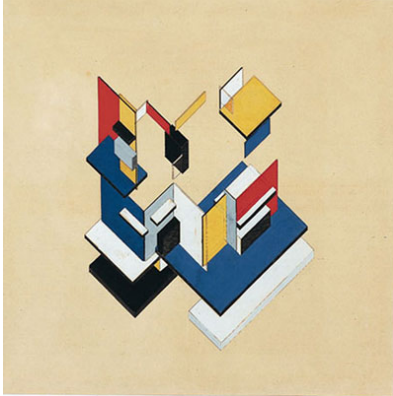
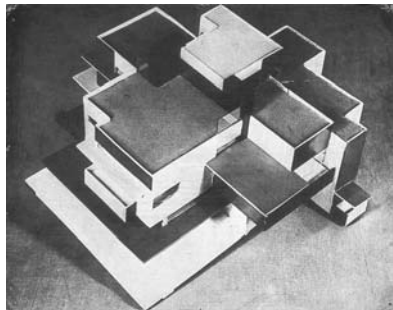


הולנד.



ואן דוסבורג, קומפוזיציה, ליתוגרפיה, 1923,



דגם בית, ואן איסטארן בשיתוף עם ואן דואסבורג, 1923.

תיאו ואן-דואסבורג (Doesberg 1883-1931) צייר, אדריכל ותיאורטיקן הולנדי. יליד אוטרכט. מעט ידוע על שנות צעירותו למעט העובדה שכאשר נולד נרשם כבנו של ווילהם קופר, בעלה הראשון של אמו. מכיוון שהיה משוכנע שהבעל השני של אמו, תיאודור דוסברג, הוא אביו האמיתי החליט לאמץ לעצמו את שמו. בכך הלך בעקבות רבים מבני דורו ששינו את שמם מסיבה זו או אחרת (ויון=דושאמפ; רבינוביץ=מאן ריי; רואיז=פיקאסו; ז'אנרה=לה קורבוזיה; מיז=מיז ואן דר רו וכו'). עבודותיו הראשונות, בגיל 16 (1899) הן ציורים פיגוראטיביים. כעבור כ-4 שנים החל להתעניין ב-תיאוסופיה. בהיותו בן 25 אימץ לזמן מה את סגנון הקאריקטורות של אונורה דומיה (Daumier 1810-79). במהלך מלחמת"ע (1915) פגש את הצייר התיאוסופיסט פייט מונדריאן* (Mondrian 1872-1944) - פגישה שקבעה את המשך דרכו. זמן קצר לאחר מכן החל לגבש קבוצת אמנים ועשה הכנות להוצאת כתב עת בשם 'דה סטיל' - שם המזוהה עם סגנונה של אותה קבוצה (De Stil חוברת מס' 1 אוק' 1915). המקורות של מחשבותיו מרובים ביניהם ידידו שונמייקר (H.M.J.Schoemaker) פילוסוף שישלב תיאוסופיה עם ניאו פלאטוניזם ליצירת "מיסטיציזם פוזיטיבי". בין ספריו: 'מבט עולמי חדש' (1915) ועקרונות המתמטיקה הפלסטית' (1916), שבו הוא אומר:

אנו לומדים עכשיו לתרגם את המציאות של שכלנו לתבניות הנשלטים על ידי ההגיון, כך שבהמשך נוכל לזהות תבניות אלו במציאות הטבע שמסביבנו ובהמשך לחדור אל הטבע עם חזונו היצירתי.

שונמייקר, שהיה גם ידידו של הצייר פייט מונדריאן, דוחה למעשה את ההבנה הישירה של הטבע כתעותוע: האמת הפוזיטיבית מצויה "בצימצום היחסיות של עובדות הטבע עד למוחלט, על מנת לזהות את המוחלט בעובדות הטבע".

תחת השפעה זו של דחיית המציאות כפי שהיא נקלטת על ידי החושים, החלו מונדריאן ובעקבותיו שאר אמני קבוצת ה'דה סטיל' - אדריכלים, גרפיקאים, מעצבים, פסלים וציירים - ליצור בסגנון מופשט לחלוטין המושתת על: **קוים ישרים, זוויות ישרות וצבעי היסוד (אדום, צהוב, כחול).**

דואסבורג משלב, בכתביו את התיאוריות של שונמייקר, תיאוריות על 'הרוחניות באמנות' של וסילי קנדינסקי ותיאוריות האורטאגונלים של פייט מונדריאן - **כולם תיאוסופיסטים.** ואן-דואסבורג אומר:

הרוחני, המופשט לחלוטין הוא המביע בדייקנות את כל אשר הוא אנושי, בעוד שכל הקשור בחושים אינו מגיע עדיין למעמד של מה שהוא אינטלקטואלי וכתוצאה מכך יש להעריכו כשייך לרמה נמוכה יותר של התרבות האנושית. אסור לאמנות לרגש את הלב. כל רגש באם יהיה זה במקרה כאב או שמחה, מיצג קרע בהרמוניה ובאיזון בין סובייקט (האדם) והאובייקט (היקום). יצירת האמנות חייבת ליצור מצב של איזון בינה ובין היקום; תנועת הרגשות יוצרת בדיוק את ההפך (1922).

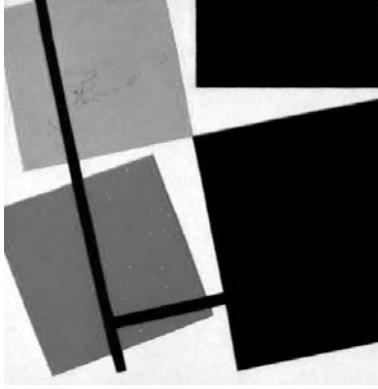
האדריכלות נתפסה כנושא חשוב בעיני קבוצת ה'דה-סטיל' למרות שהתייחסו אליה כאל אחת מהאמנויות השימושיות. בדעותיהם ניתן לעתים ניתן להבחין בעמדות קיצוניות כמו זו של מונדריאן:

האמן המודרני האמיתי רואה את העיר כהתגלמות החיים המופשטים. היא קרובה אליו יותר מאשר הטבע וסכייה רבים יותר להעביר לו את תחושת היופי, היות ובעיר הטבע מסודר, מווסת על ידי השכל האנושי. הפרופורציות וקצב הקווים והמשטחים מדברים אליו יותר מגחמות הטבע. בעיר היופי מתבטא באופן מתמטי; על כן העיר היא המקום ממנו חייב להתפתח מזגו המתמטי-אמנותי של אמן העתיד; המקום ממנו חייב להתחיל הסיגנון החדש (1917).

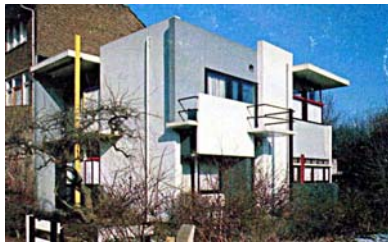
מונדריאן ממשיך ומסביר את האדריכלות כתמונה צבעונית דו ממדית ללא חלל וזמן, בדומה לתמונותיו:

הראיה החדשה אינה מרותקת לנקודה מסוימת אלא היא מכל מקום ושום מקום. בהתאם לתיאוריות היחסיות, אין נקודת הראיה קשורה לזמן ומרחב; בפועל הנקודה היא ממול המישור (על מנת לאפשר את מירב ההזדמנויות להעמקת ההבנה). התפיסה החדשה רואה את האדריכלות כמספר מישטחים, שיש להם איכות של מישטח. במשמעות המופשטת הריבוי מתאחד לתמונה שטוחה... הצבע פרוש על פני כל הבניין, כל החפצים היומיומיים, הרהיטים וכיו"ב... בניגוד לתפיסה המסורתית של בניה טהורה. התפיסה שהבניה חייבת להיחשף עדיין לא מתה (1922).

בחרתי שלא לתרגם (מצרפתית) שתי מילים אלו שהן בעלות משמעויות שונות: סובייקט (subject = נושא, סוגיה, דבר, "האני" ועוד). אובייקט (Object = חפץ, מטרה, ענין, תכלית ועוד)...



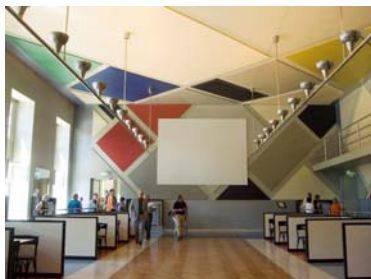
תיאור ואן דואסבורג, קומפוזיציה 1929.



תיאור גריט, בית שרודר אוטרקט 1924.



אוד, קאפה דה אוני, 1926.



תיאור ואן דוסברג, קפה אובט שטרסבורג 1928.



איסטון ודוסברג, בית לאמן 1923.

האתגר, לפי דואסבורג, הוא "לתרגם את עקרונות האמנות לאדריכלות" (1927), מכאן שהבעיה המרכזית היא אמנותית ואילו הגורמים האחרים כגון השימושיות, הבניה והחומרים, תופסים מקום משני:

אמצעי הבטוי הטהורים העומדים לרשות האדריכל הם פני השטח, המאסה (פוזיטיב) והחלל (נגטיב). האדריכל מבטא את האסתטיקה שלו באמצעות היחסים בין פני השטח והמאסות ובין החדרים הפנימיים והמרחב (1925).

דואסבורג ניסה לשלב גישות נוספות כגון כלכליות ופונקציונליזם, אבל הדגש האסתטי - אורטוגונומיות, מישורים וצבעי יסוד - לא איפשר זאת. כמו כן ניסה ביתר הצלחה להכניס את ממד הזמן והמרחב כגורם שביא לדינמיות מסוימת ביחסי המאסה והמישטח:

האדריכלות החדשה היא נגד הקוביה זאת אומרת במקום חיפוש הדרך להרכבת החדרים-תאים ההכרחיים לקוביה אחת - אלו יוצאים החוצה מן המרכז ביחד עם המרפסות הסגורות והפתוחות כך שהגובה, הרוחב, העומק, בנוסף לזמן נותנים לחדרים בטוי חדש לחלוטין. במידה והדבר מתאפשר - מבחינה הנדסית - הבנין מקבל איכויות של ריחוף המנטרלים במידת מה את כח המשיכה (1924).

הבטוי הנועז ביותר, בזמנו, לתפיסה זו מומש לראשונה בתכנון 'בית שרודר' על ידי גריט ריטולד* (1924). לבנין זה קדמו סקיצות, תוכניות ודגמים שהוכנו על ידי דואסבורג, תיאור ואן-איסטון* ולדוויג מייז'ר (ע"ע), שהוצגו בתערוכת ה'דה סטיל' בפאריז (1923). מייז'ר עתיד לעצב באותה רוח את הביתן הגרמני ביריד ברצלונה (1929) שנהרס בתום היריד אבל שוחזר כעבור כ-60 שנה (1986).

ה'דה-סטיל' הוא ביסודו תנועת אמנות הולנדית אבל נכללו בה גם הפסל הבלגי ג'ורג' ואנטונגרלו (1886-1965) (Vantongerloo) שהוא כמובן מיאמצות השפלה, כמו הולנד ובהמשך (1923) נכלל, כאמור, בתערוכתו בפאריז גם מייז'ר ו'דה סטיל' כנראה בזכות שמו וסגנונו, למרות, שדואסבורג, שפגש אותו בברלין, היה אמור לדעת שהוא גרמני.

השפעה רבה על ה'דה סטיל' הייתה לאמן היהודי-רוסי אל ליסיצקי*. לא רק שהשנים, ביחד עם הנס ריכטר (1888-1976) (Richter) ממיסדי ה'דאדא' וקורט שויטרס (1887-1948) (Schwitters) אף הוא ממקורבי ה'דאדא', כתבו מצע משותף (1923), שהיה אמור לשלב את 'הניאו פלאסטיציזם' (אמנות חדשה) של מונדיאן עם תיאוריות 'הדאדא' ו'הקונסטרוקטיביזם' והסופרמאטיזם הרוסי. ליסיצקי סייע גם בעיצובו מחדש של כתב העת 'דה-סטיל', בעת שהוזמן על ידי דואסבורג להולנד לסידרת הרצאות - סיוע ששינה לחלוטין את מראה כתב-העת והקנה לו את הדמוי הגראפי המזוהה מאז עם תנועה זו. ראוי להוסיף, שליסיצקי, שהיה ארכיטקט ובעל תפיסה תלת ממדית, סבר, כמו מונדיאן, שסגנון דה-סטיל צריך להתבטא בדו ממד - זאת לעומת התלת ממדיות של התנועות שיסדו מאלביץ וטאטלין ברוסיה.

לדואסבורג הייתה השפעה עקיפה על הבאוהאוס כתוצאה מההרצאות והדיונים שקיים בשנת 1922 בווימאר. מאוחר יותר פירסם הבאוהאוס ספרון של רעיונותיו תחת הכותרת ניאו-פלאסטיציזם או 'האמנות החדשה' (1925). למרות החשיבות שייחס דואסבורג לאדריכלות, כמו גם תרומתו הוא לנושא, לא ניתן היה לגשר בין התפיסה האסתטית רוחנית שעמדה בבסיסו של ה'דה-סטיל' והתפיסות החברתיות של האדריכלים, שנמנו על הקבוצה ואשר היו מעורבים בבניית השיכונים של הולנד. כך למשל יי"פ אוד*, שכיהן כאדריכל העיר רוטרדם ועל כן הרגיש שעליו להינתק מהתנועה. על עמדתו ניתן ללמוד בספרון הבאוהאוס 'האדריכלות ההולנדית' (1926) שחובר על ידי אוד:

האדריכלות כבר אינה מעמידה לעצמה כמטרה ליצור את המגורים הרצויים ביותר בצורה המושכת ביותר, שמקורה בתנאים שונים לחלוטין ונהייתה אבן נגף להתפתחות החיים. סיבה ומסובב התבלבלו והתחלפו זה בזה.



דוסברג ואיסטון 1923



תערוכת אדריכלות דה-סטיל 1923.

גרמניה

'בין לאומי' היא אחת ממילות המפתח לאדריכלות, במיוחד בגרמניה, משנות 1920 ואילך. למושג שני מקורות האחד תנועת הסוציאליזם, שהיא 'האירגון הבין לאומי של העובדים' (בקיזור האינטרנאציונאל), שנוסד בלונדון בשנת 1864 ואשר כלל בין השאר את הנציגים של אירגוני העובדים מארצות כגון אנגליה, צרפת וגרמניה - ביניהם היותר מפורסמים קארל מארקס ופרדריק אנגלס. אירגון זה גם אימץ לעצמו את ההימנון הידוע בשם 'האינטרנציונאל', שחובר (1870) על ידי שני צרפתים: פועל רכבת שחיבר את המילים ופועל תעשייה שחיבר את המנגינה.

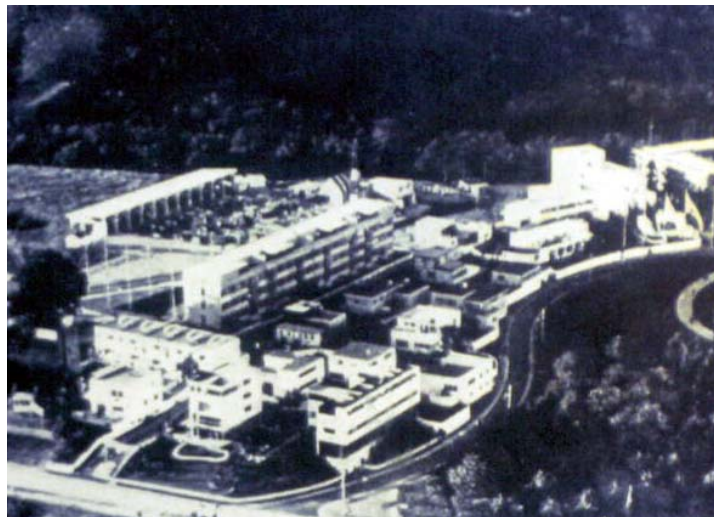
המקור השני, קשור באיחוד גרמניה ויסוד הרייך הראשון בתום המלחמה הפרוסית-צרפתית (1871). האיחוד הותיר גרמנים רבים מחוץ לגבולות הקיסרות; בראש ובראשונה את האוסטרים ושאר דוברי הגרמנית שחיו באימפריה האוסטרו-הונגרית (צ'כיה, טראנסילבניה ועוד). המרחיבים סברו שיש לכלול גם את דוברי הגרמנית בארצות כגון שוויץ ובלגיה. אחרים הרחיבו עוד יותר את המסגרת וכללו בה את עמי צפון אירופה ששפתם קרובה לגרמנית: הולנד, דנמרק, שוודיה, נורבגיה ובמידת מה אפילו אנגליה, שהרי השבטים האנגלו-סאכסים הגיעו מגרמניה, כמו גם הזיקה המשפחתית בין בית המלוכה הגרמני והאנגלי.

מקצת תפיסה זו ניתן לגלות גם באירגון 'וורקבונד הגרמני' ותערוכותיו, לפני ואחרי מלחמי'ע1. כך למשל הזמנתם של אדריכלים דוברי גרמנית, אזרחי מדינות שכנות כגון אוסטריה ובלגיה לתערוכת 1914 בקלן. התופעה נמשכה גם בתערוכת 'וורקבונד' על נושא 'הבית' שהתקיימה בשכונת וייסנהוף בשטוטגארט (1927). לכאן הוזמנו מארט סטאם* ויי"פ אוד* מהולנד, ויקטור בורג'ואה* מבלגיה, לה קורבוזייה(ה'ע'י'ע) משוויץ ויוזף פרנק* מאוסטריה.

באופן רשמי - באווירה הליברלית שמאלית בגרמניה של שנות ה-1920 ובמיוחד של האדריכלים הקרובים ל'וורקבונד' - לא ניתן היה להתייחס לתנועה ששאפה לאחד את כל דוברי הגרמנית ודוברי שפות קרובות; תנועה הידועה בשם 'פאן-גרמניזם', שהלכה ופנתה ימינה עד שהתמזגה עם הנאציזם. לכן על מנת לטשטש במקצת את הזיקה הפוליטית הבלתי רצויה ניתן היה בדיעבד להציג את התערוכה כבין-לאומית – **דהיינו עם זיקה חברתית סוציאליסטית**, על אף שלא נעשה דבר בכיוון זה. יתרה מכך, 'הסיגנון' של אותה אדריכלות, ראוי לציין, מקורו כנראה בצרפת, עם נקודת שיא בתערוכת העיצוב שהתקיימה בפאריז (5-1924) אלא שכאן היה קרוי 'סטיל מודרן' וכמו קודמו ה'אר-נובו', פשט כאמור בכל העולם – עובדה שלא הייתה נוחה לגרמנים, במיוחד לאחר המפלה במלחמי'ע1.



בורג'ואה, תערוכת בית המגורים, 1927, וייסנהוף, גרמניה.



שכונת וייסנהוף בשטוטגארט 1927.

ברונו טאוט (Taut 1880-1938) יליד בקניגסברג בפרוסיה המזרחית (היום קאלנינגראד מחוז בשליטת רוסיה מאז תום מלחמי'ע2). למד בתיכון מקצועי לעיצוב ואדריכלות. בגיל 23 (1903) עבר לברלין וכאן עבד זמן קצר במשרדי אדריכלים, ולאחר מכן (8-1904) בשטוטגארט אצל תיאודור פישר (Fischer 1862-1938) מחסידי שילוב הסגנון המסורתי עממי בבניה. כמו כן למד בינוי ערים שנה אחת (1908) במכללה הפוליטכנית שארלוטנבורג בברלין. לאחר מכן (1909) פתח משרד משלו בברלין. כאן עבד לעתים בשיתוף עם אחיו הצעיר,

האדריכל מקס טאוט (1884-1967). בין עבודותיו המוקדמות סדרות של בתי דירות בסגנון המקובל הכולל עטורים. ברונו טאוט התפרסם עוד לפני מלחמ"ע בזכות שני פרויקטים, האחד 'אנדרטה לברזל' ביריד הבין לאומי למקצועות הבניה שהתקיים בליפציג (1913) והשני 'ביתן הזכוכית' בתערוכת הוורקבונד בקלן (1914). ביתן זה מייצג את הניגודיות האופיינית של בני דורו בגרמניה: אסתטיות קיצונית מחד ואמונה בשליחות החברתית של היוצרים מאידך. מתום המלחמה (1918) היו האחים טאוט בין האדריכלים המובילים של אירגון 'הוורקבונד הגרמני' ובניין השיכונים הציבוריים. ברונו טאוט נמלט מגרמניה, מחשש לחייו, עם עליית הנאצים לשלטון, תחילה לברה"מ, לאחר מכן ליפן ולבסוף לטורקיה – מקום בו שימש כפרופסור לאדריכלות עד מותו בהיותו בן 58.

ספריו ומאמריו המרובים של טאוט מאפשרים מעקב צמוד למדי על התפתחות מחשבותיו, בעיקר בשנים הראשונות שלאחר מלחמ"ע, בטרם חזר לעבודה מעשית. בתקופה זו נמנה על קבוצת 'מועצת העבודה למען האמנות' רובם ככולם ציירים ואדריכלים בעלי נטיות שמאליות כשלו, שבחרו בו כיו"ר עד שהתפטר והוחלף על ידי וולטר גרופיוס(ע"ש).

לאחר סיום לימודיו בשטוטגארט (1905) השתקע בברלין והתיידד עם אמנים, שהתרכזו מסביב לכתב העת 'סטורם' (נוסד 1910) שהפך בהמשך לגלריה (1912) והיה למרכז האקספרסיוניזם הגרמני. בין אלה הסופר **פאול שירבארט** (Scheerbart 1863-1915) ששילב בעבודותיו חזון סוציאליסטי עם מיסטיקה קוסמית, לפיו עתידות לקום ערים נידודות מעופפות.

בין חיבוריו של שירבארט גם הרומן '**אדריכלות הזכוכית**' (1915) שהיא סמל לאנושות טובה יותר העתידה לבוא. רומן זה, המוקדש לברונו טאוט, פותח במילים הבאות:

אנו חיים רוב הזמן בחדרים סגורים. כאן נוצרת האווירה ממנה צומחת תרבותנו. תרבותנו היא במידת מה תוצר של האדריכלות שלנו. אם ברצוננו להעלות את תרבותנו לרמה גבוהה יותר נצטרך, מרצון או שלא מרצון, לשנות את האדריכלות שלנו. דבר זה יתאפשר רק אם נבטל את אופים המסוגר של החדרים בהם אנו חיים. את זאת אפשר לעשות רק על ידי יצירתה של אדריכלות זכוכית, המכניסה את אור השמש ואת אור הירח והכוכבים, לא רק דרך חלונות בודדים, אלא במספר גדול ככל האפשר, של קירות העשויים זכוכית, זכוכית צבעונית. האווירה החדשה שניצור עקב כך בהכרח תיתן לנו תרבות חדשה (1914).

טאוט ואדריכלים אחרים, שהיו שותפים, מיד בתום מלחמ"ע, להתארגנות בשם '**מחרוזת הזכוכית**', האמינו, כמו שירבארט, שהזכוכית מסמלת את האנושות המטהרת של העתיד. אמונה זו משלבת את הסימליות העתיקה של הזכוכית, המיסטיציזם הגרמני, הזיקה בין הגותיקה והזכוכית וכיו"ב. 'ביתן הזכוכית' של טאוט, בתערוכת הוורקבונד בקלן (1914), היה הראשון שביטא רעיונות אלה. הבנין הוקדש לשירבארט ועל כתליו התנוססו ציטטות מכתביו. בחוברת הסבר, שהופצה על ידי טאוט בתערוכה, מופיע ציור של הבניין על הכריכה עם הכותרת '**האדריכלות הגותית היא המבוא לאדריכלות הזכוכית**' והציטטה, שהבאנו קודם לכן, מספרו של שירבארט. בהמשך טאוט מוסיף: "**לאדריכלות הזכוכית אין מטרה אחרת אלא להיות יפה**". לאחר תיאור מפורט של הרושם האסתטי אליו שאף הוא אומר, שכיום אנו זקוקים בדחיפות לאדריכלות שתשחרר אותנו מהתבניות השגרתיות והמדכאות של המונומנטאליזם. לדבריו הדרך היחידה להביא לכך היא על ידי תחושה של זרימה, ושל קלילות אמנותית. בשנים הבאות המשך לפתח את הרעיונות האלה ללא קשר לעבודתו המעשית.

בשלושת הספרים שפירסם ברונו טאוט מיד לאחר המלחמה, ניכרת עדיין השפעתו המכרעת של שירבארט: '**לב העיר**' (1919) '**אדריכלות אלפינית**' (1919), '**בעיית העיר**' (1920). באלה העלה ההצעה לפיה האדריכלות תחלוש על העולם ותהפוך הרים לבתים ללא שימוש, שיתקימו רק לשם היופי. במחזה שחיבר באותה תקופה - 'אדריכל העולם' (1920) - מוצג האדריכל כמי שיכול ליצור ולפרק צבעים וצורות ביקום. על ידי שילוב המחזה עם מוסיקה של האנס פיפצנר (Pfitzner 1869-1949) מוסיקאי, ברוח שלהי המאה ה-19 - קיווה ליצור סינאסתזיה, כלומר תגובה בין חושית (Synaesthesia).

בספרו 'לב העיר' הכתוב כרומן הוא מתאר עיר אוטופית עם דוגמאות מכל העולם. **במרכזה אמור לעמוד היכל זכוכית**. העיר עצמה משלבת מרכיבים מיתולוגיים וטוטאליטאריים. המוטו של הספר 'אדריכלות אלפינית' אומר "**לבנות מוכרחים, לחיות לא מוכרחים**". Aedificare Necesse est, Vivere non Necesse חזונויותו האוטופיים אסתטיים סותרים לכאורה את פעילותו הפוליטית-חברתית, בחודשים שמיד לאחר המלחמה, כאשר מוצאים אצלו גם

אמירות כגון "תוכנית גדולה זו, שכוחה האדיר ימלא את כל הזמן הפנוי של גברים ונשים כאחד ואשר את אבריה נעטר ונחדיר ללבם של האנשים בכל האמצעים (1919)". בחוברת קודמת 'תוכנית האדריכלות' (1918) הוא מצדד באיחוד כל האמנויות בהנהגתה של האדריכלות: "לא יהיה הבדל בין אמנות שימושית, ציור או פיסול, כולם יהיו לאחד: הבניה". כל זה עומד בניגוד למעמדו בהמשך, כאחד המתכננים החשובים ביותר בתחום השיכון, כאשר דרש את "הכפפת השיקולים הצורניים לצרכים חקלאיים ומעשיים, ללא רתיעה מדברים קטנים ואפילו - צבע".



האנס שארון, סקיצה.

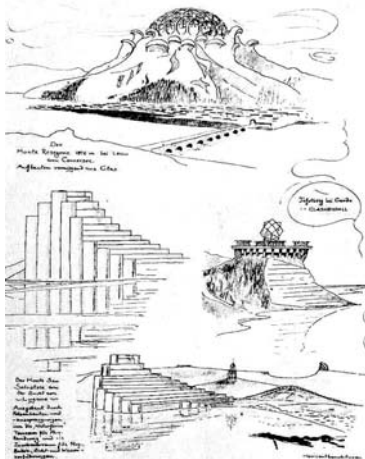
חלק חשוב מרעיונותיו מופיע במכתבים ששלח - בקשר למחרוזת הזכוכית' (1919) - לאחיו מקס טאוט ואחרים ביניהם: הרמן פינסטרלין*, וולטר גרופיוסנעייט, האנס שארון*, האחים לוקהארדט* ועוד. חלק מהמכתבים פורסם על ידו בכתב העת Fruehlicht (השחר) שערך בשנים 1920-1922, שתיעד את מחשבותיהם של האקס-פרסיוניסטים הגרמנים על נושא האדריכלות. בחוברות הראשונות מופיעים מאמרים מאוירים של טאוט עצמו, תחת הכותרת 'הבית בשמים', שבהם שילב סמלים, מספרים מיסטיים, אסתטיקה טהורה וזכוכית. כאן ניתן למצוא משפטים כגון בית צריך שיהיה יפה. אין הוא חייב למלא כל מטרה פרט להיותו ריק, כפי שאמר אקהארט המיסטיקן מימי הביניים... המבקר יתמלא בשמחת האדריכלות, שתסלק כל יסוד אנושי מנשמתו ותהיה ככלי קיבול לאלוהי. בנין הוא ההשתקפות וקבלת הכוכבים: תוכניתו היא כוכב המשלב ביחד את המספרים הקדושים 3 ו-7... האור נכנס בין מעטפת הזכוכית הפנימית והחיצונית... לטס בלילה באווירון הוא זורח למרחוק ככוכב והוא מצלצל כפעמון (1920).

בשנת 1921 מונה כארכיטקט העיר מאגדנבורג, מקום בו ביצע בתים עם חזיתות המביעות את רעיונותיו בתחום הצבע. המינוי מסמן גם את סוף התקופה האקספרסיוניסטית. מספר שנים לאחר מכן מונה כיועץ ומתכנן לחברת בניה של ארגוני העובדים בברלין. במסגרת זו בנה כמה שכונות, באזור ברלין, תוך שימוש במרכיבים סטנדרטים ויחידות טרומיות. במקביל גילה עניין בהישגיהם של ההולנדים בתחום השיכון. בשלב זה עיקר כתיבתו מתמקדת בתחום המגורים. למרות שהוא ממשיך להזכיר את שירבארט, הדגש עובר ל"בעיות כלכליות ומעשיות, עניין מיוחד במכונות - כמעט ללא התייחסות לאסתטיקה" (1924). במילים אחרות **עתיד האנושות קשור לאפשרויות הגלומות בטכנולוגיה ובתעשייה**. את עתיד המגורים הפרטיים ראה בטכניקות הבניה הטרומית, בתקווה שהחלקים ישולבו בצורה אורגנית, כפי שהדבר נעשה במכונות - תפיסות המקרבות אותו לפונקציונליזם הטהור.

"ברגע שאדם מוציא מהבית הכל - ואני מתכוון הכל - על פי הקריטריונים החמורים ביותר, עד שלא ישאר דבר שאינו הכרחי לקיום - אז לא רק שהתחזוקה תהיה קלה אלא שיופיע מעצמו יופי חדש" (1924). יש גם צילומים - המראים דירה לפני ואחרי הטיהור - המסבירים את כוונתו, שהיא, כצפוי, הרבה פחות קיצונית מהצהרתו.

עם עליית היטלר לשלטון עזב ברונט טאוט את גרמניה, תחילה לבריה"מ אבל, לאחר תקופה קצרה התאכזב והמשיך ליפן (36-1933). כאן כתב על חשיבותה של האדריכלות הארופאית עבור היפנים והיפנית לארופאים. כמו כן התחיל **בחיבור 'לימוד האדריכלות בראיתו של סוציאליסט'**, שכתבתו נסתיימה בטורקיה (38-1936). בספר זה חזר במידת מה לתפיסתו המסורתית לפיה **האדריכלות היא אמנות** ואילו השילוש הקדוש של הפונקציונליזם - טכניקה, בניה ופונקציה - הוא אמצעי עזר בלבד. בנוסף הוא אומר "האדריכלות היא אמנות הפרופורציה", אבל הפרופורציה עצמה, לפי תפיסתו, נשארת מושג לא רציונאלי.

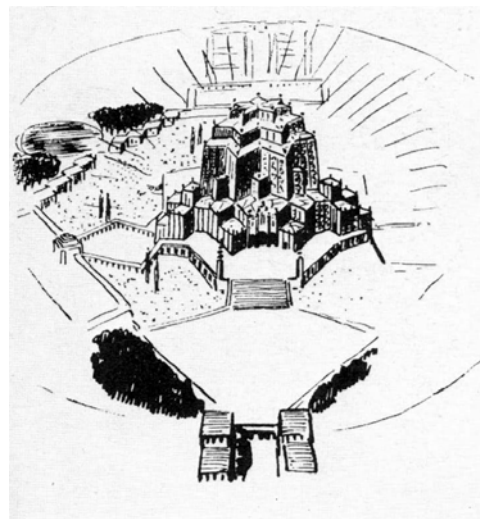
ניתן לומר על טאוט שעד מותו כבר עשה סיבוב מלא מאקספרסיוניזם לפונקציונאליזם ומשם הלאה או חזרה, לאסתטיקה ואמנות. כמו יוצרים רבים אחרים, טאוט היה איש של ניגודים ומורכבויות. אם זאת יש להדגיש את תרומתו המרכזית להתהוות שתי מגמות מרכזיות באדריכלות המאה ה-20. בראש ובראשונה הזכוכית כמרכיב אסתטי ולימים גם כתפיסה מדינית, בעיקר בגרמניה שלאחר מלחמת'11. מרכיב זה פירושו פתיחות בקבלת החלטות מזוהה עם המשטר הדמוקרטי - פתיחות שביטויה העיקרי הוא הזכוכית. לעניין זה יסיפק להזכיר את כיפת בנין הרייכסטאג בברלין שתוכננה בשנות ה-1990 על ידי האדריכל הבריטי נורמן פוסטר. מרכיב שני הוא האדריכלות שנוצרה כתוצאה מיוזמתו במסגרת הניסויים באירגון "מחרוזת הזכוכית" - אדריכלות שתאפיין את הזרם העיקרי של שלהי המאה ה-20 ותחילת המאה ה-21.



ברונו טאוט, אדריכלות אלפינית.



ברונו טאוט, הכיפה הגותית היא היכל הזכוכית 1914.



ברונו טאוט, בית הרקיע 1920.



וולטר גרופיוס, ביח" פאגוס 1911.

וולטר גרופיוס (Gropius 1883-1969). גרמני אמריקאי. אדריכל, מחנך, מעצב ותיאורטיקן. יליד ברלין. בן למשפחת אדריכלים. זכור כראש המכללה הרב תחומית 'באוהאוס' בגרמניה (1919-28) והפקולטה לאדריכלות באוני' הרווארד בארה"ב (1937-52) – הפקולטה שבוגריה קבעו במידה רבה את סגנון המודרניזם ועקרונותיו לאחר מלחמ"ע. בין בנייניו העיקריים: ביח"ר לשרוכי נעליים 'פאגוס' (1911); 'ביח"ר לדוגמא' בתערוכת 'הוורקבונד הגרמני' בקלן (1914); הצעה בתחרות לבניין משרדי היומון 'טריביון' בשיקאגו (1922); בנייני מכללת 'באוהאוס' ב-דסאו (1925-6); המכללה למינהל עסקים בהרווארד (1949). לאלה ואחרים מפורסמים לא פחות יש להוסיף כמה בתי שכונות של בתי מגורים בגרמניה ואחד בארה"ב שנבנו בטכניקות של בניה מתועשת – נושא שהיה הקרוב ביותר ללבו במשך 35 שנה: מתחילת דרכו כעצמאי בהיותו בן 27 (1910) ועד סוף מלחמ"ע (1945).

גרופיוס היה אחד משלושת עמודי התווך בהתהוותו של סגנון המודרניזם ביחד עם מיז'ו ד'רו (ע"ע) לה קורבוזיה (ע"ע) עם זאת דרכם שונה מאוד מתחילתה ועד סופה. ראשית, הרקע האדריכלי של משפחת גרופיוס שכללה את מארטין גרופיוס (1824-80), אדריכל

בכיר בשירות הממלכתי, שנודע כמתכנן בתי חולים. שנית, בניגוד לצפוי הפסיק את לימודיו כעבור 5 מועדים בלבד. יתרה מכך לא ברור כיצד עבר אפילו תקופה זו היות וככל הידוע לא היה מסוגל לשרטט – זאת בניגוד למיז שלא למד כלל אדריכלות אבל נחון בכשרון נדיר לשרטוט ואיור רעיונותיו, כך גם לה קורבוזיה, שאמנם למד עיצוב אבל עם נטייה ברורה לאדריכלות. לשוני, פגם או מום זה של גרופיוס כמה משמעויות. כך למשל מידת מעורבותם של שותפיו ועוזריו בתהליך היצירה. לעומת זאת כמתבונן מהצד סביר להניח שהייתה לו מידה גדולה יותר של יכולת שיפוט ארכיטקטונית. זאת ועוד אפשר שמכאן אותם הדגשים על טכנולוגיה ועבודת צוות כפי שיובהר בהמשך.

כאשר הצטרף כחבר ל'וורקבונד הגרמני' (1910) הציע, בין השאר, ללכת בעקבות ארה"ב בהכנת מרכיבים טרומים לבניה: "בדרך זו ניתן למזג בהצלחה את הטכנולוגיה והאמנות ולאפשר לחוג רחב של הציבור לרכוש מוצרים טובים בעלי איכות, אמינות ורמה גבוהה של עיצוב" (1910). כמו כן סבר כי את "מקומות העבודה עלינו להקים כארמונות כך שיתנו לפועלים הטורחים כעבדים בתעשייה המודרנית, לא רק אור, אייר וניקיון אלא גם קצת מהאצילות של הרעיון הכללי הנובע ממשימה זו".

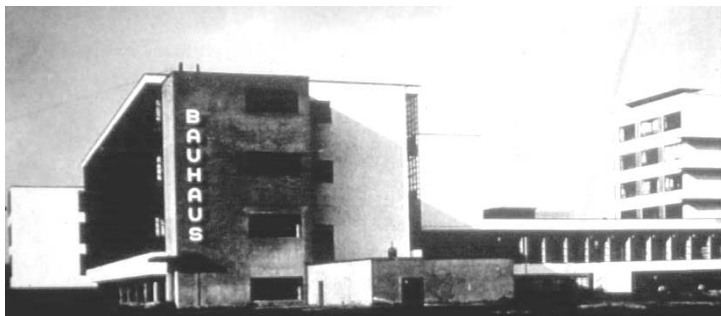
את הבאוהאוס, שפעל לאורך כל שנות קיומה של רפובליקת ווימאר (1919-33), ניתן לראות כחלק ממכלול הארועים הסוערים של התקופה. עם זאת אין ספק שחלק לא מבוטל נבע מרעיונותיו של גרופיוס עצמו. במיוחד ראוי לתשומת לב נטייתו המוקדמת לראות כאידאל את גילדות ימי הביניים במיוחד זו של הבונים, הידועה בשם Baubutte, שפעלו בגרמניה. אותה תפיסה מאפיינת את רוב הסוציאליסטים, כולל ראית האמנות והאדריכלות, כחלק מהמכלול החברתי. לעניין זה אומר גרופיוס:

ניתן יהיה לחדש את הפעילות הקואופרטיבית הברורה של גילדות ימי הביניים שבהן אמנים מתחומים קרובים ובעלי רעיונות זהים, כגון אדריכלים, ציירים, פסלים ובעלי מלאכה שתרמו אישית, ללא יומרות, למפעל המשותף, ברוח של שיתוף פעולה, לאחדות הרעיון הקיבוצי... על ידי החייאת צורת עבודה מוכחת זו, מותאמת לעולם המודרני, גם תנאי החיים העכשוויים יבואו לידי ביטוי ביתר אחדות, עד שלבסוף יתגבשו בעתיד לסיגנון חדש (1916).

חוויות מלחמי"ע גרמו לשנוי בתפיסת עולמו של גרופיוס. תחילה פנה לסוציאליזם פעיל, כאשר הצטרף לאיגודן 'מועצת העובדים למען האמנות' בראשות ברונט טאוט (ע"ע) ובהמשך אף היה למנהיג המועצה וכן לאגודת 'מחרוזת הזכוכית' שהופעלה גם היא על ידי ברונט טאוט.

השילוב של סוציאליזם, אקספרסיוניזם והערצת ימי הביניים נראים בבירור בכריכה של 'מאניפסט הבאוהאוס', שעוצבה כתחרית עץ על ידי הצייר האמריקאי-גרמני ליונל פינינגר (1871-1956) כן (Feininger) בצורת כנסיה גותית שבראש מגדליה פנסים מאירים. כך גם הטקסט המעיד על הלך רוחו לעת זו:

הבה ניצור גילדה חדשה של בעלי מלאכה ללא אותן חלוקות מעמדיות מתנשאות, שביהירותן הרימו קירות המבדילים בין אמנים לבעלי מלאכה. הבה נשאף ליצור ביחד גילדה חדשה, גילדה של העתיד, שתכלול הכל במסגרת אחת - אדריכלות, פיסול וציור שיתרוממו אל על מידיהם של מליון בעלי מלאכה כגביש המסמל את האמונה החדשה (1919).



וולטר גרופיוס, הבאוהאוס דסאו 1925-6.

הבאוהאוס ביקש ליצור "את האיחוד מחדש של האמנות השימושיות" כמו גם "את יצירת האמנות המאוחדת". תיאוריה זו הייתה משולבת בתוכנית הלימודים ביחד עם הניסיון המעשי

בסדנאות. המורים חולקו כמו בימי הביניים לארבעה דרגות: רב אמן, אמן צעיר, שוליה ומתלמד. לא יפלא על כך שאמן כמו אוסקר שלמר (Schlemer 1884-1943) שלימד בבאוהאוס קרא למקום "הקתדרלה של הסוציאליזם" (1923). כשנה לפני כן (1922) הכין גרופיוס מאמר לכתב העת Fruehlicht של ברונט טאוט ואשר לא פורסם בגלל סגירתו. מהמאמר ניתן להסיק שגרופיוס, למרות כל הדיבורים על שיוון, ראה את האדריכלות כעומדת בראש הפירמידה:

משעה שבעיות הצייר והפסל מעסיקות את האדריכל באותה מידה כמו אלו של תחום אמנותו - הציורים והפסלים ישובו ויקבלו את רוחה של האדריכלות. בגילדה של ימי הביניים הייתה זו המחויבות הריגשית של האמנים בכל רמותיהם שהקימה את הקתדרלות הגותיות.

למורת רוחם של הסטודנטים, האדריכלות עצמה לא שולבה בתכנית הלימודים עד לשנת 1927, כאשר מונה הנס מאייר (ע"ע) על מנת לעמוד בראש המחלקה החדשה לאדריכלות. זאת למרות שבשלב זה החלה הופעתם, של ספרוני הבאוהאוס (1925-30) העוסקים בחלקם באדריכלות ולא כל שכן עיתון בית הספר שהיה קרוי 'באוהאוס': כתב עת לבניה ועיצוב' (1926-31).
באותה תקופה (1926-28) עסק גרופיוס בתכנון ובניה של שיכון בפרבר טרוטן הסמוך לדסאו. כאן ישם את רעיונותיו לסטנדרטיזציה של הבניה, כפי שנוסחו על ידו ב-21 סעיפים תחת הכותרת: 'הכנה שיטתית לבניה הגיונית' (1927) - סעיפים שניתן למצוא בהם גם נטיות טוטאליטריות:

הבניה פרושה מתן צורה לתהליכי החיים. לרוב האנשים צרכים דומים. לכן הגיוני וכלכלי לספק צרכים אלה של הציבור הרחב בצורה אחידה ודומה (1927).

כמו ה'דה-סטיל' בהולנד גם גרופיוס דגל באדריכלות בין לאומית. על כך מעיד שמו של ספרון הבאוהאוס הראשון: 'אדריכלות בין לאומית' (1925) שחובר על ידי גרופיוס עצמו. כאן מופיעים הטכנולוגיה, הפונקציה והפילוסופיה המאוחדת כדרישות מוקדמות ליצירתה של אדריכלות בין לאומית: "באדריכלות המודרנית ניתן להבחין בברור בהפיכתו של האישי והלאומי לאוביקטיבי". הדוגמאות המובאות על ידו בספרון מתייחסות לארצות שונות ותפיסות מגוונות ללא העדפה לסיגנון מסוים. הוא גומר את המאמר באמונה ללא סייג בטכנולוגיה:

לכל המתכננים המופיעים בספר זה גישה חיובית לעולם המודרני של מכונות ומכונות מהירות; כולם שואפים לאמצעים נועזים יותר של בניה על מנת להתגבר על אוזלת היד העולמית בפועל ובמראה.

לאחר שגרופיוס כבר עזב את הבאוהאוס פירסם ספרון נוסף על בנין בתי ספר (1930) שבו הוא מדגיש שוב שמטרת הבאוהאוס אינה ליצור 'סיגנון' חדש. במקביל הוא חוזר על חשיבותה העליונה של הסטנדרטיזציה של מוצרי היומיום:

כל חפץ נקבע על פי מהותו. על מנת לעצב אותו כך שיתפקד כראוי, יש לוודא מה היא המהות, מכיוון שעלינו לגרום לכך שימלא את מטרתו בצורה מושלמת, דהיינו ימלא את תפקידו באופן מעשי ויהיה עמיד, זול ויפה.

'המהות' או 'התמצית' היא כאן מילה נרדפת לפונקציה (תפקיד/שימוש) - כמו גם ביצירת אמנות:

יצירת אמנות חייבת לתפקד, הן מבחינה שכלית והן בחינה חומרית, כמו חפץ הנוצר על ידי מהנדס, כמו אווירון, שמטרתו הברורה היא לטוס (1930).

בפועל גרופיוס תמך בפיתוחו של 'סיגנון' חדש כאשר הציע לבנות גגות שטוחים שיהפכו לנחלת הכלל, וכמו לה-קורבוזייה וללא ספק בהשפעתו, הוא מתייחס לרעיון גינות הגג.

פיתוח גנים על הגג הוא אמצעי יעיל לשלב את הטבע במדבר הבטון של העיר. ערי העתיד, עם גינות על הגגות והמרפסות תראה מהאוויר כגן אחד גדול. השטח הירוק שאבד כתוצאה מהבניה יוחזר על הגגות (1930).

לאחר שהיגר לאנגליה (1934) ולארה"ב (1936) דגל עוד שנים רבות באמונתו בטכנולוגיה, סטנדרטיזציה ובניה טרומית. זאת בנוסף לתפיסה שקלטו תלמידיו בארה"ב. מבחינתם היה גרופיוס זכור, בין השאר, בגין התייחסותו המתמדת לנושא 'רוח הזמן' שמקורו אצל הפילוסוף פרדריק הגל. הכוונה כמובן לתופעות החולפות כמו סגנונות אופנות וכיו"ב, בניגוד למרכיבים הקבועים באדריכלות, כמו גם בכל

תחום אחר. לרוע המזל השנים שלאחר המלחמה והחרדה מפני הפצצה האטומית, הביאו לחיפוש אחר מרכיבים וסיגנונות קבועים - מרכיבים שנגדו לחלוטין את כוונתו של גרופיוס.

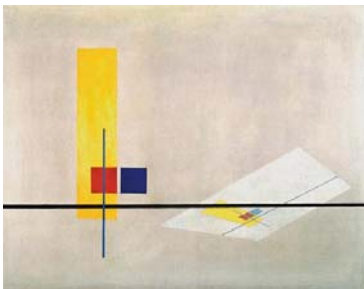


גרופיוס וולטר, הצעה לשיקאגו טריביון 1922.

כמה מהנושאים המייחדים את גרופיוס היו מוכרים היטב בארץ. בין אלה האמונה בעליונותה של הטכנולוגיה והאמונה בסדר חברתי המושתת על הקולקטיב שתרגומו לעברית הוא הקבוצה, הקיבוץ, המושב השיתופי, הקואופראיב וכיו. אין ספק שאלה השפיעו גם על האמנות ובמיוחד האדריכלות. כך למשל המעבר הכללי, כאילו לפי צו, מסגנון מסורתי למודרני עם תחילת שנות ה-1930.

אותה 'רוח הזמן' שעליה מדבר גרופיוס גרמה לו כנראה שיתרחק בהדרגה מהסוציאליזם. לאחר שהנאצים עלו לשלטון ערך ביקור בבריה"מ כפי שעשו רבים אחרים. אצל מקצתם התחזקה האמונה בעתידו של ניסוי זה. אבל אצל רובם התעוררו ספקות ולכן בחרו לעזוב. כך גם גרופיוס אלא שניסיונו להשתקע בבריטניה לא עלה יפה ואילו בארה"ב עצם המושגים קולקטיבי, סוציאליזם וכיו"ב נתפסו כנוגדים את האמונה ביחיד וכל המשתמע מכך. לא יפלא על שהאדריכלות הבין לאומית נתפסה כאן לא כעיקרון אלא כסגנון (ר' בהמשך פיליפ ג'ונסון).

היבט נוסף בתפיסתו של גרופיוס אף הוא עבר שינוי עם בואו לארה"ב. כאשר הוקם 'הוורקבונד' המטרה שעמדה לנגד עיני היוזמים הייתה קידום המוצר התעשייתי הגרמני בשוק הבין לאומי, בתחרות מול בריטניה. בדיקה קפדנית של ההצטרות, במיוחד אלו של גרופיוס, מגלה כי הבניה נתפסה כתעשייה וכפועל יוצא, האדריכלות ועיצוב המוצר. לעומת זאת עיצוב המוצר בארה"ב התפתח, באופן עצמאי, שעיקרו פרסום, נוחות, מודרניות, יעילות ומעל לכל המחיר. במילים אחרות, התחרות בתחום המוצר היא על לבו וכיסו של הלקוח ולא על עקרונות. יתרה מכך גם האופנה השתנתה מהדגש גיאומטרי לכיוון 'הסגנון הזורס', כפי שמעידים מספר כלי בית שעיצב גרופיוס עצמו. לעומת זאת סגנון הבניה התפצל לשנים חיצוניות שמרנות יחסית לעומת המודרניות של חדרי האמבטיה והמטבח.



מוהולי נאגי, שמן על בד, 1922-3, 965x755 מ"מ.

לסלו מוהולי-נאגי (Moholy-Nagy 1895-1946) אמן ומעצב יליד הונגריה. הוזמן כמנחה קורס המבוא בבאוהאוס (1923-28) לאחר שהצייר יוהאנס איטן עזב את המקום במחאה על שנוי הכיוון מאקספרסיוניזם לראציונאליזם.

סיכום התיאוריה שפיתח מופיעה בספרון הבאוהאוס תחת הכותרת 'מחומר לאדריכלות' (1929) הכולל, בפרק האחרון, דיון על העיקרון הראשון בתכנון, שהוא שילוב בין התפיסה הביולוגית והתפיסה הפונקציונלית של החלל.

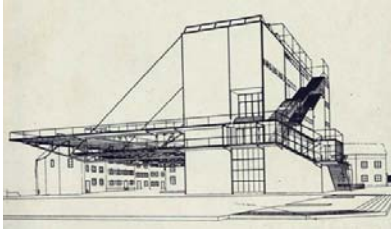
בו זמנית הוא דורש גם מיבניות ב"חווית החלל כבסיס לתחושה פסיכולוגית מאוזנת לחיים בתוכו". האדריכלות מוגדרת כ"חוויה המתחמסת לחלל" המתוארת על ידו כיחסים בין כוחות דינמיים. בהמשך יצר שילוב של קונסטרוקטיביזם וקינטיט, "שבה שבילי התנועה האנושית מוצאים שותפויות יצירתיות". החלל מבחינתו הוא "נקודה מרכזית לחללים קיומיים הזורמים ללא הרף". מכאן שהאדריכלות היא "ביטוי לחלל היקום".

בדומה לוולטר גרופיוס לה-קורבוזייה ואחרים יש לדעתו חשיבות רבה באדריכלות החדשה למבט מלמעלה: "הדבר החשוב ביותר לנו הוא המבט מהאוויר, הנותן לנו חויה מלאה יותר של החלל היות והוא משנה את כל רעיונות העבר".

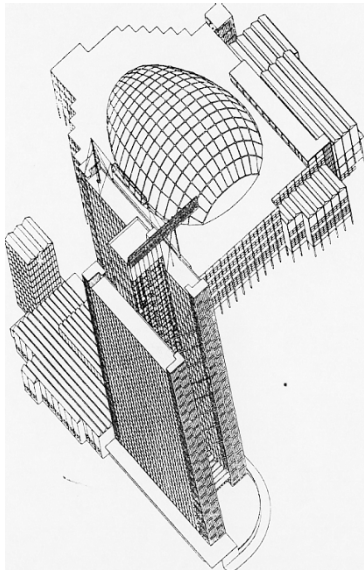
מאיייר האנס (Meyer 1889-1954). אדריכל שוויצרי-גרמני. יליד בזל. בן למשפחת אדריכלים. סיים תיכון מקצועי בבזל, המשיך בלימודי אדריכלות במכללה לאומניות בברלין, במקביל לתכנון ערים במכללה לחקלאות ונוף. בהיותו בן 23 נסע לשנה לבריטניה לראות מקרוב את עער הגנים השיתופית: ללזיוורת; בורנוייל ו-פורת סאנלייט. בתום שירות חובה בצבא השוויצרי (16-1914) עבד כשכיר בחברה לתכנון ובנית שיכונים עובדים, עד שפתח בבזל משרד משלו בהיותו כבן 30 (1919). עבודתו העיקרית לעת זו (עד 1924) הייתה שיכון שיתופי, הראשון מסוגו בשווייץ.

הצעתו הראשונית הייתה בסגנון הקונסטרוקטיביזם אבל זו נדחתה ובסופו של דבר התפשר על סוג של סגנון עממי מקומי. בשנים אלו הקדיש גם זמן רב לפעילות במסגרות קואופרטיביות ברחבי אירופה ובשווייץ ביניהן תיאטרון, כתב עת (ABC) וכיו"ב.

בהמשך פירסם (1926) ספר תחת הכותרת 'העולם החדש' (Die Neue Welt), שהוא שיר הלל למודרניות מנורה ועד לפטפון; הצורך בסטאנדרטיזציה ושיתוף פעולה. הבניה היא תהליך טכני ולא



האנס מאייר, בית ספר 1926.



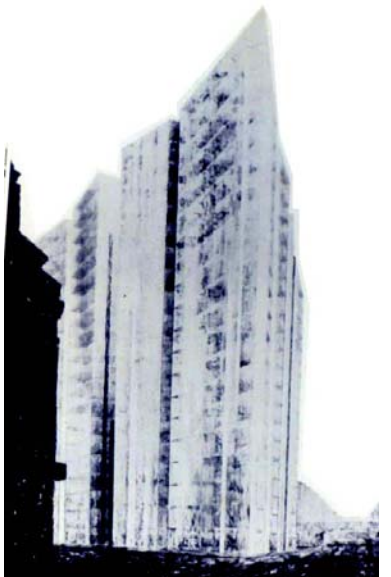
מאייר, הצעה לתחרות בניין חבר הלאומים, גינה, 1927.

אסתטי; המוצר הוא תוצאה של הנוסחה 'שימושיות וכלכליות'. כעבור שנה (1927) הגיש הצעה לתחרות לבנין 'חבר הלאומים' בז'נבה בסגנון הקונסטרוקטיביזם – הצעה שזיכתה אותו בפרסום בין לאומי. באותה שנה הוזמן על ידי גרופיוס (ע"ע) להנחות במחלקה החדשה לאדריכלות במכללת 'באוהאוס' ב-דסאו גרמניה. בהמשך (1928) פירסם את הצהרת 'הבניה' (Bauen): הבניה כתופעה 'שימושית ביולוגית' הבית החדש לא יהיה מכונה למגורים כפי שטען לה קורבוזיה (ע"ע) אלא מתקן ביולוגי למילוי צרכים חומריים ורוחניים. יתרה מכך, כל בניה היא פרי התארגנות חברתית, טכנית, כלכלית ונפשית. כמו כן דחה שוב את תפקיד היצירה האמנותית באדריכלות. כעבור שנה (1928) מונה כמנהל הבאוהאוס על ידי וולטר גרופיוס שהחליט לפרוש להתמסר לעבודה מעשית – זאת למרות התנגדותם של חלק מהמנחים ובתמורתם של רבים אחרים כולל התלמידים.

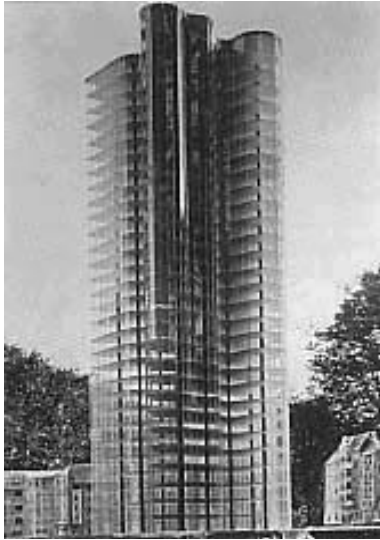
מאייר הכניס מיד עם היכנסו לתפקיד מספר שינויים משמעותיים בתוכנית הלימודים. בין אלה העברת הדגש על עבודה מעשית בסדנאות המוצר ובשיעורי תכנון. זירוז הבניה בשיכון טרוטן ליד דסאו (Troten) התחלה על ידי גרופיוס (1926) כמו כן זכה בתחרות לתכנון בייס של איגוד העובדים ליד ברלין. אבל מעמדו של מאייר התערער כתוצאה מלחץ הנאצים חברי מועצת העירייה ב-דסאו. וולטר גרופיוס נאלץ לפטרו (1930). בין השאר האשים את מאייר שהסתיר את היותו קומוניסט והפצת הקומוניזם בין התלמידים ובכך סיכן את עתידו של ה'באוהאוס'. מכל מקום מאייר וקבוצת תלמידים אכן נסעו למוסקבה, כאן זכה לכבוד רב: מינוי כפרופסור במכללה לאדריכלות; מתכנן ראשי של הבניה לצורכי השכלה גבוהה ועבודות תכנון עיר ואזור בכל רחבי בריה"מ. עם עליית הסטאליניזם והסגנון הניאו קלאסי (1936) חזר לשווייץ אבל לא מצא כאן את מקומו והמשיך (1939) למקסיקו. כאן שימש כמנהל המכון לתכנון עיר ואזור. כמו כן ניהל כאן את La Estampa Mexicana. לאחר שובו לשווייץ (1949) התמקד בכתיבה עד מותו, כעבור 5 שנים בהיותו בן 65.

אין ספק שמאייר היה אדם שנוי במחלוקת. מינויו כמנהל הבאוהאוס בתקופת התחזקות הנאציזם בגרמניה ופיטוריו על ידי גרופיוס גרמו לו קרוב לודאי למשבר שהתגבר עם עליית הסטאליניזם וסגנון הניאו קלאסיקה בברי"מ – כך גם עבודתו ממינויו כמנהל הבאוהאוס ועד לפרישתו המוקדמת יחסית הייתה רצף של תפקידי ניהול ותוכניות בינוי שעיקרן תיאורטי, כלומר היפוכה של תפיסתו המעשית. אבל למרות הכל שמו זכור היטב כהתגלמותו מחד של הפונקציונליזם 'הטהור' ואידך כמה הצעות כגון 'חבר הלאומים' 'בית ספר' בשווייץ ובית הספר ליד ברלין שמהם מבצבץ מעצב רגיש ואסתטיקן.

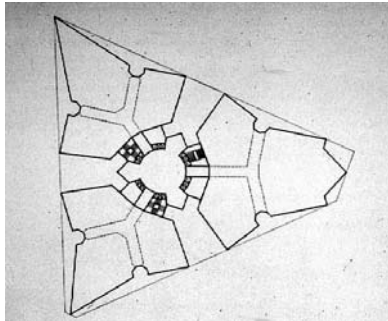
לודוויג מיז-ואן-דר-רו (Mies van der Rohe 1886-1969). אדריכל גרמני אמריקאי. אחד משלושת עמודי התווך של המודרניזם ביחד עם גרופיוס (ע"ע). המנהל השלישי של הבאוהאוס (1930-33) לאחר האנס מאייר (ע"ע). כמו קודמו גם מיז נבחר ומונה על ידי המנהל הראשון (1919-28), כלומר וולטר גרופיוס, בתקווה שיעלה בידו להמשיך ולקיים את המוסד – תקווה שהתגלתה עד מהרה כאשליה. סילוקו של מאייר בטענה שדעותיו שמאלניות מדי ומינויו של מיז, השמרן לכאורה, לא מנע מהנאצים במועצת עיריית דסאו להפסיק את פעילות המוסד, שעבר לזמן קצר לברלין עד סגירתו על ידי הגסטאפו. דרכו של מיז ואן דר רו אל הצמרת הייתה במידת מה קשה מהרגיל בגין הרקע הצנוע של משפחתו ולימודיו. אביו היה סתת מצבות בעיר הולדתו אכן. הוא עצמו למד, עד גיל 16, בבית ספר מקצועי. בהמשך עבד 3 שנים בבניין כשרטט של עיטורי גבס. לאחר מכן (1905) בהיותו בן 19, עבר לברלין. כאן התקבל למשרדו של ברונו פאול (Paul 1874-1968) אדריכל, מעצב פנים ורהיטים, ממייסדי 'הוורקבונד הגרמני' (1907). סגנונו של פאול, לעת זו היה 'אר נובו' גרמני (יוגנדסטיל) אבל פחות פרחוני – סגנון שהשתנה לכיוון המודרני של שלהי שנות ה-1920 (ראוי לציין כי בשלב זה גם עבד לעתים בשיתוף עם מיז). מכל מקום, כעבור למעלה משנתיים (1908) עבר למשרדו של פיטר בהרנס*, תחילה כשרטט ולאחר מכן כמפקח בניה (עד 1911), עד שפתח משרד כאשר החל לעבוד כאדריכל עצמאי. מכאן ואילך התחיל לקבל הזמנות לתכנון בתי מגורים בסגנון שמרני ומסורתי למדי; סגנון שהתמיד בו עד לשנות העשרים, כלומר, עוד מספר שנים לאחר שכבר התפרסם בזכות הצעותיו הרעיוניות לבנייני זכוכית בטון – בניינים שדוגמתם תוכננו ונבנו על ידי מיז ו'דר רו ואחרים, בארה"ב לאחר מלחמ"ע. במקביל, נודע גם בזכות וילות עם זיקה לסגנון ה'דה סטיל' ההולנדי. בין אלה הצעה שהוצגה (1923) בתערוכת ה'דה סטיל' בפאריז ובאותו סגנון גם אנדרטה שתכנן (1926) לזכר מנהיגי השמאל רוזה לוקסמבורג וקרל ליבנקניכט



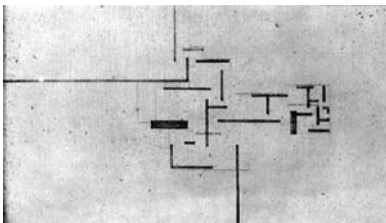
מיז ואן דר רוהה, גורד שחקים 1922 ברלין.



מיז ואן דר רו, מודל של מגדל זכוכית 1919-21.



מיז ואן דר רו, תכנית לבניין משרדים.



מיז ואן דר רו, סקיצה.

שנרצחו בברלין (1919), במהפכת ... כעבור שנה (1927) מונה כמנהל אמנותי של תערוכת 'הבית' שנערכה על ידי 'הוורקבונד הגרמני' בשכונת וויסהוף בשטוטגרט, שהציגה לראשונה את האדריכלות החדשה כסגנון: גג שטוח, קירות לבנים ועיצוב א-סימטרי. לאחר מכן זכה להצלחה כמעצב ביתן התעשייה הגרמנית בברצלונה - שהעמיד אותו בין לילה כאחד מגדולי האדריכלים המודרניים (1929 נהרס אבל שוחזר 1986).

סגנון האדריכלות בתערוכת הוורקבונד (1927) הופיע כבר קודם (1924-51) ביריד הבין לאומי לעיצוב הידוע כיום בשם 'אר דקו'. ההבדל בין השניים עיקרו באופי התצוגה: מחד, בגרמניה, סגנון מודרני אחד ומאידך בפאריז ריבוי סגנונות מודרניים, כולל מגוון עיצובים ומוצרים, שנודע לימים בשם 'אר דקו'. כך למשל, 'אסכולת אמסטורדם' של מיקל דה קלרק* וחבריו בביתן ההולנדי; תערוכת 'תכנון העיר' של לה קורבוזיה (ע"ע) בביתן כתב העת (Esprit Nouveau) הרוח החדשה); ביתן המודיעין של רושר מאלה-סטיבנס (1886-1945 Mallet Stevens) והביתן הרוסי של קונסטנטין מלניקוב (1890-1974 Melnikov).

בכתביו המוקדמים על נושא הבניה המתועשת הוא אומר מיז ו"ד רו: "אם נצליח ליישם את רעיון היצור ההמוני הרי שהבעיות החברתיות, הכלכליות, הטכניות ואפילו האמנותיות תהיינה קלות יותר לפתרון" (1924). בהמשך הוא מבסס את תהליך התייעוש על פיתוח חומרים חדשים שיאפשרו יצור תעשייתי - חומרים שהיו חזקים, עמידים בעלי רמה גבוהה של בידוד אקוסטי ותרמי. בכנס ה'וורקבונד' בווינה כבר העביר את הדגש ל'בעיות רוחניות':

אסור לנו להדגיש יתר על המידה שאלות של תיעוש, סטנדרטיזציה וטיפוסי בנינים... בין אם הבניינים יהיו גבוהים או נמוכים, עם פלדה וזכוכית, מבלי להתייחס לאיכות עבודתנו ... שהיא בדיוק השאלה המכרעת. עלינו לקבוע לעצמנו סטנדרטים חדשים... משמעות הזכות של כל דור, כולל דורנו, פרושה לספק לנפש את התנאים הנדרשים לקיום (1930).

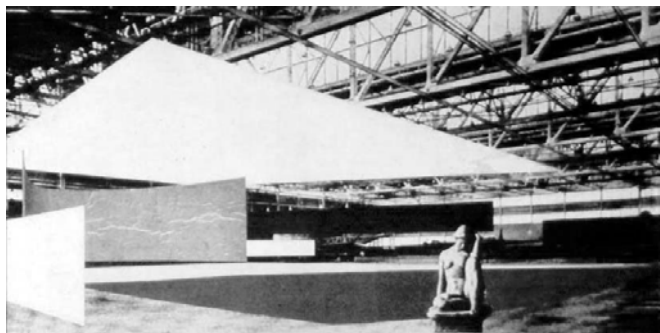
רק לאחר שהשתקע בארה"ב, במחצית שנות ה-1930, החל מיז לגשר על הפער בין הטכנולוגיה והרוח. הטכנולוגיה הופכת לאדריכלות לא על ידי צורות המתגבשות בחופשיות אלא על ידי המיזוג עם הביטוי של הדור:

זו הסיבה שהטכנולוגיה והאדריכלות כה קרובות זו לזו. תקוותנו שהן תצמחנה ביחד. רק מאותו יום שהאחת תבטא את השניה תהיה לנו אדריכלות הראויה לשמה. אדריכלות שהיא הסמל האמיתי של זמננו (1950).

למרות האמור מיז נשאר נאמן לרעיון של אדריכלות אובייקטיבית (לא אישית) ובסוף ימיו הוא אומר:

אני מאמין היום, כפי שעשיתי מזה זמן רב, שלאדריכלות קשר מועט, אם בכלל, להמצאת צורות חדשות או לבחירה אישית. אדריכל אמתי הוא תמיד אובייקטיבי - ביטוי המבנה הפנימי של הדור ממנו צמח (1965).

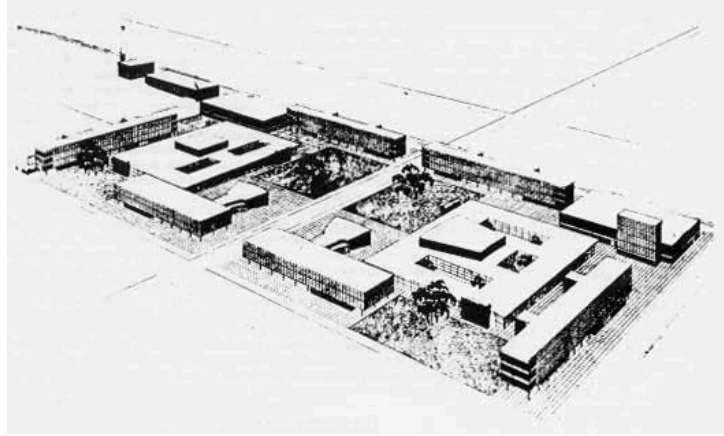
בשעתו, בשנות ה-1950, כאשר השפעתו של מיז הייתה בשיאה נהגו רבים לצטט כמה מאימרותיו, שהן תיאוריות בפני עצמן, כגון *God is in the details* ('האלוהים הוא בפרטים') שלמים התברר שמקורה אצל הסופר הצרפתי גוסטב פלובר; *Less is more* ('פחות זה יותר') שהיא ללא ספק סימנתם של המצמצמים (רדוקטיביזם) ברוח תפיסתו של הצייר פ"ט מונדריאן* ואשר לימים יצאו נגדה רוברט ונטורי (ע"ע) והפוסט מודרניים, באומרים *Less is a bore* ('פחות זה משעמם'). האימרה השלישית "הקופסא האוניברסלית" שפרושה בנין זכוכית שקוף, היכול לשמש לכל מטרה, שהוא ללא ספק תיאור האידאל ההפשטה המוחלטת אליה שאף להגיע.



מיז ואן דר רו, סקיצה.



מיז ואן דר רו, בניין סיגראם ניו יורק 1956.



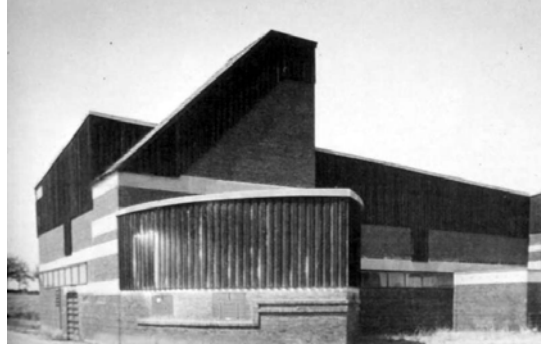
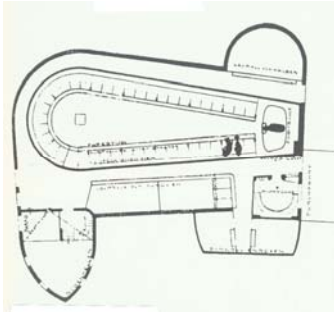
מיז ואן דר רו, תכנית אב לאוניברסיטת אילינוי בשיקאגו 1939.

ב-14 שנות קיומה של רפובליקת ווימאר (1919-33) צצו כמה קבוצות שניהלו דיונים בנושא האדריכלות: כמעט כולן באותן בעיות, באותו סיגנון ובאותם מונחים. קבוצות אלו קשות להגדרה סיגנונית וקשה עוד יותר הדבר ביחס לכמה מהאדריכלים הבולטים של התקופה, כמו הס פולציג, אריק מנדלסון והנס שארון שמקובל להגדירם כאקספרסיוניסטים. יתרה מכך אנשים אלה גם אם כתבו - קשה להרכיב מדבריהם דיוקן של תיאוריה אישית או כללית. היוצא דופן לענין זה הוא הוגו הארינג (ר' להלן).

הוגו הארינג (Haring 1882-1958). אדריכל גרמני. יליד ביבראך ליד שטוטגארט. בנו של נגר רהיטים. למד אדריכלות בשטוטגארט עם תיאודור פישר (Fischer 1862-1938) – מורה רב השפעה. בין תלמידיו האחרים אריק מנדלסון, אוטו בארטנינג, ארנסט מאי והישראלי ריכרד קאופמן. בנוסף השתלמו במשרדו ברונו טאוט (ע"ש) י"ר אוד, פאול בונאץ ואפילו לה קורבוזיה (ע"ש) מצייין, כי עבד אצלו (1910) והתרשם ממנו יותר מאשר כל אדריכל אחר. מבחינה סגנונית, טען פישר בזכות שילוב מרכיבים מסורתיים מקומיים על אף שהוא עצמו נטה לניאו קלאסיקה כבדה למדי, ברוח הרנסאנס. נראה שכל אחד מתלמידיו לקח היבט אחר מתפיסתו. הארינג למשל אימץ את הנטייה של פישר לנסות ולהשתחרר מעריצות הסימטריה. מכל מקום, בשנת 1921 עבר הארינג לברלין וכאן הוזמן על ידי מיז ו"ד רו (ע"ש) להתחלק בשטח והוצאות משרדו. כמו כן פעלו ביחד עם טאוט (ע"ש) ואחרים במסגרת 'חוג' האדריכלים (Ring) – קבוצה שכללה את מיטב האדריכלים המודרניים בגרמניה עד עליית הנאצים לשלטון (1933). הארינג זכור היום בזכות **שלושה מעשים: האחד, תכנון בניני חוה חקלאית** בשם Gut Garkau (1925). **השני, אוסף של עשרות תמונות של קאזימיר מאלביץ** (Malevich 1878-1935), שבלעדיו לא היינו יודעים כמעט דבר על יצירתו של אמן זה (היום במוזיאונים לאמנות מודרנית באמסטרדאם ובניו-יורק). **השלישי, תיאוריה אישית של 'אדריכלות אורגנית'**, שהייתה לה השפעה על הנס שארון*, שהודה בכך, וכן בעקיפין על האדריכל הפיני אלוואר אלטו* ובהמשך, שוב בעקיפין, על כמה אדריכלים שפעלו בשנות השישים בעיקר בחוף המערבי של ארה"ב, כגון צ'ארלס מור* בתחילת דרכו. לפי הארינג ניתן לראות את תולדות האדריכלות באגן הים התיכון כהתפתחות צורנית: מצרים=רבוע ופרמידה, יוון=מלבן ומקדש, רומא=עגול וכיפה, רנסאנס ובארוק=אליפסה. **הבארוק מוביל אותו לתפיסת הבנין מהפנים אל החוץ - שהיא 'האדריכלות האורגנית'**. צפון אירופה מייצגת, לפי תיאוריה זו, את המעבר מהצורה הגיאומטרית לצורה 'האורגנית' - מושג שכלל בו בהמשך גם את הפונקציה וגם את הביטוי כצורה. 'הצורה האורגנית', שמקורה בשימוש, נוצרת לדעתו בתהליך אנונימי ואין כל קשר בינה ובין צורות מהטבע. המלה 'אורגני' באה להסביר את תהליך התכנון. האדריכלות של הארינג צומחת מחופש צורני המשלב: צורות מתעגלות, קווים אלכסוניים והתייחסות חדשה לפתחים, כאילו לומר **פונקציה=פנים=צורה**.

הגיאומטריה מחייבת סדר תלת ממדי לפי חוקיה. התרבות האורגנית מחייבת סדר על מנת לאפשר לחיים למצות את עצמם. הראשון (גיאומטריה) יצר את האדריכלות. השני (האורגני) מגלם את כל תפיסות הבניה מתחילת ההיסטוריה והלאה (1934).

אין ספק שיש כאן המשך למשפט המפורסם של לואי סאליבן (ע"ע) **Form Follows Function**, אבל מבט אחד על צילום ותוכנית חוות Gut Garkau יספיק להבנת ההבדל ביניהם. אותה חווה ואותה תפיסה ניכרת אצל כמה אדריכלים – תפיסה המבוססת או מקבילה להוגו הארינג. בין אלה הנס שארון* שציין זאת ואחרים, כגון אלואר אלטו* ובמיוחד צ'ארלס מור* בטרם פנה לפוסט מודרניזם.



הוגו הארינג, מחלבה (צילום ותכנית) 1923.

צרפת.

לה קורבוזייה (Le Corbusier 1887-1965). הכינוי שאימץ לעצמו שארל-אדוארד גרי-ז'אנרה, בשנת 1920 (על פי שם משפחתה של אמו). תיאורטיקן ואדריכל שוויצרי-צרפתי. אחד משלושת אבות המודרניזם, ביחד עם וולטר גרופיוס ומיז'ו ו'ד'רו (ע"ע). בנו הבכור של מעצב שעונים. יליד העיירה לה שאו דו פון (La Chaux du Fonds) באזור המקורב לתרבות ולשפה הצרפתית. אין ספק שהאיש היה רב השפעה, אולי יותר מכל אדריכלי המאה ה-20, הן בזכות דבריו הגובלים בשירה נבואית והן בזכות הבניינים שתכנן - בין שבוצעו או לאו.

במטרה להציג תיאוריה עיקבית בחר להשמיט, אולי בצדק, כמה מאמרים שחיבר וכמה בניינים שהיה מעורב בתכנונם בצעירותו - חומר שנחקר ופורסם בעיקר לאחר מותו. תופעה זו נובעת גם מהעובדה שמרבית הידוע עליו נבע מהקבצים שערך בעצמו משנת 1929 תחת הכותרת 'מכלול העבודות', שהגיעו בסופו של דבר ל-8 כרכים, כולל צורתם המלבנית המיוחדת שהייתה לה השפעה על סיגנון ספרי האדריכלות.

לה קורבוזייה החל ללמוד בגיל 15 (1902) בבית הספר לעיצוב בעיריית מולדתו וכאן הושפע משארל ליפלאנטיה (1874-1946) ממורי בית הספר. האיש היה מחסידי האמונה בטבע ועודד את תלמידיו לפתח אדריכלות בעלת סיגנון מקומי שתשתלב בנוף. על השפעתו של ליפלאנטיה ניתן ללמוד מבניינים שתכנן בתקופה זו (7-1906) עוד בטרם מלאו לו עשרים שנה וכן ממכתבים ששלח ממשעותיו ומיומנים שחיבר תחילה לוינה בה פגש את יוזף הופמנר* (1902), בהמשך לטוסקנה באיטליה ולאחר מכן לפאריז (1908). עבד כשנה וחצי במשרד של אוגוסט וגוסטאב פרה (ע"ע). כעבור שנתיים (1910) ביקר בגרמניה, השתתף באחד מכנסי ארגון הוורקבונד בברלין ועבד כ-6 חודשים במשרד של פיטר בהרנס*. אבל, בניגוד לצפוי לא פגש כאן את וולטר גרופיוס שכבר פתח לעת זו משרד משלו בשותפות עם אדולף מאייר וגם לא את מיז'ו ו'ד'רו (על פי עדותו של מיז'ו). מכל מקום, עם שובו פירסם לבקשת בית ספרו, מאמר אל ארגון הוורקבונד ולימודי העיצוב בגרמניה. בשנה שלאחריה (1911) יצא למסע של כמה חודשים לאורך הדנובה, איסטנבול ועד ליוון. בתום מסע זה, בהיותו כבן 25, מסתמנת תחילת דרכו כאמן ואדריכל עצמאי – דרך שהיא במידה רבה גם זו של הסגנון המודרני עד מותו בגיל 78.

מלכתחילה ניתן להבחין אצל לה-קורבוזייה **בשתי נטיות מנוגדות** אותן הצליח לאחד באישיותו: **מחד החינוך האינדואיסטי הקאלוניסטי** שקיבל בבית הוריו ומאידך **הגישה הראציונלית שימושית ותכליתית**, שבאה לו מכתביהם של וילהלם-דוקו(ע"ע), שואזי, גודה ובהמשך הערצתו לפועלם של אוגוסט פרה* וטוני גארניה(ע"ע). לאלה נוספו ספרים, שהיו חביבים עליו, לפיהם ניתן לשפר את האדם באמצעות האמנות - תפיסה שהיו לה חסידים רבים במשך כמאה שנים - ממחצית המאה ה-19 ועד לאחר מלחמי'2.

יש סוברים שמקצת רעיונותיו לעתיד של לה-קורבוזייה ניתן למצוא בספר המשיחי שחיבר סופר המכונה פרובנסאל (Provençal) בשם **'אמנות המחיר'** (1904) שבו טוען המחבר בזכות **תיאוריית החוקים המוחלטים של ההרמוניה**, סיגנון גיאומטרי באדריכלות וסולם ערכים המושתת על האדם. בספר זה כמו בספר אחר שניתן לו על ידי ליפלאנטיה מצא סימוכין לנטייתו להאמין ברוח האדם העליון של ההוגה פרדריק ניטשה (1844-1900), כמו גם בספרים נוספים, כגון 'חיי ישוע' של ארנסט רנאן (Renan 1823-92) משנת 1906 - שאולי הובילו אותו בסופו של דבר להשקפת עולם לפיה הוא עתיד להיות המהפכן הטראגי - מעין קדוש מעונה - שמטרתו להציל את האנושות על ידי האדריכלות. כאמור כל אלה הם סברות שלא ניתן להוכיח אותן.

בתקופה הקצרה שעשה אצל יוזף הופמן בוינה, אוגוסט וגוסטב פרה בפאריז ואצל פיטר בהרנס בברלין (11-1910), התוודע למגמות החדשות באדריכלות כולל, אולי, פרנק לויד רייט (ע"ע), שעבודותיו פורסמו לעת זו באירופה. כל אלה התמזגו לסינטזה מיוחדת ואישית. בהמשך (1911) חיבר יומן על המסע ליוון דרך ארצות הבלקאן, שפורסם לאחר מותו (1965), ממנו ניתן להוכיח מה רבו המקורות מהן שאב את רעיונותיו, כגון הערצתו לידרכי אספלט ישרים, 'קסם הגיאומטריה', 'בניינים על עמודים'. הפארתנון באתונה קרוי בפיו 'מכונה מפחידה' עם סימטריה מתמטית מלהיבה, כמו גם כל מתחם האקרופוליס אותו הוא מסכם במילים "אור! שיש! מונוכרום!" - בכל אלה ניכרים הסימנים הראשונים של סיגנון כתביו, תוכניותיו, הערותיו ובנייניו.

ניתן להבחין בנטייתו לשילוב האידיאלי והראציונלי בפרויקט הראשון **'סטודיו לאמן'** (1910 לא בוצע) אבל שפורסם בספריו. ניתן למצוא בפרויקט זה **סימנים של השפעת הראציונאליזם הצרפתי**, כנראה באמצעות הספר 'תולדות האדריכלות' (1899) שחיבר אוגוסט שואזי (ע"ע) - ממורי ה'בו-ז-אר'. הגישה הראציונאלי - אידיאליסטית ניכרת במיוחד בפרויקט **'דומ-אינו'** (1914): שלד בנין מבטון עם עמודים הקבועים פנימה מפני החזית על מנת להדגיש את האפשרות ליצירת חזית חופשית שאינה תומכת את רצפות הבנין. רעיון דומה במקצת ניתן למצוא במוסך של אוגוסט פרה. אבל, לה-קורבוזייה מוביל את הנושא הלאה על מנת **ליצור תוכנית חופשית לחלוטין**, חזית חופשית לחלוטין ושלד חופשי לחלוטין.

מגמה נוספת מופיעה גם בגישתו למרכיבים טרומיים סטנדרטים - עליהם כבר דיבר טוני גארניה (ע"ע) בפרויקט 'עיר תעשייתית' - פרויקט שהכיר מביקור שערך אצלו בליון בשנות מלחמ"ע. מרכיבים אלה המשמשים הן כגורם להוזלת מחיר הבניה והן כמרכיב מודולרי אסתטי ליצירת סדר, הרמוניה ושלמות. האידיאליזציה של מרכיבים שימושיים תכליתיים והפיכתם לגורם אסתטי ממדרגה ראשונה עתיד להשתלב בעבודותיו וכתביו של לה-קורבוזייה ובמיוחד עם נטייתו לסימאאות ולקביעת 'חוקים'.

לאחר מלחמ"ע השתקע בפאריז וכאן המשיך להתפתח, הן כצייר והן כתאורטיקן, במידה רבה בזכות ידידותו עם הצייר הצרפתי אמאדה אוזאנפאן (Ozenfant 1886-1966), שאירגן יחד איתו תערוכה בשם 'לאחר הקוביזם' (1918), שכללה גם תיאוריה בשם 'פוריזם'. שלב חשוב נוסף היה השתתפותו בכתב העת **'אספרי נובו'** (1920-25) Esprit Nouveau = רוח חדשה) ביחד עם אוזאנפאן ורבים אחרים. במסגרת זו פירסם בהמשכים (תחת השם לה-קורבוזייה) **סדרה של מאמרים שקובצו בספרון בשם 'לקראת אדריכלות'** (1923) - ספרון שזיכה אותו מהר מאוד בתהילה אצל רבים מחסידי האדריכלות המודרנית לעת זו. במקביל המשיך לכתוב על ציור ופיסול (תחת שמו האמיתי).

'לקראת אדריכלות' מסכם תהליך של חיפושים ולימודים והוא בעיקרו הצהרת כוונות: השפה נמרצת, מתגרה וברורה, במטרה להחדיר לקורא סידרה של נוסחאות, בעוד הוא מציג עצמו בדמות נביא הזעם הבא להושיע את האדריכלות. חלק ניכר מהרעיונות זהים לאלו שהיו נפוצים בקרב האדריכלים ואמנים מתחומים אחרים. ההבדל הוא בניסוחים הקיצוניים המחייבים תגובה מהקורא. כך למשל ההצהרות הפותחות את 'לקראת אדריכלות' שהם גם תמצית הספר כולו:

האדריכלות היא האסתטיקה של המהנדס וביטוי תמציתי לחוקים המביאים אותנו להרמוניה עם היקום. על ידי ארגון צורות ויצירתיות טהורה של השכל ניתן האדריכל את אמות מידת הסדר העולה בקנה אחד עם עולמו...

מבחינתו של לה-קורבוזייה הצורות הגיאומטריות הן ראשוניות, תמציתיות, יפות ומספקות את דעתנו באמצעות המתמטיקה: **"האדריכלות היא משחק חכם, מדויק ונפלא של נפחים מאורגנים באור"** יתרה מכך "פתרון הבעיות הגדולות של הבניה המודרנית הוא

גיאומטרי. 'הקווים המנחים' (Traces regulatrices) הם התנאי למצב של 'סדר מחייב' (Obligation d'ordre). כמו ויולה-לה-דוק הוא מתנגד לסיגנונות הסטוריים, אבל עמדתו קיצונית עוד יותר כשהוא מכנה אותם שקר. **סיגנון אמיתי לדבריו** פירושו 'עיקרון מאחד' המניע את כל יצירות התקופה; תוצאה של תפיסת עולם שיש לה אופי משלה. את הדיון על מאפייני העיצוב, שקב אחרי במסגרת ביקורו בתערוכת 'הוורקבונד הגרמני' בשנת 1914, הוא מסכם בנוסחה ההגיונית המשווה בין מוצר תעשייתי, מכונה, בנין ואפילו אדריכלות הסטורית. יתרה מכך, לדעתו, ניתן לומר ששאלת הבנין לא הועלתה עדיין.

הסטנדרטיזציה התעשייתית מובילה אותו להגדרה המפורסמת לפיה **'הבית הוא מכונה למגורים'**. הגדרה זו שמקורה בחוג הסוראליסטים בפאריז, תשמש כבסיס לגישתו הפונקציונלית הקיצונית של האנס מאייר*, אף הוא אדריכל שמוצאו משווייץ.

במקום אחר הוא אומר: "הפארטנון הוא תוצר בחירה המותאם לסטנדרט" - מסקנה המובילה להשוואה בין המקדש ב-פאסטום, שבדרום איטליה, למכונת נוסעים מודל 1907, ובין הפארטנון למכונת ספורט מודל 1921. עם זאת הוא טען שהאדריכלות אינה רק תוצר של השימושיות היות וכלולים בה אור, צל, קירות וחלל. תפקידו של האדריכל - בניגוד למהנדס המסתמך על נתונים פיסיים גרידא - לעשות לאיחוד כל המרכיבים למקשה אחת.

'לקראת אדריכלות' מטיף לבניית בתים סטנדרטים, כלכליים ובריאים, גם מבחינה מוסרית. הבניה המתועשת היא מהפכה הקשורה, לפי לה-קורבוזייה, למהפכה המדינית היות וכל המעמדות החברתיים חסרים מגורים הולמים. רק אדריכלות חדשה תוכל לתקן את המצב. לכן הסיסמה 'אדריכלות או מהפכה'. זאת אומרת **אדריכלות שבעזרתה: ניתן למנוע את המהפכה'** ובהמשך ציור מקטרת כסמל ההתפיסות אצל האינדיאנים.

הרעיון שהאדריכלות יכולה לחנך את החברה הועלה מספר פעמים מאז המאה ה-18. סברה שהועלתה גם על ידי קלוד ניקולה לדו (ע"ע), ובהמשך על ידי וויליאם מוריס (ע"ע) שגילם בעצמו את השילוב הנדיר של מנהיג פוליטי (סוציאליסט) ומעצב. אבל אצל לה-קורבוזייה הצעיר, כמו גם אצל לוודויג מיז ו'ד' רו באותם ימים, הסברה מגיעה לקיצונית: האדריכל כמושיע האנושות. אבל, למרות שניסה, ספק אם הצליח ליישב את הפער בין ההגיון הטכנולוגי והתפיסה הצורנית של האדריכלות:

דרשנו בריאות, הגיון, אומץ, הרמוניה ושלמות, כפי שנמצא אותם באונית קיטור, באוירון ובמכונית.

צילומי אוניות הקיטור מופיעים לעתים קרובות בספריו ולעתים שאב מהם השראה לבנייניו, אלא שנטיה זו הביאה, אצל אחרים, לתופעת האסתטיקה של אוניות קיטור ולעיצוב ב'סיגנון ימי' ללא קשר לסביבה וליעוד. כך גם השתמש בצילום של ממגורות ענק אמריקאיות, שנלקחו ממאמרים שהופיעו בשנתון 'הוורקבונד הגרמני', עם התייחסות חדשה לנושא:

'המהנדסים האמריקאים מועכים בחישוביהם את האדריכלות הגוועת שלנו'.

בהמשך הוא דורש גישה חדשה לעיצוב בתים וערים עם דוגמאות הלוקחות מספריהם של אוגוסט שואזי (ע"ע) וטוני גארניה (ע"ע), כולל גם הצעה, שמקורה אצל פרה ואחרים, לתכנון עיר של מגדלים, עליה נדון בהמשך.

החלק הארי של 'לקראת אדריכלות' עוסק בנושאים הרחוקים מהבניה עצמה. אין זה מקרה שהצילום הראשון הוא של שער ס' דניז בפאריז, שתוכנן על ידי פרנסוא-ניקולה בלונדל (ע"ע) מלווה בשרטוטים היוצרים קשר מידי עם התיאוריה הקלאסית של האדריכלות הצרפתית. עבור לה-קורבוזייה סוד האדריכלות הוא הגיאומטריה והפרופורציה. הפרופורציה בעיניו מזוהה עם חתך הזהב שמקורו, לדבריו, בטבע, כמו אצל הקלאסיקנים. לצורך זה הוא מביא דוגמאות היסטוריות והשוואות למוסיקה:

הרגשות האדריכליים עולים כאשר היצירה מהדהדת בתוכנו בהרמוניה עם היקום על פי חוקים שאנו מכירים, מעריצים ונשמעים להם.

בו זמנית הוא מגן על עמדתו על ידי התייחסות לצורות הגיאומטריות כאל 'אמת גיאומטרית', כי הגיאומטריה, לדעתו, היא שפת האדם, היוצר באמצעותה סדר ומידה העולים בקנה אחד עם ההרמוניה והסדר הקוסמי.

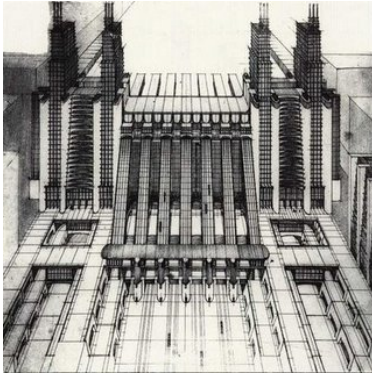
מעמדו של האדריכל כמנהיג מוסברת באומרו, כי: 'האמנות היא המזון הרוחני של מיעוט נבחר הנזקק לה על מנת להנהיג'; תפיסה

הקרובה לניטשה. יתרה מכן אמנות - על פי המסורת הצרפתית - היא ידע. היופי פונה אל התבונה והרגש באמצעות חוקים וסדר מדוד: פונקציונאליזם, כלכליות, סטנדרטים וכיו"ב מספקים את התבונה, בעוד שכוחה של היצירה הגיאומטרית הצורנית מספקת את החושים.

כל הנחותיו של לה-קורבוזייה מוצגות כחוקי הטבע. האיידאליזם מוביל אל האוניברסלי והמוסרי. תפקידו וגורלו של האדריכל כיוצר, לתרגם את חוקי היקום לשפת המציאות על בסיס ההרמוניה של היקום ועל ידי כך להפיג את העולם ממתחים על מנת לבטל את הצורך במהפכה. בסיגנון זה של סיסמאות הייתה טמונה סכנה רבה, כפי שניתן להיווכח מדורות של סטודנטים ומעריצים, שראו בהם חוקים מוחלטים הן בעיצוב והן כהשקפת עולם.

התיאוריה של לה-קורבוזייה קיצונית עוד יותר בתחום הבינוי האורבני. לחלק מרעיונותיו ניתן למצוא תקדים, שוב, אצל האחים פרה וטוני גארניה(ע"ש) ואולי גם אנטוניו סנט'אליה*. נסיונו הראשון מופיע, כאמור, כתוכנית של 'עיר עכשווית' לשלושה מליון איש (1922) שצורף גם לספר 'אורבניזם' (1925), שהוא גם חיבורו החשוב ביותר בתחום זה.

באותה שנה הציג גם את תוכנית וואזין (Plan Voisin) שבה הציע ליישם את אותם הרעיונות לתכנונה מחדש של פאריז. רעיונות דומים מופיעים גם, בהצעותיו משנות ה-1930 לתכנון ערים שונות, אבל בקיצוניות פחותה יותר. על פי לה-קורבוזייה, תכנון ערים הוא שילוב של גיאומטריה ושימושיות. לכן הספר 'אורבניזם' (1925) כולל הצהרה "העיר היא כלי עבודה" ודרישה להינתק מהעבר:



סנט'אליה אנטוניו, הצעה לתחנת רכבת, 1914.

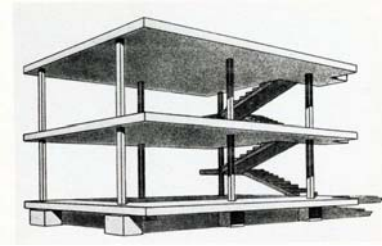
התכנון החדש של העיר מתחיל באדריכלות חדשה, צעד ענק ומכריע בהפתחת הרס את הקשר עם העבר... רחובות מתפתלים נועדו לחמורים דרכים ישרות לבני אדם... הזווית הישרה הכרחית ומספיקה למטרונ.

כמו טוני גארניה גם לה-קורבוזייה מפריד בין הפעילויות העירוניות: מגורים, עבודה, נפש ותקשורת. הכל על בסיס מידע סטטיסטי. **מטרת רבי הקומות הייתה להגביר את צפיפות האוכלוסייה במרכז העיר תוך שמירה על מרחבים ירוקים.** על מנת לחדש את הערים העתיקות הציע להרוס את הרחובות הצרים והמרכזים הישנים. כך "תוכנית וואזין" לפיה צריך היה להרוס, כמעט לחלוטין, את בנייני פאריז לאורך הגדה הימנית של נהר הסיין. במקומם הציע מגדלים הממוקמים על רשת אורטאגונית עם מרחבים ירוקים ומספר מצומצם של רחובות, שיענו לדרישות החדשות כנעין 'מכוונות תחבורה' שתפעל בכמה מישורים במרכז העיר. כמו כן הציע, בתמימות האופטימיות האופיינית לתקופה, להקים במרכז העיר שדה תעופה עבור 'מוניות אויר' ותחנת רכבת מרכזית - רעיון המזכיר במידת מה את 'העיר החדשה' של סנט'אליה משנת 1914.

פנוי השטח, בניה סטנדרטית, יצור המוני - הם מיסודות העיר החדשה. כוחה של הגיאומטריה חייב לנצח... העיר המודרנית גוועת מפני שאינה גיאומטרית. הגיאומטריה היא תמצית האדריכלות. הבניה חייבת להיות מתועשת על מנת לשלב את היצור ההמוני בבנין העיר.

מרכזה של עיר כזו יצור "תמונה מזהירה של סדר ועוצמה" מערכת התחבורה ורבי הקומות אמורים לפעול כגורמים מווסתים "בעולם שהוכנס בו סדר: ... מגדלים אלה מכילים את מוח העיר, שהוא גם המוח של המדינה כולה. הם מייצגים את מערכת השליטה והבקרה הכללית". אין ספק שהניסוחים הם בעלי נימה טוטאליטריסטית במקביל לנטייתו לציין פעם אחר פעם את פועלם של המנהיגים הצרפתים: רשלייה, קולבר, לואי ה-14 והאוסמן. מכאן אולי גם הנכונות לשתף פעולה הן עם הממשלה הסובייטית, בתחילת שנות ה-1930, שזיכתה אותו בכינוי קומוניסט והן עם ממשלת וישי, שלא יצא ממנה דבר, אבל גרמה להחרמתו כפאשיסט במשך תקופה קצרה לאחר מלחמת"ע2 (1940-46), במיוחד על ידי בן משפחתו/שותפו פייר ז'אנרה-גרי (Jeanneret-Gris 1896-1967).

הייצור ההמוני והסטנדרטיזציה הם מבחינתו הסמלים של הסדר החדש. פנוי השטח מבנייני העבר והמערך הגיאומטרי משולים ליניתוח. האירוס האחרון ב'אורבניזם' מציג את האברים הפנימיים של האדם עם הכותרת "קשר ישיר, מדויק ובהיר בין פונקציות עצמאיות" על מנת להמחיש את הזיקה בין העיר והטבע. לספר 'אורבניזם' נודעה השפעה מכרעת ולא תמיד לחיוב, על דורות של מתכנני ערים. רבים מהרעיונות שהופיעו בו שולבו והורחבו על ידו תחת הכותרת 'אמנת אתונה' שייצגה בשעתו, את דעותיהם של אדריכלים רבים ברחבי העולם.



לה קורבוזייה, דומאינו 1914.

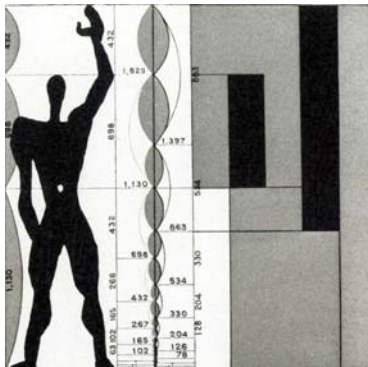
אין ספק ביחס לתפקידו המרכזי של לה-קורבוזייה ב"קונגרס הבינלאומי לאדריכלות מודרנית" (Ciam) החל מיסודו בשוויץ בשנת 1928 ועד למפגש העשירי והאחרון בשנת 1957. עם זאת שליטתו בקונגרס לא הייתה מוחלטת, כפי שרבים נטו לחשוב. יחסית להצהרותיו הקיצוניות היו החלטות הקונגרס מתונות ושקולות. כך אפילו בקונגרס 1933, שהתקיים על סיפון האונייה ביוון ועסק בנושא 'העיר הפונקציונאלית'. בקונגרס זה הייתה השפעתו של לה-קורבוזייה בשיאה - בגלל העדרם של הגרמנים. עם זאת החלטות היו מתונות יותר מאשר 95 הסעיפים, שהכין לקראת הכנס ואשר העלה בכתב כעבור 10 שנים (1943) תחת הכותרת 'אמנת אתונה'.

הסעיפים שהכין לקראת אותו קונגרס חוזרים על דעות שהעלה קודם: **מגדלי מגורים בלב העיר** (רעיון שלא נתקבל בקונגרס) ו**דרישה חוזרת לחלוקת העיר לאזורים בהתאם לפעילויות**. ויתור מסוים מורגש בהסכמתו לשמר כמה בנינים מן העבר לעומת החלטת הקונגרס לשמר רובעים הסטורים שלמים ש"יתנו ביטוי לסיגנונות חיים של העבר שיש בהם ענין לציבור".

מאז היותו כבן 17 (1904), כאשר קרא, כאמור, את ספרו של פרובנסאל 'אמנות המחר', האמין לה-קורבוזייה בחשיבות הפרופורציה בקומפוזיציה האדריכלית. את השימוש ברעיון 'גריד מנחה' שאב כנראה מספרו של שואזי ואחרים. ב'לקראת אדריכלות' מופיע עיקרון 'חתך הזהב'. אבל עדיין חסרה לו תיאוריה שתאחד את חתך הזהב ומידות גוף האדם ככלי עזר לתכנון מרכיבים טרומיים ותיעוש. נושא זה עומד במרכזם של שני כרכים שחיבר תחת הכותרת 'מודולור' (Modulor). האחד, בשנת 1948 והשני בשנת 1955. ספרים אלו מעמידים אותו בשורה אחת עם כל התאורטיקנים הקלאסיים מאז ויטרוביוס, שניסו אף הם לאחד בין הגיאומטריה וגוף האדם.

הטענה הבסיסית של לה-קורבוזייה מניחה שחלק ניכר מהרגישות לפרופורציות אבד בעת המעבר למידת המטר (mètre) שהיא מידה שרירותית, שחושבה בעת המהפכה הצרפתית (1795) ואין לה ולא כלום עם גוף האדם - זאת בניגוד למידות כגון אמה, רגל, ואצבע (כנהוג עדיין בארה"ב). על מנת לחזור לפרופורציות אנושיות יצא מתוך הנחה שהגובה הממוצע של האדם הוא 1.75 מטר (בהמשך 1.83 מטר). **על ידי השימוש בחתך הזהב וסידרת פיבונאצ'י** (Fibonacci) **יצר קנה מידה חדש - המודולור** - בתקוה שיתקבל כבסיס כללי לעיצוב אדריכלי ויצור המרכיבים התעשייתיים: בסיס שהשתמש בו בהצלחה מתכנון בנין 'יחידת המגורים' במרסיי ואילך.

למרות הביקורת הקשה כנגד התיאוריות וההצהרות שפיזר לה-קורבוזייה במהלך חייו אסור להתעלם ולו לרגע ממעמדו כמי שהוביל את האדריכלות, משנות ה-1920 ועד מותו, לפסגות הפואטיקה. אבל ככל אמן במעמדו נמצאו גם לו חקיינים רבים מדי וחיוורים מדי, שמוטטו בסופו של דבר את המערכה כולה.



לה קורבוזייה, מודולור.



לה קורבוזייה, מודל עיר לשלושה מיליון, פאריז.