسط وقمة، أو كما شدد جريفز عليها بالخلفية الكلاسيكية المجسمة: القدم والجسد والرأس. وفى صالة العرض الثانية فى نيويورك عام ١٩٨١، حقق جريفز التكامل بين مناطق العمل وفراغ صالة العرض وصاغ كليهما بمفردات لغته الكلاسيكية الاشتقاق، من الأعمدة والتيجان والقواصر والأسقف المقنطرة والخدود الطولية (الخشخان) واستخدام الرخام. وفى صالة العرض الثالثة فى شيكاغو عام ١٩٨٢، كانت الألوان أكثر قتامة وبروزا وأكملت الأقمشة برقة الأسطح الصلبة، وكانت الإضاءة غير المباشرة لجريفز بأسلوب الآرديكو رقيقة وفاتنة.

وقد بدأ جريفز كذلك فى تصميم الأثاث فى عام ١٩٧٧ لشركة سونار هاوزرمان بأسلوبه الشخصى من التلميحات الكلاسيكية. وفى عام ١٩٨١ ساهم جريفز بتصميم منضدة تزين مستوحاة من آرديكو هوليوود تسمى بلازا لمشروع ممفيس الخاص بالمصمم ايتوريه سوتساس، وبالتالى ساعد على إضفاء النكهة الدولية للتصميم الجديد الذى كان قد ظهر فى ميلان. وبدأ جريفز فى عام ١٩٨٥ مشاركته للشركة الإيطالية ألسى، التى كانت قد بدأت بالفعل خوض المغامرة فى اتجاه ما بعد الحداثة من خلال غلاية بوليتوريه للمصمم ريشارد زابر قبل ذلك

بعامين، وكان تصميم جريفز أكثر غرابة وموجها نحو الثقافة أكثر من المنفعة، حيث كان عبارة عن طائر بلاستيكى صغير يجلس على صنبور ويصفر عندما يغلى الماء. وقد أصبحت الغلاية تصميما كلاسيكيا لحركة ما بعد الحداثة وبيع منها أكثر من خمسمائة ألف قطعة. وقد استمر جريفز فى تصميم قطع أخرى متميزة لشركة ألسى.

كان إنتاج جريفز خصبا فى الثمانينات، وتضمن الخزفيات لشركة سويد باول (١٩٨٤) والأثاث لشركة موروني (١٩٨٥) والسجاد لشركة فورفيرك (١٩٨٨). وقد حقق نجاحا كبيرا بافتتاحه متجرا للبيع بالتجزئة فى برينستون عام ١٩٩٣، وهى السنة التى أعلن فيها عن فضل الثقافة الشعبية عليه من خلال تصميمه لإبريق الشاى ميكى ماوس. وقد عمل كذلك فى مشروعات معمارية متنوعة. ويعتبر تصميمه لمبنى الخدمة العامة فى بورتلاند بولاية أوريجون فى عام ١٩٨٢، أحد أكثر محاولاته دراماتيكية فى حركة ما بعد الحداثة. فى مبنى من كتلة مكعبة بسيطة ترتفع عاليا على منصة وتقطعها بين مسافة وأخرى نوافذ مربعة صغيرة، أضاف جريفز وحدات زخرفية ونماذج هرمية مقلوبة وعناصر معمارية ضخمة مثل أحجار العقود وتمثالا من الحجر المنحوت فوق المدخل.

وتضمنت مشروعات مايكل جريفز المعمارية الأخرى فندق سوان فى أورلاندو بولاية فلوريدا فى عام ١٩٩٠، وملحقا لمتحف ويتنى للفن الأمريكى فى نيويورك عام ١٩٩٠ أيضا. وقد اتسع مجال أعماله ليشمل الثقافة الرفيعة إضافة إلى الثقافة الشعبية، وكان له تأثير كبير على جيل الشباب من مصممى ما بعد الحداثة.

فيليب ستارك

يعتبر المصمم الفرنسى فيليب ستارك (١٩٤٩-) بلا شك من أعظم مصممى أواخر القرن العشرين، وصورته الشائعة كفنان مبتكر وخلاق يطبق مهاراته على أدوات الحياة اليومية تستدعى التقليد الذى يعود إلى زمن هنرى دريفوس ورايموند لووى فى الولايات المتحدة فى العشرينات والثلاثينات، والخاص بربط المصمم بالمنتج للمساهمة فى بيعه. وبحلول عقد الثمانينات، ومع توسع وانتشار وسائل الإعلام أصبحت سمعة ستارك كساحر قادر على تغيير البيئات اليومية الموجودة أمام أعيننا سمعة تتعدى الحدود الجغرافية. وهو يشتهر كذلك

بتصميماته الداخلية للفنادق، وتصميماته للأثاث والمنتجات المترلية فى طوكيو ونيويورك وباريس ولندن، وأصبحت مواهبه ممتدة فى كل هذه المراكز العالمية.

وينطبق على فيليب ستارك بحق وصف مصمم سوبر، وهو مصمم تابع للاتجاهات السائدة ومستقل فى ذات الوقت، ويملك موهبة الترويج الذاتى، وهو يتحدث كثيرا وبفصاحة عن التصميم وعن منهجه الشخصى فى هذا المجال. ومع التركيز على الإبداعية التى تصاحب كل مناقشات أعماله، فإن ستارك يركز على دور فنان الفنون الجميلة أكثر من المهندس. ولكن بالرغم من الصور الغامضة التى وضعها لنفسه، إلا أن أعماله تمتد بعيدا إلى ما وراء حدود الفنون الجميلة، وإذا كانت ضمن عالم الفنون الجميلة الذى حدده فإنها مع فنون عصر النهضة، وتحديدا إيطاليا القرن السادس عشر، عندما تجنب الفنان الاختلافات بين الجميل والنافع، بدلا من فن العالم المعاصر الذى يركز بشكل أكثر ضيقا على التصوير والنحت ويتجاهل فى الأغلب دور المنفعة.

ويعتبر ستارك فريدا فى عدة جوانب، ويمكن اعتباره أيضا ممثلا لجيل كامل من المصممين الفرنسيين (مصممو الأثاث فى الأكثر)، ومنهم ميشيل ويلموت، وماتيا بونيتى، ومارى كريستين دورنيه، وآخرين برزوا فى عقد الثمانينات. وكان نجاحهم يعود إلى عدة عوامل، أهمها الدعم المقدم من منظمة VIA التى أسستها الحكومة الفرنسية لتشجيع المصممين على الإبداع فى تصميم الأثاث.

تحوم أعمال ستارك وتدور حول عدد من المجالات الرئيسية: الإضاءة، وإزالة الحدود بين التكنولوجيا والفن، وحديثا الأشكال الحيوانية والجسم البشرى. وكان يفضل بعض الأشكال على الأخرى مثل الأشكال ذات الأجنحة والقرون، ويعود إليها كثيرا فى عدد من السياقات المختلفة، وكان أيضا دائما ما يعود إلى نفس الخامات مثل ربط الخشب والألومنيوم بالبلاستيك حديثا. ولخلق كل ذلك فإن أعمال ستارك تعتبر حديثة بشكل واضح، بينما تظهر عودته لمصادر الماضى فى بعض الأحيان، مثل استخدامه لأنماط المقاعد المنطوية التقليدية. إلا أن انكبابه كان دائما على الحاضر والمستقبل، فالكثير من تصميمات ستارك الهامة قد استلهمها من عالم الخيال العلمى، وتتأكد الطبيعة المستقبلية الغريبة لتصميماته من خلال العديد

من الأسماء المبهمة والغامضة التى أطلقها على قطعة والمستمدة من أعمال كاتب الخيال العلمى فيليب ديك مثل دكتورنو، ولورد يو، وميس تريب.

سجل ستارك نفسه كدارس للتصميم الداخلى والأثاث فى مدرسة كموندو فى باريس عام ١٩٦٨، ولكن يبدو أنه نادرا ما كان يحضر الدروس. وعلى كل حال فقد أنتج أول مقاعده، المقعد الخشبى القابل للطى فرانسيسكا سبانيش، فى ذلك الوقت تقريبا. وفى عام ١٩٦٩ تم تعيينه كمدير فنى فى شركة بيير كاردين، ولكنه لم يلفت الانتباه إليه حتى منتصف السبعينات، وتحديدا حينما نفذ التصميم الداخلى لاثنين من الملاهى الليلية الشهيرة فى باريس: لامان بلو، وليه بان دوش. وفى عام ١٩٨٢ تم منحه جائزة الأثاث من منظمة VIA لتصميمه مقعد ميس دورن ذى التكوين البسيط جدا من الصلب الأنبوبى مع وسادة منجدة، والذى تم إنتاجه تجاريا على عكس مقعد فرانسيسكا سبانيش. وفى عام ١٩٨٤، وبعد أن شاهد قطعة لستارك معروضة فى معرض VIA فى باريس، قام مالك مقهى كافيه كوست – المقام فى التطوير الجديد حول مركز بومبيدو – بتكليف ستارك بوضع التصميم الداخلى للمقهى.

يتمثل الملمح الرئيسى للتصميم الداخلى لمقهى كافيه كوست (شكل ١٢٢) فى الساعة العملاقة والسلم المركزى الأكبر من المعتاد والمحاط بعمودين أسطوانيين كبيرين. عمل هذا الملمح أكثر كقطعة زخرفية عملاقة حيث أن وظيفته تمثلت فى الوصول إلى طابق مسروق صغير جدا. ويتسع السلم كلما صعدنا لأعلى مما يخلق أثرا منظوريا عكسيا ويضغط الفراغ ويجذب الانتباه نحو إنشاء السلم. ملأ ستارك الطابق الرئيسى والطابق المسروق بمقاعد بسيطة ذات مساند ظهر منحنية ومصنوعة من الخشب الرقائقى المصقول، وبطاولات صغيرة ذات قواعد، تاركا ممرا كبيرا للوصول للسلم، ويكرر الممر المنظور العكسى فى تصميم الأرضية. وبين عشية وضحاها حقق كافيه كوست لستارك شهرة طائلة. فالمظهر الأنيق والحديث للتصميم الداخلى قد يضرب على عصب مجتمع التصميم الدولى والعامة بشكل مماثل، وكان يعتبر موضوعا رئيسيا فى المجلات على مستوى العالم. وأصبحت المقاعد المنحنية اللامعة ناجحة أيضا من الناحية التجارية، وظلت تقلد حتى نهاية التسعينات.

أنتج ستارك فى الثمانينات سلسلة متميزة من تصميمات المقاعد، من مقعد مستر بليس (١٩٨٢) ومقعد دكتور سوندربار (١٩٨٣) إلى مقعد مسز فريك (١٩٨٥) ذى الهيكل المعدنى المنحنى. ومن خلال مقعد براتفال (١٩٨٢) ومقعد لولا موندو (١٩٨٦) ومقعد دكتور جلوب (١٩٨٨) المصنوع من البلاستيك والصلب الأنبوبى اشترك ستارك مع العديد من الشركات الصناعية مثل درياد وباليرى وديسفورم فى فرنسا وإيطاليا واليابان وعدة أماكن أخرى، وكانت كل التصميمات رائعة تنتفع بمميزات الخامات المصنوعة منها – مثل خفة الوزن والاقتصاد فى التكاليف – بقدر الإمكان.

وقد انشغل ستارك خلال الثمانينات والتسعينات بالعمارة والتصميم الداخلى، وظهرت أعماله فى العديد من العواصم حول العالم. فى طوكيو فى اليابان عام ١٩٩٤، صمم ستارك مبنى أساهى، والذى كان يشبه عمل نحت عملاق ينطلق فى الأفق. وقد بناه بالخرسانة والزجاج فى أشكال تماثل تصميمات منتجاته، كما لو أنه قد ضخم ببساطة مقياسه فى العمل، بينما حافظ على التزامه بنفس لغة الشكل والتصميم المستخدمة فى منتجاته الأخرى. تغطى واجهة الزجاج العاكس كتلة المبنى المسلوبة. وقد وضع ستارك فى أعلى قمة المبنى شكلا نحتيا مذهبا عملاقا، وصفه ستارك بالشعلة. فى ردهة الطابق الأرضى (شكل ١٢٣) تشكل الحوائط المائلة والأعمدة النحتية الملتوية خلفية مناسبة لأثاث ستارك ذى اللون الأحمر الزاهى. وقد استخدم ستارك فى دورات المياه المتاخمة الزجاج والرخام بطرق غير متوقعة. كانت مباول دورات الرجال عبارة عن أنصاف أسطوانات رأسية ذهبية، كما استخدم فى دورات النساء الزجاج والرخام الفاخر.

وفى نيويورك قام ستارك بعمل تصميمين داخليين لفندقين رائعين، فندق رويالتون فى عام ١٩٨٨ وفندق بارامونت فى عام ١٩٩٥، واللذين تحكم كاملا فى كليهما وعمل فى كل التفاصيل بنفسه حتى حنفيات الحمامات.

فى فندق بارامونت، ضمت ردهة بارتفاع طابقين سلما دراماتيكيا يبدأ ضيقا ثم يأخذ فى الاتساع كلما ارتفع (شكل ١٢٤). وقد رتبت تشكيلة من أثاث ستارك بأسلوب ما بعد الحداثة فى مجموعات على سجاد من مربعات كبيرة موضوعة بشكل قطرى على أرضية من الرخام. وكانت غرف النوم مميزة

بمستنسخات ذات إطارات سميكة لتفاصيل من لوحات الفنان الهولندى يان فيرمير (١٦٣٢-١٦٧٥)، والتى تشكل مساند الظهر للآسرة. بينما يوجد أثاث غريب نموذجى لستارك على سجاد من درجتين لونيتين على شكل مربعات الشطرنج. وكانت أحواض الغسيل فى الحمامات عبارة عن تجويف من الستانليس ستيل داخل مخروط مقلوب من الستانليس ستيل يستدق ليصل إلى نقطة على الأرض.

وفى فندق رويالتون، يتصدر المدخل ردهة طويلة يحدها من اليمين حائط معمد متموج ومميز بوحدات إضاءة ضخمة متطابقة بارزة ومرتفعة وقريبة من السقف، ويتكون الجانب الأيسر من الردهة من منطقة جلوس طويلة على مستويين مملوءة بعدد كبير من أثاث ستارك متعدد الأحجام والأشكال، يدعم بعضها مساند ظهر على شكل قرون من الكروم اللامع، وبعضها الآخر من مقعدين مزدوجين، ويفصل بين منطقتى الجلوس درابزين على شكل ثعبان منحن من الكروم، وتوجد سجادة زرقاء داكنة بطول الردهة من تصميم برجيت لوران (زوجة ستارك) تفصل الجانب الأيمن عن الجانب الأيسر. ومؤلفة من وحدات زخرفية بيضاء طولية من الثعابين والحيات. كانت الردهة بارتفاع طابقين وتفصل بين ممرات الحركة ومنطقة الجلوس. ومستوى الجلوس السفلى يتم الوصول إليه عن طريق مجموعة طويلة ومستمرة من الدرجات ذات درابزين على شكل ثعبان مركب مصقول. وقد تم ترتيب الأثاث بإيجاز، وكل منها كان مختلفا ولكن مرتبطا بالآخر من خلال التفاصيل. وقد وضعت عدة اختيارات للجلوس، بحيث يمكن للفرد أن يجلس بالقرب من المدفأة الرمزية، أو أن يجلس حول طاولة مكتبة ضخمة مملوءة بكتب فنية مصورة، أو أن يجلس على أحد مقاعد البار، أو أن يجلس على إحدى طاولات اللعب الأربع، وهذه المجموعة من الطاولات مثبتة بالحائط الأيسر مع مرآة مائلة ضخمة فى مواجهة المصاعد الرئيسية مباشرة، وتؤكد هذه الجلسات على الطبيعة التنافسية لعالم اليوم. وطاولات اللعب الأربع ذات قوائم مصقولة على شكل ماعز الساطير (أحد آلهة الإغريق نصفه بشر ونصفه ماعز)، بينما الجلسات كانت ذات حواف متدلية ومطوقة بمساند ظهر ذات قرون مزدوجة عالية، تدعمها كعوب مستدقة الطرف. ولإكمال الصورة، تضاء كل لعبة بواسطة شمعة واحدة موضوعة فوق درع منحن متصل بالطاولة، فليس هناك ضوء قادر على خلق جو من الغموض والإغراء والفتنة مثل ضوء الشموع. وتتميز غرفة مستديرة بعيدة عن

الردهة بحوائط منجدة من الأرض حتى السقف باللون الأزرق الشاحب، وتمثل قلب الفندق، حميمية ولكنها فى نفس الوقت مصدر للطاقة والقوة. وهناك أرضية شعاعية على شكل رقعة الشطرنج تحدد هندسية الغرفة وتتباين مع الحوائط ذات الحواف الناعمة المخملية. وتكتمل التجهيزات بطاولات صغيرة قائمة بذاتها ملحقة بها مقاعد ذات قرنين مزدوجين، إنه الكهف المقدس للإلهة الحية مينوان. وقد دعمت المظاهر غير المعتادة والغريبة للفراغ الداخلى بالعديد من الاستعارات الحالمة والجنسية والتى تحث على المغامرة.

وقد فكر ستارك فى تصميم غرفة النوم كمرفأ، ولكن ليس بدون جانبه المظلم الخطر. وكان السرير هو قطعة الغرفة المركزية ويمثل قرص زهرة ناعمة حسية، وكل سرير مغطى بلحاف من زغب الأوز السويدى ومميز بأربع وسائد محشوة حتى الامتلاء بالزغب، تسندها مقدمة مبطنة متجعدة للسرير. وحوائط خشب الماهوجنى المطلية بورنيش اللك، تحيط بالسرير الغائر، موفرة تباينا داكنا حاد الحواف، وهكذا يصبح السرير كما لو أنه لسان مغر أبيض ناعم يمتد خارج الفم مهددا بابتلاع النائم عليه حيا.

وتكتمل روعة فندق رويالتون بأعمال السباكة، فدورة مياه الرجال للردهة تسودها مبولة عريضة وطويلة من الستانليس ستيل، تمثل حائطا خلفيا لشلال مياه. وتتميز الحمامات الفردية بمخروطات مستديرة وعميقة من الستانليس ستيل اللامع والموضوعة فى مثلث من الزجاج الصافى السميك، والذى يشغل الركن الداخلى من الحوائط ذات البلاطات الإردوازية. وقد خلق وجود مرايات مشطوفة فوق الحوض أربعة أحواض تشع حول ملتقى الزاوية، وتعطى صورة معكوسة للمستخدم. وتحتوى الأجنحة الكبيرة على أحواض استحمام مستديرة ذات أدشاش مرنة، وتستخدم القرون لتعليق المعاطف وكمقابض للخزانات.

من ناحية أخرى،كرس ستارك الكثير من طاقته فى التسعينات لتصميم المنتجات وكانت رغبته فى وضع لمسته على كل الأوجه الخاصة بالحياة اليومية قد جعلت تصميم المصنوعات العادية – مثل مقابض الأبواب وفرش الأسنان – تعبر عنه شخصيا. ومثلما فعل العديد من المصممين قبله، ومن بينهم قدوته الشخصية أكيليه كاستيليونى، فقد عمل مع الشركة الإيطالية ألسى، وقد نتج عن هذا إنتاج

ما أصبح سريعا من كلاسيكيات التصميم الحديث مثل عصارة الفاكهة جوسي ساليف (١٩٩٠) التى تشبه كائنا فضائى ذا أرجل نحيلة، والغلاية هوت بيرتا (١٩٩١).

لقد وفر تصميم المنتجات لستارك عددا ضخما من المشاهدين مثلما كان يرغب دائما، وكذلك أتاح له فرصة عرض أفكاره على مستوى واسع، وفى منتصف التسعينات وضع تركيزه فى هذا المجال ليقترب أكثر فأكثر فى تصميماته من حميمية الجسم البشرى، كما انتقل بعد ذلك إلى مجال الإنتاج الكمى. وكانت أشكاله العضوية الحيوانية بمثابة مرايا للتحولات فى الفكر التكنولوجى فى ذلك الوقت الذى أصبح فيه النمط الآلى للحداثة المبكرة شائعا على نحو متزايد. واستمر ستارك فى استخدام التصميم والدور القوى للمصمم لترجمة روح العصر فى شكل منتجات، وليؤكد بذلك أنه لا أحد منا – نحن المستهلكون – مستثنى منها.

لعب التصميم الإيطالى أيضًا دورا بارزا فى ابتكار التصميم الداخلى لحركة ما بعد الحداثة. وقد أصبح اسم "ستوديو ألكيميا" ملازما لصورة الأثاث الإيطالى الحديث الجيد. وكان الرخام والجلد هما الخامات المفضلة للمدرسة الإيطالية الحديثة، وكانت الجاذبية اليانعة للخشب مفضلة على المعدن فى الأغلب، والجلد الخام يستخدم لتحقيق مظهر مميز لتصميمات أثاث الجلوس الجديدة خلال السبعينات.

ستوديو ألكيميا

فى عام ١٩٧٦ تأسس "ستوديو ألكيميا" فى ميلان، ويضم مؤسسيه وأعضاءه النشيطين أليساندرو ميندينى، الذى أصبح رئيسا لتحرير مجلة "دوموس" فى عام ١٩٨٠، وإيتوريه سوتساس، وروبرت هاوسمان، وآخرين. وقد تضمنت بياناتهم دائما شيئا صوفيا رمزيا، ومثلما حاول السيميائيون[٢] تصنيع الذهب، وصف ميندينى فى كتالوج "ستوديو ألكيميا" لعام ١٩٧٨ أملهم فى أن يتمكنوا من القيام بأعمال فنية من كل أنواع الخامات وتعمد استعمال الأشياء البالية، بأنه:

---

٢. السيمياء هو ذلك العلم القديم المشكوك فيه الذي عرفته العصور الوسطى، وكان يسعى إلى تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب خالص وإلى البحث عن إكسير الحياة الذي يهب الخلود. وقد ورثت الكيمياء فكرته الأساسية أي تحويل العناصر بعضها إلى بعض.

"حصان طروادةالجماهير "[٣]. ربما تكمن الخاصية الرئيسية لتصميمات "ستوديو ألكيميا" فى احترام الأشياء ليس من منطلق الوظيفية العملية، التى يمكن أن تؤخذ بدرجة أكثر أو أقل كشىء مسلم به، ولكن من منطلق التعبيرية النسبية. إنه سؤال عن العلاقة بين الشخص والشىء، وفى هذه العملية يكون المصمم نفسه أفضل مراقب لذاته عندما يأخذ صلته بالكلاسيكيات كفكرة رئيسية.

فى عام ١٩٧٨ قدم ميندينى مسوخ التصميمات الكلاسيكية الحديثة، حيث قام بتغطية مقعد بلاستيكى من تصميم جو كولومبو بنموذج يشبه الرخام، ووضع بعض الرايات والأعلام المثلثة إل مقعد بيت الربوة الخاص بماكنتوش ومقعد سوبرليجاره الخاص بجيو بونتى، وحول الظهر الخشبى لمقعد زيج زاج الخاص بجيريت ريتفلد إلى شكل صليب، وزخرف المقعدين رقم ١٤ لميكايل تونيت وفاسيلى لمارسل بروير بورق مقوى ملون بألوان زاهية على شكل سحابات وتركيبات تشبه قرون الاستشعار عند الحشرات. ولكن هذا النوع من المعالجة الفنية لم يكن جديدا بل كان معروفا جيدا فى الحركة الدادية، ولكن يبقى أن ميندينى لم يحاول أن يتفه الأشياء فحسب، ولكنه قام أيضا بإعلاء شأن بعضها، فقد قام بطلاء مقعد بذراعين بأسلوب كاندنسكى (شكل ١٢٥) وعالج مقعدا آخرا من طراز نيوباروك بأسلوب التصوير التنقيطى. لقد برز التصميم العادى من خلال الصلة الأسطورية والحميمة والفطرية التى أدركها ميندينى بين الإنسان والشىء. وقد أعطى كل من تريكس وروبرت هاوسمان نبرة مختلفة إلى حد ما للتوتر بين الشكل والوظيفة. قاما بتصميم خزانة على شكل عمود يونانى يمكن أن يفك للكشف عن الأدراج، مما يجبر المستخدم على تدمير الأشكال المثالية الكلاسيكية بأسلوب غريب على نحو بشع.

قام سوتساس بتصميم سلسلة من الأثاث لصالح "ستوديو ألكيميا" تضمنت طاولات وأرففا للكتب ومصابيح إضاءة، والتى قام بتغطيتها بالبلاستيك المصفح المزخرف بنماذج مستمدة من الثقافة الشعبية مثل الأرضية الرخامية لمقاهى

3. Alessandro Mendini, quoted from Klaus-Jürgen Sembach, Gabriele Leuthäuser and Peter Gössel, *Twentieth-Century Furniture Design* (Cologne: Taschen, 1991), p.214.

الخمسينات، وللمرة الثانية استخدم سوتساس التصميم كشكل من أشكال النقد الثقافى وهو منهج قام بتطويره على مدى السنوات التالية.

وقد جذبت أفكارهم لأول مرة جدلا وانتباها نقديا فى عام ١٩٧٨، وبعد سنوات من النجاح من خلال معرضين بعنوان باوهاوس I وباوهاوس II ،ضما قطعا مفردة من الأثاث والإضاءة إلى بيئات وأجواء كاملة. وكانت أعمالهم تتميز بالأصداء الزخرفية والإنشائية وتستمد مصادرها من الأشياء البالية وتستكشف الإمكانيات التواصلية للتصميم، وتركز على الحرف والإنتاج الصغير الحجم كوسائل للتجريب وإنتاج أشكال مضادة للأشكال النمطية الصناعية العقيمة الملازمة للإنتاج الكمى. وفى خضم المناقشات فى ميلان فى أواخر السبعينات وأوائل الثمانينات، كانت هناك أفكار مختلفة حول كيفية التواصل والتقدم. وأصبح ميندينى صوتا رئيسيا فى المناقشات النظرية، ورأس تحرير مجلة " كازابيلا " حتى عام ١٩٧٦، وهى منبر هام للأفكار المتطرفة فى التصميم والعمارة، وكان من بين أولئك الذين رأوا أن المعارض توفر الباعث الرئيسى للمناقشات النقدية الحيوية. بينما كانت هناك مجموعة أخرى تتمركز حول إيتوريه سوتساس أرادت أن تنشىء علاقة أكثر إيجابية مع المصنعين ليجبروهم على إدراك أهمية التخيل والمجاز واللغة لإثراء خبرة المستهلك من خلال البيئة، وقد رفضت هذه المجموعة الكثير من روح المثالية اليوتوبية التى دعمت النظرة المتطرفة للطليعيين فى السبعينات، وفى النهاية تجمعوا كلهم تحت اسم "ممفيس" فى ميلان عام ١٩٨١.

ممفيس

يعود إنشاء مجموعة ممفيس إلى سلسلة من الاجتماعات تمت فى ديسمبر عام ١٩٨٠، وقد استمد الاسم من سطر فى إحدى أغنيات المطرب بوب دايلن لعام ١٩٦٦، والتى كانت تعزف تكرارا فى إحدى الاجتماعات المبكرة. وبدءا من وقت أول معرض عام لهم فى سوق أثاث ميلان فى عام ١٩٨١، كان للمجموعة تأثير ضخم على التصميم الداخلى، وقد نشروا أفكارهم عن الذوق الجيد والتى أصبحت مرتبطة إلى حد كبير بالحداثة فى إيطاليا، وقاموا بالتصميم ضمن جماليات ما بعد الحداثة. وبنظرة تقدمية وتفاؤلية فى الجوهر أكثر من أى وقت مضى (بدلا

من رجعية تتوق للعودة إلى الماضى)، عمدت مجموعة ممفيس إلى تجنب مصطلح "ما بعد الحداثة" مفضلة مصطلح "الطراز الدولى الجديد" New International Style .

حدد أندريا برانزى (١٩٢٨-)، وهو المتحدث الرسمى باسم المجموعة، أهدافها فيما يلى:

١. التخلص من أسطورة أو خرافة وحدة المشروع، والتركيز على الاستقلال الحر للأجزاء مع احترام الكل.

٢. البحث عن قيمة تعبيرية لغوية جديدة كحل ممكن لغموض التصميم وكمعنى محتمل جديد.

٣. إعادة دوران كل الأفكار الممكنة والمعمول بها الآن، وذلك ضمن خبرات حياتنا.

٤. استعادة الزخرفة والألوان كسمات أو رموز للحرية والنبل والإبداع الخلاق.

٥. الذهاب لما وراء حدود الإرجونوميكس[٤]، والتركيز على علاقة مؤثرة بين الفرد وأشيائه[٥].

ومثله مثل أثاث الباروك فى القرن السابع عشر فى فرنسا، وضع أثاث ممفيس بيانا سياسيا، ولكن على عكس أثاث الباروك كان البيان الجديد يمثل نقدا للتدرجات الاجتماعية وهياكلها القومية الظاهرة فى قطع الأثاث، التى يمكن أن تتجاور فيها خامات بجانب أخرى بعيدة الاحتمال عنها مثل الأخشاب الأجنبية الباهظة الثمن مع البلاستيك المصفح الرخيص. وتمثلت الفكرة فى تمزيق الرموز البصرية التى تربط القوة أو السلطة بالخامات المرتفعة السعر، عن طريق ربطها بالخامات الرخيصة والألوان المبهرجة. أخذت ممفيس هذه الخطوة إلى مدى أبعد

---

٤. الإرجونوميكس Ergonomics هى دراسة نظامية لخصائص المستخدمين من البشر وعلاقتهم بالبيئات والنظم والأشياء، تهدف إلى تجنب أى ربط غير ملائم لمشاكل التصميم، من خلال استعمال المعلومات العلمية المهتمة بالإنسان، وتعرف فى الولايات المتحدة عموما باسم العوامل البشرية human factors. وهو قريب الصلة بعلم الأنثروبومترى Anthropometry ، العلم الذى يبحث فى حجم وهيئة وقوة الجسم البشرى.

5. Andrea Branzi, quoted from Richard Horn, *Memphis: Objects, Furniture and Patterns* (Philadelphia: Running Press, 1985), p.17.

عن طريق زعزعة المدركات الحسية المشتركة للفراغات الداخلية الرفيعة من خلال التباين أو التفاوت بين التجهيزات والبيئات. يمكن للقطع المفردة أيضا أن تواجه الناس بمجازات العالم المشوش المعاصر الذى لا يمكن التنبؤ به. وقد نقدت مثل هذه التصميمات القوية على أنها أثاث غير عملى وغير مريح على الإطلاق، ولكن الفلسفة الخاصة بممفيس كانت تعتمد على تحدى الإنسانية من خلال التساؤل عن كيفية الحياة فى العالم المعاصر غير المستقر.

ومثل الكثير من سابقيهم المتطرفين فى السبعينات، كشفت مجموعة ممفيس عن لغة بصرية بعيدة عن المبادىء المقيدة للذوق الجيد، والتى ميزت مضمون التصميم الإيطالى السائد منذ الخمسينات. وقد كتبت باربارا راديك، وهى إحدى الأعضاء المؤسين للمجموعة، تقول: "أن ممفيس تعتنق موقفا يستوعب أو على الأقل يعترف بالمسائل الأنثروبولوجية والاجتماعية واللغوية بدءا من كلود ليفى شتراوس وحتى رولان بارت "[6].

وتعتمد الخصائص الزخرفية لتصميماتهم بشكل كبير على عدد كبير من المصادر، والتى تتنوع من أيقونات ثقافة المستهلك الأمريكى إلى رموز وأشكال الحضارات القديمة، كما أن اسم ممفيس نفسه يعود إلى الموسيقى الشعبية الأمريكية ومصر القديمة. ولكن فى أعمال المجموعة حدث تمييز بسيط بين المصادر الثقافية الشعبية والراقية. الخصائص الزخرفية للمقاهى والوحدات الزخرفية المرتبطة بورشة فيينا فى العشرينات وبجوهرات حضارة الآزتيك القديمة، كانت كلها مستوعبة فى مفردات لغة ممفيس، والألوان والنماذج كثيرا ما تتجاور بجانب بعضها بشكل لافت للنظر، وبطريقة ما لإفساد التوقعات التقليدية للذوق الجيد. وكانت الخامات تعالج بالمثل ومستمدة من ناحية من ذخيرة تصميمات الأخشاب والمعادن والأقمشة، ومن ناحية أخرى من مصادر مرتبطة بشكل طبيعى بالحياة اليومية الدنيوية، والتى تتضمن على سبيل المثال المنتجات البلاستيكية المطبوعة فى المقاهى والبارات أو التشطيبات الزخرفية العديدة للسلع الاستهلاكية الاعتيادية المنتجة كميا.

---

6. Barbara Radice, *Memphis: Experiences, Results, Failures and Successes of New Design* (London: Thames and Hudson, 1985), p.141.

كانت قطع أثاث ممفيس تغطى بالبلاستيك المصفح ذى النماذج الزاهية، وكان الإلهام مستمدا من ثقافة الجمهور، والهدف أن يصبح التصميم جزءا من خبرة المستهلك، أى الجمهور. وقد قال سوتساس عن أسلوب ممفيس: "يعتبر أثاث ممفيس جادا جدا، ويمكنه أن يعيش فقط مع الناس الجادين جدا والمتطورين للغاية والمكتفين ذاتيا، لأننى أعتقد أن الناس المتطورين هم الذين عليهم إدارة حياتهم بشكل مناسب فى المجتمع بدون أن يحموا أنفسهم بواسطة أى مؤسسة، حتى لو كانت ثقافية"[٧].

كانت تصميمات سوتساس للأثاث مرحة وجريئة وتهدف إلى المتعة، وبعيدة فى الغالب عن المقياس السليم، وتستخدم أشكالا تبدو غير مناسبة للأثاث. وحدة الجلوس يوميدا لعام ١٩٨١ كانت مبنية على أساس حلقة الملاكمة، وقد اشترى إحدى القطع مصمم الأزياء كارل لاجرفيلد لمنزله الخاص فى مونت كارلو. وكان المصمم الداخلى الفرنسى أندرى بوتمان قد نصح لاجرفيلد بشراء الأثاث من أول تشكيلتين لممفيس. وكانت شقته الشاهقة الارتفاع التى تم تصميمها فى عام ١٩٨٥، تحوى حوائط مطلية باللون الرمادى فى سبيل جعل الأثاث مسيطرا.

وقد تضمنت التشكيلة الأولى لسوتساس أيضا خزانة كازابلانكا وقاطوع كارلتون (شكل ١٢٦)، واللتان تتكونان من ألواح صغيرة مغطاة بالبلاستيك المصفح بكل أنواع الأشكال ويتم تجميعها معا مثل لعب الأطفال ذات الألوان الساطعة. إن ألوانها وأشكالها تبتعد عن القيم الرفيعة للتصميم التقليدى. وفجأة أصبحت هذه التصميمات تمثل رمزا للشركات التى تريد أن تحصل على صورة حديثة جدا، مثل شركة إسبريت المتخصصة فى الأزياء والتى نشرت تصميمات ممفيس فى جميع أنحاء العالم.

قال سوتساس عن نفسه: "يقول الناس إننى مصمم لأننى صنعت أوانى فخارية بدلا من ناطحات السحاب أو طاولات بدلا من مبانى المؤسسات، أو لأننى قمت بتصميم أشياء صغيرة للاستخدام الخاص بدلا من الأشياء التذكارية الضخمة للاستخدام العام، غير أننى أؤمن أن الاختلاف بين المصمم والمعمارى يظل دائما اختلافا كميا وبعديا لأنها دائما قضية أفكار تطور أدوات كوميديا حياة الإنسان.

---

7. Ettore Sottsass, quited from Horn, op. cit., p.25.

فى بعض الأحيان نعرف ماذا ستكون عليه الكوميديا وفى أحيان أخرى لا نعرف"[٨].

لقد مثلت ممفيس نقطة تحول فى سيرة سوتساس المهنية، ففى عمر أربعة وستين عاما كانت بيانا واضحا عن فلسفته الناضجة، ونتيجة لذلك تحسنت سمعته طوال الثمانينات والتسعينات، وانتقل من نصر إلى نصر ليعمل لصالح العديد من الشركات الدولية مثل نول وأرتيميديه وكليتو مونارى، ووجد حرية جديدة فى العمل بأسلوب شخصى سواء فى تصميماته للشركات أو فى تجاربه الخاصة. وفى عام ١٩٩٤ أدى معرض ضخم لأعمال سوتساس فى مركز بومبيدو فى باريس إلى تأكيد دوره كمصمم رئيسى فى القرن العشرين.

وقد دعت ممفيس بعض المعماريين المشهورين مثل مايكل جريفز وهانس هولاين للمساهمة، وقد صمم الأخير أحد أروع القطع فى تشكيله ممفيس لعام ١٩٨١، أريكة مارلين التى تعتبر مزجا لعناصر من الآرديكو واقتباسات عمارة ما بعد الحداثة وإشارات من أفلام هوليوود القديمة. كما قدم هولاين كذلك طاولة بسطح مغطى بقشرة من خشب الجذر، والذى يبدو من ناحية الاتزان غير مستقر فوق القوائم المستديرة.

وفى عام ١٩٨٧ كشف أندريا برانزى عن تشكيلة جديدة من قطع الأثاث، والتى أطلق عليها اسم "الحيوانات المترلية" ليؤسس ما اسماه "الطراز الفطرى الجديد" Neo-Primitive Style. كانت قطعه من الأثاث تمثل مزيجا من مقاعد الحدائق الريفية الإنجليزية مع المقاعد المعدنية والخشبية المصنعة آليا. ومثلما فعل مصممون آخرون من قبل، حاول إثبات أن قطع الأثاث تشبه الحيوانات ولها شخصيات مختلفة. وقد أصدر كتابا صغيرا بعنوان "الحيوانات المترلية" Domestic Animals فى عام ١٩٨٧، أعلن فيه أن: " منازلنا الحديثة فى الحقيقة غير قابلة للسكن فيها. أننا نحتاج لإعادة التفكير فى منازلنا لأننا سوف نقضى بها وقتا أطول، ونحتاج لأن نعيد التفكير فى الخصائص السحرية والأسطورية التى يمكن أن نستمدها من البيئة المحيطة بنا"[٩]. كان تفكير برانزى يوتوبيا ولا نقول مشوشا. وقد عكست

8. Ettore Sottsass, quoted from Sembach, Leuthäuser and Gössel, op.cit., p.219.
9. Andrea Branzi, quoted from Peter Dormer, *Design Since 1945* (London: Thames and Hudson, 1996), p.139.

قدرته على تفسير ما كان يفعله بنجاح، التأثير الضعيف للطليعة الإيطالية فى نهاية الثمانينات.

كان تأثير مجموعة ممفيس واسع الانتشار، وعقدت معارض لأعمال المجموعة فى بريطانيا وكندا وفرنسا وإسرائيل واليابان وسويسرا وألمانيا الغربية، وفى عدة أماكن أخرى، وقد توفر لهما تغطية إعلامية دولية واسعة. لقد تمت محاكاة النماذج السطحية للفنان جورج سودين، وهو عضو إنجليزى فى المجموعة، على نطاق واسع فى العديد من المتاجر الشهيرة ومطاعم الوجبات السريعة خلال الثمانينات. وسرعان ما أصبح من الممكن تمييز أعمال ممفيس نفسها من النظرة الزخرفية التى كانت تعتبر علامتها المميزة، والتى أصبحت تطبق على كل أنواع المنتجات من أجهزة التلفزيون حتى عبوات الأيس كريم.

أخرجت ممفيس مجموعة من المصممين الموهوبين، واتجه العديد من المصممين الشباب المشتركون فى التجربة، مثل ألدو سيبيك، وماتيو تون، ومارتين بيدن، وميكيله دى لوكى، إلى الاستقلال بعملهم كمصممين مميزين. كان دى لوكى بالتحديد ناجحا فى جلب منهجه العقلى إلى المجالات السائدة فى التصميم الصناعى. وقد تشكل أسلوب دى لوكى الشخصى كمصمم فى الوقت الذى أصبح فيه على اتصال بإيتوريه سوتساس فى منتصف السبعينات.

ميكيله دى لوكى

تلقى ميكيله دى لوكى (١٩٥١-) تدريبه المعمارى فى جامعة فلورنسا فى الفترة من عام ١٩٦٩ حتى عام ١٩٧٥ تحت إشراف أدولفو ناتاليني، وهو عضو مؤسس لمجموعة سوبر ستوديو المتطرفة فى الستينات. وأحس دى لوكى بالحاجة للخروج من نطاق الاتجاه السائد كطالب فقام فى عام ١٩٧٣ فى بادوا بتكوين جروبو كافارت، وهى مجموعة من الطلاب نظمت ندوات ومحاضرات ومناقشات حية عن التصميم، وكان لأنشطتهم المستفزة تأثير قوى فى السمينار الذى عقد فى مونسليتشيه عن التصميم المتطرف بعد ذلك بعامين. وفى عام ١٩٧٦ أسس دى لوكى الستوديو الخاص به، والذى استمر من خلاله فى العمل فى المشروعات التصورية أكثر من المشروعات الوظيفية. ومنذ بدء سيرته المهنية، كان منهج دى لوكى العميق الفكر فى التصميم يعبر عنه من خلال وسائل مادية

وبصرية بسيطة. جمع دى لوكى الشكل واللون والملمس بطريقة ممتعة، ومثلت تصميماته عالما من الأفكار والمصادر الساخرة للذوق والثقافة.

وبعد أن عمل فى ستوديو جايتانو بيشيه فى عام ١٩٧٤، وصل دى لوكى إلى ميلان فى عام ١٩٧٧ باقتراح من سوتساس، وهناك اشترك فى معرض وكتاب مع المنظر أندريا برانزى عن التصميم الإيطالى فى الخمسينات، ثم اشترك مع سوتساس فى عام ١٩٧٩ فى مشروع الأثاث المكتبى لشركة أوليفتيى والذى كان يتكون من قطع منتظمة باللونين الأزرق والرمادى. وكانت تصميماته الخاصة فى تلك السنة لستوديو ألكيميا متأثرة بوضوح بالخمسينات. كان مصباحا المكتب سينفولا وسيبرنيكا يمثلان تحديا للحدود بين الذوق الجيد والسيىء وبين التصميم العالى المستوى والمنخفض المستوى. وقد استخدمت هذه الاستراتيجية الإبداعية بشكل أكثر فعالية فى تصميماته لمعارض ممفيس فى بداية الثمانينات والتى لعب دورا أساسيا فى تنظيمها. وكانت تصميمات دى لوكى منذ بداية الثمانينات تتميز بالهزل والاستخدام القوة للتخيلات والمضمون التعبيرى الوطنى الذى أخذه لما هو أبعد من الأسلوب المجرد فى حل المشكلات الوظيفية. لقد رفض الحواف الصلبة الجامدة والألوان الرصينة للوظيفية الجديدة، ليحدد بدلا من ذلك الحاجة لمنهج أرق وأكثر براءة وطفولة للتصميم، والذى يعتبر الشكل واللون والملمس المناسب كأجزاء من اللغة التعبيرية. كان مصباح الطاولة المعدنى أوشيانيك، الذى صمم لمعرض ممفيس لعام ١٩٨١، على شكل وحش بحرى، وهو عبارة عن قطعة بأسلوب الخداع البصرى للستينات بالألوان الأسود والأصفر والأبيض. وفى تصميماته المتعددة للأثاث فى تلك الفترة، طور هذه اللغة البصرية الشخصية إلى مستوى عال من الجودة، بحيث أصبحت أعماله بحلول منتصف الثمانينات معروفة على نحو واسع بتميزها وتفردها. كان سرير هوريزون، الذى صمم لمعرض ممفيس لعام ١٩٨٤، تصميما نموذجيا لأعمال دى لوكى الأولى لصالح ممفيس، استخدم دى لوكى فيه شرائح البلاستيك ذات الألوان الساطعة وأشكال الخداع البصرى من الأبيض والأسود. كان ذلك الأسلوب جزء من حركة التصميم الجديد التى ذهبت إلى ما وراء متطلبات الوظيفة لتتضمن الهزل والتعبير. أما طاولة كايرو ، التى صممت لمعرض ممفيس لعام ١٩٨٦ وصنعت من الصلب الأنبوبى والخشب المطلى، فتعرض بوضوح ذلك الأسلوب الذى يفضله دى لوكى فى دمج قدر من الهزل فى

التصميم كنوع من النقد والتعليق. وبينما يستدعى الشكل الهندسى والمعدن المنحنى للتصميم حداثة رواد الباوهاوس، فإنه فى ذات الوقت يفضح زيف الحركة من خلال إضافة أشكال زخرفية لسطح الطاولة وإعطاء اسم غريب لها يوحى بقصة أكثر من وظيفة واضحة.

وبعد النجاح الذى حققته ممفيس توسعت قائمة عملاء دى لوكى بشكل سريع لتشمل شركة الإضاءة أرتيميديه فى إيطاليا وشركة الأثاث بيفيبلاست فى ألمانيا. وقد كبر حجم الستوديو الخاص به على مدى السنوات التالية بجمعه أعمالا لشركة أوليفيتى وشركة كارتيل مع التصميمات الداخلية للمتاجر مثل متجر ماندارين دوك فى ميلان عام ١٩٨٨ ومشروعات مشتركة من بينها مشروع البنك الألمانى والذى بدأ فى نهاية الثمانينات. وبجانب هذا التوسع فى الأنشطة وضرورة تطوير استراتيجيات معقدة أكثر فأكثر للأنواع المختلفة العديدة من مشروعات التصميم التى قام بها مكتبه، أحس دى لوكى بالحاجة إلى العمل على أسس أكثر شخصية وإبداعية، ففى عام ١٩٩٠ أسس شركة صغيرة سمحت له بالعمل فى أشياء زخرفية متواضعة باستخدام المعدن والزجاج والخزف، والتى وفرت له إنجازا مبتكرا. وفى تباين حاد عمل منذ منتصف التسعينات كذلك كرئيس لقسم التصميم فى شركة أوليفتى وهى أحد أعمدة التصميم المؤثرة فى الصناعة الإيطالية. وقد أدت قدرة دى لوكى على جمع منهج التصميم الشخصى والتصميم المشترك مع الشركات الصناعية إلى جعله من الشخصيات الأساسية فى التصميم فى نهاية القرن العشرين.

كان تأثير المصممين الإيطاليين طوال الثمانينات والتسعينات أقوى مما كان منذ حوالى عام ١٩٥٠، وقد استمرت تصميمات الأثاث المنتجة فى ميلان فى إثارة المتخصصين والأشخاص العاديين على السواء.

العمارة البيئية

وفرت رياح التغيير لحركة ما بعد الحداثة القليل للمعماريين فى الأماكن الأخرى من العالم، والتى كانت تجاهد لجمع احتياجات الإسكان الحديث مع العمارة التقليدية.

لقد حارب المعمارى المصرى حسن فتحى (١٩٠٠-١٩٨٩) لعدة عقود لكى يرفع من شأن تقنيات البناء باستخدام الطوب الطينى التقليدى للمساكن الريفية والحضرية على السواء، وكان هدفه الطموح لتوفير مأوى أفضل وأرخص سعرا لفقراء مصر يسير جنبا إلى جنب مع مقاومة البيروقراطية الحكومية والمصالح البنائية الراسخة، ولم يكن يهدف للحصول على أية أرباح من جعل المساكن الرخيصة متاحة للكل.

أورد حسن فتحى فى كتابه "عمارة الفقراء" Architecture for the Poor (الذى نشر لأول مرة تحت اسم "القرنة: قصة قريتين" Gourna: A Tale of Two Villages فى عام ١٩٦٩) تفاصيل عن بناء قرية القرنة الجديدة فى مصر خلال الثلاثينات، وفى نفس الوقت دون وأرخ محاولته لمقاومة استيراد تكنولوجيا البناء الأجنبية، والتى آمن أنها قد فشلت فى الوفاء بحاجات مصر الريفية. وبعيدا عن شجب التكلفة الباهظة لمثل هذه الأنظمة والخبرات التقنية التى جعلتها أيضا فى غير متناول المصرى المتوسط وجعلتها بعيدة تماما عن الفقير، فقد ندب حسن فتحى أيضا على فقدان طرق البناء التقليدية والأسس الثقافية التى تقتضيها ضمنا هذه الموجة العارمة من التكنولوجيا الأجنبية. وبالإضافة إلى مقاومة التأثير السائد لأساليب وطرق البناء الغربية كذلك، فقد وضع حسن فتحى فكره المعمارى كمصمم فى الأساس محل تساؤل جدلى فى سبيل رؤية المعمارى كناقل وحام للتقاليد، والمبنى كتعبير عن الثقافة أكثر من التعبير عن مشيئة وأنانية الفرد.

فى كتابه "عمارة الفقراء"، كتب حسن فتحى تحت عنوان فرعى "الطابع المعمارى" قائلا: "كل شعب ممن أنتج معمارا يطور أشكاله المحببة له هو نفسه، والتى تخص هذا الشعب مثلما تخصه لغته، أو ملبسه، أو فنونه الشعبية. وقبل انهيار جبهات الحضارة فى القرن الماضى (التاسع عشر)، كانت هناك فى العالم كله أشكال وتفاصيل محلية متميزة للمعمار، وكانت بنايات كل موقع محلى بمثابة أطفال جميلة لزواج سعيد قد عقد بين خيال أفراد الشعب واحتياجات ريفهم. ولست بالذى يطلب التأمل فى المنابع الحقيقية للخصوصية القومية، كما أنى لست مؤهلا لذلك بأى حال. ولكنى أود أن أطرح ببساطة أن أشكالا بعينها تفتن أفراد

أحد الشعوب، فيستخدمونها فى مجالات جد متنوعة، نابذين فيما يحتمل أى تطبيقات غير ملائمة، وإنما هم يقومون بتطوير لغة بصرية رائعة مفعمة باللون هى لغة خاصة بهم وتلائم تماما شخصيتهم ووطنهم. وما من أحد يمكن أن يخطىء طريقة انحناء القبة الفارسية وقوس انحناء القبة السورية، أو المغربية، أو المصرية. وما من أحد يمكن أن يخطىء تبين وجود نفس الأنحاء ونفس البصمة فى القبة والجرة والعمامة التى تنتمى لمنطقة واحدة. ويتبع ذلك أيضا أن أحدا لا يستطيع أن ينظر بعين الرضا إلى المبانى التى تزرع فى بيئة أجنبية عنها"[١٠].

وفى موضع آخر من الكتاب، اقتبس حسن فتحى تحت عنوان فرعى "دور التراث"، مقولة للشاعر دانتى أليجييرى تقول: "لعل ما نطلق عليه أنه حديث هو فحسب ما لا يستحق أن يبقى حتى يصبح قديما"[١١].

ثم كتب حسن فتحى أسفلها معلقا: " التراث للمجتمع هو المماثل للعادة عند الفرد، وهو فى الفن له نفس التأثير بأن يحرر الفنان من القرارات غير الضرورية التى تصرف الانتباه، بحيث يستطيع أن يعطى كل انتباهه إلى القرارات الحيوية. وما إن يتم اتخاذ قرار فنى، بصرف النظر عن وقت اتخاذه ومن الذى اتخذه، فإنه لا يمكن أن يتخذ مرة أخرى على نحو مفيد، والأفضل أنه ينبغى أن يمرر إلى مخزن العادة العام، فلا يشغلنا لأكثر من ذلك. والتراث ليس بالضرورة طراز قديم وهو لا يرادف الركود. وفوق ذلك، فإن التراث مما لا يلزم أن يرجع إلى ما سبق بزمن طويل وإنما قد يكون مما بدا من وقت جد قصير. فبمجرد أن يجابه أحد العاملين بمشكلة جديدة ويتخذ قرارا بكيفية التغلب عليها، يكون قد تم اتخاذ الخطوة الأولى فى إرساء تراث. وعندما يقرر عامل آخر اتخاذ نفس الحل، فإن التراث يكون فى حركة، وحين يتبع رجل ثالث الرجلين الأولين ويضيف إسهامه، يصبح التراث قد تم إرساؤه إلى حد كبير. وبعض المشاكل يسهل حلها، وقد يقرر رجل فى دقائق

---

١٠. حسن فتحى، *عمارة الفقراء*، ترجمة: مصطفى إبراهيم فهمى (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١)، ص ٤٥.

١١. دانتى أليجييرى، مقتبس من حسن فتحى، المرجع السابق، ص ٥١.

معدودة ماذا يفعل. وهناك مشاكل أخرى تحتاج وقتا، ربما يوما، وربما عاما، وربما حياة بأسرها، وفى كل حالة قد يكون الحل من صنع رجل واحد"[١٢].

على أن هناك حلولا أخرى قد لا يمكن التوصل إليها كاملة قبل مرور أجيال كثيرة، وها هنا يكون للتراث دور خلاق يقوم به، ذلك أنه بالتراث وحده، وباحترام عمل الأجيال الأقدم والبناء عليه، يمكن لكل جيل جديد أن يصنع بعض التقدم الإيجابى نحو حل المشكلة. وعندما يحل التراث مشكلته ويتوقف عن النمو، يمكننا أن نقول إن الدورة قد اكتملت. إلا أنه فى العمارة، كما فى النشاطات البشرية الأخرى وكما فى العمليات الطبيعية، تكون هناك من الدورات ما هى فى بداياتها فحسب، وأخرى قد اكتملت، وأخرى عند كل أطوار النمو فيما بين الطرفين، وكلها توجد معا فى نفس الوقت وفى نفس المجتمع. وهناك أيضا أوجه من التراث تعود إلى بداية المجتمع البشرى، إلا أنها ما زالت حية ولعلها ستظل موجودة ما وجد المجتمع البشرى: كما فى صنع الخبز مثلا، وضرب الطوب.

ومن الناحية الأخرى، ثمة أوجه للتراث، رغم أنها لم تظهر إلا حديثا وكان ينبغى أن تكون فى الطور الأول من دورها، إلا أنها فى الحقيقة قد ولدت ميتة، فالحداثة لا تعنى بالضرورة الحيوية، والتغير لا يكون دائما للأفضل. ومن جهة أخرى هناك مواقف تستدعى التجديد، وما إن يتم إرساء وقبول تقليد بعينه، حتى يكون من واجب الفنان أن يبقى على تواصل مع هذا التراث. على أن يعطيه من ابتكاره الذاتى وبصيرته العزم الإضافى الذى ينقذه من أن ينتهى الأمر به إلى التوقف، وذلك حتى يصل إلى نهاية دورته ويكتمل نموه بالكامل. والفنان سيتحرر بالتراث من قرارات كثيرة، ولكنه سيكون مضطرا لاتخاذ قرارات أخرى بنفس القدر من الإلحاح ليمنع موت التراث بين يديه. والحقيقة أنه كلما زاد نمو تراث ما، زاد الجهد الذى يجب أن ينفقه الفنان لجعل كل خطوة فيه للأمام. والتراث للفلاحين هو الضمان الوحيد لحضارتهم، فهم لا يستطيعون التمييز بين الأساليب غير المألوفة لهم، وإذا خرجوا عن قضبان التراث فسوف يلقون الهلاك حتما. إن الخروج عن التراث عمدا فى مجتمع هو أساسا مجتمع تقليدى كما فى مجتمع الفلاحين، لهو نوع من الجريمة الحضارية، ويجب على المهندس المعمارى أن يحترم

---

١٢. المرجع السابق.

التراث الذى يقتحمه. أما ما يفعله فى المدينة فهو أمر آخر، فالجمهور والبيئة المحيطة هناك يستطيعان العناية بأنفسهما.

لقد أشار كتاب حسن فتحى إلى مقاومة شاملة للحداثة الغربية، ومواجهة شرسة لميراث الاستعمار فى العديد من الدول غير الغربية. وقد شهدت القرنة الجديدة أيضا نزاعات عميقة فى القيم، وحشدا من القضايا السياسية والاجتماعية التى تم توجيهها جزئيا على يد المعمارى بطريقة تعتبر رمزية للعديد من مشروعات المبانى الحكومية على مستوى العالم.

وإنها لسخرية حزينة، فعلى الرغم من إصراره العنيد على أن تصبح طرق ومناهج بنائة مفيدة للفلاحين إلى أبعد حد، فقد انتهى حسن فتحى بالقليل من الاستثناءات ليقوم بالتصميم للأغنياء بالأساليب التقليدية بشكل كبير، كتعبير وطنى عن المقاومة ضد النفوذ الغربى. وبالرغم من عمارتها الفاتنة، فإن قرية القرنة الجديدة قد فشلت أيضا فى جذب واستمالة السكان بعيدا عن التكسب من سرقة المقابر المصرية القديمة.

ومن بين أكثر تلاميذ حسن فتحى نجاحا كان المعمارى المصري عبد الواحد الوكيل الذى بنى خبرته من خلال أولئك العملاء الذين أرشدهم إلى المعنى الثقافى والإحساس البيئى الجيد لأنماط وخامات المبانى التقليدية. وفى بعض الأعمال، مثل بيت حلاوة فى العجمى فى مصر عام ١٩٧٥، قام عبد الواحد الوكيل بتطبيق الأشكال الإسلامية الوطنية — مثل الشرفات والمصاطب والمداخل المنكسرة والمشربيات — ورفض فى ذات الوقت المزاعم العالمية الخاصة بنماذج المساكن الغربية، والتى تدعى بأنها أكثر التصميمات ملاءمة لأى موقع. وعن طريق تطبيق تلك العناصر على مقياس فخم فإنه حرر بفاعلية تقاليد البناء الإسلامية من ارتباطاتها بالفقر وبالطبقات السفلى، وهى استراتيجية لا تختلف كثيرا عن تلك الاستراتيجية الخاصة بالمعمارى أندريه بالاديو (١٥٠٨-١٥٨٠) مع العمارة الوطنية لتصميماته للفيلات فى فينتو.

وفى الولايات المتحدة قامت حفنة من المعماريين بإتباع تقاليد مماثلة، فقد قام مارك ماك باستكشاف اقترن الحداثة الأوروبية بالكلاسيكية الوطنية الإقليمية فى المنازل الريفية التى شيدها فى شمال سان فرانسيسكو مثل بيت جولدمان (١٩٧٩)

وبيت كيرلين (١٩٨٠). وفى مواقع مختلفة أيضا من جنوب كاليفورنيا، تخلى عن هذه الاستراتيجيات فى سبيل تداخل أكثر تعقيدا للكتل كما فى بيت ويتنى (١٩٨٩) فى سانتا مونيكا، وهو إعادة تخطيط لمترل قديم للعمارى فرانك جيرى. وقد كلف ماك بعمل مجموعة من ثلاثة أجنحة مستقلة ملتحمة كمترل موحد، وقد فتح وأوصل الكتل المنفصلة باستخدام الخامات المتقاربة والمتنوعة بمهارة عالية، وباستخدام الألوان الزاهية ومجموعة معقدة من الممرات الداخلية والسلالم والطرقات السابقة، وبدلا من ترك الأجزاء المتفرقة مشتتة كعناصر عشوائية فى اللاندسكيب، فقد قام بنشر ونظم هذه العناصر المعمارية لتخفيف الضغوط على الوحدات عن طريق تجميعها كوحدة واحدة بدون فرض تجانس رتيب عليها.

كذلك قضى أنطوين بريدوك السنوات الأولى من سيرته المهنية فى التعلم من الخامات والمناخ الخاص بالجنوب الغربى الأمريكى، ليصمم مجمعات سكنية من الطوب اللبنى ومساكن للأسرة الواحدة تستدعى الطبيعة الصحراوية لولاية نيومكسيكو وولاية أريزونا. وفى بيئة قاسية قاحلة أنتج بريدوك أعمالا معمارية رائعة. بيت ويناندى، الذى شيده بريدويك فى سكوتسدال بولاية أريزونا فى عام ١٩٩١، يؤكد على مبدئه الذى يعتمد على العيش فى تجانس مع الصحراء. فمن التربة الرملية الصفراء الذهبية جاءت الكتل الأسمنتية الرملية، وهكذا يبرز المترل برقة من الأرض كما فعل أناسازى من ألف عام مضت. وبعد الحرارة القاسية للصحراء أصبح المترل ملجأ حاميا من الماء والظل، فتتميز ساحته بالبرودة بواسطة أحواض الماء، وتتفتح من الأربعة جوانب على غرف ذات بساطة هشة تماثل فيلات بومبى القديمة. وترتفع أسقف الصلب الجمالونية فوق فتحات شريطية رفيعة تطوق محيط المترل والساحة لترشح الضوء وتعطى مناظر صغيرة للسماء والتلال المحيطة، وتحدد المعالجة الرقيقة للضوء بشكل فردى كل غرفة. لقد كانت أدوات بريدوك المعمارية بسيطة ولكنها فعالة بشكل رائع، حوائط حجرية مثقوبة وأبواب من الزجاج الرملى والجص داخل بهو معمد لامتصاص الحرارة والضوء، وأحواض ضحلة من الماء والتى تنير الساحة بالضوء المنعكس، وشرائط مائلة من الضوء المرشحة من خلال الفتحات الشريطية.

لقد أدت العودة إلى القيم التقليدية إلى نشوء حركة كاملة تعود للتصميم الداخلى الإحيائى على جانبى الأطلنطى. وأصبحت تقنيات الطلاء الزخرفى للقرن التاسع عشر، مثل التجزيع والتخشين والطبع بالإستنسل رائجة وذات شعبية. وبالنسبة لأولئك غير القادرين على تحمل نفقات فخامة التصميم الداخلى، تم طرح سوق كاملة من الدورات التعليمية والكتب والبرامج التليفزيونية والمجلات للهواة، وقد قدمت جوكاستا إينس موضوع تشطيبات الطلاء الزخرفى لقطاع عريض من الناس فى كتابها "سحر الطلاء" Paint Magic الذى نشر فى عام ١٩٨١. ودخلت المتاجر المتخصصة فى بيع الملابس الجاهزة مثل "ماركس أند سبنسر" إلى سوق تجهيزات المنازل. وأصبح لمظهر المترل أهمية كبرى، من ناحية كنتيجة لاتساع الملكيات ومن ناحية أخرى كنتيجة لزيادة عمل المرأة خارج البيت، وقد أصبح المزيد من المال متاحا لتجهيزات المنازل مع ارتفاع مستوى المعيشة وأصبحت الكثير من النساء يعتبرن أن قضاء الوقت فى البيت له أولوية كبرى.

لقد أدى التأثير القوى لحركة ما بعد الحداثة فى أمريكا وبريطانيا إلى فتح منفذ للتصميم التقليدى، وقد أدت رسالة فينتورى وجنكس وممفيس إلى اتساع التصميم إلى ما وراء حدود الحركة الحديثة، وتحت تأثيرها وقوتها الدافعة ابتكر بعض المصممين تصميمات داخلية انتقائية تستدعى أجواء مبانى لندن فى أواخر القرن التاسع عشر. وبالنسبة لمثل هؤلاء المصممين كانت الحداثة عبارة عن فصل موجز وسيىء الحظ فى القصة الأزلية للعمارة الكلاسيكية.

الفصل الثانى عشر

الحداثة المتأخرة والتفكيكية

لم تكن كل التصميمات الداخلية فى السبعينات عبارة عن رد فعل ضد الحداثة، فالحداثة المتأخرة Late Modernism اعتمدت بثبات على حداثة الرواد المشهورين، ولكنها حاولت أن تتحرك نحو الأمام إلى أشكال جديدة أكثر مغامرة وتنوعا من التصميمات النمطية الخاصة بالأجيال المتأخرة من المحدثين. إن الحداثة المتأخرة لا تصف الأعمال التى تحاكى أعمال الحداثة، وإنما تصف تلك التى تمضى قدما بالطرق التى كان من المتوقع أن يسلكها الرواد لو كانوا لا يزالون على قيد الحياة يبدعون.

إيو مينج بيى

درس المعمارى الأمريكى - الصينى المولد - إيو مينج بيى (١٩١٧-)، العمارة فى معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا وجامعة هارفارد وتتلمذ على يد فالتر جروبيوس، ويمكن أن تنسب أعماله بسهولة إلى الحداثة المتأخرة. المكتبة الوطنية، التى شيدت فى كولومبس بولاية أنديانا فى عام ١٩٦٩، كانت تتشكل من كتلة بسيطة متعامدة من الحجر ذات مساحات من الزجاج موضوعة بشكل غير متماثل فى المدخل. وفى الداخل، كان مستوى الشرفة المطل على منطقة القراءة الرئيسية ذا خامات بدرجات ألوان طبيعية وأشكال بسيطة تخلق إحساسا بالهدوء والنظام.

وفى المركز المحلى، الذى شيد فى دالاس بولاية تكساس فى عـــام ١٩٧٧، أحيط الفراغ العام المتسع والمغمور بالإضاءة الطبيعية بمجموعة من الشرفات تتـــيح سهولة الوصول للمكاتب العديدة. كان لأسطح الخرسانة ذات اللون البيج الدافىء أثر مرض بشكل مدهش على الرغم من مساحتها الضخمة. لقد كان حقا واحدا من أنجح المبانى العامة الحكومية الأمريكية. والملحق الشرقى الذى أضيف فى عـــام ١٩٧٨ إلى المبنى الرئيسى القديم للمعرض القومى للفن فى واشنطن العاصمة، كان مشروعا آخر لبيـــى مشهورا ومحبوبا بشدة من قبل جمهوره. كان الملحق مـــصمم على أساس أشكال متعامدة والتى تسود فراغ الردهة الرئيسية ، ويتشكل ســـقف المنور من شبكة إنشائية مستطيلة، وتطل شرفات المستويات المختلفة على الفـــراغ المفتوح الرئيسى لتتيح إمكانية الوصول لصالات العرض والفراغات الثانوية الأخرى فى سبعة مستويات. وقد أضافت قطع نحتية ضخمة متحركة للفنـــان ألكـــسندر كالدر لونا أحمر رائعا متألقا إلى الخطة اللونية الطبيعية المختلفة للفراغ والناتجة عن أسطح الحوائط الرخامية. شكل الزجاج والصلب أيضا إنشاءات مناطق العـــرض الضخمة فى مركز معاهدة جافيتس فى نيويورك عام ١٩٨٦. يذكرنا المبنى بالقصر البلورى لعام ١٨٥١ بسقفه الزجاجى الشبكى المدعم بمـــساحات مثلثـــة طـــوال حوافه. كانت المساحات المثلثة هي الفكرة الرئيسية لإنشاء الهـــرم الزجـــاجى فى ساحة نابليون فى متحف اللوفر فى باريس.

كان الغرض من مشروع امتداد متحف اللوفر وهرم المدخل فى عـــام ١٩٨٩ هو إضافة مساحة تزيد على ٦٥٠ ألف قدم مربع (حوالى ٦٠ ألف متر مربع) تحـــت سطح الأرض، للحصول على منطقة عرض إضافية إلى أقصى حد ممكن مع أدنى حـــد من التمزق البصرى بالنسبة للمركز التاريخى. شكل هرم الصلب والزجـــاج مـــدخلا جديدا لمتحف اللوفر وسهل الوصول إلى السلم الحلزونى الكبير والمصعد الموصلين إلى الباحات السفلية المتسعة، والتى تعمل كردهة دخول وموقع للمحال والمعارض والمقهى. وقد أحدث الهرم احتجاجا شعبيا صارخا فى جميع أنحاء العالم، كانت نتيجته أن أصبح الهرم معتدلا فى الحجم وأقل تشويها للمنظر الجمالى، بعيدا عن مخاوف مناوئيه. ومـــن المؤكد أن الهرم قد وفر للزوار مدخلا حديثا للمنافع الجديدة تحت الأرض، وغمر منطقة المدخل فى إضاءة طبيعية، وأزاح المئات من السيارات الخاصة بوزارة المالية التى كانـــت

تشغل هذا الموقع فى السابق. وبرغم كل الجدل الذى أثاره المشروع أثناء إنشائه، فقد أصبح مشروعا ناجحا معترفا به بقوة حينما اكتمل.

ورغم أن كلا من تشارلز جوانمى وريتشارد ماير كان ينتمى لمجموعة "خمسة نيويورك"، وهى مجموعة تنتمى لحركة ما بعد الحداثة، إلا أن كليهما اتجه إلى الحياة العملية منتجا أعمالا تنحدر فى خط تطور مباشر من جذور الحداثة المبكرة، وتلتزم بأفكار المحدثين فى البساطة والشكل الهندسى والغياب الكامل للتفاصيل الزخرفية. ويرجع أساس أعمالهما المبكرة إلى تأثير وإلهام العمارة البيضاء فى العشرينات وخاصة المذهب الصفائى الخاص بلو كوربوزييه، والذى أمدهما أبحاثه باللغة التصميمية التى استمرا فى تطويرها.

ريتشارد ماير

ولد ريتشارد ماير (١٩٣٤-) فى نيوآرك بولاية نيوجيرسى، ودرس العمارة فى جامعة كورنيل، وبدأ سيرته العملية فى مكتب المعمارى فرانك جراد فى نيو جيرسى، وانتقل بعد ذلك للعمل لدى مارسيل بروير، ثم بدأ نشاطه الخاص فى عام ١٩٦٣ فى نيويورك. ومنذ ذلك الوقت قام بتصميم عدة منازل ووحدات سكنية ومتاجر ومراكز صحية وتعليمية ونواد وصالات عرض وعدة مبان أخرى.

اتجهت أعمال ريتشارد ماير تدريجيا إلى هندسية الحداثة المتأخرة المعقدة بدءا من المشروعات السكنية المبكرة مثل بيت سميث (شكل ١٢٧) فى داريان بولاية كونكتكت فى عام ١٩٦٧، وبيت سالتزمان فى إيست هامبتون بولاية نيويورك فى عام ١٩٦٩، وبيت دوجلاس فى هاربور سبرنجز بولاية ميتشيجن فى عام ١٩٧٣.

كان بيت سالتزمان يحتوى على أثاث ثابت وتجهيزات مستمدة من أعمال ميس فان دير روه، ولوكوربوزييه، مع طاولات هشة من البلاستيك المصفح ذات أسطح زجاجية، وخزانات مطلية باللك الأبيض لأنظمة الموسيقى ولخزين البار، ولكن باستثناء قطع الأثاث الأساسية والدهانات والتنجيد بجلود الحيوانات، كانت عمارة المترل التى تشمل الأعمدة الإنشائية وركائز السلالم والدرابزينات هى الزخارف الوحيدة المستخدمة.

إلا أن أعمال ماير لم تكن شائعة على المستوى العام ولا مؤثرة فى التصميم الداخلى حتى السبعينات، حين أصبحت استكشافاته لفكر لوكوربوزييه مؤثرة

بشكل واسع على اتجاهات التصميم فى ذلك العقد، من خلال المشروعات الضخمة المعقدة أكثر فأكثر مثل مبنى أثانيوم فى نيو هارمونى بولاية أنديانا فى عام ١٩٧٩، ومبنى هارتفورد سيمنارى فى هارتفورد بولاية كونيكتكت فى عام ١٩٨١.

فى مركز برونكس للتنمية، الذى شيد فى نيويورك عام ١٩٧٧، تلتف أربعة طوابق حول الباحة المركزية. وقد تخلى ماير عن الحوائط البيضاء المعتادة فى سبيل أسطح من الألومنيوم بأركان مستديرة. أما مركز جيتى (١٩٨٤-١٩٩٨) فى لوس أنجليس فيعتبر أكبر مجمع مبان فى القرن العشرين، وهو عبارة عن قرية من الوحدات المنفصلة مع تشكيلة كلاسيكية متنوعة من الفراغات الداخلية المحافظة.

وفى نهاية السبعينات صمم ماير قاعة قراءة مكتبية داخل متحف جوجنهايم فى نيويورك للمعمارى فرانك لويد رايت، كانت نموذجا لاحترام نسق المتحف، وعرضت تصميمات جديدة للأثاث بواسطة ماير أيضا. وقد أدى هذا إلى إنتاج تصميماته من الأثاث بواسطة شركة نول الدولية.

وأصبحت أعمال ماير دولية مع مشروعات فى ألمانيا وهولندا وأسبانيا وفرنسا. يعتبر مبنى ستادهاوس (شكل ١٢٨) فى أولم فى ألمانيا عام ١٩٩٣، مجمع مبان منسوجا داخل فراغات المدينة القديمة. ينتصب المبنى فى ساحة عامة وتخلق أشكاله البيضاء المنحنية تباينا مدهشا مع مبنى الكاتدرائية المقابل والذى يعود إلى القرون الوسطى. يشق الفراغ المفتوح مركز المبنى مما يتيح سهولة الوصول للمكاتب والمناطق العامة التى تتضمن مناطق العرض فى الطابق السفلى. ويغمر الفراغ الداخلى بالضوء من خلال مناور جمالونية مستطيلة تسمح برؤية برج الكاتدرائية، وبذلك تحافظ على الاتصال بين المبنيين القديم والحديث.

تشارلز جوائمى

ولد تشارلز جوائمى (١٩٣٨-٢٠٠٩) فى شارلوت بولاية نورث كارولينا، ودرس العمارة فى جامعة بنسلفانيا تحت إشراف روبرت فينتورى، ثم بعد ذلك فى جامعة يال. وبدأ عمله المعمارى فى نيويورك بمشاركة ريتشارد هندرسون. وفى عام ١٩٦٦ صمم جوائمى بيتا صغيرا لوالديه فى لونج إيلاند بولاية نيويورك، أوحت أشكاله الهندسية التجريدية بأعمال لوكوربوزييه، رغم تجليدها بألواح

خشبية صغيرة متراكبة. ومنذ عام ١٩٧١ شارك روبرت سيجل. وقد قامت الشركة بتصميم العديد من المساكن والمبانى التعليمية والتجارية والتصميمات الداخلية، لأنواع كثيرة تتراوح بين التجارية والسكنية، مثل بيت كوجان فى عام ١٩٧٢، وبيت دى مينيل (شكل ١٢٩) فى عام ١٩٨٣، وكلاهما فى إيست هامبتون بولاية نيويورك.

وقد صمم جوائمى عددا من الفراغات الداخلية للمنازل والشقق وصالات العرض، عكست تأثير لوكوربوزييه من المسقط الحر المفتوح والأسطوانات الكبيرة الحجم وتشكيلات الجبس الأبيض النحتية ودرابزينات السفن والاقتباسات المباشرة من أعمال لوكوربوزييه. وقد أيد المؤرخ المعمارى فينسنت سكالى هذا الأسلوب بشدة، كتكييف للطراز الدولى الخاص بلوكوربوزييه مع النسق المعمارى الجديد.

وفى شقة الممثلة الشهيرة فاى دوناواى فى نيويورك عام ١٩٧٠، قامت شركة جوائمى بإعادة تصميم الحمام على شكل حمام فيلا سافوى للوكوربوزييه والتى أنشئت فى أوائل الثلاثينات. وفى وقت لاحق من هذا العقد، بدأ جوائمى مع شريكه روبرت سيجل تقديم تصميمات الأثاث والسجاد التى كررت أفكار وأعمال لوكوربوزييه.

ويعرض مشروع تجديد قاعة ويج فى جامعة برينستون فى برينستون بولاية نيوجيرسى عام ١٩٧٢، بعد الحريق الذى نشب فيها، يعرض بذكاء تضمين نظام الدومينو والمسقط الحر والأشكال الكبيرة الحجم الخاصة بلوكوربوزييه داخل هيكل إنشائى يعود لعام ١٨٩٣ مبنى على الطراز الإغريقى للقرن التاسع عشر، وتعرض لحريق مدمر. وتكشف تصميماته فى مطعم بيرلز فى عام ١٩٧٤، ومطعم شيزان فى عام ١٩٧٦، وكلاهما فى مدينة نيويورك، كيف أن خامات الطراز الدولى، مثل الكتل الزجاجية وبلاطات السقف الصوتية المعدنية المصقولة ورخام الترافرتين وخشب القرو، يمكن معالجتها لتحقيق أناقة غير متوقعة داخل الفراغات التجارية. استفاد التصميم الداخلى لمطعم شيزان من حوائط الطوب الزجاجى والسقف المعدنى اللامع إلى جانب مقعد سيسكا لمارسيل بروير لخلق حيز مرتبط بحداثة الثلاثينات.

كان الملحق الذى صممه جوائمى لمتحف جوجنهايم فى نيويورك مثل باقى مشروعات الداخلية المكتبية يتسم بأسلوب الحداثة المتأخرة المميز. وأعطى مبنى سونى فى نيويورك لشركة جوائمى الفرصة لخلق تصميمات داخلية مذهلة مماثلة، مثل منطقة الاستقبال وأثاثها البسيط على أرضية من رخام الترافرتين وحوائط ملونة لامعة من الفرسكو.

وفى عام ١٩٩٦، وفى مبنى قديم لمتجر تنويعى سابق، قامت شركة جوائمى بإقحام مكتبة علمية وصناعية وتجارية جديدة لصالح مكتبة نيويورك العامة. يؤدى مدخل مستوى الشارع إلى ردهة المستوى السفلى بواسطة مصعد وسلم مفتوح. والأعمدة الأصلية صارت الآن مغطاة بأسطح خضراء لتأكيد ارتفاع الفراغ. وقد ساهمت اللافتة الإليكترونية فى تحديد الاتجاهات، كما جهزت الكثير من المواقع بأجهزة كمبيوتر كاملة، بينما كانت مكاتب القراءة الخمسمائة مجهزة بقوابس لأجهزة الكمبيوتر المحمولة.

ومن بين مصممى الأثاث والمنتجات الذين بزغت مواهبهم الفردية واضحة وظاهرة فى الثمانينات والتسعينات المصممين أنطونيو شيتاريو، وجاسبر موريسون، واللذين تميزت تصميماتهما بكونها معتدلة وغير متطرفة وحققت لهما سمعة حسنة لكونهما يهتمان بالتفاصيل والجودة لأقصى درجة.

أنطونيو شيتاريو

ولد أنطونيو شيتاريو (١٩٥٠-) فى ميدا فى شمال ميلان ودرس العمارة فى ميلان بوليتكنيكو وتخرج عام ١٩٧٢، وذلك بالرغم من أنه قام بعدة مشروعات كمصمم صناعى قبل ذلك بخمس سنوات. وعند تخرجه أسس ستوديو مع باولو نافا فى ليسونيه واستمرا معا حتى عام ١٩٨١. كانت فترة الاحتراف التى قضاها شيتاريو فى السبعينات مركزة وحاسمة. عمل شيتاريو مع المعمارى فيتوريو جريجوتى فى تجديد صالة عرض بريرا فى ميلان عام ١٩٧٣ ثم بدأ فى التعاون مع شركة كارتيل، والتى أنتجت عددا من تصميماته المميزة على مدى العقدين التاليين. وبحلول بداية التسعينات كان عملاؤه يشملون شركات تصنيع الأثاث الإيطالية بوفى وفليكسفورم وريفابلاست، وشركة تصنيع الأثاث الألمانية فيترا. ومنذ عام ١٩٨٧ بدأ يتعاون مع زوجته المصممة الأمريكية تيرى دوان، والتى

صمم معها صالات عرض لشركة كارتيل ومكاتب وصالات عرض لشركة فيترا فى ألمانيا ونظام أثاث مكتبى لشركة أوليفتى، وبحلول بداية التسعينات عملا معا فى التصميم المكتبى فى أوساكا وطوكيو فى اليابان.

شهدت بداية التسعينات أول إنجازات شيتاريو الدولية المتميزة فى مجال تصميم الأثاث، وكانت وحدات الجلوس الأنيقة والمريحة التى صنعها من بين أكثر المعروضات شهرة واستحقاقا للذكر فى أسواق ميلان الدولية. وبالرغم من أنه قد صمم عدد من القطع المثيرة للاهتمام قبل ذلك، كان من بينها مقعد دايسيس فى عام ١٩٨٠، وأريكة ماكس فى عام ١٩٨٣، وأريكة فيل فى عام ١٩٨٥ لشركة فليكسفورم، إلا أن نضجه وثقته بنفسه قد بلغا الذروة فى عام ١٩٩٠ من خلال سلسلة من المقاعد لشركة "بى أند بى إيطاليا" تحمل اسم بايسيتى. كانت كل القطع بسيطة وأنيقة وتمثل حلولا حديثة لمشكلة الجلوس، وتم تنفيذها باستخدام الصلب والجلد والقماش. وبينما كانت المقاعد والأرائك كلها قطعا مميزة وجميلة فإن الطاولات المنطوية وعربات التقديم فى التسعينات لصالح شركة كارتيل امتدت لأكثر من ذلك، فعربة التقديم باتيستا - على سبيل المثال -المصنوعة من البلاستيك والألومنيوم والصلب، لم تكن أنيقة بصريا وتشطيبها متقنا فحسب ولكنها تنضح أيضا بتكنولوجيا متقدمة من خلال تضمين تقنية معدنية غير معتادة جعلت من الممكن توسيع حجم السطح العلوى للعربة، وقد تكرر نفس هذا النجاح فى عربة تقديم أخرى قابلة للطى تسمى فيليبو.

تكمن شخصية تصميمات شيتاريو فى بساطتها الظاهرة، وقد تحقق ذلك عن طريق الاهتمام الجاد بالتفاصيل سواء فى الطريقة التى تلتقى بها قوائم مقاعده وأرائكه بالأرض، أو فى الطريقة التى تم بها الجمع بين خامات التكنولوجيا المتقدمة والخامات الطبيعية، أو من خلال ابتكار تصميمات جذابة ومتينة. الأشكال التى تستدعى الماضى مثل المقاعد ذات مساند الظهر المنحنية، والتى تكرر طراز البيدرماير النيوكلاسيكى لمنتصف القرن التاسع عشر، كانت تمتزج مع الأشكال والخامات الحديثة الصارخة. وهكذا تتجاور قطع الأثاث المصنوعة يدويا مع المصنوعة آليا. وهناك سلسلة من المقاعد الجلدية تستدعى قطع لويد لووم التقليدية

بالرغم من أن قوائم تصميمات شيتاريو مغطاة فى قمتها بالصلب، وقد أدى هـذا التجديد الذكى للقديم بالجمع مع الجديد إلى تميز أعمال شيتلريو فى التسعينات.

جاسبر موريسون

فيما تعتبر سيرة مهنية قصيرة ولكنها حافلة لمصمم أثاث ومنتجات، كان للبريطانى جاسبر موريسون (١٩٥٩-) تأثير دولى ملموس بدأ منـذ عـرض مشروع تخرجه الرائع وذائع الصيت فى كلية لندن الملكية للفن فى عام ١٩٨٥، وقد أدى التزامه بالصدق والبساطة والعملية فى التصميم والاهتمام بتفاصيل الصناعة إلى جانب العين التى لا تخطىء فيما يتعلق بالشكل الأنيق، إلى إبقائـه فى الأضـواء. ويعتبر موريسون شخصا خجولا انطوائيا بطبيعته، وتوضح تصميماته من الأثـاث بطريقة ما هذه الرغبة فى أن يظل فى الظل. إنها فى جوهرها تستدعى بتواضع وبلا ملحمية أعمال سادة الماضى، وتتميز بأصالة شديدة ومدهشة، وأصبحت كمتنفس من الحداثة المنطقية فى نهاية القرن العشرين فى ظل سيطرة حركة ما بعد الحداثة.

بدأ موريسون تدريبه فى عام ١٩٧٩ فى كلية كينجستون فى سرى حيث درس تصميم الأثاث، وفى عام ١٩٨٢ انتقل إلى الكلية الملكية للفـن فى لنـدن، وعلى كل حال فإن سمعته كمتخصص قد تأسست جيدا قبل أن يتم دراسته. وقبل تخرجه جاء نجاح طاولة هاندلبار فى عام ١٩٨١، والتى تتركـب مـن الخـشب ومقبضى دراجة وقطعة زجاج مستديرة وبعض قضبان الصلب البسيطة. وقد صمم مقاعد بلا ظهر مبتكرة فى عام ١٩٨٢، وصمم أيضا طاولة فى عام ١٩٨٣ تتكون من ركيزة من قدور فخارية تعلوها قطعة زجاج مستديرة وقد قام بتصنيعها عـن طريق شركة كابلليني الإيطالية.

وبحلول الوقت الذى عرضت فيه أعمال موريسون فى لنـدن، فى عامـه الأخير للتخرج من الكلية الملكية للفن فى عام ١٩٨٥، كان له جمهور ينتظره، وقد تبين ذلك بالفعل عندما عرض موريسون واحدا من أكثر تصميماته تميـزا. كـان مقعد لاندرى بوكس المصنوع من الألواح المعدنية والصواميل المجنحـة فى غايـة الإبداع، وقد تم تصنيعه بواسطة شركة صـغيرة متخصـصة فى جمـع صـناديق الغسالات. وقد جعله المقعد، بشكله وتركيبه البسيط، مصمما مبدعا يملك فهمـا حادا لعمليات التصنيع والقدرة على عمل بيانات تصميمية دقيقة وشـاملة يمكـن

فهمها بسهولة. وقد شهدت السنة التالية شيوع التصميم الداخلى الذى صممه موريسون لنفسه فى شقة فى غرب لندن عن طريق نشره فى عدد من المجلات المتنوعة، والذى من خلاله نالت أعماله شهرة دولية واسعة وبسرعة لم يسبق لها مثيل. وقد عرضت عليه بعد ذلك بقليل مشروعات من إيطاليا وألمانيا، إلى جانب طلبات جاءته للاشتراك فى المعارض الدولية، والتى تضمنت معرض "كاسيل دوكيومنتا ٨" فى ألمانيا عام ١٩٨٧، حيث عرض سلسلة من مفردات الأثاث وتصميمات داخلية لوكالة رويترز للأخبار، وكذلك معرض فى برلين عام ١٩٨٨، حيث أنتج بعض الأدوات المترلية الجديدة، وأسواق ميلان الدولية بدءا من عام ١٩٨٦ فصاعدا، حيث عرض أحدث تصميماته.

كلفته شركة فيترا فى ألمانيا بعمل العديد من قطع الأثاث، وتضمنت النتائج مقعدا أنيقا من الخشب الرقائقى ذا ظهر مفتوح وجلسة مسطحة وقوائم خلفية منحنية، وذلك فى عام ١٩٨٨. وفى بداية التسعينات، صمم أريكة منجدة فوق أربعة قوائم من الألومنيوم المؤنود، وفى إيطاليا أدركت شركة كابيلليني سريعا إمكانيات موريسون الضخمة، وعهدت الشركة نفسها إلى المصمم ليبدأ من مقعد استلقاء ذو هيكل معدنى ووسائد جلدية، والذى عرف باسم مقعد الرجل المفكر، فى عام ١٩٨٨، وحتى النظام العالمى وهو سلسلة من ٢٥ خزانة مصنوعة من خشب الزان الرقائقى، فى عام ١٩٩٣.

وقد ظل التزامه بعملية التصنيع هو الأعلى، وبالرغم من أن الخامات فى حد ذاتها كانت تهمه كثيرا، إلا أنه كان يفضل تلك التى تسمح بالإنتاج السهل والرخيص، مثل الخشب الرقائقى والألومنيوم. وحيث أن النماذج الأصلية لمنتجاته تمثل مرحلة مهمة فى عملية التصميم بالنسبة لموريسون، فمن الواضح أنه يعتبر مصمما أكثر منه حرفيا حيث كانت الفكرة هى الأساس فى أعماله. لقد كان متوافقا مع قيم الحداثة المبكرة إلا أنه يعتبر أيضا جزءا مهما من ثقافة التسعينات.

* * *

وقد ظهر اتجاه آخر ذو أساس من الحداثة ولكنه يختلف نوعا ما عن الحداثة المتأخرة، يستخدم الخامات الصناعية والأثاث والمعدات التى تتسم بالمميزات التكنولوجية والأشكال البسيطة والقليل من التفاصيل الزخرفية والحليات، أصبح

يطلق عليه اسم الهاى تيك High Tech (التكنولوجيا المتقدمة). ويضع اتجاه الهاى تيك تركيزا أكبر على الاستثمار والعرض البصرى لعناصر العلوم والتكنولوجيا، وخصوصا التكنولوجيا المتقدمة للكمبيوتر وعالم الفضاء والمجالات الصناعية الأتوماتيكية، ولذلك تبدو أعماله مستقبلية.

الهاى تيك

تحالفت الحداثة المبكرة عن كثب مع التكنولوجيا من حيث اهتمامها بالآلة وهدفها فى خلق مفردات تصميم مناسبة للعالم التكنولوجى الحديث، وأصبح تكريس الآلة تدريجيا يبدو نوعا ما رؤية رومانسية ساذجة للميكنة كحل لكل المشاكل. وقد تحرك تصميم الهاى تيك إلى الأمام نحو تكنولوجيا ما بعد عصر الآلة من الإليكترونيات واستكشافات الفضاء، للتعلم من التكنولوجيا المتقدمة الخاصة بتلك المجالات وللبحث عن الجماليات فى منتجاتها.

وصف لوكوربوزييه المترل بأنه آلة للعيش فيها، ولكنه قام ببناء منازل كانت تتسم بالبدائية من الناحية التكنولوجية و لم تكن تبدو كالآلات بأى شكل من الأشكال، بينما تبدو مبانى الهاى تيك مثل الآلات، وتعتبر الآلة هنا أكثر من مجرد مجاز فهى مصدر للتكنولوجيا والخيال. ويتم إنتاج الآلات عادة كميا سواء كانت متحركة أو قابلة للحمل، ويتم تصنيعها من الخامات الاصطناعية مثل المعادن والزجاج والبلاستيك، وقد أصبحت هذه المميزات تمثل النقاط المرجعية لعمارة الهاى تيك. وربما لا يتم إنتاج مبانى الهاى تيك كميا أو يتم تجميعها من مكونات منتجة كميا. ولكنها بدت منتجة كميا أو على الأقل قابلة للتكرار. لم تكن متحركة مثل السيارات أو قابلة للحمل مثل أجهزة التليفزيون، ولكنها عادة ما تصنع من مكونات مميزة، وكثيرا ما تبدو ظاهرة كما لو أنها تحلق بضع بوصات فوق مواقعها، وربما يأتى اليوم الذى يمكن فيه تفكيكها أو تحريكها.

تمتد جذور الهاى تيك تاريخيا إلى القصر البلورى فى لندن عام ١٨٥١، وبعض المبانى الصناعية الأخرى من القرن التاسع عشر. وعموما فإن المنهج السابق الذى اعتمد على استمداد الشكل من منطلق تحقيق المتطلبات الإنشائية والتأكيد على إبراز الشخصية، كان قد استمر على يد عدد قليل من المعماريين بعد الحرب العالمية الثانية فحسب. وقد تضمن ذلك أولئك الذين قاموا ببناء المبانى باستخدام

عناصر إنشائية سابقة الصنع، مثلما فعل جوزيف باكستون عندما قام ببناء القصر البلورى باستخدام العناصر الحديدية السابقة الصنع. وقد أشار تشارلز ايمس كذلك لهذا الاتجاه فى منزله الخاص فى سانتا مونيكا عام ١٩٤٩، الذى تم تجميعه من عناصر البناء الصناعية، وكذلك فى تصميماته الشهيرة والشعبية للأثاث منذ عام ١٩٤٦ فصاعدا.

وحتى قبل أن يأخذ اتجاه الهاى تيك اسما فقد كان قاعدة لأعمال ريتشارد بوكمينستر فولر (١٨٩٥-١٩٨٣) المهندس والمصمم والمبدع والفيلسوف الأمريكى الذى كانت أنشطته معروفة منذ العشرينات. كان فولر مصمما للكثير من المشروعات التى عادة ما تسمى مستقبلية، ولذلك لم ينفذ منها أكثر من بعض النماذج الأصلية التى استطاع أن يتدبر أمر بنائها، وقد صاغ مصطلح "دايماكسيون" Dymaxion (مؤلف من كلمة dynamics وكلمة maximum بمعنى الديناميكية القصوى) لتعريف تلك المشروعات مثل منزله دايماكسيون فى عام ١٩٢٧، والذى علقت فيه أرضية منطقة المعيشة المرتفعة بأسلاك من صارى مركزى. وبالرغم من أن كل مشروعات فولر قد جذبت الانتباه إلا أنه لم يدخل منها شيء إلى حيز الإنتاج الكمى فعليا كما كان يتصور. وقد نتج عن تطويره للفكرة الهندسية التى تجعل من الممكن بناء قبة نصف كروية منشأة من وحدات مثلثة، نتج عنها القبة الجيوديسية Geodesic Dome وهى فكرة أضحت عملية بخامات عديدة كثيرة وبمقاسات مختلفة كثيرة. وكان أروع استخدام للقبة الجيوديسية فى جناح الولايات المتحدة فى سوق مونتريال العالمى فى عام ١٩٦٧. كانت القبة الإنشائية العملاقة (أكثر من نصف كرة) مصنوعة من دعامات قابلة للشد العالى ومنظمة هندسيا ومغطاة بسطح خارجى من ألواح بلاستيكية تسمح بدخول الضوء الطبيعى، والذى يتم التحكيم فه من خلال مظلات تعمل آليا. كان الفراغ الداخلى يحوى معارض مشيدة فوق منصات يتم الوصول إليها بواسطة سلالم كهربائية متحركة، بينما يشكل الإنشاء المغلق غشاء مستقلا علويا مرتفعا. وعموما كان التصميم الداخلى الناتج دراماتيكيا وجميلا.

وقد اشترك الألمانيان المهندس فراى آوتو مع المعمارى جونتر بينيش فى تصميم عمل أكثر إبهارا، وهو إستاد ميونخ الأولمبى فى عام ١٩٧٢. يغطى

السقف المعقد – الذى يستدعى شكل شبكة العنكبوت والمنشأ باستخدام ألـواح من البلكسيجلاس المتصلة ببعضها البعض – مساحات كبيرة من الإستاد الرياضى الذى يتسع لسبعين ألف متفرج. طور آوتو إنشاءه من خلال بحوث تجريبية، فقـد استخدم أدوات ووسائل لتقوية شبكات العنكبوت والتى كان يتم ترطيبها بواسطة قطرات من الماء ثم يقوم بعد ذلك بقلب الإنشاء الناتج رأسا على عقب. كما كان يستمد إلهامه أيضا من فقاعات الصابون على أساس ما تتميز به من نسبة قـصوى للتوتر السطحى.

ووفقا لشروط العمارة فقد بذل مجهود خاص لتحقيـق تبـاين جـدير بالاهتمام ولافت للنظر عن عمارة الإستاد السابق، الذى أقيم فى برلين فى العهـد النازى لأولى دورات الألعاب الأوليمبية التى تقام فى ألمانيا فى عام ١٩٣٦. وبـدلا من بلاطات حجر السلس والأشكال الكلاسيكية التى أجبر المعمارى فيرنر مـارش على إضافتها لإنشائه الخرسانى الحديث، وذلك بأمر من أدولف هتلر، فإن إسـتاد ميونيخ الأوليمبى الجديد كان شبكيا رقيقا ومفتوحا. وبهذه الطريقة فإن رسـالته للمجتمع الدولى كانت مختلفة تماما عن سابقه، فصورة ألمانيا الغربية التى أوصـلها كان حديثة ومتقدمة وديناميكية.

أما أشهر معمارى عالمى عرف بأعمال الهاى تيـك فكـان المعمـارى البريطانى المتميز ريتشار روجرز.

ريتشارد روجرز

درس ريتشارد روجرز (١٩٣٣-) العمارة فى جامعة يال فى الولايات المتحدة على يد المعمارى سيرجى شيرماييف. وفى عام ١٩٦٣ أسس روجرز مـع زوجته سو، ونورمان فوستر، ووينددى فوستر، مكتب معمـارى عـرف باسـم "فريق٤"، والذى كانت أهم مبانيه الصناعية هى مصنع فى سويندون فى إنجلترا عام ١٩٦٧. وفى نهاية الستينات قام هو وزوجته بوضع تصور لمترل خفيـف ومـرن مصنوع من عناصر بلاستيكية، والذى قام بتطويره عام ١٩٧١. وفى الوقت نفسه قام ببناء مترله الخاص ، فى ويمبلدون فى إنجلتـرا عـام ١٩٦٩، مـن الخامـات الاصطناعية المدعمة بهيكل من الصلب الملون.

وبدءا من عام ١٩٦٩ قام روجرز بالتدريس فى جامعة يال وجامعة برينستون ومعهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، وقام كذلك بالعمل مع المعمارى الإيطالى رينسو بيانو (١٩٣٧-) فى العديد من المشروعات والتى لم ينفذ الكثير منها. وفى عام ١٩٧١ فاز الاثنان معا بمسابقة تصميم "مركز جورج بومبيدو الوطنى للفن والثقافة" فى باريس، والذى يطلق عليه اختصارا مركز بومبيدو (شكل ١٣٠). وقد تم بناؤه فيما بين عامى ١٩٧١-١٩٧٧ فى قلب العاصمة الفرنسية باريس.

يتأرجح مركز بومبيدو – أحد أشهر مبانى الهاى تيك – بين الرغبة فى الفراغات الكبيرة المتسعة المتعددة الأغراض، وبين التأكيد على إبراز العناصر التقنية الإنشائية. إن مركز بومبيدو يلخص عمارة السبعينات وولعها بالتكنولوجيا، ويمثل القمة المشرقة لأسلوب معمارى يكشف بذكاء عما يمكن – بصورة طبيعية – إخفاؤه بالداخل. وكان المبنى مفعما بروح العصر بما تميز به من بناء ضخم، حيث يبلغ طوله ١٦٦ مترا وعرضه ٦٦ مترا وارتفاعه ٤٢ مترا، مما جعله يطغى على مبانى المدينة المحيطة به طغيانا ساحقا، وجعله حتى اليوم فى ثوبه المستقبلى العتيق، يظل قادرا على سلب الانطباع فى أحد أهم مواقع البناء الرفيعة.

ووفقا لتقاليد المعارض الكبرى فى القرن التاسع عشر، كان هذا البناء الضخم المبنى من الصلب يتمتع بفراغات جامعة قابلة لتعديلات غير محدودة، وقادرة على التكيف مع كل أنواع المعارض والأنشطة. ويعتبر مركز بومبيدو مظلة عملاقة ذات مسقط مفتوح تحتوى على متحف للفن الحديث، ومساحة للمعارض الزائرة، ودار سينما، ومكتبة، ومركز بحوث صوتية وموسيقية، ومكاتب، ومواقف للسيارات. وقد عبر المعماريان عن المطمحين الأساسيين لهما – التطور التكنولوجى والفراغ المرن – فى التصميم الخارجى بدون ملامح كلاسيكية أو حديثة قياسية. فهو لم يكن ذا واجهة تقليدية، ولكن ذا شبكة معقدة من أنابيب الصلب المتشابكة خارج حوائط زجاجية. وبناء على ذلك فإن كل الفراغ الداخلى الذى تبلغ مساحته ٥٠ مترا × ١٥٠ مترا، والذى كان من المفترض أن تشكل السلالم المتحركة جزءا منها، يمكن أن يستخدم للمعارض. والسلالم المتحركة فى الخارج تحمل الزائرين فى أنابيب مغطاة من البلكسيجلاس إلى أعلى الواجهة الغربية وحتى

فراغات العرض الحقيقية كما لو أنهم قد مروا برحلة فى آلة الزمن. وتذكرنا أنابيب التهوية الملونة بألوان لامعة بشكل مداخن السفن، وتعتبر اقتباسا آخر من عمارة السفن التى أدخلها لأول مرة لوكوربوزييه. كل شىء مفتوح للعرض، كابلات الإمداد والأنابيب والمواسير وسلالم النجاة المعدنية التى تماثل ارتفاع المبنى، خليط ملون ومبهج من كل الأشياء، يخلق — بطريقة لا يمكن أن تتحقق إلا فى باريس — مبنى يكمن سحره الفريد فى كونه مفتوحا تماما.

وبالإضافة إلى الواجهة المفتوحة والمزدحمة على نحو استثنائى، فقد شدد روجرز وبيانو على نمط المخزن كنتاج صناعى للتكنولوجيا المتقدمة، وبالأخص كوعاء تاريخى محايد لثقافة متعددة المستويات، ولسوء الحظ إنهم لم يضعوا فى اعتبارهم التبعات التى ستترتب على مثل هذه الأمور مثل الصيانة، وقد شاهد الزوار بذهول على مدى السنوات التالية القاذورات تتراكم فى الزوايا التى لا يمكن الوصول إليها وكيف تفسد العرض التكنولوجى الضخم.

كان من الممكن توفير مساحة أرضيات غير متقطعة، لأنه كما فى مثل أى مخزن تجارى لتخزين السلع فإن الخدمات والعناصر الإنشائية لا يجب أن تشغل مساحة الأرض، وفى هذا الإطار فقد قام المعماريان بنقل كل شىء — بدءا من العناصر الإنشائية وحتى ممرات الحركة — إلى التصميم الخارجى. تشكل أعمدة الصلب الأنبوبية الضخمة ثلاثة عشر امتدادا، وكل عمود يتصل بدعامة من الصلب التى تتصل بدورها بأسلاك رأسية متصالبة. ولكن التصميم الخارجى ينكشف أكثر من النظام الإنشائى بسبب استخدام نظام لونى لمحتويات الواجهة، فالسلالم الكهربائية المتحركة والمصاعد والسلالم الثابتة ذات لون أحمر، وأنظمة تكييف الهواء والتدفئة ذات لون أزرق، وأنابيب المياه ذات لون أخضر، والأنظمة الكهربائية ذات لون أصفر. نادرا ما كان يتم إفشاء الخدمات ذات المظهر الفج للأنظار على الواجهة بمثل هذه العدوانية اللونية.

وبالرغم من أنه أعلى بقليل من المبانى المجاورة، فإن الصندوق الضخم ذا الألوان الصارخة والممرات وأنابيب السلالم المتحركة الزجاجية الممتدة على طول جوانبه يطغى على طرز بناء المبانى المحيطة من القرن الثامن عشر والتاسع عشر. لقد اختار المعماريان عمدا إن يتجاهلا المحيط التاريخى حيث لم يقوما بأى محاولات

للتوفيق بين التصميم والعناصر المحيطة به أو إضعاف اقتحامها، فيما عدا الشرفات المدرجة فى الطرف الجنوبى. وفى الحقيقة إنهما كانا يبتغيان مد أرض المتحف وتحويل البيوت القائمة إلى ستوديوهات ومساكن ملحقة بالمتحف. لم يخب ذلك الحلم بالنسبة لبيانو، فنجده فى مشروعه اللاحق متحف دى مينيل فى هيوستون بولاية تكساس فى عام ١٩٨٧، قد قام بإضفاء لونه الرمادى على الشوارع المحيطة، حيث تم شراء البيوت المجاورة بواسطة دومينيك دى مينيل، وأصبحت متاحة للفنانين ولموظفى المتحف.

فى ملخصهم عن مركز بومبيدو، كرر المعماريان بشكل واضح هدفهما بتحقيق أقصى حد من التطور التكنولوجى والمرونة إلى الدرجة التى يمكن معها تحريك الأرضية، لأن المبنى كان مقدرا له أن يحوى معظم الأنواع المختلفة من العروض، بدءا من الفن الحديث مرورا بالعمارة والأثاث والفنون الزخرفية وحتى الأنواع الأخرى من الثقافة المعاصرة. وبالرغم من أن الإنشاء المرن قد سمح بفراغات قابلة للمعالجة تتلائم مع مختلف الأحداث والعروض، إلا أن الفائض جعل المشروع مزعجا. ومن الناحية العملية فإن المساحة الممتدة غير المحددة وعناصر التصميم الخارجى الملونة الظاهرة بشكل واضح، جعلت عملية عرض الفنون — وهو الدور الرئيسى للمتحف — عملية صعبة من حيث ضرورة أن يتم بناء صندوق داخلى آخر يحجب التصميم الخارجى، ولتوفير مساحة حوائط كافية.

إن البريق الأخاذ للمبنى قد اكتمل بأسلوب نموذجى من خلال النافورات النحتية فى ساحة إيجور سترانسفنسكى، والتى كلف بتصميمها جان تينجولى ونيكيد سان فال فى عام ١٩٨٣ من قبل مجلس مدينة باريس. يوجد داخل التجويف العملاق للنافورة ست عشرة قطعة نحتية منفردة، وأفواه حمراء براقة، وقلوب تدور حول محورها وعلامات موسيقية وتماثيل يتدفق منها الماء، بالإضافة إلى دواليب وحدافات دوارة. لم يكن الهدف من ذلك العمل يتمثل فى إحياء أعمال المؤلف الموسيقى العظيم سترانسفنسكى فحسب، ولكنه كان كذلك جعل الساحة الموجودة فى جانب مركز بومبيدو كمكان مفضل للناس لكى يستريحوا فيه، وذلك على عكس العديد من الساحات المهجورة فى المدينة. إن الطابع الرومانسى لمنحوتات نافورة تينجولى وسان فال، بالإضافة للغة التقنية النابضة بالحياة لأشكال

روجرز وبيانو فى مركز بومبيدو، تعكس إحساسا نادرا ما يتحقق فى إنشاءات القرن العشرين من النحت والعمارة.

مع مركز بومبيدو بلغ الهاى تيك مرحلة النضج، فقد كان المركز يضم كل شىء، التخطيط المرن والإنشاء المكشوف وكل الخدمات بالإضافة إلى تمجيد تكنولوجيا الآلة. وعندما تم الانتهاء من بنائه فى عام ١٩٧٧، ظهرت صورة الهاى تيك فجأة فى المقدمة ودخلت إلى وعى وإدراك العامة وأصبحت أسلوبا دوليا مؤثرا.

وبعد إتمام مركز بومبيدو بفترة ليست بطويلة أنهى ريتشارد روجرز المقر الرئيسى الجديد لمؤسسة لويدز فى لندن عام ١٩٨٦، والذى يتغنى بتقنيته الخاصة وأشكاله ذات الخطوط المنحنية والأجزاء المعدنية اللامعة التى تعطينا انطباعا بأنه مصنع للسيارات وليس شركة للتأمين.

قضى روجرز ثمانية أعوام فى تصميم وإنشاء مبنى لويدز ، والذى يتميز بنفس المرونة الموجودة فى مركز بومبيدو وتم تصميمه بشكل يمكن توسعته فى المستقبل. يقع المبنى فى قلب المنطقة التجارية فى العاصمة. وتعتبر مؤسسة لويدز أحد أقدم شركات التأمين فى العالم وأكثرها ثباتا وقدرة على جمع المال بمجرد طرح اسمها، وتنجز الأعمال فيها كما لو كانت تجرى فى سوق كبير، حيث يلتقى الوكلاء فى ردهة ضخمة ليتخذوا قراراتهم التأمينية المحفوفة بالمخاطر. وقد وضع تصميم روجرز هذه الردهة الكبرى، ذات السقف المقنطر بارتفاع ١٢ طابقا، فى قلب المبنى لتحاط بكل الفراغات الأخرى، كما تحاط بستة أبراج للخدمات تختفى خلف الهيكل الإنشائى المكشوف القائم بذاته. إن المرونة القصوى والنقاء الذى يكشف عنه هذا الشكل، ينتج عنه فى الأساس فراغات ذات شخصية محايدة غير مميزة، ويظهر ذلك بوضوح فى الغرف التى تضم الموظفون المسئولون عن رعاية و صيانة هذا العمل التكنولوجى الضخم، ويظهر بوضوح أكثر فى الغرف والممرات تحت الطابق الأرضى التى كانت محرومة حتى من الضوء الطبيعى. ومن غير المدهش أن كلا من المعمارى والمالك لم يبد أنهما مهتمان كثيرا بها.

وبالرغم من التشديد على التعقيد التكنولوجى، فإن سطح مبنى لويدز يأخذ فى التقادم سريعا وعلى نحو مدمر، مثلما حدث فى مركز بومبيدو، مما يؤدى

إلى مشكلة كبرى لعمارة الهاى تيك المتشددة، وهى أن التطبيق الصرف للرؤية التكنولوجية يظهر العمارة التكنولوجية كمشهد جمالى أكثر منه كمشروع وظيفى.

وقد استمر روجرز فى تطبيق أفكاره فى جعل جماليات التكنولوجيا هى الأصل والأنسب للتسعينات، مثلما حدث - على سبيل المثال - فى المقر الرئيسى لمحطة التليفزيون التجارية البريطانية (القناة الرابعة) فى عام ١٩٩٥. كان لمبنى القناة الرابعة طبيعة تقنية كما يجب أن تكون عليه محطات التليفزيون الحديثة، فعليك أن تعبر جسرا من الزجاج والصلب لكى تدخل إلى منطقة الاستقبال بواجهتها المقعرة الزجاجية بالكامل. أما المظلة التى تعلو الجسر فمعلقة من دعامات حمراء اللون وكابلات صلب لامعة تم وضعها لكى تعطى أثرا زخرفيا أمام الواجهة الزجاجية، كما توجد مصاعد زجاجية تتحرك خارج المبنى، ويفوق حجمها حجم أنابيب التهوية والتى تعتبر العلامة المميزة لمبانى روجرز.

يكشف مبنى القناة الرابعة عن تركيب على درجة عالية من التعبير، ويثبت أن مبادىء الصدق عند روجرز لطرق الإنشاء لا تزال قادرة على إنتاج عمل معمارى مرض وملائم لعصره بعد عشرين سنة من إنشاء مركز بومبيدو.

نورمان فوستر

يعتبر المعمارى نورمان فوستر (١٩٣٥-)، وهو أحد معاصرى روجرز، ممثلا بريطانيا آخر لهذا الأسلوب المعمارى الذى رفع تكنولوجيا المبانى إلى درجة أسلوبية عالية. مبنى "بنك هونج كونج أند شنغهاى" (شكل ١٣١)، الذى شيد فى هونج كونج عام ١٩٨٦ واعتبر أغلى مبنى فى العالم فى ذلك الوقت (تكلف ٥ مليارات دولار محلى)، جعل من نورمان فوستر معروفا على مستوى العالم. لقد أراد البنك رمزا لنجاح المؤسسة وبمعنى آخر قوتها، كما أراد أن يحقق نوعا من التفاؤل نظرا إلى اقتراب نهاية سيطرة الإدارة البريطانية على هونج كونج فى عام ١٩٩٧.

فى بنك هونج كونج نجد أن الأعمدة الحاملة، والتى من خلالها يتعلق إنشاء المبنى الشاهق برمته، ليست مخبأة داخل الحوائط الساترة التقليدية، فقد جعل فوستر نظام التعليق الضخم هو الفكرة الفعلية الأساسية لمبناه. وقد تم تبرير منهج إبرار عناصر الإنشاء فى الواجهة بأن إنشاء المبنى قد تم باستخدام جسور تم وضعها

بجانب وفوق بعضها البعض والتى حملت مجموعات من الطوابق المكتبية، ونظرا للسعر المغالى فيه بشكل كبير لموقع البنك فى هونج كونج فلقد جعل هذا من الممكن استخدام الموقع بإمكانياته القصوى وبدون إعاقة المرور خلال عملية الإنشاء، التى كان يجب أن تكتمل فى أقل وقت ممكن، وقد جعل هذا الإنشاء من الممكن أيضا الإذعان لمتطلبات ترك الطابق الأرضى مفتوحا.

وقد تمكن نورمان فوستر بنجاح من مواجهة أغلب المشاكل الرئيسية مثل إضاءة الردهة الكبرى بضوء الشمس، ومرونة التخطيط، وقابلية توسيع منطقة السطح، وانفتاح للطابق الأرضى، وإمكانية الوصول إلى فراغات الاستخدام العام عن طريق السلالم الكهربائية المتحركة. وحتى أصغر التفاصيل جرى معالجتها داخل التخطيط العام، والتى تتضمن أغطية فتحات تكييف الهواء والوصلات وحتى حوامل ورق المرحاض. إن التفاصيل الصغيرة والزوايا المستديرة والأسطح المتقنة هى أهم ما يميز أسلوب فوستر. ولكن فى بنك هونج كونج يكشف حجم العناصر الإنشائية عن نوع من التسلط والقوة مقارنة بأماكن العمل التى توجد تحتها.

ويظهر هيكل الصلب للطوابق المتعددة مرة ثانية فى الأثاث المكتبى الذى قام فوستر بتصميمه، وفيه طورت فكرة الإنشاء المرن إلى درجة عالية. تم تنفيذ نظام الأثاث المكتبى بواسطة جورج نيلسون، وبروس بورديك، وشركة أوليفتى، والذين قاموا بتشكيل الفكرة الأساسية لنظام نورمان فوستر المسمى نوموس، والذى يشمل أسطح الطاولات والحاويات وغير ذلك المعلقة من إنشاء مدعم يمكنه كذلك حمل طاولات الكمبيوتر والتليفون. لم تعد الخزانات المكتبية ملائمة لحوائط الغرف الصغيرة ولكنها ظلت ملائمة للمناطق المكتبية الكبيرة. كانت هناك فكرة واحدة محددة عن استخدام المساحة الموجودة فوق منطقة العمل، لم يعد السؤال هو: كم عدد المكاتب التى تحتاج إلى شاشة واحدة؟ ولكن أصبح السؤال هو: ما عدد الشاشات التى يمكن وضعه على كل مكتب؟ وأصبح نموذج فوستر يأخذ فى اعتباره أيضا رغبة المستخدم فى قدرته على عمل التغييرات والتعديلات بنفسه. لقد بينت دراسة أجريت فى لندن أن أنظمة المكاتب التقليدية لم تعد مرنه بالشكل الكافى، بالإضافة إلى أن تكلفة التعديلات كانت مرتفعة للغاية، وقد حاول فوستر مراعاة ذلك بالتفاصيل المفيدة كأنابيب الصلب المفتوحة على سبيل المثال.

على كل حال فإن الإنشاء البارع الذى تم تطويره على أساس المتطلبات الوظيفية كان يتخذ كثيرا كنوع من الاستعراض الإنشائى. وقد نزلت التحارب الإنشائية إلى مستوى الألعاب الوظيفية المقصودة لذاتها. على سبيل المثال، اختار فوستر لإنشاء سقف مركز رينو فى سويندون عام ١٩٨٣ سقفا أكثر تعقيدا مما هو ضرورى، ومع ذلك يعتبر مميزا وشهيرا، وهى ميزة كانت ترغب فيها الشركة لأغراض التصوير والإعلان. تصلح عمارة الهاى تيك للتطبيق فى المبانى المكتبية والقاعات الكبرى والإنشاءات المشابهة، على الأقل بسبب التكاليف العالية لمثل هذه التصميمات المتطرفة.

إن إنتاج عناصر الإنشاء والتعبير الواضح عن عمليات الإنتاج والمبادىء الإنشائية فى المبنى، تعتبر هى الأفكار التى تشكل أساس العديد من مبانى نورمان فوستر. يعكس مبناه المكتبى المختص بالمضاربات المالية، برج القرن فى طوكيو عام ١٩٩١، هذه المبادىء بأسلوب واضح، حيث يتكون من برجين يحتويان على هيكلين مربوطين بشكل لامتراكز، والخدمات توجد فى بروزات غير مفتوحة، والعناصر التكنولوجية مثل الإضاءة ومرشات إطفاء الحريق وأنظمة التدفئة والتبريد تقع فى شقوق بين الأرضيات والأسقف. وقد شدد فوستر على النظام الإنشائى من خلال تمييز لونى للعناصر الإنشائية باستخدام ألوان الرمادى الداكن والرمادى الفاتح والفضى والأبيض. وما يستحق التقدير أن هذا المبنى التكنولوجى المعقد الرائع الإنشاء كان من الممكن بناؤه فى أى مكان آخر، بالرغم من أن التصميم كان مقيدا بقيود وشروط الموقع المحلى.

لقد كانت لغته المعمارية التقنية الرصينة الواضحة المجردة من الصلات التاريخية هى السبب فى أن معماريا مثل نورمان فوستر قدر له أن يكون مسئولا عن إعادة بناء مبنى برلين ريخشتاج (البرلمان الألمانى) والذى نفذه فيما بين عامى ١٩٩٥- ١٩٩٩. وكما فى المبانى المبكرة فإن عمارة فوستر تستمد شكلها أساسا من خلال الخامات المستخدمة ومن خلال التشديد على مبادىء إنشائها. وراء واجهة المبنى الذى يعود إلى القرن التاسع عشر، فإن للمبنى حياة داخلية جديدة بالكامل من الزجاج، والذى كان المقصود منه الشفافية، وقد تم تتويج قمة المبنى بقبة من الزجاج أيضا، وربما يرجع ذلك إلى الرغبة فى الحفاظ على الأثر التاريخى،

ولكن عمارة الهاى تيك لفوستر جسدت نظرة العالم التقدمية الحديثة، والتى بدون شك كانت رغبة الحكومة الألمانية التى كلفته بالمشروع.

الطراز الصناعى

أعلن المصمم الداخلى الأمريكى الرائد جوزيف بول دورسو أن: "أفضل أعمال التصميم فى هذا القرن قد أنجزت فى القطاع الصناعى "[1]. وقد أثنى على المنتجات التى تم ابتكارها لوسائل النقل والمستشفيات بسبب جودتها وأن خاماتها سهلة الصيانة، حيث لم يوضع فى الاعتبار عند تصميمها مشاعر أو عواطف أى فرد من شاغليها. لا يوجد هناك دون شك شىء عاطفى فى الطراز الصناعى Industrial Style . ورغم ذلك فهو بعيد كل البعد عن السعى وراء العناصر التأثيثية الوظيفية لذاتها فقط، وفى الواقع أن العناصر يتم اختيارها لشكلها ولوظيفتها على حد سواء، كما أن اللغة الظاهرة للطراز الصناعى مشحونة بالرمزية. ولذلك فقد نتج عن الطراز الصناعى بشكل محتم مفردات مميزة من الملامح النمطية التى يعتبر كل منها تعبيرا عن الصور القاسية لهذه الجماليات الجديدة. وفى مجال الأثاث والتجهيزات فإن المقومات تتضمن كلا من المتاح بالفعل والمصمم قصدا. وقد جاء تدشين الطراز الصناعى فى عام ١٩٧٨ مع إصدار كتاب " الهاى تيك: الطراز الصناعى والكتاب الأولى للمترل " High-Tech: The Industrial Style and Source Book for the Home بواسطة جوان كرون، وسوزان سليزين. وفى مقدمة الكتاب شرحت المؤلفتان النمط الجديد للتصميم الصناعى المتاح فعلا، وقد كتبتا قائلتين: " هناك شىء يحدث فى تأثيث المترل فبدلا من استخدام القطيفة أصبحت الوسائد المستخدمة فى وسائل النقل هى التى تستخدم فى التنجيد، وبدلا من ثريا الكريستال أصبحت وحدات إضاءة المصانع المقباة والمطلية بالمينا البيضاء تعلق فوق موائد الطعام، وبدلا من استخدام حوائط خشب التيك والخزانات النحاسية مكشوفة الأرفف أصبحت أرفف الصلب للمخازن تستخدم لحمل الكتب فى غرف المعيشة، وفى الحمامات حيث كانت حنفيات الأوز المطلية بالذهب

1. Joseph Paul D'urso, quoted from Philippe Garner, *Twentieth-Century Furniture* (Oxford: Phaidon,1980), p. 216.

والأدوات المطلية بالكروم أصبح سائدا استخدام حنفيات المستشفيات لتضفى طابعا جديدا "[٢].

ومن بين التصميمات الداخلية العديدة التى ذكرت فى الكتاب، كانت شقة المصمم الداخلى جوزيف بول دورسو فى نيويورك عام ١٩٧٥، الذى قام بتأثيثها بأحواض الغسيل الستانليس ستيل المخصصة للجراحين وبأبواب غرف المستشفيات وبحواجز معدنية لتقسيم المساحة الداخلية. وبالرغم من أن لوكوربوزييه قد استخدم مفردات مماثلة فى جناح الروح الجديدة فى معرض باريس عام ١٩٢٥، إلا أن هناك تغييرا واختلافا واضحا فى الهدف بين الأسلوبين، فقد فاجأ لوكوربوزييه العالم الفردى النخبوى للفنون الزخرفية باقتراح ضرورة استخدام الأشياء المنتجة كميا والوظيفية الجيدة الصنع فى التصميم الداخلى، بينما كان هدف الطراز الصناعى هو خلق تصميمات داخلية أنيقة ومدهشة من مصادر مبهمة. لم يكن هناك أى عنصر من عناصر الإصلاح الاجتماعى فى هذا الطراز. وعلى كل حال، يمكن اعتباره كتعبير عن التغيرات فى الأوضاع تجاه العمل والمترل. فبدءا من القرن التاسع عشر بدأ المجالان – العمل والمترل – ينفصلان عن بعضهما البعض بشكل واضح، مع اعتبار العالم الأنثوى للمترل كمعبد للراحة الخصوصية أو ملاذ من مكان العمل. لقد أصبح المترل مع الطراز الصناعى مثل مكان العمل، مع وجود أرفف المصانع فى المطبخ، وخزانات الملفات والسلالم المعدنية والأرضيات الصناعية. فى العصر الفيكتورى كان البرجوازيون يحاكون أفضلهم اجتماعيا وهم فخورون بعرض أسلوب حياتهم المرفه، وكان العمل بعيدا عن المترل، أما فى زمن البطالة فقد انعكس الوضع وأصبحت أدوات العمل علامة للمترلة الرفيعة، وبالنسبة للنساء الراغبات فى العمل اقترح الطراز الصناعى مترلا عمليا فعالا يمكن إدارته جزئيا من على بعد أو من مكان العمل.

تم تسويق هذا الاتجاه كميا فى السبعينات عندما طرح متجر هابيتات للأسواق سلسلة من أثاث الطراز الصناعى ذى اللون الأسود بالكامل. وقد وصف هذا الأثاث على صفحات كتالوج متجر هابيتات لتيرينس كونران بأنه: "نظرة

2. Joan Kron and Suzanne Slesin, quoted from Garner, ibid..

جديدة تعكس الطراز الصناعى فى تأثيث المنزل"[٣]. وبحلول الثمانينات أصبح الطراز الصناعى أكثر تحسينا ويغذى رواج التصميمات الداخلية البسيطة. وانضم إلى عملية إعادة تدوير المنتجات الصناعية.

تطور أيضا الطراز الصناعى إلى أسلوب بارد ومختصر لأدنى حد خلال الثمانينات. التصميم الداخلى لمتجر كاثرين هامنت فى ساوث كينسنجتون عام ١٩٨٦ للمعمارى نورمان فوستر، وهو مخزن يرجع إلى القرن التاسع عشر بارتفاع طابقين، ترك عاريا خاليا إلا من بعض مشاجب الملابس المعدنية القائمة بذاتها ومرايا من الأرض إلى السقف على الجانبين، للإيهام باللانهائية الفراغية.

مقر شركة فيجنللى فى نيويورك ، الذى صممه ستوديو التصميم بالشركة عام ١٩٨٥، تميز أيضا بالبساطة مع الاهتمام بالخامات غير المعتادة مثل الرصاص الذى يغطى الحوائط والحواجز المعدنية المضلعة المجلفنة، التى تفصل منطقة الخدمات عن ستوديو التصميم. وكانت أعمال ديفيد ديفيز لسلسلة متاجر التجزئة نيكست تضم الأخشاب الخفيفة والألوان الشاحبة والمرايا، وذلك لخلق بيئة تسويقية فسيحة وغير فوضوية وحسنة الذوق، وللثورة على مظهر منافذ البيع بالتجزئة السائدة. لقد كان الطراز الصناعى، الذى لا يزال يدين بالفضل للحداثة، متباينا تماما مع ضجيج الحركة الكبرى لتلك الفترة، حركة ما بعد الحداثة.

ومن بين المصممين الآخرين الذين عملوا ضمن تلك الجماليات الصناعية فى الثمانينات المصمم بن كيلى بتصميمه لمقهى هاسياندا الليلى فى مانشيستر عام ١٩٨٤، والمقر الرئيسى لشركة بيكويك فى لندن عام ١٩٨٩. وقد انضم مجموعة من مصممى الطراز الصناعى مع بعضهم البعض فى معرض مشترك أقيم فى صالة عرض مجلس الحرف فى لندن عام ١٩٨٧. وتضمنت الروح الجديدة قطع أثاث تم تجميعها من مخلفات الأسلاك والبلاطات والمعادن الصدئة، لتحدى التصورات والأفكار المقبولة المتعلقة بالراحة والذوق، وكان من بين العارضين أندريه دوبرويل، وتوم ديكسون.

---

3. Quoted from Anne Massey, *Interior Design of the 20th Century* (London: Thames and Hudson, 1994), p.191.

وكما لاحظت الناقدة أدريان دانات فى عام ١٩٨٩: "لقد شهدت أواخر الثمانينات تطويرا ودعما لشكل معدل وحى من الحداثة الدولية يدير ضغوط حياة المدينة عن طريق الاستغناء الزاهد أكثر منه بالاقتناء النهم"[٤]. لقد قام بعض المصممين مثل إيفا يرتشنا، ورون آراد، بدمج الخامات الصناعية مثل الألومنيوم والطلاء الأسود الطافىء وكابلات الصلب القابلة للشد، لإنتاج صيغة صناعية صريحة حديثة، والتى جرت محاكاتها فى التسعينات على نطاق واسع.

إيفا يرتشنا

لعبت المصممة التشكيلية إيفا يرتشنا (١٩٣٩-) دورا حيويا فى الطراز الصناعى فى العمارة والتصميم فى بريطانيا فى الثمانينات. درست يرتشنا العمارة (التى لاقت فى التقاليد التشيكية تركيزا قويا على العلوم والهندسة) فى براج فيما بين عامى ١٩٥٦ – ١٩٦٢، وخلال سنوات تدريبها الأولى عملت فى مصنع أسمنت وفى مكتب معمارى حكومى، وهى أماكن لم تكن حياة المرأة المعمارية فيها سهلة دائما. ومع إحساسها بالإحباط بسبب الافتقار إلى الفرص الإبداعية تحت مظلة الحكم الشيوعى، فقد شعرت بالحاجة إلى ترك تشيكوسلوفاكيا، وبالفعل ذهبت إلى بريطانيا فى عام ١٩٦٨، ولم تعد إلى وطنها إلا مرة واحدة للزيارة فى عام ١٩٩٠.

كان أول أعمالها فى بريطانيا فى قسم المدارس بمجلس لندن الأعلى، وبعد ذلك عملت لمدة تسع سنوات فى مكتب المعمارى لوى دى سويسون حيث ارتبطت بمشروع برايتون مارينا، وهو مغامرة هندسية ضخمة لاستصلاح أرض وبناء ميناء، وفى هذا المشروع استفادت من خلفيتها الهندسية، بينما أفادها المشروع فى تحسين خبراتها فى مجال الخامات وساعد على حصولها على معرفة مباشرة عن التفاصيل البحرية. وفيما بعد طبقت المعرفة التى اكتسبتها من هذا المشروع بطريقة شخصية وخيالية على درجة عالية فى التصميمات الداخلية التى أبدعتها لصالح جوزيف إيتدجوى فى بداية الثمانينات.

فى عام ١٩٧٦ أصبحت يرتشنا مواطنة بريطانية، وعلى مدى العقد التالى توسعت خبراتها بشكل كبير من خلال عملها مع المصمم التشيكى يان كابلتسكى

4. Adrian Dannatt, quoted from Massey, ibid., p.195.

ومع المعمارى ديفيد هودجز فى عدد من مشروعات التصميم الداخلى، ولفترة قصيرة فى مكتب المعمارى ريتشارد روجرز. وخلال تلك الفترة أصبحت الشخصية الرائدة فى ابتكار أسلوب تصميم داخلى رفيع المستوى تم تشكيله للوفاء بمتطلبات منافذ البيع الجديدة الأنيقة التى غيرت من صورة الشوارع الأكثر نشاطا فى لندن. كانت حركة البيع بالتجزئة الجديدة فى بريطانيا — التى تعتمد بشكل كبير على شركات التصميم الداخلى الجديدة مثل شركة فيتش وشركة دين — فى طليعة الاتجاه الدولى الذى كان يركز على أسلوب التسوق، وكانت أعمال يرتشنا فى هذا المجال قد نالت احتراما وتقديرا كبيرا وأصبحت مؤثرة بشكل كبير.

أسهمت يرتشنا بالاشتراك مع كابلتسكى فى ابتكار متجر جوزيف إيتدجوى فى لندن عام ١٩٨٠. ومن ناحية أخرى، كان أول مشروعاتها المنفردة لصاحب المتجر نفسه، إعادة تصميم شقته. وباستخدامها للبلاطات البيضاء والأرفف الزجاجية والأبواب المتزلقة، فقد جربت فكرة إدخال الخامات والتقنيات الصناعية فى البيئة المتزلية، أصبح هذا الأسلوب بسرعة علامة مميزة ليرتشنا. وكانت كل المتاجر والمقاهى التى قامت بتصميمها بعد ذلك فى لندن والتى تتضمن لوكابريس فى عام ١٩٨٠، وكيتزو فى عام ١٩٨٢، وجوز كافيه فى عام ١٩٨٦، وجوزيف بورلافيل (شكل ١٣٢) فى عام ١٩٨٦، كانت كلها عبارة عن تطورات لنفس الفكرة. وكانت مفردات لغة التصميم الداخلى الخاصة بها تتضمن الصلب والزجاج وأسلاك الشد والسلالم المفتوحة المعقدة والألوان المحايدة، وكانت مهارتها العالية موجهة لمعالجة الفراغ بهدف إضاءته وإضفاء الحيوية عليه لأقصى درجة ممكنة.

وبعد فترة قصيرة فى العمل مع شريكتها كاثى كير، أسست يرتشنا مكتبها الخاص فى لندن عام ١٩٨٦، ومنذ ذلك التاريخ حظيت تصميماتها الداخلية باهتمام عالمى واسع النطاق من خلال ظهورها فى المجلات، وحصلت على عدد من المشروعات الدولية والتى تتضمن متجر أحذية "جوان أند ديفيد" فى لوس أنجليس، ومعرض فيدال ساسون فى فرانكفورت. إن الالتزام بالوظيفية والتى تشكل جزءا أساسيا فى منهج يرتشنا قد مكنها من الانتقال بسهولة من الأسلوب المرتبط بالثمانينات إلى الأكثر وقارا للتسعينات، وقد استمرت فى العمل خلال هذا العقد

مطورة لغتها الخاصة بالتصميم، باستخدام الخامات والتفاصيل الشائعة فى الوقت الحالى – مثل السلالم المعقدة والصور البحرية – وتطبيقها بشكل واسع النطاق.

روان آراد

يرى المصمم الإسرائيلى المقيم فى لندن رون آراد (١٩٥١-) أن الشيء المصمم هو شكل يعبر عن نفسه، ومن خلال عملية الإنتاج والتوزيع يعبر عن المستهلك، وانطلاقا من هذا الحس فقد عمل كثيرا كفنان تشكيلى. درس آراد العمارة فيما بين عامى ١٩٧١- ١٩٧٣ فى أكاديمية أورشليم للفن، ثم استمر فى دراساته حتى عام ١٩٧٩ فى الاتحاد المعمارى فى لندن حيث أصبح على اتصال بأفكار بيتر كوك (أحد أعضاء مجموعة أركيجرام)، واكتشف كذلك أعمال المصمم الإيطالى جايتانو بيشيه. وقد تأثرت سيرة آراد المبكرة بلقاء غير متوقع مع مقاول أثاث بريطانى يدعى دينيس جروفز الذى أسس معه شركة "وان أوف"، وهى شركة ذات نشاط صغير ولكن ناجح فى لندن، حيث ارتبط هناك ببناء تركيبات أثاث من قطع كى كلامب Kee Klamp (قطع تشبه السقلات يتم تثبيتها مع بعضها البعض لعمل مفردات أثاث مثل الأسرة والأرفف)، مبادرة لمناصرة الطراز الصناعى للثمانينات.

وجاءت انطلاقة آراد كمصمم يستحق الاعتبار فى عام ١٩٨١ من خلال فكرته مقعد روفر (شكل ١٣٣)، فقد أخذ آراد مقاعد السيارة روفر ٢٠٠٠ وصنع لها هيكلا أنبوبيا منحنيا ملحوما لتحويلها إلى وحدات جلوس للمنازل والمكاتب. وقد اتبع هذا التصميم فى نفس السنة بتصميم مقعد ترانسفورمر، وهو عبارة عن جراب مملوء بالحبيبات بحيث يتشكل على حسب شكل الجالس عليه. وبعد ذلك بسنة استغل آراد نوعا آخر من التكنولوجيا الجاهزة الصنع وكان هذه المرة هوائى السيارة الكهربائى، وصنع مصباح إريال. وبدأ اسمه يظهر فى مجلات التصميم بشكل منتظم. وقد استخدم الصلب المصفح والخرسانة بطريقة سيريالية وغير متوقعة، فقد استخدم الصلب المصفح للمقاعد الكبيرة المريحة واستخدم الخرسانة لأجهزة الهاى فاى، كما فعل فى ستريو كونكريت المنخفض السعر فى عام ١٩٨٤.

واستخدم كذلك الخامات الصناعية فى تصميماته الداخلية والتى تضمنت الخرسانة المصبوبة لمتجر بازار فى لندن عام ١٩٨٦، والذى يشير للعودة إلى الاستخدام الوحشى للخامات الأولية الخشنة بشكل متعمد فى التصميم الداخلى. كانت البلاطات الخرسانية الضخمة المحطمة معلقة بحبال ضخمة عتيقة، وكان كل مشجب ملابس مدعما بواسطة تمثال خرسانى مصبوب. لقد أطلق على هذا النمط من التصميمات الداخلية اسم "ما بعد المحرقة" post-holocaust ، بسبب الجو الذى يتميز به من الدمار والانحلال.

وقد تنامت سمعة آراد وطلب منه أن يعرض أعماله فى باريس فى عام ١٩٨٧، وفى نفس السنة أيضا عرض أعماله فى معرض "كاسيل دوكيومنتا ٨" فى ألمانيا، وكذلك فى صالة عرض إدوارد توتاه فى لندن وهى صالة مخصصة للفنانين التشكيليين. وبدءا من نهاية الثمانينات بدأ عددا من شركات تصنيع الأثاث الرائدة بتكليفه بالعمل فى مشروعات التصميم، وتولى أيضا عدد من مشروعات التصميم الداخلى ومن بينها متاجر أزياء فى لندن وميلان، بالإضافة إلى ردهة دار أوبرا تل أبيب فى إسرائيل عام ١٩٨٨. وقد أنتجت شركة فيترا مقعد ويل تيمبيرد المصنوع من أربع قطع من الصلب المسقى والمثبتة معا والمنثنية للشكل المطلوب. وفى عام ١٩٩٢، صمم آراد خزانة الكتب بوكورم (شكل ١٣٤) التى تميزت بفكرة بسيطة للغاية، حيث تتشكل من قطع واحدة متصلة من المعدن تنحنى وتلتف ثلاث مرات. وفى السنوات اللاحقة بدأ آراد فى إنتاج تصميمات أكثر تعقيدا، والتى طرح منها المظهر الخشن للقطع الأولى. وفى عام ١٩٩١ نال آراد استحسانا كبيرا فى سوق أثاث ميلان، حيث عرض ١٢ مقعدا منجدا بألوان زاهية صممها لشركة الأثاث الإيطالية موروسو، وقد استمر فى التحرك فى هذا الاتجاه خلال التسعينات حيث ضمت قطعه المصنعة مجالا واسعا من الخامات. وفى عام ١٩٩٧ أصبح آراد أستاذا فى تصميم الأثاث فى كلية لندن الملكية إثباتا وتأكيدا لوضعه كشخصية رائدة فى هذا المجال.

الحركة التفكيكية

كجزء من رد الفعل تجاه الحداثة، اتجه بعض مصممى العمارة الداخلية، سواء الذين تم تدريبهم معماريا أم لا، نحو الفنون الجميلة والأدب كمصادر للإلهام.

وفى حوالى عام ١٩٩٠ حلت الحركة التفكيكية Deconstruction Movement ، تحت تأثير وسائل الإعلام، محل حركة ما بعد الحداثة. طور ممثلو هذا الأسلوب الجديد لغة شكلية نخبوية مبنية على أساس فلسفة المفكر الفرنسى جاك دريدا (١٩٣٠-٢٠٠٤)، والتى تستلزم تطبيقاتها فى الحيزات الداخلية تفكيك العناصر التى يصنع منها التصميم الداخلى.

لقد تم إدراك أن الحداثة قد تجمدت فى التقليد، ولكن بدلا من التغلب عليها بالرجوع للتاريخ — كما فعل أنصار ما بعد الحداثة — انشغل التفكيكيون بالتاريخ المعمارى بطريقة مختلفة. لقد حاولوا، باستخدام تأثيرات تدميرية غير معتادة، أن يجردوا العمارة من كمالها المزعوم، وبناء على هذا كان "الكمال المشوش" disturbed perfection أحد الحتميات الأساسية للعمارة التفكيكية. وفى نفس الوقت فإن مبانيهم المنكسرة جزئيا قد أعطت تعبيرا معماريا للافتقار إلى اتجاه المجتمع، والمحاولة شبه المستحيلة لخلق حس كلى من الأجزاء العديدة التى تفوق الحصر للواقع الذى يشكل القرية العالمية. وبمجرد أن تم إدراك مثل هذا الاتجاه وإعطاؤه اسما وجعله موضوعا للعرض والنشر والنقد فقد نال اعتراف واهتمام النقاد والمراقبين.

تتضمن خصائص التفكيكية تركيزا على العناصر التى تبدو أنها قد تمزقت ثم أعيد تجميعها بطريقة غير منطقية أو مشوشة ظاهريا. فى مشروعات التفكيكية يتم تفكيك العناصر التصميمية — بدلا من تركيبها فى وحدة كاملة — وهدمها وفصلها وسحبها من الوحدة الكاملة بطرق تنتج عنها دائما أشكال ذات زوايا حادة ومتداخلة ومخترقة، والتى تنكر متعمدة تقاليد جماليات العمارة والتصميم، ويبدو أن العناصر الخارجية تقتحم الفراغ الداخلى بينما لا تثبت الفراغات الداخلية كثيرا ضمن حدودها.

وقد تم اختيار مصطلح "التفكيكية" Deconstructivism لوصف هذه القيم، ومن ناحية أخرى لاستدعاء مصطلح "البنائية" Constructivism الذى يصف فى تاريخ الفن أعمال الحركة البنائية فى العشرينات، والتى تمركزت فى الطليعة الروسية قبل أن تقوم الحكومة السوفيتية بقمع الحركة الحديثة لتستبدلها بالحركة الواقعية الدعائية. لقد كانت ابتكارات الفنانين والمعماريين من أمثال

ألكسندر رودشينكو، وفلاديمير تاتلين، وكازيمير ماليفتش، تؤكد – بشكل مشابه للتفكيكية – أن تجميع العناصر يبدو مفككا وغير مرتبط ببعضه فيما عدا حين يتم وضعها معا فى عمل محدود.

أخذت التفكيكية تجريدية الحداثة إلى حدها الأقصى، وعملت فى الأساس على مبدا المبالغة فى الوحدات الزخرفية المألوفة. وتنسب الحركة من خلال مفسريها إلى السياق العقلى للحداثة، ولذلك فهى معروفة أيضا باسم "الحداثة الجديدة" New Modernism . ومع ذلك فإن التفكيكيين – مثل أنصار ما بعد الحداثة – ينشدون أيضا شكلا مذهلا بارزا، يعبر عن معارضتهم للمعايير والقواعد الإنشائية والزخرفية ولا يأخذ فى اعتباره الوفاء بالمتطلبات الوظيفية. إن شعار التفكيكية "الشكل يتبع الخيال" form follows fantasy، والذى صاغه برنارد تشومى من مبدأ سوليفان الشهير "الشكل يتبع الوظيفة" form follows function، هذا الشعار قد تم استخدامه أخيرا أيضا كشعار لحركة ما بعد الحداثة.

من كل هذا تم تطوير مفهوم "الكمال المشوش"، فالمجموع يبدو كثيرا كما لو أن أحدا ما كان يلعب بأحجار البناء كمكعبات بناء متنوعة أو أعواد ثقاب تطرح على الطاولة بالمصادفة. وهذا جعل كل شىء يطرح ويتغير، وتم استخدام الشكل الناتج كنموذج. ولذلك نجد كثيرا عناصر بالغة الدقة، بجانب عناصر أخرى كبيرة الحجم، مع توقع أن الإنشاء المشوش الناتج يبدو ضعيفا كما لو كان عرضة للانهيار فى أى لحظة. تحاول العمارة التفكيكية أن تستخدم كل تلك الوسائل لإفساد الرؤية اليومية الثابتة للعمارة، ومن خلال ذلك التنفير تجعل العمارة مؤهلة للتجريب بشكل جديد وأكثر مباشرة.

لقد بدأت الحركة التفكيكية فى التأثير على العمارة والتصميم فى نهاية السبعينات، وهى فى هذا الصدد بدأت بعرض عملية التصميم كأطروحة لحل مشكلة، وهى لذلك تعتبر منهجا أكثر منه أسلوبا. والأمر المحير أن التفكيكية مع ذلك تعتبر أسلوبا يستخدم بكثرة لوصف تصميمات التفكيكيين. وقد ربط الناقد المعمارى تشارلز جينكس التفكيكية بالممارسات الفلسفية الأخرى الخاصة بما بعد الحداثة، ومع ذلك فهناك فرق بينهما فى أن التفكيكية رفضت أى اقتباس بلا معنى، فى حين أن التاريخية جزء أساسى من حركة ما بعد الحداثة، وأكثر من ذلك فهى

تحاول تحدى وكشف ما يكمن وراء المظهر السطحى الخارجى، وهى تهتم تماما بالمعنى وذلك على عكس أشكال ما بعد الحداثة التى أنكرت الفكرة من البداية. وبناء على ذلك يمكن النظر إلى التفكيكية على أنها تحليل نفسى للعمارة والتصميم.

نال التفكيكيون الاهتمام الدولى لأول مرة من خلال معرض " العمارة التفكيكية " الذى أقيم فى متحف الفن الحديث فى نيويورك فى عام ١٩٨٨، وأيضا سيمنار التفكيكية الذى عقد فى لندن فى نفس العام. وقد قام بتنظيم المعرض كل من فيليب جونسون، ومارك ويجلى، وكان الهدف من إقامته هو تأسيس الأسلوب الجديد. وقد عرضت فى المعرض أعمال ومشروعات من تصميم فرانك جيرى، وبيتر إيزنمان، وبرنارد تشومى. ومنذ ذلك الوقت فصاعدا، كانت مسألة وقت فحسب قبل أن تنمو التفكيكية لتصبح حركة عالمية، ولتتغلب على كل الحركات والمدارس المعمارية السابقة. وبالرغم من تنصله عن هويته التفكيكية، فإن فرانك جيرى قد أصبح أكثر ممارس يعمل بهذا الأسلوب شهرة.

فرانك جيرى

لقد أنتج المعمارى الأمريكى فرانك جيرى (١٩٢٩-) تصميمات صنفت كثيرا على أنها تنتمى لاتجاه ما بعد الحداثة، ولكنها لا تتفق مع هذا الاتجاه بشكل كاف. وقد لفت جيرى الانتباه لأول مرة مع تجديده غير التقليدى لمترله الخاص (شكل ١٣٥) فى سانتا مونيكا بولاية كاليفورنيا، والذى مر بسلسلة من التجديدات استمرت منذ عام ١٩٧٨ وحتى عام ١٩٨٨. فى هذا المترل والمشروعات السكنية الأخرى فى منطقة لوس أنجليس، أورد جيرى بالداخل ما يبدو تفاعلا مشوشا وعشوائيا من الألوان والخامات الشائعة.

وكما كان المعماريون يفعلون دائما، فقد استخدم مترله الخاص لكى يعرض الطاقات الإبداعية التى وعد بنشرها فى كل مبانيه. كان المترل قطعة معمارية غريبة جدا بكل تأكيد ولا تطابق بأية طريقة النموذج الذى اقترحه المحدثون مع مكعباتهم البيضاء العقلية الصارمة. ومع ذلك فإن مبانى جيرى لا تطابق أيضا النموذج الذى انتشر بنجاح كبير على يد أنصار ما بعد الحداثة، من خلال استعاراتهم من العصور القديمة وعصر النهضة.

إن الانطباع الغريب الذى خلفه المبنى يبدأ من الدرجات التى تؤدى إلى المدخل، وهى عبارة عن مربعات من الخرسانة تبدو كما لو كانت قد ضغطت معا فى زاوية، ولتشكل منصة نوعا ما عالية تحمل المصطبتين الخشبيتين الصغيرتين أمام باب المدخل الخشبى. ويوجد فوق منطقة المدخل قفص غريب مصنوع من شبكة من الأسلاك، بينما يوجد على جانب باب الدخول بناء مموج (يفتقد بشكل ملحوظ الزاوية اليمنى) ونافذة ركنية تعبيرية فى النهاية.

كل ما كان مطلوبا لإنشاء معقول قد تم حله إلى ما يبدو أنه خليط مشوش لخامات البناء الرخيصة التى لا تنتمى لبعضها البعض بأية طريقة. كان منزل جيرى عبارة عن استفزاز معمارى شديد يستهدف تجميع الاستحالات الجمالية والتى حطمت تماما طرق الرؤية المعتادة. كان هذا العمل المتقد المبكر عبارة عن نموذج أصلى لمبانى جيرى اللاحقة، فعناصره لا تنتمى لأى بناء تقليدى، ولكنها تعمل معا بالرغم من أنه قد تم تفكيكها وخلطها، وتم بعد ذلك إعادة تجميعها بطريقة جديدة اعتباطية ظاهريا. لقد تحولت الوظيفة العاقلة للبناء إلى تفكيك البناء.

وبتكليفه بمشروعات كبيرة فقد اتجه ناحية مفردات من الأشكال المنحنية والمعقدة، والتى تبدو فى حالة تصادم ظاهريا وتنتج فراغات داخلية من تنوعات غير معتادة. مع بناء متحف كاليفورنيا للفضاء (شكل ١٣٦) فى لوس أنجليس عام ١٩٨٤، فإن التفكيكية فى الولايات المتحدة كانت مستعدة لظهورها العام للمرة الأولى. وقد أدت الحوائط المائلة وتشكيلة من الخامات والكتل المتداخلة إلى جعل المبنى كقطعة نحت. إن المقاتلة لوكهيد ستارفايتر، التى تبدو كما لو كانت تنقض على المدخل الرئيسى، تعطى المبنى طابعا مميزا عموما وتعلن بوضوح أن هذا المتحف هو متحف فضائى. ولكنها تفعل ما هو أكثر من ذلك، فالمقاتلة تعطى واجهة المتحف عنصرا ديناميكيا حركيا والذى يتكرر فى وضع جيرى القطرى غير المعتاد لكتل المبنى. ولكن بالرغم من الطريقة المفاجئة التى تتداخل بها أجزاء المبنى فى بعضها البعض والزوايا الحادة والحوائط المائلة، فإن متحف جيرى للفضاء قد فقد الكثير من التفكك والتشظى الذى ظهر فى منزله فى سانتا مونيكا. وبالمقارنة بمنزله الخاص فإن المتحف يعتبر أكثر فائدة. إن الاستخدام المفاجىء لبعض الخامات مثل الحديد المموج وشبكة الأسلاك، والنغمة التى أعطت مبنى جيرى الإحساس بالموقع،

قد أفسحت الطريق لشيء أكثر انغلاقا وأكثر خضوعا على نحو صارم للحاجات الوظيفية للمتحف.

متحف فيترا فى فايل آم راين فى ألمانيا عام ١٩٩٠، يعتبر تركيبا من صناديق بيضاء لأشكال متعددة تجمع معا بزوايا غير متوقعة. وفى الداخل يوفر المبنى فراغات تناسب عرض مقاعد حديثة ومنتجات أخرى من مجموعة فيترا. المركز الأمريكى فى باريس عام ١٩٩٤، وضع أشكالا معقدة مماثلة بجانب كتل ذات خصائص تقليدية أكثر، ليعبر عن الوظائف المختلفة والمتعددة التى تم تصميم المبنى من أجلها. أما متحف فريدريك وايزمان فى منيبوليس بولاية ميناسوتا فى عام ١٩٩٤، فيجمع بين تخطيط صالة عرض بسيطة وتقليدية تماما، مع أشكال مناور معقدة ذات خطوط منحنية ومنطقة دخول معقدة بشكل مذهل، مؤكدة خارجيا بواسطة كسوها بأسطح من الستانليس ستيل. أما فراغ العرض فيتشكل من غرف بسيطة ذات حوائط بيضاء فى مستوى العين، ولكنها تصبح مجفلة عند السقف حيث نجد أشكالا جمالونية كبيرة (كلها باللون الأبيض) ومناور ذات خطوط منحنية تتحدى بساطة المسقط الأفقى.

طبق جيرى فى متحف جوجنهايم (شكلى ١٣٧، ١٣٨)، فى بلباو فى أسبانيا عام ١٩٩٨، مفاهيم متحف وايزمان فى كتلة المبنى كله، فى صورة مجموعة من الأشكال المغطاة كلها بمعدن التيتانيوم اللامع وتعكس الفراغات الداخلية الأشكال الخارجية فى أشكالها المتعددة والمعقدة. إن تطور الكتل الفراغية المنحنية والمعقدة، كان دائما محدودا فى الماضى بسبب المشاكل العملية لصنع رسومات وحسابات هندسية، وأيضا لصعوبة تقطيع وتجميع خامات المبنى الفعلية بالطرق التى تحيد عن الهندسة الأساسية للأشكال المتعامدة. إلا أن جيرى استخدم إمكانيات التصميم بالكمبيوتر لصنع أشكال مبناه بقدر الإمكان.

كان جيرى مهتما أيضا بتصميم الأثاث، فقدم فى عام ١٩٧٢ مجموعة من قطع الأثاث صنعت من ورق مقوى مموج مصفح ليشكل شرائح عريضة ذات سمك يبلغ عدة بوصات، وقد ظلت أشكالها المنحنية القوية المدهشة معينا لا ينضب. كان مقعد ويجل أكثر تلك المجموعة شهرة، وقد أعيد إنتاجه بواسطة متحف فيترا فى عام ١٩٩٢. وقد كلف جيرى بين عامى ١٩٩٠-١٩٩٢ بتصميم

مجموعة من المقاعد والطاولات لشركة نول. واستخدم فى صنع تلك التصميمات شرائح من الخشب المصفح التى تركب فى تشكيلة من الأوضاع والأشكال تتراوح بين مقعد جانبى صغير إلى مقعد بذراعين ضخم ومسند قدم. وقد برز جيرى فى العقدين الأخيرين من القرن العشرين ليصبح أحد المعماريين المطلوبين بقوة على مستوى العالم، ويمكن رؤية العديد من نماذج مبانيه منتشرة فى جميع أنحاء العالم.

بيتر إيزنمان

طور بيتر إيزنمان (١٩٣٢-)، الذى كان معروفا كأحد أعضاء مجموعة خمسة نيويورك، أعمالا بشروط الهندسة التفكيكية المعقدة. استخدم للمنازل التى قام بتصميمها، والتى أعطيت أرقاما رومانية للتمييز، مساقط أفقية شبكية مع شبكات عديدة متداخلة. وقد استمر الأبيض هو اللون السائد بالداخل والخارج. المترل الثالث، بيت ميلر (شكل ١٣٩) فى لاكفيل بولاية كونكتكت فى عام ١٩٧٠، نتج تصميمه عن انشطار وتداخل مكعبين وضع أحدهما على زاوية ٤٥° من الآخر. كان الفراغ الداخلى الناتج عملا تجريديا بأشكال نحتية ذات خطوط مستقيمة وكلها باللون الأبيض. وقد جهز المترل ببعض الأثاث البسيط ليتناسب مع واقع حياة ساكنيه. وفى معرض أقيم بمتحف الفن الحديث، قدم إيزنمان رسومات ونماذج لمبنى بايوسنتر فى جامعة فرانكفورت فى ألمانيا، وفيه ينفذ ممر حركة طويل رئيسى ويربط سلسلة من المعامل، كل منها هو مبنى صغير فى ذاته. وكان إحساس تمزق العناصر إلى أجزاء ثم اتحادها ثانية، نموذجيا لاتجاه التفكيكية. فى مركز ويكسنر للفنون البصرية فى كولومبس بولاية أوهايو فى عام ١٩٨٩، استخدم إيزنمان مرة أخرى ممر الحركة الطويل الرئيسى ليربط معا فى علاقة مفككة سلسلة من الوحدات التى تتضمن فى نقطة المدخل الرئيسى بعض الوحدات المنحنية الشبيهة بالأبراج.

وقد عرضت كل مشروعات التصميم الداخلى لإيزنمان فى معرض لأعماله بعنوان "مدن التنقيب الزائف" Cities of Artificial Excavation ، والذى نظمه المركز الكندى للعمارة وأقيم فى المتحف الخاص بالمركز فى مونتريال فى كندا عام ١٩٩٤. أقيم المعرض فى مبنى قديم تقليدى وتم تصميم صالات عرضه الجديدة على قاعدة من الأشكال الإغريقية المتداخلة. استخدمت فى الاتجاهات الأربعة ألوان قوية

لتمييز الأفكار المنفصلة للمشروعات المعروضة. الحوامل الخضراء لمشروعات لونج بيتش فى كاليفورنيا، والحوامل الوردية لمشروعات برلين، والحوامل الزرقاء لمشروعات باريس، والحوامل الذهبية لمشروعات فينسيا. وقد صنعت الأشكال المعقدة والألوان القوية تركيبات كانت أكثر عناصر العرض أهمية.

زاها حديد

تعتبر المعمارية البريطانية – العراقية المولد – زاها حديد (١٩٥٠-) هى أشهر مصمم ينتمى للحركة التفكيكية فى الوقت الحاضر. كانت البداية بتصميم محطة إطفاء فيترا (شكل ١٤٠) فى فايل آم راين فى ألمانيا عام ١٩٩٣. لقد استلزم الموقع عناية فى الاختيار، ففى هذا المكان شيد رائد التفكيكية فرانك جيرى متحف فيترا، وهنا أيضا قام المعمارى البريطانى نيكولاس جريمشاو ببناء مصنع أثاث فيترا.

الديناميكية هى أول انطباع يتركه تصميم محطة إطفاء فيترا، فالمبنى يبدو غاطسا إلى حد ما فى الأرض، وتبدو المظلة الخرسانية – غير الوظيفية – بارزة كرمح فى السماء، وهى تستند على غابة صغيرة من أعمدة رفيعة ومستقيمة ومائلة بشكل مثير (يعتبر السقف البارز والعمود المائل شكلين من أكثر أشكال التفكيكية شيوعا)، مع أكثر من إيماءة تعبيرية دراماتيكية والتى تضفى على المبنى بكل أغراضه الوظيفية، إحساس بنصب تذكارى. وقد أعطت الحوائط المائلة، والحوائط المتقاطعة مع بعضها البعض، والكتل المكدسة فوق بعضها البعض، أعطت كلها المبنى قوة تعبيرية أصلية لا تهدأ. ومن منظور عين الطائر يبدو المبنى مثل طائرة ورقية، أنيق وأيروديناميكى فى وقت واحد، ولكن مع حوائطه المائلة بوضوح فإنه يستحضر شكل القارب الشراعى. الأجزاء المفتوحة والأجزاء المغلقة تنظم بعضها وتتبادل بأسلوب غير تقليدى، والمبنى بأكمله يعلو إلى مستوى العمل النحتى. يتشكل التصميم من مساقط أفقية متشابكة، ويتألف المبنى من خامات متعددة من الخرسانة الناعمة إلى الألومنيوم والزجاج.

شيد المبنى ليستخدم كمظلة خرسانية لسيارات إطفاء مصنع أثاث فيترا، ولكنه كان يضم أيضا مقصفا ودورات مياه وغرفة للياقة البدنية. واليوم فقد المبنى

وظيفته الأصلية وأصبح جزء هام من حديقة العمارة فى فايل آم راين، حيث يستغل كمعرض للمجموعة فيترا من قطع الأثاث، ويمكن أن يستخدم أيضا للمناسبات الخاصة.

وقد لاقت محطة إطفاء فيترا إطراءا كبيرا من النقاد، وجرت مقارنات عديدة بين تصميمها وبين الرؤى المعمارية للحركة البنائية الروسية فى العشرينات والتأثيرات الفراغية لجناح برشلونة لميس فان دير روه. لقد أنتجت زاها حديد محطة إطفاء بالغة التعبير والتى تنهض إلى مرتبة الأعمال الطليعية. وسواء كان مبناها فى الواقع أكثر من معلم بارز للحركة التفكيكية، أو مجرد عمل مميز فى جزء غير متوقع من المدينة، فإنه سيظل يستحق الرؤية.

* * *

مثل زاها حديد، فان المعمارى السويسرى بيرنارد تشومى (١٩٤٤-) والمقيم فى نيويورك، ينتمى إلى تلك المجموعة من المعماريين الذين التقوا فى السبعينات فى الاتحاد المعمارى فى لندن. إن تكوينات تشومى التى شيدها على شبكة دقيقة فى بارك دى لافيليت (شكل ١٤١) على حدود باريس فى عام ١٩٨٩، تبدو مشوهة وغير كاملة، حيث تشبه إنشاءات الصلب الأطلال، وكل منها مختلف ولكنه مرتبط بالآخر من حيث الأبعاد (مكعبات صغيرة) ومن حيث اللون (أحمر زاه) وتبدو وكأنها أجزاء من وحدة ما أكبر. وبالرغم من أن أشكال هذه الحماقات (كما أسماها المصمم) تعتبر غريبة وشاذة ومعقدة إلا أن تأثيرها يعتبر لعوبا ومرحا أكثر منه كالحا. إنها متعة غير محدودة فى التهديم والتدمير، رمز الشبع الزائد. مثل هذه الانطباعات لم يكن من الممكن التفكير بها فى عصر ما بعد الحرب، عندما كان هناك قدر كاف من الأطلال هنا وهناك دون أى معماريين يبذلون جهودا خاصة لابتكارها.

لم تكن لهذا الأمر أية علاقة بصراحة ووضوح الحداثة الكلاسيكية. لقد تم حجب الإنشاء وضغط الوظائف فى أشكال. وقد ساد المشهد المعمارى مشروعات فردية مذهلة. وهكذا، على سبيل المثال، ظل المتحف البهودى فى برلين، والذى صمم فى عام ١٩٨٩ بواسطة المعمارى دانييل ليبسكيند بإنشاء لولبى معقوف

وحوائط مائلة، ظل حقيقة مناسبا للاستخدام كمبنى للعرض. ومع ذلك فإن هذا لم يكن الهدف من عمارة مثل تلك. فهى عمارة تعلن عن نفسها مستقلة بذاتها عن الغرض والضرورة لأى شيء سواء كان متطلباتها الوظيفية أو البيئة المدنية أو العالم الطبيعى (أرادت زاها حديد أن تسوى سلسلة كاملة من الجبال بالأرض لمشروعها نادى القمة فى هونج كونج، والذى فاز فى مسابقة ولكن لم يتم بناؤه أبدا). والمثير للملاحظة أن متحف ليبسكيند كان يحتوى على فراغات تقليدية متلاحمة بالكامل تحت الأرض.

وينضم إلى التفكيكيين أيضا المعمارى جونتر بينيش بتصميمه مبنى معهد هيسولار للطاقة الشمسية (شكل ١٤٢) فى جامعة شتوتجارت فى ألمانيا عام ١٩٨٧. فالتصميم الداخلى لهذا المبنى الصغير الواقع فى طرف الحرم الجامعى كان مثيرا ومفعما بالطاقة. وكما فى بيت شرودر فهناك محور مركزى تنفجر منه الفراغات الداخلية. بينما السلم الذى يربط الطابقين معا ومنحدر التوصيل يلتقيان فى تركيب ذى زوايا من إطارات النوافذ والسقف ودعائم الصلب. لقد تعمد المعمارى أن ينظم التصميم الداخلى بحيث يبدو أنه على وشك الانهيار، فهو مكون من تشكيلة سائبة من العناصر التكنولوجية والبنائية المختلفة. وتبدو غرف هذا المبنى كما لو أنها تكدست فوق بعضها البعض، وتم قلب سطح الطابق الأول مع الإبقاء على الطابق الأرضى، وينعكس هذا مباشرة فى الشكل الخارجى للمبنى. كما يوجد أنبوب أحمر بارز غير وظيفى يميل من الحافة العلوية للسقف الزجاجى متجها لأسفل ناحية الأرض. وقد تحقق لعب تخيلى مشابه يستخدم أجزاء مختلفة من المبنى فى هيكل السقف الجديد الذى بنى على منزل قديم لصالح مكتب شوبيش القانونى فى فيينا عام ١٩٨٩. صمم هيكل السقف الجديد فولف بريكس وهلموت شويتزنسكى، اللذان يعرف المكتب الخاص بهما باسم كوب هيميلبلاو. وإلى جانب كونه مشوشا وغير منظم فإن هيكل السقف الجديد يبدو أنه قد مزق الهيكل القديم واندفع إلى ما فوق واجهة المنزل.

يبدو أن اتجاهات التصميم الداخلى فى أواخر القرن العشرين – كما فى الموسيقى والسينما وتصميم الجرافيك والأزياء – تفتقر إلى الاقتناع بالحركات المبكرة فى تلك المجالات. وإذا كان مستقبل التصميم الداخلى، بعيدا عن الاستخدام الرشيد للموارد الطبيعية، لا يشير إلى اتجاه واحد محدد، فإنه يعتبر جدلا هو أكثر مجالات التصميم حيوية وإثارة وأسرعها نموا. ومع دخولنا القرن الحادى والعشرين يستمر التصميم الداخلى فى خلق بيئات للحضارة البشرية، والتأثير فى شكل الحياة فى المستقبل، مثلما كان يحدث دائما فى الماضى.

خاتمة

لقد وصلنا الآن إلى نهاية قصتنا. وربما تساءل القارىء الذى ظل يتابعنا حتى الآن عن الفائدة التى جناها مما قرأه. وإلى مثل هذا القارىء ينبغى أن نقول: لقد ألفت مكتبات كاملة عن كل موضوع من الموضوعات الرئيسية التى تحدثنا عنها هنا، و لم يكن من الممكن أن نتناول فى كتابة هذا المؤلف إلا نسبة ضئيلة من هذه المادة الغزيرة. ولابد أن نعترف بأن تصفح كتاب واحد، مهما كان اتساع نطاقه، لم يسبق أن أدى فى أية حالة إلى جعل القارىء خبيرا. بل إن أى قدر من القراءة الخالصة لا يمكن أن يؤدى إلى رفع مستوى فهم المرء لأى شىء. وإنما المطلوب، إلى جانب اكتساب المعلومات، قدر من التفكير المركز فى الموضوعات المتعددة التى أطلع عليها المرء من خلال هذه المعلومات. وهذا أيضا عذر نستطيع أن نبرر به تأليف كتب شاملة فى تاريخ العمارة الداخلية، حيث يوجد عدد هائل من الأبحاث التفصيلية التى وضعها المتخصصون حول كل موضوع تعالجه هذه الكتب. ذلك لأن القارىء غير المتخصص، بل والباحث المتخصص بدوره، يحتاج من آن لآخر إلى أن يبتعد عن التفاصيل ويتأمل الموضوعات من منظور شامل، ومن أجل ذلك يحتاج إلى عرض ليس مفرطا فى الضخامة ولا مفرطا فى التفصيل. والأهم من ذلك أن يكون عرضا نبع من عقل واحد.

لقد كان الهدف هو تقديم عرض عام واضح لتاريخ العمارة الداخلية الحديثة، فإذا أحس القارىء بأن إطلاعه على هذه الصفحات قد أغراه بالمزيد من متابعة الموضوع، فسوف يكون الهدف الرئيسى من تأليف هذا الكتاب قد تحقق.

* * *