رویکرد پساصنعتی تیر لانز

حفره‌ای به منظره سیاه

مهرداد ایروانیان، معمار منظر
iravanianoffice@yahoo.com

The Hole to the Dark Landscape

پساصنعتی به معنای بر شمردن دوره‌ای است که به اتمام می‌رسد و با تمامی خصیصه‌ها در قالب یک زمان پایان‌پذیر مختصات پیدا می‌کند. عناصر تشکیل‌دهنده آن خواص خود را برای گسترش، پویایی و تطبیق یک وضعیت بیولوژیک یکسان برای همه سیستم‌های زنده بکار نمی‌گیرد، بل در آن شرایط، ترک وجود دارد؛ شرایط رهاشدن. صوری که در آن مفاصل وجود ندارد و همه چیز در آن دارای اعلامیه پایان‌پذیری است. گرچه در ساختارهایی با نشانه مفاصل می‌توان با چشم‌انداز نقب به ساختارهای دیگر، ابعاد زمانیِ را امیدوارانه انتظار داشت، اما این مفاصل خارج از تصور برنامه‌ریزی یا تعمداً حذف می‌شوند و یا لابلای ساختار رمزگذاری شده چون اشباح سرگردانند. مفاصل، مهم‌ترین شاخص و نشانه‌های انتهای یک دوره و آغاز دوره دیگر برای ثبت تغییر شرایط هستند. حذف مفاصل در برنامه‌ریزی، پیش‌بینی داشتن یک پایان است. مفاصل از نیروی نهان در هر استقرار شکل می‌گیرند. مثل پنجه زهرآگین آلودگی - مثل خوردگی که مفاصل منفی را تعریف می‌کند و راه را برای بازگشت محیط آماده می‌سازد. ماشین طبیعت دائماً در حال بروز حالات متفاوت است که به‌طبع معنای مفصل در هر مقطع معنای به شیوه‌ای متفاوت طرح می‌شود. این تغییرات، اشکال را می سازند؛ از تنه به شاخه به برگ به میوه به اضمحلال.

تغییر اندازه در جهان ریزومیک[1] بیان‌کننده مفهوم مفاصل است. پدیده‌های دست‌ساز به سان باقیمانده‌های خطوط صنعتی تابعی از یک نگرش ریزومیک نیستند. همه عواقب ریزومیک در این پدیده‌ها با نفی محدوده برنامه و اصولاً مرز صورت می‌پذیرد.

دوران پساصنعتی وارد مرحله‌ای از خودبیگانگی در ابتدای قرن بیستم می‌شود. درهایی که بسته می‌شوند و شریان‌ها قطع می‌شوند یعنی پیراتاکسونومی بدنه‌های ساخته شده قرابت خویش را از دست می‌دهند؛ چرا که روند کارکرد یک رابطه، درون و بیرونی نبوده و تنها ماشین بلاواسطه درون از حرکت می‌افتد و پوسته‌ها غریب می‌شوند. اما در دهه پنجاه گرایش به سمت باستان‌شناسی صنعتی قوت می‌گیرد آن هم به دلیل غبارروبی از روی اروپای بعد از پایان جنگ که به صورت یک ضد برنامه بر سراسر سازماندهی‌های شهری فرو آمده بود. یک نوع تراز هم ارزشی در پایان جنگ برای آثار باقی بوجود آمد. تقبیح سال‌ها موجودیت ساختارهای از دور خارج شده به لحاظ ایماژهای برابر با خرابه‌های بعد از جنگ که در آن معنای سرعت زوال، خاطرات، شروع، بنیاد، حیات در یک دوره کوتاه در هم آمیخته شده بود به شکل سمپاتیک تبدیل می‌شود. سمپاتی برای همه موجودیت‌ها : منظره در هم آمیختگی زمین و آسمان، ترکیب استخوان و شاخه و آهن، همه سوخته.

ورای عناصر، یک مهاجرت عمومی صورت می‌پذیرد. جنگ معانی؛ مقیاس، مقدس، نهاد، افق، گروه، فرد، را بر هم زد و نگرش باستان‌شناسی حیطه‌های نوین را به‌وجود آورد. در میان تلاش برای یافتن شیء گمشده، همه یافته‌ها و نیافته‌ها شیء می‌شوند و با اشاره به شروع دوران انقلاب صنعتی و چند دهه پیش از قرن بیستم پیشگویی "غرابت با شیئی تولیدشده" بنیان‌گذاران مکتب علمی که به تعریف ازخودبیگانگی از شیئی تولیدشده توسط پرولتاریا می‌پرداخت، در دوران بعد از جنگ به شکل تمام عیار همه پارامترهای محیطی بروز کرد : دست‌اندازی درون سیاهچال محیط برای یافت شیء مقدس. اما همه چیز مقدس می‌شود. تمامی ابعاد ساده حیات برای انسان پساجنگ مقدس می‌شود یا به عبارتی تعریف تقدس دگرگون می‌شود و این به معنای وارد شدن به حیطه پیچیدگی معانی نوین است. در این حال، شیء در هم شکستهٔ رهاشدهٔ جنگی استدلالی مشابه با معنای ضد برنامه تصادف - اضمحلال - دیگر برنامه غیر اورگانیک - غیر ریزومیک را به جا می‌گذارد : رهاشدن میان منظره در زمان بهم ریختگی همه مبانی. رهاسازی ماشین جنگی، دیگر یک آلودگی برای منظره نیست. کشتی‌های جنگی غرق شده در اقیانوس‌ها به بخشی از منظره مبدل و به موجودات ریزومیک تبدیل می‌شوند. بونکرهای بتنی یادواره استاتیک جنگ به دریچه‌های درون زمین تغییر پیدا می‌کند تا چیزی را به جای نهان کردن آشکار سازد؛ ابعاد کریپتوژنیک ساخت، یعنی لایه‌های نهان منظره. اما لایه‌های منظر چه نهان چه آشکار ماشین جنگ انستیتووار (سازمان‌یافته) می‌شوند. بخشی از باستان‌شناسی صنعتی، آثار رها شده‌ایی است که زیر ساخت حرکت ماشین جنگی را تعریف می‌کند. زیرساخت هایی که دشت‌ها را به دو نیم می‌کند و کوه‌ها را می‌شکافد و بر رودخانه‌ها طاق می‌زند و بعد رها می‌شود و تا ابد قلمرو حیطه خاص را به تعریف می‌نشیند : ریل‌ها و جاده‌ها از جمله حریم‌های سرزمین‌های خیالی‌اند. در دهه پنجاه یعنی چند سال بعد از فروکش کردن جنگ، ابعاد نوین میزان مداخلات ناخواسته و با برنامه‌های موقت آشکار می‌شوند که پیامد همه سرفصل‌هایی چون جنگ است. در این حال، تصویر آمیخته تمامی وجوه مداخلات به عرصه مجادلات می‌رسد. باستان‌شناسی صنعتی در وسعتی به حد در برگیرندگی تمام حوادث تولید و از کارافتادگی پروسه آن‌چه در روند استاتیک یعنی تولید کالا و چه دستاوردی چون بازدارندگی و مرگ، شکل می‌گیرد. گو اینکه حتی تولید کالا در طول جنگ خصوصاً در آلمان به خط تولیدهای ابزار جنگی تغییر ماهیت داده بودند و بازمانده خطوط تولید چیزی جز ماشین رها شده جنگی نبود. اما سرنوشت استحاله ماشین به ماشین تنها خاص سرزمین راین نبود.

ماشین‌های جنگ با پراکنشی به وسعت قاره‌ها به ماشین‌های بازدارندگی تبدیل می‌شود؛ بازدارندگی‌هایی که لابلای برنامه‌ریزی و توسعه قرار می‌گرفتند. حتی استحاله‌های تمام عیار مثل هیروشیما نمی توانست به حذف کامل ماشین

پیرونده

پیتر لاتز در نگاه دیگران

Post industrial by Peter Latz

بازدارندگی بپردازد. اما تسلیم شدن در مقابل استحاله تمام عیار به معنای رایج پالیمسست[۲] نیست و با پذیرش مرگ به‌عنوان وجه استثنای سمیاتیک بروز می‌کند. نشانه‌های مرگ به‌عنوان یک بعد از یک حاضر غایب، ناخودآگاه و ملتهب را به یاد می‌آورد که همواره در جستجوی تثبیت وضعیت زندگی است و لاجرم مرگ را به‌عنوان نقطه مقابل پیش رو قرار می‌دهد که تفکیک این حالت از شیوه نئوپالیمسست را باید مدنظر قرار داشت. باستان‌شناسی صنعتی در بهترین حالات نوستالژیک خود یعنی در سرزمین‌های دور از جنگ مثل ایالات متحده نیز فارغ از روان پیچیده درگیر، چون جسم صنعتی سرزمین قدیم نیز شکل می‌گیرد. به‌تدریج عادت بیان استلیزه (Abstractionism) که در اواخر قرن نوزده با برشماری ارزش‌های غیر رومانتیک و غیر روایتی در بخشی از ساختارهای هنری امپرسیونیسم و بعد به نوبت گسترش یافته، در تمامی وجوه هنر و معماری مدرن و به صورت تاخیری در دهه‌های بعد به جهان منظر وارد شد. ورود «پیترلاتز» به جهان انتزاع و برشماری وقایع غیرطبیعی به‌عنوان ضمیمه‌های منظر به‌صورت دو روش ادغامی که تاریخچه اول را می‌توان در بنیادهای شرق آسیا و پیشینه دوم را در رواج ترکیبی باستان‌شناسی صنعتی بازشناسی شیء غریب ماشین جنگ و رویکرد به ضمیرناخودآگاه شیء رهاشده کلاسیک دانست. اما برای ورود به این شیوه، باید احترام متقابل به تمامی پیامدها در چند دهه قبل را جستجو کرد.

گرچه گرامیداشت شیء سابقه‌ایی به طول تمدن غرب دارد و همواره چه نگرش به‌صورت ساختمان و چه به صورت یادواره تندیس‌گونه همه از یک ادراک همه جانبه در یک زمان و لاجرم تفسیر مکان و به لحاظ وجود شیء با صور معلوم می‌گوید و در دوران معاصر این عادت شیء منفصل چه در شیوه بنا و چه در حکم تندیس ادامه پیدا می‌کند اما تفسیر ماهیت از شیء کلاسیک به معاصر در انتزاعی نهفته است که به‌صورت اغراق در پدیده مقعر، محدب گاه به جای متأثر شدن تأثیر می‌گذارد ومحیط در گودی آن فرو می‌رود و برجستگی‌های شیء بر زمینه غالب می‌آید. این ناپایداری مرزها به تعریف قلمروهای نوین می‌انجامد. التهاب این مرز به عریان‌سازی ارزش‌هایی می‌پردازد که معنای افق را دربردارد. افق‌هایی که مناظر حاصل آنها هستند.

در این گونه عدم تعادل ارزش، شیء منظره و با ایجاد قلمرو بر محیط غالب می‌شود. بیش از ورود منظره‌نگاران، یا دست اندرکاران منظره نگاری نوین، معماری، مجسمه‌سازی با خواص خود به تشکیل این ایده می‌نشینند. در دوره حضور مجسمه‌سازانی چون مور (Moor)، هیپورت (Barbara Hepworth)، اولدنبرگ (Oldenburg)،کالدر (Calder)، آنیش کاپور (AnishKapoor) تمامی مجسمه‌هایی که به ابسترکشن معماری می‌پردازند و برای منظر تعاریف نوین قلمداد می‌شوند.

منظره‌نگاری با گرایش پساصنعتی با اعلامیه‌های پیشین مجسمه‌سازی – معماری – جنگ و .... وارد عرصه جهانی کازموپولیتن (Comopolitan) عناصر می‌شود. بروز پدیده‌هایی چون لندآرت (Land Art) از عواقب و در فرایند همین پذیرش ساختار معماری به‌عنوان منظر است. لاتز به طور دقیق خواستار حضور معماری می‌گردد در جایی می‌گوید هرس‌کردن گیاهان یعنی به‌دنبال یک سازمان فضایی بودن مثل هر معماری که در میان منظر واقع است.

این تکیه به معماری در دهه ۸۰ در پارک «دولاویلت» چومی (parc de la vi-lette, Bernard tschumi) و قبل از آن «گاس ورک پارک» هگ (gas work park, Richard Haag) در دهه هفتاد قابل پیگیری است. به‌نظر می‌رسد که موضوع توجه به ساختمان‌های پساصنعتی فراتر از یک دید ساده لوحانه به تاریخ یا دستاورد بشری است چراکه قرن‌ها ساختمان‌های باستانی این ارزش را به‌عنوان نقطه کانونی و مصرف‌کننده زمینه را در خود داشته‌اند؛ چیزی که منظره‌نگاران ناخودآگاه بدان پرداخته‌اند و خصوصاً به‌دلیل درگیری زیاد لاتز در پروژه شاخص خود یعنی پارک دویسبورگ نورد (landschaftspark Duisburg – Nord) که باید از آن به‌عنوان "منظره سیاه" یاد کرد یعنی بعدی که در میان (Interdimensio) منظر طبیعی وجود دارد، سوراخی که به بعد دیگر باز می‌شود و مفصلی که می‌توان با آن به ژرفای جهان پی‌برد و این ورای صحنه‌سازی «ترومن شو» (true man show) است که در آن انعکاس نور در ذرات معلق آبی به‌نظر می‌آید. هر چند که ورود از سیاهچاله منظره به صحنه ترومن شو با انتقالات طبیعت‌گرایانه پوشش گیاهی برای تعریف این مفصل، لازم به‌نظر نمی‌رسد اما در واقع شاید خدشه‌وار کردن مفصل را بیشتر عیان می‌سازد. اما اقدام به تعریف دروازه سیاهچاله با به انتزاع کشیدن صفحات انتزاعی که با طرح گرید صفحات فلزی مشخص می‌شود مؤثرتر است چرا که از یک جمعیت شهری سخن گفته می‌شود که در طول زمان ساکن شهر صنعتی بوده‌اند و گرایشات اجتماعی خود را به محدوده فوروم کشانده‌اند؛ گرایشات ارواح برای ایجاد مفاصل نامرئی ■

پی‌نوشت

۱. ژیل دلوز فیلسوف فرانسوی، ریزوم (Rhizome) را از زیست‌شناسی وارد فلسفه ساخت. وی معتقد است ما دو نوع تفکر داریم؛ تفکر ریزومی و تفکر درختی. تفکر درختی با ارتباط خطی و عمودی و گوش به فرمان سروکار دارد ولی تفکر ریزومی، فضاها و ارتباطات افقی و چندگانه و همه‌جانبه را تداعی می‌کند. این تفکر، متکثر و ضد تمرکز نظام معمول است که در آن از مرزبندی‌های تفکر خطی خبری نیست. هر تفکر ریزومی پایانش آغاز تفکر دیگری است و نمی‌توان برای آن آغاز یا پایانی قایل شد.

۲. دست‌نوشته‌ای است که بر روی دست نوشتهٔ پیشین نوشته شده و نشانه‌های لایه‌های پاک شدهٔ متن‌های پیشین را در خود دارد. شهرهای پالیمستی، از لایه‌های از لایه‌های الحاقی بسیاری ترکیب یافته‌اند که کاربری آن‌ها تغییر یافته است. این شهرها در بردارنده هویت و خاطره و فرم‌های مختلط‌اند که در زمان‌های مختلفی با هم وجود داشته‌اند.