زنان و زبان معماری معاصر

آرش بصیرت

یک بازدیدکننده زن در حال بررسی ماکت طرح چالشی لوکوربوزیه به نام ویلا اشتاین

زنان آنجا نسبت به تاریخ‌نگاری معماری معاصر واکنش نشان می‌دهند که به‌دنبال کشف مجدد معماران زنی همچون ایلین‌گری (۱۹۷۶-۱۸۷۸)، تروس شرودر- شرادر (۱۹۸۹-۱۸۸۵) باشند؛ معمارانی که با آثارشان تصویر ارایه‌شده از خانواده سنتی در خانه‌های سنتی را به چالش کشیدند. البته این بازخوانی صرفا به معماران زن محدود نمی‌شود، معمارانی همچون لوکوربوزیه و آدولف لوش نیز در برخی آثارشان بارزه‌هایی را به عینیت رسانده‌اند که بر اساس آنها می‌توان به راستی‌آزمایی مجدد معماری به‌واسطه نقش زن بر آن نشست. برای یافتن تاثیر زنان بر معماری می‌توان به کتابی از دلرس هیدن به‌نام انقلاب بزرگ خانگی (۱۹۸۱) اشاره کرد. وی در این کتاب به شرح شرایطی می‌پردازد که بر اساس آنها «سنت‌های ازدست‌رفته زنانه» می‌توانند ما را به‌سوی «بازتعریف کارکرد خانه و نیازهای زنان و خانواده‌هایشان در حوزه مسکونی» هدایت کنند و «معماران و برنامه‌ریزان را به شناخت مجدد تاثیرات طراحی بر زندگی خانوادگی سوق دهند.» (Hayden.Dolores,1981:3) اگرچه مدنظرآوردن ایده تغییر نیازهای خانواده را می‌توان در خانه‌های ایلین‌گری نظیر ای- ۱۰۲۷، خانه‌های طراحی‌شده توسط تروس شرودر و ویلا اشتاینِ لوکوربوزیه به تماشا نشست، اما این نوشتار البته تلاش می‌کند با برشمردن مثال‌های متعدد تاثیر زن و وجوه زنانه بر زبان معماری را فراتر از معماری مسکونی نیز بررسی کند. خانه شرودر طراحی‌شده توسط گریت ریتولد، یکی از فاخرترین مثال‌هایی است که می‌توان در آن تاثیر متقابل نیازهای خانواده مدرن و معماری نو را مشاهده کرد. «خانه شرودر نه‌فقط یک طراحی هنری خلاقانه بلکه محیط جدیدی را نیز در اختیار کاربرانش قرار می‌دهد؛ محیطی که بر قوام آن می‌توان زندگی خانوادگی، حقوق زنان و مسوولیت افراد نسبت به یکدیگر را بازتعریف کرد.» (Friedman.AliceT,2006:81) دیوارهای متحرک و پارتیشن‌ها در خانه شرودر الفاکننده درکی از آگاهی‌اند و این احساس کلی را برمی‌انگیزد که معماری در این خانه هدفی فراتر از ساختن را پیگیری می‌کرده است. تروس شرودر که در طراحی این خانه با گریت ریتولد همکاری داشته است بر این باور بوده که خانه عضوی از خانواده است و در شکل‌گیری خانواده نقش ایفا می‌کند.

خانه‌ای- ۱۰۲۷، طراحی‌شده توسط ایلین‌گری نیز از دیگر مثال‌هایی است که رهیافت‌های زن‌محور به طراحی می‌توانند وجوهی از ایده‌آل‌هایشان را در آن متبلور ببینند، «این خانه همچون خانه شرودر بر اساس در نظرآوردن نیازهای ساکنان و پیکره‌بندی‌های جدید خانوادگی طراحی شده است.» (Constant.Caroline,1994:256) خود لوکوربوزیه که در طراحی خانه ای- ۱۰۲۷ با ایلین‌گری همکاری داشته است «در یکی دیگر از آثارش نیز ساختار سنتی خانواده را به چالش گرفته است؛ ویلا اشتاین، که در آن مناسبات میان زن و مرد بر سیاقی نوین مورد بازنگری قرار گرفته است.» (Friedman.AliceT,2006:96) این خانه از آن نظر حایزاهمیت است که در آن هم‌آیندی‌های خانگی به چالش کشیده شده‌اند، در این خانه روابط سنتی حاکم بر این هم‌آیندی‌ها که شامل رابطه زوج‌ها و کودکانشان است در قالب پرداخت فضاهای خانگی نوین به پرسش گرفته شده است. مثال‌هایی که تاکنون آمدند صرفا بر تغییر ساختاری زبان فضای داخلی واحدهای مسکونی موکد بودند، این آثار از نظر تاریخ‌نگاری معماری منشی اصلاح‌طلبانه داشته‌اند و اگر بخواهیم آنها را از منظر نقش و جایگاه نگاه‌های زن‌محور در معماری ارزیابی کنیم، می‌توانیم آنها را به گرایش‌هایی در طراحی نزدیک بدانیم که دارای علقه‌های رقیق سوسیالیستی هستند؛ معمارانی که تغییر زبان محیط مردساخت را مدنظر دارند و برای نیل به این مهم به بازی‌های زبانی از منظر پساساختارگرایان و رعایت علقه‌های رقیق‌شده نظریه روانکاوی روی می‌آورند.

تاکید بر نظریه روانکاوی مخصوصا در آثار آدولف لوش به وضوح رخ نشان می‌دهد، درهم‌پیچیدگی و درهم‌تابی و بی‌مرزی فضایی ماحصل رامپلان نزد او وفاداری انتقادی او به نظریه روانکاوی را به‌وضوح نشان می‌دهد، خانه برای او همان زهدانی است که کودک خروج از آن را تجربه و درعین‌حال به‌نوعی مبهم‌سازی مرزهای تعامل یا تداخل یا ترکیب فیزیکی در دیگر مراحل رشد کودک را نیز متبلور می‌کند.

این یک واقعیت است که معماری در حوزه‌های گفتمانی یک رشته فرادستی نیست و غالبا تبعات تغییر و تحولات در دیگر رشته‌هاست که در آن نمود می‌یابد؛ «معماری دیگر صرفا به‌واسطه حالت یا مد تولید[ش] ارزیابی نمی‌شود، بلکه بیشتر به‌واسطه بازتولیدش توسط بازنمایی‌های فرهنگی از طریق مصرف، تملک و تصرف است که تعریف می‌شود.» (Rendell.Jane,2000:233) بر این قرار تاریخ‌نگاران پیگیر نقش زنان در معماری باید برای تفسیر آثار تاریخی معماری به مفاهیمی تمسک جویند که خارج از حوزه معماری تولید می‌شوند؛ مفاهیمی مستخرج از فلسفه، روانکاوی، مطالعات فرهنگی، نظریه فیلم و تاریخ هنر، آنها نیازمند زبانی‌اند چندحوزه‌ای، چندلایه‌ای و چندکارکردی، استفاده از همین زبان است که به معمارانی همچون بئاتریس کُلُمینا و زینپ چلیک اجازه می‌دهد با استفاده از «تکنیک‌های تفسیری، مسایلی همچون جنسیت، قومیت و نژاد را در مرکز کنش معمارانه استادان مردی همچون آدولف لوش و لوکوربوزیه قرار دهند.» (Rendell.Jane,2000:232). و البته همانگونه که پیشتر اشاره شد این وجوه نه‌فقط در کاربری‌های مسکونی که در کاربری‌های عمومی نیز نمود یافته‌اند و البته صرفا محدود به معماران زن نیز نبوده‌اند. یکی از مثال‌های بارزی که می‌توان زبان معماری چندحوزه‌ای را در آن یافت پارک دولاویلت طراحی‌شده توسط برنارد چومی است. در این طرح می‌توانیم شاهد تخطی‌های فرمال و معکوس‌سازی‌هایی در حوزه طراحی اشیا باشیم، جز اینها طرح برنارد چومی راهگشای مواجهه با محدودیت‌های معماری مبتنی بر کارکرد و رعایت اصول سازه‌ای نیز است. از این منظر پارک دولاویلت عملا برآمده از جابه‌جایی‌های منتج از بازی‌های زبانی است و در آن مفاهیمی همچون اضافه بارمعنایی، گستره‌های بی‌پایان امکان‌های متبلور در یک پیکره واحد و هم‌پیوندی و هم‌ارجاعی افقی فارغ از سلسله‌مراتب‌ها نمود واضح دارند، با درنظرآوردن این مشخصات می‌توان این اثر را در زمره آثار منتج به انقلاب فرمی و تا اندازه‌ای وابسته به گرایش فمینیستی در حوزه طراحی دانست. مروری بر نظام دوسازه‌ای منعکس در آثار لبوس وودز هم می‌تواند بخش عظیمی از بارزه‌های متبلور در رویکردهای بدیل زنانه در حوزه طراحی را به عینیت رساند، منظور از نظام دوسازه‌ای ترکیب یک فضای فعال در دل یک فضای فعال دیگر است، یعنی یک سازه را در دل یک سازه دیگر جا دهیم، لبوس وودز در این مجموعه از آثارش عملا مفهوم متروکه مدنظر لوس ایریگارای را به عاریه گرفته است و آن را با درهم‌تنیدن دو فیزیک سیال و بی‌مرز آمده در مرحله خیالی نظریه روانکاوی ژاک لاکان ترکیب کرده است و به‌نوعی از جابه‌جایی میان وضعیتی ژولیا کریستوا رسیده است و در عین تداعی میل به زیستن از درون مدنظر الن سیکسونوعی پاسخ برای مفاهیمی هم چون آوارگی، درمیان‌بودگی و فضاهای نامتعین مدنظر هومی بابارا نیز پرداخته است. برخی از پروژه‌های آراتا ایسوزاکی برای هیروشیمای پس از جنگ نیز عملا ادای دینی است به مفهوم متروکه‌ها و آوارگی و جابه‌جایی، مفهومی که به‌نوعی حوزه همپوشای پساساختارگرایی، نظریه روانکاوی، تحلیل‌های فمینیستی از نظریه روانکاوی و نظریه پسااستعماری است. لوکوربوزیه در پروژه کلیسای فرومینی، پیتر زمتور در پروژه نمازخانه سنت بندیکت و آراتا ایسوزاکی در طرح پیشنهادی آرک نوا که با همکاری هنرمند هندی آنیش کاپور ارایه شده است همگی به حجم‌های زِهدان‌گونه‌ای رسیده‌اند که پرداخت معماری‌شان بر کالبدهای زیستی انسان‌گونه تاکید دارد. استیون هال و ویتو آکونچی در پروژه گالری هنر و معماری که بر نبش خیابانی در نیویورک اجرا شده است نیز تلاش کرده‌اند با طراحی پوسته‌های متحرکی که عملا مرز میان بیرون و درون را برداشته‌اند به یک روحیه ضدموضع‌نگرانه متبلور در نگاه لوس ایریگارای آری گویند و در عین حال با تبدیل دیوارها به در و پنجره و تولید یک‌نمای دوسویه، گفت‌وگوی امور ناهمسان را ممکن کرده و به‌نوعی میان‌فضای به‌شدت مفصل‌بندی‌شده و البته سرحدی دست یابند که برای توصیفش باید عناصر زبانی متعددی را از حوزه‌های مختلف گفتمانی قرض گرفت. معماری هرنان دیاز آلونسو را نیز می‌توان نوعی معماری به‌واقع دورگه دانست که ماحصل دگردیسی زبان عناصر پایه‌ای معماری مثل قوس‌های دوره گوتیک است. آثاری که او می‌آفریند از هویت خودبسنده‌ای برخوردار نیستند و غالبا نقش غریبه بافت پیرامونی اثر را برعهده دارند، اما همچون عناصر درهم‌درگیر سازنده فضا نقش فضای سوم را برای حدوث گفت‌وگوی میان امور ناهمسان فراهم می‌آورند، جز اینها پرداخت حجمی آثار او نیز غالبا از زبانی متوجه کالبد انسان برخوردار است. استفاده از زبان مبتنی بر بدن و کالبد بیولوژیک انسان و منحنی‌وار در آثار گِرگ لین و زاها حدید نیز به‌شدت خودنمایی می‌کند، البته آثار این‌دو مانند آثار هرنان دیاز آلونسو از یک‌زبان ریاضی پیچیده الگوریتمی برآمده از دیجیتالیزه‌شدگی فرم نیز تبعیت می‌کند؛ بارزه‌ای کاملا مشابه زبان چندکارکرده مدنظر فمینیست‌ها، زبانی چندعلیتی که بتواند به‌فانتزی پاسخ دهد و نوعی از معماری پیشاادیپی متمرکز بر بی‌شکلی، صیروریت و سیالیت را مقرر کند؛ معماری‌ای که نهایتا به یک زبان خصوصی ختم می‌شود و بازتاب‌دهنده نوعی از هویت نضج‌گرفته از دل‌تاشدگی یا فولدینگ است.

آنچه پیش آمد، نشان می‌دهد نظریه فمینیستی از یک‌سو باید به حوزه‌های همپوشان خود با دیگر اقلیت‌های طبقاتی، سنی و نژادی بیفزاید و از سوی دیگر نیازمند وام‌گیری مفهومی از رشته‌های دیگر است، زبان معماری متمرکز بر مسایل زنان نیز باید به کنش تعاملی خود با دیگر در حاشیه‌ماندگان زبانی معماری و گرایش‌های اقلیتی طراحی بیفزاید و درعین‌حال آموختن زبانی چندبعدی و وامدار دیگر حوزه‌های گفتمانی همچون سیاست، بدن، نظریه اقلیت‌ها، نظریه ادبی و همچنین ریاضی و کامپیوتر را در دستور کار خود قرار دهد تا بتواند هم در منشی اصلاح‌طلبانه و هم در منشی رادیکال به تولید فرم‌هایی فراخور پیچیدگی‌های زبانی بافت چندلایه کنونی نشینند.

***سردبیر سایت تخصصی معماری شهرسازی اتوود**

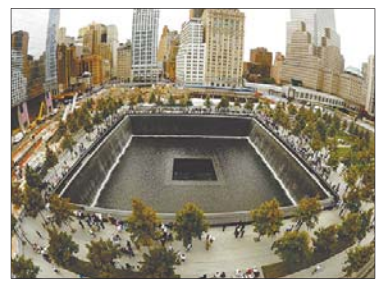
پی‌نوشت و منابع در دفتر روزنامه موجود است.

حاشیه‌ای بر یادمان برج‌های تجارت جهانی

معماری سکوت

مهری عمادی: معماری بخش یادمانی محوطه مرکز تجارت جهانی چه بارزه‌هایی دارد که به‌گمان بسیاری جزو موفق‌ترین قسمت‌های طرح جامع احیای این محوطه ارزیابی شده است؟ طراحی این بخش از مجموعه دارای چه روحیه‌ای است؟ طراحان این بخش که در عمل ارتباطی مستقیم با خاطره جمعی ساکنان نیویورک و مخاطبان مجموعه دارد چه رویکردی پیش گرفته‌اند که توانسته‌اند به تعبیری از معماری سکوت در همهمه نیویورک دست یابند؟ این طرح چه آورده‌ای برای آینده معماری یادمانی دارد؟ نوشتار ازپی‌آمده تلاش دارد به این پرسش‌ها پاسخی درخور دهد. برای پاسخ به پرسش‌های پیش‌آمده بهتر است کمی به عقب بازگردیم و نحوه مواجهه معماری مدرن با حس‌های انسانی را مرور کنیم؛ تعبیری از معماری مدرن چشم و بینایی را جایگزین پوست و لامسه کرده است، نمود بارز این تعبیر را می‌توان در کتبی تاثیرگذار همچون مبادی سواد بصری مشاهده کرد؛ کتابی که در اواسط دهه ۷۰ میلادی توسط دونیس ا. داندیس به رشته تحریر درآمد و توسط انتشارات ام‌ای‌تی روانه بازار شد. این کتاب معماری را در قالب هنری صرفا بصری صورت‌بندی می‌کند و اثری که معمار خلق می‌کند را «یک پیکره انتزاعی می‌داند که در معرض دید قرار می‌گیرد.» (۲۱۷:۱۳۸۰) برتری حس بینایی را می‌توان در کلام لوکوربوزیه نیز مشاهده کرد، او می‌نویسد: «من زنده‌ام صرفا در صورتی که بتوانم ببینم، من از معطوف‌بودن به بینایی پشیمان نیستم و نخواهم بود – همه‌چیز در بینایی است، معماری یک موضوع پلاستیک است و منظور از پلاستیک چیزی است که توسط چشم دیده و اندازه‌گیری می‌شود.» تمایل به برتری حس بینایی در هنر معماری هرگز به‌شدت ۳۰ سال گذشته آشکار نبوده است، معماری با پیش‌گرفتن اغواگری تصویری، طی این بازه زمانی، نیات خود را بر استراتژی روانشناختی تبلیغات و تحریک‌های لحظه‌ای منطبق کرده است، معماری ما چشم را فریفته و سرگرم کرده اما مأمنی برای لمس تن‌ها، خاطره‌ها و رویاهایمان فراهم نکرده است، حال آنکه «با توجه به سیرت فضایی ذاتی و عینی معماری و وجوه انکارناپذیر وجودی و تجسدیافته‌اش، فهم بصری از این هنر به‌طور فاحشی گمراه‌کننده است.» (پالاسما. یوهانی، ۱۰۱:۱۳۹۲) ترس از این گمراهی را می‌توان در کلام معمار ترک‌تبار؛ سولان کُلاتان نیز مشاهده کرد. او می‌نویسد: «به‌گمان من تکنولوژی‌های اوایل قرن بیست‌ویکم در مرزبندی نظام‌هایی که در یک صورت‌بندی تاریخی، مجزا و متمایز از یکدیگر بوده‌اند [بدن انسان و سیستم‌های متنوع الکتریکی] اختلال‌هایی ایجاد کرده‌اند. این اختلال مرزی نه‌تنها از طریق محیط‌های ادغامی همچون واقعیت مجازی، بلکه همچنین به سبب پی‌آیند تمامیت‌طلب و سرکوبگر تکنولوژی‌های بصری که پیرامون ما را شکل داده‌اند نیز تقویت می‌شود.» (۱۳۹۰: ۱۴) برج‌های دوقلوی طراحی‌شده توسط مینورو یامازاکی که در سال ۱۹۷۳ افتتاح شدند را نیز می‌توان تحت شمول همین الاهیات تکنولوژیک و متاثر از همین نگاه بصری به معماری ارزیابی کرد، نوعی تاثیر لحظه‌ای و بی‌عمقی جبری در زبان معماری این دو سازه فولادی جاری بود و البته هر دو برج قرار بود نشانه قدرت و استحکام نظام سرمایه‌داری هم باشند، که البته این هدف نیز دوباره به بخشی از محتوای کتاب مبادی سواد بصری اشاره دارد، چرا که نویسنده در کتاب بر این نکته تاکید می‌گذارد: «گروهی از پیام‌ها[ی برآمده از هر اثر] برای جمعی از افراد دارای معانی مشترک هستند.» (۲۴۶ :۱۳۸۰) البته تمامیت‌خواهی متجسد در مدرنیته تصویری جهانشمول در عمل گزاره پیش‌آمده را تبدیل به یک پیام، حامل یک معنی، برای همه افراد یک جامعه ایده‌آل جهانی کرد.

اگر تقسیم‌بندی چارلز سندرس پرس از نشانه به آیکون، نمایه و نماد را بپذیریم، برج‌های دوقلوی مینورو یامازاکی آیکون‌هایی بودند که در یک فرآیند خودارجاع به واسطه تاکید بر وجوه بصری‌شان عقلانیت غربی، خیراندیشی شک‌ناپذیر تکنولوژی و عمومیت فرهنگ و تفکر غربی را تبلیغ می‌کردند. این‌گونه از معماری در عصر تکنولوژی در قامت روحیه‌ای صرفا عقلانی ظاهر می‌شود و مشکل دقیقا همین جا رخ می‌دهد، چرا که این درک از معماری محیط را عملا به جغرافیای غرب و انسان را نیز صرفا به انسان غربی تقلیل می‌دهد و همین درک ناقص از محیط و انسان است که می‌تواند آنگونه که در گفتمان جی رایت فارستر بنیانگذار علم پویایی سامانه‌ها، آمده است به اشتباه در برقراری ارتباط در دسته‌های انسانی و رفتارهای ضدشهودی نظام‌های اجتماعی ختم شود. یوهانی پالاسما؛ معمار و منتقد فنلاندی، برای عبور معماری از سیطره تصویر راهکاری ارایه می‌دهد. او می‌نویسد: «یک ملاحظه بصری باید با تجربه‌ای تخیلی و کاملا تجسدیافته همراه شود و حتی تجربه چندحسی هم ناکافی است؛ باید فرد خود را به عرصه و صحنه معماری فرافکند، فضاها نیازمند آنند که درونی شوند تا به صورت بخشی از حس بیننده درآیند.» (۱۰ :۱۳۹۱) آنچه به‌عنوان یادمان برج‌های دوقلو طراحی و اجرا شده است عملا بر همین سیاق عمل می‌کنند. اگر برج‌ها به واسطه پرداختشان افزایش سرعت تجربه جهان را مدنظر داشتند، طراحی بخش یادمانی محوطه مرکز تجارت جهانی، سرعت تجربه را کاهش می‌دهد، زمان تامل را افزایش می‌دهد و از آهستگی طبیعی و تنوع تجربه دفاع می‌کند. یادمان طراحی‌شده برای برج‌های دوقلو از جاه‌طلبی‌های آیکونیک معماری فاصله گرفته و به پرداختی نمادین از نشانه‌شناسی معماری نزدیک شده است، یعنی از یک‌سو به‌واسطه‌ای تبدیل‌شده تداعی‌کننده دیگر نمادها و از سوی دیگر همبستگی‌اش با الگوهای محیطی در پرداختی متنوع و متفاوت را افزایش داده است. از دیگر وجوه طرح یادمان مرکز تجارت جهانی تمرکز بر موضع و محوطه مکانی قرارگیری دو برج در قامت فضای منفی است. این پرداخت از فضای منفی به آن جنبه‌ای مثبت و ایجابی می‌دهد و عملا به تحقق میدان منجر می‌شود. در این اثر میدان که فضای منفی ماحصل نبودن توده است، موضع تبلور توده در وجه انسانی‌اش است. از همین روست که میدان را می‌توان تبلور بعد سیاسی فضای منفی دانست: «میدان فضای انتشار، اثرگذاری‌ها و پی آیندها را توصیف می‌کند، میدان... بر فقدان ماده تاکید می‌گذارد و بر بودن نقاط امکان موکد می‌گردد. میدان توصیفی است بر مناسبات محلی مبتنی بر تفاوت، آن هم تفاوت در سرعت، گذر یا نقاط سیال، در یک کلام، آنچه مینوکوفسکی جهان می‌نامدش.» (Kwinter. Sanford, ۱۹۸۶) در میدان «رابطه بر اشیا تفوق می‌یابد... پیوستار توده به حالت تعلیق در می‌آید... نقش مرکز به حاشیه می‌رود و [مفهوم] محیط تقریبا معلق می‌شود» (رییسی. ایمان، ۲۰۶-۲۱۳ :۱۳۹۰) و انسان آزاد محقق می‌شود یا در فهمی وام‌دار پل سزان انسان‌ها تبدیل به آگاهی چشم‌انداز می‌شوند.



طراحان یادمان برج‌های مرکز تجارت جهانی با حک کردن نام کشته‌شدگان عملیات انتحاری حمله به دو برج بر لبه چشمه‌هایی که عملا جای دو برج منهدم‌شده را گرفته‌اند، به خاطره بدن کشته‌شدگان بعدی فیزیکی می‌دهد. این سیاق از طراحی کالبد و تن انسان را در مرکز ادراک قرار می‌دهد، چرا که آنگونه که یوهانی پالاسما می‌گوید: «تن من در واقع داستان دنیای من است، نه [صرفا] به این معنا که در نقطه مرکزی همه چیز است، بلکه از این لحاظ که به مثابه تنها منبع موثق ارجاع، حافظه، تخیل و تلفیق است» (۱۰۲ :۱۳۹۲) یادمان برج‌های تجارت جهانی، جهان ادراک، یا به عبارتی «جهانی که به واسطه حواسمان و در خلال زندگی روزمره‌مان بر ما آشکار می‌شود» (مرلوپونتی. موریس، ۴ :۱۳۹۱) را معماری کرده و از این روست که مخاطب زبان طرح را می‌فهمد و به همین دلیل است که در حاشیه لبه‌های این چشمه‌ها صحنه‌های دراماتیکی از ارتباط بدن انسان‌ها و سنگ حادث می‌شود. معماری‌ای که طراحان یادمان برج‌های تجارت جهانی رقم زده‌اند، فضایی تولید می‌کند که در قالب آن کنش‌های درونی انسان به‌راحتی در قامت زبان بدن متبلور می‌شوند، این معماری که از آن می‌توان به‌عنوان معماری سکوت و رهایی بدن یاد کرد، با عبور از تفکر بصری، سلطه تصویر، استانداردگرایی مفرط، آوانگاردگرایی افراطی و مَجازگرایی و روی‌کشیدن در ادراک چندحسی، فضای زیسته، ادراک کالبدی، تجربه فعلی و حرکتی، خاطره و خیال و احساسات وجودی می‌تواند درون‌گراترین انسان‌ها، انسان‌هایی همچون مارتین هایدگر، لودویگ ویتگنشتاین، الینور روزولت، رزا پارک، گاندی، داروین، استیو وزنیاک و تئودور سوس‌گایزل را نیز به کنش متجسد در بدن‌شان، آن هم در حوزه عمومی، تشویق کند. معماری این یادمان‌ها به‌دنبال اختراع معنا نیست بلکه تلاش می‌کند آنچه در عمق حافظه ما کاشته شده است را لمس کند و از این طریق ما را تکان دهد، چرا که بناها، نه ساخته‌های انتزاعی و بیهوده یا ترکیب‌های زیبایی‌شناسانه که امتداد و مأمن تن، حافظه، هویت و ذهن ما هستند.

منابع در دفتر روزنامه موجود است.

جنس دوم

معماری زنان از بدنه دفاتر تا امضای اثر

سعید برآبادی

دوبوار در جنس دوم تمرکز اصلی‌اش را بر نقدی می‌گذارد که بر اساس آن، این زنان هستند که محقند درباره زنان و نحوه فعالیت‌هایشان سخن بگویند. او معتقد است سازوکار تفکر زنانه آنجا می‌تواند به نمود عینی یک‌نقد درست منجر شود که مخاطبش، تحلیل اثری از همین جنس باشد. بنابراین این نوشته کوتاه در همان ابتدا با یک از هم‌پاشیدگی میان ایده و آنچه که مطالبه می‌کند، روبه‌رو است. با این همه به‌نظر می‌رسد معماری در ایران، کمی لای در را باز گذاشته تا زنان معمار نیز حق مشارکت در ساخت و توسعه فضاهای مصنوع را بر اساس توان و تجربه خود به دست آورند و این موضوعی است که لزوم توجه به جایگاه معماری زنان را بیشتر از قبل می‌کند.

عبور از این نوع نگاه به سمت جایگاهی که امروز معماری زنان متمایل به آن است، سخت به‌نظر می‌رسد، آنچنان که اینجا دیگر موضوع شاید دقیقا معماری نباشد بلکه سهم‌خواهی زنان در مشارکت اجتماعی بیشتر و تاثیرگذاری نگاه‌شان در معماری امروز کشور است.

این موضوعی است که پیش از این، زمینه‌هایش فراهم شده اما توجه به بسترسازی آن به‌عمل نیامده. افزایش چندین‌برابری ورودی دانشگاه‌ها و دانشکده‌های معماری و انباشت فارغ‌التحصیلان زن آرشیتکت، انگیزه تازه‌ای است برای آنها که به این بازار ورود پیدا کرده و با زبان خود شروع به سخن‌گفتن کنند. نگاهی به آثار معماران زن پس از انقلاب هم نشان می‌دهد که این زبان در حال تکوین و استقلال است به‌طوری که در برخی موارد شاهد تحولات فرمیک هم هستیم که شاید اشاره به آنها هنوز خیلی زود باشد. با این همه، این سوال مطرح می‌شود که آیا متخصصان زن حوزه معماری در طول این سال‌ها صدای غایب معماری ایران بوده‌اند یا خیر؟

پاسخ به این سوال از آنجا مهم است که در صورت مثبت‌بودن جواب، راه پیش‌روی معماری زنان برای رسیدن به جایگاه‌شان راهی بسیار طولانی است چراکه آنها پیش از هرچیز باید به بدنه معماری کشور رسوخ کرده و کم‌کم خواهان جایگاه واقعی خود شوند. اما نگاهی به دفاتر مهم معماری کشور نشان می‌دهد که در طول نزدیک به دودهه، معماران زن به جای سکون و سکوت، راه به سوی بدنه کارشناسی دفاتر معماری برده و در بسیاری از پروژه‌های مهم کشور با معماران به‌نام مرد، همکاری داشته‌اند. نیاز به نام‌بردن برخی اسم‌ها نیست و شاید در آینده بشود آنها را با ویژگی‌های ممتاز خود به صورت جداگانه برشمرد اما آنچه که امروز دیگر به امری مسلم بدل شده این است که معماری زنان در ایران، امروز به دوبخش نخبه و فعال بدل شده است. نخبگان این جمع که بیشتر منش «آرتیستیک» دارند با گسترش فعالیت‌های خود در بخش‌های مختلف معماری، معماری داخلی و حتی نقاشی و مجسمه‌سازی فعالند و گروه فعال، در بدنه معماری ایران، مهم‌ترین وظیفه را که تبدیل ایده به فرم است، عملی می‌کنند. نگاهی به دفاتر موفق معماری در طول این سه‌دهه نشان می‌دهد در همه این دفاتر، زنان معمار، نه‌تنها بازوی اجرایی صرف نیستند، بلکه خلاقیت‌های محاسبه‌گرانه‌شان، سبب بروز اتفاقات دیدنی در آثار معماری شده است.

اما این شاید قدم نخست باشد و ابتدای راه. راه امروز بازتر و فضا مهیاتر است. در تهران، برخی از پیمانکاران به‌دنبال زنان آرشیتکتی می‌گردند که ایده‌های بکر و عملی‌نشده‌ای داشته باشند. در اصفهان و شیراز نیز توجه به معماری زنان در حال گسترش و کم‌کم قید مردانه معماری در حال حذف است. این عرصه، مجال تازه‌ای را فراهم کرده که زنان خود پا به میدان بگذارند و با بیرون‌آمدن از بدنه شرکت‌ها و دفاتر طراحی و معماری، به معمارانی صاحب سبک بدل شوند.

دیزاین

«دیتر رامز»؛ اعجوبه طراحی معاصر

میترا تهرانی

چه کسی گفته بعد از مرگ انسان‌های بزرگ باید قدردان آنها بود؟ «دیتر رامز» یکی از تاثیرگذارترین طراحان قرن حاضر است که در کشورمان کمتر شناخته شده. او در سال ۱۹۳۲ در ویسبادن آلمان به دنیا آمد و ۲۰ می امسال ۸۲ ساله شد. می‌خواهیم در چهار بخش مروری داشته باشیم بر بعضی از مهم‌ترین اتفاقات زندگی رامز که به همراه تیم طراحی‌اش بسیاری از اثرگذارترین و مهم‌ترین طرح‌های لوازم خانگی و مبلمان قرن بیستم را ارایه کردند.

پرده اول؛ از کودکی تا جوانی

دیتر در کودکی شدیدا تحت‌تاثیر پدربزرگ نجارش بود. به‌دلیل همین تاثیرات در سال ۱۹۴۷ تحصیل در رشته معماری و دکوراسیون داخلی را در مدرسه هنری ویسبادن شروع کرد اما یک سال بعد به خودش استراحتی داد تا در کنار پدربزرگ هنرمندش به فراگیری عملی نجاری بپردازد و از تجربیات او بهره‌مند شود. او در همان سال دوباره به مدرسه

بازگشت و تحصیلاتش را ادامه داد و در سال ۱۹۵۳ با افتخارات زیادی فارغ‌التحصیل شد. در آن سال‌ها آلمان مشغول بازسازی و احیای کشورش بود. افتخارات رامز باعث شد تا قبل از فارغ‌التحصیلی‌اش برای «Otto Apel» معمار ساکن فرانکفورت کار کند. در سال ۱۹۵۵ به تشویق یکی از دوستان درخواستی را برای استخدام در کمپانی محصولات الکتریکی «براون» فرستاد و توسط «اِروین و آرتور براون» که در پی مرگ پدرشان «مکس براون» ریاست کمپانی را بر عهده داشتند، استخدام شد. کاری که او باید آنجا انجام می‌داد خلق فضای مدرن داخلی برای شرکتی بود که داشت محصولات الکتریکی انقلابی تولید می‌کرد. او همزمان هنرجوی «مدرسه طراحی اولم» هم شد. رامز با سرعت زیادی پیشرفت کرد و توانست به طراحی محصول نیز بپردازد و در سال ۱۹۵۶ با طراحی درب شفاف پلیمری برای دستگاه مشهور ضبط و پخش SK4 توانایی‌های خودش را اثبات کرد. او به دلیل توانایی‌هایش در سال ۱۹۶۱ به سمت ریاست بخش طراحی شرکت براون منصوب گردید و تا سال ۱۹۹۵ که بازنشسته شد، در این مقام باقی ماند. در اولین سال استخدامش در براون، رامز که جوانی ۲۳ ساله بود، طرح زیر را برای به‌روزکردن طراحی داخلی شرکت ارایه داد. در دیوار پشتی این طراحی شجاعانه به سبک مدرن، می‌توانید اولین نمودهای سیستم‌های ذخیره‌سازی دیواری را که بعدها در شرکت ویتسو به تولید انبوه رسید، ببینید. در سال ۱۹۵۹ دیتر رامز از «اِروین براون» پرسید که آیا می‌تواند برای «نیلز ویتسو» و «اتو زیف» طراحی مبلمان انجام دهد؟ و براون فورا پاسخ داد: «بله. این کار به بازار رادیوهای ما کمک خواهد کرد.» یک سال بعد، سیستم جهانی قفسه‌بندی دیواری ۶۰۶ روانه بازار شد. دوشغله‌بودن دیتر رامز تا سال ۱۹۹۷ که او از براون بازنشسته شد، ادامه یافت. او همواره بر این اعتقاد باقی ماند که رسیدن به بهترین طراحی تنها در سایه طراحی تیمی امکان‌پذیر است.

پرده دوم؛ شباهت محصولات اپل به طرح‌های رامز

چندسال قبل موجی به راه افتاده بود که جاناتان آیو طراح اپل از طرح‌های دیتر رامز کپی‌برداری کرده است. البته تاثیرپذیری جانی از طراحی‌های رامز غیرقابل انکار است و شاید او سال‌ها قبل از اینکه جانی آیو بتواند یک کامپیوتر را حتی روشن کند روند طراحی اپل را تعریف کرده بود، (حتی شاید از طرح‌های رامز بتوان آینده طراحی اپل را پیش‌بینی

هم کرد) اما او همیشه متواضعانه در جواب این سخن می‌گفت: «این یک تعریف است!» و ناخودآگاه به این ضرب‌المثل اشاره می‌کند: «تقلید شکلی از چاپلوسی صمیمانه است.» او در ویدیو زیر تعریف می‌کند که جاناتان آیو (که از او به‌عنوان همکارش یاد می‌کند) از او می‌خواهد به استودیو طراحی اپل برود؛ البته تنها! و طرح‌های اپل را از نزدیک ببیند، همچنین توضیح می‌دهد که آقای «فیلیپ استارک» طراح مشهورفرانسوی در یک میهمانی در لس‌آنجلس صریحا به او گفته است که اپل از طراحی‌های او کپی می‌کند، اما او پاسخ همیشگی‌اش را داده. رامز بر این عقیده است که یک طراحی اصولی و خوب نظر همه را جلب می‌کند و ممکن است طراحی‌های خوب شبیه یکدیگر باشند. برای همین به استارک چنین پاسخ داده بود: «برای من [اینکه محصولات آنها شبیه طرح‌های من باشد] یک تعریف‌کردن است.» رامز می‌گوید: «من یک طراح صنعتی نیستم، من یک معمار هستم چراکه تحصیلاتم را در این رشته به اتمام رساندم» و اضافه می‌کند: «دلایل زیادی برای این انتخاب هست، ولی یکی از آنها که من از همه بیشتر از آن تنفر دارم وجود محصولاتی غیرضروری است که روی آنها اسم دیزاین می‌گذارند. و این باعث می‌شود که دنیای دیزاین از چیزی که واقعا باید باشد و آنچه که هدف دیزاین است، یعنی کمک برای زندگی راحت‌تر، فاصله بگیرد... طراحی در حال همه‌گیرشدن است اما به عقیده من نه در مسیر درست و من ترجیح می‌دهم که به معماری برگردم.»

پرده سوم؛ زندگی رامز

در سال ۲۰۰۰ «دیزاین بوم» مصاحبه‌ای با این طراح بزرگ در منزلش در «کرونبرگ» (kronberg) انجام داد و در این مصاحبه او از روزمرگی‌هایش گفت. با دانستن این مسایل شخصی شاید بهتر بتوانیم کار او را درک کنیم و ببینیم تا چه حد طرح‌هایش به شخصیت درونی او نزدیک است. رامز می‌گوید: «فرم باید از عملکرد پیروی کند و جور دیگری از طراحی برایم قابل تحمل نیست. مسلما عملکردهای روحی روانی هم وجود دارند که باید به آنها توجه کنیم، مساله اصلی، نگه‌داشتن تعادل بین زیبایی ظاهری و وفادار ماندن به عملکرد محصول است.» در جواب این سوال که آیا شما فکر می‌کنید «دیزاین» یک عبارت مستقل فرهنگی است می‌گوید: «امروزه کلمه دیزاین بیش از ا