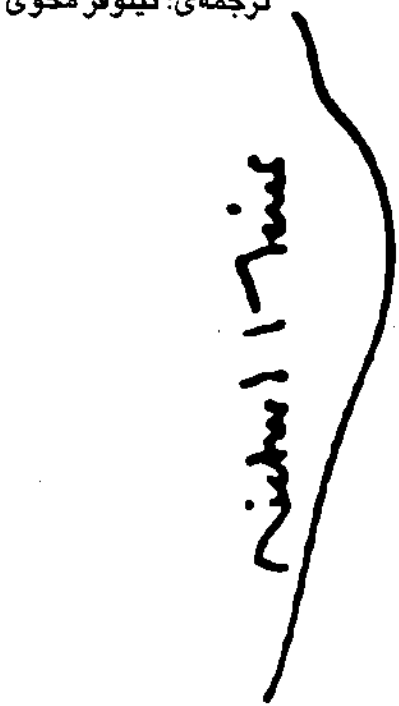
مشاهیر معماری جهان (۵)

تحلیل آثار، اندیشه‌ها و دیدگاه‌های ریچارد مایر

نوشته‌ی: سیلویو کاسارا
ترجمه‌ی: نیلوفر محوی



ادبیات معماری و شهرسازی
نامزد برگزیده‌ی هفت سال

این کتاب ترجمه‌ای است از:
Richard Meier
Silvio Cassarà
ISBN:84-252-1693-1

کاسارا، سیلویو
ریچارد مایر: نوشته‌ی سیلویو کاسارا؛ ترجمه‌ی نیلوفر محوی. ـ اصفهان: نشر خاک، ۱۳۸۳.

۲۱۶ص. مصور (ادبیات معماری و شهرسازی ـ ۴۹)

ISBN:964-5583-60-8

فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا.
عنوان اصلی:
Richard Meier.

۱. مایر، ریچارد، ۱۹۳۴- م. Richard Meier, -- نقد و تفسیر. الف. نیلوفر محوی، مترجم. ب. عنوان.

۲ک ۹م/ NA ۷۳۷
۷۲۰/۹۲
۱۳۸۳
کتابخانه ملی ایران
۸۳ - ۲۱۸۵۸ م

ادبیات معماری و شهرسازی
ناشر برگزیدهٔ هفت سال

☐ ریچارد مایر
☐ نوشتهٔ: سیلویو کاسارا
☐ ترجمهٔ: نیلوفر محوی

☐ ویرایش ادبی: بخش ویرایش نشر خاک
☐ صفحه‌آرایی، نظارت بر چاپ: کارگاه گرافیک نشر خاک

☐ لیتوگرافی: صبا
☐ امور چاپ: شهریار
☐ صحافی: پیمان

☐ تعداد فرم سیاه و سفید: ۱۳/۵
☐ شمار: ۳۳۰۰
☐ نوبت چاپ: دوم، تابستان ۸۸
☐ قیمت: ۶۸۰۰ تومان

☐ شابک: ۸-۶۰-۵۵۸۳-۹۶۴-۹۷۸
☐ کلیهٔ حقوق برای نشر خاک محفوظ است.
☐ دفتر و نمایشگاه تهران: خیابان کریم‌خان زند، نرسیده به میدان هفت تیر، پلاک ۸۲ تلفن: ۸۸۳۳۵۴۲۵-۰۲۱
☐ دفتر اصفهان: خیابان محتشم کاشانی(دقیقی)، روبروی پست بانک، کاشی ۳۸ تلفن: ۶۲۳۰۶۳۶-۰۳۱۱

درگاه

«ریچارد مایر» زاده به سال ۱۹۳۴ در نیوارک‌نیوجرسی، شوالیه‌ی سفید پست مدرنیسم است. در سال ۱۹۵۷ از دانشگاه کورنل فارغ التحصیل شد و پیش از تأسیس دفتر کار خود در نیو یورک با اسکیدمور، او ینگز، مریل و مارسل بروئر همکاری داشت.

مایر ابتدا در زمینه‌ی ساختمان سازی برای طبقه‌ی مرفه فعالیت می کرد تا آن که در سال ۱۹۶۹ به عضویت گروه پنج نیو یورک‌درآمد. سفیدهای گروه پنج، دوره‌ی سفید و قهرمانانه‌ی ریت ولد، گروپیوس، تراگنی و لوکوربوزیه را احیا کردند. حوزه کار مایر بیشتر ساختمان‌های مسکونی، موزه‌ها، فضاهای تجاری و دولتی در اروپا و آمریکا است. خانه‌های مطلقاً سفید مایر، در زمینه‌ای سبز با لایه‌بندی‌های افقی و عمودی، بیشتر برگرفته از دوره‌ی اصلاحی کوربوزیه است. مهمترین ویژگی آثار مایر، سرعت بازشناسی آنها از دیگر بناهاست.

امید دارم انتخاب این کتاب از خیل آثاری که به تحلیل آثار مایر می پردازد و البته برنده جایزه کتاب برتر در منتشره‌های معماری جهان از سوی انجمن معماری آمریکا نیز هست از یک سو و سرکار خانم دکتر نیلوفر محوی جهت برگردان اثر از دیگر سو از طرف مخاطبین گرام گزینش شایسته‌ای تلقی شود.

پاییز ۸۵

محمد احمدی نژاد

آستانه

ریچارد مایر را همه می‌شناسند، نه چهره‌ی او را، که معماری سفید او را. با ورق زدن گذرای کتاب‌های معماری هم می‌شود مایر را شناخت. آثاری که از میان گونه‌گونی برداشت‌های ذهنی معماران به سهولت قابل شناخت است، همان پوسته‌های آشنایی که در درون فضا، فرم‌های تندیس‌گون آفریده و درون فرم به فضا عمق می‌بخشند. برای شناخت درست مایر اما ،باید او را از میان کارهایش و از ابتدای فعالیتش، مورد بازبینی قرار داد، یعنی از زمانی که همراه با چهار همکار دیگر به "پنج معمار نیویورکی" معروف شدند و به قول آرتور درکسلر مدرسه ی معماری نیو یورک را شکل دادند. پنج معمار نیو یورکی را متأثر از کارهای لوکوربوزیه در دهه‌های بیست و سی میلادی می‌دانند. آنان با دنبال کردن اصول معماری مدرن، نوعی کمینه‌گرایی آنتی- بورژوازی را ارائه دادند که کنت فرامپتون آن را پلاستیکی و پُست-کوربوزین نام می‌نهد. به لحاظ تاریخی کار این پنج معمار را ادامه ی معماری گروپیوس و بروئر و پیش از آنان ریچارد نیوترا دانسته‌اند اما شاید بهتر باشد اعتبار این ادعا را به نقل قولی از خود مایر وا گذاشت: "همه ی ما به نحوی تحت تأثیر لوکوربوزیه، رایت، آلتو و میس وندر رو هستیم، اما نه کمتر از برامانته و بروميني و برنینی. معماری یک سنت است، یک تسلسل مدت دار. ما چه آن را غنی سازیم چه ضعیف، باز هم به گذشته وصلیم. ما در حال تکاملیم". مایر زمانی خود را مدرن‌گرای متاخر کلاسیک می‌خواند اما همچنان مانند لوکوربوزیه اصرار بر استفاده از سطوح بتنی داشته (و گاهی اوقات ظاهراً بتنی) و این حس را با بکارگیری فرم‌های تزیینی شاد و ایجاد فضاهایی با ارتفاع‌های مضاعف ادامه می‌دهد. ریچارد مایر جوانترین معماری است که در سن چهل و نه سالگی جایزه‌ی پریتزکر را به خود اختصاص داد و از معدود معمارانی بوده است که کارهایش توانسته الهام بخش چند نسل متوالی از معماران جهان باشد؛ زنجیره‌ای که تا زمان حال نیز تداوم داشته است. امید است کتابی که در دست دارید بتواند مایر را همانطور که هست به شما بنمایاند.

دکتر نیلوفر محوی

پاییز ۸۵

ARLES

88

هشتی

سرنوشت ۱۳
مع ـ سار ریچارد مایر ۲۳
خانه‌ی مایر، اسکس فلس ۲۳
خانه‌ی اسمیت، دارین ۲۶
خانه‌ی هوفمان، ایست همپتن ۳۰
خانه‌ی سالتزمن، ایست همپتن ۳۲
مجتمع مسکونی هنرمندان وست بث، نیویورک ۳۴
ساختمان تربیت بدنی، دانشگاه ایالتی، فردونیا. پروژه ۳۶
ساختمان‌های صنعتی کمپانی چارلز اوانز در فیرفیلد و پیسکاتاوی. پروژه ۳۸
خانه در پاندریج. پروژه ۴۰
خانه‌ی آلدوست مری ۴۲
مرکز توانبخشی مونرو، روچستر ۴۴
مجموعه‌ی مسکونی شمال شرقی تویین پارکز، نیویورک ۴۶
مرکز توانبخشی برونکس، نیویورک ۵۰
خانه‌ی میدمَن، سندز پوینت ۵۴
خانه‌ی داگلاس، بندر اسپرینگز ۵۶
طراحی شعبه کارخانه‌ی الیوتی درامریکا. پروژه ۶۰
طرح الگویی متنوع برای شعبه ها کارخانه‌ی الیوتی درامریکا. پروژه ۶۲
مجموعه‌ی مسکونی مرکز آموزشی الیوتی، تری تاون. پروژه ۶۴
دفاتر فروش الیوتی، فیرفاکس، پروژه ۶۶
۶۸ خانه‌ی شمبرگ، شاپاکوا
۷۰ موزه‌ی هنرهای مدرن در ویلای استروتزی، فلورانس. پروژه
۷۲ مجتمع مسکونی دانشگاه کرنل، ایتاکا. پروژه
۷۴ آتنیوم، نیوهارمونی
۷۸ آتلیه سفالگری سارا کمپبل بلیفر، نیوهارمونی
۸۰ طراحی خانه‌ای در حومه‌ی شهر، کنکورد. پروژه
۸۲ طراحی نمایشگاه مدرسه‌ی نیویورک در موزه‌ی ایالتی، آلبنی
۸۴ سالن مطالعه ی آی. سایمون، موزه‌ی سالامون آر. گوگنهایم، نیویورک
۸۶ خانه‌ای در پام بیچ
۸۸ مدرسه ابتدایی کلیفتی کریک، کلمبوس
۹۰ کالج مذهبی هارتفورد
۹۴ خانه‌ی جیووانیتی، پیتزبورگ
۹۷ موزه‌ی هنرهای تزیینی، فرانکفورت ام ماین
۱۰۲ بلوک مسکونی سامرست، بورلی هیلز. پروژه
۱۰۳ موزه‌ی عالی هنر، آتلانتا
۱۰۹ دفترمرکزی رنو، بولون بیانکور. پروژه
۱۱۲ مجموعه‌ی مسکونی آی. بی. ای برلین. پروژه
۱۱۴ توسعه‌ی کانون هنری دِ موآن، دِ موآن

۱۱۸ [illegible]
تغییر کاربری کارخانه‌ی لینگوتو، تورین، مسابقه ۱۲۰
خانه‌ای در وست چستر کانتی ۱۲۲
خانه‌ی هلمیک، دِ موآن، پروژه ۱۲۴
مجموعه‌ی دفاتر و آزمایشگاه‌های زیمنس، مونیخ ۱۲۶
خانه‌ی آکربرگ، مالیبو ۱۲۸
مرکز بریج پورت، بریج پورت ۱۳۰
خانه‌ی گروتا، هاردینگ تاون شیپ ۱۳۲
بنیاد گِتی، لس آنجلس ۱۳۴
بازسازی محله‌ی بیکوکا، میلان، مسابقه ۱۳۸
کانون فرهنگی و شهری در مونستر پلاتز، اولم ۱۴۰
تالار شهر و کتابخانه‌ی مرکزی، لاهه ۱۴۲
مرکز چشم پزشکی دانشگاه علوم بهداشت آرگون، پرتلند، پروژه ۱۴۶
خانه‌ی راشوفسکی ۱، دالاس، پروژه ۱۴۹
هتل ساحلی سانتا مونیکا، مسابقه ۱۵۰
برج‌های میدان مدیسون، نیویورک، مسابقه ۱۵۲
مرکز همایش و پیشایند شواندی ۱۵۶
دفاتر مرکزی کی. ان. پی، هیلورسوم ۱۶۰
موزه‌ی هنرهای معاصر، بارسلونا ۱۶۲
مرکز پذیرش دانشجو، دانشگاه کرنل، ایتاکا، پروژه ۱۹۰
۱۷۲ [illegible]
۱۷۶ طراحی کلی پارک ادیبورو، ادیبورو
۱۷۸ مرکز پژوهش دایملر بنز، اولم
۱۸۰ ساختمان اداری در فرانکفورت ام ماین، پروژه
۱۸۲ کتابخانه‌ی ملی فرانسه، پاریس، مسابقه
۱۸۳ بانک هایپولوکس، لوکزامبورگ
۱۸۸ موزه‌ی نژاد شناسی، فرانکفورت ام ماین
۱۹۰ طراحی برای محله‌ی سکستیوس، مایرابو، از ان پروانس، مسابقه
۱۹۲ موزه‌ی آرپ، رولانذ ورث، پروژه
۱۹۴ ساختمان اداری یوروجیو، بازل، پروژه
۱۹۶ مرکز بهداشت گرنج رود، سنگاپور
۱۹۸ خانه‌ی راشوفسکی ۲، دالاس
۲۰۱ طراحی برای پتز دَمر پلاتز برلین، مسابقه
۲۰۴ دفاتر مرکزی سونیس ایر در امریکای شمالی، ملویل
۲۰۸ زندگی نامه
۲۰۹ لیست آثار مهم
۲۱۱ نوشته‌های ریچارد مایر
۲۱۱ نمایشگاه‌ها
۲۱۲ کتابشناسی

سرنوشت

قالب‌های گوناگون دریافت ذهن

در اوایل دهه‌ی شصت میلادی نخستین پروژه‌های ریچارد مایر پدیدار شد. در این هنگام زندگی امریکایی دستخوش تغییرات و نوآوری‌های بسیاری در عرصه‌های گوناگون بود که از نگاه پیوستگی زمانی، آخرین صحنه‌ی این دگرگونی‌ها، رنگ و بوی همکاری پایبندی با معماران اروپایی مهاجر را داشت. این نشانه‌ها که دیگر پنهان‌داشتنشان ناشدنی می‌نمود و بی‌صبری‌های تازه را در پس خود نهان داشت، آشکارا بنابر شناخت کنت فرامپتون از پسامدهای ناشی از مقدمات نوکلاسیسیزم فن‌سالارانه میس وندرو و منطق‌گرایی رومانتیک گروپیوس، بر شرایط یاری‌رسان آمریکای پس از جنگ بود. این چشم‌انداز را مجله‌ی آرکیتکچرال رکورد در وارسی چهل‌ساله‌ی معماری چنین بیان می‌کند: "آمیزشی از جادو، نوستالژی و نشانه‌هایی از شکوه". و هنگام آن فرا رسیده بود که قواعد مسلم و کوشش‌های گنگ کهنه به دور ریخته شوند؛ فعالیت خسته‌کننده‌ی نسل میانی که در سایه‌ی بزرگان خود مانند: پی، کُبه بارنز، تک و فرنزن به تولید مکانیکی سرگرم بودند و بازتاب ناراستی بود، که تنها گویای استقلال جمع و گستره‌ی آزمون‌ها بود.

در آن هنگام، اسطوره‌ی فن‌آوری ناپایدار می‌نمود ـ البته نه برای اسکیدمور، اُوِینگز و مریل ـ و روزنه‌ای که در دیوار تاریخ با نگاه نقادانه‌ی گواه خاموشی، همچون لویی کان پدیدار شد (در آن هنگام ساختمان بزرگ پانام بر فراز پارک اُونیو سر به آسمان ساییده بود) بیشتر نگاه‌هایی از گوشه‌ی چشم و شوخ‌طبعی‌های گذرا، همانند پرسه‌زنی‌های باروک گونه‌ی پل رادلف را پذیرا بود. به نظر می‌رسید که این ماجرا فراخوانی زبانی به گذر از آستانه‌های آزمودگی بود، انباری از یادمان ــ خودخواسته. فردی و نمادین همراه با انتزاع همه‌ی گونه‌ها و این برابری می کند با تاریخی که بیشتر چشم‌پوشی از سبک شیروانی است: نسل میانی توانایی خداداد و درخور ستایش خود را به‌مانند نقطه‌ی تحول برای نسل بعدی به کارمی بست. نسلی که نقش بسیار مهمی را در معماری امروزه بر دوش داشت و این به‌سادگی تنها پدیده‌ای بود که گزینش می‌شد به گونه‌ای که حتی زمان نیز نتوانست پاره‌ای از آن عناصر را ناپدید کند، مانند تونالتیه و ابعاد معلق دیوارهای سفید خانه‌ی اسمیت و پروژه‌های دیگری که با هماهنگی همدیگر به دنیای جدی معماری آمریکایی وارد می‌شدند. این پدیده‌ی به مرزهای روشنفکری روی کرد، که پی‌آوردی از گسترش بیش از

اندازه‌ی سبکپردازی بود. برای زیستن و یا درآمیختن خویش در ساختمان‌های بسته‌ی تراز بالای نیویورک و لانگ آیلند به پایینشان می‌کشید و از این رو ناخودآگاهانه، یک همانندی بی‌چون و چرا میان ساختمان‌های شیروانی‌دار و خانه‌های نخستین مایر پدید آمد.

عرضه‌ی ساختمان‌های مسکونی توسط مایر اساساً به‌مانند ضربه‌ای ناگهانی از یکدست‌شدنِ برداشت‌های اروپایی بود: پشتکار بی‌اندازه ریز بینانه در ترکیب‌بندی‌های معمارانه و نمونه‌ای غایی از پیچیدگی و شناخت ناب از خشونت نمایان شده به دست لوکوربوزیه. فرم و تنها فرم. با همه‌ی اینها، مایر تنها نبود. طرفداران "سفید" سبک جهانی، شامل افرادی نیز می‌شدند که با یکدیگر نه از جنبه‌ی تحصیلات بلکه با ارتباطات فرهنگی و یا نوآوری‌های مشترک، پیوند داشتند: نمایشگاه موزه‌ی هنرهای مدرن در نیویورک و یا ارتباطات تاریخی که همچنان آماده و پیوندپذیر می‌نمود (مایر با برونر کار می‌کرد و آیزنمن در کمبریج با تی ای سی و هایدک هم با پی).

گرد هم آمدن این پنج تن که خود به‌مانند یک کلیدواژه می‌نمود (همان گونه که تافوری آن را در سال ۱۹۷۶ به‌سان یک قایق نجات و یا یک راهکار رهایش بیان نمود) در دهه‌ی شصت تماسی مستقیم با نسل میانی برقرار نمود. این دیدگاه که جنبش نوگرا به‌سان یک ساز و برگ طراحی و همانند یک ساحل نجات برای کشتی‌شکستگان است و یا یک کشتی نوح، اینک نیاز به اثبات داشت. اما این حضور باعث بدگمانی‌هایی شد: همکاران او ام ای. دانشگاهیان و رادیوگرافرهای پدیده‌ی شهری نیویورک و منتقدین آن سال‌ها. ارجاعات بسیاری را بر این طراحی‌ها وارد کردند: آنان تصاویری را که خوش‌بینی جهان مدرن را نمادگرایانه می‌نمود ـ آسمان‌خراشها را ـ زیستگاهی بی‌ارزش که خط آسمان را به اندازه‌ای نزول داده‌اند که انگار تنها گواه از آن نمود هستند تا پرداختی به درستی رها ساز.

این مسأله، روشن‌گر هیچ چیزی نبود مگر اندیشه‌ای که انگاشتی است از شرایط به دست آمده و پیش از بیان خویش در رویدادهای واکنش‌گرانه . اما بهترین تعابیر یاد شده، عجز و ناله ی شهر است ـ یک مترو پلیس به روش فریتز لنگ ـ که سرگذشت و یادگارهای متعدد آن در یک راستا جای دارد و در این میان تنها برخی از آنان عالی می‌نمایند. جان هایدک در گفتگویی در سال ۱۹۷۵ ابراز کرد که از نگاه فرهنگی، خود را با دهه‌ی ۱۹۳۰ هم‌آوا می‌داند. همین‌طور در نقاشی و معماری. گیورگولا خشم خود را از بوی ناپسند این نوبورژوازی در بیانیه‌ای بازگو می‌کند. لیکن "شرایط تاریخی" برای همه یکسان است. پروژه‌های نخستین که رو در رو با "سفیدها"، "خاکستری‌ها" و زمینه گرایی آشکار شدند. همگی در محدوده‌ی روش‌های سنتی گذشته جای دارند که مجازاً بدون غلط قلمداد شدند. خانه‌ی گیلد به دست ونچوری، نخستین پروژه‌های ارتودوکس استرن یا هوپنر، چنین وانمود می‌کردند که: حرکت مدرنیته تنها یک عصای زیر بغل نیست. در ونیز در یکی از بهترین دوسالانه‌هایی که برای معماری فراهم شده بود، دو قاره‌ی آمریکا و اروپا رو در روی هم قرار گرفتند و یکدیگر را به بوته‌ی آزمایش سپردند: چشم‌انداز خطوط جهت‌گیری و گرایش‌ها، کاملاً تعریف شده بود. هر چند به نظر برجسته‌ی نیل سایمون "همه چیز آماده است، هیچ چیز به نظم در نیامده است".

ونیز آخرین لحظات راهکار این قضیه‌ی قدیمی را به چشم دید. آمریکا غرق در حل مسائل کوچکِ ناشی از زبان محاوره بود و در مقابل اروپایی بود که در نگرش همسنگ می‌نمود و در کوشش برای پاسخ دادن به پرسش‌های معماری و گسترش آن بود.

پیامد این رویارویی پراکندگی بود و همان‌طور که انتظار می‌رفت با نظام‌مندی و پژه‌ی خود نشانه‌های آغازین این رویکرد را نوید می‌داد. ایتالیا بایستی چند سال دیگر را در طراحی می‌گذراند، در حالی که جبهه‌ی معماری (با یک یا دو مورد استثنا) با حضور نومنطق گرایانه، دودل و شکست خورده به نظر می‌رسید؛ نومنطق گرایی‌ای که حاوی جزم‌نگری زمخت بود: عناصر معماری را نزول داده، عملکردهای سوررئال را نوید داده و ارزش‌های زبانی را در نزدیکی احساسات کامل و یکپارچه پنهان داشته است.

یک مدرسه می‌توانست مانند یک ساختمان اداری بنماید و در عین حال یک خانه مسکونی را نمایش دهد. ساختمان‌ها به گونه‌ای طراحی شده‌اند که اساساً نقشی شهری را بازی کنند، تیپولوژی طوری بود که توالی منسجم عناصر را با زاویه‌ی ۹۰ درجه به همدیگر کاهش می‌داد.

بنای یادبود تنها بازمانده‌ای بود که از این قاعده‌ی جدید شهری جان سالم به در برده است و به‌مثابه‌ی منحنی نموداری بود که نگرانی‌های تکنیک‌های اجباری را نمایان می‌ساخت: تنها تعداد کمی از ساختمان‌ها واجد شرایطی بودند که خود را به عنوان کاندیدهایی برای ایفای نقش شهری در هر حالت غیرمنتظره‌ای معرفی نمایند. هنگامی‌که ساختمان تئاتر جهانی آلدو روسی در تاریکی‌ها می‌درخشید و به عنوان نتیجه‌ای از "لحظه‌ی تردیدها" تلقی می‌گردید، در امریکا سکسکه‌ی تاریخ یکی پس از دیگری لاینقطع به وقوع می‌پیوست و جایگاه حقوقی مستحکم و غیرقابل‌انکاری را برای لذت‌گرایی ایجاد می‌کرد.

نسل میانی در اولین دور بازی در مقابل دنیای پیچیده واقعیات در دهه‌ی هفتاد، حتی قبل از شروع مسابقه بازنده بود. ولی استثناء نیز وجود داشت. هنگامی که در سال ۱۹۷۶ انتشارات دانشگاه آکسفورد اولین سری از کارهای ساخته شده‌ی ریچارد مایر را در یک دوره‌ی ده ساله منتشر کرد، یک جهت‌گیری کامل و متمایز از حرکت معماری ظاهر شد. خود مایر در صفحه‌ی یک آن چنین نوشت که این کتاب سابقه‌ای از "تمایلات طراحی و وضعیت‌های تکاملی" معماری می‌باشد. گفته‌ای که بعدها دقت آن معلوم شد. مقاله‌ای که در مجله‌ی آرکیتکچرال رکورد تحت عنوان «بررسی چهل سال معماری» آمده بود، دیگر تنها در بخش‌هایی قابل اعتماد می‌نمود. معجزه‌ی مایر، استعداد ذاتی او در به کارگیری استراتژی پیچیدگی در مقابل برنامه‌های رو به جلویی بود که توسط کالین راو در دهه‌ی ۱۹۵۰ ترسیم شده بود؛ همان خانه‌های مسکونی زمینه گرا، که در آنها عدم حضور رنگ‌ها - سفید یا نهایتاً رنگ خنثای آلومینیوم- وضعیت باروری سوررئال را تعریف می‌کنند.

توجه معطوف به ارائه‌ی ارتباط میان طبیعت واقعی و مصنوع، مناظر استثنایی‌ای را آشکار می‌سازد که طی آن می‌توان برنامه‌های آرمان‌گرا یا نوگرا را بر رویه‌ی کلی معماری آنگلوساکسون (همانند معماری سفید نیوانگلند) وضع کرد و شاید بتوان زمینه‌گرایی ظریف و دقیقی را خلق نمود، هر چند که ممکن است فاصله‌ای با کلیت اصلی آن معماری داشته باشد.

سهولت و روانی پروژه‌های اولیه مایر وضعیت خود را در میان بافت شهری چنان مستحکم نمود که ابهامات "رایتین راسیونالیسم" در آن وجود نداشت.

در این جا رابطه‌ی میان "خاطرات" و "وضعیت" دست‌نخورده باقی می‌ماند و این همان راهبردی است که مایر را به وفادار بودن به کل و مختصات، بدون آن که مصالح طراحی را زیر پا بگذارد قادر می‌سازد و تأکید نیز بر این است که این پروژه‌ها به معنای دقیق کلمه "وضعیت‌های متکامل" را القا نمایند. بنابراین هیچ گونه واهمه‌ای از مقیاس یا سایت وجود نداشته و تنها مقصود، ارزش فضایی و معانی مداخلات می‌باشد، ارزش‌هایی که

شاید نشانه‌هایی از "تعالی واقعی" را خاطرنشان می‌سازند.

نشانه‌هایی از شکوه‌تعالی با توانایی محو رد پای دیگران. نوستالژی مشهود در آب رنگ‌های هایدک و مقداری نیز در شرایط اگزیستانسیال امریکایی با هر حالت و اصالت. همانند اوضاع ترسیم شده در نوشته‌های تورا، که به دنبال اسکان تنهایی باز یافت شده و غرور آمیز. در جایگاهی از رایت تا نیوترا است که جریان برتر زندگی را در میان بودن و ماندن جستجو می‌کند: در هماهنگی با بهره‌برداری کامل (ذهنی و فیزیکی) از فضای داخلی که در هر لحظه. مرسوم و مبتذل و یا در عین حال بسیار غیرشخصی و برجسته باشد. همانند نمونه‌های بیشمار در حومه‌ی شهرهای بزرگ آمریکا؛ شرایط ایجاد شده‌ای چون پروژه‌های تولید مجدد ونچوری که به‌گونه‌ای بی‌رحمانه، هماهنگی را از اعضاء حذف می‌نمود (به استثنای کارهایی که در رسانه‌ها معرفی شده‌اند) و این خودمسأله‌ای بود که از نظر مایر اجتناب‌ناپذیر می‌نمود: چگونه می‌توان معماری را قادر به بیان شرایط و جابجایی‌های زبانی‌اش نمود. در نظر مایر و همان طور که در کتاب اول او بیان شده بود. آنچه بیش از دیگران حضور داشت وزن آموزه‌ها و فرهنگ نسل میانی مذکور بود که می‌بایست خود را شفاف ظاهر نماید.

کارهای اولیه‌ی مایر که فقط عکس‌هایشان در آلبوم خانوادگی او یافت می‌شود. مانند خانه اسکس فلس یا اولین استودیوی او. گویای جذب کامل تأثیرات نهایی عملکرد کمینه گرایی و در عین حال زمینه‌گرایی محیطی کارهای متاخر گرو پیوس می‌باشد. راهکارهای ساده‌ی معمول در خانه‌ی اسمیت اساس‌نامه‌ی ساختمان‌های علمی - شاعرانه‌ی مایر محسوب می‌شوند. نمودار ساماندهی خانه‌های عملکردگرای مایر. ارائه‌ی زیبایی‌شناختی از خود بر جای می‌گذارد. اما نه به‌سان ابزاری ذاتاً انقلابی. گواتمی و زیگل الزاماً همین مسیر را انتخاب کردند. ولی چنانچه در سال‌های بعد روشن شد این روند را بسیار جدی تلقی کرده و آن حیطه‌ی "ریسکی"ای را که مایر به طور مستمر در آن فعالیت داشت در طراحی‌های خود لحاظ ننموده و دایماً طرح‌های خود را در "نظام‌های به دور افکنده" نگاه داشتند تا آن جایی که برای کمال‌افزونی، بیش از اندازه محدود و منحصر گردیدند.

اقدامات مهم آنان چنان تأثیرگذار بود، که گویی به‌مانند شگردی جادوگرانه مشکلات ناشی از برنامه را با عظیم‌ترین تخصص‌گرایی‌ها حل و فصل می‌نماید. معماری مایر، همراه با معماری گواتمی و زیگل، با زبانی متفاوت معنای واحدی را القا می‌کردند. بدون آن که اصولاً با یکدیگر محاوره‌ای را ایجاد نمایند. عدم حضور سفید یکی از این دلایل است و جهت‌گیری متفاوت و مخصوص به خود آنان دلیلی دیگر! نتیجتاً، هرچند گواتمی و زیگل نمونه‌های قابل توجهی را به عالم معماری عرضه کردند، لیکن عملکرد منطقی در کارهای آنان محدودیت داشته و کیفیت تولیدات آنان هیچگاه به سقف بسیار عالی نرسید.

پلان کارهای آنان حرکات آزادانه را به سوی حرکات اجباری سوق داده و به نظر می‌رسد که باید بیشتر با آن مطابقت نمود تا اینکه طبیعتاً حرکتی ایجاد شود. به نحوی که نمای ساختمان را می‌توان از قبل پیشگو یی نمود: در حقیقت هنگامی‌که دودکش خانه‌ی سداکابه بالاتر از حجم ساختمان کشیده می‌شود (که در خانه‌ی اسمیت نیز چنین اتفاقی رخ داده بود) دودکش نه خود را به‌مثابه‌ی یک نماد نشان می‌دهد و نه عامل رابطه‌ای میان فضای داخلی و خارجی می‌شود و یا حتی مداخله‌ای نیز در خط تداوم ساختمان ایجاد نمی‌کند. معماری گواتمی و زیگل در ایجاد احجام صلب تواناتر بوده و حتی هنگامی‌که حضور مصالح حس نمی‌شود.

از نقطه‌نظر روان‌شناسی تأثیرگذار می‌باشند. بلوک‌خانه‌های بسند گواتمی نشانگر این امر است، اگرچه که در اینجا مانند کارهای دیگر این دو، این احساس دایمی وجود دارد که ساختار "ذهنی" یا ایده‌آل، در واقعیت غرق شده، که این خود گزاف‌گوئی در طراحی محسوب می‌شود. در این زمان هیچ ناب‌گرائی‌ای وجود ندارد؛ از ناب‌گرائی واقعی هیچ نشانه‌ی محسوسی در ایالات متحده یافت نمی‌شود. به‌استثنای خانه‌ی بروئر لوکور بوزیه و رانره. ما اینک از آنان گذر کرده‌ایم و فراتر رفته‌ایم. زمانی که خانه‌ی اسمیت خود را در معرض قضاوت عموم قرار داد و خود را به نحوی انعطاف‌پذیر توصیف نمود - روشی که از "پنج نکته"ی لوکور بوزیه نیز انعطاف‌پذیرتر بود - نه تنها یک ساختمان و یژه تلقی گردید، بلکه روشی نو بدون ملاحظه‌ی تردیدها و تاملات آن گشوده شد. در این راهبرد همواره دو وضعیت موجود است؛ یکی میان فضای داخلی و خارجی و دیگر این که فضای داخل هیچ‌گاه کاملاً از فضای خارج جدا نمی‌باشد. در این محاوره‌ی مفتوح میان محیط خارجی و محیط مصنوع، همواره یک رابطه‌ی دایمی وجود دارد که در هر زمان تعاریف خود را دارد و اصولاً" به‌سان یک قانون جهانی تلقی می‌شود. با یک نمودار ساماندهی، فضای واقعی و فضای ایده‌آل مجبور به یافتن نقطه‌ی توازنی در پروژه شده که این پدیده، خود کمالی است در طراحی.

در این جا، دو هویت مستقل و مجزا به طور رفت و برگشت حضور می‌یابند که دارای متغیرهایی تعریف‌کننده (سایت و راهبرد) و شناساننده (برنامه) هستند و ممکن است هر دوی آنها در زمانی که پروژه کامل شود و از ارزش‌های جهانی (تاریخ) به میان آید تواماً حضور یابند.

در این فرآیند، علاوه بر تحکیم متغیرهای داخلی، راهی نیز برای تعریف کلیشه‌ای هموار سازد، که این خود باعث اعتبار بخشیدن به روش‌های دستیابی طراحی می‌شود که در اینجا توضیح داده شد.

بنابراین ما وارد مرحله‌ی تازه‌ای از سیستم عملکردی جنبش مدرن می‌شویم، بدان معنی که پلان (و نه برش ساختمان آن طور که ریکورت بارها آورده است) عامل اصلی ایجاد فرم (فیزیکی) و ایجاد وضعیت (از نظر روان‌شناسی) می‌شود و هیچ‌گاه نیز نمی‌توان گفت که کلاً ساختمان‌های بار بر و برنامه‌ی ساختمان (اگرچه که از جنبه‌ی ریاضی ملموس باشند) می‌باید الزاماً و مستقیماً تحت معماری مشروط تعریف شوند و یا بدان تعلق گیرند (بر خلاف نظریه‌ی رایت). ترسیمات پیرامونی ساختمان نیز در همین حیطه قرار می‌گیرد و نقطه‌ی کلیدی این نمودار می‌گردند.

از این رو در پروژه‌های اولیه‌ی مایر، علیرغم هرگونه تردیدی، راهبرد زیرساختی که تمامی پروژه‌های بعدی نیز به گونه‌ای بدان مرجوع می‌شوند، پروژه‌ای کامل را تعریف می‌کنند. نمودار ساماندهی چیزی بیش از ماتریکسی از متغیرهای تفکرات اولیه نمی‌باشد: یک سیستم واسطه‌ای قاعده‌مند که برای استقرار ارزش‌های ایده‌آل و ایجاد آرامش (هر چند به اجبار) در شکل دادن به وضعیت‌های بصری و متعالی به کار گرفته می‌شود. در اینجا هر وضعیت تکاملی با تفکر و اندیشه‌ی اولیه‌ی آن کاملاً در یک راستا قرار می‌گیرند، همانند عنوان کتاب معروف لوکور بوزیه؛ به سوی یک معماری جدید.

از این رو این کارها، نقطه‌ی صلبیت هسته‌ی هر نوع تحقیقات تعریف‌نشده‌ای محسوب می‌گردند که در آن، رضایتی شیوه‌گرایانه در فرم‌ها و حرکت‌ها مجدداً رشد کرده و

صلح‌آمیز برلین که اولین مقوله‌ای است که در آن به جابجایی زلال ریاضیات و مراجع هندسی محض اشاره می‌گردد. در این میان انطباق میان ایده های یک طرح ایده‌آل بوده. نتیجه‌اش تأثیری شگفت‌انگیز دارد: ساختاری که همیشه پذیرای جنبه‌های این جنبش بود و علیرغم ثبات همه‌ی عناصر معماری آن، چیزی غیر از حرکت را ابراز نمی‌کند. مسلماً خلق آثاری دارای ایهام از هر نوع، خارج از این شمول بود. لیکن آشکار است که ابزار بصری تنها وسیله تأثیرگذار بر نمودار ساماندهی برنامه‌ی فضایی است که در بالا به آن اشاره شد. شباهت با بعضی آثار نقاشی براک روشنگر این مطلب است: لِ گژیدون، نقاشی رنگ و روغن در سال ۱۹۱۱ دارای دینامیسمی قابل مقایسه با آتتیوم می‌باشد. در حالی که لا تابل دو موزیسین، لِ کوئیدین و ویولن اِ پیپ مملو از خطوط نیروی متقاطعی هستند که تقاطع آنان به طور کلی، یادآور یکی از دیدگاه‌های ثابت و منحصر بفرد مایر می‌باشد.

تقاطع خطوط نیرویی که نه تنها به لبه‌ی برش یک بعدی نزدیک نیستند بلکه با خود حجم نیز دارای شباهت استعاره‌ای نمی‌باشند. در این عملیات هیچ‌گونه ابهامی وجود نداشته و به نحوی تراژیک، ظریف و هوشمندانه به خانه آجری میس و پروژه گارش لوکور بوزیه شباهت پیدا می‌کند. این دقیقاً در نقطه‌ی مقابل حرکت لیختن‌اشتاین در کارهای اولیه‌اش می‌باشد. حرکتی از میان احجام سه‌بعدی به طیفی دو بعدی، که به صفحات متقاطع تجزیه می‌شود و توده‌ی فضا را تخت می‌کند و وضعیت منجمدی از فضا را در درون فضا می‌سازد. زمانی بدون زمان، اتاقی بدون اتاق، بدون عمق، بدون نوستالژی.

انتقال پی در پی تصاویر که به‌گونه‌ی متناسب در معماری به کار می‌رود، بنا به تعریف آیزنمن متعلق به یک دستیابی کلاسیک برای معماری می‌باشد که جهت آن عمدتاً بیان معانی پیچیده از عناصر ساده می‌باشد: انتقالاتی که از نظر روانی و فیزیکی در یک موقعیت موازنه‌ی اجباری قرار گرفته که رابطه‌ی نشانه ــ عملکرد را واژگون می‌نمایند. افکار ضد عملکردی آیزنمن به این واژگون‌سازی معانی بسیار نزدیکتر است: هنگامی‌که لیختن‌اشتاین عناصر سه‌بعدی را به صفحات محبوس در خطوط نیرو انتقال می‌دهد، او درگیر عملیات با صفحات انتزاعی در دو بعد می‌باشد. گونه‌های دو بعدی که از نظر روانی تحت اسارت "سه بعد" قرار دارند، مانند نداشتن عمق گچ‌بری‌های زیرسقفی آیزنمن (عاریت گرفته از معابد یونانی)، یعنی جایی که سایه، مبین معنای المان ساخته شده می‌باشد.

چرخش و دو بعدی بودن، از عناصر انکارناپذیر در ساختار راسیونالیسم می‌باشند که همواره در انتظار ظهور در آستانه‌ی عملکردهای شاعرانه بوده و منحصراً از قدرت ذهنی سرچشمه می‌گیرند: عملکردهایی قابل قبول و آزموده که گویی ترکیبی مطمئن برای یافتن موقعیت‌های برتر در فضا هستند و ترکیبات و درجات به وضوح تعریف شده‌ای را نیز دارا می‌باشند. به نحوی قابل ملاحظه و با دقت‌تر از قطری بودن خانه دایموند هایدک. در اینجا آیزنمن فرمی‌از یک جابجایی تضمینی را به‌سان کلیدی معمارانه برای فضاگرایی هنرمندانه‌ای از یک سیستم غیر پیچیده به کار می‌گیرد ـ مانند قطرهای متقاطع یا خطوط در هم در آثار لیختن‌اشتاین ـ که تقریباً به انحای مختلف و صریحاً برای چنین عملکردی آماده گردیده‌اند.

در مورد آیزنمن، "برش و نفوذ" نشانه‌هایی هستند به مثابه‌ی شمایل‌هایی هدایت‌گر که او آن‌ها را برای تفسیر معماری‌های "به دست آمده" و "از دست رفته" که دارای بار فرهنگی می‌باشند به کار می‌گیرد و به نحوی مؤثر آن‌ها را به دسته‌بندی‌های فرمال و اصلی روابط پیچیده‌ی ریاضی ترجمه می‌کند: یک ستون و رابطه‌ی آن با کنج، زاویه‌ی قائمه و فضاهای

مجاور آن، سیستم به کارگیری یک صلبیت خالص.

آیزنمن در خانه‌ی شماره‌ی III سازه‌ی ریاضی را، چه به صورت ایده‌آل و چه به گونه‌ای واقعی، با زمانِ غیر آسانِ موقعیت و انطباق مصادف می‌کند. هر نما دارای استقلال سه‌بعدی و خودمختاری دقیقی می‌باشد که آیزنمن به آن خارج از معماری به مثابه‌ی حقیقت محض شمایل‌گرایانه و طبقه‌بندی ذهنی، اجازه‌ی حیات می‌دهد. این یک اقدام خسته‌کننده و فرسایشی است که عملکردگرایی را برای آشکار نمودن خویش به مانند روش‌های مایرگونه استعلا می‌بخشد. جایگیری مجدد محاوره می‌تواند به انزوای یک موضوع خاص با عنایت توجه به پاسخ‌هایی از تجزیه‌ی اصول جهانی هدایت شود. با مطالعه‌ی آتنیوم در مقولات فوق (هر چند برای نتیجه‌گیری می‌تواند گمراه‌کننده باشد) خودمختاری هر عنصر معماری منفرد، عملکردی از تمامی‌کاربری‌های آن ساختار و همچنین عملکردگرایی و یژه‌ی آن عنصر به حساب می‌آید. حجم اصلی پلکان به هیچ‌وجه عملکرد اولیه‌ی خود را نفی نمی‌کند یا صعود انفرادی و هدفمند خویش را به عنوان عنصری ارتباطی نمی‌خواهد و ارتباط آن با سایه و روشن، که تقریباً "نسبیتی" است لذت‌بخش. تنها کافی است پل ارتباطی پیاده‌روی خانه‌ی اسمیت را به خاطر آورد. در جایی که آیزنمن "ضدیت با فضا" را برای فضاهای بدون رابطه، ورای همه، در علاقه به خلاء روان‌شناختی سه‌بعدی بودن، مجزا می‌سازد، این طور به نظر می‌رسد که مایر "با" فضا و "درون" فضا کار می‌کند.

شبکه‌ی پلان و خطوط متقاطع صرفاً ابزاری راهکارانه برای روابط نسبی محسوب می‌شوند و مکانیسم‌های یکبرخوردی را بنا می‌نهند که هر چیزی هستند به جز عناصری لاینفک در روابط سخت میان سیستم‌های پیچیده که برای تجزیه و تحلیل تعاریف فردی از شیء ساختمانی درون "آن فضا" به کار می‌روند. دقیق‌تر بگوییم، با رعایت مواضع فوق می‌توان به ابزار معتبر تاریخی و جهانی برای عمل کردن دست یافت. احتمالاً" ذات انگیزه‌پردازانه‌ی خطوط نیرو و تقاطع آن‌ها، به مخالفت با هر نوع تعمیم سهل بر پایه‌ی ارتباط آن با خارج شکل می‌گیرد.

این تصادفی نیست که در زمانی که طراحی تازه به کشف مواضع شهری نایل می‌آمد و در عین حال تمام واسطه‌های میسر اشکال ارتودوکسی پلان به کمال، غالب می‌شدند، استوانه به مانند حجمی خالص حضورخود را در بعضی پروژه‌های مسکونی اواخر دهه‌ی هشتاد ابقاء می‌کند. محیط دایره که در بسیاری از بناهای عمومی‌حضور دارد، به گونه‌ای برنامه‌ریزی شده در خانه‌ی گروتایه یک استوانه تبدیل می‌شود: حجمی کامل که ترجیحاً نقطه‌ی اتکایی ترکیب‌بندی‌ای از یک محیط دایره‌ای شکل کم‌مایه یا از دست‌رفته تلقی می‌شود، مانند پروژه‌های آتلانتا یا بریج پورت. این شاید اولین پروژه‌ی مایر با خصلتی پایتختی باشد.

بسیاری از کارهای اخیر مایر که مطالعاتی راهکارانه از روابط میان خطوط راست و محیط‌های استوانه‌ای هستند، در حال حاضر شخصیت اصلی داستان‌های او در مقیاس جهانی فرض می‌شوند، این‌مسأله تنها شامل پروژه‌ی اولم نمی‌شود که درآن عناصر اولیه به کار رفته بود و یا در لاهه یا حتی در طراحی آسمان‌خراش‌ها و پروژه‌ی مسابقه برای باغ میدان مدیسون.

در عین حال، این پروژه‌ها با طراحی‌های مهمی در پاریس (رنو و کانال پلاس) و فرانکفورت به طور پی در پی جابجا می‌شوند؛ که علاوه بر آن به تثبیت مطابقت‌های غفلت ناشده میان مکان دخل و تصرف و "نشانه‌های پلان" نیز می‌پردازد و این‌ها همگی سهولتی را

تصدیق می‌نمایند که جنبش مدرن توسط آنان به میان پیچیدگی قابل ملاحظه‌ی تصرفات شهری کشانده شده بود. نقطه‌ی اوج این امر در پروژه‌ی لس‌آنجلس پدیدار می‌گردد. جایی که اغتشاش ظاهری، خاطرات کلاسیک را موجب می‌شود و قطعه‌بندی، از طریق سیستم تقاطع خطوط مستقیم و شبکه‌های چرخش یافته اعمال می‌شوند. این بی‌نظمی سازمان داده با خشونت نقشه تطبیق می‌یابد و در واقع برای بنا نهادن تداوم وضعیت‌های تکاملی و زمینه‌گرایی سخت‌گیرانه به کار می روند که از طریق این مواجهه - اگر چه به ظاهر - با رمزهای زمانی، بازسازی می‌گردند.

شاید قایق نجات تافوری، هنوز یک یا دو کمربند نجات برای آیندگان داشته باشد. که البته این پیشگویی هنوز به حقیقت نپیوسته است. مایر همچنان ثابت‌قدم‌ترین تفسیرگر نسل خود می‌باشد و یکی از معدود افرادی است که می‌دانند چگونه "معماری ناب" را تولید کنند: معجزه‌گر، سفید، منطقی و فراواقع. از این رو، یک معماری واقعی، به دنبال آن نیست که لبخندی زودگذر ایجاد کند، بلکه احساس لذتی است که از اولین نگاه برخاسته، ابدی می‌شود.

معماری برای همیشه است. برای این لحظه‌ی ابدی؛ و هم‌اینک. آن طور که و یتگنشتاین بیان کرد، معماری فضایی است و لایتناهی. معماری نقطه‌ای است در فضا، و مانند یکی از کارهای مایر، کانون مشاجرات است.