

המאה ה-19

תוספת לפרק ראשון – ניאוקלאסיקה

ז'אק לואי דוד, שבועת ההוראטים, 1874, שמן על בד, 428X331 ס"מ



המניע: פוליטי - שימוש במיתוס (סיפור) רומי עתיק לצורך העברת ביקורת ומחאה על שלטון המלוכה בצרפת ותמיכה ברעיונות המהפכה הצרפתית.

האירוע: . הציור צויר 5 שנים לפני המהפכה הצרפתית. כבר אז הייתה בצרפת אוירה של התמרדות נגד המלך והיה רצון להורידו מהשלטון. האמן היה שותף לרעיונות המהפכה, היה פעיל פוליטי והשתתף בהפגנות נגד המלך. הציור מתאר סיפור מההיסטוריה הרומית העתיקה. על יד שימוש בסיפור מרומא העתיקה, הוא מנסה להחדיר בעם הצרפתי את רוח הפטריוטיות.

תאור היצירה: בציור מתואר האב לבית משפחת הורציוס מרומא משיבוע את בניו בחרב להלחם במשפחה מאלבא. האמהות והאחיות דואגות ובוכות לשלומם של הבנים. המשפחה היריבה הייתה קשורה למשפחת הורציוס בקשרי נישואין, לכן הנשים אבלות כי הן יודעות או שיאבדו אח או שיאבדו בעל. האמן לוקח דוגמה מההיסטוריה, מתאר את

האחים שנשבעים לחרב ומתאחדים כאיש אחד למען המטרה. הם מאמינים בצדקתם, גאים, נחושים ונאמנים לרעיון ולאב שמשביע אותם.

המסר: טובת המדינה היא עליונה וקודמת על שיקולים אישיים ואפילו קודמת למשפחה. כלומר כמו שהאב שולח את בניו למען כבוד המשפחה, כך צריכים אזרחי צרפת להלחם למען עקרונות המהפכה, למען המולדת.

הצורה: צורות ריאליסטיות-אידיאליסטיות, הדמויות מתוארות כדמויות הרואיות – מושלמות, צעירות, שרירות. על פי האידיאל הקלאסי. גם הרקע והלבוש מושפעים מהתקופה הקלאסית.

הצבע: הצבעים לוקאליים, בכתמים מוגדרים.

מרקם: האמן מחקה את המרקמים הטבעיים של האובייקטים, מרקם התמונה חלק וזאת בעקבות עבודת המכחול המלוטשת.

ממדים: יחסי הגודל טבעיים ומושלמים, הן בין הדמויות והן בין הדמויות לחלל שסביבם.

האור: האור מגיע על הדמויות מלפנים, נראה כאור מלאכותי, האור על הדמויות מדגיש את ההתרחשות על רקע הצל מאחור.

קומפוזיציה: הקומפוזיציה סגורה, הדמויות פונות למרכז התמונה והקשתות סוגרות את התמונה מאחור. הקומפוזיציה מרכזית – במרכז דמות האב.

הקומפוזיציה מאוזנת ומחולקת לשלושה חלקים – שלוש קבוצות של דמויות שלהן שלוש קשתות העונות להן כהד.

תפיסת החלל: החלל רדוד כחלל של במה, ההתרחשות ממוקמת במישור הקדמי של התמונה. מהמרצפות נמתחים קווים הנסוגים למישור האחורי ויוצרים פרספקטיבה קווית, אך הם נבלעים בצל החוסם את הכניסה לעומק.

תוספת פרק שני – רומנטיקה

הזרם הרומנטי בגרמניה

קספר דויד פרידריך, מנזר ביער אלונים, 1809-1810, שמן על בד.

האירוע המתואר:

במרכז התמונה מופיעה חורבה של כנסייה גותית מוקפת בעצי אלון ותהלוכת אנשים בגודל מזערי עוברת דרך השער, הם נושאים ארון מתים אל תוך המבנה החשוף והחרב של כנסיית המנזר. (סגנון האדריכלות הגותית הופיע באמצע המאה ה-12 בצרפת, והתפתח בכל אירופה עד המאה השש-עשרה. השקפת העולם בתקופה הגותית, מעמידה את האל במרכז והאדם מתגמד מול האלוהות. הכנסיות בסגנון זה, היו ענקיות ונקראו קתדרלות. הן היו בעלות עושר עצום של פרטים וקישוטים. מאפיין נוסף של הסגנון הוא קשתות מחודדות, "קשתות דואות", חלונות ויטראז', חלל פנימי עצום בגובהו).



מקורות ההשראה:

א. הכנסייה הגותית:

התנועה הרומנטית בגרמניה דגלה בחזרה אל התרבות הגרמנית העתיקה, אל הגותיקה המסמלת את גדולת גרמניה בימי הביניים.

הרומנטיקנים הגרמניים העריצו את הגותיקה מכמה סיבות:

1. הגותיקה מבוססת על רעיונות נשגבים והארכיטקטורה שלה היא מטאפורה לטבע.
2. הגותיקה היא ניצחון הרוח על החומר.
3. הגותיקה היא אמנות השואפת אל עולמות עליונים.
4. הגותיקה היא נוצרית וגרמנית.

מסיבות אלו קיבלה הגותיקה בגרמניה של המאה ה-19 משמעות לאומנית חזקה. תמונות רומנטיות רבות מתארות את ההריסות של הכנסיות הגותיות, ששרדו על אף פגעי הזמן.



ב. עצי האלון:

הם סמל גרמני מקובל עוד לפני ימי הביניים. בתרבות האילית הגרמנית שימש האלון מקום לפולחנים וטקסים, ובימי הביניים כמקום התכנסות. בסיפורי העם הגרמניים מופיע האלון כמוטיב חוזר, המסמל את חוסן האומה הגרמנית. כאן מוצגים עצי האלון כמתים כסמל לחוסן האומה הגרמנית שנפגע. שני סמלים אלה- הכנסייה הגותית ועצי האלון- מבטאים כמיהה לאידיאל מן העבר ותקווה לממשו בעתיד.

קומפוזיציה:

הקומפוזיציה סטאטית- עשויה מקווים אנכיים וקווים ניצבים (אין אלכסונים). בנוסף, החלוקה הצבעונית- חלק עליון בהיר (מואר) ותחתון כהה, כלומר נוצרת פרספקטיבה אטמוספירית, גורמת לחלק התחתון לשקוע למטה, דבר המדגיש את הסטאטיות. מבנה הקומפוזיציה מזכיר מאד ציור נוסף של פרידריך – "הנזיר מול הים".

האור:

התמונה מחולקת לשני חלקים:

החלק התחתון- חשך, מייצג את הייאוש והפסימיות של ההווה (שאפיינו גם את חייו של פרידריך באותה תקופה).

החלק העליון- נהרה של אור מפציע, שמשמעותו תקווה חדשה הבוקעת מהמחשכים.

הדמויות:

דמויות מזעריות מהוות קבוצה קטנה של נזירים, שעוברים דרך שערי המנזר אך אינם מגיעים לשום מקום בצד השני. הם נושאים ארון מתים המסמל את מצב הגטיסה הלאומית של גרמניה של המאה ה-19. הניגוד בין גודלן המזערי של הדמויות לנוכח גודלו האינסופי של הנוף, מגביר את אוירת הבדידות והדכדוך של התמונה.

מאפיינים רומנטיים:

1. הכמיהה אל העבר הגותי המועלה לדרגה של סמליות מיסטית.
2. גזעי העצים החשופים והחורבות הגותיות שרדו חרף פגעי הזמן ותלאותיו, ומבטאים את נצחיות העבר.
3. תחושת המסתורין שנוצרת על ידי הערפל, מדגישה את אובדן הדרך בהווה והכמיהה לחזור אל פאר העבר.
4. ניגוד חריף בין החלק המואר לחשך מגביר את הניכור בין האדם הקטן והנוף הנצחי.

הזרם הרומנטי באנגליה

חניבעל חצה את האלפים בסופת שלג ויליאם טרנר. שמן על בד. 1812.



איקונוגרפיה:

התמונה מתארת לכאורה, אירוע שהתרחש בשנת 218 לפנה"ס: חניבעל חצה את האלפים עם צבאו על מנת לכבוש את איטליה. הקור פגע קשה בצבא, ורוב הפילים מתו בקור. על האירוע, טרנר למד מתוך קריאה וצפייה באיורים. הוא ביקר בהרי האלפים ורשם רישומים רבים של הרי האלפים, מתוך התפעמות מול עוצמתם.

תאור התמונה:

במבט ראשון, נראית מערבולת אנרגיה סוערת המאפיינת ציורים רבים של טרנר. הרוח, השלג וענני סערה, מתערבבים עם זוהר חיוור ומרוחק של שמש, מעל להרי האלפים. במבט קרוב יותר מתגלה הדרמה האנושית שלמטה - בחלקה התחתון של היצירה, בין הסלעים, נראים אנשיו של חניבעל כשגבם אל הצופה, הם עסוקים באונס, ברצח וביזה. רחוק מהצופה, בקרבת האור הזוהר, כמעט בלתי נראה, נראה חניבעל, רכוב על הפיל, כשהוא מתקדם אל עבר הגבול האיטלקי המואר בשמש. התיאור כולו נראה כיציר דמיון שאינו ממוקם במציאות ארצית.

בחלק העליון של היצירה מתוארת הסופה הנוצרת על ידי מערבולת. טרנר מצא בטבע כוח איתנים מאיים,

שהסופה, היא אחת מביטוייו. תנאי מזג האוויר, גורמים לצורות להיראות מטושטשות. הציור משלב גם את ניסיונו האישי של טרנר, כאשר צפה בסופת שלגים עזה, מלווה בסערת רעמים אלימה במיוחד. הצפייה בחוויה העזה, שהשפיע נפשית ופיזית על כל חושיו, הפעילה את דמיונו והוא שילב בקלות את החיזיון שראה בעיני רוחו של חניבעל החוצה את האלפים זמן סופת שלגים, עם צבאו.

בשנת 1802 ראה טרנר את ציורו של דויד: "נפוליאון חוצה את האלפים" בו מופיע גם שמו של חניבעל. הציור של טרנר מהווה אלגוריה לפחד האנגלים מפני פלישתו של נפוליאון אך הוא גם "תיאור על זמני" של אדם מול גורלו.

קומפוזיציה:

טרנר השכיל ליצור אפילו בתחתית הציור, תחושה של דינמיות וחוסר יציבות. הסלעים ההרריים, פרושים לרוחב התמונה בתנועה אלכסונית, כאשר הסצינות השונות מתרחשות במספר מוקדים, בגבהים שונים, עם דמויות די מטושטשות ומגבירות אצל הצופה, את תחושת חוסר היציבות. השמיים הכהים, נעים בתנועת מערבולת מעגלית ומתפצלים באיזור בו מפציעה השמש, כמו פנס רב עוצמה. חניבעל, נשוא הציור, נראה (בקושי רב) רוכב על פיל, בפינה הימנית של הציור, למטה. הפיל היחידי שניתן לזהות בציור.

צבע:

צבע השמן המדולל, נותן תחושה של "צבעי מים" – הן בקלילות והן בחופש ההבעה. מעל הכתם הגדול, הבהיר והדרמתי של המערבולת, בולטת השמש בסטאטיות שלה. נוצרת צבעוניות אטמוספירית: הצבעים מתערבבים זה בזה ויוצרים מימד של חלל עמוק. משיכות המכחול חופשיות והבעתיות, יוצרות תנועה פנימית וטשטוש. הכיתמיות, בחלק העליון של התמונה, כמעט אמורפית ומופשטת.

תוספת לפרק שלישי – נטורליזם

ג'ון קונסטבל, שדה דגן, צבע שמן על קנווס. 1826

ג'ון קונסטבל נולד ביוני 1776, באיסט-ברגולט, על גדות הנהר סטור, שבמחוז סאפולק, אנגליה. בילדותו נשלח ללמוד בבית ספר, אליו נהג ללכת, מידי יום, במשעול מוצל, אותו תיאר בציורו "שדה דגן". הוא כתב לידידו: ".. מראות אלו הן שעשוני צייר. הרבתי לחשוב על ציור הנף אף לפני שאחזתי מעודי בעיפרון". ציוריו זכו להערכה רבה בצרפת, וציורו "עגלת החציר" הוצג בתערוכת הציורים בפריז ב-1824. אחרי שזכה להצלחה בצרפת נתקבל כחבר האקדמיה המלכותית לציור בלונדון ב-1829. הציור הצרפתי דלקרואה ואסכולת הציור של ברביזון בצרפת הלכו בעקבותיו של קונסטבל ויצאו לצייר בחיק הטבע. הציירים האימפרסיוניסטים הצרפתים עשו שימוש בטכניקה של קונסטבל במיוחד במה שנוגע להשפעת שינויי האור בציורי נוף.

טכניקת הציור:

טכניקת הציור של קונסטבל היתה **מהפכנית** בתקופתה. ציורי הנוף האנגליים, במאה ה-18 ציירו תמונות שהיו תיאור אידיאליסטי של הטבע. תיאור שהושתת על עיונם בציורים אחרים יותר מאשר ראית הנוף הממשי. ציירים אלו שמרו על מוסכמות מקובלות שקבעו כיצד יש לצייר עלוות- עצים, כיצד תאורגן ותיערך הקומפוזיציה, באיזה צבעים יש להשתמש, מה יש לכלול בתמונה ומה להשמיט. בניגוד אליהם, **קונסטבל הלך אל הטבע**. בקיץ נהג לצייר בשדות. בדרך כלל יצר תרשימים (סקיצות) בצבעי שמן על נייר או לוח קרטון. בתקופת החורף עבד בסטודיו שלו בלונדון, כשהוא מנסה לשמר בציור הגדול את



החיוניות והרעננות של התרשימים הראשוניים. (סנדרלאנד.ג'. קונסטבל. רביבים. 1976).

קומפוזיציה:

פתוחה, סטאטית. מישור אופקי עליו ניצבים עצים אנכיים. אל המבנה חסר התנועה לכאורה, משתרבים אלכסונים (דינאמיים) הנוצרים מתנועת עין הצופה מהצמרות הנמוכות שמימין לצמרת הגבוהה שמשמאל. בנוסף השבילים המשתלבים זה בזה - דרך המתחילה מחוץ לתמונה בחלק הימני, הממשיכה באלכסון לשמאל התמונה. בנוסף, הדרך המתעקלת (סרפנטינה) מחזית התמונה אל עבר האופק ומשתלבת בדרך החוצה. הצייר היה ממוקם על גבעה מימין, הדומה לגבעה שמשמאל. ראשו גובה קו האופק, מול העץ שמימין (ראו תמונה מוקטנת). מיקום התצפית של הצייר היא תמיד נקודת התצפית של הצופה.

תפיסת החלל:

עמוקה. נקודת מגז אחת, הממוקמת על קו האופק ומשתלבת בפרספקטיבה אטמוספירית (אווירית). הניגודיות הצבעונית מתרחשת בחזית הציור ומתרככת אל עבר האופק. יחסי גודל הדמויות ובעיקר עדר הכבשים, אינו מקביל למציאות הפרספקטיבית.

מקור האור:

האור דיפוזי. אינו בא ממקור אחד אלא מפוזר על פני כל החלל, כפי שקורה לתאורה השמש אשר עוברת את מסננת העננים.

צבעוניות:

הצבעוניות של התמונה מנסה לעקוב אחר הצבעים "הטבעיים", כפי שהצייר חווה אותם בטבע. אבל

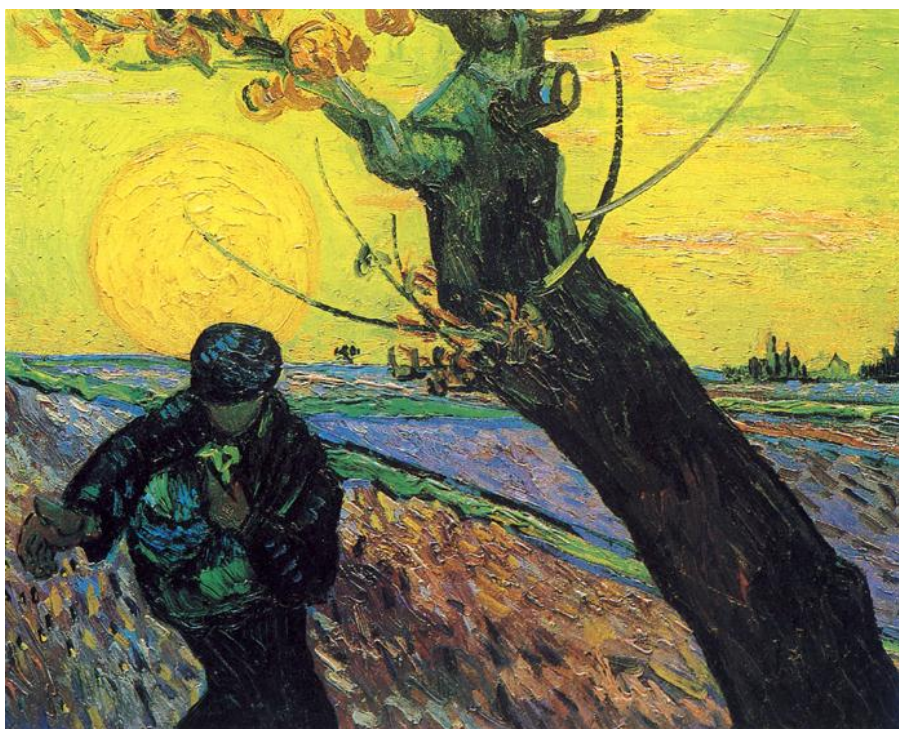
הציור לא נעשה בטבע, אלא במהלך החורף בסטודיו האמן. דבר שחייב את היוצר, לנסות לשחזר את התחושה ולבטא חוויה רגשית, שהתקיימה זמן רב קודם לכן. חלק מהעצים צוייר על פי מסורת סגנון הרנסנס – תשתית בצבעי חום המונחים באופן ערפילי על הלבד ומעליהם טיפוף מובנה של צבע ירוק-יער, משולב בכחול-פרוסי ליצירת הירוקים הכהים ובחום אוקר (חרדל), ליצירת הירוקים בגוון הזית.

תוספת לפרק חמישי פוסט-אימפרסיוניזם

ואן גוך

ואן גוך, הזורע, 1888, שמן על בד

יצירה זו שייכת לתקופת ארל



תיאור היצירה: בשדה חרוש, על משטח אדמה סגול המשתרע עד לאופק מופיע הזורע בכחול ולבן. באופק שדה תירס נמוך ומעליו שמיים צהובים ובמרכזם שמש צהובה. יצירה זו מציגה את עיקר הניסיונות של ואן גוך בחודשים הראשונים בארל: ראשית תיאור האזור בעקבות סוירים ארוכים שערך והעניין שלו בכל מה שאופייני לאזור פרובנס. שנית, טיפול בזיכרונות מארץ מולדתו

– בחירת נושאים המוכרים לאמן כמו הזרע (ראה בהמשך הרחבה על השפעתו של מילה) שלישית, המשיכה שלו לטיפול באור שבתוך הדברים והנטייה להוציא את מקור האור מהתמונות. אפילו השמש בתמונה אינה מצליחה להאיר את התמונה כולה – גם הזרע וגם השדה אינם מוארים על ידיה.
צבע: הצבעים הנוגדים משקפים את מצבו הנפשי ואת רגשותיו הבוערים של ואן גוך ורחוקים מהציאות. משקפיפ מצב נפשי. משיכות המכחול חדות וקצביות ומכתיבות את התנועה.

סגנון: אקספרסיבי, פורק רגשות טעונים ואישיים של האמן.

מקורות השפעה והשראה:

1. השפעה יפנית – העץ שחוצה את היצירה – יוצר השטחה.

2. "הזרע", של מילה, 1850



אמן שהשפיע על ואן גוך רבות וכן גם על יצירתו של ואן גוך "הזרע" היה ז'אן פרנסואה מילה. הוא הפך לאחת הדמויות המובילות בהקמת "אסכולת ברביזון", אסכולה שהיתה חלק מהזרם הנטורליסטי (לפני האימפרסיוניזם). זרם זה דגל בתיאור של האדם כחלק מהטבע תוך כדי תאור נטורליסטי ומדוייק.

מילה הקדיש עצמו לציורי נוף ולתיאור החיים בכפר, והרבה ליצור הדפסים וציורים שתיארו בדרך-כלל עבודה ואת חיי האיכרים. לחיתוכי העץ שלו נודעה השפעה על עבודתו של ואן גוך.

יצירתו הידועה ביותר של מילה, שהשפיעה על ואן גוך, היא "הזורע", שבה מתוארת דמות מונומנטלית של זורע. ביצירה זו כוונתו המקורית הייתה לתאר את הקשר בין האיכר לאדמתו, אבל היא נתפסה כמחאה פוליטית נגד דיכוי האיכרים. המירקם המעובה של ציוריו העניק להם איכות "איכרית" גסה. למרות שראו בו מהפכן והשלטונות הטרידו אותו עקב כך, מילה עצמו התייחס בציוריו לנושאים מחיי האיכרים ביחס דו-ערכי. בהיותו בן איכרים הוא לא ראה בעבודתם מקור רק לאושר או יופי, אלא תיאר אותם על קשייהם ועוניים. בכך היה "ריאליסטי". יותר מחבריו. עם זאת, ציוריו הם בעלי איכות דתית מיסטית.

פול סזאן

(פוסט אימפרסיוניזם)

סזאן, משחקי הקלפים, 1893-6, שמן על בד

איקונוגרפיה: יצירה זו הוא חלק מסדרה של ציורי משחקי קלפים שכללה חמש יצירות. היצירות כולן מתארות פועלים



שסזאן צפה בהם משחקים קלפים במועדון. הוא טען כי לנושא היצירות מתארות את משחקי הקלפים בהרכבים שונים. המבקר באדט טען כי לנושא משחקי הקלפים משמעויות פסיכולוגיות בעבור סזאן:

מצד אחד הסדרה מייצגת את רצונו של הצייר להצהיר על עצמאותו, חוסר תלות בהוריו ושנאתו לאביו, ומצד אחר רצונו להצהיר על ביטחון וחופש אמנותי. נמצא רישום מימי נעורו של סזאן, שבו הוא מתואר משחק בקלפים. בתקופה שבה צייר סזאן את משחקי הקלפים הוא עדיין לא חש כי השתחרר מהשפעת הבית והאב הנוקשה.

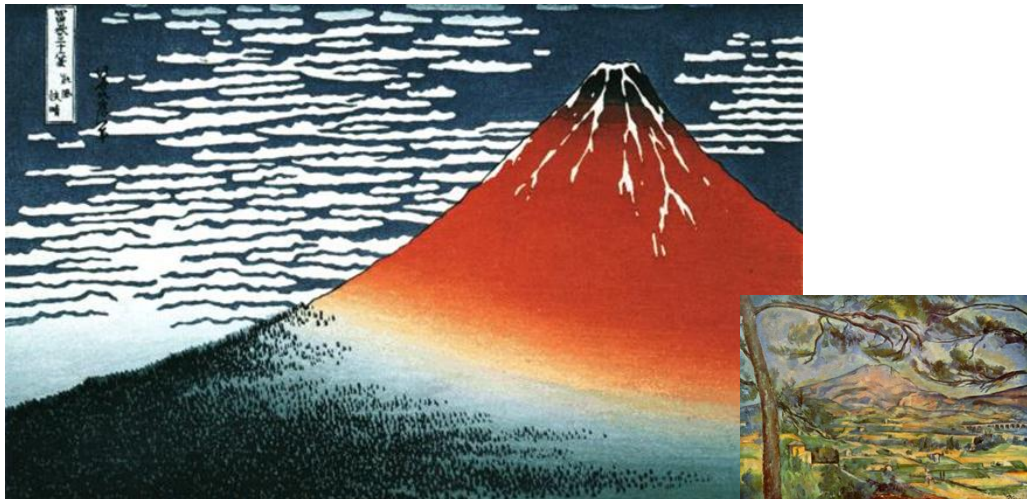
הקשר לחופש אמנותי מוסבר בהשוואה שהייתה מקובלת בזמנו בין משחקי קלפים וציור מודרני - יצירות אימפרסיוניסטים רבות היו משוות למשחק קלפים בגלל צבעיהן הבהקים. בשל הקשר זה ציור בכלל ומשחקי קלפים בפרט נתפסו אצל סזאן הצעיר כאקט של מחאה כנגד אביו.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: יצירתו של סזאן כולה שואפת למזג בין האדם ובין הטבע, בין האדם ובין סביבתו ובין אדם לאדם. ביצירה "משחקי הקלפים", כמו בדיוקנים אחרים שלו, הוא אכן הצליח ליצור מיזוג שכזה. הקומפוזיציה הפתוחה מציגה שתי דמויות גבריות של משחקי קלפים. בין הדמויות ניצב בקבוק, המסמן את מרכז הקומפוזיציה ויוצר סימטריה. הדמויות המשחקות יושבות משני עברי השולחן, הבולט בצבעיו האדומים ביחס לקיר שמאחור, ומרוכזות לחלוטין במשחק הקלפים, כאילו העולם סביבן הפך לבלתי רלוונטי. עם זאת, עיצובן וצבעיהן הופך אותן לאובייקטים המתמזגים בסביבתם.

הדמויות מאופיינות כאיכרים תושבי פרובנס, שלמרות העיצוב שלהן כחלק מן התפאורה הן נראות חיות. באמצעות ג'סטות קלות יצר סזאן מערכת יחסים בין הדמויות, ואף "גילה" לצופה את מצבן במשחק הקלפים. הדמות הימנית נראית לחוצה ומרוכזת. היא נשענת קדימה ובוחנת במאמץ את הקלפים שבידה. לעומת זאת הדמות השמאלית נינוחה, מעשנת מקטרת ונשענת אחורה תוך אחיזה מרושלת יותר של הקלפים.

מקור השראה ליצירות של הר סנט ויקטואר

הירושיגה, הר פוג'י, 1797-1858, הדפס עץ יפני



רקע ליצירה - בשנותיו האחרונות הרבה סזאן לצייר נופים וטבע כשהוא שוהה מחוץ לסטודיו. סזאן מבקש לתרגם את הנוף לתמונה, שהיא בעלת חוקים משלה. הוא בוחר את ההר בשל צורת הקונוס הקטום שלו. התמונה בנויה ממישורים קטנים - משיכות מכחול ב"קצעים" כשביניהם "רווחים" לבנים של הבד. היוצרים תחושה של אור פנימי הנובע מהמרווחים שמהם קורן הצבע הלבן של הבד. המרווחים יוצרים תחושה של ציור "לא גמור" ולא מלוטש. אין נקודת מגזז, האלכסונים החודרים לחלל מחסמים.

הר סנט ויקטואר נמצא ליד ביתו של סזאן באקס-אן-פרובנס. ההר הוא מוטיב חוזר המופיע שוב ושוב ביצירתו. נושא זה שימש אותו לאימון ושיכלול הטכניקה שהמציא, בעזרתה ניסה לבנות את הנוף. ההבדל בין סזאן לאימפרסיוניסטים בולט גם בבחירת הנושא. האימפרסיוניסטיים ששאפו להנציח את הרגע החולף, הם בוחרים במראות העיר הנעים במהירות (רכבת, רחוב). אצל סזאן, אין אנשים, הבתים נטולי חלונות, כאילו מעולם לא התגוררו בהם אנשים. לעומתם סזאן מתאר את מראות ההר רוגעים, משתנים באיטיות ומשרים על הצופה תחושה של עמידה מול הטבע הנצחי. סזאן שב וחקר את מראות הר סנט ויקטואר בדומה לחזרות של מונה על הקתדרלות או על תחנת הרכבת. הוא יצר יותר מ-60 רישומים, ציורי מים ושמן החל משנת 1880 ועד מותו בשנת 1906. סזאן בסדרות שלו מחפש אחרי צורות מבנה היסוד של ההר ולא כמו מונה את שינויי האור הנופל על האובייקט. סזאן מתאר את ההרים באמצעות "קצעים"

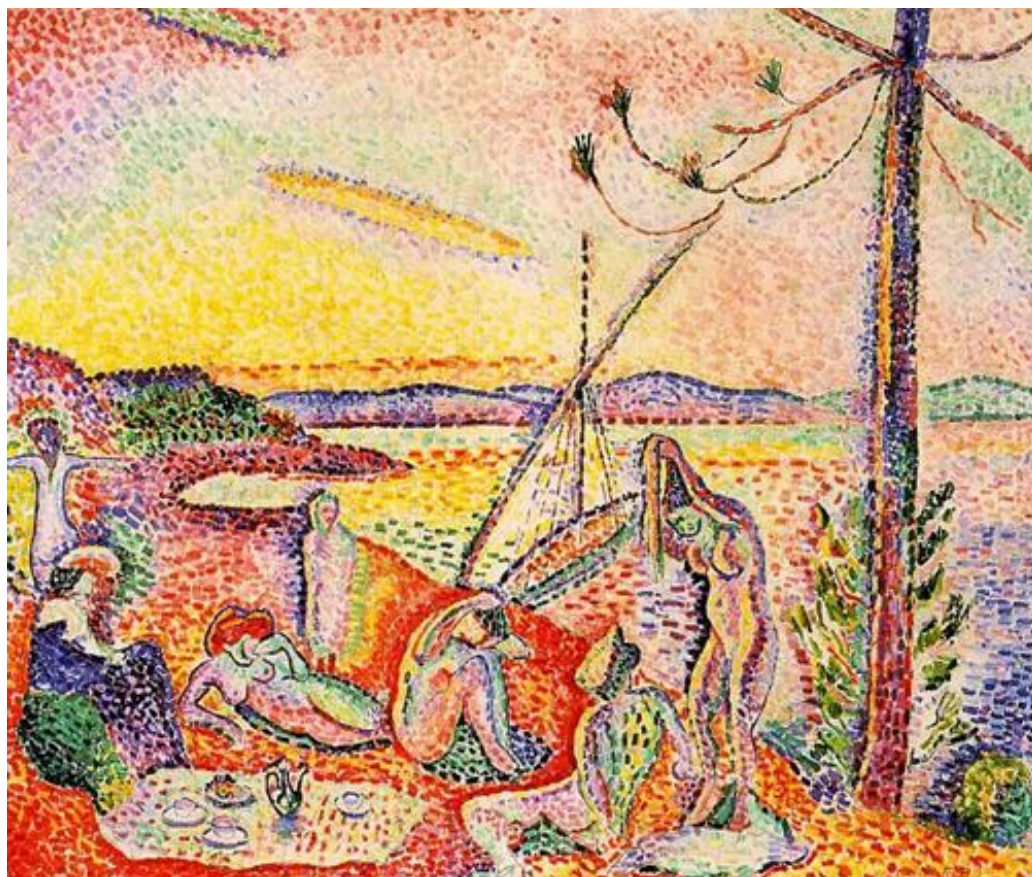
סזאן הושפע מהדפסים יפנים שמתארים את הר פוג'י (הר ביפן) הבולט והגדול:

- א. השטחה.
 - ב. שבירת הפרספקטיבה המדעית.
 - ג. התאמת הטבע לחוקי התמונה.
 - ד. צמצום ופישוט האובייקטים.
- בהדפס היפני הקדים הירושיגה ותאר את הנוף שלפני ההר. בקדמת ההדפס מתואר אגם מים שממנו צומחת צמחייה בגבהים שונים, ובו סירות קטנות משייטות. בחלק האחורי של ההדפס מתואר ההר עצום ממדים בצורת חרוט. סזאן לקח את המרכיב החזותי הזה, ועל פיו צייר את כל ציורי הר סנט ויקטואר. גם סזאן בקדמת היצירה תיאר במישור הקדמי שדות, עצים ובתים וההר עצמו במלוא עוצמתו מתואר רק בחלק האחורי של היצירה.

תוספת למאה ה-20

פרק ראשון – מאטיס והפוביזם

אנרי מאטיס, "פאר שלווה ושפע", 1904-1905, שמן על בד



רקע:

לדראן ומאטיס היו קשרים הדוקים שהובילו את שניהם בקיץ 1905 לקולור, עיירה קטנה בחופי הים התיכון. הציור מלא באור ואווריריות, שמקורם בחלקי הלבנים שנשארו בין הצבעים. הרקע הלבן הפך לכתם צבעוני בפני עצמו והוא משתתף בקומפוזיציה כ"מנוחה" המדגישה ומעצימה את כתמי הצבע הטהור (ירוק, אדום, צהוב, כחול). הצבעים הטהורים המונחים ישירות מהשפופרת נראים מרצדים.

עמדת האמן:

מאטיס עסק, כשאר חבריו ה"פוביסטים" בתהליך של חקר, התנסות ונסיון לצור דרך ביטוי אחרת בציור. אישית יותר, ייחודית. כמו חבריו, גם הוא התנסה במגוון של סגנונות וכמוהם הושפע מסדרה ארוכה של ציירים אחרים. קבוצות האמנים ייצרו בינם לבין עצמם דיאלוג וגם בחנו יצירות של אמנים אחרים בני זמנם ולכן גם הושפעו מאד. סגנון

הדיוויזיוניזם היה חלק מתהליך ההתנסות וכמו בכל סגנון גם לו היו כללים. הייחוד של מאטיס שהוא לקח את הסגנון למחוזות חדשים. ברישום התמונה יש תנועה בין נסיון לשמור על חוקי הפרספקטיבה הקווית והניסיון להתעלם ממנה.

טכניקה:

ציור בסגנון "דיוויזיוניזם" (Division – מחלקה, יחידה), קרוב משפחה ל"פוינטליזם" (ציור בנקודות צבעוניות). לא קיימים קווי מתאר רציפים, אלא סוג של קיווקוו, שבא להפגין כי הצייר מפרק את מרכיבי הצבע לגורמים. הצבעוניות משתלבת בתוך הרישום הבסיסי של הציור.

צבעוניות:

משלימה. מנוגדת. עזה. פוביסטית. דוויזיוניסטית. תחילת הציור בחלק הימני. זאת ניתן להסיק מההקפדה של חוקי פירוק הצבע למרכיביו ובנייה שיטתית / מדעית, של משיחות, זה לצד זה, בניסיון לחקות את "המציאות". רואים זאת בעץ, במים ובדמות הימנית (ראה מצורף מסומן באליפסה ירוקה). בהמשך הציור, הניח מאטיס את הצבע באופן משוחרר מ"חוקיות" במטרה לתת ביטוי לתחושותיו בביטוי האווירה החמה והלחה שבחוף הים.

אור:

לבד הלבן יש תפקיד כחלק ממרכיבי היצירה. מאטיס משאיר את **הבד חשוף** מה שמקנה אור וקלילות ליצירה. אין תיאור נכון של אור וצל.

תפיסת החלל:

הרישום מתבסס על פרספקטיבה קלאסית. (ראה רישום מצורף). נקודת המגוז נמצאת על קו האופק מימין היכן שמסומנת נקודה כהה. אולם, לאמן אין כל עניין בתאור נכון של המציאות, אלא יותר בהבעה רגשית. ישנה השטחה בשל הוויתור על הצללות, על תאור ריאליסטי-נטורליסטי ועל מרקמים. הטכניקה הדוויזיוניסטית לא מאפשרת זאת. הצבעים העזים גם כן מרחיקים את היצירה מן המציאות.



מקורות השפעה: דבדיוניזם - חלוקת הצבע למרכיביו. פוינטליזם - סרה יש שימוש בצבעים אינטנסיביים (בעלי עוצמה, מאוד טהורים ומנוגדים) גם במישור האחורי וגם במישור הקדמי. עובדה היוצרת השטחה.

מוריס דה-וולאמנק, העצים האדומים, 1906, שמן על בד
(פוביזם)



את גישתו לציור הגדיר דה-וולאמנק כך: "...התלהבותי הביאה אותי לשחרור מוחלט. לא רציתי לצייר בצורה המקובלת. רציתי לעשות מהפכה במנהגים ובאורח החיים היום-יומי. לשחרר את הטבע מסמכותן של התאוריות הישנות ומן הקלאסיציזם שאני שונא...לא פעלתי מתוך קנאה או שנאה, אך חשתי צורך עז ליצור עולם חדש שישתקף דרך עיני, עולם פרטי משלי". לגביו הצבע הוא אמצעי הביטוי היחיד, היוצא ישר מהשפופרת ונהפך למאסה של משיכות מכחול גדושות. הצבע בציוריו מקבל איכות גשמית, עד כי הנופים מאבדים מזיקתם למציאות ונהפכים לביטויים צבעוניים פראיים.

נושא: נוף כפרי של בתים הניבט בין עצים. למעשה, הצבע עצמו ומשיכות המכחול הם נושא הציור. וולאמנק קורא ביצירתו לעצמאות האמצעים האמנותיים: הצבע, הקו ובניית החלל.

צבעוניות: סוגסטיבית, עזה ולא ראליסטית. הצבעים טהורים ולא מעורבבים בניגודים חריפים של כהה-בהיר, קר-חם וצבעים משלימים.

קו: הצורות והצבעים בציור מופרדים על ידי קו מתאר עבה וכהה.

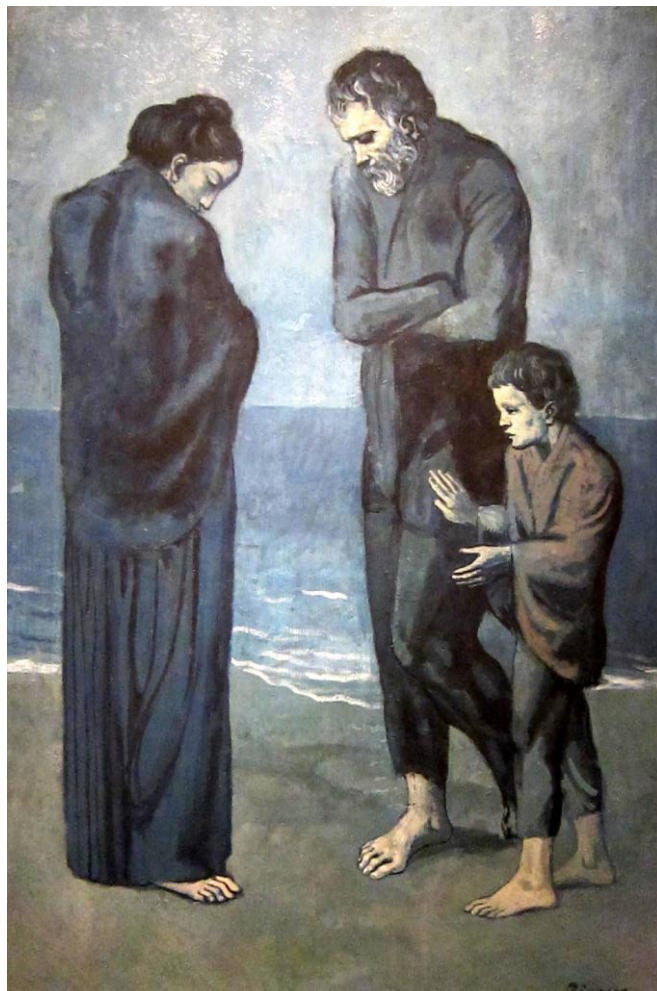
משיכות מכחול: קצובות ועזות באימפסטו (משיכות ניכרות, היוצרות מרקם פיסולי).

קומפוזיציה: מאוזנת ומקצבית – החזרה על העצים האדומים יוצרים מקצב ואיזון, פתוחה, דינמית בשל הצבעים העזים.

תפיסת חלל: משטחי הצבע וקו המתאר יוצרים מבטלים את העומק הציורי. שימוש בגוונים זהים במרחק ובחזית (הכתום בגגות ובעצים) מערערים אף הם את חוקי התיאור הציוריים של חלל.
מקורות השפעה: גוגן - בצבעוניות הסוגסטיבית, במשטחי הצבע האחידים והשטוחים, התחומים בקו עבה.
ואן גוך - בצבעים המנוגדים והזרחניים, בעיוות הדימויים ובמשיכות המכחול הניכרות - אימפסו

פרק שני – פיקאסו והקוביזם

פאבלו פיקאסו, הטרגדיה, שמן על בד, 1903



ביצירות התקופה הכחולה הדגיש פיקאסו את **הקיום האנושי כטרגדיה** וטיפל רבות בנושא המשפחה, אך תמיד זו משפחה של עניים ונדכאים ודחויי החברה. הנושאים והצבעוניות הכחולה משרים אוירת עצב ודכאון והפכו להיות ביטוי אוניברסלי אנושי. פיקאסו לא מציע פתרון להחלץ מהמצב של

המצוקה. ההיפך, הוא מתאר את המצב כמצב שאין ממנו מוצא. הדמויות המופיעות ביצירות של "התקופה הכחולה" אבודות - מיואשות: קבצנים, אמהות עטופות יגון, ילדים חולים, זוגות מנוכרים, עיוורים.

רקע ליצירה ולתקופה הכחולה: יש פרשנות שטוענת שעברו המשפחתי של פיקאסו מתגלם ביצירה. התקופה הכחולה החלה עם **מותו של קזימיס שהתאבד בגלל אהבה נכזבת**. פיקאסו עבר באותה תקופה מברצלונה לפאריס יחד עם **ידידו קזימיס**, ובציור הוא מביע את הכאב והחידלון שיש באהבה יחד עם כאבו האישי על ידי והקושי האישי שלו בפאריס בה הוא עדיין אינו זוכה להכרה האמנותית שהוא ראוי לה. הוא עני, בודד ועצוב, וביצירה הוא מהרהר על משמעות החיים והגורל האנושי. הוא פסימי ולכן הוא מצייר את הדמויות בריחוק, עצבות וניכור שהמונכרום הכחול מבטא אותן.

נושא: הציור "הטרגדיה" **עוסק בבדידות ובחוסר אהבה**. זהו ציור של משפחה **ללא קירבה אינטימית**, אנשים חסרי חיים העומדים **קפואים** כפסלים. אין דבר סביבם היכול להפיח תקווה שיגיע הקץ לניכור. רק הילד עושה מעין מחווה מהוססת והוא עדיין עומד בראש מורם. כל הדמויות עטופות לגמרי ונדמות כמנסות **להסתתר** מאחורי בגדיהן. אך הן אינן יכולות להסתיר את רגליהן היחפות, סמל לעוני שלהן. בתמונת מעין אלו הביע פיקאסו פאתוס גלוי.

קו: הדמויות סגורות על ידי **קו מתאר כהה** המבודד אותן, רבות מהן נראות כמפוסלות, מצויות בתוך חלל אמוציונלי (רגשי).

צבע: **מונוכרום כחול** - הגוונים הכחולים יוצרים אווירה של **עצבות ומלנכוליה**. מרבית הציורים **מונוכרומים**, יותר מאשר ממש כחולים. מספר מועט של צבעים טונים וגוונים קרובים כמו כחול וירוק. מעבר לכל ההיבטים של הצבע הכחול.

קומפוזיציה: **מאוזנת, אנכית, בנויה ממספר מצומצם של דמויות** - הצורות, פשוטות, מאוזנות ויוצרות **שקט**. הדמויות ארכניות (ארוכות) ויוצרות תחושה של רחניות (ניתן לפרש זאת כ**רוחניות** אמנותית והפנימית של האמן, אך גם לסוג של ניתוק של הדמויות).

תפיסת חלל (פרספקטיבה): **רדודה**. יש הצללות מעטות והסתרה שיוצרים עומק, אך הצבע **המונוכרומטי, וקווי המתאר** יוצרים השטחה. הדמויות נראות מודבקות אל הרקע.

פיקאסו – תקופת גוזול
פאבלו פיקסו, "שתי עירומות", 1906, שמן על בד



הרקע ליצירה:

פיקאסו שב עם זוגתו דאז, פרנאן אוליביה מנופש מהנה בגוזול שברכס הפרינאים, בצד הספרדי. לפני הנסיעה

חזה בתצוגת פסלים איבריים עתיקים ותצוגת מסכות עץ אפריקאיות. הוא היה בעיצומו של תהליך בו שאף לפרוץ את גבולות המושגים הקלאסיים של האמנות. הוא היה משוכנע כי הוא יהיה מהפכן אוונגרד.

תיאור הציור:

מתוארות שתי עלמות אלמוניות, חסרות כל אפיון של ביגוד או תקופה. שתי הנשים נראות כאשה אחת, המתבוננת במראה.

עמדת האמן:

הדמויות רחוקות מלתאר אידיאל נשי. פיקאסו יוצר נתק מוחלט מכל מה שהכיר כ"יופי נשי". הנשים קרובות לתיאורי אלות פריון קדומות. אך, על אף ריחוקן של אלות הפריון מאידיאל היופי של זמננו, הן תיארו אידיאל יופי של העת העתיקה – שדיים גדולות ואגן ענק. אצל פיקאסו המונח "נשי" כמעט ונמחק. הוא יצר דגם "שונה" של דמויות נשיות. גוף "גברי", מגושם. פנים תחת השפעה ברורה של מסכות עץ אפריקאיות. צוואר עבה וזרועות שריריות, שכל לוחם בזירה היה חולם עליהם. העדר מוחלט של קו המותניים. אגן ורגלים קצות ומוצקות. שדים ש"חבורו" לגוף ולא צמחו ממנו. מזכיר במידת מה את ה"חזה הנשי" אצל מיכלאנג'לו, אשר לא הבין במיוחד מהו עירום נשי. כפות הרגלים עם "פלאטפוס" (כף רגל שטוחה ללא קימור).

תיאור הגוף סכמטי ופיסולי:

הנשים מאסיביות (כבדות) ומונומנטליות, ומבנה גופן מדגיש את הכובד ואת תלת-המימד שלהן על גבי הבד השטוח. אין תיאור ריאליסטי של האנטומיה בגופן. הפנים לא משקפים דמות מסויימת, אלא מורכבים מפרטים סכמטיים. הפנים חסרי פרטים, בדומה לדמויות בפיסול האיברי. הפיסוליות ניכרת בקו האף, בגבות העיניים ובחוסר-הפרטים, כמו עפעפיים וריסים. האישונים מסומנים כעיגולים כהים, השפתיים מעוצבות כשני פסים מקבילים, ללא כל הצללות.

פיקסו התחיל כאן תהליך של פירוק גוף האדם, והרכבתו מחדש. תהליך זה הלך והתגבר במהלך עבודתו, והגיע למיצוי בקוביזם.

פרימיטיביזם

המאסיביות הגושית, הדמויות הגולמיות וחוסר הפרופורציות בגופן של הנשים מעניקים תחושה של ארכאיות (סגנון קדום). הן נראות כאילו הן מפוסלות בחומר קשה, באופן גס וסכמטי, כמו הפסלים הפרימיטיביים של השבטים האיבריים הקדומים. דמות האישה בציור מזכירה אלילת-פריון קדומה.

צבעוניות:

מונוכרומטית. הצבעוניות של הדמויות דומה לצבעוניות הרקע, דבר היוצר התקרבות להשטחה ולא לחיקוי מציאות אמיתית.

קומפוזיציה:

סגורה, סטאטית, מאוזנת.

תפיסת חלל/פרספקטיבה

פרספקטיבה מעוותת/ מספר זוויות-מבט

כיוון שדמות אחת לא סיפקה לאמן די זוויות ראייה על מהות האשה, הוא יצר שתיים, והציגן במקביל גם מהחזית, גם מהצדודית וגם מהגב. תיאור הגוף של האישה מימין הופך להיות חזיתי וצידי בו-זמנית.

החלל שטוח, והצבעוניות הוורודה-כתומה יוצרת אפקט קר ומנוכר. קיימת מעט הקצרה באיברי הנשים, כדי ליצור אשליה של פרספקטיבה נכונה, וכן הסתרה בין האיברים לבין עצמם.

הדמויות גדולות וממלאות את כל גודל הבד. ה"חלל" בימתי וצר. על אף ציון הצללות על הדמויות ויצירת נפח לדמויות, ע"י בנייתן מאלמנטים גליליים המודגשים בצל, אין כיוון תאורה מובהק – יוצר השטחה. אין צל המוטל מהדמויות על הרצפה או ה"ילון" שמאחוריהן.

פיקאסו – קוביזם סימולטאני/הרמטי (1911-1912)

איש עם מקטרת, 1911, שמן על בד:

מהו קוביזם סילוטני הרמטי?

השלב השלישי בהתפתחות הקוביזם. בשלב זה כבר יש השטחה מוחלטת של הציור שנוצרה על ידי השתלטות הקצעים על כל השטח, דבר שגרם להיעלמות האובייקט מהעין. יש ניסיון לתאר בו בזמן את האובייקטים מכל הכיוונים. הציורים מונוכרומיים, האובייקטים מפורקים לקצעים, הקומפוזיציות סגורות והרמטיות.

הקוביזם נקרא הרמטי בגלל הקומפוזיציות הסגורות וההרמטיות, והוא נקרא קוביזם סימולטני מכיוון שהוא מנסה לתאר את האובייקטים מכמה זוויות סימולטנית (בו זמנית).



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

מערכת הקצעים לבדה בונה את הקומפוזיציה עד שזו נהפכת לסגורה מאד והרמטית. להבדיל מן הקוביזם האנליטי, בו ניתן עדיין להבחין ברמזים המסייעים להבין את הנושא, למרות הפירוק – בקוביזם הסימולטני האובייקט נעלם לגמרי מן העין. בשלב זה המציאות נעלמת לחלוטין עד כדי הפשטה. בשלב זה הציור נראה מופשט לחלוטין למרות שלא זו הייתה כוונת הקוביזם. נוצר מצב בו היה רצון לפרק את

המציאות לחלוטין ומצד אחר היה רצון להיאחז במציאות ומכאן השם סימולטני – לפרק את המציאות ולהיאחז בה בו זמנית.

האחיזה במציאות נעשתה על ידי שילוב של אותיות ומילים ביצירה. קיים מונוכרום- כלומר, ביטול של חשיבותו של הצבע ביצירות.

נושא – דיוקן כבר משופם עם מקטרת. זוויות הראייה הן שונות, אך המבט של הצופה על הדמות חזיתי. ניתן להבחין בקושי רב "בשאריות אדם" ששרדו את הפירוק והחיבור מחדש. המקטרת ברורה וגם חתימתו של פיקאסו ברורה. בשלב זה, כבר לא ניתן לזהות את הדמות ולהבדיל אותה מן הרקע – האובייקט (הדמות) נעלם למעשה מהעין והציור נראה מופשט לחלוטין למרות שלא הייתה כוונת הפשטה בציור הקוביסטי.

צורות – שימוש בקצעים - הקצעים מפורקים מכל זווית אפשרית, ההתבוננות היא מזוויות ראייה שונות, בעת ובעונה אחת. הקצעים מייצגים חלקים באובייקט אשר לא ניתן לראותם מנקודת מבט אחת בה בעת, אלא בזמן מתמשך. שפת הקצעים השתלטה על החלל הציורי.

הצבעוניות - מונוכרומית לחלוטין מפני שהצבע הוא חסר משמעות בשלב זה ופיקאסו עוסק בפירוק, במבניות ובצורות.

קומפוזיציה - סגורה – הרמטית. יש לציין, שבציור זה פיקאסו שובר את מוסכמות הציור המלבני ומצייר ציור אליפטי על בד מלבני, כמו ציירי ימי הביניים.
סיכום: זוויות הראייה הן שונות, המבט של הצופה על הדמות חזיתי, שפת הקצעים השתלטה על החלל הציורי והאובייקט נעלם מן העין.

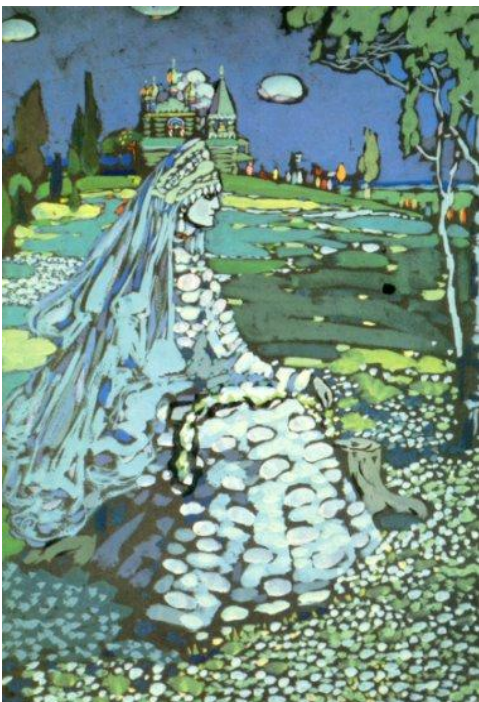
תפיסת חלל - שטוחה - נוצרת בשל הצבעוניות המונוכרומטית ובשל ריבוי נקודת המבט והחלוקה לקצעים.

תוספת לפרק רביעי- חקר ההבעה והרגש

קבוצת הפרש הכחול (ואסילי קנדינסקי ופרנץ מארק)

1. ואסילי קנדינסקי

ואסילי קנדינסקי, יפהפייה רוסית בנוף, 1905, שמן על בד



מאפייני יצירתו:

3. מפיגורטיבי למופשט "על הרוחני באמנות"
4. תיאוזופיה; חשיבה מטאפיזית-סימבולית;
5. סינאסתזיה – שילוב בין דמיון למציאות.
6. **מאפיינים סגנוניים**: ממוטיבים עממיים רוסיים לשפה אוניברסלית; השפעת דיביזיוניזם ופוביזם;

סגנון: מופשט לירי (מופשט אקספרסיבי).

עוד מילדותו חווה קנדינסקי את העולם דרך צבעים. יכולת מיוחדת זו, לזכרו צבעים ותמונות נשתמרה אצלו לאורך חייו והיתה מקור חיוני להשראה יצירתית. במובן זה, הותיר נוף העיר מוסקבה רושם עמוק בקרבו שאותו תיאר בתמונותיו הליריות. עבור קנדינסקי היתה מוסקבה עיר הולדתו האהובה, אחר ממקורות ההשראה הראשונים שלו, מעין אר חלומות, ממנה שאב השראה שנים רבות מאוחר יותר. מוסקבה העניקה לו תחושת בית ובטחון. עוד בילדותו ניתק חלום זה כאשר בשנת 1871 עזב אביו, בשל מזג האוויר הקשה, את מוסקבה לאודסה, שם שימש כמנהל בית חרושת לתה. זמן קצר לאחר מכן הוריו התגרשו והוא עבר לגור עם דודתו, שחשפה אותו לעושרן הספרותי של אגדות רוסיות וגרמניות עממיות, בהן מצא מפלט וגילה

רקע ליצירה - תקופה זו של קנדינסקי התאפיינה בנדודים. בין השנים 1904-6 הוא נע ונד ובאירופה, כשהוא שב ופוקד את רוסיה. בין השאר הרחיק מגבולותיה של רוסיה עד לתוניסיה. נדמה היה שהוא מחפש באופן פיזי את דרכו האמנותית באמצעות נדודים.

לפני שהפך אמן למד קנדינסקי למודי טבע, אתנוגרפיה ואנתרופולוגיה (חקר עמים ותרבויות). במהלך לימודיו, בשנת 1889, יצא קנדינסקי למסע מחקר למחוז וולוגדה, מחוז כפרי ברוסיה, שם הוקסם מן הנופים הכפריים וקלט רשמים מן התרבות האיכרית הרוסית. הוא התפעל מהבתים והרהיטים הדקורטיביים והצבעוניים ומהתלבשות העממיות הנהדרות שאותם דימה לציורים נפלאים. לאחר מסע זה, בכל פעם שקנדינסקי נכנס לכנסיה רוסית או לבית תפילה (מתקופת הברוק שמתאפיינת בצבעוניות ועושר רב) הוא הרגיש כאילו הוא נמצא בתוך תמונה. דבר נוסף שהשפיע עליו באותה תקופה היתה התערוכה האימפרסיוניסטית הראשונה במוסקבה וכן היצירה של ואגנר "לוהנגרין".

נושא היצירה - נושא ממולדתו של קנדינסקי ברוסיה. תאור של יפהייה קוסית תוך שימת דגש על לבושה האקזוטי, העיניים האירופאיות והכנסיה המזרחית שברקע.

התמונה בנויה ברובה מכתמי צבע פסיפסיים כמעין אזכור למלאכת יד עממית. הציור הוא כמעט דקורטיבי (קישוטי). תמונה זו מדגימה עובדה חשובה ביצירתו של קנדינסקי, שבלטה במיוחד בתקופה שבה חיפש לגבש סגנון אישי משל עצמו. האמן מפריד בין קו לצבע באיכויות שונות ומועיד (מעניק) לכל אחד מהאלמנטים טיפול מיוחד משלו.

2. פרנץ מארק (1880-1916):

מאפייני יצירתו:

1. ביטוי של המימד האפוקליפטי שבטבע.
2. תפיסת בעלי חיים כמטאפורה לקיום האנושי, וכאמצעי להזדהות פּאנתאיסטית* עם הטבע.
3. **מאפיינים סגנוניים:** השפעות פוביזם, קוביזם ופוטוריזם.
4. **סגנון:** מופשט-נאיבי.

*פּאנתאיסטית מלשון **פּנתאיזם** – הרכב של שתי מילים מיוונית: **פּאן=הכל + תאוס=אלוהים** כלומר "הכל אלוהים". זוהי תפיסת עולם שעל פיה האל מצוי בכל. האל והטבע יישויות זהות. הפנתאיזם דוחה בעצם את האמונה באלוהות על-טבעית או חיצונית ליקום (טרנסצנדנטית). עמדה זו שגורה ומוכרת יותר בתחומי האומנות, בייחוד בספרות ובשירה. שפינוזה הגדיר את האל (העצם) כאינסופי ובעל אינסוף תארים. על כן לא תיתכן ישות אחרת אינסופית ובעלת אינסוף תארים שתגביל, על ידי כך, את האל. אבל הטבע (היקום) הוא גם אינסופי. מכאן, לפי מפרשי שפינוזה, נובע בהכרח שאלוהים והטבע חד הם.

פרנץ מארק שייך לקבוצת "הפרש הכחול" - הקבוצה היללה את אמנות הילדים ואת האמנות הפרימיטיבית, אבל לא היו לה יעדים אמנותיים ברורים. מבין השלושה קנדינסקי הוא המפורסם ביותר, ואף נודע כאחד מאבות הציור המופשט, אולם לא כל ציירי הקבוצה היו שותפים להתלהבותו מן הציור המופשט. הקבוצה הוציאה את "אלמנך הפרש הכחול" (אלמנך פרושו ספר שנה, 'ביטאון') ובו הציגה יצירות פרימיטיביות, צילומים של אמנות עממית וציורי ילדים (בהשפעתו של פאול קליי). בתערוכות שארגנה הקבוצה הוצגו, לצד עבודותיהם, גם ציירים מודרניסטים אחרים כגון פאבלו פיקאסו, ז'ורז' בראק ורובר דלוניי.

מארק רצה להיות תאולוג והפך להיות אמן.
שאל את עצמו איך נראה העולם מנקודת מבטה של החיה.
באמצעות החיות הוא מנסה לחפש ריתמוס אנאלוגי (מקצב מקביל) לזה שקיים בטבע.
הוא פיתח תורת צבעים.

תורת הצבעים שלו:

כחול – צבע גברי, מוצק, רוחני ואינסופי.

צהוב – צבע נשי, רך, חושני, סקסואלי.

אדום – צבע של החומר, חומריות.

יחסו הראשוני של מארק לטבע היה רומנטי ואידיאליסטי, הוא העדיף את הטבע בהרבה על האדם. אולם ככל שהרבה ללמוד על החיה ועל הטבע הבין כי גם בעלי החיים אינם שוכנים בהרמוניה מושלמת בטבע וגם הם הורגים זה את זה. ההתפכחות, מהראייה שהטבע ובעלי החיים מהווים שלמות, באה לידי ביטוי בסדרת ציורים של נמרים וחתולים מ-1912.

אחר כך, משהזדהה עמם הזדהות עמוקה, **פיתח יחסי גומלין עשירים ומורכבים בין הצורה לצבע**, שבהם הפיחו המקצבים העקלתוניים והמתפתלים שבעולם בעלי החיים רוח-חיים במשטחים נרחבים של **צבע מתרונן וזוהר, שאין לו כל קשר לצבעיו ה"טבעיים"** של היצור החי- כגון סוסיו האדומים והכחולים של מרק.

בכל אלה ניכרת התוודעותו של מרק לקוביזם וגם לאורפיזם (השם שהעניק המשורר אפולינר ב-1912 לפלג של הקוביזם שנתנו זכות קדימה לצבע באמנות).

במשך השנים התחדדה מחשבתו שגם העולם החי, בדומה לאנושות (מחשבה שהוא וקנדינסקי היו שותפים לה), זקוק לעבור טהרה אפוקליפטית כדי שתושב לו **התמימות הראשונית, תמימות גן-העדן**. כך הגיעה סדרת העבודות האפוקליפטיות ששיאן הוא היצירה "גורל החיות".

מ-1913 החל **לעסוק בהפשטה** ובעקבות זאת התקרב לקנדינסקי.

ציוריו של פרנץ מארק מבטאים תמימות נוגעת ללב של בעל החי, שדומה ליצור אנושי מבעד לקווי המיתאר הרכים של גופו ובייחוד של הבעת הפנים. אכן בחיפוש אחר שלמות טבעית הירבה מארק לצייר בעלי חיים שונים בתנוחות רכות ובהרמוניה. צבעי השועלים, הסוסים והחתולים נועדו לבטא פנימיות עשירה מתחת למעטה הרוגע, זוהי כמובן פנימיותו של הצייר שהאהבה לעולם החיות מילאה את עולמו.

הגורם הסוער והבלתי מרוסן גם הוא סימן היכר של פרנץ מארק, במיוחד בצבעי העזים של החיות שנראים כשלהבות של אש ואנרגיה. הצבעים העזים נראים כקורנים מתוך הדמויות, ומתחברים עם צבעי האור החיצוני. הזווית הסובייקטיבית שאפיינה את יצירתו של מארק, הפיקה מתוכם נוסטאלגיה לילדות, נאיבית ופראית כאחד.

בשנת 1913 כבר ניכרת בעליל נטייתו של מרק להפשטה צרופה. יצירותיו הבשלות נמנות עם המרשימים שבהישגיה של האומנות של המאה העשרים ובמותו בקרב ורדן אבד לה אחד מנושאי דגלה המופלאים ביותר. גם מותו של חברו הצייר אוגוסט מקה (-1914-1887 Macke) שנפל בשבועות הראשונים של מלחמת העולם הראשונה, הייתה אבדה קשה.

ביצירתו של פרנץ מארק ניתן להבחין בין שני שלבים.

בשלב הראשון יש ביטוי להרמוניה עם הטבע, עם יצירות בעלות אופי פסטורלי וצורות עגולות.

בשלב השני, יש ביטוי להרמוניה, אך היא נשברת על ידי צורות חדות ומבטאת תחושה אפוקליפטית. (כאוס, סוף העולם).

השינוי הסגנוני התרחש בשל כמה סיבות:

1. השפעת קנדינסקי – שגם ביצירתו ביטא אלנטים אפוקליפטיים.
2. השפעת אמני הגשר (קירשנר, הניכור בעיר המודרנית, מלחה"ע ה-1) והפוטוריסטים (הרס הישן, גישה מילטנטית, שרוצה להרוס הכל)
3. המצב הפוליטי הקשה באירופה החל מ-1905 שהוביל למלחמת העולם הראשונה.

פרנץ, מארק, סוס כחול 1, 1911, שמן על בד



בציוריו מבטא מארק הרמוניה עם הטבע. בציורים אלו נראים בעלי חיים בנוף רחב ידיים.

הקשר בין החיה לסביבתה מתבטא באמצעות הצורה הנפחית המלאה (של הסוס או האיילות) לעומת הנוף השטוח. יחד עם זאת גוף החיה בציוריו של מארק חופשי, גמיש ומשדר התמזגות עם הנוף המקיף אותו. מארק ייחס סמליות לצבעים ששימשו אותו בציור בעלי החיים: הצבע הכחול משדר "גבריות" והצבע האדום איכות תאוותנית.

היצירה מלאה קוים ועקומות עגולות מלאים תנועה וחושניות. יש מקצב שבנוי על הקו המתפתל, קו לירי, זורם.

צבעוניות- לוקאלית - כל עצם מקבל צבעוניות משלו. צבעוניות פוביסטית, רגשית, עזה, רחוקה מהמציאות, ילדותית, פנטסטית (דמיונית). צבעים עזים ומשלימים אך הם מאזנים זה את זה ויצורים הרמוניה.

צבעוניות סמלית - כחול – גברי, אינסופי, רוחני, מוצק. ששוכן בהרמוניה עם צבעוניות אדומה כתומה.

קומפוזיציה – צבעונית - צבעוניות משלימה ועשירה שגורמת לעין הצופה לנוע בתוך היצירה. הרמונית ומאוזנת - בנויה על הרמוניה של צבעים ושל קווים מעוגלים. קומפוזיציה דינמית - נוצרת על ידי אלכסונים וריבוי של צבעים.

תפיסת חלל פרספקטיבה – שטוחה, רחוקה מהמציאות.

סגנון – סכמטי, ילדותי. נטייה להפשטה ומיעוט בפרטים.

המסר של היצירה: הרצמוניה עם הטבע. חיות חושנית ואינסטנקטיבית השוכנת בטבע באין מפריע, בהרמוניה. נוצרת על ידי שילוב של צורות עגולות ורכות עם צבעים משלימים אך הרמוניים.

פרנץ מארק, איילה בגן המנזר, 1912

יצירה זו מבטאת את השלב השני ביצירתו של מארק שמתבטא בצמצום והפשטה. ניתן להבחין בהשפעת הפוטוריזם בחיתוך הקווים האלים ובצבעוניות העזה, וכן בהשפעה קוביסטית בפירוק לצורות.

האיילות בשני הציורים כלואות בין עריסות, נדמה שעולמן קרס וההרמוניה שבטבע נקטעה, לא ניתן עוד לאחות את שבריה.

המתבונן בציורים אחו חש באווירה אפוקליפטית הקשורה לאירועי התקופה. הצבעוניות עדיין עזה ופוביסטית, ובשילוב עם פירוק הצורות נוצרת תחושה אפוקליפטית.



מקצב - יש מתח בין הקווים העגולים לקווים הישרים, השוברים את מישור התמונה לחלקיקים קטנים. בניגוד ליצירה הקודמת, המקצב כאן לא רך והרמוני, אלא חד ומובלט.

צבעוניות – פוביסטית, עזה, פוטוריסטית. הצבעים משתברים כמו במנסרה ולא ברור מהו הצבע הספציפי של כל אובייקט ואובייקט. זוהי צבעוניות שבורה בסגנון פוטוריסטי-קוביסטי

צורות- יש השתברות של הצורה בהשפעת הקוביזם וקווים אלכסוניים שמזכירים את קווי הכוח של הפוטוריסטים.

המסר, משמעות היצירה: שונה בתכלית מהיצירה "סוס כחול". האיילה אמנם צהבהבה ונשית, והיא שוכנת מתמזגת עם הטבע, אך לא בהרמוניה כמו ביצירה השנייה. היא ממש נבלעת בתוך הכאוס של הטבע. ההרמוניה מורת על ידי הקווים האלכסוניים החדים. זהו הגן הקסום של המנזר הסגור בפני העולם החיצון, אי של שלוה המוקף סכנות וצער, שמאיימים לכלותו. יש הרגשה של הרס שנובעת מהצורות הקטועות ומהתנגשות הקווים הלאאלכסוניים.

תוספת לפרק חמישי - מבשרי הסוריאליזם

מארק שאגאל 1887-1987

בסגנונו של שאגאל שלט עולם הדמיון האישי שלו, עולם שלעיתים קשה לרדת לסוף דעתו. דימויו ערוכים ביצירתו במערך אי-רציונאלי דמוי חלום. שאגאל חש זיקה לסוריאליזם בשל קריאתו להתנער מדפוס סדר כפויים, והתמכרות חופשית לעולם החלומות. אבל שאגאל גילה את הכוח הטמון בחלומות, בהזיות וביסודות הלא רציונאליים שנים רבות לפני שקמה התנועה הסוריאליסטית. ביצירתו הכול אפשרי: בתים ואנשים עומדים על ראשיהם, עבר והווה מוצגים סימולטנית - בזמנית, עולם המציאות וההזיה משמשים בערבוביה, זיכרונות ילדות העולים מהמודע ומהתת-מודע גם יחד. הסוריאליסטים ניסו לשכנע את שאגאל להצטרף לתנועתם, אך שאגאל סירב. שני היסודות הבולטים ביצירתו: אוטומטיזם ותמונות חלום - יהו את האלמנטים העיקריים שעליהם יבוסס הסוריאליזם, ומהם יתפתחו שתי מגמות שונות בתנועה הסוריאליסטית.

מארק שגאל, דיוקן עצמי עם שבע אצבעות, 1912, שמן על בד, 105 X 125 ס"מ



נושא - בדיוקן עצמי זה מתאר שגאל את עצמו באחד מהשלים המכריעים ביותר בחייו האישיים והאמנותיים-מקצועיים כאחד; קו התפר והמעבר מויטסבק הרוסית (עיירה יהודית) למרכז האמנות אז, פאריס. הצייר מתאר את עצמו על רקע שתי ערים, שתי תרבויות, שתי צורות חיים השונות זו מזו, שהן מרכז חייו ומהותו כאדם וכאמן. שגאל מתאר את עצמו כאמן מודרני ומתוחכם, קוביסטי תוך שימוש בריבוי נקודות מבט ועבודה בקצעים המשתמעים מכך. אדם ואמן מודרני, לבוש בחליפה, בעל תסרוקת נאה ומטופחת, עניבת פרפר מוגזמת משהו ופרח בדש. כלפי חוץ הוא איש העולם הגדול המעורה באמנות המערבית, איש של פאריס.

שימוש בכתב - מעל ראשו ולצידו מופיעות שתי מילים באותיות עבריות בשפת היידיש: ראסיע (רוסיה) ופאריס: שני קטבים חשובים ביותר בחייו האישיים והאמנותיים שהפכו לאחד. ליד פאריס מופיע דימוי של מגדל אייפל. ליד ראסיע מופיעים כנסייה רוסית ובתים כפריים כדימוי לויטסבק. מבחינת גודלה הפיזי והמקום שהיא תופסת בתמונה, גדולה ויטבסק ברוחב וגם באורך מהשטח שפאריס תופסת בצד האחר. לאמן שבע אצבעות אולי כדי להדגיש את האלמנט הדמיוני ביצירה.

אפשר לפרש את שבע האצבעות כמספר שבע, המסמל ביהדות מזל ושלמות.

תפיסת חלל / פרספקטיבה- אישית, מעוותת. האמן תיאר את ריצפת הסדנה שלו במבט מלמעלה והיא נראית כמו גולשת לעבר הצופה. הרצפה התלולה נצבעה בצהוב צורם, הגורם לתחושה של אי-נוחות. האמן נראה מרחף - לא ברורה נקודת החיבור או ההישענות שלו. הוא נראה בלתי יציב, אולי כדי לבטא את התחושות של חוסר שייכותו למקום בו הוא נמצא - פאריס. גם כן הציור נראה בלתי יציב וחסרה לו רגל אחת, כך שלא ברור איך הוא ניצב על הרצפה. הציור שעל הכן מופנה באופן מוגזם אל הצופה כדי שיוכל לראות מה מצויר עליו, כדי שיבין על מה הצייר חושב: על רוסיה מולדתו, שאלה הוא מתגעגע. גם פלטת הצבעים מופנית כלפי הצופה כדי שהוא יבין שהאמן כבר השתלב בבירת האמנות המודרנית. גופו ופניו של שגאל מתוארים מכמה זוויות ראייה, המעוותות אותו. בפנים יש חלוקה פנימית קוביסטית והצללות כהות.

צבעוניות - הצבעים המנוגדים, הפרספקטיבה האישית והצורות הזווטיות מרמזים על התלבטיותו של האמן, הנראות גם בהבעת פניו הקודרת.

מארק שאגאל, אני הכפר, 1911, שמן על בד, 191 X 150 ס"מ.

תאור היצירה – הציור המתאר מראות מהעיירה היהודית, צויר לאחר ששאגאל עבר לפריז. במרכז היצירה מתוארות שתי דמויות המביטות זו בזו. מן הצד האחד מתואר מעין דיוקן עצמי של שאגאל בגוון ירקרק וחבוש כובע, ועל צווארו שרשרת ועליה



תליון בצורת צלב. הדמות אוחזת במעין ענף או עץ המתוארים במרכז חלקה התחתון של היצירה. בצידה השני של היצירה מתואר ראש של עז או כבשה ולצווארה שרשרת דומה. בנוסף, מופיעים דימויים נוספים של אשה החולבת פרה לבנה וכן תאור של רחוב בעיירה בו צועד גבר הנושא מגל אל מול אישה המתוארת הפוכה. גם חלק מבתי העיירה מתוארים 'על ראשם'. לצידם מופיעה כנסייה ובתוכה תאור של ראשה של דמות נשית. **הקומפוזיציה** של הציור משלבת בין אלמנטים מרכזיים כגון העימות בין שתי הדמויות המרכזיות, עימות המודגש על ידי עיגול החוצה את הדמויות, לבין אלמנטים שיוצרים תחושת תנועה, כגון: השביל המוביל אל העיירה בחלקה העליון של היצירה. שאגאל השתמש בהשפעות של האמנות הקוביסטית כדי לתאר עולם המנותק מפרספקטיבה וממשות חומרית, כבמעין חלום. שאגאל מערב כאן בין אופן ייצוג "מערבי" לבין סממנים תרבותיים ופולקלוריסטים הלקוחים מן התרבות הרוסית העממית ומן התרבות היהודית.

במרכז עיגול מחולק לארבעה חלקים, בכל חלק שולטת דמות טיפוסית: אדם, חיה, טבע ודמויות מהכפר. הקווים האלכסוניים יוצרים את הסדר והארגון של הקומפוזיציה. יחסי הגודל לא הגיוניים. (הראש של האדם שווה בגודלו לראש העז) הצבעוניות שרירותית, צבעים חזקים מול צבעים מאוד מדוללים.

פרספקטיבה אישית ומעוותת.

לסיכום:

חזיונות מזיכרונות, מחזות וטיפוסים מחיי העיירה היהודית (ויטבסק); מסורת ופולקלור יהודיים, סמלים נוצריים; מוטיבים אוטוביוגרפיים.

מאפיינים סגנוניים:

השפעת קוביזם, פוביזם, ואקספרסיוניזם.

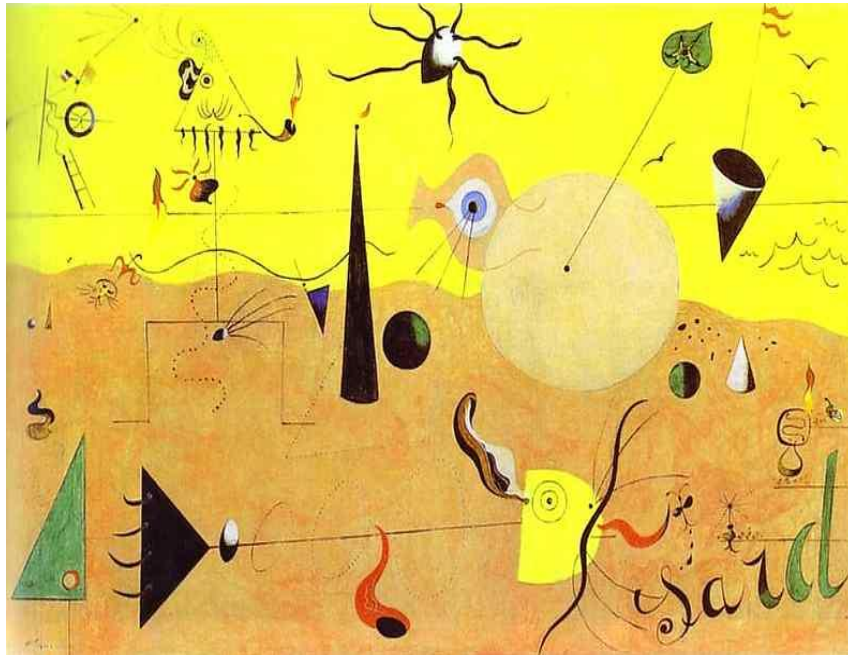
פרק שביעי – סוריאליזם

מקס ארנסט, אירופה לאחר הגשם, 1940-1942, שמן על בד, 148x55.



בנוסף לטכניקות הפרוטאז' והגראטאז' (גירוד), מקס ארנסט עסק גם בציור. בציורים של ארנסט ניתן לראות את ההשפעה של דה-קיריקו גם בקומפוזיציות וגם באווירה הקרה והמנוכרת. התמונה צויירה ע"י ארנסט בתקופת מלחמת העולם ה-II, כשנאלץ לעזוב את אירופה ולעבור לארה"ב. מבחינה טכנית צויירה התמונה בשמן על בד, אך הטכניקה מושפעת מהפרוטז', ארנסט מתאר את אירופה לאחר חורבנה, זהו עולם שנחנק בצמחייה צפופה ומאובנים, צמחייה טפילה ומלא בריקבון. שלא ניתן להשתלט עליה והיא כובשת את העולם. במבט שני ניתן לראות בין הצמחייה דמויות הקבורות בתוכה – דמויות עם ראשי ציפורים, ציפורים, במרכז נראית גולגולת של שור. הדמויות הופכות לחלק מהנוף שהשתלט עליהן. היצירה היא סמליות למצב באירופה. מבחינת הטכניקה, מצוירת התמונה בשמן על בד, היא צמחה מתוך הפרוטז'. אמנם כאן הוא כבר לא ניזקק לפרוטאז' על מנת לעורר חזיונות. המראות - חורבנה של אירופה - כבר נמצאים לנגד עיניו.

חואן מירו , נוף קאטלוני (הצייד), 1923-4, שמן על בד



- מירו נולד בברצלונה בשנת 1893. ב- 1919 ביקר לראשונה בפריס, ומאז מתחלקים חיוו בין פריס וקטלוניה.
- מירו הגיע אל הסוריאליזם דרך הפוביזם והקוביזם, בנוסף אפשר לראות בציוריו השפעות של ציור עממי – קטלוני.
- הוא פונה לאוטומטיזם, לספונטאניות ומפתח שפת סימנים פרטית שנתגבשה בתהליך ציורי מתמשך. נופיה, איכריה ומראותיה של קטלוניה חוזרים שוב ושוב בציוריו.
- עם הזמן הוא החל לעבוד במשיכות צבע גדולות יותר ללא חלל פרספקטיבי מקובל או קו אופק.

דרכו של מירו הובילה 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, ודימויי 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. למירו יש שפה של דימויים פרטית, מערך של צורות ודימויים אישיים שנתגבשה בתהליך ממושך.

כשהוא נזכר בנוף או חלום כלשהו מימי ילדותו הוא מתאר אותו בשפת הדימויים הפרטית שלו בלי להפעיל מחשבה על כל דימוי ודימוי. (כדי להבין את התהליך ניתן "לפרקו" לשלבים: חושב על רעיון מסוים, זיכרון ילדות : אלימות – זיכרון של ילד שזרק אבן על ציפור , הרעיון אוטומטי תת מודע, אחר כך חושב איך להביע את הרעיון , כאן יש תכנון קפדני אוסף את כל הזיכרונות וחושב איך להציגם על הדף, אח"כ מביע את הרעיון בשפת הסימנים הפרטית שלו וזה שוב שימוש אוטומטי בסמלים - כמו שמשורר משתמש באותיות להביע רעיון והוא לא חושב על כל אות ואות)

מירו נהג להרעיב את עצמו לפני שהחל לצייר, כדי להגיע למצב פיזי הגובל באיבוד ההכרה. הוא האמין ששיטה מלאכותית זו היא דרך טובה להסרת מנגנוני השליטה של המוח על הנפש, ומאפשרת שחרור ויצאה לאור של דימויים חבויים, הקיימים בעולמו הפנימי. את הדימויים שצפו ועלו בו כשהיה שרוי במצב נפשי מיוחד זה רשם ועיצב אחר-כך על-גבי בד הציור בתהליך של עיבוד, שכבר היה כרוך בשלב זה במעורבות של ההיגיון, התכנון והשיקולים האמנותיים.

ביצירה "נוף קטאלוני" האמן מתאר את נוף ילדותו במערך דימויים אישי. נוף ילדותו של מירו מוצג כמערך של דימויים שהם סמלים פרטיים שפיתח לעצמו. נופיו של מירו שטוחים ומלאים ביצורים יוצאי דופן. הנוף נראה נאיבי (תמים) כותרת המשנה - הצייד מעידה על הנושא. אם נחפש בציור צייד, ניתקל בקשיים רבים. הצבע הצהוב הוא ביטוי לאור השמש הזורחת בשמים. אבל השמש עצמה כנראה מתוארת כיצור שחור דמוי עכביש. בצד ימין למעלה עפים שחפים, המסומנים בקו קשתי שחור. מתחתם גלים שחורים שאולי מסמנים ים. יש צורת קונוס שעליה מעין דגל שמזכירה אולי כלי שייט.

כותרת המשנה – "הצייד", מרמזת על נושא היצירה ועוזרת לנו לפענח את היצירה. ניתן להבחין בדמותו של הצייד בחלק השמאלי העליון של הציור: היא עשויה ממערכת דקיקה של קווים שחורים. גוף הצייד, רגליו וראשו - כצורות גיאומטריות זוויתיות, וידיו כמו גל חופשי. בראשו המשולש ניתן להבחין באברי הפנים: עין, אוזן, שיער, שפם וזקן, אך הם אינם מתוארים במיקומם הריאליסטי. הפריט הבולט בראשו של הצייד הוא המקטרת שבפיו, שיוצאת ממנה אש. האובייקט המאונך, המשולש השחור הגבוה, מציין את הרובה של הצייד ממנו פורצת להבה. את הציפור המתה שהוא לכד לא מזמן (לפי הלהבה ברובה) הוא אווז בידו הימנית ומנופף בה לראווה. רמזים לנוף ולמתרחש בו ניתנים באמצעות העלה הירוק, שבחלקו העליון של הציור, המשולש הירוק שבאמצעיתו עין שמזכיר עץ, וראשה המוזר של הארנבת, הנראה בתחתית הציור. לשון אדומה יוצאת מפיה ויש לה אוזן ענקית בצד שמאל. הראש עשוי כחצי עיגול צהוב. הארנבת עצמה מנסה ללכוד חרק

בפינה התחתונה של הציור מופיעות בכתב מסולסל אותיות: sard, שהן חלק מהמילה: sardana שמו של ריקוד קטלוני עממי. האותיות הן סימן מוסכם שניתן לפענח אותו. (ניכרת כאן השפעת הקולאז'ים הקוביסטים על מירו, שאמנם נולד וחי בברצלונה, אך התגורר זמן ממושך בפריס)

צבע:

לוקאלי, שטוח, צבעים רחוקים מן המציאות, עזים. צבעוניות חמה מעבירה תחושה של שמש וחום. מעורבים אלמנטים ביומורפיים של אוכלוסית החי, סמלים אישיים כסולם (שאיפה למישור רוחני גבוה, ערכים נעלים, אל העל-מציאותי/סוריאליסטי), ואלמנטים קליגרפיים (אותיות מתוך שם של ריקוד עממי מקומי) וגיאומטריים. יחד עם הצבעוניות של הדגל הקטלוני, נוצרת התייחסות לוקאלית ואישית לערך אוניברסלי של הקשר בין אדם לנוף בכלל ולנוף מולדתו בפרט (אמן חברה).

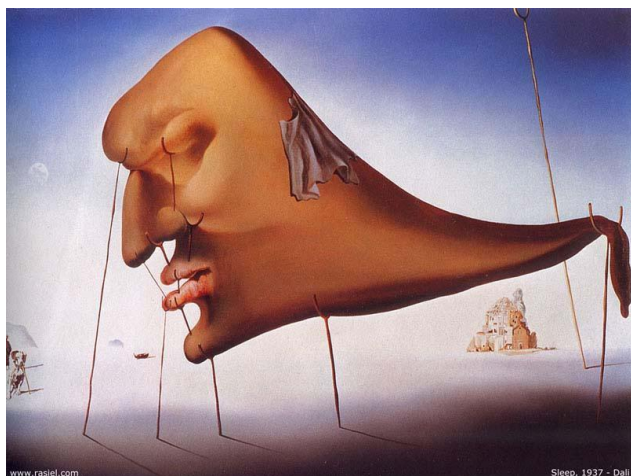
תפיסת חלל:

אין כאן תיאור נוף במובן המקובל, הציור שטוח לחלוטין ומורכב ממערכת צורות (חלקן גיאומטריות וחלקן ביומו רפיות) הנפרשות "מעל" ו"מתחת" לקו האופק המפריד בין המישור האדום לצהוב. אצל מירו הנוף הוא ראי הנפש של האדם ולכן הוא עמוס בדימויים שקשורים באסוציאציות אישיות של האמן שמעוררים בו נופי קטלוניה בספרד, ארץ מולדתו. יש מערך של צורות שמרחפות בחלל ללא סדר או חוקיות. מירו יוצר נוף לא מציאותי ונוטה למופשט ובכך יוצר פרשנות ציורית חדשה לנושא מקובל (מסורת וחדשנות).

סלבדור דאלי, שינה, 1937, שמן על בד

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 נמסה ורכות, שיוצרות צורה אמורפית. הראש מתבונן למטה, עיניו עצומות כאילו הוא נתון בשינה עמוקה או בטראנס. הראש המפלצתי נסמך בקבי הליכה רבים המגביהים אותו מעל פני הקרקע ותומכים בכל אחד מחלקי איבריו: שפתיים, אף ועיניים



סביב הדמות ועליה מתוארים בדייקנות

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

הראש או הפרצוף הישן : הוא אלמנט סוריאליסטי המבטא חלום. הפרצוף הישן הופך לגוף רפה בעל איכות נמסה 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. על פי הדימויים הנראים מסביב, החולם חולם חלומות אירוטיים.

קבי הליכה : מקורו של דימוי זה לקוח מזיכרונות ילדותו. בילדותו מצא קב הליכה ישן בעליית גג, ומיד העלה בדימויו הזיות מלאות תשוקה להניח את קב ההליכה מתחת לשדיה של אישה. דאלי 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 ואישי. 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 הקביים, המבטאות את הצורך שלו בתמיכה. ביצירה מתוארים קבי הליכה התומכים באיברים השונים של הדמות הישנה, וחודרים אליהם עד כדי פציעת השפתיים. הקביים מבטאים 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.

המסר של היצירה: דאלי חושף את פחדיו האישיים המודעים והתת-מודעים באמצעות סמלים.

מאפיינים סוריאליסטיים

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. ההתבוננות ביצירה מעלה באופן ממשי ביותר עולם של **הזיות פרנואידיות**. הלוּבשות אופי מוחשי באמצעות העצמים והחפצים, הצפים במין חלל דמיני, בתאורה חלומית, לא טבעית. ההזיות סובבות כל הזמן סביב עולם המין, שבעת ובעונה אחת מושך ודוחה את דאלי כל כך.

המשיכה-דחיה 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.

מטאמורפוזת: 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.

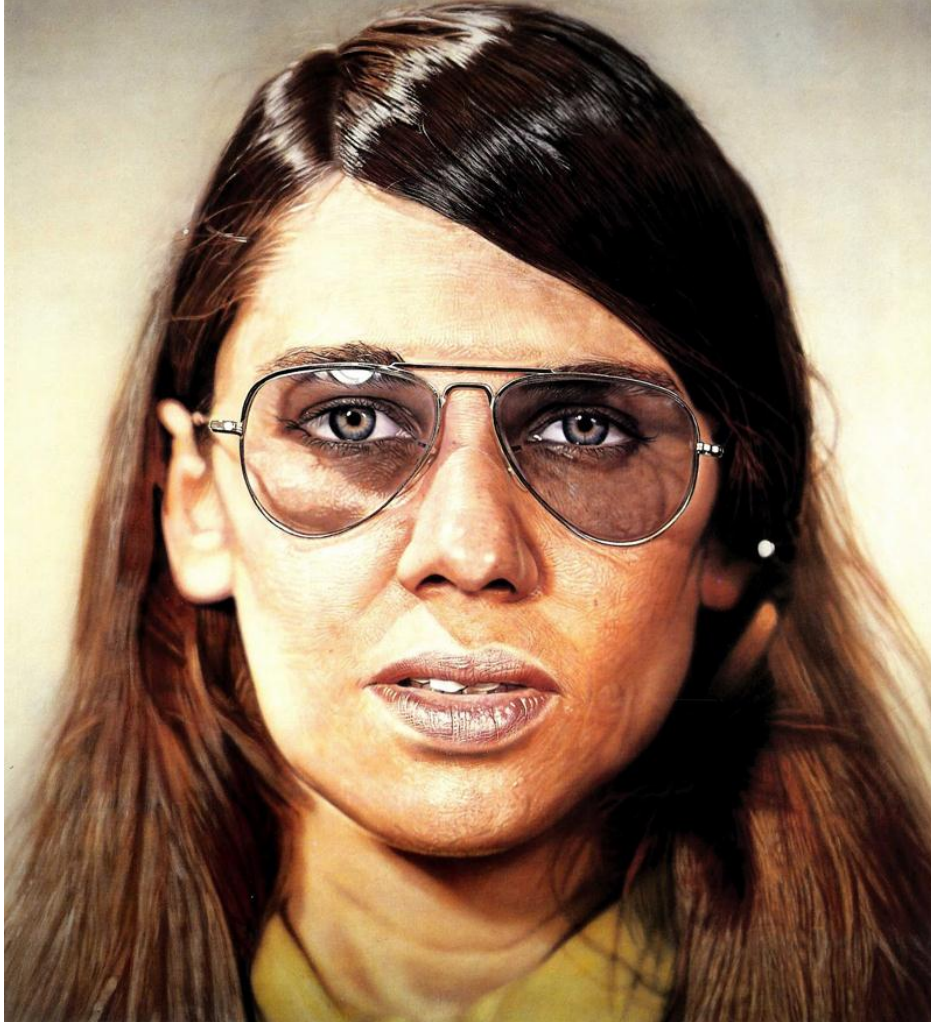
סאלבדור דאלי, קניבליזם של סתיו, 1936, שמן על בד



היצירה מתייחסת למלחמת האזרחים בספרד, והיא מטפורה לאומה הפועלת באלימות כנגד עצמה. בתמונה שתי דמויות, המתוארות בחצי גוף עליון, הדמות הימנית פוערת פיה כדי לבלוע את ראשה המוארך של הדמות השמאלית. הדמויות עסוקות באכילה הדדית, כלי האוכל, האחת פוערת את פיה לאכול את השנייה. יש פירוט של כלי אוכל הפוצעים בבשרן, ומעצימים את האכזריות שבסיטואציה. לשולחן אין רגליים והוא מתמזג עם המישור השני. הקביים מסמלות סוג של נכות. הדמויות נמצאות על שולחן ירוק, שאחת ממגירותיו פתוחה, והאחרת מונחת עליו ומהווה חלק מהגוף הדמות הימנית. לשולחן אין רגליים והוא מתמזג עם הנוף. ברקע נוף הררי וכפר נטוש. בשמים ענן ענק המבשר סערה. בצירוף צורות דמיוניות הנוצרות מחיבורים בלתי אפשריים בין מספר דימויים. בצירוף ישנו ניכור וכן הטעיית עין המקשה על פענוח המתואר. הצירים של דאלי עמוסים בפרטים ומצבים בלתי אפשריים ובלתי הגיוניים התורמים לתחושת מבוכה, חוסר אפשרות לפענוח ואווירה מאיימת.

היפר-ריאליזם

צ'אק קלוז, ציור מצילום. 1971



מטרת היצירה/ מניע: הבעת דעה על האנונימיות בחברה המודרנית

נושא היצירה:

דמות אנונימית. דיוקן היפר-ריאליסטי של ידית האמן. הגודל והדיוק בפרטי הדמות, עומדים בניגוד לנוהל המקובל בתולדות האמנות של הצגת דמויות ידועות, או בעלות משמעות חברתית או פוליטית.

תיאור היצירה:

דיוקן פנים (פורטרט) מדוייק עד אי נוחות, של דמות נשית. קלוז לא ייפה את הדמות ("לא עשה לה פוטושופ") אלא להיפך, תיאר אותה במדוייק. לא ויתר על אף פגם בתווי הפנים. נוצרת תחושה של קירבה אל הדמות וחדירה אל פרטי אישיותה. כלומר לציור יש אפקט חזק על הצופה, יותר מאשר בהתבוננות בצילום קטן באלבום.

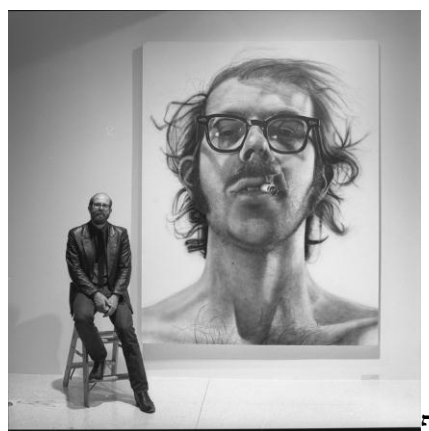
תהליך העבודה:

צ'אק קלוז צילם והשתמש בתצלומי תקריב של דיוקני חבריו, כמו סוזאן. הוא העתיק צילום והגדיל אותו למימדים גדולים, כדי :

- א. לחקות את המציאות.
- ב. וכדי להעצים את היומיום ולהתכתב עם מושג הנשגבות והאדרה של איקונות (כפי שראינו אצל אנדי וורהול, למשל עם מרלין מונרו בפופ ארט) . קלוז מבקש להעצים את הדמות היומיומית ולגרום לנו לשים לב לאנשים אנונימיים, ולמעשה במידה מסויימת את הצופה עצמו. רק שכאן אין אידיאליזציה, אלא ממש כניסה לכל פרט ופגם בפני הדמות, באופן שמקרר אותנו אל הדמות ולא מרחיק אותה כמו באיקונות דתיות או של עולם הפופ. למעשה, קלוז מרחיב את גבולות השיח של גבוה – נמוך, יומימי- אמנותי, אנושי – נשגב.

קלוז התבסס על הצילום, והשתמש בו כדי לתרגם מידע צילומי, למידע ציורי. הוא העתיק את סוזאן בהגדלה, ע"י הקרנת שיקופית על בד קנווס גדול. הוא יצר רשת של אלפי ריבועים קטנים, כל אחד מהם הוא בגוון שונה, כדי לבנות את התמונה. הריבועים הקטנים מצטרפים, רק בהתבוננות מרחוק, למכלול בר-זיהוי. את הפורטרט צייר בצבעי אקריליק.

דוגמא ליחסי הגודל בין המציאות לאחת מיצירותיו של קלוז; במקרה זה, דיוקן עצמי שלו:



סגנון הציור:

פוטו-ריאליזם, או היפר-ריאליזם (אמיתי עד הקצנה). הדמות מוגדלת מעבר לגודל טבעי. ההגדלה מעניקה לדמות עוצמה והופך אותה ליצירה מונומנטאלית ("גדולה מהחיים").

אמצעים אמנותיים והקשר שלהם לנושא:

קלוז הפך בציור זה, את מסורת ציור הדיוקן, ממייצגת דמויות חשובות, להצהרה אישית ואינטימית, המביעה את עולמו הפנימי והמיידי של האמן. השימוש בצילום איפשר לו לשמור על אובייקטיביות ביחס לדמות מבלי לערב את "שפתו האמנותית" ואת "כתב ידו" הציורי.

יחס למציאות: התקרבות למציאות עד הקצנה. גודל מונומנטלי. גודל מהמציאות. האדרה של הדמות האנונימית כאיקונת תרבות/דת.

.....
בהמשך ציוריו, התרכז צ'אק קלוז בפורטרטים של עצמו והדגש בטכניקת הציור עבר לפיתוח צבעוני, של האלמנטים שהרכיבו את התמונה. כלומר פיתוח פיקסלי- צבע בשפה אישית. ההתבוננות מקרוב בפרטי הציור דומה להסתכלות בהגדלה של פרקטאלים שנעשים כיום בעזרת מחשב, אשר מהותם פונקציות מתמטיות ומאפשרות הגדלה אינסופית. (ראה דוגמאות:

