

דייויד הארווי

א

בשני העשורים האחרונים הפך ה"פוסט-מודרניזם" למושג עמו יש להתגושש, ולשדה קרב של עמדות וכוחות פוליטיים כה מנוגדים, עד כי לא ניתן עוד להתעלם ממנו. "תרבותה של החברה הקפיטליסטית המתקדמת", הכריזו עורכי PRECIS 6, "עברה תמורה משמעותית ב'מבנה הרגש'".² סבורני כי רובנו נסכים עתה עם התבטאותו הזהירה יותר של אנדריאס הויסנס³ בנושא זה:

"מה שנראה במבט ראשון כצעקה האחרונה באופנה, כעסק פרסומי וכמפגן ריקני, הוא למעשה חלק מטרנספורמציה תרבותית המתרחשת באיטיות בחברות המערביות, שינוי במודעות שנראה כי המונח 'פוסט-מודרני' הוא ההולם אותו ביותר, לפחות לעת עתה. ניתן להתווכח על טבעה ועל עומקה של טרנספורמציה זו, אבל זוהי אכן טרנספורמציה. איני רוצה כי יובן מדבריי שחל שינוי-פרדיגמה גורף בסדרים התרבותיים, החברתיים והכלכליים; כל טענה מעין זו היא בפירוש מוגזמת. אבל חלה תמורה נראית לעין במודעות, בפרקטיקות ובתצורות השיח של מגזר חשוב בתרבותנו, אשר מבחינן בין מערכת פוסט-מודרנית של הנחות, חוויות וטענות לבין זו של התקופה הקודמת."

בתחום הארכיטקטורה, למשל, סופו הסמלי של המודרניזם והמעבר לפוסט-מודרניזם על-פי צ'ארלס ג'נקס⁴ הוא 3:32 אחר-הצהריים ב-15 ביולי 1972, הרגע בו הופל ה-Pruitt-Igoe⁵, פרויקט הדיור בסנט לואיס (גרסה עטורת פרסים ל"מכונת המגורים המודרניים"⁶ של לה קורבוזייה⁷), בשל היותו סביבה בלתי ראויה למגורים עבור בעלי ההכנסה הנמוכה שאכלסו אותו. לאחר מכן, רעיונותיהם של CIAM⁸, לה קורבוזייה ושאר מבשרי "המודרניזם העילי" פינו יותר ויותר דרך להסתערותן של אפשרויות מגוונות על קדמת הבמה, בייחוד אלה מביניהן שהוצגו בספרם המשפיע של רוברט ונטורי⁹, דניס סקוט בראון וסטיבן אייזנוור, "ללמוד מלאס וגאס" (שפורסם גם הוא ב-1972).¹⁰ כפי שניתן ללמוד מן הכותרת, מטרת ספר זה הייתה לעמוד על כך שארכיטקטים צריכים ללמוד יותר ממחקר

1. תרגום הפרקים השלישי והשישי מתוך David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Cambridge MA & Oxford UK 1990 מאנגלית: שירה סתיו. המתרגמת מודה לעידן לנדו על הערותיו המועילות, ולצבי אלחיני על הייעוץ באדריכלות. למעט מראי המקום, כל הערות השוליים הן מאת המתרגמת.

2. "The culture of fragments", PRECIS 6, (1987)

3. A. Huyssens, "Mapping the New German post-modern", Critique, 33 (1984), pp. 5-52 אנדריאס הויסנס הוא פרופסור לגרמנית באוניברסיטת קולומביה, ניו-יורק.

4. Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Rizzoli, New York 1977

5. מתחם מגורים שתכנן הארכיטקט מינורי יאמאסאקי (1912-1986). ב-1972 פוצצו מספר בלוקים במתחם, בשל רמת הפשיעה והוונדליזם הגבוהה ששררה בו, שיש שייחסו אותה למסדרונות הארוכים, לאנונימיות ולהיעדרם של שטחי בניינים המערכים את הפרטי בציבורי. ה-Pruitt-Igoe עוצב כסגנון מודרניסטי נורדי בניגוד לדעת התושבים בו, שחפצו במקום נרחב יותר לביטוי אישי. יאמאסאקי הוא גם מחנכנם של מגדולי התאומים במרכז הסחר העולמי בניו-יורק, אשר הופלו בספטמבר 2001.

6. הקמתם של בנייני "מכונת המגורים המודרניים" הייתה אות הפתיחה לאדריכלות המודרנית הבתרא-מלחמתית, אשר ניסתה למצוא פתרונות דיור וזלים ומחירים. המבנה

המרחבים הפופולריים והמקומיים (כגון אלה של הפרברים ושל סרטוני הפרסומת) מאשר מן הרדיפה אחר אידאלים מופשטים, תאורטיים ויבשים. הגיע הזמן, טענו הכותבים, לבנות למען אנשים ולא למען האדם. מגדלי הזכוכית, גושי הבטון ולוחות הפלדה, שהיו אמורים לכבוש כל מרחב עירוני מפרזי ועד טוקיו ומריו עד מונטריאול, בהוקיעם כל קישוט כפשע, כל אינדיבידואליזם כסנטימנטליות, כל רומנטיסיזם כקישוט, פינו בהדרגה את הדרך לבנייני רבי-קומות מקושטים, לחיקויים של כיכרות ימי-ביניימיות ושל כפרי דייגים, לשיכונים מעוצבים על-פי שטנץ או בסגנון מקומי, לבתי חרושת ולמחסני סחורות משופצים, ולמרחבים משוקמים מכל הסוגים, כל זאת במטרה לייצר סביבה אורבנית "מספקת" יותר. שאיפה זו הפכה כה פופולרית, עד כי אפילו הנסיך צ'ארלס¹¹ יצא במרץ נגד שגיאות השיקום האורבני לאחר המלחמה ונגד החורבן הנדל"ני אשר גרמו, לטענתו, להריסתה של לונדון, יותר מאשר מתקפות הלופטוופה (חיל האוויר הגרמני) במלחמת העולם השנייה.

בחוגי התכנון נוכל להבחין בהתפתחות דומה. מאמרו המשפיע של דוגלאס לי, "רקוויאם לדגמי תכנון בקנה מידה גדול"¹², הופיע בגיליון 1973 של ירחון המכון האמריקני למתכננים, וחזה נכונה את גוויעתם של מה שהיו בעיניו מאמצים עקרים בשנות השישים לפתח עבור אזורי המטרופולין דגמי תכנון מקיפים, אחידים ובקנה מידה גדול (רבים מהם תוכננו בכל ההקפדה שיכולה להעניק יצירת הדגמים המתמטית הממוחשבת). זמן קצר לאחר מכן, הגדיר הניירורק טיימס¹³ כ"מיינסטרים" את המתכננים הרדיקליים (שהושפעו מג'ין ג'ייקובס¹⁴), אשר פתחו במתקפה אלימה על חטאיו חסרי הלב של התכנון העירוני המודרניסטי בשנות השישים. כיום, הנורמה היא לחפש אסטרטגיות "פלורליסטיות" ו"אורגניות" התופסות את הפיתוח העירוני כ"קולאז" של מרחבים ועירובים נבדלים זה מזה, במקום לנסות וליצור תכניות גרנדיוזיות המבוססות על החלוקה הפונקציונלית לפעילויות שונות. כעת "עיר הקולאז" היא הנושא המרכזי, ומילת המפתח במילון המתכננים היא "החייאה עירונית", במקום "חידוש עירוני" המושמץ. "אל תעשו שום תכניות קטנות", כתב דניאל בורנס¹⁵ בגל הראשון של אופוריית התכנון המודרניסטית בסוף המאה התשע עשרה, ולכן יכול עכשיו פוסט-מודרניסט כמו אלדו רוסי¹⁶ להגיב ביתר צניעות: "אל מה, אם כן, יכולתי לשאוף באומנות? בפירוש אל דברים קטנים, משראית שההיסטוריה מונעת את אפשרות הגשמתם של הדברים הגדולים"¹⁷.

ניתן להבחין בתמורות מסוג זה במגוון רחב של תחומים. הרומן הפוסט-מודרני, טוען בראיין מקהייל¹⁸ מתאפיין בתמורה מדומיננטה אפיסטמולוגית לדומיננטה אונטולוגית. כוונתו בכך למעבר מן הפרספקטיבה אשר אפשרה למודרניסט להיות בעל השפעה רבה יותר על משמעותה של מציאות מורכבת, ועם זאת ייחודית, אל הבלטתן של

הראשון מסוג זה הוקם במרסיי ב-1952 וועד לפליטי מלחמה. זהו בניין בטון חשוף שנועד לתפקד כעיר בזעיר-אנפין, ולמעשה יצר את האב-טיפוס למגורי השיכונים אשר אוצנו ברחבי העולם לאחר מלחמת העולם השנייה, כמו גם בישראל.

7. כינויו של Charles-Édouard Jeanneret (1887-1966), אבי האדריכלות המודרנית והדמות המשפיעה ביותר על עיצובם ועל ניסוחם של חוקי האורבניזם המודרני.

8. Congrès International d'Architecture Moderne, התארגנות אוונגרדית של אדריכלים, שנסדה בשווייץ בשנת 1928 במטרה לקדם את המודרניזם הבינלאומי באדריכלות, והתפרקה ב-1960.

9. ונטורי נודע כמקטרגה החריף של האדריכלות המודרנית, וכמי שתקף את הסגנון הבינלאומי הפשוט וקרא למורכבות ארכיטקטונית, סתירה ורבי-משמעות. כתביו מספקים את הבסיס הרטורי לאדריכלות הפוסט-מודרנית הפופולרית. ידועה במיוחד אמרתו "less is a bore", אותה טבע כתגובת נגד לאמרה "less is more" של מיס ון דר רוהה (ראו הערה 22 להלן).

10. R. Venturi, D. Scott-Brown and S. Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Mass 1972.

11. הנסיך צ'ארלס התפרסם במאבקי באדריכלות המודרנית באנגליה החל בשנות השמונים. למעשה, הוא ממעצבו הראשי של השיח הפוסט-מודרניסטי באדריכלות האנגלית. ניתן לקשור זאת להיותו בן למסורת האצולה, אשר טיפחה את הקישויות וההידור בארכיטקטורה האנגלית, המנוגדים ברוחם לאסטיקה המודרניסטית.

12. D. Lee, "Requiem for large-scale planning models", *Journal of the American Institute of Planners*, 39 (1973), pp. 163-178.

13. *New-York Times*, 13/6/1976. 13

14. תאורטיקת אמריקנית משפיעה (1916-), אשר תקפה את עקרון האיזור (Zoning) של CIAM ושל לה קורבוזיה, בטענה כי יצירת האזורים בעיר מטעמי פונקציונליות הרסה למעשה את הערים. עקרון העיר וחזיונותה טמונים, לדעתה, בערבוב ובשילוב הפונקציות השונות, בקנה המידה האנושי ובאפשרות הגיון.
15. אדריכל ומתכנן ערים אמריקני (1846-1912). מאבות אסכולת שיקאגו באדריכלות, המזוהה עם הבנייה בבטון מוויין, שאפשרה את הקמתם של גורדי השחקים. לבורנס הייתה השפעה מכרעת על האורבניזם המודרני במחצית הראשונה של המאה העשרים.
16. אדריכל איטלקי פוסט-מודרניסט ותאורטיקן משפיע (1931-1997). מן הדמויות המובילות בתנועה הנאו-רציונליסטית האנטי-מודרנית.
17. A. Rossi, *Architecture and the City*, Cambridge, Mass 1982
18. B. McHale, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London 1987
19. J. Borges, *The chronicles of Bustos-Domecq*, Dutton, New York 1972
20. R. Bernstein (ed.), *Habermas and modernity*, Oxford 1985
- ברנסטיין הוא פרופסור לפילוסופיה בהאוורפורד קולג'.
21. *Baltimore Sun*, 9/9/1987.

שאלות הנוגעות לאפשרות קיומן יחד, התנגשותן זו בזו וחדירתן זו אל זו של מציאויות שונות במהותן. כתוצאה מכך התמוסס הגבול בין בדיון לבין מדע בדיוני, בעוד הדמויות הפוסט-מודרניסטיות נראות, לעתים קרובות, כמי שאינן בטוחות באיזה עולם הן נמצאות וכיצד עליהן לנהוג ביחס אליו. גם אם נצמצם את בעיית הפרספקטיבה לספרות האוטוביוגרפית, אומרת אחת מדמויותיו של חורחה לואיס בורחס,¹⁹ ניכנס אל המבוך: "מי אני? האני של היום מבולבל; של אתמול, נשכח; של מחר, בלתי צפוי?" סימני השאלה מספרים את כל הסיפור.

בשדה הפילוסופיה, התמזגותן של הפרגמטיזם האמריקני המחודש עם הגל הפוסט-מרקסיסטי והפוסט-סטרוקטורליסטי ששטף את פריז אחרי 1968, גרם למה שריצ'רד ברנסטיין²⁰ מכנה "זעם על ההומניזם ועל מורשת הנאורות". הדבר הגיע לכדי הוקעה נמרצת של החשיבה המופשטת ולסלידה עמוקה מכל פרויקט שביקש להעניק חרות אוניברסלית לאדם באמצעות כוחות הטכנולוגיה, המדע והתבונה. גם בהתכתשות זו, אפילו אדם כמו האפיפיור ג'ון פאולוס השני עמד לימינו של הפוסט-מודרניזם. האפיפיור "אינו תוקף את המרקסיזם או את החילוניות הליברלית משום שהם מרוחו של העתיד", אומר רוקו בטיליונה, תאולוג המקורב לאפיפיור, אלא משום ש"הפילוסופים של המאה העשרים איבדו את כוח משיכתם. זמנם עבר זה מכבר". המשבר המוסרי של תקופתנו הוא משבר במחשבת הנאורות. אמנם היא התירה לאדם לשחרר את עצמו "מן הקהילה ומן המסורת של ימי הביניים, בהם לא היה לו כל חופש אישי", אך עם זאת, הצהרת תנועת ההשכלה על "אני ללא אל" שללה לבסוף את עצמה, משום שבהיעדרה של האמת האלוהית, נותרה התבונה כאמצעי שאין לו שום מטרה רוחנית או מוסרית. אם התאוה והכוח הם "הערכים היחידים אשר אינם נזקקים לאורה של התבונה על מנת להתגלות", לא נותר לתבונה אלא להיעשות אמצעי לשעבד אחרים.²¹ מטרת המפעל התאולוגי הפוסט-מודרני היא לאשר מחדש את האמת האלוהית מבלי לזנוח את כוחות התבונה.

כאשר דמויות כה ידועות (ומתונות), כמו הנסיך צ'ארלס והאפיפיור ג'ון פאולוס השני, נוקטות ברטוריקה ובארגומנטציה פוסט-מודרניסטיות, אין מקום להסס לגבי היקפו של השינוי אשר התרחש ב"מבנה הרגש" בשנות השמונים. עם זאת, עדיין רב הבלבול בנוגע למהותו של "מבנה הרגש" החדש. ייתכן שהרגישות המודרניסטית עורערה, פורקה, נדחקה ונעקפה, אך יש רק וודאות מועטה לגבי לכידותן ומשמעותן של מערכות החשיבה שבאו להחליף רגישות זו. אי וודאות מעין זו מקשה על הניסיון להעריך, לפרש ולהסביר את התמורה, שעל התרחשותה מסכימים כולם.

האם, למשל, מייצג הפוסט-מודרניזם הפניית עורף רדיקלית למודרניזם, או שהוא פשוט מרד בתוך המודרניזם, כנגד צורה מסוימת של "מודרניזם

22. אדריכל גרמני (1886-1969), מאבות האדריכלות המודרנית במחצית הראשונה של המאה העשרים. מאמצע שנות הארבעים פעל בעיקר באמריקה. נודע באמרתו המפורסמת "less is more", בעיצוב המינימליסטי ובסטרוקטורות הזכוכית והפלדה של גורדי השחקים שלו.

A. Kroger and D. Cook, *The 23 postmodern scene: excremental culture and hyper-aesthetics*, Palgrave-macmillan, New-York 1986

I. Hassan, "The culture of 24 postmodernism", *Theory, Culture and Society*, 2 [3] (1985), pp. 119-132

עילי", אותו מייצגים, לדוגמה, הארכיטקטורה של לודוויג מיס ון דר רוהה²² והמשטחים הריקים של הציור האקספרסיוניסטי המינימליסטי המופשט? האם הפוסט-מודרניזם הוא סגנון (במקרה זה נוכל לאתר את שורשיו בדאדא ובניטשה ואפילו, כפי שמעדיפים אתרו קרוקר ודייוויד קוק,²³ ב"וידויים" של אוגוסטינוס מהמאה הרביעית), או שעלינו לבחון אותו כהלך רוח תקופתי (ובמקרה זה נברר האם החל בשנות החמישים, השישים או השבעים)? האם התנגדותו לכל סוגי עלילות-העל (בכלל זה מרקסיזם, פרוידיאניות, וכל תחומי מחשבת הנאורות) והתייחסותו הממוקדת ל"עולמות אחרים" ול"קולות אחרים" שהושקו מזה זמן רב (נשים, הומוסקסואלים, שחורים, עמי הקולוניות על ההיסטוריות שלהם) מקנות לו פוטנציאל מהפכני? או שמא הוא רק מסחור וביות של המודרניזם, ורדוקציה של שאיפותיו המפוקפקות ממילא של האחרון לפתח שוק אקלקטי שבו *laissez-faire*, "הכול הולך" ולפיכך, האם הוא חותר תחת הפוליטיקה הנארוקונסרבטיבית, או משתלב בה? והאם עלינו ליחס את עלייתו לאיזו הבניה מחודשת ורדיקלית של הקפיטליזם, לצמיחתה של חברה "פוסט-תעשייתית", ואפילו לראות בו את "האמנות של העידן האינפלציוני" או את "ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר" (כפי שהציעו צ'רלס ניומן ופרדריק ג'יימסון)?

סבורני כי נוכל להתחיל להתמודד עם שאלות אלה אם נתבונן בהבדלים הסכמתיים בין המודרניזם לפוסט-מודרניזם, כפי שהציג אותם איהאב חסן.²⁴ חסן מציב סדרה של אופוזיציות סגנוניות על מנת לחשוף את הדרכים בהן עשוי הפוסט-מודרניזם להצטייר כתגובה למודרני. אני אומר "עשוי" משום שאני חושב (וכך גם חסן) שזה מסוכן לתאר יחסים מורכבים כקוטביות פשוטה, כאשר מצבה האמיתי של הרגישות, "מבנה הרגש" הממשי בתקופה המודרנית כמו גם הפוסט-מודרנית, נעוץ, כמעט בוודאות, באופן בו מתקיימת סינתזה בין הניגודים הסגנוניים הללו. אף על פי כן, דומני כי הסכמה של חסן, הערוכה בטבלה, מעניקה לנו נקודת פתיחה שימושית.

סכמה זו, השואבת מתחומים כה מגוונים כבלשנות, אנתרופולוגיה, פילוסופיה, רטוריקה, מדעי המדינה ותאולוגיה, דורשת עיון רב. חסן ממחר להצביע על כך שהדיכוטומיות עצמן הן רעועות, דר-משמעיות. אך עדיין ניתן להפיק מכך תובנות לא מעטות לגבי ההבדלים האפשריים. למשל, מתכנני הערים המודרניסטים אכן נוטים לחפש "שליטה" על המטרופולין כ"טוטליות", כשהם מעצבים "צורה סגורה" במכוון, בעוד שהפוסט-מודרניסטים נוטים לראות את התהליך האורבני כבלתי נשלט וככאוטי, כזה שבו ה"אנרכיה" וה"מקרה" יכולים לשחק בסיטואציות "פתוחות" לחלוטין. מבקרי הספרות המודרניסטיים אכן נוטים לראות יצירות כדוגמאות של ז'אנר ולשפוט אותן על פי "הקוד השליטי" במסגרת "גבולות" הז'אנר, בעוד שבסגנון הפוסט-מודרני היצירה נראית פשוט

כ"טקסט", על ה"רטוריקה" וה"אידיולקט" הייחודיים לו, שעדיין ניתן עקרונית להשוותו לכל טקסט אחר מכל סוג שהוא. ייתכן שההשוואות של חסן הן קריקטורות, אך כמעט שאין זירה של פרקטיקה אינטלקטואלית עכשווית בה לא נוכל להבחין בפעולתן של כמה מהן. להלן אנסה להתייחס לכמה מהן בתשומת הלב הקפדנית שהן ראויות לה.

.25. שם, עמ' 123-124.

לוח 1: הבדלים סכמתיים בין מודרניזם לפוסט־מודרניזם²⁵

פוסט־מודרניזם	מודרניזם
פאראפיזיקה / דאדאיזם	רומנטיסיזם / סימבוליזם
אנטי־צורה (של מילת ברירה, פתוחה)	צורה (של מילת חיבור, סגורה)
משחק	תכלית
מקרה	תכנית
אנרכיה	היררכיה
אפיסת כוחות / דממה	שליטה / לוגוס
תהליך / מופע / אירוע	פריט אמנות / עבודה מוגמרת
השתתפות	מרחק
אִי־יצירה / דה־קונסטרוקציה / אנטיתזה	יצירה / טוטליזציה / סינתזה
היעדר	נוכחות
פיזור	מרכז
טקסט / אינטרטקסט	ז'אנר / גבול
רטוריקה	סמנטיקה
סינטגמה	פרדיגמה
פאראטקסיס (חיבור דקדוקי)	היפוטקסיס (שיעבוד דקדוקי)
מטונימיה	מטפורה
צירוף	בְּרִירָה
צמיחה לרוחב / משטח	שורש / עומק
נגד־אינטרפרטציה / כשל־קריאה	אינטרפרטציה / קריאה
מסמן	מסומן
של כתיבה (כתיבתי)	של קריאה (קריאתי)
אנטי־נרטיב / "סיפור קטן"	נרטיב / "סיפור גדול"
אידיולקט	קוד שליט
תשוקה	סימפטום
מוטאנט (שעבר מוטציה)	טיפוס
פולימורפי / אנדרוגיניוס	גניטלי / פאלי
סכיזופרניה	פרנויה
הבדל־הבדל / עקבות	מקור / גורם
רוח הקודש	האל־האב
אירוניה	מטפיזיקה
אי מוגדרות	מוגדרות
אימננטיות	נשגבות

אתחיל במה שנראה כתופעה המדהימה ביותר בפוסט־מודרניזם: קבלה מוחלטת של הארעיות, הפרגמנטציה, חוסר ההמשכיות והכאוס, אשר היוו רק מחצית ממושג המודרניזם של בודליר.²⁶ אבל הפוסט־מודרניזם מגיב למציאות זו באופן מאוד ייחודי. הוא לא מנסה להתעלות מעליה, לפעול נגדה או אפילו להגדיר את הגורמים "הנצחיים והקבועים" שבה. הפוסט־מודרניזם שוחה, אפילו מתפלש, בזרמי השינוי הפרגמנטריים והכאוטיים כאילו שזה כל מה שיש. מישל פוקו²⁷ מנחה אותנו, למשל, "לפתח פעולה, חשיבה ותשוקות על ידי התרבות, סמיכות ונקודות פירוד" ו"להעדיף את המפורש והמכופל, הבדל על פני אחידות, זרמים על פני שלמויות, הסדרים משתנים על פני מערכות. האמינו כי היצרני אינו קבוע, אלא נייד". כאשר הפוסט־מודרניזם מנסה בכל זאת להצדיק את עצמו על ידי הסתמכות על העבר, הוא פונה, לפיכך, כדרכו, אל אותו ענף במחשבה, ניטשה בעיקר, אשר מבליט את הכאוס העמוק שבחיים המודרניים ואת אי כניעותו למחשבה הרציונלית. בכל אופן, אין להבין מכך שהפוסט־מודרניזם הוא בפשטות גרסה של מודרניזם; כאשר רעיונות, שבתקופה אחת היו חבויים ונכפפים, הופכים בתקופה אחרת לברורים ולשולטים, יכולות להתרחש מהפכות אמיתיות במודעות. אף על פי כן, יש חשיבות להמשכיות במצבי הפרגמנטציה, הארעיות, אי הרציפות והשינוי הכאוטי במחשבה המודרניסטית והפוסט־מודרניסטית גם יחד. בהמשך אתייחס לכך בהרחבה.

לקבלתם של הפרגמנטציה ושל הארעיות באופן חיובי יש מכלול של השלכות, המתייחסות ישירות לאופוזיציות של חסן. ראשית, אנו מוצאים הוגים כמישל פוקו וז'אן פרנסואה ליוטאר התוקפים במפורש כל דעה הגורסת כי אפשר שישנו לשון־על, עלילת־על או תאוריית־על שבאמצעותן ניתן לקשור או לייצג את כל הדברים. אין זה אפשרי לנקוב בשמן של אמיתות אוניברסליות ונצחיות, אם הן בכלל קיימות. בגנותם את עלילות־העל כטוטליות וכגורפות (סכמות פרשניות רחבות כגון אלה שפרסו מרקס או פרויד), הם עומדים על ריבוי הקולות של מערכי ה"שיח־כוח" (פוקו) ושל "משחקי הלשון" (ליוטאר). ליוטאר, למעשה, מגדיר בפשטות את הפוסט־מודרני כ"ספקנות כלפי עלילות־על".

ראוי לשים לב לרעיונותיו של פוקו – בייחוד כפי שפותחו בכתביו המוקדמים – בעיקר משום שהיוו קרקע פורייה לאופן הטיעון הפוסט־מודרניסטי. היחסים בין כוח לידע הם התימה המרכזית בהם. אך פוקו²⁸ מפנה עורף להנחה כי הכוח ממוקם, בסופו של דבר, בתחומי המדינה, ומתנער מרעיון זה על מנת ש"ננהל אנליזה של כוח מל מטה עד למעלה, החל מן המנגנונים המזעריים, שלכל אחד מהם יש היסטוריה משלו, נתיב משלו, טכניקות וטקטיקות משלו, וכך נראה כיצד מנגנוני הכוח האלה היו – וממשיכים להיות – מושקעים, מיושבים, מנוצלים, מסובכים, מהופכים, מגורשים, מוארכי־ימים וכן הלאה, על ידי מנגנונים

26. הארווי מתייחס כאן לחיבורו של בודליר "צייר החיים המודרניים" (1863), הנזכר בפרק השני בספרו: "המודרניות היא הארעי, החולף, המקרי; היא מהווה מחצית מן האמנות, ואת המחצית האחרת מהווים הנצחי והקבוע".

M. Foucault, *The Foucault reader*, P. Rabinow (ed.), Random House, Harmondsworth 1984, p. 13

M. Foucault, *Power/Knowledge*, New York 1972, p. 159

הרבה יותר כלליים ועל ידי אופני שליטה גלובליים". בחינה קפדנית של הפוליטיקה בזעיר-אנפין של יחסי הכוח במקומות, בהקשרים ובמצבים חברתיים שונים מביאה אותו לקבוע כי יחסים אינטימיים מתקיימים בין מערכות הידע ("שיח"), אשר מקודדות את הטכניקות ואת הפרקטיקות לשימושן של השליטה והבקרה החברתיות בתוך הקשרים מתוחמים ומסוימים. בית הכלא, בית המשוגעים, בית החולים, האוניברסיטה, בית הספר, חדרו של הפסיכיאטר, הם כולם דוגמאות לאתרים בהם ארגון מפוזר ומועט של כוח הלך והתגבש באופן עצמאי ומנותק מכל אסטרטגיה שיטתית של שליטה מעמדית. מה שמתרחש בכל אחד מאתרים אלה אינו יכול להתבהר באמצעות פנייה אל איזו תאוריה כללית חובקת-כול. אכן, הדבר היחיד בסכמה של פוקו שאינו ניתן לצמצום הוא הגוף האנושי, מאחר שזהו ה"אתר" שבו נחקקים, בסופו של דבר, כל אופני הדיכוי. למרות שלפי חוות דעתו המהוללת של פוקו "לא קיימים יחסי כוח שאין בהם התנגדויות", בה בעת הוא גם עומד על כך שאף סכמה אוטופית אינה יכולה לחמוק מיחסי הידע-כוח בדרכים שאינן דכאניות. כאן הוא מדהד בדבריו את הפסימיזם של מקס וובר בנוגע למידת יכולתנו להימנע מ"כלוב הברזל" של הביורוקרטיה הדכאנית – הרציונליות הטכנית. ליתר דיוק, הוא מפרש את הדיכוי הסובייטי כתוצרה הבלתי נמנע של תאוריה אוטופית מהפכנית (המרקסיזם), אשר פנתה אל אותן טכניקות ומערכות ידע שהתקבעו כבר במערכת הקפיטליסטית, שאת מקומה ביקשה לתפוס. הדרך היחידה בה ניתן "לסלק את הפשיזם מראשינו" היא לחפש וליצור לשיח האנושי איכויות פתוחות, וכך להתערב באופן בו הידע מיוצר ונוסד באתרים מסוימים בהם שולט שיח-כוח מתוחם. עבודתו של פוקו עם הומוסקסואלים ועם אסירים לא נועדה להביא לרפורמות בפרקטיקות המדיניות, אלא הוקדשה לטיפוחה ולהגברתה של התנגדות מתוחמת למוסדות, לטכניקות ולשיח של הדיכוי המאורגן.

אין ספק שפוקו האמין כי רק באמצעות מתקפה רבת פנים וקולות על פרקטיקות הדיכוי המתוחמות ניתן להציב לקפיטליזם אתגר כולל, מבלי לשעתק מחדש את כל דיכויי המרובים. רעיונותיו הם מקור משיכה לתנועות החברתיות השונות שצצו במהלך שנות השישים (של פמיניסטיות, הומואים, קבוצות אתניות ודתיות, ריבונויות אזוריות, וכדומה) כמו גם לאלה אשר התפכחו מן הפרקטיקות של הקומוניזם ומן המדיניות של המפלגות הקומוניסטיות. אך באיזה אופן יוכלו המאבקים המתוחמים הללו להוות מתקפה פרוגרסיבית, יותר מאשר גרסיבית, על צורות הדיכוי והנצלנות הקפיטליסטיות המרכזיות – שאלה זו עדיין נותרת פתוחה, בייחוד לאור הדחייה המכוונת של כל תאוריה הוליסטית על הקפיטליזם. ככלל, מאבקים מתוחמים מן הסוג שנראה כי פוקו מעודד לא הצליחו לקרוא תגר על הקפיטליזם, אף כי פוקו עשוי להשיב על כך בטענה הקבילה, שרק מאבקים שכוונו לקרוא תגר על כל אופני השיח-כוח יכולים להביא לתוצאה כזו.

ליוטאר, מצדו, נוקט בטיעון דומה, אף כי על בסיס שונה. הוא נוטל את העיסוק המודרניסטי הרב בלשון ומקצין אותו עד כדי פיזור. בעוד ש"הקשר החברתי הוא לשוני", הוא טוען, "הוא אינו נארג בחוט אחד בלבד" אלא על ידי "מספר לא קבוע" של "משחקי לשון". כל אחד מאתנו חי "בצומת של רבים מהם" ואיננו מבססים בהכרח "צירופי לשון יציבים, ותכונותיהם של אלה מהם שאנו כן מבססים אינן בהכרח תקשורתיות". כתוצאה מכך, "נראה כי הסובייקט החברתי עצמו מתמוסס בתוך פיזור זה של משחקי לשון". מעניין כי ליוטאר משתמש כאן במטפורה המפורטת של לודוויג ויטגנשטיין²⁹ (חלוץ תאוריית משחקי הלשון) במטרה לשפוך אור על מצב הידע הפוסט-מודרני: "ניתן לראות את הלשון שלנו כעיר עתיקה: מבוך של רחובות וכיכרות קטנים, של בתים ישנים וחדשים ושל בתים עם תוספות בנייה מזמנים שונים; וכל זה מוקף בהמון רבעים חדשים עם רחובות ישרים ורגילים ובתים אחידים".

29. ויטגנשטיין (1889-1951) מתנגד לרעיון הפוזיטיביסטי הגורס כי השפה יכולה לשקף אמת אובייקטיבית באופן מוחלט ונהיר לכול. על פי תאוריית משחקי הלשון שלו, משמעות המילים אינה טמונה בשפה או במציאות שהיא משקפת, אלא באופן בו משתמשים הדוברים במילים אלה. תוקפן ומשמעותן של המילים מוקנים להן מכוח הקונבנציות של הקהילה הדוברת אותן.

"פירוקו של החברתי לכדי רשתות גמישות של משחקי לשון" מצביע על כך שכל אחד מאתנו עשוי להשתמש במערכת שונה למדי של קודים, בהתאם למצב שבו אנו נמצאים (בבית, בעבודה, בכנסיה, ברחוב או בפאב, באזכרה וכו'). בה במידה שליוטאר מסכים (כמו פוקו) כי "הידע הוא כוח הייצור העיקרי" בימים אלה, כך הבעיה היא בהגדרת מיקומו של כוח זה, המתפזר, ללא ספק, "בין עננים של יסודות נרטיביים" בתוך ההטרורגניות של משחקי הלשון. ליוטאר (שוב, כמו פוקו) מכיר באיכויותיהן הפוטנציאליות הפתוחות של שיחות רגילות, בהן יכולים הכללים לנטות ולסטות "על מנת לעודד את הגמישות הרבה ביותר של הביטוי". הוא מתייחס בהרחבה לסתירה המדומה שבין פתיחות זו לבין הקשיחיות שבאמצעותן קובעים המוסדות ("התחומים נעדרי השיח" של פוקו) מה קביל בגבולותיהם, ומה לא. בתחומי החוק, האקדמיה, המדע והממשל הביורוקרטי, השליטה הצבאית והפוליטית, הפוליטיקה האלקטורלית והכוח הקולקטיבי, קובעים כולם מה ניתן להיאמר וכיצד יש לאומרו באופנים בעלי ערך. אבל "המגבלות שהמוסד כופה על 'צעדיה' הפוטנציאליים של הלשון לעולם אינן מתמסדות אחת ולתמיד", הן עצמן מהוות "גם את האמצעים וגם את התוצאות הזמניות של אסטרטגיות הלשון, בתוך המוסד ומחוץ לו". לפיכך, אל לנו לעשות למוסדות רה"אייפקציה בטרם עת, אלא להבחין, ראשית, כיצד המופעים הנבדלים של משחקי הלשון יוצרים לשונות וכוחות ממסדיים. אם "ישנם הרבה משחקי לשון שונים – הטרורגניות של יסודות" עלינו גם להכיר בכך שהם יכולים להצמיח "רק מוסדות מטולאים – דטרמיניזם מקומי".

30. S. Fish, *Is there a text in the class? The authority of interpretive communities*. Cambridge, Mass 1980

"דטרמיניזם מקומי" מעין זה הובן בידי אחרים (למשל סטנלי פישי³⁰) כ"קהילות פרשניות" המורכבות מיצרנים כמו גם מצרכנים של סוגי ידע וטקסטים מסוימים, ופועלות לעתים קרובות בתוך הקשר מוסדי מסוים (כגון האוניברסיטה, המערכת המשפטית, הקבוצות הדתיות), בענפים

מסוימים של היצירה התרבותית (כגון ארכיטקטורה, ציור, תאטרון, מחול) או במרחבי קיום מסוימים (שכונות, אומות וכולי). בקהילות אלה, היחידים והקבוצות נתפסים כמי ששולטים יחדיו במה שהם רואים כידע בר-תוקף.

בה במידה שניתן לזהות את המקורות המרובים של הדיכוי בחברה ואת המוקדים המרובים של ההתנגדות לשליטה, כך גם נספג אופן חשיבה זה בפוליטיקה הרדיקלית, ואפילו יובא אל לבו של המרקסיזם עצמו. כך אנו מוצאים את סטנלי ארונוביץ טוען ב"משבר המטריאליזם ההיסטורי"³¹ כי "המאבקים הרבים, המקומיים, האוטונומיים, לשחרור, המתרחשים בעולם הפוסט-מודרני כולו, הופכים כל התגלמות של שיח שליט לבלתי לגיטימית לחלוטין"³². יש לי חשד שארונוביץ מתפתה כאן להיבט הליברלי ביותר, ולפיכך גם המושך ביותר, של המחשבה הפוסט-מודרנית – עניינה ב"אחרות". הויסנס³³ מבקר בחומרה את האימפריאליזם של המודרניות הנאורה, שהתיימרה לדבר בשםם של אחרים (עמי הקולוניות, שחורים ומיעוטים, קבוצות דתיות, נשים ומעמד הפועלים) בקול אחד. הכותרת עצמה לספרה של קרול גיליגן, "בקול שונה"³⁴ – חיבור פמיניסטי הקורא תגר על הדעה הקדומה הגברית שביסוד הצגת ההתפתחות המוסרית של האישיות כבעלת שלבים מקובעים – ממחישה את התקדמות מתקפת הנגד על היומרות הכוללניות הללו. הרעיון שלכל הקבוצות יש זכות לדבר בשם עצמן, בקולן שלהן, ושיש לקבל את הקול הזה כאותנטי וכלגיטימי, הוא מעיקריה של העמדה הפלורליסטית של הפוסט-מודרניזם. עבודתו של פוקו עם קבוצות השוליים, שנפלו בין הכיסאות, השפיעה על קבוצה שלמה של חוקרים, גם בתחומים שונים כמו קרימינולוגיה ואנתרופולוגיה, ליצור דרכים חדשות לשחזר ולייצג את קולם ואת ניסיונם של מושאי המחקר שלהם. הויסנס, מצדו, מדגיש את הפתח שניתן בפוסט-מודרניזם להבנת השוני והאחרות, כמו גם את הפוטנציאל המשחרר שהוא מציע לקבוצה שלמה של תנועות חברתיות חדשות (נשים, הומואים, שחורים, אקולוגים, ריבוניות אזוריות וכולי). אף שהן בהחלט תרמו לשינוי ב"מבנה הרגש", מסקרן הדבר שרוב התנועות ממין זה מעניקות תשומת לב זעומה לטיעונים הפוסט-מודרניסטיים, ומספר פמיניסטיות (למשל ננסי הרטסוק³⁵) אף עוינות להם.

בדרך מעניינת, ניתן לאתר את אותו עיסוק מרובה ב"אחרות" וב"עולמות אחרים" בסיפורת הפוסט-מודרניסטית. מקהילל, המדגיש את ריבוי העולמות המתקיימים זה לצד זה בסיפורת הפוסט-מודרניסטית, רואה במושג ה"טרטוטופיה" של פוקו דימוי הולם למה שסיפורת זו שואפת לתאר. בהטרטוטופיה מכוון פוקו לקיומם יחד של "מספר גדול של עולמות פרגמנטריים אפשריים" ב"מרחב בלתי אפשרי", או, בפשטות, למרחבים נעדרי מכנה משותף, המונחים זה בצד זה או זה על גבי זה. הדמויות שוב אינן מהרהרות כיצד לפתור או לחשוף את התעלומה המרכזית, אלא, לחילופין, נאלצות לשאול "איזה עולם הוא זה? מה יש לעשות בתוכו? על

S. Aronowitz, *The crisis of .31 historical materialism*, Praeger, New-York 1981 סטנלי ארונוביץ הוא סוציולוג אמריקני, הפעיל בתנועת הלייבור.

P. Bove, "The ineluctability .32 of difference: scientific pluralism and the critical intelligence", J. Arac (ed.), *Postmodernism and politics*, Manchester 1986, pp.3-25

.33 Huysens, הערה 3 לעיל.
C. Gilligan, *In a different .34 voice: psychological theory and women's development*, Cambridge, Mass 1982

N. Hartsock, "Rethinking .35 modernism: minority versus majority theories", *Cultural Critique*, 7 (1987), pp. 187-206

36. סרטו של אורסון וולס, 1941.

37. סרטו של דייוויד לינץ', 1986.

BB. Taylor, *Modernism, post-modernism, realism: a critical perspective for art*, Winchester 1987, p. 8

F. Pfeil, "Postmodernism as a structure of feeling", C. Nelson and L. Grossberg (eds.), *Marxism and the interpretation of culture*, Urbana, Ill. 1988

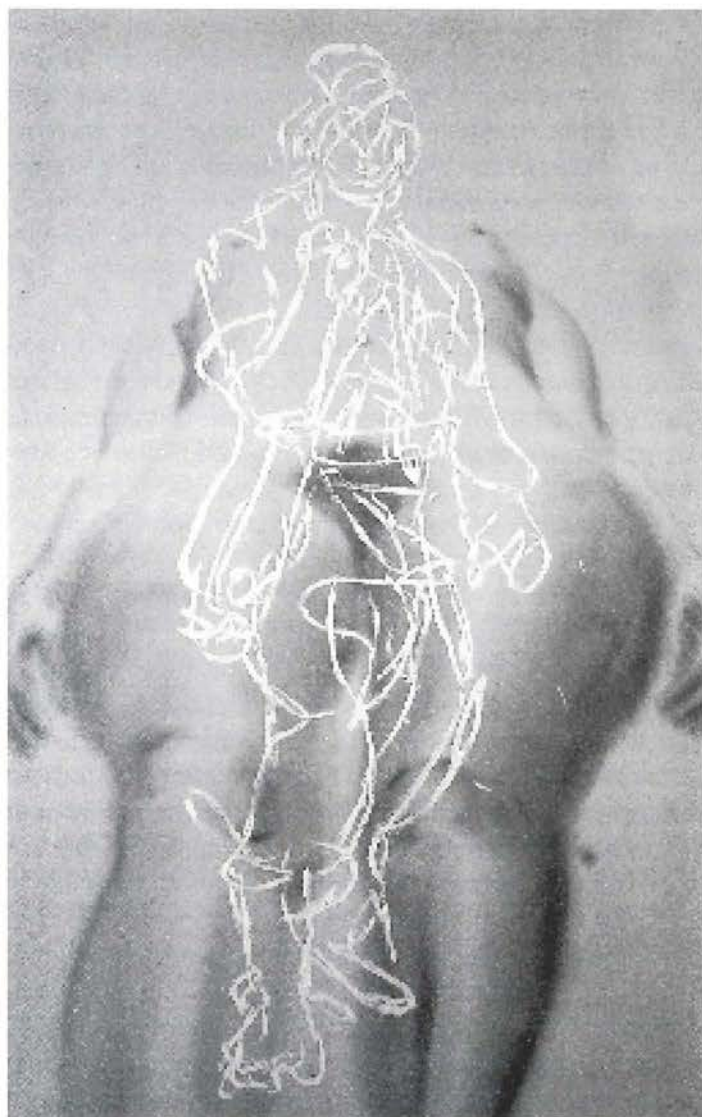
J. Lyotard, *The postmodern condition*, Manchester University Press, Manchester 1984

41. דניאל בל עוסק בעידן המידע ובהשפעתו על המבנה החברתי. כבר ב-1976, עם פרסום ספרו *The Coming of Post-industrial Society* הוא זהה את צמיחתו של עולם שונה, שיהיה מיוסד על כלכלה מידע במקום על כלכלה של מוצרים. לטענתו, החברה הפוסט-תעשייתית תביא לצמיחתו של Knowledge Class, ותתבסס על תלות גוברת במדע ככלי לשינוי טכני וחברתי; אלאן טורין עוסק במשבר אליו נקלעה התאוריה הסוציולוגית המטורית עם צמיחתן של החברות הפוסט-תעשייתיות, משום שהייתה מיוסדת על ארגון חברתי הולך ונעלם.

איזו מן ה"עצמויות" שלי לעשות זאת? בקולנוע ניתן להבחין באותה התמורה. בקלסיקה מודרניסטית כמו "האזרח קיין"³⁶, מבקש עיתונאי לפתור את תעלומת חייו ודמותו של קיין על ידי איסוף זיכרונות ונקודות מבט רבים מאנשים שהכירו אותו. בפורמט הפוסט-מודרניסטי יותר של הקולנוע בן זמננו, בסרט כמו "קטיפה כחולה"³⁷, מסתובבת הדמות המרכזית בין שני עולמות בלתי משתלבים – עולמה של עיירה טיפוסית קטנה באמריקה של שנות החמישים, על בית הספר התיכון ותרבות הדרגסטור שלה, והעולם התחתון הביזארי, האלים, טרוף המין, של הסמים, השיטיון והפרוורסיה המינית. נראה כי זה בלתי אפשרי ששני עולמות אלה יתקיימו באותו מרחב, והדמות המרכזית נעה ביניהם מבלי להיות בטוחה מהי המציאות האמיתית, עד ששני העולמות מתנגשים זה בזה בהתרה נוראה של העלילה. כך גם צייר פוסט-מודרניסטי כמו דייוויד סאלי נוטה "לצרף יחד בקולאז' חומרי מקור בלתי תואמים, כאלטרנטיבה לבחירה ביניהם"³⁸. פרד פֶּפֶייל³⁹ מרחיק לכת עד כדי תיאור כל השדה הפוסט-מודרניסטי כ"ייצוג מזוקק של עולם שלם של אחרות, אנטגוניסטי ורעבתן".

אבל קבלת הפרגמנטציה, הפלורליזם והאותנטיות של הקולות והעולמות האחרים יוצרת בעייתיות חמורה בתקשורת, ובאמצעים למימוש הכוח הנובע מן השליטה בה. רוב ההוגים הפוסט-מודרניסטיים מוקסמים מן האפשרויות החדשות לייצורם, חקירתם והעברתם של הידע ושל המידע. ליוטאר⁴⁰, למשל, נוטע את טיעונו באופן נחרץ בתוך ההקשר של טכנולוגיות התקשורת החדשות, ובהישענו על התזות של דניאל בל ושל אלאן טורין על המעבר לחברה פוסט-תעשייתית שיסודה במידע⁴¹, הוא מציב את עליית כוחה של המחשבה הפוסט-מודרנית בלבו של מה שהוא רואה כשינוי דרמטי, חברתי ופוליטי, בלשונות התקשורת של החברות הקפיטליסטיות המתקדמות. הוא בוחן את הטכנולוגיות החדשות של הייצור, ההפצה והשימוש בידע כ"כוח העיקרי של הייצור". מכל מקום, הבעייתיות נעוצה בכך שכעת ניתן לקודד את הידע בכל מיני דרכים, חלקן נגישות יותר מאחרות. בכתבי ליוטאר יש, לפיכך, יותר מרמז לכך שהמודרניזם השתנה, משום שתנאי התקשורת החברתיים והטכניים השתנו.

כמו כן, הפוסט-מודרניסטים נוטים להחזיק בתאוריה שונה למדי בנוגע למהותן של הלשון והתקשורת. אם המודרניסטים הניחו מראש שבין הדבר האמור (המסומן או "המסר") לבין האופן בו הוא נאמר (המסמן או "האמצעי") מתקיימים יחסים הדוקים הניתנים לזיהוי, הרי שהמחשבה הפוסט-סטרוקטורליסטית רואה אותם כ"נפרדים ושוב מתחברים בצירופים חדשים, ללא הרף". ה"דה-קונסטרוקציה" (תנועה שהחלה עם קריאתו של ז'ק דרידה במרטין היידגר בסוף שנות השישים) נכנסת לתמונה כתמריץ רב-עצמה לאופני החשיבה הפוסט-מודרניסטיים. הדה-קונסטרוקציה היא יותר אופן של "קריאת" טקסטים וחשיבה עליהם,



לוח 1.1: ההתנגשות בין עולמות אונטולוגיים שונים המונחים זה על גבי זה היא מאפיין מרכזי של האמנות הפוסט-מודרנית. *Houses as Tight* של דייוויד סאלי, 1980, ממחיש רעיון זה.

מאשר עמדה פילוסופית. המחברים משתמשים במילים או יוצרים טקסטים על בסיס כל המילים והטקסטים האחרים בהם נתקלו, וגם הקוראים מתייחסים לכך באותו האופן. כך נתפסים החיים התרבותיים כסדרה של טקסטים החוצים טקסטים אחרים ומייצרים טקסטים נוספים (כך גם הטקסט של מבקר הספרות, השואף להוציא מתחת ידיו יצירה ספרותית נוספת, שבה הטקסטים הנדונים מצטלבים בחופשיות עם טקסטים אחרים

שהשפיעו על אופן חשיבתו). למארג אינטרטקסטואלי זה יש חיים משלו. כל טקסט שאנו כותבים מוסר משמעויות שאליהן לא התכוונו או לא יכולנו להתכוון, והמילים שלנו אינן יכולות למסור את כוונתנו. יהיה זה חסר תועלת לנסות ולהשתלט על הטקסט, משום שהשזירה הבלתי פוסקת של הטקסטים והמשמעויות היא מעבר לשליטתנו. הלשון פועלת דרכנו. בזהותו זאת, מבקש הדחף הדה־קונסטרוקטיבי לחפש טקסט אחר בתוך הטקסט, למוסס טקסט אחד אל תוך משנהו, או לייצר טקסט אחד בתוך טקסט אחר.

דרידה תופס לפיכך את הקולאז' / מונטאז' כאופן העיקרי של השיח הפוסט־מודרני. ההטרוגוניות הטבועה בו (בציור, בכתיבה, בארכיטקטורה) מזרבת אותנו, נמעני הטקסט או הדימוי, "לייצר מובן שאינו יכול להיות חד־קולי או יציב". גם יצרניהם וגם צרכניהם של ה"טקסטים" (פריטי אמנות תרבותיים) משתתפים בייצור המובנים והמשמעויות (זו הסיבה להדגשתו של חסן את ה"תהליך", את ה"מופע", את ה"אירוע", ואת ה"השתתפות" שבסגנון הפוסט־מודרני). צמצום סמכותו של היצרן התרבותי יוצר את ההזדמנות להשתתפות עממית בערכים התרבותיים ולהגדרה דמוקרטית שלהם, אך במחיר מידה מסוימת של חוסר לכידות, או, בעייתי יותר, פגיעות למניפולציות של שוק ההמונים. היצרן התרבותי, בכל אופן, רק יוצר חומרי גלם (פרגמנטים ורכיבים), העומדים לרשותם של הצרכנים, שיצרפו מחדש את הרכיבים הללו בכל דרך בה יבחרו. כתוצאה מכך, מתבטל (מתפרק) כוחו של המחבר לאכוף משמעויות או להציע נרטיב רציף. כל רכיב מצוטט, אומר דרידה, "שובר את הרציפות או את הליניאריות של השיח, ובהכרח מוביל לקריאה כפולה: זו של הפרגמנט בהקשרו של הטקסט ממנו נלקח, וזו של הפרגמנט כפי שהוכלל בשלם חדש, בטוטליות נבדלת". הרציפות נתונה רק ב"עקבות" שמשאיר הפרגמנט במעברו מן הייצור אל הצריכה. כתוצאה מכך, כל האשליות על קיומן של מערכות ייצוג קשיחות מוטלות בספק.⁴²

H. Foster (ed.), *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Port Townsend, Washington 1983, p. 142

B. Ollman, *Alienation*. 43 Cambridge 1971

במסורת המודרניסטית יש יותר מאשר רמז לאופן מחשבה מעין זה (המתבטא ישירות בסוריאליזם, למשל), ומסוכן לראות את עלילות־העל של מסורת הנאורות כקשיחות וכיציבות יותר מכפי שהיו למעשה. כפי שהבחין ברטל אולמן,⁴³ מרקס פרס את מושגיו, הקשורים זה בזה, כך שמונחים כגון ערך, עבודה וכסף "נפרדים ושוב מתחברים בצירופים חדשים, ללא הרף", במאבק שסופו אינו ידוע, להגיע להסדר עם התהליך הכוללני־הגורף של הקפיטליזם. וולטר בנימין, אחד ההוגים המורכבים של המסורת המרקסיסטית, אף פעם לא התעלם מן ההיבט הטוטלי של הפרקטיקות שייסדו את הקפיטליזם, גם כאשר הביא את רעיון הקולאז' / מונטאז' לכדי שלמות, על מנת לנסות ולתפוס את היחסים הפרגמנטריים והרב־שכבתיים שבין הכלכלה, הפוליטיקה והתרבות. כך קובע גם ב' טיילור,⁴⁴ לאחר שהוא סוקר בקצרה את העדויות ההיסטוריות לשימוש

44. Taylor, הערה 38 לעיל, עמ' 53-65.

בקולאז' (במיוחד בידי פיקאסו), כי הוא רחוק מלהוות סמן הולם להבדל שבין הציור המודרניסטי והפוסט־מודרניסטי.

אבל, כפי שטוענים הפוסט־מודרניסטים, אם אין באפשרותנו לשאוף לייצוג מואחד של העולם, או לצייר אותו כטוטליות המכילה קשרים והבחנות, אלא כפרגמנטים הנעים ממקום למקום ללא הפסק, איך אנו אמורים לשאוף לפעול באופן עקיב ביחס לעולם? התשובה הפוסט־מודרניסטית הפשוטה היא שמאחר שהפעולה והייצוג העקיבים הם דכאניים או אשלייתיים (ועל כן נידונים למוסס ולהביס את עצמם), אל לנו אפילו לנסות ולעסוק באיזשהו פרויקט גלובלי. כך הופך הפרגמטיזם (מסוגו של ג'ון דיואי⁴⁵) לפילוסופיית הפעולה היחידה שהיא אפשרית. וכך אנו מוצאים את ריצ'רד רורטי⁴⁶ אחד הפילוסופים האמריקניים המרכזיים בתנועה הפוסט־מודרנית, פוטר כלאחר יד את "רצף הפילוסופים הקונוניים, מדקארט ועד ניטשה, כהסחת דעת מן ההיסטוריה של התכנון החברתי הממשי, שעשתה מתרבות צפון אמריקה בת זמננו את מה שהיא עכשיו, על כל הדרה וסכנותיה". ניתן להגות בפעולה או להחליט עליה רק בתחומיו של דטרמיניזם מקומי כלשהו, קהילה פרשנית כלשהי. כוונותיה המוצהרות ותוצאותיה הצפויות מראש של הפעולה מועדות לקרוס ברגע בו תצא מהתחומים המבודדים הללו, גם אם היא מובנת והגיונית כאשר היא עדיין בתוכם. בדומה לכך טוען גם ליוטאר⁴⁷ כי "קונצנזוס הפך להיות ערך מיושן ומפוקפק", ולמרבה ההפתעה מוסיף כי מכיוון ש"הצדק כערך הוא לא מיושן ולא מפוקפק" (זאת מבלי שיגלה לנו כיצד יכול הצדק להישאר כל כך אוניברסלי וחף ממגעם של משחקי הלשון המגוונים), אנחנו "חייבים להגיע לאידאה ולפרקטיקה של צדק, אשר אינם מותנים באלה של הקונצנזוס".

זהו בדיוק סוג הרלטיביזם והתבוסתנות שנגדו מנסה יורגן הברמס להיאבק בסנגוריה שלו על פרויקט הנאורות. הברמס מוכן בהחלט להודות במה שהוא מכנה "המימוש המושחת של התבונה בהיסטוריה" ובסכנות הנלוות להטלתה הפשטנית של עלילת־על כלשהי על יחסים ואירועים מורכבים, אך הוא גם עומד על כך ש"התאוריה יכולה לבטא תביעה לתבונה, תביעה אצילית ועם זאת עיקשת, לעולם לא דוממת ועם זאת מוגשמת רק לעתים נדירות, תביעה שאותה צריך לשמוע בפועל, בכל פעם ובכל מקום בהם יש צורך בפעולה קונצנזואלית". גם הברמס עוסק בשאלת הלשון, וב"התאוריה של הפעולה התקשורתית" הוא עומד על איכויותיה הדיאלוגיות של התקשורת האנושית בה, בהכרח, מכוונים הדובר והמאזין למשימת ההבנה ההדדית. מעבר לזה, טוען הברמס, קיימות התבטאויות מוסכמות ונורמטיביות, שמבססות את תפקידה של התבונה הכוללנית בחיי היומיום. זה מה שאפשר "לתבונה התקשורתית" לפעול "בהיסטוריה ככוח נוקם". עם זאת, מקטרגיו של הברמס רבים מסניגוריו.

45. פילוסוף אמריקני לחינוך (1859-1952). תאוריית הפרגמטיזם של דיואי גורסת כי אידאה יכולה להקביל למציאות ולהיתפס כאמת רק אם היא מלווה בפעולה אנושית השואפת למטרות אנושיות, כלומר, אם היא מובילה לפתרוננו של מצב פרובלמטי.
46. R. Rorty, "Habermas and Lyotard on postmodernity", Bernstein (ed.), *Habermas and modernity*, Oxford 1985, p. 173.
47. Lyotard, הערה 40 לעיל, עמ' 66.

F. Jameson, "Post-modernism, .48 or the cultural logic of late capitalism", *New Left Review*, (1984), pp. 53-92 146

T. Eagleton, "Awakening .49 from modernity", *Times Literary Supplement*, 20/2/1987
R. Deleuze and F. Guattari, .50 *Anti-Oedipus: capitalism and schizophrenia*, London 1984, p. 245

נראה כי הדיוקן שניסיתי לשרטט כאן עד עתה לפוסט־מודרניזם נשען לשם תקפותו על דרך מסוימת לחוות, לפרש ולהיות בעולם. הדבר מוביל אותנו אל מה שהוא, אולי, ההיבט הבעייתי ביותר של הפוסט־מודרניזם, עיסוקו הפסיכולוגי הרב באישיות, במוטיבציה ובהתנהגות. העיסוק המרובה בפרגמנטריות ובחוסר היציבות של הלשון והשיח מוליך ישירות לתפיסה מסוימת של האישיות. בתמציתה, תפיסה זו מתמקדת בסכיזופרניה (לא במובנה הקליני הצר, יש להדגיש) ולא בניכור ובפרנויה (ראו הסכמה של חסן). מחקרו של ג'יימסון⁴⁸ בנושא הזה מרשים. הוא משתמש בתיאורו של לאקאן את הסכיזופרניה כהפרעה לשונית, כהתפרקותה של שרשרת סימון המשמעויות אשר יוצרת משפט פשוט. כאשר שרשרת הסימון נקרעת, "מתקבלת הסכיזופרניה בדמות מצבור של מסמנים נפרדים ונטולי קשר ביניהם". אם הזהות האישית מתעצבת באמצעות "איחוד זמנים מסוים של העבר והעתיד עם ההווה שלפניי", ואם המשפטים נעים באותו המסלול, הרי שחוסר היכולת לאחד את העבר, ההווה והעתיד במשפט מבשר על חוסר יכולת דומה "לאחד את העבר, ההווה והעתיד של ההתנסות הביוגרפית או של חיי הנפש שלנו עצמנו". עניין זה הולם, כמובן, את עיסוקו הרב של הפוסט־מודרניזם במסמן במקום במסומן, בהשתתפות, במופע ובאירוע במקום באובייקט האמנות המוגמר והמהימן ובגילויים שעל פני השטח במקום בשורשים (ראו, שוב, הסכמה של חסן). הפועל היוצא של התפרקות זו של שרשרת הסימון הוא צמצומה של החוויה ל"סדרה של הווים טהורים ומנותקים בזמן". תפיסתו של דרידה את הלשון אינה מציעה משקל נגד, אלא חוברת לייצורו של אפקט סכיזופרני מסוים. מכאן מובן, אולי, מדוע אפיינו טרי איגלטון⁴⁹ ואיהאב חסן את הפריט האמנותי הפוסט־מודרניסטי הטיפוסי כסכיזופרני. ב"אנטי־אדיפוס" שלהם, האקספוזיציה המשועשעת כביכול, מניחים ז'יל דלז ופליקס גואטרי⁵⁰ כי בין הסכיזופרניה לבין הקפיטליזם מתקיימים יחסים אשר שולטים "ברמה העמוקה ביותר של אותה הכלכלה, אותו תהליך ייצור" ומסיקים כי "החברה שלנו מייצרת סכיזופרנים באותו האופן שבו היא מייצרת שמפו פרל או מכוניות פורד, ההבדל היחיד הוא בכך שהסכיזופרנים אינם למכירה".

לשליטתו של מוטיב זה במחשבה הפוסט־מודרניסטית מספר השלכות. אין ביכולתנו עוד לתפוס את היחיד כמנוכר במובן המרקסיסטי הקלסי, משום שניכור כזה מניח מראש תחושת עצמי לכידה ובלתי פרגמנטרית שכלפיה ניתן לחוש ניכור. רק במסגרתה של תחושת זהות עצמית ממורכזת יכול היחיד לערוך תכניות לאורך זמן, או להאמין ביכולתו ליצור עתיד טוב יותר באופן משמעותי מן ההווה ומן העבר. המודרניזם סבב ברובו סביב השאיפה לעתיד טוב יותר, גם אם מפח הנפש התמידי שהיה כרוך בשאיפה זו גרם לפרנויה. אך הפוסט־מודרניזם שולל, באופן טיפוסי, את האפשרות הזו, בהתמקדותו בנסיבות הסכיזופרניות שיצרו הפרגמנטציה וכל אותן אי יציבויות (כולל אלה של הלשון), המונעות מאתנו למצוא

אסטרטגיות ליצירתו של עתיד שונה מהותית, או אף לדמיין תמונה בהירה שלו. גם למודרניזם היו, כמובן, רגעים סכיזופרניים משלו – בעיקר כאשר ביקש לשלב בין מיתוס לבין מודרניות הרואית – וקיימת היסטוריה מספקת של "השחתת התבונה" ושל "מודרניזמים ראקציונריים" כדי להצביע על כך שבלב התנועה המודרניסטית תמיד נחבאו נסיבות סכיזופרניות, גם אם רובן הגדול נשאר כבוש פנימה. אף על פי כן, ישנן סיבות טובות להאמין כי באסתטיקה הפוסט-מודרנית "ניכורו של הסובייקט הוחלף בפרגמנטציה של הסובייקט".⁵¹ כפי שטען מרקס בתוקף, כדי ליצור עתיד טוב יותר יש צורך ביחיד המנוכר, אשר יחתור לפרויקט הנאורות בעיקשות ובעקבות הראויות. אם כן, אבדנו של הסובייקט המנוכר עלול למנוע את טיפוח המודעות המסוגלת לכונן עתידים חברתיים אלטרנטיביים.

F. Jameson, "The politics of .51 theory: ideological positions in the post-modernism debate", *New German Critique*, 33 (1984), p. 63

צמצומה של החוויה לכדי "סדרה של הווים טהורים ומנותקים בזמן" מצביע גם על כך ש"חויית ההווה נעשית רבת עצמה ומדהימה בחיוניותה וב'גשמיותה': הסכיזופרני חווה את העולם באינטנסיביות מועצמת, ובשלמו את מחיר הפגיעה העלומה והמדכאת, זוהר באנרגיה הזייתית".⁵² האינטנסיביות (של הנאה או של אימה) בה ניתן לחוות את הדימוי החזותי, את המופע ואת החיזיון, מתאפשרת רק בזכות הערכתם של אלה כהווים טהורים ומנותקים בזמן. אז מה זה משנה אם "העולם מאבד לרגע את עומקו ומאיים להפוך למעטה מבריק, לאשליה תלת-ממדית, למהומה של דימויים קולנועיים נטולי צפיפות?"⁵³ תכיפותם של האירועים ושל הסנסציות שבחיזיון (הפוליטי, המדעי, הצבאי, כמו גם הבידורי), הופכים לחומר ממנו מתגבשת המודעות.

.52 Jameson, הערה 48 לעיל, עמ' .120

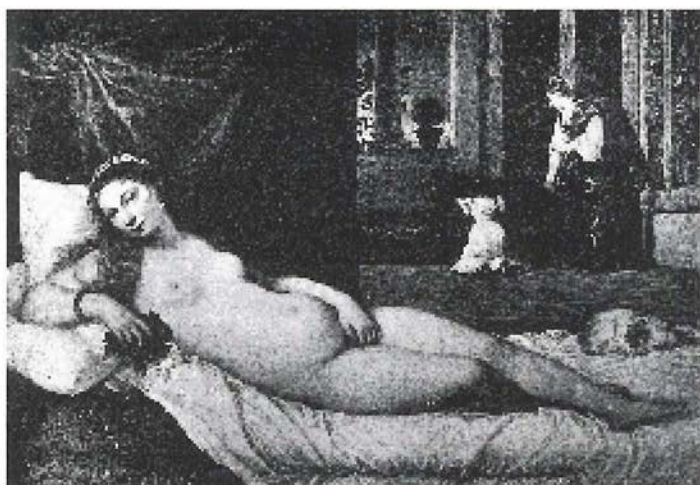
.53 שם.

התפרקות זו של סדר הזמנים מביאה גם לכך שהזמן יטופל באופן מיוחד. בהימנעותו מרעיון הקדמה, נוטש הפוסט-מודרניזם כל חוש של זיכרון ושל רציפות היסטוריים, ובמקביל מפתח יכולת יוצאת מן הכלל לבזוז את ההיסטוריה ולספוג אל תוכו כל מה שימצא בה, כהיבט של ההווה. הארכיטקטורה הפוסט-מודרניסטית, למשל, נוטלת מן העבר חתיכות ופיסות באופן אקלקטי, ובוחרת לערבב הכול יחדיו. דוגמה נוספת, הלקוחה מן הציור, מביא דוגלאס קרימפ.⁵⁴ "אולימפיה" של מאנה, אחד הציורים המשפיעים של התנועה המודרניסטית המוקדמת, עוצב על-פי "ונוס" של טיצ'יאן. אך אופן עיצובו סימן קרע מודע בין המודרניזם לבין המסורת, ואת מעורבותו הפעילה של האמן במעבר זה.⁵⁵

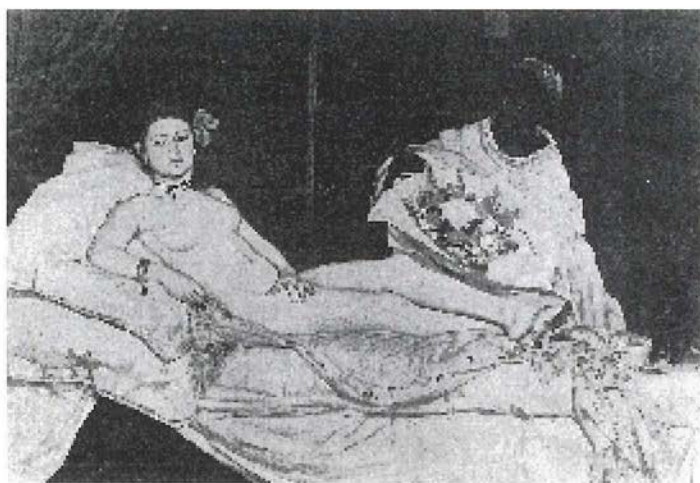
D. Crimp, "On the museum's .54 ruins", H. Foster (ed.), *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, Washington 1983, pp. 43-

56

T. J. Clark, *The painting of .55 modern life: Paris in the art of Manet and his followers*, Thames and Hudson, New York 1985



לוח 1.2: "ונוס מאורבינו" של טיצ'יאן העניקה את ההשראה ל"אולימפיה" של מאנה, 1863.



לוח 1.3: יצירתו החלוצית המודרניסטית של מאנה, "אולימפיה", מעבדת מחדש את רעיונותיו של טיצ'יאן.

בשנות השישים שילב ראושנברג, אחד מחלוצי התנועה הפוסט-מודרניסטית, בסדרת ציורים שלו, דימויים הלקוחים מ"ונוס מרוקבי" של ולאסקו ומ"ונוס בחדר הרחצה" של רובנס. אך הוא השתמש בדימויים אלה באופן שונה לחלוטין, ופשוט הקרין את המקור המצולם על משטח הכולל מרכיבים זרים (משאיות, הליקופטרים, מפתחות-רכב). היכן שמאנה יוצר (produces), ראושנברג רק משעתק (reproduces). מהלך זה, אומר קרימפ, "דורש מאתנו לחשוב על ראושנברג כעל פוסט-מודרניסט". יש כאן ויתור על ה"הילה" המודרניסטית של האמן כיוצר. "הבדיה של

הסובייקט היוצר מפנה את הדרך להחרמה הגלויה, לציטוט, לשאילה, לגיבוב ולחזרה על דימויים קיימים משכבר."



לוח 1.4: יצירתו החלוצית הפוסט-מודרניסטית של ראושנברג, "פרסימון" (1964), יוצרת קולאז' בין תמות, ובכללן העתקה ישירה מ"וונס בחדר הרחצה" של רובנס.

תמורה זו גולשת אל תוך כל התחומים האחרים, בהשתמעויות רבות כוח. לאחר התנדפותם של כל תחושות המשכיות ההיסטורית ושל הזיכרון, ולאחר דחייתן של עלילות העל, התפקיד היחיד שנשאר להיסטוריון, למשל, הוא להיעשות, כפי שטען פוקו בתוקף, ארכיאולוג של העבר, החושף את שרידיו, בדומה לבורחס בסיפורת שלו, ומניחם זה לצד זה, במוזיאון הידע המודרני. בהתקיפו את הרעיון כי הפילוסופיה יכולה לשאוף להגדרתה של איזו מסגרת חקירה אפיסטמולוגית קבועה, עומד אף רורטי⁵⁶ על כך שבקרב תרבות המורכבת מקופוניה של שיחות מצטלבות, תפקידו היחיד של הפילוסוף הוא "לגנות את הרעיון שיש

R. Rorty, *Philosophy and the mirror of nature*, Princeton, New-Jersey 1979, p. 371

צורך בהשקפה, תוך הימנעות מהשקפה בנוגע לצורך בהשקפות". אנו מתבשרים מפי הסופרים הפוסט-מודרניסטים כי "הטרופ המהותי של הסיפורת היא הטכניקה הדורשת את השעייתן של האמונה ושל חוסר האמונה גם יחד".⁵⁷ בפוסט-מודרניזם יש ניסיון פומבי מועט בלבד לתמוך בהמשכותם של ערכים, של אמונות, או אף של היעדר אמונות.

McHale, הערה 18 לעיל, עמ' 33-27.

אבדן זה של המשכיות היסטורית של ערכים ואמונות, יחד עם הרדוקציה של יצירת האמונות לכדי טקסט המדגיש את חוסר הרציפות ואת האלגוריה, יוצר בעיות ממינים שונים לשיפוט האסתטי והביקורתי. בשל הסיורב (וה"דה-קונסטרוקציה" האקטיבית) לכל התקנים המהימנים או הקבועים לכאורה של השיפוט האסתטי, יכול הפוסט-מודרניזם לשפוט את המראה רק על סמך השאלה עד כמה הוא מרהיב. רולאן בארת'⁵⁸ מציע גרסה מתוחכמת במיוחד של אסטרטגיה זו. הוא מבחין בין הנאה לבין "jouissance" (מונח שיש לתרגם, אולי, כ"אושר מנטלי ופיזי נשגב") ומציע לנו לחתור ולהגשים את האחרון, בעל האפקט האורגזמי יותר (שימו לב לקשר שנרקם בין מונח זה לבין תיאורו של ג'יימסון את הסכיזופניה) באמצעות אופן מסוים של מפגש עם פריטי אמונות תרבותיים הפזורים בנוף החברתי שלנו, שאחרת היו נותרים חסרי חיים. מאחר שרובנו איננו סכיזופרנים במובן הקליני, בארת' מגדיר עבורנו סוג של "פרקטיקה אצילית" המאפשרת לנו להשיג "jouissance" ולהשתמש בהתנסות זו כבסיס לשיפוטים אסתטיים וביקורתיים. פירושו של דבר, הזדהות עם פעולת הכתיבה (יצירה) במקום עם הקריאה (צריכה). מכל מקום, הויסנס'⁵⁹ שומר את האירוניה החריפה ביותר שלו לבארת', בטענתו כי הוא מייסד מחדש את אחת ההבחנות המודרניסטיות והבורגניות המיושנות ביותר: זו הגורסת כי "ישנן הנאות נמוכות יותר עבור האספסוף, כלומר תרבות ההמונים, וישנו nouvelle cuisine של הנאות מן הטקסט, "jouissance". הצגתה מחדש של ההבחנה בין טעם מעודן לבין טעם המוני נמנעת ממכלול הבעיות הכרוכות בהשפלתם האפשרית של תחומי התרבות המודרנית באמצעות הטמעתם בתרבות הפופ דרך הפופארט. "האימוץ האמריקני האופורי של ה- jouissance של בארת' מתבסס על ההתעלמות מבעיות אלה ועל ההתענגות, כמו היאפים של 1984, מן ההנאות של אנינות הטעם שבכתיבה ומן ההאדרה העצמית שבטקסטואליות". כפי שרומזים תיאוריו של ג'ונתן רבן ב"עיר רכה",⁶⁰ הדימוי בו משתמש הויסנס עשוי להיות הולם למדי.

R. Barthes, *The pleasure of the text*, New York 1975

Huysens, הערה 3 לעיל, עמ' 45-38.

J. Raban, *Soft city*, H. 60 Hamilton, London 1974

Jameson, הערות 48 ו-51 לעיל.

62. צלמת אמריקנית (1954-). שרמן משתמשת בצילום על מנת לקרוא תגר על הדימויים ועל המיתוסים של התרבות הפופולרית ושל תקשורת ההמונים. בצילומיה היא מכיימת את עצמה כדמות מסרטי קולנוע פופולריים ומצוירי מופת.

New-York Times, 17/7/1987. 63.

הפן האחר של אבדן תחושת הזמן ושל החיפוש אחר אימפקט מידי, הוא אבדן מקביל של עומק. ג'יימסון⁶¹ היה תקיף במיוחד בהתייחסו ל"היעדר העומק" במרבית הייצור התרבותי ב-זמננו, ולקיעבועו בנוגע למופעים, למשטחים ולאיימפקטים מידיים, הנטולים כל כוח עמידה לאורך זמן. לסדרת הדימויים בצילומיה של סינדי שרמן⁶² יש בדיוק אותן התכונות, וכפי שמציין צ'רלס ניומן בסקירתו את מצבו של הרומן האמריקני ב"ניו יורק טיימס":⁶³

"עובדה היא כי תחושת השליטה המופחתת, אברן האוטונומיה האישית וחוסר האונים הכללי, מעולם לא זוהו בספרותנו במיידיות כה רבה – הרמויות השטוחות ביותר, בתוך הנופים השטוחים ביותר, מדברות בסגנון הדיבור השטוח ביותר. נראה כי ההנחה היא שהאמריקני הוא מדבר סיבי עצום, שבו מצליחים בכל זאת מעט עשבים שוטים לקוניים לבצבץ בסדקים".

"היעדר עומק מתוכנן", כך מתאר ג'יימסון את הארכיטקטורה הפוסט-מודרנית, וקשה שלא לתת קרדיט למודעות זו כמוטיב המכריע ביותר בפוסט-מודרניזם, אותו מקזז רק ניסיונו של בארת' לעזור לנו להגיע אל רגע ה-*jouissance*. כמובן שתשומת הלב למשטחים הייתה תמיד חשובה בעיני המחשבה והפרקטיקה המודרניסטיות (במיוחד מאז הקוביסטים), אך היא תמיד לוותה בספק, דוגמת זה שהעלה רבן לגבי החיים האורבניים: כיצד נוכל לבנות ולייצג את המשטחים הללו ולדאוג להם בסימפטיה וברצינות הנחוצות, כך שאפשר יהיה לראות מבעד להם ולזהות משמעויות מהותיות? בקבלו את דין הפרגמנטציה והארעיות התהומיות, מסרב הפוסט-מודרניזם, על-פי רוב, להרהר בשאלה זו.

התמוטטותם של אופקי הזמן, והעיסוק המרובה במיידיות, התעוררו, בחלקם, בשל הדגש העכשווי על הייצור התרבותי של מאורעות, של מראות, של אירועים ושל דימויי מדיה. היצרנים התרבותיים למדו לחקור את האפשרויות הטמונות בטכנולוגיות החדשות, המדיה, ובסופו של דבר גם המולטימדיה, ולהשתמש בהן. בכל אופן, האיכויות בנות החלוף של החיים מודגשות, כתוצאה מכך, מחדש, ואפילו נחגגות. הן אף מאפשרות למרות התערבותו של בארת', קרבה מסוימת בין התרבות הפופולרית לבין מה שהובחן קודם לכן כ"תרבות עילית". ניסיונו של תנועות כמו הדאדא והסוריאליזם המוקדם, הקונסטרוקטיביזם והאקספרסיוניזם, להביא את האמנות אל הקהל כחלק בלתי נפרד מן התכנית המודרניסטית לשינוי חברתי, ביטא שאיפה להתקרבות שכזו, אף כי תמיד באופן יותר מהפכני. תנועות אוונגרדיות אלה היו חדורות אמונה במטרותיהן, והביעו אמון עצום בטכנולוגיות חדשות. גם אם צמצום הפער בין התרבות הפופולרית לבין הייצור התרבותי בזמננו נשען, במידה רבה, על טכנולוגיות התקשורת החדשות, נראה כי הוא נעדר כל דחף אוונגרדי או מהפכני, ומוביל רבים להאשים את הפוסט-מודרניזם בכניעה מוחלטת להגיון הצריכה, למסחור ולכוחות השוק.⁶⁴ מכל מקום, חלקו הגדול של הפוסט-מודרניזם כופר במודע בהילה ובאוונגרד, ומבקש לפתח אמצעי תקשורת וזירות תרבות הפתוחות לכול. אין זה מקרי ששרמן, למשל, משתמשת בצילום שהתנוחות בו מעלות בתודעה דימויי פופ כמו מסרטי סטילס.

H. Foster, *Recoding: art, .64 spectacle, cultural politics*. Port Townsend, Washington 1985

מכאן עולה השאלה הסבוכה ביותר בנוגע לתנועת הפוסט-מודרניזם, דהיינו

שאלת יחסיה עם תרבות חיי היומיום והשתלבותה בתוכה. למרות שעיקר הדיון בשאלה זו מתנהל במונחים המופשטים, ולכן פחות נגישים, בהם נאלצתי להשתמש כאן, הרי שישנן נקודות מגע רבות-מספור בין יצרני פריטי האמנות התרבותיים לבין הציבור ככלל: ארכיטקטורה, פרסום, אופנה, קולנוע, אירועי מולטימדיה מבוזמים, מופעי ראווה מפוארים, מסעות תעמולה פוליטית, כמו גם הטלוויזיה, הנוכחת בכול. ברם, אין זה תמיד ברור מיהו המשפיע ומיהו המושפע בתהליך זה.

ונטורי ועמיתיו⁶⁵ ממליצים שנלמד את האסתטיקה הארכיטקטונית שלנו מ"רצועת" לאס-וגאס או מן הפרברים הידועים לשמצה כמו לווטאון,⁶⁶ פשוט משום שאנשים, בבירור, אוהבים את הסביבות הללו. "אדם אינו חייב לתמוך בפוליטיקה של מגזר העובדים", הם טוענים, "על מנת לתמוך בזכותו של מעמד הביניים הממוצע לאסתטיקה ארכיטקטונית משלו, ואנו מוצאים שאסתטיקה מסוגו של לווטאון מוסכמת על רוב אנשי המעמד הזה, שחורים כלבנים, ליברלים כקונסרבטיבים". הם עומדים על כך שאין כל רע בסיפוק רצון האנשים, וונטורי עצמו אף צוטט ב"ניו-יורק טיימס",⁶⁷ במאמר בעל הכותרת ההולמת "מיקי מאוס מלמד את הארכיטקטים", אומר ש"דיסניוורלד קרוב לרצון האנשים יותר מאשר כל מה שהארכיטקטים נתנו להם אי פעם". דיסנילנד, הוא מצהיר, הוא "האוטופיה האמריקנית הסימבולית".

מכל מקום, יש מי שיראו בניצחון האסתטיקה של דיסנילנד על התרבות העילית עניין של הכרח ולא של בחירה. דניאל בל,⁶⁸ למשל, מתאר את הפוסט-מודרניזם כמיצוי של המודרניזם באמצעות מיסודם של הדחפים היצירתיים והמהפכניים בידי מה שהוא מכנה "ההמון התרבותי" (מיליוני האנשים העובדים במדיה המשודרת, בקולנוע, בתאטרון, באוניברסיטאות, בבתי ההוצאה לאור, בפרסום, בתעשיות התקשורת וכדומה, המעבדים את קליטתם של התוצרים התרבותיים הרציניים ומשפיעים עליה, והמיצרים את החומרים הפופולריים לקהל הרחב של תרבות ההמונים). התנוונות שליטתו של הטעם המעודן על הנטייה התרבותית בשנות השישים, ותפיסת מקומו על ידי הפופארט, תרבות הפופ, האופנה החולפת והטעם ההמוני, נראות כסממן של הדוניזם חסר דעת של הצריכה הקפיטליסטית.

איאן צ'יימברס⁶⁹ מפרש תהליך דומה לזה באופן שונה למדי. במהלך הפריחה הכלכלית המהירה שלאחר המלחמה מצאו בני הנוער של מעמד הפועלים בבריטניה די מזומנים בכיסיהם בכדי להשתתף בתרבות הצריכה הקפיטליסטית, ניצלו את האופנה באופן אקטיבי על מנת לפתח לעצמם זהויות ציבוריות, ואפילו הגדירו סוגי פופארט בעצמם, אל מול תעשיית אופנה שניסתה לכפות טעם באמצעות לחצי הפרסום והמדיה. ניתן לראות את הדמוקרטיזציה שחלה עקב כך במגוון של תת-תרבויות (מן הזכר המאצ'ו של שכונת העוני ועד לקמפוסים של הקולג') כפועל יוצא של מאבק

Ventury, Scott-Brown and Izenour, הערה 10 לעיל, עמ' 155.
 66. שכונת פרבר בהיקסוויל, ניו-יורק, שנבנתה בסוף שנות החמישים למען החיילים האמריקניים משוחררי מלחמת העולם השנייה. שכונה זו הייתה לפרדיגמה של "פרבר האוטומוביל" (Automobile Suburb), שכונות שהמגורים בהן הצריכו בעלות על כלי רכב.
 67. *New-York Times*, 22/10/1972.

D. Bell, *The cultural contradictions of capitalism*, Basic Books, New York 1978, p. 20

I. Chambers, *Popular culture: the metropolitan experience*, Routledge, London 1986; "Maps for the metropolis: a possible guide to the present", *Cultural Studies*, 1 (1987), pp. 1-22
 ציימברס הוא פרופסור בפקולטה לאמנויות באוניברסיטת נפולי, איטליה.

מלא חיים, אשר אפשר אפילו את קימום זכויותיהם של המקופחים יחסית לעצב את זהויותיהם אל מול המסחריות המאורגנת ורבת העצמה. התסיסות התרבותיות האורבניות שהחלו בראשית שנות השישים, ונמשכות עד עצם היום הזה, נעוצות, לדעת צ'יימברס, בבסיסה של התפנית הפוסט־מודרנית:

"הפוסט־מודרניזם, בכל צורה שהאינטלקטואליזציה שלו עשויה ללבוש, היה ביסודו צפוי בתרבויות המטרופולין של עשרים השנים האחרונות: במסמנים האלקטרוניים של הקולנוע, הטלוויזיה והווידאו, באולפני ההקלטה ובנגני התקליטים, באופנה ובסגנונות הנוער, בכל אותם צלילים, דימויים והיסטוריות שונות אשר מתערבים, משוחזרים ו'משורבטים' יחד מדי יום על המסך הענק המהווה את העיר העכשווית".

קשה גם שלא לייחס תפקיד עיצובי כלשהו לשגשוגו של השימוש בטלוויזיה. אחרי הכול, כעת ידוע כי האמריקני הממוצע צופה בטלוויזיה במשך למעלה משבע שעות ביום, והחזקתם של מכשירי טלוויזיה ווידאו (את האחרון ניתן למצוא כעת לפחות במחצית ממשקי הבית בארה"ב כולה) היא כה נפוצה ברחבי העולם הקפיטליסטי, עד כי חייבות להיות לכך כמה השפעות. למשל, ניתן לאתר את העניין הפוסט־מודרניסטי במשטחים בתוך הפורמט ההכרחי של דימויי הטלוויזיה. הטלוויזיה היא גם, כפי שמציין טיילור,⁷⁰ "המדיום התרבותי הראשון בהיסטוריה אשר מציג את ההישגים האמנותיים של העבר כקולאז' המועבר אל חדרי המגורים ואל אולפני המערב בזרם כמעט בלתי פוסק, בו תפורות יחד תופעות שוות בחשיבותן המתקיימות בו זמנית, בנפרד מן הגאוגרפיה ומן ההיסטוריה המהותית". יתר על כן, מדיום זה מניח שהצופה "חולק עמו את ראיית ההיסטוריה כמאגר בלתי נדלה של אירועים שווי ערך". אין זה מפתיע שחלה תמורה ביחסו של האמן אל ההיסטוריה (ההיסטוריצים הייחודי אותו הזכרנו קודם), ושבעידן הטלוויזיה ההמונית התפתחה זיקה לפני השטח במקום לשורשים, לקולאז' במקום ליצירה בעלת העומק, לדימויים המצוטטים והמגובבים במקום למשטחים המעובדים, לקריסת תחושת הזמן והמרחב במקום לפריט האמנות התרבותי היציב. כל אלה הם היבטים חיוניים של הפרקטיקה האמנותית במצב הפוסט־מודרני.

70. Taylor, הערה 38 לעיל, עמ' 103-105.

מכל מקום, אין הכרח להידרדר לכדי דטרמיניזם טכנולוגי פשטני מסוג "הטלוויזיה גורמת לפוסט־מודרניזם" על מנת להצביע על עצמתו של כוח זה בעיצוב התרבות כאורח חיים טוטלי. זאת משום שהטלוויזיה עצמה היא תוצר של הקפיטליזם המאוחר, וככזו, יש לראות אותה בתוך ההקשר של קידום תרבות הצריכה. תופעה זו מכוונת את תשומת לבנו לייצורם של צרכים ורצונות, לגיוס התשוקה והפנטזיה, למדיניות של הסחת דעת, המהווים חלק בלתי נפרד מן הלחץ לשרוד וליצור ביקוש

C. Newman, "The postmodern .72 aura: the act of fiction in an age of inflation", *Salmagundi*, 63-4 (1984), p. 9

בשווקי הצריכה, בכדי לשמור על רווחיותו של הייצור הקפיטליסטי. צ'רלס ניומן⁷¹ רואה את חלקה הגדול של האסתטיקה הפוסט־מודרניסטית כתגובה לגלי האינפלציה של הקפיטליזם המאוחר. לטענתו, "האינפלציה משפיעה על חילופי הרעיונות לא פחות מאשר על השווקים המסחריים". כך "אנו עדים למלחמה נמשכת שאין בה מנצחים, ולשינויי אופנה בלתי סדירים, לתצוגה סימולטנית של כל סגנונות העבר על גלגליהם האינסופיים, ולתפוצתן הבלתי פוסקת של אליטות אינטלקטואליות שונות ומנוגדות. כל אלה מסמנים את שלטונו של פולחן היצירתיות בכל תחומי ההתנהגות, את הפתיחות חסרת התקדים בחוסר השיפוטיות שבה לאמנות, ואת הסובלנות המסתכמת, בסופו של דבר, בשוויון נפש כלפי הכול". מבחינה זו, קובע ניומן, "הפרגמנטיזם המהוללת של האמנות שוב אינה מהווה בחירה אסתטית: היא רק היבט תרבותי של המרקם הכלכלי והחברתי".

יש בכך כדי להסביר את הדחף הפוסט־מודרניסטי להשתלב בתרבות הפופולרית באמצעות אותו סוג של התמסחרות גלויה, אפילו גסה, ממנו נטו המודרניסטים להימנע על ידי התנגדותם העמוקה לרעיון (אף כי לא לעובדת) מסחור תוצריהם. בכל אופן, יש המאמינים כי אפיסת הכוחות של המודרניזם העילי נובעת במפורש מקבלתו כאסתטיקה הפורמלית של הקפיטליזם התאגידי ושל הממשל הביורוקרטי. כך מייצג הפוסט־מודרניזם לא יותר מאשר שלוחה הגיונית של שליטת כוחות השוק על כל הטווח של הייצור התרבותי. קרימפ⁷² מתפרץ בסוגיה זו בזעם חריף:

"מה שראינו בשנים האחרונות אינו אלא השתלטות וירטואלית על האמנות בידי אינטרסים של תאגידים גדולים. יהיה התפקיד ששיחק ההון באמנות המודרניים אשר יהיה, התופעה הנוכחית היא חדשה, דווקא בשל היקפה. התאגידים הפכו לפטרוניה הגדולים של האמנות מכל בחינה שהיא. הם עורכים אוספים גדולים. הם מממנים את כל תערוכות המוזאוניום החשובות [...] בתי המכירות הפומביות הפכו למוסדות השאלה, בהעניקים משמעות חדשה לחלוטין לאמנות כעירבון. כל אלה משפיעים לא רק על האינפלציה בערכן של יצירות האמנות הוותיקות, אלא גם על הייצור האמנותי עצמו [...] (התאגידים) קונים הרבה ובזול, סומכים על כך שתהיה עלייה חדה בערכם של האמנים הצעירים [...] החזרה לציור ולפיסול ביציקה מסורתית היא חזרה אל הייצור המסחרי, ואני טוען כי בעוד שבאופן מסורתי מעמדה המסחרי של האמנות היה מעורפל, כעת הוא בהחלט בלתי משתמע לשני פנים".

צמיחתה של תרבות מוזיאונים (בבריטניה נפתח מוזיאון כל שלושה שבועות, וביפן נפתחו בחמש עשרה השנים האחרונות למעלה מחמש מאות) ושל "תעשיית ירושות" מתפתחת, אשר זינקה מעלה בראשית שנות

D. Crimp, "Art in the 80s: the .72 myth of autonomy", *PRECIS*, 6 (1987), p. 85
פרופסור ללימודי תרבות באוניברסיטת רוצ'סטר, עוסק רבות ביחסים שבין האמנות לבין המוסדות האוספים, מייניים ומציגים אותה, תוך הבעת ביקורת חריפה על מדיניותם של המוזאוניום בני זמננו.

השבעים, הוסיפה פיתול פופוליסטי נוסף (אף כי הפעם הוא מאוד מאפיין את המעמד הבינוני) להתמסחרותם של סדרי התרבות וההיסטוריה. "הפוסט־מודרניזם ותעשיית הירושות קשורים זה לזה", אומר רוברט יואיסון,⁷³ מאחר ש"שניהם זוממים ליצור מסך רדוד אשר יחצוץ בין ההיסטוריה שלנו לבין חיינו הנוכחיים". ההיסטוריה הופכת ל"יצירה עכשווית, יותר דרמה של תלבושות וגילומים מחודשים מאשר שיח ביקורתי. אנו נידונים לחפש את ההיסטוריה בדמותם של דימויי הפופ והסימולאכרה שיצרנו אנו להיסטוריה זו, בעוד היא עצמה נשארת תמיד מחוץ להישג ידנו", הוא קובע בצטטו את ג'יימסון. שוב אין הבית נתפס ככלי, אלא כ"ענתיקה לגור בה".

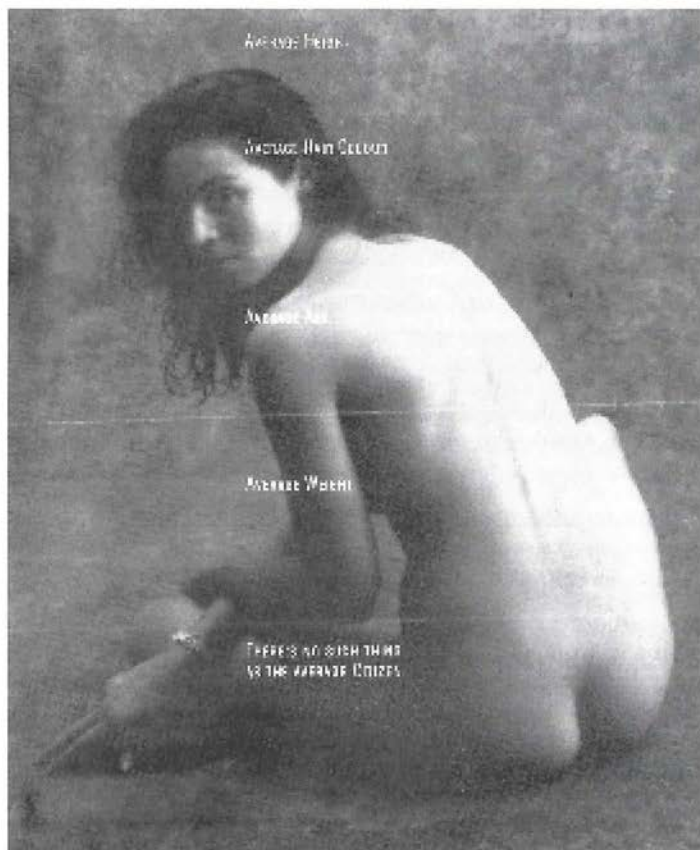
R. Hewison. *The heritage industry*, Methuen Publishing, London 1987, p. 135
הוא פרופסור לאמנות באוניברסיטת אוקספורד, אנגליה.

ההישענות על ג'יימסון מובילה אותנו, לבסוף, אל התזה הנועזת שלו, הקובעת כי הפוסט־מודרניזם אינו יותר מאשר ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר. בעקבות ארנסט מאנדל⁷⁴ הוא קובע כי מאז שנות השישים המוקדמות אנו נמצאים בעידן חדש, שבו השתלב ייצור התרבות "בייצור הכללי של הסחורות: הדחיפות המשולהבת לייצר גלים חדשים של סחורות חדישות מתמיד במראיתן (מבגדים ועד מטוסים), בפדיון גבוה מתמיד, מעניקה כעת לחידושים ולניסיוניות האסתטיים תפקיד מבני הנעשה חיוני יותר ויותר". כתוצאה מכך, מאבקים שבעבר לא חצו את ספה של זירת הייצור, גולשים כעת אל מחוץ לגבולותיה, במטרה להפוך את הייצור התרבותי לזירה של קונפליקט חברתי אכזרי. תמורה שכזו מצריכה שינוי ברור בהרגליהם ובעמדותיהם של היצרנים, כמו גם הענקת תפקיד חדש למעורבויות ולהגדרות האסתטיות. יש שיטענו כי תנועות תרבות־הנגד של שנות השישים יצרו אווירה של רצונות שלא סופקו ושל תשוקות שדוכאו, שהייצור התרבותי הפוסט־מודרניסטי הפופולרי רק החל לספקם כמיטב יכולתו באמצעות הצריכה. לעומתם יטענו אחרים, כי על מנת לקיים את שוקיו נאלץ הקפיטליזם לייצר תשוקה, וכך לגרות את רגישויותיו של האינדיבידואל, כמו גם ליצור אסתטיקה חדשה אל מול הצורות המסורתיות של התרבות העילית. בשני המקרים, סבורני כי חשוב לקבל את ההנחה שההתפתחות התרבותית אשר החלה בשנות השישים המוקדמות, ואשר הצהירה על עצמה כהומוגנית בראשית שנות השבעים, לא התרחשה בווקום חברתי, כלכלי או פוליטי. התפתחותו של ענף הפרסום כ"אמנות הרשמית של הקפיטליזם" מכניסה את אסטרטגיות הפרסום אל האמנות, ואת האמנות אל אסטרטגיות הפרסום (ראו, לשם השוואה, את ציורו של דייוויד סאלי ואת הפרסומת לשעוני סיטיזן).

E. Mandel. *Late Capitalism*, New Left Books, London 1975
מאנדל (1923-1995) תיאר את ההיסטוריה של הטכנולוגיה כמהלך שכלל שלוש מהפכות: ייצור ממוכן של מנועי קיטור, של מנועי חשמל ובעירה, ושל מנגנונים אלקטרוניים וגרעיניים. מהלך זה הוא שאפשר את התרחבותו של הקפיטליזם על אופני הייצור שלו.

מעניין, לפיכך, להרהר בתמורה הסגנונית שהציג חסן ביחס לכוחות הנובעים מתרבות הצריכה ההמונית: גיוס האופנה, הפופארט, הטלוויזיה וצורות אחרות של דימויי מדיה, ומגוון סגנונות החיים העירוניים אשר הפכו לחלק בלתי נפרד מן החיים היומיומיים תחת הקפיטליזם. ניקח

תפיסה זו לאן שניקה, אל לנו לפרש את הפוסט־מודרניזם כזרם אמנותי עצמאי. מושרשותו בחיי היומיום היא ממאפייניו השקופים והגלויים ביותר.



לוח 1.5: פרסומת לשעוני סטיון חוברת באופן ישיר לטכניקות הפוסט־מודרניסטיות המניחות, זה על גבי זה, עולמות שונים אונטולוגית שאין ביניהם שום התייחסות (השווה לציורו של דיוויד סאלי). השעון המתפרסם כאן כמעט שאינו נראה.

הדיוקן שהרכבתי כאן לפוסט־מודרניזם, בעזרת הסכמה של חסן, בפירוש אינו שלם. ברור כי הרבגוניות המוחלטת וחמקמקותם של התחומים התרבותיים, האפופים במסתורין הזרימה והשינוי המהירים, אחראים במידה שווה לפרגמנטריות ולארעיות של דיוקן זה. אך סבורני כי אמרתי די על מהות מרכיביה של המסגרת הכללית של אותה "תמורה משמעותית במבנה הרגש" המבדילה בין המודרניות לבין הפוסט־מודרניות, כדי שנוכל להתחיל במשימת התרת מקורותיה של תמורה זו, ובבנייתה התאורטית של פרשנות אשר תסביר מה היא עשויה לבשר בעתידנו.

כיצד, אם כן, יש להעריך את הפוסט־מודרניזם? ההנחה המקדימה שלי היא כזו: השפעתו חיובית בכל הנוגע להתעניינותו בהבדל, בקשיי התקשורת, במורכבות ובדקויות של האינטרסים, של התרבויות, של המקומות וכדומה. לשונות־העל, תאוריות־העל ועלילות־העל של המודרניזם (במיוחד בביטויי המאוחרים) אכן נטו להעלים עין מהבדלים מהותיים, ולא התייחסו לנקודות פירוד ולפרטים חשובים. הפוסט־מודרניזם היה חשוב במיוחד בהכרתו ב"צורות המגוונות של האחרות, כפי שהן נובעות מהבדלים של סובייקטיביות, של מגדר ומיניות, של גזע ומעמד, של מיקומים גאוגרפיים ושל אי־מיקומים בזמן (מבני רגישות) ובחלל".⁷⁵ היבט זה במחשבה הפוסט־מודרניסטית הוא המקנה לה קצה רדיקלי, כזה הגורם לנארקונסרבטיבים מסורתיים כדניאל פֶּל לחשוש ולא לקדם בברכה את פשרותיה בתחומי האינדיבידואליזם, המסחריות והיזמות. אחרי הכול, יקשה על נארקונסרבטיבים מעין אלה לקדם בברכה את טענתו של ליוטאר, כי "החווה הזמני תופס למעשה את מקומם של המוסדות הקבועים בתחומים המקצועיים, הרגשיים, המיניים, התרבותיים, המשפחתיים והבינלאומיים, כמו גם בעיסוק הפוליטי". דניאל בל פשוט מבכה את התמוטטותם של הערכים הבורגניים המוצקים, את הכרסום במוסר העבודה של מעמד הפועלים, ואינו רואה את המגמות העכשוויות כפנייה אל עתיד פוסט־מודרניסטי מלא חיים, אלא כמיצוי של המודרניזם, המבשר, ללא ספק, משבר חברתי ופוליטי לשנים הבאות.

נוסף על כך, יש לראות את הפוסט־מודרניזם כשיקוף של הפרקטיקות החברתיות, הכלכליות והפוליטיות שבחברה. אך מאחר שהוא משקף פנים שונים של פרקטיקות אלה, הוא עוטה מסכות שונות ביותר. גיבובם של עולמות נבדלים ברבים מן הרומנים הפוסט־מודרניים, עולמות שה"אחרות" הבלתי תקשורתית מושלת ביניהם במרחב של דו־קיום, מקיים זיקה עוכרת שלוה עם הגטואיזציה, ההחלשה והבידוד הגוברים של אוכלוסיות העוני והמיעוט בשכונות המצוקה של בריטניה ושל ארה"ב. נקל לקרוא רומן פוסט־מודרני כחתך מטפורי של החלל החברתי המקטע, של התת־תרבויות ושל אופני התקשורת המקומיים בלונדון, בשיקאגו, בניו־יורק ובלוס־אנג'לס. מאחר שרוב המדדים החברתיים מצביעים על עלייה חדה בגטואיזציה מאז 1970, ניתן לתפוס את הספרות הפוסט־מודרנית כשיקוף של עובדה זו.

אבל עליית השפע, הכוח והסמכות בקצה האחר של הסקלה החברתית, מייצרת אתוס שונה לחלוטין. בשעה שקשה לראות במה שונה העבודה בבניין AT&T⁷⁶ הפוסט־מודרני של פיליפ ג'ונסון⁷⁷ מן העבודה בבניין SEAGRAM⁷⁸ המודרניסטי של מיס ון דר רוהה, הרי שהדימוי המוקרן

75. Huyssens, הערה 3 לעיל, עמ' 50.

76. בניין AT&T במנהטן, אשר נבנה בראשית שנות השמונים, הוא דוגמה לקפיטליזם המבקש לבטא את עושרו. הוא מעוצב כהרבה אקלקטית של סגנונות שונים ממחסן האדריכלות לדרויה: בעיקר מוטיבים מן האדריכלות הקלאסית ששימשו לקישוט מבנים בסגנון מודרני.

77. אדריכל אמריקני (1906-), אבי "הסגנון הבינלאומי". במהלך המאה העשרים עבר מפנים חדים ונדר בין זרמים וסגנונות שונים, מן המודרניזם המוקדם אל הברוטליזם של שנות השישים ועד לפוסט־מודרניזם של שנות השמונים והתשעים. ג'ונסון הוא גם מתכננו של הכור למחקר גרעיני בנחל שורק, שהוקם בישראל ב־1956.

78. בניין זה של חברת המשקאות של ברונפמן, אשר נבנה במנהטן במהלך שנות החמישים, מהווה את "קופסת הזכוכית" הקלאסית, ונחשב לבניין הייצוגי ביותר של האלף השני. הבניין מבטא את הישגי הטכנולוגיה ואת רעיון השקיפות של הקלאסיציזם המודרני, ומשום כך רואים בו רבים את סמל המודרניזם.

אל החוץ הוא שונה. "AT&T עמדו על כך שהם רוצים משהו אחר, ולא עוד קופסת זכוכית", אמר הארכיטקט. "אנחנו מחפשים משהו שיקרין את דימוי האצילות והחוזק של החברה. אין חומר שעושה זאת טוב יותר מגרניט" (אף כי מחירו כפול משל הזכוכית). עם בתי היוקרה ומטות החברה, הופכות התחבולות האסתטיות לביטוי של כוח מעמדי. קרימפ⁷⁹ מקצין טענה זו:

.79. Crimp, הערה 72 לעיל.

"במצב הנוכחי של הארכיטקטורה, הארכיטקטים מתדיינים עם אסתטיקות אקדמיות מופשטות, בשעה שהם משועבדים למעשה לסוכני הנדל"ן ההורסים את ערינו ומשליכים את אנשי מעמד הפועלים מבתיהם [...] גורד השחקים החדש של פיליפ ג'ונסון הוא נכס נדל"ני שכזה, עם מספר קישוטים שימושיים, הנדחה אל תוך שכונה שאין לה כל צורך בגורד שחקים נוסף".

80. בהוראת היטלר תכנן אלברט שפאר (1905-1981) את הציר החדש של "אונטר דן לינדן", השרדה הייצוגית של ברלין, בסגנון מגלומני פשיסטי וטוטליטרי. האדריכלות הנאצית שאלה מוטיבים נאריקלסיים ושילבה אותם בארכיטקטורה ראוותנית ואימפריאליסטית.

בגייסו את זכרו של אלברט שפאר,⁸⁰ הארכיטקט של היטלר, תוקף קרימפ את המסכה הפוסט־מודרניסטית המכסה על מה שהוא רואה כסמכותנות החדשה בתכנון הערים.

81. זהו נושא המחקר של החלקים השני והשלישי בספרו של הארווי.

בחרתי בשתי דוגמאות אלה על מנת להמחיש עד כמה חשוב לחקור אילו דגמים של פרקטיקה חברתית ואילו מערכות של יחסים חברתיים משתקפים בתנועות האסתטיות השונות. עם זאת, חיבור זה בוודאי אינו שלם מאחר שעדיין עלינו להראות מה בדיוק עשוי הפוסט־מודרניזם לשקף.⁸¹ נוסף על כך, יהיה זה מסוכן להניח כי הפוסט־מודרניזם הוא רק שיקופי, וכי אין לו מעורבות אסתטית משל עצמו בפוליטיקה, בכלכלה ובחיים החברתיים. במישור הפעילות החברתית חייבות להיות תוצאות, גם אם בלתי צפויות, להזרקה־בכוח של ה"בדיון" ושל ה"פונקציה" אל המודעות הציבורית, למשל. אחרי הכול, אפילו מרקס עמד על כך שמה שמבדיל בין הארכיטקטים הגרועים ביותר לבין הדבורים הטובות ביותר הוא העובדה שהארכיטקט מקים בדמיונו מבנים עוד לפני שהוא נותן להם צורה חומרית. השינויים באופן בו אנו מדמיינים, חושבים, מתכננים ומסבירים, מועדים להביא לתוצאות מעשיות. רק במונחים רחבים אלה, המצרפים יחד את השיקוף ואת המעורבות האסתטית, נוכל להסביר את הטווח הרחב של הפוסט־מודרניזם.

עם זאת, הפוסט־מודרניזם רואה את עצמו באופן פשוט יותר: לכל היותר כתנועה עיקשת וכאוטית שמטרתה להתגבר על כל התחלואים המשוערים של המודרניזם. אך בהקשר זה אני סבור כי הפוסט־מודרניסטים מגזימים כאשר הם מתארים את המודרני באופן כה גס, בהצגתם את כל התנועה המודרניסטית כקריקטורה, עד כדי כך שאפילו ג'נקס מודה כי "ניגוח הארכיטקטורה המודרנית הפך לסוג של סדיזם קל לביצוע", או בבידודו של ענף מודרניסטי יחיד כאובייקט לביקורת

(אלתוסריאניות, ברוטליות מודרנית, או כל דבר אחר), כאילו בו מתמצה כל הסיפור. אחרי הכול, במודרניזם היו זרמים מצטלבים רבים, וישנם פוסט־מודרניסטים אשר מהדהדים חלק מהם במפורש (ג'נקס,⁸² למשל, חוזר אל התקופה של 1870–1914, ואף אל הבלבול של שנות העשרים, בהגדרתו את מזררונשאמפס⁸³ של לה קורבוזייה כמבשר חשוב של היבט אחד בפוסט־מודרניזם). עלילות־העל אותן מגנה הפוסט־מודרניזם (מרקס, פרויד, ואפילו דמויות מאוחרות יותר, כמו אלתוסר), היו פתוחות, רבות דקויות ומתוחכמות במידה רבה יותר משמוכנים מבקריהן להודות. למרקס ולרבים מן המרקסיסטים הייתה עין לפרטים, לפרגמנטציה ולנקודות הפירוד (אני חושב על בנימין, על תומפסון ועל אנדרסון כדוגמאות מגוונות), עין שהפולמוסים הפוסט־מודרניים נוטים להגחיק. תיאורו של מרקס את המודרניזציה הוא עשיר ביותר בתובנותיו על שורשי המודעות המודרניסטית, כמו גם הפוסט־מודרניסטית.

באותה מידה תהיה זו טעות להקל ראש בהישגיהן החומריים של הפרקטיקות המודרניסטיות. המודרניסטים מצאו דרך לשלוט במצב הקפיטליסטי הנפיץ ולעצור בעדו. הם היו אפקטיביים, למשל, בארגון החיים האורבניים, וביכולת ליצור מרחב שיכיל את התהליכים המצטלבים, אשר הביאו לשינוי אורבני מהיר בקפיטליזם של המאה העשרים. אם משתמע מכך איזשהו משבר, הרי שאין זה ברור כלל וכלל שאלה הם המודרניסטים, ולא הקפיטליסטים, הנושאים באשמה. ישנן כמה הצלחות בלתי רגילות בפנתאון המודרניסטי (אציין את המבנה ואת תכנית העיצוב של בתי הספר הבריטיים בראשית שנות השישים,⁸⁴ אשר פתרו כמה מן הבעיות החמורות בתחום משכנות ההשכלה, במסגרת מגבלות תקציב לוחצות). בעוד שכמה ממפעלי השיכון היו, אמנם, כישלונות קודרים, הרי שאחרים לא היו כאלה, בייחוד כאשר הושו לתנאים ששררו בשכונות העוני מהן באו אנשים רבים. עוד מתברר כי בלב הבעייתיות של ה־Pruitt-Igoe – סמל הכישלון המודרניסטי – עמדו התנאים חברתיים, ולא הצורה הארכיטקטונית הטהורה. האשמתה של הצורה הפיזית בתחלואים חברתיים חייבת להישען על הסוג הגרוע ביותר של דטרמיניזם סביבתי, שבנסיבות אחרות רק מעטים יהיו מוכנים להסכין עמו (אף כי צר לי לציין שחברה נוספת ב"מטבחון" של הנסיך צ'רלס, היא הגאוגרפית אליס קולמן, מבלבלת דרך קבע את קשר ההתאמה בין עיצוב גרוע לבין התנהגות אנטי־חברתית עם קשר סיבתי). מעניין לציין, לפיכך, כיצד התארגנה אוכלוסיית הדיירים ב"בית המגורים" של לה קורבוזייה ב־Firminy-Le-Vert⁸⁵ כתנועה חברתית במטרה למנוע את הריסתו (ולא בשל איזו נאמנות מיוחדת ללה קורבוזייה, יש להוסיף, אלא פשוט משום שבמקרה זהו ביתם). גם ג'נקס מודה כי הפוסט־מודרניסטים קיבלו לידיהם את כל ההישגים המודרניסטיים הגדולים בעיצוב הארכיטקטוני, אף כי הם בהחלט החליפו את האסתטיקות והמראות באופנים שהם לכל הפחות שטחיים.

C. Jencks, The language of post-modern architecture, London 1984

83. בניין זה, אשר נבנה בצרפת בראשית שנות החמישים, הדהים את עולם האדריכלות, בהיותו יצירת מופת חד־פעמית של לה קורבוזייה, שלא נועדה לשכפול ואשר עוצבה ברוב המנגודת לפרוטוטיפים שהוא עצמו יצר. צורתו החופשית והאורגנית נתפסה כסממן הומניסטי, המבטא ביקורת על הסטנדרטיות המודרניסטית.

84. למשל, בית הספר היסודי בהנסטנטון (1954) של האדריכלים אליסון ופיטר סמית'סון. זהו אחד מן הבניינים המהפכניים באדריכלות המודרנית, אשר בעיצובו חשוף הקונסטרוקציה והמערכות סימן את תקופת המעבר באדריכלות הבר־מלחמתית ואת ביקורתם של בני הזוג סמית'סון על המודרניזם העילי של לה קורבוזייה ושל מיס ון דר רוזה.

85. אחת הגרסאות ל"מכונת המגורים המודרניים", אשר שוכפלה במספר מקומות בצרפת ובאירופה כולה. ראו הערה 6 לעיל.

כמו כן, מסקנתי היא כי יש הרבה יותר המשכיות מאשר הבדל בין ההיסטוריה המקיפה של המודרניזם לבין התנועה הקרויה פוסט-מודרניזם. נראה לי נכון יותר לראות את האחרונה כמשבר ייחודי בתוך הראשונה, משבר אשר מדיגש את הפרגמנטרי, הארעי והכאוטי שבנוסחה של בודליר (מה שמרקס מפליא לנתח כחלק אינטגרלי מאופן הייצור הקפיטליסטי), תוך הבעת ספקנות עמוקה בכל מרשם שהוא המתיימר לומר כיצד יש לתפוס, לייצג ולהביע את הנצחי והקבוע.

אבל בהדגשתו את ארעיותו של ה־jouissance, בהתעקשותו על אי חדירותו של האחר, בהתרכזותו בטקסט במקום ביצירה, במשיכתו לדה־קונסטרוקציה הגובלת בניהיליזם, בהעדפתו את האסתטיקה על פני האתיקה, מרחיק הפוסט-מודרניזם לכת. הוא מרחיק אל מעבר לגבולות בהם עדיין קיימת פוליטיקה קוהרנטית, בעוד אותו ענף שבו, המחפש התאמה חסרת בושה לתנאי השוק, מציב אותו היטב במסלולה של תרבות היזמות, שהיא חותם הנאור־קונסרבטיביות הראקציונרית. הפילוסופים הפוסט-מודרניים אומרים לנו לא רק לקבל את הפרגמנטציה ואת קפופוניית הקולות, דרכן מוסברות הדילמות של העולם המודרני, אלא גם לשמוח בהן. הכפייתיות בה הם ניגשים לפרק ולערער כל צורת טיעון בה הם נתקלים, יכולה להביא, בסופו של דבר, רק לגינוי תקפותן של טענותיהם שלהם עצמם, עד כי לא נותר כל בסיס לפעולה הגיונית. הפוסט-מודרניזם גורם לנו לקבל את הרה־איפקציות ואת ההפרדות, אפילו לחגוג את פעולת ההסוואה והכיסוי, את כל הפטישיזמים של הלוקליות, של המקום או של ההתקבצות החברתית, כל זאת בשעה שהוא מכחיש את אותה תאוריית־על שיכולה לתפוס את התהליכים הפוליטיים והכלכליים (תנועת הון, ארגוני עובדים בינלאומיים, שווקים פיננסיים וכדומה) ההופכים יותר ויותר כוללניים בעומקם, בעצמתם, בהשפעתם ובכוחם על חיי היומיום.

גרוע מכול, בה בשעה שהמחשבה הפוסט-מודרניסטית פותחת פתח רדיקלי על ידי הכרתה באותנטיות של הקולות האחרים, היא חוסמת בפני אותם הקולות את הגישה למקורות כוח אוניברסליים יותר, בכך שהיא מבודדת אותם בתוך אחרות בלתי חדירה, בתוך הספציפיות של משחק לשון כזה או אחר. כך היא מחלישה את הקולות הללו (של נשים, של מיעוטים אתניים וגזעיים, של עמי הקולוניות, של מובטלים, של הנוער וכולי), בעולם של יחסי כוח בלתי מאוזנים. מבחינת יחסי הכוח, ייתכן כי אין ביכולתנו לחדור אל משחק הלשון של קונויט בנקאים בינלאומית, אך אין הדבר דומה לחוסר יכולתנו לחדור אל לשונם של השחורים משכונות העוני.

הרטוריקה של הפוסט-מודרניזם היא מסוכנת, משום שהיא נמנעת מעימות עם המציאות של הכלכלה הפוליטית ועם נסיבות הכוח הגלובלי. "הצעתו

הרדיקלית" של ליוטאר, לפתוח לכול את מאגרי הידע כצעד ראשון ברפורמה רדיקלית (כאילו כולנו שווים בכוחנו לנצל את ההזדמנות הזאת), היא מגוחכת, אך מאלפת, משום שהיא ממחישה כיצד אפילו הפוסט־מודרניסט התקיף ביותר נדרש, בסופו של דבר, לבחור בין מחווה כוללנית (כמו פנייתו של ליוטאר אל איזו תפיסה טהורה של צדק) לבין שקיעה בשתיקה פוליטית מוחלטת, כמו דרידה. אין זה אפשרי לוותר על תאוריית־על. הפוסט־מודרניסטים פשוט דוחקים אותה אל מתחת לפני השטח, היכן שהיא ממשיכה לתפקד ב"אפקטיביות שכעת היא בלתי מודעת".⁸⁶

על כן אני מוצא את עצמי מסכים עם התנערותו של איגלטון מליוטאר, שעבורו "לא יכול להיות כל הבדל בין אמת, סמכות ופיתוי רטורי; בעל הכוח הוא בעל הלשון החלקלקה ביותר או בעל הסיפור המרתק ביותר". שלטונו בן שמונה השנים של מספר סיפורים כריזמטי בבית הלבן מצביע על כך שיש המשכיות לא מעטה לבעיה הפוליטית הזו, ועל כך שהפוסט־מודרניזם מתקרב באורח מסוכן לשותפות בפשע האסתטיזציה של הפוליטיקה, שעליה הוא מיוסד. זה מחזיר אותנו לשאלה בסיסית ביותר. אם גם המודרניזם וגם הפוסט־מודרניזם מנביעים את האסתטיקה שלהם מתוך איזשהו מאבק עם עובדות הפרגמנטציה, הארעיות והשטף הכאוטי, הרי שזה חשוב ביותר, סבורני, לחקור מדוע עובדה זו היוותה היבט כה עמוק ומתמשך של הניסיון המודרני, ומדוע נראה כי עצמתו של ניסיון זה תפסה תאוצה כה רבה מאז 1970. אם הדבר הוודאי ביותר במודרניות הוא חוסר הוודאות, עלינו להקדיש תשומת לב לכוחות החברתיים אשר יצרו מצב זה.