Deconstruction and Graphic Design: A Case Study of the 1990s Cal Arts School Posters

ISSN (P): 2980-7956
ISSN (E): 2821-2452

10.22034/JIVSA.2023.400880.1055

Amir Hossein Mesripour[1*] **Soodabeh Salehi** [2]
***Corresponding Author: Amir Hossein Mesripour** **Email**: mesripouramir@gmail.com
Address: Ph.D. Scholar, Department of Art Research, Faculty of Arts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

Citation: Mesripour, A.H. & Salehi, S. (2023), Deconstruction and Graphic Design: A Case Study of the 1990s Cal Arts School Posters, *Journal of Interdisciplinary Studies of Visual Arts*, 2023, 2 (3), P 68 - 81

Received: 06 June 2023
Revised: 12 August 2023
Accepted: 21 September 2023
Published: 22 September 2023

Abstract
Deconstruction first originated in literature, then extended to the realm of art, and ultimately influenced graphic design. The current research aims to explain the characteristics of the deconstructive style observed in the poster designs of the California Institute of Arts (Cal Arts) during the 1990s, as one of the pioneers of deconstructive graphic design.This research is practical in terms of its purpose and is considered qualitative in terms of data. To conduct this research, an initial review was conducted on printed and electronic written sources pertaining to deconstructive thinking and deconstructive graphic design, and through that, a researcher-made checklist was created for the analysis of artwork. Then, using a checklist, the 311 samples of posters designed in Cal Arts Institute from 1900 to the end of 1999 were analyzed to determine the frequency of each of the eight deconstructive features observed in the samples. Finally, two artworks with the highest identification of characteristics were analyzed using qualitative methods.The research findings indicate the presence of three primary features of deconstruction observed in the majority of artworks produced by the Cal Arts Institute: cluttered typographic elements, cluttered pictorial elements in the composition, and changes in type form. Following these three features, the collision of typefaces emerges as another deconstructive characteristic found in the posters of the Cal Arts Institute. The most prominent deconstructive characteristic is the use of cluttered typographic elements, which highlights the strong relationship between deconstructive graphic design and typography. In some artworks, more detailed characteristics were observed, including changes in size and typographic baseline in smaller typographic elements, the creation of wave-like lines, and the blurring of letters.

Keywords: Cultural status of the Nasseri era women; Implicit connotation, Analogon photo, Antoin Sevruguin

[1*] Ph.D. Scholar, Department of Art Research, Faculty of Arts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran
[2] Associate Professor, Department of Graphic Design, Faculty of Arts, Tehran University of Art, Tehran, Iran

1. Introduction

The current research is practical from the point of view of the goal and qualitative from the data point of view. Applied researches are researches whose results are used to apply in practice and solve a problem (Selkind, 2010, 35). To carry out this research, printed and electronic written sources related to deconstructive thinking and deconstructive graphic design were first reviewed and a researcher-made checklist was designed for the analysis of the works. The sampling method in this research is purposeful, and 311 poster samples from the poster works designed in the College of Arts from 1900 to the end of 1999, which is the peak of demolition in this university, were selected from the website of this university. The poster works designed in Kalarts are available as a collection, separated by date, on the website of this university (URL1). All the posters in this collection have been examined in this research, except for 7 items that were removed due to unethical content. As mentioned, the reason for choosing this time period is that this university played a significant role in the formation of deconstruction in graphic design in the 90s. The selected samples were first analyzed in a quasi-quantitative manner with a researcher-made checklist that was formed from the summary of the literature review related to the research topic in order to determine the frequency of each of the eight deconstructive features in the sample posters.

2. Research Review

A review of existing literature related to deconstruction in graphic design shows that the characteristics of this approach in the works of Fine Arts Universities, despite the fact that this educational center is one of the pioneers of deconstructive graphic design, has not been specifically studied. The review of the background of the current research can be reviewed in three areas: 1) Deconstructive thinking and its characteristics; 2) the emergence of this thinking in design and various areas of graphic design; and 3) researches that have been carried out in Iran in relation to the design of destructive graphics. The literature review in the first and second fields will be discussed in detail as the theoretical foundations of this research. In the third axis, we can refer to Laden Shams Javi's research (2012) with the topic of examining Wolfgang Weingart's ideas and influences on deconstructive design. In his research, Shams Javi has analyzed the influence of this artist on graphic design and studied the Swiss style and the characteristics of letter design in the works of Swiss designers. According to Shams Javi (2012), Wingart is the design that provoked reactions against Swiss design and when graphic design was subject to modernist order and openness, he expressed it freely and personally. In his research, he also discussed the metamodernism and the formation of the new wave and its characteristics in order to complete the background information necessary for his research. Finally, by collecting samples of Wingart's works and the works of New Wave designers and answering specific questions and examining the answers through statistical methods, Shams Javi identifies the characteristics of Wingart's works in the works of New Wave artists. The current research aims to explain the characteristics of the deconstructive style observed in the poster designs of the California Institute of Arts (Cal Arts) during the 1990s, as one of the pioneers of deconstructive graphic design.

3. Research Methodology

This research is practical in terms of its purpose and is considered qualitative in terms of data. To conduct this research, an initial review was conducted on printed and electronic written sources pertaining to deconstructive thinking and deconstructive graphic design, and through that, a researcher-made checklist was created for the analysis of artwork. Then, using a checklist, the 311 samples of posters designed in Cal Arts Institute from 1900 to the end of 1999 were analyzed to determine the frequency of each of the eight deconstructive features observed in the samples. Finally, two artworks with the highest identification of characteristics were analyzed using qualitative methods.

4. Research Findings

The research findings indicate the presence of three primary features of deconstruction observed in the majority of artworks produced by the Cal Arts Institute: cluttered typographic elements, cluttered pictorial elements in the composition, and changes in type form. Following these three features, the collision of typefaces emerges as another deconstructive characteristic found in the posters of the Cal Arts Institute.

5. Conclusion

The most prominent deconstructive characteristic is the use of cluttered typographic elements, which highlights the strong relationship between deconstructive graphic design and typography. In some artworks, more detailed characteristics were observed, including changes in size and typographic baseline in smaller typographic elements, the creation of wave-like lines, and the blurring of letters.

Funding
There is no funding support.

Authors' Contribution
Authors contributed equally to the conceptualization and writing of the article. All of the authors approve of the content of the manuscript and agree on all aspects of the work

Conflict of Interest
Authors declare no conflict of interest.

Acknowledgments
We are grateful to all the persons for their scientific consulting in this paper.

مقاله پژوهشی

ساخت‌شکنی و طراحی گرافیک: مطالعهٔ پوسترهای دههٔ ۹۰ میلادی دانشگاه کل‌آرتس

10.22034/JIVSA.2023.400880.1055

امیرحسین مصری پور[۱*]، سودابه صالحی[۲]

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۱۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۶/۳۱

چکیده

ساخت شکنی ابتدا از ادبیّات سرچشمه گرفت و سپس به قلمرو هنر راه یافت و درنهایت، طراحی گرافیک را نیز تحت تأثیر خود قرار داد. پژوهش حاضر با هدف تبیین ویژگی‌های سبک ساخت‌شکن در طراحی پوسترهای دههٔ ۹۰ میلادیِ انستیتو هنرهای کالیفرنیا (کل‌آرتس) به‌عنوان یکی از پیش‌گامان طراحی گرافیک ساخت‌شکن شکل گرفته است. این پژوهش از منظر هدف، کاربردی بوده و از منظر داده، کیفی به‌حساب می‌آید. برای انجام این پژوهش، ابتدا منابع مکتوب چاپی و الکترونیک مرتبط با تفکّر ساخت-شکن و طراحی گرافیک ساخت شکن مرور گردیده و به‌واسطهٔ آن چک‌لیست محقّق‌ساخته‌ای برای تحلیل آثار به دست آمده است. سپس، تعداد ۳۱۱ نمونه پوستر از آثار پوستر طراحی‌شده در «کل‌آرتس» از سال ۱۹۰۰ تا انتهای سال ۱۹۹۹ با استفاده از این چک‌لیست مورد بررسی قرار گرفته تا فراوانی هر یک از هر هشت ویژگی ساخت‌شکن در نمونه پوسترها مشخص شود. درنهایت، دو اثر که دارای بیش‌ترین ویژگی‌های شناسایی‌شده بوده‌اند، با استفاده از روش‌ها کیفی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. نتایج به‌دست‌آمده از پژوهش نشان می‌دهد که سه ویژگی اصلی ساخت شکن که در بیشتر آثار دانشگاه کل‌آرتس دیده می‌شود، شامل عناصر نوشتاری درهم ریخته، عناصر غیر نوشتاری درهم ریخته در ترکیب بندی و تغییر فرم تایپ فیس ها هستند. پس‌ازاین سه ویژگی، برخورد حروف تایپ فیس ها از ویژگی های ساخت‌شکنانه بارز دیگر در پوسترهای این دانشگاه به شمار می رود. بارزترین ویژگی ساخت شکن در آثار، عناصر نوشتاری درهم ریخته است این موضوع بیان گر ارتباط معنادار ساخت شکنی و تایپوگرافی است. ویژگی های جزئی تر مانند تغییر در خط کرسی نوشتار ریز، ایجاد موج در خطوط و تار شدن حروف نیز در تعدادی از آثار مشاهده می‌شوند.

کلید واژه ها: ساخت شکنی، طراحی گرافیک، دانشگاه کل‌آرتس، تایپوگرافی، طراحی پوستر.

[۱*] نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده مطالعات علوم نظری، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران
Email:: mesripouramir@gmail.com

[۲] دانشیار گروه طراحی گرافیک، دانشکده هنر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران

۱.مقدّمه

در دههٔ ۸۰ میلادی، تأثیر کتاب *نوشتارشناسی* یا همان *گراماتولوژی*[۱] که در آن دریدا[۲] بر جنبه‌های آوایی، زبانی و ابعاد گرافیکی و بصری نوشتار که باعث برتری نوشتار بر گفتار می‌شد، تأکید می‌کرد. به‌علاوه چاپ کتاب‌هایی مانند ضد *زیبایی‌شناسی*[۳] اثر هال فاستر[۴] و *تئوری ادبیّات*[۵] اثر تری ایگلتون[۶] باعث اقبال بیش‌تر به پساساختارگرایی[۷] شد. در این دوره، هنرمندانی مانند باربارا کروگر[۸]، سیندی شرمن[۹] و ویکتور برگین[۱۰] در آثار خود به ظواهر دروغین رسانه‌ها حمله کردند و درنهایت، طراحان گرافیک زیادی از طریق عکاسی، پرفورمنس آرت[۱۱] و اینستالیشن آرت[۱۲] تحت تأثیر پساساختارگرایی قرار گرفتند (احمدپناه و آفرین، ۱۳۹۳، ص. ۶۲؛ لاپتن[۱۳]، ۲۰۰۴). می‌توان گفت در دههٔ ۸۰ میلادی، برای نخستین‌بار در آکادمی هنر «کرنبروک»[۱۴] تفکّر پساساختارگرایی وارد طراحی گرافیک شد (لاپتن، ۲۰۰۴). در همین دهه، طراحی‌گرافیک ساخت‌شکن[۱۵] بیشتر فعّالیّت زیرزمینی داشت و نهایتاً در اوایل دههٔ ۹۰ میلادی توسط عموم شناخته شد. به‌طورکلّی می‌توان گفت که ساخت‌شکنی در اواسط دههٔ ۹۰ میلادی یادآور دو مدرسهٔ «کرنبروک» و «کل‌آرتس»[۱۶] (انستیتو هنرهای کالیفرنیا[۱۷]) است (لاپتن، ۲۰۰۴).

این پژوهش با هدف تبیین ویژگی‌های سبک ساخت‌شکن در طراحی پوسترهای دههٔ ۹۰ میلادیِ انستیتو هنرهای کالیفرنیا (کل‌آرتس) شکل گرفته است. این دانشگاه در این دهه، یکی از مؤثرترین مراکز آموزشی در شکل‌گیری و توسعهٔ ساخت‌شکنی در طراحی گرافیک بوده است. ازآنجاکه در سه دههٔ اخیر در ایران، طراحان گرافیک بسیاری به‌خصوص در حوزه‌های فرهنگی دل‌مشغول این سبک از طراحی بوده‌اند، شناخت راه‌کارهای به کار گرفته شده در سرمنشأهای این سبک ضروری به نظر می‌رسد. درواقع، باوجود اقبال طراحان گرافیک در ایران به این سبک، به نظر می‌رسد شناخت و تبیین ریشه‌های ساخت‌شکنی در طراحی‌گرافیک بتواند به استفادهٔ بهینه‌تر از این سبک در طراحی‌گرافیک امروز ایران با توجّه به فرهنگ بصری این مرزوبوم کمک کند؛ چراکه امروزه باوجود پیشرفت سریع فنّاوری و لوازم ارتباط‌جمعی، میزان تأثیرپذیری فرهنگی بدون دانش زیربنایی آن توسعه یافته و به نظر می‌رسد که برای از «آن خودسازی» سبک‌های وارداتی باید با مبانی آن‌ها آشنا شد تا بتوان از آن‌ها در راستای فرهنگ بومی و نه صرفاً تقلیدی بی‌پایه بهره گرفت.

در نوشتار حاضر پس از توضیح در مورد روش و پیشینهٔ پژوهش، برای توسعهٔ مبانی نظری بحث، ابتدا ادبیّات مرتبط با تفکّر ساخت‌شکن و سپس طراحی‌گرافیک ساخت‌شکن مرور شده و با استفاده از آن‌ها ویژگی‌های طراحی‌گرافیک ساخت‌شکن مطرح می‌گردد. درنهایت، این ویژگی‌ها در آثار پوستر کل‌آرتس مورد بررسی قرار گرفته و نتایج آن به شکل نمودار و توضیحات ارائه می‌گردد.

۱-۱.روش پژوهش

پژوهش حاضر از منظر هدف، کاربردی بوده و از منظر داده، کیفی به‌حساب می‌آید. پژوهش‌های کاربردی تحقیقاتی هستند که نتایج آن‌ها برای کاربرد در عمل و حل یک مشکل به کار گرفته می‌شود (سلکایند[۱۸]، ۲۰۱۰، ص. ۳۵). برای انجام این پژوهش، ابتدا منابع مکتوب چاپی و الکترونیک مرتبط با تفکّر ساخت‌شکن و طراحی‌گرافیک ساخت‌شکن مرور گردیده و به‌واسطهٔ آن چک‌لیست محقّق‌ساخته‌ای برای تحلیل آثار طراحی شده است. روش نمونه‌گیری در این پژوهش، هدفمند بوده و تعداد ۳۱۱ نمونه پوستر از آثار پوستر طراحی‌شده در کل‌آرتس از سال ۱۹۰۰ تا انتهای سال ۱۹۹۹ که اوج ساخت‌شکنی در این دانشگاه است، از وب‌سایت این دانشگاه انتخاب شده است. آثار پوستر طراحی‌شده در کل‌آرتس به‌صورت یک مجموعه، به تفکیک تاریخ، در وب‌سایت این دانشگاه موجود است (URL1). کلیهٔ پوسترهای موجود در این مجموعه، در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته‌اند، به‌جز ۷ مورد که به علّت محتوای غیراخلاقی حذف شده‌اند. همان‌طور که اشاره شد، علّت انتخاب این بازهٔ زمانی این است که این دانشگاه در دههٔ ۹۰ میلادی در شکل‌گیری ساخت‌شکنی در طراحی‌گرافیک نقش به‌سزایی داشته است. نمونه‌های انتخابی با چک‌لیست محقّق‌ساخته‌ای که از جمع‌بندی مرور ادبیّات مرتبط با موضوع تحقیق شکل گرفته، ابتدا به‌صورت شبه‌کمّی مورد بررسی قرار گرفته تا فراوانی هر یک از هر هشت ویژگی ساخت‌شکن در نمونه پوسترها مشخص شود. درنهایت، دو اثر که دارای بیش‌ترین ویژگی‌های شناسایی‌شده بوده‌اند، با استفاده از روش‌ها کیفی مورد بررسی قرار گرفته‌اند. گفتنی است که برای تأمین روایی و پایایی ابزار پژوهش پس از تعریف دقیق مفاهیم مورد ارزیابی در چک‌لیست، ابتدا تعداد ۱۰ پوستر بررسی شده تا مشکلات چک‌لیست مشخص گردد و سپس با مشاهدهٔ دقیق، تمام نمونه‌ها مورد ارزیابی قرار گرفته‌اند.

۱-۲.پیشینهٔ پژوهش

مرور ادبیّات موجود در رابطه با ساخت‌شکنی در طراحی گرافیک نشان می‌دهد که ویژگی‌های این رویکرد در آثار دانشگاه کل‌آرتس، با این‌که این مرکزِ آموزشی یکی از پیش‌گامان طراحی‌گرافیک ساخت‌شکن بوده، به‌طور اختصاصی مورد مطالعه قرار نگرفته است. بررسی پیشینهٔ پژوهش حاضر در سه حوزه قابل بازبینی است: ۱ تفکّر ساخت‌شکن و ویژگی‌های آن؛ ۲ ظهور این تفکّر در دیزاین و حیطه‌های مختلف طراحی گرافیک؛ و ۳ پژوهش‌هایی که در ایران در ارتباط با طراحی گرافیک ساخت‌شکن صورت گرفته است.

مرور ادبیّات در دو حوزهٔ اوّل و دوم به‌عنوان مبانی نظری این پژوهش به‌طور مفصّل در ادامه مورد بحث قرار خواهد گرفت. در محور سوم، می‌توان به پژوهش لادن شمس جاوی (۱۳۹۲) با موضوع «بررسی اندیشه‌ها و تأثیرات ولفگانگ وینگارت[۱۹] بر طراحی ساخت‌شکن» اشاره کرد. شمس جاوی در تحقیق خود تأثیرگذاری این هنرمند را بر طراحی‌گرافیک مورد تحلیل و بررسی قرار داده و به مطالعهٔ سبک سوئیس و مشخصه‌های طراحی حروف در آثار طراحان سوئیسی پرداخته است. از نظر شمس جاوی (۱۳۹۲) وینگارت طراحی است که واکنش‌ها را علیه طراحی سوئیسی برانگیخته و وقتی طراحی‌گرافیک تابع نظم و صراحت مدرنیستی بود، آن را به‌صورت آزادانه و شخصی بیان کرده است. او همچنین در پژوهش خود، به فرامدرنیسم و شکل‌گیری موج نو و ویژگی‌های آن پرداخته تا اطّلاعات زمینه‌ای لازم برای پژوهشش را تکمیل نماید. درنهایت، شمس جاوی با جمع‌آوری نمونه آثار وینگارت و آثار طراحان موج نو و پاسخ به سؤالات مشخص و بررسی پاسخ‌ها از طریق روش‌های آماری، ویژگی‌های آثار وینگارت را در آثار هنرمندان موج نو شناسایی می‌کند.

در راستای این پژوهش، شهره مباشری (۱۳۸۹) نیز در پژوهشی دیگر با عنوان «بررسی تأثیر اندیشه‌های ساخت‌شکن بر کاربرد حروف در طراحی تبلیغات رسانه‌های چاپی»، زیبایی‌شناسی تعریف شده در تفکّرات ژاک دریدا را به‌عنوان زمینه‌های بروز ساخت‌شکنی در طراحی‌گرافیک بررسی می‌کند. سپس نهضت‌های مؤثر در این شاخه از طراحی‌گرافیک را شناسایی نموده و فیوچریست‌ها[۲۰] و دادائیست‌ها[۲۱] را به‌عنوان پیش‌گامان طراحی‌گرافیک ساخت‌شکن معرّفی می‌نماید. او همچنین، موج نو در تایپوگرافی[۲۲] و نهضت پانک را به‌عنوان جنبش‌های تأثیرگذار در پیدایش این نوع طراحی‌ها شناسایی می‌کند. سپس نظریّهٔ ساخت‌شکن با تمرکز بر تایپوگرافی و طراحی حروف را بررسی کرده و درنهایت، با تحلیل آثار سه تن از هنرمندان شاخص طراحی‌گرافیک ساخت‌شکن از جمله اپریل گریمن[۲۳]، نویل برادی[۲۴] و دیوید کارسن به ویژگی‌هایی برای این شیوه دست پیدا می‌کند که شامل سازمان‌دهی تصادفی، چندلایه بودن، تبدیل‌های تکراری و استفاده از فرم‌های بریده‌بریده و عدم استفاده از تقسیم‌بندی اُفقیعمودی می‌شود. از نظر

مباشری (۱۳۹۸) استفاده از این ویژگی‌ها در طراحی گرافیک منجر به ایجاد ابهام و پیچیدگی در طرح‌ها می‌گردد.

از دیگر پژوهش‌هایی که به‌طور مستقیم به دیدگاه‌های ساخت‌شکنی در طراحی‌گرافیک پرداخته، می‌توان به تحقیق اعظم حسین‌زاده (۱۳۹۲) با عنوان «نظریّهٔ ساخت‌شکنی(دیکانستراکشن) در صفحه‌آرایی (لی‌آوت[۲۵]) مجلات معماری ایرانی» اشاره داشت. او در این پژوهش تلاش می‌نماید تا نظریّهٔ ساخت‌شکنی و اصول آن را بررسی کند. وی همچنین «دیکانستراکشن» را در زمینهٔ طراحی‌گرافیک و به‌خصوص در حوزهٔ صفحه‌آرایی توضیح می‌دهد. این پژوهش مجلات معماری ایران را از این حیث مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهد.

به‌این‌ترتیب مشاهده می‌شود که پژوهش‌های موجود در این زمینه در ایران چندان نیست و از همین‌جا ضرورت پرداختن به آن روشن می‌شود.

۲.تفکّرساخت‌شکن

مفهوم ساخت‌شکنی برای نخستین‌بار در سال ۱۹۶۷ توسّط ژاک دریدا در کتاب *گراماتولوژی* مطرح شد (Poynor[26], 2003, p. 46). ساخت‌شکنی زیرمجموعهٔ نظریّهٔ انتقادی پساساختارگرایی به شمار می‌آید و پلی به‌سوی پست‌مدرنیسم محسوب می‌گردد (لاپتن و میلر[۲۷]، ۱۹۹۹؛ هالی[۲۸]، ۱۹۸۸). از پساساختارگرایان می‌توان به رولان بارت[۲۹]، میشل فوکو[۳۰] و ژان بودریار[۳۱] اشاره کرد که در آثار خود ساخت‌شکنی را برای مقاصد خاص به کار گرفته‌اند. پوینر (۲۰۰۳) به نقل از جاناتان کالر[۳۲] ساخت‌شکنی را به‌عنوان نقدی بر تقابل‌های دارای سلسله‌مراتب مطرح می‌کند؛ تقابل‌هایی چون بیرون/درون، فرم/معنا، گفتار/نوشتار، طبیعت/تمدن و... که معمولاً امری بدیهیِ تصوّر می‌شوند، درحالی‌که تنها برساخت‌هایی فرهنگی‌اند. به اعتقاد او، هدف ساخت‌شکنی از بین بردن این مقوله‌ها نیست، بلکه هدف، تخریب و تولید مجدد این ساختارها و تغییر کارکرد آن‌ها است (Poynor, 2003, p. 46).

دریدا در ساخت‌شکنی بیان می‌کند که معنا همیشه به تعویق می‌افتد و ریشهٔ این تعویق‌ها تفاوت‌ها است. از طرفی، ساختارگرایان معتقدند هر کل شامل اجزائی است که در تعامل با یکدیگر هویّت تازه‌ای یافته‌اند. آن‌ها گفتار را نسبت به نوشتار مقدّم می‌دانند؛ زیرا در گفتار، متکلم حضور دارد و دیدگاه‌های خود را منتقل می‌کند. دریدا این طرز تفکّر را کلام‌محوری دانسته است. کلام‌محوری به معنای باور به حضور معنا در گفتار است. این در حالی است که دریدا معتقد است که معنا در گفتار نیز به‌مانند نوشتار به تعویق می‌افتد و هرگز حضور ندارد؛ نشانه همواره به نشانهٔ دیگر راه می‌برد و معنا به تعویق می‌افتد. در تعویق و حرکت از نشانه‌ای به نشانهٔ دیگر، ساختار فرومی‌پاشد (خاتمی، ۱۳۸۶، صص. ۲۲۱-۲۱۵). به‌این‌ترتیب در ساخت‌شکنی، دلالت دال (دلالت‌کننده) بر مدلولِ (دلالت‌شده) مطرح در نشانه‌شناسی ساختارگرای فردینان دوسوسور[۳۳] به چالش کشیده می‌شود و هر دال بر دال دیگری دلالت می‌کند و این رشته بی‌پایان است. به‌این‌ترتیب، در نشانه‌شناسی ساخت‌شکن حضور نشانه‌ها به تعویق می‌افتد و این به‌نوعی تأکید بر غیاب در برابر حضور است (احمدپناه و آفرین، ۱۳۹۳، ص. ۵۳). در ساخت‌شکنی همچنین، اظهار می‌شود که یک دال تنها بر یک مدلول دلالت نمی‌کند؛ مثلاً واژهٔ «آزادی» می‌تواند بر هر نوع آزادی در جامعهٔ انسانی و یا حتّی تعابیری متافیزیکی و فرامادّی دلالت کند (طیب، ۱۳۹۶).

در تفکّر ساخت‌شکن، متن همواره دارای عناصری نادیدنی و فراتر از داده‌ها است (احمدپناه و آفرین، ۱۳۹۳، ص. ۵۴)، عناصری که دریدا آن را به‌عنوان «ناخودآگاه متن» تعبیر می‌کند و خواننده، آن حاشیه‌های نهفته در متن را با مطالعه و کندوکاو در متن به دست می‌آورد (خاتمی، ۱۳۸۶، ص. ۲۲۰). به‌این‌ترتیب، نوشتار به تعبیر ساخت‌شکنی، ماهیّتی چندساحتی و چندوجهی پیدا می‌کند و تعدّد تعابیر، شالودهٔ ایده‌های عقل‌گرا و خردمدار را بر هم می‌ریزد. در این دیدگاه، معنای واحد، ثبات و یکپارچگی جایگاهی ندارد و هر متن می‌تواند هم‌زمان معانی متعدّد و حتّی متضادی را در بر داشته باشد (طیب، ۱۳۹۶). علاوه بر این، در ساخت‌شکنی بیان می‌شود که در فرایند تفسیر متنی، پیدا کردن معنای نهایی حتّی توسّط فلسفه ناممکن است. در اصل، این تفاوت بین کلمات است که معانی کلمات را مشخص می‌کند و به همین علّت است که معنا همیشه به تعویق می‌افتد. هدف از این تفکّر در ساخت‌شکنی عدم پایان یافتن معانی و نرسیدن به یک پایان مشخص است (Poynor, 2003, p. 47). در ساخت‌شکنی، خواننده تعیین‌کنندهٔ معناست و بر اساس برداشت‌های گسسته و پیوستهٔ خود معنای کلی را شکل می‌دهد. درواقع، توقع داشتنِ برداشتی یکسان توسّط خواننده و مؤلف در ساخت‌شکنی مطرح نیست (خاتمی، ۱۳۸۶، ص. ۲۲۰).

از دیگر ویژگی‌های ساخت‌شکنی می‌توان به گریزان بودن از عقلانیت مدرنیته و توجّه به حاشیه‌ها اشاره کرد (خاتمی، ۱۳۸۶، ص. ۲۱۵). به همین علّت، ساخت‌شکنی از مؤلفه‌های اساسی پست‌مدرنیسم به شمار می‌آید. ساخت‌شکنی متن را به تکه‌های گوناگون تقسیم‌بندی می‌کند تا عناصر و تناقض‌های آن آشکار شوند؛ از این عمل با عنوان «مرکززدایی» یا «عدم مرکزیت» یاد می‌شود (طیب، ۱۳۹۶). ساخت‌شکنی مخالف وجود هرگونه مرکزی برای هر ساختاری است. به همین علّت در این تفکّر عوامل حاشیه‌ای به‌اندازهٔ عوامل اصلی دارای اهمّیّت می‌شوند. در «خوانش دوگانهٔ» متن، متن خرد یا فرعی، خود به متن اصلی یا ایدهٔ اصلی بدل می‌شود، این در حالی است که کل همیشه بی‌پایان و دربرگیرنده است (احمدپناه و آفرین، ۱۳۹۳، صص. ۵۱۵۹).

دریدا مطرح می‌کند که متن نباید، حتماً، قاعده‌مند باشد و با مقدّمه‌ای شروع شود و سپس ادامه یابد و با یک نتیجه‌گیری پایان یابد (طیب، ۱۳۹۶). پاول فایرابند[۳۴] (۱۹۹۳)، فیلسوف علم، در رابطه با روش‌های علمی معتقد است: تنها قاعده‌ای که روند کار را ساکن نمی‌کند این است که هر چیزی پیش می‌رود. او اشتباهات و هرج‌ومرج را عامل پیشرفت‌های علمی می‌داند. فلاسفهٔ پست‌مدرنیسم بارها تفاوت مفاهیم درست و غلط، ارزشمند و پست و غیره را به چالش کشیده‌اند و تفکّرات محدودکننده را از هر نوعی به مبارزه دعوت کرده‌اند (Poynor, ۲۰۰۳, p. ۳۸).

از دیگر اصول تفکّر ساخت‌شکن اصل «بینامتنیت[۳۵]» است که با نظر به این اصل می‌توان گفت که هیچ اثری از دیگر آثار و یا هیچ متنی از دیگر متون، مستقل نیست و این آثار مکمل یکدیگر محسوب می‌شوند و از طریق شبکه‌ای درهم‌تنیده به یکدیگر مرتبط هستند. درواقع، هر متنی به‌نوعی از نتایج و یا مسیرهای موجود در متون دیگر تغذیه می‌کند و به‌طور کامل مستقل نیست (احمدپناه و آفرین، ۱۳۹۳، ص. ۵۸). درنهایت، می‌توان گفت که ساخت‌شکنی یک شیوه یا گرایش نیست؛ بلکه نوعی پرسش‌گری است و دستگاه‌های رسمی، نهادهای اجتماعی، فنّاوری و استعاره‌های پایه‌گذارِ بازنمایی را مورد پرسش قرار می‌دهد. این تفکّر استراتژی انتقادی ساخت فرم‌ها، مصنوعات و شیوه‌ها را توصیف می‌کند. ساخت‌شکنی نقد مدرن را رد کرده و ساختارها و محتواهایی که پیام‌های اساسی انسان‌گرایانه را در متون منتقل می‌کنند، بررسی می‌نماید تا به معنا دست پیدا کند. این دیدگاه در بررسی مباحث بر نظام‌های زبانی‌ای که چهارچوب متون را تشکیل می‌دهند، تمرکز دارد و تأکیدی بر روی مضامین متون ندارد (Lupton, ۲۰۰٤).

به‌طورکلّی، تمام ویژگی‌های ذکرشده برای ساخت‌شکنی بر اساس منابع مکتوب بررسی شده در متن را می‌توان در چهار مورد کلّی خلاصه نمود (نمودار۱). گفتنی است که مفاهیمی همچون در هم شکستن تقابل‌های دوگانه، تعویق معنا، عدم دلالت یک دال تنها بر یک مدلول، ناخودآگاه متن، عدم وجود ادراک ناب، محوشدگی و خط‌خوردگی، معنای نادقیق، پایان نامشخص، خواننده‌محور بودن متن و مرگ مؤلف که

در فوق مورد بحث قرار گرفت، در نمودار (۱) تحت عنوان چندمعنایی خلاصه شده‌اند.

نمودار۱. ویژگی‌های کلّی ساخت‌شکنی، براساس مرور منابع مکتوب (نگارندگان)

۲-۱. ساخت‌شکنی در طراحی گرافیک

در دههٔ ۸۰ میلادی، برای نخستین‌بار در آکادمی هنر کرنبروک[۳۶] با مدیریت کاترین مک‌کوی[۳۷]، پساساختارگرایی و طراحی گرافیک به‌صورت عمومی و همگانی به یکدیگر پیوستند (Lupton, 2004). این آکادمی برای نخستین بار از ساخت‌شکنی در چیدمان بخشی از متن کتاب *نمایشگاه دیزاین کرنبروک: گفتمانی نوین*[۳۸] که ابتدا در سال ۱۹۹۰ در موزهٔ آکادمی هنر کرنبروک و سپس در سال ۱۹۹۱، در شرکت «دیزاین استیل‌کیس»[۳۹] در نیویورک برپا شد، استفاده کرد (تصویر۱). در این چیدمان، باریکه‌ای عمودی، نوشته را به دو ستون با فاصلهٔ کم تقسیم نموده و نوشتهٔ ستون سمت راست به‌اندازهٔ یک میلی‌متر به سمت پایین حرکت کرده تا چشم بیننده برای دنبال کردن متن مجبور باشد به صورتی پلکانی عمل کند (Poynor, 2003, p. 50-51).

تصویر۱. صفحه‌ای از کتاب دیزاین کرنبروک: گفتمان نوین (Poynor, ۲۰۰۳, p.۵۱).

آکادمی هنر کرنبروک در پیشبرد رویکردهای ساخت‌شکنانه در دیزاین نقش به‌سزایی داشته است. کاترین مک‌کوی در پوستری برای برنامهٔ تحصیلات تکمیلی آکادمی کرنبروک، تعدادی از تقابل‌های دوگانه دریدا را در اطراف یک ستون مرکزی نوشت. او در این پوستر، از تقابل‌هایی مانند علم و هنر، اسطوره و فنّاوری، خالص‌گرایی و کثرت‌گرایی و بومی و کلاسیک استفاده کرد. مک‌کوی همچنین، مقاله‌ای در رابطه با گفتمان جدید در کرنبروک نگاشت و طراحان آن مقاله، این تقابل‌های دوگانه را در دو طرف خطوطی که فاصلهٔ زیادی از یکدیگر داشتند، قرار داده و ظاهری غیرعادی برای مقاله پدید آوردند. با این ابتکارِ طراحان، متن مقاله، مسیرهای خوانشِ مختلفی پیدا نمود (Poynor, 2003, p. 51). تجربیات کرنبروک از سال ۱۹۷۸ در حال شکل گرفتن بود و دانشجویان طراحی گرافیک در این مدرسهٔ هنری برای اولین‌بار هنگامی‌که یک شماره از مجلهٔ *ویزیبل لنگویج*[۴۰] را زیر نظر کاترین مک‌کوی و دنیل لیبسکایند[۴۱] طراحی کردند، با مفهوم پساساختارگرایی روبه‌رو شدند. این شماره از مجله در رابطه با زیبایی‌شناسی ادبی معاصر فرانسه و به‌صورت خاص در رابطه با نظریّهٔ ادبی پساساختارگرایی بود و لیبسکایند، مدیر بخش معماری کرنبروک، سمیناری را برای آن ترتیب داده بود. در طراحی این شماره از مجله، در مواردی ستون‌های متن‌ها پهن می‌شدند و تا حاشیهٔ صفحه را پر می‌کردند. فضای بین کلمات افزایش می‌یافت، حتّی تا جایی که کلمات از هم بپاشند. فاصلهٔ بین سطرها بیش‌تر شده، هم‌چنین، پاورقی که عنصری فرعی است، در محدودهٔ بدنهٔ متن اصلی قرارمی‌گرفت. طراحان این مجله چنین شیوه‌هایی را در راستای تفکّر پساساختارگرایانه به کار بستند و هدف از این نوع طراحی را تحت تأثیر قرار دادن خوانش مخاطب مطرح کردند. آن‌ها می‌خواستند که نوشته‌های چاپ شده به روشی به‌جز روش ستونی و خطی معمولی ارائه شوند (Poynor, 2003, p. 53).

در اواسط دههٔ ۸۰ میلادی دانشجویان به میزان زیادی در این تجربیات دخیل بودند و نظریّهٔ ساخت‌شکنی اهمّیّت بسیاری در طراحی پیدا کرده بود (Poynor, 2003, p. 53). در کلاس‌هایی که در آکادمی در بازه‌های زمانی سال‌های ۱۹۸۵ تا ۱۹۸۷ و ۱۹۸۶ تا ۱۹۸۸ برگزار می‌شد، نظریّات انتقادی مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گرفتند. دانشجویانی مانند اندرو بلوولت[۴۲]، برد کالینز[۴۳]، ادوارد فلا[۴۴]، دیوید فرج[۴۵] و آلن هوری[۴۶] در همکاری با بخش عکاسی آکادمی که زیر نظر کارل توث[۴۷] بود، پساساختارگرایی و رابطهٔ آن با هنرهای بصری را گسترش دادند (Lupton, 2004). جفری کیدی[۴۸] که از دانشجویان کارشناسی‌ارشد هنرهای زیبا در آکادمی کرنبروک از سال ۱۹۸۳ تا ۱۹۸۵ بود، در این پیشرفت‌ها نقش به‌سزایی داشت. به گفتهٔ مک‌کوی او کتاب‌های رولان بارت را به اعضای هم‌دوره‌ای خود معرّفی می‌کرد. کیدی علاقهٔ خاصّی به نظریّات انتقادی نشان می‌داد و تحقیقات خود را در رابطه با دیزاین به‌عنوان پدیده‌ای فرهنگی بر اساس نوشته‌های بارت آغاز کرد و دیزاین را به‌عنوان ابزاری که حلال مشکلات است در نظر نگرفت و آن را از منظر ساخت‌شکنانه تحلیل کرد (Poynor, 2003, p. 53). ادوارد فلا عقیده داشت که گرافیک دیزاین هوشمندانه‌تر شده است و لازم است غرور مدرنیستی گذشته کنار گذاشته شود. او ناسازگاری و بی‌قاعدگی را در کارهای خود به کار بست. در همین راستا، او دربارهٔ پروژه‌ای که برای گالری فوکوس دیترویت[۴۹] انجام داده بود می‌گوید: «درواقع، بی‌قاعدگی، به‌شدت فکرشده ایجاد شده است و به سستی بر ساخت‌شکنی استوار است. اگر ساخت‌شکنی راهی برای افشای چسبی است که فرهنگ غربی را کنار هم نگه می‌دارد، چه چیزی تایپوگرافی را کنار هم نگه می‌دارد؟ پاسخ، فضا است» (Poynor, 2003, p. 55). تایپوگرافی همواره با فضا درگیر است و فاصلهٔ بین حروف، کلمات، سطرها، عناوین و متن اصلی همیشه بخشی از گرافیک دیزاین هستند. در پوسترهایی که فلا برای اندریا آیس[۵۰] و هنرمندان دیگر در سال ۱۹۸۸ طراحی کرد، هیچ ثباتی در فاصله‌گذاری بین اسم‌ها رعایت نشده است. او همچنین، ضخامت

تایپ‌فیس[51] سنس‌سریف[52] به‌کاررفته در این پوسترها را در برخی قسمت‌ها با طراحی دستی خویش زیاد کرده و به آن‌ها خم و جزئیاتی را اضافه کرده تا هر حرف نوشته با حروف دیگر متفاوت باشد. او در نوشته‌های ریزتر تغییراتی در اندازه و نیز تغییراتی در خط کرسی ایجاد نموده است. طراحی‌های فِلا بر اساس آنچه در آن روزگار تایپوگرافی خوب تصوّر می‌شد، تصادفی و بی‌کیفیت به شمار می‌آمد (تصویر ۲ و ۳). بااین‌حال او بر طراحان گرافیک زیادی در آمریکا و کل جهان تأثیر گذاشت(Poynor, 2003, pp. 55-56).

تصویر ۲. پوستر برای گالری دیترویت فوکوس ۱۹۸۷ اثر ادوارد فلا (پوینر، ۲۰۰۳، ص. ۵۵).

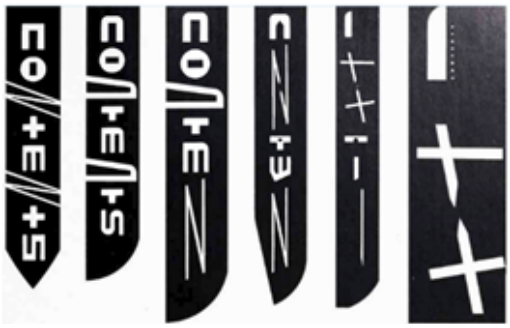
تصویر ۳. پوستر برای گالری دیترویت فوکوس ۱۹۸۸ اثر ادوارد فلا (پوینر، ۲۰۰۳، ص. ۵۴).

به‌طورکلّی می‌توان گفت که ساخت‌شکنی در اواسط دهۀ ۹۰ میلادی یادآور دو مدرسۀ هنری کرنبروک و کل‌آرتس است (Lupton, 2004). در دهۀ ۸۰ میلادی، گرافیک دیزاین ساخت‌شکنانه بیش‌تر فعّالیّت زیرزمینی داشت و نهایتاً در اوایل دهۀ ۹۰ میلادی توسّط عموم شناخته شد. در همین راستا، مک‌کوی از گرت دامبار[53] بنیان‌گذار هلندی استودیو دامبار[54] درخواست کرد تا در کرنبروک یک سخنرانی داشته باشد. دامبار بدون صحبت در مورد اصول طراحی گرافیک، بیش‌تر بر رابطۀ شهودی دانشجویان با فرم تمرکز کرد و مسیر تجربی و بیان‌گرانۀ آن‌ها را مورد بررسی قرار داد. بعدازآن، تعدادی از دانشجویان کرنبروک فعّالیّت خود را در استودیو دامبار آغاز کردند. این استودیو برای کارفرماهایی که کارهای طراحی گرافیک با مضمون فرهنگی داشتند، از توانایی‌های دانشجویان کرنبروک کمک می‌گرفت (Poynor, 2003, p. 58). باوجود تمام فعّالیّت‌های کرنبروک در زمینۀ طراحی گرافیک ساخت‌شکن، این تفکّر هرگز در این آکادمی به‌صورت منسجم و مستقل مورد مطالعه قرار نگرفت. درواقع، دانشجویان هم‌زمان با این تفکّر، ایده‌های التقاطی و مختلف دیگر را نیز در سر می‌پروراندند (لاپتن، ۲۰۰۴).

ساخت‌شکنی توسّط نمایشگاه «معماری ساخت‌شکن»[55] که در موزۀ هنرهای معاصر نیویورک، موما[56]، به سرپرستی فیلیپ جانسون[57] در سال ۱۹۸۸ برگزار شد، وارد جریان اصلی مطبوعات دیزاین گردید (Lupton, 2004). ولادیمیر تاتلین[58] و الکساندر رودچنکو[59] از ساختارگرایان روسی، پیشنهاد سازه‌های رادیکال را مطرح کرده بودند، ولی هرگز آن‌ها را به‌عنوان ساختمان تصوّر ننموده بودند. آن‌ها سازه‌های رادیکال را به‌عنوان شکل‌های هندسی ناپایدار در نظر گرفته بودند (Poynor, 2003, p. 48). مارک ویگلی[60] و جانسون برای پیوند دادن برخی از شیوه‌های معماری معاصر با ساخت‌گرایی از اصطلاح ساخت‌شکنی استفاده کردند. در این دوره، ساخت‌شکنی از طریق عکاسی و هنرهای زیبا به طراحی گرافیک وارد شده بود، امّا در زمینۀ دیزاین، استفاده از کلمات «دیکانستراکشن»[61] و «دیکانستراکتیویسم»[62] به‌صورت گسترده، از معماری آغاز شد. سال‌های اوّلیۀ این نمایشگاه با عنوان سال‌های فرم و فنّاوری ناقص شناخته شد. بدین ترتیب این نمایشگاه، مدرنیسم منحرف‌شده‌ای را به نمایش می‌گذاشت که دارای هندسه‌های پیچ‌خورده، پلان‌های بدون مرکز و خرده‌های شیشه و فلز بودند. این ویژگی‌ها به‌سرعت از معماری به طراحی گرافیک نفوذ کردند (Lupton, 2004). کاتالوگ این نمایشگاه نیز به بهترین شکل تفکّر ساخت‌شکنانه را به طراحان گرافیک شناساند (Poynor, 2003, p. 47).

اصطلاح دیکانستراکتیویست یا همان «ساخت‌شکن» برای طراحی گرافیک و تایپوگرافی توسّط فیلیپ مگز[63] در مقاله‌ای با نام «تایپوگرافی ساخت‌شکن»[64] چاپ‌شده در مجلۀ *طراحی‌گرافیک گام‌به‌گام*[65] در سال ۱۹۹۰ به کار گرفته شد(Lupton, 2004). آنچه مگز توصیف می‌کند با توصیف ویگلی و جانسون در رابطه با معماری و ساخت‌شکنی متفاوت است. مگز به‌صورت سطحی کلمۀ ساخت‌شکنی را در ارتباط با طراحی گرافیک بررسی کرده و تعریف ساخت‌شکنی را در طراحی گرافیک این‌گونه توصیف می‌کند: «تجزیۀ یک کل متحد و یا نابود کردن نظم زیربنایی که طراحی‌گرافیک را سرپا نگه می‌دارد» (Poynor, 2003, p. 48). این تفسیر مگز ساخت‌شکنی را به‌عنوان ایجاد اختلال و یا انحراف در ساختار معماری و یا تایپوگرافی نمی‌شناسد و حتی برخی از مثال‌های خودِ مگز را نمی‌تواند توضیح دهد. او در رابطه با طرح تبلیغاتی تورچ سانگ[66] اثر نویل برادی[67] از عبارت «ساختار نیرومند» استفاده می‌کند. با این‌که حروف کلمۀ «تورچ سانگ» درهم‌ریخته شده، امّا طبق گفتۀ خود او، کل فرم این تایپوگرافی و درنتیجه، نظم زیربنایی آن نابود نشده است (تصویر ٤). البتّه برادی در سال ۱۹۸٤ هر ماه در هر شمارۀ *مجلۀ فِیس*[68]، در صفحۀ محتوای این مجله کلمۀ «کانتنت»[69] را به‌تدریج تخریب کرد و بعد از طراحی شش شماره از این مجله این کلمه به‌طورکلی به علائم انتزاعی تبدیل شد (تصویر ۵). در اوایل سال ۱۹۹۰، ناخوانایی یکی از بحث‌های رایج در طراحی گرافیک ساخت‌شکن به شمار می‌رفت (Poynor, 2003, p. 48).

تصویر ٤. تبلیغ تورچ سانگ اثر نویل برادی(Poynor, ۲۰۰۳, p. ٤٨)



تصویر ٥. روند تدریجی تخریب حروف کلمه‌ی کانتنت توسط نویل برادی(Poynor, ۲۰۰۳, p. ٤٩)

درواقع، هدف از ساخت‌شکنی، باز کردن معنا برای مخاطب است تا او بتواند در تفسیر و ساخت معنا مشارکت داشته باشد (پوینر، ۲۰۰۳، ص. ٦٦). لاپتن و میلر (۱۹۹٤) در کتابی با نام *دیزاین نوشتن پژوهش*[۷۰] پیشنهاد می‌کنند که ما تولید معنا را به‌عنوان امری شخصی شناسایی نمی‌کنیم، بلکه آن را به‌عنوان کُدهایی خارجی در میان محدودیت‌های زبانی آموزش، رسانه و عرف می‌شناسیم که هر شخص با توجّه به محدودیت‌های خارجی آن‌ها را تولید می‌کند. آن‌ها بر این اساس، کاربرد متمرکزتر پساساختارگرایی را جست‌وجو می‌کنند. این به‌نوعی بازگشت به ایده‌های مطرح‌شده در *گراماتولوژی*، *حقیقت در نقاشی*[۷۱] و بقیهٔ متون دریدا محسوب می‌گردد (پوینر، ۲۰۰۳، ص. ٦٦). بحث دریدا در *گراماتولوژی* در رابطه با نوشته به‌عنوان فرم مشخصی از ارائه، بحثی مهم برای دنیای طراحی گرافیک به شمار می‌آید زیرا تایپوگرافی و گرافیک دیزاین به‌عنوان بخشی از روند ارائهٔ نوشته در بحث او مطرح می‌شوند (Poynor, ۲۰۰۳, p. ٤٦). لاپتن و میلر (۱۹۹٤) معتقدند که مطالعهٔ تایپوگرافی و یا متون مجلات ساخت‌شکن با رویکرد ساخت‌شکنانه، یعنی بررسی ساختارهای گرافیکی‌ای که نفوذ دراماتیک فرم‌های بصری در محتوای نوشتاری را ممکن می‌سازند. می‌توان گفت که ایده‌ها توسّط نشانه‌های گرافیکی، فواصل و تفاوت‌ها به محتوای نوشتاری هجوم می‌برند. گرافیک دیزاین می‌تواند به‌عنوان یک ابزار انتقادی برای به چالش کشیدن اصول، آشکار ساختن و بازنگری هنجارهای نمایش دادن به کار رود و این کار را با جابه‌جا کردن و دوباره چیدن ساختارهای هنجارمحور رسانه‌های جمعی انجام می‌دهد (Poynor, 2003, p. 66-67).

۲-۲. بررسی ویژگی‌های طراحی گرافیک ساخت‌شکن در پوسترهای دههٔ ۹۰

انستیتو هنرهای کالیفرنیا (کل آرتس)

همان‌طور که در ابتدای این نوشتار توضیح داده شد، در این پژوهش در جمع‌بندی مرور منابع مکتوب مرتبط با طراحی گرافیک ساخت‌شکن، چهار ویژگی کلی برای این شاخه از طراحی گرافیک استخراج گردید، این چهار ویژگی در نمودار (۲) نمایش داده شده‌اند. بدیهی است که طراحی گرافیک ساخت‌شکن دارای شیوه‌ها و ویژگی‌های متعدّدی است، ولی در این نمودار، تنها ویژگی‌هایی ثبت شده که در تمامی آثار ساخت‌شکن مشترک و قابل ارزیابی هستند. برای مثال، مواردی مانند ناخوانایی را نمی‌توان در همهٔ آثار منتسب به ساخت‌شکن مشاهده نمود یا مورد ارزیابی قرار داد؛ چراکه ممکن است برخی از حروف یا کلمات ناخوانا باشند، امّا در ترکیب‌بندی برای انتقال پیام، مورد استفاده قرار نگرفته باشند و فقط عنصر تصویری محسوب شوند. به‌این‌ترتیب، برای بررسی نمونه آثار مورد مطالعهٔ این پژوهش می‌توان ویژگی‌های قابل بررسی ساخت‌شکنی را تنها به دو گروه «نوشتار دست‌کاری‌شده» و «عناصر درهم‌ریخته» محدود نمود. طبق منابع مکتوب، ویژگی «نوشتار دست‌کاری‌شده» را نیز می‌توان از جنبه‌های متفاوتی بررسی کرد. این موارد در جدول (۱) که به‌عنوان چک‌لیست برای بررسی نمونه‌ها توسعه یافته، گنجانده شده‌اند.

نمودار ۲. ویژگی‌های کلی طراحی گرافیک ساخت‌شکن، بر اساس مرور منابع مکتوب (نگارندگان).

شایان یادآوری است که برخی از ویژگی‌های نوشتار ساخت‌شکن که در منابع مرور شده ذکر شده‌اند، ویژگی‌هایی هستند که یا از نظر بصری به‌طور قطعی قابل تمایز نیستند و یا در طراحی پوستر کاربردی ندارند؛ به همین دلیل در جدول (۱) ذکر نشده‌اند. برخی از ویژگی‌ها نیز در منابع مکتوب با چندین عنوان مختلف مطرح گشته‌اند که در جدول زیر تحت یک عنوان ارائه شده‌اند. به‌طورکلی می‌توان گفت جدول زیر ویژگی‌های بصری قابل بررسی طراحی گرافیک ساخت‌شکن را در بر دارد و ابزاری بوده که با آن نمونه‌های پژوهش مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

جدول۱. چک‌لیست محقّق‌ساخته برای بررسی نمونه پوسترهای کل‌آرتس در دههٔ ۹۰ میلادی (نگارندگان)

طراحی گرافیک ساخت‌شکن	نوشتار دست‌کاری‌شده	تغییر در چیدمان	۱- افزایش فاصلهٔ بین حروف و کلمات و سطرها ۲- تغییر در خط کرسی و یا اندازهٔ نوشته‌های ریز ۳- عناصر نوشتاری درهم‌ریخته ۴- برخورد حروف تایپ‌فیس ۵- ایجاد موج در خطوط
		تغییر در فرم	۶- تار شدن حروف تایپ‌فیس ۷- تغییر فرم تایپ‌فیس
	۸- عناصر غیر نوشتاری درهم‌ریخته در ترکیب‌بندی		

۲-۳. تحلیل دو پوستر از دانشگاه کل‌آرتس

پیش از ارائهٔ نتایج مربوط به تحلیل شبه‌کمّی پوسترهای کل‌آرتس در دهه ۹۰ میلادی ابتدا دو پوستر که دارای بیش‌ترین ویژگی‌های ساخت‌شکن مورد مطالعه بودند را برای واکاوی انتخاب نموده و در این بخش بررسی می‌نماییم. پوستر اوّل توسط دبرا لیتلجان[۷۲] در سال ۱۹۹۴ طراحی شده و مربوط به برگزاری یک کنسرت برای کلاس‌های رقص دانشگاه کل‌آرتس است (URL1). آنچه این پوستر را از مابقی پوسترها متمایز می‌سازد این است که هر هشت ویژگی طراحی ساخت‌شکنِ مورد مطالعه را در خود جای داده است.

در این پوستر، میان حروف برخی کلمات فاصلهٔ زیادی ایجاد شده است. این فواصل زیاد بین حروف موجب می‌گردد بیننده برای خواندن توضیحات تلاش بیش‌تری انجام دهد و مجبور باشد مدّت‌زمان بیش‌تری را صرف نگاه کردن به پوستر کند. برای این‌که شما بتوانید در این پوستر تاریخ برگزاری رویداد مورد نظر و یا مکان آن را متوجّه شوید، علاوه بر این‌که باید چند نقطهٔ مختلف از پوستر را نگاه کنید و یا به علت فاصلهٔ زیاد بین حروف در طول پوستر چشم خود را حرکت دهید، باید برای خواندن هر کلمه نیز چشم خود را چند خط بالا و پایین کنید چراکه برخی کلمات در پوستر قطعه‌قطعه شده و در چند خط قرار گرفته‌اند. تغییر در خط کرسی و یا اندازهٔ نوشتار ریز نیز در این پوستر چه در نوشتهٔ تاریخ برگزاری چه در نوشتار معرّفی محل رویداد دیده می‌شود (تصویر ٦).

تصویر٦. پوستر منتخب از پوسترهای کل آرتس طراحی شده توسط دبرا لیتلجان در سال ۱۹۹٤(URL1)

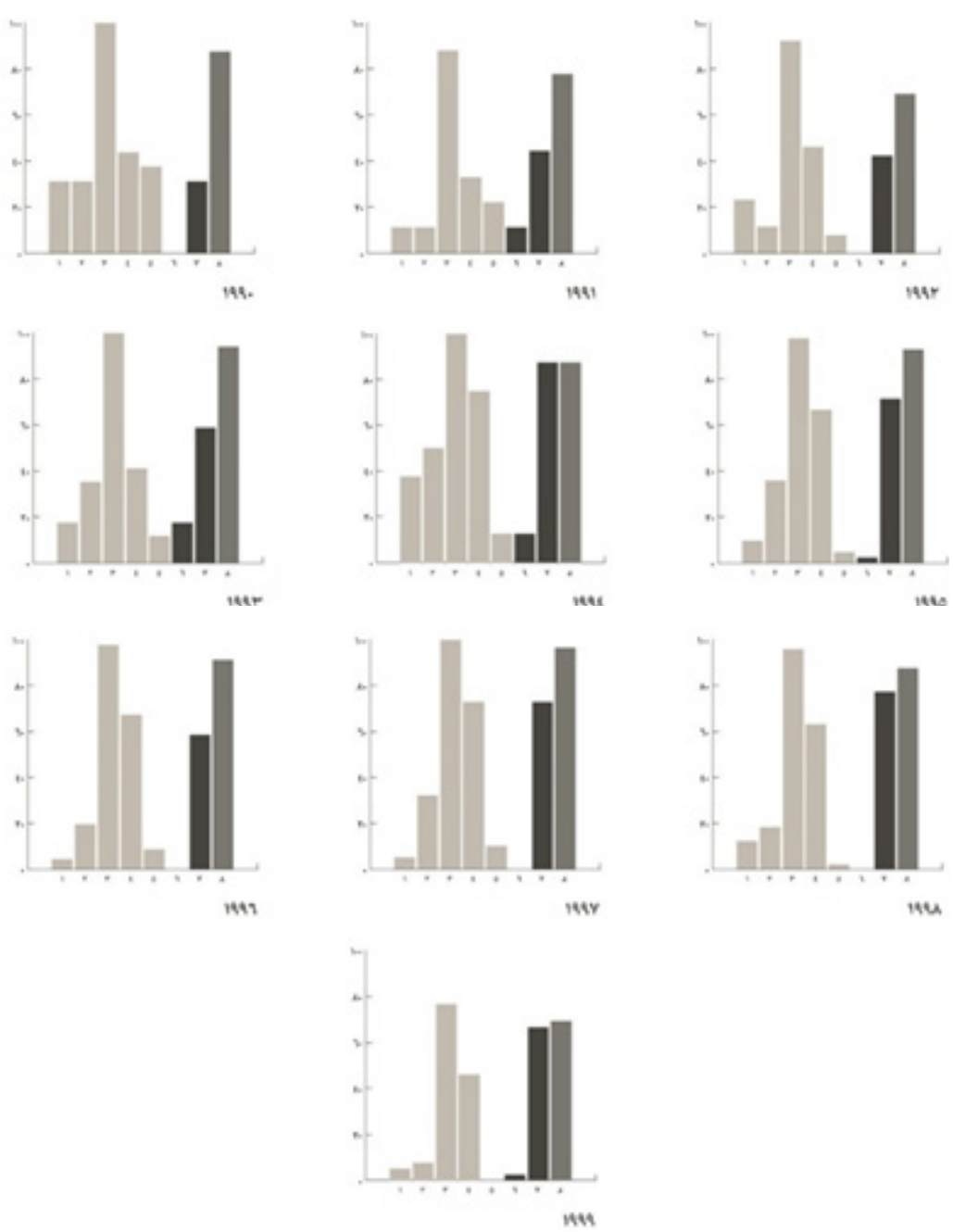
عناصر نوشتاری به‌وضوح در این پوستر درهم‌ریخته و بدون نظم مشخص هستند. این درهم‌ریختگی باعث نوعی جنب‌وجوش و رقص در نوشتار شده است که با موضوع پوستر نیز در ارتباط است. به‌خصوص چرخش عناصر نوشتاری و یا غیر نوشتاری به‌صورت نامنظم در قسمت بالایی پوستر موضوع رقص را به ذهن بیننده یادآور می‌شود. برخورد حروف کلمات مختلف نیز در پوستر دیده می‌شود، برخی از کلمات شناور در این پوستر خوانایی نیز ندارند و صرفاً، جنبهٔ تصویری پیدا کرده‌اند. از قسمت پایینی پوستر برخی از حروف کلمات در پس‌زمینهٔ پوستر موج‌هایی را تشکیل داده‌اند، در ادامه، برخی حروف با جهت خاص نیز تار و محو شده‌اند، گویا در حال سقوط به گردابی از حروف در بالای پوستر هستند. در برخی حروف می‌توان تغییر ضخامت و یا اضافه شدن خم به فرم آن‌ها را نیز مشاهده نمود. همچنین، ستاره‌ها و نقاطی که در بالای پوستر به‌صورت آزادانه قرار گرفته‌اند، نمایان‌گر عناصر غیر نوشتاری درهم‌ریخته در ترکیب‌بندی هستند.

علاوه بر پوستر فوق، در چندین نمونه پوستر شش ویژگی از هشت ویژگی مورد مطالعه قابل مشاهده است. از میان این تعداد نمونه، با توجّه به این موضوع که در سال ۱۹۹۷ برخی از ویژگی‌ها بیش‌ترین درصد فراوانی را به خود اختصاص داده‌اند، یک پوستر از این سال برای تحلیل و بررسی انتخاب شد. این پوستر مربوط به ملاقاتی با متیو کارتر[۷۳]، طراح تایپ، است و طراحان متعدّدی دارد. در این پوستر افزایش فاصله بین حروف و کلمات موجود در یک خط و یا افزایش فاصله میان خطوط دیده نمی‌شود. همچنین، نشانی از تارشدگی حروف نیز به چشم نمی‌خورد. اما تغییر در خط کرسی و اندازهٔ نوشتار ریز را می‌توان در نوشتهٔ مربوط به زمان برگزاری رویداد مشاهده نمود. عناصر نوشتاری و یا غیر نوشتاری در این پوستر آزادانه و بدون رعایت نظم مشخصی چیده شده‌اند. حروف بارها با یکدیگر در این پوستر برخورد دارند و حروفی که از سر چوب جادویی یک فرشته در حال ریزش به سمت پایین هستند در کنار یکدیگر حالت یک موج را ایجاد نموده‌اند. جزئیات زیادی نیز به برخی حروف اضافه شده و تغییر در فرم تایپ‌فیس را ایجاد نموده است. در بخش‌های مختلف این پوستر به دلیل پراکندگی و ناواضح بودن حروف چندخوانشی و یا ناخوانایی را می‌توان به‌راحتی مشاهده نمود. قاعده‌مندی خاصّی در ترکیب‌بندی و یا انتخاب اجزای پوستر به چشم نمی‌خورد و همین موضوع مستقیماً ارتباط این پوستر با تفکّر ساخت‌شکن را بیان می‌کند (تصویر ۷).

تصویر۷. پوستر منتخب از پوسترهای کل آرتس طراحی شده در سال ۱۹۹۷(URL1).

۳. یافته‌های پژوهش

بررسی پوسترهای طراحی شده در دهۀ ۹۰ میلادی در کل‌آرتس نشان می‌دهد که استفاده از «عناصر نوشتاری درهم‌ریخته» تقریباً در طراحی تمامی پوسترها مشاهده می‌شود (نمودار ۳). البتّه در سال ۱۹۹۹ ناگهان کاربرد این ویژگی کاهش می‌یابد. این امر می‌تواند حاکی از این باشد که در این سال رعایت نظم در چیدمان نوشتار دوباره اهمّیّت پیدا می‌کند. امّا به‌طورکلّی با نگاه به روند ده‌سالۀ طراحی پوستر در این دانشگاه می‌توان گفت که ویژگی اصلی ساخت‌شکنانه‌ای که در این پوسترها به چشم می‌خورد، چیدمان آزادانه و بدون نظم نوشتار است. مابقی ویژگی‌های مربوط به تغییر در چیدمان نوشتار (یعنی ویژگی‌های ۱، ۲، ٤ و ٥ در جدول ۱) به میزان قابل توجّهی کم‌تر از «درهم‌ریختگی نوشتار» در آثار کاربرد دارند. از میان این چهار مورد نیز ویژگی «برخورد حروف تایپ‌فیس‌ها» بیش‌ترین فراوانی را به خود اختصاص می‌دهند. برخورد حروف در پوسترها در سال ۱۹۹٤ بیش‌تر از بقیۀ سال‌های دهۀ ۹۰ میلادی کاربرد داشته است، امّا با توجّه به تعداد کم پوسترهای طراحی شده در این سال نسبت به سال‌های دیگر، شاید بتوان ادّعا کرد که برخورد حروف با یکدیگر بیش‌تر در سال ۱۹۹۷، با درصد فراوانی ۷۲٪ نمود یافته است؛ چراکه در سال ۱۹۹٤ تنها هشت پوستر در مجموعه وجود داشته است، اما در سال ۱۹۹۷، ما شاهد ٥۹ نمونه هستیم.



نمودار ۳. فراوانی ویژگیهای طراحیگرافیک ساختشکن در پوسترهای طراحی‌شده در کل‌آرتس در دهه‌ی ۹۰ میلادی به تفکیک سال (نگارندگان)

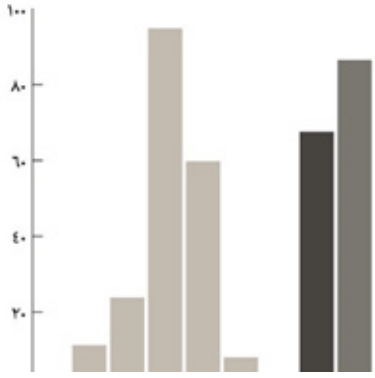
طبق داده‌های به‌دست‌آمده و نمودارها، در سال ۱۹۹۵ ویژگی شمارهٔ ۲ یعنی «تغییر در خط کرسی» در نوشته‌های ریز بیش‌تر رخ داده است. اغلب در یک طراحیِ گرافیکی بخشی از خطوط نوشتار با اندازهٔ کوچک‌تر و برای انتقال پیام خاصی، در ترکیب‌بندی قرار می‌گیرند. این‌گونه نوشتارها، وزن زیادی نداشته و بخشی از عنوان و یا عنوان فرعی نیستند. در طراحی‌گرافیک ساخت‌شکن حتّی در چنین نوشته‌هایی به‌صورت ناگهانی شاهد تغییر اندازه در حروف هستیم و یا حروف از خط کرسی فاصله می‌گیرند (پوینر، ۲۰۰۳، ص. ٥٦). ترتیب فراوانی سه ویژگی دیگر، یعنی ویژگی‌های ۲، ٥ و ٦ نیز در نمودار مشخص است. ویژگی ۱ نیز در سال‌های ۱۹۹۰، ۱۹۹۲ و ۱۹۹٤ نسبت به بقیهٔ سال‌ها بیش‌ترین درصد فراوانی را داشته است، این بدین معناست که افزایش فاصله بین حروف، کلمات و سطرها در این سه سال بیش‌تر رخ داده است. این افزایش فاصله‌ها بین حروف و کلمه‌هایی بررسی شده است که روی یک خط کرسی قرار گرفته بودند. درنهایت، ویژگی ٥، یعنی ایجاد حالت موج در خطوط در سال ۱۹۹۰ به‌صورت معناداری نسبت به بقیهٔ بازه‌های زمانی بیش‌تر تکرار شده است. در این سال ۳۱٪ از آثار، دارای خطوط موج‌دار هستند، این در حالی است که در سال ۱۹۹٤ و ۱۹۹۹ هیچ‌کدام از آثار دارای این ویژگی نیستند.

بر اساس پژوهش حاضر، ویژگی ۷ یعنی «تغییر فرم در تایپ‌فیس» در سال ۱۹۹٤ در حدود ۸۷٪ از هشت پوستر مورد بررسی موجود است. هم‌چنین، این ویژگی در سال ۱۹۹۸ با جامعهٔ آماری گسترده‌تر یعنی در ٤۹ پوستر با ۷۷٪ فراوانی به چشم می‌خورد. طبق نمودار۳، می‌توان نتیجه گرفت که بعد از سال ۱۹۹۳ این خاصیت ساخت‌شکنانه در بیش‌تر پوسترها به چشم می‌خورد و درصد فراوانی قابل توجّهی را به خود اختصاص داده است. درواقع، از سال ۱۹۹٤ تا آخر ۱۹۹۹ در هرسال بیش‌تر از ٥۷٪ پوسترها دارای این ویژگی هستند. این امر نشان می‌دهد تغییر فرم تایپ‌فیس که شامل تغییر در ضخامت و اضافه کردن خم و جزئیات به فرم حروف تایپ‌فیس می‌شود، یکی از رکن‌های اساسی ساخت‌شکنی در این دوران محسوب می‌شود. لازم به ذکر است، چرخش، کج کردن و یا اعمال پرسپکتیو روی حروف را نمی‌توان بر اساس این تعریف تغییر در فرم محسوب نمود. هم‌چنین، ممکن است در برخی موارد تغییر در فرم حروف تایپ‌فیس به علل مختلف از جمله تغییر اندک قابل تشخیص نبوده باشد. در بررسی نمونه‌ها، بیش‌ترین آمارِ مربوط به ویژگی ٦، یعنی «تار شدن حروف تایپ‌فیس» در سال ۱۹۹۳ با فراوانی ۱۷٪ درصدی تنها در سه اثر از هفده نمونه قابل مشاهده است. به‌طورکلی، خصوصیت محو شدن حروف در نمونه‌ها، درصد فراوانی قابل توجّهی را به خود اختصاص نمی‌دهد و در چهار سال در هیچ نمونه‌ای این ویژگی دیده نمی‌شود. ویژگی ۸ یعنی «عناصر غیر نوشتاری درهم‌ریخته» در کل بازهٔ زمانی مورد بررسی درصد قابل توجّهی را به خود اختصاص داده است و این امر نشان‌گر این موضوع است که چیدمان نامنظم و آزادانهٔ عناصر غیر نوشتاری نیز از ویژگی‌های اصلی ساخت‌شکنی در پوسترهای دانشگاه کل‌آرتس در دههٔ ۹۰ میلادی به شمار می‌رود. این امر به شکلی است که بر اساس بررسی‌ها در سال ۱۹۹۷ در ۹٦٪ آثار این ویژگی به چشم می‌خورد. البتّه ۹٦٪ حداکثر فراوانی این ویژگی است، امّا در سال‌های دیگر نیز درصد فراوانی این ویژگی افت چشم‌گیری نداشته است. در سال ۱۹۹۹، فراوانی «عناصر نوشتاری و غیر نوشتاری درهم‌ریخته» یعنی ویژگی‌های ۸ و ۳ هر دو به مقدار معناداری کاهش یافته‌اند، این امر نشان می‌دهد که در سال ۱۹۹۹ ساخت‌شکنی در پوسترها کم‌تر از کل دههٔ ۹۰ میلادی به چشم می‌خورد و در این سال طراحان پوستر دانشگاه کل‌آرتس رویکرد محافظه‌کارانه‌تری در طراحی‌های خود داشته‌اند.

در نمودار ٤، مقایسهٔ فراوانی ویژگی‌های ساخت‌شکنانه پوسترهای دانشگاه کل‌آرتس در دههٔ ۹۰ میلادی ارائه شده است. بر اساس این نمودار ویژگی‌های ۳، ۸ و ۷ سه ویژگی‌ای هستند که بیش‌ترین فراوانی را در طراحی پوسترهای این دهه داشته‌اند و شاید بتوان از این سه ویژگی به‌عنوان ویژگی‌های اصلی ساخت‌شکنانه در پوسترهای دانشگاه کل‌آرتس یاد کرد. این سه ویژگی به ترتیب شامل «عناصر نوشتاری درهم‌ریخته»، «عناصر غیر نوشتاری درهم‌ریخته در ترکیب‌بندی» و «تغییر فرم تایپ‌فیس» هستند. پس‌ازاین سه ویژگی، ویژگی ٤ یعنی برخورد حروف از ویژگی‌های ساخت‌شکنانه بارز دیگر در آثار پوستر این دانشگاه به شمار می‌رود. سایر ویژگی‌ها در کم‌تر از ٥۰٪ پوسترها به چشم می‌خورند و آن‌ها را نمی‌توان به‌عنوان ویژگی اصلی در نظر گرفت، اما مقایسهٔ آن‌ها با یکدیگر می‌تواند راهگشا باشد. درواقع، با مقایسهٔ این موارد پی می‌بریم که ویژگی ۲ یعنی تغییر در خط کرسی و یا اندازهٔ نوشته‌های ریز دارای بیش‌ترین تکرار است.

٤. نتیجه‌گیری

نتایج به‌دست‌آمده از بررسی نمونه پوسترهای دههٔ ۹۰ میلادیِ دانشگاه کل‌آرتس که از پیش‌گامان ساخت‌شکنی در طراحی‌گرافیک محسوب می‌گردد، نشان می‌دهد که آثار پوستر تولیدشده در این دوره به‌وضوح ویژگی‌های طراحی ساخت‌شکن را به نمایش می‌گذارند. با توجّه به این‌که ساخت‌شکنی از منظر بسیاری، به معنای عدم پیروی از قواعد خاص است، اما پژوهش حاضر نشان می‌دهد که تکرار برخی از ویژگی‌ها را به‌صورت مشخص در آثار طراحی‌گرافیک ساخت‌شکن می‌توان مشاهده نمود. به‌طورکلی، سه ویژگی اصلی ساخت‌شکن که در بیش‌تر آثار دانشگاه کل‌آرتس دیده می‌شود، شامل عناصر نوشتاری درهم‌ریخته، عناصر غیر نوشتاری درهم‌ریخته در ترکیب‌بندی و تغییر فرم تایپ‌فیس‌ها هستند. پس‌ازاین سه ویژگی، برخورد حروف تایپ‌فیس‌ها از ویژگی‌های ساخت‌شکنانه بارز دیگر در پوسترهای این دانشگاه به شمار می‌رود. بارزترین ویژگی ساخت‌شکن در آثار، عناصر نوشتاری درهم‌ریخته است این موضوع بیان‌گر ارتباط معنادار ساخت‌شکنی و تایپوگرافی است؛ بااین‌وجود بیش‌تر عناصر غیر نوشتاری نیز در این آثار برای هماهنگی با عناصر نوشتاری بدون نظم خاصی چیده شده‌اند. ویژگی‌های جزئی‌تر و خاص‌تر مانند تغییر در خط کرسی نوشتار ریز، ایجاد موج در خطوط و تار شدن حروف نیز در تعدادی از آثار مشاهده می‌شوند. به‌این‌ترتیب، طراحان گرافیک می‌توانند با به کار گرفتن ویژگی‌های نام‌برده در آثار خود واکنش مخاطب را دست‌کاری کنند و تفکّر ساخت‌شکنی را در طراحی‌های خود به کار گیرند. درواقع، باید توجّه داشت که به کارگیری تفکّر ساخت‌شکنی در طراحی‌های گرافیک تنها محدود به استفاده از چند ویژگی خاص نیست، امّا شناخت دقیق و درنتیجه به کار گرفتن این ویژگی‌ها با هدف باز کردن معنا برای مخاطب می‌تواند راهگشا باشد.



نمودار٤. فراوانی ویژگی‌های طراحی‌گرافیک ساخت‌شکن در آثار دانشگاهی کل آرتس در دهه ۹۰ میلادی (نگارندگان)

پی‌نوشت‌ها

[1]. Grammatology
[2]. Jacques Derrida
[3]. The Anti-Asthetics
[4]. Hal Foster
[5]. Literary Theory
[6]. Terry Eagleton
[7]. Post-structuralism
[8]. Barbara Kruger
[9]. Cindy Sherman
[10]. Victor Burgin
[11]. Performance art
[12]. Installation art
[13]. Ellen Lupton
[14]. Cranbrook Academy
[15]. Deconstructive graphic design
[16]. Cal Arts
[17]. California Institute of the Art
[18]. Neil J. Salkind
[19]. Wolfgang Weingart
[20]. Futurist
[21]. Dadaist
[22]. Typography
[23]. April Greiman
[24]. Neville Brody
[25]. Layout
[26]. Rick Poynor
[27]. Abbott Miller
[28]. Peter Halley
[29]. Roland Barthes
[30]. Michel Foucault
[31]. Jean Baudrillard
[32]. Jonathan Culler
[33]. Ferdinand de Saussure
[34]. Paul Feyerabend
[35]. Intertextuality
[36]. Cranbrook Academy of Art
[37]. Katherine McCoy
[38]. Cranbrook Design: The New Discourse
[39]. Steelcase Design Partnership
[40]. Visible Language
[41]. Daniel Libeskind
[42]. Andrew Blauvelt
[43]. Brad Collins
[44]. Edward Fella
[45]. David Frej
[46]. Allen Hori
[47]. Carl Toth
[48]. Jeffery Keedy
[49]. Detroit Focus Gallery
[50]. Andrea Eis
[51]. Typeface
[52]. Sans serif
[53]. Gert Dumbar

[54]. Studio Dumbar
[55]. Deconstructivist Architecture
[56]. MOMA
[57]. Philip Johnson
[58]. Vladimir Tatlin
[59]. Alexander Rodchenko
[60]. Mark Wigley
[61]. Deconstruction
[62]. Deconstructivism
[63]. Philip Meggs
[64]. De-constructing Typography
[65]. Step by Step
[66]. Torchsong
[67]. Neville Brody
[68]. Face
[69]. Content
[70]. Design Writing Research
[71]. The Truth in Painting
[72]. Deborah Littlejohn
[73]. Matthew Carter

کتاب‌نامه

احمدپناه، س.ا.، آفرین، ف. (۱۳۹۳). «خوانش ساختارشکنانه آثارِ جوزف کاسوت». *نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی*، ۱٤، صص ٤۹-٦٦.
حسی نـزاده، ا. (۱۳۹۲). *نظریّهٔ ساختارشکنی(دیکانستراکشن) در صفحه آرایی (لی آوت) مجلات معماری ایرانی*. [پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر تهران]. کتابخانه ی دیجیتال دانشگاه هنر تهران.
خاتمی، م. (۱۳۸٦). دریدا و ساختارشکنی. *اشراق*، ٤، ۲۲۳-۲۱۳.
شمس جاوي، ل. (۱۳۹۲) *بررسی اندیشه ها و تأثیرات ولفگانگ وینگارت بر طراحی ساخت شکن*. [پایان نامه ی کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر تهران]. کتابخانه ی دیجیتال دانشگاه هنر تهران.
مباشری، ش. (۱۳۸۹). *بررسی تأثیر اندیشه های ساختارشکن بر کاربرد حروف در تبلیغات رسانه های چاپی*. [پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر تهران]. کتابخانه ی دیجیتال دانشگاه هنر تهران.
Aldersey-Williams, H. (1990). *Cranbrook design: The new discourse*. Rizzoli International Publications.
Creswell, J. W. (2002). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches* (2nd ed.). Sage Publications.
Derrida, J. (1986). *Glas* (J. P. Leavy Jr. & R. Rand, Trans.). University of Nebraska Press.
Feyerabend, P. (2010). *Against method*. Verso Books.
Lupton, E. (2004). *Deconstruction and graphic design: History meets theory*. Typotheque. https://www.typotheque.com/articles/deconstruction_and_graphic_design_history_meets_theory
Lupton, E., & Miller, J. A. (1994). Deconstruction and graphic design: History meets theory. *Visible Language*, 28(4). https://eric.ed.gov/?q=ellen+AND+lupton&id=EJ501142
Norris, C. (1991). *Deconstruction: Theory and practice*. London and New York: Routledge.
Poynor, R. (2003). *No more rules: Graphic design and postmodernism* (50333rd ed.). Yale university press.
Salkind, N. J. (2010). *Encyc.lopedia of research design*. SAGE.
URL1: https://posters.calarts.edu/