

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

مارگارت هاجز^۱

مترجم: فاطمه زاده‌عباس^۲

چکیده

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

کانادایی مورد استفاده قرار گرفته، مقایسه کرده، و در نهایت، تأثیرات آن را در طراحی کانادایی بررسی می‌کنیم. کجتیل فالان^۳، مورخ طراحی، در کتابش با عنوان «طراحی اسکاندیناویایی^۴: تاریخ‌های جایگزین»، درباره درک موضوع «طراحی اسکاندیناویایی» به عنوان یک مقوله ساخته شده، که در دهه ۱۹۵۰ میلادی، در بریتانیا و آمریکای شمالی برای به نمایش گذاشتن طراحی معاصر در کشورهای دانمارک، نروژ، فنلاند و سوئد گسترش یافت، بحث می‌کند.^۴ این اصطلاح، برای تبلیغ طیف محدودی از اشیای طراحی شده که مطابق مفهوم و کیفیت مدرنیستی زیبایی بودند، به کار برده شد. ساده‌گرایی این اشیاء، در مجلات تجارت

۱. استاد دانشگاه کنکوردیا، کانادا

۲. دانشجوی کارشناسی‌ارشد تاریخ هنر جهان اسلام، پست الکترونیک: fateme.zadehabbas@gmail.com

و حرفه، نشریات مشهور و تاریخ‌های طراحی از دهه ۱۹۵۰م به بعد، این ایده را گسترش داد که می‌توان، مبلمان و اثاثیه منزل (که دارای ویژگی‌هایی چون، دوستانه و گرم، ملی‌گرایانه، ارگانیک و زیبا بود)، به گونه‌ای طراحی کرد که دارای ماهیتی اسطوره‌ای و زیباسازی‌شده چون ویژگی‌های سبک «اسکاندیناویایی» باشد.^۵ همانطور که فالان نشان می‌دهد، مفهوم «طراحی اسکاندیناویایی»، به عنوان یک وحدت فرهنگی، از آنچه که «طراحی اسکاندیناویایی» به عنوان موضوعی تحلیلی که ابزاری است برای کشف قانون‌های هم‌زیسته در زمینه‌های پیچیده و مناقشه برانگیز ملی و منطقه‌ای، تمایز قائل شد.^۶

این مقاله به شرح این موضوع می‌پردازد که طراحی اسکاندیناویایی به عنوان یک مقوله فرهنگی در گفتمان طراحی کانادایی در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ میلادی، به عنوان زمینه‌ای تاثیرپذیرفته، تقلیدی و رقابتی، چگونه عمل می‌کند. براساس آنچه که کیوریتور هنر و طراحی، آلان ال‌دیر^۷، بیان می‌کند، پژوهشی که در راستای هویت بصری ملی در کانادا بلافاصله بعد از جنگ آغاز شده بود، توسط سازمان‌های عمومی و تولیدکنندگان، مورد حمایت قرار گرفت. این پژوهش، شامل مفهوم‌سازی‌ای خاص از زندگی مدرن که وابسته به ایده «طراحی خوب»^۸ در تولید اشیا، بود.^۹ در جنبش نوظهور طراحی‌صنعتی کانادایی، «طراحی خوب» به طور گسترده‌ای از فیلتر جنبش طراحی‌صنعتی بریتانیایی و به طور خاص،

اسکاندیناویایی، دریافت شد. این جنبش‌ها، اشیا و ارزش‌های زیبایی‌شناختی را بر پایه ایده‌های مدرن سادگی، تناسب و سودمندی، بنا نهاده بودند.^{۱۰} بدین ترتیب، طراحی مدرن اسکاندیناویایی در این سال‌ها به عنوان بخشی از تلاش طراحان کانادایی با هدف یافتن هویت بصری ملی، جذب شده‌ود. تا اواخر دهه ۱۹۶۰م، و به صورت مشخص‌تر در نمایشگاه سال ۱۹۶۷م، مفهوم جدیدی از کانادا به عنوان یک کشور بین‌المللی، به وجود آمده بود که وارد مرحله جهانی شد، و هویت بصری‌اش، معنی بین‌المللی به خود گرفت.^{۱۱} در این زمینه، میکائیل پروکوپوف^{۱۲} بیان می‌کند که اختصاص یافتن مدرنیسم اسکاندیناویایی به عنوان نماد سبک دهه ۱۹۶۰م در کانادا -در هزاران محصول مصرفی- می‌تواند به عنوان بیانیه داخلی ماموریت مدرنیزاسیون، شناخته شود.^{۱۳} برای پروکوپوف، پذیرش طراحی اسکاندیناویایی توسط طراحان کانادایی، نشان‌دهنده لحظه مهم انتقادی در تاریخ ایدئولوژی، اجتماعی و فرهنگی کشور، بعد از جنگ جهانی دوم شد.^{۱۴} در این مقاله، من، نقش طراحی اسکاندیناویایی را در تلاش برای یافتن هویت بصری کانادایی در طول دهه‌های پس از جنگ، که در طی آن یک شبکه از نقش‌آفرینان رسمی و عمومی، و همچنین خود طراحان، به صورت متناقضی الگوی اسکاندیناویایی را به عنوان وسیله‌ای در جهت شکل دادن به یک طرح واقعی بومی کانادایی، مورد استفاده قرار دادند، بررسی می‌کنم.^{۱۵} در کنار ایدئولوژی طراحی‌صنعتی بعد از جنگ،

این نقش‌آفرینان با یکدیگر نقش‌های جدیدی را برای طراحان در صنایع تولیدی ترویج دادند که از یک سو توسط مصرف‌کنندگان، مجلات سبک زندگی و فروشگاه‌های بزرگ و از سوی دیگر، توسط نهادهایی که در پی ارتقا سلیقهٔ عمومی و طراحی صنعتی کانادایی به صورت ملی و بین‌المللی بودند، بازخوانی شد و تاثیر پذیرفت. در دهه‌های بعد از جنگ، طراحی مدرن اسکاندیناویایی، براساس تطابق با ارزش‌هایی که توسط افراد حرفه‌ای، مجلات حرفه‌ای هنر و معماری، که به دنبال راهی برای پیشبرد طراحی کانادایی در بازارهای داخلی و بین‌المللی بودند، ترویج شده بود، ارزشمند و یا طرد شد.^{۱۶} در بخش اول این مقاله، من، کیفیت طراحی صنعتی در کانادا در اوایل دوران بعد از جنگ را مورد مطالعه قرار دادم، و آن را با بریتانیا مقایسه کردم. در این فرصت، با هدف جستجوی یک زیبایی‌شناسی بومی در طراحی، براساس ایدئولوژی طراحی خوب و همسو با طراحی صنعتی انگلیسی، بحثی را پیش کشیده‌ام. در بخش دوم، به مطالعهٔ کیفیت طراحی کانادایی در برابر گفتمان بین‌المللی مربوط به طراحی اسکاندیناویایی بعد از جنگ، و شیوه‌های مصرف کانادایی، می‌پردازم. به ویژه، به این مسئله پرداخته‌ام که چگونه ارزش‌های زیباسازی و اسطوره‌سازی شدهٔ طراحی اسکاندیناویایی - کیفیت‌هایی چون بی‌زمانی، ملی‌گرایانه و دوستانه بودن - نقش مهمی در گفتمان طراحی بعد از جنگ را ایفا می‌کند. در بخش سوم و پایانی، این نکته را در نظر گرفتم

که، طراحان کانادایی، به چه صورت فرم‌های مبلمانی که تحت تاثیر سبک اسکاندیناویایی شکل گرفته‌اند را در ساختار هویت طراحی کانادایی در این دوران، به کار می‌برند. به ویژه، من، بر روی آثار طراحی شده توسط طراح سوئدی-کانادایی، سیگرین بولووهوبه، تمرکز کرده‌ام، و همانطور که پیشتر بیان کردم، این طراح در کارهایش در عین بهره‌گیری از کارکردگرایی سنتی اسکاندیناویایی، از ویژگی‌های چون اسطوره‌سازی بی‌زمان و برتری سلیقه در این سبک، حمایت می‌کند. من کار او را با طراحان دیگر کانادایی که سبک اسکاندیناویایی را در ساختار هویت بصری ملی کانادایی مورد استفاده قرار دادند، مقایسه می‌کنم.

... بخش اول

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

گسترش یک فلسفه اساسی در حرفه طراحی صنعتی کانادا، همزمان با ایجاد اشتیاق، علاقه و اطمینان در محصولات، طراحان و موسساتش، بیان می‌کند.^{۲۰} انگلزمیت، متولد تگزاس، تحت نظارت سر چارلز ریلی^{۲۱}، عضو مجمع طراحی صنعتی بریتانیا، در لیورپول آموزش دید. جایی که وی تمرکز خود را بر روی ارتباط بین معماری و طراحی صنعتی گذاشت. به عنوان عضوی از آکادمی نخبگان کانادا در دوران بعد از جنگ، انگلزمیت، نقش رهبر را در گسترش فلسفه طراحی مناسب داشت. بخشی از دیدگاه وی، در نتیجه پیوندش با جامعه طراحی صنعتی ایالات متحده بود، اما او به صورت ویژه‌ای تحت تاثیر انجمن طراحی صنعتی بریتانیای کبیر بود که در سال ۱۹۴۴م، توسط هیئت تجاری بریتانیایی، با تاکید قوی بر ایدئولوژی «طراحی خوب»، تاسیس شده بود.^{۲۲} عضویت در این انجمن، نخبگان فرهنگی‌ای را شامل می‌شد که استعداد، آموزش و سلیقه را دخیل در قضاوت زیبایی‌شناسی می‌دانستند. در واقع حسی مشخص از تمایز زیبایی‌شناسانه، یکی از مولفه‌های اصلی در انتخاب اعضای مجمع بود. برنامه «طراحی سودمند»^{۲۳}، در دوران بعد از جنگ، تداوم سلطه این نگرش به زیبایی را نشان می‌داد.^{۲۴} الگوی بریتانیایی، نشانه‌ای از نفوذ برجسته در شکل‌دادن زمینه برای پذیرش طراحی اسکاندیناویایی در کانادا بود که این امر در بریتانیا از طریق کیفیت طراحی در ارتباط با مبلمان طراحی شده دانمارکی، نمایان است. به همان میزانی که بریتانیای کبیر بعد از

جنگ جهانی دوم، از جهت واردات مستقیم کالا محدودیت داشت، در عین حال به عنوان بخشی از تلاش ملی برای بازسازی، تنها صندلی‌های «سودمند»^{۲۵} می‌توانستند وارد شوند -وظیفه‌ای که عمدتاً از طریق واردکننده مبلمان دانمارکی، که صندلی‌های نوع ویندزور^{۲۶} آن، به صورت ماشینی تولید شده بود، تا محدودیت‌های هزینه و کاربردی را در آن زمان، در انگلیس تامین کند، برطرف می‌شد. این صندلی به دلیل آنکه مدل صندلی کلاسیک بریتانیایی ویندزور را به یاد می‌آورد، توسط جامعه بریتانیا، بیشتر مورد توجه و استقبال قرار گرفت. در عین حال سنگ محکی شد برای مدرسه دانمارکی کاره کلینت^{۲۷}، در راستای ایده آنها که مبتنی بود بر اینکه صندلی‌های تاریخی می‌توانند الگویی برای طراحی‌های مدرن بی‌زمان باشند. دانمارک، برخلاف بریتانیای کبیر، دچار وقفه‌ای جدی در تولید نشده بود. در نتیجه قادر بود تا تولید مبلمان را ادامه بدهد و بدین ترتیب به صادر کننده عمده مبلمان به بریتانیا، جایی که به عنوان الگویی از کارکردگرایی مدرن شناخته می‌شد، تبدیل شود.^{۲۸} انگلزمیت، با بازگشت به کانادا، با تمرکز مجدد بر طراحی صنعتی که پیامدی از معماری در دانشگاه‌های کانادایی تورتو، مک‌گیل، منیتوبا و بریتیش کلمبیا، بود، از الگوی انگلیسی پیروی کرد. در جایگاه مشاور، انگلزمیت، نقش مهمی را در ایجاد انجمن طراحان صنعت کانادایی، کمیته ملی طراحی صنعتی (که از سال ۱۹۵۳م، به شورای ملی طراحی صنعتی مبدل شد) و شاخص

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

چشم‌انداز انگلزمیت از «کانادایی بودن» یک دیدگاه کلیشه‌ای بود. او اینگونه استدلال می‌کرد که ماهیت مردم کانادایی، شامل تفکرات منطقی مشخص، عقل سلیم برجسته و میراث طبیعی چشمگیر است. او معتقد به امکان‌پذیری یک طراحی بومی کانادایی بود. براساس نوشته‌های وی، «امیدواریم هر فرم و کاراکتری که در طراحی ما ظاهر می‌شود، کانادایی باشد»^{۳۴}.

چیزی که او برای موفقیت جنبشی که پیش‌بینی

کرده بود، یعنی اطمینان تولیدکنندگان و مردم به طراحی بومی کانادایی، نیاز بود. در پی این مسئله، تمایل به بهبود سلیقه عمومی، شعارهای وی را تحت تاثیر قرار داد. به عنوان بخشی از جامعه تحصیل کرده نخبه، او آرزو می‌کرد طبقه مصرف‌کننده کانادایی در نتیجه تاثیر و اصاح تصویر زیبایی‌شناسی بریتانیایی، خلق شود. اما این ایده‌ها، بر تولیدکنندگان مبلمان کانادایی تاثیر زیادی نداشت. چرا که آنها تا حد زیادی بر اعتقاداتشان مبنی بر اینکه کانادایی‌ها خواستار سبک‌های مبلمان سنتی هستند و تمایلی به تغییر شیوه‌های خود برای پیروی از دستورالعمل‌های او و اصلاحات دیگری در طراحی ندارند، پایبند بودند.

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

کانادا، ضعف در ویژگی‌های طراحی و تکیه کردن بیش از اندازه بر سنت را داشت:

«با وجود تلاش‌های مدرن در صنعت قدیمی ساخت مبلمان ما، ضعف در طراحی وجود دارد. در حالی که بعضی از میزهای تحریر، سادگی و حرکت پیش‌رونده را نشان می‌دهند، بسیاری از آنها سنگین و فاقد سبکی و ظرافت هستند. آیا سازندگان قفسه‌های ما حقیقتاً بر این امر معتقدند که بی‌حسی و صلبیت دارای فضیلت است؟»^{۳۶} بوکانان، گفتمان بین‌المللی طراحی اسکاندیناویایی، که از ویژگی‌هایی چون سبکی و ظرافت استفاده می‌کرد، به کار گرفت. همچنین اشاره کرد که طراحی سوئدی الگویی با قابلیت فراوان برای تولید مبلمان مدرن در کانادا است.

در تلاش برای تشویق علاقه در به کارگیری و استخدام بیشتر طراحان در صنعت مبلمان کانادایی، کمیته بین‌المللی طراحی صنعتی (NIDC)، که بوکانان آن را در سال ۱۹۴۸ م تاسیس کرده بود، بروشوری با عنوان «چگونه طراحان صنعتی می‌توانند در تجارتان به شما کمک کنند» منتشر کرد.^{۳۷} آن بروشور شامل یک معرفی از ظهور جنبش طراحی صنعتی که در سوئد آغاز و سپس در بریتانیا و ایالات متحده و در نهایت کانادا گسترش یافت، بود.^{۳۸} بروشور اختصاص به تولیدکنندگان، مهندسان و تکنسین‌ها برای تشویق ارتقا طراحی در تولید کالای کانادایی، که در نتیجه آن، آنها می‌توانستند وارد رقابت با دیگر کشورها شوند. جنبش طراحی صنعتی سوئدی، به طور ویژه‌ای به خاطر استفاده از طراحان در

صنعت، شناخته شد.

نمایشگاه‌های بین‌المللی، نقش برجسته‌ای در ارتقا طراحی اسکاندیناویایی داشتند و در حقیقت تحسین بوکانان از طراحی سوئدی تا حدی در اثر بازدیدش از غرفه نمایشگاهی سوئد در نمایشگاه بروکسل سال ۱۹۵۳ م، به وجود آمد.^{۳۹} پنی اسپارک^{۴۰} بیان می‌کند که اصطلاح «سوئدی مدرن»^{۴۱} در سال ۱۹۳۹ م و در نمایشگاه جهانی در نیویورک ابداع شد؛ اصطلاحی که در برابر زبان‌های طراحی باوهوس، آرت دکو^{۴۲}ی فرانسوی و فرم استریم^{۴۳} آمریکایی به وجود آمد. او می‌نویسد: «اشیای سوئدی در نمایشگاه ۱۹۳۹ م، آرام، غیر مسلط، از نظر زیبایی ساده و بی‌اندازه باشکوه به نظر می‌رسیدند. علاوه بر ظاهر خوشایندشان، به طور روشنی به عنوان نمادهای بصری یک فرهنگ که ارزش یک تفسیر انسانی و ملی‌گرایانه از زندگی انسان را داشتند، عمل می‌کردند.»^{۴۴} برای بوکانان، اشیای سوئدی موجود در نمایشگاه - «انتخابی با وجود گروه‌بندی کوچکی از مبلمان، وسایل آشپزخانه، وسایل شیشه‌ای و ظروف سفالی»^{۴۵} - هدایتگری بودند به زیبایی‌شناسی آگاهانه که مسیر تغییر او به جنبش مدرن در طراحی را ارتقا می‌داد.^{۴۶} تعریف بوکانان از «طراحی خوب»، همانطور که در رساله وی با عنوان «طراحی برای استفاده در تولیدات کانادایی» دیده می‌شود، گفتمان معمول طراحی سوئدی بازتاب دارد:

«طراحی خوب در اشیای تولید شده، همانگونه که امروزه ما متوجه شده‌ایم، به معنی ترکیبی از

سادگی، تناسب خوب و عملکردی سودمند است. این مسئله تزئین نیست، بلکه طراحی اشیای معمولی برای زندگی روزمره است. شکوه خط‌ها و شفافیت فرم، دارای یگانگی برای سازگاری با هدف هستند.^{۴۷} این معیارها، برای شکل دادن به شاخص طراحی با هدف حذف و یا اضافه کردن محصولات، بودند. در این راستا، یک مجموعه عکاسی از اشیای صنعتی کانادایی، در سال ۱۹۴۸م، به عنوان بخشی از گالری ملی خدمات اطلاعاتی طراحی صنعتی کانادایی، به عنوان بازوی اجرایی NIDC منتشر شد. شاخص، محصولات را براساس استانداردهای سلیقه و تسلط آن که از اختیارات موزه ملی در دوران بعد از جنگ بود، رتبه‌بندی می‌کرد.^{۴۸} با این حال تا سال ۱۹۵۳م، کمیته شاخص طراحی، تنها تعداد ۱۵۰ شی صنعتی را متناسب با این معیار انتخاب کرد، که در مقایسه با دو هزار شی‌ای که در همان زمان توسط شاخص طراحی بریتانیایی برگزیده شدند، ناچیز بود.^{۴۹} این تعداد اشیای فوق‌العاده محدود که در برابر معیارهای بوکانان -وضوح، فرم، تمایز رنگ و روغن و حذف تزئینات بی‌معنی- برای طراحی خوب قرار گرفتند، می‌توانند تفسیری باشند از سختگیری معیارها برای پذیرش و براساس آنچه بوکانان می‌گویند، بازتابی از وضعیت غم‌انگیز طراحی کانادایی.

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



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



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



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

●●● بخش دوم

در دهه ۱۹۵۰م، در کانادا، نخبگان طراحی، دولت و نهادهای آموزشی در پی آموزش عموم بودند تا سلیقه خوب را به عنوان راهی برای پیشبرد مدرنیزاسیون کشور، همگانی کنند - این مسئله، ناشی از میل دائمی مقابله با تولیدکنندگان و عموم مردم - این وضعیت در کانادا، به طور مشخص، همزمان با آنچه که در فنلاند، جایی که جنبش طراحی صنعتی دیرتر از کشورهای اسکاندیناویایی در نتیجه تاخیر در فرآیند صنعتی شدن آغاز شده بود، همراستا شد.^{۵۲} براساس آنچه که مینا سارانتولا و ایس^{۵۳} می نویسد، تا اواخر دهه ۱۹۵۰م در فنلاند، «گفتمان معماری و طراحی تحت سلطه ملی‌گرایی و یک اخلاق‌گرایی جمعیت تحصیل کرده که پیرو خلق ایده‌آل یک جامعه مدرن و معقول بودند». در حالی که در کشورهای اسکاندیناویایی، این گفتمان ملی‌گرایی بسیار زودتر گسترش پیدا کرده بود^{۵۴}: همانند نظریه‌پردازان کانادایی، داوران فنلاندی سلیقه طراحی، متعهد به حمایت مصرف‌کننده در برابر محصولات نامرغوب مانند عتیقه‌ها و طراحی‌های غیراصیل بودند. به همین علت، این موضوع که بسیاری از مصرف‌کنندگان استفاده از مبلمان سنتی که نمادی از اصالت و خاطرات خانوادگی و روشی نظام‌مند به عنوان نماینده‌ای از قشر متوسط بود را ترجیح می‌دادند، نادیده گرفتند.^{۵۵} نکته جالب توجه این است، در حالی که مصرف‌کنندگان فنلاندی اغلب به دنبال حفظ زبان سنتی فرم‌ها در محیط زندگی‌شان بودند،

از دهه ۱۹۵۰م، کشور به این مسئله پی برد که یکپارچه‌سازی فرهنگی از سوی ورود طراحی اسکاندیناویایی در سطح ملی اتفاق افتاده است.^{۵۶} این مسئله با آنچه که در ابتدا به نظر می‌رسید، تناقض کمتری دارد، با این حال، از آنجا که گفتمان طراحی مدرنیستی فنلاندی، سنت تولید داخلی را در پیش گرفت - که ابسته به موقعیت‌های ارضی زندگی و یک رابطه صمیمانه با طبیعت - به عنوان نقطه آغازی برای طراحی اشیای ساده سودمندگرایانه بود^{۵۷} هنگامی که گفتمان طراحی فنلاندی می‌توانست تا حدی طراحی مدرنیستی را با سنت پیشه‌وری (صنعت) بومی وفق دهد، ایدئولوژی طراحی خوب بین نخبگان کانادایی، هر ارتباطی با سنت پیشه‌وری گذشته را رد می‌کرد. این مسئله سبب به آشکار شدن هرچه بیشتر دوگانگی هنر/صنعت، کمک کرد.^{۵۸} همان اوایل سال ۱۹۴۵م، دونالد بوکانان، این ایده را که صنعتگران کانادایی می‌توانند نقش طراح را در صنعت داشته‌باشند، رد کرد. و این نکته، در نتیجه اعتراض وی به نمایش آثار دست‌ساخته در نمایشگاه «طراحی در صنعت» بود.^{۵۹} با وجود بحثی که بر روی این مسئله از دهه ۱۹۴۰م، در حال انجام است^{۶۰}، پیشه‌وری، نقش برجسته‌ای در گفتمان طراحی صنعتی کانادایی ندارد. چه ساختن سلسله‌وار اشیای سودمند باشد یا ضمانت یک تاریخ از ارزش زیبایی‌شناسی اشیای روزمره. استثنا در این قانون، در حوزه بافندگی بود. عرصه‌ای که کارن بلو^{۶۱}، متولد دانمارک، طرفدار استفاده از مهارت

پیشه‌وری در فضای داخلی کانادایی است. او، از طریق شرکتش، بافت خانگی کانادایی^{۶۲}، پارچه‌های طراحی اسکاندیناویایی را برای صنعت مبلمان و طراحی داخلی معرفی کرد.^{۶۳} بُلُو برای پذیرش الگوی سوئدی، استدلالی کرد که به موجب آن، پیشه به عنوان پایه و اساسی برای طراحی در صنایع تولیدی مورد استفاده قرار گرفت.^{۶۴} اگر بُلُو می‌توانست به این نکته اشاره کند که هویت فرهنگی، از طریق پیوند موفقیت‌آمیز پیشه و صنعت در طراحی سوئدی، یکپارچه شده‌است، یک اسطوره فرهنگی دیگر، یعنی کیفیت ملی‌گرایی بودن که اشیای طراحی شده اسکاندیناویایی را شکل می‌داد، وجود داشت که می‌توانست بر گسترش طراحی مدرنیستی کانادایی اثر بگذارد. کریستین سترلوند^{۶۵}، اصالت سبک سوئدی را نتیجه تلاش انجمن ملی کار اجتماعی سوئد (CSA)، برای حل مشکل مسکن کشور در اوایل دهه ۱۹۰۰م، می‌دانست. نوگرایی با بهبود سلامت قشر ضعیف جامعه، زمانی پیوند داده‌شد که «نمایشگاه خانه»ی استکهلم، در سال ۱۹۱۷م، الگوهای آپارتمان در زیبایی‌شناسی روستایی را به نمایش گذاشت. این آپارتمان‌ها دارای نور فراوان، پرده‌های سفید، مبلمان چوبی، فرش، قفسه‌های باز و مبل‌های تخت‌خواب شو بودند. مفهوم آن دموکراتیزاسیون زیبایی از طریق نمایش‌های مقرون به صرفه و در عین حال خوش سلیقه که نمایانگر نوسازی سلیقه هنر با تعریف و ترویج یک فرم ملی در طراحی است.^{۶۶} همانطور که سترلوند اشاره می‌کند، این

گفتمان شامل یک عنصر منفی نیز هست و آن کنترل کردن و نظم بخشیدن به مردم از طریق آموزش زیبایی‌شناسی است که طبقه کارگر را به یک جامعه بسته تبدیل می‌کرد.^{۶۷} با این حال، اشیایی که براساس طراحی دموکراتیک در «نمایشگاه خانه» نشان داده شدند تنها در شرکت نوردیک^{۶۸} (NK)، موجود بود. فروشگاه‌های بزرگ و مجلل برای مشتریان ثروتمندتر. به بیانی دیگر، ورود طبقه کارگر فقط در یک سطح گفتمانی یا ایدئولوژیک قرار می‌گرفت.^{۶۹} شرکت نوردیک، مبلمانی با قیمت متوسط‌تری به نام تریوا^{۷۰} نیز می‌فروخت. این مبلمان محصولی ارزان قیمت بود که توسط مدیر شرکت، معمار الیاس اسودبرگ^{۷۱}، طراحی شده بود. در حقیقت این محصول برای حمل و نقل به کشورهای دیگر از جمله کانادا استفاده می‌شد.^{۷۲} تا اواخر دهه ۱۹۴۰م، طراحی سوئدی و موفقیت عمومی فروشگاه نوردیک، به عنوان محلی برای تبلیغات طراحی خوب در صفحات مجله طراحی بریتانیایی، در طی گزارشی از پل ریلی^{۷۳}، مطرح شد. گفتمان نوگرایی سوئدی، در بازتاب ویژگی‌های مبلمان شرکت نوردیک مشهود است. ویژگی‌هایی چون سبکی، سادگی، استفاده از چوب، اندازه مناسب برای اتاق‌های کوچک، استفاده از پارچه‌های مخصوص ائاثیه و لوازم خانگی که توسط خانم سامپه هولتبرگ^{۷۴} بافته شده‌اند، لامپ‌ها و اتصالات، کاغذ دیواری‌های رنگ روشن با نقوش ظریف، ظروف شیشه‌ای و زیورآلات دست‌ساز، همه آن چیزی هستند که رایلی دیده بود و بر سنت

زندگی طراحی مدرن سوئدی دلالت داشتند.^{۷۵} در فضای سالن فروشگاه NK، مشتریان به صورت عینی، با طراحی خوب و اصول آن آشنا می‌شدند؛ به علاوه، فروشگاه خدمات دکوراسیون خود را در عکس‌ها و اسلایدهای رنگی از اتاق‌ها و نمونه‌های کاغذ دیواری، منسوجات و فرش‌ها ارائه می‌کرد که مشتریان می‌توانستند از نمونه‌های اجرا شده را مشاهده کنند. از طرف دیگر، ارائه دوره‌های ساخت و تزئین خانه هم باعث شده بود تا شرکت‌کنندگان بتوانند اتاق‌های خودشان را طراحی کنند - تاکید مجدد بر روی آموزش اصول طراحی خوب.^{۷۶} این ایده (نمایش نمونه اتاق‌های تزئین شده) که با هدف آموزش سلیقه محبوب انجام می‌گرفت، به صورت عملی وارد طراحی کانادایی شد. هم از طریق برپایی چنین فضاهایی در فروشگاه‌های بزرگ^{۷۷} و هم شبه نمایشگاه‌ها در مرکز طراحی که در سال ۱۹۵۳م توسط موزه ملی کانادا تاسیس و در ساختمان لورنشین^{۷۸}، ایجاد شد^{۷۹}. هدف این مرکز، نمایش گروه‌های شبه واقعی از طراحی‌های کانادایی برای استفاده روزانه طراحی، در کنار پنل‌های تعلیمی برای اهداف آموزشی بود.^{۸۰} هامفری کارور^{۸۱}، معمار و برنامه‌ریز شهری، در گزارش خود از مرکز طراحی در سال ۱۹۵۴م، سوالی را با این مضمون مطرح کرد، که آیا اشیای طراحی شده کانادایی خواهند توانست جایگاهشان را در کنار هنرهای نقاشی، معماری و مجسمه‌سازی بیابند؟^{۸۲} برای کارور، این مسئله همچنان در بین کیفیت محصول، بازاریابی و

پیامد انتخاب مصرف‌کننده عمومی، وجود داشت. تا زمانی که تولیدکنندگان، فروشگاه‌ها را با «کالاهای اسفناک» پر می‌کردند، سطح معمولی سلیقه عمومی، پایین باقی می‌ماند. براساس نظر کارور، مشکلی که اغلب مردم در انتخاب کالا دارند، گیرافتادن در دوراهی استفاده از وسایلی است که بر پایه فرم‌های قدیمی بودند و یا با جدیدترین مدها طراحی شده بودند. به معنای دیگر انتخاب بین نسخه «مدرنیستی» و یا «استریم لاین^{۸۳}» طراحی‌های قدیمی.^{۸۴} بنابراین، ارزش واقعی مرکز طراحی، به علت وجود مکانی بود که برخلاف گالری‌ها و موزه‌ها که دارای محدودیت در فضا بودند، این امکان را می‌داد تا اشیای پشت شیشه‌ها نمایش داده شوند و در نتیجه، مورد استقبال بیشتری قرار بگیرند. کارور این موضوع را مورد بحث قرار می‌دهد که مرکز طراحی، «افرادی را که کمتر به هنر رازآلود علاقه‌مندند، دعوت می‌کند»، همچنین اضافه می‌کند، با اینکه آنها، محصولات کانادایی با فرم مطلوب را در راستای آموزش سلیقه عموم، نمایش می‌دهند، اما هنوز اطمینانی برای طراحی کانادایی در عرصه بین‌المللی نمی‌دهند.^{۸۵} براساس آنچه که مطبوعات روز بیان می‌کردند، تعداد محدودی از طراحی‌های کانادایی برای مبلمان، می‌توانستند به گروه «هنر» تعلق داشته‌باشند. هرچند این تصور، طی دهه ۱۹۵۰م، به تدریج تغییر کرد. علت این امر تا حدی به این دلیل بود که، مفهوم و ایده سلیقه سوئدی در تفکر داوران معروف و ذوق آنها ایفای نقش کرد. از

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

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



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



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

همزمان، این نمایشگاه بر نقش آفرینان برجسته در حوزه طراحی تاکید می‌کرد. نشریه «موسسه رویال معماری کانادا»، پوشش خبری مناسبی را از این نمایشگاه داد و در یک مقاله از هنرمند و نویسنده، جرج سویینگتون^{۹۱}، بیان شده که، طراحی اسکاندیناویایی، «ریشه در میراث و قومیت» دارد و باعث مرگ عملکردگرایی باهاوس بود که ایده ارزش زیبایی طراحی خوب را از طریق رد فرم‌های تاریخی بومی، کاهش داد. برعکس طراحی اسکاندیناویایی که دانش و مهارت قدیمی را به کار گرفت و با استفاده از فرم‌های تاریخی و بومی، ذهن خلاق را برای خلق یک شی دلپذیر روزانه که از زندگی‌شان در فرم‌های تاریخی نشات می‌گیرد، به کار برد.^{۹۲} گفته سویینگتون، تاثیر نمایشگاه «راه سوم» مدرسه دانمارکی کاره کلینت^{۹۳} را آشکار می‌کند، که مبلمان با کیفیت را با حس استثنایی مهارت دستی و عملکرد را تبلیغ می‌کند در حالی که تولید انبوه آن، مقرون به صرفه است.^{۹۴} مرکزیت مدرسه کاره کلینت، در اتحاد معماران و کابینت‌سازان برای روایتی از مدرنیسم دانمارکی، است. بازتاب آن در فروش این طراحی به عنوان راهی برای توجه به نیازهای انسانی با حفظ کردن مواد تاریخی در عین ارتقا راه مدرنی برای زندگی و تفکر است.^{۹۵}

●●● بخش سوم

تاثیر مدرسه کاره کلینت، نکته کلیدی برای شکل‌گیری و ارتقا طراحی اسکاندیناویایی در کانادا، در یکی از شخصیت‌های مهم، معمار و طراح مبلمان

متولد سوئد، سیگرون بولوهوبه، بود.^{۹۶} او در دوران کاری‌اش در شرکت مبلمان AKA (مونترال)، در عرصه طراحی کانادایی به رسمیت شناخته شد. دوازده جایزه NIDC، بین سال‌های ۱۹۵۳م (سال تاسیس NIDC) و بسته شدن برنامه جوایز در سال ۱۹۵۹م، کسب کرد. تصاویر کارهایش به طور پیوسته در مطبوعات فرهنگی کانادایی به عنوان نمونه‌هایی از طراحی خوب، نشان داده می‌شد.^{۹۷} بولوهوبه در آکادمی هنر سلطنتی دانمارک در کپنهاک، به عنوان یک معمار و طراح مبلمان آموزش دید. در نهایت توسط شرکت تی. ایتون^{۹۸}، در سال ۱۹۵۰م، از طرف دفترهای اروپایی این شرکت، به عنوان مشاور طراحی داخلی برای فروشگاه‌های مونترال، مشغول شد. زمانی که بولوهوبه به کانادا رسید، به عنوان یک طراح شایسته و با تجربه قابل توجهی، در هر دو زمینه طراحی داخلی و طراحی مبلمان، که برخاسته از ریاست طراحی داخلی و مبلمان تئاتر شهر مالمو در سال ۱۹۴۲م و همچنین پژوهش‌های وی در مورد مسکن برای دولت سوئد بین سال‌های ۱۹۴۳م تا ۱۹۴۷م بود. همچنین در سال ۱۹۴۷م، او شرکت مشاوره‌ای خودش در حوزه طراحی مبلمان و معماری داخلی را در استکهلم، تاسیس کرد.^{۹۹} در زمان ورودش به کانادا، در سال ۱۹۵۰م، بولوهوبه متوجه شد حرفه طراحی مبلمان مراحل ابتدایی خود را سپری می‌کرد و بسیاری از مبلمان‌های مدرن موجود، وارداتی هستند. از نظر او، گسترش و ارتقا سلیقه کانادایی‌ها در مبلمان، از طریق این مبلمان اسکاندیناویایی وارداتی که ابتدا از

ایالات متحده و در نهایت مستقیماً از کشورهای اسکانديناوی وارد می‌شد، صورت پذیرفته بود.^{۱۰۰} در ۱۹۵۳م، او شراکتی را با طراح مبلمان، رینهولد گِلمر^{۱۰۱}،^{۱۰۲} به عنوان شعبه‌ای از شرکت مبلمان AKA، شکل داد. هدف از این موضوع، خلق یک طراحی بدیع برای تولید انبوه مبلمان بود. با وجود ریشه سوئدی بولوهوبه، و مکتب فکری‌اش که نتیجه آموزش در مدرسه دانمارکی کاره کلینت بود، و از طرف دیگر، بررسی‌های وی در به کارگیری نمونه‌های سنتی، طراحی‌هایش بازتابی از مد دانمارکی دهه ۱۹۵۰م با رویکردی به سوی طراحی نوآورانه است. در کنار این مسئله، او همواره توجه خاصی به سبک‌ها و مصالح سنتی داشت.^{۱۰۳} برای بولوهوبه، چونان طراحان دانمارکی، بالاترین شکل بیان سلیقه در مفهوم بی‌زمانی، شکل می‌گیرد. کیفیتی که او بدان اشاره می‌کند را می‌توان در طراحی اسکانديناویایی تشخیص داد و در کار مهم‌ترین طراحان معاصر، کسانی که در پی استفاده از حداقل تزئینات و تکنیک‌ها با توجه به انتخاب درست مواد، بودند، مشاهده کرد.^{۱۰۴} به علاوه او همواره به دنبال همین بی‌زمانی در طراحی‌هایش بود و در عین حال متعهد به آموزش عموم برای اصول سلیقه خوب.^{۱۰۵} به دنبال الگوهای استودیوی NK-bo در استکهلم، بولوهوبه، نمایشگاه‌های AKA را در مونترال با ظواهر مختلف که اتاق ناهارخوری و اتاق‌های پذیرایی شامل طرح‌های مبلمان‌های او، در کنار ظروف شیشه‌ای، وسایل و نقاشی‌های وارداتی بود را برپا کرد.^{۱۰۶} اولین

جایزه NIDC بولوهوبه، در سال ۱۹۵۷م، متعلق صندلی راحتی‌ای که با هدف آسایش در سال ۱۹۵۵م طراحی کرده، بود که بازتاب آموزش‌های او در مطالعات آناتومی است. پشتی صندلی، یک شش‌ضلعی نامنظم است که قابلیت جابه‌جایی و تنظیم را برای کاربر فراهم می‌کند. این صندلی تبدیل به طرح اصلی برای خط تولید مبلمان اداری شد که در طول دهه ۱۹۶۰م، توسط شرکت AKA، به تولید رسید. جایزه ۱۹۵۹م او، مبلی با فرم پشتی شش‌ضلعی غیر معمول بود، صندلی راحتی برنده شده و چهارپایه او از سال ۱۹۵۷م، به همراه چندین قطعه دیگر، برای مبلیه کردن اتاق پذیرایی یکی از مشتریان AKA، به منظور ایجاد ترکیبی که نمونه‌ای از زیبایی‌شناسی طراحی اسکانديناویایی را به یاد می‌آورد ترکیب شدند. این نمونه در اواخر دهه ۱۹۵۰م، به اوج محبوبیت در کانادا رسید. (تصویر ۱). با وجود چالش‌هایی که در فضای طراحی بومی وجود داشت،^{۱۰۷} کارهای بولوهوبه نمایشی از بهترین طراحی‌های کاندیدی در سه‌ساله میلان سال ۱۹۵۷م، نمایشگاه صلح جهانی بروکسل ۱۹۵۸م، و نمایشگاه جهانی اکسپو^{۱۰۸} ۱۹۶۷م، بود. بولوهوبه یکی از ۱۲ طراح کانادایی بود که طراحی مبلمان سکونت‌گاه^{۱۰۹} ۱۹۶۷م با طراحی موشه صَفدی^{۱۱۰}، به او واگذار شد. (تصویر ۲). همچنین طراحی‌هایش که برای مبلیه کردن تالار شهر اتاوا، مکانی برای نمایش عناصر انسانی، در سال ۱۹۵۹م برگزیده شد (تصویر ۳)، نشان می‌دهد که طراحی اسکانديناویایی برای نمایش ملی‌گرایی در پایتخت، بسیار مناسب بو.^{۱۱۱}



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



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



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



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

آشفته‌گی و تشویش در قلب گفتمان طراحی در این سال‌ها وجود داشت که تلاش برای طراحی بومی کانادایی شاید بیهوده بود. می‌توان ادعا کرد که این به دلیل تصویری است که برنامه جایزه NIDC و جایزه شایستگی طراحی آن، همرا با شاخص طراحی، پذیرش برتری طراحان مبلمان

در دهه ۱۹۵۰ م، نوشته‌های کانادایی در حوزه طراحی، بیان می‌کنند که زمان‌هایی وجود داشتند که بین رواج دادن گفتمان طراحی خوب که توسط شورای ملی طراحی صورت می‌گرفت و مسائل هویتی بومی و ملی در محصول واقعی، تناقض وجود داشت.^{۱۱۲} به نظر می‌رسید یک

خارجی را نشان می‌دهد. (مانند بولوهوره)^{۱۱۳}.
مثال‌های این ابهام بین نوشته و تصویری که در گزارش کنفرانس مبلمان NIDC (پاییز ۱۹۵۴م، تورنتو)، اتفاق افتاد. جایی که تقریباً یکصد تولیدکننده، خرده‌فروش و طراح جمع شده بودند. هدف این کنفرانس پیرامون بحث بر سر این مسئله که آیا مبلمان مدرن، رویکردی گذراست و یا توسعه‌ای است براساس نیازهای زندگی معاصر، بود. در مقاله‌ای که این رویداد را پوشش می‌داد، و در مجله «هنر کانادایی»^{۱۱۴} منتشر شد، صندلی راحتی برنده شده بولوهوره را در کنار تصویری از یک صندلی روکش‌دار با تودوزی سنگین قرار داد تا ویژگی‌های صندلی بولوهوره را با کیفیت‌هایی چون «زیبایی و تازگی» برجسته کند.^{۱۱۵} (تصاویر ۴ و ۵). در مقابل این دیدگاه، که آن هم از سوی NIDC بود، مقاله‌ای شامل اظهار نظری از طراح مبلمان، جرج سولیس^{۱۱۶}، از شرکت اسنایدر واترلو، منتشر شد. او کسی بود که احساس می‌کرد طراحی بولوهوره به سبک خارجی است و به عنوان الگویی برای کانادا، نامناسب.
«ما مجموعه‌ای متفاوت از شرایط داریم؛ مردم ما طبیعت متفاوتی دارند؛ مشکلات جغرافیایی ما متفاوت است؛ ما باید این مشکلات را درون خودمان حل کنیم».^{۱۱۷} این یک نتیجه‌گیری قابل توجه بود که اسنایدر واترلو، یکی از معدود تولیدکننده‌های کانادایی که در حوزه فلسفه طراحی، کاملاً مدرن قلمداد می‌شد. این تولیدکننده، از اوایل دهه ۱۹۳۰ با شیشه و فولاد کار می‌کرد و در دهه ۱۹۵۰م، مبلمانی کاملاً

مدرن تولید کرده بود.^{۱۱۸} در واقع، مقاله ۱۹۵۰م، که توسط رئیس شرکت، کلایتون اچ. اسنایدر^{۱۱۹} نوشته شده بود، از گفتمانی حمایت می‌کرد که به نظر می‌رسید بسیار به ایده طراحان اسکاندیناویایی شباهت دارد:

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

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

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

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

این مقاله، از صندلی بولوهوربه (برنده جایزه ۱۹۵۷م) به عنوان یک نمونه موفق استفاده کرد. نقد بوکانا، اشاره به مشکل تولید AKA، می‌کند و در عین حال که به شکست در معادله اسطوره طراحی اسکاندیناویایی با ارزش‌های اجتماعی دموکراتیک منجر می‌گردد. همانطور که کج‌تیل فالان اشاره می‌کند، چنین هدف‌ها و آرمان‌هایی صرفاً شعاری بودند؛ چرا که دلان گفتمان و هدف‌های ساخته شده، بیشتر مفاهیمی که از هر دو نظر اقتصادی و فرهنگی نخبه‌گرا بودند، را بیان می‌کردند.^{۱۲۳} حتی بولوهوربه، که متعدد

به آموزش عمومی در زمینه سلیقه خوب بود، به عنوان مشاور برای طراحی داخلی مشتریان ثروتمند و تولید طراحی‌هایی که فراتر از حد معمول خریدار مبلمان در کانادا بود، خدمت می‌کرد.

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

برای امپریال، آشکار است، بلکه در نامگذاری طراحی‌های مختلفی نیز مشاهده می‌گردد: هلسنیکی^{۱۳۱} (نگهدارنده‌ها، میزها و قفسه‌های کتاب)، اسلو^{۱۳۲} (اتاق خواب) و استکهلم^{۱۳۳} (اتاق ناهارخوری).^{۱۳۴} یکی از سوئیت‌های خواب کویپرز برای نمایش در مقاله «آیا کانادایی‌ها مبلمان مدرن می‌خواهند؟» (تصویر ۷)، در مجله «هنر کانادایی»، استفاده شده بود. برای اطلاعات بیشتر به خواننده، این توضیح را داشت که «اتاق خواب ... اشیای موروثی کمی دارد». این تصویر حاکی از آن است که کانادایی‌ها به طور معمول در مسائل سلیقه‌ای آموزش ندیده بوند، و قادر بودند تا صرف هزینه برای طراحی‌های معاصر چون آثار کویپرز را به الویتشان در استفاده از مبلمان قدیمی و موروثی، ترجیح بدهند.^{۱۳۵} در ۱۹۵۸م، او مبله کردن یک اتاق نمایشی برای سیمپسون لندن^{۱۳۶}، در انتاریو را به عهده داشت. کویپرز، مبلمانی که براساس طراحی‌های اسکاندیناویایی بود، طراحی کرد.^{۱۳۷} مبلمان طراحی شده برای خانه خودش نیز در یک مقاله برای مجله «خانه‌ها و باغ‌های کانادایی»^{۱۳۸} در ۱۹۵۸م، ارائه شد. با اینکه مبلمان امپریال، این طراحی‌های مدرن اسکاندیناویایی را ارتقا داد و ترویج کرد، این مقاله گزارش داد که آنها از وی تقاضای طراحی محصولی را داشتند که «استعمار کانادا» نام داشت، و برای مصرف‌کنندگان مشابه آن چیزی که در بازار است، بود.^{۱۳۹} صندلی راحتی Ni-pigon (برنده جایزه NIDC در ۱۹۵۷م) کویپرز، در سال ۱۹۵۶م، به نظر می‌رسد نشانه‌ای از

تغییری در تصویر طراحی ملی است. حتی اگر برپایه الگوی اسکاندیناویایی باشد (تصویر ۸). این صندلی در غرفه کانادا در نمایشگاه جهانی صلح بوکسل در ۱۹۵۸م، در کنار دیگر محصولات متأثر از سبک اسکاندیناویایی، ارائه شد.^{۱۴۰} طراحی کویپرز، موفقیت بزرگی را برای شرکت امپریال در خرده‌فروشی و امکان عقد قراردادهای جدید در بازار به وجود آورد و در عین حال او ستاره‌ای شد در قلمرو کانادا و برنده بیست و پنج جایزه NIDC، بین سال‌های ۱۹۵۳م تا ۱۹۵۵م گردید.^{۱۴۱} گیلیب و گلدن اشاره می‌کنند که در نهایت، مبلمان امپریال «تبلیغات پر سر و صدایی برای این موفقیت ملی و بین‌المللی خود انجام داد - یک رخداد نادر در برند شدن طراح در اواسط دهه پنجاه میلادی»^{۱۴۲}.

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

کرد. مجموعه‌ی اتاق ناهارخوری که توسط بوش در سال ۱۹۵۳م، طراحی شده بود، تاشی سبک اسکاندیناویایی را در طراحی‌های آن دوره‌اش نشان می‌دهد.^{۱۴۷} (تصویر ۹).

در مقاله‌ی ۱۹۵۹م، در مجله‌ی «هنر کانادایی»، مدیر وقت مرکز طراحی، نورمن هیز^{۱۴۸}، کارهای اولیه‌ی بوش را «دارای وضوح و سادگی، تیز و هندسی، با تکیه بر زیبایی طبیعی چوب و پارچه‌ی بافت‌دار، حالب و به‌روز، با رنگ‌های غیرعادی» توصیف می‌کند.^{۱۴۹} به جای تفسیر اثر با دیدگاه اسکاندیناویایی، هیز، با تاکید بر هوش و زیرکی بوش، بیان می‌کند که شرکت آلومینیوم کانادا برای افزایش سطح آسایش و راحتی کارگران معدن کیتیمات^{۱۵۰}، وسایل بوش را انتخاب کرده و در نتیجه به ماندن کارگران برای مدت طولانی در مکانی سخت و طاقت‌فرسا، کمک کرده است. تجربه‌ی کیتیمات، موضوعی شد برای نمایش مبلمان طراحی شده‌ی کانادایی در سه سالانه‌ی میلان (۱۹۵۷م). کارهای بوش شکافی بین آنچه متاثر از سبک اسکاندیناویایی و آنچه که طراحی هیئت بصری کانادایی تلقی می‌شد، انداخت. در یک مصاحبه با مجله‌ی «خانه‌ها و باغ‌های کانادایی» در سپتامبر ۱۹۵۸م، در شماره‌ای که در آن طرح‌های او به سبک اسکاندیناویایی روی جلد نمایش داده شده بود. بوش، استفاده از چوب ساج (چوبی که به صورت سنتی در محصولات اسکاندیناویایی استفاده می‌شد) را رد کرد و بر استفاده از چوب‌های کانادایی برای تولید انبوه مبلمان پافشاری کرد. نتیجه‌ی انتخاب استفاده از

چوب بومی، طراحی اسکاندیناویایی را به یک طرح «اصل» کانادایی تبدیل کرد.^{۱۵۱} در اوایل دهه‌ی ۱۹۵۵م، بوش تلاش کرد تا مشکلات تولید یک طرح بومی کانادایی را به عنوان یکی از نتایج تبلیغات ناکافی در مورد طراحی خوب و بی‌تفاوتی جامعه‌ی معماری نسبت به اشکال مدرن مبلمان مطرح کند.

«عملاً برای طراحی معاصر، تبلیغات خوبی وجود ندارد ... من فکر نمی‌کنم طراحی خوب لزوماً به خودی خود، بومی است. در واقع نسبتاً بین‌المللی است و تحت تاثیر تغییرات اقتصادی، معماری و سیاسی و سایر تغییراتی که در اطرافمان قرار دارد.»^{۱۵۲} او پیشتر از بیهودگی انتظار برای طراحی یک طرح بومی در کانادا آگاه بود و -مانند سایر افراد در این دوره- به منابع دیگر، به ویژه منابع اسکاندیناویایی، برای ایجاد چشم‌اندازی جهت پیشرفت برای طراحی کانادایی و هویت بصری ملی، روی آورد.

در مروری بر دهه‌ی انجمن طراحان صنعتی کانادا، عضو وابسته‌ی این انجمن، هنری فینکل^{۱۵۳}، ادعا کرد که تقاضای زیاد برای مبلمان اسکاندیناویایی و محصولات دیگر مدرن، این پیامد را داشت که ضعف در ظرفیت خلاقیت کانادایی ایجاد شد.^{۱۵۴} برای روزنامه‌نگار، رابرت فول فورد^{۱۵۵}، که برای «خانه‌ها و باغ‌های کانادایی» نوشته است، کانادا پیشرفتی در گسترش یک طراحی بومی نداشته است. این موضوع منجر به درخواست وی برای پایان دادن به جایزه‌ی NIDC، شد.^{۱۵۶} در این زمان، از قضا، صنعت مبلمان کانادایی، و به طور ویژه

طراحی‌های متأثر از سبک اسکاندیناویایی، از طریق تبلیغات در مجلات دکوراسیون داخلی در سطح ملی، برجسته‌تر شدند. همانطور که پوروپوکف، در بررسی‌هایش از تبلیغات توسط تولیدکننده‌ها و خرده‌فروشان، نشان می‌دهد، در مجلات دکوراسیون مانند «خانه‌ها و باغ‌های کانادایی»، «خانه‌ها و زندگی در غرب»^{۱۵۷} و «فضای داخلی کانادایی»^{۱۵۸}، در اوایل دهه ۱۹۶۰م، «مدرن اسکاندیناویایی، به روح دکوراسیون ملی نفوذ کرده است.»^{۱۵۹} با این حال همانگونه که فالان بیان می‌کند، ساختار طراحی اسکاندیناویایی، به عنوان «مد طراحی نخبه‌گرا»، یک ابزار پیشرفته برای بازاریابی، و مقوله‌ای که «یکپارچگی فرهنگی به وجود می‌آورد»، رواج خود را در طی دهه ۱۹۶۰م، به علت تحولی چشمگیر در داخل جامعه بین‌المللی از دست داد. و این موضوع با تاثیر ضعیف شدن ایده‌های جامع و کل‌نگرایانه‌ای که براساس طراحی اسکاندیناویایی بود، رخ داد.^{۱۶۰} تولیدکنندگان با افزایش رقابت در بازار جهانی روبه‌رو شدند که صنعت‌هایی در اروپا، ژاپن و ایالات متحده، از جنگ جهانی دوم، به طور کامل آن را پوشش می‌دادند. همچنین یک تغییر مسیر از برتری تاکید NIDC بر ایدئولوژی طراحی خوب وجود داشت. و این مسئله زمانی بود که دولت فدرال، یک دپارتمان فدرال صنعت را برای پذیرش مسئولیت دفتر ملی طراحی و شورای طراحی ایجاد کرد. همانطور که پیتز دی^{۱۶۱} و لیندا لویس^{۱۶۲} بیان می‌کنند، این تغییر از ارتباط مستقیمبا گالری ملی، این منظور را دارد که

طراحی دیگر از نظر زیبایی‌شناسی مورد توجه قرار نگرفت، بلکه به عنوان جزئی جدایی‌ناپذیر از تولید صنعتی واقع شد. بنابراین مسئولیت سیاسی برای طراحی از فرهنگ به تجارت منتقل شد که نشانگر یک تغییر مهم در ارتقا و ترویج طراحی در کانادا است.^{۱۶۳} در حالی که ایدئولوژی طراحی خوب NIDC برای آموزش عموم و گسترش هویت بصری ملی هدایت می‌شد، در دهه ۱۹۶۰م و ۱۹۷۰م، تمرکز بر اصلاح طراحی برای جهت‌دهی به تولیدکنندگان برای استخدام طراحان به عنوان تضمینی در رشد شرکت، با این تغییر در پیام تبلیغاتی از «طراحی خوب بخر» به «طراحی خوب می‌پردازد»، بود.^{۱۶۴} این تغییر همچنین حامل پیامی بود که تا چه اندازه در این مرحله «طراحی اسکاندیناویایی» - که توسط طراحان معتبری چون بولوهوبه نشان داده شده است و یا با اختصاصی‌سازی این سبک توسط کوپپرز، بوش و دیگران - در ایجاد کانون‌های کانادایی طراحان مدرن تاثیر گذاشته است.^{۱۶۵}

- See also Virginia Wright, *Modern Furniture in Canada 1920 to 1970* (Toronto, 10, 1997),
برای بحثش در باب تاریخ تولیدکنندگان کانادایی، تکیه بر دوره‌های فرانسوی و انگلیسی و سبک‌های «استعماری» آمریکای شمالی می‌کند.
۱۵. مفهوم «بومی» همانطور که در این مقاله استفاده شده‌است، به معنی فرهنگ‌های جوامع ابتدایی نیست، بلکه بیشتر به دنبال یک سبک طراحی کاملاً کانادایی، برخلاف تأثیرات خارجی و تاریخ‌گرایی التقاطی بازار مبلمان پس از جنگ است. جهت اطلاعات بیشتر در موضوع طراحی بومی برای تولیدکنندگان کانادایی به این منبع رجوع کنید:
- Wright, *Modern Furniture in Canada*, 42-36.
۱۶. برای ایده‌های مربوط به پروسه از آن خودسازی به این منبع رجوع کنید:
- Gertrud Ilgard, "A Super-Elliptical Moment in the Cultural Form of the Table: A Case Study of a Danish Table," *Journal of Design History* 2, 12, 57-143: (1999).
۱۷. Georg Englesmith, "Canadian Commentary," *Design* 4 (April 10, 1949). Allan Collier, "On the Map: Modern Design in Canada, 80-1940," *The Modern Eye: Craft and Design in Canada 1980-1940* (Victoria, 8, 2011).
۱۸. Englesmith, "Canadian Commentary," 9.
۱۹. George Englesmith
۲۰. همان.
۲۱. Sir Charles Reilly
1. Sigrin Bülow Hübe
۲. Kjetil Fallan
۳. Scandinavian Design
۴. Kjetil Fallan, ed., "Introduction," *Scandinavian Design: Alternative Histories* (New York, 2012).
۵. همان، ۴-۶.
۶. همان، ۳-۶.
۷. Alan Elder
۸. Good Design
۹. Alan C. Elder, "Introduction," *Made in Canada: Craft and Design in the Sixties*, ed. Alan C. Elder (Montreal, 2005),
۱۰. شورای ملی طراحی صنعتی، اصولی برای دآوری «طراحی خوب» محصولات کانادایی برای جایزه طراحی NIDC، قرار می‌دهد که در سال ۱۹۵۳م، منتشر شد.
۱۱. برای تأثیر اکسپو ۶۷، بر روی طراحی کانادایی به لحاظ ویژگی‌های ملی و بین‌المللی می‌توانید این منبع را مطالعه کنید:
Harris Mitchell, "What's New in Furniture? Canadian Design That's What!" *Canadian Homes* (September 3, 1967).
۱۲. Michael Propokow
۱۳. Michael Prokopow, "Design to Be Modern: Canada's Taste for Scandinavian Design in the Sixties," *Made in Canada*, ed. Elder, 95.
۱۴. همان، ۹۵-۹۶. براساس نظر پروکوپف، سبک‌هایی چون «یالتی» و «استعماری» در مبلمان، برای کانادایی‌هایی که برایشان جذابیت داشت، در دسترس بودند. همانطور که آنها با گذشته اروپا ارتباط داشتند.

- Swedish Modern .۴۱
- Jonathan M. Woodham, "Managing British .۲۲
Design Reform: Fresh Perspectives on the Early
Years of the Council of Industrial Design," Journal
of Design History 56-55 ,(1996) 1 ,9.
- Art Deco .۴۲
- Utility Design .۲۳
- Stream Form .۴۳
- همان. .۲۴
- Wright, Modern Furniture in Canada, 120. .۴۴
- Utilitarian .۲۵
- . Penny Sparke, "Swedish Modern: Myth and .۴۵
the Reality," Svensk Form: A Conference about
Swedish Design (London, 15 ,1981).
- Windsor- type .۲۶
- ۴۶
- Kaare Klint .۲۷
- Wright, Modern Furniture in Canada, 120. .۴۷
- Kevin Davies, "Markets Marketing and Design: the .۲۸
Danish furniture industry c. 65 -1947," Scandinavian
Journal of Design History 73 -56 :(1999) 9.
- ۴۸
- Englessmith, "Canadian Commentary," 9-8. .۲۹
- John Bruce Collins, "Design for Use, Design .۴۹
for the Millions: Proposals and Options of the
National Industrial Design Council, 1960 -1948,"
MA thesis, Carleton University, 52-51 ,39 ,1986.
- Bauhaus .۳۰
- ۴۹
- همان، ۱۰. .۳۱
- همان، ۸-۹. در اصل ایتالیک هست. .۳۲
- پایه‌گذاری شد و به محصولاتی که دارای کیفیت بر
پایه شاخص طراحی بودند داده می‌شد، ۷۷.
- ۳۳
- برای تاریخ انتخاب تاریخ‌گرایی به این منبع رجوع کنید:
- Wright, Modern Furnitre in Canada.
- ۵۰
- Virginia Wright .۵۰
- همان، ۵۵-۵۶. .۵۱
- ۵۱
- Englessmith, "Canadian Commentary," 10. .۳۴
- Wright, Modern Furniture in Canada, 21 -120. .۵۲
- Donald Buchanan .۳۵
- ۵۳
- Minna Sarantola-Weiss .۵۳
- Donald W. Buchanan, "Design in Industry- A .۳۶
Misnomer," Canadian Art 2,5 (Summer 195 ,1945).
Regarding this brochure see "Introducing
Manufacturers to Design," Canadian Art,(1949)2 ,7
57- 54.
- ۵۴
- تولید محصولات کارخانه‌ای که عمداً با هدف تولید سریالی
طراحی شده بود، تا دهه ۱۹۲۰م، در فنلاند واقع نشد.
- ۳۷
- ۳۸
- " Introducing Manufacturers to Design." .۳۸
- همان، ۵۵ .۳۹
- Minna Sarantola-Weiss, "Creature Comforts: Soft
Sofas and the Demise of Modernist Morality in
1970s Finland," Scandinavian Design, ed. Fallan,
50-148. Also see Fallan et al., "A Historiography of
Scandinavian Design," Scandinavian Design, ed.
Fallan, 21
- ۴۰
- See also: Wright, Modern Furniture in Canada, 129.
Penny Sparke .۴۰

۵۵. Sarantola-Weiss, "Creature Comforts . 140
۵۶. همان، ۴۸-۱۵۰
۵۷. Kjetil Fallan, "How an Excavator Got Aesthetic Pretensions-Negotiating Design in 1960's Norway," *Journal of Design History* 1, 20 (Spring 2007), 43-59.
۵۸. Fallan et al., "A historiography . 21"
۵۹. براساس نظر مجسمه‌ساز، الیزابت وین وود، مفهوم «صنایع دستی» به صورت متفاوتی در کانادا عمل می‌کرد. در این کشور به ایده یکپارچه‌سازی ملی در مناطق مختلف که توسط گروه‌های مختلف مهاجران اشغال شده بود، کمک کرد. این افراد صنایع دستی خود را به همراه آورده بودند و این مهارت‌ها را در عین سازگار کردن با اشیای صنعتی برای زندگی به سبک کانادایی مدرن، به کار می‌گرفتند. به این ترتیب، نه تنها صنایع دستی کانادایی به عنوان یکپارچه‌سازی فرهنگی عمل نکرد، بلکه تمایل حامیان به بالا بردن آن در سطح هنرهای زیبا، و قرار گرفتن در جایگاهی در شجره‌نامه مصنوعات طراحی شده برای زندگی روزمره، نادیده گرفته شد.
- Elizabeth Wyn Wood, "Canadian Handicrafts," *Canadian Art* 5, 2 (Summer 93-186, 1945).
۶۰. Buchanan, "Design in Industry," 95.
۶۱. Karen Bulow
۶۲. Canada Homespun
۶۳. See Virginia Wright's chapter on the art/craft debate in Canada in the postwar period in *Modern Furniture in Canada*, 107-87. Also see Wyn Wood, "Canadian Handicrafts."
۶۴. در طول دهه ۱۹۵۰م، محصولات اولیه شرکت، شامل وسایل پارچه‌بافی دستی که برای استفاده تولیدکنندگان مبلمان از آنها استفاده می‌کردند، بود. تولیدکنندگانی چون بولو‌هوبه.
- See Rachel Gotlieb and Cora Golden, *Design in Canada since 1945: Fifty Years from Teakettles to Task Chairs* (Toronto, 2001), 230-31.
- بولو معتقد بود که صنایع سنتی به عنوان یک سرگرمی در کانادا دیده می‌شود و باید بیشتر از طرف دولت، دانشگاه‌ها و عموم، مورد حمایت قرار بگیرند. با این حال این مسئله تأثیر کمی بر موقعیت مشاغل داشت که در دوره پس از جنگ به عنوان پروپاگانداهای ضد صنایع سنتی در جنبش طراحی صنعتی غالب شدند.
- See Wright, *Modern Furniture in Canada*, 106.
۶۵. Christine Zetterlund
۶۶. Wright, *Modern Furniture in Canada*, 106.
۶۷. مدل ایده‌آل با استفاده از زبان بصری آثار کارلین و کارل لارسون و آلن کی، به علاوه موزه هوای باز در اسکاتسن، ۱۸۹۱م.
۶۸. Nordiska Kompaniet
۶۹. Christian Zetterlund, "Just Decoration? Ideology and Design in Early- Twenty- Century Sweden," *Scandinavian Design*, ed. Fallan, 08-105.
۷۰. Triva
۷۱. Elias Svedburg
۷۲. همان، ۱۰۹.
۷۳. Paul Reilly
۷۴. Fru Sampe-Hultberg
۷۵. Jean Stewart, "Selling Design in Sweden: Stockholm Department Store's Experiment Reviewed," *Design* 2 (February 12-11, 1949).

۷۶. Paul Reilly, "Report from Sweden," *Design* 23 (Nov 32, 1950).
۷۷. Stewart, "Selling Design in Sweden," 12.
۷۸. Laurentian
۷۹. براساس نوشتهٔ راییت، نمایشگاه‌ها، که مبلمان مدرن را نشان می‌دادند، از فروشگاه‌های ایتون و سیمپسون از دههٔ ۱۹۲۰م، شروع شدند. این موضوع به عنوان تلاشی برای فروش سبک‌های مدرن برای آنها که جایگزینی مبلمان قدیمی‌شان بی‌میل بودند، به وجود آمد. از دورهٔ بعد از جنگ، فروشگاه‌ها به مکان‌های اصلی برای نمایش مبلمان اسکاندیناویایی تبدیل شدند.
- See Wright, *Modern Furniture in Canada*, 61-158, 22.
- در ۱۹۵۰، سیگرون بولوهوبه، توسط شرکت ایتون استخدام شد تا اتاق‌هایی با سلیقهٔ خوب برای به نمایش گذاشتن نمونه‌ای از احساس و مفهوم اسکاندیناویایی طراحی کند. او بعداً اتاق خودش را براساس NK-bo، طراحی کرد.
- See also Prokopow, "Design to Be Modern", 99,
- در مورد اهمیت مارگیت بنت، به عنوان کسی که سلیقه را بر اساس زیبایی‌شناسی اسکاندیناویایی شکل می‌دهد.
۸۰. Wright, *Modern Furniture in Canada*, 152.
۸۱. Humphrey Carver
۸۲. مبلمان‌های برندهٔ جایزهٔ طراحی مریت، از فهرست طراحی نشان داده شد. مراکز دیگر طراحی، در تورنتو و منترال، دیرتر بازگشایی شدند.
- Wright, *Modern Furniture in Canada*, 53-151.
۸۳. Streamlined
۸۴. Humphrey Carver, "The Design Centre- The First Year," *Canadian Art*, 08-105, (1954) 3, 11.
۸۵. همان.
۸۶. Simpson
۸۷. Eaton
۸۸. Swedish and Danish Modern
۸۹. همان، ۱۰۷.
۹۰. Peter Anker, "Mid-Century: Years of International Triumph," *Scandinavian Modern Design: -1880 1980*, ed, David Ravere McFadden (New York, ,1982 35-134).
۹۱. George Swinton
۹۲. George Swinton, "Design in Scandinavia- An Exhibition," *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada* 9,31 (September 38-336, 1954).
۹۳. معمار و طراح مبلمان، کاره کلینت (۱۹۵۴-۱۸۸۸)، در آکادمی رویال دانمارکی در کپنهاگ تدریس می‌کرد و نقش کلیدی در خلق سنت مبلمان دانمارکی مدرن داشت.
۹۴. Davies, "Markets, Marketing and Design," 65-64.
- براساس این کتاب، هدف اولیه از برپایی نمایشگاه‌ها در موزه‌ها، فروش محصولات دانمارکی بود که در رقابت با بازار آمریکای شمالی پرهزینه بود.
۹۵. همان.
۹۶. Research conducted at the Canadian Architecture Collection (CAC), McGill University. See also Margaret Hodges, "Sigrun Bülöw-Hübe: Scandinavian Modernism in Canada," MA Thesis, Concordia University, 1996.
۹۷. همزمان در مطبوعات آن روز کانادایی، تمایل به تمرکز بر بولوهوبه به عنوان سازندهٔ سلیقه، با یک تأکید بر فهم جنسیتی در طراحی عملی این سالها، وجود داشت، با الویت نقشش به

- عنوان یک طراح داخلی تا نگاه به تحصیلاتش به عنوان کارشناس تکنیکی طراحی.
- Sigrun Bülöw-Hübe Archive (CAC).
- The T. Eaton Company ۹۸
۹۹. "Curriculum Vitae, Sigrun Bülöw-Hübe, ACID, RCA, Industrial Designer," ca. 1978, from the collection of Gloria Lesser.
۱۰۰. Blima Appel, "Gold Medalist from Sweden Liked Canada, and Stayed Here," *The monitor*, 14 (February 1957).
- Reinhold Kollar ۱۰۱
۱۰۲. کُلاز در دهه‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۷۰ در طراحی مبلمان فعالیت داشت.
۱۰۳. Drawing and elevation from the 1930s from the Sigrun Bülöw-Hübe Archive, CAC,
- مشارکت او در توسعه کاره کلینت در انواع مختلفی مانند چیپندل، ویندزور و سافاریستول، را آشکار می‌کند، برای مثال، صندلی عصایی او با پشتی خمیده، یادآوری گونه‌های سنتی صندلی که از یک پشتی خمیده را استفاده می‌کردند، می‌کند. همچنین یادآور کارهای طراحان کاره کلینت، مانند بورگ موگنسن است.
- Mary Io Weale, "The influence of furniture Design." ۱۰۴ unpublished chapter, 1967, Sigrun Bülöw-Hübe Archive (CAC).
- Sigrun Bülöw-Hübe, "Design in the Home." ۱۰۵ Lecture for the Montreal YWCA, 1962, Sigrun Bülöw-Hübe Archive, CAC.
- See Hodges, "Sigrun Bülöw-Hübe Archive, 56." ۱۰۶
۱۰۷. در بین این تنش‌ها، این برداشت وجود داشت که بولوهوربه، طراح خارجی بود و در طراحی بومی کمک نمی‌کند، و مبلمان او بیشتر جزو صنایع دستی محسوب می‌شد تا طراحی صنعتی برای تولید انبوه.
- Expo 67 ۱۰۸
- Habitat 67 ۱۰۹
- Moshe Safdie ۱۱۰
۱۱۱. معمار، دیوید کرینیون می‌نویسد: استفاده از پرداخت کاری سرد [برای ساختمان] در تناقض با مصالح گرمی است که در تالار شورا استفاده شده است.
- Quoted in Alan H. Armstrong, "What Kind of Civic Centre Piece?" *Canadian Art* 16,2 (May 15 - 108, 1959).
۱۱۲. این ابهام بین متن و تصویر، در برخی مقالات، با مبلمان طراحی شده توسط بولوهوربه و سایر طراحان متولد کشورهای دیگر، چون یان کوپپرز (هلند) و رابین بوش (کانادا)، تصویر شده است.
- Collins, "Design for Use," 78. ۱۱۳
- Canadian Art ۱۱۴
- George Soulis, "Do Canadians Want Modern Furniture?" *Canadian Art* 3, 12 (Spring 125, 1955).
- George Soulis ۱۱۶
۱۱۷. همان.
- Virginia Wright, *Seduced and Abandoned: Modern Furniture Designers in Canada – The First Fifty Years* (Toronto, 4, 1985).
- Clayton H. Snyder. ۱۱۹
- "These Men Share Your Living Room," *Canadian Art* 4, 24 (April 26, 1950).
- Shelagh's of Canada ۱۲۱

۱۴۱. همان، ۱۵۲.
۱۴۲. Gotlieb and Golden, Design in Canada since 1945. 241.
۱۴۳. Robin Bush
۱۴۴. Earle Morrison
۱۴۵. Herman Miller
۱۴۶. همان، ۳۶-۱۴۲.
۱۴۷. Norman Hay, "Robin Bush," Canadian Art 2, 16 (May 116, 1959).
۱۴۸. Norman Hays
۱۴۹. همان، ۱۱۸.
۱۵۰. The Kitimat
۱۵۱. Wright, Modern Furniture in Canada, 74.
- براساس گفته‌ی راییت، در کانادا تمایل به نمایش مبلمان
تاثیر گرفته از خارج با استفاده از چوب‌های کانادایی
رایج، که بر ملی بودن و اصلیت تاکید می‌کرد.
۱۵۲. Henry Finkle
۱۵۳. Robin Bush, "Do Canadians Want Modern Furniture?" Canadian Art 3, 12 (Spring 129, 1955).
۱۵۴. Henry Finkle, "ACID, Association of Canadian Industrial Designers," Canadian Art 1, 16 (February 39, 1959).
۱۵۵. Robert Fulford
۱۵۶. Robert Fulford, "What is a Designer Anyway? And why is He Fighting in Your Living Room?" Canadian Homes and Gardens 35, 9 (September 39, 1958).
۱۵۷. Western Homes and Living
۱۵۸. Canadian Interior
۱۲۲. Donald W. Buchanan, "Publicity for Good Design," Canadian Art 2, 15 (April 107, 1958).
۱۲۳. Fallan, "How an Excavator," 44.
۱۲۴. Jan Kuypers
۱۲۵. Strudley
۱۲۶. Peter Day and Linda Lewis, "Jan Kuypers," in Art in Everyday Life: observation on Contemporary Canadian Design (Toronto, 50, 1988).
۱۲۷. Rachel Gotlieb
۱۲۸. Cora Golden
۱۲۹. Gotlieb and Golden, Design in Canada since 1945. 63-60.
۱۳۰. همان، ۶۴.
۱۳۱. Helsinki
۱۳۲. Oslo
۱۳۳. Stockholm
۱۳۴. همان، ۸۳.
۱۳۵. Soulis, "Do Canadians Want Modern Furniture?," 126.
۱۳۶. Simpson's of London
۱۳۷. Margit Bennett, "Seven Canadian Designs for Living," Canadian Homes and Gardens 9, 35 (September 17, 1958)
- کوپپرز بعداً یکی از اعضای انجمن «دوداس»، کوپپرز
و روان شد.
۱۳۸. Canadian Homes and Gardens
۱۳۹. "The Kuypers Made Every Inch of Space Work Hard," Canadian Homes and Gardens 2, 35 (February 18, 1958).
۱۴۰. Wright, Modern Furniture in Canada, 173.

۱۵۹. "Propokow, "Design to Be Modern.

۱۶۰. Fallan, "How an Excavator", 44.

۱۶۱. Peter Day

۱۶۲. Linda Lewis

۱۶۳. Day and Lewis, برای جزئیات بیشتر تاریخ این تغییرات:

Art in Everyday Life

۱۶۴. همان، ۳۶-۱۳۷.

۱۶۵. کانون کانادایی، علاوه بر سیگرون بولووهوبه، شریکش

رینولد کُلمر و افراد دیگری که کارهایشان براساس تاثیر

سبک اسکاندیناویایی بود، شامل: ای. جی. دوناهو، باب

کالورت، راسل اسپاتر، لوری مک لنتوش، اِریل موریسون،

رابین بوش، یان کوپیرز و طراحان داخلی اسنایدرز واترلو

(والتر نوگنت و کریس سورنسن) بود. برای اطلاعات

بیشتر از این طراحان این منبع را ببینید: Wright,

Modern Furniture in Canada