

**סגנון מודרני.** המונח מודרני היה מקובל בתחומים רבים, מאורח חיים ועד לאמנות, לפחות מאז תחילת המאה ה-18. מקורה של המילה בשפה הלטינית (Modo) ופרושה 'עכשיו'. במהלך הזמן נוספו לה כמה משמעויות, כגון אופנה, אופן עשית דברים, חדש, חדש שבחדש וכיו"ב. בכל מקרה אין מדובר במושג ניטרלי. יש שהכוונה חיובית, כגון השאיפה לנוע קדימה מול שמרנות הנאחזת בתפיסות שאבד עליהן הקלח. יש שרואים במודרניות שינוי לשמו או אופנה, המתבססת על הנחות מפקפקות במקרה הטוב ושגויות לחלוטין במקרה הרע (ר' פוסט מודרניזם).

בין אלה שהשתמשו (1860) במושג מודרניות היה המשורר הצרפתי שארל בודלר\* (ר' סימבוליזם). מדבריו משתמעת התייחסות למציאות החולפת והחמקמקה, האמורה למצוא את ביטויה בכל תחום – באמנות, בלבוש ובהתנהגות. ברוח זו אפשר להגדיר כמודרניים גם את ז'אק לואי דויד, פראנסיסקו גויה ויוג'ין דלאקרוא – אמנים שתיעדו את האירועים החברתיים של זמנם. ממחצית המאה ה-19 המודרניות משתלבת עם הריאליזם של גוסטב קורבה\* ואונורה דומיה\*. אבל בו זמנית היא מתפצלת לשתי מגמות הפוכות: האחת, אופטימית, המתארת את שמחת החיים והשניה פסימית, שעיקרה העוני, השכרות, הזנות וההזנחה.

הטענה כי בודלר הוא 'ראשון המודרניים' מתבססת על יחסו לחמישה נושאים: א. ההזדהות עם פאריז ההולכת ומשתנה מעיר עתיקה לעיר מודרנית, עד שנהייתה למטרופולין הבין לאומי של תרבות המערב. ב. האמונה בזכותו של האמן לבטא כל נושא בין אם הוא מקובל או לא (שישה משיריו נאסרו לפירסום עד לשנת 1949). ג. מיקוד השירה בחוויה האישית, שהלכה והתחזקה מזמנו ואילך. כלומר התנתקות מהרומאנטיקה והנושאים ההיסטוריים. ד. הסרת החיץ בין שירה לפרוזה, בקובץ הקרוי, לעתים 'שירים קטנים בפרוזה' או לעתים בשם המקורי שקבע לקובץ: 'עצבותה של פאריז' (Le Spleen De Paris) ה. הצורך לשנות את האמנות, כפי שניסח בהקשר 'לסלון 1846': "אמנים לא מציינים את היופי המודרני של העירום... במיטה, באמבטיה, בשיעור אנאטומיה..."

השאלה המתבקשת כאן היא, האם הפנייה למודרניות נובעת מקריאתו של בודלר או שהיא תולדה של רוח הזמן? שאלה שתשאר בודאי ללא מענה. מכל מקום השאיפה למודרניות גרמה לו, לבודלר, לשבח (1858) גם את עבודותיו של המאייר קונסטאנטין ג'י (Guys) – אמן שתיעד את החיים המודרניים של זמנו, כפי שעשו מאיירים אחרים עבור העיתונות, עד שנות ה-1920, בטרם פותחה המצלמה הניידת. אבל מכאן ועד הצבתו כנציג המודרניות, המרחק רב – הערכה הנחשבת כאחת הטעויות הגדולות הבודדות שעשה ביחס לאמני תקופתו.

יש לציין, כי היחס למודרניות, השתנה עוד בחייו, כאשר אדוארד מאנה\* הציג (1865) עירום של זונה, תחת השם 'אולימפיה'. בהמשך עד סוף המאה הופיעו גם הנשים של אנרי טולוז-לוטרק\*, המתרחצות של אדגר דגה\*, הנערות הפולינזיות של פאול גוגן\*, הזונות של ג'ורג' רואו\*, 'העלמות מאבניון' (1907) של פאבלו פיקאסו\* וכך הלאה עד לנשים של ז'ורז' פאסקין\* – כולן ללא עכבות מוסריות וכולן, כמובן, 'מודרניות'. במבט לאחור ניתן לראות את אנרי מאטיס\* כהתגלמות המודרניות ברוחו של בודלר, החל מהתמונה המפורסמת Luxe calme et volupte (1905) – שם נלקח מאחד משיריו האוטופיים של בודלר, אבל, בהבדל אחד עיקרי: בעוד שאצל בודלר הים, השמש והחום הם חלום רחוק של עירוני בלב ובנפש, אצל מאטיס זו המציאות שנמשך אליה כל חייו.

המונח מודרני מופיע, לעתים, בשלהי המאה ה-19, גם בהקשר לסגנונות, 'האר נובו' והסימבוליזם\* וביתר תדירות בשנים שלאחר מלחמי'1, כלומר בשנות ה-1920 – מונח אשר 'התמסד' בסוף אותו עשור. כך למשל, 'תערוכת העיצוב המודרני' בפאריז (1925); 'הקונגרס הבין לאומי לאדריכלות מודרנית' (C.I.A.M. 1928-56); 'ארגון האמנים המודרניים' בצרפת, שכלל מעצבים ואדריכלים (U.A.M. 1928-58); 'המוזיאון לאמנות מודרנית' בניו יורק (MOMA 1929-58); 'המוזיאון האנציקלופדיה של האדריכלות המודרנית' (פאריז 1932), 'המוזיאון לאמנות מודרנית' בפאריז (1937). בכל אלה המדובר בקשת רחבה למדי של יוצרים וסגנונות, מהפוסט-אימפרסיוניזם משלהי המאה ה-19 ועד סוף שנות ה-1970.

מכאן ואילך, כלומר משנות ה-1980, מקובל לכלול סגנונות חדשים תחת הכותרת 'עכשווי' (Contemporary) ואילו המונח 'מודרני', בתחום החזותי, מציין בעיקר את האדריכלות והאדריכלים שנטלו חלק בכינוסי הקונגרס (C.I.A.M.) או הוצגו בתערוכת 'הסגנון הבין לאומי מאז 1922' שהתקיימה (1932) באותו 'מוזיאון לאמנות מודרנית' בניו יורק. במילים אחרות אדריכלים ומעצבים המשתייכים לזרם או הסגנון הידוע כיום בשם 'מודרניזם'.

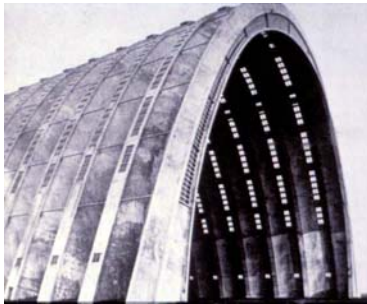


ג'י קונסטנטין, ליטוגרפיה.



ולטר גרופיוס, ביח"ר פאגוס 1911

בין מבשרי המודרניות באדריכלות, בעשור הראשון של המאה ה-20 בולטים של אוגוסט פרה\* (Perret); פרויקט 'עיר תעשייה' (1904-17) של טוני גארניה\*; בית משפחת סטוקלה (Stocklet) בבריסל (1904-11) של יוזף הופמן\*, בית משפחת סטיינר (1910) ובית משפחת שו (Scheu) של אדולף לוס\* באוסטריה; ביח"ר פאגוס (Fagus 1911) של וולטר גרופיוס\* ושותפו אדולף מאייר\*; בית דירות ברח' Vavin, ברובע מונפארנאס בפאריז (1912) של אנרי סובאגי\* ושותפו שארל סארזין (Sarazin 1873-1950); 'עיר עתידית' (1914) של אנטוניו סנטי אליה\*, כמו גם מספר וילות (עד 1919) של ארוינג גיל\* בלוס אנג'לס, ארה"ב.



פרסינה יוג'ין, מוסך צפליניים.

סגנונו של אוגוסט פרה מדגיש את הבטון המזוין המשמש הן כשלד הבניין והן כחומר גימור – המשך המסורת הצרפתית משלהי המאה ה-19 שהפכה חומר זה למעין סימן היכר 'לאומי' – מסורת הכוללת את המהנדסים פראנסוא הנביק\*, יוג'ין פרסינה\*, האדריכל אנאטול באדו\* וכו' (ר' חומר). פרויקט 'עיר תעשייה' עוסק בזיקה בין בריאות, חברה ותכנון העיר העתידית – אוטופיה חברתית סוציאליסטית, המקבילה לרעיון 'עיר הגנים של המחר' (1899-1902) של אבנעזר הווארד\* בבריטניה, ובמידת מה גם עם 'עקרונות תכנון העיר כאמנות' (1899 תורגם לצרפתית 1902) של קאמילו סיטה\* בינה.



ארוינג גיל, לוס אנג'לס.



סובאגי אנרי, בית דירות ברח' Vavin



פרה אוגוסט, בית דירות ברח' פרנקלין 25 בפאריז (1903-4)

בית סטוקלה של הופמן, בית סטיינר ובית שו של לוס, מצביעים על נטייה מסוימת לגווני שטוחים, לצבע לבן, לפשטות ולבריאות שסימניה ניכרים ב'אר נובו' המאוחר, כולל, אולי, את תחילתה של הנהירה אל חופי הים ובמיוחד הים התיכון. אותו כיוון מוצא את ביטוי אצל ארוינג גיל אלא שכאן הוא משתלב עם הסגנון הבניה (Mission Style) שרווח באזורים שהיו בשליטת ספרד, כולל, בארה"ב, מדינות, כגון פלורידה, ניו מקסיקו, דרום טקסאס וקליפורניה. במילים אחרות שוב סגנון ים תיכוני.

המגמה אל חופי הים אינה ייחודית לאדריכלות. אדרבא היא מורגשת ביתר עוצמה בציור. תחילתה בציורי החוף האטלנטי אצל ההולנדים במאה ה-17. המשכה בצרפת במאה ה-19 (אוגוסט קורבה\*, יוהאן ז'ונקננד\*, קלוד מונה\* וכו') ורק לאחר מכן לחופי הים התיכון בדרום צרפת (אנרי מאטיס וכו') – אזור שהפך, לאחר מלחמ"ע, לאתר האופנתי והמבוקש ביותר באירופה, בעונת הקיץ. אחד הביטויים לשילוב זה של בריאות וים תיכוניות היה, בין השאר, חידוש המשחקים האולימפיים באתונה (1896). ביטוי נוסף למגמה, לאחר מלחמ"ע, הייתה אופנת הלבוש ששיחררה את הנשים מהמחוכים לכיוון יותר ספורטיבי וקליל. אותו כיוון אפיין את כל המהפך בעיצוב שנות ה-1920 – מהפך שאינו רק תוצאה המכוונת על ידי יחידים מלמעלה למטה, מבעלי היכולת לציבור הרחב אלא גם מלמטה למעלה.

אנרי סובאגי הקדיש את מרצו, כמו טוני גארניה, לנושאי החברה והבריאות אבל מכיוון שונה: לא עיר אוטופית אלא בניה עירונית הלכה למעשה. לצורך זה יסד (1903), עם ידידיו, חברה לתכנון ובניה של 'בתי דירות זולים ובריאים'. במסגרת זו פיתח כמה רעיונות. האחד, בניה מדורגת (בדומה לזיגוראט). הרעיון עצמו מקורו בתקנות הבניה הפריזאית שחייבו נסיגה בקומות העליונות על מנת לשמור על אחידות גובה הבניינים בעיר ואת כמות האור החדרת לרחובות.

של

לה קורבוזיה משנות ה-1920). הרעיון השני היה ניצול חלל החצר הפנימית, שממילא היה עמוק וחשוך מדי, למטרות כגון אולמות ספורט, כנסים, סדנאות (בהמשך גם חניה למכוניות). בכל אלה מתגלה נטייתו להתבסס על תקדימים שהוכחו מעשית. אפילו מיקום סדנאות, מכוסות גג זכוכית בחצר, נעשה לפניו, אבל בדרך כלל כאלתר.

לבנין, שהקים סובאג', ברחוב Vavin (1912), ברובע מונפרנאס, הייתה, קרוב לודאי, השפעה רבה על העתיד. ראשית, מיקומו ברובע שהיה בו ריכוז גדול של אמני אוואנגרד. שנית, ציפוי הבניין באריחים בצבע לבן והצמחייה במרפסות, המבדילים בינו לסביבתו. אפשר שגם כאן המדובר באותה נטייה של האר נובו המאוחר לזיהוי הצבע הלבן עם בריאות ואולי גם ים תיכוניות. מכל מקום אין ספק שהאריחים שימרו את ניקיונו של הבניין מהפיח האופייני, שכיסה את כל הערים, כתוצאה מהשימוש בתנורים שחוממו על ידי עץ ופחם (עד לאיסורם, לאחר מלחמ"ע).

האריחים הלבנים כמו רוב רעיונותיו של סובאג' נלקחו, כאמור, מתקדימים שנוסו והצלחו – במקרה זה ציפוי תחנות הרכבת התחתית בפאריז. כך גם השימוש בשלד מבטון מזוין, כמקובל בצרפת, בין השאר, בגלל מחירה של הפלדה שרובה יובאה. אבל לא כחומר גימור, שהוא תמיד בעייתי בגלל היותו חדיר למים.

טוני גארניה, אוגוסט פרה ואנרי סובאג' מייצגים מבחינה סגנונית את התפיסה המזוהה עם צרפת: שילוב של ראציונאליות ואסתטיקה או רגש והגיון. הבניינים, כפי שעוצבו על ידם, שומרים על הרציפות ההיסטורית ועל קומפוזיציה מאוזנת, לעומת הקיצוניות, במיוחד הגרמנית והרוסית. לעניין זה מסופר על ז'אן ז'ורס (Jaures 1859-1914), מנהיג השמאל הצרפתי שהסביר לגרמנים, בכנס בין לאומי, את עמדתו 'המתונה', כפועל יוצא ממעמדה ואחריותה הציבורית של מפלגתו כחברת פרלמנט – עמדה שלדעתו גם הגרמנים יאלצו לקבלה בעתיד, כאשר יהוו חלק מהממסד השולט, כפי שאכן קרה לאחר מלחמ"ע. אותה תפיסה 'מאוזנת', תימשך על ידי האדריכלים הצרפתים, גם בשנים שלאחר מלחמ"ע, כמו גם דור שני של ממשיכי דרכם ביניהם בולט מישל רו-שפיץ (Roux-Spitz 1888-1957) בן טיפוחיו של טוני גארניה. ואשר, כמו סובאג', תכנן בתי דירות בפאריז במחיר סביר ולכן גם בצניעות מסוימת כמתבקש, מבחינה תקציבית.

הצניעות תואמת גם את הרצון שלא לחרוג יתר על המידה מהבניה המקובלת בעיר – תפיסה המעוגנת, כאמור, בתקנות הבניה אבל גם במסורת 'החוקים הקבועים' של האדריכלות, כלומר קומפוזיציה מאוזנת בדרך כלל סימטרית; חלוקה פרופורציונלית (גיאומטרית או אינטואיטיבית) של מישורי החזית על ידי זיזים, קירות ועמודים; הדגשת כרכוב הגג כסיומת של הבניין וכניסה ברורה ומודגשת, בדרך כלל, עם אולם כניסה מאחוריה. על פי תפיסה זו ההבדל העיקרי בין הסגנונות הוא הקישוט: קלאסי, גותי, 'אר נובו' וכו', כולל התאמות למסורות מקומיות (Regionalism), ואפילו 'סגנון ללא קישוטים'. במילים אחרות, הסגנון הוא עניין של רוח התקופה – ביטוי של 'טעם' רצוי 'טעם טוב' (Bon goût).

במבט לאחור ניתן לזהות בסגנון המודרני, שנודע בזמנו בשמו הצרפתי (Style Moderne) שלושה כיוונים אסתטיים שהתגבשו כבר בתחילת שנות ה-1920: האחד, מינימליזם. השני, 'אר דקו' והשלישי, היותר מורכב, ממוקם בתווך. המשותף ביניהם הוא עצם הנכונות להשתייך למודרניות, בדרך זו או אחרת, לעומת השמרנים, חסידי הסגנונות ההיסטוריים, האקדמיים או המסורתיים. בין אלה רבים שהיו קשורים לממסד וכפועל יוצא לתכנון מבני ציבור עד סוף שנות ה-1930.

במילים אחרות, על מנת להבין את משמעותו של הסגנון המודרני ראוי לבחון תחילה את קביעותיו של המינימליזם, שמטרתו הייתה להתנתק לחלוטין מכל רבב של העבר; ממנו לעבור לעיטורי, כלומר 'אר דקו' – סגנון שהיה לא פחות מודרני מבחינת יוצריו, אבל שונה מאוד בתוצאותיו, לפחות במבט לאחור. באשר למגמות הביניים אלה מחייבות התייחסות אישית; אותה התייחסות אישית המאפיינת, עד היום, את הדרך שבה נתפס סגנונם: יש המהללים ויש הדוחים אותו. יתרה מכך, קרוב לודאי שגם לחסידי המינימליזם לא הייתה עמדה אחידה לגביהם, במיוחד כלפי אלה ששינו כיוון בשלהי שנות ה-1920 או תחילת ה-1930 עם פרוץ המשבר הכלכלי.

**מינימליזם**, סגנון בעיצוב ואדריכלות שעיקרו צמצום הביטוי למישורים חלקים של צבע לבן או מונוכרום, בדרך כלל בז' או אפור; צורות גיאומטריות<sup>2</sup> בסיסיות ביותר, כגון מלבן ועיגול; אסתטיקה תעשייתית או אסתטיקה של המכונה; גגות שטוחים, דחייה מוחלטת של הסימטריה (כנראה, בהשפעת ה'ידה סטיל') וביטול כל קישוט, על משקל כותרת מאמר של אדולף לוס: 'הקישוט והפשע'. לעומת זאת הסגנון העיטורי, 'אר דקו', מתאפיין כפוליכרומי (בצבע וחומר) סימטרי והמעבר לקישוטים אבל 'מודרניים' – נושא שיפורט בנפרד. המרכיבים המשותפים בין השניים, כלומר המינימליסטי והעיטורי, הם הנטייה לצורות גיאומטריות, לאסתטיקה תעשייתית, ולגגות שטוחים, לעתים קרובות גם צבע לבן או בהיר.

ההבדלים הסגנוניים מקורם במידה רבה במטרה: מחד דמוי של חלוציות, כלומר אוואנגרד הן של המתכנן והן של המזמין ומאידך דמוי של רווחה, קלילות ואפילו איכות חיים, המזוהה, אז כמו היום, עם העלות – הבדל המתבהר כאשר משווים רכב שטח, כגון ג'יפ לעומת רכב מהודר, בגד עבודה לעומת לבוש ערב. לכן אין זה מן הנמנע שאותם בעלים יזמינו, לעתים, את שני הדגמים אצל שני מתכננים שונים או לחילופין בנין מינימליסטי אפילו סגפני בחיצוניותו, עם פנים עיטורי ולהפך.

באשר לצבע הלבן יש להוסיף את השפעתם של צילומי השחור לבן שהיו מקובלים בכל הפרסומים, למעט, בדרך כלל, עם דוגמא אחת או שתיים, שהודפסו לפעמים בתוספת צבע. לעניין זה, אפשר שהצבעוניות המאפיינת את הפוסט מודרניזם<sup>3</sup> של שנות ה-1980, מקורה, בין השאר, במעבר לצילומי צבע, כתוצאה מירידה משמעותית במחיר ובטיב פיתוח טכנולוגיות דפוס חדשות באמצעות המחשבים. עם זאת, ראוי לציין שחלק לא מבוטל מהאדריכלים השתמשו בצבעים לאורך כל התקופה שבין המלחמות, חלקם על ידי חומרים בעלי גוונים ומרקם וחלקם בצבע, שלרוע המזל רובו דהה או כוסה בלבן.

הצילום, בין אם הוא שחור לבן או צבעוני, הכניס גורם חדש בלתי צפוי שרק מעטים הבחינו בקיומו: עומס יתר של פרטים בתיעוד המציאות כמות שהיא. תכונה זו של הצילום היא שיצרה את ההפרדה החדה בין הסגנון המודרני המינימליסטי למסורתי. במילים אחרות, הצילום גורם, בדרך כלל, לאידיאליזציה מינימליסטית. זאת ועוד, בצילום שחור לבן, מרבית הצבעים 'מתורגמים' לדרגות של אפור. מכאן שפוליכרומיות תיראה אפרורית או מבלבלת בצילום צבעוני. לא כל שכן ריבוי פרטים, אביזרים, קישוטים וכו'. אלה נקלטים במציאות בהדרגה, מהכלל אל הפרט או מפרטי אל הכלל. לא כן בצילום שבו הכל מופיע ונקלט, בו זמנית. באותו הקשר יש גם חשיבות לגודל המוחשי. למשל קיר לבן או קיר בטון אפור, שממדיו גדולים יראה, במציאות, כמונוטוני ובלתי אנושי. אבל בהקטנה, כלומר בצילום, הוא עשוי להתקבל כמאוזן יחסית לסביבתו. אותה תופעה במהופך מאפיינת את העיר 'המודרנית': סדרות של קוביות בדגם ובצילום יראו ראציונלים לעומת הכאוס בדגם או בצילום של עיר 'מסורתית' – במיוחד אם צמיחתה הייתה חופשית או אורגנית. לעומת זאת המציאות כידוע שונה לחלוטין. המודרנית, מונוטונית ומלאכותית ואילו העיר המסורתית נראית מגוונת ואנושית (ר' פרופורציה, קנה מידה, מקום ועיר).

הפניה לצורות גיאומטריות בשנות ה-1920 הייתה כנראה ספונטאנית: החיפוש אחר דרכי ביטוי חדשות. למרות שבפועל הגיאומטריה מאפיינת את מרבית הבניה מאז תחילת הבניה העירונית בתקופה הניאוליטית (ר' מקום ועיר). הניסיון לחבר את התופעה עם הקוביזם<sup>4</sup> נשמע לכאורה מובן מאילו. בפועל קשר זה רופף למדי, מכיוון שאינו מבוסס על סגנונם של פאבלו פיקאסו\* או ג'ורג' בראק\* אלא על דוגמאות בודדות שיצרו פסלים, כגון ז'אק ליפשיץ\*, אנרי לוראן\*, ומאוחר יותר ג'ורג' ואנטוונגרלו\*. אבל, גם אלו בדוחק רב.

סביר יותר להניח שלדימוי 'הקוביסטי' באדריכלות שני מקורות: האחד, הבניה היס תיכונית מספרד ועד למזרח התיכון. השני, הגישה 'המצמצמת' (רדוקטיביזם) כפי שהיא באה לידי ביטוי בסגנון הקרוי 'ניאו פלאסטיציזם' של מונדריאן וממנו ל'ידה סטיל' ששילב את תפיסתו עם זו של האוואנגארד הרוסי תחת השם 'קונסטרוקטיביזם' ניאו פלאסטי. בנוסף לכך, המינימליזם באדריכלות מצא תקדים וחיזוק מסוים בהדפסים האדריכליים, משלהי המאה ה-18 של אטיין לואי בולה\*, שנתגלו בארכיונים בפאריז בשנות ה-1920. אלה עוררו כנראה גם את ההתעניינות המחודשת בהדפסים, ובמיוחד בבנייני 'שערי העיר' בפאריז, של בן זמנו קלוד ניקולא לדו\* - שניהם עם נטייה מובהקת לצורות גיאומטריות בסיסיות וצמצום הקישוטים.



קארל צ'אפק, רובוט.



פריץ לאנג, 'מטרופוליס' 1926.



צ'ארלי צ'אפלין, 'זמנים מודרניים' 1936.

סימניה של 'האסתטיקה התעשייתית' מצויים לפני מלחמ"ע. כך למשל, בחלק מהמוצרים שעוצבו בבריטניה: (ארטס אנד קרפטס) ובאוסטריה (ויינר וורקשטאט). אבל אלה אין בהם כדי להסביר את התחושה, במבט לאחור, המזהה את שנות ה-1920 עם התופעה – תופעה שעיקרה המעבר ממלאכת יד למוצר תעשייתי גם אם נעשה ביד. הכוונה, מכל מקום, לגימור בוהק, כגון כרום, ניקל, זכוכית וכו'. לאלה יש להוסיף את התפשטות המהירה של השימוש באיזורים תאורה גיאומטריים מאותם חומרים בוהקים, שנהיו לחלק בלתי נפרד מעיצוב הפנים ומחזיתות הבניינים, כולל שלטי הפרסומות.

האסתטיקה התעשייתית היא פרי יחסי אהבה/שנאה של האדם המודרני והמכונה או מה שקרוי, בהקשר אחר, על ידי אריסטוטלס: שונאים אבל לא יכולים בלעדיה. הנושא מופיע ביצירות של מרסל דושאמפ\* ופראנסס פיקאביה\* במהלך מלחמ"ע וסמוך לאחריה; במחזה R.U.R. (1920) של הסופר הצ'כי קארל צ'אפק (1890-1938) שבו מופיע לראשונה המונח 'רובוט' (רובוטו בצ'כית=עבודת כפיה); במאמר של פרנאן לגיה\* 'האמנות בעידן המכונה' (1923) וכן הסרט הקצר 'בלט מכני' שיצר, כעבור שנה, ביחד עם מאן ריי\* ואחרים. ברוח הזמן, נשמעים ביטויים כגון האימרה של לה קורבוזיה 'הבית כמכונה למגורים' – כיוון שהגביר את השימוש במרכיבים תעשייתיים (מעקות ומדרגות ברזל) חלונות 'סרטי' תעשייתיים וכו'. בהמשך הופיעו הסרטים 'מטרופוליס' (1926) של פריץ לאנג; 'זמנים מודרניים' (1936) של צ'ארלי צ'אפלין ולבסוף סרטי המדע הבדיוני. בכל אלה עולה המכונה כמפת של יעילות וכפועל יוצא, שימושיות (ר' פונקציונליזם). אבל, גם הפאראדוקס, מכיוון האסתטיקה מקורה ברגש, כלומר היפוכה של המכונה והתעשייה.

הקשר בין הים התיכון והגג השטוח הוא מעשי ביסודו. התופעה אופיינית לאזורים מעוטי גשמים. ככל שגדלה כמות המשקעים כן יקשה לבודד את הבניין מחדירת מים. הפתרון המסורתי הוא ציפוי הגג ברעפים. המעבר לגגות שטוחים היא תוצאה של פיתוח טכניקות חדשות של השימוש בביטומין (זפת) במהלך המאה ה-19, למרות שהשימוש בו היה ידוע בנהריים מאז שחר ההיסטוריה. אותו גג שטוח הופך, אמנם בהדרגה, לסימן ההיכר הן של המינימליזם והן של התקופה – סימן המבדיל בין ישן לחדש. אבל אליה וקוץ בה, הגג השטוח יוצר תחושה חזקה למדי וכנראה בלתי צפויה, של קומפוזיציה 'לא גמורה'. אותה תחושה תואמת, במידת מה, את 'האסתטיקה התעשייתית' – מוצר היוצא מפס ייצור, במקרה זה בניין, שניתן להוסיף לו קומות ואגפים, לכאורה ללא הגבלה. קרוב לוודאי שלחסידי הקומפוזיציה 'המאוזונת', ביניהם לה קורבוזיה, הקומפוזיציה נראתה 'חסרה' או 'פגומה' ולכן הצורך למצוא 'פתרונות', כגון השלמת הגג על ידי פרגולות, גינות וכיו"ב.

סימנים ברורים של אי סימטריה מופיעים כבר בסגנון הניאו גוטי במאה ה-19 וממנו הלאה אל ה'יאר נובו'. אבל אלו, בניגוד למינימליזם, לא היו תכתיב או חוק אלא אפשרות אחת מיני רבות – אפשרות המופיעה, לעתים, בשילוב בו זמני של סימטריה ואי סימטריה. את המעבר הסוחף לאי סימטריה אפשר, כמובן, ליחס לסגנון 'דה סטיל', עם כי סביר להניח שהמדובר בהתפתחות ספונטאנית הנובעת, אולי, מהרצוי לתפקודו של הבניין. מאידך גם אי סימטריה כתכתיב עשויה לגרום לבעיות מבחינה שימושית. יתרה מכך, כפי שהתברר מהר מאוד, הסימטריה היא לעתים קרובות הכרחית בעיצוב מוצרים מכלי עבודה עבור דרך כלי בית ועד למטוסים.

הסגנון המינימליסטי בעיצוב ואדריכלות, הלך והתפשט, בדומה לאר נובו, ברבות מארצות המערב. אבל, כמו כל סגנון, בצורות ובשמות שונים, ולא בהכרח באותה שנה או עשור אלא לאורך כל השנים שבין המלחמות (1919-39). במחצית שנות העשרים הופיעה בגרמניה תנועה הידועה בשם 'תכליתיות חדשה' (נויה זאכליכקייט) שאימצה גרסה קיצונית של פונקציונאליזם\* מינימליסטי. כתוצאה מכך התמוזגו שתי התפיסות למקשה אחת בתודעתם של רבים. התופעה גרמה להרבה אי הבנות ביחס לאדריכלים ומעצבים שעבורם המינימליזם הוא ביטוי אסתטי ואילו השימושיות היא אמנם גורם חשוב אבל לא בלעדי בשיקוליהם. במילים אחרות פונקציונאליזם אבל לא פונקציונאליזם.

בהולנד נראים הסימנים הראשונים של סגנון המינימליזם בבניין, וילה (1920) ובית ספר (1921), שתוכננו על ידי ווילם מ' דודוק\*. הקומפוזיציה בשניהם מבוססת על מרכיבים אופקיים ואנכיים, המרמזים על השפעה מסוימת הן של פ"ל רייט והן של ה'דה סטיל'. אבל, ללא כל קישוט, במובן הרגיל של המושג (הדה סטיל בשלביו המוקדמים עסק בעיקר בציור, בעיצוב ובעיטור הפנים). אפשר להניח שהרעיון לאותה קומפוזיציה כבר עלה קודם לכן. על כך מעידה הצעה (1919) לביח"ר של י"פ אוד\*, בסמוך לאחר שעבד בשיתוף עם דודוק (1915-16). אוד, עתיד לפנות לזמן קצר ביותר לכיוון ה'דה סטיל'.

עם גגונים). את אותה תפנית עשה גריט ריטוולד\* כאשר תכנן קבוצת מגורים באוטרכט (1930-31) ובתערוכת הוורקבונד בווינה (1930-32). דודוק לעומת זאת ימשיך עוד שנים רבות באותו סגנון שיגיע לשיאו בבניין עיריית הילורוסום בהולנד (1927).

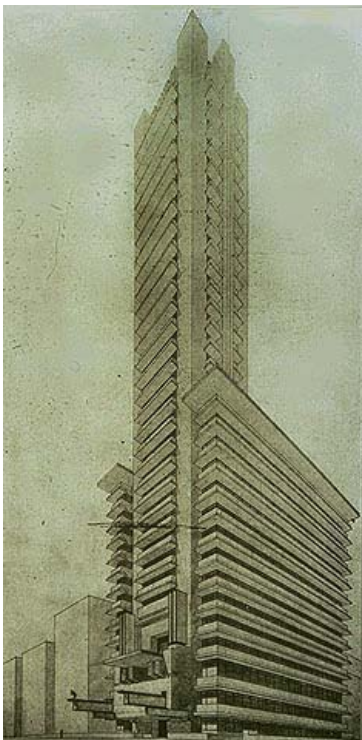
דודוק אינו מינימליסט במובן המחמיר: ראשית השימוש בלבנים הקושר אותו לבניה המסורתית של צפון אירופה (על אף שבבניין מעונות הסטודנטים ההולנדיים בפאריז, משנת 1928, בחר בגימור בטיח לבן). שנית, הקומפוזיציה כוללת בדרך כלל מרכיבים אנכיים סמליים, כגון מגדל עם שעון או פעמונים ברוח בנייני הציבור המסורתיים – סמליות הנוגדת את המינימליזם. אלה יכולים להתפרש כסוג של קישוט, כך גם מקצת ההדגשות האופקיות שמטרתן אסתטית. לעומת זאת אפשר לראות את סגנונו כדוגמה טובה למתן ביטוי הולם לצרכיה הרוחניים של החברה על ידי יצירת סמלים אזרחיים. מבחינה זו דודוק מבשר את העתיד כפי שיופיע בפרוייקטים רבים משלהי שנות ה-1950 ואילך.



י"פ אוד, שיכון צמודי קרקע הולנד 7-1924



דודוק, בניין עיריית הילורוסום 1927



יוהאנס דויקר, ברנארד ביאוובה הצעה לתחרות 1922.

לרשימת האדריכלים המודרניים בהולנד יש להוסיף את יוהאנס דויקר\* ושותפו ברנארד ביאוובה (Bijovet), שפיתחו סגנון מיוחד הנראה חדשני עד היום. סגנון זה המבוסס על קומפוזיציות של משטחי בטון מזוין, פלדה וזכוכית, מופיע כבר בהצעתם לתחרות מגדל המשרדים של היומון 'טריביון' בשיקאגו, וכך גם בהמשך עבודותיהם עד מותו של דויקר (1933).

בניגוד להתרשמות העשויה להיווצר במבט לאחור, האדריכלות בין המלחמות אינה מצטמצמת בין שני הקטבים, מינימליזם מחד ואר דקו מאידך. לאורך מרבית המאה ה-20 ולמעשה משלהי המאה ה-19 ועד היום, קיימת מגמה שלישית המזוהה עם האקספרסיוניזם. המדובר בדרך כלל ביוצרים הפועלים כיחידים, למעט הקבוצה הידועה בשם 'אסכולת אמסטרדם' (1917-30) והבולטים שביניהם, מיכאל דה קלרק\* ופיטר קראמר\* - קבוצה שגם פרסמה כתב עת בשם 'ונדינגן' (Vendingen=דרך) במקביל ואולי גם בתחרות עם 'דה סטיל' של תיאן ואן דוסברג. על השתייכותם לסגנון המודרני מעידה תמיכתו של הנדריק ברלאגי\* - אדריכל הנחשב בעצמו לאחד מאבות המודרניות. יתרה מכך, אותה קבוצה ביצעה, בפיקוחו של ברלאגי, חלק ניכר מתוכניתו לרובע 'אמסטרדם דרום' שנועד לשיכונים עממיים – רובם בציפוי לבנים האופייניות כאמור לצפון אירופה. על מעמדם ניתן גם ללמוד מייצוגם הבולט, יחסית, בביתן ההולנדי בתערוכת העיצוב בפאריז (5-1924), למרות מחאתו של תיאן ואן דוסברג\*.

לרוע המזל שניים מאדריכליה המודרניים של הולנד נפטרו בגיל צעיר יחסית: דויקר בהיותו בן 45 ודה קלרק בן 43 (1923). אירוע דומה קרה בארה"ב עם מותו של מתיו נוביצקי בגיל 41 (1951) וארו סארינג\* בגיל 51 (1961).

ההתחלות המוקדמות של האדריכלות המינימליסטית, בגרמניה, הן ההצעות למגדלי זכוכית של לודויג מיז'ו"ד רוי\* (1919-23), שאחת מהן הוצגה בתערוכת ה'דה סטיל' בפאריז, למרות שהייתה שונה



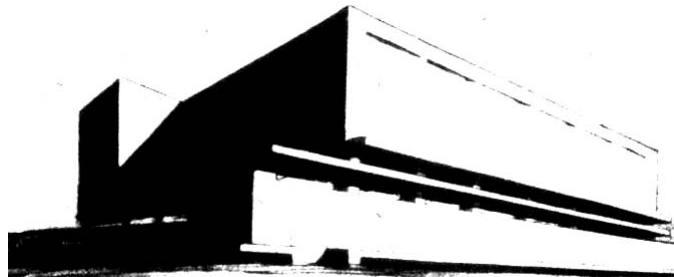
אמסטרדם דרום.

מבחינה סגנונית, כלומר ללא אותו מאפיין של 'איזון דינמי'. אבל מכאן ולאורך כל שנות ה-1920 יאמץ מיז את עקרונות הדינמיות של ה'דה סטיל' הן בהצעותיו הרעיוניות לוילות, והן באלה שבוצעו, כולל שתי הידועות ביותר: הביתן הגרמני, בברצלונה, ספרד (1929) ובית משפחת טוגנהאדט בברנו, צ'כיה (1930). מיז זכור גם כמי שניסח את הסיסמה הידועה: 'פחות זה יותר' (Less is More) למרות שהיא נוגדת את נטייתו לגימור בחומרים יוקרתיים, ככל האפשר – אותו כיוון שאפיין עד מלחמ"ע1 את אדולף לוס. זאת לעומת האמרה 'אלוהים בפרטים', שמיז נהג להשמיע, ומתאימה יותר לסגנון עבודתו (לימים התברר, כי האמרה נלקחה מהסופר הצרפתי גוסטאב פלובר).

לסגנון המודרני בגרמניה משתייך אריק מנדלסון\*. מהאדריכלים היותר מצליחים של שנות ה-1920 ובעיני רבים מגדולי היוצרים של המאה ה-20. בתחילה פנה לכיוון דינמי חופשי של מגדל איינשטיין (1920-24) – מעין אקספרסיוניזם תעשייתי, ברוח איוריו משנות המלחמה. מכאן המשיך (1921) בכיוון דינמי גיאומטרי ואופקי, שהתמיד בו כל חייו. לעבודותיו הייתה השפעה ניכרת במיוחד על 'הסגנון הזורם' (Stream Line) של שנות ה-1930 – סגנון שהקיף את כל תחומי העיצוב החזותי מגרפיקה ועד כלי רכב, שבהם אכן יש לקו הזורם משמעות שימושית.

מנדלסון אמנם מודרני, אבל ייחודי מכדי להיות מוגדר במסגרת הצרה של המינימליזם. יש בו שילוב של צורות גיאומטריות ברורות עם צורות עגולות דינמיות; שימושיות מינימליסטית עם תחושת רווחה; אסתטיקה תעשייתית עם אקספרסיביות; סימטריה עם אי סימטריה. בקיצור כל המאפיינים המזוהים גם היום עם סוג העבודות שהעסיקו אותו, כגון בנייני משרדים, חנויות כל בו, בתי קולנוע ומפעלי תעשייה.

בין עבודותיו של מנדלסון שתי הצעות (1923) לבנייה בארץ שלא בוצעו. האחת, תחרות תכנון המרכז המסחרי של חיפה, בשיתוף עם ריכרד נויטרה; והשנייה, תחנת החשמל בחיפה (בוצע בשינויים רבים). הצעות אלה הן גם הניסיון הראשון לבנייה בסגנון המודרני בארץ. מנדלסון ששהה בשנות ה-1930 בירושלים, תכנן כאן את בית החולים הדסה, בנק לאומי ובית שוקן; את בית ויצמן והמכון לחקלאות ברחובות, את בית החולים רמב"ם בחיפה ובית ספר ביגור (נהרס).



אריק מנדלסון, סקיצות.

השלישי מבין הבולטים שנרתם לכיוון המינימליזם בגרמניה היה וולטר גרופיוס\*, שנמנה על מבשרי המודרניות לפני מלחמ"ע1. סיגנונו לאחריה היה אמנם מינימליסטי אבל לא מחמיר במיוחד, כפי שעולה (1922) מהצעתו בתחרות למגדל משרדי היומון 'טריביון' בשיקאגו. כך גם הצעתו (1924) בתחרות לעיצוב המכללה לפילוסופיה והבניה בפועל של מכללת הבאוהאוס, בדסאו (6-1925) ובמיוחד בתי הסגל (לה קורבוזיה טען במידה של צדק, שהושפעו מסגנונו, מבחינת הקומפוזיציה של הפתחים אלא שכידוע גם הוא עצמו, כלומר לה קורבוזיה, הושפע מרעיונות של אחרים).

אין ספק שבתכנון שכונת העובדים 'טרוטן דסאו' בדסאו (1927) כבר אימץ גרופיוס את התפיסה התכליתית, כלומר פונקציונליזם - אותה תפנית שעשו אוד וריטוולד בהולנד, ולה קורבוזיה (1924) בצרפת, כאשר תכננו מגורי עובדים. בהקשר זה לא קשה להבין את האמונה ברעיון תיעוש הבניה – נושא שיעסיק את גרופיוס עוד שנים



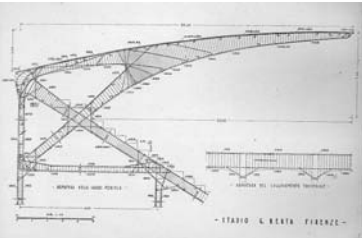
האנס פולציג 1911 ברסלאו מהדוגמאות הראשונות לחלון סרט.



יוגין בודואין, מרסל לודז' שיכון



לואיג'י נרווי, איצטדיון בפירנצה כולל החתך הקונסטרוקטיבי.



לבינה המתועשת ולתפיסה התכליתית, או הפונקציונליזם, אין קשר הכרחי עם סגנון זה או אחר. יתרה מכך לטכניקה המתועשת היסטוריה ארוכה מאוד. באימפריה הרומאית פעלו מספר מחצבות מיוחדות שמהן הכינו עמודים ועיטורים, שנשלחו לאתרים שונים. בארה"ב במאה ה-19 ותחילת המאה ה-20 יצרו חזיתות בסגנונות שונים לבתי מגורים, בדרך כלל 4 קומות, שהוקמו בכל הערים. גרופיוס עצמו תכנן סמוך לאחר המלחמה (1921) בניין חד משפחתי מתועש, בסגנון המשלב אקספרסיוניזם עם 'אר נובו' גיאומטרי. בהמשך (1927) בסגנון מינימליסטי. אבל, גם (1931) 'בתי נחושת' עם גג משופע, אמנם פונקציונלי אבל נגד את סגנון המינימליזם.

ככל הידוע הועלו בגרמניה הצעות נוספות של בניה מתועשת בסגנונות שונים, מהן יותר מסורתיים – מגמה שהיה שותף לה גם האדריכל אלכסנדר לוי\* לאחר שחזר מארץ ישראל לגרמניה (1926). ראוי להוסיף, כי התייעוש אינו ייחודי לגרמניה. בצרפת למשל פותחו טכניקות מקבילות מבטון על ידי המהנדס יוגין פרסינה\* עוד לפני מלחמת 1915 והמקובלות עד היום. לאחר מכן (1934) התפרסם שיכון שתוכנן על ידי יוגין בודואין\* ושותפו מרסל לודז'. טכניקות דומות שימשו, בהצלחה רבה מבחינה אסתטית, את המהנדס האיטלקי פייר לואיג'י נרווי\* משנות ה-1930 ואילך. לאחר מלחמת 22 זכה לתשומת לב מיוחדת בית מגורים מפלדה שתוכנן על ידי ז'אן פרובה\*. מכל מקום יש להבדיל בין תיעוש לאסתטיקה תעשייתית. התיעוש נועד לבניה חסכונית בחומר, בזמן ובכוח אדם. לעומת זאת, האסתטיקה התעשייתית נועדה לבעלי יכולת, שעבורם לא היה זה אלא סגנון אחד מיני רבים – סגנון המקובל עד היום לעתים אפילו בצורת תיעוש מדומה.

למרות שסגנון המינימליזם באדריכלות, במיוחד בגרסתו התכליתית, מאפיין, במידה רבה, את גרמניה, דווקא כאן בולט האקספרסיוניזם בצירוף לפני מלחמת 1915 ובכל התחומים לאחריה (ציור, פיסול, אדריכלות, ספרות, תאטרון, קולנוע וכו'). האקספרסיוניזם הוא תופעה אישית גם אם היוצר משתף פעולה עם אחרים. לכן אין לו הגדרה צורנית מכיוון שהמסר עשוי למצוא את ביטויו בדרכים שונות. כך למשל, גבישים, גיאומטריה מיוחדת, פיסוליות, דינמיות וכו'. אלה אינם נוגדים את השימושיות או כל עיקרון ומטרה אחרת, החל מדיוור עממי למעוטי יכולת, כפי שעשו אדריכלי 'אסכולת אמסטרדם' בהולנד, עבור דרך משרדים, מפעלים תעשייתיים, מוסדות תרבות או כנסיות, ועד לילות וארמונות.

חלק ניכר מהאקספרסיוניזם באדריכלות נשאר אמנם בגדר הצעות רעיוניות. אבל, אין קושי להצביע גם על בנינים שהוקמו בפועל, בין המלחמות ולמעשה עד היום: התאטרון של מקס ריינהארט ברלין בתכנונו (1918-19) של האנס פולציג\*; בניין המשרדים 'צ'יילי האוס' בהמבורג בתכנונו (1922-23) של פריץ הוגר\*; מפעלי הצבע 'הוכסטי' בתכנונו (1920-23) של פיטר בהרנס\*; בית סומרפלד ליד ברלין (1921) ואנדרטה ל'ספרטאקיסטים' בתכנונו (1922) של וולטר גרופיוס ושותפו אדולף מאייר. כמו גם מספר של כנסיות בתכנונו של אוטו בארטינג ושל דומיניק בוהם.

בסיפור התפשטותה של האדריכלות בסגנון המינימליזם ניתן להבחין בשילוב של שתי מגמות סותרות: האחת חברתית והשניה לאומית. לחברתית מתחברת תפיסה, לכאורה, 'בין לאומית' ברוח הימנון הסוציאליזם, כלומר 'האינטרנציונלי'. למגמה זו משתייך סגנון הקונסטרוקטיביזם הרוסי וחלק לא מבוטל של התפיסה 'התכליתית' באמנות הגרמנית (נויה זאכליכקאייט). אותו שילוב, ללא קשר עם הסוציאליזם, אפשר למצוא ב'דה סטיל' ההולנדי, ב'פוטוריזם' האיטלקי. הכוונה במושג 'לאומית' אינה ללאומנות במובן הצר של המילה אלא לאותה גאווה המאפיינת למשל, אירועי ספורט בין לאומיים, כולל המאמץ של כל ארץ לזכות במרבית הפרסים. שילוב זה של לאומיות ובין לאומיות הוא שגרם כנראה לקידומו, המהיר יחסית, של המינימליזם בארצות הסמוכות לתרבויות הגרמניות: אוסטריה, בלגיה, שוויץ ומכאן הלאה לאזורים שהיו תחת השלטון גרמני או אוסטרי: מערב פולין, הונגריה, צ'כוסלובקיה, סלובניה או ארצות ההגירה הגרמנית, כגון ארה"ב וארץ ישראל. אפשר שתופעה זו הייתה הגורם לקצב האיטי בקבלת הסגנון בצרפת, באנגליה, באיטליה ובספרד (למעט כמה יוצאי דופן).

בצרפת המינימליזם מתחיל עם לה קורבוזיה (שארל אדוארד ז'אנרה Jeanneret) שוויצרי דובר צרפתית, שהשתקע בפאריז (1919) בסמוך לאחר המלחמה (התאזרח 1930). לדבריו ערך לפני המלחמה סיור מהיר אצל אלו שהיו לדעתו האבות המייסדים של המודרניות: בנייהם, אוגוסט פרה\* בפאריז, שבמשרדו עבד/למד בן דודו ולימים

לאיטליה ומסע ליוון, דרך הבלקנים. ככל הידוע ביקר במהלך המלחמה (1917) את טוני גארניה\*, במקום מושבו בעיר ליאון, צרפת, ואף רכש את ספרו 'עיר תעשייתית', שהתפרסם באותה שנה. מכיוון שתחומי התעניינותו, של לה קורבוזיה כללו, בנוסף לאדריכלות, גם ציור, פיסול וכתביה, הופנה, כאשר השתקע בפאריז (1919), אל הצייר אמדה אוזאנפן\* וביחד עם אחיו המוסיקאי אלבר ז'אנרה, הוציאו לאור 28 חוברות של כתב עת אוואנגארדי בשם 'אספרי נובו' (Esprit Nouveau 1920-25). במסגרת זו נטל על עצמו לכתוב על נושא האדריכלות (כ-30 מאמרים) בצורת פניות הצהרתיות לציבור המתכננים, בסגנון נלהב ונמרץ. על אלה נהג לחתום בשם הבדוי לה קורבוזיה (שם משפחת אימו), כנראה במטרה לטשטש במקצת את מספרם הקטן של חברי המערכת (מאמרים אלה התפרסמו בשנת 1925 תחת הכותרת 'לקראת אדריכלות').

על מנת לקבל מושג לגבי אופיו של כתב העת 'אספרי נובו' (הרוח החדשה) ראוי לציין את תוכנם ואת תאריך פרסומם של המאמרים. בתחום האדריכלות, בנוסף ללה קורבוזיה, מופיעים שמות, כגון אדולף לוס: 'הקישוט והפשע' (חוב' 1, 1920. תרגום המאמר משנת 1908); וולטר גרופיוס: 'התפתחות רוח האדריכלות המודרנית בגרמניה (חוב' 27, 1924). בתחום הציור ותיאוריה של האמנות הפלאסטית: תיאור ואן דוסברג\*: 'מניפסט 2 של ידה סטיל' (חוב' 1, 1920); ג'ורג' וואלדמאר (1888-1984): 6 מאמרים (חוב' 15-5, 2-1921 – לימים ההיסטוריון האמנים היהודים מאסכולת פאריז); ז'אן קוקטו\*: 'על הצייר לה-פרזניי' (חוב' 3, 1920); ז'אן לורסה\*: 'העצמים האמיתיים' (חוב' 20, 1924 – אחיו של האדריכל אנדרה לורסה\*); פראנסס פיקאביה\*: 'טקסט על 'דאדא' (חוב' 9, 1921); איבאן פוני\*: 'אמנות' (חוב' 22, 1924 – מאבות האוואנגארד הרוסי); אנדרה סלמון\*: 'פיקאסו' (חוב' 1, 1920); ג'ינו סוריני\*: 3 מאמרים (חוב' 13-11, 1921-22 – מאמני הפוטוריזם). על נושא ציור, הופיעו גם 10 מאמרים של לה קורבוזיה, 16 מאמרים של קורבוזיה בשיתוף עם אוזאנפן ועוד 8 מאמרים של אוזאנפן. בנוסף פורסמו מאמרים כמעט על כל תחום אפשרי: מוסיקה, מדע, פסיכולוגיה, כלכלה, סוציולוגיה וכו', כמו גם שירה בעיקר של הסורראליסטים לעתיד, כגון לואי אראגון ואחרים.



יוזף הופמן, וילה סטוקלט 1905.

בשנת 1922 חידש לה קורבוזיה את עבודתו כאדריכל, עם הזמנה לתכנן שלושה בנינים, ביניהם אחד עבור בנקאי שוויצרי (לה רוש) והשני ובסמוך לו, עבור אחיו המוסיקאי (אלבר ז'אנרה). כבר בשלב זה יוצא שמו לפניו. דוגמא לכך הוא סיפור ההזמנה לתכנון ביתו של הרוזן שארל דה נואיי (Noailles) בן למשפחת האצולה הוטיקה (מאה 14) של צרפת ואשתו אנה, נסיכה מרומניה ומשוררת ידועה בזכות עצמה – זוג שניהל בפאריז בית ועד של סופרים ומשוררים, ביניהם מרסל פרוסט, קולט, פאול ואלרי, ז'אן קוקטו וכו'.

הרוזן קיבל בתחילת שנות ה-1920 שטח קרקע בדרום צרפת. כאן התכוון לבנות בית מודרני לעצמו ועל מנת לארח את מכריו. לשם כך החל בחיפוש אחר אדריכל מתאים. לעת זו (1923) היו הוא ואשתו בביקור בברלין. כאן הופנו על ידי אחד ממכריהם אל לודוויג מיז'ו ר', כנציג הזרם החדש. אבל, נדחו על ידו בטענה שיש לו התחייבויות קודמות, שאינן מאפשרות נסיעה לאתר בדרום צרפת. כמו כן שקלו לפנות לבאהאוס, כנראה לגרופיוס. אבל הדבר לא התממש מכיוון שנסעו עם בתם הקטנה מיהרו לחזור הביתה.

בהגיעם לפאריז פנו אל לה קורבוזיה, שהראה להם כמה פרויקטים ביניהם בתי עובדים ליד בורדו ואת ביתו של לה רוש. לה קורבוזיה אמנם הרשים את הרוזן כאדם נמרץ ובעל דמיון, אבל סגנון הבניינים שהוצגו בפניו לא היה לטעמו. בהמשך הופנו על ידי מנהל המוזיאון לאמנויות העיצוב (Arts Decoratifs) אל רובר מאלה סטיבנס\*, שהציג באותו מוזיאון דגם של מועדון תעופה. לאחר שנפגשו וביקרו ביחד באתר בדרום צרפת, החליט למסור לו את התכנון. הרוזן היה שבע רצון מהתוצאה, על אף שהיו לו ספקות ביחס לפרטים שונים – במיוחד הגגון הבולט על הגג, שנראה בעיניו כמצחייה (הגגון הוסר כעבור שלוש שנים).

סיפור זה הלכו מזיכרונותיו של הרוזן כעבור שנים רבות (1977) מצביע על יחסם של לקוחות לאדריכלי האוואנגארד, שיקוליהם והאלטרטיביות שעמדו בפניהם: במקרה זה שלוש גרסאות שונות של מינימליזם: האחת של מיז'ו הקפדן, השניה של לה קורבוזיה הסגפן, והשלישית האלגנטית של מאלה סטיבנס – כולם צעירים יחסית (36-37) וניסיון מועט. מיז'ו טרם בנה בסגנון החדש, למאלה סטיבנס היו רק דגמים ופרויקטים, ולה קורבוזיה בנה קצת אבל כאמור לא תאם את הציפיות אולי בגין סגנונו המחמיר והסגפני.



מאלה סטיבנס, בית הרוזן מנואי 1923.



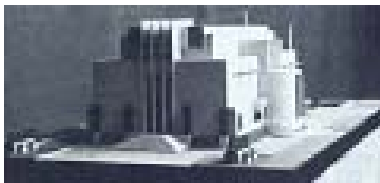
מאלה סטיבנס, הצעה לביתן תיירות 1925.



מאלה סטיבנס, מועדון תעופה 1922.



מאלה סטיבנס, ביתן לשומר בנואי.



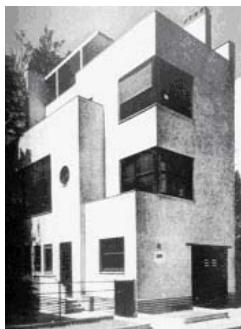
מאלה סטיבנס, ביתן לתערוכה



מאלה סטיבנס, וילה לפוארה 1924



מאלה סטיבנס, בית מר קארווא 1932.



מאלה סטיבנס, וילה למר דרייפוס.



שלושה בתים פרטיים  
1925 (משמאל לימין):  
מאלה סטיבנס  
לה קורבוזיה  
פישר

כפי שהתברר בהמשך הבחירה עלתה יפה – כנראה בזכות מנהגו של מאלה סטיבנס לשלב בעבודות עיצוב הפנים והגינון את בכירי המתכננים ביניהם פייר שארו\*, תיאו ואן דוסברג\*, אדוארד דז'ין-בורגוא\* ואחרים הזכורים פחות כגון פראנסיס ז'ורדן וגבריאל גברקיאן (Guevrekian 1900-1970 Jourdain 1878-1956). כמו כן נענה ברצון לשלב פריטי ריהוט שיוצרו בבאהאוס; תמונות של פרנאן לגיה\*, רובר דלוני\* ופסלים של אנרי לוראן\*, ז'אק ליפשיץ\*, קונסטאנטין בראנקוסי\* ועוד רבים. כאן גם הוקרנו לראשונה הסרטים הסוראליסטים 'דם המשורר' של ז'אן קוקטו\*, 'תור הזהב' ו'קלב אנדאלוזי' של לואי בונאל וסלבדור דאלי\*. במילים אחרות מעין כרטיס ביקור של האוואנגרד.

אין ספק, שהוילה של הרוזן דה נואיי העמידה את מאלה סטיבנס, שממילא השתייך לחברה הגבוהה והאלגנטית, גם כאחד מראשוני המעצבים של בתי היוקרה של חסידי המודרניות. בין אלה, פאול פוארה (Poiret 1870-1944) מגדולי ומראשוני מעצבי האופנה שעבורו תיכנן (1924) וילה באזור מזיי (Mezy). לרוע המזל פוארה נאלץ למכור את הוילה, שהושלמה כעבור מספר שנים על ידי רנה הרבסט\*.

פוארה ניסה שוב, למרות מצבו הכלכלי הדחוק, לבנות לעצמו בית (1930), הפעם על החוף בדרום צרפת, בתכנונו של לה קורבוזיה (לא בוצע). בנוסף, באותה שנה (1924) תכנן מאלה סטיבנס את ביתן התיירות הצרפתי בתערוכת העיצוב בפאריז – ביתן שניתן לראותו כהודאה רשמית ראשונה של הממסד בצרפת על קיומו של סגנון חדש באדריכלות. בו זמנית עבר את אחת מחוויותיו הקשות כאשר לימד (1924) אדריכלות ב'אקול ספסייל' (École Spéciale), אבל סולק בסיומה, בלחץ הורי הסטודנטים. אלה חששו שילדיהם לא ימצאו עבודה, בגין המראה הפרוייקטים, שנעשו ברוח המינימליזם המודרני, כנראה, בשיתוף עם ואן דוסברג. למרות אירוע זה, מאלה-סטיבנס המשיך ללמד (1936-40) אבל לא בפאריז אלא במכללה לאמנות ואדריכלות בעיר התעשייה ליל שבצפון צרפת.

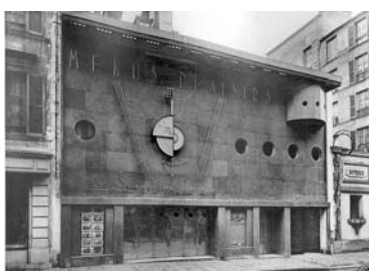
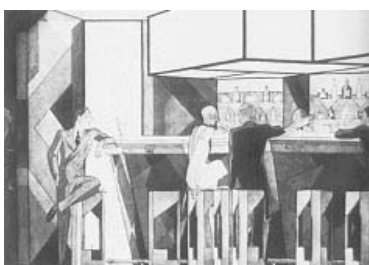
בסופו של דבר, מאלה סטיבנס זכור כיום בעיקר הן בזכות תכנון (1926-7) קבוצה של 5 בתי מגורים בסימטה הקרויה על שמו – עובדה המצביעה על מעמדו (באותה סימטה בית לה רוש/ז'אנרה של לה קורבוזיה) והן בזכות תרומתו בהקמת (1929) 'ארגון האמנים המודרניים' (1929-58) שכלל גם אדריכלים ומעצבים ביניהם פראנסיס ז'ורדן, רנה הרבסט, לה קורבוזיה\*, שארלוט פריאן\*, ג'ורג'י



שער למאגזין ווג.



בר אופנתי, למטה רישום, ככל הנראה מאלה סטיבנס.



פינגוסון אנרי, תיאטרון בפאריז.

(Caroix) ליד העיר ליל בצפון צרפת, וחמישה ביתנים ביריד הבין לאומי, שנערך בפאריז (1937) תחת השם 'טכנולוגיה ואמנות, בחיים המודרניים' – תערוכה הזכורה גם בגין הביתנים של גרמניה הנאצית ובריה"מ הסטאליניסטית שהוצבו זה מול זה - ביתנים שתכנונם מסמל במידה רבה את רוח הדיקטטורות של שנות ה-1930. לעומת זאת כאן הוצב גם ביתן הרפובליקה הספרדית שתוכנן על ידי חוזה ל' סרט\*, שכלל את תמונת 'גרניקה' של פיקאסו ומיזרקה של אלכסנדר קאלדר\*.

לסגנון המינימליזם באדריכלות הצרפתית משתייך אנדרה לורסה\*, שתכנן (1924-26) עם סדרה של 6 בתי סטודיו לאמנים בסימטת סרה (Seurat), בין אלה הראשון עבור אחיו הצייר ז'אן לורסה\*. כמו כן היה אחראי (1926) לתערוכת 'אדריכלות בין לאומית' בנאנסי (מעוז האר נובו) שבה הוצגו, לראשונה בצרפת, מוצרים של הבאוהאוס. בזכות אלה ואחרים הוזמן לייצג את צרפת בקונגרס הבין לאומי לאדריכלות מודרנית (C.I.A.M.) ממנו צמח המודרניזם\* עם כי תמך בגרסה יותר סובלנית מאשר זו של זיגפריד גדיון\* - עמדה שהביאה כנראה להזמנתו לוינה על מנת להשתתף בתערוכת (1932) בית המגורים בווינה, ביחד עם גריט ריטולד\* מהולנד, ויקטור בורגוא\* מבלייה, וגבריאל גברקיאן מפאריז, ריכרד נויטרה\* מלוס אנג'לס, והאוסטרים 'הוותיקים' יוזף פראנק\*, אדולף לוס\*, יוזף הופמן\* ואחרים.

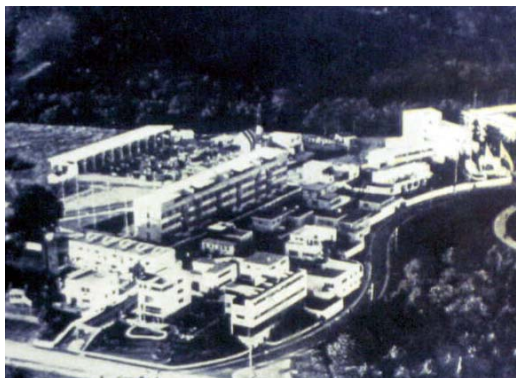
אדריכלים פחות ידועים בצרפת המקורבים למינימליזם הם פול אברהם (1891-1966), שהושפע, כנראה, מהדינמיזם של מנדלסון; אדוארד אנרי פינגוסון (1894-1978) שהגיש (1936), בשיתוף עם מאלה-סטיבנס, הצעות לתחרויות לתכנון שדה התעופה לה בורגיה והאיצטדיון האולימפי (שניהם בפאריז); ריימונד פיישר (1898-1988) ששמו נעלם לאחר התחלה מוקדמת בשנות ה-1920 וז'אן גינבורג\* הזכור בעיקר כשותפו של ברטהולד לובטקיין\*, שהגר (1931) לבריטניה ונחשב שם לאחד מבכירי המייסדים של המינימליזם באדריכלות האנגלית.

במבט לאחור נראה שמאלה-סטיבנס הוא שפרץ את הדרך מ'אר נובו', למודרניזם. אבל לרוע מזלו, כמו רבים בין המלחמות, שמו כמעט ונשכח תחת הצל הכבד של לה קורבוזיה – האיש שקוראים לו, לעתים, הפיקאסו של האדריכלות. אין ספק שאכן יש דמיון בין השניים: שניהם בני אותו גיל ושניהם אימצו את פאריז כמולדת. יתרה מכך שניהם שינו כיוון מספר פעמים, בדרך כלל, בהצלחה. לה קורבוזיה כמו פיקאסו התחיל בסגנון מסורתי, עבר למודרניות קיצונית, והמשיך בכיוון שונה מאוד: פיקאסו אל גבול הסורראליזם\*, לה קורבוזיה אל גבול האקספרסיוניזם וללא ספק הסימבוליזם\*. באותה מידה ניתן ליצור השוואה בין פרנק לויט רייט\* למאטיס\*. שניהם שוב בני אותו דור, שניהם פעלו כל אחד בארצו, שניהם ברוח של אופטימיות ושמחת חיים ושניהם שינו כיוון פעם אחת בשלב מאוחר יחסית, מאטיס לכיוון ההפשטה ורייט בפרשנות אישית של המודרניזם.



פינגוסון אנרי, סקיצה ס. טרופז.

המינימליזם המודרני באדריכלות נתפס בדיעבד דרך עיניהם של קבוצת האוואנגרד הגרמנית שהשתתפה בתערוכת בית המגורים של הוורקבונד בשכונת ויסנהוף בשטוטגארט (1927) – תערוכה שמיזו ר' ד' רו היה מנהלה האמנותי. על מנת ליצור מידה של אחידות נקבע, קרוב לודאי בהסכמת המוזמנים, שכל הבניינים יהיו בצבע לבן עם גג שטוח. מוזמנים אלה כללו רק נציגים מארצות שבהן היו שלוחות הוורקבונד, כגון הולנד ('י' פ' אוד\* ומארט סטאס\*), בלייה (ויקטור בורגוא\*), אוסטריה (יוזף פראנק\*) ושוויץ (לה קורבוזיה\*) וכמובן

שכונת וינסהוף,  
שטוטגרט 1927

סביר להניח שתפיסתו של מיז בתוספת שני כללים סמויים אי סימטרייה והעדר קישוטים במונח המסורתי, הם שקבעו את תוכן תערוכת 'הסגנון הבין לאומי מאז 1922' שאצרו (1932) פיליפ ג'ונסון\* והנרי-ראסל היצ'קוק (1919-67) עבור המוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק. סברה זו מבוססת על כך שהיצ'קוק פרסם קודם לכן (1929) מאמר על תערוכת וינסהוף והצעתו של לה קורבוזיה לתחרות על בנין חבר הלאומים בג'נבה (8-1927). מיז גם עיצב (1931) את דירתו של פיליפ ג'ונסון בניו יורק. השפעתו של גרופיוס ניכרת בשם התערוכה 'סגנון בין לאומי' שנקבע על ידי אלפרד בר (1902-81), מנהל המוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק, כולל המונח 'בין לאומי' הלקוח מחוברת הבאוהאוס 'אדריכלות בין לאומית' (1925; 1927) שחברה על ידי גרופיוס.

אלפרד בר ביקר בבאוהאוס (1927) והתרשם עמוקות מהחלוציות ומטכניקת ההוראה הכוללנית של המקצועות החזותיים, שעלתה בקנה אחד עם תפיסתו הן כסטודנט לתולדות האמנות, הן כמרצה והן לאורך כל השנים כמנהל המוזיאון (1929-67). אותה חלוציות וכוללנות שאומצה מאז תום מלחמת 2 על ידי מוזאונים רבים. עם זאת וכפי שכבר צוין בתחילת פרק זה, גרופיוס עצמו סבר שהמילה 'סגנון' אינה במקומה מכיוון שהיא מחייבת התייחסות למאפיינים, בעיקר אסתטיים, בעוד שמטרת הבאוהאוס הייתה לקדם תפיסת עולם, ללא כל קשר למושג 'סגנון', בדומה לפונקציונליזם, פוזיטיביזם, סוציאליזם, ליברליזם וכו'.

יתרה מכך כל השלושה בר, היצ'קוק וג'ונסון היו עדיין בשנות השלושים לחייהם, וכצפוי עם נטייה להקצנה והתעלמות מכל שאר הגרסאות הבין לאומיות שרווחו במערב, כגון אר דקו, אקספרסיוניזם, כולל הפונקציונליזם – למרות שהאחרון אינו סגנון במובן הרגיל של המילה. זאת ועוד, על מנת להצדיק את עמדתם צריך היה להתעלם מהדוגמאות הרבות שסתרו את מאפייני הסגנון לכאורה, ואשר שולבו בתערוכה. כך למשל קירות אבן, סימטרייה/אולמות כניסה מעוטרים (שכמובן לא צולמו). חמורה עוד יותר הייתה ההתעלמות מפרנק לויד רייט, שהוא לדעת רבים מעמודי התווך של אדריכלות המאה ה-20.

אין ספק ביחס להשפעתם של מיז, גרופיוס ולה קורבוזיה וסמוך ואחריהם התאורטיקן וההיסטוריון זיגפריד גריון\* ממייסדי הקונגרס הבין לאומי לאדריכלות (C.I.A.M.). לא יפלא על כך שהמושג סגנון מודרני מתבסס, במידה רבה, על אותה קביעה 'לבן וגג שטוח' בתוספת האי סימטרייה שאפיינה את תערוכת וינסהוף – כלומר שילוב של מינימליזם ותכליתיות.

אפשר שאותה תערוכה בניו יורק הייתה נשכחת כאירוע שולי בתולדות אדריכלות המערב אלמלא עליית הנאציזם, הגירתם והשפעתם של רבים מהגרמנים על ארה"ב, שהפכה את ניו יורק, מאז מלחמת 2, למרכז בפועל של האמנות החזותית. אבל, למען הצדק ראוי להוסיף שהיצ'קוק עצמו ציין לימים את מגבלותיה של אותה תערוכה בכך שהתעלמה מהשינויים שחלו אפילו אצל לה קורבוזיה בסמוך לפני הפתיחה, ולא כל שכן אחרי מלחמת 2. כמו גם, למשל, ההתעלמות מעבודותיו של גריט ריטולד. יתרה מכך, בספרו 'אדריכלות: המאה ה-19 וה-20' (1958) פרש יריעה רחבה ומאוזנת למרות, שעדיין אחז בעמדתו השלילית ביחס לפונקציונליזם. פיליפ ג'ונסון עתיד להתנצל פעמים רבות על שהפנה עורף לרייט, במיוחד לאחר שזנח את המינימליזם של מיז וקידם בעצמו בשנות ה-1980, את הפוסט מודרניזם, כלומר חזרה לסימטרייה, עיטורים וסגנונות מסורתיים.

ל הסגנון המודרני בין שתי מלחמות העולם (1919-39).  
 הסגנון נודע בשעתו בשם הצרפתי 'סטייל מודרן' (Style Moderne).  
 המונח 'אר דקו', שנקבע בשלהי שנות ה-1960, נועד להגדיר את  
 הנוסח של 'סטייל מודרן', כפי שהיה מקובל בשנות ה-1920 בפלורידה  
 ובדרום קליפורניה. אבל, עד מהרה הוחל על ידי דוברי האנגלית, לכל  
 בניה שבה ביטוי העיקרי של המודרניות הוא סגנון העיטורים – בדרך  
 כלל גיאומטריים. בתחום עיצוב המוצר ניכרת גם נטייה לכיוון  
 האסתטיקה התעשייתית. עם זאת ניתן למצוא לא מעט עיטורים של  
 צמחיה ובעלי חיים, ברוח 'אר נובו', אבל יותר מסוגננים, לעתים עד  
 גבול ההפשטה, כמקובל עד היום, בתחום הקוסמטיקה והבשמים.

אותם עיטורים, הן באדריכלות והן בעיצוב המוצר, עברו הסבה  
 בשנות ה-1930 לכיוון 'הזורם' (Stream Line) בעקבות השינוי בעיצוב  
 צורתם של אוניות, מכוניות ומטוסים. בו זמנית חל גם המהפך  
 בתעשיית הסרטים שעברה מראינוע לקולנוע וכתוצאה מכך, לאחד  
 מאמצעי הבידור המרכזיים, במקביל לתוכניות הרדיו. לא יפלא על כן  
 ששני אלה, בתי קולנוע ומקלטי רדיו, היו הראשונים שאימצו גם את  
 הגרסה הזורמת של אר דקו. תעשיית הקולנוע (בהמשך הטלוויזיה)  
 השפיעה בכמה דרכים נוספות על האדריכלות בכלל ועיצוב הפנים  
 בפרט – במיוחד הסרטים על חיי העשירים. אלה יצרו תשלוּבּת של  
 מציאות ודמיון העונה לציפיות הקהל. במילים אחרות האר דקו  
 וממשיכו 'הסגנון הזורם' זהים, במידה רבה, למושג 'משהו  
 מהסרטים' – סגנון המקובל, בבתי שעשועים ומלונות עד היום.

הצלחתו של המונח 'אר דקו' נובעת קרוב לודאי, משילובה של  
 המילה 'דקו', קיצור של דקורציה או 'עיטור' שהוא המאפיין העיקרי  
 של הסגנון – זאת לעומת הסגנון המודרני באדריכלות ועיצוב שיסודו  
 במינימליזם\*. השם 'אר דקו' עצמו הוא קיצור של המונח הצרפתי  
 'אר דקורטיף' שפירושו 'עיצוב', כמו גם שמה של תערוכה בין לאומית  
 שהתקיימה בפאריז (1924-5) והראשונה מסוגה לאחר מלחמת 1914-18  
 Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes.

למעשה באותה תערוכה שממנה גזור השם 'אר דקו', הוצגו כמה  
 מגמות בעלות אופי שונה לחלוטין, בעיקר בתחום האדריכלות. כך  
 למשל הביתן ההולנדי שכלל צילומי בניינים בסגנון 'אסכולת  
 אמסטרדם' שתוכננו על ידי מיקל דה קלרק\* וחבריו. הביתן הרוסי  
 שתוכן בסגנון הקונסטרוקטיביזם\*, שתוכן על ידי קונסטאנטין  
 מלניקוב ואשר כלל 'מועדון פועלים' בתכנונם של אלכסנדר רודצ'ניק\*  
 ואשתו וורורה סטפאנובה\* וכן העתק דגם 'המגדל' של ולדימיר  
 טאטלין; פרויקט 'עיר 33- מליון', בביתן כתב העת 'אספרי נובו'  
 בתכנונו של לה קורבוזיה; פרויקט 'עיר בחלל' בביתן האוסטרי  
 בתכנונו של פדרריק קיסלר\* וביתן התיירות הצרפתי בתכנונו של  
 רובר מאלה סטיבנס\*.

הדוגמאות לסגנון אר דקו מצויות כאמור ברובן בפלורידה  
 ובדרום קליפורניה, אבל גם בניו יורק. כך למשל, בנין משרדי חברת  
 'קריזלר', שתוכן (1929) על ידי האדריכל ויליאם ואן אלן\*, וכן אולם  
 המופעים 'רדיו סיטי' ואולמות הכניסה של מספר מגדלי משרדים,  
 כגון 'מרכז רוקפלר', 'מקיגרו-היל', והימוון 'דיילי ניוז', שתוכננו,  
 בתחילת שנות ה-1930, על ידי ריימונד הוד\* ושותפיו. לעומת זאת,  
 המגדלים עצמם נמנים, לעתים על סגנון 'אר דקו', ולעתים על 'הסגנון  
 הבין לאומי' (רי מינימליזם). באשר לרהיטים מאלה זכורים כיום  
 בעיקר אלה הקרובים לסגנון 'האסתטיקה התעשייתית', בעוד  
 שמעצבי הפנים עצמם, כגון דירות, בתי שעשועים וכו', כמעט ולא  
 נותר דבר. בהקשר זה ראוי לחזור על האימרה לפיה עיצוב פנים הוא  
 תחום שבו ההצלחה מהירה, אבל זמנית ורק בקושי ניתנת לתיעוד  
 אפילו בצילום.

כפי שכבר צוין, המינימליזם כמו גם 'הסגנון הבין לאומי' הוגדרו  
 על פי ארבעה מאפיינים עיקריים: אי סימטרייה, העדר קישוטים, גג  
 שטוח וקירות חלקים (בדרך כלל טיח לבן). מכאן לכאורה 'האר דקו'  
 הוא היפוכו הגמור, כלומר סימטרי ועיטורי; לקירות יש טקסטורה  
 והגג משופע, (רעפים או נחושת). אבל, בדקה חזרת תגלה, קרוב  
 לודאי, את הקרבה בין שני הקצוות, כלומר בין מינימליזם ו'אר  
 דקו', וכרגיל המציאות נפלה בתוכם. כך למשל הסימטריה היא אחד  
 המאפיינים של מרבית רבי הקומות, ללא קשר לסגנונם. העיסור עשוי  
 להיות המשך השאיפה של 'אר נובו' והבאהאוס לחזור ולאחד את  
 האמנויות על ידי שילוב האדריכלות עם מסורת ציורי הקיר  
 והתבליטים; הגג השטוח הוא לעתים מראית עין בלבד, כלומר כרכוב  
 המסתיר גג משופע, כפי שניתן לראות בצילומי אוויר; קירות עם  
 גימור אבן וטקסטורות אחרות מאפיין את האדריכלות לאורך כל  
 הדרך, כמו גם השימוש בצבעים, פנים וחוף, שהוא יותר תוצאה של  
 טעם אישי ואופנה, מאשר עיקרון או סגנון.

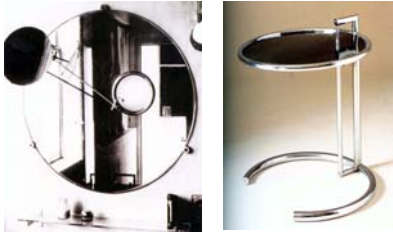
ההחלטה על הצורך בתערוכה התקבלה על ידי  
 שלטונות צרפת עוד בשנת 1907. בין השיקולים  
 היה החשש לאובדן ההגמוניה בתחום מוצרי  
 היוקרה. אפשר ששיקול נוסף קשור להקמתו של  
 'הוורקבונד הגרמני' באותה שנה (1907) על ידי  
 האדריכל הרמן מותזיוס\* - ארגון שנועד לקדם  
 את מוצריה של גרמניה בשוקי העולם. כאשר  
 הוחלט על התערוכה עדיין רווח סגנון עיטורי  
 מסורתי הקרוי 'סוף המאה' (Fin de Siècle)  
 כמו גם 'אר נובו'\*, - סגנונות, שהחלו להיחשב  
 כמיושנים ולכן נדרשו לרענון. המועד לפתיחת  
 התערוכה היה קבוע לשנת 1915. בגלל מלחמת 1914-18  
 בוטל האירוע אלא שבינתיים הוכנו  
 חלק ניכר מהפריטים, כולל קטלוג, בן 12  
 כרכים, עם ספע צילומים ואיורים. כאשר נקבע  
 המועד החדש (1924-5) כבר חל מפנה בתפיסת  
 העיצוב לכיוון יותר קליל, תעשייתי וגיאומטרי,  
 הידוע בשמות, כגון 'אסתטיקה תעשייתית',  
 'עידן הגיז', שנות ה-1920 'העליונות' - סגנון  
 שכלל, כאמור, את כל תחומי היוקרה:  
 תכשיטים, ביגוד, תסרוקות, רהיטים ועיצוב  
 פנים. בקיצור סגנון רב תחומי כמו קודמו 'האר  
 נובו' - למעט האדריכלות בצרפת, שבה כמעט  
 ולא נגעה ידם של סגנונות אלו.



לאליק, ח. אוכל.

שלמר\*, בביתן ברצלונה

של מיז הוצב פסל של גיאורג קולב\* בבריכה. יתרה מכן הקירות היו עשויים מלוחות שיש צבעוני והעמודים, שכלל לא תמכו בגג, צופו בכרום ניקל. וילה סאבוי של לה קורבוזיה כוללת לפחות ציר סימטרייה אחד. כך גם הצעתו (1931) בתחרות לתכנון המוזיאון לאמנות מודרנית בפאריז.



איילין גריי, שולחן ומראת לויין.



מיז ואן דה רוהה, כיסא ברצלונה 1929.



ברוייר, כיסא וסילי.

על מנת לאזן בין המינימליזם לדרישות המזמינים נאלצו מיז ו'ד רוי\*, כמו גם לה קורבוזיה\*, להיעזר בשרותיהם של מעצבי פנים ורהיטים. מיז פעל בשיתוף עם ליל רייך\*, לה קורבוזיה עם שארלוט פרייאן\*, גרופיוס עם מרסל ברויר\*. אבל עיצוב פנים היה ונשאר, בדרך כלל, אקלקטי; שילוב של שמרנות וחדשנות; אופנה וטעם אישי. זאת ועוד, המספר הקטן של פריטים המתאימים למינימליזם, רובם בסגנון האסתטיקה התעשייתית, לא איפשר מענה הולם לצרכים – מצב שלא מצא את פתורו עד לשנות ה-1950 ואף מעבר לכך. לעניין זה דוגמאות רבות הנראות בעליל אצל האדריכלים היותר בולטים: כורסאות 'סבתא' וכסאות טונט, בסגנון אר נובו, אצל לה קורבוזיה; שטיחים פרסיים בבית טאגנדהאט שתכנן מיז; הרהיטים הכבדים במיוחד בביתו של מנדלסון וכו'. באלה ואחרים ניכרת נסיגה יחסית להצלחת האר נובו, ביצירת מכלול אחד – הצלחה המאפיינת את עבודותיו של פ"ל רייט, למרות הטענה המוצדקת למדו, שהמושבים שעיצב מתאפיינים באי נוחיותם.

פסלים, תבליטים וציורי קיר הוזמנו לאורך כל התקופה שבין המלחמות אצל אמנים ידועים – הן על ידי אדריכלים המסווגים כ'אר דקו' והן המינימליסטים. כך למשל קרל מילס\* שעיצב את פסלי המזרקה במרכז רוקפלר בניו יורק. לכאן הוזמן גם דייגו ריברה (ציורי הקיר שלו הוסרו מכיוון שסירב להחליף את דיוקנו של לנין). פאבלו פיקאסו הוזמן לעטר את הביתן הספרדי ביריד העיצוב בפאריז (1937) על ידי האדריכל חוזה לואי סרט\* – הזמנה שתוצאתה הייתה תמונת 'גרניקה' המפורסמת, אבל לכאן הוזמנה גם מזרקה של אלכסנדר קאלדר\*. ז'אן ארפ\* ויוזף אלברס\* עיטרו קירות במעונות הסטודנטים בהרווארד בתכנונו (1949) של וולטר גרופיוס. מרכז אונסקו בפאריז בתכנונו (8-1953) של מרסל ברויר כולל ציורי קיר של חואן מירו\* וגן פסלים של איזומו נוגוצי\*.

במילים אחרות הגדרתן של יצירות, כעיתורים או אמנות מתחבר יותר להערכה ושיפוט מאשר לעיקרון כלשהו: הטוב יחשב כאמנות והרע סתם קישוט. יתרה מכן העיתורים במשמעותם הרגילה הלכו ואיבדו את משמעותם, כפי שמעיד 'הסגנון ללא קישוטים'. חלקם הוחלפו בעיתורים מסוג ה, חריצי הפרדה בין לוחות אמיתיים או מדומים ומקצתם בתוספות פונקציונליות לכאורה, כגון מרפסות, גגונים, עמודים, שקעים ובלטות.



לה קורבוזיה, וילה סבוי 1929.



פאראד, תלבושות ותפאורה ע"י פאבלו פיקאסו.



רוסולו לואיג'י, פליפו מארינטי ואוגו פיאטי 1913.



דאלי סלבדור, הפיתוי של ס. אנתוני 1946.



מאסון אנדרה, במגדל השינה 1938.

**סורראליזם (Surrealism).** תנועת אמנות שנוסדה (1924) בפאריז על ידי קבוצת סופרים ומשוררים בראשותו של אנדרה ברטון\*. השם סורראליזם נקבע (1917) על ידי גיום אפולינר\* על מנת לאפיין שני מופעים שהועלו, לעת זו, בפאריז: האחד, מחזה שחיבר בעצמו והועלה בפאריז והשני, באלט בשם 'פאראדי' (תהלוכה) שבויים על ידי ז'אן קוקטו (Cocteau 1889-1963) עבור 'הבלט הרוסי' של סרגי דיאגלב\*, עם כוריאוגרפיה של ליאונד מאסין; תפאורה של פאבלו פיקאסו\* ומוסיקה מאת הקומפוזיטור, הוטיק יחסית, אריק סאטי\* (Satie 1894-1925) - מופע שנמסר לקוקטו, שהיה אז כבן 18, כאתגר. כאשר ביקש שיאפשרו לו לביים. מסופר שתשובתו של דיאגלב הייתה 'תראה לי'. מופע זה (על פי שיחזורו) כלל כמה מאפיינים של המעבר מסימבוליזם לסורראליזם. הראשון הוא המוסיקה של סאטי הכוללת קולות של מכונות כתיבה, אזעקות, מנועי מטוס וכיו"ב. - כלומר אנטי ממסדיות בדומה לסגנון 'הרעשי' שפיתח (1913) הפוטוריסט לואיג'י רוסולו\* - סגנון הידוע בשם מוסיקה קונקרטיט או ברואיטיזם (Bruit רעש בצרפתית). השני הוא המשך שיתוף הפעולה של סאטי, עד למותו, עם אמנים המזוהים עם הדאדא והסורראליזם. השלישי הוא גילו הצעיר של קוקטו, בדומה לזה של המשוררים הצעירים שהצטרפו לדאדא\* בפאריז, בסמוך לאחר המלחמה: טריסטן (23), צרה, לואי (22) אראגון, פאול (24) אלואר, אנדרה (23) ברטון, פאול (21) סופו ועוד.

Eluard 1895-1952, Aragon 1897-1982, Soupault 1897-1990 Breton 1896-1966.

**קוקטו** החל דרכו כמשורר בהיותו כבן 11, יצירותיו, במיוחד סרטי קולנוע שביים, משלבים בין סימבוליזם לסורראליזם מבחינת המעברים בין עולם הדמיון והמציאות: 'דמו של המשורר' (1930), 'החזרה הנצחית' (1945) על פי מיתוס 'טריסטאן ואיזולדה'; 'היפה והחיה' (1945) על פי אגדה של שארל פרו מהמאה ה-17 (Perault) ולבסוף 'אורפאוס' (1950) ויצואתו של אורפאוס העוסקים במעבר עולם המתים (על פי האגדה היוונית על המשורר שירד לשאול להחזיר משם את אהובתו). כמו כן נודע בזכות איורים וציורי קיר בסגנון מיוחד של קוי מתאר. מספריו תורגמו לעברית 'ילדים נוראים', 'הורים איומים' ו'שירים מונולוגים של מחזות כיס'.

כאמור, תחילתו של הסורראליזם בקבוצת המשוררים הצעירים שהפיקו בפאריז (1919-) כתב עת בשם 'ליטראטור' (Litterature). עד מהרה החלו לארגן גם מופעי 'דאדא' בשיתוף עם טריסטאן צרה\* ופראנסיס פיקאביה\*. אבל פעילות זו הסתיימה (1922) במקביל לכל שאר אירועי הדאדא. בהמשך נעשו על ידי הקבוצה ניסויים חדשים הידועים בשם 'זרימה' (באנגלית Flow, בצרפתית Floue), כלומר כתיבה הזורמת ישירות, ללא עקבות או הקשרים מילוליים הגיוניים וכו'. את מקור הטכניקה, המאפיינת כמה משוררים מלפני מלחמי'1, מקובל ליחס לסופר הידוע בכינויו 'הרוזן לאוטראמונט' - במיוחד המטאפורה המפורסמת "..." יפה כמו המפגש המקרי בין מכונת תפירה ומטריה על שולחן הניתוחים".

המטאפורה של לאוטראמונט מופיעה עוד קודם לסורראליזם, אצל המשורר האמריקאי אנגלי הידוע ט"ס אליוט (Eliot 1888-1965) בשירו המפורסם הראשון 'האהבה של ג' אלפרד פרופורקי' (פורסם 1915). הניסוח, אמנם פחות קיצוני 'שקיעת השמש הפרושה כחולה בהרדמה על שולחן הניתוחים' אבל, לעומת זאת היא מוכרת היטב לכל אמריקאי המתעניין, אפילו במקצת בשירה.

**הרוזן לאוטראמונט** (Lautreamont 1846-1870). בנו של שגריר צרפת באורוגוואי. שמו האמיתי איזידור-לואי דוקאס. יצא לפאריז בהיותו בן 22 (1868) על מנת ללמוד במכללה הפוליטכנית. חיבר ספר של פרוזה שירית בשם 'שירת מולודורי' (1869) ועוד קובץ 'שירים' (1870). אלה הודפסו אבל לא הופצו בגלל סיגנונם האלים והחשש מפני תביעה משפטית. אין יודעים את תאריך ונסיבות מותו. הסברה, שנהרג על ידי המשטרה במרד הקומונה הפריזאית (1-1870). השירים פורסמו שוב (1891) אבל ללא הצלחה, עד שנתגלו על ידי הסורראליסטים, בזכות המטאפורות עטירות הדמיון הכלולות בהם. הקבוצה התגבשה (1924) בסופו של דבר, תחת השם סורראליזם, בראשותו של אנדרה ברטון. בשלב זה הדגש עובר מזרימה ל'אוטומטיזם' שהוא גם תרומתו העיקרית של הסגנון, הכולל, מכאן ואילך, גם היבטים, כגון קטעי זיכרונות וחלומות. במילים אחרות, ההבדל בין סימבוליזם לסורראליזם מתמקד, במידה רבה, סביב המעבר ממושגים מעורפלים של 'הארה' ו'החוויה הדתית' לתחום מוחשי יותר התואם את התפתחותה של הפסיכולוגיה כמדע.

הסימבוליזם מבוסס על הארה או חוויה דתית שמחוץ לשליטת האדם. הזרימה או האוטומטיזם של הסורראליזם ניתנים לתרגול, כפי שאכן נעשה, בטכניקות של טראנס, פסיכולוגיה, יוגה וכיו"ב. במילים אחרות, תרגום המיסטיקה והרוחניות לתופעות מוחשיות. המשמעות מבחינת האמנות החזותית באה לידי ביטוי באותן הגדרות, שכבר הועלו בהקשרים אחרים, כגון 'פרנויה מבוקרת' של



ארפ גיאן, סידור עפ"י חוקי המקריות 1916-17.



ארנסט מקס, עטיפת החלוק של הכלה 1939-40.



טאנגי איב, חוסר ראות אינסופי 1942.



קאלו פרידה, שורשים 1943

ת  
סובייקטיבית מביטה פנימה והעין השניה, האובייקטיבית, פונה החוצה אל המציאות.

בתחילת התגבשות הסורראליזם היה ספק ביחס ליכולתה של האמנות החזותית להשתלב בתהליכי היצירה האוטומטית, אבל עד מהרה הצטרפו רבים לאותו כיוון – חלקם ממקורבי הדאדא, כגון מרסל דושאמפ\*, מאן ריי\*, פראנסיס פיקאביה\*, מאקס ארנסט\*. אליהם נוספו אנדרה מאסון\* ואיב טאנגי\*, שצמחו מלכתחילה עם הסורראליזם. יוצא דופן היה האיטלקי ג'ורג'ינו דה צ'ריקו\*, שהגיע אל סגנונו (מטאפיסיקה) בשלהי מלחמ"ע, כלומר מספר שנים קודם לסורראליזם עצמו. כך גם פאול קליי\*, היחיד שלא פעל בפאריז אלא במסגרת הבאוהאוס בגרמניה. בין המקורבים האחרים השווייצרי אלברטו ג'יאקומט\*, הספרדים חואן מירו\* וסלבדור דאלי\*; הבלגים רנה מאגריט\* ופאול דלוואו\*; אלכסנדר קאלדר\* מארה"ב, רוברטו מאטא\* מצ'ילה, פרידה קאלהו\* ממקסיקו, וילפרדו לאס\* מקובה וכו'.

רבים מהסורראליסטים התמקמו, בשנות מלחמ"ע, בניו-יורק. לעת זו נוצר המגע עם צעירים מקומיים, במידה רבה באמצעותה של פטרונית האמנות, פגי גוגנהיים שפתחה גלריה לאמנות מופשטת – גלריה שממנה עתידה לצמוח אסכולה שאימצה את הטכניקות סורראליסטיות, ביניהם ארשיל גורקי\*, וילם דה קונינג\*, ג'קסון פולוק\*, רוברט מאדרוול\*, פראנץ קליין\* ועוד. אבל, דור המשך, רוברט אושנברג\* פנה כאילו בכיוון ההפוך מסורראליזם – מעין ניאו דאדא ברוחו של מרסל דושאמפ – כלומר ללא חיץ בין חפץ לאמנות.



מגריט רנה, זו לא מקטרת .



דה קונינג, אישה 1 1950-2.



דה צ'ריקו ג'ורג'ינו, שיר האהבה 1914.

**פונקציונאליזם.** האמונה, כי המתכנן, אדריכל או מעצב, אמור להתייחס בראש ובראשונה לשימושיות על פי אמות מידה של יעילות, נוחות ועלות. אותה אמונה בצורתה הקיצונית מבטלת למעשה את השיקול האסתטי, שהוא ממילא חסר משמעות בגין היותו שאלה של 'טעם אישי', 'אופנה', 'מוסכמה חברתית' וכיו"ב. אמנם לא ניתן להתעלם לחלוטין מהיבט אסתטי אבל אפשר לראותו כפועל יוצא מהשימושיות. כך למשל גשרים, אוניות, מטוסים, כלי עבודה וכו'.

היעילות היא היחס בין האנרגיה או העלות המושקעת והתוצאה המתקבלת. ככל שהשקעה קטנה והתוצאה גדלה כך גם היעילות. בהקשרים אלה ורבים אחרים המושגים טוב, יעיל ויפה עולים בקנה אחד. יתרה מכך טיבה של התוצאה ניתן למדידה אובייקטיבית. הזיקה בין יעילות ויופי היא קרוב לודאי תופעה גנטית, שיסודה קיומי. מכל מקום בטיחה, אצל האדם, בהנאה האסתטית המופקת מפעולה יעילה בין אם היא נעשית על ידו או על ידי אחרים, כגון בעלי חיים או כלים מכניים. ליעילות זיקה ברורה עם נוחות: כלי נוח לעבודה פירושו יעילות ולהפך ככל שהנוחות קטנה הטרחה מתרבה והיעילות קטנה. הטרחה יוצרת את הקשר בין הנוחות וכושר ההמצאה – קשר של שכר ועונש. לכן האביזרים הטכנולוגיים מתרבים מזה למעלה מ-100 שנים, לצורך ושלא לצורך, אבל תמיד עם הבטחה לנוחות ויעילות – יעילות המזוהה עם זריזות וקלילות והיפוכה עם הכבד והמגושם. אבל האדם כידוע הוא יצור המורכב מניגודים. כך למשל הזריזות עשויה להתקבל כפזיזות והקלילות כארעיות. לעומת זאת הכבד ואפילו המגושם עשוי להיראות כיציב ובטוח. אפשר שקיימת כאן תופעה הדומה למטוטלת הנעה מצד לצד אם לא במציאות לפחות מבחינת רוח הזמן או האופנה.

לשיקולי השימושיות באדריכלות, היסטוריה ארוכה למדי, כולל אמות המידה של יעילות נוחות ועלות. על פי הפרשנות המקובלת הנושא מופיע (25 לפנה"ס) בספרו של האדריכל הרומי וטרוביוס\*, במסגרת שלושת עקרונות האדריכלות (יופי, יציבות, שימושיות). ההבדל העיקרי הוא שטרוביוס לא קבע העדפה ביחס לחשיבות שלושת העקרונות לעומת גרסת הבלעדיות של הפונקציונאליזם הקיצוני. זיקה מסוימת לפונקציונאליזם אפשר למצוא אצל יוג'ין ויולה לה דוק\*, במחצית המאה ה-19. לדעתו על האדריכל להשתמש בגלוי במיטב הידע הטכנולוגי של תקופתו, כי רק כך תיתכן יצירתה של אדריכלות הראויה לשמה. דברים אלה נאמרו כביקורת נגד הניאו קלאסיקה של זמנו, שעשתה שימוש סמוי בברזל – לעומת סגנון התקופה הגותית (1150-1350), המושתת, בין השאר, על חשיפה כנה ואמיתית של שלד הבניין להשגת המטרה הנכספת – במקרה זה האור הבוקע דרך חלונות הזכוכית.

תרומה נוספת לפונקציונאליזם מצויה באמרה המפורסמת של לואי סאליבן\* *Form Follows Function*, כלומר הצורה כתולדה של השימוש/תפקוד, הכלולה במאמר שפרסם (1896) על נושא מגדלי השחקים. מכל מקום, תפיסתם של ויולה לה דוק ולואי סאליבן מבוססת על עקרונות הפוזיטיביזם של ההוגה אוגוסט קומט (Comte) לפיו יש לכל תופעה סיבה מוחשית, כולל הסגנון האדריכלי. במקביל קיבלה אותה תפיסה גם פרשנות הידועה בשם מטריאליזם לפיה הגורם העיקרי לשינויים היסטוריים וחברתיים יסודו בדחפים כלכליים – פרשנות המצויה ביסודו של הסוציאליזם.

ההיבט החברתי של הפונקציונאליזם, מבחינה כלכלית, פירושו מירב הבניה בעלות הנמוכה ביותר. להשגת המטרה נדרש תחילה מחקר עדכני, לא רק בנושא הטכנולוגיה של ויולה לה דוק והצורה של סאליבן אלא בעיקר לקביעת הצרכים ההכרחיים לקיום בתחום הבניה. פירושו של דבר תכנון יעיל על פי המידות המינימליות הנדרשות לחדרים, פתחים, מסדרונות וכו', כולל רהיטים ואביזרים קבועים וניידים. מהניסיון בתחומים אחרים המסקנה המתבקשת היא תיעוש ככל האפשר של הבניה ומרכיביה.

הפונקציונאליזם כיעילות וככלכליות עלה בקנה אחד הן עם סגנון המינימליזם של שנות ה-1920 והן עם הנטיות החברתיות (סוציאליזם) של אותה תקופה כמו גם 'מדיניות הרווחה' של ארה"ב בשנות ה-1930. לאחר המשבר הכלכלי (1929) ובהמשך, בכל המערב, לאחר מלחמת 2. עלייתו כמו גם דעיכתו של הפונקציונאליזם נבעה משילוב של כמה גורמים. ראשית הכישלון בפועל של הבניה המתועשת למרות כל המאמצים, שנמשכו עד למחצית שנות ה-1960. לעת זו התברר סופית כי התהליך הזול והיעיל ביותר הוא לשלב בניה באתר במיוחד יציקות, עם מרכיבים מתועשים קטנים יותר הניתנים להזמנה ומשלוח באמצעי הובלה המצויים. למרות האמון תעשית הבתים 'הקלים' המובאים בשלמותם לא נעלמה והיא עדיין משמשת במקומות לצרכים שונים בדרך כלל 'זמניים'. במקביל התפתח תחום חדש של קרוונים הנגררים על ידי כלי רכב מאתר לאתר.

סיבה שניה לדעיכת הפונקציונאליזם הייתה הכללה הדרגתית של שיקולים מסחריים ונפשיים, כגון 'רצונו של המזמין', 'יחסי ציבור'



לואי סאליבן, מיזורי.

וכו' – שיקולים שהם ממשיים, אבל מחוץ לכוונה המקורית שהייתה אמורה להתבסס על מרכיבים חומריים. הכללה זו יצרה אבסורד, כי על פי אותו הגיון אפשר לטעון שאסתטיקה והנאה אף הן משמשות את צרכיו של האדם – בקיצור הכל פונקציונאלי. כך למשל הפונקציונליזם של האנטרופולוג הידוע ברוניםלב מאלינובסקי שטען שיש לכל מנהג, חפץ, רעיון או אמונה תפקיד (פונקציה) שנועד ליישם או להציג חלק חיוני של התרבות. מגמות פונקציונליות הופיעו במוסיקה, כלומר מוסיקה שימושית (המנונים, שירי לכת וכו'). אותו הגיון הופיע במחול, ציור, פיסול, שהרי תנועה, קו, צבע וצורה אפשר שיתפקדו או שלא יתפקדו, כלומר משמשים או שאינם משמשים את מטרתם, ביעילות ושלא ביעילות.

סיבה שלישית ועיקרית לדעיכת הפונקציונאליזם היא השינוי בסדרי העדיפות החברתית. המעבר משיקום שלאחר המשבר הכלכלי ומלחמי'22 לתחושה של 'חברת השפע'. אין להבין מכך שהגורמים, כגון שימושיות, יעילות וכלכליות, נעלמו. אלה ממשיכים להתקיים אבל לא בהכרח בחזית הקדמית של החשיבה באדריכלות ועיצוב המוצר. כך גם המינימליזם שנלווה אליו כתאוס סיאמי, במשך עשרות שנים ואילו כיום הוא חוזר ומאפיין את המעטים הנמשכים אליו כפי שהיה בתחילת שנות ה-1920.

### סגנון 'לא קישוטים'. תופעה שתחילתה בשלהי המאה ה-19.

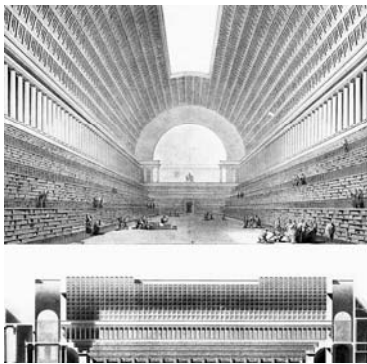
בעשורים הראשונים, כאשר הקפידו על קומפוזיציה סימטרית, ניתן לקרוא לתופעה 'קלאסיקה ללא קישוטים'. בהמשך עם העלמם ההדרגתי של הקישוטים מכלל הבניה, התופעה הולכת ומשתלבת בסגנון המודרני' עד שהיא מתמזגת, בשנות ה-1930, בסינתזה הידועה כיום בשם מודרניזם'. במילים אחרות, אין מדובר במכלול האופייני לסגנונות האחרים, אלא במרכיב אחד בלבד – הקישוט'.

אפשר שחלק מהתופעה יסודו ברתיעה ההולכת וגוברת, מעודף הקישוטים המאפיינים את סגנון ה'אר נובו', שנוסף לעומס, הגדול ממילא, של סגנונות המאה ה-19, כגון ניאו קלאסיקה, גותיקה ואקלקטיקה – במיוחד במקומות שבהם נפגשו אלה עם אלה. כך למשל בצמתים מסוימים בעיר או גרוע יותר, בדירות מגורים שהפכו למעין ערב רב, כפי שהיה מקובל באותם ימים ובמידה לא מבוטלת עד היום. במבט לאחור אפשר למצוא את 'הסגנון' בכל התרבויות מאז תחילת הבניה, בתקופות הפרה-היסטוריות ולמעשה עד היום. הנטייה, בדיעבד, היא לסווג את התופעה, מבחינה היסטורית, כבניה שימושית, כלומר מחוץ לתחום האדריכלות. אבל במבט בוחן, עשוי להתברר שבמקרים רבים נהגו לעטר בנינים שימושיים בתכלית ומאידך שלא לעטר כלל בנינים ציבוריים.

הבעיה, לפחות בחלקה, תוצאה של עצם הגדרת המושג קישוט. האם חלונות, זיזים וכרכובים הם קישוט? והאם קומפוזיציות אלו ואחרות הן תולדה של צרכים שימושיים או אסתטיים? כך או כך הקו המנחה בקטע זה מתייחס לקישוט' כאל 'תוספת' לעמוד, לקיר, לגג וכו'. זאת מתוך התעלמות, שרירותית למדי, מתופעות המצויות בתווך. צפוי קיר, למשל, הוא בו זמנית שימושי וקישוט: צפוי 'פשוט' שימושי וצפוי 'יקר' קישוט אלא שהמושגים פשוט, יקר וכו' הם רגשיים ולא ניתנים לקביעה חד משמעית ולכן ההתייחסות אליהם היא אישית ותולדה של זמן ומקום.

אפשר להצביע על תחילתו המודעת של הסגנון ללא קישוטים בשלהי המאה ה-18 - בצרפת, לפני ובמהלך המהפכה הצרפתית. הפרסום הראשון, המדגיש צורות גיאומטריות ללא קישוטים, הוא אלבום הדפסים שהוכן על ידי האדריכל קלוד-ניקולא לדו\*, שהושפע מבת תקופתו, אטיין-לואי בולה\* (ר' מינימליזם). בשני המקרים, בולה ולדו. הכוונה לאדריכלות שבה הצורה הגיאומטרית של הבניין 'מדברת' בעד עצמה ואינה זקוקה להסברים. 'אדריכלות מדברת' (Architecture Parlante) מדברת בממדיה ובנושאייה התואמים את רעיונות התקופה. סביר להניח שאלה לא נועדו לבניה אלא כאיורים בזכות עצמם, בדומה לאלבומים של ג'אנבאטיסטה פיראנזי\* שקדם להם בכמה עשרות שנים (ר' אדריכלות חופשית'). למרות שאצל לדו מופיעים לעתים גם קישוטים 'מדברים', כגון תבליטי מים שגורים מצנור ומערה המסמלים מקורות המלח בכניסה למפעל המלח ארק א סנאן (Arc et Senans) שתכנן במסגרת תפקידו כמפקח על המלח. כך גם העמודים בסגנון הדורי העתיק, ששילב בהם גושי אבן מלבניים – אולי כרמז לטכניקת יצירתם (צורת העמודים סותתה מגושי אבן מלבניים לאחר שהועמדו במקומם בבניין).

מכל מקום הפך התיאורתי של אותה 'אדריכלות מדברת' עולה בקנה אחד עם התפיסה של אב הכנסייה מארק-אנטואן לוג'יה\*, כפי שהיא מופיעה בספרו רב השפעה, 'מאמר על האדריכלות' (1759), שבו הוא דן על מקורות הסגנונות מנקודת ראות ראציונלית – כלומר ביטוי ישיר של צרכים הנובע מהמחסה' המקורי של האדם (לכאורה

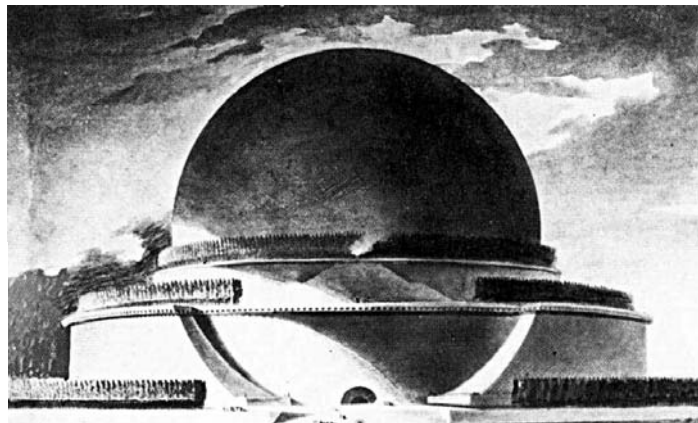


אטיין לואי בולה, ספרייה (למעלה) פנים, (למטה) חתך

שתוכננה (8-1920) על ידי האדריכל השבדי גונאר אספלונד\*, עם כי בהמשך, בשנות ה-1930, הצטרף גם הוא לזרם המודרניזם.



קלוד ניקולא לדו.



אטיין לואי בולה, סנוטפ לניוטון.

כיום, השימוש בסגנון ללא קישוטים כה נפוץ עד שכמעט אין מרגישים בו. הדגש הוא פשטות גיאומטרית, בדרך כלל, כבדה למדי, שמטרתה להפגין נוכחות, מבלי להתבלט יתר על המידה – לעתים בתוספת עמודים קולוסאליים בחזית הבניין כביטוי של רשמיות, הוד והדר. הקישוטים היחידים העשויים להופיע הם סמלים, דגלים וכיו"ב, שהם למעשה מחוץ לתחום הנחשב לקישוט. בנקודה זו, ראוי להוסיף, כי הנטייה ליחס את הסגנון למשטרים טוטאליטריים, יסודה בטעות, כפי שמעידות הדוגמאות הרבות בארץ, בצרפת, ארה"ב, אנגליה, הארצות הסקנדינביות ולמעשה בעולם כולו – ללא הבחנה בין אידיאולוגיות פוליטיות.

כבר בשלהי שנות ה-1920 היה ברור, אולי בלית ברירה, שצו האופנה פירושו 'ללא קישוטים'. אבל לחסידי הקישוט נמצאו כמה פתרונות – מקצתם מקובלים עד היום: האחד הוא תוספת 'פסלים', 'תבליטים' וכיו"ב. במילים אחרות, יצירות אמנות שברוב המקרים אינה אלא סוג של קישוט. דרך אחרת היא על ידי צפוי או 'טיפולי' זה או אחר במעטפת הבניין. כך למשל הפך אפילו הבטון החשוף לקישוט בפני עצמו. ביטול הקישוטים מאפיין אדריכלים רבים נוספים, ללא קשר עם סגנונם בהקשרים אחרים. בדרך כלל בבניינים בעלי אופי שימושי.

ההסבר במקרה זה, לפי דברי תלמידו, אברהם ארליך (בשיחה בעל פה) הוא, שבית חולים, עיקרו שימוש בהיגיינה. סביר להניח, שתפיסה זו אינה ייחודית והיא מאפיינת מקרים רבים נוספים. יתרה מכך, אפשר שעצם הפניה לאדריכלים 'מודרניים' משלהי המאה ה-19, ואילך, כאשר הקישוט רווח עדין, נבע מרצונם של המזמינים, להימנע מבזבז כספים שלא לצורך ובו זמנית להראות כמייצגי המודרניות. יש הטוענים, שחלק נכבד מהצלחתו של המודרניזם מקורו באותו השילוב.



אספלונד גונאר, ספרייה בסטוקהולם 1928.



**מודרניזם.** מושג שנקבע בשלהי שנות ה-1970 על מנת להדגיש את ייחודן של מספר מגמות חדשות הידועות בשם הכולל פוסט מודרניזם – מגמות שדחו את הסגנון המודרני המינימליסטי, כפי שהתגבש והפך לנוסחה קשוחה, במהלך השנים שבין שתי מלחמות העולם (1919-39) ובשני העשורים שלאחריהן (1945-65). במילים אחרות, מודרניזם הוא מושג ביקורתי של חסידי סגנון מסוים המגנים את קודמיהם. מבחינה זו מודרניזם מקביל לשמות אחרים הכוללים ביקורת גלויה או סמויה. השם 'גותיקה' מתייחס לשבטים הגרמנים, כלומר הברברים שהחריבו את רומא ואת התרבות העתיקה; 'מאנייריזם' פירושו 'סגנון מסוגנן' כלומר מלאכותי; 'בארוק' גזור, אולי, מהמונח 'פנינה פגומה' (בפורטוגזית Baroco); 'רוקוקו' הוא, כנראה, שיבוש של המילה צדף או חלוק נחל (בצרפתית Rocaille), אבל הדגש על נימת הזלזול שבו; 'אקלקטיות', כלומר לקטנות היא מילת גנאי, של הניאו קלאסיקנים, להעדר סגנון; 'פוביזם' הוא פראות (בצרפתית Fauve); 'קוביזם' נועד ללעוג לסגנון המציג את המציאות כקוביות; 'אר דקו' הוא קיצור של אמנות העיצוב (בצרפתית Art Décoratif) אבל לסגנון עיטור, הנוגד את עקרונות המודרניזם.

למעבר מסגנון המינימליזם למודרניזם היו כמה שלבים. תחילתו במרכז אירופה, כלומר באזורים המושפעים מהתרבות הגרמנית – במיוחד תערוכת הוורקבונד על נושא בית המגורים בשטוטגארט (1927). לכאן הוזמנו, בין השאר, שלושת הדמויות המרכזיות של המודרניזם: וולטר גרופיוס\* ומיז'ו ו' ד' רו\* מגרמניה ולה קורבוזיה\*, אדריכל שוויצרי שהתאזרח בצרפת (1930). השלב הבא היה הכנס הראשון (1928) של הקונגרס הבין לאומי לאדריכלות מודרנית (C.I.A.M.), שאורגן על ידי היסטוריון האמנות השוויצרי זיגפריד גידיון\*, בשיתוף עם לה קורבוזיה. הכנס עסק בעיקר בהחלטת חבר השופטים בתחרות (1927) לתכנון בנין חבר הלאומים בגינבה שלא להעניק את הפרס הראשון ללה קורבוזיה, בטענה שהתוכניות שורטטו בצבעי דפוס ולא בדיו כנדרש (שאר ועידות הקונגרס הוקדשו ברובן לנושאים אורבניים).

במקביל הלכו והתגבשו, באותם כנסים, הכללים המאפיינים את המודרניזם: סינתזה של תפיסות אסתטיות וחברתיות של האישים המובילים, כלומר גידיון, לה קורבוזיה, גרופיוס ומיז'ו ו' ד' רו: מינימליזם, תיעוש הבניה, פונקציונאליזם והאמונה שאלה ישנו את פני החברה. לסינתזה זו יש להוסיף את קבלתם ודחייתם השרירותית למדי של אדריכלים\* שסגנונם לא תאם את פרשנותו של גידיון ביחס למשמעותה של המודרניות. כך למשל המחלוקת ביחס לקבלתו של רובר מאלה-סטיבנס\* כנציגה של צרפת – הצעה שהועלתה על ידי לה קורבוזיה ונתמכה על ידי חברים אחרים, אבל נדחתה מכל וכל על ידי גידיון, עד שנבחר אנדרה לורסה\* במקומו. דוגמא נוספת היא ההתעלמות מאריק מנדלסון ששמו אינו מופיע כלל בספרו של גידיון 'זמן, מרחב ואדריכלות', שהיה במהדורותיו הרבות משנת 1941, עד שלהי שנות ה-1960, האורים והתומים של המודרניזם.

הצלחתו של המודרניזם הייתה פועל יוצא של התפתחויות שהן מחוץ לטווח האדריכלות. ראשית פתיחותה היחסית של בריה"מ לסגנון המודרני עד לשנים הראשונות של שנות ה-1930, כך למשל הזמנתם של אריק מנדלסון\*, לתכנון מפעלי תעשייה בלנינגרד (1925-27), ולה קורבוזיה\* לתכנון משרדים במוסקבה (1929-33). כמו כן הוזמנו לכאן ארנסט מאי (1930-4) וברונו טאוט (1932-3) על מנת לתכנן ערים חדשות. בנוסף הגיעו לכאן מסיבות אידיאולוגיות, הנס מאייר (1930-5) ואנדרה לורסה\* (1934-6). שנים אלה, כלומר שנות ה-1930, היו גם שנות משברים חמורים החל מפילת הבורסות בעולם (1929) ועד עליית הנאצים (1933).

בהמשך עברה אירופה כולה לאווירה של טרום מלחמה. הבניה נפסקה כמעט לחלוטין. מיז'ו וגרופיוס ואחרים נמלטו מגרמניה עד שהגיעו בסופו של דבר לארה"ב. במילים אחרות גל גדול ששטף הכל לפניו.

למרבה הפלא עדיין התקיימו כנסי הקונגרס האחד (1933) על סיפון אנייה בחופי יוון ממנו יצאה 'אמנת אתונה' שנחשבה שנים רבות לאבן פינה של המודרניזם בנושא תכנון העיר, והשני (1937) בפאריז, על נושא 'מגורים ורווחה'. בשלב זה הפך הקונגרס למעשה לבמה הפרטית של לה קורבוזיה – מגמה שנמשכה בשאר ההתכנסויות לאחר מלחמ"ע. אבל בו זמנית התחזק מעמדו של גרופיוס בארה"ב, ביחד עם מרסל ברוייר, כראשי המחלקה לאדריכלות באוניברסיטת הרווארד שליד בוסטון. מכאן יצאו מרבית צוותי ההוראה ששיקמו את המחלקות לאדריכלות, שנסגרו, בארה"ב, בשנות המלחמה בהעדר תלמידים. במקביל החלה גם הבניה החפוזה לשיקום אירופה מהריסות המלחמה והצורך בדיוור בארה"ב למיליוני משפחות החיילים המשוחררים.

המודרניזם, בשילוב של פונקציונליזם, מינימליזם ותיעוש, התקבל כפתרון הכרחי ללא אלטרנטיבה של ממש עד שלהי שנות ה-1950. במהלך שנות ה-1960 כאשר הלך ופחת הצורך בשיקום ובניה חברתית כן הלך והתפרק המודרניזם. הפונקציונליזם כתפיסת עולם, התיעוש כשיטת בניה והמינימליזם כסגנון, היו קשורים כמעט לחלוטין עם נושא העלות. במדינות רווחה עשירות ושבעות אין מניעה, אפילו לממשל דמוקרטי, להשקיע סכומי עתק בבניית ראווה כל עוד קיימת הסכמה של הציבור. קל וחומר חברות פרטיות עתירות נכסים ויחידים בעלי ממון.

השימושיות כיעילות בבית עם משרתים ועוזרות היא משנית, כפי שהיו הוילות שנבנו באירופה וארה"ב בשנות ה-1920. המינימליזם, כפי שכבר צוין, היה בבחינת גחמה של בעלי יכולת. שינוי מסוים חל לאחר מלחמת"ע2 כאשר גם המעמד הבינוני, שיכולתו הכלכלית מוגבלת, ביקש לעצמו תנאים משופרים. עבורם השילוב לתת מענה לשאיפותיהם של יעילות, מידה של תיעוש וכפועל יוצא אסתטיקה מינימליסטית, נתן מענה לאמצעי הכספיים – במיוחד על רקע המשכנתאות הנדיבות למדי בערבות הממשלה. במילים אחרות, המודרניזם, שלאחר מלחמת"ע2, היה במידה רבה אמצעי המאפשר מקסימום בניה בעלות מינימלית וכמעט ללא שיקולים אסתטיים. כאשר צורך זה נעלם הוא חוזר להיות מינימליזם, כלומר אסתטיקה. יש המקבלים ויש הדוחים אותה.

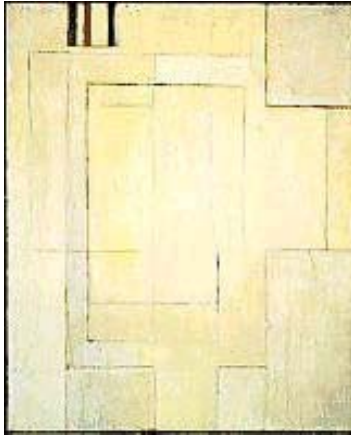
קיומו של המודרניזם מעבר לצורך הממשי נבע ממעמדם של שלושת האישים המרכזיים: לה קורבוזיה, מיו וגרופיוס. כל עוד היו אלה בחיים כך גם הדרך שהחלו בה – אלא שהם עצמם השתנו ללא הכר. לה קורבוזיה פנה לאקספרסיוניזם ולסימבוליזם, מיו לאדריכלות של בנינים ומגדלי זכוכית סימטריים לחלוטין שהיו לעתים סוג של פרסומת – בדיוק אותן תכונות שגרמו לדחייתו של מנדלסון למשל. גרופיוס שהמשיך לפעול עם צוות עוזרים מסר בידם את המושכות. כתוצאה מכך יצאו תחת שמו כמה עבודות, מקצתן מסחריות ומקצתן רומנטיות ובודאי ללא כל זיקה לעקרונות שדגל בהם. לה קורבוזיה נפטר בשנת 1965. גרופיוס ומיו בשנת 1969 והמודרניזם, למרבה הפלא, המשיך להתקיים, אמנם בתיאוריה ובכוח האינרציה עד 1979, כאשר הודח על ידי 'הפוסט מודרניזם'.

באשר למודרניזם כתופעה בין לאומית אף הוא ראוי לבדיקה. בחלק לא מבוטל של הארצות מדובר בהתפתחות מקומית ייחודית המצויה בתווך הפונקציונליזם והמינימליזם. כך למשל 'הראציונליזם' של שנות ה-1930 באיטליה המזוהה בדרך כלל, עם ג'וזפה טראני\* - סגנון שרובו בתחום האסתטיקה. כך גם בברזיל עם לוציו קוסטה\* וידידיו, ביניהם הבולט אוסקר נימאייר\*, שפעלו תחת השפעתו של לה קורבוזיה, אבל ביתר חופשיות – מעין שילוב בין הסגנון הגיאומטרי והסגנון הזורם. המודרניזם בפינלנד מיוצג על ידי אלוואר אלטו\* אלא ששוב מדובר בסגנון ייחודי, שמקורו כנראה בתפיסה האורגנית של הוגו הארינג\* (למרות שתחילה אימץ את הטיח הצבע הלבן והגג השטוח). מקובל לחשוב שהמודרניזם הובא (1931) לבריטניה על ידי ברטהולד לובטקיין\* יליד רוסיה, זאת לאחר תקופת לימודים עם הקונסטרוקטיביסטים ברוסיה, כמו גם אצל אוגוסט פרה\* בפאריז. בהמשך עבד עם ז'אן גינזבורג\* עד שהגר לבריטניה. אבל, כאשר נדחו הצעותיו בתחום הדיור החברתי (1950) פרש מאדריכלות ועסק בחקלאות, כנראה על מנת שלא יאלץ לוותר על עקרונותיו; צעד שהוא ללא ספק יוצא דופן בקהילת האדריכלים.

מכל מקום הקרובים ביותר למודרניזם היו השבדים שאימצו את התפיסה כחלק מהמדיניות הלאומית, מאז תחילת שנות השלושים ולמעשה עד היום, למרות היותם מדינת רווחה שלא ידעה עד כה כמעט כל מחסור.

השאלה היא האם נותר דבר מהמודרניזם? התשובה היא כן, בכל תחום ציבורי המחייב שילוב של כלכליות, יעילות וכפועל יוצא אסתטיקה מינימליסטית. כך למשל במדינות הנאבקות עדיין על עתידן הכלכלי – מה שאינו מונע מהן כידוע להשקיע לעתים מעל ומעבר ליכולתן.

**'ניאו דאדא' וסורראליזם.** לאחר כשלושים שנות שיכחה חזר ועלה השם 'דאדא' בתזמון מיוחד במינו שאירע בארה"ב בתחילת שנות ה-1950. על אמני אסכולת ניו יורק נמנה רוברט מאדרוול\*, שהחל דרכו בשנות ה-1930 כסטודנט לפילוסופיה, פסיכולוגיה וספרות (סטאנפורד והרווארד) עם נטייה חזקה לסימבוליזם בשירה הצרפתית (בודלר, מאלארמה וכו'). בתחילת שנות ה-1940 החליט לפנות לציור ולימודי תולדות האמנות בניו יורק (קולומביה). לעת זו נוצר קשר בינו לבין הצייר המקסיקני רוברטו מאטא\* וגולים אחרים מזרם הסורראליזם<sup>2</sup> בפאריז שהתרכזו סביב הגלריה של פגי גוגנהיים בניו יורק. במסגרת זו למד על טכניקת האוטומטיזם, כלומר הזרימה הבלתי מבוקרת של התת מודע. אותה טכניקה העתידה לשמש כבסיס לאקספרסיוניזם המופשט של ידידיו הציירים שהיו מקורבים לאותו חוג (ג'קסון פולוק\*, לי קראסנר\*, וויליאם באזיוט\* וכו'). במקביל הרבה להרצות במכללות שונות ביניהן (1950) המכללה רב תחומית 'בלק מאונטן' (Black Mountain) עם מחלקה לאמנות חזותית, בראשותו של יוזף ואנני אלברס\* ממורי הבאוהאוס לשעבר. בנוסף עסק בעריכה ופרסום מחקריו על האמנות המודרנית. בין אלה 'ציירי ומשוררי הדאדא': אנטולוגיה' (1951).



מאדרוול, 1941.



מאדרוול, יוליסס טייט 1947.

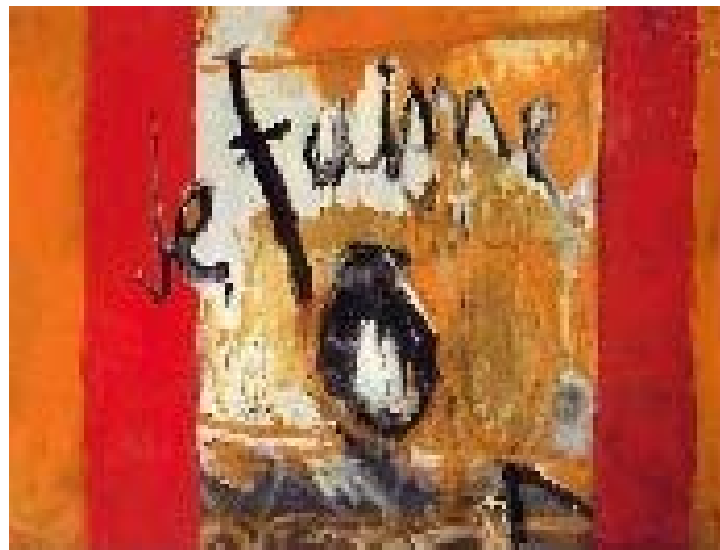


מאדרוול 1950.



מאדרוול, מלרמה.

עם כל חשיבותה של חוברת הדאדא של מאדרוול לא היא לכשעצמה שיצרה את התפנית בהתייחסות לתנועה זו. לשם נדרשו עוד כמה גורמים שחברו יחד בתזמון מיוחד. אחד מהם הוא הרקדן מרסה קאנינגהאם (1912-) שפעל, מתחילת שנות ה-1940 כרקדן וכוריאוגרף במסגרת להקת המחול של מארתה גראהאם (זכורה בארץ בזכות תרומתה ללהקת המחול בת שבע). כעבור 5 שנים (1945) יסד להקת מחול משלו בשיתוף עם המוסיקאי ג'ון קייגי (1912-). כוונתו של קאנינגהאם הייתה ליצור מחול של תנועות מופשטות ומקריות, בניגוד הן לאקספרסיוניזם והנושאים המיתולוגיים של מארתה גראהאם והן לרצף הקלאסי המופשט, של ג'ורג' באלאנשין (לשעבר מרקדני הבלט הרוסי של סרגיי דיאגילב בפאריז). לצורך זה פיתח סדרות של תנועות רובן לא שגרתיות לבלט, כאשר החיבור ביניהן, שהוא מקרי לחלוטין, נעשה על ידי הטלת מטבע או בשיטת אי-צ'ינג (I Ching).



מאדרוול, אני אוהב אותך.

קייגי למד בארה"ב אצל גדולי המוסיקאים המודרניים (ארנולד שנברג, הנרי קאול, אדגר ווארז וכו') אבל, הושפע, גם מעבודתו של המלחין הצרפתי אריק סאטי, שהיה מקורב לקבוצת דאדא סורראליזם בפאריז, כמו גם מוסיקת הרעשים של לואיג'י רוסולו (ר' פוטוריזם). מטרת קייגי, הייתה לתת, ברוח תורת הזן (Zen), ביטוי לצלילים ולדממה כמות שהם (חריקות, רשרושים, רוח, נקישות וכיו"ב). קייגי זכור גם כמי שאמר (1939) באחת מהרצאותיו: "אין לי מה לומר אבל אני אומר זאת". במילים אחרות, בדומה לקאנינגהאם הדגש על מקריות של קולות וצלילים – ללא 'סיפור' או כוונה של ריגוש ושכנוע. אלה אמורים להתרחש אצל המאזין, כמו אצל אדם בתנועה בטבע בבית או ברחוב שעניו עצומות ורק אוזניו שומעות. על מנת לשמר את אותה מקריות קייגי וקאנינגהאם פעלו כל אחד בנפרד, כאשר המפגש נוצר רק בעת המופע הראשון על הבמה. קייגי וקאנינגהאם החליטו (1951), לדבריהם ללא מטרה מיוחדת, לבקר

במכללת בלק מאונטן, שבה התקיימו גם לימודי מוסיקה. להפתעתם הוזמנו להישאר להרצות ובסופו של דבר לערוך מופע. בעת הביקור פגשו את רוברט ראושנברג, תלמיד המכללה לשעבר (1948-9) שנהג לבקר, לדבריו בזכות האווירה המפרה – למרות שלעת ז' (1949-52) למד בסדנה של מחוללי האקספרסיוניזם המופשט בניו יורק: ויליאם באזיוט\*, רוברט מאדרוול\*, בארנט ניומן\*, מארק רותוקו\* ועוד. מכל מקום ראושנברג הוזמן על ידי קייג' וקאנינגהאם להכין תפאורה לאותו מופע בבלק מאונטן – תפאורה שהצטמצמה בוד צבוע לבן, כלומר מונוכרום, קרוב לודאי בהשפעת רעיון שדה הצבע של בארנט ניומן. תפאורה זו היא גם מקור ההשראה ליצירתו המפורסמת של קייג' '4'33' (ארבע דקות ושלושים ושלש שניות של דומיה). באותה שנה בשיתוף עם קייג' הכין הדפס עקבות צמיג של מכונית על גליל נייר (6.72 x 0.42 מ') שהודבק על בד. מכאן ואילך המשיך, עוד שנים רבות לעבוד עם הלהקה, כתפאורן ולעיתים ככוראוגרף ואפילו כמשתתף פעיל. בין עבודותיו בהמשך בד שחור (1951-2) בד אדום (1953). בכל אלה ניכרת הכוונה להתנתק מהביטוי הרגשי המאפיין את האקספרסיוניזם המופשט – כוונה שתמצא את ביטוייה בסערה לא קטנה, שחולל (1953) כאשר ביקש תמונה מהצייר וילם דה קונינג\* על מנת למחוק אותה ולצבוע אותה מחדש (בהסכמתו של דה קונינג. אם, כי יש ספק אם אכן 'מחק את דה קונינג'. כנראה שצבע את צדו השני של הבד). מכל מקום אין ספק שבשלב זה החל את דרכו לכיוון ההומור שאפיין את הדאדא\*; מעין ניאו דאדא אבל קרוב יותר לשפם שצייר מרסל דושאמפ\* על גלוית תמונת המונה ליזה של ליאונרדו דה וינצ'י\*. בשנה שלאחר מכן (1954) החל לאסוף חפצים וגרוטאות שהורכבו על ידו, לעתים על הבד ולעתים כגופים תלת ממדיים, בדרך כלל עם תוספות של מריחות צבע וקולאג'ים. כעבור שנה (1955) הציג יצירה בשם 'מיטה' שהיא למעשה המיטה שלו עצמו שבוצעה במקביל לתמונה בשם 'דגל' של ידידו ז'יספר ג'ונס (לשניהם הייתה סדנה באותו בנין).

חשיבותם של ראושנברג וג'ונס נובעת, בין השאר, בזכות יצירת הגשר בין ההפשטה והאמנות המתארת (פיגוראציה), שפתח את הדרך ל'אמנות הפופ' וזרמים אחרים בעשורים הבאים. מכאן קצרה הדרך אל האמנות המושגית למעשה 'אמנות רעיונית' (Conceptual Art) הכוללת מיצגים, מייצבים, אמנות אדמה וכו'. במילים אחרות, אירועים חד פעמיים, שמטרתם, בין השאר, להוציא את האמנות מהתחום המסחרי: יצירת אמנות שאינה מוצר הניתן לקניה או מכירה. אותה תפיסה מופיעה, בשלהי המאה ה-20, גם באדריכלות, תחת הכותרת 'סוף האדריכלות' (1992). לכאורה, מעבר האדריכלות מהתחום המוחשי לרעיוני המשלב מרכיבים ברוח המשלבת פוטוריזם, דאדאיזם וסוראליזם, כלומר עתידנות, ייאוש אופטימי וזרמי מחשבה (ר' גם אדריכלות חופשית). למרות שבפועל רבים מהאדריכלים, כמו האמנים 'המושגיים' ממירים, ללא היסוס רב את הרעיון בעשייה מוחשית.

**'ביט' (Beat)** – קבוצה שהייתה לשם נרדף לתנועה חברתית ('דור הביט' או

'ביטניקים'. מכאן גם שמה של להקת הביטלס (Beatles). על קבוצה המקורית נמנו הסופר ז'אק קרואק (Kerouac 1922-1969), שקבע את השם 'ביט' ואת עקרונות התנועה כולה: מחד, אהבת חיים, סקס, סמים, נסיעה מהירה (אופנועים) וזן בודהיזם. מאידך, שנאת שעונים מעוררים, לוח זמנים, מפות דרכים, כסף, משכנתאות, פנסייה וכל שאר סממנים של 'התרבות האמריקאית'. המושג 'ביט' התפרש תחילה כעייפות, בהמשך כקצב ולבסוף כהתעלות רוחנית (Beatic). מבחינת הסגנון הדגש הוא על כתיבה זורמת, בקצב הג'ז, ללא תוכנית, ללא עריכה או הגהה. על עקרונות אלה מבוסס קובץ השירים הראשון 'הצעקה' (Howl 1957) של אלן גינזבורג (1926-97) וספר הפרוזה 'בדרכים' (On the road 1957) של קרואק, שנכתב בשלושה שבועות. בדיעבד הסגנון זכור כיום בזכות השיר 'קדיש לנעמי' (1961) של גינזבורג העוסק בחייה ומותה של אמו שהייתה מאושפזת שנים רבות במוסד לחולי רוח. חלק ניכר מפעילות התנועה, בנוסף למסעות באופנועים, התרחש במועדוני לילה בחוף המערבי ובניו יורק, בהן קיימו ערבי קריאה וג'ז, כולל 'במות פטפוט' מהן ניתן לכל אחד להביע את העולה על דעתו מבלי שבהכרח יקשיבו לו.

**פוסט מודרניזם**. הדעיכה של המודרניזם<sup>2</sup>, באדריכלות במהלך שנות ה-1970 והמעבר ל'פוסט מודרניזם' מבטא בין השאר את סוף עידן הבניה החברתית רבת ההיקף שלאחר מלחמת 1914 וגל הילדים הידוע בשם 'בייבי בום' (Baby Boom), שהגיעו לפרקם במהלך שנות ה-1960. מכאן ואילך התחזקה תחושת השפעה בארצות המפותחות. במקביל דעכה חשיבותו של הפונקציונאליזם כתיאוריה חברתית האמורה להבטיח את אמצעי הקיום הבסיסיים, כלומר מזון, מגורים והשכלה וכו'.

גם בתחום האסתטי הועלו ספקות ביחס להנחות היסוד של המודרניזם<sup>3</sup>. במילים אחרות האם מדובר, כפי שסברו, בחוקים קבועים או בסיסמאות אופנתיות, העדפות אישיות ואפילו גחמות. יתרה מכך אם כך הדבר כיצד לא הבחינו 'האבות המייסדים' שלמעשה כל פועלם היה החלפת המתכונים המסורתיים, חסרי בסיס מוצק במתכונים חדשים גחמתיים לא פחות? כך למשל האם חומרים וטכנולוגיות חדשות הם הבסיס לאדריכלות אמיתית חדשה? (ויולה לה דוק); האם הצורה תמיד נובעת מהשימוש? (סאליבן); האם יש זיקה בין קישוט ופסע? (לוס); האם יש צורך בהפרדה בין שלד למחיצות? (לה קורבוזיה); האם פחות הוא יותר? (מיזו); האם תיעוש הבניה הכרחי? (גרופיוס). בסופו של דבר כל 'בנין' המודרניזם פורק ולא על ידי יריבו אלא על ידי המודרניסטים עצמם, כאשר התברר שכל אחד מהם הפר את הכללים שהוא עצמו קבע (ר' מודרניזם).

'הפוסט מודרניזם' הוא בין השאר ביטוי לפלוראליזם חברתי. אי לכך מתקיימים בו כמה וכמה זרמים מקבילים לעתים מנוגדים. בין אלה, החזרה לעקרונות הקונסטרוקטיביזם הרוסי; לסגנונות הניאו-קלאסיקה, הניאו-בארוק, 'אר דקו', 'דה סטיל'; כמו גם 'מינימליזם' קיצוני מול 'אקספרסיוניזם' אישי חסר מעצורים ואפילו, בשנות ה-1990, 'דה-קונסטרוקטיביזם', שמקורו בפילוסופיה ואשר תורגם לשפת האדריכלות כפירוק הצורה עצמה – מעין אנרכיזם או כאוס היוצר צורה חדשה.

למרות נפילתו של המודרניזם עדיין לא נמצא ההיסטוריון שינסה לחבר מחדש את תולדותיה, של אדריכלות המאה ה-20. תופעה זו נובעת במידה רבה מגישתו של הפוסט מודרניזם עצמו להיסטוריה ולא כל שכן הדקונסטרוקטיביזם, המפורר את הרצף ברוח האמירה: מרוב עצים אין רואים יער. גורם נוסף, במיוחד באדריכלות, נובע מהקשר בין חינוך והסגנון הרווח. כך למשל, האקדמיזם בצרפת המשיך לכבד את חינוך והסגנון הרווח. עד שלהי שנות ה-1970, בסגנונות העבר, למרות שאלו כבר היו בבחינת ארכיאולוגיה, ללא קשר למציאות. הפוסט מודרניזם, לעומת זאת, מחייב הכרות עם כל הסגנונות מקלאסיקה ועד למודרניזם – עומס שהוא קרוב לודאי בלתי סביר.

גורם לא פחות חשוב לנפילת כל סגנון, כולל הפוסט מודרניזם, נובע מכמה תופעות שליליות המובנות במערכת החינוך. בין אלה הדילול המתמיד של העקרונות שתוצאתם צמצום

לנושאות המנותקות מהעשייה עצמה – ותק שרק בודדים מצליחים להתגבר עליו וגם זאת בצורה חלקית. אין זה מקרה שכה רבים מבין 'האבות המייסדים' של המודרניזם במאה ה-20 צמחו מחוץ למערכת האקדמית או ששהו במסגרתה רק תקופה קצרה (פרנק לויד רייט, אוגוסט פרה, וולטר גרופיוס, מיזו' ד ר, לה קורבוזיה).

הכפייה המחשבתית או 'שטיפת מוח' היא תופעה מובנת בכל מערכת לא כל שכן כאשר מדובר בחינוך צעירים – תופעה, שבחלקה לפחות, היא הכוונה עצמית על מנת להשתלב ולא להיפלט מהמסגרת. אלה המשלימים מסלול סיכוי רב להגיע לרמה טובה אולי אף מעבר לכישוריהם הטבעיים. אבל הזמן הנדרש להתנתק מאותה 'שטיפת מוח' ארוך ומייגע, לעתים כפול ויותר ממשך מסלול הלימודים עצמו וגם זאת מותנה בכוח רצון והתמדה. לעומת זאת לבאים מבחוץ בלימוד עצמי, כלומר לאוטודידאקטים סיכוי להגיע מהר יותר לביטוי עצמי. אבל המדובר בשביל צר ואפל, שקל מאוד ללכת בו לאיבוד – שביל המתאים לבודדים. יתרה מכך, סכויי ההצלחה בו קטנים מאוד בדרך כלל בעתות משבר ומהפכים, כפי שאירע לאותם 'אבות מייסדים'.

הפוסט מודרניזם, מכל מקום, אינו ייחודי לתחום מסוים. כדוגמה ניתן להביא ציטטה, בתרגום חופשי, לנושא המודרניזם והפוסט מודרניזם, ממאמר, משנות ה-1980, של אומברטו אקו, המתייחס לספרו 'שם הורד':

בין השנים 1965 והיום התבררו סופית שני רעיונות: העלילה יכולה להתרחש כציטטה בעלילה אחרת והציטטה יכולה להיות פחות 'חמקנית' מאשר העלילה המצוטטת.

'פוסט מודרני' הוא מושג רב שימושי (Bon à tout faire) והוא מתאים לכל אשר המשתמש בו חפץ. אין הפוסט מודרני מושג כרונולוגי אלא מושג רעיוני או ליתר דיוק דרך פעולה. אפשר לומר שלכל תקופה יש פוסט מודרניזם משלה.

במודרני או שאתה מקבל את חוקי המשחק או שאתה דוחה אותו - אבל הפוסט-מודרני פירושו שניתן לקבל את הדברים ברצינות גם



האנס הולייך, תערוכה בוונציה.

מבלי להבין אותם. זוהי המעלה שבאירוניה, שהרי ימצא תמיד מי שמקבל את האירוניה ברצינות.

הקולאגיים של פיקאסו, בראק וגרי, הם מודרניים ולכן נדחים ע"י רוב האנשים 'הנורמלים'. הקולגיאיים של מקס ארנסט הם פוסט-מודרניים. אם כך אז: ראבלה, סטיין, ובורחס הם פוסט-מודרניים. זו גם הסיבה שאותו אמן עשוי להיות מודרני ופוסט-מודרני בו זמנית, או לסירוגין, או בזה אחר זה.

'הפורטרט' של גויס הוא מודרני, 'הדבלינאים' עוד יותר. בקיצור הפוסט-מודרני אינו מחייב את הרס העבר אלא את שיקולו מחדש. יתכן שפוסט מודרניזם אינו אלא שם מודרני של הסגנון הקרוי 'מאנייריזם', מבחינה מטא-היסטורית.

בכל היסטוריה מגיעים לתקופת משבר - אם לצטט את ניטשה ב'מחשבות שמחוץ לעונה' - הנובעת מהנזק האפשרי מעצם לימוד ההיסטוריה: העבר מעצב אותנו, מעיק עלינו, סוחט אותנו.

האוואנגרד ההיסטורי (ברמה המטא-היסטורית) מנסה לסגור חשבון עם ההיסטוריה 'הבוז' (לאור) לירח' אומר הפוטוריסט: זהו הפוטוריסט שבכל התקופות.

ניתן להחליף את המילה 'ירח' בכל מילה: 'העלמות מאוינון' הוא מחווה אוואנגרדי טיפוסית: מעבר לכך האוואנגרד בציור מבטל, משחרר, מגיע למופשט - מאבד את הצורה משאיר את הבד לבן - חותך אותו שורף אותו. באדריכלות זה קיר הזכוכית, הבניין כעמוד, הצורה הגיאומטרית הטהורה והמינימום. בספרות זה הרס הדיבור, הקולאג', הדממה, הדף הלבן; במוסיקה זה המעבר מהא-טונאלי, לרעש ולדממה המוחלטת.

אבל מגיע הרגע כאשר האוואנגרד אינו יכול להתקדם יותר - מאחר ויצר את שפת העל, המדברת על הטקסט הבלתי אפשרי (אמנות קונסטואלית).

תשובתו של הפוסט-מודרני לאוואנגרד (המודרניסטי) היא: מאחר ואי אפשר להרוס את העבר מפני שהריסתו מוליכה לשתיקה - אין ברירה אלא לחזור אליו - אבל באירוניה ולא בתמימות. אני חושב על הפוסט-מודרני כעל אדם האוהב אישה תרבותית מאד ויודע שאינו יכול לומר לה: 'אני אוהב אותך עד טרוף' מפני שהוא יודע שהיא יודעת שהוא יודע שמילים אלו כבר נאמרו ונכתבו פעמים רבות מדי. אבל יש פתרון. הוא יכול לומר: 'כפי שכבר אמרו זאת פעמים רבות בעבר אני אוהב אותך עד טרוף'.

בנקודה זו, עקפנו את ההיתממות המזויפת, אמרנו ששוב איננו יכולים לדבר בתמימות ועם זאת אמרנו את אשר רצינו לומר. אם האישה מקבלת דברים אלו, הרי שלמרות הכל קיבלה גם את הצהרת האהבה - כאילו קיבלה את אתגר העבר (והניסיון), למרות חוסר התמימות, בידעיה שכבר הכל נאמר. עובדה שאין להכחיש אותה.

**ביצועים.** תופעה כלל אנושית, שבה העשייה עצמה גוברת על כל שיקול אחר - לעתים עד לקיצוניות בלתי מובנת כגון הפירמידות הגדולות במצרים, החומה הסינית ועוד אחרות פחות מרשימות. קרוב לודאי שהמדובר בהתמד המזין את עצמו והרבה מעבר לסיבות שגרמו להיווצרותו.

כך למשל מרוץ החימוש בנשק גרעיני וקונבנציונלי, כמו גם השמדת יערות וזיהום הסביבה. במקביל מתקיים ביצועים בירוקרטי - הפועל על פי אותם חוקי ההתמד, של עשייה כמעט לשמה בתחומים רבים.

מרגע שכוללים צרכים לא קיומיים בסיסיים נפתחת הדלת לתהליך המעוות בסופו של דבר את הכוונה המקורית שלה נועדה העשייה. כך למשל תיאורית השימושיות, שנודעה ממחצית שנות ה-1920 בשם פונקציונאליזם<sup>2</sup>, הייתה מעוגנת בצרכים חברתיים ממשיים. דהיינו תכנון יעיל, נוח וזול של מגורים ומוצרים. אבל להמשכו בשנות ה-1960 הייתה לעתים קרובות מדי השפעה הרסנית: דירות קטנות מדי עם גימור לא ראוי כתוצאה מכך בזבוז משאבים הן על הבניה עצמה ובמיוחד על שיפוצים והרחבות. כל זאת בנוסף למראה האסתטי או ליתר דיוק העדר כל יחס לנושא זה.

אל הביצועים התרבותי, במיוחד האדריכלות, נמשך בדרך כלל ציבור המחפש תעסוקה בתקווה שתהא מעניינת, מכניסה וקצת אמנותית. במילים אחרות, ציבור הנמשך לכיוון היצירה, בנסיבות חברתיות וכלכליות מסוימות ונמלט ממנה בנסיבות משתנות. תופעה הנוגדת את האמנות עצמה האמורה להיות עשייה מתוך דחף פנימי.

התוצאה, של תופעת הביצועים, היא הקושי הרב לגרום למהפך בכיוון הנגדי דהיינו מהעשייה לאמנות, כמתבקש בנסיבות היסטוריות מסוימות. חלק ניכר מהאמנות לאורך כל ההיסטוריה יסודו בביצועים ורק לעתים נדירות מתרחש מהפך כללי, כפי שקרה ביוון הקלאסית, ברנסאנס, ובשלהי המאה ה-19 - כמו גם באדריכלות

שנות ה-1920, שהיה ביסודו רוחני, למרות הנטייה לפונקציונאליזם, שהוא ביצועי במהותו.

המשפט האחרון מחייב הסבר מסוים. כל מהפך או מהפכה, נובעת מהשאיפה לשינוי שביטוי, בדרך כלל, בצורת קרע קיצוני. באדריכלות ועיצוב אומצו התפישות של הפוטוריזם שביקש להרוס את העבר – תפישות, שאומצו גם על ידי הדאדא. השילוב של אלו ואחרות, ביניהן כאמור הפונקציונאליזם, עם סגנון המינימליזם המודרני הוא שיצר את המודרניזם. אבל, הכרות קרובה יותר עם הנפשות שגרמו למהפך מגלה שהיה ביסודו רוחני ולא עשייה בכל מחיר. עם זאת אין להכחיש שעם הזמן חלה תפנית ביצועיסטית, לפחות, אצל חלק מאותם מחוללי המהפך משנות ה-1950 ואילך (ר' מודרניזם).

בסופו של דבר, הביצועים הוא טפיל המרוקן מתוכן כל תנועת אמנות שאליה הוא מתחבר. למרבה הצער יתכן, כי התופעה היא תכונה אנושית המחייבת מאמץ רב על מנת להתגבר עליה – הרבה מעבר לאמצעים הידועים לנו בשלב זה. וכמו כל טפיל מטבעו שהוא אופורטוניסטי ומתחבר ומשרת אדונים שונים בתקופות שונות: החל מקיסרים, עבור דרך הבורגנות הגדולה של המאה ה-19 ועד לבירוקרטיה הגדלה והולכת מאז מחצית המאה ה-20.

**אדריכלות חופשית** היא השאיפה ליצור ללא מגבלות חיצוניות של פאטרונות, עלות, וקשיים טכניים. במילים אחרות אדריכלות, המושתתת רק על כוח הדמיון, הרצון והכשרון. כאן המקום להוסיף כי אין מדובר בקריטריון של שיפוט מאחר והיא יכולה להיות טובה, גרועה או שגרתית כמו זו המוזמנת. את האדריכלות החופשית ניתן ליישם בשלוש דרכים עיקריות: רעיון מופשט, עשייה בפועל והמחשה חזותית. האדריכלות החופשית כרעיון, קודמת, אולי, את כל שאר ההתגלמויות. הכוונה לתחושת המקום, כגון המערה, המעיין, החורשה ואפילו העץ הבודד וחריצי הסלעים, כמשכנם של אלים ורוחות. מעלתה של האדריכלות החופשית כרעיון נובע מעצם היותה מופשטת לחלוטין, הקיימת רק בכוח הדמיון המתבסס על מראה עיניים או תיאור המילולי. כך למשל סיפור מגדל בבל ועוד אין ספור ארמונות היכלים ומקדשים, שנוצרו 'בהבל פה' תרתי משמע מאז ועד היום.

העשייה בפועל להמחשתו של רעיון או תחושה, היא דחף המאפיין קבוצות רבות של האנושות, החל מהתקופה הניאוליטית ועד היום. אדריכלות חופשית בהקשר זה היא עשייה שמעבר לצורך מוחשי - בדרך כלל, מבני ענק, ללא התחשבות בגורמים כללים וקשיים טכניים. בין הדוגמאות הבולטות אפשר להצביע על המגאליטים, הפירמידות והמקדשים של מצרים, הזיגוראטים בנהריים, המקדשים של יוון העתיקה, כגון בניני האקרופוליס באתונה ובעל בק בלבנון, הפנתיאון ומרחצאות קארקאלה ברומא, כנסיית הגיה סופיה באיסטנבול, הקתדרלות מהתקופה הגותית במערב אירופה והטאג'י מאהאל בהודו. בכל אלה המדובר בחופש הפעולה והביטוי של המזמין, כלומר, החברה, השליט או שניהם יחד. גם אם ידוע שמו של היוצר, בעת העתיקה, מעט מאד ידוע עליו, כי מעמדו משני, מעין בעל מלאכה העושה את רצון בעליו. השינוי ביחס לאמנים, כולל האדריכלים מתחיל בביוגרפיות שפרסם ג'ורג'יו וואסארי בספרו 'חיי אמנים מפורסמים'. (1550 מהדורה שניה 1568). עם זאת, עדיין, הדגש הוא על הקונצנוס, הן סגנונית והן ביחסי התלות של היוצר והמזמין. באשר לאדריכלות חופשית, המבוצעת בפועל, שהיא מעבר לצרכים, לאפשרות כלכלית ולידע טכני המצוי, נראה כאילו חלפה ועברה, לפחות זמנית, מן העולם, עם תחילת הרנסאנס. היוצא דופן, בהקשר זה, הוא כיפת הקתדרלה בפירנצה, שתוכננה על ידי פיליפ ברונלסקי, - במידה רבה בליט ברירה, כי לא נמצא אדריכל אחר שיקים אותה ללא פיגומים, כפי שדרשו אבות העיר. אותה כיפה מסמנת גם את המעבר מהגותיקה לעידן החדש בזכות ממדיה, שהיו על גבול, אם לא מעבר, לידע הטכני של אותה תקופה. מאותה סיבה מקובל לקרוא לכנסייה זו בשם 'דואמו', כלומר 'הכיפה', שהיא גאוותה וסימלה של העיר בדומה לכנסיות הגותיות. אבל גם שונה: הגותיקה נוצרה על ידי אלמונים, בעוד שברונלסקי, כבר שייך לעידן החדש שבו האמן אינו עוד בעל מלאכה הנשמע לקול אדוניו אלא נושא דברה של החברה.

ברונלסקי הוא גם ואולי לא במקרה, אביה של הפרספקטיבה (1410), כפי שהיא מוכרת לנו כיום. לעניין זה יש להוסיף את תרומתו של ליאון באטיסטה אלברטי שידע, בזכות השכלתו וכישרונו, לתרגם לנוסחה גיאומטרית (1435) את התגלית של ברונלסקי, שהייתה עדיין אינטואיטיבית ביסודה. מכל מקום, המצאת הפרספקטיבה יכולה לשמש כנקודת מוצא לדיון על נושא האדריכלות החופשית כהמחשה חזותית. מכאן ואילך כל אשר נדרש לאמן הוא דמיון ורצון. מאסאצ'יו\* ממקם את 'הצליבה' (1427) בחללה של

אדריכלות בסגנון רומי. כך גם הרקע בתבליטי 'דלתות הזהב' (1425-52) של לורנצו גיברטי; 'הלקאת ישו' (1450) של פיירו דלה פראנצ'סקה; שמייחסים לו או לפראנסיסקו די ג'ורג'יו את האזור המפורסם של עיר אידיאלית. לאלו ניתן להוסיף את הכנסייה בתמונת 'ישו מוסר מפתחות הכנסייה לפטר הקדוש' (1480-2) של פרוג'ינו; 'הפרספקטיבה המטעה' (Trompe-L'oeil) בכנסיית ס' מאריה ליד ס' סאטירו, במילאנו (1481) של דונאטו בראמאנטה; הכנסייה ברקע תמונת 'נשואי הבתולה' (1504) והרקע לציור הקיר 'אסכולת אתונה' (1508) שניהם של רפאל\* (לפי ואסארי רפאל נעזר בידידו בראמאנטה ואולי גם באדריכל באלדאסרה פרוצ'י\*. עם זאת ניכרת גם השפעת פרוג'ינו שאצלו למד לפני בואלורומא). משלהי הרנסאנס כלומר תקופת המאניריזם שרדו גם שני ספרים מאוירים 'על האדריכלות' האחד של סבאסטיאנו סרליו (התפרסם 1537-47) והשני של אנדראה פאלאדיו (1570). אבל, שניהם בבחינת ספרי עזר המעוגנים בסגנון של זמנם. קיימים אמנם שני ספרים קודמים באחד של וטרוביוס (25 לספירה) והשני של ליאון באטיסטה אלברטי (1485), אבל שניהם ללא איורים.

סימנים מוקדמים של אדריכלות חופשית אפשר למצוא אצל אמני הגותיקה המאוחרת כגון פייטרו לורנצטי\* מסיינה, תאדו גאדי (Gaddi נפטר 1366), מתלמידיו של ג'וטו\*, מפירנצה, והאחים לימבורג\*, שפעלו בחצר דוכסי בורגונדיה (לפני 1413) כמאיירי ספרים, הכוללים כמה מהדוגמאות היפות ביותר של אדריכלות התקופה - רובם תיאורים מדויקים ומרהיבים, מעבר לכל מציאות, של ארמונות, וגם אדריכלות דמיונית, כנראה, בהשפעת ההדפסים של תאדו גאדי. ניתן למצוא איורים בודדים, מוקדמים עוד יותר, שנעשו על ידי אמנים ביזאנטים ומוסלמים - כל זאת ללא קשר עם המצאת הפרספקטיבה. אדרבא בכמה מקרים דווקא התיאור הספונטני חושף כוח דמיון העולה על אלו, שנעשו מתקופת הרנסאנס ואילך.

בדוגמאות, שהובאו עד כה עדיין לא מדובר באדריכלות חופשית במלוא מובנו של המושג, שהוגדר כעשייה החופשית מפאטרונות פרטית או ממסדית. אי לכך ראוי להתמקד באותם מקרים שבהם מתקיימים כל התנאים האמורים. למרות שסביר להניח שלא יתכן מצב של חופש מוחלט בכל תחום שהוא, אין זה מונע את הרצון לשאוף לכך, כפי שצוין מלכתחילה. כך למשל, רעיונות שהעלה ליאונרדו דה וינצ'י\* ביומניו. אלה לא רק שהיו חופשיים מכל פאטרונות אלא גם נכתבו בכתב סתרים על מנת להקשות את קריאתם. לכן סביר להניח שיעד אותם לעצמו. אם הייתה לו מטרה להגשים אותם בבוא היום, הרי שלא ידוע לנו על ניסיון כזה. דוגמא נוספת הם הרישומים של ז'אן ז'אק ל'יקה\* (Lequeu 1757-1825), אטיין לואי בולה\* וקלוד ניקולה לזו\* מהשנים שלפני המהפכה הצרפתית. גם כאן לא ידוע על ניסיון או רצון ליישום הרעיונות. אדרבא מדברים, שכתב בולה, למשל, נראה שהכוונה הייתה רק לביטוי גרפי של רעיונותיו. באותו הקשר ראוי לציין עוד שני יוצרים, שגם הם, כמו ל'יקה ובולה, בני המאה ה-18. האחד, ג'ובאני באטיסטה פיראנזי\* והשני ג'ובני פאולו פאניני\*, אבל בהבדל אחד עיקרי: איוריהם, מדהימים ככל שיהיו, נועדו מלכתחילה למכירה, שגם היא, במידה מסוימת, סוג של פאטרונות. עם כי האיורים של שניהם, פיראנזי ופאניני, העוסקים באתרים מוכרים הם דוגמא טובה ליכולת של הפרספקטיבה לעורר תחושה של מציאות מעל ומעבר למציאות עצמה ולא כל שכן הצילום שהוא לכאורה יותר 'אמיתי'.

האדריכלות, כמו האמנות ובמיוחד החופשית, עוסקת בעיקר בתקשורת של היוצר עם עצמו בדומה ליומנים אישיים. מקצתם נכתבים בידיעה שאחרים עתידים לקרוא אותם ביניהם, למשל, הסופר מרסל פרוסט, שגם פרסם אותם זמן קצר לפני מותו. אבל יש שנועדו לעיני המחבר בלבד ופרסומם לאחר מותו נעשה שלא בידיעתו ולעיתים בניגוד מפורש לרצונו, כפי שארע לכתביו של הסופר פראנץ קאפקא.

המקבילה לתופעה זו באמנות חזותית כולל אדריכלות הן הסקיצות הרואות אור, בדרך כלל, לאחר מותו של אמן. בין הבולטים מן העבר ראויים לציין הרישומים, הפרטיים, של רמברנדט\* ג' ב טייפולד\*. לעומת זאת ידוע שמיקלאנג'לו\* השמיד את הסקיצות, שהכין עבור הקאפלה סיסטינה ברומא, אולי מחשש להעתקות וחיקוקים. לעניין זה ראוי להוסיף שהנהוג להרבות בפרסום מיידית של סקיצות הוא חדש יחסית, בעיקר לאחר מלחמת"ע, במיוחד אלו של אמנים ידועים. מכל מקום אין ספק שיומנים אישיים וספרותיים, כמו דפי סקיצות באמנות החזותית, הם שלב רב משמעות בהתפתחותה של היצירה החופשית - שלב שכמעט ולא שרד ממנו דבר מהתקופה שלפני המצאת הנייר.



ז'אק ל'יקה

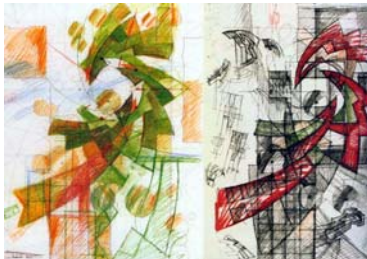
המצאת הנייר מקורה, כנראה, בסין בשלהי המאה ה-1 לספירה. הטכניקה הגיעה למערב רק במחצית המאה ה-14. נייר זה שהיה עשוי, בדרך כלל, מבדי פשתן שנים, התאים במיוחד לכתיבה, לרישום ומה שחשוב עוד יותר היה מחירו הסביר, יחסית לקודמו שהיה עשוי מעורות בעלי חיים. יצור הנייר מתאית, כלומר עץ, התפשט בעיקר במאה ה-19, עם כי, עד היום, נייר איכותי לציור הוא נטול עץ, כלומר עשוי מבדי פשתן. אפשר שהתחלת השימוש בנייר במחצית המאה ה-14, הייתה אחד הגורמים החשובים לקידומה של אמנות הרנסאנס, כשם שצבע השמן, שמקורו בצפון אירופה, מסמן את המעבר לסגנון המאנייריזם בציור ואילו הצבע המתועש ושפורפרות הצבע, הם שאפשרו את היציאה לטבע ופריחתו של האימפרסיוניזם.

הסקיצות של יוצרים, שפורסמו ולא פורסמו, הן תחילתה של האדריכלות החופשית ולעתים הדבר עצמו. לעניין זה אין הבדל באם אותה סקיצה היא רישום, דגם תלת מימדי, צילום תחריט או הדפס, שהם, מזה מאות שנים, חלק בלתי נפרד מהתרבות חזותית או לפי אנדרה מאלרו 'המוזיאון של הדמיון', המבוסס ברובו על רפרודוקציות ולא על ראית היצירות עצמן - תופעה שהלכה והתחזקה בזכות הקידמה הטכנולוגית בשיטות ההדפס.

טכנולוגית ההדפס מקורה, כמו הנייר, בסין הגיעה למערב במקביל אליו, במחצית המאה ה-14, כלומר כמאה שנה לפני המצאתו ('1455) של יוהנס גוטנברג, שעיקרה הוא פירוק הכתוב לאותיות נפרדות.

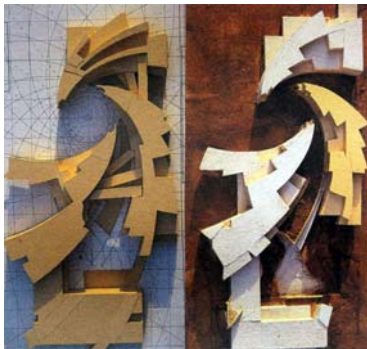
אין ספק שמאז ימיו הראשונים של ההדפס והדפוס חלו שינויים רבים ביניהם שניים מהותיים: האחד, הצילום ובמיוחד הצילום הצבעוני, והשני, ההדמיה הממוחשבת, שהיא, הפיתוח המבטיח ביותר לקידומה של אדריכלות חופשית כתחום עצמאי, בדומה ואולי אף מעבר לתשלובת של הנייר, העיפרון והפרספקטיבה, בתקופת הרנסאנס, למרות שהם עדיין השולטים בכיפה.

מעלותיו של המחשב הן בכתיבה והן בהמחשה אדריכלית, נובעים מהקלות היחסית שבה ניתן לשנות ולתקן. כלומר, אין צורך למחוק, לשכתב או להתחיל מחדש. אבל 'קלות' זו היא גם חיסרון, שעיקרו העדר טיטות או סקיצות, שבהן מתרחשת המטמורפוזא, ההופכת את החומר הגולמי ליצירה חיה. למרות שלכאורה ניתן לשמר גם במחשב את השלבים השונים. אפשר שהגורם לכך הוא מיומנות ואפשר שהמדובר בתופעה שמקורה יותר עמוק – בזיקה שבין היד והרגש. מכל מקום הסקיצה והתהליך הם לעתים אותה אדריכלות חופשית. זאת ניתן לראות בביורר בשלבי ההדפס אצל פיראנו, פאניני, ברישומים של אריק מנדלסון\*, לה קורבוזיה\* ועוד רבים.



הקר צבי, סקיצות ומודל של בייס יהודי בברלין החמנייה 1990.

בסיפורות, כמו באמנות חזותית, יש דוגמאות של יצירת יש מאין 'במכה אחת', ללא הכנה מוקדמת וללא תיקונים שלאחר מעשה - כך לפחות על פי כמה עדויות, ביניהן האמירה 'פיצוח הנוסחה וכל היתר ליטושי המיוחסת למיכלאנג'לו. אבל, כל המכיר מקרוב את דרך העבודה של רבים, טובים ומפורסמים, אמור להיות מודע לתהליך שונה מאד. חשיפת התהליך מגלה את הדו שיח הפנימי, הסמוי בדרך כלל. הפרשנות בכל תחום, כולל האמנות, עוסקת בין השאר, בהרמת המסכים והצעיפים שמאחריהם מסתתרת הכוונה האמיתית. מכאן החיפוש החודרני, בנוסף לסקרנות הטבעית, אל היומנים, הסקיצות והמסמכים האישיים, שלעיתים רק הם חופשיים מלחצים חיצוניים של הממסד והקונצנוס.



הסופר הצרפתי אונרה באלזאק הוציא ככל הידוע, את מרבית הכנסתו בתהליך יקר של הדפסות ותיקונים. יש מסורת, שנשמעה מפי מקורביו של הסופר לב ניקולאי טולסטוי, לפיה ספרו 'מלחמה ושלוש' שוכתב עשר פעמים. כתביו של מרסל פרוסט, כל כולה תיקונים והרחבות. המשורר ט'ס אליוט אף אישר לפרסום את ההגהה הסופית של אחת מיצירותיו המוקדמות והמפורסמות: 'שיר האהבה של ג' אלפרד פרופרוקי' (1917). המחשב מהקל על תהליך הכתיבה אבל האם יקרה כך גם בתחום האמנות החזותית? או אולי מדובר בתופעה שונה לחלוטין, שבה הסקיצות הן, לעתים קרובות, חלק בלתי נפרד מהיצירה עצמה.

על מנת שתתקיים אמנות חופשית מכל סוג שהוא חייבת תחילה להיות מודעות לנושא. המשועבד, אפילו מרצונו, לצווי האופנה, הסגנון והקונצנוס, כך גם עבודתו, בין אם זכה או לא זכה להצלחה. לעניין זה יש תחום אחד היכול לשמש כדוגמה למשמעות המושג חופש היצירה והוא ההגות. גם כאן יש מקרים רבים של שיעבוד מרצון ושלא מרצון בהבדל אחד עיקרי, בהשוואה לאדריכלות והיא אותה מודעות.

אמנות חופשית, כמו החופש עצמו, פירושו, בדרך כלל, מידה סבירה של עצמאות כלכלית. מספרים על תאלס איש מילטוס (מאה 6 לפנה"ס), הנחשב לאבי הפילוסופיה היוונית העתיקה, שעסק לקיומו במסחר. אפלטון שהשתייך למעמד האצולה היה כנראה עצמאי כלכלית, כך גם שארל מונטסקיה (1689-1685). רנה דקארט (-1596-1650) התקיים רוב ימיו ממשכורתו כאיש צבא וברוך שפינוזה (-1632-1677) כמלשן זכוכית. שידוך 'תלמיד חכם' ומשפחה אמידה אפיין בשעתו את היהדות החרדית. ההוראה היא הפתרון המקובל ביותר –

למרות שהוא כרוך, לעיתים קרובות מדי, בפטרונות וצנזורה סמויה, בניגוד להצהרות על חופש המחשבה.

על מנת להימנע משעבוד המחשבה נאלצו הוגים רבים לצאת לגלות, כפי שעשו גם סופרים ומשוררים, שלא תאמו את רצונו של הממסד החל מפיתאגורס (מאה 6 לפנה"ס) ועד היום. במקביל לגלות פיזית יש גם גלות פנימית, כלומר יוצרים והוגים השומרים בלבם או במגירותיהם את דעותיהם. בין הבולטים העולים על הדעת היה קופרניקוס (1475-1543) שפרסם את ממצאיו כשלוש שנים לפני מותו, על מנת להימנע מעימות עם הכנסייה.

חילוקי דעות עם הממסד התמקדו, בעבר, בעיקר בתחומי מדיניות, חברה ואמונה. המקרה של קופרניקוס ובעיקר ממשך דרכו גלילאו גלילאי (1564-1642) פתח קו חדש של חיכוכים בין המדע והדת במערב אירופה ובמיוחד באזור ההשפעה של הכנסייה הקתולית - זו גם ארגנה את ישיבות מועצת טרנט (Trent 1545-63), שנועדו להביא לרפורמות בתחומים שונים, לנוכח המאבק עם הפרוטסטנטים. בין אלה גם החלטות שהייתה להן השפעה לא מבוטלת על האמנות. כך למשל, פאולו רונזה\* הובא בפני האינקוויזיציה (1573) בגין תמונת 'הסעודה האחרונה', שנראתה בעיניהם, כנוגדת את הצניעות המתחייבת מהמעמד.

ורונזה טען בשם חופש היצירה אבל נאלץ להתפשר. התמונה הכוללת גם רקע אדריכלי מרהיב, הקרוב לאדריכלות חופשית, ידועה כיום בשם 'המשתה בבית לוי', כי לפי המסורת לוי היה איש אמיד בטרם נילוה לישו. באותה רוח של צניעות הוחלט לכסות (1559) את מערומי הדמויות בציור הקיר 'יום הדין' של מיכלאנג'לו בקאפלה סיסטינה ברומא אחרות מחאתו של האמן שהיה כבר בן 84 בעת שנעשה הדבר (במקביל כוסו מבושיהם של כל הפסלים). יתרה מכך בשנים 1606-26, 46- שנה לאחר מותו, שונתה גם צורת כנסיית ס' פיטר ברומא על ידי תוספת אגף בחזית, על מנת ליצור אולם מאורך, בהתאם להחלטות של אותה ועידת טרנט.

נושא הצניעות, ממשך להופיע אפילו במאה ה-19, דוגמת השערוריות שעוררו התמונות 'אולימפיה' כמו גם 'ארוחה על הדשא' של אדוארד מאנה\*, שזעזעו את הציבור. הראשונה בגין היות האישה זונה מוכרת היטב והשניה, כי שני הגברים בלבוש אותה תקופה והאישה בערום. לכאורה, את הציבור. אוגוסט רודן\* נאלץ להלביש את פסל באלזאק בחלוק ואילו פסל עירום של ויקטור הוגו הועמד בפניה אפלה באקדמיה לסיפורות. אירוע אחר, אף הוא בפאריז, קרה במהלך מלחמת I, כאשר תמונת עירום של אמאדיאו מודליאני\* הוסרה על ידי המשטרה, לאחר שנמצאה בלתי צנועה. אם כך בפאריז קל וחומר בערים כגון וינה, שבה המשטרה החרימה והשמדה תמונות של אגון שילה\* לפני ובמהלך מלחמת I, שנחשבו לפורנוגרפיה. בסופו של דבר תמונות ופסלים עירום היו ונשארו, נושא רגיש ויש מוזיאונים רבים בעולם ובארץ הנמנעים מהצגתם עד היום.

חופש היצירה הלך והתפתח, במהירות יחסית, רק החל ממצאת המאה ה-19, עד שנהיה לציר המרכזי של האמנות. למרות שתקדימים מהעבר, שאפשר למצוא, כמעט תמיד, לכל נושא ומעשה. מכאן גם עולה שלכאורה אין התפתחות או שינוי, אבל לא כך הדבר. התקדימים אינם מבטלים את החדש אלא מחזקים ומעגנים אותו בנקודה מסוימת על קו הזמן - קו שצורתו כספירלה ההולכת ומתרחבת וגדלה סביב מרכזה, כמעין חרוט. במילים אחרות התקדימים מצויים על אותה קרן אופקית יחסית למרכז ואילו השינוי מתגלה על הציר האנכי, שהוא הזמן.

את תחילתו של המהפך בציור אפשר ליחס לקלוד מונה\* וידידיו, שסגנונם ידוע, מאז 1874, בשם אימפרסיוניזם. יתרה מכך, המדובר בשינוי כללי ולא רק בסגנון. ראשית, המהפכה התעשייתית, שהחלה למעשה עוד בתחילת המאה ה-19. שנית, נפילת הקיסרות של נפולאון ה-III וחזרתה של צרפת לעקרונות רפובליקניים - חזרה, שפירושה דעיכה מהירה של המערכת הריכוזית של הממסד. שלישית, גידול של שני מעמדות חברתיים: הבורגנות והעובדים.

מתוך נסיבות המאה ה-19- ראויים לציון כמה התפתחויות ביניהן הרכבות שהביאו לניידות והתרחבות מהירה של האוכלוסייה העירונית של פאריז וכמובן ערים אחרות במערב. תעשיית טקסטיל שפירושה גם צבע, ביגוד וכל הנלווה אליה. בנוסף לדפוס ולמצלמה, נושא שכבר עלה קודם. עם זאת, כל האמור אינו מסביר מדוע המהפך בציור ופיסול מתמקד ברובו דווקא בפאריז ולא באנגליה או בגרמניה שבהן חלו אותן תמורות למעט חילופי המשטר.

מכל מקום, עד סוף המאה ה-19- הפכה פאריז למטרופולין התרבותי של אירופה - תהליך שהגיע לשיאו בתקופה שבין תחילת המאה ה-20 ומלחמת I, והלך ודעך עד מחצית שנות ה-1950, כאשר המרכז עבר לנוי יורק. החופש מתכתיבי הממסד הפוליטי והאקדמי שעליו נאבקו והשיגו האמנים, פירושו גם עמידה מול גחמות השוק החופשי. במילים אחרות כל המעלות והחסרונות של כלכלה

ליבראלית. אמנם היה זה, בסופו של דבר, סיפור הצלחה. אבל, עד לאותו שלב היו רבים שהתקיימו בתנאים קשים של מחסור - תנאים שהיו שונים מאד מאלה שהורגלו להם בילדותם, כבני המעמד הבינוני - למעט בודדים שנתמכו על ידי משפחותיהם או ירשו את כספם. בדיעבד התברר כי לחופש המיחל מרווח צר מאד - במיוחד לאמן שזכה להצלחה. מכאן ואילך הצפייה היא שיתמיד באותה דרך. יש מקרים רבים שבהם האמן פנה לכיוון חדש וכתוצאה מכך הקהל והמבקרים פנו להם עורף. לעומת זאת יש שהתמידו בדרכם, ודווקא מסיבה זו הלכו ונשכחו כמי שאינם מתחדשים. מכאן שהבעיה בפני האמן, החופשי לכאורה, היא כיצד להתמיד ובו זמנית להתחדש - בעיה האופיינית, כנראה, גם בתחומים אחרים (ר' גם חברה: האמן העצמאי).

תופעת האדריכלות החופשית במאה ה-19 - עיקרה בהדמיות של יוצרים, כגון יוג'ין ויולה-לה דוק\* וקארל-פרדריק שינקל\*. בתחילת המאה ה-20 - בולט פרויקט הגמר 'עיר תעשייה' (1904) של טוני גארניה\*, שהדליק מיד את דמיונם של צעירים רבים, ביניהם לה קורבוזיה\*, למרות שלא פורסם רשמית אלא בשנת 1917, בשלהי מלחמת"ע. אבל למרות ההבטחה הגלומה בפרויקט של גרניה הפריצה העיקרית קרתה, במהלך מלחמת"ע, בו זמנית ברוסיה, בגרמניה ובהולנד, בפרויקטים רעיוניים, שרובם פורסמו בסמוך ולאחר המלחמה, כגון אלו של אריק מנדלסון\* וברונו טאוט\*, אליהם הצטרפו לאחר המלחמה האחים לוקהארט\*, הנס שארון\*, מאקס טאוט\*, הצייר הרמן פינסלרלין\* ולדוויג מיז' ו"ר רי\*. תופעה דומה אבל בעלת אופי שונה התרחשה ברוסיה בפרויקטים של אלכסנדר וסנין, ולדמיר טאטלין וקאזימיר מאלביץ', ששיאם אצל איבן ליאונידוב\* ויעקב צ'רניקוב\*. כך גם ההולנדים תיארו ואן דוסברג, קור ואן איסטרן, גריט ריטולד וכו' (ר' גם אר נובו, קונסטרוקטיביזם, סופרמאטיזם, דה סטיל).

שם נוסף העולה באותו הקשר הוא הצייר יו פריז (1889-1962) שם (Hugh Ferriss) שהתמחה בשנים שבין המלחמות בפרספקטיבות אדריכליות - מהן של פרויקטים לבניה ומהן פנטאזיות - של מגרדי שחקים שפורסמו בשעתו תחת השם 'המטרופולין של המחר' (1929). האדריכלות החופשית חזרה ונעלמה לזמן מה עד לשובה, בשלהי שנות ה-1950 בעבודותיהם של יונה פרידמן\* ואחרים, שהתמקדו בנושא של בנייה ענק (Mega Structure) ובנינים ניידים ובדומה להם קבוצת 'ארכיגראם' באנגליה שאורגנה בתחילת שנות ה-1960 על ידי פיטר קוק\*, קבוצת 'מטבולזים' ביפן שכללה בין השאר את אראטה איסוזאקי\* וקבוצת 'ארכיזום' באיטליה, ובהמשך בשנות ה-1980, את זאהא חדיד\* שהדמיותיה הפכו ליצירות בפני עצמן בדומה לאלו של פיראנוזי\*.

למרות שהרשימה כוללת שמות רבים כאילו בנשימה אחת אפשר לגלות בה כמה גוונים מהם שונים בתכלית. כך למשל הדגש האסתטי אצל וסנין, ליאונידוב, צ'רניקוב ומיז' ו"ר רי\*. החיפוש אחר פתרון ראדיקלי אצל יונה פרידמן וקבוצת 'ארכיגראם', האוטופיות האורבניות של גארניה וקבוצת המטאבולזים. הביטוי האישי של מנדלסון, פנסטרלין, שרון והאחים לוקהארט. בחלק מהמקרים נראה כאילו ניתן היה לבנות ללא קושי את הרעיונות שהועלו, כפי שאכן עשו וסנין, מנדלסון, מיז' ואחרים. לעומתם יש שלא התכוונו ליישם את דעותיהם ובכל זאת נמצאו אדריכלים אחרים שעשו זאת. כך למשל בית מגורים של ג'ון הדג'אק\* או 'העיר המהלכת' של קבוצת 'ארכיגראם'.

יישומה של אדריכלות חופשית מחייב כמה תנאים מוקדמים הנובעים מעצם הגדרתה כעשייה ללא מגבלות חיצוניות מגורמים, כגון המזמין, עלות וקשיים טכניים. הדוגמא האחרונה הייתה, אולי, כיפת 'הקתדרלה' בפירנצה. אבל מאז בנייתה ועד למאה ה-20 יש רק מקרים בודדים, אם בכלל, המתאימים לתנאים אלו. לכאורה ניתן להצביע על עשרות ארמונות וכנסיות המתקרבים להגדרה אלא שכמעט בכולם טעמו של המזמין וסגנון התקופה גובר על כל כוונה אחרת - תופעה המאפיינת את מאות השנים, שבהן שלטו מלכים, אצילים ואנשי דת. יתרה מכך, אפשר להניח, במידה וסבירה של ביטחון, שהאדריכלים עצמם קיבלו את המצב כמובן מאליו ובודאי שלא העזו להמרות את פי פאטרוניםיהם.

עם זאת, גם בתקופות אלו, ניתן למצוא לפחות שניים ממרכיבי האדריכלות החופשית, האחד העדר מגבלת של עלות, שלעיתים חרגה מעבר לכל אשר נודע בעבר או בעתיד, והשני, הבניה לשמה ולא לצרכים קיומיים, כפי שמעידים הממדים של הבניינים. אבל למרבה האירוניה, התעלמות מצרכים קיומיים גרמה לכך שברוב המקרים לא זכתה האצולה לבתי שימוש ואמבטיות או חימום ראוי לשמו. יתרה מכך גם האוכל הוגש כשהוא קר או פושר בגלל המרחק בין המטבח לסועדים. באותו הקשר ניתן למנות עוד אין ספור מגרעות

ומחדלים שאחד החשובים, שביניהם היה העדר פרטיות - תופעות שמצאו את פתרון רק במהלך המאה ה-19, במידה רבה, בזכות המעמד הבינוני שממנו נובעת תרבות הדיור כפי שהיא מוכרת לנו כיום.

אדריכלות מטבעה שהיא מעוגנת בסגנון המצוי, האופנה או רוח הזמן. את האדריכלות החופשית ניתן לזהות על פי מרחק הרעיון מהמקובל באותה תקופה. במילים אחרות החופש מתבטא גם בזכות היותו ייחודי. מכאן שההגדרה מתרחבת וניסוחה יהיה 'השאיפה ליצירה ייחודית ללא מגבלות חיצוניות וכו'". הגדרה זו היא ביסודה גם שיפוטית היות ובין שיגרה וייחודיות תתכנה מספר דרגות. על מנת להבהיר את הנושא ראוי להתחיל בכמה דוגמאות קיצוניות ככל האפשר. בין אלה העולות על הדעת מהעת העתיקה הן הפירמידה הראשונה במצרים בתכנון (2600 לפנה"ס) של אימחותפ\*, שהיא שונה מכל אשר קדם לה. כך גם "האגיה סופיה" באיסטנבול שתוכננה (527 לספירה) על ידי אנטימיוס איש טראלס\* ואיזודורוס איש מילטוס\*, בעיקר בזכות הכיפה המרכזית הנשענת על ארבעה עמודים. שאר הבניינים מהעת העתיקה רובם ככולם בתחום השימוש במרכיבים קיימים, שהתפתחו, כנראה, בצורה ספונטנית. כאן ראוי להוסיף, כי אלו כוללים כמה מיצירות המופת המוצלחות והמרהיבות בתולדות האדריכלות. עם זאת אין בהם את מרכיב הייחודיות, שהוא הכרחי להיותה אדריכלות חופשית. אין ספק שקיים אזור ביניים, רחב למדי, שבו האדריכלות מתקרבת לחופשיות, כתוצאה משימוש רב דמיון או רגיש במרכיבים מוכרים - שימוש המעביר אותם לתחום הייחודיות. בין אלה האקרופוליס באתונה, מרחצאות "קארקאלה" ברומא, מסגד כיפת הסלע בירושלים, הכנסיות הגותיות במערב אירופה, כנסיית ס' פיטר ברומא וכו'.

למרות שהיו בעבר תקדימים של אדריכלות חופשית, התופעה היא ברובה התפתחות שהחלה בשלהי המאה ה-19, עם הופעתו של סגנון הקרוי 'אר נובי' - סגנון רב גוני המושתת על עיקרון ההתנתקות ממסורת העבר. אחד האדריכלים הבולטים ברוח זו, הוא אנטוניו גאודי\* ובמיוחד כנסיית 'המשפחה הקדושה' בברצלונה שלה הקדיש את שנותיו האחרונות (על אף שלא זכה להשלים אותה והיא עדיין בתהליכי בניה עד היום, כ-75 שנה לאחר מותו).

אנטוניו גאודי מפנה אותנו לתזמון, שהוא הנושא הבא בתהליך יצירתה של האדריכלות החופשית. המדובר בהצטלבות של שלושה גורמים. שאיפתו של האדריכל, מזמין או מממן המעוניין בישום החזון ורצונו של העם הקאטלוני להגדרה עצמית באמצעות האדריכלות. אותו תזמון עתיד לחזור שוב בספרד עם בנית מוזיאון גוגנהיים בבילבאו בשנות ה-1990. שוב שילוב של בעל חזון, פראנק גרי\* ומזמין, במקרה זה הבאסקים, השואפים מזה זמן רב לממש את הגדרתם העצמית. במרווח הזמן בין כנסיית 'המשפחה הקדושה' בברצלונה, ומוזיאון גוגנהיים בבילבאו, ניתן לאתר עוד מספר מקרים שבהם יושמה אדריכלות חופשית, בין אלה הראויים לציון הם 'הביתן הרוסי' ביריד העיצוב בפאריז (1924) בתכנון של קונסטאנטין מלניקוב\*; 'הגותאנוס' בבזל, שוויץ, בתכנון (8-1923) של רודולף סטיינר\* (במקרה זה אין ספק באשר לחופש מכיוון שסטיינר היה בו זמנית המזמין והמתכנן); 'הביתן הגרמני' ביריד הבין לאומי בברצלונה בתכנון (1927) של לודויג מיז'רד\* ר", 'בית המפלי' של משפחת קאופמן בפנסילבניה בתכנון (1936) של פ' ל' רייט\*, כנסיית רונשאמפ בתכנון (1953) של לה קורבוזיה\*, האופרה בסידני בתכנון (1956) של יורן אוטסון\*, יחידת המגורים 'האביטאט' ביריד הבין לאומי במונטריאול, קנדה (1968) בתכנון של משה ספדיה.

הביתנים בירידים בינלאומיים הם אחד התחומים הפתוחים לכאורה ליצירתה של אדריכלות חופשית מבחינת העדר מגבלות כגון עלות, קשיים טכניים וכו' והרצון לייחודיות. למרבה הפלא מעטים מאד המקרים שבהם קרה הדבר, למעט השלושה שכבר הוזכרו. תופעה זו מעלה את השאלה כיצד זה שפעם אחר פעם נוצרים מצבים כמעט אידיאלים לביצוע של אדריכלות חופשית מבלי שהדבר יקרה. אפשר שאחת הסיבות נעוצה בזמניות של אותם ירידים המסיטה אותם לכיוונים מסחריים בדומה לגני השעשועים של חברת דיסני ואזורי הבידור בנוסח לאס ווגאס.

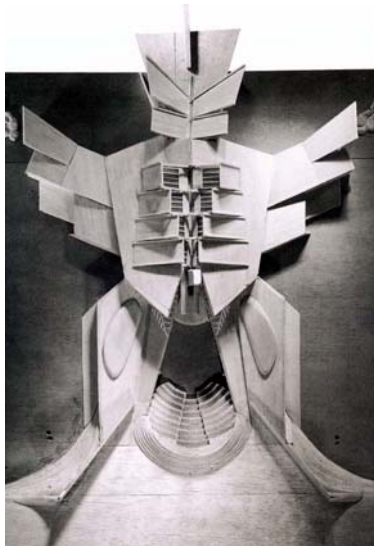
מאז תחילת המאה ה-20, עולה תופעה הראויה לתשומת לב: סגירת הפער ההיסטורי בין האמנויות החזותיות. את המפנה ניתן למקד בפרויקט אחד: דגם מגדל בשם 'מחווה לאינטרנציונל ה-3' שהקים (1920) ולדימיר טאטלין, שהוא בו זמנית פיסול ואדריכלות חופשית, פרויקט המבוסס על צמצום הגוף התלת ממדי למערכת קווי מיתאר או השלד באדריכלות. במילים אחרות, הבניין כשלד. במקרה של טאטלין בתוספת גופים גיאומטריים בחלל הפנימי: כיפה, ריבוע וחרוט (ר' קונסטרוקטיביזם). אצל ממשיכי הדרך על תוספת מילואות בניויות, כגון הצעה לבנין 'פרבדה' בלנינגרד (1922). אצל

ממשיכי הדרך או הניאו קונסטרוקטיביזם של ריצ'ארד רוג'רס\*, רנזו פיאנו\* ונורמן פוסטר\*. המילואות, בדרך כלל, עשויות לוחות זכוכית, לעתים בנפרד מהשלד, בדומה לגופים הפנימיים אצל טאטלין – עם זאת יש למהר ולהוסיף שהניאו קונסטרוקטיביזם רחוק למדי מכוונת המושג אדריכלות חופשית.

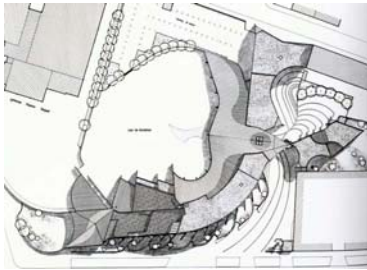
גם לתפיסת הבניין כשלד יש כצפוי מקור קודם, שהוא הפרשנות של הסגנון הגותי כפי שנעשתה על ידי יוג'ין ויולה-לה דוק\* - פרשנות שיישומה האדריכלי בולט במיוחד בבנייני ברזל וזכוכית, כגון תחנות רכבת בכל מערב אירופה, רבים אחרים שנהרסו, כגון 'ארמון הבדולח' בלונדון בתכנונו (1851) של ג'ו פאקסטון\*, 'שוק הברש' בפאריז בתכנונו (1854-66) של ויקטור באלטאר\*, 'ביתן המכונות' בתכנונם (1889) של ויקטור קונטאמין\* וישראל - לואי דוטרע\* וכמובן מגדל אייפל, בתכנונו (1889) של אוגוסט אייפל\*.

המגדל היה אמור להיחרס כעבור 10 שנים, אבל נותר על כנו כתוצאה מלחץ דעת הקהל. אדריכלות חופשית בכיוון הפוך מזה של טאטלין מאפיין את סגנונו של תיאן ואן דוסברג\* (ר' דה סטיל). במקרה זה הדגש הוא על המילואות או המישורים, כלומר קירות, 'הנעים' בחופשיות תלת ממדית, למרות שתרגומן על ידי קור ואן איסטרן\* הפך את המישורים לגופים גיאומטריים מוצקים – פתרון שהוא יותר מציאותי ושימושי אבל, ללא ספק, פחות חופשי. להמשך תפיסתו של ואן דוסברג שלוש הדוגמאות שכבר הוזכרו (הביתן הרוסי ביריד העיצוב הבין לאומי בפאריז של מלניקוב; הביתן הגרמני בברצלונה וביתן 'המפלי' של פ' ל' רייט).

האדריכלות החופשית מזוהה במידה רבה עם צורות ביו-מורפיות (ר' צורה) המעלה בדרך כלל תחושה של פיסוליות כשם שצורות גיאומטריות בפיסול מעלות תחושה טקטונית – תחושה הנובעת כנראה מתפיסת ההפכים. אם מחד, הבניה השימושית-תכליתית עיקרה גיאומטריות (קוביה, כדור וחרוט או פירמידה), הרי שמאידך הפסוליות מעוררת את התגובה הנגדית של חופשיות – תגובה המופיעה גם תחת השם אקספרסיוניזם. לפיסוליות באדריכלות, היסטוריה קצרה משלה, שתחילתה בשלהי המאה ה-19. בין יוצריה בולטים שמותיהם של גאודי וסטיינר שכבר הוזכרו. נושא דברה של האדריכלות החופשית מאז שנות ה-1920 היה פרדריק קיסלר; תחילה בסגנון הקונסטרוקטיביזם: 'יער בחלל' שהוצגה בביתן האוסטרי של היריד העיצוב (1924) בפאריז; מכאן ואילך עבד על סדרה בשם 'הבית האין סופי', שיושמה חלקית בגלריה 'אמנות המאה ה-20' בניו יורק, של פגי גוגנהיים (1942 נהרסה), גלריה 'בית העולם' בניו יורק (World House 1955 נהרסה) ובמיוחד 'היכל הספר' בירושלים (1951-65) – פרויקט שצורתו מבוססת על צורות גוף האדם, מעין שילוב של גבר ואישה. באותה רוח של צורות חופשיות, כולל בעלי חיים, צמחייה וגוף האדם פועל ריקרדו פורו\* מאז שלהי שנות ה-1950. כך גם פרנק גרי שפנה לאותו כיוון בשלהי שנות ה-1980. לרשימה זו ראוי להוסיף פרויקטים שבהם הייתה פניה חד פעמית לכיוון הביו-מורפי, כגון כנסיית רושאמפ של לה קורבוזיה עם רמזים קודמים, בדרך כלל, על גג הבניין; האופרה בסידיני (1956-66) של יורק אוטסון, שמקורה לדבריו בצורה של עננים; השגרירות הפינית בדלהי, הודו (1963-86) של ריימה פיטילה, שמקור השראתה בדירות קרקע.



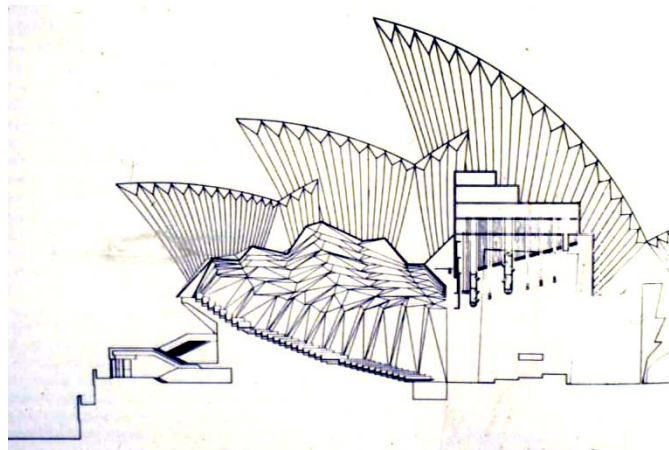
ריקארדו פורו



ריקארדו פורו



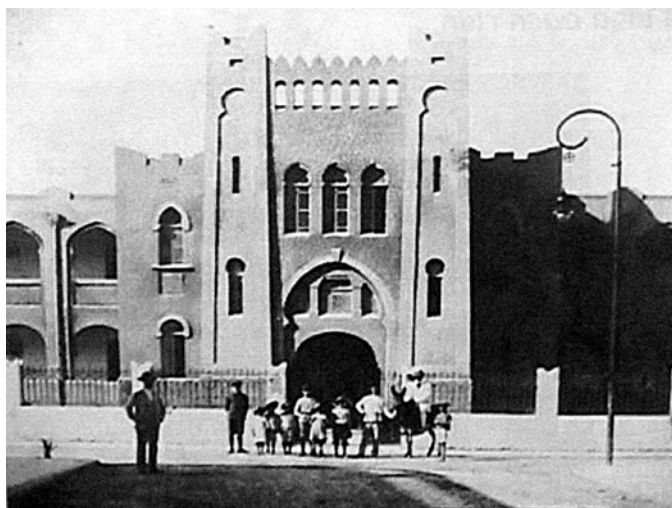
קיסלר פרדריק, היכל הספר ירושלים



אוטסון, אופרה בסידיני



**סגנונות ארץ ישראל במאה ה-20**, הם ראי של האירועים בעולם המערבי, אם כי תמיד באיחור מסוים. בוריס שץ\* ניסה לגבש ב"בצלאל" (נוסד 1906) סגנון 'אר-נובו', כלומר רב תחומי, בגרסה לאומית יהודית, סגנון דומה אומץ על ידי יוסף ברסקי\*, מתכנן הגימנסיה 'הרצליה' בתל-אביב (1909), שחזיתו התייחסה לכאורה למקדש הורדוס, כפי שנעשה בעיצוב כמה בתי כנסת במרכז אירופה בעיקר באוסטרו-הונגריה לשעבר. אותה תפיסה סגנונית מופיעה גם אצל אלכסנדר ברוואלד\*, שהוזמן (1909) מגרמניה על מנת לתכנן את בנין הטכניון בחיפה. הקירבה בין ברוואלד וברסקי אינה מקרית, על כך מעיד גם מינויו של ברסקי כאחראי להמשך העבודות בטכניון (1911-24). שאר הבניה היהודית בארץ, לעת זו, שואבת השראתה מדוגמאות שישודן בפרשנות עממית של הסגנון האקדמי ברוח ה'בו-זארי' במזרח ומרכז אירופה – סגנון שניתן לזהות אותו, במידה רבה, עם תפיסת ה-'בו-זארי' הצרפתי משלהי המאה ה-19 ועד מלחמ"ע1.



אותו סגנון המשיך עם העלייה השלישית לאחר מלחמ"ע1. אבל, יהודה מגידוביץ\* שמונה סמוך לאחר עלייתו (דצמבר 1919) כמתכנן העיר, הצליח בזכות מעמדו, לגרום, במידת מה, לדחיית הסינתזה מערב-מזרח של שץ, ברסקי וברוואלד ויוסף מינור\* (בית ביאליק). דחייה זו הביאה לפניה ישירה יותר למסורת המערב אירופאית – פניה שנתנה, כנראה, ביטוי לרצונם של תושבי תל-אביב להתנתק הן מהאוריינטליזם והן מיפו.

בשלהי שנות ה-1920 מורגש המעבר מהסגנון המסורתי או האקדמי לסגנון המודרני הידוע בשם ה'אר-דקו'.<sup>1</sup> כך למשל העיטורים הגיאומטריים של מגידוביץ כמו גם יוסף ברלין שהוסיף להם גוון מקומי על ידי לבני סיליקט לבנים שיוצרו לעת זו בתל אביב, לעתים בתוספת גוון הצללה מבטון. מכל מקום זיקתו של ברלין ל'אר דקו' בולטת בבניין קולנוע 'מוגרבי' (נהרס) שרובו היה עשוי בטון, כולל 'עמודים' אנכיים האופייניים לסגנון זה.

למרות שבתחילת שנות העשרים (1923) נוצר קשר בין אריק מנדלסון\* ופנחס רוטנברג מיסד חברת החשמל. אבל, מהצעותו של מנדלסון לתחנות כוח כמו גם הצעתו באותה שנה למרכז עסקים בחיפה בשיתוף ריכרד נויטרה\*, לא יצא דבר – כנראה מחשש לתגובתה של ממשלת המנדט הבריטי ואדריכליה השמרנים. הצעות, באותו סגנון, שהוגשו לחברת החשמל על ידי ריכרד קאופמן\* נדחו גם הן. בסופו של דבר נבנו (1925) שתי תחנות כוח, בחיפה ובטבריה, שתוכננו על ידי צוות החברה עם זיקה מסוימת להצעות של מנדלסון וקאופמן.

'סגנון ללא קישוטים'<sup>2</sup> מופיע אצל ברוואלד בשלהי שנות ה-1920, בהצעה לבנין עיריית ת"א (1924) ובית חולים בעמק יזרעאל (1928), כך גם בנין הסוכנות היהודית בירושלים שתכנן (1927) יוחנן רטנר\*. אותו סגנון מאפיין את תחנות הכוח של חברת החשמל בשנות ה-1930, שתוכננו על ידי צוות החברה, כנראה בשיתוף אדריכלים בריטיים וישראלים.



ברלין יוסף, מוגרבי 30-1926.



אלזה גידעוני וגנייה אוורבוך, קפה גלינה 1934.



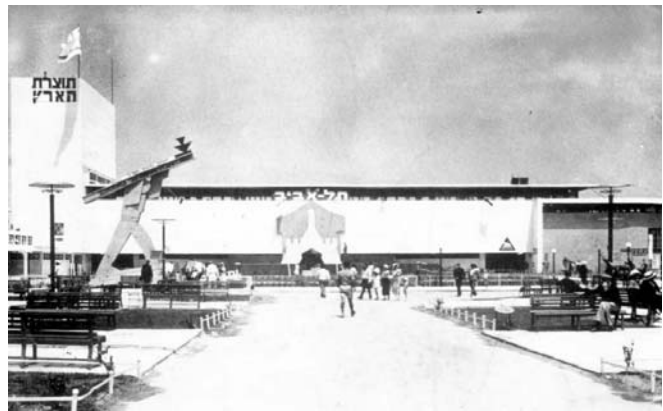
נויפלד יוסף, הביתן הבריטי 1934.



רכטר זאב, בית אנגל 35-1933.



הסימן הראשון לכיוון התכליתי (ר' פונקציונאליזם) בנוסח השיכונים הגרמנים, נעשה בתל-אביב על ידי דב קוצינסקי\*, בעצמו יליד גרמניה, כאשר תכנן (1929-32) את מעונות עובדים א' ברח' מאז"ה. אבל, את התפנית הממשית לכיוון צריך ליחס למתכנני 'יריד המזרחי' (1932) באזור התחנה המרכזית הישנה ביניהם פנחס היט\*, אריה אל-חנני\*, סגנון מודרני ייחודי המשלב מינימליזם ואר דקו, למעט אריה שרון\* שתכנן את ביתן ההסתדרות המיצג תפיסה הקרובה מאוד לסגנונו של קנסטאנטין מלניקוב\*.



קאופמן ריכרד, ביתן תוצרת הארץ 1934.

התערוכה הבאה של 'יריד המזרחי', כעבור שנתיים (1934), אפשר להבחין, אמנם ברמז, גם את השפעתו של מנדלסון על הביתן המרכזי על נושא 'תוצרת הארץ' שתוכנן על ידי ריכרד קאופמן\* והביתן הבריטי בתכנונו של יוסף נויפלד\* וכן קפה גלינה בתכנונם של שא"ג\* אלזה גידעוני\* וגנייה אברבוך\*. אריה שרון תכנן שוב את ביתן ההסתדרות אבל בסגנון מתון יותר מזה שהציג שנתיים לפני כן. לבתי המגורים נוספו בשלב זה שפע של מרפסות בולטות כמפלט בפני החום ובהמשך (1936) גם קומת עמודים הלקוחה ישירות מרעיונו של לה קורבוזיה\* והובא לארץ על ידי זאב רכטר\* בשובו מצרפת (1932). ראוי לציין שקומת העמודים כמו גם המרפסות, הן גם תוצאה של תקנות הבניה. חצי קומה פרושה תוספת של שתי דירות והמרפסות הן תוספת שטח. גם לגג השטוח הייתה משמעות כלכלית בכך שאפשרה התקנת חדר כביסה ומתלי יבוש לדיירי הבית. מאפיינים אחרים, כגון החלון האנכי של חדרי המדרגות בדומה ל'מד-חוס', כפי שכונה בשעתו, הוא כנראה המצאה מקומית. מכל מקום כל אלה יחד יצרו גרסה מקומית המגשרת בין 'אר דקו' ל'מודרניזם' – סגנונות שמלכתחילה הושפעו מהבניה הים תיכונית וכאילו חזרו למקומם הטבעי.



מוריס גרייבס, העורב.



מירו חואן, החווה 22-1921.



ג'ורג'יה אוקיף, גולגולת בקר.

**אמנות ארץ ישראל** (י-1930'50). כ-20 שנה שבה התנהלו החיים במעין בידוד בגלל המשבר הכלכלי, אירועי מלחמת"2, השואה, הקמת המדינה והתקופה שלאחריה. אחת האימרות שהיו מקובלות לעת זו גורסת, כי "לא חשוב הסגנון - יש רק "אמנות טובה ואמנות גרועה" למה הייתה הכוונה? על מנת לענות על שאלות אלו ואחרות אני מרשה לעצמי לעשות תפנית אישית מאד.

שאלת הסגנון עלתה כאשר הגיע לארץ, במחצית שנות ה-1940, ספר רפרודוקציות שערך צייר אמריקאי, נשכח למחצה, בשם מוריס גרייבס (Graves -1910) הייתה זו כנראה סנונית ראשונה בארץ, שבה הוצגה אסופת יצירות אמנות המאה ה-20 הכוללת נציגי סגנונות כה שונים. היות והספר אינו תחת ידי אנסה לשחזר כמה מהדוגמאות, שכנאה הרשימו אותי במיוחד, ביניהן 'העורב' של גרייבס עצמו, 'הזאב' של רוברטו מאטא\*, 'החווה' של חואן מירו\*, 'גולגולת בקר' של ג'ורג'יה אוקיף\*, תמונת נוף דמיוני עם ראש של מוסוליני של מקס ארנסט\* וקומפוזיציה מופשטת של פייט מונדריאן\*. אלה ואחרים נראו כבליל תמוה לעומת האחידות היחסית, שאפיינה את תפיסת האמנות המקומית באותם ימים - אחידות שהתבססה על כמה הנחות יסוד.

אחת מאלו הייתה שעידן הניסויים הקיצוניים, כגון פוביזם, פוטוריזם, קוביזם ועד להפשטה המוחלטת, חלף ועבר ויש להתייחס אליו כאל חבלי ילדות או תקופת 'המעבדה', כפי שקראו לה באותם ימים - תקופה שבה התגלו היבטים חדשים ובלתי צפויים, אבל גם מנותקים ומנוכרים. כלומר מבוי סתום. בניגוד לתפיסה שעל האמן לשמור על קשר של בינו ובין הציבור, שמקורה כנראה בתנועת העממיים (נארודניקי) הרוסית.

תפיסה זו, אינה שונה בהרבה מהסיסמאות שאפיינו את פאריז לאחר מלחמת"1, כגון 'חזרה לסדר' או 'אחרי הקוביזם', כשמה של תערוכה שארגן הצייר אמדה אוזאנפאן\*. כלומר מה הלאה? בכל מקרה 'אמנות טובה' פירושה היה להתחיל מחדש ברוחו של פאול סזאן\* בתקווה, שכמוהו אפשר יהיה לבחון שוב את יסודות הצורה, הצבע והקומפוזיציה, על ידי מיומנות וההתעמקות בדוגמאות העבר, על מנת למצוא דרך חדשה.

הנחות אלו יסודן, אולי, גם בתפיסת העולם של צייר, כיום מוכר פחות, בשם אנדרה לוט\* שנחשב לאחד המורים החשובים ביותר בפאריז בין המלחמות ועוד שנים רבות לאחר מכן - צייר שהערכתו לסזאן הובילה אותו בצעירותו לקוביזם ובהמשך לסגנון כמעט אקדמי.

דוגמאות העבר יצגו מספר תפיסות ביניהם, בראש ובראשונה, האנושיות של רמברנדט\*; האקספרסביות של אל גרקו\* ו-וינסנט ואן גוך\*; הנופים של קאמיל קורו\*, המעורבות החברתית של פראנסיסקו גויה\*, אוונרה דומיה\* וקטה קולביץ\* וכו'. כל אלה לא מנעו כמובן את הניסיון להבין את ליאונארדו דה וינצ'י\*, רפאל\*, טיציאן\*, קאראוואג'י\*, ולאסקו\*, רובנס\*, דלאקרוא\* ועוד רבים ולו רק בזכות מעמדם הבלתי מעורער בתולדות האמנות - כלומר אין לבטל את העבר אלא לנסות ולהבין אותו.



קורבה, סוללי הכביש 1850'.

התפיסה כולה יסודה בריאליזם, כפי שהתפתח מאז נקבע המושג במחצית המאה ה-19: לצייר את אשר נראה לעין לאחר מיון ועיבוד מחדש. הגדרה שמקורה בספרו של ההוגה הצרפתי היפוליט טן\* 'פילוסופיה של האמנות' אבל גם בספרו של אנדרה מאלרו\* 'הפסיכולוגיה של האמנות' (1947), ספרים שהיו מצויים בארץ.

באותו הקשר אפשר להעלות גם את התיאוריה הספרותית של ההוגה היהודי-הונגרי גרגורי לוקאץ\* (לימים שר התרבות של הונגריה בהתקוממות 1956). העובדה שספריו תורגמו לעברית בשנות ה-1940 מעידה על הלך הרוחות בארץ. על פי לוקאץ יש שני סוגי ריאליזם. האחד, סובייקטיבי\* שבו מביע הסופר את עמדתו, כך למשל הרוסים ל"נ טולסטוי וקרילוב והבריטי וולטר סקוט. השני אובייקטיבי\*, כלומר אי מעורבות או נטראליות כפי שהוא בא לידי ביטוי אצל הסופרים הצרפתים לה פונטיין וגוסטאב פלובר. לוקאץ, על פי זכרוני, מזדהה לחלוטין עם הגישה הסובייקטיבית.

לשתי תפיסות אלה אפשר להוסיף שלישית – הריאליזם החברתי ברוחם של המקסיקנים – דייגו ריברה\*, חוזה-קלמנטה אורסקו\* ודוד-אלפארו סיקיירוס\*, שזכו לאהדה רבה, בארץ, למרות החשש שדרכם עלולה להוביל לסגנון הקרוי 'ריאליזם סוציאליסטי', שהוכתב על ידי בריה"מ ונחשב לפסול לחלוטין – למרות זיקתו לשמאל שאפיינה רבים מהאמנים, בכל התחומים, בארץ ובעולם.

היוכחים בעניין הריאליזם הסוציאליסטי עלו כתוצאה מפועלם של כמה ציירים בארץ בשנות ה-1940 ואשר היו עתידים להצטרף לקבוצת 'אופקים חדשים' כגון יוחנן סימון\*, מרסל ינקו\* ואהרון גלעדי\*. המגמה זכתה גם לדור שני בתחילת שנות ה-1950 ביניהם דני קאראוואן\*, נפתלי בזס\*, רות שלוש ועוד.



אנדרה לוט.



אורסקו 1931.



דייגו ריברה, נושא הפרחים 1935



נתן אלטמן.

מהאמור, הריאליזם מתגלה כמושג שחבויות בו לפחות עוד שתי מגמות, בנוסף לזו של לוקאץ. האחת מציגה את הפן השלילי של המציאות. סבל, עוני, ייאוש, מלחמה, דיכאון וכו', הכולל מסר של מחאה. השנייה, מדגישה את הפן החיובי, מנוף ועד לדיוקן – גישה המעלה אפילו את ההזנחה, העוני והבלות לרמה אסתטית, ברוח עבודתו של מוריס אוטריו\*. זה גם הריאליזם, ששלט בארץ במשך כ-30 שנה, עד למחצית שנות ה-1950. למעשה מדובר בריאליזם אסתטי (נושא המופיע בהמשך).

חלק לא מבוטל מהדור שיסד את האמנות בארץ, במיוחד העלייה השלישית (1919-24), ראה עצמו כפועל במסגרת הציור הבין לאומי, שמרכזו היה בפאריז. לא במקרה נמנעתי מהמילה סגנון היות ומדובר במגוון של כיוונים אפשריים. במושג 'ציור בין לאומי' הכוונה להגדרה המקבילה למושג 'אדריכלות הבין לאומית' לפיה כל יוצר, חברה ומקום יפתחו את דרכם הייחודית על פי כמה עקרונות בסיסיים משותפים.

בנוסף לאנדרה לוט, שכבר הוזכר, ראוי להוסיף שתי דמויות 'נשכחות' עוד יותר – שהייתה להם השפעה על הישראלים הצעירים בפאריז, במיוחד בתחילת שנות ה-1930. האחד נתן אלטמן\*, שנודע כאמן האוואנגארד, בשנות המהפכה הרוסית, אבל, בו זמנית, גם כמי ששמר אמונים לסגנון הריאליזם בניגוד לרוסים רבים אחרים, שפנו להפשטה. השפעתו נבעה מכמה גורמים. ראשית, בזכות היותו יהודי בוגר בית הספר לאמנות באודסה בדומה לכמה אמנים מישראל שנמנו על מעריציו הצעירים. שנית, כצייר התפאורה למחזה 'דיבוק' שהיה הראשון שהעלה התיאטרון העברי 'הבימה' במוסקבה ולכן אולי מקורב לתנועה, הכמעט נשכחת, בשם 'העבריים', שדגלה בתחיית הלשון, אבל לא בהכרח בציונות.

אפשר שלאותה תפיסה נוספה גם השפעה מסוימת של הסופר היהודי-רוסי איליה אהרנבורג (1891-1967) ששהה אף הוא במחצית שנות ה-1930. בפאריז, מקום בו חיבר את סיפרו המפורסם '13 מקטרות' (תורגם). יש לציין, כי שניהם, אלטמן ואהרנבורג, חזרו בהמשך לבריה"מ.

השפעה חזקה לא פחות, הייתה למבקר ותיאורטיקן יהודי, יליד וורשה, הידוע בשם ג'ורג' ואלדמאר (Valdemar), על תפיסתו ניתן ללמוד גם מהיותו בין ראשוני המשתתפים בכתב העת 'אספרי נובו' (Esprit Nouveau) שערכו לה קורבוזיה, אמדה אוואנפאן וכו'. אבל בשנות ה-1930 הצטרף למתנגדים לעלייתו של המודרניזם\* באדריכלות - תפיסה דומה אבל סמויה, שאפיינה את יחסם של רבים מאמני הארץ. ג'ורג' ואלדמאר היה כנראה, גם בין אלו שקיוו ליצור סינתזה בין ריאליזם ואסתטיקה, במיוחד בין האמנים היהודים, כלומר חלק ניכר מ'אסכולת פאריז' בין המלחמות - אמנים שרובם התנגדו ממילא להפשטה, כתופעה הנוגדת את המסר האנושי, שהוא מבחינתם בלתי נפרד ממטרתה של האמנות ולא כל שכן האמן היהודי, ברוחם של הסופרים מנדלי מו"ס, שלום עליכם, ח"נ ביאליק, שאול טשרניחובסקי ועוד רבים שמרכזם היה באודסה עד למהפכה הרוסית ובורשה עד מלחמ"ע2.



טמאי, 1941.

אפשר שמגמת 'הריאליזם האסתטי' הייתה זוכה להצלחה אלמלא נתקלה בשלושה מכשולים, ראשית, המשבר הכלכלי של שנות ה-1930. שנית הנאציזם, שכמעט וחסל את הקהילה היהודית ולבסוף מעבר מרכז האמנות לניו יורק לאחר מלחמ"ע2 - מעבר שהשאיר את פאריז בשולי האמנות החזותית ואשר השפעתו מורגשת היטב גם בארץ עד היום.

מכל מקום אמנות גרועה באותה תקופה, הייתה החיקוי המדויק מדי של הנושא המצויר ולא כל שכן אם היה לו אופי רגשני, דייקני או איורי מדי, כגון הכותל המערבי, סמטאות ירושלים העתיקה, גמלים, ערבים, תימנים וכיו"ב, שהיו חביבים על כמה ממורי 'בצלאל' ותלמידיהם. גרועים עוד יותר היו נושאים סיפוריים - למעשה איורים. הסיסמא הייתה צייר את אשר אתה רואה, העין כמצלמה עם עדשה אישית, אבל חיובית, של האמן. כלומר ללא סיפור, שהוא בתחום הספרות או התיאטרון שהיא בתחום המצלמה וכ"ו.

בדיעבד התברר, כי דווקא הסורראליזם<sup>2</sup>, שהתחיל (1924) בפאריז ואשר לכאורה היותר מוזר ומנותק, הוא שהשפיע יותר מכל על דרכה של האמנות לאחר מלחמ"ע2 - כמעט עד שלהי המאה ה-20. מכאן ניתן לקבוע, כמובן במבט לאחור, שאמני הארץ פגשו, דברו ומעל לכל הושפעו, מהקבוצה הקרובה ללבם, אם אפשר להתבטא כך, שהרי הסורראליסטים, כמו גם חלוצי סגנונות אחרים, היו נוכחים באותם בתי קפה פריזאיים, אלא שדעותיהם לא תאמו, כנראה, את אשר צעירי הארץ רצו לשמוע.

השאלה העולה כאן היא כיצד מתיישבת הסתירה בין הדחייה של ירושלים בנושא ראוי לאמן מודרני והתגבשותן של קבוצות אמנים בצפת ממחצית שנות ה-1940. כלומר עוד לפני קום המדינה וביפו ועין הוד לאחריה - בנוסף לסתירה בין הכפר הערבי הנטוש עין הוד, מרסל ינקו\* והדאדא<sup>3</sup>.

ברור למדי, כי המדובר באותה סתירה המובנת בציונות החילונית. כלומר המשיכה ל'ארץ אבות' של מי שנולדו בבית דתי מהם רבים שלמדו בילדותם ב'חדר', אבל הפכו בבגרותם לחילוניים. עבור אלה ארץ ישראל והתנ"ך הם הזיכרון הלאומי - זיכרון שבלעדיו הם מאבדים את זהותם, במילים אחרות, יהודי דתי הוא יהודי בכל מקום ובלבד שיהיה בו לפחות מנין. יהדות חילונית יכולה להתקיים לאורך זמן רק בארץ. סיפורה החילוני של ישראל הוא השילוב בין אירועים היסטוריים, ויהודים דתיים (החרדים) שאינם נזקקים כלל לציונות, ציבור קטן של ציונים דתיים ורוב גדול של חילונים חלקם מסורתיים (שומרי כשרות וכיו"ב).

ניסיונות לצייר את ירושלים נעשו עוד בשנות ה-1930. אבל באלו גבר העומס הרגשי והזיכרון המובנה בנושא עצמו. במקביל נעשו ניסיונות למצוא 'נושאים' פחות טעונים, כגון המושבות העתיקות (זיכרון יעקוב, רחובות וכ"ו) או עצים עתיקים (זיתים, שקמים וכ"ו) המשלבים ישן וחדש. בסופו של דבר 'התגלתה' צפת, במחצית שנות ה-1940. לכאורה עיירה עתיקה שהיא בו זמנית גם בעלת מסורת יהודית אבל גם מחוצה לה, כלומר אין היא מופיעה בתנ"ך ואין מתפללים לשלומה. עין הוד ויפו הן החיבור בין ישן לחדש אבל ללא כל רובד של קדושה הפרושה על פני ירושלים ומצויה הרחק למדי בתולדותיה של צפת.



אוטריו, 1908-14.