روش‌های تحقیق بصری در معماری

ایگا ترویانی
دانشگاه پلیموث

سوزان اوینگ
دانشگاه ادینبورگ

ترجمه
دکتر سارا دشت گرد
عضو هئیت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد هشتگرد

www.ketab.ir

سازمان انتشارات جهاد دانشگاهی
۱۴۰۳

www.ketab.ir

عنوان و نام پدیدآور : روش‌های تحقیق بصری در معماری/ [ویراستاران] ایگا تروبانی، سوزان اوینگ؛
ترجمه سارا دشت‌گرد.
مشخصات نشر : تهران: جهاد دانشگاهی، سازمان انتشارات، ۱۴۰۲.
مشخصات ظاهری : ۵۶۰ ص.
شابک : : ۹۷۸-۶۰۰-۶۹۹-۴۶۰-۸
وضعیت فهرست نویسی : فیپا
یادداشت : عنوان اصلی: .Visual research methods in architecture, 2020
موضوع : معماری -- تحقیق -- روش‌شناسی -- مقاله‌ها و خطابه‌ها
Architecture -- Research -- Methodology -- Addresses, essays, lectures
شناسه افزوده : تروبانی، ایجیا، ویراستار
شناسه افزوده : Troiani, Igea
شناسه افزوده : یونینگ، سوزان، ویراستار
Ewing, Suzanne : شناسه افزوده
شناسه افزوده : دشت‌گرد، سارا، ۱۳۵۷ - ، مترجم
رده بندی کنگره : NA۲۰۰۰
رده بندی دیویی : ۷۲۰/۷۲
شماره کتابشناسی ملی : ۹۲۹۵۹۱۶

www.ketab.ir

جهاد دانشگاهی

روش‌های تحقیق بصری در معماری

آیگا ترویانی و سوزان اوینگ
ترجمه
دکتر سارا دشت‌گرد
عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد هشتگرد

ناشر: سازمان انتشارات جهاددانشگاهی
چاپ: جلد اول - ۱۴۰۳
شمارگان: ۱۰۰ نسخه
شابک: ۸-۶۹۹-۴۶۰-۶۰۰-۹۷۸
قیمت: ۳۹۳۰۰۰ تومان

نشانی سازمان انتشارات جهاد دانشگاهی: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، خیابان فخر رازی، خیابان شهدای ژاندارمری، پلاک ۷۲ - تلفن: ۶۶۹۵۲۹۹۸
نشانی فروشگاه مرکزی: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، بین خیابان فلسطین و چهارراه ولیعصر (عج)، پلاک ۱۰۷۸، فروشگاه کتاب شانزده - تلفن: ۶۶۹۶۵۰۱۷
نشانی مرکز پخش و توزیع: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، روبروی درب اصلی دانشگاه تهران، خیابان فخر رازی، پلاک ۵۰، مجتمع تجاری منشور دانش، طبقه همکف، واحد ۶ - تلفن: ۶-۶۶۴۸۷۶۲۵
پایگاه اطلاع‌رسانی: www.isba.ir | پست الکترونیکی: info@isba.ir | فروشگاه اینترنتی: 16book.ir

این اثر، مشمول قانون حمایت مولفان و مصنفان و هنرمندان مصوب ۱۳۴۸ است. هر کسی تمام یا قسمتی از این اثر را بدون اجازه مولف، نشر یا پخش یا عرضه نماید مورد پیگرد قانونی قرار خواهد گرفت.

فهرست مطالب

پیش‌گفتار ۹
یادداشت مترجم ۱۱

مقدمه: روش‌های تحقیق بصری و تجسم انتقادی ۱۳
ایگا تروبانی و سوزان اوبنک

بخش اول
تصاویر و نمودارها مشاهده و آگاهی رشته‌ای ۵۷

۱: آیا این طرح در حال مرگ است؟ ۶۱
پیتر بلاندل جونز، دانشگاه شفیلد

۲: تصاویر قیاسی
زندگینامه علمی آلدو روسی ۷۳
سوزانا پیسیلا، دانشگاه ونیز

۳: نحوه ترسیم خط در جهان در حال حرکت: آموزش معماری در زمان تخیلات سریع [فوری] ۹۳
طارق توفا، دانشگاه ژوهانسبورگ

۴: طراحی به‌عنوان یک موجودیت: حرکت فراتر از راه‌های شناختی، حالت‌های توجه و عادت ۱۱۷
ری لوکاس، دانشگاه متروپولیتن منچستر

۵: آموزش مشاهده: اتوبیوگرافی تصویری اوتو نوراث ۱۴۱
والریا گوزمان وری، دکترا، دانشگاه کاستاریکا

www.ketab.ir

۶: استمرار و عدم دقت: در تحقیق با نقاشی شهری مبتنی برداده «چه چیزهایی درخطر است؟» .. ۱۶۵
میگل پاردس مالدونادو، دانشگاه ادینبورگ

بخش دوم
عکاسی حضور در جایگاه یک محقق ۱۸۱

۷: مشاهده عکس‌ها: تفکر در معماری ۱۸۵
هیو کمپبل، دانشگاه معماری دوبلین

۸: فضای گفتمانی معماری: عکاسی ۲۰۵
مارک گودوین، عکاس معماری

۹: شهرهای کویری ۲۲۹
آگلایا کنراد، هنرمند مستقل

۱۰: روش بصری در نمایش: ثبت عکس از تفکیک‌ها ۲۴۷
شلی کوهن، دانشکده معماری دیوید آوریلی هایم یاکوبی، واحد برنامه‌ریزی توسعه، دانشگاه کالج لندن

۱۱: شهر ویساگیناس: نگاهی به شهر از طریق عکاسی ۲۶۵
پوویلاس ماروزاس، معمار منظر، لیتوانی

۱۲: نوشتن با تصاویر: بازنگری بیلدرانلاس، اثری از ابی واربورگ در زمینه دانش معماری، آموزش و تصاویر گوگل ۲۸۱
ویلم دی بروین، دانشگاه هنر بورنموث

بخش سوم
فیلم: پیوندها و تخصیصات جهت تحقیق در فرهنگ معاصر ۲۹۹

۱۳: تقریباً هیچ چیز: روان جغرافیا و «مقاله فیلم» ۳۰۳
گاوین کینی، محقق مستقل، ایالات‌متحده و دیوید جونز، دانشگاه دیکین، استرالیا

۱۴: سینما سنتو: روش‌شناسی بصری آیزنشتاین و فضای فیلم ۳۲۳
نیک ترنر، دانشگاه کوئینز بلفاست

۱۵: ساخت یک پدیدارشناسی معماری از طریق فیلم ۳۴۵
روکساندرا کیریازوپولوس - برنده، گروه معماری، دانشگاه کمبریج، انگلستان

www.ketab.ir

۱۶: پرتره متحرک از کازا مالاپارت: عمل سینمایی وابسته به فیلم، به‌عنوان تحقیق نقاشی در معماری ۳۶۳
پوپی یاکرو، دانشگاه قبرس

۱۷: کاوش، تبیین و سخن گفتن به چندین زبان: دانش بصری و آموزش معماری ۳۸۱
لسلی لوکو، مدرسه معماری برنارد و آن اسپیتزر، کالج شهری نیویورک

۱۸: تصویر پلاسمایی: شیوه‌های تجربی بین فیلم و معماری..... ۳۹۵
مورتن ملدگارد، موسسه ساختمان، منظر و برنامه‌ریزی، دانشکده معماری هنرهای زیبای آکادمی‌سلطنتی دانمارک

بخش چهارم

سایر حالت‌های ترکیبی متفرقه و رسانه‌های جدید..... ۴۰۹

۱۹: عاملیت بصری: طراحی مشارکتی به‌عنوان روشی برای گفتگوی فضایی ۴۱۳
آگنیشکا ملیکا، تسهیل‌گر بصری

۲۰: «تنها نقاشی»: طراحی نمایشی به‌عنوان گفتمان بصری ۴۳۳
تونیا کارلس، دانشگاه غرب انگلستان

۲۱: روش‌های ابتکاری (اکتشاف) بصری برای نقاشی رنگ..... ۴۵۷
فیونا مک لاکلان، دانشگاه ادینبورگ

۲۲: دوخت دیجیتالی با دید سه بعدی (استریوسکوپی)..... ۴۷۹
جورج تمیستوکلووس، دانشگاه دی مونت فورت

۲۳: ابزار سمعی و بصری و معماری چندبعدی..... ۵۰۱
متیو امت، دانشگاه پلیموث

۲۴: طرح‌های کالیدوسکوپیک: مناظر و مکان‌ها در ترسیم شهر..... ۵۲۱
سوفیا بانو، دانشگاه غرب انگلستان

فهرست واژگان ۵۵۱

www.ketab.ir

پیش‌گفتار

این کتاب یک رویکرد متمایز برای استفاده از روش‌های بصری و گزیده‌ی متنوعی از روش‌ها را بـرای معمار یا محقـق معماری جهت تحقیقات معماری کیفی ارائـه می‌دهد تا از نگاه آن‌ها به‌عنوان بخشـی از عمل تحقیقاتی خود برای هدف سـواد بصری استفاده کند. همچنین در این کتاب نگارندگان «تصویرسـازی‌های انتقادی»، که از مشـاهده و نقد اجتماعـی - فرهنگی از طریق آفرینش‌های بصری - متون، طرح‌ها، نمودارها، نقاشـی‌ها، متون بصری، عکاسـی، فیلم و اشـکال ترکیبی آن‌ها - به‌منظور تحقیـق در مورد معماری، طراحی منظـر و معماری داخلی اسـتفاده می‌کنند، را بررسی می‌کنند. روش‌های بصری با روش‌های مورد استفاده در قوم‌نگاری، انسان‌شناسـی، فرهنگ بصری و مطالعات رسـانه‌ای ارتبـاط دارند. در ارائه طیف وسـیعی از رویکردهای بین‌رشته‌ای، روش‌شناسی‌های بصری در تحقیقات معماری قلمرویی را برای اشکال جدید دانش معماری بصری باز می‌کند.

www.ketab.ir

پدیدآورندگان

نویسندگان

ایگا تروپان[1]، دارای مدرک دکتری معماری، اسـتاد دانشـگاه در دانشگاه پلیموث و فیلم‌ساز آموزش دیده اسـت. او از موسسه فن‌آوری سـلطنتی ملبورن فارغ‌التحصیل شد و از سال ۱۹۹۶ طراحی و تاریخ و نظریه تحقیقی را در مدارس معماری در اسـترالیا، چین و انگلسـتان تدریس کرده است. ایگا کتاب‌ها و نشریات، سـاختمان‌ها، نمایشگاه‌هانمایشگاه‌های هنری و فیلم‌های معماری را به‌عنوان خروجی‌های تحقیقاتی تولید نموده اسـت. او که در حال حاضر بیشـتر در

1. Igea Troian

دانشگاه تدریس می‌کند، از نمایشـــگاه‌ها به‌عنوان شیوه تحقیق و انتشار استفاده می‌نماید، نظریه را به‌عنوان فیلم می‌نویسد و فیلم‌هایی در مورد تولید معماری تحت شرکت تولیدی‌اش «کاریاتید فیلمز» می‌ســـازد. او بنیان‌گذار و سردبیر مجله‌ی میان‌رشته‌ای و برنده‌ی جایزه معماری و فرهنگ اســـت که تحقیقات اکتشـــافی را منتشـــر می‌کند که به‌طور هدفمند به‌طور دقیق نظری، بصری و کلامی تحریک کننده است.

ســـوزان اوینگ استاد نقد معماری در دانشگاه ادینبورگ در اســـکاتلند و مدیر معماران منطقه اســـت. نشریات او شـــامل معماری و زمینه / فعالیت (۲۰۱۱) و او یکی از سردبیران مجله برنده جایزه معماری و فرهنگ است.

مترجم

سارا دشت گرد، متولد ۱۳۵۷، عضو هیئت‌علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد هشتگرد، معمار و مدرس معماری اســـت. کارشناســـی ارشد پیوســـته خود را با مضمون معماری مسکن جوامع خودگردان از دانشـــگاه آزاد اســـلامی واحد قزوین و دکتری تخصصی (***PHD***) در زمینه آموزش معماری از دانشـــگاه آزاد اســـلامی واحد بین‌المللی کیش اخذ نموده است. وی کتاب معماری مســـکن جوامع خودگردان را در ســـال ۱۳۸۹ با همکاری دکتر احمد خوشـــنویس ترجمه نموده است. دو کتاب دیگر در دستور کار خود جهت ترجمه دارد که به‌زودی منتشر خواهد شد.

www.ketab.ir

یادداشت مترجم

زمانی که در قالب رساله دکتری با موضوع آموزش معماری مواجه شدم، کمبود منابع کلیدی خاص دانش در زمینه آموزش معماری مشهود بود. کمبود منابع تحقیقاتی در حوزه روش تحقیق معماری، موضوع دیگری بود که چند سال بعد از تدوین رساله دکتری ذهنم را درگیر نمود و تدریس درس «روش تحقیق» را با وسواس زیادی دنبال نمودم، منابع موجود به زبان فارسی بسیار محدود و نوع برخورد در آن‌ها به شیوه‌ی علوم انسانی و علوم تجربی و کمتر بصری بود. در حین مطالعات خود، به این کتاب ارزشمند دست یافتم و بر آن شدم تا با ترجمه آن راه مطالعات عمیق‌تر در این حوزه را هموارتر نمایم. ازآنجاکه کتاب موضوعات متنوعی را ارائه می‌نماید، احتمالاً بتواند مخاطب را جذب نماید.

معماری به‌عنوان یک رشته‌ی بصری که از روش‌های مبتنی بر عملکرد، استفاده می‌کند، شناخته می‌شود. روش‌های تحقیق بصری می‌تواند امکاناتی را فراتر از تفسیر صرف مطالب بصری و استفاده از راهکار بصری در بیان یافته‌های تحقیقی برای نقد و فکر انتقادی، عملکرد محور ایجاد کند که در این رشته بازنمایی یک حوزه‌ی معتبر، زایا (سازنده) و تفسیری است. روش‌های تحقیق بصری معماری، آن رویه‌ی تحقیقاتی که علوم انسانی و پژوهش‌های خلاقانه مبتنی بر عمل را طی می‌کند، مورد بررسی قرار می‌دهد. علاوه‌براین واقعیت که ادبیات تلفیقی در زمینه‌ی روش‌های تحقیق بصری در معماری وجود ندارد، خلاقیت این کتاب در ایجاد زمینه‌ای برای چگونگی فعال‌سازی صریح و متمایز روش‌شناسی تحقیق بصری در پژوهش‌های معماری و پژوهش‌های بین‌رشته‌ای نهفته است. نویسندگان مشارکت‌کننده‌ی این کتاب با پاسخ به آنچه در نگاه معماران متمایز یا خاص است و نحوه‌ی درک و استفاده‌ی بصری به‌عنوان روشی توسط محققین حوزه‌های مختلف علوم و تجارب و جایگاه‌ها، دانش عملی پژوهش‌های معماری را

www.ketab.ir

نشان داده و گسترش می‌دهند.

هـدف کتاب راهنمایی دانشـجویان تحصیلات تکمیلی معماری و هنر در پژوهش اسـت. می‌توان آن را همراه برنامه درسی رسمی- از کارشناسی ارشد تا دکتری تخصصی- برای مطالعات پژوهشـی به کار بست. این کتاب راهبردهای مختلفی در سه مقوله طراحی، عکاسی و فیلم ارائه می‌دهد و می‌تواند به ادغام تجربه پژوهشی در کارهای عملی یاری رساند.

با توجه به آنکه برخی پاراگراف‌ها، جملات، واژگان در متن کتاب به زبان‌های مختلفی است، برای فهم دقیق‌تر مخاطب سـعی بر ترجمه روان‌تر و ارجـاع به مطالب خارج از کتاب نیز انجام شده است. در ترجمه سعی شده تا مفاهیم با معادل‌های فارسی جایگزین گردد و اصل انگلیسی آن نیز در پاورقی درج شـده است. متن چند بار بازخوانی شده است تا هر چه روان‌تر و شیواتر به بیان مفاهیم بپردازد، اما بااین‌حال مترجم بر این باور است که متن خالی از اشکال نیست.

در پایان از جناب آقای دکتر احمد خوشـنویس که افتخار کار مشترک قبلی را با ایشان داشتم و بابـت بازخوانی متن و ذکر نکات مهم جهت اصلاح و ویرایش متن، سـرکار خانم لیلا وحید آذری بابت بازخوانی، بازنگری و اصلاح بخش‌های عمده در متن و حمایت‌های بی‌دریغ خانواده (پدر، مادر، همسـر و فرزندان نازنینم) که بی‌همیاری آنان انتشـار این اثر ممکن نبود، بی‌نهایت سپاس‌گزارم.

لطفاً نظرات، انتقادات و پیشـنهادات خود را به نشانی الکترونیک زیر ارسال فرمایید تا مترجم را در ویرایش‌های بعدی یاری رسانید.

sara.dashtgard@hiau.ac.ir

سارا دشت گرد

استادیار گروه معماری

دانشگاه آزاد اسلامی واحد هشتگرد

www.ketab.ir

مقدمه

روش‌های تحقیق بصری و تجسم انتقادی

ایگا تروپانی و سوزان اوینگ[1]

www.ketab.ir

معماری به‌عنوان یک‌رشته‌ی بصری، متنی و سازمانی و همچنین فضایی و مادی شناخته‌شده است. بااین‌حال، برخلاف رشته‌های جغرافیا یا فرهنگاری که در هر دوره روش‌های تحقیق بصری به تکامل رسیده اما در رشته‌ی معماری به‌خوبی تعریف‌نشده است. در این کتاب از جغرافیدان فرهنگی، جیلیان رز[2] ([2001]xix:2012) که «روش‌شناسی بصری انتقادی»[3] را این‌گونه تعریف می‌کند: «رویکردی که به حوزه‌ی بصری از نظر اهمیت فرهنگی، شیوه‌های اجتماعی و روابط قدرت، می‌نگرد. همه‌ی این‌ها را تولید کرده و از طریق همین روش‌های مشاهده و تصور بیان‌شده و می‌توان آن‌ها را به چالش کشید.»، تبعیت می‌کنیم. در روش‌شناسی بصری، رز ([2001] 2012) مجموعه‌ای از استراتژی‌های روش‌شناختی کیفی را که بر انواع مختلف تصویر، تمرکز دارد تا به تفسیر بصری در پژوهش‌های جغرافیای فرهنگی کمک کند، ارائه می‌کند. تفسیر کیفی بصری می‌تواند پرسش‌های مختلف مربوط به معنا و قدرت فرهنگی را به شکلی متفاوت و گاهی مناسب‌تر از روش‌های کمی مورد بررسی قرار دهد (Rose [2001]2012:3)

رز (۲۰۱۵) با اذعان به ظهور و تثبیت روش‌های تحقیق بصری در حوزه‌ی علوم اجتماعی

---

1. Igea Troiani and Suzanne Ewing
2. Gillian Rose
3. critical visual methodology

در ۲۰ سال گذشته، مانند قوم‌نگاری بصری، مصاحبه‌ها و پژوهش‌های مشارکتی بصری، به این نتیجه رسیده است که روش‌های تحقیق بصری به دلیل داشتن ظرفیت در زمینه‌های زیر بسیار ارزشمند ظاهرشده است: ایجاد شواهدی که روش‌های دیگر قادر به انجام آن نیستند؛ مشخص نمودن قدر مسلم‌ها، پژوهش‌های مشارکتی و اقدامی را آشکار می‌کند. این روش‌ها در پروژه‌های تحقیقاتی کیفی و مردم محور، از قدرت خاصی برخوردارند. او ادعا می‌کند که فراتر از «قابل‌مشاهده کردن»[1] آثار جامعه‌شناختی و قوم‌نگاری، یک رویکرد اجرایی بالقوه برای ساخت تصاویر و همچنین بررسی آن‌ها وجود دارد. (Rose [2001] 2012: 10) روش‌های تحقیق بصری می‌تواند امکاناتی را فراتر از تفسیر صرف مطالب بصری و استفاده از راهکار بصری در بیان یافته‌های تحقیقی برای نقد و اجرای «تجسم انتقادی»[2] عملکرد محور ایجاد کند. معماری همانند جغرافیای فرهنگی، رشته‌ای است که از روش‌های مبتنی بر عملکرد استفاده می‌کند. در این رشته بازنمایی یک حوزه‌ی معتبر، زایا (سازنده) و تفسیری است. حوزه‌ی بررسی (روش‌های تحقیق بصری معماری، آن رویه‌ی تحقیقاتی که علوم انسانی و پژوهش‌های خلاقانه مبتنی بر عمل را طی می‌کند) مورد بررسی قرار می‌دهد. علاوه‌براین واقعیت که ادبیات تلفیقی در زمینه‌ی روش‌های تحقیق بصری در معماری وجود ندارد، خلاقیت این کتاب در ایجاد زمینه‌ای برای چگونگی فعال‌سازی صریح و متمایز روش‌شناسی تحقیق بصری در پژوهش‌های معماری و پژوهش‌های بین‌رشته‌ای نهفته است. روش‌های بصری تلاش نمی‌کند به‌عنوان تحقیق با ابعاد کمی و توصیفی تصاویر تجسمی درگیر شود، بلکه بر رویه‌های مولد، تحلیلی و فرهنگی روش‌های تحقیق بصری تأکید می‌کند. نویسندگان مشارکت‌کننده‌ی این کتاب با پاسخ به آنچه در نگاه معماران متمایز یا خاص است، آنچه ممکن است قابل‌مشاهده و «بصری»[3] باشد و نحوه‌ی درک و استفاده‌ی بصری به‌عنوان روشی توسط محققین حوزه‌های مختلف علوم و تجارب و جایگاه‌ها، دانش عملی پژوهش‌های معماری را نشان داده و گسترش می‌دهند. از محققین قدیمی تا نوظهور، از متخصصان تحقیق تا متخصصان خاص رسانه، با سوابق و موضوعاتی که اروپا، ایالات‌متحده، استرالیا و آفریقا را در برمی‌گیرد و از پیشینه‌های رشته‌ای مختلف، مشارکت‌کنندگان در این کتاب «تجسم‌های انتقادی»[4] را کاوش و استفاده می‌کنند. آن‌ها بیانگر

1. visible
2. critical visuality
3. visuality
4. critical visualizations'

www.ketab.ir

انواع نگرش‌ها، سبک‌های نوشتاری و ملیت‌ها هستند و تغییرات مهم را به‌فوریت و در ارتباط با شیوه‌های نوشتاری و موضوع به نمایش می‌گذارند که برخی از آن‌ها می‌توانند هنری‌تر، تجربی‌تر یا بازتر از سایرین باشند. اکثر این مقالات گواه این ادعا است. گواهی‌های شفاهی یا کتبی -یعنی گواهی‌های مربوط به عملکرد نادر، بسیار شخصی و تجربی بوده در زمره آن دسته از رویکردهای روش‌شناختی قرار می‌گیرند که به‌آسانی توسط سایر منابع مورد تأیید قرار نمی‌گیرند. مطالب این کتاب، ویرایش شده است تا عملکردهای بصری متنوع و غالباً ضمنی محققان معماری، اعم از نوظهور، تجربی یا تلفیقی و به‌طور ماهرانه انجام‌شده را به نمایش بگذارد. این بحث یک موضوع جدید و مورد مذاکره است که از ریسک‌پذیری میان‌رشته‌ای مثبت استفاده می‌کند. نویسندگان از طریق خلق متون بصری ازجمله نقاشی، نمودار، عکاسی، فیلم، نقاشی، وسایل بصری و اشکال ترکیبی آن‌ها، به مشاهده و نقد می‌پردازند. به‌ویژه در مواردی که مشاهده با نقد اجتماعی - فرهنگی ترکیب می‌شود. نویسندگان مشارکت‌کننده طور گسترده بررسی می‌کنند که استفاده از روش‌های بصری برای پژوهش‌های کیفی، چگونه سواد بصری و عاملیت گویاتر و مؤثرتری ایجاد می‌کند تا درک ما از فضای رهاشده و معماری را افزایش بخشد.

این کتاب با هدف جلب نظر مورخان و نظریه‌پردازان نقاشی و همچنین مربیان و متخصصان معماری نوشته‌شده است. سرآغاز این کتاب، (و مرحله تحریریه ما) ناظر به این نکته است که فعالیت‌های پژوهشی در علوم انسانی معماری در حال حاضر بین دو حالت اصلی «گفتمان‌های مبتنی بر متن تاریخ/نظریه و تولید بصری نقاشی معماری»، در گردش است. این کتاب با کاوش «تجسم انتقادی» و ارتقا صریح سواد بصری و عاملیت، درصدد بررسی «لغزش»[1] فضای پژوهشی به‌منظور هموارسازی و پیش‌زمینه‌سازی برای تولید دانش بین‌رشته‌ای است. رویکرد «مباحثه متعادل»[2] به محتوای این کتاب که بین سبک‌ها و حالت‌های بازنمایی و ترکیب آن عمل می‌کند، هسته اصلی مطالعه ما درباره روش‌های تحقیق بصری در معماری است. ارزش‌گذاری [وزین کردن] «تجسم انتقادی» و «عملکرد بصری انتقادی»[3] هدف و مباحثه[ادعا]کتاب را شکل می‌دهد. یافته‌های کلیدی از مطالب جمع‌آوری‌شده، در مورد شرایط «تجسم انتقادی» به‌عنوان نوعی عملکرد نتیجه‌گیری می‌کند این‌که «نگاه انتقادی»[4] در رابطه با معمار یا محقق

1. slippage
2. balanced diet
3. critical visual practice
4. critical gaze

www.ketab.ir

معماری به چه معناست. عملکرد متقابل بصری و مرکز و ابعاد بصری به‌عنوان «تجسم انتقادی» در اینجا به‌عنوان روش استفاده از دیدگاه جهت نقد عقلانی و شهودی معماری و فضا تعریف می‌شود. درک و تفسیر زیبایی‌شناختی عمیقاً در [بافت] ساختارهای فرهنگی اجتماعی زیبایی و زشتی ما تعبیه‌شده است [جا گرفته‌اند] که اخلاقیات نقاشی، رویکردهای عملی و محیط‌های ما را تعیین می‌کند. فیلسوف دونا هاراوی[1] (1988:581) خواهان احیای اتکا استعاری بر دیدگاه به‌منظور اجتناب از محدود کردن تقابل‌های دوتایی و تعمیق درک دقیق دانش موقعیت یافته، است. نقاشی‌ها، نمودارها و یدنوهای مبتنی بر زمان اجازه می‌دهند تا فضا و زمان در تحقیق گنجانده شود و تجزیه‌وتحلیل «تجسم انتقادی» به فرآیندی فعال تبدیل شود. ترکیب رسانه‌های بصری مختلف می‌تواند تبادلاتی را که پیش از این ممکن نبود، تسهیل کند. بااین‌حال، حیاتی است که «تجسم انتقادی» زمانی که توسط یک محقق و متخصص معماری به کار می‌رود، پاسخ عمیق‌تر و اجتماعی- فرهنگی به فضا را ممکن می‌سازد که در غیر این صورت ممکن است نادیده گرفته شود. روش‌های تحقیق بصری در معماری به‌ویژه برای نمایش و اطلاع‌رسانی درک پیچیدگی‌ها و ساختارهای زندگی اجتماعی واقع در فرهنگ و فضا و چگونگی دگرگونی آن نشان داده می‌شوند. پژوهش‌های گردآوری‌شده در فصول این کتاب نشان می‌دهد که چگونه کار با رسانه‌های بصری متنوع می‌تواند به‌طور مثبت پژوهش‌های معماری را نه‌تنها به‌عنوان توصیف آموزشی، بلکه به‌عنوان وسیله‌ای برای ساختار دادن به تفکر رشته‌ای، آگاه کند.

این کتاب در چهار بخش تنظیم‌شده که هر بخش با یک «جهت‌گیری»[2] آغاز شده است و ساختار آن بر اساس رسانه‌ی تصویری اولیه شکل‌گرفته که در آن تحقیق نمایان می‌شود: بخش یک، شامل پلان و نمودارها، بخش دو شامل عکاسی، بخش سه شامل فیلم و بخش چهار شامل سایر حالت‌های ترکیبی و متفرقه رسانه‌های جدید. گاهی اوقات یک یا چند محتوای تصویری در فصل‌ها گنجانده‌شده است. این کتاب از تکنیک‌های بازنمایی طبیعی‌سازی شده مهم [تثبیت‌شده یا بومی‌شده] در معماری (نقاشی، عکاسی، فیلم‌سازی) تا بخش نهایی در جریان است که این بخش نهایی شامل روش‌شناسی‌های پژوهشی نوظهور، مبتکرانه و ترکیبی است که شیوه‌های «تجسم انتقادی» را به‌صورت رشته‌ای مستقل و یا میان‌رشته‌ای، بررسی و آشکار می‌کند.

هر یک از چهار «جهت‌گیری»[فصل] کتاب به‌طور هدفمند با یک «پیش‌زمینه» چکیده[3][

1. Donna Haraway
2. Orientations
3. granding

www.ketab.ir

مقدمه] از یک معمار یا نظریه‌پرداز کلیدی که در زمینه‌ی مطالعات بصری فعالیت می‌کند، مانند - پری کولپر[1]، زیگفرید گیدیون[2]، دنیس اسکات براون[3] و مایک وب[4] - آغاز می‌گردد تا بحث را برای رسانه‌های مورد بررسی در هر بخش، ایجاد کند. همچنین این فصول نیاز به بررسی بیشتر مسائل مربوط به «تجسم انتقادی» در تاریخ و فرهنگ‌های تشکل‌های رشته‌ای خاص را نشان می‌دهند[ابراز می‌کند]. سپس فصول آتی هر بخش، به‌طورکلی به سه بخش تقسیم می‌شوند: تکنیک‌ها و ابزارهای معماری تفکر و فرهنگ بصری. عمل معماری و فرهنگ تجسمی، پژوهش و آموزش معماری و فرهنگ تجسمی.

بخش اول - تصاویر و نمودارها: مشاهده و آگاهی رشته‌ای

شکل ۱: طرح نقشه‌ی استراتژیک جزیره‌ی دست‌ساز دیوید: ۱۹۹۶-۱۹۹۷، اندازه طرح: ۲۴ اینچ در ۳۶ اینچ، مواد: مایلار، گرافیت، جوهر، نوار، تصاویر یافت شده، اشعه‌ایکس، فویل، عکس، انتقال نامه و فیلم، کاغذ بریده شده. © پری کولپر.

1. Perry Kulper
2. Sigfried Giedion
3. Denise Scott Brown
4. Mike Webb

هدف این کتاب ارائه طیفی از رویکردهای بین‌رشته‌ای است که راه را برای اشکال جدید دانش معماری بصری هموار می‌سازد. درنتیجه‌ی اجازه دادن به عدم قطعیت‌ها برای ورود به نقاشی تا حدی از آزادی‌های مختلفی برخوردار شدم. یک رویکرد آرام‌تر و سازگارتر این امکان را داده است که با پشتیبانی از ظرفیت‌های رابطه‌ای توسعه‌یافته در نقاشی‌ها، به‌صورت «خلاقانه» کارکرده تا در مورد چیزهایی که در غیر این صورت مدنظر قرار نمی‌گیرند، بحث کنم. سعی می‌کنم ایده‌ها را به مدت طولانی تجسم و حمایت کنم تا ارتباطش به یک پروژه را در بلندمدت مورد بررسی قرار دهم. به‌طور فزاینده‌ای[اصولاً] درباره‌ی ایده‌های احتمالی نسبت به یک پروژه، به‌ویژه در مراحل اولیه‌ی آن، کمتر قضاوت می‌کنم - در مورد اینکه آیا همه‌ی چیزهای موجود برای آن قطعه‌ی کار مناسب است یا خیر- بسته به کاری که انجام می‌دهم، اغلب نقاشی‌ها، یا بخش‌هایی از نقاشی‌ها را می‌کشم که روی طرح پیشنهادی یک ساختمان مصنوعی متمرکز نمی‌شوند برعکس طرح‌های مدنظر بنده مقصود ویژه‌ای دارند. (به‌طور مثال مطالعه‌ی پاک‌سازی به‌عنوان یک فعالیت نمایشی و فضایی). (Kulper 2012)

ابزار نقاشی یک «تعهد رشته‌ای کلیدی برای معماری» است (Kulper 2013:59). این ابزار یک تکنیک معماری فکر و عمل است. پری کولپر (2013: 59)، متخصص معمار، محقق و فرهیخته‌ی معاصر، از پژوهش‌های نقاشی خود به‌عنوان ساخت «یک زمینه‌ی بصری مطالعه‌ی نوظهور» و از رویکردش به کار خود از طریق «شیوه‌های تجسمی»[1] صحبت می‌کند که در آن «تجسم و تفکر به‌عنوان یک موضوع رابطه‌ای و ترکیبی درهم‌آمیخته می‌شوند». او نقاشی‌های خود را به‌عنوان «ساخت‌های بصری»[2]، «فرمول‌بندی‌های بصری»[3]، «گونه‌های [تجسم شده‌ی] بصری»[4] یا «کنجکاوی بصری»[5] توصیف می‌کند که «روابط و انتزاع‌های آراسته‌شده، شناخته‌شده و کشف‌شده» را ارائه می‌دهند که در آرزوی «نوعی جدید از دیدگاه فضایی و[بلندپروازی‌های] جاه‌طلبی‌های [اخلاقی و] مشارکتی هستند». (Kulper 2013: 59–63; 2014: 20–22). این میدان گرافیکی غنی و اشباع‌شده در برابر تعریف یا به‌عنوان نقاشی خالص یا عمل تحقیقاتی خالص مقاومت می‌کند. لیکن همان‌گونه که در نقاشی «جزیره‌ی دیوید»[6] در سال‌های ۱۹۹۶-۱۹۹۷

1. modes of visualization
2. visual constructions
3. visual formulations
4. visualized species
5. Visual curiosity cabinets
6. david's Island

www.ketab.ir

(شـــکل۱) آورده شده است، این بحث یک حوزه‌ی معماری منحصربه‌فرد از تحقیق، اثبات دقیق و تعریف قطعی و مکانی برای کشـــف، نمایش و درک مفاهیم است. «جزیره دیوید» به‌صراحت به‌عنوان نماینده‌ای برای طرح ســـؤال یا «فرمول‌بندی»[1] و به معنای واقعی کلمه شکل دادن به یک سؤال تنظیم‌شده است. این نقاشـــی فضایی برای بررسی شرایط مادی و شرایط فضایی، عملکرد نقاشی انتقادی در معماری را فراهم می‌کند. کولپر روشی را برای ساخت شیوه‌ای متفاوت از عمل [نقاشـــی] نشان می‌دهد که گرایش به سمت «کشف»[2]، کشـــف مجدد، اطلاع‌رسانی، ترکیب و درک به‌عنوان یک روش تحقیق از طریق عمل دارد.

کولپر از طریق عمل نقاشـــی به تحقیق می‌پردازد. این شـــیوه، شـــاید تا حدی به‌عنوان مدلی از عملکرد هنری قابل‌تشـــخیص باشـــد که در آن هنرمند، نویســـنده و محقق هرکدام تمایلات خـــود، قوم‌نگاری خویش را دارند. کولپر (2014: 30) نیاز به ریســـک هنری مفهومی و همچنین «محدودیت تجربه‌شـــده»[3] را تصدیق می‌کند. به‌عنوان یک متخصص منحصربه‌فرد، شـــیوه‌ها و روش‌های تولید خودآگاه، «درخور[نقاشی‌شـــده]»[4] هستند و تنش متعادلی را بین ریسک‌پذیری مفهومی و جرأت نقاشـــی کردن طی می‌کنند (Kulper2014: 22). کولپر در عمل نقاشی گرافیکی خودآگاهانه، از ترکیب فن‌آوری‌ها و تکنیک‌های چاپ ترکیبی، تایپوگرافیک، هندســـه‌ی توصیفی دوبعدی و نقاشـــی ســـه‌بعدی کمک گرفته و آنالوگ و دیجیتال را فعال می‌کنـــد. بااین‌حال، کار نقاشی او تنها گرافیکی نیســـت. او تجسم را مستقیماً با تفکر فضایی و برنامه‌ای خاص معماری مرتبط می‌داند که از دانش عمیق رشته‌ای از روش‌هایی که نقاشی معماری به‌طور آگاهانه در رابطه با ساخت فضای معماری عمل کرده، گرفته‌شده است(Perez-Gomez and Pelletier 1997).

نمونه‌ای از نقاشـــی که در رابطه با فضای معماری عمل می‌کند، صومعه‌ی ســـنت گال قرون وسطایی است که به‌صورت پلانی توسط یوجین ویوله لو دوک[5] و موضوع فصل اول کتاب با عنوان «آیا طرح در حال مرگ اســـت؟» توسط مورخ معماری بریتانیایی، پیتر بلوندل جونز[6] نقاشی‌شده اســـت. بلوندل جونز ادعا می‌کند که نقاشی ویوله لو دوک به معنای واقعی کلمه، زمینه‌سازی یک پروژه اســـت که روی «طرح رو به بالا» با جزئیات کار می‌کند. این پلان هم یک نقشه و هم یک

1. formulate
2. o discover
3. practised restraint
4. tailored
5. Eugène Viollet-le-Duc
6. Peter Blundell Jones

www.ketab.ir

نمودار است و آنچه را که یک ساختمان و یک جامعه در مورد آن است، تثبیت می‌کند. برخلاف طرح صومعه ویوله لو دوک، بلوندل جونز نابودی بصری نقاشی نقشه‌ی معماری در رسانه‌های معماری چاپی امروزی را مشاهده می‌کند و این را به‌عنوان بخشی از کاهش گفتمان فرهنگی و اجتماعی در معماری غرب تفسیر می‌کند. نماهای پرسپکتیو، لذت فضایی بصری آنی را با اندکی فعالیت[کار] از طرف بیننده ارائه می‌دهد. بلوندل جونز با تجسم طرح از «زندگی اجتماعی»[1] آرمانی واقعی، به تأثیر بررسی میشل فوکو[2] از طرح‌ها به‌عنوان ابزار قدرت و توجه هانری لوفور[3] به فضای تولیدشده‌ی اجتماعی اشاره می‌کند. اگر نقش پلان در ارتباط با سازمان‌دهی فضایی و نظم اجتماعی و فضایی در تفاسیر معماری کنونی کاهش یابد، ناتوانی در «نظم بخشیدن» به جهان و هدایت زندگی اجتماعی - هم در فرآیند نقاشی و هم در دریافت و تولید انتقادی - به وجود می‌آید.

آثار ساخته‌شده‌ی قابل بازدید و ضبط و آرشیو انتشار نقاشی‌ها و مدل‌های اصلی، سایت‌های اولیه‌ی دانش معماری رشته‌ای هستند. چگونه یک معمار از نقاشی‌ها و مدل‌ها، در عمل تحقیقاتی و اختراع خلاقانه خود استفاده می‌کند؟ فصل دو، به این سؤال در نمونه‌ی زندگینامه‌ی علمی معمار آلدو روسی[4] منتشرشده در سال ۱۹۸۱ و پس از نمایشگاهی از نقاشی‌های روسی در سال ۱۹۷۶ منتشر شد، پاسخ می‌دهد. عملکرد روسی در یک لحظه‌ی بین‌المللی خاص از نقد جنبش مدرن که پیش‌زمینه‌ی مسائل حافظه و شهر است. پژوهش‌های سوزانا پیسیلا[5]، محقق [یک دانشگاهی] ایتالیایی در مورد این رساله، آرشیو تصویری را بر اساس ارجاعات متنی روسی در این فصل «تصاویر قیاسی: اتوبیوگرافی علمی[6] آلدو روسی» بازسازی می‌کند. پیسیلا این سؤال را مطرح می‌کند که چگونه یک معمار یک آرشیو بصری می‌سازد و در «جهانی از قیاس‌ها» از آن استفاده می‌کند. پس از رنه داومال[7] و دیگران، قیاس به‌عنوان روش خاص مورد استفاده‌ی روسی جهت تولید دانش بصری و نقاشی جدید عنوان‌شده است. قیاس به روسی امکان قصه‌گویی، داستان‌سرایی، هرچند نه دقیقاً مباحث بصری، تنظیم نقاشی‌ها و طرح‌های معماری پیسیلا به‌جای کار روی برداشت‌ها، به‌طور سیستماتیک «زنجیره‌هایی» از تصاویر روسی را برای نشان

1. social life
2. Michel Foucault
3. Henri Lefebvre
4. Aldo Rossi
5. Susanna Pisciella
6. Autobiografia Scientifica
7. René Daumal

www.ketab.ir

دادن عمیق عملکرد «تجسم انتقادی» روسی انتخاب می‌کند. رساله‌ی روسی بیشتر از صمیمیت یک رمان و تجربه‌ی یک نویسنده یا خواننده ماهیت درام، فیلم‌نامه یا اجرای عمومی را دارد؛ بنابراین، تخیل بیننده یا خواننده در ایجاد تفسیرهای خود از طریق یافته‌ها و تداعی‌های بصری روسی مشارکتی فعال دارد.

معماری و پژوهش‌های معماری که در قرن بیست و یکم جهانی شده، به چه چیزی توجه کرده است؟ یا باید به چه چیزی توجه کند؟ این سؤال در عملکرد آموزشی معماری طارق توفا[1] در دانشگاه ژوهانسبورگ را شکل می‌دهد. فصل سه، با عنوان «نحوه ترسیم خط در جهان در حال حرکت: آموزش معماری در زمان تخیلات سریع» نوشته‌ی توفا، معتقد است که هدف معماری معاصر بجای تولید محصول، تولید عاملیت است. توفا با این ادعا که جهانی‌سازی امر اجتماعی را نادیده می‌گیرد، بر این باور است که برای ایجاد دیدگاه‌ها[نگاه‌ها] و صداهای جدید به تخیلات اخلاقی در نقاشی نیاز است. توفا با اقتباس از ادعای عارف دیرلیک[2] در مورد تفکیک‌ناپذیری امر زیبایی‌شناسی و امر اجتماعی، روابط قدرت ذاتی در «رؤیت» اروپا-آمریکایی محور را به‌عنوان تأثیر قابل‌توجهی بر آموزش نقاشی معماری و طراحان فضایی نشان می‌دهد. استودیوهای توفا از طریق کار نقشه‌کشی نظری و ترکیبی، ایجاد یک روش دیالکتیکی و کار صریح با تفاوت، پرس‌وجوها و شرایط تحقیق که از تاکتیک‌های روش‌شناختی «صدا»[3]، «چند روشی»[4]، «محل یابی (سطح یابی)»[5]، «فضاهای عمومی»[6]، «اراضی»[7]، «چشم‌انداز»[8] و «بازتاب»[9] استفاده می‌کنند را مورد بررسی قرار می‌دهد. با توجه به تغییرات اخیر در جامعه‌شناسی و تاریخ هنر که در آن «بازتاب جامعه‌شناختی»[10] به‌عنوان یک ابزار پژوهشی مورد استفاده قرار می‌گیرد (d'Oliveira-Martins 2014: 193)، هدف کار آموزشی توفا و شاگردانش تمرکز مجدد بر یک تخیل فراتر از اخلاقی است که قراردادهای رشته‌ای و نژادی را از طریق اقدامات خاص بازنویسی می‌کند. نقاشی می‌تواند روابط قدرت اجتماعی را از نظر بصری ملموس کند و مقاله‌ی توفا با

1. Tariq Toffa
2. Arif Dirlik
3. voicing
4. multi-modality
5. siting (surfacing)
6. Spaces of publics
7. territory
8. perspective
9. reflexivity
10. ociological reflexivity

www.ketab.ir

ارائه‌ی شیوه‌های جدید نقاشی برای پژوهش‌های منجر به استعمارزدایی و رهایی فضا و آموزش معماری، در این راه کمک شایان می‌کند.

عمل ساخت و کار با نقشه‌ها، نمودارها و نمادها به‌عنوان یک روش تحقیق بصری متمایز برای معماری توسط ری لوکاس[1] یک بریتانیایی تبار دانشگاهی، در فصل چهار، با عنوان «نقاشی به‌عنوان موجودیت: حرکت فراتر از راه‌های شناخت، اشکال توجه و عادت» نشان داده‌شده است. لوکاس با بسط نظری مفهوم عادت پیر بوردیو[2] (1992) به فلسفه مارتین هایدگر[3] و با تکیه‌بر کارگروه اینگولد[4] مردم‌شناسی، نقاشی را به‌عنوان راهی برای عمل در جهان مطرح می‌کند. او این مبادله را یک درهم تنیدگی زمینه‌ای می‌داند (در نظر گرفتن نقاشی به‌عنوان شکلی از موجودیت سؤالی برای لوکاس است. او رویکردی را در راستای روش‌های فرهنگ‌سازی نقاشی در عملکردهای خاص و اجتماعی شکل‌دهنده‌ی زندگی روزمره نقاشی می‌کند. لوکاس از طریق عمل نقاشی خود، پیمایش معماری و مردم‌شناسی «نگاره‌ای»[5]، نقاشی را به‌عنوان بخشی از تحقیق و شکلی از تحقیق نظری و کار با رسانه‌ی نظری نشان می‌دهد. لوکاس نیز مانند بلوندل جونز متوجه «نابودی نقاشی [دستی]»[6] در معماری می‌شود. لوکاس خواستار نقش متغیر و یک پتانسیل متغیر نقاشی دستی در رابطه با درک این موضوع است که نقاشی‌ها برای چه کسانی هستند. برخلاف خوانش روابط قدرت نامتقارن جرج باتای[7] که در هدیه دادن تجسم‌یافته است، لوکاس تبادل نقاشی‌ها نوعی عملکرد توزیع خودخواهانه می‌بیند. او نتیجه می‌گیرد که همه‌ی نقاشی‌ها به اشتراک گذاشته نمی‌شوند و نیازی هم نیست که به اشتراک گذاشته شوند، زیرا نقاشی به‌عنوان جنبه‌ای از توسعه‌ی خود عمل می‌کند و این کاوش برای توسعه یک عمل نقاشی انتقادی در حال تکامل، ضروری است.

پروژه‌ی سیاسی و ارتباطی زبان بصری ارائه‌کننده‌ی اظهارات گفتمانی مرتبط با گشودن واقعیتی جدید، در فصل پنج، تحت عنوان «آموزش مشاهده: اتوبیوگرافی تصویری اوتو نوراث»[8] توسط والریا گوزجنبشی[9] بررسی شده است. هدف فیلسوف علم و جامعه‌شناس اتریشی، اتو نوراث،

1. Ray Lucas
2. Pierre Bourdieu
3. Martin Heidegger
4. Tim Ingold
5. graphic
6. death of [hand] drawing
7. Georges Bataille
8. Ottoneurath's Visual Autobiography
9. Valeria Guzman-Verri

www.ketab.ir

درک و گردآوری کلیت‌های آموزنده برای پیشبرد مدرنیسم و جنبش مدرن است. اثر او در سال ۱۹۳۷، با عنوان «بازنمایی بصری مسائل معماری»، منجر به تشکیل پروژه «از هیتروگلیف تا ایزوتایپ»[1] یک اتوبیوگرافی بصری شد. این امر علاقه نوراث (2010) را به تجربه یادگیری دیدن، آموزش بصری و دموکراتیک‌سازی دانش، تجربه‌ی بصری و نقاشی به‌عنوان بازی را افزایش داد.

گوزمان وری بحث نوراث (یک آگاهی بصری که به‌عنوان «یادگیری نحوه‌ی خوب دیدن» درک می‌شود) را دنبال می‌کند، این ادعا عمیقاً تجربی و متنی است. (didi-Huberman 2009: 198) گوزمان وری به پیروی از جرج دیدی هوبرمن[2] والتر بنیامین[3]، در مورد آثار نوراث و تأثیر آن بر هنرمندانی چون هارون فاروکی[4] تحقیق می‌کند. گوزمان وری با توجه به یافته‌های خود مدعی می‌شود که تفاوت قاطع در موقعیت‌یابی، هنگام توجه به مناظر اطلاعاتی، می‌تواند آگاهی بصری جدیدی را شکل دهد. او ادعا می‌کند که پرداختن و درک عاملیت داده‌های بصری در گفتمان معاصرسازی و جهانی‌سازی، یعنی آنچه قابل‌مشاهده است، آنچه نادیده گرفته می‌شود یا دیده نمی‌شود، جایی که عاملیت نهفته است، ضروری است. در انجام این کار، جامعه اطلاعاتی به شکل فضای اطلاعاتی به‌عنوان (شک) یک وضعیت منحل شده، توزیع‌شده یا خشک‌شده درک می‌شود که از طریق بررسی تجسم انتقادی از مواد به دست آمده است.

این‌که چگونه معمار ممکن است از نگاه خود به‌عنوان بخشی از عمل تحقیقاتی با هدف نیل به سواد بصری در جهت‌یابی و ساخت این جهان استفاده کند، در فصل شش تحت عنوان «استمرار و عدم دقت: دستاورد نقاشی شهری مبتنی بر اطلاعات به‌دست‌آمده در تحقیق» چیست؟ توسط معمار اسپانیایی، میگل پاردس مالدونادو[5] مورد بحث قرارگرفته است. هوش فضایی داده‌های دیجیتال در پژوهش‌های نقاشی شهری در بازنمایی نقاشی معاصر رایج است. بااین‌حال، نشان داده‌شده که الگوی شهر هوشمند مسئله‌ساز است زیرا از طریق «کل‌ها»[6] از بالا به پایین، مونتاژ و تولید می‌شود (de Landa 2016). پاردس مالدونادو این سؤال را مطرح می‌کند که آیا می‌توان یک پروژه‌ی متفاوت زیرساختی مبتنی برداده را بیان کرد که این روایت‌های شهری از بهینه‌سازی، کارایی و «هوشمندی»[7] از بالا به پایین را زیرورو کند؟ این فصل روش تحقیق نقاشی

1. From Hieroglyphics to Isotype
2. Georges Didi-Huberman
3. Walter Benjamin
4. Harun Farocki
5. Miguel Paredes Maldonado
6. wholes
7. smartness

www.ketab.ir

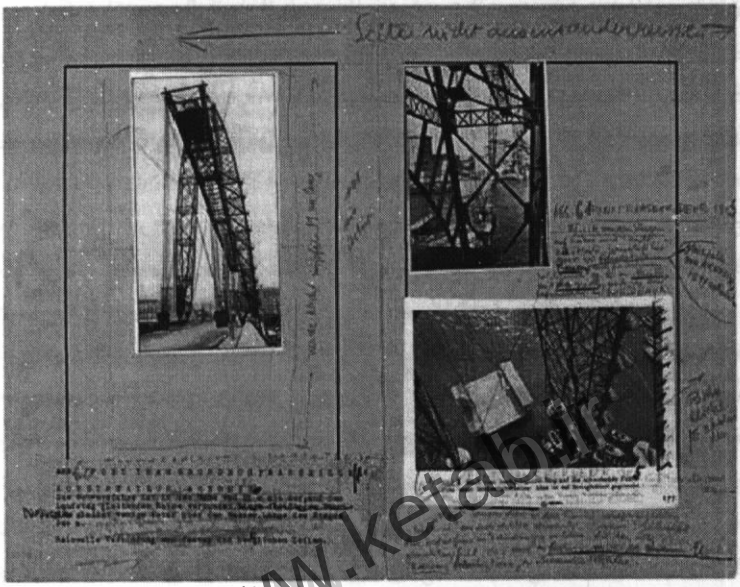
شهری مبتنی برداده را از استودیوهای نقاشی معماری مدیریت‌شده توسط پاردس مالدونادو در کالیاری، ساردینیا در آوریل ۲۰۱۷ ارائه می‌دهد و سپس روش تحقیق نقاشی «دقیق»[1] مورد استفاده در استودیوها را ارائه می‌دهد. این روش تحقیق داده‌های طولانی‌مدت را با همان وضعیت جای می‌دهد. ترکیب داده‌ها و تولید تجسم داده‌ها توسط پاردس مالدونادو به‌عنوان یک روش تحقیق بصری دنباله‌رو رویکرد برنارد کش[2] الگوهایی جهت سرپیچی با الگوهای مولد موجود در جستجوی ابزار دیگری برای فلسفه‌سازی را مورد بررسی قرار می‌دهد. مفاهیم گروه فنی و انتقالات گیلبرت سیموندون[3] چارچوبی نظری برای موقعیت‌یابی مجدد این تحقیق بصری را شکل می‌دهد.

راه‌های مشاهده، تصور، نقاشی و نمودارسازی می‌تواند هم کلی و هم خاص باشد. نقاشی معماری همیشه بر «تصور» متمرکز است. کولپر (2013: 63) نشان می‌دهد که ابزارهای نقاشی مفرد نیستند و اگرچند تا از آن‌ها به‌طور هم‌زمان یا دسته‌جمعی به کار گرفته شوند، این جنبه‌های رابطه‌ای آن‌هاست که باید موردتوجه قرار گیرند. کدهای نقاشی و قراردادها در «مشاهده‌ی»[4] معماری رشته‌ای دارای اهمیتی درونی است. متأثر از تخصص خواننده و مترجم (بلندل جونز)، دیدگاه (توفا)، عادت (لوکاس) و روش‌هایی است که از طریق آن مشاهده‌ی به‌صورت تحلیلی (گوزمان وری) آموخته گردآوری‌شده و (پیسیلا) مورد استفاده قرار می‌گیرد یا اینکه از طریق تجسم انتقادی اطلاعات (پاردس مالدونادو) عمل شده است در حوزه‌ی بیان و چالش‌برانگیز شیوه‌های اجتماعی، وقتی روش‌های بصری انتقادی را به پژوهش‌های معماری کیفی بسط می‌دهیم، به نظر می‌رسد روش‌های تحقیق بصری انتقادی نقاشی، مرتبط‌ترین و دقیق‌ترین ابزارها را ارائه می‌دهند. علم معماری می‌داند که روش‌های متعارف نقاشی در تحقیق و نمایش در عمل نقاشی بی‌نقص از آب درنمی‌آیند. تاریخ رشته‌ای معماری حالت‌ها و روش‌های مختلفی از نقاشی را به‌عنوان ابزار عمل فضایی گردآوری کرده است. این روش‌ها هنگام استفاده فعال نه انتقادی در تنظیم، نقشه‌برداری و شیوه‌های (عملکردهای) برنامه‌ریزی فضایی، با قدرت و کنترل درهم‌تنیده می‌شوند.

www.ketab.ir

1. anexact
2. Bernard Cache
3. Gilbert Simondon
4. seeing

بخش دوم - عکاسی: حضور در جایگاه یک محقق



شکل ۲: قالب‌بندی زیگفرید گیدیون از عکس‌های خود (عکس گرفته‌شده هنگام نقاشی صفحات 62f در مارسل در ژانویه ۱۹۲۷)

www.ketab.ir

به‌منظور درک درست و کامل از رشد سنت جدید، ترجیح داده‌ام که از میان حجم وسیع مطالب تاریخی موجود، تنها حقایق نسبتاً کمی را انتخاب کنم. تاریخ مجموعه‌ای از حقایق نیست، بلکه دیدگاهی به روند متحرک زندگی است. علاوه‌براین، چنین دیدگاهی نه با استفاده‌ی انحصاری از تحقیق وسیع و از زاویه‌ی دید پرنده، بلکه با جداسازی و بررسی دقیق برخی از رویدادهای خاص، نفوذ و کاوش در آن‌ها به شیوه‌ی نمای نزدیک[1] به دست می‌آید.

(Giedion [1946] 1967: vi, Foreword to the first edition; italics in original text)

همان‌طور که گرگور هاربوش[2] (2015: 609) نشان داده است، کار مهم زیگفرید گیدیون[3] (یک

1. close-up
2. Gregor Harbusch
3. Siegfried Giedion

مورخ اجتماعی در معماری) ([1946] 1967، تحت عنوان فضا، زمان و معماری، مورخ معماری اجتماعی، یک فرآیند در حال انجام از طریق نگاه نزدیک و عکاسی در طول بازدید از محل بود، لحظه محوری دیدگاه که از دیدگاه فردی او نشأت گرفته است. گیدیون به پیروی از معلم خود، هاینریش ولفلین[1] (مورخ هنر) و برخلاف انتظارات ناشر خود، برای لزوم وجود تصاویر بیشتر در انتشارات خود (که به‌طور قابل‌توجهی در نسخه‌های تجدید چاپ‌شده، تقویت شد)، مبارزه کرد. ۳۲۱ عکس در ۵۰۰ صفحه در نسخه پنجم منتشرشده در سال ۱۹۴۶ وجود دارد. عکس نتیجه‌ی نوعی جاه‌طلبی جهت عرضه‌ی این کتاب به مخاطب به‌طور گسترده‌تر بود که انتشارات دانشگاه هاروارد که ناشر این بود نیز به این جاه‌طلبی‌ها دامن می‌زند؛ بنابراین، این پروژه با تکیه‌بر تصاویر بصری اصلی به‌عنوان ابزاری مهم جهت درگیر کردن هر دو گروه متعارف تخصصی و تفسیر و نیز مخاطبین غیرمتخصص در نظر گرفته‌شده است. ریشه‌های این پروژه در حوزه‌ی ارتباطی یک مجموعه سخنرانی قرار دارند. نقش کارگردانی کتاب گیدیون، با هربرت بایر[2] و لازلو موهولی ناگی[3]، در تولید نسخه‌ی چاپی ترکیبی، دستورالعمل‌های دقیق جهت استفاده، ضروری دانستن نقش متن و تصاویر و نظرات برای تجربه‌ی خواننده، توجه او را به خواننده نشان می‌دهد، همان‌طور که هاربوش (2015) نشان می‌دهد، هدف صریح و فراگیر گیدیون ترویج مدرنیسم به‌عنوان «سنت جدید» از طریق پژوهش‌های بصری دقیق خود بود. این امر از طریق تکنیک‌ها و روش‌های «تطابق» عکاسی - تصاویر عکاسی اغلب در کنار هم در صفحات پخش‌شده - به‌عنوان ستونی مفهومی برای پژوهش‌های او به دست می‌آید. روابط متقابل بین متن و تصاویر در چارچوب‌بندی و اثبات ادعا گیدیون در مورد معماری مدرن، دغدغه اصلی او بود.

کتاب فضا، زمان و معماری در مواجهه با حضور عمدی مورخ از طریق یادداشت‌ها، شرح‌ها و نظرات و عکس‌های او که تجربه خاص نویسنده از سفر به سایت یا پروژه را نشان می‌دهد، غیرمعمول است، این حقایق تشکیل‌دهنده‌ی معماری هستند نه حقایق گذرا. (شکل ۲).

علاوه‌براین گیدیون ([1946] 1967: 11-17) با بحث درباره «هویت روش‌ها»[4]، دیدگاهی از موقعیت تحقیق شخصی خود را به خوانندگان ارائه می‌دهد. او طرفدار یک پیوند تجدید شده‌ی تفکر و احساس از طریق تاریخ به‌عنوان یک شیوه‌ی فعال زندگی و مورخ به‌عنوان مولد

1. Heinrich Wölfflin
2. Herbert Bayer
3. László Moholy-Nagy
4. The Identity of Methods

www.ketab.ir

حقایق تشکیل‌دهنده دقیق به توجه، از طریق درگیری مستقیم و تجربه‌ی تأثیرگذار است. این ادعا در تمایل به کار در علوم و هنرها، ازجمله جامعه‌شناسی و روانشناسی، با هدف اصلی «مشاهده جدی»[1] استوار است (Giedion [1946]1967: 4). پروژه‌ی او با کنار هم قرار دادن، عکس‌هایی از معماری معاصر که اغلب نماهای منقطع، با نقاشی‌های آرشیوی، نقاشی، مجسمه‌سازی و ابزارهای علمی است، عمداً شکل بصری و فرارشته‌ای دارد. عکسی از نمای نزدیک از یک سازه‌ی آهنی سر به فلک کشیده در مجاورت یکی از رقاصان باله ادگاردگا[2] قرارگرفته است. [در این] عکس گذر زمان از یک حرکت نوسان گلف با کلاژی از انواع نماهای زاویه‌دار ساختمان راکفلر، نیویورک در کنار هم قرارگرفته است. تصاویر فرانچسکو بورومینی[3] در کنار آثار ولادیمیر تاتلین[4] و غیره قرار دارند. این روش مونتاژی «خوانش تطبیقی عبارات هنری دوره‌های مختلف» (Harbusch 2015: 598) گستره‌ای از ارجاعات بصری را ارائه می‌دهد که در پاسخ درخواست مدرن‌سازی، ظرایف ادعای تحقیق را فشرده ساخته و کاهش می‌دهد. تعادل بین جنبه‌های بصری، متنی و تفسیری در کتاب فضا، زمان و معماری پویا است، اما یک نقاشی به‌شدت ساختاریافته از طیف وسیعی از شواهد عکاسی است.

فصل‌های بخش «عکاسی» این کتاب، استفاده از عکس‌ها را هم از نظر کارنامه و نقاشی محقق و هم به‌عنوان تحقیقی که یک عمل موضعی است، بررسی می‌کند. دیدگاه ساده‌سازی شده‌ی معماری که توسط عکاسی «به خدمت درمی‌آید» یا تنها به‌عنوان موضوعی برای عکاسی، توسط استاد دانشگاهی کمپبل[5] در فصل هفت با عنوان «مشاهده‌ی عکس‌ها: تفکر در معماری» مورد بررسی قرار می‌گیرد. در آن، کمپبل انگیزه‌ها و حالات مشترک دو رشته‌ی معماری و عکاسی را زیر سؤال می‌برد و جهان و رفتار انسان را در نظر می‌گیرد. پس فضا چگونه در یک چارچوب شکل می‌گیرد و ساکن می‌شود؟ کمپبل دو گرایش را به‌عنوان فصل مشترک، شناسایی می‌کند، «لحظات زودگذر شگفتی و به تصویر کشیدن صحنه‌ی بزرگ‌تر اجتماعی» دو گرایشی که از طریق کار عکاسان رینکو کاوانوچی[6] و الک سوث[7] مورد بحث قرار می‌گیرد. علم، رابطه‌ی بین معماری و عکاسی اغلب یک عملکرد را به‌عنوان غالب‌تر معرفی می‌کند و بنابراین روش‌ها و الگوهای

1. bserve seriously
2. Edgar Degas
3. Francesco Borromini
4. Vladimir Tatlin
5. Hugh Campbell
6. Rinko Kawauchi
7. Alec Soth

www.ketab.ir

تحقیق بدون شک از رشته‌ی رایج پیروی می‌کنند. بااین‌حال، احتمال افزایش ظرفیت برای آگاهی و توجه، به پیروی از عادت پیر بوردیو[1] (1992)، توسط کمپبل بیان می‌شود که ساخت و معنا را به‌طور مساوی تشخیص می‌دهد. کمپبل ادعا می‌کند که تاریخ، تئوری و عمل عکاسی همیشه با نقاشی معماری و عمل تحقیقاتی در عکس‌های جان زرکوفسکی[2] و استفان شور[3] در ارتباط است.

عمل و زاویه‌ی دید و خواندن عکاسی توسط عکاس معماری، مارک گودوین[4]، (ساکن هلسینکی متولد لندن، است در تجزیه‌وتحلیل عکاسی تجاری خودش و دیگر عکاسان معاصر در فصل هشت تحت عنوان «فضای گفتمانی معماری: عکاسی» بررسی‌شده است). تجزیه‌وتحلیل بصری مقایسه‌ای گودوین از تحقیق مبتنی بر عمل نشان می‌دهد که هنجارهای قابل‌قبول توسعه‌ی تجسم در اقتصاد جهانی بر پایه‌ی آسمان آبی پاک، فضای داخلی بدون وقفه و عکس‌های متقارن استوار است. [به‌طور] مشترک، سرمایه‌ی بصری قابل‌توجهی را که از طریق کاتالوگ‌ها و تبلیغات آژانس‌های املاک در سراسر جهان جریان می‌یابد، ایجاد نموده و تداوم می‌بخشد. تصویرسازی عکاسی تجاری، نقاشی معماری را به‌صورت ساختمان‌های سفید، کف‌های چوبی، فضای داخلی تئاتر منظم به نمایش می‌گذارد.

تجاری‌سازی اطلاعات بصری از داده‌های منبع بازگرفته تا داده‌های دارای حق نسخه‌برداری، متفاوت است. بااین‌حال، ارزش تولید تنها اقتصادی نیست، زیرا عکاس با مازاد قابل‌توجهی از تصاویر و قضاوت ماهرانه و اختراع کار می‌کند. روش تحقیق بصری گودوین به چشم‌انداز شرکتی که در آن کار می‌کند پاسخ می‌دهد. گودوین با استفاده از حالت‌های سطحی مشابه طبقه‌بندی جستجو در پلتفرم‌هایی مانند تصاویر گوگل و با ارجاع به عمل عکاسی روزمره برگه‌های تماس، فعالیت تحقیقاتی خود را به مجموعه‌های جایگزین تصاویر گرفته‌شده از مواد قابل‌مشاهده مازاد که معمولاً، تنها در دسترس عکاس است و نه عموم، گسترش می‌دهد. نظریه‌ی گودوین به نام «عکاس به‌جای مردم»، درست همانند لوکاس، طرفدار تولید سخاوتمندانه‌ی خودمحور مواد بصری است که از طریق آن بتوان «نگاه انتقادی» داشت.

عکاس و مربی اتریشی، آگلایا کنراد[5]، در عمل عکاسی خود به دنبال تصمیم‌گیری در سطح سیاسی و اقتصادی است که به پدیده‌های ساخته‌شده‌ی شهری‌سازی سریع منجر شده است.

1. Pierre Bourdieu
2. John Szarkowski
3. Stephen Shore
4. Marc Goodwin
5. Aglaia Konrad

www.ketab.ir

هدف او کشـــف و ترجمه‌ی این پدیده‌ها به واژگانی هنری اســـت که جهت نقد در اختیار عموم قرار می‌گیرد. او به‌عنوان یک هنرمند، مواجهه با چیزهای غیرمنتظره را به‌عنوان الزام «چیزی بیش از مشـــاهده»، ضرورت درگیری فعال با شرایط پیداشده، توصیف می‌کند. در فصل نهم، کنراد[1] با عنوان «شهرهای کویری» یک عمل زمینه‌ای از عکاسی را نشان می‌دهد و پیش‌زمینه‌های گیدیون را از حقایق ســـازنده‌ی معماری از طریق بازدید از ســـایت به یاد می‌آورد. موضوع تحقیق از نظر وســـعت گسترده است: شانزده شهر در مصر که در یک بافت خشک و نامساعد قرار دارند. کنراد در این فصل از کتاب خاطرنشـــان می‌کنـــد که او نمی‌خواهد «هنرمندی باشـــد که به‌عنوان یک مردم‌شـــناس، یا جغرافیدان یا روزنامه‌نگار عمل می‌کند». چشـــم‌انداز و موقعیت پروژه شهرهای کویری او مبتنی بر عمل عکاســـی هنری تکامل‌یافته و تکراری اســـت، پروژه‌ای که در درجه اول باعث می‌شود نامرئی بودن به‌نوعی دیده شود. تصاویر ساخته‌شده‌ی مقاله بصری کنراد در رابطه‌ی دقیق با یکدیگر، بر روی صفحات تصویری که برای خواندن و تفسیر شباهت، تفاوت، مقیاس و مجاورت قرارگرفته‌اند، ایجاد شده است.

آنچه کنراد در معرض نمایش قرار داده، معنای زندگی در شرایط سخت بیابان، در پیکربندی‌های خاص از اشـــکال شهری، نقاشی کرده و تصویر ذهنی خود او را به‌عنوان یک هنرمند و عکاس به نمایش می‌گذارد.

ظرفیت عکاســـی برای نقد نظم جامعه در نمایشگاه «تفکیک» که شامل موضوعات داخلی و خارجی اســـت، مشهود است. شلی کوهن[2] و هیم یاکوبی[3]، پژوهشگران شهری ساکن فلسطین/ فلسطین اشغالی و مؤلفین کتاب «تفکیک»، در فصل ده با عنوان «روش بصری در عرضه‌ی عکس از تفکیک» توضیح می‌دهند که چگونه نمایشگاه عکس‌های سفارشی، گفتمان معماری فلسطین اشغالی را از جنبه‌ی زیبایی شناختی به ابعاد سیاسی و اجتماعی دیگر، مجدداً سوق می‌دهد. این عکس‌ها به‌عنوان مجموعه‌ای نمایه‌ای از دوازده تصویر بزرگ از دیوار تفکیک در اورشلیم، مادی بودن این دیوار را نشـــان می‌دهند و این ســـؤال را مطرح می‌کنند که مرزبندی و مرز فضایی به چه معناست؟ آیا تفکیک فضایی، تفکیک اجتماعی نیز هست یا لغزش‌ها، تقویت‌ها و مقاومت‌هایی بین این دو وجـــود دارد؟ آیا تمرکز بر قطعیت ظاهری مادی تفکیـــک فضایی در واقع احتمالات تاکتیکی را برای تجاوزات و روابط اجتماعی پیش بینی نشـــده آشـــکار می‌کند؟ کوهن و یاکوبی

1. Konrad
2. Shelly Cohen
3. Haim Yacobi

www.ketab.ir

از طریق توجه به تجربه، شـــواهد موجود و طبق بررســـی به عمل آمده توســـط توفا در فصل سه، شروع به نوعی اســـتعمارزدایی و قلمروزدایی بصری انتقادی می‌کنند. آنچه پژوهش‌های بصری آن‌ها آشـــکار می‌کند دیدگاه‌های متفاوت، حس تعالی موقعیت با امیـــد، مواجهه با «دیگری» و درعین‌حال احساس ترس است. در پروژه‌ی نمایشگاهی، عکاسان و متصدیان با هم کار می‌کنند و فضایی را برای شیوه‌های متنوع و تفسیرهای بصری فراهم می‌کنند.

پوویلاس ماروزاس[1]، معمار لیتوانیایی، با حساســـیت نســـبت به ویژگی‌های تولید، انتشـــار و دریافت تصاویر معماری و به‌عنوان مدافع کنار گذاشـــتن نقش مفسر و زیبایی‌شناسی معماری، خواهان تأمل در موضوعات بصری متنی مختلف و گاه متفاوت است. موقعیت‌های بصری «متن»[2] ماروزاس در فصل یازدهم با عنوان «شـــهر ویساگیناس: نگاهی به شهر از طریق عکاسی»، چهار تفســـیر مختلف عکاسی از شهر لیتوانیایی قرن بیستم را مرور می‌کند: به‌عنوان تلاش‌های جمعی قهرمانانه (توسط واسیلیج چیوپاچنکو[3])، استفاده روزمره از مکان (توسط ویتالی بوگدانوویچ[4])؛ مستندسازی نوستالژیک و تفکیک در زوال (نوشـــته گینتاراس چسونیس[5]) و فضای تهی (نوشته نیکلاس گروســـپیر[6]). ماروزاس عکس‌های گرفته‌شده توسط عکاســـان را تنها به‌عنوان یک منبع آرشـــیوی برای خوانش تحقیق نمی‌داند، بلکه تأکید می‌کند که آن‌ها پتانســـیل خوانش را به‌عنوان شاخص‌های عملی تعریف مکان دارند. او با نگاه یک عکاس معمار، تفسیر و تحقیق در موقعیت را به‌عنوان یک عمل عکاسی انجام‌شده، مشخص می‌کند جایی که عکاسی خودش به‌عنوان یک روش تحقیق بصری فعال برای خوانش مکان فرموله می‌شـــود. دستگاه نظری ماروزاس برگرفته از تحلیل ماتریالیســـتی ویکتور بورگین[7] از عکاسی اســـت که در آن شیوه‌های دلالت (که از طریق نشانه‌شناســـی، روانکاوی و ارزش مصرف بررسی می‌شوند)، ســـوژه تماشاگر را در بر می‌گیرند. تولید دانش تجســـم‌یافته دوند هاراوی[8] (1988) و به‌ویژه رویکرد او به تجسم این دیدگاه، الگوی عملکرد تحقیق بصری ماروزاس را در کنار شیوه‌ی اجرایی تولید ایریت روگوف[9] (2006) (که دانش موقعیت و جامعه وســـیع‌تری از شناخت خود را در رابطه با مکان فعال می‌کند)، قرارگرفته است.

1. Povilas Marozas
2. contextual
3. Vasilij Chiupachenko
4. Vitaly Bogdanovich
5. Gintaras Česonis
6. Nicolas Grospierre
7. Victor Burgin
8. Donna Haraway
9. Irit Rogoff

www.ketab.ir

مطالعات متعارف تاریخ هنر، تصویر عکاسی را در خدمت کلام مکتوب قرار می‌دهد. در فصل دوازدهم، با عنوان «نوشتن با تصاویر: بازنگری بیلدراتلاس، اثری از ابی واربورگ در زمینه‌ی مطالعات معماری، آموزش و تصاویر گوگل»، هنرمند و استاد دانشگاه مقیم بریتانیا، ویلم دی بروین[1] یک روش تحقیق بصری جایگزین «استدلال تصویری»[2] واربورگ را در اتاق مطالعه‌ی[3] خود نشان می‌دهد. در این اتاق که تصاویر بخشی از اجرای بصری و فضایی در بیلدراتلاس است. نقوش تصویری یک فضای فکری ذهنی می‌سازند، تجربه‌ای (حفظی) خاطره‌انگیز که با نقاط محوری و حرکت خاص خود به تاریخ تبدیل می‌شود. دی بروین نمونه‌ای از این نقوش را با بحث در مورد مناد رقصنده در تابلو آلبرتی واربورگ[4] ارائه می‌دهد. بیلدراتلاس به‌عنوان یک روش تحقیق بصری، یک فیلمنامه‌ی متنی و تصویری فراگیر، پویا است. دی بروین عکاس معاصر تصاویر را از طریق موتور جستجوی گوگل به‌عنوان منبعی از چنین اطلس‌های دیجیتال آنلاین بررسی می‌کند. او دریافت که در رویکردهای واربورگ و جستجوی تصاویر در گوگل امکانات مشابه‌ی برای ترکیب، روایت و اجرا وجود دارد.

بااین‌حال، توابع الگوریتمی محدودکننده، نشان داده‌شده است. برخلاف روشی که مروارید رقصنده در پژوهش‌های بصری واربورگ درج انتقادی یا اختلال نتایج جستجوی پیوندی محدود هستند. دی بروین معتقد است که نوشتن با تصاویر باید به همان اندازه که به یک عمل انتقادی تبدیل شود، به یک عمل رایج تبدیل شود، زیرا امکان کاوش و توسعه اشکال جدیدی از پژوهش‌های معماری را فراهم می‌کند.

عکاسی تمرکز بسیاری از کارها در علوم اجتماعی و جغرافیای فرهنگی بر روی روش‌های تحقیق بصری بوده است. (Pink2001,2007;Rose [2001] 2012:297–327) ساخت بصری زندگی اجتماعی در قرن بیستم و به‌ویژه شهرهای غربی، با تاریخچه‌های عکاسی، ظهور عکاس – نویسنده و تصویر عکاسی آمیخته‌شده است. (Rose [2001]2012: 11–15) بازنگری طولانی گیدیون از کتابش، از تطابق بین متن و تصاویر و بین عناصر بصری مختلف در فضای صفحه، پیچیدگی ویرایش بصری و انتقال یک مباحثه در مورد معماری و شهرهای معاصر را نشان می‌دهد. درحالی‌که تبادلات بین معماری و عکاسی دیرینه است، انگیزه‌ها و حالت‌های مشترکی

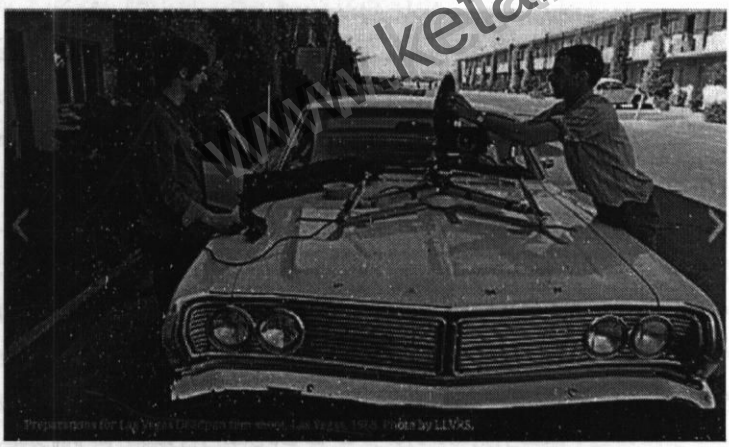
1. Willem de Bruijn
2. pictorial argumentation
3. reading
4. Warburg's Alberti Panel

www.ketab.ir

وجود دارد (کمپبل) که می‌تواند یکجا جمع شـــود و ممکن است حرکت مخاطب خارجی را از زیبایی‌شناســـی به دغدغه‌های سیاســـی فعال کند (کوهن و یاکوبی). متخصصان عکاسی که در اینجا گنجانده‌شده‌اند (گودوین، کنراد، ماروزاس) از مهارت‌های پیشرفته خود برای اطلاع‌رسانی و تأثیرگـــذاری بر رویـــه‌ی تحقیقاتی خود و ســـؤالاتی اســـتفاده می‌کنند که بـــه چارچوب‌های تصمیم‌گیری اساسی و انتظارات ضمنی از مجموعه‌ی سفارش داده‌شده (نه) می‌پردازد. بازنگری آثـــار ابتکاری، فراگیر، پویـــا و موقعیت وارهورگ و تصاویر عکاســـی مجموعه‌ی او (دی بروژن) به‌عنوان شکل نادیده گرفته شده‌ای از تصاویر، قرار می‌گیرد. این امر با نیاز ما برای پیمایش ماهرانه و با استقامت در چشـــم‌انداز بصری آنلاین اشباع‌شده و همچنین ایجاد شیوه‌های انتقادی جدید «نوشـــتن» با تصاویر به‌عنوان رویکردی جامع‌تر و صریح، تألیف و تفســـیر شده در یک دوره‌ی جستجوی الگوریتمی، همخوانی دارد.

بخش سوم: فیلم: پیوندها و تخصیصات برای تحقیق در فرهنگ معاصر

www.ketab.ir



شکل ۳: آماده‌سازی برای فیلم‌برداری فیلم مرده در لاس‌وگاس، لاس‌وگاس، ۱۹۶۸. عکس توسط آل ورس[1]. حق چاپ دانشگاه پرینستون، دانشکده معماری.

1. LLVRS

او [اسکات براون[1]] می‌گوید:

«شما فکر نمی‌کنید، شما (شلیک می‌کنید) دکمه‌ی دوربین را می‌فشرید». «زیرا زمانی که با خود فکر می‌کنید که چرا آن چیز را می‌خواهید، دیگر از بین رفته است».

(Scott Brown cited in Anna Fixsen 2016)

ایده‌ی نزدیکی بین معماری و فیلم هم در «چشم‌اندازی از جاده» و هم در «یادگیری از لاس‌وگاس» به‌طور ضمنی وجود دارد. نگاه بالقوه‌ی پریشان - سینماتیک - راننده ماشین، مهندس راه را با وظیفه‌ی قاب‌بندی و هدایت ادراک ناظر ماشین‌دار در شهر مواجه می‌کند: «سینما داستان خود را با تغییرات چشمگیر در تفکیک بین دوربین و بازیگر، از نزدیک تا شات بلند ازآنچه گفته می‌شود، روایت می‌کند. در بزرگراه شهر هم همین‌طور است: طراح می‌تواند تصمیم بگیرد که بر چه چیزی تأکید کند - یک خط افق کلی، یک شخصیت متمایز، یک نقطه عطف واحد - و بر اساس آن فاصله دید را تنظیم کند؛ مانند سینما، فاصله‌های متضاد سکانس‌های او را خوانا و پرماجرا نگه می‌دارد»(Appleyard et al. 1964: 1). مهندس و معمار، کارگردانان این نگاه هستند. فیلم‌های تولیدشده توسط رابرت ونتوری و اسکات براون و دانشجویان آن‌ها، در کتاب «یادگیری از استودیوی تحقیقاتی لاس‌وگاس» اثر نگرش را تأیید می‌کنند که بررسی بصری، شهر موجود را پیش‌نیاز نقاشی معماری می‌کند. (Stierli 2013: 184)

یکی دیگر از کتاب‌های مهم از قانون معماری که در آن نقش بصری به‌جای تشریح ادعا مکتوب، پژوهشی عملی و مولد است، کتاب «یادگیری از لاس‌وگاس» نوشته رابرت ونتوری، دنیس اسکات براون و استیون ایزنور[2] (۱۹۸۹) است که اولین بار در سال ۱۹۷۲ منتشر شد. این کتاب نتیجه‌ی استودیوی بین‌رشته‌ای یادگیری از لاس‌وگاس بود که در سال ۱۹۶۸ توسط سه معمار در ییل اداره می‌شد. این کتاب شامل گذراندن «سه هفته در کتابخانه، چهار روز در لس‌آنجلس و ده روز در لاس‌وگاس» با سیزده دانشجو بود، «نه تن از آنان، دانشجوی معماری، دو دانشجوی برنامه‌ریزی و دو دانشجوی گرافیک بودند» (Venturi et al. [1972] 1989: xi). طبق نظر استادلر و استیرلی (2015: 15)، «هدف اصلی، دستیابی به درکی از شهر خودرو محور و یافتن تصویری مناسب برای آن بود». روش تحقیق نقاشی مورد استفاده توسط ونتوری، اسکات براون و ایزنور شامل تغییر ابزارهای بازنمایی معمار از عکاسی و نقاشی تحلیلی به فیلم‌سازی است

1. Scott Brown
2. Steven Izenour

www.ketab.ir

(شـــکل ۳). آن‌ها به‌جای نقاشی منظر شهری، «دوربین‌ها را برداشتند و معماری را از منظر ظاهر و پدیده بررسی کردند» (Stadler and Stierli 2015: 9). اسکات براون و همکارانش، تکنیک‌های جدیـــد ضبط و تجزیه‌وتحلیل فیلم ویدئو را به‌عنوان عنصـــر حیاتی برای پروژه‌ی تحقیقاتی خود بر روی علائم معماری که به‌طور متوالی در امتداد خیابان تجربه می‌شـــوند را شناسایی می‌کنند. حدود ۴۰ سال پس از انتشار کتاب «یادگیری از لاس‌وگاس»، هیلار استادلر[1] و مارتینو استیرلی[2] نظریه‌پردازان هنر و نقاشی با همکاری هنرمند پیتر فیشلی[3] (۲۰۱۵) عکس‌ها و فیلم‌های نمادین اســـتودیو لاس‌وگاس را بازخوانی کردند. فراتر از تأثیر شناخته‌شـــده‌ی روش‌شناسی «بی‌روح»[4] هنرمند اد روشـــا[5] در ثبت زندگی روزمره و مناظر، آن‌ها منشـــأ را درزمینه‌ی وسیع‌تری از فرهنگ بصری عامه‌پســـند مانند ســـاخت فیلم می‌یابنـــد. به‌عنوان‌مثال، ویدنـــوی لاس‌وگاس الکتریک (۱۹۶۸)، (که یک ســـفر چهاردقیقه‌ای با ماشـــین متمرکز بر تابلوهای نوار لاس‌وگاس در شـــب بود)، به‌طور متوالی ســـاخته شد تا ادامه‌ی سکانس آغازین جورج سیدنی در فیلم سال ۱۹۶۴ او، به رســـم ویوا لاس‌وگاس و نقش‌آفرینی الویس پریسلی[6] در نقش راننده‌ی ماشین مسابقه و لاکی جکسون[7] باشد.

سایر محققان در آن زمان، مانند رایـنر بانهام[8] در فیلم «راینر بانهم لس‌آنجلس را دوست دارد» (۱۹۷۲)، رســـانه‌ها و فناوری‌های جدیـــد آن زمان را برای تعامل با فرهنـــگ آمریکایی آزمایش کردند. چارلز و ری ایمز (۲۰۱۲) با ســـاخت ۱۲۵ فیلم کوتـــاه در بازه‌ی زمانی ۱۹۵۰ تا ۱۹۸۲ (که شناخته‌شـــده‌ترین آن‌ها قطعاً بازنمایی سیستماتیک اندازه‌ی نسبی اشیا در جهان تحت عنوان «قدرت ده تن» اســـت. (Eames and Eames 1977) از فیلم‌سازی خلاق و بعضاً تبلیغات محور در راستای کاوش نقاشی معماری تاریخ نظریه و روایت در روش‌های بین‌رشته‌ای استفاده کردند. بینش، از طریق نگاه دقیق و انتقال به صفحه چاپ‌شده و از طریق چندصفحه‌ای در مقیاس بزرگ (که تماشاگر، انتشاریافته‌های تحقیقاتی آن را بسط می‌دهد) افزایش یافت.

در فصل ۱۳ با عنوان «نزدیک به هیچ: جغرافیای روانی و « انشا فیلم» محققان، گاوین کینی[9]

1. Hilar Stadler
2. Martino Stierli
3. Peter Fischli
4. deadpanning
5. Ed Ruscha
6. Elvis Presley
7. Lucky Jackson
8. Reyner Banham
9. Gavin Keeney

www.ketab.ir

و دیوید جونز[1] از مشـــاهده‌ی طبیعت و جهان در عمل آموزشی خود حمایت می‌کنند که ممکن است به ساخت منظر شهری با جزئیات بیشتر و مداخله‌گری کمتر منجر شود، (از قبیل« سومین مناظر »از ژیل کلمان[2] (۲۰۰۹). پیشـــنهاد منتقدین نسبت به شیوه‌ی نقاشی منظر مدرن معاصر در استرالیا)که آن‌ها، آن را با نام شریک ساخت طبیعت انکارکننده‌ی جهانی می‌نامند، این است که شـــیوه‌ای افراطی‌تر از عمل نقاشی منظر فیلمی در «انشاء فیلم» مبتنی بر هنر پیدا شود. زمانی که «انشاء فیلم» برای رشته‌های نقاشـــی محیطی به کار می‌رود، به‌عنوان نقدی از قوانین معمول و ســـوگیری‌های متدولوژی‌های توسعه و نقاشـــی پروژه و ارائه‌ی روش‌شناسی‌ها، عمل می‌کند. کینی و جونز معتقدند که «انشـــاء فیلم» می‌تواند الگوهای نظری جدیدی را در تحقق پروژه‌های ساخته‌شده کشف کند. پژوهش‌های ویدئویی در استودیوهای آموزش نقاشی، شرایط پساصنعتی را بررسی می‌کند و عملکرد روش‌شناختی «انشاء فیلم» را در تضاد با طرح جامع سایت معمولی مناسب می‌سازد. نویسندگان مرجع «انشـــاء فیلم» را آن‌گونه که توسط الکساندر آستروک[3]، ژان لوک گدار[4]، کریس مارکر[5]، تاسیتا دین[6] و هارون فاروکی[7] انجام‌شـــده اســـت، بیان می‌کنند. در این فصل از کتاب، کینی و جونز از روایت فیلمی داســـتان‌پردازی بیش‌ازحد و تجربی در آموزش معماری منظر به‌عنوان وســـیله‌ای برای رفع نقصانات برنامه‌ای و روش‌شـــناختی که در آن تصویر معماری منظر منحصربه‌فرد نیست، بلکه «بی‌اندازه به‌سمت ترکیبی بودن است»، دفاع می‌کنند.

فیلم، ازآنجایی‌که کاملاً باتجربه‌ی مدرنیته گره‌خورده اســـت، (زیرنای فصل ۱۴ به نام «سینما سنتو: روش‌شناسی بصری آیزنشتاین و فضای فیلم»، شده است. نیک‌تزنر[8]، استاد دانشگاه مقیم ایرلند، کار فیلم‌سازان انقلابی شوروی را که از مونتاژ در فیلم و تئوری فیلم به‌عنوان روشی جدید برای دیدن جهان استفاده می‌کردند، بررســـی می‌کند. او بر مقالات نظری سرگئی آیزنشتاین[9] که به‌صراحت از پژوهش‌های بصری استفاده می‌کند، تمرکز دارد.

www.ketab.ir

1. David Jones
2. Gilles Clément
3. Alexandre Astruc
4. Jean-Luc Godard
5. Chris Marker
6. Tacita Dean
7. Harun Farocki
8. Niek Turner
9. Sergei Eisenstein

ترنر با تکیه‌بر والتـــر بنیامین[1] و متخصص معاصر در حوزه‌ی کامپیوتر، لو مانوویچ[2]، نقشـــی را که فضا در مشـــهورترین فیلم آیزنشـــتاین به نام «ناو جنگی پوتمکین» (۱۹۲۵) ایفا می‌کند، از طریق یک ســـری روش‌های بصری جدید که با توســـعه‌ی مداوم در محاسبات و نرم‌افزار ممکن شـــده اســـت، بررســـی می‌کند. این نرم‌افزار به محقق بصری اجازه می‌دهد تا فیلم را مانند متن مطالعه و ویژگی‌های فضایی و معماری را کاوش کند. عدم مشارکت در پژوهش‌های اخیر تاریخ تئوری معماری با فناوری‌های بصری جدید ممکن است ظرفیت تولید دانش و بینش را، به‌گونه‌ای محدود کند که روش‌های تحقیق خود آیزنشتاین به‌وضوح بر عمل و تفکر فیلمی فضایی را تحت تأثیر قرار داده است. ظرفیت رایانه‌ها برای دست‌کاری و تجزیه‌وتحلیل حجم وسیعی از داده‌های بصری، ازجمله سکانس‌های فیلم و نماهای فردی، راه‌های جدیدی را برای نقد تحلیلی و بصری باز می‌کند که پیش از این امکان‌پذیر نبود.

فصل ۱۵، با عنوان «ســـاخت یک پدیدارشناســـی معماری از طریق فیلم» توسط روکساندرا کیریازوپولوس برینده[3]، محقق تحصیـــل کرده رومانیایی و بریتانیایی، بر چگونگی ارتباط معنا و حافظه‌ی خانه از طریق فیلم‌های منتخب فیلم‌ســـاز روسی، آندره تارکوفسکی[4] تمرکز دارد. روش پدیدارشناسی مورد استفاده در این تحقیق، مطالب متنی و بصری متنوعی را در برمی‌گیرد.

پدیدارشـــناختی که در دهه‌ی ۱۹۷۰ به‌عنوان یـــک روش تحقیق کیفی ظهور کرد، بر توصیف راه‌هـــای مختلف تجربه یک پدیده توســـط تعـــداد معینی از مـــردم متمرکز اســـت. (Bowden 1996: 49-66). کیریازوپولـــوس برینده در این فصـــل از کتاب ادعا می‌کند که «در پژوهش‌های پدیدارشناختی، محصولات، مجموعه‌ای از توصیف‌ها هستند که تعدد حالت‌های حک‌شده در خود تجربه را عمیق‌تر درک می‌کنند». اصطلاح پدیدارشناسی توسط اولریش سونمان[5] (۱۹۵۴)، برای تمایز از پدیدارشناســـی ابداع شد و توصیفی از تجربه را در بر گرفت که از شگفت‌انگیزی تا ارتباط درونی و درون‌مایه گسترش می‌یابد.

به‌عنوان یک روش تحقیق تجربی، پدیدارشناســـی می‌تواند به روش‌های کیفی متنوعی بپردازد که یک پدیده ممکن است توسط تعدادی از افراد تجربه شود و به دنبال ایجاد الگوهای موضوعی، موازی و متفاوت باشـــد. باوجودآنکه کیریازوپولوس برینده معمولاً به رسانه‌های متنی و گفتمانی

1. Walter Benjamin
2. Lev Manovich
3. Ruxandra Kyriazopoulos-Berinde
4. Andrei Tarkovsky
5. Ulrich Sonnemann

www.ketab.ir

محدود می‌شـود، این اصطلاح را در پژوهش‌های خود بازخوانی و بازنگری می‌کند تا ارتباطات سمعی و بصری تجربه را در برگیرد و مراحل روش پدیدارشناسی را که برای تحلیل بصری فیلم‌ها اسـتفاده می‌کند، توضیح دهد. این کار منجر به سـاخت مقوله‌هایی از تجربه معماری سینمایی می‌شود.

فصل ۱۶ با عنوان سـاخت «پرتره‌ی متحرک کازا مالاپارت: عمل سـینمایی وابسـته به فیلم، به‌عنوان تحقیق «اجرایی بین تحلیل سـایت و نقاشـی داخلی و معماری» توسط محقق معمار و هنرمند، اجرا پوپی یاکوو[1]، با سـاختمانی نمادین کار می‌کند کـه در تعدادی از فیلم‌ها ازجمله فیلـم تحقیر اثر ژان لوک گـدار[2] (۱۹۶۳) به نمایش درآمده اسـت. درحالی‌کـه نمای بیرونی به‌خوبی شناخته‌شده اسـت، مالکیت خصوصی آن به این معنی است که نمای داخلی به‌ندرت قابل‌دسـترس است. پژوهش‌های یاکوو یک موقعیت تعبیه‌شـده، (ازجمله زندگی‌اش در خانه و فیلم‌بـرداری از تجربـه‌ی زندگی‌اش در آن) را تصدیق می‌کند که او را به این ادعا می‌کشـاند که خروجی‌های تحقیق سمعی و بصری او باید به‌عنوان یک «فیلمنامه‌ی ساختمانی» در جریان درک شود. رویکرد او به تحقیق، ایجاد استراتژی برای «اجرای» این پروژه‌ی در حال انجام، با استفاده از فیلم، عکس‌ها، مواد آرشیو انیمیشـن‌های ترکیبی به‌منظور تحقیق در مورد تجربه‌ی زندگی در کازا مالاپارته اسـت. او این [پروژه] را به‌عنوان یک روش بصری ترکیبی از پرتره‌ی شـغلی تصور می‌کند. به‌عنوان یک تحقیق اجرایی، هدف آن تجسم زندگی اکلیشه حال و زندگی بالقوه‌ی خانه مالاپارته که به‌طور خاص نقاشی‌شـده است، این امر قابل‌مقایسه با پرتره‌ی عکاسی شده یا رسم شده یا نقاشی‌شده‌ی فردی از یک شـخص است. لاکوو پیشنهاد می‌کند که نقش منحصربه‌فرد «معمار-بازیگر» این اسـت که آن‌ها می‌توانند به محدودیت‌هـای بازنمایی معماری بپردازند تا ابعاد جوی و تجربه‌ی زندگی شـده‌ی فضای نقاشی‌شـده را شامل شـود که عمداً با دیدگاه‌های سینمایی، اپیزودها و صدای ساخته‌شده از طریق کلاژ کار کند.

قـرار گرفتن در خارج از مجموعه‌های تثبیت‌شـده قانون معمـاری، محتوای فصل ۱۷ تحت عنـوان «کاوش، تبیین و سـخن گفتن به چندین زبان: دانش بصری و آموزش معماری» توسـط لسـلی لوکو[3]، استاد دانشگاه و نویسنده معماری ساکن آفریقای جنوبی است. این فصل به سؤال قبلـی که معماری و پژوهش‌های معماری که در قرن ۲۱ جهانی شـده بـه چه چیزی باید توجه

1. Popi Iacovou
2. Jean-Luc Godard
3. Lesley Lokko

www.ketab.ir

کند؟ پاسخ می‌دهد. در آفریقای جنوبی پس از سال ۲۰۱۵، این سؤال از ارزش‌های تعبیه‌شده و منتقل‌شده در آموزش معماری، تفکیک‌ناپذیر است و بخش مهمی از استعمارزدایی دانش است که در شهرهای آفریقای جنوبی، مؤسسات و در میان دانشجویان جوان آفریقایی در حال وقوع است. لوکو در فضای تنش [متشنج] ساخته‌شده بین راه‌های مرسوم درک معماری و ابزارهای نظری‌تر تحقیق که پاسخ می‌دهند و مستقیماً از آنچه درواقع «روی زمین» در شهرهای آفریقایی وجود دارد، کار می‌کند. به‌ویژه مهم است که به فقدان کلام مکتوب در اکثر فرهنگ‌های آفریقایی که در آن صمیمیت و عملکرد (داستان‌سرایی شفاهی و ساخت جامعه) اهمیت بیشتری دارد، اذعان شود. این‌که «چگونه ببینیم»، در شهرهای آفریقا چه می‌گذرد یک‌پایه‌ی اساسی و ضروری، هرچند پیچیده برای هر پروژه‌ی تحقیقاتی است که هدف آن بازنگری در برنامه‌های درسی آموزش است. شیوه‌های کاوش به‌جای توضیح، مهم هستند. در این شکاف است که استفاده از روش تحقیق بصری - به‌عنوان‌مثال، این روش در فیلم‌های اطلس التقاطی لوکو از جاده اسپینتکس در آکرا - می‌تواند مؤثرترین عاملیت سیاسی، اجتماعی و بصری را داشته باشد.

فصل هجدهم با عنوان «تصویر پلاسماتیک: شیوه‌های تجربی بین فیلم و معماری» نوشته‌ی مورتن ملدگارد[1]، استاد دانمارکی، اصطلاح «تغییر بصری» را مورد بررسی قرار می‌دهد (Kristensen et al. 2015a) و این فصل همچنین «چگونگی» (نحوه‌ی عمل) فیلم معاصر به‌عنوان بخشی از مناظر رسانه‌ای فراصنعتی و در داخل جریان‌های تولید تصویری را مورد مطالعه قرار می‌دهد. با ظهور انقلاب دیجیتال، نقاشی معماری از مبدأ خود به‌عنوان رسانه‌ای برای اختراع یا فرمول‌بندی تفکری، دورتر شده و به سمت درجه بالاتری از پردازش غیر توصیفی اطلاعات حرکت کرده است. این پیشرفت باعث تأسف شده است؛ اما منتقد تمایل به فراموش کردن این نکته دارد که دقیقاً وضعیت فعلی فناوری دیجیتال است که به ما امکان ابداع شیوه‌های جدیدی از نقاشی معماری سینمایی را می‌دهد، درحالی‌که همسو کردن آن با شیوه‌های مشابه در سینما و فراتر از آن، ما را قادر به حصول آنچه را اسکات لش[2] (۲۰۱۰) تحت عنوان «فرهنگ فشرده»، نامیده است، می‌سازد. کارگاه مشترک ملدگارد که معماران و فیلم‌سازان را در پروژه‌های «خارج از میدان» در برمی‌گیرد، به‌عنوان بخشی از برنامه‌ی معماری، فضا و زمان در دانشکده‌ی معماری هنرهای زیبای آکادمی سلطنتی دانمارک، به دلیل این‌که تمرین هنری که ریشه در

1. Morten Meldgaard
2. Scott Lash

www.ketab.ir

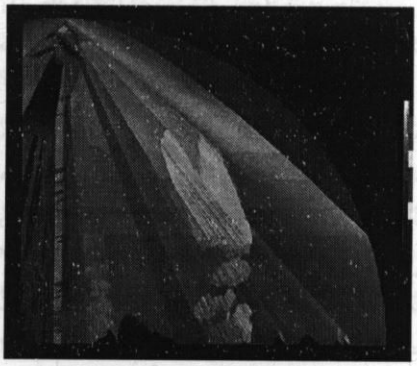
رویکرد تئودور آدورنو (۱۹۹۸؛ ۱۰۷) نسبت به تألیف متن به‌عنوان یک «فرش عملیات فکری» که چالش انتقادی خود را ایجاد می‌کند، روش‌شناسی ملدگارد بجای روش علمی در جستجوی تمرین تحقیقی رسانه‌های جدید ترکیبی، زمینه را برای تمرین تحقیق نقاشی سمعی و بصری فراهم می‌آورد.

فیلم، از زمان اختراع، به‌عنوان روشی مناسب برای بازنمایی و نقد شرایط مدرن مورد استفاده قرارگرفته است. از پژوهش‌های فیلم «یادگیری از لاس‌وگاس» (استفاده‌شده برای بررسی شرایط بحث‌برانگیز جدید «نوار»[1])(شکل ۳) تا تور مقاله‌ی فیلمی به‌نام (که بازنویسی کننده‌ی تاریخ معماری شهر روزمره آمریکایی است) تا بررسی دقیق ایمز در بزرگنمایی و کوچک‌نمایی روی زمین و چیزهای روی سطح آن، روش بصری این رسانه، نگاهی معاصر از زندگی مدرن را می‌سازد. مجموعه‌ای از استفاده‌های جایگزین از فیلم به‌عنوان روش‌های تحقیق بصری که هرکدام برای اهداف پژوهشی متفاوتی ابداع شده‌اند، نشان می‌دهد که چگونه می‌توان چیزی «تضمین‌شده»[2] را مختل کرد. (Rose 2015) این بحث با بررسی دقیق لوکو از آکرا و بررسی واقعیت سکنی گزینی کاسا مالاپارته[3] وسط یاکوو ادامه می‌یابد. روش‌های تحقیق فیلمی با نقد، نه‌تنها تصویر بصری مدرنیته، بلکه تجربه آن، می‌توانند تحلیلی بدیع از فیلم‌های فیلم‌سازان معتبر ارائه دهند (Turner on Eisenstein, Kyriazopoulos-Berinde on Tarkovsky) یادگیری تکنیک‌های فیلم به‌عنوان بخشی از نقاشی ترکیبی و آموزش پژوهشی می‌تواند وسیله‌ای مؤثر برای تمرکز مجدد نگاه معمار به آنچه اکنون واقعاً مهم است و آنچه واقعاً «فرهنگ فشرده» معاصر است، نه‌تنها آنچه به‌عنوان رسم و بازنمایی رشته‌ای به ارث رسیده است، باشد. (Keeney/Jones and Meldgaard)

1. The Strip
2. taken-for-granted
3. Casa Malaparte

www.ketab.ir

بخش چهارم - سایر حالت‌های ترکیبی متفرقه و رسانه‌های جدید



شکل ۴: تخته آغشته به روغن.

www.ketab.ir

شما به بخشی از یک مخروط منجمد نگاه می‌کنید که چشم‌انداز رگاتای هنلی[1] را در برمی‌گیرد. اکثر قسمت‌های بخش سمت چپ تصویر با برش از بین رفته است. علاوه‌براین، مخروط به‌صورت افقی کوتاه شده و سطح بالایی هذلولی ایجاد می‌کند. من نظاره‌گر چیزی بودم که می‌دیدم، اما سه‌پایه‌ام را همان‌طور که بود، حرکت دادم. هیچ نیست کجا و همان‌طور که من این کار را انجام دادم، حفره‌هایی در پشت اشیایی که چشم‌انداز را تشکیل می‌دهند باز می‌شوند.

برش مخروطی به این معنی است که این حفره‌ها از طریق سطح فوقانی هذلولی فوران می‌کنند. به‌عنوان‌مثال، فضای خالی ایجادشده توسط درخت بید بزرگ (در مرکز سمت راست) در نزدیکی بیننده، هنگامی‌که از سطح فوران می‌کند، در مقیاس بزرگ‌تر طرح کلی پیچک‌های آویزان درخت را بازتولید می‌کند. بید دوم دورتر از بیننده طرح کلی را تولید می‌کند که در آن افزایش مقیاس کمتر است (Webb 2018, unpublished)

پیشرفت‌های روزافزون فناوری رسانه‌های بصری جدید، ازجمله نرم‌افزار رایانه‌ای که تبادل بین آنالوگ و دیجیتال را قادر می‌سازد تا بر سایر اشکال رسانه‌های معمولی تأثیر بگذارد و استفاده از فناوری‌های جدید مانند واقعیت مجازی یا هوش مصنوعی و داده‌های فضایی، منجر به تکنیک‌های رسانه‌ای ترکیبی «تجسم انتقادی» می‌شوند. از سنتی‌ترین ابزار بازنمایی معماری

1. Henley regatta

که در جای خود ثابت‌شـــده‌اند (مانند نقاشی) - تا واقعیت مجازی و هوش مصنوعی توزیع‌شده در شـــبکه، ترکیب‌های بالقوه، روابط متقابل و ابعاد عمل تحقیق بصری به‌طور تصاعدی در حال گسترش هســـتند. عضو آرشـــیگرام، مایکل وب[1]، در دهه‌ی ۱۹۵۰ با فناوری‌های نقاشی زمان، نقاشی، فتوکپی و کلاژ آزمایش کرد. اکنون نقاشی‌ها و نقاشی‌های وب نتیجه‌ی مکالمه‌ای است که از فناوری‌های دیجیتالی مطلع شده است. آن‌ها همچنین مجموعه‌ای از روش‌های بصری قبلی را روزانه و به شیوه‌ای رشته‌ای ارائه می‌دهند که «محدودیت تجربه‌شده‌ی» کولپر را به یاد می‌آورند.

با توجه به مسائل فضا و معماری، نقاشـــی‌ها و طراحی‌های وب به‌خودی‌خود به یک پروژه و عمل تکراری تبدیل شـــده‌اند. وب با همکارانش در آرشیگرام، کنجکاوی و آزمایش تکنیک‌های جدیدی مانند کار با هوا برش - پیش‌روی مفهومی برای رندر رایانه‌ای مســـطح - و در بازاندیشی در مـــورد محدودیت‌های قوانین عادی نقاشـــی‌ها در پروژه‌هایی مانند «اجـــاره‌ی یک دیوار»[2] و «رانندگی در خانه»[3] را به اشـــتراک گذاشت. در نقاشـــی رنگ‌روغن برای پروژه‌ی «کوشیکل»[4]، وب از قلم مو اســـتفاده نکرد، بلکه از دسته چاقویی اســـتفاده کرد که اسفنجی روی آن چسبانده شـــده بود. تکنیک وی از ضایعات اسفنجی منسجم و ثابت، هنگام بررسی این گزاره، به، شرایط فشـــار هوا در این گزاره‌ها پرداخته و صداها و شـــکل‌های نرم را ایجـــاد می‌کند. وب در کارهای اخیرش، مانند نقاشی ژلوســـلایس[5] (تصویر ۴) - که در سال ۱۹۸۷ شروع شد و همچنان ادامه دارد - یک تکنیک رســـمی از مفهومی متعادل شـــده[6] را توسعه داده اســـت که در آن کل سطح از مجموعه‌ای از میکرو دیســـک‌ها با رنگ‌های منفرد تشـــکیل شـــده‌اند که از طریق تفسیری از سیستم رنگ آلبرت اچ. مونســـل[7] (Munsell1905) بازآرایی و مرتبط شد. یک رابطه‌ی عمدی با نگرانی‌های نقاشـــی و تکنیک مورد استفاده برای نمایش این نگرانی‌ها وجود دارد. فصل‌های این بخش از کتاب نشـــان‌دهنده‌ی علاقه به شیوه‌های اجرایی حالت‌های مختلط متفرقه و رسانه‌های جدید به‌عنوان مولد روش‌های تحقیق بصری اســـت. (Rose [2001] 2012: 10) فرمول‌بندی‌های کار هیبرید می‌شـــوند و تا حدی نســـبت به روش‌هایی که از نظر تاریخی آزمایش‌شده‌اند (مانند نقاشی، عکاسی و فیلم)، بازتر، نظری‌تر و غیرقابل‌پیش‌بینی هستند.

1. Michael Webb
2. Rent-A-Wall
3. drive-In House
4. Cushicle
5. Jelloslice
6. pixilation
7. Albert H. Munsell

www.ketab.ir

رابطه‌ی معماری با نقاشی دستی و دیجیتالی و مشتری سالاری از هنر نقاشی در سنت غربی از رنسانس گرفته شده است و این موضوع در زمان‌های اخیر از طریق مشارکت با افزایش به‌کارگیری نئولیبرال، «اقتصاد تجربه‌ی دیجیتال» و بازار ساختمان نمادین تغییر کرده است. نقاشی که در ابتدا با خالقان بصری قرن نوزدهم مانند جوزف گاندی[1]، جان سوان[2] و آگوستوس پوگین[3] مرتبط بود و به‌عنوان وسیله‌ای برای کمیسیون وعده داده‌شده، سرمایه‌ی نمادین و فرهنگی را برای طراحان معماری که عمدتاً کار دولتی انجام می‌دادند، به ارمغان آورد. نقاشی و نقاشی با جوهر، آبرنگ و سطوح پاک‌شده یا شسته شده در طول سنت بوزار تا تمرینات نقاشی اندازه‌گیری شده و نقاشی‌های تولیدی با کد رنگی ادامه یافت. درحالی‌که نقاشی به یک عمل به حاشیه رانده‌تر در معماری تبدیل شده است، معماران جهانی‌تر شده‌اند و می‌خواهند به بازارهای گسترده‌تری دست یابند که از طریق ارتباطات بصری مجازی و دیجیتال سرویس دریافت کنند. نقاشان و طراحان اخیر مانند مادلون وریزندورپ[4]، ویل آلسوپ[5]، زاحا حدید[6]، استون هال[7] و استیون آلن[8] فعالانه از نقاشی (دستی یا دیجیتالی) برای تفکر و نقاشی استفاده می‌کنند. برای وریزندورپ، حدید و آلسوپ نقاشی‌هایشان، کاوش‌های بصری و مولد هستند. برای هال و آلن، نقاشی‌ها، تخیلات فضایی و تجربی نزدیک‌تری از فضای معماری پیش‌بینی شده، ایجاد می‌کند.

درحالی‌که «مشاهیر معماری»[9] از رسانه‌ها برای اغواکردن مشتریان برای برنده شدن در پروژه‌ها استفاده کرده‌اند، به پیروی از سنت‌های روابط حمایتی قبلی، محققان معماری، نقاشی دستی و دیجیتالی یا سایر فناوری‌های دیجیتال جدید را برای فرمول‌بندی دیدگاه‌های انتقادی در تولید و فرهنگ معماری امروزی مورد بررسی قرار می‌دهند.

این کار انتقادی، توجه همه را به نیاز فزاینده به عاملیت و کنشگری، گسترش بصری متافیزیکی؛ و کاوش‌های پساانسان‌گرایانه معطوف کرده است که در آن دستگاه بصری بدن انسان را تقویت یا جابجا می‌کند تا به‌عنوان نسخه‌ی پیشرفته‌ای از محقق معماری بصری عمل کند - کارهایی را که چشم انسان نمی‌تواند انجام دهد، مانند مقیاس میکروسکوپی یا کیهانی.

1. Joseph Gandy
2. John Soane
3. Augustus Pugin
4. Madelon Vriesendorp
5. Will Alsop
6. Zaha Hadid
7. Steven Holl
8. Stan Allen
9.

www.ketab.ir

فصل ۱۹ با عنوان «عاملیت بصری: نقاشی مشارکتی به‌عنوان روشی برای گفتگوی فضایی» به بررسی این موضوع می‌پردازد که چگونه نقاشی می‌تواند سهامداران را در فرآیند معماری درگیر کند. در پروژه‌ی آموزشی هدایت‌شده توسط هنرمند لهستانی - هلندی، آگنیشکا ملیکا[1]، ابزار نقاشی گروه‌ها ازجمله معماران را قادر می‌سازد تا با پیچیدگی و احتمال ابعاد اجتماعی، اقتصادی و سیاسی فضای شهری، از طریق لایه‌بندی رنگ کار کنند. هدف پژوهش بصری آموزشی ملیکا حرکت فراتر از بازنمایی سایت به‌منظور مذاکره در مورد فضا به‌عنوان یک محیط ساخته‌شده‌ی تبادلات اجتماعی است. در این فصل، ملیکا با ادعای مبنی بر تغییر از دیدگاه مرسوم نقاشی به‌عنوان پنجره‌ای عمودی در جهان [...] به میدان افقی از ارتباطات و برخوردها و به تبعیت از کار استاد خود جرمی‌تیل[2]، نقاشی با پایان باز و مشارکتی (به‌جای گفتمان کلامی) از طریق یک سری کارگاه‌های تحقیقاتی را ترویج و آزمایش می‌کند. ناآشنایی، شکل‌پذیری و ابهام، مفاهیمی هستند که در این دوره ظهور می‌کنند.

تمایل به ایجاد یک زبان بصری مشترک که برای برخی از شرکت‌کنندگان کارگاه، ناآشنا است، در به حداکثر رساندن مشارکت واقعی مهم می‌شود. چندین نفر که روی یک صفحه بزرگ نقاشی می‌کنند، انعطاف‌پذیری از سبک و لحن چندگانه را نیز ممکن می‌سازد. ماهیت باز و مبهم عمل گروهی نقاشی، موجب تأیید تجربه، گفتگوی عمیق‌تر و خودآگاهی از پیش تصورات نسبت به خود و دیگران در بین شرکت‌کنندگان یا مقاصد ضمنی می‌شود.

روش تحقیق بصری مشارکتی ملیکا بر کار محقق و معمار بریتانیایی، تونیا کارلس[3] که نقاشی‌های اجرایی را اعمال می‌کند، مؤثر بوده است و کارلس این را به‌عنوان پژوهش‌های فضایی مشارکتی فراتر از محدوده‌های استودیوی معماری برای نقد اصیل‌سازی بررسی می‌کند. در فصل ۲۰، با عنوان «تنها نقاشی»: نقاشی اجرایی به‌عنوان گفتمان بصری، کارلس فضای عمومی در نقطه تغییر را به‌عنوان فضای «پروژه‌های بازسازی» برای سرمایه‌گذاری شناسایی می‌کند. این تحقیق که هم بصری و هم فضایی است، سیاست فضایی محلی و مفهوم هنری لوفور[4] (۱۹۹۱،۱۹۷۴) را از تقابل بین فضای انتزاعی و فضای ارزش‌های مورد استفاده، بررسی می‌کند. اساس موضع کارلس و کنش آشکارا این مفهوم است که زیبایی‌شناسی عمل نقاشی، همچنین اجتماعی و اقتصادی است.

1. Agnieszka M licka
2. Jeremy Till
3. Tonia Carless
4. Henri Lefebvre

www.ketab.ir

حالت عادی و ساده‌ی نقاشی که از نظر زمانی خاص است، (روانی هم در تمرین و هم در رسانه) از طریق ساخت تصاویر متقابل به فرد ظاهر کننده‌ی عکس، تجسم‌های ارائه‌شده را به چالش می‌کشد (که این مورد در فصل ۱ توسط بلوندل نیز مورد انتقاد قرارگرفته است) که به سرمایه‌گذاری روی فضا می‌انجامد. ماهیت مشارکتی و میان‌رشته‌ای کار، موجب قطع و به چالش کشیدن جریان‌های سرمایه تصویری - اقتصادی جهت ایجاد آرشیوهای جایگزین برای فروشگاه‌های انباشت مصرف‌گرا و بازسازی ارزش فضای عمومی است. جنبه‌های مشاهده‌ای، قوم‌نگاری و گفتمانی نقاشی (که کارلس همچنین با آزمایش‌های گسترده دیجیتال آمیخته می‌کند) می‌تواند به‌عنوان شیوه‌های پژوهشی معماری و شهری انتقادی که مؤلفه‌ی کیفی جایگزین تخیل و حافظه فرهنگی و اجتماعی را ایجاد می‌کند، مورد استفاده قرار گیرد.

رنگ به‌عنوان یک ماده با تئوری ویژه در قرن نوزدهم و بیستم درهم‌آمیخته‌شده و اغلب رسانه‌ای برای تشکیل نمودارهای رنگ و سایر دستگاه‌های طیف نمایشی است. معمار و پژوهشگر اسکاتلندی فیونا مک لاکلان[1] در فصل ۲۱، با عنوان «اکتشاف بصری برای نقاشی رنگ»، محدودیت‌های نمودارهای رنگی را به‌عنوان بازنمایی‌های بصری که احساسات متافیزیکی یا تجربیات فیزیولوژیکی و روان‌شناختی را در برنمی‌گیرد، بیان می‌کند؛ بنابراین مک لاکلان سه نوع متمایز از تصاویر نقاشی‌شده‌ی انتزاعی را ایجاد می‌کند که به‌عنوان یک دستگاه اکتشافی بصری در تحقیق در مورد استفاده از رنگ در نقاشی معماری عمل می‌کند. مک لاکلان نمایه‌سازی بصری، پرتره‌های [نماهای] ساختمانی دو بعدی و نقاشی‌های سه‌بعدی را بررسی می‌کند. همکاری تحقیقاتی با هاس دو فارب[2] در زوریخ، رنگ‌های نمای خارجی هزاران نمای ساختمان در شهر را از طریق مشاهده و مقایسه به تصویر می‌کشد. سپس این رنگ به‌عنوان یک مجموعه داده از نمونه‌های رنگی بزرگ از رنگ‌های مخلوط دستی ساخته می‌شوند. پرتره‌های ساختمانی دو بعدی به‌طور هم‌زمان داده‌های اصلی را ارائه می‌دهند و تفسیری ساخته‌شده از یافته‌ها هستند. با یادآوری تأکید رز برای مقاومت در برابر رسمی‌سازی یا عینیت بخشیدن به تصاویر بصری در تفسیر سازنده، توجه به «رمزهای ساخته‌شده‌ی شناخت» (Bryson cited in Rose [2001] 2012: 57) و انتظارات از تولید هنری از طریق مشاهده و انتشار بسیار مهم است. شخصیت ذهنی شفاف نقاشی رویکردهای مناسبی را برای تحلیل و تفسیر ویژگی‌های تجربی فضای نقاشی‌شده ارائه می‌دهد.

1. Fiona McLachlan
2. Haus der Farbe

www.ketab.ir

بررسی دید بدنی در زمان و فضای خاص، فصل ۲۲ با عنوان «دوخت دیجیتالی با دید سه‌بعدی (استریوسکوپی)» توسط جورج تمیستوکلنوس[1] بر تعامل بین فناوری‌های دیجیتال جدید و دستگاه قدیمی‌تر، استریوسکوپ چارلز وتستون[2] در دهه‌ی ۱۸۳۰ تمرکز دارد. تمیستوکلنوس از طریق عمل نقاشی تجربی و پژوهش‌های نظری میان‌رشته‌ای سؤالاتی در مورد ادراک بصری مطرح می‌کند، دیپلوراسیس[3] که یک دستگاه نوری ساخته‌شده‌ی سفارشی است، خوانش‌های دید تجسم‌یافته و تجسم نیافته را تخصیص می‌دهد و ترکیب می‌کند. این دستگاه، امکان تعامل با بدن فیزیکی و مجازی را فراهم می‌کند. قوز قرنیه تمیستوکلنوس، تصاویر متفاوتی را در چشمان او ایجاد می‌کند و به پژوهش‌های او در مورد رابطه‌ی بین دید و اشکال عادی بازنمایی بصری، با شرایطی مانند همپوشانی تصاویر، تقسیم بینایی، دوبینی و اصلاح‌ها دامن زده است. فاصله‌ی بین بدن و تصویر آن با ارجاع به نظریه‌های پدیدارشناسی موریس مرلو پونتی[4] و تاریخچه اپتیک جاناتان کری[5] که از درک علمی‌قرن نوزدهم از فیزیولوژی چشم انسان بهره گرفته است، مورد بررسی قرار می‌گیرد.

این تحقیق از تفکیک بین تجربه و علت آن استفاده می‌کند. دیپلوراسیس به‌عنوان یک روش تحقیق بصری، نماها را توسط دیدگاه سازمانی که دیدگاه گردآوری‌شده‌ی جدید و مونتاژ شده را عرضه می‌کند، از بین می‌برد، تقسیم می‌کند و دوباره پیکره‌بندی می‌کند.

محرک‌های عاطفی یا پدیده‌هایی که تجربه را شکل می‌دهند کدام‌اند و چگونه ممکن است ابزارهایی که داده‌های ادراکی چند حسی را ثبت می‌کنند توسعه دهند؟ متیو امت[6]، هنرمند و استاد ساکن بریتانیا، این موضوع را در فصل ۲۳ با عنوان «ابزار سمعی و بصری و معماری چندبعدی» بررسی می‌کند. تفسیری «تلفیقی» از ویژگی‌های سمعی و بصری، لمسی و حرکتی به‌عنوان یک فرآیند پیچیده، ظاهر می‌شود که نیاز به نگاشت بین رسانه‌ی ارتباطی و محتوا دارد. امت بر ویژگی‌های سمعی و بصری و محتوای رسانه‌ای که مولد توانایی‌های محاسباتی ناشی از یک شرایط خاص سایت است، تمرکز دارد. ابزارها به‌عنوان حسگرهای چندوجهی بسیار هوشیار عمل می‌کنند که می‌توانند درک سازگاری انسان - محیط، شناخت موقعیت، تقویت حسی فضایی و هوش فضایی را افزایش دهند.

---

1. George Themistokleous
2. Charles Wheatstone
3. Diplorasis
4. Maurice Merleau Ponty
5. Jonathan Crary
6. Mathew Emmett

www.ketab.ir

روش تحقیق بصری امت بین علم شناختی و هنر، عمل می‌کند. نقشه گرافیکی، با طیف وسیعی از لایه‌ها و زمینه‌های قابل‌اندازه‌گیری، برای جمع‌آوری رکوردهای فیزیکی و روان‌شناختی ترکیبی، برگرفته از تئوری‌ها و شیوه‌های تحلیل سایت، توسعه داده شد. امت یک ابزار کار میدانی ویژه‌ی سمعی و بصری و جسمی را ایجاد می‌کند که در آن محقق، به‌عنوان ابزار تحقیق در نقشه گنجانده‌شده است تا تجزیه‌وتحلیل سایت پیچیده و عمل نقاشی آزمایشی را دنبال کند. معماری چندبعدی، نقش معماران را به نقش مولد عاطفه علّی تبدیل می‌کند و با یک زبان پیشرفته و مجموعه ابزار پژوهشی، بعد ادراکی، شناختی و روان‌گردان به مرکز گفتمان معماری تبدیل می‌شود.

فصل ۲۴ با عنوان «طرح‌های رنگارنگ: مناظر و مکان‌ها در نقاشی شهر» توسط سوفیا بانو[1]، استاد تحصیل‌کرده‌ی یونانی، توجه را به «نظام‌های» جمعی و فردی، متعارف و تکانشی، بصری یا دقیق جلب می‌کند که تصویر و ادراک شهر را می‌سازند. شرایط کنونی ما از یک دیدگاه بسیار اشباع‌شده توسط بسیاری از روش‌های ادراک بصری که از زمان مدرنیته ظهور کرده‌اند، شکل‌گرفته است. بانو نشان می‌دهد که رویارویی با شهر بر انعطاف‌پذیری ادراک بصری به‌عنوان فرآیندی از دانش از طریق کنش‌های بازنمایی واقع‌شده، جایی که شهر به‌عنوان مکان نگاه‌های بی‌شمار ظاهر می‌شود. دیدگاهی که توسط هال فاستر[2] به‌عنوان «دید یک حقیقت اجتماعی» (ix :1988) توصیف شده است که از دیدگاه ذهنی متمایز است و تحقیق شامل شیوه‌هایی از مشاهده و بازنمایی است. وضعیت جنبشی شهر مدرن نقطه‌ی شروع پژوهش‌های بانو است. او این سؤال را مطرح می‌کند که چگونه بازنمایی معماری ایستای متعارف، نه‌تنها برای بازنمایی، بلکه مشاهده می‌تواند با این امر مطابقت داشته باشد؟

تأثیر متقابل و آمیختگی بین ادراک و بازنمایی در پژوهش‌های نقاشی شهر، یک نقاشی نصب، گسترش مفاهیم، ویژگی سایت به‌ویژه بصری بررسی‌شده است. دستگاه علمی کالیدوسکوپ با تجزیه و ترکیب کردن (didi-Huberman 2000) تغییر شکل می‌دهد و ویژگی‌های مختلف سایت‌ها را بر روی نقشه سه بعدی نصب‌شده، رونویسی می‌کند.

حالت‌های تجسمی[بصری] متفرقه، رسانه‌ها و دستگاه‌هایی که به‌عنوان روش‌های تحقیق تجسم‌یافته در بخش چهارم این کتاب استفاده می‌شوند، به نقش معماری در ارائه‌ی سرمایه‌ی

1. Sophia Banou
2. Hal Foster

www.ketab.ir

نمادین، فرهنگی، سیاسی یا اقتصادی می‌پردازند. تغییر قابل‌مشاهده‌ای در زمینه‌ی تولید و فرهنگ معماری از مدل‌های حمایت و قدرت منحصربه‌فرد با توجه به فرهنگ روزمره و تصاحب یا برداشت آن از این سرمایه وجود دارد. به‌جای مدل‌هایی از هنر و مطالعه‌ی استودیویی، فضای اقتضایی و مشارکتی می‌تواند مستقیماً پاسخگوی شرایط و نگرانی‌های بازاری شدن فضا و معماری باشد. (Mlicka, Carless)

ملیکا و کارلس هر دو به سمت افزایش همدلی قدم بر می‌دارند و این پتانسیل را ایجاد می‌کنند که این روش‌ها و شیوه‌های مرتبط برای فعالیت آموزشی و غیرتخصصی از طریق عملکرد باشند. تمرکز وب بر روی تکنیک، تصویرسازی مفهومی و رنگ‌آمیزی به‌عنوان عملکرد بصری درک می‌شود.

محدودیت‌های بازنمایی، دستگاه‌های دید و تکنیک‌های بصری نیز زمینه‌های مناسبی برای روش‌های تحقیقاتی ظریف برای به تصویر کشیدن، تفسیر، میانجی‌گری و تجزیه‌وتحلیل جهان هستند (مک لاکلان در مورد نقاشی رنگ و شاخص‌ها، تمیستوکلنوس در مورد دید بدنی). با سیری به سمت تمرین نقاشی تجربی و دیدگاه‌های جدید در کار با سایت، امت (بین علم شناختی و عمل هنر) و بانو (بین تنوری بازنمایی و مطالعات شهری) پتانسیل مولد شیوه‌های تحقیق فرا بصری را نشان می‌دهند.

www.ketab.ir

نتیجه‌گیری: روش‌های تحقیق بصری در معماری

ظهور مطالعات در فرهنگ بصری (نخبگان و مردمی) روش‌های تحقیقی را که در بسیاری از رشته‌های علوم انسانی استفاده می‌شود، تغییر داده است. زمانی که مطالعات فرهنگ بصری پدیدار شد، هم با اعتراض و هم استقبال توسط رشته‌های مختلف مواجه شد. برای تاریخ هنر، روزالیند کراوس[1] (۱۹۹۷) معتقد است که هرگونه درگیری با فرهنگ بصری تنها به ضرر یک رشته است زیرا مفهوم یادگیری یک رشته «مستلزم دانستن چگونگی انجام کاری، مهارت‌های معین» از «اثر هنری یا آثار ادبی» از طریق خوانش دقیق است. برای کراوس، مشارکت با فرهنگ بصری منجر به مهارت‌زدایی می‌شود و باید به هر قیمتی در برابر آن مقاومت کرد. سایر رشته‌های علوم اجتماعی نسبت به اینکه چگونه مشارکت با فرهنگ بصری می‌تواند برای رشته‌هایشان مفید

1. Rosalind Krauss

باشد، خوش‌بین‌تر هستند. سارا پینک[1] (2007,2009) انجام قوم‌نگاری بصری و قوم‌نگاری حسی، زمینه‌ی مهمی را در زمینه‌ی مردم‌شناسی مطرح می‌کند و عمل تحقیق بصری را به‌عنوان سهمی معتبر در گسترش دانش رشته‌ای قوم‌نگاری از طریق توجه به شیوه‌های روش‌شناختی و انعکاسی قاطعانه معرفی می‌کند. در مطالعات جغرافیای فرهنگی، روش‌شناسی بصری جیلیان رز ([2001] 2012)، تأثیر کلیدی بر خوانش ما از روش‌های تحقیق بصری در معماری، بر تفسیر مواد بصری برای اطلاع‌رسانی به تحقیق متمرکز است. رابطه‌ی مهم بین عمل انتقادی بصری و مادی بودن، انجام‌شده توسط انسان با اشیاء برای بازنمایی رسانه‌ای، یا فن‌آوری‌های رسانه‌ای جدید یا دستگاه‌هایی برای نقاشی، نقاشی، عکاسی یا فیلم‌برداری را روشن می‌کند. فرهنگ بصری تا حدودی در دانش معماری با نتایج مثبت و منفی همراه شده است. اگر فرهنگ بصری را به‌عنوان یک روش عملی معتبر برای پژوهش‌های علوم انسانی در نظر بگیریم، این کتاب تلاش می‌کند تا برخی از روش‌هایی که پژوهش‌های نقاشی ممکن است از تجسم، یا رسانه‌های دیگر، به‌عنوان ابزاری واضح‌تر و دقیق‌تر استفاده کند، را بیان نماید. روشی که از طریق آن می‌توان پژوهش‌هایی را انجام داد و منتشر کرد.

استدلال ما [در این نکته] که نگاه معمار با نگاه هنرمند، قوم‌شناس یا جغرافیدان فرهنگی به دلیل سیاست تمرکز موضوع، شیوه‌های تولید و خروجی‌ها در هر رشته متفاوت است، صدق می‌کند. استفاده محقق یا طراح معماری از ابزارها یا رسانه‌ها دستی و دیجیتالی برای نقاشی، عکاسی، فیلم‌برداری یا حالت‌ها و رسانه‌های بصری تجربی بیشتر به دنبال دانش معماری آشکار و نوظهور است. این ممکن است از طریق نقاشی به‌عنوان یک سایت تحقیقی؛ پتانسیل عکاسی برای تولید شواهد جدید در ساخت بصری زندگی اجتماعی، فضایی، فرهنگی و مادی؛ روش‌های اصلی فیلم برای تحلیل شرایط پویای معاصر؛ و نقاشی و سایر رسانه‌های دیجیتال و حالت‌های مبتنی بر دستگاه برای عمل اجرایی باشد. طیف روش‌های تحقیقاتی خاص رسانه‌های ترکیبی که در این کتاب گردآوری‌شده‌اند با ارزش مشهود روش‌های تحقیق بصری در سایر رشته‌ها، اما به روش‌های مختلف گسترش می‌یابند. (Rose 2015)

مبادلات بین‌رشته‌ای و ابزارهای بالقوه جدید بورسیه تحقیقاتی بین‌رشته‌ای - بین این رسانه‌های تصویری - می‌تواند برای رویه‌ی تحقیقاتی نقاشی معمار مفید باشد، اگر چه معمار از آن‌ها برای هدف خاصی به‌تنهایی یا با تفسیر مکتوب استفاده کند. در مفاهیم سفر در علوم انسانی،

1. Sarah Pink

www.ketab.ir

میکه بال[1] (2002: 37) ادعا می‌کند که «مفهوم کانونی‌سازی [...که] با مفهوم «چشم دوختن» یا «مشاهده‌کردن» یکسان نیست [...] می‌تواند به روشن شدن یک موضوع مبهم در رابطه‌ی بین مشاهده و زبان کمک کند. بال، این مبادله را بین‌رشته‌ای می‌داند که در آن از کانونی‌سازی در رابطه با حوزه‌ی بصری استفاده می‌شود، نه روایت‌شناسی؛ این حرکت امکان فاصله گرفتن از مکان و از خود موضوع عکس را فراهم می‌کند: «آنچه در حرکت چشم قابل مشاهده می‌شود» (Bal 2002: 39) دبلیو جی تی میچل[2] (1995) نظریه‌ی تصویر را برای تحلیل «چرخش تصویری» در فرهنگ معاصر منتشر کرد؛ این تصور که تصاویر بصری جایگزین کلمات به‌عنوان شیوه‌ی غالب زمان ما بیان شده است. تئوری تصویر سعی کرد چرخش تصویری یا «بصری» را تجزیه‌وتحلیل کند، نه‌اینکه تنها آن را به‌صورت واقعی بپذیرد. برای مقاومت در برابر ایده‌های دریافت شده درباره «تصاویر جایگزین کلمات» و «قرار ندادن همه موارد در یک سبد رشته‌ای، اعم از تاریخ هنر، نقد ادبی، مطالعات رسانه‌ای، فلسفه یا مردم‌شناسی»(Mitchell 2005: 2) نقاشی‌شده است. میچل (2005: 47) ادعا می‌کند:

گسترده‌ترین تغییری که با چیستی مفهومی مناسب در فرهنگ بصری نشان داده می‌شود، تأکید آن بر حوزه‌ی اجتماعی بصری، فرآیندهای روزمره مشاهده‌ی دیگران و نگریستن است. این میدان پیچیده‌ی تقابل بصری تنها محصول جانبی واقعیت اجتماعی نیست، بلکه به‌طور فعال آن را تشکیل می‌دهد. بینش[دیدگاه] به‌اندازه‌ی زبان در میانجیگری روابط اجتماعی مهم است و به زبان، به «نشانه» یا گفتمان قابل‌تقلیل نیست. تصاویر حقوق برابر با زبان‌ها را می‌خواهند نه‌اینکه به زبان تبدیل شوند. آن‌ها می‌خواهند به‌عنوان افراد پیچیده‌ای دیده شوند که موقعیت‌ها و هویت‌های موضوعی متعددی را اشغال می‌کنند.

انجام پژوهش‌های بصری ذاتاً انگیزه‌ی سیاسی دارد و از ادعای میچل (2005: 2) حمایت می‌کند که «تصاویر همه چیز نیستند» اما «آن‌ها می‌توانند ما را متقاعد کنند که وجود دارند». تصاویر زنده هستند، زیرا نه‌تنها جهان را نشان می‌دهند بلکه حتی از آنچه ما تجربه می‌کنیم فراتر می‌روند. رولان بارت[3] (1977: 32) در «لفاظی تصویر»، در متن موسیقی تصویر، ادعا می‌کند که تصاویر در برابر معنا مقاوم هستند و وضعیت خود را به‌عنوان یک «مفهوم مبهم» ترک

1. Mieke Bal
2. W. J. T. Mitchell
3. Roland Barthes

www.ketab.ir

می‌کنند. به‌عنوان «تصور مبهم»، یوهانی پالاسما[1] (2005: 13) معتقد است که «قلمرو ادراکی پیش‌فرض که در خارج از حوزه‌ی دید متمرکز تجربه می‌شود، به نظر می‌رسد که از نظر وجودی به‌اندازه‌ی تصویر متمرکز اهمیت دارد». پالاسما (2005: 44) می‌نویسد: «تصاویر یک قلمرو حسی، تصاویر بیشتری را در حالتی دیگر تغذیه می‌کند. تصاویر حضور، تصاویری از خاطره، تخیل و رؤیا را به وجود می‌آورند. تصاویر بسته به خواننده برای خوانش فردی و منحصربه‌فرد باز هستند. این رابطه‌ی پیچیده‌ی کامل بین نوشتار، شفاهی، شنیداری، ساخت و تماشای تصاویر و تجربه‌ی دانش بصری در جهان، نه‌تنها بر تولید و ابزار معماری بلکه بر تولید دانش معماری نیز تأثیر می‌گذارد.

میچل در کتاب «قدرت تصاویر» (2005: 33) پیشنهاد می‌کند که تصاویر ضعیف نیستند. مسئله این است که مشخص شود سیاست آن‌ها کجاست و چگونه عمل می‌کنند. سیاست، انگیزه‌های تصویرساز و محقق، جنسیت، نژاد، طبقه و سن و نحوه ساخت نگاه خود را احاطه می‌کند. هدف پژوهش‌های بصری و مخاطبان آن، موضوعات کلیدی برای محققان معماری است که باید به آن‌ها توجه کنند تا موقعیت، محدودیت‌ها و عاملیت را درک کنند تا موقعیت‌های حاشیه‌ای و نادیده گرفته‌شده را تأیید کنند. پژوهش‌های طراحی معماری هر روز با بسیاری از روش‌ها انجام می‌شود، اما اغلب فقط در دانشگاه به‌عنوان یک علم مشروعیت می‌یابد. همان‌طور که جی. جیمز دیاشنت[2] (2012: 21) پیشنهاد می‌کند، «هنرمند [و معمار] خارج از دانشگاه لزوماً نگران بحث قبلی در مورد تحقیق نیست». اگرچه محقق نقاشی معماری که در آموزش عالی کار می‌کند که مخاطبانش دانشگاهی هستند، نسبت به محقق نقاشی معماری که خارج از محدوده‌ی دانشگاهی کار می‌کند، آزادی کمتری دارد، کار در دانشگاه می‌تواند به دلیل وابستگی سازمانی و اعتبار از طریق اشکال شناخته‌شده علم، دارای اختیارات بیشتری باشد.

فرهنگ بصری معماری، با دامنه‌ی سواد بصری آن، در حال حاضر کمتر مورد توجه جامعه دانشگاهی است، اما لزومی ندارد که در این وضعیت باقی بماند. در اینجا بحث می‌شود که صرف‌نظر از اینکه چه رسانه یا ترکیبی از رسانه استفاده می‌شود، «تجسم انتقادی» اجازه می‌دهد تا فضا، بدن و روابط متقابل زمانی و اجتماعی برای اهداف معماری مورد توجه قرار گیرند. به همین دلیل، روش‌های تحقیق بصری در معماری، بنا به ماهیت خود، به معماری اجازه می‌دهد

1. Juhani Pallasmaa
2. G. James Daichendt

www.ketab.ir

تا با انسان‌شناسی، مردم‌نگاری، فلسفه پدیدارشناسی، هنرهای زیبا، عکاسی، فیلم‌سازی، نقاشی دیجیتال، محاسبات و نقشه‌برداری و غیره همپوشانی داشته باشد. مشغله‌های رشته‌ای مشترک و روش‌های تحقیق، به معماری اجازه می‌دهد تا پژوهش‌های بین‌رشته‌ای جدیدی ایجاد کند. دانستن انعکاس‌پذیری تعبیه‌شده در این شیوه‌ها همچنین ممکن است به راه‌های جدید و دقیق‌تر «انجام دانش معماری» منجر شود.

روش‌های بصری دقیقی را که می‌توان در پژوهش‌های معماری به کار برد، بسیار متنوع به نظر می‌رسد. هدف ما در هر بخش از کتاب با قرار دادن مجاورت‌ها در سراسر رشته‌های موضوعی، تکنیک‌ها و ابزارهای تفکر، عمل و آموزش معماری و پژوهش فرهنگ بصری موجود که قلمرو غنی تولید دانش و فعالیت پژوهش‌های معماری را که دانشجویان و پژوهش‌های طراحی فردی را طی می‌کند، به نمایش گذاردن تمرین، تولید معماری مبتنی بر سفارش، آموزش‌های استودیویی و پروژه‌ها یا مطالعات تحقیقاتی با بودجه رسمی، است. پژوهش‌های بصری خلاقانه در معماری با ابزارها و تکنیک‌های مورد استفاده در حالت‌های مختلف نمایش بصری درهم‌تنیده شده است. تغییر از نقاشی یا نمودار به عکاسی و فیلم‌سازی یا به نقاشی اجرایی یا دستگاه بصری دیجیتال، معمار پژوهشگر طراحی یا محقق معماری را با شیوه‌های عمل و ظرفیت پژوهشی مؤثر ویژه هر رسانه آشنا می‌کند. هنگامی‌که این رسانه‌ها به‌طور هدفمند و با دقت انتخاب شوند، می‌توانند تحقیقاتی را که در معماری و طراحی دقیق فضاها و مکان‌ها برای جامعه‌ی معاصر ما انجام می‌دهند، افزایش دهند. همان‌طور که معماران وقتی در دسترس عموم قرار گرفتند شروع به استفاده از عکاسی و فیلم برای تحقیق کردند، پیش‌بینی می‌شود که با تکامل واقعیت مجازی و هوش مصنوعی و در دسترس‌تر شدن آن‌ها نیز به‌عنوان ابزار تحقیقاتی آزمایش شوند. روش‌های تحقیق بصری در معماری نشان می‌دهد که چگونه رسانه‌های اختصاص‌یافته توسط یک رشته می‌توانند با عمق، اصالت و دقت مورد استفاده قرار گیرند و همچنین نشان می‌دهد که چگونه فناوری‌های جدید در حال ظهور می‌توانند شیوه‌های جدیدی از عملکرد تحقیق بصری انتقادی را آغاز کنند.

قدردانی‌ها

این کتاب به‌عنوان مجموعه‌ای از سخنرانی‌ها در یک مدل روش‌های تحقیق برای طراحی که ترویانی در سال ۲۰۱۱ ابداع کرد، آغاز شد. سپس با فراخوانی و دعوت به جلسه و کنفرانس

www.ketab.ir

سالانه گروه تحقیقاتی معماری ایرلند در دوبلین (۲۰۱۵) و پس از آن سخنرانی اصلی ما در انجمن پژوهش‌های علوم انسانی معماری سمپوزیوم در دانشگاه شفیلد در ۵ آوریل ۲۰۱۶ به دعوت مهربانانه دکتر استفان واکر[1]، ادامه یافت.

منابع

Adorno, T. (1998), 'Essayet som form' (orig. German 'Der Essay als Form' [1958], in *Noten zur Literatur*, Gesammelte Schriften, Band 11, Frankfurt/M: Suhrkamp, 2003, pp. 9–33), in T. Adorno, *Passage*, vol. 28-29/1, Arhus: Arhus Universitet, pp. 100–14.

Appleyard, D. Lynch, K. and Meyer, J. R. (1964), *the View from the Road*, Cambridge, MA: The MIT Press

Bal, M. (2002), *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press.

Barthes, R. (1977), *Image Music Text* (trans. Stephen Heath), New York: Hill & Wang.

Bourdieu, P. ([1980] 1992), *the Logic of Practice*, Oxford: Polity Press.

Bowden, J. (1996), 'Phenomenographic research: Some methodological issues', in G. Dall'Alba and B. Hasselgren (eds), *Reflections on Phenomenography: Towards a Methodology?* Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, pp. 49–66.

Clément, G. (2009), *L'homme symbiotique, commentaire de six dessins*, http://www.gillesclement.com/cat-lhommesymbiotique-tit-L-Homme-symbiotique. Accessed 19 June 2018.

Cooper, J. (dir.) (1972), *Reyner Banham Loves Los Angeles (One Pair of Eyes)*, motion picture, London: BBC.

Crary, J. (1990), *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA: The MIT Press.

Daichendt, J. G. (2012), *Artist Scholar: Reflections on Writing and Research*, Bristol: Intellect Books.

Didi-Huberman, G. (2000), 'Connaissance par le Kaléidoscope: Morale du joujou et dialectique de l'image selon Walter Benjamin'/Knowledge through the Kaleidoscope: The philosophy of toys and the dialectical image according to Walter Benjamin', *Etudes Photographiques* 7, https://etudesphotographiques.revues.

1. Stephen Walker

www.ketab.ir

org/204?lang=en. Accessed 10 October 2013.

(2009), *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire*, Paris: Minuit.

D'Oliveira-Martins, M. (2014), 'Sociological reflexivity and the sociology of emotions', *Sociology and Anthropology* 2:5, pp. 190–95, http://www.hrpub.org. Accessed March 2018

Eames, C. and Eames, R. (dir.) (1977), *Powers of Ten: A Film Dealing with the Relative Size of Things in the Universe and the Effect of Adding Another Zero*, motion picture, United States: Public Broadcasting Service.

(2012), *The Films of Charles and Ray Eames: Box Set*, motion picture box set, United States: Eames Office.

Eisenstein, S. (dir.) (1925) *Bronenosets Potemkin/Battleship Potemkin*, motion picture, Russia: Mosfilm.

Ellis, J. (1992), *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*, London: Routledge.

Fixsen, A. (2016), 'Exhibition: The photography of Denise Scott Brown', *Architectural Record*, September, pp. 53–54.

Foster, H. (1988), *Vision and Visuality*, Seattle: Bay Press.

Giedion, S. (1928), *Bauen in Frankreich. Bauen in Eisen. Bauen in Eisenbeton*, Leipzig/Berlin: Kinkhardt & Biermann.

([1946] 1967), *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Godard, J-L. (dir.) (1963), *Le Mépris* (*Contempt*), motion picture, France: Cocinor.

Haraway, D. (1988), 'Situated knowledges: The science question in feminism and the privileдge of partial perspective', *Feminist Studies*, 14:3, pp. 575–99.

Harbusch, G. (2015), 'Work in text and images: Sigfried Giedion's *Space, Time and Architecture, 1941*–1967', *The* Journal *of Architecture*, 20:4, pp. 596–620.

Krauss, R. (1997), 'Krauss and the art of cultural controversy', interviewed by Scott Rothkopf, The *Harvard Crimson*, 16 May, http://www.thecrimson.com/article/1997/5/16/krauss-andthe- art-of-cultural/. Accessed 28 January 2015

Kristensen, T. Michelsen, A. and Wiegand, F. (2015b), 'Introduction', in T. Kristensen, A. Michelsen and F.Wiegand. (Eds), Transvisuality: The Cultural Dimension of Visuality, Volume II: Visual Organizations, Liverpool: Liverpool UniversityPress, pp. 12–52.

Kulper, P. (2012), 'drawing architecture: Conversation with Perry Kulper', inter-

www.KetLab.ir

viewed by WAI Architecture Think Tank, Archinect, 5 August, https://archinect.com/news/article/54767042/ drawing-architecture-conversation-with-perry-kulper. Accessed 12 June 2018.

(2013), 'A world below', inn. Spiller, AD: Architectural Drawing, London: John Wiley and Sons, pp. 56–63.

(2014), 'Instinctual marks, relational fields, sies of wonder', in P. Kulper andn. Chard, Fathoming the Unfathomable: Archival Ghosts and Paradoxical Shadows, Pamphlet Architecture 34, Princeton: Princeton Architectural Press, pp. 8–33.

Landa, M. de (2016), Assemblage Theory, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Lash, S. (2010), Intensive Culture: Social Theory, Religion and Contemporary Capitalism, Los Angeles and London: SAGE Publications.

Lefebvre, H. (1969), Explosions: Marxism and the French Revolution, new York: Monthly Review Press.

(1991), The Production of Space, trans. Donald nicholson-Smith, Oxford: Wiley-Blackwell. Originally published 1974 *La production de l'espace*, Paris: Anthropos.

Merleau Ponty, M. (1962), Phenomenology of Perception (trans. Colin Smith), New York: Humanities Press, and London: Routledge & Kegan Paul; trans. revised by Forrest Williams (1981; reprinted, 2002); new trans. by Donald A. Landes (2012), New York: Routledge.

Mitchell, W. J. T. (1995), Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation, Chicago and London: The University of Chicago Press.

(2005), What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images, Chicago and London: The University of Chicago Press.

Munsell, A. H. (1905), a Colour Notation, Boston, MA: G.H. Ellis Company.

Neurath, O. (1937), 'Visual representation of architectural problems', Architectural Record, July, pp. 56–61.

Neurath, O. (eds. Eve, M. and Burke, C.) (2010), From Hieroglyphics to Isotype: A Visual Autobiography, London: Hyphen Press.

Pallasmaa, J. (2005), the Eyes of the Skin: Architecture and the Senses, Chichester: Wiley-Academy.

Perez-Gomez, A. and Pelletier, L. (1997), Architectural Representation and the Perspective Hinge, Cambridge, MA: The MIT Press.

Pink, S. (2001), 'More visualizing, more methodologies: On video, reflexivity and

www.kelab.ir

qualitative research', The Sociological Review, 49:4, pp. 586–99.

(2007), Doing Visual Ethnography, London: SAGE Publications.

(2009), Doing Sensory Ethnography, London: SAGE Publications.

Rogoff, I. (2006), 'Academy as potentiality', in A. Nollert et al. (Eds), *A.C.A.D.E.M.Y.* Berlin: Revolver, pp. 1–9.

Rose, G. (2000), 'Practising photography: An archive, a study, some photographs and a researcher', Journal of Historical Geography, 26:4, pp. 555–71.

([2001] 2012), Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials, 3rd ed. London and Los Angeles: SAGE Publications.

(2014), 'On the relation between "visual research methods" and contemporary visual culture', Sociological Review, 62, pp. 24–46

(2015), 'Visual research methods in an expanded field: What next for Visual Research methods? 'Visual/Method/Culture, 25September, https://visualmethodculture.wordpress.com/2015/09/25/visual-research-methods-in-an-expanded-field-what-next-for-visual- research-methods/. Accessed 11 June 2018.

Rose, G. and Tolia-Kelly, d. P. (Eds) (2012), Visuality/Materiality: Images, Objects and Practices, Farnham, Surrey: Ashgate.

Rossi, A. (1981), a Scientific Autobiography, trans. L. Venuti, Cambridge, MA: The MIT Press.

Scott Brown, d. (1971), 'Learning from pop', in R. Venturi and d. Scott Brown (Eds), The View from the Campidoglio: Selected Essays, 1953-1984, New York: Harper & Row, pp. 26–33.

Sidney, G. (dir.) (1964), Viva Las Vegas, motion picture, United States: Jack Cummings Productions.

Sonnemann, U. (1954), Existence and Therapy: An Introduction to Phenomenological Psychology and Existential Analysis, New York: Grune and Stratum.

Stadler, H. and Stierli, M. (Eds) (2015), Las Vegas Studio: Images from the Archive of Robert Venturi and Denise Scott Brown, Zurich: Verlag Scheidegger & Spiess.

Stierli, M. (2013), Las Vegas in the Rearview Mirror: The City in Theory, Photography, and Film, Los Angeles: Getty Research Institute.

Venturi, R. Scott Brown, d. and Izenour, S. ([1972] 1989), Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form, Cambridge, MA: The MIT Press.

Vogt, A. M. (2006), 'Interpretation im 20. Jahrhundert, Siegfried Giedion: Inszenier-

www.ketab.ir

ung der Avantgarde', in A. M. Vogt, Adolf Max Vogt. Schriften. Die Hunde bellen, die Karawane zieht weiter, Zurich: gta Verlag, pp. 268–72.

Webb, M. (2011), 'Interview: Michael Webb', interviewed by Tim Abrahams, Cosmopolitan Scum, 28 ctober,https://cosmopolitanscum.com/2011/10/28/interview-michael-webb/.Accessed 13 June 2018.

Webb, M. (2018), Unpublished correspondence with author.

www.ketab.ir