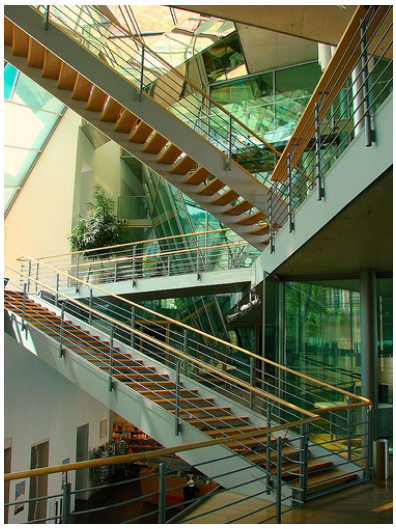
פרק 12
ממודרניזם לפוסט מודרניזם 1960 עד 1990.

גרמניה. אחד המתכננים הבולטים הוא **פריי אוטו*** מהנדס העוסק בחקר נושא המתיחה וניפוח כולל יישום פרויקטים באותן שיטות. במאמריו - מלבד ההסברים הטכניים - הוא משתמש במושגים כגון 'טבעי' או 'ביולוגי' המוכרים מהעבר. אוטו פיתח גם 'תיאוריה ביונית' (Bionic Theory) **המתרגמת את חוקי הטבע לקונסטרוקציה**. במסגרת זו הגדיר את המושג 'בניה קלה' או 'קונסטרוקציה קלה' תחת השם 'ביק' (Bic) = היחס בין המאסה של האובייקט, הכוח המועבר על ידו ומרחק הכוח (1972).

אוטו פריי וגונטר בניש, איצטדיון 1972 מינכן.

עיקרון 'הקונסטרוקציה הקלה' חשוב יותר, מבחינתו של אוטו, מהשימושיות היות והוא עשוי לשמש כגשר לתחום האסתטי. עם זאת אין הוא גורס, כפי שעשו זאת חסידי הפונקציונליזם, כי 'אובייקטים שהם שימושים או קלים הם בהכרח גם יפים' ולכן גם להיפך, היפה והקל הוא בהכרח פונקציונלי. תיאוריה זו התנפצה בשנת 1957 כאשר החלה הקמת בנין האופרה של **אוטסון*** בסידני. כאן נאלץ המהנדס **אובה ארופ** לשנות - בהסכמת האדריכל - לא רק את הצורה המקורית הקלילה אלא גם את החומר ממנו עשוי הגג: עץ במקום בטון.


בניש, אקדמיה לאומנות, הבניין החדש, ברלין, בשיתוף עם וורנר.

להלן הגדרתו לאסתטיקה של הקונסטרוקציות הקלות:

האסתטיקה נוצרת ברגע שנחשפת 'שלמות האמת' בפני הצופה חסר הפניות, בתנאי שלא פחתה השימושיות; אסתטיקה משתקפת, לא רק הצורה הטיפוסית המושלמת, הכלכלית והשימושית של כל קונסטרוקציה דומה, אלא גם האיכויות המיוחדות כולל ואריאציות, דהיינו פגמים או אי שלמות האופינית לכל פרט.

על פי אוטו, התיאוריה של 'האדריכלות הביולוגית', מיושמת על ידי הקונסטרוקציה הקלה לא כאשר העיצוב האדריכלי מחפש פיתרון טכני אלא כאשר חוקי 'הקונסטרוקציה הקלה' מכתיבים את "תהליך חיפוש הצורה". לעניין זה הוא מביא כדוגמא את אולם הקונגרסים מעבודותיו המוקדמות יחסית (1957) של האדריכל האמריקאי יו **סטאבינס** (Stubins 1912-2006) **בברלין**:

"לא ניתן לתכנן בנינים כאלה אלא רק לעזור להם להגיע לצורה המושלמת ביותר האפשרית על ידי מחקר מתמיד" (1958).

דרישתו לתת מעמד בכורה ל"תהליך המדעי של חיפוש הצורה" בא לידי ביטוי במאמרו על נושא גג האיצטדיון האולימפי במינכן שתוכנן (1972) על ידו בשיתוף עם משרד האדריכל הגרמני **גונטר בניש*** (Behnish-). בהקשר זה הוא מאשים את האדריכלים במניפולציות אמנותיות ומסכם: "השאיפה לעיצוב בעל משמעות נוגדת את המחקר שביסודה של הצורה - צורה שהיא עדיין לא ידועה, אבל, חלים עליה חוקי הטבע" (1972). מבחינה הגיונית תפיסה זו גרמה לו לחקור את כל בעיית המבנים האקולוגים.

הולנד. תרומה חשובה לנושא השיכון נעשתה ע"י יוהאן **ואן-דר ברואק*** ושותפו יעקוב **באקמה***. אדריכלים אלה סטו ממסורת הפונקציונליזם והמליצו על אדריכלות, שתחילתה בגורמים, כגון נוף, סביבה, חלל, טבע ואנרגיה. כל זאת, תוך הכרה בחשיבותה של הצורה האסתטית (1936). חשיבה זו הובילה ל**סטרוקטורליזם** (הדומה/שונה מהסטרוקטורליזם בספרות ובאנתרופולוגיה) כמו גם לתנועת הבניה החדשה בהולנד שכללה בין השאר את האדריכלים **אלדו ואן אייק*** **והרמן הרצברגר***.

ברואק, מוזאון הפסלים, גלאסקסטן, 1967.

אלדו ואן אייק, בית ספר ופנימיה ליתומים, אמסטרדאם, 1957-60.

ואן אייק מתחיל במקום שבו נעצר **גריט ריטוולד*** ומגיע ליחסים חדשים בין הפנים והחוץ באדריכלות ועושר צורני של מבנה הפנים. בציטטה מנוסחה של **אלברטי** (ע"ע) האומרת, כי 'הבית הוא עיר והעיר היא בית'. **תוך שימוש בתבניות קוביותיות הוא ממליץ על צבעים רוויים ובמיוחד אלה הנראים בקשת**. רעיונותיו מצאו ביטוי מעשי הן בשיכונים והן באזורים ההיסטוריים של הולנד שזכו לתשומת לב בינלאומית.

איטליה. אחד המרכזים החשובים באירופה, לאחר מלחמ"ע2, שבו התקיימו דיונים בנושאי ההסטוריה והתיאוריה. בין האישים הבולטים: **ברונו צבי***, **ליאונארדו בנבולו** *(Benevolo-) , מאנפרדו **טאפורי*** (Tafuri) ועוד. אבל גם אדריכלים פעילים, כגון פאולו **פורטוגזי*** וקארלו **סקארפה***.

סקארפה, בית קברות בריון,1970-2,איטליה.

בדומה לתופעה הכלל עולמית גם באיטליה ניכרת החלוקה בין תאורטיקנים מקצועיים ובין אנשי המעשה. תרומה חשובה הייתה למהנדס פייר לואיג'י **נרווי*** שהוכיח בעבודותיו שהחישובים הסטאטים לכשעצמם אינם יכולים לתת מענה לגבי האסתטיקה או היעילות של המבנה ההנדסי - בכך נסתיימה להלכה ולמעשה מגמת הפונקציונאליזם ההנדסי בבניה - כפי שהתברר גם בעת (1957) בנית האופרה של יורן אוטסון בסידני.

לואיג'י נרווי, איצטדיון בפירנצה כולל החתך הקונסטרוקטיבי.

להתפתחויות באיטליה, שלאחר מלחמ"ע2, היו כיוונים נוספים. מקצתם בגלל הדאגה לערים ההיסטוריות, שהביאה לדגש מיוחד על התכנון העירוני וההסטורי. בין הפרסומים החשובים 'אורבניסטיקה ועתיד העיר' (1959) של ג'זפה סאמונה (Samona 1888-1983) וכן 'המקורות וההתפתחות של **העיר המודרנית**' (1964) של האדריכל הנודע קארלו **אימונינו***. בין הספרים החשובים נמצא גם את

'אדריכלות העיר' (1960) של האדריכל אלדו **רוסי*** שבו הוא **טוען נגד שיקולים פונקציונאלים טהורים ובעד חזרה לאסתטיקה ומונומנטליות** - הכל בשם הסוציאליזם - למרות שניתן להבחין אצלו בעיצובים שיש בהם את מונומטאליות המזוהה עם תקופת מוסולני, דהיינו הפאשיזם.

רוסי היה מעמודי התווך של האדריכלות האיטלקית החדשה ובין הראשונים שזכו לשם בין-לאומי. בצעירותו הושפע מהבניה הסטאליניסטית במוסקבה ובברלין המזרחית, הן מבחינה צורנית והן מבחינה אידיאולוגית. בכתובים ביקר את עבודתם של תיאורטיקנים ותיקים וחדשים כגון היסטוריון האדריכלות האיטלקי פראנסיסקו מיליציה (Milizia 1725-98) וכן את אדולף לוס (ע"ע) ואת לה-קורבוזיה (ע"ע), את הסוראליסטים ואת המודרניסטים האיטלקים, שפעלו לפני מלחמ"ע2.

מאניפסט 'הארכיטקטורה הראציונאלית' (1973) שחיבר **אלדו רוסי*** לתערוכת הטרינאלה ה-15 במילאנו, הביא ללידתה של תנועה אליה הצטרפו עד מהרה אדריכלים מכל אירופה: קארלו **אימונינו***, ויטוריו **גרגוטי***, ג'יורג'יו **גראסי***, ג'יימס **סטרלינג***, אוסוואלד **אונגרס***, ג'וזף **קליהאוס***, ליאון ורוב **קרייר***.

גרגוטי, יריד פרה.

אלדו רוסי, תיאטרו דל מונדו, 1979, ונציה.

לכולם הייתה נטייה לאיכות ציורית סוראלסטית בהשפעת הצייר ג'ורג'יו דה צ'יריקו (Chirico 1888-1978) בשילוב עם שרטוט דייקני המוביל חזרה אל **ז'אן-ניקולא דוראן** (ע"ע) מתחילת המאה ה-19. בשנים הראשונות של התנועה ההשפעה העיקרית, בנוסף לצ'יריקו, הייתה באמצעות אותם הרישומים שהם לעתים יצירות בפני עצמן, כלומר **אדריכלות מצוירת,** ברוח עבודתם של אטיין-לואי בולה (ע"ע) וקלוד-ניקולה לדו (ע"ע), שחיבוריהם, ראוי לציין, תורגמו לאיטלקית על ידי אלדו רוסי עצמו, כמו גם אדריכל צרפתי שלישי פחות מפורסם בשם זאן ז'אק לה-קב ('Lequeu 1757-1820).

הרישום מפצה את המציאות הלא מספקת, עם כי מידת החופש האמנותי עוברת את גבולות האפשרי לו צריך היה ליישמם. השימוש הרב במילה 'ראציונאלי' הפך את המונח למעורפל, במיוחד כשנעשה ניסיון למצוא מכנה משותף עם אדריכלי ארה"ב - רוברט **ונטורי*** למשל - מקום בו התנאים היו שונים לחלוטין.

הדבר היחיד שהיה זהה בשתי היבשות, אירופה וארה"ב, הוא **הרצון לחזור לסימליות** (סימבוליזם) באדריכלות המושתת על דגמים מן העבר. למעשה התברר, די מהר, כי מדובר בניאו-ראציונאליזם למרות מחאתם של האיטלקים (ראציונאליזם הוא השם שבחרו המודרניסטים האיטלקים בשנות ה-'1930). מקטלוגים ופרסומים, ברור, שהראציונאליסטים החדשים ניסו לפשר בין הפוסט מודרניזם והמודרניזם {אלדו רוסי, מניפסט אדריכלי 1973 מילאנו}.

גראסי, פארק קולונאדן,

סטרלינג, אוני' לייצ'סטר,1959-63.

איטליה ואחריה גרמניה וארה"ב ניסו בשלב זה למצוא את הדרך לבניה במירקם עירוני קיים כך למשל בתערוכת **IBA** ברלין (1987). תוצאות תערוכה זו בראשות יוזף קליהאוז ואחרים, אכן הוכיחו שאפשרות כזו קיימת.

התכנון העירוני זכה גם לרעיונות חדשים ומעניינים שנתרמו על ידי ג'יין **ג'ייקובס** (Jacobs 1916-2009) בספרה: 'חייהן ומותן של

הערים האמריקאיות הגדולות' (1961) ושאר ספריה, שבהם הפריכה את רוב התיאוריות של המודרניזם שהן אנטי עירוניות בעליל.

תיאוריות בין תחומיות. צריך להזכיר גם את השפעתם, לפעמים המכרעת, של רעיונות מתחומים כגון פסיכולוגיה וסוציולוגיה. החזרה לאיכויות של סמליות באדריכלות קשורה למחקרים היסטוריים באיקונוגרפיה של האדריכלות, כמו גם הסמיוטיקה של סוציולוגים איטלקים כגון ג'ילו דורפלס (Dorfles 1910-) משנת 1962 ואומברטו אקו (Eco 1932-) משנת 1968.

ההיסטוריון והתאורטיקן הנורבגי כריסטיאן **נורברג-שולץ** (Norberg-Schulz 1926-), שהוא גם אדריכל, שילב את המחקרים הללו עם רעיונות הלקוחים מפסיכולוגית ה'גשטאלט' (מכלול = Gestalt) והן מתפיסתו של מרטין היידגר (Heideger 1889-1976) – על מנת לנסות גישה חדשה לשיפוט האדריכלות, כפי שניסה בהצלחה מסוימת בספרו: **Intention in Architecture** (1963). ההצלחה נובעת מהתייחסותו של נורברג-שולץ לתופעת התגובה הרגשית למכלול כגורם חשוב להבנת 'כוונת' האדריכל. במילים אחרות התגובה הרגשית היא בבחינת האמירה, כי **סך המרכיבים גדול מסיכומם**. החיסרון בתפיסה זו הוא הסובייקטיביות - סובייקטיביות המאפשרת פרשנויות לגבי 'הכוונה' שהן תגובתו האישית של הצופה או התיאורטיקן ולא בהכרח אלו של היוצר מחד ושל הציבור מאידך. לכן כאמור ההצלחה רק מסוימת ולא מלאה.

לאלה ראוי להוסיף את שני הפסיכולוגים הגרמנים האחד, אלכסנדר **מיצ'רליך** (Mitcherlich 1909-82) בספרו 'על העיר' (1965) והשני, רודולף **ארנהיים** (Arnheim 1904-2007) 'הדינמיות של הצורה האדריכלית' (1977).

*

בופיל, לה ויאדוק,1974.

מרבית הכתיבה בנושאי האדריכלות, בשנות ה-'1980, עוסקת בנסיונות שונים להשתחרר מאחיזת הפונקציונליזם לרוב ללא כיוון ברור, כגון החזרה להיסטוריה (Neo-Historicism) שיש בה מרכיבים פואטיים כפי שעשה האדריכל ריקרדו **בופיל*** בשיכוני הענק, ברוח הבארוק, שתכנן בצרפת.

ארצות הברית. המגמות המנוגדות לפונקציונליזם הופיעו בארה"ב משנות ה-'1960 בצורות שונות. בין האדריכלים הבולטים ניתן לציין שניים שראו עצמם כממשיכי דרכו של פ"ל רייט (ע"ע): ברוס **גוף*** ופאולו **סולרי***.

אצל ברוס **גוף*** שבחר בדרך אישית, ניתן למצוא פתרונות שהם לעתים אפילו מוזרים.

פאולו סולרי מתמקד בחיפוש אחר דרך חדשה לשילוב האדריכלות והאקולוגיה או כפי שהוא מכנה אותה '**ארכולוגיה**' - דרך 8שהיא ניסיון לכפוף את הטכנולוגיה לשרות האסתטיקה, הרוחניות והאקולוגיה. סולרי הכין שרטוטים עבור '**עיר אלוהית טראנסטכנולוגית**' האמורה לשפר את מצבו החברתי של האדם ואפילו את מבנהו הגנטי (1969-73). השרטוטים האוטופיים של סולרי, המדהימים לכשעצמם, מציגים עיר בצורת חרוט שגובה קודקודו 800 מטר המתנשא על עמודי שרות ענקיים (1969). הקונספט שקרא לו **Mesa City** אמור להחיות את העיירה הים תיכונית במיטבה: מרחקים קצרים, תנועה קלה להולכי רגל, פתיחות לנוף, לשמש ולטבע בכלל. מעין ניאו-טבע (**NeoNature**) המושתת כל כולו על

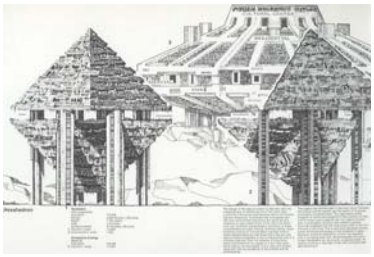
גוף, נורמן, אוקלהומה, 1950.

מערכות טבעיות. המשקל הרב על אסתטיקה הוא הד לאמירה מפורסמת של פייל רייט שטען כי את המשפט של לואי סאליבאן (ע"ע) **Form Follows Function** ניתן להפוך **Function Follows Form** באותה מידה של הגיון (נוסח שהיה חביב גם על פיליפ ג'ונסון).

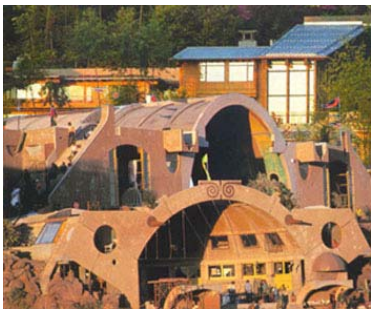
בהמשך משנת 1970 ואילך החל סולרי לישם את תפיסתו על ידי הקמת עיר מדברית בשם **Arcosanti** הנבנית באריזונה כמחנה עבודה למתנדבים. כאן הכוונה לשלב את האדריכלות עם חווית העשייה והחיים בלב המדבר - ברוח ביה"ס טָלִיאֶסֶן מערב של רייט.

קשת הפעילות של סולרי רחבה למדי - מיחידת מגורים לרווק בצורת כיפת זכוכית הממוקמת במדבר ועד לחזון **Mega structure** - כולם ברוח המרד הראשוני במודרניזם של שנות ה-1960. מבחינתו של סולרי הכוונה לשלב **'את האיכות האנושית לעולם שאנו רוצים לבנות'** (1966).

אי שביעות הרצון מהפונקציונליזם והשגרתיות בתכנון האדריכלי עוררה סקרנות כלפי הבניה הספונטאנית כפי שמוכיחה תערוכת המוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק משנת 1964 תחת השם 'אדריכלות ללא אדריכלים'. כך גם תערוכה ניידת של בנינים העשויים מאדמה, שהוצגה באירופה, אמריקה וארצות העולם השלישי משנת 1982 ואילך. התעניינות בבניה אנונימית לעתים מחומרים וצורות טבעיות הביאה בארה"ב לגל שוליים של "אדריכלות אלטרנטיבית".



סולרי, הדפס מתוך הספר ארכאולוגיה: העיר בדמות האדם.



סולרי, ארכוסנטי, אריזונה1970.

רוברט ונטורי*. אדריכל אמריקאי. עובד וכותב בשיתוף עם אשתו דניז סקוט – בראון (Scott-Brown 1932-). חיבר ופירסם את הספר **מורכבויות וניגודים באדריכלות'** (1966) בתמיכת המוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק. משמעותה של תמיכה זו אומר שלפיליפ ג'ונסון הייתה ידיעה לגבי תוכנו של הספר היוצא בהתקפה כנגד המודרניזם בכלל ומיז ו"ד רו (ע"ע) בפרט. הספר מכל מקום זכה להצלחה בלתי צפויה ולשבחים מפי תאורטיקנים והיסטוריונים, כגון וינסנט סקאלי (Scully 1920-2009), שראה בו את התיאוריה החשובה ביותר של המאה מאז פרסום ספרו של לה-קורבוזיה (ע"ע) 'לקראת אדריכלות' (1923).

ונטורי רוברט, הבית של אימא 1962.

נקודות המוצא של ונטורי הם סיגנונות הרנסאנס, המאנייריזם והבארוק האיטלקי. המסקנה, מראיה מחדש של סיגנונות אלו, היא **שחלק לא מבוטל של 'אמיתיות', שעליו מתבססת האדריכלות המודרנית אין להן אחיזה במציאות.** על **Less is more** של מיז אומר ונטורי **Less is a bore**. דחיית האדריכלות המודרנית מביאה את ונטורי לחפש **את 'אמיתיות' וסמלים חדשים בתופעות עממיות,** כפי שעשה בספרו 'ללמוד מלאס-וגאס' (1972) דהיינו הרחוב המסחרי הצבעוני הזוהר באורות ניאון.

כוונת הביקורת מופיעה בכותרת המשנית של הספר 'הסמליות הנשכחת של הצורה האדריכלית'. כאן הוא אומר "האדריכלות המודרנית העכשווית יישמה צורניות (Formalism) אבל דחתה את הצורה (Form) קידמה את האקספרסיוניזם אבל התעלמה מהקישוט. קידשה את החלל ובו זמנית דחתה את הסמלים". על אזור ההימורים של לאס וגאס הידוע בשם סטריפ (the strip) הוא אומר:

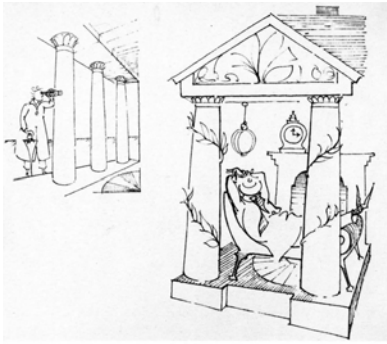
ונטורי רוברט, דניס סקוט בראון 'סיזר פאלאס' לאס וגאס 1972.

הסטריפ מראה את חשיבות הסמלים וההתייחסויות מרומזות באדריכלות של מרחבים גדולים ומהירות, המוכיח שאנשים, אפילו אדריכלים, נהנים ומשתעשעים עם אדריכלות המזכירה להם דבר מה אחר, אולי הרמונות או את המערב הפרוע של לאס-וגאס ואולי את אבות האומה מניו-אינגלנד... רמיזות והערות מעבר או מההווה, משיגרת המסורת הגדולה שלנו או מהקלישאות הישנות ואת הכללת היומיום בסביבה הקדושה והחילונית - זה מה שחסר באדריכלות המודרנית העכשווית. במילים אחרות ההנאה/שעשוע בקטע זה הם פחות או יותר קריטריון אדריכלי.

ונטורי מנתח את האקלקטיות בנוסח היריד של בנין 'סיזאר פאלאס' בלאס-וגאס, כדי להצדיק את עמדתו. ביקורת

הפונקציונליזם מובילה לטענה בזכות כל **אקלקטיות - צורנית או היסטורית - המחזירה את הקישוט לאדריכלות**. האדריכלות הופכת 'סככה מעוטרת' (Decorated shed) והעיטור גם אם הוא "מכוער ושגרתי" הוא אסתטי ובטוח.

מאחורי המסכה של שנינות ואירוניה מסתתרת תיאוריה המצדיקה שימוש חופשי בצורות היסטוריות כגון 'דימויים פרימיטיביים'. כשלוקחים בחשבון את הבניינים שתכנן ונטורי עצמו ניתן לומר שאולי לא התכוון ליישום התיאוריה שלו ברצינות רבה מדי. אבל המשמעות של המסר הייתה למאניפסט שהביא בעקבותיו את העידן הפוסט-מודרני.



צ'ארלס מור, ' החוויה של אדריכלות' 1977.

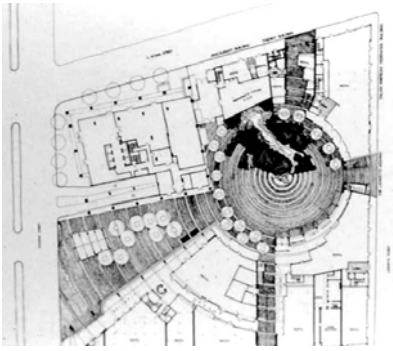
צ'ארלס מור*. אדריכל אמריקאי, שמקובל להשוותו עם ונטורי*. שניהם האמינו שהאדריכלות פועלת באמצעות סמלים, למרות שהבסיס לכך הוא שונה למדי. עמדותיו של מור מופיעות בספרו 'גוף, זיכרון ואדריכלות' (1977), שנכתב בשיתוף עם הפסל קנט בלומר (Bloomer) כתוצאה מסידרה של הרצאות אוניברסיטאיות על בעיית יסוד באדריכלות. מור מפתח תפיסה אנטרופולוגית עיקבית לפיה **האדריכלות נמדדת בדרך שבה היא מורגשת על ידי הגוף האנושי בחלל,** החל ממרכיבים בסיסים הנתפסים על ידי האדם כאובייקטים - חלל, אתר, קירות, סלעים וכו', בתוספת חשובה: חזרה אל הסיגנונות המביאים אותו עד למרחק קצר מהתיאוריה של הרנסאנס.

בחריגה מהתיאוריה של המודרניזם שהיא פונקציונליסטית היסטורית או לדבריו 'המכניזציה של האדריכלות' - הוא מציג גישה משלו המושתתת על **אמפתיה** (הזדהות) ועקרונות פסיכולוגית הגשטאלט (המכלול הוא יותר מסך חלקיו). לפי מור האדריכלות היא השתלטות פיזית ופסיכולוגית על 'המקום' על ידי דיירי הבניין היכולים לזהות את עצמם בסמלים בעלי זיכרון אישי והיסטורי.

מור, 'פיאצה ד'איטליה', ניו-אורלינס, 1978.

אנו זקוקים למידה של בעלות וסביבתיות על מנת להרגיש את עוצמתו ויופיו של בנין. להרגיש את הבניין ותחושת המגורים בתוכו, הם יותר משמעותיים לחוויה האדריכלית מאשר המידע הניתן על ידם.

כאמור הגישה של מור רחוקה למדי מזו של ונטורי. מור רואה את האדריכלות כהקרנה של החוויה האנושית, שהיא נכונה באותה מידה לגבי העיר והבניין. תפקידה של האדריכלות הוא לשכפל את 'הנוף הפנימי של האדם', כפי שהדבר בא לידי ביטוי באקרופוליס של אתונה, כנסיית וויס ב-באווריה, בית וינסלאו של רייט(ע"ע) ועבודותיו של מור עצמו. לסיכום ניתן לומר על מור שהוא משלב דוגמאות מהעבר וחיי היומיום על מנת להתקדם מבפנים. ונטורי לעומתו מתחיל מהצורה הסמלית החיצונית.



צ'ארלס מור, פיאצה דה איטליה 1976.

התייחסות לעבר השתנתה אצל מור במהלך השנים. ספרו 'מקומם של בתים' (1974. עם ג'ראלד אלן ו-דונלין לינדון) הוא דוגמא למסורת המאה ה-19 המעמידה גם את בניניו בקונטקסט היסטורי. הגישה האנושית שלו מתבטאת בנוסחה: "חדרים לחיות בהם, מכונות המשרתות את החיים ואת חלומות הדרים בהם.

גישה יותר קלילה המתייחסת לדוגמאות מן ההיסטוריה, מופיעה בסיפרו 'מידות חלל, צורות וקנה מידה באדריכלות' (1976. עם ג'ראלד אלן). כאן מצוי פרק המתאר את ארמון הקיסר האדריאנוס בטיבולי בנוסח המזכיר את ההסבר שהוא עתיד לתת ל'פיאצה ד'איטליה' בניו אורלינס שתכנן בשנים 8-1977.

בסופו של דבר השימוש שצ'ארלס מור עושה בעבר ההיסטורי הוא שרירותי כמו זה של ונטורי: היות וההיסטוריה היא חלק מהזיכרון והזהות האנושית ניתן להשתמש בה לסיפוק צרכי ההווה, אלא שבמקום להתיחס לסיגנון תקופה מסוימת הוא בוחר לצטט בחופשיות אירונית הממוקמת בקונטקסט שונה. כך למשל 'פיאצה ד'איטליה' כוללת **ציטטות הנעשות בטכניקה של אמנות הפופ:** שילוב חמשת סיגנונות העמודים הקלאסיים בתוספת עמוד ב'סיגנון

אמריקאי' - כולם מודגשים בתאורת פסי ניאון ובשילוב חומרים 'מודרניים'.

ההנחה הכאילו מובנת מאליה היא שמפת סיציליה הממוקמת במרכז הכיכר, עם ציטטות הסטוריות מסביבה. כל אלה מוצגים כגלויה מצולמת, בנוסח לאס וגאס, בהנחה שיקרבו את האוכלוסייה האמריקאית ממוצא סיציליאני של השכונה (שאהבה את המקום אם להאמין לדיווחים). שאלה סבוכה יותר היא כיצד להתייחס לכיכר, בהתחשב ביכולתו המוכחת של מור כמעצב בניני מגורים ומכללות: האם הכיכר היא אדריכלות או אירוע סביבתי בנוסח אמנות הפופ. ניתן לומר שההישג המרכזי של ונטורי ומור הוא בהעלאת ספקות לגבי המודרניזם.

במחצית שנות ה-'1970 גדל מספר הספרים המסבירים את כישלון האדריכלות המודרנית ביניהם, משנת 1977 של פיטר בלייק (Blacke b. 1922-2006) תחת הכותרת המלגלגת על האמירה של לואי סאליבאן: Form follows Fiasco.

פיטר בלייק שהחל דרכו כחסיד האדריכלות המודרנית מגלה בה בשלב זה את 'הטעויות' שכבר העלה ג'פרי סקוט בספרו 'הומניזם ואדריכלות' (1914) ובנוסף הוא מטיל ספק גם בעקרונות שהוא קורא להם 'דימיוניים' (Phantasies): פונקציה, תוכנית פתוחה (Open Plan), טוהר, טכנולוגיה, רבי קומות וכו'. החיסרון בשני ספרים אלה ואחרים הוא שאין בהם אפילו הצעה לכיוון חלופי.

הרעיון ה'פוסט מודרני' (קרוי גם פוסט-פונקציונלי, סימבולי, אנטרופולוגי, הסטורי, ניאו-'אר-דקו' ועוד) מצוי אצל אדריכלים בעלי השקפות שונות, לעתים באופן קיצוני, כגון פיליפ ג'ונסון, צ'ארלס מור, רוברט ונטורי, שבהם כבר דנו. כמו גם צ'ארלס **ג'נקס** (Jencks b. 1939) אדריכל והיסטוריון שעשה רבות לביסוס התיאורטי של המגמה בסיפרו 'השפה הפוסט מודרנית באדריכלות' (1977) ועוד סידרה של ספרים שהלכו ונעשו יותר ויותר קלילים והפכפכים. גם המושג עצמו נהיה אופנתי תוך שהוא כולל אדריכלים, כגון הניאו-ראציונליזם של אלדו רוסי* מאיטליה והניאו-מודרניזם של 'חמשת הניויורקים' (ר' בהמשך). אם בהתחלה היה מדובר בתגובה לעריצות הפונקציה בסופו של דבר הגיעו לכיוון הפוך שבו "הכול מותר" ו"למה לא?"

במקביל לנטייה לאקלקטיקה היסטורית צמחה בארה"ב גם התעניינות במהותה של האדריכלות תוך השוואה בין תהליך התכנון והמורכבות הקיומית של האדם. כריסטופר **אלכסנדר*** אדריכל יליד וינה שהשתקע בקליפורניה. בספרו **Notes on the synthesis of form 1964** - הוא טוען בזכות "גישה חדשה לחלוטין לאדריכלות ותכנון ... בתקווה שזו תבוא בהדרגה במקום הרעיונות והעשייה העכשווית". אלכסנדר מצדד בתהליך שיתחשב במספר גדול של גורמים נפרדים. כהוכחה לכך הוא משתמש בדיאגרמות ונוסחאות מתמטיות. בפועל ניתן למצוא זיקה בינו לבין הפונקציונאליזם, כפי שאפיין אותו לואי סאליבאן (ע"ע).

The timeless way of building (1979) ספרו המרכזי של אלכסנדר הוא הצהרתי בעיקרו, בדומה לסיגנונו של לה-קורבוזיה בספרו 'לקראת אדריכלות' (1923). כאן הוא ממשיך, עם נוסחאות חוזרות וסוגי כתב שונים, לביטוי **אמיתיות נצחיות**, כמעט כמו אמירות דתיות אותן אפשר רק לבטל או לקבל בהכנעה.

אלכסנדר מפתח תיאוריה המשלבת בין מטבעות לשון (Pattern Languages) - שהם לדעתו 'חלק מהטבע' - ואירועים (Pattern of events) היוצרים איכות ללא שם (Quality without a name). אין ספק ביכולתו להציג מושגים והצהרות על האדריכלות אלא שהמציאות, אפילו התיכנונית, כפי שהיא נחשפת בכרכים השלישי והרביעי, מוכיחה שהקשר בין האמירה לעשיה נשאר רחוק, כפי שהיה קודם לכן - בניגוד גמור לתופעה של לה-קורבוזיה, שאצלו העשייה היא מעל ומעבר להצהרה.

'**חמשת הניו יורקים**' על שם תערוכה (1969) במוזיאון לאמנות מודרנית אליה הוזמנו פטר **אייזנמן***, מייקל **גרייבס***, ריצ'ארד **גוואטמי***, ג'ון **הדז'אק*** וריצ'ארד **מאייר***. כולם התחילו דרכם תחת

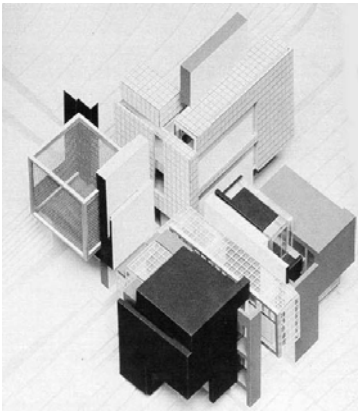
השפעתו של לה-קורבוזיה (ע"ע) אבל המשיכו מהר יחסית כל אחד בדרכו. מייקל גרייבס פנה לאקלקטיות היסטורית בשילוב ציטטות, כפי שניתן לראות בברור בבנין המשרדים של השרות הציבורי בפורטלנד אורגון. התוצאה בסופו של דבר חוזרת לסיגנון ה'אר דקו' האמריקאי, שפרח בין שתי מלחמות העולם דהיינו בשנות ה-'1920 וה-'1930. (גרייבס, ראוי לציין, זכה בפרויקט כתוצאה מהתערבות של פיליפ ג'ונסון). ריצ'ארד מאייר המשיך לפתח את סיגנונו כממשיך לדרכו של לה-קורבוזיה, בעיקר בשנות ה-'1920. במילים אחרות כאשר לה-קורבוזיה היה עדיין חלק מקבוצת 'המודרנים' - צרפתים וזרים - המזוהים עם הסיגנון המודרני (סטיל מודרן)הפריזאי: בנינים לבנים, גגות שטוחים, שילוב בטון פלדה וזכוכית ודגש על אסתטיקה תעשייתית.

מאייר, בית דאגלאס, 73-1971, אגם מישיגן, ארה"ב.

גוואטמי, בית מגורים וסטודיו, ניו יורק,1957

גרייבס, רישום, 1978, 28x28 ס"מ.

הדגאק, בית הקיר, גרונינגן, הולנד.



איזנמן פטר, בית 6, 1972.