

פרק 9 המעבר למאה ה-20

צרפת.

בסוף המאה ה-19 התאפיינו הויכוחים על האדריכלות בצרפת בראציונאליזם קיצוני. גישה זו מצאה ביטוי בפירסומים של אוגוסט שואזי (ע"ע) וז'וליאן גודה (ע"ע) מבכירי המנחים ב-'בוזאר'. שניהם החלו דרכם ברוח מסורת ההיסטוריציות, אבל זנחו אותה במטרה לקדם את האדריכלות הצרפתית, כפי שאכן עתידים לעשות תלמידיהם טוני גארניה (ע"ע) למרות שלא לימד ואוגוסט פרה (ע"ע), שהצטרף לצוות המנחים ב-'בוזאר'.

אין מדובר רק בתאריכים שרירותיים למדי בספירת השנים אלא הלך רוח כללי. מבחינה זו יש הרואים את המעבר עם מותה של המלכה ויקטוריה (1819-1901) המסמלת, לפחות לבריטים, את סופה של המאה ה-19 ובדיעבד גם את פריחתה של אימפריה חובקת עולם. אבל בפועל נדרש אירוע הרבה יותר חמור ומיידי: מלחמת 1914-18. מבחינת האדריכלות היו למעבר שני שלבים. האחד, סגנון 'אר נובו' עד המלחמה והסגנון המודרני (סטיל מודרן/אר דקו) לאחר. בדיעבד אפשר להבחין בכמה סימנים המבשרים את העתיד לקרות כך למשל 'העיר התעשייתית' (1901-17) של טוני גארניה (ע"ע); בית דירות (1903) ומשרד של אוגוסט פרה (ע"ע) ברחוב פראנקלין בפאריז; בנק הדואר בוינה (1904-6) של אוטו וואגנר, ובית דירות (1912) של פרדריק-אנרי סובאגי* ברחוב ואוואן בפאריז.

טוני גארניה (Garnier 1869-1948), יליד העיר ליאון, מרכז תעשייתי וממערזי הסוציאליזם. העיר בה פעל מרבית שנותיו כאדריכל. כאן גם החל, בגיל 17, את לימודיו בשלוחה המקומית של ה-'בוזאר'. לאחר מכן המשיך ב-'בוזאר' בפאריז, מקום בו הושפע מתפיסתו התכליתית של ז'וליאן גודה (ע"ע). בתום לימודיו ולאחר מספר ניסיונות זכה בפרס רומא בהיותו כבר כבן 30 (1899) – זאת בזכות הצעה לבנין 'בנק מרכזי'. התוכנית אמנם ברוח הגישה התכליתית אבל החזיתות בסגנון הניאו רנסאנס. עם הגיעו לרומא (1900) החל מיד בהכנת הצעת מחקר על נושא 'עיר תעשייה' אותה הגיש כעבור שנה (1901). תוכנית ומבט כלליים). במילים אחרות, כעשור לאחר הצעתו (1889) של קאמילו סיטה (ע"ע) שנשאה את השם 'תכנון ערים על פי עקרונות האמנות'; וכשנתיים לאחר המאמר 'ערי הגנים של המחר' (1898) של אבנעזר הווארד*. אבל ספק אם גארניה הושפע מספרים אלה. האחד, שהופיע בוינה בגרמנית ושני, בלונדון באנגלית. יתרה מכך, הגישה האמנותית של סיטה עצמה מתבססת על דוגמאות הכוללות, בין השאר, גם את צרפת ואשר היו מוכרות היטב – במיוחד לאור ההדגש האסתטי האופייני למערכת הלימודים ב-'בוזאר'. באשר לערי הגנים, המדובר במונח שנפוץ, בצדק ושלא בצדק, בכל המערב משלהי המאה ה-19 אבל רק בודדים קראו את אותו מאמר.



גרנייה טוני, עיר תעשייתית תכנית .



גרנייה טוני, עיר תעשייתית פרספקטיבה.

מכל מקום, הצעתו של גארניה לא אושרה והוא נאלץ לערוך מחקר על נושא אחר (העיר הרומית העתיקה טוסקולום). עם זאת המשיך לעבוד על 'עיר התעשייה', שהוצגה ברומא בתום תקופת שהותו שם (1904) ובסמוך לאחר מכן ב-'בוזאר' בפאריז. תוכנו של הפרוייקט התפרסם מיד, מפה לאוזן, ברחבי צרפת ומחוצה לה. אפשר שזו הסיבה שגארניה המשיך לפתח את הצעתו המקורית עד

לפרסומה הסופי (1917) בצורת ספר הכולל 164 גיליונות של תוכניות ומבטים כלליים ומשורטטים (היות וחלק מהחומר הוא עיבוד הגיליונות המקוריים קשה לקבוע במדויק כיצד נראתה התצוגה הראשונה). הגירסה האחרונה של 'עיר תעשייה' מייצגת את הניסיון הראשון לתכנון עיר חדשה בשלמותה מאז פירסום (1804) העיר האידאלית של קלוד ניקולא לדו (ע"ש) - החל מהרעיון הכללי ועד לבניינים מפורטים. אפילו לה-קורבוזיה (ע"ש) בהצעותיו האורבניות לא הגיע לדרגת הפרוט של גארניה.

גארניה מציע עיר אידאלית המושתתת על התנאים המצויים באזור ליאון. ההנחה הבסיסית רואה את עתיד העיר מוכתב על ידי שיקולים תעשייתיים: מקום בו מצויים חומרי גלם, אנרגיה חשמלית, שמקורה בסכרים ודרכי גישה נוחים, כגון נהר ורכבות. העיר, לפי תכניתו, אמורה להשתרע על גבעה מתאימה מבחינה אקלימית (שמש ורוחות) ולכלול אוכלוסייה התחלתית של 35,000 נפש, עם אפשרות להרחבה כנדרש. העיר תחולק לאזורים: התעשייה תמוקם במישור ליד הנהר והרכבת, המגורים ובנייני הציבור יתפרשו על משטח במעלה הגבעה עם בית חולים מעליהם. העיר תופעל על פי כללי הקידמה החברתית ולא יהיה צורך במערכת החוקים הקיימים.

כמו אצל רוב הסוציאליסטים הצרפתים, ההנחה היא שהקרקע תהיה בבעלות הציבור והצרכים הבסיסיים - מזון ותרופות - יסופקו על ידי המדינה. יתרה מכך, הרמה המוסרית של האזרחים תמנע את הצורך בכנסיות, בתי סוהר, בתי משפט ומשטרה. בתי המגורים יכסו רק את מחצית השטח המיועד להם ואילו החצי השני ישמש כפארק ציבורי. כמו כן יחול איסור בניית גדרות מסביב לבתים פרטיים. בהתחשב בתנאים הסביבתיים קבע גארניה שלושה כללים:

1. בכל דירה חייב להיות לפחות חדר שינה אחד עם חלון גדול הפונה לדרום.
2. כל החדרים יאווירו ויוארו באמצעות חלון חיצוני אחד לפחות. לא יאושרו אוויר וטאורה דרך חצרות פנימיות (פאטיו).
3. כל המישרים הפנימיים של המגורים (קירות, רצפות וכו') יהיו עשויים מחומרים חלקים ופינות מעוגלות על מנת למנוע פגיעות, בעיקר בילדים.

בנייני המגורים, כולם בני קומה או שתיים, המופיעים בהצעתו של גארניה, רובם צמודים וזהים זה לזה, בטורים בני 40 עד 150 מטר. בנייני הציבור ממוקמים בלב אזור המגורים, על מנת להקל את הגישה אליהם, עם דגש מיוחד לספורט ותיאטראות. בתי הספר ובתי החולים ממוקמים על הגבעה מעל למגורים. בניינים רבי קומות - מלונות, חנויות כל בו, ובתי דירות - מיועדים לאזור תחנת הרכבת, על מנת שלא לקלקל את האווירה הגננית האמורה לחדור לכל פינה.

מקצת הרעיונות מקורם בעולם הקלאסי העתיק: האתר מזכיר את פרגאמון שתוכניתה פורסמה על ידי עמנואל פונטרמולי בשנת 1900. אזור הספורט והאיצטדיון מקורם, אולי, בפיאצה די סיינה ברומא. בתי המגורים מזכירים את ממצאי החפירות בפומפיי והכניסה למכללה לאמנות את זו של בנין האופרה בפאריז. במבוא הקצר לתוכנית 'עיר תעשייתית' מתייחס גארניה לבעיות בניה: מוסדות הציבור יבנו מבטון מזוין וזכוכית. התבניות תהיינה סטנדרטיות על מנת להקל על תהליך הביצוע ולהוזיל את המחיר. דברים אלה אמורים גם ביחס להיבט האסתטי:

פשטות הבניה מובילה גם לפשטות הביטוי האדריכלי. עלינו להבין שאם המבנה פשוט, ללא קישוטים, חשוף לחלוטין, ניתן לעטרו ביצירות אמנות על כל צורותיהן, תוך שמירה על עצמאות, בהירות וטוהר הביטוי, בנפרד מהבניין עצמו.

גם לבתי הדירות הפרטיים מציע גארניה אדריכלות פשוטה של קוביות, עם הבחנה ברורה בין אדריכלות ואמנות. מבחינתו, עיצוב פשוט של קוים אנכיים ואופקיים, מעביר את תחושת האיזון וההרמוניה בדומה לטבע. עצם ההתייחסות למושג טבע מראה עד כמה היה גארניה מעוגן בתיאוריה המסורתית של האדריכלות הצרפתית.

עם שובו לליאון מרומא, בשנת 1905, החל גארניה ליישם כמה מהצעותיו, ביניהם בית מטבחים, אצטדיון ובית חולים, שנכללו בהמשך בפריקט 'עיר תעשייתית'. מבחינה אסתטית תוכניותיו - למרות השימוש בשיטות בניה חדשות - משתייכות לזרם הכללי שהיה מקובל לעת זו ב'בוזאר'. נקודה זו בולטת במיוחד בפתרונות הסימטריים והמונומנטלים המאפיינים הן את הצעותיו הרעיוניות והן את הבניינים שתכנן ובנה.

מכל מקום לרעיונות שהעלה הייתה השפעה רבה על הבניה למגורים וחלוקת העיר לאזורים על פי פעילותם. השפעה זו ניכרת

במיוחד אצל לה-קורבוזייה - מאבות האדריכלות המודרנית - שביקר אצלו בצעירותו (1907) ובהמשך רכש עותק של 'עיר תעשייתית' מיד עם הופעתו בשנת 1917.

השימוש בבטון מזוין בפרויקט 'עיר תעשייתית' מוכיח שגראניה היה בקי באפשרויות הטכניות והאסתטיות של חומר זה. ידע שנרכש, קרוב לודאי, באמצעות המהנדס פרנסוא הנביק* מחלוצי השימוש בבטון.



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



פרה אוגוסט, מוסך רנו 1905.



פרה אוגוסט, כנסייה 3-1922.

אוגוסט פרה (Perret 1874-1954) אדריכל צרפתי. יליד בריסל. אביו הואשם (1871) בהשתתפות במרד הקומונה הפאריזאית ונאלץ לברוח לבלגיה. עם מתן חנינה כללית כעבור 10 שנים חזר לפאריז ויסד כאן ביחד עם שני בניו אוגוסט הבכור, וגוסטאב הצעיר יותר (1876-1952), חברה לעבודות בניה.

אוגוסט נתקבל למכללת ה'בוזאר' בהיותו בן 17 (1891) לסדנא של ז'וליאן גודה (Gaudet) חסיד התפיסה הראציונאלית. שנתיים לאחר מכן הצטרף אליו גם אחיו הצעיר גוסטאב. למרות הצלחתם, שניהם עזבו את ה'בוזאר' (1845) בטרם סיימו לימודיהם והצטרפו לחברה של אביהם (פרה ובניו). במסגרת זו החלו, עד מהרה, לשלב הזמנות תכנון אדריכלות וקבלנות בניה. תחילה (1897) פעלו בסגנון 'אר נובו' ובהמשך (1902) בסגנון יותר מסורתי. מיד לאחר מכן (1903) תכננו בית דירות ומשרד לעצמם (רח' פרנקלין 25) בשיטת הבטון החשוף, של פראנסוא הנביק - טכניקה שהייתה מכאן ואילך סימן ההיכר של האחים. מכל מקום הכוונה במקרה זה הייתה לצמצם את נפח הקירות בגין מידותיו הצרות של המגרש.

ראוי לציין שאוגוסט פרה הוזמן ללמד ב'בוזאר' בשנות ה-1930, למרות שלא סיים לימודיו והיה לאחד המנחים היותר מבוקשים, כמו כן זכה לכמה הזמנות ציבוריות בהיקף גדול לאחר מלחמ"ע, בין אלה שיקומה של עיר הנמל לה-האבר.

פירסומיו של אוגוסט פרה בתחום התיאוריה, שסיגנונם קצר ותכליתי, הושפעו כצפוי ממסורת ה'בוזאר'. מבחינתו, התפקיד המרכזי של האדריכל הוא לגשר בין האפשרויות החדשות, הגלומות בבטון המזוין ובין האסתטיקה הראציונאלית הצרפתית, כפי שהיא באה לידי ביטוי בכתיבה של האדריכלים ויולה-לה-דוק, שואזי וגודה.

לפי פרה הבניה היא שפתו של האדריכל, אבל **האדריכלות היא יותר מאשר בניה גרידא** - היא **זקוקה להרמוניה, פרופורציה וקנה מידה**. השלד באדריכלות כמו השלד של בעלי החיים. באדריכלות חוקי הטבע מקבלים צורה קבועה כתוצאה משיקולים, כגון הנדסת בנין, תכונות החומר, העמידה בפגעי הזמן והגורם החזותי. אלה יוצרים "קוים מסוימים שיש להם משמעות אוניברסאלית ונצחית", לעומת השימושיות שלמרות חשיבותה היא רק מצב 'זמני'. הסימטריה נובעת מהשלד כמו אצל בעלי חיים - רעיון שניתן למצוא אותו אצל ליאון באטיסטה אלברטיני^(ע"ע) - אבל גם מהשימוש הריתמי במרכיבים טרומיים וסטאנדרטים.

רבים מרעיונותיו הפכו לחוקי יסוד של המודרניזם כך למשל 1. **הבניין עשוי משלד (Ossature) ומלואה (Remplissage)**. 2. בבניין מודרני **הקישור והעיטור אסורים**, היות ותפקידם עובר למרכיבי השלד. 3. **פרה טען בזכות השימוש בבטון מזוין**, הן מבחינה טכנולוגית והן מבחינה אסתטית, עד שהגיע ל'סיגנון הבטון' במונחים מסורתיים - סיגנון שהשתמש בו בבניינו, אבל לא הוסבר על ידיו מבחינה תאורטית. 4. יתרה מכן בגין הערצתו את אדריכלות יוון העתיקה השתמש, בחזית הבניין, בבטון ליציקת עמודים וקורות אבל נמנע מלהשתמש בצורת הקשת.

פרה התגאה בכך ש'**השימוש הראשון שנעשה מעולם בבטון מזוין לצרכים אסתטיים**' **מופיע במוסך שתכנן בפאריז בשנת 1905** (נהרס 1970). חזית המוסך, המעוצבת בפרופורציות של 3:5:3 היא ללא ספק ניסיון מוקדם לתרגום האסתטיקה של ה'בוזאר' לשפת הבטון המזוין. יש כאן אפילו רמז למרכיבים גותיים כגון חלון הורד. בהמשך תכנן את כנסיית נוטר-דאם-דה-לה-ריינסי (1922) שנחשבה כמיוזוג של הסיגנון היווני והגותי; מיוזוג שהתאפשר הודות לשימוש בחומר החדש - בטון מזוין - ואשר בזכותו ניתן להגשים את החלום של אדריכלים צרפתיים רבים לשלב את האסתטיקה של יוון עם זו של צפון אירופה.

פרה זכור כיום בעיקר בזכות היותו מהראשונים שהעלו את בעיית האסתטיקה של הבטון והשפעתה על לה-קורבוזייה^(ע"ע) ושאר האבות המייסדים של המודרניזם לאחר מלחמ"ע.

ארה"ב.

פרנק לוייט רייט (Wright 1867-1959) אדריכל ותיאורטיקן אמריקאי. היוצר המקורי והחשוב ביותר שקם לארה"ב. רייט נולד ב-וויסקונסין, ליד שיקאגו. אביו היה מוסיקאי ודרשן הכנסיה היוניטריה; כנסיה המדגישה את השירה, המוסיקה והפציפזם ושואפת לאחדות בין כל המאמינים באל אחד. אימו, שהייתה ממוצא וולשי ומורה במקצועה, גדלה וחונכה בחוות המשפחה בספרינג גרין וויסקונסין. דודו (אחי אמו), ג'נקין לויט ג'ונס היה הוגה דעות יוניטרי ידוע, שגר רוב ימיו בשיקאגו. כשהוריו התחתנו היה אביו בן 41 ואימו בת 24. בהיותו ילד בגיל הגן חונך ע"י אמו במשחק של קוביות בשיטת המחנך הגרמני הנודע, פרדריך פרובל (Froebel 1782-1885) – שיטה המקובלת כיום ברוב העולם. מאביו למד לאהוב מוסיקה ולקרוא ספרי הגות (כולל אלה של ג'ון ראסקין).

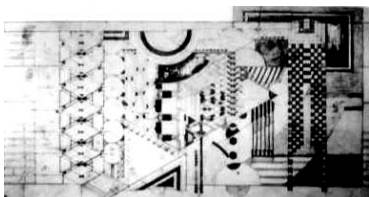
מאחר ואביו התקשה לקיים את המשפחה נשלח רייט, בגיל 11, לשנה אחת, לחוות המשפחה של אמו וכך גם כמעט כל קיץ בשנים שלאחר מכן (בתקופה זו גרו הוריו בעיר מדיסון הסמוכה לחווה). בהיותו בגיל 18 התגרשו הוריו. באותה שנה החל ללמוד הנדסה וספרות באוני' מדיסון, תוך שהוא מקיים עצמו ע"י עבודות מזדמנות (בעיקר כמסייע למורים). בתום השנה השניה זנח את הלימודים והתקבל לעבודה כשרטט מתמחה, הן במטרה לעזור כלכלית לאמו והן מחוסר עניין בהנדסה, כפי שלמדוה באותה תקופה. כעבור כשנתיים עבר לשיקאגו שהייתה בשיא התפתחותה. כאן עבד כמתמחה במשרדים שונים עד שהגיע לאדריכלים אדלר וסאליבן (ע"ע). תוך זמן קצר היה אחראי לתכנון בתי המגורים ואף קיבל הלוואה לבניית בית למשפחתו בשכונת אוק פארק. בגלל הצורך בכספים לקיום משפחתו (אמו, שתי אחיותיו ואשתו שנישא לה זה עתה למרות היותו רק בן 22). ביצע בלילות הזמנות פרטיות לתכנון בתים נוספים. אבל, כשנודע הדבר פוטר מיד. מכאן ואילך פעל כעצמאי עד מותו בהיותו בן 89.



פרנק לוייט רייט, יוניטי טמפל שיקאגו.



פרנק לוייט רייט, בית רובי שיקאגו 1909.



פרנק לוייט רייט, בית ברנסדול סקיצה לעיטור הוליווד.



פרנק לוייט רייט, בית המפל פנסילבניה 1935.

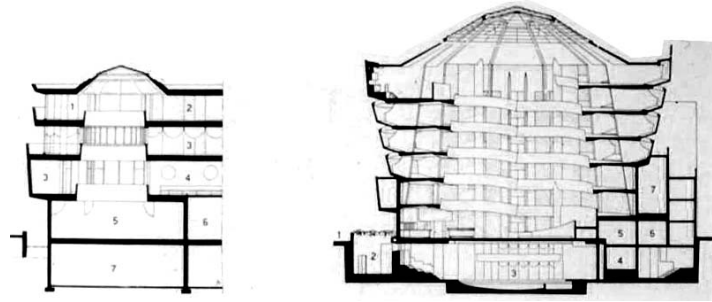
לרייט הייתה השפעה לא מבוטלת על האדריכלים בצפון אירופה ובעיקר בין קוראי הגרמנית, בזכות ספר צילומים וקובץ שרטוטים שהכין לפי הזמנת הוצאת וואסמוט (Wasmuth) בין השנים 1909-1910 – ספר שכלל מבוא מאת האדריכל הבריטי צ'ארלס אשבי* שפגש אותו בעת ביקור בשיקאגו (1900). כמו כן זכה להערצתו של הנריק פ' ברלאג' (ע"ע) שגם אותו פגש בעת ביקור בשיקאגו (1911). מכאן גם השפעתו על האדריכלים ההולנדים מקבוצת אמסטרדם כגון מיקל דה קלרק* וידידיו, כמו גם לקבוצת 'דה סטיל' בראשותו של תיאן ואן דואוסברג (ע"ע), כולל לפחות במקרה אחד שבו הדמיון לבית התפילה היוניטרי גובל כמעט בחיקוי.

ראוי גם לציין שכמעט כל האדריכלים שהגיעו לארה"ב אחרי מלחמ"ע1 ובמיוחד אלו שהגיעו אחרי שנות ה-1930, עשו מאמץ גדול כדי להוכיח את הקשר הישיר בין אסכולת שיקאגו ובמיוחד של סאליבן ורייט והאדריכלות החדשה – הגם שמאמץ זה יצר ניגודיות גובלת באבסורד. מחד, הפונקציונליזם; תיאוריות חברתיות אורבניסטיות והסיסמה של אדולף לוס (ע"ע) – הקישוט הוא פשע (למעשה 'הקישוט כפשע'), שלה הטיפו בכל הזדמנות; ומאידך הקישוטיות ברוח האר-נובו הן של סאליבן והן של רייט, האדריכלות המסחרית של סאליבן והאוטופיזם הכפרי של רייט.

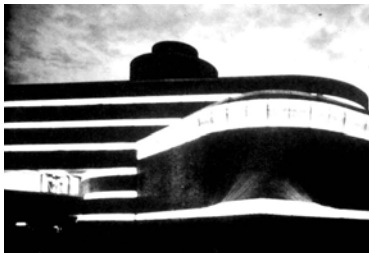
התיאוריות של רייט מצויות בספרים הרבים שכתב בנוסף למאות מאמרים, שרובם מתייחסים לעבודות שהעסיקו אותו בעת חיבורם. ניתן לומר שרייט הוא מקרה נדיר של **תיאום מלא בין עשייה ותיאוריה**, למרות שאפשר למצוא אצלו אין ספור חזרות על אותם רעיונות, לעתים בשנוי נוסח כנדרש לביטוי התפתחותו המתמדת כאדריכל. שנה לאחר ביקורו של אשבי אצל רייט (1901) וכנראה בעקבות ביקור זה, נתן רייט הרצאה תחת השם 'האמנות והאומנות של המכונה' שבה העלה את דעותיו על תנועת 'הארטס-אנד-קראפטס' הבריטית. כעבור תשע שנים (1910) כאשר רייט שהה באירופה ביקר שוב באנגליה על מנת לראות בין השאר את בית הספר לעיצוב שניהל אשבי לעת זו. כמו כן הזמין את אשבי לכתוב את המבוא לספר העבודות שפירסם בברלין בשנת 1911.

מכל אלה ניתן לומר שלרייט היה לפחות מושג על המתרחש באנגליה – במיוחד בויכוח בין נאמני מלאכת היד וחסידי המכונה. רייט נטה לכיוון האמונה במכונה. לדעתו **"המכונות מבשרות דמוקרטיה"**, משחררות את הביטוי העצמי של האדם, "טבעם האורגני" של המכונות פירושו שהמנוע וספינות הקיטור הם "יצירות האמנות של המאה". בניי המשרדים הגבוהים עם שלד הפלדה הם "פשוט מכונות". שילוב של התפיסות הראציונליות של ויולה-לה-דוק ואלו של סאליבן נחשפים במשפט הבא:

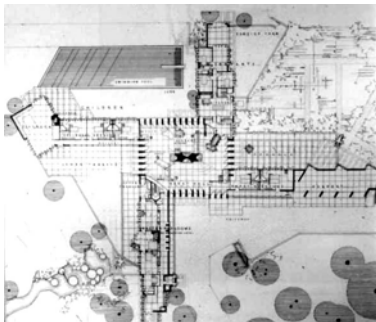
שלד הפלדה מזוהה כחומר שימושי לציפוי פשוט וכנה; חומר המקנה רוחניות לתפקיד שלד הפלדה ללא כל יומרות הנדסיות.



פרנק לוייד רייט, מוזיאון גוגנהיים ניו יורק.



פרנק לוייד רייט, ג'ונסון וואקס ויסקונסין 1936.



פרנק לוייד רייט, 'ברייס' מגדל מגורים תכנית.

עם זאת, רייט לא אימץ את הרעיונות החברתיים של תנועת 'הארטס-אנד-קראפטס' האנגלית. גישתו בתחום זה מקדימה את ה'וורקבונד הגרמני' ביחס לשיתוף הפעולה בין האמן והתעשייה. היות והמכונה היא דוגמה לצמיחה אורגנית שממנה ניתן ללמוד את הדרך לפשטות חדשה.

זכור, אני אומר, להרהר על המירקם העירוני. מכונה גדולה זו, היא השתי שעליו נארגו את הערב והדוגמא של הדמוקרטיה שאנו מייחלים לה. הבן, שהיא הונחה כאן, גרגיר אחר גרגיר, במשמעת עיוורת לחוק - חוק שאינו פחות אורגני מבחינתו מאשר חוקי מערכת השמש. מבחינה מסוימת גם מערכת זו אינה אלא מכונה ממושמעת.

אין ספק שרייט היה מוכן - כבר בשלב מוקדם זה (1901) לקבל את הקידמה הטכנולוגית, למרות שמבחינה עיצובית שילב את רעיונות תנועת 'הארטס-אנד-קראפטס' עם אלו של האדריכלות המסורתית של יפן, שביקר בשנת 1905 ואף כתב ספר על ההדפסים מכל מקום הפרוגרמה הכתובה של רייט, כפי שהיא מופיעה בסדרת מאמרים תחת הכותרת 'בזכותה של אדריכלות' (1908), מסתכמת בשישה עקרונות: (1) פשטות ושלווה (ברוח דבריו של ג'ון רוסט). (2) צריך שיהיה מגוון (סגנונות) של אנשים. (3) בנין צריך להראות כאילו הוא צומח בקלות מן האתר וצורתו מתמזגת בהרמוניה עם סביבתו; בית הערבה צריך להיות אופקי כמו הנוף, עם גג משופע בעדינות, פרופורציות נמוכות, קו רקיע שקט, ארובות כבדות אבל לא גבוהות וגגוני הגנה בולטים. (4) הצבעים צריכים להתאים לטבע. (5) החומרים צריכים לבטא את טבעם. (6) ערכו של בית בעל אופי יגדל עם השנים.

הבית הוא דיוקן של בעליו - מכאן המעורבות הרבה של רייט עם אישיותם של לקוחותיו. אבל במקביל האדריכלות צריכה גם לבטא את הדמוקרטיה האמריקאית ולכן הנוסחה: "אחדות מגוונת". העיסור נובע מאופיים של החומרים. הוא מקבל קישוטים שיוצרו על ידי מכונות. מאוחר יותר בשנות ה-1920, פיתח בעצמו בלוקים מבטון שבהם העיטורים נכללו בתהליך היצור. עטורים אלה ראוי להוסיף הם שיוצרו את הפער בינו לבין האדריכלות המודרנית הארופאית שכבשה את ארה"ב במחצית שנות ה-1930.

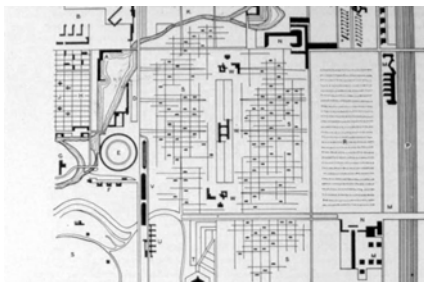
המושג 'אדריכלות אורגנית', שהוא מרכזי בתפיסתו של רייט, ניתן לפרשנויות שונות. בין השאר הוא מביע את הזרימה בין חלל הפנים והמרחב החיצוני: "באדריכלות 'אורגנית' אני מתכוון להתפתחות מהפנים החוצה בהרמוניה עם התנאים הקיימים, בניגוד לזה המולבש מבחוץ" (1914). הגדרה זו רחוקה מאוד מהדברים שהוא עתיד לומר בהרצאותיו (1930) תחת השם 'אדריכלות מודרנית', שבהן פיתח תשעה עקרונות ביחס למעבר מהפנים את החוץ, תוכנית החלל הפתוח ו"פרוק הקוביה".

משנות ה-1920 ואילך הקדיש את זמנו לבעיות העיר האמריקאית: היחס בין היחיד, החברה והמדינה. רעיונותיו, המשלבים גם פתרונות לבניה עממית, הופיעו בסידרת ספרים: 'העיר הנעלמת' (1932), 'כשהדמוקרטיה בונה' (1945) ו'העיר החיה' (1958). ספרים אלו, הכוללים חזרות ארוכות, הוא מפתח את החזון של מדינה אוטופית בשם Usonia (אוזוניה) (הכוונה לארה"ב) שבו ניתן לאדריכלות מעמד חשוב במיוחד - בדומה לחזונות אוטופיים אחרים.

החזון כולל רעיונות של אחרים לא תמיד בציון המקור. בכולם מופיעים ארבעה מושגים: 'אורגני', 'ביזור', 'אינטגרציה', 'דמוקרטיה'.

על סמך תבנית היסטורית תאורתית הוא קובע ששוכני המערות הם שיצרו את העיר המודרנית - עיר הנוטה מיסודה לאבסולוטיזם וקומוניזם. הנוודים לעומת זאת, יוצרים אדריכלות של 'ביזור' (דה-סנטרליזציה), 'אורגניות' ו'דמוקרטיה'. המטרופולין הקפיטליסטי הוא יסוד כל הרע. במקומו הוא מציע חזון של כלכלה טבעית, אם כי זו אינה מוגדרת על ידו.

בביזור האורבני, המושגת על המרחבים הפתוחים של ארה"ב, הוא מוצא את שורשי התרבות הלאומית. כל אזור יקבל חלקת קרקע רחבה יחסית בגודל אקר אחד (4 דונם) שתהפך לעיר בשם Broadacre אותה הכין עם תלמידיו ואשר הוצגה לראשונה בשנת 1935. העיר של רייט מתבססת על שתי טכנולוגיות עיקריות - חשמל ותקשורת - בנוסף לרעיון האדריכלות האורגנית שהיא במקרה זה שילוב של בניה עם הנוף והחומרים המצויים.



פרנק לוייד רייט, עיר ברואד אקר 1932 ואילך.



פרנק לוייד רייט, עיר ברואד אקר 1932 ואילך.

בסיוע האדריכלות האורגנית יכול האדם בתבונתו להיות גורם אצילי הראוי לקרקע של עצמו; משולב כאן כמו העצים או שכבות הסלע של הגבעות ... האדריכלים בעלי הרוח הדמוקרטית דורשים כאן יסודות אורגניים עמוקים יותר ליצירת חברה אורגנית. האדריכלות האמריקאית החדשה דורשת בכל מקום יסודות יותר אורגניים לכלכליות, למוסריות, לחברתיות ולאסתטיות של חיי היומיום, ועומדת על כך שהתיכנון יתחיל בהתחלה. המהפכה על ידי התפתחות היא אורגנית (Revolution by Evolution).

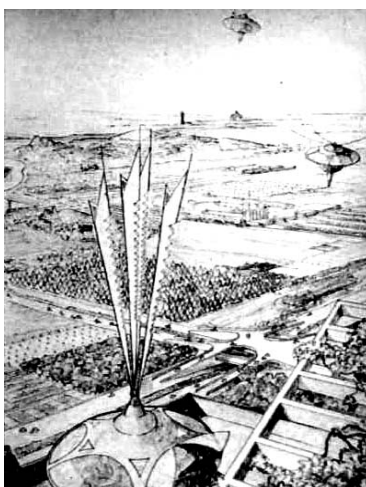
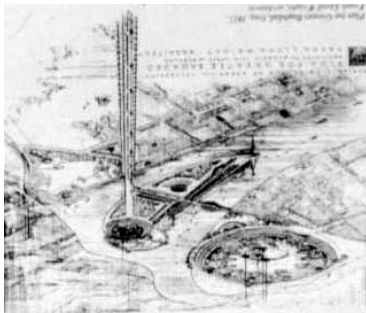
העיר החדשה כוללת מרכיבים של עיצוב מכני, בניה טרומית וביזור, תוך שמירה על "המרכיבים הרצויים של העיר והקרקע הטובה" (Good ground) ללא מרחבים קטנים בין חלקות ועיוות מכון של היופי הטבעי. "אלה יתנו, לדעתו, בטוי אדריכלי לדעתו, של עיר דמוקרטית."

לרייט היו הסתייגויות רבות בנושא 'הסיגנון הבין לאומי' - ראשית מפני שחשב במושגים של סיגנון כביטוי לאופי הלאומי: "בתפיסה חדשה זו של האדריכלות האמריקאית הסיגנון הוא ביטוי של אופי". השימוש במושג 'אופי', החוזר לתאוריות הצרפתיות מהמאה ה-18, מקורן אולי בכתביו של וילהלם-לה-דוקנטי.

הבניינים בתוכניות העיר החדשה תוכננו יחסית בפירוט רב עם תשומת לב מיוחדת למרכיבים, כגון נגישות רכב ושירותים. התעשייה אמורה להיות ממוקמת בפיזור רב. הבניה למגורים רובה צמודת קרקע ובנוסף רבי קומות הצומחים כמגדלים בשטחים פתוחים. "המרכז הקהילתי שהוא תמיד כוח משיכה לרכב - ימוקם, במרחק מה על כביש מהיר עם נוף מענין - יהיה אצילי ויוצר השראה". על גישתו של רייט לטכנולוגיה ניתן ללמוד גם מפרספקטיבות שהכין לאותה עיר הכוללת גם אמצעי תחבורה עתידניים.

לרייט היה מושג מעורפל בתחום הפוליטי: מעין דמוקרטיה ישירה שבה האדריכלות תשפר את החברה, שלא תזדקק עוד למשטרה ולבתי סוהר - תפיסה הדומה לאוטופיות החברתיות של החוגים הצרפתים שמהם צמח פרויקט 'העיר התעשייתית' של טוני גארניה (ע"ע) ולאחר מכן לה-קורבוזיה(ע"ע), כולל ההגזמות בחשיבותו של האדריכל בגיבוש החברה. רייט מוסיף ואומר "בביתו בעיר החדשה האזרח יהיה לא רק מוגן, הוא יהיה מחוסן מפגיעה והאומה כולה בלתי שבירה! ... כי הוא המדינה".

במבט לאחור ניתן לומר שחזה מקצת הביקורת על תכנוני הערים שהושמעו בשנות ה-1960 וה-1970. אבל כמובן שלא יכול היה לצפות את בולמוס כלי הרכב, שטרם הגיע עד שנות ה-1960 לממדיו

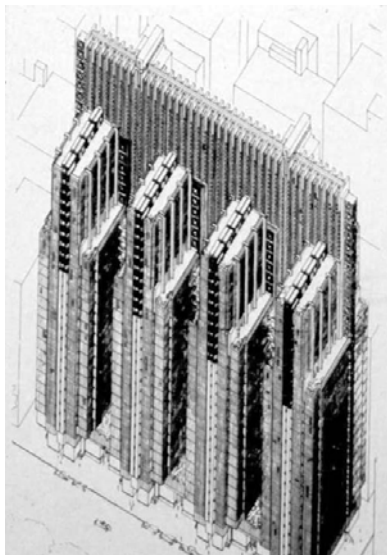


פרנק לוייד רייט, דימויים לכלי תחבורה בעיר העתידית.

המאיימים על איכות החיים כתוצאה מבעיות האקולוגיה ומשברי האנרגיה.

התכנון העירוני של רייט, הוביל אותו לשאלת הבניה העממית. המגורים שבנה **עד סוף שנות ה-1920 היו ברובם עבור לקוחות בעלי אמצעים**. המשבר הכללי של שנות ה-1930 חייב מחשבה חדשה לבניה במחיר סביר. את יכולתו בתחום זה הוכיח בדגם בית המגורים, לכאורה חלק מפרויקט Usonia, שנבנה (1937) עבור העיתונאי הרברט גייקובס ליד מאדיסון ויסקונסין. במאמר שכתב באותה תקופה על אותו נושא והמופיע בספרו 'הבית הטבעי' (1954) הוא מציין: **"הבניה למגורים במחיר נמוך** היא לא רק הבעיה העיקרית של האדריכלות האמריקאית אלא גם הבעיה הקשה ביותר לפתרון על ידי אדריכליה החשובים" - בעיה ששורשה נעוץ בעובדה שרוב האמריקאים אינם יודעים כיצד עליהם לחיות.

לדעתו צריך ללמוד **ליותר על גגות מתנשאים, מוסכים, מרתפים, עיצוב פנים, ראדיאטורים** (יוחלפו על ידי חימום הריצפה), רהיטים (הריהוט יבנה עם הבית), טיח, מרזבים ומזחלות. במקום אלו הוא מציע חדר דיור גדול "עם מבט רחב לגן החודר פנימה ככל שניתן" בנוסף למטבח משולב עם פינת אוכל שניתן לחברם לחדר הדיור, שני חדרי שינה וחדר עבודה. **בנין נמוך, "ידידותי לקו האופק"**. כמו כן על האדריכל להיות אחראי לתכנון הגן - כך שהכל הופך ליחידה אחת.



פרנק לוייד רייט, מגדלים.



בית שינדלר, 1936.

היכן נגמר הגן ומתחיל הבית? במקום שבו מתחיל הגן והבית נגמר. ראה בית Usonia נראה כדבר האוהב את הקרקע, עם תחושה חדשה של מרחב, אור וחופש - כראוי ל-U.S.A.

ראוי לציין שלמרות המחיר הנמוך הצליח רייט לפתח מספר פתרונות אטרקטיביים כדי למנוע חד גוניות למרות השימוש בחלקים טרומיים סטנדרטיים.

בערב ימיו ניכרת אצל רייט נטייה להאריך עוד יותר בדבריו. המושג אורגני הולך ומתרחב כפי שהוא מופיע בסדרת הרצאות שנשא בין היתר בלונדון (1939) ואשר קובצו לספרים בשם 'עתידי האדריכלות' (1953) ו'צוואה' (1957). בשלב זה הוא סובר **ש'האדריכלות האורגנית' תבוא לאחר שתצמח 'כלכלה אורגנית' ו'חברה אורגנית'** - עם זאת הוא אינו מאמין בצורך במהפכה חברתית בניגוד לרבים מאדריכלי אירופה ממחצית המאה ה-19 ועד למחצית המאה ה-20.

רייט כמו לה-קורבוזייה סובר שהאדריכלות עצמה היא חלק מתהליך השנוי החברתי. **'אדריכלות אורגנית'** היא בסופו של דבר **שילוב של 'צורה ופונקציה'** ברוח דבריו של סאליבן עם התוספת 'פונקציה וצורה חד הם'. באשר לצורה מופיעים אצל רייט אימרות המתאייסות לפילוסופיות שונות, החל מאפלטון ועד לאו-טצה. כלומר מהידיעה א-פראיורי (Apriori) והגופים האפלטוניים ועד לתפיסת החלל של לאו-טצה; תפיסה שהוא חוזר עליה פעמים רבות, כולל אמירות כגון "הבית האורגני אינו מסתיים לעולם" או "המטרה המושלמת אינה מושגת לעולם" - במידה מסוימת רייט ראה עצמו במונחים נבואיים "כפי שאני עומד כאן שוב היום, אני שליח הקרקע, מטיף לטעם החיים החדשים והטריים".

פרט לרייט המחצית הראשונה של המאה ה-20 בארה"ב נראית שוממה למדי. הדמויות האחרות הם אדריכלים שמוצאם בתרבות אירופה כמו אליאל סארינן* האדריכל הפיני, שהגיע לארה"ב בשנת 1923 לאחר שכבר זכה להצלחה כאדריכל, אורבניסט ותאורטיקן או ריצ'ארד נויטרה* האדריכל היהודי-אוסטרי, שהגיע אף הוא בתחילת שנות ה-1920 ללוס אנג'לס וכאן התחיל את דרכו ביחד עם רודולף שינדלר* אף הוא יהודי אוסטרי - שניהם מחסידיו של רייט, שהתאימו את תורתו להתפתחות 'האדריכלות הבין-לאומית החדשה'.

לא לו צריך להוסיף את השפעתה של תערוכת 'הוורקבונד הגרמני' הבין לאומי של פיליפ ג'ונסון*(ע"ש) והנרי ראסל היצ'קוק* שהוצגה (1932) במוזיאון לאמנות מודרנית ואשר הביאה לידיעת ציבור רחב למדי את אשר ארע בעשור 1922-32.

שנה לאחר תערוכה זו החלה ההגירה הגדולה של פליטי המשטר הנאצי בגרמניה. עד תחילת שנות ה-1940 כבר פעלו בארה"ב האדריכלים הגרמנים במוסדות חינוך חשובים רבים: גרופיוס(ע"ש) בהרווארד, מיז-ואן-דר-רונע(ע"ש) במכון הטכנולוגי בשיקאגו ועוד. אם נוסיף להם את המהגרים האחרים כגון ציירים, סופרים, מוסיקאים, במאים ופילוסופים גרמנים וכן את האמנים שנמלטו מפאריז והתיישבו בניו יורק, במהלך מלחמת"ע2 - קל יהיה להבין כיצד חל המהפך הגדול בתרבות ארה"ב, שנהייתה תוך עשר שנים לאחר המלחמה לכוח המוביל בתרבות המערב.

הולנד.



ברלאג', אמסטרדם דרום 1902.



ברלאג', אמסטרדם דרום 1915.

הנריק פטרוס ברלאג' (Berlage 1856-1934). אדריכל הולנדי. יליד אמסטרדם. ממבשרי האדריכלות המודרנית בהולנד. למד ציור (1874-5) ואדריכלות (8-1875) בציריך, שווייץ. כאן הושפע, כנראה, מרעיון הזיקה שבין הבניה והתועלתיות המופיע בכתביו של האדריכל גוטפריד סמפר (ע"ע) שלימד בציריך (1855-71). בהיותו בן 41 (1897) זכה ברלאג' בתחרות לתכנון הבורסה באמסטרדם (סיום הבניין 1903), בסגנון המשלב את הניאו רומאנסק, עם מסורת הבניה בלבנים של צפון אירופה וטכניקות עדכניות (ברזל וזכוכית) ברוח התפיסה של יוג'ין וילהלם-לה-דוק (ע"ע) ומה שיותר חשוב, אולי, רתיעה מפני הסלסול המוגזם של האר-נובו.

במבט לאחור ניתן לומר שברלאג' יצג בשלב זה הן את השקפת העולם הפרוטסטנטית המחייבת צניעות, עמלנות וחסכוניות, לעומת הנטייה להדר ופאר של אדריכלות הארצות הקתוליות. לא פלא על כן, שלמרות היוקרתיות האמורה לאפיין בורסת יהלומים, שמר ברלאג' על כנות החומר ושיטת הבניה שבה הכל חשוף וברור: תקרת זכוכית, אגד ברזל, מיתרי חיזוק, קירות לבנים ואלמנטים מיוחדים במפגשי העמודים הקשורות והמעקות. מאוחר יותר ניכרת בעבודתו גם השפעת הפרשנות החדשה של סגנון הניאו רומאנסק, כפי שהגיע לידי ביטוי אצל אדריכלי שיקאגו, כולל פ"ל רייט, אותם פגש בביקורו בארה"ב (1911). עם שובו להולנד הרצה וכתב על ביקורו בארה"ב ואף המליץ לצעירים לראות במו עיניהם את הנעשה שם.

לברלאג' השפעה מכרעת על התהוותו של הסגנון המודרני בהולנד בשנים שלפני ואחרי מלחמ"ע ובמיוחד על מיקל דה קלרק* וידידיו הקרובים 'אסכולת אמסטרדם', איתם שיתף פעולה בתכנונה של דרום אמסטרדם (1902-35) – אותו אזור הנחשב לאחת הדוגמאות הראשונות והחשובות, שבהן משתלבת הבניה העירונית המסורתית עם צרכיה של העיר – בניגוד לנטייה של בני דורו ובני הדור הבא לפרק את המרקם העירוני ברוח חזון ערי הגנים. ברלאג' שנפטר בהיותו בן 78 היה פעיל ונערץ עד סוף חייו, למרות שלא סטה מדרכו שנראתה מיושנת במקצת לחסידי הסגנון המודרני. משנות השישים זכה להערכה מחודשת, בעיקר בתחום התכנון האורבני.

כבר באחד ממאמריו הראשונים (1893) נראה ברלאג' כמי שמעונין יותר ברושם שמוותר הבניין על הצופה. היות והסיגנון אינו ערובה להשגת מטרה זו צריך לחפש בכיוון המאפיינים, האדריכליים. אותו נושא עלה כאשר נשא בלייפציג (1904) סידרת הרצאות בשם 'מחשבות על סגנון ובניה' בהן ניסה למצוא הגדרה מדויקת יותר לאדריכלות החדשה שתחליף את זו המתקיימת תחת השיטה הקאפיטליסטית.

מתיאוריות וסיגנונות העבר הוא מדגיש את הבניה הפשוטה, האמת, האיזון, האחדות, הגיון והסדר. כך למשל התכנית השניה שהציע לבנין הבורסה באמסטרדם השתמש בפרופורציות המשולש המצרי (3:4:5) והריבוע. בנוסף יצר תחושה של 'ניאו רומאנסק' (לבנים אדומות, קשתות, מגדל) בשילוב עם חומרים מודרניים כגון יציקות בטון וגג העשוי מאגדי ברזל וכסוי זכוכיות להחדרת אור לאולם המרכזי.

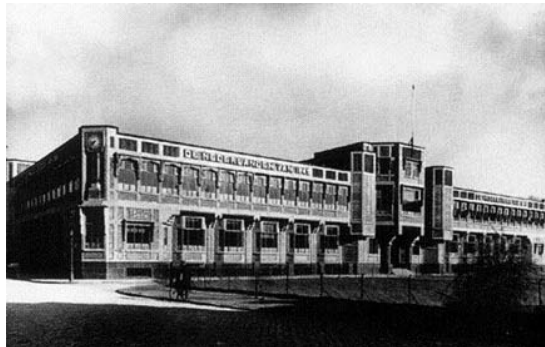
לדעתו של ברלאג' התפיסה הסובייקטיבית של האמנות, כפי שהתפתחה בחברה הקפיטליסטית, תפנה את מקומה לאמנות קיבוצית של תנועות העובדים: אדריכלות ראציונלית היא הביטוי החדש של תחושות 'כלפי העולם, השוויון החברתי של האנושות'. בהמשך, בהרצאות שנשא בציריך תחת השם 'עקרונות והתפתחות האדריכלות' (1908), הוסיף **שהגיאומטריה היא הבסיס לכל אמנות אמיתית**, חוק כללי "שכל היקום נשמע לו..."

הגיאומטריה לדבריו היא לא רק כלי עזר שימושי ביותר ליצירת צורות אמנותיות אלא הכרח. יתרה מכך ברלאג' ראה את כל תולדות האמנות במונחים של תכנון גיאומטרי. לחיזוק דבריו הוא משתמש בציטטות ודוגמאות רבות, מספרי ימי הביניים, הניאו-גותיקה, 'הבונים החופשיים' והגיאומטריה. בסופו של דבר הוא מעלה שלוש דרישות מאדריכלות העתיד:

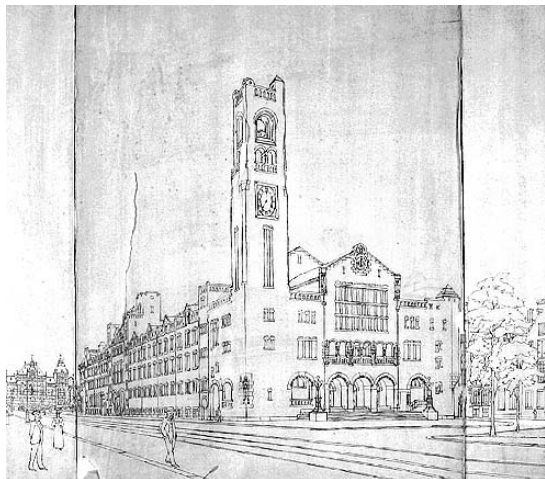
1. הקומפוזיציה האדריכלית תתבסס על סכמות גיאומטריות.
2. לא יעשה שימוש במאפיינים של סגנונות העבר.
3. צורות באדריכלות יפותחו בכיוון אובייקטיבי.

לדעתו גם העיטורים יתבססו על חוקי הגיאומטריה, שהיא הדרך היחידה לפיתוח סיגנון חדש, כי "רק בדרך זו יכולה יצירת אמנות אדריכלית להשתחרר ממאפיינים אישיים ולהיהפך לתוצר של כלל הציבור". הרעיונות של ברלאג' – למרות מעמדו והשפעתו – אינם חדשים או מקוריים במיוחד. ניתן למצוא בהם השפעות של תנועת 'ארטס אנד קראפטס' הבריטית, כולל הערגה לגילדות ימי הביניים ועוד. כך רעיון הזיקה בין אדריכלות לסוציאליזם המופיע לעתים קרובות מאז מחצית המאה ה-19 בהקשרים שונים.

הניגודים בין תיאוריה למציאות מתבלטים אצל ברלאג' בשאיפתו לאדריכלות חדשה, בעוד **שסיגנונו קרוב לניאו רומאנסק**. התופעה ניכרת במיוחד בקשר בינו לבין האדריכלים ההולנדים הצעירים בראשותו של מיקל דה קלרק. למרות שסיגנונם הוא מופת לאקספרסיוניזם אישי באדריכלות, כלומר ההפך הגמור מהאובייקטיביות והגיאומטריות שהטיף לה בהרצאות המצוטטות כאן. עם זאת אפשר שראה בעבודתם התגלמות מודרנית של סיגנון הרומאנסק.



ברלאג', בניין משרדים 1845.



ברלאג', בניין הבורסה 1903.

גרמניה.



מותזיוס הרמן, בית ברנד.

הרמן מותזיוס (Muthesius 1861-1927) אדריכל והאיט המרכזי בהקמת (1907) אירגון 'הוורקבונד הגרמני'. בתום לימודיו הצטרף למשרד אדריכלים מהמצליחים ביותר בברלין. מכאן נשלח לטוקיו (1887-91) על מנת לתכנן את הכנסייה הגרמנית – בניין המתאפיין בסגנונו הניאו גותי. עם שובו, בהיותו בן 30, הצטרף למניסטריון הממשלתי לעבודות ציבוריות. במסגרת זו מונה כאחראי לחינוך למלאכה. כעבור 5 שנים נשלח לאנגליה כנספח טכני (1896-1903). בהמשך פירסם מאמרים בעיתונות הגרמנית בהם תאר את חוויותיו באנגליה. כמו כן חיבר **ספר, בן 3 כרכים על האדריכלות האנגלית**. למרות היריעה ההסטורית הרחבה של הספר מותזיוס מציין בעצמו **שעיקר ענינו היה בתחום בתי המגורים**.

התפיסה התכליתית-שימושית, הניכרת בשלושת הכרכים, נשמעת גם בציטטות הלוקחות מכתביהם של הוגים הומאניסטים כגון פראנסיס בייקון מאנגליה, ראלף אמרסון מארה"ב והאדריכל הצרפתי יוג'ין וילה-לה-דוקנטיי. ההדגשה החוזרת היא על תשומת הלב של האנגלים לשיקולים מעשיים. ניתן גם תיאור אוהד לפועלם של ויליאם מוריסנטיי וג'ון ראסקין (נטיי), אבל מבלי להזכיר את דעותיהם הסוציאליסטיות.

ביתו של מוריס - 'הבית האדום' בתכנונו של פיליפ ווב* - מובא כדוגמה ראשונה **לבית מגורים פרטי ברוח התרבות החדשה והראשון**



מותזיוס הרמן, בית קוסמאק.



ווב פיליפ, הבית האדום 1859.

שתוכנן, לדעתו, **בשלמותו - פנים וחץ**. אהדתו נתונה, בין השאר, גם לאדריכל צ'ארלס ווייזי וסגנון המצטמצם לפשטות מוחלטת, עד כדי פרימיטיביות. עם זאת ברור לו שהבית האנגלי, שצמח על רקע היסטורי וחברתי מסוים אינו יכול להיות מועבר כמות שהוא לגרמניה, למרות שמבחינתו הוא מגלם את שיא הכלכליות, האוביקטיביות וההגינות.

ערכו האמיתי של הבית האנגלי נובע מהיותו אוביקטיבי לחלוטין. במילים אחרות, זה בית שרוצים לגור בו. לא בוזבו בו כסף על גנים יוקרתיים, אין בו תצוגה פאנטאסטית של עיטורים וכיו"ב, אין ניפוח של היבטים טבעיים להדגשת 'האמנות', לא יומרות, אפילו לא 'אדריכלות'. כך הוא עומד לו, ללא טקסיות וללא התנשאות, במקומו הטבעי - אדריכלות האמורה להיות כה טבעית, אבל היא כה נדירה בימינו.

הכרך השני מתחיל בציטטה של פראנסיס בייקון: "בתים נבנים למגורים ולא לתצוגה". לכן מותזיוס רואה בבית האנגלי ניצחון על הסיגנונות ההיסטוריים, פשטות ו"צניעות אמנותית" - הכל בזכות האוירה המתאימה ולא אידיאולוגיה תאורטית. עם שובו לגרמניה החל מותזיוס, במקביל לעבודתו כאדריכל, לטפל בנושא העיקרי של תפקידו במניסטריון המסחר והעבודה: אירגון מחדש של בתי הספר למלאכה, לאמנות שימושיות והמכללות הטכניות. במסגרת זו נשא, בשנת 1907, הרצאה, בבית הספר למלאכה בברלין, על תפקיד האומנויות והמלאכה.

על מנת להבין את התקופה יש להבין את התנאים המכתיבים כל חפץ אמנותי שימושי. תפקידה של האמנות השימושית הוא לפתח צורה המתאימה ליעדו של החפץ. בשעה שנפסיק להעתיק באופן שטחי את יצירות העבר וברגע שבין את התנאים האמיתיים, תתגלנה הדרישות החדשות. כל חומר מחייב טיפול אחר. לאבן מידות וצורות שונות מאשר לעץ, לעץ מאשר למתכת ובין המתכות הכסף שונה מהברזל. התאמת העיצוב למטרה פירושו שילוב מאפייני החומר, המוביל למבנה הצורני המתאים לאותו חומר. מטרה, חומר ומבנה צורני הם הקווים המנחים היחידים של בעל המלאכה.

על פי מותזיוס תפקיד האמנות השימושית הוא חברתי וחינוכי. **המטרה היא לחנך מחדש את הציבור בכיוון של יושר, אמת ופשטות**. אותם עקרונות צריכים להנחות גם את האדריכלות, אולי באמצעות האמנות השימושית החדשה. מותזיוס מתייחס גם לסחר הגרמני העשוי, להתחזק בכל שווקי העולם על ידי 'שיפור איכות המלאכה'. תפיסה זו נתקלה בהתנגדות מצידם של אמנים ובעלי מלאכה רבים, שניסו להדיחו, אבל מאידך זכה לתמיכתם של חסידי תנועת 'ארטס אנד קראפטס' האנגלית, שביקשו כמוהו ליישם את רעיונותיה בגרמניה. הויכוחים בין שני המחנות הביאו בסופו של דבר לזרזו התארגנות 'הוורקבונד הגרמני' בשנת 1907.

לעת זו התחזק התחום הידוע לעתים בשם '**בניית המהנדס**', העוסק בהתאמת עקרונות ההגיון ההנדסי לבנין, שקידם לא רק לשיטת בניה חדשות אלא גם אדריכלות חדשה עם אסתטיקה משל עצמה. כלומר משימות ואתגרים חדשים, כגון מסילות ברזל, גשרים ומכוניות, מצריכים טכניקות חדשות וחומרים חדשים. באלה, סובר מותזיוס, נמצא '**צורת בניה השואפת במכוון לביטוי החסכוני ביותר והנכון מבחינת הבניין ויצירת הרושם המירבי על הצופה המבין**'. 'בניית המהנדס היא התגובה 'לדרישות המעשיות של החיים המודרניים' - לא רק צורת ביטוי לתקופה אבל גם להנאה. יתרה מכך העדר קירות מסיבים בבנייני פלדה וזכוכית יביא לסילוק האסתטיקה השיגרית המסורתית, כך שנוכל "לזהות בחומרים אלה - פלדה וזכוכית - את הקלילות והשקיפות, שיש להן משמעויות אמנותיות חדשות, שיביאו גם לערכים חדשים". ברור שמותזיוס מנסה לאחד אסתטיקה הנדסית ואדריכלות, אבל שומר על ערכים מסורתיים כגון "פרופורציות, הגיון וקצב".

ה'וורקבונד הגרמני', למרות קשריו של מותזיוס לממסד, היה ארגון של חברים חפשיים: אמנים, בעלי מלאכה ותעשיינים - ארגון שהייתה לו השפעה ניכרת על קידום עיצוב המוצר, מבלי להזדקק לנוסחה סיגנונית מסוימת. כאמור בשלבים הראשונים לא נכללה הבניה בתחומי ההתעניינות למרות שכמה מחבריה הפעילים היו אדריכלים. אבל מתערוכת ה'וורקבונד' בקלן (1914) ברור היה שעתיד לחול שינוי כפי שאכן קרה לאחר מלחמ"ע.

את תחילת המפנה ניתן לחוש במאמרים, שפורסמו בשנתון ה'וורקבונד' על ידי מותזיוס ווולטר גרופיוס(נפ"ע) בשנת 1913, על נושא 'בנייני תעשייה'. לגרופיוס [לימים מייסד הבאוהאוס] הייתה דעה נחרצת על הקשר המאחד בין טכנולוגיה, עיצוב ואסתטיקה:

לא רק ביצור חפצים יומיומיים אלא גם בהרכבת מכוונות, כלי תחבורה ומפעלים שנועדו למטרה מסוימת, צריך לקחת בחשבון מלכתחילה את הערכים האסתטיים ביחס לצורה, לצבע ולמראה הנאה. כיום לא ניתן להסתפק בשיפור איכות המוצר על מנת להצליח בתחרות הבין-לאומית. מוצר מוצלח מכל בחינה צריך שיהיה רווי בתכנים של מחשבה וצורה, על מנת להבטיח לו את מעמד הבכורה בין שפע מוצרים דומים. אי לכך על התעשייה לעמוד בכל הרצינות במשימת ההתמסרות לבעיות האמנותיות.



בהרנס פיטר, מפעל הטורבינות 1903.

במקום אחר גרופיוס מציין שלבנייני תעשייה בעלי יופי אמנותי יש ערך פירסומי ולדוגמא הוא מביא את 'האצילות והעוצמה' שהיקנה עיצובו של פיטר בהרנס* לבנייני חברת AEG בברלין, כמו גם את 'המלכותיות האלמונית' ואת 'הכוח המונומנטלי' של ממגורי התבואה ובתי החרושת של ארה"ב, אותם הוא משווה לאדריכלות המצרית העתיקה (גרופיוס 1913). תפיסה זו מסייעת להבין את כוונתו כאשר תכנן את מפעל שרוכי הנעליים 'פאגוס' (1911 הקיים עד היום), כמו גם את בית החרושת לדוגמא שתכנן עבור תערוכת ה'וורקבונד' בקלן (1914 נהרס).

מותזיוס במאמרו באותו שנתון תחת הכותרת 'בעיות הצורה של בנייני תעשייה' מזהיר מפני האשליה שלבניה שימושית גרידא יש ערך אסתטי, למרות שהמכונה מעסיקה מאוד את מחשבתו:

אולי לא הבחינו בעבר שסיפוק הדרישות השימושיות אינו יוצר לכשעצמו צורות חזותיות מושכות. יש לכלול אמצעים נוספים אפילו אם הם בלתי מודעים. בכל מקרה, כל המוצרים היוצאים מתחת ידו של המהנדס הם בראש ובראשונה תוצאה של סיגנון, שפותח על ידי המכונה ואשר כבר מתחילת המאה הגיע לרמה כה מתקדמת עד שהורגלנו להעריך את 'היופי של המכונה' ולראות באיכות זו את הביטוי הברור ביותר של 'סיגנון מודרני'.

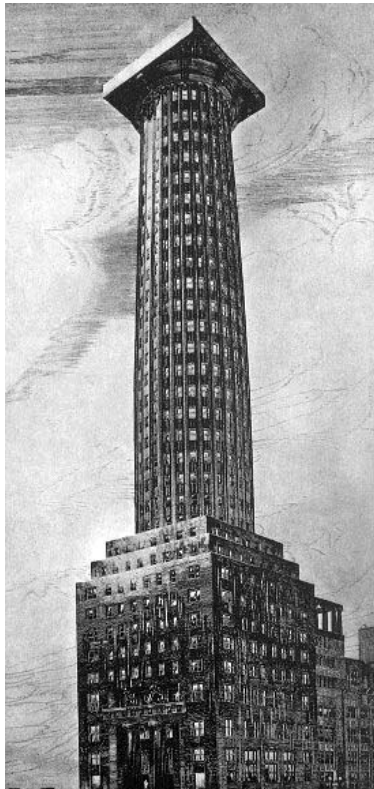
ה'וורקבונד הגרמני' קבע למעשה את אותם קריטריונים לאדריכלות ולעיצוב המסחרי - תפקידם של בעל המלאכה והאמן לגשר על הפער בין שימושיות טהורה והצורה היצירתית; פער שנסגר בצורה הבולטת ביותר על ידי פיטר בהרנס. יתרה מכך עצם תכנונם של מבני תעשייה על ידי מתכננים בעלי מוניטין הווה אומר חידוש בין לאומי, ניתן לומר אפילו מהפך, בתפיסת המושג אדריכלות.

מלחמ"ע1 הביאה להפסקת פעילותו של האירגון. כאשר החלה ההתארגנות מחדש בתום המלחמה (סוף 1918) השתנו התנאים המדיניים והכלכליים בגרמניה בצורה קיצונית. הקיסרות, שהייתה חזקה ובוטחת בעצמה, הפכה לרפובליקה חלשה ששלטה אך בקושי בעם מובס, מסוכסך ומפולג, עם כלכלה מעורערת ואינפלציה דוהרת. הדיונים ב'וורקבונד הגרמני' - בניגוד לשנים שמלפני המלחמה - היו פוליטיים והצהרתיים בעיקרם. תוכנית הפעולה התאפיינה בסיסמאות וההתעניינות התמקדה בתכנון ערים, שיכונים ותעשיות המשרתות את הבניה. אבל, התערוכות החשובות של שנים אלה, כגון 'צורה ללא קישוט' בשנת 1924 ו'הבית' בשנת 1927 (שתיהן בשטוטגארט), - משכו קהל רב. חשובה במיוחד היא תערוכת 'הבית' שהפכה בדיעבד לאחת מאבני הדרך המוקדמות, של המודרניות במאה ה-20.

אוסטריה.

אדולף לוס (Loos 1870-1935) אדריכל ותיאורטיקן אוסטרי. היחיד מבין בני דורו, כגון הנס הופמן* ויוזף אולבריד*, שהשאיר בכתובים משהו הדומה לתיאוריה. יליד העיר התעשייתית ברנו (היום בצ'כיה). אביו למד ציור אבל עסק בפיסול ובניה. בגיל 17 קיבל תעודת הכשרה כבנאי לבנים. המשיך בלימודי הנדסה בביה"ס לעיצוב בעיר מולדתו ולאחר מכן, בגיל 19, המשיך במגמת אדריכלות ב-דרזדן, כולל הפסקה לשירות חובה בצבא ותקופה קצרה של לימודי אמנות באקדמיה בווינה. בסופו של דבר סיים לימודיו בדרזדן בהיותו בן 23 (1893). בשלב זה יצא למסע של 4 שנים לארה"ב (ניו-יורק, שיקאגו, פילדלפיה וסנט לואיס). בכמה מבנייניו משנות ה-1920 (בדומה לאנרי סובאג*) יש מרכיבים ברורים לסגנון המודרני כפי שהתגבש בשנות ה-1910, כך למשל, הגימור הלבן והעדר קישוטים למעט השימוש בחומרי גימור צבעוניים (שיש ומתכות) או הדגשת קורות ושקעים בתקרה - שימוש המבשר אף הוא את שנות ה-1920 אבל ניתן לפרש אותו גם כסוג של קישוט. לרוב הצהרותיו ביחס לאדריכלות אופי של משפטים שנונים ולעתים פאראדוקסלים. מכל מקום, נקודת ההתחלה של לוס בתיאוריית 'המעטפת' של גוטפריד סמפר (ע"ע):

לכל חומר שפה צורנית משלו ואין האחד יכול להדמות לשני. צורה זו נובעת מהתהליך שבה נוצר החומר והדרך שמשמשים בו: הצורות מתמשות עם החומר ובאמצעותו. החומר אינו מאפשר חדירה לצורות המיוחדות אותו. (1898).



לוס אדולף, הצעה לתחרות 'שיקאגו טריביון' 1922.

בעוד שגוטפריד סמפר התחיל ביריעות בד, לוס מתחיל בתקרה: "הפרט העתיק ביותר באדריכלות הוא התקרה". **הבסיס לאדריכלות אצל לוס אינו הבניה או השלד אלא המראה**, שתפקידו "לעורר את הלכי רוחו של האדם".

האתגר העומד בפני האדריכל הוא למקד את הלך הרוח. חדר צריך להראות נוח, בית צריך להראות ראוי למגורים. בית משפט צריך להראות כמאיים על חטאים סמויים. בנק צריך לומר 'כאן כספק שמור ובטוח בידהים של אנשים הגונים' (1909).

לוס חוזר, אמנם במילים אחרות, לרעיון 'האדריכלות המדברת' שהתפתח בצרפת במאה ה-18. בסופו של דבר הוא מגיע להגדרת האדריכלות כארגון של חללים אלא שלא פיתח את הרעיון כתיאוריה שלמה: **"המהפכה הגדולה באדריכלות היא התוכנית בחלל"** (לוס 1922) במילים אחרות הקשר בין תוכנית לחלל, בין מישור לתלת מימדיות, כפי שעשה על ידי פיצול המפלסים ושינויים בגובה התייכרות ולעיתים גם מרפסת חיצונית.

למרות זאת לוס נשאר מרותק לכמה תפיסות קלאסיות, כגון סימטריה ומונומנטליות, העומדות בניגוד מסוים לתפיסתו את האדריכלות. זאת, אולי, בגלל הערצתו המוצהרת לאדריכלות העת העתיקה: "אנו יכולים לומר שהאדריכל הגדול של העתיד יהיה קלאסיקן - לא האדם המכוון עצמו על פי קודמיו אלא זה המתחיל ישירות מהקלאסיקה העתיקה" (לוס 1898). תפיסה זו עשויה להסביר את הצעתו לבנין מערכת העתון **'שיקאגו טריביון' משנת 1922, אותה עיצב בצורת עמוד דורי**. אפשרות אחרת היא שהתכוון לפארודיה על נושא מגרדי השחקים של שיקאגו. הפארודיה בולטת לאור המאמר של סאליבן על הזיקה בין צורה לפונקציה Form Follows Function לפיו יש לחלק את הבנין לשלושה מרכיבים צורניים: קומת כניסה, הקומות האחרות ולבסוף הקומה העליונה. חלוקה זו תואמת לחלוטין את התפיסה הקלאסית של העמוד: בסיס, גזע וכתרת. הפארודיה בולטת גם מההצעה להעמיד את המגדל, שצורתו כעמודי דורי, על בסיס (פדסטל), שהוא למעשה בנין של מספר קומות: ראשית הבסיס נוגד את הסיגנון הדורי ושנית העמדת בנין על בנין - שילוב שהוא הקרוב ביותר לפארודיה.

לוס זכור כיום בעיקר בזכות המשפט **"הקישוט הוא פשע"**, שסימן לרבים את המרד, או לפחות את אחד השלבים המוקדמים, של האדריכלות המודרנית. אבל האמת היא שמשפט מפורסם זה, שונה מנוסח המקורי "הקישוט כפשע" שהופיע ככותרת למאמר משנת 1908 – **מאמר שלא התכוון לדחייה מוחלטת של הקישוט אלא בעיקר לקישוטים חסרי המשמעות של תקופתו**. כך למשל במאמר אחר על הקישוט הוא מציין בחיוב את הקישוטים של האדריכל האוסטרי אוטו וואגנר.

לוס שביקר בארה"ב (6-1893) הושפע, קרוב לודאי, מהרעיונות של אסכולת שיקאגו. יש להניח שקרא גם את המאמר של לואי סאליבן (ע"ע) על 'הקישוט באדריכלות' (1892), שבו הציע להפסיק זמנית את קישוט הבניינים, היות וניתק הקשר האורגני (הטבעי), בין הצורה, החומר והביטוי. מאמר קודם, 'הקישוט האדריכלי' (1885), שנכתב על ידי האדריכל ג'ון רוט (ע"ע) אף מאסכולת שיקאגו - קורא לקישוטיות המוגזמת של התקופה "פשע אדריכלי", כולל דרישה להימנע מהשימוש בהם בעיצוב גורדי שחקים. מכל מקום מילים דומות לאלו של סאליבן מופיעות באותו מאמר מפורסם הקרוי 'הקישוט והפשע' שחיבר לוס:



אדולף לוס, ויינה 1910.

היות והקישוט איבד בימינו את משמעותו האורגנית אין הוא מהווה עוד צורת ביטוי של תרבותנו. הקישוטים הנעשים היום אינם קשורים לא אלינו, ולא לאף אחד אחר; אין להם שום קשר עם הסדר של עולמנו כיום. אבל, אל תבכו. ראו: תקופתנו גדולה מפני שאי אפשר ליצור קישוטים חדשים. אנחנו ניצחנו את הקישוט, נאבקנו והשתחררנו ממנו. ראו: הזמן קרב ואת אשר נבקש ממתין לנו. עוד מעט ורחובות ערינו יבויקו בקירות לבנים, כיציון עיר הקודש, בירת השמים. אז נדע שמבוקשנו כאן.

לוס האמין ברציפות התרבותית שבין הילידים המקועקעים של איי פאפואה והאדם המודרני, הרואה בקעקוע פשע. "לכן ההתפתחות התרבותית זהה לסילוק הקישוטים השונים מחפצים של יומיום". משפטים מעין אלה מופיעים שוב ושוב: "לא רק שהקישוטים מיוצרים על ידי פושעים אלא שהקישוט עצמו הוא פשע הגורם נזק לבריאות האדם, לכלכלה הטבעית ובכך להתפתחות התרבותית".

יתרה מכך הוא משווה את הקישוט ל"עבודה מבוזזת" ו"חילול החומר". מבחינתו הקישוט והצורה חייבים לצמוח מהתת מודע של תרבות שלמה - כל היתר הוא אמנות (1908). מסיבה זו דחה לחלוטין את ניסיונותיהם של אנשי ה'אר' נובו' שהיה בשעתו הניסיון המודע הראשון לפתח סיגנון חדש של קישוטים וצורות, כמו גם את הניסיונות לשלב אמנות ומלאכה של תנועת 'ארטס אנד קראפטס' בבריטניה, 'וינר וורקשטאט' באוסטריה או 'וורקבונד' בגרמניה. אדולף לוס התייחס אמנם ברצינות רבה לעניין ביטול הקישוט כפי שמעידים הבניינים שתכנן. עם זאת, אפילו באותה שנה שבה חיבר את המאמר על 'הקישוט והפשע', כבר אמר: "לא התכוונתי לפרשנות של המחמירים עד כדי אבסורד, שיש לסלק באופן מוחלט ושיטתי כל זכר לקישוט".

האמנות בשביל לוס היא אישית סובייקטיבית ואין לה מטרה. האדריכלות, לעומת זאת, חייבת לשרת את צרכי הציבור. לכן אדריכלות אינה אמנות כשם שאין לבעל המלאכה - על אף שהוא מעריך היטב את עבודתו - כל קשר לאמנות.

האם אני טוען שלבנין אין קשר לאמנות ושהאדריכלות גם היא אינה נמנית בין האמנויות? אכן כך הדבר. רק חלק מזערי של האדריכלות הוא אמנות - מצבות ואנדרטאות - את כל היתר, המשרת מטרה מסוימת, צריך להוציא מתחומי האמנות (1909).

לוס הוא איש של ניגודים - ניגודים הבולטים אפילו בין הבניינים ועצובי הפנים שביצע. אפשר שזו אחת הסיבות, שהשאיר אחריו מאמרים וקטעים כתובים אחרים, מבלי שניסה להכניס בהם סדר או שיטה.

את הדוגמא השלמה היחידה לתיאוריה של לוס צריך למצוא בבית המפואר, ליד וינה, שתכנן ידיו הפילוסוף **לודוויג ויטגנשטיין**, עבור אחותו מרגרטה סטונבורו - ויטגנשטיין, בשנים 1926-28, בשיתוף עם האדריכל פאול אנגלמן (1891-1965) מתלמידיו של לוס (אנגלמן חי בארץ ופעל כמעצב פנים בשנת 1934 ועד מותו). יש הרואים בבניין זה את המקבילה האדריכלית של 'ההגיון - הפילוסופי' שחיבר ויטגנשטיין בצעירותו (1921) בתרגומה כ'הגיון צורני' וכ'הגיון של החלל'. אחות אחרת של ויטגנשטיין - הרמונה - כותבת בזיכרונותיה על "הדיוק שהוא היופי". ויטגנשטיין עצמו כותב לקבלן על "הצורך בדיקנות לביצוע בנין מסוג זה". ראוי לציין שכל מי שרואה את צילומי הבניין מבלי ידע מוקדם על ויטגנשטיין הפילוסוף, יתהה אולי על החשיבות שמיחסים לו.

בלגיה.

הנרי ואן-דר-וולדה (Velde 1863-1957) צייר, מעצב ואדריכל בלגי. יליד אנטוורפן. זכור כאחד מחשובי היוצרים בסיגנון ה'אר-נובו'. עשה להפצת רעיונות ברוח 'ארטס אנד קראפטס' הבריטי בבלגיה ובמיוחד בגרמניה. בגיל 17 החל ללמוד ציור באקדמיה לאמנויות יפות בעיר מולדתו. הציג לראשונה כעבור שנתיים ובשנה השלישית (1883) הצטרף לקבוצת צעירים שמטרתה הייתה לקדם את מעמדם של האמנים מחוץ למסגרת הרשמית - מטרה הדומה לתערוכות העצמאיים בפאריז (Salon des Indépendants). סגנונו לעת זו היה בעיקר בכיוון הריאליזם הרומנטי ברוחו של ז'אן פראנסואה מילה (1814-75) (Millet).

בהמשך נסע לשנה לפאריז מקום בו נרשם לסדנתו של צייר אקדמי. לעת זאת השתנה סגנונו דווקא לכיוון פירוק הצבע של האימפרסיוניזם ואילו הנושאים נשארו ברוח הריאליזם. עם שובו לבלגיה (1885) הצטרף למושבת ציירי נוף שפעלה בדומה לקבוצת בארביזון בצרפת. אותה קבוצה שמילה גר בקרבתה על אף שסגנונו ונושאי שונים. זמן מה לאחר מכן בהיותו בן 25 (1888) שוב השתנה סגנונו של ואן דר וולדה, הפעם בהשפעת הפוינטליזם של ג'ורג' סרה (Seurat 1859-91). שינוי נוסף חל בו בהשפעת סגנונו של פאול גוגן (Gauguin 1848-1903) ובהמשך בהיותו כבן 30 (1892-3) זנח את הציור ועבר לתחום העיצוב.

הבית שבנה בפבררי בריסל, לאשתו ולעצמו (1895-6), נחשב לניסיונו הראשון ביישום רעיון העיצוב הכללי מאדריכלות ועד לריהוט, בדים, שטיחים ואביזרים. לצורך זה אף יסד חברה לממכר החפצים שיצרו על ידו. במקביל הוזמן (1895) לפאריז על ידי סוחר האמנות זיגפריד בינג* על מנת לעצב שלושה חדרים בחנותו בשם 'לאר נובו' וליעץ בבחירת מוצרים (L'Art Nouveau = אמנות חדשה) - החנות שעל שמה קרוי סגנון שפשט במערב ממוסקבה לסן פרנסיסקו משלהי 1880 עד תחילת 1920.



הנרי ואן דר וולדה, 1895.



הנרי ואן דר וולדה, כרזה, 1898



בינג, חנות ארט נובו, פאריז, 1881.

השם 'אר נובו' מקובל אמנם על כולם אולם בשעתו ניתנו לסגנון שמות שונים. כך למשל בגרמניה Jugendstil (סגנון צעיר) על שם כתב עת שתמך במגמה. באוסטריה Sezessionstil (סגנון הפרשים) על ארגון ציירים, מעצבים ואדריכלים. בהולנד Nieuwe Kunst (אמנות חדשה) באיטליה, ספרד, בלגיה וצרפת נטו לשם 'סגנון מודרני' עד שהמודרניות זוהתה עם סגנון שנות ה-1920. לרשימה זו ניתן להוסיף עוד שמות כגון 'הסגנון הפרחוני', 'צליפת השוט', 'סגנון האיטריות', 'סגנון 'מטרו' (ע"ש הרכבת התחתית בפאריז), 'סגנון גימאר' (ע"ש מתכנן תחנות 'מטרו') סגנון טיפאני (ע"ש מעצב אמריקאי) וסגנון Liberty החברה המסחרית הבריטית שהפיצה מוצרים באותו סגנון.

שמו של ואן דר וולדה התפרסם בגרמניה לאחר שבינג הציג את החדרים שעיצב עבור חנותו ביריד המסחרי של דרזדן (1897). כתוצאה מכך קיבל מספר הזמנות לעיצוב גלריות וחנויות בברלין ולשם כך עבר (1900) לגור בעיר. כאן התיידד עם כמה חובבי אמנות בעלי אמצעים ומעמד חברתי, שזיכו אותו בהזמנות נוספות. לעת זו נוצר גם קשר בינו לבין החוג החברתי של העיר ווימאר – חוג אליו השתייכה בין השאר אחותו של ההוגה פרדריק ניטשה (1844-1900) ואן דר וולדה עצמו עבר (1902) מברלין לווימאר וכאן קיבל הזמנה (1904) לתכנן בניה וניהול בית ספר לאמנות ולמלאכה. בשנת 1910 הוזמן לתכנן תיאטרון בשדרות שאן-ז-אליזה בפאריז בשיתוף עם אוגוסט פרה (ע"ש) אלא שפרה השתלט לחלוטין על עיצוב הבניין.

ואן דר וולדה נמנה גם עם ראשוני אירגון 'הוורקבונד הגרמני' (1908). במסגרת זו הוזמן שוב לתכנן תיאטרון הפעם בתערוכת הוורקבונד שהתקיימה בקלן (1914) – בנין הנחשב לעבודתו האדריכלית החשובה ביותר. אותה תערוכה שנהייתה בדיעבד לנקודת המפנה באדריכלות הגרמנית בזכות 'בית החרושת לדוגמא' של וולטר גרופיוס (ע"ש) ואדולף מאייר, וביתן הזכוכית של ברונו טאוט (ע"ש). בשנות מלחמ"ע נאלץ, ואן דר וולדה, לעזוב את גרמניה בגין היותו אזרח בלגיה, כלומר מדינת אויב. לעת זו סיפק רשימת שמות של מועמדים המתאימים למלא את מקומו כמנהל המכללה ב-ווימאר. מרשימה זו נבחר וולטר גרופיוס (ע"ש) הנתיד לשנות את תכנית הלימודים ושם המוסד (באוהאוס). אותה רשימה כללה גם את האדריכל הגרמני אוגוסט אנדל (Endell 1871-1925) וכן את השוויצרי הרמן אובריסט (Obirst 1863-1927) – שניהם מחסידי סגנון 'אר-נובו' יונגדסטיל.

ואן דר וולדה עשה את שנות המלחמה ועוד שנתיים לאחריה (עד 1920) בשווייץ. בהמשך עבד בהולנד, כיועץ למוזיאון משפחת הן קרול-מולר. כאשר חזר לבלגיה (1926) מונה כמנהל המכון הבלגי לעיצוב ב-בריסל. כמו כן הוזמן להשתתף בתערוכות 'הבית' של 'הוורקבונד הגרמני' ב-שטוטגרט (1927) אבל סירב בגלל ההרס הנורא שעשו הגרמנים בבלגיה בשנות המלחמה, למרות שהייתה אמורה להיות נטראלית על פי אמנה שנחתמה בין שלושת המעצמות (בריטניה, צרפת וגרמניה). בין עבודותיו האחרונות מספר ביתנים שייצגו את בלגיה בתערוכות בין לאומיות ומעל לכל מוזיאון אוסף קרולה-מולר בהולנד (1936-44). בערוב ימיו פרש לשווייץ ושם כתב את זיכרונותיו עד מותו כעבור עשר שנים בהיותו בן 94.

מבחינת תפיסתו התיאורטית ואן דר וולדה דוגל, כמו רבים אחרים, באיחוד כל האמנויות, בהנחה שמטרת כולם היא אסתטית ביסודה, כולל האמונה שהפיצול אירע בתקופת הרנסאנס. עם זאת הבין שאי אפשר לחזור לאחדות בתחומים ששררה בימי הביניים או להתעלם מהתיעוש הגובר והבלתי נמנע. אי לכך סבר, כי על כל האמנויות להתחשב ביצור ההמוני והמכאניזציה של החיים. ואן דר וולדה מקבל, בשם האיחוד, את כל החומרים ושיטות הבניה החדשות. יתרה מכך, את המהנדסים והמודדים הוא מסווג בדרגה אחת עם האדריכלים. לדעתו, העיצוב הוא שיביא את האיחוד האורגני של גורמים, כגון השימוש, הבניה, החומר והעיסוק. כמו כן האמין שניתן לשכנע את התעשיינים לשפר את מוצריהם.

ברור שהמכונות תצטרכנה לתקן את הצער שנגרם על ידן ולכפר על כל הזוועות שביצעו... הן מייצרות חפצים יפים ומכוערים ללא כל הבחנה. אבל הזרוע החזקה של הברזל תפיק מוצרים נאים כאשר תהיה בשליטת היפה (1894).

כאשר שהוא טוען ואומר "השימוש מביא ליפה" הוא מדבר כפונקציונליסט המאמין כי "השאפה מלכתחילה ליצור חפץ שימושי בכל פרטיו יביא ליופי טהור" (1897). פשטותה היחסית של האדריכלות, כולל הרהיטים וחפצי היומיום, שיצר לפי תפיסתו, נראים היטב בעבודותיו מאותה תקופה. אבל הפונקציונליזם של ון-

דה-וולדה אינו מוביל בהכרח לדחיית כל העיטורים. אדרבא, כל חייו ניסה למצוא תשובה לשאלת **הזיקה בין העיטור ובין המודרניות**.

ללא קשר לאיזה תחום שייכות האמנויות השימושיות של הבניין, יצירתם מחייבת תשומת לב מרובה על מנת שיתאימו היטב למטרתם ולצורתם הטבעית. לא ניתן להצדיק דבר שאינו יוצר אורגניזם או קשר בין אורגניזמים. אין להתיר עיטורים שאינם מתמזגים בצורה אורגנית (1901). אני רוצה להחליף את המרכיבים הסמליים של העבר ואשר איבדו את משמעותם היום, עם יופי חדש ובר קיימא... שבו אין לקישוט חיים משל עצמו אלא הוא תלוי בצורות ובקווים של החפץ עצמו, הקובע את מקומו האורגני המתאים (1901). אני רואה את העיטור באדריכלות כבעל תפקיד כפול: מחד הוא מסייע לבנין ומושך תשומת הלב לאמצעים שהשתמשו בהם; מאידך הוא מוסיף חיים לחלל המואר בצורה אחידה על ידי משחקים של אור וצל (1902).

יישום תפיסה זו בעידן התעשייה מביא בצורה הגיונית לקביעת חוק לפיו "צריך לדחות כל צורה או קישוט שקשה ליצור אותם בכמויות". בהמשך הוא מוסיף: "האידיאל שלי הוא שאוכל לשכפל את יצירותי אלף פעמים, אבל תחת פיקוח חמור" (1897), או כפי שאמר בפגישה הראשונה של 'הוורקבונד הגרמני': "לא הייתי רואה עצמי כבן התקופה אילמלא ניסיתי להסתגל לשיטות המודרניות של היצור המכני והתעשייתי - כשם שחפצים נוצרו בעבר על ידי בעלי מלאכה תוך שימוש בידיהם בלבד" (1908).

רעיונות אלו שולבו בתוכנית הלימודים בבית הספר למלאכה ואמנות שתכנן וניהל בווימאר, ואשר התבסס על התפיסה של אירגון 'ארטס אנד קרפטס' בבריטניה. ההבדל היה שאצל ואן-דה-וולדה העיצובים לא נועדו ליצור ידני אלא כדגמים למפעלים תעשייתיים. אבל, בניגוד להרמן מותזיוס (ע"ע), שדגל בסטנדרטיזציה נשאר **ואן-דה-וולדה נאמן לאידיאל האמן היוצר האינדיבידואלי**. ניגוד זה בין השנים הגיע לשיאו בדיונים שהתקיימו במסגרת תערוכת ה'וורקבונד' בקלן (1914). רק לאחר מלחמ"ע1 והתפשטות 'האדריכלות החדשה' החל ואן-דה-וולדה לקבל את הרעיון של 'סיגנון ללא קישוטים'.

היום אנחנו עדים לויתור מרצון על הקישוט לא רק באדריכלות אלא גם בעיצוב רהיטים ואביזרים לבתים ... ויתור זה מלמד על התעוררותו של רגש שיגלה בבניין, ביצירת אמנות, בפרח או בגוף האדם, את המיוחד.... שימצא ביטוי בפרופורציות ונפח... (1929).

כוונתו של ואן-דה-וולדה הייתה, אולי, להגיע לתיאוריה של סיגנון חדש שישלב בין האמנויות השימושיות, הקישוט, והאדריכלות. אבל, בפועל נשאר עד לסוף חייו קשור לעבר, כמו בן דורו וארצו האדריכל ויקטור הורטה*. שניהם סוציאליסטים, כמו רבים מבני דורם ושניהם מחשובי היוצרים בסיגנון ה'אר-נובו' של סוף המאה ה-19 והעשור הראשון של המאה ה-20 - יוצרים שזמנם עבר, מבלי שיוכלו להתאים את עצמם למושגי 'האדריכלות החדשה'.



הנרי ואן דר וולדה, בייס לאמנות בווימר 1904-6 .