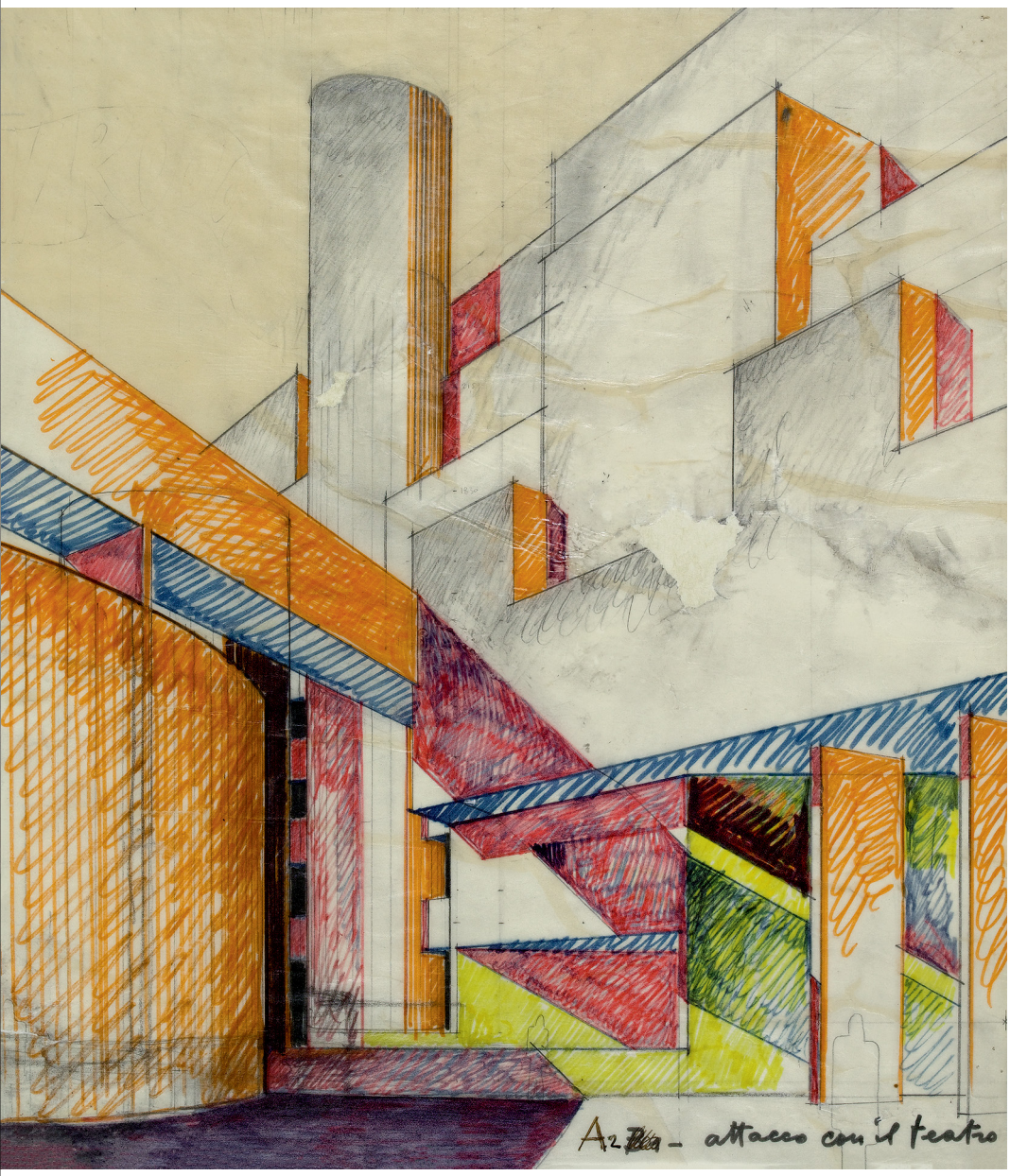
L'Habitat collectif

Œuvres de la collection du Centre Pompidou



Carlo Aymonino (1926-2010) est un architecte et urbaniste italien. Rédacteur en chef de la revue Casabella-Continuità (1959-1964), il est en particulier connu pour ses positions théoriques sur les typologies, les villes, et l'urbanisme, ainsi que pour ses réalisations dans toute l'Italie, en collaboration avec des architectes tels qu'Aldo Rossi. Dans les années 1960 et 1970, il joua également un rôle important dans la planification de Bologne, Turin, Reggio Emilia et Florence.

Gabriele Basilico (1944-2013) est un photographe de paysages ur-bains, architecte de formation, qui a arpenté pendant près de quarante ans les villes du monde entier, cherchant à chaque fois un point de vue particulier permettant de donner les clés de l'organisation spatiale lo-cale. Ses images lui ont valu nombre de prix et d'expositions.

Olivier Cinqualbre, architecte et historien de l'architecture, est con-servateur et chef du service Architecture du musée national d'Art mo-derne – Centre de création industrielle au Centre Pompidou. Il a été commissaire de nombreuses expositions.

MBM Architectes est une agence d'architecture et design urbain créée en Espagne en 1951. Les réalisations et les travaux théoriques sur le modernisme et l'espace public des trois fondateurs Josep Marto-rell, Oriol Bohigas et David Mackay ont inspiré de nombreuses généra-tions d'architectes espagnols.

Munio Gitai Weinraub (1909-1970) est un architecte-bâtisseur exem-plaire de l'engagement social et de l'implication professionnelle de ces architectes nés en Europe centrale, formés au Bauhaus et qui, vinrent en Palestine dans les années 30 mettre en application l'enseignement reçu. Il a conçu en Israël des projets pour des kibboutz, des bâtiments industriels, entre autres. Il fit partie du groupe d'architectes chargés de concevoir Yad Vashem et le campus Givat ram de l'Université hé-braïque à Jérusalem.

Jean Renaudie (1925-1981) militait en faveur d'une « architecture pour tous ». Le tandem qu'il forma avec Renée Gailhou est considéré comme pionnier de l'architecture populaire et écologique.

Amos Gitaï est né à Haïfa en 1950, auteur de films documentaires et fictions, pièces de théâtre et expositions. Fils de Munio Weinraub Gitai et d'Efratia Munschik Luria Margalit, il a reçu une formation d'architecte (Technion de Haïfa, Unversity of Berkeley) avant de réaliser son pre-mier documentaire, House, en 1980.

Avant-propos

Le Centre Pompidou a fêté l'année dernière ses 40 ans. Nous avons eu à cœur de célébrer cet anniversaire par 40 manifestations et expositions à partir des œuvres de la collection du Musée, accueillies par des institutions partenaires, musées, centres d'arts, Fonds régional d'art contemporain, à travers la France. Nous aurions aimé pouvoir étendre ce projet en dehors de nos frontières. C'est ce que, au-delà de cette commémoration, nous pouvons entreprendre aujourd'hui.

La collaboration qui nous réunit pour l'exposition « Housing » est l'occasion de consacrer une relation institutionnelle avec la Fondation Munio Gitai de plus de vingt ans. Le don en 1996 d'un ensemble exceptionnel de dessins de Munio Weinraub Gitai avait été alors un encouragement pour la jeune collection d'architecture. Un accrochage dans les salles du Musée en 1996, suivi d'un ouvrage publié en 2001, ont pu faire découvrir au public son œuvre et sa carrière, depuis ses études au Bauhaus, ses premières réalisations en Palestine jusqu'à ses grandes réalisations en Israël. La publication d'un premier catalogue de la collection en 1998, d'un second en 2016, a inscrit son travail aux côtés de celui des architectes de renom qui la composent. Le bâtiment érigé par Renzo Piano et Richard Rogers est la première pièce de notre collection mais c'est la certitude que leur architecture serait à l'honneur dans nos murs qui nous a fait obtenir des dons de nombre d'architectes de par le monde. Les réalisations présentées ici en sont l'expression, une expression éminemment réduite mais illustrative de notre choix de restituer le processus de création à l'œuvre dans un projet d'architecture.

Aborder la question du logement collectif à travers quatre opérations exemplaires, réunir des œuvres d'architectes de générations et d'horizons différents, rappeler l'inscription sociale de l'acte de bâtir, ne peuvent que rendre légitime cette proposition. Une sélection parmi bien d'autres possibles – y compris au sein de la collection –, qui privilégie l'originalité de chacune de ces propositions tout en révélant, par leur confrontation, leurs potentialités communes. Le recul historique nous permet d'apprécier combien elles ont été innovantes à l'époque et l'actualité combien souvent elles le demeurent. Et ce caractère, qui les distingue de la masse de la production d'alors, ne doit pas éclipser le fait qu'elles ont répondu avant tout à un besoin social dont on oublie aujourd'hui l'urgence, l'impératif et l'importance. Que cette exposition puisse servir de référence aux praticiens comme aux usagers du logement : tel est l'objectif que nous partageons avec la Fondation Munio Weinraub Gitai.

Bernard Blistène
Directeur du Musée national d'art moderne –
Centre de Création industrielle
Centre Pompidou

Cinéma et architecture : forme et narration

Amos Gitai

Le cinéma et l'architecture ont plusieurs points communs. Au point de départ, dans ces deux médias, il y a un texte. Lorsqu'un architecte conçoit un bâtiment, il reçoit d'abord un programme qui décrit le nombre d'espaces à créer, avec parfois des indications détaillées sur la superficie en mètres carrés, etc. Lorsqu'on réalise un film, le scénario existe déjà et décrit les personnages et les lieux de tournage (d'après Jean-Luc Godard, les scénarios ont été inventés par les experts-comptables d'Hollywood). Le processus intellectuel, dans les deux médias, nécessite de traduire des éléments textuels vers un langage tridimensionnel. Dans le cas du cinéma, il s'agit de poser des surfaces visuelles sur du celluloïd, et dans celui de l'architecture, de donner forme à des volumes. Le processus de conception, au cinéma et en architecture, présente donc de nombreuses similitudes.

Ces deux médias adoptent également une stratégie similaire de survie. L'architecte doit engager un dialogue avec les ingénieurs et les bureaucrates de la ville afin que le processus de planification n'entraîne pas une destruction de son projet. Un réalisateur doit parfois affronter les directeurs de chaînes de télévision et les divers comités. L'architecte et le cinéaste doivent s'efforcer de préserver une partie des paramètres initiaux du projet, mais le processus de réalisation implique souvent des luttes assez difficiles à remporter. En fin de compte, l'architecte veut que le bâtiment qu'il a conçu réponde à ses exigences et à son idée initiales ; de même, dans le cas du cinéma, il faut éviter que les apparatchiks et les censeurs politiques ne détruisent le message qui était au point de départ du film.

Mais il existe aussi de vraies différences entre ces deux médias, notamment en ce qui concerne le processus de production. L'architecture, telle qu'elle apparaît à la seconde moitié du XXe siècle, est une sorte de simulation rigide et presque définitive d'un bâtiment sur une planche à dessin, au moment de la conception. Cette simulation, appelée plan architectural, ne laisse aucune possibilité de réinterpréter, de prendre

en compte la durée de réalisation et de production du bâtiment. En général, c'est un processus aliéné, c'est-à-dire un processus qui ne permet pas d'intégrer des changements dont la nécessité apparaît en cours de production. Parfois, le bâtiment est très différent, lorsqu'il est terminé. Il peut s'agir d'une inadéquation entre le bâtiment et les caractéristiques du sol, de spécificités liées au lieu, d'un problème résultant du processus de construction lui-même, etc. Un certain type de cinéma a conservé des qualités artisanales. Cela signifie qu'à chaque étape, il y a la possibilité d'opérer des changements qui font évoluer le projet de film initial. Par exemple, le choix d'un certain mode de filmage, d'éclairage, d'enregistrer en son direct ou en studio, d'intégrer ou non une voix off, le rapport de l'image avec la musique choisie pour le film, etc. Le montage offre ensuite plusieurs options d'organisation des images filmées. Dans ce cas, la capacité à ne pas arrêter ou limiter le temps de la conception, y compris pendant la production elle-même, est maintenue : lors de la préparation, du tournage et du montage, il reste possible de faire évoluer le projet initial. C'est une réinterprétation continue de l'idée de départ.

Dans l'architecture contemporaine, la capacité à adapter le bâtiment en fonction de son environnement écologique, topographique ou de ses usagers a presqu'entièrement disparu. C'est l'une des causes des problèmes rencontrés par l'architecture en matière sociale, urbaine et écologique, en particulier pour le logement social. On peut imaginer, par exemple, une situation dans laquelle un architecte d'une agence située dans le centre du pays a été choisi pour construire une série de logements sociaux dans des villes dites périphériques. Si l'architecte a de l'expérience, on peut supposer qu'il a dans son bureau une série de plans tout prêts qu'il peut réutiliser de manière standardisée à chaque fois qu'il doit concevoir des logements sociaux. Le fait que ces logements sociaux soient construits à Kiryat Shemona, une ville du nord du pays où les températures descendent souvent à zéro degré en hiver, et à Yeruham, une ville dans le désert, très chaude, n'est pas toujours pris en compte dans ce type d'architecture, qui fonctionne de façon rigide. Actuellement, la plupart des logements sociaux se ressemblent, dans le pays.

Les agences d'architectes créent des logements sociaux standardisés et uniformes qui reflètent une architecture anonyme. C'est une architecture pour l'homme moyen, mais l'homme moyen n'existe pas. Ce type de

bâti se rencontre aussi bien à Kiryat Shemona qu'à Yeruham, Tel-Aviv et Gaza, aussi bien à Athènes qu'à New Delhi. Les questions soulevées par cette architecture, en ce qui concerne l'adaptation des bâtiments à leur environnement géographique, mais aussi humain, sont des questions universelles qui caractérisent toute la problématique du bâti au cours de la seconde moitié du XXe siècle.

Le champ d'activité de l'architecte a changé au cours du siècle dernier. Certaines tâches ont été intégrées à son travail, qui n'en faisaient pas partie auparavant.

La principale activité de l'architecte avait jusque-là consisté à concevoir des bâtiments représentatifs, qu'il s'agisse de monuments ou de palais. Dans quelques cas exceptionnels, l'architecte était chargé du design de logements pour les masses (par exemple, dans les anciennes villes pharaoniques en Egypte). Les logements populaires étaient, la plupart du temps, construits par des contremaîtres qui connaissaient parfaitement les technologies de leurs temps, et qui étaient capables de prendre en compte directement les besoins des usagers. La conception des unités de logement était donc un processus continu d'adaptation de l'architecture aux changements sociaux et notamment familiaux.

Au cours du siècle dernier, les architectes ont conçu des logements populaires sans faire évoluer la définition du rôle de l'architecte vis à vis des usagers.

La méthode a souvent consisté à reprendre les critères utilisés pour construire des bâtiments individuels – palais, maisons ou monuments, alors que l'objectif de la construction de logements sociaux était de fournir une solution architecturale à des masses plus importantes de populations et des solutions de planification urbaine à une densité urbaine croissante (et de ce point de vue, la proposition de Le Corbusier était pertinente – détruire les Champs Élysées à Paris et construire des boulevards de logements sociaux). Israël est un modèle emblématique de ce phénomène. À la création du pays, les architectes se sont vu attribuer une nouvelle mission de grande envergure – la planification et la construction de logements de masse. Mais même ici, dans la majorité des cas, aucun changement n'a été apporté à la façon de concevoir l'activité de l'architecte. Au début du siècle, l'infrastructure urbaine, dans la majorité des centres surpeuplés du pays, était basée sur différents types de casbahs.

On peut encore observer ce type de structure urbaine à Naplouse, Hébron, Jérusalem, Jaffa et Haïfa, dans des quartiers qui n'ont pas été détruits (la question de la destruction est pertinente à ce sujet et nous y reviendrons). Il s'agissait de villes orientales antiques, qui présentaient une continuité urbaine et structurelle. Dans la plupart des cas, c'était un processus contrôlé de séparation entre l'espace public et l'espace privé ou intime.

Dans ces modèles urbains, le piéton empruntait un chemin spacieux qui traversait les surfaces construites en passant par une série de surfaces tampon progressives, pour arriver à la chambre ou à l'espace intime. Parfois, c'était un passage par des escaliers qu'il fallait grimper ou une allée étroite, un passage dans une surface en plein air, un certain type de cour donnant accès à l'espace public, ou encore un certain type de salon dans une maison. Ainsi, le processus de séparation était continu et progressif, entre surfaces publiques et espaces limités et intimes.

En 1917, les Anglais ont pris le contrôle de la Palestine et fait appliquer des lois relatives à la construction en Angleterre. Mais elles avaient été édictées dans un autre contexte, celui de l'Angleterre post-révolution industrielle. À cette époque, les usines de textile étaient alimentées au charbon, qui polluait, et la planification des villes nécessitait la création d'espaces entre les bâtiments pour favoriser la ventilation. Les Anglais ont imposé le partage ou la parcellisation des terres qu'ils avaient conquises. Cela a eu pour résultat de diviser la terre en petites unités et d'imposer certaines distance entre deux bâtiments, en bordure de rue, sur les côtés et à l'arrière. Sur un terrain rectangulaire ou carré, cela donne un cube, ce modèle structurel dont la construction a commencé au XXe siècle. Apparaissent alors des maisons séparées entre elles par des terrains qu'elles n'incluent pas (à la différence des cours intérieures ou des casbahs), et qui deviennent périphériques et extérieurs au bâtiment. Ici prend fin l'ère des surfaces urbaines successives et commence l'ère de la structure individuelle.

Dans les années trente et quarante émerge une génération d'architectes que nous appelons les architectes du Bauhaus (même si seuls trois d'entre eux ont effectivement étudié au Bauhaus : Arie Sharon, Shmoulik Mestechkin et Munio Gitai Weinraub, mon père). Ces derniers ont voulu définir une iconographie commune en matière d'architecture, en l'inscrivant dans une matrice architecturale européenne moderne. On

peut y voir le désir de concevoir l'iconographie architecturale du futur État juif en référence non pas à une iconographie sentimentale ou nostalgique de l'architecture juive (un terme en soi très difficile à définir) mais en tant que partie intégrante de l'architecture moderne. L'objectif était en partie de construire l'architecture d'un pays moderne avec des institutions modernes. Bien que la plupart de ceux de cette génération ait intériorisé l'hypothèse qu'ici serait un jour créé un pays juif, ils ont dans le même temps voulu que l'architecture de ce pays fasse partie du mouvement universel moderne. C'était un phénomène tout à fait unique en son genre.

Mais aujourd'hui, à Jérusalem, l'architecture propose des dômes sur des bâtiments, comme s'il s'agissait presque de « judaïser l'architecture » (une interprétation locale du mouvement appelé post-modernisme et qui adopte l'éclectisme formel comme langage explicite.)

Avant la création du pays, la plupart des responsables du Yishouv traitaient de problèmes architecturaux à l'échelle nationale mais n'exerçaient pas une influence directe sur la planification et la conception. Cette situation exceptionnelle a permis aux urbanistes et aux architectes des années trente et quarante de concevoir une iconographie collective moderne pour le pays, sans être tenus de répondre directement aux volontés du pouvoir.

Ben Gourion avait compris l'importance historique du rôle des architectes, et à la création du pays, il nomma Golda Meir à la tête du ministère du Travail, un poste très important à l'époque. Golda Meir nomma à son tour Ariel Sharon chef de l'administration de la planification et Munio Weinraub chef du département d'architecture.

C'est ainsi qu'un groupe d'architectes modernistes fut invité à concevoir le plan directeur de l'État d'Israël. Leur approche était influencée par la tradition de Hannes Meyer (directeur du Bauhaus) et de Hilberseimer. Dans ce contexte, il faut considérer les « logements sociaux » comme un outil utilisé par les institutions du tout nouvel État pour créer un élément commun aux divers groupes d'immigrants arrivés en Israël.

Certains arrivaient des camps de réfugiés en Europe, d'autres de communautés d'Afrique du Nord ou d'autres pays du Moyen Orient. L'État devait intégrer très rapidement des masses considérables d'immigrants, l'objectif affiché étant de supprimer les particularités de chaque groupe et de former une « nouvelle nation ».

Ben Gourion a entamé la construction de systèmes de concentration pour accélérer la construction de la superstructure de la nouvelle société israélienne. Il décida d'agir dans plusieurs domaines, avec la création d'une armée régulière – Tsahal, et le démantèlement des organisations militaires clandestines ; la création d'un système éducatif public unifié ; et l'utilisation de logements sociaux uniformes et monotones, pour briser les structures tribales des immigrants originaires de divers pays et créer une iconographie architecturale uniforme, au plan visuel, en matière de bâti.

Porter un jugement aujourd'hui sur la validité et la pertinence de ce choix est une question d'opinion. Mais, pour le meilleur et pour le pire, nous vivons en Israël avec les conséquences et les sous-produits de ces décisions. Les problèmes rencontrés actuellement évoquent ceux dont nous avons parlé précédemment au sujet des logements sociaux.

Nous ne cessons de tenter de copier un certain type de villes américaines, qui ne sont que des séries de centres commerciaux mis en réseau le long des routes. Cette tendance pourrait aboutir à la destruction de ce qui reste de la mémoire architecturale contemporaine

Parfois on peut également observer une tentative d'effacement rapide de tout ce qui semble non conforme au nouveau paysage urbain, un phénomène qui fut l'un des facteurs de la destruction des quartiers arabes dans les grandes villes du pays. A Lod, Ramla, Haïfa, tout vestige de bâtiment rappelant que d'autres habitants y avaient vécu est voué à la démolition. Wadi Salib à Haïfa est un exemple intéressant en soi. Ici, il existait une sorte d'adéquation entre l'architecture et les processus sociaux. Des groupes d'immigrants d'Afrique du Nord furent logés dans des bâtiments qui se trouvaient libérés du fait du départ des Arabes en 1948. Les immigrants originaires du Maroc et de l'Algérie, qui s'installèrent dans ces quartiers, y trouvaient des formes architecturales qui leur étaient familières. Peut-être grâce à ce système relationnel, les communautés qui s'étaient établies dans le quartier de Wadi Salib, à Haïfa, parvenaient à maintenir et à reconstituer une sorte d'autonomie politique, qui n'était pas entièrement contrôlée par le pouvoir de l'époque. La grande révolte des immigrants d'Afrique du Nord qui a commencé en 1959, à Wadi Salib, a eu lieu exactement dix ans après l'installation des nouveaux immigrants dans ce quartier. La réponse du pouvoir a été la destruction des bâtiments au bulldozer. On peut voir sur des photos la fierté du maire de Haïfa et de

chefs d'entreprise près des bulldozers. À mon avis, le maire ou le « parti » ont compris que la relation entre la population d'Afrique du Nord et l'architecture méditerranéenne, arabe, créait une autonomie et un espace de vie incontrôlables. L'architecture arabe de Wadi Salib engendrait une intimité qu'il n'était pas facile de contrôler. La solution était d'agrandir les bâtiments et de répartir la population dans des logements qui ont été construits dans les années 60 et 70. Les nouveaux logements dans lesquels ont été transférées après la révolte les populations de Wadi Salib ne ressemblaient pas aux logements des années 50. C'étaient des blocs de béton à plusieurs étages qui servaient à homogénéiser et à atténuer les différences entre les différentes communautés. Le fait que la révolte de Wadi Salib ait commencé dans un quartier à l'architecture méditerranéenne, et non dans les villes en développement ou d'autres quartiers, renforce l'hypothèse sur le rapport entre l'architecture méditerranéenne et l'intégration des immigrés orientaux.

Le logement social est un domaine sensible, car l'espace architectural définit les systèmes relationnels entre les habitants. On peut parfois voir dans la façon dont été pensés et conduits les processus d'intégration de l'immigration orientale, par exemple lorsque les membres d'une même famille ont été séparés et installés à différents étages, ou dans différents endroits, une rigidité et une volonté délibérée, et même rusée, de ne pas prendre en compte voire de casser les structures tribales orientales que les immigrants apportaient avec eux.

Inutile de croire en la naïveté des dirigeants du régime de cette période, de supposer qu'ils ignoraient ce qu'ils faisaient. Ils ont agi sciemment et délibérément, en imposant une position élitiste occidentale. On peut supposer que si l'approche architecturale avait été plus flexible, l'espace aurait pu être organisé différemment. Mais les logements sociaux ont été conçus par un système qui allait bien au-delà de l'objet architectural lui-même. L'incapacité à créer un dialogue entre les conceptions architecturales et les besoins sociaux a créé des bâtis rigides et sans utilité. L'approche architecturale classique n'offrait pas assez de liberté. Au début des années quatre-vingt, le mouvement Bnei Beitcha (« construis ta maison ») a marqué une nouvelle étape dans le développement de la construction. Sous la pression des résidents qui trouvaient que l'architecture ne répondait pas à leurs besoins et à leurs attentes, des

efforts ont été fournis pour briser la perception organisationnelle et esthétique qui prédominait jusqu'alors en matière de construction de logements sociaux. On a commencé à considérer qu'il ne s'agissait pas de construire des logements conçus par des architectes avec l'objectif de créer des modèles communs pour des besoins résidentiels, mais de proposer une enveloppe architecturale flexible d'autant plus acceptée qu'elle serait éclectique. Mais le démantèlement de l'hypothèse minimaliste, qui était à la base des logements sociaux, a créé l'architecture du kitsch collectif et privé. Dans la plupart des cas, il n'y a plus de ligne architecturale créant un environnement cohérent. Le désir de se déplacer dans un espace dont on peut percevoir la continuité avec les autres espaces est devenu inutile.

On peut observer quelques-uns de ces symptômes lors du tournage d'un film. Parfois, en filmant un plan séquence relativement long, le mouvement continu de la caméra permet d'enregistrer les contradictions architecturales de l'environnement appelé « Israël ». Les mouvements de la caméra transmettent successivement, et dans une continuité temporelle, les détails de l'environnement dans lequel nous vivons. Ce témoignage est présent dans les fictions et dans les documentaires. Le cinéma est une forme de témoignage inscrit sur pellicule, qui conserve la collection des contradictions et des changements de notre histoire construite. Il nous permet de revenir en arrière et de voir, seulement sur un écran, des paysages qui ont été détruits ou des bâtiments qui n'existent que dans les catalogues d'expositions, parce que le contact direct avec le bâti a été détruit et que l'environnement tel qu'il existait n'existe plus que dans le souvenir. La vidéo ou la pellicule devient alors notre mémoire.

Immeubles d'habitation

Olivier Cinqualbre

S'intéresser à l'habitat collectif, sélectionner quelques exemples, les accompagner de textes peut apparaître bizarre, voire incongru et suranné, tant aujourd'hui sont célébrés dans le milieu architectural et au-delà, par la médiatisation qui en est faite, des programmes et typologie d'édifices, des gestes créatifs qui relèguent la question du logement aux lubies des siècles passés. Que de musées ont pu surgir de terre depuis vingt ans aux quatre coins de la planète, parfois même sans posséder les collections qu'ils doivent par définition abriter. Il en est de remarquables comme d'insignifiants, de réussis comme de ratés, d'inventifs comme de banals. Les gratte-ciels, eux, se multiplient et amplifient la course au record, se constituant en une catégorie à part, où la prouesse technique le dispute à un habillage clinquant. Quant à l'espace, cette notion floue et attrape-tout, il est négligé quand il est extérieur et réduit, quand il est intérieur, à la caricature de l'habitabilité : la chambre d'hôtel, plébiscitée par les revues professionnelles comme par les livres qui les publient par lot de 1000. À l'époque de l'individualisme généralisé, il convient désormais de se distinguer, de faire original, « décoiffant », le plus grand ou le plus cher étant depuis longtemps de mise et encore renforcé par la mondialisation. Et quand bien même, alors que le programme ne le réclame pas ou que le contexte urbain devrait prévaloir, on assiste à une débauche d'emballages singuliers de bâtiments, tous plus différents les uns des autres, comme si c'était dans cette apparence que devait se concentrer la recherche. Il paraît loin le temps où c'étaient les exemples d'habitations collectives qui scandaient l'évolution de l'architecture, qui étaient le théâtre de l'affrontement entre modernes et classiques, le laboratoire de l'industrialisation du bâtiment, les symboles concrets du progrès ou du renouveau. Bien loin, les ensembles d'habitation à Amsterdam de De Klerk (1913-21), les immeubles à gradins parisiens d'Henri Sauvage (1923-25), la Cité moderne de Victor Bourgeois à Bruxelles (1922-25), le Nouveau faubourg de Francfort d'Ernst May (1925-29), la Siemenstadt, à Berlin, de Walter Gropius (1929-30) ou le Karl-Marx-Hof de Vienne, par Karl Ehn,

l'architecte de la ville (1930).

Les réalisations présentées ici figurent dans la collection du Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle conservée par le Centre Pompidou. Une collection est une question de choix. Choix des créateurs, choix dans leur œuvre des projets suivant leur importance ou en regard du travail d'autres architectes déjà présents. Le choix est doublement contraint par l'appartenance au Musée : il s'agit de recueillir des pièces originales (esquisses, dessins, maquettes), d'une part, et de s'inscrire dans les critères esthétiques de l'institution qui privilégie le moderne pour l'historique, l'innovant pour le contemporain, d'autre part. Le choix est par ailleurs évidemment conditionné par l'existence même des pièces, leur disponibilité, les possibilités de leur acquisition, l'adhésion au projet des créateurs ou de leurs ayant-droits. C'est le projet qui est l'unité de la collection ; le processus de conception qui est privilégié ; ce travail progressif de l'architecte dont ne peut rendre compte qu'un nombre significatif d'éléments. Enfin, le choix est éminemment déterminé par l'accessibilité nécessaire de ce qui est exposé à un public de non spécialistes. Une exposition est également une question de choix. Choix du thème, de la période chronologique, des objets sélectionnés.

Loger le plus grand nombre est le mot d'ordre en Europe et dans les territoires affectés par la Seconde Guerre mondiale, pour rebâtir après les destructions massives, pour endiguer ici où là des poches anciennes de mal-logés, pour accueillir des générations de déplacés. La reconstruction, dont les études historiques nous apprennent qu'elle ne démarre pas instantanément, met plus de temps que prévu, s'étale sur deux décennies et privilégie les infrastructures techniques et l'outil productif au logement. Mais une fois passée l'urgence et desserrée la contrainte économique, le logement va être un objet de réflexions pour les architectes, parce qu'il concerne tout un chacun, qu'il peut offrir de nouvelles pratiques spatiales, instaurer un nouveau rapport à la ville et à l'environnement, redéfinir la relation espace public – espace privé. Les quatre exemples retenus se succèdent et couvrent la période qui va de 1959 à 1988. Ils appartiennent à quatre pays différents et y sont une référence par leur singularité et non pour leur représentativité. Un choix : l'immeuble « T » de Munio Weinraub et Al Mansfeld (1959-64), les immeubles d'habitation Monte Amiata (1967-74) de Carlo Aymonino, les immeubles de la rénovation du Vieux-

Givors (1974-81) de Jean Renaudie, la Maquinista de l'agence MBM (1979-88). À puiser dans la collection d'architecture du Centre Pompidou, on aurait pu leur préférer d'autres réalisations : d'Adalberto Libera, l'« Unité d'habitation horizontale » à Rome (1950-54), « Robin Hood Garden » (1966-72) d'Alison et Peter Smithson, les Immeubles Pasteur-Montplaisir à Angers (1972-76) de Vladimir Kalouguine (1972-76) et bien d'autres. Mais on a souhaité que ce soit l'immeuble « T » qui ouvre la période chronologique plutôt que l'œuvre de Libera ; on a préféré à l'œuvre des Smithson, qui prolongeait le brutalisme, celle d'Aymonino, représentante de la Tendenza. Les immeubles de Kalouguine, actuellement exposés dans une salle du musée, n'avaient pas la même renommée que ceux de Renaudie et la Maquinista nous maintenait dans un univers du sud. Un dénominateur commun à ces opérations a également présidé à leur choix : le regard du photographe Gabriele Basilico. Au hasard des commandes ou se laissant guider par son intérêt personnel, il s'est emparé de ces bâtiments, en a détecté les qualités et, par son talent, les a révélés.

Au-delà des dates de conception et de réalisation de ces immeubles, qu'ont-ils comme différences ? Essentiellement leur implantation et la prise en compte du site. Une déclivité abrupte, vierge de toute construction où l'édifice, l'immeuble « T », n'est placé ni au sommet ni en contrebas mais à mi pente, fiché dans le sol et dominant de sa hauteur. Un terrain également désert au Gallatarese, où les corps de bâtiment de l'ensemble Monte Amiata sont liés, non pour se constituer en muraille mais pour afficher l'autonomie de vie que peuvent engendrer la concentration et une circulation interne à l'échelle de l'homme. Alors que la ville de Givors s'était toujours développée sur le plat, laissant les ruines du château fort dominer le confluent du Gier et du Rhône, les immeubles en étoiles de Renaudie s'accrochent aux flancs de la colline et s'y étagent. Quant à la Maquinista, la problématique est de ne pas considérer la friche comme un lieu potentiellement vierge mais de réinscrire le projet dans le tissu urbain en y introduisant un espace de respiration et de nouveaux axes de composition. En revanche, qu'ont en commun ces immeubles : l'attention portée au logement lui-même, à la cellule de base. C'est ce que montre l'accumulation des esquisses des plans d'aménagement des appartements. On y décèle la rationalisation des espaces, parfois pour se jouer des impératifs normatifs et augmenter les surfaces tant

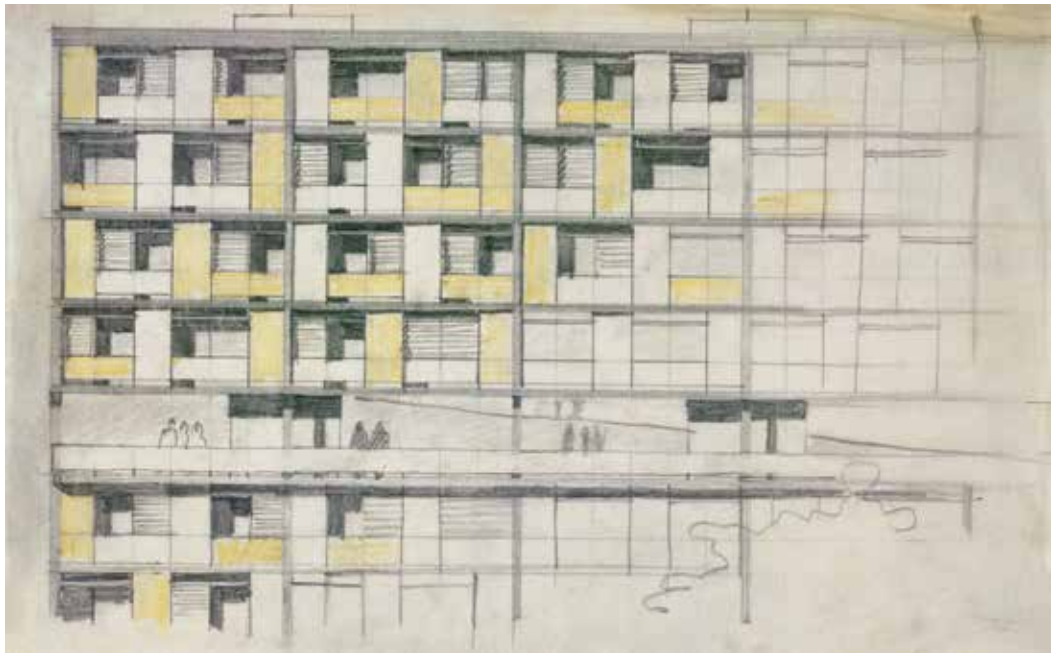
intérieures qu'extérieures avec balcons et terrasses. C'est la recherche d'appartements traversants, bénéficiant ainsi d'une double orientation ; c'est celle d'appartements en duplex. C'est le futur usage qui anime les architectes, pour des habitants qui trouvent là des éléments de confort inédits par rapport à leur vécu antérieur, ce que les contempteurs actuels oublient.

Si ces réalisations ont connu d'emblée une reconnaissance internationale, si celle-ci se poursuit aujourd'hui malgré les difficultés rencontrées – mauvaise gestion des organismes, absence d'entretien, constat d'un programme à trop grande échelle –, difficultés relevant plus du contexte social que des propositions architecturales, leur reconnaissance en tant que patrimoine, comme pour toute la génération qui les accompagne, relève aujourd'hui du combat, avec ses défaites et ses victoires. Leur présence au sein de la collection du Centre Pompidou participe de ce combat.

Immeuble « T », Ramat Hadar, Haïfa, 1959-64

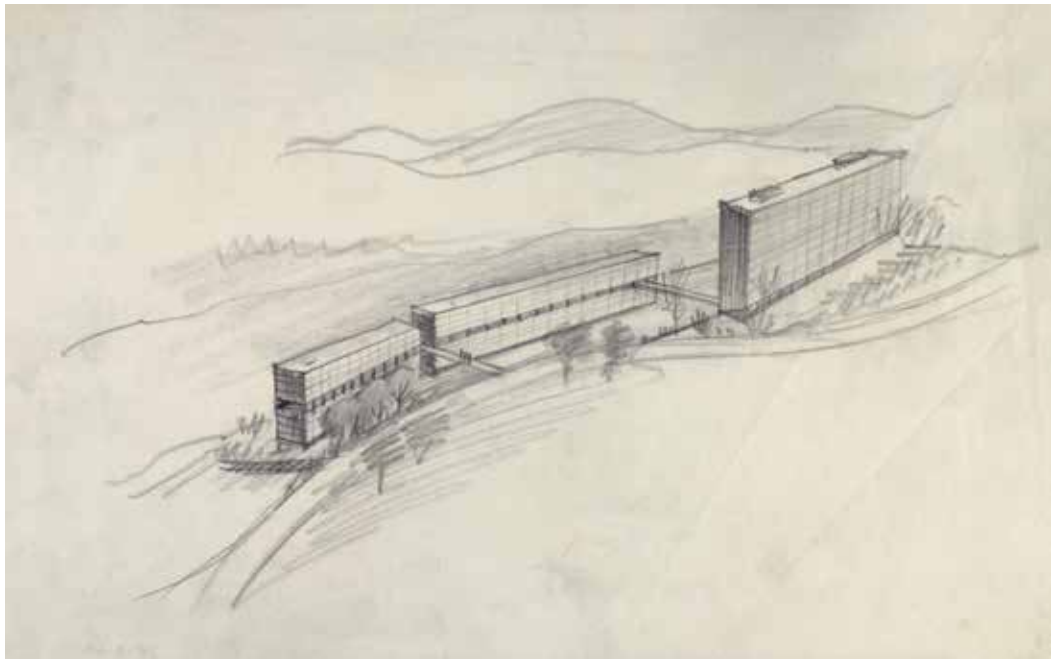
Le logement est pour Munio Weinraub, dès le début de sa carrière d'architecte en Palestine, un programme familier. Ses premières commandes (1935-37), des maisons individuelles construites en périphérie d'Haïfa, illustrent l'enseignement reçu au Bauhaus, où des espaces rationnels correspondent à la fonctionnalité des usages. Associé à Al Mansfeld, sa production s'intensifie et se diversifie. Ils réalisent ensemble des logements collectifs conséquents dans les années 50. À l'urgence et au nombre, les architectes répondent par des blocs d'habitats sur quatre niveaux, qui n'échappent pas à la répétitivité. En 1959, ils participent, au sein d'une équipe composée d'architectes de la ville d'Haïfa, au plan d'aménagement du quartier résidentiel Ramat Hadar. Celui-ci consiste à créer une entité urbaine au milieu de collines vierges et préconise, pour la préservation du site, la création d'immeubles collectifs.

La contribution de Weinraub et Mansfeld est un groupe de trois immeubles, dont seuls deux seront réalisés. Les lignes directrices du projet puisent dans les contraintes du site. Les deux immeubles se frôlent, laissant entre leurs deux pignons une fente visuelle. Ils ne sont pas alignés, un angle infime infléchit une linéarité qui aurait été trop étendue. Ils sont implantés à flanc de colline en contrebas de la route et accessibles à mi-niveau par une étroite passerelle. Dans la masse de la construction, un niveau a été laissé libre pour former une rue intérieure qui répartit les étages en deux blocs. Cette double percée, verticale et horizontale, aère l'ensemble et œuvre à sa dynamique. À son achèvement, cet immeuble collectif est le plus grand réalisé en Israël. Cependant, il n'affiche pas l'aspect massif des Unités d'habitation de Le Corbusier – dont il est proche par l'expression stylistique – ou la démesure des immeubles du quartier d'habitations du Fort de Quezzi, de Luigi Carlo Daneri, qui présentent le même principe de rue médiane (1960).



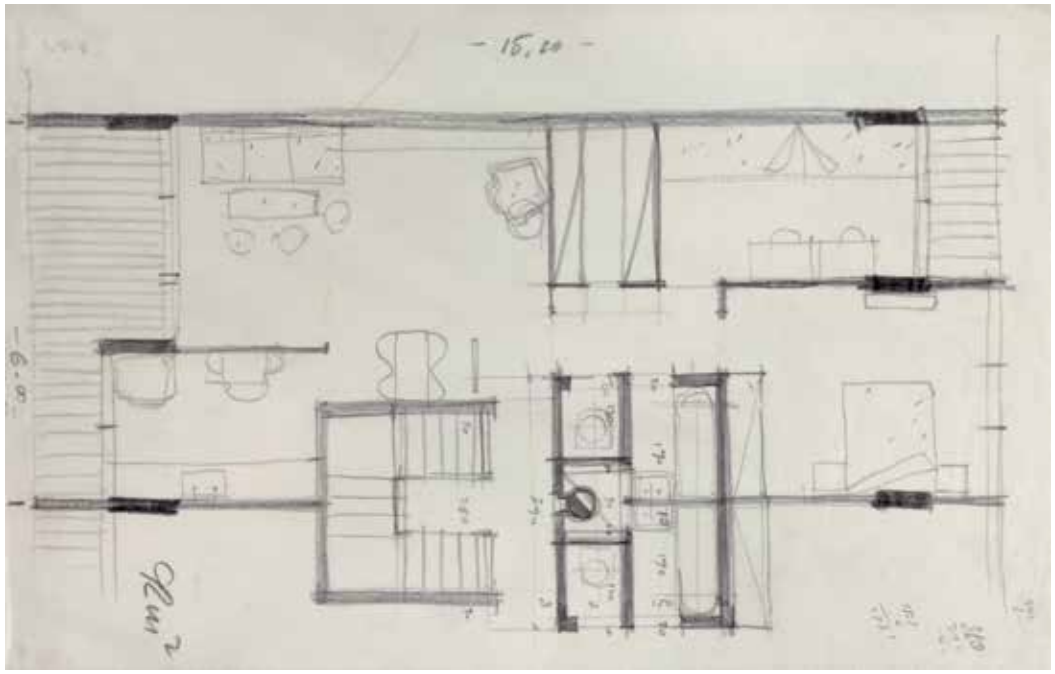
Elévation du bâtiment (détail)
Mine de plomb sur calque, 21×33 cm
תרשים חזית (פרט), עיפרון עופרת על
נייר פרגמנט, 21×33 ס"מ

Don de la Fondation Munio Gitai
Weinraub (1996), AM 1996-2-158
Collection Centre Pompidou, Paris,
MNAM-CCI



Perspective de l'ensemble des trois bâtiments, mine de plomb sur calque, 21×33 cm
פרספקטיבה של שלושת הבניינים
עיפרון עופרת על נייר פרגמנט,
21×33 ס"מ

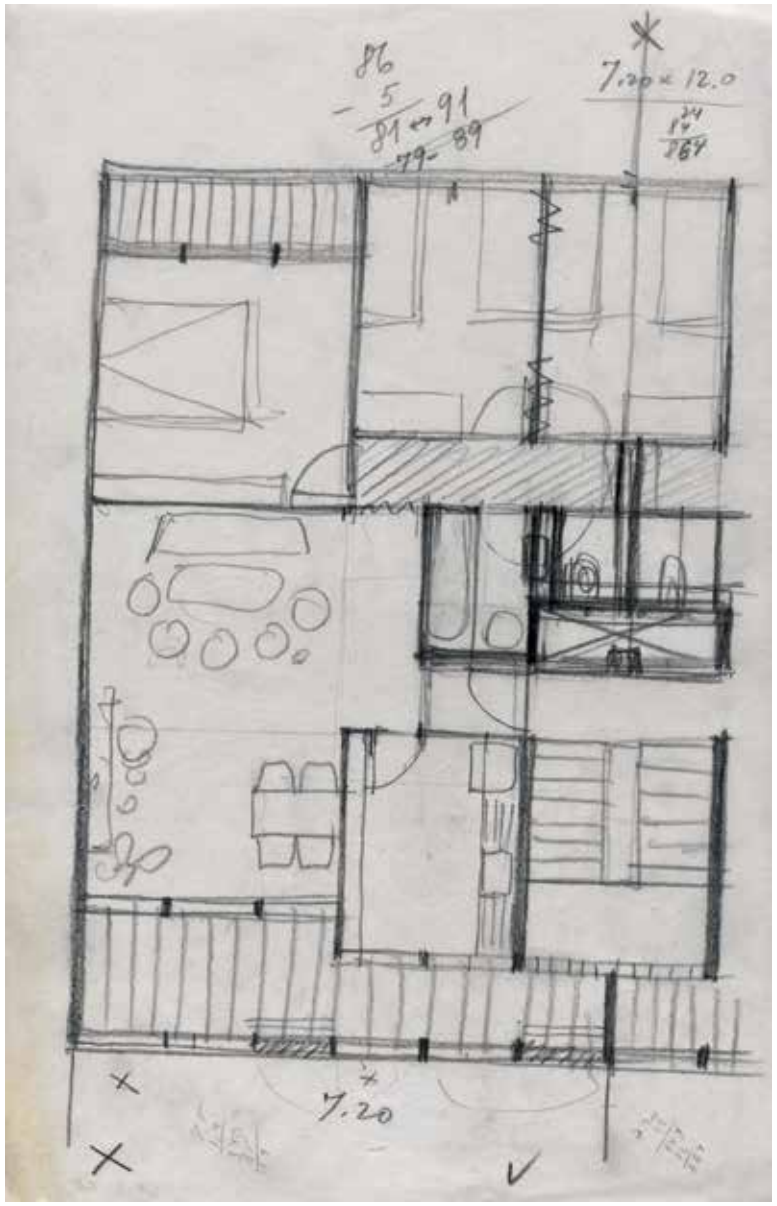
Don de la Fondation Munio Gitai Weinraub (1996), AM 1996-2-163
Collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI



28

Etude de plan, mine de plomb
sur calque, 21×33 cm
מתווה לתוכנית. עיפרון עופרת
על נייר פרגמנט, 21×33 ס"מ

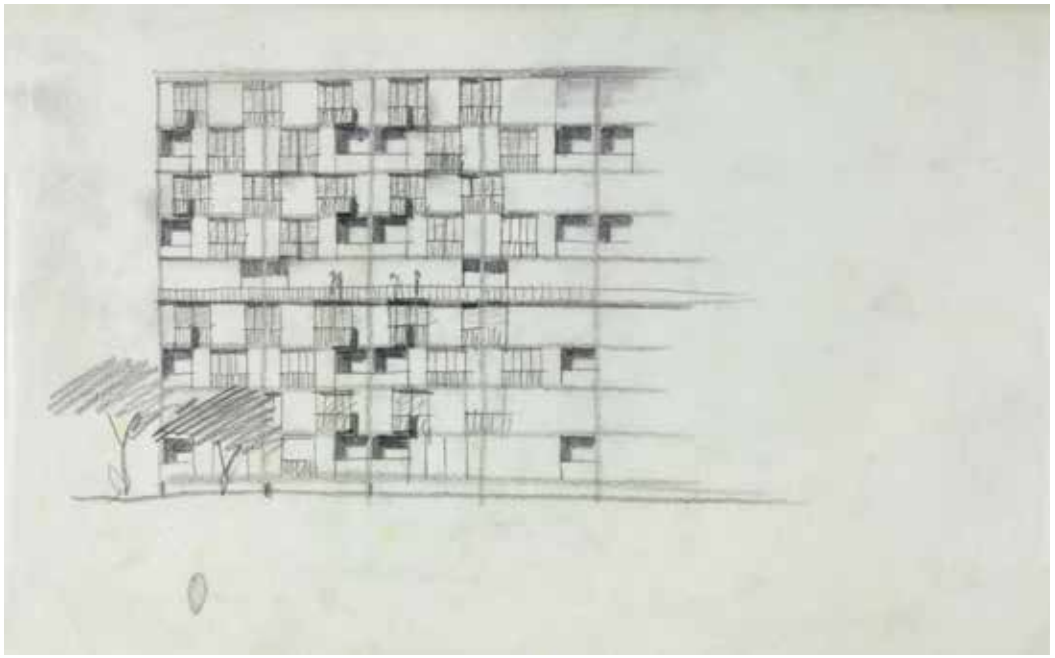
Don de la Fondation Munio Gitai
Weinraub (1996), AM 1996-2-162 (5)
Collection Centre Pompidou, Paris,
MNAM-CCI



Etude de plan, mine de plomb
sur calque, 33×21 cm
מתווה לתוכנית, עיפרון עופרת על
נייר פרגמנט, 33×21 ס"מ

Don de la Fondation Munio Gitai
Weinraub (1996), AM 1996-2-162 (9)
Collection Centre Pompidou, Paris,
MNAM-CCI

29



Don de la Fondation Munio Gitai Weinraub (1996), AM 1996-2-159 Collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI

Don de la Fondation Munio Gitai Weinraub (1996), AM 1996-2-159 Collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI

16
14
12

בניין T, רמת־הדר, חיפה, 1959-64

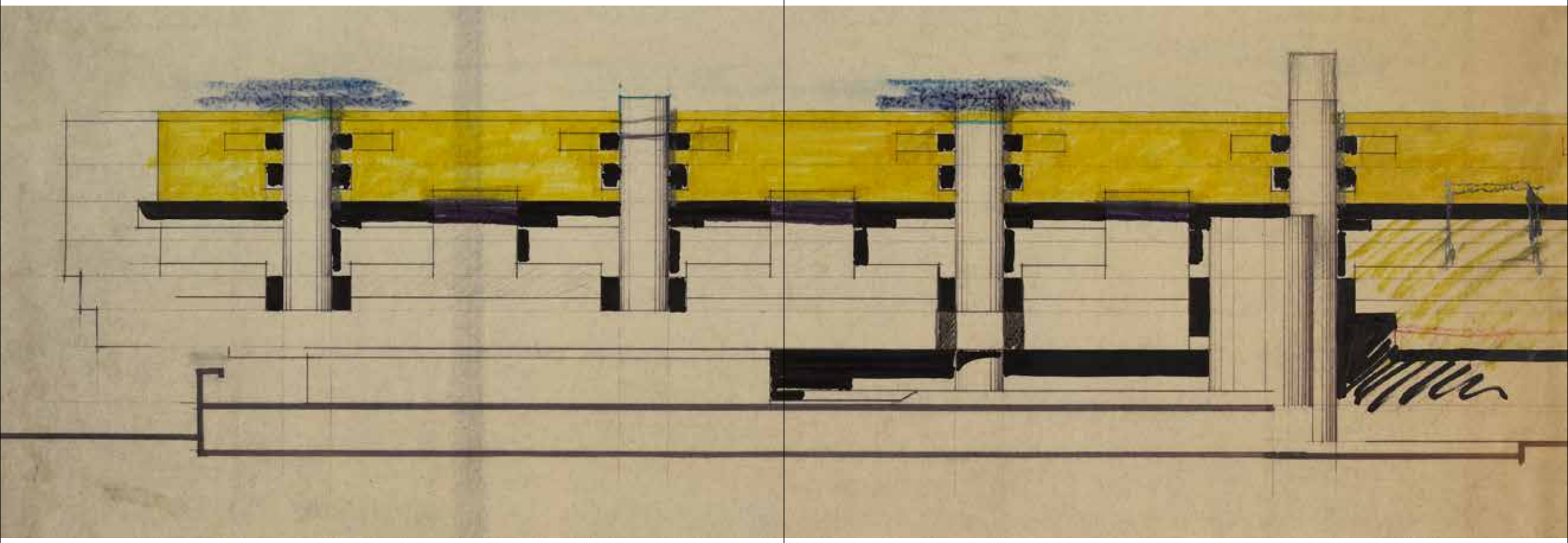
מגורים הם פרוגרמה שהעסיקה את מוניו גיתאי־וינרויב מאז תחילת הקריירה שלו בארץ־ישראל. עבודותיו הראשונות (1935-37) – בתים חד־משפחתיים בפרברי חיפה – מביאים לידי ביטוי את המורשת שינק בבאוהאוס, בחלליהם הרציונליים שתוכננו בכפוף לשימוש ולפונקציה. בשנות השותפות עם אל מנספלד גדלה והתגוונה התפוקה של גיתאי־וינרויב. לאורך שנות ה־50 תכננו השניים בנייני דירות משותפים בזה אחר זה, כמענה לצורך הדחוף במגורים. היקפי הבנייה היו עצומים, בעיקר של שיכונים סדרתיים בני ארבע קומות. ב־1959 לקחו השניים חלק, במסגרת צוות של אדריכלי העיר חיפה, בתכנון של שכונת רמת־הדר. יחד יצרו ישות עירונית חדשה על הגבעה הבתולית, ולטובת שימור הנוף צידדו בהקמת מספר מצומצם של בניינים גדולים.

תרומתם של גיתאי־וינרויב ומנספלד היתה מקבץ של שלושה בניינים, שרק שניים מהם נבנו. קווי הבניין נענים לטופוגרפיה של האתר. שני הבניינים האורכיים כמו מגרדים את צלע הגבעה ופוערים ביניהם מין סדק נופי. הבניינים לא ערוכים בשורה ישרה; זווית קלה מטה קמעא את הקו, שוברת אותו ומונעת מנח ישר ומתוח מדי. הבניינים שתולים במורד, משתפלים אל מתחת למפלס הרחוב המוביל אליהם, ונגישים באמצע גובהם דרך גשר תלוי צר. קומה אחת נגרעה מגוש הבניין באמצע הגובה ליצירת מעין רחוב פנימי, שמפריד בין הקומות שמעל לרחוב ומתחתיו לשני גושים נבדלים. הפתח הכפול, אנכי ואופקי, מאוורר את המאסה הבניינית ותורם לדינמיות שלה. מאז השלמתו, זהו בניין הדירות הגדול ביותר שהוקם בישראל. עם זאת הוא אינו מחצין לעין־כל את המאסיביות שלו, כמעשה "יחידות המגורים" של לה קורבוזייה (להן הוא קרוב מבחינת המבע הסגנוני) – ולא סובל מעודפות בנוסח בנייני פורטה־קואצי (Forte Quezzi) בתכנון לואיג'י־קרלו דאנרי (Daneri) בגנואה, המציגים עיקרון דומה של רחוב פנימי מפולש.

Immeubles d'habitation Monte Amiata, Milan, 1967-74

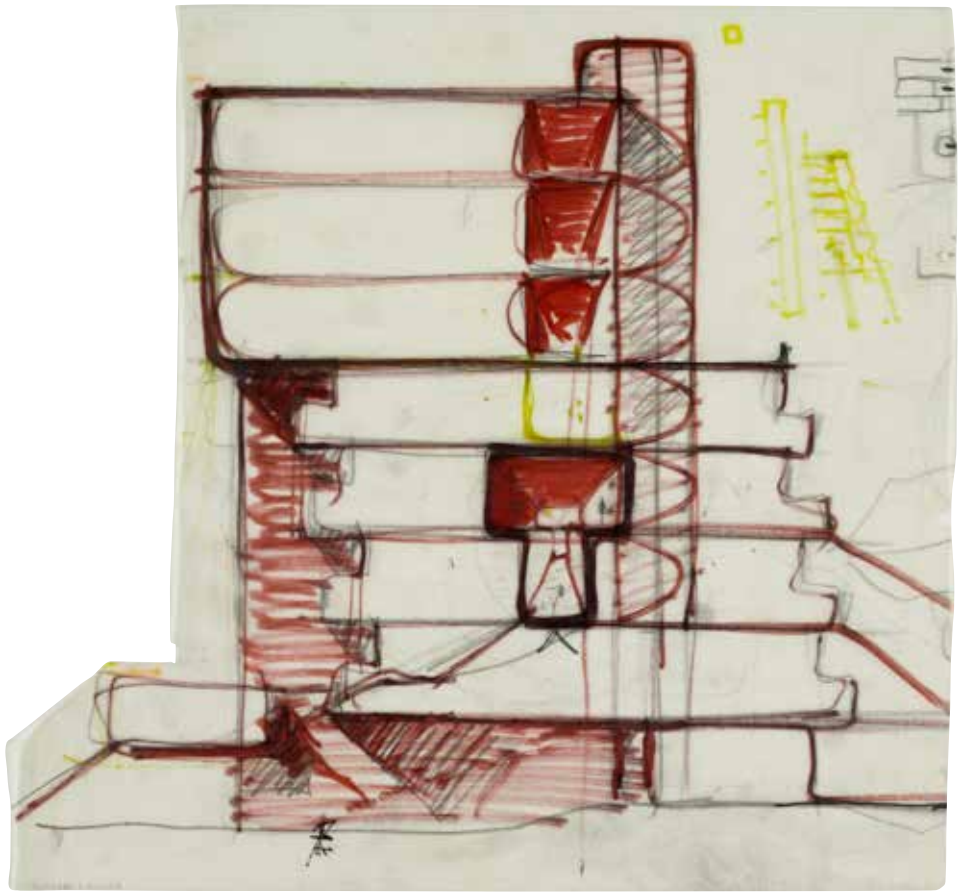
Carlo Aymonino obtient son diplôme d'architecte en 1950 à l'université La Sapienza de Rome. C'est avec des opérations de logements à Rome pour l'INA-Casa (organisme social public) ou à Matera qu'il développe son propre langage architectural privilégiant la notion de « banal ». Les années 60 le voient occuper une place déterminante : il remporte d'importants concours, dont celui de la bibliothèque nationale à Rome ; il est présent aux multiples manifestations internationales ; il devient enseignant à l'Institut universitaire d'architecture de Venise en 1963. Tout à la fois intellectuel et praticien, il fait de la question urbaine son sujet, de la typologie et de la morphologie ses instruments.

Le complexe du Monte Amiata est destiné à loger 2 400 personnes dans 440 appartements. C'est un quartier nouveau que l'on entend bâtir et l'ensemble portera très vite le nom de celui-ci : Gallaratese. Rejetant la typologie encore dominante des barres et des tours, Aymonino articule ses bâtiments avec les espaces publics qu'il projette, se proposant de constituer un morceau de ville en recherchant délibérément la complexité spatiale. Ses cinq immeubles sont des bâtiments massifs par leur dimension mais de hauteur variable, que rythment les cylindres des escaliers, les décrochements, retraits et variations de grains et de couleurs des matériaux. Il invite Aldo Rossi à intervenir. Celui-ci réalise un immeuble aux façades blanches, où l'ordonnancement est rectiligne et le volume sans aspérités, et où la répétitivité et la monotonie des percements dominent. Si Aymonino se réfère pour les espaces publics à ceux de l'antiquité, Rossi réinterprète le rationalisme des années 30. À l'instar d'autres expériences contemporaines comme le quartier de l'Arlequin (1968-72) de la Villeneuve de Grenoble réalisé par les architectes en chefs de l'AUA (Atelier d'urbanisme et d'architecture) Jean Tribel et Georges Loiseau, le Gallaratese sera, en son temps, le manifeste d'une nouvelle organisation urbaine.



Elévation de bâtiment A1/A2,
Tirage rehaussé et coloré, 23×67.5 cm
תרשים חזית של בניין 2A/1A,
הדפס מטופל וצבוע, 23×67.5 ס"מ

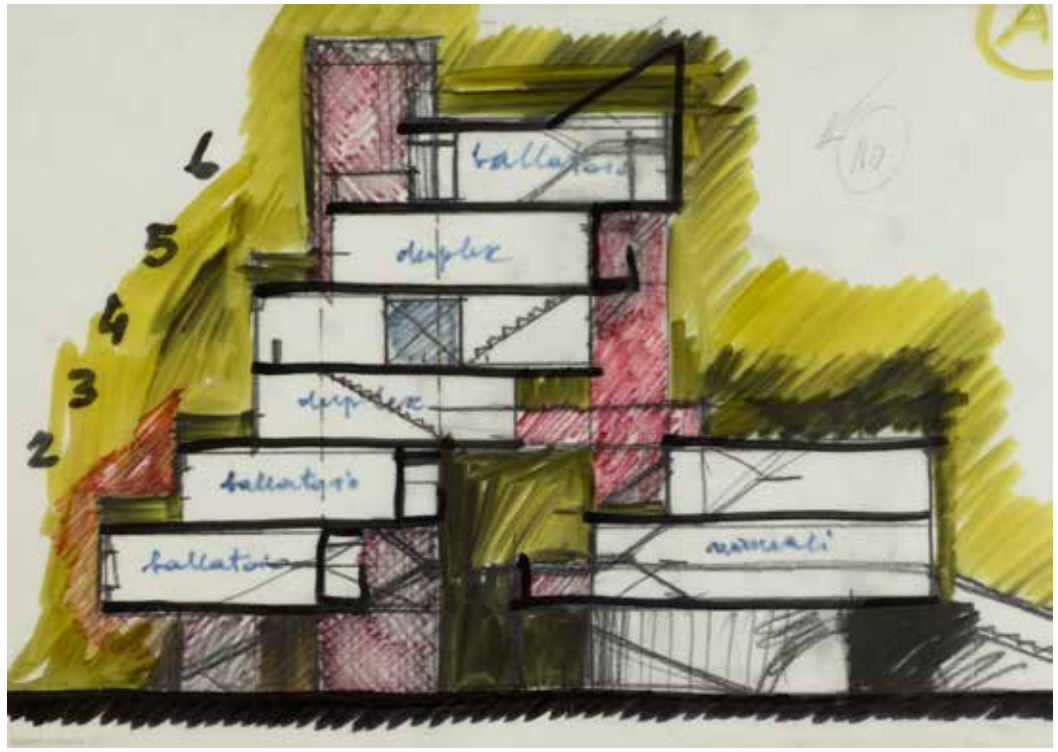
AM 2007-2-593 (0001), Collection
Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI



40

Immeuble type A à coursives, coupe, mine de plomb et feutres de couleur sur calque, 33×34.5 cm
בניין טיפוס A עם מעברים מדורגים, חתך, עיפרון עופרת ועטי לבד צבעוניים על נייר פרגמנט, 24.5×33 ס"מ

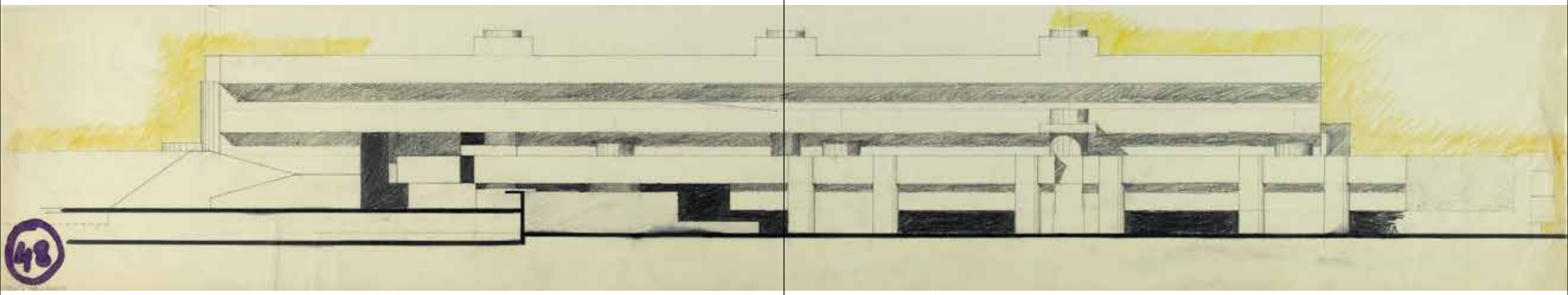
AM 2007-2-588 (0005), collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI



Immeuble type C à coursives, coupe, feutres de couleur et graphite sur calque, 29.5×40.5 cm
בניין טיפוס C עם מעברים מדורגים, חתך, עטי לבד צבעוניים וגרפיט על נייר פרגמנט, 29.5×40.5 ס"מ

AM 2007-2-592 (0003), collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI

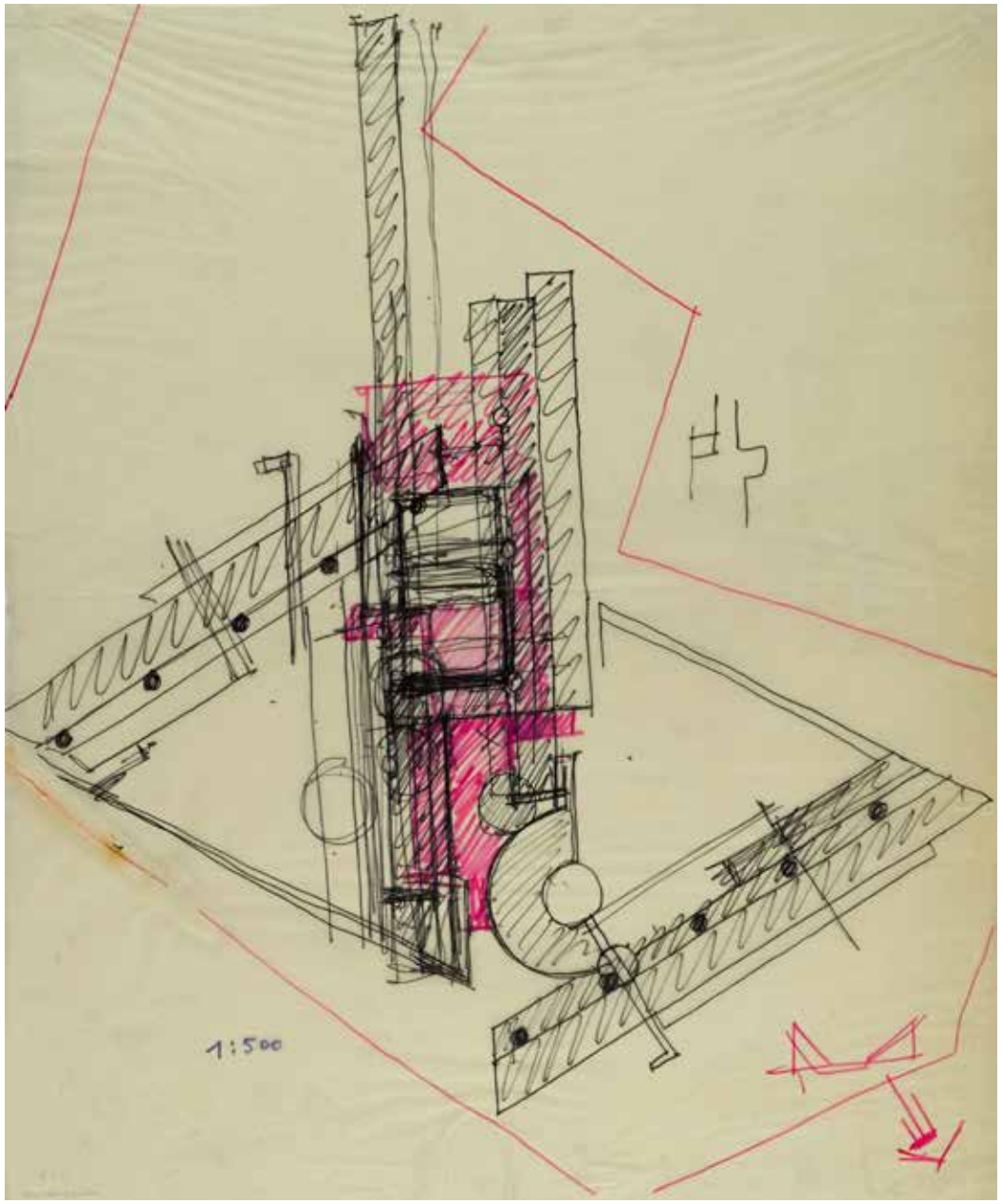
41



44

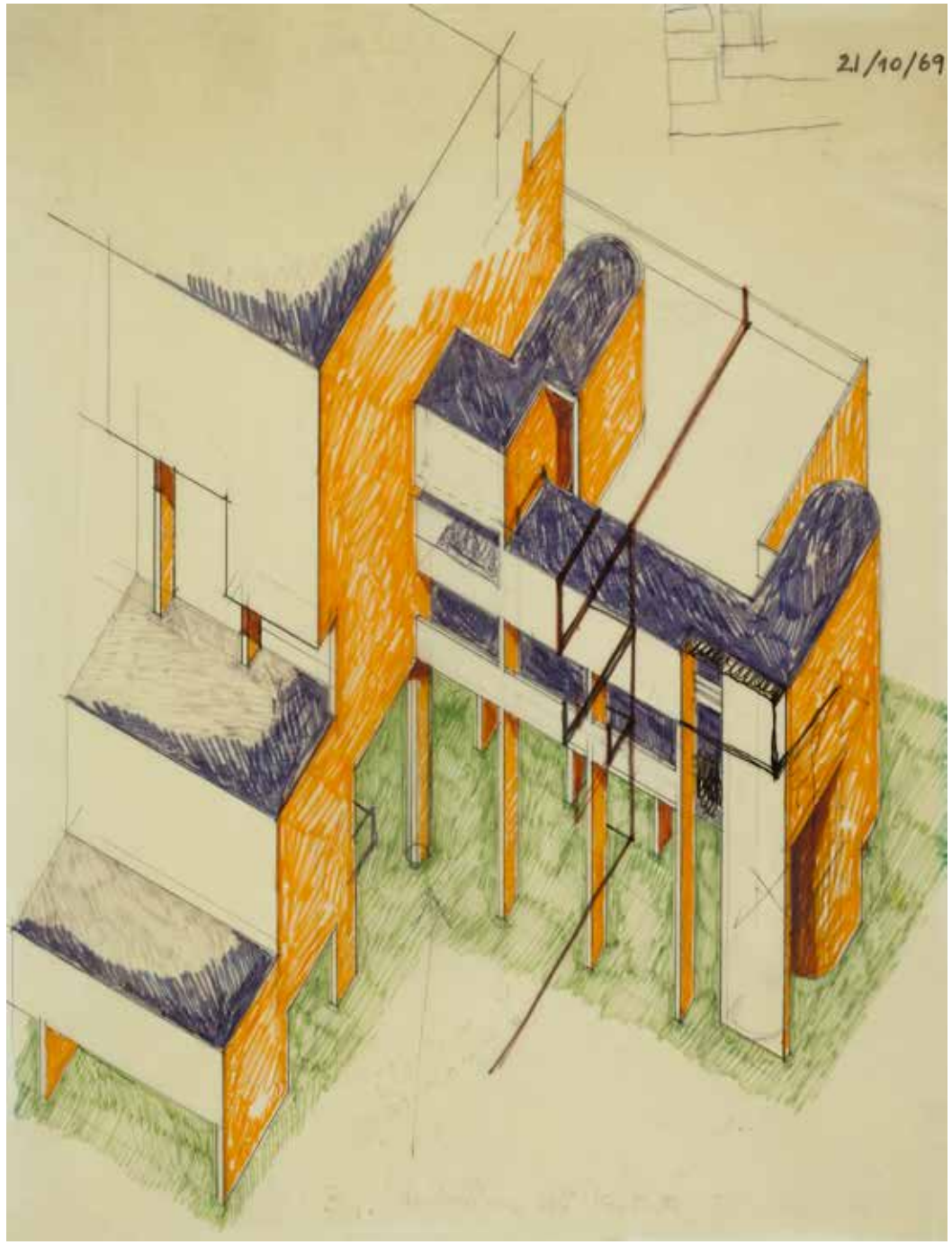
Elévation, feutres de couleur et graphite sur calque, 18.5×100.5 cm
תרשים חזית, עטי לבד צבעוניים וגרפיט על נייר פרגמנט, 100.5× 18.5 ס"מ

AM 2007-2-586 (0003), collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI



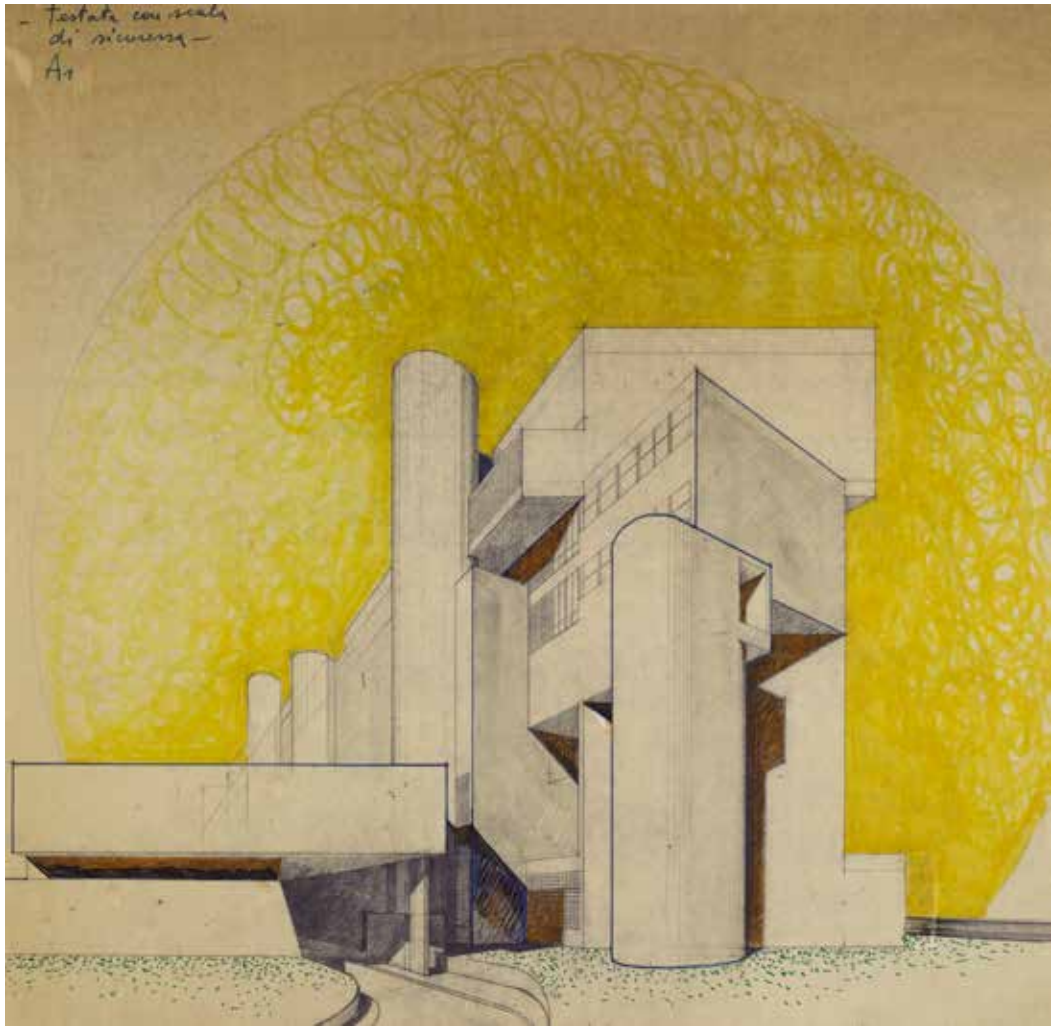
Plan d'ensemble, feutres de couleur sur calque, 63×52 cm
תוכנית כללית, עטי לבד צבעוניים
על נייר פרגמנט, 52 ×63 ס"מ

AM 2007-2-582 (0002), collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI



Axonométrie, graphite et feutres de couleur sur calque, 44×34 cm
אקסונומטריה, גרפיט ועטי לבד צבעוניים
על נייר פרגמנט, 34×44 ס"מ

AM 2007-2-616, collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI



50

Testata con scala di sicurezza, numéro 15, mine de plomb et feutres de couleur sur tirage sur carton, 47.5×48 cm
ראש בניין עם מדרגות חירום, מס. 51,
עיפרון עופרת ועטי לבד צבעוניים
על הדפס מוצמד לקרטון, 47.5×48 ס"מ

AM 2007-2-611, collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI

Perspective, « Point d'attache avec le théâtre », graphite et feutres de couleur sur calque, 37×32 cm
פרספקטיבה, "נקודת חיבור לתיאטרון",
גרפיט ועטי לבד צבעוניים על נייר פרגמנט,
37×32 ס"מ

AM 2007-2-624, collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI

51

בנייני מונטה־אמיאטה (Monte Amiata), גלאראטסה, מילאנו, 1967-74

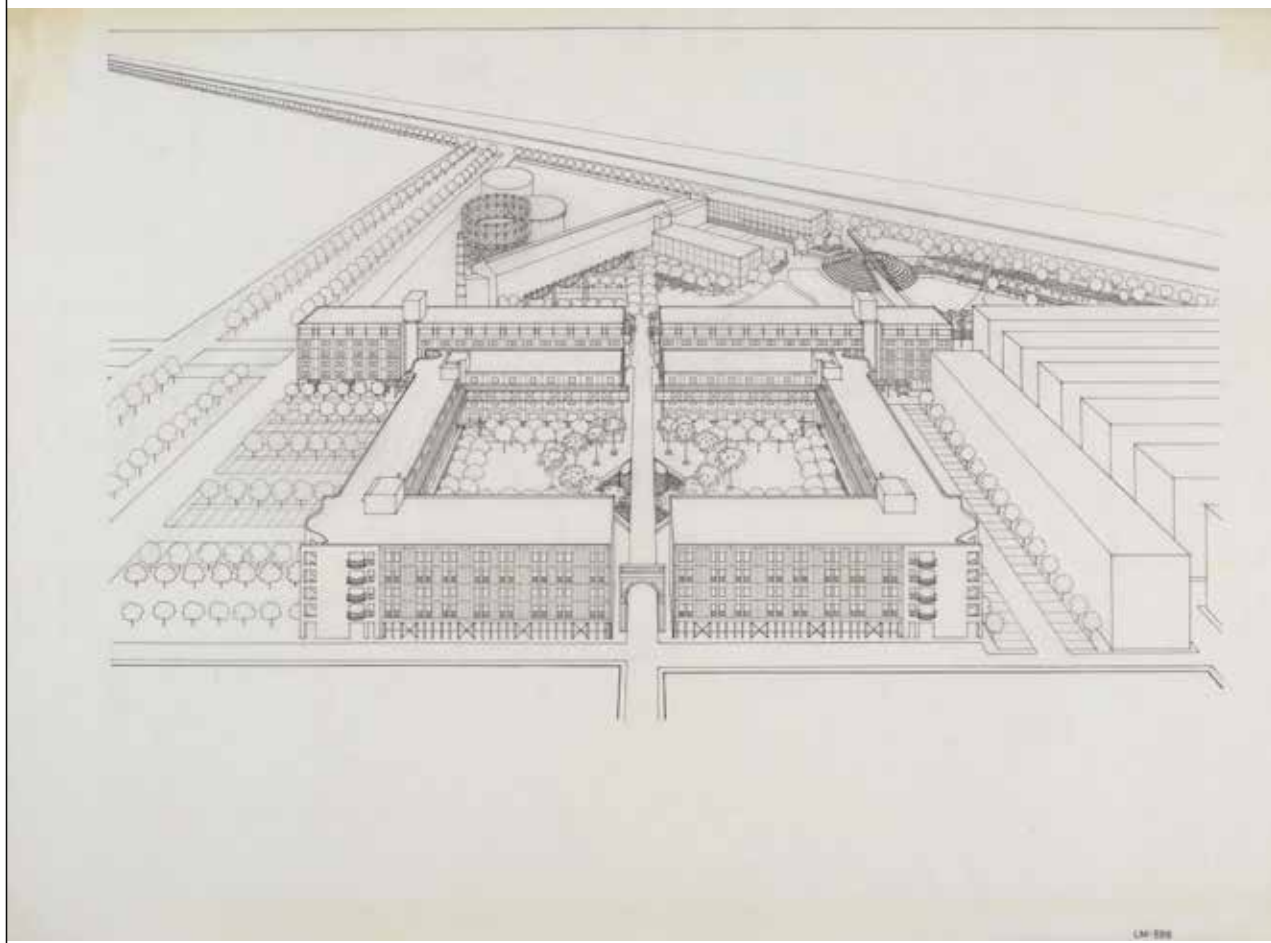
קרלו אימונינו (Aymonino) הוסמך כאדריכל ב־1950 על־ידי אוניברסיטת לה ספיאנצה (La Sapienza) ברומא, ואת המבע האדריכלי הייחודי לו, החוגג את ה"בנאלי", שִכלל במהלך עבודתו בתכנון מיזמי מגורים לעמותת INA–Casa (גוף ציבורי חברתי), ברומא ובמאטרה (Matera). בשנות ה־60 כבר נודע כאדריכל מרכזי: הוא זכה בתחרויות חשובות, כמו תכנון הספרייה הלאומית ברומא; השתתף בכמה וכמה תערוכות ואירועים בינלאומיים; וב־1963 היה למרצה במכון האוניברסיטאי לאדריכלות בוונציה. כאינטלקטואל ותיאורטיקן שהיה בה־בעת גם איש המעשה, הפך אימוניני את התכנון האורבני לנושא מחקרו ואת הטיפולוגיה והמורפולוגיה לכלֵי המחקר.

מתחם מונטה־אמיאטה יוּעד לשכן 2,400 אנשים ב־440 דירות. היה זה רובע חדש שנבנה באותה תקופה בפאתי מילאנו, והמתחם נקשר עד מהרה בשמו של הרובע, גלאראטסה. אימונינו דחה את הטיפולוגיה הדומיננטית באותה תקופה של בנייני רכבת ומגדלים, ועיצב לא רק בניינים אלא גם את המרחבים הציבוריים התחומים ביניהם, כדי להעמיד במקום עיר בזעיר־אנפין תוך חיפוש מכָוון אחר מורכבות מרחבית. הוא תכנן במקום חמישה בניינים מאסיביים בגבהים שונים, שמפרקים את הגוש השלם להברות ומנקדים אותו במקצבים של גרמי מדרגות גליליים, דירוגים והזחות ומשחק של וריאציות במרקמי החומרים ובצבעים. אימונינו הזמין את אלדו רוסי לקחת חלק בפרויקט גלאראטסה, ורוסי בנה שם בניין סרגלי עם חזיתות חלקות ולבנות, שנִפחו מונפש על־ידי חזרה סדורה של פתחי החלונות והדלתות. בעוד אימונינו שואב השראה מהכיכרות של העת העתיקה, רוסי העמיד בגלאראטסה פרשנות מחודשת לרציונליזם האיטלקי של שנות ה־30. לצד ניסויים אורבניים אחרים בני הזמן – דוגמת רובע ארלקן (Arlequin) בווילנב (Villeneuve), גרנובל (1968-72), בתכנון ז'אן טריבל (Tribel) וז'ורז' לואזו (Loiseau) מ"סדנה לאורבניזם ואדריכלות" (AUA) – רובע גלאראטסה היה בזמנו מניפסט של בינוי עירוני חדש.

La Maquinista, 1979-88

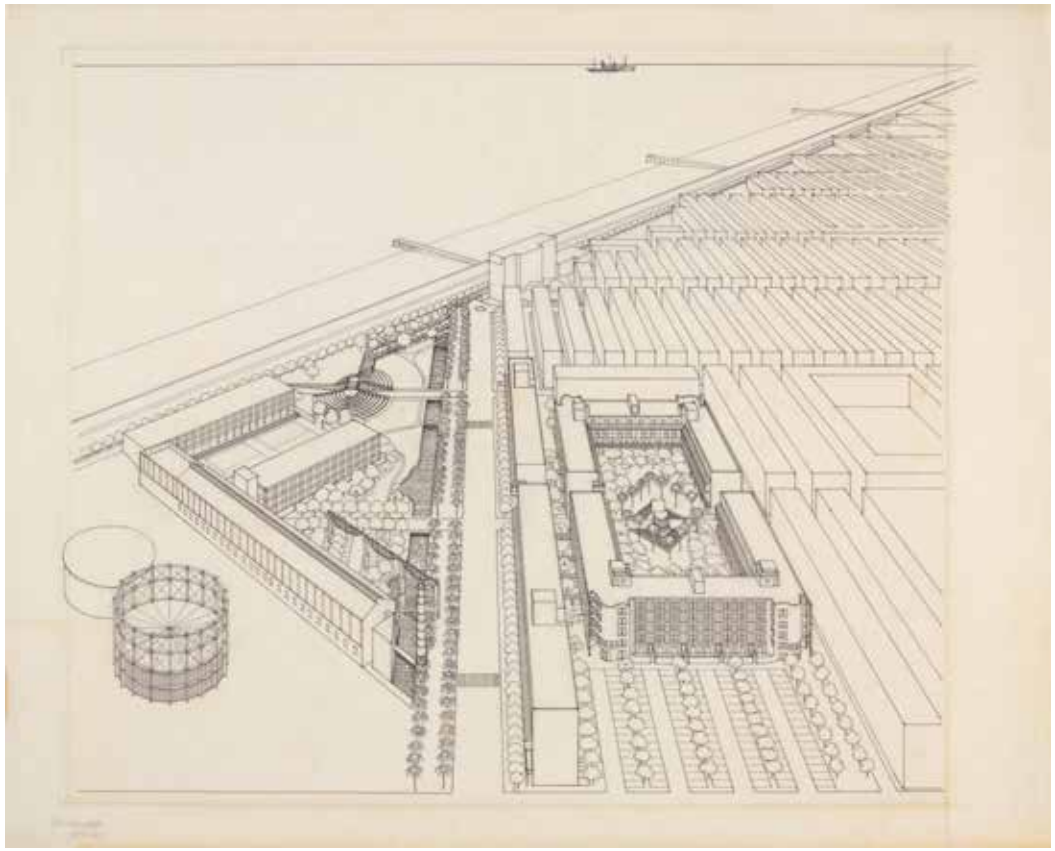
L'intervention de l'agence d'architectes MBM dans cet îlot désaffecté de Barcelone est une opération, au tournant des années 80, où l'aménagement urbain accompagne la construction de logements en grand nombre. MBM sont les initiales des trois fondateurs : Josep Martorel né en 1925, Oriol Bohigas, la même année et David Mackay, en 1933. Sur trois décennies, ils ont accumulé nombre de réalisations, participé à l'industrialisation du bâtiment, ouvert l'Espagne franquiste à la connaissance de la production internationale architecturale, et été reconnus pour avoir initié l'« école de Barcelone ». Dans ce parcours, l'accroissement et la taille des commandes les amènent à se confronter à l'échelle du quartier, voire de la ville. Ainsi, la réflexion pour la Maquinista nourrit celles pour le projet sur la Kochstrasse de Berlin (1985-92) ou celui de la zone Fiat Novelli en Italie du sud (1993).

Et leur projet pour la ville Olympique de Barcelone (1985-95), une extension de grande ampleur sur le front de mer, surpasse les simples nécessités d'accueil des Jeux olympiques de 1992. La Maquinista, du nom de l'entreprise à laquelle succède cette opération résidentielle, a pour site un vaste terrain dans le quartier historique de la Barceloneta, caractérisé par une grille urbaine régulière et dense, alignant des immeubles linéaires en place d'îlots, mais qui, se trouvant en limite de cette composition orthogonale implacable, a une forme irrégulière et longe le bord de mer. La proposition des architectes consiste à immiscer dans la grille, en reprenant sa trame, un quadrilatère d'immeubles dessinant une place rectangulaire et bordé, face à la mer, de deux barres d'immeuble. Suivant leur positionnement, les appartements sont directement accessibles ou aménagés en duplex. Circulations verticales aux angles soulignées par un traitement recherché, passerelles extérieures animant des façades en brique qui intègrent des éléments préfabriqués. Comme souvent, MBM a su mêler tradition et modernité.



Perspective, encre de Chine sur calque, 51×72.2 cm
פרספקטיבה, דיות על נייר פרגמנט, 51×72.2 ס"מ

Don de MBM arquitectes (2011), AM 2011-2-198, collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI



60

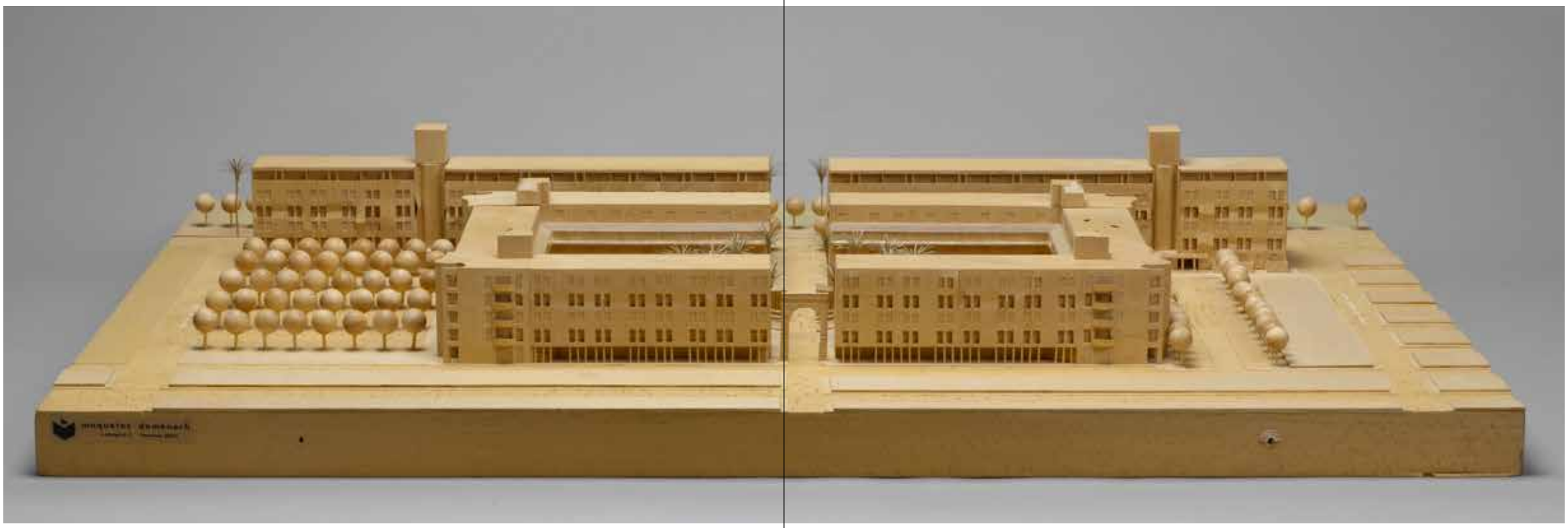
Perspective, Encre de Chine
sur calque, 47.7×60.3 cm
פרספקטיבה, דיות על נייר פרגמנט,
47.7×60.3 ס"מ

Don de MBM arquitectes (2011),
AM 2011-2-199, collection Centre
Pompidou, Paris, MNAM-CCI

Perspective, encre de Chine
sur calque, 30.7×37.5 cm
פרספקטיבה, דיות על נייר פרגמנט,
37.5×30.7 ס"מ

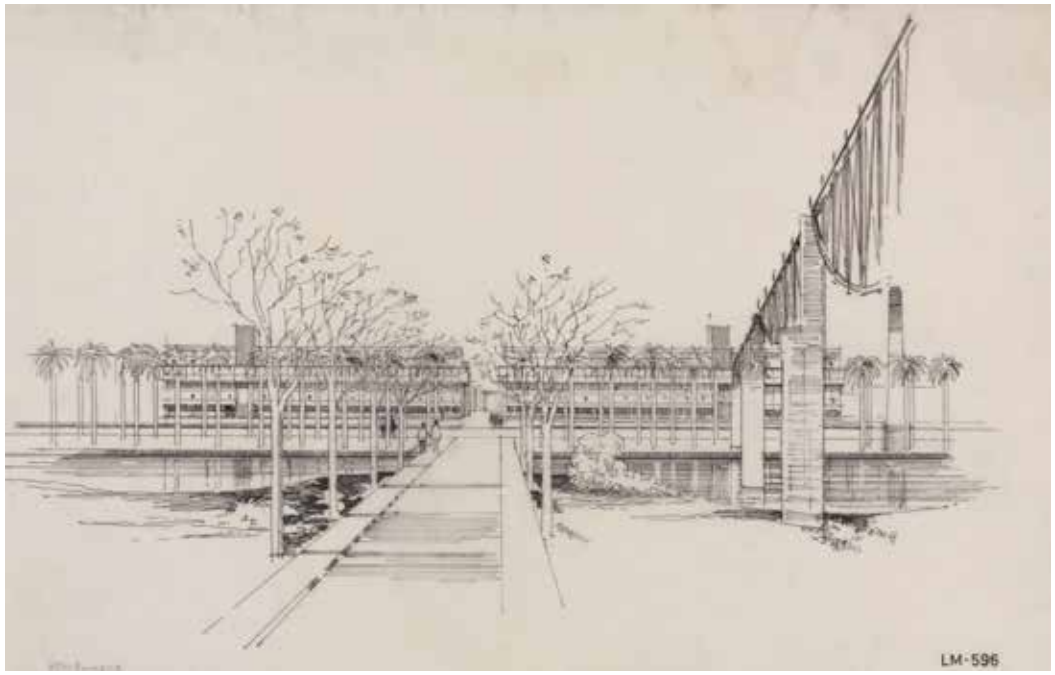
Don de MBM arquitectes (2011),
AM 2011-2-195, collection Centre
Pompidou, Paris, MNAM-CCI

61



Maquette d'implantation, bois,
11.5×82×26 cm
דגם פרישה במרחב, עץ,
62×28×5.11 ס"מ

AM 2011-2-200, collection Centre
Pompidou, Paris, MNAM-CCI



Perspective, encre de Chine
sur calque, 24×37.5 cm
פרספקטיבה, דיות על נייר פרגמנט,
24×37.5 ס"מ

Don de MBM arquitectes (2011),
AM 2011-2-196, collection Centre
Pompidou, Paris, MNAM-CCI

Perspective, encre de Chine
sur calque, 24×37.7 cm
פרספקטיבה, דיות על נייר פרגמנט,
24×37.7 ס"מ

Don de MBM arquitectes (2011), AM
2011-2-197, collection Centre Pompidou,
Paris, MNAM-CCI

"לה מקיניסטה", ברצלונה, 1979-88

ההתערבות של משרד האדריכלים MBM בסביבה זנוחה של ברצלונה, היא פרויקט ששילב הקמה של מתחם מגורים בקנה־מידה גדול עם ארגון מחודש של הפרישה האורבנית. MBM הם ראשי התיבות של שלושת המייסדים: ז'וזפ מרטורל (Martorell, נ. 1925), אוריול בוהיגאס (Bohigas, נ. 1925), ודוויד מקאי (Mackay, נ. 1933). מאז הקימו את משרדם, לאורך שלושה עשורים, תכננו השותפים שורה מרשימה של פרויקטים, תרמו לתיעוש של תחום הבניין, לקחו חלק בפתיחתה של ספרד הפרנקיסטית לשדה האדריכלות הבינלאומית, ונודעו כמובילים של "אסכולת ברצלונה". צמיחת המשרד הובילה להתמודדות עם עבודה בקנה־מידה אורבני גדול יותר, של הרובע ואף של העיר. המחשבה שהושקעה בעבודה על "לה מקיניסטה", הזינה בהמשך הדרך פרויקטים כמו קוך־שטראסה בברלין (1985-95) ומתחם פיאט בנובולי (Novoli) שבדרום איטליה (1993).

תוכניתם לכפר האולימפי של ברצלונה (1985-95) – חלקת עיר עצומה על שפת הים – כבר חורגת מהצרכים הנקודתיים שנדרשו לאולימפיאדה של 1992. פרויקט "לה מקיניסטה" – על שם המפעל ששכן באתר קודם שהוקם בו מתחם המגורים – משתרע על שטח גדול ברובע ההיסטורי של ברצלונה, המתאפיין ברשת שתי־וערב סדירה וצפופה של רחובות שלאורכם בניינים ליניאריים בתצורת הבלוק ההיקפי. אלא שהאתר יושב בקצה הקומפוזיציה האורתוגונלית השיטתית הזאת, וצורתו רצועה בלתי סדירה הגובלת בשפת הים. האדריכלים הציעו לשתול בגריד הנתון בלוק של בניינים, המַתווים כיכר מלבנית ששתיים מפאותיה פונות אל הים. בהתאם למיקומן, כמה מיחידות הדיור נהנות מכניסה נפרדת וערוכות כדופלקסים. התנועה האנכית במתחם מודגשת בטיפול המדוקדק בפינות הבלוק ההיקפי, כאשר מסדרונות חיצוניים מנפישים את חזיתות הלבֵנים השלובות באלמנטים טרומיים. כתמיד, MBM השכילו ליצור כאן תמהיל מושכל של מסורת ומודרניות.

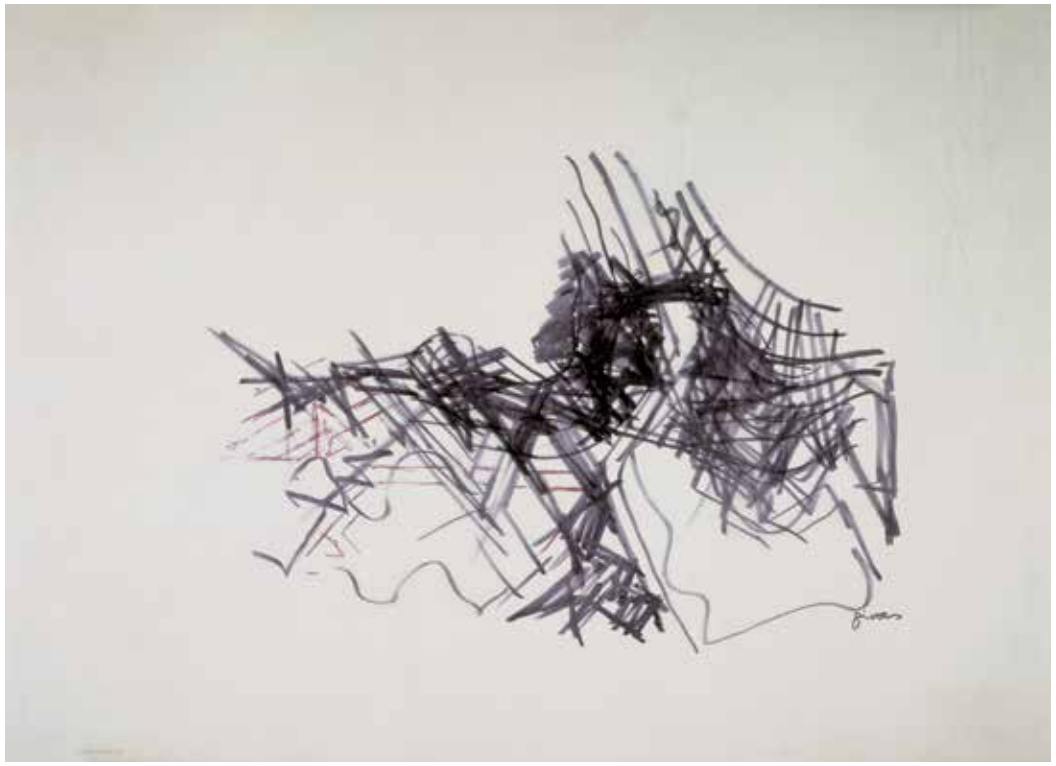
Rénovation du « Vieux-Givors », 207 logements, commerces et équipements, Givors, 1974-81

Après son diplôme obtenu en 1958 à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, Jean Renaudie entame sa carrière au sein de l'Atelier de Montrouge, association de quatre architectes de la même génération et fortement engagés socialement. Leur architecture est alors marquée par celle de Le Corbusier et leurs édifices appartiennent au mouvement brutaliste. Des dissensions apparaissent entre associés, notamment lors d'un concours où prédominent les questions d'urbanisme et Renaudie fonde en 1968 sa propre agence. Sa première réalisation est une opération d'ampleur, menée en plusieurs tranches (1970-75, 1979-83) : la rénovation du centre-ville d'Ivry-sur-Seine, commune populaire et limitrophe de Paris. Les immeubles, tels des collines artificielles, viennent s'insérer parmi des tours conçues par Renée Gailhoustet. En plan, la trame orthogonale constructive disparaît derrière l'emploi systématique des diagonales. En volume, les angles dominent. Les façades brutes de béton armé sont contrebalancées par l'abondance des terrasses privatives plantées.

À Givors, l'implantation au flanc de la colline permet de déployer l'ensemble des constructions à la lisière du vieux centre de la ville. L'architecte reprend le principe développé à Ivry, qui s'y trouve parfaitement adapté : la masse des immeubles, épousant la déclivité, est étagée ; les appartements sont naturellement orientés vers la vallée du Rhône ; les cheminements piétonniers mélangent circulation publique et accès privés ; et la végétation y est encore davantage intégrée. À la complexité et à la diversité des dispositifs extérieurs répondent la variété et la richesse des espaces intérieurs de ces logements HLM. La greffe contemporaine a pris, alors même que la réappropriation de la colline par l'établissement d'un tissu urbain dense et continu, permet à la ville de renouer avec son passé bâti. Par son intégration au site, par la composition du paysage créé, la colline de Givors vient confirmer l'œuvre de Jean Renaudie.

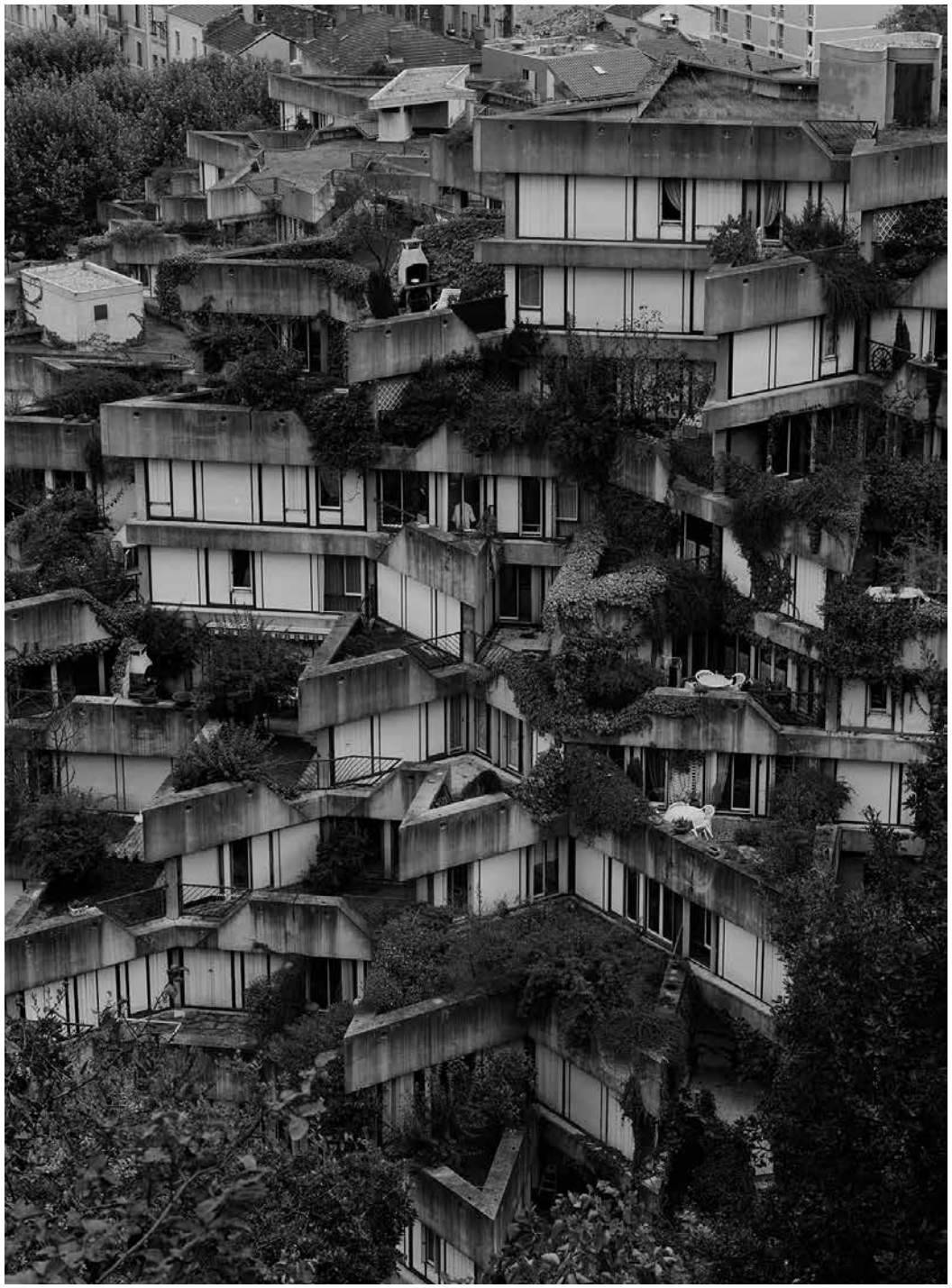
Maquette d'implantation, liège, bois et papier, 12×106×57.5 cm
דגם פרישה במרחב, שעם, עץ ונייר, 12×106×57.5 ס"מ

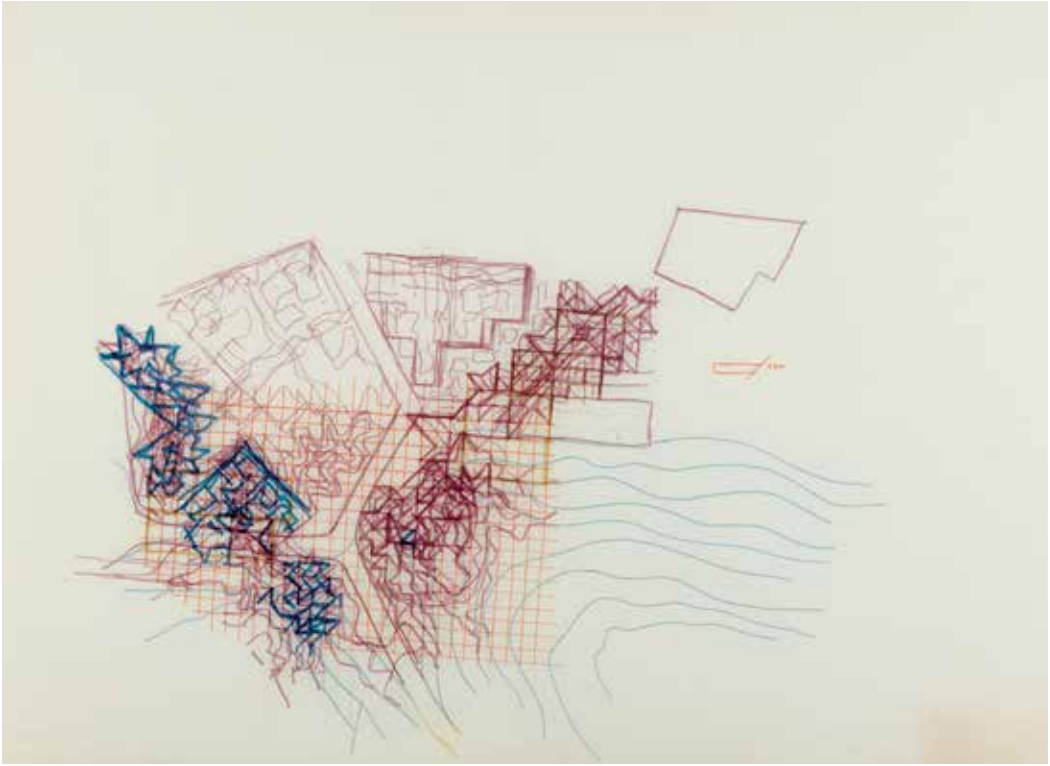
AM 1998-2-194, collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI



Esquisse de plan masse, feutres noir et marron sur calque, 54×75 cm
מתווה לתוכנית כללית, עטי לבד צבעוניים
על נייר פרגמנט, 54×75 ס"מ

AM 1998-2-186, collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI





Esquisse de plan masse, feutre noir, bleu, orange et vert sur calque, 55×75 cm
מתווה לתוכנית כללית, עטי לבד צבעוניים
על נייר פרגמנט, 54×75 ס"מ

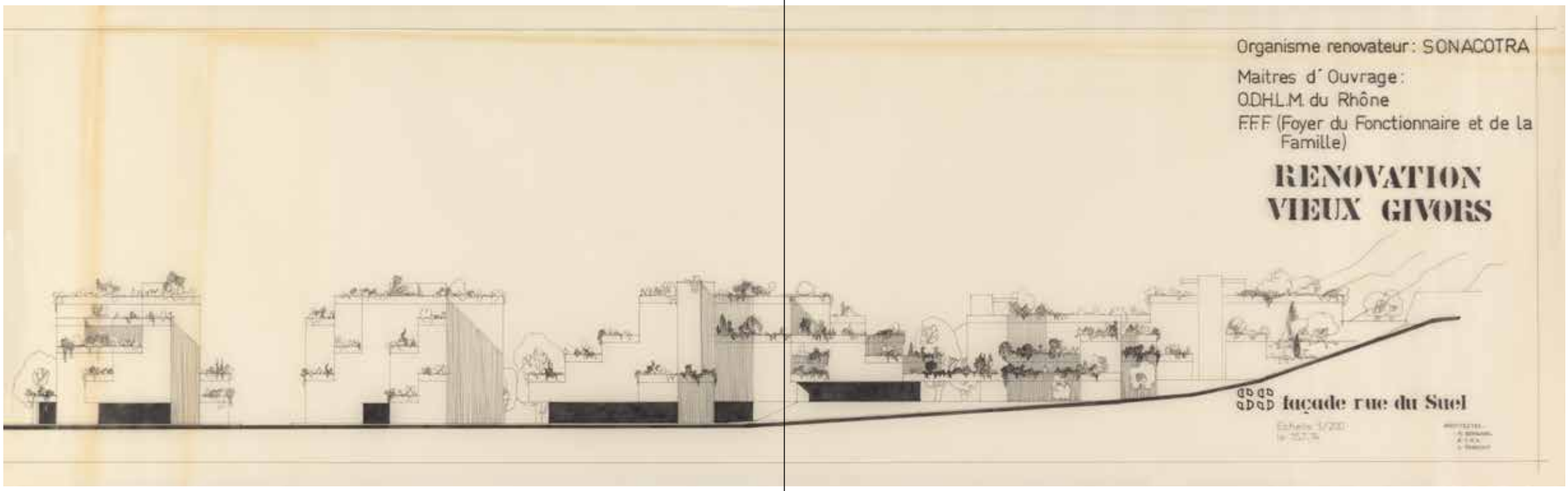
AM 1998-2-189, collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI

80

Plan-masse, feutres de couleur sur calque, 37.5×80 cm
תוכנית כללית, עטי לבד צבעוניים
על נייר פרגמנט, 37.5×80 ס"מ

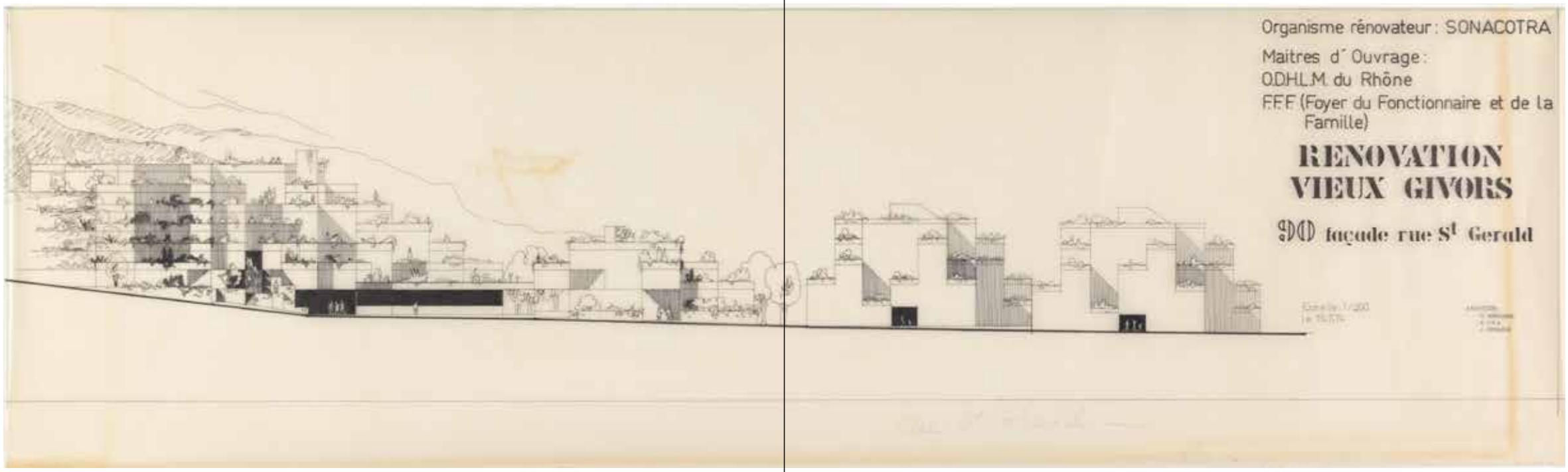
Don des enfants de Jean Renaudie (2009), AM 2009-2-204, collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI

81



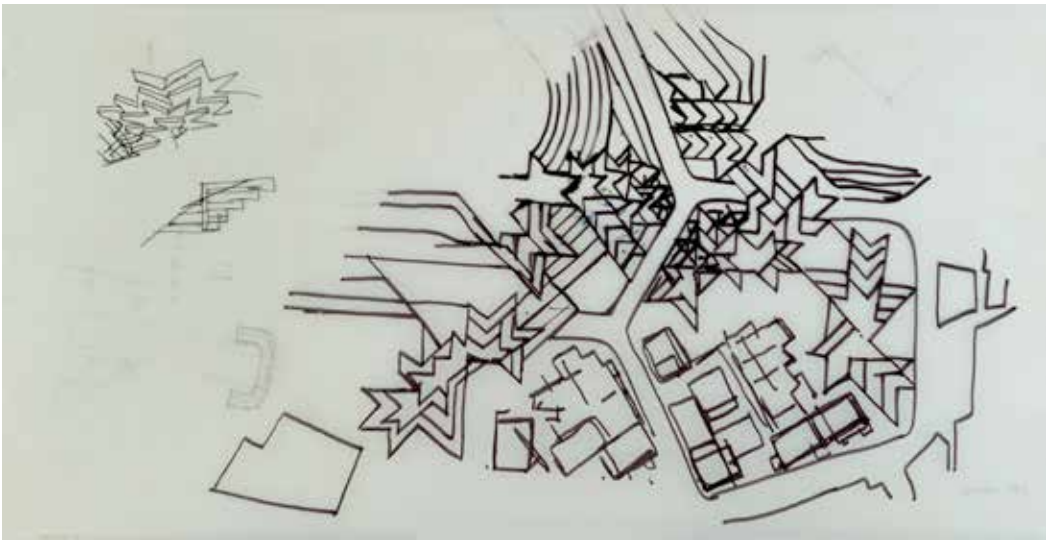
Façade rue du Suel, encre de Chine et graphite sur calque, 33×107.5 cm
תרשים חזית לכיוון רחוב סואל, דיות וגרפיט על נייר פרגמנט, 33×107.5 ס"מ

Don de Serge et Pu-Yi Renaudie (2017), AM 2017-2-85, collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI



Façade rue St Gerald, encre de Chine et graphite sur calque, 32×108 cm
תרשים חזית לכיוון רחוב סנט־ז'רלד, דיות וגרפיט על נייר פרגמנט, 32×108 ס"מ

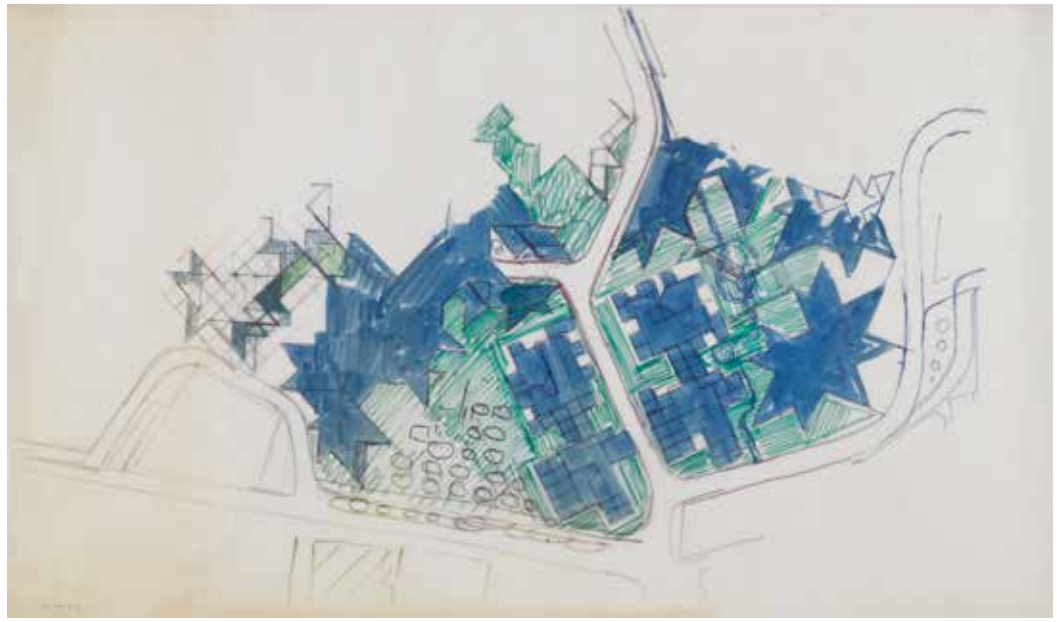
Don de Serge et Pu-Yi Renaudie (2017), AM 2017-2-84, collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI



88

Esquisse de plan masse avec croquis, feutre noir et mine de plomb sur calque, 37.5×74 cm
מתווה לתוכנית כללית, עט לבד שחור ועיפרון עופרת על נייר פרגמנט, 37.5×74 ס"מ

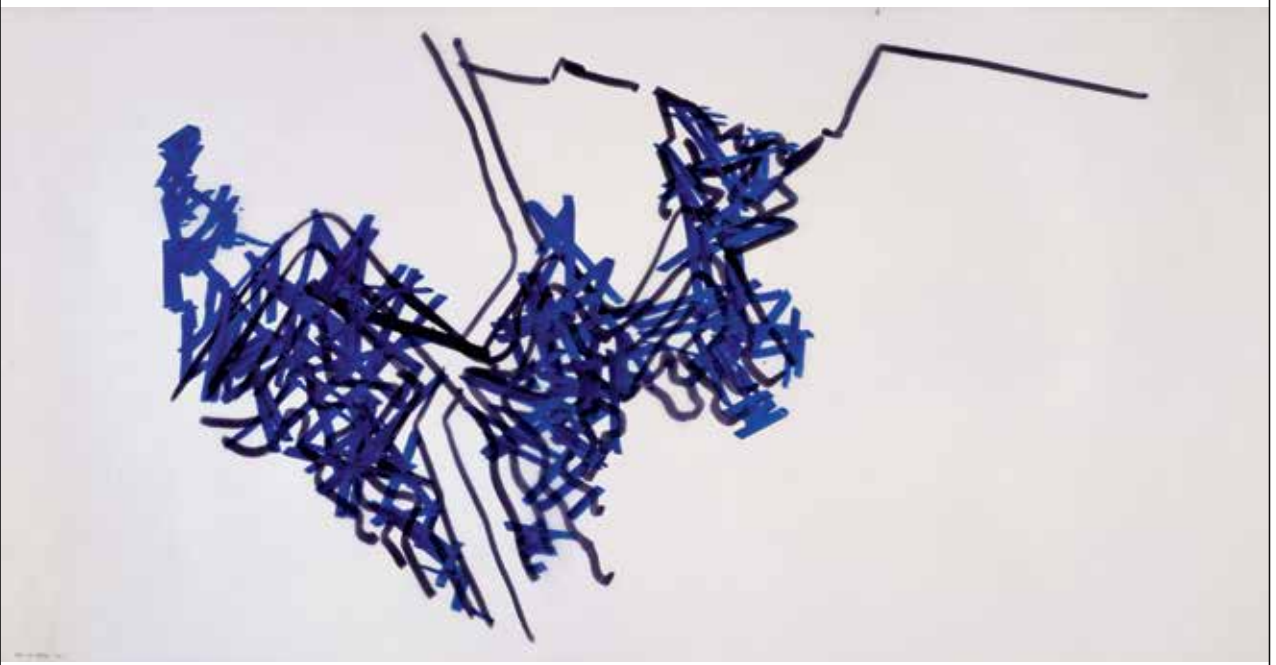
AM 1998-2-190, collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI



Plan-masse, feutres de couleur sur calque, 37.5×65.5 cm
מתווה לתוכנית כללית, עטי לבד צבעוניים על נייר פרגמנט, 37.5×65.5 ס"מ

Don des enfants de Jean Renaudie (2009), AM 2009-2-206, collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI

89



Esquisse de plan masse, feutre noir et bleu sur calque, 37.5×78.5 cm
מתווה לתוכנית כללית, עטי לבד צבעוניים על נייר פרגמנט, 37.5×78.5 ס"מ

AM 1998-2-187, collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI

התחדשות העיר העתיקה של ז'יבור, בנייני מגורים, מסחר ושירותים, 1973-81

ב־1958, לאחר שהשלים לימודי אדריכלות בבית הספר הלאומי הגבוה לאמנויות יפות בפריז, החל ז'אן רנודי את הקריירה שלו בסדנה של מונרוז' (Montrouge), שותפות של ארבעה אדריכלים בני אותו דור שפעלו יחד ברוח המעורבות החברתית. האדריכלות שלהם הושפעה מלה קורבוזייה, והבניינים שתכננו דיברו בשפת הברוטליזם. מחלוקות התגלעו בין השותפים סביב תחרות רעיונית שעסקה בשאלות של אורבניזם, וב־1968 הקים רנודי משרד עצמאי. עבודתו הראשונה היתה פרויקט סביבתי נרחב, בכמה שלבים (1970-75, 1979-83), להתחדשות המרכז העירוני של אחד מפרברי פריז, איוורי־סור־סן (Ivry–sur–Seine). הבניינים שתכנן נשתלו כגבעות מלאכותיות בינות למגדלים של רנה גיילהוסטט (Gailhoustet). בתוכנית, הגריד ישיר־הזווית כמו נמסך מאחורי יישום שיטתי של אלכסונים – ואילו בחתך, הזוויות הן ששולטות. החזיתות הברוטליסטיות מבטון חשוף זוכות למשקל־נגד בדמות אינספור מרפסות וטראסות פרטיות, שופעות צמחייה.

בז'יבור, הפרישה על צלע הגבעה מאפשרת את העֲמדת הבניינים כולם בגבול המרכז העתיק של העיר. רנודי משחזר את העיקרון שפיתח באיוורי, שכאן מתיישב היטב בסביבה הנופית: מאסת הבניינים, המשיקה למדרון, מדורגת באופן טבעי; הדירות פונות כולן אל עמק הרון; רשת שבילים להולכי רגל מערבבת את התנועה הציבורית עם דרכי הגישה הפרטיות; והצמחייה משתלבת להפליא בכל. על המורכבות והרבגוניות של המרחבים החיצוניים במתחם הדיור הציבורי הזה, עונים המגוון והעושר של חללי הפנים. פרקטיקת ה"שתל" העכשווית, בסיוע הגבעה שנוכסה להעֲמדת רקמה עירונית דחוסה ורציפה, מאפשרת לעיר לחדש את הקשר ההיסטורי עם עברה האורבני. בהשתלבותה באתר, ובקומפוזיציית הנוף המלאכותי שלה, הגבעה של ז'יבור מעלה על נס את יצירתו של ז'אן רנודי.

עוד יותר את המבחר השמור במוזיאון: מדובר באיסוף של יצירות מקוריות (שרטוטים, רישומים, דגמים) – וזאת תוך ציות למדדים האסתטיים של המוסד המסוים, המעדיף את המודרני והחדשני על פני ההיסטורי. יתרה מזו, הבחירה מותנית במצבן של העבודות וזמינוּתן, בתנאי הרכישה שלהן, וכמובן בהסכמת היוצרים או בעלי הזכויות. כל פריט באוסף הוא גם יחידה מתוך מכלול שלם, שתהליך גיבושו מבקש להעמיד רצף של פריטים משמעותיים המיטיבים לייצג את עבודת האדריכל. לבסוף, הבחירה מביאה בחשבון את נגישות המוצגים לקהל הרחב ולא למומחים בלבד. והתערוכה – גם היא עניין של בחירה: בחירה של נושא, של התקופה הכרונולוגית, של המוצגים המתאימים.

"דיור להמונים" היתה הסיסמה השלטת באירופה לאחר מלחמת העולם השנייה, כאשר באזורים רבים נדרשו בינוי מחודש בעקבות ההרס המאסיבי, שיקום מתחמים עתיקים של משכנות עוני, והעמדת קורת־גג לגלי העקורים. הבינוי המחודש, שהמחקר ההיסטורי מלמדנו כי התמהמה וארך זמן רב מן הצפוי, התפרשׂ על פני שני עשורים, שכן בתהליך השיקום תועדפו התשתיות הטכניות ואמצעי הייצור על פני המגורים. אך ברגע שהצליחו להתגבר על הצרכים הבוערים והאילוצים הכלכליים הוקלו קמעא, היו המגורים לליבת העיסוק האדריכלי. המגורים הרי נוגעים לכל אחד ואחת מאתנו, והמחשבה המושקעת בתכנונם מניבה פרקטיקות חלליות חדשות, זיקות חדשות לעיר ולסביבה, והגדרה מחודשת של יחסי המרחב הציבורי והמרחב הפרטי.

ארבע הדוגמאות (המאוחרות יחסית) המובאות כאן, ערוכות בזו אחר זו לאורך התקופה שבין 1959 ל־1988. הן לקוחות מארבע ארצות שונות, ומייצגות את הנעשה בהן בבחינת היוצא מן הכלל המעיד על הכלל: בניין T ברמת־הדר, חיפה (1959-64), של מוניו גיתאי־וינרויב ואל מנספלד; מתחם המגורים מונטה־אמיאטה (Monte Amiata, 1967-74), שתכנן קרלו אימונינו (Aymonino) ברובע גלאראטסה, מילאנו; בנייני הכוכב (1974-81) שיצר ז'אן רנודי (Renaudie) לפרויקט התחדשות העיר העתיקה של ז'יבור (Vieux–Givors); ומגורי "לה מקיניסטה" (La Maquinista, 1979-88) של משרד MBM (Mackay, Bohigas, Martorell) בברצלונה. מתוך המצאי שבאוסף האדריכלות של מרכז פומפידו, העדפנו אותם על פני פרויקטים אחרים, דוגמת "יחידת המגורים האופקית" (1950-54) של אדלברטו ליברה (Libera) ברומא, "גני רובין הוד" (1966-72) של אליסון ופיטר סמיתסון בלונדון, בנייני פסטר־מונפלזיר (Pasteur–Montplaisir, 1972-76) של ולדימין קאלוגין (Kalouguine) באנז'ה (Angers), ורבים אחרים. העדפנו יצירות המעוגנות בהקשר מקומי יותר, ומטעמים אלה בחרנו בפרויקט של אימונינו, איש "לה טנדנצה" האיטלקית – ולא במתחם המפורסם של הסמיתסונים, מציוני הדרך של הברוטליזם; וביכרנו את ה"כוכבים" של רנודי ואת "לה מקיניסטה", שיצאו להם מוניטין בארצות הדרום דווקא, על פני בנייניו של קאלוגין המוצגים כעת

במקביל במרכז פומפידו. מכנה משותף נוסף הצטרף לשאר השיקולים שהִנחו את הבחירה: מבטו של הצלם גבריאֶלֶה בזיליקו (Basilico), שנִשבה בקסמם של הבניינים וכשרונו חושף לעינינו את איכויותיהם הייחודיות.

מלבד תאריכי התכנון והביצוע של הבניינים הנבחרים, מה מבדיל ביניהם? בראש ובראשונה, העֲמדתם במרחב וההתייחסות לאתר. בניין T, שהוקם בחיפה על מדרון בתולי תלול שמעולם לא נבנה עליו דבר, ממוקם לא בפסגה ולא למרגלות הגבעה אלא ממש באמצע הדרך, נטוע בקרקע ונישא אל־על ברוב־רושם. גושי הבניינים של מונטה־אמיאטה, שניטעו בסביבה ריקה לא פחות, ערוכים בשורה בזה אחר זה – אך זאת לא כדי להעמיד חומה, אלא כדי להכריז על קיומם כמסגרת אוטונומית של חיים וזרימה פנימית בקנה־מידה אנושי. העיר ז'יבור השתרעה תמיד למרגלות מבצר החולש על מפגש הנהרות ז'ייה (Gier) ורון (Rhône) – אך בנייני הכוכב של רנודי כמו חפונים בצלע הגבעה ונושקים לה. במקרה של "לה מקיניסטה" – פרויקט זה לא נבנה בסביבה "ריקה" אלא נשתל בתוככי רקמה עירונית קיימת, והמשימה היתה ליצור בעבורו מרחב נשימה וצירי קומפוזיציה חדשים. ומה משותף לבניינים אלה? תשומת הלב הרבה שהוקדשה לתא הבסיס של המגורים עצמם, והיא ניכרת במצבור התוכניות והשרטוטים החוקרים את ארגון הדירות. במסמכים אלה של עבודת התכנון נוכל לזהות רציונליזציה עיקשת של החללים, תוך בחינה של מגוון ציוויים נורמטיביים ונסיונות להגדיל את החללים, כלפי פנים וכלפי חוץ כאחד, במרפסות ובטראסות. החיפוש הוביל לעיצוב של דירות מפולשות, הנהנות מהיתרונות של כמה כיווני אוויר, ושל דירות דופלקס. השימושים העתידיים הם שמניעים את המחשבה האדריכלית, תוך התחשבות בחיי הדיירים שמצאו בשיכונים אלה נוחות ורווחה, משופרים לאין ערוך בהשוואה לתנאי החיים הקודמים שלהם – עובדה שהבזים להם כיום נוטים לשכוח.

שמם של פרויקטים אלה מוּכּר ברחבי העולם והמוניטין שלהם לא קהה עם הזמן חרף, חסרונות אחדים שכבר נתנו עליהם את הדעת: הסללה בעייתית של דיירים, תחזוקה לקויה, פרוגרמה בקנה־מידה גדול מדי – כולם פגמים הנעוצים יותר בהקשר החברתי ולאו־דווקא בפרופורציות האדריכליות. ועדיין, עם כל החסרונות והיתרונות, המורשת הסביבתית שלהם – והשלכתה על כל מה שנבנה לימים בקרבתם – שנויה כיום במחלוקת. פולמוס זה ניטש גם במרתפי האוסף של מרכז פומפידו.

בנייני מגורים

אוליביה סנקלבר

העיסוק בבנייני מגורים משותפים, תוך המחשת הנושא בדוגמאות המלֻוות בטקסט, עשוי להיראות מוזר ואף לא רלוונטי, בוודאי מיושן. שהרי הדיון כיום – בחוגי האדריכלות ומעֵבר להם, בתיווך המדיה – נסוב בעיקר על טיפולוגיה, מעלה על נס מחוות יצירה ראוותניות, ומתנער משאלת המגורים בבחינת גחמת־עבר מן המאות הקודמות. ראו כמה מוזיאונים צצו להם בשני העשורים האחרונים בארבע כנפות תבל, לא־פעם בלי שיחזיקו בבעלותם אוספים – תנאי הכרחי לעצם הגדרתם כמוזיאונים (נוכל למצוא ביניהם, כמובן, בניינים ראויים לציון וחסרי חשיבות, מוצלחים ומפוספסים, חדשניים ובנאליים); וראו את גורדי השחקים המִתרבים בכל מקום וקובעים את כיוון ההתפתחות של מקצוע האדריכלות, בכוננם קטגוריה נפרדת הרותמת את המיומנות הטכנית ליצירת מפגן של חזיתות. החלל לעומת זאת, מושג מעורפל ובולע־כל, נזנח כליל כשמדובר במרחב הציבורי, ומצומצם לכלל קריקטורה של מכונת מגורים כשמדובר בחללי פְּנים, כמו חדרי מלון המדורגים על פי מדדי פופולריות בסקירות מקצועיות ובאתרי שיווק פרסומיים. בתקופה שבה אפילו האינדיווידואליזם נאמד בהכללות – מי שרוצה להיבדל מהשאר, להיראות מקורי או פרוע, מספיק שיהיה הכי גדול, או הכי יקר, עניין שכבר היה לשגרה המועצמת על־ידי הגלובליזציה. גם כאשר הדבר אינו נדרש כלל על־ידי הפרוגרמה, ואינו מתבקש מן ההקשר האורבני, התוצאה היא הילולה של מעטפות בניין ייחודיות, כל אחת שונה בתכלית מהאחרת, כאילו מראה הקנקן לבדו הוא שיקבע את ערכו ומעמדו של הבניין.

דומה כי רחקו הימים שבהם מיזמי מגורים הם שהובילו את מסלול ההתפתחות של האדריכלות, שהיתה אז במה למאבק בין המודרנה לקלאסיקה, מעבדה לתיעוש הבניין וסמל של קִדמה וחדשנות. נשכחו מלב שיכוני המגורים שבנה מישל דה־קלרק (de Klerk) באמסטרדם (1913-21), הבניינים הטוריים של אנרי סובאז׳ (Sauvage) בפריז (1923-25), הקריה המודרנית של ויקטור בורז׳ואה (Bourgeois) בבריסל (1922-25), רובעי פרנקפורט החדשים (1925-29) של ארנסט מאי (May), סימנסשטאדט (1929-30) של ולטר גרופיוס (Gropius) בברלין, או קרל־מרקס־הוף (1930) שבנה בווינה קרל אהן (Ehn), אדריכל העיר.

הפרויקטים המוצגים כאן נבחרו מתוך אוספי המרכז ליצירה תעשייתית במוזיאון הלאומי לאמנות מודרנית, מרכז פומפידו, פריז. אוסף הוא עניין של בחירה: בחירת היוצרים, ואז בחירת הפרויקטים על פי משקלם הסגולי או על פי יחסם לעבודות של אדריכלים קודמים, וכיוצא בזה. אילוצים נוספים מגבילים

מודעת ומכוונת לפיצול הקהילות מעמדה של אליטיזם מערבי. אפשר להניח שאם הגישה האדריכלית־תכנונית היתה גמישה יותר, והמתכננים היו יוצרים מערכות מבניות גמישות יותר, היה אפשר לארגן את החלל בצורה שונה – אבל השיכון הציבורי היה מערכת מושגית שמעֵבר לאובייקט האדריכלי המעוצב. העדר הדיאלוג בין מטרות התכנון לבין הצרכים החברתיים, הניב סביבות סתמיות הבנויות בנוקשות. תפיסת העיצוב הקלאסית לא קיבלה די חופש לשכלול העיצוב האדריכלי.

בראשית שנות ה־80 סימנה תופעת ״בנה ביתך״ כיוון חדש בהתפתחות המרקם הבנוי. בלחץ תושבים שלא מצאו פתרון אדריכלי נאות במסגרת השיכון הציבורי, רוכז מאמץ לניתוץ התפיסה הארגונית והאסתטית ששלטה בהנחות היסוד של השיכון. לא עוד שיכון שיעוצב על־ידי אדריכלים וינסה ליצור דפוסים משותפים של דיור – אלא מעטפת אדריכלית גמישה, שככל שתהיה אקלקטית יותר כך תהיה גם מקובלת יותר. אלא שפירוק הנחות היסוד המינימליסטיות של השיכון הציבורי יצר אדריכלות של קיטש קולקטיבי ופרטי, וזה המרחב האדריכלי והאורבני שבו אנחנו חיים כיום. ברוב המקרים לא נותר בסביבה קו אדריכלי קוהרנטי, ולא נותר לנו אלא לנהל את חיינו בסביבה מקוטעת וחסרת כל רציפות בנויה.

כמה מהתופעות הללו נראות לעין בצילום הקולנועי. ״שוֹט רציף״ (sequence shot) ארוך בתנועת מצלמה אחת מאפשר לצפות בסתירות האדריכליות של הסביבה הנקראת ישראל. לקולנוע יש יכולת לפרוש באופן ליניארי את הסתירות והצירופים האלה. תנועת המצלמה מעבירה ברצף אחד בממד הזמן את פרטי הסביבה שבה אנו מתקיימים. עדות זו נישאת בסרטים עלילתיים ובסרטים תיעודיים כאחד.

קולנוע הוא עדות הנרשמת בצלולויד, עדות שמשמרת עבורנו, בין השאר, את מקבץ הסתירות והשינויים ההיסטוריים בסביבה הבנויה שלנו. רק על מסך הקולנוע נוכל לחזות בנופים שנהרסו או באדריכלות מודרנית שכבר איננה ומתקיימת רק בקטלוגים של תצוגות, לאחר חיסול הזיכרון הישיר של המגע עם הסביבה הבנויה. הווידיאו או הצלולויד הופכים במקרים כאלה לתחנת המִמסר של הזיכרון.

פורסם במקור בקטלוג בניין הארץ: שיכונים בשנות ה־50, בעריכת מרים טוביה־בונה ומיכאל בונה (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, קו אדום, 1999), עמ׳ 25-32.

שוב ושוב נעשים בארץ נסיונות להעתיק מתכונת מסוימת של ערים אמריקאיות, הבנויות כסדרה של מרכזים מסחריים מרושתים בכבישי־על; אלא שמגמה זו עשויה לחסל את רזרבות הזיכרון האדריכלי של תקופות העבר. מדי פעם נעשה גם ניסיון למחוק במהירות כל שריד נון־קונפורמיסטי בנוף העירוני, אחד הגורמים להרס הרובעים הערביים בערים הגדולות. בערים כמו לוד, רמלה או חיפה, כל מבנה המזדקר ומזכיר שפעם התגוררו פה תושבים אחרים – מיועד להריסה.

ואדי־סאליב בחיפה הוא דוגמא מעניינת במיוחד: כאן היתה התאמה בין האדריכלות והתהליכים החברתיים. עולים מצפון־אפריקה, מרוקו ומאלג׳יריה, שוכנו בבתים פלסטיניים שהתפנו עם הבריחה והגירוש של ערביי הארץ, מצאו בהם צורות אדריכלות שלא היו זרות להם. אולי בזכות מערכת היחסים הזאת הצליחו הקבוצות שהתיישבו בחיפה באזור ואדי־סאליב לקיים בו ישות פוליטית אוטונומית, מחוץ לשליטתו של הממסד.

המרד הגדול של יוצאי צפון־אפריקה החל ב־1959 בוואדי־סאליב, עשר שנים בדיוק לאחר יישובם של העולים החדשים במקום. תגובת הממסד היתה הרס בתי השכונה בבולדוזרים. תצלומים מהתקופה מראים את ראש עיריית חיפה ועסקניה עומדים בגאווה ליד הבולדוזרים. להערכתי, ראש העיר או ״המפלגה״ הבינו שהחיבור בין יוצאי צפון־אפריקה ואדריכלות ים־תיכונית פלסטינית יוצר מרחב אוטונומי שיוצא משליטה. מערכת הצורות של האדריכלות הערבית בוואדי־סאליב יצרה אינטימיות מיוחדת שלא היה קל לשלוט בה. העובדה שמרד ואדי־סאליב פרץ דווקא בשכונה עם אדריכלות ים־תיכונית ולא ב״ערי פיתוח״ או בשכונות אחרות, מחזקת את ההשערה – וגם גרעיני ההתנגדות של ״הפנתרים השחורים״ שצמחו בשכונת מוסררה בירושלים. הפתרון היה להחריב את הבתים ולפזר את תושביהם בשיכונים שנבנו בשנות ה־60 וה־70. השיכונים החדשים שאליהם הועברו תושבי ואדי־סאליב לא היו דומים לשיכונים בני שלוש עד ארבע הקומות של שנות ה־50. היו אלה רבי־קומות על בטונדות, ששימשו כלי להומוגניזציה וטשטוש ההבדלים בין הקהילות השונות.

השיכון הציבורי הוא תחום קריטי, כי זה התחום שבו אדם מנסח מושגים באמצעות חלל אדריכלי ובונה מערכות יחסים בין התאים האנושיים האינטימיים ביותר שלו. מובן שלפעמים אפשר למצוא בתהליכי קליטת העלייה קשיחות ואטימות, ולעתים רשע, למשל בהפרדה בין ענפים שונים של אותן משפחות שנשלחו ליישוב במקומות שונים, או אי־התחשבות במערכות השבטיות שהביאו אתם העולים מארצות המזרח. אין צורך להיתמם או להאמין להיתממות של המנהיגים בתקופה הנדונה או לטענתם כי לא הבחינו בכך. הם נקטו פעולה

שבכסבה) והופך לשטח פריפריאלי חיצוני למבנה. תם עידן השטחים העירוניים הרציפים והחל עידן הבניין הבודד.

בשנות ה־30 וה־40 החל לפעול בארץ דור של אדריכלים (המכונים כאן ״אדריכלי באוהאוס״, למרות שרק שלושה מתוכם למדו בבית ספר הזה: אריה שרון, שמואל מסטצ׳קין ואבי, מוניו גיתאי־וינרויב), שביקשו לעצב את הדימוי האדריכלי המשותף של המדינה העתידית, וזאת לא כדימוי סנטימנטלי או נוסטלגי של ״אדריכלות יהודית״ אלא כחלק מהאדריכלות המודרנית האירופית, במסגרת השאיפה להקים כאן מדינה מודרנית עם מוסדות מודרניים. זו היתה תופעה מיוחדת במינה. היום, לעומת זאת, ניכר באדריכלות ניסיון לעצב בניינים עם כיפות במין ניסיון לייהד את האדריכלות – פירוש מקומי לאקלקטיות המוצהרת של הפוסט־מודרניזם.

בתקופה שלפני קום המדינה, מנהיגי היישוב עסקו בנושאים אידיאולוגיים־לאומיים אך נמנעו מהתערבות ישירה בתחומי התכנון והעיצוב. מצב נדיר זה איפשר למתכננים ולאדריכלים של שנות ה־30 וה־40 לעצב כאן דימוי קולקטיבי מודרני, בלי להידרש לאדריכלות שתהווה ייצוג ישיר של רצון המשטר. בן־גוריון הבין את הממד ההיסטורי של הפעולה האדריכלית־עיצובית, ועם הקמת המדינה מינה את גולדה מאיר לשרת העבודה, תפקיד רב־עוצמה בתקופה ההיא. גולדה מאיר מינתה את אריה שרון כראש אגף התכנון ואת מוניו וינרויב כראש המחלקה לאדריכלות. צוות זה של אדריכלים מודרניסטים הוזמן לעצב את תוכנית־האב של מדינת ישראל, בגישה שהושפעה מעקרונות התכנון הסוציאליסטי של לודוויג הילברסיימר ושל הנס מאייר, מנהל הבאוהאוס. במסגרת זו, השיכון הציבורי היה אחד מהכלים שבהם השתמשו מוסדות המדינה החדשה ליצירת מכנה משותף בין קבוצות המהגרים השונות שהגיעו לארץ.

חלק מהעולים בא ממחנות העקורים באירופה, חלקם מקהילות בצפון־אפריקה וחלקם מארצות אחרות ברחבי המזרח התיכון. המדינה קלטה מאסות עצומות של מהגרים במהירות גדולה. המטרה המוצהרת היתה למוסס את קווי המִתאר המייחדים כל עֵדה ועֵדה ולעצב ״אומה חדשה״. בן־גוריון פעל להקמת מערכות ריכוזיות שיזרזו את יצירת מבנה־העל של החברה הישראלית החדשה. הוא פעל בעת ובעונה אחת בתחומים שונים: הקמת כוח צבאי אחד – צה״ל – תוך פירוק ארגוני המחתרת הצבאיים; יצירת מערכת חינוך ממלכתית הומוגנית (עם חריג אחד, החינוך הדתי והחרדי); ושימוש בשיכון הציבורי האחיד והמונוטוני כדי לבקע את המסגרות ה״שבטיות״ שהביאו העולים מארצות המוצא ולתת דימוי חזותי ואדריכלי אחיד לסביבה הבנויה. ״כור ההיתוך״ הזה בא לעצב מכנה משותף למדינה. יחסנו היום לגישה זו, האם תפיסה זו היתה נכונה או שגויה – אלו שאלות הנתונות במחלוקת. לטוב או לרע, כולנו חיים בתוך תוצרי הלוואי של ההחלטות האלו ונדרשים לשוב ולעסוק בשאלת השיכון הציבורי.

שהתמחו בטכנולוגיה מסוימת ופעלו בדיאלוג ישיר עם צרכני הבניינים. עיצוב יחידות הדיור עצמן היה לכן תהליך רציף של התאמת המערכת האדריכלית לשינויים שחלו בתאים המשפחתיים והחברתיים.

במאה השנים האחרונות, לעומת זאת, פעלו אדריכלים כמעצבים בתכנון של שיכון ציבורי, אך זאת בלי שהוכנסו שינויים בניסוח ובהגדרה של תפקיד האדריכל ויחסו לצרכני המגורים. רוב האדריכלים, גם אם נדרשו להתמודד עם שינויים חברתיים, נצמדו לשיטות העיצוב הקיימות והפעילו בתכנון השיכון הציבורי שיקולים שהיו נכונים לתכנון הבית הבודד, הארמון הבודד או המונומנט הבודד. נושא בוער זה של דיור להמונים ומציאת פתרונות תכנוניים לצפיפות העירונית ההולכת וגדלה, נענה בהצעות כמו זו של לה קורבוזייה, שביקש להרוס את סביבת שאנז־אליזה בפריז ולבנות במקומה שדרות של מגדלי שיכונים. ישראל היא דוגמא בולטת לתופעה, שכן בה הוטל על האדריכל תפקיד רב־עוצמה של העֲמדת מגורים להמוני אדם במסגרת תכנון המדינה כולה, אך ברוב המקרים לא הוכנסו שינויים באסטרטגיה המושגית ובהגדרת אופן הפעולה של האדריכל.

בתחילת המאה, התשתית העירונית של רוב המרכזים הצפופים בארץ היתה מבוססת על "כסבות" מסוגים שונים – תבנית עירונית שאפשר עדיין לראות את שרידיה בשכם, בחברון, בירושלים, ביפו ובחיפה, ברבעים שלא נהרסו מאז (שאלת ההרס רלוונטית לעניין זה, ונדון בה בהמשך). ערים אוריינטליות עתיקות אלו התאפיינו ברציפות אורבנית ומבנית, שברוב המקרים יצרה מהלך מבוקר של מעבר מהמרחב הציבורי אל החלל הפרטי האינטימי. בדפוסים אורבניים אלה, הולך הרגל עבר מרחבה שהפרידה בין השטחים הבנויים, דרך סדרה של משטחי חיץ הדרגתיים, אל החדר או החלל האינטימי ביותר. לפעמים היה המעבר כרוך בטיפוס בגרם מדרגות או בדרך צרה, עד לחצר שדרכה נכנסים לחלל הפרטי, כעין סלון בתוך הבניין. מערך כזה שומר על מעבר הדרגתי ורציף בין השטח הציבורי לבין השטחים המצומצמים והאינטימים יותר.

עם כיבושה של הארץ ב־1917 על־ידי הבריטים, הוחלו על פלשתינה־א"י חוקי הבנייה הבריטיים, שהתפתחו בהקשר שונה לחלוטין באנגליה שאחרי המהפכה התעשייתית. באותה תקופה הונעו מפעלי הטקסטיל הרבים בפחם שיצר זיהום, ותכנון הערים חייב יצירת מרווחים בין הבניינים שיאפשרו איוורור נאות. על רקע זה הנהיגו הבריטים חלוקת מגרשים או פרצלציה בתחומי הערים שכבשו, שהביאה לפיצול הקרקע ליחידות קטנות. עוד נקבע שהבניינים ימוקמו, למשל, במרחק כשלושה מטרים מקו המגרש בחזית, כשני מטרים בצדדים וכארבעה מטרים בעורף, ותקנות אלו הטילו את דפוסיהן על צורת הקובייה של הבניינים שנבנו כאן הַחֵל בשנות ה־20. בפרצלציה חדשה זו, השטח הפנוי בין הבניינים אינו כלול עוד במסגרת המערכות המבניות (כמו בסדרת החצרות הפנימיות

אולפן סטרילית יותר; הבחירה בקריינות בגוף הסרט תשפיע על התוצאה הסופית, וכמובן המוזיקה; והעריכה תציע חלופות שונות לארגון הדימויים המצולמים. בקולנוע כזה נשמרת בידינו היכולת לפעול פעולה עיצובית רציפה גם בזמן הייצור עצמו; נשמרת היכולת לשקול שיקול מחודש לאורך תהליך ההכנה, הצילום והעריכה הסופית. היכולת להשפיע על החלטות התכנון הראשוניות נשמרת לכל אורכו של תהליך הביצוע.

האדריכל והשיכון הציבורי

באדריכלות בת־זמננו נעלמה כמעט לחלוטין היכולת שלנו לבחון ולהתאים מחדש את הבניין לסביבה האקולוגית, הטופוגרפית, או לקבוצת האנשים העתידים להשתמש בבניין, ומכך נובע חלק נכבד מהבעיות הגדולות של האדריכלות בתחומים החברתיים והאורבניים־אקולוגיים. נושא השיכון הציבורי לא מנותק מסוגיות אלו. אפשר להניח, למשל, מצב שבו אדריכל שעובד במשרד במרכז הארץ, נבחר לתכנן סדרה של שיכונים ציבוריים בערים הנקראות "פריפריאליות". אם זהו אדריכל בעל ניסיון, סביר להניח שתהיה במשרדו סדרה של תוכניות מוכנות מראש, שבהן יוכל להשתמש באופן סטנדרטי כל פעם שיתבקש לתכנן שיכון ציבורי בעיר זו או אחרת. העובדה שאותו שיכון יוקם בקרית־שמונה, עיר שבה יורדות הטמפרטורות בחורף לסביבות האפס, או בירוחם החמה, לא תבוא לידי ביטוי באדריכלות כזו, שפועלת לפי מפתח נוקשה וקבוע. ואמנם, רוב השיכונים הקיימים ברחבי הארץ דומים מאוד זה לזה.

משרדי האדריכלים השונים מייצרים סדרה חדגונית של שיכונים סטנדרטיים, שחוזרים על עצמם ומשכתבים אדריכלות אנונימית. זוהי אדריכלות לאדם הממוצע, אבל האדם הממוצע אינו אלא נתון סטטיסטי שלא קיים במציאות. סביבות בנויות כאלו מוכרות לנו בקריית־שמונה ובירוחם, בתל־אביב ובעזה, באתונה ובניו־דלהי. השאלות שמעלה האדריכלות הזאת בנושאי התאמת המבנים לסביבה הטופוגרפית והגיאוגרפית מצד אחד והסביבה אנושית מצד שני, מאפיינות את הבעייתיות של עיצוב הסביבה הבנויה במחציתה שנייה של המאה ה־20, והן שאלות אוניברסליות בעיקרן.

בהקשר זה ראוי להתייחס גם לשינוי שהחל בהגדרת תחום עיסוקו של האדריכל במאה השנים האחרונות, תהליך שצירף לעבודת האדריכלות משימות שלא היו שייכות לתחום לפני תקופתנו. עיקר העשייה האדריכלית היה נתון לעיצוב בניינים ייצוגיים, מונומנטים וארמונות למיניהם; לפעמים עסק האדריכל גם בתכנון סביבתי (למשל, הערים הפרעוניות הקדומות במצרים), ורק במקרים נדירים ביותר כללה העשייה האדריכלית תכנון של מגורים ציבוריים להמונים. תחום זה של בניית השיכון העממי היה נתון על פי רוב בידי בעלי מלאכה,

קולנוע ואדריכלות, נראטיב וצורה

עמוס גיתאי

הקולנוע והאדריכלות הם תחומים המשיקים זה לזה בנקודות רבות, ואפשר לומר שההכשרה שלי כאדריכל מסייעת לי בעשיית סרטים. את שני המדיומים אפשר לתאר כפעולת עיצוב שנקודת המוצא שלה מצויה בטקסטים. כשאדריכל ניגש לעצב בניין, הוא מקבל לידיו פרוגרמה המנסחת באופן מילולי את מספר החללים המבוקש, ולפעמים גם את מידות השטחים וכיוצא בזה. כשבמאי ניגש לביים סרט, הוא עושה זאת על בסיס תסריט, המתאר את הדמויות ומפרט את אתרי הצילום. בקולנוע תיעודי, נקודת המוצא היא רעיון קולנועי מבני, שגם הוא, בעיקרו, נתון מילולי. בשני המדיומים, התהליך האינטלקטואלי כרוך בתרגום של אלמנטים טקסטואליים לתבנית בעלת צורה ונפח תלת־ממדיים. זהו תהליך של הנחת משטחים חזותיים על צלולויד (קולנוע) או מיקום של נפחים בנויים במרחב (אדריכלות), כך שיש דמיון רב בין תהליכי העיצוב, האדריכלי והקולנועי.

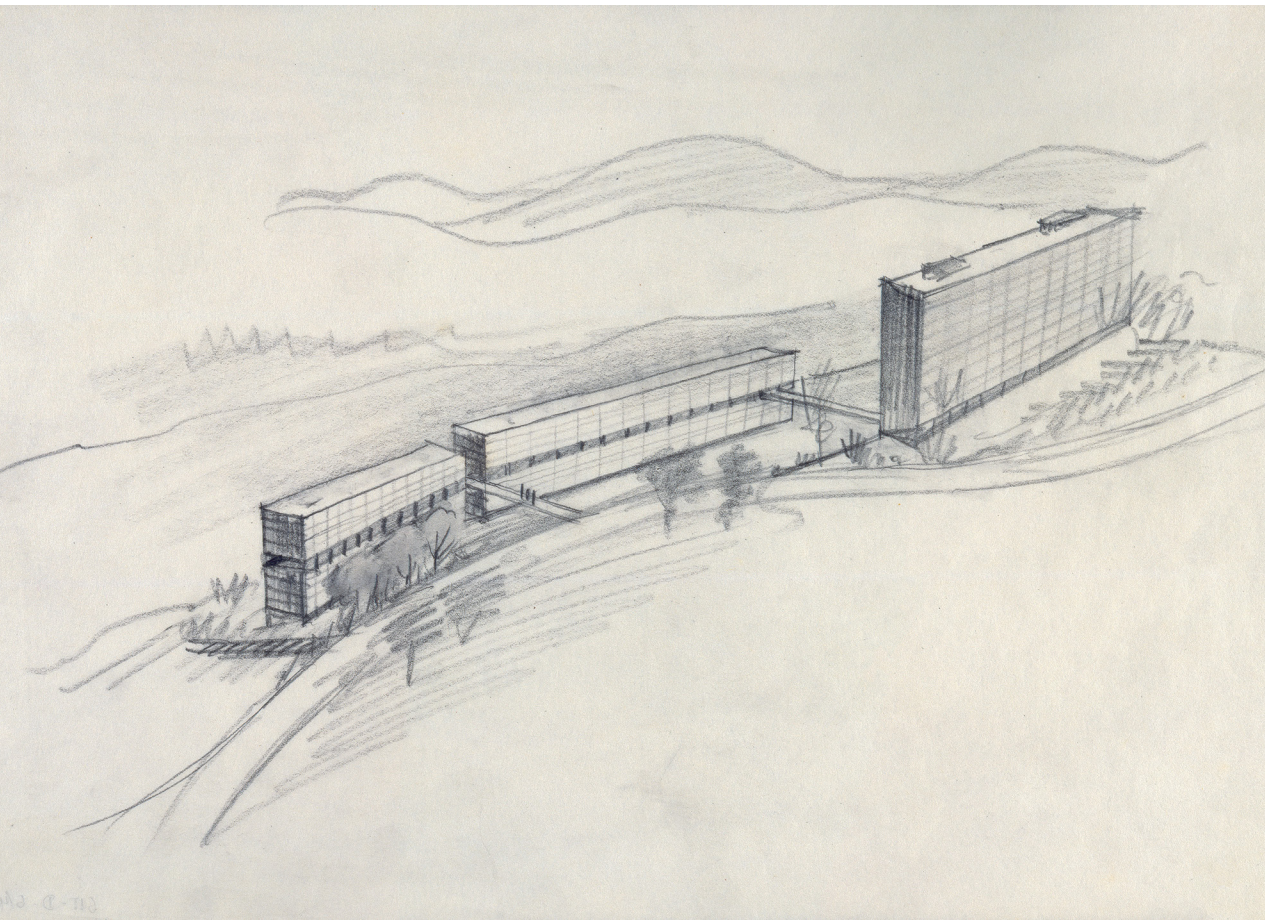
בשני המדיומים מזוהה גם אסטרטגיה דומה של הישרדות. האדריכל צריך לקיים דיאלוג עם מהנדסי הביוב ופקידי הרשויות ולשאוף לכך שתהליך התכנון לא יביא להרס הפרויקט. במאי הקולנוע צריך לעתים להתמודד עם מנהלים של רשתות שידור וועדות למיניהן, שלא פעם מבקשים להגדיל את נתח הפרסומות שישולבו בזמן שידור הסרט. האדריכל מבקש שהבניין בתכנונו ידמה בצורה כלשהי לרצונותיו ולרעיונות העיצוב הבסיסיים – וגם במקרה של הקולנוען כדאי שהאפרטצ׳יקים והפוליטרוקים למיניהם לא יחסלו את המשמעויות שהיו קיימות בנקודת המוצא, כך שתהליך הביצוע כרוך במאבקי הישרדות לא קלים.

אבל ישנם אזורים שבהם קיים שוני בולט בין תהליכי הייצור של האדריכלות ושל הקולנוע. האדריכלות העכשווית, זו המוכרת לנו מהמחצית השנייה של המאה ה־20, היא סוג של סימולציה נוקשה, כמעט שלמה, של הבניין בזמן תכנונו על שולחן השרטוט. הסימולציה הזאת, הקרויה תוכנית אדריכלית, לא משאירה מרווח לפרשנות ופיענוח מחודשים בזמן הביצוע, שהופך לתהליך מנוכר שאינו מאפשר הכנסת שינויים בתוכנית. לא פעם אפשר לזהות באי־ההתאמה של בניינים לתנאי הקרקע או לנתונים האורבניים המיוחדים לכל מקום ומקום, בעיה שנובעת מהנוקשות של תהליך ביצועו של התכנון האדריכלי.

לעומת זאת, קולנוע מסוג מסוים שמר על האיכויות הארטיזנליות שלו, על אלמנט המלאכה. משמעות העניין היא שבכל שלב משלבי העשייה מתאפשרת הכנסה של רצף שינויים המסייע בפיענוח התוכנית הראשונית של הסרט: הבחירה באופן צילום מסוים תשפיע על הסרט; שיטת התאורה תהווה פיענוח מסוג נוסף; וכך גם הקלטת הפסקול, אם יכלול רעשי רקע או שיידרש להקלטת

מגורים משותפים

עבודות מאוסף מרכז פומפידו



מוזיאון מוניו גיתאי וינרויב לאדריכלות
متحف مونيو جيتاي فاينرويب للهندسة المعمارية
The Munio Gitai Weinraub Architecture Museum

Centre Pompidou