



מלבץ קאזימיר, חוטב העצים 1912.

סופרמטיזם (Suprematism). שם שקבע (1915) קאזימיר מאלבץ* לסגנונו, שהוא גיאומטרי ומופשט לחלוטין. סביר להניח שהכוונה למילה הלטינית 'שיא' (Super), כלומר ההפשטה בשיאה או האמנות בשיאה – שם המקביל לאקמאיזם (Acmeism) בשירה הסימבוליסטית הרוסית, שגם הוא מתייחס לאותה משמעות (Acme = שיא ביוונית). מאלבץ שהוא בן למשפחה פולנית מאוקראינה, היה בעל נטיות למיסטיקה דתית. עד שהגיע לאותו סגנון מופשט, בהיותו כבן 37, (יליד 1878) כבר שינה כיוון מספר פעמים. כולל אימפרסיוניזם, פוינטליזם, סימבוליזם דתי, פוביזם, ציור בנוסח רוסי עממי, קוביזם ועד לפוטוריזם* ברוח סגנון האורפיזם* של פרנאן גליה* - סגנון הידוע גם בשם טוביזם (Tube = צינור).

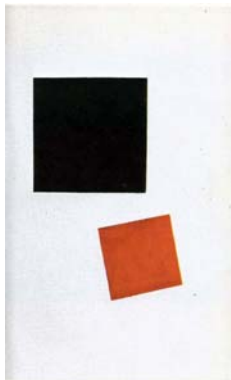
יש סברה שמאלבץ ביקר בפאריז (1912). יש הטוענים שלא יצא מגבולות רוסיה עד היותו כבן 49 (1927). אבל אפשר שלטענה זו סיבות, כגון הרצון להדגיש מקוריות רוסית – מעין הצדקה לעמדתו, ערב המלחמה (1914) כאשר תמך בביקורו, ברוסיה של פייט מארינטי* אבי הפוטוריזם*, בניגוד לעמדת 'יריביו', לעת זו (מאיאקובסקי, טאטלין, רודצ'נקו וכו'), העתידים לגבש (1917-21) סגנון בשם קונסטרוקטיביזם*.



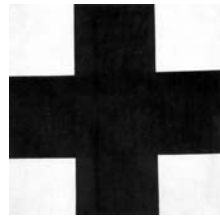
מלבץ קאזימיר, ציור סופרמטיסטי 1915.



מלבץ קאזימיר, ימין: צהוב ושחור 1916. שמאל: סופרמטיזם 1915.



מלבץ קאזימיר, מאסות צבע במימד הרביעי 1915.



מלבץ קאזימיר, ימין: צלב שחור 1923. שמאל: ריבוע שחור 1923.

על פי גרסתו של מאלבץ, הגיע לסגנונו המופשט כאשר שירבט (1913) ריבוע שחור על רקע לבן, כתפאורה למחזה 'הניצחון על השמש' המתאר את ניצחון האדם והמכונה על הטבע - מופע בסגנון הפוטוריזם (קולות, רעשים וצלילים), שחובר על ידי המשוררים אלכסיי קרושניק* (מלל), ולמיר חלבניקוב* (פרולוג) והצייר מוסיקאי, מיכאיל קרושניק* (קולות וצלילים). למאלבץ נדרשו עוד שנתיים להכנת סידרת תמונות, מופשטות לחלוטין, העשויות מצורות גיאומטריות, כגון ריבועים, מלבנים, משולשים ועיגולים. לעתים הוסיף גם מעין מלבנים מעוותים, במידה זו או אחרת. מערך הצורות מבוסס על שלוש קומפוזיציות: האחת סטאטית, כגון ריבוע שחור או צבעוני, בדרך כלל על רקע לבן (אלה ישמשו בסיס לסידרת 'מחווה לריבוע' של יוזף אלברס*). השנייה סטאטית דינמית. כלומר צורות גיאומטריות מגדלים שונים הגולשים, לכאורה, באלכסון, בכיוון אחד או כמה כיוונים, המתאזנים על ידי ריבוע או עיגול סטאטי. בשלישית, הדינמית, כל הצורות באלכסונים. במקביל פיתח גם מערכת צבעים ייחודית - מעין צבעי בסיס אישיים.

סגנונו של מאלבץ כלל כמה מרכיבים נוספים הראויים לציון. כך למשל צורת הצלב, שהייתה לה, כנראה, משמעות מיסטית דתית, כפי שעולה גם מבקשתו, שצורה זו תסומן על קיברו (הדבר נאסר על ידי שלטונות ברית המועצות ובמקום זאת סומן תחילה ריבוע שחור על רקע לבן ובהמשך גם קו אופקי). צורה אחרת היא המתח הנוצר על ידי העמדת מרובע באלכסון ביחס למרובע שני או ביחס לרקע, שגם

הוא, למעשה מרובע. צורה זו שהייתה לאחת מנקודות המוצא לסגנונו של אל ליסצקי*, נתקבלה על ידי תיאודור ואן דוסברג* תחת השם אלמנטאריזם (ר' דה סטיל). אותה 'הסטייה' בין שני מרובעים מופיעה (1950) בביתן ההולנדי בביאנלה בונציה, שתוכנן על ידי גריט ריטולד*, מראשוני הדה סטיל. בהמשך (1960) אימץ אותה האדריכל לואי קאהן* וממנו עברה (1980) לרבים מאדריכלי סגנון הפוסט מודרניזם*.



מלביץ האזימיר. סהיצה לכריכה 1918.

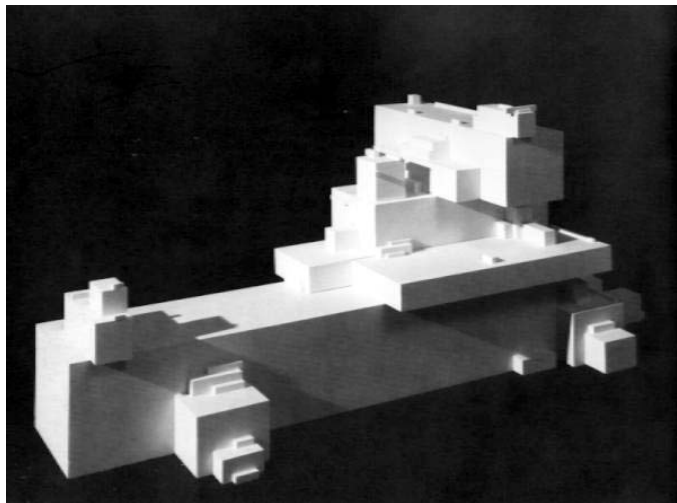


מלביץ קאזימיר, ריבוע לבן על לבן 1918.

ההתפתחות שתוארה כאן נמשכה כשלוש שנים, עד שהגיע לתמונה המפורסמת לבן על לבן (ריבוע אלכסוני לבן על רקע לבן עם טקסטורה שונה). בשלב זה סולק, על ידי יריבין, ממוסקבה לויטבסק, מקום בו ניהל מארק שאגאל* בית ספר לאמנות. שאגאל נאלץ להסתלק בלחץ התלמידים, שנמשכו למלביץ ואף הקימו לצורך זה אירגון בשם פרו אונוביס (Pro Unovis), שפרושו למען החדש או בקיצור 'פרואווי' (Proun). אבל, כעבור מספר שנים (1922) סולק מלביץ גם מויטבסק. בשלב זה פנה לתיאוריה, יצירת דגמים של אדריכלות רעיונית, ועיטור לכלי אוכל, עד נסיעתו לפולניה וגרמניה (1927). מסע זה מסמן את סוף הסופרמאטיזם. לאחר שובו, בשלהי אותה שנה ועד מותו (1936), צייר בסגנון המשלב בין המופשט לפיגוראציה – סגנון שעד היום קשה לפענח את משמעותו. יצירתו של מלביץ כמעט ונשכחה. קבוצה של תמונות שהשאיר בברלין נאספה (1931) על ידי אלכסנדר דורנר, מנהל המוזיאון לאמנות מודרנית בהאנובר. מהם כמה שנרכשו (1936) על המוזיאון לאמנות מודרנית בניו-יורק. יתרת התמונות, שנשמרו אצל האדריכל הוגו הארניג*, נרכשו בשנות ה-1950 על ידי המוזיאון לאמנות מודרנית בניו-יורק ומוזיאון סטדליק באמסטרדם, שגם פרסם (1975) את כתיבי היד התיאורתיים שהשאיר בגרמניה בידי משפחת פון רייזן.



מלביץ קאזימיר, סופרמטיזם בחלל, שנות ה-1920.



מלביץ קאזימיר, אלפא 1920.

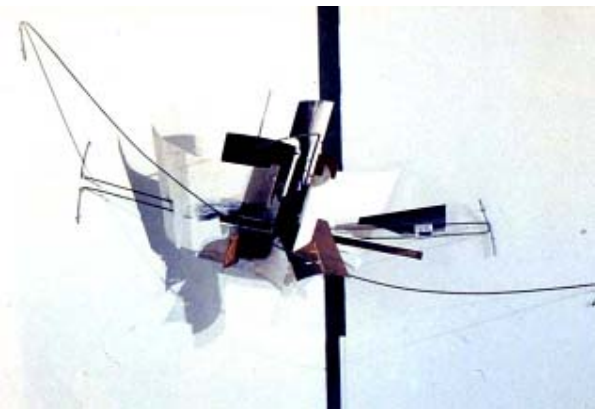
קונסטרוקטיביזם (Constructivism) סגנון רב תחומי באמנות האוואנגארד הרוסי המזוהה, כיום, בעיקר עם ולאדימיר טאטלין ומקורביו, ביניהם המשוררים ולאדימיר מאיאקובסקי, וולמיר חלבניקוב; האמנים אלכסנדר רודצ'נקו ואישתו ורוורה סטפאנובה, לובובה פופובה*, אלכסנדרה אקסטר* והאדריכל אלכסנדר וסנין*. אין יודעים מי קבע את שם הסגנון, שהחל להופיע (1921) בפרסומים והקשרים שונים, למרות שמיסדיו חרו בשעתו במונח 'פרודוקטיביזם' (Productivism) – מונח שפירושו 'יצרנות'. המטרה הייתה להרגיש את ההבדל בין אמנות המשרתת את הציבור הרחב או במושגים של היום עיצוב – זאת לעומת 'אמנות לשמה', שנועדה, בראש ובראשונה, לאספנים פרטיים בעלי השכלה ואמצעים. במילים אחרות תפיסת האמנות של הקונסטרוקטיביזם הייתה אמורה להוות את הבסיס לסגנון חדש התואם את שאיפות המהפכה הרוסית.

יש המאגדים תחת השם קונסטרוקטיביזם את רוב אמני האוואנגארד הרוסי, ממהפכת 1917 ועד לשנות ה-1930, ביניהם קאזימיר מאלביץ* (ר' סופרמאטיזם) והאדריכלים קונסטנטין מלניקוב*, מואיזי גינזבורג* ויעקוב צ'רניקוב*. כמו כן אומץ אותו שם על ידי אנטון פבזנר* ואחיו נחום גמבו לאיפיון סגנון פסליהם, למרות שהם עצמם חזרו (1921) למערב מיד עם תום המהפכה.

תחילתו של הקונסטרוקטיביזם בסדרת עבודות ברזל, מופשטות לחלוטין, שיצר (1913-15) טאטלין תחת השם: 'סטאטיות דינמית'. את ההשראה לסגנון שאב, לדבריו, מפסל ברזל שראה (1913) בסטודיו של פיקאסו בעת ביקורו בפאריז. המדובר קרוב לודאי בפסל של 'גיטרה', למרות שטאטלין טען שפיקאסו כינה אותו בשם 'קונסטרוקציה' – רמז למקורו של המושג קונסטרוקטיביזם. מכל מקום, כוונתו של טאטלין הייתה, קרוב לודאי, לשלב בתלת ממד את שלוש התפיסות העדכניות של אותם ימים: הסטאטיות לכאורה של הקוביזם, הדינמיות של הפוטוריזם וההפשטה המוחלטת של האורפיזם.

אין ספק שהשימוש בברזל מקורו אצל פיקאסו – אותו מקור השראה העתיד לעמוד ביסוד עבודתם של אמנים רבים משנות ה-1950 ואילך. מקור הדינמיות וההפשטה גם הוא ברור למדי. כך למשל מוטות הברזל היוצאים מהגוף המרכזי מרמזים על 'קווי האור' או 'קווי הכוח' של הפוטוריזם אומברטו בוצ'יוני* - דימוי שהופיע (1912-13) בציורים בסגנון הריוניזם של מיכאיל לאריונוב* ונאטליה גושארובה* (ר' אורפיזם).

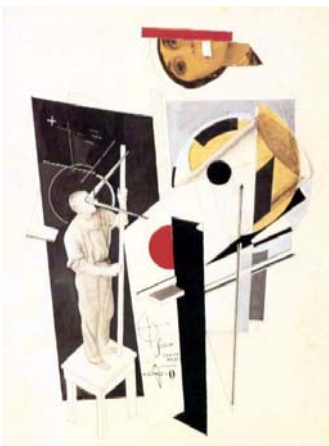
המהפך הממשי והחשוב ביותר, אצל טאטלין, נבע מהשילוב של פיסול סטאטי-דינמי ואדריכלות. ההשראה, כך סובר היסטוריון האדריכלות קנט פראמפטון (Frampton) הייתה בצילום ישן, שבו נראה תהליך הקמתו (1889) של 'מגדל אייפל' בפאריז. כאשר מתבוננים בצילום, של אחת מרגליו של המגדל, התחושה המתקבלת היא דינמית. אפשר שמנקודה זו החל, כנראה, לפתח (1919) את האנדרטה לכנס האינטרנציונל ה-3, שעמד להתקיים (1920) במוסקבה. הרעיון של טאטלין לבש צורה של מגדל מוטה באלכסון, שסביבו כרוכים שני פסים ספירליים וחיזוקים אלכסוניים. בסופו של דבר יצר דגם עץ (בהעדר ברזל באותה עת), בגובה של 7 מטר. בתוך שלד המגדל מיקם שלושה גופים גיאומטריים, מסתובבים, העשויים מרשת: קוביה ריבועית גדולה, מעליה פירמידה משולשת קטנה יותר ומעליה חצי כיפה. (סיבוב הגופים נעשה, בעזרת גלגלות, על ידי נער שישב בתוך הבסיס). הצגת האנדרטה במוסקבה הייתה להצלחה ציבורית גדולה. הזיקה עם מגדל אייפל עולה גם מההצעה לבנות את המגדל באותו גובה, כלומר כ-300 מטר. בשלב זה, עלתה, כנראה, שאלת הצורך במגדל. מגדל אייפל נבנה בהשקעה כספית פרטית, על



טאטלין ולאדימיר, מודל על פינה 1914-15.



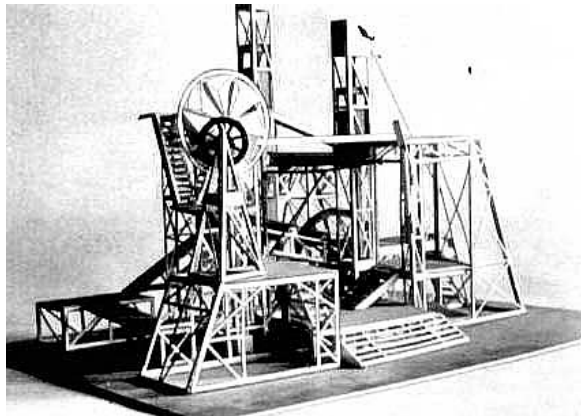
טאטלין ולאדימיר, מודל לגלעד האינטרנציונל ה-3 - 1920.



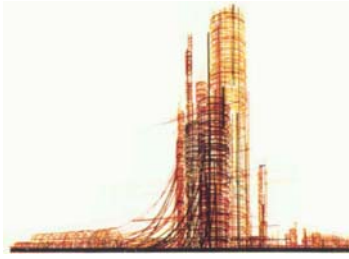
ליסצקי אל, טאטלין עובד על הגלעד 1921-2.



סטפנובה ואראברה, תפאורה 1922.



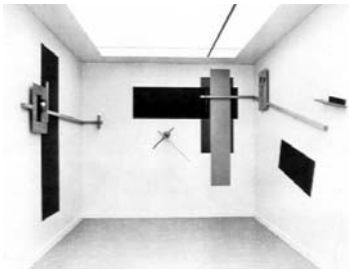
וסנין אלכסנדר, מודל לתפאורה 1923.



צ'רניקוב אייקוב, קומפוזיציה.



צ'רניקוב אייקוב, קומפוזיציה 1920.



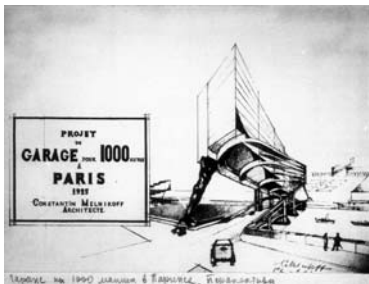
ליסצקי אל, חלל פרוואון 1923.



1924, פרבדה, סינין



1920, דוכן נאומיס, ליסצקי



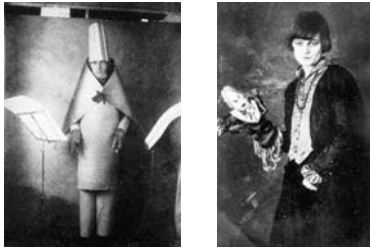
1925, סקיצה למבנה חנייה מעל נחל הסיינה

אם לאיפל נדרש צידוק, קל וחומר לטאטלין, הן בגין העלות, שמנעה ממילא את הקמתו של המגדל, והן מבחינה אידיאולוגית, שדחתה כל מה שאינו תכליתי. מכאן כנראה, ההצעה להפוך את הגופים המסתובבים לאולמות כנסים של הסובייטים (ועדי עובדים). כלומר השלטון החדש. כשנתיים לאחר מכן (1922), כתוצאה מתערוכת 'אמנות המהפכה', שהתקיימה בברלין, כבר הייתה האנדרטה מזוהה בשם 'מגדל טאטלין' (כמו 'מגדל אייפל' בפאריז). אבל לא רק עם אישיותו של טאטלין אלא כאחד הסמלים המרכזיים של המאה ה-20.

על מנת שיצירה תגיע למעמד זה יש בה, קרוב לודאי, כמה מרכיבים ששינו את התפיסה החזותית – על משקל 'סך המרכיבים גדול מסיכומם'. אפשר, כאמור, שרעיון הפיכת המגדל לבנין הסובייטים היה אילוץ השעה. אבל בפועל המדובר בהסרת החיץ בין פיסול ואדריכלות. במילים אחרות, כל תחומי היצירה התלת ממדית מצאו את המכנה המשותף, שהוא הקונסטרוקציה או שלד הבניין – אותו שלד היוצר את הנפח, ההופך, בעיני רוחנו למסה. ניצול האפשרויות הגלומות ברעיון, היה כמעט מידי, החל מפיסול, עבור דרך עיצוב גרפי, תפאורות תיאטרון ועד לאדריכלות. הדרך להפשטה המוחלטת התחילה באורפיזם (1912) נמשכה בכתמים של ואסילי קאנדינסקי* ו'קרני האור' של מיכאיל לארינוב ונטאליה גונשארובה. אבל, טאטלין היה הראשון שיצר פסלים מופשטים לחלוטין, ששילבו, בסופו של דבר, בין פיסול לאדריכלות. אותו תהליך עתיד לקרות עם סגנון 'דה סטיל', במידה רבה בזכות אל ליסצקי*, ממעריציו של מאלביץ ושליח, ללא לאות, של 'אמנות המהפכה' בגרמניה – האיש שיצר, כנראה, את הסינטזה בין טאטלין, מאלביץ ומונדריאן. אותה סינטזה שהגיעה באמצעות מוהולי-נאגי, לבאוהאוס ועד לארה"ב.

באותו הקשר ראוי להוסיף שתי הארות או הערות. האחת, החיץ בין פיסול לאדריכלות נבע מהאמונה שהאדריכלות יסודה בצורות מופשטות, למעט הקישוטים (ר' אדריכלות). בניגוד לכך, הפיסול רובו תיאור דמות האדם ובעלי חיים. אמנם, פסלים, עסקו, ישירות או בעקיפין, באדריכלות כבר בעת העתיקה. הפסל פדיאס* למשל, היה ממונה על שיקומו של האקרופוליס באתונה. רבים מהאמנים בתקופת הרנסאנס החלו בצורפות, המשכו בצורה ובפיסול ועברו לאדריכלות. אבל לכל תחום הייתה שפה שונה, למרות הקירבה. עם זאת יש כמה דוגמאות החורגות משמעותית מאותה מוסכמה: כך למשל, ההצעות הרעיוניות של ז'אן ז'אק ל'יקה (1734-1823). צעד בכיוון זה נעשה גם בשלהי המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20 על ידי אנטוניו גאודי*, רודולף סטיינר*. אבל אלה, עם כל חשיבותם, נותרו יוצאי דופן. יתרה מכך, הדגש הוא, בכל מקרה, על המסה כנקודת מוצא משותפת ולא הנפח הכלוא בתוכם. להסרת החיץ נדרש שינוי מהשורש – שינוי שארע כתוצאה ממעבר הפיסול להפשטה. המילים אחרות, ההפשטה היא שיצרה את המכנה המשותף בין פיסול לאדריכלות ובאופן כללי יותר בין כל האמנויות החזותיות.

הערה/הארה שניה נוגעת לתרומתו של ליסצקי – לא רק כשליח האמנות הרוסית אלא לגישור בין הדו והתלת ממד. כך למשל מעבר בין קירות ניצבים וסביב לפינה, ביצירות 'חדרי פרוואון' שהציג (1922) בברלין; התמונות האיזומטריות שלו עצמו – טכניקה שראה בה ביטוי לאין סופיות החלל, שהרי האיזומטריה עשויה בקווים מקבילים עד לאין סוף. לאלה הייתה השפעה ישירה על לאסלו מוהולי-נאגי* ואולי גם על הרישומים והדגמים האדריכליים של תיאן ואן דוסברג* (1923) – כלומר על סגנון 'דה סטיל'. את המשכה של תפיסה זו אפשר למצוא גם בחלונות אצל אלואאר אלטו* – חלונות הנוגעים בפינת הבניין, כך שהם נראים, במרומו בחזית הניצבת. דוגמא נוספת מופיעה כאן בארץ, בשנות ה-1930, בצורת מרפסות העוטפות את החזית הניצבת.

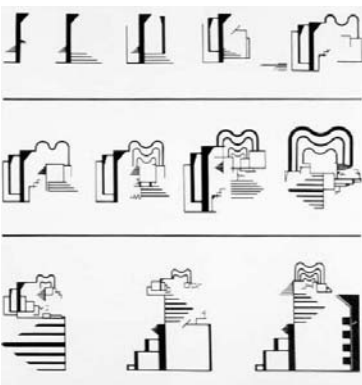


אמי הנינגו והוגו באל, קפה וולטר 1916.

KARAWANE
 jolifanto bambla ô falli bambla
 grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
 higo bloiko russula huju
 hollaka hollala
anlogo bung
 blago bung
 blago bung
bossa fataka
 ü üü ü
 schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
 eschige zunbada
wulubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba- umf
 kusagauma
 ba - umf

(1917)
Hugo Ball

הוגו באל, שיר פונטי 1917.

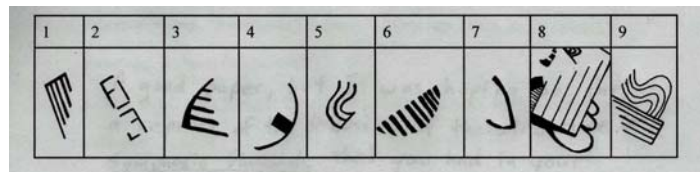


דאדאיזם (Dadaism) סגנון פעולה פוטוריסטי קיצוני, שאימצו לעצמן מספר קבוצות של אמנים במלחמ"ע ולאחריה (1916-22). תחילתו של הדאדאיזם בציריך שוויץ. מכאן פשט, בסמוך לסוף המלחמה לערים שונות, כגון ברלין, הנובר, קלן, פאריז, אמסטרדם וניו יורק. לכל הקבוצות שאימצו את הדאדאיזם היו ללא ספק מאפיינים משותפים, אבל, בו זמנית גם משמעויות שונות בתכלית. הפעילות בציריך הייתה בעיקרה ברוח הפוטוריסם שלפני המלחמה. כלומר סגנון דינמי רב תחומי אבל יותר קיצוני. בגרמניה נוספו מאפיינים של מחאה, כתוצאה מהתבוסה במלחמה והרוח המהפכנית ששררה לאחר התפטרות הקיסר. לפעילות בפאריז היה צביון של שירה וסיפורת המבקשת אפיק חדש. בניו-יורק הדגש היה חזותי (בעיקר ציירים צרפתיים ששהו כאן בשנות המלחמה). הדאדאיזם בהולנד מצטמצם, כנראה, להופעתן של 4 חוברות שהוצאו לאור, בשם בדוי, על ידי תיאודור דוסבורג*, עורך כתב העת 'דה סטיל'.

מקור השם דאדאיזם במילה 'דאדא' (DADA). יש סוברים שהומצא על ידי הוגו באל* מיסד התנועה. אחרים עמדו על כך שנבחר באקראי מתוך מילון צרפתי ופירושו 'סוס עץ' או 'אבא' בשפת התינוקות. לעיתים התייחסו למילה במשמעותה הגרמנית 'כף' 'כף' (DA DA). אבל מעל לכל המדובר בצליל המאפיין כינויי 'חיבה', 'גינוי', מחאה, 'שטות', 'הומור' או 'זלזול' במוסכמות. ואכן כל אלה כרוכים יחד בשם 'דאדא' – השם שקבעה לעצמה, כאמור, קבוצת סופרים וציירים, לאחר שהפעילה במשך כחצי שנה (מפברואר 1916) את 'קאבארט וולטר' בציריך, שוויץ – מועדון תרבות שקיים, תערוכות, הרצאות ומופעים.

המועדון נוסד ונוהל על ידי הוגו באל*, במאי תיאטרון גרמני והקריינית אמי הנינגו (לימים אישתו). אליהם הצטרפו גולים גרמנים, ביניהם הציירים האנס ארפ* והאנס ריכטר*; המשורר וסטודנט לרפואה ריכרד הולסנבק* ושני יהודים צעירים (כבני 20 מרוסניה: מרסל ינקו* צייר וסטודנט לאדריכלות והמשורר טירסטן צרה*) (שמואל רוזנשטיין), כנראה סטודנט למדעי הרוח. לקבוצה היו מקורבים כמה אמנים נוספים, כגון השווייצרית סופי טאובר* (לימים טאובר-ארפ*) בוגרת ומנחה במכללה המקומית לעיצוב וכן ויקינג אגלינג (Egging 1880-1925) שהקדיש את רוב זמנו למציאת דרך שתחבר בין צורה חזותית למוסיקה. המועדון נסגר בשלהי אותה שנה (1916). אבל, הקבוצה המשיכה לקיים, בציריך תערוכות, מופעים ופרסומים 5 חוברות 'דאדא', עד להתפרקותה (יוני 1919). מפעילותה של הקבוצה בציריך עולה, כי מדובר בשילוב סגנונות האוואנגארד, כפי שבא לידי ביטוי בגלריה 'סטורס' בברלין, בראשותו של הרווארת וואלדן* (ר' פוביזם). כיוון זה מעיד, אולי, על הסיבה סמויה לבחירת השם 'דאדא', שהוא בו זמנית ברוח הסימבוליזם בשירה (הצליל: 'דאדא') הפוטוריסם* (המכונה: דא דא דא דא...) והאורפיזם*, כלומר מילה מופשטת שהכל בה. בקיצור שם שנועד לתת ביטוי ברור למדי על רצונה של הקבוצה להשתלב, במידת האפשר, עם הזרמים העיקריים של אותם ימים, בהתחשב במגבלות ותנאי המלחמה באירופה.

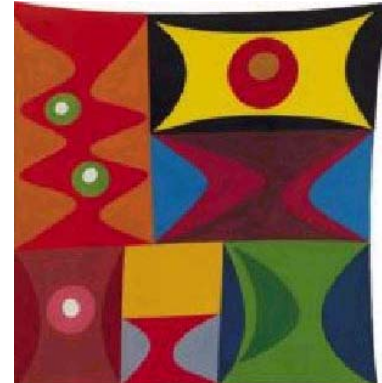
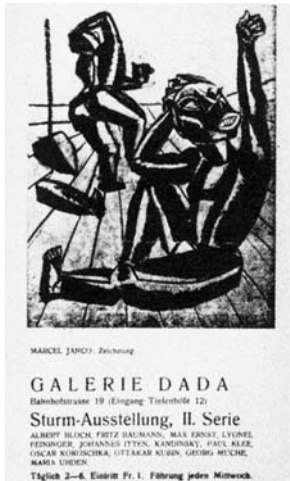
אותו כיוון עולה מערבי הקריאה, כולל 'ערב סטורס', שבהם הושמעו משיריהם של הסימבוליסטים הצרפתיים: ארתור רמבו, גיום אפולינר, מאקס ז'אקוב, אנדרה סלומון, אלברט ז'ארי והפוטוריסט פליפו מארינטי* - בנוסף לאלו של ריכרד הולסנבק וטירסטן צרה מראשוני קבוצת 'דאדא'. על הכיוון באמנות החזותית ניתן ללמוד מתערוכות הרישומים והתמונות, שאורגנו על ידי הקבוצה ואשר כללו את אמני אסכולת פאריז: פאבלו פיקאסו*, אמדיאו מודליאני*, מואיז קסלינג*, אלכסנדר ארכיפנקו*; הפוטוריסט אנריקו פראמפוליני; אמני קבוצת 'הפרש הכחול': ואסילי קאנדינסקי*, אוגוסט מאקה*, פאול קליי* וכן את מאקס ארנסט*, לינול פנינגר* ג'ורג'יו דה צ'ירוקו*, אוסקר קוקושקה*, יוהאנס אייטן* ועוד רבים בנוסף להאנס ארפ*, האנס ריכטר ומרסל ינקו מקבוצת 'דאדא'.



אגלינג ויקינג, סימפונייה אלכסונית 1919.

משלהי 1917, החלה התפרקות קבוצת ה'דאדא'. הוגו באל ואמי הנינגו פנו לכתיבה ועיתונות, ריכרד הולסנבק חזר לברלין, ובהמשך (1918) גם האנס ריכטר ביחד עם ויקינג אגלינג. כעבור שנה (1919)

הצטרפו ינקו ארפ ואישתו סופיה, להתארגנות אחרת של אמנים. על פניו ניראה שהגיע סופו של ה'דאדא', כפי שקרה לקבוצות אחרות, בארצות שונות, שצמחו בשנות המלחמה ונעלמו בסופה. השאלה היא כיצד ולמה שרד ה'דאדא' עוד כשלוש שנים (עד 1922) הן בגרמניה והן בפאריז. התשובה, אם מקדימים במקצת את המאוחר, נובעת משתי התפתחויות שונות לחלוטין: דאדא גרמני מחד ודאדא צרפתי מאידך.



ארפ גיאן, ביצה 1917.

סאבור סופי, צורות אלמנטריות 1917.



ניקו מרסל, דיוקן 1919.

כרזה לערב עם הולסאנבק.

תחילתו של הדאדא הגרמני עם הופעתו של ריכרד הולסנבק בברלין בשלהי המלחמה. אליו הצטרף, כאמור, האנס ריכטר. האווירה בגרמניה בכלל ובברלין בפרט הייתה בסימן של תבוסה, ייאוש והתערערות המוסכמות החברתיות; ניסיונות לתפיסת השלטון על ידי השמאל, בברלין, בבוואריה ומקומות אחרים; התארגנויות של ועדי עובדים (סובייטים) ברוח המהפכה ברוסיה, ביניהם 'ועד עובדי האמנות', שכלל את ציירי קבוצת 'הגשר', בראשותם של האדריכלים ברונו טאוט* ולאחר מכן וולטר גרופיוס*; הפעילות המחודשת של הרווארת וואלדן*, שהוסיף לכתב העת ולגלריה 'סטורם' מלפני המלחמה, גם מועדון תיאטרון בעל עמדות חברתיות שמאליות מובהקות.

המהפכה בגרמניה דוכאה, אמנם, ביד חזקה על ידי הצבא והמשטרה. אבל אמנים המשיכו בפעילותם, באותה רוח, עוד זמן רב – למעשה עד עליית הנאצים לשלטון (1933). בין אלה בולטים 'החוג' (Der Ring) שאליו השתייכו כ-20 מראשי האדריכלים בגרמניה (גרופיוס*, טאוט*, מנדלסון* וכו'), 'דאדא' ברלין עם עשרות חברים (ג'ורג' גרוס*, האנס ריכטר* וכו'), בנוסף לשלוחה בקלן (מאקס ארנסט* והאנס ארפ*) ובהאנובר (קורט שוויטרס*). בשלב זה נוצרה אפילו הקליגרפיה של דאדא, עם סימנים מיוחדים לקריאת השירה, כולל אותיות גדולות וקטנות לציון גובה הקולות.



גרוס ג'ורג', היופי שאני מהלל 1919.



התפילה של יריד דאדא בינלאומי ראשון, 1920, ברלין.



האנה הוך, קולאז' 1920.

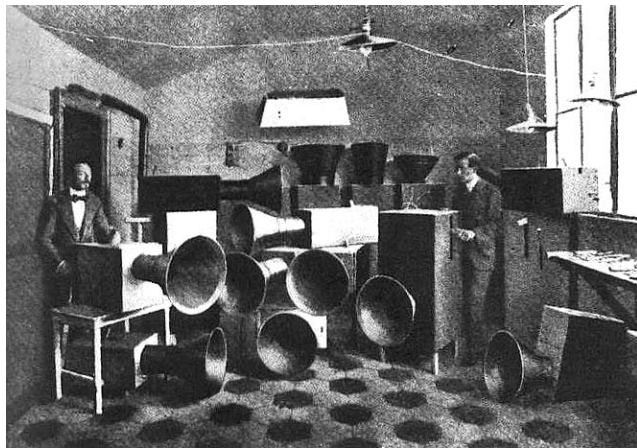
אל אותה קלחת הצטרף (ינואר 1921) גם הצייר ההולנדי תיאו ואן דוסבורג* עורך כתב העת 'דה סטיל', שהוזמן לברלין על ידי ריכטר ואגלינג. בעקבות ביקור זה, הוציא לאור (1922) ארבע חוברות בשם 'מכאנו' ('Mecano') – מעשה תמוה מצדו של מי שפעל לקידומו של פייט מונדריאן וסגנונו (ר' ניאו פלאסטיציזם). באמצעות כתב העת 'דה סטיל' לדוסבורג עצמו היה, כנראה, ספק ביחס לעתידו של הדאדא ולכן עשה זאת תחת שם בדוי (I.K. Bonset).

כבר באותה שנה (מאי 1922) פירסם דוסבורג הצהרה, ביחד עם אל ליסיצקי* והאנס ארפ, על כינונו של סגנון חדש – ניאו פלאסטיציזם קונסטרוקטיבי. כעבור מספר חודשים (אוקטובר) ערך



האנה הוד

בעצמו כנס אוואנגארד בווימאר, גרמניה, שבו השמיע טריסטן צרה 'הספד לדאדא', בנוכחותם של האנס ארפ והאנס ריכטר. ואכן הכנס מסמן לא רק את סוף ה'דאדא' בגרמניה אלא גם את תחילתה של תנועה ממוקדת יותר מבחינה חברתית וחזותית, הידועה בשם ה'נויה זאכליכקייט' (תכליתיות חדשה), שכללה את מרבית האמנים שפעלו במסגרת ה'דאדא'. הדאדא בגירסתו הפריזאית, הוא, כאמור, שונה באופיו ומטרותיו. הכח המוביל היה טריסטן צרה, שהגיע לכאן בתיווכו של הצייר פראנסיס פיקאביה*. פיקאביה עצמו השתייך לקבוצת אמנים שפעלה בראשותו של אלפרד סטיגליץ* בגלריה '291' ובהמשך '391' (מספרי הבית בשדרה ה-5 שבו שכנה הגלריה). ביניהם מרסל דושאמפ* ואלבר גלייז*, שלושתם מקבוצת 'חתך הזהב' ואחרים ביניהם היותר מפורסם מאן ריי* (עמנואל רדנציק) העתיד להשתקע (1922) בפאריז. פיקאביה חזר לאירופה, בשלהי המלחמה. תחילה עבר בברצלונה, על מנת לפגוש קבוצת אוואנגארד, כמעין דאדא מקומי, שבין חבריה נמנו רובר וסוניה דלוני* גם הם מקבוצת 'חתך הזהב'. מכאן המשיך לשוויץ מקום בו נוצר הקשר הראשון עם טריסטן צרה שהביא בסופו של דבר, להתארגנות מועדון 'דאדא פאריז'. בציריך וגרמניה המדובר בתפיסה רב תחומית ואילו בפאריז הדגש היה בעיקרו בתחום הספרות – למרות נוכחותם, ולעתים בהשתתפותם, של פיקאביה ומאן ריי, דושאמפ ואחרים. במילים אחרות, מועדון של משוררים צעירים שכלל בנוסף לטריסטן צרה, את לואי אראגון, פאול אלואר, אנדרה ברטון, פאול סופו ואחרים (ר' סורראליזם). אפילו מרסל ינקו, שהצטרף לקבוצה בפאריז, עזב עד מהרה (1920) וחזר לרומניה.



לואיג'י רוסולו, אמנות הרעש 1913.

בכל מקרה, הרקע בפאריז היה כנראה שונה בתכלית. המהפך בתחום החזותי מיצה את עצמו עוד לפני המלחמה, והסיסמה השלטת הייתה 'חזרה לסדר'. לעומת זאת הסימבוליזם* בספרות שלט, ללא שינוי מהותי, מזה עשרות שנים. אי לכך המטרה, בתחום זה, הייתה בעיקרה, לנסות ולפרוץ דרך חדשה, כמעט בכל מחיר. מכאן הנכונות לנתץ את כל הקיים והמקודש – נכונות שארכה כשנתיים (1922) עד שגילו את האוטומאטיזם, שהוביל מהסימבוליזם אל הסורראליזם. ניתן לטעון, שחלק ניכר מטכניקת האוטומאטיזם או הזרימה הבלתי מבוקרת של הרגש והמחשבה, מקורו בדאדא. אבל הזרימה של הדאדא עצמו מעוגנת בפוטוריזם וכפועל יוצא גם בסימבוליזם.

הזיקה בין 'דאדא' לפוטוריזם, בולטת במיוחד בניסיון הכושל לארגן קבוצה דומה באיטליה. את הסיבה לכך תולה האנס ריכטר, בסיפרו על הדאדא (1964) בקירבה הגדולה מדי בין השניים – למעט ההבדלים הנובעים מאופיו של כל אחד ואחד מחברי קבוצה או סגנון כלשהו.

בדיעבד, ניתן היה ליחס לדאדא כוונות שונות, אפילו ניהיליזם. אבל מהעיויות של פעילי הדאדא עצמם עולה, שהמסר העיקרי היה הרצון 'לשבור את הכלים'. מטבע הדברים שרצון זה הוביל לסגנון של 'מחאה' כלשהי. השאלה היא כנגד מה הייתה אותה מחאה. דבר זה אינו ברור, לא מהמלל ולא מכל הסובב אותו פרט למשפט מעורפל, של הוגו באל, המופיע (1916) בחוברת בשם 'קאברט וולטר', שנועד להסביר את כוונותיו: 'חייבים להבין את כוונת הקאברט. המטרה היא להבהיר לעולם שיש אנשים עם מחשבה עצמאית – מעבר למלחמה ולאמנות – החיים על פי אידיאלים אחרים'. הקהל, כפי שעולה מהתיאורים, התייחס לעניין כאל מופע בידור – בידור הנובע

kp' eriouM Ip'er ioum
Nm' periii PERo...
kp'rEtiBerrereRREe
ONNOo gplanpouk
konmpout PERIKOUL
RrEEe eEEe rrrr.eA
oapAerrre EE E
mgl'edpadAnou
MTNou tnou- t



שוויטרס קורט, תמונת מרץ 25A, 1920.



ניקו מרסל, תפילה, אור ערב 1918.



מקס ארנסט, פיל סלבס 1921.



פיקאביה פראנסיס, תמונה נדירה על פני כדור הארץ 1915.



פיקאביה פראנסיס, צעדה מאוהבת 1917.



דושאמפ ומאן ריי מאן ריי, מוקסס 1922. משחקים שח 1960.



מרסל דושאמפ, מורקה 1917.

האחרים העושים זאת הם שמרנים וכהי חושים. באשר למחאה כנגד המלחמה, הרי שבניגוד לצפוי, על קבוצת הדאדא לא נמנו 'סרבני גיוס' – למעט ארפ שהיה חצוי בזהותו בגין מוצאו (אביו גרמני ואמו אלזאסית). לעומת זאת נמצאו באותה עת עוד רבים וטובים, ביניהם שני סופרים, שהיו מדובריה העיקריים של אותה מחאה: האחד, הצרפתי רומן רולאן (Roland 1866-1940), שגלה מרצונו לשוויץ (-1934) והשני, הרמן הסה (Hesse 1877-1962), שאמנם לא גלה, אלא לאחריה (1919) אבל פרסם בשוויץ מאמרים בגנותה – סופרים שזכו בפרס נובל. הראשון בעת מלחמ"ע 1915) והשני לאחר מלחמ"ע 2 (1949).

אפשר שהצלחתו של הדאדא, הן בגרמניה והן בצרפת, נבע, לא מייחודו אלא מהיותו ניטראלי מבחינה לאומית או לאומנית, יחסית לפטוריום, המזוהה עם איטליה. במילים אחרות, ניתן לראות בו 'סגנון גרמני' בזכות הוגו באל, האנס ריכטר, ריכרד הולסנבק ואפילו האנס ארפ. בגרמניה גם נוספו לדאדא מרכיבים אנטי מלחמתיים, שהיו באופנה. אבל ככל אופנה גם זו חלפה עד מהרה, כפי שמעידה עלייתו של הנאציזם – למעט 'גורג' גרוס*, שכל יצירתו במהלך מלחמ"ע ועד נפילת גרמניה הנאצית סבבה על השילוב הקטלני של בעלי הון וצבא, שאפיין את גרמניה (בעייתו של גרוס החלה כאשר הנושא שעסק בו נעלם ב-15 השנים שבין תום מלחמ"ע ועד למותו – תקופה שבה פנה, בין השאר לציריך נוף).

זיהוי קבוצת הדאדא עם השמאל, מובן מאליו, לאור המגמה הכללית של רוב האוואנגארד משלהי המאה ה-19. אבל, למעט מקרים בודדים אין מדובר בתפיסות קיצוניות, אלא בליבראליזם שמאלי, לעתים בשילוב עם אוטופיות חברתיות, כפי שעולה מהצטרפותם של מרסל ינקו, האנס ארפ וסופיה טאובר-ארפ לחוג 'נויה לייבן' (Neue Leben = חיים חדשים) בבאזל; לחוג התיאוסופי במונטה וריטה (Monte Verità) ובמידת מה להקמתה של עין הוד כמושבת אמנים על ידי ינקו. היוצאי דופן בהקשר זה היו כמה מהפוטוריסטים ובראשם פיליפו טי מארינטי, שתמכו (מ-1924 ואילך) במוסוליני ובפאשיזם. כתוצאה מכך היה הסגנון למוקצה מחמת מיאוס. אבל לעת זו גם הדאדא כמעט ונשכח או הושכח – אולי, בין השאר בגין הזיקה לפוטוריוזם.

הצרפתים, גם הם, יכלו לראות את הדאדא כסגנון משלהם. ראשית פראנסיס פיקאביה שהביא את 'הבשורה' לפאריז, באמצעות טריסטן צרה ומרסל ינקו. שניהם אמנם לא צרפתים אבל דיברו וכתבו צרפתית כמו משכילים רבים ברומניה של אותן שנים (לעתים גם גרמנית ולעתים רק גרמנית). הסיבה לאימוץ הדאדא, על ידי קבוצת משוררים צעירים בצרפת, נבע מקיצוניות המופעים, שמיקדה, ולו רק לזמן קצר, את תשומת הלב של חברה שבעה ומרוצה, ששאפה, כאמור, 'לחזור לסדר'. במילים אחרות, לשכוח את העשור רב המהפכים החזותיים שקדמו למלחמה ולא כל שכן את סיוט המלחמה עצמה.

קשה להגדיר את הדאדא כסגנון מעבר לצעקה קיצונית בכל תחום: שירה, מופע, רעש וגרפיקה. כל השאר נוצר לפניו או התגבש אחריו – צעקה שנשמעה בזמן ובמקום הנכון. קרוב לוודאי שתחילת התופעה אצל הוגו באל, שהצליח להפיק, מהסובבים אותו, פרץ ללא מעצור, מעל ומעבר לכל מה שהיה עשוי ללמוד בתקופת שהותו אצל הבמאי הנודע מאקס ריינהארדט בברלין, מאבות האקספרסיוניזם בתיאטרון. אבל ספק אם עלה בדעתו שאותה צעקה תענה על ידי כה רבים. על סגנונו של ריינהארדט ניתן היה להקיש מהופעותיו של השחקן שמעון פינקל בהבימה, שהיה מתלמידיו. במידה של היתול נאמר עליו כי בכל תפקיד לצורך ושלא לצורך, היה עולה על כיסא וממנו על השולחן, לבסוף מעמיד את הכיסא על השולחן ועולה עליו. במקביל גברו קולו ותנועות ידיו משלב לשלב.

בדרך כלל, מזהים סגנון עם אמן בולט, כך למשל בין אלה שהוזכרו עד כה: הסימבוליזם עם פאול גוגן*, הפוביזם עם אנרי מאטיס, הקוביזם עם פיקאסו*, האורפיזם עם רובר דלונגיי*. לעיתים הסגנון והאמן חד הם או קרוב לכך. לעומת זאת קיים קושי מסוים כאשר לסגנון אין דמות מרכזית. כך למשל הפוטוריוזם והדאדא, למעט מרסל דושאמפ, שיצירתו מקבילה ואפילו זהה למספר סיגנונות פוטוריוזם, אורפיזם, דאדא וסורראליזם. דושאמפ הוא ללא ספק מהדמויות היותר מעניינות בסיפורה של האמנות המודרנית. ראשית מבחינת הרקע המשפחתי: האח הבכור ז'אק ויון* שריכז את קבוצת 'חתך הזהב' (ר' אורפיזם) והאח השני הפסל ריימונד דושאמפ-ויון* (שינה שמו לבקשת האב) שנהרג בשלהי מלחמ"ע 1. אפילו האחות היותר צעירה סוזאן דושאמפ (63-1889) עסקה בציור וניהלה בפאריז ביחד עם בעלה ז'אן גרוטי (Grotti), מועדון דאדא בשם



מרסל דושאמפ, L.H.O.O.Q. 1919.



מרסל דושאמפ, ימין: גלגל אופנים 1913. שמאל: מחזיק/מייבש בקבוקים 1914.



אלכסנדר פן (משמאל) וחבר 1933.



פרנקל/ פרנל יצחק, כרזה לנשף טראסק 1934.

חלון, מתלה לייבוש בקבוקים, מעדר וכו'.
 ערב פרוץ מלחמתי'1915 הוזמן לניו יורק וכאשר הגיע לכאן (1915) היה לחלק בלתי נפרד ממועדון '391 של סטיגליץ. עוד טרם בואו החל שוב כיוון חדש המשלב תיאור של צורות מופשטות ומכונות כגון מטחנת קפה, שהפכו (1915-23) ליצירה נודעת אחרת שלו בשם 'הזכוכית הגדולה' או 'הכלה מופשטת ערום על ידי הרווקים אפילו' (The bride stripped bare by her bachelor even). יצירה המבשרת במידה רבה את הסורראליזם. כלומר המקריות המרמזת על הלכי נפש בשפת סימנים וסמלים (ר' תקשורת). קרובות יותר לרוח ה'דאדא' הן שתי עבודות, בטכניקת Ready Made: האחת, ה'מיזורקה' (1917), למעשה משתנה שניסה להציג בניו יורק, וחתם בשם בדוי (R. Mutt) – הקודמת לקשר בין פיקאביה וצרה בציריך. השניה, גלית דואר עם תמונת 'מונה ליזה' של ליאונארדו, שהוסיף לה (1919) שפם וכיתובית (L.A.H.O.O.Q.) – שתי עבודות שהן אף יותר קיצוניות מה'דאדא' מבחינת היחס לערכים מקודשים.

דושאמפ כמו יצירותיו למעט 'הערום יורד במדרגות' כמעט ונשכח. לשכחה זו טרם לא מעט בעצמו בגין נודדיו בין ניו יורק ופאריז, נטייתו לפרטיות אפילו אלמוניות ועיסוקו כשחקן שחמט מקצועי (יצג את צרפת בכמה תחרויות). אבל דווקא העיסוק בשחמט במיוחד בבעיות 'סוף משחק' (End games) עשויות להסביר את יחידו. המטרה ב'סוף משחק' היא פתרון של בעיות המצטמצמות למספר מוגבל של מהלכים, בניגוד למורכבותו של משחק מתחילתו ועד סופו. ברוח זו ניתן להבין את המוצרים Ready made כתשובה לשאלת גבולות האמנות והגדרתה. לכאורה, מתלה בקבוקים, משתנה, מעדר, הם מוצרים שניתן לקנותם כמות שהם. האם הצגתם עם חתימת האמן היא אמנות או אנטי אמנות (בהגדרה הקלאסית האמנות היא משוב של חוויה שנקלטה על ידי האמן ועברה עיבוד כלשהו. לכן הצגתם, כמות שהם, אינה אמנות).

אבל, האם שילוב גלגל אופנים ושרפרף שהורכבו יחד הם אמנות? לכאורה התשובה היא גם חיובית וגם שלילית. חיובית בגין 'התוספת' כלומר ההרכבה. שלילית מכיוון שכל הרכבה מסוג זה אינה כוללת שום תוספת ייחודית וניתן לחזור עליה עד אין סוף. מבחינות אלו דושאמפ, כולל ניסיונו ליצור אמנות קינטית², הוא המבשר של סגנונות שנות ה-1950, כגון אמנות הפופ, האמנות המושגית (רעיונית) המינימליזם וכו'. עם זאת יש הבדל ניכר בינו לבין אשר קרה משלהי שנות ה-1950 ואילך. דושאמפ – ההבדל בין ראשוניות ואלה ההולכים בדרך שכבר נסללה. הדאדא מיצג, כנראה, תופעה עתיקה: הצורך בפורקן המתאפיין באירועים של התהוללות לעתים ממוסדת, הכוללת מסכות, כגון חגיגות אל דיוניסוס באככוס (אל היין ביוון). מכאן הבאככאנאליות שלעתים, בגלל הקיצוניות, צריך היה לרסנם בכוח הזרוע או באמצעות חוקים שאסרו את קיומם. אותה תופעה נשמרה ביהדות בצורת 'שמחת פורים'. לעניין זה קבע המשורר י"ד ברקוביץ את המושג 'עדלאידע' שמקורו במשפט האומר שבפורים נהגו לשתות עד לא ידע בין ימינו לשמאלו. באותו הקשר ראוי לציין את 'חברה טראסק' קבוצת צעירים, רובם פועלי בנין, שהתארגנה בתחילת שנות ה-1920 בתל אביב על מנת 'לעשות שמח' (טראסק = מהומה ורעש) – הקבוצה, שהושפעה כנראה מרוח הפוטוריזם הרוסי, פעלה עד מחצית שנות ה-1930. עם זאת יש הבדל רב בין תופעות אלו. החברה טראסק למשל החליטו יום אחד לקדם את גידול הצאן והפכו ליחבורת הרועים' שפעלה בשייך אברק בסמוך לחווה של אלכסנדר זייד (1886-1938). אבל, בשנת 1927 חזרו לתל אביב. כאן המשיכו לארגן נשפי פורים. חברה טראסק כמעט ונשכחו למעט כמה 'שירי רועים', שחוברו בחלקם על ידי המשורר אלכסנדר פן (1908-1972), המנון בן כמה בתים שנכתב על ידי אברהם שלונסקי והסמל (אצבע משולשת), המאפיין את רוח השובבות. מכל מקום, סיפורם של 'חברה טראסק' הסתיים גם הוא, בסופו של דבר, בנשף פורים. כל האמור מסביר רק בדוחק את התפשטות הדאדא בפאריז וגרמניה. אפשר שהמדובר בסוג של הומור ועליצות ששימשו בהם בערבוביה הפחד והצורך להשתחרר מסיוט אותה מלחמה עולמית – חוויה כמעט ראשונית, בממדיה, בתולדות האנושות. אותה חוויה

ניאו פלאסטיציזם (Neo Plasticism). סגנון שעקרונותיו התיאורטיים גובשו (1917) על ידי הצייר ההולנדי פייט מונדריאן. בטרם הגיע לשלב זה עבר מספר תהפוכות ברוח אמני הפוסט אימפרסיוניזם, ביניהם וינסנט ואן גוך*. בהיותו כבן 34 (1906) התקרב לתפיסות רוחניות (תיאוסופיה ואנטרופוספיה) שהובילו אותו לכיוון הסימבוליזם, כולל סמלים מיסטיים מובהקים. בהמשך השתקע (1912) בפאריז וכאן שינה שוב כיוון. הפעם לסגנון מופשט יותר ברוח האורפיזם – אולי כתוצאה מהכרות עם פרנאן לגיה וחוג ידידיו הידועים בשם 'חתך הזהב'.

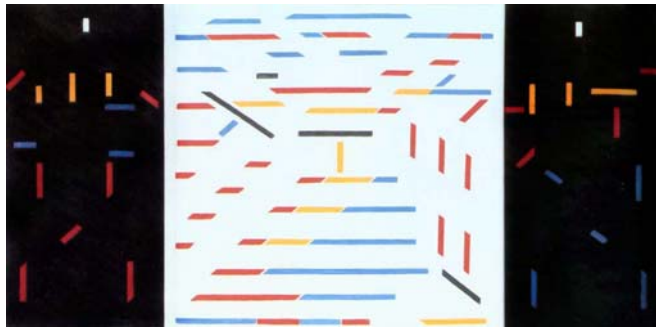


מונדריאן פייט, 1872-1944.

בפרוץ מלחמת 1914 היה בביקור בהולנד לכן לא יכול, או לא רצה, לחזור לפאריז. כשנה לאחר מכן התיידד עם הפילוסוף ד"ר ה"מ שונמאקס (Schoenmakers) – שפיתח, לעת זו, תיאוריה לפיה ניתן לתאר, חזותית, את היקום על ידי איזון מדויק ומצומצם של מרכיבים טהורים. המושג טהור פירושו שלילת כל הצבעים והצורות, כולל הסימטריה, למעט ריבועים של שלושת צבעי היסוד (כחול, אדום וצהוב) המסמלים את החומר ממנו עשוי היקום: הצהוב הוא תנועת הקרניים; הכחול הוא המוצק... האופקיות...; הצהוב שולח קרניו החוצה; הכחול סופג ונסוג; האדום צף. הקווים הישרים (אופקיים ואנכיים בלבד) מסמלים את הסדר ולכן צבעם שחור (העדר צבע). אבל, ניתן גם להשתמש בלבן (ערוב כל הצבעים) או אפור (מיזוג לבן ושחור). האיזון בין אלה, בנפרד ובמשולב, הוא גם האיזון בין חומר וסדר. כך למשל הקו האופקי (-) מתאזן על ידי קו אנכי (|) היוצר צלב (+).



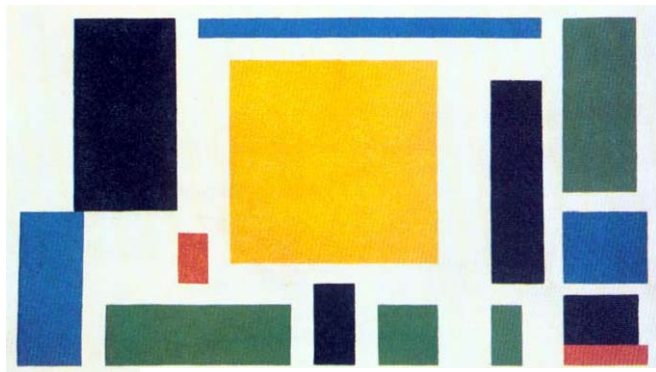
מונדריאן פייט, טריפטיכון האבולוציה 1910.



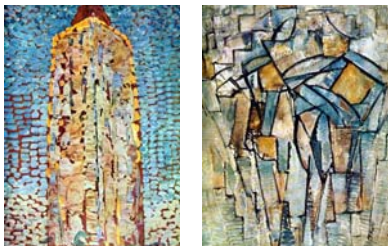
לק ואן דר בארט, הטרפטיכון שלי 1916.



מונדריאן פייט, עץ אדום 1909-10.



תאו ואן דוסברג, קומפוזיציה 1917.



מונדריאן פייט, ימין: קומפוזיציה באפור-כחול 1912. שמאל: מגדלור בווסטקהפל 1910.

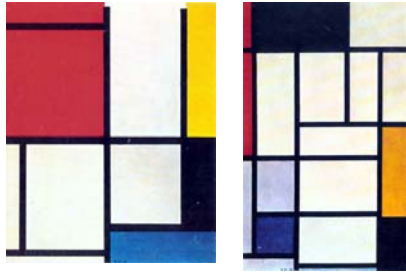


מונדריאן פייט, ימין: קומפוזיציה מס' 6 1914. שמאל: קומפוזיציה מס' 3 1912-12.

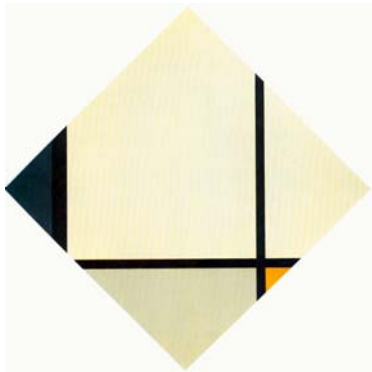


תיאו ואן דוסברג, פרה 1917.

ניסיונותיו של שונמאקארס, האופייניים לתיאוספיה, משלבים למעשה בין הפילוסופיה של מערב ומזרח. כלומר בין התפיסה החומרית של המדע והפילוסופיה הסינית, לפיה ההרמוניה מוצאת את ביטוייה בשתי צורות זהות: הזכר (יאנג Yang) והנקבה (ין Yin) המתמזגים לעיגול מושלם. זיקה דומה בין צבע וחומר מצויה בפילוסופיה המוסלמית של מרכז אסיה ופרס – זיקה המתחברת גם לסמלי המזלות. עם זאת אין דוגמא לצמצום הקיצוני של שונמאקארס. כך למשל, קאזימיר מאלביץ שגם הוא היה מיסטיקן, התחיל אמנם בריבוע שחור שהפך לצלב, אבל עד מהרה נוספו אצלו צורות גיאומטריות מגוונות, כולל עיגולים, והרמוניות של צבעים מיוחדים, שחלקם פיתח בעצמו וחלקם עם חסידיו (ר' סופרמאטיזם). מונדריאן ניסה, במשך תקופה קצרה, למוזג את תיאור הנושא עם עקרונותיו של שונמאקארס. אבל, נראה שהתוצאה לא עלתה יפה בעיניו, לכן עבר (1916) לצורות גיאומטריות צבעוניות מופשטות לחלוטין, בהשפעת ידידו הצייר האנטוני ואן לק*. במקביל הלכו התקבצו סביבו מספר יוצרים צעירים – ציירים, פסלים, מעצבים ואדריכלים, ביניהם, הצייר תיאור ואן דוסברג, שהזמין (1917) מאמר עבור החוברת הראשונה של כתב עת בשם 'דה סטיל' שעסק בעריכתו. ואכן כתב העת, שהופיע בסוף אותה שנה, כלל מאמר של מונדריאן בשם 'נאו פלאסטיציזם' (הציור החדש) – מאמר שבו העלה את תפיסתו, המבוססת על עקרונותיו של שונמאקארס. מונדריאן חזר (1919) לפאריז, מספר חודשים לאחר תום מלחמת 1914. כעבור כשנה (1920) הציג את עבודותיו בגלריה של ליאונס רוזנברג, כולל תרגום לצרפתית של מאמרו על ה'ניאו פלאסטיציזם'. אבל, התערוכה לא זכתה להדים שציפו להם.



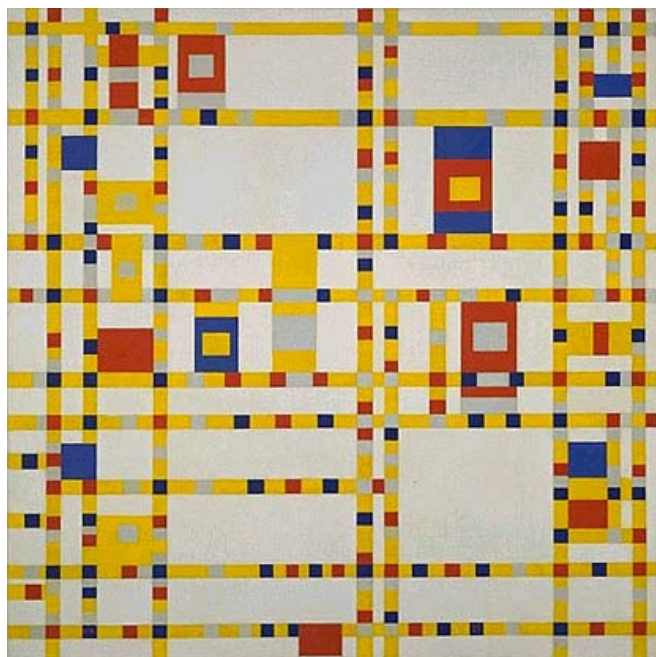
מונדריאן פייט, ימין: קומפוזיציה עם אדום צהוב וכחול 1921. שמאל: קומפוזיציה 1921.



מונדריאן פייט, קומפוזיציה עם שחור וכחול 1926.

אפשר שהיחס לתערוכתו של מונדריאן נבע מכך שרוזנברג לא הייתה אהודה, בקרב האוואנגארד של פאריז, בגלל מעורבתה, מטעם ממשלת צרפת, במכירה פומבית של אוסף הגלריה של אנרי קאהנווילר – מגדולי התומכים באמנות המודרנית. קאהנווילר שהיה אזרח גרמני נמלט לשווייץ בשנות המלחמה. רכושו הוחרם ונמכר, כמקובל, כחלק מהפיצוי על נזקי המלחמה. למרבה הפלא התמונות נמכרו במחירים גבוהים, במיוחד אלו של פאבלו פיקאסו. כתוצאה מכך עלתה קרנו של האוואנגארד. גם נסיונה של רוזנברג לרכז סביבה את אמני האוואנגארד לא עלה יפה ותוך זמן לא רב ננטשה על ידי רובם.

מכל מקום במהלך החודשים שלאחר התערוכה הגיע (1921) מונדריאן לסגנון האופייני ליצירותיו – סגנון שהקנה לו לימים שם בין לאומי, כאחד מעמודי התווך של הציור המופשט בין המלחמות. ההגעה לאותו סגנון נובעת מתוספת מרכיב אחד עיקרי: ההתייחסות לצבע הלבן והאפור, לא רק כרקע אלא כגורם מרכזי לביטוי 'האיזון הדינמי' כהגדרתו. במקביל גם צמצם את מספר הקווים וריבועי הצבע. כתוצאה יצר שתי מערכות דינמיות*. האחת, של קוים והשניה, של ריבועי הצבע. במילים אחרות, רשת שתי וערב דינמית עם מילואות, ששינתה, במידה רבה, את הקומפוזיציה המודרנית בתחומי האדריכלות והגרפיקה.



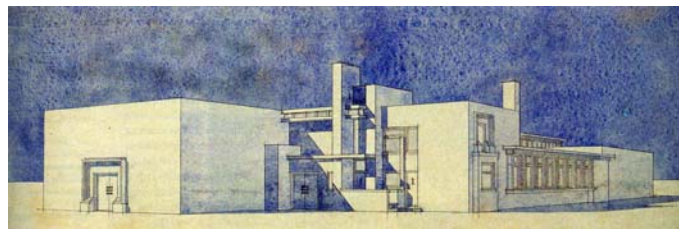
מונדריאן פייט, בוגי ווגי ברודווי 3-1942.

דה סטיל (DE STIJL) סגנון הנקרא על פי שמו של כתב עת לאמנות, שהוצא לאור (1917-31) בהולנד, על ידי תיאודור ואן דוסבורג*, צייר ותאורטיקן האמנות. מטרת כתב העת הייתה להפיץ את עקרונות ה'ניאו פלאסטיציזם' (Neo Plasticism) של פייט מונדריאן* ולהחילם על כל תחומי האמנות החזותית, כלומר פיסול, אדריכלות, גרפיקה ועיצוב פנים – כוונה שעלתה בקנה אחד עם שאיפתו של מונדריאן ליצור שפה חזותית כללית המתאימה לכל מטרה. עם זאת, סגנון 'דה סטיל' שונה מזה של מונדריאן משתי סיבות. האחת, אופיו הדו ממדי של הניאו פלאסטיציזם. השנייה, שילוב מרכיבים נוספים, במיוחד מהקונסטרוקטיביזם*, כפי שעולה מהשם 'ניאו פלאסטיציזם' קונסטרוקטיבי – שם המופיע בהצהרה שנוסחה ונחתמה (מאי 1922) על ידי ואן דוסבורג, אל לסיצקי*, והאנס ריכטר*.

חתימתו של לסיצקי, שהיה למעשה גם מחסידי הסופרמטיזם* של קאזימיר מאלביץ*, מעידה על הנטייה להציג את כל האוונגארד הרוסי תחת השם קונסטרוקטיביזם*, כפי שמקובל למעשה עד היום. חתימתו של האנס ריכטר מסמנת את סופו של הדאדא, כלומר סוף המעבר מהרס לבניה – מדסטרוקציה לקונסטרוקציה – על פי ניסוחו של דוסבורג.



הזור וילמוס, עיצוב כריכה להוצאת המגזין הראשון.

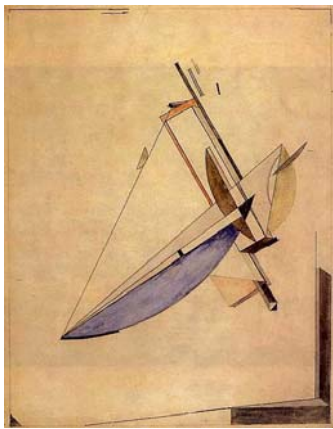


אוד, בית חרושת 1919.

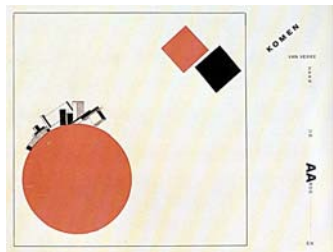


דוסברג ואיסטרו בית פרטי 1923

תערוכת אדריכלות דה-סטיל 1923.



אל לסיצקי, קומפוזיציה 1920.



אל לסיצקי, על שני מרובעים 1922.

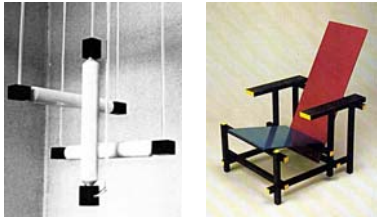
כ-5 חודשים לאחר מכן (אוקטובר 1922) זימן דוסבורג, למקום מושבו בווימאר, כנס דאדא קונסטרוקטיביזם. בין המוזמנים מצד הדאדא נמנו טריסטן צ'רה*, האנס ארפ* והאנס ריכטר ומצד הקונסטרוקטיביזם אל לסיצקי וכמה צעירים ביניהם לאסלו מוהולי נאג'י* וקורנליוס ואן איסטרן*. נוכחותם של אנשי הדאדא הפתיע, כנראה, חלק מהצעירים ולכן עזבו את הכנס. בדעיכה התברר שדוסבורג עצמו עדיין פסח על הסיפים. על כך מעידה העובדה, שבלי ידיעתם של באי הכנס, פירסם באותה שנה 4 חוברות בשם 'מכאנו' (Mecano) תחת השם 'יק בונסט (I.K. Bonset) – כנראה על מנת שלא להרגיז את מונדריאן. הכנס, מכל מקום, מסמן גם את סוף הדאדא, כפי שניתן ללמוד מטריסטן צ'רה, שהשמיע כאן 'הספד לדאדא' – הספד שחזר עליו לאחר מכן בערים אחרות בגרמניה.

לדוסבורג כמו לרבים מאותה תקופה הייתה נטייה להחליף שמותיהם. כך למשל פירסם מאמרים ושירים פוטוריסטים בחוברות 'דה סטיל' בשם אלדו קאמיני (Aldo Camini). אפילו תיאודור ואן דוסבורג היה למעשה השם של בעלה השני של אימו, בעוד שמו האמיתי היה כריסטיאן אמיל קופר (Kuper). להחלפת השמות היו כמה סיבות מהן תכליתיות למדי, כגון הצגת מגוון דעות על נושאים שונים, בכתבי עת צנועים, דוגמת 'דה סטיל'. כך עשה גם 'לה קורבוזיה' בכתב העת 'אספרי נובו' (Esprit Nouveau), כאשר כתב על אדריכלות. אבל גם סיבות נוספות, החל מפסיכולוגיה עבור דרך קשיי היגוי ועד למשמעיות מילוליות ולאומיות.

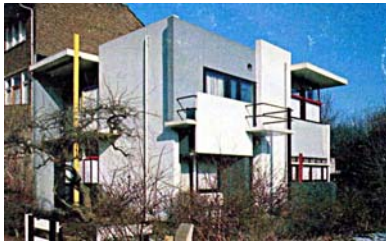
דוסבורג פגש את מונדריאן כשנה לאחר פרוץ המלחמה (1915) באמצעות הצייר אנטוני ואן לק*. בהמשך (1916) פעל במסגרת התארגנות ציירים הולנדים 'מודרניים'. אבל זו התפרקה לשניים. מחד חסידי הציור האינטואטיבי* החופשי ומאידך חסידי הציור הגיאומטרי הדעתני – ברוח התפיסה התיאוסופית של התיאולוג ד"ר ה"מ שונמאקס: 'שליטה חדה וחדירה מודעת אל מציאות ויזם מדיק' (רי ניאו פלאסטיציזם). בין חסידי התפיסה הגיאומטרית



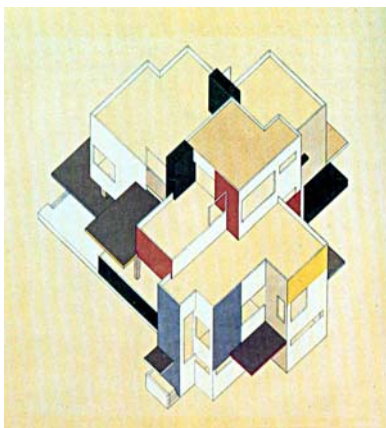
ואנטוגרלו ג'ורג', קונסטרוקציה של יחסי נפח 1921.



ריטולד גריט, ימין: כיסא אדום כחול 1918. שמאל: מנורה במשרדו של ד"ר הארטוג 1922.



ריטולד גריט, בית שרודר אוטרקט 1924.



איסטרן ודוסברג, בית פרטי 1923.

נות

לקראת הוצאת כתב עת רב תחומי צנוע בשם 'קו' – שם ששונה בהמלצתו של האדריכל ההולנדי הנודע הנדריק בראלגי*. לידה סטילי, כלומר 'הסגנון' (בה' הידיעה). במקביל עשה, כאמור, מאמצים על מנת לשכנע את מונדריאן להשתתף בחוברת הראשונה (נוב' 1917) שאכן כללה את המאמר על נושא 'האמנות החדשה' – 'ניאו פלאסטיציזם'. הופעתה של החוברת הרחיבה המידה ניכרת את מספר האמנים והמעצבים שהצטרפו למעגל חסידיו של מונדריאן.

עם תום המלחמה (11 נוב' 1918) וחזרתו של מונדריאן לפאריז החלה התפרקות קבוצת ה'דה סטילי'. בין העוזבים: ואן לך, וילז, אנט' הוף ואנטונגרלו ואחרים. במילים אחרות נראה היה שהגיע סופו של ה'דה סטילי'. חשובה לא פחות הייתה הופעתו במקביל של כתב עת הולנדי מתחרה בשם 'ונדינגן' (Vendingen=הדרך), שפורסם על ידי קבוצת אדריכלים הידועה כיום בשם 'אסכולת אמסטרדם'. קבוצה זו, בראשותו של מיקל דה קלרק*, זכתה להצלחה מוחשית בתכנון ובניה של שכונות למעוטי יכולת מהן בשיתוף עם בראלגי עצמו (אמסטרדם דרום) – קבוצה שסגנונה היה אקספרסיבי, עם זיקה חזקה למסורת הצפון אירופאית ובמיוחד ההולנדית. במילים אחרות, היפוכו הגמור של הסגנון הגיאומטרי שאפיין את הדה סטילי. יתרה מכך האקספרסיוניזם הוא ששלט, בגרמניה והולנד, הן כהמשכו של הארנבו* והסימבוליזם* והן בזכות עצמו.

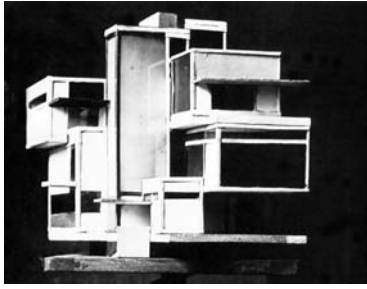
דוסבורג עשה ככל יכולתו על מנת להציג את ה'דה סטילי' ככתב עת וכסגנון בעל משמעות כלל אירופאית. לשם כך החל במסע הסברה בבלגיה; יצר קשר עם הפוטוריסטים באיטליה; עם איש הדאדא, טריסטן צרה, בציריך, ואפילו עם האוואנגארד הרוסי (ללא הצלחה). על כן לא יפלא שכאשר קיבל הזמנה מהאנס ריכטר*, לבוא לברלין, נענה מיד. כאן התוודע, לאדריכל לודוויג מיז'ו* ד'רו*, שבמשרדו נהגה להתכנס קבוצת אוואנגארד, שכללה את וולטר גרופיוס*, מנהל מכללת 'באוהאוס' ב-וויימאר – הכרות שאפשרה לו לבקר את המכללה עוד באותה שנה (1920). יש להניח שבמשרדו של מיז', פגש, כעבור כשנה (חורף 1921), את אל ליסיצקי*, שהגיע ממוסקבה עם בשורת 'אמנות המהפכה' הרוסית.

השלב הבא בהתפתחות הדה סטילי נובע משלושה מרכיבים: האחד, סגנונו המגובש של מונדריאן במהלך 1921. השני, המפגש עם ליסיצקי (1922), והשלישי תרומתו של קורנליוס ואן איסטרן (1923). בדרך כלל מקובל לציין את השינוי שחל בגרפיקה של חוברת ה'דה סטילי' כתוצאה מביקורו של ליסיצקי בהולנד (מאי 1923) בהזמנתו של דוסבורג. אבל כנראה שהייתה לו תרומה רבת משמעות כבר מהמפגשים הראשונים בין השניים. אפשרות זו עולה מאותה הצהרה שנחתמה על ידי דוסבורג, ריכטר וליסיצקי (מאי 1922) המתייחסת לשילוב 'ניאו פלאסטיציזם קונסטרוקטיבי' – הצהרה שבוודאי קדמו לה כמה וכמה דיונים.

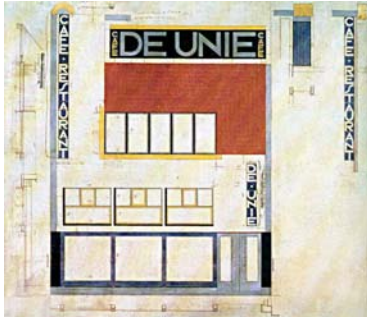


פרנק לויד רייט, בית רובי 1909.

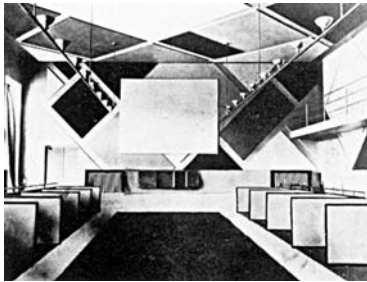
לעת זו ניהל (מרץ-יולי 1922) דוסבורג בוויימאר סדנה פרטית להוראת הסגנון ה'דה סטילי' שכוונה בממד לתלמידי ה'באוהאוס' (נרשמו 25 מתוך 100- התלמידים). אפשר גם שטרם פתח את אותה סדנה התייעץ, בברלין, עם ליסיצקי, לאור ניסיונו עם קאזימיר מאלביץ* במכללה לאמנות בויטבסק ולאחר מכן במוסקבה. אפשרות זו עולה גם ממכתב של דוסברג למוהולי נאגי (מאי 1923) שבו נאמר שהסדנה התבססה, בין השאר, על הצורך במשמעת מאוחדת של מורים ותלמידים על מנת להגיע ל'קונסטרוקציה קולקטיבית טוטאלית' – ניסוח האופייני לקונסטרוקטיביזם הרוסי. תפיסה זו שונה מהותית מ'קורס המבוא' המפורסם של יוהאנס איטן* בבאוהאוס שכלל לא



איסטרן ודוסברג, בית לאמן 1923.



אוד, קפה דה אוני רוטרדם 1925.



תיאו ואן דוסברג, קפה אובט שטרסבורג 1928.

תרומתו השניה של ליסיצקי הייתה במעבר מצויר לתלת ממד. גם לעניין זה יכול היה לתרום מניסיונו כאשר פיתח סגנון של סופרמאטיזם² שעקרו תוספת, לעתים זעירות, שבהן הצורות הדו ממדיות הופכות ללוחות דקים או קוביות. אבל בניגוד למקובל, את אלה ביסס על טכניקה של אקסונומטוריה כלומר קוים מקבילים של אורך, רוחב וגובה. היבט זה נראה ברור כבר בחוברת הקטנה 'על שנים מרובעים' שחיבר (1920) במוסקבה עם ולאדימיר מיאקובסקי* (פורסם שוב בברלין 1920 ובאמסטרדם עם תרגום להולנדית 1923).

מקורה של האקסונומטוריה של ליסיצקי כנראה בלימודי ההנדסה והאדריכלות – טכניקה שנראתה לו מודרנית יותר מאשר הפרספקטיבה³. לימים ניתן לכך הסבר 'חברתי', לפיו הפרספקטיבה הממקדת את המבט בנקודה אחת מתאימה לשלטון עריצים ומלכים. בניגוד לקווים המקבילים של האקסונומטוריה שהיא לכאורה שוויונית. אותה תפיסה אומצה על ידי מוהולי נאג'י מיד לאחר המפגש עם ליסיצקי בברלין ובהמשך כאשר החל ללמד בבאוהאוס (מאפריל 1923) ובאותה שנה גם על ידי דוסבורג.

תפיסה תלת ממדית מכיוון שונה יושמה בפועל על ידי ריטולד בכיסא המפורסם 'אדום כחול צהוב' (1918) אלא שכאן המקור הוא כנראה סגנון ארטס אנד קראפטס (Arts & Crafts) במיוחד רהיטיו של צ'ארלס מאקינטוש*. על כך מעידים הדגמים המוקדמים (1916) של אותו כיסא שיצר לפניו או במקביל לניאו פלאסטיציזם של מונדריאן. מכל מקום אין ספק שהצבעים הם מחווה למונדריאן, אבל הרהיטים ואפילו מנורת תקרה שנוצרו בהמשך (1923) מעידים שאימץ גם את תפיסת המישורים האקסונומטריים של ליסיצקי, כלומר 'ניאו פלאסטיציזם-קונסטרוקטיבי'. כך גם בית שרודר (1924) שהוא מהדוגמאות הבודדות של אדריכלות ה'דה סטיל' – למרות שהמדובר בעיקר בעיבוד החזיתי. באותו בנין מופיע פרט אחד חשוב במיוחד: בעמוד החופשי בחזית – פרט, שנעלם בהמשך עבודותיו: עמוד היוצר את הזיקה בין אותו כסא מפורסם ותפיסת הבניין כשלד ומילואות של הקונסטרוקטיביזם*. אותו פרט שיחזור ויופיע פעמיים אצל מיז'ו'ד רוק*, בביתן הגרמני ביריד הבין לאומי בברצלונה (1927) ובבית טאגנהוט בברנו, צ'כיה (1929), אבל ישוב ויעלם לזמן רב.

תרומתו של קורנליוס ואן איסטרן אף היא מתמקדת בתפיסה התלת ממדית, אבל שוב מכיוון שונה: לא כמישורים אלא כקוביות מאורגנות על שלושה צירים (אורך, רוחב וגובה). מקורה של התפיסה אצל פ"ל רייט, כפי שהיא נראת בברור בבית 'רובי' בשיקאגו (1910). השפעתו של רייט באירופה נובעת משני ספריו, האחד שרטוטים (1910) והשני צילומים (1911), שפורסמו בגרמניה. את הדוגמאות להשפעה זו בהולנד ניתן למצוא אצל ווילם דודק*, כמו גם האדריכלים אוד, ואנט' הוף ואחרים הקשורים עם ה'דה סטיל'.

סגנון ה'דה סטיל' באדריכלות הגיע לסיומו בתערוכה על נושא בית המגורים שהוזמנה על ידי בעלת הגלריה לאמנות ליאונס רוזנברג ואשר התקיימה (אוקי' 1923) בפאריז בהשתתפות דוסבורג, ריטולד, איסטרן, ולו, בנוסף למגדל זכוכית של מיז'ו'ד רוק. מספר חודשים לאחר מכן (1924) הושלם בית שרודר של ריטולד ויקפה דה אוני (Unie) של אוד. מכאן ואילך סיפורו של 'דה סטיל' מתמזג עם סגנון המינימליזם⁴ באדריכלות.