

## СТИЛОТ АРТ ДЕКО И НЕГОВОТО ВЛИЈАНИЕ ВРЗ СОВРЕМЕНИОТ ДИЗАЈН

Владимир Каранаков\*

### АПСТРАКТ

Целта на овој труд е да се даде краток осврт кон еден извонредно значаен стил во дизајнирањето на мебел како и воопшто кон стилот во дизајнот. Стилот Арт Деко, кој се јавува во почетокот на веков, претставува силен момент во уметноста и во дизајнот, според начинот на кој се третираат сите елементи на мебел, а особен акцент се полага на перфекцијата на изработката и обработката на деталот. Неговото повеќеслојно значење и вредност во светскиот дизајн, како и трагите што ги оставил зад себе, се тема на обработка во овој труд. Собраните податоци се средени и класифицирани по индуктивен метод кој нуди најповолна концепција за едно студиозно набљудување на материја, каква што е оваа.

Клучни зборови: *Арт Деко, стилски во дизајнот, шведска изложба на декоративни уметности во Париз 1925 година, Рулман.*

### 1. ВОВЕД

Сигурно често се поставува прашањето за вистинското место на стилскиот мебел и дизајнот низ вековите. Дали вистинското место на една историски вредна столица е во музеј, каде што ќе биде еден од многуте експонати кои се обележје на едно време кое било и поминало, или, пак, таа треба да претставува предмет на студиозно истражување кое има многу што да објасни и од кое денешниот дизајнер има многу што да научи? Дали, пак, треба да се глорифицира сè што е старо и што има каква било историска вредност.

Значи, се јавува дилемата како да се дојде до вистинската валоризација на истражуваната област или предмет. По пат на историско истражување? - Можеби, доколку историјата е свесна за природата на предметите со чиј развој се занимава и не претставува гола фактографија. По пат на теорија? - Секако, ако теоријата не е апстрактна, безживотна, ако реалната вистина не ја жртвува

на некоја блескава конструкција. По пат на лично проучување и набљудување на дизајнираните предмети? - Најкорисно, под услов личната импресија и голиот емпиризам да не се прогласат за апсолутни валидни мерила.

Навистина, индуктивниот метод изгледа најпогоден за да не приближи до целта. Неговиот скептицизам кон сè што е непсредно искуство е извонредно ефикасен лек против одредени амбициозни теории кои се лишени од најбитното: доказите за разбирање и за чувствување на самиот дизајн. Меѓутоа, колку и да е очигледна предноста на индуктивниот метод, тој донекаде ја губи својата вредност доколку другите методи не ги дополнат и не ги искористат неговите откритија. Една столица или кабинет имаат повеќе профили за набљудување, така што врз секој е можно да се одреди соодветен метод: филозофски, психолошки, социолошки... Секој од овие методи е корисен толку колку што профилот, со кој се занимава, е значаен. Меѓутоа само сите заедно, меѓусебно комбинирани, дозволуваат широчина на набљудување, еден поглед на дизајнот не само од аспект на тесна специјализираност, туку и од аспект на сите останати општествено-социолошки, феноменолошки

\* Владимир Каранаков, д.и.а. помлад асистент на Шумарскиот факултет, бул. Александар Македонски б.б., Скопје, Република Македонија.

премиси што влијаеле врз неговиот развој и формирање. При подготовката на овој труд, материјалот е селектиран со цел да се следи развојот на стилот Арт Деко во Европа. За да може студиозно да се согледаат факторите и причините што довеле до создавање на еден нов правец во дизајнот и уметноста, кој може да го понесе пиететот *стилл*, треба да се погледнат општествено-историските услови што му претходеа и во кои настајал.

## 2. СВЕТСКИОТ ДИЗАЈН КОН КРАЈОТ НА XIX И ПОЧЕТОКОТ НА XX ВЕК

Речиси цела Европа околу 1900 година му се восхитува на едно модерно движење, чијашто свежина и чишто особености сите многу добро ги воочуваат, така што во различни земји ги добива имињата: Нова уметност (*Art Nuvo*), модерен стил, стил на журналот „*Di Jugend*“ или *Jugendstil*, *Liberti* итн. Кон крајот на XIX век надворешните обележја на богатство на владеачките класи ги доведе движењата и стиловите во корсокак. Разгорувањето на индустриската револуција вовеле нови материјали, создадени од „чудесните нови технологии“, така што и вештината на производството на мебел не можеше да ги игнорира, а тука почнува да се јавува и опасноста од машината - како можност за губење на креативноста. Насекаде вкусот на елитата се задржува и останува приврзан на минатото и кон еклектичкото „нео“; на неокласицизмот и неоготиката во архитектурата им кореспондираа имитации на стиловите Луј XV и Луј XVI, вклучувајќи ги и врвните мајстори од производителите на стилски мебел „Сан Антоан Фобур“.

*Art Nuvo* е прв преврат што ги растресува и ги одбива конформизмите. Иако новиот стил не е секогаш убедлив во својата сила и впечатливост и иако неговите општествени амбиции изгледале неодмерени, сепак тој насекаде демонстрира дека е можно одвреме-навреме да се направи и нешто ново и убаво. Речиси во сите земји на Западна Европа се случува експлозија на полето на архитектурата и дизајнот. Се појавуваат т.н. „пионери на модерното обликување“, неверојатни ентузијастички, кои со сите сили се трудат да ги отргнат архитектурата и дизајнот од прангите на еклектиката и да создадат нов начин на слободно размислување и творење. Гидон, Расел Хичкок, Томас Хауард,

Николас Певснер и други дале интернационална потврда на името кое резултира со сосема нова стилска идеја. Трендот кој застапува чист потез, стил кој дозволува рационална форма и конструкција, кој се залага за отстранување на непотребната орнаментика и кој посветува полно внимание на утилизацијата, квалитетот на материјалот и искреноста во неговиот третман, апсолутно го свртува вниманието кон себе. Во Германија се јавува движење што постигнува спектакуларни резултати во индустрискиот дизајн со завидна застапеност и тежнеење кон колку е можно поголема употреба на машинското производство. И, додека во Германија има процут на индустрискиот дизајн со еден стабилен и непопустлив модерен програм, Англија и Франција со сите сили му се спротивставуваат на индустријализирањето на дизајнот. Морис, меѓу 1877 и 1894 година, напишал 34 статии на уметнички и социјални теми, од кои може да се заклучи дека негови најголеми непријатели, всушност, се машините. За разлика од размислувањата за тоа дека „уметност за неколкумина е исто што и образование за неколкумина“ или „каков бизнис имаме со уметноста, ако не можеме неа сите да ја споделиме“, тој прокламира „опстанок на занаетите“, вклучувајќи го тука „уживањето на мајсторот кој креира“ како гаранција за квалитетот, нагласувајќи дека секоја уметност чини „пари, неволји и памет“.

Решението, секако, било во тоа да се научи и да се согледа можноста на машините, бидејќи било повеќе од јасно дека мануфактурите не можат да се трансформираат преку ноќ. Тука почнуваат да се кршат копјата меѓу старите сфаќања и новите верувања и идеи. Така, Анри Ван де Велде верува дека „Мокната игра на челничните раце на машините ќе произведува убавина штом убавината ќе раководи со нив“. Се јавуваат тенденции за поедноставување, па дури и за елиминирање на декорацијата, а се форсира сочувувањето и нагласувањето на квалитетите на природните материјали. Еден од најголемите поборници на ова размислување, Луис Саливен, во своето дело „Орнамент во архитектурата“, вели дека „ментално, орнаментот е луксуз, а не потреба“. Адолф Лос размислува дека колку што е понизок стандардот на луѓето, толку повеќе орнаментиката е пораскошна. Да се најде убавината на формата, наспроти тоа формата да се прави зависна од орнаментот, е

цел кон која се стреми модерниот дизајн. Неколку години подоцна, во 1901 година, американецот Френк Лојд Рајт објавува манифест насловен „Уметности и занаети на машините“, со што го објавува и го прокламира новото индустријализирано време во дизајнот.

Достигнувањата на ова широко распространето движење, кое ги промовираше новите идеи, неспорно им припаѓаат на германските архитекти и теоретичари. Движењето, кое тие го негуваат и застапуваат, се покажало доволно силно за да продолжи напред во универзален стил на градење и размислување.

Најзначајната нишка во поврзувањето на индивидуалните експерименти во универзално препознатлив стил е основањето на Дојче Веркбунд во 1907 година, кое има индустриско производство на мебел со висок квалитет. Тие ја прокламираат тезата дека ако машината не може да произведе деликатни и сензитивни детали како рачните занаети, што е факт, таа може да произведе сеопфатна заедничка најразновидна убавина. Таа идеја и тоа мото се прифатени од многу земји во Европа, кои се залагаат за неа, од искрени причини - поради погодноста на цената како и поради современоста во изразот.

По првата светска војна настануваат видни промени во економските, социјалните и културните услови воопшто. Дизајнерите се вклопуваат во општата воодушевеност од индустријализацијата на општеството и од можностите на машините. Меѓутоа, во Франција се случуваат доста контрадикторни работи. Обидите да се објасни згаснувањето на Арт Нуво, како последица на натуралистичките екцеси и закривени форми, има цел да го прикрие фактот дека француското општество е во длабока стагнација и дека е фатено во прангите на култот на минатото.

Во 1901 година Здружението на декоративни уметници јавно истакнува до кој степен францускиот естетски конзервативизам е пречка во уметничката продукција. Мануфактурните работилници испитуваат и тестираат нови форми, а архитектите, без можност да креираат, прокламираат некаква лажна смиреност и разумност. Антиквите тите доминираат на пазарот во конформистичкото општество што го загубило чувството за идентитет. Списанијата пишуваат дека во Франција има повеќе столари кои

репродуцираат антика, отколку фабрики за мебел. Целиот тој мебел со индиферентен дизајн, конструкција и материјал е произведен како одговор на зголемената побарувачка на „ефекти“. Мебелот во квази „Тјудор или Стјуарт“ верзија, италијански или шпански ренесанс и сл. е типичен пример за времето. Најлоша од сите овие вулгарни квази варијанти е „Боракс класата“ на која името и потекнува од начинот на кој брокерите при рекламирањето на мебелот нуделе разни премии и бонуси во квалитет преку зборот „Екстра“ (екстра големина, екстра сјај, екстра резба, екстра форма...)

Целата таа квази ситуација се коси со заложбите на современите француски уметници, дизајнери и помодари, кои сакале да раскрстат со сите траги на еклектиката како вистинска кочица на модерниот израз. Решението се бара во организирањето на светски собир на кој ќе може да се презентира сè што работат современите автори во Франција и во останатите земји во светот.

### 3. СВЕДСКАТА ИЗЛОЖБА НА ДЕКОРАТИВНА УМЕТНОСТ, ОДРЖАНА ВО ПАРИЗ, ВО 1925 ГОД.

По неколкуте неуспешни обиди да се организира светски собир во 1915, 1916, 1922 и во 1924 година, конечно заложбите на носителите на модерниот тренд во Франција се остваруваат во 1925 година, кога во Париз е организирана Светската изложба на декоративни уметности, а движењето во уметноста и дизајнот, кое се јавува после изложбата, го носи името Арт Деко. Како и изложбата во Торино во 1902 година, така и програмата на изложбата во 1925 година јасно прецизира дека „само современите креации треба да го имаат правото да бидат изложувани“, за сметка на копиите на старите стилови. Изложбата на декоративните уметности ја репрезентира апотеозата кон орнаменталниот стил и го слави триумфот на уметничките дружини што ја играат играта на декоративен разврат кон луксузот и скапоценоста. Целиот тој елан произлегува од враќањето на мирот и просперитетот, како и од рафинираниот хедонизам кон кој, очигледно, само повластените класи можеле да претендират, да се воодушевуваат и да уживаат.

Иако двете светски велесили САД и Германија апстинирале од изложбата, дури

дваесет и една странска земја зела учество на неа. Поголемиот број од павилјоните, што се однесува до конструкцијата, биле во тежок алегоричен неокласицистички стил, со исклучок на Павилјонот на СССР, кој се карактеризирал со смела и дрска геометрија, и Корбизиеовскиот кубизам во Павилјонот на духот. Сепак, и другите странски достигнувања не биле помалку спектакуларни.

Велика Британија ги покажала своите најконзерваторски насочени креатори. Бенелукс и скандинавските земји ги изложиле своите керамички предмети и стакларија. Австрија се претставила со Виенскиот феркштат на Јозеф Хофман. Меѓутоа, Франција и француските изложувачи, како реванш на сите кои ги попречувале во остварувањето на нивните високи цели, презентирале навистина нешто дотогаш невидено и величествено. Главни и централни фокуси на вниманието биле „Павилјонот на Здружението на француските уметници“, „Француската амбасада“ и, пред сè, „Павилјонот на колекционерот“, дело на најмаркантната личност на движењето Арт Деко, на Жак Емил Рулман. Големите продавници за мебел биле претставени со нивни специјализирани оддели. Уметниците кои изработувале предмети од стакло имале свои посебни штандови, а највпечатливи од сите биле т.н. „Колекционери на применетата уметност“. Меѓу нив се наоѓаат имињата на неколкуте најмаркантни дизајнери во Франција: Жак Емил Рулман, Луј Зу, Андре Мар, Жан Дино, Пол Ириб, Пјер Жаро, Марсел Коар и Пјер Легрен.

Изложбата, која ги восхитила странските посетители и гости, како и париската елита, се соочила со еден доста умерен став на провинциската јавност која се појавила во значително голем број и која изгледала помалку вознемирена и деконцентрирана заради старите навики, сврзани со конзервативноста, наспроти општиот сјај и победата на новиот стил. Во секој случај, изложбата во целост ги исполнила очекувањата на организаторите: навиките и однесувањето се изменети во доволна мера за да биде општоприфатен новиот стил. На дизајнерите им била потребна дури дваесетгодишна борба за конечен успех во пробивање на новите прогресивни идеи, кои на секој можен начин биле оспорувани и блокирани од гломазните производители на мебел, кои многу тешко, или речиси никако не ги прифаќале новите трендови во уметноста и дизајнот.

Можеби звучи и малку парадоксално, но светската изложба во Париз во 1925 година претставува почеток на крајот на Арт Деко. Арт Деко никогаш нема да прерасне во школа. Не недостасувале ни разликите ниту спротивностите помеѓу одделни креатори, а еволуцијата на стилот се одвивала премногу разгрането, така што конструктивниот ефект од разликите и спротивностите не бил искористен. Во годините што следуваат, како на пример колонијалната изложба во 1931 година, јасно е забележливо еволуирање на вкусовите, кое се потврдило и во 1937 година. Дизајнерите кои му останале верни на Арт Деко доаѓаат до стадиум кога се губат во стерилни форми и монотонија.

#### 4. ОБЕЛЕЖЈАТА НА НОВИОТ СТИЛ АРТ ДЕКО

Во следниот дел ќе дадам осврт на основните карактеристики на стилот Арт Деко, како и на заложбите на уметниците и дизајнерите да стигнат до нешто ново на најразлични начини.

Пред сè, за да може да се зборува за вредностите на Арт Деко, сигурно дека не треба да се посматра како правец изолирано, туку во контекст на сите фактори што му претходеа, а тука, пред сè, треба да се спомене правецот Арт Нуво. Забележлива е јасна тенденција кон упростување на формата, обликувањето и декорацијата, наспроти заложбите на Арт Нуво и неговите следбеници. Ентериерите се карактеризираат со сè поголема присутност на светли или бели, речиси голи ѕидови, додека тешките драперии се заменуваат со светли завеси кои лесно паѓаат. Дотогаш многу често употребуваните позлатени детали на мебелот, како најразличен оков или украсни елементи, се заменуваат со бел метал кој не е толку наметлив, а како пандан на тоа почнуваат да се нагласуваат конструктивните елементи на мебелот. Парчињата мебел сè почесто се изработуваат од обоено дрво, за разлика од фурнираното, облиците се порамни, а речиси секогаш е присутна кривата линија, меѓутоа многу воздржана и софистицирана. Што се однесува до орнаментиката, присутен е плиткиот релјеф кој е речиси рамен и гравирен, додека мотивите за орнаментите сè уште се бараат во природата и, како што било во тоа време модерно да се каже, биле

„стилизирани“. Накратко речено - раскош, негување на традициите, богатство на фини и суптилни форми, сјај на материјали, перфекција во изработката - речиси е неверојатно толку многу фактори да се соединат за многу краток период, да излезат во јавноста и да најдат на голема светска афирмација.

За брзиот подем на стилот Арт Деко и дилемите кои се јавуваат: дали е тоа само мода или стил; Жак Емил Рулман, таткото на Арт Деко, вели: „Помодарството е често неопходен, но никогаш и доволен предуслов за создавање на стил. Секоја мода не раѓа стил, но стилот во раѓање секогаш започнува со рециклирање на вкусовите и со посочување на застареноста на „конвенционалниот вкус“.

За оние кои ја прифатиле модата не може да се порекнува дека биле мотивирани со предизвикот да се биде различен и да се застане настрана од „толпата“, исто како и предизвикот да се поддржат оние во кои се верува. Останатите, кои биле поскептични, можеби чекале движењето да добие официјално признание, кое се случило на изложбата во 1925 година, но нивната поддршка била исто така од витално значење за постоењето и за развојот на Арт Деко.

Дваесеттите години од овој век се единствениот период во кој сите купувачи на аукциите се свртуваат кон новитетите и се отргнуваат од конзервативноста на антиквитетите. Современите примероци на мебел достигнале повисоки цени од кој било претходен стил. За оваа привремена, но исклучително важна промена на вкусовите, се заслужни многу различни фактори, меѓу кои највредни да се истакнат се: исклучителните дизајнери на мебел, продавниците на мебел, критичарите, државата, првите обожаватели на овој стил и, на крај, оние кои се појавиле и го поддржале кога битката веќе била добиена.

## 5. НАЈЗНАЧАЈНИ ПРЕТСТАВНИЦИ НА АРТ ДЕКО

Безрезервно прифатен од критичарите на Арт Деко, како еден од најзначајните креатори на дваесеттите години од овој век и како дизајнер кој ги креирал најубавите примероци мебел од абонос, е Жак Емил Рулман.

Жак Емил Рулман (1879-1933) е син на молерски претприемач од Париз. Уште ка-

ко многу млад работел во фирмата на татко му, сè додека не станал и нејзин директор, во 1907 година. Неговите тенденции за раздвижени и свежи форми се будат во моментот кога тој почнува со дизајнирањето на мебел наменет за обожавателите на луксузот. Најпрвин тој се наметнува со своите скици на мебел во боја, кои за првпат ги изложува во „Салонот на есента“ во 1910 година. Со претставувањето на неговите први креации во 1913 година, Рулман дефинитивно се претставува како дизајнер на елитата или дизајнер на луксузен мебел за длабок џеб. Во тоа време, тој се занимава со изработка на многу умерени модели, инспирирани од стилот Луј XVI, кои веќе го изразуваат неговото господарство со формата, со елеганцијата на линиите и со совршената техника на изработка, карактеристична за сите негови креации.

Во утрината на првата светска војна, Рулман (кој дотогаш работел со занаетчији) се поврзува со Лоран и решава да основа сопствени ателјеа за проектирање и за изработка на мебел. Упатува повик за изнаоѓање на соработници, кои ги избира според неговиот вкус, според талентот, а пред сè поради врвното познавање на сите вештини во изработката на мебелот и декорацијата. Бидејќи Рулман не се задоволувал само со дизајнирање на мебел, почнува да се занимава со комплетно уредување на ентериери: молерај, мозаици, интарзии со седеф и слоновина коска, тапетарија, таписерии, осветлување и друго.

За време на војната, неговиот стил станува уште порафиниран. На крајот од 1916 година тој ги дизајнира неговите прочуени аголни елементи во абонос, извонреден пример на врвна обработка и правилен, одмерен третман на материјалот.

Зенитот на својата работа Рулман го достигнува во дваесеттите години од овој век, поточно со неговиот триумф во 1925 година на изложбата на декоративни уметности во Париз, со изработката, декорацијата и мебелот на ентериерот на „Хотелот на колекционерот“, како и студиото во „Павилјонот на амбасадорот“. Во своите реализации Рулман се поврзува со неокласичниот сликар Жан Дупо, како и со скулпторот Жозеф Бернар. Со овие две соработки тој постигнува креации на престижитот и елитата, креации со една исклучителна рафинираност, и со тоа станува централна фигура на Арт Деко. Рулман умира во 1933 година,

без да пропушти да покаже една вистинска способност за еволуирање на сопствениот стил, за што сведочат неговите последни креации што имаат јасен модернистички израз. Неговите ателјеа биле повторно оживеани од неговиот внук во 1937 година, но без успех за враќање на стариот сјај.

За време на својот живот, Рулман бил ценет и подржуван од бројни дизајнери и уметнички дружини, како во Франција, така и во светот. Оваа репутација никогаш не ја довел во прашање, а неговите креации се дел од богатото наследство што Франција го оставила во светската ризница на мебелот.

Во една, неспорно, врвна техника на изработка на мебелот, која придонесува за неговата беспрекорност, Рулман асоцира на еден премногу јасен и чист вкус и на еден многу специфичен однос кон високовредниот абонос или кон другите скапоцени и екзотични материјали што ги употребува, какви што се: смреката, палисандерот, орехот, темјанот и др. Од неговите креации може да се заклучи дека тој преферира да го прекрива мебелот со лак, пергамент, кожа од ајкула, импрегнирана кожа, а низ нив да вметнува фуџи од слонова коска и седеф. Сепак, во неговите последни креации, следејќи го духот на модернизмот, тој се откажува од некои негови омилене материјали, како на пример, заменувајќи ја слоновата коска и седефот со фуџи од хромиран челик.

Линијата на мебелот на Рулман е елегантна, би рекол благородна, окарактеризирана со рамнотежа и со величествена пропорциска воедначеност, својствена само на врвните мајстори. Серијата на секретарски бироа со нивните витки и грациозни ногарки, како и неговите благо испакнати ормарчиња со кратки ногарки закривени кон надвор, се карактеристичен репрезент на неговиот стил. Оваа несомнена класа од стил и изработка се среќава исто така и во неговите најмасивни креации, каква што е ризницата на мебел од абонос од Макасар, дискретната рафинираност на орнаментите или меката геометрија на елементот со употреба на цокле или постамент поставен меѓу подот и телото на елементот што асоцира на „скапоцен предмет кој е изложен во кутија за накит“.

Многу критичари од тоа време се прашуваат и полемизираат за функцијата на постаментот, односно, ако намерата на Рулман била да се нагласат долните делови од елементите, зошто едноставно не поставил

ногарки? Што се добива со подигање на елементот од под?

Очигледно на критичарите не им биле јасни многу работи во врска со Рулман. Тука, всушност, реалноста и барањето на логиката се потиснати од потребата на ефектност. Со создавање на ефект на дистанца тој всушност се труди да покаже дека не се работи за едно обично бифе, шифоњер или кревет, туку за едно вистинско уметничко дело, создадено за да биде предмет на восхит заради неговата елеганција и убавина.

Во доменот на столиците, фотелјите или креветите (импозантен мебел, инспириран од империјалниот стил, обложен со велур во светла беж боја, со бордура од бела свила и опшив од златен конец), Рулман придава голема важност на факторот *комфор*. Рулман го разбира комфорот како несомнено совршена категорија, меѓутоа како категорија која треба да одговара на точно определени потреби. Тој вели: „Една фотелја, дизајнирана за дневен престој, не треба да личи на фотелја за биро, која пак во ниеден случај не смее да се идентификува со фотелја од просторија за пушење. Првата треба да овозможи дружење, втората функционалност, а третата уживање.“

Рулман се држи до мотото дека модата не доаѓа од улица, туку дека таа се раѓа од тенденцијата да се имитираат и да се креираат работи што носат печат или обележје на престижот.

„Еден стил е мода, а модата не доаѓа од дното; таа се појавува кај вештите кројачи, а конфекцијата следи потоа“.

Започнувањето на масовната продукција на мебел за него не е интересно, бидејќи тој верува дека во стварноста, само предметите од висока ексклузивна класа го инспирираат вкусот на моментот. За Рулман најчесто се зборува дека работел исклучиво за елитата, која всушност е единствената која може да си ги дозволи неговите енормно скапи креации. Класичен пример на неговата елитистичка уметност претставува познатиот „Хотел на колекционерот“, каде што секој предмет е инкарнација од висок степен, која ја изразува желбата за скапоценост и за највисока елеганција.

Како големо изненадување е дочекан проектот на Рулман кога презентирал една работничка куќа со оригинален декор и мебел изработен од ефтини материјали. Не се работи за тоа дека Рулман бил неспособен да ја осознае социјалната димензија во об-

ласта на применетите уметности, ниту пак дека ги игнорирал едноставните предмети, туку едноставно само племенитите и екзотични материјали претставувале негов исклучителен интерес, од причина што во работата со нив тој бил најсилен, а неговите производи најпродавани.

Истовремено, како дизајнер со највисока репутација, инспиративен креатор, виртуоз на изработката, Рулман е една чиста, речиси строга интерпретација на Арт Деко. Тој одбива на каков било начин да ја камуфлира мекоста на неговите линии, со каква било декоративна преднапрегнатост. Наспроти тоа, никогаш не се колеба да употреби скапоцени и екзотични материјали и да си го пружи задоволството да изработува композиции заедно со врвните мајстори за обработка на абонос, а истите да ги лакира заедно со виртуозот на лаковите во дваесеттите години, Жан Дино. Тоа што го правел Рулман им било дозволено само на врвните дизајнери на векот, кои со својата оригиналност и квалитет му дале печат на времето во кое живееле. Иако многупати имитиран, стилот и изразот на Рулман останале оригинални и никогаш не станале егалитистички.

Меѓу врвните мајстори на Арт Деко, сигурно еден од највредните за обележување е „виртуозот на лакирањето“ Жан Дино. Дино ја научил вештината на лакирањето кај некој Јапонец по име Сугавара. Покрај работата во разни здруженија, тој бил познат и како скулптор и кујунџија, што во голема мерка влијаело при оформувањето на неговиот вкус. Во 1919 година, Дино отворил сопствена фабрика за производство на мебел и работи во соработка со Жан Гулден кој, исто така, е познат дизајнер. Нивните производи претставувале висока мода и тренд сè до затворањето на нивните ателјеа на улицата Хале во 1939 година.

Во периодот пред Првата светска војна, Жан Дино веќе имал солидна репутација и високо место меѓу обработувачите на месинг, како и меѓу изработувачите на предмети од бакар. Во тоа време креирал вазни инспирирани од флорални мотиви, а станал ненадминат во уметноста на ковање на бакар, на кој му давал контрастна патина и во кој вешто ги вметнувал фините декоративни елементи. Подоцна, за декорирање на неговите вазни, почнал да користи лак, а оваа техника ја пренесува и врз елементите од мебел. Пиететот „виртуоз на лакирањето“ Дино го добил од повеќе причини, а се-

како најоригинална е варијантата на „истакнато лакирање“, во која тој ги воведува минијатурните фрагменти на јајцевидна школка, со цел да се постигне мат ефектот на запрашеност. Исто така, при декорирањето на елементите често употребува седеф и слонова коска, што го вбројува меѓу оние претставници на Арт Деко кои не се колебале многу при употребата на екзотичните и скапоцени материјали. Во таа група на многу ценети елитни дизајнери треба да се споменат уште неколкумина кои, покрај Рулман и Дино, дале исто така многу важен тон на изложбата во 1925 година, како и во годините што следеле потоа, а тиа, пред сè, се извонредните Луј Зу и Андре Мар, одмерениот и едноставен Пјер Шаро, потоа, светски познатиот уметник Џовани - Гио Понти, кој со своите уникатни дела го фрапира светот на изложбата во Париз, Жил Лело кој, покрај неговата дизајнерска дејност, се истакна и како критичар и заврши голема работа за афирмацијата на Арт Деко и многу други, кои, поради обемот на трудов, нема да бидат споменати.

Следствено на експлозијата на новиот стил во Франција, се случуваат и голем број реакции во целиот свет, а пред сè во Западна Европа и САД. САД, како средина која во ништо не сака да застане зад модерните текови во светот, соодветно реагира на случувањата во Франција. Во споменатиот период, Метрополитен музејот во Њујорк организира дури петнаесет изложби на тема „индустриски дизајн“, под што се подразбира изработка на поголем број примероци од мебел за единица време, изведени од еден дизајн или производство на идентични примероци мебел одвреме навреме, но како резултат на модел или цртеж кој е изработен со строго дефинирана цел. Надвор од највисоките премиси на дизајнот, од излагачите се бара експонатите да бидат дел од обичниот произведен процес на производителите, што ги минимизира условите дизајнерите да покажат некој посебен квалитет. Но, на дванаесеттата изложба, во 1931 година, веќе се чувствува влегувањето на модернизмот на голема врата, а особен печат му дава мебелот од цвечест челичен лим, изработен од четири еминентни имиња: Лесказе, Шон, Дескеи и Франкл, кои подоцна станаа популарни по т.н. „вселенски мебел“.

Во секој случај, позитивните промени што се случија во производството на мебел и дизајнот во САД во триесеттите години



секако се резултат на еволуцијата на размислувањето за дизајнот и, пред сè, на појавата на Арт Деко во Франција.

Современите превирања и реакции по изложбата се случуваат и во некои европски земји, како на пр. во: СССР, Белгија, Австрија, Англија, Скандинавските земји и, пред сè, во Германија.

Германија во тоа време претставува лулка за архитектите и дизајнерите кои го прифатиле предизвикот на новото време, обележано со силен просперитет во областите на науката, техниката и технологијата. Рационалните Германци ги насочуваат своите истражувања и заложби во производството на мебел и дизајнот комплетно против сè што е поврзано со старите и тешки стилови, против енормно скапиот уникатен мебел, а своите заложби ги насочуваат во правец на индустријализација на производството и кон маспродукцијата. Германија, во тоа време, може да се пофали и со извонредни светски познати архитекти и дизајнери како: Јозеф Хофман, Петер Беренс и, секако, Валтер Гропиус, кои се основоположници на модернизмот. Дваесеттите години од веков се значајни и по појавата на групите како Баухаус и Де Стил, кои го свртуваат целокупното светско внимание со нивните модерни творби и размислувања. Целите на Баухаус се функционалноста, прилагодливоста и сеприското производство, а забелешките, како студенилото или претераната гломазност, не се релевантни, доколку се постигнати и исполнети првобитните цели.

Во нишките на овие превирања меѓу старото и новото се појавува и едно од нај-

големите имиња на архитектурата во дваесеттиот век, архитектот Ле Корбизје, кој ќе даде огромен придонес во сфаќањето на модерните движења во архитектурата и кој во едно е и нивни основоположник.

## 6. ЗАКЛУЧОК

Како едно од највлијателните движења и стилови на почетокот на дваесеттиот век, Арт Деко се наметна со својата силна енергија и со дрскоста на квалитетот, со елитизмот, кој им бодеше очи на оние кои веруваа дека никогаш повеќе нема да постои елитистички стил. Виртуозноста на изработката на сè што потекна од дизајнерите на овој стил предизвика огромна почит и предизвик за оние кои се решија да дизајнираат што било после него. Меѓутоа, резултатите што ги постигна Арт Деко се најневеројатниот квалитативен достига воопшто, кој се случил во современиот дизајн досега. Експлозијата на индустрискиот дизајн, кој следуваше во следните неколку децении, имаше квалитативен скок во целокупното поимање на дизајнот. Еволуцијата на индустрискиот дизајн, која беше во еден нескротлив развој, мораше да ги почитува достигнувањата на Арт Деко и, доколку не тежи кон нивно достигнување, тогаш барем колку-толку да го развива елементот *естетики*. Најголемата вредност на овој неверојатен стил, покрај квалитетите што ги поседува, секако е неговата улога на потсетник и чувар на квалитетот во светскиот дизајн.

Vladimir Karanakov

## ART DECO AND ITS INFLUENCE ON THE WORLD DESIGN

### (SUMMARY)

The main purpose of this work is to give short retrospection on one very important style in furniture designing and a style in the design, too. The Art Deco style introduced at the beginning of this century, is a very strong moment in the art and also in the design, with the way of treating the furniture piece and with special accent on the finest finish of the detail. The main theme of this work is to show its significance and value, its complexity and the tracks that are left in the world design. The information's are classified and selected with the inductive method, that offers the most convenient idea of studious view, for the matter like this.