دوفصلنامهٔ اندیش‌نامهٔ معماری
سال دوم، شماره چهارم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱
صفحات ۷۷ تا ۱۰۲

مقالهٔ ترجمه

راه دیگری برای درک مدرنیسم

نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو سال ۱۹۲۹

نویسنده: دبورا اشر بارنستون[۱]
مترجم: فاطمه خدادادی آق‌قلعه[۲]
مترجم: محمدصادق خاجی[۳]
مترجم: مسعود سفلایی شهربابک[۴]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۸/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۱۳

مقدمه

اهمیت و نقش «مدرنیسم زیبایی‌شناختی» در فرآیند طراحی و خلق اثر هنری در معماری و هنرهای تجسمی در دنیای فرهنگی مدرن قرن نوزدهم همیشه محل پرسش و بحث بوده است. در این میان دبورا اشر بارنستون، نویسنده، مورخ و استاد دانشگاه سیدنی، از منظر تاریخ هنر و مطالعات شهری آلمان به این مساله پرداخته که موضوع مقاله پیش روی است. دبورا اشر بارنستون از آن دست مورخان است که توانسته با کتابش، نگرش فلسفی خود را به تاریخ مدرنیسم آلمان در خلق آثار هنری و معماری نشان دهد. «راه دیگری برای درک مدرنیسم: نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو سال ۱۹۲۹ » فصل دوم کتاب « فراتر از باهاوس: مدرنیته فرهنگی در برسلاو، ۳۳ - ۱۹۱۸» است. وی در این کتاب که بسیاری آن را مهم ترین اثر وی می‌دانند به بیان همه‌جانبهٔ سلطهٔ تأثیر فرهنگ وایمار بر ساختار شکل‌گیری نظام فکری مدرنیسم در قرن نوزدهم پرداخته است. اگرچه صحنهٔ هنری برسلاو یکی از پر جنب و جوش‌ترین صحنه‌ها در تمام آلمان عصر وایمار بود، اما تا حد زیادی از حافظهٔ تاریخ ناپدید شده است. مطالعات تأثیر فرهنگ وایمار بر مدرنیسم تقریباً به‌طور انحصاری بر برلین و دسائو باهاوس متمرکز شده است، با این حال پیشرفت‌هایی که در برسلاو رخ داد تقریباً بر همهٔ زمینه‌های فکری تأثیر گذاشته است و اساس مدرنیسم زیبایی‌شناختی را در سطح بین‌المللی تشکیل داد تا جایی که تأثیری ماندگار بر هنر تجسمی و معماری داشت. برسلاو دارای صحنهٔ پر رونق هنرهای مدرن و یکی از آکادمی‌های برتر هنر آلمان در آن روز بود تا اینکه نازی‌ها حمله خود را به هنر به‌اصطلاح منحط آغاز کردند. این کتاب تولیدات فرهنگی هنرمندان، معماران، مجموعه‌داران هنر، طراحان شهری، و مربیان هنری ساکن برسلاو را که در حاشیهٔ بحث‌های فرهنگی دوران وایمار فعالیت می‌کردند، نشان می‌دهد. بسیاری از برسلاورها به جای پذیرش موضع رادیکال آوانگارد آلمانی یا موضع ارتجاعی محافظه‌کاران آلمانی، به‌دنبال راه وسط بودند. این کتاب با تصویرسازی غنی خود اولین کتاب به زبان انگلیسی است که به این تاریخ می‌پردازد و افزودنی ارزشمند به ادبیات دوره وایمار است. این کتاب یکی از مهم ترین آثار در حوزهٔ نظری و فلسفی باهاوس در شهر برسلاو است. لحن دلنشین روایت‌گری نویسنده ، کتاب را بیش از پیش خواندنی و اثربخش ساخته است. کتاب مملو از نقل‌قول‌های فراوان از اندیشمندان و نظریه‌پردازان دانش‌های مختلف است. برای آشنایی بیشتر خوانندگان با نام‌های ذکرشده، در برخی موارد توضیحات مختصری در پانوشت‌ها ارائه شده است.

واژگان کلیدی: مدرنیسم زیبایی‌شناختی، برسلاو، باهاوس

1. Deborah Ascher Barnstone نویسنده، مورخ و استاد دانشگاه سیدنی

۲. دانشجوی دکتری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران (نویسندهٔ مسئول)
fatem_khodadadi@yahoo.com

۳. دکتری تخصصی، گروه معماری داخلی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه سوره، تهران
mohamade1404@gmail.com

۴. عضو هیئت علمی ،گروه سینما، دانشگاه هنر تهران
m.soflaei@gmail.com

«این خانه به طور طبیعی خواسته‌های مدرن را برآورده می‌کند، اما ارتباط غیرارادی با الزامات قرن‌ها راحت تر است، زیرا کالاهای آشنا، کالاهای روزمره، به ارزش‌های احساسی مرتبط هستند».[1]

آغاز

آلفرد کروگر[2]، منتقد معماری در نقدی بر نمایشگاه به‌تازگی افتتاح شدهٔ «ورک‌بوند برسلاو، آپارتمان و اتاق کار» می‌نویسد: روح زمانه ، به هنرهای ساختمانی نیز وظایف خود را می‌دهد، که تنها در زمینه و به‌عنوان بخشی از مشکلات بزرگ فرهنگی شناخته می‌شوند[3]. برای *کروگر*، WuWA[4] (نمایشگاه مسکن و فضای کار، محل کار و نمایشگاه خانه) تجلی فیزیکی فرهنگ مدرن معاصر در مثبت‌ترین اشکال آن بود. او خاطرنشان کرد: «که پروژه‌های نمایشگاه با واکنش به شرایط زندگی مدرن، به‌دنبال بیان مناسب برای کاربرد در جریان روال عادی زندگی بودند». تاثیری که می‌توان در طرح‌های نمایشگاه خوانش کرد. *کروگر* این نمایشگاه را که در گوشه‌ای دورافتاده از آلمان واقع شده است، به دغدغه‌های فرهنگی ملی مرتبط کرد تا روشن کند که نمایشگاه مسکن و فضای کار دارای ابعاد محلی، منطقه‌ای و ملی است. این نمایشگاه به‌عنوان بزرگترین دستاورد عرصهٔ هنری برسلاو و نقطهٔ عطفی است که پس از آن عرصه به‌سرعت کاهش یافت، همچنین این نمایشگاه مظهر درگیری پیچیدهٔ برسلاو با مدرنیته و بحث‌های فرهنگی دهه ۱۹۲۰ است.

نمایشگاهی برای برسلاو

در سال ۱۹۲۶ ، به احتمال زیاد *هاینریش لوترباخ*[5] پیشنهاد اولیه برای یک شهرک مسکونی مدل‌سازی‌شده را ارائه کرد. بحران مسکن (شهرک‌سازی و برنامه‌ریزی شهری در سیلزیا[6])، نشان می‌دهد که مقام‌های شهری مدت‌ها قبل از تصور نمایشگاه برسلاو به ترویج سیاست‌های پرتکاپوی مسکن علاقه‌مند بوده‌اند. آمار در این مطالعه نشان داد که بحران مسکن در برسلاو پس از جنگ قابل‌توجه است: جایی که شهر کلن[7] دارای تراکم ۲۷/۳ نفر در هکتار و فرانکفورت آم ماین[8] ۳۵ نفر در هر هکتار بود؛ در برسلاو، تراکم ۱۱۴ نفر در هر هکتار بود. این یعنی ۵۶۰۰۰۰ نفر در فضایی به مساحت ۴۹۲۰ هکتار زندگی می کردند[9]. برخلاف شهرهای غرب و جنوب آلمان، برسلاو به مناطق اطراف که بیش‌تر کشاورزی بود گسترش نیافته بود. برسلاو شهری بود که می‌خواست تراکم خود را به ۳۹ نفر در هکتار کاهش دهد، که در واقع به ۳۵۵۰ آپارتمان جدید در سال نیاز دارد؛ هدفی که کمبود تقریباً ۱۱۵۰۰ واحد را در نظر گرفته و افزایش سالانه حدود ۲۴۰۰ واحد را در برنامه داشت[10]. مقام‌های شهری تخمین زدند که حداقل ۱۳۰۰۰۰ نفر به‌دلیل مسکن نامرغوب و ازدحام بیش از حد، الزامات بهداشتی اولیه را رعایت نمی کنند[11]. طبق یک بررسی در سال ۱۹۱۶، ۱۵۶ آپارتمان در برسلاو هیچ تاسیسات گرمایی نداشتند. ۱۵ درصد از کل آپارتمان‌ها دارای تنها یک اتاق گرم و بدون آشپزخانه بودند. ۳۰ درصد یک اتاق گرم و یک آشپزخانه. ۲۸ درصد دو اتاق گرمایشی و آشپزخانه. ۲۱/۴ درصد سه تا چهار اتاق گرمایشی و آشپزخانه و تنها ۵/۶ درصد بیش از ۵ اتاق را دار بودند[12]. بنابراین عمدهٔ تقاضا برای آپارتمان‌های کوچک و ارزان با امکانات اولیه بود. منطقه‌ای که نمایشگاه مسکن و فضای کار، در آن واقع شده بود برای دیده شدن آن مناسب بود. محل

1 Bauwelt,"Wohnung und Werkraum: Versuchs-Siedlungder Werkbundausstellungin Breslau" June 1929
2 Alfred Krüger
3 Alfred Krüger, "Probleme der modernen Baukunst," Ostdeutsche Bau-Zeitung, Breslau, 27 JG, No. 47, 12 June 1929, 350.
4 German: Wohnungs- und Werkraum Ausstellung, Workplace and House Exhibition
5 Heinrich Lauterbach
6 Siedlung und Stadtplanung in Schlesien
7 Köln
8 Frankfurt am Main
9 Siedlung und Stadtplanung in Schlesien: Breslau, 1926, Magistrat der Hauptstadt Breslau -Breslau: Stadt Breslau,1926,11.
10 Ibid., 24.
11 Ibid.
12 Ibid., 11.

تصویر ۱: آگهی برای نمایشگاه برسلاو۱۹۲۹- یوهانس مولزان

نمایشگاه، گسترده و جامع بود و به‌گونه‌ای طراحی شد که هم برای افراد عادی و هم برای متخصصان جذاب باشد. این محل همراه با مسکن‌های نمونه، شامل نمایشگاه‌های متعدد مرتبط با طراحی داخلی و محل کار بود که در چندین ساختمان به‌مناسبت جشن صدمین سالگرد ۱۹۱۳ برگزار شد. سالن نمایشگاه، طراحی‌شده توسط *ماکس برگ*[۱] و *لودویگ موشامر*[۲]، شامل نمایشگاه‌هایی در مورد طراحی و ساخت و ساز، از جمله مبلمان و اثاثیهٔ خانهٔ معاصر، نورپردازی، مواد اولیه، مواد و سیستم‌های ساختمانی جدید، فن آوری‌های جدید ساختمان، جزئیات معماری و سطوح، رنگ و طراحی رنگ، توسعهٔ تاریخی مسکن انبوه، توسعهٔ اتاق نشیمن و اثاثیه آن، فضاهای سبز، زندگی روزمره، هنر توسط چهره‌های محلی، و مکان‌های کار، مدل‌سازی شده بود. اثر نشان‌داده‌شده در «پاویون هانس پولزیگ»[۳] (۱۹۱۳) توسعهٔ تاریخی آپارتمان، املاک مسکونی و معماری منظر معاصر را ردیابی می کند. «تالار صد ساله برگ»[۴] (۱۹۱۳) نمایشگاه‌هایی را در مورد معماری «جدید بسازید»[۵]، تعاونی مسکن[۶]و سیستم آموزشی باهاوس[۷] ارائه کرد. از آن‌جا که نمایشگاه مسکن و فضای کار هیچ نمایشگاه هنری نداشت، چهار نمایشگاه هنری در آن سال در برسلاو برگزار شد تا در زمینهٔ افزایش مورد انتظار در گردشگری سرمایه‌گذاری کند. رویدادهای فرهنگی دیگری که با نمایشگاه همزمان شد، انتشار کتاب «هنرمندان سیلزی»[۸] توسط انجمن هنرمندان[۹] و همچنین نشست سالانهٔ «روزهای ورک بوند»[۱۰] و انجمن معماران آلمانی بود که هر دو در آن سال در برسلاو برگزار شد. ۲۱ شرکت کننده در نمایشگاه مسکن و فضای کار مشارکت کردند، از جمله این معماران *هاینریش لاترباخ*[۱۱]، *آدولف رادینگ*[۱۲]، و *تئو افنبرگر*[۱۳]، *یوهانس مولزان*[۱۴] (طراح گرافیک)، *جوزف وینکی*[۱۵] (طراح محصول و شاعر *هانس نواک*[۱۶] بودند. همچنین ادارهٔ مسکن شهرداری برسلاو، دویچه ورک‌بوند[۱۷]، اتاق صنعت و بازرگانی برسلاو، اتاق کشاورزی برسلاو، اتاق صنایع دستی برسلاو، اتحادیه خانه‌داران، اتحادیه‌های کارگری، و انجمن نمایشگاهی همگی در برگزاری این نمایشگاه همکاری کردند[۱۸]. شش سازمان همکار با ورک‌بوند، نمایندگان طرف لیبرال‌تر و اتحادیهٔ خانه داران[۱۹] سازمان، به‌طور قطع از نظر جهت‌گیری محافظه‌کارتر بودند.

کاتالوگ نمایشگاه به‌صورت کلی اهداف نمایشگاه را نشان می‌دهد: «هر نمایشگاه مدرن به‌صورت یک کلیت تاکتیکی در نظر گرفته شده است، به‌گونه‌ای که هر نمایشگاه مدرن از ایده‌های خاص صحبت می‌کند»[۲۰]، و هدف

1 Max Berg
2 Ludwig Moshamer
3 Hans Poelzig's Pavilion
4 Berg's Centennial Hall
5 Neues Bauen
6 Breslau Eichborngarten
7 Bauhaus
8 Silesian Artists
9 Künstlerbund
10 Werkbund Days
11 Heinrich Lauterbach
12 Adolf Rading
13 Theo Effenberger
14 Johannes Molzahn
15 Josef Vinecky
16 Hans Nowak
17 Deutsche Werkbund
18 Wohnung und Werkraum: Werkbund Ausstellung in Breslau 1929: 15 Juni bis 15 September: Der Offizielle Katalog (Breslau: Stadt Breslau 1929), 1. GSPK.
19 Homemakers
20 Ibid.

کل این بود که «تفکری که در پس فرهنگ زندگی مدرن و سازمان‌دهی فضای کاری معاصر وجود دارد در محافل گسترده تبلیغ شود»[۱]. به‌عبارت دیگر نمایشگاه مسکن و فضای کار، تلاشی آموزشی برای ترویج طراحی معاصر در محیط‌های خانگی و کاری به مخاطبان غیربهره‌مند و شاید مخالف بود. اهداف نمایشگاه به‌طورقطع آینده‌نگر و به‌دنبال موارد زیر بود:

۱. تغییر روش‌های سکونت و فرهنگ مسکن
۲. بهبود و استانداردسازی روش‌های کار، منطقی کردن کار با سازمان‌دهی مجدد آن در کارگاه‌های ساخت و ساز و همچنین تجارت[۲].

سازمان‌دهندگان به‌وضوح «نمایشگاه ۱۹۲۷ اشتوتگارت ویسنهوفسیدلونگ»[۳] را در ذهن داشتند و آن را در برنامهٔ نمایشگاه به‌عنوان نقطهٔ شروعی برای توسعهٔ یک رویکرد جدید در طراحی مسکن شناسایی کردند. آنها قصد داشتند از دستاوردهای اشتوتگارت استفاده کنند و در عین حال کاستی‌های آن را اصلاح کنند. *مارگ مول*[۴]، مجسمه‌ساز و همسر *اسکار مول*[۵]، مدیر آکادمی، می‌نویسد: « نمایشگاه مسکن و فضای کار در سال ۱۹۲۹ توسط معماران و هنرمندان آکادمی ساخته شد، [و] ثابت کرد که این مردان در استان سعی داشتند ایده‌های جدید را با جسارت و خودنمایی نشان دهند»[۶]. نظر او نقش محوری آکادمی را تأیید می کند، اما همچنین نشان می‌دهد که هنرمندان برسلاو تا چه اندازه نسبت به موقعیت استانی خود آگاه بودند، و به این معناست که یکی از اهداف برگزارکنندگان نمایشگاه این بود که نشان دهند آنها استانی نیستند، ولی به‌همان اندازه ــ به‌عنوان همتایان خود در سایر نقاط آلمان ــ پیچیده و آگاه بودند. همان‌طور که محققانی مانند *کارینکرش*[۷] و *ریچارد پومر*[۸] اشاره کرده‌اند، اشتوتگارت شامل مجموعه‌ای از معماران بین‌المللی مشهور بود که ملزم به استفاده از عناصر برجستهٔ موسوم به »جنبش جدید بسازید» بودند: سقف‌های مسطح، حجم‌های مستطیلی ساده، تراس‌ها و باغ‌های پشت‌بام، و گچ‌کاری سفید، فولاد، ساخت و ساز بتن مسلح و نگاه‌های کیفی که به توسعهٔ ظاهری تاحدودی یکنواخت اشاره می‌کرد[۹]. باریکهٔ محدود زیبایی‌شناختی در اشتوتگارت منعکس‌کنندهٔ خواسته‌های *میس ون در روهه*[۱۰]، به‌عنوان ناظر پروژه و نهضت ورکبوند بود[۱۱]، با این وجود شورای شهر همانند برسلاو، تلاش کرد تا نهضت ورکبوند را با مسائل موجود محلی همساز کند که این امر باعث ناخشنودی موسسان این نهضت شد. در مقابل، کمیتهٔ سازماندهی برسلاو مأموریت داشت شرکت‌کنندگان را به معماران سیلزی محدود کند و کارهای مختلفی را برای انعکاس غنای طراحی محلی و منطقه‌ای شامل شود[۱۲]. در ظاهر، بسیاری از انتخاب‌های زیبایی‌شناختی در برسلاو شبیه به اشتوتگارت به نظر می‌رسید، اما در بررسی دقیق‌تر کار به‌طور قابل‌توجهی متفاوت بود؛ زیرا عناصر زیبایی‌شناختی مترقی و سنتی را در هم می‌آمیخت و ساختمان‌هایی با سقف‌های صاف و شیب‌دار را نشان می‌داد. برای نمونه گچ سفید و رنگی، «جعبه سیگار» و اشکال منحنی، گچ و چوب، طرح های باز و تفکیک شده، پنجره های پانچ شده و دیوارهای شیشه‌ای بزرگ و گسترده، فضای داخلی ساده و رنگ های روشن، ترتیب‌های متقارن و نامتقارن، و بیشتر را به وجود آورد[۱۳]. اینکه چگونه و تا چه حد ارزش‌های متناقض با هم ترکیب شدند، از پروژه‌ای به پروژهٔ

1 Wohnung und Werkraum: Werkbund Ausstellung in Breslau 1929, 2.
2 Ibid.
3 Stuttgart Weissenhofsiedlung Exhibition
4 Marg Moll
5 Oskar Moll
6 Marg Moll, GN/ABK Moll I-B1a.
7 Karin Kirsch
8 Richard Pommer
9 Karin Kirsch, The Weissenhofsiedlung: Experimental Housing Built for the Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1927 (New York: Rizzoli, 1989), 41; and Richard Pommer and Christian F. Otto, Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture (Chicago: Univ. Chicago Press, 1991), 24, 45–56.
10 Mies van der Rohe
11 Pommer and Otto, 47.
12 Ministerium fur Handel u. Gewerbe: Note to the File dated Berlin, 2 July, 1927,in IHA Rep 120 EXVI2 Nr. 5 Beiheft 1, Die Ausstellung WuWA in Breslau 1929, Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin, (GSPK). See also Jadwiga Urbanik, Wroclawa wystawa Werkbundu WuWA 1929 (Wroclaw: Museum rchitektury we Wroclawiu, 2002)
13 Hans Scharoun, letter to Wilhelm Lotz, Die Form, 26 August, 1927, 2 Jg, 1927, Nr. 8, p. 251. Scharoun describes the goals of the Stuttgart exhibition, one of which was to present a uniform look in spite of the different architects in-

دیگر متفاوت بود، زیرا انتخاب طرح به معماران شرکت‌کننده واگذار شده بود[۱]. از آنجایی که برسلاوئرها به‌شکلی گروهی، به دیدگاهی جایگزین از هنر و معماری مترقی تمایل داشتند، باید انتظار داشت که شکاف بین آثار سنتی و مدرن را پر کنند[۲].

چشم انداز

عواملی گوناگون رویکرد عمل‌گرایانهٔ نمایشگاه برسلاو (نمایشگاه مسکن و فضای کار) را شکل دادند[۳]. از آن جمله می‌توان به ماهیت سیاست فرهنگی در برسلاو، با حداقل همدلی آن با هنر آوانگارد و نگرش‌های غالب در محافل هنری برسلاو اشاره کرد. همچنین اعتقادات *هاینریش لاوترباخ* و *آدولف رادینگ*، برنامه‌ریزان جنبش ورک‌بوند مستقر در برسلاو، به ویژه *لائوترباخ*، که به‌شدت درگیر تصور و ترویج ایدهٔ اولیه بود. از ابتدا، منطق نمایشگاه مسکن و اتاق‌کار برسلاو با نمایشگاه اشتوتگارت متفاوت بود. دولت محلی با نگاه منفعت‌جویانهٔ تجاری، آن را به‌عنوان فرصتی برای بهبود نمایهٔ تجاری ملی برسلاو، به‌ویژه با توجه به شرایط پس از جنگ این شهر می‌دیدند. در سال ۱۹۲۶، زمانی که *لاوترباخ* شروع به لابی‌کردن برای نمایشگاه ورک‌بوند در برسلاو کرد، این شهر هنوز با پیامدهای سیاسی و اقتصادیِ از دست دادن سرزمین‌های سیلزی پس از جنگ جهانی اول و مواجهه با فشارهای اقتصادی جدید ناشی از رقابتِ تجاری بین آلمان و لهستان که در آن زمان داغ شده بود، دست و پنجه نرم می‌کرد. در اواخر دهه ۱۹۲۰. سیلسیا می‌خواست برتری صنعتی خود را نسبت به همسایهٔ شرقی خود نشان دهد و نمایشگاه مسکن و اتاق‌کار برسلاو روشی جذاب برای نمایش محصولات صنعتی سیلسیا به آلمانی‌ها و لهستانی‌ها بود[۴].

برای معماران برسلاو مانند *لاوترباخ*، نمایشگاه مسکن و اتاق‌کار برسلاو فرصتی بی‌سابقه برای نمایش طراحی محلی و منطقه‌ای در یک انجمن قابل‌مشاهده در سطح ملی و بین‌المللی ارائه کرد. معماران و هنرمندان در شرق مدت‌ها به حاشیه رانده شده بودند و مطبوعات ملی به‌ندرت متوجه برجسته‌ترین دستاوردهای آنها می‌شدند. *لوترباخ* نوشت که وقتی برای اولین بار در آکادمی به *اسکار مول* مراجعه کرد تا از آکادمی حمایت کند، کارکنان آن در مورد برنامه‌های او شک داشتند[۵]. *لوترباخ* از آنها کمک می‌خواست زیرا آنها «متحدان طبیعی[۶]» بودند، با تعصبات زیبایی‌شناختی و فلسفی مشترک، که می‌توانستند با توجه به سلیقه محافظه‌کارانهٔ بسیاری از مقام‌ها و ساکنان شهر، به او در مقابله با هرگونه مقاومت در بعد محلی کمک کنند. همانطور که *هانس پولزیگ*[۷] زمانی نگرش برسلاو را نسبت به هنر و معماری جدید توصیف کرد: «زمین اطراف برسلاو سخت است، و زمین‌های فرهنگی حتی سخت تر است»[۸]، هنرهای برسلاو و شهرداری برسلاو در ابتدا بر سر این پروژه تقسیم شد. *مول*[۹] نسبتاً زود از آن حمایت کرد، همینطور *آدولف رادینگ* و *هانس شارون*[۱۰] استاد معماری آکادمی. شهردار دکتر *اتو واگنر*[۱۱] و *هوگو آلتوف*[۱۲]، مسئول ادارهٔ مسکن شهری نیز از این ایده حمایت کردند، اما *فریتز بهرنت*[۱۳]، مدیر ساختمان شهر، با آن مخالفت کرد. اصرار هیئت اجرایی ورک‌بوند مستقر در برلین بر انتصاب *رادینگ* به‌عنوان

volved.

1 IHA Rep 120 EXVI2 Nr. 5 Beiheft 1, Die Ausstellung WuWA in Breslau 1929:Ministerium für Handel u. Gewerbe: From various letters in the file, 1927 and 1928,GSPK.

2 Frank Trommler and Jost Hermand point to the nonideological character of Weimar arts in their book, Die Kultur der Weimarer Republik (Frankfurt a.M.: Fischer1994).

3 German: Wohnungs- und Werkraum Ausstellung, Workplace and House Exhibition

4 IHA Rep 120 EXVI2 Nr. 5 Beiheft 1, Die Ausstellung WuWA in Breslau 1929:Ministerium für Handel u. ewerbe, GSPK.

5 Ibid.

6 natural allies

7 Hans Poelzig

8 Hans Poelzig, letter to Schlesisches Zeitung, 1932, from the files, NL Scharoun,GNM/ABK, Fond I, C.

9 Moll

10 Hans Scharoun

11 Otto Wagner

12 Hugo Althoff

13 Fritz Behrendt

مدیر مشترک نمایشگاه ممکن است تسریع‌کنندهٔ مخالفت *بهرنت* بوده باشد. برخلاف *لوترباخ*، *آدولف رادینگ*[1] (بومی برلین) به آوانگاردهای وایمار[2] تعلق داشت و با گروه‌های مستقر در برلین مانند حلقهٔ ورک‌بوند پیوندهای محکمی داشت. اما اگرچه *بهرنت* از هر نظر یک معمار محافظه‌کار بود، اما استدلال‌های اقتصادی و اطمینان‌هایی مبنی بر این‌که نمایشگاه استعدادهای محلی را به نمایش می‌گذارد و زیبایی‌شناسی رادیکال را رد می‌کند، سرانجام نظر او را به این مسئله جلب کرد. *لاوترباخ* پسری بومی بود که کار طراحی او نسبت به *رادینگ* محدودتر بود. مدیریت مشترک ضمانت کرد که نمایشگاه مسکن و اتاق‌کار برسلاو با بازنمایی متوازن منافع محلی و ملی و همچنین دیدگاه های زیبایی شناختی متعدد شکل می گیرد.

تأمین مالی

لائوترباخ با پیشنهادی برای نمایشگاه مسکن جنبش ورک‌بوند در اوایل سال ۱۹۲۶ (تاریخ آن دقیق مشخص نیست) به شورای شهر برسلاو مراجعه کرد که از آن می‌توان استنباط کرد که او حمایت جنبش ورک‌بوند را در اواخر سال ۱۹۲۵ به‌دست آورد[3]. در ژوئیه ۱۹۲۶، شهر هیئتی را فرستاد. از جمله *واگنر*[4] و *آلتوف*[5]، از وزارت بازرگانی پروس در برلین درخواست کرد تا از وزارتخانه بخواهد تا هزینه برپایی نمایشگاه را به اشتراک بگذارد. این اولین سفر از مجموعهٔ بسیار این سفرها بود، زیرا تلاش‌های لابی‌گری برسلاو در نهایت شامل وزارت کار، وزارت اقتصاد ایالتی، وزارت کشور ایالتی، وزارت رفاه، وزارت کار پروس، وزارت کشور و وزارت امور خارجه و همچنین صدراعظم و رئیس جمهور[6] پروس بود. *آلتوف* به مقامات برسلاو گزارش داد: «هنوز هیچ برنامه مشخصی دربارهٔ محتوای نمایشگاه وجود ندارد. اما این نباید تنها در مورد سیلسیا باشد، بلکه باید نمایندهٔ کل شرق باشد.این مساله باید در خدمت روشن کردن معنای اقتصادی شرق در کل اقتصاد آلمان باشد، به منظور درک بهتر نیازهای اقتصادی شرق»[7]. وی در ادامه خاطرنشان کرد که اگرچه برسلاو انتظار داشت در آیندهٔ نزدیک یک قرارداد اقتصادی با لهستان امضا کند، اما این نمایشگاه وسیلهٔ مناسبی برای همکاری آلمان و لهستان نخواهد بود، زیرا بیشتر بازدیدکنندگان آلمانی خواهند بود.

درخواست برسلاو بر سر زبان‌ها افتاد. نماینده وزارت بازرگانی آقای *موهل*[8]، احساس می‌کرد که وزارت‌خانهٔ متبوع او نمایشگاه‌های اخیر را بیش از حد تامین مالی کرده است و دیگر نمی‌تواند صورت‌حساب آن را بپردازد؛ بنابراین شهر باید به‌تنهایی این سرمایه‌گذاری را تامین کند. البته مسئولان شهر به این امر اصرار داشتند. یادداشتی به پروندهٔ مورخ اوت ۱۹۲۷، حمایت محلی و منطقه‌ای از نمایشگاه پیشنهادی را ثبت می‌کند، به‌ویژه در میان نگرانی‌های صنعتی که آن را فرصتی برای بهبود مشخصات خود می‌دانستند، اما مانع اصلی برای حرکت به جلو، مشکل مالی بود: «شهر می‌توانست زمینی را در نزدیکی تالار صدساله ۱۹۱۳ اهدا کند، اما راهی برای جمع‌آوری پنج میلیون مارک مورد نیاز برای پوشش کسری پیش‌بینی‌شده بین فروش بلیط و کمک‌ها نمی‌دید.نمایندگان شهر استدلال کردند که اگر نمایشگاه در بهبود اقتصاد سیلزی موفق شود، به تثبیت سیلزیا کمک خواهد کرد که از نظر سیاسی هم متزلزل باقی مانده است. علی‌رغم نیاز شدید منطقه، دولت‌های فدرال و پروس تاکنون برای حمایت از سیلسیا کم کاری انجام داده‌اند، بنابراین نوبت جبران آن رسیده است»[9]. اما بار دیگر وزارت بازرگانی به مسئولان

1 Lauterbach,Rading,
2 Weimar
3 Heinrich Lauterbach, letter to Ernst Scheyer dated 27 May 1961, reprinted in Hans Scharoun: Bauten Entwürfe Texte (Berlin: Akademie der Künste, 1974), 84. In the letter Lauterbach not only asserts that he had initiated the exhibition, a fact confirmed by other sources, but that he began as early as 1926 to work on the WuWA. All the official documents were destroyed in a fire at the Deutsche Werkbund headquarters in Berlin during the Second World War so it is impossible to corroborate Lauterbach's claim.
4 Wagner
5 Althoff
6 IHA Rep 120 EXVI2 Nr. 5 Beiheft 1, Die Ausstellung WuWA in Breslau 1929:Ministerium für Handel u.Gewerbe: From various letters in the file, 1927 and 1928.GSPK.
7 IHA Rep 120 EXVI2 Nr. 5 Beiheft 1, Die Ausstellung WuWA in Breslau 1929:Ministerium für Handel u. Gewerbe: Note to the File dated Berlin, 2 July, 1927, GSPK.
8 Muhle
9 IHA Rep 120 EXVI2 Nr. 5 Beiheft 1, Die Ausstellung WuWA in Breslau 1929: Ministerium für Handel u. Gewerbe:

شهر اطلاع داد که دیگر از نمایشگاه ها حمایت مالی نمی‌کنند[۱]. سوابق نشان می دهد که برسلاورها در مورد منطق برلین شک داشتند، و برخی معتقد بودند که عدم علاقهٔ آنها کمتر از به‌حاشیه‌راندن معمول دولت فدرال در استان آنها یک تغییر سیاست است[۲]. در ۱۱ ژانویه ۱۹۲۸، مقالاتی در مطبوعات برسلاو حاوی گزارش‌های متناقضی در مورد وضعیت نمایشگاه بود: «برخی نوشتند که این اتفاق نخواهد افتاد، در حالی که برخی دیگر گزارش دادند که برگزاری نمایشگاه یک عمل انجام شده است»[۳]. پوشش مطبوعاتی در آن دوران ممکن است منعکس‌کنندهٔ بحث های داخلی باشد زیرا شهر تصمیم قطعی برای برپایی نمایشگاه تا ماه بعد نداشت. مکاتبات بعدی نشان می‌دهد که وزارت بازرگانی و صنعت تا دسامبر ۱۹۲۸، زمانی که به‌نظر می‌رسد به نمایندگان برسلاو وعده داده شده بود، همچنان در مورد تأمین مالی ابهام ایجاد می‌کرد، اگرچه مبلغ آن هنوز نامشخص بود[۴]. یادداشتی در پرونده‌های موجود پنج نمایشگاه را فهرست می‌کند که وزارت اقتصاد رایش برای حمایت مالی برنامه‌ریزی کرده است از جمله در بارسلونا (غرفهٔ نمایشگاه معروف طراحی‌شده توسط *میس ون دروهه*، «لایپزیگ، مونیخ، برسلاو، و کونیگزبرگ»[۵])[۶]. بارسلونا قرار بود سهم اشتراکی (۷۵۰۰۰۰ رینگیت) از دو میلیون رینگیت تخصیص‌یافته برای بودجه نمایشگاه را دریافت کند و برای برسلاو مبلغ ناچیز ۱۰۰۰۰۰ رینگیتی در نظر گرفته شده بود. در اواخر سال ۱۹۲۸، دولت‌های ایالتی سیلزیای علیا و سفلی نیز بودجه‌ای را برای این نمایشگاه تعهد کردند، و در نامه‌ای به تاریخ ژانویه ۱۹۲۹، دولت ملی ــ وزارت بازرگانی و صنعت ــ در نهایت مبلغ ۱۵۰۰۰۰ رینگیت را به نمایشگاه مسکن و اتاق‌کار برسلاو اختصاص داد. حداقل به‌همان میزان [دولت‌های استانی] در اقدام حمایتی از این نمایشگاه شرکت می‌کردند[۷]. با این حال، به‌نظر می‌رسد که این پول هرگز نرسیده است. ادارهٔ مسکن برسلاو هزینه‌های معماران را پرداخت کرد، شهر کسری نمایشگاه را جبران کرد و بار دیگر احساس شد که دولت فدرال در برلین نمایشگاه را نادیده گرفته است و در عین حال تحت حمایت هم قرار گرفته است[۸].

معماران

بخشی از پیشنهاد شهرداری برسلاو در ۳۰ ژوئن ۱۹۲۸ برای نمایشگاه آینده در برلین باقی مانده است. این استدلال‌ها این مسئله را آشکار می‌کند که در نهایت برسلاو، سیاست‌مداران برلین را متقاعد کرد که از نمایشگاه حمایت کنند. بر اساس این سند، «تغییر وضعیت منطقهٔ سیلسیا که سرزمین‌های داخلی خود را از دست داده بود و همچنین به دو استان تقسیم شده بود و اختلال چندین سالهٔ روابط تجاری آن بر کل زندگی اقتصادی [سیلزیا] و از همه بدتردر محدوده‌ی برسلاو تأثیر گذاشت. فهرستی از مشکلات سیلزیا موجود است و ما در ادامه از انبوه مشکلات پس از جنگ به موارد زیر اشاره می‌کنیم:

۳. برسلاو بدترین شرایط مسکن را دارد. ۱۷٪ از همهٔ خانواده‌ها در یک اتاق، ۳۴٪ دیگر در ۱ تا ۲ اتاق، یک آشپزخانه و یک اتاق زندگی می‌کنند. هجوم پناهندگان از پوزن و پروس غربی که طبق تجربه همیشه در اولین شهر بزرگ توقف می‌کنند، بحران مسکن را به‌میزان قابل‌توجهی افزایش داد.
۴. بخش عمده‌ای از مراکز صنعتی جابه‌جا یا تعطیل شدند، زیرا بازار شرق از بین رفت و روابط نامطلوب باربری، ایجاد بازارهای جدید در غرب و جنوب را بسیار دشوار ساخت.
۵. به‌دلایل مشابه، بازار تجارت عمده‌فروشی خانه‌های بزرگتر را از دست داد یا به نقشی منطقه‌ای کاهش

---

note to the files dated August 1927.
1 Ibid.
2 IHA Rep 120 EXVI2 Nr. 5 Beiheft 1, Die Ausstellung WuWA in Breslau 1929:letters to the files dated from 1927.
3 Newspaper clippings from the Breslauer Zeitung, Breslauer Neueste Nachrichten,and others.
4 Magistrat der Hauptstadt Breslau, Hochverwaltung, 8 February 1928, IHA Rep 120, EXVI2 Nr.5 Beiheft 1, Die Ausstellung WuWA in Breslau 1929, GSPK.
5 Mies van derRohe, Leipzig, Munich, Breslau, and Königsberg
6 Note to the files dated 28 December, 1928, IHA Rep 120, EXVI2 Nr.5 Beiheft 1, Die Ausstellung WuWA in Breslau 1929,
7 IHA Rep 120 EXVI2 Nr. 5 Beiheft 1, Die Ausstellung WuWA in Breslau 1929:Ministerium für Handel u. ewerbe: Letter to the Ministerpresident and Staatsminister,14 January 1929, GSPK.
8 Finanzierungsplan für die Ausstellung "Wohn-und Werkraum" vom 15 June–30September 1929, IHA Rep 120 EXVI2 Nr.5 Beiheft 1, Die Ausstellung WuWA in Breslau 1929, GSPK.

یافت.

۶. بی‌کاری در برسلاو بسیار بالا رفت که این بسیار فراتر از میانگین در آلمان بود. این معضل خیلی زود [پس از جنگ] به‌وجود آمد و سال‌ها بدون وقفه باقی ماند و بودجهٔ شهرداری را به‌شدت سنگین کرد.

۷. به‌دلیل محدودیت توانایی خرید مردم، کسب‌وکارهای کوچک به‌ویژه کشاورزی ــ که مجبور شد همچون صنعت و تجارت خود را با بازار کوچک‌شده و شرایط نامطلوب حمل‌ونقل تطبیق داده و با آن مبارزه کند ــ به‌نوعی از کار افتاده بودند.

۸. کارآفرینی و پیشه‌وری نیز از کاهش توانایی خرید مردم و از وضعیت بد اقتصادی بخش‌های بازرگانی، صنعت و کشاورزی آسیب دیدند.

۹. تجارت و صنعت سال به سال به پایان جنگ تجاری آلمان و لهستان امیدوار هستند و هر بار نیز ناامید می شوند. یأس عمیقی دامن‌گیر محافل گسترده مردمی شده است، یأسی که پیامدهای ناسالمی در محیط فرهنگی و هنری داشته است. نهادهای فرهنگی متروک هستند. زندگی موسیقایی رها شده است.[1]

بنابراین، این برنامه پاسخی عملی به شرایط سیلزی بود. یادداشتی در پرونده‌های موجود نشان می‌دهد که دستور کار نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو بعدتر برای تمرکز بر خانه‌های کوچک، به‌ویژه (حداقل وجود سطح معیشتی) که به‌تازگی مد شده بود، تغییر یافته است. در نامه‌ای از مقام‌های شهر برسلاو تصریح شده است که این نمایشگاه «فقط خانه‌های کوچک و حداقلی را به‌نمایش خواهد گذاشت، بنابراین به نفع افراد کم‌برخوردار در جامعه خواهد بود. از آزمایش‌هایی مانند آنچه در اشتوتگارت (شهرک وایسنهوف[2]) انجام می‌شود، باید اجتناب شود. بنابراین [نمایش آثار] به ۱۰ معمار که امور محلی را به‌خوبی می‌دانند، محدود می‌شود. *تسنو*[3] و *پولزیگ*[4] به عنوان مشاور انتخاب شده‌اند»[5]. این گزارش به‌وضوح نشان می‌دهد که نمایشگاه برسلاو باید کمتر از اشتوتگارت رادیکال باشد. به گفتهٔ *لوترباخ*، *پولزیگ* و *تسنو* برای میانجی‌گری بین اداره مسکن برسلاو و دوپچه ورک‌بوند انتخاب شدند، زیرا *بهرنت*، رئیس ادارهٔ مسکن، به نمایندگان ورک‌بوند برای انتخاب معماران «مناسب» اعتماد نداشت. نمایندگان ورک‌بوند معماران خصوصی را انتخاب می‌کردند و کارمندان خود را نادیده می گرفتند، یا ممکن است او نگران سبک به‌کاررفته در کار باشد، زیرا سلیقهٔ برسلاو محافظه‌کارانه‌تر از سلیقهٔ ورک‌بوند بود. در این رویداد، نامزدهای منتخب همگی اعضای ورک‌بوند با دغدغهٔ مدرنیستی بودند، اگرچه تعداد کمی از اعضای آوانگارد عمل‌گرا نیز در نظر گرفته می‌شدند[6]. برسلاوها برای پیشبرد پروژه خود شرایط *بهرنت* را پذیرفتند. فهرست نهایی شامل معمارانی از طیف مدرنیسم آلمانی دهه ۱۹۲۰ بود که ترکیب گروه را بسیار متفاوت از اشتوتگارت و بازتابی از سیاست فرهنگی برسلاو می‌کرد. انتقاد جدی *لائوترباخ* از اشتوتگارت نقطهٔ شروعی برای برسلاو بود. *لوترباخ* نمایشگاه اشتوتگارت را تلاشی مهم برای آزمایش رویکرد جدید در طراحی معماری می‌دانست تا ببیند آیا هنر ساختمان‌های جدید برای افراد مختلف به اندازهٔ کافی پیش رفته است یا خیر؟ زیرا آنها با مشکل مسکن دست و پنجه نرم می‌کردند تا در نهایت یک تصویر منسجم ایجاد کنند. با این حال، به گفته وی، «بحث معنوی مسکن نادیده گرفته شده است زیرا بیشتر مشغول فناوری، هنجارها، تامین بودجه و غیره شده‌ایم. امیدواریم این نمایشگاه ما را کمی جلوتر ببرد»[7]. به‌عبارت دیگر، اشتوتگارت بیش از حد به زیبایی‌شناسی و فناوری ساختمان توجه داشت و به اندازهٔ کافی به نحوهٔ زندگی مردم در خانه‌هایشان توجه نداشت. او امیدوار بود که برسلاو این دو نظام ارزشی مهم را بهتر و بیش‌تر به هم نزدیک کند. ایجاد تعادل با نحوهٔ انتخاب شرکت‌کنندگان آغاز شد. متأسفانه، سوابق آرشیو ورک‌بوند مربوط به انتخاب معماران در یک بمباران در طول جنگ جهانی دوم از بین رفت، بنابراین تنها شواهد کلی از این روند باقی مانده است. با این حال *لائوترباخ*، در مقاله‌ای که برای ماهنامه‌ای

1 Magistrat der Hauptstadt Breslau, 30 June 1928, IHA Rep 120, EXVI2 Nr.5 Beiheft 1, Die Ausstellung WuWA in Breslau 1929, GSPK.
2 Weissenhofsiedlung
3 Tessenow
4 Poelzig
5 Letter to Ernst Scheyer dated 27 May 1961, reprinted in Hans Scharoun, 84. Letter to the Regierungspräsident, dated 2 August, 1928, from Breslau, IHA Rep 33., EXVI2 Nr.5 Beiheft 1, Die Ausstellung WuWA in Breslau 1929, GSPK.
6 Letter to Ernst Scheyer dated 27 May 1961, reprinted in Hans Scharoun, 84
7 Heinrich Lauterbach, “Werkbundaustellung ‘Die Wohnung’ Stuttgart 1927,” Schl. Monatshefte (1927), 93

سیلزی[1] نوشت، به این روند اشاره کرد که *بهرنت* از *پولزیگ* خواست تا میان شهر و ورک‌بوند میانجی‌گری کند تا مصالحه‌ای برای انتخاب معماران شرکت‌کننده شکل گیرد. *پولزیگ* پیشنهاد کرد: «*افنبرگر* و هیم، که سابقهٔ معاملات زیادی با شهر را داشتند (پوپلویتس، زیمپل و سایر شهرک های مسکونی)، ممکن است میان شهر (یعنی اداره مسکن) و ده معمار درگیر، میانجی‌گری کنند، چرا که آنها بر مواضع خودپافشاری می‌کردند. آنها نسبت به من و *رادینگ* از نظر ساختمان به *بهرنت* نزدیک ترند». «برای اینکه چیز فرو نریزد ما این راه حل را پذیرفتیم»[2]. مشخص نیست که آیا ده معمار خاص پیش‌تر از این مرحله مورد بحث بوده‌اند یا هدف از انتخاب ده معمار جلب مشارکت بوده است؛ یا اینکه آیا این سازش منجر به شرکت *افنبرگر* و هیم در کنار *لا وترباخ* و *رادینگ* شده است یا تنها به این معنا است که *لا وترباخ* و *رادینگ* توافق کردند که انتخاب‌های خود را بین کارمندان شهر و دیگران تقسیم کنند. با این حال، جالب است بدانید که هیچ معمار به‌کلی سنت‌گرا در فهرست نهایی وجود نداشت و در نهایت این فهرست به دوازده نفر رسید: پنج نفر از شهر ــ *تئو افنبرگر*، *پل هیم*، *آلبرت کمپتر*، *ریچارد کونویارز* و *لودویگ موشامر*ــ و هفت نفر دیگر ــ *موریتز حدا*، *پل هاوسلر*، *امیل لانگ*، *لا وترباخ*، *رادینگ*، *شارون* و *گوستاو ولف*. معماران نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو که سوابق متفاوتی داشتند. بسیاری از آنها به آکادمی برسلاو متصل بودند: *افنبرگر*، *حدا*، *لانگه*، *لوترباخ* و *ولف* فارغ التحصیل از آنجا بودند. *رادینگ* و *شارون* استاد بودند. *افنبرگر* و *لا وترباخ* نیز بعدتر در آنجا نیز تدریس نمودند. هیم، کمپتر، *کونویارز* و *مشامر* در طول دوران تصدی خود در شهر، با معماران مترقی مکس *برگ* و *ارنست می*[3] همکاری داشتند. این پنج معمار شهری از آینده‌نگرترین معماران شهرداری بودند، اگرچه بسیاری از کارهای آنها برای شهر به معماری هیمت نزدیک‌تر از *نوئس باوئن* بود. این امر نشان می‌دهد که سازش انجام‌شده توسط *پولزیگ* تنها طیف وسیع‌تری از دیدگاه‌های مترقی را تضمین می‌کند.جالب این‌جاست که وقتی فرصتی برای طراحی ساختمان‌های خود به آنها داده شد، هر پنج نفر به شکلی مدرن‌تر از آنچه برای پروژه‌های با بودجه عمومی استفاده می‌کردند، کار و ارائه کردند. هیم از یک پیشینهٔ هنری بسیار محافظه‌کار می‌آمد. او زیر نظر *برنهارد پانکوک* در (مدرسه تجارت ساختمان[4]) در اشتوتگارت تحصیل کرد و سپس، قبل از نقل مکان به برسلاو برای معمار مرتجع *پل شولتزه‌ــ ناومبورگ* کار کرد. *شولتزه‌ــ ناومبورگ* به خاطر کارهایش در زمینهٔ معماری سنتی و «جنبش حمایت از خانهٔ مادری»[5]مشهور است. او به‌شدت ضدمدرن بود، اتهامات علیه باهاوس را رهبری می‌کرد و یکی از اعضای فعال حزب نازی بود.در دوران دانشجویی، *هایم* با *آلبرت کمپتر* آشنا شد که برادرشوهر و شریک تجاری او شد. کمپتر[6] همچنین در مدرسهٔ تجارت ساختمان اشتوتگارت تحصیل کرد. او در سال ۱۹۰۹، یک سال قبل از هیم، وارد دفتر معمار شهر در برسلاو به رهبری *ماکس برگ* شد. مدرسهٔ تجارت ساختمان اشتوتگارت بسیار محافظه‌کارتر و در عمل جهت‌دارتر از آکادمی بود، با گروهی قوی از فعالان جنبش حمایت از خانهٔ مادری، که به کمپتر یک پایه سنتی می‌داد. *مشامر* و *ولف* از دانشگاه فنی TU در مونیخ فارغ‌التحصیل شدند، اگرچه *ولف* برای اولین بار مدرک خود را در رشتهٔ آموزش هنر در برسلاو به پایان رساند.

معمار مبتکر *تئودور ایشر*[7] در آن زمان در مونیخ استاد بود و بسیاری از پیشگامان آوانگارد آلمانی از جمله هوگو هرینگ[8]، *ارنست می*، *اریش مندلسون*[9] و *برونو تاوت*[10] و همچنین معماران محافظه کارتری مانند *پل اشمیتنر*[11] را آموزش داد. *ولف* قبل از اینکه در سال ۱۹۲۷ مدیر «مدرسه صنایع دستی و هنرهای کاربردی شهرداری»[12] در

1 Schlesische Monatshefte
2 Ibid.
3 Ernst May
4 Baugewerkschule
5 Heimatschutz
6 Kempter
7 Theodor Ischer
8 Hugo Häring
9 Erich Mendelsohn
10 Bruno Taut
11 Paul Schmitthenner
12 Städtische Handwerker-und Kunstgewerbeschule

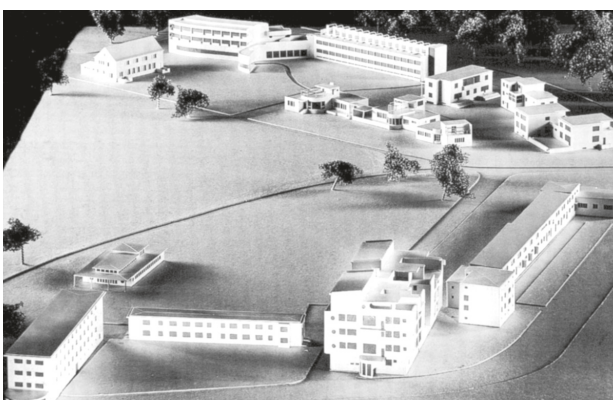
برسلاو در سال ۱۹۲۷ شود، با *اشمیتتنر*[1] در املاک مسکن کارلوویتز در برسلاو و شهرک مسکن استاکن[2] در برلین همکاری می‌کرد. *مشامر*[3] در سال ۱۹۱۱، درست پس از اتمام تحصیلاتش، به برسلاو نقل مکان کرد. او در بخش ساختمان‌های عمومی شهر زیر نظر *ماکس برگ* و *هوگو آلتوف* کار کرد، بنابراین تجربهٔ حرفه‌ای او تا حد زیادی پیشرفته بود. *مشامر* با *برگ*، ساختمان شرکت آب برسلاو را طراحی کرد، سازه‌ای مدرنیستی و برجسته که هنوز در مرکز شهر برسلاو پابرجاست. *مشامر* تنها معمار نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو بود که در جشن صدمین سالگرد در سال ۱۹۱۳ شرکت کرده بود، جایی که به *برگ* در طراحی «سالن سنتنیال»[4] کمک کرد. *لانگ*[5] در سال ۱۹۰۹ مدرک معماری خود را از آکادمی برسلاو دریافت کرد. او در سال ۱۹۰۴ در حالی که هنوز دانشجو بود برای *پولزیگ*[6] شروع به کار کرد و تا سال ۱۹۲۴ در آنجا ماند تا اینکه به‌تنهایی به‌عنوان یک معمار مستقل از آنجا خارج شد؛ اما نه به‌عنوان معماری رادیکال. با وجود آنکه طراحی کارخانهٔ او جلوتر از زمان خود بود، اما بسیاری از کارهای دیگر او همچنان سنتی محسوب می‌شدند. *موریتزر حدا* همچنین از آکادمی برسلاو فارغ التحصیل شد و نزد *پولزیگ* تحصیل کرد. در سال ۱۹۱۷، او یک مطب مستقل را در برسلاو با *لودویگ شلزینگر*[7] افتتاح کرد که از ابتدا به‌دلیل طراحی‌های مدرن آن شناخته شده بود. شاید جالب‌تر از همه این که *حدا* یکی از اعضای مؤسس گروه هنرمندان جوان سیلزیا بود که گرد هم آمدند تا یک انجمن برای هنرمندان جوانی که در نمایشگاه‌های آکادمی[8]، شرکت نداشتند، ایجاد کنند. از میان تمام معماران نمایشگاه مسکن و فضای کار ، تنها *افنبرگر*، *لاوترباخ*، *رادینگ* و *شارون* شهرت ملی داشتند، در حالی که تنها *رادینگ* و *شارون* در سطح بین‌المللی شناخته‌شده بودند. *رادینگ* و *شارون* همچنین تنها کسانی بودند که اعضای آوانگارد رادیکال به‌حساب می‌آمدند، اگرچه این در واقع ارزیابی دقیقی از فلسفه‌های طراحی آنها نبود.

طراحی سایت

اگرچه سازمان‌دهندگان برسلاو یک رویکرد طراحی یکنواخت نمی‌خواستند، معماران هنوز به دستورالعمل‌هایی نیاز داشتند. برنامهٔ نمایشگاه افکار آنها را بیان می‌کند. اشتوتگارت «ویزنهوفسیدلونگ»[9] را به‌دلیل تلاش‌های پیشگامانه‌اش برای بررسی اصلاحات مسکن ستایش می‌کند، اما از شکست آن در پیش‌زمینه «جنبهٔ فنی و اقتصادی مسکن» انتقاد می‌کند[10]. در مقابل، نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو به‌روشنی به تکنیک‌ها و هزینه‌های ساخت‌وساز و همچنین اقتصاد زمان و مکان می‌پردازد، یعنی به‌حداقل رساندن زمان طراحی، ساده‌سازی ساخت‌وساز و کارآمد کردن فضاها تا حد امکان. در برسلاو، مانند اشتوتگارت، هدف نمایشگاه به جای عناصر تولید انبوه توسعه‌یافته، نمایش «نمونه‌های اولیه و کیفیت» بود. اتحادیه خانه‌داران[11] از اشتوتگارت ناامید شده بود، بنابراین برسلاو آنها را از ابتدا در برنامه‌ریزی قرار داد. اتحادیه خانه‌سازان یک لیست منفی آرزوها[12] ایجاد کرد که از مطالعهٔ آن می‌توانیم نارضایتی‌ها و خواسته‌های آنها را استنباط کنیم. الزام‌های عمومی آنها شامل محیطی سالم برای کودکان، بیش از یک اتاق، عایق صوتی، برنامه‌ریزی فضایی بهتر با کمترین فضای گردش، اتاق‌های انبار، انباری و آشپزخانه‌های بزرگتر بود. در پاسخ به اشتوتگارت، آنها خواستار تراس‌هایی با محافظت در برابر آب‌وهوا، باغ‌های روی بام و تراس‌هایی با نرده و سطوح شیشه‌ای با اندازهٔ معقول شدند. بدیهی است که چالش تمیز کردن سطوح شیشه‌ای بی‌اندازه بزرگ بر نور و درخشانی که آنها ارائه می‌کردند، غلبه می‌نمود[13]. به‌نظر می‌رسید

1 Schmitthenner
2 Staaken
3 Moshamer
4 Centennial Hall
5 Lange
6 Poelzig
7 Ludwig Schlesinger
8 Kunstverein، Gesellschaft der Kunstfreunde و Künstlerbund
9 Weißenhofsiedlung
10 Magistrat der Hauptstadt Breslau, 30 June 1928, IHA Rep 120, EXVI2 Nr.5 Beiheft 1, Die Ausstellung WuWA in Breslau 1929, GSPK.
11 Homemakers
12 Negativer Wunschzettel
13 Elenore Colden-Jänicke,"Nachklang. Hausfrauliches zur Werkbundsiedlung Breslau, 1929," Ostdeutsche Bau-Zei-

که این اتحاد، با گرایش به عمل‌گرایان، به زیبایی‌شناسی بی‌توجه باشد. محل استقرار نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو در لبهٔ میدانی بود که برای جشن صدمین سالگرد جشن پیروزی آلمان بر ناپلئون در سال ۱۹۱۳، در خارج از مرکز تاریخی شهر استفاده شده بود؛ طولانی و نازک، با یک خم در وسط. این سایت توسط گرونایچر ویگ[1] به سمت جنوب، خیابان‌های فرعی کوچک اوچتریتزوگ[2] و خیابان زیمپلر[3] در شرق و شمال شرقی، پینکنوگ[4] در شمال غربی، و تعداد زیادی ساختمان توسعه‌نیافته و نیمه‌کاره در غرب احاطه شده است. محله فراتر از زمین‌های توسعه‌نیافته شامل عمارت‌های بزرگ با طراحی سنتی و ویلاهای به سبک هنرنو[5] بود که هر دو در زمین‌های سبز وسیع قرار داشتند. در سراسر خیابان‌های اوچتریتزوگ و زیمپلر پارک عمومی بلوط سبز[6] قرار داشت. بنابراین این منطقه مکانی منطقی برای توسعهٔ «سبز» بود، اما سازمان‌دهندگان می‌خواستند با آزمایش سایر عناصر محیطی مترقی و همچنین مواد و فناوری، حتی فراتر از جنبش باغ شهر و نوآوری‌های فضایی بروند[7]. *رادینگ* و *لا وترباخ* در درجه اول مسئول طراحی سایت شهرک مسکونی بودند[8]. بقیه نمایشگاه از جشن صدمین سالگرد ۱۹۱۳ در تالار و غرفهٔ نمایشگاهی مجاور آن نصب شد. طرح محقق‌شده شامل خانه‌های ردیفی کم‌مرتبه، خانه‌های مستقل تک‌خانواره‌ای متوسط، دو بلوک مسکونی کمی بلندتر و یک مهدکودک بود. یک رستوران/کافه برنامه‌ریزی‌شده و یک خانهٔ آپارتمانی بلندمرتبه که هرگز ساخته نشدند، اما گنجاندن آنها در برنامه‌ها، دیدگاه *رادینگ* و *لا وترباخ* را از توسعهٔ ترکیبی که طیف گسترده‌ای از گزینه‌های مسکن را بررسی می کرد، تایید می کند[9]. اختلاط انواع، رویکرد فلسفی به نوعی طراحی شهری را تحقق بخشید، که بر این باور بود که تنوع برای برنامه‌ریزی فضایی عمومی خوب ضروری است. با توجه به مفهوم سبز، یک پارک عمومی بزرگ در مرکز سایت، پشت خانه‌های ردیفی، با نگاهی سخاوت‌مندانه وجود داشت. فضای سبز در جلو و پشت هر ساختمان. بیشتر طرح‌ها شامل تراس‌ها، بالکن‌ها و باغ‌های روی بام برای دادن فضای خصوصی در فضای باز به ساکنان بود. خود این برنامه‌ریزی سنت‌های عقلانی و عاشقانه را با هم ترکیب کرد.



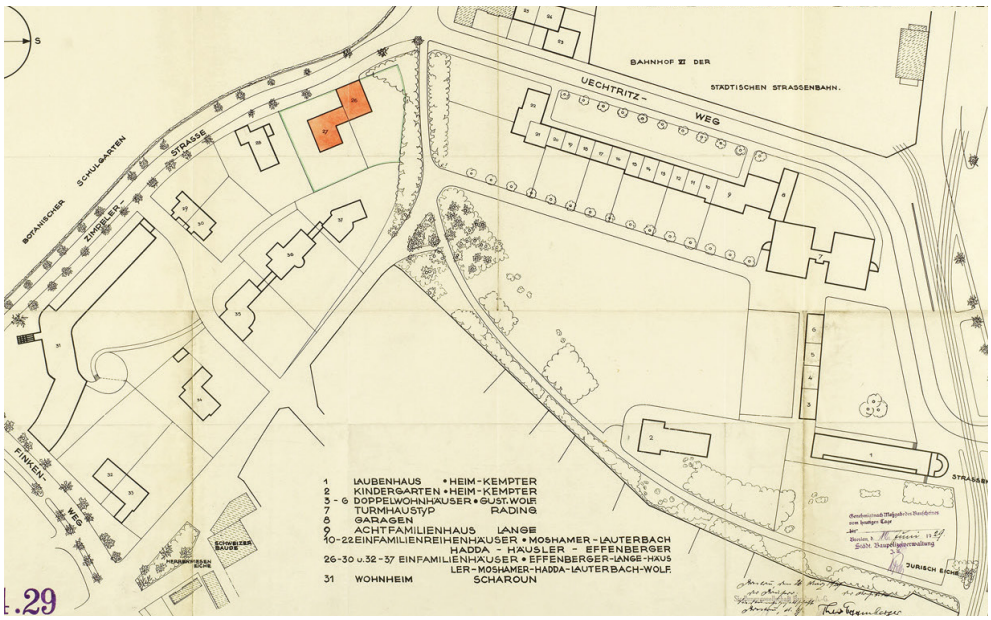
تصویر ۲. مدل پروژه ها در WuWA (موزه سیلسی در گورلیتز. دانشگاه اشتوتگارت، موسسه ارائه و طراحی [DG]، پروفسور .W. Knoll، M. Hechinger؛ موسسه تاریخ معماری [IAG]، پروفسور D کیمپل، دکتر دی. دبلیو اشمیت، مقیاس ۱:۲۵۰، نمای کلی از جنوب، ۱۶۳ × ۸۳ × ۲۸ سانتی‌متر، عکس، هانس یواخیم هییر، اشتوتگارت.

ساختمان‌های منفرد به‌جای شبکه‌ای «عقلانی»، به‌شکلی زیبا چیده شدند تا از ویژگی‌های طبیعی سایت استفاده نمایند و کمتر از طراحی شهری پیروی داشتند. بنابراین برخی از ساختمان‌ها، مانند واحدهای ۹ تا ۲۲، خیابان را

tung,27, no. 82 (1929), 613.

1 Grüneicher Weg
2 Uechtritz Weg
3 Zimpelerstrasse
4 Pinkenweg
5 Jugendstil
6 Grüneiche
7 For a general history of the WuWA see Urbanik, WuWA 1929.
8 Alfred Rothenberg, “Die Werkbund: Ausstellung 1929 in Breslau,” Ostdeutsche Bau-Zeitung,27, no. 47 (1929), 341.
9 The plans for the restaurant survive, however, at the National Architecture Archives,Wroclaw, Poland.

مانند بلوک‌های محیطی معمولی آلمانی، البته در پشت نوارهای کوچک باغ قرار می‌دادند، در حالی که ویلاهای خصوصی برگردانده شده و عقب‌نشینی می‌کردند، و مهدکودک در داخل بلوک جای‌گذاری شده بود، و اطراف آن را فضای سبز احاطه کرده بود. یک نیروگاه حرارتی معمولی هم از گاز سوخت به‌نسبت تمیز به جای زغال سنگ استفاده می‌کرد. ادغام عملکردهای گرمایش در یک مکان به این معنی است که تنها یک ساختمان به دودکش نیاز دارد، بنابراین آلودگی در جو می‌تواند متمرکز شود و امیدواریم بتوان آن را کنترل کرد. *افنبرگر*، *هایم* و *رادینگ* بر ساخت‌وساز نظارت کردند و ساخت را در مدت سه ماه به پایان رساندند[1].



تصویر ۳. نقشهٔ محوطهٔ WuWA (منبع: موزهٔ معماری وروتسواف)

مجتمع مسکونی نمونهٔ تکمیل‌شده جامعهٔ متنوعی از هنرمندان مترقی را به خود جذب نمود که بسیاری از آنها استادان آکادمی بودند. *مولزان*[2] و نقاشان *رابرت بدنورز*[3] و *گئورگ موچه*[4] به تورمهوس[5] *آدولف رادینگ* نقل‌مکان کردند. نقاش *گونتر گراندمان*[6] آثار خود را در «لدیگنهایم»[7] شارون نصب کرد. *یوهانس دروبیک*[8] و دیگران در ساختمان *هایم* و کمپتر زندگی می کردند. و *هاینریش لوترباخ* و *اسکار شلمر* خانه‌های ردیف ۱۳ و ۱۴ را اشغال کردند[9]. همراه با جامعهٔ خلاق برسلاو، مردم عادی نیز معماری را پذیرفتند. *رادینگ* مدت‌ها پس از اینکه برسلاو را ترک کرد، به‌دنبال جامعه‌ای نزدیک در خانهٔ نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو بود. امروزه ساختمان‌های آن همچنان به‌طور کامل در حال بهره‌برداری هستند.

ساختمان ها

دستورالعمل‌های نمایشگاه و پیشینه‌ها و سیاست‌های معماری معماران منتخب، ناگزیر به درجه‌ای از یکنواختی در طرح‌های نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو منجر شد. در صورتجلسه جلسات مقامات شهرداری

1 See “Ausstellung Breslau 1929,” Zentralblatt der Bauverwaltung, 49 JG, Nr. 29,Berlin, 17 July 1929, 461.
2 Molzahn
3 Robert Bednorz
4 George Bouche
5 Turmhaus
6 Günther Grundmann
7 Ledigenheim
8 Johannes Drobek
9 Lubomir and Vladimir Slapeta, “50 Jahre WuWA,” Deutsche Bauwelt, 70 Jg, No. 35, 14 Sept. 1979, 1142

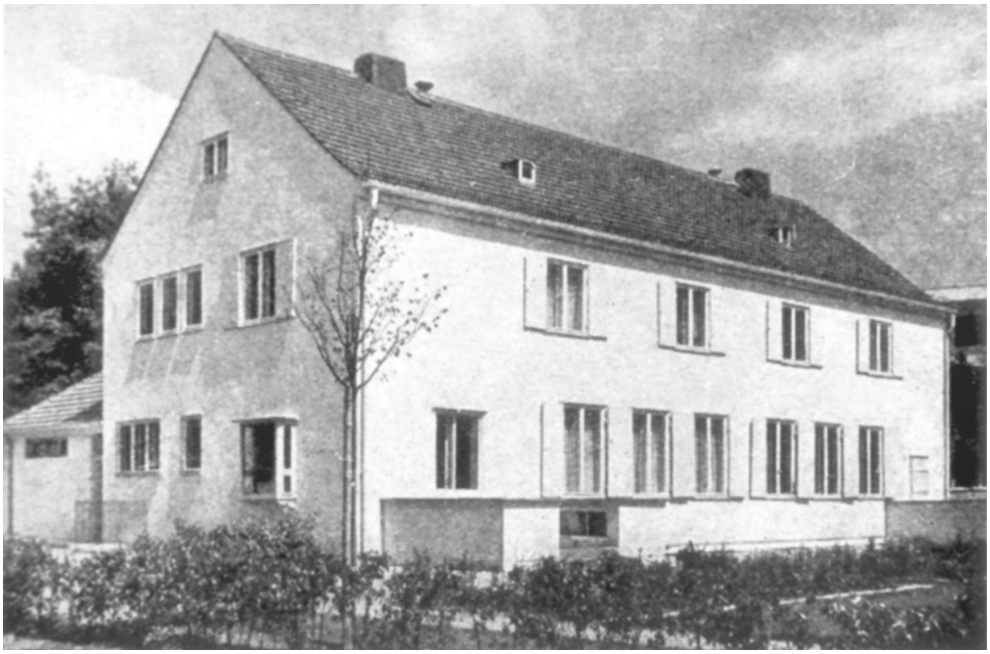
برسلاو و *رادینگ* و *لاوترباخ*، به‌عنوان نمایندگان ورک‌بوند، دستورالعمل‌های نمایشگاه به‌تفصیل بیان شد، اما تاحدودی مبهم بود و به زیبایی‌شناسی توجهی نداشت[۱]. در برسلاو، چیزی که «مدرن» را تشکیل می‌داد ــ هم از نظر گسترهٔ رسمی و هم از نظر پالت مواد ــ کمتر محدود بود. *نوئس باوئن* از آنچه «جدید بسازید» می‌گوید: سقف‌های شیب‌دار، ساختمان‌های رنگی و فرم‌های متحرک با فرم‌های ساده، سطوح بدون تزئینات و سقف‌های مسطح همراه بودند.[۲]

تصویر ۴. ساختمان مهد کودک هایم و کمپتر که اخیراً در اثر آتش سوزی ویران شده است (منبع:موزه معماری در وروتسواف).

این گلایهٔ *ارنست می* که «هنرمندان واقعاً با استعداد ،کارایی اقتصادی روشن و هوشیارانه را فراموش کردند و تسلیم وسوسه‌های شیطانی نمایشگاه شدند» ممکن است افراطی باشد، اما نشان‌دهندهٔ حرکت نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو از ارتدکس به سمت تنوع زیبایی‌شناختی است[۳]. ساختمان ۲ ، مهدکودک یک طبقه طراحی شده توسط *پل هایم*[۴] و *آلبرت کمپتر*[۵]، دارای ساختار چوبی بود و با روکش چوبی پوشانده شده بود، که تفاوت آشکاری با نمای بیرونی گچ‌بری‌شدهٔ مورد علاقهٔ معماران «جدید بسازید» بود. سقف مرکزی برای ایجاد پنجره‌های شمشیری بلند طراحی شد که به فضای اصلی باز می‌شد. انبوه‌سازی به‌طور متقارن در اطراف ورودی جلو چیده شده بود و پلان داخلی آن نیز متقارن بود، به‌این معنی که بازی بین تقارن و عدم تقارن که مشخصهٔ طراحی نوآورانهٔ آن دوره بود، کاملاً وجود نداشت. در واقع، کار *پل هایم و آلبرت کمپتر* بیشتر با آثار مدرن اسکاندیناویایی[۶]، *آلوار آلتو*[۷]، *سیگورد لوورنتز*[۸] و *اریک گونار آسپلوند*[۹] مشترک بودند تا با همتایان آلمانی‌شان. اگرچه استفاده از سقف‌های مسطح غالب بود، طرح‌های *گوستاو وولف*[۱۰] برای خانه‌های ۳۲ و ۳۳ سقف‌های شیب‌دار داشتند که بیش‌تر به‌عنوان یک عنصر سنتی در نظر گرفته می‌شدند، اگرچه برخی مدرن‌ها مانند *می* و *افنبرگر* از آن‌ها در املاک

1 Magistrat der Hauptstadt Breslau 30 June 1928, IHA Rep 120, EXVI2 Nr, 5,Beiheft 1, Die Ausstellung WuWA in Breslau 1929, GSPK.
2 See Dietrich Schmidt, “Innovation and Experiment,” 10.
3 Ernst May, “Wohnung und Werkraum, Ausstellung in Breslau,” Das Neue Frankfurt, 3 (1929), 205.
4 Paul Heim
5 Albert Kempter
6 Scandinavian modern
7 Alvar Aalto
8 Sigurd Lewerentz
9 Erik Gunnar Asplund
10 Gustav Wolf

مسکونی استفاده کردند.



تصویر ۵. بلوک مسکن سقف شیبدار Wolf در شماره های ۳۲ و ۳۳ 460 ،(1929) Ostdeutsche Bauzeitung 27.

در حالی که خانه‌های *وولف* دارای پنجره‌های سنتی‌تر کوچک و حاشیه‌دار بودند، برنامه‌ریزی فضایی او ساده و کاربردی بود و نماهایش گچ‌بری سفید و بدون تزئینات بود، که هر دو از ویژگی‌های معماری جدیدی بودند که او مانند دیگران، آن را با سبک‌های معماری سنتی آلمانی ترکیب کرد. دستورالعمل‌های نمایشگاه خواستار آزمایش رنگ بود، دستوری که به‌نظر می‌رسد معماران با اشتیاق آن را پذیرفته‌اند. «فراخوان رنگ»[1] به سال ۱۹۱۹ *برونو تاوت*[2]، به فراخوان ساختمان‌های رنگی برمی‌گردد که حس بصری را در برابر عقیمی فنی و مکانیکی قرار می‌دهد. برخلاف کاربرد تقریباً ارادی رنگ در معماری هنر نو، *تاوت* و معاصرانش تلاش کردند تا رابطهٔ بین رنگ و ادراک و احساسات انسان را درک کنند: آنها معتقد بودند که رنگ احساسات انسان را تجسم می‌بخشد و بنابراین می تواند با زیبایی‌شناسی ماشینی سرد و منطقی مقابله کند. آنها به‌دنبال ایجاد سیستمی برای اعمال رنگ در معماری بر اساس قدرت تداعی کنندهٔ آن بودند. *هانس شارون* از دعوت *تاوت* به رنگ حمایت کرد و گروهی از طرفداران رنگ در اوایل دهه ۱۹۲۰ در برسلاو تشکیل شدند که *افنبرگر* و *رادینگ* در میان اعضای آن بودند. در برسلاو، کمیته‌ای متشکل از معماران مترقی‌تر در انجمن سیلزی برای جنبش حمایت از خانهٔ مادری وجود داشت که به تحقیق در مورد استفاده از رنگ‌ها در معماری اختصاص داشت[3]. یکی از غرفه های نمایشگاه در سالن صدم نیز به این موضوع اختصاص داشت. بحث‌ها در برسلاو حول روش مناسب استفاده از رنگ در طراحی معماری معاصر بود، به‌ویژه اینکه رنگ‌های روشن چگونه می‌توانند منعکس‌کنندهٔ ساختار تکنیکی ساختمان اما ارزش‌های احساسی باشند. مکس *استریت* «نقاش تزئینی»[4] تا حد زیادی مسئول این نمایشگاه و همچنین به طور کلی رنگ در نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو بود. تأکید او بر قدرت عاطفی رنگ در مقاله‌ای در سال ۱۹۲۹ مشهود است، جایی که او نوشت: «لذت در رنگ برای انسان خاص است و به اندازه لذت در طبیعت و نیاز او به سرگرمی، نشاط و سرزندگی است»[5]

1 Aufruf zum farbigen Bauen
2 Bruno Taut
3 I.HA Rep 92 Effenberger. Nr. 50, GSPK.
4 Max Streit
5 Max Streit, “Aus dem Reich der Farbe,” Schlesische Monatshefte, 6 Jg(1929),307.

تصویر ۶. هانس شارون: لدینگهایم امروز

رنگ در سطوح بیرونی و داخلی در نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو اغلب به روش‌های پررنگ استفاده شد. برای مثال، «لدیگنهایم *شارون*»[1] دارای نماهای گچی زرد کم‌رنگ با ستون‌های زرد روشن و تزئینات فلزی بود، در حالی که صفحات نارنجی‌ـ‌قرمز واحدها را تقسیم می‌کردند. فضای داخلی زرد، قرمز، نارنجی، آبی تیره و روشن، بنفش و صورتی بود ـ بسیار متفاوت از پالت خنثی بسیاری از ساختمان‌های دهه ۱۹۲۰ ـ با رنگ‌هایی که در سطوح مختلف، نه فقط دیوارها، مانند اتاق انتظار که آبی بود و ستون‌های صورتی هلویی و مبلمان صورتی، استفاده می‌شد. همانطور که *فرانتس لندزبرگر*[2] در ماهنامهٔ سیلزی اشاره کرد، *شارون* همچنین از رنگ برای ترسیم فضا استفاده کرد و اجازه داد که تلاقی دو رنگ، یک مرز عملکردی را به‌جای دیوار مشخص کند[3]. حتی فرش گاهی اوقات رنگی بود: قرمز روی پله، آبی در فضای گردش و راهروها. *شارون* تنها معمار نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو نبود که از رنگ استفاده کرد: «ویلای *افنبرگر*»[4] سبز زیتونی بود. خانه *پل هایم* و *آلبرت کمپتر* اخرایی بود. ساختمان *رادینگ* زرد متمایل به صورتی؛ و مهد کودک سبز مایل به آبی بود. اگر خلوص بصری مرتبط با «جدید بسازید»یک اولویت برای رنگ نبود، نگرانی اصلی برای حجم نیز نبود. جمع‌آوری گاهی ساده بود، مانند محفظهٔ ردیفی که توسط *لانگ*، *موشامر*، *لاوترباخ*، *حدا*، *هاوسلر* و *افنبرگر* طراحی شده بود. اما پروژه‌هایی مانند «لدیگنهایم»، مسکن چند خانواری *رادینگ*، و ویلاهای معماران مختلف، متحرک و پیچیده بودند. این پروژه‌ها به‌جای یک الزام طراحی منحصربه‌فرد، به سایت و دستور کار برنامه‌ای نمایشگاه پاسخ دادند. آن‌ها آزادانه فرم‌های منحنی را وارد کردند، انتخابی که باعث شد *شارون* لقب «منحنی عاشقانه»[5] را در شهرک وایسنهوف[6] داشته باشد؛ برچسبی که نشان می‌دهد منحنی‌ها شاید حتی غیرمنطقی و غیرعلمی هستند. *افنبرگر*، *حدا*، و *لوترباخ* از فرم‌های خانهٔ خود برای نشان‌دادن تفاوت‌های برنامه‌ای داخلی و مقیاس بهتر ساختمان‌ها برای مردم استفاده کردند. رستوران ساخته‌نشده طراحی مشابهی داشت. پلان رستوران مستطیلی بود با یک «اتاق» دایره‌ای در فضای

1 Scharoun's Ledigenheim
2 Franz Landsberger
3 Franz Landsberger, "Von Form und Gehalt des heutigen Baustils," Schlesische Monatshefte, Nr. 7, Jg VI, 1929, 288.
4 Effenberger's villa
5 Kurvenromantiker
6 Weissenhofsiedlung

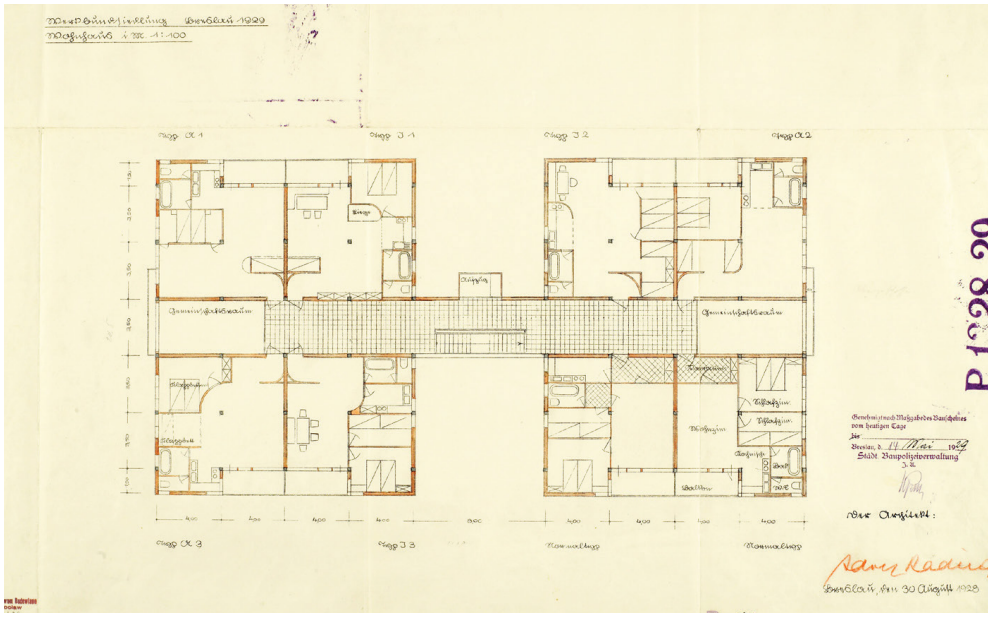
باز که به گوشهٔ جنوب شرقی آن بریده میشد. ساختار موسوم به Ledigenheim یک چرخ‌دندهٔ اصلاح‌شده با بال‌های بیرون‌زده است که آبشاری نه چندان چشمگیر نیز دارد. یک بخش از ساختمان نیز به‌طور کامل متعامد است، در حالی که بال اصلی یک مستطیل منحنی است که با پیچ جاده مقابله می‌کند. دیوارها و سایر ویژگی‌های باغ آن به‌طور مشابه خطوط مستقیم و فرم‌های متعامد را با خطوط منحنی در کنار هم قرار می‌دهند. خانهٔ چندخانواری *رادینگ* دارای ردپایی متعامد با دیوارهای خمیده یا برآمدگی است. این ساختمان به دو بلوک منظم تقسیم شده است، اما حجم سقف‌های عجیب‌وغریب نظم آن را به چالش می‌کشد. طراحی نمای نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو همچنین ترکیبی آزاد را در تضاد با «جدید بسازید» منطقی به نمایش گذاشت. نماهای متحرک در لدیگنهایم، با ریتم های متناوب، پنجره‌های دایره‌ای، و اشکال بدیع، و ترکیب عجیب‌وغریب واحدهای چند خانوادهٔ *رادینگ*، که قصد انتقال فردیت را دارند، نمونه‌هایی هستند که *رادینگ* به خود می‌بالید که توانسته است مجموعه‌ای از نقاط پوششی نما را روی یک ساختمان پیش‌ساخته ایجاد کند. او این کار را با کنار هم قرار دادن عدم‌تقارن‌های موضعی با تقارن‌های بزرگتر انجام داد. نماهای ساختار رستوران اجرانشده به‌طور مشابه متحرک بودند: هر ارتفاع متفاوت است و همه نامتقارن هستند. به عنوان مثال، دو سوم ارتفاع شرقی شامل پنجره‌های افقی و باریک است، در حالی که بقیهٔ پنجره‌های عمودی از کف تا سقف است. رویکرد هدف‌مند برای متمایز کردن نماها شاید در خانه‌های ردیفی ۹ ـ ۲۲ آشکارتر باشد. بلوک با یک الگوی ساده و تکراری معمولی از «جدید بسازید» شروع می‌شود، اما *حدا* ریتم را در ۱۶ و ۱۷ به‌هم زد و ۱۶ را در فاصله بیشتری از ۱۵ و ۱۷ نزدیکتر به ۱۶ قرار داد. او همچنین دو پنجرهٔ دایره‌ای کوچک بدیع اضافه کرد، یکی در طبقهٔ پایین و یکی در بالا که به بی‌نظمی نامتقارن نما اضافه می کند، که تنها نمونه از این ترکیب در کل بلوک به هم پیوسته است. در این مورد، بیان بیرونی برای جلب توجه بصری طراحی شده است، یک انحراف واضح از طراحی نمای مربوط به عملکرد معمولی «جدید بسازید» و بقیه بلوک.

تصویر ۷. خانه های ردیف اثر افنبرگر The row houses by Effenberger و همکاران. صافی و یکنواختی بلوک آشکار است (موزه معماری در وروتسواف Museum of Architecture in Wroclaw).

تصویر ۸. عکس هوایی از WuWA که پروژه گوستاو ولف Gustav Wolf's project را در گوشه پایین سمت چپ و Scharoun's Ledigenheim در بالا (موزه معماری در Wroclaw) را نشان می‌دهد.

تصویر ۹. فرم منحنی و تجمع پلکانی در خانه لاوترباخ Lauterbach's House (موزه معماری در وروتسواف Wroclaw)

تصویر ۱۰. نمای خانه Lauterbach از کنار (موزه معماری در Wroclaw)



تصویر ۱۱.Rading's Turmhaus ، پلان طبقه معمولی (موزه معماری در Wroclaw)

نوآوری‌های اجتماعی

اگرچه نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو قرار بود چالش‌های مسکن را به‌ویژه در «سرزمین مرزی شرقی» بررسی کند، اما ساختمان‌های آن نتوانسته‌اند به هیچیک از شرایط اقلیمی، مکانی یا فرهنگی خاص منطقه نزدیک

شوند. در واقع، این فرض از ابتدا ناقص بود، زیرا نه سیاست‌مداران و نه معماران هرگز تمایزات روشن بین قلمروهای شرقی و بقیه آلمان را تبیین نکردند. آب و هوای محیط در شرق به‌شدت منحصربه‌فرد بود، و شرایط اجتماعی و اقتصادی که معماران امیدوار بودند در کار خود به آن بپردازند، در جاهای دیگر آلمان نیز یافت می شد. همانطور که *آلفرد روتنبرگ*[1]، که برای روزنامه ساختمانی آلمان شرقی[2] می نویسد، با حیرت مشاهده کرد، «برسلاو عجیب ترین آب و هوا را دارد که می توان تصور کرد: «یعنی اصلا آب و هوایی ندارد!»

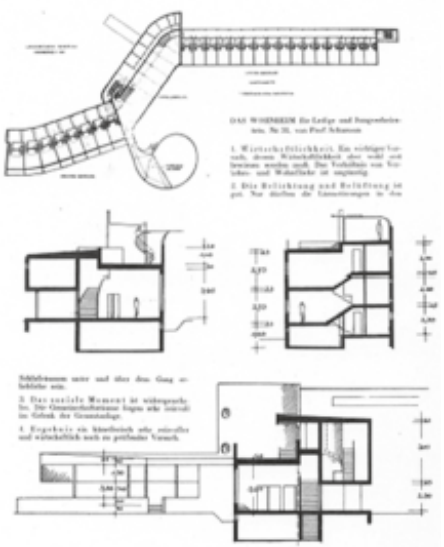
تصویر ۱۲. Rading's Turmhau در ابتدا برنامه ریزی شده بود که هشت طبقه باشد و فقط تا طبقه سوم ساخته شد. نماهای با این حال، یکی از مکان‌هایی که معماران موفق به انجام برخی مشارکت‌های اولیه شدند، در قلمرو Existenzminimum بود.بخصوص ریدینگ و شارون برجسته بودند. پروژه رادینگ Rading's project با مفاهیم فردیت و اجتماع یا Gemeinschaft و Gesellschaft بازی می کند.۵۰

(ظاهرا بخشی از شروع متن جا افتاده است) به‌عنوان یک طرح چندخانواری، برای جامعه‌ای از ساکنان طراحی شده بود، اما *رادینگ* امیدوار بود که از مشکلات معمول سیستم‌های پیش‌ساختهٔ تولید انبوه جلوگیری کند و در عوض تا حد امکان به واحدها بیان فردی بدهد. او ساختمانی با هشت آپارتمان طراحی کرد که از عناصر و سیستم‌های ساختمانی پیش‌ساخته استفاده می‌کرد. ساختمان توسط شبکهٔ سازه به چهار بخش مساوی تقسیم شده بود، اما در داخل، هر یک از چهار ربع پلان طبقه به شکلی طراحی شده بود. آپارتمان‌ها حدود شصت‌وچهار مترمربع (۶۴۰ فوت‌مربع) بودند، اما چهار نفر می‌توانستند در اتاق‌خواب‌های مینیمالیستی که کمی بیشتر از تخت‌ها را در خود جای می‌دادند بخوابند. به‌عنوان مثال، طرح‌های اتاق خواب کودکان، دو تخت را بدون هیچ فضایی برای سایر اجزاء مبلمان،به‌صورت سربه‌پا بین دیوارها نشان می‌دهد. چیدمان آپارتمان‌ها همه در یک گونهٔ اولیه مشابه یکدیگر هستند: نوعی طرح حیاط، با اتاق نشیمن در مرکز به عنوان فضای مشترک، و اتاق های اطراف در امتداد محیط آن که به عنوان فضاهای جداگانه عمل می کنند. یک منطقهٔ گردش عمومی مرکزی به‌اندازهٔ کافی بزرگ که به‌عنوان یک خیابان داخلی می‌تواند تا دو برابر بزرگتر شود، دسترسی به واحدها را فراهم می کند. این راهروها در دو انتها به اتاق‌های مشترک ختم می‌شوند که به‌عنوان فضای بازی برای کودکان در طول روز و به‌عنوان اتاق مطالعه برای بزرگسالان در عصر در نظر گرفته شده است. سقف نیز در دسترس است و طوری طراحی شده است که فضای بیرونی محافظت‌شده‌ای برای ساکنان فراهم نماید. هر واحد دارای یک بالکن خصوصی است که دسترسی فردی به فضای باز را فراهم می کند. بنابراین، طراحی، اجتماع را با فرد در سراسر فضا متعادل می کند.

1 Alfred Rothenberg
2 Ostdeutsche Bau-Zeitung

تصویر ۱۳. شارون ایگنهایم Scharoun's Ledigenheim از سمت باغ (دانشگاه فنی برلین Techni-cal University Berlin) مشاهده می شود.

در حالی که *رادینگ* برای خانواده‌ها هسته‌ای معمولی طراحی کرده بود، *شارون* مشتری جدیدی را برای لدیگنهایم تصور کرد: بزرگسال مجرد و بدون فرزند. این ساختمان تلاشی برای ایجاد نوع جدیدی از فضای زندگی برای افراد مجرد با ترکیب مدل های طراحی از اقامتگاه های هتل و آپارتمان نشینی بود. در اتودهای *شارون*، این آزمایش جسورانه آرمان‌های اجتماعی و جمعی را در هم آمیخت، همان‌طور که در استفادهٔ او از فضاهای عمومی مشترک ــ رستوران، تراس باغ عمومی، تراس پشت بام ــ تجسم یافت تا حسی از اجتماع را در میان کسانی که زندگی در اقامتگاه‌های کوچک آن را انتخاب کردند، ایجاد کند. *شارون* با تقسیم کردن آپارتمان‌ها به دو طبقه و سپس لغزش بخشی بریده شده از هر واحد در زیر یا روی راهرو عمومی، به مقیاس جالب‌توجهی دست یافت. مساحت هر خانه فقط بیست‌وهفت مترمربع (۲۷۰ فوت‌مربع) است. بازدیدکننده وارد یک دهلیز کوچک می‌شود، سپس قبل از خروج یا ورود به اتاق خواب از اتاق نشیمن گذر می کند، ، هیچ در داخلی اتاق‌ها را جدا نمی کند به جز حمام، که در کنار راه پله، بین اتاق نشیمن و اتاق خواب قرار دارد. با این دید *شارون*، سطح معیشتی[1] را به حداقل خود می‌رساند. اتاق نشیمن به اندازهٔ اتاق خواب یک کودک در یک خانهٔ کوچک است و آشپزخانه گوشه‌ای در دیوار اتاق نشیمن است که به اندازهٔ یک اجاق گاز است. اما پیرامون آن با نوردهی بیشتر و تهویهٔ مناسب ارائه‌شده توسط بخش جداشده، که شارون آن را «دستاوردهای روانی مهم» می‌دانست.



تصویر ۱۴. پلان ها و بخش های Ledi-genheim. بخش معروف بریده شده در نقاشی وسط سمت راست نشان داده شده است.

1 Existenzminimum

ساختمان‌های *شارون* و *رادینگ* را می‌توان در چارچوب تلاش‌های دیگر برای توسعهٔ مدل‌های جدید مسکن جمعی در دههٔ ۱۹۲۰ دید. علاقه به مسکن مقرون‌به‌صرفه به نیمهٔ دوم قرن نوزدهم برمی‌گردد، اما پس از جنگ جهانی اول، به‌دلیل کمبود شدید مسکن، سرعت بیشتری یافت. با شروع سال ۱۹۲۰، پیشنهادها برای مسکن منطقی و تولید انبوه ــ مانند خان سیتروئن[1] اثر *لوکوربوزیه*[2] افزایش یافت. آنها بیش‌تر شامل اجزای ساختاری به‌نسبت تولید انبوه، بهبود کارایی فضایی و رویکردهای جدید برای برنامه‌ریزی و ساخت وساز بهداشتی بودند.[3] *رادینگ* و *شارون* پس از شرکت در پروژه وایسنهوف ــ سیدلونگ[4] با طرح‌ها و روش‌های نوآورانهٔ مختلف آن آشنا بودند. طرح «ویسنهوف پیتر بهرنس»[5]، پروژه‌ای پیش‌گام در «ادغام دغدغه اجتماعی با هنر معماری»، ممکن است الهام‌بخش *شارون* بوده‌باشد[6]. بهرنس[7] یک «مجتمع مسکونی تراس‌دار» را پیشنهاد کرد که دسترسی به فضای بیرون را به حداکثر می‌رساند، یکی از راه‌های ایجاد شرایط زندگی سالم تر، زیرا تصور می شد هوای تازه به درمان بیماری‌هایی نظیر سل کمک می کند.

«ویلای دوبل لوکوربوزیه»[8] دارای یک راهرو یک‌طرفه در امتداد پشت ساختمان بود، به‌طوری که تمام اتاق‌های اصلی به سمت منظره قرار داشتند. *بهرنس* مانند *لوکوربوزیه* از یک سازهٔ بتن‌آرمه استفاده کرد، در حالی که *میس* با اسکلت فلزی ساخت. *رادینگ* با انتخاب بتن‌آرمه برای «تورمهاوس برس لائو»[9]، ترتیبات فضایی استاندارد را در یک سیستم ساختاری از پیش‌ساخته به‌طرز ماهرانه‌ای تغییر داد؛ مسئله‌ای که نشان می‌داد می‌توان واحدها را در اقتصادهای مبتنی بر تکرار و تولید انبوه کار کرد. کار او بازتاب آزمایش‌های *ارنست می* در سیلسیا و فرانکفورت آم ماین[10] بود[11]. *شارون* از نظر انتخاب مصالح و مفهوم کار جسارت بیشتری داشت. او از یک بتن مسلح با پرکنندهٔ آجر سبک ساخته‌شده از بتن و پوکه پیش‌ساختهٔ امروزی استفاده کرد[12]. طراحی او همچنین تحولات بعدی در مسکن انبوه را پیش‌بینی کرد. در مسکو، بین سال‌های ۱۹۲۸ و ۱۹۳۰، *مویسی گینزبورگ*[13] و *ایگناتی میلینیس*[14] «مسکن نارکومفین»[15] را تکمیل کردند. پروژه‌ای با الگوی جدیدی برای مسکن جمعی کارگران که امکانات مشترک را با حداقل واحدهای مسکونی ترکیب می‌کرد و مانند پروژهٔ *شارون*، واحدهای دوبلکس داشت. با این حال، راهروهای نارکومفین به خصوص در قسمتی که در طبقه میانی از یک مدل سه طبقه قرار داشت، در میانه ي طرح هايي که لوکوربوزیه بعداً برای واحد مسکن خود (بین سال‌های ۱۹۴۷ و ۱۹۵۲) بیان و اجرا کرد ، از نظرها ناپدید شدند.

آن‌سوی خانه‌ها

نمایشگاه‌های مسکن و فضای کار برسلاو به‌اندازهٔ خود واحدهای مسکونی مهم بودند. در *اشتوتگارت*، نمایشگاه مقدماتی به‌عنوان یک استدلال بصری برای رویکرد جدید طراحی عمل کرد. این نمایشگاه (و کاتالوگ

---

1 Maison Citrohan
2 Le Corbusi-er
3 Some recent publications on housing in interwar Germany include: Paul Overy, Light, Air and Openness: Modern Architecture between the Wars (London: Thames & Hudson, 2008); Jörg Haspel and Annemarie Jaeggi, Siedlungen der Berliner Moderne (Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2009); Michael Harloe, The People's Home? Social Rented Housing in Europe and America (Oxford: Wiley- Blackwell, 1995).
4 Weissenhof-siedlung
5 Peter Behrens's Weissenhof design
6 Pommer and Otto, 113.
7 Behrens
8 Le Corbusier's Double Villa
9 Breslau's Turmhaus
10 Frankfurt am Main
11 Claudia Quiring, Ernst May: 1886– 1970 (Munich: Prestel, 2011); Jan Abt and Alexander Ruhe, Das Neue Frankfurt: der soziale Wohnungsbau in Frankfurt am Main und sein architect Ernst May (Weimar: Edition M, 2008).
12 Urbanik, WuWA 1929, 146.
13 Moisei Ginzburg
14 Ignati Milinis
15 Narkomfin Housing

همراه آن) طرح‌هایی را برای ۵۳۱ پروژه از سراسر جهان به نمایش گذاشتند. در مقابل، بخش اول نمایشگاه برسلاو، «توسعه خانه»[1]، روند طراحی را از ایده تا ساختمان تکمیل‌شده، در مجموعه‌ای از غرفه‌ها که از ایده به ساخت و ساز تا مبلمان، در ده مرحله شامل مواد، رنگ، دیوارهای بیرونی، تهویه مطبوع، روشنایی، مبلمان و وسایل خانگی نشان می‌دهد[2]. این بخش با فضاهای کاری مدل برای دفاتر، کارگاه‌ها و «کارگران روشن‌فکر» دنبال شد.بنابراین، این نمایشگاه به‌جای یک جدل طرفدار مدرنیست، دیدگاه سازمان‌دهندگان از نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو را به‌عنوان یک پروژهٔ آموزشی عمومی تجسم می بخشد، و برنامه طراحی معاصر را به‌طور ماهرانه در اطلاعات طراحی گسترده‌تر خود تزریق می‌کند.حتی گرافیک تبلیغاتی *یوهانس مولزان*[3] تنوع زیبایی‌شناختی نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو و ترکیبی از عناصر مدرن و محافظه کارانه را منتقل می کرد. پیش‌زمینهٔ پلاکارد یک دست آستین‌سفید را نشان می‌داد که یک مداد قدیمی را در بالای یک خطکش مهندسی در دست گرفته بود، در حالی که در پس‌زمینه تصاویری از یک ساختمان با اسکلت فلزی در حال ساخت و یک مدل ساختمان منحنی، شبیه به طرح *اریش مندلسون*[4] دیده می‌شدند.در سمت چپ، فردی دیگر ماله‌ای را بالای دو دست گرفته بود که به کار گل مشغول بود.در این مجموعه که از کنارهم‌قراردادن صنایع دستی قدیمی و صنعت فولاد مدرن، یقه‌آبی و یقه‌سفید، خلاقیت معمار و محاسبات مهندس شکل گرفته است، عنصری که قدیم و جدید را به هم پیوند می‌دهد دست انسان است؛ به‌عنوان مظهر عاملیت انسان سنتی و مدرنیته. بنابراین، طراحی گرافیکی *مولزاهن* نماد نمایندگی معماران نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو بود، در حالی که به نیروهای دیگری نیز اشاره می‌کرد که این شهرک مسکونی را شکل داده‌اند. آنجا که مشاغل و صنایع سنتی مکمل تولید صنعتی بودند.

سال WuWA

برسلاو در سال ۱۹۲۹ درگیر یک جشن فرهنگی طولانی قبل، حین و بعد از نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو بود. آکادمی اولین نمایشگاه سال را در ژانویه در «گالری کریستوفوریپلاتز»[5] برگزار کرد. *فرانتس لندزبرگر*[6] این نمایش را «اهمیت والا»[7] نامید، چرا که قدرت، وسعت و عمق استعداد را در جامعهٔ هنری برسلاو نشان داد و تعادلی را بین هنرمندان سنتی‌تر مانند *فون‌گوسن*[8] و *بدنورز*[9] با هنر معاصر ارائه داد. تقسیم بین انتزاع و تصویری‌تر (عینیت جدید) را درگیر کرد (از آنجا که نمایش‌های آکادمی شامل اساتید و دانشجویان می شد، آنها طیف عظیمی از دیدگاه‌های هنری را ارائه کردند)[10]. «سیلزیای جوان»[11]، که در فرماندهی عمومی در ۳ مارس ۱۹۲۹ افتتاح شد و تا پایان ماه ادامه داشت، پاسخی به نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو، مکانی برای هنرمندان جوان‌تر و کمتر شناخته‌شده بود. این نمایشگاه که شرکت‌کنندگان برجستهٔ آن *ایسی اشهایم*[12]، *یواخیم کارش*[13]، *توماس میرتک*[14]، *گئورگ نرلیخ*[15] و *ولفگانگ فون وبسکی*[16] بودند، از نظر اندازه متوسط بود و فقط شامل نقاشی و مجسمه بود. آکادمی همچنین نمایش سالانهٔ پایان سال خود را در تابستان به موازات نمایشگاه مسکن و فضای کار اجرا کرد و برخلاف نمایش‌های آکادمی که قرار بود مکمل نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو و نمایشگاه‌های همراه آن

1 The Development of the House
2 "Werkbund- Ausstellung 'Wohnung und Werkraum' Breslau 1929," Holz, Stein, Eisen, 1928, Week 40, 40 JG, 721 and "Werkbund- Versuchssiedlung in Breslau," Dekorative Kunst, Band 37, Munich 1929, 273.
3 Johannes Molzahn
4 Erich Mendelsohn
5 the Christophoriplatz gallery
6 Franz Landsberger
7 high importance
8 von Gosen
9 Bednorz
10 Franz Landsberger, "Ausstellung der Staatlichen Akademie für Kunst und Kunst gewerbe in Breslau," Schlesische Monatshefte, 6 Jg (1929), 59– 60.
11 Das Junge Schlesien
12 Isi Aschheim
13 Joachim Karsch
14 Thomas Myrtek
15 Georg Nerlich
16 Wolfgang von Websky

باشد، از حضور بازدیدکنندگان نمایشگاه مسکن و فضای کار بهره برد. ، «نمایشگاه هنر سیلزی»[1]، در باغ وحش وروتسواف برسلاو درسال۱۹۲۹ یک نمایشگاه متقابل بود که به‌عنوان اعتراضی آشکار علیه آنچه که برخی به‌عنوان گروه بسته در آکادمی (که بر نمایشگاه مسکن و فضای کار و سیلزیای جوان تسلط داشتند) برنامه‌ریزی و ترتیب داده شد. شرکت‌کنندگان اعضای انجمن هنرمندان نبودند، اما متعلق به یک گروه متنوع از سازمان‌های هنری محلی که شامل: «انجمن هنرمندان زن سیلزی»[2]، «انجمن هنرمندان آزاد برسلاو»، «انجمن هنر برسلاو»، «انجمن هنرمندان»[3]، «انجمن هنرمندان زیبا سنت»[4]، و «اتحاد هنرمندان نساجی سیلسی» بودند[5]. اگرچه فهرست شرکت‌کنندگان قابل‌توجه است، اما هیچ مدرکی وجود ندارد که نشان دهد این اعتراض مورد توجه زیادی قرار گرفته یا تأثیر زیادی بر عرصهٔ هنری برسلاو داشته است.

پاسخ نهایی

منتقدان معاصر، چه در داخل و چه خارج از سیلزی، واکنش‌های متفاوتی به نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو داشتند. «مجلهٔ ملی معماری: سنگ، چوب، فولاد»[6] به‌طور مداوم این رویداد را از مراحل اولیه تا نمایشگاه باز پوشش داد، اما اگرچه مقالات آن حمایتی بود، اما مشتاقانه نبود[7]. متفاوت با مقالات در ماهنامهٔ سیلزی، «انجمن سیلزی برای Heimatschutz» و «خانهٔ سیلزیایی» کاملا مثبت بودند، و به‌نوعی منعکس‌کنندهٔ امیدها و آرزوهای سازمان‌دهندگان و شرکت‌کنندگانی بودند که بسیاری از آنها در مجلات شرکت داشتند[8]. نقطهٔ مقابل سیلزی، روزنامه ساختمانی آلمان شرقی بود که صدایی انتقادی و شکاک از دیدگاه سیلزی ارائه می‌کرد. به‌طور معمول، داور مجلهٔ محافظه‌کار روزنامه مرکزی اداره ساختمان، انتقادات متوازن و شگفت‌انگیزی را ارائه نمود و در مورد جنبهٔ «ترسیم» طرح شهری اظهار نظر مساعد کرد، اما سازماندهی آن را به‌عنوان عنصری مضر برای جلوهٔ بصری کلی تحقیر نمود و به برنامه‌ریزی غیراصولی اشاره داشت. «واحدهای متوسطی که ابزارهای موسوم به Ledigenheim ساخته‌شده توسط شارون را ستایش می کنند»[9]. در همین حال، Die Form، مجله رسمی ورک بوند آلمانی[10] ، نمایشگاه مسکن و فضای کار را به دلیل فقدان اصالت مورد انتقاد قرار داد و معماران را صرفاً به تکرار اشتوتگارت متهم کرد. داوران Die Form همچنین به‌جز در طرح‌های *رادینگ* و *شارون* ــ که به‌طور اتفاقی تنها معمارانی بودند که برای اشتوتگارت نیز طرح ساخته بودند ــ به نقص‌های فنی و آنچه احساس می‌کردند کمبود تخیل در بسیاری از طرح‌ها بود، اشاره کردند. آن‌ها به پروژه‌های *گوستاو وولف* ، *پل هیم* و *آلبرت* کمپتر به‌عنوان نمونه‌هایی از طراحی محافظه‌کارانهٔ بدون الهام اشاره کردند. در مقابل، *گئورگ مونتر*[11]، نویسندهٔ «واسموث»[12]، آثار سرراست *ولف*[13]، *افنبرگر*[14] و *حدا* را ترجیح داد و احساس کرد که *رادینگ* و *شارون* برای ذائقهٔ آلمانی معمولی غیرعملی و غیرقابل دسترس هستند. «انجمن زنان خانه دار برسلاو» یکی از انتقادی‌ترین مقالات روزنامهٔ ساختمانی آلمان شرقی را نوشت و معماران را به‌دلیل بسیاری از ایده‌های غیرعملی آنها، از جمله سطوح شیشه‌ای بزرگ که تمیزکردن آنها دشوار بود، عدم‌وجود انبار مناسب آشپزخانه و باغچه‌های پشت‌بام ناایمن مورد انتقاد قرار داد[15]. زنان خانه‌دار از مبلمانی که «برای پاسخگویی به نیازهای زندگی کاربران طراحی نشده اند» و

1 Die Schlesische Kunstausstellung
2 Silesian Women Artists
3 Waldenburg
4 Lucas Ober- Schreiberhau
5 Hölscher, 187.
6 Stein, Holz, Eisen
7 See Stein, Holz, Eisen, issues from 1928 and 1929.
8 The articles ran periodically through 1928 and into the summer of 1929.
9 “Ausstellung Breslau 1929,” Zentralblatt der Bauverwaltung, 49 JG, Nr. 29, 17 July 1929, 461–69.
10 Deutsche Werkbund
11 Georg Münter
12 Wasmuth’s writer
13 Wolf
14 Effenberger
15 Elenore Colden- Jänicke, “Nachklang/Hausfrauliches zur Werkbundsiedlung Breslau 1929,” Ostdeutsche Bau-Zeitung Breslau, 27 JG, Nr. 82, 24 Oct. 1929, 614–615.

معماری نامناسب برای خانواده‌های آلمانی ابراز تاسف می کردند. با این حال، آنها پروژهٔ *شارون* را تأیید کردند، زیرا آن‌را مکانی مناسب برای آزمایش و آزمودن می‌دیدند، چرا که اهدافی متفاوت با آپارتمان معمولی یا خانهٔ خانوادگی مجردی را دنبال می‌نمود. انتقادهای زنان خانه‌دار نشان می‌دهد که ایده‌های جدید در مورد طراحی ممکن است برای مشتریانی که برای آنها در نظر گرفته شده بود، خوشایند نبوده باشد. اما تنوع بسیار زیاد پاسخ‌ها به نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو نشان می‌دهد که معماری و طراحی آلمانی چقدر پراکنده شده بود. *گوستاو وولف* در نوشتن برای خانه نتیجه گیری کرد: «ساختمان های برسلاو نشان می دهد که حتی در قلمرو معاصر، اتفاق نظر وجود ندارد. و به همین ترتیب، با وجود مضمون کلی «علمی» در بیشتر [پروژه‌ها] رویکردهای رسمی همچنان مبتنی بر احساس است.»[1].نمی‌توان گفت که *وولف* در مورد تأثیر قضاوت شخصی بر زیبایی‌شناسی درست می‌گفت یا خیر، اما در روزنامهٔ ساختمانی آلمان شرقی ، *آلفرد کروگر* توضیح داد که معماری به نمایش گذاشته شده در نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو چیزی بیش از انعکاس تمدن معاصر است و «دربارهٔ تعمیق زندگی درونی، تقویت اخلاق، شکل‌گیری شخصیت ضروری است؛ منظور غنی‌سازی فرهنگ است و نه فقیر کردن آن.»[2] به‌عبارت‌دیگر، *کروگر* نقد بازدیدکنندگان از نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو را نمادی از زیبایی‌شناسی بین‌المللی و ضد آلمانی به‌شمار آورد و خلاف نظر آن‌ها استدلال نمود. همان‌طور که *آلفرد روتنبرگ*[3] نیز در روزنامهٔ ساختمانی آلمان شرقی اشاره کرد، با این ادعا که این نمایشگاه بیانگر مدرنیسم منطقه‌ای است و در نهایت از بین می رود[4]. *روتنبرگ* با تمسخر انتخاب معماران سیلزیایی به‌عنوان گزینه‌هایی مناسب‌تر از «غربی‌ها» شروع کرد و گفت: در ظاهر بومیان برای درک آب و هوای محلی مجهزتر بودند؛ اما همان‌طور که در بالا ذکر شد، *روتنبرگ* به خوانندگانش یادآوری کرد که: «برسلاو عجیب‌ترین آب و هوا را دارد که می‌توان تصور کرد: یعنی اصلاً آب و هوایی ندارد»[5].

«اقلیم» در اینجا معنایی دوگانه داشت، مربوط به شرایط آب‌وهوایی در برسلاو و سیلسیا و نگرش‌های غالب جامعهٔ هنری برسلاو، که هیچ‌کدام از آنها را *روتنبرگ* متمایز یا منحصربه‌فرد نمی‌دید. او آنچه را که به‌عنوان کمبود نوآوری در نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو درک می‌کرد مقصر این خلأ دانست: «ایده‌های جدیدی وجود دارد، بله [...] اما باید دید که معماران ما تا چه اندازه به هدف خود رسیده اند»[6]. او با اعتبار زیبایی‌شناسی *رادینگ* به «ایده‌های آمریکایی»، تنها *شارون* را ستود و به‌طور ضمنی، دیگران را به‌دلیل عدم‌اصالت محکوم نمود. اگرچه *روتنبرگ* هرگز به صراحت آن را نگفته بود، اما به‌وضوح داشت برسلاو و اشتوتگارت را با هم مقایسه می‌کرد: از نظر او اشتوتگارت مبتکر بود و برسلاو اینگونه نبود. مبارزهٔ میان نوآوری و قرارداد در نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو برای مخاطبان معاصر گم نشد و شاید شیواترین بیان خود را در نوشتهٔ *رودلف فون دلیوس*[7] برای هنرتزئینی یافت. *فون دلیوس* اظهار داشت: «در مبارزه برای سبک جدید در هنرهای ساختمانی، این رویداد به‌طور قطع دارای بالاترین معنی است. [...] خطر در اینجا واضح است، در پیروزی دستگاه تعدیل‌شده نهفته است. اما خوشبختانه ما اینجا در برسلاو می بینیم که چگونه هر معمار در واقع به دنبال لحن فردی است تا غنا و گرما از بین نرود»[8]. *فون دلیوس* جوهر مسئله را درک کرد: چگونه می‌توان به شیوه‌های جدید زندگی شکل داد، بدون اینکه معماری به زبانی سرد، مکانیکی و فرمول‌وار تبدیل شود. او پیچیدگی بیان هنری در نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو را نه به‌عنوان نشانهٔ ضعف یا بی‌برنامگی، بلکه به‌عنوان نشانه‌ای از قدرت می‌دید. اجازه‌دادن به بیان آشکار و متنوع تنش‌ها در فرهنگ معاصر، بازتابی واقعی از زمانه ایجاد کرد: تجسمی عینی از Zeitgeist[9]. *توماس مان*[10] ، رمان‌نویس و مقاله‌نویس بزرگ آلمانی، اغلب در مورد تضاد بین فرهنگ و شهرسازی می‌نوشت،

1 Gustav Wolf, “Die Versuchs- Siedlung Grüneiche auf der Breslauer Werk-bundausstellung 1929,” Die Wohnung, 4 Jg, Heft 6, Sept. 1929, 196.
2 Alfred Krüger, “Probleme der modernen Baukunst,” Ostdeutsche Bau- Zeitung, 27 Jg, no. 47 (12 June 1929), 352.
3 Alfred Rothenberg
4 Alfred Rothenberg, “Die Werkbund- Ausstellung 1929 in Breslau,” Ostdeutsche Bau- Zeitung, 27 Jg, no. 47 (12 June 1929), 341.
5 Ibid., 341.
6 Ibid., 349.
7 Rudolf von Delius
8 “Werkbund- Versuchssiedlung in Breslau,” Dekorative Kunst, Band 37, Munich 1929, 273– 78.
۹ روح زمانه
10 Thomas Mann

که به عقیدهٔ او در تجربهٔ وایمار نقشی محوری داشت. از نظر *مان*، آنچه او «big K» و «ایده فرهنگی» آلمانی می‌خواند، ذاتیِ شخصیت آلمانی بین‌جنگ بودند. *توماس مان* این جهان‌بینی دوتایی را عامل بسیاری از مبارزات آلمان پس از سال ۱۹۰۰، به‌ویژه ناتوانی این کشور در پذیرش دموکراسی مدرن و دلبستگی رمانتیک به سنت‌های منسوخ می‌دانست و همچنین خصومت آن را با هنر جدید و مقاومت در برابر شناخت تفاوت‌های ظریف موجود در هر قلمرویی، مضموم شمرد[1]. او به دنیای پیچیده‌تری اعتقاد داشت که در آن قطبیت‌ها پذیرفته شده اما به‌شکلی تعدیل‌یافته وجود داشت. او نظر خود را با تمایز رایج آلمانی بین Dichter (شاعر) و Schriftsteller (نویسنده) بیان نموده است. به گفتهٔ *مان*: شاعر به‌عنوان «نابغهٔ ساده‌لوح» تلقی می‌شود، در حالی که نویسنده به‌جای فردی خیال‌پرداز، «روشنفکر صرف»، منتقد و واقعی است. شاعران نمی توانند متفکران منطقی باشند در حالی‌که نویسندگان می‌توانند جرقه‌هایی خلاق باشند و این دو نمی توانند همپوشانی داشته باشند. برای *مان*، این دوگانگی نشانه‌های دیگری از شکاف فرهنگی نادرست و Zivilisation بود که آلمانی‌ها را آزار می‌داد[2]. او احساس می‌کرد که بیان غنایی و خلاقانه نه‌تنها می‌تواند بلکه باید با تفکر انتقادی همراه گردد تا نوشتن امری نشاط‌بخش و برجسته باشد، نه فقط مکانیکی. نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو در پیوند بین آزادی خلاق و برنامه‌ریزی عملکردی منطقی، می تواند به‌عنوان نمونه‌ای از بینش هنری *مان* دیده شود. در این بین او تنها نبود، *اریک وایتز*[3]، *سابین هیک*[4]، و *دتلف پوکرت*[5] نیز فرهنگ وایمار را در تقابل با زندگی مدرن در تمام جنبه‌های آن شناسایی می‌نمایند. *وایتز*[6] از مثال‌های *مارتین هایدگر*[7]، *زیگفرید کراکائر*[8] و *والتر بنیامین*[9] برای نشان‌دادن واکنش‌های پیچیدهٔ شخصیت‌های فرهنگی دوران وایمار به مدرنیته استفاده می‌کند. او ترکیبی از شک و شیفتگی را که آلمانی‌ها با آن واکنش نشان می‌دهند به تله‌های «جامعهٔ توده‌ای» شهری‌شده نشان می‌دهد[10]. ذهن‌های خلاق در نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو در سطوح مختلف با مدرنیته روبرو شدند: طراحی شهری، ساختمان و اتاق، مواد و روش‌های ساخت، کنوانسیون‌های اجتماعی، فناوری‌های نوین و بیش از اینها. نه چالش‌ها و نه راه‌حل‌ها مخصوص برسلاو و سیلسیا نبودند، اما تنوع آنها به‌طور قطع نشان داد که نگرش نسبت به مدرنیته در برسلاو یکپارچه نیست. پژوهش در فرهنگ وایمار[11] بر دل‌مشغولی همزمان آن با معنای حال و چشم اندازهای آینده تأکید کرده است[12]. نمایشگاه مسکن و فضای کار برسلاو از این نظر نمونه بود: در پرداختن به مشکلات مبرم مسکن و طراحی شهری معاصر، مسائل زیست محیطی نوظهور، پرسش‌های فضای خانگی و چالش‌های اقتصاد ساخت‌وساز؛ و با تلفیق واقعیت و ایده‌آل، آنچه در حال حاضر امکان‌پذیر بود را با آنچه ممکن است در آینده امکان پذیر باشد در هم می‌آمیخت. این واقعیت که پروژه‌های تحقق‌یافته همگی به یک اندازه انقلابی نبودند ــ یا به همان اندازه موفق نبودند ــ ارزش آنها را به‌عنوان رویارویی با شرایط مدرنیته تضعیف نمی‌کند.

1 Thomas Mann, Von Deutscher Republik: Politische Schriften und Reden in Deutschland (Frankfurt aM: Fischer, 1984), 263.

2 Thomas Mann, Order of the Day: Political Essays and Speeches of Two De-cades. Trans. H. T. Lowe- Porter. (Free-port: Knopf, 1969), vi- vii.

3 Eric Weitz

4 Sabine Hake

5 Detlev Peukert

6 Weitz

7 Martin Heidegger

8 Sigfried Kracauer

9 Walter Benjamin

10 Weitz, Weimar Germany, 270– 84.

11 Weimar culture

12 Weitz, Weimar Germany, 252; Peukert, The Weimar Republic, 181– 84; Willett, The Weimar Years, 26– 27, 56– 58.