

בהרצאה זו אשרטט בקווים גסים שלוש אפיזודות היסטוריות של חללי תצוגה. אפיזודות אלה מתארות תהליך אדריכלי של התכנסות אגורפובית בפנים הביתי, יציאה ראוותנית אל המרחב הציבורי, ולבסוף השהיה ב"קופסה הלבנה" - הפנים הכללי, "חסר התכונות", המציע הזרה של החלל הפרטי ושל המרחב הציבורי כאחד.

1. הארון

"ארון המוזריות" (Cabinet of Curiosities) הוא שם כללי לאוספים שהיו נפוצים באירופה בין השנים 1550 ל-1750. המונח cabinet מציין מקומות איחסון ותצוגה בגדלים שונים, החל מרהיט ביתי (שידה, מלתחה, ארון קיר וכדומה) וכלה בחדר העשוי להכיל מספר קטן של אנשים. בכל מקרה מדובר באפראטוס פרטי, מופנם, חבוי, מחתרתי, לעתים אסור, שראוי לשייכו למנטליות אספנית נחבאת אל הכלים ולא לנטייה אוצרותית אקסהיביציונית. המונח curiosities (מלטינית curiositas; אין קשר אטימולוגי ל-curare, שמשמעו לרפא, לטפל, וממנו נגזר שם התואר קורטור, אוצר), מצביע על מצבור חפצים אידיוסינקרטיים, יוצאי-דופן או אקזוטיים; ערב-רב של העתקים, זיופים, עיוותים, מוטציות והכלאות.

ל"ארון המוזריות" שמות שונים (המתייחסים לתפאורות שונות):

studiollo, guardaroba, Kunstkammer, Wunderkammer, ובעט אחר כך גם

galleria¹ בדרך כלל, שמות אלה אינם מצביעים על אוספים של אמנות בלבד או של תחומי ידע מבודדים אחרים; מדובר באוספים מעורבים, שלכאורה אינם מבוססים על עיקרון של מיון וסידור.² לכאורה, כיוון שהמניעים והשיטות שמאחורי האוספים הללו לא לגמרי מובנים, ולכן צירוף החפצים בהם אינו קריא.³ לכן, עד לאחרונה, אוספים אלה נתפסו כגחמות אקסצנטריות של נסיכים ואריסטוקרטים.

האוספים הללו מילאו פונקציות שונות: איחסון ידע והפצת דוקטרינות, הפגנת עוצמה של נסיכים ויוקרה של אריסטוקרטים, פיתוח התמחויות וקידום קריירות של סוכני תרבות למיניהם, ובעיקר ויסות המסחר החדש בין אירופה והעולם החדש. למרות ההבדלים הגדולים במניעים ובפרקטיקות האיסוף, לכולם היתה מטרה משותפת: לייצר מודל פרטי של היקום, ולארגן באמצעותו את היחסים בין תחומי הנראה והלא-נראה. הרעיון הבסיסי היה לאסוף ולארגן מצבור של דברים חומריים כך שיציגו תמונה חלקית או שלמה של העולם, ייצוג מיקרוקוסמי של המקרוקוסמוס, ומכאן גם הכינוי הנוסף שלהם, Theatrum Mundi.

כל האוספים או הארונות חלקו שני עקרונות משותפים: עקרון הבעלות הפרטית ועקרון הנגישות המוגבלת. לחלקם היו חדרים נספחים, שהכילו ספריות, מעבדות או חדרי יציקה ועיבוד מתכות, ולכן הם תוארו לעתים כאתרי אלכימיה. האוספים הראשונים אפילו לא טרחו להבחין בין נטורליה לארטיפיסיאליה, כפי שאפשר ללמוד, למשל, מתכולת הקבינט של

קונטריני: ממ?[?] אלמוגים, קריסטלים, מאובנים, מינרלים, צדפות עם שתי פנינים, קרניים, שיניים, פסלים, מדליות, קמעות, עתיקות וציורים; או מזה של אספן אחר, המונה בין חפציו: פסלונים מצריים שהוצאו מתוך

קברים, צדפים, גבינות מאובנות, קינמון, ספוגים ופטריות. ממ?[?] אך החל באמצע המאה ה-16, ההפרדה בין הטבעי למלאכותי היתה להבחנה המיונית המינימלית שנדרשה מאוספים. כדי להתהדר ב"אוסף שלם" נדרשו בעליו לצבור את מינימום הפרטים ההכרחיים לתיאור תמונה של עולם הרמטי, שהוא גדוש ומיוחד בעת ובעונה אחת (ולכן אין בו לא חזרתיות ולא סדרתיות).

כבר היו כנמצא מדריכים למיון, אך אלה הותירו מרווח גדול להעדפות אישיות ולהצלבות פתלתלות. כמה מאספני הרנסנס השתמשו בשלוש הקטגוריות שהציע פליניוס בהיסטוריה טבעית שלו: 1. עתיקות; 2. אבנים, מינרלים ואדמות; 3. אלמוגים, צדפים, בעלי-חיים וצמחים. במסגרת החלוקה הזאת, "עצמות ענקים", למשל, מיונו תחת הקטגוריה "עתיקות", בעוד שמומיות, כלי מוזיקה, ציורים, שעונים ונעלי אינדיאנים סווגו כ"מינרלים" או "אדמות".

אוספים אחרים ניסחו עקרונות מיון מורכבים יותר. כזה היה, למשל, הקבינט של קוספי, מ"מ? שצירף אובייקטים להדגמת קווי דמיון וקשרים בין תרבויות שונות. אוספים מסוג זה הציגו באופן השוואתי מיתולוגיות יפניות, מקסיקאיות וסיניות, כדי להראות את ההתפרטויות השונות של הפגאניזם (פגאניזם, ככלל, נחשב כקטגוריה ראשונית).

כפי שנאמר, כל האוספים היו מעורבים בארגונם, קידודם ומיסודם של יחסי החליפין בין תחומי הנראה והבלתי נראה. מה שנראה בתצוגה נחשב בעל ערך ובעל משמעות בגלל שאיפשר נגישות לתחום משמעות כלשהו, שאינו יכול להיראות בעצמו. הנראה משמעותי לא בזכות עצמו אלא כיוון שהוא רומז או מאפשר הצצה למה שמעבר לעצמו (החל בסדר הקוסמי הימי-ביניימי ועד לסדר של הטבע הבארוקי). יש לזכור שהאוספים יכלו לתפקד באופן כזה רק בשביל אלה המצוידים בעיניים הנכונות, כלומר אלה שהכירו את הצפנים התרבותיים, הפוליטיים וה"מדעיים" שהכתיבו את הראייה עצמה.⁴

לא אוכל לפרט כאן את המקורות התיאולוגיים הימי-ביניימיים של הקבינטים הרנסנסיים. אסתפק בהערה, שלמרות תהליכי החילון וההומניזציה שהתחוללו במאה ה-16 - האקסיומות הימי-ביניימיות הנחו עדיין את הרכבת האוספים, ובראשן ההנחה ששימוש באמצעים כמו סימבוליזם ואלגוריה, וצירוף זהיר ומכוון של אובייקטים מסמנים, מאפשרים שיחזור מיניאטורי של הברואה. אלא שגם אם הדימוי של "שיקוף העולם" נבע במקורו מהקוסמולוגיה הנוצרית, הרי שהוא קיבל תפנית חילונית כאשר אומץ על-ידי האריסטוקרטים, הסוחרים והמדינאים של הרנסנס והנאורות. בניית ארונות, טיפוח גנים, צבירת עתיקות והשלמת המשמעות המטאפורית של האוסף הפכו להפגנה של עוצמה אישית ושל מעמד חברתי. בשלב זה, נקודת השיא בבניית האוסף היתה פרסום קטלוג המכריז על סיום המשימה, על השלמת האוסף. הקטלוג אמור להגן על האוסף מפני שינויים ולאחד בין אישיותו של האספן לבין האוסף שהרכיב.

בכמה מקרים, רגע השלמת האוסף הוא גם הרגע שבו הוא נחשף לראשונה לציבור. הדוגמא הבולטת לכך היא האוסף שבנה פרנצ'סקו הראשון לבית מדיצ'י, שבסוף המאה ה-16 יצא מהארון והועבר לגלריות האופיצי כהפגנה פומבית של עושרה והשפעתה של משפחת מדיצ'י. התצוגה הציבורית שימשה להעצמת הביוגרפיה הפרטית. כיוון שהאוספים, חבויים או חשופים, העידו על בעליהם, החלה תחרות על החפצים הנדירים, פרח מסחר חליפין ענף, והתפתחו ענפי מלאכה ותעשייה של יצרני רפליקות ומומחים למיניהם. יש להדגיש שההבחנה המוזיאולוגית הבסיסית ביותר בימינו, זו שבין מקור להעתק, אינה תקפה (או לפחות אינה קטגורית) לגבי אוספי הרנסנס, המעורבים בחופשיות בין דברים אותנטיים, הדברים עצמם, לבין תיאורים שלהם באמצעות טקסטים, פסלים, ציורים, העתקים, זיופים ושאר מסמנים בשרשרת הסימולקרה.

אוספי המוזריות שרדו בגרסאות שונות עד אמצע המאה ה-18, ולדעתי אף התגלגלו בגני ה-follies ובאוספיהם של הדילטנטים האקסצנטרים בני המאה ה-19. אבל, כפי שטען מישל פוקו, כבר במאה ה-17, "מהאפיסטמה הרנסנסית נותרו רק משחקים, פנטזיות ופיתויים של ידע קדם-מדעי". על פי פוקו, מאפייני האפיסטמה הרנסנסית הם פרשנות ודומות והנטייה לקרוא את הקשרים החבויים בין דברים. מושג הדומות איפשר לדעת את הנראה ואת הלא-נראה, איפשר פרשנות פתוחה של טקסטים, וארגן את משחק הסמלים האינסופי. כל זה

השטנה, על פי פוקו, בסוף המאה ה-16. האפיסטמה הקלאסית, זו של המאה ה-17, עיקרה סדר של מדידה וסדרות היררכיות, והידיעה לא התבססה עוד על יצירות קשרים בין דברים על בסיס של דומות - אלא על הפרדה והבדלה. צורות הידע של המאה ה-16 - מעגליות, גדולות, זורמות, פוליטיות - הוכנסו במאה ה-17 לטבלאות שטוחות של דומות ושוני, זהות ואחרות. ממ? זה המעבר מ"עידן התיאטרון" (או "עידן הארון") ל"עידן הקטלוג".

ברנסנס, על פי פוקו, כתיבה היתה הפרקטיקה האפיסטמית המועדפת. על האובייקטים הוטבעו סימנים, חתימות, מסרים, שדרשו קריאה ופרשנות. דברים, טבעיים ומלאכותיים, נחשבו בעצמם כטקסטים. לא היה הבדל מהותי בין צבירת אובייקטים לצבירת טקסטים והם אכן הוצגו במעורב באותם חללים, כאשר אותם מסרים מועברים לעתים במלים, לעתים בתמונות, לעתים כחפצים, ובניסוחו של פוקו: "ידע הושג על קישור של שפה אחת לאחרת, על שיחזור המישור הרציף של מלים ודברים, על דברים שכולם מדברים". במאה ה-17 הופרו היחסים האלה בין שפה לעולם. מלים ודברים הופרדו. מעכשיו העין ראתה ורק ראתה, האוזן שמעה ורק שמעה. עכשיו היה אפשר להגיע למערכות סופיות, סדרות מסודרות על פי סדר נתון, שפרייהן מובחנים ומדורגים על פי אמת-מידה אחת ומסודרים מהפשוט אל המורכב. הידע נתחם בגבולות סופיים. שוני הוגדר בראש ובראשונה באמצעות תכונות מורפולוגיות נראות לעין, ולא באמצעות פרשנות של קשרים סמויים. לראיית הדברים יוחס יתרון על קריאת הדברים. ממ?

בעולם האנציקלופדי של המאה ה-17, כל דבר שנצפה קיבל שם, מספר ומקום בסדרה או בטבלה. הכל היה נתון למערכות של סיווג ומיון: צמחים, איברים, מחלות, פשעים. המציאות - חברתית, פוליטית, כלכלית, תרבותית - אורגנה בטבלאות טקסונומיות. סידור דברים בעלי תכונות דומות בקבוצות הוביל ליצירת אוספים מתמחים ומסודרות מתמחים. תצוגה של דיוקנאות ושל דגים באותו חלל או באותו מישור לא היתה עוד אפשרית. תמונות הובנו במאה ה-17 כחלק מסדרה ושובצו בסכימה דקורטיבית. תצוגות בגלריות, ואחר כך במוזיאונים המלכותיים הראשונים, כיסו את הקירות, מרצפה עד תקרה, בציורים שסודרו באופן סימטרי לפי גודל ונושא (ולא לפי האמן, ארץ המוצא או זמן היצירה) כשמסגרותיהם משיקות ואין בגלריה דבר מלבד תמונות. הסידור נעשה לפי המראה ולא לפי משמעויות סמויות. הציורים הותאמו לדגם הדקורטיבי שנקבע, חלקן נחתכו וחלקן "נמתחו" או הורחבו. באוספים של פסלים לא היה אפשר להציג עבודות שבורות או חלקי עבודות, ולכן פסלים מפורסמים "הושלמו" ובמקום אלה שלא היה אפשר להשיגם נבנו רפליקות. ההבחנה בין בין מקור להעתק לא היתה עקרונית עדיין, ובכל מקרה היתה משנית לערך האינפורמטיבי של הסדרה השלמה.

עד כאן על האוספים הפרטיים ועל השינויים בשיטות הייצוג והתצוגה בשלהי הרנסנס. האפיזודה הבאה שאתאר מתרחשת באמצע המאה ה-19 - העידן של החצנת הפנים, של שקיפות, ספקטקולריות והמוניות, של טכנולוגיות ראייה וראווה חדשות ששודרו אל ובאמצעות הקהל (שהוא עכשיו המדיום המרכזי).

2. התערובות הגדולות

לא אוכל לתאר כאן את חדשנותו האדריכלית והטכנולוגית של הקריסטל-פאלאס (ארמון הבדולח), המבנה שתכנן אדריכל החממות ג'וזף פקסטון כדי לשכן בו את התערוכה העולמית הגדולה של 1851, אך אתיחס אליו כאבטיפוס המייצג את התרבות האזרחית החדשה של המחצית השנייה של המאה ה-19, כפי שהיא באה לידי ביטוי בתערובות הגדולות. ביבר הזכוכית העצום הזה הכיל את הדפוסים העתיקים של היריד, הפסטיבל והקרניבל, אך גם הביא לשיאן צורות ייצוג חדשות שהתפתחו בסוף המאה ה-18 (החל באוספים הציבוריים ובמוזיאונים, עבור דרך מתקני הבידור של הפנורמות והדיורמות, ועד חללי הצריכה של הארקדות וחנויות הכלבו). הפרויקט האדריכלי של הקריסטל-פאלאס אינו רק ארגון כמויות אדירות של פריטים בחלל תצוגה אחד, אלא גם

תכנון של נקודות תצפית על החלל, על מסלולי התנועה ועל קהל המבקרים עצמו. המטרה היתה לאפשר לאנשים - לאנשים כציבור או כהמון, ולא כפרטים - לדעת במקום שידעו אותם, להיות הסובייקטים במקום האובייקטים של הידע, ולמעשה - ללמד אותם לדעת את עצמם כדי שיוכלו לפקח על עצמם ולמסטר את עצמם בעצמם. (מדריכי סיור בתערוכות נהגו להזכיר לקהל, שברגע כניסתם בשערי התערוכה הם חלק מהמיצג. התערוכה הגדולה בקריסטל-פאלאס משכה קהל של שישה מיליון מבקרים. ריבוד הקהל נעשה באמצעות מכירת כרטיסים במחירים שונים לימים שונים. לקהל ממעמד הפועלים הופצו ספרוני הדרכה המסבירים כיצד יש להופיע בציבור, כולל הנחיות להחליף את בגדי העבודה כדי לא להכתים את המוצגים ובעיקר כדי לא לקלקל את העונג של החיזיון כולו.)

למרות הבדלים ניכרים בידיהן ובתכולותיהן התערוכות הגדולות, כולן התבססו על היקסמות מהחדש. מקוריות אינה מצביעה עוד אחורה, אל מקור, אלא קדימה, אל חדשנות ועתידנות. יותר משעסקו בייצוג העבר ובארגון ההווה, תערוכות אלה תפקדו כאוטופיות, כהבטחה לעתיד. שלא כמו הטיוול הרומנטי בחללי התצוגה של ראשית המאה ה-19, שהונחה על-ידי התבוננות מלנכולית והרהור בתרבויות אבודות, תערוכות אלה קידמו את קסם החידוש וההמצאה, ומכיוון שלבימוי החדש באופן אמין נדרשה יכולת ניכרת, הן פיתחו טכניקות עיצוב חדשות שהדגישו את ארגון הזרימה בבניין, את השליטה באמצעי התאורה והאיוורור ואת אמצעי התצוגה, שהעצימו את ערכם האסתטי והמסחרי של האובייקטים. מבנה התערוכה היה אמור להציג עולם ברור, קריא ונגיש לגמרי, מסודר במחלקות, תאים או מדפים, עולם שבו האובייקטים ניתנים לשליטה באמצעות התוויות שעליהם והסובייקטים באמצעות דפוסי התנועה, ההתבוננות והלבוש שלהם.

אור, שקיפות, פתיחות, פאנאופטיות, ספקטולריות, זרימה חופשית של תנועה - אלה הערכים החדשים שהפכו את הקריסטל-פאלאס למטאפורה מרכזית של התקופה ולמודל שמכתיב למבני מסחר, תצוגה ותחבורה מרכזיים. סביב אדריכלות הברזל (עדיין לא פלדה) והזכויות החדשה נבנתה רטוריקה שהציגה אותה כסגנון מוסרי, מוסרי משום שאינו מסווה את הסטרוקטורה של המבנה, אינו מסתיר פעילות, אינו מבחין בין פנים לחוץ, ומאפשר תנועה חופשית של גופים ומבטים. כך, למשל, מתאר אמיל זולא את חנות הכלבו בספרו אושר של גברות:

החצרות זוגגו והפכו לאולמות, מדרגות ברזל התרוממו מקומת הקרקע. גשרי ברזל הושלכו מקצה אחד לשני בשתי הקומות. האדריכל, אדם צעיר ומוכשר עם רעיונות מודרניים, השתמש באבן רק לקומת המרתף ולעמודי הפינה. [...] חלל הוררוח בכל מקום, אוויר ואור חדרו בחופשיות והציבור נע בקלות גדולה תחת המיפתחים העצומות של קורות התמיכה. וכל הברזל הזה יצר, תחת האור הלבן של החלונות, אדריכלות קלה להדהים, תחרה מסובכת שאור היום חודר דרכה, ההתגשמות המודרנית של ארמון החלומות, גיבוב של קומות, כמו מגדל בבל, הרחבה של חדרים, פתיחה אינסופית של מבטים לקומות אחרות ולחדרים אחרים. למעשה, ברזל נמצא בכל. לאדריכל הצעיר היו הכנות והאומץ שלא להסוות אותו תחת טיח המנסה לחקות אבן או עץ. ממ?

בשאיפה הזאת לנראות מוחלטת, לשליטה אופטית, כפי שהיא באה לידי ביטוי נקודתי בתערוכות הגדולות, היתה גלומה שאפתנות מקיפה הרבה יותר: הדחף להכיל במבט את התערוכה האולטימטיבית, את העיר המודרנית עצמה. המבט הרנסנסי, ההומניסטי, הפרספקטיבי, התחלף במבט הרחב, הפרוש, הפנורמי, של המודרניות. הנסיונות לראות את העיר כולה, לשטוח אותה בפני המבט, להבין אותה כמערכת טוטאלית, ניכרים למשל במנהג החדש לערוך סיורים במערכות הביוב של פריז, בקטקומבות, בבתי הקברות וחדרי המתים, במפעלים ובבתי דפוס ממשלתיים, בבורסה, בבתי המשפט, או בקצרה - בכל המנגנונים המפעילים את העיר, אבל, יותר מכל, בבניית מגדל שיהפוך לסמלה של העיר המודרנית: מגדל "ריק", ללא פרוגרמה דתית (כפי שהיו מגדלי המאות הקודמות) וללא פונקציה כלכלית של מגורים או תעסוקה (כפי

שיהיו מגדלי המאה ה-20), המייצר שדה אופטי חדש; מגדל שהוא גם נקודת מבט עילית התופסת את העיר ככוליותה, וגם נקודת-ציון ראשית הנראית מכל מקום בעיר ומגדירה את גבולותיה.

בניגוד לאופיים האפיזודי של מופעי הראווה בפסטיבלים ובקרניבלים למיניהם, רשת המוסדות העירוניים - המוזיאונים, בנייני המינהל, האקאדות, הגנים הציבוריים - יצרה אפקט חדש של רצף, של קביעות; הצגה מתמשכת של כוח, סדר ושליטה באובייקטים ובגופים; שיעור קבוע באזרחות. מכונות ותהליכים תעשייתיים, מוצרי צריכה וחפצי אמנות, הפכו לסימנים של קדמה - קדמה כהישג לאומי קולקטיבי, עם קפיטל כמסמן הראשי. יש להדגיש שהמנגנון הזה פעל, בין השאר, תוך היפרדות תקיפה ותוקפנית מהצורה העממית של היריד, שקושר באופן אסוציאטיבי עם הפגנות המוניות והציג ב-Side Shows שלו מוזריות ועיוותים (Freak Shows). אלה הובנו כמכשלה לעיקרון הרציונלי והמובנה של העיר בכלל ושל התערוכות בפרט. המוזיאונים סיפקו את הצורך בארגון של סדר דברים קבוע, והתערוכות הגדולות ענו על הצורך בתגובה מהירה ודינמית יותר על צרכים אידיאולוגיים, פוליטיים ומסחריים משתנים. השפעתן העיקרית של התערוכות היתה בהבניית הקשר בין השיח של הקדמה לבין הרטוריקה של הלאומיות ושל האימפריאליזם. היכולת שלהן ליצור משמעות נבעה, כמובן, מתצוגה של תהליכי ייצור ומוצרים. יש לציין שלפני התערוכה הגדולה של 1851, ב"תערוכות המיכניסטים" שהציגו לראווה את הפלא הגדול של המכונות והחידושים הטכנולוגיים, הדגש הושם על תהליכי הייצור; אחרי התערוכה, הדגש הוסב אל המוצרים עצמם - מוצרים ללא סימני הייצור שלהם, מוצרי צריכה מפתים "מן-המוכן". גודש המוצרים, עושר הפרטים, מיתוג הסחורות, ריבוי הסימנים שבמחזור הכלכלי - כל אלה יצרו מבחר גדול, אך גם גרמו להעלמת מימד העומק ולפטישיזציה של פני השטח (תופעה שקיבלה את ביטויה האמנותי באר-נובו וביוגנדשטיל של סוף המאה ה-19).

כמות, הצטברות ומבחר הפכו למדדי סמכות והשפעה מרכזיים. כך בתערוכות הגדולות, כך בחנויות הכלבו, וכך במוזיאונים הלאומיים. עד כדי כך שבעיני רבים בסוף המאה ה-19, מוזיאולוגיה לא היתה אלא מלה נרדפת לצברנות ובראשית המאה ה-20 המושג "מוזיאון מודרני" התקבל מעט כאוקסימורון. מה שנתפס בראשית המאה ה-19 כאחד המוסדות המתקדמים ביותר של התקופה, מקדש לאמנות ולאזרחים, הפך לסמל של נסיגה ושמרנות תרבותית. שיטות המיון של המוזיאון נראו יבשות וסטריליות. צורתו הממסדית ואופיו המונומנטלי הפרידו אותו מהחיים ומהתרבות הפופולרית. בחלוף מאה שנה, חדריו הדחוסים והמאובקים הפכו את היומרה של art appreciation לבלתי אפשרית. אסתטיקונים גינו את חללי המוזיאון המגובבים ואת מסחורן של יצירות המופת, ואילו אידיאליסטים ורפורמטורים קראו לארגון-מחדש של המוסד שעבר זמנו. אנרי פרובנסל (שספרו אמנות המתח היה לימים חביב במיוחד על לה קורבוזיה) התקיף את המוזיאון של סוף המאה ה-19: "אין דבר מצער יותר, עצוב יותר, מאשר הגיבוב הזה של יצירות מופת מאסכולות שונות, המערבל את ההרמוניה שלהן לאורך הגלריות העצומות המכילות אותן. יתרה מזו, כל האוצרות המוערמים בערבוביה של תאריכים ושמות נותנים רושם של מיון - היסטורי אמנם, אך יבש ומשעמם. מוזיאון המובן כך אינו יותר משלד ריק, בית הקברות של האמנות".^{ממ?} פוטוריסטים, כמו מארינטי, השוו את המוזיאון למוות עצמו: "מוזיאונים, בתי קברות - הם זהים לחלוטין בערבוב מקאברי של גופות שאינן מכירות זו את זו, [...] בתי קברות של מאמצים מבוזבזים".^{ממ?} מארינטי הציע ביקור שנתי במוזיאון, כפי שמבקרים קרוב שנפטר בבית קברות. המוזיאון הצטייר אם כן כסכנה לקדמה המודרנית, כסימן לניווט, כסימפטום (ואולי כסיבה) למצב המורבידי של האמנויות.

והעיר? אותה עיר שאך זה נפרשה בפני המבט מלמעלה? לאחר שתי מאות של אקדמיזם והיסטוריציזם אקלקטי, היא-עצמה נראתה למודרניסט כמו בית נכות מגובב, אוסף של שימורים היסטוריים המאיים על התפתחותה של המטרופוליס. בעוד שאורבניסט כמו הברון אוסמן, בשירותו של נפוליאון השלישי, בודד

"מונומנטים היסטוריים" בתוך תפאורה מעוצבת בדקדקנות של כיכר או פארק, תוך הנגדת הפרגמנט מן העבר עם המרקם של העיר החדשה - הרי לה קורבוזייה, בן המאה ה-20, כבר הציע למחוק את המרקם העירוני עצמו: "מסביב לשרידים היקרים האלה, המכסים רק אלפית מפני השטח שלה, העיר סובלת נואשות, גוססת מצפיפות, מתפוררת מזקנה. [...] פריז אינה עוד העיר של הזמנים המודרניים. האם אנחנו רוצים להיות שומרי המוזיאון?"^{ממ?} במודל של לה קורבוזייה - הנמסר, למשל, ב-plan voisin שלו - העיר המודרנית הופכת למערכת של תשתית מיכנית, מורמת מעל הטבע, בעוד שהעבר, היכן שלא חוסל, מעוצב בדומה לגן הפיטורסקי של המאה ה-18, כחורבות פזורות בפארק. "דמיינו לעצמכם את כל הג'אנק הזה מנוקה ומוחלף בקריסטלים ענקיים של זכוכית שבסיסהם ניצבים בין עצים", הכריז לה קורבוזייה.^{ממ?}

ניקיון אופטי, היגינה אסתטית, רקע נייטרלי - אלה מושגי המפתח המכשירים את הפרדיגמה המוזיאונית של המאה ה-20, הקופסה הלבנה.

3. הקופסה הלבנה

הדיון הפנים-אמנותי בגלריה הלבנה מוכר היטב ומרוכז בספרו של בריאן או'דוהרטי בתוך הקובייה הלבנה.^{ממ?} בהרצאה זו אני מבקש להצליב אותו עם הדיון האדריכלי המודרניסטי דרך טקסט של לה קורבוזייה, שבו אני רואה את המניפסט של הקיר הלבן והתכונות המיוחסות לו: היגינה, בהירות, רציונליות, הכרחיות, יעילות, אחידות וחוסר היררכיה.

לפני שאציג את הטקסט, אזכיר שהגלריה הלבנה היא החלל האדריכלי הקיצוני ביותר, הרטורי ביותר והמטוהר ביותר, שנעשת מטונימיה של האדריכלות המודרנית כולה: הבועה האקסקלוסיבית שאליה מתנקזות השאיפות של המבניות החדשה והטעם החדש; המקום שבו האדריכלות והאמנות המודרנית נפגשות והופכות לחטיבה תפיסתית אחת.

אפנה את תשומת הלב לכמה נקודות מרכזיות בטקסט: ראשית - לובן, שבביל לה קורבוזייה, אינו רק ערך אסתטי אלא בעיקר עמדה אתית. לובן מייצג אמת, מוסר, צדק מוחלט ואוניברסלי, ובעיקר רוחניות. שנית - הלבן הוא אמצעי מחיקה, שכחה, מעין פטנט להדברת ההיסטוריה, אבל בו-בזמן הוא-עצמו מקור, וממנו הכל מתפתח. שלישית - לבן הוא היסוד המקשר בין שלוש פרדיגמות או שלושה דימויים: הדיוק הפונקציונלי והסטרייליות של המכונה, הראשוניות האטאווויסטית והטוהר של הפרימיטיבי, והאצילות הקאנונית של הקלאסי.

ובכן בספרו האמנויות הדקורטיביות של היום, תחת הכותרת "חוק רפולן" ("רפולן", כמו "טמבור", הוא שמה המסחרי של חברה לייצור צבעים), כותב לה קורבוזייה:

דמיינו את התוצאות של חוק רפולן. כל אזור נדרש להחליף את הדברים התלויים בדירתו, את הטפטים, את החדים, את הניירת, בשכבה אחידה של רפולן לבן. הבית שלו נעשה נקי. אין בו עוד פינות מלוכלכות, חשוכות. כל דבר מוצג כפי שהוא. אז מגיע ניקיון פנימי, כיוון שהדרך שנבחרה מובילה לסירוב למה שאינו נכון, מורשה, מכוון, נחשק, מחושב: אין עוד פעולה לפני מחשבה. כשאתה מוקף בצללים ובפינות חשוכות, אתה בבית רק במובן של קצוות מעורפלים, של חשיכה שעיניך אינן מסוגלות לחדור דרכה. אינך בעל-בית בביתך-שלך. ברגע שכיסית את קירותיך ברפולן, אתה האדון של עצמך. ותרצה להיות מדויק, לחשוב בבהירות, לארגן-מחדש את ביתך, [...] להיפטר ממה שאינו שימושי, [...] ממה שמילא את מטרתו ועכשיו אינו אלא פסולת.⁵

אקט חשוב בחיים: מוסר יצרני. ללא החוק של רפולן אנחנו צוברים, אנחנו הופכים את בתינו למוזיאונים או למקדשים המלאים

כחפצים מקודשים, ואת עצמנו אנוחנו הופכים למשגיחי האוצרות. יתרה מזו, אנוחנו מחמיאים לקמצן שבנו ונכנעים לדחף של רכושנות חומרית, כמו הרפגון. ואנוחנו משקרים לעצמנו יומיום, ומשקרים לאחרים. יחסנו לגורלנו שקרי, כיוון שבמקום לשחרר את מוחנו כדי שיוכל לחקור את היבשה העצומה שלפנינו - אנוחנו כולאים אותו באזיקי הזיכרון, במלכודותיו ובתעלותיו. על קירות של רפולן לבן, גיבוב של דברים מתים מהעבר יהיה בלתי נסבל - הם יותירו סימן או כתם - בעוד שעל הבדים הדמשקאים והטפטטים שלנו סימניו אינם ניכרים או מפריעים. ואם יש לנו צורך לשוחח עם ישויות שנעלמו - האם הזיכרון הטהור כשלעצמו אינו מדויק וחיוני יותר מהזיכרון המתעורר באמצעות תיווכם של חפצים מתים? חוק רפולן יביא לנו את שמחת החיים, את שמחת הפעולה.

סיד קיים היכן שעמים שימרו בשלמות מבנה של תרבות הרמונית. ברגע שנכנס בו גורם חיצוני, המנוגד להרמוניה של השיטה, הסיד נעלם. מכאן התמוטטות האומנויות המקומיות, מות התרבות העממית, הפולקלור. [...] במהלך מסעותי מצאתי סיד בכל מקום שאליו המאה ה-20 טרם הגיעה. אבל כל המדינות האלה היו כבר בתהליך של אימוץ תרבות הערים, והסיד, מסורתי עדיין, כבר נדחף בברוטליות בדרך החוצה, כדי שיוחלף תוך כמה שנים בכיסויים ועיטורים תעשייתיים המחדירים בלבול מוחלט בנפשות השלוות. ברגע שמגיעים למקום כלי נחושת תעשייתיים, או חרסינה מעוטרת בצדפים מוזהבים, הסיד אינו שורד. [...] סיד קשור למגורי האדם החל בראשית האנושות. אבנים נשרפו, רוסקו ודוללו במים - והקירות לבשו את הלבן הטהור ביותר, לבן מדהים ביופיו.

אם הבית כולו לבן, קווי המיתאר של הדברים מודגשים בלי כל אפשרות לטעות; הנפח שלהם ברור; הצבע שלהם מובלט. הלבן של הסיד הוא מוחלט, הכל מובחן ומסומן באמצעותו, שחור על גבי לבן. הוא כנה ואמין. שים עליו משהו מזויף או סר-טעם - ועינך תוכה בכאב. הסיד הוא כמו קרני רנטגן של יופי. הוא העין של האמת. הוא מוסרי באופן קיצוני. שוו בנפשכם שפורסם צו הדורש שכל החדרים בפריז יכוסו בשכבת סיד. אני סבור שזו היתה יכולה להיות משימה משטרית נעלה וביטוי של מוסריות גבוהה, סימן לגדולתו של עם. סיד הוא רוחת העשיר ועני - הרווחה של הכל, ממש כמו לחם, חלב ומים. חוק רפולן. שכבת סיד. חיסול כפל משמעות. ריכוז כוונות באובייקט עצמו. תשומת הלב ממוקדת באובייקט. האובייקט נוצר רק כתוצאה מצורך, למטרה ספציפית, והוא מיוצר בדייקנות. האובייקט המושלם הוא אורגניזם חי, המונפש על-ידי האמת הפנימית שלו. [...] יש עדיין אנשים החושבים על רקע שחור. אבל נראה שהמשימות של תקופנו - מורכבות כל כך, מסוכנות, אלימות, ניצחות - תובעות מאתנו לחשוב על רקע לבן. ממ?

לא אוכל כאן לנתח כראוי את הטקסט הנפלא (והשכוח) הזה, ורק אצביע על הפרדוקס המכונן את השיח הקורבוזיאני: שכבת צבע, מסיכה לבנה, המסתירה חומר, מבנה והבעה, היא המייצגת מוסר מוחלט ואמת על-זמנית. כך במניפסט וכך בבנייניו של לה קורבוזייה (לפחות עד הברוטליזם שלאחר מלחמת העולם השנייה). לה קורבוזייה בוחר להתעלם מכך שלהלבנת האובייקט האדריכלי יש השלכות הפוכות כלפי חוץ וכלפי פנים. בהקשר העירוני (וגם הכפרי), הצבע הלבן מבדיל את הבניין מסביבתו, מעניק לו נוכחות עצמאית, הופך אותו לאובייקט מובחן (בתל-אביב, עם גל שיחזורי הבאוהאוס, ניכר שהעיר נעשית רקע לבנין הלבן, ולו לרגע הקצר של לבקנותו). אבל בתוך הבניין, קירות לבנים מתקבלים כרקע נייטרלי המבליט את החפצים שהם מכילים. המיכל נמחק לטובת תכולתו, האובייקטיות שלו ניתנת לחפצים.⁶

האוסף הרנסנסי נטמע בחדר או ברהיט שהכיל אותו, עד שלעתים לא היה אפשר להבחין ביחסי מיסגור או דמות-רקע בוורים, וכך הוקצנה פנימיותו. האוסף המודרניסטי ביקש לצוף בחלל, במבנה ללא תכונות משל עצמו, בפנים שמבחינה מושגית הוא תמיד חוץ, תמיד מחוץ לזמן ולמקום פרוזאיים.

1 המונח מוזיאון נדיר במאה ה-16 ומציין מקום שבו אפשר ללמוד את המוזות, ובדרך כלל חדר קריאה. במילון מראשית המאה ה-18, מוזיאון מוגדר כ"חדר עבודה או ספרייה; וגם מכללה, מקום ציבורי לאנשים מלומדים".

2 במאה ה-17 חדרי האוספים כבר נקראים על פי התמחויותיהם, למשל: .Anatonie-kammer, Turkenkammer, Nymphaeum, Antiquarium.

3 מישל פוקו, בהקדמה לספרו Les mots et les choses, מזכיר קטע בסיפור של חורחה-לואיס בורחס המתאר טקסונומיה מיוחדת. "הקטע הזה מצטט 'אנציקלופדיה סינית מסוימת', שבה כתוב שבעלי חיים מתחלקים ל: א. שייכים לקיסר; ב. משומרים; ג. מבויתים; ד. חזירים מוצצים; ה. סירנות; ו. נפלאים; ז. כלבים משוטטים; ח. כלולים במיון הנוכחי; ט. מטורפים; י. רבים מספור; יא. מצוירים במכחול משער גמל דק; יב. וכו'; יג. שאך זה שברו את קנקן המים; יד. שממרחק גדול נראים כמו זבובים". זוהי שיטת מיון חסרת פשר, לפחות עבורנו, לפחות עבור תרבויות כמו שלנו, החרדות שלא לערבב דבר בשאינו מינו (אפשר לומר שמיון הוא הפרקטיקה הראשונית ביותר של הדת). נזכיר שכבר הקבינט הראשון שלנו, תיבת נוח, הוא טקסונומי: נוח, מסופר בתנ"ך, מצליח ליצור אוסף מושלם, כלומר סדרה שלמה או סדר קאנוני המקבע את הראוי ופולט את הדחוי. נוח הוא האוצר הראשון ויוצר הקאנון הראשון. המיתולוגיה של נוח מדגישה את הדימוי האדריכלי של התיבה - אותו מתחם או מיכל סגור הצף במים, מנותק מהחוץ הקטקליסמי, מיקרוקוסמוס או מטונימיה של העולם - כהסדרה המצילה את העולם.

4 דוגמא מובהקת לכך אפשר למצוא בסטודיולי של נסיכי הרנסנס - תקדימי האוספים המלכותיים של משטרי האבסולוטיזם - שהתבססו על חדר קטן, חסר חלונות, שמיקומו בארמון היה סודי. לאורך קירות החדר היו שידות, שתוכנן סימל את סדר היקום, והארונות סודרו סביב נקודת פיקוח מרכזית, שהיתה שמורה לנסיך. לדברי אחד ההיסטוריונים, זה היה ניסיון לארגן-מחדש ולנכס-מחדש את המציאות כולה במיניאטורה, למסד נקודת מרכז שממנה יוכל הנסיך לטעון, באורח סמלי, לשליטה על העולם הטבעי והמלאכותי כולו. ייחודו של הסטודיולו היה בכך, שדלתות הארונות שהכילו את האובייקטים היו סגורות. הנוכחות של האובייקטים והמשמעות שלהם סומנו על ידי ציורים סמליים על הדלתות.

5 לה קורבוזייה, כאן ובמקומות אחרים, משחק עם ריבוי המשמעויות של המלה הצרפתית propre, שהוראתה מתפרשת בין נקי, נכון, הולם, לבין הדבר עצמו (objet propre), ויחסי בעלות (property).

6 האדריכלים אל. מנספלד ודורה גד "הפכו את הכפפה" במוזיאון ישראל: הם חיפו את הבניין באבן לבנה, ובפנים הדגישו את חומריותו בקירות של בטון חשוף.