

פנינה בר עוזרמן

תולדות האמנות המודרנית

2 יחידות לימוד



אמנות ישראלית



המאה ה-20



המאה ה-19

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

עריכת לשון: מיכל

תוכן העניינים המאה ה-20

מבוא לאמנות המאה ה-20 (3)

האקספרסיוניזם באירופה

אקספרסיוניזם וסימבוליזם - מונק ואנסור (6)

אקספרסיוניזם צרפתי - הפוביזם (11)

מאטיס לאחר הפוביזם (20)

אקספרסיוניזם גרמני (27)

אקספרסיוניזם גרמני - קבוצת הגשר

אקספרסיוניזם גרמני - קבוצת הפרש הכחול

פיקאסו והקוביזם

פיקאסו, צעדים ראשונים (52)

הקוביזם (63)

פיסול בהשפעת הקוביזם (76)

גישות טכנולוגיות - הביטוי האמנותי לעידן המיכון

הפוטוריזם האיטלקי (79)

עידן המיכון בצרפת - לז'ה ודלוני (94)

גישות אנטי רציונליות

מרסל דושאן מבשר הדאדא (101)

תנועת הדאדא (111)

מדאדא לסוריאליזם (124)

סוריאליזם (126)

פיסול בין שתי מלחמות עולם

קונסטנטין ברנקוזי (145)

הנרי מור (151)

האמנות באמריקה

אקספרסיוניזם מופשט, אסכולת ניו יורק (157)

מבשרי הפופ ואמנות הפופ (171)

היפר ריאליזם (190)

אמנות מושגית (194)

פוסט מודרניזם (199)

האמנות במאה ה-20

במעבר מהמאה ה-19 למאה ה-20 הפכה שפת האמנות ליותר ויותר אישית, ודרכי העיצוב נשאו סמלים אישיים מוסתרים ומעורפלים, שהם חלק מההבעה. חלוצי אמנות ההבעה היו ואן גוך, גוגן ומונק, שהשתחררו מהתכתיבים המסורתיים וישמו דגש על מצבי רוחו של האמן, הקובעים את התכנים. הצורה והתוכן הושפעו מיחסו של האמן לחברה, לסביבה, לאירועים ולביוגרפיה שלו. מעתה המציאות הייתה רק נקודת מוצא שבאמצעותה האמן ביטא את עולמו הפנימי, והעולם החיצוני נראה ביצירותיו דרך רגשותיו, תחושותיו וקורותיו.

שני זרמים שהתפתחו במקביל בראשית המאה ה-20 מעידים על הקצנה בתהליך הזה – האקספרסיוניזם באירופה, ושפת הקוביזם, ששינתה את פני האמנות החזותית. בשני הזרמים ביקשו האמנים לבטל את הערכים המסורתיים שעליהם מבוססת שפת האמנות, תוך מתן ביטוי אישי להשקפתו של האמן, וככל שהאמן מרבה לבטא את תפיסת עולמו, כך הוא מבטל את העולם החיצוני. האמן נטל לעצמו חרות לשנות את המציאות החיצונית כדי להתאימה להשקפותיו, והגיש ביצירותיו את הפרשנות האישית שלו למציאות. כפרשן של המציאות תופס האמן מקום בין האינטלקטואלים של תקופתו, והוא נחשב לאוונגרד – פורץ דרך – יוצר שפה חדשה ומשנה תפיסות תרבות.

הרצון ליצור שפה חדשה באמנות, לא פסח גם על האמנים שביקשו לתת ביטוי לקצב החיים המודרני, הנתון להשפעות בלתי פוסקות של המדע והטכנולוגיה. באיטליה התפתח הפוטוריזם, שעתידי לשיר שירי הלל לטכנולוגיה ולקידמה המדעית. בזמן שאלה מצאו בעולם המודרני דרך הולמת לבטא את השקפותיהם האמנותיות והפוליטיות, בחר פיט מונדריאן בסדר המתמטי כדי להגיע לעולם רוחני ונעלה, והציב את הניאו-פלסטיציזם כאלטרנטיבה לתפיסות המקובלות באמנות החזותית.

מלחמת העולם הראשונה הייתה נקודת מפנה בהתפתחות האמנותית. מצד אחד היא גרמה לשיתוק בפעילות האמנותית והפסיקה תהליכים בעיצומם, מצד אחר היא הולידה זרמים חדשים ששלט בהם הניהיליזם, ההרס, אנטי היגיון ואנטי אמנות. תנועת הדאדא קמה כתגובה מיידית למוראות המלחמה, וממשיכה הסוריאליסטיים הובילו את האמנות אל נבכי הנפש העמוקים ביותר. מחקריו של פרויד על התת-מודע גרמו לאדם במאה ה-20 להבין שהמודע וההבנה האנושית אינם אלא קליפה חיצונית והעמדת פנים, בזמן שהאמת לאמיתה נדחקת אל התת-מודע. הסוריאליסטים שמו להם למטרה לחשוף את האמת הזאת, ולהעלותה מן התת-מודע אל המודע.

אחד ההישגים האמנותיים החשובים ביותר של המאה ה-20 הוא המופשט. עד אמצע המאה ה-20 הגיעו רוב זרמי האמנות אל ההפשטה, במטרה להתרחק ככל האפשר מן המציאות החיצונית. האמנים ביקשו להעלות ביצירותיהם את מהותם של האובייקטים ולא את צורתם ומראיתם האמיתיים. החל תהליך של הפשטת הצבע, הצורה, וערטול המציאות בניסיון לחדור אל מתחת לפני השטח שלה. האמנות המופשטת אינה מתייחסת עוד אל המציאות ואל העולם שמחוצה לה, אלא מתרכזת בערכיה ומטרוניתה, המסתמכים על פי רוב על ערכים פילוסופיים ואוניברסליים, המציגים עמדה לגבי מהות העולם.

מלחמת העולם השנייה הבריחה אמנים רבים מחוץ לגבולות אירופה. אמנים רבים ממגוון רחב של זרמים הגיעו לארצות הברית, והביאו עימם את תורתם ואת השקפתם האמנותית. אמני אמריקה שאבו בשקיקה את ההשפעות האירופאיות, ופיתחו מהן דרכים חזותיות חדשות. האקספרסיוניזם המופשט העלה את אמריקה על המפה האמנותית בשנות הארבעים, ומוקדי הכוח וההתרחשות בזירה האמנותית עברו במהרה מפריס לניו יורק. מכאן ואילך השינויים המהפכניים באמנות החזותית היו נתונים למרוץ מטורף שבו האמנות הוויזואלית משנה את פניה מקצה לקצה, החל מאמנות הפופ, שהחזירה את האובייקט הממשי ליצירה, ועד המינימליזם, שבו האובייקט נמחק, נדחק ונעלם מהיצירה האמנותית.

האקספרסיוניזם באירופה

אקספרסיה פירושה: הבעתיות חריפה ומוגזמת. משמעות המושג באמנות: ביטוי יצירתי המשקף את רגשות האמן, לרוב בהתפרצות בלתי נשלטת, על בסיס אמוציונלי-יצירי לעומת היצירה השכלתנית. זה מתבטא בבחירת נושאים רגשיים על ידי האמן, ובבחירת סגנון ביטוי המדגיש את הסובייקטיבי שמעורר את רגשות הצופה. יצירות אקספרסיביות יכולות להיות ריאליסטיות בסגנון, או מתרחקות מהמציאות על ידי עיוותים והגזמות בצבע, בקו, בתנועה, בהבעות פנים, במבנה גוף ובפרופורציות.

שורשיו של האקספרסיוניזם נעוצים בסוף המאה ה-19 – ביצירותיהם של ואן גוך, גוגן, ג'יימס אנסור ואדוארד מונק, והוא הגיע לשיא גיבושו בראשית המאה ה-20 בצרפת ובגרמניה.

האקספרסיוניזם התפתח כמגמה סגנונית, המנצלת את הכלים הצורניים האקספרסיביים כדי להעביר את רגשות האמן אל הבד. המגמה הזאת בלטה ביצירותיהם של ואן גוך, גוגן, אנסור ומונק, שדחו את המסורת המקובלת של הציור הנטורליסטי, וחיפשו אמצעים אמנותיים לביטוי הבעתי של אמת פנימית אינדיבידואלית. החידוש שלהם מתבטא בהבעה העוברת לתחומו של היחיד. כיוון שאמנים שונים זה מזה באישיותם כך רבים הם מוקדי ההבעה, אך המשותף לכולם הוא נקודת הראות האישית התופסת את מקום הנטורליזם, כאשר מושג המציאות מועתק ממצאות חיצונית למציאות פסיכולוגית בעלת תחושה פנימית. האמצעים האקספרסיביים ביצירותיהם היו אות לבאות, והיוו גורם השפעה מכריע על הזרמים ה"אקספרסיוניסטיים" שהתפתחו באירופה של המאה ה-20.

מבשרי האקספרסיוניזם - ואן גוך וגוגן - השפיעו באופן ישיר על התפתחות האקספרסיוניזם הצרפתי - "הפוביזם" בין השנים 8 - 1904. הפוביסטים מרדו במוסכמות האמנותיות של זמנם, באימפרסיוניזם וכל מה שקדם לו, ופעלו למען שינויים בסגנון ובטכניקות שיאפשרו לאמן להביע את עצמו בדרך הטובה ביותר, כלומר המרד שלהם היה אמנותי בייסודו.

במשמעות המצומצמת שלו "האקספרסיוניזם" מבטא את ייחודה הסגנוני של תנועה אמנותית שהתפתחה בגרמניה בין השנים 1905 – 1925, סגנון שבא לידי ביטוי ביצירותיהם של אמני "קבוצת

הגשר" ואמני "קבוצת הפרש הכחול". האמנות של קבוצת "הגשר" הייתה אלימה ונועזת, ואמניה מרדו לא רק במוסכמות האמנותיות המקובלות, אלא גם באורח החיים הבורגני. האקספרסיוניזם שלהם התבטא בעיוותים של כל האמצעים האמנותיים: צורה, צבע, קומפוזיציה ותפיסת חלל. אמני קבוצת "הגשר" השתמשו במושג "אקספרסיוניזם" ככינוי לסגנונם בתערוכה שקיימו בברלין בשנת 1911.

אמני קבוצת "הפרש הכחול" הובילו את האקספרסיוניזם לשיאים חדשים ביצירות מופשטות. ההתרחקות מן התיאור הנטורליסטי הוביל את האמנים להתנתקות מן המציאות הנראית, להפשטה שהייתה כוונה מוצהרת של חברי הקבוצה.

מקור השפעה חשוב על הזרמים ה"אקספרסיוניסטים" במאה ה-20 הייתה האמנות הפרימיטיבית. בסוף המאה ה-19 ובתחילת המאה ה-20 המושג "פרימיטיביזם" היה כינוי לכל אמנות לא נטורליסטית, באירופה או מחוצה לה. כיום משמש הביטוי "אמנות פרימיטיבית" להגדרת אמנות שבטית, שהאמנות היא חלק בלתי נפרד ממהלך החיים והפולחן השבטי - האמנות הפרימיטיבית מתארת בעיקר נושאים פולחניים או מאגיים. בעבור האמן והצופה הפרימיטיביים יצירת האמנות הופכת לאלוהות עצמה או לסמל האלוהות, כך שיצירת האמנות הופכת למושא ההערצה ומקבלת תכונות מאגיות וסגולות על-טבעיות. האמן הפרימיטיבי לא היה מעוניין בתיאור הטבע, אלא לעבור אל מעבר לטבע, אל המאגיה, תוך שימוש באמצעים בלתי מלומדים, בחומרים ראשוניים ובטכניקה גסה ובלתי מתוחכמת. באמצעים פשוטים אלה מביע האמן הפרימיטיבי עוצמת רגשות אמיתית וכנה המשפיעה באופן ישיר על הצופה. החל מסוף המאה ה-19 אמנים מערביים רבים ניסו שוב ושוב להגיע לעוצמת ההבעה הטמונה באמנות הפרימיטיבית, שסימלה בעיניהם את אידיאל היופי והפשטות, ואת האמנות שטרם "התקלקלה".

אדוארד מונק, 1863 – 1944

אדוארד מונק הוא גדול ציירי נורווגיה ואמן הדפסים, מאבות הציור המודרני, ויצירתו מבשרת את בוא האקספרסיוניזם. מונק התחיל לצייר באוסלו, שהסגנון השליט בה היה ריאליזם חברתי, ורק כאשר הגיע לפריז בשנת 1888 התחיל להתנסות בסגנונות חדשים. משיכות המכחול הרגשיות המתערבלות של ואן גוך ניכרות בציוריו המזעזעים, אבל הוא נמשך יותר ליצירותיו של גוגן ולציירים הסימבוליסטים. הסימבוליות היא מוצא נוח לנאורוזות של מונק, בעיסוקו הכפיייתי בכל מה שקשור לחולי ולמחלות, לדמות האישה כ"פם פטל" טורפנית, ולדמויות הבודדות המוצבות בסיטואציות של בדידות וייאוש. מונק התמכר ליעוד הומניסטי שבו האדם מוצג בראייה פסיכולוגית והוא כאמן ממלא תפקיד של נביא זעם ומוכיח. הוא ניגש אל הציור בגישה ואן גוכית, והאמין כמוהו בכוחה של האמנות להציג את אמיתות הקיום האנושי על כל זוועותיהן. תוכני יצירותיו נמשכו לשולי החברה ולמצבי נפש קיצוניים באימתם.

השקפתו הטרגית של מונק על החיים היא תוצאה ישירה של הביוגרפיה שלו. בילדותו התנסה לעיתים קרובות באובדן יקיריו, במחלות קשות ובמוות. אמו מתה ממחלת השחפת עוד בילדותו, והותירה חמישה ילדים להשגחת האב, שהיה נוקשה ודתי קיצוני. זמן קצר לאחר מות אמו נפטרה אחותו מאותה מחלה, והוא עצמו היה ילד חולני, חלה בשחפת והחלים ממנה.

מקרי המוות והעוני במשפחתו הונצחו ביצירותיו, אלא שמונק הרחיב את נושאי הטרגדיה האישית והעניק להם תוכן כללי יותר, כתמונת מצב של החברה ששורשי ערכיה נעקרו, אך לא דאגה לאמץ ערכים חדשים תחת אלה שאבדו. את החברה המורכבת מבודדים תועים הוא עיצב בעזרת תיאורים עירוניים, ובעזרת נושאים המטפלים ביחסים שבין גבר לאישה. נושאים אישיים אלו הובעו בסגנון שהושפע מאוד מגוגן ומוואן גוך, שההיכרות עם יצירותיהם סייעה לו בגיבוש סגנונו האקספרסיבי.

הרקע המשפחתי של מונק הותיר בו חותם טראומטי שממנו הוא לא השתחרר עד יום מותו. כל מערכת יחסיו עם הסובבים אותו הייתה טבועה בחותם ילדותו, ובצורך הדו ערכי לראות בכל אישה מצד אחד את דמות האם, ומצד אחר את המין והנשיות שהפכו לגביו למאיימים. הסימבוליזם שהעניק לדמות האישה היה נפוץ בסוף המאה ה-19 בקרב אמנים, הוגי דעות, סופרים, משוררים ומחזאים, אשר הדגישו את המין והמיניות בתיאורי האישה מצד אחד כקדושה המעניקה חיים, ומצד אחר כדמות חושנית שהגבר אינו יכול לעמוד בפני מיניותה, ומשום כך הוא חש מאוים ומסורס.

מונק היה סימבוליסט, והרעיונות שלו פעלו ברמה לא מודעת. ככל שאומללותו גדלה יותר כך הפכה האמנות לאישית יותר. הוא השתמש בצבעים טעוני משמעויות כדי לבטא את החרדות והפסימיזם שלו. כאדם עגמומי, רדוף מחלות, שיגעון ומוות, הוא עשה שימוש בחולשותיו הנפשיות כדי ליצור תמונת עולם קשה. ביצירתו הוא השכיל לגבש את התחושה הסובייקטיבית שלו – "האני" כמטאפורה לקיום האנושי. התכנים האוטוביוגרפיים הוסבו לתכנים אוניברסליים הטעונים בחוויה אישית. כל אלה מועברים אל הצופה באמצעים ציוריים שקיים בהם דחף להשתחרר מהמעמסה הרגשית המעיקה.

מונק נמנה עם אותם ציירים שהתכוונו בראש ובראשונה ליצור הצהרה רגשית, והכפיפו את כל יסודות הציור למטרה זו. סגנונו המקורי של מונק השפיע במידה רבה על דור האמנים שבא אחריו, והוא נחשב לחלוץ האקספרסיוניזם שהתפתח בגרמניה בתחילת המאה ה-20, ותרם רבות לייסוד קבוצת "הגשר".

אדוארד מונק, ריקוד החיים, 1899-90, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/83.jpg>

סבך היחסים שבין גבר לאישה היה נושאן של יצירות רבות של מונק, שבהן הוא תיאר הן את האישה והן את הגבר כקורבנות של מערכת היחסים. יחסו הדו ערכי של מונק לאישה בא לידי ביטוי מובהק ביצירה זו. הדמויות הנשיות ביצירה מבוססות על יצירה קודמת שלו – "שלושה שלבים בחיי האישה", שבה תיאר מונק שלושה סוגי נשים המתקשרים לדימוייה של האישה בעיניו, ואף מבטאים את מחזוריות החיים.

הנושא

שלושה שלבים בחיי האישה: נעורים, בגרות וזיקנה.

היצירה סימבולית בתוכנה, בצבעיה ובקומפוזיציה שלה.

האישה בלבן: שיער בהיר ושמלה לבנה הם סמל התום והטוהר, והיא מייצגת את הנעורים וכמי שנמצאת בתקופה של תקוות וחלומות. לידה פרח המרמז על השושן הצחור, שהוא סמל בתוליה של מריה.

אישה באדום לוחט במרכז, בשיער אדום ולבוש אדום, שהם סמל לחטא, לפיתוי ולתשוקה. עם התבגרותה המינית האישה מנצלת את הגבר. היא רוקדת חבוקה בזרועות גבר לבוש שחורים, היא חזקה והחלטית ומובילה אותו אחריה.

האישה בשחור: האישה בשמלה השחורה עומדת לאחר פרישה ממעגל הריקוד. היא זקנה ולבושה השחור מסמל את המוות.

יחסו של מונק לדמות האישה

מצד אחד האישה נערצת בעיניו, עדיין תמימה, עדינה, טהורה, לובשת בגדים לבנים ומייצגת את הבתוליות והתמימות. על פניה הצעירות חיוך עדין כשהיא מביטה לעבר העתיד.

מצד אחר האישה מקבלת פרשנות של דמות מפחידה, מפתה, מינית, שתלטנית, כפי שהיא מתוארת במרכז היצירה. היא לבושה אדום, מישירה מבט לעבר הגבר שאתו היא רוקדת, והוא חסר אונים.

שובל שמלתה האדום מתואר כשלולית דם ומרמז על לידה, וכמעט עוטף את הגבר וכולא אותו.

האישה המסמלת את המוות מתקשרת לביוגרפיה של מונק. מוטיב המוות והסבל מתקשרים עם הדמות הנשית, בדמותן של אמו ואחותו, אשר האהבה אליהן יצרה אצל מונק את טראומת הנטישה הראשונית. האישה בשחור, המסמלת את המוות, מכונסת בתוך עצמה, פניה דומים להפליא לדמות המייצגת את הנעורים, אך הם נפולים, מרירים ומלאי קמטים. בעבור מונק הקשר עם האישה בכל שלב כרוך בסבל ובמוות.

במישור האוניברסלי האישה מסמלת את מחזוריות החיים – לידה ומוות, ואילו במישור האישי של מונק היא מסמלת את הפחד ממין וממוות. דמות האישה בעבור מונק נעה בסקלה צפויה מראש שבה לאישה יש תפקיד מרכזי במאבק בין המינים. הצעירה, שהיא מושא אהבתו, הופכת עד מהרה לאישה הכובשת והמנצלת את הגבר לשם פריון.

האמצעים האקספרסיביים ביצירה תורמים לתוכן הסימבולי:

הקו: מונק השתמש בקו מיתאר מודגש ובולט במיוחד. הוא הקיף את דמות הגבר בקו מיתאר עבה ואדום, המהווה המשך לשמלה האדומה של האישה שאיתה הוא רוקד. הקו הוא ביטוי אקספרסיבי סימבולי לכיבוש, לדומיננטיות ולשליטה של האישה על הגבר. הקו מבטא את הבדידות. כל דמות מוקפת בקו מיתאר עבה, המפריד אותה מסביבתה.

קומפוזיציה: בין שלוש הנשים שבמישור הקדמי יש רווחים קבועים. הזוגות הרוקדים ברקע מדגישים את בדידותן של האישה בלבן והאישה בשחור – בשני המצבים האלה האישה היא לבד.

תפיסת חלל: ריקוד החיים מתרחש על רקע הים. כדי לתאר חלל לא מציאותי שיסמל את התקופות השונות בחיי אישה אחת בחר מונק תיאור נוף של חוף ים וירח המשתקף על פני המים ויוצר צורה מופשטת, ספק דמות, ספק צלב, ספק סמל פאלי, אך הוא מסמל את הפחד של מונק מפני הסירוס. זוהי תפיסת חלל בלתי ריאלית וסימבולית, המושפעת מיצירותיו של גוגן. קו החוף חוזר ברבות מיצירותיו של מונק הקשורות למעגל החיים, והוא מסמל את הגעגועים.

אדוארד מונק, הערפד, 1893, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/81.jpg>

ביצירה זו היחס הדו ערכי לאישה – אימהות ומיניות, מושפע מהמחזאי סטרינדברג, אשר שנא נשים ועסק במחזותיו במאבק בין שני המינים. הביטחון של הנשים באימהות ובנשיות שלהן במחזותיו מעניק להן עוצמה ומיניות המתגברות על הגבר ומאיימות על כוחו. ביצירה זו מצא סטרינדברג ביטוי לראייתו את האישה כיצור המפתה את הגבר ומביאה עליו אסון. מונק הושפע מהתפיסה הזאת, שהייתה נפוצה בקרב הסימבוליסטים באמנות, בשירה ובתיאטרון, ועסק ביצירותיו במאבק בין המינים, שבעיניו היה מאבק בין הגשמי לבין הרוחני. לאישה יש תפקיד חשוב במאבק הזה, משום שהיא נתפסת כמזיקה ומאיימת על הגבר בארוטיות ובפיתויים שלה, המעוררים את המרכיבים הבלתי רצויים בנפשו של הגבר, ומונעים ממנו להגיע להישגים רוחניים. יחסיו של מונק עם נשים היו סוערים. הוא נקשר לזמן קצר לנשים רבות, אך תמיד חש כי הן מאיימות עליו ותיאר אותן ביצירותיו כערפדים צמאי דם, וכדמויות המאיימות על המיניות הגברית ומנצלות אותה לשם פיריון.

הנושא

אישה הרוכנת על בן זוגה, ראשה שקוע בצווארו, ושערה האדמוני והפזור מעלה אסוציאציה של נחלי דם הזורמים מראשה אל גופו. הגבר נצמד אליה, מחפש בגופה מחסה וניחומים. סטרינדברג כתב במחזהו: "גשם של דם יורד בכל עוז על ראשו המקולל של זה המבקש לו סבל וייסורים, אותו סבל שמיימי של היות נאהב, או ליתר דיוק, של היות אוהב...". תפיסה זו באה לידי ביטוי ביצירה של מונק.

יחסו של מונק לדמות האישה

האישה מתוארת כדמות מינית, מנצלת, מסרסת וטורפת. האישה הרוכנת על צווארו של הגבר ספק מנשקת אותו ספק מוצצת את דמו כמו ערפד. שערה האדום הופך לנחלי דם הזורמים על כתפיו וראשו, המונחים בחיקו כמבקשים חום ואהבה. מונק חיפש באישה את דמות האם המגוננת והמעניקה, ואכן ידה נראית כמלטפת את הגבר, אך למעשה היא אוחזת בו כדי להשתמש בו למניעה הנסתרים ולנצל אותו לפיריון.

האישה מסמלת את עוצמת הפיתוי ואת המוות הכרוך בכך, ומכלה את הגבר שהיא נזקקת לו כדי שתוכל ללדת, אך יש בזה פוטנציאל של התחדשות ולידה, ולכן היחס אליה הוא דו ערכי. המין והמוות

שלובים זה בזה, ופחדיו של מונק מהמוות מושלכים על דמות האישה, המסמלת את הסבל והמוות. האישה תוקפת והורסת כדי להגיע לפריון – כבוראת ויוצרת חיים.

אמצעים אקספרסיביים

קו: קווי הדם הנשפכים על כתפו וראשו של הגבר הם גם קווי שערותיה של האישה. קווים אלו נמשכים ומתחברים לקווי המיתאר המקיפים את הגבר וחונקים אותו. הצבע האדום הוא סימבולי, אך הניגודים בין האדום והשחור זרזירמת הצבע האקספרסיבית של שיער האישה הם אמצעים הבעתיים התואמים את התוכן. מונק ביטא באמצעות הצבע והצורה את האימה שבגזרת הגורל, את הסוף הבלתי נמנע שבסוף הדרך – המוות, שתחילתו בלידה. סוף הדרך הידועה מראש שמרעילה את תשוקת האוהבים.

גיימס אנסור, 1860 - 1949

אנסור נולד בבלגיה ושם חי רוב ימי חייו. למד באקדמיה של בריסל בין השנים 1887-80. בתחילת דרכו ניכרת השפעת האימפרסיוניזם והפוסט-אימפרסיוניזם, והוא צייר ציורי דומם, נוף ודיוקנים. ואולם, ההצלחה לא האירה לו פנים ויצירותיו נדחו בבוז על ידי מבקרי האמנות. הוא הצטרף לקבוצת אמנים סימבוליסטים שכינו עצמם "קבוצת העשרים", ומטרתם הייתה לקיים תערוכות משותפות, ולהביא לבלגיה תצוגות של אמנים שנחשבו לחריגים בזמנם כמו ואן גוך, גוגן וסזאן.

רק כאשר הצטרף ל"קבוצת העשרים" עלה בידו של אנסור להציג את יצירותיו באורח סדיר. אבל אנסור לא הסתפק בכך. הוא רצה לנפץ את המוסכמות האמנותיות עד שהפכו בידיו לתוהו ובוהו מעוות, וליצור במתכוון איכויות של כיעור. בשנת 1883 נכנס מוטיב המסכה כאלמנט קבוע בעבודותיו, ודרכו הוא הציג עולם דימויים מקברי וגרוטסקי החוזר שוב ושוב בכפייתיות, מוטיב שפתח לפניו דרך לביטוי עולמו הפנימי ולהבעת השקפתו הפסימית עד כדי כאב על האנושות.

השימוש הגרוטסקי בדימויי מסכות נראה קיצוני בעיני המבקרים שהוציאו לו שם גנאי, וגם בעיני קבוצת העשרים שאליה השתייך. הוא פרש מהקבוצה מלא מרירות וחדור תחושת עוול שנעשה לו, והסתגר בתוך עולמו, בביתו והקיף עצמו במסכות. הוא שיקע עצמו בחנות שניהלה אמו – חנות למסכות, מזכרות ואביזרי קרנבל – ועשה בהם שימוש ביצירותיו, ובהם מצא דרך חדשה לבטא את ראייתו האישית על העולם הסובב אותו.

אנסור היה אדם ניאורוטי ומתייסר. כל ימיו הוא סבל משיגעון הרדיפה שלא הירפה ממנו והוביל אותו למסקנה שכולם חשים בוז ולעג כלפיו. אמנותו הייתה, אם כן, על גבול הפרנואידי, והמסכות שאליהן חזר שוב ושוב היו התגובה שלו כלפי הסובבים אותו. אי יכולתו להתמודד עם החיים ולהשתלב בהם הובילה להתבודדות ותחושת ניכור שגרמה לו סבל נורא. מהבחינה הזאת הוא הלך בנתיב שבו הלכו ואן גוך, גוגן ומונק. כמוהם הוא ניהל אורח חיים שהביא להתרחקותו מהמסגרות החברתיות של סביבתו הקרובה.

ביצירותיו התייחס אנסור לסביבתו העירונית, והדגיש את ההתנגשות שבין הפרט לבין החברה באמצעות טשטוש הגבולות שבין מציאות לדמיון. ביצירותיו הוא יצר תחושה של אמת מאיימת המסתתרת מאחורי פני הדברים, המובעת באמצעים קיצוניים בחריפותם ובה לידי ביטוי בעיקר בשימוש במסכות. הוא העניק למסכה כוח עצום, על-טבעי, לחשוף את הסודות האפלים ביותר של האנשים העוטים אותה על פניהם.

כאמור, המקור למסכות היה בחנות לממכר אביזרי קרנבל שניהלה אימו. מילדותו הוא הוקסם מהפנים הרבות של המסכות, ושיקע את עצמו בהתבוננות מרוכזת בהן. בעיר הולדתו היה נהוג לערוך קרנבל מידי שנה, ועוד מימי הילדות הוא נתקל במסכות ברחובות במשך ימי הקרנבל.

ג'יימס אנסור, דיוקן עצמי בין מסכות, 1899, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/6.jpg>

הנושא

אנסור צייר את דיוקנו העצמי בין מסכות גרוטסקיות המכסות את כל שטח פני היצירה. ראשו של האמן מתואר ללא מסווה של מסכה, כשהוא חובש כובע עם נוצה. הוא ריאליסטי מאוד, ויוצר ניגוד בין המסכות המעוותות. אנסור נועץ את עיניו בצופה ולכד אותו במבטו. ריבוי המסכות ביצירה מסמל את ריבוי התכונות האנושיות המרושעות בחברה המקיפה את האמן, והוא לכוד בתוכה ללא מרחב מסביבו עד כדי מחנק – קלאוסטרופוביה. זהו מצב המוביל את האדם לרצות "לצעוק" ולהשתחרר מהמועקה והלחץ, ולהתבטא כפרט בחברה המונית.

זהו מחזה דמיוני, חלום בלהות, שמעיד על תחושת הניכור שחש האמן כלפי החברה, ועל אי יכולתו להסתגל ולהשתלב בה. אנסור הופך את בעייתו האישית לבעיה כללית קיומית, והעלה את בעיית הניכור שחש כל אדם בחברה המודרנית, ההמונית והאנונימית, שבה האדם נדחק כאינדיבידואל, "האני" הסובל והפגוע שלו הופך למטאפורה לכללי אוניברסלי.

השימוש במסכות דורש פרשנות מורכבת. באמצעות המסכות רצה אנסור להביע את מה שהוא חש כלפי החברה, ואת השקפתו הפסימית הכואבת על טבע האנושות.

הוא עשה שימוש במסכות כדי להציג ראיית עולם ביקורתית, אכזרית ולעגנית, חזון של עולם מבהיל שבו מופיעות הדמויות היומיומיות כשהן מוסוות במסכות מכוערות ומעוותות, שלאמיתו של דבר אינן מסכות, אלא גילויים שונים של האופי האנושי כפי שהוא ראה אותם.

בשפע הדימויים של פני המסכה הדמיוניים והמפחידים גילה אנסור התגלמויות רבות של טבע האדם האנושי, שהמסכות חושפות את רשעותו הפנימית והמתועבת. השימוש שעשה אנסור במסכות אינו כדי לכסות את פני האדם, אלא כדי לחשוף את פרצופו האמיתי. הדבר מתחזק כאשר מתחת לפני המסכות מתבוננות בצופה עיניים – עיניהם של האנשים העוטים את המסכות.

המסכות של אנסור מעוררות אימה מפני האמת המסתתרת מאחוריהן, ותחושה שמאחוריהן מסתתרת דבר-מה מפחיד. בדרך זו הוא הפך את המציאות הקשה של האדם בחברה המודרנית למסכה שהאדם מסתתר מאחוריה.

ביטויי הניכור והאימה ביצירה

אנסור השתמש בסגנון ריאליסטי יותר להבלטת הבדלי רמות המציאות. ההנגדה של דיוקנו הריאליסטי כנגד מגוון המסכות מבליטה את המציאות האמיתית מול המציאות הדמיונית. הוא יצר מתח בין מציאות לבין חלום בלהות, כדי לעורר בצופה תחושה פסיכולוגית פראנואידית. בדרך זו הוא הדגיש את ההבדלים בינו לבין החברה הסובבת אותו, ורק הוא, בכל החברה הצבועה והגרוטסקית הזאת, מופיע בצורה ישירה וללא מסווה. ההבדלים הללו הם שיוצרים את הניכור והבידוד שלו בחברה.

אמצעים אמנותיים

האמצעים האמנותיים להבעת הניכור:

תפיסת החלל: המסכות הגרוטסקיות, הממלאות את כל היצירה, הולכות ומוקטנות באופק, מה שיוצר את הרושם שהן ממשיכות אל מעבר לגבולות הבד. נוצרת תחושה אינסופית של צביעות ולרשעות של האופי האנושי בחברה הסובבת אותו ובה הוא לכוד.

הקומפוזיציה עמוסה ודחוסה. אנסור תיאר את עצמו לכוד בין מסכות הממלאות את החלל שמסביבו עד אפס מקום, ויצר תחושה מעיקה של קלאוסטרופוביה. במצב זה מתעורר הרצון להשתחרר מהלחץ ומהמועקה.

הצבעוניות אקספרסיבית, צבעוניות עזה וצעקנית כמתבקש מאופי המסכות. הצבע עבה ומונח בשכבות זה על גבי זה – אימפסטו.

ה פ ו ב י ז ם

זרם אמנותי שפעל בצרפת בין השנים 1905 – 1908.

בין השנים 1901-1906 התקיימו בפריז כמה תערוכות מקיפות שבהן הוצגו לראשונה לקהל הרחב, יצירותיהם של ואן גוך, גוגן וסזאן. הציירים הצעירים שראו את הישגיהם של האמנים הגדולים הללו הושפעו מהם השפעה משחררת, ובעקבותיהם החלו ליצור סגנונות מהפכניים חדשים. הפוביסטים העריצו את ואן גוך שאמר: "במקום לצייר את מה שאני רואה, אני משתמש בצבע בדרך מלאכותית לגמרי, כדי לבטא את עצמי בעוצמה". הציירים הצעירים הקצינו את הגישה הזאת, ותרגמו את תחושותיהם בצבע פראי ובסגנון חופשי. הם האמינו בכל לבם שהצבע הוא הכוח הרגשי בציור. הפעילות האינדיבידואליסטית של הציירים הפוסט אימפרסיוניסטים (ואן גוך וגוגן) הפכה למגמה חדשה שלא נראתה לפני כן בקרב האמנים. ואן גוך וגוגן פתחו את הדרך לפני הציירים שראו בציור אמצעי להבעה, ומשום כך כונו אבות התנועה האקספרסיוניסטית של האמנות המודרנית.

הפוביזם היה הזרם האמנות הראשון של המאה ה-20, ומה ששלט בו היה הצבע. מקובל לציין את תחילת המודרניזם של המאה ה-20 עם הופעתם של הציירים הפוביסטים ב"סלון" הסתיו של שנת 1905. סגנון הציור של הפוביסטים, שהשתמשו בצבעים לא טבעיים, היה אחת ההתפתחויות האוונגרדיות הראשונות באמנות המערבית של תחילת המאה ה-20.

משמעות השם "פוביזם" בצרפתית הוא "חיות פרא". את השם העניק מבקר אמנות לקבוצת הציירים שהציגו במשותף בתערוכה של שנת 1905-6 בפריז. מדובר בעיקר באמנים: אנרי מאטיס, אנדרי דרן ומוריס דה ולאמנק. סגנונם של האמנים היכה בתדהמה את הצופים ואת מבקרי האמנות בשל השימוש בצבע גועש, אלים ופרוע. מבקר האמנות הביט בציורים ואמר בתדהמה: "הרי זה כלוב של פראים". השם שניתן לקבוצה כביקורת שלילית אומץ בחיוב על ידי חברי הקבוצה, והם זכו לפרסום רב.

הסערה קמה בעיקר סביב הצבעוניות החדשה של הפוביסטים. הם שאפו לצבעוניות זוהרת כמו האימפרסיוניסטים, וכמוהם השתמשו בצבעים לא מעורבים. ואולם, הסגנון שפיתחו שונה בכך שהצבע שלהם לא תיאר את המציאות הנטורליסטית כפי שהיא נראית לפי חוקי האופטיקה. נקודת הכובד של הציור הפוביסטי ניתקה מהתיאור הנטורליסטי והתמקדה באמצעי הציור ככלי למסירת הבעה.

בסגנון האמנותי הפוביסטי שלט חופש הביטוי בעזרת הגזמה חריפה של צבע וקו. הצבעים הונחו על הבד ללא כל קשר למציאות – צבע סוגסטיבי, וללא הדרגתיות של גוונים, ולעיתים כתמי הצבע הוגדרו בקו מיתאר עבה וכהה (ואן גוך וגוגן). כך נוצרו קומפוזיציות שהדהימו את הצופים בהן.

התנועה הפוביסטית לא הייתה תנועה מגובשת. איחודם של האמנים התקיים משום שהם היו מקורבים זה לזה, ומשום שהתמודדו עם בעיות דומות של הבעה ושל ניצול הצבע הטהור, אבל לא הייתה להם תיאוריה אמנותית מגובשת וזהה, והם מעולם לא הציבו לעצמם מטרות. מאטיס התבלט כמנהיג הקבוצה כצייר בשל ומבוגר יותר, ותרומתו הייתה חשובה לגיבוש הרעיונות של הקבוצה, אבל בין חבריה היו הבדלים סגנוניים ברורים, ובשנת 1908 היה ברור שרב השונה ביניהם על המשותף. הקבוצה התפרקה לאחר שנים מעטות של פעילות משותפת, וחלק מחבריה פרשו ממנה והצטרפו לקוביזם שפרח באותו פרק זמן. מאטיס היה האמן היחיד שהמשיך לצייר בסגנון פוביסטי גם לאחר 1908. הופעתם של הפוביסטים והיעלמותם הייתה כמו "שאגה פראית" שיצאה נגד האמנות של המאה ה-19, ואימוץ גישה אישית של כל אחד מחבריה, תוך הסקת מסקנות מאלמנטים מיוחדים של האמנים הפוסט אימפרסיוניסטים, ובכך חשיבותם.

מוריס דה ולאמנק, 1876 - 1958

ולאמנק היה הצייר הפרוע שבין הפוביסטים. מזגו הסוער והבלתי מתפשר התבטא באורח חייו, בעיסוקיו ובסגנון הציור שלו. הוא עסק במרוצי אופניים, ניגן בתזמורת בכינור ובבס, היה מו"ל של עיתון אנרכיסטי, מרים משקולות, פייטן וכמובן צייר, אבל יותר מכל אהב להגדיר את עצמו כאיכר.

גישתו המשוחררת ממוסכמות איפשרה לו לגלות ולהעריך אמנות אפריקנית כבר בשנת 1905, והוא היה אספן של מסכות אפריקניות עוד בטרם גילו אותן מאטיס ופיקאסו. בניגוד לפוביסטים האחרים הוא מעולם לא למד ציור במוסד כלשהו, וסלד ממוזיאונים. גישתו לציור הייתה אנטי אינטלקטואלית, והוא התנגד לכל דבר שיש בו ריח של אינטלקטואליות, ובז לאמנות האקדמית או ליצירות האמנות המוצגות במוזיאונים. הוא ביטא את דעתו: "אני רוצה להעלות על הבד את רגשותיי במכחולי בלי לתת את הדעת על מה שהתרחש לפני שנולדתי". ההשפעה האמנותית היחידה שספג הייתה מתערוכה של ואן גוך ב-1901. הוא ראה בוואן גוך את האמן המבטא באופן ישיר ובלתי מחושב את אישיותו, ושאף ללכת בעקבותיו. עוצמת הצבע שמצא ביצירות של ואן גוך הייתה עיקר החוויה האמנותית שחווה. האמנות לדעתו היא הבעה עצמית ותולדה של אינטואיציה מרוכזת, של פורקן יצרים מידי. אישיותו האנרכיסטית ראתה בחופש הצבעוני מעשה אנטי בורגני, אנטי עירוני.

מוריס דה ולאמנק, מכבסה צפה, 1905, שמן על בד

<http://imagecache2.allposters.com/images/pic/EDL/8091~Le-Pont-De-Chatou-Affiches.jpg>

ולאמנק נתן פורקן לרגשותיו בצבעי יסוד עזים ונועזים. הצבעים ביצירותיו מצטלצלים בקול תרועה עזה ונוקבת ולעיתים אף צורמנית. הוא דיבר על הסיפוק העצמי שהוא חש כאשר לא היה צריך להיענות לשום חוק ולשום מוסכמה אמנותית, ולא היה צריך להתחשב בדעת הציבור, לדבריו: "שחררתי מכל מעצור את הדחפים המהפכניים שבי, וכל מחשבתי הייתה מוקדשת לסיפוק עצמי...". בין השנים 1905 – 1907 סגנונו של ולאמנק הורכב משני יסודות: "פוביזם" ו"ואן גוכיות", שהתבטאה באימפסטי ובצבעים מנותקים מן המציאות.

הנושא

מכבסה צפה, מבנה על שפת הנהר שבו נהגו לכבס. המכבסה קרובה לשפת הנהר בקידמת היצירה, וברקע נראית הגדה השנייה של הנהר ובה גשרים, בתים, צמחייה.

מאפייני הסגנון הפוביסטי

אין תיאור נוף נטורליסטי, ואין תיאור מסורתי ונכון של חלל ונפח. האור זוכה לטיפול חדש ומהפכני – הוא נובע מתוך השימוש הנועז בצבעים חריפים, ולא ממקור אור כלשהו, כפי שהיה נהוג בציור המסורתי. השאיפה הייתה לזעזע בצבעוניות עזה וזוהרת, ולכן האמנים השתמשו בצבעים בלתי מעורבבים – "אלה פרימה" - צבעים שהונחו ישירות על הבד ללא הדרגתיות של גוונים. הצבעים הנועזים מוגדרים בקו מיתאר עבה של צבע כהה. היצירה מתנתקת מן התיאור הנטורליסטי של המציאות ומתמקדת באמצעי הציור – צבע, חלל, מרקם ואור – שהם משמשים בעיקר ככלים למסירת הבעה אישית של האמן.

צבעוניות: היצירה צוירה בשלושה צבעי יסוד עם מעט שחור, והצבע הירוק משמש כצבע משלים. הצבעים הונחו על הבד במצבם הטהור ישר מן השפופרת ובמרקם עבה – אימפסטי – בלי שנמהלו.

הנחת הצבע פראית, כתמי הצבע טהורים, עזים ואינטסיביים, היוצרים ניגודים צורמים ביותר בצבע משלים – ירוק. אין זיקה בין הציור למציאות, והצבעוניות סוגסטיבית, שרירותית, דמיונית, רגשית ופראית. ולאמנק פרק כל עול של מסגרת חוקים של האקדמיה וגם של האימפרסיוניסטים. הוא הפגין חוסר התחשבות בהרמוניות צבעוניות – זהו מרד נגד מסורת הציור האקדמי ונגד העתקה של המציאות הנראית.

מרקם: משיכות המכחול של ולאמנק הן גסות ורחבות, אך במקומות מסוימים הן קטועות ומהירות, בקצב שמזכיר את משיכות המכחול של ואן גוך. האזורים של הגשר, הבתים שברקע והמכבסה הצפה צבועים במשיכות מכחול כוללניות וחופשיות יותר, כאשר אזורים בעלי צבע שטוח מוקפים בקו מיתאר עבה.

אנדרה דרן, 1880 – 1954

אנדרי דרן, חברו של ולאמנק ושותפו לסטודיו, היה גם חברו של מאטיס. הוא מייצג את גישת הביניים בין שניהם כשני קטבים של הפוביזם. הוא העריץ את ולאמנק כצייר "האותנטי ביותר מכולם", אבל גם התלווה אל מאטיס בביקורו במוזיאון הלובר, ודן עמו בניתוח יצירות באופן אינטלקטואלי. בתחילת דרכו הוא הושפע מהאימפרסיוניסטים והניאו-אימפרסיוניסטים, אבל גוגן וואן גוך היוו מקורות השפעה רבה ביותר עליו, עד שמצא את סגנונו האישי.

דרן הכיר את מאטיס באקדמיה לציור, שבה הם למדו יחד, וקשריו ההדוקים עמו הובילו את שניהם בקיץ 1905 לעיירה קטנה בשם קולור, שם הוא פיתח את סגנונו המיוחד, המבוסס על הדיביזיוניזם (פוינטליזם) של הניאו-אימפרסיוניזם, אבל פראי ונועז יותר גם מבחינת הטכניקה וגם מבחינת הצבעוניות. "סירות בקולור" היא יצירה שנעשתה בתקופה זו.

אנדרי דרן, סירות בקולור, 1905, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/55.jpg>

הנושא

ציור נוף בקולור. מבט המתמקד בקטע מחוף הים בקולור, ובו סירות עוגנות לצד מגדלור ומבנה נוסף על החוף. בחלק השמאלי שתי דמויות זעירות, אחת מהן בתוך סירה. באופק מסומנות גבעות מהעבר השני של החוף.

אמצעים אמנותיים

צבעוניות: דרן הירבה להשתמש בצבעים נקיים ובולטים, החוזרים מידי פעם באזורים שונים של היצירה – האדומים והכתומים מتركזים במישור הקדמי ובצד שמאל במגדלור, בגגות, בסירות ובאזור החוף, וחוזרים בצורה הולכת ומתעדנת לקראת הצד הימני אחורי, באופק ובשמים. כך גם הכחולים-ירוקים של המים חוזרים בשמים, חלקם מעודנים יותר.

כנגד הצבעים החריפים הוא השתמש בצבעים משלימים (אדום-ירוק) בהירים ודקים יותר במים ובשמים. שימוש זה בצבעים מנע התנגשות צבעונית חריפה מדי ותרם ליצירת הרמוניה. הצבעונית אינה נאמנה לטבע ומנותקת ממנו, הצבע הוא סוגסטיבי רגשי, ולמרות עוצמת הצבעים הפראיים דרן היה זהיר ומחושב ביצירת סמיכות צבעונית שתהיה נעימה לעין, מה ששומר על אחדות ואיכות היצירה.

הרקע הלבן: היצירה מלאה אור ואוויריות, משום שבין כתמי הצבע האדומים, הצהובים, הכחולים והירוקים דרן השאיר חלקים מהבד בצבעם הלבן. הרקע הלבן הפך לכתם צבעוני בפני עצמו, והוא משתתף בקומפוזיציה כאתנחתא המדגישה ומעצימה את כתמי הצבע הטהור, הנמשח על הבד ישירות מהשפופרת, ובמקביל מונעים התנגשות בין הצבעים החריפים. היצירה מעניקה לצופה תחושה של קלילות ואוויריות, הצבעים מרצדים מול עיניו והתאורה חזקה ומסנוורת.

קומפוזיציה: דרן השתמש בצבע ככתם וכקו, ובנה באמצעותו את הקומפוזיציה. הקומפוזיציה מבוססת על משחק בין קווים אנכיים ואלכסוניים. הקו האנכי של המגדלור והתורן של הסירה הימנית מקנים ליצירה יציבות. לעומתם הקווים האלכסוניים של תרני הסירות המרכזיות, הנוטים בהתאם לכיוון האלכסוני של הסירות, והקווים האלכסוניים של הגגות, מדגישים את התנועה ומאזנים זה את זה. תפיסת חלל: למרות הצבעונית הפראית נמצאים ביצירה עקבותיו של המבנה הציורי. קו האופק הברור מדגיש את תחושת המרחב, והצבעונית מטושטשת לפי חוקי הפרספקטיבה האווירית. אלה, יחד עם הקומפוזיציה האלכסונית של היצירה, יוצרים אשליה של עומק. דרן לא ביטל את הפרספקטיבה, כמו שעשה ולאמנק, ואצלו עדיין אפשר לראות שיש צד קדמי וצד אחורי של הנוף. הטכניקה מושפעת מהדיביזיוניזם (פואנטליזם) של הניאו-אימפרסיוניזם. דרן הושפע מהתפיסה הפוינטליסטית, אך חרג ממנה. אצלו הנקודות עבות וחלקן ריבועיות, פזורות וחופשיות יותר, להבדיל מתורת הפירוק המדעית והאופטית של הניאו-אימפרסיוניסטים. היצירה נראית כמו יצירה של הפוינטליסטים שהופחה בה רוח נמרצת ובצבע פראי.

אנרי מאטיס, 1869 - 1954

מאטיס נולד בצפון צרפת למשפחת סוחרים קתולית. בנעוריו הוא למד משפטים בפריז והיה נוטריון. בשנת 1890, והוא בן 21, חלה מאטיס והיה מרותק למיטתו זמן ממושך. אמו קנתה לו קופסת צבעים כדי להפיג את השעמום, והוא נשבה בקסמי הצבע עד כדי כך שהחליט, עם החלמתו, להקדיש את חייו לאמנות, בניגוד לרצונו של אביו.

אנרי מאטיס נחשב לאמן דגול ורב השפעה בין אמני המאה ה-20. הוא היה אמן הנתון כל הזמן בחיפושים אחר סגנון. באופן עקבי ורציף הוא ניסה כוחו בסגנונות שונים, ולמד מהם רק את היסודות שקירבו אותו לקראת סגנונו האישי. הקריירה האמנותית הארוכה והמגוונת שלו כללה סגנונות ציור רבים, שאותם ניסה ומהם למד, תוך כדי חקירה ומיצוי האמצעים של הציור. מאטיס התמודד בראש ובראשונה עם אמני המאה ה-19, אימפרסיוניזם, ניאו-אימפרסיוניזם ופוסט-אימפרסיוניזם. בהתמודדות הזאת הוא גם פנה לאמנות הקלאסית, ולא פסח גם על האמנות הפרימיטיבית הלא

מערבית כחלק מתופעה רחבה יותר. התעניינות רחבה זאת מוצאת ביטוי ביצירותיו הרבות. עם זאת הוא הצליח לגבש שפה אמנותית ייחודית, שאותה הוא ביטא בטכניקות שונות: ציור, פיסול, הדפס אבן ומגזרות נייר.

למרות השינויים הסגנוניים שעברה יצירתו היה מאטיס קשור ביותר למסורת האמנות, ויצירותיו מעוגנות במסורת זו. הנושאים הקלאסיים שביצירותיו הם העדות לכך: ציורי העירום, הדיוקנים, ציורי פנים חדר בהשפעת הציור ההולנדי המסורתי, מוטיבים של מיתוסים ודימויים קלאסיים אוניברסליים.

בשלבם השונים ביצירתו של מאטיס אפשר לזהות את הסגנונות הבאים:

דיביזיוניזם: ב-1904 התיידד מאטיס עם פול סיניאק, אמן ניאואימפרסיוניסט, שהדריך אותו בציור על פי תיאוריית הצבע והקומפוזיציה של הדיביזיוניזם (פוינטליזם). תחת השפעתו של סיניאק השתנה לחלוטין סגנונו של מאטיס: הצבעים שלו נעשו בהירים ונקיים, ומשיכות המכחול הצטיירו כריבועים קטנים הסמוכים זה לזה כפסיפס. יצירה לדוגמה: "פאר שלוה ושפע", 1904-5.

פוביזם: בין השנים 8 – 1905 היה מאטיס חבר בתנועה הפוביסטית וצייר בסגנון הפראי, שהתבטא בהגזמה חריפה בצבע ובקו. מאטיס פגש את חברי הקבוצה הפוביסטית באקדמיה לציור כתלמידיו של האמן גוסטב מורו. חלקם היו ידידיו, ויחד הם ערכו ניסיונות בצבע. מאטיס היה המבוגר שבין חברי הקבוצה, והיחיד שהמשיך בסגנון הפוביסטי גם לאחר שהקבוצה התפרקה. יצירות לדוגמה: "הקו הירוק", "דיוקן גברת מאטיס", ו"חלון פתוח בקוליר".

השלב הקלאסי: הסגנון הקלאסי מתבטא בנושאים המתייחסים לתרבות הקלאסית המסורתית, שמשולבים בהם שני אלמנטים: א. הקשר בין האדם לנוף מן ההיבט הפסטורלי, האדם כחלק מהטבע הסובב אותו. ב. האלמנט הבכחנלי, העוסק בהנאות חושניות. יצירות לדוגמה: "פאר II", "הריקוד".

סגנון דקורטיבי בהשפעת פרימיטיביזם, בעקבות מסעות שערך מאטיס במזרח: דגמי אריגים פרימיטיביים, מיניאטורות פרסיות, יצירות זכוכית של ימי הביניים והדפסי עץ יפניים. התוכן העיקרי ביצירות אלו הוא תיאור של פנים בית ושל טבע דומם, בסגנון דקורטיבי המדגיש את הקו העיטורי וכתמי צבע שטוחים. יצירות לדוגמה: "שולחן האוכל – הרמוניה באדום".

הפשטה: - ציורי העירום הנשי. יצירה לדוגמה: "העירומה בוורוד".

הפשטה באמצעות מגזרות נייר: טכניקה שאימץ מאטיס לקראת סוף ימיו. נייר צבוע שאותו הוא גזר לצורות שונות והדביק אותן על נייר לבן. הצורות הגזורות יצרו קומפוזיציה צבעונית מופשטת לחלוטין. יצירה לדוגמה: "החילזון".

אנרי מאטיס, חלון פתוח בקוליר, 1905, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/75.jpg>

ביצירה זו מאטיס השתחרר לחלוטין מהסגנון הדיביזיוניסטי. ההתפקחות באה לאחר שמאטיס וחברו אנדרי דרן בילו בקוליר, שם ראו את יצירותיו של גוגן, שלא היו מוכרות לציבור הרחב. מתוך התבוננות בציוריו של גוגן הן הבינו את סגנונו המיוחד, את תפקיד הצבע ואת האיכות הדקורטיבית

שלו, ולמדו על הצבע הסוגסטיבי, ועד כמה הצבעים שלו רחוקים מלשקף את המציאות. בשלב זה התחיל מאטיס את הסגנון הפוביסטי שלו.

נושא היצירה

מאטיס צייר את הנוף – המזח והסירות – אבל ממבט דרך החלון הפתוח, כלומר מתוך פנים של חדר, המתואר באמצעות כנפי החלון הפתוחות לרווחה. החלון מעוטר בצמח מטפס ירוק, ועל אדן החלון עציצים כחולים ואדומים. מבעד לחלון נשקף מבט אל הים שבו סירות מפרש.

אמצעים אמנותיים

צבעוניות: ביצירה זו נעלמה לחלוטין הזיקה לצבעים האמיתיים של החדר. הצבעים אינם צבעי המציאות, והצבע מונח באופן שרירותי – סוגסטיבי. לסירות המפרש תרנים בצבע אדום עז, והים בצבע ורוד-תכלת. העציצים בצבעי יסוד: כחול ואדום, כאשר העציצים האדומים משלימים לצבעם הירוק של הצמחים. יש משחקי אור וצבע בין הכתמים המרצדים של הצמחייה המטפסת מן העציצים, שממסגרת את נוף הנמל והסירות.

שקיפות: המשחק בין הצבעים המשלימים מודגש בעיקר ביחס שבין זגוגית החלון, מסגרתו והקיר הסמוך לכל חלון. שקיפותן של הזגוגיות מתמלאת בצבעים עזים של ורוד, סגול, שחור וירוק. החדר עצמו אינו משתקף בזכוכית, והניגוד בין הקיר לבין החלון מובלט במיוחד על ידי המסגרת האדומה כצבע משלים של הקיר הירוק. כל הצבעים בחדר עונים כהד לצבעים הנראים מבעד לחלון הפתוח. הכתמים הכהים מסביב למשקוף מעצימים את הבהירות של הצבעים האחרים, הנותנים תחושה של אור זוהר.

האור: הנחת הצבעים המשלימים בכתמים גדולים הופכת את היצירה לבעלת אור פנימי משלה. האור נוצר בצבעים בהירים, שבהירותם מתעצמת על ידי סמיכותם לצבעים כהים, שביחס אליהם נראים הצבעים האחרים בהירים ובוהקים יותר. האפקט שמתקבל הוא של אור זוהר בנוף הים תיכוני.

משיכות מכחול: ביצירה זו נעלמו אזורי הצבע המורכבים מנקודות – הטכניקה הדיביזיוניסטית כבר לא קיימת, ואת מקומה תופסות משיכות צבע רחבות היוצרות כתמי צבע שטוחים.

תפיסת חלל: ביצירה זו מאטיס הפר את חוקי הפרספקטיבה המדעית באמצעות הצבעוניות העזה. העצמים – הסירות בנמל והעציצים שעל אדן החלון – מתרחקים ומתקרבים אל עינו של הצופה על פי תכונותיהם של צבעים חמים וקרים, ולא על פי ממדיהם או זיקתם לנקודת מגזר.

מקורות השפעה

היצירה "חלון פתוח בקולויר" מראה שמאטיס מיזג את מה שלמד מהניאו-אימפרסיוניזם ומתיאוריית הצבע של שברוי יחד עם מה שלמד מגוגן.

ניאו-אימפרסיוניזם: הוא בנה את היצירה מצבעים טהורים ולידם צבעים משלימים בהתאם לניאו-אימפרסיוניזם.

גוגן: הדגשת האיכות ההבעתית על ידי אזורי צבע חזקים בכתמים גדולים היוצרים עוצמה צבעונית. תיאוריית הצבע של שברוי מודגשת בבחירת הצבעים המשלימים, ובאינטנסיביות של הצבע הבהיר ליד הצבע הכהה.

אנרי מאטיס, הקו הירוק - דיוקן גברת מאטיס, 1906, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/69.jpg>

בשנת 1906 הצליח מאטיס להשתחרר מההשפעות השונות שהיו עליו, וגילה את סגנונו החדש, הסגנון הפוביסטי – פראי – שמתגלה במלוא פראותו ביצירה "הקו הירוק – דיוקן גברת מאטיס", שהוצגה בתערוכה והדהימה את הצופים והמבקרים.

הנושא

ציור דיוקן של הגברת מאטיס, אשתו של האמן. היצירה מערערת על תפיסת ציורי הדיוקן המסורתיים. בדיוקנים המסורתיים מייצג הדיוקן את הדוגמן ואת אופיו, ויכולתו של האמן נמדדת ביחס לדמיון שבין הדוגמן לבין היצירה, או בהבלטת תווי אופי או סמלי מעמד. אבל בדיוקנה של גברת מאטיס הצבעוניות המיוחדת היא הנחרטת בעיני הצופה באופן מיידי, והיא המהווה את כלי ההבעה העיקרי. הצבעים החזקים נוטלים מהפנים את אישיותה האינדיבידואלית של גברת מאטיס, וקשה לצופה להחליט כיצד היא נראית באמת.

אתגר חדש באמנות

אצל מאטיס הדיוקן הפך למשחק של צבעים טהורים ובוהקים לא מקובלים. ההתייחסות היא לא למראה האמיתי של אשתו אלא לגישה סגנונית שמחפשת דרך לשחרר את הצבע מהמוסכמות. הצופה עומד בפני אתגר חדש באמנות – הצבע אינו מתאר מציאות, הדיוקן אינו מתאר את הדמות, ובעצם הדיוקן הופך לנושא לגיטימי של קומפוזיציה צבעונית. מלבד הצבעוניות, ניכרת גם השטחה של היצירה.

הקו הירוק במרכז פניה של אמילי מאטיס משמש כקו צל מלאכותי, החוצה את פניה לשני אזורים נפרדים. במקום לחלק את הפנים באופן המקובל בציורי דיוקן, לצד בהיר ולצד כהה, חילק מאטיס את הפנים מבחינה צבעונית לצד חם ולצד קר. האור הטבעי מתורגם לצבעים, ומשיכות המכחול המודגשות מוסיפות תחושת דרמה אמנותית.

החידוש הבולט ביצירה הוא הקו הירוק, העובר מאמצע המצח, דרך האף, אל הסנטר והצוואר. הוא מעניק לדמות אופי דקורטיבי נועז משום שהוא משטיח את הפנים לחלוטין, אבל גם מעניק לה אופי הבעתי, משום שהוא מחריף את האינטנסיביות של המבט של גברת מאטיס. הקו הירוק הוא דרמתי אבל שומר על הפנים כעל מוקד, למרות עוצמת הצבע ברקע.

אמצעים אמנותיים

צבעוניות: בדיוקן אשתו השתמש מאטיס בצבע בלבד כדי לתאר את הדמות. מלבד הפנים החתוכות בפס ירוק, התסרוקות האסופה למעלה היא כחולה ובולטת על הרקע של שלושה צבעים מתנגשים: אדום, ירוק וסגול. הרקע הירוק בצד ימין מכפיל את חיות הפס הירוק של פניה, ומהווה ניגוד משלים

לצבע שמלתה. לעומתם הכתום והסגול עונים כהד אחרי צבעי השמלה, וזהו חלק מנטייתו ליצור הרמוניה. מאטיס בחר בצבעים משלימים בעלי קירבה טונלית גדולה, והדגיש את הניגוד שבין האדום והירוק בחריפות רבה.

משיכות מכחול: הצבע מונח באימפסטו במכחול רחב יחסית לשטח הצבוע. בניית הדמות היא חופשית בהגזמה חריפה של צבע וקו. קווי המיתאר צבעוניים ובולטים סביב המשטחים החלקים: בין האוזן לרקע הירוק, ובמקומות שונים המפרידים את השמלה מהרקע ומהגוף.

גישתו של מאטיס בבניית הדמות

הדיוקן הוא לא עוד נושא לתיאור הנראה, אלא נושא לגיטימי לקומפוזיציה צבעונית, המשמשת לבניית הדמות בצבעים שרירותיים, כאשר הדמות והרקע מטופלים בחשיבות זהה. מאטיס לא תכנן את הצבעוניות בהיגיון, אלא לצבעים בעיניו יש רק את הערך האמנותי שלהם ולא חבוייה בהם סמליות או מסתורין כמו ביצירות של גוגן וואן גוך.

מאטיס בנה את הקומפוזיציה הצבעונית באופן אינטואיטיבי, לפי חוקים שהיו טבועים בנפשו, וביטא אותם על הבד לפי תחושה פנימית שהוא לא ידע להסביר אותה. הוא הרגיש שפינה זו צריכה להיות כתומה או סגולה או ירוקה מבלי שיתרץ מדוע או יחשוב בהיגיון מה הסיבה לכך. רק בעבודה הסופית הצופה מבין שבעצם יש סיבות הגיוניות לצבעים השרירותיים האלה, משום שהם יוצרים קומפוזיציה מאוזנת מבחינה צבעונית.

פוביזם – סיכום

מאטיס, דרן וולאמנק, חברי התנועה הפוביסטית, שאפו למצוא סגנון שיאפשר להם להביע את עצמם, ומצאו בצבע את האפשרויות הללו. הצבע הפראי ביצירותיהם היה המכנה המשותף שעליו הם נתנו את דעתם, והתלכדו סביב הבעיות שהוא מציב. ובכל זאת היו הבדלים בגישתם אל היצירה.

ולאמנק ודרן התעניינו בבעיות של צבע בלבד, לכן התרכזו בציורי נופים. מאטיס לעומתם מצא עניין רב בדמות האדם ובאופן פרדוקסלי הנושא האהוב עליו מכל היה הנושא הקלאסי של העירום. לדבריו: "מה שמעניין אותי ביותר הוא הדמות האנושית, דרכה אני מצליח להביע את רגשותי הכמעט דתיים כלפי החיים". חדשנותם של הפוביסטים אינה בבחירת הנושאים לציור, אלא באופן הטיפול החדש בנושאים מסורתיים.

הצבע הפראי אצל שלושת האמנים זכה לטיפול שונה אצל כל אחד מהם. ולאמנק ראה בו דרך להתפרקות פראית של דחפים מהפכניים, והשתמש בו בפראות הקיצונית ביותר תוך מרד נגד כל המוסכמות שקדמו לו. דרן לעומתו שמר על הרמוניה ועל סמיכות נעימה לעין של הצבעים, כדי לא ליצור התנגשויות רועמות, למרות הצבע הפראי שבו הוא משתמש. מאטיס אף הוא השתמש בצבעים פראיים אך שמר על איזון צבעים באופן אינטואיטיבי. מאטיס שמר גם על נושאים קלאסיים: דיוקנים, פנים של חדר ועירום, מתוך מיזוג של נושאים קלאסיים עם אלמנטים פוביסטיים של שימוש בצבע.

הפוביסטים היו תמימי דעים עם הביקורת שנמתחה עליהם, אבל טענו שדווקא אותם ערכים שהביקורת תופסת כשליליים הם ערכים חיוביים בעיניהם. אלה הערכים שהיו החידושים שהם הציגו ביצירותיהם.

מאפייני יצירתם של הפוביסטים וחידושיהם:

- צבעוניות אקספרסיבית עזה, רועשת, עליזה, אופטימית ולעיתים אלימה.
- צבעוניות שאינה טבעית, סוגסטיבית, שאין לה כל קשר לצבע במציאות.
- בניית קומפוזיציה על יחסי הצבעים ותכונותיהם, צבעים משלימים, חמים וקרים. השפעה סימולטנית של הצבעים זה על זה.
- הפרספקטיבה וההצללה נבנים על ידי צבעים משלימים.
- קווי מיתאר מודגשים יחד עם ביטוי של קו אקספרסיבי.
- בדרך כלל יש אימפסטו עבה ומשיכות מכחול חופשיות.
- אין התחשבות בפרופורציות נכונות, האובייקטים במקום משני לאחר הצבע.
- יש התמודדות עם בעיות של השתקפות אור והשתקפות במים באמצעות כתמי צבע גדולים או קטנים.

מקורות השפעה על הזרם הפוביסטי:

- ואן גוך: השפעת הצבעוניות הסוגסטיבית, האקספרסיביות, משיכות המכחול באימפסטו – גודש בצבע.
- גוגן: קווי המיתאר המודגשים התוחמים משטחי צבע חלקים, הצבע הסוגסטיבי.
- סרה והניאו-אימפרסיוניזם: נקודות הצבע הדיביזיוניסטי – פוינטליזם.
- תיאוריית הצבע של שברוי: צבעים משלימים, סימולטניות, תהודה.
- אימפרסיוניזם: צבע נקי ישר מהשפופרת, הנושאים של ציור בטבע, התמודדות עם בעיות של אור והשתקפות במים.
- פוסט-אימפרסיוניזם: גישה דו ממדית לבד, התרחקות מאשליית המציאות.

מאטיס לאחר הפוביזם – שלבים בסגנונו של מאטיס

מאטיס היה האמן היחיד שהמשיך לצייר בסגנון הפוביסטי גם לאחר 1908. מכאן התפתחה יצירתו לסגנונות שונים, במטרה למצוא סגנון אישי. בשנים הבאות הוא הקדיש את מאמציו האמנותיים, שכבר התנסה בהם בעבר, והוסיף עליהם מרכיבים חדשים.

השלבים העיקריים בהתפתחות יצירתו אחרי השלב הפוביסטי הם: השלב הקלאסי, השלב הדקורטיבי, שלב ההפשטה.

הנושא שהעסיק את מאטיס בשלב הזה של חייו הוא הנושא הקלאסי של העירום הנשי בטבע, שבו הוא טיפל ביצירות מוקדמות. הוא חזר לעסוק בבעיות סגנוניות ובנושאים מוקדמים, כשהוא הולך ומפשט את היצירה. היצירה "פאר II" מציינת את השלב הקלאסיציסטי ביצירתו, ובה שני אלמנטים חדשים: הדקורטיביות ותהליך ההפשטה – שילכו וישתכללו בהמשך.

נושא היצירה

נושא קלאסי, המציין את התעניינותו בנושאים קלאסיים מסורתיים שיש בהם שתי תגובות לטבע: האלמנט הבכחנלי – של עיסוק הדמויות בהנאות חושניות, והאלמנט הפסטורלי – ההרמוניה בין הטבע לבין הדמויות המצויות בו.

הנושא של היצירה לא ברור. יש המייחסים לנושא את הביטוי ללידה ולבלוב באמצעות הדימוי המיתולוגי של ונוס העולה מן הים, כשאחת מנערותיה מנגבת את רגליה והשנייה מביאה לה זר פרחים. מכל מקום הנושא או המקור הספרותי של היצירה הם לא המוקד של התעניינותו, אלא הוא התמקד בהתמודדות עם דמות האישה מתוך גישה דקורטיבית והפשטה של האובייקטים.

אמצעים אמנותיים

דקורטיביות והפשטה: מאטיס צמצם וסגן את פרטי הגוף והנוף. הסגנון וההשטחה מבטאים את הגישה הדקורטיבית, המנתקת את המתרחש מקיום פיזי, ומעבירה אותו להוויה מטאפיזית. שלוש הנשים מצוירות בקווי מיתאר המדגישים את הרכות שבגוף הנשי. הגוף הנשי הפך למשטח אחיד של צבע חרדלי, על רקע שדות צבע נקיים של אדמה, ים וענן. השילוב בין הקו היוצר את הגוף לבין כתמי הצבע של הנוף מבטא את התפיסה הדקורטיבית שמאטיס שאף אליה: לא תיאור מסורתי כלשהו, אלא ביטוי ייחודי ליצירתיות של האמן, ביטוי לחוויה של המפגש בין הקו, הכתם, הצורה והצבע המוצגים ביצירה. כך הפכו הדמויות למושטחות - מעין סימנים, מושג של גוף נשי – ולא כגוף בשר ודם. מכאן אפשר להסיק שהדמויות של מאטיס אינן מסמלות דמויות קלאסיות או מיתולוגיות או ספרותיות, אלא קיימות כביטוי אמנותי של האמן.

צבעוניות: עיקר היצירה הם משטחי הצבע השטוחים ללא הדרגה בגוון. ביצירה זו מאטיס ניתק את עצמו מהשלב הפוביסטי - שבירת הצבע למרכיביו הטהורים, וחזר לצבע לוקאלי במשטחים גדולים ואחידים (השפעות של גוגן ושל ההדפס היפני). הצבעים מתקרבים למציאות – צבע הגוף, הים והאדמה.

עיצוב הצורות: הצורות בנוף ובדמויות מודגשות על ידי קו מיתאר ברור, רך ומתעגל, תוך כדי עיוות אנטומי של הדמויות: רגלה של העירומה העומדת בעלת ארבע אצבעות בלבד, גבה של האישה הרכונה יוצר קשת גדולה, לא נטורליסטית, המורכבת מכמה נקודות מבט, הישג נראה מאחור בעוד שהתנוחה היא בצדודית, ידה האחורית אינה מופיעה ביצירה אך לרגע נדמה שהרגל של האישה העומדת היא היד החסרה. הדמויות מונומנטליות, הקו המתעגל והחושני עושה אותן דקורטיביות

בהשפעת אמנות פרימיטיבית – אפריקנית. יש הפשטה וסכימטיזציה של הדמויות, תוך עיוות צורה, אבל שמירה על נפחיות מסוימת.

תפיסת חלל: הנוף מעוצב במשטחי צבע לוקאלי מוגדרים בקו מיתאר ברור, זה ליד זה. מאטיס הרים את הנוף ושיטח אותו, ותורמים לכך הצבעים שאינם מתעמעמים באופק, ומקרבים את הרקע לצופה, מה שיוצר השטחה של הנוף – מאטיס ביטל את החלל, דבר שמזכיר במידה רבה את חיתוכי העץ היפניים. החלל שטוח, דו ממדי, חסר פרספקטיבה.

אנרי מאטיס, שולחן האוכל – הרמוניה באדום, 1908, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/73.jpg>

ביצירה זו מתבטא הסגנון הדקורטיבי ביצירתו של מאטיס. מאטיס קידם את סגנונו לקראת האיזון וההרמוניה שאליהם שאף, ויצירה זו מאחדת איכויות שונות ביצירתו של מאטיס: הנושא המסורתי של תיאור פנים חדר, הבעת הצבע, כוחו של הקו, ביטול החלל וביטול הנפח – הפשטה, אבל האלמנט השולט ביצירה הוא הדקורטיביות.

נושא היצירה

פנים חדר שבו הקיר מכוסה בטפט אדום דקורטיבי, שולחן מכוסה במפה אדומה ודקורטיבית, שני כיסאות – אחד מאחורי השולחן ואחד לצידו בצד שמאל, יצירה על הקיר או חלון שדרכו נראה נוף. על השולחן מונחים שתי קערות עם פירות ושני קנקנים. ליד השולחן אישה האוספת את הפרי שעל השולחן לתוך קערה. הפריטים הכפולים מרמזים על ציפייה לאורח, או לזוגיות. בתחילה צוירה היצירה כ"הרמוניה בכחול", ומאטיס שינה אותה לצבע אדום – "הרמוניה באדום".

אמצעים אמנותיים

צבע: נושא פנים החדר או שולחן האוכל אינו הנושא העיקרי ביצירה. מה שמעניין את מאטיס הם ההבעה, היסוד הדקורטיבי של הצבע והדגם הדקורטיבי השולטים ביצירה. הצבע האדום אם כן הוא משמעותי ביותר ביצירה, ומהווה את הנושא המרכזי ומכאן שמה של היצירה: "הרמוניה באדום" - הצבע שיוצר את התנועה ואת החלל. הצבעים פשוטים, משטחי הצבע גדולים ואחידים, קווי המיתאר ברורים ודקורטיביים.

תפקיד הצבע ביצירה

א. תפקיד רגשי: הצבע מבטא חוויה רגשית של האמן. הצבע משמש להבעת תחושות של האמן, למתן אווירה חמה וביתית. הצבעים לא מתארים את המציאות, ובחירתם נעשתה באופן אינטואיטיבי. מאטיס שינה את הצבע מכחול לאדום כדי ליצור ממד ארוטי או רומנטי ליצירה.

ב. תפקיד דקורטיבי: הצבע האדום של השולחן והקיר יוצר אחדות מישורית והשטחת החלל, והופך את הציור מתיאור ספציפי לייצוג דקורטיבי. לכך מצטרפים הדגמים הכחולים המתפרסים על כל השטח - דגמים ערבסקיים מתפתלים של סלסלת פרחים ושל ענפים בצבע כחול טורקיז (בהשפעת אמנות אפריקנית). הקו הדקורטיבי המתפתל חוזר בדמות האישה, בטפט על הקיר, במפת השולחן,

בעץ הנמצא בחלון. הציור הפך למערך משולב בין קו לכתם, שיוצר את הדקורטיביות, שמאפשרת להגיע להרמוניה ולכן גם שמה של היצירה. הצבע המבטא את החוויה הרגשית והתפשטותו על פני היצירה והדגמים המצוירים עליו הם שיוצרים את הדקורטיביות, והם האמצעים לביטוי תחושותיו של האמן. משטחי הצבע גדולים ואחידים, קווי המיתאר ברורים ודקורטיביים.

ג. תפקיד מהנה ומרגיע: הצבע אמור ליצור הרמוניה שלווה, שלמות כדבריו של מאטיס: "כורסא נוחה". הצבע הלא מציאותי המחבר את החלל עם השולחן והקיר משרה על הצופה התרגעות וגורם לו הנאה.

תפיסת חלל: מאטיס שבר את כללי הפרספקטיבה. הוא ביטל את החלל על-ידי עיצוב של משטח אדום אחיד ועליו דגמים ערבסקיים, הנמשך מהקיר אל השולחן, ועטף אותם כאילו הם עשויים מקשה אחת שטוחה וחסרת נפת, ורק קו מיתאר שחור ודק מבדיל בין השולחן לבין הקיר שהוא נשען עליו. האחדת מישורי הציור מבטלת את תחושת הממשות של החדר. תפיסת החלל הנוצרת היא שטוחה, דו ממדית, חסרת פרספקטיבה.

למרות ההשטחה של החלל, מאטיס נותן רמזים לפרספקטיבה:

שני הכיסאות מונחים בזוויות שונות, זה שמאחורי השולחן מוסתר לגמרי על ידי השולחן, וניתן להבחין רק בקצה המשענת שלו. הכיסא בצד שמאל מתואר בפרספקטיבה נכונה – בהקצרה – אך הוא קטוע בחלקו וברגליו. רמז נוסף לחלל קיים בחלון המשקיף לנוף, שמהווה כתם כחול ונותן אפשרות לחדור לעומק, אך הדבר נבלם על-ידי הכתם האדום-ורוד שבנוף, המחזיר את הצופה לחלל הקדמי האדום של היצירה. העומק הנרמז בנוף שבחלון מעצים את השטיחות של פנים החדר, ומאחד את הפנים עם החוץ למישור אחד, מה שיוצר הרמוניה בין הטבע ופנים החדר. הנוף שבחלון, או היצירה, משתלב באווירה הביתית השלווה שבתוך החדר. הרמזים של כניסה לחלל אינם מפריעים לתחושת האחדות של המישורים.

השטחה: ההשטחה מתבטאת גם בעיצוב פריטי הטבע הדומם שעל השולחן - הקערות, הקנקנים והפירות - שאותם הוא מראה מנקודות מבט שונות, כמו שעשה סזאן. הפריטים האלה נראים גם במבט צידי וגם במבט מלמעלה, מה שגורם להשטחה ולאיבוד הנפח הממשי שלהם.

הקומפוזיציה רגועה ומאוזנת, שמתקבלת על ידי הצבע האדום המחבר את האובייקטים בחלל, והדגם הכחול החוזר. הקו המתפתל זורם ודקורטיבי, וכל אלה יוצרים השטחה, המתאימה לתפיסת החלל של מאטיס.

אנרי מאטיס – תקופת ניצה והתגבשות הסגנון הדקורטיבי

השלב הדקורטיבי ביצירתו של מאטיס הגיע לשיאו בתקופת שהותו בניצה במהלך שנות העשרים. ציוריו מתקופה זו מבטאים את התקדמותו בדרכו האמנותית שאליה שאף, ואת יצירת הרמוניה מכל הניסויים הנועזים שערך במשך השנים, כדבריו: "ליצור הרמוניה חדשה מכל הקונפליקטים... וליישב בין ההפכים". לשם כך הוא נזקק לתקופה של רגיעה, ולכן הוא התרחק מפריז והתגורר למשך רוב ימות השנה בעיר ניצה ובסביבותיה. בתקופה זו, המכונה "תקופת ניצה", הוא הציב את ההבעה

האישית מעל לכל התרשמות, ואת היסוד הדקורטיבי מעל ליסוד הריאליסטי. את ציוריו הוא צייר בחדרי בתי המלון שבהם שהה ושימשו לו כסטודיו.

בתקופה זו התחזק המאבק החוזר ביצירותיו בין הריאליסטי לבין המופשט, וקיבל ביטוי אינטנסיבי באמצעות הקו והצבע, תוך הזנחת ערכים אחרים כמו מוצקות החומר, העומק המרחבי ועושר הפרטים – את כל אלה ביקש מאטיס לאחד לכלל שלמות הרמונית ולצמצם את המתח בין היסודות הריאליסטיים לבין הדקורטיביים.

ההשפעות האוריינטליות על יצירתו של מאטיס מתמזגות למכלול הרמוני ועשיר. התרשמותו מהמיניאטורות הפרסיות, מאריחי הקיר המוסלמיים בספרד והמסעות שערך במרוקו ובאלג'יר לימדו אותו ליצור עושר של דגמים והשטחה של הפרטים הבודדים המשתלבים למכלול עשיר היוצר אפקט צבעוני חזק. את מה שלמד מן האמנות האיסלאמית יישם על ציורי פנים (של חדרים) דקורטיביים.

היצירות שצייר מאטיס בתקופה זו שטופות אור, עמוסות דקורציה ובהן שימוש מרובה בעושר הפרטים. התחזקה הקישוטיות המזרחית של פנים החדרים ששימשו לו כסטודיו - הקירות בזהובים והשטיחים רבי עיטורים - ובהם מתוארות אודליסקות חושניות חצי עירומות או לבושות באריגים אקזוטיים, מוקפות ברהיטים ופריטים אוריינטליים שאותם אסף במסעותיו.

למרות הצבעוניות העשירה ועתירת הערבסקות שביצירות אלה, הן משרות אווירה של התרגעות ושלווה נינוחה, שאליה שאף מאטיס להגיע לאורך כל יצירתו. אווירה של "כורסה נוחה" כפי שהוא הגדיר אותה, אמנות של איזון שאין בה נושא מטריד או מדכא.

אך מתחת למעטה הנינוח והמרגיע מתקיים מתח ציורי ואמנותי, המתבטא במשחק שבין האלמנטים המרכיבים את הציור: השטיחות כנגד התלת ממד והעומק, הצבעים הרכים והשקטים כנגד הגוונים החזקים, הקישוטיות והגודש של הדקורציה כנגד הריאליזם; את כל האלמנטים האלה הצליח מאטיס להביא להרמוניה היוצרת את האווירה של השלווה והרוך.

אנרי מאטיס, המסך המורי, 1921, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/74.jpg>

היצירה שייכת לתקופת ניצה, שבה התגבש הסגנון הדקורטיבי של מאטיס והגיע לשיאו.

תיאור הנושא

"המסך המורי" מתאר פנים חדר עמוס בחפצים אוריינטליים: שטיחים על הרצפה, מיטה מכוסה בכיסוי דקורטיבי ועליה מונח נרתיק של כינור ריק, שולחן ועליו פרחים, ספר פתוח ודפים ריקים, טפט קיר צבעוני, ומסך תחרה בסגנון מורי (איסלאמי).

כל שטח היצירה מלא עד אפס מקום בדגמים אוריינטליים, ובעומס הדקורטיבי, הצעקני והססגוני הזה נמצאות שתי נשים השקועות בעולמן הפנימי ונבלעות בסביבתן הדקורטיבית. אישה אחת עומדת ונשענת על האח, השנייה יושבת על כורסה. שתי הנשים נראות חסרות מעש ומשועממות, מרוקנות ממשמעות, המתבטאת בדפים הריקים ובנרתיק הכינור הריק.

נקודת השקט היחידה ביצירה, שיוצרת מרגוע בעיני הצופה בכל סערת הפרטים, הן שתי השמלות הלבנות של שתי הנשים הממוקמות בקדמת היצירה. הדקורציה משתלטת על כל היצירה, ומעניקה לחדר תיאור תיאטרלי הנראה מלאכותי מאוד, כתפאורה במחזה הזוי מדמיונו של מאטיס ולא כחלק מן המציאות. למרות זאת מתוארת אווירה ביתית, והכול מסודר ומאורגן להפליא.

אמצעים אמנותיים

עיצוב הדגמים הדקורטיביים: מאטיס עיצב כל חלק ביצירה בנפרד, לכל חלק הדגם המיוחד לו, ונזהר לא לערבב דגם עם דגם או צבע בצבע. בדרך זו הוא מילא כל חלק ביצירה בדגם המתאים לו, כך שכל היצירה בנויה מ"כיסוי חלל" בעלי דגמיות וצבעוניות שונה. כל אריג, חפץ או פריט מקבל נפח משלו, בהתאם לדגמים המצוירים עליו ובצבעוניות הבונה אותם. כך נוצרים כיסי חלל נפרדים, המבליטים את הדגם של כל חלק בנפרד, אך ביחד הם תורמים למכלול הדגמים ביצירה. הדגמים והצבעים השונים יוצרים מתח זה ביחס לזה, אך באופן שהאיזון ביניהם אינו מופר, ומאטיס מביא אותם לידי הרמוניה ושלמות.

דקורטיביות: הדגמים האוריינטליים בסגנון המוסלמי באים לידי ביטוי קיצוני, בעיקר הערבסקות הציוריות של המיניאטורות הפרסיות והשפעת אריחי הקיר בסגנון המוסלמי הספרדי. ההשפעה ניכרת בעיקר בדקורטיביות העשירה, בכיסי החלל האופייניים לעיטור האיסלאמי, ולפי שם היצירה – המסך או הווילון המחורר המעוצב בסגנון דמוי התחרה של האדריכלות האיסלאמית, שאותו ראה מאטיס בביקורו בספרד.

האור: היצירה שטופה באור העולה מתוך הדגמים העיטוריים עצמם. היעדר התיאור הישיר של האור והחזרה על אלמנטים דקורטיביים פרחוניים הם שיוצרים את האחדות ההרמונית. החלל אשלייתי, בנוי על ידי פרספקטיבה קווית, אבל הדגמים המשתנים של הפריטים השונים שבחדר יוצרים שטיחות. השולחן, האח, הכורסה והמיטה נראים מנקודת מבט נכונה בחלל החדר, אך הם מתוארים על רקע שטוח לחלוטין של דגמים עיטוריים בצבעים שונים, ויוצרים מכלול שטוח אחד, עמוס בצורות ובצבעים. באמצעות הדקורציה איחד מאטיס שני ניגודים אמנותיים מובהקים – את השטיחות והתלת ממד.

הצבעוניות: עשירה, חושנית ועמוסה של צורות דקורטיביות. במקרה זה הצבעוניות עלולה להבליע את הנשים שבחדר ולהסיח את הדעת מהן, לכן מאטיס הליבש אותן בשמלות לבנות. בדרך זו הוא איפשר לצופה להתרכז בהן. העושר הצבעוני של הדגמים הוא שיוצר את החושניות הארוטית שנעדרת משתי הנשים שבחדר, ובאמצעותו ביטא מאטיס את הרגש ביצירה.

הקומפוזיציה פתוחה ומבוימת. מאטיס יצר סטודיו תיאטרלי, סביבה מלאכותית, אך כזו שיכולה להיראות כסביבה ביתית אמיתית. הנשים השלוות והמאופקות שוהות בעולם מבויים ורגוע שאין בו שום רמז לאירועי הזמן והתקופה. מאטיס יצר אמנות של "כורסה נוחה" שאין בה שום גורם המטריד את עיני הצופה.

אנרי מאטיס, החילזון/ השבלול, 3-1952, קרעי נייר וגואש

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/70.jpg>

ביצירה זו הגיע מאטיס להפשטה מוחלטת. בראשית שנות הארבעים החל מאטיס לעסוק במגזרות נייר, שאיפשרו לו להתבטא בדרך חדשה. לדבריו מגזרות הנייר מגשרות בין "הניגוד הנצחי שבין הרישום לציור, בין הקו לצבע... במקום לצייר קו מיתאר ולמלא בתוכו צבע... אני רושם ישירות בצבע. רושם באמצעות מספריים". כך החל מאטיס בחיתוך צורות מנייר שנצבע קודם לכן, וכך נוצרו בו זמנית קו המיתאר והצורה עצמה.

מאטיס חש בקסם הטמון בקו הנוצר על ידי גזירה, ובמרקם האחיד והדקורטיבי של הצורה שהתקבלה מהנייר הצבוע שנגזר, והחליט להתמקד בטכניקה זו. מחלה קשה שפקדה את מאטיס החלישה אותו ולעיתים אף ריתקה אותו למיטתו. מגזרות הנייר איפשרו לו לעבוד על ציורים גדולים אפילו ממיטתו, כשהוא מכוון את עוזריו להזיז את פיסות הנייר למקומות שהוא חפץ. כך נוצרה היצירה "השבלול". מאטיס התייחס ליצירותיו העשויות מגזרות נייר כאל יצירות פיסוליות, תלת ממדיות. לדבריו: "הגזירה והחיתוך בבשר הרוטט של הצבע החי מזכירים לי את גילופו הישיר של הפסל". מבחינה זו הוא סלל את הדרך לשיטות עבודה חדשות בציור, ובהיבט מסוים אפשר למצוא במגזרות הנייר שלו דמיון לאמנות המינימליסטית של שנות השישים.

הטכניקה: מגזרות נייר. היצירה עשויה מפיסות נייר נפרדות שמאטיס צבע אותן בצבעי גואש, את פיסות הנייר הצבועות קרע במקומות מסוימים או גזר בדיוקנות במקומות אחרים. הניירות הצבועים נחתכו בדגמים גיאומטריים לא משוכללים של מרובעים, טרפזים ומלבנים. קרעי הנייר סודרו והודבקו על רקע נייר לבן.

קומפוזיציה: מאטיס הנחה את עוזריו, וארגן את המגזרות כך שהן נוגעות זו בזו בקודקודיהן (ולא בצלעותיהן). בדרך זו הוא יצר תחושה סיבובית, המזכירה את המבנה הספירלי של קונכיית החילזון. מגזרות הנייר הודבקו על רקע נייר לבן, והרווחים הלבנים שבין המגזרות הצבועות יוצרים משחק מעניין של אזורים מוארים ונקיים, לעומת אזורי הנייר הצבועי, מה שתורם לתנועה הסיבובית.

צבעוניות: מאטיס השתמש בצבעים היוצרים הרמוניה – סגול וירוק, ובניגודים של צבעים משלימים – כחול וכתום, ירוק ואדום, צהוב וסגול. עוצמתם של הצבעים הזוהרים גורמת לריצוד, המבטא את ההתלהבות הרגשית שחוה מאטיס לנוכח הצבעים, חוויה שהוא ביקש להעביר לצופה.

הצורה השחורה היחידה ביצירה היא מרכיב חיוני בעיצוב הקומפוזיציה והאווירה. הצורה השחורה מעצימה את האינטנסיביות של שאר הצבעים ומבליטה אותם על רקע הנייר הלבן, כך שאם מסלקים את הצבע השחור שאר הצבעים מאבדים את חיוניותם, והקומפוזיציה מאבדת מכוחה. מסביב לצורות המרכזיות הדביק מאטיס מסגרת רציפה בצבע כתום זוהר. הכתום הממסגר את היצירה מעניק לה אופי של "חלון" שממנו נשקף נוף.

הסגנון מופשט מינימליסטי. בקומפוזיציה זו הגיע מאטיס להפשטה קיצונית יותר מאשר ביצירותיו הקודמות, ויצר צורות גיאומטריות מופשטות. שם היצירה מעיד על חוויה פנימית לנוכח הצורה שנוצרת, אך ה"חילזון" של מאטיס רחוק מאוד מתיאור נטורליסטי כלשהו.

האקספרסיוניזם הגרמני

מראשית המאה ה-20 הייתה בגרמניה, יותר מבכל מדינה אירופאית אחרת, השאיפה לביטוי עצמי באמצעים אקספרסיביים, והתפתח סגנון סוער של יצירות אמנות שניכרת בהן הדגשה מירבית על הסובייקטיביות של היוצר, וביטוי רגשותיו וחוויותיו הפנימיות באמצעות היצירה. האמנים הגרמניים כינו את סגנונם: "אקספרסיוניזם", והוא מזוהה עם שתי קבוצות שפעלו בגרמניה: קבוצת "הגשר" וקבוצת "הפרש הכחול".

השם "אקספרסיוניזם" שניתן לזרם האמנות בגרמניה היה אנטי-תזה ל"אימפרסיוניזם" ומנוגד ניגוד קוטבי למטרותיו. אימפרסיוניזם פירושו "התרשמות", אקספרסיוניזם פירושו "הבעה". האימפרסיוניסטים קלטו את אשר הם ראו מחוצה להם, ואילו האקספרסיוניסטים החצינו את תחושותיהם הפנימיות. האקספרסיוניזם הגרמני כזרם אמנותי לא צמח יש מאין. הוא התפתח ממקורות שונים כאשר שורשיו נעוצים בסוף המאה ה-19, והגיע לשיא גיבושו בראשית המאה ה-20.

מקורות האקספרסיוניזם הגרמני

הפוסט-אימפרסיוניזם: שני אבות הסגנון האקספרסיוניסטי, ואן גוך וגוגן, גיבשו את סגנונם הייחודי מתוך לימוד האימפרסיוניזם, אך דחו את מטרותיו. שני האמנים חשו שהכניעה לחוקי האופטיקה מבטלת את אישיותו של האמן ומונעת ממנו לבטא את רגשותיו. הם אימצו את מה שלמדו מהאימפרסיוניזם, אך ניצלו זאת למטרה שונה - לשם מסירת תחושותיו האישיות של האמן לצופה. האקספרסיוניסטים הגרמניים ראו במאבקם של ואן גוך וגוגן ביטוי נעלה למצב קיומי של מאבק תמידי. הם אימצו את הצבע הסוגסטיבי והפרימיטיביזם של גוגן, ואת סגנונו המיוסר של ואן גוך, המתבטא באימפסטו גדוש.

פרימיטיביזם: האקספרסיה באה לידי ביטוי בתקופות שונות ובארצות שונות, מתוך שאיפה להדגשה רגשית אגב עיוותים של צבע, צורה וחלל. כאן נכללים סגנונות שונים, שהמשותף להם הוא העדפת מרכיבים הבעתיים על פני הרצון לשחזר מראה עיניים בנאמנות. בקטגוריה הזאת נמנות רבות מהתרבויות הפרימיטיביות, וחלק מאמנות ימי הביניים. כידוע, גוגן היה האמן הראשון שחיפש את הפרימיטיביזם, ונסחף לחיי נדודים, אחר אורח חיים פשוט ותמים. במאה ה-20 הוצגו במוזיאונים אתנוגרפיים בבירות אירופה ממצאים אמנותיים שנוצרו בתרבויות אתניות שבטיות שונות, שקסמו לאמנים רבים, והשפעתם על האמנות המודרנית הייתה מכרעת.

אקספרסיוניזם צרפתי - הפוביזם: הפוביסטים הצרפתיים ביטאו את האקספרסיה שלהם בשינוי טכניקת הציור והסגנון, ובכך מרדו במוסכמות האמנותיות שהיו מקובלות, כלומר, המרד שלהם היה אמנותי טהור. מאטיס, מנהיג הפוביזם, הדגיש את ההבעה כדבריו: "ההבעה של האמן חייבת לנבוע באופן ברור ממזגו". לפיכך, כשם שאמנים שונים זה מזה במזגם, כך רבים ושונים מוקדי ההבעה, אך אצל כולם תיאור העולם החיצון יהיה כפוף לצורך להביע את אישיותו של האמן. יש אפשרות לא מוכחת שחברי האקספרסיוניזם הגרמני הכירו את יצירות הפוביסטים והושפעו מהם, אבל הם מכחישים זאת בתוקף.

אדוארד מונק: ההבעה שהייתה הכרחית בעבורו כדי להשתחרר מהמעמסות הרגשיות שבהן הוא היה נתון הייתה מענה הולם לשאיפותיהם של האקספרסיוניסטים הגרמניים, שהתקרבו ליצירותיו. מונק הביא את המסקנות המשתמעות מיצירותיהם של ואן גוך וגוגן לגרמניה, ותרם בכך רבות לייסוד האקספרסיוניזם הגרמני.

אקספרסיוניזם גרמני - קבוצת "הגשר"

קבוצת "הגשר" הוקמה ב-1905 על ידי ארבעה סטודנטים לאדריכלות בדרזדן (גרמניה): ארנסט לודוויג קירשנר, אריך הקל, קרל שמידט רוטלוף ופריץ בלייל. הם בחרו את שמה של הקבוצה – "הגשר" – משום שרצו להוות "גשר" לכל אותם יסודות מהפכניים ותוססים, ולמשוך אליהם אמנים אוונגרדיים.

הסבר זה לשם הקבוצה נשמע יותר פוליטי מאשר אמנותי, במובן הזה שכל מטרתם הייתה להתנתק מערכי הממסד הישן, ועניינם ליצור חיים משותפים חדשים סביב פעילותם האמנותית. לפיכך, הקבוצה הייתה מעוניינת לא רק ליצור סגנון חדש באמנות, אלא גם ליצור סגנון חיים חדש. לשם כך הם החליטו לזנוח את לימודי האדריכלות ולהתרכז באמנות כדי להביע התנגדות למסורת האקדמית, ולקרוא תיגר על סגנון החיים והאמנות שהיו בגרמניה של ראשית המאה ה-20.

לאחר התארגנות שכרה הקבוצה אטליז ברובע הפועלים של דרזדן, מתוך מחאה אנטי בורגנית. האטליז אורגן כסטודיו משותף לכל חברי הקבוצה, ואט אט הפך למרכז חייהם. הם ניהלו אורח חיים משותף, שיישם הלכה למעשה את רעיון קומונת האמנים שעליה חלם ואן גוך. השיתוף המלא באורח החיים גרר גם התפתחות סגנונית משותפת.

מטרותיה ורעיונותיה של קבוצת "הגשר"

שנאת העיר והבורגנות: מה שאיחד את חברי הקבוצה היה סלידתם מהאווירה השלווה והמפונקת של העיר, על אוכלוסייתה הבורגנית. הם ביקשו להביע בציור תכנים חברתיים ולייצג מגמות סוציאליסטיות של מחאה, כנגד החיים בעיר התעשייתית המודרנית שבה נשחק הפרט. את הרעיון קיימו הלכה למעשה בעבודה ובחיים בקומונה, כביטוי לאורח חיים חדש.

שליחות חברתית: בעולם החדש שיצרו – החיים בקומונה – הם קיימו קשר בין הקהילה לבין האמנות. הרעיון היה להביא את יצירת האמנות לידיעת הקהילה, וכדי להגיע לקהל רחב הם הפיצו את

יצירותיהם יחד עם דיווח שנתי על התקדמות הקבוצה, בשיטת חברות הדומה לשיטת המנויים. היצירות שנשלחו ל"חברים" הלא פעילים בקבוצה היו הדפסים בשיטת חיתוכי עץ, ובכך החיו את מסורת חיתוכי העץ הגרמניים. כל אמני "הגשר" עסקו בחיתוכי עץ.

אנטי אקדמיזם: חברי "הגשר" חשו שהציור האקדמי, המבוסס על חוקים קבועים, מציג קיפאון לעומת החיים המודרניים מלאי התנועה. לפי דעתם הציור צריך לתת ביטוי מיידית לתחושותיו של האדם שחי בעיר המודרנית הסוערת, שגורמת לאדם לאבד את ייחודו ואישיותו, לבדידותו וניכורו. הרעיון היה לשבור את מסורת העבר על ידי הבעה סובייקטיבית של האמן, בהגזמה ועיוות אקספרסיביים.

האמנות ככלי לשינוי חברתי: חברי "הגשר" האמינו שהם יוכלו להביא לשינוי חברתי על ידי ביקורת שלילית ונוקבת על חיי העיר. הם תיארו נושאים שהביעו מחאה פוליטית וחברתית, שכללו את התחלואים החברתיים של העיר המודרנית: כאב, בדידות היחיד בחברה, ניכור, זנות ואנונימיות האדם בעיר הגדולה. כדי להדגיש זאת הם ניסו ללכוד בציוריהם את העיר המודרנית בתנועה, ולהבליט את בדידותו של היחיד בקרב ההמון הסואן.

חזרה לטבע: בתיאור חיי העיר ההמוניים והרעשניים ביטאו אמני "הגשר" את הכמיהה לשוב אל הטבע, לקיום הקדום והתמים שבו האדם חי בהרמוניה עם הטבע, כלומר, קיום פרימיטיבי בחיק הטבע (מה שגוגן עשה הלכה למעשה בטהיטי). מעל לכול קסם לאמנים אורח החיים הפרימיטיבי, הפשוט והטבעי. אידיאל זה מקורו במחשבתם של רוסו וניטשה, אשר ביקרו את החברה המערבית כחברה מנוונת ומסואבת, האחראית למצבו האומלל והמושפל של האדם העירוני. לדעתם אושרו של האדם ומעמדו יכולים להתקיים רק בקיום הרמוני בחיק הטבע. הם קיימו זאת בפועל מידי קיץ, כשיצאו יחד לחיות בחיק הטבע, על גדות אגמים, שם התגוררו באוהלים עם ידידותיהם, חיו ורחצו בעירום. השאיפה הייתה להכיר את הטבע וללמוד כיצד לתאר את הגוף האנושי הנח וחי בעירום בסביבתו הטבעית, הראשונית.

פרימיטיביזם: הפרימיטיביזם היה אחד ממוקדי ההשפעה החשובים ביותר על קבוצת "הגשר". הם גילו את האמנות הפרימיטיבית במוזיאון האתנוגרפי בדרזדן, מוזיאון שכלל באוספיו מוצגים אוקיאניים ואפריקניים. עד מהרה רשמו ולמדו חברי "הגשר" את הסגנונות הפרימיטיביים שהמוזיאון העמיד לרשותם. הפרימיטיביזם התבטא גם בטכניקות – חיתוכי עץ – וגם בשימוש בסגנונות פרימיטיביים, בעיקר אפריקניים אתנוגרפיים, שבהשפעתם הם הציגו סגנון חדש של דמות האדם. הביטוי הישיר והבלתי אמצעי שמשדרת האמנות הפרימיטיבית לצופה, העוצמה הנובעת מהפסלים, המסכות וחפצי הפולחן בעלי הצורות הגסות והצבעים הבוטים, היו בעיני קבוצת "הגשר" ביטוי ראשוני וכנה של יצירת אמנות.

המסקנה שהם הסיקו מהאמנות הפרימיטיבית הייתה: ביטול כל אלמנט של עידון, של אשליה, של חיצוניות, וניסיון לחדור כמו הפרימיטיביזם אל תוך הפנימיות האמיתית של האמן, ולבדוק את הדחפים והמאויים שלו עד כדי מתן ביטוי אליים וקיצוני ביצירת האמנות, וזאת באמצעות צורות פשוטות, גסות וצבעוניות בוטה.

חברי קבוצת "הגשר"

קירשנר היה הבוגר שבין חברי הקבוצה בהרכבה המקורי, והיה מנהיגה. הוא היה היוזם לגיבושה של הקבוצה ורתם אמנים נוספים לנושא, חבריו לספסל הלימודים. החשובים שבהם היו רוטלוף והקל. ב-1906 הצטרף מקס פכשטיין, שנסע שנתיים לאחר מכן לפריז, שם הוא נפגש עם הציירים הפוביסטים, ולאחר מכן הפך לחוליה המקשרת בין האקספרסיוניזם הצרפתי לבין האקספרסיוניזם הגרמני. אמיל נולדה הצטרף גם הוא לקבוצה, אבל רק לשנה אחת. הוא היה מבוגר משאר חברי הקבוצה וגיבש לו סגנון אמנותי אישי בעל עוצמה הבעתית מיוחדת.

חשיבותו של פכשטיין הייתה בעקירתו לברלין לאחר שובו מפריז, שם הציג תערוכה יחד עם אמנים אוונגרדיים. הודות לפכשטיין מצאו חברי "הגשר" במה אוהדת להצגת יצירותיהם בברלין. בזה אחר זה עקרו מדרזדן לברלין, ועד שנת 1911 הושלם המעבר. בברלין השתנה סגנון הקבוצה כתגובה למתחים של החיים בעיר הגדולה. מקץ שנתיים, בשנת 1913, התפרקה הקבוצה לאחר סכסוך פנימי.

מאפייני הסגנון האקספרסיוניסטי של קבוצת "הגשר"

צבע כאמצעי הבעה: שימוש בצבע כבחומר. משיכות מכחול המעבירות את תחושת האמן, צבעוניות עזה, דיסהרמוניות, צבעוניות אסוציאטיבית, סוגסטיבית. התנגשות אלימה של צבעים זוהרים, הסמכה אלימה של צבעים טהורים היוצרים התפרצות צבעונית.

עיוות: עיוות בתיאור דמות האדם ובתיאור המציאות בכלל. העיוות מתבטא גם בתיאור החלל – האמן מתאר חלל סובייקטיבי, כפי שהוא נראה דרך עיניו. החלל לא יציב, בעל קווים אלכסוניים וחדים, פרספקטיבות לא נכונות.

סובייקטיביות: המציאות מתורגמת דרך הספקטרום הרגשי של האמן, שנותן פירוש אישי למציאות. האמן מותיר את חותמו על היצירה ב"כתב יד" אישי, בעיקר באמצעות קווי מיתאר עבים וגסים, ובעזרת צבע סוגסטיבי.

השפעה פרימיטיבית: במיוחד אמנות אפריקנית, המתבטאת בעיבוד גס של חיתוכי עץ ובעיוות הדמויות ביצירות. דמויות ואובייקטים זוויתיים וחדים בהשפעת הפיסול האפריקני. צורות פשוטות חסרות פרופורציות מציאותיות.

"כתב הירוגליפי", המאופיין בפשטות, בצמצום הצורות ובהשטחה: היעדר פרספקטיבה ונפחיות. צורות המעוצבות כסמלים או סימנים שניתן לזהותם, אך אינן כבולות למציאות.

ארנסט לודוויג קירשנר, המניפסט של קבוצת "הגשר", 1906, חיתוך עץ

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/130.jpg>

בשנת 1905 ערכו חברי "הגשר" תערוכה ראשונה מיצירותיהם בבית חרושת למנורות בדרזדן. הם לא זכו לאהדת הקהל ואף לא להכרה ציבורית. משום כך הם החליטו לפרסם חוברת שתהא מעין מניפסט המבטא את רעיונותיהם. הרעיון היה לפרסם אחת לשנה חוברת שתשקף את רעיונותיהם וגם את סגנון יצירתם בצירוף אלבום של חיתוכי עץ מקוריים, ולהפיץ אותה לקהל הרחב, לבעלי גלריות ולמבקרי אמנות, בשיטת "המנויים" תמורת סכום צנוע.

החוברת הראשונה הייתה מעין מניפסט המבטא את רעיונותיהם, והיא הודפסה בעשרים עותקים. מנהיג הקבוצה, ארנסט לודוויג קירשנר, הכין את עמוד הכריכה שלה, כולל הטקסט הכתוב, בטכניקת חיתוך עץ.

הסמל: סמל הקבוצה כולל שני צוקים ומעליהם גשר. שני הצוקים הופכים לתווי פנים בצדודית, המעוצבים בדקורטיביות. בבחירת הדימוי הסמלי של הגשר שאפו חברי הקבוצה להציג עצמם כחוליה מקשרת בין אמנות העבר לאמנות העתיד. "ייתכן שהדימוי נבחר בהשפעת ניטשה, שאותו הם העריצו. ניטשה כתב בספרו "כה אמר זרטוסטרא": "גדולתו של האדם נעוצה בהיותו גשר ולא תכלית כשלעצמה. הוא ראוי לאהבה רק בהיותו יצור של מעבר, הנוחל כישלון".

בעיצוב הסמל ניכרת השפעת הדפסי האר-נובו, בדקורטיביות של הקו הגלי והמתפתל המעצב את הצוקים, פני השטח בקווים נקיים והמיתאר הזורם של הדימויים. ניגודי הצבע – שחור ולבן, יוצרים משטחי אור. העיצוב שטוח ללא פרספקטיבה, כחלק מהמרד כנגד אמנות העבר, וכביטוי בהיר של רעיון ללא הסתרה של פרטים.

הכתב: כנגד הקו המתפתל של הסמל, חיתוך האותיות של המניפסט מראה על רצון ליצור צורות גרפיות חדשות. צורות נקיות, בהירות הכתב והרושם העז והזוויתי, בהשפעת הפרימיטיביזם, מעורר תחושה של מקצב תופים. ההצהרה הכלולה במניפסט אומרת בין השאר: "מתוך אמונה בקידמה בדור חדש של יוצרים ושל מעריכים, קוראים לנו לכל בני הנוער להתאחד. אנו, הנוער של העתיד, רוצים ליצור לעצמנו חופש פיזי ורוחני לעומת ערכי דור הממסד הישן. כל מי שמביע באופן בלתי אמצעי ובכנות את הכוח היצירתי הטמון בו, הוא אחד משלנו".

טכניקת חיתוך העץ: חיתוכי העץ מושרשים באמנות הגרמנית, ושורשיהם הגרמניים מגיעים עד לימי הביניים. קירשנר טען שלמד את מלאכת חיתוכי העץ מאביו, אך התלהב במיוחד מחיתוכי העץ של דירר שראה בשנת 1904, ומאז הוא חלם על החייאת אמנות גרמנית זו.

חיתוך העץ היה היסוד לגיבוש חברי קבוצת "הגשר". כל חברי הקבוצה עסקו בטכניקה הישנה שאפיינה חיתוכי עץ קדומים בגרמניה: חיתוך במכשיר קהה, המעניק אופי קווי גולמי ומחוספס, נוסף על מרקם העץ. ההדפסה נעשתה ידנית, ותרמה גם היא לאופי הראשוני והגס של היצירה. הודות

לקבוצת "הגשר" זכה חיתוך העץ להחייאה אמיתית, ושוב היה לטכניקה אופנתית ומוכרת במאה ה-20.

פרימיטיביזם: האמנות הפרימיטיבית שימשה מקור השראה לחברי הקבוצה, והשפעותיה היו מגוונות. הגולמיות המחוספסת והבלתי מעודנת ותחושת הישירות שמשדרות היצירות השבטיות באו לידי ביטוי הן בטכניקה והן בנושאי היצירה. אמני "הגשר" נמשכו לטכניקת חיתוכי העץ כאמצעי ביטוי בשל העיצוב הראשוני הפרימיטיבי מעיקרו, וגם בשל האפשרויות ההבעתיות הטמונות בטכניקה זו.

ארנסט לודוויג קירשנר, עירומים משחקים תחת עץ, 1910, שמן על בד

http://www.alon.hasharon.k12.il/new_ataron/mikzoot/art.%5Cpictures%5Ckirchner_2_tree1910%20.jpg

הנושא

ביצירה זו בא לידי ביטוי אורח החיים הפרימיטיבי שניהלו חברי "הגשר". הדגש הוא על הבעת הראשוניות, הן בנושא והן בסגנון. הם תיארו את עצמם בעירום בטבע, כבני המערב המנסים לשוב לשלב ההרמוני הטבעי של קיום חופשי בחיק הטבע. לפיכך יצירה זו היא ביטוי לאידיאולוגיה שהנחתה אותם, וגם תיעוד של זיכרונות קיץ. היצירה עוסקת בעיקר בגוף האדם ובהתמזגותו עם הנוף בטבע. האדם העירום נטמע בנוף עד שלפעמים לא ניתן להבחין בין הידיים והרגליים ובין צמחיית היער. הדמויות נראות כצומחות מן האדמה כמו הצמחים עצמם, כביטוי להתמזגות מוחלטת עם הסביבה. היצירה מבטאת את תחושת השחרור מבחינה סגנונית, ולהבעת השחרור של חבורה צעירה ומאושרת המתפלגת לזוגות-זוגות בחיק הטבע.

אמצעים אקספרסיביים

עיצוב הדמויות: ביצירה גברים ונשים סובבים בחיק הטבע בעירום. הדמויות מאופיינות בתמצות "הירוגליפי" של צורות מחודדות ומקוטעות. הגוף מתואר במשיכות מכחול ספונטניות מעטות, היוצרות צורות מתומצתות שניתן לזהותן כגוף אדם, חוסר תווי פנים המקנה להן אופי אנונימי כאילו לפנינו חיות בחיק הטבע ולא אנשים.

צבעוניות: ההרמוניה של האדם בטבע מתבטאת גם בצבעוניות מנותקת מהמציאות – פניהם וגופם של הדמויות צבועים בצבעי הטבע שסביבם: ירוק, כחול וצבעי אדמה. כל המרכיבים הללו תורמים לאווירת השחרור המובעת ביצירה.

הקווים מודגשים ומעובים והם מגדירי צבע באופן חופשי, בניגוד לקווי מיתאר מסורתיים הבונים ותוחמים את האובייקט.

אקספרסיה: הדמויות, הנוף והטבע אינם ריאליסטיים, אלא משמשים זרז המשחרר תחושות פנימיות, המבוטא באמצעים אמנותיים טהורים של צורה, קו וצבע.

רעיונות ה"גשר" ביצירה - אמנות וחיים פרימיטיביים

אנטי בורגנות: באורח חייהם של אמני "הגשר", כפי שהוא מתבטא ביצירה זו, יש ביטוי לשנאת העיר ושנאת הבורגנות. החיים בעיר הצטיירו בעיניהם כמכתיבים התנהגות מקובלת על החברה המערבית.

הכבישים נתפסו כמגבילים את התנועה החופשית של האדם, ומוליכים אותו בערוצים סלולים מראש. הבגדים נתפסו כחונקים את גוף האדם ונוטלים את חופש תנועתו, ופוגמים בצורתו הטבעית של האדם החופשי הפרימיטיבי. חברי ה"גשר" הביעו את התפיסה האנטי בורגנית הזאת הן באמנות והן באורח החיים שלהם, כביטוי למרידה ולדחייה של חיי העיר.

באמנות התבטאה המרידה האנטי-בורגנית בגישה הפרימיטיביסטית ובשלילת סגנונות העבר ויציאה כנגד העידון המערבי. האמנות לדעתם אינה כלי המשרת באופן דקורטיבי את החברה העירונית, אלא כלי המבטא את צורות היסוד החושפות באופן תמציתי את החיים ואת כוח הקיום שלהם. הם יצרו אווירה פרימיטיבית במחקרים שעשו על הפיסול האפריקני, שאותו הם למדו וממנו שאבו מוטיבים פרימיטיביים.

באורח החיים המרידה האנטי-בורגנית התבטאה באורח החיים הפרימיטיבי שהם ניהלו. כמחווה אנטי-בורגנית הם בחרו להתגורר בעיר באזור מגורים של פועלים. הם חיו חיי קומונה בוהמיים בסטודיו, שהיו משוחררים מכבלי המוסכמות הבורגניות, ונהגו לצאת בעונת הקיץ אל הטבע. על שפת אגם הקימו אוהלים ושם התגוררו עם ידידותיהם המדגמנות בעבורם, וחיו בעירום. החיים הבלתי אמצעיים בטבע ביטאו את השאיפה להכיר את הטבע וללמוד כיצד לתאר את הגוף האנושי העירום בסביבתו הטבעית הראשונית.

מקורות השראה לרעיונות "הגשר"

לאמני "הגשר" קדם אורח החיים הפרימיטיבי, הפשוט והטבעי. מקורותיו של אידיאל זה במחשבה הפילוסופית של רוסו וניטשה – לשניהם הייתה ביקורת על החברה המערבית שלדעתם הייתה מנוונת ומסואבת, ואחראית למצבו האומלל והמושפל של האדם העירוני. זוהי תפיסה אנטי-בורגנית, המתנה את אושרו של האדם בקיום הרמוני בחיק הטבע. מקור השראה נוסף על אמני "הגשר" היה ניסיונו של גוגן להגשים את התיאוריה הזאת הלכה למעשה, כאשר זנח את הציוויליזציה והתגורר בטהיטי.

ארנסט לודוויג קירשנר, רקדנית עם רגל מורמת, 1912, עץ

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/133.jpg>

זהו פסל המעיד יותר מכול על ההשפעה הפרימיטיבית על חברי קבוצת "הגשר". הרצון להעצים את ההבעתיות ביצירותיהם הוביל את האמנים לחיקוי האמצעים הצורניים שבהם משתמש האמן הפרימיטיבי. ההתרחקות מהעיר והחיים הפרימיטיביים בחיק הטבע גם הם היו תמריץ בעבור חברי הקבוצה להסתמכות גדלה והולכת על הדגמים הפרימיטיביים, לא רק באמצעים צורניים בציוריהם, אלא גם בעיסוק נוסף – פיסול.

שני גורמים הובילו את חברי הקבוצה לעסוק בפיסול הפרימיטיבי:

א. הפיסול הפרימיטיבי ובעיקר האפריקני, שראו במוזיאון בדרזדן בשנת 1904, שהציג מגוון של דגמים פרימיטיביים אתניים.

ב. תערוכה של גוגן שראו ב - 1910 נתנה להם הזדמנות לראות כיצד איש המערב מתרגם צורות ודימויים מהתרבויות הפרימיטיביות, שבאמצעותם הוא מעשיר את ההבעתיות ביצירתו, שהיא מערבית ביסודה.

מאפייני הפיסול האפריקני: צורות מתומצתות, הארכה גלילית של הגוף, רגליים קצרות וכפופות באזור הברכיים, צוואר גלילי, ראש מסוגן בעל תווי פנים דמויי סמלים.

"רקדנית עם רגל מורמת" הוא פסל המייצג את האופן שבו תרגם קירשנר את הפיסול האפריקני שראה במוזיאון לשפתו שלו. קירשנר לא העתיק את הפיסול האפריקני, אלא תרגם אותו למונחים המודרניים מערביים שלו, מונחים צורניים שעוברים גם אל הציור, כפי שראינו בציורי השמן שלו. בהשוואה לפסל האפריקני משבט הבאולה, "דמות אישה עומדת", נראה שהפסל של קירשנר מושפע מהפסל האפריקני בכמה פרטים:

ההשפעות בולטות בצורת הפנים השטוחה, שמבליטה באופן מינימלי פרטים יסודיים.

הצורות הפשוטות של הגוף, שהן כמעט גיאומטריות, ותנועת הברכיים בשעת כיפוף.

התנספות של קירשנר: הרקדנית של קירשנר לובשת שמלה ואינה עירומה, וזהו פרט שהופך אותה לדמות מהעולם המערבי המודרני ולא מהעולם הפרימיטיבי. כך גם התפיסה היסודית של הדמות, שהיא שונה: הדמות של קירשנר מבצעת תנועת ריקוד, רגל אחת מורמת וראשה בתפנית אלכסונית. נוצרת תחושה שקירשנר שאב השראה מהעמידה האפריקנית המסורתית של הברכיים הכפופות, והפך אותה לתנועת ריקוד.

ארנסט לודוויג קירשנר, כיכר פוטסדאם, 1914-15, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/132.jpg>

קירשנר החל לצייר יצירה זו בשנת 1914 וסיים אותה ב- 1915, לאחר פרוץ מלחמת העולם הראשונה. כנראה שבתחילת עבודתו חש קירשנר באווירת המתח שרחשה מתחת לפני השטח באירופה שלפני פרוץ המלחמה, ובסיום יש התייחסות ישירה למלחמה.

הנושא

הכיכר המרכזית הגדולה והידועה של ברלין, שסביבה בניינים, מתוארת בשעת חצות, כפי שמראה השעון במרכז היצירה למעלה. אם משווים את הכיכר בברלין לכיכר ביצירה של קירשנר רואים עד כמה הוא עיוות את יחסי הגדלים בכל פרט, במטרה להדגיש את תחושת הניכור והבדידות ואת העולם הבלתי מציאותי. הנשים הן יצאניות היוצאות לשחר לטרף, הצעיף השחור שעל פני האישה הוא צעיף האלמנות, שהיצאניות נהגו לחבוש עם פרוץ המלחמה כמתחזות לאלמנות. התייחסות אל הנשים, שבמלחמה יצאו לעסוק בזנות כאשר בעליהן בחזית, היא שלילית.

הדמויות

הדמויות בעלות הבעה חזקה. שתי הנשים בכיכר והגברים המסתובבים ברקע לבושים בגדים מהודרים. אין קשר בין הדמויות. שתי הנשים המרכזיות ממוקמות במישור הקדמי, ומהוות כתם כהה

גדול על רקע של רחובות ובניינים מוארים. בעומדן על הכיכר, הדומה לאי תנועה, הן נראות מנותקות משאר הדמויות ברקע ומנוכרות גם זו כלפי זו. תחושת הבדידות והניכור היא מוחלטת, וכל אישה יוצאת לדרכה לשחר לטרף. הדימוי של הנשים הוא לציפור טרף: מובלטות הנוצות בכובעים, היד של אחת הנשים בעלת אצבע מעוותת, היוצרת צורה של טופר - ציפורן של עוף דורס.

התבטאות הבדידות והניכור בעיר הגדולה

צורות זוויתיות, חדות ו"פוצעות" במדרכות ובמבנים יוצרות אווירה נוקשה ולא נעימה, חסרת מגע אנושי, מעוותת את הדמויות – נעליים מחודדות, ידיים כמו טופרים, נוצות הכובעים, פנים מוארכים, אף נשרי, עיני נץ – כל אלה יוצרים דימוי לציפורי טרף מאיימות שאין ביניהן קשר אנושי. עיוות ודיספרופורציה: כיכר קטנה מאוד לעומת נשים ענקיות. שינוי גדלים ביחס בין הדמויות לבין האדריכלות הופכים את העיר למקום מאיים, דחוס, חונק, קודר ומנוכר. צבעים זרחניים "צעקניים". הצבעים מתכתיים ומקוררים, לא טבעיים, מדגישים את תאורת הניאונים של חיי הלילה, אך בהגזמה שמשרה אווירה של ניכור. לתוך כל הצבעים מתערבב צבע שחור קודר, שמעכיר את האווירה ומשרה קדרות.

מאפיינים אקספרסיוניסטיים

צבעוניות בלתי ריאליסטית ובעלת ניגודים חריפים של צבעים משלימים וניגודים קודרים – אדום וירוק, כחול, חום ושחור יוצרים אווירה טעונה, הן משום שהם מבליטים זה את זה הדדית, והן משום שהם קופצים לעיין בגלל האיכות המתכתית שלהם המבטאת קור וניכור – זהו מוטיב אקספרסיוניסטי מובהק.

עיוות ודיספרופורציה: האדריכלות מעוותת, הדמויות אינן פרופורציוניות ביחס לחלל שבו הן מתוארות. אלו הם אלמנטים שמעוררים רגשות ולא מותירים את הצופה אדיש ולכן תורמים לאקספרסיוניזם. פרספקטיבה מעוותת: חלל מעוות ונמתח לכיוונים שונים היוצרים תחושה מאיימת. האופק מורם בצורה מוגזמת כך שכל הדימויים נראים כגולשים לעבר המישור הקדמי של היצירה, בעוד שהדמויות נראות כמו "תלויות" בתוכם, מנותקות ומרחפות, לכן עוצמת הביטוי שלהן עזה מאוד. זווית ראייה מעוותת: נקודת המבט על הדמויות, הבתים והמדרכות היא מלמעלה, דבר שיוצר הקצרים מעוותים רבי הבעה. כל בניין וכל אזור צויר מנקודת ראות שונה, ונוצרת הרגשה כאילו קו האופק נופל למטה בפתאומיות בלתי הגיונית. כתב יד עצבני: שימוש בקווקווים קטנים וחדים בצבע שחור, החוזרים זה ליד זה בקווי מיתאר ובמשטחי הצל, מעבירים את עוצמת הרגשות של האמן.

ביטוי רעיונות קבוצת "הגשר" ביצירה

מחאה חברתית: תיאור זונות העיר כציפורי טרף כדי להביע את חוסר המוסר. מחאה פוליטית: נשות העיר או אלמנות המלחמה העושות רווחים כאשר בעליהן בחזית. יש כאן השתקפות של מראה העיר בתקופת המלחמה.

שנאת העיר: תיאור שלילי של העיר באמצעות צורות חדות, מתמוטטות, צבעים קודרים או צורמים, צורות דחוסות. העיר נראית מאיימת ומסוכנת. התחושה השלטת היא של חרדה, בדידות ואנונימיות. אנטי אקדמיזם: צורות חדשות ליצירת דמויות המבוססות על הבעה אישית, צורות שטוחות ומעוותות, חסרות פרופורציה, צבעוניות שרירותית שאין לה שום קשר לנראה במציאות.

מקורות השפעה

השפעת ואן גוך: שימוש בצבעים לא טבעיים, עזים ומנוכרים – האדום והירוק – שיוצרים תחושה מאיימת. שימוש בפרספקטיבה חדה ומעוותת, המצוירת ממספר נקודות מבט. הרמת האופק יוצרת תחושה של גלישה וקריסה, ועיוות של פרופורציות בין הנשים המאורכות לכיכר שבה הן מצויות. הקווים השבורים, החדים והזוויתיים, כתב היד העצבני של האמן כביטוי להלכי נפשו. השפעת מונק: השפעתו של מונק ניכרת בציורי הרחוב של קירשנר. הוא הלך בעקבות מונק בביטוי תחושת הניכור וחוסר הקומוניקציה השוררים ברחובות העיר המודרנית ההמונית, והוסיף עליו יסוד של ביקורת חברתית-פוליטית חריפה. השפעת הפרימיטיביזם: השפעה אפריקנית בתיאור הנוקשה של דמות האישה, הזוויתיות והפנים דמויי המסיכה.

ארנסט לודוויג קירשנר, דיוקן עצמי כחייל, 1915, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/129.jpg>

עם פרוץ מלחמת העולם הראשונה גויס קירשנר לצבא הגרמני. הוא סבל מקשיי הסתגלות למסגרת הצבאית הנוקשה ומחדדות מפני מוות, בנוסף לכך חלה בשחפת ושחרר לאחר חצי שנה. המסגרת הנוקשה של חיי הצבא ואימת הקרב גרמו למשבר נפשי עמוק וקטעו את תנופת היצירה שלו. בתקופה זו הירבה לצייר דיוקנים של עצמו בשלבים שונים של מחלתו, שהם עדות נוגעת ללב על סבלו של האמן. "דיוקן עצמי כחייל" הוא אחד מהם.

תוכן היצירה

קירשנר מציג עצמו כחייל לבוש במדי צבא כחולים. הוא כחוש בפנים – פניו מאורכות וזוויתיות, ובפיו סיגריה. עיניו ריקות וחלולות ללא אישונים, והבעתו אדישה. האמן קטוע כף יד ומרים את ידו הקטועה כאשר הגדם מודגש על ידי החתך בבשר האדום. היד השנייה מעוותת ויוצאת מהשרוול. ברקע נראית דמות נשית עירומה – ייתכן ציור שלא הושלם, או דוגמנית הנמצאת עמו בסטודיו, ואולי איזכור מתקופה אחרת בחייו.

פרשנות: כדי להבין את היצירה ראוי לציין שידו של קירשנר לא נקטעה מעולם. היצירה אינה משקפת מציאות אלא משקפת את פחדיו של האמן. לא רק הפחד מפני המוות אלא הפחד מהאפשרות שיצירתו האמנותית תיקטע. כריתת היד מסמלת את האימה מפני שיתוק יצירתי, שהוא המצב הנורא

ביותר שהאמן יכול להעלות בדעתו. היצירה משדרת את האין-אונות היצירתית, נכות אמנותית שאין ממנה מנוס.

אין-אונות יצירתית: המשבר הנפשי שבו היה נתון קירשנר הביא אותו לעסוק בנושאים המתארים מצבים של קונפליקט שאין להם פתרון או פשרה. ביצירה זו ההתנגשות היא בין חייו הפרטיים לבין הכורח להשתתף במלחמה כחייל שלא מאפשרת לו ליצור. כנגד המראה הנורא של היד הכרותה מובלטים פניו הקשוחים של קירשנר, כאילו הוא מקבל את גזר הדין באדישות. מצד אחד הוא מלא אימה ומצייר את עצמו במצב נורא, מצד אחר הוא מתאר עצמו באי איכפתיות לגבי המצב. זהו ניכור מעצמו. הוא עומד מן הצד ובוחן את תגובתו שלו למצב שהוא חושש מפניו יותר מכול.

אין-אונות מינית: הדוגמנית העירומה גם היא מסמלת את האין-אונות של קירשנר. היא מסמלת את תסכולו כיוצר שיודע שלא יוכל עוד ליצור כמו בעבר. אבל בחייו הפרטיים הוא חשש גם מפני אין-אונות מינית ביחסים שבין גבר לאישה, שגם היא תוצאה של המלחמה. לפיכך ניתן לפרש את היד הקטועה לא רק כמסמלת את הפחד מפני קטיעת היצירתיות שבו, אלא גם כמבטאת את פחדיו מפני אימפוטנציה.

ביטוי רעיונות "הגשר" ביצירה

ביקורת חברתית ופוליטית: בקטיעת היד המציירת העביר קירשנר ביקורת על השפעתה ההרסנית של המלחמה, שהיא תוצאה של המציאות הפוליטית, על האדם בכלל ועל האמן בפרט. הבעת רגשותיו הפנימיים של האמן: הדיוקן אינו משקף את התיאור החיצוני, אלא את האדם כפי שהוא מבפנים, על מורכבותו הנפשית והרגשית. דחיית הריאליזם מאפשרת ביטוי של מציאות אחרת, מציאותו של היחיד הסובל והאובד בעולם מודרני מנוכר ואלים.

מאפיינים אקספרסיוניסטיים

קווים קטועים וזוויתיים.

צורות חתוכות, זוויתיות ומעוותות.

השפעת הפרימיטיביזם בדיוקנו של האמן – גבות ועיניים דמויי מסכה – ובדמות הזוויתית של המודליסטית.

הפרופורציות מעוותות בחלקי הגוף והפנים של האמן, ובחלקי הגוף של הדוגמנית.

משיכות המכחול אקספרסיביות.

צבעוניות הבעתית וחריפה, צבעים סוגסטיביים היוצרים ניגודים צבעוניים צורמים לעין.

אמיל נולדה, 1867 – 1956

נולדה הצטרף לקבוצת "הגשר" בשנת 1906, עוד כשחיו חיי קומונה בדרזדן. לאחר זמן קצר במחיצתם הוא נוכח לדעת שהוא אינו יכול לשאת את חיי הקומונה, את הביקורת ההדדית, את השאיפה לסגנון אחיד ואת הוויכוחים האינטלקטואליים.

נולדה היה תמיד דמות בודדת ומנוכרת בתנועה האקספרסיוניסטית הגרמנית. היה לו ברור שסגנונו מגובש דיו, והוא חשש שהצעירים חברי הקבוצה לומדים ומעתיקים ממנו. בשנת 1907 הוא פרש מהקבוצה וחי חיי זאב בודד. הוא דגל באינדיבידואליזם והתבודדותו תרמה לייחודה של יצירתו האקספרסיבית. בשנים 1913-14 הוא הצטרף למסע מסביב לעולם בחיפוש אחר אמנויות ותרבויות פרימיטיביות.

נולדה התמכר באורח כמעט מיסטי לייעודו האמנותי וגיבש לעצמו את הנושאים שעתידיים להעסיקו לאורך כל דרכו האמנותית עד יום מותו – נושאים דתיים, שאותם הוא צייר על פי חזונו הפנימי, על פי חוויה מיסטית דתית רגשית חסרת מעצורים, אקסטטיבית. לדבריו:

"אלוהים הופיע לי כאלוהים שבתוכי פנימה, מלא רגש וקדוש, כמוהו כאהבת המושיע ולא כשליט קדמון... תמונות אלו מסמנות את שלב המעבר בהתפתחותי האמנותית מן ההסתמכות על הדחף החזותי החיצוני, אל ההסתמכות על ערכים פנימיים לחווייתי בתוכי פנימה".

יש הטוענים כי סגנונו האקספרסיבי ונושאו הייחודיים של נולדה הם ביטוי למשבר העולמי שלפניו עמדה גרמניה ערב מלחמת העולם הראשונה, בבחינת רגישות אמנותית החשה ומנבאה את העתיד לבוא.

ייחודו כאקספרסיוניסט מתבטא בתחומים הבאים:

תכנים דתיים: נולדה עסק בתכנים דתיים, שלא אפיינו אמנים אחרים בני זמנו. כבן כפר היה בעל נטייה עמוקה לאקסטזה דתית, שאותה הביע באופן אינטואיטיבי ביצירתו. העיסוק בתכנים הדתיים העיד על חיפוש חסר מנוח אחר אמונה חדשה, על הצורך במענה לבעיותיו של האמן המתמודד יומיום עם ספקות וסערות רגשיות.

היחס לאמנות הפרימיטיבית: נולדה הסיק מסקנות ייחודיות מהאמנות הפרימיטיבית. הוא למד מהאמנות הפרימיטיבית לא רק את עיצוב הצורות, כפי שעשו חברי "הגשר", אלא גם את יצירת האווירה האימתנית הגרוטסקית, כלומר את ההבעה הרגשית שהיא יוצרת אצל הצופה, האמורה למלא אותו בדחף של אמת פנימית חדורת אמונה.

צבעוניות רגשית: נולדה התוודע אל ציוריו של ואן גוך והושפע מסגנונו ומהשימוש בצבעים. מציוריו של ואן גוך הוא למד כי חוויות עמוקות ניתנות להבעה באמצעות צבעים בעלי מרקם עבה - אימפסטו. הצבעים של נולדה הם סמליים ואלימים, צבעים שיוצרים חיבור בין ההגייוני ללא הגיוני וגורמים זעזוע לצופה, ומחדדים את המודעות הרגשית, כמו אצל ואן גוך, שהצבע בעבורו היה אמצעי לביטוי רגשות ותחושות.

סגנונו המגובש של נולדה: הבעת רגשות דתיים ראשוניים באמצעות צבע שיוצר גודש הנותן תחושה של תבליט, ובאמצעות אווירה פרימיטיבית בסיסית. הוא הפיק מהצבע את מרב סערת הרגש, כביטוי של כוח על-טבעי חדור באמונה דתית, שכדבריו נובע מהמקום "הסודי ביותר והמשמעותי ביותר של האמונה הנוצרית". סגנונו המגובש של נולדה מהווה אמירה אנטי אקדמית שבאה לידי ביטוי בפועל, כאשר הוא עבר לחיות בקרב איכרים שאורח חייהם הפשטני תאם את תפיסתו האנטי בורגנית.

אמיל נולדה, הסעודה האחרונה, 1909, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/87.jpg>

זוהי יצירתו הדתית הראשונה של נולדה בסגנון המגובש, שבה הוא מציג עוצמה של כאב ורגשות דתיים סוחפים הזורמים אל הבד.

הנושא

נושא דתי נוצרי. הסעודה האחרונה של ישו ותלמידיו בערב חג הפסח, שבה הוא מודיע על הבגידה של אחד מתלמידיו שהסגיר אותו לידי הרומאים. הוא מציג על הבד את ישו ושנים-עשר התלמידים מסיבים אל השולחן בליל אביב חם – הלילה שלפני הצליבה.

הבעה: נולדה רצה להביע רגש רוחני עמוק ותחושה דתית יוקדת, והוא עושה זאת מתוך דחף שאין לעמוד בפניו, בלי שיקול דעת או הרהורים והתבוננות – מעין אקסטזה רוחנית בלתי נשלטת, שמוחצנת אל הבד על פי חזון פנימי קדוש.

הנושא שתואר באמנות המערבית במשך מאות שנים ביצירות רבות מימי הביניים והרנסנס, עבר שינויים ביצירה של נולדה:

מיקומו של ישו בין תלמידיו: נולדה שינה את מיקומו של ישו בין תלמידיו. בתיאור המסורתי יושבים ישו ותלמידיו לאורך השולחן, כשפניהם אל מול הצופה. ביצירה של נולדה השולחן מצטמצם וכמעט אינו נראה, והדמויות מקיפות אותו מכל עבריו.

מיקומו של יהודה איש קריות: בציור המסורתי הוא יושב בקצה השולחן, מרוחק מההתרחשות הסוערת סביב השולחן. ביצירה של נולדה יהודה איש קריות עומד בגבו אל הצופה, שערך ארוך, ואחד התלמידים מחבק את כתפיו. זוהי פרשנות מקורית של נולדה לדמותו של יהודה איש קריות.

תיאור התלמידים: בציור המקורי הודעתו של ישו על הבגידה מעוררת סערת רגשות וויכוחים בין התלמידים, המבקשים לדעת מי מהם הוא הבוגד. סערת הרוחות מודגשת בהבעות פנים ובתנועות ידיים נרגשות. ביצירה של נולדה התלמידים מבינים ומשלימים עם הצפוי להם, הבעת פניהם מעוותת ומיוסרת, חלקם שווי נפש.

דמותו של ישו: נולדה צייר את ישו כמי שיודע את הצפוי לו (הצליבה), ומשלים עם מותו הקרב. הוא אינו מוכיח את תלמידיו ואינו מטיף להם מוסר. יש בפניו הבעת כאב עמוק, כמו עורך חשבון נפש נוקב עם אלוהיו.

מתוארת סצינה דתית בעלת עוצמה אקספרסיבית, המעידה על אמונה עמוקה המשתחררת אל הבד. על היצירה כתב נולדה: "ניצבתי אחוז אימה לנוכח המתווה. בלא שיהיו לנגד עיני דוגמה ומופת בטבע, עמדתי לצייר את האירוע בעל המשמעות העמוקה ביותר בדת הנוצרית".

מאפיינים אקספרסיוניסטיים

מלבד הצגת הנושא המקורית, גם הקומפוזיציה, הצבעוניות ואופן הנחת הצבע תורמים לאווירת סערת הרגש.

הקומפוזיציה דחוסה בדמויות ישו ותלמידיו, הממלאים את כל חלל היצירה. הדמויות פורצות קדימה אל הצופה, וכך נוצר קשר אישי ישיר ביניהן לבין הצופה, המזדהה עם עוצמת הכאב. תפיסת החלל: חלל דחוס, מצומצם ומוגבל. תפיסת חלל רדודה נוצרת על ידי מישורים זה אחרי זה, והצבת דמויות זו מאחורי זו.

הצבעוניות והנחת הצבע: צבעי אדום, ירוק-צהוב בניגודים צורמים של צבעים משלימים. יש שימוש אגרסיבי בצבע כהה וגדוש – אימפסטו. הטחות המכחול פראיות ואקספרסיביות, הסוחפות את הצופה לסערת רגשות. הפנים, הבגדים ושאר הפריטים מודגשים בצבע מעובה, שנראה כמו תבליט. הצבעים הם חמים ולא נקיים, ומהווים ניגוד משלים לכתם הירוק שבמרכז. הצבע האלים והגדוש מבטא את רגשותיו ותחושותיו הדתיים העמוקים ביותר של האמן. הדמויות גולמיות, מבוססות על פרימיטיביזם – פנים כמו מסכות, מושפעות גם מהמסכות של ג'יימס אנסור. הדמויות גסות ומחוספסות, המעצימות את האווירה הסוחפת, כמו באמנות הפרימיטיבית.

אמיל נולדה, הריקוד סביב לעגל הזהב, 1910, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/89.jpg>

הרעיון שרצה נולדה להעביר באמצעות הריקוד הוא ביטוי אקספרסיבי של רגשות קמאיים המבטאים היסחפות עד כלות החושים. ההיסחפות בעלת איכות מיסטית, ומבטאת הבעה רגשית אינטואיטיבית עם נטייה לאקסטזה דתית. הרעיון משקף את חיפושיו של נולדה אחר אמונה חדשה. הקשר לפרימיטיביזם מתבטא ביצירה זו בצורות הגולמיות, ובעיוות המודגש של איברי הגוף ותווי הפנים. האווירה: הריקוד משרה אווירה סוערת, דינמית, פולחנית. אקסטזה רגשית דתית וייצרית. יש בריקוד היסחפות חושית.

אמצעים אמנותיים

האווירה נוצרת באמצעים האמנותיים הבאים:

עיצוב הדמויות: יש סכימתיזציה של הפרטים, סגנון, דמויות שבטיות פרימיטיביסטיות. הדמויות גולמיות, חסרות עידון, מעוותות, עם הדגשת איברי הגוף. חלק מהדמויות עירומות ומופשטות.

התנועה סוערת, הדמויות בתנועה תמציתית. יש בתנועה אחדות, מעגליות וייצריות.

צבעוניות כתמית עזה ולוהטת. יש ניסיון להפיק מכוחו של הצבע את מרב התשוקה וסערת הרגש. נולדה עשה שימוש גס ואגרסיבי בצבע עבה וגדוש, היוצר מרקם על הבד. ניגודי צבע בין הצבעים החמים לצבעים החמים. בחלקים מסוימים יש התמזגות צבעונית בין הדמויות לבין הרקע. הצבע נמשך בהטחות מכחול פראיות וסוחף את הצופה לסערת רגשות, התורמת לאיכות האקספרסיבית והמיסטית של היצירה.

אמיל נולדה, הנביא, 1912, חיתוך עץ

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/1.jpg>

במקביל לציורים הדתיים המשיך נולדה, כמו שאר חברי קבוצת "הגשר", לעסוק בחיתוכי עץ ובהדפסים, גם הם בתכנים דתיים. זהו אחד מסדרת חיתוכי העץ שיצר בשנת 1912. כמו שאר חברי הקבוצה, גם נולדה נמשך אל המקור הגרמני של טכניקה זו, ואל הגולמיות רבת העוצמה שבמתוויים שאפשר ליצור בה.

דרך הטיפול הישירה והגסה במתכוון בכלי החריטה והחיתוך מעידה על שימוש גלוי במתכוון באופיים הפיזי של שני אמצעי הביטוי: גם השתי והערב של הבד וגם קווי הכיוון של סיבי העץ, שנשארים חשופים ונראים לעין. הוא תקף את העץ במכשירי החיתוך באותה פראות ואלימות שבה הוא תקף את הבד בצבעי השמן. ניגודי הצבע העזים האופייניים ליצירות בצבע השמן של נולדה מקבילים לניגודי השחור והלבן החמורים בחיתוכי העץ שלו.

עיצוב הדמות

החלקים הלבנים של ההדפס מעצבים את הפרטים הפזיונומיים של הדמות, והם גם קווי המיתאר שלה. עצמות הלחיים בולטות, אישוני העיניים מעוצבים באופן שונה, השפה התחתונה קפוצה, המצח גבוה ומשופע. הקווים השחורים העבים מעצבים את הגבות, האף, הזקן והשיער, ומתמזגים עם הרקע. ראשו צף בתוך המסגרת כמו מסכה פרימיטיבית רבת עוצמה, מה שמעניק לו איכות דרמטית אל איקונה של דמות הנביא.

למרות ממדיו הקטנים, "הנביא" הוא חיתוך עץ המביע עוצמה רבה. חלקים גדולים ממנו צבועים בשחור ומבליטים את החלקים הלבנים. החלקים הלבנים ממוקדים במרכז ההדפס ונשברים בקווים שחורים מעובים.

אקספרסיוניזם גרמני – קבוצת "הפרש הכחול"

"הפרש הכחול" היא קבוצה שנייה של ציירים אקספרסיוניסטיים בגרמניה (אחרי קבוצת "הגשר"). הקבוצה התגבשה במינכן בשנים 1911-12. בניגוד לקבוצת "הגשר", קבוצת "הפרש הכחול" לא טיפחה סגנון ייחודי ולא התמסרה לפעילות קהילתית, ולא הייתה אסכולה או תנועה אמנותית שטיפחה אידאולוגיה משותפת. להיפך, האמנים שנאספו בקבוצה היו בעלי רעיונות, תפיסות וסגנונות שונים. מה שאיחד אותם היה הרעיון של גיבוש לשם עריכת תערוכות משותפות, היותם משוחררים מן המגבלות והמוסכמות של האמנות האירופאית, והרצון להביע את הלכי הנפש הפנימיים ביצירותיהם - אמנות ההבעה - אקספרסיוניזם.

מנהיג הקבוצה היה ואסילי קנדינסקי, ונמנו עם חבריה הציירים: פרנץ מארק, אלכסיי יבלנסקי, אוגוסט מאקה, פול קלה וגבריאל מונטר, חברתו לחיים של קנדינסקי.

ביצירותיהם ביטאו חברי קבוצת "הפרש הכחול" אקספרסיוניזם שונה מזה של אמני קבוצת "הגשר". הם פיתחו את הסגנון האקספרסיוניסטי והביאו אותו לשיא בתמונות מופשטות. הם עשו זאת במודעות מכוונת והצהירו מראש על רצונם להגיע לסגנון מופשט – סגנון שיביע את רעיונותיהם ללא תיווך של דמויות או של אובייקטים השאובים מהמציאות החזותית. קנדינסקי, מנהיג הקבוצה, הניח את הבסיס התיאורטי לאמנות המופשטת ויצר סגנון אקספרסיבי מופשט. הקבוצה התפזרה בשנת 1914, עם פרוץ מלחמת העולם הראשונה.

ואסילי קנדינסקי, 1866 – 1940

קנדינסקי נולד במוסקבה בשנת 1866 למשפחה אמידה ומשכילה. הוא למד משפטים, כלכלה ואתנוגרפיה בבית הספר למשפט של אוניברסיטת מוסקבה. בשנת 1896 נטש במפתיע את הקריירה האקדמית ונסע למינכן להתמסר לציור והוא בן 30. שנים מעטות לאחר תחילת לימודיו כבר היה דמות מפתח בחיי האמנות של מינכן.

בשנת 1901 הוא ייסד את אגודת האמנים "פלנקס", שבמסגרת פעילותה הביאה למינכן תערוכות של אמנים חשובים. בשנת 1906 שהה בצרפת והושפע מהשימוש האינטנסיבי בצבע המנותק מהמציאות של האמנים הפוביסטים. הוא החל לצייר באופן חופשי בצורות וצבעים שזיקתם לנראה הלכה והתמעטה.

בשנים 1908-1914 חי קנדינסקי בעיירה מורנאו שליד מינכן, עם הציירת גבריאלה מונטר. בתקופה זו החל המפנה האמנותי ביצירתו, כאשר הוא ביטל את הזיקה המיידית למציאות הנראית – הפשטה, אבל התפתחותו לעבר ההפשטה הייתה איטית מאוד.

בשנת 1909 החל קנדינסקי לחלק את עבודתו לשלוש קטגוריות:

"התרשמות": עבודות שעדיין היה בהן יסוד של ייצוג המציאות, הנקלטת ישירות מן הטבע.

"אימפרוביזציה" (אלתור): עבודות שנועדו להעביר תגובות רגשיות ספונטניות.

"קומפוזיציות": הרמה הגבוהה והמתחכמת ביותר, עבודה שיכולה להצליח רק אחרי תקופה ארוכה של עבודות הכנה. זהו ביטוי של רגש פנימי שמתגבש לאט ונבנה מתוך מודעות וכוונה בעלת היגיון פנימי משלה.

הכתרות "אימפרוביזציה" ו"קומפוזיציה" לקוחות משפת המוזיקה. קנדינסקי ראה הקבלה בין מערך הצבעים ביצירותיו לבין המבנה של היצירה המוזיקלית, תיאר את הצבעים והצורות כ"משמיעים קולות ומהדהדים", וגם מיספר את ציורי הקומפוזיציות שלו כמו שמקובל ביצירות המוזיקליות.

ב-1911 הקים את קבוצת "הפרש הכחול" והנהיג אותה, ופרסם את ספרו "על הרוחני באמנות בעיקר בציור". בשנים 1922 – 1933 שהה בגרמניה כמורה ב"באוהאוס".

ב-1933 – 1944 חי בפריז, שם נשאר עד מותו בשנת 1944.

רעיונות ומקורות השפעה על יצירתו של קנדינסקי

מספר השפעות מרכזיות האיצו את התפתחותו האמנותית של קנדינסקי, ואת התגבשות תפיסת האמנות המופשטת שלו:

הסימבוליזם: קנדינסקי הושפע מן התיאוריה של הזרם הסימבוליסטי בספרות ובאמנות שנפוצה בסוף המאה ה-19. על פי התיאוריה הזאת האמן נתפס כנביא שנועד לגאול את האנושות מהחומרניות שהיא שקועה בה, ולהעלותה לרמה רוחנית גבוהה.

הסימבוליזם החשיבו את הגישות הרציונליסטיות והמדעיות כמכשול בדרך להשגת הרוחניות, משום שהן מבוססות על המציאות הגשמית. קנדינסקי גיבש תפיסה רוחנית ליצירת האמנות משום שנואש מהמדע, ויצא נגד החברה המודרנית והחומרנית המתבססת על ההגיוני והמדעי. לדעתו החברה חייבת להשתנות, והאמן הוא שיוביל אותה לדרגה רוחנית. האמן מקבל תפקיד של נביא המביא ישועה לעולם המודרני המנוון. האמן הוא יחיד סגולה שבא להאיר את דרכה של האנושות אל חיי הרוח.

תפיסה אפוקליפטית: האמונה בחורבנו הקרב של העולם. קנדינסקי קיבל על עצמו את האמונה שהימים הם ימי מהפכה שתשנה את העולם, ואימץ גישה אפוקליפטית ביחס לתקופה. הוא האמין שהעולם הישן נמצא על סף פירוק, ומחורבותיו ייוולד עידן רוחני חדש שאליו הוא שאף. העולם החדש נתפס בעיני קנדינסקי במושגים נוצריים הלקוחים מתיאורי ימות המשיח והעולם הבא, תוך שאיפה לעתיד רוחני יותר.

תאוסופיה: תפיסת גאולת האדם באמצעות הגברת עולם הרוח. בחיפושיו אחר דרך רוחנית שתמלא את מקום המדע הכושל פנה קנדינסקי אל התאוסופיה – תורה מיסטית שהאמינה בסיכוי ממשי שיש לאדם להתנתק מן החומרי והגשמי, ולהגיע לרמה גבוהה של רוחניות. מן התאוסופיה הוא קיבל חיזוק לשאיפה לעתיד דתי רוחני יותר, בהדגישה את חזון האדם הטהור והרוחני – איש הרוח שאינו מוגבל על ידי גופו הגשמי, אדם הדומה יותר למלאכי שמים. רעיונות אלה ממלאים את יצירותיו ואת כתביו של קנדינסקי הן בבחירת הנושאים והן בהליכה הדרגתית לעבר ההפשטה המוחלטת.

פרימיטיביזם: החיפוש אחר האמת הראשונית והטבעית הוביל לשאיבת השראה מיוצרים פרימיטיביים שהם רחוקים מן המגמות המשכילות של המערב, שאינם נגועים בתחכום מלאכותי ושקרי. קנדינסקי נמשך לאמנות פרימיטיבית במטרה לגעת באמת ראשונית, תמימה וטבעית. הוא אסף ציורי ילדים וראה בהם מקור השראה, אבל יותר מכל הוא פיתח זיקה עמוקה ליצירה העממית הכפרית, שהחלה כשהיה עדיין סטודנט למשפטים במוסקבה, ויצא בשליחות לחקור את מנהגי השבטים העממיים בוולוגדה.

המפגש עם החיים העממיים של איכרי וולוגדה השפיע עליו בכמה רבדים:

* אחת החוויות המרכזיות שלו במסע זה הייתה ההשפעה הרגשית החזקה שעורר בו ביקור בבית איכרים, כשמצא עצמו מוקף בהמוני צבעים של עיטורי הרהיטים, הקירות, התלבושות וציורים דתיים. ההתרגשות הרבה שאחזה בו נבעה מהאווירה הצבעונית, עוד לפני שקלט את התכנים. חוויה זו

הובילה אותו למחשבה על הכוח המשפיע העצום של הצורות והצבעים, כשהם מנותקים מנושא מזוהה, וגיבשה את הרעיון של הדימוי החבוי ביצירתו, דימוי שקיים רק כתשתית של צורות מופשטות. * השפעה נוספת של המפגש בוולוגדה הייתה הנושאים העממיים והדתיים מן הרפרטואר החזותי של התרבות השבטית. למשל מאבקו של ג'ורג' הקדוש בכוחות הרשע, שהיה פולחן פופולרי בין שבטי סיביר, המסמל את ניצחון הטוב והאור על החושך. קנדינסקי, שראה עצמו כנביא של עידן רוחני חדש, חש הזדהות אישית עמוקה עם הקדוש שהכניע את הדרקון, ודימוי הפרש המופיע ביצירות רבות שלו נובע מההזדהות הזאת.

מוזיקה: קנדינסקי היה קרוב לעולם המוזיקה. הוא ניגן בצ'לו ובפסנתר ואף חיבר יצירות מוזיקליות. הוא סיפר על חוויה סינאסטטית שחוהה בזמן שצפה באופרה "לוהנגרין" מאת וגנר (סינאסטזיה – השפעה חיצונית שעוברת מחוש אחד למשנהו). בזמן שהאזין למוזיקה של וגנר הוא ראה צבעים וצורות מזיכרונות ילדות, והגיע למסקנה שהציור יכול להיות בעל כוח רב כמו המוזיקה. קנדינסקי ניחן ביכולת סינאסטטית, יכולת מיוחדת לראות בדמיונו צבעים כששמע צלילים ולהיפך. בדברו על הציור השתמש במושגים מתחום המוזיקה: קומפוזיציה, אימפרוביזציה, מלודיה וכדומה.

תפיסת הציור של קנדינסקי

קנדינסקי גיבש את תפיסת הציור שלו, כאשר הוא נשען על שני הצירים הללו: האמנות כאמצעי להשגת הרוחניות, ויחסי הגומלין בין תחומי האמנות השונים. בספרו "על הרוחני באמנות" הוא פירט את עיקרי תפיסתו:

א. יצירת האמנות במונחים מטפיזיים: היצירה היא בעלת גוף ונשמה הקשורים ביניהם, אך נבדלים זה מזה במהותם כמו ההבדל בין הגוף לנפש אצל האדם.

ב. המסר הרוחני של היצירה: החלק החשוב ביצירה הוא המסר הפנימי שלה, שהוא רגשי רוחני, ולא החלק החיצוני של היצירה (צורה, סגנון וכדומה), שהוא הגיוני ושכלי. קנדינסקי יצא נגד האמנות האקדמית שמחשיבה את הצורה החיצונית ומתרכזת ב"איך" לצייר ולא מגלה עניין במסר הפנימי.

ג. תיאוריית הצבע: קנדינסקי הבדיל בין שלוש תגובות לצבע: התגובה הפיזית של ההנאה, התגובה האסוציאטיבית שבה הצבע מזכיר לנו דבר-מה, והתגובה הפסיכולוגית או הרוחנית שפועלת בתוכנו. התגובות הללו הן ההבדל בין הפיזי לבין הרוחני, בין הגוף לבין הנפש. הצבע הוא האמצעי הטוב ביותר לביטוי של רוחניות, משום שהוא משאיר בצופה אפקט פיזי ונפשי. הצבע מעורר חוויה סינאסטטית, ויכול להשפיע על שאר החושים: חוש הריח, חוש השמיעה וחוש המישוש - ולא רק על חוש הראייה. קנדינסקי פיתח תיאוריית צבע שונה מהתאוריה המדעית של שברוי. הוא טען שלצבע יש כוח השפעה ישיר על נפש האדם, על הנשמה.

ד. המוזיקה: הקשר של הצבע והצורה למוזיקה. קנדינסקי השווה את הצבע לקליד של הפסנתר, כאשר הנפש היא הפסנתר על מיתריו הרבים, והאמן הוא המנגן. קנדינסקי ראה במוזיקה דוגמה לאמנות המעבירה את רגשות האמן לנשמת השומע באופן ישיר ומיידי. כמו שבמוזיקה הצלילים פועלים על נפש האדם ללא צורך באובייקטים, כך גם הצבעים בציור יכולים לפעול על נפש האדם ללא

אובייקטים, שאת מקומם תופסות צורות מופשטות. בעצם ההשוואה של הציור למוזיקה הוא ניסה להעביר לתחום הציור את ה"מיידיות" של ההשפעה על הצופה באמצעות הצבעים שאמורים להעביר את המסר הרגשי באופן ישיר ומייד.

ה. ההפשטה: קנדינסקי החל לדרוש את ההפשטה בציור כאפשרות לביטוי רגשי ורוחני של העולם, וכאמצעי לגאולת האדם ולהשגת הרוחניות הצרופה. הוא הגיע למסקנה שיש להשתמש בצורות ובצבעים כמו בדרך שבה המוזיקה משתמשת בצלילים, כלומר באופן מופשט – ללא קשר עם התיאור הטבעי של הדימוי. הצליל המוזיקלי מביע את כוחו הפנימי הרוחני של הטבע ולא את מראהו החיצוני, וכך ראוי שגם הציור יעשה.

ו. המופשט של קנדינסקי הוא מופשט אוניברסלי המבוסס על שפה של צורות וצבעים. הוא מעולם לא סילק לחלוטין את האובייקטים מצירוף, הם קיימים בצורה המופשטת שלהם, כשהוא מעניק להם "צליל רוחני". אפשר לזהות בצירוף רמזים של מרכיבים מן המציאות, ורמזים של דימויים מן הנושאים הדתיים ומהפולקלור העממי.

קנדינסקי - הגשמת הרוחני באמנות

התפתחות ההפשטה של קנדינסקי הייתה איטית מאוד, והצורה והצבע היו שני האלמנטים ששימשו לו אמצעי להגיע לרוחניות:

הצורה: הבסיס שלו היה הטבע, שעבר שינוי לקראת הפשטה בהדרגה בין השנים 1909 – 1913, עד שעיב קומפוזיציות בהפשטה מלאה. הוא "הפשיט" או הסיר קליפות חיצוניות של האובייקט, תהליך שהלך וגבר עד להפשטה מוחלטת. לאחר 1912 צייר קנדינסקי מעט מאוד ציורים פיגורטיביים, שאפיינו את תחילת דרכו באמנות. יצירתו השתחררה לחלוטין מהצורך לתאר את המציאות, כמו המוזיקה שבאמצעות צליליה הוא תיאר בדמיונו תמונת עולם חווייתית.

לדעת קנדינסקי האובייקט הפיגורטיבי או הריאליסטי הם רק עטיפה חיצונית חסרת משמעות, שולית וחסרת חשיבות. התוכן של היצירה, הניתן בצורות מופשטות, מסיר את העטיפה החיצונית של האובייקט כדי להגיע למהות הפנימית האמיתית, שהיא התוכן הרוחני של היצירה, ובדרך זו מגביר האמן את ה"צלילי הפנימי" שלה.

הצבע: קנדינסקי האמין שביטוי הרגש הפנימי של האמן צריך לשדר רוחניות אמיתית, לא באמצעות האובייקטים אלא באמצעות הצבע. הצבע של קנדינסקי הושפע מהפוביזם – חדל להיות קשור למציאות במישרין, והוא נעשה יותר ויותר מוגזם והבעתי-רגשי. קנדינסקי היה רגיש במיוחד להבעת הצבע בציור, והוא הונח על הבד במקצב מוזיקלי כמו צלילי המוזיקה. קנדינסקי הבליט את העניין הסינאסטטי, שהוא חלק חשוב בחוויה האישית שלו. הוא הרחיב את הדימוי של הצבע כדי להקיף את החושים השונים, והעניק לצבעים משמעות אישית פנימית משלהם, שהשפיעה על המתבונן גם בחושים נוספים: הם משמיעים קולות של כלי נגינה, ויש להם טעמים משלהם. הנה מספר דוגמאות:

הכחול הוא רוחני שמיימי טיפוס, הוא מתרחק מהצופה, כשהוא נוטה לעבר האין סוף ומעורר תחושה של טוהר ורוחניות. כשהוא בהיר (תכלת) הוא נשמע כצליל החליל, כשהוא עמוק הוא נשמע כצליל של צ'לו. הכחול מתכנס לתוכו ויוצר עומק.

הצהוב הוא הצבע הארצי הטיפוסי, צבע האדמה. אין לו משמעות עמוקה, הוא מתפרץ מתוך הבד לעבר הצופה ומתפזר, הוא צבע של מצבי רוח מתפרצים של האדם. צלילו דומה לצליל של חצוצרה, והוא מתקשר אסוציאטיבית לטעמו של הלימון.

האדום הוא הצבע האמצעי בסקלה של כחול-אדום-צהוב, ונטייתו היא לאחד את הקצוות (כחול וצהוב) וליצור מגוון רחב של אפשרויות. הוא בעל אופי חם, חסר מרגוע, השופע חיים וחיות ובעל עוצמה פנימית רבה שאינה מתפזרת החוצה כמו הצהוב, אך גם לא מתכנסת פנימה כמו הכחול. לכן הוא יוצר אווירה של בגרות, כוח, רצינות וביטחון עצמי. מצב זה ישתנה בהתאם לשינוי הכימי של הצבע, ועל פי מידת הקירבה שלו מצד אחד לצהוב ומצד אחר לכחול. האדום בטבע הוא הזריחה והשקיעה של השמש והירח, כלומר נמצא באמצע בין האור והחושך, יום ולילה, חם וקר.

הלבן הוא צבע בעל משמעות רוחנית. הוא מסמל עולם שבו נעלמו כל הצבעים (הלבן נחשב כלא צבע), כלומר: עולם ריק ונטול חומריות ולכן אין שומעים את צלילו – שתיקה גדולה של עולם נעלה. הלבן פועל על נפשנו כשתיקה גדולה שמשולה ל"אין" שהיה לפני הבריאה או הלידה. זהו צבע רוחני של ההתהוות הראשונית – הבריאה.

השחור הוא ה"אין" שאין בו אפשרויות, שתיקה נצחית שאין בה עתיד ואין בה תקווה. השחור הוא המוות – הוא משול לשתיקתו של הגוף לאחר המוות, לכן הוא צבעו של האבל. בתיאור המוזיקלי השחור הוא הדממה שיש בה סיום, של מעגל שנסגר. השחור הוא צבע ללא קול וללא תנועה, ולכן כל צורה צבעונית שתמוקם עליו תבלוט מאוד וצלילה יהיה חזק במיוחד.

קנדינסקי האמין ששילוב בין צבעים לפי משמעותם יוביל לרוחניות המבוקשת. כך יושג התוכן הרוחני בצבע בלבד, ללא צורך באובייקטים.

ואסילי קנדינסקי, כריכת מאסף "הפרש הכחול", 1911-12, חיתוך עץ

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/137.jpg>

חברי קבוצת "הפרש הכחול" ארגנו שתי תערוכות גדולות במינכן, והוציאו אוסף מיצירותיהם. הכריכה לאוסף הזה היא ציור של קנדינסקי בשם "הפרש הכחול", שהפך לכינוי של הקבוצה.

הנושא

הדימוי של "הפרש הכחול" כפי שמופיע על הכריכה הוא דימוי איקונוגרפי אישי של קנדינסקי, ובו משולבים שני מיתוסים משתי מסורות מקבילות:

א. המיתוס הרומנטי על האביר הממית את המפלצת, מציל את הנסיכה ומתחתן איתה.

ב. המיתוס הנוצרי דתי על ג'ורג' הקדוש, שהיה אחד הקדושים הפופולריים ברוסיה. הוא נלחם בדרקון, המסמל את הארצי והגשמי, ובאמונה הנוצרית את ניצחון האור והטוב על הרוע והחושך. הצבע הכחול מסמל את השמימי, הרוחני והנצחי. על הכריכה מתואר הפרש הכחול בדמות ג'ורג' הקדוש, ההורג את הדרקון ומציל את הנסיכה הכבולה לסלע. הפרש הכחול בולט, ואילו הדרקון והנסיכה נדחקים לשולי היצירה.

פרשנות: הצורה משרתת את התוכן, ומוטיב הפרש הכחול מבטא את הרוחניות העליונה, את העולם הרוחני החדש שקנדינסקי ייחל לו. היה זה טבעי שקנדינסקי, אשר ראה עצמו כנביא של עידן רוחני חדש, יזדהה עם הדימוי הזה. קנדינסקי חש זהות עמוקה עם הקדוש שהכניע את הדרקון, ונהג לצייר לכבודו ציור בכל שנה.

הקרב עם הדרקון מסמל את ניצחון תפיסת העולם הרוחנית על התפיסה החומרית. כך הפך המאסף של הקבוצה לסמל ייחודי של שינוי כיוון באמנות. זהו יסוד המרמז לנושא יום הדין, אפוקליפסה של הרס העולם ולידתו מחדש, על הריסתו של העולם הישן יקום עולם חדש, טוב וטהור יותר, עולם שהאמנות המופשטת הרוחנית תהיה שפת האמנות שלו. כך תפס קנדינסקי את תפקיד הציור, תפיסת ממד המסתורין והעל-טבעי, כחלק מן החיים היומיומיים, האופיינית לאמונה העממית שליוותה אותו כל ימיו.

הטכניקה

חיתוך עץ נחשב לטכניקה עממית פרימיטיבית האופיינית לציורים הדתיים העממיים בתרבויות הכפריות של רוסיה.

ואסילי קאנדינסקי, ההר הכחול, 1908, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/135.jpg>

תוכן היצירה

היצירה מתארת קבוצת פרשים הרוכבים בדהרה וחוצים את הנוף. ברקע מתנשא הר כחול, ודמויות צופות ברוכבים משני צידי היצירה. הדמויות חוסות בצילם של עצים צבעוניים – עץ אדום בצד ימין, ועץ צהוב בצד שמאל. העצים ממסגרים את היצירה ואת ההר גם יחד.

השפעת אגדות העם הרוסיות

ביצירה זו מתגלה צד נוסף באישיותו של קנדינסקי – הצד הדמיוני והפנטסטי. צד זה אינו מבוסס דווקא על הטבע, אלא על אגדות העם הרוסיות ששמע בילדותו וליוו אותו בדרכו הארוכה. הנטייה אל האגדה התאימה לרצונו להימנע מן התיאור הנטורליסטי של המציאות, ונתנה ביטוי למשיכה שלו לעולם הדמיון והפינט. ההשפעה מהפוביסטים פתחה לפניו את הדרך הצבעונית לבטא את הסיפורים הללו, בצבעים מנותקים מן המציאות, צבעים הנוטים לפנטזיה ולדמיון.

מוטיב הפרש: הפרשים הרכובים על סוסיהם בדהירה הם נושא שהפך למוטיב מוביל חשוב ביצירתו של קנדינסקי. למוטיב זה יש מספר מובנים:

א. הסוס היה סמל רומנטי לחיית פרא שהאדם ביית, והנושא של הפרש הדוהר מופיע במספר רב של תמונות, סיפורים ושירים רומנטיים.

ב. הפרש הרכוב על סוסו הוא אחד המוטיבים הפופולריים בתמונות הדתיות הנוצריות הרוסיות. זוהי דמות הקדוש הרכוב על סוסו – ג'ורג' הקדוש ההורג את הדרקון בשעה שהוא רוכב על סוס לבן, המסמל את ניצחון הטוב על הרע, את ניצחון הצדק.

ג. מוטיב הפרש משרת את התוכן, טען קנדינסקי. הוא מבטא את הרוחניות העליונה הנגזרת מדמותו של ג'ורג' הקדוש הנלחם בדרקון ומבטא את הרוחניות העליונה, מסמל את העולם הרוחני החדש שהוא שואף להגיע אליו.

ד. לפרש ולסוס יש מובן סמלי אישי - הם מסמלים את שתי הפנים באישיותו היצירתית של האמן. הסוס מסמל את כישורו היצירי של האמן. הרכוב מסמל את האיפוק והריסון משום שהוא מנווט את הסוס לדרך הרצויה לו. הסוס נושא את האמן לשיאים גבוהים בכוח ובמהירות, אך האמן מנווט את כישורו.

צבעוניות פוביסטית, מתרחקת מצבעי המציאות, צבעוניות דמיונית ופנטסטית. קנדינסקי השתמש ברקע בשלושת צבעי היסוד – הכחול של ההר, האדום והצהוב של העצים. בין שלושת הצבעים הללו נמצא קטע הנוטה ללבן ונראה כאילו הוא ממזג בתוכו את כל הצבעים האחרים: לבן עם רמזים לאדום, צהוב, כחול. בתחתית היצירה מתוארים הפרשים והצופים בהם בצבעים משלימים: ירוק, כתום וסגול, שמופיעים בכתמים פזורים גם על שני העצים.

צבעי המוזיקה: קנדינסקי לא השתמש בצבעוניות המחקק את הטבע, אלא בצבעים סמליים היוצרים ניגון מוזיקלי על ידי השילוב ביניהם. קנדינסקי יצר משחק צבעוני הדומה לסימפוניה של צבעים. הוא השתמש ב"צלילים" יסודיים, ואיזן אותם על ידי שימוש ב"צלילים" משניים. הצבע בציור מתגבר על הצורות.

עיוות ומיעוט בפרטים: אין התייחסות לגודל האמיתי של העצים וההר, ויש עיוות ביחס לגדלים ביניהם. התיאור הצורני כוללני, ללא כניסה לפרטים, עד שהצורות הופכות ליותר ויותר מטושטשות, מה שיוצר הפשטה צורנית. למרות זאת עדיין ניתן לזהות את האובייקטים.

נטייה להשטחה: קנדינסקי חילק את השטח של היצירה באמצעות קווי מיתאר ברורים, משתנים בעוביים, המפרידים בין אזורי הצבע השונים. אין שימוש באור-צל, אלא במשטחי צבע אחיד מלא עוצמה, מה שגורם לצבע זוהר ולהשטחת היצירה.

מטרתו של קנדינסקי הייתה למצוא דרך שתמצה את מלוא המשמעות הפנימית והרוחנית של היצירה, כביטוי לעולמו הרגשי של האמן. הוא האמין שרק אם יתנתק מהצורות הקיימות במציאות ויהיה מופשט לחלוטין, יתגלה הטוהר הרוחני של הציור. במצבו הטהור והמופשט של הציור יתברר גם שהוא קשור למוזיקה. למרות שקנדינסקי ביקש להתרחק מהמציאות כפי שהיא נראית, ויצירתו הפכה ליותר מופשטת, עדיין יש ביצירותיו סיפור ואפשר לזהות סימני התרחשות בנוף - אפשר לפענח את הצורות ולהבין את הסיפור.

היצירה מציינת את המפנה הסגנוני של קנדינסקי לקראת הפשטה: הצבעוניות פוביסטית, תיאור האובייקטים הולך ומיטשטש ביחס למציאות, החלל מאבד בהדרגה את הפרספקטיבה שם היצירה, "קומפוזיציה", מבשר על הגישה החדשה של קנדינסקי, שאינה מתארת נוף מסוים או נושא מסוים, אלא מתמודדת עם חוויה אמנותית.

תוכן היצירה

ביצירה מתואר קרב בין שני פרשים הרוכבים על סוסים לבנים, ובידיהם חרבות. את הקרב מתאר האמן על ידי צורות מופשטות ונוצרת תחושה של אלימות. הקרב מתנהל על רקע של בתים, הרים, קשת בשמים וקבוצת חיילים נושאי כידונים שחורים. על פסגת ההר מבנה גדול המזכיר חומה של עיר, והפרש העליון נראה כמגן עליה בעוד הפרש השני תוקף אותו.

במרכז היצירה ההר הכחול והרוחני, שעל פסגתו מבנה גדול המזכיר מבצר או חומה של עיר. צבע המבנה לבן כסמל לטהרתו, ומגינים שלושה חיילים הניצבים למרגלות ההר.

בצד שמאל מתנהל קרב קשה בין שני הפרשים, כאשר הפרש הימני מגן על חומת העיר, והפרש השני נראה כתוקף אותו. סוסו של הפרש התוקף נראה כפצוע - במרכז גופו כתם אדום - והוא דוהר קדימה מההר השמאלי הדוקרני, שממנו מזדקרים פסים שחורים דמויי כידונים דוקרניים. הקשת מהווה מעין גשר בין ההר הכחול לבין ההר הדוקרני. בצד הזה של היצירה יש ניגודים חריפים בין הצבעים ותנועה רבה מאוד - זהו צד "המלחמה".

בצד ימין הצורות והצבעים מעידים על אזור שקט יחסית, שבו מהלכים או מרחפים זוגות צמודים ללא קונפליקט ביניהם - זהו צד "השלום". הצבע הצהוב של ההר מציין את הארצי, והצבעים הסגולים-אדומים בדמויות ובשמים מעידים על תחושה מלנכולית המרמזת על דאגתן של הדמויות לגורלן לנוכח הקרב הסוער המתרחש בצד השני.

הצבעים וסמליהם

הצבע כחול: ההר הכחול הוא רוחני. הצבע הכחול לפי קנדינסקי הוא צבע שמיימי. קנדינסקי השווה את הצבע הכחול הבהיר לחליל. ככל שהכחול בהיר יותר הוא נעשה חסר צליל עד שהוא מגיע לשקט

ושלווה והופך לצבע לבן, כמו השמים הגבוהים. כאשר הכחול הופך לכהה יותר הוא מתחיל לקבל צליל של אבל, כמו הצ'לו.

הצבע הלבן: צבע חומת העיר, שעליה מגן אחד הפרשים הוא לבן, סמל לטוהר. **צבעי הקשת:** הקשת היא מעין גשר בין ההר הדוקרני שממנו פורץ הפרש התוקף לבין ההר הכחול הרחני. ההר הדוקרני מודגש בקווים שחורים עבים המסמלים את המוות. ההר עצמו צבוע בגווניו של ירוק, צהוב ואפור.

צבע אדום: במרכז הסוס השמאלי יש כתם אדום. כנראה שהוא נפגע. בצד הימני הצורות שקטות יותר ואפשר לקרוא לו צד ה"שלום", והצד השמאלי סוער וניתן לקרוא לו צד ה"מלחמה". כלומר, באמצעות הצבעים והצורות העביר האמן מסר כללי של מלחמה ושלום והגנה על עיר טהורה השוכנת על הר רחני.

תהליך ההפשטה

הפרשים, הסוסים, ושאר הדמויות עברו תהליך של הפשטה. צמצום הקווים וסילוק הפרטים המיותרים מאפיינים שלב זה ביצירתו של קנדינסקי. מכאן הצורך במתווים הקודמים לקומפוזיציה, המאפשרים לו להגיע את אט למהות הנושא שלו, להפשיט אותו ולצמצמו עד לתיאורו במינימום האפשרי. **הסוס הימני** מתואר בקו מתמשך אחד, הכלול צורת V לתיאור הראש, ועקומה זורמת לתיאור הגב. רגליו האחוריות מסומנות בקווים מקבילים, המציינים את מהירות דהירתו. רגליו הקדמיות מתוארות כמו במתווה – שתי קשתות מחודדות. הפרש הרוכב על הסוס עבר גם הוא תהליך של הפשטה – ראשו מסומן בנקודה צהובה, גבו מודגש בעקומה שחורה עבה, ידו גם היא נקודה צהובה – מניפה חרב סגלגלה מעל לראשו.

הסוס השמאלי מתואר במיעוט פרטים, ראשו וגבו מתמזגים לקו אחד שמתעגל בראש. מהירות דהירתו מסומנת ברגליו האחוריות על ידי שלושה קווים אלכסוניים מקבילים, רגליו הקדמיות נרמזות באמצעות שתי קשתות מחודדות. הפרש הרוכב על הסוס זקוף יותר מאשר במתווה, אך עדיין חובש כובע אדום וראשו בצבע ירוק. קו שחור עבה מבליט את גבו, וקו שחור דק יותר מציין את ידו המונפת עם חרב סגלגלה.

תהליך ההפשטה קיים גם במבנה שבראש ההר הכחול, המעוצב בקו זוויתי, שחור ועבה אחד בלבד, ללא קווים של חלונות ודלתות. החיילים שלמרגלות ההר מופשטים, והכידונים השחורים שבידיהם מהווים את הציר המרכזי של הקומפוזיציה. כתמים ירוקים-כחולים המתפתלים בשמים מעל למבנה מרמזים על ציפורים.

אמצעים אמנותיים

הצבעוניות מופשטת לחלוטין. קשת רחבה של צבעים, צבעי יסוד וצבעים משלימים, צבעים סמליים המביעים רגשות. קנדינסקי הגיע בשלב זה להפשטה צבעונית מלאה, ולכן אין שינויים מהותיים בין צבעי המתווה לבין צבעי היצירה הסופית. עיקר מאמציו הושקעו בהפשטת הצורות. הצבעוניות טעונה

במשמעויות סמליות, שמעניקות את המסר של היצירה ללא תיווך של אובייקטים. הכחול והצהוב מציינים את ההתנגשות בין השמימי לבין הארצי. המסר מתברר ממשמעות הצבעים בלבד, המתנגנים בקולות של כלי הנגינה השונים שאותם הם משמיעים.

קומפוזיציה: היצירה מחולקת לשלושה חלקים: במרכז ההר הכחול, ומשני צדדיו עולמות מנוגדים. מצד ימין ההר הצהוב, ומצד שמאל מתנהל הקרב. הקומפוזיציה נוצרת באמצעות מערך של צורות וצבעים הבנויים במקצב המזכיר יצירה מוזיקלית. הקומפוזיציה פתוחה, דינמית, עמוסה בפרטים.

צורות חופשיות, פתוחות. צורות גליות, צורות רכות וגם חדות כמו כתב יד של האמן. נוצרת תחושה של אלימות ומתח בגלל השילוב בין צורות רכות ועגולות לבין צורות חדות.

הקו לא אחיד בעוביו, לעיתים דק ולעיתים עבה. הקו אינו תוחם צורות – זה אינו קו מיתאר. הפרש והסוס מתוארים בעיקר באמצעות קו שחור המקיף אותם אך אינו מגביל אותם. אין קווים אנכיים ואופקיים אלא קווים אלכסוניים שיוצרים תנועה ומתח של מלחמה. קו הבעתי המשתנה לפי תחושות האמן ורגשותיו, ועוקב אחר התנועה הסוערת של הקרב.

התנועה נוצרת על ידי הקווים האלכסוניים, הצורות הפתוחות והכתמים החופשיים. התנועה, כמו הצבעים, קשורה למוזיקה ולכן יש פנייה אל הרגש של הצופה.

הסגנון והקירבה למציאות

קנדינסקי התרחק מהתיאור הנטורליסטי של הסוס, רוכבו והנוף שבו הם מצויים. האובייקט מצטמצם לתיאור חופשי בקווים כלליים המרמזים על הדימויים, אך רחוקים מאוד מהמציאות. הסגנון הוא מופשט אקספרסיבי, ביטוי רגשי עם הבעה, כביטוי לצלילים מוזיקליים המעוררים תגובה. הסגנון מתרחק מן המציאות, אך יש עדיין סיפור שניתן לפענח אותו.

פיקאסו והקוביזם

פאבלו פיקאסו, 1881 – 1973

פיקאסו היה גאון במובן הרחב של המילה, ושום אמן לא השתווה אליו בכושר ההמצאה שלו. הוא היה אחד האמנים המקוריים והמגוונים ביותר, שיצירתו התפרסה על תחומים רבים: ציור, פיסול, קרמיקה, עיצוב ועוד. אמנותו של פיקאסו פשטה צורות רבות ולבשה צורות רבות אחרות, והטביעה את חותמה על זרמיה וסגנונותיה של אמנות המאה ה-20. פיקאסו נולד במלגה שבספרד והיה בנו של מורה לציור, שבעידודו למד ציור מגיל צעיר והתפרסם כילד פלא. בגיל 14 התקבל לכיתות הגבוהות של בית הספר לאמנות בברצלונה, ובגיל 16 לאקדמיה המלכותית במדריד.

ב-1900 הגיע פיקאסו לפריז יחד עם ידידו קזחימאס ויחד חזרו לברצלונה. כעבור זמן קצר שב קאזחימאס לפריז, שם התאבד בגלל אהבה נכזבת. ציוריו של פיקאסו בתקופה זו הם הבעתיים ומבטאים עצב ובדידות, ועוסקים בדמויות מן השוליים של פריז וברצלונה. מקובל לכנות תקופה זו בשם "התקופה הכחולה" בשל הצבע הכחול השולט בציוריו. בשנת 1904 החליט פיקאסו להשתקע סופית בפריז. בתקופה זו התחיל לצייר מוקיונים ונוודים שגם הם מביעים בדידות ודלות, אך השתמש בצבעים רכים בעלי גוונים ורודים וצבעי אדמה. משום כך מכנים תקופה זו "התקופה הוורודה", והיא נמשכה עד 1905.

פריצת הדרך ביצירתו של פיקאסו חלה בשנים 7-1906, כאשר הוא התוודע לארגון הצורות בציוריו של סזאן ואל האמנות הפרימיטיבית: אמנות איברית קדומה ואמנות אפריקנית. אלה באים לידי ביטוי ביצירה "העלמות מאביניון". ביצירה זו התפתחה המגמה של התעמקות באפשרויות הצורניות וההבעתיות של האמנות הפרימיטיביסטית.

בשנת 1907 הוא התוודע לג'ורג' בראק, ויחד הם פיתחו במשך שבע שנים את ה"קוביזם", סגנון שנודעה לו השפעה מכרעת על אמנות המאה ה-20. הקוביזם הוא סגנונו המקורי ביותר של פיקאסו, והוא יצר מהפכה בעולם האמנות.

התקופה הכחולה (1902 – 1904)

התקופה הכחולה של פיקאסו החלה עם מותו של ידידו קזחימאס, שהתאבד בשל אהבה נכזבת. מותו השרה על פיקאסו דיכאון עמוק, ובציוריו החלו להופיע נושאים הקשורים במין ובמוות. בתקופה זו פיקאסו עדיין היה אלמוני ורחוק מלהיות מפורסם, וכמו הדמויות בציוריו הוא חווה בעצמו עוני ובדידות, כך שהעצב והדיכאון נבעו גם משנות העוני הראשונות שלו בראשית דרכו כאמן צעיר. ביצירתו של פיקאסו בתקופה הכחולה הוא הדגיש את הקיום האנושי כטרגדיה, והעלה נושאים מחיי המשפחה, אך תמיד זו משפחה של עניים ודחויים בחברה, וכן טיפוסי שוליים כמו קבצנים וזונות.

התכנים שהוא עסק בהם קשים ומעלים שאלות באשר לדטרמיניזם שבו הוא ראה את חיי האדם ובאשר לאהבה והשלכותיה ההרסניות כחושפת את הניגוד שבין הנפש לגוף. פיקאסו ביטא את הנושאים הקשים בצבעוניות מונוכרומית. כחול נראה מתאים במיוחד כדי לבטא את תחושת העצב, היגון והבדידות שהוא חש. הוא המשיך לצייר בצבע הכחול במשך ארבע שנים, וציוריו הפכו יותר ויותר בעלי גוון אחיד. בחירת הצבעים הפכה לאמצעי סגנוני בפני עצמו, שאומר יותר מכול שהציורים אינם חיקוי של המציאות. פיקאסו לא התעניין בתיאור מקרה פרטי, אלא ביקש לתת ביטוי אוניברסלי של האנושות כולה, עם השלכות מרחיקות לכת של חוסר המשמעות שבחיים, ומצב של אין אונים.

פאבלו פיקאסו, החיים, 1903, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/110.jpg>

למרות שהיצירה אינה עוסקת במוות בגלוי, היא תגובה של פיקאסו על מותו של ידידו קזאחימס, שדיוקנו מונצח בדמות הגבר העירום ביצירה. ידידו ירה בעצמו למוות בבית קפה פריזאי לאחר שהנערה שאהב דחתה אותו. זה קרה בפברואר 1901, והתקופה הכחולה של פיקאסו החלה בקיץ של אותה שנה. פיקאסו ניסה להתמודד עם מות חברו באמצעות יצירתו האמנותית, שהייתה בעבורו אמצעי להבין את העולם. פיקאסו אמר: "אני התחלתי לצייר בכחול כשהבנתי שקזאחימס מת".

הנושא

זהו ציור אלגורי העוסק בפחד, בבדידות, בחוסר אהבה ובאשמה הכרוכים במין, בחידלון ובמוות. זוהי קבוצה אנושית החדורה יגון עולם חרישי, האופייני לפיקאסו בתקופה הכחולה. פיקאסו צייר את היצירה לאחר מספר רב של מתווים. אין ביצירה שום דבר שהוא ספונטני או מיותר, והכול מתוכנן מראש.

תוכן היצירה

אישה מבוגרת לבושה, עומדת ואוחזת בזרועותיה תינוק. מולה עומדים גבר ואישה צעירים ועירומים. האישה כאם מבטאת ניכור לתינוק שבזרועותיה, גופה והבעות פניה מבטאים את קבלת האימהות ללא כל שמחה. גם הזוג הצעיר אינו מביע חיבה או אהבה, ודמויותיהם משדרות מצב של קיבעון, זוגיות שאין מנוס ממנה. ברקע נראה כן ציור ללא בסיס ועליו אחד מהציורים שלו בסטודיו, המתאר זוג עירום, מחובק, יושב על סלע. ראשו של הגבר חבוי בחיקה של האישה המגוננת עליו, ושניהם משדרים בדידות. מתחתם על הכן תמונת אישה שקועה בדיכאון, מכורבלת בתנוחה עוברית. גם דמות זו משדרת בדידות ודחייה. שני הציורים שברקע כמו מתרחשים במציאות אחרת, משנית, ומפרידים בין הדמויות העומדות בקדמת היצירה, ומעניקים ליצירה את אוירת הבדידות, הייאוש וחוסר המוצא שבסטודיו, כלומר בעולמו של האמן.

משמעות היצירה

פיקאסו מדגיש את הקיום האנושי כטרגדיה, ואת האהבה והשלכותיה ההרסניות כחושפת את הניגוד שבין הנפש והגוף. הדמויות אינן מביעות תקווה להיחלצות מהמצב המתואר, ומשדרות לצופה מועקה ופסיביות שאין ממנה מוצא. הדמויות מתכנסות ומסתגרות בעולמן הפנימי, בהיעדר יכולת ליצור קשר בין לסובב אותן.

אמצעים אמנותיים

קומפוזיציה: היצירה מורכבת מארבע יחידות גדולות, המסמלות ארבע צורות שונות של קיום: הזוג המתחבק ברקע, האישה המכורבלת מתחתיו, האם המחזיקה את תינוקה במישור הקדמי הימני, והזוג העירום בצד שמאל, המגלמים אהבה ארוטית. היסודות השונים של היצירה אינם קשורים זה לזה, הדמויות פשוט עומדות זו לצד זו, כאילו נוספו זו לאחר זו. כל יסודות הקיום האנושי משדרים ריחוק, בדידות ייאוש ודיכאון.

צבעוניות מונוכרומית. הצבע השולט הוא הצבע הכחול, המשקף את מצבו הנפשי של האמן לאחר מות ידידו, וגם את תחושותיו כאמן בודד ועני בעיר הגדולה פריז בתחילת דרכו. הצבע הכחול הוא צבע קר, משדר קרירות, עצבות, דיכאון, ניכור, בדידות, מסכנות, ניתוק וחוסר קשר. הצבע הכחול משרת את נושא היצירה ואת המסר שלה.

סגנון: הנושאים האישיים הטעונים לקוחים מעולם פיגורטיבי מוכר, אך מתוארים בסימבוליזם – דמויות מסמלות מצבי קיום שונים, שבכולם שולטת המלנכוליה והבדידות, מבטאות אמת חברתית ופסיכולוגית. חברו קזאחיס משמש כאן כדוגמן בדמות הגבר.

התקופה הוורודה, 1904 – 1905

מיד לאחר התקופה הכחולה באה התקופה הוורודה, כשפיקאסו התחיל להתבסס בהדרגה בפריז. השתנו נושאי הציור והצבעוניות הבסיסית של היצירות: הצבע הכחול פינה את מקומו לצבעי אדמה חמים, ליצנים ולוליינים תפסו את מקומם של העיוורים, האביונים, המרודים והקבצנים המאפיינים את התקופה הכחולה. ההפרדה בין התקופה הכחולה לתקופתה הוורודה מאופיינת גם בשינוי בצורות ובסגנון.

פיקאסו וחבריו נהגו לבקר מדי שבוע בקרקס מדראנו, שאוהלו הוורוד והמבריק זהר למרחקים והיה קרוב לסטודיו שלו. כך ניתנה לו גישה לעולם שהיה מאוד דומה לעולמו שלו, ונגע ללבו של דור רגיש של אמנים ומשוררים, אשר חשו קירבה לנוודים חסרי היציבות והשורשים.

הצבעוניות הוורודה אינה מעידה על מעבר מהמועקה של התקופה הכחולה לשמחה והעליצות המאפיינת את חיי הקרקס. העצב, הבדידות והדלות היו חלק בלתי נפרד מחייהם של המוקיונים והליצנים, אך הם לא היו בצד האפל של החיים, ולא היו מקהל המנודים של החברה האנושית כמו הדמויות מהתקופה הכחולה.

בתיאורי המוקיונים חושף פיקאסו את העצב, הניכור והעגמה, ואת ההשלמה עם עולמם התובעני והקשה, אבל משתמש בצבעים רכים - הצבעים השליטים הם בעלי גוונים ורודים וצבעי אדמה, ומשום כך התקופה הזאת נקראת "התקופה הוורודה".

פאבלו פיקאסו, משפחת ליצנים, 1905, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/116.jpg>

תוכן היצירה

ביצירה מתוארת משפחה של אמני קרקס: אב זקן בעל כרס, לבוש בבגדים ובמצנפת אופייניים, לידו ילדיו בני גילאים שונים, ומולו, עם הגב לצופה – ארלקין לבוש בתלבושת מעוטרת מעויינים צבעוניים, ומחזיק בידה של ילדה שגם היא עם הגב לצופה. בצד יושבת אישה. כל הדמויות לבושות בתלבושת הקרקס, אך הן לא נמצאות בקרקס, שהוא סביבתן הטבעית, אלא במרחב ריק ואינסופי של גבעות חול, נוף פתוח ללא צמחייה, ומעליו שמים מעוננים.

יחד עם הלוליינים החזיר פיקאסו ליצירותיו את העצמים: הסל בידה של הילדה, התוף של הצעיר הנישא על גבו, והאגרטל ליד האישה בחזית. האביזרים הללו אינם מספרים סיפור כלשהו, אלא תורמים לאפיון מדויק יותר של הדמויות.

בדידות וניכור: הבדידות והניכור הם תוצאה של הניגוד בין בגדי הקרקס של הדמויות לבין הסביבה שבה הן נמצאות. בחלל המבודד שבו הן נמצאות, ללא צופים וללא כל אווירה קרקסית, הן נראות כזרות זו לזו. היחסים בין הדמויות קלילים יותר. ניתן לראות זאת באחיזתו הידידותית של ארלקינו בידה של הילדה הקטנה, והדמויות סמוכות זו לזו - פרט לדמות האישה היושבת בצד - למרות זאת אין קשר ביניהן, מבטיהן בוהים לעברים שונים ואין נגיעה בין דמות לדמות. כל דמות נעולה בתוך עצמה עם בגדיה הקרקסיים, ועומדת בתנוחה ייצוגית מחיי הקרקס.

תיאור מצב: הדמויות והעצמים אינם מתארים מצב, ומבחינה זו היצירה טעונה לא פחות מיצירות התקופה הכחולה, אם כי באופן שונה. המצב שמתאר פיקאסו הוא עצוב: הליצן אינו נהנה מחייו, מעיסוקו ומגורלו, הגורמים לו סבל פיזי ונפשי. קשריו בתוך משפחתו ובמשפחת הקרקס המורחבת מעיקים עליו.

סגנון: בתקופה הוורודה גילה פיקאסו עניין בציור דמויות תלת ממדיות, וזו תוצאה של ניסיונות ראשונים בפיסול, וביקורים תכופים במוזיאון הלובר, בחדרי התצוגה של פסלים יוונים ורומיים. ביצירה זו של משפחת לוליינים התקרבו פיקאסו לאידיאל היופי הקלאסי. נדמה שכאן ניסה להפגין את ידיעותיו בכללי היופי הקלאסי, זמן קצר לפני שהכריז עליהם כבטלים ומבוטלים בסגנון הקוביזם שלו. **פרשנות:** רבים מהפרשנים רואים בדמות הליצן את ה"אני" האחר של פיקאסו בתקופה זו של ראשית הדרך. דמות של הליצן המתפתה לסביבתה, אבל היא דוחה אותו.

תקופת גוזול, 1906

בשנת 1906, כשפיקאסו הפסיק סוף סוף לרחם על עצמו, חל שינוי סגנוני משמעותי ביצירתו, ולא נותר בה מקום לפאתוס שאפיין את התקופה הכחולה, ולא למלנכוליה של התקופה הוורודה.

השינוי התחולל בעקבות שני אירועים בחייו של פיקאסו:

א. המפגש עם הפיסול האיברי, הפיסול הספרדי הקדום. בשנה זו הוצג במוזיאון הלובר בפריז הפיסול האיברי, פיקאסו ראה אותו, וכספרדי יש להניח כי הושפע ממנו.

ב. בילוי חופשת קיץ בגוזול, כפר ספרדי קטן בפירנאים, שבו בילה פיקאסו עם ידידתו פרנאן אוליביה. המקום השיב לו את התחושות הפראיות ואת הקשר עם הטבע, הריחות, הצבעים והאנשים, שהביאוהו לאקסטזה יצירתית מחודשת.

שהותו של פיקאסו בגוזול חיזקה בו את תחושת זהותו הספרדית, בעיקר לאחר שראה את הפיסול האיברי. תקופת גוזול מתאפיינת בחיפוש דרך להתרחק מהריאליזם. השפעת המקום והדימויים האיבריים הביאו אותו לגיבוש סגנון סכימתי יותר ונטורליסטי פחות, תוך ערעור ושבירה של המסורת המערבית באמנות, וחיפוש אחר סגנון ביטוי פרימיטיבי ראשוני, שאותו הוא מצא בפיסול האיברי.

פאבלו פיקאסו, דיוקנה של גרטרוד שטיין, 1906, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/99.jpg>

גרטרוד שטיין, 1874 – 1946, סופרת אמריקנית שהתגוררה בפריז, אחת מאספני האמנות החשובים ביותר בתחילת המאה ה-20, שהשפיעה מאוד על אמנים רבים. היא הייתה פטרונית האמנות של פיקאסו וידידתו. פיקאסו רצה לצייר את דיוקנה, מה שחייב התייחסות לתווי פנים מיוחדים, ולקווי דמיון.

גרטרוד שטיין סיפרה שישבה לפני פיקאסו כשמונים פעם כדי שיצייר את דיוקנה, והוא צייר ומחק ללא סוף אך הדבר לא עלה בידו. כאשר חזר פיקאסו מחופשתו בגוזול, הוא צייר אותה מבלי שישבה לפניו, כמי שמצא את הדרך הרצויה לו.

דיוקן גרטרוד שטיין מייצג פרשת דרכים בסגנונו של פיקאסו. פניה של גרטרוד שטיין, על אף זיקתם לתווי הפנים במציאות, מעוצבים על פי הדימוי האיברי. לעומת פניה הרכים והעגלגלים במציאות הוא צייר פנים קשים, כמו גילף את הלחיים והעפעפיים בחומר קשה והפך אותם לפסל, במקום לתאר אותם כבשר ודם.

עיצוב הדמות: הדמות מעוצבת על פי התבניות של הפיסול האיברי: פנים דמויי מסכה, עיניים אטומות, עפעפיים וגבות כמו מפוסלים, אף ישר, שפתיים צרות, פנים משולשות כדי לאפשר שתי זוויות ראייה של הפנים, המוצגות בתפנית של שלושה רבעים.

השוואת פסל איברי לדמותה של גרטרוד שטיין ביצירה מראה את קווי הדמיון ביניהם: אי הסימטריה בין שני צידי הפנים, קו השיער, גבות העיניים המוצקות, העפעפיים הכבדים והפיסוליים שגורמים לעיניים לבלוט, קו הפה הישר והמוארך בניגוד לפה הרך בצילום. נראה כי עיקר השפעתו של פיקאסו מהפיסול האיברי מתבטאת בהתייחסות לפני האדם כאל פסל שאפשר לבנותו על הבד. אבל פיקאסו לא יצר פסל אלא יצירה, ולכן התעוררו בעיות של הצגת דמות תלת ממדית במשטח דו ממדי (בעיות דומות לאלו שעמדו בפני סזאן), ומשום כך היה עליו לשנות את המערכת הנורמלית של הפנים, ולבנות אותם באופן שהם בעת ובעונה אחת גם חזיתיים וגם צדדיים בהטייה של שלושה רבעים.

זהות אוניברסלית: בציורי נשים מתקופת גוזול ניסה פיקאסו לגעת במשמעויות קדומות ונצחיות, מעין צורה מאגית ולא צורה מהטבע. הדימוי האיברי המשולב במראה האישי של גרטרוד שטיין מעניק לדיוקן איכות ארכאית גולמית, מעין איקונה חדשה של דמות האישה, והופך את הדיוקן מתיאור ספציפי לאישה בעלת זהות אוניברסלית.

השלב האפריקני – 1907 - 1908

השפעת הפיסול האיברי סללה את הדרך להשפעות פרימיטיביות אחרות, בעיקר אפריקניות, בדמות מסכות ופסלים. פיקאסו גילה פסלים וחפצי פולחן פרימיטיביים מהמושבות הצרפתיות שבאפריקה ואת אלו שבאוקיאנוס השקט (אמנות אוקיאנית).

במהלך שנת 1907 החל פיקאסו לחקור את אפשרויות ההבעה הגלומות בפיסול האפריקני. מה שעורר את התעניינותו בפיסול האפריקני הייתה תפיסת האמנות והיצירה, שהייתה כל כך שונה מהתפיסה המקובלת באירופה.

פיקאסו טען שהוא מעריץ את האמנות האפריקנית בזכות היותה "הגיונית" כל כך, לדבריו. הוא התרשם מהתפיסה המושגית של האמן האפריקני, שיצר את יצירתו כפי שחשב עליה ולא כפי שראה אותה. האמנות הפרימיטיבית האפריקנית, אם כן, הייתה מקור השראה להתייחסות מושגית יותר לגוף האדם, ומשחררת מהתלות בטבע או בעולם החיצוני, והתאימה לצורך של פיקאסו להתנתק מהמסורת הנטורליסטית של האמנות המערבית.

ההשפעה המכרעת של האמנות האפריקנית באה לידי ביטוי ביצירה "העלמות מאביניון", שמסמנת את פריצת הדרך לעבר שפת אמנות חדשה – הקוביזם. התהליך החל בתקופת גוזול והגיע לשיאו ביצירה זו. חשיבותה של היצירה בכך שהיא מגלה לנו את דרכו של פיקאסו בחיפושיו אחר פתרון לבעיה של הצבת דמויות בחלל על גבי בד דו ממדי, ותיאורי דמות עם מרב המידע עליה באופן מושגי, כאשר הוא דוחס כל האינפורמציה לתוך דמות אחת.

פאבלו פיקאסו, העלמות מאביניון, 1906-7, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/106.jpg>

היצירה "העלמות מאביניון" היא המשך התהליך הסגנוני שהחל ביצירות מתקופת גוזול, ומציינת את הפריצה לעבר שפה אמנותית חדשה, לעבר הקוביזם. פיקאסו מעולם לא סיים את היצירה, וחשיבותה נובעת דווקא מן העובדה שלא ניתן לסיימה. היצירה עמוסה בבעיות צורניות וציוריות, והוצעו לה דרכים רבות לפתרון עד שלעולם לא הגיעה לאחידות ולסיום.

הנושא

זהו תיאור של נשים העוסקות בזנות ברובע הנקרא אביניון, רובע זנות ידוע בברצלונה. פיקאסו התמקד בעירום הנשי שיכול להיות מכוער, דוחה ומפחיד. מתוארות חמש דמויות של נשים עירומות – נשים העוסקות בזנות ומציגות את גופן כסחורה. מאחורי הדמויות וילון או מסך. בחלק הקדמי יש חלק של שולחן ועליו פירות. מימין דמות יושבת ומשמאל דמות בפרופיל אוחזת בוילון. במרכז אישה שמתבוננת אל הצופה ומרימה את זרועה, ולידה אישה בתנוחה דומה.

אמצעים אמנותיים

עיצוב הדמויות: הדמויות מעוצבות בצורות גיאומטריות שבורות, מחודדות וזוויתיות. הצורות סכימתיות – מעוצבות בהכללה על ידי מיעוט בפרטים ומוגדרות על ידי קווים. נוצרות דמויות מעוותות בשל הגוף המפורק לצורות גיאומטריות, הראש הגדול יחסית לגוף, העיניים הגדולות. קומפוזיציה דחוסה ועמוסה. הדמויות מוצבות קרובות זו לזו, ממלאות את כל הפורמט ולחוצות בתוכו. הפורמט מלא בצורות המורכבות בגדלים שונים. הקומפוזיציה פתוחה משום שהדמויות מביטות לחזית ויוצרות קשר עם הצופה.

האווירה אלימה בגלל התנועות החדות והפנים המעוותות, אווירה של ניכור בגלל חוסר הקשר בין הדמויות ואופיין הנוקשה. העיסוק של הנשים בזנות מוצג על ידי מיניות בוטה ומאיימת, שבה כל דמות מציגה עצמה לראווה בתנוחה חושפנית. הכיעור של הנשים וגופן הדוחה יוצרים אווירה קשה מאוד. פיקאסו הרס את האנטומיה של גוף האדם.

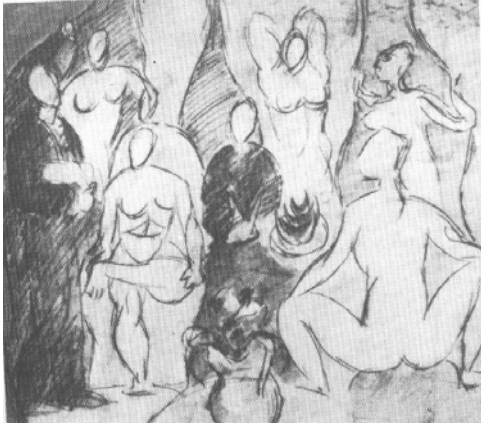
צבעוניות מנוגדת. צבעים קרים – כחולים ואפורים בגוונים שונים, וצבעים חמים – חומים ואדומים בגוונים שונים. במקומות רבים הצבעוניות מתמזגת, כלומר שטחי הצבע פתוחים וחודרים זה לתוך זה ומתערבבים.

תפיסת חלל: פיקאסו יצר חלל דו ממדי ושטוח. כל הדמויות מוצגות ופועלות על אותו מישור ואין הפרדה בין הדמויות לבין הרקע. הדמויות שטוחות כמו הרקע, ונוצר חלל מאיים ודרמטי. זהו חלל אישי, דמיוני, לא יציב ומתפרק על ידי הצורות הזוויתיות. פיקאסו לא הרס רק את האנטומיה של הגוף, אלא גם את החלל.

הקו זוויתי וקטוע, אלים וחד. הקו מחלק את הצורה ומגדיר אותה, והופך את כתמי הצבע לשטחים גיאומטריים. הקו ביצירה זו עוזר לפיקאסו לשבור את החוקים של היופי הנשי ואת חוקי המיניות. הקשר בין התוכן לצורה: מבחינת התוכן, בתיאור הזנות שבר פיקאסו את המוסכמות החברתיות שלפיהן גדל והתחנך. מבחינה אמנותית יש שבירה של הסגנון האמנותי המסורתי והמקובל.

מידת הקירבה למציאות: שחרור מהתלות במציאות, בטבע ובעולם החיצוני. לדעת פיקאסו תם תפקידו של האמן כמתעד של המציאות. הצבעוניות לא טבעית, הפרופורציות לא נכונות, החלל מעוות, והדמויות מעוותות בעלות חיבורי גוף לא הגיוניים. גוף האישה נראה כמו צורה שאיבדה צלם אנוש והיגיון.

על דרך לידתה של היצירה "העלמות מאביניון" אפשר ללמוד מן הסקיצות הבאות:



1. פיקאסו, סקיצה ל"העלמות מאביניון"

בסקיצה זו מתוארים שני גברים: מלח וסטודנט לרפואה, וחמש נשים בעירום בבית בושת. המלח נראה חסר פנים, יושב ולפניו כלי בעל פיה מאורכת, סמל למיניות הגברית. הסטודנט עומד בפתח ומחזיק בידו גולגולת או ספר.

פיקאסו פירט את תוכן הסקיצה: "לפנינו בית בושת, מלח מוקף בפרוצות ולפניהם מונחים פירות ופרחים. לפתע נכנס לחבורה עליזה זו גבר נוסף עם גולגולת בידו. הגולגולת באה להזכיר לחבורה מלאת החיים הזאת, כי הכול הבל הבלים וכי סופו של האדם למות".

2. פיקאסו, סקיצה ל"העלמות מאביניון"



בסקיצה זו נעלם המלח ונותרו חמש הנשים העירומות והסטודנט לרפואה. את מקומו של המלח במרכז הסקיצה תופסת עירומה נוספת.

3. פיקאסו, סקיצה ל"עלמות מאביניון"



בסקיצה זו נעלם הסטודנט לרפואה, ונותרו רק חמש

נשים עירומות. כאן התרכז פיקאסו בעיצוב דמויות הנשים ובהצבתן על הבד, והשמיט לחלוטין כל נוכחות גברית.

לדמויות הנשים עיניים כהות קרועות לרווחה, המביעות קדרות וניכור. למרות סמיכותן זו לזו, הנשים מנותקות זו מזו ואינן יוצרות קשר ביניהן.

במה שונה היצירה "העלמות מאביניון" מהסקיצות?

- מספרן של הדמויות פחת. בסקיצה הראשונה יש חמש נשים ושני גברים. בסקיצה השנייה שש נשים וגבר אחד. בסקיצה השלישית וביצירה המוגמרת נותרו רק חמש נשים.
- הדמויות הופכות פחות ופחות מעוגלות ופיסוליות, עד שביצירה המוגמרת הן ממש שטוחות וזוויתיות.
- החלל הצטמצם מסקיצה לסקיצה, עד שביצירה המוגמרת כמעט ואין תחושת עומק.
- הדמויות הימניות שונו עד בלי הכר, בעיקר במבנה הפנים. גם התנוחה של האישה היושבת מימין שונתה באופן יסודי.

"העלמות מאביניון" - פרשנויות ליצירה

פרשנויות רבות מספור ניתנו ליצירה זו, להלן העיקריות שבהן:

ליאו סטיינברג ניתח את משמעות היצירה באמצעות הסקיצות המוקדמות. לטענתו המלח והסטודנט הם שני דימויים גבריים המסמלים את הקוטביות באישיותו של פיקאסו: המלח הוא טיפוס ארצי הנכנע ליצריו, מייצג את ההתנסות, הפעולה ומימוש היצר. הסטודנט הוא טיפוס שקדן העוסק בחיי הרוח, מייצג את ההתבוננות, התבונה והחקר ללא מעורבות רגשית. אם כן, שני הגברים הם אלגוריה לאישיותו של פיקאסו עצמו, והיא הדומיננטית ברישומי ההכנה, בזמן שנוכחות הנשים פסיבית. אבל במהלך העבודה על היצירה עבר פיקאסו תהליך שבעקבותיו הוא חדל מלעסוק באלגוריה של אישיותו, ביטל את נוכחות הגברים, ועבר להצגת חוויה אמנותית שבה הנשים הן הפורצות לעבר הצופה.

ויליאם רובין מתייחס לסקיצות כתהליך יצירה המבטא את הפחד של פיקאסו מפני המוות. בסקיצה מתבטא הפחד הזה בדמויות המלח והסטודנט, המסמלים את מחלות המין. הפחד ממחלות המין מיוצג על ידי המלח העלול ללקות במחלה, ובדמות הסטודנט שאולי יוכל לרפאה. הפחד ממחלות המין הביא את פיקאסו ליחסי משיכה ודחייה כלפי נשים, המתבטאים בדימוי המפלצתי והמעוות של הנשים ביצירה המוגמרת. הדימוי האפריקני של הנשים מעניק להן מראה של טוטמים הממלאים תפקיד ב"גירוש השדים" הפרטי של פיקאסו, כחלק מתהליך התבגרותו וההכרה בסיכון הכרוך בהתנסויותיו המיניות.

איב אלן בואה רואה קשר בין התהליך האמנותי לבין תהליך הנפשי אצל פיקאסו, תהליך שבו הוא השתחרר מדמות האב. האלימות שמשדרות הנשים וסגנון הצגתן הם מרד במסורת האמנותית ושבירה של המוסכמות האמנותיות. מרד זה מקביל למרד בעולם ההורים, המייצגים את הערכים

החברתיים הבורגניים שלפיהם התחנך פיקאסו, כשבסופו הוא משתחרר מדמות האב ומכל מה שהוא מייצג.

מרי גדו מתבססת על הביוגרפיה של פיקאסו. לדעת גודו, המלח הוא תזכורת לילדותו של פיקאסו וללחץ שבו היה נתון בין חמש נשים: אמו, סבתו, שתי דודות ומשרתת. הכלי שלפני המלח בסקיצה הראשונה מפורש ככלי הזנה המבטא את תלותו באמו כמספקת את צרכיו, וכשגדל השתחרר מן התלות הזאת ולמד להזין את עצמו באמנות. בבגרותו הוא עזב את בית הוריו עקב מריבה משפחתית ועבר לגור בבית זונות, שמבטא את המרד שלו נגד ערכי ההורים. לדעת גודו, האלימות שהיצירה משדרת והחלל הדחוס המתפרק בצורות זוויתיות משקפים את כעסו של פיקאסו לא רק על אמו אלא גם על אהובתו באותן שנים, ומבטאים את הרצון של פיקאסו להשתלט על הנשים בחייו, ולהשתלט על הדחפים החייתיים מיניים שלו.

רוברט רוזנברג מתייחס ל"עלמות מאביניון" כחוליה בשרשרת עיבוד דמותה של "ונוס" ביצירות אמנות. כלומר, פיקאסו ניסה להתמודד עם בעיה מוכרת בתולדות האמנות, המשקפת את הדילמה בתיאור האישה – האישה הקדושה, היולדת מצד אחד, ומצד אחר האישה המינית והמאיימת. לדעתו פיקאסו מערב ביצירתו שתי גישות מקובלות באמנות המערבית: זו הרואה בעירום הנשי ביטוי לגן עדן אקזוטי של חופש מיני (אנגר, דלקרואה), וזו המציגה את העירום הבוטה והאגרסיבי של הזונה (אולימפיה של מאנה).

מארק רוזנטל מנתח את משמעות היצירה בהיבט הפילוסופי על פי ניטשה. לדעת ניטשה, הזיהוי בדימוי ה"עצמי" הוא טרגי כי הוא מבטא חוסר רצון לפעולה, והשחרור ממנו נעוץ בהרס הערכים הישנים וביצירת ערכים חדשים המבוססים על חוויות של התנסות חושנית חריפה ואלימה. זהו התהליך שעובר פיקאסו – בתקופה הכחולה והוורודה דמויותיו קפואות ומוגבלות ואינן יכולות לקבוע את גורלן או לשנותן. "העלמות מאביניון" מציינת נקודת זמן שבה זנח פיקאסו את החלומות והקיפאון שבצוריו הקודמים, והחל להביע את עצמו ישירות ובחוזקה. היצירה מבטאת את פריצת הדרך באמצעות הרס עולם הערכים הישן.

"העלמות מאביניון" – מקורות השפעה

ביצירה זו חיפש פיקאסו את מהות הדמות על ידי פירוקה לגורמים צורניים. העובדה שהיצירה אינה גמורה מאפשרת לראות את חיפושיו אחר פתרון לבעיה שהעסיקה אותו: העלאת הדמות התלת ממדית על הבד הדו ממדי מבלי שהדמות תאבד את מהותה, מה שגורם לחוסר האחידות של הדמויות.

את הדמויות ביצירה ניתן לחלק לשלוש קבוצות עיקריות: שתי הדמויות במרכז, חזיתיות ומעוצבות באופן שונה. הדמות משמאל בצדודית והיא זוויתית יותר. שתי הדמויות מימין, הכורעת והעומדת, זכו לטיפול שונה לחלוטין משאר הדמויות. הדמויות השונות מלמדות על הפתרונות השונים שמצא פיקאסו ועל המקורות השונים שמהם הושפע, המובילים אותו להתפתחות סגנונית המעצבת את דמות האישה בשפה אוונגרדית חדשה.

ביצירה זו שילב פיקאסו את כל מה שלמד מהפיסול האיברי, הפיסול האפריקני ומסזאן.

השפעת הפיסול האיברי ניכרת בשתי הדמויות המרכזיות. יש דמיון בין לבין הפיסול האיברי בעיניים הקרועות לרווחה, הגבות המודגשות מאוד, הפה המוארך והאוזניים הגדולות. כמו בדיוקן גרטרוד סטיין, גם כאן צויר האף בפרופיל, למרות שהפנים חזיתיים. עיוות האף והזזתו הצידה נעשו במטרה להשטיח את הדמות ולהדגיש את דו ממדיות הבד.

השפעת סזאן: פיקאסו למד את הבעיות שהעסיקו את סזאן: בעיית הצגת התלת ממד על הבד הדו ממדי, צמצום החלל, שחרור היצירה מחוקי הטבע, והצורות הגיאומטריות המאפשרות לראות את האובייקט ממספר נקודות מבט. בנוסף לכך יש ב"העלמות מאביניון" השפעה ישירה של סזאן על פיקאסו. ההעמדה של הדמות הכורעת בצד ימין כמעט זהה לדמות הנשית ביצירה "שלוש מתרחצות" של סזאן. נראה שפיקאסו העתיק את הדמות הכורעת מצוירו של סזאן. הדבר בולט מאוד בסקיצה הראשונה, שבה עדיין ניתן לראות את השיער הפזור על גב האישה. בהמשך חיפושיו שינה פיקאסו את הדמות, אך גם ביצירה המוגמרת ניתן לראות שהדמות הכורעת צוירה לפי "המתרחצות" של סזאן, אלא שפיקאסו צעד קדימה כאשר הירשה לעצמו לעוות את הדמות ולסובב את פניה לחזית, כך שהצופה רואה את הדמות מלפנים ומאחור בו זמנית.

השפעת הפיסול האפריקני: בתקופה שבה צייר פיקאסו את "העלמות מאביניון" הוא פגש לראשונה את הפיסול האפריקני, והשפעתו עליו הייתה מכרעת. ההשפעה האפריקנית ניכרת בדמות הניצבת משמאל ובעיקר בשתי הדמויות מימין. מבנה הפנים של הדמות מימין מזכירים בקווים מסוימים את המסכה משבט דן, פניה של הדמות מימין ממש דומות למסכת העץ משבט איטומבה, ובניית הפנים של הדמויות מימין בקווקו דומה מאוד לעיצוב פני הפסל מברונזה מקונגו, שם הקווקוים מתארים את הקעקוע הנהוג בשבטים באזור זה. פיקאסו התעלם ממשמעותם המקורית של הקווקוים ותרגם אותם לקווים הבונים את המשטח.

פיקאסו לא ניסה לתאר דמות כפי שהיא נראית בטבע, אלא ביקש לתת את מרב המידע עליה באופן מושגי, וניסה לדחוס את כל האינפורמציה לתוך דמות אחת. ההתנתקות מהטבע הובילה גם לביטול ההפרדה שבין החלל לבין הנושא – בין הדמויות לרקע, ולהפוך את היצירה לאחדות אחת – איחוד של הרקע והנושא. שבירת הדמויות מבליטה איברים מסוימים ומתקבלת נוסחה חדשה היוצרת עיוותים וחיבורים לא הגיוניים. הפירוק של פני המשטח ושל הדמויות המעוצבים במשטחים גיאומטריים, ויצירת יחסים חדשים בין הדמויות לרקע – כל אלה יקבלו משנה תוקף בקוביזם, אך ראשיתם ביצירה זו.

פיקאסו עשה ביצירה זו מה שלא נעשה לפניו: הוא פרץ את גבולות סגנונו האישי. הוא שאל צורות מהאמנות האיברית והאפריקנית, ובכך העניק לסגנון יצירתו הקשר אוניברסלי.

הקוביזם

הרקע להתפתחות הקוביזם

הקוביזם הוא סגנון אמנותי חדש שהתפתח בשנים 1907 – 1914 בידי פאבלו פיקאסו וג'ורג' בראק. הקוביזם הוביל לפירוקה של היצירה ולפירוק האובייקטים המתוארים בה, כאשר האובייקט נראה מכמה נקודות מבט בו זמנית, ותוך שמירה על העלאת אובייקטים תלת ממדיים על בד דו ממדי. השם "קוביזם" ניתן על ידי מבקרי האמנות, שהתרשמו מהאלמנט הגיאומטרי-קובייתי ביצירותיהם של פיקאסו ובראק.

נקודת המפנה בפיתוח הסגנון הייתה היצירה "העלמות מאביניון", שבה שבר פיקאסו שניים ממאפייני הציור האירופאי שהתקיימו במשך מאות שנים: התיאור של דמות האדם על פי נורמות אקדמיות, ותפיסת החלל המסורתית המבוססת על אשליית העומק.

תפיסת דמות האדם ותפיסת החלל היו המוקדים שבהם התעמק פיקאסו, כחלק מהרצון להתנתק מהציור האירופאי המסורתי, תוך חיפוש אחרי נורמה חדשה, שפת אמנות חדשה. את המענה לחיפוש זה מצא פיקאסו בשני מקורות מרכזיים:

א. האמנויות הפרימיטיביות - איברית, אפריקנית, אוקיאנית – שסיפקו לו מענה לציור דמות האדם. מהאמנויות הפרימיטיביות למד פיקאסו להתנתק מתיאור הדמות האנושית על פי המסורת, ולהתייחס לדימוי האנושי באופן מושגי תוך חופש מוחלט. לשם כך היה צריך ליצור שיטה חדשה של נוכחות תלת ממדית, מבלי להתבסס על המוסכמות האשלייתיות של הפרספקטיבה המסורתית.

ב. יצירותיו של פול סזאן, שסיפקו לפיקאסו את אופן בניית החלל הציורי. יצירותיו של סזאן מהוות חוליה מקשרת בין האמנות המסורתית לבין הציור הקוביסטי של המאה ה-20.

בסוף המאה ה-19 העמיד סזאן שיטת ציור חדשה, שבה מודגשים האלמנטים הבאים:

א. היצירה עומדת בפני עצמה, עם חוקים משלה, שאינם חוקי הטבע.

ב. יש מודעות מתמדת שהבדל הוא דו ממדי, ושיש לבנות עליו עולם תלת ממדי.

ג. החלל מצומצם בעומקו, באופן שנשמרת מודעות למשטח הבד.

ד. סזאן חיפש את העיקר, את צורות היסוד, כדבריו: "יש לטפל בטבע דרך הגליל, הכדור והחרוט".

הצורות הגיאומטריות מאפשרות ראייה של האובייקט ממספר זוויות ראייה, לכן היצירה נבנית באמצעות משיכות מכחול מיוחדות, הנקראות קצעים.

חידושו של סזאן שירתו את הציירים הקוביסטיים, אלא שהם חיפשו את המהות תוך כדי פירוק הטבע ובנייתו מחדש, בעוד שסזאן מעולם לא ניתק את עצמו מהטבע.

המפגש בין ג'ורג' בראק לבין פאבלו פיקאסו הוליד שותפות אמנותית מיוחדת במינה, המבוססת על יחסי גומלין ביניהם, ועל המסקנות הדומות שהסיקו מהאמנות הפרימיטיבית ומיצירותיו האחרונות של פול סזאן. שני אלמנטים אלה איפשרו לשניהם לפתח שפה אמנותית חדשה שהתפתחה בהדרגה, תוך התנתקות מוחלטת מהמסורת האמנותית שקדמה לה, והפכה לבסיסו של המודרניזם. נהוג לחלק את שלבי הסגנון הקוביסטי לפי סדר כרונולוגי, על פי ההקשר הסגנוני שלו:

- א. **קוביזם פיסולי**, מבוסס בעיקר על אמנות אפריקנית – בין השנים 1907 – 1908
- ב. **קוביזם אנליטי** – בין השנים 1909 – 1910
- ג. **קוביזם סימולטני** בין השנים 1911 – 1912
- ד. **קוביזם סינתטי** – בין השנים 1912 – 1914

קוביזם פיסולי-אפריקני, 1907 – 1908

מקובל לכנות את יצירותיהם של פיקאסו ובראק בשנים 8 – 1907 בשם "קוביזם פיסולי", משום שהאובייקטים והדמויות המתוארים בהם שומרים על נפחיות המזכירה פסלים. חלק מהיצירות בתקופה זו מושפעות מהפיסול האפריקני, ששימש להן מקור השראה, ולכן שכיח גם הכינוי "קוביזם אפריקני". על כל פנים, לקומפוזיציות המוקדמות של הסגנון הקוביסטי יש אופי סכימתי ונוקשה, המנותק מאידיאל התיאור "היפה", או "התיאור הנכון" שהיה מקובל באירופה.

פאבלו פיקאסו, שלוש נשים, 1908, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/122.jpg>

הנושא

שלוש נשים עירומות מתרחצות בטבע כשסביבן צמחייה. אחת מהן אוחזת בד לפי המסורת של ציור עירום נשי קלאסי. תנוחתן של שתי הנשים בצד שמאל לקוחה מ"העלמות מאביניון", אבל ביצירה זו גוף הנשים הוא נפחי ופיסולי יותר ביחס לשטיחות של הרקע, גופן מעובה, מוצק וגולמי. פניהן של הנשים סכימתיות, כמו בפיסול האיברי.

פיקאסו שבר את הדימוי הנשי של האישה הרכה והנשית לטובת הסגנון החדש – הקוביזם, היוצר דמות נוקשה, פיסולית כמו נחצבה באבן.

הקוביזם מתבטא כאן בפירוק המבנה האנטומי של הנשים, והרכבתו מחדש בצורות חופשיות. ההרכבה מחדש נעשית על ידי קצעים הנבנים בצורות גיאומטריות זוויתיות, שנפחיותן מודגשת באמצעות משחקי אור-צל של משטחי הקצעים. פיקאסו בנה את הדמויות מכמה נקודות מבט, בחן את הנפחים ויחסם לסביבה, ובנה אותם מחדש לפי חוקי היצירה ולא לפי חוקי הטבע. משום כך הנפחים הבונים את הדמויות אינם טבעיים.

בשלב זה של הקוביזם הפיסולי עדיין ניתן להבחין בצורות באופן ברור, וצבען קרוב יותר למציאות. הפירוק נעשה על ידי קצעים, אך הפירוק נועד לבנות נפחים ולא לפרק את המציאות עד בלי הכר, כפי שיקרה בשלב הבא של הקוביזם.

מאפייני הקוביזם הפיסולי

למרות הפירוק, עדיין ניתן לראות דמויות פיגורטיביות, אבל כבר בשלב הזה מתחיל התהליך של פירוק הדמויות לצורות גיאומטריות, שמאפיין את הקוביזם. הנשים עדיין נפחיות ופיסוליות בצורה ברורה. גופן נבנה באמצעות קצעים גדולים היוצרים אור וצל ונפחיות המזכירה תבליט. הדמויות משדרות משקל וכובד, ומושפעות מהפרימיטיביזם האפריקני והאיברי. מערכת הצורות – הקצעים – מייצגת את הגוף הנשי המגושם והנפחי. באמצעות גופי הנשים ביטא פיקאסו דרך הבעה חדשה, שאיננה מערבית מסורתית.

היחס בין הדמויות לבין חלל היצירה: ניתן לחוש בנפחיות של הדמויות שיש להן נוכחות מסיבית. מאחוריהן יש רקע אחורי שנחסם ברגע שהעין מנסה להיכנס לעומק, לכן אין כניסה ממשית לחלל היצירה. הדמויות דחוסות במישור הקדמי, כאשר צורות גופן מתחברות כך שנוצרת תחושה של תבליט. פיקאסו שמר על הדו ממדיות של הבד, למרות שהנשים מוצגות בתלת ממד, ויש הבחנה ברורה בין הדמויות לבין המרחב המצומצם שסביבן.

היחס לצבע: ביצירה זו התחיל פיקאסו לתאר את הדמויות באחידות צבעונית בצבעי כתום וחום, שהם עדיין מזכירים את הגוונים של הדמות האנושית. יש הפרדה ברורה בין הצבעוניות של הדמויות לבין הצבעוניות של הרקע: לדמויות צבע חם, לרקע צבע קר.

הקשר למציאות: בשלב זה עדיין ניתן להבחין בשלוש דמויות הנשים, המזכירות בצורתן את הדמויות מ"העלמות מאביניון", או דמויות מהמציאות. ניתן להבחין בחלקי גופן ובפניהן בצורה ברורה, אם כי צורתן מקבלת מבניות נפחית לא נטורליסטית.

ג'ורג' בראק, בתים באסטק, 1908, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/20.jpg>

גם ביצירה זו יש פירוק של הנוף והרכבתו מחדש. בעוד שפיקאסו יישם את השפה הקוביסטית בעיקר בתיאורי דמויות, בראק עסק בעיקר בציורי נופים, שבהם ניכרת ההשפעה הרבה של סזאן, וכיצד הוא מבין את תפיסת החלל הציורי ביצירות של סזאן.

נושא

בראק תיאר נוף באסטק: בתים, סלעים ועצים מוערמים זה על גבי זה, ויוצרים צורות תלת ממדיות. הבתים מתוארים כצורות גיאומטריות קוביטיות ומהותיות הנבנות על ידי קצעים, שיוצרים נפחים, שסקלת הצבעים שלהם מצומצמת.

אמצעים אמנותיים

תפיסת החלל: מצד אחד יש תחושה של תלת ממד ונפח על ידי שימוש בקו אלכסוני בעץ ובבתים, וגם על ידי הסתרה. מצד אחר שבר בראק את הפרספקטיבה המסורתית ומנע את תחושת הכניסה לעומק היצירה. הוא עשה זאת באמצעים הבאים:

א. תיאור הבתים ממספר זוויות ראייה.

ב. הבזקי האור מגיעים מזוויות שונות, כך שלכל קצע יש חוקיות משלו.

ג. כמעט ואין הבחנה בין קרוב – גדול לרחוק – קטן.

ד. מילוי השטח ופרישת הבתים זה מעל זה עד קצה הבד, ללא חלל ריק באופק.

ה. צבעוניות דומה ומונוכרומית בכל חלקי היצירה, ללא התחשבות בחלל אטמוספרי.

בציורי נופים הצייר שם את הדגש על החלל ועל היחס בין החלל לבין הנופים המצויים בו: בתים, עצים וכדומה. בראק צייר את החלל כמוצק, וכמעט אפשר למשש אותו.

החלל של בראק אינו אשליה אופטית, אלא ממשי, בדומה לתבליט. העין אינה חודרת אל תוך היצירה כמו בתפיסת החלל המסורתית, אלא היא ממש מטפסת, נכנסת ויוצאת כשבכל פעם היא נתקלת במשהו אחר. המבט מטפס באלכסון בעקבות גזע העץ, נכנס ליצירה, אבל תיכף יורד מגגות הבתים ו"יוצא" ממנה.

ערעור מוסכמות בתפיסת החלל: בראק נקט בטכניקה הפוכה לטכניקה של הפרספקטיבה האווירית: הבתים המרוחקים, הממוקמים בחלק העליון של היצירה, הם כהים יותר, כך שנוצרת תחושה שכל הבתים יוצאים מהיצירה לעבר הצופה, והחלל מצטמצם ומוחשי יותר. גם פרספקטיבה קווית אין כאן, אין נקודת מגוז אחת של הקווים, העין נודדת מבית לבית ומגג לגג. הוא בנה את היצירה לגובה – בית על בית, ולא לעומק, כדי לשמור על אחידות משטח היצירה. בהיעדר פרספקטיבה קווית לא ניתן להבין מה רחוק ומה קרוב ביצירה.

האור: גם התאורה אינה פועלת לפי חוקי הטבע, ואין נקודת אור אחת קבועה. בראק היה מעוניין ליצור נפחים, ולכן הוא האיר את היצירה מכל הכיוונים: מלמעלה, מהצדדים וגם מלמטה, כך שאין חוקיות טבעית למיקום האזורים המוארים והמוצלים.

צבעוניות: בראק היה מעוניין לפשט את האובייקטים - את הבתים והעצים, ולפרק אותם ולבנות אותם לפי חוקים של היצירה ולא לפי חוקי הטבע. לכן הצבע הוא גורם משני, והוא משתמש בו בצמצום: מעט צהוב, חום וירוק. בראק לא נתן לצבע להפריע לו בבניית הצורות בנוף, לכן הצבע מונח לפי צרכי היצירה ולא לפי הצבע המקורי של האובייקט בטבע. למרות הצמצום עדיין ניתן לזהות בצבעוניות צבעים הקרובים למציאות, בעיקר בצבעוניות של העצים.

הקשר למציאות: למרות אי השקט ביצירה, בשל נקודות מבט רבות לכל אובייקט עדיין ניתן לזהות ביצירה עצים ובתים הבנויים במדרון של הר ומעליו.

השפעת סזאן: בראק בנה את הנוף באסטק בהשפעת החידושים של סזאן. הוא לקח מסזאן את הרעיונות של בניית האובייקטים ממספר נקודות מבט כדי לתת מידע מירבי על האובייקט; שמירה על דו ממדיות הבד ביחס לאובייקטים התלת ממדיים; הימנעות מתפיסת חלל מסורתית, כאשר העין נחסמת על ידי גופים שונים, ונמנע ממנה לחדור לעומק החלל. משיכות המכחול באמצעות קצעים, שאצל בראק מקבלים איכות קובייתית ובונים נפחים לא ריאליסטיים של האובייקטים.

הקוביזם האנליטי, 1909 – 1910

פיקאסו ובראק החלו לחקור ולפרק את היצירה למרכיביה כדי לרדת לסוד מהותה. זהו בעצם תהליך של ניתוח – אנליזה – של השלם למרכיביו, מכאן השם "קוביזם אנליטי". שני האמנים עבדו יחדיו כשהם משפיעים ומושפעים הדדית. התהליך האנליטי הוביל את שניהם לפירוק שיטתי יותר בשפת הקצעים. המטרה הייתה לפרק את המציאות למרכיביה ולהציג אותה מחדש בשפה אמנותית חדשה. כלומר: האובייקטים עוברים תהליך של אנליזה, ונמסרים לצופה מנקודת מבט שאינה מתארת את הדמות, אלא מייצגת אותה ואת התהליך האנליטי שעברה, והדמות נמסרת לצופה מכמה נקודות מבט שלה. הקוביזם האנליטי שם דגש על ההיבטים הצורניים של היצירה ולא על ההיבטים התוכניים שלה. צבעוניות: בשלב הזה של הקוביזם האנליטי החליטו פיקאסו ובראק לשים דגש על הפירוק וההרכבה מחדש, כאשר הצבע הוא משני וחסר חשיבות. לכן הם צמצמו את השימוש בצבעים, כך שהקוביזם האנליטי בולט בצבעי המונוכרום.

תפיסת חלל: מגמת הפירוק הובילה לאנליזה מוחלטת של הדימוי המתואר, ובעקבות זאת בוטלה בהדרגה הנפחיות, הקצעים בלטו יותר בקומפוזיציה והדימוי שהם יוצרים נעשה שטוח יותר ויותר, עד שהרקע והדמות התאחדו למערך אחד. מה שמתקבל הוא רצף של צורות ומשטחים הנעים קדימה ואחורה מתוך המשטח הדו ממדי של היצירה – מעין תבליט נמוך (להבדיל מהנפחיות המוגזמת של הקוביזם הפיסולי). פיקאסו ובראק התכוונו לאחד את הנושא ואת הרקע, כך שכל המכלול הציורי יבוטא במישור אחד, להבדיל מהקוביזם הפיסולי שעשה הבחנה ברורה בין הנושא והרקע. סיכום מאפייני הקוביזם האנליטי: פירוק הנושא והרקע לצורות – קצעים – תוך ויתור על פרטים, ויצירת מציאות חדשה שמתארת את הנושא מכמה זוויות ראייה, ונתינת רמזים לפענוח היצירה. הקוביזם האנליטי שבר את חוקי הפרספקטיבה על ידי צמצום החלל וערבוב של הרקע והנושא תוך כדי עיוות וטשטוש - אבל יש רמזים המסייעים לפענוח היצירה. האור לא מציאותי והצבעוניות מונוכרומית.

פאבלו פיקאסו, דיוקן הנרי קהנווילר, 1910, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/102.jpg>

הנושא

דיוקן הנרי קהנווילר, שהיה סוחר האמנות שהפיץ את יצירותיו של פיקאסו. הוא ישב לפני פיקאסו למעלה מעשרים פעם עד שפיקאסו השלים את הציור. המטרה לא הייתה לתאר את אישיותו של קהנווילר, אלא לפרק ולבנות מחדש את הצורות המפורקות. למרות זאת הצליח פיקאסו לתאר פרטים מזהים של קהנווילר.

אמצעים אמנותיים

צבע: צבעוניות מונוכרומית בגוונים חומים ואפורים בלבד – צבעים ניטרליים לחלוטין שאינם מסמלים רגשות. זוהי צבעוניות אחידה לדמות ולרקע כדי ליצור אחידות ורצף בחלל.

משיכות מכחול זעירות וקצביות ללא שינוי כיוון. השימוש בטכניקת הקצעים מאפשר לראות את הדמות מכמה שיותר זוויות ראייה בו זמנית.

אור-צל: פיקאסו לא היה מעוניין ליצור הפרדה בין הדמות לבין החלל. השימוש בצבע ובאור-צל אינו הגיוני, משום שהצופה רואה רק מישורים מפורקים. המונכרום מבטל כל אפשרות שיווצרו נפח או אשליה של דמות. השימוש באור-צל יוצר משטחים קטנים ושונים באופן המבלבל את העין. תפיסת החלל שטוחה, החלל מלא בצורות גיאומטריות שמתאחדות למישור אחד.

היחס בין הדמות לבין החלל: השטיחות כל כך מודגשת עד שלא ניתן להבחין בהבדל בין הדמות לבין החלל של היצירה. האיחוד בין הדמות לבין הרקע נעשה על ידי צורות גיאומטריות – קצעים – שנפתחות ונכנסות זו לזו.

מידת הקירבה למציאות: הדמות של קהנווילר הופכת למופשטת וכמעט נעלמת במרחב. הפירוק של הצורות, ההשטחה, המונכרומויות והאיחוד בין הדמות לרקע גורמים לדמות להיעלם כמעט לחלוטין.

קוביזם סימולטני, 1911 – 1912

הרעיון המונח ביסוד הקוביזם האנליטי הביא לשלב שלישי בהתפתחות הקוביזם, שלב הסימולטניות. הרצון למסור דין וחשבון מלא על האובייקט הביא את פיקאסו ואת בראק לידי ניסיון למסור יותר ממראה אחד של האובייקט, לתפוס אותו מכמה כיוונים בו זמנית עד כדי איבוד האובייקט, איבוד המציאות לחלוטין – עד כדי הפשטה.

להבדיל מהקוביזם האנליטי, שבו פורקו החלל והאובייקט אך עדיין ניתן להבחין ברמזים המסייעים להבין את הנושא, בקוביזם הסימולטני האובייקט נעלם לחלוטין מן העין. בסבך של הפירוק, ההשטחה וההפשטה השתלטה השפה האמנותית הקוביסטית – שפת הקצעים – על היצירה כולה, על הנושא, על החלל ועל הזמן.

בשלב הזה הציור נראה מופשט לחלוטין, למרות שלא הייתה כוונה להגיע להפשטה בציור הקוביסטי. נוצר מצב שבו היה רצון לפרק את המציאות לחלוטין, ומצד אחר היה רצון להיאחז במציאות, ומכאן השם סימולטני – לפרק את המציאות לחלוטין, וגם להיאחז בה בו זמנית. האחיזה במציאות נעשתה על ידי שילוב של אותיות ומילים ביצירה.

פאבלו פיקאסו, יפתי (Ma jolie), 1911-12, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/113.jpg>

היצירה "יפתי" היא יצירה סימולטנית והרמטית מאוד, אחת מהסדרה שבה הגיע פיקאסו לדרגה גבוהה ביותר של הפשטה ופירוק, עד שלא ניתן להבין מה מתואר בה, ובעצם אי אפשר לזהות ביצירה את הנושא המתואר.

פיקאסו פתר את הבעיה על ידי פיזור של רמזים שיאפשרו לצופה לשחזר את הנושא או האובייקט המתואר. הוא שילב מילים ורמזים מהמציאות מתוך רצון להיאחז במציאות שנעלמה ביצירה. המאחז במציאות: המילים MA JOLIE הם שם המרמז על שיר פופולרי בזמנו. המילים וסימן מפתח הסול הם הנותנים בידי הצופה את הצופן להבנת היצירה, והם הרמזים היחידים המבהירים את הנושא: הצירוף "יפתי" רומז שלפנינו אישה. המפתח המוזיקלי רומז שהיא מנגנת, ואכן ניתן להבחין ברמזים של מיתרים במרכז היצירה, ומכאן ייתכן שהיא מנגנת בגיטרה. ערך אסוציאטיבי: למילה "יפתי" יש כפל משמעות ביצירה זו: מצד אחד זהו שם השיר שהושמע רבות באותה תקופה, ומצד אחר השם מתאר אישה כ"יפה", כלומר יש למילים האלו ערך אסוציאטיבי. כנראה שהמילים מבטאות את אהבתו של פיקאסו לאווה גואל, שהוא מעולם לא צייר את דיוקנה, אך הוא תמיד כינה אותה בשם "יפתי". המילים בלבד מהוות זכר לאהבה גדולה שהסתיימה במותה ממחלה. היצירה כולה בנוי מצורות בלתי מובנות, וניתן לקרוא רק את המילים והאותיות, שהן הגורם המקשר את היצירה עם המציאות. באמצעות הרמזים - המילים ומפתח הסול – ניתנות נקודות מגע עם המציאות.

תפקיד האותיות ביצירתו של פיקאסו:

- א. אותיות (או מספרים) מעצם טיבם הם קשר בין מציאות חיצונית, כלומר האדם, לבין הנייר או הבד שעליו הם כתובים. האותיות נכתבות במטרה שיקראו אותן, והן נועדו להעביר מסר מסוים. לכן השימוש באותיות מוסר לצופה ביצירה אפשרות של קריאה – כך נוצר קשר בין היצירה לצופה.
- ב. האותיות מטבען שטוחות ומדגישות את שטוחותו ואת דו ממדיותו של הבד. בשל שטוחותן אין צורך לעוות אותן, ומציאותן ביצירה מאפשרת הבחנה בינן לבין האובייקטים בחלל, שפורקו עד בלי הכר.
- ג. לאותיות יש ערך קישוטי.
- ד. לאותיות יש ערך אסוציאטיבי, ולכן הן הופכות את היצירה למובנת יותר.

קוביזם סינתטי, 1912 – 1914

בשלבם הקודמים של הקוביזם – אנליטי וסימולטני - פיקאסו ובראק פירקו את היצירה לחלקיה, והתרחקו מכל כיוון קישוטי, הבעתי או צבעוני. הם למדו להכיר את חוקי הציור, את הבסיס לעצמאות היצירה ולאי תלותה במציאות החיצונית.

עתה הגיע השלב של הקוביזם הסינתטי – שלב הבנייה של מציאות תמונתית חדשה, באמצעות חיבורים של יסודות תמונתיים שונים, מקורות מידע שונים ונקודות מבט שונות ליצירה אחת. מכאן השם קוביזם סינתטי – צירוף. בשלב הזה עברה נקודת הכובד לציורף, חיבור וריכוז המידע ולבניית מציאות חדשה על הבד.

הקוביזם הסינתטי הוא השלב האמנותי האחרון בקוביזם. בשלב זה שאפו פיקאסו ובראק לשוב אל עולם המציאות שממנו הם התרחקו כל כך בשלבי הפירוק, ולכן הם החלו לבנות מחדש את היצירה, תוך שילוב של אובייקטים מעולם המציאות בטכניקת הקולאז'.

בשלב הזה, אם כן, הם לא פירקו את המציאות, אלא בנו והרכיבו אותה מחדש, על ידי שילוב של חלקי פריטים מחיי היומיום: שילוב של אותיות, שימוש במרקמים שונים, ציור או הדבקות – כל אלה בשפה אמנותית חדשה – הקולאז'.

הדבקות הנייר היו גם פתרון לבעיה שהעסיקה את הקוביסטים – החזרת הצבע לקומפוזיציות. לאורך כל הדרך היה רצון לייצג את המציאות, ועתה הם עשו זאת באמצעות הדבקות נייר ושילוב פריטים ממשיים מהמציאות, שהחזירו את הצבע ליצירותיהם.

פאבלו פיקאסו, דומם עם מקלעת קש, 1912, קולאז' ושמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/112.jpg>

היצירה הזאת נחשבת לקולאז' הראשון בקוביזם הסינתטי. זוהי יצירה מהפכנית משום שעד עתה נהגו הציירים רק לצייר על הבד, ששימש אך ורק רקע ובסיס לציור. פיקאסו שינה את הגישה לבד: הבד עצמו הוא חלק מהיצירה, ומותר לא רק לצייר עליו, אלא גם להדביק עליו פריטים וחומרים שונים – זהו חלק מהבנייה מחדש של המציאות.

הנושא

סצינת בית קפה. מתואר ביצירה שולחן בית קפה ועליו כוס יין, מקטרת, עיתון, לימון וצדפה. את הפריטים הללו פירק פיקאסו בשיטה האנליטית המוכרת בשפת הקצעים. לקומפוזיציה הזאת הוא הדביק שעוונית, הוסיף אותיות, ומסגר את היצירה בחבל בצורה אובאלית.

קולאז'

פיקאסו הדביק על הבד פיסת שעוונית, שעליה דוגמה של מקלעת קש. מההדבקה בא השם קולאז' – בצרפתית Coller - להדביק, כלומר, קולאז' פירושו הדבקה על הבד של חומרים שונים מהמציאות. יצירתו של פיקאסו הייתה הצעד הראשון בטכניקת הקולאז', והיא צירפה את המציאות הממשית כחלק מהמציאות המצוירת.

הקשר למציאות

הרצון להיאחז במציאות נוצר בכמה דרכים:

א. לשעוונית הדפס של מקלעת קש, ששימשה כמושב בכיסא. כך באה לידי ביטוי נוכחותו של הכיסא מבלי להשתמש בשיטות הציור המקובלות – לא בשיטה המסורתית ולא בשפת הקצעים הקוביסטית. השעוונית היא מוצר מוכן מהמציאות והוא יוצר קשר אל המציאות.

ב. צורה אחרת של קשר למציאות יצר פיקאסו על ידי "הטעיית עין". הוא צייר קנה של מקטרת, שנראה ממש בולט כלפי חוץ. נוסף על אלה הוא צייר את האותיות JOURNAL, שהן חלק מהמילה JOURNAL, וזו צורה אחרת של מציאות שהצופה יכול לקרוא אותה. לצד האלמנטים האלה צייר פיקאסו בסגנון קוביסטי את שאר הדימויים – כוס יין, לימון וצדפה, ואיחד את כל האלמנטים המצוירים והמודבקים ביצירה אחת.

ג. שימוש באובייקט מהמציאות הממשית: את הקומפוזיציה האובאלית של הקולאז' הקיף פיקאסו בחבל של ממש, שהוא חלק מהמציאות הממשית אף יותר מהשעוונות, שהיא רק חיקוי של מקלעת קש. מסגרת החבל הופכת את היצירה למציאות בפני עצמה. החבל משמש כמסגרת המפרידה את הקולאז' מן המציאות ותוחמת אותו בגבולות ברורים, אך היא גם חלק מאותה מציאות.

בקולאז' זה מצורפים סוגי מציאות שונים:

מציאות ממשית – החבל.

העתק מדויק של המציאות, בהדפס של מקלעת הקש שעל השעוונות.

חיקוי מדויק של המציאות שעשה פיקאסו בציור קנה המקטרת.

האותיות המסמנות מציאות של עיתון על השולחן.

הציור הקוביסטי של הפריטים המונחים על השולחן: לימון, כוס יין, צדפה.

בקוביזם הסימולטני הגיע פיקאסו לאיבוד המציאות בשפת הקצעים, והגיע למערך צורות מופשטות

שלא ניתן לפענח אותן. בקוביזם הסינתטי נפתרה הבעיה הזאת, על ידי סינתזה של סוגי מציאות

שונים באופן ברור לעין בטכניקת הקולאז'. צירוף המציאות השונות ביצירה אחת מעלה את השאלה

שלפיקאסו לא הייתה תשובה עליה: איזו מבין המציאות הללו היא המציאות האמיתית?

פאבלו פיקאסו, טבע דומם עם כינור ופירות, 1913, קולאז' נייר

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/111.jpg>

הצורך לבנות מציאות חדשה, שהביא את פיקאסו ובראק להדביק חומרים שונים על הבד, הביא אותם גם להדבקות נייר. בקולאז' זה פיקאסו השתמש בסוגים שונים של נייר: פיסות נייר צבעוני, פיסות נייר עיתון, ופיסות נייר עם דגמים של פירות שלמים.

הנושא

ביצירה מוצג שולחן שעליו מונחים קערת פירות, כינור, גביע ועיתון. ליד השולחן עומד כיסא. בקולאז' זה נעשה שימוש במגוון שיטות הדבקה, שימוש באותיות וברישום. מגזרות הנייר הן מתוחכמות, משום שהן הופכות את הציור למערך של חומרים ואובייקטים שלא תמיד מייצגים את עצמם, תוך כדי ניתוק מהדמיה מציאותית.

קערת הפירות: בחלק השמאלי העליון של היצירה מצויה קערת פירות. פיקאסו גזר נייר עיתון בצורת קערה והדביק על הנייר. בצורה זו הוא הפקיע את נייר העיתון מהיותו עיתון, ובשל צורתו הגזורה הוא הפך לקערה. כלומר, תפקידו של העיתון במציאות החיצונית שונה לגמרי מתפקידו במציאות התמונתית. מתחת לקערה מודבקת פיסת נייר לבנה, המציינת את רגלה של הקערה.

הפירות: בתוך הקערה יש חמש פיסות נייר, שעליהן מודפסים פירות שלמים – תפוחים ואגסים. אלה פירות של ממש, ותפקידם במציאות החיצונית ובמציאות התמונתית זהה. פיסות הנייר שעליהן הפירות מודפסים נראות חופפות זו לזו, אך בעצם הן מודבקות זו לצד זו. הן רק גזורות בצורה שיוצרת תחושה של חפיפה.

השולחן: בעיצוב השולחן יש משחק נוסף עם המציאות. העיתון שממנו גזורה הקערה מתואר בחלקה התחתון של היצירה, והוא מציין את המפה של השולחן. באופן זה השולחן נוצר בדרך השלילה. הוא למעשה החור, הנגטיב שממנו נוצרת צורת השולחן שעליו הועמדו כל שאר האובייקטים. הצורה הנגטיבית של הקערה יוצרת צורה פוזיטיבית, רמז לאובייקט – השולחן.

הכיסא: בצד שמאל למטה מצוירת מעין רשת של פסים אופקיים ואנכיים בצבע שחור, שמציינת נוכחות של כיסא.

הכינור: ימינה מן הקערה נמצא הכינור, שחלקו העליון נרשם על נייר עיתון, כך שהעיתון משמש כאן רקע לרישום. חלק זה של הכינור בולט, אך חלק ממנו נעלם מאחורי פיסת הנייר השחור ופיסת הנייר הלבן המציינת את צוואר הכינור, ושוב בולט קדימה ברישום על גבי פיסת נייר כחולה המודבקת במרכז. מגזרת הנייר שמודפס עליהן מרקם של עץ מציינת לסירוגין את הכינור ואת השולחן שהוא מונח עליו.

הגביע עומד מימין לכינור. על גבי עיתון שהודבק באלכסון הדביק פיקאסו עוד פיסת עיתון אנכית, ועליה רשם כוס יין המתוארת בפירוק ונראית מכמה נקודות מבט. הרישום של הכוס מדגיש את שקיפותה של הזכוכית, משום שדרכה ניתן לראות את הדפסת העיתון שעליו היא רשומה. המעבר מעיתון אחד למשנהו גורם להבלטת הגביע במישור הקדמי ולתחושה של תנועה מסוימת סביבו.

העיתון: עד כה העיתון לא מילא את תפקידו במציאות החיצונית, אלא מילא תפקיד של נייר הדבקה. אבל פיקאסו היה ער לתפקיד של העיתון בעולם החיצוני, והדביק את האותיות JRNAL, המהוות חלק מהמילה "עיתון" בצרפתית. בדרך זו הוא העמיד את העיתון בתפקידו המציאותי, מול העיתון הממלא תפקיד תמונתי בלבד.

אמצעים אמנותיים

צבע: בקוביזם הסינתטי החזיר פיקאסו את הצבע ליצירה, אלא שהצבע הפך להיות עצמאי, ולעיתים מנותק מצבעו של האובייקט שהוא מייצג. אין צורך להדביק נייר עם מרקם עץ על פני כל המשטח של כינור שלם, די בקטע קטן המרמז על צבעי הכינור. שאר חלקיו נוצרים בצבעוניות שרירותית באמצעות פיסות נייר בצבע שחור, לבן וכחול.

תפיסת חלל: פיסות הנייר הגזור הן שטוחות לחלוטין, והדבקתן על גבי הבד יוצרת תחושה של חלל שטוח ולא נפחי. אבל הדבקות הנייר זו על גבי זו יוצרות משחק במעברים בין משטחי היצירה השונים, ויוצרות אלמנט של עומק.

קוביזם סינתטי: פיקאסו צירף והדביק על הבד צורות שונות ורמזים של מציאות, כדי להרכיב מהם מציאות תמונתית, מציאות שקיימת רק ביצירה.

הפיסול הקוביסטי

פיקאסו החל לפסל בשנות יצירתו הראשונות, ופסליו ייצגו תחנות מעבר סגנוניות שהשפיעו גם על ציוריו. לא ניתן להגדיר את פסליו כשייכים לסגנון מסוים, כי הוא תמיד שמר על הזכות ללכת אחר

נטיות לבו וניסה מידי פעם סגנונות חדשים וטכניקות שונות. משום כך השתנו תחומי התעניינותו בתדירות גבוהה, ועסקו בשאלות ובבעיות שונות באמנות.

בתחילת דרכו בפיסול היו השפעות אימפרסיוניסטיות. פסלו הידוע הראשון משנת 1902 הוא פסל אישה יושבת, הדומה במראהו ובמבנהו לפסליו של רודן. בהמשך דרכו התאימו פסליו לתקופות הסגנוניות: פיסול אקספרסיבי בתקופה הכחולה, דיוקנים של ליצנים בתקופה הוורודה, ראשים סכימתיים עם נטייה למבנה של מסכה בתקופת גוזול, ומסכות ממשיות בהשפעת הפיסול האפריקני. בין השנים 1906 – 1907 החל פיקאסו לצבור אוסף ניכר של פסלים אפריקניים ובהם מילא את הסטודיו שלו.

השלב הבא ביצירתו, שלב הקוביזם האנליטי, בא מהר מאוד לידי ביטוי בפסלו המפורסם "ראש אישה", ראשה של פרנאן אוליבייה. מלבד פסל זה הקוביזם האנליטי לא התפתח לפיסול משמעותי ולא ייצר פסלים נוספים, משום שהבעיה שבה עסקו בשלב זה - בניית עולם תלת ממדי על בד דו ממדי - מצאה את פתרונה דווקא בציור ולא בפיסול, שהוא תלת ממדי מעיקרו.

רק בשנת 1912, כאשר גילה פיקאסו את טכניקת הקולאז', הוא שב לחשוב על פיסול. כלומר, רק מהקוביזם הסינטטי החל לצמוח הפיסול הקוביסטי, בעקבות המעבר מפירוק לבנייה וצירוף של חומרים וצורות. הדבקת פיסות נייר על יצירה הייתה צעד אחד מעבר לאופיו הדו ממדי של הציור, וכאשר הוא החל להשתמש בחומרים אחרים כגון קרטון, פח, עץ, חבל וחוטי תיל, הפכו תמונותיו ליותר ויותר דומות לתבליט. המעבר לפיסול בשלב זה היה תוצאה הגיונית מתבקשת, והיווה את תחילת התפתחות "הקונסטרוקציות" של פיקאסו.

ההתפתחות לקראת דמויות תלת ממדיות ושבירת מבנים התרחשה במספר שלבים, כאשר בשלב הסופי הפכו הדימויים לעצמים העומדים בפני עצמם – קונסטרוקציות. באמצעות תפיסה חדשה זו הנהיג פיקאסו מספר חידושים מהפכניים בפיסול של המאה ה-20. עד הפיסול הקוביסטי הצטמצמו שיטות הפיסול המסורתיות לשתי אפשרויות: פיסול בגריעה או פיסול בהוספה. הפסל יכול היה לפסל את יצירתו באבן, כשהוא חוצב בגוש האבן עד שנוצר הפסל, או שהיה מעצב את הפסל בחומר ויוצק אותו בברונזה. בכל הטכניקות המסורתיות הייתה עבודת הפסל מוגדרת כ"פיסול של דמות בחלל" – רמז לכך שהפסל עוסק בעיקר בעיצוב של מסה העומדת בתוך חלל, בלי שבעיית החלל תתפוס חלק מרכזי בפסל עצמו.

לעומת הפיסול המסורתי, הפסל הקוביסטי אינו מעצב חומר, אלא "בונה" גוף בחלל. עצם המושג "בנייה" (קונסטרוקציה) - מושג מתחום האדריכלות - מעיד על דרכו של הפיסול הקוביסטי. כמו באדריכלות הוא יעסוק לא רק בחומר ובמסה, אלא גם בחלל ובעיקר ביחסים שבין החומר לבין החלל. מעתה החלל לא יהווה רק רקע לפסל, אלא יהפוך לחלק בלתי נפרד מהפסל עצמו, ולעיתים אף יודגש יותר מהחומר עצמו. זו הייתה תחילתו של פרק חדש בתולדות הפיסול, שהייתה לו השפעה עצומת ממדים על הפיסול ועל הפסלים במאה ה-20.

הקוביסטים היו בראש ובראשונה מעצבים או מתקיני קונסטרוקציות, פתחו פתחים במסה המוצקה של החומר, העניקו ערך של נפח לחללים הריקים ועיצבו את יצירותיהם בחומרים חדשים, בלתי

שגרתיים ולא מסורתיים. יצירתם של אמנים אחרים במשך המאה ה-20 מעידה על ההשפעה חסרת התקדים של הפיסול הקוביסטי. רובם פיתחו את הצורות כפי שעשה פיקאסו, ויצרו בהן חללים ריקים במקומות שבהם היינו מצפים לחומר מוצק. אחרים עברו לשימוש בחומרים חדישים שלא היו נהוגים קודם, והשימוש בקונסטרוקציות הלך ותפס מקום נכבד בעולם הפיסול.

פאבלו פיקאסו, ראש אישה, 1909, ברונזה

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/118.jpg>

זהו הפסל הראשון שנוצר בסגנון הקוביסטי, והוא מצביע על הקשיים שפיקאסו נאלץ להתמודד עמם בתחום הפיסול בשלב הקוביזם האנליטי. הראש המפוסל הוא דיוקן של אהובתו באותן שנים, פרנאן אוליבייה. הפסל נעשה כדי לפתור את בעיית הקוביזם האנליטי בתחום הציור, ומטרתו הייתה לבדוק את האפשרויות הפיסוליות של תיאור הפנים, שיסייעו לו בהצגת התלת ממד על הבד הדו ממדי בציור.

אחת הבעיות הקשות בשלב הפירוק האנליטי הייתה בעיית פירוקם של הפנים, משום שפיקאסו רצה גם לפרק את הדמות שתראה מכמה נקודות מבט, וגם לשמור שהפנים יישארו פנים ולא יהפכו למישור מטושטש. כדי לפתור בעיה זו נזקק פיקאסו לתיווך של הפיסול, ואת הפתרונות שמצא בפסל זה הוא יישם אחר כך בציור.

קוביזם אנליטי: בניסיון לחקור את בעיית הנפח, פיקאסו ניגש לפסל את הראש כאל גביש. הוא חילק את הראש והפנים למישורים ולקצעים. בפסל זה ניסה פיקאסו לאחד למסה אחת את כל זוויות הראייה באמצעות הקצעים הבונים את הבליטות והשקעים המאפשרים יצירת אזורים קמורים וקעורים שלתוכם חודר החלל. הראש נראה בחיצוניותו ובפנימיותו בו זמנית, מה שמעניק לו מראה של ראש "פצוע".

עיצוב הדמות: אפשר להבחין במישורים השונים דמויי הקצעים במצח, בלחיים, בעיניים ובצוואר. פיקאסו למד את הראש מכל צדדיו, ובחן אותו סימולטנית מבפנים ומבחוץ. הוא חדר לתוך המצח, הבליט את הגבות והשקיע את העיניים בחדירה לעומק. את הלחיים, שאנו רגילים לראות מעוגלות כלפי חוץ, הוא חתך וחדר לתוכן פנימה, כך שהן שקועות ומראות את נפחן מבפנים, תוך חשיפת מרכיבי הבנייה של הלסת ועצמות הלחי. הצוואר גם הוא חתך כלפי פנים עד שהוא נראה יותר כצווארון מאשר כצוואר.

יחסי נפח וחלל: באמצעות החתכים השונים חילק פיקאסו את כל הראש והפנים לקצעים, כך שהראש הפך למקור אינפורמציה למבנה שלו מהבחינה האנטומית והנפחית. הראש אינו רק נפח, אלא גם מראה את היחסים בין נפח וחלל, בין פנים וחוץ. קיימים בו שקעים וחלקי צורות היוצרים את ראשיתו של טיפול מהפכני ביחס שבין חומר לבין חלל. פיקאסו לא חש כבוד לראש כגוש, אלא חדר לתוכו כדי ללמוד מבפנים על הצורות שמהן בנוי הראש.

פאבלו פיקאסו, מנדולינה וקלרניט, 1914, מבנה עץ צבוע ורישום בעיפרון

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/115.jpg>

הפסל "כלים מוזיקליים" מציין את הכיוון המהפכני שנקט פיקאסו הן בפיסול והן בציור. הפסל הוא קונסטרוקציה המורכבת מחומרים פשוטים, יומיומיים. הפיסול בקונסטרוקציה התפתח בעקבות העיסוק בקולאז' בקוביזם הסינתטי, והמעבר מקולאז' דו ממדי לקונסטרוקציה תלת ממדית היה צעד מתבקש. "הבנייה" של הקוביזם הסינתטי כוללת צירופים של כמה סוגי חומרים לפסל אחד, באמצעות בנייה והרכבה ולא באמצעים המסורתיים. בדומה לקולאז'ים, שבהם הרכיב פיקאסו יצירה מחומרים ומחפצים שונים, גם בפיסול הקוביסטי הוא בנה את הפסל מחומרים שונים בניגוד לפיסול המסורתי.

הנושא

פיקאסו בנה כלי נגינה שונים וחיבר אותם יחד לכדי פסל. הקלרינט והחליל הם תלת ממדיים, עשויים מקרשים, מטופלים בצביעה וברישום בעיפרון, ומחוברים ללוח עץ שנותר במרקם הגולמי שלו. החליל מונח בצורה אופקית והקלרינט בצורה אנכית. החיבורים של הכלים זה מעל זה יוצרים חללים שונים, שהופכים לחלק בלתי נפרד מהפסל.

חידושים

חשיבותו של הפסל נובעת מהחידושים המהפכניים שעשה פיקאסו בשני תחומים:

- א. שימוש בחומרים פשוטים ויומיומיים שניתן למצוא בכל מקום.
- ב. בדיקת היחס בין החומר לחלל. הוא יצר חללים בצורות שונות ובגדלים שונים בין הדימויים השונים המרכיבים את הפסל. החללים הללו מודגשים במיוחד ותופסים חלק מרכזי בפסל.

לסיכום - עקרונות הפיסול הקוביסטי

- הפיסול הקוביסטי שם את הדגש על מבנה תלת ממדי בחלל, ובעיקר עסק ביחסי הגומלין שבין חומר לבין חלל.
- הפסל הקוביסטי חתר לעצמאות ולחוקים משלו – חוקי נפח וחלל המאפשרים חרירת חורים מבלי לחשוש לתיאור הנושא.
- בדומה לקולאז' בציור, גם הפיסול הקוביסטי הכניס חומרים חדשים לפיסול, כגון חפצים, פחים, חוטי ברזל, חומרים הלקוחים מהמציאות הממשית.
- העתקת הדגש מנושא הפסל למבנה שלו, יוביל בהמשך לבניית פסלים ללא נושא.

הפיסול בהשפעת הקוביזם - אלכסנדר ארכיפנקו

הקוביזם התפרסם בציבור הרחב רק ב-1910, כאשר בראק ופיקאסו הציגו את יצירותיהם בפריז יחד עם אמני "הדור השני" - אמנים שהפנימו את השפה הקוביסטית ואימצו אותה כשפה חזותית חדשה מן המוכן, שפה שהם עצמם לא נטלו חלק בפיתוחה.

ארכיפנקו היה מראשוני הפסלים הקוביסטיים. הוא נולד ברוסיה ב-1887, הגיע לפריז בהיותו בן 20, שם גר ויצר. ארכיפנקו היה בקשרים הדוקים עם הציירים הקוביסטיים, אך מעולם לא הגדיר עצמו כשייך לזרם הקוביסטי, ואף טען כי לא השתמש ברעיונות הקוביזם אלא הוסיף רעיונות משלו לפיסול הקוביסטי הקיים.

בשנת 1923 היגר ארכיפנקו לארצות הברית, בה חי ועבד עד יום מותו ב-1964.

מקורות השפעה על יצירתו של ארכיפנקו

יסודות קוביסטיים מובהקים התחילו להופיע בפיסול של ארכיפנקו החל משנת 1911, כאשר הוא החל לחלק משטחים לקטעים זוויתיים שמקורם בקצעים של הציור הקוביסטי, שהגיעו לשיאם כאשר הוא פירק את גוף האדם למרכיביו, ושחזר אותם מחדש באמצעות משטחים הנפגשים בזוויות חדות. ב-1912 החלו פיקאסו ובראק ליצור קולאז'ים – קוביזם סינתטי, שבו פני השטח דו-ממדיים, אנטי אקדמיים, המבטאים את הדחייה של יצירת אשליית העומק ביצירה. ארכיפנקו אימץ בשלב זה את טכניקת הקולאז' והחל לחבר חלקים נפרדים תלת ממדיים של צורות גיאומטריות קעורות וקמורות גם יחד.

אחד הרעיונות הקוביסטיים שאימץ ארכיפנקו היה שהחומר המוצק והחלל הריק הם בעלי ערך זהה, והם יכולים לחדור זה לזה ואפילו להחליף זה את זה. פריצת החור בפסליו של ארכיפנקו היא חידוש חשוב בהשפעת החלל הריק המשולב בפיסול של פיקאסו.

מאפייני יצירתו של ארכיפנקו

- חדירת החומר אל החלל.
- יחסי גומלין בין חלל לבין חומר על ידי שימוש בחלל נגטיבי.
- שימוש בצורות קמורות וקעורות ליצירת יחסי חומר-חלל. משחק של שקעים ובליטות היוצרים משחק בין מסה, נפח וחלל.
- שינוי האיכויות של החומר על ידי ליטוש ומשחקי אור. ליטוש הברונזה וצביעתה יוצרים בוחק של אור הנופל על הפסל, ויוצר תנועה של משחקי אור-צל, ואשליה של שקעים בולטים ובליטות שקועות.
- הפסלים של ארכיפנקו מונחים על כן משלהם, והכן הוא חלק מהפסל עצמו.

אלכסנדר ארכיפנקו, אישה מסתרקת, 1915, ברונזה

http://www.jugend.co.il/gallery/data/500/medium/4828archipenko_f.jpg

הנושא

אישה מסתרת, דמות נשית עירומה, זרועה הימנית מורמת כלפי מעלה ונוגעת בקצה השמאלי של ראשה, בשיער הראש המרומז על ידי שתי חריטות גליות. היד השמאלית קטועה. רגליה וגופה מזכירים עמידת קונטרפוסטו, עמידה שבה כל שיווי המשקל מועבר לרגל אחת ישרה כאשר הרגל השנייה כפופה, מה שמשנה את מערך העמידה האנכית לצורה שבה הגוף מקבל צורת S.

עיצוב הצורות בדמות

חלל נגטיבי: במקום הראש והפנים יש חלל ריק – הראש בנוי מחלל מוקף חומר. הזרוע המורמת המקיפה את הראש יוצרת חלל ריק, שהוא המקום שבו נמצא הראש. בדרך זו המקום הריק שבו אמור להיות הראש הופך לאשליה של הראש עצמו. בעזרת יד ימין המורמת והשיער יצר ארכיפנקו את הצורה הנעדרת של הפנים והראש באמצעות החלל המוקף, כאשר הצופה משלים את הפנים מתוך הרמזים מסביב.

משחק של צורות קעורות וקמורות (שקועות ובולטות): כדי ליצור אזורים נוספים של חללים ריקים השתמש ארכיפנקו במשחק שבין צורות קעורות וקמורות. הדבר בולט בכמה איברים: לאישה שד אחד נפחי בולט ומעוגל, ואילו השד השני קעור – בעצם חלל ריק המבטא את הצורה הנעדרת, כאילו צורה נגטיבית של הבליטה. זהו מעין נפח ריק המבטא את הנפח המוצק, אפקט שהושג על ידי חיבור השד עם השקע של בית השחי.

אפקטים של אור-צל: ארכיפנקו יצר אשליה אופטית באמצעות אפקטים של אור, שבה הצורות השקועות נראות בולטות. ארכיפנקו השתמש בבוהק של האור הנופל על הברונזה ויצר משחק אור-צל בחללים הריקים, באמצעות ליטוש מוחלט של פני השטח וציפוי הפסל בצבע בבוהק המטשטש את המוצקות של החומר. גם התנוחה של האישה וגם הבוהק העז של האור יוצרים תחושה של תנועה. הדבר בולט ברכיה של הדמות, המוטות פנימה ושקועות בזווית חדה מאוד, אך המשחק של שקוע-בולט והאור הבוהק הנופל עליהם יוצרים תחושה של עגלגלות במקום שבעצם אין חומר כלל. בדרך זו החלל הקעור בין ירכיה של הדמות, לעומת קו המיתאר המתעגל והאור הבוהק, יוצרים תחושה של נפח במקום שאין חומר מוצק.

השפעת הקוביזם

ארכיפנקו שילב השפעות משלבים שונים של הקוביזם, והן:
הפשטת הצורות: הדמות מעוצבת בצורות מופשטות המתרחקת מדימוי ריאליסטי.
חיבור בין האובייקט לבין החלל על ידי חלל נגטיבי: החלל שנוצר במרחק בין רגליה של הדמות, החלל הקעור בין ירכיה של הדמות, בחזה וביד, החלל בראשה של הדמות.
שימוש בקצעים ובצורות גיאומטריות כפי שהם באים לידי ביטוי בתיאור הרגליים של הדמות.
הדגש הוא על המבניות והצורות של הפסל ופחות על הנושא המתואר.
כמו בקוביזם, יצירתו בעלת חוקיות משלה, ואינה כפופה לחוקי המציאות של מסה וחלל.

ההבדל בין הפיסול של ארכיפנקו לבין הפיסול הקוביסטי

גישתו הפיסולית של ארכיפנקו נבעה מפישוט צורות הנובעות מהמפגש של החומר והחלל, בניגוד לקוביזם, שחיפש אופן ביטוי ושפה חדשה לתיאור המציאות. השימוש בכך שעליו מונחים הפסלים מנטרל אותם מקשר מייד עם החלל, בניגוד לפיסול של פיקאסו, המונח ישירות בחלל.

פיסול תלת ממדי ופחות שטוח מהקונסטרוקציות של פיקאסו. מרכיב חוזר של תנועה, בניגוד לסטטיות של הקוביזם. שילוב של צורות גיאומטריות, קצעים, לצד צורות מעוגלות וזורמות המנוגדות לקצעים הקוביסטיים הזוויתיים.

המרקם המלוטש והבוהק מעניק עושר חומרי לברונזה, בניגוד לקונסטרוקציות של פיקאסו, המבליטות בפשטותן את דלות החומר.

גישות טכנולוגיות – הביטוי האמנותי לעידן המיכון

התנתקותו של הקוביזם משיטות התיאור המסורתיות בציר ובפיסול פתחה בפני האמנות אופקים חדשים ומכלול אפשרויות מדהים, והקוביזם עתיד להשפיע כמעט על כל ההרפתקאות האמנותיות הנועזות שאנו עדים להן בתקופה שבין שתי מלחמות העולם.

לצד החידוש בתפיסת האמנות חלו שינויים ותמורות רבות במדע ובטכנולוגיה, שכמותם לא ידעה האנושות בתולדותיה. האמונה בקידמה ובמדע פתחה אופקים חדשים וחיזקה את התחושה של היעדר גבולות, ושיש בכוחו של האדם ליצור ולשנות. מבחינה חברתית הגיעה לשיאה מגמת העיור, ואז התעוררה גם תחושת הבדידות והתסכול של הפרט בעיר המודרנית.

שונות ומגוונות היו דרכי התגובה באמנות למהפכה הטכנולוגית. רבים התעלמו ממנה כאילו ברחו מהמציאות החדשה, חלק התנגד לה בשל המציאות החברתית שהיא יצר, ורק מספר מצומצם של אמנים התעניין בעולם המשתנה מסביבם. כך התפלגה האמנות לתנועות שצידדו בטכנולוגיה כנגד אלו ששללו אותה, ולצידם פעלו אמנים שגילו יחס דו ערכי כלפיה. הגישה האמביוולנטית לטכנולוגיה המודרנית באמנות נבעה מהלהיטות אחר חידושים טכנולוגיים והטכניקות החדשות שהם מציעים, ובמקביל מתעוררת גם החרדה מפני תוצאותיהם.

בפרק זה נתמקד בזרמים שפעלו בגישה פרו טכנולוגית מוצהרת כביטוי לדופק החיים המודרני, זרמים שביקשו לבנות עולם חדש על חורבות העולם הישן. לאמנים אלה היו כוונות, ואלו באו לידי ביטוי במניפסטים שבהם הם יצאו בהצהרות פרו טכנולוגיות, שאותן הם אמורים להביע בשפת האמנות. כל אמן בנה לו את המניפסט, את הפילוסופיה שלו, את התזה שאותה הוא חקר ואותה הוא ניסה לאמת באמצעות היצירה. ואולם, לא אחת התגלה פער בין כוונותיו של האמן לבין היכולת לממש

כוונות אלו באמנות. כיוון שהאמנים לא הצליחו לממש את המניפסטים, תנועות של אמנות מודרנית נועדו מלכתחילה לכישלון, וכך מידי כמה שנים קמה תנועה חדשה, תנועות עלו וירדו, ולמרבתן היו חיים קצרים.

האמן במאה ה-20 תפס מקום חשוב בין האינטלקטואלים של תקופתו. הוא נחשב לאוונגרד, פורץ דרך, יוצר שפה חדשה וסוחף אחריו את שאר מחנה התרבות. אך האוונגרד האמנותי של תחילת המאה ה-20 שאף בראש ובראשונה ליצור משהו שהוא יותר מאשר חידוש סגנוני, משהו שיהא בו כדי לתרום לשינוי ערכים בחברה ובחיים בכלל. בשאיפתם זו העמידו האמנים את נושאי יצירתם – את האמת שלהם – לדיון בשאלה מהו תפקידה ומהותה של האמנות, דיון שנמשך עד עצם היום הזה. פרק זה בודק את האמנות לאורן של אידאולוגיות, מניפסטים ואמירות מוגדרות, של קבוצות יוצרים או אמנים, שהשפיעו על היווסדות תנועות שפעלו לאורה של אידאולוגיה משותפת, מתוך שאיפה ליצור קשר בין האמנות לבין החיים בעידן המודרני הטכנולוגי. אמנים ויוצרים בארצות שונות ניסו לתווך בין האמנות לבין החיים, בין האמנות לבין המדע והמכונה, לבין האמנות לבין המלחמות והמהפכות הרבות שידעה המאה ה-20. זאת לאור המהפכה האמנותית שחוללו פיקאסו ובראק – הקוביזם והשפעתו כשפה אמנותית חדשה על הזרמים הללו.

הנושאים בפרק זה יעסקו בהשפעה המכרעת של ההתפתחויות הטכנולוגיות על אמני איטליה וצרפת. הפוטוריזם האיטלקי העלה על נס את המדע, המכונה והטכנולוגיה, ויצר יחס חדש בין האדם, האמנות והמכונה. פרנץ ג'ורג' ורוברט דלוני הצרפתיים העריצו את החידושים הטכנולוגיים והציגו אותם במלוא הדרם ביצירותיהם, תוך הרחבת שפת הקוביזם והתאמתה לצורכי הדור המודרני של זמנם.

ה פוטוריזם האיטלקי

הזרם הפוטוריסטי נוסד באיטליה בתקופה של ערב מלחמת העולם הראשונה. השם בא מהמילה האיטלקית FUTURO – עתיד. מייסדו של הזרם היה המשורר האיטלקי מרינטי, שפרסם בשנת 1909 את המניפסט הפוטוריסטי שלו בעיתון הפריזאי "לה פיגרו". במקביל לפרסום המניפסט בכתב, הוקרא המניפסט הפוטוריסטי בפני קהל רב מעל בימת התיאטרון של מילנו. בתוך זמן קצר התקבצו סביבו אמנים רבים.

כשנה לאחר מכן התפרסם "המניפסט הטכני של הציור הפוטוריסטי", שעליו חתמו האמנים אומברטו בוצ'וני, קרלו קארה, לואיג'י רוסולו, ג'אקומו באלה וג'ינו סברני.

הזרם הפוטוריסטי הוקם במטרה לתת ביטוי לדופק החיים המודרני, והכריז על סגנון חדש ודינמי באמנות, המורד במוסכמות ובסגנון הישן. הפוטוריסטים הדגישו את חשיבות המדע, את המכניזם ואת הטכנולוגיה המודרנית, וקראו ליצור יחס חדש בין האדם לבין המכונה.

הרקע לצמיחת הפוטוריזם באיטליה: איטליה של תחילת המאה ה-20 נהנתה משלטון יציב ומשפע כלכלי, שאפיין גם את שאר מדינות אירופה בעקבות ההישגים של המהפכה התעשייתית. התפתחה

האמונה בקידמה כביטוי להתפתחותו ולהישגיו של האדם בעולם המודרני שבו הוא חי. ואולם, איטליה פיגרה אחרי שאר מדינות אירופה ונחשבה למדינה נחותה. יש אירוניה בכך שדווקא אמני איטליה ביקשו להשתמש בטכנולוגיה ובמכניזם המודרניים. ואולי דווקא משום הפיגור הם ראו את העתיד הטכנולוגי בצורה חיובית, בלי להכיר בבעיות שהוא יוצר.

מבחינה תרבותית רווחה התחושה של ריקנות רוחנית. ההתרפקות על העבר התרבותי העשיר הדגישה את הקיפאון והייתה גורם מעכב בהתפתחות הרצויה. התחושה הייתה שאין המשך לעבר הזה, וההווה של המאה ה-20 ריק מתוכן מקורי. על רקע זה צמחה התנועה הפוטוריסטית, והציעה פתרון למצב הזה – להרוס לחלוטין את העולם הישן, לפעול נגד מורשת העבר – שכונה "פסאיזם", ולצעוד לעבר הקידמה ואל העתיד - אל המודרניזם.

המניפסט הפוטוריסטי של מרינטי רצוף בפעלים המבטאים אלימות: הרס, הכחדה והשמדה של כל ערכי המוסר וערכי התרבות הישנים שעליהם התרפקה איטליה, שלא השכילה להצטרף לעולם המודרני. בתמורה הוא הציע את המכניזם והקידמה - כל מה שהטכנולוגיה מציעה. התוקפנות המילולית בשירה ובפילוסופיה תאמה את התוקפנות הלאומית באיטליה, שהצמיחה רצון לצאת למלחמות, ואת התנועה הפשיסטית שמרינטי נמנה עם ראשיה.

המניפסט הטכני של הציור והפיסול: בתגובה למניפסט של מרינטי, כתבו האמנים האיטלקיים מניפסטים פוטוריסטיים, שבהם קראו למהירות, להעזה ולאלימות, שהם הגילוי המודרני של רוח האדם. עוד לפני שעסקו באמנות לשמה הם יצאו בהצהרות תיאורטיות שביטאו את רצונם ביצירת אמנות שתשקף את רוח התקופה. בוצ'וני – מראשי האמנים הפוטוריסטים – כתב את "המניפסט הטכני של הציור הפוטוריסטי" בשנת 1910, ואת "המניפסט הטכני של הפיסול" בשנת 1912. בשניהם מודגשת האלימות, המרד והמלחמה שלהם באמנות מן העבר, ושהשינוי יחול רק עם הרס טוטלי של ערכי האמנות הישנים.

התנועה: האמנים הפוטוריסטים האמינו כי מהות החיים נעוצה בתנועה – הם מצאו בתנועה המהירה תופעה ייחודית לזמנם. התנועה היא הסימפטום של עולם שבו הגיעו המכונה ואמצעי התחבורה לרמה טכנולוגית מואצת. קצב החיים המודרני, החידושים במדע והשינויים המהירים בתחומי חיים רבים חשפו אותם ל"דופק החיים" המודרני, והביאו לידי גיבוש תפיסה אמנותית ותיאורטית שדרשה לבטא את "הדינמיזם האוניברסלי". לפיכך התנועה היא מטרת הציור וגם תוכנו – היא אמצעי ההבעה החדש באמנות.

הסגנון הפוטוריסטי: לפוטוריסטים הייתה בעיה למצוא סגנון אמנותי חדש, שיעזור להם להביע את השינויים שהם ביקשו לחולל. בראשית דרכם הם שאבו השראה מהאימפרסיוניזם, אבל בסוף 1911 הם ביקרו בפרזיז וראו לראשונה את הקוביזם של פיקאסו ובראק, ומיד נוכחו לדעת שזהו הסגנון הדרוש להם לביטוי דרכי הראייה החדשות שלהם. לשפה הקוביסטית הם הכניסו שינויים כדי לתרגמה לשפה פוטוריסטית, כאמצעי לביטוי התנועה.

הציור הפוטוריסטי: כאמור, הציור הפוטוריסטי ביקש להציג אופני ראייה חדשים, הנובעים מקצב החיים המואץ של בני המאה הטכנולוגית, באמצעות התנועה. העידן החדש הוא עולמם של מכוניות

מרוץ, מטוסים, טלגרף, אופטיקה ומכניקה חדשים. הזרם החדש ביקש לעסוק בגירויים החזותיים החדשים של תנועה ואור, המופעלים על האדם החי בעידן הטכנולוגי.

הפילוסופיה של ברגסון: סימוכין לרעיונותיהם מצאו הפוטוריסטים בתיאוריה של הפילוסוף הצרפתי אנרי ברגסון. ברגסון טען שהעידן הטכנולוגי המואץ והתנועה הרבה אינם מאפשרים לאדם לקלוט את הסובב אותו בבת אחת, אלא רק קטעי דברים שנכנסים לזיכרון.

בשל הניידות הרבה נוצר מפגש רב פעמי של האדם עם אותו דימוי או אובייקט שנשמר בזיכרון באותה תבנית, זה על גבי זה, ומה שמתקבל הוא מעין קולאז' שקוף של תמונות זו על זו. כיוון שהאדם רואה אותו אובייקט באופן שונה ממקום למקום, הדימוי ממוסס את הדימוי הקיים בזיכרון ומתקבלת יצירה שונה מקודמתה, כך שבסופו של התהליך מתקבל דימוי חדש. לפיכך לסביבה או לחלל שבו נמצא האובייקט יש השפעה על עיצובו בזיכרון. הדימוי החדש הוא בעצם סינתזה של מה שאנחנו רואים ושל מה שאנחנו זוכרים. התהליך הזה הוא אינסופי, משום שהדימוי מתעדכן כל הזמן בזיכרון, במשך שנים של מפגש עם אותו אובייקט. לתהליך הזה קורא ברגסון "משך", כלומר הזמן הזורם. ה"משך" הוא דינמי ומשתנה בהתמדה על ידי אנרגיה פנימית, צומח ומתפתח בזמן. תחושת ה"משך" נעשית באופן אינטואיטיבי ואינסטינקטיבי ולא כפעולה שכלית. ה"משך" הוא היוצר את התנועה הבלתי פוסקת של תפיסת המציאות שלנו, לכן התנועה פירושה יצירה, כי היא משנה בהתמדה את הרשמים המצטברים שלנו. התנועה היא אם כן צורת הקליטה שלנו.

יישום התיאוריה של ברגסון על-ידי הפוטוריסטים: על פי ברגסון הזמן, התנועה והחומר הם חלק מה"משך" המשתנה בהתמדה. מכאן הסיקו הפוטוריסטים שעל האמנות להתייחס אל האובייקט באופן שונה. במקום לטפל באובייקטים הם ביקשו לבטא ביצירותיהם את המהויות של מה שהם מסמלים - מהירות, משך, תנועה. את המושגים האלה תרגמו הפוטוריסטים בשפת הקוביזם, שעברה שינוי והותאמה לצורכיהם – הקצעים הפכו לקווים דינמיים, שנקראים קווי כוח, שהם התרגום הצורני-חזותי למושג "אנרגיה".

אחד מעקרונות הציור הפוטוריסטי, שהוא מסקנה מהתיאוריה של ברגסון, הוא סימולטניות של מצבים. "על היצירה להיות סינתזה בין מה שזוכרים למה שרואים", ורק באמצעות המצבים הללו ייקלט האובייקט כביטוי נכון של המציאות. כמו כן, בתהליך הדינמי של ה"משך", הסביבה שבה נמצא האובייקט משפיעה על צורתו החדשה הנשמרת בזיכרון, ולכן לא ניתן להפריד אובייקט מסביבתו.

במניפסט הטכני של הציור הפוטוריסטי הועלו הרעיונות הבאים:

1. החיים המודרניים מאופיינים כדינמיקה מתמדת בשל עוצמת המכונה, ולכן האמנים הפוטוריסטים קראו לראות במכונה, במנוע חלק אינטגרטיבי ביצירת האמנות. ביצירותיהם הם התייחסו לכל מה שנמצא בתנועה והשתנות מתמדת.
2. תנועה ואור הורסים את החומריות של האובייקטים: מה שהתחילו האימפרסיוניסטים בתמימות מסוימת בנוגע לשבירת האור, המשיכו הפוטוריסטים והוסיפו לו את התנועה המכנית. טענתם הייתה שהאור והתנועה המכנית הם שממוססים ושוברים את האובייקט.

3. אופני ראייה חדשים: חברי הזרם ציינו את החושים החדשים שהאדם פיתח לעצמו כדי להתקיים במציאות העכשווית, את הרמה החושית השונה של האדם הנוסע במכונית או באוטובוס, את האופטיקה החדשה שהוא אימץ כדי לעקוב אחר התנועה המואצת. התנועה המואצת הכתיבה אופני ראייה חדשים של אובייקטים:
- א. קיימת אשליה של הכפלת האובייקט בשל תנועתו המהירה – השפעת הכרונו-פוטוגרפיה.
- ב. יש יחסי גומלין בין האובייקט לבין הדברים הסובבים אותו – השפעת ברגסון.
- ג. גופים נראים שקופים וקיימות השתקפויות של דמות אחת בתוך השנייה – השפעת הרנטגן.

ג'אקומו באלה, 1871 – 1958

באלה היה המבוגר מבין הציירים הפוטוריסטים, והיה מורהו של בוצ'וני – מחשובי האמנים הפוטוריסטים. בראשית דרכו עסק בנושאים חברתיים ובתיאורי נופים עירוניים בסגנון אימפרסיוניסטי ודיוויזיוניסטי. הוא העריך את הטכנולוגיה המודרנית, והירבה לעסוק בבעיית העברתה של התנועה אל הבד, אל היצירה האמנותית. זהו אחד הניסיונות הראשונים שנעשו כדי לתאר תנועה, תיאור הרושם שיוצרת המהירות על ידי תיאור האיברים של הגוף המתנועע בכמה מצבים שונים.

ג'אקומו באלה, דינמיזם של כלב ברצועה, 1912, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/18.jpg>

הנושא

ביצירה מתוארת נערה רצה ומחזיקה בידה רצועה שאליה קשור כלב. דמות הנערה קטועה, בהשפעת המצלמה, ונראות רק רגליה הרצות בחלק העליון של היצירה. באלה רצה להעביר את תחושת התנועה של הנערה הרצה עם כלבה, את תנועת רגליה, תנועת שולי שמלתה, תנועת הרצועה ותנועת הכלב.

תרגום תופעת הזמן: ביצירה זו ניסה באלה למצוא פתרון במסגרת היצירה האמנותית לתיאור תופעת הזמן. כשמדובר על גוף בתנועה, הגירויים החזותיים נקלטים במציאות במרווחים של זמן. אבל כיצד לתרגם את תופעת הזמן בחלל? ביצירה מתגלה הפתרון של באלה – במקום תחושת התנועה הנקלטת אצל הצופה בשינויים של זמן, הוא מעביר לנגד עינינו את הקליטה של התנועה, החוזרת בשינויים של חלל. האובייקטים המתנועעים מוצגים בשלבי תנועתם השונים.

אשליית הכפלתו של האובייקט בתנועה: במניפסט הפוטוריסטי נכתב שהתנועה והרעידה יוצרות אשליה של הכפלה ללא סוף של האובייקט. באלה ביקש לשקף כאן את מראית התנועה בזמן ובחלל באמצעות הכפלה של האובייקט. היצירה הזאת בוצעה עוד לפני שהתחילה ההשפעה הקוביסטית על הפוטוריזם, וסגנונה עדיין ריאליסטי. הפתרון לייצוגו של האובייקט בתנועה נמצא בהשפעת הצילום. הקומפוזיציה נעה בכיוון מוגדר – מימין לשמאל – כיוון התנועה. הקומפוזיציה קטועה בהשפעת המצלמה, שמזכירה את הקומפוזיציות של האימפרסיוניסטים.

הצגת האובייקט בתנועה: בולטת ההשפעה של טכניקת הצילום בעדשה פתוחה – כרונו פוטוגרפיה - סוג של צילום לאורך רצף של זמן, המוסר לנו בעת ובעונה אחת דברים שהתרחשו במהלך זמן הצילום, או בצילום רציף ומהיר של אותו אובייקט בהשפעת מייברידג'. באלה העתיק את הפתרון המצוי בסוג זה של צילום, והתוצאה היא שכל חלק נע חוזר על עצמו מספר פעמים ברצף של התנועה. באלה ביקש לבטא את השתנות האובייקט בתנועה ברצף של זמן, כמו בטכניקת הצילום, לכן התנועה נראית כמו בצילום איטי.

תנועת הכלב, כאמור, מיוצגת על ידי הכפלת איבריו בחלל. ריבוי הרגלים והזנבות של הכלב הפך את חלקו הנוגע בקרקע לרחב מאוד, לכן נוצרת תחושה של סטטיות. ההכפלה שאמורה ליצור תחושה של תנועה אינה יוצרת תנועה זורמת ורציפה, אלא יוצרת מעין תנועה החוזרת על עצמה. הכלב הקשור ברצועה יוצר רושם סטטי, כיוון שעל אף החזרה על הרגליים הנעות, הזנב, הרצועה וכו', הכלב כלל אינו זז ממקומו בחלל.

תנועת הנערה: תנועת הריצה של הנערה מתבטאת בהכפלת רגליה ושולי שמלתה. תנועת הרצועה: באלה מציג את הרצועה בקווים המשקפים את תנועתו של גוף בחלל. אלו הם קווים הקיימים בפועל בזמן תנועה, אבל העין אינם קולטת אותם בשל המהירות של התנועה. הוא חזר וצייר את כל הקווים שהתלכדו בעינו של הצופה לקו מעוגל אחד, שהוא תנועתם של הכלב או הנערה. כך השלים באלה מבחינה פסיכולוגית את רסיסי התנועה החלקית בראייה הצופה. פירוק התנועה למרכיביה: ביצירה זו באלה התרכז בתהליך האופטי התרשמותי. הוא ניסה לפרק את התנועה למרכיביה כמו בצילום איטי, כדי לראות את התנועה המשתנה לאורך זמן כמו בצילום הכרונו-פוטוגרפי. מה שהתקבל הוא סרטוטי התנועה בחלל, ומשום כך היצירה סטטית, כאשר הניסיון היה ליצור יצירה דינמית.

ג'אקומו באלה, קווי המעוף + מקצבים דינמיים, 1913, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/13.jpg>

הפוטוריזם וההפשטה

הפוטוריזם, כמו הקוביזם, הגיע להפשטה בדרכו שלו ובאמצעות השפה החדשה שפיתח. המניעים שהביאו את הפוטוריזם להפשטה שונים מאלה של הקוביזם. הקוביזם הביא לאנליזה הולכת וגוברת של המציאות עד כדי איבוד והיעלמות האובייקט. הפוטוריסטים לא רצו לנתח את המציאות, אלא תופעות מופשטות כמו: תנועה, תהודה של קול, מצבי רוח ורגשנות. אלו הן תופעות שאפשר לבטאן ביצירה האמנותית רק בדרכים מופשטות.

בציוריו המוקדמים ביקש באלה לבטא השתנות של גוף בתנועה ברצף של זמן ("דינמיזם של כלב ברצועה"). ככל שגדלה מעורבותו בתנועה הפוטוריסטית, החל באלה להתנתק בהדרגה מן הדימויים הבנאליים, ונטה יותר לשקף את הדינמיזם האוניברסלי כביטוי למודרניזם של התקופה. במתן ביטוי חזותי לתופעות המופשטות של ה"תנועה" הוא הגיע אל המופשט ולשימוש בקווי כוח. הציפורים

שימשו לו קנה מידה מצוין לבדיקת רצף ה"תנועה" והזמן שבו היא נמשכת. הוא למד מצילומים כרונו-פוטוגרפיים שהציפור צריכה לנפנף בכנפיה מעט כדי להתקדם.

הנושא

ביצירה זו הציג באלה את המעוף, ולא את הסנונית עצמה. הנושא עצמו מציב קשיים – "סנונית" היא נושא פיגורטיבי ואילו "מעוף" הוא תופעה שמבחינת דרכי העיצוב שלה אין לה דימוי חזותי ברור, ומשום כך הנושא עומד על גבול המופשט.

היצירה מתעדת את תנועת גלי האוויר הנוצרים ממקצב הנפנוף של כנפי הסנונית, עד שהן מגיעות למצב של דאייה, שנהפך לרצף אחיד של תנועה הצפה בחלל. עיני הצופה עוקבות אחרי קווי המעוף, המבטאים את הפעילות הבלתי פוסקת של המעוף, עד שבנקודה מסוימת מתקבל בבירור כיוון התנועה. כיוון התנועה מעוצב בדגם מוכפל ושוטף הנע בצורה מתפתלת, שמעניקה ליצירה תחושה דינמית ברצף אינסופי.

עיצוב הצורות

היצירה מבטאת את החיפוש אחר קצביות דינמית, המתגלמת במסלול מעופן של הציפורים. מסלול המעוף הוביל את האמן לצורות קטועות, זוויתיות ומופשטות, המבטאות את מהירות המעוף. גוף הסנונית הולך לאיבוד בזרם של שביל המעוף בחלל, והחזרי האור המרצדים בשביל המעוף על פני כל הקומפוזיציה מפרקים את מוצקותו וחומריותו של גוף הסנונית.

תרגום תופעת התנועה לציור: ביצירה זו עוסק באלה בדרך להעביר אל הבד את תחושת העין למראה מעופן המהיר של הציפורים. כיוון שהנושא הוא מהירות המעוף ולא הציפורים, אין ביצירה דימוי ריאליסטי של ציפורים, אלא של צורות מופשטות המתפשטות בחלל. הציפורים עצמן הופכות למכשיר הדמיה לביטוי של המהירות באמצעות הצורות המייצגות את המעוף. נוצרת תנועה של גלי האוויר הנוצרים ממקצב נפנוף כנפי הסנונית, עד שהן מגיעות למצב של דאייה, שהופך לרצף אחיד של תנועה הצפה בחלל.

הפשטה - איבוד האובייקט: בציורי הסנונית התמקד באלה בביטוי חזותי של המהירות, ולכן האובייקט בוטל עד להפשטה מוחלטת. העיסוק במהירות חייב שימוש באמצעים שיעבירו את תחושת השינוי במיקום, הנובע ממהירות. העיסוק במהירות הוא עיסוק בעצם ההשתנות, ונדרשת המחשה של התבוננות באלמנט שנע במהירות, המוצגת על ידי צורות דינמיות מופשטות ולא מוחשיות.

מאפיינים פוטוריסטיים ומקורות השפעה

תנועה הנוצרת על ידי הכפלת קווי המעוף. שימוש בקווי כוח לביטוי האנרגיה של המעוף. ביטוי לדינמיזם, לתנועה המהירה בחלל במשך של זמן על פי התיאוריה של ברגסון. ביטוי של תנועה ברצף המושפעת מהצילום הכרונופוטוגרפי.

שימוש בצורות גיאומטריות זוויתיות בהשפעת הקוביזם, שהשפיע גם על ההשטחה של החלל – איחוד האובייקט עם החלל.

הנושא

נושא הוא המכונית העירונית החולפת במהירות לנגד עינינו. לבאלה אין עניין במכונית כאובייקט ספציפי, אלא הוא מעוניין להעביר את התופעה של המהירות, והוא עושה זאת באמצעות האפקטים האופטיים של אורות וצללים. הנושא אם כן הוא המהירות, ולא דווקא המכונית. משום כך בודד האמן חלק אחד של האובייקט – את הגלגל – ובאמצעותו בדק את התגובות החושיות על עין הצופה במכונית הדוהרת במהירות.

תופעת התנועה מבחינה אופטית: כאשר המכונית נוסעת במהירות, צורתה אינה משתנה, ומה שמשתנה הוא מיקומה. בראיית הגוף המתנועה העין קופצת ממקום למקום, אבל במקביל לה נוצרת תחושה של קביעות, משום שהצופה נשאר סטטי לנוכח המכונית הנעה לנגד עיניו. כלומר, הצופה הסטטי חש בתנועת המכונית כתוצאה מקליטת שינוי מקומה בחלל. הוא יכול לקבוע שהוא רואה את המכונית בתנועה כאשר הוא רואה אותה משנה את מיקומה בחלל. זאת ההתרשמות שבאלה ביקש להעביר ליצירה.

תרגום תופעת התנועה לציור: ביצירה זו עסק באלה בדרך להעביר אל הבד את תחושת העין למראה מכונית נוסעת במהירות. כיוון שהנושא הוא מהירות ולא המכונית, אין בציור דימוי ריאליסטי של מכונית, אלא של צורות מופשטות המתפשטות בחלל. המכונית עצמה נעלמת מן העין והופכת למכשיר הדמיה לביטוי של המהירות באמצעות הצורות המייצגות את שינוי המיקום של המכונית בחלל, המתורגם לציור על ידי "תזוזה" על גבי הבד הדו ממדי. גלגל רץ אחר גלגל.

השפעת הקוביזם

שפתו האמנותית של באלה ביצירה זו שאובה מהקוביזם. גם הצבע הוא מונוכרומי, כמו בשפה הקוביסטית. ואולם, הקצעים הקוביסטיים מתורגמים כאן לקווי כוח – קווים המבטאים אנרגיה. קווי הכוח הם המסקנה המתבקשת בציור הפוטוריסטי לביטויין של מהויות טכנולוגיות של תנועה, מהירות, וכל מה שקשור לאנרגיה של המנוע. הקוביזם ביקש לפרק את האובייקט, אבל באלה פירק את המושג "ראיית התנועה".

הצורות: כדי ליצור הדמיה של המהירות השתמש באלה בצורות גיאומטריות - משולשות ומעוגלות-ספירליות המתפשטות בחלל. התנועה קדימה הופכת למקצב של אלכסונים וצורות, המזכירות חלל עירוני המקיף את הנהג במכונית. המהירות מטשטשת ומפרקת את המראות מסביב לנהג ולמכונית, לרסיסים של צורות חופשיות, הנעות במקצב מהיר מול הצופה. העיסוק במהירות הוא עיסוק בעצם "ההשתנות", לכן ניתן ליצור רק המחשה של התבוננות במכונית הנעה במהירות. את ההמחשה הזאת יצר באלה על ידי צורות גיאומטריות דינמיות מופשטות. כאן הוא הציג אנליזה של ראיית התנועה, בזמן שהקוביזם הציג אנליזה של האובייקט.

תחושה סינאסתטית: בניסיון אמנותי זה, שהוא פוטוריסטי מובהק, הצופה נחשף לאפקטים חושיים שונים, הנקלטים יחד עם הראייה של היצירה, ללא אפשרות של אבחנה. בעת ובעונה אחת הוא קולט בעינו את המהירות של המכונית, ויחד עם הפעלת חוש הראייה הוא גם שומע את רעש המכונית, חש את משב הרוח וקולט אפקטים של אור. היצירה מעוררת תחושות סינאסתטיות, המופעלות באופן סימולטני. הניסיון לתרגם בצורה מחושבת את חוש השמיעה וחושים אחרים דרך חוש הראייה הוא מגמה פוטוריסטית שדגלה בטשטוש הגבול בין החושים השונים, המתבקש בחיים המודרניים.

הקליטה הסימולטנית: בתרגום תופעת התנועה נדרשו הפוטוריסטים להצגה סימולטנית. להבדיל מהקוביזם הסימולטני, שביקש לראות את האובייקט בו זמנית מהיבטיו השונים, הפוטוריסטים נתנו למושג משמעות שונה: א. ראיית התנועה במופעים השונים שלה בעת ובעונה אחת. ב. תיאור תופעת הקליטה הסימולטנית של חושים שונים. ג. תיאור האובייקט והסביבה שלו בו זמנית. כל אלה מתקיימים ביצירה זו.

רוסולו לואיג'י, 1885 – 1947

לואיג'י נולד למשפחה מוזיקלית. בשנת 1910 הצטרף לתנועה הפוטוריסטית כצייר, וחתם על "המניפסט של הציור הפוטוריסטי". בין השנים 12-1911 ניסה לואיג'י לתת ביטוי חזותי בציור לצורות מוזיקליות. ב-1913 הוא עזב את הציור ופרסם את המניפסט של המוזיקה הפוטוריסטית תחת השם: "אמנות הרעש". במניפסט הוא הדגיש את יצירת המוזיקה מצלילים יומיומיים, ואף המציא כלים מוזיקליים פוטוריסטיים – "אינטונרומורי" ("כלי הרעש"). כל כלי הפיק רעש מסוים: רעש של מטוס, מכונית, התרסקות וכדומה, רעשים הלקוחים מעולם הטכנולוגיה. הכלים נראו כקופסאות שבתוכן מכניזם המפיק צלילים מלאכותיים המחקים צלילים מכניים מודרניים. במלחמת העולם הראשונה שירת בצבא ונפצע באורח קשה. ב-1927 הוא נתן בפרז קונצרט בליווי כלי רעש ותזמורת.

רוסולו לואיג'י, מוזיקה, 1911, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/140.jpg>

קליטה סימולטנית

רוסולו ניסה לתאר את התגובה למוזיקה, שהיא תגובה חושית דינמית. הוא ביקש להעביר לשפת הציור את האיכויות הקוליות דרך חוש הראייה. זהו ניסיון פוטוריסטי מובהק. רוסולו ניסה לתרגם באופן מאורגן ומחושב את חוש השמיעה דרך חוש הראייה, במטרה לטשטש את הגבול בין החושים השונים, שהוא סימן היכר של החיים המודרניים המכונה "קליטה סימולטנית" – שימוש בכמה משמעויות מקבילות בו זמנית – קליטה של החושים השונים בו זמנית.

הנושא

דמות של מגן על פסנתר הנראה בתזוזה מתמדת. הדמות מוכפלת ומרובת איברים: עיניים, ידיים, פיות. הצורות מעוררות תחושה של תווים מתנגנים בעוצמות שונות.

היצירה מתארת מוזיקה המפעילה אפקטים חושיים שונים הנקלטים בעיניו, באוזניו וברגשותיו של הצופה ביחד, ללא אפשרות של הבחנה ביניהם. בעת ובעונה אחת הוא קולט בעיניו את האדם המנגן, באוזניו את המוזיקה המתנגנת, את גובה הקול והריתמוס הקצבי, ובליבו את הרגש מתעורר לשמע המוזיקה.

האמצעים להצגת הקליטה הסימולטנית

קליטה חזותית בחוש הראייה: פירוק והכפלה – הדמות של המנגן הפורט על מיתרי הפסנתר מוכפלת ומוצגת בריבוי איברים: ראשים, עיניים, פיות וידיים, בתנועה סיבובית ובגדלים שונים היוצרים מקצב מוזיקלי. ההכפלה מציגה באופן חזותי את התזוזה והתנועה, המעבירים תחושה של יצירת מוזיקה בפועל. העיניים קולטות את הדמות מרובת האיברים, ועוקבות אחר איבריה המוכפלים במקצב מסוים, שיוצר תחושה של נגינה ממשית.

קליטת חושית של שמיעה: תחושת המוזיקה - הראשים הרבים נראים בעת ובעונה אחת כתווים וכדמויות פעורות פה ובעלות הבעות שונות. תחושת המוזיקה מתגברת למראה הצורה המתפתלת, מסתלסלת והולכת ומתרחבת כלפי מעלה. צורה זו מעוררת אסוציאציה של מפתח מוזיקלי, הנראה כאילו מעביר את גלי הקול כשהוא מתחזק וגדל כלפי מעלה. המקצב המוזיקלי נוצר על ידי קומפוזיציה הבנויה על רשת של קווים במרווחים שווים, המעוררים אסוציאציה של שורות תווים, ושל הדי קול במקצב שווה.

קליטה רגשית: הצבע כביטוי הרגש המתעורר לשמע המוזיקה - רוסולו יצר קשר חושני בין מוזיקה לבין צבע. אמנים וזרמים רבים באמנות הדגישו את ההקבלה בין הרגשות המתעוררים בתגובה לצבעים לבין אלה המתעוררים בתגובה לצלילים. קנדינסקי עמד על התכונה הסינאסטית הזאת, והעיד על עצמו שהוא רואה צבעים לשמע צלילים מוזיקליים.

רוסולו חזר על מספר מצומצם של צבעים חזקים במקצבים שונים, והצבע הכחול ברקע, המופיע בדמות המנגנת ובקו המתפתל, הוא המקשר ביניהם. מכאן אפשר להבין שהמנגינה מתנגנת במספר מצומצם של תווים בעוצמות ובמקצבים שונים, המקושרים באמצעות תו מוזיקלי שונה, המיוצג ביצירה באמצעות הצבע הכחול. הצבעוניות היא מרכיב המבטא את תחושת המוזיקה באופן רגשי – סינאסטטי - ומיוצגת כמרכיב חיוני במגוון החושים המופעלים בעת ובעונה אחת בקליטה הסימולטנית.

התנועה נוצרת במספר דרכים.

א. ההכפלה וריבוי האיברים של דמות המנגן יוצרת תנועה דינמית, המאפיינת את הזרם הפוטורסטי, כאופן ראייה המסתגל לקצב החיים המהיר בעולם המודרני.

ב. פירוק המקצבים לרשת של קווים, תווים, והדי קול בתנועה סיבובית והולכת ומתרחבת מהמרכז כלפי חוץ.

ג. הצורה המסתלסלת המתפשטת על כל היצירה ומתרחבת כלפי מעלה.

ד. הקליטה הסימולטנית של מספר חושים בו זמנית, המתבקשת מהאדם המודרני על רקע הקצב המהיר של ההתפתחות הטכנולוגית.

לסיכום: רוסולו העביר את תחושת המוזיקה בכמה מישרים בו זמנית, המעוררים תגובה חושית דינמית של קליטת המוזיקה על רבדיה השונים. הוא השתמש בצורות המזכירות אלמנטים מוזיקליים: דימויים של תווים מוזיקליים, מפתח מוזיקלי, תחושה של גלי קול נשברים ומקצבים שונים מתנגנים. כמו כן הוא השתמש בצבעוניות המעוררת תחושה של מוזיקה המתנגנת בקצב מסוים, וברמה החזותית דמות מנגנת על פסנתר.

אומברטו בוצ'וני, 1882 – 1916

בוצ'וני היה החשוב מבין אמני הקבוצה הפוטוריסטית, הן בשל יצירותיו בציור ובפיסול, והן בשל כתביו התיאורטיים. בתחילת דרכו צייר בסגנון אימפרסיוניסטי בטכניקה דיוויזיוניסטית, וצעד לעבר החידושים התוכניים והסגנוניים של הפוטוריזם בעקבות המניפסט הפוטוריסטי של מריני. הוא כתב את המניפסטים הטכניים של הציור והפיסול הפוטוריסטי, והציג בהם את העקרונות החדשים של תנועתו. ביצירותיו הוא גיבש תיאוריה המבטאת את ערכי התנועה והדינמיזם כתחושות והלכי נפש.

אומברטו בוצ'וני, מטריה, 1912, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/15.jpg>

הנושא

באיטלקית הצליל של המילה "מטריה" הוא דו משמעי, ופירושו: "אם" וגם "חומר", ומרמז גם על אם-MATER, וגם על חומר - MATERIA. השם "מטריה" מעיד על כוונתו של בוצ'וני להקיף תופעה רחבה יותר. האמן מציג את דיוקן אמו בסביבתה החיצונית, וגם את הוויתה הפנימית, שאפשר לחדור אליה רק על ידי פירוק החומר. "מכאן השם מטריה".

דמות האם: האם יושבת ופונה לחזית, ידיה שלובות בחיקה, ואצבעותיה שלובות זו בזו. מיקומה המרכזי, התופס כמעט את כל הקומפוזיציה, וצורת ישיבתה, הופכים אותה למעין "מדונה", ומשום כך היא משדרת מסרים רוחניים אוניברסליים על זמניים. כפל המשמעות של שם היצירה, וגם התיאור החזותי של האם כמדונה, יוצרים משמעות סימולטנית, המבקשת להציג בו זמנית את כל הערכים שהאם מייצגת בעבור האמן, הפנימיים והחיצוניים.

בוצ'וני מציג את הערכים הללו ביצירה בכמה דרכים:

- א. סימולטניות: בוצ'וני תיאר את דיוקן אמו בו זמנית במצבה החיצוני, במצבה הנפשי ועל רקע סביבתה. הדמות מוקפת בסביבתה, כולל הרקע או האזורים שאי אפשר לראות. התיאור הוא מורחב, וכולל פרטים שהאמן יודע וזוכר, ולא רק פרטים שהצופה רואה. כאן מתבטאת השפעתו של ברגסון, שציין שאין להפריד את האובייקט מסביבתו – במקרה זה אמו של האמן. יש כאן תיאור סימולטני של דמות האם, הלכי נפשה וסביבתה. כך הוא יצר את כל הערכים שהאם מייצגת בעבורו בו זמנית.
- ב. קווי הכוח: בוצ'וני גיבש תיאוריה המבטאת את ערכי התנועה והדינמיזם גם כביטוי לתחושות ולהלכי נפש, בהשפעת הפילוסוף הצרפתי אנרי ברגסון. התפיסה היא שלכל דימוי יש תחושה של

דינמיות פנימית משלו, שהם ביטוי לנפשו. משום כך צריך לתאר את הדמות באופן סימולטני, המציג בו זמנית את מצבה הפנימי-נפשי לצד התיאור החיצוני, ורק כך האובייקט המתואר ייקלט בדרך הנכונה. את הדינמיזם של הלכי הנפש (שהם מופשטים) הציג בוצ'וני על ידי קווי הכוח, המבטאים את מושג האנרגיה, ובאמצעותם ביטא את הקשר בין המראה החיצוני של האם לבין המראה הפנימי, שהוא מופשט.

- ג. שקיפות גוף האדם: בתקופה זו דנו המדענים בתופעות בלתי נראות, כמו קרני הרנטגן. הפוטוריסטים התעניינו בדיונים אלה כחלק מהטכנולוגיה המודרנית, ובמניפסט שלהם ציינו את שקיפות הגוף כחלק מן ההוכחה שהגוף אינו אטום ומוצק. החומר – המטריה – אוצר בתוכו את האנרגיות הנפשיות של האם, ואליהן אפשר לחדור באמצעות קרני אור או קרני אנרגיה המוצגים כאן כקווי כוח מוארים, החודרים לתוך ישותה ונשמתה של האם, ונספגים בזוג ידיה הגדולות, שהן מוקד היצירה. ולהיפך - דמות האם מקרינה את האנרגיה הזאת חזרה באמצעות קווי הכוח החודרים לגופה, וכך נחשפים מצבה הנפשי והמהות הרוחנית שבוצ'וני העניק לה. ואכן קווי הכוח ממוססים ומפוררים את הנפחיות, והופכים את האישה לדמות כלל אנושית ולא רק דמות קונקרטי.
- ד. הקצעים הקוביסטיים אף הם מפרקים וממוססים את דמות האם, אך גם את סביבתה. תפקיד הקצעים הוא להפוך אותה למהות אחת בלתי נפרדת מסביבתה, כלומר, הקצעים הקוביסטיים גורמים לדמות להשתלב עם הרקע שמסביבה – מאחוריה הבית שעל מרפסתו היא יושבת. במבט ראשון נדמה שבוצ'וני שאל מהקוביזם את שפת הקצעים בתיאור הדיוקן, אך יש הבדל בין שני הסגנונות:
- אצל בוצ'וני חלקי הדמות כמעט גלויים לעין ונתפסים במבט ראשון, לעומת הקוביזם הסימולטני למשל, שבו האובייקטים בלתי ניתנים לזיהוי.
 - הקצעים הקוביסטיים מבקשים לפרק את האובייקט או הדמות, כדי להראות אותה מנקודות ראייה רבות. אצל בוצ'וני הקצעים מסייעים לו ליצור יחסי גומלין בין הדמות הנשית – אמו – לבין הסביבה שבה היא נמצאת.

אומברטו בוצ'וני, רעשי הרחוב חודרים אל הבית, 1911, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/14.jpg>

הנושא

בוצ'וני ביקש לתת ביטוי לרעשים של הרחוב כשטף של אירועים המתרחשים בחוץ והשפעתם על חיי הפרט. הוא אמר על היצירה: "כל החיים וכל הרעשים של הרחוב מתפרצים פנימה בו בזמן, כמו הממשות של החפצים ותנועתם בחוץ". הרעש ביצירה הופך למשהו נראה, שממש פולש לפרטיות של הבית. למעשה, ההתרחשות בחוץ הופכת למערך של חוויות נפשיות ורגשיות, המיתרגמות במוחו של האדם בעיר הגדולה.

תוכן היצירה: העיר בתהליך של בנייה. ביצירה זו בוצ'וני עסק במאפיין חברתי-כלכלי טיפוסי לאיטליה של זמנו – העיור המואץ. מתואר רחוב סואן שמתרחשת בו פעילות של בנייה בלתי פוסקת. על

המרפסת עומדת אמו של בוצ'וני, ונראית כמו עומדת ליפול מהמעקה אל תוך הרחוב הסואן. אנשים במרפסות סמוכות אף הם מתבוננים בפעילות הבלתי פוסקת ברחוב ההולך ונבנה סביבם. מסביב חזיתות של בתים מוארות בשמש. במרכז היצירה מעין "בור" פעור ובו דמויות רבות של העוסקים במלאכת הבנייה. נראה שכל הבניינים מסביב עומדים להתמוטט יחד עם דייריהם אל תוך ה"בור" הזה, אל תוך הפעילות הרעשנית הזאת.

דינמיזם של רעשים: הסצינה העירונית הופכת לביטוי של דינמיזם אוניברסלי, של מעשה הבנייה ותוצאותיו – הרעשים שהוא יוצר. הרעשים הופכים לממשות נראית באמצעות קווי כוח צבעוניים. האפקטים הקוליים של תנועת הרעשים מתורגמים לקווי כוח, המתפשטים ברחוב, מהדהדים וחודרים לתוך הבתים, ועוצמתם גורמת לתנועת הבניינים מסביב, שנראים כמו עומדים להתמוטט אל החלל הריק שבמרכז היצירה.

אמצעים אמנותיים

צבעוניות: שלל הצבעים ביצירה מייצגים את שלל הרעשים בעיר ההומה. קווי כוח שחורים, ירוקים, אדומים וצהובים, חודרים זה אל זה, נחתכים ומצטלבים, ומבטאים את פעולת הגומלין של הרעשים שיוצרים האובייקטים בינם לבין עצמם, ובינם לבין סביבתם. הצבעוניות מנותקת מהמציאות, בהשפעת הפוביזם.

סימולטניות של מצבים: שמה של היצירה מציין את שיתופן של מהויות נוספות בביטוי הדינמיזם. בוצ'וני הצליח להעביר את "דופק החיים" העירוני לא רק באמצעים חזותיים של פעילות פיזית. הפעילות הפיזית משפיעה על הצופה גם ברובד המנטלי, וניתן לחוש ממש במהויות נוספות: במאמץ הפיזי, בריח הזיעה, ברעשים ובקולות ההמולה המבטאים עיר בבנייתה. כלומר, את המולת הבנייה העביר בוצ'וני גם כחוויה סינאסטטית המפעילה בו זמנית את חוש הראייה, את חוש השמיעה ואת חוש הריח. החוויות הסינאסטטיות נרשמות בנפשו של הצופה, והוא חש חוויה מושגית חדשה, הכוללת את כל האלמנטים יחד. באמצעות קווי הכוח ביא בוצ'וני את הקשר בין החיצוני, הנראה לעין, לבין הפנימי, שמבוסס על מושגים מופשטים של תחושות ורגשות.

הצורות: ביצירה זו יש תערובת של סגנונות, שמתורגמים לשפה הפוטוריסטית. חלק מהצורות בנויות מקצעים קוביסטיים: הבניינים ברחוב, שדרכם נכנסים הרעשים אל תוך הבתים. תנועת הרעשים גם היא מוצגת בשפת הקצעים, שעברו הסבה לשפה הפוטוריסטית, בצורות של קווי כוח. יש גם צורות נטורליסטיות יותר, בעיקר בדמויות הנשים שעל המרפסות, והמעקות שעליהן הן נשענות. הדמויות הקטנות של הבנאים מעוצבות בצורות סכימתיות, המציגות אינספור תנועות ופעולות. הם נראים במבט מלמעלה, וכמו נבלעים בהמולת הבנייה בין הפיגומים והסולמות.

תפיסת החלל דחוסה ויוצרת תחושת מחנק, קלאוסטרופוביה, בשל הבנייה המואצת בעיר המודרנית. הבניינים מסביב סוגרים על אזור הבנייה – המקום הריק היחידי ביצירה – שעתיד להיבנות וליצור אזור בעל צפיפות בנייה גבוהה. זווית הראייה היא מלמעלה כלפי מטה, אל עבר הבנאים, אבל תנועת קווי הכוח של אנרגיית הרעשים מטפסת ועולה כלפי מעלה לעבר הבתים, ונבלעת בתוכם.

הפיסול הפוטוריטי

במניפסט של הפיסול הפוטוריטי הדגיש בוצ'וני את התנועה של האובייקטים, שכוללת שני אלמנטים :

א. התנועה הפנימית של האובייקט: התנועה היא מה שהחפץ כולל בתוכו, בעצם קיומו, גם אם אינו בתנועה. כלומר, יש תנועה עצורה, הקיימת בכל אובייקט, והיא טמונה בו גם כאשר כלפי חוץ הוא נראה כחסר תנועה. התנועה הפנימית אינה מוחשית.

ב. התנועה החיצונית של האובייקט היא תנועה מוחשית, והיא קיימת בין האובייקט לבין סביבתו. כיצד האובייקט משפיע על החלל, על הסביבה שבה הוא נמצא, ולהיפך, כיצד החלל משפיע על האובייקט.

הרעיון הוא שקיימים שני סוגים של תנועה המשפיעים באופן הדדי על האובייקט: התנועה הפנימית והתנועה החיצונית, והם חודרים זה לתוך זה ומשפיעים זה על זה. לפי רעיון זה, ביקש בוצ'וני לבטא בפסליו את שני סוגי התנועה – את התנועה הפנימית ואת התנועה החיצונית – כדי להמחיש את האינסופיות של התנועות הפועלות באופן הדדי על האובייקט.

השפעת הקוביזם

כמו בפיסול הקוביסטי, גם הפיסול הפוטוריטי עסק ביחסים שבין החומר לבין החלל, וכמוהו הוא הציג בפסליו הן את החלל החיצוני של האובייקט והן את החלל הפנימי. אבל המטרות שונות: הפיסול הקוביסטי הציג את החלל כחלק בלתי נפרד מהפסל כדי שאפשר יהיה לראות את היבטיו השונים של האובייקט, לקבל מושג על המבנה הפנימי שלו, ובאופן סימולטני לראות את חיצוניותו ואת פנימיותו בעת ובעונה אחת.

הפוטוריזם הציג אף הוא את חללו הפנימי והחיצוני של האובייקט, אבל במטרה להדגיש את התנועה הפנימית של האובייקט, שפועלת באופן הדדי על התנועה החיצונית שלו. הדבר מתבטא בפיסול על ידי חדירה הדדית של משטחים פנימיים וחיצוניים בו זמנית - זהו חידוש של הפיסול הפוטוריטי. החדירה ההדדית הזאת מובעת על ידי קווי הכוח, שהם ממאפייניו המובהקים של הפוטוריזם, ובאמצעותם יצר האמן סינתזה של הדמות עם החלל.

השפעת התיאוריה של ברגסון

רעיון ה"משך" של ברגסון מצא את ביטויו בפיסול הפוטוריטי באמצעים שונים היוצרים תנועה מתמשכת בזמן ובחלל. התנועה של האובייקטים הפוטוריטיים מודגשת באותה מידה גם אם הם בתנועה וגם אם הם אינם בתנועה (נייחים). בהשפעת הרעיון הזה היה רצון להעביר לצופה את "הדינמיזם האוניברסלי" שעליו דיבר בוצ'וני, שקיים בכל אובייקט.

היחסים בין הפסל לבין הסביבה

בוצ'וני הצהיר ואמר שהפסל אינו אובייקט המובדל מסביבתו. הפסל צריך לצאת לתוך הסביבה ולכלול בתוכו את הסביבה. הדבר נעשה בשלוש דרכים:
א. הפסל יוצא אל הסביבה ויוצר פיסול סביבתי.
ב. הפסל מתאר את הדמות או האובייקט יחד עם הסביבה שבה הם נמצאים, כחלק מהותי מהתיאור עצמו.
ג. מיזוג הדמות או האובייקט בפיסול עם סביבתם נעשה על ידי חדירה הדדית של משטחים, כלומר חדירה של הסביבה אל האובייקט ולהיפך, חדירה של האובייקט אל הסביבה.

התנועה

הנושאים של הפיסול הפוטוריסטי מתייחסים ברובם לנושא הדינמיזם, לנושא התנועה והתפתחותה בחלל. אחד החידושים של הפיסול הפוטוריסטי הוא הצגת כוח ריתמי באמצעים פיסוליים, המציינים את קיומה של התנועה גם באובייקט עצמו, וגם ביחסים שבין הפסל לסביבתו. בוצ'וני ביקש להפיק תנועה גם מאובייקטים שאינם בתנועה, למשל חפץ דומם כלשהו. זאת בהתאם לרעיון שעליו הוא הצהיר, שלכל אובייקט יש תנועה פנימית משלו, ועצם עמידתו בחלל יוצרת יחסים דינמיים בינו לבין סביבתו.

אומברטו בוצ'וני, צורות מיוחדות במינן של התמשכות בחלל, 1913, ברונזה

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/16.jpg>

הנושא

בפסל זה הציג בוצ'וני אופן אחר לתיאור היחסים בין גוף לבין חלל. לפי שמו, נושא הפסל הוא תנועה, ומטרתו להציג מעין כוח דינמי המתקדם בחלל. לכאורה ניתן לקרוא את הצורות של הפסל: רגליים, מותניים, ראש ללא תווי היכר פיגורטיביים – זהו גופו של אדם המתקדם בחלל. אבל בוצ'וני בחר בשם שיש בו ביטוי לדינמיזם ולהתרחשות, המנתקים את הנושא מדימוי כלשהו. על אף שמתוארת כאן מעין דמות אנושית, האמן בחר בשם כללי, המרמז על מהות מופשטת ולא על אובייקט ספציפי.

התנועה

בוצ'וני מיזג בפסל הזה את שני סוגי התנועה המשפיעים על האובייקט: התנועה הפנימית הלא מוחשית, והתנועה החיצונית המוחשית והמושפעת מהסביבה. יש התמודדות חריפה בין שני הכוחות הללו: כוחו של האוויר והחלל שמחוץ לפסל וכוח התנועה של הדמות עצמה. ההתמודדות הזאת מתרחשת כאשר הכוח של האוויר החיצוני הודף את תנודת הפסל ומנסה לחדור לתוכו, ולעומתו כוח נגדי, האובייקט מנסה לנוע קדימה ולא לעצור בגלל לחץ האוויר. בוצ'וני יצר כאן דינמיקה גם ביחסים שבין הפסל לבין סביבתו וגם בתוך הפסל עצמו.

רעיון ה"משך" של ברגסון: לפי התיאוריה של ברגסון, כל גוף מצוי בהתפתחות מתמדת ורצופה בזמן ובחלל, שאינה מוחשית בפועל אלא נקלטת באינטואיציה של הצופה ונשמרת בזכרונו. ביצירה זו ביטא בוצ'וני את הרעיון הזה בתיאור תנועה ממשית, כדי להעביר לצופה את "הדינמיזם האוניברסלי" האצור במהותו של כל אובייקט, גם אם הוא נייח וצורותיו שלמות. הרעיון הזה תורגם על ידי כך שהפסל השאיר אחריו חלקיקי תנועה שמחוברים אליו ויוצרים אשליית תנועה במרחב ובזמן.

תחושת התנועה נוצרת:

- א. כיוון הפסל בפסיעה מימין לשמאל, הצעד הרחב עז ומתפרץ בתנופה.
- ב. הצורות האלכסוניות המצטלבות – אלכסון אחד גדול מהראש לרגל שמאל, ואלכסונים קטנים נגדיים של רגל ימין – יוצרים תחושה של דינמיזם.
- ג. נפחיות של צורות קעורות וקמורות המבטאות את פעילות השרירים בזמן התנועה, כביטוי למקצב הפנימי של הגוף תוך כדי תנועה.
- ד. תנועה מדומה מהצורות המחודדות כחיצים, שיוצרים הרגשה של פריצת מוסכמות, הסתערות קדימה ומאבק קשה, תחושה של חלוציות וקידמה שעליהם הצהירו הפוטוריסטים.
- ה. ארגון הצורות הבונות את הפסל במעין תנועות ספירליות פתוחות, היוצרות תחושה של תנועה פנימה והחוצה – כחדירה הדדית של התנועה הפנימית והתנועה החיצונית – מה שגורם להתפוררות המבנה האנטומי של הדמות. כל צורה ספירלית יכולה להתמשך אל מעבר לקווייה המוגדרים.

אלמנטים פוטוריסטיים בפסל

קווי הכוח: זהו אלמנט מופשט שהמציא בוצ'וני לביטוי האנרגיה שגוף מפעיל על הסביבה שבה הוא מצוי, ובמקביל, האנרגיה שמפעילה הסביבה עליו. בפיסול זה מתבטא בקצוות החדים והמתקלקלים של החומר, שניתן להמשיכם בדמיון.

כוח והרס: הדמות של בוצ'וני חבושה בקסדה עם צלב, שמסמל את מסעי הצלב. התנועה הפוטוריסטית ראתה עצמה כצלבנים חילוניים – כוח כובש, הורס, משנה ובונה עולם חדש על חורבות הישן, כדי ליצור עתיד חדש ללא מסורת.

סינתזה של הדמות עם החלל: הדמות מתפרקת וחודרת לחלל שמסביבה, ובו בזמן מאפשרת לחלל לחדור אליה. יש חילופי אנרגיה בחדירות ההדדיות הללו של התנועה הפנימית אל החיצונית ולהיפך.

השפעת הקוביזם: יש שימוש בצורות גיאומטריות לא משוכללות בהשפעת הקצעים הקוביסטיים. אצל בוצ'וני הקצעים הופכים לגושי חומר מופשטים הפועלים זה על זה בצורות קמורות וקעורות, השוברות את האנטומיה של גוף האדם. הקצעים הללו יוצרים סימולטניות - הדמות נראית בו זמנית מכמה זוויות ראייה, דבר ששובר את המבנה האנטומי שלה ומקרב אותה לעבר הפשטה. הסימולטניות הפוטוריסטית מתבטאת בכך ששני סוגי תנועה פועלים כאן בו זמנית – התנועה הפנימית והתנועה החיצונית של האובייקט.

השפעת הטכנולוגיה על אמני צרפת

פרנאן לז'ה ורברט דלוניי

חידושו של הקוביזם הביאו להתפתחויות נוספות ביצירותיהם של אמנים אחרים, תוך שמירה על קווי היסוד שלו. הקוביזם השפיע על אמנים באירופה כולה, אך הם שינו אותו בכיוונים שונים שיצרו סגנונות חדשים, והרחיבו את אפשרויות הביטוי הציורי שלו בחיפוש אחר הציור הטהור שהעסיק את הגל השני של הקוביזם. המטרה הייתה להרחיב את שפת הקוביזם ולהתאים אותה לדינמיות של החיים המודרניים בעידן הטכנולוגי. בין אמני הגל השני של הקוביזם בצרפת בולטים במיוחד פרנאן לז'ה ורברט דלוניי.

פרנאן לז'ה, 1881 – 1955

לז'ה, בדומה לפוטוריסטים ולמונדריאן, הוא נציג של העולם הטכנולוגי הממוכן, והוא התייחס למכונה ולאובייקט הטכנולוגי בגישה חיובית עד כדי הערצה. המפנה חל בתקופת מלחמת העולם הראשונה (1914) כאשר גויס לז'ה לצבא ושירת ביחידה הנדסית. המגע עם מקצוע זה קשר אותו עם עולם הטכנולוגיה, והגביר את אהדתו לצורות המכניות - מכאן ואילך עסקה אמנותו בקשר שבין האדם למכונה.

רעיונות ומטרות

לז'ה זיהה את האדם עם המנוע מעשה ידי, והעריך את האדם על המצאותיו הטכנולוגיות בתחום המדע, המכונה, האלקטרוניקה, הייצור ההמוני וטכניקות תעשייתיות - שבאמצעותם הוא יכול להשתלב עם הסביבה המודרנית. העיסוק בהתפתחות התעשייתית-טכנולוגית על השלכותיה החברתיות לא נעשה ביחס ביקורתי, להיפך, לז'ה עסק בנושא כביטוי לאופטימיות ומתוך תקווה להשתלבות האדם בעולם החדש. ביצירתו הוא מהלל את הטכנולוגיה אך אינו מגמד את האדם. השילוב בין האדם למכונה אינו מפחיד, זהו מכניזם "ידידותי" המיועד להוסיף ביטחון לאדם ולהרחיב את שליטתו על העולם שבו הוא חי.

ביצירותיו בולט השימוש באובייקטים אשר מייצגים את התעשייה הטכנולוגית החדשה – אלה הם אובייקטים מודרניים, טכניים ומכניים. הוא מצא במוצרים התעשייתיים גורם מרגש, הציג אותם מתוך הערצה, וייחס להם חשיבות בייצוג שהם נותנים להתפתחות הטכנולוגיה השולטת בתקופה. לז'ה קישר באופן ישיר בין האמנות לבין הטכנולוגיה, וביקש לתת ייצוג הולם לעולם התעשייתי המודרני במונחים ציוריים, כפי שהאדם הפשוט רואה אותו בחיי היומיום.

רברט דלוניי, 1885 – 1941

מקורות השפעה על יצירתו של לז'ה

לז'ה החל את הכשרתו האמנותית כאדריכל, ועסק לפרנסתו כסרטט במשרד אדריכלים בין השנים 4 - 1903. המשמעת הקפדנית והגימור המדויק שנדרשו לסרטטים אלה השפיעו על תהליך עבודתו כאמן בהמשך. בשנת 1907 הוא ראה תערוכה ובה יצירות של פול סזאן, והתרשם ממנה. בהשפעתו הוא גילה נטייה ליותר סדר ונפח. לז'ה הפנים את הקוביזם של פיקאסו ובראק, וינק מהם את ההתייחסות לאובייקט ואת אופן הצגתו על הבד – הצורות הגיאומטריות, תפיסת החלל, השבירה לקצעים – אך לא במטרה להציג אותו מכל צדדיו, אלא משום שהטכניקה הקוביסטית איפשרה לו להציג את האובייקטים הקרובים לעולם הטכנולוגי שהוא הכיר.

רעיונות ומטרות

עידן המכונה היה מקור השראה גם לרוברט דלוניי. הוא גילה התעניינות רבה במדעים המודרניים ובדינמיזם, שהוא הביטוי לחיים המודרניים המבוססים על התפתחות הטכנולוגיה. דלוניי כתב מאמרים שבהם הוא ביטא את התיאוריה שלו על "הציור הטהור", וציין כי נושא הציור משמר בתוכו את תודעת העולם והאובייקטים הקיימים בו בצורתם הקבועה, אך רק באמצעות מבנה ציורי טהור אפשר למזג את מה שהעין רואה עם מה שהמחשבה מבינה. לדעתו, מבנה ציורי זה צריך לבטא תנועה מתמשכת, כי התנועה היא הביטוי המובהק ביותר של הסימולטניות ושל ההתפשטות האינסופית של היקום. גיבוש רעיונות אלה הושפע מהתגליות המדעיות המודרניות והשינויים הטכנולוגיים של התקופה, המשתקפים לדעת דלוניי בחיי היומיום, למשל המקצב המהיר של התחבורה הציבורית.

פרנאן לז'ה, העיר, 1919, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/65.jpg>

העיר כביטוי להערצת הטכנולוגיה

הערצת לז'ה את הטכנולוגיה המודרנית התבטאה בנושא שהעסיק אותו רבות – העיר המודרנית הגדולה והדינמית, נושא שהפך במשך השנים למוטיב המרכזי ביצירתו. בין השנים 1918 – 1920 עסק לז'ה בציוריו בהתפתחות הטכנולוגית ובחדירת המכונה לחיי היומיום, בין הנושאים סדרה של ציורים בנושא העיר המודרנית, שהייתה בעבורו התגשמות הקידמה והמדע.

הנושא

העיר המודרנית מוצגת באופן סמלי ומתוארת באמצעות שורה של דימויים הלקוחים מהעולם המודרני המתועש ומחיי היומיום. היצירה דחוסה בחפצים, דימויים ובמראות עירוניים לצד משטחי צבע מופשטים, וכולם יחד מייצגים את העיר המודרנית.

בין הדימויים העירוניים רואים: שלטי פרסומת המיוצגים באמצעות אותיות סטנסיל. עיגולי עשן המייצגים את ארובות העשן של התעשייה ושל הרכבת. מדרגות היורדות אל הרכבת התחתית. שלדי פלדה - של בניינים, גשרים, מעקות של מדרגות ועמודי תאורה. תאורה עירונית – של רמזורים, שלטי פרסומת ובבניינים. דמויות – חלקי דמויות אנושיות שטוחות וגרפיות המופיעות על גבי כרזות תלויות

ברחובות העיר. ודמויות רובוטיות המהלכות בעיר – יורדות במדרגות. רמזורים - הרמזורים המסדירים את התנועה מאופיינים בכמה דרכים: בצורה העגולה של הרמזורים, באמצעות שלושת הצבעים המתחלפים – אדום ירוק וצהוב – המייצגים את נוכחות הרמזור, ובאמצעות שילוב של שלושת הצבעים בבת אחת בעיגולים בגדלים שונים – המסמלים את צורתו של הרמזור.

אמצעים אמנותיים

עיצוב הצורות: הדימויים השונים מבודדים, מוצאים מהקשר הטבעי, ומחברים ביניהם ללא קשר ישיר תוך יצירת מעברים פתאומיים וחיתוכים לא טבעיים. האובייקטים אינם מתוארים בשלמותם, אלא מיוצגים בחלקם וברמזים. לז'ה השתמש בשיטה של שבירת ההמשכיות הוויזואלית של האובייקט, כך שמתקבל הרושם של שינויים מהירים ותופעות משתנות בצורה, בצבע ובתאורה כמו בצילום בתנועה. אופן תיאור זה מפנה את תשומת הלב מהפונקציה השימושית של כל אובייקט במציאות, אל צורתו ואיכותו הציורית. הצורות גיאומטריות, מדויקות וגרפיות. אלמנטים הלקוחים מהנוף העירוני הופכים לצורות גיאומטריות טהורות ולאובייקטים עצמאיים, החוזרים על עצמם בכמה וריאציות. חלק מהצורות מצוירות תוך הקפדה על דמיון לצורות בטבע, כמו שלדי הברזל, מעקות ומדרגות, וחלקן צורות גרפיות שעברו תהליך של הפשטה.

התנועה: לז'ה לא השתמש בתנועה המכנית כפי שעשו הפוטוריסטים. הוא השתמש בשיטה חזותית ואמנותית במטרה לעורר את אפקט התנועה. השתברות הצבעים והצורות היא היוצרת את התנועה – העין קופצת מחלק לחלק כאילו הצופה חולף בעיר במהירות וקולט בעיניו חלקי אובייקטים. על אף שהצורות מופשטות הן מתקשרות באופן אסוציאטיבי לעולם הטכנולוגיה, ומזכירות עיר בפעולה מכנית דינמית. הצורות והצבעים אינם נותנים מרגוע לעין, ומעוררים תחושה חזקה של עיר מודרנית צפופה ודחוסה באובייקטים ובתנועה.

צבעוניות: הצבע הוא דומיננטי בעבודתו של לז'ה. משטחי הצבע שטוחים, רחבים, גיאומטריים וזוהרים, חלקם ללא אור-צל, יוצרים מתח דינמי המבטא את הדינמיקה העירונית. מטרת השימוש בצבעים ובאורות חזקים היא להאיר את העולם המודרני ולהגיב עליו, עולם שבו החומרים הזוהרים והאור המלאכותי משחקים תפקיד מרכזי.

קווי המיתאר: בחלק מהאובייקטים השתמש לז'ה בקווי מיתאר בעלי עובי אחיד ואופי גרפי, שתורמים לאווירה המכנית שהם משדרים.

תפיסת החלל שטוחה. האובייקטים השטוחים מונחים על רקע דו ממדי שאינו יוצר אשליה של עומק. בחלק מהפרטים יש תחושה של תלת ממד, שנותן תחושה מסוימת של עומק, אך הדגש הוא על איחוד האובייקט עם הרקע. התוצאה היא שהיצירה דו ממדית - שטוחה – והצורות התלת ממדיות יוצרות בה תבליט דק.

לז'ה התוודע אל הציור הקוביסטי בשנת 1910, ומייד הכיר בהישגיו ובמגבלותיו במתן ביטוי ציור הולם למציאות הדינמית בת זמנו. הרעש והתנועה, האדריכלות והמכונות, הפרסום והקולנוע – המהווים את דופק החיים של העיר המודרנית – אלה ריתקו אותו. הוא חיפש מציאות ציורית דינמית,

סימולטנית, מורכבת, רבת ניגודים כמו החיים המודרניים עצמם, ומצא אותה בסגנון הקוביסטי. אבל מבחינת הרצון להציג ביצירה את הדינמיזם של החיים המודרניים הוא קרוב יותר לתיאוריות של הפוטוריזם מאשר לקוביזם.

השפעת הקוביזם על יצירתו של לז'ה מתבטאת באלמנטים הבאים:

א. צורות נפחיות: צורות טבעיות יכולות להצטמצם לצורות גיאומטריות כמו כדורים, גלילים וחרוטים, בהשפעת סזאן. לדוגמה: טבעות עשן מקבלות צורה נפחית פלסטית ומתורגמות לצורה ספירלית. העשן הופך לאלמנט בנוי, בניגוד למציאות, שבה העשן מתפזר באוויר. כמו כן, הדמויות האנושיות מעוצבות בעיבוד גיאומטרי נפחי ומקבלות מראה של רובוטים.

ב. צמצום צורות: צורות טבעיות מסוימות עוברות תהליך של הפשטה ומצטמצמות לאלמנטים תמונתיים שאינם זהים בכל פרטיהם לצורתם הטבעית. האובייקט או הדמות אינם מוצגים בשלמותם אלא מתוארים בחלקם וברמזים, אך יש פרטים המסייעים לזיהוי האובייקט כדי לתת נקודת אחיזה להבנת היצירה. למשל, צבעי הרמזור, חלקי מבנים ושלדי פלדה של גשרים ומעקות, מדרגות יורדות, ושימוש באותיות המעידות על פרסומות ולוחות מודעות.

ג. השפעת הקוביזם הסינתטי: הטיפול בצורות הגיאומטריות מזכיר את הטיפול בסגנון הקוביסטי, בעיקר מהשלב הסינתטי המאוחר, כאשר פיקאסו צייר במשטחי צבע שטוחים המזכירים את הקולאז'. לז'ה השתמש בצורות גיאומטריות בסיסיות שחלקן שטוחות, חלקן נפחיות, קטועות, שלמות לעיתים נסוגות לעומק החלל, לעיתים נדחפות קדימה. השפעת הקוביזם הסינתטי מתבטאת גם בשימוש באותיות ובמשטחי צבע גיאומטריים.

לז'ה קיבל את הטכניקה של הקוביזם, אך לא לשם פירוק והרכבה מחדש, ולא לשם הצגת אותו אובייקט מכל צדדיו באופן סימולטני (בו זמנית), אלא משום שהצורות הגיאומטריות איפשרו לו לבטא באופן ראוי את העיר המודרנית ולהציג בה את האובייקטים הקרובים לעולם הטכנולוגי שהוא הכיר.

ה. ניגודים סימולטניים: כדי להשיג משטח יצירה ריתמי בעל תנועה ומקצב, אימץ לז'ה את האיכות של הציור הקוביסטי על ידי שימוש בצורות גיאומטריות שבורות, אך ויתר על המונוכרום הקוביסטי לטובת הצבע הטהור. הוא ביסס את סגנונו על עיקרון הניגודים בין משטחים, קווים, טונים, צבעים וצורות, בארגון סימולטני (בו זמני) של שלושת המרכיבים האמנותיים – קו, צורה, צבע. הוא השתמש בניגודים באופן טהור, וזה לדעתו הבסיס המבני של היצירה המודרנית, להבדיל מהקוביזם, שניסה לראות את האובייקט מכמה שיותר זוויות ראייה סימולטנית (בו זמנית).

לסיכום

גישתו החיובית של לז'ה אל הטכנולוגיה החדשה, הערצתו לחיי היומיום והשפעת הקוביזם על יצירתו, מהווים גשר בין הקוביזם לבין הפוטוריזם.

רוברט דלוניי, מגדל אייפל, 1910, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/52.jpg>

דלוניי צייר את מגדל אייפל כשלושים פעם, וציור זה הוא אחד מסדרת הציורים שנושאה "מגדל אייפל". מגדל אייפל הוקם בשנת 1889 לרגל התערוכה הבינלאומית שהתקיימה בפריז ולציון יובל המאה למהפכה הצרפתית. עם הקמתו עורר ביקורת ציבורית ונתנו לו פרשנויות שונות, אבל בעיני בני תקופתו של דלוניי – עשרים שנה לאחר הקמתו - הוא נתפס כסמל אוניברסלי לקידמה, לטכנולוגיה ולעולם המודרני.

דלוניי הוקסם מהעיר הגדולה והמודרנית וממגדל אייפל, בעיניו הוא מסמל יותר מכל דימוי אחר, את עוצמת הטכנולוגיה של העידן החדש. הוא אסף גלויות ותצלומים שבהם נראה המגדל מכל זווית אפשרית, וחקר אותו פיזית מבפנים ומבחוץ, מקרוב ומרחוק, מלמעלה ומלמטה, ביום ובלילה. בשנת 1909 החל בסדרת ציורי מגדל אייפל, שהיה לנושא העיקרי בציוריו, ומבטא את התגלמות החיים המודרניים כפי שהיא מתבטאת בעיר המודרנית.

תיאור הנושא

מגדל אייפל מתואר במרכז היצירה, צבעו האדום בולט והוא נראה מכמה נקודות מבט. ברקע נראים אלמנטים שונים הלקוחים מדימויי העיר: גגות של בתים לצד בלוני עננים על רקע השמים וטבעות עשן. בתי העיר מסביב למגדל מתוארים בממדים שונים, כך שאין כל פרופורציה בינם לבין המגדל. בתי דירות יש גם למרגלות המגדל, מתחת לקשתות. במספר אזורים רואים רמזים לקונסטרוקציה של מעקות ושלדי הברזל הייחודיים למגדל, בעיקר בקצה העליון שלו.

אמצעים אמנותיים

עיצוב הצורות: מגדל אייפל עצמו מפורק באמצעות שפת הקצעים הקוביסטית, שבור ומקוטע ונראה חסר שווי משקל. המגדל ובתי הדירות שלצידו ומתחתיו צוירו מנקודות תצפית ומזוויות ראייה רבות ושונות בו זמנית (סימולטנית), מה שגורם למגדל להיראות שבור ומקוטע ויוצר תחושה של התמוטטות. דלוניי מכנה תקופה זו ביצירתו "תקופת ההרס". כל הפרטים ביצירה - הבתים, הגגות, השמים והעננים - מקבלים צורה גבישית, ומוצגים ללא הקשר נטורליסטי ביחס לממדים המציאותיים, וביחס למגדל שהם עומדים לצידו. מגדל אייפל, שבמציאות הוא קונסטרוקציה מסיבית של ברזל, נראה כמרחף בחלקו התחתון ומתמוטט בחלקו העליון. העיר כולה, כולל המגדל, הופכת למערך של קצעים הממלא את כל חלל היצירה. למעלה מתוארות מעין בועות וצורות מעוגלות לבנות, המייצגות את העננים.

צבעוניות: ניגודים של צבעים חמים וקרים. צבעו של המגדל אדום-כתום עז בולט, לצד גוונים כחולים המפוזרים על פני היצירה, ועל רקע צבעים בהירים של לבן ואפור של העננים. הצבעים החמים והקרים בולטים ביצירה גם בשל ההצללות בצבע שחור, הגורמות לאובייקטים להזדקק לעיני הצופה. הצבעוניות פוביסטית ומנותקת מהמציאות.

הקומפוזיציה פתוחה, דחוסה ודינמית.

האור: מקור האור ביצירה אינו ברור וההצללות – אור-צל - אינן ריאליסטיות. צלליות נופלות על פני היצירה ללא כל קשר למציאות, ויוצרות נפחיות תלת ממדית של הצורות השבורות. יש שקיפיות, והאור נראה כמו יכול לעבור דרך המבנה.

התנועה תזזיתית וסימולטנית, נוצרת על ידי זוויות הראייה הרבות. הפירוק לקצעים יוצר תחושה שהאור יכול לעבור דרך האובייקט. דלוניי חקר את מה שהוא מכנה "הנראה מבעד" גם בחדירת האור דרך המבנה וגם בשפת הקצעים הקוביסטית. אלה יוצרים תחושה של סחרור ותזוזה, ומבטאים את ההתרגשות לנוכח מגדל אייפל, שהיה הנושא המרכזי ביצירתו.

תפיסת החלל: בהשפעת הקוביזם דלוניי איחד את החלל עם האובייקט, ויחד עם ריבוי כיווני המבט נוצרת תחושה של שטיחות. אבל ההצללות בין הקצעים השונים יוצרות נפחיות וחדירות רבות לעומק, הנחסמות זו בזו, ולא מאפשרות את חשיפת הרקע. החלל מעוות, חסר פרספקטיבה קווית, ומרובה נקודת התמקדות – אין נקודת מגוז אחת.

אמצעים ליצירת מתח ועוצמה: יש ניסיון ללכוד את התנועה הסימולטנית של העיר וליצור מתח פנימי ביצירה, והדבר בא לידי ביטוי בניגודים של האמצעים האמנותיים: כיווני הזרימה השונים יוצרים קומפוזיציה בעלת דרמטיות, מתח ועוצמה. המתח שבין הצבעים החמים והקרים – האדום הלוהט של המגדל והכחולים אפורים ברקע. המתח שבין שטיחות החלל הנוצרת מריבוי זוויות הראייה, לבין התלת ממדיות של האובייקטים.

השפעת הקוביזם על דלוניי

ציורי "מגדל אייפל" שייכים לתקופה הקוביסטית ביצירתו של דלוניי. הוא הגיע אל הקוביזם דרך סזאן, אך רצה להרחיב את הנושאים שאפיינו את הקוביזם. הוא לא הסתפק בפירוק וניתוח של דמויות, חפצים דוממים ונופים כמו אצל פיקאסו ובראק, אלא התעניין בתנועה, במקצב, באדריכלות, ובעיר המודרנית הגדולה, שבה ההתרחשויות הן סימולטניות, מהירות ורבות פנים.

השפעת הקוביזם מתבטאת בשפת הקצעים השוברים את האובייקט, מן השלב האנליטי והסימולטני, אך לעומת הקוביזם, שרצה לתפוס את המראה הסימולטני של האובייקט מכל צדדיו, דלוניי היה מעוניין לתפוס את הסימולטניות של העיר המודרנית, שקצב התנועה המהיר שלה גורם לקליטה מהירה של כל הפרטים בו זמנית. השפעת הקוביזם האנליטי והסימולטני על דלוניי מתבטאת גם בתפיסת החלל, שבה האובייקט מתאחד עם החלל.

ההבדל בין הקוביזם של פיקאסו ובראק לבין זה של דלוניי מתבטא בראש ובראשונה בצבעוניות. פיקאסו ובראק יצרו קומפוזיציות מונוכרומיות משום שהם התמקדו בצורות ובשפת הקצעים, ולא היו מעוניינים בצבעוניות הריאליסטית, שעלולה לחשוף רגשות. ביצירה זו דלוניי שילב ומיזג את הקוביזם עם הפוביזם – קוביזם בשפת הקצעים ושבירת האובייקט, ופוביזם בצבעוניות העזה של המגדל, המנותקת מהמציאות.

גישות אנטי רציונליות באמנות המאה ה-20

מלחמת העולם הראשונה (1914 – 1918) סחפה את כל ערכי התרבות המערבית אל תוך התמוטטות כללית. היא הפיצה לכל עבר את כל הקבוצות האמנותיות שתפסו תאוצה עד 1914, בלמה במפתיע את הרעיונות החדשים בתפיסת האמנות, שמה קץ לחייהם של אמנים רבים ושיתקה זמנית אמנים אחרים, ושמה קץ לכל פעילות אנושית ואמנותית נורמלית. באווירה זו התפשט הייאוש מן הקידמה ומשפיות הדעת של העולם. במקום האמונה בתרבות באו הניהיליזם (ניהיליזם: שלילה ודחייה מוחלטת של הערכים, המוסדות והמוסכמות בחברה האנושית) והאבסורד, שיצרו אמנות של מיואשים.

הביטוי האמנותי לניהיליזם התגלה עוד קודם למלחמה ביצירותיו של דושאן, שבהן הוא קרא תיגר על האמנות והעמיד על סדר היום את השאלה מהי אמנות, ומי רשאי בכלל לשפוט את ערכה. ביצירותיו הוא הציג את "האנטי אמנותי" במאמץ לנתץ את המוסכמות האמנותיות, וכפירה בכל ערכי האמנות הקיימים. בכל מקום שבו דרכו רגליו צצו ועלו מחלוקות, ועד יומו האחרון הוא לא חדל מניסיונותיו לערער את תפיסת האמנות של האמנים ושל הצופים כאחד, ולעורר שערוריות בהחדרת האבסורד והאירוניה לאמנות, והטלת ספק בכל ערכיה המקובלים.

האנרכיזם והניהיליזם של דושאן השפיעו והתחזקו מאוד ברעיונותיה של תנועת הדאדא, שהחלה בשווייץ עם פרוץ המלחמה, ואחר כך התפשטה לגרמניה, לצרפת ולמקומות אחרים. תנועת הדאדא מקורה בהרגשת הבוז לאורחות החיים המקובלים בחברה, וברגשות האכזבה המרים ששררו במהלך המלחמה ואחריה. בלטה בקרב הדאדאיסטים המגמה להתרחק מן ההיגיון ולהציג את האירוני, המבדח, הלעגני והאבסורדי. אמנות הדאדא העמידה את הרציונלי כאסון, ועל כן היא הדגישה את האנטי רציונלי ושללה באופן מוחלט כל דבר הקשור בסדר ובהיגיון כביטוי לחוסר הטעם וחוסר התוכן של התרבות המערבית.

באיטליה, בבית חולים לחולי נפש שהוקם במהלך המלחמה, נפגש אח רחמן – הצייר ג'ורג'ו דה קיריקו - עם עולם ההזיות חסר ההיגיון של חולי הנפש ומוכי ההלם של קורבנות המלחמה. הוא הקים את הזרם המכונה: "פיטורה מטפיזיקה" (הציור המטאפיזי). הייתה זו אמנות שהציגה אווירה חדשה בסגנון קלאסיציסטי ישן – ציור לפי מיטב כללי הציור במקסימום בהירות ודיוק, אך האווירה שהעניק ליצירה הייתה בלתי אנושית, של עולם קר ומנוכר שקפא, חסר היגיון בצירופי האובייקטים ללא קשר ביניהם, עולם של הזיות ואבסורד.

בפריז חי אמן ממוצא יהודי שגדל והתחנך ברוסיה – מארק שאגאל. שאגאל התבלט בסימבוליזם הפיזי, בדמיון המנתק את כל האובייקטים מהקשרם הטבעי. יצירותיו שזורות בחוויות רגשיות המבוססות על זיכרונות ילדות מהעיירה הרוסית, המצטרפות לחוויות האמן בהווה בעת שהותו בפריז, ולעולם היהודי שעל ברכיו הוא גדל והתחנך. את מקום השכל, המארגן תקופות וחוויות, תפסה ההרגשה והחוויה האישית הפרטית, שיצרה עולם חלומי, דמיוני, חסר כל זיקה לחוקי האמנות והטבע כאחד.

מן העולם ההרסני של הדאדא, ומן הציור המטאפיזי הסיוטי של ימות המלחמה, דרך העולם החוויתי רגשי של שאגאל, המבוסס על זיכרונות ילדות – קם והתייצב בעולם האמנות אחד הזרמים החשובים של המאה ה-20 – הסוריאליזם, כאשר כל אחד מהזרמים והאמנים תורם ומשפיע על צמיחתו, ייעודו, רעיונותיו, סגנונו ודרכי הביטוי שלו. היה זה הציורף של המורשת האנטי רציונלית והאנט לוגית של הדאדא, האמונה שכל ניסיון להכניס היגיון בדברים נועד מראש לכישלון, ביחד עם הפסיכואנליזה של פרויד ותיאוריית החלומות שלו. אנדרי ברטון, שייסד את התנועה, טען כי הסוריאליזם מבוסס על אמונה בקיומה של מציאות על-טבעית הכוללת את המחשבות שלא נחשבו במפורש, את החלומות, את המאווים הכמוסים, את הזיכרונות המודחקים אל התת-מודע, את המצבור של זיכרונות אישיים והיסטוריים, את התופעות הכוללות בהתת-מודע האנושי והאישי, את הדימויים של זמן בלתי ניתן למדידה ולזכירה, את עולם ההזיות חסר ההיגיון – כל אלה ועוד בונים את האישיות של האדם בעולם ומשפיעים עליה לא פחות מהעולם הקיים, הידוע והמודע.

מרסל דושאן, 1887 – 1968

מרסל דושאן גדל במשפחה בעלת נטיות אמנותיות. אביו עסק בתחריט ושני אחיו המבוגרים ממנו, ז'אק ויון וריימון דושאן-ויון, היו אמנים חדשניים בעלי שם שעבדו בסגנון קוביסטי. בסטודיו של ז'אק ויון נהגו להתכנס אמנים ולדון בעקרונות הקוביזם. דושאן הושפע מאוד מהאווירה האינטלקטואלית ומהוויכוחים הללו על ענייני האמנות. בשנים 1905 – 1910 עבד דושאן כגרפיקאי ומבצע רישומים הומוריסטיים בעבור העיתונות, צייר בהשפעת האימפרסיוניזם והסימבוליזם, ועשה רישומים טכנולוגיים של פריטים תעשייתיים. דושאן הכיר את הזרמים האוונגרדיים של זמנו: הקוביזם והפוטוריזם, ואף יצר בהשפעתם, אבל בשנים 1911-12 התגבש אצלו תהליך שהביא להינתקותו מהכללים האמנותיים והחברתיים הקיימים. דושאן התגורר במהלך חייו בפריז ובניו יורק. ב-1915 הוא השתקע בניו יורק והיה במרכז ההתעניינות של קבוצת אמנים שעוררה גישה "אנטי ציורית" ו"אנטי אמנותית". גישתו לאמנות הייתה ציון דרך ביצירותיהם של הדאדא. הוא הקדיש את מחצית חייו הראשונה לאמנות, ואת המחצית השנייה למשחקי שח מט. בשנת 1923 נטש דושאן את האמנות, התעמק בבעיותיו האינטלקטואליות של משחק השח מט, והשתתף במשחקים בינלאומיים.

אלמנטים חשובים ביצירתו

הרוח האנרכיסטית שבאישיותו הובילה להתנתקותו מכל הכללים האמנותיים והחברתיים הקיימים. הוא עושה זאת דרך שלושה מוטיבים מרכזיים:
א. היחס הדו ערכי כלפי המכונה (הטכנולוגיה).
ב. הארוטיקה הבלתי ממומשת.
ג. ההומור המושג על ידי הצגה אירונית של האובייקט.

א. היחס למדע ולטכנולוגיה: דושאן לא העריץ את המכונה לשמה, אלא ניסה להכניס אלמנט של זלזול אירוני לתוך התקופה המקודשת של הטכנולוגיה והמדע. דושאן לא התעניין במיוחד במדע לשמו, אלא ניסה להראות את המגוון שבחוקים המדעיים, דרך מצבים של אבסורד ואירוניה. הוא אמר: "בסך הכול אנו נאלצים לקבל את מה שמכונה חוקי המדע, כי הם הופכים את החיים ליותר קלים, אך אין זה אומר ולא כלום לגבי ערכם ותוקפם. אולי הכול הוא אשליה בלבד [...], המילה "חוק" מנוגדת לכל עקרונותיי. ברור שהמדע הוא מעגל סגור, אך כל חמישים שנה מישהו מגלה חוק חדש אשר משנה את הכול. פשוט לא הבנתי מדוע מתייחסים כולם ביראת כבוד למדע ולכן נאלצתי לתת לו סוג אחר של הסבר מזויף".

מהו ה"הסבר המזויף" שעליו דיבר דושאן? דושאן עבד בטכניקות מדויקות להפליא, ונעזר בחישובים מתימטיים. הוא מצא בעולם הטכנולוגי מפלט מכל מה שנתפס בחושים וברגשות, מעין ביטוי אינטלקטואלי יותר של המציאות. כלומר, דרך המדע והטכנולוגיה הוא הגיע ל"יופי שבאי התערבות" או "ליופי שבאדישות", וכך הוא מנע הופעת אלמנט רגשני או אסתטי כלשהו ביצירתו. מצד אחר, הוא לעג למיתוס של המדע והטכנולוגיה, והציג את מוצריהם כחפצים חסרי תועלת, מכונות שאינן מתפקדות – אימפוטנטיות. באותה מידה של לעג ואירוניה הוא הציג את המכניזציה של האדם המודרני. האדם מוצג כמכונה, וצרכיו האנושיים מבוצעים באופן מכני מדעי. בדרך זו הוא מתח ביקורת חריפה כלפי החברה, שמקדשת את המדע. דושאן אם כן גילה יחס דו ערכי כלפי המדע והטכנולוגיה, שבא לידי ביטוי בכל יצירותיו. מצד אחד הוא עשה שימוש באלמנטים מדעיים וטכנולוגיים כדי להתרחק מאלמנטים חושיים ורגשניים, ומצד אחר הוא הציג אותם באירוניה נלעגת.

ב. הארוטיקה: ביצירתו העלה דושאן שאלות נוקבות לגבי המיתוס המיני ארוטי, שאותו הוא תיאר על ידי צורות מכניות שאינן מאפשרות את מימושו. מפענוח של יצירותיו עולה אובססיה מינית של אהבה שלא באה על סיפוקה, ומבקרים רבים רואים ביצירותיו ביטוי לאהבתו הבלתי ממומשת לאחותו סוזאן, שעמה היו לו קשרים מיוחדים, ולא ברור אם הגיעו לכדי גילוי עריות. הארוטיקה מגיעה לשיא ביטוייה ביצירתו המרכזית: "הזכוכית הדגולה". "הדבר היחיד שאני עשוי לחשוב עליו ברצינות הוא הארוטיקה [...]. היא באמת רצינית. הארוטיקה היא תחום קרוב מאוד בחיים, יותר מאשר הפילוסופיה או כל דבר מסוג זה. הארוטיקה היא דבר-מה חייתי, בעל היבטים רבים, משהו שנעים להשתמש בו, כפי שמשתמשים בשפופרת צבע מהנה ביצירה [...]. למעשה היא מהווה ניסיון לחשוף לאור היום דברים, שתמיד היו חבוים (לאו דווקא דברים ארוטיים) בגלל הדת הקתולית ובגלל חוקי החברה. להיות מסוגל לגלות אותם ולהעמידם לשימושו של הקהל – חשוב לדעתי מפני שזה היסוד של הכל, אך איש אינו מדבר עליו".

ג. האבסורד וההומור: ההומור הפך למוטיב מרכזי ולא אלמנט ייחודי ביצירתו של דושאן. הוא גרם לצופה להרהר בדימויים שהוא יוצר, על ידי הצגתם במצבים אבסורדיים ואירוניים המעוררים גיחוך והומור. ההומור הוא אמצעי בידי דושאן, המגן עליו מפני הייאוש, ורק דרכו הוא יכול להתייחס אל האמנות והחיים. הוא הצהיר: "האנשים החיים בעידן המכונה, מושפעים במודע או שלא במודע מהתקופה שבה הם חיים. אני חושב שהייתי די מודע לדבר כשהכנסתי לעג לתקופה שראתה את

עצמה כמקודשת [...] . ההומור והצחוק, ולא דווקא באירוניה מלאת הזלזול, הם כלי נשק החביבים עלי במיוחד. זה נובע אולי מהפילוסופיה הכללית שלי, לפיה אסור להתייחס לעולם ברצינות יתירה, פן נמות משעמום [...] הרצינות היא דבר מסוכן ביותר, כדי להימלט מפניה יש להזעיק את התערבות ההומור".

מרסל דושאן – מבשר הדאדא

מקובל לראות במרסל דושאן את אחד מיוזמי הזרם הניהיליסטי (שלילה מוחלטת של כל החוקים, הכללים, המנהגים והמסורת. ספקנות קיצונית כלפי כל מה שקיים) השולט באמנות של המאה ה-20. בהתייחסות ביקורתית מלאת אירוניה דחה דושאן את התפיסות האסתטיות המקובלות, והטיל ספק בערכו של השיפוט האסתטי ובערכה של יצירת האמנות. במקום תפיסת האמנות המקובלת, הוא הציג דרכים חדשות, שבהן הרעיון עצמו חשוב יותר מהצורה החזותית. דושאן הוסיף על החידושים של המאה ה-20 תפיסה חדשנית המבוססת על אבסורד, מקוריות אינטלקטואלית והומור, כאלמנטים הבונים את יצירת האמנות.

בניהיליזם שלו הוא פיתח תפיסה חדשה והעלה שאלות מהותיות: "מיהו אמן?" "מהי יצירת אמנות?". במקוריות מחשבתו ובאובייקטים של יצירתו, ניסה דושאן להציג יצירת אמנות שבמהותה היא "אנטי אמנות" שגבלה בשערורייה. הוא ניסה לבטל כל השתתפות אנושית של האמן בתהליך היצירה, ובחר להסתמך על המקריות ועל טכניקה חדישה – "רדי-מייד" (מוכן מראש), שבה הוא הציג חפצים תעשייתיים שאותם הוא הפקיע מסביבתם הטבעית והציג כיצירות אמנות – החפצים היומימיים הפכו ליצירת אמנות. בדרך זו הוא ערער על תקפותה של האמנות המסורתית והוריד אותה לרמה באנאלית חסרת ערך.

דושאן לא נמנה עם אסכולה, תנועה או קבוצת אמנים מוגדרת. המקוריות שביצירתו האמנותית היא בבחינת מורה דרך לאסכולות ולתנועות אמנותיות שונות במאה ה-20. בתפיסת האמנות שלו השפיע דושאן באופן מיידי על אמני הדאדא, והיה אחד ממבשריה של התנועה, אך השפעתו על אמנות המאה ה-20 הייתה מרחיקת לכת. דושאן לא היה נוכח אישית ולא השתתף באופן פעיל בתנועות הדאדא שקמו בערים שונות באירופה במהלך מלחמת העולם הראשונה ולאחריה, אך השפעתו על תנועות אלו הייתה מכרעת.

מרסל דושאן, עירום יורד במדרגות מס' 2, 1912, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/48.jpg>

הנושא

דמות בפרופיל היורדת במדרגות. הדמות מתוארת באופן סכימתי וארנק תלוי על זרועה ומתנדנד עם כל פסיעה שהיא פוסעת. הארנק המיטלטל ותנועת הירידה מציגים את הדמות בהקשר נשי, למרות שהזיהוי המיני אינו ברור, ולא ידוע אם זה גבר או אישה. דושאן מציג עירום, אך אין זה עירום במובן

המקובל, אלא דמות ממוכנת. את העירום הארוטי הוא תיאר על ידי צורות מכניות. ביצירה זו ניסה דושאן לתת ביטוי לתנועה ולמכניזם של גוף האדם. היצירה עוררה שערורייה, ובאותה מידה גם פרסמה אותו.

שלילת המסורת

יצירה זו מהווה את ראשיתו של תהליך הדחייה והזלזול של דושאן במסורת האמנותית. העירום הוא נושא שטופל רבות בתולדות האמנות, אך במקום הצגת הגוף האסתטי והאנטומיה שלו, דושאן שולל את התיאור הריאליסטי והאנטומי של הדמות ומחפש את האנונימיות. עצם הצגת העירום כ"יורד במדרגות" היא צורה לא מקובלת של הצגת העירום באמנות. הדמות עוסקת בפעולה שגרתית, היא יורדת במדרגות, כאשר לפי המסורת היא צריכה לעמוד בפוזת מכובדת או הירואית. דושאן מרמז על פעולה מכנית, הדמות הופכת למערך סכימתי של צורות המזכירות מוצרי תעשייה, ומוצגת כגוף מכני.

התנועה

דושאן מציג את תנועת הדמות על ציר אלכסוני ואת המדרגות בפניה למטה מצד שמאל, וכך נוצרת תחושת תנועה בחלל. התנועה מודגשת על ידי החזרה על הצורות העגולות ועל הקווים האלכסוניים, המתארים את השלבים השונים של אותה תנועה. התוצאה בסופו של דבר היא דימוי סטטי של תנועה (כמו בפוטוריזם). דושאן טען שהתנועה היא מושג מופשט ואינה קיימת על הבד, אלא נוצרת בעיני הצופה והוא עצמו מעביר אותה ליצירה.

השפעות סגנוניות

השפעת הקוביזם ניכרת בפירוק לקצעים ובצבעוניות המונוכרומית בגוונים של חום. בדומה לקוביסטים דושאן פירק את הגוף השלם והרכיב אותו מחדש בצורות של דמויות קצעים. הדמות היא תוצאה של ראייה סימולטנית של הגוף בתנועה, והיא מורכבת מאלמנטים גיאומטריים. השפעת הפוטוריזם ניכרת מעצם הניסיון לתאר תנועה באמצעות דימוי החוזר על עצמו – שכפול – כפי שהפוטוריסטים ניסו לתאר תנועה באמצעות פירוקה והצגתה בשונים. הוא הושפע בבירור מטכניקת הכרונו פוטוגרפיה, ששימשה גם את הפוטוריזם.

הכרונו פוטוגרפיה: כרונוצילום, צילום המראה מצבים שונים של תנועה אחת, כשהמצלמה מצלמת שוב ושוב את הדמות הנעה. בתהליך צילומי זה מתקבלת לבסוף התנועה בשלביה השונים. דושאן העיד בעצמו שצילומי הכרונו פוטוגרפיה נתנה לו את הרעיון לצייר את "עירום יורד במדרגות". דושאן היה מודע להשפעות הסגנוניות על היצירה וטען: "לדעתי העירום קרוב יותר לניסיון הקוביסטי של פירוק הצורות מאשר לניסיון פוטוריסטי להבעת תנועה". את שני הזרמים האלה הציג דושאן באור מגוחך, והטיל בהם ספק בדרך המיוחדת לו - בשימוש באמביוולנטיות של הצגת הנושא על דרך ההומור והאירוניה.

הומור ואירוניה: ההומור לא קיים בפוטוריזם וגם אינו מאפיין את הקוביזם. דושאן הציג את הדמות באופן שמשמע לשתי פנים, ובדרך זו הוא עורר הומור על דרך האירוניה:

* הפוטורזים מדבר בשבח המכונה ומבטל את העירום. דושאן הפך את היוצרות והראה את המכניות של האדם.

* מצד אחד נוצר רושם שמדובר ברובוט, אך שם היצירה מצביע על כך שמדובר בעירום.

* הנושא הוא עירום, אך הוא מוצג במסגרת שאינה הולמת את העירום: היא יורדת במדרגות. דושאן לא הוסיף אלמנטים מצחיקים בתיאור הדמות, אבל עורר הומור בעצם המצב האירוני שבו היא מוצגת. בדרך זו הוא עורר בצופה ספקות: ספק עירום, ספק מכונה.

דרך ההומור הציג דושאן אמנות אינטלקטואלית, ועורר את השאלה: מהו טבעו של האדם? האם האדם הוא מכונה, ואולי למכונה יש אלמנט אנושי? האם האדם נוהג באופן מכני? הוא הכניס אלמנט של זלזול אירוני בטכנולוגיה, אבל עשה זאת בדרך ההומור.

רדי-מייד – READY MADE

דושאן הציב לעצמו שאלות לגבי תפיסת האמנות: האם ניתן ליצור אמנות בלי שהאמן ייצור אותה בפועל? והאם יצירת האמנות יכולה להיות במהותה אנטי אמנותית? בניסיונות להשיב על שאלות אלו הוא הציב לעצמו מטרה – לבטל כל השתתפות אנושית של האמן בתהליך יצירת האמנות. ניסיון זה בא לידי ביטוי בסדרת ה"רדי-מייד", שם שמשמעו "מוכן מראש". השימוש בחפצים מוכנים מראש מבטל את התערבותו של האמן ביצירה.

הרצון לבטל כל השתתפות אנושית בתהליך היצירה גרם לדושאן לברוח מכל אלמנט חושי ורגשי, ולהתעניין ברעיון ולא בתוצאה החזותית. כדי לברוח מהצד האנושי הוא פנה יותר ויותר אל הצד המכני והטכנולוגי. הפנייה אל העולם הטכנולוגי המתועש מבטאת את התנגדותו לציור ולפיסול המסורתיים, ובאמצעותו הוא ביטל את קיומם. מעתה ישמשו אותו חפצים תעשייתיים, מכונות למיניהן ואביזרים מכניים שונים בבחינת רדי-מייד, כלומר, אותם חפצים יומיומיים שאינם קשורים לעולם האמנות, הופכים לפי בחירתו ליצירת אמנות.

כאן מתגלה יחסו הדו ערכי של דושאן כלפי הטכנולוגיה. אותם חפצים תעשייתיים שהוא מציג בסדרת ה"רדי-מייד", מופקעים משימושם היומיומי, והצגתם כיצירות אמנות שוללת מהם את תפקודם השימושי. הם הופכים לחפצים שאינם יכולים לפעול, חסרי שימוש, חסרי תפקוד וחסרי תועלת. החפצים התעשייתיים הופכים למטאפורה על האדם המודרני, על חוסר התועלת והאין-אונות שלו בחברה הטכנולוגית. מצד אחד דושאן מצא בעולם הטכנולוגי מפלט מכל מה שנתפס בחושים וברגשות, מעין ביטוי אינטלקטואלי יותר של המציאות. מצד אחר, הוא לעג למיתוס של המדע והטכנולוגיה, והציג את מוצריהם כחפצים חסרי תועלת.

האלמנט האמנותי הטמון ב"רדי-מייד" הוא בבחירתו על ידי האמן. ערכו האמנותי של האובייקט נקבע בעצם בחירתו על ידי האמן, והחפץ מהווה מעין שלוחה של האמן.

דושאן פיתח שתי קטגוריות של "רדי-מייד". הוא יכול להיות אובייקט "בטהרתו", כלומר חפץ שהוא הפקיע מסביבתו הטבעית והציג אותו כפי שהוא כיצירות אמנות, זהו "רדי-מייד לא מטופל". קטגוריה שנייה היא "רדי-מייד מטופל". כלומר, זה אינו עוד אותו חפץ יומיומי בלבד, אלא חפץ שהאמן הוסיף לו משהו משל עצמו. הוא יכול לצבוע אותו, לצרף אליו חומרים או חפצים נוספים וכדומה.

מרסל דושאן, מתקן לייבוש לבקבוקים, 1914, רדי-מייד, ברזל מגולוון

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/47.jpg>

השימוש ברדי-מייד

זהו "רדי-מייד" לא מטופל. דושאן קנה מתקן לייבוש בקבוקים בחנות לכלי בית, הוסיף כתובת ליד החתימה, והציג אותו כפי שהוא כיצירת אמנות. דושאן השתמש בחפץ יומיומי מוכן מראש שאינו קשור לעולם האמנות. בחירת החפץ נעשתה באופן שרירותי, ופעולתו האמנותית מסתכמת בבחירתו ההופכת אותו ל"יצירת אמנות".

דושאן הגדיר יצירה זו כ"אובז'ה טרובה", בצרפתית, חפץ זמין, להבדיל מ"רדי-מייד", שפירושו מוכן מראש.

מה הופך את החפץ ליצירת אמנות בעלת תכונות אסתטיות

א. דושאן אינו "יוצר" במובן המקובל. הוא לקח חפץ תעשייתי מוכן מראש, שאינו קשור לעולם האמנות, והציגו כיצירת אמנות. פעולתו האמנותית של האמן מסתכמת בבחירת החפץ. כלומר, החפץ התעשייתי מועלה לדרגת אמנות רק משום שהאמן בחר בו.

ב. האמן הוציא את האובייקט מהקשרו ומסביבתו היומיומית, ושינה את הפונקציה שלו. מתקן הבקבוקים הפך ליצירת אמנות, ומכיוון שהאמן קבע שזוהי יצירת אמנות הוא הכריח גם את הצופה להתייחס אליו כאל יצירת אמנות. הצופה נדרש להתייחסות חדשה לאובייקט.

ג. הצגת המתקן כיצירת אמנות מחייבת לשפוט אותו בקטגוריות מתחום השיפוט האמנותי. הצופה מתייחס לתלת ממד של האובייקט, מבחין בחלל הפנימי ובמקצב של העיגולים ההולכים וקטנים כלפי מעלה. אם מוציאים את ה"רדי-מייד" מהקשרו האמנותי החדש, הוא מאבד מיד כל משמעות אסתטית והופך שוב לפריט יומיומי.

המסר של היצירה

מסר אמנותי, התרסה כנגד המוסכמות האמנותיות: העלאת השאלה מהי יצירת אמנות, ושבירת המוסכמות האמנותיות. היצירה היא עצם הרעיון והיא יכולה להיעשות גם ללא נגיעה של האמן. מתן לגיטימציה לשימוש באובייקטים יומיומיים כחומר ראוי ליצירת אמנות.

באופן הצגת החפץ כיצירת אמנות מערער דושאן על האמנות, על מוסכמותיה וחוקיה כפי שהיו מקובלים. הוא מוריד את האמנות לדרגה של חפץ יומיומי פשוט, ומוריד אותה מערכה. בכך הוא מבטא שני עקרונות חדשים באמנות: א. יצירת קירבה בין האמנות לבין החיים היומיומיים. ב. הרחקת האמן ממעשה האמנות – האמן אינו צריך עוד ליצור באופן מסורתי, אלא לבחור חפץ ולעשות בו שימוש אמנותי.

מסר חברתי, ביקורת על הטכנולוגיה: דושאן ביטא את האירוניה כלפי הטכנולוגיה וכלפי המכשיר המתועש. המתקן לייבוש בקבוקים, שמוצג כיצירת אמנות, הוא חסר תועלת, משום שהוא אינו ממלא

את תפקידו. החפצים התעשייתיים הופכים למטאפורה על האדם המודרני, על חוסר התועלת והאין-אונות שלו בחברה המודרנית הטכנולוגית.

משמעות האובייקט: אפשר לראות ברדי-מייד הזה השלכה לכיוון הארוטי כביטוי של זיקפה. הביטוי הארוטי הלא ממומש חוזר ביצירותיו של דושאן, ומקבל כאן משמעות נוספת. על המתקן הזה, שהופקע משימושו המקורי, לא יתלו עוד בקבוקים לייבוש. הוא מסמל פעולה שלא עתידה להתבצע, ביטוי לארוטיקה שלא תגיע לפורקן וסמל למאוויים שלא יתגשמו. דושאן מציג מכניזם של המיניות - מתקן תעשייתי כסמל פאלי, אבל מכניזם זה אינו מגיע למימוש, משום שהחפצים אינם ממלאים את תפקידם המקורי ומוצגים כחסרי תועלת, כחסרי תפקוד, מה שיוצר מכניזם של אוננות. כאן באה לידי ביטוי הערגה המינית שאינה באה לידי פורקן, העיכוב המיני כמטאפורה לחוסר התפקוד בחברה.

מרסל דושאן, המזרקה, 1917, משתנה מחרסינה + כתובת שחורה

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/49.jpg>

בשנת 1917 קמה בניו יורק "האגודה לאמנים עצמאיים", שמטרתה הייתה לסטות מהשמרנות ולפנות לאוונגרד. רבים מהאמנים הגולים בארצות הברית - אלה שנמלטו מהמלחמה באירופה - הצטרפו לקבוצת הדאדא הניו יורקית, שסבבה סביב אישיותו של דושאן. באותה שנה שלח דושאן לתערוכת הפתיחה של "אגודת האמנים העצמאיים" רדי-מייד שהוא משתנה מחרסינה, שבמשך הזמן נתן לה את השם "מזרקה".

טכניקה: רדי-מייד לא מטופל.

ביקורת על המוזיאונים: שאלת מהותה של יצירת האמנות הביאה את דושאן להטיח ביקורת על המוזיאונים, על הערך הכספי של היצירה ועל מבקרי האמנות. לדעתו הפך המוזיאון את האיליים שאיבדו את קדושתם לפסלים אמנותיים. מנקודת ראות מודרנית, היצירה האמנותית היא זאת שקבוצה חברתית מסוימת מכירה בה ככזאת, בהתאם לסולם הערכים שלה ובדרך הפוכה לפעולתו של המוזיאון. אם המוזיאון יכול להפוך אלילים לפסלים, יכול גם דושאן להפוך משתנה ליצירת אמנות. דושאן לקח אובייקט יומיומי והפך אותו ליצירת אמנות, כמו קודמיו: "גלגל אופניים" ו"מתקן לייבוש בקבוקים". הוא הפך את הרדי-מייד לאובייקט דאדאיסטי, כי הצגת משתנה כמוצג בתערוכה נועדה לערער על האמנות המסורתית ועל תקפותה, וכך להוריד את יצירת האמנות לרמה פשטנית, חסרת ערך. הצגת הרדי-מייד כיצירת אמנות מעלה את התביעה לנתח אובייקט זה כפסל ששולטים בו הסימטריה, המשחק בין מסה לחלל, צורות מתעגלות החוזרות על עצמן וכדומה. האובייקט מוצג במהופך, באופן שמבטל את תפקידו.

שם היצירה: האירוניה באה לידי ביטוי במתן השם "מזרקה" לאובייקט שהוא למעשה משתנה. דושאן לועג לחברת השפע התעשייתית וגם לאמנות.

חתימה: דושאן חתם על עבודה זו בשם ר. מט (R. Mutt) והציג אותה בתערוכה של "אגודת האמנים העצמאיים" התקיימת בניו יורק בשנת 1917. השם מט נלקח ממפעל לכלים סניטריים בשם מט (Mott), שייצר בין היתר גם משתנות. הוא השתמש בשמו של בית חרושת כמו בחתימה אמנותית, אבל חתם MUTT במקום MOTT. באנגלית MUTT הוא כלב בן כלאיים או כינוי לטיפש. שוב יש עיוות לשוני ומשחק מילים אירוני הטיפוסי לדושאן. מטרתו של דושאן היא לא רק ליצור עבודה אסתטית מחפץ יומיומי, אלא לזעזע את הקהל ואת המבקרים האמנותיים.

שערורייה: חבר השופטים לתערוכה דחה את המשתנה, אבל אחד המבקרים צידד בה ואף הסב את תשומת הלב לכך שהמשתנה צורתה כצורת איבר נשי למרות שנועדה לשימוש גברי. כך הציג דושאן יצירה המבטאת ממשות גברית ונשית באותו אובייקט. סערת הרוחות שעוררה היצירה גרמה בסופו של דבר להתפטרותו של דושאן מחברותו באגודה.

קריאת תיגר על האמנות: השערורייה שקמה בעקבות הצגת המשתנה הייתה חלק מהעבודה עצמה, והתאימה למטרות שהציב דושאן ביחס לאמנות. הוא צפה שהאגודה תדחה את העבודה, ובכך רצה לקרוא תיגר על המוסכמות האמנותיות ועל התערוכות של האגודה הליברית החדשה, שהצהירה שתקבל כל יצירת אמנות שתוגש לה. דושאן הצליח לחשוף את פניה של האגודה באמצעות אובייקט יומיומי, שהוסתר מעיני הצופים במשך כל זמן הצגת התערוכה.

גישה הומוריסטית: כדרכו הציג דושאן את הרדי-מייד בצורה אירונית, נלעגת ומעוררת גיחוך, היוצרים ביחד את ההומור ביצירה. הצגת משתנה כיצירת אמנות, השם "מזרקה" שניתן ליצירה, והחתימה בשם MUTT שפירושו טיפש, מעוררים אירוניה והומור.

מרסל דושאן, מדוע שלא תתעטשי, רוזי סלאבי, 1921

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/51.jpg>

טכניקה: רדי-מייד מטופל – כלוב ציפורים, קוביות שיש, מד חום ועצם.

ביצירה זו אסף דושאן אלמנטים שונים והכניס אותם לתוך כלוב של ציפור. הכלוב והמדחום ניתנים לזיהוי – אלה הם מוצרים מוכנים מראש, אבל הקוביות הלבנות מעוררות בעיה. במבט ראשון הן נראות כגבישי סוכר בעלי משקל קל, אך אם ננסה להרים את הכלוב נגלה כי מדובר בקוביות שיש כבדות משקל.

דושאן יצר כאן משחקים דו משמעיים המבוססים על ערכים של מישוש, ועל ערכים של ניגודים בין המשקל הזעום של הסוכר שמצפים למצוא כאן, לבין כובדו של השיש שאותו מגלים בתדהמה כאשר מנסים להרים את הכלוב. צירוף הקוביות למדחום ולעצם מעניק לעבודה נימה אירונית ואבסורדית, ומוסיף לכך גם השם של היצירה, שאין לו קשר ישיר לאובייקטים.

הומור - משחק מילים: השם "רוז סלאבי" הוא משחק מילים מורכב המבוסס על הביטוי הצרפתי: Cest la vie - כאלו הם החיים. כך מתקבלות אסוציאציות מצחיקות כמו: Cest la vie Rose – כאלה

הם החיים, רוז. אמירת המשפט פעמים רבות ללא הפסקה יוצרת מובן שונה למשפט: La vie en rose – החיים בוורוד, כלומר ראייה אופטימית של החיים. מאחורי השם "רוז סלאבי" מסתתרת משמעות נוספת. רוז סלאבי הוא שם בדוי למרסל דושאן עצמו. במסגרת ניסיונו להצדיע לאדישות כלפי יצירת האמנות, החליט דושאן לבנות אישיות מזויפת שבשמה הוא יחתום על יצירותיו. לשם כך הוא בחר בשם של אישה, וגם צולם כשהוא מחופש לאישה. האפשרות להשתמש במשחקי מילים על משמעויותיהן השונות הפכה לאחד השעשועים החביבים על דושאן. הוא נמשך למילים מסיבות אינטלקטואליות, כדבריו: "השפה היא האמצעי המושלם ביותר ליצור פירושים ומשמעויות כדי להורסם לאחר מכן". המילים הופכות לחסרות משמעות, בעלות מנגנון משונה, כמו המכונות שהוא מצייר.

השפעת ברגסון: דושאן מצא עניין רב בהומור השכלתני של אנרי ברגסון. בספרו "הצחוק" הסביר ברגסון את שלושת החוקים היסודיים היוצרים את ההומור בשפה המדוברת, שאותם הוא כינה "השינוי הקומי של המשפטים". המשפט ייפך לקומי:

א. אם הוא יביע בעת ובעונה אחת שתי מערכות של רעיונות שאין כל קשר ביניהן.

ב. אם יהיה לו מובן נוסף גם כשהוא הפוך.

ג. אם הטון שלו יצור הסטה של רעיון.

שם היצירה: דושאן עשה שימוש רב בכל היסודות הללו ביצירותיו. גם ביצירותיו המוקדמות יש חשיבות למשחקי המילים, ובהן השפה הפכה למקור נוסף ליצירה החזותית. שמות היצירות יוצרים מתח בינם לבין היצירה עצמה. השמות אינם מגדירים את היצירות וגם לא להיפך – היצירות אינן תואמות לשמותיהן, אבל השמות והיצירות פועלות אלה על אלה, כשהשמות מוסיפים ממד חדש ליצירה, כדברי דושאן: "הם פועלים כצבעים חדשים, או לכה. דרכם נראית היצירה בעוצמה גדולה יותר".

אבסורד: דושאן השתמש בטכניקת ה"רדי-מייד" כדי ליצור חפץ חסר תועלת, בעל אופי פסיבי. הוא השתמש באירוניה שבחיבור החפצים יחד, ובהומור כדי להפוך את החפץ לחסר תועלת כלשהי, למוצר בעל אופי נייטרלי ואנונימי. הרדי-מייד מגלם ניהיליזם עמוק: להביא את ה"אפס" לדרגה נעלה יותר.

סיכום – מאפייני יצירתו של דושאן והתייחסותו ליצירת האמנות

- ביצירותיו המוקדמות מורגשת השפעה של הקוביזם והפוטוריזם, המוצגים באירוניה והומור.
- דושאן התעניין במכונה ובארוטיקה ושילב אותם ביצירותיו.
- *דושאן ניסה לבטל את התערבותו הרגשית של האמן בתהליך היצירה על ידי תכנון שכלי מדעי ביצירה, על ידי השימוש במקריות כמרכיב אמנותי, ועל ידי שימוש ברדי-מייד.
- יחסו של דושאן למכונה הוא דו משמעי: הוא אהב לצייר מכונות מדויקות אך הן בלתי שימושיות וחסרות תועלת. ב"רדי-מייד" הוא ביטל את הפונקציה השימושית שלהן.
- אהובים עליו משחקי מילים, הומור ודו משמעות, שבהם הוא עשה שימוש ביצירותיו.

- ברדי-מייד הוא "הורס" את המושג המקובל לגבי יצירת אמנות על ידי: א. העלאת משהו אפסי ויומיומי לדרגת אמנות. ב. הורדת "יצירת האמנות" מקדושתה ולעג כלפיה. סיכום המאפיינים ביצירתו של דושאן מעידים על גישתו המהפכנית לאמנות. "הפנטזיה האינטלקטואלית" המלווה במחשבות ארוטיות, האבסורד, האמביוולנטיות וההומור, הם מרכיבים לא מוכרים באמנות שלפניו ובאמנות של זמנו.

מקורות השראה ליצירתו של דושאן

יצירותיו של דושאן שאבו את השראתן מהספרות ומהפילוסופיה. דושאן העיד על מקורות ההשראה שלו, ואמר שהעדיף להיות מושפע מהספרות ומהשירה ולא מציר אחר. וכדבריו: "בשנים אלו היו רוסל ובריסה שני אנשים שהערצתי ביותר על שום דמיונם הפרוע".

בריסה – משחקי מילים: דושאן הכיר את תיאוריית האבסורד בספרות, שלפיה הסדר המקרי של המילים מונע אפשרות של פירושים ומשמעויות לטקסט. דושאן התוודע לכתבים של הסופר הצרפתי ז'אן פייר בריסה, שחיבר בשנת 1878 "דקדוק לוגי". זהו סוג של דקדוק המשתמש בחוקים לוגיים המביא לתוצאות אבסורדיות. בכתביו משתעשע בריסה בביטויים לשוניים הנוצרים מלשון נופל על לשון, שיוצרים הלצות. דושאן אהב את משחקי המילים הללו ועשה בהם שימוש רחב ביצירותיו.

רוסל – יחסי אדם מכונה: באמצעות ידידו אפולינר התוודע דושאן גם לחיבורים של הסופר ריימונד רוסל (1877 – 1933). רוסל הציג את יצירתו "רשמים מאפריקה" בשנת 1911, והציג את האובססיה הקיימת ביחסים שבין האדם למכונה. רוסל כתב על מכונות המבצעות פעולות אנושיות. דושאן הביע את התפעלותו מהיצירה של רוסל: "[...] הוא יצר דבר-מה שאף פעם לא ראיתי כמוהו. זהו הדבר היחיד שגורם לי התפעלות עמוקה [...]" ביסודו של דבר רוסל הוא זה שהיה אחראי ל"הזכוכית הגדולה". את גישתי הכללית ינקתי מיצירתו "רשמים מאפריקה" [...] מיד הבנתי שאוכל לעשות שימוש ברוסל כמקור השראה".

ז'ארי – פאטאפיזיקה: אלפרד ז'ארי (1873-1907), סופר ומחזאי שיצר את המדע של ה"פאטאפיזיקה" – מדע אירוני הטוען שהשוויון בין גישות סותרות מבטל את המרחק הקיים בין האמת לשקר. המחזה שכתב ז'ארי, "המלך אובו" (1898), השפיע באופן מכריע על דושאן. אובו, הדמות המרכזית במחזה, פועל בחוסר התאמה מוחלט, תוך התבססות על היגיון מטורף, שמתקשר ישירות לעולמו של דושאן. בדמותו של אובו יש שילוב של תנועות מכניות והבעות אנושיות – מאפיין המקביל ליצירותיו של דושאן.

ברגסון – שכלתנות והומור: דושאן גילה עניין מיוחד בדרך מחשבתו של ברגסון, בעיקר מטענתו שיש לוותר על טבעה הרגשי של האמנות ולהעדיף את טבעה המחשבתית-שכלי. הפעילות השכלית היא נקודת המוצא לבניית כלים ומוצרים מלאכתיים, והאמנות היא מוצר מלאכותי, לכן היא צריכה להתבסס על המחשבה ולא על הרגש. ברגסון השפיע על דושאן גם בתיאוריה שלו על ההומור. בספרו "הצחוק" משנת 1890, הוא טוען שההומור הוא אפקטיבי רק כאשר הוא פונה אל השכל.

ההומור לדעתו יכול לזעזע רק כשהוא נתפס במחשבה ובהיגיון ולא דרך הרגש. ברגסון מהווה בסיס פילוסופי ואסתטי ליצירתו של דושאן, שמציע לצופה אמנות שכלתנית דרך ההומור.

תנועת ה"דאדא"

הדאדא כתנועה התארגנה בעיר ציריך שבשווייץ הניטרלית, בשנת 1916. הקימה אותה קבוצת משוררים וציירים שעזבו את ארצותיהם כדי לא להתגייס ולא להשתתף במלחמה שהשתוללה ברחבי אירופה - מלחמת העולם הראשונה (1914 – 1918). קבוצת האמנים הזאת הייתה הגרעין המייסד של התנועה. הם נתנו לפעילותם היצירתית את השם "דאדא", וכתבו מניפסט שבו גובשו רעיונותיהם. מקור השם "דאדא" לא ברור באופן מוחלט, וכך גם פירושו. יש הטוענים שהמילה נלקחה מהמילון באופן מקרי, אחרים טוענים שהמציא אותה אחד מחברי הקבוצה. באשר לפירוש יש הטוענים שזאת מילה בצרפתית שפירושה בשפת הילדים: "סוס נדנדה", אחרים אומרים שפירושה "כן, כן" ברומנית, שהן ההברות הראשונות שמוציא תינוק מפיו. שתי הפרשנויות מתייחסות לעולם הילדים, ומבטאות ערכים ראשוניים, התחלה מאפס של משהו שטרם התקלקל. השם הקצר והפשוט מציג הברות חסרות כל פשר הגיוני, ותואם את רעיונותיה של התנועה.

התפשטות התנועה

בהשראת חברי הגרעין המייסד התפשטה התנועה הדאדאיסטית תוך זמן קצר לברלין, לקלן, להאנובר ולפריז. לכל מרכז היו מאפיינים משלו, גרסה שונה ופרשנות שונה. היעדר מכנה משותף בין הקבוצות הדאדאיסטיות הוא תוצאה של היעדר קו מנחה מוגדר, והוא אחד המאפיינים לתנועה. המכנה המשותף היחיד של הדאדאיסטים, שהיו בני לאומים שונים ובני דתות שונות, היה הצורך לממש מציאות חדשה בתחום החברתי, המדיני והאמנותי. עיקר פעילותה של התנועה במרכזים השונים התרחשה בין השנים 1916 – 1922. כל מרכז וכל אמן בדרכו שלו הציג את ה"אנטי אמנות" באמצעות האבסורד וחוסר ההיגיון. בשנת 1918 נוצר קשר של הדאדאיסטים האירופאיים עם הקבוצה שפעלה סביב דושאן בניו יורק, שהיוותה מעין דאדא, עוד לפני שהדאדא נולד באירופה.

הרקע לצמיחת הדאדא

מלחמת העולם הראשונה גרמה למשבר חריף בקרב האמנים, והביאה אותם למצבים של תהייה ומבוכה. המלחמה סחפה את כל ערכי התרבות המערבית אל תוך התמוטטות כללית. תחושת הביטחון התערערה, שררה אווירה של חוסר שקט וחוסר סיפוק מהתנהלות החיים בכלל ומהאמנות בפרט, ושל ייאוש מכל מה שמייצגת החברה המערבית: הקידמה, שפיות הדעת, הדת, המדינה והאמנות. התחושה הייתה שהעולם איבד את תוכנו ואת ההצדקה לקיומו. ההרג חסר ההיגיון של המלחמה, שנעשה בשם ערכים מקודשים, עורר מצוקה רבה בנפשם הרגישה של האמנים. הדאדאיסטים שללו את הערכים המוסריים של הבורגנות, שלטענתם הם שיקריים ונועדו לשרת את הפוליטיקאים לצרכיהם, וזעקו נגד ההיגיון הבורגני שהוביל את האנושות לתוהו ובוהו ולמלחמה. על רקע זה מובנת השלילה של הדאדא את כל הערכים שהיו מקודשים עד אז: היא לעגה למוסד המשפחה, לדת, למוסר ולכבוד. במובן הזה הדאדא הוא "אנטי תנועה". מצד אחר, הדאדא

הייתה תנועה חיה, שבכל הסערה שקמה סביבה יצרה אמנות חדישה, אמנות המעוניינת להעלות שאלות על עצם הבנת האמנות ולא דווקא לספק תשובות לשאלות אלו.

השקפת העולם של ה"דאדא"

חברי הדאדא מרדו בכל המוסכמות, ערערו על חוקי החברה, על מסורת האמנות ועל תפקידה, והגדירו מחדש את מהות האמנות. מהבחינות הללו הדאדא הוא השקפת עולם – לא סגנון או אסכולה - השקפת עולם שהיא תוצר של ניסיונות חברתיים ואסתטיים, שמיזגו יחדיו אמנות וחיים, וניסיונות אלה הקיפו את כל תחומי האמנות. הם דגלו בתפיסת עולם ניהיליסטית, השוללת את ערכי החברה הבורגנית ואת האמנות באשר היא נוצרת. הם ביקשו "לירוק" בפרצופה של החברה ולפגוע ב"טעם הטוב" שלה. הם הפכו את המחאה והשערורייה לדרכי הפעולה שלהם, במטרה להביך את הצופים, ויצאו נגד הצביעות ששלטה לדעתם באקדמיות ובמוזיאונים.

הדאדא בציריך, 1915 – 1919

ציריך, עיר בשוויץ הנייטרלית, הייתה מקום מקלט לאמנים ואינטלקטואלים שנמלטו ממלחמת העולם הראשונה. עד מהרה התלכדה בעיר קבוצה של אמנים מכל התחומים, שיחד ייסדו את תנועת הדאדא. הכול התחיל בהקמת מועדון בשם "קברט וולטר" על ידי הוגו באל - סופר, משורר, עיתונאי, מוזיקאי ומיסטיקן – שהגיע לציריך בשנת 1915 בלוויית ידידתו, שחקנית במקצועה. מטרת המועדון הייתה ללכד את האמנים שהגיעו לציריך סביב מרכז לפעילות אמנותית וסביב אידיאלים שיבוטאו בכל תחומי האמנות: אמנות פלסטית, ספרות, שירה, ריקוד, מוזיקה ומשחק. הוגו באל פרסם מודעה בעיתון הקוראת לאמנים הצעירים שנמצאים בציריך להצטרף למועדון ולקחת חלק בפעילות האמנותית, כל אחד בתחום עיסוקו. בין האמנים הראשונים שנענו למודעה היו האמנים ז'אן ארפ, מרסל ינקו והמשורר טריסטאן צארה. במשך השנה נוספו לגרעין זה רקדנים, ציירים, משוררים, סופרים מוזיקאים ועוד, כל אחד בתחום תרם להתרחשויות ב"קברט וולטר". במהלך הפעילויות האמנותיות בקברט נולד שם התנועה – "דאדא". בניגוד לכל העדויות המסבירות את מקור השם ומשמעותו טען המשורר צארה: "מלה נולדה [...] אף אחד לא יודע איך". פעיל אחר בקבוצה טען שהמילה הייתה קיימת ואיש לא התעניין מדוע וכיצד נוצרה. נוצר מיתוס סביב המילה דאדא, שאפף גם את התנועה עצמה.

הפעילויות של הקבוצה ב"קברט וולטר" התרחשו בשלושה מוקדים: פעילות ספרותית, תיאטרון ופעילות אמנותית פלסטית. האמנים נהגו להתאסף בקברט מידי ערב, שרו, רקדו, קראו שירה, ניגנו מוזיקה מודרנית, הציגו מחזות, והציגו את עבודותיהם על הקירות במקום – כל אחד מהאמנים תרם את חלקו בפעילות האמנותית – כך נוצר שילוב כולל של האמנויות השונות. כל זאת בהשתתפות הקהל אשר צחק, צעק והגיב למתרחש.

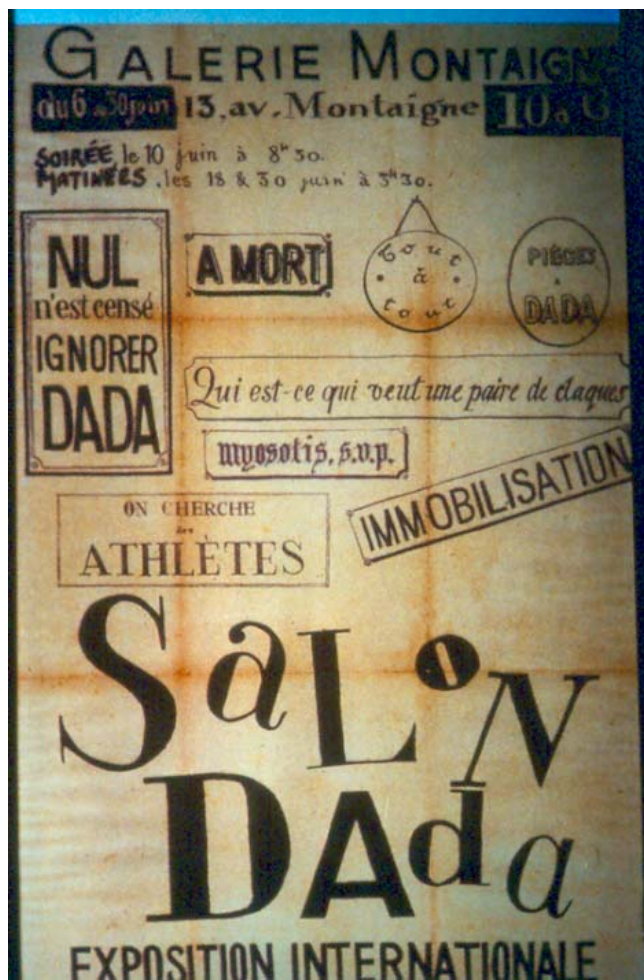
עבודה יצירתית משותפת של חברי הקבוצה התמקדה בתחום הספרותי, שהיה הדומיננטי בין שאר האמנויות. האמנים הפלסטיים אף הם נרתמו לעניין: ז'אן ארפ אימץ את השירה כחלק מיצירותיו, מרסל ינקו עיצב מסכות לצורכי הצגות התיאטרון. היצירותיות המשותפת הולידה טכניקות חדשות של

שירה: "השיר הסימולטני" ו"שיר צליל". השיר הסימולטני הוא שיר שנקרא בו זמנית בידי אנשים שונים, בשפות שונות ועם מילים שונות. "שיר הצליל" בונה מילים חסרות פשר ומשמעות על ידי חיבור של אותיות והברות, אך הצליל שלהן דומה.

בשנת 1918 הצטרף לדאדא בציריך פרנסיס פיקאביה, ופעילותה של הקבוצה קיבלה תנופה מחודשת. הוא סייע לצארה בכתבת המניפסט הדאדאיסטי והוציא לאור חיבורים ומאמרים. המניפסט הדאדאיסטי של צארה נתן אישור לתפיסת העולם הדאדאיסטית שמבוססת כולה על ניהיליזם ועל נטיות הרסניות. הדאדאיסטים לא נתנו את דעתם כיצד יש להגיע לעולם החדש שבו הם מעוניינים, ובעצם שללו כל תחליף. הם היו מעוניינים בהרס עצמו.

הרעיונות העיקריים במניפסט הדאדאיסטי: צארה יצא נגד ההיגיון, המוסר והמדע. לדעתו הם מוטעים ביסודם ובגללם הפך העולם להיות מטורף, ובמקומם הוא העמיד את חוסר ההיגיון והאבסורד. כחלק מגישה זאת הוא אימץ עקרונות סותרים, שלפיהם הסדר הוא אי סדר, החיוב שווה לשלילה, העיקרון הוא להיות אנטי עקרונות. כדי להשתחרר משלטון ההיגיון הוא הציע: הרס, ניהיליזם, פריקת עול וכל מסגרת ורק כך העולם ייטהר מהתנוונותו.

האמנות הפלסטית במסגרת הדאדא יוצרת והורסת בו זמנית. הקונפליקט בין אמנות לאנטי אמנות הוא המאפיין המשמעותי של האמנים הדאדאיסטים. במסגרת ההרס של הקיים, הייתה בקרב האמנים התקוממות נגד האקדמיות לאמנות ונגד הסחר באמנות, שבגללם האמנות הייתה נחלתם של מעטים ומיוחסים. האמנות הייתה הזדמנות לביקורת חברתית ולשלילת כל הקיים והמקובל. האמנים חיפשו דרך להפוך את האמנות לכלי משמעותי של החיים עצמם, ולשם כך הם הציעו דרכים חדשות ורעיונות חדשים. השיטות שהציע הדאדא הן בעצם אותן שיטות שאימצו דושאן ופיקאביה: ההומור, האבסורד, שלילת ההיגיון, שלילת האמנות, והשימוש ב"מקריות" כמרכיב חשוב.



כרזה לתערוכת הדאדא

בכרזות של הדאדא, המודיעות על מופעים ותערוכות, ניכרת אותה מגמה אנטי רציונלית של אבסורד, אלימות והרס, הומור וניהיליזם.

כמו בכל כרזת פרסומת, בכרזה הזאת יש פרטים על תערוכת דאדא שעומדת להתקיים, על המיקום שבו היא תיערך (גלריה מונטין), הכתובת, לוחות זמנים וכדומה. בנוסף לפרטים אלה יש גם משפטים דאדאיסטיים משעשעים, שאין שום קשר ביניהם לבין התערוכה, לבין משפט אחד לאחר, המעידים על פריקת עול מוחלטת.

הטקסטים כתובים במגוון רב של סוגי אותיות בעיצוב גרפי דאדאיסטי, ובו צורות וגדלים שונים של אותיות, וכל שורה עומדת על הדף בצורה שונה: אלכסונית, ישרה, אנכית, מעוגלת. הדף נראה כמו קטלוג של אותיות שממנו אפשר לבחור אותיות עבות או דקות, קטנות או גדולות. משפטים כמו:

"אף אחד אינו רשאי להתעלם מהדאדא"

"מי רוצה שתי סטירות לחי?"

"מוות"

"מחפשים אתלט"

"חוסר תנועה"

חלק מהטקסט נתון בתוך מסגרות מלבניות וחלק בתוך עיגולים דמויי שעון בעלי אותיות במקום מספרים.

ז'אן ארפ, 1877 – 1966

ז'אן ארפ הגיע לציריך בשנת 1915, כאשר מאחוריו הייתה כבר קריירה אמנותית עשירה, שמיזגה את המגמות האמנותיות החדשניות ביותר בצרפת ובגרמניה. היצירה הפלסטית של ארפ כוללת רישומים, הדפסים, ציורים, קולאז'ים, תבליטים ופסלים. הוא הכיר אישית את פיקאסו ובראק, את קנדינסקי ואת קבוצת "הפרש הכחול" וספג את מגוון ההשפעות: הקוביסטיות והאקספרסיוניסטיות. ארפ נולד באלזס - אזור מריבה בין צרפת וגרמניה, אך תושביו שמרו אמונים לצרפת. הוא עבר לפריז כדי למצוא את ההתלהבות היוצרת שהייתה חסרה לו בפרובינציה. עם פרוץ מלחמת העולם הראשונה כוחות הביטחון הצרפתיים לא איפשרו לו לשהות בפריז, והוא נסע לשווייץ והצטרף לקבוצת הדאדא שהתגבשה בציריך.

במהלך שנות העשרים הצטרף ארפ לתנועה הסוריאליסטית.

ז'אן ארפ, קולאז' עם ריבועים המסודרים בהתאם לחוקי המקריות, 1916-17

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/12.jpg>

חוקי המקריות

ארפ עבד על רישום זמן רב, והתוצאה לא הניחה את דעתו. הוא קרע את הרישום לגזרים ונתן לפיסות הנייר ליפול בחופשיות על הרצפה. ארפ התפעל מהדגם שהקרעים יצרו על הרצפה, וחשב שהתנועה המקרית של פיסות הנייר הנופלות הצליחה להשיג את מה שהוא מחפש – את האוטומטיזם. הוא הדביק את פיסות הנייר בדגם שנקבע על ידי המקריות.

האוטומטיזם מתקשר לתנועת הדאדא, שדחתה כל שיקול או תכנון מוקדם ביחס ליצירה. האוטומטיזם הוא פעולה בלתי מודעת, חופשית ומקרית כביטוי לדרך חסרת בקרה ושיפוט. ארפ הפך את חוקי המקריות לטכניקה יסודית בעבודתו.

התערבות במקריות: חוקי המקריות של ארפ אינם מוצגים על טהרת האוטומטיזם. הוא "התערב" במקריות הזו ושיפר אותה מעט, על ידי הדבקת פיסות הנייר בקומפוזיציה מאוזנת והרמונית. מכאן שאין זו ממש מקריות דאדאיסטית חופשית מכל מוסכמה אמנותית. נראה שהשיפוט האמנותי והאסתטי שלו גוברים על נטיותיו הדאדאיסטיות. עצם העובדה שהוא "עזר" למקריות וארגן את היצירה שלו, מראה כי הוא לא היה משוחרר לחלוטין מהדרך המקובלת של ארגון הקומפוזיציה באמנות, שאותה ניסתה תנועת הדאדא להרוס.

השפעת הקוביזם הסינתטי: ארפ השתמש בטכניקת הקולאז' הקוביסטית מהשלב הסינתטי של הדבקות נייר. הוא השתמש בפיסות נייר שנקרעו ביד, ולכן קצותיהן אינן ישרות, ובנה קומפוזיציה מופשטת. למרות הטכניקה הזוהה של ארפ והקוביזם הסינתטי, השוני בין שני הסגנונות הוא רב: א. הקוביסטים חיפשו דרך לבנות דימוי פלסטי שאבד בשלבים הקודמים של הקוביזם. הם בנו ממגזרות הנייר דימוי שניתן לזהותו. לעומתם הניירות הקרועים של ארפ יוצרים קומפוזיציה מופשטת, חסרת כל קשר למציאות.

ב. הקוביזם הסינתטי עסק בדיוק ובתכנון מראש. ארפ לא תכנן את יצירתו, אלא ביסס אותה על סידור מקרי, שאותו הוא שיפר במקצת.

ג. בקומפוזיציה הקוביסטית הדבקות הנייר קשורות למבנה היצירה על ידי רישום העובר מהן אל הבד ואל אובייקטים ברורים. בקומפוזיציה של ארפ מורגשת הקלילות של הביצוע. הצורות צפות על פני השטח בתנועה עצמאית. קלילות זו עומדת בניגוד לרצינות החמורה שבקומפוזיציה הקוביסטית.

הדאדא בניו יורק, 1916 – 1919

באמריקה לא הייתה תשתית רוחנית ומסורת אמנותית רבת שנים כמו באירופה, ולא היה צורך בשלילת הכול, בניהליזם והרס, כך שהסיבה העיקרית לדאדא הייתה זרה לאמריקנים. אך המהגרים האירופיים שהגיעו לניו יורק חשו ספקות עצומים ביחס לחיים בכלל ולאמנות בפרט, ולכן פנו

ביצירותיהם לאבסורד ולאגרסיה שאפיינו את הדאדא באירופה. אין פלא שהמופעים הדאדאיסטיים בניו יורק סבבו סביב מזגם ואישיותם של דושאן ופיקאביה.

בעיצומה של מלחמת העולם הראשונה עזב דושאן את פריז ועבר לניו יורק, שם כבר היה מפורסם בקרב האמנים ובקרב העיתונות עקב השערוריות שעורר ביצירותיו המוקדמות. בניו יורק פגש דושאן את מאן ריי, ואליהם הצטרף פרנסיס פיקאביה, שהגיע לניו יורק ב-1916. אליהם הצטרפו רבים מהאמנים הצרפתיים הגולים.

עיקר הפעילות הדאדאיסטית בניו יורק התמקדה באירועים שערורייתיים ובהוצאת כתני עת באופן חד פעמי. ב-1917 הוציאו דושאן ופיקאביה את כתב העת "העיוור", ששמו מקפל בתוכו את ההומור והאבסורד, שהרי עיוור אינו יכול לקרוא. בעקבותיו יצא כתב עת נוסף שכונה בשם "רונגרונג" - Rongwrong – שם שהוא משחק בין מה שנכתב לבין מה שנשמע. השם מזכיר בצלילו צלצל. אך הכתיב מרמז על 'טעות'.

הקבוצה הדאדאיסטית הניו יורקית התפרקה מאליה עם עזיבתם של דושאן ופיקאביה. דושאן נסע לארגנטינה וללונדון, הפסיק כמעט לחלוטין לעסוק ביצירות אמנות והשקיע עצמו במשחק השחמט. פרנסיס פיקאביה עזב את ניו יורק והצטרף לקבוצת הדאדא בציריך.

במסגרת פעילותו בדאדא ניו יורק יצר דושאן את היצירות השערורייתיות: "המזרקה" ואת L.H.O.O.Q. - המונה ליזה, שהן יצירות דאדאיסטיות במהותן משום שהן הורסות ומוחקות את המוסכמות האמנותיות באופן בוטה והפגנתי. השימוש שעשה דושאן בטכניקת הרדי-מייד הוא דאדאיסטי מובהק, משום שהבחירה בחפצים מוכנים מראש יש בב הימנעות מאמנות לשמה והכרזה אנטי-אמנותית.

מאן ריי, 1890 – 1976

צייר, צלם ובמאי סרטים אמריקני. יצירותיו המוקדמות צוירו בסגנון קוביסטי, ולאחר שפגש את דושאן בשנת 1915 החל ליצור קולאז'ים ואסמבלאז'ים בסגנון דאדאיסטי מתוחכם. בשנים 1920 – 1940 חי בפריז, כאמן בעל השפעה בקרב הסוריאליסטים.

מאן ריי, מתנה (מגהץ צבוע), 1921, רדי-מייד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/203.jpg>

גם מאן ריי עסק באובייקטים שבוטאו בשפה דאדאיסטית. הוא הביא עמו מניו יורק תאוה לחפצים המסמלים את החברה הצרכנית, ובנימה דאדאיסטית הקנה להם פונקציות אבסורדיות, שהיצרן מעולם לא חלם עליהן.

הטכניקה: רדי-מייד מטופל. זהו מגהץ המוכר מחיי היומיום, שלתחתיתו הדביק מסמרים.

הנושא

מאן ריי הכניס את המגהץ עם המסמרים לתוך קופסה מעץ, שבה חורר חורים מותאמים לגודל המסמרים הנעוצים במגהץ - זוהי פעולה של החדרה זכרית לנקבית. כאשר סוגרים את הקופסה במכסה היא נראית כמו אריזת מתנה, ומכאן השם של היצירה "מתנה".

ביטוי דאדאיסטי: הצגת מגהץ שהודבקו לו מסמרים כיצירת אמנות היא ביטוי דאדאיסטי מובהק, ונחשב בעיני מאן ריי כפיסול אמיתי יותר מהפיסול המסורתי. כמו ב"רדי-מייד" של דושאן יש כאן ערעור על תקפותה של האמנות המסורתית והורדתה לרמה נחותה וחסרת ערך. מגהץ בתפקודו היומיומי אמור להחליק את הקמטים בבגדים, אך ברגע שהודבקו לו מסמרים מתבטל התפקוד שלשמו הוא נועד, וכך הוא הופך לחפץ חסר תועלת.

מכניזם של מיניות: כמו ביצירותיהם של דושאן ופיקאביה, גם המגהץ רומז למכניזם של מיניות, משום שהמסמרים המודבקים אליו חודרים בהתאמה מדויקת לחורים שבקופסה. המגהץ מונח באופן שטוח בקופסה, וכאשר מוציאים אותו מהקופסה, מופתעים לראות שמחוברים אליו מסמרים.

פרנסיס פיקאביה, 1879 – 1953

אמן צרפתי, צייר משורר ופולמוסן. פיקאביה היה עשיר, נהנתן, פורק עול וניהיליסט מושבע. הוא החליף מקומות מגורים, נשים ומכוניות בתדירות גבוהה. הוא התנסה באימפרסיוניזם, בפוביזם ובקוביזם ועבר מסגנון לסגנון. הוא כתב שירים ומאמרים ברוח ההומור והמרד.

ב-1910 התיידד עם דושאן בפריז, ובהשפעתו החל לצייר בסגנון המכנומורפי – סגנון המכונה בשנים 1917 – 1920 היה פעיל בתנועת הדאדא בניו יורק, בציריך ובפריז, ואף היה אחד ממנהיגי התנועה בשנת 1920. ב-1921 הוא פרש מהדאדא וחזר לעבודות פיגורטיביות ומופשטות לסירוגין.

פרנסיס פיקאביה, מכונה, הסתובבי מהר, 18-1916, גואש על קרטון

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/97.jpg>

נושא היצירה

היצירה מתארת הזדווגות, אלא שאת האיברים האנושיים מחליפים חלקי מכונות וגלגלי שיניים. מעשה האהבה הופך לפעילות מכנית, מעוקרת מתחושה ומרגש. פיקאביה תרגם את הקשר המיני שבין גבר לאישה לגלגלי שיניים, מעוצבים בציר טכני ובצבעי כחול וצהוב על רקע שחור אחיד. שני גלגלי השיניים ממוספרים: הגלגל הקטן מס' 1- אישה. הגלגל הגדול מס' 2 – גבר. הזיהוי נעשה על ידי מפתח סימנים בתחתית היצירה.

הציור הטכני

פיקאביה התקרב לסרטוט טכני בדרך הביצוע, המתאר את המכונה ואת פעולתה. גם המספרים וגם מקרא הסימנים מקרבים אותו יותר לסרטוט הטכני, ומרחיקים אותו מהציור המסורתי. הוא הדגיש תיאור קווי, נקי וברור של המכונות, שאותן הוא העתיק מקטלוגים תעשייתיים. אבל מכונות אלו עברו

"טיפול" של האמן, והתוצאה היא צורות שהן ספק ריאליות, ספק דמיוניות. ברור שפיקאביה נתן למכונות ולמנגנוניהן משמעות ארוטית.

משמעות היצירה

בעבודתו של פיקאביה תופסת הסמליות מקום חשוב. הגבר והאישה מאבדים את זהותם החזותית – הוא צייר את הפעולה המינית בצורות מכניות לחלוטין. הכוונה הייתה לתאר את יכולתה של המכונה להתקשר למכונות אחרות, כשהיא מאמצת את פעילותו החברתית של האדם – הוא תיאר את המכונה כאנושית. מאידך גיסא, הוא מסביר מהם לדעתו תפקידיהם של האישה ושל הגבר בפעולה המינית. האישה מסתובבת סביב הגבר במהירות ובפעילות מרובה, שעה שהגבר מסתובב לאט ופעילותו מועטת.

עמדתו של פיקאביה כלפי המכונה: פיקאביה מביע עמדה נגד המיכון, ומבקר באירוניה את ההיבט הטרגי של עידן המכונה. המכונה היא סמל של החברה התעשייתית המודרנית, והופכת לסמל הניכור שבחברה. הוא תיאר את המכונה כאנושית, ובדרך זו הוא מתח ביקורת גם על האדם, וייחס לו את המאפיינים האבסורדיים של המכונה. הביקורת מופנית כלפי התנהגותו השלילית של האדם.

השפעת דושאן: לעומת הפוטוריסטים, שביטאו התלהבות מהחברה המודרנית ומהקידמה הטכנולוגית, פיקאביה הפך את היוצרות והציע אמנות הנוגדת את ההיגיון - אמנות המתארת את המכונה בשיטה מכנית כדי ללעוג לה ולאדם כאחד. מהבחינה הזאת הוא הלך בדרכו של דושאן והוא קשור לאסתטיקה שלו. הוא התעניין בתנועה המכנית של המכונה ושילב אותה בהיבט ארוטי. כמו דושאן הוא היה מעוניין להציג את המכניות שביחסים המיניים, ולהביע את הביקורת על האדם המודרני ועל המכונה עצמה.

למרות ההבדלים המהותיים באישיות של שני האמנים, יש נקודות משותפות ביחסם לאמנות: הרוח המרדנית, ההומור, הדייקנות האמנותית והמתימטית בשיטות של סרטוט טכני, כדי להוציא את "יד האמן" מהיצירה, יצירת יחסים אמנותיים חדשים: ביקורתיים ואירוניים באמצעות המכונה ובאמצעות הקשר שבין המילה לבין האובייקט.

הדאדא בגרמניה, 1918 – 1923

בשנת 1918 הגיעה תנועת הדאדא בציריך לשיאה. חברי הדאדא עזבו את ציריך לאחר תום המלחמה ופנו איש איש לדרכו. התפתחו מרכזים דאדאיסטיים בגרמניה, בצרפת ובניו יורק. הדאדא בגרמניה ספגה לתוכה אווירה מלחמתית, של היסטריה ותוהו ובוהו. בשנת 1917 חרבה האימפריה הגרמנית, והניסיון להקים רפובליקה דמוקרטית סוכל על ידי קבוצות פוליטיות ששאפו להקים גרמניה סוציאלית. קבוצות אלו ארגנו מרד של פועלים, והאווירה, שהייתה של מהפכה, תרמה לכאוס הכללי. הדאדאיסטים שחזרו לגרמניה חיו באווירה הזאת ונטלו בה חלק. הם ניהלו מאבק פוליטי, אך לא היו מסוגלים לקבל עליהם סמכות או מרות של ארגון פוליטי כלשהו. המעורבות הפוליטית זכתה לביטוי חריף גם ביצירותיהם של הדאדאיסטים.

אחד ההבדלים הבולטים בין הדאדא בגרמניה לבין הדאדא בציריך ובניו יורק הוא הרקע הפוליטי. גרמניה חוותה את המלחמה על בשרה, ולאחר המלחמה היו האלימות והצורך בשינוי גורמים חשובים בפעילות של תנועת הדאדא, שהתבטאו גם באמנות.

בגרמניה קמו שלושה מרכזים של הדאדא: בברלין, בקלן ובהאנובר. דאדא ברלין: קבוצת הדאדא בברלין התאפיינה במעורבות פוליטית. המאבק הפוליטי-חברתי שניהלו חברי הדאדא בברלין לא שייך אותם למפלגה או לארגון כלשהו. התכונה האנרכיסטית והאנטי סמכותית לא איפשרה להם לקבל מרות או סמכות של ארגון פוליטי כלשהו. חברי הדאדא לא היו מזוהים עם הימין או השמאל אלא נקטו עמדה ביקורתית המכוונת נגד כולם, והפעילות שלהם כוונה לזעזע ולעורר שערורייה בקרב הציבור.

דאדא קלן: החברים הבולטים בדאדא קלן היו ז'אן ארפ, שעבר לקלן, ומקס ארנסט. גם הדאדא בקלן הצהירו על העקרונות המוכרים של הדאדא, ארגנו נשפים ותערוכות ופרסמו חוברות בעלות נטייה פוליטית שמאלנית, ודרכן תקפו את הכנסייה, את המדינה ואת האמנות עצמה. בערב הפתיחה הקימו תערוכה דאדאיסטית טיפוסית: הציגו קולאז'ים, פוטומונטאז'ים, ופסל אסמבלאז', שעליו תלו פתק ובו הזמנה להרוס את העבודה. האמן הבולט ביותר בקבוצה זו היה מקס ארנסט.

סוף הדאדא ופירוקה

הפעולה הדאדאיסטית האחרונה נערכה בשנת 1922 בגרמניה. המוטו היה: הדאדא תישאר בחיים רק אם תיעלם. עצם החזרה על הרעיונות השליליים והרעיונות האנרכיסטים הכניסה את התנועה למעגל סגור, החלישה את כוחה ואת מקורותיה. הדאדא כתנועה המשיכה לפעול בפרז' עד שנת 1922.

ראול האוסמן, 1886 – 1971

מייצג הדאדא בברלין. צייר, פילוסוף, מעצב אופנה, פוטומונטאז'ר וממציא השיר האופטופונטי. היה מאייר ומבקר אמנות בין השנים 1907 – 1912. הוא הצטרף אל הדאדאיסטים בברלין וארגן בעבורם ערבי דאדא, ואף זכה לכינוי "הפילוסוף של הדאדא" – "דאדא-סוף". בשנת 1919 הוציא לאור את המניפסט של דאדא ברלין, שדרכו הוא ניסה ליצור קשר עם הקהל ולזעזע את האויב הפוליטי.

ראול האוסמן, ראש מכני – רוח זמננו, 1919, אסמבלאז' מעץ ומתכת

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/58.jpg>

ביצירה זו חיבר האוסמן חפצים יומיומיים מוגדרים, ודרכם יצא בביקורת נגד האמנות ונגד החברה הבורגנית. הביקורת החברתית התמקדה בטכנולוגיה הגורמת לאובדן האנושיות כאשר החיים הופכים למכניים. האוסמן הבין את הדאדא כתנועה המודעת לחורבן חסר תקדים שאחראים לו המדע והטכנולוגיה, ולכן הוא השתמש באלמנטים מכניים.

טכניקה: אסמלאז', בצרפתית ASSEMBLAGE שפירושו הרכבת חלקים, לחבר יחד. אסמבלאז' היא יצירת אמנות המורכבת מחפצים מצויים, שהאמן בחר ואסף, וחיבר יחד למבנה תלת ממדי. כאשר האמן משתמש באובייקט בודד בנפרד יש לו משמעות אחרת. לעומת זאת, החיבור והצירוף של האובייקטים ביחד מהווים אמירה ויש להם מסר. החפצים: רוח זמננו הוא ראש עשוי מעץ המשמש להדגמה של פאות נוכריות במספרה. לרקתו הימנית מוצמד נרתיק עור המשמש לכסף, ובתוכו חלק ממכונת כתיבה. לרקתו השמאלית מוצמד סרגל מדידה ומכשיר מדידה. למצחו מוצמד סרט מדידה, מנגנון של שעון ולוח שעליו כתוב המספר 22. על קודקודו כוס מתקפלת. כל החפצים הללו הם מצויים, נועדו לשימושים יומיומיים, שהאמן חיבר ליצירה אחת.

הנושא

האוסמן עסק באדם – מכונה בעידן הטכנולוגי. הוא שיקף את דמותו המנוכרת של האדם באמצעות חיבור בלתי הגיוני של אובייקטים, שיצר אבסורד וניהיליזם על פי תפיסה דאדאיסטית – שלילת הקיים באמצעות חיבור של אובייקטים שהוצאו מהקשרם.

האוסמן הסביר: "רציתי לגלות את רוח זמננו, את נשמתו של כל אחד ואחד במצבה הראשוני. מספרים דברים נפלאים על אנשי המחשבה והמשוררים, אני מכיר אותם היטב. האדם היומיומי הפשוט מצויד רק ביכולת שהמקורות הדביקה לו על גולגלתו מבחוץ, מוחו נשאר ריק". האוסמן יצא כנגד התפיסה המסורתית הגרמנית, הרואה את התרבות כתוצר של אנשי רוח ומשוררים. הוא הציב כנגדם את האדם הפשוט, שאת כישוריו הוא רכש במקרה, הם אינם מובנים לו ונשארים מחוץ למוחו, והוא משתמש בהם באופן מכני.

ביקורת חברתית: האוסמן מתח ביקורת נוקבת על החברה הבורגנית הגורמת לאובדן האנושיות באמצעות הטכנולוגיה, עד שהחיים הופכים למכניים. הטכניקה משרתת את מטרותיו של האמן, ולבחירת החפצים יש משמעות ומסר ברור:

ראש עץ מסמל את תמימותו של האדם הפשוט. לראש העץ הבעה תמימה ואין לו יכולת רציונלית ורגשית, הוא מסוגל רק למדוד ולספור בצורה מכנית. לדברי האוסמן, האדם הוא כמו מרינוטה, הוא מנוכר, חסר רגש, וכל כישוריו הם מקריים וחיצוניים. זאת המציאות שאליה הובילה הטכנולוגיה.

נרתיק מסמל את הרדיפה אחר הכסף, ערך חשוב בחברה הבורגנית.

סרגל מסמל את המידות השונות המגבילות את חיינו בחלל.

שעון מסמל את המידות השונות המגבילות את חיינו בזמן. השעון קוצב את הזמן ומעיד שאין חיים לנצח.

סרט המידה נמצא על המצח ומסמל את הגבלת הדמיון.

כוס מסמלת את הבריחה מהמציאות באמצעות האלכוהול. השכרות היא המצב היחיד שניתן לברוח אליו במציאות המזוועה של התקופה.

תוכן היצירה

צילום ראשו של האוסמן פעור פה, כאילו נתפס בעת דקלום אחד משיריו הפונטיים: האותיות ABCD נמצאות בין שינו. מתחת לסנטרו משובץ כרטיס "מרץ" – כרטיס הזמנה למופע של האמן קורט שוויטרס. למטה משובץ צילום של בדיקה גניקולוגית, הלקוח מספר ללימוד רפואה, ועליו מודבקות הספרות 1 ו-7. מימין יש חלק מכרזת קיר, ולמעלה מימין מודבק קטע ממפה המראה את מיקומה של העיר הרר בחבש.

הטכניקה: האוסמן השתמש בטכניקת ה"פוטומונטאז'", שהיא הדבקה של גזירות שונות: צילומים, מפות, איורים מספר הרפואה, כרזות, כרטיסים, שטרות כסף, מספרים ואותיות. כל הפריטים האלה מודבקים בערבוביה - זה על זה או זה ליד זה.

האוסמן, כמו שאר אמני הדאדא בברלין, עסק בחומרי המציאות. האמנים לא התנתקו מהמציאות, כפי שחברי הדאדא המקוריים עשו. הייחוד הדאדאיסטי של ברלין היה בעשיית פוטומונטאז' – זהו קולאז' המורכב מחלקי תמונות, אותיות וציורים, הגזורים מעיתונים ומודבקים יחד. הקומפוזיציה מורכבת מקטעים של מציאות שצולמו בעיתונים. המילה פוטו מונטאז' מורכבת משתי מילים: פוטו – צילום, מונטאז' montage בצרפתית פירושו: גזירה ועריכה של קטעים לסדרה אחת שלמה ורצופה. כלומר: גזירה של צילומים שונים, בעיקר מהעיתונות, סידורם ועריכתם יחד ליצירה אחת שלמה. מקורות הפוטומונטאז': אפשר להצביע על מספר אפשרויות למקור של הפוטומונטאז': א. הקולאז' הקוביסטי, המשלב ביצירת האמנות חלקים של חפצים ריאליים, ומעלה שאלות על משמעות המציאות

ב. האוטומטיזם לפי שיטתו של ז'אן ארפ, הפועל לפי חוקי המקריות.

בניגוד לקולאז', יש בפוטומונטאז' נגיעה ישירה למציאות, כיוון שהוא מורכב מצילומים המתעדים אירועים ממשיים מהמציאות. לדעת האוסמן, הדאדאיסט האמיתי צריך להיות בעל תפיסה חדה וכושר התבוננות, ולא להתעלם מהמציאות.

תפקיד הפוטומונטאז': האוסמן הסביר שהשימוש בפוטומונטאז' היה ככלי אמנותי דאדאיסטי מובהק, כאמצעי פרובוקטיבי נגד הריאליזם האקדמי. הניגודים הקיימים בפוטומונטאז' הם חריפים ומאפשרים לבטא מושג חדש על המציאות ועל התווה ובוהו של המלחמה. השילוב יחד של צילומים שונים יוצר ניגודים חריפים: של מבנים וממדים, גס לעומת חלק, צילום אוויר לעומת צילום מקרוב, פרספקטיבה לעומת משטח שטוח. הפוטומונטאז' נתן את האפשרות להגיע לניגודים החריפים ביותר, ולהציגם ביצירה בשיווי משקל המעניק למצבים הללו שלמות. המטרה הייתה להשתמש בפוטומונטאז' כאמצעי ביטוי אירוני המאפשר לנגח את החברה בתוקפנות, ולנקוט עמדה חברתית חריפה.

על אף אי הסדר והאבסורד, האוסמן יצר דימויים מוגדרים היטב, ודרכם הוא יצא נגד מבקרי האמנות ונגד החברה הבורגנית. כך הפכה האמנות לכלי מלחמה נגד המצב הפוליטי והחברתי הקודר ששרר בברלין בתום המלחמה.

מאפיינים דאדאיסטיים

ביצירה מתקיימים המאפיינים הדאדאיסטיים: האבסורד, חוקי המקריות, הקשר האסוציאטיבי, ההומור, הניהיליזם והמרד כנגד הקיים באמנות ובחברה. כל הפריטים המודבקים ביצירה נבחרו על דרך המקריות והודבקו בחוסר סדר. אלו הם אלמנטים צילומיים המפוזרים בתוהו ובוהו שאותו ארגן האמן. הצירוף של האותיות השונות כנגד הטכניקות השונות של תיאור המציאות (כסף, צילום, רישום, מפה), יוצר אבסורד משום שאין שום קשר הגיוני ביניהם. מה שעניין את האוסמן הוא ההקשר האסוציאטיבי שייבנה על ידי הדימויים השונים והאותיות השונות, משום שהצופה רשאי להרכיב מהפריטים המודבקים את הדימוי האסוציאטיבי העולה במוחו.

מקס ארנסט, 1891 – 1976

למד אמנות מסורתית, תולדות האמנות ופילוסופיה עד פרוץ מלחמת העולם הראשונה. הוא שירת בצבא הגרמני עד שנת 1918. הושפע רבות משני אמנים: פאול קליי ודה קיריקו. השפעתם ניכרת בדמיון הפנטסטי ובאווירת האבסורד, והוא יישם את שלמד מהם על עולם המכונה – דומה מעט למה שעשו דושאן ופיקאביה.

מקס ארנסט, הכובע עושה את האדם, 1920, קולאז' על נייר

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/8.jpg>

תוכן היצירה

הקולאז' מורכב מדימויים עשויים מכובעים ומגלילים שקופים למחצה, צורות הנדסיות המזכירות צינורות או מבחנות. הקולאז' הדאדאיסטי יוצר דימויים מכניים - ממערך הכובעים, הרישום והצורות שהם יוצרים מתקבלות מעין דמויות מכניות שנראות כרובוטים, או כמו אנשים קטועי איברים המורכבים מחוליות מכניות. הדמויות נראות מזוויות בלתי אפשריות המאיימות להתפרק בכל רגע, ומבטאות את השבריריות והארעיות של האדם. יש כובעים רבים בקולאז', אך לרוב הם משמשים כחוליות המחברות בין המפרקים היוצרים את הדמויות, ורק חלק קטן מהכובעים משמשים בתפקודם המקורי – חבישה על ראשי הדמויות. למטה הוסיף ארנסט בכתב יד: "הכובע עושה את האדם. הסגנון הוא החייט"

הטכניקה: היצירה נעשתה מדוגמאות שנגזרו מקטלוג לכובעי גברים. ארנסט חתך דוגמאות שונות של כובעים לגברים והדביק אותם על הנייר באופן מקרי. לאחר מכן חיבר ביניהם בעזרת עיפרון ודיו,

והוסיף צבעי מים: אדום, כחול, ירוק וצהוב, תוך כדי ניצול השקיפות שיוצרים צבעי האקוורל. יש כאן מיזוג של שלושה סוגים של טכניקות: קולאז', רישום בעיפרון ודיו, וצבעי מים. השימוש בקולאז' איפשר לאמן להרכיב דימויים חדשים. השימוש באקוורל וברישום בעיפרון ובדיו בא להוסיף "צבע, קו ונוף", שהם זרים לכובע. הכוונה הייתה להוסיף פרטים שאין להם כל קשר לכובעים, פרטים זרים להם. החיבור בין הטכניקות יוצר מעין מבחנות שקופות צבעוניות היוצרות מראה של מכונה מוזרה שהכובעים פועלים בה כשסתומים או כחלקי קישור. נוצרים דימויים שאפשר לראות בהם בני אדם שהפכו לרובוטים מהלכים, שבריריים מאוד ושקופים, קטועי איברים. נוצר מראה של מערך גלילים שצועד ללא מטרה.

שם היצירה והמסר שלה

לכותרת נודעת חשיבות רבה בקולאז'ים של ארנסט. הכותרת ארוכה וכתובה בכתב יד מגושם בגוף היצירה. במקרה זה השם הוא פתגם רב משמעויות. שם היצירה: "הכובע עושה את האדם. הסגנון הוא החייט", הוא פתגם ידוע הרשום בתחתית היצירה, אך ביצירה של ארנסט אין אנשים. מכאן משתמע המסר של היצירה: כל אדם יכול לבחור לו כובע כרצונו, המבטא את מידותיו ושיאיותיו, אך מתחת לכובעים מסתתרת ריקנות. ארנסט מלגלג על חשיבותו של האדם, ומדמה אותו ללבוש שאין בו יותר מאשר אלמנט חיצוני, ובתוכו הוא ריק. בדרך הומוריסטית הוא מתאר את האדם ככובע ללא ראש, כלבוש ללא גוף, כמכונה ללא נשמה. זוהי ביקורת חברתית המבטאת את השקפותיו של האמן על האדם שכל אנושיותו נגזלה ממנו, והמלחמה הפכה אותו לרובוט חסר רגשות. זהו האדם החדש: אדם העשוי כמכונה, חסר רגשות כמכונה, מתפקד כמכונה אך הוא רק אובייקט שברירי וארעי בעולם – זהו אלמנט דאדאיסטי מובהק.

מאפיינים דאדאיסטיים

לצד ההומור והאבסורד שבתיאור האדם ככובע ללא ראש, יש גם סרקזם עוקצני על מהות האדם ושיאיותיו החשופות את הריקנות והארעיות שלו. המקריות וחוסר התכנון בהדבקת הכובעים על הנייר מבטאים את הכפירה וההתנגדות של הדאדא לכל מה שהגינני ורציונלי. השימוש בקולאז', מרחיק את האמן מיצירת האמנות על ידי שימוש בהדבקה כביטוי לאנטי אמנות, האופיינית לדאדא.

הקולאז' הקוביסטי בהשוואה לקולאז' הדאדאיסטי

הקוביזם עסק בקולאז' במטרה להגיע לתפיסה צורנית חדשה, כחלק מהרצון להחזיר את המציאות והצבעוניות ליצירה, שאבדו בשלבים הקודמים של הקוביזם. הקולאז' הקוביסטי עסק בהדבקה של מציאותיות שונות כדי לבחון אותן זו מול זו בקומפוזיציה אחת. לעומת זאת הקולאז' הדאדאיסטי של ארנסט מטרתו להשיג דימוי בעל ערך חדש על ידי צירופים של צורות שונות, מנוגדות, בלתי רציונליות ולא צפויות, על גבי רקע זר להן. הקולאז' של ארנסט הוא גיבוב של דימויים וצורות כדי ליצור אירוניה ואבסורד.

מדאדא לסוריאליזם

הסוריאליזם היא תנועה באמנות המודרנית שנולדה מתוך עיי החורבות של הדאדא. בעיקרו הסוריאליזם הוא המשך של הדאדא, ודאדאיסטים רבים היו חברי הקבוצה הסוריאליסטית, שנוסדה בפריז בשנת 1924. דאדא וסוריאליזם שניהם היו תוצאה של מרידה מרחיקת לכת ונרחבת מצד אמנים בכל התחומים, נגד המצב שהחברה המערבית הייתה שרויה בו עם פרוץ מלחמת העולם הראשונה ולאחריה. בעיני אמנים בעלי רגישות נראתה הציוויליזציה שהייתה מסוגלת לבצע מעשי זוועה מלחמתיים בקנה מידה כזה בלתי ראויה לאמון.

שנת 1922 בפריז ציינה את ראשית המעבר מרעיונות הדאדא המקוריים למה שהחל להסתמן ככיוון חדש, שיקבל את השם "סוריאליזם" בשנת 1924.

אנדרה ברטון, פרויד והתת-מודע

אנדרה ברטון היה סטודנט לרפואה, ובמהלך המלחמה נפגש עם חולי נפש בבתי חולים פסיכיאטריים. הוא הוקסם מההתוודעות אל עולם שלם שאינו נשלט בידי ההיגיון, ופנה לבחון עולם זה, תחילה במסגרת הדאדא, ולאחר מריבות פנימיות בתנועה הוא פנה אל הסוריאליזם. ברטון לא שלל לחלוטין את המציאות הקיימת כפי שעשו הדאדא, אלא הרחיב אותה והוסיף לה תחומים שהיו נסתרים מפניה קודם לכן – הוא פנה אל ממלכת הלילה, אל החלומות והתת-מודע. כלומר, ברטון הרחיב את המציאות המודעת וכלל בה גם את המציאות הבלתי מודעת. דרך זו הובילה את ברטון אל האיש שחולל מהפכה בתחום תורת הנפש והחלומות – זיגמונד פרויד. בשנת 1921 נסע ברטון לווינה כדי להיפגש עם פרויד.

פרויד פיתח את תיאוריית התת-מודע הקשורה בתהליך הנפשי העובר על כל אדם. הוא טען שיש מאגר של התנסויות, חרדות, תשוקות ומחשבות, הטמון בכל אדם אך הוא אינו מודע להם, והם נותרים חבויים בהתת-מודע או בתת ההכרה. בספרו "פשר החלומות" טען פרויד כי החלום קשור בקשר ישיר עם התת-מודע של האדם החולם, ולכן ניתן לרפא באמצעות הפרעות נפשיות, על ידי עימות בין המטופל לבין חרדותיו הסמויות, ובכך לרפא אותו ולאפשר לו לנהל חיים תקינים.

על פי תורתו של פרויד, האדם משוחרר בשנתו מכבלי ההיגיון והמעצורים הנפשיים, ונותן דרוך לכשרונו היוצר. בחלומותיו האדם יכול לחשוף אמת פנימית, בלתי מודעת, שאינה נגלית לו במציאות היומיומית אך קיימת בתת-מודע. ברטון השקיע מאמץ לשבור את המחסום שבין המודע לתת-מודע, את המחסום שבין השינה והחלום לבין הערות. הבעיה שניצבה בפני ברטון הייתה: כיצד יכול האדם הער להשתמש בחלומותיו. מכאן החלה פעילות יצירתית שכונתה "תקופת השינה", הקשורה בתורתו של זיגמונד פרויד.

אוטומטיזם: במאמציו לשבור את המחסומים בין המודע לבין התת-מודע, הגיע ברטון אל הכתיבה האוטומטית. בשנת 1919 הוא פרסם יחד עם המשורר פיליפ סופו שיר בשם "שדות מגנטיים".

כתיבת השיר נמשכה שמונה ימים, שבהם האמנים היו שרויים בין שינה לערות, ודיווחו בעיניים פקוחות על המראות והדימויים שראו בזמן טרום שינה שעה שעצמו את עיניהם. כלומר, הם עמדו

בגבול שבין המודע לתת-מודע, ונאבקו כדי להישאר פסיביים ולכתוב באופן אוטומטי ולתאר הכול. כל רצונם היה לבטל את המחסום הקיים בין המחשבה העירנית ולהגיע אל העולם הפנימי הנסתר, שאינו נשלט על ידי ההיגיון. פעילות יצירתית זו התקיימה בפריז וכונתה "תקופת השינה" – שם הקשור לתורתו של פרויד.

מציאות החלום: הסוריאליזם ביקש לחסל את מנגנוני הבקרה המודעים כדי להעלות ביצירה האמנותית את התת-מודע. הסוריאליסטים האמינו שיש ליצור מציאות אחרת – שעד כה הייתה חבויה בתת-מודע – מציאות שעושה שימוש בדמיון חסר גבולות, כפי שעושים זאת ילדים, משוגעים, וכפי שמתגלה בעולם החלומות. אלמנטים אלה הוצהרו במניפסט הסוריאליסטי שהתפרסם בשנת 1924.

יסודות המבשרים את הסוריאליזם

א. אוטומטיזם – מורשת הדאדא

האוטומטיזם מהווה חוליה המקשרת בין הדאדא לבין הסוריאליזם. כבר ביצירותיו הטרומ דאדאיסטיות השתמש דושאן בחוקי המקריות, והאמן ז'אן ארפ השתמש במקריות כנקודת מוצא. גם בשדה האוטומטיזם היה ארפ חלוץ – הוא הניח לידי ולמכחולו לנוע על הנייר ללא מחשבה תחילה, באופן אוטומטי, כדי להימנע משימוש בהיגיון ומהשפעת מסורת הציור. בדאדא אנו מוצאים את טכניקת האוטומטיזם (ז'אן ארפ), טכניקה שבה האמן יוצר באופן ספונטני, ללא עכבות או ביקורת רציונלית על תהליך היצירה. ביסודה של הדאדא היו טמונים חוסר המוצא והייאוש, שנובעו מהמרד נגד ההיגיון המקובל, ולכן הם פנו אל המקריות ואל האוטומטיזם. באוטומטיזם מצוי הרצון לצייר מתוך דחף פנימי, מתוך התת-מודע, אותו רצון שהניע את הסוריאליזם. ואולם, בזמן שהדאדא ראתה בהרס ההיגיון את הקץ לתרבות המערב, הסוריאליסטים לעומתם, ראו בקיצו של ההיגיון את ראשיתם של חיים מלאים הנמצאים בתת-מודע, שאותם יש להעלות אל המודע.

ב. פיטורה מטאפיזיקה - ג'ורג'יו דה קיריקו, 1888 – 1976

דה קיריקו הציב מערכת מושגים חזותית חדשה, כאלטרנטיבה למציאות הקיימת. ביצירותיו מוצג עולם של מסתורין ואימה, הנותן תחושה של עולם לא גשמי, עקר ומנוכר, שאבד לו הקשר עם המציאות, ובשל כך זכתה יצירתו לכינוי: "פיטורה מטאפיזיקה", כלומר "ציור מטאפיזי" (ציור מעבר למציאות, על-טבעי, תלוש מהמציאות ומהחיים). ציוריו המטאפיזיים עתידים להשפיע עמוקות על הסוריאליסטים, שרואים בו את אבי הסוריאליזם. בשנת 1924 נפגש דה קיריקו עם אנדרה ברטון והסוריאליסטים, ולפחות בתחילת דרכם הוא הצטרף אליהם ופרסם בכתביהם. החל משנת 1910 דה קיריקו יצר עולם עצמאי ומקורי משל עצמו, עולם המורכב מנוסטלגיה של ילדות בקרבת אתרים ארכיאולוגיים, בעולם של פיסול ואדריכלות עתיקה כפי שזכורה לו מימי ילדותו ביוון, שתלווה אותו לאורך כל דרכו. על הנוסטלגיה הזאת הוא הוסיף מהאווירה בערים האיטלקיות שבהן חי בבגרותו, ולכל אלה הוא הוסיף עולם דמיוני וחלומי משלו.

ג. חזיונות וזיכרונות ילדות - מרק שאגאל, 1887 – 1985

בסגנונו של שאגאל שלט עולם הדמיון האישי שלו, עולם שלעיתים קשה לרדת לסוף דעתו. דימויו ערוכים ביצירתו במערך אי רציונלי דמוי חלום. שאגאל חש זיקה לסוריאליזם בשל קריאתו להתנער מדפוסי סדר כפויים, והתמכרות חופשית לעולם החלומות. אבל שאגאל גילה את הכוח הטמון בחלומות, בהזיות וביסודות הלא רציונליים שנים רבות לפני שקמה התנועה הסוריאליסטית. ביצירותיו הכול אפשרי: בתים ואנשים עומדים על ראשיהם, עבר והווה מוצגים סימולטנית – בו זמנית, עולם המציאות וההזיה משמשים בערבוביה, זיכרונות ילדות העולים מהמודע ומהתת-מודע גם יחד. אנדרה ברטון קידם את פני שאגאל בברכה בפריז, וראה בו סוריאליסט לכל דבר. לדברי ברטון: "בזכות שאגאל נכנס הדימוי המטאפורי בתהלכות ניצחון לתוך הציור המודרני". לדעת ברטון "שאגאל, ושאגאל בלבד, הביא לציור את הדימוי במלוא הדרו". הסוריאליסטים, ובראשם אנדרה ברטון, ניסו לשכנע את שאגאל להצטרף לתנועתם, אך שאגאל סירב. שני היסודות הללו – אוטומטיזם ותמונות חלום - יהוו את האלמנטים העיקריים שעליהם יבוסס הסוריאליזם, ומהם יתפתחו שתי מגמות שונות בתנועה הסוריאליסטית.

סוריאליזם

סוריאליזם: Sur-realisme פירושו מעל לריאליזם, כלומר מעבר למציאות, או מעל למציאות. המונח סוריאליזם הופיע לראשונה בשנת 1917, בדברים שכתב המשורר הצרפתי גיום אפולינר, ובמהלך השנים נוספו לו משמעויות שונות בקרב האמנים, הסופרים והמשוררים. בשנת 1924 פרסם אנדרה ברטון את המניפסט הסוריאליסטי, ובו הוא הגדיר מחדש את המונח "סוריאליזם". את המונח הגדיר ברטון פעמיים – הגדרה מילונית כערך, והגדרה אנציקלופדית כמושג רחב יותר. ההגדרה המילונית: "סוריאליזם. שם עצם זכר. אוטומטיזם נפשי טהור, שבאמצעותו מתכוונים להביע בעל פה או בכתב, או בכל דרך אחרת את פעילותה הממשית של המחשבה. מחשבה מוכתבת, ללא כל פיקוח של ההיגיון, הנמצאת מחוץ לתחומן של פעילויות אסתטיות או מוסריות". ההגדרה האנציקלופדית: "פילוסופיה. הסוריאליזם מבוסס על אמונה במציאותן העליונה של צורות מסוימות של אסוציאציה שהזנחו עד כה, על שלטונו הכל יכול של החלום, ועל משחקה החופשי של המחשבה. הוא מוביל להרס התמידי של כל המכניזמים הנפשיים האחרים, ומציב את עצמו כממלא מקומם בפתרון בעיות החיים העיקריות". ההגדרה הזאת מלמדת שהסוריאליזם התיימר להיות הרבה יותר מתורה אמנותית. הוא שאף להיות דרך חיים והשקפת עולם, שיש בה אמונה שאפשר למצוא פתרון לבעיות האדם בעידן המודרני. הסוריאליזם מסתכל פנימה, אל תוך המחשבה, ולא החוצה אל העולם, במגמה להרחיב את עולם המחשבה הפנימי אל מעבר להיגיון. זאת אפשר להשיג באמצעות האוטומטיזם – המחשבה ללא פיקוח ההיגיון, ועולם החלומות ופירושים.

המניפסט הסוריאליסטי נכתב על ידי ברטון בשנת 1924, והוא משקף את אופייה של המחשבה הניצבת מאחורי הרעיון הסוריאליסטי. עיקרו של המניפסט בשחרור הדמיון מכבליו. לדברי ברטון הדמיון המשוחרר היה עד כה נחלתם של ילדים, משוגעים, במצב של חלום, ולעיתים אף אצל משוררים. מעתה חיפש ברטון את הדרך לפתוח ולשחרר את הדמיון גם אצל המבוגרים וגם אצל השפויים, שעולמם מצומצם ומוגבל מאוד בשל ההיגיון, המשתק ומקפיא את דמיונו וחירותו של האדם. הפתח המבוקש נמצא לברטון בתורתו של פרויד.

פרויד ותיאוריית התת-מודע: פרויד ייחד מקום חשוב לעולם החלומות עתיר הדמיון כגורם משפיע על חייו של האדם. בכתיבת המניפסט התבסס ברטון על מאמריו של פרויד על התת-מודע כנתיב לשחרור הדמיון. ברטון האמין שבאמצעות החלומות ובאמצעות האוטומטיזם יפתח השער אל תת ההכרה, ויוסר המחסום בין המודע לתת-מודע. ברטון טען שהחיבור בין החלום והמציאות – שני מצבים מנוגדים – ייצור מציאות חדשה, שהיא "מעל למציאות" או "מציאות-על", כלומר: סוריאליזם. למעשה, ברטון שאף ליצירת מציאות חדשה, אשר תכלול בתוכה הן את החלום והן את המציאות. הסוריאליזם והציור: הציור הסוריאליסטי ניסה להעלות על הבד תמונות וחזיונות שייטכנו רק בחלום או בחשיבה אוטומטית, בהתאם להצהרות הסוריאליסטיות. ברטון וחבריו המשוררים ראו באמנותם מכשיר לתיאור עולמם הפנימי, וכך גם הציירים, שהרי כשם שברטון שמע מילים הם ראו תמונות, וכשם שאנשי המילים הביעו את עולמם הפנימי באמצעות כתיבה אוטומטית או באמצעות תיאור החלום, כך הביעו אנשי המכחול את עולמם ואת חזונם הפנימי באמצעות היצירה המצוירת על הבד. חלקם הניחו לידם לנוע באופן אוטומטי על הבד, וחלקם ציירו באופן פיגורטיבי ריאליסטי תמונות של חלום.

שני היעדים האלה של הסוריאליזם הולידו שתי מגמות סגנוניות שונות בקרב האמנים הסוריאליסטיים, אך שתיהן הושפעו מן התיאוריה הפסיכואנליטית של פרויד: הסוריאליזם הביומורפי – מופשט, והסוריאליזם הווריסטי – פיגורטיבי.

הסוריאליזם הביומורפי – המופשט

הסוריאליזם הביומורפי המופשט הוא ביטוי לציור האוטומטי המנסה להעלות על הבד את העולמות הכמוסים של הנפש, ועושה שימוש בטכניקות ספונטניות כאמצעי לחיסול מנגנוני הבקרה המודעים. הסוריאליזם הביומורפי נוטה אל המופשט, כביטוי אוטומטי מהימן של החלום, וכמכשיר לחשיפת התת-מודע. הציור האוטומטי מאפשר לאמן לשוטט בידו על הנייר או על הבד באופן חופשי, להקדים רישום למחשבה, ולהעלות דברים סמויים מתת ההכרה ללא מסורת או כללים, ללא היגיון או מעצורים. רק לאחר שהאמן נתן לנפשו "לדבר" דרך היד, הוא מתפנה "לקרוא" מה שנרשם על הנייר או על הבד ולחזק את הדברים שנתגלו. מזוהים עם הסגנון הזה: ז'אן ארפ, אנדרה מאסון, חואן מירו, מקס ארנסט (בחלק מיצירותיו).

חואן מירו, 1893 – 1983

חואן מירו נולד בברצלונה. מוצאה של משפחתו מעיירה קטנה בקטלוניה שבספרד והוא בילה את נעוריו בחבל ארץ זה. נופיה, איכריה ומראותיה של קטלוניה חוזרים שוב ושוב בציוריו. בשנת 1919 ביקר בפריז ומאז נחלקו חייו בין קטלוניה לבין פריז. את הדחף האינטלקטואלי לציוריו קיבל בפריז, אך הנופים והחלום שבהם הם קטלונים.

דרכו של מירו הבילה לסוריאליזם אישי מאוד ומיוחד במינו. הוא פנה אל האוטומטיזם, לספונטניות ולצורות שצמחו בקרבו, ומהם בנה את ציוריו כמו שיר הנבנה ממילים. מירו הגיע אל הסוריאליזם דרך הפוביזם והקוביזם, ומורגשת בציור שלו תחושה עזה של צבע, קומפוזיציה, תפיסת החלל, ושל משקעים מהציור הקטלוני העממי. כל אלה מותירים את חותמם על יצירתו, ולאורם ניתן להבין את הצורות האישיות והשפה הציורית שלו. מירו נחשב לסוריאליסט משום שהוא לא כפף עצמו לחוקי המציאות. עולמו מצרף את התמימות ואת האכזריות של עולם הילדים, ודימויו צפים בחלל חלומי, בניגוד לחוקי הכבידה של כדור הארץ.

סוריאליזם ביומורפי: ציוריו של מירו מייצגים את הסוריאליזם הביומורפי המופשט שצמח כביטוי לציור האוטומטי. האוטומטיזם של מירו שונה מהאוטומטיזם הפרוידיאני. התהליך ההתחלתי הוא אוטומטי וספונטני, אך הוא עבר עיבוד קפדני. תהליך זה הוליד מערך של צורות ודימויים אישיים, שהם שפת סימנים פרטית של מירו, שנתגבשה בתהליך ממושך.

מאפיינים סוריאליסטיים ביצירתו של מירו

צמצום והפשטה: מירו אינו מכיר בפרטים מהמציאות, הוא מצמצם את האובייקטים עד ליסודותיהם עד שהם הופכים לצורות ולסימנים מינימליים. השפה הפרטית המיוחדת לו צומחת מתוך הצמצום וההפשטה של האובייקט. מספר צורות ביומורפיות מצומצמות המתייחסות זו לזו, לעיתים קווינות, זויתיות, ולעיתים ביומורפיות, מהוות את שפתו.

ביטול חוקי הכבידה: בעולם הדימויים של מירו כוח הגרביטציה אינו פועל. הוא סותר ושובר את חוקי המציאות על ידי כך שהדימויים מרחפים בחלל ללא כל היגיון.

החלל של מירו הוא ללא עומק פרספקטיבי, אך יש בו תחושה עזה של חלל חלומי שניתן לצוף בו. לעיתים החלל מחולק בקו אופק שטוח לחלוטין, ובו צפים גופים שונים משני עברי קו האופק, ללא כל התייחסות לחוקי הכובד.

אבסורד, סדיזם והומור שחור: האבסורד מתבטא בסדיזם ובאכזריות, המוצגים בהומור. האכזריות של מירו היא "נקייה", וצופנת בתוכה נימה של הומור, אך זהו הומור שחור על רוע. תמונת עולם ילדותית: הדמויות המופשטות מציגות תמונת עולם ילדותית שיש בה עליצות אכזרית לפעמים, אך זוהי אותה אכזריות שאנו מוצאים בציורי ילדים.

צורות ביומורפיות של אורגניזמים לא ידועים ולא מוכרים, לובשים צורה כשהם מוגדרים ומתוחמים בקווי מיתאר ברורים ממולאים בצבע לוקאלי.

פנטזיה והזיה: לטענת מירו יצירתו צמחה מתוך הוויה של הזיות וחזיונות תעתועים, שבאה בעקבות זעזוע מסוים, אובייקטיבי או סובייקטיבי, שאין הוא אחראי לו. אפשר לזהות ביצירתו צורות השייכות למציאות אחרת, פנטזיה אישית לחלוטין.

חואן מירו, אימהות, 1924, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/85.jpg>

עיצוב הדמויות

מירו מתאר את האישה ואת מיניותה בשפת הסימנים המיוחדת לו. בצד שמאל למעלה נראה ראשה של אישה – דמוי אגרטל הפוך בצבע שחור עם שערות מסולסלות, המזכירות את שיער ראשה של הגורגונה מדוזה. מראשה של האישה משתלשל גופה, שהוא פס דק רפוי בצבע שחור, ששבתחתיתו הוא מחובר לפלג גופה התחתון, המתואר כפרוסה ענקית של עוגה שחורה ובה חור. בהצלבה לפס הדק של גופה מתואר פס דק נוסף באלכסון, המחבר את שדיה של האישה, הממוקמים בשני מקומות שונים על הבד: שד אחד למעלה מתואר מהחזית, ואחד למטה מתואר בצדודית. לכל שד מחובר ייצור זעיר, כנראה תינוקות שנדבקים לשדיים. הדמויות מעוצבות בקווים ישרים וצורות זוויתיות וחדות, לצד צורות ביומורפיות.

משמעות היצירה

היצירה מבטאת את השקפת עולמו הפסימית של מירו. בשפת הסימנים המיוחדת לו הוא מתייחס לתלותו של התינוק הרך באימו. הניכור והאימה שמשדרת היצירה מנטרלים כל רגש אנושי שיכול להירקם בין האם לתינוקה.

אבסורד: הפישוט הצורני והצמצום של הצורות מדגישים את היעדר החום והאנושיות שמשדרת היצירה. האבסורד מתחזק יותר בשם היצירה: "אימהות", שם שאמור להציג את ההיפך ממה שיש ביצירה.

תפיסת החלל שטוחה לחלוטין, אין אינדיקציה למקום ההתרחשות, מה שמעורר אצל הצופה חוסר התמצאות. הדימויים מרחפים בחלל לא מוגדר, שכוח המשיכה אינו פועל עליו, כמו בחלל חלומי.

חואן מירו, אדם מיידה אבן על ציפור, 1926, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/86.jpg>

הנושא

כמו ב"אימהות", גם ביצירה זו מביע מירו תפיסת עולם פסימית שמדגישה את הרוע. מתואר אדם באמצעות רגל ענקית שאליה מחובר ראש ועין במרכזו. האדם משליך אבן על ציפור שכרבולת אדומה בולטת מעל ראשה, ונראית כנמלטת מפני הפגיעה.

עיצוב הצורות

האדם מעוצב בצורות ביומורפיות, מושפעות מהצורות הביומורפיות של ז'אן ארפ. לעומתו הציפור כולה מעוצבת בקווים חדים ובצורות גיאומטריות. המקור, הראש העגול, הכרבולת האדומה, קווי הגוף – כל הצורות והקווים הבונים את דמות הציפור הם חדים ובעלי קצוות.

אמצעים אמנותיים

הקווים המרוסקים, המלאים, הישרים או המתפתלים וצירופיהם השונים משחקים תפקיד חשוב ביצירת האיזון של היצירה, אך גם מהווים מעין סימני פיסוק המכוונים את האופן שבו יש לקרוא את היצירה. הקווים מספרים את המתרחש: דמות דמיונית זורקת אבן על ציפור. הקווים מצביעים על תנועת היד, על המסלול של האבן והציפור הנמלטת, ויוצרים מעין משולש. הקווים מתאימים לציור השטוח של מירו, ומספרים סיפור הומוריסטי בדרך פשטנית מאוד.

אבסורד והומור סדיסטי: כאן מתגלה ההומור המקברי והאכזרי ביצירתו של מירו. האדם הענקי מיידה אבן בציפור קטנה כל כך. זהו רוע המתבטא באבסורד שבהתרחשות, ובהומור שחור, שהוא קו משותף בין מירו לבין הסוריאליזם. הסדיזם של מירו הוא "נקי": האדם מרוחק מהציפור, הוא אינו נוגע בה, הוא רק משליך עליה אבן. הציפור מצידה אינה תמימה וכולה חדות שמעידה על רשעות ורוע. זהו סדיזם שיש בו הומור מסוים, הומור על הרוע.

תפיסת חלל: היצירה מחולקת על ידי קו אופק לאדמה ושמים. החלל שטוח לחלוטין, ללא כל רמז לעומק פרספקטיבי, המתאר עולם חלומי שבו הדמויות מרחפות - כוח הכבידה אינו חל עליהן.

צבעוניות פוביסטית מעיקרה, מנותקת מהמציאות. השמים בצבע ירוק, האדמה בצבע צהוב, האדם בצבע לבן, ראש הציפור בצבע כחול. אלה הם צבעים לא מציאותיים המעידים על מציאות אחרת, הזויה ודמיונית. הצבע לוקאלי מתוחם בקו.

מאפיינים סוריאליסטיים

בשתי היצירות: "אימהות" ו"אדם משליך אבן על ציפור", מתקיימים כל המאפיינים הסוריאליסטיים ביצירתו של מירו, בסעיף המתאר את המאפיינים הסוריאליסטיים ביצירתו של מירו.

מקס ארנסט – המעבר מהדאדא לסוריאליזם

המעבר מן הדאדא לסוריאליזם ביצירתו של ארנסט הוא הדרגתי. ביצירתו המוקדמת ניכרת השפעתו של הציור המטאפיזי של דה קיריקו, והחל מ-1921 מאופיינות יצירותיו באי רציונליות, ובהן מצטרפים דימויים וצורות שגרתיים ופשוטים לצירופים סוריאליסטיים. ביצירתו של ארנסט שולבו אלמנטים סוריאליסטיים זמן רב לפני שנתב המניפסט הסוריאליסטי של אנדרה ברטון. ב-1922 הוא עבר לפריז, נפגש עם ברטון והיה אחד המייסדים של התנועה הסוריאליסטית.

סוריאליזם ביומורפי (מופשט)

אצל ארנסט נודעת חשיבות רבה ביותר לשנות הילדות. שנים אלו סיפקו לו את החומר וההשראה למרבית יצירותיו. הטכניקות האוטומטיות של הדאדא והסוריאליזם היוו בעבורו אמצעי לחיפוש ולגילוי האני שלו. ארנסט תיאר את עצמו דרך הדימויים והצורות, כמו ביומן של אדם השואף למודעות עצמית מירבית. ארנסט ייחס חשיבות רבה לעצם החיפוש, כלומר לא רק לציורים עצמם, אלא גם לדרך שבה הם נולדו. הוא הירבה להשתמש בטכניקות שונות, שבחלקן היו פרי המצאתו שלו. אחת מהן היא טכניקת הפרוטאז'.

טכניקת הפרוטאז' – Frottage

בשנת 1925 גילה ארנסט שיטה מיושנת של העתקה באמצעות שפשוף וחיכוך. פירוש המילה פרוטאז' בצרפתית: חיכוך, שפשוף. שיטה זו מוכרת ממשחקי ילדים, כאשר מניחים נייר על גבי חפצים שונים ומשפשפים על הנייר בעיפרון עד שצומחת על הנייר הדוגמה שעל החפץ. ארנסט יצר בשיטה זו סדרה שלמה של יצירות, כאשר השפשוף משמש כגורם המעורר את הדמיון והתת-מודע.

מקורות ההשראה לטכניקת הפרוטאז'

ספרו של ליאונרדו דה וינצ'י "על הציור": ארנסט קרא את הספר שבו המליץ ליאונרדו לעורר את הדמיון על ידי התבוננות בקיר מלא כתמים, בעננים, באש וכדומה, שבהם אפשר לראות ולמצוא נופים שונים ומשונים, אפשר לדמיין קרבות או דמויות בפעולה. מה שליאונרדו דה וינצ'י ידע, היה מוחשי בעבור ארנסט עוד מימי ילדותו.

זיכרונות ילדות: ארנסט נזכר בלוח עץ המהגוני שהיה ממוקם מעל מיטתו בילדותו, ובו התבונן מידי יום לפני השינה. לוח העץ עורר בו הזיות ודמיונות כמו במראות של טרום שינה. זיכרונות המראות הללו נאחזו בו כמו דיבוק חזותי לאורך שנים רבות. זיכרונות אלה מעידים שמאז ילדותו הצורות המקריות שראה לנגד עיניו עוררו בו עולם מגוון ועשיר של דימויים, והיוו את עולמו הפנימי.

לוחות עץ באכסנייה: בשנת 1925, באחד הלילות היה ארנסט בפונדק על שפת הים. לפתע התעורר בו הדיבוק מימי הילדות בפרץ פתאומי כאשר מבטו נח על לוחות העץ של רצפת האכסנייה, שהיו בהם חריצים שנוצרו במשך השנים. בו במקום הוא יצר סדרה של רישומים מרצפת העץ בטכניקת הפרוטאז'. הוא כיסה את הרצפה בגיליונות נייר לפי יד המקרה, ואותם שפשוף בעיפרון רך. ארנסט נדהם מהרישומים שהעלה על הנייר. הדימויים שעלו ברישומים האלה עוררו בו פרץ של חזיונות והזיות. מאז הוא החל לבחון בדרך דומה חומרים שונים מהיומיום.

הפרוטאז' והרישום האוטומטי - השוואה

הדומה: שניהם משמשים שיטה לאלתור מהיר, שבו הדימוי או היצירה צומחים בהדרגה מתוך רקע התחלתי חסר משמעות.

בשניהם עולים דימויים כמו תווים וסימנים חסרי כל קשר ביניהם.

בשניהם נוצרות צורות המשתנות כל הזמן ולאמן אין כל שליטה עליהן.

השונה: יש הבדל משמעותי בין הפרוטאז' לבין הרישום האוטומטי: ברישום האוטומטי הקווים עולים מתוך הדחפים האישיים והפנימיים של האמן. לעומת זאת השלבים הראשונים של הפרוטאז' הם אמנם מקריים, אך מעלים דימויים שאותם ניתן לחזות מראש, בהתאם לאובייקט שעליו מונח הנייר. מתוך דוגמה מקרית עולים וצומחים דימויים שהאמן מזהה אותם כדימויים העולים מעולמו הפנימי, ונוצר קשר בין המקריות לבין עולמו הפנימי של האמן. הצורות המקריות של הפרוטאז' מכילות בתוכן

משמעויות שהיו חבויות בנפשו של האמן, וכושר ההתבוננות של ארנסט אל עולמו הפנימי הוליד עולם שלם נוסף.

מקס ארנסט, מנהגיו של עלה, 6-1925, פרוטאז'

מקס ארנסט, הפליט, 6-1925, פרוטאז'

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/11.jpg>

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/10.jpg>

סוריאליזם ביומורפי (מופשט): ביצירות אלה מייצג ארנסט את סגנון הסוריאליזם הביומורפי, הפלג בסוריאליזם שעשה שימוש באוטומטיזם כביטוי אותנטי של החלום והתת-מודע. הפרוטאז' אמנם מתבסס על המרקם של האובייקט שמתחת לנייר, אך הזזת הנייר באופן אקראי יוצרת צורות אוטומטיות המשתנות כל הזמן, עד שקשה לזהות את החפצים שעליהן הונח הנייר. כך העלה האמן צורות שאין לו כל שליטה עליהן. מבחינת ארנסט זהו הביטוי האמין ביותר לאוטומטיזם.

ארנסט השתמש בטכניקת הפרוטאז' בדרכים שונות:

ביצירה "מנהגיו של עלה" השימוש בפרוטאז' הוא חיכוך מסיבי עץ, המתוארים כקרשים משני צידי היצירה. במרכז היצירה מתוארים קווי הסיבים של העץ באלכסון, והופכים להיות העורקים של העלה. שם היצירה "מנהגיו של עלה" מעיד על מיזוג הנושא והאובייקט שממנו צמח – סיבי העץ. כלומר, בולט הקשר שבין הפרט – העלה, לבין הכלל – העץ. מבחינת המרקם העלה ולוחות העץ שבצידי נראים שונים, אך הם בעצם זהים משום שהם חלק מאותו אובייקט. ביצירה זו "הפליט" השתמש ארנסט במרקמים שונים, וקשה לקבוע מה היו האובייקטים המקוריים שהיו מתחת לנייר. את המרקמים השונים הוא הרכיב יחד ויצר מהם דמות, שהיא ספק דג ספק ציפור. לדימוי עין ענקית והיא צפה באוויר מעל גלי הים. ביצירה זו ניכרת תוספת של ארגון הפרטים שנוצרו בתהליך הפרוטאז' מאובייקטים שונים לכדי דימוי אחד. השם של היצירה "הפליט" משמעו: היצור הזה שהוא דג בורח או נפלט מהים, ועף כציפור באוויר, שזה לא ביתו המקורי. דימוי הציפור ביצירתו של ארנסט: הציפורים הפכו למוטיב מוביל ביצירותיו של ארנסט. הוא חזר לצייר אותן שוב ושוב והייתה לו תחושת הזדהות אתן. זוהי תחושה שנוצרה אצלו עוד בהיותו ילד. באוטוביוגרפיה שלו מספר ארנסט שהגבול בין ציפורים לבני אדם טושטש אצלו מילדות. הדבר קרה בהיותו בן 15 כאשר מת תוכי שהיה אהוב עליו במיוחד, וברגע שנמצאה גופתו של התוכי, אביו בישר לו על הולדת אחותו. מאז התחברו בדמיונו שני האירועים, כאילו הולדת התינוקת קשורה במותו של התוכי. הבלבול דבק במוחו והונח שוב ושוב ביצירותיו בהקשרים שונים. ביצירה זו נוצר בלבול בין דג לבין ציפור, בין הים לבין האוויר.

עולמו הפנימי של האמן: ארנסט השתמש בטכניקת הפרוטאז' כדי לחשוף את עולמו הפנימי, שבו חבויים זיכרונות וחוויות מימי ילדותו ונעוריו. הטכניקה משרתת את מטרתו, משום שהמקריות שבה מעוררת עולם דימויים תת-מודע.

המרקמים שנוצרו מהפרוטאז' עוררו בו הזיות ודמיונות, שבהם הוא מזהה דימויים חבויים מעולמו הפנימי. את הדימויים שנחשפו לנגד עיניו הוא ארגן משילוב של מרקמים שונים המתקבלים בתהליך הפרוטאז'.

הטכניקה של ארנסט מפגישה את המקריות עם מראות נפש, שהצמיחו דימויים שהם על גבול ההזיה והמציאות – מצב של טרום שינה. החזרה על אותם דימויים מעידה שהוא ניסה להעלות ביצירה את עולם הסמלים הפנימי שלו, את עולמו הפרטי המיוחד, שאינו כפוף להיגיון היומיומי, אלא נשלט בידי התת-מודע.

מאפיינים סוריאליסטיים

אוטומטיזם - פרוטאז': אוטומטיזם הנוצר מחיכוך של נייר מעל לאובייקטים שונים, היוצר מרקמים שונים, שמהם הוא יצר דימויים. העלאת עולמו הפנימי: המרקמים שנוצרו על ידי תהליך הפרוטאז' עוררו את דמיונו של האמן, שזיהה אותם עם דימויים הנמצאים בתת-מודע, מה שיצר מפגש בין המקריות לבין עולמו הפנימי של האמן. ערעור הסדר וההיגיון על ידי יצירת אבסורד – למשל דימוי של דג עף באוויר – זהו אלמנט סוריאליסטי המתקיים רק בחלום.

הסוריאליזם הווריסטי – פיגורטיבי

העיסוק בחלומות לפי התיאוריה של פרויד הביא אמנים אחרים לשאוב את השראתם מן הציור המטאפיזי של דה קיריקו, ולסגל להם "סגנון ריאליסטי" - ציור מדויק של עולם דימויים מוזר ומנותק מהקשרו. זהו ציור אקדמי פיגורטיבי, העושה שימוש בדימויים הלקוחים מהמציאות, בסגנון ריאליסטי ובאמצעים האמנותיים המסורתיים, כדי ליצור מציאות של חלום המצרפת חלקי דימויים חסרי קשר ובלתי הגיוניים – מכאן שמו "סוריאליזם וריסטי" או "פיגורטיבי". כל דימוי בנפרד מצויר בדיוק רב ומוכר מהמציאות היומיומית, אך צירופם יחד יוצר מציאות חדשה, בלתי הגיונית שהיא מעל למציאות הקיימת. האמנים שמזוהים עם הסגנון הם רנה מגריט, סלבדור דאלי, מקס ארנסט (בחלק מיצירותיו).

רנה מגריט, 1898 – 1967

צייר בלגי שגדל והתחנך בהשפעת התרבות הצרפתית. בשנת 1927 עבר לפריז ולאחר שלוש שנים חזר לבריסל שם התגורר עד מותו.

ביצירותיו הסוריאליסטיות הראשונות הוא מציג דימויים חזותיים לחלומות של הרג, דם ואכזריות, הקשורים בטראומות מנעוריו. כשהיה בן 12 התאבדה אמו בטביעה בנהר. הוא נכח בזמן שהוציא

את גופתה מהנהר, כאשר הכתונת שלבשה כיסתה את פניה. ייתכן שדרך עיניים של ילד הוא ניסה להסביר את מות אמו, על ידי כך שהוא המציא בכל יצירה סיפור חדש, או חידה לא פתורה, וביצירות רבות מתוארים שוב ושוב פנים מכוסים. זוהי מעין פסיכואנליזה של האמן, שעל פי התיאוריה של פרויד ניתן לפרשה כזיכרונות ילדות שנדחקו אל התת-מודע, ואותם חושף מגריט בצורניו בצורת דימויים סמליים. מגריט הכחיש את השפעת פרויד עליו, וטען שלא ניתן לתת פירוש פרוידיאני ליצירותיו.

ביצירותיו המאוחרות הוא נטש את תיאורי האכזריות, אך נותרו בהן אלמנטים של אימה. רוב יצירותיו של מגריט יוצרות מעין דיאלוג עם העולם: הוא בודק את אמיתותן של תופעות הקיימות במציאות ואת הקשרן לדימויים המצוירים.

סוריאליזם וריסטי - פיגורטיבי

בשנת 1949 כתב מגריט את מניפסט "האמנות האמיתית של הציור", ובו הוא הסביר את רעיונותיו על תפקידו האמיתי של הציור ביחס לצילום (יריבו של הציור). הוא כתב: "אמנות הציור היא פעולת מחשבה, שקיומה מדגיש את חשיבות תפקידה של העין בגוף האדם". בצורניו נוצרת אצל הצופה אי נוחות, דווקא משום שכל פריט מתואר בדיוקנות ריאליסטית מופרזת – כמו בצילום, והם יוצרים אבסורד בשל הצירופים בלתי הגיוניים ומחילופי התפקידים של האובייקטים, כמו ביצירותיו של דה קיריקו.

מקורות השפעה

החוויה המכרעת בחייו של מגריט כאמן הייתה בשנת 1922 כאשר נפגש עם יצירתו של דה קיריקו, והחל לחפש את דרכו האמנותית כסוריאליסט. דה קיריקו הוא אחד ממבשרי הסוריאליזם, שנודע ב"ציור המטאפיזי" שלו – ציור היוצר מציאות חלופית, מציאות הזייתית של חלום, המאופיינת בחוקים ובאווירה שאינם קיימים במציאות. בצורניו, אובייקטים ודימויים העולים מנבכי הזיכרון משמשים בערבוביה הזויה ומנותקת מהמציאות. דה קיריקו יצר בצורניו דימויים ופעילויות מוזרים, אווירה מפחידה ומאיימת, מסתורין וחידות בלתי פתורות.

מאז המפגש עם דה קיריקו, שימש הציור בעבור מגריט אמצעי להעלאת חזיונו הפנימי כאמן. מגריט המשיך את דרכו של דה קיריקו מבחינה סגנונית עם שילוב אלמנטים סוריאליסטיים חדשים. הוא הציג בעיות אך לא פתרונות, צירף יחד חפצים שונים בהקשרים בלתי הגיוניים ויצר מציאות חדשה שאת פשרה הוא לא הסביר, כך שעל הצופה לפתור את החידה בעצמו ולמצוא הקשרים אישיים משלו. מגריט העלה על הבד חפצים ומצבים המעמידים את ממשותו של העולם במבחן, הן במחשבתו של האמן והן אצל הצופה.

מאפיינים סוריאליסטיים ביצירתו של מגריט

סוריאליזם וריסטי - פיגורטיבי: סגנון אקדמי מצויר בדיוקנות כמו צילומית, תוך שינוי תכונותיהם הפיזיקליות של אובייקטים מוכרים. כל פרט בציור מתואר בפירוט רב, אך החיבורים ביניהם חסרי היגיון.

יחסי גדלים דמיוניים, שינוי מרקם ומיקום: הפרטים נטורליסטיים כך שאפשר לזהותם, אך הם הוצאו מהקשרם ומוצגים במציאות חדשה – מציאות חלום – על ידי הגדלתם או הקטנתם מעבר לכל פרופורציה מקובלת, ועל ידי שינויים במרקם המקובל שלהם ומיקומם ביצירה בהקשרים אבסורדיים. הכלאות בין בעלי חיים לבין אנשים לבין חפצים בצירופים בלתי רגילים, היוצרים חיבור בין עולם של הזיה לעולם של מציאות.

הטעיית עין: הצגת אובייקטים מזוהים מהמציאות, והוספת כתובת המציינת שמה שרואים זה לא החפץ המוכר. כלומר, הוא סותר את מה שהעין רואה, כך שהצופה מבולבל וחש ניכור.

שם היצירה אינו תורם להבנתה, אלא להיפך, השמות אסוציאטיביים ולא הגיוניים.

הזמן סובייקטיבי, זמן של חלום והזיה, שבירת הכרונולוגיה.

ערעור הסדר וההיגיון שנוצר על ידי שבירת חוקי המציאות: שבירת חוקי הכבידה, תפיסת החלל ומיקום.

אכזריות וסאדיזם.

רנה מגריט, תענוג, 1926-7, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/80.jpg>

הנושא

ביצירה נראית נערה העומדת ליד עץ מאוכלס בציפורים. הנערה נוגסת בבשרה של ציפור חיה עם נוצותיה, והדם הנוטף מהציפור מכתים את ידיה ואת צווארון התחרה הלבן שלה. הנערה מוקפת בציפורים נוספות, המצפות כנראה לגורל דומה בסקרנות מטופשת.

אבסורד: האבסורד ביצירה זו מתבטא בצירוף של תמימות ואכזריות. הנערה התמימה, שלבושה מעיד על אורח חיים הגון ומוגן, טורפת ציפור חיה בצורה אכזרית וברברית. מקור הסדיזם כפי שעולה ביצירה זו הוא אבסורדי.

היסוד האכזרי: לדברי מגריט עצמו, תהליך יצירת הציור היה מלווה בנטייה מסוימת של אכזריות נפשית. מציור טבע תמים המתאר ילדה בחיק הטבע, צמח ציור של אכזריות מהממת, אכזריות הנובעת מתוך התום. על ידי הצירוף של תום והרג הצליח מגריט להמם את הצופה. הצופה יודע שהתיאור דמיוני, שכן נערות אינן טורפות ציפורים חיות, אך הוא מכיר בעובדה שיש תענוג וסיפוק יצרים אפלים בעצם עשיית פעולה אכזרית כזאת.

המשיכה אל האכזריות הייתה חלק ממגמת הסוריאליסטים להרחיב את עולמם ולכלול בו את כל הרבדים הנפשיים של האדם. תרבות המערב התכחשה ליסוד האכזרי שבנפש האדם, התעלמה ממנו, וניסתה לצייר את האדם באור נעלה ויפה מכפי שהוא באמת. אדם המגשים את עצמו עד תום חייב להיות גם אכזרי. זהו רובד עמוק וחבוי, אך הוא קיים בנפש האדם והוא נמשך אליו. האכזריות קיימת והיא אמיתית, לכן היא מהממת כל כך. כדי לרדת לפשרה של האכזריות אימצו לעצמם הסוריאליסטים את "הרומנים השחורים" של המאה ה-19, והמרקיז דה סאד (משמו נגזר המושג סאדיזם) היה אחד מגיבוריהם.

שם היצירה, "תענוג", מוסיף להלם של הצופה ההמום לנוכח המעשה הברברי. הנערה כאן עושה פעולה הנוגדת את כל חוקי החברה, אך נותנת פורקן למשהו עמוק בתוכה – ההנאה שבהרג. הרעיון מאחורי היצירה אינו טמון דווקא ביסוד האכזרי שבמעשה, אלא בתשוקה לבלתי ייאמן.

רנה מגריט, המצב האנושי 1 (חייו של אדם עלי אדמות), 1934, שמן

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/77.jpg>

ביצירה זו בדק מגריט מה "אמיתי" ומה "מלאכותי", מה הזוי ומה מצוי, ושיבש באמצעות הנוף את ההתמצאות של הצופה במרחב.

תוכן היצירה

מתואר נוף מציאותי: שדות, עצים, צמחים, שמים ועננים, הנראים דרך חלון בחדר שמשני צדדיו וילון. כל הפרטים ריאליסטיים לחלוטין ומתוארים בדיוקנות כמו צילומית גם מבחינה צורנית וגם מבחינה צבעונית. המתבונן משקיף החוצה מן החלון אל הנוף, אך חלק ממסגרת החלון והזכוכית שלו הוא בד ציור הנשען על כן ציור בעל שלוש רגליים.

אמצעים אמנותיים

הטעיית עין: במבט ראשון נראה הנוף כנשקף מבעד לחלון, אך התבוננות מעמיקה מעידה על כך שחלק מהחלון הוא ציור על גבי בד המחובר בקליפס לכן הציור התלת רגלי. לדברי מגריט: "בעיית החלון הובילה אותי לציור 'המצב האנושי'. כנגד חלון, כפי שהוא נראה מתוך פנים החדר, הנחתי יצירה המתארת בדיוק את הנוף שהיצירה מסתירה. למשל: העץ המתואר ביצירה תופס את מקום העץ הנמצא מאחוריה בחוץ. לגבי הצופה, העץ הוא בעת ובעונה אחת בתוך החדר – ביצירה, ובחוץ בתוך הנוף האמיתי – במחשבה. וזו הדרך שבה אנו רואים את העולם – כמשהו שמחוצה לנו, על אף שיש לנו רק ייצוג אחד שלו בתוכנו".

מציאויות שונות: הפרטים הריאליסטיים מוצגים במכלול היוצר "הטעיית עין" אצל הצופה, כי מה שהוא חווה כלפי חוץ הוא חווה מתוך חלל החדר, והוא "נוף פנימי" של ציור המונח על כן הציור. נוצרות שתי מציאויות או מציאות כפולה: נוף ממשי, הנראה בפועל על ידי הצופה, ונוף מצויר, הנראה כפי שהצייר צייר אותו.

תפיסת החלל – שבירת חוקי ההתמצאות: מגריט בדק עד כמה אפשר לשלב בין מציאות לבין דמיון ולהפוך אותם למציאות אחת. הוא תיאר חלל המורכב משלושה מישורים: חלל החדר, החלל ביצירה, והחלל של הנוף בחוץ. המעברים הלא ברורים מחלל אחד למשנהו נוצרים על ידי הבדלים זעירים בין מישור למישור ושוברים כל היגיון בתפיסת החלל של הצופה. הצופה לא יודעים באיזה חלל מתבוננת עיניו, והתוצאה היא תחושה סוריאליסטית של אובדן ממשות בחלל. מגריט שבר את כללי ההתמצאות של הצופה בחלל.

חידתיות: מגריט ניסה לבחון ביצירה את מידת ממשותו של העולם הקיומי הנצפה על ידיהצופה. מה יותר ממשי – העץ שביצירה או העץ שבחוץ? את העץ שביצירה יצר האמן, העץ שבחוץ קיים במחשבתו של הצופה. הצופה לא ממש רואה אותו, הוא רק יודע שהוא שם ומכיר אותו דרך היצירה. ביצירה זו העלה מגריט שאלות על קיום המציאות. הוא חד חידה שמעוררת מחשבה, אך אין לה פתרון.

רנה מגריט, זו אינה מקטרת, 1928, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/78.jpg>

בחינת המציאות של מגריט לובשת פנים אחרות ביצירה זו. מגריט שבר את ראיית המציאות של הצופה והטיל ספק בממשות הראייה, על ידי כך שהוא סתר את מה שהעין רואה, ערער על הסדר וההיגיון, ויצר אבסורד. מגריט צייר מקטרת פשוטה, וכתב מתחתה "זו אינה מקטרת". יש כאן מידה מסוימת של צדק: זו באמת אינה מקטרת אלא ציור של מקטרת. הוא דן כאן בבעיית היחס שבין האובייקט עצמו לבין הייצוג שלו ביצירה, כפי שעשה ביצירה "המצב האנושי".

שם היצירה עומד בפני עצמו ביצירה. מגריט מקשה על הצופה לפענח את היצירה, ומוסיף לה שם שאין בו שום רמז לגבי מה שהוא רואה. בשם היצירה אין רמז על מה שנעשה בה. כך יצר מגריט חידה. היצירה הופכת לחידה שאין לה פתרון, ומטרתה להסב את תשומת לבו של הצופה להבחנה שבין עולם המציאות, עולם היצירה ועולם המילים.

תפקיד הכתב הוא לבחון את תפיסת המציאות, לבדוק את היחס שבין המילים לבין היצירה, במטרה לערער על הקשר המקובל, וליצור צירופים חדשים הנובעים מהתת-מודע.

אווירת איום וניכור נוצרת בשל הבלבול שהאמן יצר בתפיסת המציאות של הצופה. מגריט יצר מערכת דימויים משלו, מובנת רק לו, והצופה נותר עם דימוי בלתי מפוענח. יש כאן התייחסות לתורת החלומות של פרויד, הטוען שהאובייקט המופיע בחלום מסמל אובייקט אחר, ואם נגלה מהי הסמליות שבחלום נבין את המסר שהתת-מודע מנסה למסור לנו.

רנה מגריט, חפצים אישיים, שמן על בד, 1951-2

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/79.jpg>

מגריט מצייר דימויים ברורים ומוכרים, באופן ריאליסטי כמו צילומי, אבל קשה לעכל אותם משום שהם מנוגדים לתפיסת האנושות המקובלת. הפרטים המתוארים בשתי היצירות מונחים באופן לא הגיוני הן ביחסי הגדלים שביניהם, והן במיקום שלהם בחלל.

תיאור הנושא

ביצירה נראה חלל של חדר, ובו פרטים אישיים: מיטה מסודרת בקפידה, ועליה מונח מסרק. ליד המיטה ארון שדלתותיו הן מראות המשקפות את קופסת האיפור המונחת ליד הארון. הארון מונח

כשגבו אל הקיר השקוף, ודרכו משתקפים השמים והעננים. בקדמת היצירה שטיח ועליו מונחים גביע וגפרור ענקיים. כל הפרטים בחדר מונחים על רקע שמים עם עננים, שמשתקפים דרך חלונות זכוכית ענקיים, המחליפים את תפקיד הקירות. כל הפרטים מצוירים בדיוק ריאליסטי רב, כמו צילומי.

הפרטים ויחסם למציאות

המיקום: מגריט יצר צירופים בלתי אפשריים של הנחת אובייקטים במיקום לא הגיוני ולא אפשרי על פי תפיסת העולם שלנו. מתעוררת תחושה של אבסורד וניכור כאשר הוא מניח מסרק ענקי על המיטה, ובאורח פלא המסרק מצליח לעמוד זקוף.

יחסי גדלים: תחושת האיום והניכור מתגברת אצל הצופה גם לנוכח שבירת המוסכמות וחוקי המציאות בתיאור ממדים וגדלים. נוצר בלבול בין הגדלים של האובייקטים המצוירים ביחס לגודלם במציאות המוכרת. יש כאן שבירת חוקי המציאות הנוצרת בממדים החריגים, מעין חיבור בין עולם מצוי לבין עולם הזוי, היוצר בלבול וחוסר התמצאות, ניכור. המסרק ענקי ביחס למיטה שעליה הוא מונח וביחס לארון שמונח במקביל לו, הגביע שעל השטיח גדול בממדיו מהמיטה וביחס לארון, ומברשת הגילוח המונחת על הארון גדולה ביחס לארון עצמו.

סוגי מציאויות

מגריט מערער על תפיסת המציאות של הצופה על ידי שילוב של שני סוגי מציאות, המציאות הפנימית והמציאות החיצונית, המוצגים בתפיסת חלל אקדמית המבוססת על הפרספקטיבה המדעית. הדיוק בתפיסת החלל מגביר את תחושת הבלבול והניכור, ויוצר איום על הצופה. המציאות החיצונית – שמים ועננים – חודרת לתוך חלל החדר ללא מעבר ברור כלשהו, ומשתקפת גם דרך דלתות הארון באופן בלתי מובן, כך שהצופה מאבד את תחושת המרחב, שיוצר איום על תפיסת המציאות שלו. הצופה חש מאוים ומנוכר. מגריט הרחיב את המציאות הנראית והמוכרת, ושילב בה מציאות הזויה כמו בחלום.

אילוסטרציה של התת-מודע

מגריט מעמיס על הצופה סמלים ודימויים חידתיים, שהם אילוסטרציה של התת-מודע הפרטי שלו. עולם התת-מודע שלו נחשף לעיני הצופה, שאינו יודח לפענח אותו. לפי פרויד, המסרק והגביע ביצירה, ובמיוחד המסרק העומד מעל למיטה, יכולים להתפרש כסמל פאלי של זיקפה.

סלבדור דאלי, 1904 - 1989

דאלי נולד בעיירה פיגוארס בקטלוניה שבספרד. בגיל 17 נסע למדריד ולמד באקדמיה לאמנויות. בשנת 1927 נסע לפריז, שם פגש את אנדרה ברטון, ובשנת 1928 הצטרף אל הקבוצה הסוריאליסטית. שנה לאחר מכן צייר את ציוריו הסוריאליסטיים הראשונים. בשנת 1934 גורש דאלי מהתנועה הסוריאליסטית בשל דעותיו הימניות הקיצוניות. דאלי הרבה לקרוא בכתבי פרויד. הוא התעניין בתיאוריית החלומות כמכשיר לחשיפת התת-מודע, במטען הסימבולי של דימויי החלום ומשמעותם, ובעיקר התעניין במאפייני הפרנויה. אחד המאפיינים של פרנואיד (חולה נפש) היא יכולתו לראות בחפץ אחד אינסוף פנים. בדרך זו הוא מחבר את עולם

המציאות עם עולם ההזיות הפרטי שלו, ומרחיב את עולם הדימויים לאינסוף אפשרויות. דאלי טען שהאמן יכול להשתמש בראייה פרנואידית ולהעלות מעולמו הפרטי אובייקטים ודימויים, ולהעניק להם אינסוף משמעויות. הוא רצה להעלות על הבד עולם פרנואיד, מלא הזיות ומשמעויות סמויות. דאלי עשה שימוש רב במאפייני הפרנויה ובהצגת ציורים דמויי חלום שתוכנו מוגדר וגלוי. בדרך זו הוא העלה דימויים המבטאים את הפארנויות וחרדות המין שלו, שאותם הפך לשיטה בציור המכנה בפיו: "פרנויה מבוקרת". דאלי שאף להכניס עצמו לעולמם של החריגים, חולי הנפש, ליצור קשר עם העולם הזה ולהפכו לחלק מעולמנו. אך הוא שמר על מרחק מבוקר ומוגן מהשיגעון. הוא ביקר את התוצאות, והשתמש בהן רק בדברים שנראו לו. כך הוא שלט באופן מבוקר בשיטה הפרנואידית, להבדיל מחולה הנפש, שאין לו שליטה על הזיותיו. דאלי עמד על דעתו שהוא אינו פרנואיד, אלא שהוא מסוגל להכניס את עצמו למצב זה בכל עת שיחפוץ, כמו בהיפנוזה.

מאפיינים סוריאליסטים ביצירתו של דאלי

סוריאליזם וריסטי – פיגורטיבי: סגנון ריאליסטי מוגזם ומשכנע, כשהנושא עצמו הוא

פנטסטי ולא רציונלי. בדרך זו הפרטים אינם מתקשרים באופן הגיוני ויוצרים עולם חלום בלתי מפוענח. כל פרט הוא מדויק ונכון בפני עצמו, אך ההקשר שבו הוא מתואר הוא בלתי אפשרי במציאות הקיימת, לכן זוהי מציאות סוריאליסטית. בסגנון זה הוא הושפע מהציור המטאפיזי של דה קיריקו, שהעלה דימויים ריאליסטיים באופן חידתי ובלתי הגיוני.

דימוי אמורפי מורכב מופיע בצורות האמורפיות של הראשים הישנים, שמתוכם צומחים דימויים נוספים, שהם נושאי החלומות. הדימויים האמורפיים קשורים בתורת החלומות ובחלום כבריחה מהמציאות לעולם של דמיון והזיה.

חשיפת התת-מודע של האמן: חשיפת חרדות הקשורות במין ומוות – נושא שהעסיק מאוד את דאלי, ומתבטא במיוחד בתיאורי חרקים הנוגסים בדמות – ביטוי לפחד מסירוס. הוא העלה את התת-מודע המודחק, והוציא לאור מאויים ומחשבות שנחשבים לאסורים, שהנורמות החברתיות הביאו להדחקתם והתייחסו אליהם כאילו שאינם קיימים.

הזרה וניכור: הדימויים של דאלי מונחים במקום לא מזהה, מעין ריק אינסופי שלא מאפשר תחושת התמצאות במרחב, או התחברות של הצופה אליו. הצופה חש ניכור לנוכח חוסר האפשרות לזהות מקום מסוים ולהתחבר אליו.

שימוש ב"פרנויה מבוקרת" כשיטה ציורית, המטשטשת את הגבול שבין המציאות לדמיון. העלאת עולם הזוי שבו לפרט מסוים יש משמעויות שונות והוא לובש מראות שונים.

הדימוי הכפול: תוצר של הפרנויה, שלפיה ניתן להבין אובייקט מסוים כישות אחת, ובה בעת להבינו גם כישות אחרת. זוהי שיטה של עיצוב אובייקט שבדרך האסוציאציה וההזיה ניתן להעניק לו משמעויות שונות. טכנית הדימוי הכפול (לעיתים אף משולש) נעשה על ידי ציור בתוך ציור, על ידי דימוי שנוצר מנגטיב של דימוי אחר, או על ידי הצגת דימוי שחלקים ממנו מתמזגים עם דימויים שבסביבתו והוא חלק מהם.

דימויים פרוידיאניים: שימוש בסמלים ודימויים השאובים מאוצר הסמלים של פרויד.

תפקידו הסימבולי של הדימוי ביצירת דאלי

תמונות חלום: יצירותיו של דאלי מעלות תהיות רבות על יכולת הפענוח וההבנה של החלומות המצוירים ועל תפקידו הסימבולי של הדימוי. לפי תורת פרויד, החלום הוא מכשיר לחשיפת התת-מודע. החולם מתמודד עם עולמו הפנימי באמצעות הדגשה, עיוות והעמדת עובדות סותרות זו בצד זו. את התהליך הזה כינה פרויד "מלאכת החלום", והוא תהליך תת-מודע. לפרטים שזוכרים מן החלום יש משמעויות סמויות, שיכולות להתגלות באמצעות אסוציאציות של החולם באמצעות אנליזה. ביצירותיו הציג דאלי דימויי חלום שתוכנו גלוי ומוגדר, אך דימויו מוצגים ללא סדר כאילו הקשר ביניהם הוא מקרי, כמו הופעת הדימויים בחלום.

דימויים פרוידיאניים: יצירותיו של דאלי עמוסות בתכנים ובסמלים אישיים, ואין אפשרות לזהות ולהסביר את כולם. החזרה על אותם דימויים ביצירות שונות מקלה על הבנתם. הדימויים קשורים לזיכרונות ילדות של דאלי, בהתאם לתפיסה הפרוידיאנית הקלאסית. פרויד הדגיש מאוד את זיכרונות הילדות המצטברים בתת-מודע, והסתייע בהם לפענוח חלום או הפרעה נפשית. לדעתו ההפרעה הנפשית מקורה בשנות הילדות הראשונות, והיא מופיעה מאוחר יותר בחיים. לפי תיאוריה זו העלה דאלי ביצירותיו דימויים שהם אסוציאציות המתייחסות לילדותו.

דימויים ומשמעותם

ראש ישן: על פי התיאוריה של פרויד, הראש או הפרצוף הישן הוא אלמנט סוריאליסטי המבטא חלום. הפרצוף הישן הופך לגוף רפה בעל איכות של נמסות ורכות "נשפכת", שיוצרת צורה אמורפית, המעידה על זליגת זמן בחלום. זמן זה הוא בלתי ניתן למדידה – בחלומות נדמה שעובר נצח אך בפועל עוברות שניות בודדות. בדרך כלל זהו פרצופו של דאלי החולם חלום בעל משמעות ארוטית. הראש נראה בפרופיל ומהווה את עיקר היצירה או את מרכזה. הראש צף במרחב, מתבונן למטה, עיניו עצומות כאילו הוא נתון בשינה עמוקה או בטרנס.

חרקים ושרצים: ליצירותיו של דאלי מתווספים דימויים של חרקים ושרצים שונים, המתוארים באופן אובססיבי ברבות מהן. אלה לקוחים ממחסן דימויים פרטי, מתייחסים לילדותו, וקשורים לזיכרונות ילדות לא נעימים של פחד וגועל. דימויים אלה מתקשרים לפחדים מיניים ופחדים מפני אימפוטנציה וסירוס.

גמל שלמה: דאלי סיפר שבילדותו ראה עצמו כילד חרק, ולכן חשש שייאכל. הדימוי של החרגול קשור למיניות, מפני שבטבע נקבת גמל שלמה אוכלת את הזכר מיד לאחר ההזדווגות. בצורה סמלית מופיע הפחד הפרנואידי מפני המין הנקבי והפחד מפני האקט המיני, הגורם לחיסול הגבר. דאלי עוסק במין ובהזדווגות, ובאימה שהאקט הזה מטיל עליו.

נמלים מסמלות פחד מהמוות. הן מרמזות על זיכרון לא נעים של פחד וגועל שנמצאים תמיד בראשו של האמן. הזיכרון קשור בילדות. לדבריו: "יום אחד ראיתי לטאה מתה מכוסה נמלים. באותו יום קיבלתי עטלף קטן. למחרת ראיתי שהעטלף חי אך מלא נמלים. הגיעה שכנה שאהבתי והרגשתי צורך לנשק את הלטאה והנמלים, ומאז הפחד". הנמלים מתקשרות לארוטיקה בשל הרצון העז לנשק

המתעורר בו למראה השכנה, אך הרמשים למיניהם שחיים במחילות תת קרקעיות מסמלים גם ריקבון ומוות. ריקבון של גוף חי מזמין חרקים שנוגסים בו ומכלים אותו. מכאן הפחד מפני המוות, האימפוטנציה והסירוס.

קבי הליכה: מקורו של דימוי זה אף הוא לקוח מזיכרונות מימי לימודיו, ומהווה דימוי בעל משמעות ארוטית רווית מיניות וחשש מסירוס. בימי לימודיו הוא מצא קב הליכה ישן בעליית גג, ומיד העלה בדימונו הזיות מלאות תשוקה להניח את קב ההליכה מתחת לשדיה של אישה. הוא מצא תחליף לשדיים בשני מלונים, שבהם תחב את קב ההליכה, עד שהם נסחטו ונזלו. דאלי שאב מהמעשה עונג רב. מאז הפך קב ההליכה סמל פולחן במעשים ארוטיים, וכדימוי עיקרי שחזר ונשנה בציוריו בצורות שונות ומשונות.

דאלי ראה בקב ההליכה סמל חברתי ופילוסופי. בהיבט החברתי הוא מסמל את החברה החלשה הזקוקה לתמיכה. בהיבט האישי הקב מסמל מכשיר המסייע ותומך בתחושת הפחד מהמוות ומהסירוס. דאלי, שחשש תמיד ממשיכה מינית, מאימפוטנציה ומסירוס, חושף את פחדיו באמצעות הקבים, המבטאות את הצורך שלו בתמיכה.

סלבדור דאלי, הרואה ואינו נראה, 1929-33, שמן על בד

<http://www.abcgallery.com/D/dali/dali36.JPG>

הדימוי הכפול

ביצירה זו השתמש דאלי בדימוי הכפול, הגורם להטעיית העין. הדימויים מורכבים מחלקים של דימויים אחרים בכל השיטות האפשריות: באמצעות הנגטיב של דימוי אחד שהוא דימוי אחר בפני עצמו, באמצעות דימוי בתוך דימוי, ובאמצעות חלקים של דימויים המעצבים דימויים שונים. טכניקה זו עונה ל"פרנויה המבוקרת" שלו, העושה שימוש הזייתי ואסוציאטיבי הרואה באובייקט אחד גם אובייקטים אחרים, כפי שקורה בפועל בעולמם של הפרנואידים. טכניקה זו מקשה על הבנתם ופענוחם של הפרטים. לרגע נדמה לצופה שהוא ראה דמות מסוימת, וברגע שלאחר מכן צצות דמויות אחרות במקומה, וגם אם הצליח הצופה לראות הכול, עדיין הוא יתקשה להתמודד עם המשמעויות הנסתרות והגלויות.

תיאור היצירה

ביצירה נראית דמות ענקית יושבת על כן, מניחה את כפות ידיה על ברכיה. בצד שמאל נראה מבנה עמודי שעליו מונח ראש, בצד ימין מבנה מדורג עם קשתות ועליו עומדות שתי דמויות. למטה על מדרגות מתוארות מספר דמויות שקשה להרכיב את גופן בצורה אורגנית – שישה ראשים אך מספר הרגליים אינו תואם. מאחורי הדמות היושבת מתואר נוף ארכאי ומואר של הריסות ארכיאולוגיות, המזכיר את ציוריו של דה קיריקו.

מאפיינים סוריאליסטיים

הדימוי הכפול: מבט נוסף מגלה שבמרכז היצירה מתוארת צורה המרמזת על איברי מין נשיים. למעשה הדמות הענקית מורכבת מתיאורים אנטומיים אינטימיים של נשים – ברווח שבין רגלי הדמות לבין אצבעות ידיה נוצרת צורת רחם. רגליה וידיה של הדמות הם הרקע או הנגטיב לצורת הרחם. בדרך זו נוצר דימוי כפול - הדמות היא גם רחם נשי.

חלקה העליון של הדמות היושבת מתמוסס אל תוך הנוף והופך לחלק ממנו. פניה מתגלים מתוך הנוף וקשה מאוד להגדירן. הם נראים כסלע המהווה חלק מהנוף. כך גם ידיה וכתפיה: ידה הימנית מהווה חלק מהבניין שלצידה, וידה השמאלית בנויה מגב של אישה. במרכז הדמות מתוארת מעין בריכת מים, שמימיה מתנקזים לתוך איבר המין הנשי, זורמים כלפי מטה ויוצרים את רגליה של הדמות. כף רגלה השמאלית מעוצבת כנגטיב לדמות האריה המתואר למטה. כל פלג גופה העליון של הדמות נמוג לתוך הנוף והופך לחלק ממנו.

פרנויה מבוקרת: נוצרת אצל הצופה פרנויה כאשר הוא רואה דמויות ואיברי מין נשיים בתוך הנוף ובתוך המבנים כשהם מתגלים ונעלמים לעיניו. דאלי היה מודע להיבט ההזייתי של השיטה הזאת, ולכן כינה אותה "פרנויה מבוקרת". השיטה היא פועל יוצא של רצונו והוא הגורם לכך שגם הצופה יהיה מודע אליה.

מסתורין ואימה: היצירה מעוררת מסתורין ואימה משום שהיא גורמת לצופה בלבול, ניכור והזרה. הדימויים מתחלפים לנגד עיני הצופה באופן שהוא מאבד את תחושת המציאות ומתקשה להתחבר אליהם, להסבירם ולהבין את משמעותם. האדריכלות והפסלים שברקע מנוכרים ויוצרים מסתורין. האימה מתעוררת למראה דמויות חסרות גפיים ולמראה המכורסם של גופם. מטאמורפוזת: צורתה האורגנית של הדמות הופכות בהדרגה לרהיט, לסלע, למשטח מרוצף ולמעין של מים. שינויי הצורה הם סימנים סוריאליסטיים מובהקים, המותאמים לסצינת חלום, שבו הכול אפשרי.

סלבדור דאלי, שינה, 1937, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/40.jpg>

תיאור הנושא

ביצירה מבוטאת דמותו של דאלי באמצעות ראש ענקי הנראה בפרופיל, ומהווה את עיקר היצירה ואת מרכזה. הראש צף במרחב אינסופי במקביל לאופק, ויש לו איכות של נמסות ורכות, שיוצרות צורה אמורפית. הראש מתבונן למטה, עיניו עצומות כאילו הוא נתון בשינה עמוקה או בטרנס. הראש המפלצתי נסמך בקבי הליכה רבים, המגביהים אותו מעל פני הקרקע ותומכים בכל אחד מחלקי איבריו: שפתיים, אף ועיניים. סביב הדמות ועליה מתוארים בדיוקנות נטורליסטית פרטים נוספים, חלקם הזויים, חלקם דימויים היברידיים (דמויות כלאיים) וחלק מהם בעלי ממדים מעוותים לחלוטין. הדימויים הללו מופיעים בחלקם כציור בתוך ציור – שמציין אותם כדימויים של חלום.

סמלים ומשמעותם

מוטיב הפרצוף הישן: היצירה עמוסה בתכנים ובסמלים שחוזרים ביצירותיו של דאלי. אחד הדימויים הללו הוא הראש או הפרצוף הישן, שעל פי התיאוריה של פרויד הוא אלמנט סוריאליסטי המבטא חלום. הפרצוף הישן הופך לגוף רפה בעל איכות של רכות "נשפכת", שיוצרת צורה אמורפית, המעידה על זליגת זמן בחלום, זמן שהוא בלתי ניתן למדידה – בחלומות נדמה שעובר נצח אך בפועל עוברות שניות בודדות. בדרך כלל זהו פרצופו של דאלי החולם חלום בעל משמעות ארוטית, העולה מן הדימויים המוצגים ביצירה. העיניים העצומות מסמלות את פעולת החלימה ואת העובדה שהחושים מאוד רגישים גם בשעת שינה עמוקה.

קבי הליכה: ביצירה מתוארים קבי הליכה התומכים באיברים השונים של הדמות הישנה, וחודרים אליהם עד כדי פציעת השפתיים. מקורו של דימוי זה אף הוא לקוח מזיכרונות מימי לימודיו, ויש לו משמעות ארוטית רוויית מיניות וחשש מסירוס. מאז הפך קב ההליכה כסמל פולחן במעשים ארוטיים, וכדימוי עיקרי שחזר ונשנה ביצירותיו של דאלי בצורות שונות ומשונות. קבי ההליכה מעידים על חלומותיו הארוטיים של הישן. דאלי ראה בקב ההליכה סמל חברתי ופילוסופי. בהיבט החברתי הוא מסמל את החברה החלשה הזקוקה לתמיכה, למרות היותה חברת שפע. בהיבט האישי הקב מסמל מכשיר המסייע ותומך בתחושת הפחד מהמוות ומהסירוס. דאלי, שחשש תמיד מאי יכולת ומאין-אונות, חשף את פחדיו באמצעות הקביים המבטאות את תחושת אי השלמות המדומה המקננת בו, ואת הצורך שלו בתמיכה.

שפתיים צרובות: למרות שהראש הישן מתואר על רקע ימי, מתקבלת תחושה של יובש וצמא בגלל השפתיים הצרובות. הצמא הוא משל לרצונות לא מושגים ולצרכים פנימיים שאי אפשר להרוותם. הדימוי מזכיר את האגדה מן המיתולוגיה היוונית, המספרת על "ייסורי טנטלוס", שנענש על חטאיו כשהוא עומד שקוע במים עד סנטרו ואף על פי כן הוא סובל מצמא עז, ובכל פעם שהוא מבקש לשתות נעלם כל שמץ של רטיבות והוא אינו מצליח להרוות את צימאונו.

המסר של היצירה

דאלי חושף את פחדיו האישיים המודעים והתת-מודעים באמצעות סמלים. האזכור של טנטלוס מבטא את תסכוליו המיניים ואת המאווים המיניים הבלתי ממומשים, המתחזקים באמצעות קבי ההליכה הרבים המחזיקים את הראש הישן.

מאפיינים סוריאליסטיים

ניגודים: היצירה "שינה" היא חלום בלהות ומתח בין שני ניגודים. מצד אחד היא מהווה דיוקן עצמי של האמן ומצד אחר צורה נמסה ורכה, נוזלית ודוחה. אלה הם ניגודים בין הגולמי לבין המעוצב, בין הכוחני לבין האימפוטנטי. דאלי כתב על כך: "שינה היא מצב של שווי משקל, מן מפלצת שבתוכה נעלם גופך ואז לא נשאר מאומה, מלבד ראשך הנתמך על ידי המון קביים דקיקים. אם קב אחד יוסט יתעורר האיש הישן. רק כאשר כל הקביים מאוזנים, וזה ייתכן לעיתים רחוקות, נוטלים אותך אלוהי השינה תחת חסותם..."

הזיה ופרנויה: ההתבוננות ביצירה מעלה באופן ממשי ביותר עולם של הזיות פרנואידיות. הן לובשות אופי מוחשי באמצעות העצמים והחפצים, הצפים במין חלל דמיוני, בתאורה חלומית, לא טבעית. ההזיות סובבות כל הזמן סביב עולם המין, שבעת ובעונה אחת מושך ודוחה את דאלי כל כך. המשיכה-דחייה מומחשת על ידי המעבר מדמות לדמות ועל ידי ריבוי מכשירי הסירוס – קבי ההליכה. נוף סוריאליסטי: הנוף הוא חלק מהחלום העולה בראשו של הפרצוף הישן. זהו נוף חלומי, הזוי. החלל האינסופי והריקנות סימלו בעיני דאלי את החזרה לרחם, לגן העדן. ברקע היצירה מתואר אי שצומח מתוך הים, עם בתים המתוארים באופן ריאליסטי משכנע. בצד שמאל מתואר כלב מאוד ריאליסטי, וגם לו קב הליכה התומך בצווארו. הדימויים האלה מופיעים על רקע הזוי של ריק אינסופי, ואינם מתקשרים אליו באופן הגיוני, והם כנראה המראות החלומיים שהוא חווה בשעת השינה. זהו נוף לא גיאוגרפי, חסר גבולות מציאותיים, נוף הנובע ממראות של עולם פנימי ולא חיצוני. מטאמורפוזה: הראש והגוף הנשרך בהמשכו עוברים שינוי במצבי הצבירה שלהם - ממצב מוצק למצב נוזלי. הצירוף מוזר וחסר אחיזה במציאות, מתאים יותר למציאות של חלום שבו שינויים אלה הם אפשריים. יחסי גדלים לא הגיוניים, מתאימים לתמונת חלום. הראש נראה ענקי לעומת הנוף המתגמד שברקע.

פיסול בין שתי מלחמות עולם

המסורת הפיגורטיבית בפיסול המודרני עברה תהפוכות לאורך המאה ה-20. פסלים בני המאה ה-19 אמנם יצאו נגד הייצוג הריאליסטי בתחום הפיסול, ויצרו חידושים שהיו נועזים לתקופתם, אך הניתוק מהייצוג הפיגורטיבי כלל לא עלה על דעתם. בפיסול המאה ה-20 השתנו אופני החשיבה. מהפכות שהתחילו בציור חלחלו עד מהרה גם לפיסול: אקספרסיוניזם, פרימיטיביזם, פוטוריזם, סוריאליזם והפשטה, אך בכלם נשמר הייצוג של גוף האדם כנקודת מוצא הפותחת פתח למגוון בלתי נדלה של פרשנויות אישיות וצורניות. קונסטנטין ברנקוזי והנרי מור שאבו את השראתם מתרבויות רחוקות והובילו את הפיסול בהדרגה עד להפשטה מוחלטת, תוך קריאת תיגר על גדולי הפסלים שלפניהם. בטכניקות מסורתיות של פיסול בגריעה ויציקות ברונזה הם הציגו את חידושיהם הפיסוליים בשפע של המצאות צורניות שוויות מראש על הקליפה החיצונית וביקשו לחשוף את המהות התמציתית ביותר של הצורה ושל המאסה.

קונסטנטין ברנקוזי, 1876 – 1957

ברנקוזי נולד למשפחת איכרים ברומניה. מגיל 11 עסק בעבודות כפיים שונות. בהיותו בן 18 החל לעבוד כשוליה בנגריה, ובמקביל למד בבית ספר לאמנות ומלאכה. הוא סיים את לימודיו בהצטיינות, קיבל מילגה והמשיך את לימודיו בבית הספר לאמנויות. בשנת 1904 הגיע ברנקוזי לפריז ומיד נרשם לאקדמיה ללימוד פיסול, והתמסר בעיקר לעיצוב דיוקנים ריאליסטיים. בשנת 1906 השתתף ב"סלון" – אחת התערוכות החשובות ביותר בפריז. הפיסול שהציג בתערוכה עורר את תשומת ליבו של אוגוסט רודן, שהזמין את ברנקוזי לעבוד אצלו בסטודיו. ברנקוזי למד רבות מרודן, אך לא יכול היה להמשיך לעבוד בצילו של הפסל המהולל מהדור הישן. לאחר שעזב את רודן השתנה סגנונו של ברנקוזי מקצה לקצה.

קונסטנטין ברנקוזי, הנשיקה, 1907-8, אבן

http://web.beitberl.ac.il/~bbsite/midrasha/misgarot/computers/students-meth/kiss/images/bran_kiss.jpg

השתחררות מהפיסול המסורתי

"הנשיקה" היא יצירת המופת האמיתית הראשונה של ברנקוזי, והיא מעין התקוממות כנגד רודן. למרות שרחש כבוד רב לרודן, ברנקוזי חש צורך להשתחרר מהשפעתו, והפסל "הנשיקה" היה המענה תשובה פרימיטיבית ל"נשיקה" של רודן משנת 1888. "הנשיקה" של ברנקוזי שוברת אחת ולתמיד את המסורת של רודן:

- כנגד הנטורליזם המתוחכם של רודן ברנקוזי מציע אנטומיה בסיסית בלבד. הוא לא מחקה את המציאות, אלא מסמל אותה כמו בצופן.

- כנגד העידון, הליטוש והיופי בפסלי השיש של רודן ברנקוזי מציע במתכוון את החספוס.
- כנגד הנטורליזם של רודן, שהתייחס לאבן רק כחומר שממנו עשויות דמויותיו הנראות כמו בשר ודם, ברנקוזי הדגיש את האבן עצמה. הוא עבד עליה במישרין ושמר על צורתה הגושית והנוקשה.

הנושא

נשיקה וחיבוק בלתי ניתנים להפרדה. דמויות הגבר והאישה מאוחדות בנשיקה על גוש אבן אחד ומתמזגות זו בזו לא רק בנשיקה אלא גם בתנועת חיבוק, וגם בצורות.

עיצוב הדמויות

עיצוב הדמויות הוא נוקשה. יש מעט פירוט אנטומי – יש רק סימנים לידיים, שיער ועיניים. הנשיקה גורמת לדמויות להתאחד לא רק בתנועת חיבוק, אלא גם בפרטים: עין בעין, פה בפה ושיער בשיער. כלומר הנשיקה מאחדת גם בצורות. ההבדל בין הדמויות הוא השיער הארוך של האישה והחזה המובלט בחצי עיגול.

הצורות בפסל

צורות גושיות: יש התייחסות לצורה המקורית של גוש האבן. ברנקוזי התאים את הדמויות לגוש האבן, והבליט אותו.

צורות סימטריות: יש סימטריה בין שני חלקי הפסל – הפסל הוא צורה אחת שמחולקת לשתי צורות באופן שווה. יש התאמה בין גודלו של הגבר וגודלה של האישה, והתאמה בפרטים. צורות סכימתיות: יש תהליך של הפשטה, הצורות פשוטות יותר עם פרטים כלליים.

החלל: הפסל סגור ואטום לחלל ותופס מקום קטן בחלל. הדמויות צמודות ומחובקות ללא רווח, החלל אינו חודר לפסל. יש ארבע זוויות ראייה על הפסל, ומכל אחת מהן רואים צד אחר.

ערעור על מסורת הפיסול: בפסל "הנשיקה" התווה ברנקוזי כיוון חדש לחלוטין בפיסול. התפתחות זו נבעה מן הצורך להשתחרר מהמסורת האקדמית ולפרוץ דרכים חדשות בפיסול. הוא העמיד את טכניקת הגילוף באבן המסורתית בהיבט חדשני ביותר, המדגיש רעיון מהותי - האיחוד שבאהבה. הפסל מעיד על חיבה מיוחדת של ברנקוזי לפשוט, לפרימיטיבי ולגילוף הישיר באבן.

לקראת הפשטה

הסגנון של ברנקוזי פוסע לעבר ההפשטה. שתי הדמויות מעוצבות בפירוט מינימלי. הן מתוארות בשעת חיבוק, ידיהן עוקפות זו את זו בפסים ישרים ומתוחים שבקצותיהן מתגלות אצבעות. הנשיקה ממזגת בין הדמויות בשילוב של עין בעין, פה בפה ושיער בשיער. ההבדלים היחידים בין האישה לגבר הם שערותיה הארוכות, הגולשות בקווים על גבה, והחזה שלה, המובלט בחצי עיגול מרומז במפגש שבין הגופים.

מקורות השפעה

מקורות ההשפעה ליצירה זו הם בחלקם מערביים ובחלקם מקורות פרימיטיביים ועממיים. בין ההשפעות המערביות ניתן למנות את:

א. השפעת גוגן בגילופי העץ שלו מטהיטי, שאותם הוא עיצב בהשפעת הפרימיטיביזם.

ב. עוצמת האבן של האדריכלות והפיסול הרומנסקי, שם עוצב גוף האדם בסכימתיות המדגישה את הגושיות והמסה של החומר.

בין ההשפעות הלא מערביות ניתן למנות את:

א. האמנות הרומנית העממית.

ב. השפעת הפיסול האפריקני והאוקיאני.

המשותף למקורות הללו היה הפשטות והמיידיות, והעניין במבנה היסודי של האובייקט.

חידושו של ברנקוזי

א. הפשטה: הנשיקה של ברנקוזי סללה דרך חדשה בפיסול, שעיקרה הפשטה – ויתור על המראה החיצוני לטובת המהות הפנימית, מהות צורנית ורוחנית.

ב. גילוף ישיר באבן, ללא עבודת הכנה מוקדמת.

ג. הבלטת הגוש המקורי של האבן והדגשת האיכות שלה.

ד. פרימיטיביזם ותיאור "ילדותי".

תהליך ההפשטה ביצירתו של ברנקוזי

ברנקוזי חזר לנושא "הנשיקה" שוב ושוב במשך השנים, ובגרסאות שונות. עבודה על גרסאות שונות של אותו נושא אופיינית לברנקוזי, מתוך כוונה לחזור ולטהר יותר ויותר את הצורה השאובה מהטבע, ולחדור למהותה (אופייני גם לקנדינסקי ומאותה סיבה). ברנקוזי הציב לו יעד לחדור לנבכי הטבע ולמבנה היסודי, ולחשוף את הווייתו הנמצאת בתוך האבן, מבלי להשליך עליה צורה או מרקם נטורליסטים. ברנקוזי מעולם לא ויתר על הקשר לטבע, גם אם יצירתו התקרבה להפשטה טהורה (אופייני גם להפשטה של קנדינסקי).

ברנקוזי התמיד בשיטה זו כל ימיו. הוא פישט את הצורה וחשף את מהותה, ויצר סדרות שלמות של פסלים המטפלים באותו נושא. בסדרות אלה אפשר להתחקות אחר תהליך ההפשטה של אותו האובייקט. אחת מן הסדרות, כאמור, עוסקת בנושא "הנשיקה", סדרות אחרות עוסקות בנושא "ראש" או "הראש הישן", וסדרת "הציפור".

תהליך ההפשטה בסדרת "הציפור"

מגמת הליטוש, הניקיון הצורני, הבוהק והנטייה להפשטה ניכרת גם בסדרת פסלי הציפורים שעשה ברנקוזי בין השנים 1910 ועד לשנות השלושים של המאה ה-20. כבר בתחילת הסדרה קיימת מידה רבה של הפשטה בדמות הציפור עצמה. בסדרת הציפורים יצר ברנקוזי 27 פסלים, שניכר בהם תהליך ההפשטה, המעיד על נטייה לביטוי מעוף הציפור כמטאפורה להתרוממות אל על, אל המרחב האינסופי.

קונסטנטין ברנקוזי, מאיאסטר, 1910-12, שיש לבן

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/27.jpg>

"מאיאסטרה"

מקור ההשראה בסדרת פסלי הציפור מבוסס על מיתוסים ואגדות עממיות רומניות. "מאיאסטרה" היא ציפור פלאים באגדות רומניה. זוהי ציפור זהב המזמרת להפליא ומתגלגלת בדמות פיה. אגדות שונות מייחסות לציפור כוחות מופלאים: כציפור האור היא יכולה להשיב לאדם עיוור את ראייתו. לפי אגדה אחרת, כציפור הנפש, היא מסייעת לנסיך שהופרד מאהובתו להתאחד עם הנסיכה. אגדות אלו מפרשות היטב את הפסל "מאיאסטרה": מתחת לציפור נמצא פסל המתאר זוג – דמויות הנסיך והנסיכה - והציפור המאגית ניצבת מעליהם ומגוננת עליהם.

עיצוב דמות הציפור: דמות הציפור עברה תהליך של הפשטה, וברובה מבוססת על קווים מעוגלים. הראש והצוואר מאוחדים בקו זורם אחד, ובפניה שני פרטים: המקור הפתוח ונקודה המסמנת עין. גופה מעובה ומתנפח לצורה כדורית גדולה, ואין בו שום איזכור לכנפיים או לנוצות. הגב מהווה המשך ישיר לרגליים, בעקומה אחת המאחדת גב וזנב. רגליה הן כשני משולשים צמודים. דמות הציפור מלוטשת בצורה מושלמת.

עיצוב דמויות הזוג: הנסיך והנסיכה צמודים זה לזו, אחד מהן בחזית והשנייה בצדודית. איברי גופם מפוסלים בצורה מגושמת, ללא פרטים אנטומיים. דמויות הנסיך והנסיכה משמשים כעמוד תומך – קריאטידה - לדמות הציפור המונחת מעליהם ומגוננת עליהם.

הבסיס כחלק מהפסל: ב"מאיאסטרה" יש שני בסיסים. הבסיס התחתון מלבני ומוארך, ועליו עומדות דמויות הנסיך והנסיכה. על ראשיהם הניח ברנקוזי בסיס קובייתי, המשמש בסיס לציפור. כל הסיודור הזה של בסיסים אופייני לברנקוזי, שאמר: "הבסיס צריך להיות חלק מהפסל, אחרת יש לוותר עליו לחלוטין. השימוש בבסיס אצל ברנקוזי כוונתו למקם את הפסל בגובה הרצוי לו, ולא בגובה שייקבע באופן שרירותי במוזיאון.

השאיפה להתרוממות אל האינסוף: צווארה של המאיאסטרה נטוי כלפי מעלה, מה שמעורר תחושה של התרוממות אל האינסוף, כמטאפורה לביטוי המעוף של הציפור.

חספוס לצד ליטוש: בפסל ה"מאיאסטרה" ניכרים גולמיות וחספוס בצד ליטוש והפשטה. הליטוש המושלם של הציפור מבליט את הנפחים והצורות המופשטות ומעצים את לובן השיש של הפסל. כל זה מנוגד לחספוס הגולמי של הנסיך והנסיכה, המפוסלים באופן גס ופרימיטיבי ביותר. אלה הם שני מאפיינים מנוגדים בתכונותיה של האבן עצמה, שאותם שאף ברנקוזי לבטא ביצירותיו. הנסיך והנסיכה הם ארציים ולכן הם מעוצבים בגסות, ואילו המאיאסטרה היא דמות על-טבעית, והליטוש הוא הכרחי לדמותה הטהורה והרוחנית.

ברנקוזי, "ציפור הזהב", 1919, נחושת קל

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/32.jpg>

האגדה על ציפור הזהב ניתנת לפירוש בפסל הראשון בסדרה – ה"מאיאסטרה". ב"ציפור הזהב" נעלם הסיפור על הנסיכה והנסיך, ונותרה רק הציפור עצמה. תהליך ההפשטה מתפתח באיטיות תוך שינוי פרטים קטנים. לאורך כל התהליך משחק ברנקוזי בין השיש החלק לבין המתכת המבריקה.

תהליך ההפשטה

ב"ציפור הזהב" תמצת ברנקוזי את הציפור למהותה. הראש והגב של הציפור ישרים יותר, והראש אינו נוטה קדימה אלא כלפי מעלה. המקור נשמר אך פחות מובלט. ברנקוזי ויתר לגמרי על הרגליים, וצורת הגוף ממזגת לחלוטין את כל איבריה של הציפור, אך שומרת על צורת ה"ס" של עקומת החזה. החומר השתנה – עתה הציפור עשויה ממתכת, נחושת, המעניקה ברק קליל וזוהר. גם הבסיס השתנה, והפעם הציפור ניצבת על צורות זיגזגיות הפועלות כקפיץ במטרה להרים את הציפור אל על.

התנועה וההתנשאות אל על

הבעיה שהטרידה את ברנקוזי לא הייתה רק תמצות דמות הציפור אלא גם כיצד תמצות המהות התעופתית שלה. עניינה אותו בעיית התנועה, ההמראה והריחוף, מבלי לאבד את איכותה האגדית של המאיאסטרה. ברנקוזי אמר: "כל חיי חיפשתי רק את מהותו של המעוף. המעוף, איזו שמחה". למעוף יש מספר משמעויות בעבור ברנקוזי:

א. כילד הוא תמיד חלם לעוף בעצמו כציפור. הוא חלם שהוא עף בין העצים והשמים. הוא נצר בליבו את החלום הזה, ובמשך שנים רבות הוא יצר ציפורים. אך ביצירותיו מוצגת לא רק הציפור עצמה אלא גם המעוף שלה, המתנשא אל על.

ב. המעוף במשמעות שהיא פיזית ורוחנית כאחד. ברנקוזי הושפע מאוד מהתפיסה הבודהיסטית על ההתנשאות הרוחנית, שעליה קרא בספר של כומר טיבטי. הוא אמר: "ראה את ההקדמה לספרו של מילריפה 'לאינסופיות של החלל'. זוהי הציפור שלי".

ג. השפעת המסורת הרומנית הרואה בציפור סמל לנשמת האדם, הנישאת אל השמים לאחר מות הגוף. משום כך רואים פסלי ציפורים על מצבות קברים. כלומר יש כאן אלמנט מטאפיזי.

ברנקוזי, "ציפור בחלל" 1924, 1930, ברונזה מוזהבת

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/29.jpg>

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/31.jpg>

תהליך ההפשטה

ב"ציפור בחלל" הקווים זורמים לגמרי. המקור הופשט למישור שטוח ואליפטי, המדגיש את חודו של הפסל ואת תנועתו לשמים. גב הפסל מעוצב כקו ישר לגמרי, ונוטה מעט אחורנית, באלכסון המדגיש את תחושת התעופה. מלפנים לא נשמרת יותר ההפרדה בין צוואר וגוף, ועקומה אחת מעודנת מקשרת בין המקור של הציפור לבין הבסיס שעליו היא עומדת. הציפור מוקפצת אל החלל באמצעות המהות הבסיסית שנותרה מהזנב. הפסל כולו מוצב על בסיס גלילי שחור משיש.

בשלב האחרון של "ציפור בחלל" משנת 1930 אין הבדלים מהותיים, פרט לפרופורציות המצומצמות יותר. הציפור הפכה למהות רוחנית מובהקת, מתיאור פיזי למטאפיזי. הברונזה המוזהבת מוסיפה לבוהק המלוטש של הציפור ומעניקה לה גוף חלקלק בעל טוהר רוחני צרוף.

התנועה של ברנקוזי ביחס לפוטוריזם

הציפור בחלל דנה בבעיית התנועה והמעוף, שהוא נושא מרכזי בעידן המודרני, מהמטוס ועד הטיל. צורתה היא אירו-דינמית, בהתאם לכללי הנדסת התעופה ודומה מאוד לטיל מתרומם. ברנקוזי עסק בציפור ולא במטוס, והוא עשה מה שרצו הפוטוריסטים לעשות – הוא הביע באמצעות הפשטה את מהות התנועה והמעוף. אך בזמן שהפוטוריסטים רצו לתאר את העידן הטכנולוגי, ברנקוזי לא היה מעוניין במכונה, אלא בהבעת מהות רוחנית ופיזית הקשורה לטבע – לציפור במעופה.

קונסטנטין ברנקוזי, העמוד האינסופי, 1937, ברזל יצוק

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/21.jpg>

שאיפתו של ברנקוזי להגיע אל המרחבים האינסופיים, אל הרוחני והמטאפיזי, באה לידי ביטוי גם ביצירה "העמוד האינסופי" - פיסול מונומנטלי בטבע – כמעט 30 מטר גובה.

פיסול סביבתי

ברנקוזי מיקם את העמוד האינסופי באזור הולדתו ברומניה, בכפר טרגו-ג'יו, בפארק לאומי שתכנן לזכר חללי מלחמת העולם הראשונה. הוא תכנן מכלול פיסולי סביבתי הכולל שולחן, שער ואת העמוד האינסופי, שהוא נקודת השיא באתר. המכלול משלב מוטיבים רומניים עממיים עם רעיון של אחווה ואהבה בין בני האדם כסמל לקץ המלחמות.

עיצוב העמוד

העמוד עשוי מיחידות זהות, ומושתת על חזרה קבועה ומתמדת של צורה אחת: מרובע שדפנותיו הם טרפזיים מתעגלים מעט כלפי מטה. במבט מרחוק נראה העמוד כגלעד ענקי, החודר ללב השמים כמו מגדל בבל. מקרוב מביטים על העמוד מלמטה, והוא נראה כמו מדרגות העולות לשמים, שאפשר לטפס עליהן ולהגיע בעזרתן למרומים.

מקורות השראה

ברנקוזי החל לפסל עמודי עץ רבים בגדלים שונים כבר ב-1918 בסטודיו שלו בפריז, שנים רבות לפני תכנון האתר בכפר הולדתו. לדבריו עמודי העץ האלה הם "תכנית לעמודים, שאם יוגדלו יתמכו בקשת השמים". בשנת 1937 הוא אכן הרכיב מהן "עמוד אינסופי". בחירת העמודים הללו וצורת הריבועים הטרפזיים הבונים אותם איננה מקרית, ושורשיה נעוצים עמוק במסורת העממית הרומנית, ובעברו כנגר בכפר הולדתו:

א. מסורת בנייה רומנית עממית: שורשי העמודים של ברנקוזי ברומניה מתבטאים בצורת העמודים שהוא פיסל לאורך השנים. צורת הריבוע הטרפזי הייתה אופיינית בבניית עמודי תמיכה במרפסות

בתי הכפר שבו הוא גדל ברומניה. קשר זה לעברו מבטא חזרה מודעת לפשטות הכפרית העממית הזכורה לו מימי נעוריו, מעין חזרה לפרימיטיביזם.

ב. מיתוסים רומניים עממיים: עמודים מסוג זה משמשים בבתי קברות קדומים ברומניה כמצבות קבורה, כמסורת המשמרת את הנצחת המת ומרמזת על עלייה לשמים. המסורת העממית קושרת בין המוות לבין ההתגברות עליו על ידי עלייה לשמים. לכן מצא ברנקוזי את צורת העמודים הללו כהולמת את מצבת הזיכרון לנופלים במלחמת העולם הראשונה בקרב למען מולדתם, ומנציח אותם ב"עמוד האינסופי".

המסר

הקשר הצורני למסורת הדוגלת בהנצחת המוות מתבטא ב"עמוד האינסופי" באמצעות ממדיו המונומנטליים של העמוד ובמיקומו בשטח – במקום שבו נפלו המגינים על עירם בגבורה. העמוד מסמל את השאיפה למעלה, אל הרוחני והנעלה, לנפש המשתחררת מכבלי הגוף וממריאה לעבר האינסוף. הצורות הללו, מקורותיהן ומשמעויותיהן מביעות את עליונות הרוח, את האהבה והאחוה בין בני האדם מעבר למלחמות ולמאבקים.

חומרים

העמוד עשוי מברזל יצוק, אך משמר את המוטיב הרומני שבמקורו היה עשוי מעץ. היחידות המרכיבות את העמוד צופו בצבע מזהב שהבהיקו באור השמש, והפיצו את זוהרם מסביב. התחושה הייתה של התמשכות אל האינסוף, מעין מגדל בבל מודרני השואף להגיע אל הרוחניות באמצעים טהורים, ומקשר בין הפיזי למטאפיזי.

הנרי מור, 1898 – 1986

הנרי מור נולד בעיירה קטנה בחבל יורקשייר באנגליה. משפחתו התפרנסה במשך דורות מעבודה במכרות ובחקלאות – עובדה שיכולה להסביר את הקשר שלו לאדמה ולצורות אורגניות. בשנות עבודתו הראשונות השקיע את מרצו בעיקר בחיפושים אחר דרכו כפסל. במהלך השנים הללו, שנות העשרים של המאה ה-20, הוא סיים את לימודיו, עבד כמורה, הירבה לקרוא על תולדות הפיסול העולמי, והקדיש זמן רב לחקר אוספי האמנות שבמוזיאון הבריטי בלונדון. מכל האוספים של המוזיאון הבריטי נמשך מור בעיקר לאמנות ה"פרימיטיבית", כלומר אמנות לא אירופאית ולא קלאסית – פסלי מצרים, מסופוטמיה, מקסיקו ואפריקה. מור חשב שהפיסול המקסיקני הוא "נכון ואמיתי" יותר מכל סגנון אחר. הוא התפעל מעוצמתו הרבה של הפיסול המקסיקני, והתרשם ממגוון הצורות העשיר ומהתכונות התלת ממדיות שלהן. בשנות הגיבוש של מור הוא למד להכיר את חומרי הפיסול השונים ואת הדרכים להשתמש בהם. הוא ערך ניסיונות באבן, חומר, טרה קוטה, עץ ומלט. הוא נהג לבקר במוזיאון הטבע ושאל הנאה רבה מהתבוננות בעצמות פרהיסטוריות, שלאחר התאבנותם נראו בעיניו כפיסול אמיתי. בסוף שנות העשרים החל לעבוד על נושאים שיהפכו לנושאים יסודיים ביצירתו: אם וילד, ודמות מסובה.

מקור השראה

דמות מסובה (1929) הוא אחד הפסלים הראשונים שעשה מור בהשראת הפיסול המקסיקני. הדמות המסובה נעשתה על פי פסל קדום - "שאקמול" - אל הרוח והגשם המקסיקני. מור ראה את ההעתק של ה"שאקמול" במוזיאון האתנוגרפי בפריז. עוצמתו של הפסל המקסיקני גרמה לו לבחור את הדגם הזה כבסיס לפסלו "דמות מסובה".

המשותף ל"דמות מסובה" של הנרי מור ולפסל המקסיקני "שאקמול"

- א. בשני הפסלים מודגשים הגושיות והאיכות של החומר. אין ניסיון לחקות בשר ודם, והאמן נאמן לחומר המקורי שממנו עשוי הפסל, ולצורתו הקובייתית של הגוש שממנו עשוי הפסל.
- ב. בשתי היצירות התנוחה הכללית דומה מאוד. שתי הדמויות מסובות בצורה דומה כשרגליהן כפופות, וראשן וגבן מורם. הגוף המתרומם נתמך במרפק, והראש מופנה הצידה אל החזית.
- ג. שני הפסלים מסוגננים בצורה הנוטה להפשטה: אין פרטים מיותרים, קווי הגוף תמציתיים המדגישים צורות בסיסיות.

ההבדלים בין שני הפסלים

- א. הדמות של מור היא דמות של אישה, בניגוד לדמות הזכר של אל הרוח והגשם המקסיקני. ב. הדמות של מור כולה מסובבת - רגלה הימנית כפופה ומונחת שטוחה על הבסיס, והשמאלית מורמת גבוה כמו הר. לפסל המקסיקני שתי רגלים כפופות והוא סימטרי יותר.
- ג. אצל מור זרוע אחת של הדמות נשענת על הבסיס והזרוע השנייה מורמת ותומכת בראש. לעומת זאת, בפסל המקסיקני שני המרפקים מונחים על הבסיס וכפופים כלפי הגוף.
- ד. בפסל המקסיקני מודגשים פרטי הלבוש שמזהים אותו כאל הגשם, ואילו אצל מור הדמות עירומה והדגש הוא על צורת הגוף עצמו.

אלמנטים פרימיטיביים

מור שאב מהפסל המקסיקני אלמנטים פרימיטיביים: התנוחה והעוצמה של מסת האבן המודגשת בכובד של הירכיים והגוף המעובה, הנטייה לפשטות, שמירת הצורה של הגוש המקורי שממנו נעשה הפסל, הנאמנות לחומר - הדגשת האיכויות הטבעיות של האבן. מבחינות אלה אפשר להשוות את הפסל ליצירותיו של ברנקוזי (הנשיקה). גם ברנקוזי וגם מור הירבו לכתוב על האלמנטים הפרימיטיביים הללו. ההבדל בין שני האמנים מתבטא בחללים שבתוך החומר - מור החדיר חללים בין היד והרגל, לבין היד והראש.

המרד במסורת המערבית

מור מתח ביקורת על הפיסול האנגלי, שהיה בעיניו סנטימנטלי וגדוש בפרטים שהסתירו את המסה והמבניות המוצקה של החומר. מסת החומר והנוקשות של הגילוף המקסיקני משדרות חיות עצומה, שהיא ניגוד מכריע למסורת הפיסול המערבית.

הנרי מור, קומפוזיציה בת ארבעה חלקים (דמות מסובה), 1934, אבן

http://www.artchive.com/artchive/m/moore/four_piece_composition.jpg

מקורות השראה

צורות מן הטבע: גם יצירה זו מבוססת על צורות של עצמות ואבנים, המשמשים מקור השראה ביצירותיו המופשטות של מור. ממבט ראשון היצירה נראית כמספר חלקים פזורים ללא כל קשר ביניהם, אך חלקה השני של הכותרת מבהיר שלפנינו דמות שוכבת.

הנושא

בנוסף לכותרת המשנה של היצירה, מור אמר: "עשיתי שימוש בחלל בדמות שוכבת זו הבנויה מארבעה חלקים, כאשר שמורים בה חלק לראש, חלק לרגל, חלק לגוף, הצורה העגולה הקטנה המהווה את הטבור, והחלל הוא שיוצר את הקשר בין החלקים". פרטים אלה מאפשרים לזהות את ארבעת החלקים הבונים את הדמות המסובה: הראש נוצר על ידי הכדור בעל "פה פעור", עליו חקוק קו מפותל המעלה אסוציאציה של חזה. הכדור הקטן שלידו מתייחס לבטן, קטע המזכיר רגל עם ברך מורמת, וקטע נוסף אף הוא מזכיר רגל כפופה מונחת על הבסיס.

תפיסת חלל: גם כאן החלל הוא המקשר בין איברי הדמות השרועה. בפסל אבן זה איפשר מור לחלל לתפוס מקום בין הצורות, ולא רק סביבן. המרקם של האיברים והיחסים ההדדיים ביניהם יוצרים תחושה של גוף שרוע באופן אינטימי. מור הצליח להעניק לצורות המופשטות חושניות אנושית.

מקורות השפעה

השפעת פיקאסו: ביצירה זו קרוב מור ליצירותיו הסוריאליסטיות של פיקאסו, משנות השלושים, במיוחד לצורות שלו. "דמויות על שפת הים" של פיקאסו משנת 1931, שאיבריהן שלדיים כמו עצמות שפורקו באלימות, השפיעו על מור מבחינת הקומפוזיציה. דמויותיו של פיקאסו קטועות ומשדרות אלימות, ולעומתן הפסל של מור רך ומעודן, צורותיו הנשיות מעוגלות ומשדרות לצופה תחושה של איברים השרועים בניחותא.

ביצירותיו של מור משנות השלושים ניכרת ההשפעה הסוריאליסטית, אך הן אינן שייכות לסגנון הסוריאליסטי הצרוף. מור נמנה עם מייסדי הקבוצה הסוריאליסטית באנגליה, ואף השתתף בתערוכה הסוריאליסטית הבינלאומית שנערכה בלונדון בשנת 1936. ביצירותיו משנים אלו נותרו משקעים ברורים שהשפיעו על יצירתו, בעיקר מיצירותיו של פיקאסו מהשלב הסוריאליסטי. יחד עם זאת גם מור וגם פיקאסו מעולם לא אימצו את השקפת עולמם של הסוריאליסטים.

השפעת הסוריאליזם המסורתי: מור פיתח את הסוריאליזם בדרכו שלו. זהו סגנון מופשט שאפשר למצוא בו קירבה לסוריאליזם הביומורפי המסורתי (ארנסט, ארפ ומירו), אך יש הבדלים מהותיים ביניהם:

הקירבה (הדומה) לסוריאליזם מתבטאת ב:

- א. מור השתמש בטכניקה הסוריאליסטית המחפשת השראה צורנית באובייקטים טבעיים, כמו אבנים ועצמות. מהבחינה הזאת הוא פעל בטכניקה סוריאליסטית שאפיינה את דרך עבודתו של מקס ארנסט. ארנסט טען שכדי ליצור יש לחפש השראה בצורות שבטבע, כמו עננים, אש וכדומה. מור חוזר אל הטבע, אך בדרך שונה – הוא שאב השראה מפיתולי העיקולים שבעצמות ומהצורות הזורמות של האבנים והנוף: הרים, מערות וכדומה.
 - ב. מור טיפל בדימויים פרוידיאניים, בעיקר על ידי שימוש בחור בגופה של האישה, שלדבריו היא מזכירה לו את המערה – דימוי פרוידיאני מובהק לרחם האישה.
 - ג. כמו הסוריאליזם המסורתי הוא השתמש ברישום כנקודת מוצא לתהליך היצירה, באופן שמזכיר את האוטומטיזם של ז'אן ארפ וחואן מירו, אך עם שליטה מודעת יותר.
- האלמנטים המבדילים את מור מהסוריאליזם (השונה) מתבטאים ב:
- א. מור מעולם לא השתמש בתת-מודע או בחלומות כמקור ליצירה, וגם ביצירות הסוריאליסטיות ביותר שלו הוא תמיד התבסס על צורות מהטבע.
 - ב. מור שמר תמיד על היגיון פנימי, ומעולם לא יצר ניגודים בלתי אפשריים במטרה לערער את המציאות של הצופה.

הנרי מור, דמות מסובה, 1957-8, אבן

הנושא

בפסל זה הפשיט מור את צורת ה"דמות המסובה" עד שנותר ממנה רק רמז לחלקי הגוף. למרות הצורות המופשטות עדיין מתעוררת ההתייחסות לדמות המסובה שאליה הוא חזר שוב ושוב ביצירותיו. הקומפוזיציה מוכרת מפסלים קודמים של הדמות השרועה בצורה אופקית. כאן הוא צמצם ככל האפשר את ההתייחסות לדמות השרועה (המסובה), ובכל זאת הפסל מעורר דימוי פיגורטיבי ותגובות גופניות פנימיות ולתנועות הגוף.

עיצוב הדמות

זהו פסל מונומנטלי של דמות שרועה. ראשה זקוף ואפשר להבחין בעיניים, בסנטר ובתסרוקת מעל לצוואר הדק יחסית. כתפיה בולטות והיא שעונה בתנוחת הסבה על מרפקה. בתוך גופה מובלט הטורסו – החלק העליון של הגוף, ובולטים גם הרגליים – רגל אחת נשענת על הבסיס ורגל אחת מורמת, כמו בדמות המסובה הראשונה, מ-1929.

סמביוזה בין הדמות לבין הטבע

ביצירה מציג מור את הדמות האנושית בהיבט הבעתי סמלי, המעביר את המסר שהאמן עמל על פיתוחו החל מיצירתיו הראשונות. הוא השתמש בדימויים הלקוחים מאלמנטים אורגניים, וכוחות

הטבע מורגשים. הדמות לובשת את דמותו של הטבע עצמו – מערות וצוקים, נחלים והרים, עצמות ואבנים. מתעוררת תחושה שנחל עבר דרך הדמות ויצר את החללים, וניתן לחוש את זרימתו בחללים של הפסל.

הדגשת החומריות של האבן

הפסל עשוי מאבן רכה יחסית, שהמרקם שלה מפורר וניכרים בה סימני שחיקה. מודגשות השכבות האופקיות של האבן, שכאילו נוצרו בדרך טבעית, עד כדי כך שהדמות נראית כאילו עברה תהליכי בליה של אבן, רוח ומים.

החידוש ביצירה זו הוא אופיו המחוספס והמפורר של החומר, המשמר במרקם שלו את תהליכי הבליה הטבעית שעברו עליו, ויצר אנלוגיה לעבודת האמן על החומר - גם האמן עובד על האבן ומפורר ומחורר אותה, כמו המים השוחקים וחותרים אל תוך הסלע עד שהם מפוררים אותו ויוצרים בו חורים.

אימא אדמה: מור נעזר יותר ויותר בהשראת הטבע ובנופיו, עד שהאישה הופכת לסמל של הטבע עצמו, מעין "אמא אדמה" המתמזגת טוטלית עם הטבע. זהו מעין דיאלוג מתמשך ביצירתו של מור בין הפשטה לבין פיגורציה. האוניברסליות הגיאולוגית והאורגנית של הצורות מעלה את הרצון לפרש את הדמות כאב-טיפוס סמלי בסיסי של "אמא אדמה" בראשיתית, האוצרת בתוכה את הכוח של הטבע אך גם את הרוך הנשי כסמל הפוריות הנשית, סמל ללידה ולצמיחה מחדש.

תפיסת החלל: בפסל הזה חשובה ההתייחסות הסביבתית. מור ייעד פסלים אלה למקומות ציבוריים פתוחים, לכן ממדיהם מונומנטליים. זהו פסל היקפי, המכתיב מסלול הליכה מסביבו והתבוננות בצורתיו השונות. הפסל שולט בחלל שסביבו, החלל נכנס לתוך השקעים והחורים של הפסל, נכלא בתוכם ועובר דרכם. החלל הוא חלק מהפסל – מקיף אותו וגם חודר לתוכו. בפסל בולט המשחק בין הגוש לבין החור והחלל. החורים נראים כטבעיים ומשמרים את הצורה האמורפית של המסה במים. המיקום של החורים בטורסו וגם ברווחים היוצרים את הרגליים נראה טבעי לחלוטין. כך הופכת דמות האישה לסמל רומנטי של הטבע – אימא אדמה.

הנפח של הפסל מודגש על ידי הצורות הקמורות והמנופחות של הפסל, המעידות על נפח פנימי. הנפח של הפסל מובלט בדגש על המסה של הפסל ועל הכבדות המונומנטלית שלו. בדמות המסובה בולט המשחק בין הגושיות של הפסל לבין החללים הריקים – החורים והחלל בו מוצבת הדמות.

יסודות סוריאליסטיים

הדמות המסובה הזאת מעוררת סימליות של האישה הנצחית והפוריות, מעין "אם כל האימהות". הדמות הזאת קרובה יותר לאב-טיפוס מבית מדרשו של הפסיכואנליטיקן גוסטב יונג, שהשפיע על האמנים היוורשים את הסוריאליזם לאחר המלחמה. יונג טען שקיים תת-מודע קולקטיבי המשמר אבות-טיפוס שונים, החוזרים ומופיעים בתרבויות שונות ובעמים שונים, כיוון שהם חלק מהחוויה האנושית הבסיסית.

לדעת יונג אבות-טיפוס אלה חודרים ליצירת האמנות במודע או שלא במודע. מור טען שאם קיימת סמליות כזאת ביצירתו, הרי שאין היא מודעת.

האמנות באמריקה

רקע היסטורי ואמנותי

ההיסטוריה הקצרה של אמריקה לא איפשרה לפתח מסורת אמנותית משלה, ודברי ימיה של האמנות האמריקנית מתחילים זמן רב לאחר שהאמנות באירופה הגיעה לבגרותה.

בין המתיישבים הראשונים שהיגרו לאמריקה בראשית המאה ה-18 היו מספר ציירים אירופאיים שניסו לפתח את האמנות בארץ החדשה, אך הם היו מנותקים זה מזה וממרכזי האמנות באירופה, וקשיי ההסתגלות לא הותירו בידיהם זמן רב לעסוק באמנות. בתנאים אלה היו הישגי האמנות עלובים ביותר, והתמקדו בציורי דיוקנים של מתיישבים, שצוירו בסגנון נוקשה ומחוסר כל דמיון בידי ציירים לא ידועים.

את ראשיתו של הציור האמריקני נוהגים לקבוע בשנת 1729, כאשר אמנים החלו לחדש קשרים עם האמנות האירופאית הקלאסית ולהעתיק מציוריה. בסוף המאה ה-18 ציורי הדיוקן היו עדיין העיסוק העיקרי של האמנות האמריקנית, לצד ניסיונות מעטים של ציורים מונומנטליים, בהשראת ההתעוררות הלאומית ומלחמת העצמאות.

בתחילת המאה ה-19 התפתחה מגמה נוספת בהשפעת הרומנטיקה האירופאית, בציורי נוף אמריקאניים כביטוי לרגש של אהבת המולדת של האומה הצעירה. המיתוס שאמריקה היא גן עדן שהאדם לא קלקל עדיין, שהמרחבים בו אין סופיים, נהרות וקניוני ענק, התגבש כאלמנט של נשגבות, בדומה לרומנטיקה הגרמנית.

בראשית המאה ה-20, עם ההגירה ההמונית וההתפתחות המואצת של ניו יורק, התפתחה מגמה חדשה, שכונתה "אסכולת פח האשפה". היא דגלה בריאליזם עירוני בסגנון ריאליסטי ויצאה בביקורת חברתית, בחשיפה של הנעשה בשכונות העוני ובכיעור של העיר המודרנית, המזכירים את נושאי ציוריו של דומייה.

נקודת מפנה באמנות האמריקנית הייתה שנת 1913 עם פתיחת "תערוכת בית הנשק" בניו יורק, שבה הוצגו יצירות אמנות מאירופה לצד יצירותיהם של אמנים אמריקניים. נוצר מפגש חשוב עם גדולי האמנות המודרנית באירופה: פול סזאן, רוברט דלוני, הנרי מאטיס, מרסל דושאן, קונסטנטין ברנקוזי ויצירות רבות של פיקאסו.

בשנות העשרים של המאה ה-20 התגברה השפעת האמנות המודרנית האירופאית, והתפתחו מגמות של הפשטה, קוביזם, מכניזם, ודאדא שפעל בניו יורק סביב דושאן. באותה עת ובמהלך שנות השלושים פעלו במקביל שתי מגמות הפוכות: ציורים מהווי החיים הכפרי והחקלאי, לצד ציורי הנוף העירוני, שעסקו בבעיות חברתיות של האדם בעיר המודרנית, כמו בציוריו של אדוארד הופר. בשנות השפל הכלכלי נתמכו אמנים אמריקניים על ידי הממשל והסוכנות הפדרלית לפרויקטים אמנותיים, שיזמו בעבור האמנים תעסוקה יזומה בציורים ריאליסטיים וחינוכיים שיפארו את החיים האמריקניים על קירות של מוסדות ומבני ציבור. הציורים האלה היו בנוסח הריאליזם הסוציאליסטי

במקסיקו, בעיקר בהשראת האמנים דייגו ריברה ואלפרו סיקיירוס המקסיקניים, שפעלו גם בארצות הברית.

בשנות הארבעים לראשונה הועתק המרכז לאמנות מאירופה לארצות הברית. המהפך נוצר על ידי קבוצת אמנים שיצרה כיוון חדש באמנות האמריקנית והעולמית: "אסכולת ניו יורק", שצמחה על רקע מלחמת העולם השנייה בסגנון אקספרסיוניסטי מופשט.

אסכולת ניו יורק

האקספרסיוניזם המופשט

האקספרסיוניזם המופשט הוא מונח ששימש במקורו לתיאור יצירתו המופשטת של קנדינסקי. אך בשימושו הרווח יותר הוא כינוי לסגנונה של קבוצת אמנים אמריקניים בשנות הארבעים והחמישים של המאה ה-20, שכונתה גם בשם "אסכולת ניו יורק". חברי הקבוצה פעלו מתוך ביקורת הדדית, ביקרו זה בסטודיו של זה, וערכו מפגשים ב"מועדון" בוילג' שבניו יורק, מפגשים שבהם נהגו להחליף דעות ולדון בבעיות פילוסופיות ואמנותיות.

השם "אקספרסיוניזם מופשט" הוא שם כללי לסגנונם של האמנים האמריקנים, אך אין אחידות סגנונית ביניהם וניתן לזהות שתי קבוצות שנבדלו בסגנון הציור שלהם:

א. ציור המחווה או ציור הפעולה (Action Painting), שאפיין את האמנים ג'קסון פולוק, ויליאם דה קונינג ואחרים.

ב. ציור שדות הצבע (Colour-field Painting), שאפיין את האמנים מרק רותקו, ברנט ניומן ואחרים.

הרקע לצמיחת האקספרסיוניזם המופשט

עד שנות הארבעים של המאה ה-20 האמנות באמריקה הייתה מבוססת על נושאים בעלי מסר אידאולוגי: אידאולוגיה חברתית ולאומית, והסגנונות האמנותיים השולטים היו: ריאליזם חברתי, נטורליזם והפשטה גיאומטרית. בשנות הארבעים חשו האמנים כי הם אינם מסוגלים להמשיך וליצור לפי סגנון קיים כלשהו, ופיתחו סגנון עצמאי מהפכני משלהם, שביקש לתת ביטוי לספונטניות. המהפך התחולל בתקופת מלחמת העולם השנייה, בשנים 1940-41, כאשר רבים מהאמנים המפורסמים של אירופה חיפשו מפלט מהמלחמה והגיעו לארצות הברית. חלקם נמנים עם הזרם המופשט, כמו פיט מונדריאן, ורבים מהזרם הסוריאליסטי: סלבדור דאלי, מקס ארנסט, אנדרה מאסון, מארק שאגאל. הקשר בין האמנים האירופאיים לבין האמנים האמריקניים נוצר על ידי הגברת פגי גוגנהיים, אספנית וקניינית אמנות מפורסמת. היא נישאה למקס ארנסט הסוריאליסט, והפכה להיות הגשר שבין אמני האוונגרד האמריקניים, שהיו עדיין בראשית דרכם ולא ידועים, לבין הסוריאליסטים האירופאיים המפורסמים. היא הציגה בגלריה שלה עבודות סוריאליסטיות ולצידן עבודות של אמנים אמריקניים. היא ערכה ביניהם מפגשים חברתיים כך שהאמנים האמריקניים נחשפו לתיאוריות הסוריאליסטיות שהועברו אליהם ממקור ראשון.

המפגש עם האמנים הסוריאליסטים היה גורם השפעה מכריע על האמנים האמריקנים הצעירים. שת נטיות בזרם הסוריאליסטי משכו את ליבם: א. העניין באמנות ובתרבות הפרימיטיבית, כחושפת את

המצב הטהור ביותר של האנושות. ב. האוטומטיזם והקשר שבינו לבין התת-מודע. האמנים האמריקנים, שהיו בתחילת דרכם, החלו לצייר ציורים ביומורפיים מופשטים כשהם נעזרים בטכניקה של האוטומטיזם, שבסופו של דבר הצמיחה סוג חדש ושונה מהאוטומטיזם של הסוריאליזם. מכאן החלו האמנים האמריקנים את דרכם האמנותית כאשר המשותף היחיד לכולם היה שלילה מוחלטת של הסגנון האמנותי שקדם להם באמריקה. הם דחו את הריאליזם ואת הגיאומטריות הקיימים למען גישה אסתטית חדשה, שבמבט ראשון נראית כהמשכו הטבעי של הסוריאליזם ושל התהליכים האוטומטיים שלו. ואולם, בדיקה מעמיקה מגלה הבדלי גישות בין שני הזרמים: הסוריאליסטים עסקו ברובד האוטוביוגרפי והעלו מהתת-מודע תכנים אישיים בהשפעת תיאוריית התת-מודע של פרויד. לעומתם האמנים האמריקנים ביטאו מכנה משותף קולקטיבי, המושפע מהתיאוריה של יונג, שדיבר על תת-מודע קולקטיבי - סמלים המשותפים לכל התרבויות. בדרך זו ביטאו האמנים האמריקנים דרך חיים והסתכלות מיוחדת משלהם על הקיום האנושי. האקספרסיוניזם המופשט היה התנועה האמנותית הראשונה שפותחה בארצות הברית באורח עצמאי וללא תלות בנעשה באירופה, והתנועה הראשונה שהשפיעה על האמנות האירופאית. בשנות החמישים הפך הסגנון לתופעה אמנותית בינלאומית.

"ציור הפעולה" (מחווה) – Action Painting

ציור הפעולה הוא כינוי לסגנון הציור של ג'קסון פולוק ושל ויליאם דה קונינג. את השם נתן מבקר האמנות הרולד רזנברג, שקבע כי בסוג הציור הזה הופך הבד לזירת פעולתו של האמן. "ציור פעולה" מגדיר את אופן העשייה האמנותית ומתייחס לדרך שבה עבד ג'קסון פולוק על הקומפוזיציות שלו, כאשר כל גופו משתתף באופן פעיל בהתזה, בריסוס ובהזרמת צבע מהפחית אל בד ענקי שנפרש על הרצפה. הצבע ניגר מהשפופרת או מהפחית והותז על הבד. הצבע תיעד רגע מסוים בחייו של האמן, ובכך הוא הסיר את המחיצה המפרידה בין אמנות לבין חיים וביטל את ההבחנה ביניהם. ציור הפעולה הוא שפה אמנותית חדשה שפיתחו פולוק ודה קונינג, שפה שהייתה מהפך יצירתי חשוב באמנות המודרנית. בשפה זו נבנה שדה פתוח של צורות חופשיות באמצעות מחוות (תנועות גוף), צורות החודרות זו לתוך זו ויוצרות מכלול המכסה את כל שטח פני הבד - "ALL OVER" - והקומפוזיציה שנוצרת מכונה קומפוזיציה ALL OVER. זוהי טכניקה המבטלת את כל המוסכמות הסגנוניות המוכרות. היא דוחה את התפיסה המסורתית של הקומפוזיציה האומרת שליצירה יש מרכז, חלק עליון וחלק תחתון. בציור הפעולה פני השטח הם רצופים ובלתי ניתנים לחלוקה, ולכל חלק בהם יש ערך שווה.

תפיסה אקסטרנציליאסטית

פילוסופיה שהתפתחה בתקופה שבין שתי מלחמות העולם באירופה, גובשה על ידי אנשי רוח בצרפת לאחר מלחמת העולם השנייה, והגיעה לארצות הברית עם הגירתם של אנשי רוח בעקבות מלחמת העולם השנייה. ציירי הפעולה לא היו פילוסופים ולא התיימרו לבטא ביצירותיהם אידאות פילוסופיות,

אך הושפעו מהאקלים התרבותי של תקופתם, ודרך פעולתם מעידה על השפעת הרעיונות האקזיסטנציאליסטיים.

המונח "אקזיסטנציאליזם" נגזר מהמילה existence שפירושה "קיום". על פי התפיסה האקזיסטנציאליסטית, לאדם יש צורך בהגדרת קיומו. הדבר הוודאי לגבי כל אדם היא המודעות האישית, תכניה והניסיון שנצבר בה, לכן הטבע האנושי משתנה מאדם לאדם ואינו ניתן להגדרה. אדם הרוצה לבסס את הכרת המציאות שלו על תשתית איתנה חייב להתחיל מן המודעות הזאת שיש לו נגישות ישירה ובלתי אמצעית אליה, והוא מסוגל לגלות בה את ההבנה הדרושה לקיומו. גורלו של האדם הוא טרגי. הוא נזרק לתוך העולם תוך מודעות לזמניותו ולסופיותו, ומשום כך הוא מוכרח להיות חופשי כדי להגשים את האפשרויות העומדות לפניו לפי בחירתו האישית. האקזיסטנציאליסטים מדגישים את ה"בחירה" הדוגלת בחופש לפעול תוך יכולת לקחת אחריות על מעשים. ציירי הפעולה פעלו מתוך תפיסה אקזיסטנציאליסטית. הם סירבו לקבל את הקביעה שהתת-מודע הוא ישות קבועה שמכילה דימויים מן העבר, ותפקידו של האמן הוא לחשוף אותם על פי התפיסה הסוריאליסטית. התיאוריות האקזיסטנציאליסטיות התאימו לציירי המחווה משום שהם התכחושו לרעיון שלפיו הטבע האנושי ניתן להגדרה. אמן הפועל כאקזיסטנציאליסט ומתמודד עם קיומו יימנע מלכפוף עצמו לאמות מידה קבועות מראש, ויבחר ללכת בדרך האישית. ציירי המחווה ניסו לבנות את עצמם באמצעות התמודדות עם הווייתם הקיומית, והטכניקה שבה השתמשו מהווה תיעוד למאבקו של האמן בפחדיו האישיים ובהתמודדות עם העולם הסובב אותו.

מקורות השפעה

יחד עם החשיפה לרעיונות האקזיסטנציאליזם נחשפו פולוק ודה קונינג גם לאוטומטיזם הסוריאליסטי וגם לאקספרסיוניזם המופשט של קנדינסקי. כל אלה הולידו את השפה האמנותית הייחודית להם: אקספרסיוניזם מופשט (קנדינסקי), העושה שימוש בטכניקה אוטומטית טהורה לחשיפת התת-מודע (אוטומטיזם סוריאליסטי), המבטאת את התמודדותו האישית הבלתי פוסקת של האמן עם מודעותו הפנימית כדי להגדיר את הווייתו הקיומית (אקזיסטנציאליזם). דה קונינג מעיד על התהליך: " הציור אינו רק מה שעניך רואות, אלא גם מה שמאחוריו ובתוכו... אני מצייר בדרכי כי רק כך אוכל להוסיף לציוריי... כאב, כעס, אהבה..."

ג'קסון פולוק, ציור קיר, 1943, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/95.jpg>

הציור נעשה בעבור ביתה של פגי גוגנהיים. פולוק נתבקש לצייר ציור קיר בזמן מוקצב, אבל בילה את כל החודשים שהוקצבו לו כשהוא יושב ובוהה על הבד הריק. לבסוף, בהתקפה אחת של יצירתיות קדחתנית, סיים את העבודה. בציור הזה התחיל להתגבש האקספרסיוניזם המופשט האופייני לפולוק.

בין הפשטה לפיגורטיבי: בציור זה מורגש יותר כתב ידו של האמן, ומורגש המאבק שמנהל פולוק נגד האלמנטים הפיגורטיביים. פולוק הלך יותר לכיוון ההפשטה אך עדיין ניתן לזהות פה ושם דימויים פיגורטיביים. הדימויים חבויים בתוך סבך הקווים, אך אפשר לפרש אותם כדמויות או חלקי דמויות, שצומצמו לדמויות מקל המתמזגות עם הקווים שברקע. אפשר גם להתחקות אחר כיוון תנועתן - הן נעות בתנועות רחבות מימין לשמאל. אפשר לקרוא את הדימויים הללו גם כראשים המנותקים מהגוף שלהם. בעצם כל אחד מהצופים יכול לראות בציור תיאור שונה למה שהוא רואה בהתאם לדמיונו. אוטומטיזם: כאמור, פולוק השלים את הציור בהתפרצות אנרגטית אחת. התפרצות זו אופיינית לאוטומטיזם הסוריאליסטי הביומורפי ומושפעת ממנו, למשל בציוריהם של אנדרה מאסון ומקס ארנסט, שאותם פגש והכיר אצל פגי גוגנהיים (שהייתה אשתו של מקס ארנסט). ההתפרצות מורגשת היטב ביצירה: הקווים מסתבכים והדימויים מקוטעים ועולים בחלקים שונים של היצירה. פולוק פרק את האנרגיה החבויה בו באופן ספונטני, ללא ביקורת או שליטה של ההיגיון או המוסכמות האמנותיות. באופן זה התקבל מעין נוף פנימי של האמן.

האוטומטיזם של פולוק שונה מזה של הסוריאליזם. באוטומטיזם הסוריאליסטי הרישום נעשה בתנועות יד אוטומטיות ללא כל התערבות של ההיגיון המודע, אבל האמנים עיבדו דימויים שעלו מתוך הרישום החופשי. אצל פולוק זה שונה - גם אצלו תנועת היד היא אוטומטית והצורות ביומורפיות, אך הקווים עצבניים וקטועים יותר, והוא אינו מחפש דימויים שנוצרו תוך כדי תנועה, אלא הדימויים נותרים כרמזים והצופה צריך להשלים אותם, ולא האמן. פולוק משתף את הצופה ביצירת היצירה, משום שהוא מוזמן להשלימה ולפרשה על ידי הפעלת דמיונו.

אמצעים אמנותיים

ביצירה זו אפשר לראות את תנועת ידו של האמן, הממלאת את כל הקומפוזיציה באותה מידה של אינטנסיביות – קומפוזיציה ALL OVER. כל הבד מלא בקווים, בדימויים ובשכבות צבע אנכיות, כמו פעימות חיים של האמן שאין להם התחלה ולא סוף. תפיסת החלל שטוחה, אין כניסה לעומק, אין חלוקה למישורים ואין נקודת מגוז. הצבעוניות אקספרסיבית, הצבעים מנוגדים ומונחים בחופשיות רבה זה לצד זה, וזה מעל זה. הקווים מתפתלים ומתנגשים זה בזה.

מקורות השפעה

סוריאליזם: כאמור, האוטומטיזם של הסוריאליזם הביומורפי.

ציורי קיר מקסיקניים: כמו אמנים רבים אחרים בשנות השפל הכלכלי באמריקה, הועסק פולוק בשנת 1935 בפרויקטים לאומיים, שנועדו לתת תעסוקה יזומה ותמיכה כלכלית לאמנים. בפרויקטים יזומים אלה נתבקשו האמנים לצייר ציורי קיר גדולי ממדים בנושאים בעלי מסר חינוכי. בעבודות אלו התוודע פולוק לאמנים מקסיקניים, שציורי הקיר הענקיים שלהם טעונים בצבעים אנרגטיים, והתנסה לראשונה בעבודה על משטחים ענקיים ובצבעים תעשייתיים. אלה הם פרטים חשובים משום שפולוק יעשה בהם שימוש מוגבר בעבודותיו בעתיד.

תיאוריית התת-מודע היונגיאנית

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/96.jpg>

החל משנת 1947 התגבש סגנונו האופייני של פולוק, המכונה "ציור המחווה" או "ציור הפעולה". עצם תהליך היצירה הפך להיות חשוב יותר ויותר, ההתייחסות לנושא מסוים או למיתוס כלשהו נעלמו לחלוטין, וכך גם הדימויים הפיגורטיביים. העשייה עצמה הופכת להיות החשובה לגביו. ביצירות אלו הדגיש פולוק את התנועה האוטומטית של ה"יד" וה"גוף" כתנועות שמשקפות את הדחפים הפנימיים שלו, והפכו לדרך ביטוי של חשיפה אישית.

חידושו של פולוק ומקורות ההשפעה

פולוק עבד בטכניקה חדשה שהדהימה את עולם האמנות. הוא הניח על הרצפה בדים ענקיים, ועליהם טפטף צבעים תעשייתיים. בטכניקה החדשה שלו הוא הציג מספר חידושים באמנות:
א. שיטת הטפטוף: צביעה במכחול הייתה דרך מקובלת ומושרשת באמנות. בא פולוק והחל לטפטף צבע מהמכחול, כשהוא מתיז אותו בתנועות גוף רחבות לכל עבר, והרחיק לכת בשיטה זו כאשר ניקב חור בפחית, ונתן לצבע לנזול ישירות מהקופסה. אופן הציור העניק לו את השם: "ציור מחווה" (תנועה) או "ציור פעולה".

ב. הורדת הבד מן הציור לרצפה: בדים גדולי ממדים אופייניים לאמני האקספרסיוניזם המופשט, אבל החידוש של פולוק הוא בכך שהוא הוריד את הבד מן הציור, ששימש את האמנים אלפי שנים. פולוק פרש את הבדים על הרצפה ונע סביבם ובתוכם. דרך זו מושפעת משיטת ציורי החול האינדיאניים, שעשו תמונות בחול לצורכי השבעה.

טכניקה ותהליך העבודה

פולוק ניקב חריר בקופסאות הצבע התעשייתי, שהוא נזלי מאוד, והניח לצבע לטפטף על פני הבד המונח על הארץ. לעיתים הוא גם התיז אותו בטפטוף ישירות מהמכחול. תוך כדי טפטוף הוא נע סביב הבד בתנועות ריקוד והניע את כל גופו. שיטת עבודה זו איפשרה שחרור מוחלט של כל הגוף והשתתפותו של האמן בהבעה. האמן היה מעורב ישירות בעשייה, ועצם הפעולה היא החשובה. העבודה הייתה מהירה, ונעשתה במצב של טראנס חד פעמי, ללא שינויים או תיקונים. עקבות תנועתו של האמן נראים על הבד, וההבעה של הציור היא תוצאה של תנועות הגוף. אוטומטיזם טהור: שיטת הטפטוף הייתה אוטומטית לחלוטין, בהשפעת האוטומטיזם הסוריאליסטי, אך האוטומטיזם שאליו הגיע פולוק הוא "אוטומטיזם טהור". טפטופי הצבע שלו הרבה יותר ספונטניים מכל יצירה סוריאליסטית. הוא נכנס למצב של טראנס כשהוא שקוע כולו בפעולת הציור, ובדרך זו הוא התחבר אל התת-מודע שלו. תהליך הציור הוא מעין פולחן שבו הוא מתמזג ביצירה כולה כביטוי לאקסטזה פנימית. תהליך העבודה משקף את ניסיונותיו של פולוק לשחרר דימויים פנימיים מתוך הנפש על גבי הבד ולרפא את עצמו. כלומר, העבודה על הציור היא ריפוי עצמי, ובאמצעותה פרק

האמן את הכעסים והמתחים שלו. המצב הנפשי הוא שהכתיב את תהליך עבודה ואת התוצאה הסופית של הציור.

אמצעים אמנותיים

הצבע מונח על הבד זה מעל זה. הנוזליות של הצבע התעשייתי מאפשרת לו להתפרס על פני כל הבד ולהתערבב עם צבעים נוספים לפני שהם מספיקים להתייבש. בדרך זו נוצרות "שלוליות" של צבעים, שמשאירות סימנים לדרך שעשה גופו של האמן תוך כדי תנועה מסביב לבד ובתוכו. הצבע הנוזל יוצר טפטוף במקצבים שונים ובעוביים שונים, ונוצרים מעין "קורים" בין שכבות הצבע השונות. תפיסת החלל: אין התייחסות לחלל המסורתי של קו אופק, חלוקה למישורים וכדומה, אלא פולוק התייחס אל הבד כאל שדה אינסופי שאפשר להמשיך אותו מעבר לקצות הבד. יש התייחסות שווה ואחידה על פני כל הבד, כאשר תחושת העומק נוצרת על ידי שכבות הצבע המונחות זו על גבי זו בגוונים שונים. בציוריו השתמש פולוק בבדים גדולים מאוד, העוטפים את הצופה המתבונן בהם. קומפוזיציה ALL OVER. לציורים אין ראשית ואין סוף, והיצירה כולה נמשכת בזרימה כוללת ומקיפה.

הקווים הופכים לאלמנט מרכזי בציור, הם עצמאיים ונעים בחופשיות על הבד, והם תוצאה של תנועות היד והגוף.

ויליאם דה קונינג, 1904 - 1997

דה קונינג נולד בהולנד והשלים את לימודי האמנות שלו באקדמיה של רוטרדם. בתחילת דרכו הושפע מבחינה סגנונית מהקוביזם, מפיקאסו וממאטיס. את רוב עבודותיו המוקדמות השמיד דה קונינג, משום שלא היה שבע רצון מהן. בשנת 1926 עבר לארצות הברית, התפרנס כצבע של בתים, ובמקביל נפגש עם אמנים, ביקר בגלריות והכיר את יצירותיהם של פולוק ואמנים אקספרסיוניסטיים מופשטים אחרים. בשנות השלושים – שנות השפל הכלכלי בארצות הברית – עבד בפרויקטים היזומים של הממשל, פגש את ג'ון גרהם וספג את רעיונותיו על הפרימיטיביזם והאמנות. המהפך בציוריו התרחש כאשר פגש את ציור המחווה של פולוק, והחל משנת 1942 התבססה יצירתו על האוטומטיזם הסוריאליסטי בשיטת ציור הפעולה. המפגש הספונטני והמקרי של האמן עם הבד הפך בידידו לזירת התגוששות. החל מסוף שנות הארבעים היה דה קונינג אחד הציירים המשפיעים ביותר על הזרם האקספרסיוניסטי המופשט בארצות הברית. ציור הפעולה שלו נעשה בשיטות שונות מאלו של פולוק. הוא השתמש במכחול בתנועות חזקות וסוחפות, והבדים שלו שהיו גדולים מאוד, נותרו על הכן ולא ירדו לרצפה.

דמות האישה ביצירתו של דה קונינג

יצירתו של דה קונינג נעה בין הפיגורטיבי למופשט, כאשר דמות האישה היא מוטיב מרכזי בציוריו. דה קונינג התמודד עם דמות האישה בציור שהלך ונעשה פרוע ואלים. דה קונינג לא עבד עם מודל, והאישה בציוריו היא מעין אלה קדמונית (ונוס מווילנדרוף), אימא אדמה ענקית, כעורה, הממלאת בנשיותה התוקפנית את כל הבד.

דה קונינג מיזג בדמות האישה שתי תכונות שרק לעיתים רחוקות באות לידי מיזוג בציור. מצד אחד מיניות ותאוותנות שופעת, ומצד אחר אלימות ואפילו סאדיזם, אלימות הנובעת בו זמנית מדמותה המפחידה של הדמות עצמה ומהטחות הצבע המעצבות אותה. בתיאורי דמות האישה המשיך דה קונינג את המסורת הרואה באישה אלילת פריון ואובייקט מיני, אבל בכך מסתכם הדמיון, משום שעיצובה של האישה של דה קונינג רחוק מלהיות מסורתי, בשל התכונות הגרוטסקיות והדרך שבה תקף האמן את גופה.

ביצירות ה"אישה" שלו הצליח דה קונינג לנתק עצמו מכל המסורות האמנותיות שלמד, ולפסוע בכיוון חדש לחלוטין. לפי עדותו של דה קונינג: "אישה" התקשרה עם כל הנשים שתוארו וצוירו במרוצת הדורות, כל אותם פסלונים ואלילות, וייתכן שהייתי 'תקוע' במידת מה, לא יכולתי להמשיך. היצירה עשתה דבר אחר בעבורי, היא ביטלה את הקומפוזיציה, את הארגון, את היחסים הפנימיים, את האור – כל אותו דיבור טפשי על קו, צבע וצורה – משום שהיא 'האישה' הייתה הדבר שרציתי לתפוס". אופייה של האישה התפתח מציור לציור, תוך תהליך עבודה אלים. דמותה של האישה היא מעין קתרזיס פנימי של האמן – השתחררות ממתענים נפשיים ריגושיים, המעלים לתודעה זיכרונות מודחקים. לדברי דה קונינג השימוש בדמות האישה בציוריו עורר בו תשוקות ורגשות עזים. הוא חש שהוא חייב לתפוס את הדימוי של האישה, ושיש בו מחויבות כפייתית להשתלט עליה. התהליך האלים של יצירת האישה ביצירתו הוא ביטוי לאקזיסטנציאליזם המתמודד עם עצמו דרך תהליך היצירה.

ויליאם דה קונינג, אישה I - VI, 1950-53, שמן ושמן ואמייל על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/46.jpg>

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/45.jpg>

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/43.jpg>

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/42.jpg>

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/44.jpg>

דה קונינג הושפע מדמות האישה ההרסנית שיצר פיקאסו בשלב הסוריאליסטי שלו. האישה המפורקת באלימות רבה ביצירת פיקאסו זכתה להתקפה סדיסטית מידי דה קונינג – התקפה פיזית במכחול ובסכין, והוא יצר דמות אלימה המצוירת באלימות.

דה קונינג עבד על "אישה א" במשך שנתיים והיא היוותה שדה קרב בעבורו. גם כאשר הירפה ממנה הוא חש שהיא עדיין לא מוגמרת. היא הוצגה בפני הציבור בשנת 1953 בתערוכת יחיד, יחד עם עוד חמש נשים - מס' II – VI. "אישה VI" היא דימוייה של מרילין מונרו. שיערה בלונדיני, גופה שטוח וכמעט לא מוחשי בנפחיותו. כל מה שנותר מהראש הן זוג שפתיים ענקיות משוחות באדום מזעזע, בניגוד גמור לדימוי המיופייף של כוכבת הקולנוע האמריקנית.

הציבור הרחב הזדעזע מן הכיעור המחריד והמחייך שבו בחר דה קונינג לעצב נושא קלאסי – דמות ה"אישה" הנערצת. היו שראו בדימוי ה"אישה" סאטירה על המין הנשי, או התפרצות של חלחלה מן המיניות, או ניסיון לגרש שדים ולהשביע את ה"אלה השחורה" המאיימת, ואולי את "אמא אדמה". דה קונינג עצמו טען שהיא מצחיקה ומבדחת.

תיאור האישה

האישה המתוארת היא מונומנטלית, חזיתית, תמיד בתנוחת ישיבה. היא משדרת מיניות, דשנה, וולגארית, גרוטסקית. הפנים מטושטשות לתוך הרקע. יש איזכור לאלת פריון קדמונית או למפלצת, לאו דווקא אישה ספציפית. העיניים גדולות, החזה ענקי, השיניים מאיימות ובולטות מתוך פה מחייך, שדיה הגדולים בולטים ושולטים על גופה המעוות, קצות אצבעותיה נראים כטופרים של חיה, גופה מפורק ואיבריה מרוסקים.

תהליך העבודה

משיכות מכחול מהירות, רחבות, אקספרסיביות ואלימות. העבודה נעשית עם כל הגוף – ציור פעולה. דה קונינג פיתח את התנועות האלימות של הלקאת הבד במכחול ספוג בצבע. באמצעות התנועות הללו הביע את האלימות הרבה, שהיא חלק מחוויותיו הרגשיות בחיים המודרניים. הוא מצא שבדרך פעולה זו הוא מביע את עצמו באופן ספונטני וישיר יותר וללא תכנון מוקדם, וכך הוא מתחבר עם התת-מודע שלו ועם מקורות הרגש העמוקים ביותר החבויים בתוכו. מתעורר הרושם שדה קונינג תוקף את האישה ומכה בה במשיכות מכחול סוערות ואלימות.

אמצעים אמנותיים

יש תחושת תנועה אגרסיבית ומלאת כוח המוקרנת למתבונן באמצעות הקווים.

הקווים מכוונים את עינו של הצופה לכיוונים שונים: למטה, למעלה, לצדדים או באלכסון. חלק מהקווים מתנגשים זה בזה וכך נוצרת אווירה של תאונה – של התנגשות של שני כוחות בעלי כיוונים מנוגדים. זאת הדרך של האמן לבניית תחושת המתח הרב שהיצירה משדרת.

צבעוניות: האמן מתבטא בצורה אישית ורגשית. הצבעוניות מתפרסת על משטחי צבע עזים בירוק ואדום, שמוסיפים לרושם האלים של הדמות. המריחות עבות, אלימות ובוטות – אופייני לזרם האקספרסיוניסטי המופשט.

סגנון: בציורי האישה של דה קונינג ניכרים מעברים תמידיים מהפיגורטיבי למופשט, תוך הצגת היחס האמביוולנטי ביניהם. אמני האקספרסיוניזם המופשט התאכזבו לראות שדה קונינג זנח את ההפשטה לטובת ציור דמות פיגורטיבית מפגרת. ואולם, דה קונינג חשב שכל עוד האמן מבטא את עצמו ומשתחרר ממטעניו הפנימיים, לא ניתן להכתיב לו מה לצייר.

סגנונם של דה קונינג ופולוק השפיע על אמנים רבים, בעיקר בדרך הישירה והאלימה שבה הם שיקפו את חרדותיהם. המהירות שבה נעשתה היצירה יצרה אצל ממשיכיהם את תחושת הדחיפות של הציור כפורק חוויות. תהליך היצירה הפך למאורע שחייב להתבצע בפעולה אחת מהירה. כלומר, הדגשת ההבעה המיידית של רגשות האמן באמצעות שפה מופשטת ואלימה היא הדבר העיקרי. לשיטת הטפטוף של פולוק לא היו ממשיכים בקרב האמנים האמריקנים, אבל הפעולה האלימה בציור של דה קונינג השפיעה רבות על דור ההמשך.

ציור "שדה הצבע" - Colour-field Painting

במקביל לציירי הפעולה, התפתח סוג ציור שונה לחלוטין באקספרסיוניזם המופשט, סגנון המכונה "ציור שדה הצבע". בשנות הארבעים המאוחרות קמה קבוצת אמנים שדחתה את שיטת עבודתם ואת מטרותיהם של ציירי הפעולה, למרות שהם היו קשורים אליהם באופן אישי. הם העדיפו את ההפשטה הכללת, האוניברסלית, במקום שיטת ההבעה האישית של ציירי הפעולה. בין יוזמי שיטת ציור חדשה זו היו האמנים מארק רותקו וברנט ניומן, שפעלו בזירה הניו יורקית בין השנים 1947 – 1955. בניגוד ל"ציירי הפעולה", שהיו מעוניינים בראש ובראשונה בהבעה אישית ישירה, שאפו ציירי "שדות הצבע", כמו קנדינסקי לפניהם, להגיע לאמנות מופשטת שתשקף רעיונות רוחניים נעלים הנמצאים הרחק מעבר לאגו האישי ולבעיותיו. בחפשמ אחר הדרך הציורית שתביע רעיונות אלה הם החליטו לסלק מציוריהם כל התייחסות לדימויים ולסמלים מוכרים, משום שהללו עלולים לעורר בצופה תגובות צפויות מראש. דימויים וסמלים נראו בעיניהם כמוגבלים מכדי לעורר או להזכיר את האינסוף, והאוטומוטיזם לדעתם מרוכז מדי בבעיות ובמאויים אישיים מכדי לעורר את הכללי, האוניברסלי. עד 1947 נהגו ציירי שדות הצבע לצייר בסגנון מופשט למחצה, העוסק בעיקר באבות-טיפוס מיתולוגיים, כפי שעשו חבריהם "ציירי הפעולה". שנה לאחר מכן חלה התפנית החדה. רותקו וניומן עבדו על משטחי בד ענקיים ובהם אזורי צבע שיצרו קומפוזיציה של שדה אחיד – "שדה צבע" שבו כל אזור שווה בעוצמתו הצבעונית. סגנון זה נועד להגביר את הרושם החזותי של הצבעים ולעמת את הצופה ישירות עם הצבע. הם הגבירו את ההבעה הוויזואלית של הצבע בניסיון להתקרב להרגשת הנשגב. הם הניחו צבע על פני משטחים נרחבים, בניסיון להשתלט ישירות על מחשבתו של הצופה ולהוציאו מתוך מחשבותיו השגרתיות, על ידי כוחם של שדות הצבע. ממדי הענק של הבדים הוסיפו להלם שנגרם לצופה.

תפיסה טרנסצדנטלית – הנשגב (sublime)

גישתם האמנותית של ציירי שדות הצבע הדגישה את תוכנה הנשגב של היצירה ואת תוכנה הטרנסצדנטלי. ברנט ניומן הסביר את העיסוק בנשגב, וטען שתפיסת ה"יפה" באמנות המערבית התבססה על שלמות הצורה ולכן האמנים נזקקו לסמלים ולדימויים. לעומתה האמנות האמריקנית מגלה מקוריות וייחודיות בביטוי הנשגב הרוחני. רק האמנים האמריקניים בני זמנם, ששחררו עצמם מהתרבות האירופאית שעסקה ב"יופי", יכלו לבטא את ה"נשגב" המבוקש. ניומן כתב: "אנו משחררים

עצמנו ממשקעי הזיכרון, החיברות, הנוסטלגיה, האגדה, המיתוס, או כל דבר אחר שהיה אמצעי הביטוי של האמנות המערבית. במקום לבנות קתדרלות לישו, לאדם או לחיים, אנו עושים קתדרלות מעצמו, מרגשותינו. הדימוי שאנו יוצרים הוא הוכחה להתגלות שתובן לכל מי שיביט בה, ללא המכנים המשותפים של ההיסטוריה".

מטרתם של ציירי "שדה הצבע" הייתה בגדר חזון. הם רצו ליצור אמנות מופשטת שתבטא את הנשגב הרוחני, את ההתגלות, ולא את הנתון הקיים. בעבר, ההתגלות הרוחנית תורגמה לתכנים דתיים שהוצגו באמנות. אבל בהווה התכנים הדתיים, הפולחנים והסמלים איבדו את כוחם, במיוחד בעבור ניומן ורותקו כיהודים שהושפעו עמוקות ממראות השואה האירופית ומזוועות פצצת האטום שהוטלה על הירושמה.

מקורות השפעה

חיפושיהם אחר מהות רוחנית גרמו לביטולו של כל דימוי מוכר מן העבר או ההווה. הם הושפעו רבות מהמופשט של פיט מונדריאן, ששהה בארצות הברית בזמן המלחמה, אך התנגדו למופשט הגיאומטרי שלו ששאף לרוחניות, משום שלדעתם הצופה כבר הורגל יותר מדי לסוג זה של הפשטה, וההרגל יחסום כל דרך לחוש את הנשגב. הם גם התנגדו לסמלים קליגרפיים שיש בהם, לדעתם, נגיעה פיגורטיבית, ודחו את הטכניקה האוטומטיסטית הסוריאליסטית משום שהיא אמצעי לתיאור דימויים נתונים וקבועים החבויים בתת-מודע. לכן הם התבססו רק על הצבע, שבאמצעותו ניתן להתוודע ולהתעמת באופן ישיר עם הנשגב.

מארק רותקו, 1903 – 1970

רותקו (שמו המקורי רותקוביץ') הגיע לארצות הברית מרוסיה בשנת 1913 יחד עם משפחתו והוא בן עשר שנים. בשנות השלושים צייר ציור נטורליסטי למדי, ועבד בפרויקטים הלאומיים של הממשל. בשנות הארבעים החל לעסוק במיתוסים קלאסיים של יוון ורומא, שלפי יונג הכילו סמלים על-זמניים הטבועים בנפשו של האדם באשר הוא, לכן הם המהות האנושית. סמלים אלה היו בעבור רותקו מהויות טרגיות המבטאות את פחדי האדם ואת יצר ההרס העצמי שלו. ב-1942 הוא הושפע מהאוטומטיזם הסוריאליסטי, כמו שאר אמני האקספרסיוניזם המופשט, ואימץ את טכניקת האוטומטיזם והפשטה הביומורפית, תוך שילובם של ציור איברי אדם, דגים, חיות וצמחים.

השאיפה לרוחניות אוניברסלית

סמוך לשנת 1947 החל רותקו להשמיט כל התייחסות לטבע או לכתב יד אוטומטי קווי, משום שהוא האמין שהם בניגוד ובעימות עם רעיונות הנשגב הרוחני שאותו הוא שאף להשיג. משנה זו יצירותיו התפתחו לסגנון הייחודי שלו - "ציור שדות צבע" - על ידי שימוש נרחב בכתמי צבע חופשיים של משטחים מלבניים בעלי קצוות בלתי מוגדרים, שאותם הניח על הבד בסדר קבוע. לקראת 1950 הפכו כל יצירותיו לווריאציות על נושא זה, כאשר ההבדל היחיד בין יצירה ליצירה הוא במידות ובצירופי הצבע. הוא החל לצייר על בדים עצומי-ממדים בהשפעת פולוק, ויצירותיו נעשו מונומנטליות, העוטפות את הצופה באווירה של הרהור והגות, של התגלות רוחנית כמו במדיטציה.

מארק רותקו, מספר 24, 1949, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/142.jpg>

ביצירה זו כבר רואים את כתמי הצבע בעלי צורה דומה של מלבנים בלתי מוגדרים המסודרים סידור ברור, כשהגדלים השונים של המלבנים נתונים בקבוצות נפרדות, כל מלבן באזור שלו. רותקו ביטל ביצירה זו את כל אותם אלמנטים שאפיינו את ציוריו המוקדמים: א. אין הדגשה וחשיבות לתנועת היד עצמה כמו בציוריו המוקדמים, וכמו אצל ציירי הפעולה. ב. בסגנון החדש יש הימנעות מכל התייחסות למיתולוגיה או לטבע. ג. האוטומטיזם - האלמנט האוטומטי נעלם מהציור, וכך גם הדימויים הביומורפיים.

החידושים בסגנונו החדש של רותקו:

- א. צביעת משטחי צבע באופן אחיד, כאשר לכל משטחי הצבע יש אינטנסיביות צבעונית דומה.
- ב. יש ניסיון להרוות את העין במשטחי צבע שנראים כנספגים אל תוך הבד.
- ג. הצבע הוא האמצעי האקספרסיבי היחיד שבאמצעותו יגיע הצופה להתעמקות הגותית רוחנית. הבנת היצירה מותנית במפגש שבין הצופה לבין אזורי הצבע שהאמן מגיש לו.
- ד. ניכרים ביצירה סדר ותכנון של צורות מלבניות זו מעל זו, בצבעים ובגדלים שונים.
- ה. מובלטת הרגשת הריחוף של הצורות על ידי טשטוש מכון של גבולות כתמי הצבע.
- ו. השמטת כל משמעות מחייבת הנוצרת משמה של היצירה, וניתן לה רק מספר.

מארק רותקו, ללא כותרת, 1951, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/141.jpg>

יצירה זו מציינת את השלב הבוגר והמגובש ביצירתו של רותקו, שילווה אותו עד סוף חייו. ביצירה זו יש צמצום במספר האלמנטים ביחס ל"מספר 24". שניים או שלושה אלמנטים מאוחדים לתוך מלבנים גדולים, שרוחבם פחות או יותר זהה. הנחת הצבעים זה מעל זה נעשית בארגון קבוע, ממדי הבד ענקיים, והפורמט המלבני המאונך של היצירה יהיה הפורמט של כל ציוריו הבאים. היצירה "ללא כותרת" מתנשאת לגובה של 2.5 מטרים בערך.

אמצעים אמנותיים

הצבעוניות נוצרת משקיפיות של צבע מדולל, המונח בשכבה דקה מאוד וכמעט שלא נוצרת תחושה של מרקם. שילוב הצבעים הוא בהיר, אינטנסיבי והגוונים מתייחסים זה לזה באופן כרומטי - שימוש בצבעים בעלי גוונים קרובים ועוצמה צבעונית דומה. כתוצאה מכך נוצר בוחק פנימי מאיר עיניים של צבעוניות זוהרת, מסנוורת וממגנטת את הצופה אל המרכז, ולא מאפשרת לו להתנתק מהציור. קומפוזיציה: צורות מלבניות על רקע צבעוני, שגם הוא מלבני. שטחי הצבע מונחים במרכז היצירה אך הקצוות המטושטשים והבלתי מוגדרים יוצרים משחק דו משמעי בכיווני החלל. כתוצאה מהטשטוש

המכוון של הגבולות הצבעים מתרחבים, חודרים זה לתוך זה ויוצרים משחק פנימי הדדי של תנועה – נדמה כי הצורות "נושמות" או מרחפות לנגד עיניו של הצופה בזמן ההתבוננות, והן נכנסות ויוצאות מהרקע לסירוגין, פעם מובלט הירוק ופעם הצהוב הזוהר.

נשגב טרנסצדנטלי

רותקו הצליח להגיע אל הנשגב ואל האינסוף הטרנסצדנטלי, כפי שניתן לראות ביצירה זו, בכמה דרכים:

א. רותקו ויתר על גבולות הצורה והצבע שנראו בעיניו גשמיים מדי. הוא צבע את היצירה עד קצות הבר, ומסגר אותה באופן שמתעוררת אשליה שהיצירה ממשיכה וגולשת מעבר לגבולותיה ומתמשכת עד אינסוף. מתגברת תחושת המרחבים חסרי הגבול.

ב. ציור בממדים מונומנטליים בהשפעת ציורי הענק של פולוק, כאמצעי להתקרב ליעד הטרנסצדנטלי. ממדי הענק של היצירות מילאו לחלוטין את שדה הראייה של הצופה, וכך הפכו למעין יצירה סביבתית ששחררה את הצופה ממחשבותיו השגרתיות ומסביבתו היומיומית, והכניסה אותו לתוך היצירה, כשהוא מתמזג ברוחו עם הצבעים הממגנטים והמשייטים בה. החוויה הזאת גרמה לצופה התעלות רוחנית, בדומה להתרכזות במדיטציה טרנסצדנטלית. כך היצירה הפכה להיות אובייקט להגות ולהרהור.

ברנט ניומן, 1905 – 1970

ניומן היה בן להורים פולנים שהיגרו לארצות הברית, והוא קיבל חינוך אמריקני טיפוסי יחד עם חינוך יהודי מסורתי. הוא החל להתמסר לציור רק באמצע שנות הארבעים, אך היה מפורסם בחוגי האמנות כתיאורטיקן וכמארגן תערוכות. כשאר אמני האקספרסיוניזם המופשט הוא החל את דרכו בציור מופשט למחצה של צורות ביומורפיות, המושפע מטכניקת האוטומטיזם הסוריאליסטי, ומהאמנות הפרימיטיבית האינדיאנית.

הנשגב הטהור

בשנת 1948 החל ניומן לפרסם רעיונות על "הפשטה טהורה" בעיתון "עין הנמר". בכתביו הוא ביסס את מטרתו ליצור אמנות של רצינות ו"רעיון טהור" שיבטא את הנשגב והמסתורי. הוא שאף לאמנות שתהא משוחררת מעיצוב צורות, מעיטור ואפילו מאידיאל היופי המערבי. בחיפושיו אחר הדרך להשגת "הרעיון הטהור" באמצעים הפלסטיים הוא החל לשלול את הדפוסים הקיימים באמנות: אין לפרק את החלל או לבנותו מחדש כמו הקוביזם. אין להרוס את החלל בפראות כמו הפוביזם. אין להשתמש בקווים אופקיים החוצים את קווים האנכיים כמו אצל מונדריאן. אין להשתמש בקו הקטוע והמעוות כמו אצל האקספרסיוניזם. אין להשתמש בראייה המדויקת של הריאליזם. אין להשתמש באובייקטים, גם אם הם מופשטים, כמו באוטומטיזם הסוריאליסטי. אין להשתמש בדימויים פיגורטיביים או מופשטים כמו אצל אמני הפעולה.

שדות צבע

ניומן חיפש אמנות חדשה, שבה הצורה תהיה חסרת צורה ותביע את הנשגב. כך הוא הגיע לציור צורות חסרות אובייקט, המתבססות על צבע. אלה היו משטחי צבע אחיד- שדות צבע - נקיים וחלקים, שאין בהם שום רמז למשיכות מכחול, לנפח או למרקם של הצבע. להבדיל מרותקו, ניומן הביא את הרעיון של שדות צבע לקיצוניות רבה. שדות הצבע של ניומן הם טהורים, פני השטח צבועים באופן מכני, מספר הגוונים קטן ומזערי, והצבעים חדים יותר. הציור של ניומן מזוקק ומתומצת. הבד המלבני הוא בעיקרו שדה של צבע הנחלק על ידי קו - פס אנכי אחד או כמה קווים אנכיים, החוצים אותו לאורכו. ניומן ראה בצמצום גיאומטרי זה את התגלמותו של הנשגב (להבדיל מהקומפוזיציות של מונדריאן, שבהן הקווים הם אופקיים ואנכיים וחוצים זה את זה). למרות חשיבות הקו, הצבע היה האלמנט הראשון במעלה בציוריו.

הקו ביצירתו של ניומן

ניומן כתב על סוג הקו שבו הוא ישתמש. קו זה לא יהיה קו מיתאר שמגדיר צורות או שטחים, אלא קו שיביע את התנועה הבראשיתית של האדם, כפי שתיאר במאמר בשם "האדם הראשון היה אמן": "...עם המקל רשמה ידו בבוץ את הקו הראשון, עוד בטרם למד להשליך את המקל ככידון". משטחי הצבע הנקיים שלו הופרדו בקו מאונך או כמה קווים מאונכים, כמו הקווים שיצר האדם הראשון, שלא ידע להתבטא מילולית, אלא באמצעות חריטות בתוך החול או הבוץ, שהיוו בעבורו אמצעי לבטא עולם ומלואו. הקווים הללו משתנים בעוביים מיצירה ליצירה, ולעיתים באותה יצירה עצמה. טכניקה: ניומן יצר את הקווים על ידי כיסוי פני הבד בפס של נייר דבק בזמן שהוא יצר את משטחי הצבע על הבד. לאחר שסרט הנייר הוסר, נותר קו ישר ונקי שצבעו כצבע פני הבד או כצבע שניתן לבד לפני שכוסה. ניומן קרא לקווים האלה "זיפ" (ZIPS), כחיקוי לצליל שנשמע עם הסרת נייר הדבק מהבד.

תפקיד הקו בעיני ניומן הוא ליצור הפרדה בין מסה למסה בשדה הצבע, כמו ההפרדה בין האור לחושך – כמו פעילות יצירתית המקבילה לבריאה עצמה – כך הוא ישיג את הנשגב. הקווים מפעילים את שדה הצבע ומונעים ממנו להפוך למשטח חסר צורה. הפסים המאונכים מעניקים לשדה הצבע איכות מקצבית, מטעינים את שדה הצבע באנרגיה, ומעניקים לאזורי הצבע התמשכות אינסופית – זוהי תחושת הקדושה שביקש ניומן להעביר לצופה.

ברנט ניומן, איש גיבור נשגב, 1950-51, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/91.jpg>

ביצירה זו ניכר סגנונו הבוגר והמגובש של ניומן. זוהי יצירה גדולת ממדים – 6X2.5 מטרים - שיוצרת סביבה משל עצמה, כמו ביצירותיו של רותקו. הצופה נעטף במשטחי הצבע הענקיים, שמילאו

לחלוטין את שדה הראייה שלו - חווייה שגרמה לצופה התעלות רוחנית בדומה להתרכזות במדיטציה טרנסצנדנטלית. כך היצירה הפכה להיות אובייקט להתעלות מיסטית.

תיאור היצירה

זהו שדה צבע אדום, נקי ואחיד לחלוטין, ללא כל רמז לדבר-מה מוכר. מספר קווים מקבילים בעלי עובי שונה, צבע שונה, ובמרחקים שונים זה מזה עוברים לאורך היצירה בקווים אנכיים. הפס השמאלי הראשון נעשה על רקע אדום בהיר ונראה בקושי, אחריו ובמקביל לו קו שני על רקע לבן לחלוטין, אחריו ומרוחק ממנו קו שלישי על רקע אפור, אחריו קו שנעשה על רקע אדום בהיר מעט יותר מהקו הראשון, ואחריו – ממש בקצה הימני של היצירה – קו אנכי בהיר ועבה יותר (לא לבן). בצמצום של ניומן יש מעט המכיל מרובה, וההתרוקנות מדימויים אשלייתיים מעניקה ליצירה מלאות של תוכן.

נושא היצירה

בצמצום של ניומן יש מעט המכיל מרובה. ההתרוקנות מדימויים אשלייתיים מעניקה ליצירה מלאות של תוכן, ועל התוכן הזה חלוקות הדעות. לפי פרשנות אחת, יש קשר בין ציוריו של ניומן לבין התלמוד והקבלה, והציור "איש גיבור נשגב" הוא מטאפורה קבליסטית ליצירת האדם הראשון מן האדמה, המיוצגת בציור בקו האדום הכהה יותר – קו ראשון משמאל. לפי הסבר זה הפסים הם אקט של בריאה – כפי שהאדם הראשון הופרד מן האדמה והגיח ממנה אל העולם, כך הפסים מפרידים את השדה האדום. פרשנות אחרת נותנת לציור הסבר חילוני, לפיו הציור מביע את הבריאה מתוך הלא כלום, הקשורה לאווירה ולשבר שאחרי מלחמת העולם השנייה. לפי דעה זו אין לפרש את המלבנים והפסים ויש להותירם בלתי מפוענחים, כך שכל צופה יגיע לתחושות השייכות לעולמו הפרטי.

אמצעים אמנותיים

הקו: הקווים האנכיים הדקים מגוונים בצבעיהם וברוחבם, ובמרחקים שווים. לעיתים הקווים כל כך דקים עד שהם נמוגים לתוך שדה הצבע החזק. הקווים יוצרים מקצב בתוך שדה הצבע, וכך נוצרת תחושה של התמשכות אינסופית.

משיכות המכחול: ניומן ניסה לשמור בקפידה על נוקשותם של שדות הצבע, כשהוא נמנע מלתת לצבע תכונות חושניות או להבליט את המרקם של הצבע, ואין הבדלים של מרקם בין משטחי הצבע האדום. בדרך זו נוצרים שדות צבע טהורים ונקיים.

ברנט ניומן, השם ׀, 1950, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/92.jpg>

רבים מציוריו של ניומן קשורים לתכנים דתיים, המבטאים את תחושת הקדושה המטאפיזית. הדבר מתבטא גם בשמות שהוא נתן לציורים, ו"השם ׀" הוא אחד מהם.

נושא היצירה

ביצירה זו הביע ניומן את המושג אלוהות. באמנות האירופאית והיהודית ניתנו תיאורים פיגורטיביים בהצגת אלוהים – אדם בעל זקן, יד מושטת, יונה. לעומת זאת ניומן לא תיאר את אלוהים כנוכחות

פיזית כלשהי, אלא בחר בייצוג האלוהות כמהות שאינה ניתנת לתיאור, משום שלא ניתן לכלול את אינסופיותה בצורה מוגבלת כלשהי. בניסיון להציג מהות אינסופית של "השם" הוא צייר בלבן על לבן – שדות צבע לבנים המופרדים על ידי קווים אנכיים לבנים. כך יצר ניומן את התמצית של הנושא הנשגב באמצעים מינימליסטיים.

אמצעים אמנותיים

צורה, קו וצבע: הצבעוניות הלבנה מבטאת את מושג האלוהות – אור מסנוור, לבן טהור שאין לתארו, ואין לו ביטוי – מעין נוכחות לא פיזית ולא גשמית.

הבעת האינסוף והנשגב מוצגת כאן על ידי בד לבן המחולק לצורות גיאומטריות פשוטות ביותר באמצעות שני גוונים שונים של לבן – הלבן של הקווים האנכיים, והלבן של משטחי הצבע. אין הבדלים במרקם של צבעי הלבן. גם המשטחים וגם הקווים הם נקיים ואחידים, ללא עקבות של מרקם הצבע או של המכחול.

א מ נ ו ת ה פ ו פ – POP ART

אמנות הפופ התפתחה במקביל, אך באופן עצמאי, בארצות הברית ובאנגליה. אמנות הפופ מייצגת נטייה משותפת של אמנים ליצור אמנות שעושה שימוש בטכניקות ובאמצעים שונים, להצגת נושאים הלקוחים מן המרקם העירוני המשקף את השפע הכלכלי, את תרבות הצריכה והשיווק, כמאפייני החברה האמריקנית לאחר מלחמת העולם השנייה. המגמה החלה בראשית שנות החמישים של המאה ה-20 באנגליה, צברה תאוצה ומצאה את מלוא ביטוייה בארצות הברית בשנות השישים, וזכתה לתפוצה כלל עולמית. את המונח POP ART טבע מבקר האמנות האנגלי לורנס אלווי בהתייחסו להתפתחות האמנותית האנגלית, והוא היה לכינוי מוכר של הזרם בעיקר באמריקה.

הרקע התרבותי ומקורות ההשפעה להתפתחות אמנות הפופ

הטכנולוגיה המודרנית: מאז מלחמת העולם השנייה התפתחה הטכנולוגיה במהירות הולכת וגוברת יותר מאי פעם בעבר, עד שהחיים נעשו קשורים עם הטכנולוגיה בקשר שאין אפשרות לנתקו. תנועת הפופ קשורה בחוויות ההתנסות של האמן בעולם הסובב אותו, ומגיבה להתפתחות המואצת של הטכנולוגיה המודרנית המתקדמת.

תרבות הצריכה: החברה המודרנית המערבית מתאפיינת כ"חברת שפע" המתבססת יותר ויותר על המוצר המתועש ועל הייצור ההמוני. הערכים החברתיים שמים דגש על הצריכה ההולכת וגדלה, על הרכישה ועל התחלופה המהירה של הישן בחדש. הטכנולוגיה המתקדמת מלווה את כל שלבי חיינו – החל מחיתולים ומזון לתינוקות, ועד לדגמי המכוניות המשתנים מידי שנה. מטבע הדברים, השפע והצריכה הגיעו לשיא בארצות הברית.

פרסום ותקשורת המונים: התחרות הקשה בין היצרנים על כיסו של הצרכן והרצון לפתות את הקונה הביאה לתנופה בפיתוח שיטות הפרסום. הדבר התאפשר באמצעות הטכנולוגיה שאיפשרה את תקשורת המונים על סוגיה השונים: עיתונות, רדיו, קולנוע וטלוויזיה, שבאמצעותם מגיעה הפרסומת למיליוני מאזינים וקונים פוטנציאליים. אמצעי פרסום נוספים המחדירים את המוצר לחיינו הם: תצוגות

של חלונות ראווה, שלטים, לוחות אלקטרוניים ענקיים, שלטי ניאון ועוד, המושכים את תשומת לב הקונה ומניעים אותו לרכוש את המוצר.

לתקשורת ההמונים, לפרסומת ולמיכון, שהם תולדה של הטכנולוגיה המתקדמת, יש השפעה עצומה על אורח החיים. הם הקובעים את סגנון החיים וגורמים לשינויים תרבותיים. פועל יוצא מעובדה זו היא תרבות חדשה, המכוונת לקשת רחבה של אוכלוסייה הנקראת "תרבות פופולרית". טבעי הדבר שהשינויים האלה ישתקפו גם באמנות, ו"אמנות הפופ" היא תולדה של אותה "תרבות הפופ".

רקע אמנותי ומקורות השפעה חזותיים

אקספרסיוניזם המופשט: אמנות הפופ התפתחה כתגובת-נגד לאקספרסיוניזם המופשט הניו יורקי, שהתעלם לחלוטין מביטוי חיי היומיום. ציור הפעולה היה ביטוי לתהליך שבו האמן פורק את בעיותיו הקיומיות, וציורי שדות הצבע המריאו לעבר הנשגב המטאפיזי. האמנים הצעירים שבאו בעקבות האקספרסיוניזם המופשט חשו שעליהם להתעמת עם מורשת זו, המתעסקת בבעיות קיומיות פילוסופיות, לנוכח ההתמודדות שלהם עם מאפייני החברה שבה הם חיו. הם התמודדו עם מציאות של חברה צרכנית, תרבות השפע והפנאי, והפריחה הכלכלית שאפיינה את הבורגנות האמריקנית, שם פרחו ושגשגה אמנות הפופ.

השפעת דושאן: אמנותו של דושאן שימשה זרז לאמני הפופ והשפיעה עליהם. חפצי ה"רדי-מייד" שלו ייצגו בעבורם את "הקו הנקי" של החפץ התעשייתי, ואת הפקעתו של החפץ היומיומי משימוש, הטענתו במשמעויות חדשות, והצגתו כיצירת אמנות. מבקרי אמנות הציעו לכנות את הזרם בשם "ניו-דאדא", אך השם המוכר כיום הוא "פופ ארט".

השפעת לז'ה מתבטאת בהתעניינות בשילוט הפרסומי, בחלונות הראווה, ובהערצה לאורבניזם ולמוצר התעשייתי. המוצר התעשייתי הוא הריאליזם החדש, שההמונים מקבלים בהבנה כחלק מהחיים המודרניים. השפעת לז'ה ניכרה בעיקר בצרפת, משום שבסגנונו הקוביסטי הוא התקשה לבטא את הסביבה העירונית האמריקנית. המשותף ליצירתם של דושאן ולז'ה היה היעדר הרגישות והאדישות, שיהיו הבסיס לאמנות הפופ.

מבשרי אמנות הפופ

ניצני אמנות הפופ נראו כבר באמצע שנות החמישים באנגליה ובאמריקה, בעבודותיו של ריצ'ארד המילטון האנגלי, ובעבודותיהם של ג'וסף קורט ורוברט ראושנברג האמריקניים, והם אלה שסללו את הדרך לאמני הפופ שפעלו בשנות השישים באמריקה.

אמנות הפופ התגבשה באנגליה בקרב קבוצת אמנים ומבקרי אמנות צעירים, שקראו לעצמם "הקבוצה העצמאית", כתגובה נגד האווירה הקודרת והאפרורית, ותחושת ה"צנע" שהשתרר באנגליה אחרי מלחמת העולם השנייה. האמנים הצעירים, וביניהם ריצ'ארד המילטון, העלו ביצירותיהם את החומרנות וחיי החומר היומיומיים, ובעיקר את תענוגות חיי החומר האמריקניים. ב-1956 הציגה הקבוצה תערוכה בלונדון בשם: "זהו המחר", ובה הוצגו יצירות שהדגישו את תרבות

הצריכה והשיווק. בין המוצגים היו: בקבוקי בירה ענקיים, קולאז'ים של כרזות פרסומת וגופי תאורה חדשניים, כאשר המסר הוא: השימושי הוא גם יפה.

ריצ'ארד המילטון (נ' ב-1922), אמן לונדוני, מחלוצי אמנות הפופ ומהראשונים שזיהו את השינויים התרבותיים בחברה לכיוון צרכני התקשורת. היה אחד מהאמנים החשובים בקרב "הקבוצה העצמאית" הלונדונית. הוא הציג בתערוכה את היצירה "מה למעשה עושה את הבתים של היום כה שונים וכה מושכים?" (1956). זוהי בעצם יצירת הפופ הראשונה העוסקת במערכת חפצים ומוצרים המוכרים לכול מהשימוש היומיומי בחיי הפרט, או מהתקשורת בסביבה העירונית המודרנית. יצירה זו נחשבת כפותחת את עידן הפופ באמנות. היא המפורסמת מבין העבודות הראשונות, שיש בה ניצנים לתרבות הפופ, ומהווה דוגמה לדרך שבה ניצלו אמני הפופ את הטכנולוגיה המודרנית ואת הפרסומת. בדברי המבוא לקטלוג של תערוכת "זהו המחר", כתב המילטון על המהויות הרצויות ביותר כדימויים חזותיים, וביניהם כלל את "החולף, הפופולרי, הלא יקר, המיוצר בייצור המוני, הצעיר, השנון, הסקסי, הנעזר בכל מיני פטנטים, הזוהר והכרוך בעסקים בקנה מידה גדול".

הגל המוקדם הזה של אמנות הפופ באנגליה הקדים את זמנו. האמנים רוממו את מוצרי הצריכה של המאה ה-20 בהתלהבות, כאשר עיניהם נשואות לעבר השפע הכלכלי האמריקני. למרות שיצירתו של המילטון היא אחת היצירות המוקדמות ביותר של אמנות הפופ, היא נותרה זמן מה דוגמה יחידה מסוגה באנגליה. אמנם תנועת הפופ באנגליה קדמה לזו שנוצרה באמריקה, אך הגרסה האמריקנית התפתחה ללא כל תלות בגרסה האנגלית ובאופן עצמאי. באמריקה, ארץ האפשרויות הבלתי מוגבלות, שגשג סגנון זה והגיע לשיאו ולמלוא יכולתו.

בשנת 1955, בשנים שבהן הופיעו חלוצי הפופ באנגליה, פעלו באמריקה שני אמנים צעירים: ג'ונס ג'ונס ורוברט ראושנברג, שניצבו בעת ובעונה אחת בזירה האמנותית התוססת של ניו יורק, כאשר האקספרסיוניזם המופשט עדיין היה בשיאו. שני האמנים האלה הם מחולליה המיידיים והישירים של אמנות הפופ באמריקה, ולהם חייבת אמנות הפופ את הופעתה.

ג'ונס וראושנברג היו שני אמנים שהכירו זה את זה ואף עבדו זמן מה ביחד, אך יצירתם שונה בסגנונה. הם העלו בעבודותיהם תכנים חדשים וטכניקה יצירתית חדשה, שמבשרת את תחילתה של אמנות הפופ. שני האמנים מרדו באקספרסיוניזם המופשט, נפגשו עם המוזיקאי הפילוסוף ג'ון קייג', וקשריהם עימו השפיעו מאוד על יצירתם.

בשנת 1954 החל ראושנברג לשלב בציוריו אובייקטים אמיתיים מחיי היומיום, שלא ניתן לסווגם כציור ולא כפיסול, וכינה אותם "ציור משולב" – COMBINE PAINTING. המטרה הייתה לשלב ולמזג את האמנות והחיים ביצירת האמנות, שתהיה גם מטרתם של אמני הפופ. בעבודותיו של ג'ונס ניכרת הטכניקה הנקייה של הצביעה, כתגובה נגד ה"פעולה" האקספרסיוניסטית. הוא הציג בעבודותיו אובייקטים יומיומיים המוכרים לכול, שאותם יצר בטכניקות מסורתיות. כך הוא העלה את החפץ הבנאלי היומיומי לדרגת יצירת אמנות, והפער שבין האמנות לבין המציאות היטשטש.

שני האמנים פנו אל הדימוי הפיגורטיבי המצוי בסביבתם העירונית, והציגו אותו בטכניקה הקרה, הנקייה והמחושבת, תוך שימוש בצבע תעשייתי, תרסיסים ושכפול המזכיר תצלומי עיתונות.

רוברט ראושנברג, גלוריה, 1956, שמן, נייר, בד, על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/138.jpg>

כמו ידידו ג'ונס, גם ראושנברג חיפש ביצירותיו את הפער בין המציאות לבין האמנות. בהתמודדות שלו עם האקספרסיוניזם המופשט הוא ביקש ל"מחוק" את מורשתם על ידי שימוש באובייקטים ובדימויים מסחריים, פשוטים ויומיומיים, שתוארו לצד "ציור הפעולה", והצגתם כפי שהם מבלי לשנות או לעוות אותם.

הנושא

שם היצירה מתייחס לנישואיה בפעם השלישית של גלוריה ואנדרבילט, אישה עשירה מהחברה הגבוהה בניו יורק.

תיאור היצירה

תמונת נישואיה של גלוריה לקוחה מהעיתון, מודבקת ארבע פעמים בחלק העליון של היצירה, עם תוספת בצד שמאל המרמזת על חזרות – האמן רומז שהיא עתידה להמשיך ולהינשא בעתיד שוב ושוב (היא אכן נישאה שוב). באמצע היצירה משמאל צורפו שתי שורות של אותיות שנלקחו מלוח מודעות: BI בצבע שחור, ומתחתן האותיות CO בצבע אדום. בצד ימין קטע עיתון נוסף קרוע ובו תצלום. גזרי העיתון מופיעים לצד משיכות מכחול מופשטות, כאשר החלק השונים של היצירה מאוחדים באמצעות משטחי צבע גדולים.

בהשוואה לאקספרסיוניזם המופשט, ראושנברג לקח את הדימוי מן המציאות היומיומית ולא מתוך עולמו הפנימי, כפי שעשו האמנים שיצרו בסגנון האקספרסיוניזם המופשט, פולוק ודה קונינג. הנושא הלקוח ממציאות חיצונית ולא פנימית יהיה המאפיין של אמנות הפופ כולה, ובכך הוא סולל את הדרך לאמנות הפופ.

אמצעים אמנותיים

טכניקה: סגנונו של ראושנברג קרוב לאקספרסיוניזם המופשט. אפשר להבחין במגע ידו ובמשיכות המכחול החופשיות, ואפילו בטפטוף של הצבע בתחתית היצירה. למרות הדמיון בטכניקה, יש התרחקות קיצונית מן האקספרסיוניזם המופשט על ידי שילוב של קולאז' – הדבקת תצלומים שנבחרו באקראי. המשחק בין האובייקט המודבק כחלק מהיצירה – במקרה זה תצלומים מן העיתון – לבין הציור המופשט, מכונה בפי ראושנברג: "ציור משולב" - Combine Painting.

תפקיד הכתב ביצירה: ראושנברג שילב אותיות שנבחרו מלוח מודעות וקטעי כתב מעיתונים, ובכך שילב אלמנטים מקריים עם אלמנטים אמנותיים טהורים, המקרבים את האמנות לחיים היומיומיים, לרחוב ולמציאות החברתית והכלכלית של ארצות הברית בשנות השישים. זהו ריאליזם חדש, שאינו מעתיק את הנראה אלא משקף אותו בעזרת האמצעים הטכניים הקיימים בתקשורת ההמונים – לוח מודעות ועיתונים.

מקורות השפעה

בשילוב של אלמנטים ריאליסטיים – תצלומים – עם ציור בסגנון המחווה של האקספרסיוניזם המופשט הושפע ראושנברג מהמלחין האמריקני ג'ון קייג'ל. קייג'ל ביטל את ההפרדה בין תווים נבחרים לבין צלילים מקריים השאובים מבחוץ, כמו: חריקות מכונית, צלציל טלפון וכדומה. גישה זו הובילה לרעיון יסוד חשוב ביצירה של ראושנברג, והוא שכל יסוד חשוב במידה שווה ביצירה. אין מוקד מרכזי אחד ביצירה ואין רגע שיא, אלא יש מספר מוקדים והם שווים בערכם, וכל אחד מהם הוא בעל משמעות עצמאית. בדומה לקייג'ל גם ראושנברג היה מעוניין לכלול ביצירה מציאות מקרית עם אלמנטים אמנותיים טהורים.

המסר של היצירה

ביצירותיו ביקש ראושנברג להציג את נוכחות הדימוי הפשוט, היומיומי והבנאלי, ולהאדיר אותו. הוא העניק חשיבות שווה לכל מרכיבי היצירה, בכך טשטש את הפער בין החיים, בין המציאות לבין האמנות.

לסיכום

במאפייני יצירתו של ראושנברג היו שתי עובדות חשובות שהשפיעו על אמני הפופ:
א. שילוב של אלמנטים יומיומיים מהסביבה החיצונית עם אמנות טהורה.
ב. אין סדר חשיבות כלשהו ביצירה, וכל מרכיבי היצירה שווים בחשיבותם.

ג'ספר ג'ונס, דגל, 1945-55, שמן + קולאז' על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/35.jpg>

כתגובה נגד האקספרסיוניזם המופשט, שעסק בבעיותיו האישיות של האמן, ג'ונס החל לנסות אפשרויות חדשות באמנות. הצעד הראשון היה לצמצם את ההבעה האישית באמצעות ציור של נושאים יוצאי דופן בפשטותם ובשימושם היומיומי, כמו דגל ארצות הברית. בדרך זו הוא ניסה לבחון את אפשרויות הביטוי של פרטים שגרתיים ביותר.

הנושא

הדגל – סמל לאומי, דימוי פופולרי ונפוץ מאוד בתרבות האמריקנית. הדגל מוצג בדו משמעיות - הדגל כחפץ וכיצירת אמנות. ג'ונס צייר אובייקט אמיתי, שאותו הוא ברר מהעולם שסביבו, ותיאר אותו באובייקטיביות רבה.

הטכניקה

ג'ונס השתמש בטכניקת הציור המסורתית של ציור השמן, ועשה שימוש בדונג – שיטת ציור באמצעות שעווה מגוונת בצבע המיוצרת בייצור מסחרי. השימוש בדונג המתייצב במהירות דורש מהאמן לצייר באיטיות, בזהירות ובתכנון מדוקדק. הוא עבד במשיכות מכחול עדינות, קצובות וקבועות בכיוון ובגודל, הבנויות בצורה מאופקת שכבה על גבי שכבה על לוח דיקט. מתחת לצבע נעשה שימוש בקולאז'.

השימוש בדונג נעשה במכוון כדי לשמור על המרקם של משיכות המכחול. למרות שיטת הציור המאופקת, ג'ונס היה מעוניין במרקם ובתכונות הציוריות של היצירה עצמה, ואפשר לחוש במשיכות המכחול. כך מוצג הדגל באופן שאינו מאבד מהאפקט ה"ציורי" שלו.

המטרה

היצירה "דגל" גרמה זעזוע לקהל האמריקני, שלא היה מורגל בעשיית שימוש אמנותי בסמלו הלאומי. המטרה הייתה לגרות את הצופה לתהות האם זהו דגל אמיתי או ציור אמנותי? ג'ונס צייר העתק של דגל במקום "יצירה" של דגל. אבל משיכות המכחול הברורות מסייעות לצופה להבין שלפניו בעצם "יצירה" של דגל, ולא הדגל עצמו. זוהי השתעשעות במשמעותה של יצירת האמנות, כמו שראינו ביצירותיו של דושאן. בדרך זו ביקש ג'ונס להביא את הצופה לידי כך שהוא יתהה על הפער המפריד בין הממשי – הדגל – לבין תיאורו באמנות- הציור. כאשר ג'ונס הפך את האובייקט לציור טהור, כבר אין טעם לשאול האם זה דגל או ציור. בדרך זו הוא יצר כיוון חדש באמנות.

השפעת דושאן

ביצירה "דגל" עשה ג'ונס שימוש אירוני בסמל הלאומי של ארצות הברית, בדומה לגישתו של דושאן ב"רדי-מייד". אבל יש הבדל בין השניים. דושאן העמיד לפני הצופה את האובייקט עצמו ושאל האם זוהי אמנות. ג'ונס לעומתו העמיד לפני הצופה את האובייקט, אלא שבראייה מקרוב מתברר שמדובר בעצם ביצירת אמנות. בהצגת ה"רדי-מייד" הפך דושאן את בחירת האובייקט לתהליך של יצירתיות, כלומר, הבחירה עצמה היא שהפכה את האובייקט ליצירת אמנות. ג'ונס הרחיק לכת מדושאן והפך את האובייקט לציור, כלומר, הוא לקח את האובייקט וצייר אותו באובייקטיביות בלתי מתפשרת. כך הוא החזיר את ה"רדי-מייד" אל חיק האמנות. למרות ההבדל ביניהם, המשיך ג'ונס את דרך מחשבתו של דושאן, וכמוהו הוא הציג אתגרים ובחן את דרכי המחשבה והביטוי של האמנות.

ג'ונס ביחס לאקספרסיוניזם המופשט

היצירה "דגל" היא פשוטה ורגועה לעומת היצירות של "ציירי הפעולה", שעדיין משלו בכיפה בניו יורק. באקספרסיוניזם המופשט החפצים אינם נראים כחפצים אמיתיים, והעבודות מבוססות על מצב רוח של האמן. לעומתם הציג ג'ונס דגל שנראה כחפץ אמיתי ביותר. גם הטכניקה מנוגדת ל"ציור הפעולה" – באקספרסיוניזם המופשט משיכות המכחול עצמן מורגשות מאוד והן חלק מתוכנה של היצירה. שיטת הציור של ג'ונס בולמת את התנופה והתנועה שבמשיכות המכחול האופייניות לאקספרסיוניזם המופשט, ומצמצמת אותן לתנועות קטנות שהיד שולטת בהן. משיכות המכחול של ג'ונס איבדו את תנופתן והן מרוסנות ומוכנעות יותר, ואין בהן את העוצמה הבוטה המורגשת באקספרסיוניזם המופשט. הטכניקה של ג'ונס קרובה יותר לעבודה גרפית נקייה, ומתקרבת לעבודה הלא-אישית של הפופ.

ג'ספר ג'ונס, ברונזה צבועה II, 1960, ברונזה צבועה

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/34.jpg>

הנושא

גם ביצירה זו תיאר ג'ונס פריטים מוכרים מהמציאות היומיומית הבנאלית, עם שילוב של איכויות פיסוליות וציוריות. הנושא בנאלי, יומיומי, הקרוב ללב העם – תרבות הרחוב והבית האמריקניים. ג'ונס העתיק בברונזה פחיות בירה מתוצרת בית החרושת בלנטיין, וצייר עליהן חיקוי של התוויתיות המקוריות. פחיות בירה, שרגילים להשליך לאחר השימוש, מועלות לדרגת יצירת אמנות, תוך התייחסות לנושא במונחים אמנותיים טהורים.

טכניקה

יציקת ברונזה של פחיות בירה, כשעל הפחיות היצוקות מצוירות בדייקנות מרבית התוויות. פחיות הבירה עומדות על כן, המעלה אותן למעמד מכובד של פיסול, ומחזקת את חשיבות החפץ כפסל אמנותי. יציקת הברונזה גם היא טכניקה מסורתית ומכובדת, וגם החומר נחשב לחומר פיסולי "אציל". ג'ונס המיר את המתכת של פחיות הבירה, שנועדה לשימוש חד פעמי, בברונזה מאריכת הימים של הפיסול. באמצעים אלו קירב ג'ונס במודע את יצירתו לתחום האמנותי, והרחיק אותה מתפקידה המקורי והיומיומי. טכניקת ההעתקה המדויקת בגודל, בצבע ובצורה יוצרת ריאליזם חדש, שיהיה אופייני לפופ, להבדיל מהמופשט האקספרסיוניסטי.

המטרה

כמו ב"רדי-מייד" של דושאן, העלה ג'ונס את החפץ הבנאלי היומיומי לדרגת יצירת אמנות - יש בכך אלמנט אירוני. בדרך זו טשטש ג'ונס את הפער שבין המציאות לבין האמנות, וכמו ביצירה "דגל", גרם לצופה לתהות האם אלו פחיות בירה או פיסול שלהן.

מעורבות אישית של האמן

העבודה הציורית על פחיות הבירה ברורה וניתן להבחין בסימני המכחול על המתכת, המעידה על מעורבותו האישית של האמן. כמו ב"דגל", גם כאן מתגלה טביעת ידו של האמן, מה שמקרב את העבודה ליצירת אמנות ומבדילה אותה מן הדימוי של הייצור ההמוני האופייני לאמנות הפופ. ההתעניינות של ג'ונס באיכויות הציוריות מאפיינות את מעורבותו האישית; זה איננו מוצר של המכונה אלא "עבודת יד". בנוסף לכך, שתי הפחיות אינן שוות זו לזו, אלא אחת פתוחה והאחרת סגורה. כך עשה ג'ונס שינויים קלים במקום להשתמש בחזרה המדויקת של הייצור ההמוני.

תפקיד הכתב ביצירה

ג'ונס יצר על פחיות הבירה חיקוי מדויק של התווית המקורית בעבודת יד, ובכך תרם להפיכת התוצר לייחודי וחד פעמי. התווית הכתובה על החפץ היומיומי מקנה איכות ציורית לחפץ המוכר ומעלה אותו לדרגת אמנות, בכך הוא טשטש את הפער בין המציאות לבין האמנות.

לסיכום - תרומתם של מבשרי הפופ לאמני הפופ

מבשרי הפופ – ג'ונס וראושנברג – פתחו פתח להתבוננות ולתיאור העולם החיצוני במקום התגובה האישית לעולם. משום כך נראית אמנותם ואמנות הפופ בכלל כתגובה נגד האקספרסיוניזם המופשט. תרומתם לאמני הפופ ניכרת בתחומים הבאים:

א. אובייקטים מהמציאות הסובבת אותנו, שהיו חסרי משמעות באמנות העבר, הופכים לסמלים בעלי תוקף. בחירה בנושאים מוכרים וחפצי יומיום, שהם פופולריים בתרבות האמריקנית, והעלאתם לדרגת אמנות. האמנים מטפלים באלמנטים בסיסיים מחיי היומיום (כלי בית, ביגוד, מזון), ובסמלים של תקשורת המונים (קומיקס, לוחות מודעות, עיתונות), וכן בנושאים הלקוחים מעולם התרבות (קולנוע, אמנות).

ב. התייחסות חדשה ל"רדי-מייד" – טיפול אמנותי בחפץ בנאלי תוך שימוש בחומרים "אצילים" ובאמצעים אמנותיים טהורים (ציור, פיסול). טיפול זה יוצר אי ודאות לגבי החפץ עצמו – לא ברור אם החפץ מוצג בפני עצמו, או מוצג כיצירת אמנות. מכאן נוצר טשטוש בין המציאות לבין האמנות.

אמנות הפופ בניו יורק

החל משנות הארבעים של המאה ה-20 התבסס מעמדה של ניו יורק כעיר מרכזית באמנות העולמית, ובמהלך שנות החמישים והשישים פרחו בה האמנות בשני זרמים מרכזיים: האקספרסיוניזם המופשט מול אמנות הפופ.

כעיר מודרנית סואנת שבה חיים מיליוני אנשים, ייצגה העיר ניו יורק את הסביבה העירונית ואת "תרבות הרחוב": בתי קולנוע, רחובות סואנים עמוסי מכוניות, בתי מסחר וגורדי שחקים ענקיים, כרזות פרסומת ענקיות - חלקן אלקטרוניות - שחדרו שוב ושוב לחיי הפרט באמצעות התקשורת. כל אלה שימשו מקור השראה צורני ותוכני לאמני הפופ, שביטאו ביצירותיהם פריטי תרבות פופולרית, זמינה ונגישה לכל אחד.

את הפריצה לתודעת הציבור עשו אמני הפופ הניו יורקיים אנדי וורהול, רוי ליכטנשטיין, קלאס אולדנבורג, ג'ורג' סיגל ואחרים. הם פרצו לתודעת הציבור הרחב משום שקל היה להתבונן ביצירותיהם, שפנו אל הרובד המוכר מחיי היומיום, והציגו דרך חדשה להתמודד עם החיים והאמנות, וכדברי ליכטנשטיין: "אמנות הפופ מתבוננת החוצה אל העולם, ומקבלת את הסביבה שאינה טובה או רעה, אלא אחרת".

וורהול, ליכטנשטיין ואולדנבורג החלו ליצור כמעט באותו הזמן, ללא תיאום ביניהם ומבלי שהכירו זה את זה, אך כולם הכירו את ג'ונס וראושנברג. שלושתם שאבו את הנושאים והדימויים מחיי היומיום ומעולם המסחר והפרסומת, אך כל אחד מהם ביטא ביצירתו פן אחר, תוך ביטוי טכני ותוכני המיוחד לו. העיתונות החלה לגלות עניין באמנות הפופ, ובעקבותיה הציבור החל להכיר באמנות זו, ואת האמנים.

את פריצתם המהירה לתודעת הציבור יש לזקוף גם לבעלי הגלריות והאספנים, שתרמו למיסוד הפופ ומילאו חלק חשוב באווירת הפופ הניו יורקית. הם זיהו באמני הפופ הניו יורקיים את החוליה המקשרת בין ג'ונס וראושנברג, שהביאו אל יצירת האמנות את המוצרים ואת השפעת האורבניזם (העיר) כמקור ליצירה האמנותית, ובכך סללו את הדרך לסגנון החדש של אמני הפופ. כבר בראשית 1962 רכשו אספנים את יצירותיהם של אמני הפופ בסכומים גדולים והחל החיפוש אחר שם הולם לזרם החדש. השם שנבחר: אמנות הפופ POP ART, העושה שימוש בדימויים פופולריים.

לרוב אמני הפופ היה רקע באמנות מסחרית: וורהול עסק באיורי אופנה בעבור בית חרושת לנעליים, ליכטנשטיין עבד כמעצב, ואולדנבורג היה מאייר בעיתון יומי. הם היו מודעים לשניות הקיימת בין "אמנות לשמה" לבין אמנות מסחרית. הם חזרו והזכירו לציבור שהם אינם סתם ציירי שלטים, אלא אמנים רציניים שבחרו באובייקט היומיומי והמסחרי מתוך רצון לצאת אל מחוץ ליצירה – אל הסביבה ואל העולם, ולבטא את התרבות העירונית שבה חיו (בניגוד לאמני האקספרסיוניזם המופשט, שהסתכלו פנימה). לכן אמנות הפופ אינה אמנות ללא אישיות האמן, אלא אמירה אמנותית המעידה על גישה חדשה למציאות.

אנדי וורהול יצר את עבודותיו הראשונות (2-1961) הכוללות: דימויים מתעשיית המזון, דמויות תקשורתיות מעולם הבידור, והציג תפיסה חברתית מיוחדת לגבי העיתונות כראי לזוועות החיים המודרניים.

רוי ליכטנשטיין עסק בסדרה של תמונות קומיקס מוקדמות (2-1961), דמויי החוברות המצוירות ובטכניקת הדפוס העיתונאי.

קלאס אולדנבורג הציג באותן שנים (2-1961) תעתיקים מגבס של אוכל ומוצרים אחרים, ויצא בגישה פיסולית מיוחדת (פיסול רך), שבה הוא עשה שימוש בחומרים מתועשים, כראי לסביבה היומיומית של הבורגנות האמריקנית.

אנדי וורהול, 1928 - 1987

נולד בפנסילבניה, ארצות הברית, בן למשפחת מהגרים ענייה מסלובקיה. וורהול החל את הקריירה המקצועית כמעצב פרסומות לבתי אופנה וכמאייר של כתבי עת ועיתונים. בתחילת שנות השישים החל בקריירה אמנותית, כאשר יצא בסדרת ציורים המבוססת על סדרות קומיקס: פופאי, סופרמן ועוד. איש לא התייחס ליצירות אלו. וורהול החל לחפש נושאים חדשים שימצאו חן בעיני הקהל, וכך הגיע ליצירות המבוססות על היומיום הפופולרי: שטרות דולר, בקבוקי קוקה קולה, קופסאות של מרק. מאז הוא אמן הפופ המפורסם והמוכר ביותר. הוא התעסק בציור, צילום, קולנוע, עיצוב אופנה, מוסיקת רוק, ועוד, וניצל את התקשורת המודרנית במתן אינסוף ראינות לעיתונות ולטלוויזיה. הוא החל להרוויח הרבה, להיות מוכר והצטרף לחברה הגבוהה שאליה שאף תמיד להגיע. הוא הפך את עצמו לסלבריטאי.

אנדי וורהול, קמבל – פחיות מרק, 1962, צבע פולימר סינטטי על בד

אנדי וורהול, בקבוקי קוקה קולה, 1962, שמן על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/62.jpg>

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/60.jpg>

הנושאים

לקוחים מעולם המסחר, צריכה המונית, הטכנולוגיה, התקשורת, הפרסומות והעיתונות. קופסאות שימורים ובקבוקי קוקה קולה משמשים כנושא מרכזי ביצירה שנעשתה בטכניקה מסורתית של שמן על בד.

בקבוקי קוקה קולה: הרעיון היה לתת חשיבות גם לאובייקט הבנאלי והיומיומי. בקבוקי הקוקה קולה הם אובייקט עממי, המסמל את ההצלחה האמריקנית הכובשת את שוקי העולם הרחב. מיליוני אנשים ברחבי תבל מזהים את המשקה, ואת צורתו המיוחדת של הבקבוק עם הכתב שעליו. הפופולריות הרבה של המשקה נתמכת ונדחפת על ידי מסע פרסומת נרחב.

קמבל - פחיות מרק: קמבל (CAMPBELL) הוא שמה של חברה מסחרית המשווקת מזון מוכן. וורהול הציג קופסאות שימורים של מרק מוכן כנושא מרכזי ביצירה, והעתיק את תוויות הקופסאות בדקדקנות מרובה. היצירה כוללת 32 ציורים שווים בגודלם, ויחד הם מהווים יצירה אחת. פחיות המרק הן אובייקט סתמי כל כך, שבחיי היומיום הצופה לא היה מבחין בו, וכאן הוא נושא ראוי ליצירת האמנות.

הרעיון

בנושאים אלו מתבטא רעיון השיווק, אחידות המוצר התעשייתי, הצרכנות, הריבוי והשכפול של יחידה אחת כמו בפס הייצור התעשייתי המכני. זוהי אנטייתזה לאקספרסיוניזם המופשט, ששאף להגיע לנשגב והתרחק מהיומיומי והבנאלי.

המסר

הצגת הדימוי הפשוט והיומיומי כנושא מרכזי בעבודת האמנות מצמצמת את הפער בין האמנות לבין החיים, ומעלה את הדימוי הבנאלי כראוי ליצירת האמנות. אלו הם דימויים הלקוחים מהסביבה היומיומית האמריקנית, כביקורת נגד חברת השפע העירונית הצרכנית.

אמצעים אמנותיים

חיקוי לפס הייצור: שתי היצירות נעשו בטכניקה מסורתית – שימוש בצבע ובמכחול על בד, אך הקומפוזיציה מדגימה חיקוי לפס הייצור התעשייתי הנעשה בסרט נע – המוצרים מסודרים באפריזים אינסופיים זה מעל זה כמו בבית חרושת. במבט ראשון היצירות נראות כהדפס, אך הן מצוירות ביד בעיצוב נקי, ומהוות חיקוי לעבודת המכונה.

בקבוקי קוקה קולה: סדרת בקבוקי הקוקה קולה מצוירת ביד בדיוקנות רבה, אך הבקבוקים משוכפלים כביטוי לפס הייצור התעשייתי. לצופה נדמה שהוא מביט בשורות אינסופיות של בקבוקי קוקה קולה, הנפלטים מתוך מכונה ונערכים לאורך פס ייצור של בית חרושת ממוכן, הערוך לייצור המוני.

קמבל – פחיות מרק: קופסאות המרק נראות אמיתיות, כאילו נעשו במכונה – בפס ייצור תעשייתי ללא מגע יד אנושי, אך היצירה נעשתה ביד – ציור על בד. למרות המראה המכני, וורהול צייר כל קופסה עם התווית שלה בנפרד, בדיוקנות מרובה ובתשומת לב, כאשר הכוונה ליצור אפקט של ייצור המוני.

התמקדות בפרטים: העבודות, שנראות כהדפס המוני, נעשו בתחום רב, כאשר וורהול כפה על הצופה להתמקד בכל פרט ופרט - בכל בקבוק ובכל קופסה - משום שהם בעצם שונים מאלה הסמוכים להם.

קמבל – פחיות מרק: במבט ראשון הפחיות נראות זהות, אך בחינה ממוקדת מגלה שלכל קופסה תוכן שונה, וכל תווית נושאת שם של מרק אחר: פטריות, עגבניות עם אורז, עוף וכדומה. בקבוקי קוקה קולה: חלק מהבקבוקים אינו מלא במשקה. כך כפה וורהול על המתבונן להתמקד בכל בקבוק, משום שהבקבוקים אינם אחידים מבחינת תכולתם. וורהול הציג את המיכון התעשייתי המשוכלל באירוניה נלעגת, משום שגם המכונה עושה טעויות, ולא רק האדם. הבקבוקים הריקים מעידים על תקלה בעבודת המכונה בפס הייצור, שהיא פאר יצירתה של הטכנולוגיה המודרנית, ועל חוסר תפקודה של הטכנולוגיה, שהחברה נשענת עליה.

אנדי וורהול, התרסקות מטוס, 1963, אקריליק

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/61.jpg>

תיאורי אסונות

היבט נוסף של החיים המודרניים הטכנולוגיים ביצירתו של וורהול מתבטא בתיאורי אסונות, החושפים את זוועות החיים המודרניים ואת האכזריות והחולניות שבהם נגועה החברה האמריקנית. האסונות קשורים לטכנולוגיה המתקדמת ונובעים ממנה, ומדווחים בעיתונות בכותרות ענק, אך החיים עוברים לסדר היום והאירועים הקשים נשכחים. ביצירות אלו באה לידי ביטוי הביקורת כלפי תופעת האדישות למראה התאונות, המוות, וההשלמה עם תופעות אלימות. לגבי וורהול, האדם המודרני מתייחס לזוועות החיים המודרניים כאילו הביט בסרט טלוויזיה, ללא מעורבות אישית.

הנושא

התרסקות מטוס - תאונת מטוס שבה נהרגו אנשים רבים. וורהול בחר לתאר את הקטסטרופה כפי שהיא משתקפת מהכותרת הסנסציונית של דף העיתונות. הוא עיצב דף עיתון הנושא את שם העיתון, את התאריך, והכותרת באותיות ענק: "129 מתו בהתרסקות מטוס סילון", ובאמצע יצירה של ההתרסקות.

המסר

ורהול הצביע ביצירה זו על שני מאפיינים עיקריים של החיים המודרניים: התפתחות הטכנולוגיה, והתייחסות החברה המודרנית לתוצאותיה של ההתפתחות הזאת. וורהול הצביע על תופעת האדישות למראה כותרות ענק בעיתונות, המדווחות על אסונות ותאונות. יש כאן ביקורת על החברה המודרנית, המתבטאת בגישת הקורא לעיתונות - מה שמדהים ומזעזע היום, מאבד את חשיבותו ונשכח למחרת.

וורהול חשף את הנטייה האופיינית לחברה המודרנית, לעקוב בחוסר התייחסות כנה ואמיתית אחר תיאורי אסונות מחרידים ושערוריות מזעזעות המתוארות בחדשות. תיאור האסון "כמו" מתוך דף של עיתון מטרתו להביא את הצופה להתבונן שוב ושוב בזוועות ולא לעבור לסדר היום - יש כאן תפיסה מיוחדת את העיתונות כראי לזוועות החיים המודרניים.

העולם הטכנולוגי: תמונת האסון מצביעה על צידו האפל של העולם הטכנולוגי שבו אנו חיים. ההתקדמות הטכנולוגית היא הגורם לעלייה במספר התאונות והאסונות, שהתסקות מטוס היא אחת מהן. יש כאן מעין אזהרה מפני הכיוון שאליו מתקדמת החברה המודרנית.

אמצעים אמנותיים להבעת המסר

א. פישוט הצורות: וורהול לא שינה את התמליל העיתונאי, אך התצלומים האמיתיים ממקום האסון לא נראו כפי שהם נראים ביצירה. וורהול שינה את התצלום המקורי על ידי שינויים צורניים. עיקר השינויים נעשו בפישוט האירוע על ידי השמטת פרטים בעיצוב הדמויות, במבנה המטוס עצמו ובעיצוב הרקע.

הדמויות: ביצירה יש ארבע דמויות, אך הן מוצגות באופן שטחי – מעין צורות גיאומטריות חסרות תנועה, שהצופה אינו רואה את הפנים והלבוש שלהן.

המטוס: מהיצירה לא ברור באיזה מטוס מדובר. את מטוס הסילון המרוסק מייצגת כנף מטוס שבורה התלויה באוויר.

מקום האירוע גם הוא לא ברור - ברקע אין פרטים המעידים על מקום מסוים. אזור ההתרחשות מתואר כאזור רחב ידיים עם כמה רמזים מופשטים לקיומם של בתים.

עקב שינויים אלו מאבד הציור את זהותו המקומית והופך לתיאור של אסון כללי – מייצג של אסונות דומים המתרחשים כל הזמן בעידן המודרני. בדרך זו עיצב וורהול את האסון כיצירת אמנות, וקירב אותו אל הקהל כדי שיחזור ויתבונן בו, להבדיל מהעיתון, שאותו זורקים מייד.

ב. טכניקה: היצירה צוירה ביד, אך בשיטה בלתי אישית, כמו מכנית, שאופיינית לוורהול, וגם לשיטות הדפוס של העיתונים. בחירת דף עיתונות עם הכותרת הענקית, מבליטה שני מאפיינים של אמנות הפופ:

1. את הנטייה המסחרית של העיתונאות המשווקת סנסציות.

2. את הריחוק האישי של האמן מיצירת האמנות. וורהול בחר לתאר את האסון כדף עיתון, במקום לתת תגובה אישית ישירה שלו למאורע.

רוי ליכטנשטיין, 1923 – 1997

נולד בניו יורק, החל להתעניין באמנות כתחביב בהיותו סטודנט. במקביל התעניין במוזיקת ג'אז. בשנת 1961 החל ליכטנשטיין להשתמש בדימויים הלקוחים מתרבות הפופ. הוא הוקסם מהמאפיינים המסחריים של התקשורת הפופולרית, ובעיקר מהחברות המצוירות הממוסחרות – חוברות ציורי הקומיקס – שלא נחשבו כיצירת אמנות. הוא פנה לציור הקומיקס כמקור השראה במטרה ליצור אנט-תזה לאמנות הנשגבת של האקספרסיוניזם המופשט, ששלטה בזמנו. מרבית הדימויים בציוריו של

ליכטנשטיין מקורם בחוברות קומיקס פופולריות. הוא העתיק את ציורי הקומיקס בשינויים קלים תוך כדי הגדלתם לממדים גדולים מאוד, ויצר מעין רפרודוקציה מוגדלת מהמקור. בדרך זו הוא לקח ציור בעל ערך חזותי נמוך והעלה אותו לדרגת יצירת אמנות (כמו דושאן). גם הנושאים שעניינו אותו שאולים מתוך סדרות הקומיקס עצמן: מלחמה ואלימות ביצירה "טקה טקה", ואהבה ורומנטיקה ביצירה "קמנו לאיטנו".

רוי ליכטנשטיין – ציורי קומיקס

החל משנת 1961 החל ליכטנשטיין להשתמש בדימויים הלקוחים מתרבות הפופ. הוא הוקסם מהמאפיינים המסחריים של התקשורת הפופולרית, ובעיקר מהחברות המצוירות הממוסחרות – חוברות ציורי הקומיקס – שלא נחשבו כיצירת אמנות. הוא פנה לציור הקומיקס כמקור השראה במטרה ליצור אנטי-תזה לאמנות הנשגבת של האקספרסיוניזם המופשט, ששלטה בזמנו. מרבית הדימויים בציוריו של ליכטנשטיין מקורם בחוברות קומיקס פופולריות. הוא העתיק את ציורי הקומיקס בשינויים קלים תוך כדי הגדלתם לממדים גדולים מאוד, ויצר מעין רפרודוקציה מוגדלת מהמקור. בדרך זו הוא לקח ציור בעל ערך חזותי נמוך והעלה אותו לדרגת יצירת אמנות (כמו דושאן). גם הנושאים שעניינו אותו שאולים מתוך סדרות הקומיקס עצמן: מלחמה ואלימות ביצירה "טקה טקה", ואהבה ורומנטיקה ביצירה "קמנו לאיטנו".

רוי ליכטנשטיין, טקה טקה, 1962, צבע מגנה

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/66.jpg>

הנושא

היצירה "טקה-טקה" נמנית על היצירות המתארות מלחמה ואלימות. ביצירה רואים מכונת ירייה שממנה נורים כדורים ועשן מיתמר. מתוארת פעילות רבה, כאשר הדגש הוא על האש ההרסנית הנורית מכלי הנשק ועל ענני העשן המלווים את ההתפוצצות. אוירת המלחמה מודגשת על ידי המילים "טקה-טקה", הממחישות את רעש מכונת הירייה. אלו מילים הפונות לחוש השמיעה ומחקות צלילים טבעיים של יריות (אונומטופיאה).

הטקסט

הטקסט בא להסביר את היצירה ואת המסר: החיילים מותשים, עייפים, רעבים, סובלים מפטריות דלקתיות, אך ממשיכים להילחם.

המסר

ליכטנשטיין מעביר ביקורת חברתית נוקבת, אנטי מלחמתית, על דרך האירוניה וההומור. היצירה מבטאת אלימות רבה שנובעת מהמלחמה, אך כלי המלחמה הם צעצועים – התותח שביצירה נראה כמו כלי לריסוס חרקים. ליכטנשטיין מציג את האימה שבמלחמה במסווה של מלחמת צעצועים. המסר הוא ברור וניתן מייד להבין את ההומור האירוני שבו – מצבם של החיילים קשה מאוד, אך הם

ממשיכים להילחם בכלים מצועצעים. היריות חסרות הטעם וחסרות המטרה הנורות מכלי מצועצע מדגישות את האבסורד שבתוקפנות הצבאית.

רוי ליכטנשטיין, קמנו לאיטנו, 1964, שמן וצבע מגנה על בד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/67.jpg>

הנושא

היצירה "קמנו לאיטנו" נמנית על היצורים המתארות ארוטיקה ואהבה. ביצירה מתואר זוג מתחבק ומתנשק מתחת למים. ההתרחשות מתחת למים מיוצגת על ידי בועות וצורות גליות, המרמזות על תנועה בתוך מים. הזוג מתעלם לחלוטין מהסובב אותו. השניים שוחים יחדיו במים, הם מאוהבים כל כך עד שאינם זקוקים אפילו לאוויר לנשימה. זהו מצב לא מציאותי לחלוטין. הסגנון המנוכר גורם לצופה להתייחס אל היצירה כאל "קייטש" ולא כאל אהבה. יש ניגוד משמעותי בין תוכן היצירה - הרגשני והדרמטי, המתאר רגע של אהבה רווי רגש, לבין הסגנון הקר, המנוכר, המכני והלא אישי.

הטקסט

הטקסט מבהיר את הנראה ביצירה, ומוסיף לה רובד בעל משמעויות שונות: "קמנו לאיטנו... איננו שייכים עוד לעולם שבחוץ... כמו שחיינים בחלום צללים... אשר אינם זקוקים לנשימה...". רגע של אהבה מנותק מהמציאות, אהבה חלומית השאובה מחוברות הקומיקס המתארות את האהבה הנאיבית הטיפוסית.

המסר

האמן מדגים את התרבות הפופולרית באמצעות נושא האהבה, שהטכניקה המכנית והמסחרית שבה הוא עשוי גורמת לאובדן אמינותו והפיכתו לקייטש. השאיפה להשתחרר מביצוע ידני הופכת את היצירה לדימוי זול ושטחי, כמו בעבודת מכונה המלמדת על ביקורת של האמן כלפי החברה. זהו מבט אירוני על האהבה, המצביע על עולם רדוד ושטחי, הדורש מהצופה לבחון שנית את טיב האהבה והרומנטיקה. ליכטנשטיין לועג ליחס המודרני לאהבה, שהפך אותה לפעולה מכנית. האמן מבטא ביקורת על התרבות הפופולרית, ההופכת את רגשות האהבה הממשיים לקייטש ולקלישאה נטולת רגש, ממוסחרת ומנוכרת. הוא אינו מתאר דמויות ממוכנות כפי שעשו דושאן ופיקאביה, הוא רק מצייר אותן בסגנון מכני, קר ומנוכר, ההופך את נושא האהבה למסחרי, כמו כל מוצר אחר.

אמצעים אמנותיים משותפים לשתי היצירות

צבעוניות: אזורי הצבע אחידים ושומרים על צורות דו ממדיות. ליכטנשטיין לא השתמש בצבע בטכניקה המקובלת של צבע דק או עבה, אלא במשטחי צבע שטוחים ואחידים לחלוטין, משולבים

באזורי צבע מנוקדים. המרקם הקר והחלק של הצבע מזכיר לצופה תהליכים תעשייתיים. כל היצירה מקבלת מובן של עולם ממוסחר ומלאכותי, המתאים לתרבות הפופולרית. הקומפוזיציות בשתי היצירות מצומצמות לעיקר, וממשיכות אל מעבר לגבולות הציור. החלל שטוח לחלוטין, תואם לציורי הקומיקס שמהם שאב האמן את השראתו, ולשיטה הממוסחרת שלהם.

הטקסט הוא חלק בלתי נפרד מהיצירות, למרות שהוא מופיע על משטח נפרד וקטן יותר מהיצירות עצמן. בציורי הקומיקס מופיע הטקסט כבועות דיבור הכרחיות להבנת הסיפור. ביצירותיו של ליכטנשטיין לטקסט יש משמעויות נוספות, המחזקות את המסר של היצירה. באופן זה הטקסט משמש כבועת דיבור וכמעביר מסר. טכניקה: בדומה לוורהול, ניסה ליכטנשטיין לפשט את טכניקת הציור כדי שהתוצאה תהיה דומה עד כמה שאפשר ל"עבודת מכונה" - ציור נקי, קר ושטוח. הקו הנקי וקווי המיתאר החדים, משטחי הצבע הגרפיים, הלוקאליים והבלתי אישיים, יוצרים את ההקשר לאמנות מסחרית ומרמזים על עבודה מכנית.

חלקים בשתי היצירות עשויים בטכניקת "הניקוד", שמזכירה את התהליך התעשייתי של טכנולוגיית הדפוס – כמו הגרעיניות של הדפס הרשת המופיעה בתצלומי עיתונות. כדי ליצור את נקודות הרשת השתמש ליכטנשטיין במרקעים מחוררים בגדלים שונים, ומילא אותם בצבע. תהליך העבודה היה שיטתי: הוא הקרין את הסקיצה על הבד, והתחיל לצייר אותה כשהיא מוגדלת. תחילה הוא מילא את האזורים המנוקדים, אחר כך את משטחי הצבע השטוח, ולבסוף צייר את הקווים השחורים. אמצעים אלה הפכו את תהליך הביצוע של היצירה לתהליך מכני לחלוטין, ויצרו אפקט של ציור קר – cool, מנוכר ומסחרי, שאופייני לגישה הבסיסית של אמנות הפופ.

מקורות השפעה

שתי היצירות מבוססות על תמונות מחוברות קומיקס באותו נושא ועם אותם מוטיבים. השוואה בין ציור הקומיקס המקורי לבין היצירה מראה שליכטנשטיין ערך שינויים קלים בקומפוזיציה, בסגנון ובטקסט. הוא פישט את הצורות על ידי השמטת פרטים תיאוריים: קווים, דמויות או מילים, והציג את הציור בארגון מחודש. הוא הפך ציור קומיקס בעל רצף סיפורי מבולבל וגדוש, לעיצוב נקי ומאורגן שהמסר שלו ברור. מהטקסט המקורי הושמטו מספר מילים, והכתב שונה - מעובה יותר.

קלאס אולדנבורג, 1929 -

נולד בשוודיה, בן לאב דיפלומט. בצעירותו תיעד במחברותיו "ארץ דמיונות" שהמציא, שממנה ישאב דימויים רבים ביצירתו הבוגרת. אולדנבורג הגיע לניו יורק בשנת 1959, כשהאקספרסיוניזם המופשט היה בשיאו, וכמו שאר אמני הפופ, עבודתו מאופיינת בחזרה לריאליזם כתגובת-נגד לאקספרסיוניזם המופשט.

בתחילת שנות השישים הוא החל ליצור אמנות המבטאת את המציאות: סביבת העיר המודרנית והחיים היומיומיים, נתן ביטוי למציאות הוולגרית של אמריקה, והציג מציאות זו באופן תלת ממדי "סביבתי". אולדנבורג יצר "סביבה" במטרה לגרום לצופה לחדור לתוכה ולחוות את המוצג בה, להבדיל מהצגת אובייקט בודד המופקע מהקשרו הסביבתי, כפי שעשה וורהול. בשנות השישים החל לעצב פסלים בטכניקה של תפירה - פיסול רך - תרומה חשובה ביותר לאמנות הפיסול. בשנות השבעים החל לעבוד עלהזמנות ציבוריות של פסלי חוצות מונומנטליים. נושאי יצירתו לקוחים מהתרבות האמריקנית הפופולרית ומחפצים של יומיום - מזון, ריהוט, מכונות, שבהם הוא השתמש כדי לבקר את החברה האמריקנית הצרכנית והנהנתנית. עיקר הביקורת מובעת על ידי בחירת האובייקט והאופן שבו הוא מטופל. האובייקט היומיומי, הפופולרי והמסחרי, ואופן עיצובו מייצגים באופן נלעג את פניה של חברת השפע, את תרבות הצריכה הנשענת על הייצור התעשייתי טכנולוגי.

קלאס אולדנבורג, שני צ'זבורגרים עם כל דבר, 1962, גבס צבוע

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/5.jpg>

הנושא

צ'זבורגר הוא מאכל אהוב על האמריקני הממוצע, שהפך למאפיין של חברת השפע האמריקנית הנוטה אחר ה "Junk Food" - אוכל מהיר חסר כל ערך תזונתי הנאכל בזמן שיטוט ברחוב. להבדיל מורהול, שהתמקד בתיאור האריזה המסחרית של המזון – קופסאות מרק ובקבוקי קוקה קולה, אולדנבורג תיאר את האוכל עצמו.

ריבוי והכפלה

עשיית מוצרי צריכה בדרך "אמנותית" הובילה ליצירת מצרכי מזון בשיטת הריבוי וההכפלה, כמו בתעשיית ייצור בסרט נע. אלה הם אובייקטים שנוצרו בהגדלה של מוצרי צריכה בדיוק ריאליסטי. מוצרי מזון כחיוניים לחיים וכמקור הנאה עמדו במרכז העיסוק ביצירתו של אולדנבורג, כביקורת על תעשיית המזון המהיר, המאפיין את חברת השפע המודרנית.

טכניקה

היצירה "שני צ'זבורגרים" נעשתה בחומרים קשים - יציקת גבס, תוך שימוש בשיטות ייצור תעשייתיות ובטכנולוגיות מתקדמות. העבודה הזכירה פס ייצור ממוסחר – יציקה בגבס וצביעה על ידי עוזרים בשיטת הסרט הנע. מזון ממוסחר בשיטה ממוסחרת.

קלאס אולדנבורג, החנות, 1962, חומרים שונים

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/2.jpg>

מיצב

פיסול המתייחס לחלל שבו הוא מוצב (מהמילה "להציב"). על פי בחירת האמן, החלל יכול להיות פתוח או סגור. "החנות" היא מיצב בחלל סגור שבו הצופה יכול להתבונן, לבחור וגם לקנות. המיצב דורש מהצופה לחרוג מחוויית הצפייה המוכרת מהפיסול המסורתי, ומעודד אותו להתקרב, להסתובב סביבו ולהיות חלק ממנו.

במיצב "החנות" משתקף היבט נוסף להתעניינות בתרבות האמריקנית – האמן יצר מלאי של אובייקטים מבוקשים ביותר על ידי החברה הצרכנית, והציג אותם למכירה ב"חנות" שלו, שהוצגה בגלריה מסחרית. כל המוצרים שב"חנות" הוצגו למכירה, כך שהמיצב הוא ספק "חנות", ספק גלריה, ספק סדנת אמן.

בחנות ניתן לראות תבליטים ואובייקטים פיסוליים תלת ממדיים של פריטים מחיי היומיום: מזון וריהוט. בחנות מפוזרים בגדים וביניהם מכנסיים בממדי ענק, כריך ענק, נקניקיה בלחמניה והמבורגר על הרצפה, ביצייה עם קותלי חזיר על השולחן, פרוסת עוגה וגביע גלידה ענקיים העשויים מבד תעשייתי – ויניל - וצבועים בצבע תעשייתי.

רעיונות הפופ

הרעיון מאחורי תערוכת החנות היה ליצור אמנות נגישה לכול, ולעורר מודעות אסתטית לחפצים יומיומיים ובנאליים, על ידי שינוי האיכות שלהם, או על ידי שינוי ממדיהם. אולדנבורג יצר אמנות ממוסחרת שהיא עסק כמו כל עסק, והציג את דמות האמן כסוחר זעיר המציג את אמנותו למכירה בחנות. בדרך זו הוא הפך את האמנות לחלק מהחיים, וביטל את הפער בין האמנות לבין החיים, כפי שעשו שאר אמני הפופ.

רעיונות הפופ המשתקפים באוכל: אולדנבורג העצים את פריטי המזון הנצרכים ברחוב, ויצר סביבה שלמה של מוצרים המייצגים את ההנאות היומיומיות של הבורגנות. יש ביטוי של ביקורת על חברה המודרנית, לתאבונה הבלתי מוגבל לקנות ולצרוך, שנוצרת על ידי הגזמה בממדים המשקפים לעג לאידיאלים החברתיים. יש גם ביקורת וגם הומור: השימוש בוויניל – חומר דוחה – כאוכל, מביע את הביקורת על הג'נק פוד.

אמצעים אמנותיים

טכניקה: פריטי המזון המוצגים ב"חנות" עשויים בטכניקות פיסול שונות. ההמבורגר, הביציה שבצלחת והנקניקיה בלחמניה עשויים מגבס צבוע בגודל אמיתי. פרוסת העוגה וגביע הגלידה נעשו בטכניקת הפיסול "הרך" גדול הממדים, שהיה חידוש חשוב בטכניקת הפיסול. בתהליך העבודה של הפיסול הרך נעשה שימוש בוויניל – חומר סינתטי דמוי בד – בטכניקה של תפירה ומילוי האובייקט - רעיון השאוב מתפאורות לאירועים שאשתו תפרה. למצרכים הענקיים הייתה נוכחות שיוצרת אי נוחות: גובהה של פרוסת העוגה הוא 1.53 מ' – כגובה קומת אדם, והצופה מתגמד לנוכח האובייקט שבגודלו המקובל הוא קטן בהרבה מהאדם ונאכל על ידו ללא קושי. יש אירוניה בהיפוך הפרופורציות, שמתגברת למראה הצורה הרכה והרפואה של הפסל העשוי מבד.

צבעוניות: הפריטים עוצבו בצבעים עזים ובוהקים הבולטים ב"חנות": האדום, הירקרק והצהוב. הצבעוניות הזאת מתקשרת לעולם הפרסום ולטכניקות הצביעה וההדפס המסחריות, שמטרתן שיווקית. הפריטים בגודלם ובצבעוניותם הטבעיים ממש מעוררים תיאבון. תפיסת חלל: המיצב מייעד לצופה תפקיד אקטיבי. האמן גורם למבקרים להלך בתוך החנות, כשהם בוחנים את ה"מוצרים" שבו, כאילו הסתובבו בחנות של ממש. העובדה שהאובייקטים המוצגים נועדו למכירה מערבת את המציאות הממשית עם המציאות האמנותית, משום שהמוצרים לא היו אמיתיים, אלא חיקוי אמנותי שלהם.

קלאס אולדנבורג, מאוורר רך ענק, 1966, ויניל ממולא בקאפוק צבוע אקריליק

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/4.jpg>

אולדנבורג יצר סדרה של פסלי ענק רכים, המתארים אביזרים מסוגים שונים שנמצאים בהישג ידיו של האדם בעידן המודרני. כולם עשויים מוויניל מבריק בטכניקת הפיסול הרך. "מאוורר ענק רך" ו"אסלה רכה" הן חלק מיצירות אלה.

טכניקה

הפיסול הרך – Soft Sculpture היא טכניקת פיסול חדישה ותרומה חשובה של אולדנבורג לאמנות הפלסטית. הוא יצר את עבודותיו הפיסוליות מחומר רך – ויניל – חומר סינתטי קר ורך - שסיפק לו דימוי פופ של אביזרים ביתיים שהופכים לפסלים רכים, שאינם יכולים למלא את תפקודם היומיומי - אביזרים ביתיים המעוקרים משימושם. הוא רשם סקיצות, גזר את הדימוי הרצוי, תפר וחיבר את צדדיו השונים, ומילא אותו בחומרים רכים ליצירת נפח ותלת ממד. בשל רכותו של החומר, פני השטח של הפסלים נעשים פגיעים ומשתנים כשנוגעים בהם, או כשמעבירים אותם ממקום למקום. מקור ההשראה לפיסול הרך וההתוודעות לחומרים הרכים באו מאשתו של אולדנבורג, שתפרה פריטי תפאורות לתיאטרון.

הנושא

מאוורר רך ענק: המאוורר הוא אביזר טכנולוגי הנמצא בכל בית מודרני. המאוורר עשוי מוויניל שחור מבריק וממולא בגומאוויר. המאוורר תלוי מהתקרה, מוחזק על ידי ווים ושרשרות המחוברים אל התקרה. אילולא היה מחובר אל התקרה, היה ודאי נמס ומתמוטט על הרצפה בשל רכותו הרבה. כנפיו של המאוורר ענקיות, ומתלווה לו חוט חשמל ארוך ומתקפל.

תכונות עיקריות בפסל

קנה-המידה העצום של האביזרים, בניגוד לממדים הרגילים של המאוורר. אולדנבורג יצר מאוורר בעל ממדי ענק, שגובהו 3 מטרים.

חפצים המעוצבים בחומרים המנוגדים לאופיים: נוצרת סתירה בין תכונות נורמליות של החפצים כפי שאנו מכירים אותם משימושם היומיומי, לבין תכונותיהם הפיסוליות. המאוורר המזוהה ביומיום כמכונה עשויה מחומרים קשים-מתכתיים, הפך בידי אולדנבורג למכונה רפויה ומתמוטטת, חסרת מנגנון הפעלה, ובכך הוא ביטל את תפקודה היומיומי. כך גם לגבי האסלה. ממדי הענק של האביזרים מוסיפים גם הם לריחוק מהמציאות. בעיצוב הרך של המכונות והאביזרים הביתיים ביטל אולדנבורג את תפקודם הטכני-מכני, והעניק להם ממד אנושי בשל איכותם "הבשרנית", הרכה והפגיעה.

המסר

אולדנבורג ניצל את טכניקת הפיסול הרך כדי להביע ביקורת על הטכנולוגיה המודרנית, דרך מכונות נמסות ומתמוטטות. הביקורת מתבטאת לא רק בבחירת האובייקט, אלא בעיקר באופן הטיפול בו: שינויים בגודלו, בצורתו ובתפקודו. קריסת החומר הרך יוצרת לעג ובדיחה על תפקיד האובייקט התעשייתי, ודרכו לעג לטכנולוגיה ולתרבות השפע בחברה המודרנית. הדגשת הרכות והברק של הוויניל לעומת הנמסות וההתקפלות שלו, היוצרת חפץ פגום וחסר שימוש הם רמז לפניה של חברת השפע הפגומה, הלא יציבה, המתמוטטת.

מקורות השפעה

השפעת דושאן מתבטאת ברעיונות ובדרך הצגת האובייקט - היחס הדו-ערכי כלפי המכונה, בחירת חפץ שימושי פשוט מהיומיום והפיכתו לאמנות, הצגת החפץ היומיומי והעלאתו לדרגת אמנות, ביטול התפקוד היומיומי של החפץ – אלה מעידים על מקורות ההשראה של אולדנבורג.

אך יש הבדלים בטכניקה ובמטרות בין שני האמנים:

מבחינה טכנית, יש הבדל בין הצגת רדי-מייד לבין בניית פסל.

גם המטרות שונות: דושאן רצה להדהים ולזעזע את הצופה, ולעורר שאלות באשר למהותה ולתפקידה של האמנות. אולדנבורג לעומתו, היה מעוניין לעורר שאלות חברתיות. הוא עשה זאת באמצעות השימוש בחומרים הרכים, ויצר אובייקטים המשתנים בצורתם ממקום למקום בשל רכותם. לכן תקפותה של היצירה אינה בצורתה, אלא בחומרים שמהם היא עשויה.

היפר ריאליזם

הזרם הסופר-ריאליסטי התפתח בארצות הברית בסוף שנות השישים של המאה ה-20, ורווח באמנות המערב בשנות השבעים. הסופר ריאליזם מכונה גם בשמות: סופר-ריאליזם או פוטו ריאליזם. אמנים מייצגים בזרם הסופר-ריאליסטי: בתחום הציור – צ'אק קלוז, ראלף גויינגס. בתחום הפיסול – דואן הנסון.

הסופר-ריאליזם הוא סגנון פיגורטיבי שהתמקד בחיי היומיום הבנאליים באמריקה, ומטרתו הייתה לשמש מראה למציאות – ריאליזם המתקשר לחברה המערבית הקפיטליסטית, חברת הצריכה והשפע של סוף המאה ה-20. האמנים הסופר-ריאליסטיים התבססו בדרך כלל על תיאורי סצנות מהרחוב ועל מקטעים עירוניים. הם ביקשו לבטא את האנונימיות המאפיינת את האדם הממוצע, הבינוני, בחברת השפע המערבית.

החיפוש אחר "הדבר האמיתי" והרצון ליצור אמנות שתשקף את מה שהאדם רואה וחווה בסביבתו היומיומית הוביל לריאליזם מסוג חדש - יצירת העתק מדויק של המציאות, המעניק לצופה במלוא השלמות האפשרית את האשליה שהעתק הוא חיקוי מושלם ומדויק של המציאות. טכניקת הצילום הייתה מכשיר ראשוני לביטוי המציאות העכשווית. האמנים צילמו את המציאות, הקרינו את תצלומיהם על גבי בדי ציור, וציירו בריאליזם מוגזם את הנושא המצולם עד שהציור הפך למשהו שנראה "יותר מציאותי מהמציאות", לכן הסגנון כונה גם בשם פוטו-ריאליזם. המצלמה סיפקה לאמנים את מירב המידע הוויזואלי המדויק ביותר על הנושא שנבחר. הצילום היווה את "העין המתבוננת" על האובייקט ללא התערבות רגשית - התיאור הפיזי המדויק של האובייקט הוא שעניין אותם ללא נקיטת עמדה כלשהי. לכן נוצר ניכור רגשי מוחלט כלפי הנושאים שהם תיארו. החיקוי המושלם של המציאות נעשה בטכניקה גבוהה, על ידי דקדקנות רבה בפרטים, ליטוש וגימור מושלם של היצירה, עד כי נדמה לצופה כי זו המציאות עצמה ולא החיקוי של המציאות. החיקוי המושלם יצר תעתועי עין, מקסם שווא של המציאות, ובדרך זו הצופה הועמד במבחן באשר לתפיסת המציאות: האם המציאות שלפניו היא המציאות האמיתית או החיקוי שלה? ומהי המציאות האמיתית, זו המוצגת ביצירת האמנות או זו שהם חיים בתוכה?

מקורות השפעה

אמנות הפופ: הסופר-ריאליזם התפתח מתנועת הפופ, ששלטה באמנות האמריקנית בשנות השישים. שני הזרמים - הפופ והסופר-ריאליזם נשענו על התיאור הפיגורטיבי, הנושאים הבנאליים השאובים מתוך הנוף העירוני הממוסחר, והשימוש בצילום. אך הגישות הן שונות. אמנות הפופ עסקה באישים, אלילי רוק וקולנוע מפורסמים, ובמוצרים המקובלים בתרבות הצריכה ההמונית. לעומתם הסופר-ריאליזם עסק באנונימיות המשותפת לאדם בחברת השפע האמריקנית. אמנות הפופ השתמשה בתצלומים שהודפסו בעיתונים או בכרזות פרסומת כדי להביע מחאה ביקורתית כלפי החברה וכלפי תרבות הצריכה האמריקנית. הסופר-ריאליזם לעומתם הפכו את התצלום למכשיר עבודה סתמי שאין לאמן כל רגשות כלפיו. העמדה היא מנוכרת גם כלפי הטכניקה וגם כלפי הנושא.

המצלמה: האמנים נהגו לצלם את הנושא ואחר כך בתהליך איטי, מתמשך ודקדקני תרגמו את התצלום לציור על הבד. האינפורמציה שהתקבלה זהה לזו שנקלטה על ידי המצלמה, והאמן עקב

אחריה בנאמנות וללא סטיות – תרגום של מידע צילומי למידע ציורי. האמן התעניין במסירת המציאות, כאילו הצופה מתבונן במציאות עצמה ולא ביצירה. העיר המודרנית: הסופר-ריאליזם העלה את הניכור בחברה העירונית המודרנית לדרגת הקצנה גבוהה ביותר. גם הטכניקה הצילומית הלא מחייבת, וגם הנושאים של חיי היומיומיים הבנאליים ביותר הטיפוסיים בחברת האמריקנית שירתו את אמני הזרם בהדגשת הניכור המוחלט והקרירות המרוחקת של תיאור המציאות.

ראלפ גויינגס, נ' 1928

צייר אמריקני, נולד בשנת 1928 בקליפורניה. גויינגס מייצג את הציור הסופר-ריאליסטי או ה"פוטו ריאליסטי". התעניין במשחק שבאשליה, ובטשטוש התחומים שבין המציאות לבין הבבואה שלה ביצירה. הוא הציג את המציאות בגישה צילומית עם כל הדקדקנות בפרטים. גויינגס אמר: "לא האובייקט הוא המעניין אותי, אלא ציורו של האובייקט". גויינגס צייר את מה שהוא ראה בסביבתו, והתמקד בעיקר בציורי מכוניות (טנדרים) חונות ליד מסעדות של מזון מהיר.

ראלפ גויינגס, הפינה של פאול, 1970, אקריליק

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/33.jpg>

נושא

הנושא הוא בנאלי ביותר, ושאוב מתוך הנוף העירוני הממוסחר. הדימוי הרווח ביצירותיו הוא מכונית במסעדת דרכים או בתחנת דלק – שהם סמלים מובהקים של החומרנות האמריקנית. גויינגס בחר קטע רחוב טיפוסי ואנונימי, שאין בו שום דבר מרשים במיוחד, ותיאר אותו עד לפרטי פרטים מדוקדקים: שלטי הרחוב והמכונית מצוירים באשליה מרקמית של החומר, וממחישים לצופה עד כמה יכול האמן להשיג בתחכום רב מראית עין של המציאות. קטע הרחוב המתואר נבחר באופן מקרי לחלוטין, רק באקראי היצירה צולמה ורק משום כך הפרטים הוכנסו ליצירה. גויינגס נשאר נאמן למציאות לחלוטין. הוא הדגיש את אופיו הפיזי של האובייקט ללא סילופים וללא מעורבות אישית.

הטכניקה

כמו שאר האמנים הסופר-ריאליסטיים השתמש גויינגס בצילום. הוא הפך את התצלום למכשיר עבודה, למודל הציור שלו. הוא צילם שקופיות על הנושא, הקרין על הבד בהגדלה, וצייר אותן. העבודה על הציור יכלה להימשך זמן רב עד להשלמתה. התוצאה הייתה יצירה מצוירת שהיא העתק מדויק של המציאות, עם מרקם חומרי מדויק, עד שנראה שהיצירה היא המציאות. העמדה היא אובייקטיבית נוקשה, לא רק כלפי הטכניקה אלא גם כלפי הנושא. אין נקיטת עמדה כלשהי כלפי פינת הרחוב, החנות או המשאית. זוהי כתבה צילומית אובייקטיבית המציגה בפני הצופה

את המציאות כפי שהיא. גויינגס מסר מידע ויזואלי מדויק ביותר על פינת הרחוב שהוא בחר לצייר. האמן התעניין במסירת המציאות, כאילו הצופה מתבונן במציאות עצמה ולא ביצירה. גויינגס העיד על כך שהוא השתמש בטכניקה מכנית חסרת כל עמדה אישית כדי ליצור פקסימיליה של המציאות. המצלמה מספקת את המידע ואת הפרטים הנלווים לו: האובייקט, הפרספקטיבה, האווירה והקומפוזיציה, שאותם הוא תופס באופן מקרי לחלוטין. הצילום הוא לא הנושא של גויינגס אבל הוא מקור המידע שלו – מידע צילומי שאותו הוא הופך למידע ציורי.

המסר

הניכור הרגשי המוחלט והקרירות המרוחקת שבאמצעותם הוא תיאר את המציאות מונעים מהצופה לפתח יחס כלשהו כלפי הנושא. המכוננית ריקה מנוסעים ומנהג. היעדר בני אדם מקטע הרחוב והטכניקה חסרת הרגש משדרים תחושת ניכור ואנונימיות, שהם מנת חלקו של הפרט בעולם המודרני.

דואן הנסון, נ' 1925

פסל אמריקני, נולד בשנת 1925. יצאו לו מוניטין בשל הדמויות שעיבב בפוליאסטר (פיברגלס), בגודל טבעי ובריאליזם מדוקדק עד לאחרון הפרטים.

בפיסול הסופר-ריאליסטי לא נעשה שימוש במצלמה אלא בטכניקות שונות של פיסול המחקות את המציאות בצורה מציאותית יתר על המידה, כך שנוצרת "הטעיית העין" – העין כבר אינה מבחינה בין המציאות האמיתית לבין הפיסול.

דואן הנסון, אישה עם עגלת קניות, 1969, יציקת פוליאסטר + רדי-מייד

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/59.jpg>

הנושא

הנושא מתאר העתק מדויק של עקרת בית אמריקנית טיפוסית – יצירה מחיי היומיום באמריקה. עקרת הבית נראית מציאותית ביותר: בדמותה המרושלת, רולים בשיער מכוסים במטפחת, סיגריה שמוטה בזווית הפה, ממדיה גדולים. היא עורכת קניות – עגלת הקניות שלה עמוסה במצרכים.

המסר

הנסון מביע ביקורת על חברת השפע האמריקנית, בעידן שלא חסר בו מאומה, חברה צרכנית מדושנת ושבעה. המטרה היא לחשוף את הריקנות הרוחנית של תרבות הצריכה האמריקנית המבוססת על הקיום החומרי.

טכניקה ותהליך העבודה

הנסון פיסל ביציקת פוליאסטר מעורב בצבע הגוף כדי לקבל חיקוי מושלם ומדויק של מרקם וצבע הגוף, והוסיף פרטי רדי-מייד. הנסון פיסל את דמויותיו בממדים טבעיים, דבר שהגביר את האשליה המציאותית.

הנסון יצק יציקות על גוף הדוגמנית, ואותן הוא פירק לתבניות שנוקו ולוטשו. את התבניות הוא מילא בפוליאסטר בצבע דמוי עור, שאותו הוא חיזק בסיבי זכוכית. הפוליאסטר הוא חומר פלסטי שקל לעבד אותו במצבו הנוזלי, והוא מתקשה בטמפרטורה מסוימת, שאותה קובע הפסל. לפוליאסטר ניתן להוסיף פיגמנטים מכל סוג שהוא, ובכך לקבוע את הגוון הרצוי במצב הסופי. לאחר שהפוליאסטר נוצק לתבניות הגוף הוא חיבר אותן יחד, וצבע באקריליק עד להשגת אפקט ריאליסטי מושלם. כדי לצמצם עוד יותר את ההבדל בין הפסל לבין הדמות החיה הוא צייד אותה בפרטי רדי-מייד – בגדים אמיתיים, שיער עם רולים, מטפחת, ריסים, שרשרת על הצוואר, תיק ונעליים, ובידה היא מחזיקה עגלת סופרמרקט אמיתית עם תכולה אמיתית. מעולם לא היה קיים פיסול כל כך ריאליסטי כמו זה של דואן הנסון. קשה לקלוט שהאישה היא פסל ולא דמות חיה ומציאותית ועומדת בכל רגע לנוע. הנסון ביקש לשנות את ההתייחסות של הצופה לפסל – במקום לראות אותו כיצירה פיסולית הוא רצה שהצופה יתייחס אליו כאל פיסת חיים. הנסון הקדיש תשומת לב רבה לתנועה ולהבעה, לצבע העור ולמרקם המציאותי שלו. הוא לא ניסה לפסל אנשים יפים, או דיוקן של אדם מסוים. האישה אינה דמות ספציפית אלא אב-טיפוס של עקרת הבית האמריקנית, שדרך התנהגותה וצורת לבושה מעידים על האטימות המוחלטת שלה כלפי הסובב אותה. זוהי הערה ביקורתית על טיב החיים בהיבט הבנאלי ביותר שלהם.

א מ נ ו ת מ ו ש ג י ת – Conceptual Art

במקביל לסופר-ריאליזם שצמח מאמנות הפופ, התפתחו שני זרמים שלא היו קשורים לפופ אלא לדאדא: "אמנות מינימליסטית" ו"אמנות מושגית". מקור ההשפעה הישיר על שני הזרמים הללו היה דושאן, ושאלת המפתח שהנחתה אותם הייתה שאלתו של דושאן: מהי אמנות? המינימליסטים הובילו את יצירת האמנות לצורות גיאומטריות מופשטות, נקיות ופשוטות, שאינן מתארות אובייקט או מספרות עלילה. בכך הם הביאו לביטול האובייקט ולקיצם הסופי של הציור והפיסול המסורתיים. ה"אמנות המושגית" התפתחה כתגובה וכהמשך לאמנות המינימליסטית. אמנים צעירים שרצו לפרוץ קדימה עמדו בפני הסופיות והסגירות של הצורה המינימליסטית הגיאומטרית הקובייתית, והם חשו שמבחינה צורנית אין להם עוד אפשרויות עשייה נוספות - הצורה בוטלה לחלוטין - מה שנשאר זה רק לבטל את החומר.

באמצע שנות השישים הבינו האמנים המינימליסטים ואחרים, כי אמנות שפונה אל העין היא אמנות שגויה, ורצו להציג אמנות חדשה המבוססת על חוש אסתטי שונה, שאינו נשען על המראה. הם הבינו שמהותה האמיתית של יצירת האמנות הוא ב"רעיון" שהיא מציגה, ולא באופן שהיא נעשית בפועל. מכאן הם הגיעו למסקנה שיש לבטל את האובייקט ואת החומריות של היצירה האמנותית, ולהתמקד ב"מושג" או ב"רעיון". אמנות כרעיון פונה אל המוח והמחשבה האינטלקטואלית, ומעבירה את הדגש מהאמנות המסורתית המקובלת, כמו תמונות או פסלים, לתהליך של חשיבה – פנייה למוחו של הצופה במקום לעיניו או לרגשותיו.

גרסה זו נשמעה לראשונה מפי מרסל דושאן, עוד בעשור הראשון של המאה ה-20. הרדי-מייד של דושאן יצר את התקדים המושגי ליצירת האמנות, ובאמצעותו בוטלה העשייה בפועל של היצירה. מכאן הפכה היצירה להחלטה שכלית של האמן, והוא המעניק באופן שרירותי לחפץ זה או אחר את הכינוי אמנות. דושאן תרם לאמנות המודרנית את ההכרה שיצירת אמנות, בתחום הציור והפיסול, יכולה להתקיים גם ללא עשייה ממשית בידיו של האמן. הוא גם זה שהעלה את "כוונותיו" או "רעיונותיו" של האמן לדרגה גבוהה מזו של המוצר שהוצג בפועל – הרעיון והמשמעות קודמים למוצר האמנותי. דושאן הדגיש את חוסר הנחיצות של העשייה הממשית, ובכך הביא לביטול האובייקט ולביטול החומר – מה שנתר זה רק הרעיון.

מושפעת מתפיסת האמנות של דושאן – אמנות כרעיון - עלתה ה"אמנות המושגית" במלוא משקלה ומשמעותה, ומצאה ביטוי יצירתי נרחב, הכולל "מושגים" שונים המביעים "רעיונות" שונים. קיומם של הרעיונות הללו הפך את הפעילות המושגית לתנועה אמנותית ייחודית שחצתה גבולות, יבשות ותחומים, וכללה מגוון רב של פעילויות שקיבלו את השם "אמנות מושגית". מסגרת זו כוללת את אמנות האדמה, אמנות התהליך, אמנות הגוף, אמנות כשפה, אמנות המיצג, אמנות הסיפור ועוד. סוגי אמנות אלה הן שיטות עבודה שונות ולא סגנונות שונים, כלומר, אלו הן דרכי ביטוי שונות לגישתו התיאורטית של האמן.

אמנות שמדגישה את העלמות האובייקט והחומריות נדרשת למצוא שפה אמנותית חדשה לביטוייה. שפה זו התבטאה בהתאם ל"מושג" המביע את ה"רעיון". התפתחו גישות וטכניקות אמנותיות רבות ומגוונות: תצלומים, טקסטים כתובים, דפים משוכפלים, טבלאות ומפות, אתרי טבע ונוף, הקלטות, קולנוע ווידאו, גוף האדם, ועוד. מכאן ברור שקשה למצוא מכנה משותף לכל הגישות, אך הרעיונות והמאפיינים הבסיסיים משותפים לכולם, והם:

א. האמנות היא בראש ובראשונה רעיון ולא תוצר חזותי.

ב. ביטול החומריות של היצירה האמנותית ופנייה אל התהליך השכלי.

ג. התנגדות לצורות האמנות הקיימות – תמונות ופסלים, והעברת הדגש האמנותי לתהליך של חשיבה. רוב האמנים נמנעו משימוש בשיטות אמנותיות מוכרות, המסורתיות וגם החדשניות.

ד. התנגדות למסחור של האמנות - יצירת אובייקט בלתי סחיר, שאינו מועמד למכירה.

ה. ביטול הצורך במוזיאונים ובגלריות, כיון שאת ה"רעיון" ניתן להציג בכל מקום ציבורי.

ו. יצירה מושגית כוללת את הפרשנות ואת הביקורת, נוצרת זהות בין האמן לתיאוריה.

אמנות כשפה

ביטול החומר וביטול האובייקט העסיק אמנים מושגיים שפנו לעסוק בשפה כבאמנות. הרעיון היה שניתן לתאר יצירה ולחוות אותה באמצעות תיאור לשוני מילולי, כלומר, באמצעות השפה. לדעתם יצירת אמנות מושגית "טהורה" היא טקסט כתוב או מדובר שבו מובע רעיון, שפונה אל מוחו של הצופה ולא אל עיניו או רגשותיו. התפתחו שני סוגים של אמנות מושגית:

א. אמנות העוסקת בטקסט מדובר: יוצרים העוסקים ב"תיאטרון של איש אחד", מספרי הסיפור, או העוסקים בהצהרות ובראיונות, כל אחד בדרכו שלו, ויש ביצירותיהם עלילה מוגדרת.
ב. אמנות העוסקת בטקסט הכתוב: יוצרים שאינם עוסקים בעלילה או בתוכן, אלא מעוררים שאלות על השפה: "כיצד אומרים דברים". הבלשנות היא הדרך להציג שאלות על הדיבור ואופני הביטוי.

ג'וזף קוסות, נ' 1945

ג'וזף קוסות, יליד אוהיו, בן למשפחה יהודית, היה האמן הראשון מבין האמנים המושגיים שיצירתו האמנותית הייתה על טהרת השימוש בשפה. הוא עסק בטבעה של האמנות, כתב מסות וחיבורים על האמנות המושגית וחקר את נושא האמנות כ"מידע". לטענתו ניתן להעלות שאלות על האמנות רק באמצעות השפה ולא באמצעות הציור והפיסול.
בעיני קוסות, חשיבותה של האמנות נובעת מכך שהיא מגדירה אמיתות שוב ושוב, כך שהיא לא קופאת על שמריה. האמן מצידו שב וחוקר את טבעה של האמנות על ידי הצעות חדשות, שבהן הרעיון חשוב יותר מהביצוע שלו, והצעות חדשות אלו הן עבודת האמנות. אם כן, ערכה של עבודת האמנות הוא לא בצורתה אלא ביכולתה ליצור מושגים, הגדרות ורעיונות חדשים במשפטים ובמילים. זוהי תפיסה אינטלקטואלית ביסודה, המקרבת את האמן לדרגת פילוסוף.
ביצירתו, המבקשת להיות אנטי-חזותית, בחר קוסות להשתמש בטקסטים, דיאגרמות, הצהרות כתובות ותצלומים, שבאמצעותם הוא העמיד למבחן מחודש את משמעותו של כל מושג שחקר. לצורך כך הוא נהג לעיתים לצלם הגדרות מילוניות, שאותן הגדיל לגודל של יצירה.

ג'וזף קוסות, אורות ניאון חשמליים עם אותיות אנגליות, 1966

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/128.jpg>

תיאור היצירה

היצירה מציגה את התפיסה המושגית שעושה שימוש באמנות כשפה. ביצירה יש שלוש שורות של אותיות שעוצבו בזכוכית, והוארו בשלושה צבעים באור ניאון: ירוק, כחול ואדום. המילים המוארות הן:

אור ניאון חשמלי אותיות זכוכית אנגליות ירוק שמונה

אור ניאון חשמלי אותיות זכוכית אנגליות כחול שמונה

אור ניאון חשמלי אותיות זכוכית אנגליות אדום שמונה

כל שורה כתובה בצבע האור המאיר אותה: ירוק, כחול, אדום, ובסופה המילה "שמונה", המתייחסת למספר המילים בכל שורה.

אמנות כשפה מונחית על ידי הרעיון בלבד, שמתבטא על ידי הצגת השפה או הטקסט כתחליף לכל אותם אמצעים אמנותיים מקובלים. מה שרואים ביצירה מקבל ייצוג בכתב: אור ניאון חשמלי, אותיות זכוכית אנגליות, צבעים ומספר המילים בכל שורה. בדרך זו עורר קוסות מחשבה על משמעות

המילה, על מספר המילים בכל משפט, ועל הקשר שבין הצבע שבו מוארות המילים בכל שורה לבין התוכן הכתוב. זוהי יצירה מושגית לשונית טהורה, ובאמצעות השפה בדק האמן את התחביר האמנותי. הטקסט אינו מעיד על תוכן או עלילה, האמן השתמש בו כדי לעורר תהיות ולשאול שאלות, וחזר על הכתוב שלוש פעמים, כדי שהצופה יוכל לעקוב אחר תהליך מחשבתו. קוסות מדגיש את הדרך שבה משתנה המידע עם השתנות דרך הצגתו, והשתנות קהל האנשים הקולט אותו. למראה היצירה הצופה מתמקד בניסיון להבין את הרעיון המוצג בה, ולא באמצעים החזותיים שלה - בזאת מושגת מטרתו של האמן: לפנות אל מוחו של הצופה ולא אל מראה עיניו או רגשותיו. הדיון על משמעות היצירה נעשה באמצעות השפה, והוא הופך להיות הדבר המרכזי ביצירה - הוא האמנות עצמה.

אמנות אדמה

עבודות האדמה כוללות פרויקטים פיסוליים סביבתיים שונים בטבע - חוצות ערים, מדבריות, אגמים וכדומה, שבהם האמן מעורב באופן פיזי ישיר. חלק מאמני האדמה ניסו לעורר מודעות אקולוגית, בהשפעת התנועות לשימור הסביבה שעוררו עניין מחודש בטבע ובנזקים שגורמת הטכנולוגיה. התעניינותם בטבע מעידה על הצורך הגדל והולך בסביבה חדשה שעדיין לא נהרסה על ידי הטכנולוגיה, לכן האתרים שנבחרו היו מרוחקים או נטושים, שהאמנים עבדו עליהם והציגו אותם באור חדש. יצירות אלו כללו תחקיר, תכנון מוקדם, בחירת המקום ועבודות עפר, שדרשו כח אדם, זמן וכסף. אמני האדמה עבדו באבן, בעפר, בכבול, בשלג וכדומה, מבלי ליצור מוצר אמנותי מסורתי. המוצר שהם יצרו היה אלמוני, ולעיתים מתכלה. אמנות האדמה היא הביטוי המובהק ביותר לביטול המסורת של הצגת יצירות במוזיאון, משום שהן מבוצעות ומוצגות בטבע, כך שהמקום עצמו הופך ליצירת אמנות. באותה מידה מתבטלת האפשרות לשווק ולמסחר אותה, משום שלא ניתן לקנותה. האפשרות היחידה להציג את יצירות הייתה באמצעות תצלומים וסרטי וידאו שתיעדו את תהליך היצירה.

רברט סמיתסון, 1938 – 1973

נולד בניו ג'רסי, ארצות הברית. בראשית שנות החמישים שוטט במשך שנתיים כטרמפיסט ברחבי ארצות הברית ומקסיקו. ב-1961 הוא טייל באירופה והתחיל להתעניין בהיסטוריה האירופית ובדת. ב-1964 כתב מאמרים בנושא אמנות ויצר פסלים בסגנון מינימליסטי. ב-1968 יצר סדרות של יצירות תחת השם "לא אתר", שהורכבו מסוגים שונים של קרקע שנחצבה באתרים שונים ומרוחקים והובאו לגלריה. יצירות אלו סימנו את תחילת התעניינותו של סמיתסון באמנות האדמה. מאוחר יותר הוא החל להתעניין בעבודות אדמה מונומנטליות, במרחב פתוח. עבודתו הידועה ביותר מאותה תקופה היא "מזח ספירלי".

סמיתסון הוא אחד האמנים המרכזיים באמנות האדמה. הוא נהרג בגיל 35, בזמן שעבד על פרויקט סביבתי. הוא נפל ממטוס כאשר סימן אתר שבו התכוון לעבוד.

רוברט סמיתסון, מזח ספירלי, 1970, אגם במדינת יוטה

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/93.jpg>

"מזח ספירלי" הוא הפרויקט המרשים ביותר של סמיתסון, שמומן מתחילתו ועד סופו על ידי בעלי גלריות.

הרעיון ובחירת האתר

בספר שקרא, גילה סמיתסון שקיימים בבוליביה אגמי מלח המאוכלסים במיקרו-אורגניזמים ובבקטריות, שמעניקים למים צבע אדום. הרעיון של האמן היה לחפש אגם מלח בארצות הברית שבו יוכל ליצור מיקרו-קוסמוס דומה, שבו ייבדקו הדברים הבאים:
א. יצירת תנאים לקיומה הטבעי של פעילות בקטריאלית, ובאמצעותה ליצור את הצבע האדום של המים.

ב. עימות נושא פוריותו של הטבע עם נושא הבלייה, הכמישה וההתפוררות. בדיקת הרעיונות הללו התאפשרה באתר שבחר סמיתסון - אגם מלח במדינת יוטה.

תיאור היצירה

סמיתסון יצר ספירלה ענקית בנויה מסלעים של אבן גיר, בזלת ועפר, שאותם עיצב במימי האגם כרצועת אדמה מהודקת, וביניהם פיזר אצות אדומות. לביצוע הפרויקט נדרשו בולדוזרים רבים להעברת הסלעים, העפר והאצות שעיצבו את הספירלה. אורכו של המזח כ-450 מ', ולעיצובו נדרשו כ-2700 מ"ק חומר שמשקלו מגיע ל-6650 טון.

שינוי ותמורה

סמיתסון התעניין בתהליך השינוי והתמורה בטבע – תהליך שהתרחש בפועל ביצירה. גבישי המלח והאדמה בתוך החלקים הסגורים של המזח לא איפשרו זרימת מים חופשית. המים שהיו כלואים בתוך הטבעות הלולייניות יצרו תהליך מואץ של גידול אצות, שהפרישו את החומר האדום הגורם לצביעת המים. היצירה, אם כן, הוסיפה אלמנט חדש לסביבה הטבעית שבה היא נמצאת - המים מסביב לספירלה קיבלו את הצבע האדום של האצות אשר צמחו על הסלעים.

תפיסת החלל

ראיית המזח בשלמותו מותנית בתצפית מגבוה, משום שהצופה שהלך על המזח יכול היה לקלוט רק חלק קטן ממנה. ראיית הפרויקט בשלמותו התאפשרה הודות לסרט המצולם המתעד את תהליך העבודה מתחילתה ועד סופה, כולל תהליך ההשתנות של גוון המים.

אדם-טבע, פעילות הדדית

בפרויקט זה רצה סמיתסון להתערב בטבע, להטביע בו את חותמו ולכפות עליו את עבודתו. אך לטבע יש תהליכים משלו שיכולים לפעול על העבודה, לשנותה, ואף לפורר אותה – מתרחש תהליך של

פעילות הדדית בין האדם לטבע. זמן לא רב לאחר השלמת הפרויקט החל המזח להתפורר. מי האגם כיסו אותו ועבודת האדמה נעלמה מתחת לפני המים, כיוון שלא הייתה יציקה קבועה – אולי יש להבין זאת כניצחון הטבע. סמיתסון התעניין בעיקר בתהליך השינוי והתמורה המתרחשים בטבע, תהליך שבו הפוריות מתקיימת בד בבד עם תהליך של בלייה וכליה, לכן היצירה הופכת ליצירה אינסופית במובן חדש. התהליך האינסופי מתמשך לנצח גם לאחר שהמזח כוסה במים - מפלס המים המשתנה והמיקרו-אורגניזמים החיים במים גורמים לשינויים בלתי פוסקים.

פוסט מודרניזם ופלורליזם

פוסט מודרניזם הוא כינוי לזרם חשיבה ולתפיסה תרבותית בינלאומית הרווחת באמנות, באדריכלות ובעיצוב החל משנות השמונים של המאה ה-20 (1980) ועד ימינו. הפוסט מודרניזם מבטא הלך רוח תרבותי שפוסל כל מגמה ושאיפה לאחידות סגנונית ומעודד פלורליזם (ריבוי סגנונות), עירוב תחומים וסימולטניות בתחומי יצירה מגוונים: אמנות, אדריכלות, קולנוע, ספרות וכדומה. כינוי זה מזהה את כיווני היצירה השונים שתכונותיהם מנוגדות ל"מודרניזם", כאמנות ש"עוברת את הגבול" על ידי הצגת תכנים הנתפסים כ"קייטש" וכ"טעם רע", בניגוד לעקרונות הצורניים המופשטים של המודרניזם. ה"קייטש" הקיף את כל תחומי האמנות: הקולנוע ההוליוודי, ספרות זולה, טלנובלות, אופרות סבון וכדומה, אשר הוטמעו ליצירה חדשה שמבטאת את רצונותיה וטעמיה של החברה המערבית בסוף המאה ה-20.

הרקע האמנותי ל"פוסט מודרניזם" היה בחינה מחדש של "המודרניזם" ושל כל מה שהיה לפניו באמנויות השונות המסורתיות והחדשניות: אדריכלות, ציור, פיסול, צילום, עיצוב, אמנות הווידאו, המיצג והמיצב.

הפוסט מודרניזם מבקר את "המודרניזם" ומערער על הלגיטימיות שלו במספר תחומים: א. הפוסט מודרניזם התנגד לכל ניסיון להציע פתרונות, תיאוריות, או ניסיון ליצור בסגנון אחיד. לאמנים אין עוד צורך ב"סגנון אישי", והם אלה הקובעים את אופי יצירתם בהתאם לראייה סובייקטיבית אישית, המגיבה על חיי היומיום ועל ערכים תרבותיים. התפיסה המובילה הייתה שכל מה שהחברה מייצרת הוא לגיטימי וניתן לשימוש, על כן האמן, כחלק מהחברה, יוצר מהקיים בסביבתו הטבעית, ושואב את השראתו ורעיונותיו מהחיים עצמם - החיים הם הנושאים והם המספקים את החומרים של האמנות. האמן אינו מבודד את עצמו ואת יצירתו מההקשר החברתי, אלא מחפש להיות חלק ממנו.

ב. ביטול התפיסה ה"מודרנית" אשר חיפשה את המשותף "האוניברסלי", והמעמידה במרכז "אמת" אחת או מודל אחד שהאחרים אמורים להשתוות אליו, מה שיוצר היררכיה של אמנות גבוהה ואליטיסטית למי שהצליח בכך, ואמנות נמוכה למי שלא עמד בקריטריונים הדרושים. לעומת זאת, הפוסט מודרניזם העמיד את "האישי" ו"הלוקאלי" במרכז כבעלי ערך לגיטימי. העולם מורכב מיסודות רבים - חומריים ורוחניים – והאמן נתלה ביסודות אלה כתכנים היוצרים את עולמו האישי כיחיד וכחלק מתרבות, והוא רשאי לבטא אותם בכל דרך הבעה שנראית לו, שהיא שוות ערך לכל צורת ביטוי, גם אם היא מבוטאת "בטעם רע" או "קיטש". תפיסה זו הובילה לפלורליזם – ריבוי של דרכי הבעה, עירוב של תחומים וריבוי של סגנונות.

ג. הפוסט מודרניזם מבטל את האוונגרד שהיה כה חשוב ל"מודרניזם". האוונגרד הגדיר רבים מהאמנים המודרניים שפעלו בניגוד למסורת העבר או בניגוד לדרכי ביטוי קיימות בזמן, ויצר שפת אמנות חדשה ומתקדמת. הפוסט מודרניזם קבע שאין עוד צורך לחדש משום שהכול מותר ונכון. תפיסה זו הובילה לפתיחת שערים לכל התקופות ולכל הסגנונות מן ההיסטוריה של האמנות במידה שווה. האמנים החלו לבחון את מאגרי התרבות במגוון תחומים, ללקט מתוכם את התכנים הנחוצים להם תוך מתן ביטוי אישי והעלאת רגשות. ציטוטים מאמנות העבר, תמונות מופת, טכניקות מסורתיות, היסטוריה, מיתולוגיה, מוזיקה, קולנוע, ספרות ועוד, כל אלה מוצאים מהקשרם ומשולבים עם מוטיבים עכשוויים ללא היגיון בדקורטיביות, קיטשיות ובהומור - המטעינים אותם במשמעויות חברתיות ותרבותיות.

הרקע הפוליטי והחברתי ל"פוסט מודרניזם" הוא הכלכלה הגלובלית העולמית המידרדרת עקב משבר האנרגיה, האינפלציה והאבטלה, שגרמו לתחושה של חוסר ביטחון וייאוש, ניהיליזם, אנרכיזם, וגישה דו ערכית כלפי החברה. האקלקטיזם הפוסט מודרני הוא תוצר של מתקפת המידע והאינפורמציה בעידן התקשורת הגלובלית והאינטרנט, ללא הבחנה בין עיקר לשולי. אמצעי התקשורת מציגים אינפלציה של שברי מידע מסוגים ומכיוונים שונים, ללא קשר, היררכיה והיגיון, שהופכים לנגישים ובעלי תוקף שימושי לכל צורך אפשרי.

ג'ף קונס, נ' 1955

ג'ף קונס, אמן אמריקני, נולד ב- 1955 וקיבל הכשרה בבתי ספר לאמנות בבולטימור ובשיקגו. ב- 1977 עבר להתגורר בניו יורק, שם החל את דרכו המקצועית כמוכר כרטיסים במוזיאון, עבר למחלקת המינויים, שם ליטש את כישוריו כאיש שיווק מוצלח ביותר, קריירה שהמשיך לעסוק בה כברוקר של סחורות בוול סטריט. כישוריו בתחום השיווק והפרסום גויסו כדי לקדם את המכירות באמנות שלו עצמו, והוא ניצל כל מדיה תקשורתית אפשרית כדי להגיע אל קהל גדול ככל האפשר. קונס ממזג באופן מושלם בין אמנות, יחסי ציבור וכסף, דרך אמצעי התקשורת – פרסומות, טלוויזיה, תעשיית הסרטים והבידור, תמיד עם המבט אל הצרכן. זוהי דרך טבעית לאמן שצמח באקלים התקשורת של שנות השמונים, המנסה לפתח קריירה באמנות באמצעות המדיה השלטת על הצרכנות בעידן המודרני.

עולם הדימויים המסחריים של ג'ף קונס

ג'ף קונס פתח את הקריירה האמנותית שלו בשנת 1979 בסדרה של כרזות פרסומת בגודל של פוסטרים ענקיים, המציגות פיתויים לאושר באמצעות משקאות אלכוהוליים, שהוצגו בתערוכה בגלריה. באותה שנה הוא גם עיצב מודעות פרסומת כדי לעשות יחסי ציבור לתערוכת הגלריה שלו עצמו, באמצעות שימוש בצילומים שלו בפזזה של כוכב רוק צעיר, מוקף בנערות לבושות בקני. עם ה"מודל" הצרכני שלו הציג קונס שתי תערוכות בין השנים 1980 – 1986, הכוללות אובייקטים מעולם הצרכנות – מוצרים שימושיים מחיי היומיום שנעשו בייצור המוני, המציגים את טווח הפיתויים של הצרכן. הדימויים כללו פריטים כמו כדורי סל, אגרטלים, קנקני קפה, וכדומה. בולטים במיוחד שואבי אבק חדשים לגמרי שהוצגו בתוך קופסאות מזכוכית פלסטית והוארו מבפנים. האמנות של קונס הפכה להיות "סחורה" טהורה – ביטול ההבחנה בין יצירת אמנות לבין סחורות.

מקורות השפעה

בדימויים המסחריים של קונס מתבטאת חזרה פוסט מודרנית על הרדי-מייד של מרסל דושאן, שהציג חפצים יומיומיים תעשייתיים והעלה אותם לדרגת אמנות גבוהה. קונס חזר אל הרדי-מייד של דושאן כציטוט מההיסטוריה של האמנות המודרנית, אך הרחיק לכת והבליט את ההיבט הצרכני של המוצרים כאשר הציג אותם כסחורה חדשה באריזה, כמו תצוגה של חלון ראווה בחנות. זהו יבוא פשוט עד להדהים של מוצרים מעולם היומיום אל עולם האמנות, המיישר את הקו בין מציאות לבין אמנות, ומערור את השאלות האם זאת "אמנות" או "סחורה", והיכן הגבול בין "תרבות גבוהה" לבין "תרבות נמוכה". קונס האמין שגלריה לאמנות המייצגת את ה"תרבות הגבוהה", היא מקום ראוי להציג בו את התרבות המודרנית - תרבות הצריכה הנחשבת ל"תרבות נמוכה" - ואת טיבם המעולה של מוצריה, משום שהמוצרים המעוצבים בקפידה מייצגים גישות וחוויות המשותפות לקהל רחב בחברה שלנו, שבה הפרסום והצריכה מוכרים וגם רלוונטיים ומייצגים את המציאות העכשווית. השפעת וורהול: אפשר להצביע על ג'ף קונס כיוורשו של אנדי וורהול (פופ ארט). עבודתו של קונס, כמו זו של וורהול, נוגעת במציאות ומעלה שאלות על החיים היום, החיים שלנו והאופן שבו אנו חיים. כמו וורהול גם קונס הוא אמן מסחרי מאוד, תקשורתי מאוד, סלבריטאי, ומאמץ את תרבות הצריכה והפרסום כמרכיב עיקרי ביצירתו.

יצירתו של קונס מתמקדת בחיים המודרניים כפי שהם נחווים, באספקט המורגש והנתפס של העולם שלנו כפי שהוא תוך שינויים מעטים. הדימויים מגיעים מן הטלוויזיה, ממרכז הקניות, מקומיקס, ומפרסומות – שהם אספקטים של תרבות המונים. האובייקטים שהוא מציג, גם אם הם מוכרים ויומיומיים לחלוטין, אינם סתם תרבות המונים, אלא זו התרבות שלנו, שאותה הוא מציג במזיאונים במטרה לשקף את פניה של האומה האמריקנית הצרכנית והרדודה.

ג'ף קונס – סדרת Banality

בנאליות – יומיומי ונדוש, היא הכותרת שנתן קונס לסדרת יצירות תלת ממדיות שהוצגו לראשונה ב-1988. חלק מהסדרה הם צעצועים מוכרים מהיומיום שהוגדלו לגודל עצום, ואחרות הן גרסאות עם

שינויים קלים של דמויות החרסינה או הפורצלן הקטנות שאפשר למצוא בחנויות למתנות הקיטש הפופולריות ולמזכרות דקורטיביות, שגם הן מוגדלות מאוד ליותר מגודלן טבעי, דבר המעלה אותן למעמד של אמנות גבוהה.

במובן מסוים קונס הפך את החלומות האהובים ביותר עלינו לאמנות, והציג אותם בתלת ממד ובגודל גדול מן החיים. הוא לקח את הרצונות הקטנים ביותר שלנו, כמו פסלוני החרסינה, וניפח אותם מעבר לכל גודל סביר. כמו בסדרות קודמות, אלה הם אובייקטים מאוד מוכרים, מאוד מושכים, שאין להם כל שימוש ושום תכלית מלבד לעודד אותנו לקנות אותם בזכות יפיים, ומהווים תערובת גדולה של דימויים ואייקונים של תרבות הפופ, סלבריטאים, חיות ובני אדם והיחסים ביניהם.

טכניקה

הפסלים בסדרה נוצרו בעיקר מפורצלן, חרסינה ועץ צבעוני, שהן טכניקות מסורתיות. קונס אינו יוצר את עבודותיו במו ידיו אלא שוכר את מיטב אנשי המקצוע שייצרו באופן חזותי את רעיונותיו.

מאפיינים פוסט מודרניים

היצירות בסדרה מאזכרות את פסלוני החרסינה בסגנון הרוקוקו מן המאה ה-18 שנועדו לייצור המוני, את המסורת של פסלי דת בסגנון הבארוק מן המאה ה-17, את הפופ ארט וההיפר ריאליזם של שנות השישים באמריקה. כאמן פוסט מודרני הוא עושה שימוש בציטוטים מן ההיסטוריה של האמנות - מסתכל אחורה, קדימה והצידה במרכיבים החזותיים של בני תקופתו וגם של בני דורות קודמים, ומציג אותם ברמות הנמוכות ביותר של טעם רע פופולרי, ושל קיטש תלת ממדי. אמנות המציגה את המציאות הרגילה והיומיומית הסובבת אותנו, תוך העתקתה בניסוחים אמנותיים מן העבר, המעלה אותה למקום יותר גבוה ויותר טהור.

ג'ף קונס, מייקל ג'קסון, 1988, חרסינה, 105 ס"מ גובה

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/126.jpg>

"מייקל ג'קסון ובבלס" היא היצירה החזקה והחשובה ביותר בסדרת ה - Banality, המגלמת כמה מן הנושאים הקשים ביותר של התרבות האמריקנית העכשווית – סלבריטאות, גזע, ג'נדר (מיגדר), ממון ותהילה, מין ותשוקה. מייקל ג'קסון הוא אחד מאייקוני התרבות המפורסמים ביותר בעולם, שהדימוי, המזיקה ומוצרים שנשאו את שמו נמכרו בכמויות עצומות ברחבי העולם.

תיאור היצירה

מייקל ג'קסון יושב נשען על זרוע אחת כשהזרוע השנייה שלו כרוכה סביב השימפנזה שלו המכונה Bubbles - "בועות", היצור האהוב עליו. שימפנזת המחמד שלו יושבת על ברכיו בפוזה המשמשת באמנות לתיאור גבר ואשתו. שתי הדמויות יפות ונוצצות, עשויות בפרטי פרטים מדוקדקים, במשטחים מוזהבים וצבעי שנהב/לבן. התסרוקת המאוד מסוגנת של ג'קסון מוצאת לה הד מושלם בגלי הפרווה המוזהבים של השימפנזה. שתי הדמויות נמצאות על בסיס דמוי קרקע בצבעים תואמים, מקושט בפרחים זהב.

הדימוי הוא ענק כמעט בגודל טבעי, המבוסס על צילום אמיתי של כוכב הפופ שהופיע בעיתון ונשלח אל קונס לפי בקשתו.

אמצעים אמנותיים

צבעוניות: קונס השתמש בשני צבעים עיקריים – זהב ושנהב/לבן. המשטחים הקשים נוצצים בצבעים לבנים-מוזהבים, המגדירים במדויק את גופו של כל אובייקט. הצבעוניות הקיצונית מעצימה כל פרט ופרט בדיוקן הזה, אך אינה פוגמת בריאליזם שלו, ומודגשת באמצעות הפרטים הקטנים על הצווארון, החפתים, הגרביים. תכנית הצבע הבארוקית מועצמת על ידי האדום העז בשפתיים של מייקל וגם של בבלס, ועל ידי הצבע השחור המסמן את קווי המיתאר של העיניים.

הטכניקה: פיסול בחרסינה מזוגגת – קרמיקה.

קונס החייה את טכניקת הפיסול בחרסינה המוכרת מן המאה ה-17 בסגנון הבארוק, ומן המאה ה-18 בסגנון הרוקוקו, שנוצרו בכמויות מסחריות והופצו בקרב האצולה למטרות קישוטיות. הברק הנוצץ של זיגוג הזהב והטיפול המסוגנן בפרטים הם חיקוי לפסלוני החרסינה קטני הממדים מן העבר כציטוט פוסט מודרני, כדי להראות שכל מה שהיה פעם ונחשב כקישט וטעם רע יכול לעבור גלגול מחדש כיצירת אמנות גבוהה, המוצגת בממדים גדולים. הפסל נוצר על ידי אמני קרמיקה איטלקיים.

משמעות היצירה

הפסל מעורר סוגיות אמנותיות, סוציולוגיות ופסיכולוגיות:

מבחינה פסיכולוגית, בדיוקן של מייקל ג'קסון מעלה האמן סוגייה מטרידה המתייחסת לשאלת הגזע - מי היה מייקל ג'קסון, ומי הוא עכשיו. פניו של הזמר לבנים, בדיוק כפי שאנו מכירים אותו בצילומים ובקליפים, ועם זאת אנחנו יודעים שהוא שחור. עולה גם שאלת המיגדר, המתייחסת לפנים היפות של ג'קסון - מעין צירוף מדהים של גבר ואשה – פנים שאיבדו את הספציפיות הגזעית והמיגדרית שלהן. קונס הציג באמנות רבה דיוקן של סלבריטאי כפי שהוא קיים בפועל בחיים האמיתיים, המנסה להסתיר את גזעו ומיניותו באמצעות ניתוחים פלסטיים, בחיפוש אחר קאנון חסר תקדים ליופי. קונס תיעד ביצירה זו את התהליך המורכב של הוצאת "הטבעי" מגופו של ג'קסון כדי לבנות "אני" חדש.

מבחינה חברתית הפסל חושף את מייקל ג'קסון כפי שהוא, דמות מלאכותית הנושאת בנטל הסתירות בערכים של התרבות שבה הוא חי. קונס אינו קורא תיגר על הסתירות הקיימות בערכים החברתיים, אבל עושה שימוש בערכים השערורייתיים והמסקרנים כעניין הניתן לשיווק. למרות הסקרנות של מיליונים לגביו, ולמרות החשיפה העצומה שלה הוא זוכה באמצעי התקשורת השונים, אין שום מייקל ג'קסון אחר, ולמרות המבט המרוכז שלו הוא אינו מציע שום סיפוק לסקרנות שלנו. לפיכך מייקל ג'קסון יישאר בתודעתנו כסמל שטוח של תרבות ההמונים, של תעשיית המסחר והפרסום, כפי שהוא קיים בתודעת הציבור.

מבחינה אמנותית הנציח קונס את מייקל ג'קסון כסמל תרבות ההמונים בקרמיקה – חרסינה מזוגגת. הוא בודד סמל תרבות, ושימר והקפיא אותו לנצח כממצא של העידן המודרני, ובטכניקה יקרה. הבחירה בטכניקה הזאת מבטאת את האבסורד שהוא עשה בה. פסלוני חרסינה קטני ממדים נוצקו בכמויות מסחריות במאה ה-17 ובמאה ה-18, וחיודשו של קונס בכך שהוא הגדיל אותו לממדי ענק

לעומת מידותיו המקוריות. פסלוני החרסינה מעולם לא נחשבו ל"אמנות גבוהה" ולא הוצגו במוזיאונים, אך קונס ניתק אותם משימוש המקורי והציג אותם כ"אמנות גבוהה". באמצעות ההגדלה הוא יצר הזרה של רעיון מוכר, והצליח להקנות לו מראה קיטשי באמצעות הפרחים, הברק וצבעי הזהב. השימוש בחרסינה המזוגגת מציג את הסתירה בין המלאכה האומנותית המסורתית, לבין הייצור התעשייתי של סחורות מודרניות.

מקורות השפעה

אקלקטיזם: קונס לקח דימויים מההיסטוריה של האמנות, והציג אותם בהקשר אחר, שונה. בכך הוא קורא תיגר לגבי מקוריות הביטוי היצירתי של האמן. בדיוקן מייקל ג'קסון נעשה שימוש במספר רב ציטוטים מן העבר והם:

סגנונות הבארוק והרוקוקו, שנחשבו במאה ה-20 כטעם רע, ומנוגדים לעקרונות האמנות המודרנית. קונס התרחק מהשפה המודרנית אל עבר השפה של סגנון הבארוק והרוקוקו המוחשיים, ונאחז באוצר הביטויים הבארוקיים של הפרזה קישוטית, פרחונית, נטייה לצבעים עזים, ריאליזם מופרז, מפגן של פאר ועוצמה, והרבה קיטש של עיטורי פרחים מרשימים. סגנונות אלה מצוטטים גם בטכניקה החוזרת אל הפיסול בקרמיקה.

הפופ ארט, ובמיוחד אנדי וורהול, בטיפול באיקונות תרבות הידועות מחיי היומיום ודמויות של סלבריאטים. שיקוף תרבות הצריכה המבוססת על שיווק, פרסום והייצור ההמוני.

היפר ריאליזם: הצגת המציאות בריאליזם מושלם, המוגדלת לממדי ענק.

סוריאליזם: השילובים של סגנונות אמנות שונים יוצרו אמנות כלאיים של פנטזיה וכיף, הזרה וניכור.

מרסל דושאן: האמירה ש"הרעיון" הוא האמנות ולא היצירה המוגמרת. קונס הוא אמן של רעיונות ולא של עשייה, את רעיונותיו מבצעים מיטב בעלי המקצוע.

סדרת "נעשה בגן עדן"

בשנות התשעים, יצר קונס סדרה נוספת בשם "נעשה בגן העדן", המתארת בדו ממד ובתלת ממד את החיים הארוטיים והמיניים של קונס ואשתו (דאז) אילונה סטולר. כוכב התקשורת ג'ף קונס נשא לאישה את כוכבת התקשורת אילונה סטולר, היא צ'יצ'ולינה, כוכבת הפורנו שנבחרה בעבר לפרלמנט האיטלקי. הוא צילם את הפעילות המינית האינטימית ביותר שלהם בתוך הבית ומחוצה לו, והציג אותם כמו פריטים הניתנים לאיסוף בדו ממד ובתלת ממד, כך שהאמנות בת זמננו והפורנוגרפיה התחברו באופן שערורייתי. הסדרה הוצגה בתערוכה בניו יורק, והייתה "למבוגרים בלבד", כלומר, מחוץ לתחום בעבור קטינים.

הסדרה "נעשה בגן עדן" מאוחדת על ידי נושא אחד – סקס, והיא כללה הדפסי משי בתמונות גדולות של פעילות מינית בין האמן לאשתו, צ'יצ'ולינה, מוקפות בפסלים מגולפים בעץ ובגודל טבעי של כלבים המתבוננים בלהיטות. בסמוך להם נמצאים פרחים תפוחים, ודמויות קטנות מזכוכית של הזוג בתנוחות ארוטיות. בין הפרטים הללו הוצב גם פסל ענק מגולף בעץ של קונס ואשתו מתעלסים, וגם פסל שיש של האמן עם אילונה סטולר. ג'ף קונס יצר הוא גרסת וולט דיסני לפנטזיה ארוטית, ביחד עם

חיות חמודות ואפילו ציפורים קטנות. העבודות בסדרה זו הן הצעות אל הנאה חושנית, אקסטטיבית, שמיימית, המעלה את בני הזוג לחוויה רוחנית של גוף ונשמה, אל גן העדן.

ג'ף קונס, דיוקן בורגני - ג'ף ואילונה, 1991, שיש, 160 ס"מ גובה

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/127.jpg>

הפסל "ג'ף ואילונה" הוא אחד מפסלי הסדרה "נעשה בגן עדן".

תיאור הנושא

בפסל מתוארים ג'ף קונס ואשתו צ'צ'ולינה כזוג, כאובייקטים מיניים – מעין אדם וחווה המודרניים. הפסל מעוצב בסגנון בארוקי הירואי, השמור לאנשי אצולה ומלכים מן המאה ה-17 ואילך, בטכניקה מסורתית ובחומר אצילי ומסורתי – גילוף בשיש. בדרך זו הוא יישר קו בין תקופות ומאות שונות, וסוגים שונים של תהילה, והבאתם לדרגה פופוליסטית. אותו סוג של פסלי חזה מסוגננים שיוחדו להנצחת הפאר, ההדר והעוצמה של מלכים, הפך בידי קונס לפסל של "דיוקן בורגני" – זוג בורגנים מן העידן המודרני שאף הם זוכים לעושר ותהילה. היכל התהילה של קונס ממחיש את אמונתו ש"פסלים מציגים מראה פנורמי של החברה". מצד אחד ישנו פסל חזה בסגנון לואי ה-14, ומצד אחר ישנה פנטזיה ארוטית בנוסח וולט דיסני, של שני כוכבי תקשורת פופולריים שזכו לתהילה, המייצגים את תרבות ההמונים של המאה ה-20. הפסל הופך את בני הזוג המוכרים מאמצעי התקשורת לחלק מן הזיכרון התקשורתי שלנו, משמר ומקפא אותם בעברו ובעבור הדורות הבאים.

אידיאל האהבה

קונס נושא את אידיאל האושר והאהבה, את הנישואין והמין המושלמים, לשיאים שמיימיים המובילים אל החוויה הרוחנית הנצחית. הוא הדגיש שיצירתו מתפקדת במידה רבה ברמה של חוויה דתית, כמו זו שמעניקה הכנסייה למאמיניה, מעין גלגול של האקסטזה של סנטה תרזה שיצר ברניני בכנסייה במאה ה-17. קונס מבטל את הטענה שיצירות הסדרה הן פורנוגרפיה לשמה. לטענתו הפורנוגרפיה היא מטאפורה לסקס עם אהבה עילאית. כיוון שהוא מאוהב באשתו הסקס אינו נחשב לפורנוגרפיה, אלא לאיחוד מחדש ורגשות נעלים. הוא חזר וטען שאמונתו וחיו אחד הם.

אקלקטיזם - מקורות השפעה

העלאת האהבה לדרגה של אידיאל נעשית גם בטכניקה ובאמצעים האמנותיים, החושפים ציטוטים פוסט מודרניים מן ההיסטוריה של האמנות, על ידי שימוש בחומר אציל, שיש לבן, בסגנון קלאסי מלוטש, בסוג פסלי החזה של מלכים מן המאה ה-17, בשילוב של פסלונים מזכרות נוסח הרוקוקו - פסלונים מלאכים, כלבים, ציפורים וחתולים מתוקים, ועיטורי פרחים בסגנון הקיטש הבארוקי – כל אלה "בלעו" לגמרי את הפורנוגרפיה החשופה, ניצחו אותה וסיפקו הגנה נגד כל מחשבה על פריצות.

סינדי שרמן, נ' 1954

סינדי שרמן נולדה בניו ג'רסי, ולמדה אמנות במכללת בופאלו, ניו יורק. היא החלה את לימודיה בתחילת שנות השבעים באמנות הציור ורכשה מיומנות בציורי דיוקנים עצמיים והעתקות ריאליסטיות של דימויים שמצאה במגזינים ובצילומים. במהלך לימודיה חשה תסכול בשל מגבלות הציור, ועברה ללמוד צילום משום שלדבריה "...לא היה דבר נוסף לומר דרך הציור. העתקתי בדיוקנות אמנות אחרת ואז הבנתי שאני פשוט יכולה להשתמש במצלמה ולהקדיש את זמני לרעיון".

סינדי שרמן התפרסמה בעיקר בשל צילומי ה"תחפשות" שלה, ובשל עמדותיה הפמיניסטיות. הצילומים העצמיים בתחפוש החלו כבר בשנת 1975, כאשר הציגה חמישה צילומים שבהם ניסתה לשנות את פניה באמצעות איפור וכובעים, כשהיא משנה את אישיותה וחיצוניותה. המשיכה שלה אל "התחפשות" התגברה כאשר היא החלה לבקר לעיתים תכופות בחנויות יד שנייה, שם רכשה בגדים ואביזרים מיוחדים שרמזו על דמויות ספציפיות. לדבריה: "זה פשוט גדל וגדל עד שהתחלתי לקנות ולאסוף עוד ועוד אביזרים, ופתאום הדמויות נוצרו רק משום שהיו לי כל כך הרבה שאריות מהן".

שרמן החלה ללבוש את התחפושות השונות לפתיחת תצוגות ותערוכות בגלריה ולאירועים שונים, אך לא ראתה בהן "מיצג" במובן האמנותי של המילה, אלא פשוט "התלבשה ליציאה".

הצילומים של שרמן מורכבים, מושכים ומרגשים, ושורשיהם מגיעים אחורה אל ימי ילדותה. תחומי העניין שלה – אמנות, סרטים, בגדים – הלכו והתפתחו מאז הייתה ילדה, והשילוב ביניהם יוצר כוח אדיר ומשפיע על האמנות שלה. תחומי העניין של שרמן אופייניים לאמריקנים רבים – דור אשר גדל על מסכי הטלוויזיה, קולנוע, ומופגז על ידי התקשורת בפרסומות שמוכרות חלומות. שרמן ובני דורה העמידו את שפע הדימויים שעליהם גדלו לחקירה קפדנית על ידי הצגתם שוב ושוב בדרכים שונות.



מאפייני
יצירתה
של
סינדי
שרמן
הטכניק
ה,
הדימוי
והמסר
הצילום:
סינדי
שרמן

היא צלמת, אבל לא במובן המסורתי של הצילום. היא לא רק האדם העומד מאחורי המצלמה אלא גם מציבה את עצמה בפני המצלמה. היא מביימת את הדמות שלה עצמה ואת המצבים שבהם היא נמצאת – היא הדמות בצילומים והיא גם היוצרת את הקונספט שמאחורי הצילום. האמנית אמנם מצלמת את עצמה, אך צילומיה אינם אוטוביוגרפיים. היא לובשת תלבושות, מסכות, פאות וחלקים של בובות כדי ליצור זהויות שונות. בדרך זו היא מנסה לגרום לצופה למצוא משהו מעצמו, ולא רק את דמותה שלה.

שרמן עושה שימוש בגופה שלה כפי שעושים שימוש באובייקט כלשהו. הגוף שלה הוא אובייקט ואמצעי להעברת מסר. בכל יצירה שהיא מצלמת את עצמה היא יוצרת מצב חיים שבו האישה מופיעה כאובייקט שאמור לייצג, לפרסם או לקדם מכירה של מוצר כלשהו.

היא יוצרת סביבה תיאטרלית באמצעים שונים: תאורה דרמטית, צבעים עזים, תלבושות, העמדות – ואותם היא מצלמת בשיטת ההשהייה או בעזרת צלם אחר.

טכניקת הצילום, שמקובל להתייחס אליה כאל אמצעי אמין ביותר לשיקוף המציאות, משרתת את האמנית בדרך כפולה: תחילה היא מסייעת ליצירת אשליה ואחר כך חושפת אותה. בצילומיה שוברת שרמן את התפיסה שלפיה הצילום מייצג את המציאות כפי שהיא.

הצילום מאפשר לה לשחק על הגבול שבין הדמיון למציאות על ידי שימוש באמצעים תיאטרליים במדיום ריאליסטי כמו הצילום. לדעתה יש בכוחה של המצלמה לגרום לכל אחד להאמין בכל דבר, ובאמצעות הצילום אפשר גם ליצור מצבים שקריים. הצילומים של שרמן מהווים חיקוי וחזרה על סטריאוטיפים מוכרים לצופה, ומחייבים אותו לעשות פעולה אינטלקטואלית ולחפש את הסמלים.

דמות האישה: דמותה של האישה היא במרכז יצירותיה של האמנית הפמיניסטית. היא בודקת איך העלילות והדימויים הפולשים לחיינו מתוך תכניות טלוויזיה, סרטי קולנוע, אופרות סבון, פרסומות, עולם האופנה ומתוך ציורי דיוקנים של נשים מתולדות האמנות מכתיבים את התפיסה של האישה בעיני עצמה ובעיני הגבר. עיקר יצירותיה הן תצלומי דיוקנים של עצמה באיפור, בתלבושות, בסביבה מעוצבת – כמו מודדת מסיכות ותחפושות שונות שהתרבות מציעה לאישה. למרות המגוון הרב של הדמויות שהיא מביימת, אי אפשר להתעלם מן המשותף לכולן. אלו נשים בודדות, מנוצלות, מושפלות, קורבנות של פנטזיות מיניות של גברים. הדמויות מרכיבות סטריאוטיפ של האישה כתוצר של שכפול תקשורת.

המסר בעבודותיה של שרמן

עבודתה של שרמן חוקרת איך אנשים, ובעיקר נשים, יוצרות את הייצוג של עצמן. בגישה פמיניסטית היא מעבירה ביקורת מרומזת על האופן שבו נשים מיוצגות באמצעי התקשורת, על פי רוב דרך עיניים גבריות. האמנית יוצאת במחאה נגד התפיסה השוביניסטית הטוענת שלאישה יש זכות קיום רק כבובת מין צעירה ויפה. מבחינה זו עבודתה חוקרת את תפקיד הצילום בבניית הזהות האישית של הנשים ומעלה לתודעה את הכוח שיוצר המבט.

גברים מביטים בנשים, נשים מביטות על עצמן כשהמבט הגברי מביט בהן. הנשים נדרשות לבטל את עצמן וליצור ייצוג נשי אחר לפי אמות מידה תרבותיות שאותן מכתובה תקשורת ההמונים, ולעטות

מסכה לפי אמות מידה של המבט הגברי. האישה מוצגת מתוך המבט הגברי בו מוטמעות הפנטזיות והאובססיות הגבריות. כך נוצר ייצוג אילם של האישה שלא מייצגת את המשמעות של עצמה, אלא מייצגת את המבט של התשוקה הגברית.

בצילומיה יוצרת האמנית אוסף של תחפושות שחושפות עולם ריקני ומלאכותי שכולו מעוצב מהמסכות שעוצבו מנקודת מבטו של הגבר.

בעידן הפוסט מודרני שבו המידע זמין ומציף אותנו באמצעי התקשורת ומספק לנו מערכות של דימויים, מסכות, סמלים נוצצים של אשליות ריקות, זהויות מזויפות – האדם הולך ומתרחק מה"אני" האמיתי שלו. מבחינה זו יצירתה של שרמן משקפת את רוח התקופה.

סדרת " UNTITLED FILM STILLs "

במשך שנים רבות שרמן ביימה וצילמה את עצמה. בשנת 1977 החלה לעבוד על הסדרה "תמונות מסרטים ללא כותרת". זוהי סדרה של צילומים קטנים בשחור לבן, שבהם היא חוקרת סטריאוטיפים נשיים בסרטים משנות החמישים והשישים של המאה ה-20. אלו הם צילומי שחור לבן קטנים של האמנית עצמה, המגלמת טיפוסים שונים של נשים מהסרטים של שנות החמישים והשישים, שדיברו אל נשים שגדלו תוך ספיגת הדימויים הזוהרים בתקשורת, בבית, ליד הטלוויזיה ובקולנוע, כשהן מתייחסות אל התיאורים ואל הדמויות כאל רמזים לעתידן. בסדרת הצילומים האלה שרמן חיקתה דמויות נשים, והתעמתה עם נושאי ייצוג שונים, חקרה את הדרכים הרבות שבהן נשים וגוף מתוארים על ידי יוצרי הדימויים העכשוויים באמצעי התקשורת ההמונית. היא מציגה דמויות סטריאוטיפיות של נשים שמקור ההשראה שלהן לקוח מסרטים, אופרות סבון וכתבי עת. התצלומים הם בשחור לבן, והדמויות יוצרות טיפוסים מגוונים: ילדה שחולמת בהקיץ, עקרת בית, זונה, האישה הדכאונית, הרקדנית, ספרנית חצופה ועוד, כאשר כל הדמויות שביות בתוך החלומות שהתקשורת מוכרת להן. בסדרה של כשבעים צילומים היא ממפה את הנשיות כפי שהיא נתפסת בחברה האמריקנית.

המסר

שרמן מיספרה את יצירותיה בסדרה זו וכינתה אותן בשם: UNTITLED FILM STILLs - "תמונות מתוך סרט ללא כותרת". הכותרת מדגישה את תפיסתה שאמצעי התקשורת הם שמכתיבים לנשים את ה"תסריטים של החיים", את הכללים שעל פיהם נשים אמורות לנהוג. שרמן יוצאת כנגד הכוח של הדימויים מן התקשורת להשפיע על עיצוב הזהות הנשית, כאשר הסרטים משמשים כמדריכים לתשוקות, מאוויים וחלומות שאמורים ליצור את הדמות הנשית האמריקנית כאשר התרבות מכתיבה את המודל לחיקוי.



סדרות בצילומי צבע של שנות השמונים

בתחילת שנות השמונים עברה שרמן לצילומי צבע גדולים, שבהם היא יצרה סביבה תיאטרלית באמצעות תאורה דרמטית, צבעים עזים, תלבושות, העמדות.

בסדרות אלו היא התייחסה אל הדימויים הייצוגיים המופצים ומוכתבים באמצעי התקשורת כמאפייני תרבות אשר הופכים להיות מוחשיים ולכאורה אמיתיים.

הסדרה הראשונה של צילומי צבע הוצגה ב- 1980 תחת השם: "הקרנות על מסך אחורי" (REAR SCREEN PROJECTIONS). בצילומים אלה היא צילמה את עצמה מול מסך שעליו הקרינה שקופיות של סצינות חוץ או סצינות פנים. הרקעים בצילומים הללו הם מזויפים, ומבטאים את הזיוף והמלאכותיות של תכניות טלוויזיה וסרטי קולנוע. בסדרה זו דימויים ריאליסטיים של שרמן עצמה עומדים בניגוד לסביבה או לרקע המטושטש והלא אמיתי שהוקרן על המסך, וזה מעצים את המלאכותיות של הסצינה כולה. ביצירות אלה שרמן עדיין משחקת תפקידים בתחפושות שונות, אך הדימויים עדכניים, והנשים מזכירות דמויות מעולם התקשורת של שנות השבעים.

בשנת 1981 יצאה בסדרה של 12 צילומי צבע בשם: "נערת האמצע" (CENTERFOLDS). אלו הן תמונות אופקיות שנעשו בהשראת פרויקט שעשתה בעבור כתב העת "ARTFORUM", שביקש ממנה ליצור תמונות אופקיות לעמודי אמצע. בסדרה זו היא מתייחסת לצילומי האמצע במגזינים פורנוגרפיים. היא צילמה את עצמה בצבע כמעט בגודל טבעי, בדמויות של נשים צעירות המסתכלות הצידה במבט ריק או מהורהר. הדמויות בסדרה זו ממלאות את הפריים בקלז אפ, וברקע מינימום פרטים. התאורה תיאטרלית ודרמטית, המבליטה אזורים מסוימים ומשאירה אזורים אחרים חשוכים. דמויות הנשים בתנוחות שונות: שוכבות או כורעות על הרצפה, מה שמחזק את הפגיעות שלהן. לדעת שרמן אלה הם הייצוגים הנשיים המושרשים בתרבות שלנו, החוזרים ונשנים באופנים שונים בתקשורת ההמונים, והצגתם מעוררת את השאלות הפמיניסטיות באשר לתקפותן. בשנת 1982 עברה שרמן לפורמט אנכי בסדרת צילומים חדשה המכונה "חלוקים ורודים".

(PINK ROBS). בסדרה זו היא המשיכה לחקות את התנוחה של דוגמניות הפורנו, והציגה את עצמה בתנוחות שונות כשהיא לבושה רק בחלוק ורוד. שרמן חשבה שהצילומים האלה מתארים את דוגמניות הפורנו במהלך ההפסקות בין צילומי העירום. בתמונות אלה שרמן מצולמת בלי הפיאות והאיפור שלבשה ביצירות קודמות, יושבת לא מחופשת ולא מקושטת ובלתי סקסית באופן מופגן, ומביטה ישר לעבר הצופה. כאן התפאורה והתלבושות פחות חשובים, וזה מדגיש את היכולת של שרמן להעביר מסר באמצעות הבעות פנים ושפת גוף.

הסדרה הזאת חשפה את סינדי שרמן האמיתית, המבקשת למצוא את הזהות האמיתית שלה בתוך כל ההסוואות והתחפושות הרבות שלבשה בסדרות קודמות.

בשנת 1983 יצרה שרמן ארבע קבוצות של יצירות המצטטות מצילומי אופנה (FASHION). אלו צילומים שמתייחסים לתקשורת המונים, אך הפעם הם מתייחסים באירוניה לעולם האופנה. שרמן יצרה ארבע קבוצות המצטטות מעולם האופנה בעבור מעצבים שונים. בגדיהם של מעצבים יוקרתיים הוצגו בדרכה הייחודית, שיצרה אנטייתזה למודעות פרסומת זוהרות.

בשנת 1985 פורסמו תצלומים בצבע ובפורמט גדול, שהתרכזו בפתולוגיות ובאישה כקורבן, כפי שהיא מוצגת בסרטים ובאמצעי התקשורת. בצילומים אלה נשים מוצגות כקורבנות של אונס ואלימות, דמויות מפלצתיות דמיוניות, תוך שימוש באיפור רב, בעזרים תותבים וחלקי בובות. שרמן נכנסה לתחום הגרוטסקי של הצגת אונס, הפרעות אכילה, שיגעון ומוות. סדרותיה בשנים אלו קרויות: "אסונות וסיפורי אגדה", "תמונות סקס", "תמונות אימה" ו"מסיכות". הצילומים מגלים גוף זמין למצלמה, נוגעים במציצנות. תוך רצון לגעת במצבים קיצוניים שרמן מחליפה את עצמה בבובה, ולא משמשת עוד כמודל בכל הדימויים, אלא בחלקי גוף של בובות, בסדרות גרוטסקיות, בצילומים של מצבים הקשורים למיניות אלימה.

סינדי שרמן, ללא כותרת 123, צילום צבע, 1983

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/143.jpg>

יצירה זו היא מהסדרה השלישית שצילמה שרמן תחת השם "אופנה" (FASHION). בסדרה זו, על אף שמעצבים הזמינו אותה, היה בלתי נמנע ששרמן תיצור גרסאות משלה לצילומי אופנה.

תיאור היצירה

בתצלום צבע זה שרמן יושבת על כיסא, עם רגל אחת מקופלת. היא מביטה היישר אל הצופה, מחזיקה בשתי ידיה את האדרת שעל כתפיה. זוהי גרסה אישית של האמנית לצילומי אופנה שבדרך כלל הם זוהרים ומציגים עולם נוצץ – שרמן מציגה את ההיפך הגמור.

המסר

אופנה היא עוד אמצעי הסוואה והתחפושות בעבור האנשים, ומודעות הפרסומת לבגדי אופנה מבטיחות לשדרג את הדימוי ולהפוך את הקונה לגרסה יותר מושלמת של עצמה. אופנה היא אמצעי

שבעזרתו אפשר ליצור ולהציג דימויים רבים של ה"אני" בתלבושות שונות. מגוון רחב של סגנונות הופעה התפתח בעידן הפוסט מודרני, כך שכל אחד יכול לנהוג כאילו הוא רב זהויות. האופנה, כמו אמצעי התקשורת, מکتובה את המראה והסגנון העדכני אשר יחלוף ויתעדכן בכל שנה.

אמצעים אמנותיים

שרמן הדגישה את האופי המלאכותי בצילומי האופנה שלה. הצילומים הם חזיתיים, אין רקע, הם מבוזמים, ויש בהם כוח הודות לנוכחות הפיזית הטוטלית של הדמות בצילום תקריב של גוף נשי מוכן ומזומן למבט הישיר והפתוח של המצלמה.

התאורה הדרמתית היוצרת ניגודים עזים של אור-צל.

הצבעוניות העזה של הלבוש ושל הרקע מדגישים את מלאכת הזיוף והבימוי.

הדמות של שרמן עצמה משתנה מצילום לצילום, כך שנוצר מגוון רחב של דוגמניות בדרמות של תחפושת, המרמזות על אמנות מסחרית.

מאפיינים פוסט מודרניים

אמנות נמוכה ואמנות גבוהה: צילומי אופנה מעולם לא נחשבו כיצירות אמנות – שרמן העלתה אותם לדרגה גבוהה של אמנות. שרמן משלבת בעבודתה את מה שנתפס כקישט וטעם רע, שיש ביכולתו לבטא את רעיונותיה הפמיניסטיים, ומשתמשת בהם כראי לפניה של החברה המודרנית, המשקף את הבבואה של עידן התקשורת והמידע.

תכנים מהחיים: האמנית שואבת את רעיונותיה מהסביבה הטבעית שלה, ומבטאת אותם בהתאם לתרבות השולטת בחברה שבה היא חיה. צילומי אופנה וירחוני אופנה הם כלים בידיה של תקשורת ההמונים, שעליהם גדלו האמנית ובני דורה. מבחינה זו שרמן משתמשת בתכנים השאובים מן החיים עצמם, כשהיא עצמה תוצר של החברה שיצרה את הדימויים הנשיים, כיצד הן צריכות להיראות, ומהו מקומן ומעמדם בחברה בת זמנן.

דרכי ביטוי אישיות: שרמן מציגה דרך ביטוי אישית משלה, העושה שימוש בתחפושות ושינוי זהויות בטכניקת הצילום. האמנית משתמשת בגופה שלה כמודל כדי להעביר את המסרים שלה. באופן זה היא נותנת ביטוי לרעיונותיה הפמיניסטיים ויוצרת מיפוי מפורט של ייצוגים נשיים כפי שהם מופצים במדיות השונות של התקשורת – טלוויזיה, מגזינים, קולנוע וכדומה.

סדרת "דיוקנים היסטוריים"

בשנים 1988 – 1990 צילמה סינדי שרמן דמויות מבוזמות מתוך יצירות העבר שהתקדשו בתולדות האמנות, כאשר היא עצמה משמשת כמודל. בסדרה 35 יצירות, והיא מכונה "דיוקנים היסטוריים" (HISTORY PORTRAITS). בעבודות אלו הציבה שרמן את עצמה מחדש בדיוקנים של אמנים אירופאיים מהמאות ה-15 – 19, והתחפשה לדמויות מוכרות מתולדות האמנות. היא השתמשה באביזרים ולבשה תחפושות, פיאות ותוספות מזויפות - חלקי גוף מלאכותיים כמו שדיים, בטן, חלקי פנים, כדי ללבוש את דמותם של אצילים שונים, גיבורים מיתולוגיים ומאדונות שתוארו על ידי ציירי חצר.

האביזרים השונים עיוותו את המודל המקורי ותרמו להדגשת הזיוף בעבודתה. לעיתים רק מקרוב ניתן לגלות את פניה שלה, המביטות לעבר הצופה מהדיוקן. הדמויות ההיסטוריות שוחזרו יחד עם הרקע שבו הן נמצאות. הרקע מן היצירה המקורית בוים כפי שהוא בציור, אבל היא הקפידה להשאיר רמזים שיסגירו את מלאכת הזיוף והבימוי.

כמו בסדרה "תמונות מסרטים ללא כותרת", שבה הדימויים אינם לקוחים משום סרט ספציפי אך בכל זאת מוכר, כך גם הדיוקנים ההיסטוריים ברובם אינם משחזרים שום יצירה מסוימת, אלא מתארים טיפוסים מן הג'אנר שהיה מקובל בין ציירי העבר. חוקרת אמנות זיהתה מקורות אפשריים לחלק מן היצירות בסדרה, אך שרמן רק שלוש תמונות שביימה וצילמה המתקשרות ישירות לציורים קיימים ("בכחוס החולה" של קרוג'ו מהמאה ה-16, "המדונה ממלון" של פוקה מהמאה ה-15, "לה פורנרינה" של רפאל מהמאה ה-16).

המסר של הסדרה

בחלק מהצילומים שרמן התחפשה לגבר ויצרה היפוך מיגדר, אך הדימויים ההומוריסטיים ביותר הם אלה שבהם היא התחפשה לנשים. נאמנה לשיח הפמיניסטי, ביצירות אלו ניסתה שרמן לחפש אחר ה"גברי" וה"נשי" לאורך ההיסטוריה בהתאם לתיאוריות הפמיניסטיות. היא יצרה דימויים מגוחכים ושמה ללעג את הקאנון המערבי ואת הציורים שלו, המתארים אנשים הלבושים בראוותנות – אנשי מלוכה, אנשי חצר, אנשי כנסייה, פילגשים ועוד. לפיכך גם סדרה זו עוסקת במערכת הייצוגית המכתיבה את הייצוג של מיגדר ומעמד בעבר. מסלול החקירה של שרמן גולש אל העבר כחלק מן השיח הפמיניסטי והאמנותי, אשר ניסו להביט אחורה אל התרבות או אל ההיסטוריה של האמנות כדי לשפוט דימויים כחיוביים או שליליים. בצילומים אלה בעצם חושפת שרמן עולם ריקני ומלאכותי, עטוף בפאר ומוצג בפוזות מזויפות.



סינדי שרמן, ללא שם 193, צילום צבע, 1989

<http://www.tbh.co.il/art/20century/20century/images/144.jpg>

צילום צבע זה הוא אחד מסדרת "דיוקנים היסטוריים".

שרמן התחפשה לדמות של אישה טיפוסית כפי שתוארה בציורים מן המאה ה-18 בצרפת בסגנון הרוקוקו. ציורים בלבוש ראוותני ובסביבה מפוארת היו חביבים על בני האצולה ושימשו כעיטור לארמונותיהם.

מקור השפעה

במאה ה-18 היה ביקוש רב לדיוקנים המנציחים את הפאר והנהנתנות, והדרישה של המזמינים הייתה להיראות במיטבם על הבד עם בגדיהם המהודרים, פיאותיהם הנוכריות, על רקע בתיים המפוארים. בסגנון הרוקוקו היה מקובל שהדמויות ישבו בפני הצייר כדי שצייר את דיוקנם על דרך האלגוריה, במיוחד ציורי גבירות בדמות גיבורות או אלות מהמיתולוגיה הקלאסית, כשהן עוטות גלימה או אדרת שחושפת יותר ממה שהיא מכסה. מבחינה זו יש יסוד של התחזות של נפשות המשחקות במחזה – מה שסינדי שרמן עצמה עושה כדי להתחזות לדמויות ההיסטוריות. מבחינת מקור ההשראה לצילום זה, הועלו מספר אפשרויות שהן טיפוסיות לתיאור האישה בציורי המאה ה-18: "הגברת אדלייד" של הצייר ז'אן מרק נטייה, ו"מאדאם בושה" של הצייר פרנסואה בושה.

תיאור היצירה

שרמן חובשת פאה נוכרית לבנה, ועל פניה איפור כבד, לפי אופנת התקופה. היא שרועה בתנוחה מזמינה על מיטה עטופה בסדיני משי בחדר מיטות מפואר, לבושה בבגדים תחתוניים – כתונת לילה ומעליה חלוק, בידה מניפה, על רקע קיר מעוטר, וליד רגליה מונח כדור צמר. הפרטים הללו מייצגים את חיי הראווה והנהנתנות של האצולה, שהציבה את הנוסח המלכותי כמוקד תרבותי אשר הכתיב את פאר מעונם ומשכנם, ואת לבושם ההדור אשר הוצג לראווה בציורים שהם יכלו להתבונן בהם בכל עת.

התנוחה המזמינה של הדמות מייצגת את תפקידן המסורתי של הנשים לפתות ולספק שירותי מין לגברים.

אמצעים אמנותיים

קומפוזיציה מבוימת. שרמן התלבשה, התאפרה והתיישבה בנוסח הייצוג הנשי מן המאה ה-18, וצילמה את עצמה. זוהי קומפוזיציה שהיא תכננה כדי לתפוס את רוח התקופה. היא הציבה את עצמה במרכז היצירה – קומפוזיציה מרכזית.

תפיסת חלל: החלל מבוים, והאמנית עצמה בנתה אותו בסטודיו. האמנית יצרה חלל מזויף שיתאים לציור מן המאה ה-18. היא פרשה על הקיר בדים עם דגמים עיטוריים ברוח סגנון הרוקוקו, ויצרה סביבה משלה. החלל רדוד עם מעט פרטים, משום שהוא חסום על ידי הבדים.

תאורה: שרמן השתמשה בתאורה מלאכותית. הדמות מוארת אך הבדים שמאחוריה יוצרים משחק של אור-צל.

מאפיינים פוסט מודרניים

אקלקטיזם: האמנית השתמשה ביצירות מן ההיסטוריה של האמנות באופן לגיטימי. הפוסט מודרניזם ביטל את הסגנון האחד ופתח שערים למאגרי תרבות ואמנות. שרמן ליקטה מן ההיסטוריה של האמנות את הייצוגים הנחוצים לה, הוציאה אותם מהקשרם המקורי והציגה אותם על פי רעיונותיה הפמיניסטיים. באופן זה היא העניקה ליצירות מן העבר משמעויות עכשוויות, שבעיקרן הן פמיניסטיות, הבודקות את אופן הייצוג הנשי אז והיום, ובאמצעותם מעבירה ביקורת ומסר על השוביניזם הגברי שעל פיו נבנה הייצוג הנשי.

פלורליזם: האמן הוא הקובע את אופי יצירתו ואת דרכי הבעתו, הנובעים מסביבתו הטבעית. האמן שואב את השראתו מהחיים עצמם וסביבתו התרבותית היא המספקת את נושאי יצירתו ואת תכניה. האמן אינו מבודד את עצמו מהחברה בת זמנו אלא מחפש להיות חלק ממנה. שרמן נתלית ביסודות החברתיים עכשויים, שבהם האישה ודרכי הייצוג שלה נקבעים בתקשורת ההמונים על ידי גברים, ומוצאת דרך להביע את מחאתה בהשראת יצירות מן העבר.



מקור השראה – ציור מן המאה ה-18 בסגנון הרוקוקו, פרנסואה בושה, מאדאם בושה.

סינדי שרמן
ללא שם 193,
צילום צבע, 1989



ביבליוגרפיה כללית

- אסרס פולקמאר, **אנרי מאטיס – אמן הצבע**, TASCHEN/ספרי, 1999.
- בן אהרון הדר, וסרמן הנרי, **אירופה ערש הלאומנות. הצייר קספר דויד פרידריך**, האוניברסיטה הפתוחה, יחידות 3-4, 1990.
- בלס גילה, **הצבע בציור המודרני**, תיאוריה ופרקטיקה, רשפים, תל אביב, 1996.
- ברנארד ברוס, **ואן גוך**, בעין האמנות, ספרית פועלים/ספרי חמד/ידיעות אחרונות, 1994.
- ברש משה, **מבוא לאמנות מודרנית**, אקדמון, ירושלים תשכ"א.
- גארדנר הלן, **האמנות מראשיתה ועד ימינו**, מסדה, רמת גן.
- גוגן פול, **נואה נואה, יומן טהיטי**, אסטרולוג הוצאה לאור בע"מ, 1999.
- גומריך, א. ה., **קורות האמנות**, עם עובד, תל אביב, 1984.
- גורלניק נחמה, קתרין יאנסקי מיכאלסן, **אלכסנדר ארכיפנקו – מאה שנה להולדתו**, מוזיאון תל אביב לאמנות, 1987.
- גורלניק נחמה (עורכת), **אוסף מיזנה בלומנטל**, מוזיאון תל אביב לאמנות, 1994.
- גורלניק נחמה (עורכת), **מואן גוך לפיקאסו**, אוסף משה ושרה מאיר, מוזיאון תל אביב לאמנות, 1999.
- גורלניק נחמה (עורכת), **שובו של הממשי**, מוזיאון תל אביב לאמנות, 2001.
- דוכטינג האיו, **ואסילי קנדינסקי – מהפכה בציור**, TASCHEN/ספרי, 1999.
- האווארד מייקל, **גוגן**, בעין האמנות, ספריית פועלים/ספרי חמד/ידיעות אחרונות, 1994.
- הדס נורית, **עיונים באמנות המאה ועשרים**, המרכז לחינוך טכנולוגי, 1996.
- היינריך קריסטוף, **קלוד מונה**, TASCHEN/ספרי, 1999.
- אינגו פ. ואלתר, **וינסנט ואן גוך – חזון ומציאות**, TASCHEN/ספרי, 1994.
- אינגו פ. ואלתר, **פול גוגן – התחכום שבפשטות**, TASCHEN/ספרי, 1999.
- וולטון ג'ון, **האימפרסיוניזם**, בעין האמנות, ספריית פועלים/ידיעות אחרונות/ספרי חמד, 1995.
- ויגינס קולין, **פוסט אימפרסיוניזם**, בעין האמנות, ספריית פועלים/ידיעות אחרונות/ספרי חמד, 1995.
- ז'יל נרה, **רודן, פסלים וציורים**, TASCEN / ספרי, 2005.
- טופלברג נעם, **זרמים באמנות המאה ה-19**, הוצאה פנימית, 2000.

- יוז רוברט, **הלם החדש**, הוצאת עם עובד, 1980.
- ישראל אהובה (עורכת), **אימפרסיוניזם והפיסול של דגה**, מוזיאון תל אביב לאמנות, 2002.
- מאדוקס קונרוי, **סאלבאדור דאלי – הגאון האקסצנטרי**, TASCHEN/ספרי, 1994.
- מינק יאניס, **ז'ואן מירו**, TASCHEN/ספרי, 1999.
- מישורי אליק, **תולדות האמנות: מבוא כללי**, האוניברסיטה הפתוחה, 2000.
- משרד החינוך, המינהל למדע ולטכנולוגיה, **תשובונים של בחינות בגרות**.
- גאש סטיבן א. (עורך), **מאה שנות פיסול מודרני**, מוזיאון תל אביב לאמנות/דביר הוצאה לאור בע"מ, 1989.
- עמישי-מייזליש זיוה (עיבוד ופיקוח אקדמי), **אמנות בעידן הטכנולוגי**, יחידות 1-12, האוניברסיטה הפתוחה, 1981.
- פאקה מרסל, **רנה מגריט – המחשבה נחשפת לעין**, TASCHEN/ספרי, 1999.
- פייסט פטרה, **פייר אוגוסט רנואר – חלום על הרמוניה**, TASCHEN/ספרי, 1999.
- פיפר דיויד (עורך), **אנציקלופדיה לאמנות הציור והפיסול**, כתר, ירושלים, 1992.
- פלד ע' (תרגום), **וינסנט ואן גוך – מכתבים לתיאו**, שוקן, תל אביב, 1992.
- צלמונה יגאל, **וסילי קנדינסקי: צבעי המוסיקה**, מוזיאון ישראל, ירושלים, 1999.
- ריד, ה., **תולדות הציור המודרני**, מסדה, 1987.
- רייט פטרישיה, **גויה**, בעין האמנות, ספרית פועלים/ספרי חמד/ידיעות אחרונות, 1995.
- רייט פטרישיה, **מאנה, והציור מתחיל במאנה**, בעין האמנות, ספרית פועלים/ספרי חמד/ידיעות אחרונות, 1995.
- שטרמל קריסטין, **ריאליזם**, TASCHEN/ספרי, 2005.

Cruz, A., Smith, E., Jonens, A., **Cindy Sherman- Retrospective**, Thams and Hadson, 1997.

Elderfield, J., Reed, P., Chan, M., Gonzalez, M.D.C., **Modern Starts**, The Museum of Modern Art, New York, 2000.

Gingeras Alison, **"Michael Jackson and Bubbles by Jeff Koons**, Sothbys, New York, 2001.

Ingo F. Walther, **Art of The 20th Century**, Voliume I-II, Taschen, 1998.

Janson, H.W., ***History of Art***, Henry N. Abrams, New York, 1986.

Mackenzie John, M., ***Orientalism: History, Theory and the Arts***, Maneketa, University Press, c. 1995.

Janssens Jacques, ***James Ensor***, Crown Publishers, INC, New York, 1978.

Rosenblum Robert, ***Notes on Jeff Koons***, The Jeff Koons Hand Book, Thames and Hudson, 1992.

Schjeldahl Peter(Introduction), ***The Oracle of Images***, Cindy Sherman, Pantheon Books, New York, 1984.

- ***History Portraits***, Shirmer/Mosel, 1995. Schneider Christa, ***Cindy Sherman***

Weston Richard, ***Modernism***, FHAIDON, 1996.