פנינה בר עוזרמן

תולדות האמנות המודרנית

2 יחידות לימוד

המאה ה- 19

המאה ה- 20

אמנות ישראלית

תכנית הלימודים לכיתות י"א – י"ב
לשנים תשס"ח – תש"ע

עריכת לשון: מיכל

תוכן העניינים

המאה התשע עשרה

מבוא לאמנות המאה ה- 19 (3)
ניאו-קלאסיקה (6)
רומנטיקה (18)
ריאליזם (47)
נטורליזם (56)
אימפרסיוניזם (59)
פוסט אימפרסיוניזם (101)

האמנות במאה ה-19

המאה ה- 19 הייתה תקופה של מרידות ותהפוכות, ושל התעוררות והתנגשות בין אידיאות חדשות לבין אידיאות ישנות. המהפכה הצרפתית שפרצה בסוף המאה ה- 18 (1789) בישרה את בואם של תמורות ושינויים מן הקצה אל הקצה בכל תחומי החיים, שהתגברו והגיעו לשיאים חדשים במהלך כל המאה, והובילו לגיבוש צורת החיים בעולם המודרני.

המהפכה החברתית והפוליטית בצרפת עודדה תסיסות חברתיות ולאומיות בכל אירופה ומחוצה לה, שבסופן הועברו סמכויות השלטון מידי המלוכה והאצולה, שהיו שליטיה המסורתיים של אירופה, לידיו של העם, ובכך הגשימה את שאיפות "החופש, השוויון והאחווה" של המין האנושי במשך מאות שנים. יסודות העריצות של המשטר הישן הוחלפו במוסדות שלטון דמוקרטיים, המבוססים על סמכותו של העם להכריע בכל הנוגע לגורלו ולעתידו.

תנועות החופש, השוויון והאחווה הלאומית המאפיינות את המאה ה- 19 נתקלו בקשיים רבים בהגשמת האידיאלים החדשים. אלה הובילו למלחמת אזרחים עקובה מדם בצרפת, מלחמה שהייתה אות אזהרה למהפכות לאומיות אחרות שבאו אחריה במשך כל המאה ה- 19. בכל עמי אירופה התפתחו תנועות של משכילים ושל עירוניים, שניסו להשיג את החופש המיוחל. בסופו של תהליך סולקו הכנסייה והאצולה מעמדות השלטון, ואת מקומם תפס המעמד הבורגני, שקבע את חוקי הדמוקרטיה.

המהפכה התעשייתית התחוללה עם המצאת מכונת הקיטור, שהניחה את היסוד לשימוש בטכנולוגיות חדשות כדי להפיק אנרגיה. מכונות אלו איפשרו את פתיחתם של בתי החרושת הגדולים הראשונים באמצע המאה ה- 18, והביאו לשינוי פני הייצור מעבודת יד לייצור המוני. התפתחות התעשייה ההמונית הובילה להתפתחות מסחרית שדרשה תנאים חדשים להספקת חומרי הגלם אל בתי החרושת, והעברת המוצר אל מרכזי המסחר. נסללו כבישים מתאימים, נבנו גשרים, תעלות ומנהרות, הקיטור נוצל לפיתוח אמצעי תחבורה מכניים כגון הרכבת ואניית הקיטור, שצמצמו את המרחקים על פני היבשת.

ההתפתחויות הטכנולוגיות הובילו להמצאות אחרות שהכניסו שינויים מהפכניים בחיי היומיום, והונחו היסודות לצמיחת העיר המודרנית. התיעוש המואץ, שרק הלך וגבר במשך המאה ה- 19, יצר פערים חברתיים קוטביים: העירוניים בעלי הממון והכוח – הבורגנות, וכנגדם מעמד הפועלים החלש שהושלך לשולי החברה. הטכנולוגיות שירתו את צרכיו החברתיים, המדיניים, התרבותיים והכלכליים של המעמד הבורגני, שתפס בסופו של דבר את השלטון באירופה.

בתחום האמנות חלו שינויים מהותיים, המשקפים את התהפוכות החברתיות ומגיבים עליהן.
החידושים היו בשני תחומים שהיו בבחינת טאבו במשך מאות שנים והם:

א. התנתקות מנושאי הדת: התנתקות מוחלטת מן הנושאים המסורתיים, שרובם עסקו במאורעות דתיים הלקוחים מכתבי הקודש ומאגדות על קדושים. האמנים בני תקופת המהפכה ראו עצמם בני חורין לבחור להם נושאים ככל העולה על רוחם. ההתנתקות התאפשרה בשל השינויים המדיניים והחברתיים שחוללה המהפכה הצרפתית. מעתה הבורגנות והמדינה הם פטרוני האמנות, תפקיד שהיה שמור בידי הכנסייה והאצולה.

ב. האקדמיה לאמנות: חידוש נוסף היה בתחום הלימוד. במסורת הישנה נלמדו מיומנויות האמנות בסדנאות של ציירים ופסלים, ונמשכה מורשת של השפעות אמנותיות מדור לדור. בעידן המהפכות נוסדו אקדמיות שבהן נלמדו האמנויות כמו כל מקצוע אקדמי אחר. זוהי גישה חדשה המעלה את האמנות ומציבה אותה בדרגה אחת עם שאר המדעים הנלמדים באקדמיה. האקדמיה הייתה נתונה תחת אפוטרופסות מלכותית שקבעה את הסגנון האמנותי. האמנות נלמדה על פי סמכות ממלכתית שבחסותה נערכו תערוכות שנתיות באולמות גדולים שנקראו "סלון". אמנים שלא פעלו לפי דרישות האקדמיה נדחו ולא הוצגו בתערוכות הללו.

ראשיתה של האמנות המודרנית

זרמי אמנות וסגנונות שונים קמו במהלך המאה ה-19 וביקשו לשקף את התהפוכות של זמנם. כל זרם קם כתגובה נגד הזרם שקדם לו, והאמין שסגנונו הוא האמיתי והנכון לזמנו. מלבד הזרם הניאו-קלאסי, כל שאר הזרמים התנגדו לחוקי האקדמיה ונלחמו בהם, תוך הצגת תפיסות ומושגים שונים שמטרתם להשתחרר מנורמות של "חיקוי" הטבע. זרמי האמנות שהתפתחו במהלך המאה ה- 19 יהיו הבסיס לאמנות המאה ה-20, ולכן רואים במאה ה-19 את ראשיתה של האמנות המודרנית.

ביטוי לסגנון בעל ערכים מגובשים מוצאים כבר בסוף המאה ה- 18, עם הופעת הניאו-קלאסיקה והרומנטיקה, שהציגו בפני הצופה תמונת עולם בעלת משמעות, מאורגנת, שיש בה סינתזה של תכנים מרוחקים מן המציאות, ועם זאת, לכל זרם תפיסת עולם אחרת. הניאו-קלאסיקה שאפה ליצור מחדש את הסגנון הפשוט ומעורר הכבוד ששלט באמנות הקלאסית של יוון ורומא. האמנים הניאו-קלאסיים הביעו את אמונתם בעתיד טוב יותר באמצעות הדימויים של העבר הרחוק. הרומנטיקה, שצמחה באותה תקופה, קראה תיגר על עקרונות ההיגיון, התבונה והבהירות הקלאסיים, ונתנה זכות בכורה לרגשות האדם. היא העמידה את "הנשגב" בראש מעייניה, וביטאה אותו בתיאורי טבע מעוררי יראת כבוד, ובמקביל האמנים הביעו את הפסימיות שבבסיס העולם המודרני של זמנם.

תהום עמוקה הפרידה בין השקפות הניאו-קלאסיקה והרומנטיקה, והמחלוקת ביניהן נמשכה זמן רב, אך בסופו של דבר הפכה התנועה הרומנטית לתנועת האמנותית הדומיננטית במחצית הראשונה של המאה ה- 19.

לקראת אמצע המאה האמנים התבוננו במציאות מתוך מודעות חדשה. המהפך חל עם הופעת הריאליזם והנטורליזם, שהפנו את תשומת הלב אל המציאות היומיומית המוחשית, הפיזית

והחברתית, בניגוד לנושאים המרוחקים מן העולם הזה של הרומנטיקנים שלפניהם. הריאליסטים והנטורליסטים הפכו את האמנות לכלי שבאמצעותו תיעדו את המציאות של זמנם, שהצופה אמור לזהות בה את ההווה. שאיפתם הייתה להציג את הריאלי והאקטואלי באופן אובייקטיבי, ללא מעורבות ה'שכל' הניאו-קלאסי או ה'רגש' הרומנטי. אך שאיפה זו אינה יכולה להתממש, משום שהמציאות תמיד תעבור דרך תפיסת עולמו האישית של האמן, וממילא אינה יכולה להיות אובייקטיבית ומנוטרלת מכל השפעה.

ברבע האחרון של המאה ה- 19 האמנים כבר לא הסתפקו בריאליזם, ורצו להמשיך הלאה. עבודת האמן בסטודיו, כשהעולם האמיתי מחכה בחוץ, נראתה להם מלאכותית ולא מציגה את המציאות האמיתית. הם התמסרו לתיעוד המציאות כפי שהעין רואה אותה ממקור ראשון, יצאו לצייר בחוץ בניסיון לתפוס את השפעותיו המשתנות של האור, ולמסור את הרושם האמיתי של הרגע החולף.

אמנים אלה כונו בבוז "אימפרסיוניסטים" והזרם שאליו השתייכו - אימפרסיוניזם. הם נטשו לחלוטין את התפיסות האמנותיות המקובלות, והעמידו את יצירת האמנות כתיעוד המציאות כפי שהיא נקלטת בחוש הראייה בלבד, תוך דיוק של מסירת פרטים עד לרגעיות החולפת. הם ביקשו להנציח את העולם היומיומי באותה מיידיות שבה תופסת אותו המצלמה. היה זה ניסיון מהפכני לקרב את "העולם האמיתי" אל "העולם האמנותי".

הזרם האחרון שקם בסוף המאה ה- 19 היה הפוסט-אימפרסיוניזם – כינוי לאמנות המגוונת שנוצרה מיד לאחר האימפרסיוניזם, בין השנים 1886 – 1910. אמנים פוסט- אימפרסיוניסטים לא יכלו לבטא ביצירתם רק את מה שרואות עיניהם, והיה להם צורך עז לבטא בה גם את התגובה האישית. תגובה אישית למראות המציאות שונה מאמן לאמן, ומשום כך הפוסט-אימפרסיוניזם העלה מגוון של סגנונות ורעיונות לא אחידים, כשכל אמן לכוד בעולמו האישי. יצירות אלו הציגו קודים אישיים, שרירותיים וקשים לפענוח, והבנתם דורשת היכרות עם עולמו של האמן. מכאן ואילך ניתנה משמעות חדשה לאמנות המודרנית, המתרכזת בביטוי האישי של האמן, המוסר לנו מידע על המציאות כפי שהוא רואה וחש אותה בעולמו הפנימי.

ניאו קלאסיקה

הניאו-קלאסיקה הייתה תנועה ששלטה באמנות האירופית מסוף המאה ה- 18 ועד ראשית המאה ה-19. הרקע לצמיחת הזרם היה ההתנגדות לסגנון ה"רוקוקו", סגנון שהיה מקובל בצרפת במאה ה-18, ומאופיין בחינניות ובעיטוריות. הניאו-קלאסיקאים ראו בו סגנון קליל מדי וחסר טעם, וכנגד קלות הדעת של ה"רוקוקו" ביקשו להחזיר לאמנות את ההקפדה המחמירה וההירואית, ושאפו להעלות פרטים נכונים ומדויקים מבחינה היסטורית.

מקורות השפעה מחשבתיים

<u>תנועת ההשכלה:</u> שורשיה של הניאו-קלאסיקה נעוצים בתנועת ההשכלה שהתפשטה ברוב ארצות אירופה במהלך המאה ה- 18. בראש תנועת ההשכלה עמדו פילוסופים רציונליסטים שקבעו כי התבונה והשכל הם מקור ההכרה היחיד של האדם, שבאמצעותם יוכל להבין את העולם, לשלוט בו, ולהנהיג סדר חדש וטוב יותר לפתירת בעיותיו. זרם פילוסופי זה מצא את אחד מביטויו המובהקים בהתפתחות המדעים והטכנולוגיות המבוססים על השכלתנות.

<u>המהפכה הצרפתית</u>: תנועת ההשכלה נלחמה מראשית דרכה על זכויות הפרט, חופש המחשבה וחופש האמונה, וחוללה תמורות במחשבת האדם ובהשקפותיו. כל אלה הגיעו לשיאם בסוף המאה ה- 18 - במהפכה הצרפתית. המהפכה הצרפתית נתנה דחיפה עצומה להתעניינות בהיסטוריה היוונית והרומית, ובעלילות גבורה מן התקופה הזאת. האמנים הניאו-קלאסיים שנרתמו לעקרונות המהפכה ותמכו בה, אהבו לראות את בני תקופתם כיוונים ורומאים שבאו שוב לעולם. הם חשו שהם חיים בעידן של גבורה, ושהמאורעות המהפכניים של זמנם ראויים להיות מתועדים בציור ובפיסול לא פחות מהמאורעות של יוון ורומא.

<u>משמעות השם</u>: התמורות המהפכניות הובילו להשקפות חדשות על האמנות, ולהתעוררות התודעה העצמית של האמנים לחופש הבחירה של סגנון שיתאים לתפיסת עולמם, הדוגלת בשימוש תבוני ושכלתני. החיפוש אחר סגנון הולם הוביל לאמנות הקלאסית של יוון ורומא, המושתת על כללים וחוקים מוקפדים. "קלאסי" פירושו כל דבר ראשוני, מופתי, הנחשב לדגם הראוי לחיקוי. התפיסה הייתה שיש דברים קלאסיים שנוצרו בתקופה מוקדמת ויש לדבוק בהם ולחקותם. החזרה אל העולם הקלאסי הולידה סגנון חדש באמנות, שכונה בשם "ניאו-קלאסיקה", כלומר הקלאסיקה החדשה, חזרה אל הסגנון הקלאסי של יוון ורומא.

מקורות השפעה חזותיים

<u>אמנות קלאסית:</u> מורי האקדמיה לאמנות דחקו בתלמידיהם הצעירים שילמדו בשקידה את יצירות המופת של העבר הקלאסי של יוון ורומא. הניאו-קלאסיציזם נתפס כסגנון שהולם את תקופת

ההשכלה הנאורה ואת עידן התבונה האנושית של אותה תקופה, וראה בצורות הקלאסיות התגלמות הסדר השכלתני הפועל לפי חוקים מוגדרים ומדויקים.

האמנים הניאו-קלאסיים שאפו ליצור על פי המאפיינים הסגנוניים של האמנות הקלאסית:

אידיאליזציה, הירואיות, איפוק, אתוס, פרופורציות, קנה המידה בתיאור גוף האדם (1:7), תיאור אנטומי נכון, ליטוש, איזון ועוד. מאפיינים אלה יהיו מעתה לנחלתה של התנועה הניאו-קלאסית, ויהוו את הקאנון האקדמי, שעל פיו ייבחרו היצירות לתערוכה השנתית ב"סלון". האמנות הקלאסית הנערצת הפכה לקנה המידה שעל פיו יש לשפוט את היצירה האמנותית.

<u>ממצאים ארכיאולוגיים</u>: אוצר ידיעותיהם של בני המאה ה- 18 על הציור והפיסול בעולם הקלאסי התעשר בזכות החפירות הארכיאולוגיות שנערכו באיטליה, והציגו תגליות מרשימות של ציור, פיסול, ריהוט וחפצים קלאסיים שונים, שהפכו להיות דבר שבאופנה. האמנות הקלאסית נלמדה מתוך שרידיה של אמנות העולם העתיק והאמנות מיוון ומרומא. חוקרי האמנות באותה תקופה שיבחו את האמנות הקלאסית והטיפו לחקות אותה.

מחשובי המשפיעים על הניאו-קלאסיקה היה הארכיאולוג וחוקר האמנות הקלאסית יואכים וינקלמן, שחקר מקרוב את אוצרות האמנות הקלאסית, והנחיל אותם לבני דורו.

מאפייני הסגנון הניאו-קלאסי

<u>הנצחה</u> של אירוע מהעולם העתיק, המתבטאת באימוץ נושאים ומודלים מהעולם הרומי והיווני העתיק. שאיפה להחיות את הערכים הישנים של רצינות, מוסריות ואידיאלים.

<u>אידיאליזציה</u>: עיצוב דמויות לפי הקאנון הקלאסי, דמויות מושלמות מן המציאות, הבעה מאופקת גם אם הנושא מתאר רגע סוער.

<u>גישה שכלית</u>: הציור מתוכנן מתוך כוונה שיהיה מאוזן וברור. כל הסיפור נמצא ביצירה ואינו חורג ממנה. לשם כך האמן מגייס את כל האמצעים האמנותיים המאפשרים להעמיד את הדמויות קרוב לצופה ויוצרים קשר ישיר עם הנושא.

<u>גישה הירואית</u>: הגיבור הוא בריא, חזק ובעל שליטה עצמית וקור רוח, עם ביטחון עצמי הקורן מן היצירה. הנושאים מתארים אירועים שיש בהם גבורה עילאית כדגם שיש לחקותו.

<u>סגנון קלאסי</u>: רצון לחזור אל התיאור הקלאסי של יון ורומא, ולכן יש הקפדה יתרה על הצורה והרקע, המעוצבים על פי הקאנון הקלאסי של העולם העתיק. החזרה לקלאסיקה מתבטאת גם בנושאים הלקוחים מן ההיסטוריה ומהמיתולוגיה היוונית והרומית.

<u>קומפוזיציות סגורות ומאוזנות</u>: הדמויות מתוארות במישור הקדמי של היצירה, ומובדלות מן הרקע בצבעוניות ועל-ידי האור המדגיש אותן. כל הפרטים הנחוצים נמצאים ביצירה. הקומפוזיציות מאוזנות, והחלקים השונים מעוצבים כך שהאלמנטים מאזנים זה את זה.

<u>תיאור נכון</u>: דמויות פלסטיות עם פרטי גוף ושרירים המחושבים לפי נתונים מתימטיים.

קוויות: חשיבות הרישום והתכנון הקפדני של הקומפוזיציה, ובניית האלמנטים המצוירים בדייקנות, כדי להעביר את המסר באופן הברור ביותר.

איזון: הקומפוזיציה מאוזנת, האלמנטים והחלקים השונים שביצירה מאזנים זה את זה.

איפוק: הדמויות מאופקות גם כאשר ההתרחשות דורשת סערת רגשות.

ליטוש: משיכות המכחול מלוטשות כך שאין טביעת יד של האמן. הטכניקה שנלמדה באקדמיה דגלה בביטול המעורבות הרגשית של האמן, ושאפה לנאמנות לחוקי הציור.

צבעוניות לוקאלית: אין כתמיות חופשית, הצבעים תחומים בדייקנות בגבולות האובייקטים ואינם מתערבבים זה בזה. לוח הצבעים מצומצם.

ז'אק לואי דוד (1748 – 1825)

צייר צרפתי, והאמן החשוב ביותר בציור הניאו-קלאסי. דוד חי בתקופה שהייתה מן המכריעות ביותר בתולדות אירופה - תקופה של תהפוכות פוליטיות וחברתיות, והוא גייס את אמנותו לשירות המהפכה הצרפתית. ב-1789, עם פרוץ המהפכה בפריז, נרתם דוד לעניין הפוליטי החדש ולסיסמה "חופש, שוויון, אחווה". הוא נעשה מעורב בפוליטיקה, והיה חסידו הנלהב של נפוליאון. היצירות שצייר היו תעמולה חסרת בושה להאדרת נפוליאון, ולהעברת המסר הפוליטי שבו האמין.

ז'אק לואי דוד, מות מארה, שמן על בד, 1793

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/37.htm

הרקע ליצירה

מארה כתב דברי ביקורת מהפכניים על השלטון המלוכני בצרפת, ונאלץ לברוח ולהסתתר בביבים. שם הוא חלה במחלת עור, שבעטיה נאלץ לשבת באמבט של מי ריפוי, ובה כתב את רעיונותיו. דוד העריץ את מארה משום שלמרות שנאסר והושלך למאסר הוא המשיך לכתוב ולהפיץ את דעותיו המהפכניות. מארה נרצח בידי שרלוט קורדיי, שהתנגדה לרעיונותיו המהפכניים. היא חדרה לביתו בערמומיות כשבידה מכתב ובו היא מציינת שיש לה מידע על תככנים פוליטיים. מארה קיבל אותה כשהוא יושב באמבט, ושם היא דקרה אותו למוות בסכין.

תיאור הנושא

דוד מתאר את הרגע שלאחר הרצח, לאחר השיא. מארה מת באמבט. מחצית האמבט מכוסה בסדין לבן ועליו כתמי דם. ראשו של מארה המת מוטה הצידה ומונח על קצה האמבט. על המחצית האחרת של האמבט מונח לוח עץ מכוסה במפה ירוקה.

ידו של מארה המת מונחת על הלוח ועל צרור ניירות. הוא אוחז בידו מכתב שנשלח אליו ובו בקשתה של קורדיי לבקרו. ידו השנייה משתלשלת אל מחוץ לאמבט ואוחזת נוצה. על הארץ מוטלת הסכין

שבאמצעותה רצחה אותו שרלוט קורדיי כשביקרה אותו. בסמוך לאמבט, בחזית היצירה, מונח ארגז עץ פשוט, דמוי סרקופג, ועליו מונחים קסת דיו, נוצה, שטר כסף ומכתב. על הארגז כתב דוד הקדשה לידידו: "למארה דוד".

אמצעים אמנותיים

תיאור נטורליסטי של הדמות. יש מרקמים מדויקים של עור הגוף, בד, עץ.

צבעוניות לוקאלית: צבע המוגדר בגבולות ובקו מיתאר. הצבע מכסה משטח בעל גוון ועצמה אחידים. צמצום סקלת הצבעים. קווי מיתאר ברורים היוצרים דמות ברורה.

הקפאת הרגע: תיאור הרגע שאחרי האירוע ולא שיא הדרמה.

החלל רדוד, בימתי. כל ההתרחשות נמצאת במישור הקדמי של היצירה וקרובה לצופה, דבר שמעצים את הקשר האישי לדמות ולהזדהות עמה. זוהי אמנות המגויסת למען המהפכה.

הקומפוזיציה מורכבת ברובה מקווים אופקיים ואנכיים. מאוזנת וסגורה. כל הפרטים הנחוצים נמצאים ביצירה.

מאפיינים ניאו-קלאסיים

אידיאליזציה: תווי הפנים יפים ושלווים, ללא הבעת כאב. יש איפוק בתיאור המוות למרות האכזריות שברצח, דבר הנוגד את המציאות אבל תואם את הרצון להציג את הדמות במלוא הדרה ושלמותה, בהשפעת התיאור הקלאסי העתיק של יוון ורומא.

תיאור נכון: בדמותו של מארה יש פלסטיות ומתוארים פרטי גוף - שרירים רפויים כתוצאה מהמוות. הדמות פיסולית – את פניו הוא צייר על פי מסכת גבס שנוצקה מפניו של הנפטר. תיאור נכון של החפצים. יש מעברים הדרגתיים של אור וצל.

הירואיות: דמותו של מארה מוצגת כקדוש, כישו המת בציורי פייטה. הוא יפה ומושלם, ובכך הוא הופך לגיבור שיש לחקותו כדמות חינוכית.

משמעות היצירה על רקע תקופתה

דוד השתמש באירוע היסטורי ורתם אותו לתועלת המהפכה. הוא צייר את מארה המהפכן כקדוש מעונה, כמרטיר של הרפובליקה הצרפתית אשר נפל על מזבח אמונתו. דוד, שאהד את רעיונות המהפכה הצרפתית ופעל למענה, העלה את הפטריוטיזם – אהבת המולדת - עד כדי רצון למות למענה. כך העלה את המוות של מארה לרמה של מות קדושים. בדומה לישו הפך מארה למרטיר (קדוש מעונה), ובכך הוא מחנך שטוב למות בעד הרעיון.

האור הרך בחלקה העליון של היצירה יוצר אווירה של קדושה. זהו אמצעי להציג את מארה כפטריוט, גיבור מורם מעם. דוד ייפה את אישיותו, התעלם מעובדות היסטוריות והפך אותו לדוגמה ולמופת, ובכך הפך את היצירה למחנכת את העם. זוהי תעמולה בשירות המהפכה – אמנות שמגויסת לקידום רעיונות המהפכה.

ז'אק לואי דוד, נפוליאון חוצה את האלפים, שמן על בד, 1801

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/39.htm

תיאור הנושא

נפוליאון חוצה את האלפים בראש הצבא הצרפתי, ויוצא למלחמה מחוץ לגבולות צרפת. הקיסר מתואר רכוב על סוסו, לבוש בבגדים מלכותיים ומניף ידו קדימה. סוסו מזדקף על שתי רגליו האחוריות בסערה, רעמתו וזנבו מתנופפים ברוח. הקיסר מתואר דוהר על רקע הרי האלפים המושלגים, חוצה אותם עם חייליו ההולכים ברגל, גוררים את התותחים, בדרך לכבוש את אוסטריה.

האווירה הרואית - דמות הכובש, המדומה לגיבור רומי, שהצליח להנהיג את צבאו במעבר הקשה באלפים ולהפתיע את האויב. הוא מוצג כדמות יפה ומושלמת יותר מן המציאות, באמצעות מבטו הנחוש, הפונה אל הצופה, גלימתו המתבדרת בסערת הדהרה, ולבושו המקושט.

המסר: דמות המצביא המנצח, היוצא למלחמה למען ארצו ולטובתה. דוד רותם למסר הזה גם כתובת, החקוקה על הסלעים שלמרגלות נפוליאון, ומילותיה הן "בונפרטה", "קרל", "חניבעל". תפקידה להלל ולשבח את המצביא המהולל, ולהשוות אותו עם גדולי המצביאים הצבאיים מן ההיסטוריה - קרל הגדול וחניבעל, המצביא המהולל מקרתגו, אשר בטקטיקה מתוחכמת ניצח את הרומאים כאשר איגף את צבאם והעביר פילים במעברי האלפים.

מאפיינים ניאו-קלאסיים

הנצחה: דמותו של נפוליאון ייצוגית ומבוימת, ולא מתוארת בזמן הקרב עצמו. הצגה זאת של נפוליאון קשורה לביטויי הפטריוטיזם בציור הניאו-קלאסי בצרפת, על-ידי אימוץ נושאים ומודלים מהעולם הרומי העתיק, כאן: דמות המצביא המנצח.

אידיאליזציה: נפוליאון מתואר בתנוחה מלאכותית, כמו דוגמן, כדי שיציירו את הצד הטוב ביותר שלו. הוא מודע לכך שמציירים אותו, ומתואר כאיש צעיר וחסון. פניו המאופקים מעוצבים לפי הקאנון הקלאסי. בגדיו מתוחים על גופו החטוב, והוא יפה ומושלם.

הרואיות: נפוליאון מייצג את שיא השליטה של האדם בטבע, הוא כל יכול, מתגבר על מכשולי טבע – הרים ותנאי מזג אוויר קשים. הוא בריא וחזק, ותנועתו מעידה על שליטה עצמית וקור רוח. מבטו מעיד על ביטחון עצמי, כיאה למנהיג.

אמצעים אמנותיים

הפרש מתואר מנקודת מבט נמוכה, המגדילה את הסוס ונפוליאון עליו, ומעצימה את דמותו בחוסר פרופורציה לנוף ולתותחים של שדה הקרב שמאחוריו ולמרגלותיו. הוא נתפס כמצביא צבאי נערץ. יש ביצירה פירוט רב של הסוס המאובזר, כנדרש מסוסו של המצביא, ושל דמות נפוליאון: רגליו תקועות בדורבנות הסוס, גלימתו מתנופפת, כובעו ומדיו מצוחצחים ומדגישים את מעמדו כמצביא הצבא הצרפתי. התנועה האלכסונית של גופו ושל סוסו מבליטה את הדינמיות של הקרב ושל אישיותו. ידו

מונפת ומצביעה קדימה כדי לשדר שהוא מנהיג שיוליך את עמו לעתיד טוב יותר. דמותו של נפוליאון מונומנטלית, שולטת על הפורמט במישור הקדמי וקרובה לצופה, דבר שמעצים את הרושם ואת הקשר הישיר עם הדמות. זהו אמצעי תעמולתי של אמנות המגויסת לטובת הקיסר.

הצבעוניות בדמותו של נפוליאון לוקאלית - כל צבע מונח בגבולות ברורים, ללא השפעות של צבעים שכנים. צבעוניות אטמוספרית – בחלל, באדמה, בסלעים, בהרים ובשמים, יש הרכב של גוונים חמים וקרים המונחים זה על גבי זה בשקיפויות, ומתמזגים למרקם עשיר.

האור מאוזן. כל הציור מטופל באופן אחיד. האור מתפרס באופן שווה על פני כל החלקים ותורם לבהירות של היצירה. האור יוצר נפחיות – תפקידו של האור הוא ליצור מעברים הדרגתיים של אור וצל, שבונים את הנפחים של הצורות. מקור האור הוא טבעי, זוהי שעת יום. המקור אינו נראה.

החלל עמוק בפרספקטיבה אווירית. האוויר צלול ומאפשר ראייה למרחוק. הנוף בנוי במישורים שמתרחקים בהדרגה זה מאחורי זה – הסלעים, ההרים, הבקעות והשמים. יש אשליה של קרוב ורחוק, שנוצרת על ידי הרוכב עם סוסו במישור הקדמי, והם גדולים יחסית לחיילים הצועדים במישור האמצעי.

ז'אק לואי דוד, מאדאם רקמייה, שמן על בד, 1800

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/33.htm

מאדאם רקמייה הייתה אשת החברה הגבוהה בצרפת בתחילת המאה ה- 19, ידועה כמארחת מן המעלה הראשונה. את ציור הדיוקן היא עצמה הזמינה.

דוד צייר דיוקנים ריאליסטיים לפי התפיסה הריאליסטית והקלאסית המחמירה, וגישתו באה לידי ביטוי בדיוקן מאדאם רקמייה. לפיכך דמותה מוצגת בפשטות מחמירה, ללא שום תוספת חסרת משמעות.

הדמות יושבת על ספה בתנוחת הסבה. ידה האחת נשענת על כרית, והיד האחרת מונחת על רגלה.

הספה אופיינית לקליני – ריהוט בחדר אירוח מהעת העתיקה.

התנוחה מבוימת לצורכי הציור - היא מדגמנת את עצמה.

תנוחתה ודמותה מעוצבות כשל אלה מהמיתולוגיה היוונית.

הדמות יציבה, קרת רוח ונטולת רגשות, פניה מאופקות ואינן מסגירות דבר מטבעה התוסס של הגברת הזוהרת והמארחת מספר אחת בצרפת.

היצירה אינו מגלה את הלכי נפשה של מאדאם רקמייה.

אמצעים אמנותיים

קומפוזיציה יציבה, המדגישה את הצורה האופקית והאנכית, שמקנה ליצירה סטטיות, היוצרת תחושה של שלווה ושלמות. מאדאם רקמייה בתנוחה של הסבה על הספה האופקית, לעומת חלקה העליון, האנכי, שמהווה איזון למשענות הספה ולמתלה.

החלל דומה לחלל במה רדוד. דמותה של מאדאם רקמייה תופסת את הפורמט בקדמת היצירה, והחלל האחורי חסום על-ידי צבע כהה.

פניה וגופה מעוצבים על דרך האידיאליזציה, לפי חוקי השלמות שאימצה האקדמיה מהאמנות הקלאסית.

הצבעוניות לוקאלית. אין כתמיות חופשית, והצבעים תחומים בגבולות דמותה של מאדאם רקמייה וברהיטים שבחדר. הצבעים אינם מתערבבים זה בזה, ולוח הצבעים מצומצם.

הנפחיות הדרגתית. האור והצל מעניקים אשליה של נפחיות נכונה לפרטי היצירה - הגוף של מאדאם רקמייה, הקפלים בשמלתה, הספה, המתלה.

משיכות המכחול ומעובדות באופן מדויק, כך שלא ניכרת מעורבותו הרגשית של האמן. בדרך זו איננו יודעים כיצד יופייה של מאדאם רקמייה השפיע על האמן.

אוגוסט דומיניק אנגר, 1780 – 1867

צייר צרפתי שצייר תמונות היסטוריות ודיוקנים. היה תלמידו המסור של דוד, ואחד הנציגים הבולטים של הניאו-קלאסיציזם. בתקופתו היה עד למהפכה, לטרור, לעלייתו ונפילתו של נפוליאון, לרסטורציה ולמלוכה. עשרים וחמש שנים בילה באיטליה, שם התוודע מקרוב לאמנות הרנסנס ובמיוחד ליצירותיו של רפאל, שאותו הוא העריץ. אנגר צידד ברישום ובתכנון קפדני של היצירה לפני עיצובה בצבע, והיה נציגו המובהק של הציור האקדמי הרשמי.

אוגוסט דומיניק אנגר, האודליסק, 1814, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/3.htm

יצירה זו היא חוליה נוספת במסורת של תיאורי אישה עירומה בתנוחת הסבה שהייתה ידועה בתקופת הרנסנס. זוהי יצירה ארוטית, והרושם שהיא מותירה הוא של עירום לשם עירום ולא דוגמה לאידיאל מסוים או נושא גבורה מסוים. מהבחינה הזאת היא חורגת מן החוקים הניאו-קלאסיים גם מבחינת התוכן וגם מבחינת הנושא.

הנושא

האודליסק היא דמות בדיונית של פילגש בהרמון הסולטאן הטורקי, שתפקידה להיות אשת תענוגות. זוהי דמות דמיונית של פנטזיה מזרחית. לפיכך יש התרחקות מן הנושאים של הניאו-קלאסיקה, שעסקו בהנצחה של אירועים הירואיים שיש בהם אלמנט חינוכי מוסרי.

אנגר שמר על המאפיינים הסגנוניים של התיאור הניאו-קלאסי בקפדנות יתרה: הצבע הלוקאלי והמצומצם, הליטוש, הנטורליזם, האיפוק, חלל הבמה הרדוד, מונומנטליות וחשיבות הקו, כל אלה

אומצו על-ידי האקדמיה כחוקים שיש לצייר על פיהם, כדי להתקרב ככל האפשר לתיאור הקלאסי של העולם העתיק.

מקורות השפעה

אנגר העריץ את רפאל, צייר הרנסנס, וציטט מיצירתו "המדונה של הכיסא". השפעת רפאל מתבטאת בתיאור הפנים, הבנויות לפי אידיאל היופי המושלם, הטורבן, המכסה את הראש ובמבט המאופק. ניכרת גם השפעת המזרח (אוריינטליזם): תיאור של דמות מזרחית טיפוסית – אשת הרמון המשרתת את הסולטאן.

אמצעים אמנותיים

הקו: הדגם הקווי הוא האמצעי הבולט ביותר ביצירתו של אנגר – עליו נאמר שהקו ביצירותיו תופס שבע שמיניות. הוא ייחס חשיבות לרישום ולבניית הדמות המצוירת בדייקנות מרבית. תנועת הקווים היא המציינת את היצירה. אנגר האמין שהרישום הוא הכול בציור, והצבע הוא לא כלום. דמות האודליסק בנויה מצורות נקיות ומושלמות, ברישום אנטומי מדויק. גם אם לא רואים את קו המיתאר, הוא קיים בכל הפרטים ביצירה: בדמות האודליסק, בדגמים של הווילון, הטורבאן, המניפה וכלי המיטה.

הקומפוזיציה יציבה, בעלת בסיס אופקי המעניקה סטטיות, ויוצרת תחושה של שלווה ושלמות.

משיחות המכחול מעובדות בצורה מלוטשת, שאינה מותירה את טביעת ידו של האמן. זוהי הטכניקה שנלמדה באקדמיה, שדגלה בטשטוש המעורבות הרגשית של האמן, ושאפה לנאמנות בחוקי הציור. הדמות תופסת את כל המישור הקדמי של היצירה, ואת החלל האחורי חוסם וילון, כל שנוצר חלל במה רדוד.

הצבע לוקאלי, אין כתמיות חופשית. הצבעים תחומים בדייקנות בגבולות האובייקטים ואינם מתערבבים זה בזה. לוח הצבעים מצומצם ביותר.

נטורליזם ודיוק רב באופן הנחת הצבעים, כך שנוצרים אפקטים אשלייתיים של מרקם וחומריות, למשל: הבוהק של בדי המשי, רקמת התרבוש, גוף האודליסק, נוצות הטווס שבמניפה ועוד.

הנפחיות הדרגתית, האור והצל מעניקים לגוף האודליסק אשליה של פסל. כך גם הקמטים של הסדינים והקפלים בווילון מקבלים נפחיות.

מאפיינים ניאו-קלאסיים

עירום בהסבה: העיסוק בעירום הנשי שייך למסורת הקלאסית, ותנוחת ההסבה לקוחה מהעולם היווני-רומי, כמו בתיאורי ונוס. פני האודליסק מאופקות, ראשה מופנה לצופה ומביט בו, אך היא מאופקת ואינה מסגירה את רגשותיה או את מחשבותיה.

פניה של האודליסק מעוצבות על פי אידיאל היופי, קאנון השלמות שהאקדמיה אימצה מהמורשת הקלאסית.

הדמות מונומנטלית, שולטת על המישור הקדמי וקרובה לצופה. התיאור שולט על כל אורך היצירה בצד אחד, ועל כל רוחבה בצד התחתון, דבר שמעצים את הרושם המונומנטלי של הדמות.

עיוותים דקים: אנגר עיוות במתכוון את הפרופורציות של הגוף וצייר אותו ארוך מן הרגיל, כדי לתאר אותו בשלמותו. לכאורה רואים כאן שלמות טבעית של הגוף העירום, אך הגב והעורף ארוכים מדי. אנגר יצר הרמוניה מאוזנת בין צורה, צבע, סדר ומרקם. ניתן להתייחס לכל חלק של הגוף בנפרד, אך החיבור ביניהם יוצר הרמוניה בין כל החלקים. בעיני אנגר העיוותים האנטומיים יוצרים את הגוף המושלם.

אוגוסט דומיניק אנגר, המעיין, 1820-56, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/5.htm

אקדמיזם

יצירה זו מבטאת יותר מכול את הציור האקדמי הניאו-קלאסי. דמות העירום של אנגר יצרה את הציור האקדמי או האישה בנוסח האסכולה הקלאסית, שבה חברו יחד החושניות עם התמימות הטהורה והזכה. אנגר היה הדמות הבולטת במגמה האקדמית שעקרונותיה מבוססים על המסורת הקלאסית של יוון ורומא ושל הרנסנס.

תוכן היצירה

במרכז היצירה דמות של נערה עירומה, שעל כתפה כד וממנו זורמים מים אל המעיין שלרגליה. הנערה עומדת על משטח בהיר וליד רגליה משמאל בין הסלעים יש נביעה של מעיין קטן, שבו משתקפות רגליה. מאחורי הנערה רקע כהה של סלעים, ובמקביל לה צומח פרח. שם היצירה "המעיין", אך מקווה המים אינו המוקד המרכזי של היצירה, אלא להיפך - הוא מצוי בתחתיתה ותופס חלק מועט מן הרושם הכללי של היצירה. המעיין – מקור המים – בקושי נראה, ומכאן ניתן להסיק על הכוונות האלגוריות-סמליות של היצירה.

משמעות אלגורית

ביצירה מסתתרות משמעויות אלגוריות המבהירות את התייחסותו של אנגר אל דמות האישה ואל נביעת המעיין.

משמעות המעיין: על פי המיתולוגיה היוונית המוזות שוכנות לרגלי מעיינות המקודשים להן, ומופקדות על כל תחומי הרוח: תיאטרון, ספרות, שירה, מוזיקה, אמנות וכדומה. המעיין מסמל את מקור הנביעה היצירתית של האמן, המשול לנביעה הטהורה של המים. המעיין הוא מקור מים חיים, המייצג את חשיבות היצירה האמנותית עלי אדמות.

משמעות דמות הנערה: אנגר בחר בדמות הנערה כחלק ממסורת הציור האלגורי, המסמלת את המוזה בעולם האמנות. האישה או הנערה כמוזה - מקור השראה של האמן – באה מהמיתולוגיה

היוונית בתפיסה הקלאסית, הרואה בדמות האישה את מקור היופי וההשראה היצירתית של האמן. הנערה אינה דמות מסוימת, אלא דמות מייצגת של אלה יוונית – מוזה.

משמעות כד המים: המים הזורמים מהכד מסמלים מקור רוחני פנימי שנובע ושופע בזרימה מתמשכת. המים נשפכים מהכד, מגיעים למקווה המים למטה וממשיכים לזרום מעל – זהו מעגל זרימה מתמשך, המבטא את עולם היצירה האמנותית. יצירתו של אנגר מציעה שילוב של אישה עירומה ושל כד מים הנשפכים מתוכו כמייצגים של המוזה ומקורות היצירה שלה.

לכד המים משמעות נוספת – משמעות ארוטית, המתקשרת למבנה המתעגל של גוף האישה ולמים המפרים של הרחם, היוצר חיים. סמלו הארוטי של הכד כביטוי לגוף האישה הוא דימוי שגרתי בארצות המזרח, והאוריינטליזם של המאה ה-19 זיהה את הכד עם כל מה שהאישה בת המזרח מסמלת: יצר, פריון, חיים, שפע. הצבע האפל שבפתחו מסמל את הקסם, האפלה והמסתורין שמצויים באישה וגם בעולם האמנות. עגלגלותו המלאה, השלמה, הסגורה, הסטטית והסודית של הכד מאפיינת גם את עיצוב דמות הנערה שביצירה.

משמעות הפרח: הפרח הצומח במקביל לנערה וקרוב למעיין מקביל ליופייה וטהרתה, ויוצר השוואה בין יצירה של יופי טבעי כאידיאל של היצירה האמנותית בכלל.

מאפיינים אקדמיים ניאו-קלאסיים

מבחינה אמנותית: עקרונות האקדמיה הדגישו את חשיבותו של התכנון המוקדם והרישום, את קווי המיתאר המושלמים המגדירים את הצורות, את הפרופורציות המדויקות והאיזון הקלאסי המושלם, את הגימור המדוקדק על דרך האידיאליזציה, שהופכים לחוקים מוקפדים של האקדמיה, כאשר לצבע חשיבות משנית, ולכן סקלת הצבעים מצומצמת ומעודנת.

מבחינת התוכן: נושאים קלאסיים מהעולם העתיק של יוון ורומא, ההיסטוריה והמיתולוגיה, עם תוכן ברור המדגיש את גוף האדם, את מרכזיותו והאלהתו – אלה הפכו לעמודי התווך של האקדמיה הצרפתית לאמנות.

נטורליזם: הגוף מלוטש עם אפקט של שיש, המשטחים חלקים, קווי המיתאר מוקפדים, והדמות מעוצבת בשלמות מצטנעת. הכד והמים מעוצבים בנטורליזם מדרגה גבוהה. יש ניגודי מרקם בין הגוף המלוטש והקר לבין הרקע הכהה של האבן, הנראית חמה למגע.

האדם במרכז: הדמות מרכזית. החלל שמאחוריה כהה וחסום, ומבליט אותה לעיני הצופה.

אנטוניו קנובה, 1757 – 1822

פסל איטלקי שחי ברומא ויצר בסגנון חמור סבר ללא פשרות, על פי כללים וחוקים קלאסיים מוקפדים, שהפכו אותו לאחד מגדולי הפסלים הניאו-קלאסיים. קנובה יצר פסלים ודיוקנים בעבור האפיפיור ובעבור מלכים ובני אצולה בכל רחבי אירופה, ביניהם נפוליאון ואחותו פאולין. רבות מיצירותיו

מתארות נושאים אלגוריים מן המיתולוגיה היוונית והרומית. הוא התרשם עמוקות מפסלי הפרתנון שגולפו במאה החמישית לפני הספירה, ולדבריו מצא בהם את "האמת של הטבע משולבת בצורות המעודנות ביותר".

אנטוניו קנובה, פאולין בורגזה כוונוס, 1808, שיש

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/114.htm

הנושא

פסל זה מתאר את אחותו של נפוליאון, פאולין בורגזה, ששימשה כמודל לאלת האהבה "ונוס המנצחת", שגברה על יריבותיה בתחרות היופי. פאולין מחזיקה בידה תפוח, המעיד על יופייה, המשתווה ליופייה של ונוס.

המקור התוכני לתיאור הוא מיתולוגי: על פי המיתוס היווני, אלת הזעם אריס כעסה מאוד על שלא הוזמנה לטקס חתונה באולימפוס, והחליטה לנקום באלים. היא זרקה לתוך אולם החתונה תפוח זהב שעליו היה כתוב "לאלה היפה ביותר". על התואר הזה התחרו ביניהן שלוש אלות: הרה, אשתו של זאוס השולט באולימפוס, אתנה, בתו של זאוס, ואפרודיטה (ונוס) אלת האהבה.

כל אחת מהאלות טענה שהיא היפה בנשים, והן פנו אל זאוס כדי שישפוט ביניהן מי האישה היפה ביותר. זאוס קבע כי בן תמותה הוא שישפוט ביניהן בתחרות על היופי, ולשם כך נבחר פאריס, בנו של מלך טרויה, שהיה אמור לתת את התפוח למנצחת בתחרות.

שלוש האלות הופיעו בפני פאריס, וכל אחת מהן ניסתה לשכנעו שיבחר בה כאלה היפה ביותר. הרה הבטיחה לו שלטון וכוח, אתנה הבטיחה לו ניצחון בכל קרב, ואילו ונוס הבטיחה לו את הנערה היפה ביותר בעולם. פאריס בחר בוונוס כאלה היפה ביותר, והעניק לה את התפוח המעיד על ניצחונה בתחרות היופי. התפוח מקפל בתוכו את כל הסיפור, ומסמל את הניצחון.

אמצעים האמנותיים

האמצעים האמנותיים מאפיינים את רוח הזרם הניאו-קלאסי:

<u>ציטוט מיתולוגי</u>: קנובה מתאר את פאולין בורגזה כוונוס המנצחת על ידי כך שהיא מחזיקה בידה את התפוח המעיד על יופייה, וכך הופך את דמותה לדמות אליגורית (משל) המייצגת את היופי האידיאלי.

<u>קומפוזיציה</u>: דמות מסובה על משכבה. הדמות השרועה בעירום היא תנוחה ארוטית המוכרת בתיאורי ונוס מתקופת הרנסנס, ובכך משמר קנובה את הקאנון הקלאסי.

תנוחת הפסל מקבילה לתנוחת "מאדאם רקמייה" ביצירה של דוד. כמוהו מתאר קנובה את פאולין כשהיא שרועה על גבי ספה, תנוחה שהפכה לקאנון אקדמי בתיאורי דיוקן נשיים.

<u>אידיאליזציה</u>: קנובה עושה אידיאליזציה רבה בתיאור דמות מושלמת, שמתאימה לאלה ולא לבת תמותה. גם תווי הפנים הופכים לדגם אידיאלי של אלה יווניה יותר מאשר תיאור ממשי של פאולין

בורגזה במציאות. כלומר, קנובה מתאר את הדמות בהכללה קלאסית, כדי להעניק לה אופי של שלמות אידיאלית קלאסית.

ליטוש מושלם: הפרופורציות המושלמות של הפסל, השיש חסר הצבע והעיבוד המלוטש והחלק מוסיפים לדמות שלמות של אלה. הליטוש אינו מותיר את טביעות ידיו של האמן, ומסלק כל אפשרות של הבעה או חשיפה רגשית, הן של האמן והן של הדמות המתוארת, ומעורר תחושה של קרירות וריחוק.

נטורליזם של מרקמים: פסל השיש מחקה בדייקנות ובנאמנות מרקמים שונים: קפלי הבד והסדינים, רכות הכריות ועיטורי הספה. השיש הופך לחיקוי מושלם של עור גוף בשר ודם, מבלי להותיר רמזים על חומריותו ואיכותו המקורית.

הירואיות: התפוח בידה של פאולין מעניק לה תכונות יופי ששמורים לאלה ונוס. קנובה עושה שימוש בסיפור מיתולוגי כדי לתאר דמות מהמציאות של זמנו, ובכך הוא מעניק לדמות ניצחון ויופי שיהיו נחלתה לעולם.

חוקי האקדמיה: קנובה מפתח ביצירה זו את המוסכמות והחוקים האקדמיים לתיאור של דיוקן הירואי בעירום. על פי כללים אלה, תיאור דיוקן מן המציאות משלב אלמנטים של גבורה והאלהה הלקוחים מהמיתולוגיה היוונית מבחינת התוכן, ומעוצב על פי חוקי האמנות הקלאסית מבחינה חזותית.

רומנטיקה

הרומנטיקה היא זרם מחשבה ותרבות שצמח באירופה מסוף המאה ה- 18 ועד לאמצע המאה ה- 19. מקור השם במילה הלטינית רומנסה, מהמילה רומא, סיפורי האגדות של ימי הביניים שנכתבו בשפת ה- ROMANCE, המשלבים בתיאורי המציאות היומיומית גם התרחשויות מפתיעות, מנהגים מיוחדים, חזיונות על-טבעיים וזיכרונות מן העבר.

רומנטיזציה של המציאות פירושה: להאציל על היומיומי משמעות נעלה, להקנות לסתמי היבט מסתורי, להעניק למוכר מתכונותיו של הלא מוכר, ולסופי מראה אינסופי.

הרקע לצמיחת הזרם הרומנטי

התנועה הרומנטית קמה כתגובה נגד הניאו-קלאסיקה. המאפיין המרכזי ברומנטיקה הוא הרגש שלדעתם משחק תפקיד חשוב יותר מהתבונה השכלתנית של הזרם הניאו-קלאסי. הגישות השתנו – הרומנטיקאים העריכו את הגישה הסנטימנטלית האנושית, והציגו ביצירותיהם הבעת רגשות ורצון לעורר רגשות אצל הצופים, על ידי הצגת הפאתטי והמגוחך, הדרמתי והיומיומי, החילוני והמקודש, הילדותי וחסר ההיגיון. האיפוק הניאו-קלאסי הפך בידי הרומנטיקאים לסערת רגשות שבאה לידי ביטוי בכל דרך אפשרית. השכלתנות הומרה בהתעניינות בפנטזיה ובהשראה, והכוח היוצר נשאב ממקורות מסתוריים חבויים בנפש האמן.

<u>אידיאל האושר הנשגב</u>: האמן הרומנטי חיפש אחר אידיאל האושר הנשגב שאינו ניתן להגשמה, ונקלע למצב של שניות בין מצבו הקיומי הממשי לבין האידיאל שאליו הוא השתוקק. הוא מודע לניגודים המהותיים בין ההוויה הפיזית לבין ההוויה הרוחנית והנפשית: בין הסופיות של האדם והיכולת שלו לחשוב על האינסוף, בין הדחפים הייצריים הטבעיים והציווי המוסרי, בין שכלו לבין דמיונו.

ניגודים אלו הולידו שלוש מגמות יסוד של היצירה הרומנטית:

א. יצירה לירית המבטאת את הגעגועים לעבר מזהיר שהיה ואיננו, והתרפקות על תקופה רחוקה של פשטות טהורה שאבדה לאדם.

ב. יצירה סאטירית המתארת את הליקויים של המציאות באופן לגלגני ולעגני, ומתריסה כנגד פגמי החברה והמדינה.

ג. יצירה דמיונית והזויה המעלה פנטזיות על מציאות לא קיימת, שבה נפגשים הריאלי והאידיאלי – המציאות הקיימת עם המציאות הלא קיימת הרצויה.

היחס החדש לאופי היצירה נקשר בתפיסה פילוסופית חדשה של הטבע, שלפיה שולטת בטבע אחדות שאין להבינה או להשיגה באמצעים שכלתניים הניתנים לניתוח ולמדידה, אלא באמצעות תחושות פנימיות שיש בכוחן להעלות דימויים וסמלים השאובים ממעמקי נפשו של האדם. תחושת האחדות שבטבע קירבה את הרומנטיקאים אל הראשוניות הטהורה והפרימיטיבית שבו הטבע עדיין לא נפגע על ידי התערבות האדם, ואל הנשגב והאינסופי המדגישים את אפסותו של האדם. לדעת הרומנטיקאים האמנות האמיתית היא האמנות המתבוננת בטבע על כל זוועותיו, ולא האמנות

המסתירה את זוועות העולם והקיום, כפי שעשו האמנים הניאו-קלאסיים. לפיכך היצירה הרומנטית מתייחסת אל שני מוטיבים של הטבע: הטבע הסובב את האדם, המתבטא בציורי נוף, וטבע האדם – תיאור האדם על כל חולשותיו ורגשותיו.

ציורי הנוף

אחד המאפיינים של הציור הרומנטי הוא ציורי הנוף. התנועה הרומנטית ראתה בנוף את התגלמות הנשגב האלוהי - בטבע קיימת ישות נשגבת, אינסופית, אלוהית. מכאן נהייתם של האמנים אחרי הדת, המיסטיקה והרגש. על כן הנושא המרכזי בציור הרומנטי הוא הטבע בכל הדרו וכוחו הנורא, ואפסות האדם מול הטבע הנשגב ומול הטבע הפראי והבלתי צפוי.

טבע האדם

לעומת האדם האידיאלי של הניאו-קלאסיקה, שאינו חושף את רגשותיו והאיפוק שולט בו גם במצבים הקשים ביותר, הרומנטיקאים ביקשו לתאר את טבע האדם על כל חולשותיו האנושיות. האדם הוא אנושי ומטבעו הוא בעל רגשות, הוא חווה מצבים שונים כמו פחד, דאגה, סערת רגשות, עצב וכדומה. מודגשים גם הגורמים הנפשיים הלא מודעים והלא רציונליים בהתנהגות האדם וביחסו לחברה, ובריבוי הניגודים שבאישיותו.

התנועה הרומנטית לא הייתה אחידה, והתפתחה באופנים שונים מאמן לאמן. כיוון שאין שיטה שכלתנית אחת המתווה את הדרך, הפך האמן הרומנטי לאינדיבידואל מובהק, פורש מהחברה ומתמודד לבדו מול נפשו והטבע הסובב אותו. לפיכך אי אפשר לתאר את האמנות הרומנטית כמקשה אחת של מאפיינים כמו בניאו-קלאסיקה.

הבדלים קיימים גם בין התנועות הרומנטיות בלאומים השונים, בהתאם להשקפות חברתיות, מדיניות ודתיות. בגרמניה העלתה הרומנטיקה הערצה לדת ולתרבות ימי הביניים, וטיפחה גישות לאומניות. בצרפת תיארה הרומנטיקה את החברה העתידית ילידת המהפכה, כחברה טבעית שבנויה על קשרים נפשיים טבעיים. בספרד הועלתה הביקורת כנגד הדיכוי החברתי והסיאוב הפוליטי.

המשותף לניאו-קלאסיקה ולרומנטיקה

נקודת המוצא של שני הזרמים היא המציאות, אך זו אינה מועתקת כפי שהיא נראית אלא מאורגנת מחדש בהתאם לרעיונותיהם: הניאו-קלאסיקאים על דרך האידיאליזציה, הרומנטיקאים על פי רגשות האמן. רעיונות אלה הרחיקו את שני הזרמים מהמציאות היומיומית אל עבר אידיאלים נעלים: הניאו-קלאסיקה הרחיקה אל סצינות מההיסטוריה והמיתולוגיה שמהן שאבו חוקי מוסר אנושיים וערכים חברתיים חדשים. הרומנטיקאים הרחיקו אל הנשגב הנעלה כפי שהוא מצטייר בעיני כל אמן ולפי תחושותיו האישיות.

הבדלים בין הניאו-קלאסיקה ובין הרומנטיקה

רומנטיקה	ניאו-קלאסיקה
המציאות הוא מקור השראה בלבד, וביטוי תחושות האמן תופס חלק חשוב ביצירה.	עושה אידיאליזציה של המציאות על פי חוקים ואמצעים מוגדרים מראש.
חיפוש אחר אידיאל נשגב, אחר הבלתי ניתן להשגה, שהדרך למימושו אינה ידועה.	חיפוש אחר אידיאל השלמות המתבסס על חוקים לתיאור חיצוני, הניתן להשגה.
הדמיון הוא כוח הבעה אישי של נפש היוצר, המעלה דימויים וסמלים המסוגלים להסביר את המציאות טוב יותר מההיגיון.	היצירה כפופה לחוקים וכללים, המתבססים על השכל, ההיגיון והסדר. הדמיון הוא נחות ומתאר מציאות פגומה.
אישיות האדם מתפתחת באופן טבעי ואינדיבידואלי, ואין רק דרך אחת לביטוייה.	אישיות האדם קבועה ומוגמרת, וניתנת לביטוי באמצעים ידועים מראש.

את השקפת הרומנטיקה היטיב לבטא המשורר הצרפתי בודלייר:

לכל תקופה יש מודרניזם משלה. כל תקופה יוצרת משהו חדש, שוברת את המוסכמות הקודמות.

הרומנטיזם הוא אופן של הרגשה וביטוייה.

אין יופי אידיאלי, יש מקום גם למכוער ולאלים.

אין לחקות את הטבע כי בדרך זו אין מקום לרגשות האמן ואין מקום לשאיפה אל הנשגב, אל הלא מושג.

יש מקום לדמיון ביצירת האמנות, גם לדמיון המפלצתי כביטוי לנשגב.

ביטוי אישי של תחושות האמן באשר לאירועים מן ההווה, ולא רק מן העבר.

הגישה הרומנטית באמנות

<u>גישה רגשית</u> – פאתוס: היצירה אמורה להביע רגשות ולעורר רגשות אצל הצופה.

<u>גישה אנושית</u>: האדם מתואר על כל חולשותיו האנושיות. הוא נאבק עם כוחות גדולים ממנו בטבע, ועם נפשו.

<u>העבר:</u> הכמיהה לחזור אל ערכי העבר והגעגועים לימים מפוארים יותר בעבר.

<u>ריאליזם</u>: התיאור הוא ממשי ולא ייצוגי.

<u>פנטזיה ואקזוטיקה</u>: אווירה של עולמות רחוקים ומעניינים, והמסתורין שבעולמות רחוקים.

נושאים אופייניים לזרם הרומנטי

ציורי נוף נשגבים ונופים הרסניים.

התרפקות על עולמות רחוקים וקסומים, המוזר והדמיוני.

נושאים פוליטיים וחברתיים תוך התייחסות לאלגוריות ספרותיות.

אוריינטליזם, פנטזיה ואקזוטיקה – עולמות אקזוטיים רחוקים מן העבר או בהווה. השלכת מצבי רוחו של האמן על מראות המציאות כביטוי לנפש האמן.
תיאור של דרמות אנושיות, הרס, אובדן ואלימות. אכזריות האדם והטבע.

קספר דוד פרידריך (גרמניה), 1774 – 1840

נחשב לאחד מגדולי הציירים הרומנטיים. יצירותיו מתאפיינות בתיאורי טבע בעלי עוצמה רוחנית ושקט שלפני או אחרי הסערה. דמויות האדם ביצירותיו קטנות, ונבלעות בנוף העוטה אור אביך וערפילים. אווירת דכדוך מאפיינת את רוב יצירותיו, והוא מרבה להשתמש בצבעי סגול וכסף קרים, באור וצל המבטאים את המלנכוליה שבה היה שרוי לקראת סוף ימיו, שבהם היה בודד וחסר כול. הטבע בציוריו כמו קם לתחייה ומביע תכנים רגשיים וסמליים עמוקים.

קספר דוד פרידריך, הצלב בהר, שמן על בד, 1807-8

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/108.htm

הו ציור מזבח - ציור שנועד לקשט מזבח בבית תפילה פרטי של בעל אחוזה בעיר טטשן, ומכונה גם "ציור המזבח של טטשן". ציור מזבח הוא חלק בלתי נפרד מעיטור הכנסייה, והוא יצירה מצוירת המוצבת על קיר מאחורי המזבח, שנושאה המרכזי הוא בדרך כלל תיאורי הצליבה של ישו, תמונות מחיי מרים הבתולה, או מאורעות מחייהם של קדושים. פרידריך התעלם מן המוסכמות וצייר ציור מזבח שונה לחלוטין ממה שהיה מקובל - הוא הציג תמונת נוף. דרכו של פרידריך לבטא את אמונתו הנוצרית במושגים של נוף הייתה חדשנית, ועוררה סערה גדולה משום שראו בה חילול קודש.

הנושא

היצירה מציגה תיאור של נוף אידיאלי בעל משמעויות דתיות סימבוליות הפזורות ביצירה עצמה ובמסגרת המפארת אותה.

<u>תמונת הנוף</u>: על פסגה של צוק בעל סלעים מחודדים ניצב זקוף צלב, מוקף בעצי אשוח ירוקי-עד, וקיסוס ירוק מטפס על גזע הצלב ומלפפו. על הצלב מתוארת דמות זעירה של ישו הצלוב, המעוצב כפסל זהב קטן, העומד עם הגב אל הצופה. השמש שוקעת וחמש קרני שמש זוהרות על רקע שמי הערב האדומים, ונבלעות מאחורי ההר. על רקע אודם הערב מאיר ישו הצלוב ומחזיר אור אל אדמת הצוק.

<u>המסגרת</u>: את המסגרת המוזהבת הכין פסל על פי תכנונו והוראותיו של פרידריך. בצדדים המסגרת יוצרת שני עמודים גותיים, המעניקים ליצירה מראה של מבנה מקדש. מן העמודים מתרוממים ענפי דקל ויוצרים קשת מעל ליצירה. בין ענפי הדקל חמישה ראשי מלאכים המתבוננים למטה אל הצלב, ומעל למלאך האמצעי עומד כוכב הערב, מתנוצץ בכסף טהור. למטה, בבסיס המסגרת, מתואר

המשולש המקודש המוקף קרניים זוהרות, ובתוכו נמצאת העין האלוהית, הרואה הכול. משני צידי המשולש מתוארים ענף של גפן וענף של חיטה, המרמזים על גופו ודמו של הצלוב.

סמלים ומשמעותם

היצירה גדושה בסמלים דתיים ובסמלים אישיים של פרידריך:

שעת ערביים מתוארת ברוב יצירותיו של פרידריך. הוא העדיף את אור השקיעה על פני זוהרה של השמש, משום שאלה רגעים של שינוי ומעבר, המולידים דומייה, הגות והרהורים, ומזכירים לנו את היותנו בני תמותה.

השמש השוקעת מסמלת את שקיעת העולם הישן. יש התרפקות וגעגועים לעולם טוב יותר, שעל פי הרומנטיקה הגרמנית היה קיים בגותיקה של ימי הביניים. יש שאיפה לשחזר את המסורת ההיסטורית, שבה הנצרות הייתה אידיאל נעלה, שהתבטא בכל הדרו בגותיקה.

קרני האור מסמלות את האור האלוהי והרוחני שמקיף את היקום. קרני האור מתוארות פעמיים: בחלק העליון - קרני השמש האחרונות המתגלמות בדמותו המוזהבת של ישו שעל הצלב, ובחלק התחתון - קרני אור נפוצות לכל עבר סביב העין האלוהית.

עצי האשוח מסמלים אצל פרידריך את האמונה הנוצרית עלי אדמות. כעץ ירוק- עד האשוח הוא סמל לאלמוות ולחיי הנצח - תכונות שהוא מעניק לאמונה הנוצרית באמצעות הטבע.

ההר העשוי מסלעים מחודדים כצוק איתן, מסמל את האמונה בישו, אמונה איתנה שלא ניתן למוטטה ולערערה.

משולש ועין בתוכו מסמלים את השילוש הקדוש באמונה הנוצרית – האב, הבן ורוח הקודש. בתוכו העין האלוהית המקרינה על העולם את זוהרה.

ענף הגפן מסמל את היין וענף החיטה מסמל את הלחם - שני מרכיבים חשובים ומקודשים בטקס הנוצרי, המשחזרים את הסעודה האחרונה של ישו, ומרמזים על גופו ודמו של ישו.

הכוכב שבראש המסגרת מסמל את החיים והמוות בעת ובעונה אחת - כוכב הלילה וכוכב הבוקר, ורומז על מותו ותחייתו של ישו.

הטבע כמעורר חוויה דתית - פרידריך העמיד את הטבע כמקום מקודש שיש ביכולתו לעורר חוויה דתית טהורה, בשל היותו אינסופי, נצחי, נשגב ואלוהי. התבוננות בטבע היא המעוררת את ההגות הנחוצה למאמין כדי להתחבר אל בוראו, ורק דרכה ניתן להגיע אל האמונה הדתית הצרופה, על כן הוא ראה בציור הנוף כמתאים להיות ציור מזבח. נראה שפרידריך הצליח ליצור ציור מזבח בעל תכנים דתיים נוצריים, באמצעות ציור נוף בעל משמעויות נוצריות, מבלי שיזדקק לתכנים הסיפוריים המסורתיים.

אמצעים אמנותיים

הקומפוזיציה פתוחה אל המרחב הרוחני והאינסופי. יש קיטוע של אובייקטים בהתאמה לצורת הקשת של המסגרת: עצי האשוח נקטעים על ידי חלקה התחתון של המסגרת, וקרני השמש נקטעים בצדדים. יש גם א-סימטריה בעיצוב ההר, שפסגתו נוטה לצד ימין, ובפיזור לא שווה של עצי האשוח. גם האובייקט המרכזי – הצלב - אינו עומד ממש במרכז היצירה.

מראה הד: כמעט לכל פרט ביצירה יש פרט אחר העונה לו כהד. צורת העננים משתקפת בענפי התמר הכפופים שמסביב לחלקה העליון של המסגרת. ציפוי הזהב של המסגרת תואם את צבע הזהב של הצלב. חמשת המלאכים שעל הקשת במסגרת עונים כהד לחמשת קרני האור שהבאות מן השמש. צורת המשולש המקודש עונה לצורת הסלעים המחודדים.

עיצוב הדמות: פרידריך יוצא כנגד כל המוסכמות של ציורי המזבח בעיצוב דמותו של ישו. בציורי מזבח מסורתיים דמותו של ישו גדולה ביחס לכל פרט אחר, ואילו אצל פרידריך דמותו של ישו קטנה ביחס לכל פרט בציור. הוא גימד את דמותו של ישו והפנה את גבו אל הצופה, משום שאת המקום המרכזי ביצירה תופס הטבע שבו מתגלם האלוהים, ולא דמותו של ישו.

צבעוניות של שעת ערב ודמדומים המוארים באורה הקלוש של השמש השוקעת. צבעו של גוש הקרקע הוא כהה - כחול חום ברובו, ומחלק את היצירה לגוש גדול וכהה בארץ, ולגוש גדול ובהיר בשמים. שמים אדומים ומעוננים בגוונים כהים יוצרים אווירה מיסטית והגותית.

האור: מקורו בכמה מוקדי אור: אור קלוש של שמש בין הערביים, האור הנובע מישו שעל הצלב העשוי בצבע זהב, והאור הקורן מן המסגרת המוזהבת. יש ניגודים חריפים של אור-צל, גוש הקרקע הכהה בולט על רקע השמים המוארים, ללא שום מעברים הדרגתיים ביניהם.

תפיסת החלל: היצירה והמסגרת יחד נותנות למתבונן תחושה שהוא משקיף מבעד לחלון. כך הופכת תמונת המזבח כמבט חטוף מבעד לחלל המוגבל של המציאות אל עבר מרחבי הענק של הטבע האינסופי. קו האופק אינו מוגדר, ונעלם אל מאחורי הסלעים, כך שלא ניתן לדעת היכן מתחילים המרחבים והיכן הם מסתיימים. זה יוצר אווירה מיסטית ומסתורית.

מאפיינים רומנטיים

- הצגת תמונת נוף בעלת ראייה סימבולית של מצבים, אובייקטים וצבעים שיכולים לייצג חוויה דתית. אלה הם דימויים אישיים של האמן, שמתעוררים בו כתחושות פנימיות רבות- עוצמה, שאותן הוא משליך על הנוף.
- פרידריך נותן ביטוי עז לרגשותיו כלפי העבר, באמצעות השקיעה, המסמלת את שקיעת העבר, והשאיפה אל תחיית העבר המפואר ומלא ההוד שהולך ושוקע. החיפוש אחר האידיאל הנשגב מוביל אל העבר, אל הגותיקה.
- תיאור הטבע יוצר אווירה מיסטית הנוצרת מהתגמדות האדם מול הטבע האינסופי והפתוח, שבו גם דמותו של ישו על הצלב היא מזערית.

- אנטי-קלאסיציזם בכל המובנים: ציור דמיוני הזוי, הנובע מנפש האמן ולא משכלו. א-סימטריה בעיצוב הפרטים. דמות האדם מזערית לעומת הנוף. שימוש חריף בניגודי אור-צל. זוויות ראייה שונות: מלמעלה, מהצד ומלמטה.

קספר דוד פרידריך, הנזיר מול הים, 1808-10, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/107.htm

הנושא והאווירה

נזיר הצופה אל הים כאשר גבו מופנה אל הצופה. הוא עומד ומניח את ראשו בכפו ומביט אל הנוף שמולו. הנזיר מתבודד, שקוע במצב של מדיטציה, מתבונן לעבר האינסוף הממלא אותו בעוצמה רוחנית – תהליך של עזיבת העולם המוחשי והליכה אל הרוחני. האווירה היא אווירה של ריקנות מן המציאות והתמלאות ברוחניות. הריקנות של הנוף ודמות הנזיר הקטן והבודד מבטאות את היעדר החומרי ומדגישות את הרוחני.

נוף: יצירה זו מייצגת את אימרתו המפורסמת של פרידריך: "צייר לא צריך לצייר את מה שהוא רואה לפניו אלא את מה שהוא רואה בתוכו." פרידריך ראה בטבע את הרוחני. פרידריך צמצם את שלושת האלמנטים של הנוף - השמים, הים והאדמה, ואיחד אותם לאחדות טבע אחת. כך הוא העלה את הנוף לדרגה סימבולית נשגבת וראשונית.

טבע המעורר חוויה דתית

החיפוש אחר טבע ראשוני וטהור שיד אדם לא נגעה בו אופייני לזרם הרומנטי. פרידריך מתאר את הטבע כפי שהוא חווה אותו בתוככי נפשו, מתוך חוויה רוחנית של אמונה באל, דרך השתקעות מדיטטיבית. ציור הנוף מגלה לאמן חלקים חבויים בנפשו, ומעורר בו רגשות ותחושות פנימיות. במקום נוף מוכר או ספציפי, הופך החוף לסמל של טבע קדוש, טבע המעורר חוויה דתית. נקודת המוצא אצל פרידריך היא הטבע, שמשמש חיבור אל הנשגב, בשל היותו אינסופי, אלוהי, בלתי ניתן לתפיסה, נשגב ובעל עוצמה רוחנית. הטבע מייצג ומשקף את האל.

דמות האדם

הנזיר בגודל מזערי, כדי להדגיש את אפסותו לעומת הנוף האינסופי והנצחי. הנזיר עומד בגבו אל הצופה ומתבונן אל הנוף שלפניו – אל הכלום. זהו האלמנט החשוב והמסתורי ביותר ביצירה. התבודדותו הופכת את היצירה לחוויה רוחנית, כמעט דתית, המתייחסת אל תכנים נוצריים של ייסורי ישו. פרידריך מבטא אמונה דתית אישית, פנימית, הבאה לידי ביטוי חיצוני בתיאור הטבע כפי שחווה אותו מתוככי נפשו, מחוויה של אמונה.

איקונוגרפיה

המקור התוכני ליצירה קשור לתיאולוגיה הנוצרית הפרוטסטנטית של המאה ה- 18. הטענה הייתה שאפשר להגיע לדרגה רוחנית גבוהה – בעצם להגיע אל ישו – רק על ידי השתקעות רוחנית עצמית,

ללא צורך בטקסים, כפי שעשו ז הקתולים. האמונה האישית, הפנימית, יכולה להתבטא בחוויה מיסטית מול הנוף שבטבע – בהתבוננות ובהתבודדות, כפי שעושה הנזיר

אמצעים אמנותיים

קומפוזיציה: היצירה מחולקת לשלושה מישורים: האדמה, הים והשמים, ומאחדים אותם הריקנות והמרקם המעורפל. הים נראה כמו רצועה צרה ואינסופית, המתערפלת ונעלמת אל האופק, יחד עם הערפל והשמים. השמים תופסים את החלק המרבי של הקומפוזיציה, וגודלם ואינסופיותם מגבירים את תחושת הריקנות והבדידות.

צבעוניות: כהה, מצומצמת, רצועת החוף בצבע חום עכור, הים כחול כהה והשמים כהים, כמעט שחורים. הצבעוניות מטושטשת, ואין הפרדה ברורה בין המישורים השונים.

האור: ביצירה שני מוקדי אור – בשמים ובאדמה, הים חשוך ומאיים.

תפיסת החלל: עומק היצירה נוצר מהחלוקה למישורים מקבילים, ומהעובדה שאין שום דבר פרט לאדמה, ים ושמים. נוצרת תחושה אינסופית היוצרת עומק אינסופי. הריק גורם לאיבוד תחושת הזמן, המקום והמרחק. משטחי הצבע נראים כמקבילים למשטח היצירה, אופקיים, כמעט מופשטים, ויחד עם זאת יש בהם עומק אינסופי.

מאפיינים רומנטיים ביצירה

הצגת הטבע כישות אלוהית בעלת אופי רגשי, רומנטי, קרוב לרוח השירה. האדם מתגמד לעומת איתני הטבע האינסופיים. האדם הקטן מוצג כבן חלוף לעומת הטבע הנצחי. הצבעוניות המטושטשת והמתערפלת מגבירה את המסתורין ואת הבלתי נודע.

קספר דוד פרידריך, הקרחון, 1923, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/110.htm

הנושא

פרידריך מתאר את הים הצפוני באביב, כאשר הקרח מתחיל להתמוסס וגושים ענקיים של קרח מוצק נדחפים לעבר חוף גרינלנד. לוחות הקרח הענקיים מתנפצים בשרשרת ויוצרים שדות קרח הנערמים זה על זה, ומתנשאים אל עבר השמים הכחולים המעורפלים. הררי הקרח נראים כמונומנט עשוי מאבני ענק, ומעלים על הדעת את המדרגות המובילות אל היכל קודש, שבדמיון אפשר לטפס עליהן כדי להגיע אל האלוהים עצמו. בין גושי הקרח נמחצת ספינה שהתנפצה, ושרידיה הפזורים נראים פה ושם בין צבעי הכסף של הקרח. תמונת הנוף מציגה את אופיו של הים הצפוני על כל יופיו והדרו הנורא, המעניקים לו איכות נשגבת, ובו בזמן טרגית להחריד, המציגה אובדן שאין בו ניצולים.

משמעות

הפרשנויות ליצירה מאפיינות את הזרם הרומנטי:

במשמעות הפילוסופית בחר פרידריך בים הקרח כסמל לרוממותו הבלתי מושגת של האלוהים. הקרח הנצחי מסמל את ההוויה הנצחית של האל, המתגלם באינסוף המיסטי והנשגב של הטבע. ביצירה זו האדם אינו נוכח, אך הוא מיוצג על ידי הספינה מעשה ידיו. הספינה הטרופה מבטאת את חוסר האונים של האדם ואת היותו בן חלוף, לעומת נצחיותו של הטבע. פרידריך מציג את הניסיון של האדם להתקרב לאלוהים באמצעות המצאות טכנולוגיות המבקשות לשלוט בטבע, אך הן מתנפצות מולו בעוצמה חזותית ורוחנית. יש כאן מגמה אנטי שכלתנית ואנטי טכנולוגית, המאפיינת את רוח הזרם הרומנטי.

במשמעות האישית פרידריך משליך את מצבו האישי על מראות המציאות. הוא לא מתאר רק את מה שהוא רואה אלא גם את מה שהוא חש, ונותן ביטוי לנפשו. הוא נהג לעמוד בשקט שעות ארוכות מול הבד בסדנה ריקה, עד אשר ראה את היצירה לנגד עיניו, ורק אז היה מעלה אותה על הבד. היצירה נבנית קודם בתוכו פנימה, ושואבת מתוכו את המלנכוליה, הבדידות, העצבות והטרגיות שליוו אותו לאורך כל חייו. היצירה משמרת את הקרירות של החוף הארקטי, עם עצבות טרגית של אסון טבע, המעניקים לה אווירה של ניכור, ריקנות ובדידות. אנגר אמר על היצירה ש"פרידריך גילה את הטרגדיה שבציורי הנוף", והמסקנה שלו הייתה שלפרידריך יש נפש קודרת.

מקורות השראה - מציאות ודמיון:

פרידריך הוקסם משבירת הקרח בחורף על נהר אלבה ליד דרזדן, שם חי רוב ימי חייו. הוא עשה מספר סקיצות מרשימות ביותר של גושי קרח, ששימשו אותו לתבנית הכללית ביצירה מוקדמת שאבדה, ובה הוא תיאר "סצנה דמיונית של הים הארקטי ובו ספינה טרופה על הררי קרח". על אף שפרידריך עשה רישומים מפורטים מן הטבע, את יצירותיו הוא צייר מהדמיון, והוסיף לגושי הקרח גם ספינה טרופה המשתברת על לוחות הקרח. היצירה שאבדה מופיעה בגרסתה השנייה ביצירה "הקרחון".

מקור השראה נוסף בא מדיווחים שנפוצו בעיתונים על מסעות אל ים הקוטב הצפוני. ידוע בוודאות שפרידריך ידע על דיווח המתאר את סיפורו של ויליאם פארי, שעמד בראש משלחת שיצאה בין השנים 20-1819 למצוא מעבר ולטוות דרכים בים הארקטי. ויליאם פארי תיעד את המסע ותיאר את הרגעים המסוכנים של ההפלגה בין קרחוני הענק, וסיפר שהספינות שלו שרדו על אף מצבים מסוכנים בלי שנגרם נזק. פרידריך הוסיף לתיאור משמעויות סימבוליות משלו, ומציג ביצירה את הספינה של פארי מחוצה בין גושי קרח ענקיים. פרידריך לקח לעצמו חופש אמנותי, ובחר להפוך את הסכנה המדווחת לאסון אמיתי, ולהחליף עובדות מציאותיות לתיאור דמיוני.

אמצעים אמנותיים

החלל אינסופי, הים חסר אופק ומעיד על האינסוף ועל הבלתי נודע.

הצבעים חומים וירוקים של לוחות הקרח, מול הלבן הכסוף של השלג הנערם כתוצאה מההתנגשות ביניהם. נוצר מראה שבו אפשר ממש לחוש ולהבין כיצד המים מתגבשים והופכים לקרח בזמנים שונים.

הקומפוזיציה פתוחה ולא-סימטרית. גושי הקרח בקדמת היצירה גורמים לתחושה שהצופה נמצא ממש בתוכה, על הקרחון. הערפל המטשטש את שדה הראייה, והאסון והקרחונים משרים אווירה של תלישות, קור, בדידות ואיום.

ויליאם טרנר (אנגליה), 1775 – 1851

מחשובי ציירי הנוף במערב. טכניקת הציור שפיתח הייתה ללא תקדים והשפיעה מאוד על אמני המופשט של המאה ה- 20. בצעירותו התעניין בציורי הנוף ההולנדיים מהמאה ה- 17, ולמד אותם. בסגנונו הבוגר צייר נופי ים והרים המצטיינים בתחושת תנועה ודרמתיות. למרות הביקורת שספג על ציוריו, היו לו פטרונים שראו בו גאון עוד בחייו, ובעזרתם הכלכלית יכול היה להמשיך וליצור ללא תלות בממסד.

תיאורי הנוף של טרנר

היצירות מתארות מצבים המבוססים על התבוננות שקדנית ונאמנה לטבע, ולמרות זאת הן נראות פנטסטיות על גבול הדמיון.

פנטזיה אישית של האמן: גם ביצירות המתארות אירוע מן המציאות, משתתפים כל כוחות הטבע בתיאור כמעט הזוי של תיאור על-טבעי בעל עוצמות נשגבות, מול האדם חסר האונים – זהו אחד הנושאים המרכזיים של תיאורי הנוף הרומנטיים.

ויליאם טרנר, שרפת בתי הפרלמנט, 1835, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/63.htm

האירוע

היצירה מתארת אסון שהתרחש בבתי הפרלמנט בלונדון. ב- 16 באוקטובר 1834 עלה באש בית הפרלמנט האנגלי, ונשרף כליל. ויליאם טרנר שצפה במחזה הנורא והמרהיב, ומיהר לרשום בצבעי מים את מה שראה. הרישומים הפכו לציור ענקי, שנראה כמו סוף העולם.

תיאור הנושא

זהו אירוע דרמתי, יוצא דופן ומפתיע, שבו כוחות הרסניים של הטבע משתוללים מבלי שהאדם יכול להם. השרפה מאיימת לכלות את פאר יצירתו של האדם כסמל לאפסותו מול הטבע. נושא היצירה עצמו מרוחק מהצופה - השרפה משתוללת מאחור, מימין הגשר המתמוטט, והקהל במישור הקדמי

הופך לבליל של דמויות חסרות זהות וחסרות אונים, הצופות בכוחות הטבע המכלים את עולמן. במרכז סירות בודדות החוצות את הנהר.

התגמדות האדם ואפסותו

היצירה מציגה מידע ספציפי על המיקום והזמן: הקהל הלבוש בבגדי התקופה נאסף על הגדה שממול; גשר וסטמיניסטר המתמוטט; מגדלי קתדרלת וסטמיניסטר במרחק. כל אלה מוצתים באש זועמת בעלת ממדים קוסמיים. הקהל הצופה מתגמד והופך לרוחות רפאים מול זעמם של ארבעת יסודות הטבע המשתתפים בדרמה – מים, אוויר, אש ואדמה. האירוע הספציפי הופך לתיאור אפוקליפטי (אחרית הימים) של אסון טבע קדום, שבו מתנגשים כוחות הטבע עם מעשי ידי האדם. כך מערב טרנר את הממשי עם הדמיוני, את האירוע שראו עיניו עם פנטזיה אפוקליפטית.

אמצעים אמנותיים

קומפוזיציה: דינמית, פתוחה וקטועה, ובמרכזה האש בצבע כתום. ההשתקפות במים יוצרת חלוקה של הפורמט לשני חלקים אופקיים.

השתקפויות: הגיהינום המשתולל במרחק משתקף במי הנהר. הלהבות מתמזגות בעננים ומשתקפות במים, ויוצרות איחוד של יסודות הטבע, המתאחדים בזעם כדי לכלות את מה שיצר האדם. השימוש בהשתקפויות של האירוע במים מעצימים את איתני הטבע מעבר לכל דמיון, ומרחיבים את ממדי האסון.

האור: מקור האור – האש – הוא גם מקור הקטסטרופה. אור האש במרכז יוצר כתם כתום על רקע מים ושמים. זהו אור דרמתי שיוצר הבזקי אור עזים לעומת צללים כבדים. אור אנרגתי ותזזיתי מתפרץ ומאיים להתפשט על כל הנוף.

צבעוניות: ניגודית – כחול וכתום מתנגשים בעוצמה רבה, ושחור ולבן מנוגדים יוצרים דרמתיות של הטבע. יש שילוב בין אזורים אטומים שיוצרים מסה כבדה, לבין אזורים שקופים שיוצרים תחושה של תנועה.

התפוררות האובייקט: בקושי ניתן להבחין בגשר ובבניין הפרלמנט אפוף הלהבות, בשל העשן הסמיך האופף אותם. הם מתפוררים, מאבדים ממוצקותם והופכים לחסרי משקל.

משיכות מכחול: חופשיות והבעתיות, לתיאור מצב סוער והרסני של הטבע המתערפל מעשן האש. הכתמיות יוצרת טשטוש מכוון של האובייקטים ותנועה פנימית, עד כדי יצירת מרחבים כמעט מופשטים. טרנר אינו מצייר פרטים. כל האובייקטים בציוריו קטנים, ולעיתים הם כל כך קטנים שכמעט ואינם נראים.

ויליאם טרנר, גשם, קיטור ומהירות (סערה), 1844, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/60.htm

תיאור הנושא

ביצירה מתוארת רכבת המגיחה במהירות על גבי גשר ומתקרבת אל הצופה. החלק היחידי הברור בה הוא הקטר, שגופו מכיל את גחלת האש המפעילה אותו. טרנר אינו מעוניין בתיאור הרכבת עצמה, אלא מדגיש את החוויה החדשה הקשורה להתפתחות הטכנולוגיה המפריעה את שלוות הטבע. טרנר מעביר אל הצופה את עוצמת הרכבת ומושג המהירות. שילוב של עשן הקיטור, הגשם, הסערה, הערפל והאור יוצרים אטמוספרה מיוחדת, חוסר בהירות

וטשטוש. הגשר עובר מעל הנהר, ובמרחק אפשר להבחין בגשר נוסף. בין שני הגשרים ומבעד לערפל נראית סירה קטנה המתנדנדת בנהר.

הטבע

היצירה מתארת נוף רחב שוליים שמכוסה במעטה של ערפל וגשם ביום חורפי סוער. בחלק העליון של היצירה מתוארים שמים סוערים במשיכות מכחול קטנות. בחלק התחתון נוף מטושטש שבו ניתן בקושי לזהות אובייקטים, כמו הרכבת המתקרבת מבעד לערפל. טרנר מתאר אווירה של יום סגריר, סוער וגשום, שבו יש מאבק בין איתני הטבע לבין הרכבת המגיחה מבעד לסערה, מאבק בין כוחות הטבע לבין הרכבת, שהיא המצאתו של האדם.

הרכבת

היצירה מבטאת את רוח התקופה, משום שלראשונה במסגרת הציור הרומנטי מתוארת הרכבת ובראשה הקטר. טרנר מבטא את הכוח הממונע של המכונה מול כוחות הטבע, את החדירה התעשייתית לעולם הרומנטי של המאה ה- 19. בתקופה זו בדרך כלל תיארו את כוחות הטבע ואת עוצמתם מול חולשתו של האדם, אבל ביצירה זו האדם יוצר טכנולוגיה במלוא עוצמתה, שהולכת ומשתלטת על הטבע, וכוח הקיטור תופס את מקומו של האדם מול איתני הטבע. הטכנולוגיה, האטמוספרה וכוחות הטבע מתמזגים לסוג חדש של מציאות רומנטית.

אמצעים אמנותיים

<u>קומפוזיציה</u>: אלכסונית, פתוחה, דינמית.

<u>צבעוניות</u>: הצבעים החמים והקרים מתמזגים ומתערבבים זה בזה. הצבעים הקרים מתארים את השמים, והצבעים החמים את הקטר הפולט חום, עשן ואש. הצבעים הנמהלים זה בזה יוצרים צבעוניות אטמוספרית.

<u>האור</u> דרמתי וחזק, ופורץ לכיוון הצופה.

<u>משיכות המכחול</u> קטנות, חופשיות, בולטות ומלאות הבעה.

<u>כמעט הפשטה</u>: אין התייחסות לפרטים. האובייקטים מטושטשים באמצעות משיכות מכחול קטנות.

<u>הטשטוש</u> גורם לאיבוד המבנה והמוצקות של האובייקטים.

<u>החלל</u> מראה תפיסת נוף פנורמית, כוללנית, והפרספקטיבה עמוקה ואלכסונית.

יש <u>השתקפויות</u> במים, המרחיבות ומעצימות את תפיסת הנוף.

ויליאם טרנר, ספינת העבדים משליכה לים את המתים והגוססים, הטייפון בא, 1840, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/61.htm

האירוע

טרנר מצייר כתגובה לשערורייה שאירעה בזמנו. סחר העבדים פרח ואוניות הובילו עבדים מאפריקה אל אירופה בתנאים קשים. באחת מספינות אלו השליך רב החובל את כל העבדים החולים והגוססים בלב הים, משום שבעבורם לא יוכל לקבל תשלום.

הנושא

האסון המתרחש – השלכת החולים לים - אינו מתואר ביצירה. טרנר מתאר את הרגע שאחרי המעשה הנורא. הספינה מופיעה באופק, מי הים אדומים מדם אדם, ומלאים בגופות אדם קטנות. כמו ביצירות אחרות של טרנר, כל כוחות הטבע משתתפים באירוע: השמים צבועים באדום של השקיעה, והמים גועשים ומאיימים להטביע את כל העבדים. כל הקומפוזיציה הופכת לבליל של סערה ומוות.

מאפיינים רומנטיים

ויליאם טרנר היה שבוי בקסמי הטבע הסוערים והאימתניים, בעיקר בהתגלויותיו השונות של הים, שבזמן סערה היה אדיר, הרסני ועל אנושי. הוא נהג לרשום בזמן אמת בצבע את התמורות שמחוללים איתני הטבע, ואחר כך העביר אותם לציורי שמן. כך הוא הנציח את האפקטים החומקים והרגעיים של הטבע.

אמצעים אמנותיים

טשטוש מכוון של האובייקטים במשיכות מכחול קטנות כדי לתאר מצבים סוערים, תחושת ערפל, סופות ושאר העוצמות ההרסניות של הטבע.

סקלת צבעים ניגודית של צבעים חמים וקרים.

תפיסת נוף פנורמית עם ניגודי אור-צל חריפים.

תיאודור ז'ריקו (צרפת), 1791 – 1824

נחשב לאבי הרומנטיקה בצרפת. סגנונו הושפע ממיכלאנג'לו ומאמנות הבארוק (המאה ה-17). סגנון הציור של ז'ריקו ואופן חייו הפכו אותו לאב-טיפוס של אמן רומנטי. כל חייו היה שבוי בקסמם של תיאורי הרס ואבדון, ולקראת סוף חייו שהה במחיצת חברו הפסיכיאטר ד"ר ז'ורז'ה, ורשם בעבורו מספר רב של סקיצות בצבעי שמן של חולים לא שפויים. מוטיב הסוסים במצבי דהירה חוזר בציורים רבים שלו. הוא מת בגיל 33 לאחר שנפל מסוס דוהר.

תיאודור ג'ריקו, הרפסודה מדוזה, 1819, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/8.htm

האירוע

היצירה מתארת אירוע שערורייתי ומפחיד, ולא אירוע של הקרבה וגבורה. בשנת 1816 התנפצה אל הסלעים הספינה הצרפתית "מדוזה", שנשאה חיילים ומתיישבים אל אפריקה. על הספינה היו שש סירות הצלה, שלא הספיקו לשאת את כל הנוסעים.

לאחר טביעתה של הספינה הצרפתית הצילו אנשי הפיקוד את עצמם והפקירו כ- 150 איש על רפסודת עץ מאולתרת. הם נאבקו על חייהם 13 ימים בים. ביום ה- 13 הבחינו הניצולים בספינה שיצאה לחפש אותם, הם אותתו לה בשארית כוחותיהם אך הספינה לא הבחינה בהם והמשיכה בדרכה, ורק בדרך נס שבה הספינה לאחר כמה שעות ומצאה אותם. בסופו של דבר ניצלו רק 15 איש. שניים מהניצולים פרסמו את הסיפור לאחר ששבו לצרפת.

ביקורת חברתית

ז'ריקו ראה בסיפור הזה מקרה שחשף את טבעו האפל ביותר של האדם, ותיעד אותו ביצירה כמחאה מוסרית ופוליטית כנגד מעשה ההפקרה ואחריות הממשלה המלוכנית של אז. היצירה חושפת את המעשה הקשה, ומהווה ניגוד לתמונות ההירואיות של הניאו-קלאסיקה.

תיאור הנושא

ז'ריקו מתאר את הרגע שבו הניצולים שעל הרפסודה מבחינים בספינת ההצלה שבאופק. שני אנשים אוזרים כוח ומנפנפים לעברה בפיסות של אריג. חמישה עשר הניצולים מסודרים כפירמידה אנושית, המקבילה לגל המאיים המתרומם משמאל. זהו תיאור ריאליסטי בהעמדה דרמתית: המצב נע בין יאוש – המתים והגוססים השרועים בקדמת הרפסודה, סכנה – הים הסוער המאיים על הרפסודה הרעועה, ותקווה – הסימן לספינה שבאופק. הפירמידה האנושית מתרוממת בהדרגה עד לשיאה בדמות המנפנפת.

ז'ריקו נהג בציור זה כעיתונאי: הוא נסע אל חופי הים כדי ללמוד את תנועת המים, הוא בנה בסטודיו שלו רפסודה ועיצב עליה בשעווה את דמויות הניצולים, הוא ביקר בבתי חולים ובבתי קברות כדי לבחון מקרוב את ההשפעות ההרסניות של מחלות ומוות על גוף האדם.

אמצעים אמנותיים

הקומפוזיציה בנויה במערך פירמידלי: חמישה עשר הניצולים מסודרים כפירמידה אנושית המקבילה לגל המאיים המתרומם משמאל. המערך הפירמידלי בנוי מארגון הדרגתי של המצבים האנושיים השונים: החל מהגופות המיואשות בקדמת הקומפוזיציה, אחריהן בדרגות שונות של התרוממות הניצולים ועד לשיא התקווה בראש הפירמידה - הדמות המנפנפת לספינה שבאופק.

תנוחות גוף מגוונות, אנשים במצבי תשישות שונים, הצבעים קודרים, ניגודי אור-צל חריפים. הדמויות מאופיינות באופן אינדבידואלי – זקנים, צעירים, תשושים, מיואשים. כל היצירה מתעלה מעל לאירוע הספציפי, ומסמלת את הייאוש האנושי המשתוקק לישועה לנוכח הבהוב מרוחק של תקווה. הדמויות המתוארות על כל זוועותיהן מנוגדות לתפיסת הניאו-קלאסיקה.

מאפיינים רומנטיים

בניגוד לפרידריך וטרנר, השואבים את השראתם מהנוף, ג'ריקו מרבה לעסוק בדרמות אנושיות ובנפש האדם. הנשגב נמצא במעמקי הנפש האנושית, ויש להציגו ביצירות אמנות כדי לתת ביטוי אישי וראייה אישית של האמן למציאות שבה הוא חי, וגם לרגש את הצופה.

המאפיין הרומנטי הבולט ביצירה הוא חוסר האונים של האדם מול איתני הטבע המאיימים. האנשים הנלחמים על קיומם בלב ים על גבי רפסודה רעועה מסמלים מצב המעמיד את האדם בגבולות כוחותיו מול הטבע – האדם הוא כלום, ובכל רגע יכול להיבלע אל תוך הים.

דרמה אנושית קיצונית מלאת פאתוס, המציגה את פגיעותו של האדם מול הטבע וגם מול בני האדם עצמם. האווירה ביצירה מלאה כאב, סבל וייאוש. תיאורי המוות והייאוש קיצוניים ובמלוא כיעורם, ללא ייפוי ואידיאליזציה. סיפור מזעזע על אובדן שפיות, מרד, קטיעת איברים, רעב, צמא ולבסוף גם קניבליזם. זהו סיפור אנושי מזעזע של התמודדות האדם עם הטבע.

אז'ן דלקרוא (צרפת), 1798 – 1863

צייר נושאים רומנטיים אך הטיפול בדמויותיו נטה יותר לסגנון הקלאסי, שליווה אותו כל חייו. יצירתו הושפעה מסופרים רומנטיים בני התקופה – שייקספיר, ביירון, סקוט, ומהאמנים רובנס וג'ריקו. נסיעתו לצפון אפריקה שינתה את סגנונו והוסיפה לו מוטיבים אוריינטליים (מזרחיים) ומוסלמיים. הוא נחשב ליריבו ומתחרהו של אנגר. יצירותיו עסקו בנושאים פוליטיים- חברתיים, נושאים הלקוחים מן הספרות, ותיאורים אקזוטיים מאפריקה.

אג'ן דלקרוא, מות סרדנפל, 1827, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/45.htm

מקור ההשראה

הדמות של סרדנפל לקוחה ממחזה של ביירון, הנושא אותו שם. במחזהו של ביירון דמותו של סרדנפל מבוססת על דמותו של מלך אשור – אשורבניפל – הנזכר בספרי ההיסטוריה כסמל לחיי מותרות ותענוגות החושים. ואולם, חרף מזגו התאוותני והחושני, הוא מאבד את עצמו לדעת מתוך מסירות נפש ומתוך גבורה עילאית

תיאור הנושא

דלקרואה שינה את המסר של הסיפור ההיסטורי, והוסיף לו סיום הזוי ודמיוני, ההופך את המלך לאנטי-גיבור. על פי דלקרואה, כשהיה ברור למלך שיפסיד בקרב ומותו קרוב, הוא ציווה להרוג יחד איתו את כל האנשים היקרים לו: נשותיו, ילדיו ובעלי חיים. ביצירה מתואר המלך מסב על מיטתו וצופה באדישות במשרתיו ההורגים באכזריות נשים ובעלי חיים. המלך מפיק הנאה מן המחזה ומתמכר בחושניות ליצר ההרס, ההשחתה והמוות האלים כמו אורגיה של הרג. הנשים מתפתלות בייסורי מוות המעוותים את גופן בתנועות מוגזמות ותיאטרליות, המגבירות את חושניותן. סביב מיטת המלך ועליה נראה גיבוב של גופות, חפצים ובדים בעלי אופי מזרחי.

אוריינטליזם

ראיית המזרח כמקום ספוג יצרים של אלימות וארוטיקה הייתה מושרשת בתפיסה האירופאית המערבית שהתגבשה במאה ה- 19. התפיסה האוריינטליסתית ביקשה להגדיר את המזרח כהיפוכו המוחלט של המערב, והחושניות, המיניות והאלימות המשוחררות מכל עכבה של נורמות זוהו כתכונות מזרחיות, שהן ההיפך מהאיפוק הבורגני המערבי.

דלקרואה שהה זמן מה בטנג'יר ובמרוקו, וזכר עולם המזרח החושני והרומנטי ליווה אותו בשארית חייו. הוא נמשך אל האלים והקיצוני, ואת המשיכה הזאת הפיג על נושאים מהמזרח ולא על צרפת הסוערת בתקופתו.

דלקרואה וג'ריקו

ג'ריקו עוסק בדרמה האנושית על זוועותיה ומסתמך על אירוע מהמציאות, ולעומתו דלקרוא מסתמך על דמות היסטורית, שעליה הוא מלביש אירוע הזוי פרי דמיונו, מנותק מהמציאות. זוהי יצירה המתארת אורגיה של הרג. היצירה עוררה ביקורת וזעם בקרב הצופים. דלקרוא הבין את הבעייתיות והחביא אותה, והיא נתפרסמה רק לאחר מותו.

מקורות השפעה

<u>השפעת המזרח</u> – אוריינטליזם. השפעה זאת מתבטאת בייצריות, בחושניות, בצבעוניות העזה, באביזרים ופריטי הלבוש של בני האדם ושל בעלי חיים (הסוס מקושט בסגנון מזרחי), ובנושאים

הלקוחים מהמזרח, כפי שחזה אותם בדמיונו ובתוככי נפשו. מעין הזדהות הזויה עם סרדנפל ופנטזיה גברית הנהנית מפגיעה בגוף הנשי. השפעת רובנס ניכרת בעיקר בתנועה המוגזמת, הנפתלת והתיאטרלית של הגוף. התנועה הדרמתית היא ממאפייני יצירתו של רובנס, ואצל דלקרואה היא מתעצמת באנרגיה פראית של כוח ויצרים, עוצמה חסרת רסן ותיאטרלית.

אמצעים אמנותיים

הקומפוזיציה דינמית. דלקרוא מרבה להשתמש באלכסונים, הגורמים לתנועה רבה. המתח נמסר גם על-ידי ניגודי אור-צל חזקים. מטרת האמן הייתה לעורר סערת רגשות. הקומפוזיציה מתמקדת באלכסון שבין שתי הנשים המוארות ביותר: זו השוכבת מתה על המיטה וזו הנדקרת בגרונה על-ידי העבד.

הנושא של היצירה – מות סרדנפלוס – אינו מתואר במרכזה, אלא המראה המרכזי הוא רצח הנשים ובעלי החיים בעוד סרדנפל עצמו שוכב לו בנחת בפינה השמאלית, מעט חשוך. זאת בניגוד לניאו-קלאסיקה, שהציבה את הנושא במרכז היצירה.

אור: היצירה כולה מוארת באור אינטימי של חדר שינה המדגיש את המיטה וסביבותיה, בעוד שאר החדר נתון בחשיכה. סביב המיטה ועליה ניתן לראות גיבוב של גופות, חפצים ובדים בעלי אופי מזרחי.

תיאורי מוות: גופות הנשים ותנוחותיהן מעוותים בהגזמה, כדי להגביר את חושניותן ואת ייסורי המוות שלהן. תנוחות אלו מדגישות את חוסר מושלמותו של הגוף, בניגוד לניאו-קלאסיקה.

צבעוניות עזה, מזרחית. צבעי היצירה העיקריים הם שחור ואדום, עם נגיעות של לבן. הצבעים כהים ומעוררים אסוציאציות לדם, מוות ומראות חושניים.

הבעות פנים: עיוות, פאתוס וכאב על פני הנשים המתות ובעלי החיים. הפצועים מלאי כאב וחסרי אונים מול הנאתו של המלך.

מאפיינים רומנטיים

ברומנטיקה הצרפתית הירבו לעסוק בפסימיות, במוות ובציור דמויות שגורלן נחרץ במצבי ייאוש ותבוסה. ביצירה זו דלקרוא מציג מעשה רצח ואלימות מתוך התמכרות ליצר ההרס והחושניות, כאשר מקורות ההשראה הם מהספרות וההיסטוריה.

ארוטיקה: דמויות הנשים הערומות הנדקרות על ידי משרתי המלך, בתנוחות חושניות ובדרגות שונות של סבל, המעוררות הנאה אצל המלך.

אוריינטליזם: ביטוי לזרם הרומנטי הצרפתי, בתיאורים של עולם המזרח, שהלהיב את דמיונם של האירופאים. דלקרואה ביקר בארצות צפון אפריקה, והושפע מהאווירה המזרחית ומצבעיה.

אג'ן דלאקרואה, החירות מובילה את העם, 1830, שמן על בד

http://www.e-mago.co.il/images/delacr5.jpg

המניע

שימוש באירוע היסטורי להבעת תמיכה במהפכה, שהתרחשה בזמנו של דלקרואה. הוא היה עד לאירוע. דלקרוא אינו מתעד את האירוע ביצירה, אלא הופך אותו לסמל החירות של צרפת ולעקרונות המהפכה הצרפתית. הוא מביים את רעיון המהפכה בצורה אישית אלגורית.

הרקע

היצירה מנציחה את ההתקוממות הפוליטית בפריז ביולי 1830, כאשר תושבי פריז יצאו לרחובות כדי למרוד במשטרו העריץ של המלך שרל העשירי. האירוע היה אחד משרשרת המהפכות שלאחר המהפכה הצרפתית משנת 1789. ביולי 1830 הודח המלך שארל ה- 10 – אחרון השליטים מבני המלוכה, ובמקומו נבחר מלך חדש שלא היה מקרב לאצולה. המהפכה הצרפתית חרטה על דגלה את הסיסמה: חירות, שוויון ואחווה. מהפכת יולי 1830, שסילקה את שארל ה- 10, מתוארת כפריצת דרך אל החירות.

עמדתו של האמן

דלקרוא תמך במהפכה. הוא היה עד לאירועי המהפכה ותיאר אותה באמצעות אלגוריה (משל). הוא מבטא ביצירה רעיונות שהם מטרותיה של המהפכה : חירות שוויון ואחווה, ומציג את החירות בפטריוטיות עם דגל צרפת החופשית. יחד עם זאת הוא מציג את החירות כשהיא רומסת ברגליה את המתים – הוא אינו מתעלם מתוצאותיה של המלחמה, המותירה גוויות, רעב, סבל ומוות. הכוונה הייתה שהחירות מושגת במחיר יקר, משום שכדי להגיע אליה דורכים על גופות המתים.

נושא היצירה

במרכז היצירה מתוארת דמות נשית חשופת חזה, המסמלת את החירות. הדמות צועדת על בריקדות, ובדרכה רומסת ברגליה את המתים. בידה דגל מתנופף, דגל צרפת החופשית. לצד חירות נער מסתער קדימה, אוחז בשני אקדחים. מצידה האחר פועל וחרב בידו, ופקיד משרד חובש כובע גבוה ובידו רובה. כל המורדים הפטריוטיים הנלחמים למען החירות נעים קדימה בנחישות. ביצירה מיוצגות כל שכבות העם שהשתתפו במרד : ילד, סטודנט, אמן, בורגני ואזרח פשוט. הם רומסים בדרכם את חיילי המלך המובסים, השרועים מתים על ההריסות. בני העם, ללא הבדלי גיל ומעמד, נלחמים זה לצד זה ומתוארים כגיבורים עממיים שנלחמו למען מטרה צודקת.

ברקע העיר פריז העולה בלהבות ואפופה עשן.

דלקרוא מדגיש את רעיון המהפכה ומהלל אותה, אך אינו מתעלם מתוצאותיה ומראה שלחירות יש מחיר יקר, משום שהמלחמה למען החירות מותירה גוויות, הרס, סבל, רעב ומוות. זוהי הבעה אישית של האמן, שהופך את האירוע לאלגוריה (למשל).

אמצעים אמנותיים

עיצוב דמותה של חירות: מוצגת דמות אליגורית (סמלית) של החירות כאישה האוחזת בדגל צרפת. בידה השנייה היא אוחזת ברובה כיוון שהחירות נקנית במאבק. כדי להיות חופשיים צריך להילחם. הבגד והעירום של דמות החירות מזכירים את הפסל של ניקה - אלת הניצחון היוונית. דמותה של חירות מושלמת, ויחד עם זאת הבגד הגס והפשוט מסמל את העובדה שהיא מייצגת את העם. דמות החירות מונומנטלית: היא הכי גבוהה, הכי מוארת והכי גדולה. היא מוצגת במרכז והיא גם האישה היחידה, דבר המבליט אותה מכל שאר הדמויות. דמות החירות נושאת את דגל צרפת – הטריקולור – שהוכר מחדש כדגל צרפת.

עיצוב הדמויות: יש ייצוג של כל שכבות העם הצרפתי: הפועל, הבורגני והאזרח הפשוט שהשתתפו במהפכה כסמל לשוויון. כמו כן יש ייצוג של כל הגילאים, מילדים ועד מבוגרים, כסמל לאחווה. הדמויות השונות מתוארות בעלות הבעה, צורה ולבוש המתאימים למעמדן באותה תקופה. כדי לבטא את השתתפות כל המעמדות במרד דלקרואה מתאר מגוון כובעים שלוחמי הרחוב חבשו לראשם: צילינדרים, כומתות, כובעי בד.

הבלטת הכיעור של המהפכה: בתחתית היצירה מימין שניים מחיילי המלך מתים, ובצד שמאל גופתו המתה של פטריוט המוצג כגיבור, ואור רך מבליט את גופו. המוות של חיילי המלך הוא לא מוות הירואי אלא להפך – מוות בזוי. יש הבלטה של הצד המכוער שבמהפכה – הבלטת הגופות המתות המעוותות שהן תוצאה של המהפכה. במרכז היצירה, לרגלי חירות, אזרח שנפצע קשה מתאמץ בשארית כוחותיו להתרומם על ארבע כדי להעיף מבט אחרון בדמותה של חירות.

התמקדות: האמן מתמקד בדמותה של חירות. היא מונומנטלית וסביבה יש הרבה אור, והדבר מלמד על כבוד רב לרעיון החירות ועל הרצון לראות את ניצחון החופש. הצבע בדגל צרפת מבליט אותו, ומראה בכך את ניצחון החירות של צרפת, שחרטה על דגלה את החירות.

קומפוזיציה: הקומפוזציה דינמית, הדמויות בתנועות נמרצות, נוצרים אלכסונים של הדגל, הרובים, הגופות השרועות, הנפות ידיים. כל אלה יוצרים תנועה רבה הממחישה את סערת הקרב ואת התלהבות המורדים.

פתוחה: יש המשך מעבר לציור, הגופים נחתכים. ישנה התפתחות כלפי חוץ, הנוצרת גם בגלל תחושת הצעידה כלפי המישור הקדמי.

משולשת: בקודקוד המשולש נמצאת חירות, ובבסיס שוכבות גופות החיילים. נוצרת מעין פירמידה שבראשה ממוקם דגל צרפת. הקומפוזיציה יוצרת תחושה של מתח ותנועה מהאלכסונים הרבים של הידיים, הדגל, הרובה והגופות. כל מרכיבי היצירה פונים לעבר הדגל, שהוא הרעיון המרכזי ביצירה. כך נוצר מערך פירמידלי. דגל החירות הוא ערך עליון, ולכן האמן מיקם אותו בראש המשולש ובמקום מרכזי ובולט.

מרכזית: האישה המסמלת את החירות ממוקמת במרכז וידה מכוונת כלפי מעלה, אל דגל צרפת הנמצא מעליה.

האור: מקור האור ביצירה הוא האש הבוערת ברקע. ישנו מוקד אור חזק וגדול על דמותה של החירות, משום שהיא הדמות החשובה. זהו אור סמלי המאיר את דמות החירות כמסמלת את השלום והאחווה. יש ניגודי אור–צל חזקים, הנוצרים מהבזקי אור עזים לעומת אזורי צל אפלים וכהים. הניגודים יוצרים מתח ודרמתיות, שממחישים את האירוע הסוער ואת ואווירת הקרב.

תפיסת החלל: רוב ההתרחשות נמצאת בקידמת היצירה, במישור הקדמי. דלקרואה יוצר את תחושת העומק בחלל באמצעים הבאים:

חלוקה למישורים: הדמויות הקרובות ביותר לצופה הן הגוויות של חיילי המלך, מתים ומוטלים על הארץ. במישור הבא דמות כורעת, אחריה דמותה של חירות, ובמישורים שונים נמצאים גם דמות הבורגני האוחז ברובה, הילד והאיכר. מאחורי הקבוצה הקדמית יש קבוצה נוספת, ובמישור העליון נראית פריז העולה בלהבות. השימוש במספר מישורים זה אחרי זה תורם לתחושת החלל, וליצירת אשליה של עומק.

הסתרה: הדמויות הקדמיות מסתירות את הדמויות שמאחוריהן, ונוצרת תחושת עומק בחלל.

פרספקטיבה אווירית: הגוונים ברקע מטושטשים יותר, ובהירים יותר ביחס לצבעים החמים במישור הקדמי. הדמויות הקדמיות ברורות וגדולות ואילו הרקע מטושטש, משום שככל שהרקע עמוק יותר, האובייקטים קטנים יותר ומטושטשים יותר.

צבעוניות: קולוריט, הגבולות בין כתמי הצבע מטושטשים, והצבעים משפיעים זה על זה. יש גם שימוש בצבע לוקלי, אך הוא פחות דומיננטי. צבע הקולוריט יוצר תנועה, ופחות תוחם ומגדיר את הצורות. יש סמליות לצבעים: האדום מסמל את השוויון, הלבן את החופש והכחול מסמל את האחווה – מופיעים על דגל צרפת החופשית.

סגנון היצירה – ריאליסטי. לעומת התוכן האלגורי, הסגנון הוא ריאליסטי.

מאפיינים רומנטיים

תנועות והבעות: היצירה מלאה פאתוס בתיאור הקרב והמתים. הדמויות מוצגות בתנועה נסערת מגוונת, הממחישה את סערת הקרב ואת התלהבות המורדים. התנועה הרבה, הקומפוזיציה הדינמית והדמויות הנמרצות הן מרכיב מובהק של הרומנטיקה, ומושפעות מיצירותיו של רובנס ושל ג'ריקו. המאפיין המרכזי ברומנטיקה הוא הרגש המוחצן, המשחק תפקיד חשוב יותר מהתבונה הניאו-קלאסית.

מוות ואלימות: לפי עקרונות הרומנטיקה אין יופי אידיאלי, ובתיאורי המוות יש מקום גם למכוער ולאלים. המוות מתואר על כל כיעורו, והוא אף נרמס ברגלי המורדים. הגופות שרועות עירומות למחצה, בתנוחות ריאליסטיות.

ביטוי אישי להתרחשות מהמציאות: האמן נותן ביטוי לדמיונו האישי כדרך להבעת רגשותיו כאדם אינדיבידואלי למתרחש סביבו. כמו ברבות מיצירותיו מבטא דלקרואה את רעיון החירות כדרמה

אנושית מלאת יצרים של אלימות ומוות, כשבראש הדרמה עומדת דמות החירות, דמות אלגורית השאובה מדמיונו של האמן. האירוע הוא היסטורי ריאליסטי, אך הביטוי שלו הוא אלגורי.
אמצעים אמנותיים: צבעוניות עזה וקולוריסטית לביטוי תחושות של חום, מלחמה, אש, עשן ומוות, בכתמי צבע עשירים ומגוונים. כמו כן יצירת דרמה באמצעות הבזקי אור סביב דמויות ייחודיות, כמו דמות החירות, דמות המורד המת השרוע בתחתית היצירה, ועוד.

אג'ן דלקרואה, נשות אלג'יר, 1834, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/46.htm

אוריינטליזם

מסעו של דלקרואה לצפון אפריקה היה לו מקור השראה רב-עוצמה, כפי שמעידים אלבומי הרישומים הרבים שלו. משם שאב דימויים חושניים ואקזוטיים ונחשף לצבעים עזים וזוהרים. דלקרואה גילה במזרח עולם חדש של יצרים ופנטזיות, עולם שאין בו התייחסות לזמן, ותרגם אותו דרך יצירותיו. אחד הרשמים העזים שחווה היה המראה שנגלה לעיניו כאשר הצליח לחדור לתוך פנים הרמון, שם ראה את נשות ההרמון, המתוארות ביצירה.
נשות ההרמון: המילה "הרמון" מקורה במילה הערבית haram, שפירושה מה שאסור לפי החוק, מקום שלגברים אסור לבקר בו, מלבד בעל הבית. המילה מתייחסת לאזור מרוחק בבית המוסלמי שבו חיו ילדים, משרתים ונשים שנועדו לשרת את הגבר המוסלמי ולספק את תאוותיו. ככל שהגבר היה בעל מעמד חברתי חשוב יותר כך מספר הנשים בהרמון שלו היה רב יותר, והן נשמרו בקפדנות רבה. הנשים בהרמון עסקו בעניינים יומיומיים, אך לרוב תוארו כנשים עצלות, מתבטלות, נחות, מעשנות, מנגנות ומשתעשעות עם חיות. תיאור זה בא לידי ביטוי ביצירה של דלקרואה.

נושא היצירה

דלקרואה מתאר שלוש נשים בהרמון, יושבות על כריות בתנוחות מזרחיות חושניות. הן נחות בשלווה, מהורהרות כסובלות מהחיים המסוגרים שלהן, שתיים מהן מנהלות שיחה, השלישית בצד חולמת בהקיץ, מתבוננת לפנים בשוויון נפש. המשרתת הכושית יוצאת מן החדר אך מפנה את ראשה לאחור כדי לבדוק אם חסר להן משהו. על השטיח מונחת נרגילה, שהייתה פריט נפוץ באלג'יר, והנשים מבלות את זמנן בעישון ובטלה.

האווירה

אווירה אוריינטלית, חושנית ומאופקת. החדר שבו נמצאות הנשים, האביזרים המזרחיים, השטיחים הצבעוניים, הלבוש האוריינטלי – כל אלה מעניקים לחדר את האווירה החמה והאקזוטית. אבל אי-אפשר להתעלם מהבדידות ומהסגירות של הנשים. הן משדרות את בדידותן, המתקבלת בכניעות

ובפסיביות, בהרמון סגור ומסוגר שבו נשים מופנמות ומסוגרות, ונוצרת האווירה השלווה והמתנמנמת של היצירה.

אמצעים אמנותיים

הצבעוניות מושפעת מצבעי המזרח החזקים שדלקרואה הוסיף להם חושניות שופעת. נוצרים ניגודים חזקים של צבעים משלימים: אדום-ירוק, וצבעי אדום-צהוב היוצרים ניגודים של אור וצל. כל הצבעוניות משרה אווירה חמה ואקזוטית.

אביזרים מזרחיים מוסיפים לאווירה האקזוטית של החדר: נרגילה, שטיחים צבעוניים, כריות, עיטורים על הקיר, לבוש הנשים והמשרתת. פני השטח של כל הפריטים הללו מבוצעים בהתאמת צבעים מדוקדקת ומורכבת.

קומפוזיציה: היצירה מראה קטע קטן מן ההרמון, והקומפוזיציה מעידה על קטעים דומים ורבים אחרים. הקומפוזיציה פתוחה בשל הקטיעה של האובייקטים על ידי מסגרת היצירה. מבחינת הנושא הקומפוזיציה סגורה, משום שהנשים, שהן נושא היצירה, ממלאות אותה, ותחושת הסגירות מתגברת בשל הסגירות של הנשים עצמן בעולמן.

החלל רדוד, הנשים במישור הקדמי של היצירה כמו בחלל של במה.

פרנציסקו גויה (ספרד), 1746 – 1828

פרסומו הראשון היה בזכות הזמנה שקיבל מבית המלוכה הספרדי למתווים בעבור שטיחי קיר גדולים. בשנת 1786 היה לצייר החצר הרשמי של מלך ספרד, ורבים מציוריו מתארים דיוקנים של דמויות מבית המלוכה. ב - 1792 חלה ונעשה חירש לחלוטין. מחלתו שינתה את סגנונו, שהפך לאישי ומסוגר, וביצירותיו החלו להופיע דימויים השאובים מן הדמיון, בדרך כלל מזעזעים וקודרים. בימי הפלישה הצרפתית לספרד סלד מאכזריותם של הפולשים, ויצר יצירות מחאה כנגדם. בסגנונו משולבים יחד אלמנטים של ריאליזם, קריקטורה, פנטזיה ואקספרסיביות.

פרנצ'סקו גויה, משפחת קרלוס הרביעי, 1800, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/22.htm

בשנת 1789 התמנה גויה לציירו הפרטי של המלך קרלוס הרביעי, ומתוקף תפקידו צייר דיוקנים של בית המלוכה ואצילי החצר. דיוקנים אלה מתאפיינים בדו-משמעות של סגנון ומסר. מצד אחד הדמויות מוצגות בצורה מעודנת, כמו בדיוקנים של המאה ה- 18, ומצד אחר פניהן מביעות קטנוניות, שחיתות, סכסוכים פוליטיים וזימה, המעוררים בוז ומבוכה.

משפחת המלוכה של קרלוס הייתה ידועה בחוסר כישוריה. המלך עצמו נחשב לחלש ביותר מבין מלכי ספרד, ואשתו מריה לואיזה הייתה ידועה בשחיתותה ובפרשיות האהבים הרבות שלה.

תיאור הנושא

משפחת המלוכה עומדת בשורה במישור הקדמי של היצירה, והצייר (גויה) מתואר מאחוריהם, ברקע מצד שמאל, כשהוא ניצב בצללים ליד כן הציור. המשפחה מוצגת בקירבה לצופה, כשהחלל מאחור סגור במשטח הקיר. 13 בני משפחת המלוכה הספרדית ניצבים זה לצד זה לדיוקן קבוצתי רשמי. במרכז מוצגים קרלוס ואשתו, משמאל בנם המבוגר פרדיננד, ומאחור שורה של דמויות: ילדים צעירים, בוגרים, ומבוגרים. היצירה נתפסת כהצגת משפחת המלוכה בלעג וכהרס המיתוס.

מאפינים שליליים של בית המלוכה

גויה מדגיש ביצירה את מאפייניהם השליליים בני המלוכה כפי שהוא מכיר אותם מקרוב. כמו ברוב ציוריו, הוא מקפיד על דיוק ריאליסטי בפרטים ובתיאור הדמויות, כמו מעיד על מה שרואות עיניו, כאשר הלעג והאירוניה נגלים לעיני הצופה ונשארים בתודעתו. דעתו השלילית של גויה מתבטאת בפרטים הבאים:

- במרכז בולטת המלכה הזקנה והמכוערת, עדוייה בתכשיטים, מאופיינת בעמידה נחושה ומבט מרושע. היא אוחזת בשני ילדיה, היוצרים חיץ בינה לבין שתי קבוצות.

- מימין המלך, מובלט על-ידי העמדתו במישור הקדמי, לבוש בגדי מלכות שעליהם אותות ועיטורים. כרסו השמנה ופניו הזקנים והחלולים מעידים על נביבות, רפיון וטיפשות.

- בתיאור הדמויות המלכותיות נוצר ניגוד בין הביגוד הרשמי והמפואר לבין הדמויות הנלעגות. כך מדגיש גויה את החיצוניות הנוצצת, המחפה על ריקנות פנימית.

- בנו של המלך, יורש העצר פרדיננד, עומד ליד אשתו לעתיד שפניה אינם נראים כיוון שהם פונים לאחור ומוסתרים. זוהי כלתו לעתיד של פרדיננד, שבאותה עת עדיין לא נבחרה.

- פני אחותו של המלך מציצים בין דמותו של פרדיננד לבין כלתו, דומים מאוד לפני המלך. היא נראית כדמות מגוחכת בקישוט הנוצות שעל ראשה ובעגיליה הגדולים.

- הילדים נראים מבוהלים, אך פניהם התמימות מעידות על כך שאמם ומעמדם עדיין לא השחיתו אותם.

- כל הנשים בדיוקן המשפחתי לבושות בלבן, כסף וזהב, ואילו הגברים מובלטים בשחור, כחול ואדום.

- מאחורי המלכה מוצגת יצירה כהה שצייר גויה, המתארת את לוט ובנותיו. תוספת זו מרמזת על מוסריותם של אנשי החצר.

ריאליזם: גויה צייר את משפחת קרלוס בריאליזם: תווים אישיים מציאותיים, גילאים שונים, פרטים מזהים, עם תיאור נכון של ביגוד מהתקופה ושל צבעים ופרופורציות. את פניהם הוא עיצב מזווית ראייה אישית, שבה הוא מביע את דעתו השלילית על משפחת המלוכה.

השתקפות מעמדו של האמן: האמן מתאר את עצמו בצד שמאל של היצירה, מאחורי הקבוצה, ומולו כן שעליו הוא מצייר. הוא בתפקיד של צייר החצר המתעד את מה שרואות עיניו. הוא מעז להציג את הדמויות המלכותיות בצורה כה נועזת ואמיתית עד כדי סיכון באיבוד משרתו, אבל הוא מאמין בכישוריו ועשיר דיו כדי להסתכן. הצגת דמותו ביצירה הופכת אותו לחלק מהמשפחה ואולי גם שוות ערך אליה במעמדו, אך הפרדתו והעמדתו בצל אומרת: אני לא כמוהם. הניתוק של גויה עצמו מהקבוצה מעיד על הבוז שהוא רוכש להם.

פרנצ'סקו גויה, סדרת הקפריצ'וס

סדרת הקפריצ'וס היא סדרת תחריטים ראשונה שיצר גויה בין השנים 1797 – 1799. השם שניתן לקבוצת תחריטי הנחושת הוא קפריצ'וס, שפירושו קפריזות, מצבי רוח המובילים לחזיונות דמיוניים, הזיות וסיוטי לילה מחרידים. שדים, מפלצות, עטלפים, חמורים וקופים מתוארים בתחריטים האלה, שהתפתחו לכתב אישום חברתי נוקב ואמירה פוליטית גלויה.

מייחסים את נטייתו של גויה למחזות אימים ולעיסוק כפייתי בנושאים מסוג זה למחלה קשה שפקדה אותו ב- 1793 והוא בן 47, שלאחריה נעשה חירש לחלוטין. גויה חש כמי שהעולם החיצוני נסגר בפניו, ובשל הבדידות הכפויה הלך והתכנס יותר ויותר בתוך עולמו הפנימי, עולם של דממה וניתוק, שנתן יד חופשית לדמיון ולהזיות. חוש הביקורת המפותח שלו התחדד עוד יותר בגלל הסבל והבדידות של החירשות, והוא יצר את סדרת הקפריצ'וס, העוסקת בביקורת חברתית נוקבת על המידות המושחתות והמוסר האנושי הקלוקל של החברה הגבוהה, של הכנסייה ומוסדותיה.

סדרה זו התפרסמה לראשונה בשנת 1799, ונמכרה בחנות בשמים ומשקאות חריפים במדריד. גויה היה משוכנע שהביקורת על טעויות וחטאי האדם יכולה להיעשות לא רק באמצעות שירה וכתיבה, אלא גם באמצעות יצירות אמנות. בהודעה שהתפרסמה בעיתון של מדריד הסביר גויה את משמעות היצירות וטען שמתוך שלל מגרעות האדם הוא בחר את הנפוצות שבהן. הוא הבהיר שביצירותיו הוא לא הסתמך על אנשים מסוימים משום שלא התכוון לשים ללעג אנשים מסוימים, כי מגרעות אלו קיימות בטבע ובדמיון האנושי.

גויה, שדאג לחייו ולפרנסתו, נעזר בחברו הטוב המשורר מורטין כדי לנסח את הרעיונות שליוו את הציורים ואת הדברים שפורסמו בעיתונות.

הנושא

הנושא המרכזי של הקפריצ'וס הוא רשימה ארוכה של מצבים חברתיים חריגים והתנהגויות שגויות. גויה מבקר את הגישה החשוכה לחיים באותה תקופה: החינוך הקלוקל, עיוותי הדין, שלטון הכמורה הנצלני והתאוותני, האמונות התפלות, יחסי נשים-גברים, חוסר הבגרות, הרכילות, הרוע, ההתנגדות החשוכה לנאורות, אינטריגות פוליטיות, מנהג האשמות השווא, מנהג הבגידות ועוד כהנה רעות-חולות.

80 החשש מאימת האינקוויזיציה גרם לגויה להפסיק את מכירת ההדפסים. הוא מסר למלך את של הלוחות המקוריים של עבודתו, וגם את כל ההדפסים שלא נמכרו. כך הוא ניצל מזרועה הארוכה האינקוויזיציה והעולם זכה לראות את עבודתו המופלאה, שבביקורתה העוקצנית מעוררת חשיבה גם לגבי החברה העכשווית.

בסדרת הקפריצ'וס 82 תחריטי נחושת עשויים בשחור לבן. לכל יצירה יש שם והסבר קצר. הסדרה נחלקת לשני חלקים, הנבדלים בנושאיהם ובסגנונם.

<u>החלק הראשון</u> (תמונות 1- 42) עוסק בשחיתות החברה הגבוהה, האצולה והכנסייה.
הוא מוקיע בביקורת קיצונית את מוסדות החברה השמרניים – האצולה והמלוכה, ואת מוסדות הכנסייה המפעילה את האינקוויזיציה. בסדרה זו הוא מתאר את חולשתה של המדינה, את תאוות הבצע והשחיתות של הכנסייה, את מעשיהם הצבועים של הבריות ואת הריקבון החברתי.
<u>החלק השני</u> (מתחיל ביצירה 43) נושא אופי דמוני (מפלצתי) ודמיוני, המעיד על סיאוב החברה וערכיה, כשהמציאות הופכת לשלוחת רסן, ומתוארת על-ידי יצורים מפלצתיים ודמויות של מכשפות ויצורים היברידיים (בני כלאיים). חלק מהתמונות מתארות את סבלות העם הפשוט ואת השלמתו עם מצבו כגזירה משמים.

הטכניקה

תחריטי נחושת ואקווטינטה.

הקריקטורה

סדרת הקפריצ'וס נושאת אופי קריקטוריסטי. גויה מצא בקריקטורה כלי מושלם לביקורת ולמחאה, שיש בכוחו לערער את הממסד. הוא הפיץ את הציורים האלה בהדפסים של תמונות בשחור לבן, וקיווה באמצעותם לזעזע את דעת הקהל. ואולם, 15 יום לאחר שהחל להפיצן אסרה האינקוויזיציה את מכירתן, והורתה לסלק את כל העותקים הקיימים.

פרנצ'סקו גויה, אתה שאינך מסוגל (קפריצ'וס), 1797, תחריט

הנושא

בתחריט זה מתאר גויה את פשוטי העם, הנושאים על גבם את האצולה, בדמות חמורים המגבילים את תנועתם. החמורים מחליפים את בני האדם כדי להעצים את ההתבהמות האנושית ואת אובדן צלם האנוש אצל בני האדם. גויה בחר בחמור, שהוא סמל העיקשות והטיפשות, כדי לתקוף את אנשי האצולה ואת הכמרים בדרך בוטה וגלויה.

המסר

תיאור בני אצולה כחמורים מעיד על דעתו של גויה עליהם. תפקידו של החמור הוא לשאת את האדם, אבל בני האצולה (החמורים) אינם מסוגלים לשאת אפילו את עצמם. המסר מחדד את מצבם של פשוטי העם, הנושאים את נטל מימון השחיתות של בני האצולה, נטל שמגביל את התפתחותם ומדרדר את חייהם. בהצגת החמורים הרכובים על גבי האנשים הפשוטים יש לא מעט ביקורת כנגד פשוטי העם, אשר מקבלים בצורה עיוורת את הדיכוי החברתי, וכורעים בהשלמה תחת הנטל והסבל.

ריאליזם נוקב

טכניקת התחריט איפשרה לגויה לדייק בתיאור הריאליסטי הנוקב. פני האנשים הפשוטים מעוותים וגבם כפוף תחת העומס, ויש בכך עדות על סבלם הרב. אין ייפוי של המציאות, והאמת פורצת לעיני הצופה במלוא עוצמתה ואכזריותה.

פרנצ'סקו גויה, סדרת זוועות המלחמה

ב- 1810 החל גויה ליצור סדרת תחריטים גדולה בשם "זוועות המלחמה". זוהי הסדרה השנייה לאחר סדרת ה"קפריצ'וס", והיא הוקדשה לתיאור זוועות המלחמה שגויה היה עד להן.

בין השנים 1808-1812 התקיף נפוליאון שוב ושוב את ספרד. כתוצאה מן המלחמה הממושכת בין אזרחים ספרדיים לבין הצבא הצרפתי קיבל גויה פחות ופחות הזמנות, והיה חופשי יותר לבטא את תגובותיו למאבק. הלחימה הגיעה לשיאים של

אכזריות והעיבה על חייו של גויה למראה הרעב, הטבח בשדה הקרב, והוצאתם להורג של אסירים ספרדיים.

סדרת "זוועות המלחמה" מתארת באכזריות ובצורה בוטה את הייסורים והעינויים שבני האדם מביאים איש על רעהו, ועל כל מעשה זוועה הגיבו בשני הצדדים – גם הצרפתים וגם הספרדים - במעשה זוועה גדול ממנו. גויה קיווה שהמסרים שביסוד התחריטים יעוררו את התבונה בשני הצדדים. הכותרות של התחריטים אינן מביעות זעזוע או חרטה, אלא השלמה – "ככה זה", "זה גרוע יותר", "אותו דבר" וכדומה.

סדרה זו התפרסמה רק לאחר מותו של גויה, והיא משלבת את הזעזוע שחש גויה כלפי המלחמה, עם התעסקותו המתמכרת לתופעות של שיגעון וסבל. הציורים בתחריטים הם תגובה אישית ורגישה של גויה לנוכח אימי המלחמה, תוך זעקה ומחאה נגדה.

מסר אוניברסלי

הסדרה עוסקת בנושא לאומי ספרדי, אך היא נושאת אופי אנטי מלחמתי אוניברסלי. גויה מתאר סצינות שניכרת בהן ראייה שלילית של המלחמה, כהורסת את מעשיו של האדם ומשחיתה את אנושיותו, תוך הדגשת האכזריות וחוסר ההיגיון שבמלחמה ושל תוצאותיה הקשות.

ריאליזם

ביצירות של הסדרה יש תיאור ריאליסטי נוקב ומדויק, כדי להגביר את עוצמת הזוועות שעושים שני הצדדים, ובמיוחד אלו שנעשו לבני העם הספרדי. ההתרחשויות מתוארות בדיוק מחריד של פרטים. זהו הריאליזם בהתגלמותו, ותיאור האמת המחרידה על כל זוועותיה ללא רחמים, וללא ייפוי.

טכניקה

הדפס שקע, סדרת תחריטים.

פרנצ'סקו גויה, זה גרוע יותר, (זוועות המלחמה), 1812-13

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/21.htm

בתחריט מודגשת המחאה כנגד הסבל של החפים מפשע. יש תחושה של חוסר רחמים והתעללות בגוף האנושי הסובל מידי בני אנוש. בזמן המלחמה הושחתו גופות של לוחמי הגרילה הספרדיים, נקרעו לגזרים והושארו תלויות או משופדות על עצים, כהרתעה ואזהרה לעם הספרדי. המראה של תכסיס זה, שנועד להרפות את ידי הספרדים, הוא כל כך מחריד שקשה להאמין בקיומו. גויה מתאר את המראה בתיאור מדויק.

תיאור הנושא

היצירה מתארת אדם כרות ידיים משופד על גבי עץ כרות. ברקע חייל צרפתי מניף את חרבו וממשיך בפעולת הרצח. מתחת לגזע העץ שוכב לו חייל צרפתי באדישות מופגנת לסבלו של הספרדי

המשופד. גויה מעצים את מעשה האכזריות על ידי הפגנת אדישותו של החייל הצרפתי לסבלו של המעונה. דמות המשופד היא הדמות המרכזית בקומפוזיציה. הוא מפנה את פניו אל עבר הצופה במבט של טירוף וסבל בל יתואר, שהוא "גרוע יותר" ממה שהצופה יכול לתאר לעצמו.

הנוף

העצים מאחורי הדמות המשופדת נראים כחלק מההתרחשות. עלי העץ מתמזגים עם שערותיו של האדם המעונה וכמו עוטפים את גופו. הנוף מבטא את העולם היפה שנהרס כתוצאה מהמלחמה.

ריאליזם

דמות האדם המשופד מתוארת בריאליזם מדויק המגביר את האימה, החלחלה, הייסורים והעינויים המחרידים שמסוגל האדם להביא על האנושות. הבעת פניו ופיו הפעור, המום המוטל בגופו והמעשה האכזרי שנעשה בספרדי המשופד, חושפים את אכזריותה הפיזית של המלחמה, ומגבירים פי כמה את הזוועה.

פרנצ'סקו גויה, סדרת התמונות השחורות

התקף שני של מחלה בשנת 1819 הגביר את התערערות עולמו הפנימי של גויה. הוא פרש מכל פעילות והתבודד באחוזתו. את עולמו הפנימי פקד סבל גובר והולך, שהתיש את כוחות הנפש. הוא גם התמכר לתופעות הלא נורמליות של האלימות והסבל בטירוף חולני, וכל אלה הולידו סדרת ציורים חדשה בשם: "**התמונות השחורות**". כשהוא בן 74 התחוללה ההתפרצות היצירתית האחרונה והגדולה ביותר של גויה, התפרצות שנתנה פורקן מלא לפסימיות ולשיגעון שלו. ציורים אלה מדהימים ברוחם המצמררת ובאלימותם המבעיתה, פרי דמיונו החולני, שאותם הוא צייר כדי לפאר את קירות ביתו, שעוטר ב-14 תמונות מבעיתות הנעות בין ציורים מיתולוגיים מוכרים לבין הזיות ופנטזיות אישיות. "הציורים השחורים" מבטאים את טירופו של גויה דרך חזיונות שטניים, חשוכים ואפלים שבהם הוא הקיף את עצמו.

הטכניקה

צבעי שמן ישירות על קירות הטיח של חדר האורחים וחדר האוכל הגדולים שבביתו. הטכניקה מכונה "אל סקו" – ציור על טיח יבש.

פרנצ'סקו גויה, סטורנוס אוכל את בנו, 1820, שמן על טיח

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/23.htm

בקירות חדר האוכל שבביתו התמקד גויה בנושא "סטורנוס", שבו מתגלה מזיגה של זוועות ועוצמה אפלה של צבע. מדהימה במיוחד בטירופה היצירה "סטורנוס אוכל את בנו".

מקור השראה לציור זה הוא הסיפור המיתולוגי: האל סטורנוס, אשר הנבואה חזתה בגורלו שאחד מבניו יעלה עליו בכוח, וידיח אותו מכס המלכות. כדי לחמוק מגזר דין זה בלע סטורנוס את ילדיו מיד לאחר לידתם.

תיאור הנושא

סטורן המיתולוגי, גדול ממדים ומעוות איברים, פורץ מן החשיכה בדמותו המבעיתה, כשמבטו מטורף ומזרה אימה, ופיו פעור כדי לזלול את פרי בנו. סטורנוס מתואר כדמות גסה למראה, שהופכת לסמל של אלימות שלוחת רסן ושימוש לרעה בכוח. הוא נראה כמטורף המונע על ידי ייאוש, המוביל אותו לטרוף את ילדיו. בעצם הוא מנסה להימלט מגורלו, ובאותה עת מביא על עצמו חורבן. הענק המפלצתי פורץ ונוגס בטירוף חושים בדמות האנושית המדממת בידיו. עיניו מוכות שיגעון, וידיו אוחזות בבנו כחיה מוכת שיגעון. גוף הילד, המתואר בבירור ובפרופורציות של גוף מבוגר, מגביר את מעשה האלימות ומעורר אימה.

פנטזיה סדיסטית

סטורנוס של גויה מצביע על נסיגה לפראות הקמאית. בעבר עסק גויה בנושא הקניבליזם אצל האינדיאנים בסדרת ציורים קטנה, אבל ציור זה הוא אכזרי במיוחד. האלימות ביצירה כה מוחשית שאפשר לייחס אותה לדמיון הפרטי של האמן, אבל גויה משתמש במיתוס כדי לתאר בהגזמה את אימי המלחמה שאותה הוא תיעד במשך זמן רב.

מחאה חברתית-פוליטית

סדרת "התמונות השחורות" יכולה להתפרש כמחאה חברתית בעלת מסרים אוניברסליים, אך מעבר לכל ביקורת יש בה עדות לכך שדעתו של האמן נטרפה. הביקורת החברתית חריפה. הקניבליזם של הורה הטורף את בנו הופך לאלגוריה (משל) לאנושות השולחת את בניה למות במלחמה. העובדות המזעזעות של המלחמה – כל מלחמה - הופכות למעין פנטזיה סדיסטית מיתולוגית.

אמצעים אמנותיים

<u>קומפוזיציה</u> סגורה, משום שהנושא והתוכן כלולים בה, אך גם דחוסה ופתוחה, משום שגוף הענק המפלצתי פורץ מתוך גבולות הבד, שאינם יכולים להכילו, וחלק מגופו נקטע על ידי מסגרת היצירה.

<u>צבעוניות</u> רבת עוצמה, כהה ומאיימת, ניגודים של צבעי שחור-אדום המבטאים דם ומוות.

<u>אור</u> דרמתי נופל על נקודות שהאמן מעוניין להבליט ולזעזע, כמו פלג גופו העליון של הילד הקורבן.

הסגנון

אקספרסיבי מבחינת הצגת הנושא באופן הבעתי מזעזע ומוגזם לפי תחושות האמן. הסגנון הרומנטי מתבטא בהצגת המשל ההזוי מדמיונו של האמן והאכזריות שבו.

ריאליזם

מקורה של התנועה הריאליסטית בצרפת בין השנים 1840 – 1880.

משמעות שם הזרם

באופן כללי המושג "ריאליזם" מציין ניסיון לתיאור אובייקטיבי של המציאות הנראית - האדם בסביבתו העירונית או הכפרית - תיעוד ההווה והתייחסות לאירועים בני הזמן ודמויות מוחשיות מהחיים. המטרה הייתה לשקף את המציאות העכשווית בת הזמן, תוך נאמנות לפרטים, לצבעים ולמקום. הריאליזם שם לו למטרה להתייחס לנושאים יומיומיים מן הריאליה של זמנו, והתנגד לנושאים הנשגבים של הניאו-קלאסיקה והרומנטיקה, שאין להם שום קשר לאירועים בני זמנם.

הרקע לצמיחת הזרם

הריאליזם הוא תוצאה של המהפכה התעשייתית באירופה. אלפי איכרים נפלטו מהכפרים ועברו לעיר, שם מצאו את פרנסתם במרכזי התעשייה שהתפתחו בה. הם השתכנו בשכונות עוני צפופות, נוצלו ככוח עבודה זול, לא זכו לתנאי עבודה אנושיים, והיו נתונים לחסדי התעשיינים, בעלי הבתים, עורכי דין ועשירים. המצב החברתי החדש יצר את המעמד הבינוני של מתעשרים חדשים, ולעומתם מעמד של פועלים שסבלו מעוני מחריד. הדבר עורר את זעמם של אנשי רוח: אמנים, סופרים, פילוסופים וסוציולוגים, אשר קמו להגן על מעמד הפועלים, וזעקו נגד הסבל שלהם.

המהפכה התעשייתית הביאה לריכוז של אוכלוסיות שונות באותה עיר, שפער היכולת הכלכלית שלהם בלט לעין יותר מאי פעם. מצב זה גרם לאי שקט חברתי ולהתפרצויות מדי פעם בפעם. ב-1848 פורסם המניפסט הקומוניסטי, שדגל ברעיונות של שוויון כלכלי ושוויון הזדמנויות לכל בני האדם, רעיונות שיביאו לעולם את הישועה והצדק. בעקבותיהם קם הזרם הריאליסטי באמנות, שבין חבריו היו גוסטב קורבה ואונורה דומייה. חברי הזרם הריאליסטי היו מעורבים מעורבות חברתית,

וחשו צורך להגיב על הנעשה בחיי היומיום, הן מבחינת התיאור החזותי והן מבחינת הנושאים שנבחרו.

עיקרו של הזרם הריאליסטי באמנות היה להביא לידיעת הכלל את החיים היומיומיים של העם הפשוט, מה שלא היה בתנועות אחרות בצרפת בתקופה זו – הניאו-קלאסיקה והרומנטיקה. משום כך הזרם הריאליסטי הביע התנגדות לשתי תנועות אלו. שתי התנועות – הניאו-קלאסיקה והרומנטיקה – התייחסו אל המציאות כנקודת מוצא בלבד, בעוד הריאליזם ראה במציאות את עיקר היצירה. האמנים שדגלו בשוויון החברתי חשו שאמנות הניאו-קלאסיקה והרומנטיקה עושה עוול בכך שהיא מייפה את המציאות, או בורחת ממנה אל מחוזות של אשליה. דובר התנועה הריאליסטית היה הצייר גוסטב קורבה, שטען : "הציור הוא ביסודו אמנות מוחשית, ועיסוקו האפשרי היחידי הוא הצגת דברים

ממשיים וקיימים." לפיכך נושאי הציור צריכים להיות לקוחים מהמציאות, ולא מן המיתוסים או מההיסטוריה.

התפתחות הצילום (1827)

הניאו-קלאסיקה והרומנטיקה לא ניסו להתמודד עם המדיה החדשה, אלא ברחו למחוזות שמחוץ לעולם המציאות – שם אי אפשר לצלם. לעומתם הריאליזם ניסה להתחרות בצילום על ידי העתקת המציאות בדיוק האפשרי. האמנים הריאליסטים אף נעזרו בצילום לשם העתקה ותיעוד של אירועים עכשוויים. בעוד הרומנטיקה והניאו-קלאסיקה חיפשו את היופי, הריאליזם מצא את היופי בכל דבר מציאותי. היופי לא נתפש כביטוי של רגש כמו ברומנטיקה, ולא כביטוי של אידיאל כמו בניאו-קלאסיקה, אלא כביטוי של האמיתי והמציאותי.

מאפייני הסגנון הריאליסטי

א. נושאים הלקוחים מהמציאות העכשווית, המיידית והיומיומית.

ב. ציור של מעמדות נמוכים במקום מעמדות עליונים ועשירים.

ג. מעורבות חברתית בבחירת הנושאים, ושל האמנים עצמם.

ד. שימוש בסגנון קריקטוריסטי ונלעג כביקורת חברתית.

ה. העתקת המציאות ללא מעורבות רגשית או אינטלקטואלית (ההיפך משימוש בסגנון קריקטוריסטי ונלעג).

ו. לפעמים הדגשה של אלמנטים מכוערים או מעוותים של המציאות.

גוסטב קורבה, 1819 – 1877

צייר צרפתי והנציג המובהק ביותר של הריאליזם במאה ה-19. קורבה היה סוציאליסט ומהפכן. יצירותיו חדורות הכרה חברתית ומעמדית, מתארות אירועים שכיחים הלקוחים מחיי היומיום של תקופתו, מצויירות על בדים גדולי ממדים כמו בציורים היסטוריים נשגבים. הוא דחה בתקיפות מוצהרת את האידיאליזציה של אמנות העבר, והעלה על הבד את מראה הדברים כפי שהם באופן אובייקטיבי.

גוסטב קורבה, מסתתי האבנים, 1849, שמן על בד

http://rubens.anu.edu.au/htdocs/surveys/charlotte/0316/031624.JPG

על הרעיון לציור זה כתב קורבה באחד ממכתביו: "בנוסעי במרכבתי לצייר נוף, עצרתי להתבונן בשני אנשים השוברים אבנים בדרך הראשית. נדיר למצוא את ההבעה המושלמת לעוני. כך נולד הרעיון בו במקום. הזמנתי את שניהם לסטודיו שלי, ולמחרת עבדנו על היצירה". קורבה הזמין אל הסטודיו שלו את שני מסתתי האבנים כדי שישמשו לו כמודל.

נושא היצירה

היצירה מתארת אב ובנו עובדים בכביש, שוברים אבנים כדי לרצף את הדרך. זוהי עבודה עירונית של פועלים אנונימיים, הנראים מהגב ומייצגים את מעמדם. האב והבן כפופים, עסוקים במלאכתם הקשה שאיננה נגמרת לעולם, שהיא גם מנת חלקם של ילדים שנדרשו לסייע למשפחתם בפרנסה.

עיצוב הדמויות

איש זקן אך עדיין במלוא כוחו, מניף את פטישו באוויר ושובר אבנים גדולות. ראשו מוגן בכובע קש, בגדיו מלאי בוץ, גבו וזרועותיו נראים מבעד לחולצתו הקרועה. האיש הזקן מתכופף ואילו בנו הצעיר עומד ומחזיק בידו סל ובו אבנים מנותצות.

התיאור הריאליסטי

התיאור הריאליסטי בא לידי ביטוי בשני מובנים:

א. בנושא עצמו – נושא הלקוח מחיי היומיום של הפועל הפשוט. היצירה הופכת לסמל המובהק של חדירת מעמד הפועלים ליצירת האמנות, המציגה פועלים פשוטים כאילו היו אנשי אצולה או גיבורים. היצירה חוללה סערה רבה.

ב. בתיאור העוני – הבגדים, הנעליים הקרועות – מוצגים לראשונה ביצירה מונומנטלית. משטחי הדמויות חושפים את כל פגמי הגוף ואינם מטשטשים דבר.

עמדתו של קורבה ויחסו לאדם העובד

קורבה מדגיש את מאמץ העבודה ואת החיים האובדים תחת נטל העבודה הקשה. למרות שקורבה מתייחס לנושא כתיאור מושלם של עוני ומצוקה, יש כאן רצון להראות את העבודה הקשה, ולא אווירה דיכאונית. זהו תיאור של המעמד הנמוך, שהמהפכה התעשייתית לא הגיעה אליו ולא שחררה אותו מעבודה קשה. המודעות למעמד הפועלים נובעת מרקע התקופה שבה פורסם המניפסט הקומוניסטי, אך קורבה אינו מזדהה עם קשייהם של הפועלים, אלא מציג עמדה אובייקטיבית ללא מעורבות רגשית. עמדתו של קורבה דוגלת בכך שכל נושא ראוי לציור, גם דמויות מהמעמד הנחות, ומציג על הבד תיאור של אוכלוסייה קשת- יום, שקיומה הכלכלי כרוך בעבודה פיזית קשה.

אמצעים אמנותיים להבעת ההשקפה החברתית

- זקן וצעיר העובדים קשה בסיתות אבנים. מתואר מעמד חברתי נמוך, אך לא מתוך התנשאות. הזקן והצעיר הם פועלים, אך אינם מתוארים כמסכנים. הם עובדים עבודה פיזית קשה, אך יש בתנוחתם משהו גאה.
- מודגש כוחם הפיזי ועוצמתם כביטוי לחיים שנגזרו מראש – דטרמיניזם. זוהי המציאות שבה הם חיים ואין באפשרותם לשנות אותה. קורבה אינו מתאר את העבודה הקשה בכאב או כעס, אלא כהצגת עובדה מהמציאות. זוהי מציאות חברתית נתונה שאותה מציין קורבה, אבל אינו מבקש לשנותה, אלא להציגה כפי שהיא במציאות.

- הצעיר והזקן מסמלים את מעגל העוני הנמשך, שנולדים אליו ומתבגרים בו. קורבה לא רק מצייר שני עובדים המבצעים עבודה קשה תמורת שכר זעום, אלא את החזרה האינסופית של חוסר התקווה שבמצבם. האב ובנו למדו להתמודד עם העובדה שהמעמד והעבודה הקשה עוברים בירושה, לטוב ולרע.
- היצירה לועגת לחברה התעשייתית ולתהפוכות הטכנולוגיות, הממציאות ללא הרף מכונות לעבודות שונות, אבל לא יכולות לשחרר את האדם מעבודה קשה ששוברת את גבו.

הקידמה התעשייתית של זמנם אינה מצליחה לשחררם ממצוקתם הקיומית.

היצירה הזו מפורסמת, אבל היא נהרסה במלחמת העולם השנייה. היא מוכרת רק מרפרודוקציות בספרי אמנות.

גוסטב קורבה, הסטודיו של האמן, 1855, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/111.htm

תיאור הנושא

זהו הציור הגדול והמסתורי ביותר של קורבה, שרב בו הנסתר על הגלוי. קורבה צייר במדויק אנשים מוכרים, והכניס אותם לתוך אירוע אלגורי בעל מסר חברתי, שקיים רק בדמיונו של האמן.

במרכז היצירה נראה קורבה יושב מול כן ציור ומצייר נוף. מימינו דוגמנית עירום המחזיקה סדין. היא מסמלת את המוזה – ההשראה היצירתית. משמאלו ילד קטן המתבונן בציור בסקרנות ובהערצה.

משני צידי היצירה מתוארים אנשים מן המציאות: בצד שמאל מתוארות דמויות המאפיינות את המעמד הנמוך ומעמד הפועלים - קבצנים, זקנים, צייד וכלבו, כומר, שני חוואים, סוחר שטיחים, ליצן סיני וטיפוסים שונים התורמים לתחושת הריאליזם של היצירה. לצד האנשים הפשוטים עומדים מנהיגי הפועלים - קבוצה של שליטי ארצות שהשתתפו באביב העמים, המזוהים כמנהיגי מהפכות בארצם. בצד ימין מתוארת קבוצת אנשים המייצגת את החברה הגבוהה, שקורבה נהג לבלות בחברתם. אלו דמויות של אינטלקטואלים ואנשי רוח צרפתיים: פטרוני אמנות, משוררים וחבריו של האמן, שחיו ופעלו בזמנו. הדמויות הן ממשיות – דיוקנים – למשל: המשורר בודלייר קורא בספר, הפטרון ברויאס, שאצלו עבד קורבה, הפילוסוף פרודון ועוד.

עולמו של האמן

יצירה זו משקפת את השילוב בין האגו הפרטי של קורבה לבין רצונו לתאר את הסובב אותו בצורה בלתי אישית, אובייקטיבית. שמו האמיתי של הציור הוא "הסטודיו של האמן, אלגוריה אמיתית המסכמת שבע שנים מחיי כאמן". יש כאן עדות אוטוביוגרפית - שבע השנים המוזכרות בכותרת מתחילות בשנת 1848 - שנת המהפכה הצרפתית – ובכך נוצרת משמעות שהיא גם אישית של האמן

וגם ציבורית. לפיכך היצירה משלבת שני נושאים השזורים זה בזה: עולמו האמנותי של האמן ועולמו החברתי.

עולמו האמנותי של האמן: החשיבות של מעמד האמן באה לידי ביטוי בתיאור הסטודיו שבו עבד. הוא עצמו במרכז היצירה, ומסביבו דמויות מכל המעמדות החברתיים, שבאים אליו לסטודיו להביע את הערצתם. נושא היצירה אם כן הוא חשיבות האמנות והאמן ניצב במרכז העולם. לידו המוזה, ילד קטן וכלבלב. הילד מסמל את הדור הצעיר המתבונן בהערצה באמן. הכלבלב הוא סמל הביתיות, הרוצה לומר שהסטודיו הוא ביתו האמיתי של האמן. הסטודיו הוא ענק, ועל כל מחציתו העליונה תלויות יצירות אמנות מכוסות שטרם נחשפו.

עולמו החברתי של האמן: במשמעות החברתית של היצירה האמן נתפס כבעל תפקיד חברתי ראשון במעלה וכמתווך בין המעמדות השונים. בין שתי הקבוצות – מימין ומשמאל – אין קשר או תקשורת, והאמן שבמרכז הוא התקווה היחידה ליצירת הקשר. למרות שהאמן מבלה בחברה הבורגנית שמימין, הוא מודע גם לקיומו של מעמד הפועלים והמעמד הנמוך, לכן הוא מצא לנכון לתאר באותה יצירה את שני המעמדות, והאמן הוא שיכול לתווך ביניהם. כלומר, קורבה ראה באמן כמתווך בין המעמדות השונים, כבעל יכולת ליצור מיזוג חברתי סוציאליסטי, ומכאן מעמדו החשוב של האמן בחברה הצרפתית בת זמנו.

השקפתו עולמו של קורבה: קורבה עצמו מתואר במרכז כנושא המרכזי של היצירה, וסביבו קהל מעריצים וידידים. הוא מצייר ופניו נוטים כלפי מעלה, מה שמעיד על הכרה גבוהה בערכו העצמי כצייר. לצידו עומדת ההשראה היצירתית (המוזה) בדמות אישה, ומסביבו קבוצות של מעריצים. כל אלה מעידים על שאיפתו האישית של האמן, על הדימוי העצמי הגבוה שלו כצייר, ועל ערכה של האמנות ותפקידה החברתי.

אונורה דומייה, 1879 - 1808

דומייה נחשב לאמן פוליטי-חברתי שתיאר ביצירותיו בעיקר את מעמד הפועלים העירוני, בסצינות ריאליסטיות שממחישות את חייהם הקשים ואת מצבם הירוד. עצם הצגת הנושאים האלה היא חדשנית ביותר, משום שהוא תיאר את המעמד הנמוך ביצירות אמנות, שכידוע, בתקופה זו נשמרו רק לנושאים ולדמויות מההיסטוריה והמיתולוגיה.

השקפתו של דומייה על החברה הצרפתית בת זמנו

דומייה משתמש באמנות כדי למסור מסר על מצבים רגעיים מקומיים, מעין דיווח יומיומי שוטף של התקופה, כמצבים שהם תוצאה של המהפכה התעשייתית שהביאה לקיטוב בין המעמדות. באמצעות יצירתו מבקש דומייה לעורר את דעת הקהל לפערים במעמדות של החברה הצרפתית. דומייה הביא לידיעת הציבור את הקשיים של אנשי המעמדות הנמוכים, מתוך מטרה להביא לשינויים ביחסה של החברה ומוסדותיה לפשוטי העם, וזאת באמצעות האמנות כמחאה. מצד אחד הוא מציג את מצוקתם

של פשוטי העם בחיי היומיום שלהם, ומצד אחר הוא מעביר ביקורת נוקבת ולועג לחשיבותם ועליונותם של אנשי הבורגנות והמעמדות הגבוהים, ומציג אותם באור מגוחך ועלוב. אלה מתבטאים בקריקטורות, שהתפרסמו בעיתונות.

דומייה – אמן הקריקטורה

דומייה התפרנס והתפרסם בעיקר מציורי קריקטורות בעיתונים יומיים, המתארים מצבים פוליטיים וחברתיים מזעזעים באופן קיצוני ולעגני, מן הריאלייה של אמצע המאה ה- 19 בצרפת. הוא הקדיש את מרצו וזמנו לנושאים יומיומיים המתארים את חיי הפועלים ופשוטי העם של פריז, כתגובה נגד הנושאים הנשגבים של הניאו-קלאסיקה והרומנטיקה. דומייה נחשב לאבי הקריקטורה המודרנית. הוא השתמש בטכניקת ההדפס – הליתוגרפיה - כדי ליצור קריקטורות בעבור העיתונות.

הקריקטורה היא ציור או סרטוט המתאר אדם או מצב בצורה מופרזת, מובלטת ומעוותת, כדי ליצור רושם מגוחך ונלעג. זהו רישום שנון ועוקצני המתאר אדם או מצב בקווים האופייניים להם.
הקריקטורות של דומייה הן בעיקר בעלות מסר פוליטי וחברתי, ומטרתן להביע ביקורת על שחיתות השלטון ותופעות שליליות בחברה. בין היתר, דומייה מותח ביקורת גם על שלטונו של המלך לואי פיליפ, והוא אפילו נאסר בשל כך, ולעיתים הוחרמו הליתוגרפיות שמהן שוכפלו הקריקטורות בעיתונות. לאחר שהעיתון שבו עבד נסגר, פנה דומייה לתיאור בוטה של חיי הבורגנות ושל חיי המעמד הנמוך, המוצגים ביצירות "נוסעי המחלקה השלישית" ו"הכובסת".

מאפייני יצירתו של דומייה

- נושאים הלקוחים מהמציאות העכשווית והיומיומית.
- הכנסת דמויות מן המעמד הבורגני והנמוך לציור, במקום מעמדות עליונים לפי חוקי האקדמיה.
- יצירות בעלות מעורבות חברתית חזקה.
- שימוש בסגנון קריקטוריסטי ונלעג.
- הדגשה של אלמנטים מכוערים או מעוותים של המציאות.

אונורה דומייה, הטבח ברחוב טראנסנונן, 1834, ליתוגרפיה (הדפס אבן)

http://www.abcgallery.com/D/daumier/daumier23.html

יצירה זו נעשתה בעקבות אירוע אמיתי. שוטרים שפרצו לבית דירות בפריז ותוך כדי פעולה משטרתית הרגו דיירים חפים מפשע. דומייה בחר לתאר את תוצאות המעשה ולא את המעשה עצמו.

נושא היצירה

היצירה מתארת את הטבח – את המוות המחריד של האזרח הפשוט ובני משפחתו בחדר השינה שלהם. במרכז היצירה שוכב אזרח פשוט לבוש בבגדי שינה. הוא נשען בגבו אל המיטה שממנה הוצא רק עכשיו, כפי שמעידים כלי המיטה הלא מסודרים. דם ניגר ממנו והוא שוכב על אחד מילדיו המתים, כמו ניסה לגונן עליו בגופו.

דמויות נוספות של בני משפחה מתים מקיפות אותו – ראשה של דמות מתה ודמות נוספת הנראית רק ברגליה.

מאפיינים ריאליסטיים

היצירה משקפת את רוח הזרם הריאליסטי - הנושא מציג את המציאות החברתית האכזרית ללא ייפוי ועידון. המחאה חושפנית ואמיתית, בעלת מסר פוליטי וחברתי, שמטרתה להעביר ביקורת על שחיתות השלטון ועל תופעות חברתיות שליליות. זהו תיעוד של אירוע מחיי האנשים החיים בשולי החברה, עניים, דלים ומושפלים.

אמצעים אמנותיים

דומייה משתמש באמצעים אמנותיים הלקוחים מעקרונות הקריקטורה, כדי להעצים את הדרמה ולזעזע את דעת הקהל:

האור הנופל על הדמות המרכזית, והתנוחה שבה היא מתוארת, משווים לה דמות של קדוש מעונה. נוצרים ניגודים חריפים של אור וצל, המעצימים את האווירה הקשה.

הקומפוזיציה אלכסונית ופתוחה, מציגה קיטוע איברים ואי סדר, המעצימים את הדרמה הקשה.

הצבעוניות המונוכרומית בשחור/לבן תורמת לתחושת התיעוד העיתונאי.

החלל דחוס ועמוס בדמויות וחלקי ריהוט המתארים חלל מצומצם בחדר השינה. הפרספקטיבה נוצרת על ידי הקצרה חריפה של הדמויות, המעוותת את החלל, ועל ידי האלכסונים של הדמויות השרועות, היוצרים תנועה.

ריאליזם: גופו ופניו של האדם המת מתוארים בדיוק מחריד של פרטים. זהו הריאליזם בהתגלמותו – למסור את האמת המחרידה על כל זוועותיה ולתאר את המציאות האכזרית ללא ייפוי. הריגת אנשים חפים מפשע באמצע הלילה חושפת את האכזריות והשפלות.

הריאליזם של היצירה הוא חושפני, בוטה ואמיתי.

היצירה זעזעה את השלטונות, והם החרימו את האבן שממנה היא הודפסה, ורוב ההדפסים הושמדו.

אונורה דומייה, בתערוכה, 1862, צבעי מים, פחם ועיפרון

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/41.htm

הנושא

דומייה מתאר מקבץ צפוף של אנשים הבאים ל"סלון" להתבונן ביצירות אמנות המוצגות בצפיפות על הקירות. הוא מציג את המתבוננים, אנשי החברה הגבוהה, באופן קריקטוריסטי, כאנשים שאינם מבינים דבר באמנות, ומתקרבים לציורים עד שהם נוגעים בהם באפם, שהרי כך אי אפשר לחוות חוויה אמנותית.

הבוז והלעג שבהעמדת האנשים מול היצירות הם כלי בידי דומייה לביקורת חברתית נוקבת, נגד עליונותם המעמדית האנינה של אנשי הבורגנות.

הדמויות

הדמויות אינן מוצגות כאנשים חכמים, אלא כמלאי חשיבות עצמית והערכה עצמית המבוטאת בהגזמה ובעיוות, כדי להבליט את תכונותיהם השליליות.

הקו

הקו הוא אמצעי הביטוי העיקרי, אך יש גם כתמיות. יש רישום ריאליסטי של תווי הפנים, ותיאור של קימורי הגוף באמצעות קו מיתאר ברור וחד. ההגזמה נועדה להדגיש את המסר החברתי הלעגני כלפי אנשי החברה הגבוהה, והצגתם כחסרי הבנה באמנות.

אונורה דומייה, הכובסת, 1860, שמן על עץ

http://www.dl.ket.org/webmuseum/wm/paint/auth/daumier/daumier.burden.jpg

המציאות החברתית ביצירה

דומייה מתאר מצב של עוני וקיטוב חברתי. הוא התבונן מקרוב על מגוון של פעילות מחיי היומיום של העם הפשוט, כגון "הכובסת", ותיאר דמויות שהגיעו למצב של עוני. ילדים ונשים עבדו בשכר זעום בתנאים לא אנושיים וללא תנאים סוציאליים. מצב זה הוא תוצר של המהפכה התעשייתית, שהעלתה את המעמד הבינוני והפכה אותו לעשיר יותר, וגרמה למעמד הנמוך להיות עני ומנוצל יותר. משפחות שלמות עבדו כדי להתקיים, והאם נאלצה להביא גם את בנה כדי לסייע לפרנסת המשפחה.

מחאה חברתית

דומייה הקדיש את אמנותו למחאה חברתית המגנה את הניצול של שכבות העניות בצרפת של המאה ה- 19, ולכן העדיף נושאים פשוטים, הלקוחים מחיי היומיום של הבורגנות הפריזאית. מנקודת תצפית בבית מגוריו הוא עקב אחר אוכלוסייה מגוונת ופעילה של חיי היומיוום, ביניהם הנשים הכובסות, שירדו מידי יום אל סירות הכביסה שעגנו לאורך נהר הסיין, וצייר מספר גרסאות החוזרות על אותו נושא – הכובסת.

תיאור הנושא

הכובסת ובנה הקטן שבים לאחר יום עבודה קשה של כביסה בנהר. האם ובנה מתוארים בראש גרם המדרגות, לאחר טיפוס קשה בהן. האם כורעת תחת משקלה הכבד של הכביסה הרטובה, הנמצאת

בתוך צרור גדול, שאותו היא מחזיקה ביד אחת, וביד השנייה היא אוחזת בידו של בנה הקטן, שמחזיק מחבט כביסה מעץ.

הכביסה היא פעולה יומיומית שהיא נחלתה של האם ומקור פרנסתה – לרדת מדי יום אל המכבסה לאורך נהר הסיין, לכבס את הבגדים, ולעלות בחזרה במדרגות עם הכביסה הרטובה. דומייה אינו מתאר ביצירה את פעולת הכביסה עצמה, אלא את הפעולה שלאחר סיום עבודת הכביסה, כאשר הכובסת נאבקת תחת משקלה הכבד של הכביסה הרטובה.

סמל לסבל ולעוני

האישה הכורעת תחת כובד הכביסה הופכת לסמל של האנושות הסובלת. התיאור הוא לפנות ערב, כשהאם ובנה, שגם הוא עובד, חוזרים מהעבודה. האם ובנה נראים יגעים מיום העבודה הקשה, כפופים מכובד הכביסה ומעייפות. הם לבושים בגדים מרופטים, המעידים על העוני. הנהר מתואר מתחתיהם, ונוף עירוני בבתים מוארים מעברו השני. החיים הקשים והעגומים של האם ובנה מוצגים באופן סימבולי, כניגוד לחייהם הנוחים של המתגוררים בבתים הגדולים המוארים מן העבר האחר של הנהר. הכובסת היא גם תיאור ריאליסטי של זמנה וגם סמל לחיי עוני וסבל.

דומייה מתאר אם ובנה כדי להדגיש ולהמחיש את מצב העוני העובר מדור לדור, עוני שנולדים לתוכו ומתבגרים בו, מתוך תקווה לשינוי המצב. הדמויות בוהות לתוך המדרגות שלפניהן, שותקות, אינן מדברות זו עם זו ומכונסות בתוך עצמן. כל אלה משקפים היטב את ההרגשה שלהן ואת השלמתן עם מצב העוני והחיים העלובים. ההבעה על פניהן של הדמויות משקפת עצב דומם. עמדתו של דומייה ברורה: הוא יוצא כנגד העוול שנעשה למעמד הפועלים בעקבות המהפכה התעשייתית, שגרמה למשפחות רבות להיות עניות ומנוצלות. דומייה מציג את העוני הקשה של האם ובנה ואת מאבקי הקיום שלהם.

אמצעים אמנותיים

כדי להביע את עמדתו ולהשיג את מטרתו, דומייה משתמש באמצעים אמנותיים המשרתים את הנושא:

<u>קומפוזיציה</u> סגורה. הנושא של היצירה נמצא בה במלואו, ולא חסרים פרטים להבנת הנושא. למרות זאת יש קיטוע חד של הנוף, שיוצר קומפוזיציה פתוחה, אך המטרה הייתה להתמקד באם ובנה ובסבל שלהם.

<u>הצבעוניות</u> עכורה, שימוש בגוונים כהים של חום שיוצרים אווירה מחניקה, חשוכה, של דיכאון וחוסר תקווה.

יש <u>ניגודי אור-צל</u>. האור בוקע מהבתים המוארים מעברו האחר של הנהר, ונופל על מי הנהר באור עמום המעיד על שעת ערב מאוחרת, גורם לטשטוש הדמויות ויוצר אווירה קשה וקודרת, המביעה ייאוש ודיכאון.

התאורה משקפת את מצבן של הדמויות ועוזרת להתמקד בדמויות הראשיות.
דמות האם מונומנטלית, וכך גם עיצוב המדרגות עם המעקה הגבוה והכהה שלהן.
הסגנון ריאליסטי: זהו אירוע מחיי היומיום של מעמד הפועלים על רקע המהפכה התעשייתית.
הדמויות מתוארות מעט בהגזמה, כדי להדגיש את מצבן העלוב.

נטורליזם

הנטורליזם הוא פלג קיצוני של הריאליזם, המנסה למסור את האמת של האובייקט כפי שהצייר רואה אותו, כלומר להעביר את האמת כעובדה כפי שהיא נראית בטבע ללא עיבוד אינטלקטואלי או רגשי.
המשמעות של נטורליזם היא שיקוף של הנראה לעין מבחינת הצבעים, מזג האוויר, העומק בנוף, והמרקמים השונים – בדים, חומרים אורגניים, חומרים מתכתיים וכדומה. האמנים הנטורליסטיים עסקו בהתבוננות בחיים באמיתיים והעתיקו את האובייקטים בנאמנות, תוך דיוק ושילוב של ידע על מראית הדברים.
הציירים הנטורליסטים הירבו לצייר נופים ויצאו לעבוד בטבע. הם עשו רישומי הכנה מהירים בטבע, ואותם עיבדו וסיימו בסטודיו. ההבדל בין נטורליזם לבין ריאליזם הוא שהנטורליזם עסק בתיאורי הטבע כפי שהוא נראה לעין, ואילו הריאליזם הכניס ליצירות תכנים ביקורתיים, חברתיים או פוליטיים.
בציורי נוף עסקו האמנים ההולנדיים כבר במאה ה- 17. גם הציירים הרומנטיים במאה ה- 19 ציירו נופים, אך ההבדל הוא שהנטורליסטים היו הראשונים שעסקו ממש בהעתקת הנוף כשלעצמו כפי שהוא נקלט בעיניים.

ציורי הנוף – רומנטיקה ונטורליזם

התפיסה הרומנטית התייחסה אל הטבע בהיבט דרמתי, מיסטי- פילוסופי של האינסוף, שבו האדם מתגמד (פרידריך), או ככוח הרסני שאין לאדם שליטה עליו (טרנר). לאמנים הרומנטיים הטבע תמיד שיקף את רגשות האדם והביע אותם. האדם תמיד חש קטן והמום לנוכח הכוחות שאין לו שליטה עליהם. לעומתם האמנים הנטורליסטים ציירו רק את מה שהם ראו בטבע, ללא הבעת רגשות. הם הציגו את הטבע או אנשים בטבע בגישה חיובית, ותיארו אותם כפי שהם נראים לעין. ההתבוננות היא בעיניים חדשות, אובייקטיבית, ללא רגשות או שכלתנות.
המשותף לשני הזרמים – רומנטיקה ונטורליזם – הוא העיסוק בציורי נוף, ההתבוננות בטבע מחוץ לסטודיו ועיבוד פרטים בתוך הסטודיו.

מאפייני הסגנון הנטורליסטי

- התחלת הציור בחיק הטבע וסיומו בסטודיו.
- תיאור של נושאים השאובים מהווי האיכרים והכפר וציורי נוף.

- דיוק בפרטים הנראים בטבע.
- צבעים זוהרים ואפקטים של אור.
- ניסיון ליצור תמונות צילומיות.

אסכולת ברביזון

האמנים הנטורליסטיים בצרפת התגוררו יחד בכפר קטן בשם ברביזון. אמנים רבים הגיעו אל ברביזון בימי הקיץ ועסקו בציור בחיק הטבע – שיטה חדשנית בזמנם. על שם המקום הם קיבלו את השם – אסכולת ברביזון. שיטת העבודה שלהם השפיעה רבות על זרם אמנות אחר שהתפתח בצרפת – האימפרסיוניזם.

פרנסואה מילה, 1814 - 1875

פרנסואה מילה היה הבולט מבין האמנים הנטורליסטיים באסכולת ברביזון. הוא השתקע בכפר ברביזון ושם חי עד יום מותו. בכל תקופת שהותו בברביזון הוא עסק בציורי נוף ובחיים בכפר. מילה הירבה לתאר את האיכרים ואת הקשר שלהם לאדמתם. כבן של איכרים הבין מילה את משמעות עבודת האדמה והוקיר אותה. הוא ראה בעבודת האדמה ייעוד ואף שליחות דתית, וביצירותיו הוא יצר האלהה של עבודת האדמה. תיאוריו מצטיינים באובייקטיביות, ואין בהם כל ביקורת – הוא מציג את הנראה לעיניו כעובדה קיימת.

פרנסואה מילה, המלקטות, 1857, שמן על בד

http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/millet/glaneuses.jpg

מילה מתאר את הפועלות על רקע הקידמה המובטחת של המהפכה התעשייתית, ומציג אותן כדמויות שאינן נהנות מן הקידמה, כלומר חייהן הם עבודה פיזית קשה ומתמשכת, למרות הקידמה שמציעה המהפכה התעשייתית.

נושא היצירה

בשדה חיטה רחב, שלוש דמויות של נשים ממעמד הפועלים עוסקות במלאכת איסוף שאריות חיטה שנפלה בעת הקציר. הנשים כפופות, לבושות בתלבושת מסורתית ומלקטות את השאריות לתוך סינריהן, תוך כדי צעידה איטית והתעלמות מהסביבה. דמויות הנשים הן אנונימיות, פניהן מוסתרות,

והן מייצגות איכרות עניות שנאלצות לאסוף שיירים כדי להתקיים. עבודתן נעשית על רקע השדה הרחב שבו רואים את בעל השדה רכוב על סוסו, את עובדיו, ומסביב ערימות חיטה.

ציור הנוף

שדה החיטה משתרע על פני שני שליש מן היצירה, בגוונים צהובים וחומים בהירים, המוארים באור חמה. באופק נראות ערימות חציר ושיבולים, ולידן דמויות קטנות. בקצה הימני באופק נראים מספר בתים כפריים, ומאחוריהם צמרות עצים ירוקים על רקע השמים הבהירים.

אמצעים אמנותיים

מילה מדגיש את עבודתן הקשה של הנשים באמצעים האמנותיים הבאים:

קומפוזיציה פתוחה: הנשים ממוקמות במרכז שדה עצום ממדים, המדגיש את מלאכת איסוף החיטה כעבודה שלעולם אינה נגמרת, עבודה סיזיפית.

תפיסת החלל עמוקה ואטמוספרית: הדמויות הקטנות באופק וערימות החיטה העצומות מאחור מדגישות את העבודה המתמשכת שעוד צפויה לנשים.

עיצוב הדמויות: הנשים מתוארות בבגדי איכרים אופייניים כשגבן מוטה כלפי מטה. גם האישה העומדת כפופה לפנים, כיוון שאינה יכולה ליישר את גבה לחלוטין. זוהי התוצאה של הכיפוף המתמשך בעת איסוף החיטה.

האור: מקור האור ביצירה הוא אור חמה טבעי בצהרי היום, שיוצר צל ליד הנשים העוסקות באיסוף החיטה. האור דיפוזי, מתפשט על פני היצירה ומרכך את האובייקטים. השעה היא שעת שיא החום, שמערים קשיים על הנשים בעבודתן.

יחסו של האמן לעבודה ולנשים העובדות

מילה הכיר את הווי החיים של האיכרים וחש קירבה אליהם ואל עבודתם. לכן הוא מציג אותה כעבודה הירואית ונוסך בה הילה של קדושה. הוא מעלה את עבודת האדמה לרמה של שליחות מקודשת ואלוהית, ולא מתייחס אליה כאל עבודה נחותה ובזויה.

יחסו אל העבודה והאדם העובד מתבטא באופן הצגת דמויות הנשים:

- הנשים מתוארות במונומנטליות ובתנועה אצילית הראויה לדמויות מכובדות, ומזכירות את הסיפור התנ"כי של רות ונעמי ממגילת רות.
- הן מעוררות הערכה בבגדיהן הפשוטים והמסודרים ובמחוותיהן החיניות, שיש בהן קסם של השלמה עם הגורל.
- ידוע לכול שנשים שמלקטות שאריות קציר הן הנשים העניות ביותר בקהילה, והלקט עצמו נחשב לעבודה בזויה. למרות זאת הרקע החברתי שלהן אינו נחשף, כך גם הקשיים הגופניים שבעבודתן. בדרך זו מציג מילה תפיסה ערכית של עבודת האדמה, שיש בה מן הפשטות והטוהר.

אימפרסיוניזם

האימפרסיוניזם הוא תנועה אמנותית שקמה בשנת 1874, כאשר מספר אמנים צרפתיים התקבצו כדי לחפש דרכים חדשות באמנות. הם התנגדו לשיטות שנלמדו באקדמיה, ששלטה באמנות בתקופתם. האקדמיה המזוהה עם הניאו-קלאסיקה והרומנטיקה, דגלה בשיטת הציור השכלתני והמתוכנן בקפדנות שנעשה בסטודיו, בתנאי תאורה מלאכותיים, בחיקוי אידיאלי של הטבע, ובעבודה נקייה ללא עקבות מכחול. באו האימפרסיוניסטים והציגו תפיסה שונה לחלוטין, וגרמו למהפכה באמנות.
חשיבותו העיקרית של האימפרסיוניזם הייתה פתיחת פרק חדש בתולדות האמנות, וביצירת הבסיס לאמנות המאה ה- 20.

רעיונות האימפרסיוניזם:

ציור בנוף הפתוח: האימפרסיוניסטים דגלו בשיטת ציור באוויר החופשי מחוץ לסטודיו. הם שאפו לתאר את מראה עיניהם כשהם עומדים מול האובייקט בטבע ולתאר אותו כפי שהוא נתפס באופן אופטי, מה שלא ניתן לעשות בסטודיו. לטענתם האובייקט בטבע משתנה בכל רגע בהשפעת האור, הזמן, המקום ותנאי מזג אוויר. על כן יש לתאר אותו ממקור ראשון, בטבע, ולהעלותו על הבד כפי שהוא נראה לעין ולא כפי שאנו יודעים שהוא נראה.

האור: לאמנים האימפרסיוניסטים היה עניין מיוחד באור. המציאות הנראית לעין מורכבת מהחזרי אור, והצבע שאנו רואים הוא תוצאה של האור המוחזר מן האובייקט. אור שונה יוצר צבעוניות שונה, לכן האובייקטים בטבע נתונים לשינויים בלתי פוסקים בהתאם לעוצמת האור בשעות השונות של היום. האמנים ביקשו לתפוס את השינויים הללו, המתרחשים בהשפעת האור.

תפיסת הרגע החולף: כדי לתאר נכון את המציאות המשתנה, על הצייר לתפוס את הרגע הקצר ביותר, הרגע החולף שאחריו האובייקט ישתנה. עליו לצייר מהר וללא הכנה מוקדמת כאשר הוא עומד מול האובייקט באותו הרגע. כיוון שקשה לתפוס רגע יחיד, יש לחזור ולצייר אותו אובייקט בשעות אור שונות. לכן האימפרסיוניסטים ציירו את יצירותיהם בסדרות.

מקור שם הזרם: האימפרסיוניסטים רצו להציג את עבודותיהם בתערוכה שנערכה ב"סלון" בפריז, אבל עבודותיהם נדחו משום שהיו מנוגדות לשיטות האקדמיה. כתחליף הם הקימו תערוכה בסטודיו של אחד האמנים, שאותו כינו "סלון הדחויים". בין היצירות הראשונות שהוצגו בתערוכה הייתה יצירה של קלוד מונה בשם "אימפרסיה, זריחת חמה". מבקרי האמנות הזדעזעו מסגנון יצירותיהם, ואחד מהם כינה בלעג את כל האמנים שהציגו בתערוכה בשם "אימפרסיוניסטים", כביטוי נלעג שנגזר משם היצירה של מונה "אימפרסיה".

משמעות שם הזרם נגזרת אם כן מן המילה אימפרסיה, שפירושה התרשמות. האמן מצייר מתוך התרשמות כללית של מראה העיניים, ללא מעורבות שכלית או רגשית, תוך קליטה אופטית של שינויי האור והשפעתו על הצבעוניות והחומריות של האובייקט.

מהפכה באמנות

מבחינת סגנונם, לא כל האמנים האימפרסיוניסטים השתמשו באותה טכניקה, וכל אחד התפתח בדרכו. ואולם, כולם שמרו על העיקרון האופטי – הראייה ברגע מסוים. האימפרסיוניזם הוא תופעה של מהפכה באמנות. בפעם הראשונה בתולדות האמנות מעמידים את הציור כשפה עצמאית שאינו זקוק לסיפור, היסטוריה או עלילה כלשהי. הציור הפך לשפה וכל הכלים המשמשים את הצייר הפכו לשפה, כלומר הכלים של האמנות הם שיוצרים את נושא היצירה.

ריאליזם ואימפרסיוניזם

בזרם הריאליסטי של המאה ה- 19 תיארו האמנים (קורבה, דומייה, מילה) את סצינות העמל המפרך, את המציאות של האדם הפשוט וחייו הקשים על רקע ההתפתחויות הטכנולוגיות. לעומתם, האמנים האימפרסיוניסטים תיארו סצינות מענגות של פנאי ובילוי מחיי המעמד הבורגני בצרפת, המבלה את שעות הפנאי שלו בכפר, בבתי הקפה בעיר, במועדוני הלילה, בתיאטראות ובקונצרטים.

מקורות השפעה על האימפרסיוניזם

א. תיאוריית הצבע של שברוי

גישתם של האימפרסיוניסטים לצבעוניות מעוגנת בתורת הצבעים של שברוי. שברוי היה כימאי צרפתי שהיה אחראי לצבעי האריגים במפעל לאריגת שטיחים. הוא ערך מחקר מעמיק בתורת הצבע, והאימפרסיוניזם מצא בו עניין.

עיקרי תיאוריית הצבע של שברוי:

צבעים משלימים: יש שלושה צבעי יסוד: אדום, כחול וצהוב, ושלושה זוגות של צבעים משלימים: אדום-ירוק, צהוב-סגול, כחול-כתום.

מראה הד (תהודה): כאשר מסתכלים זמן ממושך בצבע אחד, ואז עוצמים את העיניים, רואים לא את הצבע שעליו הסתכלנו, אלא את הצבע המשלים שלו. לכן, כאשר מביטים באובייקט בעל צבע מסוים, ואחר כך מפנים את המבט לאובייקט שלידו, העין זוכרת את הצבע המשלים של האובייקט הראשון ומקרינה אותו על האובייקט השני. התוצאה היא שבדקות הראשונות ייראה האובייקט השני בצבע לא נקי, כשצבעו מעורב עם הצבע המשלים של האובייקט הראשון. אפקט זה נקרא "מראה הד".

צבעי הצל: כל צבע מקרין סביבו את הצבע המשלים שלו. זאת הסיבה לכך שאובייקט שנמצא בצל, צלליו יהיו בגוון של הצבע המשלים.

ניגוד סימולטני: צבע משפיע על הצבע שלידו והם נראים שונים ממה שהם נראים בנפרד.

תיאוריה זו גורסת שאם נשים שני צבעים זה ליד זה, כל אחד מהם יקרין את הצבע המשלים שלו

על הצבע שלידו. לפי תיאוריה זו אם נציג שני צבעים משלימים זה ליד זה, הם יגבירו את האינטנסיביות של הצבעים ביצירה.

יישום תורת הצבעים של שברוי בציור האימפרסיוניסטי:

- האמנים ציירו רק בצבעי יסוד וצבעים משלימים.
- בתיאורי צל האמנים השתמשו בצבעים המשלימים, שאותם הניחו לצד צבעי היסוד.
- רוב האמנים לא השתמשו בצבעי שחור ולבן. הצבע הלבן שימש להבהרת הצבעים בלבד. יוצאים מן הכלל היו מאנה ודגה, שהשתמשו גם בשחור ולבן.

ב. השפעת הצילום

בתחום הטכנולוגיה, המהפכה התעשייתית המריצה את שכלול טכניקת הצילום. החל מ- 1820 נעשו ניסיונות רבים לפתח את המצלמה, עד שהגיעו לצילום בהיר ומפותח. אמני המאה ה- 19 הגיבו על ההמצאה, שהעמידה תופעה ויזואלית חדשה. לצילום היו שוללים ומחייבים, אבל האימפרסיוניזם, שהתפתח במקביל לצילום, גילה בו עניין רב, אימץ אותו ונעזר בו.

יישום תכונות הצילום בציור האימפרסיוניסטי:

- בדומה למצלמה, האמנים רצו לקלוט את הרגע החולף, שיכול להשתנות כל רגע. הם ביקשו לתעד אווירה ולתפוס תפיסה מקרית של מראה.
- השגת אובייקטיביות מירבית של המציאות ללא תכנון ורגשות של האמן. הדברים יתוארו כפי שהם נראים בעיני הצייר בנקודה מסוימת, ללא מעורבות רגשית.
- המצלמה קוטעת אובייקטים. היא מתמקדת בקטע מסוים, לכן האימפרסיוניסטים נהגו לקטוע את יצירותיהם ולהתרכז בקטע מסוים. משום כך הקומפוזיציות האימפרסיוניסטיות פתוחות וניתן לדמיין את המתואר מעבר לקווי המסגרת.
- זווית ראייה מנקודת מבט לא שגרתית – מהצד, מלמעלה, מקרוב ומרחוק, כמו שמאפשרת המצלמה, שתופסת חלק מהמציאות ללא תכנון מוקדם, ומעמדה מקרית של הצלם. כמו שמצלמה תופסת פרט מזדמן מהמציאות, שהוא שולי וזניח.

ג. חיתוכי עץ יפניים

במאה ה- 19 הגיעו לאירופה הדפסים יפניים בשיטה עתיקה שנעשו על ניירות זולים. תמונות אלו מאופיינות בתיאור חיי היומיום והטבע בקווים מתומצתים, צבע נקי, אין שימוש בהצללה, אין עניין בנפח והדמויות שטוחות, הפרספקטיבה מעוותת והאובייקטים קטועים. האימפרסיוניסטים אספו את ההדפסים היפניים וראו בהם מסורת ציור שלא התקלקלה. הם הושפעו מתפיסה אמנותית זו וחיקו את סגנונה. כך פתחו האימפרסיוניסטים שלב חדש בתפיסה האמנותית, על ידי אימוץ סגנונות מתרבויות זרות, שנחשבו לפרימיטיביות.

יישום מאפייני ההדפסים היפניים בציור האימפרסיוניסטי:

- הימנעות מתיאור אשליה של מציאות.
- ציור אובייקטים בדרך של שטיחות – דו ממדי. הפרספקטיבה מתחילה להיעלם מהציור, ומופיעה רק במרומז במשטחים צבעוניים של חלל רדוד.
- תיאור של אובייקטים מכמה זוויות מבט, ומזוויות מבט לא שגרתיות.
- קיטוע האובייקט וחיתוכו בקצות הציור.

ד. העיר המודרנית והבורגנות

האימפרסיוניזם התפתח במלוא כוחו במחצית השנייה של המאה ה- 19, ואין זה מקרה. הראייה האימפרסיוניסטית החדשה מקבילה למספר תגליות טכנולוגיות שהאיצו את התפתחות העיר המודרנית. בשנות השבעים של המאה ה-19, ימי פריחתה של התנועה האימפרסיוניסטית, נמחקה העיר פריז מעל פני הקרקע ונבנתה מחדש כעיר מודרנית, עם שדירות רחבות ומוארות, בתי קפה, מסעדות ותיאטראות. התעבורה המוגברת והמהירה של הזמן החדש, קווי הרכבת שהזרימו מספר נוסעים רב, הבנייה החדשה המואצת, השתכללות התעשייה והמסחר, הקמת מקומות בילוי רבים – כל אלה הביאו למהפכה של ממש במראה העיר המודרנית, והגבירו את קצב החיים. הבורגנים (העירוניים), שנהנו והתפעלו מן השינויים, פיתחו את תרבות הפנאי ובילוי שעות הפנאי ביום ובלילה.

ביטוי לקצב החיים המודרני באימפרסיוניזם

- מבחינת הטכניקה, יש באימפרסיוניזם מן המהירות המוגברת של הזמן החדש: הראייה החטופה של תפיסת הרגע החולף, ואופן הראייה של המצלמה.
- מבחינת הנושא, התפתח הציור של בילוי שעות הפנאי של הבורגנות: חיי הלילה ומקומות בילוי כמו מועדוני לילה וריקודים, בתי קפה, בילוי בחיק הטבע מחוץ לעיר, מרוצי סוסים.
- תפיסת התנועה והתמודדות עם בעיות התנועה, נושא שהעסיק במיוחד את דגה.

חידושים באמצעים אמנותיים

לאור הרעיונות וההשפעות הללו, חולל האימפרסיוניזם חידושים חסרי תקדים באמצעים האמנותיים, והם:

- ציור בטבע, בחוץ, ולא בסטודיו.
- ציור א-לה-פרימה, ישירות על הבד, ללא הכנה מוקדמת.
- תפיסת התנועה, הרגע החולף, ההשתנות המתמדת בטבע.
- שימוש בצבעי יסוד ובצבעים משלימים, ללא צבע שחור.
- שימוש במשיכות צבע ללא קווי מיתאר (פרט למאנה ודגה).

- תיאור של זוויות ראייה לא שגרתיות, וקיטוע המראה רק חלק משלם.
- קומפוזיציות פתוחות, זוויות מיוחדות וקיטוע – פריים.
- מרכזיותו של האור ביצירה. הצל ניתן על ידי צבע משלים ללא הצללה מסורתית.
- התעלמות מעקרונות קלאסיים של קומפוזיציה נכונה ורישום נכון – אנטי אקדמיזם.

החידושים בתיאורי דמות האדם:

- דמות האדם מתמזגת עם הסביבה.
- דמות האדם היא דמות מוכרת מחיי היומיום.
- האדם הוא אובייקט המתואר מהתרשמות כללית, בלא התייחסות אינדיבידואלית.
- דמות האדם כביטוי לחיי בורגנות פריזאית, העירוני החדש.
- אנטי אקדמיזם – דמות האדם מתוארת באמצעים המערערים על חוקי האקדמיה:
  מיעוט בפרטים, התעלמות מן התיאור הנכון, ציור ללא רישום
  ותכנון מראש, דמויות יומיומיות חסרי זוהר הירואי.

קלוד מונה, 1840 – 1926

מונה נחשב למנהיג קבוצת האמנים האימפרסיוניסטים. הוא שילב ביצירתו את האור, הזמן והמקום, יישם את תיאוריית האור והשפעתו על הצבעים, יישם את הטכניקה החדשה של הנחת הצבעים על הבד ואת תיאור הרגע החולף. הוא הטיף לציור בחיק הטבע ולהעלאת התרשמויות מהירות היישר אל הדף ללא מתווה הכנה, כדי לתת תיאור נאמן למציאות, ללא התערבות של רגש או שכל ביצירה. מונה צייר בעיקר תמונות נוף. בציוריו אין העתקה של הטבע, אלא התרשמות והתבוננות אובייקטיבית. עיקר עיסוקו של מונה היה בדרך שבה האור נופל על האובייקטים. לשם כך הוא התמקד בציור סדרות של אותו נושא בשעות יום שונות ובעונות שונות, כדי להדגיש את הצבעוניות המתחלפת. שיטת עבודתו התבססה על הטכניקה הספונטנית, המתבטאת במשיכות מכחול קטנות וחופשיות.

קלוד מונה, אימפרסיה, זריחת השמש, 1873, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/78.htm

מונה בחר לתאר את שעת הזריחה בסביבה המושפעת ממים, ערפל ואור שמש. התחושה היא שעוד רגע תזרח השמש במלוא עוצמתה והצבעים ישתנו.

תיאור היצירה

היצירה מתארת נמל בשעת זריחה. על הנהר שטות סירות אחדות, וברקע מבצבצים בתים מבעד לערפל. לערפל יש חשיבות רבה – כאשר הוא מתערב באור הוא גורם לאובייקטים לאבד את צורתם, והם מתחילים להיראות כרמז מטושטש. הנושא של היצירה הוא לא הנמל או הזריחה, אלא ההתרשמות של האמן ממראה עיניו, כפי שמתברר משם היצירה: "אימפרסיה, זריחת השמש".
האירוע שגרתי וחוזר על עצמו מידי יום ביומו: רגע קסום של זריחה, שבו האור משתנה בהדרגה, בוקר של צללים וערפילים שהולכים ונמוגים לטובת קרני השמש הראשונות. אור הזריחה רך ונעים, ומזמין את הצופה לחוויה רגשית של שלווה לנוכח מראה הזריחה, על רקע קטע מקרי של נוף יומיומי, פסטורלי, עם סירות דייגים בנמל.

אמצעים אמנותיים

האור מעומעם, אור של שמש שטרם זרחה. כדור השמש מתפצל לכתמים שנשברים ומרצדים במים. מונה יצר חיקוי בצבע של שעת בוקר מוקדמת שעוד רגע תשתנה.
תפיסת החלל: החלל הוא אטמוספרי, שהולך ומיטשטש ככל שמתרחקים אל האופק. כתוצאה מכך הנוף כולו הופך למשטח צבע מופשט, המערב בין השמים האדומים לבין השתקפותם במים.
הקומפוזיציה פתוחה לחלוטין, מתמשכת לכל הכיוונים מכל צידי הבד. יש תפיסת קטע נוף כביכול מקרית, כמו בצילום.
טכניקה: הציור המהיר המתחייב מתפיסת רגע חולף והספונטניות מורגשים היטב. היצירה עשויה ממשיכות מכחול קטנות וחופשיות, כדי לתאר התרשמות רגעית חולפת. הצבעוניות משלימה. יש שימוש בצבעים משלימים ונקיים של כחול-כתום, היוצרים הרמוניה של ניגודים. האור הכתום מנוגד לרקע צבעי הכחול בצללים ובמים, בהשפעת תיאוריית הצבע של שברוי. הגוונים הבהירים מתמזגים זה בזה, ואין שימוש בצבע שחור.

החידושים של מונה האימפרסיוניסט

ההתעניינות של מונה אינה נתונה לפרטים, אלא לתפיסת האפקט של הסצינה כולה כפי שהיא נקלטת במבט רגעי ומתוך התרשמות בלבד, כמו תפיסת קטע מקרי של המציאות. הוא חש מחויב לציור בטבע, שמשמעו להתחיל ולסיים את הציור בחוץ, מול הטבע. הוא היה בקי בתיאוריית הצבע של שברוי ויישם אותה בכל יצירותיו.

קלוד מונה, ציורי הסדרות - האור, הזמן והמקום

כאימפרסיוניסט, התעניין מונה באפקט האור על העצמים השונים ובסביבות שונות, אפקט שהוא חולף מטבעו. כדי לעמוד על טיבו והשפעתו של האור על האובייקט הוא צייר אותו בסדרה מתמשכת.
המקום: תמיד באוויר הפתוח. בציורי הסדרות המקום אינו משתנה מיצירה ליצירה, משום שהמטרה היא לבדוק את ההבדלים במשחק האור בזמנים שונים, וזה מתאפשר כאשר הוא חוזר אל אותו מקום שוב ושוב.

הזמן: תיאורי הנופים חוזרים על עצמם בשעות שונות של היום, שבהן האור משתקף באובייקט באופן שונה. הזמן בא לידי ביטוי גם בתיאורי הטבע בעונות שונות של השנה – כאן הוא התמקד בהשפעת תנאי מזג האוויר (שלג, ערפל) על הנוף. האפקטים השונים של האור הם פונקציה של הזמן.

סדרת "ערימות השחת"

מונה הקדיש כ- 15 ציורים שונים של ערימות השחת. הוא צייר אותן בשעות שונות של היום ובעונות שונות של השנה. מונה תיעד בסדרה זו את המיידיות של הרגעי והחולף. הוא החליף בדי ציור בזה אחר זה והנציח גם את השינויים הקלים ביותר בהשפעת האור. התוצאה היא צבעוניות שונה של אותה ערימת שחת בתנאי אור שונים – אור של יום בעונות שונות.

סדרת "קתדרלת רואן"

מונה צייר כ- 20 תמונות של הקתדרלה. זוהי סדרת תמונות של בניין הקתדרלה בתנאי תאורה שונים, מהבוקר עד הערב. זהו מעין מחקר של תהליך הראייה. מונה, שצייר את הקתדרלה תמיד מאותה נקודת מבט, ראה איך האור משנה את המבנה ללא הרף. התוצאה היא שאותה קתדרלה מתוארת בצבעים שונים ובמידת חדות שונה. כאשר מונה צייר את הקתדרלה באור שמש מלא האור מוסס את המבנה והקתדרלה כמו נמוגה באור. נראה שאור השמש המלא פירק את המבנה למרכיביו, נטל ממנו פרטים, והבניין נראה כמו איבד את החומריות והמשקל הסגולי שלו. הצורות, שנחשבו לקבועות ויציבות, משתנות כאשר האור העוטף אותן משתנה. התוצאה הייתה שאותה קתדרלה קיבלה פנים רבות: פעם היא צבועה בצבע אדום עבה, שנראה כמו אבן גסה, השערים ברורים והחלון הצבעוני הגדול הופך למסתורי. בציור אחר הקתדרלה נראית חיוורת, זוהרת, נוזלית ומתחלפת, חסרת פרטים.

סדרת "שושנות המים"

את שושנות המים גידל מונה באחוזתו בג'יברני, לא הרחק מפריז. סדרה זו מבטאת תהליך של התבוננות מתמשכת בעולם השקוע במים. מונה צייר את שושנות המים במשך שעות היום, ובמזג אוויר משתנה. צמחיית המים העשירה סיפקה למונה עניין רב במשחקי הצבע העשירים שנוצרו בהשפעת האור ובהשתקפויות במים. לעת זיקנה החל מונה להתעוור ולא יכול היה להתבונן בשושנות המים, ולכן צייר אותן מהזיכרון. היצירות האחרונות הן יצירות בממדים גדולים וקרובות להפשטה, שאפשר לייחס אותה לאובדן ראייתו. בסדרה זו מונה הרחיק לכת במסלול ההפשטה.

אמצעים אמנותיים בציורי הסדרות

תפיסת החלל: בציורי הסדרות האובייקטים נדחסים לחלל רדוד בלי חזית ובלי רקע. זווית הראייה היא בדרך כלל מלמעלה, כך שהכניסה לעומק החלל מתבטלת, והחלל הרדוד, הדו ממדי, שולט ביצירה.

הקומפוזיציות פתוחות וקטועות.

השפעת הצילום: יש בציורי הסדרות אובייקטיביות של הרגע במציאות, בתאורה מסוימת ובכתמיות החופשית האופיינית לשעה ביממה או לעונת שנה. זוהי תפיסת רגע חולף כמו בצילום, המנציח אובייקט בזמן מסוים שעוד רגע ישתנה.

קלוד מונה, תחנת סן לזאר,1877, שמן על בד

עידן הרכבת

הרכבת הייתה סמל רב עוצמה למודרניות בימי האימפרסיוניזם. מסילות הברזל החדשות שינו כליל את פני החברה העירונית. פריזאים מהמעמד הבינוני, הבורגנות, מילאו את קרונות הרכבת שתיקח אותם לבילוי של יום ראשון בכפרים הציוריים שמחוץ לפריז, ובימי השבוע רוב הנוסעים נהרו אל העיר.

שש תחנות רכבת שירתו את פריז, אך תחנת סן לזאר היא זו שמתקשרת יותר מכולן לאימפרסיוניסטים, והייתה מקור השראה ליצירותיהם. התחנה תפסה שטח רחב ידיים באזור שבו נהגו להתאסף האימפרסיוניסטים בתחילת דרכם, והייתה למרכז עולמם העירוני של האמנים וגם הקשר שלהם אל הכפר. באמצעותה הם הגיעו אל מקומות רבים מחוץ לעיר, שאותם הם מתארים ביצירותיהם.

גם יצירה זו היא אחת מציורי הסדרות העוסקות בתיאור האובייקט בשעות ובתנאי מזג אוויר שונים, כדי לבדוק את השפעת האור על הצבע והחומריות. בעצם זוהי הסדרה הראשונה שבה עסק מונה.

נושא היצירה

זהו נושא עירוני חדש, שהוא תוצאה של המהפכה התעשייתית – תחנת הרכבת שבה נראים קטרי רכבת פולטי עשן, קרונות, נוסעים ועוברי אורח. התיאור הוא מחיי היומיום המצויר בחוץ ולא בסטודיו. הנושא עוסק בתיאור מראה בן חלוף של קטר בנסיעה, שנותן תחושה של צילום הבזק, במטרה לתפוס את התנועה ואת הרגע.

היצירה מתארת חלל סגור של תחנת רכבת בדיוק ברגע שנכנס אליו קטר של רכבת. הקטר, המתואר במרכז היצירה, מעלה עשן סמיך הממלא את החלל. קירות התחנה תוחמים את החלל משני עבריו, והצופה מביט בנעשה מתוך המבנה.

אפקט האור

עיקר עניינו של מונה ביצירה זו הוא המפגש של האור והעשן של הקטר, על האובייקט – על מראה התחנה. המפגש של העשן עם האור גורם לקירות התחנה להיראות כנעדרי חומריות, וכמו ממוססים את הקירות לרגע, לכן קירות התחנה נראים מטושטשים.

מאפיינים אימפרסיוניסטיים ביצירה

ציור באוויר הפתוח: הציור נעשה בחוץ, מול האובייקט, ולא בסטודיו, כדי להפיק את המראה הנכון של האובייקט בהשפעת האור בזמן אמת, וללא הכנה מוקדת.

טכניקה: כתמי צבע חופשיים בהטחות מכחול קטנות, פירוק האור והצבע וטשטוש קווי המיתאר. מונה חושף את עבודת המכחול במרקם מחוספס. הציור נעשה על ידי הנחת הצבע ישירות על הבד.

מיעוט בפרטים: הציור נעשה במהירות כדי לתפוס רגע מסוים, לכן אין כניסה לפרטים, והאובייקטים מתוארים בכתמים כללים.

השפעת הצילום: יש טשטוש וערפול של המבנים והדמויות בתחנה, כתוצאה מתפיסת רגע של תנועה והשתנות, כמו בצילום. ההשפעה של הצילום ניכרת גם בקיטוע של קירות התחנה. רואים רק קטע אחד מתוך מכלול שלם, כמו בפריים של המצלמה.

קלוד מונה, הגשר, הרמוניה בירוק, 1899, שמן על בד

בשנת 1883 עבר מונה לחיות באחוזת ג'יברני, שם בנה סדנה גדולה, וחי עד סוף ימיו. באחוזה הוא הקים גן עם בריכת מים שבה גידל את שושנות המים ששימשו לו מקור השראה בלתי נדלה לסדרה גדולה של יצירות, שהעסיקה אותו עד סוף ימיו.

הגשר היפני

מונה בנה את הגשר מעל לבריכת המים בג'יברני, בהשפעת ההדפסים היפניים. אמן ההדפסים היפני אנדו הירושיגה הירבה לתאר נופים יפניים שבהם מופיע הגשר מעל לבריכות מים, כפי שהיה מקובל ביפן. מונה לא הסתפק בשימוש באמצעים האמנותיים של ההדפסים היפניים, ויישם הלכה למעשה את עיצוב הנוף היפני כאשר בנה גשר מעל בריכת שושנות המים.

תיאור הנושא

יצירה זו היא תמצית האימפרסיוניזם, ואחת מסדרה גדולה של ציורי שושנות המים שאחדים מהם גובלים במופשט. בין ציורי הסדרה צייר מונה 18 יצירות שהנושא המרכזי שלהן הוא הגשר היפני בצורת קשת, המתואר מעל לבריכת שושנות המים.

היצירה מתארת את בריכת שושנות המים ומעליהן גשר בצורת קשת לרוחב הבד. מאחורי הגשר למעלה נראה הגן בשיא הקיץ, ובו עצים בעלי עלווה צפופה ירוקה. מאחורי הקשת המתוחה של הגשר הופכת העלווה לערבובייה בעלת צורות בלתי מוגדרות, והעלים מאבדים את צורתם

ומתמוססים באור הקיץ. הגוונים השולטים ביצירה הם הירוקים, מכאן שמה של היצירה: הגשר – הרמוניה בירוק.

עיצוב שושנות המים

שושנות המים כמעט מופשטות, וצורותיהן יוצרות צללים כהים והשתקפויות בהירות על פני המים. המקצב האנכי של שושנות המים מתאזן בהנחתן בצורה אופקית לרוחב הבד, כשהן נמתחות מצדה האחד של היצירה אל צדה האחר. המקצב האנכי החוזר וההשתקפויות במים יוצרים תנועה, המבוססת על משחקי אור-צל. השושנות נוצרו באמצעות צבע סמיך שהונח על הצללים שבמים, ומעניק להן מראה כמעט מופשט.

עיצוב הגשר

מונה עיצב את הגשר במשיכות מכחול עמוסות צבע הנגרר על הבד, לצד משטחי צבע יבשים. משטחי הצבע מונחים זה על גבי זה, והתוצאה היא משטח גבשושי עבה ובעל מרקם עשיר, שלוכד את האור הנופל על הבד. הצבע העבה מחקה את המבנה המוצק של הגשר, ובולט בניגוד לשושנות המים שמתחתיו, ובניגוד לאור המתחלף.

אמצעים אמנותיים ומקורות השפעה

<u>הקומפוזיציה</u> פתוחה. מונה תפס קטע ממראה הבריכה והגשר, כמו בצילום מקרי.

<u>הקיטוע</u> של הגשר משני צדי הבד נעשה בהשפעת ההדפס היפני של הירושיגה, המתאר את "גשר קיו באשי".

<u>החלל</u> בנוי מנקודות מבט שונות, מן הצד ומלמעלה, בהשפעת ההדפסים היפניים. היעדרות קו האופק או קו השמים, והצללים העמוקים שנוצרים במים, יוצרים מתח בין אשליית העומק לבין השטיחות של המשטח המצויר. בריכת המים והגן שלצידה חוסמים את השמים ומתפשטים לכל הכיוונים.

<u>צבעוניות:</u> גוונים של ירוק, כחול, סגול וזהוב מתמזגים זה בזה ונוצרים זה מזה. ההשתקפויות של הגוונים העדינים יוצרות איכות מופשטת, מוזיקלית והרמונית.

<u>משיכות המכחול</u> מהירות בתנועות אינסטנקטיביות שאינן יוצרות דימוי ברור ומפורט, מה שיוצר מראה מלא חיים וכמעט מופשט.

<u>משחקי האור-צל</u> על פני כל משטח היצירה יוצרים ריצוד ותנועה בלתי פוסקת. ביצירה זו גילה מונה את המיומנות הרבה שצבר בתפיסת האפקטים החולפים של האור על פני המים.

אוגוסט רנואר, 1841 - 1919

רנואר הירבה לעבוד עם קלוד מונה תחת כיפת השמים וצייר אותם נושאים. המבדיל את רנואר משאר חבריו האימפרסיוניסטים הוא הכנסת הרגש לנושא המתואר, המתבטא בשפע העצום של הצבע והתמקדות בדמות האנושית, בעיקר נשים. הוא צייר סצינות רבות של מקומות בילוי, ושם דגש

על תיאור שעות הפנאי ובילוי של הבורגנות בצרפת של זמנו. רנואר הוקסם מבני האדם והירבה לצייר ידידים ואהובות. הוא גילה יופי וקסם במראות המודרניים של פריז, תוך התעלמות מההיבטים הקשים של המציאות ויצר יצירה עליזה, הרמונית וחגיגית. הוא לא העמיק לחדור למה שהוא ראה, אלא תפס את הופעתם ותכונותיהם הכלליות של הדמויות בשעת הבילוי.

אוגוסט רנואר, מולן דה לה גלאט, 1876, שמן על בד

זוהי יצירה שאפתנית שבה התמודד רנואר עם הצגת קבוצה גדולה ומורכבת של דמויות תחת כיפת השמים. היצירה צוירה במקום האירוע. רנואר שכנע את ידידיו הסופרים והציירים לשבת לפניו עם הנערות המקומיות, ועשה מתווים מהירים בחוץ.

המקום

מולן דה לה גלאט היא טחנה קמח ישנה בלה גאלט, על פסגת גבעה במונמארטר. בשל הפשטות הכפרית הפכה הטחנה ליעד מקובל לבילויים, נפתחו בה בית קפה, בר, מסעדה ואולם ריקודים, שהציעו לקהל בילויים עליזים. בקיץ המולן הפכה לאולם שתייה, ובחוץ הוקמה רחבת ריקודים בגן תחת כיפת השמים, מקום שהיו באים אליו לרקוד ולשוחח.

ריקודי יום ראשון נמשכו עד חצות הלילה, ועם רדת הערב נדלקו נורות גז.

תיאור היצירה

היצירה "מולן דה לה גלאט" מתארת ריקודים של יום ראשון ברחבת ריקודים פתוחה. באור השמש המרצד שברחבת הריקודים נשים וגברים חייכניים, מפטפטים ורוקדים, בשעת בין הערביים של יום ראשון. היצירה גדושה דמויות. בצד ימין – דמויות יושבות מסביב לשולחן, עומדות ומשוחחות, ובצד שמאל במרחק רב יותר דמויות רוקדות. רחבת הריקודים מוארת בנורות גז ופזורים בה עצים שענפיהם מצלים על המבלים.

האווירה שלווה, נעימה וקלילה. יש בין המבלים קשר של שיחה, של מבט או ריקוד. הבעות הפנים של המבלים שלוות. בולטת שמחת החיים והעליזות, אווירה דינמית ותוססת.

אמצעים אמנותיים

<u>קומפוזיציה</u>: הרבה דמויות צפופות. הקומפוזיציה חתוכה, בהשפעת הצילום וההדפס היפני. יש אווירת תנועה ותיאור הרגע החולף, שתורמת לדינמיות ולקלילות. זהו קטע אקראי אך מייצג של המציאות, כמו נתפס בעדשת המצלמה.

<u>אור-צל</u>: משחק של אור וצל מרצדים. האור נופל בנקודות מבעד לעצים, תורם לאווירת הקלילות, ויוצר גוונים זהובים המתארים את ריצוד האור. האור מאיר באופן שווה את כל חלקי היצירה, ותורם

לתחושת הרוגע. אור השמש החודר מבעד לעלים יוצר כתמי אור הזרועים על הקרקע, על פניהם ובגדיהם של האנשים, ורואים אותם בבירור על גבו של הגבר עם הגב לצופה. כיוון שזו שעת בין ערביים, נראות נורות הגז דולקות כמו כדורים לבנים, ושולטות על החלק העליון של היצירה.

<u>החלל</u> פתוח ודינמי, ומושך את העין פנימה, לעומק היצירה. בקדמת היצירה הדמויות גדולות וברורות, וככל שנכנסים לעומק הן נעשות קטנות ומטושטשות, מובילות את העין אל הרקע, ויוצרות תחושה של חלל רחב ידיים בתוך המקום הסגור. זוויות הראייה מגוונות: חזיתית, מלמעלה למטה ומן הצד.

<u>הדמויות</u> שרויות במין ערפל מרצד היוצר אווירה ייחודית, המטשטשת את פרטי האובייקטים – אופייני לציור האימפרסיוניסטי הממזג את האדם עם הסביבה, ומתאר אותו מהתרשמות כללית ללא כניסה לפרטים.

<u>טכניקה</u>: משיכות מכחול קצרות ורוטטות יוצרות אווירת קלילות. הציור המהיר נדרש ביצירה שמטרתה לתפוס את הרגע החולף שבכל רגע עומד להשתנות, ולכן אין כניסה לפרטים.

<u>צבעוניות</u>: הגוונים הנוצרים באור יום מתמזגים ויוצרים ריצוד הנובע ממשחק הצבעים החמים והקרים, ואווירת קלילות. אין שימוש בצבע שחור.

אוגוסט רנואר, סעודת השייטים, 1881, שמן על בד

זהו נושא אימפרסיוניסטי אופייני של תיאור חיי הבורגנות בשעות הפנאי. לאחר השיט עורכים השייטים סעודה. רנואר צייר ביצירה זו את תמונת חבריו במרפסת המסעדה. המסעדה שכנה בכפר שהיה יעד אופנתי למפליגים.

תיאור היצירה

זו אחת משעות אחר הצהריים המוקדמות ביום קיץ, בילוי של יום ראשון. החבורה יושבת לסעוד לאחר השיט, סביב שולחן עמוס מאכלים ומשקאות. הדמויות נינוחות ושבעות, משוחחות ביניהן, חלקן יושבות וחלקן נשענות על המעקה, מתמהמהות ומאריכות בשיחה, וכמעט אפשר לשמוע את הרכילויות, ההלצות והפלירטים המרחפים ביצירה. רנואר יצר סצינה של שמחת חיים. הדמויות לבושות בבגדים קלילים.

המקום

מרפסת עץ שהייתה חלק מהמסעדה המשקיפה אל הנהר שמעל האי שאטו, שהייתה אחד מאתרי הנופש הפופולריים של הבורגנות, שם נהגו לבלות את סופי השבוע. שולי הסככה של המרפסת מתנפנפים קלות ברוח.

דמויות מהיומיום

הדמויות ביצירה הן דיוקנים של ידידיו של רנואר, שאפשר לזהות אותם. רנואר הנציח את ההווה, את השמחה העכשווית, כאחד השותפים לבילוי ולהנאה של אותה סעודה בחברת ידידים. בין הדמויות בצד שמאל נראית אלן שריגו, אשתו לעתיד של רנואר. על ראשה כובע מקושט בפרחים, משרבבת

שפתיה ומתפנקת, מנהלת דו שיח עם הכלבלב שלפניה. הנערה עם הכוס המורמת היא דוגמנית מקצועית ידועה. הנערה הנשענת על המעקה היא בתו של בעל המסעדה. בין הגברים ניתן לזהות את ידידו של רנואר, אמן בפני עצמו, יושב על כיסא מהופך, לידו יושבת שחקנית ומעליה רוכן גבר-עיתונאי וידיד של רנואר.

הקשר בין הדמויות: רנואר הדגיש את הקשר בין הדמויות, המתייחסות זו לזו בשיחה ובמבטים, בעיקר בקבוצה הימנית. יש דמויות היוצרות קשר בהתבוננות באנשים, או האישה המתבוננת בכלב בסיטואציה אנושית. האווירה הכללית נינוחה, וניכר שבני החבורה חשים בנוח איש בחברת רעהו.

אמצעים אמנותיים

קומפוזיציה מעגלית פתוחה. האנשים יושבים סביב שולחן המאכלים, ומעגל נוסף של אנשים מקיף אותם. כך מודגשת החוויה המשותפת של הבילוי וההנאה. אין חציצה בין השולחנות לבין הצופה, מה שיוצר קומפוזיציה פתוחה.

השפעת הצילום: ההשפעה העיקרית של הצילום על הציור האימפרסיוניסטי היא בקיטוע – פריים. אין ניסיון לבטא מציאות שלמה ביצירה אחת, אלא להציג מקטע רגעי של התרחשות חולפת, ממש כמו שהצילום מנציח את הרגע החולף. היצירה נקטעת בצדדים בהשפעת המצלמה.

צבעוניות: השפעה של תיאוריית הצבע של שברוי. הצבעים הם צבעי יסוד וצבעים משלימים המשפיעים זה על זה. הצבעים בהירים ובעלי מרקם אוורירי. אין צבע שחור.

משיכות המכחול: העלים והרקע מצוירים בטכניקה האימפרסיוניסטית - משיכות כתמיות חופשיות שנעשו בהטחות מכחול קטנות ומהירות – אופייני לציור האימפרסיוניסטי באוויר הפתוח, המבקש לתפוס רגע ייחודי שעומד לחלוף ולהשתנות.

האור חודר דרך הסככה באופן רך ואחיד, ויוצר ריצוד על הבגדים והחפצים, המחזירים אותו לסביבה. הדגשת התנועה ומשחקי האור והצבע בדמויות ובסביבה יוצרים את התחושה של תפיסת רגע חולף. זהו אור יום טבעי המושפע מתנאי מזג האוויר – קיץ, ומהסוכה שדרכה הוא מסונן. רנואר רצה לבטא את התחושה החושנית של אור ושל אוויר צח.

אוגוסט רנואר, מתרחצות, 1887, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/122.htm

התקופה שבין 7-1884 נודעת כ"תקופה היבשה" בחייו של רנואר, שבה התנתק מהאימפרסיוניזם. רנואר חש שמיצה את האימפרסיוניזם, והחל לעבוד בדייקנות רבה וצבעיו נעשו קרירים וחלקים יותר. החל מראשית דרכו האמנותית רנואר לא ויתר אף פעם על תיאור הדמות האנושית. ביצירותיו האימפרסיוניסטיות הוא התמקד בסצנות בתי הקפה, הפנאי והבילוי של המעמד הבורגני הפריזאי, תוך התמקדות בדמויותיהן של נשים רכות וענוגות. בחירת הנושאים האלה מאפיינת את גישתו לאמנות: הנאה ושמחת חיים. ה"תקופה היבשה" של רנואר סימנה נקודת מפנה ביצירתו. הוא חדל

לצייר סצנות מחיי היומיום בפריז, וציורי עירום תחת כיפת השמים – המתרחצות – החלו להתבלט ולתפוס מקום נכבד ביצירתו.

נושא היצירה

נושא היצירה עדיין אימפרסיוניסטי – בילוי שעות פנאי. ביצירה מתוארות נערות משתעשעות להנאתן בבריכה ביער. הנערות אופנתיות מאוד לתקופתן, בעיקר הנערה המתבגרת בעלת המראה הנערי החצוף העומדת להתיז מים על חברתה. הנשים היפות המבלות שעתן בנעימים הן נשים אמיתיות, רחוקות מהתיאור האימפרסיוניסטי שפירק כל דבר במשיכות מכחול קצרות ומהירות.

היצירה הזאת מציינת את המעבר מהאימפרסיוניזם אל מבנה קלאסי יותר. רנואר כבר לא ראה את עצמו כבול לעקרונות האימפרסיוניזם, המחייב את הספונטניות והמיידיות. רנואר פנה לנושא הקלאסי – העירום – ו"המתרחצות" היא יצירה שתוכננה ונבנתה לפי מיטב מסורת הציור בסטודיו, כלומר רחוק מהמיידיות של האימפרסיוניזם.

מקור השראה

ההשראה ליצירה זו באה לרנואר כאשר ראה לראשונה בגני ורסאי תבליט של האמן ז'ירדון מהמאה ה- 17, המתאר נמפות רוחצות. הנימפות המיתולוגיות של ז'ירדון רוחצות במקום דמיוני, אבל רנואר העביר את הנושא לאתר נופש מתקופתו. זוהי מגמה אימפרסיוניסטית, לקחת נושא מיתולוגי ולהציג אותו באור יומיומי, אך להבדיל מאימפרסיוניסטים אחרים הוא מציג את המתרחצות בסגנון קלאסי על דרך האידיאליזציה.

עיצוב הדמויות

בעיצוב גופן של הנערות פנה רנואר אל העקרונות הקלאסיים, ועשה אידיאליזציה של המציאות. העירום שופע ובוהק לפי מיטב המסורת הקלאסית, מבנה גופן של הנערות מוצק, כמעט פיסולי, ומעוצב על פי כללים קלאסיים המזכירים את יצירותיו של אנגר. רנואר הקדיש זמן ללמוד את יצירותיו של אנגר הניאו-קלאסיציסט, וניכרת כאן השפעה רבה מסגנון הציור והרישום של אנגר. פניהן של הנערות חסרות הבעה על דרך האיפוק הקלאסי, צבעוניות גופן מלוטשת, כמו גילוף בשיש של אלות מיתולוגיות. ואולם, רנואר לא העלה אותן לדרגת אלות (במקרה זה נימפות), כפי שעשו הניאו-קלאסיציסטים, אלא הן נראות מציאותיות ואופנתיות מאוד לתקופתן.

התנועה

תפיסת הרגע החולף של דמויות בתנועה היא מגמה אימפרסיוניסטית מעיקרה. רנואר לא ויתר לחלוטין על הישגיו האימפרסיוניסטים, אלא רק עשה בהם אידיאליזציה קלאסית. התנועה נוצרת מהאלכסונים, שנוצרים בתנועות הרגליים ותנוחות הגוף של הנערות, מדרך עיצוב הבדים, וגם מתנועת המים באגם, היוצרת מעגלים. למרות המאמץ ליצור דמויות בתנועה, המחוות של הנערות נראות מלאכותיות, ורגליהן יוצרות תסבוכת מבלבלת.

עיצוב הנוף

דמויות העירום הקלאסיות מוצגות בנוף אימפרסיוניסטי לכל דבר. בנוף מתקיימים כל אותם הישגים וחידושים של האימפרסיוניזם: משיכות מכחול מהירות, כתמיות, חופשיות וקצרות, צבעוניות משלימה על פי תיאוריית הצבע של שברוי, אור ורטט אימפרסיוניסטי. פרספקטיבה אווירית. רנואר לא ויתר על הישגיו האמנותיים של האימפרסיוניזם בעיצוב הנוף והרקע, אלא ניסה לכפות את המבנה הקלאסי של הנשים על המערבולת המקרית של האימפרסיוניזם. מאמץ זה מעורר סתירות בלתי מובנות, ויוצר ניגוד בולט בין מלאכת הרישום המדויקת של דמויות העירום שבקדמת היצירה לבין העיצוב האימפרסיוניסטי של הרקע.

אדוארד מאנה, 1832 - 1883

אדוארד מאנה נחשב לאבי הקבוצה האימפרסיוניסטית, לא מבחינת הסגנון אלא מבחינה רעיונית, בעיקר בנושאים החדשים שבהם טיפל ובאנטי אקדמיזם שהוא הוביל. בציוריו הוא עדיין עבד בטכניקה שהשתמשו בה בעבר, והאמין שיש להתבונן ביצירות מופת מן העבר כדי לערער עליהן ולהציג אותן באור מודרני, תוך שבירת חוקי האקדמיה.

אדוארד מאנה, ארוחת בוקר על הדשא, 1863, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/66.htm

תיאור היצירה

שני גברים לבושים בקפידה ולידם אישה עירומה, יושבים על הדשא ומשוחחים. מאחורי הקבוצה אישה בבגד לבן, שקוף, שואבת מים מהנחל, ולמטה – כובע וסל פירות. הגברים ביצירה אינם מתייחסים אל העירום של הגברת שיושבת ביניהם, וגם לא לעירום של הרוחצת מאחור.

העירום הבוטה עורר שערורייה. הרמז לבילוי מפוקפק וחוסר ההתייחסות של הגברים לעירום הנשי, ועצם היותם לבושים, רק הגבירו בעיני הצופה את הארוטיות הבוטה של היצירה. האישה פונה אל הצופה ומבהירה במבטה הישיר שהיא יודעת שהוא צופה בה ובנעשה. ידיעה זו מעמידה את הצופה במצב לא נוח של הצצה.

מקורות השפעה

מאנה הסתמך ביצירה זו על מקורות מאמנות העבר, ויש בה אלמנטים חזותיים הלקוחים משתי יצירות מופת:

א. <u>השפעת טיציאן</u>: מאנה מתייחס באופן ישיר לקומפוזיציה מהיצירה "הקונצרט הכפרי" (1510) של טיצאן. טיציאן תיאר שני גברים צעירים לבושים בבגדי התקופה, שקועים בעולם של מוזיקה ומנגנים על רקע נוף כפרי. לידם שתי נשים עירומות – המוזות – דמויות מיתולוגיות שמייצגות את העולם

הקלאסי העתיק. אחת מהן היא המוזה של המוזיקה והשנייה שואבת מים ממעיין החיים העתיק ומעניקה השראה למנגנים.

ב. השפעת רפאל: מקור חזותי לקבוצה המרכזית ביצירה של מאנה מתבסס על תחריט המתאר את "משפט פאריס" (1515), שנעשה בידי אמן בן חוגו של רפאל, בעקבות תיאור זהה של רפאל.

ב"משפט פאריס" יושב פאריס על סלע ליד הנהר, המיוצג על ידי אל הנהר עצמו. אל הנהר יושב בתנוחת הסבה, נשען על יד אחת, והיד השנייה אוחזת ענף של ערבי נחל ומושטת לפנים. כך הוא מתואר בכל היצירות הקלאסיות.

שבירת מוסכמות

מאנה לקח דימויים מיתולוגיים מקובלים מאמנות העבר, והשתמש בהן לתיאור דמויות מוכרות מן המציאות היומיומית שלו. הוא ביקש להשתחרר מן הנושאים הלקוחים מהעולם המיתולוגי הקלאסי, ומהרעיון על קיומו של אידיאל היופי המושלם לפי חוקי האקדמיה. הוא עשה זאת בדרך פרובוקטיבית ולעגנית בכך שהוא לקח יצירות מופת, והציג אותן באורח יומיומי. הוא תיאר דמויות מקרב משפחתו ומכריו, כלומר דמויות ריאליות מחיי היומיום, ולא מהעולם המיתולוגי. יש כאן מגמה של **אנטי אקדמיזם**.

אמצעים אמנותיים

קומפוזיציה: ארבע הדמויות ממוקמות במרכז היצירה. הן מוקפות בעצים ובטבע הסוגר עליהן משלושה צדדים ומסתיר אותן. החלק הפתוח הוא החלק שפונה אל הצופה. הצופה זוכה להצצה אל סצינה אינטימית.

דמות האדם: האדם מוצג כדמות מיתולוגית באור חדש ויומיומי. הדמויות המיתולוגיות של טיציאן - המוזות, ואל הנהר של ריימונדי, הופכות אצל מאנה לדמויות מחיי היומיום, ובכך הוא מערער על המוסכמות ונותן ביטוי לחיי האדם העירוני החדש.

האור והצבע: מאנה שבר את המסורת של השימוש באור וצל כדי ליצור נפחיות. הוא עיצב את הדמויות בצבעים מדורגים ויצר שטיחות של הצורות – כאילו הן נדבקו על הרקע. השטיחות בהשפעת ההדפסים היפניים.

השימוש בקו: הקו היה יסוד לא אופייני באימפרסיוניזם, אבל מאנה הוא חריג בקרב האמנים האימפרסיוניסטים בשימוש שהוא עושה בקו. ביצירה זו הוא השתמש בקווים כדי ליצור את קווי המיתאר של הדמויות, בעיקר בדמותה של הגברת העירומה. הוא עשה זאת כדי להדגיש את צורת גופה, וכדי להבדיל בין דמויות הגברים לבין הרקע.

אדוארד מאנה, אולימפיה, 1863, שמן על בד

http://www.tzafonet.org.il/kehil/omanut/kavt/carica.files/olimpia.gif

הדמות המסובה בעירום הייתה אחד הנושאים הנערצים במסורת האמנות מן העבר. גם "אולימפיה" הוא ציור המתייחס ליצירת מופת מן המאה ה- 16. כמו ב"ארוחת בוקר על הדשא", לקח מאנה ז'אנר ידוע של תיאור עירום נשי בתנוחת הסבה במיטה, ועיוות אותו לחלוטין במסגרת התנגדותו לחוקי האקדמיה, כמרד נגד התיאור המסורתי של ונוס בעירום.

ריאליזם

מאנה לא יצר את דמות ונוס, אלא את דמותה של אישה צעירה, אולימפיה, שהיא דמות ידועה מבתי הבושת של פריז. זוהי דמות אמיתית ששמה ויקטורין מרן, שהייתה מוכרת למאנה ולגברים רבים אחרים. הנושא קשור לריאליזם החברתי: דמות זונה משולי החברה הצרפתית. המטרה הייתה להסב תשומת לב לתופעות שהבורגנות מנסה להסוות. בתיאור זונה ידועה המחכה ללקוח ביקש מאנה להעלות אל פני השטח את מה שנהוג להסתיר, כמחאה נגד הצביעות של הבורגנות, שמחשיבה עצמה מהוגנת.

תיאור המקום והאווירה

אולימפיה שוכבת במיטה שמצעיה נראים סתורים, כמו אחרי ביקור של לקוח. זהו עירום נשי בוטה ומתגרה. הפריטים היחידים שעליה הם קבקבים, צמיד, פרח בשיער, וסרט על צווארה, שהיה אביזר מוכר אצל הזונות. המשרתת הכושית מביאה לה זר פרחים ענקי, כנראה מתנה ממעריץ. החתול השחור בקצה המיטה מסמל את חוסר הנאמנות, ומעיד על ביתיות מפוקפקת – חדר השינה הזה הוא זירת הפעולה של הזונה, והיא מתוארת ללא עידון או ייפוי. אולימפיה פונה במבט מתגרה אל הצופה או אל מעריץ שנמצא אי שם בחלל החדר, וגורמת לו ליצור עימה קשר ישיר. היא מאלצת את הצופה להיכנס לחלל שבו היא נמצאת.

מקור השפעה

"אולימפיה" מתייחסת ליצירה "ונוס מאורבינו" (1538)של טיציאן. טיציאן צייר את היצירה כמתנת חתונה לדוכס מאורבינו. עירום בהסבה היה תיאור מסורתי של האלה ונוס, המסמלת את האהבה והיופי. באלה של טיציאן יש רמזים ארוטיים לצד רמזים של דמות מהוגנת. המשרתות שלה מחפשות לה בגדים בארגזי הנדוניה שבחדר המפואר, והכלבלב הרובץ על המיטה מדגיש את הביתיות והנאמנות שלה.

השערורייה

מאנה שוב עורר את זעמם של הצופים ומבקרי האמנות השמרניים, ונוצרה מהומה סביב היצירה ב"סלון" שבו היא הוצגה, מכמה סיבות:

א. בגלל ההקשר הברור שעשה מאנה ליצירת המופת של טיציאן "ונוס מאורבינו". מאנה ערער בכוונה על המוסכמות המסורתיות. משרתת כושית במקום המשרתת המסורתית, חתול שחור במקום כלבלב, אישה ידועה בציבור בדמותה של ונוס. הצופים ראו בדמותה של הזונה המביטה בהם ללא בושה כחילול המוסכמות המקודשות של ה"סלון".

ב. בקרב הבורגנות "המהוגנת" התעוררה התנגדות, משום שמאנה הציג דמות ידועה לכולם כיצאנית, המזוהה בשמה האמיתי. הגברים שבאו עם נשותיהם לתערוכה עמדו נבוכים והמומים מול העירום של הדמות הידועה, דבר שחשף את צביעותם ואת פרצופם האמיתי.

ג. אמני האקדמיה זעמו על הכנסת נושא "נחות" לאמנות. על פי חוקי האקדמיה, האמנות צריכה לתאר רק נושאים נשגבים ומחנכים, ותיאור דמות מהמציאות כוונוס זעזע אותם.

אמצעים אמנותיים

קומפוזיציה: אולימפיה ממוקמת במרכז היצירה, ולצידה המשרתת. המיטה שעליה היא שוכבת מתחילה ומסתיימת מעבר לגבולות הבד, וכך הקומפוזיציה נפתחת.

הצופה אינו ממוקם בחלל ברור בגלל חיתוך האובייקטים, אך יש כניסה מסוימת לעומק, הנוצרת על ידי האלכסון של המיטה והדמות.

שטיחות: הדמות משוטחת והחלל רדוד, בהשפעת חיתוכי העץ היפניים.

קיטוע: בהשפעת המצלמה וחיתוכי העץ היפניים שמאנה הירבה להשתמש בהם.

אור-צל: ניגודים חריפים שאינם יוצרים נפחיות של הדמויות, דבר המנוגד לציורי המופת. למרות השימוש באור-צל הדמות שטוחה, בהשפעת ההדפסים היפניים.

קו: השימוש בקו מנוגד לאימפרסיוניזם, אך מאנה השתמש בקווי מיתאר עזים וברורים כדי להדגיש את דמותה של אולימפיה על רקע המיטה והחדר.

אדוארד מאנה, דיוקן אמיל זולא, 1868, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/69.htm

אמיל זולא היה סופר צרפתי (1848 – 1902), ידידו של מאנה ותומכו הנלהב. בספרו "ננה" הוא מתאר את עלייתה ונפילתה של אישה צעירה מסוגה של אולימפיה. בניגוד למחאה שעוררו יצירותיו של מאנה, הוא זכה לעידוד מצד הסופר. אמיל זולא ראה ב"אולימפיה" וב"ארוחת בוקר על הדשא" יצירות מופת, והגן על זכותו של מאנה ליצור על פי רעיונותיו, למרות שסטו מהמקובל בחוגי האקדמיה. זולא ניצל את הטור היומי שלו בעיתון כדי להגן על האימפרסיוניסטים וכתב כי "הם יוצרים קבוצה הגדלה מיום ליום, והם עומדים בראש התנועה המודרנית באמנות". היצירה הוצגה ב"סלון" ומשכה ביקורת קשה וגינויים של הקהל.

תיאור היצירה

אמיל זולא – עיתונאי וסופר - יושב על כיסא צבעוני בצורה אלכסונית, כשרגל ימין מונחת על רגל שמאל. הוא מחזיק ספר פתוח שהכתב בו מטושטש, לידו שולחן כתיבה שעליו מונחים באי סדר

ספרים, מחברות, קסת ודיו. על הקיר מעליו לוח שנעוצות בו שלוש תמונות בעלות תפקיד של יצירות מפתח: תחריט "בכחוס" של ולאסקז (אמן ספרדי מן המאה ה- 17), ציור קטן של "אולימפיה" של מאנה, והדפס יפני. מאחוריו תלוי ציור יפני קטוע.

אמצעים אמנותיים אופייניים לאימפרסיוניזם:

הקומפוזיציה פתוחה, חותכת וקוטעת חלקים מרגליו של זולא, את הכיסא שעליו הוא יושב, וחלק מהתמונות שעל הקיר. החיתוך אופייני להדפסים היפניים, וגם למצלמה, הקולטת קטע מסוים.

הקומפוזיציה מציגה תפיסה של רגע מסוים, שבו זולא נמצא בתנוחה מסוימת.

משיכות המכחול קצרות ובולטות, אופייניות לציור המהיר של האימרסיוניזם.

תפיסת החלל: החלל המתואר מצומצם, ונוצר בעיקרון ההסתרה כמו בצילום, העמדת הדברים זה מאחורי זה.

אמצעים אמנותיים לא אופייניים לאימפרסיוניזם

קו: בשימוש בקו יש דגש על קווי המיתאר של הפרטים ביצירה – אופייני למאנה, בניגוד לציירים האימפרסיוניסטיים.

ציור תפנים: זולא מתואר בתוך חדר עבודתו ולא בחוץ, בניגוד לעקרונות האימפרסיוניזם, ששאף לציור בטבע.

מקורות השפעה

השפעת המצלמה: הכתב בספר הפתוח שבידי זולא הוא מטושטש, כפי שהיה יוצא בצילום.

הנצחת רגע מסוים בתנוחת הישיבה. כמו כן, תיאור של קטע מחדרו של הסופר.

השפעת ההדפס היפני: הכנסת ההדפסים היפניים לתוך היצירה מעידה על האופנה הרווחת לתלות ציורים יפניים על הקירות. ישנה שטיחות בגופו ובמעילו השחור של זולא, בהשפעת ההדפסים היפניים השטוחים.

אדוארד מאנה, הבר בפולי ברג'ה, 1882, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/68.htm

מאנה צייר את הציור הזה שנה לפני מותו, כאשר כבר היה חולה אנוש. הנושא מתאר מקום בילוי בעיר – נושא אימפרסיוניסטי. מאנה, שהיה עירוני מובהק, צייר את העולם האופנתי שהכיר בפריז התוססת, עיר מודרנית גדושה בבתי קפה ומקומות בילוי נוספים. הבר בפולי ברג'ה הוא מועדון פריזאי המאפיין את חיי הלילה הסואנים של פריז. זהו עולם שמאנה הכיר ואהב עם כל זוהרו וכל חסרונותיו.

תיאור הנושא

כהרגלו, מאנה צייר דמויות ריאליות מחיי היומיום שהוא הכיר. גם ביצירה זו הוא צייר דמות מוכרת, את סוזון – המוזגת של הבר. היא מתוארת על רקע הבר עמוס המשקאות. מאחורי המוזגת מתוארת מראה גדולת-ממדים, המשקפת את כל מה שמתרחש בבר. הצופה מצוי בעמדה שהלקוח היה צריך להיות בדרך כלל, ותופס את מקומו. בהשתקפות רואים את גבה של המוזגת ומולה עומד לקוח המשתקף במראה. מכאן מבינים שהמוזגת בעצם משוחחת עם לקוח. גם הקהל הרב המבלה בבר נראה בהשתקפות במראה.

עיצוב הדמות

המוזגת מתוארת כסחורה שהבר מציע, כמו היין בבקבוקים או הפירות בקערה. היא אדישה ועל פניה ארשת עצבות, למרות שהמקום שבו היא עובדת אמור להוות מקום בילוי ועליצות. על רקע הפעילות בבר מודגשת תחושת הניכור הפרטית שלה, הניכרת במבט העצוב המופנה לעבר הצופה, כאדם שיודע שהוא מנוצל בעבודה קשה.

אמצעים אמנותיים

האור בא מכמה מוקדים של אור חשמל, האופייני לברים. זהו סממן חדש ומודרני מאוד של הפולי ברג'ה. האור המתערבב עם העשן יוצר טשטוש של האובייקטים המשתקפים במראה.

השתקפות: מלבד המוזגת, כל היצירה היא השתקפות במראה. העיסוק בהשתקפויות אופייני לאימפרסיוניזם, הבוחן את השפעת האור על המראה הנשקף. הפרטים במראה מטושטשים, בהשפעת העשן האופף את המועדון. בתוך מהומת הקהל אפשר לגלות דיוקנים של ידידיו של מאנה.

הרגע החולף: גם ביצירה זו מעביר מאנה את התחושה של הרגע היחיד החומק שהונצח. זהו רגע מאוד מסוים, שבו מתנהלת שיחה בין המוזגת ללקוח.

תפיסת החלל: מאנה משחק בתעתועי החלל. היצירה מלא השתקפויות מטעות, וקשה לצופה למקם את עצמו בתוכו.

שטיחות בהשפעת ההדפס היפני. דמות המוזגת נראית כמו ציור שהודבק על רקע הבר, וכך גם אגרטל הפרחים המונח על השולחן לפני הצופה.

השפעת המצלמה: אנו רואים רק קטע מהמועדון המשתקף במראה, מה שיוצר קומפוזיציה פתוחה ומקוטעת. הקיטוע מתבטא בעוצמה רבה בפינה העליונה, מעל נורות החשמל, שם מתוארות זוג רגליים במגפיים ירוקים. זוהי השתקפותה של לוליינית הטרפז שהופיעה בפני הצופים, שמלבד רגליה, כל גופה נמצא מחוץ ליצירה.

אדגר דגה, 1834 - 1917

דגה נולד בפריז למשפחת אצולה עשירה, למד באקדמיה לאמנות בפריז, ובילה זמן קצר באיטליה בהעתקת יצירותיהם של אמני הרנסנס הגדולים. החל משנת 1860 זנח את הנושאים האקדמאיים ועבר לצייר נושאים מודרניים חדשים, התואמים את תקופתו. הוא היה בין מייסדי קבוצת האימפרסיוניסטים, והציג את יצירותיו בכמה מהתערוכות המרעישות שלהם. דגה היה מכור לעבודתו אך מעולם לא ביקש לזכות בהכרה ציבורית, והיה נחבא אל הכלים ומתבודד.

דגה התעניין בנושא התנועה בת החלוף, גילה עניין מיוחד במצלמה ובתכונותיה, והירבה לעבוד בגירי פסטל, בעיקר בשנות השמונים של המאה ה-19, כאשר ראייתו החלה להיחלש. בעשרים השנים האחרונות לחייו חי דגה לבדו, כמעט עיוור, והקדיש את רוב זמנו ליצירת פסלי שעווה, שרובם נוצקו בברונזה לאחר מותו.

התנועה

עיקר עניינו של דגה היה בנושאי התנועה בת החלוף, ויצירותיו מתאפיינות בהצגת קטעי התרחשות היוצאים אל מחוץ לגבולות היצירה, בהשפעת הצילום וההדפסים היפניים. את נושאי התנועה בת החלוף בדק במרוצי סוסים, בציור רקדניות בתנועה מאחורי הקלעים ובשיעורי ריקוד, וצייר נשים מתרחצות באמבט, כמו מציצן.

דגה והצילום

יותר מכל אימפרסיוניסט אחר התעניין דגה בטכניקה החדשה של זמנו – הצילום. הוא היה צלם חובב, והתרשם מסוגי הקומפוזיציה החדשים שהצילום איפשר. הצילומים משקפים קטע מהחיים כפי שהם, כאשר הצלם אינו יכול להציב אנשים כרצונו או להוציא אובייקטים מהיצירה. המצלמה איפשרה את מוטיב "העין הנאיבית" שכל כך עניין את האימפרסיוניזם, כלומר צמצום הציור רק לרבדים שהעין קולטת, בלי תוספות של האמן. העניין של דגה בצילום היה רחב, וכלל את המקריות וחוסר הארגון של המצלמה, וגם את תיאור התנועה בצילום ברצף. כל מה שדגה למד מהמצלמה הוא יישם בציוריו ובפסליו, ועשה זאת על ידי חיתוך, קיטוע, ותפיסת מקטע מקרי ויומיומי.

דגה והאימפרסיוניזם

דגה הכיר את האמנים האימפרסיוניסטים בבתי הקפה של פריז והציג את עבודותיו יחד אתם. כשאר האמנים האימפרסיוניסטים, יצירותיו מתאפיינות בהצגת קטעי התרחשות היוצאים אל מחוץ לגבולות

היצירה, בהשפעת הצילום וההדפסים היפניים, וכמוהם צייר את החיים בעיר ותמונות של בילויים בבתי הקפה. ואולם, שאר מאפייני סגנונו שונים מאוד מסגנונם המוצהר של האימפרסיוניסטים.

המבדיל את דגה מהאימפרסיוניסטים

דגה נבדל מהאימפרסיוניזם מכמה סיבות:

א. עבודה בסטודיו: דגה עבד על מתווים – רישומי הכנה, שאותם עיבד בסטודיו. הוא לא צייר תחת כיפת השמים כמו שאר האימפרסיוניסטים. התנועה בת החלוף שעניינה אותו התרחשה בחדרים סגורים, כמו נשים מתרחצות בחדרי אמבט ורקדניות בלט באולם ההופעות. הוא רשם מתווים רבים של רקדניות בתנועה של רגע חולף, וסיים אותם בסטודיו. מירוצי הסוסים היו הנושא היחידי שצייר באוויר הפתוח, אך לא כעבודה מוגמרת, אלא כרישומי הכנה שאותם סיים בסטודיו.

ב. השימוש בקו: דגה היה חריג בקרב האימפרסיוניסטים שציירו בכתמי צבע חופשיים. הוא השתמש בקווים ביצירותיו בגירי הפסטל, המאפשרים ציורים מהירים יותר מצבעי השמן. ציורי הפסטל שלו היו יצירות מוגמרות ולא רישומי הכנה.

אדגר דגה, האישה השותה אבסינט, 1876, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/24.htm

נושא היצירה

הנושא הוא אימפרסיוניסטי. נושא יומיומי המתאר בילוי של שעות פנאי – תיאור חיי הלילה של העיר. זהו נושא המתאר את הצד העגום של הבילוי הלילי בבית הקפה – הבדידות והשכרות, לעומת הבילוי העליז והמענג שתיאר רנואר. ביצירה מתוארת אישה בודדה השותה משקה משכר, ובטלן היושב לידה.

תוכן היצירה

ביצירה מתוארות שתי דמויות, גבר ואישה. הדמויות ממוקמות בצד ימין, והצופה מביט עליהן בקו אלכסוני. כך נוצרת תחושה שהדמויות אינן מודעות שצופים עליהן. חוסר הידיעה הופך את תיאור הדמויות לטבעי יותר, וכך אפשר לחשוף את אופיין האמיתי. דגה הרחיק את הדמויות מהצופה לעומק היצירה וחסם אותן באמצעות שולחנות, כאשר המישור הקדמי ריק בחלקו או עם שולחנות ריקים. על הקיר שמאחורי הגבר והאישה מוטלת צלליתם.

תפיסת הרגע החולף

קיטוע בהשפעת המצלמה. הדמות הגברית נקטעת על ידי מסגרת היצירה, מה שמדגיש את האקראיות של מבט הצייר, כמו תפיסת רגע בחיי הגבר והאישה. זווית הראייה מלמטה ומהצד מוסיפה למקריות של תפיסת המבט על הדמויות.

הקשר בין הדמויות

הגבר והאישה יושבים מאחורי אותו שולחן אך אין ביניהם שום קשר. הם אינם מתייחסים זה לזו – הגבר עסוק בעישון ובהתבוננות, בוהה במבט ריק ומנותק. האישה מכונסת בתוך עצמה ופניה עגומות, מבטה ריק והיא אינה יוצרת קשר עם היושב לידה. היא שקועה בעולמה הפנימי, הבקבוק הריק שלידה מעיד על שתייה רבה של משקה משכר. כל אלה יוצרים אווירה קודרת של בדידות וניכור.

אמצעים אמנותיים

האמצעים האמנותיים מדגישים את אווירת הקדרות והבדידות:

הקומפוזיציה אלכסונית פתוחה. יש קיטוע חזק שיוצר חוסר יציבות. השולחנות הרבים יוצרים מחיצות בין הדמויות לבין הצופה, מה שמדגיש את הניכור ואת האקראיות.

הצבעוניות מונוכרומית וקודרת, שיוצרת אווירה עכורה. דגה השתמש בצבע שחור, בניגוד לשאר האימפרסיוניסטים, שכלל לא השתמשו בשחור.

תפיסת החלל: הכניסה ליצירה חסומה בשולחנות ריקים, ומוליכה את הצופה בזיגזג לתוכה. הדמויות תחומות בחלל צר, לחוצות לספסל בין השולחן לבין החלון שמאחוריהן. החלל הלוחץ מגביר את תחושת הניכור בין הדמויות לבין עצמן ויוצר אווירת מחנק. החלל הריק הגדול מצד שמאל מדגיש את הבדידות של האישה.

אדגר דגה, סייסים מול מושבי הקהל, 1866-69, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/29.htm

מרוצי הסוסים נעשו פופולריים מאוד בקרב החברה הפריזאית באמצע המאה ה- 19. דגה הירבה לצפות במרוצי סוסים והיה חוזר לסטודיו עם רישומי התנועה של הסוסים, הרוכבים והקהל. דגה יצר יותר מ-300 יצירות בנושא מרוצי הסוסים, בעיקר תיאר אותם ברגעים שלפני תחילת המרוץ, כמו ביצירה זו, משום שברגעים אלה אפשר לראות את תנועותיהם הנפרדות של הסוסים באופן הברור ביותר.

תוכן היצירה

תפיסה מקרית של קטע ממסלול המרוצים, ובו סוסים ורוכביהם לפני המרוץ. הסוסים מתוארים מאחוריהם והסייסים מתוארים בגבם אל הצופה. כל אחד מהרוכבים מתבונן לכיוון אחר. בצד ימין קהל הצופים הממתינים לתחילת המרוץ – דמויות קטנות וחסרות זהות מפוזרות מאופן מקרי מאחורי הגדר המפרידה ביניהן לבין המסלול. הנשים שבקהל נושאות שמשיות. כל היצירה מציגה תפיסה צילומית אקראית ומקרית של קטע מהמסלול, שנראה כמו "פיסת חיים" טבעית, חופשית וספונטנית.

השפעת הצילום

דגה רצה ליצור אפקט של מראה טבעי, יומיומי ומקרי, כדי שהצופה יחוש כאילו הוא ממש נוכח במקום, בדומה לאפקט שיוצרת המצלמה.

השפעת הצילום ניכרת בכמה פרטים:

א. חיתוך ראשו של הסוס על ידי מסגרת היצירה מצד ימין. רואים רק את גופו ואת הרוכב. חיתוך חד של קהל הצופים מצד שמאל. כל אלה יוצרים אפקט של צילום חטוף מקטע המסלול.

ב. יד המקרה הצילומית בולטת במיוחד בשדה הראייה. דגה בחר מקטע מקרי ביותר, החודר לעומק באלכסונים חדים. המקטע המתואר הולך ומיטשטש ככל שהוא מעמיק, כמו בתצלום של אותם הימים, כאשר הטשטוש נגרם בשל בעיות טכניות הקשורות בצילום.

השפעת ההדפס היפני

דגה למד מאמנות ההדפס היפני את הארגון הקומפוזיציוני שנראה טבעי, מקרי ויומיומי, שמתבטא בקטיעת האובייקטים. השפעה נוספת מתבטאת בשטיחות של האובייקטים, בעיקר בדמויות הקהל ובסוסים, שמעוצבים בדגם שטוח על הבד והוגדרו בקווי מיתאר.

אמצעים אמנותיים

הקומפוזיציה מתוכננת בקפידה רבה, למרות המראה החופשי והמקרי של היצירה. הצבעוניות כמעט מונוכרומית של גווני חום ומעט ירוק.

תפיסת החלל עמוקה נוצרת על ידי פרספקטיבה קווית - שני אלכסונים חדים משני צידי היצירה יוצרים צורה של מסלול משולש.

הדמויות אנונימיות, חסרות זהות, אינן מודעות לכך שצופים בהן.

אדגר דגה, נערה בגיגית רחצה, 1886, פסטל

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/31.htm

דמות האישה של דגה

הנשים של דגה אינן מושלמות ואין להן אופי אינדיבידואלי. הוא לא התעניין בדמות הנשית מן ההיבט הארוטי, אלא התעניין בשפת הגוף וביחס שבין הצורה של גוף הנשים לבין המרחב שבו הן נמצאות. דמות האישה העירומה היא רק צורה בטבע. דגה אמר שהוא אהב לצייר "כאילו דרך חור המנעול", כלומר לתפוס את הנשים כשלא הבחינו בהן, מעין מציצנות. באופן זה הוא יצר את האקראיות של תפיסת המבט של האמן.

הנושא

נושא יומיומי - הרחצה באמבט. נערה כורעת בתנועה מעגלית בתוך העיגול של הגיגית. מעגלים אלה הם ניגוד מוחלט לאלכסון הכמעט גיאומטרי של המדף. המדף מוטה בשיפוע חד כל כך, עד שהקומפוזיציה נחלקת לשניים. על המדף מונחים שני כדים וכלים נוספים. יד אחת של הנערה בתוך הגיגית, עליה היא נתמכת, ובידה השנייה היא רוחצת את צווארה. זוהי סצינה אינטימית של רוחצת שאינה מודעת לכך שמביטים בה.

אמצעים אמנותיים

הרישום בצבעי הפסטל יוצר מרקם קטיפתי של גוף האישה העירומה. האור הבוקע מתחת לעורה וקווי המיתאר המתוחים שלה, הם שיוצרים את החושניות של הגוף העירום. הקומפוזיציה קטועה, חתוכה ופתוחה.

החלל מצומצם, תפיסת קטע מחלל החדר, כמו הצצה דרך חור המנעול שמגבילה את טווח הראייה. הקומפוזיציה קטועה ופתוחה.

מאפיינים אימפרסיוניסטיים ביצירה

נקודת המבט היא לא שגרתית. הנערה מתוארת במבט מלמעלה ומהצד, בהשפעת ההדפסים היפניים. יש חיתוך חד וקיטוע של האובייקטים, היוצרים קומפוזיציה קטועה ופתוחה, בהשפעת המצלמה.

מאפיינים לא אימפרסיוניסטים ביצירה

שימוש בקווים המגדירים את הדמות, הגיגית, את המדף ואת החפצים שעליו. הקווים אופייניים לשימוש בצבעי פסטל. הסצינה מתרחשת בחדר סגור ובאור מלאכותי, בניגוד לאימפרסיוניזם.

אדגר דגה, רקדנית על במה, 1877, פסטל

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/30.htm

הרקדניות של דגה

מראשית 1870 ואילך היו הרקדניות לעיקר יצירתו של דגה. במהלך השנים יצר דגה שוב ושוב אינספור רישומים, הדפסים, ציורי שמן ופסטל של רקדניות בלט במהלך החזרות או ההופעה, בקבוצות או לבד, בחדרי חזרות חשוכים או על במת האופרה המוארת, וגם בשעת המנוחה. מספרם של תיאורי הרקדניות מאחורי הקלעים וברגע אינטימי עולה בהרבה על תיאורי הרקדניות בהופעה. דגה, שהתעניין בתיאור התנועה החולפת, מצא ברקדניות הבלט נושא מתאים לבדיקת התנועה ברגע מסוים. כאשר התבונן ברקדניות בשעת חזרות, ניתנה לו ההזדמנות לראות את גופן בכל המצבים ומכל הצדדים. הוא הביט אל הבמה מלמעלה, ולמד את עיצוב התנועות ואת השפעת אור הבמה על עיצוב הרקדניות.

הנושא

הרקדנית מתוארת בשעת ריקוד בהופעה חייה על הבמה. הבמה מתוארת מנקודת מבט אלכסונית, מן הקצה של קדמת הבמה ועד לקצה האחורי שלה, כך שרואים את הרקדנית הבודדת על קטע קטן של הבמה התלולה בשיפוע חד. הרקדנית מרחפת על הבמה כפרפר שנלכד באורות הזרקורים של הבמה. מאחורי הקלעים נראות רגליהן של רקדניות הממתינות לתורן, וחלק מגופו של גבר שהסתובב מאחורי הקלעים וסוקר את ההופעה. ברקע נראה גם חלק מן התפאורה הדקורטיבית, שחותכת את הדמויות ויוצרת מראות לא רגילים של חלקי גוף.

אמצעים אמנותיים

תנועה: דגה תפס רגע של תנועה מתפרצת של רקדנית הבלט. היא עומדת על רגל אחת בתנועה אלכסונית דינמית. הרקדנית מניפה ידיה לכיוונים שונים כאשר גופה בתנועה סיבובית וראשה מורם. זוהי תנועה שאפשר להישאר בה שבריר של שנייה.

הקומפוזיציה פתוחה, חתוכה וקטועה בהשפעת הצילום וההדפסים היפניים. אחד היסודות החוזרים בציורי הרקדניות הוא העובדה שהשטח המרכזי - המורכב מקרשים ריקים של הבמה – נותר ריק לעומת הרקע, שבו הצפיפות גדולה יותר. בדרך זו מיקד דגה את הצופה בתנועות הרקדנית שעל הבמה.

תפיסת החלל ביצירה זו נוצרת בכמה אמצעים:

א. פרספקטיבה צבעונית: במישור הקדמי הרקדנית בצבעים בהירים, ובמישור האחורי כתמים חמים וקרים. יש צורות מטושטשות, שיוצרות התרחקות כלפי עומק הבמה.

ב. פרספקטיבה אלכסונית: הבמה מצוירת מזווית ראייה אלכסונית, שיוצרת תחושה של כניסה לעומק.

ג. זווית ראייה מלמעלה ומהצד: זווית הראייה הזו יוצרת הקצרה של גוף הרקדנית,שבולטת במרכז הבמה. הדמויות האחוריות קטנות ומטושטשות.

מאפיינים אימפרסיוניסטים ביצירה

תפיסת הרגע החולף של תנועת הרקדנית. זהו רגע שבו היא עומדת על רגל אחת, רגע שיימשך שבריר של שנייה בלבד. גם הקומפוזיציה הפתוחה והציור מזווית הראייה הלא שגרתית מלמעלה ומהצד, בהשפעת ההדפסים היפניים, משייכים אותו לאימפרסיוניזם.

מאפיינים לא אימפרסיוניסטים ביצירה

א. השימוש בקווים לעומת כתמי הצבע החופשיים של האימפרסיוניסטים. דגה צייר יצירה זו בצבעי פסטל - גירים צבעוניים. הגירים הצבעוניים הם רכים וקלים לעבודה מהירה וחד פעמית. העבודה בגירי פסטל יצרה אפשרויות לאפקטים של קו ודגמי צבע. הקו ביצירה משתנה בעוביו ובעוצמתו. את התנועה וההשתנות הדגיש דגה באמצעות קווים דקים וצפופים שנמרחים ומטשטשים עד שנוצר כתם צבע.

ב. ציור בתוך חדר סגור (אולם), בניגוד לאימפרסיוניסטים, שיצרו באוויר הפתוח.
מלבד מרוצי הסוסים שצייר דגה, כל יצירותיו נעשו בחדר סגור: בית קפה, אולם הופעות, חדרי אמבט וכדומה. האור שמעל הבמה הוא אור מלאכותי ולא אור יום טבעי, שהיה משאת נפשם של האימפרסיוניסטים.

אדגר דגה, מגהצות, 1884, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/27.htm

המגהצות על רקע תקופתן

החל משנת 1869 צייר דגה סדרה של מגהצות - נשים עובדות בפעילות יומיומית. הוא חשב שהנשים המגהצות הן נושא המשקף את החברה הפריזאית של זמנו, ועל כך הוא כתב: "הכול יפה בעולמם זה של אנשים, אבל נערה מגהצת אחת מפריז, עם זרועות חשופות, שווה את הכול, משום שאני פריזאי מובהק שכזה".

בדבריו מציין דגה תפיסה פופולרית בזמנו על דמותה של המגהצת, שיצאו לה מוניטין של פלירט, זמינות מינית ואלכוהוליזם. ביצירות, המתארות סצינות במה, קריקטורות ואיורים מן התקופה, נראות נשים צעירות יפות, עומדות ליד קרש הגיהוץ, חשופות זרוע, כתפיים או רגליים, בשל תנאי החום של עבודתן, ומנהלות שיחה עם לקוחות גברים. דגה, שהתעניין בתנועה ובאור, הרחיק במופגן מציורי המגהצות שלו כל רמז ארוטי. למרות שהוא מציג זרועות חשופות, הוא ממעט בפרטים, נמנע מהמבט הרומז, ומתמקד בדמותה של מגהצת אחת או שתיים.

תיאור הנושא

שתי נשים מגהצות. האחת כפופה אל קרש הגיהוץ, והמתח בגופה מעיד על הלחץ הרב שהיא מפעילה בשתי ידיה על המגהץ כדי ליישר את הקמטים. לידה עומדת מגהצת נוספת, המותחת את גופה העייף. היא נאנחת ומפהקת בפה פעור, המדגיש את העייפות. היא אוחזת בידה האחת בקבוק, והיד השנייה מורמת בתנועה של חילוץ איברים לאחר מאמץ. יש חילוקי דעות לגבי הבקבוק שבידי המגהצת. ייתכן שזהו בקבוק מים ששימש להתזה על הבגד כדי להגיע ליישור קמטים מקסימלי, וייתכן שיש כאן רמז לכך שהמגהצות, שעבדו בתנאים קשים וזכו לשכר נמוך, הפכו לעיתים קרובות לאלכוהוליסטיות.

אמצעים אמנותיים

הקומפוזיציה פתוחה וקטועה, בהשפעת המצלמה. קרש הגיהוץ נקטע ברובו בקו אלכסוני חד, ויוצר זווית ראייה אלכסונית ולא שגרתית, בהשפעת ההדפסים היפניים.

החלל מצומצם ולחוץ. דמויות המגהצות כמו נלחצות בין הקיר שמאחוריהן לבין קרש הגיהוץ. מיעוט המידע על החלל ממקד את הצופה בתנועותיהן של הדמויות ובפעולת הגיהוץ עצמה.

צבעוניות בהירה ומוארת באור עמום. הצבעים נראים כמתמוססים בשל החום בחדר רווי האדים. הכתמים הוורודים והכחולים מתמוססים זה בזה בבגדי המגהצות ובקיר.

עיצוב הדמויות: שתי הנשים מונומנטליות. המגהצת העסוקה בגיהוץ חסרת פנים, ורק כתמי צבע בודדים מעצבים את ראשה המורכן.

יש ניגודים של קו וצורה. הדגש הוא על התנועות המנוגדות רבות העוצמה של שתי הדמויות: האחת עומדת ותנועותיה אנכיות, בניגוד לגב המעוגל של חברתה שכל משקלה על המגהץ, ושתיהן מנוגדות לקו האלכסוני של קרש הגיהוץ החותך את הקומפוזיציה.

תפיסת הרגע החולף: הנשים נתפסות במכחולו של דגה ברגע מאוד מסוים, שבו האחת עסוקה בפעולת הגיהוץ, והשנייה באתנחתה קלה.

נשים בעבודה – דגה ודומייה

הנשים העובדות של דגה שונות מאלו של דומייה (הכובסות): דומייה הדגיש את העוני, הסבל, והקושי הקיומי של הנשים הכורעות תחת העול הכבד, והפך אותן לסמל הסבל שהוא מנת חלקם של המעמדות הנמוכים. לעומתו דגה לא התעניין בצד החברתי של הנושא, ומה שעניין אותו היו התנועות הריתמיות שנדרשו מעבודת הנשים, וההשפעות הבלתי צפויות של האור על האווירה החמה ספוגת האדים של החדר שבו פעלו המגהצות.

המטרות השונות הן שהכתיבו את הייצוג של הנשים בעבודה:

דומייה לא הראה את הכובסות שלו בפעולת הכביסה עצמה, אלא תמיד בדרכן חזרה מיום העבודה המייגע. ואילו דגה, שהתעניין בתנועה, תיאר את הכובסות והמגהצות בשעת הפעולה עצמה, ושם דגש על הפעילות הגופנית המאומצת שלהן.

המגהצות של דגה הן תמיד נשים צעירות העוסקות בעבודה פיזית קשה ומפעילות כוח רב בעבודתן. לעומתן הכובסות של דומייה הן נשים מבוגרות חסרות אנרגיה, הנעזרות בילדיהן לצורכי פרנסה. את מחאתו החברתית חיזק דומייה בצבעוניות כהה וקודרת, ולעומתו הצבעוניות של דגה עשירה בצבעים עדינים.

הפיסול האימפרסיוניסטי

בניגוד לציור, שבו חלו שינויים מהפכניים עד סוף המאה ה- 19, הפיסול נותר מסורתי ולא חלה בו כל התפתחות מרעישה. הדבר נעוץ לא מעט בטבעו של הפיסול, ובעיקר בגישה המסורתית כלפיו, שראתה בו את הדרגה הגבוהה ביותר באמנות.

החידושים של הציור האימפרסיוניסטי התאפיינו במהירות הביצוע, בספונטניות ובמיידיות, תוך ויתור על התיאור הריאליסטי במטרה לתפוס את הרגע החולף. ואולם, ערכים אלה אינם יכולים לאפיין את הפיסול והם מנוגדים לטבעו. פיסול אינו יכול להיעשות באוויר הפתוח, אינו יכול להשיג את המיידיות

והישירות, ואינו יכול להיעשות במהירות וללא תיקונים. למרות זאת הפסלים האימפרסיוניסטיים היו חלק מהקבוצה, וערים לחידושים האמנותיים בתקופתם. משום כך נדרשו הפסלים האימפרסיוניסטים לפתח תחביר חדש בפיסול, ולהציג חידושים ומאפיינים שונים מאלו שהיו מוכרים עד זמנם.

החידושים של הפיסול האימפרסיוניסטי

לקראת סוף המאה ה- 19 החלו להתגלות סימנים משמעותיים בעבודותיהם של הפסלים האימפרסיוניסטים אדגר דגה ואוגוסט רודן, המבטאים את השינוי והחידוש בתפיסת הפיסול בשלושה מוטיבים עיקריים: היחס בין הפסל לבסיס, התפתחות התנועה בפיסול, והחומריות והמרקם של פני השטח.

<u>א. היחס בין הפסל לבסיס:</u> עד לשלהי המאה ה- 19 הייתה הצבת הפסל על הכן - הבסיס שעליו עומד הפסל - דבר מובן מאליו, משום שהכן הגדיל את גובה הפסל, ואיפשר לצופה להימצא במרחק "מכובד" ממנו. הכן המסורתי יצר תחימה וחיץ בין היצירה לבין הצופה, ובכך הפריד בין האמנות לבין החיים. הפסלים האימפרסיוניסטים ויתרו על הכן, הציבו את פסליהם קרוב למרחב המיידי של הצופה, ופתחו את הפסל למעורבות בחלל שסביבו. כך התרחש תהליך המבטל את ההפרדה בין האמנות לבין החיים. זה היה הביטוי לאנטי אקדמיזם שלהם, וחידוש רב משמעות לגבי הפיסול המודרני.

<u>ב. האור והתנועה בפיסול</u>: הציירים האימפרסיוניסטים התעניינו בתנועה ובתנודות של האור המרצד, וביטאו אותם באמצעות משיכות מכחול קצרות של צבעים משלימים. את אותה תנועה של אור מרצד לכדו הפסלים באמצעות עיצוב פני השטח של הפסל. הם יצרו גבשושים, שקעים ובליטות הקולטות את האור, שוברות אותו ויוצרות משחקי אור-צל מרצדים כביטוי לתנועה בפסל. השקעים והבליטות דחקו את פרטי התיאור הריאליסטי, והביאו לשבירת קו המיתאר הנוקשה שאפיין את הפיסול עד זמנם.

<u>ג. חומריות ומרקם של פני השטח</u>: המגמה ליצור שקעים וגבשושים של פני השטח, שנועדו לקלוט אור וליצור תנועה בפסל, חייבה את הפסלים להחליף את השיש האצילי, הלבן והקר, בחומרים רכים יותר, כמו חומר ושעווה, שבהם האמן יכול להשאיר את טביעות ידיו. הטכניקה של יציקת ברונזה איפשרה את המגמה הזאת, משום שבשלביה הראשונים נעשתה בחומר רך שהאמן חש ועיצב בידיו, ובו הוא יכול היה לשים דגש על החומריות היוצרת את פני השטח המרצדים והנזילים.

נושאי הפיסול

גם בנושאי הפיסול חלה התחדשות המורדת במוסכמות. הדמות המפוסלת הייתה קשורה להיסטוריה, לדת או לספרות, ושימש בעיקר לדיוקנים ואנדרטאות, שהיו אמורים להעניק תחושת נצח. משום כך חלו על הפיסול חוקים אקדמיים חמורים, לפיהם הפיסול מציג את הדמות ההירואית והאידיאלית. הפסלים האימפרסיוניסטים ביקשו להתנתק מהמסורת הזאת, וברוח החידושים

האימפרסיוניסטים עיצבו בפסליהם את הדמות האנושית בפעולותיה היומיומיות ובתחושותיה הנפשיות.

נושאי הפיסול של דגה מעידים על התנתקות מהמסורת, ולעומתו נושאי הפיסול של רודן אינם מנותקים לחלוטין מהגישה המסורתית, שהתקיימה לצד החידושים הרבים שהציג בפסליו.

הפיסול של דגה

בשנות חייו הציג דגה רק פסל אחד: "רקדנית קטנה בת ארבע עשרה", ואילו כל שאר הפסלים שיצר הוצגו רק לאחר מותו. בעזבונו של דגה נמצאו לפחות 150 פסלים, כמעט כולם מפוסלים בשעווה. מתוכם לאחר מותו נוצקו בברונזה 72 פסלים. הסיבה שדגה לא יצק את פסליו בברוזה בעודו בחיים נעוצה בכמה סיבות. לדעת החוקרים הפסלים שיצר בשעווה לא נועדו ליציקה אלא לצורכי הציור. הם שימשו לו כדגמים וכמודלים תלת ממדיים לציוריו, וכתרגילי הכנה לאופן הצגתם הדמויות בציורים. חוקרים אחרים מייחסים זאת להידרדרות הראייה של דגה בשנות חייו האחרונות, והמעבר לפיסול איפשר לו להשתמש בחוש המישוש בנוסף לחוש הראייה.

בדומה לנושאי הציור האימפרסיוניסטי, נושאי הפיסול של דגה שאובים מחיי היומיום ומתמקדים בשלושה מוטיבים עיקריים: רקדניות, מתרחצות וסוסים. פסליו של דגה מצביעים על תהליך ההפשטה והוויתור המכוון על פרטים, על מחיקת זהות ועל היעדר פירוט אנטומי, זאת משום שעיקר התעניינותו הייתה המחשת התנועה והתמקדות באמצעים המשרתים את התנועה במרחב.

המתרחצות של דגה

בפסלים, כמו בציורים, לא עניינו את דגה המתרחצות עצמן, אלא המחשת התנועה שנוצרת בתנוחות השונות של הרחצה: המתרחצת היושבת, העומדת והרכונה. בתנוחות אלו מתגלם טווח התנועה האופקית והאנכית של המתרחצות. בתיאורי המתרחצות האמן והצופה חודרים כמו "מציצנים" לתוך עולמן הפרטי והאינטימי ביותר של המתרחצות ללא ידיעתן, ורואים נשים השקועות פיזית בעצמן ובגופן באופן אינטימי, כשהן לא מודעות לנוכחותו של הצופה ומנותקות לחלוטין מהסובב אותן. ההתבוננות במתרחצות נעשית לדברי דגה "כמו הצצה דרך חור המנעול". בדרך זו הוא רצה לתפוס את הנשים בפעולות טבעיות וספונטניות ביותר שלהן.

אדגר דגה, האמבט, 1886, ברונזה

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/25.htm

הנושא

נושא יומיומי של מתרחצת באמבט. היא עסוקה בפעולה אינטימית, אינה מודעת לכך שאנו צופים בה, ואינה נותנת דעתה על המתרחש סביבה, לפי העיקרון של דגה "כמו הצצה דרך חור המנעול". המתרחצת נראית ברגע אקראי של פעולת רחצה, כמו נתפסה בצילום פתאומי. בדרך זו רצה דגה

לתפוס את הנשים בפעולות טבעיות וספונטניות ביותר שלהן. ביצירה המתרחצת שוכבת בתוך האמבט, רגליה בתנוחת רגל על רגל, ראשה נשען על הגיגית, יד אחת תומכת בקצה הגיגית והשנייה בתוכה.

טכניקה

הפסל נעשה בשעווה ונוצק בברונזה לאחר מותו של דגה. בפסל זה שילב דגה גם רדי-מייד. דגה הקדים את זמנו ויצר טיפוס חדש של פיסול - המתרחצת עשויה ביציקת ברונזה בטכניקה המסורתית, אבל הגיגית שבתוכה היא יושבת היא גיגית מתכת, מוצר ממשי מהשימוש היומיומי. הבסיס והמים באמבט עשויים מסמרטוטים טבולים בגבס.

אמצעים אמנותיים בפיסול של דגה

<u>עיצוב הדמות</u>: המתרחצת והרקדנית חסרות זהות אינדיבידואלית, הן אינן מושלמות וחסרות זוהר, בניגוד לדמות הקלאסית האידיאלית. הפסלים מתאפיינים בהשמטת פרטים ובהפשטה, ויש מיעוט בפרטים בעיצוב איברי הפנים והגוף. העיצוב תואם את תפיסת האימפרסיוניזם בתיאור הספונטני שאינו נכנס לפרטים.

<u>האור</u>: הגבשושים והבליטות בפסלים קולטים את האור הנופל עליהם, שוברים אותו ונותנים חיות לפסל. האור המרצד יוצר <u>תנועה</u> - אלו אלמנטים אימפרסיוניסטים מובהקים.

<u>חלל</u> חדר סגור. הנושאים מתארים פעולות יומיומיות, כמו רחצה וריקוד, שבדרך כלל נעשות בחלל סגור, באמבט או באולם ריקודים, ודבר זה מנוגד לרעיונות האימפרסיוניזם.

<u>בעיצוב פני השטח</u> במרקם גס ומחוספס התרחק דגה מחיקוי פני השטח החלקים של הגוף האנושי בטבע. כך הוא ביטל תיאור נטורליסטי של הדמויות והתרחק מהפיסול המסורתי. זהו ביטוי ל"אנטי אקדמיזם".

<u>תפיסת הרגע החולף</u>: הרוחצת יושבת באמבט בתנוחה ייחודית לרגע מסוים.

אוגוסט רודן, 1840 – 1917

רודן היה יוצר ענקי של הפיסול המודרני, שהותיר את עוצמת חותמו על הפיסול האירופי ברבע האחרון של המאה ה- 19. רודן למד בבית הספר לציור, והורחק מלימודיו בהיותו סטודנט צעיר. הוא מצא נחמה בלימודי פיסול במוזיאון למדעי הטבע. בראשית דרכו האמנותית הוא נתקל בקשיים רבים. עבודותיו הראשונות לא התקבלו ל"סלון", ועד גיל 36 הוא עבד למחייתו בקישוט כדים או רהיטים ובעיצוב פסלונים לקישוט.

ב- 1875 נסע רודן לאיטליה, שם התוודע מקרוב ליצירותיו של מיכלאנג'לו, שנודעת להן השפעה מכרעת על דרכו בפיסול. רק בשנת 1887, עם שובו לפריז, גברה ההכרה בו לאחר שהציג ב"סלון"

את "איש הברונזה", פסל שעורר התעניינות רבה ובאותה מידה ביקורת קשה. הפסל הציג דמות כל כך נטורליסטית ומלאת חיים, עד כי רודן הואשם שיצק אותו על גוף של אדם חי. בהמשך דרכו האמנותית זכה רודן להזמנת עבודות ציבוריות נכבדות ומונומנטליות, כמו "אזרחי קאלה", "שערי הגיהינום", ופסל דיוקנו של "בלזק".

ביצירתו של רודן באים לידי ביטוי מסורת ומודרניזם. רודן ניצב בפתח המאה ה- 20 כמו אותו ענק שרגלו האחת במסורת העבר, ורגלו השנייה בהווה המודרני.

הגישה המסורתית

רודן לא ניתק עצמו לחלוטין מהגישה המסורתית, המתבטאת בתוכן הסמלי של יצירתו, בעיצוב גוף האדם המבוסס על בקיאות מדוקדקת באנטומיה של גוף האדם, ובהתעמקות באמנות העולם הקלאסי והרנסנס, ובמיוחד ביצירתו של מיכלאנג'לו. השפעת מיכלאנג'לו על יצירתו מתבטאת בתפיסה ההירואית של הדמויות, באנטומיה המדויקת כחיקוי מופרז של המציאות, בתנועות הגוף המסובבות והמסובכות, ובפסליו הבלתי גמורים. כל אלה היו מנוגדים לגישתם של האימפרסיוניסטים בני זמנו, ששאפו להתנתק ממסורת העבר.

גם יצירותיו המונומנטליות המוזמנות הן יצירות שנועדו למטרה ציבורית בעלת ערכים חינוכיים של תיעוד והנצחה – מורשת שנחשבת לנחלת העבר. גם ההסתמכות על תכנים היסטוריים, ספרותיים ואידאולוגיים, לא התקבלה בעין יפה בקרב חלוצי המודרניזם.

הגישה המודרנית

בפסליו של רודן התקיימה תמיד הגישה המסורתית לצד הגישה המודרנית, שעוררה יחס אמביוולנטי כלפי יצירותיו. רק מאוחר יותר עמד המחקר על חשיבותו ותרומתו הרבה של רודן להתפתחות הפיסול המודרני. תרומה זו באה לידי ביטוי במספר חידושים ברוח המודרניזם של תקופתו:

<u>מאפיינים אימפרסיוניסטים</u>: ברוח החידושים של האימפרסיוניזם, רודן הקנה לפסליו את האיכות של הרגע החולף, ואת המרקם המחוספס היוצר משחקי אור ותנועה. הטכניקה של יציקת הברונזה הייתה כלי בידיו ללוש את החומר, וליצור על פני השטח גבשושים ובליטות היוצרים את המרקם החי של הדמויות, ואת שבירת האור האימפרסיוניסטית.

<u>הורדת הפסל מהכן</u>: אחד השינויים בתפיסת הפיסול המיוחסים לרודן הוא הורדת הפיסול מהכן, כלומר הפסלים לא הוצבו גבוה מעל הקהל אלא בגובה אחד עם הצופה, מתוך כוונה שהצופה יוכל לחוש אותם פנים אל פנים.

<u>מצבים נפשיים</u>: האדם העומד במרכז יצירתו של רודן מוצג כראי הנפש והרוח. דמויותיו מסוגלות לשאת את הכאב, החרדות והלחצים של הקיום האנושי. רודן השתמש בגוף האדם כדי לבטא

תחושות ורגשות במגוון מצבים פסיכולוגיים, שמעניקים לדמויותיו מראה אנושי ויומיומי, בניגוד לתפיסה העל אנושית הקלאסית. כך הוא קירב את פסליו לנושאים הימיומיים של האימפרסיוניסטים. מראה של עבודה בלתי גמורה: בחלק מעבודותיו נהג רודן להשאיר שטחים לא מעובדים, ולעיתים אף הציב פסלים של דמויות קטועות, במטרה להשאיר משהו לדמיונו של הצופה. זו הייתה מגמה מרדנית כנגד הצגת השלמות של האקדמיה, ומקבילה לציור האימפרסיוניסטי, שלא התעמק בפרטים הקטנים. במובן הזה רודן ביסס את הגישה המודרנית, שפסל הוא מוגמר כאשר האמן מחליט שהוא כזה, ולא כשצורתו הושלמה.

אוגוסט רודן, עידן הברונזה, 1876, ברונזה

כאשר חזר רודן מאיטליה, שבה ראה את העבודות הגדולות של הרנסנס, הוא החל ליצור את הפסל "עידן הברונזה". הפסל הוצג לראשונה בבלגיה בשם "המובס" (הנכנע, המנוצח), ונועד לשמש זיכרון לתבוסתה של צרפת במלחמתה עם הפרוסים בשנת 1870. מאוחר יותר שינה רודן את שם הפסל ל"עידן הברונזה".

תנוחת הפסל

הפסל הוא היקפי, והפרופיל של הגוף יוצר את צורת ה"קונטרול", צורת עמידה שבה הגוף

נשען על רגל אחת ישרה, הרגל השנייה כפופה, הראש נוטה קדימה והחזה מוטה מעט אחורנית. את צורת העמידה הזאת ראה רודן אצל מיכלאנג'לו בפסל "העבד הגוסס", אך להבדיל ממיכלאנג'לו, שתיאר דמות של אדם גוסס, רודן רצה להגיע לתיאור גוף של אדם חי, שאמנם הוא מנוצח, אך עדיין בחיים.

תנוחת החייל המובס יוצרת תיאור של הלך רוח רגשי שאינו מוגדר במדויק, אך משלב בו את רעיון הגבורה לצד רעיון התבוסה. כך, באמצעות הצורה הפיזית יצר רודן הבעה של הלכי רוח נפשיים, של תחושות ורגשות, והסבל שסובל החייל הצעיר.

דימוי הגבורה והתבוסה

שם היצירה הופך את דימוי החייל המובס לדימוי הירואי של גבורה ותבוסה, שאותו כינה רודן "עידן הברונזה". עידן הברונזה הוא השלישי מבין ארבעה עידנים במיתולוגיה היוונית שבהם נבראו בני האדם (עידן הזהב, עידן הכסף, עידן הברונזה ועידן הברזל). בדור השלישי, עידן הברונזה, יצרו האלים בני אדם שהצטיינו בגבורה, בכוח ובעוז, אהבו אלימות ומלחמה, השמידו איש את אחיו וירדו לשאול ללא זכר וללא תהילה.

הפסל "עידן הברונזה" מתייחס איפוא לתקופה הירואית בחיי האדם, אך יש בו גם כוונה אלגורית לאותו דור שאנשיו גרמו לסבל רב כל כך זה לזה, משל למלחמת פרוסיה- צרפת. התנוחה של הפסל

וצורת המבנה שלו נועדו להעניק תחושה של משהו טרגי, הבעה של רעיון הקטסטרופה במלחמת צרפת פרוסיה. רעיון הגבורה מקבל אצל רודן משמעות שונה מבעבר. הוא מוריד את הגיבור מתפיסה הירואית על אנושית, אל המישור האנושי.

ריאליזם

המודל לפסל היה חייל בלגי בשם נייט, שרודן העסיק במשך מספר חודשים, למד את גופו על כל פרטיו והביט בו מזוויות שונות. כל גיד ושריר בפסל הוא ריאליסטי, והאנטומיה מדויקת ומתוארת בגודל טבעי, בגודל של אדם אמיתי. הבחירה בדמות חייל אמיתי מבטאת את הרעיון כי זהו איננו עירום מיתולוגי-דתי או דמות היסטורית, אלא דמות מן המציאות היומיומית.

הפסל היה נטורליסטי ומלא חיים יותר מכל פסל אחר שנוצר בתקופתו, ובשל כך עורר עניין רב ושערורייה. השופטים האשימו את רודן שיצק את הפסל על מודל חי, ישירות על גופו של הדוגמן, מה שמלמד עד כמה מהפכנית נראתה גישתו הריאליסטית לעירום. כדי להפריך את ההאשמות דאג רודן לצלם את הדוגמן – חייל בלגי- באותה תנוחה של הפסל.

מקורות השפעה

בדמותו של החייל שילב רודן את שני היבטי האמנות שהרשימו אותו במיוחד באיטליה: ההיבט הקלאסי – העירום הקלאסי האקדמי, האיזון, היציבות, החן וההרמוניה ואמנות הרנסנס, בעיקר של מיכלאנג'לו,שאותו הוא העריץ, ושנודעה לו השפעה מכרעת על דרכו בפיסול. ממיכלאנג'לו לקח רודן את תנוחת העמידה כביטוי לסבל פיזי, את התיאור האנטומי המדויק, ואת רעיון הדמות המביטה בעצמה.

מאפיינים אימפרסיוניסטיים

התוכן הסימלי היה זר לעקרונות האימפרסיוניזם, וכך גם הריאליזם המדוקדק, המבוסס על בקיאות באנטומיה של גוף האדם ועל התעמקות באמנות הרנסנס והעולם הקלאסי. למרות זאת מתקיימים בפסל מספר אלמנטים האופייניים לאימפרסיוניזם, והם:

<u>תנועה</u> המבוססת על משחקי אור-צל. על אף המרקם המוחלק של הפסל בנוסח קלאסי, יש בו שקעים ובליטות של אנטומיה מפורטת לפרטי פרטים, היוצרים משחק של אור-צל על הפסל, ובשל כך גם תנועה בעיני הצופה.

<u>תפיסת רגע חולף:</u> זהו רגע חולף שהוקפא, רגע שהדמות אינה יכולה לעמוד בו לאורך זמן.

<u>נושא יומיומי</u> בדמות יומיומית בגודל אנושי.

<u>תיאור של הלכי נפש</u>, רגשות והרהור פנימי.

אוגוסט רודן, שערי הגיהינום, 1880 - 1917, ברונזה, 550/359 ס"מ

http://he.wikipedia.org/wiki/%D7%AA%D7%9E%D7%95%D7%A0%D7%94:Hoellentor.jpg

בשנת 1880 הזמינה ממשלת צרפת מרודן שער כניסה מונומנטלי מפוסל בעבור בניין המוזיאון לאמנות דקורטיבית, שעדיין היה בתכנון. ואולם, המוזיאון לא נבנה והשער עצמו מעולם לא הושלם. רודן עבד על השער במשך שלושים ושבע שנים, עד יום מותו.

לשערי כניסה מפוסלים יש מסורת ארוכה בתולדות האמנות, החל ברומא העתיקה ואילך. שערי הכניסה המונומנטליים נועדו לכנסיות ולקתדרלות המערביות, אך שער הכניסה שהקים רודן נועד מלכתחילה למבנה חילוני – למוזיאון. "שערי הגיהינום" של רודן הם האחרונים במסורת הארוכה של שערים מפוסלים.

מקורות השראה

ב"שערי הגיהינום" של רודן בולטים שני מקורות השראה: מקור חזותי – הצורה הכללית של השער, ומקור איקונוגרפי, שממנו נלקחו הנושאים המפוסלים בשער.

מקור ההשראה החזותי לשער של רודן היו שערי הכניסה המפוסלים המסורתיים, שהיו מחולקים לפנלים ריבועיים ובהם מתוארות סצינות דתיות. עדות לכך אנו מוצאים ברישומים המוקדמים של רודן ובהם חלוקה דומה לפנלים. אבל רודן נטש בהדרגה את החלוקה הזאת , עד שהיא נעלמה לחלוטין. הדמויות המתנחשלות בתנועה מסובכת כלפי מעלה וכלפי מטה והקומפוזיציה הכללית של השער מזכירות את "יום הדין האחרון" של מיכלאנג'לו, שבו ישו שופט את הנידונים לגיהינום והם מתפתלים במגוון של תנועות מתייסרות מתחתיו.

מקור השראה איקונוגרפי היה היצירה השירית של דנטה, "הקומדיה האלוהית", שממנה שאב רודן את הנושאים לשער. דנטה (1321 – 1265), גדול המשוררים האיטלקיים ומגדולי אישי החזון והשירה בספרות העולם המערבי, כתב את "הקומדיה האלוהית", שנחשבת לאחת מיצירות המופת של תרבות העולם.

"הקומדיה האלוהית" מתארת את מסעו הרוחני של דנטה עצמו בשלושה עולמות: שער התופת (הגיהינום), שער הטוהר, שער גן העדן. ב"שער התופת" מציג דנטה את הגיהינום כראי מעוקם של חיי האדם עלי אדמות, השופע שנאה, כאב, פחד, בוז, סבל – כל עולם הרשע - המוצג על ידי דמויות מן ההיסטוריה, האגדה והמיתולוגיה שאותם הוא פוגש במסעו. כל דמות מספרת את סיפור חייה וגורלה, על חטאיה עלי אדמות ועל העונש שנגזר עליה.

רודן, כאמור, מעולם לא סיים את היצירה, אך פסלים רבים שעשה בימי חייו מקורם בשער הזה. הוא הוציא אותם מהקשרם המקורי, והפך אותם ליצירות עצמאיות, וביניהן: "האדם החושב", "הנשיקה", "אדם", "חווה" ועוד.

משמעות היצירה

הגיהינום של רודן שונה מתיאורי הגיהינום המסורתיים שבהם שולטים האש, האבנים הלוהטות, השדונים והמפלצות. רודן לא תיאר מקום פיזי או גאוגרפי, אלא הגיהינום שלו הוא מקום אל-זמני שבו הנשים והגברים חסרי גיל או מקום, והצופה מזהה את עצמו עם מי שהוא פוגש, שפעולותיו יזכירו לו אירועים מחייו – בעבר או בהווה. הגיהינום אם כן נמצא בנפשו של האדם, והכניסה האמיתית אליו היא הדרך שבה יכול האדם לגלות סבל אינסופי, שנגזר עליו בימי חייו הקצרים.

קומפוזיציה

בשער מתוארות דמויות רבות (למעלה מ- 200), המתלכדות לחטיבה אחת בשל המסגרת האדריכלית של דלתות הכניסה – שתי דלתות ומעליהן אפריז שבמרכזו "האדם החושב". את השער מקיפה מסגרת אדריכלית עדינה שבראשה שלוש דמויות של "אדם". השער גדוש בדמויות הגולשות מעליו, נשלחות קדימה כמתפרצות, אך שבות ומתמזגות עם המסגרת. אין רציפות של אירועים או דמויות, יש מקומות מלאים ודחוסים בצורות ומקומות כמעט ריקים, ועל כל ההתרחשות מתבונן "האדם החושב" ממרום השער.

טכניקה

יציקת ברונזה, המאפשרת מגע יד האמן בחומר שאותו יוצק אחר כך בברונזה. רודן האמין שעל האמן לתת ביטוי לדמיונו היוצר באמצעות אצבעותיו המעצבות האת החומר.

אוגוסט רודן, האדם החושב (ההוגה), 1880, ברונזה

http://he.wikipedia.org/wiki/%D7%AA%D7%9E%D7%95%D7%A0%D7%94:Rodin096.JPG

תיאור הפסל

"האדם החושב" הוא פסל מרכזי מתוך מכלול הפסלים שהיו חלק מ"שערי הגיהינום", ותוכנן במקור להיות מוצב במרכז, מעל לדלתות השער. משום כך נקודת המבט אל הפסל תוכננה מלמטה כלפי מעלה, ולכן הכתפיים רחבות והראש גדול יותר משאר חלקי הגוף. הפסל מוצב בתנוחה שכולה אומרת "חשיבה" - איש עירום יושב על אבן, ראשו מורכן, הוא נשען על יד אחת וידו השנייה מונחת

על ברכיו. מצחו מקומט, עיניו שקועות, שפתיו קמוצות, נחירי אפו רחבים. כל גופו מתוח, כאילו גם הגוף שותף לחשיבה. השרירים והעצמות בולטים ממאמץ התנוחה והחשיבה.

משמעות הפסל

בתקופה שבה יצר רודן את הפסל הוא העמיק במחשבות מורכבות על גורל האדם. "האדם החושב" מבטא את גורלו של האדם, הנמצא בגיהינום של העולם הזה, ואת סבלו בחיי היומיום. דמות האדם החושב יוצרת את חלקו העליון של צלב הנוצר מחלוקת הדלתות. בדרך זו רודן העלה את האדם למעלת קדושה של ישו, שהיה הקורבן של האנושות. האדם הוא היושב על הצלב, ולא ישו, והוא הנושא את הסבל.

דימוי האדם לישו מעניק לו סמכות של שופט עליון, האל השופט, כמו ביצירה של מיכלאנג'לו "יום הדין האחרון". האדם החושב יושב בתנוחה פילוסופית ומהרהר בגורל השפיטה. למרות שתי תכונות אלו הוא נראה כאדם פשוט שבא מתחום העבודה - הוא מתוח ושרירי כתוצאה ממלחמת הקיום היומיומית – הוא פילוסוף האמת של החיים.

יש ב"האדם החושב", במובן מסוים, גם השלכה אישית של האמן היוצר. מחשבותיו העמוקות מציינות את המאמץ והייסורים שנגרמים בגלל היצירה. אולי יש כאן רמז לכך שבהיעדר ישו, האמן הוא בו זמנית התובע והנתבע, העד והשופט - בתהליך היצירה המפרך.

מקורות השראה והשפעה

מקורות חזותיים ומקורות ספרותיים:

<u>"הקומדיה האלוהית" של דנטה</u>: האדם החושב הוא מעין דיוקן דמיוני של דנטה עצמו, ועל כך מעיד רודן: "בתחילה חשבתי לשים בראש השער את דנטה היושב על סלע וחושב על הפואמה שלו". במהלך הזמן השתכנע שזה לא מציאותי, וצריך לחפש דמות של הוגה אחר, דמות פשוטה, עירומה, היושבת על סלע ושקועה במחשבה.

<u>מיכלאנג'לו</u>: השפעת מיכלאנג'לו מתבטאת בכמה מובנים: בתנוחה של "האדם החושב", במיקום שלו בשער, ובעיצוב הדמות.

<u>התנוחה</u>: נקודת המוצא לתנוחת "האדם החושב" הייתה דיוקנו של לורנצו שפיסל מיכלאנג'לו ב"מצבת הקבר של לורנצו" בקפלת מדיצ'י בפירנצה. בפסל זה מתואר לורנצו בלבוש רומי, יושב בתוך גומחה מעל לארון הקבורה, ראשו מורכן, נשען על יד אחת הנוגעת בסנטרו והשנייה על ברכיו, שקוע בהרהורים. לורנצו של מיכלאנג'לו מגלם את היסוד ההגותי המתעמק ותוהה על פשר הדברים בעולם.

<u>המיקום</u>: הצבת האדם החושב במרכז החלק העליון של השער מעניקה לו סמכות של שופט עליון, ומזכירה את הקומפוזיציה של מיכלאנג'לו ביצירה "יום הדין האחרון", שבה ישו עומד במרכז החלק העליון של היצירה ושופט האת הנידונים לייסורים בגיהינום.

עיצוב הדמות מגלה את מה שלמד רודן ממיכלאנג'לו. השליטה המושלמת של מיכלאנג'לו בעיצוב דמות האדם באנטומיה הנכונה גם בתנועותיה המסובכות ביותר, מוצאת את ביטויה בדמות שיצר רודן, בהבלטת שריריו ועצמותיו המתוחים, בפרופורציות הנכונות ובתיאור האנטומי המדויק.

מאפיינים אימפרסיוניסטים

תפיסת הרגע החולף: רודן תופס את האדם החושב ברגע של מחשבה.

אפקטים של אור: הפסל עשוי בליטות וגבשושיות שנוצרו באמצעות טביעות ידו של האמן שקולטות את האור, שוברות אותו ויוצרות משחק של אור המעניק חיות ותנועה.

הבליטות והשקים הללו הם תוצאה של הטכניקה: העבודה בחומר לפני שנוצק בברונזה, והם חלק מהמסר של הפסל, המבקש להציג אדם אנושי, פשוט, דמות יומיומית.

אוגוסט רודן, הנשיקה, 1901-4, שיש

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/119.htm

היצירה התפתחה מפסלי הכנה ל"שערי הגיהינום", ומתארת את פאולו ופרנצ'סקה, זוג נאהבים מ"הקומדיה האלוהית" של דנטה. הסצינה מתארת סיפור טרגי שאירע במציאות על פי דנטה: פאולו ופרנצ'סקה היו גיסים שהתאהבו. כשקראו ספרים על חיזור ואהבה הם נתמלאו תשוקה והחלו להתנשק – זהו הרגע המתואר בפסל. הם נתגלו על ידי בעלה של פרנצ'סקה, שהיה אחיו של פאולו, והוא רצח אותם. על פי דנטה הם נידונו לחיי גיהינום לנצח בשל אהבתם האסורה. "הנשיקה" הייתה חלק משערי הגיהינום החל מהגרסה המקורית. רודן רצה להראות את תחילתה של האהבה וגם את תוצאותיה העגומות, אך לבסוף הוצא מהשערים כלא מתאים. רודן המשיך ופיתח את הפסל כיצירה עצמאית, שבה בני הזוג מביעים את אהבתם בדרך גשמית וארצית, ולא כדמויות מעונות בגיהינום.

הנושא

נשיקה – זוג אוהבים יושבים בעירום על סלע, מחובקים ומתמזגים זה בזה, פניהם מוסתרים זה בתוך זה. ראשיהם נוטים זה כלפי זה למפגש בנשיקה המאחדת אותם באהבה מושלמת. זרועותיהם כרוכות זה סביב זה בלפיתה שיש בה תשוקה ועידון, גופיהם מלופפים בתנועה סיבובית אינסופית שאינה מאפשרת הפרדה, והם שקועים בעולמם ואינם מודעים לסביבתם. הגבר מתוח, יש מתח ברגלו וביד האוחזת בירך האישה. האישה מחבקת את הגבר ומושכת אותו אליה כשגופו נוטה באלכסון לקראתה.

טכניקה

טכניקת הגריעה, הסרה. האמן תכנן את הדמויות על גוש השיש, ובעזרת פטיש ואיזמל סילק את החלקים המיותרים. המרקם של הדמויות חלק ומלוטש, כדי ליצור אשליה של עור בגוף האדם, ונראות כמו קורצו מבשר ודם. המרקם של הבסיס מחוספס, לא מעובד ונשאר במצבו הגולמי. ניכרים

בו עקבות כלי העבודה, כדי לתת תחושה של מרקם האבן. הפסל מראה את האמביוולנטיות ביצירתו של רודן, המשלבת ממסורת העבר והאקדמיה עם החדשני והמודרני.

משמעות היצירה

הנושא הוא סימבולי. הוא נותן ביטוי אידיאלי לאהבה הרומנטית, וחושף את מהותה החושנית והרוחנית. הזוג המאוחד בנשיקה מייצג את האהבה ללא זמן ומקום - הם עירומים, ללא אפיון של בגד שיכול לרמז על זמן, אדם או מקום מסוימים. הפסל נותן ביטוי לאהבה המושלמת, אך הניגוד התהומי בין הסלע הגס לבין גופם המלוטש והמושלם מרמז על כך שהאהבה מאבדת את גשמיותה הארצית (הסלע) והופכת לשמיימית ורוחנית – הסופי והאינסופי - מעין כמיהה חלומית לרעיון שלא ניתן להשגה.

אמצעים אמנותיים

קומפוזיציה: שתי הדמויות בתנוחה לוליינית, היוצרת תנועה אינסופית. זוג האוהבים יושב על סלע וגופם שוקע ומתמזג באבן. עיצוב גופם מושלם מבחינת המבנה והפרופורציות לפי אידיאל השלמות הקלאסי, ומהווה ניגוד לסלע המחוספס, המשמש גם כבסיס לפסל.

תנועה: תנועה סיבובית מוגזמת, שיוצרת כיוונים סותרים בגופיהם. התנועות האלכסוניות שנוצרות מקנות דינמיקה ועוצמה של היסחפות למפגש האהבה ולמערבולת התשוקה.

תפיסת החלל: הצופה צריך להקיף את הפסל כדי לקלוט את כל הפרטים, אך מכל זווית שבה הוא מתבונן בפסל נראות שתי הדמויות צמודות זו לזו באחיזה שלא ניתנת להפרדה. זהו פסל היקפי, החלל מקיף אותו אך בני הזוג סגורים אליו – פסל סגור לחלל.

מקורות השראה: מבחינת התוכן, שתי הדמויות נועדו במקורן להיות פסליהם של פאולו ופרנצ'סקה – צמד הנאהבים שנגזר עליהם לרחף לנצח בגיהינום, המתוארים ב"קומדיה האלוהית" של דנטה. זוג האוהבים של דנטה מסמל את הטרגדיה שבאהבה אסורה והעונש הצפוי בשאול. דנטה העלה את הרעיון של האהבה שלא ניתנת להשגה. פאולו ופרנצ'סקה לא השתחררו מכאב הזיכרון של אהבתם עלי אדמות, והתייסרו בשל כך בשאול.

מבחינה חזותית הפסל מזכיר את פסליו הבלתי גמורים של מיכלאנג'לו. רודן השאיר במכוון סלע לא מעובד, כדי לתת תחושה של צמיחת הדמויות מתוך האבן, וליצור אפקט רומנטי של תוהו ובוהו שמתוכו בוקעות דמויות מוגמרות – תהליך יצירה המרמז על תהליך הבריאה.

מאפיינים אימפרסיוניסטיים

תפיסת הרגע החולף: תפיסת רגע של תשוקה בתנועה פתאומית, עזה וסוחפת. זהו ניסיון להביע את רגשות לב האדם ברגעי שיא הממהרים לחלוף ולהימוג.

מראה טבעי: חספוס הסלע שעליו יושבים בני הזוג, כמראה טבעי של החומר.

מיעוט בפרטים: טשטוש פני הזוג ללא כניסה לפרטים, בהתאם לשיטת האימפרסיוניזם.

אוגוסט רודן, בלזק, 1891 – 1917, ברונזה, גובה 275 ס"מ

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/118.htm

אגודת הסופרים של פריז הזמינה פסל שנועד להנציח את הסופר הגדול אונורה דה בלזאק, שמת בשנת 1850. הפסל נעשה עשרות שנים לאחר מותו של בלזאק.

עבודות ההכנה

רודן שיקע את עצמו בחקירה מעמיקה וממושכת של הנושא, ברישומים ובדגמים רבים שנעשו ביציקות גבס, ברונזה וחרס. עבודות ההכנה התמקדו בשלושה פרטים חשובים: עיצוב הראש, תנוחת הגוף והגלימה (המעיל) – כל אחד בנפרד. בעבודות אלו מתגלה גדולתו של רודן לתפוס בכל פרט בנפרד את אופי הדמות כולה, והיכולת להעניק לחלק יחיד - ראש, גוף - את המשמעות של הדמות השלמה. הדגמים הרבים שיצר רודן לפסל הזה מעידים על חיפושיו אחר הצורה האקספרסיבית והדרמתית ביותר, שתסמל את הסופר. במהלך העבודה על הדגמים השתנתה תפיסתו של רודן בתיאור הדמות. בתיאור המוקדם תיאר רודן דמות נטורליסטית למדי של אדם צעיר, אבל עם הזמן עבר לתיאור רומנטי יותר של גבר מזדקן ובעל חזון, דמות המסמלת את הסופר ולא מייצגת אותו.

דגמי ההכנה של פרטי הדמות

<u>עיצוב הראש</u>: רודן עיצב מתווים של למעלה מעשרים ראשים, שבהם ניסה לתפוס את דמותו של הסופר לא כביטוי למראהו החיצוני בלבד, אלא כדמות של סופר דגול וגאוני, כפי שהיא מצטיירת בעיניו, לכן התמקד בעיצוב הראש כסמל לנפש או לתבונה.

<u>תנוחת הגוף</u>: בלזאק היה ידוע כאדם תאב חיים, הולל ואיש חברה. רודן רצה להביע בפסל את הפרט הביוגרפי הזה, ובתיאורי הגוף הרבים שעשה בעבודות ההכנה נראה הסופר בעל גוף ענק וכרס ההולכת לפניו. רודן לא התעכב על פרטי הגוף משום שהגוף היה אמור להתכסות בגלימה, כך שבדגמים השונים נראה הגוף סכימתי וחסר פרטים אנטומיים. התוצאה הייתה עיצובי גוף מופשטים, שמצעידים את רודן צעד נוסף קדימה אל המודרניזם. הדגש בעיצוב הגוף היה על עיצוב הממדים של הפסל ועל עיצוב תנוחת עמידה ההולמת לדמות הסופר. החיפושים הללו מתבטאים בדגמי עמידה שונים, החל מפיסוק רגליים ועד לתנוחת פסיעה.

<u>הגלימה</u>: בלזאק היה ידוע בגנדרנותו והתחכמותו. הוא תמיד עטה גלימה כחולה מקושטת בכפתורי זהב, וכך שרד בתודעת הציבור. הגלימה אם כן היא פרט בעל חשיבות רבה בתיאור אישיותו של בלזאק. רק בפסל הסופי והרשמי הלביש רודן את הדמות בגלימה.

הפסל המוגמר

בתוצאה הסופית של עבודה ממושכת על דמותו של בלזאק הצליח רודן להציג עיצוב דרמתי ומלא הבעה. פסל ברונזה בגודל טבעי שיש בו מן הריאליזם שבאמנות הדיוקן השגרתית וגם מן

האידיאליזציה. רודן הצליח ליצוק בחומר דמות המסמלת את הגדולה הנפשית, את כוח היצירה ואת עוצמתו הספרותית של בלזק באמצעות הראש והגלימה בלבד. רודן צמצם את הבעת הגוף, כך שרואים רק את הראש ואת הגלימה הענקית.

עיצוב הדמות

פסל מונומנטלי וסמלי של דמות גדולה מהחיים - פיזית ורוחנית. בלזאק מוצג כגאון הרואה את הנולד, בעל חזון, דמות מלאת עוצמה ותבונה, אך גם כאדם בעל חזות בשלה, הולל ותאב חיים. רעמת השיער שלו פרועה, הצוואר כבד, ראשו מורם כלפי מעלה, העיניים שקועות ומביטות למרחק, ידיו שלובות מתחת לגלימה, עמידתו זקופה ומלאת ערך עצמי – כל אלה מעניקים לו דימוי של ענק וגאון המורם מעם. הגוף עשוי כמקשה אחת של גלימה המתנחשלת בעוצמה רבה, שאין בה שום עיטור קישוטי.

הטכניקה ופני השטח

יציקת ברונזה בעלת גימור גס ומחוספס, היוצר תחושה של עוצמה. רודן ויתר על ליטוש והתמקד בגושיות המסורבלת בדרמתיות, שמעידה על כוחו האינטלקטואלי של בלזק. דמות בלזק אינה יותר מאשר ראש וגלימה חסרת מרקם ברור, וביחד הם מהווים תנועה דרמתית שנוצרת על ידי בליטות ושקעים בחומר, היוצרים התרחקות מן הנטורליזם. הפסל הסופי לא התקבל באהדה משום החספוס הגס שבו, ועורר כעס רב. הוא הוצב בפריז רק ב-1939. "בלזק" נחשב לפסל ה"מודרני" הראשון באמנות.

פוסט-אימפרסיוניזם

המונח "פוסט-אימפרסיוניזם" משמעו "אחרי האימפרסיוניזם", והוא מתאר את האמנות המודרנית הצרפתית שבאה מיד אחרי האימפרסיוניזם וכתגובה לאימפרסיוניזם.
התערוכה האימפרסיוניסטית האחרונה בשנת 1886 סימנה את סופה של תקופה, ובה הוצגו יצירות רבות שלא היו נאמנות עוד לעקרונות המקוריים של האימפרסיוניזם. האימפרסיוניזם נתקל בדחייה מצד רבים מתומכיו המקוריים ומצד דור חדש של אמנים, שעשו שימוש ברעיונותיו אך המשיכו לפתח אותם הלאה. הלכה והתגברה התחושה של אי שביעות רצון מעקרונות האימפרסיוניזם, שהייתה השורש שמתוכו צצו ועלו אותם אמנים הנקראים פוסט- אימפרסיוניסטים, שניסו להגיע לשלמות אמנותית מעבר למטרות של האימפרסיוניזם.

הפוסט-אימפרסיוניזם כולל אמנים שהתנסו בשלב מוקדם בטכניקות אימפרסיוניסטיות, שמהן התפתחה יצירתם לכיוונים שונים. הם הושפעו מהאימפרסיוניזם בדרכים שונות ויצרו בעקבות ההשפעה הזאת, אך בתפיסה אישית של כל אחד מהם. להבדיל מן התנועות שהכרנו עד כה, הפוסט-אימפרסיוניזם אינו מלוכד ומעוגן בתיאוריה אחת. האמנים הפוסט-אימפרסיוניסטים לא יצרו קבוצה או תנועה מגובשת, והמונח אינו מציין שם של סגנון ציור. אמנים אלה הציגו גישות אינדיבידואליסטיות קיצוניות במגוון של סגנונות. המשותף היחיד לאמנים היה סירובם להידמות לאחרים, וחיפוש דרכים לייצג את הטבע במקום להעתיקו. תגובתם הייתה כנגד האימפרסיוניזם, ששם דגש על מראה העיניים בלבד, ואילו הם ביקשו להביע את עצמם מעבר למה שהעולם החיצוני מציע להם.
חיפושים אינדיבדואליים אלה הובילו לכיוונים שונים ולגישות סגנוניות עצמאיות שונות, שסללו את הדרך לאמנות המאה ה- 20.
נהוג לכנות בשם "פוסט-אימפרסיוניזם" את כל התגובות לאימפרסיוניזם שצמחו בין השנים 1880 – 1905 לערך, ונכללו בו זרמים אחדים: הניאו-אימפרסיוניזם, הפוינטליזם, הדיוויזיוניזם, הסימבוליזם ואפילו ראשית האקספרסיוניזם. ריבוי התגובות והפרשנויות לאימפרסיוניזם מעידים על השפעתו העצומה של זרם זה.
בקבוצה הפוסט-אימפרסיוניסטית בולטים מספר אמנים המוכרים כמניחי היסוד לאמנות המודרנית במאה ה- 20 : ג'ורג' סרה – הציג את האופי המדעי של הצבע והאופטיקה.

פול גוגן – פנה אל האמנות הסימבולית והפרימיטיבית.

וינסנט ואן גוך – פיתח את הצבע כאמצעי להבעה.

פול סזאן – נודע בתפיסה המבנית של הטבע.

חוקרי האמנות מבחינים בשני זרמים עיקריים בתקופה זו:

א. החיפוש אחר הערך הצורני הטהור. מגמה שראתה ב"צורה" את המטרה כמגמה מחקרית אובייקטיבית, ומייצגיה הם סרה וסזאן. נטייה שהובילה במאה ה- 20 אל הקוביזם ואל חלק מהמופשט.

ב. מגמה הפוכה: התייחסות אל הצורה כאל אמצעי ולא כאל מטרה, מגמה שראתה בצורה אמצעי לביטוי רגש פנימי, לכן נעשה שימוש בצורה באופן חופשי לחלוטין. מייצגיה של מגמה זו הם גוגן וואן גוך, והיא בישרה את האקספרסיוניזם של המאה ה-20.

מבשרי האמנות המודרנית

גוגן, ואן גוך וסזאן, כל אחד בדרכו, פתחו במאבק יחיד בניסיון למצוא פתרונות לבעיות שהטרידו אותם באמנות. היו אלה שלושה אמנים דחויים, גלמודים ובודדים, שעבדו כמעט מתוך תקווה אפסית שאי פעם יבינו את אמנותם. ואולם, הפתרונות השונים שאמנים אלה מצאו נעשו הבסיס שמתוכו צמחו התנועות השונות של האמנות המודרנית במאה ה- 20. על כן הם נחשבים למבשרי האמנות המודרנית.

ניאו– אימפרסיוניזם

תנועה צרפתית שפיתחה את רעיונות האימפרסיוניסטים אך התנגדה לחלקם. המושג נקבע על ידי מבקר אמנות בתערוכת האימפרסיוניסטים האחרונה בשנת 1886, כאשר ראה את יצירותיהם של האמנים סרה, סיניאק ופיסארו, המצוירות בטכניקה חדשה – הפוינטליזם. האמנים הניאו-אימפרסיוניסטים ראו את עצמם כמרחיבים ומתקנים את האימפרסיוניזם על ידי הפיכתו למדעי ומדויק יותר, כאנטי-תזה למושגי הספונטניות של האימפרסיוניזם.

פוינטליזם

הטכניקה שפיתחו הניאו-אימפרסיוניסטים הפכה את הכתמים האימפרסיוניסטיים לנקודות קטנות המכסות באופן שווה את משטח הבד כולו. הפוינטליזם פירושו: ציור בנקודות צבע (פוינט = נקודה). כמו האימפרסיוניסטים, הם השתמשו בצבעים טהורים בלבד, המונחים על הבד זה לצד זה, אבל בנקודות זעירות, כך שנוצרת "תערובת אופטית" בעין הצופה, ולא על גבי הבד, כפי שעשו האימפרסיוניסטים. כדי לראות את האפקט המלא של יצלירות אלה יש לצפות בהן מרחוק. בדרך זו מוקרנים מהיצירה זוהר ותאורה חזקים מאוד.

כינוי נוסף לטכניקה הפוינטליסטית הוא "דיוויזיוניזם". בצרפתית משמעו "לחלק" או "להפריד לחלקים". הדיוויזיוניסטים עסקו בשבירת הצבע על ידי קרן אור, שמחלקת אותו למרכיביו הצבעוניים הטהורים, והנחתו על הבד בנקודות קטנות, במטרה שמיזוג הצבעים ייעשה בדרך אופטית בעין של המתבונן.

האמן ג'ורג' סרה (1859 – 1891) נחשב לאבי האסכולה הניאו-אימפרסיוניסטית, בגלל הסדר המדעי החדש שהוא ערך באימפרסיוניזם. הוא פיתח את הטכניקה הפוינטליסטית באמצעות תיאוריות מדעיות, ועשה בהן שימוש קפדני.

הניאו-אימפרסיוניזם נבדל מהאימפרסיוניזם בכמה מובנים:

א. בניגוד לעבודה המהירה והלא מתוכננת של האימפרסיוניסטים, עבודתו הייתה איטית ויסודית.

ב. האימפרסיוניסטים יצאו לצייר בחוץ, בטבע, כדי לתפוס את הרגע החולף ממראה עיניים. סרה לעומת זאת בנה קומפוזיציות שתוכננו בקפדנות רבה, דרשו רישומי הכנה רבים, ועבודה מאומצת ושיטתית בסדנת האמן.

ג. בניגוד לאימפרסיוניסטים, שרצו לתאר את הרגע החולף, ניסה סרה לקבע את הרגע בצורה מדעית, כמו בצילום. הטכניקה המוקפדת יצרה דמויות קפואות, סטטיות.

הפוינטליזם ותיאוריית הצבע של סרה

סרה התעניין רבות במחקרים על הצבע ותפקידו בציור. מחקריו של שברוי כבר הוכיחו שצבעים הסמוכים זה לזה נוטים להתמזג בעינו של הצופה לצבע יותר "נקי" או "טהור", מאשר פיגמנטים המעורבבים יחד על הפלטה ומונחים על הבד באמצעות מכחולו של הצייר. לכן הניח סרה נקודות צבע קטנטנות זו ליד זו, נקודות צבע "נקי" היישר מהשפופרת, כך שעינו של הצופה המתבוננת בהן תערבב אותם, ותיצור באמצעותם את "המיזוג האופטי" בצורה מדעית מדויקת, שתעניק ליצירה את הצבע הטהור המבוקש.

תפקידן של הנקודות, כל נקודה מצבע אחר, הוא כפול:

א. להראות את ההשפעות ההדדיות של הצבע והצבע המשלים שלו.

ב. להתמזג מיזוג אופטי בעיני הצופה.

כדי להקל על בחירת הצבעים המשלימים, התקין סרה את "המעגל הכרומטי" של שברוי. זהו מעגל צבעים שכבר הופרדו לגוונים באמצעות קרני אור, ומכיל את כל קשת הגוונים, המראה את הצבעים המשלימים אלה מול אלה. כך האמן יכול להחליט במהירות ובדייקנות באילו צבעים להשתמש.

ג'ורג' סרה, אחר הצהריים בלה גראנד ג'ט, 1884-6, שמן על בד

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/31/Georges_Seurat_031.jpg/800px-Georges_Seurat_031.jpg

היצירה היא מעין מניפסט של סגנונו החדש של סרה. הוא יישם בדקדקנות את תיאוריית הצבע של שברוי במטרה לקבל בדיוק את המידה הנכונה של צבע האובייקט. הוא התחשב בהשפעות הגומלין בין האובייקט לבין סביבתו מבחינת הצבע, הצבע המשלים שלו, בעיות של השתקפות ומראה הד.

נושא היצירה

הנושא הוא אימפרסיוניסטי: תיאור הווי בורגני של בילוי באתר נופש בחיק הטבע, באחד הפארקים המפורסמים שעל גדות נהר הסיין בפריז. זהו בילוי ביום ראשון של מעמד הפועלים, אוכלוסייה עירונית, שלובשת את מיטב בגדיה ויוצאת לפוש בטבע.

ביצירה זו העניק סרה למעמד הבינוני המשתעשע אופי אצילי שהיה שמור בעבר רק לאלים ולמלכים, המתבטא בלבוש, ברשמיות וברצינות. לדבריו : "אני רוצה להראות את האנשים המודרניים בתנועתם כמו תבליט... לחשוף את ישותם, להציבם בציורים הערוכים בהרמוניה של צבעים, בהרמוניה של קווים..."

סרה תיאר באופן מונומנטלי את הנופש וההתרגעות החוזרים ונשנים בימי ראשון. אלו תמונות של חברה במנוחה, המתענגת בהתבוננות שלווה וטהורה. כל הדמויות פונות לכיוון אחד, ומהוות קהילה חילונית, חמורת סבר וטקסית, המצויה באחווה של פגרה עם האור והאוויר.

אמצעים אמנותיים

<u>הצבעוניות</u>: השפעתו של שברוי ניכרת ביצירה זו בכל פרט ופרט. זוהי צבעוניות משלימה, ועצם בחירת הצבעים מותנית בצבע המשלים. משום כך דמויות רבות ביצירה לבושות בגוונים שאינם הצבע הטבעי, אלא הרכב של הקרנת הצבעים המשלימים. סרה הניח נקודות מכל קשת הצבעים בכל האזורים ביצירה, אך במינונים שונים, עם מעברים הדרגתיים בין צבעים קרים לצבעים חמים.

דמויות רבות לבושות בגוון סגול שאינו צבע לבוש טבעי, אלא הרכב של הקרנת הצבע המשלים של הדשא הירוק (אדום) על הצבע הכחול או השחור המקורי של הבגד.

הצבעוניות הבהירה ברוב חלקי היצירה קשורה גם לעונת השנה - אביב, ראשית הקיץ.

<u>אור צל</u>: משטחים גדולים של צבעים חמים יוצרים תחושה של אור. במשטחי הצבע הקרים יש צללים המוטלים מן העצים, הדמויות ובעלי החיים. האור והצל מצוירים בצבעים המשלימים של האובייקטים. ניכרת עבודה דקדקנית וניתוח גוני הביניים של הצבעים, ופרישתם לנקודות קטנטנות היוצרות מרקם מרצד, למרות התחושה הסטטית של היצירה.

אופי הדמויות: ניסיונו של סרה להיות מדעי ובניית היצירה לפי כל הכללים המדעיים פגמו באפקט האור והחיות של היצירה. להיפך, הדמויות קפואות, הכול נקי וסטרילי, ונוצרת תחושה של בובות בעלות צלם אנושי ולא דמויות בשר ודם. הדמויות נוקשות, סטטיות, נראות ברובן כ"מנקינים", כאילו הוקפאו תוך כדי תנועה כלשהי ונותרו באותה תנוחה.

הקומפוזיציה מתוכננת באופן מדעי. סרה עשה סקיצות מהירות בטבע לכל אובייקט בנפרד, ואחר כך בסטודיו הוא ביים את כל הנושא בדרך של הצבת קבוצות של דמויות וחיות, הולכות או עומדות או יושבות במרחקים מחושבים כמעט קבועים.

על אף התכנון הקפדני שמר סרה על קומפוזיציה פתוחה, כמו ביצירותיהם של האימפרסיוניסטים, באמצעות קיטוע בקצות הבד, ומראה רק חלק מהנושא המצויר בהשפעת המצלמה. הצופה רואה רק קטע משטחו של הפארק, וקיימת תחושה של התמשכות לכל כיווני היצירה עקב קיטוע של הדשא בחלק התחתון והעצים בחלק העליון של היצירה.

תפיסת החלל עמוקה, נוצרת על ידי מישורים, כל קבוצה של דמויות נמצאת במישור משלה. באופק החלל הוא אטמוספרי – הפרטים קטנים ומטושטשים. תחושת העומק נוצרת גם באמצעות יחסי גדלים – דמויות גדולות קרובות לצופה, וקטנות ככל שמעמיקים.

האווירה: שיטת הציור המחושבת והמתוכננת יוצרת דימויים שכלתניים מדעיים, היוצרים אווירה של ניכור המתאימה לעיר המודרנית. אין קשר בין הדמויות, כל דמות מופנמת בתוך עצמה, מה שמגביר את תחושת הניכור בחברה העירונית.

מקורות השפעה

האימפרסיוניזם: השפעת האימפרסיוניזם באה לידי ביטוי בכמה מישורים: בקומפוזיציה הפתוחה, כמו קטע מפיסת חיים בהשפעת הצילום; בצבעוניות המבוססת על תיאוריית הצבע של שברוי: צבעי יסוד וצבעים משלימים; בנושא היומיומי, בילוי שעות פנאי של החברה העירונית היוצאת לבילוי בעיר ובחיק הטבע, שהוא נושא אימפרסיוניסטי.

תיאוריית הצבע של שברוי המיושמת באופן מדעי מדויק בכל פרט ביצירה.

האמן פיווי דה שאוואן – אמן צרפתי (1898 – 1824), נחשב לרב אמן אקדמי. סרה הצעיר נענה לציור האקדמי, שהיה בהתנוונות מוחלטת בתקופה זו. פווי דה שאוואן היה משכמו ומעלה בהשוואה לעמיתיו האקדמים, בשל היכרותו עם אמנות העבר ושאיפתו הרצינית לסגנון מונומנטלי, אצילי, המתאים לרעיונות השמרניים של זמנו. השפעת דה שאוואן על סרה ניכרת בעיצוב הדמויות בפרופיל, ביציבות וברשמיות חמורת הסבר של הדמויות, בתנוחות הקפואות של דמויות המבלות בחיק הטבע, הולכות, עומדות, שוכבות.

אנרי דה טולוז לוטרק, 1864 – 1901

צייר צרפתי, בן למשפחת אצולה, אשר בריאות לקויה ותאונה שאירעה בילדותו גרמו לנכות ועיוותו את גופו. ייסורי הנפש שידע בגלל מום זה דחפו אותו אל שולי החברה הפריזאית, ופיתחו אצלו את שנינותו העוקצנית, אך הביאוהו גם אל מחלת העגבת ואלכוהוליזם.
טולוז לוטרק מוכר בעיקר כאמן המייצג את חיי הבוהמה הפריזאית וכל ההנאות הקשורות בחיי הלילה – בתי זונות, קברטים, אולמות ריקוד, תיאטרון וקרקס. לוטרק הירבה לתאר את הצד העלוב של חיי פריז, שבו היה מעורב אישית וחי בתוכו.

עקב מגבלותיו הגופניות לא ניסה לוטרק לצייר באוויר הפתוח כמו האימפרסיוניסטים, ולא השתייך מעולם לאסכולה שלהם, אך הושפע כמותם מחיתוכי העץ היפניים, וכמוהם העלה נושאים של בילוי ושעשועים בחיי הלילה בעיר התוססת. את רוב ציוריו צייר על גבי קרטון בצבע שמן מדולל ללא שכבות הכנה.

טולוז לוטרק ודגה

לוטרק היה למעריצו הגדול של אדגר דגה. כמו דגה אף הוא תיאר את חיי הלילה והבילוי של פריז, אבל הוא שונה ממנו בכך שלא בחר את הרקדניות שלו מהבמה של הבלט הקלאסי כפי שעשה דגה, אלא מהקברט – מולן רוז',שבו בילה לילות רבים. רקדניותיו של דגה הן אלמוניות, שלא זכו להתייחסות כלשהי מצידו, לעומתו לוטרק בילה עם רקדניותיו, הזדהה עימן וחי בתוכן, ואף סייע לפרסומן האישי, בעיקר בכרזותיו.

הכרזה

הידועות שביצירותיו של לוטרק הן הכרזות שהכין בעבור מועדוני הלילה, אולמות הריקודים והקברט. ללוטרק יש חלק חשוב בהתפתחות הכרזה, שהיא חלק בלתי נפרד מחיי היומיום במאה ה- 20.
הכרזה בזמנו של לוטרק הייתה קשורה יותר מכול לחיי הלילה, אך שנים אחדות לאחר מכן התרחבה מבחינת ייעודה, וכללה גם פרסום למוצרים שונים. אמנותו של לוטרק, המאופיינת בפשטות הקו, הצבע הדרמתי והצורה השטוחה, התאימה לעיצוב כרזות, ובעזרת טכניקות חדשניות של הדפסים צבעוניים – הליתוגרפיה, יצר סגנון שעתיד לעצב את עתידה של אמנות ההדפס.

<u>ליתוגרפיה</u>: הדפס אבן. תהליך הליתוגרפיה מבוסס על כוח הדחייה הטבעי הקיים מים לבין שמן. תחילה מתווים את הציור בגיר או צבע שמנוני על גבי לוח אבן. האמן מצייר על פני האבן המשוייפת בחומר שמנוני. את האבן מרטיבים במים הנספגים באבן, ונדחים על ידי החומר השמנוני של הציור, כך שנרטבים רק האזורים שלא צויר עליהם דבר. כאשר האבן רטובה מורחים צבע הדפסה שמנוני, האבן הרטובה דוחה את הצבע והוא נדבק רק אל החומר השמנוני של הציור. מניחים נייר על הציור ולוחצים במכבש. להכנת ליתוגרפיות צבעוניות, משתמשים בלוחות אבן נפרדים לכל צבע.

השפעת הטכניקה על אופי העבודה: הליתוגרפיה מאפשרת שחזור מדויק של ציור או רישום ובאמצעים שונים. מצע האבן מאפשר יצירת טונים, מעברים, שטחים מלאים או קווי מיתאר עבים ודקים. האמן השתמש בטכניקת הדפס האבן כדי ליצור כרזה שתפרסם את המקום באמצעים ברורים ותמציתיים. אופי העבודה גרפי, דקורטיבי וסוגוני.

השפעת ההדפסים היפניים: בכרזות שיצר לוטרק ניכרת השפעת חיתוכי העץ היפניים, בחסכנות השנונה של הקו הקליגרפי הנמרץ והתקיף, בצבע הברור, בזווית ראייה אלכסונית, בתיאור בוטה של דמויות וחפצים מחיי היומיום בצורה כמעט מופשטת, בפרספקטיבה שקוויה אלכסוניים ובהיעדר הצל.

טולוז לוטרק, ז'אן אוריל, 1899, ליתוגרפיה (כרזה)

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/65.htm

בכרזות של לוטרק מתוארים חיי הלילה של פריז. הנושא מתקשר לביוגרפיה של האמן, שכן טולוז לוטרק נהג לבלות בתיאטרוני הקברט ובבתי הקפה, וצייר את הטיפוסים שבילו בהם, את האמנים שהופיעו בהם ואת המארחות. הוא היה מבוקש כמעצב כרזות שנועדו לפרסם את המקום ואת התכנית האמנותית, כרזות שהודבקו על לוחות המודעות בחוצות פריז. ז'אן אוריל הייתה אחת הרקדניות הידועות של הקברט.

תיאור הכרזה

ז'אן אוריל מופיעה בריקוד הקאן קאן על הבמה. בקידמת הכרזה נראית ידו של נגן וחלק של כלי מיתר. לוטרק נמשך משיכה עזה אחר האנרגיה הקדחתנית של הרקדניות. הקסם שהפעילו עליו הבמה והרקדניות נבע כנראה מן הנסיבות המיוחדות של פגם גופני שגזר עליו ניכור, כך שהאפקטים המופקים על הבמה על ידי התלבושות והתאורה איפשרו לו להגיע לעוצמה שהוא לא יכול היה להשיגה בדרך אחרת.

עיצוב הדמות

בשל הפגם הגופני של לוטרק הוא חש נוח בחברתם של טיפוסים מפוקפקים, כמו יצאניות, שחקנים, רקדניות, להטוטנים וזמרות של קברטים ומועדוני לילה, שם בילה את רוב זמנו. הטיפוסים הללו הפכו למודלים שלו והוא תיאר אותם מתוך קירבה. הוא חי בתוכם, הזדהה עימם ועיצב אותם בעיוות צורני, ולמרות זאת העניק לכל אחת מדמויותיו תווים אינדיבידואליים מובהקים. לוטרק החריף את תיאור המציאות משום שהוא התבונן בה מתוך מצוקותיו ורגשותיו האישיים. הוא תיאר את דמויותיו בהקצנה כדי ליצור הבעה, והאריך את איבריהן כדי ליצור טיפוסים. אלה היו חבריו והוא היה מלא אהבה וחום כלפיהם. זהו תיאור מנקודת מוצא שבה האמן מעורב.

אמצעים אמנותיים

קומפוזיציה: אלכסונית א-סימטרית ופתוחה, נקטעת בראש ולמטה בהשפעת חיתוכי העץ היפניים. הקיטוע משאיר לדמיון את השלמת היצירה.

הצבעוניות חריפה בשל התאורה המלאכותית של המועדונים, ובהשפעה יפנית בעיקר הצבעים שחור וצהוב, שטחי הצבע רחבים ואחידים, המרקם של הצבע חלק.

הקו: קווי המיתאר ברורים ומפותלים. הקו הוא מאפיין אמנותי מובהק ביצירתו של לוטרק. הוא חש בנוח באמצעי הביטוי הגרפי, ובהיותו רשם מעולה הצליח ללכוד בקו מזורז את התנועה המהירה ואת האמת הפנימית של הנושא המתואר בתמצות וביעילות.

הכתב הוא חלק בלתי נפרד מהכרזה, שתפקידו לפרסם את המופע, ולספק מידע על מיקומו וייעודו, או את שם האמנים המופיעים.

פרופורציות: האמן עצמו היה מעוות בגלל נכות וראה את העולם בפרופורציות לא נכונות. לכן הוא הגזים באפיוני הדמות ועיוות אותה. זהו סוג של הבעה באמצעות הדמות.

פרספקטיבה: כמעט שטוחה, נוצרת על ידי קווים אלכסוניים ועל ידי הסתרה.

שטיחות: יש התעלמות ממעברי אור וצל, מה שמונע יצירת נפחיות באובייקטים וגורם לצורות שטוחות וסכימתיות.

טולוז לוטרק, במולין רוז', 5 – 1892, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/64.htm

במהלך שנות התשעים של המאה ה-19 היה המולן רוז' הקפה-קונצרט המפורסם ביותר בפריז, וטולוז לוטרק נמנה עם מבקריו הקבועים. יצירה זו מתעדת את חיי הלילה של פריז, ומאפשרת לנו להציץ לתוך עולם תוסס וסוגוני. המולין רוז' היה מועדון לילה שהציע למבקריו מופעי זמר וריקוד – קברט. טולוז לוטרק מצא עניין רב בטיפוסים שעבדו במקום, כמו הרקדניות והמארחות, וגם בטיפוסים שפקדו את המקום.

נושא היצירה

ביצירה מתוארת קבוצה אנשים היושבת סביב שולחן, שמהווה את מרכזו של החלל. הגברים הם לקוחות בתשלום, והנשים הן בדרניות מארחות היושבות אל השולחן ומופקדות על הנאתם של הגברים. בין הגברים יושבות שתי נשים, אחת מהן עם הגב אל הצופה. שתי רקדניות ברחבה, ואחת בקדמת הבמה, שפניה כפני מסיכה. לוטרק התרכז בדרמה המתרחשת באחת מפינות המולן רוז' ולא במה שמתרחש על הבמה. אור הגז המהבהב שמאיר את החדר מנצנץ ומשתקף במראות שכיסו את קירות המולן רוז'.

עיצוב הדמויות

כל אחת מהדמויות מייצגת טיפוס ייחודי מסוים, המוכר ללוטרק מחיי המועדון. הדמויות הבולטות בסצינה הן:

רקדנית מוארת: בצד ימין של היצירה נחתכת דמותה של רקדנית, ונראים רק פניה דמויי המסכה, המוארים באור הירוק של תאורת הבמה. הזרקור המאיר את פניה מלמטה מבליט את לחייה ואת ארובות עיניה, ומדגיש עוד יותר את המלאכותיות של האור. היא נראית כצפה על פני היצירה במצב של טראנס, ויוצרת תיאור של רגע לא טבעי.

דמות האמן: בין דמויות הגברים מסביב לשולחן צייר לוטרק את עצמו על רקע דמות עומדת גבוהה. לוטרק היה מודע לקומתו הנמוכה ונהג ללגלג על עצמו בתיאורים שנונים המתבוננים במציאות האמיתית והכואבת. ביצירה הוא מציב את הפרופיל שלו על רקע בגדיו הכהים של הגבר הגבוה העומד לידו, ובדרך זו מדגיש באופן קומי את ננסותו.

אמצעים אמנותיים

השפעת ההדפסים היפניים בולטת ביצירה ומתבטאת בכמה מאפיינים: נקודת המבט האלכסונית הבלתי רגילה, הקומפוזיציה הלא סימטרית, האופיינית להדפסים היפניים, הקווים האלכסוניים המתרחקים בחלל, חיתוך הדמויות בקצה הימני, והרישום החזק.

תפיסת חלל: קיימת אשליה של עומק ביצירה, שנוצרת על ידי אלכסונים חזקים, החודרים לעומק הטרקלין של מועדון הלילה.

האור מלאכותי. המקום מואר על ידי פנסים הממלאים את הרקע האחורי. יש ניגודי אור-צל חזקים, היוצרים דמויות נפחיות למרות האופי הרישומי של היצירה. האור המלאכותי הירוק משתקף במראות שמסביב לקירות, ומודגש במיוחד על פניה של הרקדנית בצד שמאל. ניגודים של אור-צל בולטים בדמויות שליד השולחן, והאור מאיר באופן דרמתי את הנשים: זו היושבת עם הגב לצופה מוארת בתסרוקתה, השנייה פניה מוארים, בניגוד לגברים המוצלים.

משיכות מכחול: לוטרק השתמש במגוון של משיכות מכחול. חלקן שטוחות ומטופלות, וחלקן נראות כחטופות ובלתי גמורות. ליצירת השתקפות האור במראה הוא השתמש במשיכות מכחול שבורות, מרושלות ולא ממוקדות, העומדות בניגוד לשטחי הצבע השטוחים והאחידים של הדמויות והבמה.

צבעוניות: גוני אדמה חומים מודגשים שולטים בצבעי היצירה, ומתמוססים בין גוני הירוק של האור המשתקף במראה. הנשים מעוצבות בצבעוניות מוארת וחיה, בניגוד לכבדות הכהה של הגברים.
הקומפוזיציה: פתוחה, א-סימטרית ואלכסונית, מושפעת מההדפסים היפניים.

פול גוגן, 1848 – 1903

גוגן נולד בפריז ב- 1848, ובהיותו תינוק בן שנה עקרה משפחתו לבית סבו בפרו, שגוגן ראה בה גן עדן אקזוטי, שם עבר את שנות ילדותו הראשונות – עד גיל שש. רישומיה של תקופה זו הוטבעו בו לכל ימי חייו, ובנדודיו הרבים ביקש לשוב ולמצוא את אותו גן עדן אבוד הזכור לו מילדותו.

בבחרותו התפרנס במשך תקופה קצרה כמלח, ובהיותו בן 23 החל לעבוד כסוכן בורסה בבנק בפריז. את ימי א' הקדיש לציור כתחביב, אך עד מהרה מצא עצמו מעורב באמנות החדשנית בת זמנו

– האימפרסיוניזם. ואולם, סוג זה של ציור לא סיפק אותו, והוא חיפש אלמנטים של אמת שבהם תוכל אישיותו להתפתח, ולמצוא צורת הבעה המתאימה לו.

בשנת 1883 התפטר ממשרתו בבנק והחליט להקדיש את כל זמנו לציור. בעקבות החלטה זו השתנה אורח חייו, הוא התנתק ממשפחתו ומאורח החיים הבורגני שממנו סלד, ונסחף לחיי נדודים בחיפוש אחר אורח חיים פשוט ותמים יותר. הוא עקר לברטאן, שם התגורר בפונט אוון - כפר דייגים קטן ונידח. בפרק זמן זה ערך ביקור קצר במרטיניק בשנת 1887, ובילה חודשיים מיוסרים במחיצתו של ואן גוך בארל שבדרום צרפת בשנת 1888.

החיפושים אחר אורח החיים הפשוט והפרימיטיבי, מתוך אמונה כי אלה הם מרכיביו של גן העדן האבוד, המשיכו להטריד את מנוחתו, ובעקבותיהם הרחיק נדוד לטהיטי, שם שהה בשנים -1893 1891, ושם השתקע סופית בשנת 1895. הוא בילה באיים את שנותיו האחרונות, ומת דלפון ובחוסר כל לאחר מחלה ממושכת.

סגנונו של גוגן התפתח בשלושה שלבים: האימפרסיוניסטי, ימי ברטאן וטהיטי.

התקופה האימפרסיוניסטית, 1873 - 1886

בתחילת דרכו כצייר התוודע גוגן אל האימפרסיוניסטים וצייר יחד עם פיסארו וסזאן, ואף הציג את יצירותיו הראשונות בתערוכה האימפרסיוניסטית. כאשר זנח את הקריירה המסחרית שלו כדי להתמסר לאמנות ב-1883, החל להטיל ספק בעקרונות האימפרסיוניסטים. הוא חש שהסגנון האימפרסיוניסטי אינו תואם את תפיסתו האמנותית. גוגן האמין שעל האמנות למסור את תמצית החוויה האמנותית מהטבע, ולשם כך חייב האמן להתעלם מתיאור נאמן של הטבע ולמסור רק את החוויה הרגשית כפי שנשתמרה בזיכרונו. רעיונותיו אלה לא מצאו אוזן קשבת בעולמם האימפרסיוניסטי של אמני פריז. בעיני משפחתו – אישה וחמישה ילדים, שאותם נטש לטובת האמנות, היה לא יוצלח. ניסיונו להשתלב בחיי העיר נכשל והוא חש כגאון שאיש אינו מבין אותו. זה השלב שבו החליט לעקור אל הכפר בברטאן.

התקופה הברטונית, 1886 - 1891

בברטאן התגורר גוגן בכפר קטן, פונט אוון, והשקיע את כל מרצו ביצירתו האמנותית. כאן הביע לראשונה את מטרותיו האמנותיות במלואן. סביב רעיונותיו האמנותיים התקבצו אמנים צעירים ותלמידים, והוא חש שההצלחה מאירה לו פנים. בעקבות השיחות שניהלו שם נוצרה סביבו "האסכולה של פונט אוון" או כפי שכינו עצמם לאחר זמן "הסימבוליסטיים".

התקופה הטהיטית

בחיפושיו אחר הערכים הפרימיטיביים הרחיק גוגן לנדוד, ובשנת 1891 החליט לנטוש את התרבות המערבית ועבר לטהיטי, האי הפולינזי שבו בחר להגשים את חלומו, מעין גן עדן אבוד שאותו חיפש כל ימיו. גוגן נמלט אל איי הדרום כדי לחפש אורח חיים פרימיטיבי שבו תוכל אמנותו לשגשג. בטהיטי חי גוגן כמו הילידים הפולינזיים, ולמד רבות על האמונות והמיתוסים המקומיים. גוגן ראה את האקזוטי במבנה פניהם וגופם של המקומיים, שהיו שונים מן האירופאים, והתייחס אליהם כאל חלק מהטבע. הוא צייר את תושבי פולינזיה כאנשים שחיים בגן עדן של חירות מושלמת. ליצירות שיצר בטהיטי נתן שמות בשפת המקום.

חידושיו ומאפייני יצירתו של גוגן

<u>פרימיטיביזם</u>: בבריחתו מאירופה ביקש גוגן להחזיר את גלגל התרבות המערבית לאחור – לשוב אל הקמאיות והראשוניות, לא רק אמנותית אלא גם פיזית. פרימיטיביזם בתקופתו של גוגן היה כינוי לכל אמנות שאינה נטורליסטית, אמנות שעשתה שימוש בחומרים ראשוניים ובטכניקה בלתי מתוחכמת, שמבטאת שלב קדום וראשוני שממנו התפתחה האמנות המערבית. גוגן העריץ את האמנות הפרימיטיבית כאידיאל היופי והפשטות. באירופה הושפע מאמנויות חוץ אירופאיות פרימיטיביות – אמנות יפנית ואמנות עממית בברטאן – שאינן מחקות את המציאות אלא מייצגות אותה בצורה תמציתית וסמלית.

הבעה רגשית: אמנותו של גוגן הציגה את התפיסה ברוכת הדמיון, בניגוד להתבוננות האנליטית. המוצא של גוגן הוא מהטבע עצמו אך לא בדרך העתקה לפי מראה העיניים, אלא דרך ההבעה הרגשית. הוא הצייר הראשון שראה עצמו משוחרר לחלוטין מהטבע הנקלט בדרך האופטית, ומתרכז באמצעי ההבעה של הציור. על כן נחשב לאבי האקספרסיוניזם.

סינתטיזם: לדעת גוגן הדרך לייצג את המציאות היא להתבונן היטב בנושא, אבל לצייר רק מה שנשתמר ממנו בזיכרון, כאשר דמיונו של האמן יזכך רק את הפרטים החשובים, שאותם הוא יתאר ביצירה בתמצות. כלומר היצירה היא תוצר

של סינתזה בין המציאות לבין הדמיון של האמן. האמן הסיתטיסטי מתרחק מהמציאות אל הדמיון, כאשר המציאות הדמיונית של עולמו הפנימי היא בעלת ערך שווה למציאות הנראית לעין, והאמן יוצר סינתזה בין שתי המציאויות הללו. זה בא לידי ביטוי ביצירה בהצגת הדימויים ובבחירת הצבע.

צבעוניות סוגסטיבית: לדברי גוגן הצבע אינו בא לתאר, אלא לסמל, לפיכך אין מחויבות להיות נאמן לצבע הנטורליסטי של הטבע, אלא להביע את הנראה באופן סימבולי לפי תחושתו האישית של האמן - צבע סוגסטיבי. הצבע הסוגסטיבי הוא צבע המעורר תחושות ורגשות. זוהי גישה המייחסת לצבע מסוים קשר למצב רוח או לתחושה אישית של האמן. לפי גישה זו אין קשר בין צבעו של האובייקט במציאות לבין צבעו ביצירה.

סימבוליזם: לדעת גוגן, יצירת האמנות חייבת להיות סמלית, משום שהיא מבטאת את הרעיון של היצירה בצורות. כלומר, את מקום האובייקטים מהמציאות הנטורליסטית יתפסו הסמלים. גוגן לא התייחס לסמל במובן הרגיל. הסמלים מטבעם מבוססים על סימנים מסוימים שאנשים בעלי תרבות מוגדרת הבינו את משמעותם. גוגן טען שצריך ליצור שפה שתהיה מובנת באופן מיידי לצופה, כך שכל אחד יוכל לראות באותה יצירה רק את מה שהוא רוצה ולא את כוונת האמן, משום שאין רק כוונה אחת. גוגן לא ביקש שהצופים ביצירותיו יידעו מראש את משמעות הסימנים המוסכמים, אלא שיבינו אותם בדרך אינטואיטיבית.

<u>לסיכום</u>: התפיסה של גוגן מסתכמת בכך: אל לו לאמן לצייר את המציאות מתוך העתקה, אלא לתאר אותה מתוך הזיכרון ולצבוע אותה בצבעים דמיוניים שהנפש חפצה בהם – לצייר על פי העין הפנימית ולא על פי העין החיצונית. ההכרח הפנימי ולא האילוץ החיצוני הוא הקובע.

מאפיינים סגנוניים ייחודיים לגוגן

גוגן דוחה את הנטורליזם האימפרסיוניסטי, ופיתח סגנון אישי של משטחי צבע שטוחים וגדולים, שאותם הוא תחם בקו מיתאר שחור. גישה זו מושפעת מההדפסים היפניים ומיסודות פרמיטיביים של המסורת העממית בברטאן, שייצגו את המציאות ולא חיקו אותה. קווי המיתאר העבים הסוגרים על כתמי הצבע העזים מושפעים גם מ"הקלואזונה" – טכניקת הוויטראז'. ציוריו מתאפיינים בצבעוניות אקספרסיבית דמיונית, בשטיחות רבה עם הצללה מעטה, דקורטיביות, סימבוליזם ואווירה חלומית חידתית.

פול גוגן, החיזיון לאחר הדרשה, 1888, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/17.htm

היצירה צוירה בברטאן, והיא מייצגת את חידושיו הסגנוניים של גוגן. זוהי דוגמה טיפוסית לתפיסתו האמנותית, שבה הוא מנסה לנסח את עיקרי השיטה הסינתטיסטית, המשלבת את המציאות הנראית עם המציאות העל-טבעית הדמיונית. היא גם דוגמה מצוינת ליכולתו של גוגן לשלב ביצירה אחת את דרך הביטוי של המזרח הרחוק – הדפסים יפניים – עם "הפרימיטיביזם" של תושבי ברטאן.

נושא היצירה

נשים ברטוניות היוצאות מן הכנסייה, ומהרהרות בדבקות בדרשה שזה עתה נשא הכומר בכנסייה – יעקב נאבק עם המלאך. גוגן תיאר חוויה רגשית על-טבעית, של נשים הרואות בדמיונן את ההתרחשות כמו בסצינה חיה.

תיאור היצירה

שתי קבוצות של דמויות המופרדות זו מזו באמצעות גזע עץ ענקי, העובר באלכסון במרכז היצירה. קבוצת נשים ברטוניות בתלבושת כפרית מסורתית עומדת בקדמת היצירה. הנשים מהרהרות בדרשה ששמעו בכנסייה – יעקב נלחם במלאך – ורואות אותה כמו בחזון הקיים בכוח האמונה הדתית. החזון מתואר בפינה הימנית למעלה: מלאך שכנפיו פרוסות לצדדים שקוע במאבק עם יעקב. הנשים הכפריות צופות בסצינה התנ"כית המתרחשת בדמיונן מתוך דבקות דתית. כדי להדגיש שהמדובר בחזון עוצמות כל הנשים את עיניהן, פרט לאחת, שמבטה מופנה אל עבר יעקב והמלאך הנראים מולה.

<u>סינתטיזם</u>: הסצינה התנ"כית מתרחשת באותה מציאות שבה חיות הנשים, אך לצופה ברור כי מציאות זו אינה חיצונית או מחקה את המציאות היומיומית. האדמה נצבעה באדום כדי להעביר את החיזיון כולו אל מציאות אחרת, דמיונית. הסצינה כולה מתרחשת בו זמנית בדמיונן של הנשים ובמציאות, ודרך שתי המציאויות מתאר גוגן את נקודת מבטו על המציאות היומיומית בברטאן, שבה האוכלוסייה הכפרית הייתה דתית מאוד. ביצירה זו יש הפרדה בין המציאות הממשית לבין זו הדמיונית על ידי העץ האלכסוני.

<u>צבעוניות</u>: גוגן עושה שימוש בצבע לוקלי למילוי הצורות, והמשטחים השטוחים ממולאים בצבע נקי. הצבע הוא סוגסטיבי, המביע יותר מאשר מתאר מציאות. הנשים הברטוניות מתוארות בצבעים קרובים למציאות, אבל החיזיון כולו מתואר על רקע אדום עז, המפקיע אותו אל מציאות של חוויה מיסטית שאותה מייצרות הנשים בדמיונן.

ההשפעה היפנית

הטכניקה החדשה של גוגן מושפעת מההדפס היפני בכמה היבטים:

הקו: שימוש בצורות סגורות מתוחמות בקו מיתאר שחור וברור. רעיון זה שאוב גם מהקלואזונה של האמנות הגותית בימי הביניים – זוהי שיטת עבודה בזכוכית צבעונין שבה מקיפים את הזכוכית בפס מתכת שחור, כדי להדק את הזכוכיות זו לזו.

קומפוזיציה: סכימתית, נחלקת על ידי גזע העץ המפריד בין המציאות הקיימת לבין המציאות הדמיונית. העץ האלכסוני אופייני להדפסים היפניים. גם החלוקה לחפצים קרובים מאוד ורחוקים אופיינית להדפסים היפניים - הנשים והעץ קרובים מאוד לצופה וההתרחשות הדמיונית רחוקה, כך שרואים את ההתרחשות מבעד לאובייקטים הקרובים.

צבע: שימוש בצבע לוקלי למילוי הצורות.

נקודת מבט אלכסונית ויוצאת דופן.

חיתוך האובייקטים על ידי גבולות המסגרת. זו גם השפעה של הצילום, שהשפיע בו זמנית הן על אירופה והן על יפן.

מקורות השראה מאמנויות מסורתיות שונות

גוגן שאב ממסורות אמנות שונות ושילב ביניהן. הסגנון השליו של האמנות העממית ניכר בדמויות הגדולות בקדמת היצירה. המאבק הדרמתי שואב את השראתו מהאמנות הנוצרית. העץ כציר לקוח מההדפסים היפניים. קו המיתאר התוחם את האובייקטים לקוח מההדפסים היפניים, וגם מהקלואזונה הגותי.

החריגה מתיאור המציאות ביצירה מתבטאת באלמנטים שונים:

א. בבחירת הנושא: הנושא אינו נטורליסטי אלא מיסטי, על-טבעי: תיאור של חזון קבוצתי הקיים בעיני רוחן של הנשים בזמן התפילה שעה שעיניהן עצומות. העץ המלוכסן חוצץ בין המציאות הפיזית של נוכחותן במציאות, לבין החוויה הרגשית מיסטית שהן חוות.

ב. באמצעים האמנותיים: הצבע מהווה את נושא ההבעה העיקרי והוא המזדקר ראשון לעיני הצופה. חוקי הפרספקטיבה נעלמים: כל היצירה היא משטח אחיד ומופשט של אדום. גם הפרופורציות מרחיקות את התיאור מן המציאות: הדמויות של הנאבקים מוקטנות כאילו הן במרחק המופקע מן המציאות, ואין דבר ברקע שישמש נקודת אחיזה לקביעת המקום שבו הן נמצאות. גם הפרה אינה פרופורציונלית לדמויות היושבות סביבה.

החידושים של גוגן ביצירה

החידוש העיקרי הוא אופן הצגת הנושא. בניסיון לתאר חוויה רגשית הוא משנה ומעוות את הכללים אשר שימשו עד אז לתיאור המציאות. הפרופורציות של הנשים נשמרות כדי להראות את נקודת המוצא במציאות, אך החלל והנפח מטופלים בדרך שרירותית וחופשית. הצבעוניות מוכתבת על ידי האווירה שהיא יוצרת, והצבע המרכזי הוא עז ונקי. הצורות מצטמצמות לצורות כלליות, ומתוחמות בקו מיתאר עבה ומתפתל - קלואזוניזם, שבונה את מקצב הקומפוזיציה באופן עצמאי.

פול גוגן – סימבוליזם ופרימיטיביזם

גוגן הקים אסכולה של מעריצים בזמן שהותו בברטאן, שם האירה לו ההצלחה פנים. הוא מצא אוזן קשבת לכל רעיונותיו על מהותה של האמנות, וסביב רעיונות אלו התגבשה אסכולה חדשה של אמנים שכינו עצמם "סימבוליסטים".

הסימבוליזם היה תחלופה שכלתנית לראייה האובייקטיבית של האימפרסיוניזם. התנועה החלה בשנת 1880 בצרפת אך עד תחילת המאה ה- 20 פרחה בכל אירופה. הרעיון העומד מאחורי הגישה הסימבוליסטית הוא השימוש בצורות בעלות מטען רחב של קונוטציות ורגשות, כמו: צלב, כוכב, עין וכדומה, כלומר שימוש בסמלים מעוררי רגשות.

הסימבוליזם ביקש להעלות רגשות ורעיונות בדרך חידתית כאשר הנושא והתוכן אמורים להיות מרומזים ולא מובנים מאליהם. לשם כך התפתחו שתי מגמות בציור הסימבוליסטי:

א. שאיבת דימויים מעולם הספרות הסימבוליסטית.

ב. גישה צורנית העושה שימוש בקו, עיטור וצבע טהור, כדי ליצור אפקט רגשי, כפי שעשו ואן גוך וגוגן.

האמנים שהתקבצו לפרק זמן קצר סביב גוגן בברטאן ביקשו להביע את תחושותיהם הפנימיות בסגנון הקווי והעיטורי, ובאמצעות הצבעים הטהורים היוצרים אפקטים רגשיים. אמנים אלה כינו עצמם קבוצת ה"נבי" (נביאים), וראו עצמם כסימבוליסטים.

פרימיטיבזם הוא כינוי כולל ליצירות אמנות לא מערביות שנוצרו בתרבויות אתניות ושבטיות שונות. המושג "אמנות פרימיטיבית" במאה ה- 19 היה כינוי לכל אמנות בלתי נטורליסטית, באירופה ומחוצה לה. בשלהי המאה ה- 19 האמינו החוקרים כי התרבויות הפרימיטיביות מבטאות באמנותם שלב קדום וראשוני שממנו התפתחה האמנות המערבית. השימוש בחומרים ראשוניים והטכניקות הבלתי מתוחכמות, הפשטות והתמימות, העניקו לאמנות הפרימיטיבית ממד רוחני על זמני, אמנות שטרם התקלקלה.

כבר בימי האימפרסיוניזם נעשה שימוש בהדפסי העץ היפניים, שהציגו תמונות פשוטות, חסרות תחכום וישירות, אבל גוגן היה האמן הראשון שנכסף לתמימות הפשוטה והישירה, ויצא לחפש אותה בתחומי צרפת, בברטאן, ומחוצה לה בטהיטי, דבר שהשפיע רבות על אמנות המאה ה- 20, בצורות השונות של הפרימיטיביזם.

פול גוגן, דיוקן עצמי על רקע ישו הצהוב, 1889, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/16.htm

יצירה זו צוירה בתקופה של דיכאון ובדידות, שהובילו את גוגן להחלטה לעזוב את צרפת ולנדוד לטהיטי. ביצירה זו באים לידי ביטוי במלוא עוצמתם שני המאפיינים הבולטים ביצירתו של גוגן: סימבוליזם - שימוש בסמלים, ופרימיטיביזם – שימוש במקורות השראה פרימיטיביים ועממיים.

הנושא

גוגן צייר את דיוקנו על רקע שתי תמונות שלו – "ישו הצהוב" ו"כד דמוי אדם", הנראה כראש גרוטסקי של פסל אפריקני, והשתמש בהן כסמלים לסבלותיו. על אף הדכדוך שבו היה מצוי בתקופה זו דמותו נראית רציונלית ויודעת סוד, והבעת פניו אנוכית ויהירה ולאו דווקא מעידה על סבל וחמלה. גוגן אהב יותר מכול לעטות את ארשת המתבודד והסובל, שיצירתו אינה מובנת לבורים שאינם מעריכים אותה, כאשר ברקע דימויים טעוני משמעות של קורבן וייאוש המובעים בשתי הדמויות שמאחוריו.

ביצירה מתוארים שלושה פרצופים שיוצרים רצועה לרוחבה. מצד ימין מונחת על מדף דמיוני דמותו של אל אפריקני שלוב זרועות, מצד שמאל דמותו של ישו הצלוב על רקע נוף ברטאני, ובמרכז דמותו של האמן, שמנסה לשמור על שליטה בחייו.

מקורות השראה

גוגן השתמש ביצירה זו בשני חפצים מוכנים ככבסיס ליצירה סימבולית :

<u>ישו הצהוב</u>: מקור ההשראה לדמותו של ישו הוא פסל ישו מעץ צהוב מהמאה ה- 17, שנמצא בכנסייה קטנה בפונט אוון. הנושא מבטא את חיפושיו של גוגן אחר תרבות אותנטית שבה יש עדיין ביטויי אמונה טהורה של כפריים פשוטים, במסגרת החיפוש אחר עולם בעל ערכים בסיסיים, מעין פרימיטיביזם בקרב הכפריים.

<u>כד דמוי אדם</u>: מקור ההשראה לציור דמות האדם הגרוטסקית בצד ימין הוא צנצנת טבק עשויה מאבנית מזוגגת בצבע חום כהה, שהייתה ברשותו של גוגן. על פי הדגם של הצנצנת הוא צייר את עצמו כדמות מעוותת, שנראית כפסל אפריקני, שזרועותיו שלובות זו בזו.

פרימיטיביזם: שתי היצירות של גוגן, שהן רקע לדיוקן, התאימו מאוד לעולמו, שכן הוא חיפש את הפרימיטיביזם כביטוי של אמונה פשוטה ותמימה באמצעות אמנות עממית. זוהי רוחניות בעלת ערכים בסיסיים שטרם הסתאבה. גוגן יצר סינתזה בין אמונה פגאנית לבין אמונה נוצרית כאשר הוא באמצע – הוא מסנתז את האמונות הפשוטות בתוך עצמו.

סמלים ומשמעותם: השימוש ביצירותיו שלו כרקע לדיוקן מהווה אמירה אוטוביוגרפית ברורה, משום שלסמלים בהן יש משמעות בחיי האמן. הסמלים והדימויים הדתיים משרתים אותו לצרכים אוטוביוגרפיים, ומרמזים על חייו ויצירתו.

ישו הצהוב: ישו הצהוב מופיע כפרט במסגרת הדיוקן העצמי שלו, שבא לרמז על הקבלה בין היצירה האמנותית שלו לבין בריאת העולם, ודמותו של האל הגוסס בדמות אדם מרמזת על סבלו של האמן. הוא חש כקורבן ומזדהה עם דמותו של ישו על הצלב – ישו כקורבן החברה שלא קיבלה אותו והביאה בסופו של דבר לצליבתו, בדיוק כפי שהוא כאמן בא עם בשורה חדשה באמנות אך עולם האמנות דחה אותה.

כד דמוי אדם: גוגן כינה את היצירה הזו "דיוקן גוגן כראש גרוטסקי". הוא מתאר את עצמו כאמן שנרמס בגסות על ידי עולם האמנות. הוא בחר בכד העשוי מחרס שנצרב בטמפרטורה גבוהה כדי ליצור את האפקט שחיפש – של דמות שנצרבה בכל תנורי הגיהינום. החומריות של הכלי הופכת לסמל של האמן הסובל והמתייסר.

אמצעים אמנותיים

הקומפוזיציה חתוכה ופתוחה. דמות האמן במרכז אך גופו קטוע.

הצבעוניות עזה ומנוגדת. הצבעים אינם צבעי המציאות אלא של תחושות האמן. הצבעים הלא טבעיים מעבירים את הנושא למציאות אחרת, מציאות דמיונית.

החלל שטוח על אף ציור הנוף שבו נמצא ישו הצהוב.

הקו תוחם ומגדיר את האובייקטים בהשפעת ההדפסים היפניים.

סינתטיזם: אין הפרדה בין המציאות היומיומית לבין המציאות הדמיונית, העל-טבעית, ושתי המציאויות משתלבות זו בזו בשתי דרכים: על ידי הצבע הסוגסטיבי, ועל ידי תיאור עולם הזוי של צליבת קדוש לצד דמותו כאדם שממשיך לחיות את חייו היומיומיים.

פול גוגן, לעולם לא עוד, 1897, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/18.htm

היצירה נעשתה בתקופת שהותו בטהיטי, וגוגן מציג בה את הנושא האהוב עליו – חדירת העל-טבעי לחיי היומיום. העולם הרגשי של האנשים שביניהם הוא חי בטהיטי היה מלא באמונות תפלות, סודות על-טבעיים ותעלומות, שעליהם הוא למד מקרוב. גוגן העריך את חיי הילידים באי, שהתקיימו בהרמוניה עם הטבע, והתייחס אל האמונות התפלות השולטות בחייהם כעירוב של אינסטינקטים

ראשוניים של אוכלוסייה פרימיטיבית. הוא הוקסם מאמונותיהם וראה בהן אלמנט פרימיטיבי קסום של אמונה תמימה ואמיתית.

תוכן היצירה

היצירה מתארת פולינזית עירומה, שכובה על מיטה. מאחוריה קיר בעל מספר פתחים, המשמש רקע אחורי ליצירה. מבעד לפתח המרכזי נראות שתי דמויות משוחחות, ועל אדן החלון משמאל עומד עורב. לצדו, בפינה השמאלית, כותרת היצירה:"NEVERMORE" – "לעולם לא עוד".
גוגן ניסה להראות באמצעות הדמות העירומה הפשוטה איכות של פאר ברברי שלדעתו אבד מזמן. הנערה העירומה קורנת חמימות טרופית רכה, אבל היא שקועה במסתורין של קיומה – היא אחוזת חרדה שמקורה באמונות תפלות, ומקשיבה בדריכות רבה לקולות הנשמעים מאחוריה. היצירה עמוסה בסמלים ומשמעויות המנתקים אותה מן המציאות החיצונית, ומעוצבת לפי חוקים השאובים מדמיונו של האמן.

איקונוגרפיה

אישה שרועה בעירום על מיטה או בנוף הוא נושא מערבי מסורתי, בדרך כלל ייצוג של ונוס. הדימוי בא להציג עולם של יופי מושלם כאשר העירומה שוכבת נינוחה על גבה. ביצירה של גוגן העירומה אינה רגועה. היא שוכבת בתנוחה מתוחה, והמתח ניכר בהבעת פניה, הבעה של ריכוז וקשב למה שמתרחש מאחוריה.

סמלים ומשמעותם

<u>העורב</u>: העורב הוא שמו של שיר שכתב אדגר אלן פו. בשיר מתואר עורב חסר רחמים, המבקר בחדרו של איש בודד המתאבל על מות אהובתו. העורב המאיים שבשיר הוא ציפור המבשרת רעות, וביצירה העורב מתואר ברקע כמין רוח רפאים.
<u>הכותרת "לעולם לא עוד"</u> לקוחה גם היא מן השיר "העורב". "לעולם לא עוד" הן מילים שחוזרות שוב ושוב כפזמון חוזר בשיר של אלן פו. האיש המתאבל פונה בייאושו אל העורב בסדרת שאלות, אבל התשובה היחידה החוזרת שוב ושוב מפי העורב היא: "לעולם לא עוד". התשובה מבהירה לאיש האבל את חוסר תקוותו.

המשמעות הסמלית של היצירה בעיני גוגן

קשה לדעת מהי המשמעות בגלל המורכבות של הסמלים, וגם בגלל שגוגן הכחיש את הקשר שלהם לשיר של אלן פו. הוא כתב: "אין זה העורב של אדגר אלן פו, אלא עוף השטן המצפה ועומד על המשמר". ידוע שבתקופה זו סבל גוגן ממצבי רוח דיכאוניים, הוא חלה בעגבת שהחמירה, חובותיו הלכו וגדלו, הוא סבל מעוני ומרעב ומצב רוחו הידרדר. ביצירה זו נתן גוגן ביטוי למצבו העגום, והסמלים - הכותרת והעורב – מעידים על הקדרות שחש. גוגן דימה את עצמו לאיש בשירו של אלן פו,

שהעורב מתאכזר אליו, אלא שהעורב בעיני גוגן הוא השטן עצמו. כיוון שגוגן הכחיש כל קשר בין היצירה לבין השיר של אלן פו, מתעורר הרצון לגלות מה משמעות הסמלים בעיני גוגן. כוחו של גוגן טמון בחידתיות. הוא סירב להסביר את המסתורין של היצירה, אבל רמז שיש תשובה לחידתם. הנה מספר אפשרויות:

א. ייתכן שהכותרת מרמזת על יחסו של גוגן לתרבות הפרימיטיבית. הוא שאף להכיר את התרבות הפולינזית ואת האנשים מקרוב בכנות רבה, אבל כבעל רקע חינוכי אירופאי הוא חש בחיץ התמידי בין איש המערב לבין גן העדן האבוד. במובן הזה הכותרת מביעה ייאוש – איש המערב "לעולם לא" יגיע אל גן העדן בשל הרקע התרבותי שלו.

ב. ייתכן שגוגן הטיל ספק בקיומו של גן העדן האבוד. גוגן הגיע לאיים הפולינזיים לאחר שהילידים נחשפו להשפעה המערבית, על ידי מסיונרים נוצריים ואנשי מינהל צרפתיים שהביאו עימם את כל ההסתאבות. אולי גוגן מודה כאן בעובדה שהוא ניסה להעלים זמן רב, שאפילו בטהיטי הרחוקה גן העדן האבוד אינו קיים עוד, משום שמסגרות החברה הפרימיטיבית כמעט שנעלמו כליל.

אמצעים אמנותיים

גוגן ניסה להביע אווירה של "פאר ברברי" לא דרך הסיפור שביצירה, אלא על ידי הצורות והצבעים באמצעותם הוא העביר איכויות סמליות והבעתיות.

צבעוניות: לכל הצבעים שביצירה איכות חומה כהה, ירוקים שונים בגוונים לא נקיים וכחולים שעוברים לגוונים סגולים. הצבעים הכהים סמוכים זה לזה ויוצרים הרמוניה צבעונית שמעניקה ליצירה אווירה מלנכולית. על המשטח הכהה הזה בולטים במיוחד כתמים ספורים של צבע טהור ובהיר – הכתם האדום ליד רגלי העירומה, והצהוב הזוהר של הכר מתחת לראשה של האישה. הצבע לוקאלי ותחום בקו.

עיצוב הדמות: שני הצבעים הנקיים הבולטים נמצאים בשני קצותיה של העירומה, ומטרתם כפולה : הם ממקדים אותה כדמות מרכזית, ומובילים את העין לאורך קו המיתאר המתפתל של גופה. מיתאר הגוף מתעקל עד כדי קשת מירבית בירכי האישה, והתנועה הקשתית חוזרת כהד בגב המיטה.

הקימורים האלה מדגישים את חושניותה של העירומה.

הקו: היצירה ערוכה בקווים המקבילים למישור היצירה, אבל הקווים המתעקלים בגוף האישה ובגב המיטה מהווים ניגוד לקווים האנכיים והאופקיים הנמצאים במיטה, בעמודים ובדמויות האחוריות. הקו מגדיר ותוחם את הצבע והצורות – בהשפעת ההדפס היפני ובהשפעת הקלואזונה.

האור: לאור ביצירה יש תפקיד סימבולי להגברת אווירה של פחד והמסתורין.

ביצירה שני מקורות אור: האחד הוא אור טבעי של שעת בין ערביים, בגוון ורדרד של שעת הדמדומים, יוצר אווירה של מסתורין, שהיא היסוד ההבעתי-סמלי של היצירה. המקור הנוסף הוא אור מלאכותי בתוך החדר, הנובע באופן סמלי מהכרית. אורו המסתורי של הכר מאיר את פני העירומה

מלמטה כלפי מעלה, מה שמגביר את ההבעה המסתורית הלא טבעית שמפניה היא פוחדת, והבעת המתח מפני הבלתי צפוי.

האווירה: גוגן יצר אווירה מסתורית באמצעות הצבעים שתורמים לאווירה דחוסה ומלנכולית. הצבע סוגסטיבי, מנותק מהמציאות ומההקשר הספרותי לשיר של אלן פו, במטרה ליצור הבעה וסמליות גם יחד, כמו יצירת הרמוניה של צלילים ביצירה מוזיקלית. גוגן הפך את הנשים הפולונזיות לדמויות של אלות – ביצירה זו לוונוס – מבלי לציית לשום חוק אלא לדמיונו בלבד. הוא הכיר היטב את התנאים הקודרים של חייהן האמיתיים, העמוסים באמונות תפלות ובפחדים מסתוריים, ותיאר אותם בדימויים ובצבעוניות סימבוליים אפלים וטורדים. בכך ניתק גוגן את היצירה מן ההקשר למציאות ובנה אותה בהתאם לדמיונו ולרגשותיו.

פול גוגן, מי אנו, מאין אנו באים ולאן אנו הולכים, 1897, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/19.htm

יצירה זו צוירה בעקבות שורה של אירועים קשים בחיי גוגן. חובות כספיים גבוהים, בריאות רופפת וידיעה שקיבל על מות בתו – כל אלה גרמו לו לרצות להתאבד.

זמן קצר לפני ניסיון ההתאבדות הבלתי מוצלח הוא צייר את היצירה הזו במשך חודש שלם בקדחתנות, יומם ולילה. היצירה הייתה אמור להיות צוואתו האחרונה. הוא רצה להשאיר מסר באמנות, כדי שהלועגים והבזים לו יכירו בערכו האמיתי אחרי לכתו. הוא אזר את כל כוחו ויצר את היצירה הגדולה ביותר שלו, על חייו ומצבו של האדם.

תוכן היצירה

גוגן מציג ביצירה זו את מחזור החיים.

במישור הקדמי של היצירה, מימין לשמאל: מחזור החיים מתחיל בסצינת הלידה. קבוצת נשים טהיטיות מסביב לתינוק, המציין את התחלת החיים. משמאלן, כמעט במרכז היצירה, דמות של נער, המסמל את הנעורים, מרים ידיו כדי לקטוף תפוח מהעץ (אולי סמל לחטא הקדמון). מאחוריו דמות אישה עירומה יושבת, ומלפניו ילדה יושבת בין בעלי חיים ואוכלת תפוח. משמאל לילדה טהיטית צעירה שרועה עירומה בפלג גוף עליון. ליד הצעירה קשישה מכונסת בתוך עצמה. יש ניגודי צבע חזקים בין הצעירה לבין הזקנה, שבאים להדגיש עוד יותר את הזיקנה.

במישור האחורי של היצירה, מימין לשמאל: זוג דמויות ורודות הולכות (אולי זוג אוהבים) ובמרחק מה מהן נערה נוספת המתבוננת בזוג. לידה פסל אלילי זוהר בצבע כחול, ידיו פרושות לצדדים.

הנוף: כל הסצינה מתרחשת בנוף טרופי טיפוסי – מעין ג'ונגל וים ברקע. הנוף מעוצב בכמה מישורים בעזרת משטחי צבע אופקיים. במרחב הזה מוצגים החי: בני אדם ובעלי חיים, הצומח, והדומם – הפסל.

כל קשת הפעילויות של האדם מתוארת ביצירה זו, החובקת את כל החיים מלידה ועד מוות. התינוק שזה עתה נולד שוכב על הדשא ורואה את אור היום בפעם הראשונה, מסמל גבול אחד של הבמה. הזקנה המרוטה והמדוכאת המהרהרת בעבר מסמלת את הגבול האחר. בין השניים מצוי עולם הנעורים, השופע פחדים ותענוגות. הפסל האלילי והאנשים ההולכים תורמים לאווירה, ומגשרים בין האנשים לבין הטבע.

משמעות היצירה

יש ביצירה תערובת של משמעויות בעלות תוכן דתי ופגאני, אשר מרמזים על מחזוריות החיים בסמלים שמטרתם לעורר בצופה משמעויות אסוציאטיביות: שלושת הטקסים החשובים בחברה הפרימיטיבית: לידה, התבגרות, מוות. האליל מסמל את מסתוריות הדת הפגאנית. העץ מסמל את גן העדן ואת עץ הדעת – דתי נוצרי. גוגן ניתח את החיים כמסתורין אחד גדול, עולם לא מובן שהביא אותו אל סף ההתאבדות. הוא מתבטא באופן חידתי, מסתורי ובלתי מובן. גוגן סירב לתת הסבר ליצירה והשאיר אותה כחידה.

למרות זאת לפרש את היצירה: גוגן מביע עמדה פסימית על החיים: לא חשוב באיזו דת אתה מאמין, וגם אם אכלת מעץ הדעת ושאפת אל הנשגב, בסופו של דבר יבוא המוות. היצירה היא אלגוריה המציגה את מעגל החיים בזמן, וגם הרהור פילוסופי על מהות החיים ועל המוות. הוא מציג את המציאות הממשית ואת המציאות העל-טבעית הנפגשים בחיי השבטים הפרימיטיביים – סינתטיזם.

מאפיינים סגנוניים ייחודיים לגוגן:

קווי מיתאר עבים ומודגשים הסוגרים על כתמי צבע עזים – קלואזונה.

צבעוניות אקספרסיבית שאינה באה לחקות את הטבע. צבע דמיוני סוגסטיבי.

שימוש בצבעים משלימים. פרימיטיביזם – השפעת הפיסול הפולינזי.

שטיחות רבה עם הצללה מעטה מאוד, בהשפעת הפרימיטיביזם וההדפס היפני. דקורטיביות והתאמת משטחי צבע זה לזה.

סימבוליזם ושימוש בסמלים ובכתב.

אווירה חלומית חידתית.

וינסנט ואן גוך, 1853 - 1890

ואן גוך נולד בהולנד לאב מטיף. הוא התוודע אל האמנות כסוחר אמנות יחד עם בני משפחה, משרה שבאה אל קיצה בפיטוריו. מיד אחרי כן החל בלימודי תיאולוגיה, שהיו למעלה מכוחותיו, והוא נטש אותם אחרי שנה. הוא ניסה להמשיך בדרכו של אביו, וקיבל על עצמו תפקיד של מטיף באזור של כורי פחם עניים בבלגיה. אורח חייו הדתי הניעו לחלק את כל רכושו לכורים, והוא התנסה בעוני מרוד ומכאיב, ובשל כך פוטר מתפקידו. מכאן ואילך נעשה תלוי לחלוטין בתמיכה הכספית של אחיו הצעיר תיאו. חוויית הכישלון היא החוויה היסודית שטבעה את חותמה על חייו מראשיתם. הוא נחל כישלון

בכל מה שהיה חשוב בעיני בני דורו: לא הקים משפחה, לא השתכר למחייתו ולא קיים קשרים עם הסביבה.

האמנות הייתה המפלט היחיד בעבורו. ההחלטה להיות אמן גמלה בלבו של ואן גוך בערך בשנת 1880, עוד במהלך עבודתו כסוחר אמנות. מאז הוא עסק ברישום, ולמד ציור בהאג ובאנטוורפן.

במהלך השנים הוא פיתח את האמנות לאמצעי שאיפשר לו להביע את חוויותיו, להעלות את מחשבותיו, את התלבטויותיו, ייאושו ותקוותיו – אמנותו הייתה כראי לייסורי נפשו. לאמנותו נלוותה חליפת מכתבים עם אחיו תיאו, שמעידים יותר מכול מה רבה ההשפעה הגדלה והולכת של עבודתו האמנותית על התייחסותו למציאות, ומתעדים את הרקע הרעיוני של עבודותיו. המכתבים האלה הפכו למקור חשוב בחקר יצירתו.

בשנת 1886 הגיע לפריז והצטרף אל אחיו תיאו שעבד שם כסוחר אמנות. תיאו קירב את וינסנט לחוגים האמנותיים המתקדמים, והפגיש אותו עם התיאוריות של האימפרסיוניסטים והניאו-אימרסיוניסטים. הוא התוודע אל הצבעוניות הקישוטית של חיתוכי העץ היפניים, ואף עשה העתקים של הדפסים יפניים, והקדיש זמן רב ללימוד תורת הצבע של דלקרואה, שממנה שאב את שיטת הצבעים היוצרים ניגודים משלימים.

אבל חייה הסואנים והמתורבתים של פריז לא היו סביבה נוחה בעבורו, ובשנת 1888 הוא עבר לגור בארל שבדרום צרפת. עזיבה זו ביטאה את הרצון לברוח מחיי העיר ואת השאיפה לעבור אל אזור שטוף שמש ואור החושף צבע וצורה בבהירות. באווירה זו גיבש ואן גוך סגנון חדש שבו שם דגש על ההבעה. ציוריו מתקופה זו מעידים על הניסויים שעשה בצבע – הצבע הוא הכלי הבלעדי שבאמצעותו הוא הביע את עצמו ותיאר את המציאות הפנימית שלו.

חלומו של ואן גוך להקים קומונה של אמנים כמעט התגשם כאשר גוגן בא להתגורר עימו בארל. ואולם, עד מהרה הוא נוכח לדעת שדרכו של גוגן לא הייתה דרכו, ואי ההתאמה שבאישיותם מנעה מהם לחיות בשלום זה עם זה. גוגן החליט לעזוב. ואן גוך המאוכזב החל לאבד את שפיות דעתו, ורדוף הזיות חתך את אוזנו ונתן אותה לאחת הזונות בבית הבושת המקומי. הוא הועבר אל בית החולים העירוני בארל.

מאז לא שב עוד לאיתנו. הוא שב והתאשפז בבית החולים בשל סימנים של שיגעון הרדיפה. בשנת 1890 הוא התאשפז מרצון בבית החולים לחולי נפש בסן רמי, שם התברר שהוא חולה במחלת הנפילה. ההתקפים אירעו בפתאומיות ובמהלכם היה נתון בהזיות ובאלימות עד לטירוף הסופי.

בתקופה זו ניכרים ביצירותיו עוצמת יתר שמקורה ביצירתיות המטורפת שאחזה אותו בין ההתקפים. באותה שנה הוא יצא לשדה וירה בעצמו, והוא בן 37.

ואן גוך עסק בציור רק בעשר שנותיו האחרונות. שנים אלו נחלקות לארבע תקופות:

הולנד (1880-1885) – ראשית דרכו האמנותית

פריז (1886-1888) - ההשפעה האימפרסיוניסטית

ארל (1888-1889) – שבה נוצרו רוב יצירותיו

סן רמי (1889-1890) – יצירה בבית החולים לחולי נפש

1880 – 1885: ראשית הדרך בהולנד

בשנת 1880 עזב ואן גוך את כל עיסוקיו והתפנה אל הציור בלהט כמעט דתי. הוא נסע להולנד ללמוד ציור ושהה שם כחמש שנים. בתקופה זו תיעד ואן גוך את האחווה וההזדהות שחש כלפי הפועלים קשי היום, והיה ער למצוקתם. איכרים, כורי פחם ואורגים היו הנושאים שבהם עסק בציוריו. ציורים אלה מייצגים את מעמד הפועלים בני הכפר, שבהם בחר בשל סלידתו העמוקה מתהליך התיעוש, ובייחוד מעולם הטכנולוגיה שבו האדם איננו אלא מכונה. עבודתו בשנים אלה מתאפיינת בשימוש בצבעים כהים ובמשיכות מכחול ללא עקבות.

ואן גוך, אוכלי תפוחי האדמה, 1885, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/49.htm

זו היצירה החשובה מבין היצירות שעשה בהולנד. סגנונה עדיין מסורתי ומושפע ממסורת הציור ההולנדי, אך היא מבשרת על סגנונו הבוגר והדיכאוני.

נושא היצירה

משפחה הולנדית של איכרים פשוטים בארוחת ערב המורכבת מתפוחי אדמה. המשפחה יושבת סביב שולחן שעליו תפוחי אדמה וקפה – מאכל דל של עניים. תיאור זה לקוח מניסיונו ככומר והיכרות קרובה עם עניי קהילתו. האחווה והעוני ניכרים בתמונת הארוחה הדלה שחמשת האיכרים המצומקים נאלצים לחלוק ביניהם. תפוחי האדמה והקפה מועברים בטבעיות מאיש לרעהו, ותחושת השיתוף והיעדר האנוכיות משרים על היצירה הרגשה כמעט דתית ורוגעת. ואן גוך כתב לאחיו תיאו: "ניסיתי כמיטב יכולתי להעביר לצופה את התחושה שהאנשים האלה, האוכלים תפוחי אדמה לאור המנורה, והתוחבים את ידיהם אל תוך הקערה, משתמשים באותן הידיים כדי לעבד את האדמה. הציור מעביר את התחושה שהם עובדי כפיים שהרוויחו את לחמם ביושר".

אמצעים אמנותיים

צבע: ואן גוך שאף לתאר על הבד את העוני והזוהמה של האיכרים, לכן השתמש בצבעים עכורים חומים ירוקים, שלפי דבריו לקוחים מצבעם של תפוחי האדמה עצמם.

אור: מקור האור ממנורה מרכזית עכורה שמשתלשלת מהתקרה ומאירה את החדר האפלולי. אפקט האור מושג על ידי השימוש החסכני בצבע צהוב, המנוגד לגוני החום שברקע. האור נופל על פניהם של האיכרים, מעצים את אצילותם ומבטא את החוסן הפנימי שלהם. הארוחה המשפחתית מתרחשת בחלל צפוף, שהאור העכור מאיר את דלותו ואת קירותיו החשופים.

קומפוזיציה: היצירה היה פרי תכנון קפדני ושורה ארוכה של ציורי הכנה שאוחדו לכלל קומפוזיציה אחת. אין תקשורת בין חמש הדמויות שמבטיהן אינם מצטלבים כמעט. משום כך הקומפוזיציה משווה לציור מעין רוגע, ונוסכת בו מלנכוליה שקטה. הקשר בין הדמויות נוצר רק על ידי מחוות הידיים המוסרות את המזון מזה לזה.

עיצוב הדמויות: הרצון של ואן גוך להשתמש בצבע ובצורה כדי להעביר תחושה גרם לעיוות הצורות, ובכך הוא התרחק מחיקוי של המציאות. לדמויות זרועות קצרות מדי, הפנים מעוותים ומצומקים מעמל ומעבודה קשה בשדה, והפרופורציות לא מחושבות כראוי. אבל דווקא נקודות אלה מדגישות את תפיסת היופי של ואן גוך, שהתגבשה למראה האנשים שבסביבתו. הדמויות לא היו יפות, אך גילמו בעיניו את האמת כמות שהיא, עם יופי פנימי ופשטות של אחווה ואהבת אדם.

האסתטיקה של הכיעור של ואן גוך מאפיינית את עבודותיו: עיוותי צורה וצבעוניות יתרה מעידים על האיכות המיוחדת הטמונה ביצירותיו. שפתו הציורית מתבססת תמיד על המציאות הממשית, מגיבה עליה ומאירה אותה באור אישי מאוד. הכיעור והיופי היו בגדר אמות מידה פרטיות ולא מוסכמות כלליות. מתחילת דרכו התגלה הרצון להביע את עצמו בדרכו שלו.

1886 – 1888: תקופת פריז

תקופת שהותו של ואן גוך בפריז הייתה תקופה של לימוד ושאיבת מקורות השראה. המפגש עם האימפרסיוניסטים חולל מהפכה ביצירתו של ואן גוך, בלוח הצבעים ובטכניקת הציור. הצבעים הפכו לבהירים, מלאי אור ומונחים זה ליד זה, והטכניקה הפכה למשיכות מכחול קצרות וקטועות. חשובה יותר הייתה השפעתם של חיתוכי העץ היפניים עליו. הוא העתיק הדפסים יפניים כדי להתנסות בצבעוניות ובשטיחות שלהם. יצירותיו מתקופה זו מנבאות את סגנונו המאוחר, שיהפוך ליותר ויותר אקספרסיבי.

ואן גוך, פר (אבא) טנגי, 1887, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/57.htm

בעת שהותו בפריז צייר ואן גוך שני ציורי דיוקן של סוחר הצבעים הקשיש ג'וליאן טנגי, שנודע בפי כל בשם ה"אב טנגי". האב טנגי היה מהפכן בעל רעיונות סוציאליסטיים ועל כך נשלח לכלא. לכן האמנים ראו בו מעין פטרון של רעיונותיהם האוטופיים. ג'וליאן טנגי היה בעל חנות לצבעים והדפסים יפניים. הוא נהג למכור צבעים בהקפה לאמנים נזקקים, ואף הציג יצירות של ואן גוך בחלון הראווה של החנות בניסיון למכור אותם. החדר האחורי של החנות שימש כגלריה שבה הוצגו עבודות של אמנים שעדיין לא היו מוכרים, ובהם, סרה, סזאן, ואן גוך וגוגן וכך הם התוודעו איש לעבודתו של רעהו.

אמצעים אמנותיים

עיצוב הדמות: ביצירה מתואר האב טנגי על רקע של הדפסי עץ יפניים, שהם חלק מהאוסף של ואן גוך ואחיו. דמותו מוצגת במרכז הקומפוזיציה כמעין אייקון המודבק על רקע שהופך להיות דו ממדי. טנגי מתמזג ברקע כאילו הוא חלק מההדפסים היפניים.

האב טנגי מביט בנחישות קדימה, בתנוחה כמעט סימטרית המדגישה את ממדיו, וחולש על קידמת היצירה. המבנה הפשוט של הדמות מנוגד למבנה המורכב של הרקע, המקושט בחיתוכי עץ יפניים. היצירה נראית כשטוחה מאוד וההדפסים כמו דוחפים את דמותו של טנגי אל קדמת היצירה.

צבעוניות סוגסטיבית: שפע ההדפסים היפניים שברקע מציגים צבעוניות עשירה, שלא מאפשרת לעין להתמקד על פרט מסוים. הצבע של ואן גוך מקבל תפקיד חדש – סוגסטיבי - אמצעי לביטוי הרגש. הוא מניח את הצבע בהתאם לרגשותיו ובהתאם לאסוציאציות שמעוררים בו הצבעים.

ניגודים של צבעים משלימים: הניגודים של הצבעים המשלימים יוצרים התנגשויות צורמות, כביטוי לעוצמה הרגשית של האמן. עולמו הפנימי של האמן פורץ ובא לידי ביטוי בלהט רב. הצבע מונח בשכבות עבות ישירות מהשפופרת – אימפסטו.

תפיסת חלל: ואן גוך לא הקפיד על יחסי הגומלין הנכונים בין האובייקטים שבחלל המתואר, ובכך יצר מציאות שטוחה המתרחקת מאשליה של מציאות מוחשית.

הקו: הנחת הצבע בקווים עצבניים הייתה לסימן ההיכר של ואן גוך, מעין "כתב יד" של האמן. הקווים משתנים בעוביים, קטועים, חדים ומתפתלים, פונים לכיוונים שונים.

מקורות השפעה: ואן גוך שילב ביצירה זו אסתטיקה יפנית אם אסתיטקה מערבית. בשנתיים שהוא חי בפריז הוא רכש את הקלילות של האימפרסיוניסטים, את הטכניקה הפוינטליסטית לפרק משטחים שלמים למבנים גרפיים, את השטיחות הקישוטית של חיתוכי העץ היפניים, ושכלל את השימוש בניגודים של צבעים משלימים המושפעים יותר מדלקרוא. את כל הטכניקות והתיאוריות שלמד הוא פיתח בדרך מאוד אינדיבידואלית, שאיפשרה לו לתאר בחופשיות גם מציאויות אחרות של עולמו הפנימי, שהתחיל לפרוץ בלהט רב. הצבע והשליטה במכחול עתידים להיות לכלים הבעתיים מובהקים שלו, יצירת הקומפוזיציה והשימוש בצבע לא דרשו עוד מחשבה מעמיקה ונראים כתנועות ספונטניות על הבד. בפריז העמיק ואן גוך את הבנתו באמנות ככלי להבעה רגשית.

1888 – 1889: ארל

ב- 1888 יצא ואן גוך מלא תקוות דרומה – לארל, אל מקום שבו הטבע, החשוב לו כל כך, הוא ידידותי יותר, מקום שבו האור בהיר יותר וצבעיו עזים יותר. מאחר שלא הכיר איש, נעשתה סביבת ארל – העצים, הגבעות והגשרים – לנושאי הציורים שלו, שהשביעו את רעבונו למגע ישיר עם הטבע אחרי שנתיים בפריז. באווירה זו גיבש לעצמו ואן גוך סגנון חדש, שבו הושם הדגש על ההבעה. רק

בתקופה זו ניתן לדבר על ואן גוך כפוסט אימפרסיוניסט של ממש. הוא היה מודע להתנתקותו מהסגנון האימפרסיוניסטי, וכתב לאחיו: "אני חש כי מה שלמדתי בפריז נעלם ממני... במקום לשחזר בדיוק מה שמתגלה לי, אני משתמש בצבע באופן יותר שרירותי, כדי להביע את עצמי בדרך נועזת יותר".

בארל התגבשו המאפיינים האקספרסיביים ביצירתו, והם:

אקספרסיביות: השלווה הרוגעת של מרחבי השדות, המים והשמים בנוף של ארל, נטענים במתח עקב ומאבדים את הנטורליזם שלהם. הנושא עצמו הופך בידיו רק שלד שעליו נמתחת שכבת הצבע, כמרכיב הבעתי ביצירתו. הוא מוותר כמעט לחלוטין על פרטים בתיאורי הנוף, כשאת מקומם תופסות משיכות מכחול מפותלות מאוד. האקספרסיה – העיוות ההבעתי - שולטת בכל האמצעים האמנותיים ביצירותיו, עיוות שילך ויגבר בהתאם לנפשו המיוסרת.

קווים: קווי המכחול האקספרסיביים האלה, שהם "כתב ידו" של ואן גוך, נעשו תוך הנחת צבע עבה ישירות מהשפופרת, שאותו הוא מרח בחריטה ולא במכחול. הקווים יוצרים את היצירה, הם פונים לכל הכיוונים ויוצרים מתח, כך שביצירה הכול סוער ומתנועע. באמצעות קווים אלה השיג ואן גוך אפשרות אקספרסיבית שלא הייתה כדוגמתה לפניו.

הטחות מכחול עצבניות ומלאות מתח, המעבירות את תחושת האמן, את מצבו הרגשי והנפשי.

מרקם: הצבע עבה, אימפסטו, מריחות צבע סמיך ועבה, משאיר גושי צבע שבולטים על פני הבד.

צבע כאמצעי הבעה: שימוש בצבעים עזים, זוהרים, ישירות מהשפופרת. ואן גוך עשה שימוש רב בניגודים של צבעים משלימים וצבעים קרים מול צבעים חמים – כדי להעביר את העוצמה הצבעונית ואת המתח בציור.

צבע סוגסטיבי: הצבעוניות אסוציאטיבית ומסמלת עולם פנימי. הצבעים אינם תואמים את המציאות. הצבע נעשה הכלי הבלעדי שבאמצעותו ביטא ואן גוך את המציאות הפנימית שלו, ולכן אין לו שום קשר למציאות החיצונית. הוא אינו בוחר בצבע מסוים משום שהוא תואם למציאות, אלא משום שבכוחו להעצים את להט ההבעה.

עיוות: ואן גוך נתן פירוש אישי סובייקטיבי למציאות, המתבטא בעיוות הצורה והדמויות, היוצרים אווירה של ניכור, בדידות, סערה ואסון מתקרב. האדם והחפץ הופכים למדיום של הבעה.
תפיסת חלל מעוותת, מבולבלת. החלל מעוצב בקווים אלכסוניים חדים היוצרים תחושת מתח ואי נוחות. השיפועים החדים של החלל נותנים תחושה של גלישה – האובייקטים בחלל נראים כנופלים על הצופה.
ואן גוך, אבי האקספרסיוניזם: המציאות החיצונית הפכה למציאות פסיכולוגית בעלת תחושה פנימית. ואן גוך שחרר את הטבע הנקלט בעין והתרכז באמצעי ההבעה של הציור. ההיסחפות המוחלטת

אחר ההתבוננות "פנימה" גרמה לאמן לחיות על סף ההפרה של האיזון הנפשי. כאמן בעל רגישות יוצאת דופן הוא מצא דרכים חדשות לבטא את עולמו הפנימי באמצעים ציוריים חדשים – אמצעים אלה פתחו את הדרך לתנועות אקספרסיוניסטיות במאה ה-20.

המפגש עם גוגן, 23 באוקטובר – 23 בדצמבר 1888

בשל אדישות הסביבה כלפי ואן גוך בארל, הלכו והתמעטו הגירויים החיוביים שקיבל ממנה. הוא מיצה את מאגר הנושאים שהמציאה לו הסביבה הקרובה, על נופיה ואנשיה, והאתגרים לעבודתו הלכו ופחתו. כל אלה החזירו אותו אל הרעיון האוטופי משכבר הימים - הקמת קומונה של אמנים חופשיים. זמן רב הוא תלה תקוות בגוגן שיסייע לו להגשים את החלום הזה, אבל גוגן דחה את בואו שוב ושוב. בלחץ שהפעיל עליו תיאו, אחיו של ואן גוך, ובעזרתו, לבסוף הגיע גוגן להתגורר עם ואן גוך בארל. גוגן הגיע לארל ב-23 באוקטובר 1888. ואן גוך שמח להניח לגוגן ליטול את תפקיד המנהיג בענייני אמנות, ולעצמו נטל את תפקיד התלמיד. יחד הם עיבדו רעיונות רבים, השוו תוצאות והתפלמסו על מושגים באמנות. אבל התנהגותו הלא שקולה וקוצר הרוח של ואן גוך היו קשים לגוגן השכלתני, השקול והמחושב. שיתוף הפעולה בין ואן גוך לגוגן לא ארך זמן רב, וחילוקי הדעות ביניהם בענייני האמנות גלשו במהרה לחייהם הפרטיים. גוגן החליט לעזוב. ואן גוך ראה לנגד עיניו את התנפצות חלומו וחש אכזבה גדולה מנשוא. כסמלים לבדידותו צייר את הכיסאות שלו ושל גוגן.

ואן גוך, הכיסא של גוגן, 1888-9, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/54.htm

ואן גוך, הכיסא של ואן גוך, 1888, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/55.htm

ואן גוך צייר את שתי היצירות כמה ימים לפני ששני האמנים נפרדו אחרי ריב שמוטט את עצביו של ואן גוך, התמוטטות עצבים שממנה לא הבריא יותר. שני הכיסאות והאובייקטים המונחים עליהם היו אביזרים בביתו של ואן גוך בארל, בחדר שבו נהג לשוחח עם גוגן.

מטאפורה ליחסים בין האמנים: הכיסא הריק באמנות מעיד על בעליו בבחינת הנוכח הנעדר. שני הכיסאות הריקים הם דימוי לאמנים שעד לא מכבר ישבו עליהם ושוחחו. שני הכיסאות מוצבים בזווית זה מול זה, ולמרות שכל אחד מהם שולט בקומפוזיציה שלו, הם שייכים זה לזה כשני חלקי יצירה שהופרדו. אם נחבר אותם בכיוון אחד הם יפנו זה כלפי זה כמו בשעת שיחה, ואם נחבר אותם בכיוון השני הם יפנו כלפי חוץ כמו בשעת מריבה, כמטאפורה ליחסים שבין שני האמנים.

כל אחד מהכיסאות מייצג את האמן ומשקף את אישיותו:

הכיסא של ואן גוך: כיסא צנוע ולא נוח במיוחד, ועליו המקטרת האהובה עליו ושקיק של טבק המסמלים אותו. הכיסא של ואן גוך הוא צהוב מאוד, מוצב כנגד הקיר על רצפה אדומה בעלת פרספקטיבה מעוותת, כאילו יש בה משהו מאישיותו של האמן, מאופיו ומדמותו. היצירה נעשתה לאור היום.

הכיסא של גוגן אלגנטי, יציב, משוכלל ונוח יותר, ועליו נר דולק ושני ספרים, המסמלים ידע ושאפתנות, כפי שגוגן נראה בעיניו. הצבעים - אדום וירוק, והוא נעשה בלילה.

כיסאות כדיוקנים: הכיסאות אצל ואן גוך מקבלים משמעות אנושית, ומשמשים בבואה לאישיות של היושב עליהם. ניתן לראות את הכיסאות כדיוקנים המשקפים את האדם לא פחות מתווי פניו או לבושו, משום שיש בהם מבט פנימי אל עולמו הנפשי.

צבעוניות רגשית: החפצים הנמצאים על שני הכיסאות כמו ממתינים לבעליהם שיזיזו אותם וישבו. זו הייתה תקוותו של ואן גוך. צבעי הצהוב בכיסא של ואן גוך מסמלים את אור היום ואת התקווה, ואילו צבעי האדום והירוק בכיסא של גוגן יוצרים ניגוד חריף של צבעים משלימים, המתעדים את החשיכה ואת התקווה שנכזבה. הצבעוניות הכהה והבהירה בניגודים של לילה ויום הם ביטוי לתחושות האמן כמבקש לומר שגוגן, בזמן שהותו בארל, האיר את חשכת הלילה שבה היה שרוי.

לסיכום: הכיסאות, הצבעים, האובייקטים האהובים, מסמלים לא רק את הניגוד שבין שני האמנים, אלא גם הצהרת חברות של ואן גוך כלפי גוגן. בשתי היצירות ניסה ואן גוך לבטא את אהבתו לחברו וגם את הפרידה ממנו.

תוצאות המפגש עם גוגן

"מאז הבעתי את רצוני לעזוב את ארל", כתב גוגן, "הוא מתנהג באופן כה מוזר שאני בקושי מעז לנשום. 'אתה רוצה לעזוב' אמר לי, ולמשמע תשובתי החיובית קרע פיסת עיתון ובה המשפט: הרוצח נמלט". גוגן נראה בעיניו כרוצח התקווה והאמון. דעתו של ואן גוך נטרפה עליו, והוא לקה בהתמוטטות עצבים. רק בגלל מחלתו של ואן גוך עיכב גוגן את עזיבתו, משום שלא רצה להשאירו לבד חולה וסובל. ב-23 בדצמבר החריף מצב הדברים. לעת ערב יצא גוגן לטייל. ואן גוך, שחשד כי הוא נוטש אותו, יצא בעקבותיו. גוגן שמע את צעדיו המוכרים, פנה אליו וראה את ואן גוך עם מבט מופרע בעיניים. נראה שוואן גוך החזיק תער בידו. גוגן דיבר אליו ברוך עד שחזר לביתו, אבל הוא עצמו היה מוטרד מהאירוע והלך לישון בבית מלון. בשובו למחרת בבוקר אל "הבית הצהוב" התברר כי ואן גוך רדוף ההזיות חתך את אוזנו וחבש אותה כדי לעצור את הדימום. את האוזן הכרותה שם בממחטה והלך אל בית הבושת המקומי ונתן אותה לאחת הפרוצות, וכאילו לא אירע דבר שב לביתו

ונרדם. כשדווח למשטרה על האירוע, הגיעו שוטרים אל ביתו והעבירו אותו אל בית החולים העירוני. בינתיים גוגן עזב את ארל בחשאי, ולא שב לראות את ואן גוך יותר.
ואן גוך שהה בבית החולים 14 יום. עם שובו לסטודיו שלו, צייר את תוצאת האסון: "דיוקן עצמי עם אוזן חבושה" ו"דיוקן עצמי עם מקטרת ואוזן חבושה".

ואן גוך, דיוקן עצמי עם אוזן חבושה, 1889, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/50.htm

ואן גוך, דיוקן עצמי עם מקטרת ואוזן חבושה, 1889, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/51.htm

הנושא

ב"דיוקן עצמי עם אוזן חבושה" ואן גוך צייר את דיוקנו, כאשר הצד הימני של פניו חבוש כולו בתחבושת גדולה ורחבה, המשווה לחזותו רצינות ועצב. עטוף בשכמייתו הגסה והעבה, הוא נראה כמבקש מפלט מפני עולם עוין. צבעיו העליזים של חיתוך עץ יפני ממסגרים את הצד השמאלי של פניו, בניגוד מובהק ללובן התחבושת על האוזן הפצועה. ב"דיוקן עצמי עם מקטרת ואוזן חבושה" הוא מתואר על רקע כתום- צהוב ללא פרטים, פניו חרדים, אוזנו חבושה ובפיו מקטרת שממנה יוצא עשן צהוב.

<u>עיניים בוהות</u>: אופיו המיוסר של ואן גוך מתבטא במלוא ההבעה בציור העיניים. משיכות מכחול של גוני הירוק מקיפות את אישוני העיניים המכווצים, ויוצרות רושם של עיניים שנחלשו בשל התמוטטות עצבים. לצבע הירוק הוסיף ואן גוך גוונים לא טבעיים של צהוב וירוק בהיר כדי להעצים את המבט הבוחן, שנדמה כי הוא מופנה פנימה, אל עולמו הפנימי של האמן. ביצירה עם המקטרת נראה הטירוף שבעיניים באופן חד, המעיד על נפש חולה ומיוסרת. ואן גוך הצליח להעביר אלינו באמצעות המבט הזה את המתחולל בנפשו פנימה.

<u>משיכות המכחול</u> אופייניות לוואן גוך ומזוהות ככתב יד האמן. בשתי היצירות האימפסטו מתבטא במלוא עוצמתו בעיצוב המעיל. משיכות המכחול בצבע עבה נותנות תחושה של סימני מפסלת. גם השטח המגדיר את התחבושת שעל אוזנו מעוצב במרקם מוצק של צבע לבן מעובה, שכבה על גבי שכבה, המדגיש את מעשה ההרס העצמי שלו.

האירוע עם גוגן היה חוויה קשה בעבור ואן גוך. הוא הצליח להביע את הרגשת הניכור שלו ואת מראהו כקדוש מעונה באמצעות צבע ומשיכות מכחול. תחושת הטירוף ההולכת וגוברת ניכרת ביצירות אלה במשיכות צבע עבות ועצבניות, המבטאות את האכזבה והאומללות שלו. ואן גוך לא שב לאיתנו עוד. הבדידות שהניעה אותו בשנים קודמות לרצות להקים קומונה של אמנים הפכה להשלמה,

והוא כתב לאחיו: "אחרי מה שקרה, אינני מעז לבקש מציירים אחרים לבוא הנה. הם עלולים לאבד את שפיות דעתם, ממש כמוני."

1889 – 1890:תקופת האשפוז בסן רמי ובאובר

מאז הטיל בעצמו מום ואן גוך שב והתאשפז עקב סימנים של שיגעון רדיפה. תושבי ארל חתמו על עצומה להרחיקו מהציבור, וגזרו את דינו להתאשפז לצמיתות. הטינה כלפיו וההתעלמות מקיומו, שלוו אותו לאורך כל חייו, החל מהולנד, פריז ועתה בארל, גרמו לו להימנע לחלוטין מכל מגע עם זולתו. הוא התאשפז מרצון במוסד לחולי נפש והוא בן 36.

"לסבול בלי להתלונן זה הלקח היחיד שיש להפיק מהחיים", כתב ואן גוך לאחיו. היו לו כל הסיבות לבוא חשבון עם גורלו: כל תקוותיו ותכניותיו לעתיד נכזבו, ועליהם נוספו התחושה שהחברה מתנערת ממנו והחשש כי בעקבות נישואיו של אחיו תיאו תאבד לו המשענת הבטוחה היחידה שהייתה לו.

בית המחסה בסן רמי, שבו שהה ואן גוך כמעט שנה, שכן בסביבה מבודדת, מוקפת שדות תירס, כרמים ומטעי זיתים – מוטיבים המופיעים שוב ושוב בציוריו מתקופה זו. המסדרונות האפלוליים של המקום והחלונות המסורגים הישרו עליו דיכאון. הותר לו לצאת אל הסביבה הקרובה בליווי שומר ולצייר, ובזה הוא תלה את כל תקוותיו, משום שרק הציור היה בכוחו לחלצו ממעמקי הדיכאון. הציור היה הפעילות היחידה שקישרה אותו ישירות עם החיים. הוא כתב לאחיו: "האמת לאמיתה היא שאמנים רבים הם חולי נפש, חייהם הם חיים המאלצים אותם – אם לנקוט לשון מתונה – לצאת מכל מסגרת. אני חש בטוב בעודי שקוע כל כולי בעבודה, אך לעולם אהיה מטורף למחצה".

<u>התבוננות מעמיקה</u>: עבודתו מתקופה זו היא בעלת עוצמת יתר, כמי שנותן פורקן לרגשותיו העזים. הוא צייר את הטבע בסביבתו מתוך התבוננות דתית. ואן גוך ביקש להתקרב אל הטבע ככל האפשר. הקשר הישיר עם הטבע אפיין אותו במהלך כל חייו, "יש להטות אוזן לקולו של הטבע יותר מאשר לקול הציור" הוא כתב. הציור חייב מבחינתו לרדת עד שורשי הדברים ומקורותיהם. הוא ביקש לחדור אל החיים עמוק ככל האפשר ולחוש את פעימות לבם, ואת הדבר הזה אי אפשר להשיג על ידי העתקה וחיקוי המציאות. את ואן גוך עניינה האמת שמאחורי הדברים.

<u>יסוד המסתורין</u>: ואן גוך התעמת עם הכוחות הראשוניים של הקיום שאותם מצא בטבע, ושאב מתוכם את יסוד המסתורין הטבעי, שאותו ניתן לגלות ביצירותיו מתקופה זו: התעמתות עם כוחות טבע מסתוריים, הזויים, של גרמי שמים ליליים מטילי אימה, שדוחקים את הקיום הממשי לפינה, או משתלבים בהם.

<u>יסוד התנועה</u>: בסן רמי גילה ואן גוך את יסוד התנועה בציור. הצבע, שהיה אמצעי ההבעה הבולט בציוריו בארל, כבר אינו הכוח המניע היחידי, ונוספה לו הצורה או התנועה שבצורה, שהיא ביטוי לסערת רוחו של האמן ולנפשו המיוסרת. ניכרים שני סגנונות שהוא מיצה עד תום: מצד אחד קומפוזיציה רצופת קווים גליים ומתפתלים, ומצד אחר סרטוט של משיחות מכחול קצרות וחדות. שני

המאפיינים הללו טעונים בריגושים ובצורות דינמיות, ומעידים על סגנון ציור שמקורו במתח ובהתרגשות פנימית.

מוטיב הברוש: בשנה זו אימץ לו ואן גוך מוטיב חדש בציוריו. מכאן ואילך יהיה הברוש למוטיב המרכזי ביצירותיו. הוא כתב לאחיו: "הברושים מעסיקים את מחשבותי כליל, הייתי רוצה לעשות בהם משהו דומה לציורי החמניות שלי. מוזר להיווכח שאיש מעולם לא ציירם כפי שאני רואה אותם. הם בנויים בפרופורציות יפות לא פחות משל אובליסק מצרי. וגוון הירוק יפה כל כך ומיוחד. הברוש הוא סימן שחור בנוף שטוף השמש, אך צבעו הוא אחד מגוני השחור המעניינים ביותר, ואיני מעלה על דעתי גוון שהתקשיתי יותר להנציחו".

ואן גוך, חדר השינה של ואן גוך בארל, 1889, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/53.htm

בתקופה שוואן גוך חשש לצאת לחיק הטבע בסן רמי הוא התרכז בהשלמת העתקים של עבודותיו הקודמות. אחד מהם הוא "חדר השינה של ואן גוך בארל". הציור הראשון צויר בשנת 1888, לפני בואו של גוגן לארל, ובפעם השנייה צייר אותו כשהיה בבית החולים לחולי נפש בסן רמי, ב- 1889. הוא העתיק אותו פעמיים מן הזיכרון, וזהו אחד משני ההעתקים.

ואן גוך כתב על הציור: "הפעם זה פשוט חדר השינה שלי. על הצבעים בלבד להשאיר את רישומם על הצופה, ודווקא הפשטות, המקנה לדברים איכות נוספת, אמורה לרמז על שלווה ועל שינה עמוקה". למרות כוונותיו לא הצליח ואן גוך לשוות ליצירה אווירה של שלווה. ההיפך הוא הנכון, האווירה שנוצרת היא של אי נוחות.

אמצעים אמנותיים

השתקפות נפש האמן: אין שום קשר בין האובייקטים המתוארים ביצירה, וכל אחד עומד בפני עצמו. אי הנוחות שחש הצופה מתעצמת בשל העובדה שוואן גוך תיאר באקצרה חדה את כל האובייקטים – כניסה מעוותת לעומק של כל האובייקטים - מה שמשווה להם אי יציבות. החדר מואר אך החלון סגור ומהווה סף בלתי עביר ללא פתח לתקווה כלשהי. האווירה טעונת הניגודים משרה על היצירה מתיחות מוזרה ומביעה את כמיהתו של ואן גוך לחמימות, לבית, לנוחות ולנפש דואגת במציאות המרה שבה היה שרוי.

צבעוניות: ואן גוך עשה שימוש בניגודים של צבעים חמים וקרים, והניגודים העזים מעידים על הניגודים הפנימיים בנפשו. הצבעים החמים מתרכזים במיטה, ברהיטים ובתמונות התלויות על הקיר, ומעידים על הצורך של האמן בחמימות ובקירבה. הצבעים הקרים מכסים את הקירות והרצפה של החדר, ומעידים על היחס המתעלם של הסביבה כלפיו.

ואן גוך השתמש בצבעים טהורים ישירות מהשפופרת כמעט ללא ערבוב. הצבעוניות לוקאלית, כל משטח צבוע בצבע מוגדר על ידי קווים וקשור לאובייקט מסוים, למשל הכיסא בצהוב, הרצפה בירוק, הקיר בכחול.

עיצוב החלל: החלל עמוק ונוצר על ידי פרספקטיבה תלולה של קווים אלכסוניים – קורות העץ של הרצפה נוטות קדימה בשיפוע חד מאוד, עד שהרצפה נראית כמתמוטטת בגלישה לעבר הצופה. השולחן והכיסאות ניצבים במשופע, ואפילו התמונות תלויות באלכסון כמו מאיימות ליפול לתוך החדר. הקטנת האובייקטים בחלל – הכיסאות, השולחן והמשענת של המיטה מוקטנים בחוסר פרופורציה, יוצרים חלל חסר יציבות, וגורמים לצופה בהם מתח ואי נוחות. ואן גוך הגזים בתחושת העומק, אך החלל העמוק הזה אינו מדעי, מה שיוצר עיוות בתפיסת החלל, המעיד על עיוות בתפיסת המציאות של ואן גוך, ועל חוסר יציבות. למרות הריהוט יש תחושה של חלל ריק וחלון סגור, המעידים על בדידות גדולה וקלאסטרופוביה.

מרקם: משיכות המכחול העזות ניכרות על הבד – אימפסטו – השארת גושים של צבע על הבד. זהו אמצעי הבעתי המעיד על עצבנות וחוסר שקט של האמן. ואן גוך ניסה לחקות את המרקם של העץ ברצפה ובמיטה באמצעות משיכות מכחול בכיוון סיבי העץ.

הקו: הקווים מגדירים את האובייקטים כמו בהדפסים היפניים או הקלואזונה של גוגן. הצבע תחום בקו וסוגר עליו. קווי מיתאר סגורים מרמזים על מופנמות, קושי ביצירת קשר ועל נוקשות.

מקורות השפעה

ביצירה זו ניכרים מספר מקורות השפעה.

השפעת האימפרסיוניזם מתבטאת בשימוש בצבעים הזוהרים ישר מהשפופרת, במשיכות המכחול הקטנות והמהירות, ובקיטוע האובייקטים בהשפעת הצילום.

השפעת ההדפסים היפניים מתבטאת בקווי המיתאר הכהים, בצבעוניות הלוקאלית, בניגודים שבין משטחים כהים ובהירים, בקומפוזיציה החתוכה ובזווית הראייה האלכסונית.

השפעת גוגן ניכרת במשטחי הצבע הנקיים והסוגסטיביים, ובקווי המיתאר – הקלואזוניזם. השפעת הריאליזם ניכרת בנוכחות הפיזית של המציאות הדלה ללא ייפוי.

ואן גוך, דרך ברושים וכוכב, 1890, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/52.htm

יצירה זו צוירה לאחר התקף חמור שנמשך כחודשיים, כשכוחותיו של ואן גוך לא עמדו לו לשאת אותו. הוא התבטא בבלבול, בפחד מפני המוות ובהלם, מלווים בהזיות ובהתקפי זעם. הוא החליט לעזוב את המוסד לחולי נפש. הוא עבר לאובר שליד פריז, לטיפול של ד"ר פול גאשה, הרופא והצייר החובב שנאות לקבלו תחת חסותו.

ביצירה זו ניכר חוסר השקט הנפשי של ואן גוך. משיחות המכחול האופייניות לו מתפרצות התפרצות של ממש כמו במפולת המכסה את כל היצירה. ההתרחשות הקוסמית של "ליל כוכבים" חודרת לתמונת נוף, וכך לובש הנוף הממשי איכות כמעט שמיימית.

נושא היצירה

ואן גוך כתב: "שמי לילה וירח שאך בקושי מקרין אור כלשהו, חרמש לבנה רפה שקרניו כמעט שאין בכוחן לחדור בעד צללי הארץ הקודרת, כוכב שזוהרו רב מדי, ורוד וירוק בשמים תכולים שעננים בודדים משייטים בהם. דרך נתחמת בקנים נישאים, צהובים. מאחור מתרוממות גבעות נמוכות וכחולות. פונדק ישן שחלונותיו הכתומים מוארים, וברוש זקוף קומה וקודר. על הדרך כרכרה צהובה שסוס מושך אותה, ושני משוטטים מאחרים בנשף".

הברושים הכהים במרכז היצירה חולשים על כל היצירה. העצים האיתנים המשורגים זה בזה, מתאמצים בכל כוחם להגיע למרומים, משתלחים כלפי מעלה בהתפרצות משתלהבת, שנקטעת על ידי קצה היצירה. הימצאותם בין שני גרמי השמים מעניקה להם איכות שמיימית. הברושים רבי העוצמה חותכים את קו האופק ויוצרים ניגוד אנכי קבוע באדמה, לצורה האופקית של השמים. זהו ביטוי למאבק בין כוחות מנוגדים בנפש האמן: מאבקו של האדם לעומת כוחות שמיימיים קוסמיים, ואולי גם ביטוי ציורי לשאיפתו לגעת באינסופיות של הטבע. יש כאן צורך של האמן לתת פורקן לרגשות המאיימים להכריע אותו.

<u>הנוף</u>: הקרקע משופעת בהנחות צבע קטועות משתלחות לכל הכיוונים, הניכרות בשדה הצהוב, בדרך המתעקלת, ברכס הגבעות שברקע, בעשבים הירוקים בשולי הדרך, ואפילו בעיצוב של הפונדק הקטן שחלונותיו מוארים באור מלאכותי. הנוף המעוות כולו מתנועע בחוסר יציבות ומשקף את נפשו המעורערת של ואן גוך. שתי דמויות המתהלכות מוצבות בניגוד עז לכל התנועה הסוערת.

אמצעים אמנותיים

<u>הקו ומשיחות המכחול</u>: יש התפרצות של משיחות מכחול השולטת על כל היצירה. מוצקותם של האובייקטים נחלשת, קווי המיתאר שלהם מתארכים, והם מתפתלים ומסתלסלים סביב עצמם. הנושא מורכב מאינספור קווים זעירים הזורמים בחלל. טיב משיכות המכחול משתנה מאזור לאזור: בשמים הן מעגליות, על פני הקרקע הן מקבילות או משורגות, ואילו בעצים הן כלשונות אש המשתלחות כלפי מעלה. קווי האנרגיה האלה נראים כמו מרכזי כוח שונים של שדות מגנטיים המושכים ודוחים זה את זה, ונאבקים זה בזה – ביטוי למאבקים ולקונפליקטים בנפשו של האמן. נראה שכאב אילם מחלחל בציור הטבע הזה ומשרה אי שקט בכל.

<u>מקור האור</u> נובע משני המאורות, הירח והכוכב המוקפים בהילות אור גדולות. הירח בצורת חרמש מקרין אור חלש בשמי הלילה, ולא מצליח להאיר את הנוף כראוי. הכוכב בעל אור חזק בעל הילה רחבת היקף. תפיסת החלל מורכבת ממישורים שמונחים זה מאחורי זה, ללא מרחב ביניהם. יש

טשטוש של הפרטים הקטנים. השמים חוסמים כל אפשרות של כניסה לעומק והברושים משתלטים על הארץ והשמים – נוצר חלל רדוד, מעוות, מבולבל, אין מרחקים או יחסי גדלים נכונים.

פול סזאן, 1839 – 1906

סזאן, צייר צרפתי, מהחשובים שבאמנים המודרניים. מכל האמנים הפוסט אימפרסיוניסטים, הוא נחשב למשפיע ביותר על האמנות המודרנית במאה ה-20, וציוריו מהווים חוליה מקשרת בין האמנות המסורתית לבין הציור הקוביסטי של המאה ה- 20.

סזאן נולד באקס-אן-פרובנס, למשפחה עשירה. אביו הבנקאי היה אדם לא משכיל ונוקשה, וסזאן העצור והרגיש פחד ממנו מאוד. שתלטנותו של אביו הגבילה את התפתחותו האמנותית בראשית דרכו, אבל למרות חוסר אהדתו של אביו, דבק סזאן בתשוקתו להיות אמן. הוא למד בו זמנית משפטים באוניברסיטה ובאקדמיה לציור. הפחד מפני אביו עשה אותו פגיע ביותר, עד כדי תחושת אי נוחות בחברת בני אדם, משום שהיה צריך להתמודד עם ביקורת. גם כאשר התחתן עשה זאת בסתר בשל התנגדות האב.

בראשית דרכו האמנותית צייר בסגנון רומנטי, בשל מזגו הסוער של אדם בעל אמוציות כבושות, שנתן פורקן למכחולו. רוחו הרומנטית מצאה ביטוי בציורי דמויות מתפתלות בסצינות אכזריות של אורגיה ואונס, בשכבות צבע עבות, כהות וקודרות.

סזאן הגיע לפריז בשנת 1862 ובליבו החלטה להיות צייר. בפריז הכיר את האמנים האימפרסיוניסטים, בהשפעתם הבהיר את הצבעים בציוריו, עידן את משיכות המכחול הסמיכות, והתקרב לרוח הסגנון האימפרסיוניסטי. הוא השתתף בתערוכה האימפרסיוניסטית, אבל התנהגותו המוזרה וביישנותו מנעו ממנו להיות חבר בקבוצה. יצירותיו לא התקבלו באהדה, ויחס הקהל עורר בו דחייה. הוא חזר לעיר הולדתו ושם עסק בבעיות האמנות בלא להיות תחת לחץ של ביקורת. הוא נעשה פגיע יותר ויותר והסתגר בתוך עצמו. סזאן חי בפרובנס עד יום מותו, שם שקע ביצירה אמנותית.

שנת 1886 הייתה שנה מכרעת בחייו והוא בן 47. בשנה זו אביו נפטר והוריש לו סכום כסף נכבד, שאיפשר לו סוף סוף לשאת את אהובתו באופן רשמי, ולנהל חיי משפחה רגילים. סזאן היה בעל אמצעים כלכליים משלו ולא היה תלוי במציאת קונים ליצירותיו, לפיכך יכול היה להקדיש את כל חייו לבעיות האמנות ולמצוא להן פתרונות, למרות אדישות הקהל ליצירתו. עד ימיו האחרונים היה שקוע במאבק מתמיד להשיג את השלמות האמנותית שאליה נכסף.

הבעיות האמנותיות שהטרידו את סזאן

סזאן העריך את הגילויים החדשים של האימפרסיוניסטים בתחום הצבע והעיצוב, אבל התנגד לטשטוש של האובייקטים, להיעדר המבניות ומסמוס קווי המיתאר באור המנצנץ, שגורמים לערבוביה

וחוסר סדר ביצירת האמנות. הוא הצהיר שיש לעשות את האימפרסיוניזם ל"דבר יציב ובר קיימא, כמו יצירות האמנות התלויות במוזיאונים", ושיש "לצייר את פוסן מן הטבע". הוא התכוון לומר שיש לצייר מן הטבע כמו האימפרסיוניזם, אבל לתת לאובייקטים מוצקות וליצירה איזון מושלם, כמו יצירות מן העבר.

הבעיה שבה התחבט הייתה כיצד לשמור על הישגי האימפרסיוניזם מבלי שיגרמו לאובדן הבהירות והסדר. לגבי הצבע העלה שאלות חשובות: כיצד להשתמש בצבע עז ומעובה מבלי לסכן את הממשות של הטבע במציאות. הסתירות היו רבות, אבל בעבודה קשה ובניסיונות אינספור הוא הצליח להשיג את הבלתי אפשרי. במשך שנים פיתח סזאן את סגנונו האישי המיוחד, מבלי שאיש ייתן דעתו על כך. רק כשנה לפני מותו התגלה בתערוכות, ומאז ראו בו אמן נערץ.

יצירתו של סזאן נחלקת לשלושה שלבים: בנעוריו – סגנון רומנטי, בבגרותו: אימפרסיוניסטי, ובזקנתו: פוסט אימפרסיוניסטי. בשלב האחרון הגיע סזאן לביצוע מושלם של תפיסותיו האמנותיות, שאותן פיתח דרך טיפול בשלושה נושאים עיקריים: ציורי נוף, טבע דומם ודמויות אדם.

החידושים והמאפיינים של סזאן

המשימה האמנותית בעיני סזאן הייתה לצייר מהטבע כמו האימפרסיוניסטים, לעשות שימוש בחידושים של האימפרסיוניסטים, ועם זאת להשיב לאמנות את חוש הסדר, הבהירות והמוצקות המשכנעים שהיו לה בעבר, וכל זאת מבלי לחזור למוסכמות הציור האקדמיות שנלמדו בעבר. בתוך כל אלה הבעיה המרכזית שהעסיקה אותו עד סוף ימיו הייתה הפער בין הדו ממד של משטח הבד לעומת תלת הממד של המציאות.

בסופו של דבר הצליח סזאן להגיע אל האמנות שאליה שאף. הוא הצליח לאחד את ערכי האמנות של העבר, כלומר: המוצקות, המבנה והארגון בחלל, עם הצבעוניות האימפרסיוניסטית, וביטא את המזיגה הזאת על פי דרכו השיטתית והמקורית. במאמציו הכבירים הוא הצליח להשיג את ממד העומק בלי לוותר על זוהר הצבעים, את הקומפוזיציה המאוזנת בלי לוותר על ממד העומק, ולגשר בין הדו ממד של הבד ותלת הממד של הטבע. בדרכו המיוחדת הוא הצליח להכניס לציור חידושים חסרי תקדים, שהיו הבסיס למודרניזם של המאה ה- 20.

החידושים של סזאן בתחום הציור

א. <u>שחרור הציור מחוקי הטבע</u>: סזאן בנה קומפוזיציות אישיות; הוא צייר את הטבע ולא תיאר אותו. ציור אינו סתם תיאור של המציאות, אלא לתרגם את המציאות ליצירה שהיא בעלת חוקים משלה. הוא הדגיש שליצירה חוקים עצמאיים משלה שאינם חוקי הטבע, לכן לא צריך לתאר את הטבע אלא לבנות אותו מחדש בציור. זהו המהפך הגדול באמנות המודרנית – לא להעתיק את המציאות, אלא להתייחס אליה כאל מרכיב שממנו בונים מציאות חדשה ואחרת. היכולת של האמן נמדדת מהיכולת לבנות מציאות חדשה ומשכנעת יותר; המציאות שהוא יצר ולא זו שהעתיק היא הקובעת.

ב. שחרור הציור מחוקי הפרספקטיבה: סזאן לא היה כפוף לנקודת פרספקטיבה אחת, אלא צייר את האובייקט כך שייראה מכמה נקודות מבט שונות, כפי שרואים אותו תוך כדי תנועה. הוא לא התכוון לסלף את מראה הטבע והיה מעוניין בחלל ובעומק, אבל הוא הגביל אותם. העין נכנסת לעומק אבל נבלמת בכל פעם על ידי אובייקט אחר, שמחזיר את העין לחזית היצירה. סזאן ויתר על חוקי הפרספקטיבה המדעית והתעלם מהם משום שהם הפריעו לו בעבודתו. סזאן לא רצה ליצור אשליה של עומק בחלל, אלא למסור הרגשה של עומק ומוצקות של האובייקטים בטבע תוך חשיפת המבניות שלהם.

ג. פשוט ותמצות הצורות: את הפרטים המיותרים הוציא סזאן מהיצירה, ותיאר רק את העיקר בצורות היסוד שבטבע, ולפי דבריו: "לטפל בטבע דרך הגליל, הכדור והחרוט", כלומר בצורות הגיאומטריות הפשוטות שבטבע. בשעה שעיבד את הנושא, נשרו ממנו כל הפרטים ונותרו הצורות היסודיות שהמראה שלהן כמעט גיאומטרי. בכך הוא צעד קדימה לקראת תפיסה מופשטת וגיאומטרית, שיושמה אחר כך בקוביזם.

ד. ארגון בחלל: סזאן ראה בטבע האובייקטיבי תוהו ובוהו של תנועה חסרת ארגון, ולקח על עצמו לערוך ביצירותיו את הדברים בסדר הנכון. שחרור הציור מחוקי הטבע והעצמאות של היצירה נתנו בידיו את החירות לתאר את האובייקטים באופן סלקטיבי - לברור לו כמה דברים בנוף ולהזיזם ולהעמידם כרצונו, גם אם הדבר אינו תואם את חוקי הטבע. המטרה הייתה לתפוס את מהות הצורות, את הנפח והמבנה שלהן ואת מקומן במרחב ביחס לצורות האחרות.

ה. משיכות מכחול בונות: סזאן עיצב את האובייקטים באמצעות בנייה צבעונית. הוא בנה את האובייקטים על ידי משיכות מכחול ריבועיות שיטתיות בצבעים שונים. בשיטה זאת הוא יצר קצעים קצעים עד שהצורות נראו גבישיות - קיבלו נפח המראה אותן מכמה פנים. הקצעים נעשו בצורות גיאומטריות על ידי צבעים משלימים, כהים ובהירים.

ציורי הנוף

פול סזאן, הר סנט ויקטואר, שמן על בד, 1885-7, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/94.htm

פול סזאן, הר סנט ויקטואר, שמן על בד, 1890, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/95.htm

פול סזאן, הר סנט ויקטואר, שמן על בד, 1904-6, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/84.htm

http://www.tbh.co.il/art/19century/thumbnails/91.jpg

סזאן ניגש אל ציורי הנוף בגישה של מחקר מדעי שיטתי, שבה הוא בחן את האלמנטים המרכיבים אותו, כדבריו: "הטבע חייב להתנסח במושגים של צילינדרים, קוביות וקונוסים". זוהי גישה אובייקטיבית צורנית, בעלת מגמה של תרגום מראה העיניים אל שפת האמנות.

בשנותיו האחרונות יותר מכול סזאן צייר נופים, שסיפקו לו כר נרחב להתפתחות סגנונו. ציורי הנוף אילצו אותו לצייר בחיק הטבע, אך לא במראה העיניים בלבד, אלא מתוך הטבע ובתוכו. היו לו כמה מראות נוף מקומיים שאותם הוא נהג לצייר שוב ושוב, אך המקום האהוב עליו ביותר היה הר סנט ויקטואר, שהפך כמעט לנושא פולחני.

הר סנט ויקטואר נמצא ליד ביתו של סזאן באקס אן פרובנס. סזאן צייר אותו יותר מ- 60 פעם. הוא הוקסם מהצורות האדריכליות המחוספסות שלו ומצורת הקונוס הקטום של ההר, וצייר אותו מזוויות רבות ושונות.

הציור בחיק הטבע הוא אימפרסיוניסטי במהותו. סזאן שב וחקר את מראות סנט ויקטואר, בדומה לחזרות של מונה בציורי הסדרות. כמו מונה נמשך סזאן לרעיון של תיעוד עולם המשתנה כל הזמן, אבל השינויים בעולמו של סזאן היו איטיים ונינוחים. ציורי הר סנט ויקטואר של סזאן לעיתים הושלמו רק כעבור ימים, שבועות ואף חודשים, ובכך הם סותרים את רעיון הספונטניות והמהירות של הציור האימפרסיוניסטי. התיאור של ההר אינו נראה כתיאור של רגע חולף, אלא כשינוי איטי ועמוק, מראות ההר רוגעים ומשתנים באיטיות ומשרים על הצופה תחושה של עמידה מול הטבע הנצחי.

תיאור הנושא

בציורי "הר סנט ויקטואר" תיאר סזאן נוף של שדות, בתים והר בצורת חרוט. ביצירות המוקדמות נראה עץ אורן בקו אנכי מלמטה למעלה וענפים מתעגלים על רקע השמים. במהלך החקירה והחזרה על צורות הנוף של ההר השמיט סזאן פרטים וצמצם צורות - עץ האורן נעלם מהיצירה, ציור הנוף הלך ונעשה גבישי יותר, הבתים קיבלו צורות גיאומטריות נפחיות ומצומצמות, הפרטים ניטשטשו וצורת ההר חושפת את מבנהו הפנימי יותר מאשר את מבנהו החיצוני.

במהלך השנים עקב סזאן פחות אחר מראה העין והתמסר יותר למקצב של המבנה הפנימי של הטבע. הפרטים עברו הפשטה שנראית במלואה בציור משנת 6-1904- ההר והשדה שלרגליו הפכו למערך כמעט מופשט, הפרטים איבדו את מראם הטבעי ונוסחו בצירופים שונים של קצעים קצעים, אין הפרדה ברורה בין השדה לבין ההר, וצורת החרוט של ההר נשארה רק במרומז. ביצירות המאוחרות יותר התמקד סזאן בהצגת המבנה הפנימי של הנוף ופחות במבנה החיצוני שלו, מה שהוביל לציור כמעט מופשט של הטבע.

מקור השפעה

צורת החרוט של ההר מושפעת מהדפס יפני של הירושיגה המתאר את ההר פוג'י. ההדפס מגלה את המקור החזותי של סזאן בתיאורי "הר סנט ויקטואר".

בהדפס היפני הקדים הירושיגה את המרחב הנופי שלפני ההר והציג אותו בחלל הקדמי של היצירה, ורק אחר כך תיאר את ההר עצמו. בקדמת ההדפס מתואר אגם מים שממנו צומחת צמחייה בגבהים שונים, ובו סירות קטנות משייטות. בחלק האחורי של ההדפס מתואר ההר עצום-ממדים בצורת חרוט.

סזאן לקח את האלמנט החזותי הזה, ועל פיו צייר את כל ציורי "הר סנט ויקטואר". בקדמת היצירה הוא תיאר את המאסה הגדולה של הטבע: שדות, עצים ובתים, כדי להמחיש את ראשוניותו של הטבע, וההר עצמו בצורת חרוט, מתואר במלוא עוצמתו רק בחלק האחורי של היצירה.

אמצעים אמנותיים בציורי הנוף

<u>תרגום הנוף ליצירה שהיא בעלת חוקים משלה</u>: נושא הציור החוזר ונשנה של ההר שימש את סזאן לאימון ולשכלול הטכניקה שהמציא, שבעזרתה הוא ניסה ל"סדר" את הטבע בהתאם לחוקיות של

היצירה, ולא להעתיקו כפי שהוא נראה, כלומר לבנות את הנוף והפרספקטיבה ולעסוק בבעיית הצורות והנפח – אלה הם חוקים של הציור ולא של הטבע. באמצעות הנושא הוא ערך מחקר בצורות הבונות את היצירה ולא במראה העיניים.

תפיסת החלל: סזאן הגביל את החלל והעומק ביצירה. השביל אינו נכנס ליצירה ישר מהחזית אלא מהצד, והעין נבלמת על ידי העצים. השביל ממשיך עוד קצת והעין נעצרת שוב על ידי הבית. השביל והקווים האלכסוניים הנכנסים לעומק היצירה נבלמים בכל פעם על ידי אובייקט אחר – העצים, הבתים, מוביל המים, קו ההרים – כך שאין נקודת מוקד אחת.

הדגשת משטח היצירה: הגבלות הכניסה לעומק היצירה עוצרות את העין ומחזירות אותה כל הזמן לחזית, למשטח היצירה. ההגבלה נעשתה במודע, משום שסזאן היה מעוניין שהצופה יהיה מודע למשטח הדו ממדי של הבד. מתוך מודעות זו נוצר מתח בין הנוף, שהוא תלת ממדי, לבין הציור, שנעשה על משטח דו ממדי.

משיכות מכחול: היצירה בנויה ממישורים קטנים של משיכות מכחול שבאמצעותם בנה סזאן את הקומפוזיציה באופן מודולרי. הבד כולו כוסה באופן שיטתי ומתוכנן במשיכות מכחול מרובעות הבונות את הקומפוזיציה כמו בפסיפס. שיטה זו היא אנליטית, ועוסקת בניתוח ובפירוק המראות בנוף לצורות גיאומטריות קטנות של צבע והרכבתן מחדש על הבד.

נפחיות ומוצקות: משיכות המכחול הריבועיות והשבורות יוצרות קצעים שבונים את הנפחים לפי כיוונם במציאות. כך סזאן מציג את האובייקט מכמה נקודות מבט. הצדדים והזוויות השונות של האובייקט מעניקים לו מראה גבישי, ובדרך זו סזאן נותן לצופה אינפורמציה רחבה יותר על מבנה האובייקט. הנפחים התלת ממדיים מעוצבים על ידי הצבע והופכים את היצירה למשחק בין תלת ממד של האובייקט לבין הדו ממד של הבד.

צבעוניות: הצבעים נאמנים לנראה במציאות – צבעים קרים של ירוקים וכחולים וצבעים חמים – אדמה חומה. השימוש בצבעים קרים מרחיק את היצירה מכל הבעה חווייתית. אין בנופים של סזאן כל ביטוי של מזג או תופעות מוגדרות, מפני שאמנותו מנוגדת ניגוד גמור לאמנות ההבעה הרגשית, ומתמקדת בצורות ובאמצעי האמנות.

קומפוזיציה: הפרטים בציורי הנוף מסודרים בהתאם לחוקיות הפורמט ולא בהתאם לנראה בטבע. הסידור ביצירה הוא סלקטיבי – סזאן ברר לו אובייקטים בנוף, הזיז אותם והעמיד אותם כרצונו גם אם הדבר אינו תואם לחוקי הטבע. למשל, הוא סידר את הקווים הקדמיים של ענפי כך שיתאימו בקוויהם ובתנועתם לקווי ההרים הרחוקים, ובכך קישר בין חלקי היצירה, החזיר את הדגש לבד וענה על חוקי המשטח שלו.

צמצום ופישוט: סזאן חיפש אחר המהותי לנוף, את צורות היסוד של הטבע, צורות גיאומטריות בעלות נפח, כמו גליל, קובייה וחרוט, שאותם יש להעלות על הבד. הפרטים המיותרים נשמטו. למשל, האנשים אינם מהותיים לנוף ולכן הם אינם מתוארים בציורי הנוף, והבתים כמעט ללא חלונות כאילו

מעולם לא התגוררו בהם אנשים. גם הצורות הסכימתיות נובעות מתוך החיפוש אחר האלמנטים המהותיים ביותר לנוף, אותם אלמנטים גיאומטריים הבונים את הנוף בציוריו.

האור פנימי ונובע מהעובדה שסזאן לא כיסה את כל המשטח בצבע, אלא השאיר כתמים לבנים בודדים של הבד כך שייראו וישתלבו ביצירה - זוהי תפיסה חדשה בעיצוב המשטח. התחושה שמתקבלת היא שהציור "לא גמור", לא מלוטש, משום שהוא השאיר מרווחים לא מטופלים, שדרכם קורן הצבע הלבן של הבד.

פול סזאן, ציורי הטבע הדומם

סזאן הירבה לצייר "טבע דומם". אופיינית לו הן ההתעניינות הגלויה בחפצים יומיומיים – בתפוחים, בגביעים או בקערות, והן החזרה על אותו נושא שוב ושוב, לא מתוך רצון לתאר את הדוממים כפי שהם נראים ביומיום, אלא מתוך רצון לשלוט על המבנה של הצורות – שפת הציור היא שעניינה אותו. הנושא של הטבע הדומם היה אידיאלי בעבור סזאן כי במקום לחפש בעולם את הצורות הגיאומטריות - "הצילינדר, הקובייה והקונוס" כדבריו, הייתה לו אפשרות לבחור ולארגן אותן בעצמו. התוצאה שאליה שאף הייתה: "בנייה בעקבות הטבע".

סזאן טען כי ברצונו "לגלות את ההיגיון שבמבנה העולם ולבטא אותו" באמצעות ההיגיון הפנימי שלו. הוא חשב על התפוחים, הצנצנות, השולחנות והקערות שלו וארגן אותם שוב ושוב במגוון של צורות. משום כך הדומם של סזאן אינו מעלה, בהכרח, פינה מתוך סביבתו הרגילה של האדם. אין ביצירותיו צירופים המעלים בצופה אסוציאציות של שולחן ארוחת בוקר, משום שהוא התכוון במודע שהדומם יהיה ציור ולא תיאור, ולשם כך בחר בעצמים שאיפשרו לו לשלב צורות מבניות בסיסיות, כגון: כדים, קערות, ופירות.

סזאן ארגן את הטבע הדומם ויצר אותו על ידי הצבת חפצים שונים בקומפוזיציה שהוא מעוניין בה. הוא כמו הרכיב מציאות חדשה שאותה הוא דלה מהמציאות הנראית. סזאן לקח את הכלים והפירות וארגן אותם שוב ושוב במגוון של קומפוזיציות ובצירופים שאינם לפי חוקי הטבע, אלא לפי בחירה אישית שלו, ומשום כך הם לא תמיד נראים כתיאור של סביבה רגילה של האדם. סזאן רצה את תיאור הטבע הדומם לא בסיטואציה הרגילה שלו.

הזמן הנדרש לסזאן לצייר טבע דומם היה כה רב, עד שהפירות והפרחים שסידר היו מצטמקים ונובלים. יש בכך ביטוי לדחייה המוחלטת של הספונטניות האימפרסיוניסטית. החזרה על אותו נושא איפשרה לו להתאמן בהעלאת הצורות - במבנה שלהן, במרחק היחסי של האובייקטים זה מזה ובנפחים שלהם. את כל אלה הוא השתדל לבטא בעיקר על ידי שימוש בצבע במשטחים קטנים או גדולים, ובהם יצר את האובייקטים וגם את החלל הסובב אותם. זלזולו בקו המיתאר ובפרספקטיבה המקובלת הביא לעיתים קרובות לעיוות הצורות ולמידה מסוימת של הפשטה, שסללו את הדרך להתפתחות הקוביזם ושל שיטות ציור חדשות.

המתח בין המציאות להמצאה, בין הדו ממד לתלת הממד, בין חוקי התיאור במציאות לבין חוקי הציור הם שמספקים את הבסיס למהפכת הצורה של סזאן, ובהשפעתו למהפכת הצורה באמנות של המאה ה- 20.

פול סזאן, טבע דומם, 1878, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/103.htm

תיאור הנושא

על גבי שולחן הנוטה בשיפוע כלפי הצופה פרוסה מפה ועליה מונחים מספר אובייקטים: קערה עם רגלית ובה פירות, קערה נוספת שטוחה ובה תפוחים, סכין המונחת על השולחן וחודרת לתוך הקערה, ומאחוריה גביע מלא עד מחציתו במים. האובייקטים מונחים על השולחן באופן מלאכותי, מאורגן על ידי האמן.

מאפייני יצירתו של סזאן בציורי הדומם:

א. שחרור הציור מחוקי הטבע: סזאן ארגן את הטבע הדומם ויצר אותו על ידי הצבת חפצים שונים בקומפוזיציה שהוא מעוניין בה. הוא כמו מרכיב מציאות חדשה שאותה הוא דולה מהמציאות הנראית. סזאן לקח את הכלים והפירות וארגן אותם שוב ושוב במגוון של קומפוזיציות ובצירופים שאינם לפי חוקי הטבע, אלא לפי בחירה אישית שלו, ומשום כך הם לא תמיד נראים כתיאור של סביבה רגילה של האדם. סזאן במתכוון רצה לצייר את הטבע הדומם ולא לתאר אותו בסיטואציה הרגילה של חיי היומיום.

ב. מקסימום נקודות ראייה: הרצון ליצור מציאות חדשה הביא לציור של אובייקטים מכמה זוויות ראייה. סזאן עשה זאת על ידי הרמת המשטח של השולחן או הרצפה כלפי מעלה, או הטייתם כלפי הצופה כדי שיתגלו במלואם לעיני הצופה. בכך הוא קירב את הרקע אל הצופה, והרחיב את פתחי הכלים - הקערה או הכד - כך שרואים אותם כמעט בשלמותם מכמה נקודות מבט, מלמעלה, מלמטה ומהצד, דבר שיוצר השטחה.

לדוגמה: אם עומדים מול קערת התפוחים, רואים את צד הקערה ואת הדופן שלה. אם עומדים מעל לקערה רואים את כל התפוחים שבתוכה וגם את קצותיה. כלומר, סזאן הראה בבת אחת מקסימום של נקודות ראייה – רואים את כל התפוחים ואת הקערה בשלמותה ומכל צדדיה. כך גם גביע המים: רואים אותו מהצד עם רגלו, וגם את שפת הגביע סביב כאילו מלמעלה.

ג. מתח בין הדו ממד לתלת ממד: ריבוי נקודות המבט המאפיין רבות מתמונות הטבע הדומם שלו יוצר מתח בין שטיחות הבד הדו ממדי, לבין תלת הממד של נפחיות האובייקטים. המתח הזה יוצר עיוות וסילוף של האובייקטים: הקערה שרואים את שוליה מסביב כאילו נראית מלמעלה, גביע המים ששוליו מעוותים מסביב גם הוא נראה כמו מלמעלה, השולחן שרואים את הדופן האחורית שלו עד

שהוא נראה משופע ותלול וכל החפצים יכולים להחליק מעליו. בכל אלה אין התחשבות בחוקי הפרספקטיבה. סזאן כמו ניסה להגיע לפשרה בין האובייקטים התלת ממדיים לבין השטיחות של הבד.

ד. שחרור הציור מחוקי הפרספקטיבה: האובייקטים נכנסים לחלל ונחסמים: הסכין נכנס ליצירה באלכסון חד ויוצר עומק מסוים, אך הוא נבלם על ידי התפוחים. קפל הבד אף הוא נכנס ליצירה באלכסון חד, יוצר עומק ונעצר. גם הצבת האובייקטים זה מאחורי זה גורמת לתחושת העומק שנבלמת בכל פעם. כל אלה מעידים על כך שסזאן היה מעוניין בתחושת עומק בחלל, אבל הגביל אותו בניגוד לחוקי הפרספקטיבה כדי שהצופה יהיה מודע לדו ממדיות של הבד.

ה. בנייה צבעונית: סזאן בנה נפח באמצעות הצבעוניות. התפוחים הם הדוגמה הטובה ביותר לבניית גופים עגולים על בד דו ממדי. הם בנויים ממשיכות מכחול שיטתיות בקצעים קצעים המעניקים להם נפחיות ומוצקות, עד שהם נראים רבי פנים ודמויי גביש יותר מאשר עגולים - מראה של פירות מצוירים ולא פירות "אכילים". הוא הניח משטח צבע על יד ומעל משטח צבע מנוגד, והקיף אותם בקו מיתאר שחור שבור, שמשטח את הצורות וממזג אותן זו בזו. מצד אחד הוא העניק להן נפחיות בצבע, ומצד אחר השטחה על ידי הקו – זהו המתח שבין הדו ממד לתלת ממד.

דמות האדם ביצירתו של סזאן

הבעיות שהטרידו את סזאן בציורי הנוף והדומם עלו ביתר חריפות כאשר הוא צייר דמויות אדם. סזאן ניגש לצייר את דמות האדם בדומה לגישתו בציורי הדומם. כשם שרצה לבנות תפוח עגול על בד דו ממדי, כך הוא רצה לבנות אדם תלת ממדי על בד שטוח. אבל דמות האדם בעייתית יותר בעבור הצופה, משום שקשה יותר לבחון את האדם על בסיס של יסודות צורניים מובהקים בלבד, על טהרת השכל וללא התערבות של רגש. ואמנם, דמויות האדם של סזאן אינן מגלות הבעה בעלת אופי אנושי עמוק. הוא צייר דמויות כמו שהוא צייר דומם, בביטחון של התנתקות רגשית.

מתרחצים ומתרחצות

סזאן תיאר מתרחצים ומתרחצות בכמה יצירות. הוא הקדיש לכך זמן רב, ובייחוד לנושא המתרחצות – דמויות של נשים עירומות בנוף. נושא זה הוא מן הידועים בהיסטוריה של האמנות. ראשיתו באמנות ההלניסטית, שם הוא היווה הזדמנות ליצור התפרצות של תאוות יצרים. במרוצת הזמן נחלשה חריפותו של הנושא והוא שימש יותר להבעת הנאה ואושר, כמו בתפיסה האימפרסיוניסטית, כשלצד החושניות של הנשים יש גם הדגשה של שמחת החיים והנאותיהם.

הנושא הוא אימפרסיוניסטי בעיקרו, ונובע מיצירתו של מאנה "ארוחת בוקר על הדשא", אך יצירתו של סזאן חורגת הרבה מעבר לתיאור האימפרסיוניסטי, בניסיונו המוצהר להפיק מתוך האימפרסיוניזם יצירה בת קיימא כמו ביצירות העבר. אופיו הביישני והרגיש של סזאן לא איפשר לו להתמודד עם

העמדת אנשים כמודלים, וביצירותיו הוא הפריד במתכוון את הנשים מהגברים ולא תיאר אותם ביחד. נושא המתרחצות, וכן כל מה שאנושי וחי, ריגש מאוד את סזאן.

פול סזאן, המתרחצות הגדולות, 1898 – 1905, שמן על בד

http://www.tbh.co.il/art/19century/pages/90.htm

יצירה זו היא הגדולה ביותר שיצר סזאן כשנה לפני מותו. הוא סילק מהנושא כל תחושה של הנאה או שמחת חיים, ובאופן קר ומחושב תיאר את העירום הנשי כאובייקט שיש להתבונן בו מזוויות שונות. העירום הנשי אינו מועתק מהטבע אלא מתורגם לשפת הציור.

תיאור הנושא

המתרחצות מתוארות על גדות נהר ומוקפות בעצים הנוטים זה כלפי זה, כמו העצים בשביל המוביל לאחוזת משפחתו שבה התגורר. המתרחצות יושבות, עומדות או שוכבות, אין להן תיאור פנים, וכל אחת מהן זוכה לטיפול מינימלי בפרטי הגוף. מעבר לנהר, ברקע, נראים נוף ושמים התופסים כשני שלישים של היצירה.

אמצעים אמנותיים

קומפוזיציה משולשת, הנוצרת משני העצים הנוטים זה כלפי זה כעין קשת גותית. הקומפוזיציה מאורגנת בקפידה ומורכבת מקבוצות של דמויות היוצרות צורות גיאומטריות של משולשים. במרכז נוצר משולש גדול על ידי העצים, וממלא את כל שטח היצירה. קומפוזיציה זו, שאינה טבעית, מדגישה את נטייתו השכלתנית, הרציונלית והגיאומטרית של סזאן בתפיסת הציור, שמשרתת את מטרתו לתרגם את המציאות החיצונית למציאות תמונתית עצמאית, בעלת חוקים משלה, שאינם חוקי הטבע.

מספר נקודות מבט: סזאן מתאר חלק ההנשים ממספר נקודות מבט, ובדרך זו הוא נותן אינפורמציה רחבה יותר על מבנה האובייקט, ובו בזמן מאפשר לתרגם את המציאות באופן סובייקטיבי ולהרכיבה מחדש על הבד. אחת הדמויות מוצגת מהצד, אך כתפיה וחזה מוצגים בו זמנית גם מהחזית.

תרגום המציאות לחוקי הציור: הצגת הדמויות ממספר נקודות מבט יוצרת עיוות וסילוף המציאות, כדי להתרחק מתיאור נטורליסטי ולהתמקד בציור, כלומר: תרגום המציאות לחוקי הציור. הרצון לשחרר את הציור מחוקי הטבע ולהציגו כיצירה עצמאית שחוקיה אינם חוקי הטבע איפשר לסזאן להרכיב את המציאות כרצונו, לשאוב ממנה את המרכיבים אך להציג אותם כמציאות חדשה. משום כך הדמויות והעצים נוטים באותו כיוון אלכסוני. כדי ליצור התאמה בין כל המרכיבים ביצירה הוא ארגן את הנשים ואת הנוף לפי חוקי הקומפוזיציה המשולשת, וכפה על הדמויות את הצורה הקומפוזיציונית.

משיכות מכחול בונות: העבודה במשיכות מכחול בולטות – קצעים קצעים. סזאן בנה את האובייקטים ואת הרקע באמצעות משיכות מכחול עבות, מודגשות וריבועיות. מטרתו הייתה לבנות את הנפחים לפי כיוון צורתם במציאות. בשיטה זו עיצב סזאן את הדמויות שנראות פלסטיות, כמו מגולפות כפסלי אבן. משיכות המכחול בונות ויוצרות את האובייקטים השונים ביצירה, אך בולטות במיוחד בגופי

הנשים. המרקם של הגוף, המים, העצים והאדמה נעשה באופן שווה תוך הדגשת החומריות של הצבע. הגוונים השולטים הם כחולים-ירוקים בשמים ובנהר, ורודים צהובים בגופי הנשים, וחומים באדמה.

צורות גיאומטריות: המשולש הגדול שנוצר מהעצים חוזר שוב ושוב בכל מיני כיוונים בתבניותיהן של קבוצות הנשים העירומות, היושבות, שכובות או שרועות ליד הנהר. ההתמקדות בחוקי הציור נוטלת מהיצירה כל הבעה רגשית או חוויתית – אין תחושה של הנאה ושמחת חיים כמו בציורי האימפרסיוניסטים.

פרספקטיבה: הכניסה לעומק נחסמת על ידי דמויות הנשים, אחר כך על ידי העצים הגדולים, אחר כך שוב נחסמת על ידי העצים ברקע, ורק במרווח קטן מאוד ביצירה העין מצליחה לחדור לעומק.

ההגבלה הזאת בכניסה לחלל נעשתה בכוונה תחילה כדי לשמור על המתח שבין הבד הדו ממדי לבין הדמויות הנפחיות, התלת ממדיות.

סיכום: ואן גוך, גוגן וסזאן, מבשרי האמנות המודרנית במאה ה- 20

יסודות משותפים לשלושת האמנים

א. שלושתם דחו את מוסכמות העבר, הן במישור האישי והן במישור האמנותי.

במישור האישי, באורח החיים שלושתם פנו עורף לחברה העירונית: גוגן פנה לאיי הדרום, לטהיטי, ואן גוך פנה לארל בדרום צרפת, סזאן הסתגר באחוזת משפחתו בפרובנס. במישור האמנותי הם דחו את כללי האימפרסיוניזם באופן תיאור מראה העיניים.

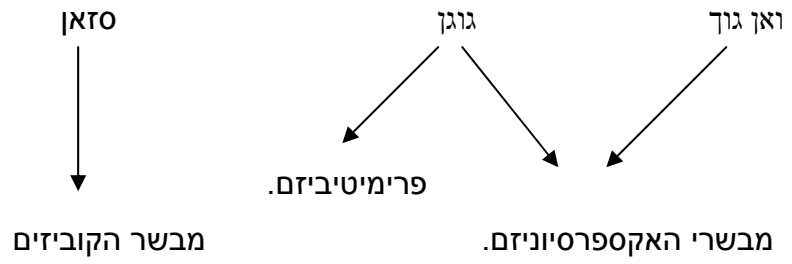
ב. שלושתם ניסו לפרוץ דרכים חדשות באמנות, שבאמצעותן יכול האמן היחיד להעביר לצופה את נקודת ראייתו הסובייקטיבית. שלושתם שחררו את הציור ממראה העיניים ופיתחו נקודת ראות אישית, שהולכת וממלאת את מקום הנטורליזם, ומושג המציאות ביצירתם מועתק ממציאות חיצונית למציאות אחרת.

כאן מתפצלות דרכיהם ושאיפותיהם.

יסודות המבדילים בין שלושת האמנים

ואן גוך וגוגן תרכזו באמצעי ההבעה של הציור. לעומתם סזאן נמנע מכל אמצעי הבעה והתמקד במבנה של הצורות.

שני כיווני יצירה אלה השפיעו ובישרו את הולדתם של זרמי האמנות במאה ה-20:



החידושים ביחס לאימפרסיוניזם

כאמנים שהגיבו על האימפרסיוניזם, ואן גוך גוגן וסזאן הציגו אמצעים חדשים לתיאור המציאות, המתבטאים במטרות ובטכניקות:

סזאן	**ואן גוך**	**גוגן**	**אימפרסיוניזם**
הטבע לא נתפס באופן ישיר, אלא עובר תהליך של פירוק והרכבה, תוך הכפפת חוקי הציור על המראה בטבע.	קליטת מראה הטבע ותיאורו באופן אסוציאטיבי המסמל את עולמו הפנימי של האמן, והרגשתו בזמן הציור.	קליטת מראה הטבע ותיאורו מהזיכרון, כך שהאמן מוסיף לו מדמיונו – שילוב של מציאות ודמיון תוך שימוש בסמלים.	קליטת מראה העיניים ברגע מסוים, ותיאורו באופן ישיר על הבד.
משיכות מכחול בונות קצעים היוצרים תחושת מבנה תלת ממדי של האובייקט.	משיכות מכחול עצבניות, דגש על כתב יד האמן כביטוי לנפש סוערת.	משטחי צבע אחידים ושטוחים, מוגדרים בקו מיתאר.	משיכות מכחול כתמיות מהירות, אין שימוש בקו.
צבעוניות בונה אובייקטים מכמה זוויות ראייה, ומעניקה מראה יציב ונצחי.	צבעוניות רגשית כאמצעי להבעת נפשו של האמן. הנחת צבע עבה – אימפסטו.	צבעוניות מרוחקת מן המציאות, דמיונית, סוגסטיבית. הצבע שטוח, בהשפעת ההדפס היפני.	צבעוניות המבוססת על תיאוריית הצבע של שברוי.