

זרמים באמנות המאה ה – 19

כתיבה: נעם טופלברג

עריכת לשון: מיכל שקד

ייעוץ מקצועי: רות שחר

תוכן עניינים

פתיח כללי

פרק א': ניאו-קלאסיקה

הקדמה

תנועת ההשכלה, וינקלמן וולפלין

האקדמיה והאינצקלופדיסטים

מאפייני הסגנון הניאו-קלאסי

ז'אק לואי דויד

אוגוסט דומיניק אנגר

אנטוניו קנובה

פרק ב': רומנטיקה

הקדמה

קספר דויד פרידריך

ויליאם טרנר

פרנצ'סקו גויה

תיאודור ז'ריקו

אז'ן דלקרואה

פרק ג': ריאליזם ונטורליזם

הקדמה

גוסטב קורבה

אונורה דומייה

נטורליזם ואסכולת ברביזון

ג'ון קונסטבל

קמיל קורו

ז'אן פרנסואה מילה

פרק ד': אימפרסיוניזם

הקדמה

"סלון הדחויים"

תיאורית הצבע של שברל

מאפייני הסגנון האימפרסיוניסטי

אדוארד מאנה

קלוד מונה

אוגוסט רנואר

קמיל פיסארו

אדגר דגה

אוגוסט רודן

פרק ה': פוסט-אימפרסיוניזם

הקדמה

מושגים וזרמים פוסט-אימפרסיוניסטיים

ג'ורג' סרה

אנרי טולוז לותרק

פול גוגן

וינסנט ואן גוך

פול סזאן

ביבליוגרפיה

פתיח כללי:

את האמנות במאה ה-19 נוהגים לחלק לארבע תקופות עיקריות:

1. הרבע הראשון של המאה ה-19: אמנות נאו-קלאסית

2. 1825 והלאה: [אמנות רומנטית](#)

3. אמצע המאה ה-19: אמנות ריאליסטית

4. הרבע האחרון של המאה ה-19: [אימפרסיוניזם](#) ופוסט-אימפרסיוניזם

יש לזכור כי התפתחותה של מגמה או תנועה לא בהכרח הפסיקה את פעילות התנועה שקדמה לה, וגם המעבר בין מגמות אינו מוחלט: אמנים התווכחו והתנצחו, וההתפתחויות היו הדרגתיות ומשולבות זו בזו.

נהוג לראות במאה ה-19 את תחילת התפתחותה של האמנות המודרנית. יש לכך סיבות רבות, כפי שנראה במהלך הדיון בכל זרם אמנותי, אך ניתן לציין מגמה בולטת מרכזית המאחדת את כולן: המעבר **מהאסכולה הפרה-מודרנית לתנועה המודרנית**.

המושג "אסכולה" מקורו ביוון העתיקה, ומשמעותו בית-ספר. לכל אורך תולדות האמנות, עד לעידן המודרני, התפתחו אסכולות שונות, שכל אחת מהן מרוכזת סביב אמן אחד (לדוגמה, אסכולת דה וינצ'י, אסכולת רפאל וכדומה). האסכולה הייתה שיטתו של האמן, שעל שמו היא נקראה. מטרת תלמידיו של האמן הייתה ללמוד את שיטתו ולנסות ליישמה. השיטה יכלה להתקיים גם לאחר מותו של האמן, באמצעות תלמידיו, ולכן ימיה של האסכולה ארוכים. כיוון שהשיטה ניתנת ליישום, הרי שמטרות האסכולה ניתנות להגשמה אם התלמיד מצליח ליישם את הנלמד. בכך האסכולה היא קלאסית בתפיסתה.

עם זאת, לאורך השנים חלו שינויים בהתפתחות האמנות. מחד גיסא, למאסטרים שונים היו שיטות שונות, ותלמידים שהפכו למאסטרים בפני עצמם פיתחו שיטות ורעיונות חדשים משלהם, שבתורם השפיעו על תלמידיהם. אותם תלמידים מוכשרים ויוצאי דופן לא המשיכו באופן ישיר את שיטת האסכולה שלהם. מאידך גיסא, גורמים חיצוניים כגון שינויים היסטוריים, מדעיים ופוליטיים הביאו גם הם שינויים בנושאי היצירות ובשיטות העבודה.

לעומת האסכולה, התנועה המודרנית מורכבת מקבוצה של אמנים, שלכל אחד מהם סמכות ושיטה משלו. לכן היא קצרת ימים - מתפרקת כאשר האמנים אינם מסכימים יותר על הדרך האמנותית או על הרעיונות העומדים בבסיסה, ובדרך-כלל היא קצרת טווח. ריבוי השיטות והרעיונות אינו מאפשר לנסח מטרות מוחלטות, ועל כן התנועה בכלל נידונה מראש לכישלון ונתונה לסערות פנימיות, כלומר [רומנטית](#) במהותה. השם תנועה או זרם מעיד על השתנות ודינמיות תמידיים.

הטבלה הבאה מסכמת את ההבדלים בין שתי התופעות:

אסכולה מול תנועה

תנועה	אסכולה
מורכבת מקבוצת אינדיבידואלים "גאונים"	מרוכזת סביב אמן אחד - "הגאון"
קיומה תלוי באמנים המרכיבים אותה	ממשיכה להתקיים גם לאחר מות הגאון
קצרת טווח	ארוכת טווח
נתונה לשינויים וסערות	מוחלטת, קלאסית בתפיסתה
נידונה מראש לשינוי ולפניו מקומה לרעיונות חדשים	משיגה מטרות

פרק א': ניאו-קלאסיקה

הקדמה

ניאו-קלאסיקה היא זרם מחשבה תרבותי ואמנותי ששלט באירופה משנות השישים של המאה ה-18 ועד לתחילת המאה ה-19. השם מעיד על עיקר תכניו: "קלאסיקה חדשה", כלומר ניסיון לחזור אל ערכי האמנות הקלאסית, כלומר האמנות היוונית והרומית (זכורה חזרה כזו גם בתקופת הרנסנס). הסיבות להתפתחות רעיונות אמנותיים חדשים קשורות תמיד במגוון שינויים מתחומים שונים: תחומי האמנות עצמה, חברה, כלכלה, פילוסופיה ועוד. המאות ה-18 וה-19 היו גדושות בשינויים מרחיקי לכת ששינו את פני העולם המערבי, והביאו אתם את רוח המודרניזם, שפרח במאה ה-20. על כן לימודי אמנות מודרנית מתחילים בדרך-כלל בניאו-קלאסיקה, שאותה רואים כתנועה המודרנית הראשונה, או כתנועה האמנותית שבישרה את הרעיונות המודרניים.

כדי להבין את השינויים שהביאו לפריצת הניאו-קלאסיקה ותנועות נוספות אחריה יש לסקור כמה אירועים חשובים: המהפכה הצרפתית, המהפכה התעשייתית ותנועת ההשכלה. לפנייהם יש

להזכיר את עידן ה**רוקוקו**, שקדם לניאו-קלאסיקה, כיוון שמבחינה סגנונית וצורנית הניאו-קלאסיקה הייתה בראש ובראשונה תגובת-נגד לרוקוקו.

השם רוקוקו נובע מן המילה Rocaille, שמשמעותה צדף. כוונת השם "רוקוקו" הייתה לתאר את הקישוטיות והפיתולים המאפיינים את הדמויות והקומפוזיציות של הסגנון. הרוקוקו התאפיין בשימוש בעולם דימויים פנטסטי ומוקצן. סגנון הציור היה וירטואוזי ועמוס לעיפה בצבעים בוהקים, גופים מפותלים (תנוחות סרפנטיניות – מהמילה סרפנט, נחש), ריבוי דימויים ללא חלל ריק, וניסיון ליצור מראות קיצוניים ובלתי מתקבלים על הדעת. יש המגדירים סגנון מסוג זה כמנייריסטי, כלומר ניסיון לקחת את ערכי הסגנון הקודם - הרנסנס, ולהקצין אותם עד לקצה גבול היכולת הווירטואוזית כדי להרשים או להפתיע. מבקרי האמנות בדרך-כלל נוטים להתייחס בזלזול לסוג כזה של אמנות, אם כי כיום הדעות חלוקות. סגנון הרוקוקו נתפס בדרך-כלל כ"קייטש" המעמיס מראות וצבעים על עין הצופה וחושש מהחלל הריק ביצירה.

קישורים ליצירות מהרוקוקו:

טיפולו, ג'מבטיסטה (Tiepolo), 1696 - 1770

http://www.artchive.com/artchive/t/tiepolo/tiepolo_rinaldo.jpg

http://www.artchive.com/artchive/t/tiepolo/tiepolo_agatha.jpg

פראגונר, ז'ן-אונרה (Fragonard), 1732 - 1806

<http://www.artchive.com/artchive/f/fragonard/verrou.jpg>

http://www.classicartrepro.com/data/large/Fragonard/The_Happy_Lovers.jpg

כך או כך, הניאו-קלאסיקה היא ההפך הגמור מהרוקוקו. היא מעלה על נס את הסדר והפשטות ההרמונית של הקומפוזיציה, כאשר כל פרט מתקשר למסר ולתוכן של העבודה כולה. סוג חשיבה זה נובע מרעיונות תנועת ההשכלה, שנסקור להלן.

תנועת ההשכלה, וינקלמן וולפלין

האמונה המרכזית של תנועת ההשכלה, שכונתה גם "הרציונליזם", הייתה כי השכל האנושי הוא המכשיר היחידי שיש בידי האדם כדי להבין את העולם והטבע. ההיגיון האנושי הוא מה שמבדיל

בין האדם ובין החיה, והוא המאפשר לאדם לשלוט בעולם. המהפכה התעשייתית היא אחת מתוצאותיה של הפילוסופיה הזו.

הרציונליסטים האמינו כי היוצר האנושי - המדען, האמן, הסופר - הוא גאון, ותפקידו לקדם את האנושות לעבר עתיד טוב יותר. המצאות חדשות בתחום הטכנולוגיה, למשל, יובילו לשחרור הפועלים מעבודת-כפיים, ובכך ייצרו זמן חופשי רב יותר, יגבירו את הייצור החקלאי ועל-ידי כך יחסלו סופית תופעות של רעב ומחלות. הכלכלה תפרח, ובתוך מספר שנים העולם יהפוך לגן-עדן. האדם הפשוט יוכל לנצל את זמנו החופשי ללימוד וחשיבה, ויהפוך לחבר מועיל ותרבותי בחברה האנושית. התוצאה הסופית תהיה חברה אידיאלית שבה ישלוט האדם ההגיוני, החושב על הטבע באופן מוחלט וכך לא יהיו יותר רעב, מלחמות, בורות, פשע וכיו"ב.

אנשי ההשכלה ראו בהיגיון הבריא את הפתרון לכל בעיות האנושות. פרנסיס בייקון (Francis Bacon, 1561-1626) טען כי יש לוותר לחלוטין על המטפיזיקה ולומר רק דברים מוכחים. רנה דקארט (Rene Descartes, 1590-1650) לפניו כפר בכל המציאות ושאל: כיצד אוכל לדעת מה קיים ומה לא? תשובתו הייתה: "אני חושב משמע אני קיים", כלומר על-פי השכל הישר וההיגיון. ברוך שפינוזה (Baruch Schpinoza, 1632-1677) תלמידו של דקארט, קרא לחופש מחשבה מוחלט וטען כי אלימות ורצח מנוגדים לאינטרס האנושי ועל כן אינם הגיוניים. גם הוא, כמו המורה שלו, טען שאדם ההוגה ברצינות מתנהג באופן הגון מתוך שיקול אגואיסטי. האגואיסט משתדל ללמוד כי זוהי הפעילות הנעימה ביותר, והוא אינו שונא, כיוון ששנאה מביאה להרס העצמי.

זיגמונד פרויד (Frued Sigmund, 1856-1939) גם הוא ביסס את השיטה הפסיכואנליטית שלו בדיוק על רעיון זה: כל מחלות הנפש על-פי פרויד נובעות מחוסר התמודדות הגיונית ומעמיקה עם טראומות ילדות. הטיפול הפסיכואנליטי מבוסס על יצירת קשר אישי בין המטופל ובין המטפל, ומטרתו לאפשר למטופל לנתח את הטראומות בביתוח הגיוני וקר. כאשר המטופל יבין באופן הגיוני את בעיותיו - הן תיפתרנה.

תפיסת עולם זו מכונה "רציונליזם" או "צדוקיות", וניתן לסכם אותה בכך שאין סיבה לומר דברים שאי-אפשר להצדיקם על-ידי השכל. אם קיים ספק, הרי שייכתנו תשובות שונות לאותה בעיה, וריבוי דעות מוביל למחלוקת ולבסוף למלחמה. לכן יש לדחות כל אמת על-פי מוסכמות, ולקבל רק אמת על-פי הטבע.

יוהן יהויכים וינקלמן

התיאורטיקן החשוב של האמנות הניאו-קלאסית היה וינקלמן (Johann Joachim Winckelmann, 1717 - 1768). הוא חי ברומא, שהייתה מרכז תרבות ואמנות בינלאומי, ובה התנהלו חיי רוח ענפים. וינקלמן, כמו רבים מבני דורו, עסק בשאלה מהו היופי האידיאלי ומהי המידה הטובה. עיסוק בשאלה זו אפיין את הרציונליסטים, כיוון שהמידה הטובה והפשטות הן הבסיס לראייה הגיונית ומסודרת.

בשנת 1738 נתגלו בחפירות ארכיאולוגיות שרידי העיר הרקולניאום, וב-1748 שרידי העיר פומפיי. הפיסול, הכלים והאדריכלות שנתגלו בהן הפכו לדבר שבאופנה. הניקיון והסדר המופתי של יצירות אלו החזירו את האידיאל הקלאסי לגדולתו. וינקלמן ראה בעידן הקלאסי אידיאל. בספרו "הגיונות" הוא קרא ליצור יצירת אמנות שתכונותיה הן "פשטות נאצלת וגדולה שלווה ורוגעת", וחדש כמה רעיונות לגבי החזרה אל הקלאסיקה:

1. הוא הראשון שהפריד בין התרבות היוונית ובין התרבות הרומית, וטען כי התרבות היוונית היא המקור ליופי והסדר האידיאלי בעוד התרבות הרומית היא חיקוי שלה בלבד.
2. הוא הראשון שפיתח את המושג "תולדות האמנות". שיטת המחקר שלו הציבה את ההתפתחות האמנותית בפעם הראשונה על ציר כרונולוגי.

בספרו הטיף וינקלמן לחיקוי האמנות היוונית. בחיקוי הוא אינו מתכוון להעתקה, אלא ללימוד מעמיק של העקרונות האסתטיים ועל-ידי כך רכישת כלים ליצירת אובייקטים (פסלים, ציורים, אדריכלות) בעלי הרמוניה פשוטה ומושלמת ויופי אידיאלי. הוא יצא בהתקפה חריפה נגד הדרמתיות והשטחיות של ה**בארוק** וה**רוקוקו**, וגם נגד הנטורליזם של אמני הנוף ההולנדיים מהמאה ה-17. לדעתו האמנות האידיאלית צריכה להיות מזיגה של הטבע הנראה עם הצורות האידיאליות והנשגבות העולות ברוחו של האמן.

על-פי וינקלמן היוונים חיו בתנאים של מזג אוויר וסדר קהילתי שאיפשרו לצורות הנשגבות ולאידיאל להיות חלק מעולם היום-יום שלהם. כיוון שבימינו אין תנאים כאלו, יש ללמוד את אמנותם ולחקות אותה כדי להפנים את ערכי היופי האידיאלי.

היינריך וולפלין

הרעיונות של וינקלמן נפלו על אוזן קשבת של אמנים ותיאורטיקנים נוספים. החשוב ביניהם היה היינריך וולפלין (Heinrich Wölfflin, 1864 - 1945), שביקש ליישם רעיונות דומים לאלו של וינקלמן לשיטה מסודרת ללימוד ומחקר אמנות. הוא ניסח חמישה עקרונות של אמנות הרנסנס, שאותה הוא ראה כקרובה ביותר לזו של יוון, לעומת אמנות הבארוק, שאותה הוא ראה כמניירה שממנה יש להימנע. העקרונות שקבע יפים גם לניאו-קלאסיקה ולרומנטיקה. בעזרת חמישה עקרונות אלו, למרות שהם אינם מוחלטים או תמיד נכונים, אפשר להבחין בין אמנות השואבת ממקורות קלאסיים ובין אמנות שאינה קלאסית:

רנסנס	בארוק
קווי	ציורי
שטוח	עמוק
סגור	פתוח
ריבוי	אחדות
בהירות	אי-בהירות

- **קווי מול ציורי:** באמנות הקלאסית לכל צורה יש קו מיתאר (קונטור) המפריד אותה משאר הצורות בקומפוזיציה. באמנות הבארוק הצורות חודרות זו לזו.
- **שטוח מול עמוק:** בגלל שהצורות מוגדרות על-ידי קו ברור, הן מונחות כולן במקביל למשטח היצירה, בעוד שבאמנות הבארוק והרוקוקו שולטים הקווים האלכסוניים החודרים אל תוך הרקע ופורצים החוצה. בסגנון הקווי הקלאסי כל הפרטים החשובים בקומפוזיציה מונחים במשטח הראשון של היצירה, ואילו ברוקוקו יש לחפש אותם בעומק הקומפוזיציה.
- **סגור מול פתוח:** היצירה הקלאסית חתומה במסגרת ברורה וכל האובייקטים שבה מתייחסים אל מסגרת זו – כלומר הם אופקיים ואנכיים ואינם פורצים את גבולותיה. ביצירה הפתוחה לעומת זאת הקווים אלכסוניים ויוצאים מן המסגרת. היצירה הבארוקית מציגה מקטע מציור או מהמציאות, בעוד היצירה הקלאסית מציגה את המציאות כולה.
- **ריבוי מול אחדות:** היצירה הקלאסית מחברת אובייקטים נפרדים (כלומר כל אובייקט מוגדר בקו, וכל אחד מהם מושלם בפני עצמו) לקומפוזיציה אחת. החיבור הנכון נעשה על-ידי פרופורציות נכונות. ביצירה הבארוקית האובייקטים מתערבבים זה בזה, והקומפוזיציה אינה ניתנת להפרדה של חלקיה. לכן, ביצירה הקלאסית יש ריבוי של אובייקטים שונים ואילו ביצירה הבארוקית נוצרת אחדות של אובייקטים מעורבים זה בזה.

□ **בהירות מול אי-בהירות:** זו אינה קטגוריה צורנית כי אם תוכנית: ביצירה הקלאסית ניתן להבין את התוכן מיד ובאופן בהיר, בעוד היצירה הבארוקית מורכבת יותר ומקשה על הצופה. המושג בהירות מתייחס גם לאור: ביצירה הקלאסית האור מציג את כל הפרטים והסיפור, ואילו בבארוק חלקים גדולים מהיצירה נשארים חשוכים ולא ברורים.

האקדמיה והאנציקלופדיסטים

כפי שהוזכר, החזרה אל ערכי הקלאסיקה לא הייתה דבר חדש לגמרי. גם ברנסנס, ועוד לפני כן, הייתה התעניינות רבה בתרבויות של יוון ושל רומא. ב-1564 פתח מיכלאנג'לו יחד עם חוקר האמנות ג'ורג'יו וזרי (Giorgio Vasari, 1511-1574) את האקדמיה הראשונה בפירנצה. אקדמיה זו העמידה את העת העתיקה כמודל לחיקוי, וניסתה ליצור תיאוריות בנושאים שונים כגון גיאומטריה ואמנות, בהתבסס על רעיונות של פילוסופים יוונים ורומיים. השם "אקדמיה" נבחר בעקבות האקדמיה של אפלטון: כרם של עצי זית שבה הוא לימד פילוסופיה בשנת 387 לפני הספירה.

במאה ה-17 קמו אקדמיות נוספות רבות, שגם הן ראו בפיסול היווני את הקאנון, המודל לחיקוי. את האקדמיות של המאה ה-18 הקימו השליטים והמלכים שרצו לשלוט בתרבות ובערכיה. התפתח מושג "העריץ הנאור", המתעניין במדינה כמושג ובתרבותה. לדעת שליטים אלו, כל הפעילות התרבותית נעשתה בעבור המדינה ולשם חיזוקה. הם לא השכילו לראות את התפיסות שהובילו בסופו של דבר למהפכות ולשינויים מרחיקי לכת בשיטות השלטון.

האקדמיות יצרו את המושג "אמנות אקדמית": אמנות הכפופה לקני-מידה נוקשים והיררכיים. היצירות ההיסטוריות נחשבו לחשובות ביותר. האקדמיה גם הקימה את תערוכת "הסלון" השנתית, שבה הוצגו יצירות של האמנים הלומדים במוסד. כמו כן, אמנים מחוץ לאקדמיה יכלו להגיש את מועמדותם להציג בתערוכה, כשוועדות שופטים מטעם האקדמיה היו בוחרות אותם בבחירה חמורה. כתוצאה מכך הפך המושג "ציור אקדמי" למושג גנאי לציור שמרני ובינוני.

יחד עם מיסוד לימודי האמנות, הביאה תנועת ההשכלה לניסיונות שונים למיסוד הידע בכלל. ב-1747 הוזמן הפילוסוף הצרפתי דידרו לערוך ולתרגם אנציקלופדיה אמריקאית בת 35 כרכים. עשרת הכרכים הראשונים נערכו יחד עם טובי הכותבים של התקופה - וולטר ומונטסקייה, ושימשו את הוגי הדעות שנקראו "אנציקלופדיסטים" כנשק רב-עוצמה נגד הממסד הדתי, אמונות טפלות, המשטר הפיאודלי והשמרנות. ב-1759 עצר בית המלוכה את התרגום והפרסום של

האנציקלופדיה. דידרו המשיך את העבודה בסתר, ו-17 כרכים מתורגמים התפרסמו מאוחר יותר.

רעיונות אלו ואחרים הם שהביאו בעקבותיהם את מהפכת 1789 בצרפת ואת השאיפה להחדיר את הרעיונות הרומיים של מדינה ואזרחות, שנתפסו כאידיאלים. קדמה למהפכה הצרפתית המהפכה האמריקאית (1776), שהביאה לניסוח החוקה האמריקאית, שגם היא מושתתת על חירות הפרט ושוויון בין בני-האדם. האמנות נתפסה כדידקטית, כמלמדת את הערכים הנכונים, והאמנים כשליחים של המדינה וההשכלה, המביאים אל ההמון את הרעיונות הנאצלים, ממש כמו המדען או הסופר. עידן המהפכות של המאה ה-18 הביא את הבורגנות למעמד חדש, והפך אותה ואת המוסדות השלטוניים לפטרונים האמנות במקום הכנסייה והאצולה. כתוצאה מכך החליפו נושאים חדשים את ציורי הדת והדיוקן, אם כי גם אלו עדיין המשיכו להתקיים. פעמים רבות הפכה האמנות מגויסת בשם רעיונות שונים, כמו אצל דויד, שהיה מהפכן והשתמש באמנותו ככלי תעמולה לקידום מטרות המהפכה. מאוחר יותר הוא היה לצייר החצר הרשמי של נפוליאון, ששלטונו לאו דווקא גילם את רעיונות החירות והשוויון של המהפכה.

מאפייני הסגנון הניאו-קלאסי:

1. נושאים עיקריים: אירועים היסטוריים בעלי מוסר השכל רלוונטי לתקופה, דיוקנים של שליטים, מיתוסים עתיקים.
2. צורות סגורות, מוגדרות על-ידי קו נקי.
3. צבע לוקלי: שכבות אחידות של צבע אחד התחומות בתוך קווי הצורה.
4. קומפוזיציה פשוטה, ברורה, מבוימת בדרך-כלל, המאורגנת בהתאם לקווי המסגרת ובמקביל לפני הבד. בדרך-כלל מאורגנת בצורת משולש שווה-צלעות שבסיסו מקביל לבסיס המסגרת. העמדת הדמויות והאירועים כעל במת תיאטרון.
5. האובייקטים מאורגנים בהתאם לחשיבותם מהמרכז אל הצדדים.
6. חיקוי של צורות גוף אידיאליות קלאסיות, עם דגש על פרטי הגוף כגון השרירים והגידים, ותיאור מדויק של מירקמי הבגדים ובדים.
7. גימור ומירקם "חלקים", ללא הדגשת מגע היד של האמן.
8. שימוש באלמנטים אדריכליים קלאסיים כרקע.
9. איפוק בתיאור ובצבעוניות, מעברי אור וצל עדינים והדרגתיים, תחושת הדרת כבוד והרמוניה.
10. אין פרטים "מיותרים", הכול מתועל כדי להעביר את המסרים של היצירה.

אמנים ויצירות:

1. ז'אק לואי דויד:

ז'אק לואי דויד (Jacques Louis David) 1825 – 1741), הנחשב לגדול הציירים הניאו-קלאסיים, נולד למשפחה פריזאית עשירה באוגוסט 1748. כשהיה בן 10 נהרג אביו בדו-קרב, והוא עבר לגור עם שני דודיו, שהיו אדריכלים. בעזרתם הוא החל ללמוד אמנות בסטודיו של ג'וזף מארי ויין – פרופסור בעל שם באקדמיה. בשנים 1766 – 1774 למד דויד באקדמיה המלכותית לציור ופיסול בכיתתו של ויין. מטרתו של כל סטודנט שם הייתה לזכות בפרס רומא. דויד זכה בפרס ב-1774, ונסע לרומא לחמש שנים, שם הוא צייר והעתיק את המודלים העתיקים. כאשר הוא חזר לפריז ב-1780 הנושאים החביבים עליו היו מיתולוגיה והיסטוריה עתיקה. ב-1781 הוא היה לחבר באקדמיה, ושנתיים אחר-כך, ב-1783, הוא קיבל מעמד של חבר מלא. דויד קידם בברכה את פרוץ המהפכה הצרפתית, והחל מ-1789 השתתף בפעילות פוליטית. ב-1791 שימש דויד כציר באסיפת הנבחרים, והיה אחראי לעיצוב תהלוכות ואנדרטאות. מעבר לפעילותו האמנותית-פוליטית השתתף דויד גם בהחלטות אופרטיביות, וחתם על צווי הוצאה להורג של אלפים שהתנגדו למהפכה.

לאחר שרובספייר הוצא להורג נאסר דויד, אך שוחרר לאחר עליית נפוליאון לשלטון והפך לצייר הרשמי שלו. לאחר תבוסת נפוליאון ב-1816 נמלט דויד לבריסל, שם בילה את עשר שנות חייו האחרונות. הוא נפטר ב-29 בדצמבר 1825, ונקבר במנזר בבריסל.

יצירותיו מתאפיינות בקומפוזיציות נוקשות ובעדיפות של הקו על הצבע. הן עוסקות בדרך-כלל במידות הטובות של האזרח המוכן להקריב עצמו למען מולדתו. הסצנות המתוארות לקוחות מכתבי ההיסטוריון הרומי טיטוס ליויוס. השפעתו של דויד על בני דורו הייתה עצומה. הוא נחשב למורה יוצא דופן, ומהסטודיו שלו צמחו ציירים [כמו אנגר](#), גרו, ג'רארד ורבים אחרים.

קישור לאמן

<http://www.artchive.com/artchive/D/david.html>

יצירות:

שבועת ההוראטים, 1784, שמן על בד, 331X428 ס"מ

איקונוגרפיה: במאה ה-7 לפני הספירה יצאו שלושת האחים ההוראטים, בניו של קיסר רומא, לקרב נגד שלושת האחים הקוריאטים מאלבה לונגה. אחת מהאחיות הייתה מאורסת לאחד האחים ההוראטים. שניים מהאחים ההוראטים המנצחים נפלו בקרב, והשלישי חזר לרומא. כשראה את אחותו מתאבלת על מות אחיה וארוסה, הרג אותה. דויד התעלם מהפן הזה של הסיפור, והציג סצנה אלגורית חדשה, שבה האחים נשבעים לאביהם לנצח או למות בקרב. הרמז היחיד לאבל ביצירה הוא הנשים הבוכיות בצד. הסיפור הטרגי שימש את דויד כאלגוריה לכך כי על האזרחים הצרפתים בתקופת המהפכה להניח בצד את מאווייהם וטובתם האישית ולהקריב עצמם בכל מחיר למען מטרות המהפכה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה פשוטה ונקייה, מעוצבת כבמת תיאטרון: סגורה משלושת עבריה ופתוחה אל הצופה. היצירה מחולקת לשלושה חלקים: האחים ההוראטים משמאל, האב במרכז והנשים מימין. כל אחת מהקבוצות נמצאת בקשת קלאסית מעוגלת, הנתמכת בעמודים דוריים פשוטים. צידה השמאלי של היצירה מתאפיין בתנועה הנוקשה והמתוחה של הגברים, וצידה הימני בתנועות הרכות והמעוגלות של הנשים. הקומפוזיציה כולה מגיעה לשיא בקודקוד המשולש שיוצרות ידיות החרבות שבידי האב. הפרספקטיבה ביצירה קווית, ומודגשת על-ידי קווי הרצפה החודרים אל העומק וכן על-ידי הקירות הצדדיים התוחמים את הקומפוזיציה.

צבעי היצירה העיקריים הם אדום, לבן וכחול, צבעי הדגל הצרפתי של המהפכה (שהחליף את דגל פרחי השושן הצחור של שושלת בורבון). הקווים הנוקשים מדגישים את הצורות הסגורות והמוחלטות, המביעות החלטה נחושה. האור מפוזר באורח שווה פחות או יותר על כל חלקי הקומפוזיציה, ומפנה את תשומת הלב אל כל הפרטים הקטנים שבה.

דויד מציג סצנה היסטורית באופן ההופך אותה רלוונטית לזמנו: נושא היצירה הוא "הבחירה". הבחירה בין נאמנות למשפחה, המיוצגת על-ידי הנשים, ובין המדינה, המיוצגת על-ידי האב. האחים ההוראטים נתפסים כאלגוריה לאזרח הנקרא להקריב הכול למען המהפכה, ושבועתם היא השבועה לערכים נשגבים של חירות ושוויון.

יצירה זו הקנתה לדויד מעמד בלתי מעורער כעומד בראש התנועה הניאו-קלאסית. הצגתה ב"סלון" של 1785 הייתה אירוע אמנותי שהסעיר את פריז לא פחות מאירועים פוליטיים או חברתיים של המהפכה עצמה, והיא נחשבה ל"קריאה ציורית לקרב".

קישור ליצירה

http://www.artchive.com/artchive/d/david/david_oath.jpg

מות מארה, 1793, שמן על בד, 165X128 ס"מ

איקונוגרפיה: מארה היה מראשי היעקובינים. הוא חלה במחלת עור, וכדי להקל על הגירוד שתקף אותו הוא נהג לשבת באמבט עם מלחי מרפא, ומשם ניהל את ענייניו. הוא נרצח באמבט ב-13 ביולי 1793 על-ידי שרלוט קורדה, שליחה של מתנגדיו הפוליטיים. היא הצליחה לחדור אל ביתו בעזרת מכתב שהיה מופנה אליו, ודקרה אותו.

במקרה זה דויד לא השתמש במיתוס או בסיפור היסטורי כדי לתאר את המוות, אלא הפך את מותו של מארה למות קדושים, והעניק לסצנה מעמד דתי הלקוח מז'אנר "הפייטה": ההורדה מהצלב של ישו.

מיכלאנג'לו, פייטה, שיש, 1498

http://www.artinvest2000.com/michelangelo_pieta2big.jpg

כחבר של מארה ושותף לדרכו הפוליטית דויד חש מחויבות אישית לתאר את מותו. היצירה הושלמה שלושה חודשים לאחר הרצח, והיא משלבת פן אישי ופן ציבורי. על התיבה לצד האמבט, המייצגת את שולחן הכתיבה של מארה, אך גם מצבת קבר, רשם דויד הקדשה למארה. ההקדשה היא חתימתו על היצירה, אבל משמשת גם כמצבה ציבורית.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: דויד הקפיד לתאר את המעמד בדיוק האפשרי, אך צמצם את הפרטים למינימום ההכרחי: מארה מתואר במרכז היצירה כשהמכתב של שרלוט בידו. הוא שרוע בתוך האמבט, לצדו ארגז המשמש שולחן קטן ועליו מונחים קסת, דיו וניירות, אך גם מצבה. בידו השנייה הוא אווז בעט נוצה, הנראה נעוץ ברצפה, כמו הסכין שבה הוא נדקר, המוטלת לצדו. למרות שמארה מת, האחיזה בנוצה מעידה על שליטה האופיינית לתפיסת העולם הקלאסית. מיעוט הדם והניקיון של היצירה, למרות שהיא מתארת זירת רצח, הם חלק מהאיפוק של הסגנון הניאו-קלאסי. הרקע חשוך וחסר פרטים. הקומפוזיציה הנקייה והאור מפנים את תשומת הלב אל שתי נקודות עיקריות: פניו השלוות של מארה, והנייר שבידו. מצד אחד הקומפוזיציה הסגורה יוצרת אינטימיות של חדר הרחצה, ומצד אחר ריקנותה מעניקה לסצנה הדרת כבוד.

הצבעים השולטים בקומפוזיציה הם הירוק והלבן - צבעים קרים המגדירים את תחושת המוות והאובדן. דמותו של מארה חיוורת ושמוטה, אך התנוחה מעידה על שלוה המזכירה את ישו המת.

הבדים הרכים מעדנים את הצורות הרבועות והנוקשות של השולחן והאמבט.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/david/marat.jpg>

הסבינות מפרידות בין הרומים לסבינים, 1799, שמן על בד, 385X522 ס"מ

איקונוגרפיה: המיתוס מספר כי כאשר רומולוס הקים את רומא, לאחר שהרג את אחיו רמוס, הוא רצה להגדיל את אוכלוסיית העיר. הוא הקים עיר מקלט שמשכה אליה פורעי חוק, אך האוכלוסייה המקומית לא רצתה להתחתן עם אנשים אלו. אז הזמין רומולוס את בני שבט הסבינים להשתתף בחגיגות האדמה שערך, וניצל הזדמנות זו כדי לחטוף את נשותיהם. הסיפור הוא מעשה נתעב של בגידה באמון ידידים. יצירה זו נעשתה בכלא, ונהוג לפרשה כמחאה על משטר הטרור של רובספייר והגיליוטינה וכקריאה להשכנת שלום.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: יצירה זו שונה מהיצירות שסקרנו עד כה. הקומפוזיציה שלה סוערת ומעורפלת יותר. תלמידיו של דויד האשימו אותו בנטייה לרוקוקו ובנטישת הערכים הקלאסיים. עם זאת, ניתן לראות את ההשפעה היוונית בתיאור הדמויות ובעמידתן האיתנה. הדמויות המרכזיות עומדות בתנוחות המזכירות את תנוחותיהם של האחים ההוראטים, והידיים והרגליים מתוחות וישרות. סגנונה של יצירה זו מושפע מסגנונו של רפאל, והיא משחזרת במדויק את סגנון הלבוש והאדריכלות הרומית.

הקומפוזיציה ביצירה פתוחה, דבר יוצא דופן אצל דויד, אך בנויה סביב שלוש דמויות מרכזיות – הרומי הניצב כשהוא אוחז בחנית מימין, הסביני האוחז בחרב משמאל והאישה המפרידה ביניהם, הלבושה בבגד לבן. למרות שדמויות אלו אינן מזהות, וקיימות סצינות שונות של קרב סביבן, גודלן והפירוט שבו הן מצוירות מציב אותן כנושא היצירה. סביב דמויות אלו מתוארות סצינות רבות של ילדים ונשים הרובצים על הרצפה בתנוחות שונות. הנשים מתחננות אל הגברים שיפסיקו להילחם, והתינוקות זוחלים על הרצפה או נתלים על האימהות באימה.

הפרספקטיבה של היצירה נמשכת לעומק, ושלא כמקובל ביצירות ניאו-קלאסיות, אינה נחסמת על-ידי פרטי האדריכלות. דויד הציב בצד שמאל מבנה קלאסי, החוסם רק כמחצית מהפרספקטיבה ויוצא החוצה מן הקומפוזיציה. הדמויות העירומות והמפותלות מוסיפות אלמנטים ארוטיים לסצנות הקרב. דויד גם לא תיאר דם או מוות – למרות העומס הקומפוזיציוני, היצירה שומרת על ניקיון ואיזון.

קישור ליצירה

http://www.artchive.com/artchive/d/david/david_sabine.jpg

מאדאם רקמייה, 1800, שמן על בד

איקונוגרפיה: מאדאם רקמייה הייתה אשת חברה ידועה בפריז, שפנתה אל דויד וביקשה ממנו שיצייר את דיוקנה. בציור היצירה נעזר דויד בתלמידו [אנגר](#). הגברת לא הייתה מרוצה מהתוצאה, כיוון שטענה כי דויד העלה אותה לדרגה של אלה חסרת רגש. היא פנתה לצייר אחר, בשם ז'רר, שצייר אותה לטעמה. אכן הנוסח שבו צייר אותה דויד מקובל בתיאור של אלות ודמויות אידיאליות. היצירה מזכירה את הפסל "ג'וזפין בורגזה כונוס", המתאר את אחותו של נפוליאון כונוס המנצחת. מצד אחר היא מזכירה את "האודליסק" של אנגר, אם כי דויד נמנע מלצייר עירום כיוון שמדובר באישה אירופאית מכובדת.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: דויד מיקם את הגברת רקמייה בחלל כמעט דמיוני, חשוף ומלאכותי. החפצים היחידים במרחב הם הספה והפמוט. עובדה זו מחזקת את טענתה בדבר הפיכתה לאלה חסרת רגש. מרכזיותה בקומפוזיציה יוצרת אצל הצופה תחושה קלה של אי-נוחות. למרות הדרת הכבוד הנושבת מהיצירה, ומיעוט החפצים בה, דייק דויד בכל פרט ופרט, עד תיאור מדויק של שערות הראש ואצבעות הרגליים. דיוק זה מדגים יפה את ערכי הסגנון הניאו-קלאסי: הצורות מופרדות זו מזו עד כי ניתן לחוש את הרווח בין בד השמלה ובין הכורסה. הקומפוזיציה הקווית ערוכה במקביל למישור היצירה ומדגישה את קווי המסגרת: הפמוט את הקווים האנכיים והספה את הקווים האופקיים. הריקנות והניקיון של הרקע משטיחים את היצירה, וממקדים את עין הצופה במשטח הקדמי.

קישור ליצירה

<http://www.artchive.com/artchive/d/david/recamier.jpg>

קישור לקנבה, פאולינה בורגזה כונוס, שיש, 1808, 200X160 ס"מ:

<http://www.andriaroberto.com/Canova%20-%20Paolina%20Borgh76.jpg>

קישור לאנגר האודליסק, 1814, שמן על בד, 162X89 ס"מ

http://www.artchive.com/artchive/i/ingres/ingres_grand_odalisque.jpg

נפוליאון חוצה את האלפים, 1801, שמן על בד, 272X323 ס"מ

איקונוגרפיה: זהו דיוקן רב-עוצמה של נפוליאון, שנעשה בתקופה שהוא עדיין היה קונסול ולא קיסר. נפוליאון הפך לפטרונ של דויד ודרש ממנו, כשם שדרשו כל מנהיגי המהפכה, שאמנותו תשקף את מטרות הממשל והשליט ותתמוך בהן. ביצירה זה אמור היה דויד לתעד אירוע צבאי מה- 20 במאי 1800: נפוליאון מעביר את צבאו דרך האלפים בדרכו לניצחון על האיטלקים. יש לזכור כי האמנות הניאו-קלאסית אינה מתעדת מציאות, אלא עוסקת באידיאליזציה שלה. במציאות היה נפוליאון איש קטן-קומה, והוא עבר את האלפים כשהוא יושב בכרכרה רתומה לפרדות. אם דויד היה מתאר אותו כמו שהוא היה במציאות, הוא לא היה משיג את מטרתו של נפוליאון - להציג את עצמו כתקווה הבאה של צרפת וכשליט רב עוצמה וכוח. לכן דויד תיאר את נפוליאון גדול-ממדים, שולט בסוס ובכוחות הטבע סביבו.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: כמו ב"מות מארה", הפך דויד את התיעוד ההיסטורי לאירוע תיאטראלי רב-רושם. על-פי בקשתו המפורשת של נפוליאון, הוא מתואר "רגוע על סוס רוגש", כדי להציג את שליטתו על הבהמה, מסורת מקובלת בציור של שליטים ואנשי אצולה. אבל דויד הוסיף ליצירה תחושה של גדולה, כדי להפוך את שליטתו של נפוליאון בסוס לאלגוריה לתקווה חדשה בעבור צרפת.

השליט היושב על-גבי סוס אביר היה נוסחה מקובלת עוד בתחילת תקופת הרנסנס כדי להאדיר כוחו של האדם. דוגמה לכך היא האנדרטה האטרוסקית של הפסל דונטלו (Donatello, 1386-1466) משנת 1444-53, המתארת את מרקוס אורליוס בתנוחה דומה.

http://www.artchive.com/artchive/d/donatello/donatello_gattamelata.jpg

נפוליאון והסוס שולטים בקומפוזיציה, והחיילים מאחור נראים קטנים כנמלים. הסוס והאיש מאוחדים לכדי כוח חייתי ושליטה אנושית מושלמים. פניו של נפוליאון פונים אל הצופה, וידיו בהתאמה עם פרסות הסוס, פונות מעלה, אל עבר העתיד האוטופי שהבטיח נפוליאון לאסיפת העם. גם הטבע עצמו משתתף במעמד, כשהרוח מניפה את זנבו ושיערו של הסוס, כמו גם את

גלימת נפוליאון, כלפי מעלה בכיוון הזרוע. קו האופק הנמוך ונקודת המבט הנמוכה של הצופה על רקע השמים המעוננים מאדירים את דמותו של נפוליאון. צבעי הירקרק והאפור של הרקע כמו מבעירים את האדום, הלבן והכחול (צבעי הדגל הצרפתי), והצבע החום של נפוליאון וסוסו ומגבירים את הרושם הכללי של המעמד. משמאל למטה, על האבן, כתב דויד את שמו של נפוליאון וכן שמות של מנהיגי עבר מיתולוגיים שחצו גם הם את האלפים: חניבעל וקרלוס מגנוס, ובכך העמיד את נפוליאון בשורה אחת עימם. העובדה שנפוליאון חצה את האלפים כשהוא רכוב על פרדה לא הפריעה לדויד או לנפוליאון לתעל את האמנות לצורכיהם, ולהפוך רגע יום-יומי לאירוע הרואי והיסטורי למען מטרות פוליטיות ואישיות.

קישור ליצירה

<http://frames.barewalls.com/frames/bw/61/61105,61202,61601/13/17/closeup/n110208679c.jpg>

הכתרת נפוליאון וג'וזפין בנוטר דאם דה-פארי, 7-1805, שמן על בד, 931X610 ס"מ
איקונוגרפיה: כצייר הרשמי של הקיסר, נקרא דויד לצייר על בדי ענק (931 X 610 ס"מ) סדרה של ציורים המתארים את המאורעות החשובים של שלטונו. יצירה זו מתארת את ההכתרה של נפוליאון ואשתו ג'וזפין בקתדרלת נוטר דאם בפריז ב-2 בדצמבר 1804. לדויד נדרשו שלוש שנים כדי להשלים יצירה ענקית זו, שהוצגה ב"סלון" של 1808. דויד התלבט איזה רגע של ההכתרה לתאר, שכן ברגע האחרון החליט נפוליאון, להפתעת כולם, לקחת את הכתר מידי האפיפיור, שהגיע במיוחד מרומא כדי להכתירו, והכתיר את עצמו. כיוון שרגע זה היה בעייתי, החליט דויד לתאר את הרגע שלאחר מכן, כשנפוליאון מכתיר את ג'וזפין, הכורעת ברך.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: גם ביצירה זו, כדי להאדיר את הרגע ייפה דויד את המאורע. ברור שריבוי התכשיטים, בדי הקטיפה והתחרה והפרוות קיבלו את השראתם מיצירות אמנות, כמו "הכתרת מרי מדיצ'י" של רובנס, יצירה ידועה שדויד הכיר מהאוסף הלאומי. נוסף על כך, הוא הבליט את דמויות השליטים ונתן להם הילה של קיסרים רומיים על-ידי הקפאת תנועתם לעומת התנועה של הקהל סביבם. דויד בחר להציג את הסצנה מנקודת מבט שהיא בו-זמנית מרוחקת המעלימה פרטים ומאדירה את הרגע. הוא תיאר את הקהל הרב שגדש את האולם ואת הפאר הרב שלו, אבל לא תיאר בברור את הבעות הפנים או הניואנסים בתנועת הקהל, אם היה בהם חוסר שביעות רצון ממעשהו של נפוליאון.

בניגוד למקובל בניאו-קלאסיקה, הקומפוזיציה היא פתוחה. זאת כיוון שדויד רצה להעניק ליצירה איכות כמעט עיתונאית של תיעוד. דויד בנה מודל מוקטן של המבנה, והציב בו דמויות ותלבושות כדי להבטיח דיוק בפרטים. עם זאת, הוא הוסיף דמויות חשובות בעיניו, שלא נכחו שם, כמו למשל אימו. הוא השתמש בבמת תיאטרון הפתוחה אל הצופה. במרכזה ניצבות דמויות הקיסרים, ופני הקהל כולו פונות אליהם בהשתאות. הצופה עצמו הופך לחלק מהמעמד (במיוחד בגלל הגודל של הברד), וניצב כאילו בהמשך לשורת הצופים, הנחתכת משמאל. המבנה האדריכלי מאחור חוסם את הכניסה לעומק של המבט, ויוצר הבלטה של הדמויות במישור המרכזי של היצירה.

קישור ליצירה

<http://www.artchive.com/artchive/d/david/consecration.jpg>

קישור לרובנס, הכרת מרי מדיצ'י, 1621-1625, שמן על בד

<http://www.abcgallery.com/R/rubens/rubens30.jpg>

2. אוגוסט דומיניק אנגר:

אוגוסט דומיניק אנגר (Jean Auguste Dominique Ingres, 1780 - 1867), תלמידו של דויד ודמות מובילה בציור הניאו-קלאסי, נולד במנטובה באוגוסט 1780. הוא למד אמנות באקדמיה של טולוז, והצטרף לסטודיו של דויד ב-1797. אנגר נחשב לתלמידו הטוב ביותר של דויד, היה מזוהה עם מטרת האקדמיה ונחשב לצייר שמרני, למרות שבאופן אישי לא אהב את האקדמיה ונמנע מה"סלון".

אנגר שהה ברומא מ-1806 עד 1820, ושם פיתח את כישרונו יוצא הדופן לרישום ועיטור. לאחר מות נפוליאון התפרנס מציור דיוקנים של תיירים אנגלים בעיפרון (נותרו כ-450 רישומים כאלו), אך העדיף לצייר נושאים היסטוריים, והושפע מאוד מרפאל. כמו דויד, ראה אנגר ברישום ובקו את החלק החשוב והעיקרי של הציור, ואחת מאמרותיו הידועות היא: "הרישום הוא ערובה ליושר מצפוני של האמנות". אנגר שהה באיטליה תקופה ארוכה, וביצירתו ניכרת השפעה ישירה של הפיסול ההלניסטי העתיק, גם בעיוות הגוף הנשי, שהיה מקובל בפיסול זה.

למרות היותו נציג חשוב ומובהק של הניאו-קלאסיקה, לא פעם הוא סטה מחוקי הסגנון הנוקשים ושיווה ליצירותיו אופי מנייריסטי. הדבר בולט במיוחד ביצירות הנשים העירומות שלו, שבהן הוא עיוות את חלקי הגוף כדי להגביר את חושניותן.

כשעזב את רומא ב-1820, הוא נסע לפירנצה לארבע שנים. בין השנים 1834 – 1841 עמד בראש האקדמיה הצרפתית ברומא, וכשתמו שבע שנות המשרה הוא שב וחזר לפריז, ונתקבל שם בכבוד רב. יצירותיו נמכרו בסכומי עתק, והוא קיבל את אות לגיון הכבוד ב-1845. אנגר נפטר בפריז ב-14 בינואר 1867.

קישור לאמן

http://www.amalnet.k12.il/sites/art/show_item.asp?item=arty0191&type=creator

יצירות:

המתרחצת מוולפנסון, 1808, שמן על בד, 100X150 ס"מ

איקונוגרפיה: את היצירה הזמין וולפנסון, והיא עוסקת באחד מהנושאים המקובלים של אנגר: אישה רוחצת ברגע אינטימי. חשוב לציין שאנגר ציית ביצירה למסורת ארוכה של תיאור נשים בעירום, כשהאישה אינה יודעת שצופים בה. כך הצופה הופך למציץ. יש בכך כדי להגביר את האפקט הארוטי מחד גיסא, ולא להביך את הצופה מאידך גיסא. דמות זו שימשה את אנגר גם ביצירות אחרות (למשל ב"מרחץ טורקי"). החידוש המודרני של אנגר הוא בכך שהאישה היא אדם פרטי, ולא אלה כפי שהיה נהוג במסורת.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הצופה מציץ אל חדר-הרחצה של אישה. הדמות מוצגת מגבה, ראשה פונה לצד, כאילו שמעה רחש מאחוריה. פנייה זו מגבירה את דו-המשמעות של מעמד הצופה: מציץ או משתתף. הגוף אינו מדויק אנטומית, הגב ארוך מדי, וכך גם היד הנשענת על המיטה, לעומת הרגליים, הנראות קצרות. העיוותים מפשיטים את הצורה וכמעט מפרקים אותה: ניתן להתייחס לכל חלק גוף בנפרד, אם כי נוצרת ביניהם הרמוניה המחברת אותם שוב. אם זאת, בפרטים ניתן לראות דיוק רב והעתקה של הנראה: האור וקו המיתאר מושלמים כמעט כצילום, והקמט בין השכמות מגביר את תחושת הריאליזם. הקומפוזיציה כולה מוקפת בבדים, התוחמים אותה במישור האחורי והשמאלי ויוצרים מסגרת לדמות. קווי הבדים והדמות עצמה יוצרים איזון ורוגע בקומפוזיציה, וכך גם ידה של הדמות עטופה בבד. חיתוך הקומפוזיציה וקיפולי הבדים יוצרים תחושת של אינטימיות, ריחוף וחוסר-משקל. הצבעוניות רגועה, וכמו ביצירות אחרות של אנגר, לא ניכר מגע ידו של האמן במשיכות המכחול. כיסוי ראשה של הדמות, המתואר גם ב"המרחץ הטורקי", מוסיף מרכז צבעוני החורג מהרוגע הכללי של הצבעוניות, ומזכיר בעיצובו ובצבעיו דווקא בדים מזרחיים.

קישור ליצירה

http://www.artchive.com/artchive/i/ingres/ingres_valpincon.jpg

אדיפוס והספינקס, 1808, שמן על בד, 164X82 ס"מ

איקונוגרפיה: סיפורו של אדיפוס הוא מיתוס יווני ידוע, בעל משמעויות אנושיות היסטוריות ובינלאומיות. המשורר היווני סופוקלס מספר את סיפורו של בנם של ליוס, מלך תבי ויוקסטה, שהאורקל בדלפי ניבא שיהרוג את אביו ויישא את אימו לאישה. ההורים המזועזעים זרקו את בנם התינוק במדבר וקשרו את רגליו יחדיו (מכאן שמו, אדיפוס = רגליים נפוחות). רועה צאן מצא את התינוק, הביא אותו אל ביתו וגידל אותו כילדו. כשגדל אדיפוס הגיעה אליו השמועה כי הוא מאומץ. למרות הכחשות הוריו, הוא הלך להיוועץ באורקל, שנתן לו אותה נבואה כמו להוריו הביולוגיים – אדיפוס נדון להרוג את אביו ולהתחתן עם אימו. אדיפוס, שלא היה בטוח כי הוא באמת מאומץ, ברח מבית הוריו המאמצים אל העיר תבי כדי לחמוק מהנבואה. בדרך הוא פגש זקן, ולאחר עימות ביניהם הוא הרג אותו. הזקן אכן היה אביו הביולוגי – ליוס מלך תבי. לאחר שהרג את אביו בלא יודעין, המשיך אדיפוס בדרכו והגיע אל הספינקס. הספינקס הייתה מפלצת, חציה אישה חציה אריה, ששמרה על הדרך לתבי. כל מי שרצה לעבור אותה היה צריך לענות על חידה – מה הולך בבוקר על ארבע, בצהריים על שתיים ובערב על שלוש? כל מי שלא ידע את התשובה לחידה - נטרף. ואכן, איש לא הצליח לפתור את חידת הספינקס. אך אדיפוס היה חכם ופתר את החידה: התשובה היא אדם. כשהוא תינוק הוא זוחל על ארבע, בתור בוגר הוא צועד על שתיים ובזקנתו הוא נעזר במקל – הולך על שלוש. הספינקס, לאחר שפתרו את חידתה, עזבה את המקום, ואדיפוס הגיע לתבי כמנצח וזכה לכבוד רב. שם הוא פגש במלכה, שהייתה אימו, והתחתן איתה. כך התגשמה הנבואה של האורקל.

ביצירה מתואר אדיפוס כשהוא משוחח עם הספינקס. דמותו מאופיינת כגיבור מלחמה יווני האוחז בכלי נשק. למרות זאת הוא משוחח עם הספינקס, וניצב בתנוחה המעידה על מחשבה ואינטלקט. אחת השאלות לגבי המיתוס היווני היא מדוע לא ניסה אדיפוס להרוג את הספינקס? ההסבר המקובל הוא כי סופוקלס רצה לאפיין את אדיפוס כאיש חכם, אשר קיים את דברי הנבואה לא בגלל טיפשות. המסר של הסיפור הוא כי אינך יכול לברוח מגורלך, גם אם אתה גיבור מלחמה והחכם באדם. אם כן, תפקידו של סיפור הספינקס, שאינו קשור ישירות לשרשרת האירועים בסיפורו של אדיפוס, הוא להציג את חוכמתו של אדיפוס.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: בניגוד למקובל ביצירות הניאו-קלאסיות, הקומפוזיציה ביצירה זו פתוחה. אדיפוס ניצב במרכז היצירה, מפנה את צידו אל הצופה. הוא מרוכז כולו בשיחתו עם הספינקס, המתוארת מצד שמאל כשהיא מגיחה מתוך המערה. אדיפוס עירום, מציג גוף המצויר לפי חוקי הניאו-קלאסיקה ועל-פי פרופורציות ופירוט מושלמים. הוא לבוש בטוגה אדומה ואוחז

בידיו שני רמחים. הוא מפנה את אצבעו כלפי הספינקס. תנוחתו והפניית האצבע מבהירים כי הוא מצוי בעיצומו של פתרון החידה.

הרחק מאחוריו מתוארת דמות גברית נוספת, לבושה בטוגה זהה לזו של אדיפוס. דמות זו מאופיינת כניגוד חד לאדיפוס, כשהיא נמצאת באמצע תנועה עזה, כנראה של מנוסה מהספינקס. תפקיד הדמות הוא להאדיר את דמותו של אדיפוס, העומד רגוע ליד הספינקס. מתחת לסלע מתוארת כף רגל, המייצגת את הגברים שנטרפו על-ידי הספינקס לאחר שלא ענו על שאלתה.

קישור ליצירה

<http://www.pathguy.com/oedingre.jpg>

האודליסק, 1814, שמן על בד, 162X89 ס"מ

איקונוגרפיה: האודליסק היא נושא חוזר בתולדות האמנות. משמעות המילה "אודליסק" בטורקית היא נערת הרמון, כלומר משרתת המיועדת לקיום יחסי מין. נושא זה היה אהוד על האמנים, שראו בתרבות המזרח מסתורין וקסם ארוטי. תיאור דמויות הנשים של אנגר הוא דו-משמעי: מזמינות מצד אחד ומתנגדות מצד אחר: האודליסק מתוארת עירומה, אך מפנה אל הצופה את הגב.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: היצירה עונה על כל המאפיינים של הסגנון הניאו-קלאסי: הדגשה על החומריות, מרכז הנושא, אבחנה בין חומרים שונים, נטורליזם, אידיאליזציה של הדמות. הקומפוזיציה אינה מבוססת על הצבע כי אם על הרישום, אך אנגר משתמש בצבע בצורה עדינה ומתוחכמת, כמו גם בצבעים משלימים. דמות האישה והחפצים האוריינטליים סביבה מתוארים בדיוק רב. עם זאת, כפי שכבר הוזכר, יש לאנגר נטייה לעוות מעט את גוף האישה. בהתאם לכך, אם מתסכלים היטב, גבה של האודליסק וגם זרועותיה ארוכים מדי (באחד המחקרים ספרו את חוליות הגב שלה והגיעו למסקנה כי יש חוליה אחת יותר מדי), ותנוחת רגליה אינה נראית טבעית. בהתאם לגבולות הבד הקומפוזיציה תחומה על-ידי המיטה למטה והווילונות בצדדים. מאחור נראה קיר חוסם. גודלה של האודליסק וקרבתה אל הצופה, כמו גם סגירת הקומפוזיציה על-ידי חפציה האישיים, מעניקים לצופה תחושה של חדירה אל חדר-השינה הפרטי. אך הרגע אינו רגע אינטימי: העמדת הדמות וארגון החפצים המופתי מעיד על הצגת הנושא בצורה תיאטרלית. אנו צופים בסגנון ואידיאליזציה של נושא מוכר, ולא באישה חיה. הנושא והעיצוב הצורני מזכירים תקדימים כגון "[מאדאם רקמייה](#)" של דויד ו"[פאולין בורגזה כוונס](#)" של קנובה.

קישור ליצירה

http://www.artchive.com/artchive/i/ingres/ingres_grand_odalisque.jpg

המרחץ הטורקי, 1859-66, שמן על בד, קוטר 108 ס"מ

איקונוגרפיה: נושא היצירה – נשים מתרחצות - העסיק את אנגר ואת בני דורו בווריאציות שונות, וציור זה נחשב לסיכום הנושא ביצירתו. הנושא מתקשר למגמת האוריינטליזם שאפיינה את המחצית הראשונה של המאה ה-19. האוריינט הקסים את האמנים, אבל גם איפשר להם להעביר מסרים לגבי העולם המערבי, מבלי להתייחס אליו ישירות. אנגר השתמש בנושא כמוביל אל עולם הזיות ארוטי, רחוק וחלומי.

התיאור של נשים מן המזרח איפשר לאמנים המערביים להציג תנוחות ותיאורים ארוטיים יותר, שאינם יאים לדמויות נשים מערביות. ביצירה זו הנשים המזרחיות מציגות את גופן לראווה, מתפתלות ומתמתחות אל מול עיני הצופה, בעוד האישה המערבית, הדמות מ"המתרחצת מוולפסון", יושבת בגבה אל הצופה ומנגנת. ואולם, התיאור המזרחי אינו נובע מהיכרות ישירה עם המזרח. הדמויות עצמן בהירות עיניים ושיער, וחלק מהתנוחות לקוחות ממסורת הפיסול המערבית. האביזרים המזרחיים נועדו ליצור אווירה מזרחית, אך במהותו התיאור אינו אותנטי.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: למרות השימוש בנושא כהזיה, אנגר נאמן לתפיסת המציאות במדויק, אך כפי שצינו מעוות אותה מעט כדי להגביר את האפקט הרצוי, ובמקרה זה - האפקט הארוטי. הקומפוזיציה מעוגלת (קוטר 108 ס"מ) ומעניקה תחושת הצצה דרך חור בקיר או בדלת. הנשים דוחסות את הקומפוזיציה כולה עד כדי מחנק, והן נמצאות בתנוחות שונות של הרהור או עיסוק גופני בעצמן.

היצירה מחולקת לשתי קבוצות עיקריות הנמצאות בשני מישורים שונים: קדמי ואחורי. במרכז הקומפוזיציה דמות שגבה אל הצופה, הלוקחה מ"המתרחצת מוולפסון". תנוחות הנשים האחרות אופייניות גם הן לתיאורי נשים בעירום, הן של אנגר עצמו והן תיאורים ידועים של ציירים אחרים.

צבעי היצירה כהים והתאורה ממוקדת, והם יוצרים אווירה אינטימית וארוטית. התאורה מחולקת לשלושה מישורים: קדמי, מרכזי (הדמות העומדת) ואחורי.

הקומפוזיציה של היצירה פתוחה ועמוסה מאוד, אמצעים שאינם אופייניים לניאו-קלאסיקה, כדי להגביר את תחושת ההצצה של הצופה. עם זאת, אנגר השתמש בפרספקטיבה קווית, הנוצרת על-ידי הקיר הימני והרצפה. הוא גם יצר אלכסונים החודרים פנימה אל עומק הקומפוזיציה על-ידי ארגון הנשים מימין בשורה.

תנוחותיהן של הדמויות מותאמות לפורמט המעוגל של היצירה. פורמט זה מושפע משני מקורות עיקריים: חלון האוקולוס המעוגל שהיה מקובל בבתי-מרחץ רומיים ומזרחיים, ויצירות מתקופת הרנסנס, כמו למשל [Doni Tondo](#) של מיכלאנג'לו, מ-1505.

קישור ליצירה

http://www.artchive.com/artchive/i/ingres/ingres_bain_turc.jpg

3. אנטוניו קנובה:

אנטוניו קנובה (Antonio Canova, 1757 - 1822) הוא הידוע והמצליח מבין הפסלים הניאו-קלאסיים. קנובה היה לא רק הפסל המצליח ביותר בתקופתו, אלא האמן המערבי המפורסם ביותר בעולם מ-1790 ועד זמן רב לאחר מותו.

קנובה נולד ב-1757 בפסאנו, עיר קטנה ליד ונציה. עבודותיו הראשונות היו בסגנון [בארוקי](#). סגנונו השתנה כאשר ביקר לראשונה ברומא בחורף 1779-80, שם ראה את העתיקות הרומיות. הוא התיישב ברומא ושם זכה לפרסום ראשון ב-1781, כאשר קיבל במפתיע את ההזמנה החשובה הראשונה משגריר ונציה, שנתן לו יד חופשית בבחירת הנושא. קנובה פיסל בעבורו את הפסל "תזאוס והמינטאור". פסל זה הציג את השינוי בסגנונו של קנובה, והציב אותו כפסל ניאו-קלאסי. בעקבות עבודה זו הוא זכה להזמנה חשובה עוד יותר - מצבת הקבר לאפיפיור קלמנטיוס ה-14 (1783 - 1787). לאחר שסיים אותה הוא נעשה מפורסם ביותר, ומלכים, אצולת אירופה כולה, הכנסייה ונפוליאון הזמינו ממנו יצירות. יצירותיו של קנובה נחשבות לדגם של מערכת הערכים הניאו-קלאסית, ומשום כך נטו לזלזל בהן בתקופה [הרומנטית](#) ולראות בו פסל יבש ואקדמי.

יצירות:

פאולינה בורגזה כונוס, שיש, 1808, 200X160 ס"מ

איקונוגרפיה: קנובה היה מוערך ביותר בצרפת, ויצר בברונזה ובשיש את דיוקניו של נפוליאון. פסל זה מתאר את אחותו של נפוליאון, פאולינה בורגזה, בדמותה של "ונוס המנצחת". על-פי המיתוס היווני האלות הרה ואתנה ביקשו להתחרות ביופייה של אפרודיטה (הלוא היא ונוס). זאוס קבע כי על בן תמותה לשפוט בתחרות, ולשם כך נבחר פאריס, בנו של מלך טרויה. שלוש האלות התייצבו לפני העלם כאשר רעה את עדרי אביו. בתחילה הוא סירב לשפוט, אך בסופו של נכנע לרצונו של זאוס. האלות הופיעו לפניו זו אחר זו, כאשר כל אחת מנסה להשפיע

על החלטתו בקסמיה: הרה הבטיחה לתת לו שלטון על כל אסיה, אתנה אלת המלחמה הבטיחה לו ניצחון בכל קרב מעתה ועד סוף ימיו. ונוס, אלת האהבה, שלא יכלה להציע שלטון או כוח, רק שחררה את קישורי שמלתה והבטיחה לו את הנערה היפה ביותר בתבל. פאריס בחר בונוס, ואכן התחתן עם הלנה, אשתו היפיפיה של מנלאוס. ואולם, כעסן של המפסידות גרם ליוונים להרוס את מולדתו ואת משפחתו. קנובה תיאר את פאולינה בורגזה כונוס המנצחת בתחרות, ובכך הפך את דמותה של אחותו של נפוליאון לדמות אלגורית ליופי אידיאלי.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הפסל מציג את פאולין כדמות המסובה, בדומה ל "מאדאם רקמייה" של דויד, וכמוהו מתאר את הנערה כשהיא שרועה על-גבי ספה. אך הפסל יוצר אידיאליזציה רבה עוד יותר ממאדאם רקמייה. השיש חסר הצבע והעיבוד החלק-מושלם של הגוף אינם מעוררים אסוציאציה לדמות של אישה ממשית אלא לאלה עצמה. גם תווי הפנים הופכים לדגם אידיאלי של אלה יונויה יותר מאשר תיאור ממשי. הטכניקה של קנובה קלאסית במהותה – הוא אינו מותיר בשיש חלקים שאינם מעובדים, אלא מעבד כל פרט ופרט ומחליק את פני הפסל בצורה מושלמת. כך השיש הופך למזרן, לשמיכה, לכרית וכמובן לגוף האישה. קנובה מדייק בפרטי הקפלים, המזרן והספה (הקלינה), ואף צובע אותם בזהב, כפי שהיה מקובל לצבוע שיש לבן בעת העתיקה.

גישה זו, הרואה בפסל אמן העושה בחומר כרצונו היא קלאסית במהותה, ותלך ותשתנה לקראת סוף המאה ה-19, עם פסלים כמו דגה ורודן, שנתנו יותר ויותר "לחומר לדבר בשם עצמו", כלומר השאירו חלקים לא מעובדים, או מעובדים חלקית. גם במסורת הקלאסית היו שנהגו כך, כמו מיכלאנג'לו, שהשאיר חלקים לא מעובדים או את סימני המפסלת על-גבי החומר.

קישור ליצירה

<http://www.andriaroberto.com/Canova%20-%20Paolina%20Borgh76.jpg>

פרק ב': רומנטיקה

הקדמה:

הרומנטיקה היא זרם מחשבה ותרבות שפרח באירופה מסוף המאה ה-18 ועד אמצע המאה ה-19. מקור השם רומנטיקה במילה הלטינית רומנסה: סיפורי האגדות של ימי-הביניים. התנועה

הרומנטית היא בראש ובראשונה תגובה לתנועה הניאו-קלאסית, למהפכה הצרפתית, לתנועת ההשכלה ולאירועים שבאו לאחריה. המאפיין המרכזי ברומנטיקה הוא שבניגוד לניאו-קלאסיקה, הרגש משחק תפקיד חשוב יותר מהתבונה. הבריחה אל הרגש היא תגובה בלתי נמנעת לרציונליסטים ולאנציקלופדיסטים, והשאיפה של האמנים הרומנטיים אל הטבע לפני שחולל על-ידי האדם מהווה תגובה לתיעוש ההולך וגובר של תרבות המערב.

כאמור, הרומנטיקה היא ריאקציה לכישלון המהפכה הצרפתית ותנועת הנאורות. בעוד שעל-פי התפיסה של ההשכלה והנאורות אין חשיבות ללאום או למוצא של אדם, כל עוד הוא חושב באופן הגיוני, על-פי התפיסה הרומנטית הפרט הוא חלק מלאום, והמשימות ההיסטוריות הן של העמים ולא של הפרטים. ואכן, אמנים ואנשי רוח רבים נרתמו למאבקים לאומיים לא להם, למאבקים של עמים מדוכאים. במידה רבה מובילה הרומנטיקה לתפיסת עולם המפרידה בין בני-אדם ומצדיקה עליונות של עם אחד על אחרים. הפילוסוף הגרמני פרידריך הגל, (Friedrich (1831 – 1770) (Hegel מחשובי הפילוסופים הרומנטיים, ראה בהיסטוריה מעין מרוץ לפידיים שבו בכל תקופה עם אחר אוחז בלפיד ומוביל את האנושות קדימה. למרות השפעתה השלילית, על-פי הגל הרומנטיקה צודקת בביקורת שלה על הנאורות. הנאורות מתעלמת מהחברה ומתמקדת בפרטים, מכירה במדע אך לא בקיומן של אידיאלוגיות והתפתחויות תרבותיות. הרומנטיקה הכירה בנאיביות של תנועת ההשכלה, נאיביות שהתנפצה עד מהרה בעקבות האירועים שלאחר המהפכה הצרפתית והמהפכות הנפוליאוניות. כמו כן הכירה הרומנטיקה בנטייה של הנאורות לטפל בבעיות כלל אנושיות אך להתעלם לחלוטין מבעיות השעה הבערות.

הרומנטיקה מעלה על נס את האינדיבידואל, את השונה, ויש בה משיכה אל יוצאי הדופן שבחברה כמו משוגעים ונכים, וכל מה שנתפס כאקזוטי או נמצא במצבים קיצוניים הרחוקים מהמרכז התרבותי, הפוליטי או החברתי.

כאשר מדובר ביצירה האמנותית, רבים ההבדלים בין התנועה הרומנטית לתנועה הניאו-קלאסית, אך קיימות גם נקודות משותפות.

נקודות משותפות

1. שתי התנועות דוגלות בציור המתחיל מהתבוננות בטבע – בשתי התנועות האמן מתייחס למודל מציאותי.

2. שתי התנועות יוצרות בסופו של דבר ארגון מחדש של הטבע ואינן מעתיקות אותו – למרות ההתייחסות למודל מן המציאות. בשתי התנועות קיימת אידיאליזציה של המציאות, כל אחת על-פי דרכה.
3. שתי התנועות מתרחקות מחיי היום-יום ושואפות אל אידיאלים נעלים של חברה ומצב קיומי. הן ליצירות הרומנטיות והן ליצירות הניאו-קלאסיות מטרות אידיאולוגיות ברורות, והן שואפות להעלות את האדם מקיומו היום-יומי אל עבר קיום נעלה יותר.

הבדלים

1. בעוד הניאו-קלאסיקה עושה אידיאליזציה של הטבע על-פי חוקים מוגדרים מראש, הרומנטיקה מתייחסת אליו כמקור השראה בלבד, ורואה בנפש האמן חלק חשוב מהיצירה. ניתן לומר כי האמנות הניאו-קלאסית פועלת מבחוץ פנימה, כלומר האמן מתייחס למערכת חוקים חיצונית לו, המכתיבה את האידיאל האמנותי והאידיאולוגי. לעומתה, האמנות הרומנטית פועלת מבפנים החוצה – על האמן לברור את דרכו לבדו, ללא סיוע של מערכת חוקים ברורה, אלא בהסתמך על תחושותיו והבנתו בלבד.
2. האידיאל שאליו שואפת הניאו-קלאסיקה ניתן להגשמה, כי הוא מתבסס על מערכת חוקים חיצונית וברורה. הרומנטיקה מחפשת אחר אושר נשגב, שבקיומו היא בטוחה, אך אינה יודעת את הדרך למצוא אותו. הרומנטיקה מורכבת ממתח: המתח שבין האידיאל ובין חוסר היכולת להגשמתו.

הרומנטיקה מעלה על נס את מה שהיא מכנה "עידן התמימות", ראיית העולם הילדותית, חסרת הציניות או ההיגיון. כמו הניאו-קלאסיקה, גם היא שואפת אל חיי היוונים העתיקים, אך רואה בהם את השמחה התמימה שלפני השתלטות ההיגיון והשכל. על-פי הוגי הדעות הרומנטיים (שילר למשל) חיי היוונים היו מאושרים כי הם חוו את הטבע כמות שהוא, ולא ניסו להשליט את השכל האנושי עליו. האמן הרומנטי נִמְהָ לאותו חיבור עם הטבע. ביצירות רומנטיות רבות מתוארות חורבות של מבנים, בעיקר קתדרלות, המדגישות את חולשתו של האדם ומעשי ידיו אל מול כוחו הנורא של הטבע. עם זאת, החורבות הגותיות מייצגות את הקשר בין האדם ובין הנשגב, קשר שאותו יש לחדש. בהקשר זה תיאר ניטשה את האדם המודרני בספרו "הולדת הטרגדיה" כך:

"כמלח היושב על סירה בלב ים אינסופי וסוער, המעלה ומוריד בשאגה הרי גלים סביבו, והוא יושב ושם מבטחו בזה כלי השיט הרופף; כן ישלו האדם הפרט היושב בתוך עולם של ייסורים, סומך ובוטח על עקרון ההתפרטות".

ועוד ממשיך ניטשה וטוען: הקיום הוא נורא, הטבע הוא נורא, כלל לא נועד לאדם החושב שיוכל לשלוט בו:

" אגדת קדומים מספרת כי המלך מידאס רדף ימים רבים ביערות אחר סילנוס הנבון, בן לווייתו של דיוניסוס, ולא הצליח לצודו. ולכשתפסו לבסוף שאלו, מה טוב לו ביותר לאדם ומה הרצוי מכל. ניצב הדימון דומם וקופא; עד אשר השיב כפוי על-ידי המלך, כשמיליו פורצות מתוך צחוק חותך: הוי בני-אדם עלובים וקצרי ימים, ילדי המקרה והתלאה – למה תאלץ אותי לאמר לך את הדבר אשר אין טוב לך מאשר לא תשמענו לעולם? הטוב ביותר בשבילך הוא הדבר אשר אינו בגדר השגך כלל. טוב שלא נוצרת, שלא תהיה, שתהיה לא כלום. אך משנה לטוב לך – שתמות, בקרוב".

על-פי ניטשה והרומנטיקה הדרך היחידה להתמודד עם זוועת הקיום היא להתאחד בה, לחיות אותה מתוך הכרה בכוחה בעזרת עולם האמנות. האמנות האמיתית, המושיעה, אינה זו המסתירה את זוועות העולם והקיום כשם שעושה האמנות הניאו-קלאסית או אמנות הרנסנס, אלא אמנות המישירה מבט אל תהומות הנשייה של הטבע ושל נפש האדם.

מכאן ברור שאחד המאפיינים של הציור הרומנטי הוא ציור הנוף. ציורי נוף היו מקובלים גם לפני כן, במאה ה-17 בהולנד, אך במרכזי האמנות של רומא ופריז נחשב ציור הנוף לבעייתי כיוון שאינו מסוגל להביע רעיונות נשגבים: לכאורה, אין לו נושא מוגדר. התנועה הרומנטית ראתה בנוף את התגלמות הנשגב האלוהי. יותר מכך, כאשר אתה לומד את הנוף והטבע אתה מגלה עולמות חדשים בנפשך. אתה מגלה גם שקיימת ישות נשגבת, אינסופית, אלוהית.

בעוד הניאו-קלאסיקה היא אתיאיסטית ושכלתנית, הרומנטיקה הולכת אחרי הדת, המיסטיקה והרגש. האל הרומנטי הוא דו-ערכי: נשגב ונורא גם יחד. על כן הנושא המרכזי בציורי הנוף הרומנטיים הוא הוד הטבע וכוחו הנורא. כאשר אין שיטה שכלתנית אחת המתווה את הדרך הופך האמן הרומנטי לאינדיבידואל מובהק, פרוש מהחברה ומתמודד לבדו מול נפשו והטבע הסובב אותו. על כן אי-אפשר לתאר את האמנות הרומנטית כמקשה אחת של מאפיינים. המשורר בודלר תיאר את בעיית ההגדרה של הרומנטיקה כך: הרומנטיזם אינו נמצא בסגנונו של האמן, אף לא בנושאו, אלא בו עצמו – וזהו גורם משתנה ובלתי יציב. גישה זו קידמה את תפיסת האמן הגאון. אך מצד אחר, כיוון שהיוצר נדון לכישלון, נוצרה גם דמות האנטי-גיבור, זה המתמודד למרות הידיעה כי לא יגיע. תפיסת "האמן הגאון" רואה ביצור האנושי אדם

אינדיבידואל העומד לבדו אל מול החברה והטבע ומתמודד עם תובנותיו לבדו. הדבר נכון לא רק לגבי ציירים אלא גם לגבי סופרים, משוררים, מוזיקאים ומדענים. על היוצר הגאון מוטלת משימה, שלא הוא בחר בה – לקדם את האנושות וללמד אותה. ניתן לומר כי על-פי התפיסה הרומנטית המשימה בחרה באדם ואין לו ברירה אלא להתמודד עימה. דבר זה יוצר בדרך-כלל ריחוק בינו לבין החברה סביבו, והוא הופך בלתי מובן ומסוגר.

הרומנטיקה באה לידי ביטוי ראשית בספרות ובשירה, ורק לאחר מכן בציור. משוררים כמו יוהן וולפגנג פון גתה (Johann Wolfgang von Goethe), יוהן כריסטוף פרידריך פון שילר (Johann Christoph Friedrich von Schiller) וג'ורג' ג'ורדן נואל ביירון (George Gordon Noel Byron) כתבו בסגנון רומנטי, שהשפיע על האמנות הפלסטית. הם כתבו מסות פילוסופיות המתארות את האדם הרומנטי. יש להזכיר בהקשר זה את "ייסורי וורתר הצעיר" של גתה, ספר שהשפיע על דורות של צעירים ואמנים. שילר בספרו "שירה נאיבית וסנטימנטלית" מיטיב לבטא את תחושת האדם הרומנטי אל מול יצירי הטבע:

"הם הנם מה שהיינו; הם הנם מה שעלינו לשוב ולהיות. היינו טבע כמותם, ועל תרבותנו להחזיר אותנו, בדרך התבונה והחירות אל הטבע. הם מייצגים את ילדותנו שאבדה, המוסיפה לעד להיות הדבר היקר לנו מכל; ועל כן הם ממלאים את ליבנו באיזו תוגה... על כן הם משרים עלינו ריגוש נשגב".

מקורה של תפיסת העולם הרומנטית הוא בגרמניה, אך עד מהרה היא השתרשה בכל רחבי אירופה. עם זאת, לאמנות הרומנטית הגרמנית מאפיינים שונים במעט מאלו הצרפתים או האנגלים. האמנים הגרמנים תיארו את הטבע ואת הריסות הקתדרלות הגותיות. היצירות עמוסות בסמלים גרמניים מסורתיים, ועוסקות בתקומת התרבות והלאומיות הגרמנית העתיקה. לעומת זאת, האמנות הרומנטית האנגלית עוסקת בעיקר בכוחו הנורא של הטבע ובקטנותו של האדם מולו. האמנים והסופרים מאנגליה, שכלכלתה התבססה על מסחר ימי, הפכו את הים לסמל רומנטי של סערה וחוסר היגיון המאיימים לבלוע את הספנים ואינם ניתנים לשליטה. לבסוף, הרומנטיקה הצרפתית מתמקדת בכוחות השכל והרגש המנוגדים בנפשו של האדם. האדם הרומנטי בציור הצרפתי נקרע בין כוחות אדירים הנובעים מתוכו, ומתגלה במלוא מפלצתיות חייתית ברגעי משבר, שבהם הרגש והצרכים הבסיסיים שלו גוברים על השכל וההיגיון.

מאפייני הסגנון הרומנטי:

(יש לזכור כי הסגנון הרומנטי הוא אינדיבידואלי לכל אמן ואמן. מאפיינים אלו הם כלליים ביותר, והם הובאו לשם נוחות והבנה כללית של הסגנון.)

1. נושאים עיקריים: ציורי נוף, דמויות ילדים, נושאים פוליטיים וחברתיים בוערים תוך שימוש באלגוריות ספרותיות.
2. קו מרוכך וזורם עם תנועת גוף האמן.
3. שימוש בצבעוניות מטושטשת ומעורבבת.
4. פריצה אל מחוץ למסגרת היצירה.
5. קומפוזיציה אחידה, פתוחה, אשר כל האובייקטים בתוכה נמזגים זה בזה.

אמנים ויצירות:

1. קספר דויד פרידריך:

קספר דויד פרידריך (Caspar David Friedrich, 1774 - 1840) היה צייר נופים גרמני, ונחשב לאחד מגדולי הציירים הרומנטיים. פרידריך דחה את עיקרי הציור הניאו-קלאסי והאיטלקי על צורתיו האידיאליסטיות, והטיף לציור שבו "הצייר צריך לצייר לא רק את מה שהוא רואה לפניו אלא גם מה שהוא רואה בתוכו עצמו". בכך התכוון פרידריך להמרה של הנראה והחומרי אל ממלכת הרוחני. מטרתו האמנותית של פרידריך דתית ביסודה, אם כי היא מתבססת על מסורת חילונית של ציורי הנוף ההולנדיים מהמאה ה-17.

פרידריך נולד ב-5 בספטמבר 1774. בין השנים 1794 - 1798 הוא למד באקדמיה בקופנהגן, ולאחר מכן התיישב בדרזדן. יצירתו הידועה הראשונה היא "צלב בהרים" מ-8-1807, שצוירה בעבור קפלה פרטית. היא עוררה סערה כיוון שנושאה לא היה דתי אלא ציור נוף, והיא נחשבה לכפירה.

למרות שהוא לא צייר את סיפורי התנ"ך או הברית החדשה, רבות מיצירותיו מתארות כנסיות נוטות לנפול ובתי-קברות נוצריים. הנופים שלו מבוססים כולם על נופי צפון גרמניה, ומתאפיינים בתיאורי טבע בעלי עוצמה רוחנית ושקט שלפני או אחרי הסערה. דמויות האדם ביצירות הן קטנות, ונבלעות בנוף העוטה אור מעורפל. אווירת נכאים מאפיינת את רוב יצירותיו, והוא מרבה להשתמש בצבעי סגול וכסף קרים ואור וצל המבטאים את המלנכוליה שבה היה שרוי לקראת סוף ימיו, שבהם היה בודד לגמרי וחסר כול. הטבע ביצירותיו כמו קם לחיים ומביע תכנים רגשיים וסמליים עמוקים.

פרידריך נפטר ב- 7 במאי 1840.

יצירות:

קבר בשלג, 1807, שמן על בד, 61X80 ס"מ

איקונוגרפיה: פרידריך החל לצייר בשמן ב- 1807, ויצירה זו היא בין הראשונות שיצר. הדולומן המתואר ביצירה עמד כנראה ליד גלזגו, והוסר מן המקום בין 1825 ל- 1829. נושא מצבות הקבורה הפרהיסטוריות העסיק את פרידריך בכמה ציורים ורישומים מאוחרים יותר. הקברים, כמו הריסות הקתדרלות, מייצגים עבר אנושי מפואר, שנכחד ברבות הזמן. כך מציג פרידריך את סופיותו של האדם וקטנותו לעומת נצחיות הטבע והאל. הנוף של פרידריך אינו פשוט "רפרזנטציה של האוויר, המים, הסלעים והעצים", כפי שהוא עצמו כתב, "...אלא רפלקציה של הנשמה והתחושות (של האמן) כפי שהם מתבטאים באובייקטים אלו". אם כן, לאובייקטים ביצירותיו של פרידריך משמעות אלגורית. העצים המתים מסמלים בדרך-כלל תקווה, והאור העולה במזרח מסמל את הדת הנוצרית. הקבר מסמל את מות התרבות העתיקה, והנוף סביבו - את עלייתה של גרמניה החדשה, הנוצרית.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקבר ניצב במרכז הקומפוזיציה הפתוחה, מוקף על-ידי שלושה עצי אלון, המסמלים את המסורת הגרמנית הגוועת, והתקווה לתקומתה. העצים נראים חיים, למרות שהם חשופים וכמעט ללא עלים. אפקט התנועה בעצים נוצר כתוצאה מהכיוונים השונים, הכמעט מקריים, שבהם נעים הענפים. סוג זה של הצגת העץ בחורף אופייני מאוד לפרידריך. שלושת העצים והקבר נמצאים על פסגתה של גבעה, אשר מאחוריה נראה כי יש מדרון או תהום. מעבר לתהום מפציע אור בהיר בשמים, המסמל את התקווה לעתיד ואת זריחת הדת הנוצרית מבין הריסות העולם הישן. האובייקטים ביצירה מצוירים בדיוק רב, ובאידיאליזציה.

קישור ליצירה

http://www.paletaworld.org/dbimages/1938_1.jpg

הצלב בהר, 1807-8, שמן, 115X110 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו הוזמנה בעבור קפלה פרטית בטטשן (Tetschen) כתמונת אלטר (מזבח) – תמונה הניצבת כסמל במקום הקדוש בכנסייה, שבו מתקיים הטקס הנוצרי של המיסה. היצירה צריכה הייתה לתאר את צליבתו של ישו, סצנה מקובלת במסורת הציור המערבי, החוזרת אינספור פעמים בגרסאות שונות.

ביצירה זו, בפעם הראשונה במסורת הנוצרית, תואר הצלב כחלק מהנוף ולא כנושא מרכזי ועיקרי של היצירה: הצלב המוצב מאחור הוא החלק הפחות משמעותי בקומפוזיציה. הרבה יותר משמעותיות ממנו הן קרני האור של השמש השוקעת, היורדות באלכסונים חדים כלפי מטה מסביבו. על-פי פרידריך שקיעת השמש מייצגת את שקיעתו של העולם הפרה-נוצרי הישן, ההרים מייצגים את האמונה היציבה, שאינה ניתנת להזזה או לשינוי, והעצים הם סמל לתקווה וצמיחה בעתיד.

פרידריך תרגם את המטרות והערכים של הנצרות, אשר באופן מסורתי מועברים דרך תיאור עיניו של ישו, לשפה חילונית חדשה, שתתאים לצופה המודרני יותר מהתיאורים הדתיים המסורתיים.

למרות הסברים אלו נתפסה היצירה כמעשה כפירה כיוון שלא הציבה פיזית את ישו במרכז הקומפוזיציה על כל פרטי הצליבה והדמות.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: במרכז הקומפוזיציה ניצב הר הממלא את כולה עד לחלקה התחתון וחוסם את שדה הראייה של הצופה. מעליו שמים אדומים באור של שקיעה, ושלוש קרני אור ההולכות ונעשות צרות ככל שהן יורדות, ומסמלות את השילוש הקדוש היורד בחסדו מהשמים אל האדמה ומאיר אותה. על ראש ההר ניצבים עצים, שכאמור מסמלים את התקווה לצמיחה, בעיקר של האומה הגרמנית, ומעט בצד, דמותו המרוחקת והקטנה של ישו מוצגת על הצלב בפרופיל.

הסצנה מוצגת מנקודת מבט נמוכה, והצופה מרים ראש מעלה כלפי העתיד המבטיח תחת כנפיה של האמונה הנוצרית. נראה כאילו הצופה ניצב נמוך ובחשכה בעוד שיא היצירה - ראש ההר - גבוה ומואר בקרני חסד של אור.

למרות שדמותו של ישו הצלוב בולטת יחסית על רקע השמים, האלמנט המרכזי ובונה הקומפוזיציה הוא ההר המשולש.

כמו ביצירות אחרות, הדגיש פרידריך את עוצמתו של האל דרך תיאור הנוף. ההרים הם אלמנט נחצי וקבוע המשדר עוצמה וקביעות - האל מתגלם בהם, כמו גם בהיפוכם - הים המשדר עוצמה בלתי צפויה ובלתי נשלטת.

מסגרת היצירה מהווה חלק בלתי נפרד ממנה, ועיצב אותה פרידריך עצמו. המסגרת מעוצבת בצורת קשת גותית, המקובלת בשערי הכנסייה ומסמלת את שערי הניצחון. יש בה סמלים

נוצריים המסמלים את ניצחוננו של ישו, כמו ענפי התמר המקיפים אותה בחלקה העליון. עלי הגפן והחיטה למטה מייצגים את הלחם והיין שבסעודה האחרונה. בחלקה התחתון של המסגרת נמצאת במרכז עינו של אלוהים מוקפת בקרני אור, העונות לקרני השקיעה שביצירה. הכוכב הממוקם למעלה מייצג את מותו של ישו.

קישור ליצירה

http://www.artchive.com/artchive/f/friedrich/tetschen_altar.jpg

מנזר ביער אלונים, 1809-10, שמן על בד, 110X171 ס"מ

איקונוגרפיה: במרכז היצירה מתוארת חורבה של כנסייה גותית מוקפת בעצי אלון, ותהלוכה של אנשים מוקטנים עוברת דרך השער. למרות שהסגנון הגותי פרח בצרפת במאות ה-12 – 13, התנועה הרומנטית בגרמניה, שדגלה בחזרה אל התרבות הגרמנית העתיקה, ראתה בגותיקה יצירה גרמנית שסימלה את גדולת גרמניה בימי-הביניים. הרומנטיקנים הגרמנים העריצו את הגותיקה מכמה סיבות:

1. הגותיקה מבוססת על רעיונות נשגבים, והאדריכלות שלה היא מטפורה 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. יצירות רומנטיות רבות מתארות את ההריסות של הכנסיות הגותיות, המייצגות בגודלן ובעוצמתן את קטנותו של האדם אל מול האל. עם זאת, הקתדרלה היא מעשה ידי אדם, וחורבותיה מדגישות את חוסר יכולתו של האדם להתמודד עם כוחות הטבע ופגעי הזמן. החורבות מוצגות כחלק משאיפה גרמנית לתחייה ותקומת עוצמתה החרבה של גרמניה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הכנסייה עצמה מעוצבת בדומה לעץ האשוח המסמל נצחיות, המשכיות ותקווה לחיי אלמוות כיוון שהוא ירוק-עד. היא מוצגת מעורפלת ומטושטשת יחסית לשאר חלקי היצירה, מה שגורם לכל התיאור להיראות כהזיה או כחלום נטול ממשות. היצירה מייצגת כמיהה לאידיאל מן העבר ותקווה לממשו בעתיד, והיא מחולקת לשני חלקים: החלק העליון מואר, והחלק התחתון חשוך. החלק המואר מייצג את התקווה, והחלק התחתון את הייאוש והפסימיות של ההווה, פסימיות שאפיינה גם את חייו האישיים של פרידריך באותה תקופה.

עצי האלון המקיפים את הקומפוזיציה הם סמל גרמני מקובל עוד לפני ימי-הביניים: במיתוסים הגרמנים הקדומים שימש האלון מקום לפולחנים וטקסים, ובימי-הביניים כמקום התכנסות. בסיפורי העם הגרמניים מוצג האלון כמוטיב חוזר. הרומנטיקה גם ראתה באלון סמל לחוסנה של האומה הגרמנית, אך ביצירה זו מוצגים האלונים מתים.

שיירת הנזירים עוברת דרך שערי המנזר אך היא אינה מגיעה לשום מקום בצד השני. הם נושאים ארון מתים, המסמל גם הוא את המצב הנוכחי של האומה הגרמנית. הניגוד בין גודלן המזערי של הדמויות מול גודלו של הנוף (מאפיין צורני של פרידריך ושל הרומנטיקה בכלל) מגביר את אוירת הבדידות והנכאים של היצירה, ואת ניכור הדמויות מהנוף שסביבן. האווירה הכללית הנוצרת עקב כך היא של עולם לא טבעי ונשגב. הקומפוזיציה ריקה יחסית, ויש בה אחדות גוונים וצורות.

קישור ליצירה

[http://www.classicartrepro.com/data/large/Friedrich/Abbey_under_the Oak Trees_1810.JPG](http://www.classicartrepro.com/data/large/Friedrich/Abbey_under_the_Oak_Trees_1810.JPG)

הנזיר מול הים, 1808-10, שמן על בד, 110X171 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו מייצגת את אמרתו המפורסמת של פרידריך: "צייר לא צריך רק לצייר את מה שהוא רואה לפניו אלא את מה שהוא רואה בתוכו". מה שפרידריך ראה בטבע היה העברת החומרי אל ממלכת הרוחני.

היצירה הוצגה בתערוכת האקדמיה בברלין ב-1810, והיכתה את כל צופיה בתדהמה בגלל ריקנות הקומפוזיציה. במקור היו אמורות להיות ביצירה שתי ספינות על הים, אך פרידריך החליט לא לכלול אותן כדי שהיצירה לא תיכלל בז'אנר הידוע של ציור ימי. אם ניתן לשייך יצירה זו לז'אנר כלשהו הרי זה הז'אנר של נוף, או צפייה בנוף, אך פרידריך מצמצם כאן שלושה אלמנטים מוכרים - השמים, הים והאדמה - לכדי אחדות טבע אחת. בכך הוא מעלה את הנוף לדרגה סימבולית וראשונית. במקום נוף מוכר או ספציפי הופך החוף לסימבול כמעט מופשט של טבע קדוש.

בהקשר זה יש להזכיר את התיאולוגיה הפרוטסטנטית של המאה ה-18, שטענה כי אל ישו האמיתי ניתן להגיע רק על-ידי השתקעות רוחנית עצמית, ללא צורך בדוגמות ובטקסים הקתוליים.

למרות גודלו המזערי, הנזיר הצופה אל הים כשגבו אל הצופה הוא האלמנט החשוב והמסתורי ביותר בקומפוזיציה כולה. הוא עומד, מניח את ראשו בכפו ומביט אל הכלום. צפייה מבודדת זו

הופכת את היצירה לחוויה רוחנית, כמעט דתית, המתייחסת אל תכנים נוצריים פרוטסטנטיים של ייסורי ישו – פרידריך יצר אמנות דתית של אמונה אישית, פנימית, הבאה לידי ביטוי חיצוני בתיאור הטבע כפי שרואה אותו הנזיר מתוככי נפשו, מתוך חוויה של התבוננות פנימית והשתקעות נפשית של אמונה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: היצירה מחולקת לשלושה חלקים: האדמה, הים והשמים, המאוחדים על-ידי המירקם המעורפל והריקנות. שני מוקדי אור עיקריים נראים בשמים ובאדמה, בעוד הים חשוך ומאיים. הריקנות של הנוף ודמותו של הנזיר הקטן והבודד מציבות אותנו כמו על גבולו של העולם החומרי. הים נראה כרצועה צרה ובו בזמן אינסופית, המתערפלת ונעלמת אל האופק, יחד עם הערפל והשמים. השמים תופסים את החלק המרבי של הקומפוזיציה – כ- ¼ ממנה, בעוד החוף והים מתחלקים ברבע האחרון. גודלם ואינסופיותם של השמים מגבירים את תחושת הריקנות והבדידות. כיוון שאין כל עזרים מסורתיים המקבעים את הפרספקטיבה, היצירה נראית הן קרובה והן רחוקה: משטחי הצבע נראים כמקבילים למשטח היצירה, כמעט מופשטים, אך מצד אחר עומקם הוא אינסופי. השמים, האדמה והים מוצבים בקומפוזיציה באופקיות, בעוד דמותו הקטנה של האדם היא האלמנט האנכי היחיד היוצר הפרעה בזרימה החופשית של הנוף.

קישור ליצירה

http://www.luc.edu/depts/history/dennis/Visual_Arts/05-Romantic_Friedrich_Monk-by-the-Sea.jpg

נקיק הצוקים, 1819-20, שמן על בד, 94X73 ס"מ

איקונוגרפיה: כמו ביצירות רבות אחרות, תיאר פרידריך מראה של נוף גרמני פראי. אבל בניגוד להן, הנוף שומם מאנשים ומאזכורים לנוכחות אנושית בכלל. אחד מהחידושים שהציגה הרומנטיקה הוא הנוף כנושא, ללא האדם. הטבע הפראי הוא המקום שבו מתגלה האל בכל עוצמתו. הנוף של פרידריך נושא בחובו את סמלי הדת והעוצמה האלוהית, ואינו נזקק לאדם כדי לייצג אותם. מעבר לכך, הרומנטיקה, שבדרך-כלל השוותה בין עוצמת האל וקטנות האדם, לא תמיד נזקקה להשוואה זו כדי להעביר את המסר. האדם נעדר מן היצירה, והדבר מדגיש את קטנותו ואת "חוסר העניין" שהוא מעורר בטבע ובתהליכים הפנימיים שלו.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הצופה ניצב בנקודת מבט נמוכה, שממנה נראים הרים מרוחקים מתנשאים, שרויים בערפל ומלאי עוצמה, ועל ראשיהם צומחים עצים שהגיעו למקום שאליו אין האדם יכול להגיע. מתואר פתחו של נקיק צר, שסערות הפילו את העץ החוסם אותו; העץ הוא אלכסון חד לרוחב הקומפוזיציה הפתוחה. ברור כי אדם לא כבש שביל זה, אלא הוא תוצאה של כוחות טבע אדירים.

כמו ברבות מיצירותיו של פרידריך, התחושה היא של "השקט לאחר הסערה". הטבע כולו נראה כחי ומתנועע, כתוצאה מתנועת ענפי העצים המתפתלים, ואם זאת שורה על היצירה דממה ותחושת מסתורין.

צבעי היצירה - גוונים של חום וירוק, הולכים ומתבהרים ככל שהמבט עולה כלפי מעלה עד לאור הערפילי המציף את השמים. נקודת המבט המתוארת נמצאת באפלה ושואפת כלפי מעלה, אל ראשי ההרים, שאליהם אין לבני-האדם גישה. שאיפה זו מייצגת את השאיפה הרומנטית אל "הנשגב".

קישור ליצירה

<http://www.wicknet.org/english/bfreeman/English%20X/Friedrich%20RockyGorge1823.jpg>

הנווד מעל ים הערפל, 1818, שמן על בד, 94X74 ס"מ

איקונוגרפיה: בדומה לנזיר מול הים, גם כאן ניצבת דמות בגבה אל הצופה, במקום הנתפס כ"קצהו של העולם". כמה הבדלים בולטים בין שתי היצירות: הדמות כאן היא נושא היצירה המרכזי. בניגוד לנזיר, שדמותו כמעט נעלמת בערפל, היא גדולה וניתנת לזיהוי כנראה כאמן עצמו. מעבר לכך, היא ניצבת מעל תהום אינסופי וערפילי, שבתוכו בולטים צוקים בודדים כדוגמת הצוק שעליו היא עומדת. בעוד שביצירה "הנזיר מול הים" ברור כי הנזיר עומד על חוף ואחריו אינסוף שאין לאדם דריכת רגל בו, ביצירה זו הצופה תוהה האם הצוק מחובר לרצועת אדמה או אולי הוא ניצב בודד בתוך ים הערפל, כמו הצוקים האחרים סביבו. ואם כך הוא, כיצד הגיע לשם אדם? בנוסף, הדמות אינה דתית, כמו דמות הנזיר, אלא לבושה בגדים בורגניים המאפיינים את בני התקופה העירוניים, ואף נושאת מקל הליכה, כך שנוצר ניגוד חד בין הנוף הפראי והבלתי מתורבת שסביב ובין הדמות "המבוינת" הממוקמת בתוכו.

הדמות עצמה מוגדרת כ"נווד", זאת למרות חזותה העירונית. רעיון הנדידה הוא רומנטי ביסודו, ומנתק את האדם מהשורשים ומההתחייבות כלפי החברה או התרבות. הנווד יוצא לחפש את מזלו, בים וביבשה, ובספרות הרומנטית המסע הפיזי אל הלא נודע מושווה למסע אל תוככי

הנפש ואל המודעות העצמית (כך ב"לב המאפלייה" של ג'וזף קונרד וב"כה אמר זרתוסטרה" של ניטשה). הצבת הדמות בגבה אל הצופה מפרידה אותה מהצופה, ומבהירה כי בדומה ל"נזיר מול הים", גם הנווד שקוע במחשבות עמוקות כאשר הוא עומד בודד ומכונס אל מול הנוף. המשמעות של שתי היצירות דומה: התכנסות רוחנית אל מול העוצמה של האל ושל הטבע. אלא שביצירה זו, כאמור, דמות האדם אינה זניחה, וכך הופך המסע שלה לרוחני ופנימי באותה מידה שהוא ממשי.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הדמות ניצבת במרכז הקומפוזיציה, קרוב יחסית אל הצופה. ב"נזיר מול הים" דמות הנזיר מוצבת אנכית בנוף, בעוד שאר הנוף סביבה הוא אופקי. ביצירה זו הניגוד בין הדמות לנוף נובע כאמור מהאפיונים העירוניים של הלבוש, ולא מדרך הצבתה בקומפוזיציה, כיוון שהיא ניצבת אנכית, בדומה לצוקי הסלעים סביבה. פרידריך גם הציב צוק מרוחק מימין לדמות, צוק המזכיר בצורתו את יציבתה וצורתה הכללית של הדמות עצמה. הנווד אם כן, למרות חזותו העירונית, מחובר בנפשו אל הנוף שמולו וכמו נטמע בו.

דמות האדם נפרדת מהנוף, בעיקר בצבעיה: השחור של בגדיה מתחבר בעיקר עם הסלע שעליו היא ניצבת, אך עומד בניגוד חד לערפילים הלבנים הנמצאים לרגליה וממלאים את הקומפוזיציה. ככלל, היצירה מורכבת מגוונים של לבן ותכלת, המופרעים על-ידי הסלעים החומים הפורצים מתוכם. השמים מתחברים עם האדמה באמצעות הצבעוניות. הקומפוזיציה פתוחה ונותנת תחושת אינסופיות, המקום נתפס כעצום ופראי, והקירבה של הצופה אל דמות האדם מציבה את שניהם במרכז של השממה. הפרספקטיבה משלבת אלמנטים קווים, בעיקר באמצעות שני האלכסונים שיוצרים ההרים משני צידי הדמות, ואלמנטים אטמוספריים הנוצרים עקב הטשטוש הערפילי ההולך וגובר ככל שהצופה מתרחק.

קישור ליצירה

http://www.artchive.com/artchive/f/friedrich/sea_of_fog.jpg

שני אנשים מתבוננים בירח, 1819, שמן על בד, 35X44 ס"מ

איקונוגרפיה: הנושא של שני אנשים צופים בירח חוזר אצל פרידריך פעמים רבות ובווריאציות שונות. כל יצירותיו של פרידריך דתיות במהותן, ומלאות בסמלים ידועים ואישיים שלו, המבטאים את יחסו אל הדת והגרמניות שכוחן אבד. ביצירה זו מתואר זוג העומד וגבו אל הצופה. הם מסתכלים אל הירח העולה במרחב קוסמי ללא גבולות ברורים.

הירח אצל פרידריך מסמל את ישו, עצי האורן שבמרחק מסמלים את האמונה הנוצרית, השביל המפותל את נתיב החיים, הסלעים הגדולים מזכירים את מצבות הדולמן הפרהיסטוריות שפרידריך הירבה לצייר כסמל לאלילות, ועץ האלון הגווע מסמל את הארעיות של האדם. התהום הפעורה מימין מסמלת את פיתוי השטן והכפירה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: נקודת המבט של הצופה אינה ברורה - הוא צופה בזוג מאחור, לכאורה מחלקו הנמוך של השביל אך מנקודה גבוהה מדי. הקומפוזיציה מנגידה את המישור הקדמי, הסגור יחסית, עם האופק הפתוח, שאין לו גבולות, ונחתכת על-ידי קווים אלכסוניים של עצי האלון והסלעים. העצים והסלעים האלו מסמלים כאמור את מצבו של האדם באשר הוא ושל האומה הגרמנית כולה, בעוד שהאופק הפתוח הוא השאיפה אל הנשגב הדתי והרוחני שאליו יש להגיע בשביל החתחתים של ההווה.

היצירה מציגה אחדות של צבע וצורה, הטבע כולו מקבל חיים ומשמעות נסתרת, וענפי העץ מפותלים כמו זרועות מתות הנעות לתפוס את הזוג העומד נפעם אל מול האופק הזוהר. הטבע שבו ממוקמים האנשים הוא כהה ומוצל, ונראה מאיים וסוגר לעומת הזוהר של האופק הפתוח, המבטיח את העתיד הטוב אם בני-האדם יחזרו אל הטבע ואל הדת.

קישור ליצירה

[http://www.classicartrepro.com/data/large/Friedrich/Two Men Contemplating Moon 1820.jpg](http://www.classicartrepro.com/data/large/Friedrich/Two_Men_Contemplating_Moon_1820.jpg)

הקרחון, 1823, שמן על בד, 126X96 ס"מ

איקונוגרפיה: כמו ביצירות רבות אחרות של פרידריך, גם כאן הנושא הוא עוצמתו של האל, המתגלמת בטבע הפראי, לעומת קטנותו של האדם וחוסר יכולתו לשלוט בטבע באמצעות שכלו והטכנולוגיה שיצר.

במרכז הקומפוזיציה הפתוחה מוצג קרחון, המתפרץ מתוך ים השלג שסביבו בצורות חדות ופראיות. התפרצויות מסוג זה מתוארות גם בעומק היצירה. מצד ימין נראים שרידיה של ספינה טרופה, כשירכתיה השחורים בולטים מעט וגופה כולו נבלע על-ידי הקרחון. תיאור זה מבהיר את כוחו של הטבע אל מול כוחו של האדם. הים הקפוא נראה כאילו קפא ברגע בלתי צפוי, וטרף בהתפרצות זעם את הספינה.

הים במחשבה הרומנטית מייצג את הכוחות הפראיים, הבלתי ניתנים לחיזוי, אשר האדם הנאבק בהם ואינו יכול להם. יש לזכור כי בתקופה זו הים היה נתיב המסחר המרכזי בעולם המערבי,

ועקב כך היחס אליו היה דו-ערכי – הים נותן חיים, מזון וכלכלה אך גם נוטל חיים ומפריד בין אוהבים, משפחות וחברים.
 לעומת הים, הספינה מייצגת את השכל האנושי בניסיונו לשלוט בטבע. אך יכולת זו מתגמדת אל מול הכוחות הפראיים והבלתי צפויים של הים.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה פתוחה, ונתנת תחושה של חלל אינסופי. אלמלא הספינה הטרופה בימין הקרחון היינו מתארים את הקרחון הקרוב אלינו כאחד מתוך רבים. ואכן, בעיצובו ובצורתיו קרחון זה אינו שונה מהותית מהקרחונים האחרים המתוארים בעומק הקומפוזיציה. מובן כי קרבת הצופה אליו נובעת דווקא מהעובדה שספינה טרופה מתוארת בתוכו.

הקרחון מתואר בצורות חדות וזוויתיות, הפונות כלפי מעלה באלכסון חד מימין לשמאל. נטייה זו חוזרת בקרחונים האחרים, והופכת לגורם מבנה בקומפוזיציה. האלמנט המנוגד היחיד הוא הספינה הטרופה, שהאלכסון שלה פונה בכיוון ההפוך (משמאל לימין). כך, כמו ב"נזיר מול הים", האלמנט האנושי ביצירה הוא היחיד המנוגד לזרימה הטבעית של הנוף.
 בניגוד ליצירות אחרות, ביצירה זו האדם אינו מופיע בדמותו אלא הספינה מייצגת אותו. התחושה שנוצרת עקב כך היא של "לאחר מעשה" – ההתפרצות והמאבק בין האדם לטבע הסתיימו, הטבע ניצח והאדם צלל לתהומות בלתי נודעים. הצופה "נכנס" לסצנה ב"שקט שלאחר הסערה".
 כעת ברור – הטבע ימשיך להתנהל לאחר ש"סולקה ההפרעה" האנושית מדרכו, כשם שהיה קורה גם אם האדם לא היה שם כלל.

קישור ליצירה

http://www.artchive.com/artchive/f/friedrich/sea_of_ice.jpg

2. ויליאם טרנר:

ויליאם טרנר (Joseph Mallord William Turner, 1775 - 1851) הוא צייר נופים בריטי הנחשב לאחד מחשובי ציירי הנוף במערב. טכניקת הציור שפיתח הייתה חדשנית, והשפיעה על האימפרסיוניסטים בסוף המאה ה-19 ועל מגמות שונות במופשט של המאה ה-20, כגון אמני אסכולת ניו-יורק.

טרנר נולד בלונדון ב-1775. בילדותו כמעט ולא קיבל חינוך מסודר, ואביו הוא זה שלימד אותו לקרוא. בגיל 13 החל לצייר ולהציג את רישומיו בחנות של אביו. בגיל 15 הוצג אחד מציוריו באקדמיה המלכותית, ועוד לפני שהיה בן 20 הוא מכר הדפסים רבים.

טרנר התפרסם בתוך זמן קצר, וב-1802, והוא בן 27 בלבד, התמנה לחבר מלא באקדמיה המלכותית, שם שימש כמורה ופיתח תיאוריות בנושא הצבע והאור ביצירה. אחד מהישגיו המרשימים הייתה יכולתו ליצור בצבעי שמן אפקטים ושקיפיות של אור המאפיינים בדרך-כלל את צבעי המים. במסעותיו הרבים באירופה התרשם במיוחד מוונציה, שהיוותה השראה לרבים מציוריו המוקדמים. הוא גם הכיר את ציורי הנוף ההולנדיים מהמאה ה-17, ובסגנונו הבוגר החל לצייר ציורי נוף של ים והרים, המצטיינים בתחושת תנועה ודרמתיות.

טרנר פיתח סגנון ייחודי שבו במקום להעתיק את הנראה הוא תרגם את המראות לסצנות מוארות הטעונות ברגשות רומנטיים. למרות ביקורות שספג, היו לו כמה פטרונים שראו בו גאון עוד בחייו, ובעזרתם הכלכלית הוא יכול היה להמשיך וליצור ללא תלות בממסד. בבגרותו הפך טרנר מתבודד יותר ויותר. למעט אביו, שאיתו הוא גר יותר מ-30 שנים, לא היו לו חברים קרובים, הוא לא הרשה לאיש לראותו מצייר, ויתר על ישיבות האקדמיה ולא נחשף בציבור במשך חודשים. למסעותיו תמיד יצא לבד, וגם סירב למכור את יצירותיו, בעיקר כיוון שראה בהן מכלול אחיד שעליו להיות מוצג כמקשה אחת. לקראת מותו הוא ציווה את יצירותיו לאומה הבריטית, בתנאי שתוצגנה יחד, ולשם כך נבנתה בעבורן גלריה במוזיאון טייט (Tate Gallery בלונדון).

בעשור האחרון לחייו נתרוקנו יצירותיו מיסודות פיגורטיביים, עובדה שגרמה גם לגדולי מעריציו לא להבין אותן. ב-1850 הוא הציג בפעם האחרונה, ומיד לאחר מכן נעלם מביתו. במשך חודשים רבים חיפשו אחריו, ולבסוף הוא נמצא מסתתר בבית בצ'לסי, חולה מאוד. הוא נפטר ביום למחרת – ב-19 בדצמבר 1851.

יצירות:

אובדנה של ספינת משלוח, 1810, שמן על בד, 173X241 ס"מ

איקונוגרפיה: טרנר תיאר ביצירה זו את אחד הנושאים הרומנטיים החביבים עליו: כוחו של האדם מול כוחו של הטבע. היצירה מציגה כמה ספינות תובלה שנקלעו לסערה. הספינות נאבקות ככל יכולתן, אך ברור כי אין הן יכולות לכוח הטבעי. ספינות משא היו סמל לכוחה המסחרי של אנגליה, והמסחר הימי איפשר את קיום האימפריה. טרנר מציג את כוחו ההרסני של הטבע שאינו יודע גבולות, ומרסק את פאר היצירה האנושית ואת כוחו של האדם המערבי.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: זוהי יצירה דרמטית של ספינה ומטענה האנושי, שנהרסה כליל בסערה. היצירה מאורגנת סביב צירים אלכסוניים שיוצרים תורני הסירות, בעוד פרצי צבע של הספינה הנהרסת בוהקים על-גבי הנתזים הלבנים של הגלים. היצירה כולה מבליטה את חוסר האונים הברור של בני-האדם. במרכז הקומפוזיציה הפתוחה נאבקות ספינה קטנה על חייה. נקודת המבט הגבוהה של הצייר מאפשרת לצופה לראות את המאמץ שמשקיעים האנשים הקטנים וחסרי האונים במאבק בימים הסוער סביבם. קצת מעליהם מתנשא גל העומד להטביעם. הארגון של הקומפוזיציה מתבסס על האלכסונים המנוגדים של הגלים ושל התרנים והמפרשים של הספינות. הרושם הכללי הוא של תנועה רבה, הנמשכת לכיוונים שונים ללא שליטה. טרנר יצר במרכז הקומפוזיציה מעין "בור", שבתוכו שקועה הספינה המרכזית. בור זה נוצר מהתרוממות הגלים משני צדדיו, אך מחוזק על-ידי התרנים של הספינות משני הצדדים, הפונים בכיוונים מנוגדים למרכז.

קישור ליצירה:

http://www.humanitiesresource.com/romantic/gallery_music/turner_wreck.jpg

בקתה נהרסת במפולת שלגים, 1810, 120X90 ס"מ

איקונוגרפיה: אחד הנושאים שהעסיקו את טרנר בתקופה זו היה הריסות - הרס מוחלט המתרחש במפתיע על-ידי כוחות הטבע המכלים את מעשי ידי האדם. יצירה זו, אשר סגנונה אינו אופייני לטרנר, הוצגה בגלריה שלו ב-1810. זוהי סצנה הלקוחה מתוך שיר של טומפסון בשם "חורף":

*"במפתיע, ממהרים פתע מצוקים עמוסים
הררי שלג האוספים את גלגולם ההרסני
ממדרון למדרון, ברעם מטה באו*

פסולת חורף המטילה אימה בכל
 ...כפרים ישנים באישון הלילה
 קבורות עמוק הריסות מכוסות"

כמו ביצירות אחרות, תיאר טרנר נושא רומנטי אופייני: קטנות האדם מול כוחו של הטבע, מלא הוד והדר, אך נורא ובלתי צפוי. האדם עצמו נעדר מן היצירה. נוכחותו מסומלת על-ידי מעשי ידיו: הבקתה המוצגת קטנה והרוסה אל מול הסלע שמחץ אותה והשלג שתחתיו היא נקברה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: טרנר העביר ביצירה זו את הכוח המחריד של אסון טבע, הן במירקם הגס של היצירה והטיפול בצבע והן בהבדלי הגודל בין הסלע ובין הבקתה הקטנה שהוא מחץ. תחושות האימה מוגברות על-ידי הצבעוניות המעומעמת. הקומפוזיציה הפתוחה מלאה כולה בסערה המקיפה את הבקתה, והתחושה היא של כוחות טבע אדירים בפעולה. שני השלישים העליונים של היצירה מוקדשים להר, לשלג ולשמים הסוערים, והשליש התחתון מוקדש לסלעים, לאדמה ולעצים.

מרכז הקומפוזיציה ריק, והבקתה מתוארת מעט ימינה ולמטה. הבקתה עומדת מתחת סלע ענק, המגמד אותה ועומד למחוך אותה לחלוטין, לאחר שכבר הרס את חלקה. הסלע שמעליה נראה באמצע נפילה, ישירות על הבקתה. סביב לבקתה סלעים נוספים מפוזרים לכל עבר. הבקתה, עדות למציאות אנושית, נראית זרה בנוף הפראי והמאיים.

קישור ליצירה

<http://www.colours-art-publishers.com/prod2147.htm>

חניבעל חוצה את האלפים, 1812, שמן על בד, 146X237 ס"מ

איקונוגרפיה: היצירה מתארת אירוע שהתרחש בשנת 218 לפני הספירה: חניבעל חצה את האלפים עם צבאו כדי לכבוש את איטליה. חניבעל (247 לפנה"ס – 182 לפנה"ס) היה מצביא ומדינאי שהוביל את צבאות קרתגו במהלך המלחמה הפונית השנייה נגד רומא. הוא פלש לאיטליה וניצח את הרומאים בכמה קרבות, אבל לבסוף הובס בקרב זאמה, ליד עיר הולדתו קרתגו. חניבעל נחשב לאחד המצביאים הצבאיים הגדולים בתולדות האנושות. חציית האלפים נחשבה למבצע קשה במיוחד, המצריך מנהיגות חזקה ויכולת עמידה בקשיים. הצלחת מבצע מסוג זה העידה על גדולתו של המנהיג.

היצירה מורכבת מניסיון ממשי ודמיוני-היסטורי גם יחד: טרנר חזה בסערת רעמים אלימה במיוחד, ומיד אחר-כך אמר כי ישתמש בניסיון זה כדי לצייר את המעבר של חניבעל באלפים, אירוע שעליו הוא למד מתוך קריאה בספרים וצפייה באיורים. כמה שנים לפני כן ביקר טרנר בהרי האלפים ורשם רישומים רבים במקום, אשר הביעו את התפעמותו מהם. כל אלו הם גורמים מציאותיים וממשיים שהביאו ליצירת הציור. בשנת 1802 ראה טרנר את ציורו של דויד "[נפוליאון חוצה את האלפים](#)", שגם בו מופיע שמו של חניבעל.

היצירה של טרנר היא תיאור על-זמני של אדם מול גורלו ומול כוחות הטבע. בדומה ליצירה "נפוליאון חוצה את האלפים" של דויד, גם כאן מוצג מנהיג דגול הנאבק בטבע ויכול לו. ואולם, ההבדלים בין שתי היצירות נובעים מהבדלי הסגנון ותפיסות העולם של האמנים. דויד הציב את המנהיג כמרכז היצירה; הוא ממלא את כולה, במקביל לפורמט של היצירה ובצורה אידיאליסטית. לעומתו טרנר אינו מציג את חניבעל כלל, אלא את האדם הנאבק בטבע כקבוצת אנשים מרוחקת בתוך סערה. הסערה אצל טרנר היא נושא האמיתי של היצירה. ביצירה של טרנר השמים ממלאים את רוב הקומפוזיציה ומותירים לאדמה ולאדם פחות משליש של השטח התחתון, ואילו ביצירה של דויד ההר, שזוויתו מקבילה לתנועות הסוס, והדמות של נפוליאון מכסים את רוב השטח השמאלי של הקומפוזיציה, והשמים ממלאים רק חלק קטן יחסית מצד ימין. אצל טרנר העננים והסערה מכהים את האור הטבעי באופן; הם מחשיכים את היצירה, ומציגים את הקשיים בהתמודדות האדם עם הטבע. לעומתו דויד מציג אור אידיאליסטי היורד אל עבר נפוליאון כמו הילה של קדושה מן השמים ומציף את דמותו.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: במבט ראשון נראית מערבולת של אנרגיה סוערת, המאפיינת יצירות רבות של טרנר, שבה מתערבבים רוח, שלג וענני סערה עם זוהר חיוור ומרוחק של שמש מעל להרי האלפים. במבט קרוב יותר מתגלה הדרמה האנושית שלמטה: במישור הקדמי סצנת של אונס, רצח, ביזה ומרוחק יותר תיאור אפי של צבא החוצה את ההרים. במרכז המרוחק, כמעט בלתי נראה, מתואר חניבעל עצמו רכוב על פיל, כשהוא מתקדם אל עבר הגבול האיטלקי, המואר בשמש. התיאור כולו נראה כיציר דמיון שאינו ממוקם במציאות ארצית. הטבע כמו משתתף במעשי האנוש כשעננים שחורים ומאיימים עומדים לבלוע את הדמויות האנושיות הקטנות למטה. מקור האור ביצירה – השמש – מכוסה על-ידי הענן, אך עם זאת מותר מקור לתקווה במישור האחורי של היצירה.

הקומפוזיציה פתוחה ועמוסה, הן בתיאור הטבע והן בתיאור בני-האדם, ההופכים לנושא המשני של היצירה.

קישור ליצירה

<http://www.fotos.org/galeria/data/572/medium/William-Turner-Snow-Storm-Hannibal-and-His-Army-Crossing-the-Alps.jpg>

ונציה, סן-ג'ורג'ו מג'ורה מן הדוגנה: זריחה, 1819, אקוורל

איקונוגרפיה: בשנת 1819 נסע טרנר לאיטליה. כמו תמיד במסעותיו, הוא נשא עימו מחברת רישומים שבה רשם באדיקות את שראו עיניו. מאוחר יותר, סקיצות רבות הפכו לציורי שמן. ספר הרישומים מוונציה ומקומו מכיל רישומים, "התחלות צבע" (Colour beginnings) וציורים בצבע מים, הקרובים ברוחם להתחלות הצבע, כמו יצירה זו. היצירה מתארת מבט אל כנסיית סן-ג'ורג'ו מג'ורה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: ליצירה מבנה פשוט, המורכב ממשטחים רחבים של צבע המונחים בצורה אופקית. המים משקפים את צבע השמים, כך שנראה כי היצירה כולה צבועה במשטח אחד, אם כי למים נופך מעט יותר ירקרק. הקו המפריד בין המים לשמים, קו האופק, מסומן על-ידי העיר, המתוארת כצללים כהים מצד שמאל. על הנהר מתוארות כמה ספינות קטנות מרחוק. בצד ימין מתוארת ביתר פירוט הכנסייה הרנסנסית סן-ג'ורג'ו מג'ורה, ולפניה כמה ספינות דיג. הכנסייה משתקפת במים הרגועים. היצירה כולה טבולה בערפל צהבהב של הזריחה. צפייה ביצירה מבהירה עד כמה יכול הפירוט להיות מצומצם, ועם זאת לתאר מבנה מלא של נוף. מעט מאוד צורות הניתנות לזיהוי צפות על-גבי המשטח החלק של הצבע ויוצרות את העיר, האופק והסירות. עם זאת, אפקט החלל של היצירה תלוי גם בהבדלי הגודל של האובייקטים המתוארים, אך גם בגיוון העדין של הצבע והגוונים התכלכלים.

קישור ליצירה

http://www.oldmasterpiece.com/temp/790_0_500_393_26_21_0_ffffff_0_efeadc.jpg

ונציה, דוגנה וסן-ג'ורג'ו מג'ורה, 1834, שמן על בד

איקונוגרפיה: טרנר צייר יצירה זו בעבור יצן טקסטיל בריטי, כהצדעה סימבולית למסחר. היצירה נעשתה בלונדון, מהזיכרון של מסעו לוונציה ב-1819. ביצירה נראות גונדולות הנושאות סחורות, בדים ותבלינים. יצירה זו מושפעת מהצייר הוונציאני קאנאלטו (Canaletto), בן המאה ה-18, שאמנתו פיארה את העיר ונציה. היצירה הוצגה בתערוכת האקדמיה המלכותית של 1834, וזכתה בפרס המבקרים על תיאור המים שבה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: מימין מתואר מבנה הדוגנה (בית המכס), ועליו פסל של הפורטונה, שאותה הגדיל טרנר מאוד ביחס לגודלה במציאות. יתר על כן, הוא דחק את כנסיית סן-ג'ורג'ו מג'ורה הרחק לאחור, ובכך תעלת המסחר נראית רחבה וגדולה בהרבה מן המציאות. יצירה זו, בניגוד לרבות מיצירותיו של טרנר, מתאפיינת בבהירות המראה ובריאליזם של האדריכלות והעיר. כמו ברוב יצירותיו, דמויות האדם הן קטנות וחסרות חשיבות, אם כי ביצירה זו הן אינן מתעמתות עם הטבע סביבן. הקומפוזיציה פתוחה ומרכזת ריק, עוד מאפיין של יצירותיו של טרנר. היצירה משרה אווירה של תנועה, אך רוגע של פעולה יום-יומית.

קישור ליצירה

<http://www.lyons.co.uk/paintings9/Large/Turner-Maggiore.jpg>

שרפת בתי הפרלמנט, 1834-35, שמן על בד, 93X123 ס"מ

איקונוגרפיה: ב-16 באוקטובר 1834 עלה בית הפרלמנט האנגלי בלונדון באש, שכילתה אותו כליל. בין מאות האזרחים שחזו במראה המרהיב והמבעית כאחד היה גם טרנר, שמיהר לרשום בצבעי מים את שראה. הרישומים הפכו לציור גדול-ממדים, אשר בקלות ניתן לבלבל את נושאו האקטואלי עם סוף העולם. היצירה מציגה מידע ספציפי על המיקום והזמן: הקהל הלבוש בבגדי התקופה נאסף על הגדה הדרומית, גשר וסטמיניסטר המתמוטט ומגדלי קתדרלת וסטמיניסטר במרחק. אך כל אלו מוצתים באש זועמת בעלת ממדים קוסמיים. הקהל הצופה מתגמד והופך לרוחות-רפאים מול זעמם של ארבעת יסודות הטבע המשתתפים בדרמה: מים, אוויר, אש ואדמה. האירוע הספציפי הפך לתיאור אפוקליפטי של אסון טבע היסטורי או תנ"כי כמו השרפה בלונדון ב-1666 או הרס פומפיי.

נושאה של יצירה זו מערב (כמו ברבות מיצירותיו של טרנר) את הממשי עם הדמיוני: האירוע עצמו עם חזון אפוקליפטי של התנגשות בין כוחות הטבע ומעשה ידי אדם.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה כמעט מרוקנת במרכזה (למעט כמה סירות החוצות את הנהר) ומוקפת סביב על-ידי שלושה גבולות: השרפה (מאחור), הגשר המתמוטט מימין והקהל במישור הקדמי. מעניין לציין כי דווקא נושא היצירה מתואר כשהוא מרוחק ביותר מן הצופה, בעוד המישור הקדמי הופך לבליל של דמויות אנושיות חסרות זהות ואונים, המשתאות למראה כוחות הטבע המכלים את עולמן. הגשר הופך לכוח חסר משקל, המוביל את הצופה מעל לקהל והסירות אל הגיהנום המשתולל במרחק ומשתקף במים. הלהבות מתמזגות בעננים ובשמי הלילה, ויחד עם ההשתקפות במים הן יוצרות איחוד של יסודות הטבע המתאגדים בזעם כדי לכלות את היצירה האנושית עד תום. בעוד שביצירות רבות של טרנר (כמו גם פרידריך) האור במרחק מסמל תקווה אל מול החושך בהווה, ביצירה זו מקור האור הוא גם מקור הקטסטרופה.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/turner/i/burning.jpg>

ספנים טוענים פחם לאור ירח, 1835

איקונוגרפיה: יצירה זו הוצגה בתערוכת האקדמיה המלכותית בלונדון ב-1835. זוהי סצנה תעשייתית של טעינת פחם על הנהר. הפעולה מתרחשת בלילה, וטרנר מאיר את האפלה בזיקוקין המעניקים לסצנה כולה תחושת מסתורין ודרמטיות. היצירה עוסקת בנהר ובעבודה, אך מתואר בה עניינו של טרנר, כליד ותושב לונדון, באורות ובלכלוך המאפיינים נמל מסחרי. טרנר יצר ניגוד בין אור הירח העדין ובין האש שיוצר האדם. בעוד הביקורת והצופים אהבו את היצירה, עיתון "הליבררי גזאט" חשב כי אור הירח הנופל בעדינות מבוזבז על הפועלים "במקום להנחות אוהבים אל מקום מפגשם".

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה הפתוחה חושפת חלל גדול-ממדים במרכזה, שבו מתואר הירח המפיץ את אורו בעוצמה המשפיעה על היצירה כולה. שאר המרכז כמעט וריק מאובייקטים, למעט רמיזות קלות לספינות באופק. עיקר ההתרחשות מתחולל בצידי היצירה, ובעיקר בצד הימני, שם עסוקים במרץ פועלים קטנים בטעינת פחם על הספינות. עבודתם מוארת על-ידי אש אדומה, העומדת בניגוד חד לאור הירחי העדין. נקודות המשיכה של היצירה הם

במוקדי האור השונים והמנוגדים שלה, וכך נחשף הנושא או העניין המרכזי של טרנר: האור מעשי ידי אדם מול האור הטבעי. מצד ימין של היצירה מתואר המזח וממנו מתאבך עשן סמיך של האש, המרחף לאיטו אל עבר מרכז היצירה והירח ומאיים לכסות אותה. היצירה כולה עוטה בערפל מסתורי, המעניק לסצנה דרמה. מצד שמאל מתוארות ספינות גדולות, המחכות כנראה לפחם שיועמס עליהן.

קישור ליצירה

<http://u.cc.utah.edu/~tsk2/turnkeelmen.jpg>

ספינת העבדים משליכה לים את המתים והגוססים, הטייפון בא, 1840, שמן על בד, 122X91 ס"מ

איקונוגרפיה: היצירה מתארת עוד אחת מהשערוריות של התקופה: סחר העבדים פרח, ואוניות הובילו עבדים מאפריקה לאירופה בתנאים מחפירים. באחת מספינות אלו השליך רב-החובל את כל החולים והגוססים אל המים בלב ים, כיוון שהוא לא יכול היה לקבל בעבורם תשלום של דמי הביטוח. האירוע הסעיר את אירופה, והעיד על היחס הבלתי אנושי של הקולוניאליזם כלפי תרבויות אחרות. טרנר בחר לתאר דווקא את האנשים במים לאחר שהספינה התרחקה, ועם זאת הוא לא התמקד באדם עצמו, אלא בטבע ובמוות ההולך ומתקרב כתוצאה מן המעשה. ביצירה זו הטבע משמש אלגוריה לטבעו של האדם ולמעשיו.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: השואה המתרחשת אינה מתוארת במהלך השלכת החולים למים, אלא לאחריה. הספינה מתוארת באופק ובצד, ומרכז הקומפוזיציה ריק כמעט. השמים האדומים מאור השקיעה נראים כאדומים מדם אדם, והמים מלאים בגופות אדם קטנות ובדגים שבאו לטרוף את הגופות. כמו תמיד אצל טרנר משתתפים כל כוחות הבריאה באירוע: השמים צבועים באדום השקיעה והמים גועשים ומאיימים להטביע את כל העבדים. כל הקומפוזיציה הופכת לבליל של סערה ומוות. בגלל שהספינה והגופות אינם מרכז הקומפוזיציה, היא הופכת לתיאור טבע ונתפסת כפתוחה. שוב, כמו ברבות מיצירותיו של טרנר, האדם ומעשיו הם רק פסיק קטן ועלוב במעשה הבריאה. המעשים הנתעבים ביותר שמסוגל להם האדם הם תוצאה של טבעו האפל, הנובע מהיותו יצור טבעי, ולכן הטבע כולו משתתף במעשים אלו. זו גם הסיבה שטרנר מזכיר בכותרת את בואה של סערת הטייפון שתטביע את האנשים במים, ואולי גם את הספינה השטה עליהם. הים ביצירה אכן מתחיל לסעור והאנשים והספינה המרוחקת כמעט ואינם נראים בין הגלים.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/turner/i/slave-ship.jpg>

שלום, קבורה בים, 1841-2, שמן על בד, 85X85 ס"מ

איקונוגרפיה: אירוועי שנת 1842 היו קשים בעבור טרנר באופן אישי, והיוו מקור ליצירה זו, המוקדשת לזכרו של ידידו דייוויד וילקי (David Wilkie). טרנר, שתמיד היה רגיש למות קרוביו וחבריו, הפך בודד יותר ויותר לאחר שאביו נפטר ב-1829 וכמה מידידיו הלכו לעולמם בשנים לאחר מכן. וילקי נהרג במהלך מסע בים, כשהיה בדרכו חזרה מהמזרח התיכון. טרנר התייעץ בנושא הציור עם ידיד אחר, גם הוא צייר בשם ג'ורג' ג'ונס (George Jones), שתכנן ציור של הלוויה בים כשנקודת המבט היא על הסיפון. לעומתו טען טרנר: "אני אצייר כפי שוודאי ראו זאת מן החוף".

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: במרכז היצירה עוגנת ספינה שחורה כולה, שבמרכזה נקודת אור חזקה, כנראה השתקפות של השמש השוקעת במים. האור כמו חוצה את הספינה לשניים, ובתוכו דמויות מיניאטוריות המורידות את ארון הקבורה למים. הניגוד בין הספינה השחורה ובין האור הבוקע ממרכזה מעניק ליצירה תחושה מסתורית. הים סביב הספינה רגוע ורוח קלה נושבת, כפי שניתן לראות מהסתלסלות עשן הספינה - אווירה רגועה ושקטה, התואמת את הכותרת שנתן טרנר ליצירה. כאשר העירו לו כי המפרשים נראים שחורים מידי, ענה טרנר: "הלוואי והיה לי צבע שיכול היה לעשותם שחורים יותר".

הספינה עוטה אבל כבד בצבעיה השחורים, העומדים בניגוד חדל ללובן השמים ולאור הנופל על טקס הקבורה.

קישור ליצירה

<http://www.mystudios.com/art/ncar/turner/turner-peace.jpg>

סופת שלג; ספינת קיטור מחוץ לנמל מאותתת במים רדודים, 1842, שמן על בד

איקונוגרפיה: גם יצירה זו מקורה בניסיון אישי של האמן: במקרה זה הוא קשר עצמו לתורן הספינה "אריאל" במשך ארבע שעות לאחר שיצאה מהנמל אל תוך סערת שלג. זאת כדי שהוא יוכל לחוות על בשרו את תנועת הסערה, המים הרוח והעשן. התוצאה היא ציור השונה מאוד מציור הנוף הרומנטי המקובל, שהוא תיאור הזוי של פיצוץ גלקטי. תיאור זה מביא לשיא את אחד הנושאים המרכזיים של תיאורי הנוף הרומנטיים: כוחו הנשגב של הטבע אל מול הספינה, המסמלת את גורלו של האדם.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: במרכז יש אזכור מעורר רחמים למעשה ידי אדם: הספינה ההופכת כלי משחק חסר-חשיבות בידי כוחות הטבע הפראיים. הטבע סביב הספינה הופך לבלייל מופשט של כוחות מעורבים, הנעים בתנועה מעגלית סביב המרכז הבלתי נראה כמעט. השמים והמים מתערבבים והופכים למעין בלילה אחידה של צבע ומשיכות מכחול מעגליות, המבטאות את הרוח ואת עוצמתה. בדומה ליצירות סערה אחרות של טרנר נוצר כאן רקע כמעט אחיד של צבע מרוח, המציג את תנועת ידו של האמן ורגשותיו, ואת עוצמתו של הטבע. תיאור צורני מסוג זה מהווה חידוש מהפכני, המוביל ישירות אל ציוריו המופשטים המאוחרים של מונה ואפילו אל עבודותיו הסוערות של פולוק. התנועה המעגלית של הצבע ביצירה היא תוצאה של חוסר השליטה של טרנר ביד עקב הסערה סביבו כשצייר את רישומי ההכנה של הסערה. זהו ניסיון רומנטי לתת לסערה עצמה – כוח טבעי ופראי – "לצייר" את היצירה ולהכתיב את מעשה ידי האדם.

הספינה הנמצאת במרכז הקומפוזיציה ממוקמת בנקודה הרחוקה ביותר ביצירה, והיא כמעט אינה נראית במבט ראשון. קווי הישרים, כגון התורן, עומדים בניגוד חד למעגליות של קווי היצירה כולה.

גם ביצירה זו הציג טרנר שני כוחות מנוגדים, הן במישור התוכני והן במישור הפיזי ביצירה – האדם והטבע.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/turner/i/snwstorm.jpg>

גשם, קיטור ומהירות, 1844, שמן על בד, 91X192 ס"מ

איקונוגרפיה: זהו אחד מציוריו המקוריים יותר של טרנר, המציג את הרכבת החוצה את הגשר החדש שסיימו לבנות באותה שנה בין מיידנהד (Maidenhead) וטאפלו (Taplow) שבאנגליה. כמו ביצירות אחרות, כגון "סופת שלג"; ספינת קיטור מחוץ לנמל מאותתת במים רדודים", היצירה מתבססת על ניסיונו האישי של טרנר. אחת מידידותיו של האמן והפילוסוף ג'ון רסקין (John Ruskin), ידיו ומעריצו של טרנר, סיפרה לו שהיא נסעה ללונדון ברכבת, וזקן אחד ביקש ממנה לפתוח את החלון. כאשר היא עשתה כמבוקשו הוציא הזקן את ראשו החוצה, אל תוך הסערה, ונשאר כך במשך תשע דקות. לאחר שנה היא ראתה את היצירה שצייר הזקן מוצגת באקדמיה. הזקן היה כמובן טרנר, אז בן 59, שבדומה לניסיונו ב"סופת שלגים" רצה לחוות את המהירות והסערה בדרך הישירה ביותר, כדי שיוכל להעביר את החוויה הלאה בעזרת תיווך מינימלי.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: בקומפוזיציה שולטת הצורה המאורכת והאלכסונית של הגשר, הפורץ קדימה משמאל לימין, ועליו דוהרת הרכבת השועטת מתוך הסערה, המקיפה אותה מכל עבר. מרכז הקומפוזיציה ריק ומתמוסס על-ידי האור החזק המשתקף במים. בניגוד לסערה, לאדים ולמהירות שבצד ימין, מתאפיין הצד השמאלי של הקומפוזיציה ברגיעה יחסית – גשר נוסף ניצב דומם באלכסון לגשר מימין, וספינה זעירה ועליה דייג שטה בשקט במי הנהר שמתחת לגשר.

צבעי היצירה כולה מתערבבים ויוצרים שכבה של צהוב האור, לבן העשן והעננים ותכלת השמים. תערובת זו מכסה בכמויות ושקיפיות שונות את כל היצירה. מתוכה פורץ החום של הגשר והרכבת כניגוד חד. כמו פעמים רבות אצל טרנר, הופך נסיונו האישי לתיאור של מאבק בין כוח אנושי ובין כוח טבעי. יש לזכור כי הרכבת הייתה כלי התחבורה המתקדם והחזק ביותר בתקופה זו, וטרנר מעמת בינה ובין הסערה.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/turner/i/rain-steam-speed.jpg>

3. פרנצ'סקו גויה:

פרנצ'סקו גויה (Francisco De Goya, 1746 - 1828) היה צייר ודפס ספרדי. הוא נולד ב-1746 בפונדטודוס, כפר בצפון ספרד. משפחתו עברה מאוחר יותר לסרגוסה, שם עבד אביו כסוחר. בגיל 14 שימש גויה שוליה לצייר מסרגוסה בשם ג'וזה לוזן (Jose Luzan), ולאחר מכן נסע לאיטליה ללמוד אמנות. כשחזר לסרגוסה ב-1771 הוזמן לצייר ציורי קיר בעבור הקתדרלה המקומית.

פרסומו הראשון היה בזכות הזמנה שקיבל מבית המלוכה הספרדי למתווים בעבור שטיחי קיר גדולים, שצייר בין 1775 ובין 1792. שטיחים אלו משלבים סגנון ניאוקלאסי [ורוקוקו](#). השפעה חשובה נוספת עליו היא של צייר הדיוקנים הספרדי בן המאה ה-17 דייגו ולאסקז (Diego Velazquez).

בשנת 1789 היה גויה לצייר החצר הרשמי של מלך ספרד, ורבים מציוריו מתארים דיוקנים של בני משפחת המלוכה ואנשי חצר המלכות.

ב-1792 חלה גויה, ונעשה חירש לחלוטין. המחלה והחירשות גרמו לו לשנות את סגנונו, והפכו אותו ליותר אישי ומסוגר. בציוריו החלו להופיע דימויים פנטסטיים שאובים מן הדמיון, בדרך-

כלל מזעזעים וקודרים. הוא החל לצייר חזיונות שניגחו את הממסד, במיוחד הדתי, שלמרותו הוא היה חייב להיכנע מתוקף תפקידו. מ-1795 ועד 1797 שימש גויה כאחראי לציור באקדמיה המלכותית.

כאשר פלשו הצרפתים לספרד ומיגרו את שלטונו של קרלוס ה-4 קידם אותם גויה בברכה, ומ-1808 עד 1814 שימש כצייר החצר של השלטון הצרפתי בספרד. אך עד מהרה הוא סלד מאכזריותם של הפולשים, וביטא את סלידתו זו בציורי המחאה: "סדרת "זוועות המלחמה", "ה-2 במאי" ו"ה-3 במאי". סדרת התחריטים "זוועות המלחמה" לא פורסמה עד 1863, שנים רבות לאחר מותו.

ב-1824, לאחר שנכשל הניסיון להחזיר את הממשלה הליברלית לספרד, יצא גויה לגלות מרצון בצרפת. הוא התיישב בבורדו והמשיך לעבוד שם עד למותו ב-16 באפריל 1828. בסגנונו של גויה משולבים יחד אלמנטים של ריאליזם עם קריקטורה, פנטסיה ואקספרסיביות.

יצירות:

בית המשוגעים, 1793

איקונוגרפיה: כאשר עוסקים ביצירה זה יש לקחת בחשבון את התמוטטות הגופנית והנפשית של גויה עצמו. כמה שבועות לאחר שצרפת הכריזה מלחמה על ספרד, במרץ 1793, החמירה מחלתו. טבעה המדויק של המחלה אינו ידוע, אך ברור כי האירועים הפוליטיים גרמו לערעור מצבו הנפשי. הוא חזר למדריד לאחר אשפוז ולאחר שצבר כוח להמשיך בעבודתו. עד ינואר 1794 הוא השלים סדרה של 11 יצירות קטנות שצוירו על פח. סדרה זו מציינת שינוי מהותי ביצירתו של גויה. היצירות דרמטיות, מפחידות, כהות ומתרחקות מהעידון בסגנון הרקוקו שאפיין את שטיחי הקיר והיצירות שעשה כמה שנים לפני כן. יצירה זו היא אחת מהסדרה. היצירה אינו מציעה תיאור מדויק או תיעוד של המשוגעים, אלא חזון מזעזע של בדידות ופחד, הנגרמים כתוצאה ממחלת הנפש ומהבידוד החברתי הכפוי על חולים אלו. גויה כנראה צפה במחזה מסוג זה בסרגוסה, העיר שבה גדל.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: במרכזה של חצר מוקפת חומה עבה ונעולה בשער ברזל כבד מאחור, מצויים תריסר מאושפזים ושומר אחד. החולים מוצגים בתנוחות שונות - יושבים, עומדים, בוהים ונאבקים. אור השמש המפציע מהחלק העליון של היצירה - מהגג הפתוח של החצר, אינו מאיר את המתרחש בפנים, ורק מדגיש את האפלה והבדידות של תושבי החצר. אין

ספק כי גויה התכוון להציג את הטיפול הבלתי אנושי שלו בזכים המשוגעים. יש לזכור כי בתקופה זו היחס לחולי נפש היה כאל פושעים, והם נודו מהחברה וננעלו במוסדות שבהם הם היו חשופים להתעללות וחיו בתנאים מחפירים.

היצירה מציגה ייאוש ואימה, בעיקר בדמויות העומדות והישובות מימין ומשמאל, בחלק הקדמי. יש גם תחושה של סדיזם, כאילו גויה היה בין הצופים ששילמו כדי לצפות בהתנהגות המשוגעים, כפי שצופים בהתנהגות של חיות בכלוב.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/G/goya/goya43.JPG>

דיוקן הדוכסית מאלבה, 1797, שמן על בד, 210X149.5 ס"מ

איקונוגרפיה: ב-1789 התמנה גויה לצייר של בית המלוכה. במסגרת תפקידו היה עליו לצייר דיוקנים של בית המלוכה. הדוכסית מאלבה נודעה ביופייה ובטיפשותה, שהשוותה לטיפשותה של המלכה, אם כי היא הייתה הרבה יותר יפה ממנה. גויה צייר שתי יצירות של הדוכסית: אחת ב-1795, שבה היא מוצגת בשמלה לבנה, שיער פזור וכלבלב לבן העומד לצידה, ויצירה זו, שנעשתה שנה לאחר מות בעלה. היצירה נשארה ברשותו של גויה עד למותו, לא ברור אם בגלל שהדוכסית לא רצתה בה או בגלל שגויה התעקש לשמור אותה. היצירה מהווה הוכחה ליחסים האינטימיים בין גויה ובין הדוכסית, אך עם זאת היא נוצרה ללא נוכחותה של הדוכסית.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הדוכסית, כבת 35, ניצבת במרכז הקומפוזיציה, בגוף מלא. היא לבושה בבגדי אבל על מות בעלה. על האדמה לידה חרוט בחול "גויה בלבד". אצבעות ידה הימנית ענודות שתי טבעות - על האחת רשום אלבה ועל השנייה, המצביעה מטה, גויה. הכיתוב על האדמה כוסה, אך כאשר ניקו את היצירה במאה ה-20 נתגלתה הכתובת. הדמות ניצבת בתנוחה מלכותית כאשר ידה השמאלית מונחת על מותנה. היא מביטה ישירות אל הצופה במבט עז. בגדיה השחורים מבליטים היטב את צבעי הזהב והאדום של החגורה, השרוולים והחולצה התחתונה. גויה מציג את הדוכסית בנוסח המקובל ברוקוקו, תוך שימוש בצבעים עזים ותנוחה סרפנטינית (מתעקלת) של הגוף. היא ניצבת בטבע, כנראה באחוזתה.

קישור ליצירה

http://www.eeweems.com/goya/duchess_black_500.jpg

שבת המכשפות, 1797-8, שמן על בד, 44X31 ס"מ

איקונוגרפיה: היחס הדו-ערכי של גויה כלפי תנועת ההשכלה ומשיכתו לתרבות העממית והאפלה של אמונות טפלות ופחדים שרווחה בספרד באים לידי ביטוי ביצירה זו. היצירה, וולגרית בנושאה ובטכניקה שבה היא בוצעה, עומדת בניגוד חד לעידון ולהיגיון הנדרשים מאיש תנועת ההשכלה. "שבת המכשפות" היא אחת מתוך סדרה של שש יצירות בנושא כישוף, שהזמינה הדוכסית מאוסונה (Osuna) כדי לתלות בחדר-השינה שלה. המקור ליצירה זו הוא כנראה הדיון Auto Da Fe של מורטין (Moratin), בן המאה ה-17, בכישוף והעונשים עליו. המקורות העממיים לנושא זה רבים מספור, במיוחד הקישור בין חופש מיני ובין כישוף שיחוס לנשים.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: במרכז הבד הקטן מתואר תיש, המזוהה עם דמות השטן ועם טקסים הקשורים בו, לראשו כתר מעלי גפן. התיש מוקף בקבוצת מכשפות, צעירות וזקנות, כשהוא מבצע טקס ברגליים מורמות, בעוד שתי מכשפות מימין מגישות לו מנחות של ילדים חיים והמכשפות משמאל מגישות לו ילדים מתים. הירח האפל בצד שמאל למעלה מטיל אור כחלחל וחיזור, ומשווה לנוף מראה מוזר ומפחיד. מעל לסצנה כולה מרחפים שישה עטלפים שחורים. הסצנה כולה מתרחשת בנוף הררי, מחוץ לעיר ובליילה. המכשפות מתאספות במסתור כדי לבצע את הטקסים ואת הפעילות המינית האסורה עם התיש, המזוהה הן עם השטן והן עם סמל מיניות וגבריות. הילדים, תוצאתה החוקית של הפעילות המינית, מוקרבים או מתים. ואכן, מאחורי התיש ניצב מוט תקוע באדמה, ועליו תלויים גופותיהם של שלושה ילדים קטנים.

קישור ליצירה

http://www-lnc.usc.edu/~brannon/pix/witches/goya_witches_sabbath_1798.jpg

סדרת הקפריצ'וס (Los Caprichos) – מצבי הרוח

ב-1792 הפך גויה חירש, בעקבות מחלה קשה. המחלה ותוצאותיה הפכו אותו מופנם ומבודד יותר. הוא התכנס בעולמו הפנימי וצייר ציורים קטנים, שנתנו חופש לפנטזיות אישיות ופרועות. למרות שהעולם הנגלה בציוריו מתקופה זו הוא סובייקטיבי ודמיוני, גויה נשאר תמיד אמן ציבורי, שהאצולה תומכת בו והשכבות האינטלקטואליות מעריכות את עבודותיו.

ב-1799 הפך גויה לצייר הראשון והרשמי של בית המלוכה של קרלוס ה-4. מרום מעמדו יכול היה גויה להתפנות ולעסוק בנושאים שעניינו אותו, כגון דעתו על חיי העם הספרדי והתנהגותו. ב-6 בפברואר 1799, עיתון ממדריד כתב שהוא עומד לפרסם סדרה של כ-80 תצריבים של גויה בשם "הקפריצ'וס" (Caprichos). בהצהרה שנתן לעיתון הסביר גויה כי הוא "בחר, מכל הנושאים המגוחכים הרבים המאפיינים את החברה המתורבתת... את אלו שהאמין כי הם

המתאימים ביותר לספק סיבה לגחך, כמו גם תרגיל טוב לדמיונו". בכך הפך גויה מסורת של הסתכלות אמפירית באמנות לעולם אישי, חשוך ודמיוני, המשליך על המציאות סביבו.

כאמור, הקפריצ'וס היא סדרה של 80 תחריטים, העשויים בטכניקה של אקוויטינטה (צריבה בחומצה) וחריטה. גודלם של התחריטים הוא 21 X 15 ס"מ. הסדרה מתחלקת לשני חלקים: שחיתות החברה הגבוהה, האצולה ומוסדות השלטון, ורישומי סיוטים ומפלצות, המהווים אלגוריה לסיאוב חברתי. הכותרות של היצירות הן הערות ציניות לגבי הנראה ביצירה, ולעיתים משולבים בתוך היצירות ציטוטים של אנשי רוח וסופרים שונים. גויה מאיר את החברה של מעבר המאות ואת תנועת ההשכלה, החותרת לשלטונו המוחלט של השכל, ומציג אותה כחברה מסואבת, מלאת פחדים ואמונות טפלות, חסרת היגיון או רצון להיות נשלטת על-ידי היגיון. הקפריצ'וס מציגות חברה בעלת מידות מקולקלות ומוסר אנושי קלוקל, ועוסקות בהוקעת מוסדות החברה השמרניים, הכנסייה, האינקוויזיציה ומעמד האישה. למעשה, שומט גויה את הקרקע תחת רבות ממטרות עידן ההשכלה.

קישור לסדרת הקפריצ'וס:

http://www.wesleyan.edu/dac/coll/grps/goya/caprichos_01-10.html

תרדמת התבונה מולידה מפלצות, (קפריצ'וס) 1797-8, תחריט ואקוויטינטה, 21X15 ס"מ

איקונוגרפיה: עידן ההשכלה הביא עימו אידיאל של שכלתנות והיגיון. הרעיון המרכזי של תנועת ההשכלה היה כי בעזרת השכל וההיגיון יכול האדם גם לשלוט בעולם הסובב אותו על-ידי הבנתו, וגם למנוע או להפסיק רבות מהרעות החולות הפוקדות את האנושות כגון מלחמות, מחלות ומשברים כלכליים. כפי שראינו, הרומנטיקה מתנגדת לתפיסת עולם זו, ומראה כי עולמו הפנימי של האדם אינו מורכב רק מהיגיון צרוף. יתר על כן, מצב של היגיון צרוף אינו אפשרי ואף אינו רצוי.

בתחריט זה מציג גויה את עצמו במצב שינה. האמן מניח ראשו על-גבי שולחן עבודתו ונרדם. עם ההירדמות מתחילות להופיע המפלצות, חלומות הזוועה והאמונות התפלות המאיימות לבלוע את האמן הישן.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: ביצירה נראית התנגשות בין שני עולמות: עולם ההווה האנושית ועולם על. האמן עצמו מתואר כשהוא רדום ומצוי בחלום בלהות, שבו צבא של מפלצות ועטלפים תוקף אותו. על השולחן שעליו הוא נח רשום שם היצירה: "תרדמת התבונה מולידה

מפלצות". כותרת המשנה של היצירה מפרשת את משמעות הכתובת: "הדמיון, בהיעדר התבונה, מוליד מפלצות מחרידות; בהתחברו אתה הריהו אביה מולידה של האמנות". נושא היצירה אם כן הוא הכוח היוצר האנושי. מבחינה זו מציגה היצירה ערכים רומנטיים מובהקים: התבונה היא אמצעי הביקורת ההכרחי אך הדמיון הוא הכוח היוצר. הדרך היחידה להתמודד עם המפלצות היא לשלב בין הדמיון ובין תבונה, וליצור. גויה מזהיר מפני "הירדמות" של התבונה, העלולה לגרום להפיכת האנושי למפלצתי. הקומפוזיציה פתוחה, ומן האופק מימין מגיעות עוד ועוד מפלצות. צבעי היצירה הם שחור לבן, וגויה השתמש בשחור כדי להביע עומק ומרחק. ככל שהדמויות מתקרבות אל המישור הקדמי הן מבהירות ונעשות מפורטות יותר.

קישור ליצירה

http://www.artchive.com/artchive/g/goya/goya_sleep_of_reason.jpg

שתי נשים זקנות (קפריצ'וס) 1808-10, תצריב, 15 X 21 ס"מ
עד המוות (קפריצ'וס) 1808-10, תצריב, 15 X 21 ס"מ

איקונוגרפיה: הזיקנה אינה יפה ביצירותיו של גויה. להפך, ככל שאדם מתבגר כך הוא הופך מושחת יותר ולומד מניסיונו כי העולם הוא רע וכדי לשרוד בו יש להפוך לתכנן ומסואב. כמו בדיוקן משפחת המלוכה, שבו היחידים שנותרו לא מסואבים הם הילדים הקטנים, מתאר גויה את הריקבון הגופני של הזיקנה כביטוי חיצוני לריקבון פנימי של הנשמה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: שתי היצירות מתארות דמויות של זקנות מפלצתיות, כנראה בנות החברה הגבוהה, העוסקות בפעולות אינטימיות: האחת מתייפה מול המראה כשהמשרתת סוגרת את המחוך מאחור, והאחרת שקועה במחשבות כשדמויות שטניות מקיפות אותה. הזקנות מדיפות ריח מוות וריקבון, זיקנתן מכוערת ומפלצתית. המתייפה מוצגת באירוניה אכזרית, והשנייה מתוארת כחורשת רע וקטנונית. הזקנה המתייפה זוכה לכותרת "עד המוות", המתייחסת גם לאופיין של נשות החברה הגבוהה, המנסות להתייפות עד יומן האחרון. כיעורה ומבטה השטני של הדמות גורם למעשיה להיראות כמעשה רמייה ושקר. הדמות השלדית יושבת אל מול מראה ומטיבה כובע על ראשה, על פניה הבעת שביעות רצון עצמית. סביבה שלוש דמויות צעירות יותר, שני גברים עומדים וצעירה הרוכנת מאחור ומסתכלת במעשי הזקנה. נראה כי הם מחמיאים לה, ומנסים למצוא חן בעיניה.

קישור ליצירה עד המוות (קפריצ'וס) 1799, תצריב, 15 X 21 ס"מ

<http://www.wesleyan.edu/dac/imag/1946/00D1/0040/1946-D1-40-0055-m01.jpg>

אתה שאינך מסוגל, (קפריצ'וס) 1797-8, תצריב, 21X15 ס"מ
איקונוגרפיה: בתחריט זה, תחריט נוסף מסדרת הקפריצ'וס, מתאר גויה את שחיתות החברה ואת אי-הצדק שבו מתחלק הנטל הכלכלי שבה. היצירה מתארת שני אנשים, כפופי גב ומיוסרי פנים, הנושאים על גבם שני חמורים לבנים, מדושני עונג ובשר. החמורים מניחים ראשיהם זה על זה, ועיניהם מפיקות תחושות של שלוה והנאה. על פרקי רגליהם האחוריות הם ענודים דורבנים, שנועדו לזרז את בהמות הרכיבה שלהם. לעומתם, בני-האדם לבושים בבגדים פשוטים וכורעים תחת הנטל שעל גבם. עיניהם מביעות כאב וסבל ואין ביניהם קשר, כיוון שכל אחד מהם עסוק בסבלו הוא. הסצנה כולה מתרחשת בחוץ, במקום לא מזהה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הדמויות תופסות את מרכז הקומפוזיציה הפתוחה, כאשר הדמויות מימין חותכות את גבול הפורמט. דמויות החמורים נמצאות במרכז, ומתחתן דמויות האדם. יחד הם יוצרים קבוצה הממלאת את הפורמט ונראית גדולה גם ביחס לחלל מאחוריה. קו האופק נמוך יחסית. העובדה כי הדמויות מימין נחתכות מעידה על חלקיות הסצנה ועל היותה תיאור מצב מתמשך. דמויות החמורים מתוארות בצבע לבן נקי ובקווים נקיים. כל הופעתם אומרת רגיעה, וכך גם תנוחתם הזקופה. דמויות האדם מתוארות בקווים סוערים יותר, ותנוחותיהם כפופות ומעוותות. פניהם מביעות סבל ומאמץ.

היצירה כולה עוסקת, כאמור, בחוסר הצדק החברתי וחלוקת הנטל הלא שווה בין המעמדות השונים. גויה בחר לתאר את בהמת המשא הבזויה ביותר – חמור, כבני המעמד העליון. החמור מייצג בהמת עבודה מחד גיסא, אך גם עיקשות וטיפשות מאידך גיסא. בני המעמד העליון, הרוכבים על גבם של המעמדות התחתונים, אינם מבינים את הנזק שהם גורמים לו ואת העוול החברתי. הם דואגים רק לצורכיהם ומרוצים מהמצב. החמור, שבדרך-כלל נתפס כנושא בנטל מחוסר ברירה, קם כאן על יוצרו ומנצל את האדם – כך גם בני האצולה, המנצלים עד תום את החברה והמדינה לצורכיהם הם, ואינם משכילים לראות את חוסר הצדק או התבונה במעשיהם.

קישור ליצירה

http://www.artchive.com/artchive/g/goya/goya_who_cannot.jpg

משפחת קרלוס ה-4, 1800-1, שמן על בד, 280X336 ס"מ
איקונוגרפיה: בשנת 1799 התמנה גויה לציירו הפרטי של המלך קרלוס ה-4, ובתוקף תפקידו התחיל לצייר דיוקנים של בית המלוכה ואצילי החצר. דיוקנים אלה מתאפיינים בדו-משמעות של

סגנון ומסר. מצד אחד הדמויות מוצגות בצורה מעודנת כדוגמת הדיוקנים של המאה ה-18, ומצד שני הבעות פניהם מביעות הסתרה של קטנוניות, שחיתות, סכסוכים פוליטיים, סטיות וזימה, המעוררים בוז ומבוכה. כמו רבות מעבודותיו האחרות, החיה גויה אב-טיפוס של ציור דיוקנים שהיה מקובל בעבר, אך העניק לו מגע מודרני. בדיוקן קבוצתי זה הוא הושפע מיצירתו של ולאסקז [Las Meninas](#), בנות הלוויה, משנת 1656, המתארת את משפחת פיליפ ה-4, אך סמלי העבר מתמוטטים אל אמיתות ארציות של גברים, נשים וילדים שזכו למעמד נעלה כתוצאה ממקרה ולא בזכות תכונותיהם.

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

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: משפחת המלוכה עומדת בשורה במישור הקדמי של היצירה, והצייר מתואר ברקע מאחוריהם מצד שמאל (כשם שוולאסקז מתואר ביצירה שלו), כשהוא ניצב בצללים ליד כן הציור. הצגת המשפחה בקירבה לצופה כשהחלל מאחור סגור במשטח קיר הופכת את הסצנה למעין מסדר זיהוי או בדיקה של הצופה, כמו גם של הצייר. בדומה לוולאסקז, גם גויה לא עמד מאחורי המשפחה כשצייר אותם, אלא השתמש במראה כדי להציג את דמותו. במרכז מוצגים קרלוס ואשתו, משמאל בנם המבוגר פרדיננד ה-7 (שמאחר יותר היה פטרונו של גויה), ומאחור שורה של טיפוסים אנושיים, החל מהילדה מריה ג'וזפה, שראשה מציץ מאחור, ועד לילדים הצעירים שפניהם התמימות מעידות על כך שאינם עדיין לא השחיתה אותם. בעבור הצופים יצירה זו נתפסת כהצגת משפחת המלוכה בלעג וכהרס המיתוס, ועל כן נשאלת השאלה מה חשבו הם עצמם על היצירה, כמו גם גויה. תיאור הדמויות הוא כה מדויק ויזואלית, עד כי ידוע שגויה ביקש מהמשפחה להשוות את דמותם ביצירה עם דמותם במראה, והמשפחה הייתה מרוצה מהתוצאה ולא שמה לב לאירוניה הדקה. ביצירה זו באה לידי ביטוי השליטה של גויה בצבע וביצירת אפקטים שונים של בד או תכשיט. במשיכות מכחול מועטות יצר גויה דימויים של בדי תחרה ואת נצנוצי האור על-גבי התכשיטים של בני משפחת המלוכה.

מאחורי המלכה מוצבת יצירה כהה, המזוהה כיצירה אחרת של גויה, שבה מתוארים לוט ובנותיו. תוספת זו נתפסת כהערה על מוסריותה של חצר המלכות. הניתוק של גויה עצמו מהקבוצה גם הוא מעיד על הבוז שהוא רוכש להם, אבל מעל הכול, כמו ברוב יצירותיו, גויה מתעקש על הדיוק בפרטים כאשר הוא כמו מעיד "כך ראיתי", והפרשנות האירונית היא של הצופה.

קישור ליצירה

http://www.artchive.com/artchive/g/goya/goya_family.jpg

המאחה העירומה, 1804, שמן על בד, 95X190 ס"מ
המאחה הלבושה, 1798-1805, שמן על בד, 95X90 ס"מ

איקונוגרפיה: בשנים הראשונות של המאה ה-19 גויה קיבל פחות ופחות הזמנות רשמיות. הוא התחרש והתבודד באחוזתו שבפאתי מדריד. עם זאת, הוא לא התמכר לייאוש. במקביל לסדרת "הקפריצ'וס" - תחריטים מרים החושפים את צביעות המעמדות האצילים, הוא החל ליצור יצירות מוארות, המציגות את חיוניותו של העם הספרדי, את פניו האמיתיים והמקוריים של ההמון הספרדי בעל להט החיים והתשוקה. גם בציורי הדת שלו מתוארים ילדים, קבצנים ויפייפיות. בין יצירות אלה ידועות גם כמה יצירות מופת המוקדשות לחברה הגבוהה. גויה אהב את העולם העליז של ה"מאחוס" וה"מאחאס": הנוער המדרידי הסוער. את המילה "מאחה" אי-אפשר לתרגם. היא מתארת את הנוהג של נשים צעירות ממעמד הפועלים ללבוש בגדי צוענים, סוערים וססגוניים. נוהג זה הפך לאופנה, ונשות החברה הגבוהה חיקו אותו. נושא הנערה העירומה, המקובל כידוע בתולדות האמנות, מופיע אצלו בשתי היצירות האלה: אותה הנערה מתוארת בשתי היצירות, כשבאחת היא לבושה בלבוש התקופה ובאחרת היא עירומה. ב-1815 הכריזה האינקוויזציה על שתי יצירות אלה כלא מוסריות. היצירות היו רכושו של מנואל דה גודוי, ראש הממשלה ומפקד צבאי חשוב, שהיה גם מאהבה של המלכה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: כמקובל ביצירות מסוג זה הנערה מתוארת כשהיא שכובה על גבה וגופה בחצי הטיה כלפי הצופה. היא תומכת את ראשה בשתי זרועותיה ומבטה מופנה אל נקודה לא ידועה מצד ימין, אולי אל הצייר. הנערה מהרהרת ואינה מתייחסת אל הצופה או אל עירומה. האור ביצירה עובר באלכסון, ומציף את גופה העגלגל, המהווה ניגוד לקווים הישרים של הספה, שהם מואפלים.

השימוש בצבעים הקרים לרקע ולספה, כמו גם האור, מדגישים את הדמות השוכבת ו"מקפיצים" אותה החוצה. הדבר בולט עוד יותר בדמות הלבושה, שבבגדיה משולבים צבעים זוהרים של כתום, ורוד וצהוב.

בין שתי היצירות, המתארות אותה נערה, יש כמה הבדלים קטנים: כרית לבנה ובדים לבנים נוספו לציור העירום; הם מסמלים את תומתה של הבתולה, ומרככים את הניגוד בין צבעי הגוף ובין הספה. הנערה הלבושה עוטה לבן ושכובה על ספה ירוקה. תנוחת הרגליים של הלבושה נינוחה יותר: כפות רגליה פונות בכיוונים שונים בעוד בכפות רגליה של העירומה ניכר מעט מתח בתנוחה הנוקשה מעט.

קישור למאחה העירומה

http://www.artchive.com/artchive/g/goya/goya_nude_maja.jpg

קישור למאחה הלבושה

http://www.artchive.com/artchive/g/goya/goya_clothed_maja.jpg

סדרת זוועות המלחמה (Disasters of War)

בסדרת הקפריצ'וס שלו תיאר גויה מצבים לא הגיוניים, הקשורים למציאות ומשקפים אותה. כל זאת לפני שנת 1808. לאחר שנה זו, עולמות פנטזיה סדיסטיים אלו נראים כנבואה ממשית של מה שעומד להתרחש ברחובות ספרד. בין 1808 ל-1814 נפוליאון התקיף את ספרד שוב ושוב. העם הספרדי, שסבל מאוד תחת שלטון בית המלוכה של קרלוס ה-4, קיבל בתחילה בברכה את הצבא הצרפתי, כיון שחשב שנפוליאון ישחרר אותו מהשלטון המושחת. ואולם, עד מהרה הוא נוכח לדעת כי הפולש הזר מתנהג באלימות קשה כלפי האוכלוסייה, ושנפוליאון מתכוון להמליך את אחיו על ספרד.

הספרדים הגיבו במלחמת גרילה עיקשת ועקובה מדם ובהתנגדות בלתי מתפשרת לפולש הזר. גויה, כמו צלם עיתונות, תיעד את שראו עיניו ברחובות ובחזית: אונס, רצח, עינויים ועוד. הוא עשה זאת בדיוקנות איטית ויסודית על-ידי יצירת סדרת תחריטים חדשה בשם "זוועות המלחמה". הסדרה מתארת באכזריות ובצורה בוטה במיוחד את העינויים שמביאים בני-האדם איש על רעהו. הכותרות שניתנו ליצירות אינן מביעות חרטה או זעזוע אלא השלמה ("ככה זה", "זה גרוע יותר").

הסדרה, המשלבת בין הזעזוע שחש גויה כלפי המלחמה ובין התעסקותו המתמכרת לתופעות השיגעון והסבל, התפרסמה רק לאחר מותו.

קישור לסדרת זוועות המלחמה:

<http://www.napoleonguide.com/goyaind.htm>

זה גרוע יותר (זוועות המלחמה), 1812-13, תחריט, 15X20 ס"מ

איקונוגרפיה: כאמור, תיעד גויה את שראו עיניו בשדה-הקרב וברחובות בתקופת הפלישות של נפוליאון לספרד. ביצירות תיאר גויה באופן מדויק להחריד את מעשי הזוועה, ולא חסך מהצופה את הפרטים המזעזעים ביותר. דווקא הזעזוע הוא המחאה של גויה כנגד המעשים. היצירה מציגה דמות אדם משופד על גזע עץ, המפנה אל הצופה את עיניו השחורות ופיו פעור בזוועה.

מאחוריו דמויות של חיילים צרפתיים, המתעלמים לחלוטין ממראה הזוועה וממשיכים לעסוק בהרג ורצח.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: דמות המשופד ממלאה את מרכז הקומפוזיציה ומפנה את פניה אל עבר הצופה במבט של טירוף וסבל בל יתואר. דמות האדם מתוארת בדיוק רב, המגביר את האימה, כמו גם הבעת פניו ופיו הפעור. ידה הימנית של הדמות כרותה, רגליה מעוותות בכאב ונראה שהיא עדיין בחיים. גויה טרח לצייר את נקודת הכניסה והיציאה של הענף המשפד את הדמות, כך שברור לנו כי הוא עובר דרך כל גופה. התיאור חי כל כך עד כי ניתן ממש לחוש את הכאב. העצים מאחור נראים כחלק מההתרחשות, כשעלי העץ מתמזגים עם שערותיו וכמו עוטפים את גופו. כל הסצנה מתרחשת במקום לא מזהה. הדמות המשופדת נמצאת בקדמת הקומפוזיציה, כשמאחוריה מדרון קל. במישור האחורי מתוארים שני חיילים מצבא נפוליאון. החייל הימני מניף את חרבו על דמות השוכבת על הארץ, והחייל השמאלי גורר דמות נוספת, כנראה אישה. האדמה מתחת לחיילים מלאה בדמויות אדם לא ברורות, שכנראה נרצחו על ידם. ממש במרכז היצירה, מתחת לענף המשפד את הדמות המרכזית, מתוארים פנים של חייל נוסף. חייל זה נראה משוחח עם דמות החובשת כובע רחב-שוליים ומוצגת מאחור. האדישות של השיחה, הנראית נינוחה למדי לנוכח המתחולל סביבה, רק מגבירה את האימה והזוועה של היצירה.

קישור ליצירה

http://www.artchive.com/artchive/g/goya/goya_worse.jpg

אותו דבר (זוועות המלחמה), 15-1810, תחריט, 16X22 ס"מ
איקונוגרפיה: ביצירה זו תיאר גויה לוחמי גרילה ספרדיים הטובחים בחיילים הצרפתיים. הכותרת מבהירה את דעתו: זה "אותו הדבר". הטירוף והשנאה שמביאה המלחמה זהים בעיניו כשמדובר בבני עמו או באויביהם. למרות שגויה תיאר בדרך-כלל את התאכזרות החיילים הצרפתיים, הוא שומר על "אובייקטיביות עיתונאית" כאשר הוא מציג שני אזרחים ספרדיים המכים ורוצחים חיילים צרפתיים בחמת זעם בלתי נשלטת. בעבורו, זוועות המלחמה אינן נחלתו של צד זה או אחר, והמסר שהוא מעביר הוא כללי – המלחמה גורמת להשחתת המידות ולאובדן צלם אנוש.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: בנוף בלתי מזוהה, ובמרכז הקומפוזיציה הפתוחה, ממוקמת קבוצת אנשים: שלושה ספרדים הלבושים בגדים אזרחיים ושלושה חיילים צרפתיים הלבושים מדים וחובשים כובעים. מימין, דמות אזרח מניפה גרזן על חייל השוכב מת תחתיה. הטירוף והזעם ניכרים על פני הדמות, והיא מתעללת בגופה המתה של החייל. לידם, במרכז, שוכב אזרח מת, שכנראה שהחייל השוכב לידו הרג אותו. החייל מרים את ידיו בתחינה אל האזרח המניף את הגרזן. משמאל, בגבו אל הצופה, יושב אזרח נוסף על גבו של חייל מקופל על הרצפה. האזרח אוחז בצווארו של החייל ומניף סכין בידו הימנית, בעזרתה הוא עומד לשסף את גרונו של החייל.

ביצירה זו תיאר גויה את הטירוף והזעם של האזרחים הספרדים, והציג פן אנושי יותר של החייל המתחנן על חייו. היצירה כולה מציגה קבוצת אנשים תוך כדי תנועה בטירוף קיצוני של הרג ומוות.

קישור ליצירה

<http://www.napoleonguide.com/images/goya3.jpg>

הן אינן רוצות (זוועות המלחמה), 15-1810, תחריט, 15X21 ס"מ
איקונוגרפיה: ביצירה זו מתואר פן נוסף של המלחמה, מעבר להרג. היצירה עוסקת באונס נשים צעירות על-ידי החיילים הצרפתיים. ביצירה מתואר חייל הגורר נערה צעירה כשאישה מבוגרת, אולי אימה, מתגנבת מאחוריו וסכין שלופה בידה, כפי הנראה כדי לנסות ולהציל את הצעירה מידיו.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: כמו בכל התחריטים של סדרה זו, הקומפוזיציה פתוחה, אך האירוע העיקרי מתרחש במרכזה. החייל אוחז בצעירה בחוזקה, וניתן לראות את המאמץ שהוא משקיע באחיזה שלו בבגד ובפניו המעוותות. הצעירה מנסה להתנגד בכל כוחה, כפי שניתן לראות מתנוחת הרגליים המאומצת שלה ומציפורניה השורטות את פניו של החייל. מעט מימין, מתגנבת אישה מבוגרת, האוחזת סכין בידה, ומניפה אותה אל עבר גבו של החייל. פניה של הזקנה מביעות נחישות וכאב כשהיא עומדת לרצוח את החייל האונס את בתה.

קישור ליצירה

<http://www.napoleonguide.com/images/goya9.jpg>

הענק (הקולוסוס), 1808-12, שמן על בד, 116X105 ס"מ

איקונוגרפיה: גם יצירה זו צוירה בתקופת המלחמה עם נפוליאון, וכמו רבות מיצירותיו של גויה גם היא עוסקת בהוקעת המלחמה. ההשראה ליצירה לקוחה כנראה משירו של חואן אריאסה: "שם במרומים, מעל לזירה החלולה בנקרותיה, קולוסוס חיזור מתנשא, נוגה באור השקיעה הלוהט; הפירנאים אינם אלא מסד נכנע ושפל רוח לאברי גופו הכבירים". לכאורה עלול הענק להיתפס כסמל לרוחה המתמרדת של ספרד כנגד הצרפתים, אך הדמויות האנושיות שתחתיו אינן מעידות על רוח לחימה או ניצחון אלא על אימה ובריחה המונית, והיצירה הופכת לאלגוריה על מצב האדם המתמודד עם כוחות כבירים הגדולים בהרבה מממדיו.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה מחולקת לשני עולמות: עולם עליון, שבו ממוקם הענק, ועולם תחתון, עולם ארצי. הענק מתנשא במרכז הקומפוזיציה מעל להמון נבעת, הנס לכל הכיוונים, אך אגרופיו אינם מופנים כלפי בני-האדם אלא אל מחוץ לקומפוזיציה, כלפי כוח שמימי אחר, שאינו מתואר ביצירה. למרות שיצירה זו קטנה יחסית (גובהה כמטר), הרושם הנוצר הוא של מחזה אדיר-ממדים. רושם זה נוצר בגלל ההבדלים המונומנטליים בין הדמות המרכזית המונומנטלית ובין הדמויות הקטנות והנוף.

בניגוד לגודל ולמרכזיות של הענק בקומפוזיציה, הוא מצויר בגוונים שקופים, כרוח רפאים, לעומת האימפסטו העבה של הדמויות הקטנות, ונראה כמתמזג ברקע של השמים. גויה האיר פן של קיום אנושי, ולא התמקד בתיאור של עולם האלים: האדם הנתון במלחצי הגורל הוא הגיבור האמיתי של יצירה זו, למרות גודלו הזעיר.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/goja/goja.colossus.jpg>

ה-3 במאי 1808 (טבח מגיני מדריד), 1814, שמן על בד, 345X266 ס"מ

איקונוגרפיה: ב-1808 התמוטט משטרו של קרלוס ה-4 והצרפתים פלשו לספרד. למרות תמיכתו ברפורמות המדיניות ובהחלפת בית המלוכה, הזדעזע גויה ממראות הזוועה של רציחות המוניות, והבין כי פלישת הצרפתים אינה טובה לעם הספרדי יותר מהשלטון האבסולוטי של מלכיו. הוא אמנם שמר על מעמדו כצייר החצר של ג'וזף בונפרט אך יצירותיו התמלאו באירוניה, בעצב ובמרירות עמוקה. שתי היצירות ההיסטוריות - "ה-2 במאי" ו"ה-3 במאי" - מתארות את התקוממות הספרדים בעיר פוארטה דל סול והעמדתם לפני כיתת יורים ללא משפט. היצירה "ה-3 במאי" מתייחסת למסורת הצגת שליטים וחיילים כדמויות הרואיות קדושות, אך גויה הפך את

המשמעות המקובלת והעמיד בסימן שאלה את מוסריותם של האמצעים השלטוניים בעוד הקורבנות נתפסים כדמויות הקדושות.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: היצירה מתרחשת בלילה טרגי, מחוץ לעיר, והיא מנגידה שתי קבוצות - כיתת היורים מול המוצאים להורג. החיילים מוצגים במצב קפוא, עומדים כולם בתנוחה זהה. הם לבושים במדים, ולא ניתן לראות את הבעות פניהם. הם מאבדים את אנושיותם והופכים למכונת הרג חסרת-פנים. מולם קבוצת המוצאים להורג בשלבים שונים של ייסורים אנושיים ומוות. האדמה ספוגה בדם, ואלומת אור מאירה את אחת הדמויות, במרכז היצירה, הלבושה לבן ופורשת זרועותיה לצדדים בתנוחת ניצחון, המושווית לתנוחת צליבתו של ישו, ומתפרשת גם כשאלה "למה", הנותרת ללא מענה. במישור האחורי של היצירה, מצד ימין, מתוארת בצללים הכנסייה השותקת, אזכור לחוסר הגיבוי שלה למאורעות.

הרושם הראשוני הוא של צילום תיעודי התופס רגע מחריד של הוצאה להורג, הרגע שבין הלחיצה על ההדק ובין המוות. האור הממוקד מכונן את הצופה במבט ראשון אל הדמויות העומדות למות, אך במבט נוסף נראות דמויות נוספות, שכבר מתו, ואחרות שימותו לאחר מכן. ארגון הקומפוזיציה של גויה מתעלה מעל הרגע הספציפי, ומותח את הזמן והחלל של היצירה כך ששמונת היורים מרמזים על תחילתה של שורה אינסופית הנמשכת לימין, והקורבנות מוצגים כמו בסרט נע בן שלושה שלבים (שורת המוות, ההוצאה להורג והמוות עצמו), כשההתמקדות היא בהוצאה להורג ובמוות על כל פרטיו.

גויה הציג סצנה קולנועית כמעט, המתארת את המעבר מהחיים אל המוות: ראשית, האיש המכסה פניו מאחור, שנית הקורבן הפורס ידיו לצדדים, ולבסוף הדמות השוכבת פרוסת ידיים על הרצפה.

יצירה זו נעשה שש שנים לאחר האירוע עצמו. גויה בתחכמו צייר אותה באופן המתפרש כתיעוד, אבל בעצם הוא מבטא את דעתו על המתרחש. כך למשל זווית הראייה, המציגה את הפנים של האזרחים, אבל את הגב של החיילים. בחירה אמנותית זו יוצרת מיד הזדהות עם האזרחים, שפניהם מביעות סבל וחרדה. דוגמה נוספת היא ארגון הקומפוזיציה: הקו האלכסוני של ההר משמאל מחלק את הקומפוזיציה לשניים, ויוצר הפרדה בין האזרחים ובין החיילים. כך נוצרות שתי קבוצות מנוגדות זו לזו. כאמור, את הכנסייה מיקם גויה בצד של החיילים ומאחור, כביקורת סמויה על אי-תפקודה בעת המשבר. האור ביצירה אף הוא נראה תיעודי, אבל הוא מעביר מסר אידיאולוגי – מצד אחד ניתן לטעון כי הגיוני שהחיילים יאירו בפנס (הניצב למטה

במרכז) על קורבנותיהם, אך מצד אחר תאורה זו יוצרת חלוקה ברורה "בין טובים ובין רעים", כלומר בין אלו הניצבים באור ובין אלו הניצבים בחושך.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/goya/goya.shootings-3-5-1808.jpg>

דיוקן פרדיננד ה-7, שמן על בד, 1814, 116X105 ס"מ

איקונוגרפיה: פרדיננד ה-7, בנם הבכור של קרלוס ה-4 ומריה לואיזה, הוגלה ממדריד לאחר שרקם מזימה כנגד הוריו וראש הממשלה שלהם, גודוי (Godoy). כאשר נפוליאון פלש לספרד ב-1808, ביקש ממנו קרלוס ה-4 להמליך את בנו, אך נפוליאון החליט למנות במקומו את אחיו ג'וזף בונפרט. במשך שש שנים חי פרדיננד בגלות באחוזת שר החוץ הצרפתי טאליראנד (Talleyrand) בוולנסיה. באותה אחוזה נחתם גם הסכם הפסקת האש בין צרפת לספרד ב-1813, ופרדיננד הוכתר למלך ספרד. כמלך הוא סירב לקבל את החוקה הליברלית של נפוליאון, והנהיג משטר טרור. מהפכת 1820 הכריחה אותו לקבל את החוקה הנפולאונית, אך שלוש שנים לאחר מכן, בעזרת חיילים צרפתים, הוא החזיר לעצמו זכויות של שליט אבסולוטי. שלטון הטרור שלו נמשך עד למותו ב-1833. גויה, שהיה הצייר של בית המלוכה, המשיך לשרת תחת פרדיננד.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: בדומה [לדיוקן הדוכסית מאלבה](#) צייר גויה את דיוקן פרדיננד בהתאם למסורת הרוקוקו, בתנוחת קונטרפוסטו סרפנטינית (עמידה מעוקלת), כשידו הימנית מונחת על מותנו וידו השמאלית אוחזת בחרב המשמשת לו למשען. הדמות ניצבת במרכז הקומפוזיציה הפתוחה, במלוא גופה. בגדיה המפוארים מעידים על מעמדה הרם, והיא אוחזת תחת בית השחי מגבעת מפוארת בשחור וזהב. גויה הדגיש את תכשיטי הזהב והעיטורים של פרדיננד. מאחורי הדמות מתוארים סוסים, המעידים על אושרו ומעמדו של המלך.

היצירה נעשתה בחוץ, כנראה בסביבת האורות של בית המלוכה. בדומה [לדיוקן משפחת המלוכה של קרלוס ה-4](#), גם כאן ביטא גויה את תיעובו כלפי הדמות המצוירת, בעיקר במבט המטופש שהוא משווה לה ובתנוחת הגוף, המבליטה את האגן קדימה ומעוותת את צורת הגוף.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/G/goja/goja69.jpg>

דיוקן עצמי, שמן על בד, 1815, 46X51 ס"מ

איקונוגרפיה: דיוקן זה צויר בתקופה שבה שירת גויה את פרדיננד ה-7, בנו של קרלוס ה-4 מלך ספרד, שהיה דיקטטור והכתיב משטר אימים אבסולוטי. גויה צייר דיוקנים עצמיים שלא במסגרת תפקידו כצייר החצר אלא בעבור עצמו, כשיקוף של רגשותיו ומחשבותיו.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: השוואה בין דיוקן זה ובין הדיוקנים של בית המלוכה מבהירה היטב את שני הצדדים באישיותו של גויה – הצד הפומבי המסורתי והצד האישי. ביצירה יש שבירה של מסורת הדיוקן המקובלת, כאשר גויה מתאר את פניו וחלק מהטורסו שלו בלבד, בתנוחה לא מקובלת. נראה כאילו הוא נשען אחורה כדי להתבונן במראה בזמן שהוא מצייר. התנוחה אינה נראית נוחה, וכנראה משקפת את תחושותיו של האמן באותה תקופה. יתר על כן, החלל מאחוריו שרוי כולו באפלה, ודמותו של גויה "פורצת" מתוכה. גויה עצמו לבוש שחורים, למעט הצווארון הלבן, כך שפניו כמעט "מרחפים" בחלל השחור סביבו. ביצירה "סטורן אוכל את בניו", שנעשתה כחמש שנים לאחר מכן, השתמש גויה באותה טכניקה כדי לתאר את דמות הענק הפורצת מימין הקומפוזיציה, מתוך האפלה בטירוף וזעם. האפלה סביב גויה מבטאת באופן פיזי ומוחשי מאוד גם את עובדת היותו חירש ומנותק מהעולם סביבו. עם זאת, פניו של גויה אינם מביעים זעם או טירוף, אלא הגות מלנכולית וניסיון של אדם שבע-ימים (גויה היה בן 69 כשצייר את היצירה הזו).

קישור ליצירה

http://www.artchive.com/galleries/goya/goya_self-portrait.jpg

סדרת התמונות השחורות

לקראת סוף ימיו התכנס גויה יותר ויותר בתוך עצמו. הוא התבודד באחוזתו שבפאתי מדריד, אותה רכש ב-1819. באחוזתו הוא יצר סדרת יצירות המעטרות את קירות האחוזה – 14 יצירות מבעיתות הידועות בשם "התמונות השחורות". יצירות אלה נתגלו רק שנים רבות לאחר מותו. היצירות מתארות הן נושאים מיתולוגיים מוכרים והן הזיות אישיות. הן צוירו בטכניקה של שמן על טיח, כלומר ישירות על-גבי קירות הבית ולא על-גבי בדים, ובמשיכות מכחול עזות ובאימפסטו עבה, המזכיר עבודה בשפכטל ציור. ביצירות אלה נתן גויה דרור לדמיונו ולפנטזיות פרועות העוסקות בטירוף, באמונות טפלות, בכשפים ובפחדים. השם "התמונות השחורות" ניתן ליצירות אלה בגלל הנושאים הקודרים שלהן, אך בעיקר בגלל הצבעוניות שלהן, והשליטה של הצבע השחור בהן.

סטורן אוכל את בנו, 1820-23, שמן על טיח, 146X83

איקונוגרפיה: יצירה זו, מסדרת היצירות השחורות, מתארת נושא מיתולוגי: האל סטורן, אשר קיבל נבואה שאחד מבניו יאפיל עליו בכוחו, אכל את בניו. בעבר עסק גויה בנושא הקניבליזם אצל שבטים אינדיאנים בסדרת ציורים קטנים, אך אלו אינם מתקרבים באכזריותם ליצירה זו. האלימות ביצירה זו כה מוחשית, עד כי יש נטייה לייחסה לדמיון הפרטי של האמן. מתברר כי גויה השתמש במיתוס כדי להביא להגזמה את זוועות המלחמה שאותן תיעד במשך זמן כה רב: מוטיב הקניבליזם של הורה הטורף את בנו הופך כאן לאלגוריה לאנושות השולחת את בניה למות במלחמה. העובדות המזעזעות על חיילי נפוליאון הטובחים ללא אבחנה בספרדים הופכות לפנטזיה סדיסטית מיתולוגית.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הענק המפלצתי פורץ מתוך החשכה, וגבולות הבד אינם יכולים להכילו כאשר הוא נוגס בטירוף-חושים בדמות האנושית המדממת בידיו. עיניו מוכות שיגעון וידיו אוחזות בבנו כטופרי חיה מוכת-שיגעון.

הקומפוזיציה אלכסונית למרות שהדמות מופיעה במרכז - הדמות מוצגת תוך כדי תנועה, כאילו היא עומדת לפרוץ מימין החוצה, אל עבר הצופה. הדמות מגיעה ממעמקים חשוכים וחסרי גבולות מימין לה ומאחור. תחושה זו יוצרת חלל חסר-גבולות. הסצנה כולה מתרחשת בלב המאפלייה, והצופה זוכה להציץ הצצה חטופה לתוך תהומות הנשייה של הטירוף. הענק, למרות שהוא מוצג לראווה, אינו נראה כמי שמודע לכך שצופים בו, והוא עוסק בזלילה מהירה של הדמות שבידיו כדי לסיים מהר ככל האפשר ולהסתיר את מעשה הפשע.

קישור ליצירה

<http://www.artchive.com/artchive/g/goya/saturn.jpg>

התיש הגדול, 1820-23, שמן על טיח, 140X438 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו היא מעין סיכום ביקורתי של אמונות תפלות וכשפים המאפיינים את העם הספרדי.

ביצירה מתוארות זקנות מפלצתיות, מכשפות, הסוגדות לדמות תיש שחורה וגדולה העומדת לפניו. גויה כבר עסק בדמות התיש כחלק מפולחן השטן בציור שמן מוקדם בשם "שבת המכשפות" (1797-8).

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה מלאה כמעט כולה בדמויות זקנות וגרוטסקיות הלבושות בבגדים מסורתיים. הדמויות פונות לכיוונים שונים אך הקומפוזיציה מתמקדת בדמות מרכזית, היחידה המתוארת כמעט במלוא גופה. היא יושבת במרכז, ידיה אוחזות חפץ לא מזוהה ולוחצות עליו כבמעין כישוף, אך פניה פונות הלאה מהחפץ, כאילו כדי לראות את השפעת הלחיצה על קורבן לא ידוע. חלק מהדמויות סביבה אכן פונות בהשתאות אל אותו כיוון, ומימינה דמות בפרופיל המביטה בה בבעתה מהולה בהערצה. הדמויות ממלאות כ- 4/5 מהקומפוזיציה, והרקע צבוע בירוק חולני, אשר אינו מעיד על מיקום מדויק (וגם אינו ממש מעיד על פנים או חוץ). משיכת המכחול עבה וכתמית, וככל שהדמויות מתרחקות אל תוך הרקע הן הופכות חסרות פנים יותר ויותר, עד שהן נעשות לתערובת צבעונית מחליאה. הצבעים השולטים הם ירוק, שחור, חום ואדום, אך הם עכורים ומעורבבים, ויוצרים בליל של צבעים. הצורות, הבנויות ממשכת הצבעים, מתערבבות זו בזו עד כי אובדת הזהות האישית של כל דמות, למעט הדמויות המרכזיות שבמישור הקדמי, אך גם אלו דומות זו לזו עד לאובדן הייחוד של כל אחת. גויה הדגיש את פני הדמויות כבעלות תווים גסים ומעוררות אימה. ברור על-פי מבט העיניים שהדמויות מצויות במהלכו של טקס כישוף כלשהו. מאחורי הדמות המרכזית ניצבת דמות שחורה ומאיימת של תיש ענקי. התיש צופה במתרחש, ולא ברור אם הוא חלק מההתרחשות או שהוא רק ניצב שם כחלק מהתפאורה לטקס. ללא ספק, דמות התיש לקוחה מעולם טקסי השטן והכישוף.

קישור ליצירה

http://www.artchive.com/graphics/great_he-goat_zoom1.jpg

4. תיאודור ז'ריקו:

תיאודור ז'ריקו (Theodore Gericault, 1791 - 1824) הוא צייר צרפתי, הנחשב לאבי ה**רומנטיקה**. ז'ריקו נולד למשפחה עשירה ב- 26 בספטמבר 1791 ברואן שבצרפת. בצעירותו למד אצל הציירים הצרפתים קרל וורנט (Carle Vernet) ופייר גורין (Pierre Guerin) בפריז.

בין 1816 ל- 1818 שהה באיטליה, שם נחשף לרנסנס האיטלקי. ההשפעה החשובה על סגנונו הבוגר היא של מיכלאנג'לו בונאררוטי (Michelangelo Buonarroti), פיטר פול רובנס (Rubens) ושל אמנות הברוק. (peter paul)

עם חזרתו לפריז הציג ב"סלון" של 1819 את יצירתו הידועה ביותר, "[הרפסודה של מדוזה](#)", שיצרה סערה פוליטית בשל הנושא הבעייתי שלה ודרך הטיפול בו. ליצירה זו נודעה השפעה מכריעה על התפתחות התנועה הרומנטית.

בין 1820 ל-1822 ביקר ז'ריקו באנגליה, שם הירבה לצייר מרוצי סוסים. לקראת סוף ימיו, בין 1822 ל-1823 שהה במחיצת חברו הפסיכיאטר ד"ר ז'ורז'ה, ורשם בעבורו מספר רב של סקיצות בצבעי שמן, שבהן תיאר חולים לא שפויים.

סגנון הציור של ז'ריקו וסגנון חייו הפכו אותו לאב-טיפוס של אמן רומנטי, וכך גם מותו בגיל 33 כשנפל מסוס דוהר בשנת 1824. כל חייו היה שבוי בקסמם של תיאורי הרס ואבדון, ומוטיב הסוסים, ששימשו לו מודל לעצה ומהירות, מתואר ברבות מיצירותיו.

יצירות:

קצין בחיל הקלעים, 1812, שמן על בד, 287X190 ס"מ

איקונוגרפיה: ז'ריקו צייר את היצירה כשהיה בן 21 בלבד. ניכרת בה השפעה של בן דורו הצייר שרל דה גרו (Charles de Groux), אך גם של הצייר רובנס, בגלל גודלה המונומנטלי והאנרגיה הסוערת שהיא מבטאת. ז'ריקו עצמו היה רוכב מנוסה, והוא התעניין בציירים אנגליים העוסקים בבעלי-חיים, אך ההשפעה הגדולה ביותר עליו הייתה של דויד ומיכלאנג'לו. יצירה זו נחשבת ליצירתו החשובה הראשונה, והיא מזכירה את יצירתו של דויד "[נפוליאון חוצה את האלפים](#)" אך נושאה שונה לגמרי; דויד תיאר את גדולתו של המנהיג, וז'ריקו את החייל המצוי בתוככי שיכרון הקרב. ליצירה זו הוא הוסיף מאוחר יותר יצירה נוספת בשם "[פרש פצוע עוזב את שדה המערכה](#)", ובה מתואר בצבעים קודרים פרש דומה אך מובס, המדדה על מקלו כשהוא אוחז ברסן הסוס ופניו החוצה משדה-המערכה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: בדומה ל"[נפוליאון חוצה את האלפים](#)" של דויד, ניצב הפרש במלוא הדרו במרכז הקומפוזיציה על-גבי סוסו המתרומם על רגליו האחוריות. אך כמה הבדלים משמעותיים עולים מיד: בהתאם לחוקי הניאו-קלאסיקה הנוקשים ניצב נפוליאון במקביל למשטח היצירה, בעוד הפרש של ז'ריקו חודר באלכסון אל תוך הקומפוזיציה. יותר מכך, נפוליאון נראה כניצב המכין עצמו לציור או צילום, בעוד הפרש של ז'ריקו מצוי באקסטזה של "תוך כדי" פעולה ואינו לוקח חלק בתיעוד האירוע. נפוליאון של דויד מציג מעמד ומנותק משאר המשתתפים

ביצירה, בעוד הפרש הוא חלק מהתרחשות, וההתמקדות בו נראית מקרית. לתחושה זו מוסיפה גם העובדה כי הפרש פונה בכיוון הפוך מהסוס שעליו הוא רוכב ומניף את חרבו. תנוחת החרב מעידה כי התנועה אינה בתחילתה או בסופה, כי אם במהלכה. משיכת המכחול של ז'ריקו עזה ופחות מדויקת מזו של דויד, הצורות כמעט מתערבבות זו בזו, והצבעים החמים של היצירה נעים על סקאלה אחת. זאת לעומת הניתוק הצבעוני של נפוליאון לעומת הרקע הקר של הרי האלפים שמאחוריו. משיכת המכחול המטושטשת תורמת לתחושת הסערה, כאשר הרקע הופך לבליל של אש ובני-אדם, שבו הצבעים והצורות מתערבבים אלו באלו.

קישור ליצירה

<http://www.artchive.com/artchive/g/gericault/charging.jpg>

מרוץ סוסים חופשיים ברומא, 1817, 45X60 ס"מ

איקונוגרפיה: כמו רבים מבני דורו שחוו את נפילתו של נפוליאון, חש ז'ריקו כי עליו לצאת מצרפת ולחוות מציאות שונה. בין 1816 ל- 1817 הוא נסע לאיטליה ולמד שם את אמנותם של רפאל, מיכלאנג'לו ופסלים קלאסיים, אך גם הכיר וספג את חיי היום-יום ברומא. ביצירה זו הוא מתייחס לאירוע שנתי מרגש הנערך ברומא: קרנבל המרוץ של הסוסים הברבריים, שבו סוסים פראים ללא רוכבים שועטים ברחובות, מדורבנים על-ידי גברים. האירוע רווי במיניות, ומסמל את המאבק בין התרבות ובין הפראים.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: למרות ההשפעה הרנסנסית והקלאסית שספג ז'ריקו ברומא, היצירה עשויה בנוסח רומנטי. הקומפוזיציה פתוחה וסוערת; הסוסים והגברים הנמצאים במישור הקדמי מתוארים תוך כדי תנועה מהירה משמאל לימין. למרות שז'ריקו תיאר את השרירים והגוף, הוא לא התעכב על הפרטים, אלא הביע באמצעות התנוחות את המאמץ שמשקיעים הגברים ואת הכוח של הסוסים, המוצגים כשני כוחות מנוגדים. הפרספקטיבה של היצירה קווית ונמשכת לעומק, שבו מתוארים מבנים ואדריכלות קלאסית. במישור העליון מוצגים שמים סוערים, בנוסח רומנטי, כשאור מפציע מבין העננים מאחורי ההרים בשקיעה. היצירה כולה מעוררת תחושת סערה ותנועה, הן בסצנה המוצגת במישור הקדמי והן בקהל הרב, המתואר מצד ימין, המתאסף לחזות במתרחש.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/D/david/gericault3.JPG>

רפסודת המדוזה, 1819, שמן על בד, 491X716 ס"מ

איקונוגרפיה: כידוע, אמנים רבים ציירו את אירועי השעה בלבוש של טרגדיה הרואית, אך יצירה זו מתארת אירוע בעייתי במיוחד, אירוע שעוררייתי ומפחיד, ולא אירוע של הקרבה וגבורה. ב-2 ביולי 1816 התנפצה אל הסלעים מול חופי אפריקה הספינה הצרפתית מדוזה, שנשאה חיילים ומתיישבים אל קולוניה בסנגל. על הספינה היו שש סירות הצלה, שלא הספיקו כדי לשאת את כל הנוסעים. קברניט הספינה הורה להציל רק את בני מעמד האצולה וכ-150 אנשים, ובהם אישה אחת, נשאר מאחור על רפסודת עץ מאולתרת שבנה נגר הספינה. אותו נגר, שהיה אחד מהניצולים, שחזר בעבור ג'ריקו את הרפסודה. נוסעי הרפסודה נאבקו בים ובאיתני הטבע במשך 13 ימים, ולבסוף ניצלו רק 15 מהם. שניים מהניצולים - המהנדס אלכסנדר קוראד והמנתח הנרי סביני - פרסמו את סיפור המקרה לאחר ששבו לצרפת. סיפורם זעזע את המדינה כולה, וכלל תיאורים של אובדן שפיות, מרד, קטיעת איברים, רעב, צמא ולבסוף קניבליזם. מעבר להיותו סיפור אנושי מזעזע של התמודדות האדם עם הטבע, הייתה זו גם פצצה פוליטית: קפטן הספינה היה אדם חסר כישורים לתפקיד, וזכה בו רק מתוקף מעמדו החברתי כאציל ובגלל קשריו עם בית המלוכה הבורבוני. העובדה שהוא הציל את עצמו ואצילים אחרים וזנח אנשים בני מעמדות פשוטים יותר היוותה סמל לזכויות היתר האריסטוקרטיות. הסיפור עורר שערורייה בסדר-גודל בינלאומי.

בעבור ז'ריקו המקרה חשף את טבעו האפל ביותר של האדם והפך על פניהם את תוצאות המהפכה והמסורת הנפולאונית. הוא הכין עשרות רישומי הכנה עד שהחליט על הנושא של היצירה: ב-17 ביולי, היום ה-13 לשהותם בים, הבחינו הניצולים בספינה "ארגוס" השטה באופק ומחפשת אותם. הם אותתו לה אך הספינה לא הבחינה בהם והמשיכה בדרכה. רק בדרך נס היא שבה על עקבותיה כשעתיים וחצי מאוחר יותר ומצאה אותם. היצירה הוצגה ב"סלון" של 1819, ושמה שונה ברגע האחרון ל"סצנת טביעת ספינה" כדי להימנע משערורייה פוליטית, אך למרות זאת הובנה היטב המחאה הפוליטית הקשה שהוצגה בה. כמו "ה-3 במאי" של גויה, מטילה יצירה זו צל כבד על מאורות עידן ההשכלה, וחושפת את האמיתות הקשות הנחות תחת מעטה ההיגיון. במונחים אמנותיים יצירה זו מהווה ניגוד קשה ליצירות ההרואיות האנושיות של דויד.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: ז'ריקו נהג ביצירה זו כעיתונאי: הוא נסע אל חופי נורמנדי כדי ללמוד את תנועת המים, בנה בסטודיו שלו רפסודה, העמיד עליה מודלים חיים ועיצב בשעווה את דמויות הניצולים. הוא ביקר בבתי-חולים ובחדרי מתים כדי לבחון מקרוב השפעות הרסניות

של חולי ומוות על הגוף האנושי. 15 הניצולים מסודרים כפירמידה אנושית המקבילה לגל המאיים המתרומם משמאל: ארגון גיאומטרי המזכיר את האידיאל הניאו-קלאסי הצרפתי, אך מושפע יותר מהבארוק באלכסון החזק כלפי פנימה ובתנחות הגוף המפותלות של הדמויות. הקומפוזיציה דינמית ומורכבת מאלכסונים מנוגדים, היוצרים מתח. משחקי האור מזכירים גם הם את הבארוק – החשכה הכללית המוארת על-ידי נקודות אור הנפלות על החלקים החשובים לצייר או החלקים הדרמטיים ביותר. אזכור נוסף למסורת הקלאסית נראה בארגון ההדרגתי של המצבים האנושיים השונים: החל מהגופות המיואשות בקדמת הקומפוזיציה ועד לשיא התקווה בדמותו של האדם השחור המנפנף לספינה בראש הפירמידה. אך אימת הנושא, המעמיקה עד לתהומות השיגעון של הנפש האנושית, מאפילה על השפה האקדמית ומעניקה לתבנית ההיסטורית משמעויות חדשות. כך למשל קבוצת הזקנים המקוננים מעל לגופות הצעירות מזכירים בדרך אירונית את החיילים ביצירות הפייטה, ואף רומזים לקניבליזם שהתרחש על הרפסודה, כיוון שתיאורם שאוב מרישומים המעטרים את סיפורו של דנטה על אודות הרעבתו של אוגלינו בכלא, אשר בניו הציעו לו את בשרם. היצירה כולה מתעלה מעל לאירוע הספציפי, ומסמלת את הייאוש האנושי המנסה לשווא להיוושע לנוכח הבהוב מרוחק של תקווה.

קישור ליצירה

http://www.artchive.com/artchive/g/gericault/raft_of_the_medusa.jpg

5. אז'ן דלקרואה:

אז'ן דלקרואה (Eugene Delacroix, 1798 - 1863) הוא צייר צרפתי, שהושפע מז'ריקו ומרובנס. דלקרואה נחשב לאחד האמנים המשפיעים ביותר בין ציירי ה**רומנטיקה** בצרפת. השימוש שלו בצבע השפיע על ה**אימפרסיוניסטים** ועל-פיקאסו. דלקרואה נולד ב-26 באפריל 1798 בשרנטון סן מוריס שבצרפת. ב-1815 הוא החל ללמוד אצל פייר גורין (Pierre-Narcisse Guerin). ב-1822 הוא הציג בפעם הראשונה ב"סלון" בפריז את יצירתו הידועה הראשונה, "**סירתו של דנטה**". המציגה השפעה של "הרפסודה של מדוזה" לז'ריקו. למרות הנושא הרומנטי - ורגיליוס המוביל את דנטה ללימבו (מקום נשמות התינוקות וצדיקים שמתו לפני בואו של ישו על נהר המוות אכרון) - הטיפול בדמויות נוטה יותר לסגנון הקלאסי, שליווה אותו כל חייו.

ב- 1824 הוא הציג ב"סלון" בפעם השנייה את יצירתו הידועה ביותר, "הטבח בכיוס", המצוירת בסגנון חופשי יותר ו"לא גמור", שזיכה אותו בביקורת נוקבת.

ב- 1825 ביקר דלקרואה באנגליה והושפע מציוריו של ג'ון קונסטבל (John Constable) ומסופרים כגון ויליאם שייקספיר (William Shakespeare) וג'ורג' ג'ורדן נואל ביירון (George Gordon Noel Byron).

בין השנים 1827 ו-1832 יצר דלקרואה יצירות מופת בזו אחר זו, ונסיעתו לצפון אפריקה שינתה את סגנונו והוסיפה לו מוטיבים מזרחיים ומוסלמיים. הוא נחשב למתחרהו הגדול של [אנגר](#) בגלל היריבות הסגנונית ביניהם.

בין 1833 ו-1861 צייר דלקרואה סדרת ציורי קיר בעבור חדר המלך בארמון בורדון, והמשיך לצייר ציורי קיר גדולים על-פי הזמנה, מהם פנלים למוזיאון הלובר והמוזיאון ההיסטורי בוורסאי ופרסקאות בכנסיית סנט סולפוס. העבודה על יצירות אלו דרשה שעות ארוכות של שהייה לא נוחה באתרי בנייה, וכתוצאה מכך התערערה בריאותו. הוא מת בפריז ב- 13 באוגוסט 1863.

קישור לסיכום על הקומדיה האלוהית של דנטה

http://www.amalnet.k12.il/sites/art/show_item.asp?item=hrti0474&type=culture

יצירות:

הטבח בכיוס, 1824, שמן על בד, 417X354 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו צוירה בעבור ה"סלון" של 1824, והיא עוסקת במאורע שהדיווחים עליו האפילו אפילו על אלו של "רפסודת המדוזה". היוונים התמרדו כנגד הטורקים כחלק מהתעוררות כללית אירופאית שדרשה חירות ושוויון. מעבר לתמיכה המיידית ביוונים, עורר המאבק גם אסוציאציה ברורה של העימות העתיק בין התרבות הקלאסית ובין השבטים הברבריים. אסוציאציה זו קיבלה חיזוק משמעותי בעקבות המקרה שאירע באפריל 1822. היוונים הכריזו על עצמאות בינואר, והסולטן הטורקי שלח בתגובה צבא בן 10,000 חיילים אל האי כיוס. החיילים נכנסו לאי ורצחו ללא אבחנה 20,000 אזרחים גברים. הנשים והילדים נלקחו לעבדות ולמכירה בשוקי צפון אפריקה.

אירוע זה, בדומה לאירועים נוספים במסגרת "אביב העמים", זכה לתמיכה נרחבת של אמנים, סופרים ואנשי רוח ברחבי אירופה. לדוגמה, הסופר לורד ביירון נסע ליוון כדי לתמוך במאבק היוונים לחירות, שם גם מת לאחר הקרב במיסולונגי. דלקרואה גם הוא תמך בלהט רב במאבק לחירות של היוונים, ובדומה לז'ריקו, חקר את האירוע מפיו של עד-ראייה, הקולונל וואטיר, וניסה להגיע לדיוק מרבי בפרטים. עם זאת, למרות תמיכתו במאבקם, תיאורו כאן הוא דו משמעי – מחד גיסא הוא מתאר את הטורקים כאדישים ולא אנושיים אך מאידך גיסא היוונים מתוארים כפסיביים וכנועים.

היצירה נעשתה בהשראת יצירתו של בארון אנטואן-ז'אן גרו (Baron Antoine Jean Gros), ["מגפת הדבר ביפו"](#).

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: אפילו במסגרת הסטנדרטים החדשים שהציב ז'ריקו ב"רפסודת המדוזה", היצירה של דלקרואה נחשבת לסטירת לחי מצלצלת למסורת הציור ההיסטורי. כשהצייר אנטואן ז'אן גרו ראה את העבודה הוא הפטיר "זהו רצח היצירה". הסיבה העיקרית לכך הייתה כי ליצירה לא היה גיבור, ויותר מכך, היא הייתה ללא מרכז. במרכז הקומפוזיציה, שבה היה מקובל למקם את השיא ההרואי של היצירה, מתואר חלל ריק, המושך אל המרחב צרוב-האש שבמישור האחורי, שבו מתרחשים קרב, רצח ואלימות כלפי חסרי ישע. במישור הקדמי מתוארות ערמות של גופות, הנדחפות קדימה על-ידי מסגרת של חיילים טורקים המביטים חסרי עניין אל הקורבנות שמתחתם. היוונים נאחזים זה בזה בתשישות וייאוש, המודגשים על-ידי הניסיון הפתטי של אחד מהם לתקוף את החייל הגורר אישה יוונייה מאחורי סוסו. מתחת לאישה הנגררת אל חיי עבדות מינית נמצא התיאור החזק מכולם: תינוק חי המנסה נואשות לינוק משדה של אמו המתה.

דלקרואה בחר דמויות יווניות המייצגות מגוון רגשות ומצבים אנושיים כדי לייצג את המעמד: הדמות הזקנה במרכז המביטה אל האופק בייאוש, הזוג שמשמאלה, הנראה אדיש לחלוטין, האם המתה ותינוקה או הזוג המרכזי המחובק באימה מאחור. לעומת זאת, הטורקים מביטים מטה בזלזול מהול באדישות. עם זאת, הקומפוזיציה הפתוחה יוצרת תחושה כאילו מעגל אנושי זה אינו עולה בחשיבותו על המעגל הנוסף המתואר מאחור, או מעגלים אפשריים נוספים. גופות היוונים מפותלות, ונוצרת תחושה "בארוקית" משהו של הגזמה.

למרות רצונו של דלקרואה להגיע לתיאור מדויק של ההתרחשות, נוסף כאן היבט דמיוני: השימוש שלו באביזרים ובלבוש מזרחי ואקזוטי (אביזרים שאותם הוא חקר בזמן שהותו בצפון אפריקה) משרה על הסצנה כולה אווירה מכושפת בסגנון "סיפורי אלף לילה ולילה", אווירה

המתחזקת על-ידי השימוש בצבעים עזים ומשטחים מבריקים ושטוחים של המיניאטורות הפרסיות. אווירה זו יוצרת דו-משמעות ליצירה: התיאור הוא אמנם של הרג ודם, אבל הוא מעלה אסוציאציה של אורגיה ומסיבת מין.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/delacroix/chios.jpg>

מות סרדנפל, 1827, שמן על בד, 395X495 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו הוצגה ב"סלון" של 8-1827, ומיד נתפסה כעימות עם עקרונות הניאו-קלאסיקה של **אנגר**, שהציג גם הוא באותה תערוכה. לעומת השקט ו"המידה הטובה" של אנגר הציג דלקרואה סערה, צבעים חזקים, תאווה ואלימות. הדמות של סרדנפל לקוחה ממחזה של ביירון הנושא את אותו השם (במחזה היא מבוססת על דמותו של אשורבניפל מלך אשור, הנזכר בספרי ההיסטוריה כסמל לחיי מותרות והנאות החושים). במחזה מתאר ביירון מלך תאוותני ונהנתני, המאבד עצמו לדעת תוך גילויי גבורה עילאית והקרבה עצמית, כלומר משנה את עורו לנוכח הסכנה.

דלקרואה שינה את המסר של הסיפור: סרדנפל, לאחר שהבין כי יפסיד בקרב נגד הפרסים שכבשו את עירו, מצווה להרוג יחד אתו את כל נשותיו ובעלי-החיים האהובים עליו. הוא מחליט כי כל מי או מה שהסב לו הנאה בחייו לא יחיה אחריו. סרדנפל גם לא רצה שנשותיו תיפולנה בידי הפרסים הכובשים.

היצירה מתארת את המלך האדיש שוכב על מיטתו כאשר משרתיו הורגים את נשותיו ואת בעלי-החיים.

בתקופה זו הירבה דלקרואה לעסוק בדימויים של מוות ומצבי ייאוש ותבוסה. ביצירה זו הוא מזהה עצמו עם המלך הצופה במעשי הרצח והאלימות מתוך התמכרות ליצר ההרס והחושניות. בניגוד לרומנטיקה הגרמנית, השואבת את השראתה מהנוף, הרומנטיקה הצרפתית עוסקת בדרמות אנושיות ובנפש האדם. הנשגב נמצא במעמקי הנפש האנושית, ויש להוציאו כדי לרגש את הצופה ולהביאו לכדי פעולה. לכן מקורות ההשפעה של האמנים הם מהספרות ומההיסטוריה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: כוונת האמן הייתה לעורר סערת רגשות. הקומפוזיציה דינמית, משתמשת באלכסונים ועומדת בסתירה לקומפוזיציות הבמה הניאו-קלאסיות. המתח נוצר גם על-ידי ניגודי האור-צל החזקים, המנוגדים לאיזון ולשקט של הניאו-קלאסיקה. היצירה אינה מתבססת על עבודת קו אלא על הצבע ועל משיכות מכחול חופשיות. מרכז הקומפוזיציה אינו מתאר דווקא את הנושא המוזכר בשם היצירה, אלא את הדגש שדלקרואה רצה לתת לו. המראה המרכזי הוא רצח הנשים ובעלי-החיים, בעוד סרדנפל עצמו מתואר בפינה השמאלית העליונה, מעט חשוך וצופה בשעמום בנעשה. הקומפוזיציה כולה מתמקדת באלכסון שבין שתי הנשים המוארות ביותר: זו השוכבת מתה על צידה השמאלי של המיטה וזו שהעבד דוקר אותה בגרונה.

היצירה כולה מוארת באור אינטימי של חדר-שינה, המדגיש את המיטה וסביבותיה בעוד שאר החדר נתון בחשכה. סביב המיטה ועליה יש גיבוב של גופות, חפצים ובדים בעלי אופי מזרחי – גיבוב כמעט בארוקי, ובכל מקרה אנטי קלאסי מובהק, של חפצים הממלאים את כל חלקי היצירה. גם גופות הנשים ותנוחותיהן מעוותים בהגזמה כדי להגביר את חושניותן ואת ייסורי המוות שלהן. תנוחות אלו מנוגדות בתכלית לתפיסה הניאו-קלאסית, ומדגישות את חוסר מושלמותו של הגוף. הגופות סרפנטיניים (מפותלים), והדמויות פונות לכיוונים שונים ויוצרות תחושת בלבול בקומפוזיציה, תחושה המגבירה את סערת הרגשות והתנועה. הצבעים העיקריים של היצירה הם צהוב, זהב וכתום. הצבעים כהים ומעוררים אסוציאציות לדם, מוות ומראות חושניים של אורגיות. היצירה כולה הופכת פשוטו כמשמעו לאורגיה של הרג. הקהל קיבל יצירה זו בזעם ואלימות, וגם דלקרואה עצמו ראה בה יצירה בעייתית, והחביא אותה. רק עד לאחר מותו היא שבה ונחשפה.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/delacroix/sardanapal.jpg>

החירות מובילה את העם, 1830, שמן על בד, 260X325 ס"מ

איקונוגרפיה: למרות שהרקע הפוליטי והחברתי של דלקרואה היה אריסטוקראטי, הוא היה צופה נרגש של ההתקוממות בפריז בין ה-27 – 29 ביולי 1830, שכונה "שלושת ימי התהילה". אירועים אלו כללו את העלייה על הבסטיליה, בית-הכלא המלכותי בפריז שבו היו כלואים מתנגדי המשטר. המהפכנים החריבו את בית-הכלא אך גילו לאכזבתם כי האסירים שהיו שם פונו מבעוד מועד למקום אחר. למרות זאת, האירוע לא איבד מחשיבותו ומסמליותו: הפריצה לבסטיליה נתפסה כניצחון החירות על הדיכוי וכסמל לחופש. שלושת ימי התהילה היו התקוממות עירונית מקומית של בעלי מקצועות חופשיים, שיצאו כנגד הגבלת חופש העיתונות בתקופתו של שרל ה-

10. דלקרואה הכין ליצירה זו רישומים רבים, ואת היצירה עצמה צייר מספר חודשים מאוחר יותר. הדמויות שהוא בחר מייצגות דמויות אמיתיות, שנכחו באירועים. מעבר לדמויות עצמן היצירה מתארת גם את הלחימה "על הבריקדות", כלומר מעבר למתרסים ברחובות הצרים של פריז. לאחר האירועים הללו החליט מהנדס העיר פריז, המכונה "האוסמן המחדש", להרוס את הרחובות הצרים כדי לא לאפשר בניית מתרסים. היצירה עוסקת בתחושת העם בזמן העלייה על הבסטיליה. דלקרואה החליט להנציח רגעים אלו ביצירה שתציג את רוח האידיאליזם של המהפכה. כותרת היצירה: "28 ביולי, החירות מובילה את העם", מדגימה היטב את הדו-ערכיות בין עובדות היסטוריות ובין אלגוריה פואטית ששלטו בתפיסה של דלקרואה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: מעבר לבריקדה מעלה עשן, ממש לרגלי הצופה, מתוארות הדמויות המקריבות עצמן על מזבח החופש: אזרח ושני חיילים המעניקים ליצירה איכות של תיעוד, האופייני ליצירות ההיסטוריות של גרו ואחרים בשל בגדיהם המאפיינים את התקופה והתיאור המדויק של המוות. המשמעות של תיאורי המוות היא כי את החירות והחופש קונים בדם ובסבל. על החירות לדרוך על הבריקדה האנושית כדי להגיע ליעדה. אך תחושה זו חולפת מיד כאשר עולים מעלה בעקבות הפצוע המרים עצמו אל על. שם, על רקע החורבות התיעודיות של העיר מניף הפועל משמאל חרב, הסטודנט אוחז ברובה ונער הרחוב אוחז באקדח בכל אחת מידי. כל המעמדות המתמרדים מקיפים את המוזה, האישה המובילה את ההמון מעל לחורבות כשהיא אוחזת בידה הימנית את דגל המהפכה בן שלושת הצבעים: אדום המסמל שוויון, כחול המסמל אחווה ולבן המסמל חופש, ורובה בשמאלית. דמות האישה, יצור בן-כלאיים המערב את פריז ומרומי האולימפוס, נושאת עימה ריבוי של אסוציאציות: הכובע על ראשה נקרא כובע פריגי, שאותו היה נהוג לחבוש לראשם של עבדים משוחררים בתקופה הרומית, ומכאן הוא הפך לסמל לחופש. עמידתה וחזה החשוף מאזכרים את הוויקטוריות (אלות הניצחון) הרומיות. מעבר לכך היא מסמלת גם את השתתפותן ההרואית של הנשים במאורעות הרחוב, כשם שכן לווייתה הצעיר מסמל את סיפורי הגבורה של הנערים. הנער הצעיר הוא גברוש, דמות מוכרת ברחובות פריז, המוזכר גם בספרו של ויקטור הוגו, "עלובי החיים". במרחק מימין מתוארת קתדרלת נוטר-דאם כשעל צריחיה מתנוסס דגל המהפכה.

קישור ליצירה

http://www.artchive.com/artchive/d/delacroix/delacroix_liberty.jpg

נשות אלג'יר, 1834, שמן על בד, 175X225 ס"מ

איקונוגרפיה: לאחר המהפכה ועליית לואי-פיליפ לשלטון, נטש דלקרואה את הציור ההיסטורי ועבר לציור המושפע מנושאים תנ"כיים, מנושאים קלאסיים ונושאים בהשראת שייקספיר וביירון. השפעה חשובה נוספת עליו הייתה טיול שערך למרוקו ב-1832. דלקרואה הוזמן ללוות סיור דיפלומטי ולתעד אותו. הוא חזר ממרוקו ובידיו שבע מחברות מלאות ברישומים ובציורי מים, המתארים את חוויותיו. היצירה "נשות אלג'יר" הוצג ב"סלון" של 1834, והייתה הראשונה מבין יצירות רבות שנושאן הוא זיכרונותיו ממסע זה. העולם שראה דלקרואה במזרח נתפס על ידו כשמורה תרבותית יפה כמו בזמנו של הומרוס. הוא התרגש במיוחד לנוכח הרמונות הנשים, שאותם ראה כשמורות טבע שבהן יכול היה הפרח הנשי לפרוח ולהתמסר למטרת תענוגות בלבד. כשהצייר אוגוסט רנואר ראה את היצירה הוא העיר כי כשהתקרב אליה הוא יכול היה להריח את ריח הקטורת, כיוון שהיצירה מעוררת אווירה נרקוטית החודרת את אפלוליות החדר, עולם שבו הזמן עמד מלכת ומופרע רק על-ידי רמיזה של שעון הזהב הסגור התלוי על חזה הימני של האישה במרכז ועל-ידי עזיבתה השקטה של השפחה השחורה. הדמויות הנשיות האלה היו פרי דמיונו של הגבר המערבי, התייר והצופה: אישה נערצת חלומית, שמעריצים כמו פרח, תכשיט או בד נדיר. עובדה אירונית אחת קשורה בכך שבאותה תקופה התחבר דלקרואה עם ג'ורג' סאנד, אישה שהקדישה את חייה לקידום מעמד הנשים, הן חברתית והן אינטלקטואלית.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הארוטיקה ביצירה מוגברת בעזרת הטכניקה של דלקרואה, היוצרת עירוב בנגיעות הצבע כך שהדמויות והסובב אותן מתמזגים לכדי רעלה חמה ורכה של צבע. טשטוש קו המיתאר נתפס כטכניקה לקויה, ואפילו בודלייר, שהיה מאוהדיו הגדולים של דלקרואה, הגדיר ציור מסוג זה כציור עם "מטאטא שיכור". היצירה מתארת חלל סגור ואינטימי, המוקף בדים רכים, ובו מוצבות שלוש הדמויות של הנשים. ביניהן על הרצפה מונחים אביזרים שונים כמו נעליים, נרגילה וקטורת. מאחור חלל חשוך, המרמז על חדר-תענוגות. הנשים שרועות ברגיעה מוחלטת, כאשר שתיים משוחחות ביניהן בשקט והשלישית בוהה אל עבר הצופה. המשרתת עוזבת את החדר תוך מבט אחרון אם לא שכחה דבר-מה. הנשים ישובות על הרצפה בתנוחות הנתפסות כאופייניות לאנשי המזרח (ישיבה מזרחית, כריעה והשתרעות). הן לבושות בבגדים מזרחיים, כמו שרוואל ואבנטים, וענודות שלל תכשיטים בעלי גוון מזרחי מובהק. התפאורה סביבן מורכבת משטיחים, בדים וכריות בעלי עיטורים מזרחיים, ואריחי הקרמיקה מאחור מעוטרים בערבסקות.

קישור ליצירה

http://www.artchive.com/artchive/d/delacroix/delacroix_algiers.jpg

פנטזיה, רוכבים ערבים ליד מקנס, 1834, אקוורל

איקונוגרפיה: כאמור, ב- 1832 נסע דלקרואה כמתעד של משלחת דיפלומטית צרפתית למרוקו, שם צייר מחברות שלמות של רישומים וציורי מים המשחזרים את שראו עיניו. כשחזר הפך את חלקם לציורי שמן גדולים וסגנונו השתנה. זוהי אחת מהיצירות שעשה במקנס, עיר במרוקו, שם שהה. התיאור אינו מתייחס לאירוע מסוים, אלא כפי שמעידה כותרתו, אל פנטזיה של רוכבים ערבים הדוהרים בסערה אל עבר יעד לא ידוע.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה הפתוחה מתארת במרכזה שני רוכבים ערבים הרוכבים במהירות ובעוצמה רבה אל עבר צד שמאל כשכידונים שלופים בידיהם. רגלי הסוסים יוצרים ענן של אבק ומיסוך כבד המסתיר רוכבים נוספים מאחוריהם, שלמרות שאין רואים את פרטיהם ברור כי הם שם. מרחוק, במישור האחורי ימני נראים כמה רוכבים נוספים כצלליות הפורצות מתוך מסך האבק. מאחורי סצנה זו מתוארת חומת העיר מקנס על שעריה, ומתוך השער שמול הצופה יוצאת שורת רוכבים העומדים דומם ופניהם אל כיוון הדהרה של הרוכבים מקדימה, כאילו מחכים לפקודה להסתער. הדמות הגדולה של הרוכב, הקרובה ביותר לצופה, היא גם זו המפורטת ביותר, ועליה כל אביזרי הביגוד והמלחמה, אביזרים שדלקרואה יתאר בציוריו המאוחרים. עיניו של הרוכב נעוצות במטרה שלפניו במבט עז. הסוס מרכין את ראשו כלפי מטה כשהוא דוהר קדימה, וכך נוצר הרושם של תנועה עזה ומאוחדת של הסוס והרוכב לעבר מטרה משותפת. דלקרואה מנצל היטב את השקיפות של צבע המים כדי ליצור אפקטים שונים באבק המתאבק סביב הרוכבים ומכסה את חלקם. אותו אפקט של האבק יוצר את קו השמים ומסתיר חלקים מהנוף ההררי מאחור.

תחושת הפנטזיה שיצר דלקרואה שואבת גם היא מהערפיליות הכללית השורה על היצירה. התחושה הכללית של היצירה היא של הסתערות חסרת מעצורים קדימה, גופנית ונפשית, ועם זאת מרוכזת וממוקדת.

קישור ליצירה

<http://emmanuel.guyetand.free.fr/Celebres/LITTERATURE/Delacroix/dlcx4b.jpg>

דיוקן עצמי, 1837, שמן על בד

איקונוגרפיה: דיוקן זה נעשה בתקופה שבה זכה דלקרואה להצלחה ומעמדו כאמן היה מבוסס. הוא חזר ממסעו במזרח והחל בעבודתו בארמון בורדו על-פי הזמנת בית המלוכה. יריבותו עם אנגר הגיעה בשנים אלו לשיאים חדשים. בדיוקן זה דלקרואה בן 39, במלוא כוחו, והוא נראה מלא עוצמה ובטוח בעצמו.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: דלקרואה צייר את עצמו בנוסח מקובל, במרכז הקומפוזיציה, כשהוא מוצג בחצי גוף המופנה ימינה ופניו פונות שמאלה, אל הצופה, ומביטות בו במבט עז ותקיף. דלקרואה לבוש בחליפה ונראה כאדם בעל מעמד גבוה. הוא לא הוסיף ליצירה אביזרים המגדירים אותו כצייר, אלא הציג עצמו כאציל. הרקע סביבו אינו מוגדר – מריחות צבע חומות המוצללות ליד דמותו של האמן והולכות ומבהירות כלפי חוץ, אך אינן מגדירות חלל ברור של חדר או מרחק בין הדמות ובין הקיר מאחוריה. מקור האור, החיצוני ליצירה, מגיע מצד ימין ומאיר את הצד השמאלי של פניו של האמן, וכך יוצר הצללה קיצונית יחסית על הצד הימני של הפנים. האור והצל מוסיפים לאפקט הדרמתי של היצירה ומקשרים אותה עם הרומנטיקה. כך גם הרקע, שבו ניכרות משיכות המכחול של האמן.

קישור ליצירה

<http://sunsite.dk/cgfa/delacroi/delacroix14.jpg>

פרק ג': ריאליזם ונטורליזם

ריאליזם - הקדמה:

באופן כללי המושג "ריאליזם" מציין ניסיון לתיאור אובייקטיבי של הנראה. בעבור רבים מהציירים הרטוריקה הרומנטית, על הדרמה והתיאטרליות שלה, נתפסה כלא רלוונטית. התנועה הריאליסטית מקורה בצרפת בין השנים 1840 – 1880, ועיקרה התנגדות לרומנטיקה ולניאו-קלאסיקה. שתי התנועות האלה התייחסו אל המציאות כנקודת מוצא בלבד, ואילו הריאליזם ראה במציאות את עיקר היצירה.

תוצאות המהפכה התעשייתית הביאו לריכוזי אוכלוסייה בערים גדולות ומתועשות, אך לא הביאו לצמצום הפערים החברתיים בין עשירים ובין פועלים עניים. כתוצאה מכך דרו בכפיפה אחת אוכלוסיות שונות מאוד, שפערי היכולת הכלכלית שלהם בלטו לעין יותר מאי-פעם. מצב זה גרם לאי-שקט חברתי ולהתפרצויות זעם אקראיות, כמו מהפכת 1830 (כינוי לחילופי השלטון בצרפת. המעמד הבינוני הדיח מהשלטון את המלך שארל ה-10 והעלה תחתיו את המלך לואי-פיליפ), והאירועים בשנת 1848. ב-1848 פורסם המניפסט הקומוניסטי של מרקס ואנגלס, שרעיונותיו בדבר שוויון לכל בני-האדם הן מבחינה כלכלית והן מבחינת שוויון הזדמנויות הוסיפו שמן לאש שכבר בערה במקומות רבים בצרפת. שנה זו הביאה עמה מהפכות בכל יבשת אירופה, שנודעו

בכינוי "אביב העמים". אמנים, הוגי דעות ואינטלקטואלים רבים ראו בקומוניזם ובסוציאליזם תפיסה מדינית חברתית שתביא לעולם את הצדק והישועה.

האמנות ששלטה בכיפה הייתה הרומנטית והניאו-קלאסית. אמנים אחדים חשו כי אמנות זו עושה עוול בכך שהיא מייפה את המציאות או בורחת ממנה אל מחוזות אשליה. דובר התנועה הריאליסטית היה הצייר הצרפתי גוסטב קורבה, שטען כי "הציור הוא ביסודו אמנות מוחשית, ועיסוקו האפשרי היחידי הוא הצגת דברים ממשיים וקיימים". נושאי הציור צריכים להיות לקוחים מן ההווה, ולא להסתמך על מיתוסים או נושאים מן העבר.

בהקשר זה נזכיר גם את התפתחות הצילום בסביבות שנת 1827. בעוד הרומנטיקה והניאו-קלאסיקה כלל לא ניסו להתמודד עם המדיום החדש וברחו למחוזות שמחוץ לעולם המציאות, הריאליזם ניסה להתחרות בצילום על-ידי העתקת המציאות בדיוק הרב ביותר האפשרי. יותר מכך, ציירים ריאליסטים נעזרו בצילום כדי להעתיק ולתעד.

גדול האידיאולוגים הריאליסטיים היה הפילוסוף והסופר שארל בודלייר (Charles Bodlaire). בספרו "צייר החיים המודרניים" הגדיר בודלייר את תפקיד האמנות והאמן בחברה כמורה-דרך וסמן חברתי. על האמן לחיות כצופה מתמיד על המתרחש ביום-יום, עליו להסתובב בעיר ובין בתי-הקפה ולתעד את שרואות עיניו, כמו שעושה עיתונאי.

הרומנטיקה והניאו-קלאסיקה חיפשו אחר היפה, ואילו הריאליזם מצא את היפה בכל דבר מציאותי. היפה לא נתפס כביטוי של רגש (כמו ברומנטיקה) או של אידיאל (כמו בניאו-קלאסיקה), אלא מה שהוא אמיתי, מציאותי.

הרעיון כי על האמן לעסוק בראש ובראשונה בעובדות החיים, ובמיוחד בצד המכוער שלהן, התאים לציירים רבים שבגרו לאחר המהפכות של 1848. אמנים אלו החלו להאמין כי שגרת החיים והאירועים של המדינה או העיר אמורים להיות מקור החיות העיקרי של האמנות. גוסטב קורבה היה מייצגה של גישה זו, כיוון שהוא ראה עצמו כמורה דרך, שבאמצעות אמנותו יוביל את מאמיניו אל דרך האמת החברתית והאמנותית.

המטרה שאיחדה את דור האמנים הריאליסטיים הייתה להכריז כי האמנות והמציאות חד הם. אמנים אלו, שהיו צעירים בתקופת המהפכה של 1848, חשו חובה לייצג את המציאות של זמנם,

בין אם המציאות הרואית או טרגית, ובין אם סתם מציאות יום-יומית, ולמזג בינה ובין מסורת האמנות הגבוהה.

רבים מהאמנים הפכו אנשים פשוטים, שחיו את חיי היום-יום שלהם, לסמלים בעלי משמעויות חברתיות וכלליות. דמויות מציאותיות ייצגו מעמדות, מצבי יום-יום ייצגו מצבים חברתיים והשליכו על תוצאות המהפכה הצרפתית והמהפכה התעשייתית.

יש לזכור כי הצרכנים והפטרונים העיקריים של האמנות היו בני המעמד הגבוה, שלא אהבו לראות את בני המעמדות הנמוכים מתוארים ביצירות האמנות. על-פי המסורת, ציורי השמן בפורמטים הגדולים היו שמורים לאירועים היסטוריים, למיתוסים עתיקים ולדיוקנים של בני האצולה. תיאורם של בני המעמדות האחרים סימן מהפך ושינוי גישה, הן במעמד האמנות והן במעמד האמנים.

הזרם הריאליסטי באמנות המאה ה-19 התחיל את תהליך השחרור של האמן מכבלי הפטרונות הציבורית והפרטית גם יחד. בנוסף, עליית המעמד הבורגני והתבססותו בערים הובילו להתקרבות בין האמנים ובין הבורגנות, שנעשתה אט-אט לפטרונות אמנות בעצמה, בתחילה מתוך רצון להידמות לאצולה, ומאוחר יותר מתוך מטרת משלה.

המניפסט הריאליסטי:

קורבה ניסח את המניפסט הריאליסטי שלו ב-1855, ומכר אותו למבקרים בביתן העצמאי שלו מול ה"סלון" הרשמי. את המניפסט כתב קורבה עצמו, וכנראה גם ידידו שאמפלרי. במניפסט כתב קורבה כי השם "ריאליזם" הוא חסר משמעות ללא העבודות עצמן. את מטרותיו הוא סיכם כך: "רצוני להיות בעמדה שבה אוכל לתרגם את הלבוש, הרעיונות והמראות של תקופתי על-פי התרשמותי. להיות לא רק צייר, אלא גם אדם, בקיצור מטרתי היא ליצור אמנות חיה". על-פי תפיסה זו הצייר צריך לתרגם את המציאות, ולא רק להעתיק אותה. הציור אינו עומד כאמנות בלבד אלא כהצהרה חברתית של התקופה, ועל האמן להיות בעל השקפת עולם, חוש צדק ודעה אישית. על האמנות להיות חיה בכך שהיא קשורה למציאות היום-יומית ומציגה את כל מערכות היחסים והאידיאות הבאות לידי ביטוי במציאות. קורבה ביקש למצוא את הביטוי המושלם של כל עצם קיים מחד גיסא, אך מאידך גיסא לא להשתמש בשום אלמנט מומצא - הכול חייב להתייחס למציאות הנראית.

הריאליזם של קורבה משלב בין דעותיו של האמן ובין המציאות הנראית.

מאפייני הסגנון הריאליסטי:

1. נושאים הלקוחים מהמציאות העכשווית, המיידית והיום-יומית; הכנסת מעמדות בורגניים ונמוכים לציור במקום מעמדות עליונים.
2. מעורבות חברתית חזקה של האמנים וביטוייה בנושאי היצירות – הבעת ביקורת חברתית נוקבת על נושאי משרות ציבוריות ועל תופעות חברתיות קלוקלות.
3. שימוש בעיתונות ובתקשורת כדי להפיץ את הביקורת החברתית.
4. שימוש בסגנון קריקטוריסטי ונלעג מחד גיסא, וניסיון להעתיק את המציאות ללא מעורבות רגשית או אינטלקטואלית מאידך גיסא.
5. לפעמים הדגשה של אלמנטים מכוערים או גרוטסקיים של המציאות.
6. סגנון הציור נטורליסטי – קרוב למציאות הנראית.

אמנים ויצירות

1. גוסטב קורבה

גוסטב קורבה (Gustav Courbet, 1819 - 1877) הוא צייר צרפתי הנחשב לדובר ולנציג של הריאליזם. כמו אמנים רבים באמצע המאה ה-19, גם קורבה הגיע מהכפר, שבו חווה את חייהם של האיכרים. ביצירותיו הוא לא תיאר את האצולה, אלא את פשוטי העם.

קורבה נולד למשפחת איכרים בעלת אמצעים בעיירה אורן שבצרפת, ליד גבול שווייץ. בצעירותו למד אצל פרבאוד (Perebaud), תלמיד פרובינציאלי של גרו (Gero), שלצוריו איכות נאיבית המזכירה אמנות עממית.

ב-1839 הגיע קורבה לפריז כדי להמשיך את לימודיו. הוא נמשך לאמנים שהציגו את אמיתות החיים העירוניים והכפריים - אמנים צרפתיים כמו ז'אן סימון שאראדין (Jean Siméon Chardin) או אמנים ספרדיים כמו דייגו ולאסקז (Diego Velazquez), דייגו ריברה (Diego Ribera), וברתולומי אסטבן מורילו (Bartolome Esteban Murillo). אמנים אלו הציגו דמויות ונושאים מהווי החיים הכפרי וגם דמויות משולי החברה - עניים, ילדים, נכים ומשוגעים.

ה"סלון" האקדמי דחה שוב ושוב את יצירותיו המוקדמות של קורבה החל מ-1844. ציוריו כללו דיוקנים עצמיים נרקיסטיים, שבהם הוא ניצב בתנוחות הלועגות לרומנטיקה. הוא גם צייר דיוקנים של חבריו ובני משפחתו, ונופים.

קורבה החל להתפרסם ב-1848 עם היצירה "ארוחת ערב באורנן". יצירותיו הידועות מציגות את מעמד הפועלים בצורה ובגודל שהיו שמורים להצגתם של נושאים היסטוריים ומונומנטליים. בשל כך הוא קיבל ביקורות קשות, והואשם בכך שהוא מדגיש את הכיעור שבחיים. הטכניקה שלו כוללת שימוש בשכבות אימפסטו עבות הנמרחות על הבד בעזרת סכין (שפכטל), בשונה מציירים ריאליסטיים אחרים.

מלבד תיאורי היום-יום של המעמדות הנמוכים הירבה קורבה לצייר טבע דומם, נופים ונשים עירומות. בניגוד לריאליזם הקיצוני המתאר את הפועלים, נטה קורבה להגזים את תנוחות הנשים שהוא צייר כדי להגביר את חושניותן. תנוחות הנשים בציוריו ארוטיות ופרובוקטיביות. לעיתים אפילו מתוארות זוגות נשים בעת יחסים אינטימיים. בדרך-כלל יצירות מסוג זה הזמינו אנשי האצולה והבורגנות בהסתר, ולכן הן לא נודעו בציבור הרחב. הן נתגלו רק במחצית השנייה של המאה ה-20.

באישיותו נודע קורבה כמהפכן ומתנגד לכל סוג של סמכות. בשנת 1855 הוא הציב ביתן פרטי מחוץ ל"סלון" בפריז ותלה עליו שלט "ביתן היצירות הריאליסטיות". בביתן הוא הציג 40 יצירות חדשות, שהקנו לתנועה שאותה ייסד מעמד מכובד. היצירה החשובה מכולן הייתה היצירה האלגורית "הסטודיו של האמן", הנחשבת ליצירתו החשובה ביותר. ב-1870 הוא נבחר כחבר בבית-הנבחרים הצרפתי, והיה לאוצר ראשי לאמנות יפה, אך מאוחר יותר (1872) נאסר ונמלט לשווייץ, שם סיים את חייו.

יצירות:

מסתתי האבנים, 1849, שמן על בד, 129X149 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה מפורסמת זו נהרסה בדרזדן במלחמת העולם השנייה. היא מוכרת רק מרפרודוקציות בספרי אמנות, המתארים אותה כסמל המובהק לחדירת דמויות הפרולטריון אל האמנות הגבוהה. היצירה צוירה במקביל ליציאת המניפסט הקומוניסטי, והצגתה ב"סלון" של 1850-1 הייתה מהפכנית.

קורבה פגש את שני מסתתי האבנים במקרה, והזמין אותם לעמוד כמודל בסטודיו שלו באורן. על-פי דבריו הוא נסע יום אחד בכרכרה ולצד הדרך ראה שני אנשים, צעיר ומבוגר, מסתתים אבנים. התיאור שלו אינו עוטה אווירת נכאים או יוצר דרמה, אלא מדגיש את מאמץ העבודה ואת החיים האובדים תחת נטל העבודה הקשה. ההצבה של פועל צעיר ופועל זקן יחד מציגה את מעגל החיים חסר המוצא של מעמד הפועלים: המאמץ של הרמת סל האבנים מול הנפת הפטיש מטה, התיאור הריאליסטי של בגדי העוני והנעליים הקרועות - כל אלו אלמנטים ריאליסטיים המוצגים לראשונה באורח מונומנטלי. למרות שקורבה התייחס לנושא היצירה כאל "התיאור השלם ביותר של עוני ומצוקה", היצירה אינה מנסה להעביר זאת. אולי דווקא בשל כך היא נתפסה כמחאה נגד הקפיטליזם.

ידידו הסוציאליסט של קורבה, פייר ג'וזף פרודון, כתב על יצירה זו כי היא מספרת את סיפורה של תאוות בצע בלתי מוסרית והשפלה אנושית השווה לעבדות. היצירה מספרת את סיפור המעמד הנמוך אשר המהפכה התעשייתית לא הגיעה אליו ולא שחררה אותו כשם שהתיימרה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: למרות זאת ההצגה של קורבה היא חסרת-פניות. הוא אינו מתאר את הסיטואציה בכאב או מרי אלא כהצגת עובדה. אפילו נפילת האור היא בזווית כזו המונעת מהצללים להתארך. הצגה מסוג זה יצרה סערה סביבה, במיוחד לאור גודלה המונומנטלי של היצירה, המציגה פועלים פשוטים כאילו היו אנשי אצולה או גיבורים. קורבה מיקם את הפועלים בנוף הדוחף אותם קדימה אל עבר הצופה כיוון שהוא סגור מאחור ואינו מאפשר בריחה אל האופק. תיאור הגוף של הדמויות, הנראות חסרות חן ממש כמו התנועות המתוארות, הוא מביך: קווי המיתאר ומשטחי הדמויות חושפים את כל פגמי הגוף ואינם מטשטשים דבר. פני הפועלים אינן מוצגות – האחד פונה בגבו לצופה ופני השני מוסתרות על-ידי כובע רחב-שוליים. תנוחתם ועמידתם האיתנה מבטאות את הכבוד שקורבה רוכש לאדם העמל. הסצנה כולה מתרחשת באור יום מלא, כאילו היצירה נעשתה בחוץ. קיים טיפול מדוקדק במירקמים של האבנים, העשבים, כלי העבודה וגם כלי האוכל שהפועלים הביאו איתם.

קישור ליצירה

[http://www.rpi.edu/~turcoj/Timeline/Art%20History/Courbet%20-%20The%20Stone%](http://www.rpi.edu/~turcoj/Timeline/Art%20History/Courbet%20-%20The%20Stone%20)

הקבורה באורן, 1849-50, שמן על בד, 315X668 ס"מ

איקונוגרפיה: כמו "מסתתי האבנים", גם יצירה זו, שממדיה גדולים מאוד, מעבירה חלק מחיי הכפר אל תוך ה"סלון" בעיר פריז. כ- 50 דמויות מתוארות בגודל טבעי, כולן דיוקנים של אנשים אמיתיים, חלקם בני משפחת האמן, חלקם חבריו וחלקם אצילים ואנשים חשובים בעיר. עם זאת, האירוע כולו מומצא ולא התרחש באמת. הלווייה המתוארת היא כנראה של סבו של האמן, שהשפיע עליו רבות – אם כי הסב וגם הסבתא המתה מתוארים ביצירה. עיוותי המציאות מעניקים ליצירה ממד סימבולי.

נהוג לייחס ליצירה זו משמעויות של קבורת הסגנון הרומנטי, גם מכיוון שבתקופה זו האלמנטים הרומנטיים נעלמו לחלוטין מסגנונו של קורבה. בתהליך ההכנה ליצירה זו הזמין קורבה עשרות כפריים לסטודיו שלו כדי לצייר אותם, ורק בסוף הוא צירף את כל הדמויות שאסף לכדי אירוע דמיוני אחד.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה פשוטה מאוד: פורמט צר וארוך המארגן את הדמויות והנוף בצורה אופקית, התואמת גם לגבעות מאחור. האלמנט היחיד השובר את ההתמשכות האופקית הוא הצלב המתנשא משמאל. הקומפוזיציה מחולקת לשלושה חלקים: בצד ימין מתוארת קבוצה כהה של נשים עם כיסויי ראש ככתמים בהירים על-גבי הרקע הכהה. יחד עם הכלב הלבן והגברים הלבושים בבגדי המהפכנים הצרפתים מייצג החלק הימני של היצירה את דור המהפכה. לרגלי הגברים מצוירת גולגולת, המזכירה את משמעות המוות. במרכז מתוארים האנשים החשובים של העיר, ומשמאל הכמרים ונערי הכנסייה המבצעים את הטקס. גם בצד שמאל יש איזון של כתמים בהירים על רקע כהה. שני הצדדים מאזנים זה את זה. בור הקבר הפתוח פולש אל תחומי הצופה, וכמו ממקם אותו בצדו השני כחלק מהלווייה.

למרות שיש בעיה לזהות חלק מהדמויות, הרי שתיאורן כה חי עד כי ברור כי אלו אנשים ספציפיים. כך למשל מימין בשורה הראשונה יש שלוש נשים, אחיותיו של הצייר, כל אחת מהן מגיבה בדרכה שלה לאירוע: האחת בזעזוע, השנייה בבכי והשלישית מניעה ראשה לצד בכאב. גם הכלב שבקדמת הקומפוזיציה תורם להגברת הריאליזם: מיקומו הופך אותו למשתתף בעל חשיבות זהה לזו של בני-האדם, והעובדה שדעתו מוסחת לרגע מן האירוע אינה שונה ממצבן של חלק מהנשים מאחור.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/courbet/ornans.jpg>

מנפות החיטה, 1853-4, שמן על בד, 131X167 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו מתארת נשים פשוטות בעבודה. בדומה ל"מסתתי האבנים", מציג קורבה עבודה הנחשבת נחותה ואינה יאה אלא למעמדות הנמוכים בחברה – ניפוי החיטה כדי להפריד ממנה את המוץ. הדמות המרכזית מפנה את גבה אל הצופה. מעבר לשבירה מוחלטת של המסורת בהצגה זו, יש כאן גם אמירה לגבי חשיבות אישיותה של הדמות ואלמוניותה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה הפתוחה מציגה שלוש דמויות – האישה המרכזית, בשמלה אדומה, הניצבת וגבה אל הצופה ועוסקת בניפוי החיטה, האישה משמאל היושבת, ספק נרדמת, ועוסקת בהפרדה ידנית של המוץ מהחיטה, וילד, כנראה בנה של אחת הנשים, המשחק בצד ימין.

הקומפוזיציה כולה בנויה סביב התנועה העזה של הדמות המרכזית. נראה שהיא מרוכזת בעבודתה ומשקיעה בה מאמץ רב. הדמות של האישה השנייה מוטלת על הרצפה, כמעט שמוטה, ומחטטת בידה הימנית בצלחת חיטה. היא מטה את ראשה הצידה ועיניה מצומצמות; היא מנסה לשמור על ערנות תוך כדי העבודה המשמימה. היא נשענת על שלושה שקי חיטה גדולים וסביבה ערמות חיטה על הרצפה, עדות לכמות העבודה הרבה שעוד לפניהן. החלל שבו מצויות הנשים סגור ומבליט את דמויותיהן קדימה, בדומה לחלל ב"מסתתי האבנים". בחלק העליון משמאל, על הקיר יש רמיזה לאור החודר מבחוץ.

כמו ביצירות אחרות, הילד המשחק מעיד על המשכיות ושימור המצב החברתי שבו מצויות הנשים. ברור כי גורלו בחיים הוא להמשיך את עבודתה של אימו, או עבודה דומה. הילדים מהווים גם אלמנט ריאליסטי – האימהות לוקחות אותם לעבודה כדי שיעזרו להן, או בגלל שהן לא יכולות להשאיר אותם בבית.

קישור ליצירה

<http://www.bluffton.edu/~sullivanm/forum/courbetgrain.jpg>

שלום אדון קורבה, 1854, שמן על בד, 129X149 ס"מ

איקונוגרפיה: היצירה הוצגה ב"סלון" של 1855, ונשאה את הכותרת "הפגישה". קורבה מתואר ביצירה כשהוא פוגש שני אנשים. אחד מהם הוא בריאס, אספן של יצירות אמנות מודרניות שחי במונפלייה שבדרום צרפת, והיה מפטרוניו של קורבה. יחד עם בריאס מתואר אדם נוסף, הנראה כמשרת. הסצנה מתרחשת בדרום צרפת, כלומר קורבה בא לבקר את פטרונו.

בעיני בני התקופה נראתה יצירה זו ודאי כילדותית בעיצובה. אין כאן עמידה מרשימה של הדמויות, צבעים חזקים או קווים זורמים. התיאור של הצייר עצמו כמשוטט נתפס ודאי כשערורייה. אך זו בדיוק הייתה כוונתו של קורבה: לזעזע את המוסכמות של הבורגנות בת זמנו. קורבה מציג ביצירה את מעמד האמן כנעלה על זה של האציל, המסיר את כובעו בפניו. קורבה השתייך למעמד אצילים שירד מנכסיו, אך הוא ראה בדרך שבה בחר – האמנות – כנתיב נעלה, ותפקיד העולה בחשיבותו על זה של הפטרון, האציל או בעל האדמות. האמן הוא עצמאי, חופשי בדעותיו ואינו מקבל יותר תכתיבים מפטרוניו.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הטיפול בנוף, בדמויות ובנושא ריאליסטי ומדויק עד כדי כך שהיצירה נחשבת להצהרת כוונות ריאליסטית. הקומפוזיציה מתוכננת עד לפרטי-פרטים: קו האופק חותך את היצירה לרוחבה במרכז והדמויות ממלאות את הקומפוזיציה במאוזן מכל צדדיה. דווקא מרכז היצירה ריק, והכלב מצוי בתחתיתו. שתי הדמויות השמאליות מתוארות בבגדיהן האופייניים, אך קורבה עצמו מתואר בבגדי נוד, שאינם אופייניים למעמדו או לעיסוקו. הוא נושא על גבו תרמיל וכן ציור מתקפל – מטרם להציג את החופש שהאמן רוכש לו. הפטרון והמשרת מרכינים את ראשם בעוד עמידתו של קורבה זקופה ומעידה על גאוה וחשיבות עצמית. האור ביצירה מגיע מצד שמאל, ממקור חיצוני (השמש), ומטיל צללים אל עומק הפרספקטיבה. הפטרון והמשרת מצויים בצל שמטיל עץ הנמצא מחוץ לקומפוזיציה הפתוחה, בעוד קורבה ניצב באור שמש מלא.

קישור ליצירה

<http://www.artchive.com/artchive/c/courbet/bonjour.jpg>

הסטודיו של האמן, 1855, שמן על בד, 359X598 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו משקפת את השילוב בין האגו הפרטי של האמן ובין רצונו לתאר את הסובב אותו בצורה לא אישית. זוהי היצירה הגדולה והמסתורית ביותר של קורבה. שמה המלא הוא "הסטודיו של האמן, אלגוריה אמיתית המסכמת שבע שנים מחיי כאמן", והשם מעיד על תוכנה האוטוביוגרפי של היצירה.

בסתיו 1854 כתב קורבה מכתב לאחד מידידיו ובו הוא תיאר את היצירה וזיהה את הדמויות המתוארות בה. ההיסטוריונים נוטים לחפש את המשמעות האלגורית של היצירה: האם הטבע הדומם של שעון, סכין וגיטרה המתוארים משמאל הם רמיזה למות הרומנטיקה? האם שלושת

האנשים שמאחור, עם רובה, כובע פרווה וחרמש מייצגים מנהיגי מהפכות באיטליה, פולין והונגריה? האם הילד הוא בנו הלא-חוקי של קורבה, שאותו הוא מלמד לצייר? היצירה כולה פורשה כהודעה בכתב-סתרים שיש לפענחו. בכל מקרה, היצירה עוסקת בעולם האמנותי והחברתי של הצייר. שבע השנים המוזכרות בכותרת מתחילות עם שנת 1848, שנת המהפכה, ובכך נוצר הקשר שהוא גם אישי של האמן וגם ציבורי.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: קורבה עצמו מתואר במרכז כנושא המרכזי של היצירה, וסביבו קהל מעריצים וידידים. הקומפוזיציה מחולקת לשלושה חלקים, בדומה לזו של "הקבורה באורן": משמאל קבוצה של שליטי ארצות שהשתתפו ב"אביב העמים", וקבוצת אנשים המסמלים את האדם הפשוט, החי מחוץ למציאות של הסטודיו. רוב הדמויות הן בני עירו של קורבה, אורן, וחלקן דמויות ייצוגיות, שאי-אפשר לפרש את משמעותן בבירור: יהודי, קבצנית אירית (שקורבה טען כי הכיר בלונדון), צייד, כומר, סוחר שטיחים, ליצן סיני וטיפוסים נוספים התורמים לתחושת הריאליזם של היצירה. מימין מתוארת קבוצה המייצגת את הקהל של קורבה: אינטלקטואלים, פטרונים וחברים שתמכו בו לאורך דרכו: הדמות הקוראת בספר היא של בודלייר, ולידה ג'ורג' סנד, פרודון, שאמפלרי, בריאס ואחרים. בודלייר מציג עצמו כנקרע בין שני העולמות וכמקשר ביניהם – כחלק מתפקידו של הצייר הריאליסטי. במרכז מתואר קורבה עצמו מצייר נוף. מאחוריו דוגמנית עירומה, המקבילה לדמות המודל הגברי העירום המסתתרת מאחורי הכן בתנוחה של ישו הצלוב. לרגליו של קורבה משחק חתול, ומתואר ילד קטן המביט ביצירה. ילד נוסף שוכב על הרצפה מימין ומצייר דמות. דמותה של הדוגמנית מסמלת את המוזה של האמנות ואלגוריה של הטבע - היא שם, למרות שאינה נושא היצירה שעליה עובד האמן.

ביצירה זו האמן נתפס הן כבעל תפקיד חברתי ראשון במעלה והן כמתווך בין המעמדות השונים. קורבה מעמיד את השליטים דווקא ליד פשוטי העם, ובכך מבקר את ריחוק השלטון מהעם.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/courbet/allegory.jpg>

2. אונורה דומייה

אונורה דומייה (Honoré Daumier, 1808 - 1879), קריקטוריסט, צייר ופסל צרפתי, נחשב לאבי הקריקטורה המודרנית. דומייה נולד במרסיי ב-26 בפברואר, לאב משורר. ב-1816 נשלח לפנימייה, ומשפחתו עברה לפריז בעקבות הצלחת האב שם.

ב- 1822 התחיל ללמוד אמנות אצל אלכסנדר לנואר (Alexandre Lenoir), שהציג לו את טיציאן (Titian), רובנס (Rubens) והפיסול הקלאסי. באותה שנה עבר דומייה ללמוד ב - Academie Suisse, וב- 1828 אצל בודין (Boudin).

ב- 1828 התחיל דומייה לעבוד כקריקטוריסט בעיתונים שונים. בתחילת דרכו אימץ את טכניקת הליתוגרפיה (הדפס אבן) שהומצאה אז, והשתמש בה כדי ליצור קריקטורות בעבור העיתונות השמאלנית. הוא נודע בקריקטורות האכזריות שצייר נגד המלך לואי-פיליפ, ואפילו אסרו אותו לאחר שתיאר את לואי-פיליפ כגרגנטואה: הענק הזלזלן מספרו הפופולרי של רבלה, המתעניין רק בעינוג עצמי.

דומייה ביטא בציור כל מה שהיה לו לומר על חיי העיר פריז בתקופתו: עורכי-דין ושופטים מושחתים, נשים הנלחמות לקבל שוויון זכויות ואירועי רחוב אופייניים. כאמור, ב- 1832 הוא נאסר לשישה חודשים לאחר שצייר קריקטורות של לואי-פיליפ.

לאחר שהעיתון שבו עבד נסגר, פנה דומייה לתיאור ציני ובוטה של חיי הבורגנות (כמו ביצירה "בתערוכה") ותיאורים של חיי המעמד הנמוך. ציורי הצבע והתחריטים שלו מתאפיינים בקוויות רישומית חזקה ושימוש בקווי מיתאר שחורים וצבע מדולל וכמעט מונוכרומטי, היוצר תחושת פיסוליות של האובייקטים המצוירים. ידועה גם סדרת ציורי שמן שעשה לספר "דון קישוט", והנחשבת לאיור הטוב ביותר לסיפור זה.

מלבד היותו צייר וקריקטוריסט היה דומייה גם פסל מחונן, שנהג לכייר בזמן שישב בבית-המשפט. הוא יצר פסלונים קריקטוריסטיים קטנים של דמויות ציבוריות כמו שופטים, עורכי דין ופוליטיקאים. הפסלים מוגזמים, ומתמקדים בתנוחות או באיברים שונים. את הפסלונים הקטנים כייר בזפת ובחמר, ולאחר מותו נוצקו רבים מהם בברונזה.

קישור ל"פרנסואז פייר גיום גויזו, שר, סגן והיסטוריון", חמר, 1833

<http://www.abcgallery.com/D/daumier/daumier10.JPG>

קישור ל"צ'רלס פיליפון", חמר צבוע, 16.4 X 13 X 10.6 ס"מ

http://www.latribunedelart.com/Expositions/Expositions_2006/Daumier_Philippon.JPG

את חייו סיים עיוור וחסר-כול בבקתה כפרית שקיבל מידידו הצייר קורו.

קישור לאמן

<http://www.daumier.org/1.0.html>

קישור ליצירה המלך לואי-פיליפ כגרגנטואה

<http://simr02.si.ehu.es/FileRoom/images/image247.gif>

יצירות:

הטבח ברחוב טרנסנון, 1834, ליתוגרפיה, 44.5X29 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו נעשתה בעקבות אירוע אמיתי: שוטרים פרצו לבית דירות ותוך כדי פעולה הרגו דיירים חפים מפשע. דומייה לא תיאר את המעשה עצמו אלא את תוצאותיו: האזרח הפשוט ובני משפחתו טבוחים בחדר-המיטות שלהם.

התיאור היה כה בוטה ואמיתי עד שהשלטונות החרימו את האבן שממנה הדפיסו את היצירה, ורוב ההדפסים הושמדו.

כדרכו תיאר דומייה את בני המעמד הנמוך כסוג של קדושים המשלמים את מחיר השחיתות וחוסר המוסר של המעמדות העליונים.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: במרכז היצירה שוכבת דמות של אזרח לבוש בבגדי שינה. הוא נשען בגבו אל המיטה שממנה הוא הוצא רק עכשיו, כפי שמעידים כלי המיטה הסתורים. דם ניגר ממנו ומהדמויות האחרות המקיפות אותו. הוא שוכב על אחד מילדי המתים, כאילו ניסה לגונן עליו בגופו. מימינו ראש של דמות מתה נוספת ומשמאלו, בחלל המסדרון, דמות רביעית שרואים רק את רגליה. האור הנופל על הדמות המרכזית והתנוחה שלה משווים לה דמות של מרטר (קדוש מעונה). הגוף והפנים מתוארים בדיוק מחריד של פרטים.

הקומפוזיציה של היצירה פתוחה. הדמות שבמסדרון משמאל והראש של הזקן מימין מעידים כי הטבח המשיך מעבר לחדר המרכזי.

תחושת הפרספקטיבה ביצירה נוצרת באמצעות ההקצרה שהאמן יצר בדמויות עצמן ובמיטה. דומייה תיאר את הדמויות במבט קרוב מאוד, הנראה כצילום עיתונאי, ודייק בפרטים כדי לזעזע את הצופה וליצור הזדהות שלו עם הדמויות וחוסר הצדק שנעשה להן.

קישור ליצירה

http://www.artchive.com/artchive/d/daumier/daumier_transnonain.jpg

לואי-פיליפ כאגס, 1834, ליתוגרפיה

איקונוגרפיה: דומייה לא חסך את שבטו הן מהמעמד הבורגני, הן מהמעמד העליון וכמובן לא ממוסדות השלטון. ב- 1832 הוא נאסר לשישה חודשים לאחר שצייר קריקטורה של המלך המושחת לואי-פיליפ כגרגנטוא, הענק הזולל והסובא מסיפורי רבלה. שנתיים לאחר מכן הוא חזר וצייר את המלך, הפעם בקריקטורה מרוככת יותר, אם כי עוקצנית גם כן, כאגס. האסוציאציה לאגס נבעה מצורת ראשו הסגלגלה של המלך ומתלתל השיער המזדקר שלו, וכן מכפל הלשון pear – גם במשמעות אגס וגם במשמעות אציל. דומייה ניצל את צורת האגס כדי ליצור למלך כמה פרצופים, ובכך לתארו כלא אמין ורב-פרצופי.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: זוהי קריקטורה שנוצרה לעיתון יומי. דיוקנו של המלך מתואר בנוסח מקובל – חצי גוף עליון במרכז הקומפוזיציה הסגורה. פלג הגוף העליון שלו מתואר כפשוטו, לובש חליפה שחורה וחולצת משי לבנה, אך ראשו מתואר בצורת אגס. תיאור זה מקצין את צורת ראשו, כשהתלתל המזדקר מעלה משמש כגבעול הפרי. כאמור, ניצל דומייה את תלתל הממד של הפרי כדי לצייר למלך פרצופים נוספים בשני צידי הראש, כך שנוצרת תחושה של אדם לא עקבי ורב-פרצופי, שאין לסמוך על דבריו. ההבעה הנסוכה על פניו של המלך רוגזת ולא נעימה: פיו שמוט מטה, עיניו עצומות, עוד רמיזה כי אין לסמוך על דבריו, והוא נראה כמסרב להקשיב או לענות – כך כשמדובר בפניו הפונות כלפי הצופה. לעומת זאת, פניו מצד שמאל מחייכות, עיניו עדיין עצומות אך הבעתו היא של תענוג ושביעות רצון עצמית. דומייה לא מיקם את המלך בחלל ברור, והותיר את רוב הרקע ריק, למעט הצללה גסה למדי סביב המלך.

קישור ליצירה

http://www.artchive.com/artchive/d/daumier/daumier_caricature.jpg

נוסעי המחלקה השלישית, 1856, שמן על בד, 67X87 ס"מ

איקונוגרפיה: כאשר דומייה צייר יצירה זו הוא כבר היה צייר ידוע ומכובד. בלזק השווה אותו למיכלאנג'לו, ודלקרואה העתיק את יצירותיו בשמן. יצירה זו מתארת את חיי מעמד הפועלים ללא ייפוי או הסתרה של הקשיים. דומייה תיאר פעילות יום-יומית חסרת הילה או חשיבות כמו הנסיעה ברכבת כדי להבליט את הפערים החברתיים ואת עליבותם של בני המעמד השלישי. הנושא היום-יומי, בניגוד ל"מסתתי האבנים", למשל, אינו מאפשר כל התייחסות רומנטית אל מצבן של הדמויות המתוארות. זו אינה אלגוריה או תיאור בעל חשיבות מיוחדת, אלא מצב רגיל שאותו חווים בני המעמד הנמוך מדי יום ביומו. האלמנט המונומנטלי היחיד של היצירה הוא

התיאור הפסיבי של הדמויות: הן אינן זועקות חמס או מתנגדות למצבן אלא פשוטו כמשמעו: חיות אותו בהכנעה, ובכך גבורתן. ואולם, דומייה לא כפה את המשמעות הזו על הצופה, אלא השאיר את היצירה פתוחה לפרשנויות.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הדמויות מתוארות ללא אידיאליזציה ובפרטי-פרטים. זאת בניגוד לצבעוניות הכמעט מונוכרומטית של היצירה. היצירה מציגה מקטע אקראי של קרון הרכבת שבו ישובים בחוסר סדר הנוסעים שאין ידם משגת לקנות כרטיס במחלקות הטובות יותר. הנוסעים עוסקים בפעילויות שונות: שיחה, שינה, הנקה, בהייה. חלקן מתייחסות זו אל זו בערנות וחלקן שקועות בעצמן. הקומפוזיציה פתוחה, וממקמת את הצופה בספסל מול הדמויות. התחושה שנוצרת בעקבות מיקום זה ודאי לא סייעה לעורר את חיבתם של בני המעמד העליון ליצירה.

האור ביצירה מגיע מהחלונות העכורים שמצד שמאל. במעבר דרך החלונות האור הופך לצהוב ומלוכלך, ומדגיש את כיעורו וחוסר ניקיונו של הקרון. האור גם חושף את פרטי הדמויות, ובמיוחד את דמות הזקנה המרכזית, שכיעורה בולט במרכז היצירה.

הדמות המרכזית בקומפוזיציה היא של הזקנה בעלת הסל. כיעורה ומבט עיניה מספרים את סיפור המחלקה השלישית כולה: למרות שביצירה לא מוצגת הסיבה לדאגה המשתקפת ממבטה הרי שברור כי תנאי חייה הקשים הם הנושא האמיתי של היצירה, וכמוה גם שאר הנוסעים. אבל דומייה לא תיאר את כל הנוסעים כשרויים באותו הלך-רוח: תיאור כזה היה מנטרל את הריאליזם של היצירה והופך אותה לסמלית. אין ניסיון לעורר רגשות או רחמים, אלא תיאור של מצב מורכב שבו חיים בני-אדם שונים בעליבות.

קישור ליצירה

http://www.artchive.com/artchive/d/daumier/third_class.jpg

במעלה מדרגות בית-המשפט, 1860, ליתוגרפיה

איקונוגרפיה: היצירה מתארת את עורכי-הדין המפוטמים ואת השופטים שאינם עושים משפט צדק למי שאין ידו משגת לשלם סכומים גבוהים. הדמות היורדת במדרגות (שופט או עורך-דין) מתוארת בדרך מוקצנת וקריקטוריסטית. מדרגות בית-המשפט הן אלגוריה לתהליך המשפטי המתמשך לאינסוף, שבו שולטות דמויות אלו ביד רמה וחורצות גורלות.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: במרכז היצירה מתוארת דמות היורדת במדרגות. אנו צופים בה מנקודת מבט נמוכה, המעצימה את גופה. הליכתה, מבטה וראשה המוגדל יתר על המידה - כל אלה מרמזים על חשיבות ונפיחות. הדמות הנפוחה והמדושנת מעונג מהלכת מעדנות, כשקצות כפות רגליה נוגעות ראשונות ברצפה, הליכה קוקטית ונשית משהו, המעניקה לה ממד קריקטוריסטי ונלעג. מימין לה עולה במדרגות דמות נוספת, הלבושה בלבוש זהה ומביטה בדמות היורדת. במשטח המדרגות העליון ניצבות כמה דמויות נוספות שתנוחותיהן מביעות חשיבות עצמית. זוהי ממלכת המשפט, והדמויות האלה הן השולטות בה. הן אינן מוצגות כדמויות של חכמים עושי צדק אלא כמורמים מעם ונפוחים מחשיבות עצמית. כמו ברבות מיצירותיו של דומייה סגנון העבודה קווי ונראה כרישום. תווי הפנים של הדמות והרקע סביבה מצוירים כמו בעיפרון, ויש פחות הסתמכות על מעברי אור וצל כדי ליצור הבעה ונפחים. הצופה מוצב במורד המדרגות יחד עם פשוטי העם, המקווים למשפט צדק.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/D/daumier/daumier70.JPG>

בתערוכה, 1862, צבע מים, פחם ועיפרון, 25X78 ס"מ

איקונוגרפיה: בעקבות המהפכה התעשייתית הלך וצמח מעמד חברתי חדש שצבר כוח כלכלי ותאוצה – המעמד הבורגני. מקורו באנשים פשוטים שהרוויחו כסף רב ממסחר וקנו לעצמם מעמד כלכלי, אך לא חברתי. אנשים אלו רצו להידמות לאצולה, החלו להתעניין באמנות, ואט אט הפכו לפטרוני אמנות בפני עצמם. ביצירה זו דומייה לועג לבני המעמד הבורגני השמים עצמם מתעניינים באמנות ומחקים את בני מעמד האצולה, אבל בעצם אינם מבינים דבר.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: במרכז הקומפוזיציה הפתוחה מתוארות שלוש דמויות המזוהות על-פי לבושן כבני המעמד הבורגני. הן ניצבות בחלל תערוכה ושמות עצמן כמתעניינות מאוד ביצירות שלפניהן. הדמות המרכזית מכניסה ידיה בין רגליה ומתכופפת, כמעט מצמידה את אפה ליצירה שלפניה, גבה מקומר וצלעותיה בולטות מאחור. פניה מזכירים הבעה קופית, הנוצרת בעיקר על-ידי הסנטר הבולט. הדמות העומדת מאחור ניצבת בעמידה מלאת חשיבות, ומחזיקה את המגבעת בשתי ידיים מאחורי הגב. גם הבעת פניה מביעה חשיבות עצמית מנופחת. הדמות השלישית ניצבת במישור האחורי של היצירה ומנסה בכל כוחה להסתכל באחת

היצירות תוך התכופפות בלתי טבעית לצד. פניה של דמות זו מחוקים לגמרי, ונראים גם הם כמעין חיה.

התחושה שמעוררות הדמויות היא של קופים נפוחי חשיבות המתאמצים להיראות מבינים ולשוות לעצמם מראה אינטלקטואלי.

הטכניקה שבה השתמש דומייה איפשרה לו ליצור רישום ומעליו שכבות צבע שקופות. טכניקה זו אופיינית לציור בצבעי מים, ומעניקה אשליית עומק ליצירה, אשליה המתבססת על השקיפות של הצבע ולא דווקא על הגוונים או הפרספקטיבה. בדומה ליצירות רבות אחרות של דומייה היצירה קווית, והוא אינו עושה שימוש בגיוון הצבע כדי ליצור נפחים.

קישור ליצירה

<http://www.kingsborough.edu/academicDepartments/art/gallery/daumier.jpg>

חובבי האמנות, 1856-65, אקוורל, 35X94 ס"מ

איקונוגרפיה: כמו ביצירה "בתערוכה", גם ביצירה זו עוסק דומייה בבני המעמד הבורגני, המתיימרים להידמות לבני המעמד העליון על-ידי קירבתם לעולם האמנות. דומייה לועג לבני המעמד הבורגני ורואה בהם כישלון של המהפכה התעשייתית – במקום לייסד מעמד בעל ערכים משלו ולהתנגד לריבוד החברתי ולפערים הקיימים, הם שואפים לעלות מעלה ולהותיר את הסדר הקיים על כנו.

מיצירה זו ניתן ללמוד כיצד נהגו לתלות תמונות בתערוכה במאה ה-19 - זהו גיבוב של יצירות התלויות ללא סדר משמעותי זו מעל זו כמעט עד לתקרת האולם. יש לזכור כי תפיסת האוצרות השתנתה מאוד במהלך המאה ה-20, וכיום תולים במוזיאונים רק שורה אחת של תמונות, וזאת על-פי סדר וארגון המעביר מסר הקשור לתערוכה או לאמן המוצג.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: ביצירה זו, בניגוד ל"בתערוכה", התמקד דומייה בהבעות הפנים של הדמויות ככלי להעברת המסר. במרכז הקומפוזיציה הפתוחה מתוארות חמש דמויות הלבושות כבורגנים. הן נמצאות בחלל המוזיאון או התערוכה, ומקיפות יצירה בודדת הניצבת על כן לפניו. הצופה אינו יכול לראות מהי היצירה שהם מתפעלים ממנה כל כך, אך ברור כי זוהי אחת היצירות החשובות בתערוכה, הן בגלל הבעותיהם מלאות ההערכה והן בגלל שהיא מוצבת על כן, בנפרד משאר היצירות.

הדמות המרכזית ישובה על כורסה אדומה, אוחזת מקל הליכה בשתי ידיה ומביטה אל היצירה בהבעת כמיהה והתפעלות. לידה, מימין לה, גבר המתכופף הצידה, בדומה לאחת הדמויות

ב"בתערוכה", כדי להסתכל מקרוב יותר. מאחור עומד גבר נוסף, הנשען אחורה כדי לעשות בדיוק את ההפך – להתבונן מרחוק יותר. הוא אוחז את מקל ההליכה שלו, מצביע כלפי היצירה ונראה כמסביר משהו לגבר העומד מאחוריו ומטה את ראשו מעט הצידה כדי להאזין ולהסתכל. קרוב אל הצופה, משמאלם, גבר נוסף הרוכן קדימה כשהוא אוחז במשענת הכיסא שלפניו ומביט ביצירה בפנים מרוכזות.

היצירה מעבירה בצורות שונות את תחושת החשיבות העצמית והעליונות של הדמויות. האמנות, או נכון יותר ההתעניינות שמגלות הדמויות באמנות, היא רק האמצעי שדרכו מעביר דומייה את ההתנשאות של בני המעמד הבורגני.

קישור ליצירה

http://www.frenchdrawings.org/images/full/TWAM.37.1228_zm.jpg

עורכי-דין, שמן על בד, 32X50 ס"מ

איקונוגרפיה: כאשר דומייה עוסק בבני המעמד הנמוך הוא מלא הבנה וחרד למצבם, כאשר הוא עוסק במעמד הבורגני הוא מלגלג, אבל כאשר הוא מתאר עורכי-דין היצירות נעשות ציניות ומרירות.

דומייה צייר קריקטורות וציורים רבים של עורכי-הדין, המייצגים את הריקבון בחברה ואת חוסר הצדק, הנובע ממילים חלקלקות ומפוליטיקה קלוקלת. בציוריו הוא מתייחס אל עורכי-הדין כאל מעמד חברתי ולא כאל מקצוע. הוא מציג את ההתבדלות החברתית של עורכי-הדין ואת התנשאותם מעל לקוחותיהם, אם הם אינם שייכים למעמדות העליונים או אם אין בידם לשלם את הסכומים הדרושים להגנתם. המסר העולה מן היצירות כולן הוא כי צדק נקנה בכסף ולא על-פי העניין עצמו.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: ביצירה מתוארת קבוצה של עורכי-דין העומדים בשורה כדי שיציירו או יצלמו אותם. הם ניצבים בשתי שורות אלכסוניות כשבראשם עומד זקן החבורה ומביטים אל עבר הצייר. הדמויות ממלאות את הקומפוזיציה עד אפס מקום ויוצרות תחושת התגודדות וסגירות. למרות שהם מביטים אל הצייר ניכרת תחושת התבדלות וחברותא, וכן התנשאות מעל לבני-אדם אחרים.

פניהם של עורכי-הדין מביעות תאוות בצע, נקמנות, שחיתות וחוסר יושר. הם ניצבים כחומה בין הצופה ובין האמת או הצדק.

הכובסת, 1860, שמן על עץ, 30X37 ס"מ

איקונוגרפיה: כמו ביצירות אחרות מהתקופה, מתאר דומייה את בני המעמד הנמוך בעבודתם. כאשר הוא עוסק בבני מעמד זה הוא אינו ציני או לועג כשם שהוא מתייחס לבני המעמד הבורגני או הגבוה. בציורי המעמד הנמוך מדגיש דומייה את העבודה הקשה והסיזיפית שלהם ואת חוסר המוצא ממצבם.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: במרכז הקומפוזיציה הפתוחה צועדות שתי דמויות, אם ובתה, העולות במדרגות מהנהר, שם היה נהוג לכבס, אל מפלס הרחוב הגבוה יותר. האם אוחזת בידה של הילדה ומביטה אליה בדאגה, כיוון שהילדה מתקשה לטפס במדרגות הגבוהות מידי. בגלל דאגתה לילדה, האם לא שמה לב כי הכביסה שהיא אוחזת בידה השנייה נשפכת החוצה מן הסל.

מבחינה צבעונית היצירה מאורגנת כך שהרקע בהיר מאוד והמישור הקדמי חשוך יחסית. דבר זה הופך את הדמויות למעין צלליות ומטשטש את תחושת העומק של היצירה, כיוון שהצבע הבהיר, החם, "מקפיץ" את החלק האחורי קדימה. יש הטוענים כי כמו יצירות שמן אחרות של דומייה מתקופה זו, גם יצירה זו אינה גמורה.

התיאור הוא של אישה קשת-יום, המכבסת את בגדיהם של אחרים ונאלצת לעבור מבית לבית כדי להחזיר את הכבסים הנקיים. ברור שאם הכביסה תישפך יהיה עליה לכבסה שוב, ללא תשלום נוסף. עקב מחסור באמצעים היא חייבת לקחת איתה את ילדתה. מעבר לכך, הימצאות הילדה בסצנה מעידה על המשכיות דורית – הבת תמשיך את אורח החיים של האם – אין מוצא מהמעמד הנמוך ומהעבודה הקשה. מבחינה צורנית טשטש דומייה את הרקע והדמויות והפך אותן לאנונימיות וקשורות בנוף שסביבן – הן חלק מהעיר ומהרחוב.

קישור ליצירה

http://www.classicartrepro.com/data/large/Daumier/The_Washerwoman.jpg

נטורליזם ואסכולת ברביזון (Barbizon School)

הקדמה

בעבור הרומנטיקנים הנוף הוא נקודת מוצא לממלכות רוחניות עליונות. אמנים רבים בני התקופה התייחסו לנוף במונחים הרבה יותר אמפיריים, ומטרתם הייתה להציג את האמיתות הפשוטות

של המראה. הריאליזם ניסה למסור את האמת של האובייקט כפי שהצייר מבין אותו, ולעומתו הנטורליזם ניסה להעביר את האובייקט ללא כל תיווך אינטלקטואלי או רגשי. רעיונות אלו השפיעו מאוחר יותר על [האימפרסיוניסטים](#).

הציירים הנטורליסטים הירבו לצייר נופים ויצאו לעבוד בטבע. למרות שרוב ציורי השמן הגדולים שלהם צוירו בסטודיו, רישומי ההכנה נעשו בטבע ובמהירות. רוב הציירים עבדו בטבע על בדים קטנים, בצבעי שמן או בצבעי מים, ומעטים מהם יצרו על בדים גדולים. היצירות תיארו את חיי הכפר הפשוטים, עסקו בעובדות ובמראות של מקומות ספציפיים בזמן נתון, ולא היו נתונות למצב-הרוח של האמן או לדעותיו האישיות.

מכל קבוצות האמנים שראו בתיאור הטבע והנוף מטרה, התפרסמה בכל אירופה קבוצת האמנים שנקראה "אסכולת ברביזון", ושמה הפך לשם נרדף למגמה אמנותית זו. ברביזון הוא כפר קטן בשולי יער פונטבלו, שבו התגוררו אמנים רבים והתאגדו בהנהגת הצייר תיאודור רוסו. רוסו קיבל את הכינוי "הדחוי הגדול" בגלל הפעמים הרבות שה"סלון" האקדמי דחה אותו. אמנים רבים הגיעו אל הכפר הקטן בימי הקיץ וציירו בחיק הטבע, שיטה שהייתה חדשנית בזמנו.

ציירי "אסכולת ברביזון" תיארו את חיי האדם ובעלי-החיים בכפר, חיים שהמודרניזציה והתיעוש לא זיהמו אותם. בתחילת שנות השלושים של המאה ה-19 הפך הכפר שלהם למקום מפלט לאמנים שרצו להתרחק מפריז ולהתמזג בטבע.

ציורי הנוף היו נושא מקובל עוד הרבה לפני המאה ה-19. כפי שכבר הוזכר, ציירים הולנדים נהגו לצייר נוף עוד במאה ה-17, והציירים הרומנטיים עסקו גם הם בנוף. אך הנטורליסטים היו הראשונים שממש העתיקו את הנוף עצמו. הציירים הנטורליסטים תיארו שמים ומים, עצים ונופי הכפר. ציוריהם מתאפיינים בצבעים זוהרים ובאפקטים של אור. הם כמעט ולא עסקו בנושאים חברתיים ופוליטיים כמו הציירים הריאליסטיים. הם הירבו לתאר את עבודת האדמה כשדמות האיכר הופכת למרכזית. עם זאת, ציירים מסוימים, כמו קונסטבל (Constable), הציגו את דמות האדם כמזערית בתוך הנוף, ואחרים, כמו מילה (Millet), הציבו אותו כמרכז היצירה.

מאפייני הסגנון הנטורליסטי:

1. ציור בחיק הטבע.

2. נושאי הווי של איכרים ותמונות נוף, תיאורי שמים ועננים.
3. דיוק בפרטים הנראים.
4. צבעים זוהרים ואפקטים של אור.
5. ניסיון ליצור תמונות צילומיות.

אמנים ויצירות

1. ג'ון קונסטבל:

ג'ון קונסטבל (John Constable, 1776 - 1837) היה צייר נוף אנגלי, ונחשב לאחד מציירי הנוף החשובים של המאה ה-19. קונסטבל נולד ב-11 ביוני 1776 בספולק (Suffolk), אנגליה. אבי היה סוחר תירס מקומי מצליח. ב-1793 החליט אביו לאמנו כטוחן, וכנער הוא עבד בטחנת הרוח המשפחתית. קונסטבל החל ללמוד אמנות ב-1796 אצל ג'והן תומס (John Thomas), ומאוחר יותר למד אצל ג'ורג' פרוסט (George Frost). למרות שהראה כישרון אמנותי כבר בגיל צעיר, התחייב קונסטבל לקריירה אמנותית רק ב-1799 בהיותו בן 23, כשהחל ללמוד האקדמיה המלכותית, ורק ב-1829 היה לחבר בה. במהלך שנות העשרים של המאה ה-19 החלו להכיר בו כאמן כשצוירו "עגלת החציר" זכה במדליית זהב ב"סלון" של פריז ב-1824.

עיקר עיסוקו של קונסטבל היה ציור נופים כפריים באנגליה, שאותה לא עזב מעולם. על-פי שיטתו על האמן להתרשם ישירות מהטבע באופן "מדעי". ואכן, בציוריו הוא הירבה לחקור את תופעות הטבע השונות, וידועים בעיקר הציורים והרישומים של העננים והשמים. משיכות המכחול שלו מהירות, והן מבשרות את האימפרסיוניזם.

מטרתו של קונסטבל כאמן הייתה להעניק קדימות לאמיתות הטבע, לכן הוא הירבה לצייר בחוץ. עם זאת, למרות רצונו להיצמד לעובדות האובייקטיביות, פעמים רבות מזכירים ציוריו את מילותיו הוא: "ציור עבורי הוא מילה אחרת לרגש".

בתקופתו הוצב קונסטבל כאופוזיציה לטרנר – הצייר הרגוע ויושב הבית מול הנווד הרומנטי הפראי. ואולם, הכללה זו, למרות שהיה בה קורטוב אמת, עשתה עוול לקונסטבל והגבילה את הישגיו לכדי צפייה בלבד, כאילו לרגש ולמחשבה אין מקום ביצירתו. רבים מייחסים את קונסטבל לרומנטיקה האנגלית יותר מאשר לנטרוליזם. זאת בעיקר בגלל התמקדותו בטבע כנושא המרכזי של יצירתו.

"אין שני ימים דומים, אפילו לא שתי שעות, יתר על כן, מעולם לא היו שני עלי עץ דומים מאז בריאת העולם". במילים אלו ניסח קונסטבל את תפיסת עולמו, שלה הייתה השפעה מכריעה על התפתחות האימפרסיוניזם. בדרכו החדשה הוא ייצג את שינויי האטמוספירה באוויר הפתוח, את תנועת העננים ואת חיי הכפר.

קונסטבל מעולם לא יצא את אנגליה. החל מ-1821 ועד סוף ימיו הוא התגורר בהמפסטיד. הוא צייר בדרך-כלל באוויר הפתוח אך את ציוריו סיים בסטודיו. הוא נפטר בביתו ב-31 במרץ 1837, כשעבד על יצירתו האחרונה - "תחנת ארונדל וטירה".

יצירות:

תחנת פלטפורד, 1817, שמן על בד, 100X125 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו צוירה בחלקה בטבע, וסוימה בסטודיו בקיץ 1817. בתקופה שקונסטבל צייר אותה נפטר אביו. תחנת פלטפורד היא תחנת מים לטחינת תירס בספולק, שהייתה שייכת לאביו של האמן. בנוף זה קונסטבל גדל ועבד, ולטענתו שם הוא פיתח את אהבתו לטבע ושם נולדה תשוקתו להפוך לצייר. בעבורו יצירה זו מהווה מבט אל עברו ואל זכר אביו.

ביצירה קונסטבל לא רק תיאר את המראה האמיתי של הנוף, אלא עירב עבר עם הווה ואובייקטיביות עם זיכרונות אישיים.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: מלבד הנהר מתוארים ביצירה גם העיירה מרחוק ונער הרוכב על סוס. על הדשא המואר מימין נראית דמות יחידה המחזיקה מגל על כתפה, והיא מסמלת כנראה את אביו של האמן.

דמויות האדם ביצירה מזעריות ביחס לנוף וכמעט נבלעות בו. עם זאת, התחושה אינה מזכירה את ציוריו של טרנר, שגם בהם דמויות האדם קטנות, אלא נוצרת אווירה הפוכה ממש, אווירה של רוגע והתמזגות בין אדם וטבע.

הקומפוזיציה הפתוחה מתארת אנשים בעבודתם היום-יומית, למשל שלוש הדמויות המרכזיות יחסית בצד שמאל במישור הקדמי – הנער על הסוס הגורר דבר-מה ומסתובב לאחור אל הדמות הקושרת את החפץ אל הסוס, והדמות של העובד על הנהר, המושך באמצעות מוט ארוך חפץ מתוך המים. במיוחד דמות זו נראית במהלך תנועה.

מאחור מוצגים בתי העיירה המרוחקים, ומעליהם שמים מעוננים, האופייניים מאוד לציוריו של קונסטבל. מבט מעמיק ביצירה מגלה דמויות רבות נוספות פזורות על-גבי הקומפוזיציה כולה.

התיאור הוא של דמויות העסוקות בעבודתן היום-יומית, ללא דגש מיוחד על עבודה ספציפית. התיאור הוא אובייקטיבי, אבל הוא מערב אלמנטים סובייקטיביים של זיכרונות ילדות והקשרים אל האב שנפטר.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/C/constable/constable11.JPG>

עגלת החציר, 1821, שמן על בד, 130X185 ס"מ

איקונוגרפיה: על יצירה גדולה זו עבד קונסטבל בחורף, כששהה בלונדון, מתוך סקיצות שעשה בקיץ בספולק, כפר הולדתו. במקור נקראת היצירה "נוף: צהריים". את עגלת החציר שנוספה לאחר מכן העתיק קונסטבל מתוך רישום של ג'ון דאנתורן (Dunthorne), שהיה חבר ילדות ואסיסטנט שלו. הבקתה ותחנת המים המתוארות ביצירה הן של איכר שהיה שכן של משפחת קונסטבל, ליד תחנת פלטפורד בספולק. קונסטבל הכין רישום הכנה בגודל מלא ליצירה זו, והוא מוצג כיום במוזיאון ויקטוריה ואלברט בלונדון (Victoria and Albert). כאשר משווים את רישום ההכנה לגרסה הסופית, רואים כי בגרסה הסופית השמיט קונסטבל דמות של רוכב על סוס בקצה הנהר. מלך צרפת צ'רלס ה-10 העניק לקונסטבל מדליית זהב על יצירה זו, וכיום המדליה משולבת במסגרת של התמונה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: גודלה של היצירה מציב אותה במעמד חשוב יותר מסתם ציור נוף. היצירה מתארת חיי כפר שקונסטבל הכיר באופן אינטימי מילדותו. למרות שבהשוואה לציורי נוף אחרים אין התרחשות יוצאת דופן או מרגשת, הצופה יכול לחוש את קצב החיים והטבע בכפר.

קו האופק ביצירה מוצב נמוך יחסית, ומותיר מקום נרחב לתיאור השמים המעוננים, אלמנט החוזר ברבות מיצירותיו של קונסטבל. האור משתקף מבעד לעננים, ודרכם במים למטה. האור גם יוצר אפקטים של צבע בהיר בעלוות העצים.

הקומפוזיציה הגדולה פתוחה ומתפרשת לעומק. במרכז מתואר נהר רדוד שלידו נוסעת לאיטה עגלת חציר אל עבר טחנת הטחינה והבקתה המצויות מצד שמאל. על גדת הנהר מטייל ברוגע כלב המביט בעגלה. מעל שמים אנגליים טיפוסיים, מלאים עננים. מימין דמות מסתתרת בשיחים וכנראה מושכת אחריה את הסירה שבמים. הבית הקטן בעל הארובה המעשנת נחבא כמעט בתוך העצים והשיחים. התבוננות מעמיקה יותר מגלה אפילו דמות קטנה של איכר העובד בשדה וציפורים עפות ומתרחצות במים. פרטים כאלה נמצאים ברבים מציורי הנוף, במיוחד בציורי הנוף ההולנדיים מהמאה ה-17, אך כאן הם נראים כאילו מתגלים מחדש על-ידי אהבת האמן. התחושה העולה מהיצירה היא של תשוקה רומנטית אל הטבע כמטפורה לאמיתי, לטהור ולפשוט.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/C/constable/constable15.JPG>

מתווה של עננים: עצים באופק, 1821, שמן על בד

איקונוגרפיה: קונסטבל נודע בתיאורי העננים הריאליסטיים שלו. במהלך שנות יצירתו הוא צייר אינספור ציורי עננים, הן בתוך ציורי השמן הגדולים שלו והן כמתווים וציורים בפני עצמם. רבות מהסקיצות של קונסטבל מתארות את הטבע עצמו, ומצוירות בשמן, וכיום מתייחסים אליהן כאל יצירות מוגמרות. בין השנים 1821 ל-1822 צייר קונסטבל סדרת ציורי עננים, בטכניקת שמן על נייר, ובהם ניסה לתפוס את הרגע החולף בשמים האנגליים המשתנים כל הזמן. הוא העתיק את ציורי השמים של אלכסנדר קוזנס (Cozens Alexander), אך גם צייר בחוץ, ופעמים רבות כתב על הדף את המקום והזמן המדויקים של התיאור.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: ברבות מהיצירות נראה כאילו הצופה מעופף בין העננים. ביצירה זו, המציגה גם עצים באופק, ברור כי נקודת המבט היא מן האדמה, אם כי היא מעט גבוהה.

העננים מתוארים במשיכות מכחול עדינות ובמגוון רב של גוני לבן ואפור, הבולטים על רקע הכחול של השמים. גם העצים מתוארים לפרטי-פרטים ונראים כאלמנט יציב ביחס לתנועה מעליהם.

המראה של היצירה מזכיר צילום - בדיוק, בתחושת "תפיסת הרגע", ובקומפוזיציה הנראית כמעט אקראית ורגעית.

קישור ליצירות**מתווה של עננים: עצים באופק**

<http://www.wholesaleoilpainting.com/pictures/constable23.jpg>

מתווה לעננים

<http://www.nyu.edu/greyart/exhibits/british/Images/Photo6/clouds.jpg>

הסוס הקופץ, 1825, שמן על בד, 142 X 187 ס"מ

איקונוגרפיה: "הסוס הקופץ" היא אחת מיצירותיו הידועות של קונסטבל. היא הוצגה באקדמיה המלכותית ב-1825. קונסטבל צייר מתווי הכנה רבים ליצירה, אחד מהם בגודל זהה ליצירה עצמה, ושתי יצירות מוגמרות שלה, שבאחת מהן השמיט את הסוס עצמו. היצירה נעשתה בזמן שקונסטבל החל להתפרסם באירופה, ובמיוחד בצרפת, שבה קיבל מהמלך מדליית זהב על יצירות שהציג בלזר. ביצירה זו ניסה קונסטבל להקפיד תנועה פתאומית - הקפיצה של הסוס מעל לחבית. קונסטבל עצמו אמר שהיצירה מצוירת בנוף הולדתו - הכפר ספולק, ותיאר אותה כנוף "רגוע ומאושר, טרי ונע", תיאור המתאים יותר לרישום ההכנה הגדול שלו. הגרסה הסופית מצטיינת במיוחד בתיאור השמים והעננים.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה הפתוחה מתארת נוף כפרי שקט, מנקודת מבט מרוחקת, כמקובל אצל קונסטבל. במרכז הקומפוזיציה גשר החוצה אותה לרוחבה, ועליו דמות הסוס הקופץ עם הרוכב, מעין תנועה פתאומית השוברת את השלווה הכללית של היצירה. מאחורי הסוס, משמאלו, עץ המסתיר דמות נוספת בעבודתה. ברישום ההכנה דמות זו מתוארת במלואה, והעץ הועבר קדימה לצד ימין. מאחור ספינת דיג על הנהר ובתוכה דמות המקפלת את המפרש. בציור ההכנה בסירה יש שתי דמויות, האחת חותרת והאחרת ניצבת, והמפרש כלל איננו מצויר. על החוף מאחורי הסירה נוף כפרי עם פרות, בתים ודמויות קטנות עובדות. שוב, בין שתי הגרסאות של היצירה יש הבדלים במיקום ובמספר הדמויות. מעל לסצנה כולה שמים מעוננים הנראים ריאליסטים יותר בגרסה הסופית. בציור ההכנה ניסה קונסטבל ליצור איזון בקומפוזיציה על-ידי הנמכת העץ השמאלי, הסוגר אותה, והכנסתו כולו לתוך גבולות הבד, ועל-ידי איזונו באמצעות שני עצים קטנים יותר מימין. בגרסה הסופית ממלא העץ משמאל את השטח כולו ויוצא מן הבד, העץ הקטן על הגשר הועבר כאמור

שמאלה, והעץ השמאלי ביותר הושמט. כך נוצרה קומפוזיציה בעלת משקל יתר לצד שמאל ואזור פתוח ורחב-ידיים מימין.

קישור ליצירה

<http://cgfa.sunsite.dk/constabl/constable2.jpg>

קישור למתווה לסוס הקופץ, 1825

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/constable/leaping-horse.jpg>

נוף ימי עם ענני גשם, 1824-5

איקונוגרפיה: יצירה זו, שנעשתה בחוף הים בהמפסטד, שם התגורר קונסטבל, נעה בין תיאור נוף ובין תיאורי העננים הידועים שלו. בתקופה זו צייר קונסטבל בחוף סקיצות, וסיים את ציוריו בסטודיו. היצירה מתארת טבע, ללא בני-אדם או אזכורם, ובכך היא קרובה בתפיסתה דווקא ליצירות הרומנטיות.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: בשונה מיצירות אחרות של קונסטבל, התיאור כאן אינו נטורליסטי לגמרי ומדגיש דווקא את משיכות המכחול של האמן, במיוחד כאשר מדובר בענני הסערה השחורים מעל לים.

הקומפוזיציה פתוחה, ומחולקת על-ידי קו האופק לים ושמים, כאשר את החלק הגדול יותר ממלאים השמים. נראה כי קונסטבל ביקש לתאר את התנועה והרוח כיוון שהשמים מצוירים בתנועות מכחול רחבות וזורמות לכיוונים שונים, בפראות שבדרך-כלל אינה אופיינית לציוריו. השמים מצוירים בשלוש שכבות צבע היוצרות עומק ופרספקטיבה צבעונית – שכבה של אפור-אדמדם מאחור, שכבת עננים לבנים ושכבת עננים שחורים שהיא בעצם נושא היצירה, המגיעה בפתאומיות מלמעלה ומכסה את השאר. מתחת יש תיאור ריאליסטי למדי של הים הסוער עם רצועת חוף רחבה.

היצירה מציגה טבע שאינו נראה פראי במובן הרומנטי, אלא טבע "מבוית", כמו חוף רחצה בשעת סערה מתקרבת.

קישור ליצירה

http://www.artchive.com/artchive/c/constable/constable_rainstorm.jpg

שדה דגן, שמן על בד, 1826

איקונוגרפיה: ב-1869 סיפר בנו של קונסטבל, צ'רלס, כי המקום המצויר ביצירה זו הוא הדרך המובילה ממזרח ברגהולט (Bergholt) לדדהאם (Dedham), ושהכנסייה ברקע אינה קיימת במציאות אלא קונסטבל "המציא" אותה. למרות שיש לייחס חשיבות להצהרה זו, ייתכן כי המקום הוא מתחת לכנסיית לאנגהאם (Langham), בשביל דומה שממנו רואים את כנסיית הייהאם (Higham) במרחק, שביל שאותו הכיר קונסטבל היטב. רישום ההכנה בשמן לציור זה נעשה ב-1817, בקיץ האחרון שבו שהה קונסטבל בספולק, והוא מתאר שביל שעליו הוא היה צועד לבית-הספר. אכן בגרסה הסופית מתואר מצד ימין נער השוכב על בטנו ולוגם ממעיין, ואולי הוא מייצג את ילדותו של הצייר.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: מנקודת מבט גבוהה מביט הצופה על קומפוזיציה מאונכת ופתוחה, המציגה שביל מתעקל שמאלה ועליו עדר כבשים שמובילים אותו שני רועים וכלב רועים מאסף. משמאל מתואר ילד קטן השוכב על בטנו ושורה מן המעיין. השביל שקוע באדמה, מוקף עצים, ובמרחק נוף כפרי פתוח עם שמים אנגליים טיפוסיים מלאי עננים. כמו ביצירות רבות של קונסטבל הוא מתמקד בסצנות כפריות ובאנקדוטות יום-יומיות מנקודת מבט מרוחקת יחסית, כשמאחור הוא פותח את הנוף לצפייה רחבה. היצירה מפורטת ביותר ורואים בה כל עלה על-גבי העצים, או כפי שקונסטבל עצמו הגדיר: "מעולם לא היו שני עלי עץ דומים מאז בריאת העולם". כאמור, הילד אולי מייצג את ילדותו של האמן עצמו ושוב, כמו ברבות מיצירותיו, התחושה היא של שילוב בין תיעוד המציאות ובין זיכרונות האמן.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/C/constable/constable28.JPG>

מראה נהר עם בית כפרי על הגדה, 1830-36, שמן על בד

איקונוגרפיה: יצירה זו, כמו רבות אחרות של קונסטבל, מתארת את הנוף הכפרי שבו הוא גדל. כמקובל בציוריו מציג קונסטבל יצירה אידילית ושקטה של הווי כפרי, מתובלת באנקדוטות מהווי חיי המקומיים. היצירה, כמו רבות אחרות, אינה מציגה מקום בעל משמעות היסטורית או אירוע משמעותי, אלא רגע פשוט בחיי האנשים הפשוטים.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: מנקודת מבט מרוחקת אנו צופים אל הנהר כאילו אנו עומדים במרכזו. הנהר מתרחק מהצופה אל העומק ויוצר קומפוזיציה פתוחה, כשהוא נעלם

בצד שמאל שלה. על הגדה בעלי-חיים שונים, ומימין לה איכרים בעבודתם ובתי הכפר הקטנים. במרכז הנהר סירה ובה שני דייגים. כמקובל בציוריו של קונסטבל, דמויות האדם אינן ממלאות תפקיד מרכזי אלא הופכות לחלק מהנוף ומהאווירה הכללית של היצירה. בכך קרוב קונסטבל לתפיסה הרומנטית הרואה באדם חלק מהסביבה ומתאימה אותו אליה. מצד אחר, בני-האדם המשולבים בסביבה מתוארים אצלו לפרטיהם, ולמעשיהם יש חשיבות רבה בעיצוב הנוף. הסצנות הכפריות שלו נטענות במשמעות, הרבה בזכות דמויות האיכרים, השייטים והדייגים. זאת לעומת טרנר או פרידריך למשל, שביצירותיהם המעשים של בני-האדם הם זניחים וחסרי משמעות לעומת הנוף המקיף אותם.

קישור ליצירה

http://www.art-liquidation.com/images/John%20Constable/Scene_on_a_River_s.jpg

2. קמיל קורו:

קמיל קורו (Jean-Baptist-Camille Corot, 1796 - 1875) היה צייר צרפתי שתיאר ביצירותיו נופים ודמויות, וכן את הטבע מנקודות מבט מיוחדות, הנראות כהצצה אל המתרחש מנקודות מחבוא. ציורי הנוף שלו מבשרים את [האימפרסיוניזם](#) בצבעיהם הבהירים ובמשיכות המכחול הקצרות. ציוריו המאוחרים מושפעים מה**רומנטיקה**, ונוטים לקווי מיתאר מטושטשים.

קורו נולד בפריז ב-16 ביולי 1796. אביו היה סוחר בגדים, וקורו עסק במסחר עד גיל 26, אז החליט לנטוש את מקצועו לטובת הציור, למורת רוחו של אביו. בתחילת דרכו הוא למד אצל צייר הנופים ויקטור ברטין (Victor Bertin), שממנו הוא למד את עקרונות הקומפוזיציה הקלאסית.

קורו חי כל חייו בפריז, אך הירבה לנסוע ברחבי צרפת ולצייר סקיצות בטבע במהלך תקופת הקיץ. מהסקיצות האלה הוא יצר בחורף ציורי שמן בסטודיו. הוא ביקר גם באנגליה, בשווייץ ובאיטליה, בה שהה בין 1825 ל-1828, ואליה שב וחזר ב-1834 וב-1843.

במהלך כל חייו התמקד קורו בניסיון להראות בצורה האמינה ביותר את שראו עיניו. למרות שהיה חבר ב"אסכולת ברביזון", לא תמיד הוא חש שלם עם מטרותיה, ונשאר קרוב למסורת

הקלאסיקה הצרפתית. עם זאת בציוריו קורו אינו עושה אידיאליזציה של דמות האיכר או של העבודה כמו [מילה](#) או קורבה, ואינו מחויב לאמירות אידיאולוגיות או פוליטיות.

החל מ-1827 הציג קורו בקביעות ב"סלון" הפריזאי, ועד 1945 זכה להכרה ולהצלחה, ויצירותיו נמכרו היטב. הנופים שהוא תיאר בתקופה זו מצטיינים באיכות מיסטית, כמעט רומנטית, שהושגה על-ידי טונים כסופים ומשיכות מכחול עדינות. יצירות אלה זכו להצלחה, וכדי להיענות לדרישת הקהל הוא חזר על נוסחה דומה גם בהמשך דרכו המקצועית. בשלב מאוחר יותר של הקריירה שלו פנה קורו לציור דמויות, בעיקר עירום נשי.

קורו זכה להצלחה מסחרית רבה מאוד, והוערך הן כצייר והן כאדם בשל מזגו האצילי והנדיב. כך למשל הוא תמך כלכלית באלמנתו של מילה, ולדומייה, שהיה חסר-כול בסוף חייו, הוא נתן בית לחיות בו. בזכות מעשים אלו ואחרים הוא זכה לכינוי "אבא קורו". קורו נפטר בפריז ב-22 בפברואר 1875.

יצירות:

זכרונות ממורטפונטיין, 1864, שמן על בד, 65X89 ס"מ

איקונוגרפיה: עולם הטבע שיצר קורו נראה כנובע יותר מן הדמיון מאשר מן המציאות. יצירה זו, שהוצגה ב"סלון" של 1864, מזכירה פארק טבע הנמצא 35 ק"מ מפריז. על היצירה שורה אווירת [רוקוקו](#) מכושפת.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה מחולקת לשני מישורים עיקריים המרוחקים שניהם מהצופה – המישור הקדמי מציג את שלוש הדמויות העוסקות בקטיפת ענפים ובאיסופם מן העץ והאדמה, ומימין מתואר עץ גדול הממלא את הקומפוזיציה ונראה כחי. במישור האחורי מתואר אגם ההולך ומיטשטש בערפילים, ובו משתקפים עצים נוספים. התנועה בקומפוזיציה מוגבלת לאיסוף פרחים של דמות נשית עם שני ילדים ורשרוש עדין של הענפים. המבנה המסיבי של עצים ואדמה הופך לרשת עדינה של עלים וענפים, המצוירים במשיכות מכחול עדינות כל כך עד כי המשטח הופך למטושטש. החופים המרוחקים המשתקפים במים העומדים נראים אף הם כמעין ארץ חלומית.

הדמויות מוצגות תוך כדי תנועה, כמו צילום של רגע במציאות, אך האווירה החלומית של היצירה סותרת במידת-מה את תחושת "תפיסת הרגע".

קישור ליצירה

<http://www.artchive.com/artchive/c/corot/souvenir.jpg>

גשר נאנטה, 1869, שמן על בד, 100 X 75 ס"מ

איקונוגרפיה: במהלך המאה ה-18 נודעה נאנטה כעיר המסחר העיקרית לעבדים, וכך הפכה לעיר עשירה, ולעיר שבה הנמל הראשון בצרפת. במהלך המאה ה-19 היא הפכה לעיר תעשייתית, שבה החלו ב-1826, לראשונה בעולם, להפעיל תחבורה ציבורית. בתיאור שלו את הגשר בחר קורו להדגיש דווקא אווירה אחרת בעיר - כפרית, שקטה ומנומנמת, הנראית כזמן מנוחה, בצהריים.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה פתוחה ואלכסונית, כמעין צילום רגעי של רגע מנומנם על הנהר עם גשר הקשתות ברקע. עם זאת ניתן לראות כי קורו בנה אותה בזהירות ובאיזון, באמצעות הקצב של גזעי העצים המחולקים באופן סימטרי במישור הקדמי של היצירה – שניים במרכז ואחד נוסף בכל צד. הגזע הכרות בצד שמאל נענה על-ידי המגדל בצד ימין למעלה, ויוצר אלכסון מנוגד. גם הקצב הקבוע של הקשתות מוסיף לתחושת הסימטריה של היצירה. על הנהר הרוגע סירה ובתוכה דמות של דיג. הסירה מתוארת רק בחלקה, והיא נחתכת על-ידי רצועת הדשא האלכסונית, בזווית המנוגדת לאלכסון הדשא אך מקבילה לאלכסון של הגשר. קורו יצר מערכת איזונים עדינה המציגה עצמה כמקרית, אבל היא מתוכננת לפרטיה. היצירה מצוירת בפרטי-פרטים - הנוף, עלי העצים, השתקפות הנוף והשמים במי הנהר והמירקמים של המבנים והגשר. דווקא דמות האדם אינה מפורטת או מזוהה.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/corot/nantes.jpg>

3. ז'אן פרנסואה מילה :

ז'אן פרנסואה מילה (Jean Francois Millet, 1814 - 1875) היה צייר ודפס צרפתי, ובנו של איכר מנורמנדי. ב-1838 הגיע לפריז ללמוד אמנות אצל פול דלרוש (Paul Delaroch). הוא נאלץ להיאבק בכל שלב בחייו כיוון שהגיע מרקע של עוני ודלות. בתחילת דרכו התפרנס מציור דיוקנים, ולראשונה הציג ב"סלון" ב-1840. בתקופה זו הוא הושפע מפוסן (Poussin) וכלל בציוריו, פרט לדיוקנים, גם נושאים מיתולוגיים. עם זאת, זיכרונות ילדותו מחיי האיכרים בנורמנדי הפכו לנושא המרכזי של יצירתו. פרט לציור עסק גם בחיתוכי עץ

והדפסים, שתיארו בדרך-כלל עבודה ואת חיי האיכרים. לחיתוכי העץ שלו נודעה השפעה על עבודתו של ואן גוך.

בשנת 1849 פרצה בפריז מגפת הכולרה. מילה עזב את פריז והשתקע בברביזון, שם חי עד מותו. בזמן שהותו שם הוא הפך לאחת הדמויות המובילות בהקמת "אסכולת ברביזון". הוא הקדיש עצמו לציורי נוף ולתיאור החיים בכפר. יצירתו הידועה ביותר 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, ובמילה דבקה תווית של מהפכן סוציאליסטי. המירקם המעובה של ציוריו העניק להם איכות "איכרית" גסה, ונחשב כריאקציה נגד הקידמה.

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 תיאור אותם על קשייהם ועוניהם. בכך היה "ריאליסט" יותר מחבריו. עם זאת, ציוריו הם בעלי איכות דתית מיסטית.

לקראת סוף חייו החלה הפאלטה שלו להבהיר ומשיכות המכחול שלו נעשו חופשיות יותר. בציוריו החלה להיראות קירבה מסוימת לאיכות האימפרסיוניסטית, אם כי הטכניקה שלו מעולם לא הייתה דומה לשלהם. מילה מעולם לא צייר בחוץ ולא השתמש בתיאוריות הצבעים האימפרסיוניסטיות. מילה נפטר בברביזון ב-20 בינואר 1875 בחוסר כול.

יצירות:

המלקטות, 1857, שמן על בד, 84X111 ס"מ

איקונוגרפיה: מילה הירבה לתאר את האיכרים ואת הקשר שלהם אל אדמתם. תיאורים אלו מצטיינים באובייקטיביות שאינה מבקרת את הנראה אלא מציגה אותו כעובדה. עצם התיאור הוא הביקורת: על רקע הקידמה שהבטיחה המהפכה התעשייתית מוצגות הדמויות שאינן נהנות מקידמה זו, וחייהן הם עבודה פיזית מתמשכת וסיזיפית. היצירה מתארת שלוש דמויות נשים, איכרות ממעמד נמוך, העוסקות במלאכה הבזויה ביותר בשדה – איסוף גרגירי החיטה שנפלו לאחר הקציר. עצם הצגתן של דמויות ממעמד נמוך כל כך

בפורמט ובאופן היאה לדמויות בעלות חשיבות ומעמד היווה גורם חתרני בתקופה שבה נוצרה היצירה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: שלוש הדמויות ממוקמות במרכז שדה רחב-ידיים, המדגיש את הסיזיפיות של מלאכתן; גם ערמות החיטה הגדולות שמאחור מדגישות זאת. עם זאת, מילה מדגיש את החשיבות של הנשים ושל עבודתן באמצעות העצמת דמויותיהן בקומפוזיציה, אפילו ביחס לנוף וערמות החציר. הנשים מתוארות בבגדי איכרים אופייניים כשגבן מוטה כלפי מטה. גם הדמות שלכאורה עומדת ישר סובלת מכיפוף חד בגבה. כדי להדגיש את הקושי של עבודתן מתאר מילה את הדמות השמאלית מחזיקה את גבה בידה השמאלית, כשהימנית כמעט נוגעת ברצפה. תחושת ההשהיה של הדמות ו"תפיסת הרגע" באמצע התנועה מותירה את הדמויות במצב של מאמץ מתמשך. על-פי אור השמש ניתן לשער כי מדובר בשעת שקיעה, המדגישה את שעות העבודה הארוכות. עם זאת, היצירה כולה עוטה ערפיליות מיסטית, המעניקה לסצנה תחושת שלווה ושקט. בכך באה לידי ביטוי דו-הערכיות ביחסו של מילה כלפי עבודת האיכרים: הדגשת הריאליזם והקושי מצד אחד, ותחושה של הדרת-כבוד כמעט דתית מצד אחר.

קישור ליצירה

<http://frames.barewalls.com/frames/bw/61/61105,61202,61602/11.75/9.5/closeup/b6brh2417c.jpg>

תפילת הערב (אנג'לוס), שמן על בד, 1857, 66X55 ס"מ

איקונוגרפיה: זוהי יצירתו הידועה ביותר של מילה. האמן מציג זוג איכרים בזמן עבודתם בשדה, ראשיהם מוטים מטה ועל פניהם הבעת מסירות אין-קץ אל הטבע סביבם. משמעות השם אנג'לוס – תפילת הערב, מבהירה כי האיכרים עצרו מעבודת האדמה כדי לעבוד את האל. הדמויות אכן מחזיקות ידיהן בתפילה, כל אחת מסוגרת בתוך עצמה ובקשר עם האל - האדיקות שבתפילה מושווית כאן לאדיקות שבעבודת האדמה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הדמויות ניצבות במרכז הקומפוזיציה ויוצרות קבוצה מאוזנת. לידן וביניהן אטריבוטים שונים המאפיינים את עבודתם – האת ליד הגבר, המריצה ליד האישה ובמרכז הסל. הזווית שבה נעוצה האת באדמה וצורת ההנחה של המריצה מעידות כי העבודה הפוסקה לרגע וכי לאחר התפילה בני הזוג ישבו מיד למלאכה. זוג האיכרים ממוקם בשדה רחב-ידיים הנראה לא מעובד, ומדגיש את כמות העבודה הניצבת בפניהם. למרות זאת, עוצרים השניים את עבודתם כדי להתפלל.

כמו ביצירות אחרות, מדגיש מילה את הקשיים שבעבודת האיכר לצד הרוחניות והקשר בין האדם אל האדמה, ודרכה אל האל, הכרוכים בעבודה זו. מילה מקדיש חלק גדול מהקומפוזיציה למראה השמים והשקיעה. שקיעת השמש משמשת כאן בתפקיד כפול – היא מעידה על הזמן הארוך של העבודה וגם על הרוחניות שבה.

ביצירה זו ניתן לראות קירבה מסוימת של מילה לאימפרסיוניסטים. הפרספקטיבה היא אווירית. האובייקטים הולכים ומיטשטשים בעומק היצירה וברקע, ובעיקר בשמים, המצוירים במשיכות מכחול קצרות. כמו ברבות מיצירותיו, תפיסת הרגע ותחושה של "תוך כדי תנועה" קרובה אף היא לאימפרסיוניזם.

אבל ביצירה זו הזמן כמו קפא מלכת. האווירה היא של שקט פנימי של הדמויות, המשליך על הטבע סביב, כאילו הטבע עצר את פעולתו ומתפלל יחד עם שני האיכרים.

קישור ליצירה

<http://www.artchive.com/artchive/m/millet/angelus.jpg>

פרק ד': אימפרסיוניזם

הקדמה

האימפרסיוניזם היא תנועה אמנותית שהחלה באביב 1874. בדומה לנטורליסטים גם האימפרסיוניסטים ביקשו לתאר את תקופתם ללא תיווך של רגש או שכל. הם תפסו את האמן כמשקיף אובייקטיבי על תקופתו.

התנועה האימפרסיוניסטית התפתחה על רקע שינויים מרחיקי לכת בנוף העירוני ובהרגלי החיים. יש להזכיר את תחנות הרכבת בפריז, שהפכו למרכז העירוני ותחליף לקתדרלות בעבר. סביבן נבנו פסאז'ים, גלריות, מרכזי קניות ובתי-קפה. המעמד הבינוני הלך והתפתח, וגם קיבל זכויות כמו הגבלת מספר ימי עבודה בשבוע וחופשות בסוף השבוע, שאפשרו לו לבלות בנוף הפתוח מחוץ לעיר. בתקופה זו גם הומצאה תאורת הגז. היא האירה את הרחובות בלילה ושינתה את הרגלי הבילוי של העירוניים, שהחלו לבלות עד שעות מאוחרות יותר. הנוף העירוני השתנה גם בזכות בנייה מודרנית בזכוכית ובפלדה, ונבנו מבנים מוארים ואווריריים יותר.

התפתחות משמעותית נוספת היא המצלמה ושכלול לוחות הצילום, שאפשרו זמן חשיפה קצר יותר ונגישות רבה יותר אל המדיום. הצילום הסדרתי של מייברינג' תרם רבות למחקר התנועה ולרעיון תפיסת הרגע.

האימפרסיוניסטים מעולם לא היו גוף רשמי ואחיד, וכל אחד מהאמנים התמסר לשיטה בצורה שונה. רצונם היה לתאר את האובייקט הנראה ולא את מה שאנו יודעים עליו. בכך הם הושפעו משיטות מדעיות חדשות שהוכיחו כי הצבע אינו חלק נפרד מהאובייקטים אלא תוצאה של האופן שבו האור מוחזר מכל חפץ. משום כך, אור שונה מייצר צבעוניות שונה, וזו נתונה לשינויים בלתי פוסקים. כדי להגיע לתיאור נכון של המציאות, על הצייר לתפוס את הרגע הקצר ביותר שהוא יכול, ולכן עליו לצייר מהר וללא הכנה מוקדמת כאשר הוא עומד אל מול האובייקט. כיוון שבלתי אפשרי לתפוס רגע יחיד, יש לחזור ולצייר אותו אובייקט כמה שיותר פעמים, ובכך לתפוס אותו בכמות גדולה של מראותיו כדי להשלים את מכלול הישות שלו. זוהי הסיבה העיקרית לחשיבות הסדרות אצל האימפרסיוניסטים.

הציור האימפרסיוניסטי הראשון הוא "אימפרסיה, שקיעת החמה" של קלוד מונה, שנחשב לאבי התנועה יחד עם האמן קמיל פיסארו. היצירה הוצגה ב"סלון הדחויים" של שנת 1873, וזכתה לביקורות לועגות מצד המבקרים. המבקר הצרפתי לרואה נתן את השם לתנועה ככינוי גנאי; לאחר שהוא צפה בתערוכה הוא החל לקפוץ ולקרוא: "אני אימפרסיה מהלכת" ו"זו אינה תמונה, זו אימפרסיה". בעקבות התערוכה הוא כתב: "מישהו צריך לומר למר פיסארו אחת ולתמיד ובמפורש, שצבעם של העצים לעולם אינו סגול, שצבעם של השמים לעולם אינו כצבע החמאה הטרייה, ושאין עלי אדמות דברים שנראים כפי שהוא מצייר אותם".

האימפרסיוניסטים הושפעו גם ממסורת עתיקת-יומין שחדרה בתקופה זו למערב: ההדפס היפני. ההדפסים היפניים החלו להגיע למערב במסגרת קשרי המסחר המתהדקים עם המערב, והם היו זולים. האימפרסיוניסטים החלו לאסוף אותם וראו בהם מסורת ציור שלא נתקלקלה על-ידי האקדמיה. ההדפסים היפניים תיארו את הטבע ואת חיי האיכרים ביום-יום בדרך ששברה מוסכמות אירופאיות רבות. הם לא היססו לשבור את האובייקט המתואר על-ידי שולי הנייר, וציירו בשכבות צבע שטוחות ומופשטות שמהן הם בנו את הצורה (בכך ההדפסים היפניים השפיעו על הפוסט-אימפרסיוניסטים). מעבר לכך היפנים השתמשו בזוויות ראייה אלכסוניות וגבוהות (הסיבה לכך קשורה לפילוסופיה הבודהיסטית, הרואה בנקודת המבט הגבוהה יסוד גברי המקשר בין העולם הזה לעולם הבא. האלכסונים קשורים לתפיסת העולם הסינית והיפנית,

העוסקת בתנועת הרוחות בקווים ישרים (פאנג-שואה) ובענווה. נקודות ראייה אלו ריתקו את האימפרסיוניסטים, והם השתמשו בהן לתיאור מראות העיר.

כיוון שהם שאפו לתפוס רגע קצר ככל הניתן במציאות, יצאו האימפרסיוניסטים לצייר בחוץ, אל מול המראות והאובייקטים שהם ציירו. המצאת השפופרת סייעה להם לקחת איתם את כל הצבעים, והם החלו לצייר ללא סקיצות הכנה, רעיון מהפכני ויוצא דופן בשעתו. בנוסף, הם פיתחו טכניקת ציור מהירה המתבססת על משיכות מכחול זריזות בנקודות המפרקות את הנוף והאובייקט לצבעיו השונים. העבודה על הבד לא נעשתה על-ידי שימוש בגוונים כדי ליצור נפח, אלא בנקודות של צבע היוצרות "תערובת אופטית" בעין הצופה ככל שהוא מתרחק מהיצירה. עקב כך, נפגמה תחושת תלת-הממד של היצירות האימפרסיוניסטיות. על כך מפצה במעט האימפסטי העבה של נקודות הצבע, היוצר מירקם תלת-ממדי ליצירות.

"סלון הדחויים"

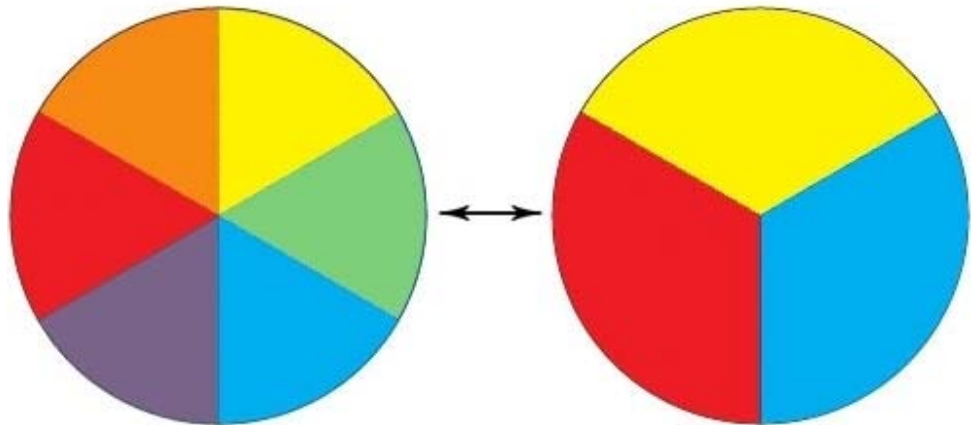
ה"סלון" האקדמי הרשמי הלך והפך שמרני יותר ויותר, ושמו התקשר עם אמנות חסרת מעוף ומשעממת. לכן בשנת 1863 ייסד נפוליאון ה-3 את "סלון הדחויים" - תערוכה שנתית שהציגה את האמנים הרבים שנדחו מה"סלון" האקדמי. האמנים האימפרסיוניסטים החלו להציג שם, ובראשם [מאנה](#), שיצירתו "אולימפיה" עוררה סערה בשל הבוטות שלה. "סלון הדחויים" נחשב לתערוכה שבה ניתן לראות אמנות חדשנית, צעירה ומעניינת.

האימפרסיוניסטים הציגו שמונה תערוכות משותפות, שבהן הם עסקו בפיתוח הסגנון והנושאים המאפיינים אותו. שני נושאים עיקריים עניינו אותם, אם כי לכל אמן היו גם נושאים אחרים משלו. הם התייחסו בעיקר לטבע ולהשתנותו במשך שעות היום והלילה ובעונות השנה השונות, וכן הירבו לעסוק בחיי הכרך ביום ובלילה. העיר, שהייתה למוקד עבודה ובילוי בעבור מרבית האוכלוסייה, ריתקה את דמיונם של הציירים. בתי-הקפה ההומים מאדם סימלו בעבורם את העידן החדש שבו לאדם הפשוט יש יותר זמן פנוי, והוא מקדיש אותו לעצמו, להסתובבות סתמית בעיר ולצפייה בחלונות הראווה. המשורר בודלייר כתב על הטיפוסים השונים שבנוף העירוני: העיתונאי, הבלש, האציל המשועמם המטייל כשצב קשור לחוט מוביל אותו (אכן הייתה אופנה כזו, שביקשה להציג אדם בעל ממון שזמנו בידו), הקבצן המחטט בזבל, ומעל כולם דמות האמן הבוהמיין המכונה "הפלאנר". הפלאנר הוא הצופה מהצד, אותו משורר של החיים המודרניים היושב בבתי-הקפה ומסתכל על העוברים ושבים. הוא רושם התרשמויות, אך אינו חווה אותן בעצמו. יש בו מן ההתבדלות וההתנשאות, אך הוא אינו שופט את המראות אלא רק מתעד

אותם. דמות זו, המופיעה גם בספרו הידוע של וולטר בנימין, "המשוטט", שבתה את דמיונם של האמנים האימפרסיוניסטים והם נהגו כך. ביצירות אלו נוצרה איקונוגרפיה חדשה של תרבות פנאי חילונית, ללא זיקה לדת או לקדושה. מראות העיר תוארו מתוככי בתי-הקפה או מנקודות מבט חדשות כמו מראשי בניינים, כאילו צלם עיתונות עוקב אחר המתרחש.

תיאוריית הצבע של שברל

שברל (מישל אז'ן [שברל](#), 1786 – 1889) (Chevreul Michel Eugène) היה כימאי שמפעל שטיחים ידוע הזמין אותו בעקבות תלונות של לקוחות כי השטיחים נראים דהויים. תפקידו של שברל היה לברר מדוע למרות השימוש בצבעים ובחומרים מעולים השטיחים דוהים. שברל גילה דבר שהיה ידוע לאמנים כבר מקדמת דנא, אך לא נוסח מעולם בצורה מדעית, וזו העובדה כי לצבעים יש השפעה הדדית אלה על אלה כאשר הם מונחים יחדיו. בעקבות תגליותיו הוא כתב ספר בשם "חוק הניגודים הסימולטניים של הצבע", ובו הסביר כיצד צבעים משתנים כאשר הם מונחים זה לצד זה, וניסה למצוא חוקיות בשינוי. הוא ביסס את שיטתו על מחקריו של ניוטון ועל שלושת הצבעים הראשוניים באור, אלו שאינם נוצרים עקב ערבוב צבעים אחרים: אדום, צהוב וכחול, ושלושה צבעים משניים: כתום, ירוק וסגול, הנוצרים עקב ערבוב כמות שווה של כל שני צבעים ראשוניים:



מעגל הצבעים המשלימים

מעגל הצבעים הראשוניים

שברל זיהה שלושה זוגות של צבעים משלימים: אדום וירוק, צהוב וסגול, כחול וכתום. הוא הבחין כי השחור והלבן הטהורים אינם קיימים בטבע, ועל כן כינה את הגוונים המערובבים בהם "צבעים

שבורים". חוק "הניגודים הבו-זמניים" שלו אומר כי כל צבע משפיע על צבע הנמצא בסביבתו: "כאשר העין רואה שני צבעים סמוכים במשטחים לא גדולים מדי היא תופסת אותם שונים זה מזה ושונים ממה שהם כל אחד בנפרד. השוני נראה גם בגוון ובטון, ועל כן אין צורך להשתמש לשם מודולציות בשחור או לבן".

- את התערובת הנוצרת בעין כינה שברל "תערובת אופטית", והבחין בין שלושה סוגי ניגודים:
1. **ניגוד סימולטני (בו-זמני):** ניגוד הנוצר כאשר מסתכלים בשני אובייקטים צבעוניים זה לצד זה בו-זמנית. אמנם סוג ניגוד זה היה מוכר לכל הציירים, אך שברל ניסח אותו באופן מדעי ונתן דוגמאות שאיפשרו לציירים להשתמש בניגודים באופן מודע.
 2. **ניגוד עוקב (סוקססיבי, מהמילה successive):** לאחר התבוננות ארוכה בצבע מסוים אנו רואים את הצבע המשלים שלו. תופעה זו מכונה After Image.
 3. **ניגוד מעורב:** חיבור של ה- After Image עם הצבע של האובייקט הסמוך לו, היוצר תערובת אפורה עשירה כששני הצבעים הם משלימים.
- (חומר עזר על התיאוריות של שברל : "אמנות בעידן הטכנולוגי" יחידות 1-2 עמ' 45 – 54 וכן המאמר: "צבע בעת החדשה" של גילה בלס עמ' 20 – 22)

האימפרסיוניסטים שאבו רעיונות רבים מהתיאוריה של שברל:

1. הם לא השתמשו בשחור ולבן טהורים; הלבן שימש רק להבהרה.
2. הם ציירו רק בצבעים טהורים, כאשר המטרה הייתה ליצור את התערובות האופטיות.
3. הם הניחו צבעים משלימים זה לצד זה.
4. בתיאורי הצל והאור הם השתמשו בצבעי כחול, סגול וכתום כיוון שהכחול מוקרן מהשמים, הסגול משלים את הכתום של השמש והכתום מגיע מהשמש עצמה.
5. צבעים מכל אובייקט מופיעים בסביבתו הקרובה.

(חומר עזר על התיאוריות של שברל והשפעתן על האימפרסיוניסטים: "אמנות בעידן הטכנולוגי" יחידות 1-2 עמ' 45 – 54)

מאפייני הסגנון האימפרסיוניסטי

1. ציור באוויר הפתוח (plein aire) במטרה לצאת מהסדנה ולצייר התרשמות לא מתווכת. אחת ההמצאות שסייעו לאמנים היא שפופרת הצבע.
2. ציור בעין תמימה: ללא ידיעה על האובייקט, כילד תמים הרואה הכול בפעם הראשונה.
3. נושאים: טבע, העיר (בעיקר ארג'נטיל - צפונית לפריז, נהר הסיין, הים בצפון צרפת ובבריטני, ופריז – בתי-הקפה ומראות עירוניים – בעיקר מרוצי סוסים, קרקסים, תיאטראות קברטים וכדומה).
4. צבע: האמנים הושפעו מהניסויים של ניוטון, שפירק את האור לשבעה צבעי המנסרה ועל כן לא השתמשו בשחור ולבן – צבעים שאינם קיימים באופן מוחלט בטבע. הם גם הסתמכו על הניסויים של שברל, שעסק בדרך שבה הצבעים משנים זה את זה כשהם מונחים זה לצד זה.
5. ציור ההתרשמות בזמן קצר ובספונטניות. שימוש בצבעים משלימים ככתמים נפרדים שאמורים להתמזג בעין הצופה.
6. המירקם של הצבע עבה יותר כדי לחזק את תלת-הממד שנפגם מכך שהאמנים לא ערבבו את הצבעים - שימוש בצבעים טהורים בלבד.
7. הפשטה: בגלל המהירות ובגלל ביטול קווי המיתאר יש פחות דיוק (למעט אצל דגה).
8. התנגדות לפרספקטיבה קווית מתוכננת.
9. השפעה יפנית: פרספקטיבה וקומפוזיציה. פרספקטיבה אלכסונית וחיתוך היצירה בקומפוזיציה: היצירה אינה חלון בעל גבולות סגורים.

אמנים ויצירות

1. [אדוארד מאנה](#):

אדוארד מאנה (Edouard Manet, 1832 - 1883) היה צייר ודפס צרפתי, ממבשרי המודרניזם ואבי האימפרסיוניזם. מאנה נולד בפריז ב-23 בינואר 1832, למשפחה בורגנית בעלת אמצעים. אימו הייתה סנדקית של ברנדוט, נסיכת שבדיה. אביו, אוגוסט מאנה, היה שופט ששאף שבנו יפתח קריירה משפטית. למרות חינוכו, מאנה לא הצליח בלימודיו האקדמיים, אך הראה כישרון בציור ואמנות.

בין 1850 ל-1856 למד מאנה בסטודיו של תומס קוטור (Thomas Couture), וציוריו מהתקופה מושפעים מוולאסקז (Velazquez) ומגויה (Goya). למרות השפעת אמנים מן העבר, מאנה שאף תמיד לשקף ביצירותיו את ההווה שבו הוא חי. בתקופה זו התפתחה פריז בצעדי ענק, הן בתשתיתה והן באווירה ששררה בה ובהרכב האוכלוסייה שלה. המודרניות המתהווה של העיר הייתה מקור ההשראה המרכזי של מאנה.

מאנה התפרסם לראשונה ב-1858 עם יצירות המתארות דמויות שוליים ברחובות פריז ואת הפן האפל, אך האמיתי של חיי הלילה. יצירותיו המוקדמות, שהוצגו ב"סלון הדחויים" של 1863, עוררו סערה בגלל הישירות והבוטות שלהן, בעיקר היצירה "ארוחת הבוקר על הדשא" שהוצגה באותה שנה, ו"אולימפיה", שהוצגה ב"סלון" של 1865. ביצירות מתואר עירום של נשים, שאינו עושה אידיאליזציה של גוף האישה, ומישיר מבט אל תוך עיני הצופה. בין השאר מונה הושפע מאוד מאמנות ההדפסים היפנית, בעיקר בארגון הקומפוזיציות, השטחת הדימויים והשימוש בצבעים ראשוניים.

עד שנת 1874 התבסס מעמדו של מאנה כצייר ניסיוני וכמנהיג אימפרסיוניסטי. באותה שנה הצטרף אל ידידו מונה (Monet) בארג'נטיל, שם נשתנה סגנונו ונעשה בהיר וקליל יותר. כשחי בעיר הוא השתתף בדיוני האימפרסיוניסטים בבת-הקפה אך מעולם לא הציג איתם, למרות שהם ראו בו דמות אב רחני. הוא עצמו לא אהב את ההתייחסות אליו כאל מוביל אוונגארד, ובחר להתמקד בתערוכות ה"סלון" במקום בתערוכות האימפרסיוניסטים.

בעבודותיו של מנה הצבע תופס תפקיד מרכזי בנושא הציור (תפקיד שיהפוך עיקרי בתנועות המופשט המודרניות). ברבים מציוריו יש משטחים כמעט מופשטים של צבע מעורבב. הנושאים שלו לקוחים מחיי היום-יום, במסורת הריאליזם, אך הוא מציג אותם בשילוב איקונוגרפיה מסורתית, דבר שהיה מהפכני בזמנו (למשל "אולימפיה", או "ארוחת בוקר על הדשא").

מאנה נפטר בפריז ב-30 באפריל 1883.

יצירות:

נוס מאורבינו (בעקבות טיציאן) 1857, שמן על בד, 119X165 ס"מ

איקונוגרפיה: פעמים רבות השתמש מאנה בנושאים או בהשראה של יצירות קלאסיות או רנסנסיות ושינה את אופיין כך שיהיו מודרניות. כך הוא עשה ב"ארוחת בוקר על הדשא",

ב"הרקדנית הספרדייה", ב"אולימפיה", ב"בר בפולי ברג'ר" וביצירות נוספות. ביצירה זו העתיק מאנה את ציורו הנודע של טיצ'יאן (Titian), צייר בן המאה ה-16, ["ונוס מאורבינו"](#). את היצירה המקורית הזמין מטיצ'יאן הדוכס של אורבינו, גואידובאלו דלה רוברה, כנראה לרגל חתונתו, וגם היא צוירה בעקבות יצירה אחרת, ["ונוס הישנה"](#) של ג'ורג'ונה (Giorgione), שאותה סיים טיצ'יאן הצעיר לאחר מותו של ג'ורג'ונה.

נושא דמותה של ונוס, אלת האהבה והיופי, שוכבת עירומה על מיטה, הוא נושא החוזר שוב ושוב בתולדות האמנות כסמל ליופי נשי, שמימי ואידיאלי. דמותה של ונוס ביצירתו של טיצ'יאן נחשבת למינית יותר וארצית יותר מהמקובל, והיא פורשה כאלגוריה לאהבה גופנית, כנראה בגלל שהיא מביטה אל הצופה. מאנה העתיק את היצירה במדויק, ועם זאת שינה לגמרי את התחושה והאווירה שלה באמצעות הטכניקה המהירה וחוסר הדיוק בפרטים. יש לזכור כי בעבר, כאשר צייר ביקש לתאר אישה עירומה, בשל קודים מוסריים מקובלים הוא נאלץ להפוך אותה לאלה מיתולוגית. לעומת זאת, ציירי המאה ה-19 חשו חופשיים לתאר אישה אמיתית.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: במרכז היצירה שוכבת דמות נשית על-גבי מיטה שמציעה סתורים. היא מביטה אל הצופה ואוחזת בידה הימנית זר פרחים. על המיטה, לידה, שוכב לו כלב קטן. צד ימין של הקומפוזיציה סגור על-ידי קיר אחורי, המפריד בין החלל הקדמי ובין החלל האחורי של היצירה. מצד ימין הקומפוזיציה נפתחת ואנו צופים אל חדר נוסף שבו מתרחשת סצנה יום-יומית של אישה העומדת ליד ילדה – שתי משרתות של הדמות הנשית המרכזית. הילדה כורעת ומחטטת בארגז, הנראה כארגז נדוניה מקובל. משמאל להן חלון שממנו נשקף הנוף בחוץ, ועליו עציץ.

זוהי קומפוזיציה סגורה, בעלת פרספקטיבה קווית ובנויה היטב. ביצירה של טיצ'יאן הוא מזמין את הצופה להשתהות על פרטים רבים נוספים מעבר לדמות הנשית המרכזית – הכלב, המשרתות, הנוף בחלון והפרטים בקיפולי הסדינים; היא משדרת בו-זמנית מיניות ארצית ויופי שמימי, ניגוד בין הדמות השוכבת במישור הקדמי והדמויות הארציות, היום-יומיות שמאחור, ואפילו ניגוד בדמותה של ונוס עצמה, הנראית גם תמימה וגם מפתה, גם אלוהית וגם ארצית. מאנה ביטל את כל הדקויות האלה ואת מערכת הניגודים העדינה שיצר טיצ'יאן, בכך שהוא טשטש את הפרטים ואינו נותן לצופה הזדמנות להתמקד בהם. במקום זה הוא מדגיש את המיניות של הדמות המרכזית ואת ההיבט הגופני שלה.

הטשטוש של היצירה מקשה על זיהוי פרטים מסוימים כמו הפרחים שבידה של האישה, הכלב שלידה או העציץ בחלון. בכך מאנה עשה ליצירה "מודרניזציה", כשלב מקדים לציור ה"אולימפיה", שהביא תהליך זה לשיא.

קישור ליצירה

<http://www.kentgallery.com/as/imgas/ManLa.jpg>

קישור לנוס מאורבינו של טיציאן

<http://www.digitalart.ab.ca/art/ren/images/venus-of-urbino.jpg>

מוזיקה בטולרי, 1862, שמן על בד, 76X118 ס"מ

איקונוגרפיה: נושאה של יצירה זו הוא נושא אימפרסיוניסטי מובהק – קהל עירוני של בני המעמד הבורגני המבלים זמן פנוי אחר-הצהריים של יום ראשון. מאנה, אמן ייחודי בגישתו ושונה משאר האימפרסיוניסטים, מציג כאן גישה המבהירה מדוע הוא נחשב לאחד מאבות זרם זה ויחד עם זאת מבליט את ייחודו. הקהל ביצירה נראה מקרי, חסר פנים ואישיות, אך מאנה בתחכום הציג דיוקן של משפחתו וחבריו, בדומה לקורבה ב"סטודיו של האמן". מאנה התייחס ליצירה כצופה משכיל, דמות ה"דאנדי", מתוחכם ומעודן המביט באירועים סביבו במבט על.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: יחסית ליצירות אחרות המתארות נושא זה, יצירה זו סובלת מחוסר ארגון – כיסאות במישור הקדמי וילדים פונים לכיוונים שונים, ראשיהם של האדונים בעלי המגבעות יוצאים ונכנסים ללא סדר ברור מהקומפוזיציה, הקהל מתפרש לכל כיוון ונראה כאילו מאנה מתעלם מחוקי הפרספקטיבה, הקומפוזיציה וההיגיון. מעבר לכך, במרכז היצירה, ממש בלב ליבה של הקומפוזיציה והקהל נראה כתם צבעוני מופשט המתערבב בתוך ההמולה הכללית. מגעו של מאנה ביצירה הוא מהיר ונוזלי, מתעלם מפרטים ומנסה לתפוס את התנועה והמהומה הכללית. התחושה של תערובת הצבעים ומריחות הצורה היא כשל צילום פפראצי מהיר המפספס לא רק את האירוע המרכזי – הקונצרט שלשמו התכנסו כולם, אלא גם את הדמויות המתוארות ביצירה. אך כמו שכבר הזכר, מאנה מציג דמויות מזוהות של חבריו ומשפחתו, ביניהם המלחין ז'אק אופנבאך (Offenbach), מבקר האמנות גוטייה (Gautier), הסופר בודלייר (Baudelaire), הברון טיילור (Taylor) ואף את עצמו, עומד משמאל, לבוש בפראק, ספק מנותק ספק חלק מההתרחשות, אווז בידו חפץ הנדמה כמקל הליכה אך אפשר לפרש אותו גם כמכחול.

קישור ליצירה

<http://www.artchive.com/artchive/m/manet/tuileries.jpg>

הרקדנית הספרדייה, 1862, שמן על בד, 92X193 ס"מ

איקונוגרפיה: הדמות המתוארת ביצירה היא לולה דה ואלנס (Lola de Valence), הרקדנית הראשית בלהקת המחול של קמפרובי (Camprubi). הלהקה הופיעה בפורט דופין במהלך קיץ 1862, שם ראה אותה מאנה וביקש מקמפרובי להביא את רקדניו אל הסטודיו של חברו, הצייר הבלגי אלפרד סטיבנס (Stevens). קמפרובי נענה לבקשתו והרקדנים הגיעו אליו בזמנם החופשי ודגמנו לו.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הרקדנית מתוארת במרכז הקומפוזיציה, בגוף מלא ובלבוש ההופעה שלה, הכולל גם את המניפה המסורתית. ואולם, תנוחתה אינה כשל רקדנית אלא בנוסח השמור בדרך-כלל לדיוקנים של בני אצולה: גופה נוטה שמאלה ופניה אל עבר הצופה, ידה השמאלית מונחת על מותנה ורגליה מצטלבות, כשהרגל הימנית קדימה ומסובבת כלפי הצופה. הרקע מאחור הוא כמו צידה האחורי של תפאורת תיאטרון, והדמות בולטת בצבעיה ובעידונה לעומת הרקע, שנראה מוזנח וחסר גימור. הניגוד בין הרקע לדמות יוצר את הרושם המודרני של היצירה, ומבדיל אותה מדיוקנים מקובלים של בני אצולה. מאנה צייר את דמותה של הרקדנית בפרטי-פרטים והדגיש את העיטורים על שמלתה ואת התחרה של החולצה. עם זאת, משיכות המכחול שלו לא מדויקות לגמרי, והוא יצר תחושת טשטוש ותנועה קלה, הבאה לידי ביטוי במיוחד במתח הניכר בכף רגלה השמאלית, המורמת מעט מעל לקרקע.

קישור ליצירה

<http://join2day.com/abc/M/manet/manet4.jpg>

ארוחת בוקר על הדשא, 1863, שמן על בד, 208X264 ס"מ

איקונוגרפיה: מקור ההשראה ליצירה היא כנראה יצירתו של טיצ'יאן וצ'ליו (Tiziano Vecellio) "הקונצרט הכפרי" [Le Concert Champeter](#) משנת 1510. ביצירה זו, שיש הטוענים כי מורו של טיצ'יאן, ג'ורג'ונה (Giorgone), היה שותף לה, מתוארות דמויות המבוססות על תבליט מסרקופג רומי, שבו נראים אלי הנהר יושבים. ביצירה מוצגות ארבע דמויות. שני גברים לבושים – האחד מנגן בלאוטה (גיטרה עתיקה) והשני מאזין. מולם, בגבה לצופה אישה עירומה המנגנת בחליל, ולידה אישה עירומה נוספת, העומדת בפניה אל הצופה ושואבת מים מן השוקת. גם ביצירה זו הגברים לבושים והנשים עירומות, וגם כלי הנגינה מרמזים על מיניותה של האישה

(החליל, כלי הנגינה של דיוניסוס, אל היין והיצרים, הנתפס ככלי פיתוי היצר מול הלאוטה, או הנבל, כלי המיתר של אפולו – אל השמש, המסמל את הסדר והמידה הטובה). ביצירה "ארוחת בוקר על הדשא" מאנה "הלביש" את שני הגברים לפי האופנה המקובלת בזמנו, והשאיר את האישה עירומה. הרמיזה המינית הברורה וכן המבט של האישה, המופנה כלפי הצופה וכמו מזמין אותו להצטרף, העלו את חמתם של הצופים ושל המבקרים. במקור נקראה היצירה "הרחצה", וההשראה נבעה ממראה המתרחצים בארג'נטיל. ואולם, כהרגלו, לקח מאנה נושא עכשווי והציג אותו באופן המושפע ממסורת הציור המערבית. הדמות הנשית העירומה הייתה דוגמנית של מאנה, בשם ויקטורין מאורנט (Victorine Meurent), ושני הגברים הם כנראה אחיו של האמן, גוסטב מאנה, וגיסו לעתיד – פרדיננד לינהוף (Leenhoff). האישה שברקע אינה מזוהה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: ארבע הדמויות ממוקמות במרכז היצירה. הן מוקפות בעצים וטבע, הסוגר עליהן משלושה צדדים ומסתיר אותם מעין כול. הצופה מציץ אל סצנה אינטימית. הגברים ביצירה אינם מתייחסים אל העירום של האישה שלידם וגם לא לחברתה הרוחצת מאחור. חוסר התייחסות זה, בשילוב עם היותם לבושים, רק הגביר בעיני הצופים בזמנו של מאנה את הארוטיות הבוטה של היצירה. לעומת זאת, האישה פונה אל הצופה ומבהירה במבטה שהיא יודעת כי הוא צופה בה ובנעשה. ידיעה זו, שכלל לא הייתה אופיינית לציורי עירום לפני כן, מעמידה את הצופה במצב לא נוח של הצצה, שבו הוא יודע כי הצייר הבין את תשוקתו להציץ. מבחינת השימוש בצבע ובאור, ביצירה זו מאנה שבר מסורת של שימוש באור וצל כדי ליצור נפחיות לצורות. הוא עיצב את הדמויות על-ידי דירוג צבעים, ויצר שטיחות של הצורות ותחושת "הדבקה" שלהן ברקע. שיטה זו, שהייתה אהודה על האימפרסיוניסטים, עוררה את זעמו של קורבה.

קישור ליצירה

http://www.artchive.com/artchive/m/manet/manet_dejeuner.jpg

אולימפיה, 1863, שמן על בד, 130X190 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו היא הידועה והפרובוקטיבית ביותר של מאנה. להפתעתו היצירה התקבלה ל"סלון" הרשמי של 1865, אבל הקהל התייחס אליה בזעם, ומבקר אמנות אחד כינה אותה בשם "האולימפיה הרקובה של מאנה". כמו ב"ארוחת בוקר על הדשא" שלו, לקח מאנה ז'אנר ידוע של תיאור נשים עירומות במיטתן, ועיוות אותו לחלוטין. הדמות אינה ישנה כמקובל, אלא ערה ומביטה אל הצופה בחוצפה. החתול השחור שלצידה נחשב סמל למיניות, שמחליף את

הכלבלב התמים המסמל נאמנות, הניצב לרגליה של [ונוס מאורבינו](#) של טיציאן. יחד עם כלי המיטה הסתורים ברור כי אין מדובר באישה צנועה במיוחד, וכנראה שרק כמה דקות לפני כן יצא גבר ממיטתה. על כך מרמז גם זר הפרחים שאולי שלח גבר מחזר. הסרט שעל צווארה של הדמות היה אביזר מוכר אצל זונות, ויצירה זו הפכה אותו עם הזמן לאביזר אופנתי.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הדמות של אולימפיה ממוקמת במרכז היצירה, ולצידה המשרתת. המיטה שעליה היא שוכבת מתחילה ומסתיימת מעבר לגבולות הבד, וכך גם החתול המציץ מעבר לצד הימני של המסגרת. הקירבה של המיטה והדמות אל הצופה וחלוקת החלל על-ידי המסגרת יוצרות תחושת חדירה אל חדר-מיטות אינטימי. הצופה אינו ממוקם בחלל ברור (בגלל החיתוך) ואינו רואה את שאר החדר. הדמויות, כמו הדמויות ב"ארוחת בוקר על הדשא", משוטחות, והחלל חסר עומק. כמו ב"ונוס מאורבינו", גם כאן לקח מאנה נושא קלאסי והפך אותו למודרני על-ידי נטרול האלמנטים ה"שמימיים" לטובת האלמנטים הגופניים. אולימפיה של מאנה יודעת היטב שצופים בה, ונהנית מכך. היצירה אינה מטושטשת, אלא להפך: מאנה דייק בפרטים ובטכניקה כדי לא לאפשר לצופה "לברוח" מן הדמות ומפרטי גופה. בכך הוא מעמת את המוסר הכפול של צופיו עם המאוויים המיניים הבסיסיים ביותר.

בניגוד למקובל אצל האימפרסיוניסטים, דמותה של אולימפיה מוקפת בקו מיתאר שחור ברור. דמותה נראית כמו "מודבקת" על הרקע. לתחושה זו מוסיפים ניגודי הגוון בין הרקע ובין הדמות. הרקע כהה ו"מושך" פנימה, בעוד הדמות קורנת אור ו"מתפרצת" החוצה. בדומה לאימפרסיוניסטים נמנע מאנה ממעברי אור וצל הדרגתיים ועקביים, ובכך נוצרים ביצירה ניגודים עזים ותחושת אי-שקט.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/manet/olympia/olympia.jpg>

ההוצאה להורג של מקסימיליאן קיסר מקסיקו, 1867-8, שמן על בד, 264X252 ס"מ
איקונוגרפיה: מקסימיליאן, אחיו הצעיר של פרנץ-יוזף קיסר אוסטריה, הומלך לשליט מקסיקו על-ידי צבא נפוליאון, שלאחר מכן נטש את מקסיקו והשאיר את הקיסר החדש נטול הגנה. עד מהרה נלכד מקסימיליאן יחד עם שני גנרלים נאמנים לו, מירמון ומג'יה, על-ידי צבא המורדים הרפובליקני של בניטו חוארז. הם נשפטו ונידונו למוות על-ידי כיתת יורים ב-19 ביוני 1867. השפעת ההוצאה להורג על אירופה בכלל ועל מאנה בפרט הייתה גדולה – בעבור הצרפתים האירוע

היווה אזכור לא נעים למדיניות החוץ האומללה של נפוליאון ה-3, ואכן היצירה הוחרמה בצרפת והוצגה רק ב-1879-80 בארצות הברית. האירוע סיפק למאנה חומר ליצירה היסטורית טרגית, ועם זאת בת זמנו.

בין יולי 1867 ותחילת 1869 צייר מאנה שלוש יצירות גדולות המציגות את ההוצאה להורג. הגרסה הראשונה צוירה מן הדמיון. לאחר זמן-מה החלו להגיע לצרפת דיווחים וציולומים של האירוע, ומאנה החל לצייר גרסה אותנטית יותר, בעזרת מודלים חיים - בסיוע ידיד משפחתו, שהיה קצין בצבא, הוא זימן לסטודיו שלו כיתת יורים. לאחר זמן-מה הוא חתך את הגרסה השנייה לכמה חלקים נפרדים (שחוברו מאוחר יותר על-ידי דגה. היצירה מוצגת היום כמעט במלואה בגלריה הלאומית (National Gallery) בלונדון), וצייר גרסה שלישית.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: היצירה גדולת-הממדים מציגה גישה תיעודית, מעין תשובה לצילום. היא אינה מגלה את רגשותיו האישיים של האמן, ואת התגובות הרגשיות משאירים לצופה. העובדה שמאנה טרח לציין בצד שמאל למטה את תאריך האירוע מחזקת את תחושת התיעוד של היצירה ואת תפיסת הרגע החולף, המודגשת גם בענן העשן המיתמר מהרובים. במרכז היצירה ניצבת כיתת היורים באמצע פעולת הירי. משמאל ניצב מקסמיליאן כשלאשו כובע סומבררו לבן, אוחז בידי שני הגנרלים שמימינו ומשמאלו. הדמות שמימינו, שאליה מכוונים החיילים את קני הרובים שלהם, נופלת מפגיעת הירי.

קיימת פרשנות המשווה את הסצנה כולה לצליבה של ישו, כשמקסמיליאן שבמרכז הוא ישו, הסומבררו שלאשו משמש כמעין הילה מודרנית, ושני הגנרלים הם דמויות שני הגנבים שנצלבו מצידיו של ישו בסיפור הברית החדשה.

מסקרנת במיוחד דמותו של החייל הניצב מצד ימין ומטפל בנשקו. בניגוד ל"שלישי במאי" של גויה, שבו החיילים הם חסרי פנים, מאנה מאפשר לצופה לראות את פניו של החייל. הסיבה היא אולי הנושא הבעייתי וחוסר הרצון של מאנה להזדהות עם צד אחד באופן מוחלט. הסצנה כולה מתרחשת ליד חומה, החוסמת את הפרספקטיבה כמעט לגמרי. מעל לחומה נותר פס צר של נוף, ומתוארת קבוצת אזרחים קטנה החוזה באירוע.

קישור ליצירה

<http://www.artchive.com/artchive/m/manet/maximilian.jpg>

אמיל זולא בחדר עבודתו, 1868, שמן על בד, 114X146 ס"מ

איקונוגרפיה: בניגוד למחאה שעוררו יצירותיו המוקדמות של מאנה, הוא זכה לתמיכה נלהבת מצדו של הסופר והמבקר אמיל זולא. זולא היה סופר ומבקר מפורסם שזכה לפרסום בינלאומי

כאשר תמך בקצין היהודי דרייפוס, ויצא כנגד האנטישמיות במשפטו כשכתב את המאמר "אני מאשים". ב-1866 הכריז זולא על מאנה כתקווה הגדולה להחייאת האמנות הצרפתית, וראה ביצירות "אולימפיה" ו"ארוחת הבוקר על הדשא" יצירות מופת. הוא הגן על זכותו של מאנה לעבוד על-פי רעיונותיו הצורניים, למרות שסטו מהמקובל האקדמי. כתודה על תמיכתו צייר מאנה את דיוקן זולא בחדר עבודתו. היצירה הוצגה ב"סלון" של 1868, והקהל גינה אותה וסלד ממנה. הצייר רדון למשל הגדיר את היצירה כיותר טבע דומם מאשר תיאור חי של אדם, ואכן יש אמת מסוימת באמירה זו כשמתייחסים אל התיאור בפרופיל של הסופר (תיאור המחליש את ההבעה הרגשית), ההופך את פניו כמעט לחלק מהטבע הדומם שעל שולחן עבודתו.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: זולא מוצג כמעט בפרופיל כשהוא יושב ליד מכתבה ואוחז ספר בידי. על השולחן נוצה, כסת וערמות ספרים ומאמרים, שהקרוב ביותר בהם הוא מאמרו של זולא על מאנה (שמו של מאנה על-גבי המאמר משמש גם כחתימת האמן). הערבוביה שבה מונחים החפצים על-גבי השולחן מנוגדת לסדר המופתי והריבועי הממסגר את זולא על הקירות - מסך של נוף יפני מאחוריו, הדפס של דמות מתאבק יפני (של האמן קונייאקי) מעליו, ושתי עבודות אמנות המכסות זו את זו. הבגדים שזולא לובש והדרך שבה הוא מתואר הולמים יותר את דמות ה"דנדי" (מושג שתבע הסופר וולטר בנימין בהתייחסו לדמות המגונדרת של בן מעמד הבורגנות החדש, המתגנדר כשהוא יוצר לטייל בעיר) של מאנה עצמו מאשר את הסופר זולא. ואולם, נוצת הטווס שכמעט בלתי נראית מאחורי זולא מתייחסת אל הסופר עצמו; היא ככתר סביב ראשו, ומרמזת על כישורי הכתיבה שלו. יצירות האמנות המונחות כאילו במקרה מאחורי הסופר יוצרות הצהרת כוונות אמנותית של מאנה. במישור הקדמי מתואר תצלום שחור לבן של "אולימפיה" של מאנה, והוא מחבר בין היצירה עצמה ובין מסורות חדשות של דימויים הנובעות מעולם הצילום, וביניהם גם עירום בוטה, דיוקנים עיתונאיים וצילום של הוצאות להורג. מאחורי הצילום מתוארת רפרודוקציה של תחריט מאת גויה שנעשה בעקבות "השיכורים" של ולאסקז – צירוף בין חדש וישן באמנות הספרדית, המבטא את משיכתו של מאנה אל האמנות הספרדית. היצירות היפניות גם הן ביטוי לאופנה הרווחת בתקופה.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/manet/manet.zola.jpg>

המרפסת, 1868-9, שמן על בד, 169X125 ס"מ

איקונוגרפיה: היצירה הוצגה ב"סלון" של 1869 ועוררה אהדה רבה בקהל. למרות שמדובר בסצנת חוץ פריזאית, מאנה העמיד מודלים בסטודיו שלו. ביצירה ניכרת השפעה של אמנות ספרדית, כיוון שמאנה העתיק את הקומפוזיציה מיצירה של גויה. הדמויות הן חברים של מאנה. הגבר הוא צייר הנופים אנטואן גואילמט (Guillemet), גם הוא תלמיד לשעבר של קורו. דמות נשית אחת היא מוריסו (Morisot), ידידה של מאנה, שמראיה והבעת פניה הפכו את דמותה בעיני המבקרים למעין "פאם פאטאל" ובכך דחקו את האישה השנייה, העומדת, צ'לנית בשם פאני קלאוס (Claus), לתפקיד משני ביצירה.

מאנה צייר נושא אימפרסיוניסטי של בילוי המעמד הבורגני בשעות הפנאי, אלא שבניגוד לאימפרסיוניסטים אחרים לדמויותיו יש זהות ברורה, והן מצוירות בדיוק פרטים. ראוי להזכיר את תגובתו של האמן הסוריאליסט רנה מגריט ליצירה זו. כדי להביע את דעתו כי הסגנון הישן עבר מן העולם, העתיק מגריט יצירה זה במדויק, אלא שבמקום הדמויות ביצירה של מאנה הציב מגריט ארונות קבורה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: אנו צופים בגובה עיניים בשלוש דמויות, שתי נשים וגבר, הניצבות על-גבי מרפסת ומביטות לרחוב. הקומפוזיציה הפתוחה ממקמת את הדמויות כשמאחוריהן חלל פנים כהה, שממנו ניתן לראות אך מעט, וסביבן מסגרת בצבע ירוק של הגדר והתריסים. הדמות הקדמית היא של אישה הלבושה בשמלה לבנה ואוחזת מניפה, אזכור לאופנת הז'פוניזם (שימוש באביזרים יפניים) שרווחה בפריז באותה תקופה. למרגלותיה כלבלב שעשועים, המעיד על מעמדה. האישה מסתכלת אל הרחוב במבט חודר, שכאמור העניק לה את התואר "פאם פאטאל". משמאלה עציץ שצבעיו - לבן, ירוק ושחור, תואמים לשאר צבעי הקומפוזיציה ומזכירים את צבעי הנשים. מימין, מעט מאחור, ניצבת אישה שנייה, מסדרת את הכפפות שעל ידיה ואוחזת במטרייה תחת חיקה. מבטה חולמני ואינו ממוקד. מאחורי שתי הנשים גבר בחליפה שחורה, כמעט מתמזג עם הרקע השחור של החדר הפנימי. הוא צועד אל עבר שתי הנשים, ומבטו מעיד כי הוא עומד לומר משהו.

הדמויות מסודרות על-פי סדר הגיוני – הדמות הראשונה יושבת כבר זמן-מה על המרפסת ומסתכלת, השנייה נכנסה כנראה רק עכשיו ועדיין עסוקה בסידורים אחרונים (הכפפות) ואינה מרוכזת במראות שלפניה. הגבר, עדיין בתוך החדר, מגיע כעת. בכך הכניס מאנה את ממד הזמן ליצירה.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/manet/manet.balcony.jpg>

קישור ליצירה של מגריט

<http://www.abcgallery.com/M/magritte/magritte61.JPG>

מונה מצויר בסירת הסדנה שלו, 1874, שמן על בד, 80X89 ס"מ

איקונוגרפיה: מונה הצעיר היה מהראשונים שהטיפו לציור באוויר החופשי (Plain Air) אך ורק לנוכח האובייקט. כדי ליישם זאת בפועל הוא העביר את כל הציוד מהסטודיו שלו אל סיפונה של סירה קטנה, שבה הוא הפליג מדי יום ורשם את רשמי הנהר. מאנה ביקר אותו בסירתו כדי לעמוד על שיטותיו, והן עשו עליו רושם רב. ביצירה זו הוא חולק כבוד לאמן הצעיר, אך גם מתנסה בעצמו בשיטת הציור באוויר הפתוח, שיטה שדרשה סוג שונה של עבודה וריכוז. על-פי מונה היה על האמן לסיים את הציור בחוץ ולא לחזור אל הנוחות של הסטודיו לאחר רישום של סקיצות.

המעבר מהסטודיו אל החוץ חייב שינויי תפיסה והרגלים: הטבע בחוץ משתנה כל הזמן, הצייר אינו מצויר את שהוא זוכר מרשמיו אלא את הטבע המשתנה בכל שנייה, ולכן יש לעבוד עבודה מהירה ללא התמקדות בפרטים, ולצייר מהשפופרת היישר אל הבד.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: סירתו של מונה ממלאה את רוב חלקי הקומפוזיציה, נקודת מבט מעט יוצאת דופן בעבור האימפרסיוניסטים. הוא יושב בסירה ומולו נערה, אך הוא אינו מצויר אותה אלא את הנוף הסובב אותו. סביב הסירה מתוארים הנהר והחוף. התיאור כולו נעשה במשיכות מכחול מהירות ועזות, ללא התמקדות בפרטים הקטנים. הנוף מאחור הופך כמעט מופשט כשהשמים יחד עם הקרקע הופכים לכתמי צבע. הנערה מתוארת ככתם חסר פרטים, ואפילו פניה מטושטשות. תנועת המים מתוארת באמצעות משיכות מכחול קצרות וכתמי צבעים שאינם מתערבבים זה בזה. תנועת המכחול העצבנית מורגשת היטב בבגדיו של מונה ובמירקם העץ של הסירה.

קישור ליצירה

<http://frames.barewalls.com/frames/bw/61/61105,61202/14/8.5/closeup/s7m242s.c.jpg>

ליקר שזיפים, 1877, שמן על בד, 37X50 ס"מ

איקונוגרפיה: היצירה מזכירה במעט את "[האישה השותה אבסינת](#)" של דגה. מתוארת אישה השותה אלכוהול כשהיא לבדה בבר, אלא שבניגוד ליצירה של דגה, האווירה פחות אפלה.

האישה אינה מוצגת כשיכורה לחלוטין אלא כשקועה במחשבות, או מביטה אל עבר מחזה הנעלם מעיני הצופה.

כמו יצירות אימפרסיוניסטיות רבות אחרות היצירה היא מעין צילום רגעי אנונימי של חיי הלילה והבילוי של המעמד הבורגני בפריז. האישה מוצגת כדמות משוחררת ומתקדמת, בעיקר בלבושה, בעובדה שהיא יושבת לבד ובסיגריה שהיא אוחזת בידה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: האישה ממוקמת במרכז הקומפוזיציה, בדומה לנוסח המסורתי של ציור דיוקנים, אך הקומפוזיציה בכל זאת נתפסת כפתוחה, בעיקר בגלל השולחן שמאחוריו היא יושבת, הספה, והעיטור על הקיר שמאחוריה, הנקטע בצד שמאל של הקומפוזיציה.

הפרספקטיבה חסומה לחלוטין על-ידי הקיר האחורי והעיטור שעליו, כך שדמות האישה "נדחפת" קדימה אל עבר הצופה והוא חופשי לבחון אותה לפרטיה.

האישה נשענת על ידה האחת בתנוחה מהורהרת, ופניה מביעות ספק חולמנות ספק ריכוז. ידה השנייה מונחת על-גבי השולחן ואוחזת סיגריה שאותה היא לא הציתה, אולי בגלל שהיא מרוכזת בדבר-מה או בגלל חולמנות. לפניה, על השולחן הריק, מונחת כוס אחת ובה ליקר שזיפים. הכוס מלאה, וצבעיה תואמים לצבעי הכוס של הדמות והרקע מאחור. באמצעות הצבעוניות התואמת יצר מאנה הקבלה בין דמות האישה ובין משקה השזיפים, ומכאן כנראה שמה של היצירה, המתמקד במשקה ולא בדמות המרכזית.

היצירה מוארת באור המפוזר באופן שווה יחסית, כך שלא נוצרים ניגודים גדולים בין אור וצל. עובדה זו, יחד עם לובן בגדיה של הדמות והבהירות של הצבעים סביבה, יוצרים אווירה שקטה ורגועה ואינם מחדירים מתח או בדידות, כפי שקורה ביצירה של דגה. עם זאת, אווירת החולמנות של הדמות יוצרת מלנכוליה קלה.

קישור ליצירה

<http://join2day.com/abc/M/manet/manet69.JPG>

הבר בפולי ברג'ר, 1882, שמן על בד, 130X96 ס"מ

איקונוגרפיה: בסוף שנות השבעים של המאה ה-19 אימץ מאנה את משיכות המכחול המהירות של האימפרסיוניסטים הצעירים, ושילב אותן בטכניקה נינוחה יותר ביצירתו הגדולה האחרונה: "הבר בפולי ברג'ר". היצירה הוצגה ב"סלון" של 1882, שנה לפני מותו, והיא מתארת את חזונו כצייר של החיים המודרניים בפריז. נושא היצירה - הקהל האנונימי במקום בילוי, כבר היה מוכר

לאנשי התקופה, אך מאנה הפך את הבר היום-יומי למלא סתירות, שהעסיקו צופים וחוקרים זמן רב.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: במבט ראשון הקומפוזיציה נראית קלאסית וברורה. במרכזה ברמנית בלונדינית (נערה בשם סוזון, שאכן עבדה בפולי ברג'ר), העומדת אל מול הצופה. עם זאת, הסימטריה של היצירה, שנראית מושלמת, נשברת באחת כאשר מביטים באובייקטים הסובבים את הנערה וגורמים לה להיראות כאילו היא עומדת לבד בעולם דמיוני. הסיבה העיקרית לכך היא המראה, המשקפת את המציאות ממול לנערה, במקום שבו עומד הצופה. החל משנות השישים מאנה כיוון את המציאות של ציוריו אל זו של הצופה ומעורבותו. שיא התהליך בא לידי ביטוי ביצירה זו. מכל מה שמשתקף במראה, החידתי ביותר הוא האדון חבוש הכובע הניצב ליד הבר מימין, במיקום התואם פחות או יותר את מיקום הצופה, ומכריח את הצופה לראות את השתקפותו שלו במראה, כמישהו אחר. משמאל למעלה מתוארת חידה מוזרה עוד יותר בדמות זוג רגליים מתנדנדות, השייכות לאמן טרפז המבצע תרגילים מחוץ לפורמט היצירה. מאחור, משמאל לנערה, מתוארת גברת המביטה במשקפת אל עבר מראה נעלם מהצופה. על גבי הבר, לפני הנערה, ניצבים חפצי טבע דומם רבים – קערת פירות, בקבוקי משקה ואגרטל פרחים. סוג זה של תיאור מתקשר עם מסורת ציורי הטבע הדומם וגם עם רמיזות למיניות האישה – בעיקר הפירות והפרחים המתקשרים אל דמותה ואל זר הפרחים שעל צווארה. ריבוי הפריטים המנצצים וההשתקפויות של נברשות האור במראה מאחוריה מוסיפים לתחושת התנועה ותפיסת הרגע. האווירה ביצירה גם היא אינה חד-משמעית: הבעת פניה של הנערה היא של בדידות וחוסר אכפתיות, והיא נוגדת לחלוטין את האווירה השמחה וההמולה סביבה, כאילו מאנה חוזה כאן את מה שיהפוך מאוחר יותר לקלישאה מוכרת על "הבדידות בהמון של העיר הגדולה".

קישור ליצירה

http://www.artchive.com/artchive/m/manet/manet_bar.jpg

2. קלוד מונה:

קלוד מונה (Claude Monet, 1840 - 1926) היה גדול הציירים האימפרסיוניסטים הצרפתים. הוא נחשב למוביל התנועה ולאמן המייצג של הסגנון. מונה הוא הצייר היחיד מן האימפרסיוניסטים שנותר נאמן לסגנון עד סוף ימיו.

מונה נולד ב- 14 בנובמבר 1840 בפריז. בנעוריו הוא הצטיין בציור קריקטורות אך המורה הראשון שלו, אז'ן בודן (Eugene Boudin), שממנו הוא שאב את הנטייה לציור בחוץ, הפנה אותו לציור נופים. ב- 1859 למד מונה בפריז והתחבר עם פיסארו (Pissaro). לאחר שנתיים של שירות צבאי באלג'יר הוא חזר לפריז, וב- 1862 למד בסטודיו של גלייר (Gleyre), שם הוא פגש את רנואר (Renoir) ואמנים אחרים, שאיתם הוא הקים את הקבוצה האימפרסיוניסטית.

בתחילת דרכו עסק מונה במה שהוא כינה "האפקט האטמוספרי" של ערפל תכלכל המכסה את האופק. הוא הטיף לציור בחיק הטבע ולהעלאת התרשמויות בלתי אמצעיות ומהירות היישר אל הדף, ללא מתווה הכנה. ההשפעה החשובה עליו הייתה של מאנה, אך עיקר עיסוקו היה בדרך שבה האור נופל על העצמים.

במהלך המלחמה הפרנקו-פרוסית (1870-71) היה מונה באנגליה יחד עם פיסארו. שם הוא למד את יצירותיהם של קונסטבל (Constable) וטרנר (Turner), והירבה לצייר על התמזה ובפארקים של לונדון.

בין 1871 ל- 1878 חי מונה בארג'נטיל, כפר קטן על גדת הסיינה, ליד פריז. בכפר זה ציירו כמה מיצירות המופת האימפרסיוניסטיות, בידי מונה וחבריו שבאו לבקר כמו [מאנה](#), רנואר וסיסלי (Sisly). ב- 1883 הוא השתקע בז'ברני, עיירה המרוחקת כ- 40 ק"מ מפריז.

לאחר תקופת עוני ארוכה מונה החל להצליח. עד 1890 הוא הרוויח דיו כדי לרכוש בית בז'ברני. מונה הירבה לצייר את חופי הים בברטון, ומשנת 1890 הוא צייר סדרות של אותו נושא בשעות יום שונות, והתמקד באפקטים השונים של נפילת האור בכל שעות היום. הסדרה האחרונה שצייר היא גם הידועה מכולן: "שושנות מים". סדרת יצירות זו צוירה בביתו של מונה בז'ברני. הבית היה מוקף בגן בסגנון יפני, המתואר ביצירות רבות, ואגם שבו צמחו שושנות המים. בשנות חייו האחרונות נחלש מאור עיניו של מונה והוא החל לצייר מהזיכרון, מבלי לצאת מהסטודיו. סדרת "שושנות המים" כוללת בדים ענקיים, כמעט מופשטים, ויש המייחסים לאובדן הראייה שלו את ההפשטה. כיום סבורים החוקרים כי זהו תהליך מתבקש מהתפתחות יצירתו. יצירות אלו נחשבות לפסגת יצירתו ולמבשרות המופשט של המאה ה-20. למרות עיוורונו המתקדם, צייר מונה עד סוף ימיו. הוא נפטר בביתו בז'ברני ב- 5 בדצמבר 1926.

יצירות:**נשים בגן, 1867, שמן על בד, 252X202 ס"מ**

איקונוגרפיה: כבר בתחילת דרכו פיתח מונה, יחד עם רנואר, את הסגנון האימפרסיוניסטי. בתחילת דרכם הם עסקו בנושאים של תרבות הפנאי ובילוי של המעמד הבורגני בטבע. הטבע בעבור מונה אינו הטבע רב ההוד והאימה של הציירים הרומנטיים אלא הטבע העירוני, כלומר הגנים שבעיר, מעשה ידי אדם. ביצירה זו מתאר מונה קבוצת בורגנים המשתעשעים בגן פריזאי כזה. ביצירה ניכרת השפעתו של מאנה, בעיקר בעיצוב הדמויות ובהעמדתן. היצירה היא הראשונה שמכר מונה לאחר שצוות השופטים של "סלון" האביב של 1867 דחה אותו. קנה אותה ידידו הצייר פרדריק באזיל (Bazille), שרצה לתמוך במונה המרושש. בהשפעת יצירה זו צייר באזיל יצירה משל עצמו. היצירה של מונה עוסקת בבעיה אימפרסיוניסטית במהותה: כיצד להציג קבוצת אנשים בחוץ כאשר תנאי האור משתנים.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה פתוחה, ומציגה פינה רומנטית ושקטה באחת הגינות בפריז. במרכז יושבת אישה בבגדים חגיגיים ושזררת זר פרחים. מאחוריה גבר מגיש זר פרחים לנערה העומדת לצידו, ומימין נערה נוספת רצה אל בין העצים על השביל הטובל באור שמש. הסצנה כולה מביעה רוגע ואושר של מנוחה וחג.

ביצירה זו באים לידי ביטוי ניצני הסגנון האימפרסיוניסטי כשהעצים, הדשא והפרחים מצוירים במשיכות מכחול מהירות ולא מדויקות. מונה לא צייר ממש בנקודות, וניכרת עבודה איטית יותר על הדמויות, המפורטות יחסית. ניתן להבחין גם במשחקי האור על השביל ובין הענפים. בשלב מאוחר יותר אלו יהיו לנושא העיקרי של יצירתו. כבר ביצירה מוקדמת זו ניתן להבחין כי מונה מתעניין בתיאור הרגע החולף. הדמויות מתוארות כולן "תוך כדי תנועה", ואינן "מדגמות" לצייר.

קישור ליצירה

<http://www.join2day.net/abc/M/monet/monet8.JPG>

הרוחצים בלה-גרנויאר, 1869, 73X92 ס"מ

איקונוגרפיה: בתקופה זו עסק מונה יותר ויותר בציור בחוץ, אל מול האובייקט. בקיץ 1867 הוא הצטרף אל רנואר ויחד הם שהו ברצועת החוף של נהר הסיין, מקום רחצה פופולרי בקרב אנשי פריז, הידוע בשם לה-גרנויאר (La Grenouillere), ושם גם ציירו. שני האמנים התלהבו ממראה המקום ומהפעילות שהתרחשה בו, וראו בה ביטוי נוסף לתרבות הפנאי המודרנית.

מונה ורנואר עבדו יחד על שתי יצירות של המקום הזה, מאותה נקודת מבט. העבודה המשותפת והתחרות הסמויה היוותה גורם מדרבן בעבור שניהם, והביאה אותם להקצנה סגנונית. מונה, כהרגלו, היה קיצוני יותר, ורנואר מעט יותר קלאסי בגישתו. שני הציירים התייחסו ליצירות אלו כמתווי הכנה בעבור יצירות ל"סלון", אך נסיבות שונות ומחסור בכסף מנעו מהם להמשיך, כך שיצירות אלו נשארו כגרסאות סופיות.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: ביצירתו של מונה ניתן לחוש את ההשפעה של ההפטה היפנית, במיוחד בצמצום העצים למסה צבעונית. הקומפוזיציה פתוחה, בעיקר בסירות הנחתכות בצד שמאל ולמטה. הדמויות הופכות לכתמי צבע מהירים וכמעט מופשטים ולמרות מבנה הנהר, המאפשר פרספקטיבה קווית, משתמש מונה בטשטוש האטמוספרי כדי ליצור עומק. הקומפוזיציה סימטרית יחסית. כך למשל שתי הנשים בשמלות העומדות על הגשר מצד שמאל מאוזנות על-ידי שתי הנשים בבגדי הים מצד ימין, המשוחחות עם גבר. האור המגיע מאחור משתקף במים ויוצר ניגוד חד עם הדמויות העומדות בתוכו. מונה מתאר את הצללים ואת ההשתקפויות המתפזרות במים וכך יוצר תנועה ביצירה.

קישור ליצירה

<http://www.paintingstogo.com/monet/Bathing%20at%20La%20Grenouillere%201869.jpg>

קישור ליצירה: רנואר, מקום הרחצה לה גרנויאר על הסיינה, 1869, שמן על בד, 81X66 ס"מ

<http://www.lannaronca.it/Renoir/La%20Grenouillere%201869.jpg>

אימפרסיה (התרשמות), זריחת החמה, 1873, שמן על בד, 55X36 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו היא שגרמה למבקרים ללגלג על קבוצת הציירים הצעירים ולכנותם בדרך גנאי "אימפרסיוניסטים". בכינוי זה התכוונו המבקרים כי העבודה אינה מעמיקה או ידענית, אלא מרפרפת על הנושא ללא התעמקות בו. יצירה זו הייתה סקיצה שהכין מונה, אבל לאחר שהוא סיים אותה הוא ראה בה ביטוי נכון ומדויק יותר מכל העבודות שניסה לעשות בעקבותיה בסטודיו.

על אחת מתערוכות האימפרסיוניסטים כתב אחד המבקרים: "רחוב לה-פלטיה הוא רחוב של אסונות. לאחר הדלקה בבית האופרה מתחולל שם עכשיו אסון חדש. תערוכה נפתחה זה עתה אצל דיראן ריאל, שבה מוצגות כביכול תמונות. אני נכנס לשם, ועיניי רואות משהו איום. חמישה

או שישה מטורפים, ובהם גם אישה אחת, התחברו יחדיו להציג את עבודותיהם. ראיתי אנשים מתנוודדים מצחוק נוכח התמונות האלה אך לבי שתת מדם למראיהן. אלה האמנים כביכול קוראים לעצמם מהפכנים, "אימפרסיוניסטים". הם לוקחים חתיכת בד, צבע ומכחול, מניחים פה ושם באקראי כמה כתמים של צבע, וחותרים על הדבר הזה בשמם. אשליה זו למה היא דומה? לאשליית דיירי בית-משוגעים המרימים את האבנים מצדי הרחוב ומדמים בנפשם כי מצאו יהלומים".

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: היצירה מתארת נמל בשעת זריחה. הנוף כולו הופך למשטח צבע מופשט, המערב בין השמים האדומים ובין השתקפותם במים. גם הסירות הנעות על מי הנמל הופכות לכתמי צבע כהה וחסר פרטים כיוון שהאור המגיע מאחוריהן הופך אותן לצללים. הקומפוזיציה היא אטמוספירית, כלומר הולכת ומיטשטשת ככל שמתרחקים אל האופק (מתוך הנחה כי האוויר מתעבה ככל שהאובייקט מרוחק יותר). כתוצאה מכך כל האופק נראה מטושטש לחלוטין, ואת תחושת החדות של האזור הקרוב ניתן רק לנחש על-ידי המכות החדות של המכחול במים והריכוז היחסי של הצבע בסירה הקרובה. הקומפוזיציה פתוחה לחלוטין, מתמשכת אל כל הכיוונים מכל עברי הבד, ולכאורה יש בעיה לזהות נושא ברור: האם הנושא הוא הסירה? הנמל? או אולי הזריחה? ואולם, חד-משמעית הנושא הוא הרושם שעשה הרגע על האמן, ללא התמקדות בחלק מהנראה או בפרטים.

קישור ליצירה

<http://www.join2day.net/abc/M/monet/monet36.JPG>

שדה פרגים, 1873, שמן על בד, 50X63 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו, בדומה ל"נשים בגן" מ-1867, עוסקת בנושא האימפרסיוניסטי של הצגת דמויות בחוץ באור המשתנה. הטכניקה האימפרסיוניסטית מפותחת בה כבר במלואה. היצירה מתארת שני זוגות של אישה וילדה צועדים בשדה פרגים בארג'נטיל, שם חי מונה בין 1871 ל-1878. במהלך שהותו שם הוא פיתח יחד עם חבריו את הסגנון האימפרסיוניסטי.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: היצירה מציגה את המאפיינים העיקריים של הסגנון האימפרסיוניסטי: הוא מצויר בחוץ, בקומפוזיציה פתוחה ובמבט-על אלכסוני (בהשפעה יפנית). דמויות הנשים והילדות קטנות יחסית וללא פרטים מזוהים, למעט הלבוש המזהה אותן כבנות

המעמד הבורגני, המבלות את זמנן החופשי בטיול בשדה. מיקום הדמויות בקומפוזיציה גם הוא יוצא דופן: זוג אחד ממוקם לא במרכז אלא בצד ימין ולמטה, כך שנראה כאילו הן תעלמנה עוד רגע מהיצירה, והזוג השני ממוקם משמאל מאחור, על ראש הגבעה. נושא היצירה אם כן אינו הנשים עצמן אלא הנוף סביבן. הנוף כולל גבעה ירוקה בתוך שדה המכוסה פרגים אדומים. מאחור מתוארת שורת עצים מטושטשים, ומאחוריהם בתים ושמים. ניכר כי מונה הפנים היטב את השימוש בפרספקטיבה אווירית כיוון שאין כל סממן לפרספקטיבה קווית, למעט אולי רמיזה של השביל למרגלות הגבעה. טכניקת הציור מהירה ומטושטשת, ומתבססת על נקודות צבע, הנראות בעיקר בתיאור הפרגים.

קישור ליצירה

<http://www.join2day.net/abc/M/monet/monet136.JPG>

תחנת סנט-לזר, 1877, שמן על בד, 60X100 ס"מ

איקונוגרפיה: החל משנת 1877 החל מונה לצייר סדרות העוסקות בנקודת מבט זהה על אובייקט אחד בשעות שונות ובתנאי מזג אוויר שונים. הסדרה של תחנת הרכבת בסנט-לזר היא הראשונה בסדרות אלו. תחנות הרכבת היוו מוקד משיכה בשל היותן סמן של קידמה ואורבניזציה. באמצעות הרכבת יכלו אנשים הגרים בפרברי הערים ובכפרים להגיע ביתר קלות אל העיר כדי לעבוד ולבלות בה (המשורר ומבקר האמנות תאופיל גוטייה כינה את תחנות הרכבת "הקתדרלות החדשות של האנושות, המוקדים שאליהם מובילות כל הדרכים"). הבחירה בנושא אופיינית לאימפרסיוניסטים: מוקד עירוני, קידמה ותנועה. אך עיקר נושא היצירה הוא התנהגות העשן שטוף האור.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: היצירה מתארת חלל סגור של תחנת רכבת שאליו נכנס הקטר במרכז היצירה, מעלה עשן סמיך הממלא את החלל. החלל מתוחם משני עבריו על-ידי קירות התחנה, והצופה מביט במחזה מתוככי המבנה. למרות הסגירות מוקדש חלק נכבד מהקומפוזיציה אל השמים המוארים והאפקטים שיוצר העשן במפגש עימם. העשן המואר "אוכל" את קירות המבנה ואת מראות הרקע.

קישור ליצירה

<http://www.join2day.net/abc/M/monet/monet63.JPG>

רחוב סנט דני בחג לאומי, 1878, שמן על בד, 70X60 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו יוצאת דופן בעבודותיו של מונה, כיוון שהיא עוסקת בנושא פוליטי ולאומי: חגיגות הקמת הרפובליקה של ה-30 ביוני 1837, יום שיהפוך לחג לאומי. מונה נסחף בחגיגות הכלליות שגרמו לאנשים לצאת לרחובות לאחר ניסיונו הכושל של שאמבורד (Chambord), האחרון לשושלת בית הבורבון, להחזיר לעצמו את הכתר ולצרפת את דגל הלילך. היצירה מתארת את חגיגות דגל שלושת הצבעים, דגל המהפכה שהפך לסמל חופש וחירות בצרפת בפרט ובעולם כולו.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: כמו ביצירות אחרות שלו, הרחוב מתואר מנקודת מבט גבוהה, ההופכת את הפרטים לקטנים ומטושטשים. עיקר הקומפוזיציה הפתוחה היא משחק הצבעים והתנועה של דגל שלושת הצבעים. משיכות המכחול של מונה מהירות ואינן חושפות פרטים, אלא תנועה עזה של הדגלים המבצבצים מכל חלון. זוויות הדגלים הופכות לאלמנט קצבי, החוזר על עצמו וקובע את קצב היצירה. הוא נשבר רק פעם אחת, בחלק המרכזי-העליון, על-ידי שני דגלים ארוכים במיוחד החוצים את הקומפוזיציה לרוחבה. מונה השתמש בפרספקטיבה אווירית, וצבעי הדגלים הופכים לפסי צבע מטושטשים ככל שמתרחקים אל האופק. בכל זאת, הבתים בצדדים יוצרים פרספקטיבה קווית. על הדגל הגדול מצד ימין, היחידי שנראה פרוש ואינו בתנועה, כתוב "vive la Rep", כלומר טשטוש של המשפט "תחי הרפובליקה". זוהי התייחסות יוצאת דופן של מונה לאירוע פוליטי בן זמנו.

קישור ליצירה

<http://www.join2day.net/abc/M/monet/monet67.JPG>

אישה עם שמשייה, 1886, שמן על בד, 131X88 ס"מ

איקונוגרפיה: במהלך שנות השמונים של המאה ה-19 חי מונה בארג'נטיל. מצבו הכלכלי הלך והשתפר, כמו גם מעמדו בעולם האמנות. הוא שכלל ופיתח את הטכניקה האימפרסיוניסטית, ועסק בנושאי הזמן הפנוי של המעמד הבורגני ותיאור מהיר של דמויות באור המשתנה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: היצירה מתארת אישה מנקודת מבט נמוכה, כאילו הצייר שוכב, או ניצב במישור נמוך הרבה יותר מהגבעה הקטנה שעליה היא ניצבת. האישה אוחזת שמשיה וצופה אל הנוף מולה, לכיוון שמאל, ולא אל הצייר. היא נראית שקועה בנוף שמולה. במקרה זה ניכר כי האישה היא כן נושאה של היצירה, כיוון שהיא ממלאת את רוב הקומפוזיציה.

שמלתה וצעפיפה מתנפנפים ברוח הגבית, ומוסיפים ממד של זמן ותנועה ליצירה. הדשא סביבה נע באותו כיוון כמו שמלתה, לעומת השמים שמעליה, שמיכות המכחול מרמזות על כיוון הפוך, כך שנוצר סוג של סימטריה ביצירה.

למרות הפירוט היחסי של הדמות היא מטושטשת ונראית כמתפוררת ברוח ובאור. בשמלתה הלבנה מרצדים כתמי כתום, צהוב וסגול, המשלימים את כחול השמים והירוק-צהבהב של הדשא. גם הפרח הכתום הצמוד לשמלתה מהווה ניגוד משלים לכחול השמים. ריצודים של אותם צבעים יש גם בתוך הדשא ובצל שמטילה האישה.

קישור ליצירה

<http://www.paintingstogo.com/monet/woman%20with%20a%20parasol.jpg>

אישה עם שמשייה פונה שמאלה, 1886, שמן על בד

איקונוגרפיה: יצירה זו היא חלק מסדרת היצירות של אישה עם שמשייה, המצוירת באותו שדה, עם אותם בגדים ואותה שמשייה, אך באור ובזווית עמידה שונים. כאמור, סדרה זו צוירה בארג'נטיל, והיא מהווה שכלול נוסף של השיטה האימפרסיוניסטית.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: כמו ביצירה "אישה עם שמשייה", גם כאן צייר מונה את הדוגמנית מנקודת מבט נמוכה, כאילו הוא שוכב על הדשא למרגלותיה. הקומפוזיציה מרווחת יותר, ודמות האישה קטנה יותר ביחס לחלל סביבה, כאילו הצייר התרחק קצת. האישה פונה לכיוון ההפוך מהכיוון שאליו פנתה ביצירה הקודמת, והאור נופל עליה ישירות ומבהיר את דמותה, אבל גם מטשטש את תווי הפנים והפרטים השונים. על-פי הצעיף ניתן לראות כי הרוח נושבת באותו כיוון שבו היא נשבה ביצירה "אישה עם שמשייה", וניתן להסיק ששתי היצירות נעשו באותו הזמן.

מונה מציג כאן את השפעת האור על הדמות בצורה קיצונית, כאשר כל צבעי היצירה מובהרים כשמשנתנה הזווית. אפשר לראות כי השמש נותרה באותו מקום שבו היא הייתה ביצירה "אישה עם שמשייה", זאת על-פי הזווית שבה האישה מחזיקה את השמשייה. למרות שהיא הפנתה את גופה, הזווית בשני היצירות זהה.

קישור ליצירה

<http://imagecache2.allposters.com/images/pic/OWP/B9317~Woman-with-a-Parasol-Posters.jpg>

סדרות: ערמות השחת; עצי הצפצפות על גדות הנהר אפט

איקונוגרפיה: בסוף שנות השמונים ותחילת שנות התשעים של המאה ה-19 הלך מונה והתמסר יותר ויותר לנושא הסדרות. בתקופה זו עבר מונה שינוי בתפיסתו, והחל לתאר אובייקטים בתיאור סדרתי. בתחילה הוא נמשך אל אובייקטים מונומנטליים, בעלי משמעויות חברתיות, כגון הרכבת או הקתדרלה ברואן. מאוחר יותר האובייקטים הפכו חסרי משמעות, והדגש עבר מהאובייקט הנבחר אל תהליכים טבעיים שהוא עובר (כמו בסדרות של ערמות השחת, עצי הצפצפות ולבסוף שושנות המים).

ב-1889 כתב עליו מירבו (Mirbeau) מאמר בעיתון לה-פיגרו (La Figaro) ותיאר אותו כצייר מחונן אך אובססיבי הנאבק יום-יום עם האור המשתנה. מירבו רמז שיש בכך מן השיגעון. מונה עצמו, כפי שהוא מציין במכתביו מהתקופה, טען כי אם הטבע קורא לו הוא עוזב הכול ובא מיד. ברגע שיש שינוי כל שהוא במזג האוויר – הוא מיד נמצא בחוץ ומצייר, כמו צלם טבע הממתין להזדמנות צילום נאותה.

במכתב למבקר האמנות ג'פרי (Geffroy) מ-1890 כתב מונה: "אני הופך לצייר איטי מאוד וזה מתסכל אותי, אבל ככל שאני מתקדם אני רואה כי נדרשת עבודה רבה כדי להגיע אל שברצוני להשיג... ויותר מתמיד, הדברים המושגים במשיכת מכחול אחת מהירה מגעילים אותי. בקיצור, אני יותר מתמיד שואף להביע מה אני מרגיש".

מונה התייחס לסדרת "ערמות השחת" שצייר בתקופה זו, ובמהלך תערוכת הסדרות הראשונה שלו ב-1891 הסביר: "בעבורי הנוף לא קיים כשלעצמו, כיוון שהוא משתנה בכל רגע נתון. הסביבה שלו מחייה אותו – האוויר והאור, המשתנים כל הזמן... בעבורי, רק האטמוספירה הסובבת את האובייקט מעניקה לו את חשיבותו האמיתית".

לאור דברים אלו יש לבחון את סדרת "ערמות השחת" וסדרת "עצי הצפצפות" שנוצרו בתחילת שנות התשעים. האובייקטים כשלעצמם אינם חשובים למונה, כמו השתנותם המתמשכת לאורך היום ועונות השנה. הן ערמות השחת והן העצים מספקים לו נושא מצוין לחקר ההשתנות בגלל המירקם רב-השקעים, הצללים והצבעים שלהם, המתרגמים מיידית את שינויי האור ומזג האוויר לשינויי צורה. בשתי הסדרות הוא צייר אותו מקום, מנקודות מבט שונות, בשעות שונות ובעונות שנה שונות. המטרה הכללית הייתה ליצור סדרת יצירות שתהווה אמירה מהותית על המקום ועל השפעת האור והטבע עליו. מבחינה איקונוגרפית אין חשיבות רבה למיקום עצמו, אלא לתהליכים הטבעיים שהוא עובר.

קישור לערמות שחת בחורף, 1890-1, שמן על בד, 65X92 ס"מ

[http://www.luc.edu/depts/history/dennis/Visual_Arts/07-Impress_Monet_Haystack-Series-5-\(1890-91\)-\[AIC\].jpg](http://www.luc.edu/depts/history/dennis/Visual_Arts/07-Impress_Monet_Haystack-Series-5-(1890-91)-[AIC].jpg)

קישור לערמות השחת בשדה: צהריים שלהי קיץ, 1890-1, שמן על בד, 60X120

<http://www.join2day.net/abc/M/monet/monet119.JPG>

קישור לערמות השחת בשלג, 1890-1, שמן על בד, 65X92 ס"מ

[http://www.luc.edu/depts/history/dennis/Visual_Arts/07-Impress_Monet_Haystack-Series-1-\(1890-91\)-\[AIC\].jpg](http://www.luc.edu/depts/history/dennis/Visual_Arts/07-Impress_Monet_Haystack-Series-1-(1890-91)-[AIC].jpg)

קישור לשדרת עצי הצפצפות על גדות הנהר אפט, 1891, שמן על בד, 73X93 ס"מ

<http://www.join2day.net/abc/M/monet/monet144.JPG>

קישור לשדרת עצי הצפצפות על גדות הנהר אפט, 1891, שמן על בד, 81X82 ס"מ

<http://www.paintingstogo.com/monet/Poplars%20along%20the%20River%20Epte%20Autumn%201891.jpg>

קישור לשדרת עצי הצפצפות, 1891, שמן על בד, 87X71 ס"מ

<http://www.join2day.net/abc/M/monet/monet100.JPG>

סדרת קתדרלת רואן

איקונוגרפיה: באמצע שנות התשעים של המאה ה-19, לאחר שסיים את סדרת "ערמות השחת", החל מונה לצייר סדרה של יותר מעשרים יצירות, המציגות את הקתדרלה של רואן במבט על החזית המערבית. הסדרה כוללת ציורים מכל שעות האור: זריחה עד שקיעה. המראה משתנה בהתאם לאור, והקתדרלה המפוסלת כולה נעה בין טשטוש מוחלט ובין פירוט-יתר; מירקם האבנים שיצר מונה רך ומבטא את השפעת הרוח והגשם על האבן. הפיסול על-גבי הפסדה – הקיר החיצוני, הוא נושא מצוין למחקר האור, כיוון שהקיר עשוי בליטות ושקערוריות רבות, המאפשרות אינסוף משחקים של אור וצל. הציורים בסדרת הקתדרלה של רואן נעים במעגל סביב הפסדה המערבית של הקתדרלה בשעות שונות של היום ובעונות שונות של השנה. הפסדה המערבית היא החלק המפוסל והמעניין ביותר של קתדרלות וכנסיות בדרך-כלל, כיוון שזהו השער שממנו נכנסים ההמונים אל הכנסייה; השער הנמצא מול החלק המזרחי, הקדוש ביותר, שבו מתנהל הטקס. על השער המערבי משמשים הפסלים כמעין "ספרים מצוירים" המלמדים את המוני העם, שאינם יודעים קרוא וכתוב, את סיפורי הברית החדשה.

קישור לקתדרלת רואן, שמש צהריים, הרמוניה בכחול, 1894, שמן על בד, 107X73 ס"מ

<http://www.tci.art.br/monet/paints/The%20Rouen%20Cathedral.jpg>

קישור לקתדרלת רואן, הכניסה המרכזית במבט מן החזית – הרמוניה בחום, 1894, שמן על בד, 107X73 ס"מ

http://wd.blogs.com/wisch/monet_940814_b.jpg

קישור לקתדרלת רואן, שמש בוקר, הרמוניה בכחול, 1894, שמן על בד, 91X63 ס"מ

http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/art/19th/painting/cc_monet019.jpg

קישור לקתדרלת רואן, אור שמש מלא, הרמוניה בכחול וזהב, 1894, שמן על בד, 107X73 ס"מ

http://www.luc.edu/depts/history/dennis/Visual_Arts/07-impress_Monet_Rouen-Cathedral-3.jpg

הגשר - הרמוניה בירוק, 1899, שמן על בד, 89X93 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו גם היא חלק מסדרת יצירות שצייר מונה בז'יברני, העיירה שבה חי עד סוף ימיו. בתקופה זו הוא צייר שני סוגים של גשרים: גשרים מונומנטליים בלונדון כגון גשר ווטרלו, והגשר הקטן מעל לאגם שושנות המים שבביתו, המתואר ביצירה זו. מונה צייר את הגשר הזה אינספור פעמים עד למותו ב-1926. הגשר נבנה בסגנון יפני מעל לאגם שבו הרבה מאוד שושנות מים. הדגש ביצירות נע מהגשר אל שושנות המים ואל יחסו של מונה אל הציור בדרכים שונות: לעיתים כאל "שושנות מים", לעיתים כ"גשר" ולעיתים כ"גשר יפני". מונה צייר את הגשר בכל שעות היום ועונות השנה, כפי שעשה בסדרות אחרות. מונה אסף הדפסים יפניים והושפע מהם, במיוחד משל האמן היפני הנודע הירושיגה. ביצירות הגשר הוא מתייחס לציורי הגשר של הירושיגה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: ביצירה זו הגשר ממוקם מעט מעל למרכז, וקוויו המעוקלים מגדירים את הקומפוזיציה. עם זאת כיוון שהצמחייה, שושנות המים וההשתקפויות שלהן ושל הסביבה במים משחקים תפקיד מרכזי ביצירה, הופכת הקומפוזיציה לפתוחה. במבט ראשון כמעט קשה להבחין באגם המכוסה כולו בשושנות מים, מלבד רצועה דקה של מים ממש מתחת לגשר. צבעי העץ של הגשר מקבלים את הגוון הירוק של כל הסביבה ושל המים. נקודת המבט נמוכה, כך שאין כל רמיזה לשמים, והקומפוזיציה כולה היא בליל של ירוק העצים, הדשא, השיחים, שושנות המים וההשתקפות של כל אלו באגם שמתחת. גם הירושיגה הירבה לצייר גשרים, אם כי בהתאם למסורת היפנית, בדרך-כלל הוא השתמש בנקודת מבט גבוהה מאוד ואלכסונית. יוצאת דופן היא היצירה המתארת את גשר קיו באשי, שממנה שאב מונה את מבנה הקומפוזיציה שלו. נקודת המבט של היצירה היפנית מרוחקת

ונמוכה יותר, והגשר אינו בדיוק במרכז כמו אצל מונה (מונה צייר את הגשר ליד ביתו גם בקומפוזיציה הדומה מאוד לזו של הירושיגה). מונה בחר נקודה שבה אין כל הפרעה לשדה הראייה של הגשר, והירושיגה צייר ענפים המסתירים את הגשר, ויוצרים מסך בין הצופה ובין הגשר. זהו גם מאפיין יפני קלאסי.

קישור ליצירה

<http://www.join2day.net/abc/M/monet/monet112.JPG>

קישור ליצירה של הירושיגה, גשר קיו-באשי, 1857, הדפס עץ, 25 X 35

<http://frames.barewalls.com/frames/bw/61/61105,61202,61601/17.75/26.5/closeup/0587027193c.jpg>

סדרת שושנות המים בז'יברני

איקונוגרפיה: בשנות חייו האחרונות הלך מונה ואיבד את ראייתו. סדרת "שושנות המים" צוירה לאחר 1900 בביתו שבז'יברני, שם הוא גם סיים את חייו. שושנות המים צמחו באגם שבגינת ביתו של מונה, ולידו הוא בילה שעות ארוכות בניסיון לתפוס את השינויים, ולו הקלים ביותר, המתרחשים באור ובמזג האוויר, כפי שהם משתקפים במים ומשנים את צורתן וצבעיהן של השושנות. יצירות אלה הן אדירות-ממדים וקרובות להפשטה, וניכר בהן רצונו של מונה לכלול את ממד הזמן ביצירתו – הוא צייר את היצירות גדולות כל-כך עד שאי-אפשר לתפוס אותן באופן כולל במבט אחד. למרות שיש המייחסים את ההפשטה אל אובדן הראייה שלו, ברור כי אין זה עיקר העניין. במופגן, כפי שהוא עצמו הצהיר במהלך העשור שקדם לכך, הלך מונה ופנה אל עבר תחושותיו הסובייקטיביות בתיאורים האחרונים של חייו. יצירות אלה הפכו את מונה למושא הערצה של ציירי המופשט במחצית השנייה של המאה ה-20.

קישור לשושנות המים בז'יברני, מראה בלילה, 1903, שמן על בד, 73X100 ס"מ

<http://java.sun.com/developer/technicalArticles/Threads/applet/m1504099.jpg>

קישור לסדרת שושנות המים בז'יברני, 1916-1919

http://news-service.stanford.edu/news/2001/march21/gifs/monet_180.jpg

בתי הפרלמנט, השמש מבעד לערפל, 1904, שמן על בד, 81X92 ס"מ

איקונוגרפיה: בתחילת שנות השבעים של המאה ה-19 שהה מונה בלונדון וצייר מראות של העיר. הוא חזר לנושא זה בתחילת המאה ה-20, במסגרת מסעות שערך למקומות שונים בעולם. היצירה מתאר מבט על התמזה, כשבאופק בתי הפרלמנט ושתי סירות בנהר.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: יצירה זו מזכירה באופן מפתיע את אחת היצירות האימפרסיוניסטיות הראשונות של מונה, "אימפרסיה, זריחת החמה". גם ביצירה "בתי הפרלמנט, השמש מעל הערפל", מונה מסתכל את הנהר הערפילי בשעת זריחת השמש מנקודת מבט מרוחקת ואלכסונית. התוצאה היא ציור אפרפר וערפילי, המדגים שימוש קיצוני בפרספקטיבה אווירית, כיוון שאין כמעט דבר המעיד על כניסה לעומק, מלבד הטשטוש ההולך וגובר של האובייקטים ככל שמתרחקים אל עומק היצירה, אם כי הסירות בנהר יוצרות סוג של אלכסון, בדומה לסירות ב"אימפרסיה, זריחת החמה".

בתי הפרלמנט נטולי פרטים והופכים לצלליות מטושטשות, בעלות קווי מיתאר מרוחים. האווירה כולה היא של שקט וסהרורות, והצבעוניות כמעט ואינה מעידה על השמש, המוזכרת בכותרת, מלבד רמיזה קלה של נגיעות צבע צהבהבות וכתומות המשלימות את התכלכל-אפרפר של השמים.

קישור ליצירה

http://www.luc.edu/depts/history/dennis/Visual_Arts/07-impress_Monet_Houses-of-Parliament-in-Fog.jpg

3. אוגוסט רנואר:

אוגוסט רנואר (Pierre-August Renoir, 1841 - 1919) היה צייר צרפתי, ומראשי התנועה האימפרסיוניסטית. רנואר נולד ב- 25 בפברואר 1841 בלימוז', צרפת. כבר ב- 1854, בהיותו בן 13 בלבד, החל לעבוד כצייר במפעל בפריז, שם למד על חשיבותם של האור והצבעים החיים (צבעים חזקים ובהירים). משיכתו אל ציורים מלאי אור הושפעה גם מאמני ה**רוקוקו**, שאת עבודותיהם הוא ראה בלז'ר.

ב- 1862 הוא החל ללמוד אצל גלייר (Gleyre), ושם פגש את מונה (Monet) וסיסלי (Sisley). מונה ורנואר ציירו יחד אותם נושאים בארג'נטיל שבאזור ברביזון תחת כיפת השמים, ויחד הם הקימו את התנועה האימפרסיוניסטית, שחבריה נפגשו לדיונים בקפה גרבוואה בפריז.

כמו מונה, גם רנואר ידע קשיים רבים בתחילת דרכו. הצלחתו המסחרית כצייר דיוקנים החלה בסוף שנות השבעים של המאה ה-19. ב-1881 החל אספן האמנות פול דוראן-ראול לרכוש את יצירותיו בקביעות, ורנואר הגיע לרווחה כלכלית.

הוא הציג בשלוש התערוכות האימפרסיוניסטיות הראשונות, אך לאחר שהדיוקנים שלו התקבלו ל"סלון" האקדמי ב-1878 הוא חדל להציג עימם. ב-1881 הוא הרגיש שמיצה את הסגנון האימפרסיוניסטי, ובעקבות ביקור שערך באיטליה ב-1881-2 הוא הושפע מציורי הרנסנס. הוא החל להתעניין באנטומיה של גוף האדם, ואף דחה את הרעיון האימפרסיוניסטי כי יש לפרק את הצורה לחלקים קטנים כדי להגיע לציור ספונטני. הוא הירבה לצייר סקיצות לעבודותיו, ולא הרגיש עצמו מחויב לשיטות של חבריו. עם זאת, הנושאים שצייר נותרו אימפרסיוניסטיים במהותם: בתי-הקפה, בילויים של זמן פנוי, נשים וילדים, אבל הוא צייר גם נושאים קלאסיים יותר, כמו עירום נשי ומתרחצות. רנואר נפטר ב-3 בדצמבר 1919.

יצירות:

מקום הרחצה לה-גרנויאר על הסיינה, 1869, שמן על בד, 81X66 ס"מ

איקונוגרפיה: רנואר עבד עם מונה בסטודיו ותחת כיפת השמים, ואת היצירה הזו הם ציירו במקום בילוי ורחצה אהוב על הפריזאים - חוף הסיין שנודע בשם לה-גרנויאר (La Grenouillere). שני הציירים ציירו אותו מקום כמעט מאותה נקודת מבט. היצירה של מונה נועזת מעט יותר וניכר כי רנואר, הנמשך לסגנון הקלאסי, מתנסה בסגנון חדש. היצירה תוכננה בתחילה כסקיצה לעבודה בעבור ה"סלון" האקדמי, אך בגלל בעיות תקציב נשארה כגרסה סופית.

שני האמנים ראו במקום את מהות הבילוי של המעמד הבורגני העירוני ואת הטבע העירוני. בנוסף, המקום איפשר תיאור הכולל משחק רב בהשתקפויות אור ומשחקי צבע.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה הפתוחה מציגה נקודת מבט רחבה הכוללת את החוף, את הגשר וגם את הכיכר העגולה הקטנה במרכז הנהר, שכונתה "קממבר" בגלל צורתה וצבעה. בהשוואה לציורו של מונה, נקודת המבט של רנואר רחבה יותר. משיכות המכחול שלו עדינות ומדויקות יחסית, והדמויות, העצים והמים אינם מטושטשים כמו אלו של מונה.

השימוש של רנואר בפרספקטיבה האווירית מינימלי, והוא מסתמך יותר על מבנה הנהר, המאפשר פרספקטיבה קווית. ביצירה מתוארים אנשים רבים המקובצים בשלוש קבוצות עיקריות, המסמנות את מבנה הקומפוזיציה הסימטרית – משמאל על החוף, במרכז על הגשר ומימין על הכיכר הקטנה. על-פי מסורת ציורי הנוף ההולנדיים מהמאה ה-17, הוסיף רנואר גם שני ברווזים שחורים השטים בנהר, פרט שלא נמצא ביצירה של מונה.

קישור ליצירה

<http://www.lannaronca.it/Renoir/La%20Grenouillere%201869.jpg>

קישור ליצירה: מונה, הרוחצים בלה-גרנויאר, 1869, 73X92 ס"מ

<http://www.paintingstogo.com/monet/Bathing%20at%20La%20Grenouillere%201869.jpg>

שביל מתפתל בעשב, 1876

איקונוגרפיה: יצירה זו נעשתה בארג'נטיל, בתקופה שבה רנואר שהה במקום יחד עם מונה, ושניהם ציירו תחת כיפת השמים כדי לפתח את סגנונם החדש. ואכן, התיאור מזכיר הן בצורתו והן בקומפוזיציה שלו את "שדה פרגים" של מונה. ייתכן שהיצירה צוירה באותו המקום או בהשראת היצירה של מונה. נושא היצירה אימפרסיוניסטי מובהק – בני המעמד הבורגני היוצאים לטיול בשדה בזמנם החופשי. האימפרסיוניסטים תיארו שהייה בטבע שבשולי העיר – הטבע המבוית.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: כמו ברבות מהיצירות האימפרסיוניסטיות ניסה רנואר "לתפוס רגע", בדומה למצלמה. הוא ניצב בנקודת מבט מרוחקת וכללית, המשקיפה על האירוע שהוא מתאר מלמעלה. הקומפוזיציה הופכת אם כן לפתוחה, כשנושא היצירה אינו דווקא הדמויות המטיילות בשדה אלא המראה כולו, ומשחקי האור בצמחייה ובפרחים. יש לשים לב כי נקודת המבט של האמן אינה הגיונית, כיוון שהוא נמצא גבוה בהרבה מגובה פני הקרקע, כאילו הוא עומד על גבעה.

במרכז הקומפוזיציה כמה דמויות, כנראה נשיות, הצועדות בשביל מתפתל בינות לעשבים ולפרחי הפרג. השביל ממשיך אל עומק הפרספקטיבה, ועל קצהו המרוחק דמויות נוספות הצועדות בו. כל הדמויות האנושיות, הן המרכזיות והן אלו מאחור, נמצאות במישור האחורי של היצירה, כך שלא ניתן להבחין בפרטים מזהים, למעט מאפייני לבוש ושמשייה, הממקמים אותם

כבני התקופה ובני המעמד הבורגני. העצים הנחתכים משמאל ומבנה העץ הפשוט הנחתך מימין הם האלמנטים ההופכים את הקומפוזיציה לפתוחה ויוצרים תחושה של צילום חטוף ורגעי. טכניקת הציור של רנואר אימפרסיוניסטית ומהירה, והוא אינו מתעכב על הפרטים הקטנים. למרות שהשביל מספק לו אלמנט ברור של פרספקטיבה קווית הוא משתמש בפרספקטיבה האימפרסיוניסטית – האווירית, המטשטשת את הפרטים ככל שהעין מתרחקת אל האופק. אפקט המרחק נוצר כתוצאה מארבעה אמצעים: גדול/קטן - הדמויות והעצים מאחור הנראים קטנים יותר; למעלה/למטה – מבנה הגבעה שמאחור יוצר הבדלי גובה בין האובייקטים המצוירים מאחור וגובה יותר ובין אלו המצוירים במישור המרכזי והקדמי; פרספקטיבה אווירית בטשטוש הפרטים מאחור; ופרספקטיבה קווית במפגש בין שולי השביל במישור האחורי של היצירה.

קישור ליצירה

<http://digilander.libero.it/arteworld/renoir/06040190.jpg>

מולן דה לה גאלט, 1876, שמן על בד, 129X172 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו זכתה בפרס הראשון בתערוכה האימפרסיוניסטית השלישית שנערכה ב-1877, והיא נחשבת ליצירה החשובה ביותר של רנואר משנות השבעים. כמו יצירות אימפרסיוניסטיות רבות אחרות היצירה מתארת את בני המעמד הבורגני המבלים בנשף במועדון ידוע ששמו מולן דה לה גאלט (Moulin de la Galette). בדומה למאנה, תיאר רנואר רבים מחבריו כרוקדים או יושבים. כחלק מתפיסת העולם האימפרסיוניסטית והמודרנית חקר רנואר את הנושא של הצגת דמויות רבות בתנועה, ויצירה זה היא פיתוח של הנושא.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: רנואר מציג פנורמה רחבה של בית-הקפה, עמוסה לעיפה בדמויות העוסקות במגוון פעילויות – ריקוד, שתייה ואכילה, שיחה והרהור. הקומפוזיציה הפתוחה מגבירה את אשליית המרחב והעומס הכלליים. משיכות המכחול שלו אימפרסיוניסטיות – מהירות ועזות. הצבעים הבהירים של היצירה מעבירים את משחקי האור וצל של התאורה המלאכותית שרנואר מדגיש באמצעות ציור פרטני למדי של הנברשות המפוארות בחלק העליון של היצירה. נקודת המבט של האמן גבוהה מעט ומרוחקת, ועם זאת קרובה ונמוכה מספיק כדי ליצור תחושה כאילו הצופה הוא חלק מההתרחשות. גם ביצירות האימפרסיוניסטיות ביותר שיצר רנואר ניכרת משיכתו לסגנון הציור הרנסנסי, משיכה שתבוא לידי ביטוי מאוחר יותר, כשינטוש את הסגנון האימפרסיוניסטי.

יחסית לאימפרסיוניסטים אחרים הדמויות שצייר רנואר גדולות ומפורטות, והוא מתעכב על פרטים כגון הטבע הדומם על השולחן מימין. עם זאת, בקהל הרוקד ובנוף מסביב ניכרת הטכניקה האימפרסיוניסטית במיטבה - הפרספקטיבה היא אטמוספירית, הדמויות המרוחקות הופכות כתמים מטושטשים של צבע, ולאור יש תפקיד מרכזי בצבעוניות ובמריחת המכחול. מעבר לכך, כל הדמויות נתפסות כאילו בעין המצלמה, תוך כדי תנועה. הדמויות אינן מתייחסות לצייר אלא עסוקות בענייניהן, והוא מציב עצמו כצופה אובייקטיבי מהצד.

קישור ליצירה

<http://www.lannaronca.it/Renoir/Bal%20au%20Moulin%20de%20la%20Galette.jp>

g

סעודת השייטים, 1881, שמן על בד, 173X130 ס"מ

איקונוגרפיה: גם ליצירה זו נושא אימפרסיוניסטי אופייני החוזר ביצירות רבות: תיאור חיי הבורגנות בשעות הפנאי. לאחר שיט עורכים השייטים סעודה. מבגדיהם ומהדרך שבה הם מוצגים ברור כי אין אלו שייטים קשי-יום העובדים בשיט, אלא בני-טובים המבלים אחר-צהריים שמשו בשיט מהנה בנהר.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: רנואר משתמש בקומפוזיציה פתוחה המושפעת מהצילום (ההשפעה העיקרית של הצילום על הציור האימפרסיוניסטי היא בקיטוע ה"פריים" – אין ניסיון לבטא מציאות שלמה ביצירה אחת אלא להציג מקטע רגעי של התרחשות חולפת, ממש כמו שהצילום מנציח את הרגע החולף). הצבעים בהירים, בעלי מירקם דק, כמעט אזורי, וללא שימוש בצבע השחור. הוא משתמש בצבעים משלימים המשתקפים על גופיות השייטים (על-פי התיאוריה של [שברל](#) העוסק ב-after image).

למרות העבודה המהירה ניכר תכנון במשיכות המכחול, בעיקר על-פי השימוש בנקודות שיא בהירות המדגישות את נפחיות הדמויות, ובסדר של כיוון משיכות המכחול. האור ביצירה חודר דרך הסככה באופן רך ואחיד, ויוצר ריצוד על הבגדים והחפצים, המחזירים אותו אל סביבותיהם. כמו ביצירה "מולן דה לה גאלט", גם ביצירה זו התייחס רנואר לפרטים ולדמויות באופן "קלאסי" יותר מאימפרסיוניסטים אחרים. גודלן של הדמויות, הפירוט של מראה פניהן והבעותיהן, הטבע הדומם על השולחן, במיוחד קערת הפירות במרכז השולחן, כל אלו מתייחסים למסורת עתיקת-יומין בציור. עם זאת, כאמור ביצירות אחרות, השתמש רנואר באסתטיקה האימפרסיוניסטית, בתפיסת הדמויות תוך כדי תנועה ובמשחקי הצבע והאור.

קישור ליצירה

<http://www.lannaronca.it/Renoir/La%20colazione%20dei%20canottieri.jpg>

מתרחצות, 1887, שמן על בד, 118 X 170 ס"מ

איקונוגרפיה: ב-1881 חש רנואר כי הוא מיצה את הסגנון האימפרסיוניסטי. כמוהו גם אימפרסיוניסטים אחרים, כמו [ז'אן](#) למשל, נטשו את ההתבוננות הספונטנית והרגעית לטובת אמנות החוזרת אל ערכים של הרנסנס והקלאסיקה. ביצירה זו רנואר חזר אל הערכים האלו, עם הסתייגות קלה. הוא עבד על היצירה פרק זמן ארוך – כארבע שנים, בין 1884 ל-1887, דבר המנוגד עקרונית לשיטה האימפרסיוניסטית. השינוי המהותי אצל רנואר חל לאחר שביקר ברומא, בוונציה ובפירנצה, שבהן פגש את האמנות של רבי-האמנים הגדולים והתרשם מיצירותיהם. נושא היצירה – נשים ערומות מתרחצות באגם, לקוח מהקלאסיקה, ונראה רחוק מאוד מהנושאים העירוניים שהעסיקו את רנואר והאימפרסיוניסטים קודם לכן. היצירה הוצגה ב-1887 בגלריה של ג'ורג' פטיט בפריז, והקהל קיבל אותה יפה. לעומתם, לא כל המבקרים קיבלו אותה, דווקא בגלל השילוב בין מסורת לחידוש.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: ביצירה זו אימץ רנואר קומפוזיציה הלקוחה מתבליט בן המאה ה-17 של האמן פרנסואז גירארדון (Girardon) בשם [הנימפות המתרחצות](#). במרכז הקומפוזיציה שלוש נשים, ומימין מאחור שתיים נוספות. התיאור והטכניקה קלאסיים במהותם, ורנואר מתעכב על הפרטים הקטנים ביותר. הדמויות מוקפות בקו מיתאר ובמשטחי צבע חלקים, ומזכירות ציורי קיר מהרנסנס או מפומפיי. עם זאת, הטיפול ברקע קרוב הרבה יותר לאימפרסיוניסטים בנגיעות המכחול הרוטטות והמהירות יותר. המודרניות מועברת גם על-ידי הקומפוזיציה הפתוחה ותחושת ה"תוך כדי פעולה" שמורגשת ביצירה. למרות האסוציאציה בין הדמויות ובין תיאורים מיתולוגיים של נימפות, הן מעבירות תחושה מודרנית, בעיקר בתנוחות הנראות "באמצע" פעולה ולא כמקובל במסורת התנוחות של מודלים.

קישור ליצירה

<http://www.digitalart.ab.ca/art/impressionism/images/the-bathers.jpg>

4. קמיל פיסארו:

קמיל פיסארו (Camille Pissarro, 1830 - 1903) היה צייר יהודי צרפתי, שנולד ב-1830 למשפחת סוחרים. בתחילת דרכו המשיך פיסארו את עסקי אביו, אך תשוקתו לציור שינתה את חייו. ב-1852 הוא פגש את הצייר הדני מלבי (Melbye) ולמד אצלו שנתיים.

ב-1855 הגיע פיסארו לפריז, שם התרשם עמוקות מציורי הנופים של קורו (Corot), והירבה לצייר את פריז ופרבריה. ב-1859 הוא הוזמן להציג ב"סלון", ובאותה שנה התחבר עם מונה (Monet) ו*אזו* (Cezanne). כאשר נדחה מה"סלון" ב-1861 וב-1863, הוא הציג ב"סלון הדחויים". היה מהמארגנים הנלהבים של תערוכות האימפרסיוניסטים, והשתתף בכולן. למרות שבין 1864 ל-1868 הוזמן להשתתף ב"סלון" האקדמי, יצירותיו לא זכו להצלחה אצל הקהל, ואיש לא רכש אותן.

בשנים 1866 – 1868 פיסארו חי ועבד בפונטואז (Pontoise), שם צייר נופים בסגנון שנע בין הנטורליזם של קורו ובין האימפרסיוניזם. ב-1869/70 הוא עבר לגור בלובסיין (Louveciennes). חיילים גרמנים שכבשו את המקום במלחמת פרנקו-פרוסיה ב-1870/71 הרסו רבים מציוריו. באותו זמן ברח האמן עם משפחתו ללונדון.

בין 1872 ל-1878 חזר פיסארו לפונטואז, שם צייר עם סזאן בחיק הטבע ופיתח את סגנונו האימפרסיוניסטי הבוגר. ב-1885 הוא הכיר את סיניאק (Signac) וסרה (Seurat), ולמשך חמש השנים אימץ את הסגנון הפוינטליסטי שלהם, אך ב-1890 חזר בו ושב לצייר בטכניקה חופשית יותר.

פיסארו נפטר בפריז ב-1903.

גם בנו וגם נכדו היו לאמנים נחשבים שהמשיכו את דרכו. בן הנכד, יהויכים פיסארו, הוא דוקטור לתולדות האמנות ואוצר נחשב.

יצירות:

הדרך ללובסיין, 1870, שמן על בד

איקונוגרפיה: פיסארו עבר לגור בלובסיין ב-1869, וצייר סדרת יצירות העוסקת בדרכים המובילות אליה. דרכים דומות הוא צייר גם כשחי בפונטואז. הדרכים בציוריו כפריות ואינן עמוסות בני-אדם, אלא מעט הולכים או נוסעים בעגלות. סזאן העתיק חלק מיצירות אלו, ונתן להן פרשנות משלו.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: היצירה מתארת את הדרך מנקודת מבט של עומד מהצד. הצייר אינו צועד בשביל, אלא רואה אותו מהאדמה שמימינו. נגיעות המכחול רכות ומהירות יחסית, אם כי אינן קצרות כפי שמקובל באימפרסיוניזם. פיסארו חילק את הקומפוזיציה לשניים, כאשר מעט יותר מחצייה מוקדש לשמים הכחולים הזרועים עננים וחלקה התחתון לדרך עם בית בודד מימין ושדרת עצים. הדמות הפוסעת על השביל נמצאת במרכז הקומפוזיציה הפתוחה, ונראית כמתרחקת מן האמן. מרכז הקומפוזיציה הוא השביל והדמות הפוסעת עליו. הם מרוחקים ואינם נתפסים כנושא היצירה הן בשל גודלם, הן בשל טשטוש פרטיהם והן בשל עיצובם כחלק מהנוף הדומם. הנושא המרכזי הוא הדרך והתמשכותה. הדרך עצמה מספקת פרספקטיבה קווית, אך פיסארו השתמש גם בפרספקטיבה האווירית.

קישור ליצירה

http://www.high.org/resources/images/collection/213=w/2001_1_web.jpg

שדרות מונמרט, ערב, 1879, שמן על בד

איקונוגרפיה: יצירה זו מאפיינת את הנושאים ודרך העבודה האימפרסיוניסטית. פיסארו צייר סדרה של 13 יצירות בשדרות מונמרט בשעות ובעונות שנה שונות. יצירה זו צוירה בתקופה שבה הוא עזב את הטכניקה הפוינטליסטית של סרה וחזר לסגנון החופשי יותר של האימפרסיוניזם. הסיבה לעזיבה של הטכניקה הפוינטליסטית נעוצה בעובדה שטכניקה זו מנוגדת במידה רבה לרעיון המרכזי של האימפרסיוניסטים, העוסק בציור מהיר ובלתי מתוכנן. סרה הפך את הטכניקה האימפרסיוניסטית למדע מדויק, המצריך עבודה מדוקדקת ומתוכננת, מתוך רצון להגיע לתיאור נכון יותר של הנראה, אך בכך סתר את הפן ההתרשמותי של היצירה. ביצירה זו פיסארו ניסה לחזור לציור חופשי ומהיר יותר. באותה תקופה הומצאו פנסי הגז, שאיפשרו לחיי הלילה בעיר לפרוח, ובכך הרחיבו את זמן הביוליים והפעילות.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: כפי הנראה פיסארו צייר את היצירה כשהוא מביט מבעד לחלון הסטודיו שלו, והיא מתארת ממבט ציפור את חיי הלילה של פריז (וביצירות אחרות מאותה סדרה בשעות אחרות במשך היממה). לסדרות חשיבות עליונה אצל האימפרסיוניסטים, כי רק מכלול התיאורים מציג את המראה המלא של העיר. פיסארו השתמש בצבעים משלימים (כתום – כחול, צהוב – סגול) כדי ליצור מתח ותנועה-ריצוד בעין הצופה.

הניגוד בין פנסי התאורה ובין הצבע הכחול העמוק של השמים נותן את התחושה של הלילה היורד על העיר, ומנגיד את חום הפנסים אל מול קור החשכה. לעומת השמים, המצוירים במשיכות מכחול ארוכות, הרחוב והאורות שבו מצוירים במשיכות מכחול מהירות וקצרות ללא ירידה לפרטים: תנועה מהירה למטה מול הטבע השקט מלמעלה. הפרספקטיבה היא אטמוספרית (מיטשטשת ככל שמתרחקים) והקומפוזיציה פתוחה – הרחוב מתמשך אל מעבר לשולי הבד באלכסונים.

קישור ליצירה

http://www.cssh.qc.ca/ecoles/simon/museedesenfants.quebec/Peintres/Pissaro/Posters/Pissaro_big/montmartre_nuit.jpg

אישה תולה כבסים, 1887, שמן על בד

איקונוגרפיה: היצירה מתארת שתי דמויות נשיות, אם ובת. האם עוסקת בתליית כבסים, ופונה בדברים אל הבת היושבת על הקרקע ומביטה בה. הנושא עצמו אינו אופייני לאימפרסיוניסטים כיוון שהוא עוסק בעבודה וכנראה בבני מעמד פשוט. עם זאת, התחושה של תפיסת הרגע היא אימפרסיוניסטית. בתקופה זו פגש פיסארו את סיניאק וסרה, ושינה את סגנונו האימפרסיוניסטי בעקבות הטכניקה הפוינטליסטית שלהם.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: כאמור, היצירה מתארת נושא פחות אופייני לאימפרסיוניסטים, אם כי תפיסת הרגע שבו אימפרסיוניסטית במהותה. האישה מדברת אל הילדה היושבת על הקרקע וממשיכה לתלות את הכבסים. הקומפוזיציה פתוחה, למרות שהדמויות גדולות ובמרכז, כיוון שהעצים, הכביסה והקיר מאחור נחתכים על-ידי שולי המסגרת של הבד. טכניקת הציור גם היא אינה אימפרסיוניסטית מובהקת, אלא קרובה הרבה יותר לפוינטליזם של סרה וסיניאק. משיכות המכחול גדולות יותר משל האימפרסיוניסטים, והרבה יותר מדויקות. פיסארו הניח נקודות של צבעים משלימים בדיוק רב זו ליד זו, כמו הכחול והכתום בחצאית של האישה, וניכר כי היצירה לא נעשתה במהירות אלא בתכנון ודיוק. דמויות האדם, החפצים (העגלה, הכביסה) והנוף המקיף אותם מצוירים בריבוי פרטים, שאינו אופייני לציור האימפרסיוניסטי. הדבר ניכר במיוחד בעגלת הכביסה שמאחור ובעלי העץ שמצד שמאל.

<http://www.abcgallery.com/P/pissaro/pissaro57.JPG>

5. אדגר דגה (Degas, Edgar), 1834 – 1917:

אדגר דגה (Edgar Degas, 1834 - 1917) היה צייר ופסל צרפתי. הוא נולד בפריז ב-19 ביולי 1834, לאב בנקאי עשיר. בצעירותו הוא העריץ את אנגר (Ingre) והושפע מאמני הרנסנס ואמני ארצות השפלה של המאות ה-16 וה-17, והירבה לצייר דיוקנים ונושאים מיתולוגיים. הוא החל את לימודיו אצל למוטס (Louis Lamothes), תלמידו של אנגר, והמשיך בבית-הספר לאמנויות יפות בפריז (Ecole Des Beaux Arts), אך עזב ב-1854 ונסע לאיטליה, שם למד במשך חמש שנים, בעיקר את אמנות הרנסנס.

כשחזר לפריז ב-1859 הוא פגש את מאנה, וסגנונו החל להשתנות. בשנות השישים של המאה ה-19 הוא החל לצייר נושאים בני זמנו, בעיקר סצנות תיאטרליות ודיוקנים המציגים דגש חברתי ואינטלקטואלי. בבת-הקפה בפריז הוא הכיר את האימפרסיוניסטים והחל להציג אתם, אך סגנונו האישי היה שונה. הוא עבד על מתווים ולא צייר תחת כיפת השמים. עיקר עניינו היה בתיאור תנועה ובבדיקת נקודות-ראות בלתי שגרתיות, ויצירותיו מתאפיינות בהצגת מקטעי התרחשות היוצאים אל מחוץ לגבולות היצירה. הוא התמקד בתיאורי החיים בעיר ובבת-הקפה, והתעניין בצילום ובהדפסים יפניים.

בתחילת שנות השבעים צייר דגה מודלים חיים בסטודיו, ובעיקר רקדניות בזמן חזרות. ב-1872 הוא ביקר בלואיזיאנה שבארצות הברית, שם היו לו קרובי משפחה שעסקו בעסקי הכותנה, ושם הוא צייר את "החלפת הכותנה בניו-אורלינס" (The Cotton Exchange at New Orleans), היצירה היחידה שמוזיאון רכש בימי חייו.

נושאי ציוריו הם מרוצי סוסים, נשים מגהצות, מתרחצות או מודדות כובעים, אך הידוע שבנושאים הוא תיאורי רקדניות בלט. הרקדניות שלו מתארות דווקא את ההווי שמאחורי הקלעים, החושף תנועה לא מהוקצעת או מבוימת שלהן. מחקרים עכשוויים מבקשים לבדוק את מניעיו של דגה בעיסוקו ברקדניות, בכובסות, במגהצות וכמובן בסוסים. לדעת החוקרים מקורם של עיסוקים אלו באובססיה בלתי מתפשרת שלו לניקיון, דייקנות, תרגול ומצוינות, הבאים לידי ביטוי בכל הנושאים שבהם עסק.

לקראת סוף ימיו דגה כמעט התעוור, והחל לפסל. כל פסליו נוצקו בברונזה רק לאחר מותו, למעט "הרקדנית בת ה-14", פסל שהוצג עוד בחייו, ונחשב ליצירה הראשונה בהיסטוריה של האמנות המודרנית העושה שימוש ב"רדי מייד", כיוון ששערה וחצאיתה אמיתיים.

דגה נפטר בפריז ב-27 בספטמבר 1917.

יצירות:

התזמורת, 1868, שמן על בד

איקונוגרפיה: כפי שכבר צוין, דגה חקר את החלל סביבו, במקומות ציבוריים ופרטיים, בדרך של חלוקת החלל למקטעים לכאורה אקראיים, ובכך הרחיב את הביטויים העיתונאיים של [דומייה](#) ושל אמנים אחרים, שעסקו ברישום מהיר של בתי-הקפה, הרחובות ומופעי הבידור. יצירותיו חדות באבחנה האנושית ובאירוניה שלהן. ביצירה זו למשל הוא בחר להתעלם מהמתחולל על הבמה, ויותר מכך, הוא חתר ללא היסוס את גופי הרקדניות והתמקד בחלק הלכאורה שולי במופע: מקטע הנראה כמעט מקרי של התזמורת. המקריות של המקטע מנוגדת לדיוק המפליא בפרטי הנגנים, כאילו נושא היצירה הוא דיוקן של התזמורת. ואכן, הנושא יכול היה להיות כזה, אלמלא היה מוצג רק מקטע קטן ממנה. בעצם דגה החל לצייר דיוקן של נגן הבסון דזירה דיהאו, אך הוא גלש לתיאור סביבתו של הנגן, וכלל אפילו את מלחין היצירה עימנואל קבריר (בצד שמאל, בתוך תא).

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: למרות שניתן לחשוב כי תיאור מעין זה הוא המקריות בהתגלמותה, דגה לא עבד כך, אלא חישב בדיוקנות של איש מדע את הקומפוזיציה שלו. סידור מתוח ומדויק של צירים אלכסוניים חוצה את היצירה ותוחם את גבולות אזור הישיבה של התזמורת (הנבל, הצ'לו, הבסון והבאס). בתוך השלד הצורני שיוצרים גבולות אלו נעים בהתאמה כל האחרים: הקשתות של כלי-המיתר, החליל ואפילו הרגליים והזרועות של הרקדניות. דגה הציג כאן גישה אמנותית המנגידה בין תפיסה חזותית מקרית תיעודית ובין הפיכת הרגע המקרי לעבודת אמנות מחושבת היטב.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/D/degas/degas22.JPG>

סייסים מול מושבי הקהל, 1866-68, שמן על בד, 46 X 61 ס"מ

איקונוגרפיה: אחד הנושאים החוזרים שוב ושוב אצל דגה הוא נושא הסוסים. כמו ברוב היצירות שלו, עיקר עניינו הוא בתיאור התנועה. הסוס נתפס כסמל לכוח ומהירות, ודגה צייר מרוצי סוסים הן לפני תחילתם והן במהלכם. יצירה זו מוקדמת יחסית, ומתארת את מסלול המרוצים מעט לפני תחילת המרוץ. סוסים רבים מיצירות מוקדמות תוארו בתנוחות דומות ביצירות שונות, מאוחרות יותר.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: דגה חילק את הקומפוזיציה לשני חלקים על-ידי אלכסון חזק המתרחק מן הצופה אל האופק: מסלול המרוצים מצד ימין ומושב הקהל מצד שמאל. הקומפוזיציה פתוחה, ושני חלקי היצירה – מסלול המרוצים ומושב הקהל – נחתכים בשוליה. החלקים מופרדים זה מזה באמצעות גדר ובאמצעות הצבע שונה בכל אחד מהם.

ביצירה מוקדמת זו הטכניקה האימפרסיוניסטית של דגה עדיין לא לגמרי מפותחת. האזור של הקהל נראה אימפרסיוניסטי יותר, ונעשה שימוש גם בפרספקטיבה אווירית (אם כי הפרספקטיבה ביצירה כולה מתבססת על האלכסונים, היוצרים פרספקטיבה קווית ברורה). לעומת זאת, החלק הימני, שבו מתוארים הסוסים על המסלול, מצויר במשטחים של צבע לוקלי המוקפים בקו מיתאר שחור, כנראה בהשפעה יפנית, הניכרת גם בזווית הראייה האלכסונית והנמוכה.

הסוסים יוצרים שורה אלכסונית שממנה חורגים שני סוסים – השני והשישי, האחרון; הם יוצרים אלכסון המנוגד לאלכסון של שאר הסוסים, ובכך הוא מגביר את תחושת הפרספקטיבה. הסוסים מתוארים תוך כדי תנועה וכאילו מוקפאים, בדומה לצילום.

דגה תיאר את צללי הסוסים בדיוק רב, והוסיף בצל את הצבע הכתום, המשלים את הכחול של השמים, כפי שנהגו האימפרסיוניסטים על-פי התורה של שברל.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/D/degas/degas25.JPG>

הסטודיו למחול (שיעור ריקוד), 1874, שמן על בד, 85 X 75 ס"מ

איקונוגרפיה: בין השנים 1873 – 1876 עסק דגה בנושא הרקדניות באופן כמעט אובססיבי. ביצירה זו הוא מציג את ג'ולס פרו (Jules Perrot), המורה המפורסם והזקן לבלט, במהלך שיעור. ליצירה זו הכין דגה רישומי הכנה רבים עד שהגיע לרושם הרצוי לו, של כאילו תפיסת רגע.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: מנקודת מבט אלכסונית אנו צופים בקומפוזיציה פתוחה של שיעור ריקוד רב-משתתפים. המאסטר הזקן ניצב ממש במרכז הקומפוזיציה בתנוחה חזקה, המעידה על עוצמתו וסמכותו. מולו קבוצת נערות המבצעות את הוראותיו. הרחק מאחור וכן במישור הקדמי מימין נערות אחרות הצופות במתרחש וממתינות לתורן. היצירה ברובה לא צוירה בטכניקה אימפרסיוניסטית, אלא בטכניקה קלאסית יותר. כפי שכבר נאמר, היא נעשתה בעקבות רישומי הכנה רבים. נגיעות אימפרסיוניסטיות באות לידי ביטוי בעיקר בחצאיות השקופות של הרקדניות. עיקר העניין של דגה הוא התנועה, והוא מנגיד בין התנועה הקלילה של הרקדניות ובין העמידה המוצקה וההחלטית של המאסטר הזקן, שאותה הדגיש דגה באמצעות ההישענות החזקה על המקל. למרות שהרקדניות בשוליים אינן רוקדות, תיאר דגה את תנועותיהן בפירוט רב. כך למשל הרקדנית השמאלית ביותר, המותחת צווארה לאחור, או שתי הרקדניות היושבות מאחור ומשוחחות ביניהן, או זו העומדת מרוחקת ביותר מאחור ומותחת צווארה גם היא. דגה לא התמקד רק בתנועות הריקוד אלא בכל תנועה בחדר, עובדה היוצרת תחושה "צילומית".

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/D/degas/degas1.JPG>

האישה השותה אבסינת, 1876, שמן על בד, 90X68 ס"מ

איקונוגרפיה: דגה תיאר גם את האספקטים החשוכים יותר של חיי הלילה בעיר. הבדידות והשכרות הם אחד מהנושאים הללו. ביצירה זו מתוארים שחקנית ידועה שותה, ובטלן אופייני היושב על ידה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הדמויות ממוקמות בצד ימין, והצופה מביט אליהן בקו אלכסוני. דגה השתמש בטכניקה זו כדי ליצור אשליה שהדמות אינה יודעת שצופים בה. כך הדמות טבעית יותר, כיוון שהיא אינה מנסה ליצור רושם על הצייר. בכך קיווה דגה לחשוף את אופיין האמיתי של הדמויות. מסגרת היצירה חותכת את הדמויות, ומיקומן ב"פריים" מדגיש את אקראיות המבט של הצייר: לכאורה אין כאן תכנון מוקדם, אלא תפיסה של רגע חולף. הדמויות יושבות מאחורי שולחן וגבן נדחק אל הקיר האחורי, שבחלקו יש חלונות זכוכית. הקו המזגזג שיוצרים השולחנות החתוכים בצידם מדגיש את תחושת הדוחק, לוחץ את הדמויות אחורה ומבטא את מצבן הנפשי. שפת הגוף של הדמויות, כמו גם הצבעים הירקרקים, האפורים

והחומים שלהן גם הם ביטויים צורניים למצב נפשי עכור שנוצר עקב שתיית האלכוהול. יש חוקרים הסבורים כי הצבע הירוק ביצירה הוא צבע המשקה עצמו. היצירה מתאפיינת גם בניגודי אור וצל חזקים, היוצרים אווירה מתוחה ומנוכרת. החלל הצר כמו לוחץ את הדמויות מלמעלה, ומדגיש את תחושת הניכור בין הדמויות עצמן. מצד אחר, החלל הריק הגדול יחסית מצד שמאל מדגיש את הבדידות של הדמות הנשית. מבטה זגוגי וריק. היא אינה פונה אל היושב לצידה או אל אנשים אחרים שאולי נמצאים בבית-הקפה, אלא שקועה בעולם פנימי משלה. הבקבוק שלידה ריק, ומלמד שהיא שתתה כמות הגונה של משקה.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/D/degas/degas17.JPG>

נשים במרפסת בית-קפה, 1877, 41 X 81 ס"מ

איקונוגרפיה: הנושא המתואר כאן אופייני לאימפרסיוניסטים בכלל – בילוי זמן פנוי של הבורגנות הפריזאית, ובמקרה זה בילוי בבית-קפה פריזאי אופייני. התיאור הוא של שעות הערב, והוא מדגיש את התאורה המלאכותית ברחוב, עוד אחד מהנושאים שהעסיקו את האימפרסיוניסטים. שלא כדרכו, דגה לא מציג פן אפל או בודד של חיי הלילה, אלא בית-קפה הומה אדם - נשים הלבושות במיטב הבגדים הבורגנים האופייניים לתקופה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה הפתוחה מצוירת מתוך פנים בית-הקפה אל עבר הרחוב הלילי. במרכז יושבות שתי נשים משני צידי השולחן, ולידן שתי נשים שקועות בשיחה. הרקע מציג את הרחוב החשוך, שמאירים אותו האור הפורץ מבית-הקפה וכתמי אור נוספים הנוצרים מתאורה מלאכותית ומחלונות הראווה בצד השני. ברחוב נראות דמויות גבריות צועדות. נקודת המבט של הצייר אלכסונית, והפרספקטיבה שהוא יוצר מתבססת על האפקט האטמוספרי של טשטוש – במיוחד בתיאור הדמויות ההולכות בצד השני של המדרכה ונראות כמו מריחת צבע כתמי צבע.

היצירה חשוכה למדי וצבעיה כהים. נקודות בהירות נוצרות על-ידי שתי הנשים המרכזיות באמצעות הצבעים של השמלה הכחולה של הדמות המרוחקת מהצופה וצבעי הפרחים הבוהקים על כובעה של הדמות הקרובה.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/D/degas/degas80.jpg>

רקדנית על במה, 1877-8, פסטל, 40 X 50 ס"מ

איקונוגרפיה: ברוב היצירות המתארות רקדניות הן אינן על הבמה אלא עסוקות בעצמן באופן אינטימי לפני או אחרי ההופעה או השיעור. ביצירה יוצאת דופן זו הרקדנית מתוארת בהופעה ממש. למרות זאת דגה הקדיש חלק ניכר מהיצירה לתיאור של הנעשה מאחורי הקלעים של הבמה ושל דמויות רקדניות נוספות הממתינות לצאת אל הבמה. בניגוד חד אל הדמויות הלבנות, בצד שמאל ניצבת דמות גברית, כנראה האמן עצמו, ומביטה במתרחש.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: כמקובל אצל דגה, אנו צופים באירוע מנקודת מבט גבוהה ואלכסונית. יש לציין כי נקודת מבט זו אופיינית לאימפרסיוניסטים בכלל, כחלק מתפיסת העולם של הצייר כצופה המרוחק רגשית ומביט באירועים באופן אובייקטיבי. נקודת מבט זו מושפעת גם מההדפסים היפנים.

הקומפוזיציה פתוחה, ומציגה את הרקדנית באמצע תנועה חדה, העומדת בניגוד לסטטיות של הדמויות מאחור, ובמיוחד של הדמות הגברית. מצד שמאל מתוארת התפאורה כבדים כמעט מופשטים. למרות שנוצרת כאן פרספקטיבה קווית כתוצאה מן האלכסון של בדי התפאורה, השתמש דגה בטשטוש האופייני לפרספקטיבה האווירית האימפרסיוניסטית, כפי שניתן לראות בדמויות מאחור.

פניה של הרקדנית מתוארים בפירוט שאינו אופייני, אך שמלתה ומשחקי האור בה ובפרחים שעליה נראים מצוירים מהר, ומבטאים את התנועה ושינויי התאורה.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/D/degas/degas24.JPG>

סוסים, אדוארד מייברידג', צילום סדרתי, 1875

מייברידג' היה צלם ידוע, שהתעניין בתיעוד תנועה. צילום מפורסם זה היה הגורם המזרז ליצירת סדרות רבות של צילומים שבהן חילק מייברידג' תנועות של בני-אדם (רקדניות בעיקר), סוסים, ציפורים, כלבים ועוד במטרה לבדוק את מבנה התנועה וחלקיה. הרעיון החל מהתערבות בין מייברידג' ובין חבר בשם לילנד סטנפורד בדבר דהרת סוסים. סטנפורד היה בעל אורווה של סוסי מרוץ, והיה מעוניין לדעת כל פרט אפשרי לגבי דהרת הסוסים שלו. נשאלה השאלה האם סוס דוהר מרים את ארבע פרסותיו בו-זמנית מעל לקרקע ומרחף באוויר, או לא. כדי לברר סוגיה זו פיזר מייברידג' 12 מצלמות לאורך מסלול המרוצים של סטנפורד וקשר חוטים אל המחשף (כפתור ההפעלה) של כל אחת מהן. את החוטים הוא מתח לרוחב המסלול, כך שכאשר הסוס דרך על החוט הוא הפעיל את המצלמה המחוברת אליו. כפי שניתן לראות בסדרת הצילומים שנוצרה, אכן הסוס מרים את ארבע פרסותיו בו-זמנית מן הקרקע.

סדרת צילומים זו ורבות אחרות הקנו למייברידג' מקום של כבוד הן אצל האימפרסיוניסטים, אשר אחת ממטרותיהם הייתה להקפיא את הרגע והתנועה, בדומה למצלמה, והן אצל אבות הקולנוע, המתבסס על אותו הרעיון: רצף תמונות המחלקות את התנועה של האובייקט לחלקים והקרנתן בזו אחר זו יוצרת את הרצף מחדש.

קישור ליצירה

http://www.masters-of-photography.com/images/full/muybridge/muybridge_galloping_horse.jpg

מרכבה במרוץ הסוסים, 1880, שמן על בד, 82 X 66 ס"מ

איקונוגרפיה: דגה העריץ את המסורת של תיאורי הווי הספורט מאנגליה, שאותם הכיר דרך ידידיו, משפחת ואלפינצ'סון עוד ב-1862. מסלול מרוצי הסוסים הפך אצלו למוטיב חוזר בתיאור החיים המודרניים. הניסיון לתפוס את תנועות הרוכבים והסוסים היה המשך הגיוני לדברים שעניינו אותו כששהה באיטליה באמצע שנות החמישים של המאה ה-19, כאשר הוא העתיק יצירות של אמני הרנסנס פאולו אוצ'לו (Uccello), ג'וליו רומאנו (Romano) ובנוצו גוצולי (Gozzoli), שיצירותיהם מתארות מצעדי ניצחון של רוכבים. יצירה זו, ויצירות אחרות, מתארות מרוצי סוסים של חובבים על-גבי מדשאות ולא במסלול המרוצים.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: כמו ברבים מציורי המרוצים של דגה, גם יצירה זו מציגה קומפוזיציה אלכסונית ופתוחה. הסוסים ניצבים בשורה אלכסונית כשמאחור, בטשטוש אימפרסיוניסטי, רואים את קהל הצופים.

האובייקט המעניין ביצירה זו הוא המרכבה, המתוארת במישור הקדמי מימין, כמעט כולה נחתכת על-ידי הגבול הימני של הבד. האלמנט הבולט ממנה הוא הגלגל האחורי, שגם הוא אינו מצויר בשלמותו. תיאור מעין זה מתקשר למסורת ההדפסים היפניים, שבהם אובייקט כמו גלגל או ענף עץ מתוארים בחלקם במישור הקדמי, ויוצרים חיץ בין הצופה ובין נושא היצירה, הנראה מאחור.

בנוסף, מימין מתוארת דמות גברית בגבה אל הצופה, המצוירת באופן חלקי ביותר כשהיא מתכופפת אל עבר הגלגל.

הסוסים מוצגים במישור המרכזי של היצירה בתנוחות שונות, חלקם בתנועה משמעותית יותר, כמו הסוס הדוהר הרחוק ביותר, וחלקם ברגיעה, כמו הסוס המרכזי, הניצב כשהוא פונה אל עבר עומק היצירה.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/D/degas/degas28.JPG>

רקדנית בת 14, 1881, ברונזה ורדי מייד, גובה 98 ס"מ

איקונוגרפיה: זהו פסלו היחיד של דגה שהוצג לפני קהל עוד בחייו. נושא רקדניות הבלט העסיק אותו הן בציורים, הן ברישומים והן בפסלים רבים, אלא שאת הפסלים הוא הכין רק כסקיצות, ורובם נוצקו בברונזה רק לאחר מותו. הרקדניות שלו בדרך-כלל אינן עוסקות בריקוד: הוא מתאר אותן לא ברגעי השיא על הבמה אלא דווקא בציפייה שלפני או בהרפיה שאחרי – פעילויות המדגישות את הקושי והמתח הקשורים במקצוע הריקוד.

עיקר עניינו הוא בגוף האנושי ובפעולה האינטימית, הכמעט לא מודעת. הרקדניות חסרות זוהר או הילה של במה, והאמן כמו מציץ עליהן ברגע שהן אינן שמות לב. הפסל "רקדנית בת 14" הוצג בתערוכת האימפרסיוניסטים ב-1881 כשהוא עשוי שעווה. מאוחר יותר יצק אותו דגה בברונזה. הפסל גם נחשב ל"רדי מייד" הראשון בהיסטוריה המודרנית כיוון שהשיער, סרט הסטן, השמלה ונעלי הריקוד היו אמיתיים. בפסל הברונזה נותרו אמיתיים רק החצאית והסרט, והשאר (כגון נעלי הריקוד) עשוי ברונזה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הדמות ניצבת בתנוחה מתוחה, ומיישרת את זרועותיה לאחור כאילו כדי לשחרר את גבה התפוס. זהו רגע אישי, בלתי ייצוגי, שבו הרקדנית שמאחורי הקלעים עוסקת בגופה עצמה ואינה מופיעה לפני קהל. פני הדמות מבוגרים בהרבה יחסית לגילה המוצהר, והבעתן היא של ריכוז עמוק בעצמה ובגופה. דגה לא החליק את פני השטח של הפסל כמקובל, אלא השאיר אותם מחוספסים וגבשושיים, למעט הפנים והחזייה הזהובה. גם הגרבונים הלא מתוחים לפני השטח המחוספסים מאפשרים לאור הפוגע בפסל לרצד וליצור רטט ותנועה – אותו אפקט שהציירים האימפרסיוניסטים ניסו ליצור בעזרת משיכות המכחול המהירות והקטנות.

הנטורליזם של הפסל הביך את הצופים, והפך אותו למעין מניפסט של הריאליזם והאימפרסיוניזם.

הדמות ניצבת על גבי משטח עץ המהווה חלק בלתי נפרד מן הפסל ואזכור לרצפת הפרקט של אולם הריקוד. הנמכת הכן למישור הרצפה היא גם חלק מהגברת הריאליזם של הפסל וקירובו אל הצופה, כמו השימוש בחפצי רדי מייד ובחירת הרגע המתואר.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/D/degas/degas50.JPG>

ציפייה למבחן ריקוד, 1882, פסטל על נייר, 45 X 60 ס"מ

איקונוגרפיה: העניין שגילה דגה בדמות הרקדנית חרג מעבר לריקוד. הוא תיאר את הרקדניות ברגעים האינטימיים לפני מבחן, לפני הופעה, אחריה, או בחדר ההלבשה. בתיאורים אלה השיג דגה רגעים אותנטיים יותר של הדמויות, שאינן "מציגות" אלא נוהגות כפי שהן עצמן. ביצירה זו תיאר דגה את הציפייה למבחן בריקוד. הוא הטעין את היצירה בשקט מתוח ובתחושת ריכוז של דמות הרקדנית ושל האם המלווה אותה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: דגה מיקם את עצמו בנקודת מבט אלכסונית וגבוהה. כמו צלם, הוא ניסה לתפוס רגע אינטימי ואותנטי של הדמויות הממתינות לתורן בחדר ההלבשה, לפני המבחן בריקוד. למרות שהדמויות מתוארות בשלמות בתוך מסגרת היצירה, הקומפוזיציה נתפסת כפתוחה, הן בגלל האלכסון שעליו היא בנויה והן בגלל הקירבה של ראש האם אל קצה הבד. הקומפוזיציה אינה מאוזנת, כיוון שכל המשקל נמצא מן המרכז שמאלה, בעוד החלק הימני ריק.

דגה יצר ניגוד בין שתי הדמויות, הן מבחינה צבעונית – שחור מול לבן, הן מבחינת הגיל – בוגר מול צעיר, והן מבחינת התנועה המתפרשת כהתמודדות עם המתח והציפייה – הבת מכופפת, אוחזת בקרסולה ונראית עסוקה בהכנה גופנית לקראת המבחן. לעומתה האם יושבת מתוחה וללא תנועה, והמתח הניכר בגופה מתנקז אל המטרייה שהיא אוחזת בידה ומניחה את חודה על-גבי נקודה ברצפה. המטרייה מהווה אלכסון מנוגד לגופה של האם, וכמוה היא שחורה ומתוחה.

קישור ליצירה

<http://impression.alloilpaint.com/degas/degas28.jpg>

המגהצות, 1884, שמן על בד

איקונוגרפיה: כאשר דגה והאימפרסיוניסטים ציירו נושאי פנים הם השתמשו בבדים לבנים או בוילונות, שיצרו מסנן (פילטר) של אור מבחוץ. היצירה "המגהצות" היא דוגמה לשימוש כזה בוילון. דגה תיאר מגהצות בכמה יצירות החל משנות השבעים של המאה ה-19. נושא זה סיפק לו את משחקי האור על הבד, אבל בעיקר את האפשרות לתאר את התנועה המאומצת של הנשים בעבודתן. בדומה לנושא הרקדניות, גם כאן ניסה דגה לתפוס רגע במציאות ולהקפיד תנועה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: ביצירה זה מתוארות שתי נשים, הממלאות את הקומפוזיציה. הן עוסקות בגיהוץ, עבודה פיזית קשה, ודגה אכן מתמקד בתנועה ובמאמץ. הוא בונה את הקומפוזיציה סביב תנועה מעגלית של לחץ כלפי מטה (של הדמות הימנית) מול המתיחות כלפי מעלה (של הדמות השמאלית). הדמות הימנית משקיעה כוח ומאמץ בתנועה בעוד הדמות השמאלית, האוחזת בבקבוק המים (שנועד כפי הנראה להרטיב את הכבסים, או אולי לשתייה), מתמתחת לאחור ומפקה, בדומה לרקדניות המתמתחות שלו. למרות מרכזיותן של הדמויות, הקומפוזיציה פתוחה, בעיקר בגלל השולחן הנחתך, והווילון מאחור, הנחתך גם הוא ומשמש להכנסת אור רך מבחוץ. טכניקת הציור כאן אינה מהירה, ויחסית ליצירות אימפרסיוניסטיות אחרות יש ביצירה דיוק והתמקדות בפרטים. היצירה היא אימפרסיוניסטית בתפיסת הרגע שלה ובהתמקדות בפעולה סתמית ורגעית.

קישור ליצירה

<http://www.bluffton.edu/~sullivanm/forum/degasironing.jpg>

האמבט, 1886, ברונזה, 21 X 50 ס"מ

איקונוגרפיה: פסל זה הוא חלק מסדרת פסלים קטנים העוסקים במתרחצות. הפסלונים נעשו בעקבות סדרה גדולה של רישומי פסטל בנושא זה, שעשה דגה החל מאמצע שנות השמונים ועד תחילת שנות התשעים של המאה ה-19. כמו ביצירות המתארות את הרקדניות, הרוכבים והמגהצות, שימש לו הנושא לתיאור רגעים אינטימיים ואמיתיים מחיי הדמויות. דגה לא התעניין בדמויות השמות לב לכך שמציירים או מפסלים אותן, ולא בדמויות המציגות אישיות (כמו במקרה של הרקדניות). לעומת זאת, הרגעים שבהם הדמות אינה שמה לב שצופים בה ועוסקת בעצמה באופן ישיר ואותנטי הם הרגעים שאותם ביקש דגה לתפוס ולהציג.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הפסל מציג מבט לעבר אישה מתרחצת באמבט. האישה שוכבת על גבה בתוך הגיגית ומסבנת את כף רגלה. גם בפסל זה, כמו ב"רקדנית בת 14", השתמש דגה ב"רדי מייד" כדי להגביר את תחושת הריאליזם. הכוונה היא לגיגית עצמה, שהיא גיגית אמיתית, ולא מפוסלת. עם זאת יש לציין כי הפסל קטן מאוד, וכי גם חפצי הרדי מייד בו נוצקו בברונזה. את המים יצר דגה מסמרטוטים טבולים בגבס המונחים בערבוביה על-גבי רצפת הגיגית. בפסל זה כמעט התבטל תפקיד הכן, והרצפה נראית כמו רצפת החדר שבו ניצבת

האמבטיה. פני השטח של כל הפסל - הדמות, הגיגית והכן - אינם חלקים, ומתרחקים מתיאור אידיאליסטי של הדמות. מטרתו הראשונה של דגה הייתה תפיסת התנועה והרגע; הפרטים המזהים של הדמות או היופי הנשי לא היו העניין המרכזי שלו. פני השטח המחוספסים מוסיפים גם הם לריאליזם של הפסל, כיוון שהם מגבירים את משחקי הצללים והאור על-גבי הפסל ומשנים אותו עם שינויי התאורה החיצונית.

קישור ליצירה

<http://academics.smcvt.edu/gblasdel/art/e.%20degas,%20the%20tub.jpg>

כפיפת ערבסק, 1885-90, ברונזה, 70 X 39 ס"מ

איקונוגרפיה: פסל ברונזה זה הוא חלק מסדרת פסלונים שעשה דגה בשנות השמונים. בדומה למייברידג', בסדרות פסלים רבות חקר דגה את חלקי התנועה השונים. סדרה זו מחלקת את תנועת הערבסק לחלקים קטנים. בתנועה זו מניפה הרקדנית את רגלה לאחור בעוד פלג גופה העליון מתכופף קדימה והיד המנוגדת לרגל המונפת נוגעת מתוחה ברצפה. פסלוני הסדרה מתחילים בתחילת ההנפה של הרגל ומסתיימים בשיא התנוחה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הפסל מתאר את שיאה הקרוב של התנוחה. דגה הדגיש את המתח בשרירים ואת המאמץ של הדמות, בעיקר ברגליים ובידיים המתוחות. פני השטח של הפסל אינם חלקים, וניכר בהם מגע ידו של האמן. פני השטח שלו גבשושיים, אימפרסיוניסטיים, ויוצרים משחקי אור וצל בפסל. אין כניסה לפרטים, ולדוגמה, תווי פנים והגפיים של הדמות הם "בלתי גמורים".

מאפיין נוסף של פסל זה ופסלים רבים אחרים של דגה הוא פיסול חלק מהפדסטל (כן) כסביבה של הפסל. נטייה זו הגיעה לשיאה בפסלים שיצר רודן, והביאה לביטול הכן המסורתי ולהגברת הריאליזם של הפסל.

הדמות יוצרת אלכסון כמעט מושלם, המתחיל ברגל המונפת ומסתיים ביד שכמעט נוגעת ברצפה. כאשר מדובר בפיסול אימפרסיוניסטי קשה יותר לדגה ליצור תחושה של תפיסת רגע. אלכסון מתוח זה מנסה ליצור הקפאה של רגע בתוך התנועה.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/D/degas/degas48.JPG>

נערה בגיגית רחצה, 1886, פסטל

איקונוגרפיה: רישום זה הוא חלק מסדרת רישומי פסטל שבהם חקר דגה את נושא הרחצה. במקביל לרישומים אלו הוא גם עשה סדרת פסלונים העוסקת באותו נושא. הרישומים כולם מציגים קומפוזיציות פתוחות ונקודות מבט אלכסוניות, המשמשות כהצצה מבעד לחור מנעול או לחריץ הדלת הנפתחת. דמות האישה מוצגת כבדרך אגב, כחלק מפעילות אינטימית ואישית. הדמויות אינן יודעות שצופים בהן, ועוסקות בעצמן. כמקובל אצל דגה, מרכז העניין הוא בתנועה עצמה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה פתוחה ואלכסונית, ונקודת המבט גבוהה. בשליש הימני של היצירה מתואר שולחן ועליו כלי רחצה שונים. שני השלישים משמאל הם הרצפה ובמרכזה גיגית הרחצה והאישה, היושבת בגבה אל הצופה ומסבנת את הגב והשכמות. היא מרכינה ראשה כלפי מטה ואינה יודעת שמציירים אותה. הדמות גדולה וממלאת את הבד עד לגבול העליון, כך שאם תתיישר תצא מגבולות הבד. תנוחה זו, המתאימה את הגוף לגבולות הבד, יוצרת תחושה ריאליסטית של צילום ותפיסת רגע, כאילו תפס הצייר את הדמות בדיוק ברגע של ההתכופות. עם זאת, טכניקת הציור אינה אימפרסיוניסטית אלא איטית ומדויקת. הקומפוזיציה מורכבת משני אלכסונים הנראים כאילו אקראיים: האלכסון האנכי, שיוצר השולחן, והאלכסון האופקי שיוצרת מברשת השיער, שהידידת שלה חורגת מגבול השולחן, וממשיך באלכסון שיוצר הגוף של המתרחצת. מקור האור ביצירה הוא כנראה חלון בלתי נראה, הממוקם מצד שמאל למעלה. האור פוגע בגוף הנערה וצובע אותו בגוונים מרובים.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/D/degas/degas59.JPG>

סוס מזדקף, 1890, ברונזה, 41 X 27 ס"מ

איקונוגרפיה: סוסים ותנועתם העסיקו את דגה מתחילת דרכו. הסוס מייצג בעבורו כוח ותנועה פראית ובלתי צפויה מחד גיסא, אך הנשלטת על-ידי האדם מאידך גיסא. דגה עסק בנושא הסוסים ברישומים, בציורים ובפסלים. פסל זה הוא חלק מסדרה של פסלים קטנים בנושא, שבהם מפוסלים סוסים ללא רוכב, המתרוממים על רגליהם האחוריות. כמו בסדרה "כפיפת ערבסק" גם בסדרה זו מציג דגה חלקים שונים של תנועת הסוס, כשכל פסל מביע זווית מסוימת של ההזדקפות. כאימפרסיוניסט חקר דגה את שלבי התנועה ואת חלקיה השונים.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הסוס מעוצב באופן ריאליסטי למדי כשהוא מזדקק על רגליו האחוריות ובוטש באוויר. דגה לא החליק את פני הפסל אלא השאיר נקודות שבהן ניכרת נגיעת ידו. גם גודלו המזערי של הפסל מבהיר כי אין מדובר בפסל אידיאליסטי שנועד ליצור האדרה של הסוס או של תנועתו, אלא בפסל החוקר את התנועה ואת הדרך שבה משפיע האור המוחזר ממשטחי הפסל השונים. בדומה לפסלוני הרקדניות, גם כאן אין כניסה לפרטים עדינים ואין גימור של הגפיים, המתחברות אל משטח הבסיס בצורה גושית.

דגה הציב את הסוס על-גבי פדסטל (כן) שטוח המעוצב כהמשכו של הפסל, והוא נראה כמו האדמה או מסלול החול שעליו ניצב הסוס. ביטול הכן בפסל זה משמש להגברת הריאליזם שלו ולמיקומו בחלל המעניק לו הקשר סיפורי.

קישור ליצירה

http://www.tate.org.uk/collection/N/N06/N06072_9.jpg

מתרחצת, 1900, ברונזה

איקונוגרפיה: את נושא המתרחצות חקר דגה כמעט לכל אורך יצירתו ברישומים, בציורים ובפסלים. סדרת פסלי המתרחצות שלו מתחלקת לשני נושאים עיקריים – אישה בגיגית רחצה ואישה בפעולה אינטימית. פסל זה שייך לסוג השני, שבו הדמות מנותקת מההקשר הסיפורי של הגיגית ומוצגת כאישה בתנועה. הדמות קטנה מגודל אדם, וכמו בסדרת פסלי הסוסים, ברור כי דגה אינו יוצר אידיאליזציה של הדמות אלא בודק את תנועתה ואת תנוחת הגוף. פסל זה נעשה בעשור האחרון לחייו של דגה, וניכר כי טכניקת הפיסול האימפרסיוניסטי שלו מפותחת במלואה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הפסל מציג דמות אישה עומדת ואוחזת בכף רגלה הימנית. גופה מכופף ומפותל כך שהיא יכולה להסתכל על כף הרגל. רק מתוך הכותרת של היצירה ניתן להבין כי הפעולה מתרחשת בחדר האמבט. זאת כיוון שהדמות מנותקת מהקשר נרטיבי בהיותה מוצבת ללא אביזרים או רמזים למקום הימצאה, למעט הדרגש הקטן שעליו היא עומדת, המשמש לה כפדסטל (כן).

כמקובל בפיסול האימפרסיוניסטי בכלל ואצל דגה בפרט, הפסל אינו מציג דמות אידיאלית, הן בממדיו הקטנים והן בפני השטח המחוספסים שלו, היוצרים משחקי אור וצל המשתנים בתאורה שונה. הפסל עוסק בנושא עתיק-יומין בתולדות האמנות – דמות אישה עירומה, אבל מציג אותו באופן מודרני, השולל את אידיאל הפיסול הקלאסי.

דגה לא ניסה להציג את יופייה או את מיניותה של הדמות, אלא בדק את תנועתה ואת הזוויות הנוצרות בגוף כתוצאה ממנה. כמו ברישומי ההכנה שלו לרקדניות או למתרחצות, גם בפסל זה פירט דגה את החלקים שבהם הוא התעניין, כגון כף הרגל המוחזקת ביד, תנוחת הרגל המקופלת כולה או הזווית של הבטן והאגן, ואת החלקים החשובים לו פחות, כמו החזה או הזרוע השמאלית, הוא יצר במהירות ובחלקיות.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/D/degas/degas49.JPG>

6. אוגוסט רודן:

אוגוסט רודן (Auguste Rodin, 1840 - 1917) היה פסל צרפתי, ונחשב לאחד האמנים המודרניים החשובים של העידן המודרני. למרות הנושאים שבהם עסק ורוחו הרומנטית נודעו פסליו בשטח פנים אימפרסיוניסטי מחוספס, העושה שימוש במשחקי אור ועל-ידי כך יוצר אשליית תנועה.

רודן נולד בפריז ב-12 בנובמבר 1840. בגיל 14 החל ללמוד בבית-הספר לאמנויות דקורטיביות (Petite Ecole). שלוש פעמים הוא הגיש בקשות ללמוד בבית-הספר לאמנויות יפות, אך נדחה.

ב-1858 הוא החל ליצור עבודות דקורטיביות באבן למחייתו. ארבע שנים לאחר מכן נפטרה אחותו, ומותה גרם לו לטראומה שבעקבותיה הוא הפך חבר במסדר נזירים. אב המסדר זיהה את כישרונו ודחק בו להמשיך באמנות. ב-1864 פגש רודן את רוז בורט, שהפכה לשותפתו לחיים ודוגמנית לפסלים רבים שלו. באותה שנה הוא הציג את "איש עם אף שבור" ב"סלון" בפריז, שנדחה בתחילה, ולאחר מכן התקבל תחת השם "דיוקן רומי".

ב-1875 נסע רודן לאיטליה, שם ראה את יצירותיו של מיכלאנג'לו. המפגש עם יצירות קלאסיות אלו חולל מפנה בסגנונו. הוא פיסל את "עידן הברונזה", יצירה שהקנתה לו פרסום רב. הפסל הוצג ב"סלון" של 1877, וכיוון שהיה כל-כך ריאליסטי הואשם רודן כי השתמש במודלים חיים ביצירה. השפעתו של מיכלאנג'לו ונטייתו הקלאסית של רודן באות לידי ביטוי גם ביצירת פסלים רבים של איברים קטועים. זאת מתוך תפיסה הגורסת כי החלק מעיד על השלם.

בשנת 1880 הזמינה ממנו ממשלת צרפת פרויקט ענקי בשם "שערי הגיהנום": דלתות מפוסלות למוזיאון לאמנות העיטור. פרויקט זה העסיק את רודן עד מותו, אך הוא לא סיים אותו. 200

יצירות אחרות שלו, פסלים ידועים וחשובים בתולדות הפיסול, הם דמויות הלקוחות מתוך "שערי הגיהנום", שהוא הגדיל אותן והוציא אותן מהקשרן. הידועות ביותר מביניהן הן "האדם החושב" ו"הנשיקה". ידועה גם סדרת הפסלים שנעשו על-פי דמותו של הסופר בלזק, שרודן חקר את חייו במשך תקופה ארוכה.

מבחינה סגנונית אין משייכים את רודן לסגנון אחד, אך בזמנו הוא השפיע על האימפרסיוניסטים ועל הפוסט-אימפרסיוניסטים וכן על מאטיס, פיקאסו, חוליו גונזלס ופסלים אחרים במאה ה-20. אחד מהשינויים בתפיסה המיוחסים לו הוא הורדת הפיסול מהקן: הפסלים לא הוצבו גבוה מעל לקהל אלא בגובה אחד עמו, מתוך כוונה שהצופים יוכלו לגעת בהם ולחוש אותם. הכנים הנמוכים שעליהם הוצבו הפסלים הפכו לחלק אינטגרלי מהפסל, והם עוצבו מאותו החומר ובאותה הטכניקה. במקביל ליציקות הברונזה עבד רודן גם בשיש ובאבן, וחלק מיציקות הברונזה שלו הועתקו לפסלי שיש.

כאשר היה בן 76 תרם רודן לממשלת צרפת את כל אוסף עבודותיו ויצירות אמנות נוספות שרכש.

רודן נפטר ב-17 בנובמבר 1917.

יצירות:

עידן הברונזה, 1876, ברונזה, 177 ס"מ גובה

איקונוגרפיה: יצירה זו, שהוצגה ב"סלון" של 1877, היא הפסל הגדול הראשון והשמרני ביותר של רודן. הפסל עורר ביקורת רבה, שרדפה את רודן כל חייו, ועיקרה הוא הקירבה היתרה שלו לדמות חיה. הקהל והמבקרים האשימו את רודן בפחלוץ דמות אמיתית. במקור היה זה פסל של לוחם האוחז בידו השמאלית חנית. רודן קרא לפסל Le Vaincu, המובס, ונושאו היה זוועות המהפכה של 1871. ואולם, לפני שהוא שלח את הפסל ל"סלון" של 1877 הסיר רודן את החנית וקרא לפסל "עידן הברונזה", כינוי אסוציאטיבי לעידן של צער, בהיפוך מ"עידן הזהב" (Golden Age), כינוי מקובל לעידן של אושר והצלחה. פסל זה הביא לרודן הצלחה ופרסום רב.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: היה שביב של אמת בהאשמה שרודן השתמש במודלים חיים, כיוון שהוא בחן את המודל שלו בקפידה רבה ולפרטי-פרטים, וניסה לתאר את ההשתנות המתמדת של פני השטח כדי "לתפוס את החיים בביטויים ובמראותיהם המלאים". רודן המציא

טכניקת עבודה במשטחים שבורים היוצרים ריצוד של האור ומחיים את הפסל. העיסוק של רודן בשינויי האור של האובייקטים והדמויות הוא עיסוק אימפרסיוניסטי בעיקרו. בפסל זה הוא משולב עם אקספרסיביות רומנטית, המעניקה לפסל עוצמה וחיות שקלה היעד של המאה ה-19 לא היה מורגל בהם.

בין השנים 6-1875 ביקר רודן ברומא והושפע מהפיסול הקלאסי והרנסנסי. ואכן, הפרופורציות הדקות של הפסל מזכירות את "דויד" של אמן הרנסנס דונטלו (Donatello), ותנוחת היד הימנית והבעת הפנים מזכירות את "העבד הגוסס" של מיכלאנג'לו (Michelangelo).

קישור ליצירה

http://www.artchive.com/artchive/r/rodin/rodin_bronze_age.jpg

יוחנן המטביל מטיף, 1878, ברונזה

איקונוגרפיה: ב"סלון" של 1880 הציג רודן שוב את "עידן הברונזה" והוסיף פסל נוסף מחמר, גם הוא של גבר עירום בגודל טבעי, שאותו הוא סיים שנתיים לפני כן. הפסל נקרא "יוחנן המטביל מטיף". בניגוד ל"עידן הברונזה" הסטטי והפסיבי, "יוחנן המטביל מטיף" מלא תנועה והבעה. גם נושאו של הפסל ברור ואינו ניתן לפרשנויות שונות.

יוחנן המטביל הוא דמות מוכרת מן הברית החדשה – בנה של אלישבע, בת דודתה של מרים, אמו של ישו. הוא וישו היו בני אותו גיל, והם מתוארים יחדיו ביצירות אמנות רבות. יוחנן היה נביא/נזיר שפרש מהקהל היהודי וירד לנהר הירדן להתבודד. הוא החל להטביל אנשים בנהר, והוא זה שהטביל את ישו ואת מאמיניו. לזכר טקס זה עד היום מטבילים הנוצרים את הילדים, וזהו הטקס החשוב ביותר בהכנסה לדת הנוצרית.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הדמות אינה מכונסת בעצמה כמו ב"עידן הברונזה" או "האדם החושב", אלא פונה אל הצופה בתוכחה. מתנוחת ידיו ופיו הפתוח ברור כי הוא נואם. ידו הימנית מונפת כלפי מעלה ואצבעו מצביעה אל השמים. הדמות רזה ורואים כל עצם בגוף, ועם זאת הבליט רודן את השרירים בגפיים, בדומה לפסלים מן הרנסנס. פרופורציות הגוף של הדמות מושלמות, אבל היא נראית אמיתית וחיה.

כמו ב"עידן הברונזה", רודן לא החליק את פני השטח אלא הותיר את מגע ידו על-גבי המשטח של הפסל, ובכך הגביר את חיותו והשתנותו על-פי שינויי האור הנופל עליו. הפסל מציג תנועה, הליכה ודיבור, וגם הכן שלו אינו מרובע וניטרלי אלא נראה כפיסת אדמה המעובדת בהמשך לפסל עצמו.

הגישה של ביטול הכן הניטרלי הייתה אחד מן החידושים הגדולים של רודן, והעמידה את הצופה והפסל באותו מישור. בכך הגביר רודן את הריאליזם של הפסל ואת ההזדהות של הצופה עימו.

קישור ליצירה

http://www.artchive.com/artchive/r/rodin/rodin_baptist_preaching.jpg

שערי הגיהנום, 1880-1917, ברונזה, 350 X 515 ס"מ

איקונוגרפיה: האירוע החשוב ביותר בקריירה של רודן התרחש ב-1880, כאשר ממשלת צרפת הזמינה ממנו את השער למוזיאון לאמנויות העיטור. רודן החל מיד בעבודה, ועד אמצע 1884 הוא כמעט סיים את הדגם. ואולם, העבודה על הדגם נמשכה ארבע שנים נוספות. היה עוד ניסיון נואש שלו לסיים את השערים ב-1899, לקראת חשיפה ראשונה של דגם החמר שלהם ב-1900. לאחר מכן רודן לא נגע בשערים יותר. בסופו של דבר המוזיאון לא הוקם כמוזיאון עצמאי, אלא מוקם בתוך מוזיאון הלובר. יציקות הברונזה של השערים נעשו כולן לאחר מות האמן ב-1920.

הרעיון שרודן בחר לשער היה הספר "התופת" של דנטה (Dante), כהיפוך לנושא של "שערי גן-העדן" של גיברטי (Ghiberti) שרודן ראה במסעו לאיטליה. התופת של דנטה היא פואמה רחבת-ממדים המתארת את המשורר דנטה עצמו היורד אל הגיהנום בחברתו של ורגיליוס, משורר יווני הנערץ עליו. ורגיליוס מדריך את דנטה בין מדורי הגיהנום השונים, שם הם פוגשים דמויות רבות החיות בתקופתו של דנטה. כך הפך הספר לביקורת חברתית ופוליטית רבת-עוצמה, העוסקת בדמויות ממשיות. הדמויות שרודן ביקש להציב על השערים שימשו לאחר מכן כמודלים לרוב פסליו. כך למשל דמותו של דנטה היושבת על המשקוף העליון התפתחה לפסל "האדם החושב", ופסלים אחרים, גם הם לקוחים משיריו של דנטה כמו "פאולו ופרנצ'סקה" או "אוגלינו ובניו", נבעו גם הם מהדגם של השערים. "הנשיקה", המפורסם בפסליו של רודן, תוכנן גם הוא במקור לשערים כזוג האוהבים "פאולו ופרנצ'סקה" (שגם להם פסל נפרד), אך בסופו של דבר הוא לא נעשה כחלק מהשער, אלא כפסל עצמאי.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: לשערים מסגרת מרובעת, שבמקור תוכננה להיות החלק העיקרי המפוסל. רודן שינה את כוונתו המקורית, ובסופו של דבר יצר במרכז הדלתות רקע סוער וסוחף, שבו נמצאות דמויות שונות. הוא המשיך והוסיף פסלים שונים הבולטים החוצה ממסגרת השערים, כמו "שלושת הצללים" הגדולים הניצבים בראש השערים. הנושא המתואר על שערים הלך והתרחב, ויש בו גם התייחסות ל"פרחי הרוע" של בודלייר. ספר השירים "פרחי הרוע" פורסם ב-1857. השירים הם משא של כמיהה לחוויה רוחנית של

המשורר, חוויה שתציל אותו מתהומות הייאוש אבל גם מפסגות האקסטזה. את החוויה המשורר מחפש באמנות, באידיאלים של יופי ובאהבה, אך גם מחזורי השירים שמוקדשים לאהבות השונות מלמדים שהחוויה נעה בין תשוקה מכלה לתיעוב מצמית. המכנה המשותף לכל הדמויות הוא השקפתן העגומה על הקיום האנושי: אשמה ותשוקות שאינן מתממשות על האדמה או בעולם הבא, והתקווה לאושר, שהיא תקוות-שווא.

ב-1881 ביקש רודן מהממשלה רשות להכניס לשערים את דמויותיהם של אדם וחווה, כסמל לסבל האנושי כולו. לאחר שלא הגיעו לכדי הסכמה, שינה רודן את אדם ל"שלושת הצללים" העומדים למעלה, וחווה הפכה לפסל העומד בפני עצמו.

השערים היו לרודן למקור השראה אדיר, וסיפקו לו מצע למחקר אינסופי של תנוחות גוף יוצאות דופן. ריבוי הדמויות על השערים הוא עדות למחקר זה, והוא גם ההופך את השערים לרבי-עוצמה כל כך, ועם זאת לקשים לצפייה ולהבנה.

בניגוד לשערים של גיברטי, השערים של רודן אינם מחולקים לריבועים סדורים אלא עמוסים בדמויות הנסחפות אל תוך מערבולת התופת, המתוארת ברקע כסערה וסחף. תיאור זה מזכיר את תיאורי המבול או הגיהנום בכנסיות רבות וביצורי קיר.

השערים גבוהים, ובעיני הצופה הם נראים כעיטור גדול. הפסלים היחידים הבולטים כשלעצמם הם "האדם החושב" ו"שלושת הצללים". אולי הריחוק של הצופה וחוסר היכולת שלו לראות את הפרטים היא אחת הסיבות שרודן פיתח כל כך הרבה מוטיבים מתוך השערים לפסלים עצמאיים.

קישור ליצירה

<http://www.artchive.com/artchive/r/rodin/gates1.jpg>

קישור ל"שערי גן-העדן" של גיברטי

http://www.tigtail.org/TIG/S_View/TVM/X1/a.Early%20Italian/ghiberti/S/ghiberti_gates_of_paradise.1425.jpg

קישור לסיכום על הקומדיה האלוהית של דנטה

http://www.amalnet.k12.il/sites/art/show_item.asp?item=hrti0474&type=culture

e

אדם, 1880, ברונזה, 191.8 X 95 X 75 ס"מ

איקונוגרפיה: לפרויקט "שערי הגיהנום" תכנן רודן את דמויותיהן של אדם וחווה כסמל למקור הסבל האנושי ולגירוש מגן-עדן. ב-1881 הוא פנה אל ממשלת צרפת בבקשה להוסיף את

הדמויות אך נענה בשלילה. לבסוף, בשערים הוא הפך את דמותו של אדם לשלושת הצללים הניצבים בראש השער, ואת דמותה של חווה הוא פיסל כפסל נפרד מהשערים. את הפסל "אדם" הוא פיסל בנפרד מהשערים ומהפסל "חווה". שלושת הצללים מעל לשערים הם אותה דמות, המתוארת מזוויות שונות.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הפסל בגודל טבעי של דמות אדם. הוא ניצב על סלע קטן, המציב את הצופה בגובה אחד עם הפסל, כדי ליצור הזדהות. נושאו של הפסל – הצער והפחד של אדם עם רגע הגירוש מגן-העדרן. אדם מכופף את ראשו כלפי מטה בתנוחה כמעט לא טבעית ומצביע אל עבר האדמה, תנוחה המסמלת את הבנתו כי הוא הפך לבן-תמותה ומגורש מהשמים אל הארץ. תנוחתו נראית כאילו הוא עומד לאבד את שיווי-המשקל וליפול ארצה. הפסל אינו חלק או אידיאלי, והאמן השאיר את המירקם הטבעי של החומר בחלקים רבים שלו. כנראה שבכך רצה רודן להדגיש את החומריות של הדמות, הנובעת מהאדמה, וליצור את הקשר בין הלידה מן האדמה והמוות הצפוי, שבו ישוב אדם אל העפר.

קישור ליצירה

http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/rodin/rodin_adam3.jpg

האדם החושב, 1880, ברונזה, 145 X 98 X 180 ס"מ

איקונוגרפיה: כמו רבים מפסליו של רודן גם פסל "האדם החושב" נמצא על שערי הגיהנום, שם הוא משמש כדיוקנו של דנטה אך גם כסמל לרוחו של האדם במאה ה-19, אותו אדם העוסק בחקר העולם ובחקר עצמו, האינטלקטואל המוביל את האנושות. דמות זו הפכה למפורסמת ביותר מבין הדמויות שעל "שערי הגיהנום", והועתקה בגדלים ובחומרים שונים. ההשראה לדמות לקוחה מפסל של מיכלאנג'לו, שפיסל את [דיוקנו של לורנצו מדיצ'י](#), שהיה שליט פירנצה ופטרון של אמנות. על-גבי "שערי הגיהנום" סימל הפסל את המשורר הרואה את כל העולם סביבו ומבין אותו. כאשר הוא נותק מהשערים ונוצק כפסל בפני עצמו הוא הפך מהמשורר ל"חושב". אבל איזה סוג של חושב? השרירים הגדולים, כפות הידיים והרגליים הגדולות והמראה הכבד גרמו לאחדים לחשוב כי מדובר בדמות אדם פרימיטיבי. אחרים ראו בו אדם המסמל עבודה פיזית.

במובן מסוים הפסל המנותק מהקשרו איבד את כוחו האינטלקטואלי. כשהיה על השערים, משקיף על החוטאים המתענים תחתיו, נאמר עליו: "החושב" משקף את מצבו של האמן בחברה. האמן-המשורר החליף את ישו על כס המשפט, אך אין בכוחו להציל או להעניש אף

אחת מהנשמות הטועות מהגיהנום הפרטי שלהן... מעל וסביב לחושב הניח רודן זר גפנים, כתר קוצים לאמן ולאנושות הסובלת".

כשהוא מנותק מהקשרו הפך החושב לדמות אקזיסטציאליסטית היושבת בדד על-גבי סלע ושקועה בתוך עצמה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: האדם החושב יושב כאמור על סלע המשמש לו ככן. הוא מניח את זרועו על ברכו ואת סנטרו על-גבי אגרופו. שריריו המשתרגים בולטים ואיבריו גדולים. כל תנוחתו אומרת התכנסות פנימית, ואפילו כפות רגליו פונות מעט זו כלפי זו. נוצר ניגוד חריף בין דמותו הגופנית והשרירית מאוד ובין ההתכנסות הרוחנית שלה. זו גם הסיבה כי היו שפירשו את דמותו כדמות של פועל במנוחה או של אדם פרימיטיבי.

בתרבות המערב מקובל לראות ניגוד בין גופניות ובין רוחניות, ניגוד שהופך למיזוג בדמותו של האדם החושב, בדומה לפסל [משה](#) של מיכלאנג'לו, שגם בו העניק הפסל לדמות הרוחנית גוף שרירי ומסיבי ומבט הגותי. למרות הדיוק האנטומי, חלקים מן הפסל אינם מפורטים – כך למשל השיער והפנים, המכווצות מעט במחשבה, נראים כאילו עברו הפשטה וסילוק של פרטים מזהים, זאת בניגוד לשרירים ולאברי הגוף. יש כאן גם סתירה מסוימת – דווקא את איבר החשיבה, הראש והפנים, פירט רודן פחות מאשר את הגוף עצמו.

כמו בפסלים רבים אחרים של רודן, הפסל הקפי באופיו ונראה שונה מזוויות מבט שונות. פני השטח של הפסל אינם מושלמים וחלקים לגמרי. האמן השאיר מקום לנגיעת ידו ובחלקים מסוימים לפגמים, כמו בשיער וברגל. פגמים אלו מגבירים את הריאליזם של הפסל. גם העובדה שהוא נמצא במישור אחד עם הצופה ואינו מתנשא כיוון שהוא אינו מוצב על כן, תורמת לריאליזם שלו. עם זאת, במוזיאון רודן מוצב הפסל על כן גבוה למדי, כנראה כדי ליצור קשר בינו ובין הדמות המקורית היושבת בראש שערי הגיהנום.

קישור ליצירה

<http://www.artchive.com/artchive/r/rodin/thinker.jpg>

חוזה, 1881, ברונזה, 195 X 90 X 60 ס"מ

איקונוגרפיה: כאמור, הפסל "חוזה" נוצר כחלק מ"שערי הגיהנום", אך הוא לא נכלל בו בגלל שממשלת צרפת סירבה שדמותה של חוזה תשולב בהם.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: בניגוד לפסל "אדם", המסמל את הגירוש מגן-עדן והמודעות למוות, "חוה" של רודן היא סמל לאשמה ובושה. הדמות, גדולה מגודל בן-אדם, ניצבת גם היא על סלע הדומה בצורתו לסלע של "אדם" ובתנוחה דומה, אך היא מסתירה את פניה בידיה ומחבקת את עצמה בפרט מפני זעם האל. חווה מורידה את ראשה, אך לא כעומדת ליפול אלא כמתביישת ומסתתרת. רודן מציג את הרגע שבו האל פונה אל חווה במשפט "מה זאת עשית" (בראשית ב', י"ג).

כמו אדם, גם חווה אינה מוצגת באופן אידיאליסטי, ובפסל ניכרים סימני החומר שממנו הוא נוצר ומגע יד האמן. כמו בפסל "אדם" אלו סימני המקור החומרי של בני-האדם, שהוא הראשית והקץ של כל בני-האדם מאז גירוש גן-העדן.

קישור ליצירה

http://www.artchive.com/artchive/r/rodin/rodin_eve.jpg

אזרחי קאלה, 1884-5, ברונזה, 195 X 237 X 206 ס"מ

איקונוגרפיה: ב-1884 ניגש רודן למכרז של עיריית העיר קאלה להקמת אנדרטה לרגל ציון 500 שנה לאירוע שהתרחש בשנת 1347. אוסטאש דה סנט-פייר (Eustache ds st. Pierre), מנכבדי העיר קאלה, יחד עם חמישה אזרחים נוספים, הסגירו את עצמם לידי של המלך האנגלי אדוארד ה-3. האנגלים צרו על העיר במהלך מלחמת מאה השנים בין צרפת לאנגליה, ושישה האזרחים התחננו בפני המלך האנגלי כי יסיר את המצור ויחוס על בני העיר. בתמורה, הציעו לו את חייהם. על-פי ההיסטוריון ז'אן פרוארט (Froissart), תנאיו של המלך האנגלי היו קשים: על בני הערובה לצאת מן העיר יחפים ולבושי שקים; עליהם לכרוך חבלים סביב צווארם ולשאת את מפתחות העיר והמבצר; לאחר שייצאו המלך יוכל לעשות בהם כרצונו. הם הסכימו לתנאים, ולאחר שהם יצאו מן העיר המלך ריחם עליהם ונתן להם מזון ומשקה. בזכות שישה אזרחים אלו ניצלה העיר כולה.

רודן הגיש למכרז הצעה שעברה כמה שינויים. הפסל עצמו נוצק שלוש פעמים לפחות מתבנית הגבס שיצר. הוא התעניין במיוחד במשימה של יצירת קבוצת אנשים ולא דמות בודדת. הוא ביסס את הפסל על התיאור ההיסטורי של פרוארט, ובכך יכול היה לדייק בתיאורו אך גם לתת דרור לדמיונו ולפרשנותו את האירוע.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: בתחילה יצר רודן דגם ראשוני של הפסל, שבו שש הדמויות צועדות קדימה; הפסל הוצב על בסיס גבוה, המזכיר בעיצובו קשת ניצחון. אך תיאור זה נראה לרודן חד-משמעי, ולא זו הייתה כוונתו. בגרסה הסופית הוא העניק לכל דמות מבע אישי

ופרשנות נפרדת של הגבורה. הוא יצר אינספור מתווי הכנה לכל דמות ולכל הבעת פנים. הפסל אינו מציג קבוצה אחידה של אנשים, והם נראים כאילו אינם מודעים זה לנוכחותו של זה. המכנה המשותף היחיד לכל הדמויות הוא המשטח שעליו הן עומדות ומצבן המשותף, הבא לידי ביטוי בבגדיהן.

גם בפסל זה ביטל רודן את הכן והציב את הדמויות כמעט בגובה שווה עם הצופה. המשטח מעוצב כאילו הוא מרצפות הכיכר בעיר קאלה שעליהן עמדו הדמויות. במקום דמויות המביעות גבורה על-אנושית מציג רודן אנשים יום-יומיים, העומדים פנים מול פנים עם הצופה. זו גם הסיבה שעיריית קאלה ראתה בפסל כישלון. לאחר דיונים וויכוחים רבים נחשף הפסל לראשונה רק ב-1895, כ-11 שנים לאחר שהוזמן.

רודן יצר בפסל אבות-טיפוס של גבורה שניתן להזדהות עימן. כל אחת מהדמויות מביעה רגש אחר - הזקן העומד בצד ימין ומחזיק את מפתחות העיר מביע נחישות, במרכז, לשמאלו, זקן שני מוריד ראשו ביגון, הצעיר מאחוריהם תופס את ראשו בין ידיו בחרטה, ושתי הדמויות משמאל פונות לאחור אל הדמות השישית, הפונה חזרה אל העיר, וקוראות לה לחזור. הדמויות פונות בכיוונים שונים כך שהפסל היקפי נראה שונה מכל כיוון. הדמויות גדולות ושריריות, וכפות הידיים והרגליים גדולות אף הן. עמידתן איתנה, ראשיהן מגולחים והשקים העוטפים את גופן מפורטים. הפסל מצופה בפטינה ירקרקה המעניקה לדמויות עומק. בחלק מן האיברים העיבוד מושלם ומוחלק היטב, ואילו בחלקים אחרים פני השטח גבשושיים ויוצרים משחקי או וצל.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/rodin/burghers.jpg>

הצֶלֶם הנצחי, 1899, גבס, 41.1 X 73.2 X 59.2 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו הוצגה ב"סלון" של 1896 תחת השם "The Host" (המארח). היא מציגה אהבה ותשוקה כשני צדדים של אותה המטבע הפועלים במקביל ומרסנים זה את זה. האהבה כחלק הנפשי של קשר והתשוקה כחלק הגופני שלו. מקובל לומר כי השם "הצֶלֶם הנצחי" ניתן ליצירה בעקבות הערה של מבקר בתערוכה, שלו הסביר רודן את נושא היצירה. לאחר ההסבר אמר המבקר: "אני מבין... זהו הצלם הנצחי", וכך קיבלה היצירה את שמה המוכר. התנוחה של הפסל ייחודית בתולדות האמנות, והופכת אותו לסמל מקורי ורב-עוצמה ליחסים בין גבר לאישה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: האישה הצעירה ניצבת שעונה לאחור, ראשה נוטה כלפי מטה והבעה חולמנית על פניה. הגבר כורע לפניה, מטה את ראשו בעדינות ונושק לה מתחת לשדה השמאלי, במיקומו של הלב. ידיו, מאחורי גבו, אוחזות זו בזו. הידיים המרוסנות והנשיקה העדינה מעבירים תחושה של תאוה מרוסנת. הבעת פניה של האישה אינה חד-משמעית – נראה שגם היא מתעוררת אל אהבתו של הגבר, אבל ניתן לפרש את הבעתה כהתייחסות דו-ערכית לתשוקתו – אותה דו-ערכיות של אהבה רוחנית וגופנית. כמו ברבים מפסליו של רודן, הזוג ממוקם על-גבי כן סלעי ההופך למקום התרחשות האירוע. גופיהם נובעים מתוך האבן הבלתי מעובדת והופכים לגוף אחד, שנפרד באזורים מסוימים ומתחבר באחרים. מגעם מהוסס ועם זאת קרוב וחד-משמעי.

קישור ליצירה

http://www.learn.columbia.edu/dbcourses/crary/large/rodin_ARC02_080304.jpg

בלזק, 1891-7 ברונזה, 277 ס"מ גובה

איקונוגרפיה: ב-1890 החליטה אגודת הסופרים הצרפתית להקדיש מצבה לזכר הסופר המפורסם אנרי דה בלזק לציון ארבעים שנה למותו. בלזק, מחשובי הסופרים הריאליסטיים של המאה ה-19, הצטיין בתיאורים רבי-עוצמה ובפרטים של תקופתו ושל המעמד הבורגני. בתחילה פנו אל הפסל שאפו (Chapu), שמסר סקיצה ברישום, ונפטר. אמיל זולה (Zola), שהיה נשיא האגודה, פנה אל רודן וביקש ממנו לסיים את המשימה. רודן עבד על האנדרטה כשבע שנים והגדיר אותה כ"סיכום של חיי...".

דמותו של בלזק הייתה מוכרת לכול, והונצחה בפסלים, בציורים, בצילומים ובקריקטורות. המראה החיצוני לא היווה בעיה, אך רודן שאף לבטא את מהותו הרוחנית ואת עוצמתו של הסופר דרך הצורות. עד שהגיע לגרסה הסופית ניסה רודן אינספור מתווים לפסל, השונים זה מזה לחלוטין. המכנה המשותף לכולם הוא הדמות העומדת. רודן סבר ששיבה אינה מתאימה לתיאור עוצמתו הרוחנית של בלזק. אגב, הפסלים שאפו ופאלגואיר (Falguiere), שאליהם פנתה אגודת הסופרים לאחר שדחתה את פסלו של רודן, תיארו אותו יושב. רודן גם התלבט בשאלה האם בלזק שלו צריך להיות עירום או לבוש. הייתה ברשותו חליפה מקורית של הסופר, והוא הביא מודלים שמידותיהם תאמו את מידותיו, אך בסוף החליט כי הלבוש המודרני שבידיו אינו מתאים לתיאור על-זמני. מצד אחר גם העירום של בלזק לא החמיא לדמות. לאחר אינספור ניסיונות החליט רודן "להלביש" את הסופר בגלימה ארוכה, שאותה נהג ללבוש כשעבד בלילות.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: אגודת הסופרים דחתה את הפסל בטענה כי הוא גס מידי ומפלצתי, ועושה עוול עם זכרו של הסופר. למרות כל זאת הקהילה האמנותית הכירה בפסל, ועד היום הוא נחשב כסמל רב-עוצמה לגאוניות ספרותית. הפסל בנוי מצורות מופשטות וממשטחים מחוספסים. הפשרה של רודן באשר לעירום או ללבוש של הפסל היא מעטה דק על גופו. הגלימה שרודן הוסיף לבלזק מסמלת את הסופר שקם בלילה ממיטתו ובפרץ של יצירתיות משליך על עצמו את הגלימה וניגש לעבוד. חוקרת האמנות ג'ימסון (Jamison) תיארה את הפסל כך: "... בלזק נשען לאחור בדרמתיות, אוסף את גלימתו... מטפורה לאנרגיה הנבנית מבפנים... תיאור חיצוני של דינמיקה יצירתית פנימית". ואכן, ראשו של בלזק, הדומה בהחלט לסופר, מוטה אחור ועיניו נשואות למרחק במבט ממוקד, כאילו הוא רואה את המוזות עצמן מתקרבות. מבטו חודר ומרוכז ואינו מלנכולי או מצועף כפי שמקובל בתיאור מסוג זה. ידיו סגורות סביב גופו בעוצמה, ונראות כאילו אוצרות את האנרגיה המתפרצת ממנו. הוא ניצב בתנוחת קונטרפוסטו, כשרגל ימין קדימה וגופו מעט מסובב. צורתו הפאלית הכללית של הפסל מדגישה מיניות ופרובוקטיביות. תווי פניו מודגשים ובשרניים, כמו גם כרסו ואיבר מינו.

הפסל "בלזק" המוצג במוזיאון לאמנות מודרנית בניו-יורק מוצב על כן גבוה מאוד, המותיר את הצופה הרחק מתחתיו. לעומתו, הפסל המוצב בשדרות סן-ז'רמן בפריז עומד על כן נמוך, בגובה העיניים, אך גודלו מדגיש את המונומנטליות שלו ביחס לעומדים לידו.

קישור ליצירה

http://www.artchive.com/artchive/r/rodin/rodin_balzac.jpg

סקיצת הכנה לבלזק, 1897, גבס

קישור ליצירה

http://www.leicestermuseums.ac.uk/museums/gallery/image3_fs.gif

סקיצת הכנה לבלזק, 1897, גבס

קישור ליצירה

http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/rodin/balzac_plstr.jpg

הנשיקה, 1901-4, שיש

איקונוגרפיה: גם פסל זה תוכנן כקבוצה ל"שערי הגיהנום". הוא נדחה, אבל רודן המשיך לפתח אותו כיצירה עצמאית. הפסל מתאר את דמויותיהם של "פאולו ופרנצ'סקה" של דנטה (שמופיעים

בשערים בתנוחות שונות), המביעים את אהבתם בדרך גשמית ולא כדמויות מעונות בגיהנום. ב"תופת" של דנטה שתי הדמויות מגלמות זוג אוהבים שנתפס בבגידה והוצא להורג. את אהבתם הם זכו לממש בגיהנום בלבד. ב"שערי הגיהנום" נמצאת גרסה אחרת של זוג האוהבים, בברונזה. בגרסת הברונזה תשוקתם מהוססת, החיבוק אינו שלם וידו של הגבר מלטפת יותר מאשר אוחזת את ירכה של האישה. הגרסה הידועה יותר הוכנה ב-1898 משיש, והיא גדולה מגודל אדם. את גרסת הברונזה יצק רודן בעצמו, ובמקום הצבעוניות האופיינית לפסלי ברונזה, הפסל נע בין צבעי ירקרק פטינה לחום.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: רודן פיסל גרסה גדולה יותר מגודל אדם משיש ב-1898. בגרסה זו הוא הציג את רכות גופה של האישה מול הנוקשות של הגבר. כמו בפסל "האדם החושב" ניתוק היצירה מהקשרה המקורי ב"שערי הגיהנום" הפך אותה מסיפורם האלגורי של דמויות ספציפיות לסמל, כמעט קלישאי, של אהבה וזוגיות. בניגוד לפסלים אחרים של רודן הפסל אינו ריאליסטי, ונוטה לאידיאליזם. הדמויות חלקות ומושלמות, תיאור הגוף מפורט ונוגע בכל שריר וגיד, הדמויות גדולות מגודל אדם והן ממוקמות על סלע גדול. בדומה למיכלאנג'לו, יצר רודן ניגוד בין החלקים המהוקצעים לבין הסלע החצוב בצורה גסה וגבשושית. תנוחת הדמויות סרפנטינית, כלומר מסובבת כלולאה, ומאפשרת ראייה מרעננת של הפסל מכיוונים שונים.

מיקום הדמויות אינו ספציפי ואינו מאפשר פרשנות של זמן וחלל או זיהוי של הדמויות עצמן. לכן הדמויות הפכו מאנשים ממש לסמלים אידיאליים של אהבה וקירבה גופנית בין שני המינים. כקבוצה שתי הדמויות יוצרות מכלול בלתי ניתן להפרדה, היוצר חלל סגור ביניהן, והן הופכות כמעט לדמות אחת, אם כי רודן שמר על מרווח ביניהן, ונמנע ממגע ישיר בין הגופים עצמם. הגבר מניח את זרועו הימנית על ירכה של האישה, אך זרועו השמאלית מונחת על הסלע מאחוריו. הנשיקה עצמה הופכת לתמצית, המסמלת את הקשר הגופני והרוחני בין שתי הדמויות.

קישור ליצירה

<http://www.artchive.com/artchive/r/rodin/kiss.jpg>

קתדרלה, 1908, אבן, 64 X 31.8 X 35 ס"מ

איקונוגרפיה: מלבד עיסוקו בפסלים מונומנטליים, פיסל רודן חלקי גוף בנפרד. ההאשמה כי הוא משתמש במודלים חיים לפסליו הרחיקה לכת והיו שטענו כי הריאליזם של פסלי חלקי הגוף שלו הוא תוצאה של קטיעת איברים ממש.

כפות ידיים שימשו את רודן בפסלים רבים, והן גם פסלים בפני עצמן. ב"ארון האיברים" שלו זוגות כפות ידיים רבות ששימשו כמתווי הכנה ולימוד. הפסל "קתדרלה" הוא דוגמה לזוג כפות ידיים כזה. מלבד היותן ריאליסטיות, הן מלאות הבעה בתנועתן ובחיבור המיוחד שלהן זו לזו, עד כי נושא היצירה הופך מתיאור של כפות ידיים לתיאור רגשות וקירבה בין שתי ישויות היכולות להיתפס כבני-זוג.

השם "קתדרלה" מעיד על עוצמתו הרוחנית של הנושא בעיני רודן – כפות הידיים טעונות במשמעות של קדושה, הן מתוך האסוציאציה לתפילה והן מתוך הקירבה "הרוחנית" המתבטאת בהן.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: כפות הידיים הופכות לישות אחת, שחללה סגור בפני הצופה ומהווה מקום מפגש של איכויות רגשיות ורוחניות. מן התנוחה ניתן להבין כי מדובר בשתי ידי ימין של אנשים שונים, כפי הנראה גבר ואישה, המתחברות ויוצרות אחדות רוחנית אחת. הפסל מוצב באופן מכוון על פדסטל (כן) קטן המעניק לו הילה של חשיבות וקדושה, והשם "קתדרלה" מתייחס בראש ובראשונה למשמעות הרוחנית שלו. עם זאת, גם צורתו של הפסל והשאיפה שלו כלפי מעלה באמצעות אצבעות דקות היוצרות סבך של שקעים וצורות יכולות להתפרש כביטוי צורני לרעיון הקתדרלה הגותית, המורכבת מקירות דקים וממגדלים המעוטרים בחלונות ויטראז', השואפים כלפי מעלה.

קישור ליצירה

<http://www.ewerhart.de/bilder/varia/rodin1k.jpg>

רקדניות ותנועות ריקוד

ב-15 השנים האחרונות לחייו עסק רודן ברישומים, אסמבלאז'ים ופסלים קטנים שהפכו את אמנותו להרבה פחות מונומנטלית וציבורית והרבה יותר אישית. הוא הירבה לפסל ולצייר רקדניות בתנוחות ריקוד שונות כדי לבדוק את התנוחה עצמה, כשזהות הרקדנית או שלמות הטכניקה הפכו הרבה פחות חשובות. הטכניקה שלו נעשתה סכמתית יותר ויותר. בשנים אלו עשה רודן מאות רישומים כסקיצות, הן בסטודיו והן במהלך מסעותיו. בנוסף לרישומים הוא הכין 12 פסלים קטנים, שהידועים ביניהם נקראים "תנועת ריקוד א'" ו"תנועת ריקוד ב'". בעבודות אלו הוא זנח את התיאור האידיאליסטי והמדויק, והתמקד באנרגיה הפורצת מהרקדנית ובאה לידי ביטוי במגע האנרגטי של האמן בפסל.

בדומה לפסלי הרקדניות של דגה מאותן שנים, התמקד רודן בתפיסת הרגע, אך בשונה מדגה הרגע שתיאר רודן הוא רגע הריקוד עצמו, ולא הרגע שלפני המופע או אחריו.

**רקדנית קמבודית, 1906, רישום ואקוורל
קישור ליצירה**

<http://images.easyart.com/i/prints/rw/lq/5/2/Auguste-Rodin-Cambodian-Dancer-52464.jpg>

**תנועת ריקוד א', 1911, ברונזה
קישור ליצירה**

<http://www.rodin-art.com/img/a29.jpg>

**תנועת ריקוד ב', 1911, ברונזה
קישור ליצירה**

<http://www.rodin-art.com/img/a28.jpg>

ניז'ינסקי, 1912, ברונזה, 18.8 ס"מ גובה

איקונוגרפיה: וצ'לב ניז'ינסקי (1889 – 1950), רקדן וכוריאוגרף רוסי, היה רקדן ראשי וכוריאוגרף ב"להקת הבלטים הרוסיים של דיאגילב". הוא נודע בהתנהגותו הפרובוקטיבית, ועורר מהומות רבות כשהופיע ביצירת הבלט של קלוד דביאסי "אחר-הצהריים של הפאון" בתפקיד הפאון, ובליל הבכורה בסצינת הסיום הצמיד לגופו את צעיף הנימפה ואונן עליו. רודן צפה בבלט, ולמחרת היום כתב בעיתון "לה פיגארו" מאמר שהגן על הופעתו של הרקדן. לעומתו, עורך העיתון קטל את הבלט. מאמרו של רודן עורר עליו זעם, ובשבועות לאחר מכן הותקף הפסל מעל דפי העיתונות יותר מאשר הרקדן. כמחאה יצר רודן פסל של הרקדן. נושא התנועה בכלל העסיק את רודן שנים רבות, ותנועותיו המיוחדות של ניז'ינסקי ריתקו אותו. בין השנים 1910 – 1912 יצר רודן סדרה של פסלים קטנים העוסקים בתנועות ריקוד. הפסל של ניז'ינסקי חותם סדרה זו. ב-1912 העלה הבלט של דיאגילב את הבלט המודרני של סטרווינסקי "פולחן האביב", שעוסק בפולחנים פרימיטיביים רוסיים. המוזיקה המודרנית ותנועות המחול הלא שגרתיות עוררו את חמת הזעם של הקהל, שהחל להשתולל ולהרוס את האולם. הבלט, הנחשב כיום לאחת מיצירות המופת של המודרניזם, הועלה רק שבע פעמים, וניז'ינסקי נאלץ לעזוב את הלהקה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: בניגוד לרוב פסליו, שאותם יצר ממודלים חיים, פיסל רודן את ניז'ינסקי מהזיכרון. הוא פיסל אותו בתחילה מחמר, שאותו הוא עיוות כרצונו בניסיון לתאר את תנועתו יוצאת הדופן של הרקדן.

למרות שהפסל מצומצם בפרטים ובחומר הוא יוצר תנועה חזקה ורב-רושם. הפסל אינו מוצב על כן, וכמו מתנגד לכוח המשיכה בעומדו על רגל אחת מכופפת, על קצות אצבעותיו. את רגלו האחרת הוא מניף קדימה בתנועה כמעט בלתי אפשרית בעוד ידיו אוחזות במותניו ובכף רגלו ולא מסייעות לשיווי-המשקל, כפי שניתן היה לצפות. כיפוף הרגל המונפת כולא חלל פנימי בתוך הפסל ויוצר מערכת יחסים סבוכה עם החלל סביבו.

פניו של הפסל מופנות הצידה ונראות פרימיטיביות בעיצובן.

המירקם של הפסל אינו חלק, וניכרת בו נגיעת היד של האמן.

קישור ליצירה

<http://web.tiscali.it/assepsi/nijinskyrodin.jpg>

פרק ה': פוסט-אימפרסיוניזם

הקדמה

לעומת כל התנועות שסקרנו עד כה (ניאו-קלאסיקה, רומנטיקה, ריאליזם, נטורליזם, אימפרסיוניזם), הפוסט-אימפרסיוניזם (Post Impressionism) אינו מלוכד ומעוגן בתיאוריה אחת. כבר מהשם ניתן ללמוד שהתופעה אינה עומדת כתנועה בפני עצמה אלא באה כתגובה למשהו שקדם לה (האימפרסיוניזם). אך בניגוד לתגובות של תנועות אחרות, לא כל הפוסט-אימפרסיוניסטים שוללים את האימפרסיוניזם, וחלקם משתמשים ברעיונותיו כדי להתקדם הלאה. את הכינוי פוסט-אימפרסיוניסטים נתן מבקר האמנות רוג'ר פריי (Fry) בשם שהעניק לתערוכה שאצר ב-1901 בגלריה גרפטון בלונדון: "מאנה והפוסט-אימפרסיוניסטים". בתערוכה הוצגו שלושה אמנים עיקריים: [זאן](#), [גוגו](#) ו**ואן גוך**. בשם התערוכה ביקש פריי להדגיש כי שלושת האמנים לא קיבלו את היעדים הנטורליסטיים של האימפרסיוניזם. מאוחר יותר נכללו תחת הפוסט-אימפרסיוניזם זרמים אחדים: הפוינטליזם, הסימבוליזם, הניאו-אימפרסיוניזם, הדיביזיוניזם ואפילו ראשית האקספרסיוניזם והפוביזם.

בשם "פוסט-אימפרסיוניזם" נהוג לכנות את כל התגובות לאימפרסיוניזם שצמחו בין 1880 ל-1905. ריבוי התגובות והפרשנויות לאימפרסיוניזם מעיד יותר מכול על השפעתו העצומה של זרם זה.

מעבר לאימפרסיוניזם השפיעו על הפוסט-אימפרסיוניסטים גם אמני הארט-נובו (Art Nouveaou), סגנון שהתפתח בכל אירופה החל מ-1880. האמנים שיצרו בסגנון זה האמינו בשילוב אמנויות ובהתאמת השפה הצורנית לעידן המודרני.

קישור לסיכום על הארט-נובו

http://www.amalnet.k12.il/sites/art/show_item.asp?item=Brti0012&type=movement

בספרו "אמנים צרפתים מודרניים" מתאר וילנסקי (R.H. Wilenski) את התגובות לאימפרסיוניזם כתחייה קלאסית כללית. על-פי תפיסה זו האמנים שהתנגדו לדיוק הנטורליסטי, שאפיין את האימפרסיוניזם, עשו זאת על-ידי חזרה למסורת צרפתית קלאסית השמה את הדגש על מבניות הקומפוזיציה והציור. פרשנות זו נכונה בעיקרה אך אינה מספקת, כיוון שרבים מהאמנים הפוסט-אימפרסיוניסטים שימרו את הנטורליזם ביצירותיהם, אם כי אכן ניסו להחיות מסורת של עיצוב ומבניות.

למרות שהאמנים הפוסט-אימפרסיוניסטים התנגדו לספונטניות ולחוסר המבניות של האימפרסיוניסטים, הם ספגו מהתנועה ערכים בסיסיים ובעיקר את רוחה הפרגמטית-מדעית. תחושותיו של האמן אל מול הטבע שבו הוא צופה נותרו מהותיות, אך הן תוארו ביתר זהירות ובמסגרת מובנית ומדויקת יותר. המסורת האימפרסיוניסטית החדשה של צפייה ותיאור ישיר נשמרה, אך יושמה על-ידי שיטות ועקרונות מסורתיים.

המכנה המשותף הברור היחידי שניתן לייחס לכל האמנים המכונים פוסט-אימפרסיוניסטים הוא סירובם לדמות לאחרים, היותם אינדיבידואליסטים קיצוניים, אך כולם בשלב זה או אחר התנסו בטכניקות האימפרסיוניסטיות וביצירתם המאוחרת נהוג לראות התפתחות מהאימפרסיוניזם. התנועה האימפרסיוניסטית התפרקה ב-1886, לאחר תערוכתם המשותפת האחרונה. אמנם האמנים המשיכו להיפגש, אך כל אחד מהם פנה לכיוון אמנותי שונה. תהליך חשוב נוסף שהתרחש בשנות השמונים של המאה ה-19 היה השתחררות הדרגתית של אמנות המערב מהתלות המוחלטת בתיאור הפיגורטיבי ששלט בה מאז הרנסנס.

חמישים השנים האחרונות של המאה ה-19 היו קרקע פורייה למהפכות ולאנדיבידואליזם יצירתי, שפרחו לא רק באמנות אלא בכל תחומי החיים, החל מהפוליטיקה והכלכלה ועד לפילוסופיה.

הפילוסוף הצרפתי הנרי ברגסון (Henri Bergson, 1859 – 1941) נחשב לאחד מדוברי התקופה. במשנתו אפיין ברגסון את העולם המודרני כמפוצל ומורכב משתי נטיות עיקריות המנוגדות זו לזו: כוח החיים וההתנגדות של העולם החומרי אליו. מצד אחד, האדם יודע ומסוגל למדוד את החומר באמצעות שכלו; האדם יוצר מדע המאפשר לו להבין את הטבע בצורה מערכתית. מצד אחר האדם מצויד באינטואיציות שדרךן הוא תופס את מציאות הזמן וזרימתו המתמשכת, הבלתי נראית ובלתי ניתנת למדידה. זהו ה"מְשֶׁךְ" (Duree) שהגדיר ברגסון. בעוד שכל הפוסט-אימפרסיוניסטים הביאו מתח לאמנות על-ידי הכרת הדואליות הברגסונית בין נפש לשכל, בין הניתן למדידה והבלתי ניתן למדידה, היו כאלו, כמו סרה וסזאן, שהתמקדו יותר בפן השכלתני, המדיד, ואחרים, כמו גוגן וואן גוך, שפנו אל הצד האינטואיטיבי-רגשי, הבלתי מדיד.

חוקרי האמנות מבחינים בשני זרמים עיקריים בתקופה זו:

1. החיפוש אחר הערך הצורני הטהור, נטייה שהובילה במאה ה-20 אל הקוביזם ואל חלק מהמופשט: מגמה מחקרית אובייקטיבית. מייצגיו הם סרה וסזאן.
2. התייחסות אל הצורה כאל אמצעי, ולא כאל מטרה, כלומר מגמה הפוכה לביטוי רגש פנימי, ושימוש בצורה באופן חופשי לחלוטין, נטייה שבישרה את האקספרסיוניזם: מגמה רומנטית סובייקטיבית שמייצגיה הם ואן גוך וגוגן.

מושגים וזרמים פוסט-אימפרסיוניסטים:

1. **ניאו-אימפרסיוניזם (Neo Impressionism):** תנועה צרפתית שפיתחה את רעיונות האימפרסיוניסטים אך גם התנגדה לחלקם. את המושג תבע מבקר האמנות פליקס פֶּנְאון ב-1886 בתערוכה האימפרסיוניסטית האחרונה כשראה את יצירותיהם של סרה, סיניאק ופיסארו, המצוירות בטכניקה חדשה. הטכניקה שפיתחו כונתה **פוינטליזם**, ועיקרה הפיכת הכתמים האימפרסיוניסטיים לנקודות קטנות כמו רשת, המכסות באופן שווה את משטח הבד כולו. במקום לערבב צבעים על הפאלטה, ציירו האמנים בנקודות צבע טהור, כשהמטרה היא ליצור "תערובת אופטית" המתרחשת במוחו של הצופה. כמו האימפרסיוניסטים הם השתמשו בצבעים טהורים בלבד, המחולקים זה לצד זה כך ש"תערובת אופטית" שעליה דיבר **שברל** תיווצר בעין הצופה ולא על-גבי הבד. כדי לקבל את האפקט המלא של יצירות

אלו יש לצפות בהן דווקא מרחוק. לדעת אמנים אלו הם תיקנו את האימפרסיוניזם על-ידי הפיכתו למדעי ומדויק יותר.

2. דיוויזיוניזם (Divisionism): שם נוסף לטכניקה הפוינטליסטית אך גם כינוי לתנועת הניאו-אימפרסיוניזם באיטליה בין השנים 1891 – 1907. האמנים האיטלקיים פליצה דה וולפדו וסֶגְנֵטִיני ניסו ליישם את תיאוריות המחקרים המדעיים של שברל וניוטון, אך לא ידעו על הפוינטליזם בצרפת. בציריהם הם השתמשו בהנחת צבעים טהורים ומשלימים ובמשיכות מכחול אימפרסיוניסטיות, אך עשו זאת בצורה פחות מדויקת מהפוינטליסטים. הם מעולם לא ארגנו תערוכה משותפת.

3. סימבוליזם (Symbolism): תנועה שהיוותה תחלופה שכלתנית לראייה האובייקטיבית האימפרסיוניסטית. התנועה החלה בשנות השמונים של המאה ה-19 בצרפת ועד תחילת המאה ה-20 היא פרחת בכל אירופה. התנועה הסימבוליסטית התבססה על הרעיון שהמטרה המרכזית של האמנות אינה לתאר את המציאות. במקום התיאור, יש להביע רעיונות באמצעות סמלים. בכך דחו האמנים הסימבוליסטים את האובייקטיביות, והציבו במקומה תפיסת עולם סובייקטיבית. האמנים הסימבוליסטים ראו ברומנטיקה ובציור הפרה-רפאליתי (כלומר זה שלפני תקופת רפאל) מודלים לחיקוי. הרעיון העומד מאחורי הגישה הסימבוליסטית הוא שימוש בצורות "אייקוניות", כלומר צורות הנושאות עמן מטען רחב של קונוטציות ורגשות (כמו צלב, כוכב, עין וכיו"ב) כדי לעורר רגשות ורעיונות המשתמעים לכמה פנים בו-זמנית. נושאי היצירות ניתנים ברמיזה בלבד ואינם ברורים מאליהם. הם משלבים מיסטיקה דתית עם ארוטיקה ודקדנטיות. נוהגים להתייחס לשתי מגמות בציור הסימבוליסטי:

- 1. שאיבת דימויים מהספרות הסימבוליסטית:** ציירים כגון רדון ומורו, שהשתמשו בדימויי פם-פאטאל, ראש כרות, אנדרוגינוסים ואביזרים של כתות דתיות.
- 2. גישה צורנית טהורה:** שימוש בקו, בעיטור ובצבע טהור כדי ליצור אפקט רגשי: [גוגן](#), [ואן גוך](#), וקבוצת "[הנבי](#)" (הנביאים).

4. קבוצת "הנבי" (Nabis): קבוצת ציירים צרפתיים בשנות התשעים של המאה ה-19, שקראו לעצמם על שם הנביאים המקראיים. הם הציגו יחד בין השנים 1891 – 1900. הנבי ציירו במשטחים גדולים ושטוחים של צבע טהור, ונמנעו מתיאור נטורליסטי. בכך הם הושפעו מגוגן ורדון. על-פי "הנבי" האמנות אינה צריכה להיות חיקוי המציאות אלא להדגיש את

התפיסה הסובייקטיבית והמיסטית. הם יצרו תפאורות לתיאטרון, כרזות וויטראז'ים, והושפעו מהדפסים יפניים. הם השתמשו בטכניקת הליתוגרפיה, כיוון שזו איפשרה להם ליצור עותקים רבים לכרזות ולעיטורי הספרים שהם עשו. אמנים חשובים: בונר וויאר.

(חומר עזר על הפוסט-אימפרסיוניסטים: "אמנות בעידן הטכנולוגי" יחידות 7-8 עמ' 28 –

(5

אמנים ויצירות

1. ג'ורג' סרה:

ג'ורג' סרה (George Seurat, 1859 - 1891) היה צייר צרפתי, מראשי הזרם הניאו-אימפרסיוניסטי. סרה נולד בפריז ב-2 בדצמבר 1859. בין השנים 1878 - 1879 למד בבית-הספר לאמנויות יפות (Ecole Des Beaux Arts), והושפע עמוקות מהטכניקה הניאו-קלאסית של [אנגר](#) (Ingre), רמברנדט (Rembrandt) וגויה (Goya). לאחר שירות של שנה בצבא, הציג סרה את רישומו "אמן ג'ין" (Aman-Jean) ב"סלון" של 1883. שנה לאחר מכן ה"סלון" דחה אותו, ויחד עם אמנים נוספים הוא ייסד את "החברה לאמנים עצמאים" (Societe Des Artistes Independants). בתקופה זו הוא בילה את חודשי החורף בפריז, שם צייר על בדים גדולים, ואת הקיץ בחוף הצפוני של צרפת.

בשנת 1883 הוא פיתח את הטכניקה הפוינטליסטית ביצירה "המתרחצים באסנייר", שנדחתה מה"סלון" של אותה שנה, ולכן הוצגה ב"סלון הבלתי תלויים". בניגוד לאימפרסיוניסטים, שניסו לתאר את הרגע החולף, ניסה סרה לקבע את הרגע בצורה מדעית, כמו הצילום. לשם כך הוא נעזר בתיאוריות מדעיות ששימשו גם את האימפרסיוניסטים, אך בניגוד להם עבודתו הייתה איטית ויסודית, לא מהירה ולא מתוכננת. סרה הוא דוגמה מובהקת לאמן-מדען. הוא בילה כל חייו בחקר תיאוריות של צבע.

בחיי הקצרים יצר סרה שבעה ציורים גדולים ו-60 ציורים קטנים יותר, ובהם גם רישומים. את חייו הפרטיים הוא לא חשף לציבור. הוא נפטר בפתאומיות בפריז בגיל 31, ב-29 במרץ 1891.

יצירות

מתרחץ בישיבה, מתווה לציור רוחצים באסינייר, 1883-4

איקונוגרפיה: בתהליך ההכנה לציור השמן הגדול הראשון שלו עשה סרה מעל 20 רישומי הכנה של המקום והדמויות. גישה זו, השונה באופן מוחלט מזו של האימפרסיוניסטים, גורסת כי התיאור חייב להיות מדויק ומדעי, ועל כן איטי ופרטני. הדמות המתוארת במתווה זה לא נכללה בסופו של דבר ביצירה הסופית, אלא הפכה לשתי דמויות שונות – הפועל היושב ללא חולצה, והדמות בעלת המגבעת השחורה השוכבת על צידה מאחוריו.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: בשלב זה ביצירתו של סרה הטכניקה הפוינטליסטית עדיין לא הייתה מפותחת לחלוטין. הוא לא צייר ממש בנקודות, אלא במשיכות מכחול קצרות הנעות בכיוונים שונים ומסמנות את ההבדלים בכתמי האור הנופל מלמעלה. הדמות ממוקמת קרוב לשוליים הימניים של הבד כשפניה אל צד ימין, אל עבר המים. כתוצאה מכך נוצרת תחושה של קומפוזיציה פתוחה, כי הדמות מסתכלת אל עבר נקודה הנסתרת מן הצופה.

בהשוואה עם הגרסה הסופית ניתן לראות כי המקום המתואר הוא אותה חלקת דשא במדויק, אלא שפרטי היצירה שונים. הדמויות האחרות חסרות, כאמור, הדמות המרכזית לא נכללה בצורתה זו אלא בגרסה הסופית, ונהר הסיינה ריק מספינות או רוחצים. לעומת זאת הנוף מאחור זהה לנוף ביצירה הסופית, החל מהמפעלים באופק ועד לקבוצת העצים מצד שמאל.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/S/seurat/seurat32.JPG>

רוחצים באסינייר, 1884, שמן על בד, 201 X 300 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו היא היצירה הגדולה הראשונה של סרה שלה הוא עשה מעל 20 רישומי הכנה בשמן ובגיר, חלקם צוירו בחוץ וחלקם בסטודיו. המקום המתואר הוא נהר הסיינה, בצפון-מערב פריז בין הגשרים Courbevoie – Asnieres, אותו המקום שהוא צייר מאוחר יותר את "אחר-הצהריים בלה-גרנד ג'ט". באופק נראים מפעלים גדולים באזור קלישי (Clichy).

היצירה מתארת את הפועלים הפשוטים, הנחים לאחר יום העבודה במפעל. אפילו בתקופה שלאחר הריאליזם והאימפרסיוניזם, תיאורים בסדר גודל כזה היו שמורים בעיקר לאירועים

היסטוריים או לבני המעמד הגבוה. תיאור של בני המעמד הנמוך או של "אנשי יום-יום" נחשב לקומי. על-ידי שימוש בגודל מסורתי המתאים לתיאורים "חשובים" לתיאור יום-יומי של בני המעמד הפשוט סרה הסתכן בכך שציורו יידחה מה"סלון" של 1884, כפי שאכן קרה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: כאשר סרה מתאר את בני המעמד הנמוך והפועלים, תנוחותיהם נינוחות. הדמויות משתרעות על הדשא ומתמזגות בנוף. הקומפוזיציה פתוחה אך מאוזנת. מצוירות יחסית מעט דמויות, והן מסודרות בהתאם לקווי הפורמט. סרה צייר בטכניקה הפוינטליסטית של הנחת נקודות מדויקות של צבעים משלימים זה לצד זה. הדבר בא לידי ביטוי למשל בכובע הכתום המנוקד בכחול ובצהוב, במים המנוקדים בירוק, בכחול, בצהוב ובכתום, ובדשא. סרה השתמש בפרספקטיבה אווירית, אם כי גדת הנהר מספקת גם תחושה של פרספקטיבה קווית. ניתן לראות זאת בטשטוש המים והדמויות המרוחקות, ובטשטוש המפעלים שבאופק.

הדמויות כולן מאופיינות כבני המעמד הפשוט, הן בבגדיהן והן בתנוחותיהן. יוצא דופן במעט הוא הילד מימין המחזיק את ידיו אל פיו – הוא אמנם נראה כבן מעמד זה אך תנוחתו מקשרת אותו אסוציאטיבית עם טריטון (Triton), אל המים הקלאסי הנושף בקונכייה שלו. סרה הכניס רמזים הן לציור קלאסי והן למעמד הבורגני, למשל בדמות הזוג היושב בגבו אל הצופה על הסירה במרחק, תחת דגל שלושת הצבעים של המהפכה ומזוהה כזוג בורגני. ואולם, הנושא המרכזי של היצירה הוא ללא ספק מעמד הפועלים הפשוט.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/S/seurat/seurat33.JPG>

זוג מטייל, מתווה לאחר-הצהריים בלה-גרנד ג'ט, 1884-5

איקונוגרפיה: סרה, בניגוד לאימפרסיוניסטים, עבד לאט ובאופן מדויק. בציוריו גדולי-המידות הוא חקר את הנושאים והכין עשרות מתווים לפני שצייר את הגרסה הסופית. חלק מן המתווים צוירו באוויר הפתוח, במקום המתואר, וחלקם צוירו בסטודיו. בסצנה המתוארת במתווה זה נראים פריזאים אופייניים המבלים את זמנם הפנוי באי-לה-גרנד ג'ט שעל הסיינה. זהו אחד משלושה מתווים גדולים בשמן על בד ליצירה "אחר-הצהריים בלה-גרנד ג'ט" ששרדו. לגבי זהותם של בני-הזוג המתוארים ביצירה זו ובגרסה הסופית היו ויכוחים רבים. ביצירה הסופית האישה מחזיקה קוף בעל זנב ארוך ברצועה, ולכן חוקרים אחדים חשבו כי מדובר

ביצאנית המטיילת עם אחד מלקוחותיה. אחרים סבורים כי סרה השתמש בקוף כאנקדוטה קומית וכפרודיה על מעמד החברתי הבורגני, הנכנע תדיר לאופנות חולפות.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: נראה כאילו סרה חתך חלק מהיצירה הסופית כדי לבדוק אותה. כמעט כל הדמויות ביצירה הסופית נמצאות גם במתווה ההכנה, למעט הדמויות הקטנות מאחור, שחלקן נמצאות ביצירה הסופית אבל חסרות במתווה. הדמות החתוכה משמאל, בעלת השמשייה הכתומה, מתוארת במלואה ביצירה הסופית כשהיא מטיילת עם ילדתה. במתווה הכנה זה סרה לא צייר את הקוף שאוחזת האישה בידה ואת הכלבלב המשחק לידו, המתוארים ביצירה הסופית. לעומת זאת, במתווה ההכנה בדק סרה בצורה מפורטת את כתמי האור על הדשא ואת הצללים המתוארים ביצירה הסופית. כמו ברוב מתווי ההכנה שלו, סרה השתמש בנקודות הרבה פחות מדויקות והרבה יותר גדולות מאשר ביצירה הסופית. כך הוא בדק את סדר הנחת הצבעים כחלק מן התהליך המדעי שהוא עבר עד לסיום העבודה.

קישור ליצירה

http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/gallery/FrenchImpressionists/images/works/Seurat--La-Grande-Jatte_LR.jpg

האי לה-גרנד ג'ט, 1884-5, שמן על עץ, 16 X 24 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו נעשתה כחלק ממתווי ההכנה לציור השמן הגדול השני של סרה "אחר-הצהריים בלה-גרנד ג'ט". ביצירה זו, הקרובה מבחינה טכנית ליצירה הסופית, סרה לא בדק את הדמויות, אלא את הנוף בלבד. המקום כאמור הוא האי לה-גרנד ג'ט שעל גדות נהר הסיינה בפריז, מקום בילוי ורחצה מוכר של בני המעמד הבורגני. האי נמצא מול חוף אסינייר, שבו נהג לבקר מעמד הפועלים.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: היצירה היא תיאור נוף, ונראה כאילו סרה מחק את הדמויות מן הגרסה הסופית. יש להזכיר את הבדלי הגודל המשמעותיים בין שתי היצירות - היצירה הזו והיצירה הסופית. מבחינה טכנית היצירה עשויה בדיוק כמו היצירה הסופית. הנוף מתואר בדיוק מאותה נקודת מבט וזווית ראייה כמו היצירה הסופית, וניכר כי שעת היום זהה גם היא, כיוון שהצללים של העצים נופלים בצורות ובזוויות זהות ליצירה הסופית.

במים ניתן לזהות את הסירה הדו-מפרשית ואת דמות הדייג, הדמות האנושית היחידה ביצירה, העומד בתוך המים. גם כתמי הדשא הקמל, בצבעי חום, נמצאים בדיוק באותו מקום כמו ביצירה הסופית.

בגלל היעדר דמויות האדם נוצרת ביצירה אווירה שקטה וחולמנית יותר, כאילו שקטה ההמולה של היצירה הסופית.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/S/seurat/seurat35.JPG>

אחר-הצהריים בלה-גרנד ג'ט, 1886, שמן על בד, 305 X 205 ס"מ

איקונוגרפיה: שלא כמו האימפרסיוניסטים, סרה, שהיה תלמידו של אנגר, היה מחויב לרישום כמדיום הכנה. ליצירה זו, שנחשבת ליצירה הגדולה השנייה שלו (הראשונה היא "המתרחצים באסנייר"), הוא עשה רישומי הכנה רבים בגיר ובשמן, חלקם בחוץ וחלקם בסטודיו.

היצירה מתארת סצנה המתרחשת על גדות נהר הסיינה, בצפון מערב פריז, בין הגשרים אסנייר וקורבויה.

התיאור הוא אימפרסיוניסטי במהותו – בילוי שעות אחר-הצהריים של בני המעמד הבורגני בפריז, אבל הטכניקה, למרות הדמיון לאימפרסיוניזם, שונה לחלוטין, ועיקרה עבודה איטית ומחושבת בנקודות קטנות ומדויקות היוצרות "תערובת אופטית" בעין המתבונן.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: אמנם הקומפוזיציה פתוחה, אך סרה ארגן אותה גם על-פי עקרונות מסורתיים יותר של הצבת הדמויות על-פי הפורמט וארגון במקביל לקווי היצירה. כך למשל הזוג הניצב מימין, המקביל לצד הימני של הפורמט, או הגבר השוכב משמאל, המקביל לשוליים התחתונים של הפורמט. הפרספקטיבה קווית ומסורתית, וסרה כמעט לא השתמש בפרספקטיבה האווירית, האימפרסיוניסטית.

את המעמד הבורגני הוא מזהה באמצעות הלבוש האופייני ואטריבוטים שונים היוצרים סצנות ז'אנר קטנות בשולי הקומפוזיציה, כמו הקוף בתחתית המישור הקדמי מצד ימין והכלבים המשתעשעים.

האווירה כולה היא של שעשוע ומנוחה. הדמויות מטיילות, משחקות או נחות על הדשא, אך כל התנהלותן גנדרנית ומאופקת, ובכך מגדירה אותן כבני המעמד הבינוני.

הדמות הגברית משמאל, השוכבת על הדשא ומעשנת, היא היחידה השוכבת לגמרי – בגדיה, כובעה ותנוחתה משייכים אותה דווקא למעמד הפועלים, בדומה לדמויות המתוארות ב"רוחצים באסנייר", יצירה שצוירה באותו מקום. למרות ניסיונו של סרה לשוות ליצירה מראה של תפיסת רגע ותנועה, טכניקת העבודה שלו יוצרת תחושה כבדה וקפואה יותר. הדיוק בהנחת הצבעים ובפרטים הופך את הדמויות לבובתיות וחסרות תנועה וחיים. סרה עשה כאן שימוש מתוחכם ביותר בצבעים משלימים כאשר הוא הניח אותם במדויק בנקודות על-גבי כל היצירה, ויצר תערובות אופטיות מתוחכמות בעין הצופה.

קישור ליצירה

<http://www.artunframed.com/images/reynolds55/seurat18.jpg>

המודליסטיות, 1888, שמן על בד, 49 X 39 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו היא ציור השמן הגדול השלישי שהציג סרה, לאחר "מתרחצים באסינייר" ו"אחר-הצהריים בלה-גרנד ג'ט", והשני שיצר סרה בטכניקה הפוינטליסטית. ליצירה זו שתי גרסאות - קטנה וגדולה. הגדולה מצוירת בגודל המקובל לציורים היסטוריים. נושא היצירה מסורתי יותר מיצירותיו האחרות, שנושאהן מושפעים מן האמפרסיוניסטים. זהו תיאור פנים של דמויות אדם עירומות. הנושא הקלאסי הציב לפני סרה אתגר טכני – כיצד לצייר דמויות אדם באור קבוע ובחלל פנימי בטכניקה המתאימה לתיאורי חוץ ולאור המשתנה של השמש. ניתן לזהות את התקופה בעיקר על-פי התסרוקת של הדוגמנית ועל-פי אביזרי הלבוש, שהיו באופנה בין 1886 ל-1887, וגם על-ידי היצירה שלפניה היא עומדת, "אחר-הצהריים בלה-גרנד ג'ט", הנשענת על קיר הסטודיו שמאחוריה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: התיאור הוא של שלוש דוגמניות, או של דוגמנית אחת במצבים שונים – נחה, בגבה אל הצייר או הצופה, מדגמנת, במרכז, או מתלבשת בצד ימין. משמעות זהותה של הדמות הופכת מורכבת יותר כאשר ייתכן שהיא האישה הלבושה ביצירה שמאחוריה ("אחר-הצהריים בלה-גרנד ג'ט"), המוצגת כאן בעירום. האביזרים המפוזרים בקדמת היצירה הם פרטי לבוש מתוך היצירה שבתוך היצירה, כלומר אותם בגדים שהיא מתוארת בהם ביצירה "אחר-הצהריים בלה-גרנד ג'ט" - אותו הכובע, אותה השמשייה ואותם הנעליים. היצירה מפתה את הצופה לערוך השוואה, כמעט בלתי מודעת, בין הדמות הלבושה ובין העירום, בין מציאות ובין אמנות, בין טבע ובין תרבות. על-ידי עיסוק

בנושא קלאסי ואקדמי בדק סרה נורמות אקדמיות מקובלות מחד גיסא, וביקר את השיטה האימפרסיוניסטית מאידך גיסא. מטרה מורכבת זו גרמה לסרה קשיים רבים במהלך עבודתו על היצירה, והוא אף כתב לידידו הצייר סיניאק (Signac), ותיאר את קשייו לסיים את היצירה.

הקומפוזיציה ביצירה פתוחה, למרות הנושא הקלאסי, כפי שניתן לראות מהחיתוך של היצירה מאחור ומחיתוך פרטי הלבוש המונחים בקדמת היצירה. הכנסת ממד הזמן נעשתה בשלוש רמות שונות – פרטי הלבוש, התסרוקת והיצירה, המעידים על התקופה (כפי שהוסבר), "תפיסת הרגע" בתנוחות הדוגמנית, בעיקר בדמות המתלבשת הנראית "תוך כדי פעולה", ובמיוחד בהכנסת שלוש דמויות זהות במצבים שונים. עם זאת, הדמות המרכזית מוצגת באופן מסורתי, על-זמני, כפי שמקובל בהצגת מודל עירום. מערכת הניגודים שיצר סרה בתוך היצירה הופכת אותה לאחת מהחשובות והמורכבות שביצירותיו.

קישור ליצירה

<http://www.artcyclopedia.com/images/feature-200409-barnes-seurat-models.jpg>

ריקוד הקנקן, 1889-90, שמן על בד 171.5X140.5 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו הוצגה לראשונה ב"סלון העצמאים" של 1890. היצירה היא חלק מסדרת יצירות שצייר סרה לאחר "אחר-הצהריים בלה-גרנד ג'ט", המציגה סצנות מעולם הבידור הפופולרי כסמל לחיים המודרניים. היצירות מוקצנות בסגנון וחוזות את התפתחות סגנון הארט נובו העיטורי, השטוח והמעלה על נס את תנועת ה"שוט" המפותלת כאלמנט סגנוני.

ריקוד הקנקן המתואר ביצירה היה באותם ימים פופולרי מאוד. המקום המתואר הוא מועדון לילה בשם Concert de l'Ancien – "קונצרט דה לה אנסיין" (מוזיקה עתיקה), שהיה קרוב לסטודיו של סרה. אמנם אפשר לזהות את הרקדנים ביצירה, אבל סרה הפך אותם מדמויות ממשיות לבובות כמעט גיאומטריות, החוזרות על תבנית קבועה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: סרה המשיך להשתמש בנקודת מבט זווית ראייה אימפרסיוניסטיות. כאן נקודת המבט היא נמוכה ואלכסונית. הקומפוזיציה פתוחה, ומזכירה את הקומפוזיציות האימפרסיוניסטיות. אך המרחק בין יצירה זו ובין תפיסת הרגע האימפרסיוניסטית הוא רב. היצירה היא מערך של צורות גיאומטריות המנטרלות כל פן אנושי.

הקומפוזיציה בנויה על צורת V השוכבת על צידה, ונוצרת מתנועת הרגליים של הרקדנים, החוזרות על עצמן בדיוק לא אנושי ובנוסח עיטורי-דקורטיבי. גם כלי-הנגינה, במיוחד הקונטרבס שבמישור הקדמי של הקומפוזיציה, חוזרים על זווית זו בדיוק רב. הדמויות שטוחות ומסוגננות, ובגדיהן, האיפור והבעת פניהן הופכים גם הם למערך צורות עיטוריות, שמרחיקות אותן עוד יותר ממבע אנושי. עיטור הפרחים שעל הקיר משמאל נראה חי לא פחות מדמויות הרקדנים שעל הבמה. הדמויות על הבמה הופכות לא אנושיות, כמעט רובוטיות. מעניין לציין שגם בתיאור הצופה, מימין למטה, סרה יצר דמות בובתית, מכנית, בעלת חיוך התואם את חיוכי הרקדנים שעל הבמה.

ביצירה זה הטכניקה הפוינטליסטית של סרה בשיאה: הדיוק בהנחת נקודות הצבע והשימוש הנקי בתערובת האופטית תורמים אף הם לתחושה הזרה והמדויקת של היצירה כולה. במתווה ההכנה הקטן ליצירה כלל סרה את כל הפרטים הנמצאים בגרסה הסופית, אלא שהוא הרבה פחות דייק בתיאורם. כמו כן, כמקובל במתווי ההכנה שלו, טכניקת העבודה פחות מדויקת והנקודות של היצירה מרווחות וגדולות יותר, דבר שאיפשר לו לבדוק את סדר הנחת הצבעים לפני היצירה הסופית.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/S/seurat/seurat72.JPG>

קישור למתווה לריקוד הקנקן, 1889-90, שמן על בד, 16X22 ס"מ

<http://www.abcgallery.com/S/seurat/seurat71.JPG>

הקרקס, 1890-91, שמן על בד

איקונוגרפיה: כמו "ריקוד הקנקן", גם יצירה זו היא חלק מסדרת היצירות שצוירו לאחר "אחר-הצהריים בלה-גרנד ג'ט", והיא עוסקת בדמויות ובתנועה המשקפות את החיים המודרניים. ביצירה מציג סרה תנועות קיצוניות של לולייני קרקס, נושא וסגנון החוזה את התפתחות סגנון הארט נובו (Art Nouveau) בשנות התשעים של המאה ה-19. הנושא של בידור להמונים כמו ירידים, מופעי קברט וקרקס הפך מקובל, וייצג פן נוסף בחיי העיר המתפתחת.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: מנקודת מבט אופיינית לאימפרסיוניזם – מרוחקת, אלכסונית וגבוהה, מציג סרה התרחשות על במת הקרקס – לוליינית דוהרת בעמידה על גב סוס, מאחוריה לולייני מתהפך באוויר, ליצן מסתכל בגבו אל הצופה וכן מנחה המופע וליצן נוסף מימין. משמאל, במישור האחורי של היצירה, מוצג קהל הצופים היושב על ספסלים

מעוגלים, ומאחור מימין למעלה - התזמורת. בדומה לסגנון הארט נובו, סרה השטיח את הדמויות והפך אותן לפוסטריות. הדמויות שטוחות לא רק מבחינה צורנית אלא גם בעיצובן ואופיין – סרה משווה להן דמות היתולית, חסרת עומק ואישיות, על-ידי איפור מוגזם, הדגשת החיוך והאודם וסגנון הקו המפותל של התנועה והגוף, פיתול החוזר גם בשוט שמניף המנחה אל עבר הסוס ומאפיין מאוד את הקו בסגנון הארט נובו. הפאלטה של סרה בהירה ויוצרת אור מוגזם על כל הסצנה. טכניקת הפוינטליזם שלו מגיעה ביצירות אלו לשיא של דיוק ותכנון. למרות שהוא תופס לכאורה רגע של תנועה, הדמויות נראות כבובות קפואות, עובדה המשווה ליצירה כולה מראה מעט פנטסטי ודמיוני.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/S/seurat/seurat80.JPG>

2. אנרי טולוז לותרק:

אנרי טולוז לותרק (Henri Toulouse-Lautrec, 1864 - 1901) נולד ב- 24 בנובמבר 1864 בעיר אלבי שבדרום צרפת, למשפחה עשירה בעלת ייחוס אריסטוקרטי. תאונות ומחלות ילדות עיוותו את גופו, וגובהו בבגרותו הגיע ל- 150 ס"מ בלבד. בשל נכותו הוא נותר בודד, והשקיע את כל זמנו בציור. לאחר שנכשל בגיל 17 בבחינות הבגרות הוא עבר לפריז, ובשנת 1885 הקים סטודיו באזור המונמרט (Montmartre), מרכז הקברטים וחיי הבוהמה של העיר. עד מהרה הפך לותרק לחלק מעולם הלילה והבידור של פריז. הוא נהג לשבת בקהל של מועדוני הלילה ולרשום תוך כדי שתייה. למחרת בבוקר היה הופך את הרישומים ליצירות.

הוא נודע כדמות יצירתית, שיכור תמידי ובעל מוח חריף ועוקצני. הוא הושפע מדגה, וצייר את חיי העיר בדורו ללא אידיאליזציה. את רוב ציוריו הוא צייר על-גבי קרטון בצבע שמן מדולל ללא שכבות הכנה, והידועות שביצירותיו הן הכרזות והליתוגרפיות שהכין לאולמות הריקודים והקברט. נושאי הציור שלו מתארים את הצד העלוב של חיי פריז. הסגנון שלו הושפע מהדפסים יפניים, המשתמשים בזווית ראייה אלכסונית ובצורות בוטות הבנויות ממשטחים כמעט מופשטים בשילוב עם קווים רישומיים עבים. כצייר הוא ראה עצמו צופה מן הצד על חיי הלילה והחברה, כנראה כתוצאה מחריגותו ובדידותו.

במשך מרבית חייו היה אלקוהוליסט, וכנראה גם נדבק בעגבת מהזונות שאותן פקד בקביעות. לקראת סוף ימיו הוא אושפז לאחר שהתמוטט נפשית ופיזית. הוא נפטר ב- 9 בספטמבר 1901, בגיל 37, ונקבר באחוזת משפחתו בדרום צרפת. למרות חייו הקצרים הוא השאיר אחריו למעלה מ- 1000 ציורים וכ- 350 כרזות והדפסים. עם זאת, בימי חייו הוא לא זכה להציג בתערוכות חשובות.

יצירות

לה ג'ולו נכנסת למולן רוז', 1892, שמן על קרטון, 59 X 79 ס"מ

איקונוגרפיה: כשהגיע לוטרק לפריז, הוא חי בה את חיי הלילה. הוא נהג לשהות בבתי-הזונות והסתובב בקביעות במועדוני הלילה הידועים באזור מונמרט. את רשמיו הוא הנציח בציורי השמן שלו; אלה הושפעו מדגה, שאותו הוא העריץ. הנושאים שצייר היו קרובים אליו והוא חווה אותם באופן ישיר הרבה יותר מדגה, שגם הוא עסק בחיי הלילה של העיר. במהלך שהייתו במועדונים ובבתי-הזונות רשם לוטרק סקיצות, ולמחרת היום צייר מהן ציורי שמן. לה ג'ולו (La Joulué) הייתה רקדנית מפורסמת שהופיעה במולן רוז', והוא צייר אותה כמה פעמים.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הרקדנית נמצאת במרכז הקומפוזיציה, כמו דיוקן מסורתי. תחושה זו הופכת לתפיסת רגע, כאשר הקומפוזיציה נפתחת משני צדדיה, על-ידי דמויות הנשים האוחזות בידיה מכל צד ונחתכות על-ידי מסגרת הבד. החיתוך, המעלים לחלוטין את תווי פניה של הדמות השמאלית למשל, מבהיר היטב כי ביצירה יש היררכיה ברורה של דמויות, וכי דמויות המשנה "מפריעות" לצייר להתמקד בנושא החשוב. הדמויות ממלאות כמעט את כל הבד, מנקודת מבט מעט נמוכה מגובה העיניים, ופרונטלית. נקודת המבט הנמוכה גורמת לדמותה של ג'ולו להיראות בעלת עוצמה, תחושה המתחזקת לנוכח המבט המתנשא שעל פניה ויציבתה המלכותית. עם זאת, קיימת ביצירה תחושה של סתירה פנימית בין הדרת המלכות של הדמות ובין הרקע. מאחוריה מתואר חדר עץ פשוט - הכניסה למולן רוז', עם חלונות וצבע קירות היוצרים תחושת לכלוך. גבר סתמי צועד מאחור ואינו מתייחס לכניסתה המלכותית של הרקדנית. האווירה כולה היא של דמות מתנשאת – מעין מלכת חיי הלילה האפלים.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/toulouse-lautrec/i/goulue-two-women.jpg>

במולן רוז', 1892-5 שמן על בד, 138 X 120 ס"מ

איקונוגרפיה: למרות שהישגיו הידועים של לוטרק הם בעיקר בתחום הליתוגרפיות, הוא צייר, בעיקר לקראת סוף חייו, כמה ציורי שמן העוסקים בחי הלילה של פריז. ביצירה זו מתוארת קבוצה של נשים וגברים יושבים סביב שולחן במולן רוז'. מימין דמות תיאטרלית המוארת באור ירוק, וברקע דמות המזוהה עם הרקדנית לה ג'ולו, מסדרת את שיערה ומשוחחת עם אישה לא מזוהה, כשלפניהן עוברים שני גברים בעלי מראה מוזר – הדוקטור הגבוה והרזה גבריאל טאפי דה סליראן (Gabriel Tapie de Celeyran) ואחיינו הגמד טולוז לוטרק עצמו.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה פתוחה וחותכת את הדמויות והמראה באופן בוטה. במיוחד בולט החיתוך בדמות התיאטרלית שמצד ימין, הנראית כאילו חולפת על פני הצייר. זווית הראייה אלכסונית, ונראית מעט מעוותת בגלל הרמת המשטח של השולחן, הנחתך על-ידי הצד השמאלי והתחתון של הבד.

הדמויות במרכז מוצגות כבני המעמד הבורגני ולבושות בבגדי התקופה האופייניים, אם כי פניהן צבועות בירקרק חולני ותיאטרלי, המגיע להקצנה בדמות מימין ובתווי הפנים של הגברים, המזכירים את אלו של לוטרק עצמו. הקומפוזיציה בוערת בצבעי ירוק וכתום, ומאורגנת על ציר אלכסוני בסגנון המושפע מדגה. אווירת היצירה מוזרה, ונראית קרקסית ופנטסטית.

הדמויות מתוארות בקווים מפותלים בסגנון הארט נובו, ועם זאת הן בעלות איכות מסיבית וכבדה.

הרקע האחורי מטושטש ונראה כמעט מופשט. נראה כאילו אלו מראות, המשקפות במטושטש את המנורות והדמויות בתוך האולם. הדמות של לה ג'ולו והדמות הגברית היושבת מצד ימין משתקפות במראה.

קישור ליצירה

<http://www1.fccj.org/cgroves/2236docs/test4/toulouse-lautrec-at%20the%20moulin%20rouge.jpg>

לה דיובן ז'אפונה, 1893, ליתוגרפיה צבעונית, 81 X 62 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו היא כרזת פרסומת לקברט מפורסם בפריז בשם "היפנית האלוהית" (La Divan Japonais), מקום שהיה מעוצב בסגנון יפני. ביצירה מציג לוטרק את הרקדנית

המפורסמת ז'אן אווריל (Avril) ואת המבקר אדוארד דוג'ארדין (Edouard Dujardin) צופים במופע של הזמרת איווט ז'ילברט (Yvette Guilbert), המזוהה על-ידי סימן ההכר שלה – הכפפות הארוכות השחורות.

כל הדמויות ביצירה היו חבריו של האמן. הפרסום למקום נעשה לא באמצעות תיאור המקום עצמו אלא באמצעות הדגשת דמויות ידוענים שנהגו לפקוד את המקום ולהופיע בו. הדמויות לבושות במיטב הבגדים האופנתיים של התקופה. אווריל, למשל, חובשת כובע שעיצבה מאדאם וירו (Virot), מעצבת אופנה מהידועות בפריז. מבקר האמנות דוג'ארדין הירבה לכתוב על ההפשטה באמנות ההדפס היפנית, והכנסתו ליצירה היא רמיזה לעניין הציבורי באסתטיקה היפנית בתקופה זו בפריז.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: מבחינת הסגנון מושפעת יצירה זו מאמנות ההדפס היפנית ומסגנון [הארט נובו](#).

הקומפוזיציה פתוחה ואלכסונית, נקודת המבט גבוהה, ומציגה דמויות קרובות החוסמות את האירוע המתרחש במישור האחורי של היצירה (המופע של ז'ילברט). משטחי הצבע לוקליים ומוקפים קו מיתאר שחור, הדמויות שטוחות, וצבע עורה של אווריל לבן כשל דמות יפנית. דמותה של אווריל מאורכת ומעודנת, היא יושבת זקופה, מתוחה ומביטה במופע שלפניה. מבקר האמנות דוג'ארדין נוגע במקלו בקצה סנטרו, כאילו שקוע במחשבות. לוטרק, כהרגלו, מתרכז בדרמה המתרחשת בקהל ולא על הבמה. הדמויות נראות כשקועות בעולם אחר, ואינן מתעניינות ממש במופע שלפניהן. התחושה היא ששיבתן המרוכזת היא הצגה המתחייבת מן המעמד ומהיותן דמויות מוכרות, והן שקועות כל אחת בעולם מחשבות פנימי.

לוטרק יצר מערך צבעוני שטוח בעל היררכיה פנימית משלו – הנושאים החשובים, דהיינו הדמויות ביצירה, צבועים בשחור ובצבעי גוף ושיער, ושאר האובייקטים צבועים באפור סתמי, ללא פרטים מיותרים, אלא רק משטח צבע דו-ממדי המציג את המראה הכללי – כך כשמדובר בתזמורת ובתפאורה מאחורי הזמרת.

ההפשטה והצבעוניות הופכים את האובייקטים לבעלי חשיבות מדרגה שנייה, זאת למרות שמיקומם בקומפוזיציה הוא דווקא במישור המרכזי. תנועת הידיים של המנצח למשל, אינה חשובה כשלעצמה, אלא מעניקה ליצירה אווירת מופע ומוזיקה.

כמו בכרזות אחרות של לוטרק, גם ביצירה זו הכיתוב הוא חלק בלתי נפרד ממנה. האותיות מעוצבות בהתאם לסגנון הציור, בקו רישומי זורם. הכיתוב כולל את כתובת המקום ולמטה משמאל את שם המנהל – אד פורנייר.

קישור ליצירה

<http://www.villagehatshop.com/media/toulouse-lautrec-divan-japonais.jpg>

הסלון ברחוב מולן, 1894, עיפרון פחם ושמן על בד, 111 X 132 ס"מ

איקונוגרפיה: הסלון ברחוב מולן היה אחד מבתי-הזונות שבהם ביקר לוטרק בקביעות בתקופה שבה שהה בפריז. בניגוד לדגה, שגם הוא צייר את חיי הלילה של העיר, חווה אותם לוטרק מיד ראשונה, ועד מהרה הוא הפך לידידם של זונות, סרסורים, שחקנים ושאר טיפוסים המאפיינים את אזור הבידור של מונמרט. לוטרק שהה שעות רבות בבתי-הזונות וצייר סקיצות בעיפרון, שאותם הפך למחרת בסטודיו שלו לציורי שמן.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה פתוחה ואלכסונית, כאילו הצייר צופה מהצד במהלך ההתרחשויות בבית-הזונות, כמו עיתונאי או מתעד של החיים המודרניים. את רובו של החלק התחתון של היצירה תופסת ספה גדולה, ריקה ברובה, שרק בקצה השמאלי שלה יושבת אחת הזונות, בשמלה בצבע תכלת וגרביים שחורות, הנשענת בנינוחות על-גבי כרית גדולה. לידה יושבת זקופה כנראה המאדאם, בשמלה לבנה, ונראית מבוגרת יותר ורצינית. משמאלה, נחתכת על-ידי הגבול הימני של הבד, זונה נוספת, גם היא בקומביזון ובגרביים שחורות, עומדת וגבה אל הצופה. במישור האחורי של היצירה שלוש זונות נוספות היושבות וצופות באולם.

צבעי היצירה כתומים חזקים וכחול המשלים אותם בבגדי הנערות ואף כמריחה על חלקה הקדמי של המיטה. אותו כחול מופיע גם על דלת הכניסה מאחור, בצד ימין בתוך צבע אפור מלוכלך. האווירה שיוצרים הצבעים היא של חום זול וחוסר ניקיון. תורמת לאווירה התחושה של פאר צעקני וזול, במיוחד בעמוד המוזהב שמאחור, הנראה כאילו הצבע מתקלף ממנו, ממש כמו הצבע של הדלת.

קישור ליצירה

http://udenap.org/tl/photos_toiles_et_autres/toulouse_lautrec_au_salon_de_la_rue_des_moulins.jpg

מרסל לנדר רוקדת בולרו, 1896, שמן על בד, 150 X 154 ס"מ

איקונוגרפיה: ביצירה זו תיאר לוטרק את השחקנית מרסל לנדר (Marcelle Lender). באותה תקופה היא הופיעה בהצגה צ'ילפריק (Chilpéric) בדמות גלסווינטה, מלכת ריקודי הפאנדאנגו בתיאטרון הווריטה. לוטרק צפה במופע פעמים רבות, ורשם סקיצות רבות במהלך ההופעה. סקיצות אלו שימשו אותו מאוחר יותר ליצירת הדפסים וציורים שונים העוסקים בדמותה של השחקנית. בהקשר ליצירה זו יש לציין כי זו אחת מהופעות התיאטרון הראשונות שבהן השתמשו בתאורת החשמל, במקום בנורות הגז המקובלות.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: יצירה זו נחשבת לאחת מהיצירות החשובות של לוטרק, בעיקר בגלל הטיפול האנרגטי בצבע ובתנועה. לנדר מתוארת במרכז הבמה רוקדת בולרו. היא מניפה את רגליה הגרובות גרביים שחורות כלפי מעלה, ומגלה טפח משמלתה התחתונה הוורודה. הד לשחור ולוורוד יש בפרחים שעל כובעה. הקומפוזיציה פתוחה, ונקודת המבט אלכסונית וקרובה אל ההתרחשות. עיקר התנועה ביצירה נמסרת באמצעות הכתם הוורוד של שמלתה התחתונה של לנדר ותנועת רגליה, בעוד שאר הדמויות מביטות בה מסביב. לוטרק יצר הרמוניה צבעונית המתבססת על הצבע הירוק החוזר בשמלה, בבמה, בדמות הגבר המביט ברקדנית מצד ימין, בדמויות הנשיות מאחור ובחלק מבדי התפאורה מאחור. הירוק שולט בקומפוזיציה ונשבר על-ידי כתמים כחולים של שתי הדמויות במישור האחורי במרכז, המהדהד בצווארוני הליצנים שמאחור. לעומת זאת, הוורוד מדגיש את דמותה של הרקדנית הראשית בלבד, ויוצר תחושת תנועה המנוגדת לסטטיות ולרוגע של הירוקים והכחולים.

קישור ליצירה

http://www.corinnaclendenen.com/images/marcelle_lender_doing_the_bolero.jpg

ז'אן אווריל, 1899, כרזה

איקונוגרפיה: בליתוגרפיות שלו תיעד לוטרק רבים מכוכבי הבידור של תקופתו, הן זרים שבאו להופיע בפריז והן מקומיים. ז'אן אווריל (Jane Avril, 1868 – 1943) הייתה רקדנית

צרפתייה שזכתה לפרסום בינלאומי לאחר ילדות קשה ועוני מחפיר. היא זכתה להופיע בכל העולם, אך בזקנתה הייתה שוב בודדה, זנוחה וענייה. בציורי השמן המתארים אותה צייר לוטרק דמות מלנכולית ואישית יותר של הכוכבת, אך בפוסטרים היא תמיד על הבמה, מלאת עידון וחן. פוסטר זה מפרסם מופע של הכוכבת משנת 1899.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: אווריל במרכז הקומפוזיציה הנקייה, כמעט ללא אובייקטים נוספים המפריעים לצופה להתמקד בדמותה. היא לבושה במיטב האופנה הפריזאית של שנות התשעים. גופה מוטה תוך כדי תנועה, ונחש מטפס מעלה על-גבי שמלתה כשהוא הופך מעיטור למטה לנחש תלת-ממדי למעלה. ההשפעה היפנית ניכרת כאן במשטחי הצבע הלוקלי המוקפים קו מיתאר שחור, ובתנוחה האלכסונית של גוף הכוכבת. התנועה המעוקלת שלה ושל הנחש הם בסגנון הארט נובו, על משטחי הצבע הלוקלי שלו, תנועות הפיתול והדקורטיביות שלו. לוטרק השתמש בצבעים חזקים ולא ריאליסטיים לתיאור דמותה של אווריל – פניה וידיה בהירות, כמעט לבנות, ומזכירות בעיצובן מסכה יפנית, שמלתה שחורה, ועל רקע זה בולטים במיוחד צבעי הנחש – כחול וצהוב, השוליים האדומים של השמלה, וכובע הנוצות האדום שעל ראשה. הצהוב של הנחש מהדהד עם הבלונד בשיערה של הרקדנית.

קישור ליצירה

http://www.moma.org/exhibitions/1997/paris1890s/prints/laurec_j_avril_x.gif

3. פול גוגן:

פול גוגן (Paul Gauguin, 1848 - 1903), צייר, פסל ודפס צרפתי, שחייו היו כמעט לאגדה. הוא נולד בפריז ב-1848, אך גדל בעיקר בפרו, שם עבדה אימו כעיתונאית. גוגן היה בן תערובת לאב צרפתי ואם פרואנית-קריאולית. ב-1865 הוא התגייס לצבא, ולאחר שירות צבאי הפך לסוכן בורסה מצליח בפריז, וצייר רק להנאתו ובזמנו החופשי. בתחילת דרכו כצייר הוא עבד יחד עם האימפרסיוניסטים, והירבה לצייר עם פיסארו וסזאן.

ב-1874 הוא ראה את התערוכה האימפרסיוניסטית הראשונה, אשר השפיעה על החלטתו להפוך לצייר. הוא קנה יצירות בסכום של 17,000 פרנקים. ב-1876 הוא התקבל ל"סלון", עם ציור נוף בסגנון פיסארו. פיסארו גם הציג את גוגן לפני סזאן, והשלושה עבדו יחדיו תקופה מסוימת בפונטואז (Pontois).

ב- 1883 החליט גוגן לוותר על הקריירה שלו בבורסה לטובת הציור, החלטה שהביאה להתמוטטותו הכלכלית. הוא התיישב ברואן, ליד פריז, וקיווה למצוא פטרונים ליצירתו. לאחר שנחל אכזבה הוא נסע עם משפחתו לדנמרק, וגם שם לא צלחה דרכו. הוא שב לפריז, אבל חילק את זמנו בין פונט אוון שבבריטני, שם היה מצייר, ובין פריז, שבה עבד בעבודות שונות.

ב- 1888 הוא פגש את הצייר אמיל ברנאר (Emil Bernard) בפונט אוון. אתו הוא החל לפתח סגנון אישי העוסק בחיי האיכרים במקום. הוא דחה את הנטורליזם האימפרסיוניסטי לטובת משטחי צבע שטוחים וגדולים, תחומים בקו מיתאר שחור, ודגל בגישה שאותה הוא כינה "השיטה הסינתטיסטית" או "קלואזוניזם" (חציצה). על-פי גישה זו, המושפעת מן ההדפס היפני, יש לחפש טכניקות לייצוג המציאות ולא לחיקויה. השם קלואזוניזם מושאל משיטת העיבוד של ויטראז' בימי הביניים. בשיטה זו מקיפים משטחי זכוכית בצבע לוקלי בעזרת מסגרת. התוצאה היא משטחים לוקליים המוקפים בקו מיתאר שחור, בדומה ליצירותיו של גוגן. האמן הסינתטיסטי מתרחק מן המציאות אל זמן ומקום אחר, אך לא אל החלום או הפנטזיה כמו הסוריאליסטים. המציאות הדמיונית של העולם הפנימי שוות-ערך לזו הנראית, והאמן מנסה ליצור סינתזה בין שתי המציאויות הללו על-ידי מיקומן בחלל ובזמן אחד ועל-ידי שימוש באמצעים אמנותיים שאינם מחקים את המציאות ומעניקים לסצנה כולה מעמד של שוויון.

בסוף 1888 הוא נסע להתגורר עם [ואן גוך](#) (Van-Gogh) בארל (Arles), הרפתקה שהסתיימה כמעט באסון, כאשר בעקבות ויכוחים וקנאות הדדיים איים עליו ואן גוך בסכין, וגוגן נמלט מהמקום.

בין 1889 ל- 1890 הוא חזר לפונט אוון שבבריטני, וב- 1891 עזב את אירופה ונסע לאי מרטיניק שבים הקריבי. הוא שב וחזר לפריז אך לא הצליח להסתגל אל החיים בה, ואז נסע לטהיטי (אי הממוקם בערך בחצי הדרך בין אמריקה הדרומית ובין אוסטרליה) ולאיי מרקז שבאוקיאנוס השקט. גוגן החל להתעניין בתרבויות פרימיטיביות, ושהה כמה שנים בטהיטי, שם גם נפטר. למרות רצונו העז להיטמע בתרבויות הילידים, ביצירותיו יש מוטיבים מערביים. תיאור ואן-גוך, אחיו של הצייר וינסנט ואן גוך, שהיה סוחר אמנות בפריז, עזר לגוגן למכור את התמונות ששלח מהאיים. ואולם, מרבית יצירותיו עוררו סערה בקרב האירופאים, בגלל התיאורים הבוטים של הילידים. גוגן עסק גם בפיסול ובהדפס, שבהם ניכרות השפעות חזקות של הפיסול הפרימיטיבי. לפני מותו הוא כתב: "רציתי למסד את הזכות להעז לעשות כל דבר ... הקהל אינו חייב לי דבר,

כיוון שהישגיו כצייר היו טובים רק באופן יחסי, אבל הציירים – אלו שנהנים היום מהחופש – הם החייבים לי".

יצירות:

צמחייה טרופית, מרטיניק, 1887, שמן על בד, 116 X 89 ס"מ

איקונוגרפיה: היצירות המוקדמות של גוגן המשיכו את המסורת של האימפרסיוניסטים, שאיתם הוא הציג עד לתערוכתם האחרונה ב-1886. ב-1887 שהה גוגן כשישה חודשים במרטיניק (איים הקריבי), בחיפוש אחר מקום אקזוטי ושקט. הוא נפעם מהאנשים ומהצבעוניות של המקום הטרופי. ציורי הנוף שהוא צייר שם מאמצים את הטכניקה האימפרסיוניסטית של נוף וצבעוניות השונים בתכלית מאלו המקובלים על האימפרסיוניסטים העירוניים.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה ביצירה פתוחה, והיא מציגה נוף פראי וטרופי. בנקודות מסוימות עדיין ניכרות משיחות המכחול האימפרסיוניסטיות הקצרות, אך אלו נראות כלא תואמות את האווירה האגדתית של המקום, שצבעיו, האור שלו והאווירה כאילו דורשים משיכות מכחול מסוג אחר.

הוא התחיל להשתמש באלמנטים הפוכים לאלמנטים שבהם השתמשו באימפרסיוניזם, כגון קווי מיתאר שחורים, שמאפיינים את ציוריו המאוחרים, והתחמים את הצבעים במשטחים סגורים, מקצבים חוזרים ודקורטיביים של ענפי העצים ושל משיכות המכחול, ונטייה להשטחה שתלך ותגבר עם הזמן.

הנוף נתפס כמקום אגדתי, ותיאור מעין זה שובר את המקובל בציור האימפרסיוניסטי, המתמקד בעיר וברגע מציאותי נתון, וחוצה את הסגנון הסינטטיסטי של גוגן.

קישור ליצירה

http://62.193.218.250/peintres_impressionnistes/grandes_images/gauguin/tropical_vegetation.jpg

החזון לאחר הדרשה, 1888, שמן על בד

איקונוגרפיה: יצירה זו היא הראשונה שבה ניסח גוגן את עיקרי השיטה הסינתטיסטית שלו. היצירה מתארת קבוצה של נשים ברטוניות לבושות בלבוש מסורתי של יום ראשון (כל הנשים הברטוניות בציוריו של גוגן לובשות את הבגדים האלה, למרות שזהו הלבוש המסורתי החגיגי של יום ראשון). משמה של היצירה אפשר ללמוד כי הן יוצאות מן הדרשה של הכומר בכנסייה.

הנשים צופות בסצנה המתרחשת בצדה הימני של הקומפוזיציה, ובה יעקב נאבק במלאך. הסיפור המקראי מתאר את המאבק בין יעקב למלאך לאחר "חלום יעקב" (בראשית ל"ב, כ"ד). התיאור הוא אלגוריה למאבק הזהות של יעקב, מאבק שלאחריו הוא מקבל מאלוהים את השם ישראל. המאבק המתואר ביצירה הוא אלגוריה למאבק הזהות של גוגן עצמו כאמן. הסצנה התנ"כית מתרחשת באותה מציאות שבה הנשים חיות, אך לצופה מובן כי מציאות זו אינה חיצונית ואינה מחקה את המציאות, והאדמה נצבעה כולה באדום כדי להעביר את החיזיון כולו אל מציאות אחרת.

הסצנה כולה מתרחשת בו-זמנית בדמיון של הנשים ובמציאות, ומתארת את מבטו של גוגן על המציאות היום-יומית בבריטני, שבה האוכלוסייה הכפרית הייתה דתית מאוד.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: גזע אלכסוני של עץ מחלק את הקומפוזיציה. הוא מפריד בין הנשים ובין הדמויות הנאבקות ממש כמו שהוא מפריד בין המציאות הממשית ובין המציאות הדמיונית (בציור הסינתטי המאוחר יותר אין הפרדה כזו). ענף העץ מסמל גם את נהר היבוק שאותו חצה יעקב, ומושפע מההדפס היפני "[עץ השזיף הפורח](#)" של הירושיגה.

הטכניקה החדשה של גוגן מושפעת מההדפס היפני בכמה היבטים: שימוש בצורות סגורות התחומות בקו מיתאר שחור וברור (רעיון זה שאוב גם מהקלואזוניזם של ימי-הביניים – שיטת העבודה בזכוכיות הצבעונין, שבה מקיפים את חתיכת הזכוכית בפס מתכת שחור, המהדק את הזכוכיות זו לזו), שימוש בצבע לוקלי למילוי הצורות, שימוש בנקודות מבט אלכסוניות ויוצאות דופן ובחלוקת הקומפוזיציה לחפצים קרובים מאוד (הנשים והעץ) ורחוקים כך שהצופה רואה את ההתרחשות "מבעד" לאובייקטים הקרובים (זו גם השפעתו של הצילום, שהשפיע בו-זמנית הן על אירופה והן על יפן) וחיתוך האובייקטים על-ידי גבולות המסגרת.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/G/gauguin/gauguin17.JPG>

בית-הקפה בלילה בארל, 1888, שמן על בד, 72 X 92 ס"מ

איקונוגרפיה: בתקופה שגוגן שהה עם ואן גוך בארל השניים נהגו לצייר אותם המקומות. אחד הוויכוחים העקרוניים ביניהם סבב סביב מנהג זה, כאשר גוגן דרש מוואן גוך "לחלום מול הטבע" ולשנות באופן חופשי את המראות מול עיניו. בית-הקפה בארל היה מקום שבו הם בילו באופן קבוע, ולשניהם ציורים של המקום. השוואה בין שתי היצירות מגלה את הבדלי המזג והתפיסות בין שני הציירים. בעוד יצירתו של ואן גוך "[בית-קפה לילי בארל](#)" מציגה בדידות וחוסר נוחות,

יצירתו של גוגן מבטאת תחושת הנאה וחברותא. הדמות המתוארת בקדמת היצירה היא מאדאם ג'ינו (Ginoux), בעלת בית-הקפה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה הפתוחה מציגה תצלום של מאדאם ג'ינו, בעלת בית-הקפה, היושבת ליד שולחן בקדמת היצירה ומביטה בחיוך אל הצייר. נקודת המבט של גוגן היא משיבה בצידו השני של השולחן. מאחוריה דמויות גברים המבלים בבית-הקפה במשחק קלפים (השולחן הימני) ובשתייה (השולחן השמאלי). במישור המרכזי מתואר שולחן הסנוקר, שנמצא גם ביצירה של ואן גוך. האווירה במקום ידידותית ונעימה.

היצירה מציגה את המקום כהומה אדם, ומיקומו של הצייר ביניהם ולא לבדו. מעל לחבורת הגברים מתואר עשן הסיגריות המיתמר. בנוסף, ההבעה הידידותית על פניה של מנהלת המקום אינו מותיר ספק לגבי תחושתו הטובה של גוגן.

האור ביצירה נופל בצורה שווה על חלקיה השונים ויוצר אווירה נינוחה. זאת בניגוד לאור המעיק והמרוכז ביצירה של ואן גוך. האור גם הופך את ניגודי הצבעים לחזקים ומעיקים פחות, ונקודת המבט הנמוכה אינה מציגה את התקרה הירוקה המתוארת אצל ואן גוך, כך שהניגוד בין האדום של הקיר לצהוב-כתום של הרצפה והחלק התחתון של הקיר אינם צורמים כמו אצל ואן גוך.

קישור ליצירה

<http://www.andriaroberto.com/Gauguin,%20Paul%20-%20Cafe%20at%20Arles,%201888.jpg>

בציר בארל (או מצוקת אנוש), 1888, שמן על בד, 72 X 92 ס"מ

איקונוגרפיה: גוגן צייר יצירה זו כאשר שהה בארל עם ואן גוך, והיא טעונה באווירת נכאים וייאוש. הדמות המרכזית היושבת ומחזיקה את פניה בין ידיה לקוחה ממומיה פרואנית שנמצאה חנוטה בתנוחה זו. אותה הדמות משמשת גם מודל לאישה הזקנה היושבת משמאל ביצירה "[מני באנו, מי אנחנו ולאן אנו הולכים](#)" מ-1897. על-פי מחקר של רוברט רוזנבלום (Rosenblum), אותה המומיה שימשה גם מודל לדמות המפורסמת של מונק (Munch) ביצירה "הזעקה" מ-1893.

נושא היצירה הוא האנשים הפשוטים בעבודתם בשדה, אך בהתאם לשיטתו הסינתטיסטית של גוגן הוא יצר תערובת של עולם חיצוני ופנימי, והוסיף ליצירה את הדמות המוזרה וחסרת-החיים של המומיה היושבת במישור הקדמי, ואת התוספת בכותרת התמימה "בציר ענבים בארל –

מצוקת אנוש". הדמות ספק קיימת במציאות ספק נמצאת בדמיון של הדמויות, או אולי בדמיונה של הדמות הניצבת בדד מצד ימין.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה הפתוחה מציגה פועלות בעבודתן בבציר ענבים. מאחור שתי פועלות כפופות שאינן עוצרות מעבודתן, ומהוות ניגוד לדמות השחורה, החתוכה משמאל, העומדת בדד. דמות זו היא המפתח לפענוח היצירה, כיוון שהיא ניצבת מהורהרת, עיניה עצומות ופניה גלויות לצופה. תווי פניה ועיצובן מזכירים במידת-מה את אלו של הדמות המרכזית, היושבת ומחזיקה את פניה בידיה. דמות זו, הלקוחה כאמור מדמות של מומיה פרואנית, נראית ספק חיה ספק מתה, ופניה בגוני ירוק חולני. היא יכולה להיתפס כהשלכה של עולמה הפנימי של הדמות מאחור – עולם דמיוני של הזיה ויאוש אנושי. בין שתי הדמויות מחבר בד לבן, המתקשר אסוציאטיבית עם תכריכים, וצבעי בגדיהן מהווים ניגוד משלים של שחור ולבן, היכול להתפרש גם כפנים וחוץ.

הנוף סביב אינו ריאליסטי, והוא מורכב מכתמי צבע כמעט לוקליים של אדום, צהוב ותכלת, המוקפים קו מיתאר שחור. בהתאם לרעיון האימפרסיוניסטי, בתוך כל אחד מכתמי הצבע יש כתמים קטנים בשלושה צבעים, אך היצירה מתרחקת מאוד מתיאור הרגע האימפרסיוניסטי חסר הרגש, והופכת לתיאור של עולם פנימי מיוסר.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/G/gauguin/gauguin112.JPG>

ואן גוך מצייר חמניות, 1888, שמן על בד, 91 X 73 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו צוירה בזמן שגוגן שהה עם ואן גוך ב"בית הצהוב" בארל, בתקופה שבה העימותים ביניהם הגיעו לשיא וגוגן עמד לעזוב. היצירה מבטאת בד בבד את הערצתו של גוגן את ואן גוך ואת הביקורת שלו עליו. גוגן ראה בעצמו "פרימיטיביסט" אמיתי, המפנים את עקרונות האמנות הפרימיטיבית ומשלב אותם ביצירתו, ובוואן גוך – רומנטיקן המונע בעיקר מדחפים עזים ובלתי נשלטים. תפיסה זו באה לידי ביטוי ביצירה. כשוואן גוך ראה את היצירה הוא העיר: "זה באמת אני, אף-על-פי שנראה כאן כאילו יצאתי מדעתי" (ואלתר, פול גוגן, 1848 – 1903, התחכום שבפשטות, 2004).

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: מרכז הקומפוזיציה הפתוחה ריק, וגוגן יצר משולש קומפוזיציוני הפוך שצלעו הימנית היא ואן גוך וצלעו השמאלית היא השולחן עם מודל החמניות וכן הציור. בין שני החלקים מחברת תנועת היד המגושמת של ואן גוך, האוחז במכחול ומביט

במודל תוך כדי ציור. צבעיו של ואן גוך תואמים את אלו של החמניות. הדמיון של הצבעים והחלוקה הקומפוזיציונית יוצאת הדופן מביעים את החיבור הטוטלי בין הצייר ובין הנושא שהוא מצייר.

גוגן ניסה לתפוס את הדחף הכפייתי של ואן גוך ואת החיבור הרגשי שלו אל הציור. מבט עיניו של ואן גוך מצועף, כאילו היצירה נוצרה מתוך טראנס או מעצמה. הרקע מחולק לרצועות של צבע לוקלי בכחול, צהוב, ירוק וסגול, בהשפעת הציור היפני.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/G/gauguin/gauguin19.JPG>

שלום לך אדון גוגן, 1889, שמן על בד, 90 X 120 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו היא מחווה ליצירתו המפורסמת של קורבה "שלום אדון קורבה", הנתפסת כמניפסט מצויר של התנועה הריאליסטית. ביצירתו של קורבה מוצג הצייר המגיע אל אחוזת פטרונו כהלך גאה וחופשי, העושה כרצונו ואינו נכנע לתכתיבי הפטרון. היצירה של גוגן צוירה בפונט אוון לאחר שגוגן עזב את ארל ואת ואן גוך. גוגן וואן גוך ראו את היצירה של קורבה יחדיו במוזיאון פרבר (Farbre) בדצמבר 1888. הגרסה של גוגן, השונה לחלוטין מזו של קורבה, מגיבה לרעיון השחרור של האמן מכבלי החוקים האקדמיים ומאורח החיים הבורגני. כמו בכל הדיוקנים העצמיים שלו מציג גוגן את עצמו כאמן מיוסר שסביבתו אינה מבינה אותו.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: בניגוד לריאליזם של קורבה, גוגן מציג את עצמו בנוף הנראה אגדתי וחסר זהות ברורה. הוא פוסע בשביל ופוגש באישה מקומית, העומדת בגבה אל הצופה. סתמיותה של האישה ובגדיה הסתמיים גם הם מגדירים אותה ככפרית מקומית, ומציגים את ההבדל בתפיסות העולם של קורבה וגוגן. קורבה מציג ביצירה את פטרונו העשיר ואת עצמו כהלך בעל רוח חופשית. ללא זיהוי מדויק של הדמויות לא ניתן להבין את היצירה של קורבה. קורבה מציג את עצמו כאדם שסביבתו מכירה בערכו ובתפקידו כ"מורה חברתי". לעומתו גוגן רואה עצמו כפורש פרימיטיבי מהחברה, השואף להתקרב אל החיים הפשוטים ואל האמת הגלומה בהם. הוא מרגיש שסביבתו אינה מבינה אותו, וקשריו ביצירה אינם עם פטרונים בני המעמד הגבוה אלא עם אישה כפרית פשוטה וסתמית שהוא מכיר מתוך שיטוטיו במקום. גוגן עצמו לבוש גם הוא ככפרי בן המקום, וצבעיו, כמו גם צבעי האישה, מתמזגים עם הרקע הדמיוני שסביבם. הסצנה כולה נראית כמו אגדה של גן-עדן. הנוף סביב מחולק לרצועות של צבע מעורבות בגוונים דמיוניים היוצרים תחושה מעורפלת, וזו השפעה יפנית. רצועות הצבע מוקפות בקו מיתאר שחור ובכתמי צבע לא ריאליסטיים, כמו הסלעים הכחולים מצד שמאל

למטה. היצירה של קורבה מציגה עולם ציבורי וחברתי, ולעומתה היצירה של גוגן מבטאת עולם פנימי ואישי של הצייר.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/G/gauguin/gauguin120.JPG>

ישו הירוק, 1889, שמן על בד, 80 X 52 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו היא חלק מסדרה שבה בדק גוגן את הרעיון הסינתטיסטי שלו, הממזג בין מציאות אובייקטיבית-חיצונית ובין מציאות סובייקטיבית-פנימית. היצירה נעשתה בבריטני שבצרפת, והיא מתייחסת למציאות הדתית שם, המתערבת בחיי היום-יום על כל רובדיהם. היצירה מתארת את סצנת ה"פייטה" בשילוב ההורדה מן הצלב, שבה שלוש המריות מורידות את ישו מן הצלב לאחר מותו. גוגן משלב בין סצנת ההורדה ובין הפייטה, הסצנה שבה מריה, אימו של ישו, נושאת אותו לאחר ההורדה מן הצלב. לצד הסצנה מן הברית החדשה מתוארים חלקי מציאות ברטונית יום-יומית של עבודה בשדה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: כאמור, היצירה מתחלקת לשתי מציאויות – המציאות היום-יומית של בריטני, המתוארת בצבעים ריאליסטיים יחסית, ובה נראית איכרה ברטונית במהלך עבודתה, ניצבת במישור הקדמי של היצירה, ומאחור שתי דמויות נוספות העובדות בשדה. המציאות הפנימית מתוארת על-ידי ה"פייטה", ההורדה מהצלב, המתוארת במרכז הקומפוזיציה מעל לאיכרה, וצבועה בירוק סוגסטיבי שאינו משקף את צבען הטבעי של הדמויות. הצבע הירוק מפריד את הסצנה מן המציאות והופך אותה לדמיון או למחשבות המעסיקות את האיכרה שמתחת. עם זאת, הן פניהן של המריות והן פניו של ישו מזכירים את פניה של האיכרה עצמה ואת פני הדמויות הברטוניות בכלל.

האיכרה מדמיינת את הסצנה הקדושה על-פי עולם המושגים הפרטי שלה. הסצנה הקדושה נראית כמפוסלת וקפואה, בעוד דמויות האדם נראות תוך כדי תנועה – הדת והקדושה קיימות במוחן של הדמויות בכל שעה ובכל פעולה. צבעי היצירה לוקליים, שטוחים ומוקפים בקו מיתאר שחור, בהשפעת התחריטים היפניים. הדמויות מוארכות ודקות, בדומה לדמויות הפסלים מימי הביניים. הצלב הממוקם בשדה אופייני מאוד בצרפת, באיטליה, בספרד ועוד. צלבים כאלו מוצבים לרוב ונקראים "צלב דרך". הם משמשים את העוברים ושבים לתפילה. האיכרות בתמונה עוצרות להתפלל, אך הדמויות הן פרי דמיון.

קישור ליצירה

<http://www.mystudios.com/art/post/gauguin/gauguin-green-christ.jpg>

ישו הצהוב, 1889, שמן על בד, 90 X 70 ס"מ

איקונוגרפיה: כמו "בחזון לאחר הדרשה", גם ביצירה זו תיאר גוגן מציאות ברטונית המורכבת מעולם פנימי ומעולם חיצוני, אך אין הפרדה בין שתי המציאויות. שלוש הנשים הברטוניות יושבות סביב הצלוב, הממלא את מרכז הקומפוזיציה, בעוד דמויות אחרות עוברות בשביל המרוחק. חיי היום-יום בבריטני נמשכים למרות הסצנה המתוארת בהם. סצנת הצליבה המסורתית כוללת את שלוש המריות, שביצירה זו מחליפות אותן הנשים הברטוניות, אך הצגתן של נשים אלו היא דו-משמעית: הן שקועות בתפילה או מנוחה אבל גם שומרות על הצלוב. הצלב המתואר ביצירה הוא השראה מצלב שראה גוגן בכנסיית טרמאלו, שליד פונט אוון, צלב פשוט שביטא לדעתו עממיות ופשטות.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: היצירה כולה מאורגנת בשכבות צבע אופקיות – השפעה של ההדפס היפני. הצורות הסגורות (העצים, חלק מהגבעות, הצלוב, הנשים) צבועות בצבע לוקלי - גוגן השתמש בצבעים משלימים של אדום וירוק, צהוב וכחולים-סגולים, וכתום – כחול. ההשפעה היפנית ניכרת בבניית הקומפוזיציה, כפי שהוסבר ביצירה "ישו הירוק". למרות שאין הפרדה ברורה בין המציאות היום-יומית ובין זו הדמיונית, גוגן מדגיש את היותו של הצלוב ישות דמיונית בכך שהוא מעניק לעורו צבע סוגסטיבי – צהוב (המתמזג עם הצבע של הנוף סביבו), לעומת הנשים, שצבע עורן קרוב לצבעו במציאות הממשית.

קישור ליצירה:

<http://www.abcgallery.com/G/gauguin/gauguin22.JPG>

דיוקן עצמי על רקע ישו הצהוב, 1889, שמן על בד

איקונוגרפיה: בתקופה שגוגן צייר יצירה זו הוא חי בבריטני - מקום כפרי, דתי מאוד ופרימיטיבי יחסית לפריז. גוגן חיפש אחר הקסם הפשוט והעממי, ועבר לגור בין בני המקום. שם כאמור פיתח יותר לעומק את הסגנון הקרוי קלואזוניזם או סינתטיזם, שאותו ניסח מוקדם יותר יחד עם חברו אמיל ברנארד (Bernard) בפונט אוון. את הצלב המתואר ביצירה (ומתואר גם ביצירות נוספות של גוגן) ראה גוגן בכנסיית טרמאלו שליד פונט אוון, צלב כפרי ופשוט, שביטא את

שאיפתו של גוגן לאמונה פשוטה ועממית. השילוב בין הצלב וישו ובין האמן מרמז על הקבלה של בריאת העולם עם יצירת האמנות, וסבלו של הצלוב עם סבלו של האמן המיוסר.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: האמן ניצב במרכז הקומפוזיציה הפתוחה, מביט אל הצופה במבט עז המביע עוצמה ואנוכיות. מאחוריו יצירתו שלו, "ישו הצהוב", אלא שבדיוקן זה הפך גוגן את הכיוון של ציור הצלוב כך שהנשים מוסתרות מאחורי דמותו. היפוך הדמות של ישו גם יוצר סימטריה בקומפוזיציה כיוון שהוא פונה ימינה (ביצירה "ישו הצהוב" הוא פונה שמאלה), כך שהוא יוצר משולש עם הטיה קלה שמאלה של דמותו של גוגן. דמותו של גוגן מושווית ביצירה זו לדמותו של הצלוב הן מבחינה אמנותית - הוא בורא את העולם הפנימי של היצירה, והן מבחינת ההקשר הדתי אל האל - הוא בודד וסובל, כמו ישו. המבט בעיניו של גוגן פונה ישירות אל הצופה במעין התרסה ועמידה על שלו – הסבל והבדידות שלו כאמן אינם מסיטים אותו ממטרתו ומדרכו. פניו של גוגן מביעות נוקשות, המודגשת על-ידי גבנויות האף וזווית העיניים. מצידו הימני מוצג פסל קרמי של כלי פרימיטיבי. שני צידי היצירה מהווים שתי פנים באישיותו של גוגן – המשיכה לפרימיטיבי והתרבות המערבית שבה הוא חי באותה תקופה.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/G/gauguin/gauguin16.JPG>

דיוקן עצמי, 1889, שמן על בד, 52 X 80 ס"מ

איקונוגרפיה: הלך הרוח של האמן ביצירה זו מזכיר את הלך הרוח שלו ב"דיוקן עצמי על רקע ישו הצהוב" – האמן כחוזר סובל המתבודד מן העולם ואינו מובן על-ידי האנשים הפשוטים. אלא שכאן התחלף מצב-הרוח היהיר והאנוכי שלו מ"דיוקן עצמי על רקע ישו הצהוב" במלנכוליה וייאוש.

גוגן מציג את עצמו כדמות קדושה, בעלת הילה שרק ראשה וידה – כלומר המחשבה והיצירה - נותרו ממנה. איבריו, כמו אלמנטים אחרים ביצירה, הופכים לאלמנטים דקורטיביים, והמראה הכללי הוא של קריקטורה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה פתוחה ומציגה חלקים מן האמן ומן החלל. הצורות נעות בין השטחה לנפחיות, ושטחי הצבע לוקליים ומוקפים בקו מיתאר שחור. כמו סזאן, את הנפח המועט של התפוחים יצר גוגן באמצעות הנגדה של משטחי צבע ומעט באמצעות הצללות (למשל בפנים).

אין כל תחושה של מרחב או זמן, והיצירה הופכת להצגה של סמלים המתייחסים במידה רבה אל הזרם הסימבוליסטי: התפוח, הנחש וההילה. שלושת הסמלים מסמלים בעבור גוגן את החטא האנושי ואת הגאולה שתתרחש באמצעות האמנות. ראשו של האמן הופך לחלק מן המערך הדקורטיבי. כך למשל הפיתול של קו השיער שלו הוא הד לפיתול הנחש וענף העץ של התפוח. באותן שנים התקרב גוגן אל הסימבוליסטים, וחלק מהמבקרים החשיבו אותו כאחד מהם.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/G/gauguin/gauguin23.JPG>

אנו מברכים אותך מריה, 1891, שמן על בד, 85 X 110 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו נעשתה בשנה הראשונה לשהותו של גוגן בטהיטי, והיא הקדשה לאוניברסליות של אמונות מכל העולם. נושא האמונה העסיק את גוגן עוד בבריטני, כשהוא צייר את בני המקום השקועים באמונותיהם הנוצריות כחלק מחיי היום-יום שלהם. היצירה מציגה נקודת מבט מסיונרית על גן-העדן האבוד של טהיטי. בהמשך ליצירות הסינתטיסטיות של בריטני, מתורגם כאן העולם הנוצרי למציאות הפולינזית, הפשוטה והנקייה מחומרנות.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: במישור הקדמי מצד ימין מוצגת "מריה השחורה", הנושאת על כתפה ישו שחור ועירום. לראשי שניהם הילה שקופה, המסומנת בקו מיתאר זהוב בלבד. לפניה שולחן, שהגבול התחתון של בד הציור חותך אותו, ועליו פירות טרופיים, שאותם אפשר לפרש כמתנות של שלושת המאגים למריה עם לידת ישו. במישור המרכזי, על השביל ניצבות שתי נשים חשופות חזה, המעריצות את מריה וישו, ומשמאלן מלאך הבשורה בעל כנפיים כחולות ושמלה ורודה-לבנה.

גם ביצירה זו, כמו בציור הסינתטיסטי מבריטני, מעורבים דמיון ומציאות באותה הסצנה, אלא שהדמויות המציאותיות – הנשים הסוגדות, וגם הדמויות הדמיוניות – מריה, ישו והמלאך, נראים במבט ראשון כמציאותיים, כיוון שגוגן לא שינה את הצבעים הטבעיים של הדמויות כפי שהוא עשה ב"ישו הצהוב" או ב"ישו הירוק". מעבר לכך, כל הדמויות לבושות בפאראו (pareu), הבגד המקומי המקובל.

כל הסצנה מתרחשת בנוף של צמחייה טרופית, שנראה ספק אמיתי ספק אידיאליסטי ופלאי בעיצובו – כך חלק מעלי העצים, למשל בעץ השמאלי ביותר, נראים מסוגננים ולא ריאליסטיים, לעומת אחרים, כמו בעץ הימני המרוחק יותר, הנראה כפשוטו.

ביצירה זו חיבר גוגן בין מזרח ובין מערב, בין דמיון ובין מציאות, בין התבוננות ובין חלום.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/G/gauguin/gauguin32.jpg>

אראאה (שעשוע), 1892, 75 X 94 ס"מ

איקונוגרפיה: את ההרמוניה בין אדם לטבע ניסה גוגן לתאר ביצירותיו על-ידי הענקה של תחושה סינסתטית (שילוב בין חושים שונים), ובעיקר בשילוב בין ציור ובין מוזיקה (ראייה ושמיעה). שאיפתו זו באה לידי ביטוי ביצירה. ניסיונו זה של גוגן אינו כולל רק את השילוב של אלמנטים מוזיקליים ביצירה, אלא גם את דרך העיצוב והנחת הצבעים, שאינה מתבססת על הגיון המסורתי אלא על הנגדת צבעים המשמשים כמוטיבים מוזיקליים החוזרים על עצמם או מופיעים בפתאומיות. יצירותיו של גוגן מתקופה זו מתארות רגעים יום-יומיים ופשוטים מחייהם של בני טהיטי, אך כל רגע, ולו הפשוט ביותר, הופך תחת מכחולו לרגע קסום בסיפור אגדה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: במישור המרכזי מתוארים שתי נערות וכלב, המצוירים בצבעוניות בוהקת. אחת הנשים מנגנת בחליל, ומאחור שלוש דמויות סוגדות לטוטם גדול-ממדים ויוצרות ריקוד פולחני. הדמות הנוספת, הלבושה בשמלה לבנה, מביטה אל הצופה כשהבעת פניה מביעה שלוה משועשעת.

הדמויות ניצבות בנוף דמיוני, המורכב ממשטחי צבע לוקליים ומרצועות צבע רוחביות. הארגון הצבעוני, כאמור, אינו מתבסס על גיוון מסורתי אלא על דגשים צבעוניים של אדום-כתום בכלב, באדמה ובסלע משמאל לנשים, ירוק כהה התוחם את הקומפוזיציה במישור הקדמי ובפס צר למעלה, תכלת החוזר בשמלת הנערה המנגנת ובגזע העץ שמימין, חום בגופן של הנשים כולן ובאדמה, וכן כתמים של צבע בוהק ומתפרץ כצהוב, שתפקידו אינו ברור, המהדהד גם במישור הקדמי בדשא. הצמחים המתוארים נראים כחיים ופראיים, ושולחים זרועות לכל עבר.

גוגן כיוון אל תחושת התעלות הנובעת מההרמוניה הצבעונית והמוזיקלית.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/gauguin/gauguin.arearea.jpg>

רוח המת משגיחה, 1892, שמן על בד, 73 X 92 ס"מ

איקונוגרפיה: בשנתו השנייה של גוגן בטהיטי הוא נעשה הרבה יותר מעורב בתרבות ובאמונות של בני המקום. ניסיונותיו המוקדמים לשלב בין מערב למזרח, כמו ביצירה "אנו מברכים אותך

מריה", התחלפו בתיאורים של האמונות המקומיות. הרעיון המוצג ביצירה זו, כמו ברבות אחרות, דומה במהותו לרעיון הסינתטיסטי של תקופת בריטני – האנשים הפשוטים, החיים את חיי היום-יום שלהם, חיים כאן במציאות של אמונות ודת הרודפות אותם ללא הרף ומתוות את המציאות. על כן המציאות מורכבת בו-זמנית מטרדות היום-יום ומן האמונות והמציאות הפנימית. שתי מציאויות אלו מתוארות במישור אחד של מציאות ציורית ומתקיימות במקביל. בנוסף, גוגן משלב נושא מערבי מסורתי – נערה עירונית על מיטה, עם מציאות זרה ולא מוכרת לצופה המערבי - המציאות מטהיטי.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: כמקובל בציורי הדמות המסובה המערביים המיטה ניצבת לרוחב הקומפוזיציה הסגורה (אם כי המיטה נחתכת מעט בצידה הימני), והנערה שכובה עליה כשכל גופה מוצג לפני הצופה; היא אינה מביטה אליו אלא שקועה בהרהורים. אלא שמהותה של התבוננות זו שונה, ואולי אפילו הפוכה מהתבוננותה של הנערה המערבית. בעוד הנערה באמנות המערבית מתוארת ישנה, חולמת או עושה פעולות להרגעה, הנערה מטהיטי מתכווצת מפחד ועיניה פונות אל עבר המישור האחורי של היצירה, שם ניצבת, במקביל לגבולות הבד, דמות שחורה ומאיימת, הנשענת על אחד מהמוטות התומכים של הבקתה. דמות זו מזוהה על-פי כותרת היצירה, והיא "רוח המת המשגיחה". הרעיון הסינתטיסטי ביצירה זו הוא השילוב בין הנערה המציאותית ובין פחדיה מרוחות המתים ומן האמונות הטפלות. הפחד של הנערה מנטרל במידה רבה את מיניותה. ביצירה זו, כמו באחרות שיצר גוגן בטהיטי, הסינתטיזם שלו עובר לשלב שבו המציאות והדמיון אינם מופרדים על-ידי צבע או צורה והופכים ממש למציאות אחת. כך, דמות המת אינה שונה בצבעיה או בעיצובה מהדמות החיה, והעיטורים של כיסוי המיטה כמו קמים לחיים והופכים תלת-ממדיים. המציאות של טהיטי ביצירותיו של גוגן הופכת לסינתזה של אמת ודמיון, בצורה שגוגן לא היה יכול להרשות לעצמו לתאר בזמן ששהה בבריטני.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/gauguin/gauguin.spirit-dead-watching.jpg>

לא נלך לשוק היום, 1892, שמן על בד, 92 X 78 ס"מ

איקונוגרפיה: בניסיונותיו ללכוד את הרגעים היום-יומיים במציאות הנתפסת בעיניו כפרימיטיבית ואגדתית, השתעשע גוגן ברעיונות שונים שיוכלו לגשר על הפער בין היום-יום ובין האגדה, בין

היותו אמן מערבי ובין המציאות שבה הוא חי. אחד מניסיונות אלו היה פנייה לאמנות הפפירוסים המאזורים ממצרים כמקור צורני.

ביצירה מתוארות חמש דמויות נשיות העוסקות בשאלה האם ללכת לשוק היום; לכאורה תיאור סתמי, אך באמצעות השפה החזותית המצרית ניסה גוגן להעביר את התחושה המיסטית שהוא חווה אל מול המראות.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: בקומפוזיציה הפתוחה מיקם גוגן חמש נשים, המוצגות באופן

סימטרי בכמעין מסדר על-גבי ספסל. הדמות המרכזית יושבת ופניה אל הצופה, מימינה שתי דמויות משוחחות זו עם זו ומשמאלה שתי דמויות אחרות, היושבות בתנוחה המאפיינת את הציור המצרי – כתפיים חזיתיות, ראש ורגליים בפרופיל והשטחה היוצרת סטטיות. הדמויות מוקפות קו מיתאר, מאורכות, ואין משחקי אור וצל היוצרים נפחיות. ביצירה של גוגן רגליהן של כל הדמויות מופנות לצד שמאל, בנוסח מצרי. מימין ניצבת דמות נשית חתוכה המביטה בנשים, ומאחור, בין העצים, גברים העוסקים בעבודתם. הצבעים ביצירה לוקליים, וצורות הטבע חסרות פרטים. במיוחד בולט הדבר במשטחי הצבע המופשטים שבקדמת היצירה – האדום והירוק, ובצמחייה שמאחור. התחושה כולה היא של מציאות פשוטה ההופכת לפולחן, במיוחד בגלל התנוחה הקפואה של הדמות המרכזית, המביטה אל הצופה, ובגלל שתי הנשים שמשמאלה, הנראות כשקועות בטרנס פנימי ושקט.

למרות ההשטחה של הצורות והדמויות, נוצרת ביצירה תחושה של פרספקטיבה קווית, בעיקר כתוצאה ממשטח האדמה ההולך וצר ומהסידור של גזעי העצים מאחור, היוצר התכנסות של הקווים לנקודת מגוז במישור האחורי של היצירה.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/G/gauguin/gauguin39.JPG>

מתי תתחנני?, 1892, שמן על בד, 105 X 77 ס"מ

איקונוגרפיה: ציוריו של גוגן מטהיטי עוסקים בנושאים של חלום, אמונות תפלות והמציאות המורכבת מהם, ובנושאים של היום-יום ההופכים חלומיים ומקבלים משמעויות נוספות. כך ביצירה זו, המציגה שאלה יום-יומית - "מתי תתחנני". בטהיטי מתחננים בגיל הרבה יותר צעיר מהמקובל באירופה, ונושא האיחוד בין גבר לאישה נתפס כאיחוד טבעי, הבא לידי ביטוי גם במיתוסים המקומיים העוסקים בנישואין בין אל לבת אדם – מיזוג בין אדם לטבע. המיתוס מטהיטי מספר כי האל העליון אורו התאהב בנערה בשם וואיראומאטי, ומהם נולד העם הטהיטיני כולו, עם שגן-העדן נפתח בפניו. גם בתרבות המערב מצויים מיתוסים דומים, בעיקר

על האל זאוס שנהג לחזר אחרי נשים צעירות ויפות, אלא שהתרבות המערבית לא הפכה את הילדים לעם הנבחר. היצירה אם כן עוסקת ביום-יומי, ומשלבת בו את הקיומי והטבעי. **קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים:** כמו ברבים מצירי טהיטי, במרכז היצירה ישובות שתי נשים צעירות. הדמות הקדמית יותר עונדת פרח לבן בשערה, יושבת מקופלת ומסתכלת אל מעבר לצופה והדמות שמאחוריה, שמינה אינו ברור והיא נראית כמו אנדרוגינוס, יושבת זקופה ומתוחה, מביטה אל עבר חברתה ומצביעה באצבעה אל הכיוון שאליו מביטה הנערה הקדמית. הסצנה כולה נראית כמו שיחה דוממת בין שתי הנערות, ובה הדמות האחורית מצביעה אל עבר החתן או החתנים המיועדים ושואלת את הדמות הקדמית "מתי תתחתני?", כשזו מתבוננת לכיוון ההצבעה וחוששת לענות.

פניהן של הנערות מביעות סקרנות מהולה בחשש קל. נראה כי במובן היום-יומי של היצירה אלו נערות שהגיעו לפרקן ואמורות להתחתן, וידיעה זו מובעת ברגשות מעורבים של סקרנות ופחד. אבל גוגן הפך את הנערות לסמלים של טבע השייכים למקום יותר מאשר נערות מסוימות. בצבעי הבגדים והגוף ובתנוחות שהן מוצגות הנערות הן חלק מהנוף הנפרש מאחוריהן. הנוף מורכב מרצועות רוחביות של צבע לוקלי, המזכירות את חיתוכי העץ היפניים. שתי דמויות מרוחקות מטיילות זקופות בשדה מאחור, וכלל אינן מודעות להלך הרוח של הדמויות המרכזיות. העיקולים והקו הדקורטיבי של הנוף חוזרים גם בבגדי הדמות הקדמית ובתנוחת גופה.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/G/gauguin/gauguin49.JPG>

ליד הים, 1892, שמן על בד, 92 X 68 ס"מ

איקונוגרפיה: בתקופה שגוגן צייר יצירה זו טהיטי כבר לא הייתה "גן-עדן אבוד" אלא מושבה קולוניאלית צרפתית לכל דבר. עם זאת, גוגן המשיך לחפש את הרגעים והמראות הנאיביים של התרחקות מן התרבות המערבית והתחברות הרמונית בין אדם וטבע.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: היצירה עוסקת בפנטזיה של חיבור הרמוני בין האדם לטבע. האישה שבקדמת הקומפוזיציה, בגבה אל הצופה, מתפשטת אט-אט בעוד חברתה נראית משתחוה או מפקירה עצמה בנפילה אל תוך המים. התנועות מבטאות חיבור דתי ורוחני בין הדמויות ובין הטבע סביבן. הנוף מצויר גם הוא באופן המבטל את הפרטים והופך מסוגן – משטחי צבע לוקלי הזורמים כמו מים, גם על האדמה, והופכים לדקורציה יותר מאשר לתיאור של אדמה או צמחייה.

מאחור, בתוך האגם, מתואר פלג גוף מרכזי של דמות גברית העוסקת בדיג. נוקשותה של הדמות הגברית ועיסוקה בעבודה יום-יומית עומדים בניגוד לרכות הנשית ולהתמזגות הספק דתית ספק נהנתנית של הנשים עם הטבע.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/G/gauguin/gauguin44.JPG>

דיוקן עצמי עם לוח צבעים, 1893, שמן על בד

איקונוגרפיה: גוגן צייר את הדיוקן הזה כששהה בפריז, בין נסיעותיו לטהיטי. הוא הגיע לפריז בספטמבר 1893 במטרה לקבל כסף מצוריו, שנמכרו בזמן שהוא שהה בטהיטי, אבל הוא נוכח לדעת שקשה לו לאתר את הקונים ולגבות את הכספים, ובנוסף לכך אשתו הזנוחה תבעה ממנו כספים. הוא החליט ליצור תערוכה רטרוספקטיבית שבה הוא יציג את עצמו כשגריר מערבי בעולם פרימיטיבי בסטודיו שפתח בדירתו. הדירה, שעל דלתה התנוססו המילים "זהו מקום האהבה", הפכה למקום מפגש אופנתי של הבהמה הפריזאית. ביצירה זו גוגן מציג את עצמו כצייר - שגריר הלבוש בבגדי מסע ואוחז בפאלטה ובמכחול.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: גוגן מוצג במרכז היצירה כשהוא מביט אל מעבר לגבולותיה, כאילו מסתכל במודל היצירה שלו וטובל את המכחול בצבע בכוונה להתחיל לצייר. כאמור, הוא לבוש בגדי מסע וכובע, המציגים אותו כדמות של חוקר יבשות או תרבויות - התדמית שהוא ביקש ליצור לעצמו בפריז. הרקע סביבו אינו ממקם אותו בחלל מוגדר, אלא בנוי ממריחה של צבע אדום בוהק, היוצר הילה לוחטת סביב ראשו של האמן, בדומה לדיוקנים של ואן גוך. הניתוק של הרקע מכל הקשר תרבותי והאקספרסיביות שלו הופכים את הדמות המערבית של האמן החוקר למנותק מסביבתו, ומעניקים לו מראה מיסטי ואגדתי. עם זאת, המבט בעיניו של גוגן והבעתו מרוכזים וממוקדים, והוא נראה כאדם היודע לאן מועדות פניו ומהן מטרותיו.

קישור ליצירה

<http://www.paeonia.ch/Hist/Daph/Bilder/B0471KU01.JPG>

אלילת הירח ורוח הארץ, 1893, שמן על בד, 62 X 114 ס"מ

איקונוגרפיה: בספטמבר 1893, כששב גוגן לפריז, הוא הציג את עצמו כצייר-אנתרופולוג, שבכוחו להציג לבני המערב המתורבתים חיים אחרים, קסומים ואפלים. הוא נתלה בתדמית זו כבסימן היכר מסחרי. גוגן הוציא את הספר "נוא-נוא", המעוצב כיומן זיכרונות שלו מטהיטי,

ובנובמבר אותה שנה הוא פתח תערוכה רטרופקטיבית בגלריה של דוראן רואל ובה הציג 46 ציורים ושני פסלים המתארים את החיים בטהיטי. יצירה זו עוסקת בעולם המיסטיקה והאמונות הטפלות של בני טהיטי, עולם שהקסים את האירופאים והפחיד אותם בו-זמנית. גוגן מציג ביצירה את הפשטות והיום-יומיות שבהן מתערבבות האמונות המיסטיות ביום-יום – נושא שהעסיק אותו עוד מתקופת בריטני.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: במרכז היצירה מוצגת נערה מטהיטי בגבה אל הצופה. היא ניצבת בנוף הנראה כג'ונגל אגדתי, וסוגדת לדמות גברית כהה ומאיימת המופיעה כאילו "משום מקום" בחלל האוויר, ונראית כמו צצה מבין הצמחייה העבותה. הנוף כולו בנוי ממשטחי צבע לוקליים, מוקפים קו מיתאר שחור, המציגים צורות ביומורפיות נוזליות המתערבבות זו בזו ויוצרות מערך צבעוני קסום. הכתמים הלבנים יוצרים דמויות הנראות כבעלי-חיים בגודל לא טבעי והנמצאים במקומות לא צפויים. מתוך הצמחייה נובע מעין קטן, היוצר שלולית אדומה על הקרקע. היצירה מדגישה את תלת-הממדיות, והיא נראית כאוסף של הדבקות חסרות נפח, היוצרות עולם לא טבעי והזוי של אמונות ותפילה.

קישור ליצירה

<http://www.artnet.com/Magazine/features/tuchman/Images/tuchman10-8-5.jpg>

כפריות ברטוניות, 1894, שמן על בד, 92 X 66 ס"מ

איקונוגרפיה: בספטמבר 1893, לאחר שהצליח למכור יצירות לא מעטות שצייר בטהיטי, שב גוגן לפריז, בעיקר כדי לגבות את השכר המגיע לו ולטפל בענייניו המשפחתיים. בעזרת דגה הוא הכין תערוכה רטרופקטיבית בגלריה דוראן-רואל (Durand-Rual), ובעזרת כסף שירש מדודו הוא גם הקים סטודיו חדש. התערוכה לא זכתה להצלחה אצל הפריזאים, למרות שגוגן תיאר את קסמי העולם האקזוטי, אבל עם זאת גוגן זכה להצלחה והערכה אצל חבריו האמנים. התחושה שלו כי הוא משתלב שוב בחברה המערבית גרמה לו לחשוב שעליו לחזור לבריטני שבצרפת. בעקבות שאיפתו לשחזר את שורשיו האמנותיים הוא רשם וצייר כמה ציורים של נשים ברטוניות. היצירה "כפריות ברטוניות" היא אחת מהן.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: במידה מסוימת נתערבבו ביצירה זו האסתטיקה של הציורים מטהיטי עם הנוף הברטוני והדמויות המתוארות. כמיהתו של גוגן לבריטני הפכה את המקום למעין גן-עדן אבוד של תמימות, בדומה לתיאורים מטהיטי. במרכז הקומפוזיציה מתוארות שתי נשים בעלות מראה ברטוני העומדות באמצע שביל ומשוחחות. נראה כאילו הן נעצרו במהלך העבודה השגרתית כדי לחלוק ביניהן רגע אינטימי. השמאלית לוחשת דבר-מה אל אוזנה של הימנית, הרוכנת אליה ומבט מהורהר על פניה. הנשים לבושות בלבוש ברטוני אופייני, אך השוואה עם הדמויות הברטוניות של שנות השמונים מגלה כי בתווי פניהן יש מאפיינים טהיטיים, הן בצבעיהן והן בעיבוי השפתיים והשטחת האף. הנוף שמאחור גם הוא מזכיר במידת-מה את טכניקת הציור של הציורים מטהיטי, שכן גוגן השתמש בכתמויות של צבעים לוקליים, המטשטשת את פרטי האובייקט והופכת אותו לקסום ואגדתי. כך למשל הוא העצים מימין ומאחור את הסלעים, שצבעם נוטה לכחול. מאחור, בשדה, מתוארות עוד שתי דמויות נשים עובדות, וגבר כפוף המעבד את האדמה. התיאור הוא תפיסת רגע יום-יומי, שבו נעצרות שתי נשים כדי לחלוק ביניהן רגע קסום.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/gauguin/gauguin.paysannes-bretonnes.jpg>

הארץ הנעימה, 1894, חיתוך עץ לספר "נוא-נוא"

איקונוגרפיה: בין השנים 1893 ל- 1894 בילה גוגן זמן רב יחסית בפריז, שם הוא עבד על הטקסט וההדפסים לספרו "נוא-נוא" (Noa Noa), המתאר את החיים בטהיטי. הספר החל כסיפור המדריך את הקורא האירופאי דרך ניסיונו האישי והאמנותי של גוגן בתרבות הפרימיטיבית של טהיטי. עם הזמן הפך הסיפור מורכב ומסתורי יותר ויותר. גוגן הכין לספר עשרה תחריטים מעץ, שלהם קשר מועט לטקסט או לסיפור. נושאי התחריטים - אהבה ופחדים, יצירה ומוות, יום ולילה - מתייחסים יותר לציורי השמן של גוגן. בסופו של דבר הספר לא יצא לאור, וחיתוכי העץ הם שנותרו ממנו. גוגן הציג את התחריטים לראשונה בסטודיו שלו בדצמבר 1894 לחבריו הקרובים וביניהם הצייר דגה (Degas) ומבקרי האמנות לקלרק (Leclercq) ומוריס (Morice), שהגיבו בהתפעלות וראו בהם "מהפכה באמנות התחריט". המבקרים גם ראו בתחריטים גשר בין ציורי השמן והפסלים של גוגן.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: התחריט מתאר את המציאות בטהיטי, כפי שהיא נתפסת בעיניו של גוגן, כמעין גן-עדן אבוד שבו בני-אדם חיים בהרמוניה עם הטבע ועם בעלי-החיים. במרכז הקומפוזיציה, מעט משמאל, ניצבת נערה מטהיטי ולידה זר של פרחי קאלה, המושווים

לה בתנועתם ובפיתול הגוף לעומת פיתול הגבעול. הנערה ניצבת לצד דרך מתפתלת מימין לשמאל, ואינה צועדת בה. התחושה היא שהנערה ירדה מהדרך כדי להביט בפרחים – השתקעות רוחנית בטבע ולקיחת פסק זמן ממטלות הדרך. מאחורי הנערה סבך צמחייה עבות, שפיתוליו גם הם מושווים לנערה, ומעל ראשה מימין לטאה מכונפת אגדתית, שכמעט נעלמת בצמחייה. החיה השחורה, למרות צורתה וצבעה, אינה נראית מאיימת או מפחידה, ונתפסת כחלק מן ההרמוניה הכללית.

משמאל מוקפת הסצנה בטוטה, המסמל את האמונות והדת המקומית, ומלמעלה כותרת היצירה: "הארץ הנעימה".

היצירה כולה מעבירה תחושת התמזגות של אדם וטבע, ונינוחות הנובעת ממיזוג זה. צבעי ההדפסים כולם עשויים בגווניו של שחור, חום ומעט אוקר. הם מתאפיינים בהשטחה, בקומפוזיציות עמוסות ובתפיסת חלל עמוסה ורבת-אובייקטים הדחוסים ומתערבלים זה בזה.

קישור ליצירה

http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_36.6.4.jpg

מנין באנו, מי אנחנו, ולאן אנו הולכים, 1897, שמן על בד, 152 X 367 ס"מ

איקונוגרפיה: כאמור, גוגן חזר מטהיטי לפריז ב-1893, וב-1895 נסע לטהיטי בפעם השנייה. אבל הקולוניאליזם הצרפתי שחדר לשם הבריח אותו אל האי הפרימיטיבי היבא-הואה. בגלל חובות כספיים גואים ובריאות רופפת החליט גוגן להתאבד. לפני הניסיון הבלתי מוצלח של ההתאבדות הוא צייר במשך חודש שלם את היצירה הזו. גוגן סירב לספק משמעות לאלגוריה שלו, וכתב: "החלום שלי הוא בלתי ניתן לנגיעה, אין לו פירוש אלגורי, כפי שמלרמה אמר: זהו שיר מוזיקלי שאינו צריך תווים". למרות זאת ניתן לייחס ליצירה כמה פירושים: החיים והעל-טבעי הנפגשים בתוך חיי השבטים הפרימיטיביים (רעיון סינתטיסטי); צורות הים הרגועות וצמיחת הג'ונגל התאוותנית והפרועה האופפים את חיי השבטים. ביצירה גוגן משלב דימויים מעולמו הקודם, המערבי, ומהתרבות הפולינזית שבה הוא חי, וכמעט לא ניתן להפריד ביניהם. הדימויים מתקשרים גם לדימויים נוצריים, כגון האם והילד, המייצגים את מריה וישו התינוק, וגם לדימויים אליליים מקומיים. היצירה היא גם אלגוריה המציגה את מעגל החיים בזמן וגם הרהור פילוסופי על מהות החיים ועל החיים שלאחר המוות, נושא שהעסיק סימבוליסטים רבים. היצירה מתארת את קשת הפעילויות של חיי האדם כולם, מלידה ועד מוות.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: היצירה מציגה קומפוזיציה מאוזנת המחולקת לשלוש קבוצות הממוקמות בג'ונגל וים ברקע. במרכז מתוארת חווה הפולינזית, דמות הלקוחה מיצירה של בוטיצ'לי בשם "אלגוריית האביב". הדמות קוטפת תפוח מענפי העץ שמעליה. משני צדדיה דמויות נשים וילדים מקומיים המייצגים את כל טווח הגילים של האדם – מינקות ועד מוות. מאחור מוצג פסל אלילי זוהר, שתי דמויות ורודות הולכות ודמות נוספת המסתכלת אחריהן בהשתוממות משתי אלו המעיזות לחשוב על גורלן. התינוק השוכב על הדשא מסמל את צידם האחד של החיים – הלידה, והזקנה בצידה השני של היצירה מסמלת את צידם האחר – המוות. בין שני הקצוות האלו פרוש עולם המבוגרים, הנע בין פחדים ובין תענוג והתמזגות עם הטבע. משמעות היצירה אינה חד-משמעית, וגוגן תיאר בה את החיים עצמם כמסתורין לא מפוענח. הצבעוניות כוללת צבעים קרים – כחלחל וסגלגל, המנוגדים לצהוב החם. הנחת הצבעים הרכה והדיפוזיה שבה הם מתמזגים מעניקים לכל הסצנה תחושה חלומית וסמלית.

קישור ליצירה:

<http://www.abcgallery.com/G/gauguin/gauguin68a.jpg>

לעולם לא עוד, 1897, שמן על בד

איקונוגרפיה: בשנים שבהן גוגן היה בטהיטי מצבו הבריאותי ומצבו הכלכלי היו גרועים. ציוריו לא נמכרו באירופה, וכשהוא שלח לאירופה את היצירה "אישה עם פירות מנגו" הוא כתב: "מה הטעם לשלוח את הציור הזה רחוק כל כך? רק כדי שיצטרף לכל הציורים שאינם יכולים להימכר? כדי שיעורר צריחות בוז? ציור זה רק יגביר את הבוז. אני נידון למות מרוב כוונות טובות, מרעב". בנוסף למצבו הכלכלי הקשה הוא סבל גם מעגבת מתקדמת ומקרוסול שבור. הוא נאלץ להתאשפז בבית-חולים שהוא לא היה מסוגל לשלם עליו. היצירה מבטאת את מצוקתו וסבלו של גוגן בתקופה זו. שם היצירה - "לעולם לא עוד" (Nevermore) - לקוח משירו של אדגר אלן פו "העורב", שאותו קרא המשורר מלארמה בערב שנערך לכבוד גוגן בקפה וולטיר לפני שהוא נסע לטהיטי בפעם השנייה. פו היה משורר אמריקאי שבודלייר תרגם את כתביו לצרפתית. בשיר העורב הוא ציפור מבשרת רעה. ביצירה העורב מתואר מאחור בגרסה צבעונית ודמיונית.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: זהו ציור עירום גדול, הדומה בסגנונו לציורי עירום אחרים של גוגן מאותה תקופה, אך בניגוד לנשים הטהיטיות הנינוחות, השוכבות בעירום ומתענגות על הטבע, הדמות הנשית ביצירה זו שוכבת מקופלת, עיניה פקוחות והיא מאזינה בחשש לדברי

שתי הדמויות הגבריות הניצבות מאחור ומתלחשות במבט מבשר רע. היצירה כולה יוצרת רושם של השטחה ועיוות של הפרספקטיבה.

גב המיטה ניצב במקביל למישור היצירה במקום בזווית ההגיגית של 90 מעלות. המישור האחורי של היצירה נראה כעיטור, גם כאשר מדובר בחלל החיצוני לחדר, וקשה לזהות מהו הפנים ומהו החוץ. החלל כולו מעוטר בצמחייה מתפתלת בסגנון המזכיר את [הארט נובו](#). גם הציפור הניצבת על אדן החלון אינה נראית אמיתית. זהו העורב מבשר הרעה משירו של פו, אבל הוא נראה יותר כפסל או ציור של עורב מאשר ציפור ממשית. ניתן לומר אותם דברים לגבי העצים בחוץ, הנראים כציור ולא כעצים ממשיים. העיוות הקל בפרספקטיבה, כמו גם ההשטחה וחוסר האבחנה בין ממשי למצויר, יוצרים אווירת מתח וחוסר שקט, המבטאת את מצבו הנפשי והגופני של האמן.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/G/gauguin/gauguin67.JPG>

החלום, 1897, שמן על בד, 130 X 95 ס"מ

איקונוגרפיה: הקומפוזיציות ותיאורי המצבים המאפיינים יצירה זו נמצאים ביצירות רבות שיצר גוגן בטהיטי - שתי נשים טהיטיות הישובות זו לצד זו או זו אחרי זו, האחת פונה אל הצופה והאחרת ממנו והלאה. פעמים מופיעה קומפוזיציה כזו בטבע ופעמים בחלל סגור. שמות היצירות מתארים בדרך-כלל שאלות יום-יומיות או שאלות בעלות משמעות נפשית. הישיבה של הדמויות ותנוחותיהן הרגועות והחולמניות מביעות תחושת זמן שונה מהמקובל במערב, מעין השתקעות, ספק רוחנית ספק יום-יומית, המאפיינת את אורח החיים בטהיטי (לפחות על-פי יצירותיו של גוגן).

בהמשך לשיטה הסינתטיסטית שהוא החל לפתח בבריטני, שילב גוגן ביצירות מטהיטי אלמנטים ממשיים עם דמיוניים, ואובייקטים הנעים בין ממשות לאמנות, או בין דמיון למציאות. ביצירה זו כל אלו משתלבים, בונים מציאות אחת ממשית מאוד בעבור הדמויות, ויוצרים תמונת מציאות שיש בה מן החלום.

הכותרת של היצירה - "החלום" - מחזקת תחושה זו, וקשה להבין אם החלום מתייחס אל התינוק הישן בצד או אל הנשים היושבות במרכז.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: במרכז הקומפוזיציה הפתוחה, בתוך חלל סגור הנראה כסטודיו של האמן, יושבות שתי נשים. האחת עירומה בפלג גופה העליון, עוטה בד לבן על מותניה ומביטה היישר אל הצופה, והאחרת לבושה, מפנה את צידה אל הצופה, ונראה כאילו

תשומת ליבה מוסטת רגע ממחשבותיה אל המתרחש מאחוריה – תחושה זו נוצרת באמצעות הטיית ראש עדינה לכיוון הצופה. משמאל לנשים רובץ חתול לבן, המתעניין בחרק מתרוצץ, ובמישור הקדמי עריסה ובה ישנה דמות מוקטנת של נערה בעלת שיער ארוך שחור. בקצה העריסה ניצבת דמות שדית קטנה ומסתורית, המנענעת את העריסה. הדמויות מוקפות במה שנראה כציורים של גוגן, אם כי שני הבדים הגדולים שבצדדים נראים יותר כעיטורים מעט מופשטים בעלי גוון מונוכרומטי. מאחורי הדמויות מתוארת יצירה צבעונית של נוף בטהיטי, ולא ברור האם זו דלת או יצירה. אלמנט זה מתואר ביצירות רבות של גוגן מהתקופה כאובייקט סינתטי מובהק שבו מתערבבים מציאות ואמנות. הכותרת "החלום" מתייחסת אולי לילד הישן החולם על השד המנענע, ואולי לדמויות הנשיות עצמן. אם מקבלים את הפירוש של הנשים הרי השד הופך לישות סינתטיסטית השייכת לעולם האמונות הטפלות של בני המקום (בדומה ל"ישו הצהוב").

קישור ליצירה

http://www.essentialart.com/sw/Paul_Gauguin_The_Dream.jpg

הסוס הלבן, 1898, שמן על בד, 140 X 91 ס"מ

איקונוגרפיה: זוהי אחת היצירות הבודדות שצייר גוגן בטהיטי שאינן מציגות בהכרח הקשר למקום. אמנם הנושא והתיאור הם של גן-עדן והדמות הרוכבת מאחור היא של בת המקום, אך ההקשר המידי של היצירה הוא על-זמני, ואינו מכוון למקום מסוים. הסוס עצמו נראה כיצור אגדתי שבני-האדם לא תרבתו אותו. הוא שותה בחופשיות מן המעיין, ללא כל סימני תרבות אנושית עליו או סביבו. אם אפשר למקם את הסצנה בהקשר של תרבות מסוימת, ניתן לומר כי היא קשורה בתרבות הרכיבה הפולינזית. אמנם גוגן לא עבר לפולינזיה עד 1904, אך מיצירה זו עולה כי נושא הסוסים שם עניין אותו עוד לפני שהוא עבר לשם.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה פתוחה, למרות שהסוס מתואר במלואו, וזאת בגלל הצמחייה הנתפסת כנושא היצירה לא פחות מאשר הסוס או הדמות הרוכבת מאחור. הצופה מציץ מתוך הסבך אל סוס פרא אציל השותה באגם. צבעי היצירה אינם ריאליסטיים או מתארים, אלא סוגסטיביים ונמרחים בחופשיות של מגע ובחירת צבע. הצבעוניות הופכת את היצירה לחסרת זמן ומקום, ומעניקה לה תחושת אגדה. משטחי הצבע גדולים, דיפוזיים, עם נגיעות מכחול שניתן לראותן בחלקם ומוקפים קו מיתאר שחור.

היעדר מעברי האור והצל יוצר תחושת השטחה וגם הפרספקטיבה אינה אטמוספרית או קווית, אלא נוצרת כתוצאה מן הצבעוניות ומיחסי הגדלים של האובייקטים. כמו ברבות מיצירותיו של גוגן מטהיטי, הוא מתאר רגעים אנקדוטיים של חיי המקום, אך יצירה זו, המתארת כנראה מפגש אקראי עם הסוס הלבן, הופכת לתיאור אגדתי וקסום המתנתק מן האנקדוטי והרגעי והופך לתיאור סוגסטיבי ועל-זמני.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/gauguin/white-horse/gauguin.white-horse.jpg>

4. וינסנט ואן גוך:

וינסנט ואן גוך (Vincent Van Gogh, 1853 - 1890) היה צייר הולנדי, שחי ועבד בצרפת. כיום נחשב ואן גוך לצייר ההולנדי השני בחשיבותו לאחר רמברנדט ולגדול הציירים הפוסט-אימפרסיוניסטים.

ואן גוך נולד ב-30 במרץ 1853, בזנדרט, הולנד. לדודו היה עסק למסחר ביצירות אמנות, וב-1869 החל ואן גוך לעבוד בסניף החברה בהאג. ב-1873 הוא נשלח לסניף בלונדון, שם הוא התאהב נואשות בבתה של בעלת הבית שלו, שלא החזירה לו אהבה. זה היה הראשון מבין כמה ניסיונות כושלים למצוא אושר עם נשים. האהבה הנכזבת השפיעה עליו כה קשה עד כי הוא פוטר מעבודתו ונשלח חזרה להולנד.

ב-1876 חזר ואן גוך לאנגליה כעוזר למורה ללא תשלום, תפקיד אשר עורר בו רצון לעזור לאנשים. הוא החל בלימודי כמורה, אך נטש אותם ב-1878 והפך למטיף בקהילה ענייה של כורים בבלגיה. הוא חילק את כל רכושו לעניים, ולבסוף פוטר גם מתפקיד זה בתואנה כי הוא קיצוני מדי ומפרש את כתבי הקודש פירוש מילולי מדי.

ב-1880, בגיל 27, כעשר שנים לפני שהתאבד, החל ואן גוך לצייר. למרות שבימי חייו הוא צייר מעל 800 ציורים ומספר דומה של רישומים, הוא מכר רק שניים בעודו בחיים. כל חייו תמך בו כספית ונפשית אחיו תיאו, שהיה סוחר אמנות ובעל גלריה בפריז. המכתבים שווינסנט שלח אליו הפכו למקור חשוב בחקר יצירתו (הם התפרסמו לאחר מותו, ויצאו גם במהדורה עברית בשם "מכתבים לתיאיו"). פרטים אלו חשובים במיוחד כיוון שאמנותו של ואן גוך היא כראי לייסורי נפשו.

במידה רבה ואן גוך הוא המבשר הגדול של האקספרסיוניזם. כאשר חי בפריז, הוא נהג להשתתף בוויכוחי האימפרסיוניסטים ועמד לצד הדיוויזיוניסטים. בשנת 1888 הוא עבר לגור בארל, שם חלם להקים כפר אמנים. תיאור, אחיו של וינסנט, יצר קשר עם גוגן ושלח אותו לחבור לאחיו. החודשים שבהם הם בילו יחדיו בארל היו פוריים מאוד בעבור שני האמנים - הם השפיעו זה על זה ודנו רבות באמנותם וביצירה אמנותית בכלל. הוויכוח ביניהם נסב סביב השאלה עד כמה על הצייר להפעיל את דמיונו כאשר הוא ניצב אל מול האובייקט שהוא מצייר. גוגן טען כי על הצייר "לחלום מול האובייקט", ואילו ואן גוך רצה לצייר בחוץ, ובמדויק, את האובייקטים שראה. הוויכוח וקנאת הסופרים שביניהם היו הרי אסון. ואן גוך ניסה לדקור את גוגן ולאחר מכן, מתוך רגשי חרטה, חתך את אוזנו שלו והביא אותה ארוזה כמתנה לזונה מקומית. זמן קצר לאחר מכן הוא אושפז בבית-חולים לחולי נפש, וב-27 ביולי 1890 הוא ירה בעצמו בשדה פתוח. הוא נפטר בזרועות אחיו יומיים לאחר מכן.

(חומר עזר על ואן גוך ואמנותו: "אמנות בעידן הטכנולוגי" יחידות 7-8 עמ' 15 – 21, וכן "גדולי היצירה", ואן גוך, מאמר פתיחה)

יצירות:

איש זקן בוכה (בשערי הנצח), 1882, ליתוגרפיה, 31 X 50 ס"מ

איקונוגרפיה: בראש השנה 1882, כשנתיים לאחר שהחליט להפוך לצייר, עקר ואן גוך להאג, שם שכר לו אחיו תיאור ואן גוך סטודיו. הוא החל ללמוד אצל אנטון מוב (Mub), והושפע מאסכולת האג, שעסקה במסורת הבארוקית של ציורי נוף. יצירה זו היא חלק מסדרה של רישומים שהוא יצר בהאג. כבר בראשית דרכו נמשך ואן גוך לדמויות שוליים במצוקה כלכלית ונפשית, אולי מתוך הזדהות עם מצבם. בהתייחסו ליצירה הוא כתב לתיאור: "היום ואתמול רשמתי שתי דמויות של אדם זקן היושב, מרפקיו על ברכיו וראשו בידי. מזמן ישב עבורי חייט ושמרתי את הרישום כיוון שרציתי לעשות אחד יותר טוב ביום מן הימים. אולי אעשה גם ליתוגרפיה שלו. כמה יפה הוא עובד ישיש כזה, עם בגדיו המגובבים והיומרניים וראשו הקרח".

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הדמות ממוקמת במרכז הקומפוזיציה ומתוארת מנקודת מבט גבוהה ואלכסונית מעט, כאילו האמן עומד לצידה ומצייר. הכיסא שעליו הדמות יושבת פשוט וכפרי למראה, מזכיר מעט את הכיסא של ואן גוך מציורי ארל המאוחרים (1888).

הדמות מתוארת כשהיא מליטה את פניה בידיה ובוכה, כולה מכונסת בעצמה בכאב פנימי עמוק שאינו יודע גבולות. הדמות מציגה ניגוד פנימי בין המראה החיצוני המחויט ומכובד יחסית ובין התנוחה הילדותית משהו של ההתכווצות והבכי, ניגוד היוצר תחושה קלה של אי-נוחות. הרקע שבו הדמות ממוקמת חסר פרטים, והוא מצויר במהירות יחסית לפרטנות ולדיוק המאפיינים את הדמות ואת הכיסא. מימינה ערמת קופסאות, ולפניה מגירה עם כלי עבודתו של החייט. קיים ניגוד מסוים בין הדרך הקפדנית, כמעט סטודנטילית שבה מתאר ואן גוך כל שעה על ראשו של הזקן וכל קמט בבגדיו ובין המהירות והכלליות שבה הוא מתאר את ההצללות והחלל מסביב.

הכותרת "איש זקן בוכה (בשערי הנצח)" מתייחסת לא לדמותו של החייט הספציפי אלא לזיקנה בכלל ולמוות המתקרב.

קישור ליצירה

<http://webexhibits.org/vangogh/data/images/Vincent/Hague/F1662.jpg>

אוכלי תפוחי-האדמה, 1885, שמן על בד 82 X 114 ס"מ

איקונוגרפיה: ואן גוך נטש את כל עיסוקיו והתפנה אל היצירה בלהט כמעט דתי. ב-1883 הוא עזב את האג ואת מורו מוב ונסע להתגורר לבדו בחבל דרנטה שבצפון-מזרח הולנד. לאחר שלושה חודשים הוא חזר לבית הוריו, שהעמידו לרשותו סטודיו ליד ביתם. יצירה זו נחשבת לחשובה מבין היצירות שהוא עשה שם. סגנונה עדיין מסורתי, אך היא מבשרת את סגנונו הבוגר והדיכאוני. ואן גוך מתאר משפחת עניים בארוחת ערב המורכבת רובה ככולה מתפוחי-אדמה. תיאור זה לקוח מניסיונו ככומר והיכרות קרובה עם עניי קהילתו. ואן גון חש קרוב לפועלים ולפשוטי העם, ובעבודתו כצייר ראה עבודת כפיים לכל דבר. בכך הוא נבדל מהנטורליסטים ומאמיל זולה, שלא חשבו כי יש צורך לחיות את חיי הפועל אלא רק לתאר אותם. ואן גוך ראה בחזונו את הפועלים לא רק כנושאי יצירותיו אלא כצרכני אמנות העוסקת בהם – אמנות של העם למען העם. יצירה זו הגשימה במידת-מה את הרעיון החברתי הזה כשוואן גוך הכין ממנו כעשרים ליתוגרפיות ומכר אותם לבני המקום במחיר זול. הצייר הסימבוליסטי אמיל ברנאר (Bernard) כתב על יצירה זו: "בתוך כל המבוכה הזו נדהמתי למראה ארוחתם הדלה של אנשים עניים לאורה הדלוח של מנורה בבקתה מוזרה. הוא קרא ליצירה 'אוכלי תפוחי-האדמה'. היה בה, ביצירה, כיעור מופלא והיא הייתה טעונה פעילות מחרידה".

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: ואן גוך שאף להעלות על הבד את העוני והזוהמה, ועל כן השתמש בצבעים עכורים שעל-פי הגדרתו לקוחים מהצבעים של תפוחי-האדמה עצמם. הסצנה כולה מתרחשת בחלל צפוף וחשוך, שמאירה אותו מנורה מרכזית עכורה. האווירה הנוצרת מן הצבעים והחלל היא של דוחק וחוסר ניקיון. הרצון של ואן גוך להשתמש בצבע ובצורה כדי להעביר תחושה גרם לעיוות הצורות והתרחקות מתיאור של הסצנה המחקה את המציאות. ביצירה זו ניתן לזהות מגמה איקונוגרפית שתלך ותגבר אצל ואן גוך. הכוונה היא להתייחסות לאור המלאכותי כאל מקור אור "רע" החושף את העוני, הדלות, הבדידות והעצב האנושי. זאת בניגוד לאור הטבעי של גרמי השמים, הנתפס אצלו כאור "טוב".

האור ביצירה מגיע ממנורת שמן בודדה הממוקמת במרכז הקומפוזיציה ויורדת נמוך אל ראשי הדמויות. האור צהוב ועכור וחושף את הכיעור של הבקתה, את דלות האוכל ואת הדמויות. עם זאת האור ממוקד במרכז השולחן ויוצר צללים וחשכה מסביב, כלומר מלכד את הקומפוזיציה ויוצר אחדות של הדמויות כמשפחה. הדגש על כפות ידיהן הגדולות של הדמויות מראה הערכה לאדם העובד, ופניהן של הדמויות אופייניות לציורים הולנדיים ריאליסטיים מהמאות ה-18 וה-19. הדמויות מוצגות במהלך הארוחה כשעל פניהן הבעות שאינן משדרות שמחה או חברות אלא השתקעות פנימית ובדידות. הדמויות מכסות את כל טווח הגילאים – מילדות ועד זיקנה, כך שהיצירה נושאת עימה מסר חברתי של מעגל החיים והעוני.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/V/vangogh/vangogh8.JPG>

הדיוקן העצמי אצל ואן גוך

נהוג לומר כי האמן חושף את עצמו ואת רגשותיו בכל יצירה, על אחת כמה וכמה כשמדובר בדיוקן עצמי. עם זאת, עד לעידן המודרני דיוקנים עצמיים נחשבו ליצירות חשובות פחות, ופעמים רבות הם נעשו כיצירות ל"מגירה". אם האמן תואר בתוך יצירתו היה זה בדרך כלל לצורכי אמינות ותיעוד, כמו ביצירה "[נישואי הזוג ארנולפיני](#)" של ואן אייק (Jan Van Eyck- c.1385) (1440 שם האמן מתואר במראה האחורית בחדר, המשקפת את כל האירוע במהופך, כעד לחתונה. ואולם, היו גם יוצאי דופן. רמברנדט (Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606) (1669) – יצר עשרות דיוקנים עצמיים שלא נתפרסמו ולא נחשבו עד שנתגלו מחדש במחקר המודרני, והפכו לסימן הכר של יצירתו. ואן גוך, כמו רמברנדט, צייר אינספור דיוקנים עצמיים. אלא שבניגוד לרמברנדט, שנהג להתחפש על פי מצב רוחו ולצייר עצמו בדמויות שונות, הקפיד ואן גוך לבטא את רגשותיו ודמותו באמינות ובקור רוח גם במצבים הקשים ביותר. ברוב המקרים דמותו מתוארת בחלל לא ברור, כשהילה מקיפה את ראשו. ההילה מצוירת בצבעים קרים,

הנסוגים לאחור, ופניו בוהקות בצבעים חמים ומתפרצות קדימה. בגדיו מצוירים בצבעי ההילה, כך שמתקבל הרושם שפניו מרחפות בחלל. עיניו משמשות כמרכז הקומפוזיציה ומביטות ישירות אל הצופה במבט חודר המשקף את תחושותיו. לעיתים רחוקות, כאשר יש חשיבות מיוחדת למקום ולזמן, מתאר ואן גוך את עצמו בחלל מזוהה.

הדיוקנים העצמיים של ואן גוך הפכו לסימן הכר של יצירתו ולסימוגרף רגשי המאפשר הצצה אל השינויים הנפשיים שהוא עבר.

דיוקן עצמי, 1886-7, שמן על בד, 32 X 41 ס"מ

איקונוגרפיה: דיוקן מוקדם זה צויר בפריז, כשוואן גוך שהה במחיצת האימפרסיוניסטים. מבחינה סגנונית ניכר כי סגנונו של ואן גוך עדיין אינו מגובש, והוא מתנסה בטכניקות שונות. עם זאת, התוכן המובע בדיוקן תואם את התכנים של הדיוקנים המאוחרים יותר. כבר בשלב מוקדם זה ואן גוך חש את עצמו מנותק מסביבתו ולא מובן. הוא גם מודע לערכו ולכישורו, וראה עצמו כסוג של קדוש העומד לבדו אל מול החברה והמוסכמות. השפעת הסגנון האימפרסיוניסטי ניכרת בעיצוב הרקע והבגדים, אך הפנים אינן נתפסות כאימפרסיוניסטיות, אלא חוזות את התפתחות הסגנון המאוחר, האקספרסיבי, של ואן גוך.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: כמו ברבים מהדיוקנים העצמיים שלו ממוקמת הדמות בחלל אינסופי, דמוי הילת קדושה. החלל מורכב מנקודות צבע משלימות של כחולים, ירוקים וכתומים, ויוצר תחושה של כניסה אינסופית לעומק. הפרספקטיבה אינה נוצרת באף אחת מן הדרכים המסורתיות ואף לא באמצעות הפרספקטיבה האטמוספירית של האימפרסיוניסטים, אלא באמצעות המעגלים המרכזניים של ההילה. דמותו של ואן גוך בולטת במרכז ההילה, בצבעי הכתום החם המתפרץ החוצה מתוך הירוק והכחול. עם זאת, בדיוקן זה הניגוד בין הצבעים החמים והקרים אינו חד מאוד, ויש תחושה של שקט צבעוני יחסית לדיוקנים אחרים. הבגד של האמן מעוצב בנקודות גדולות מעט יותר מהרקע בצבעי חום, כחול וירוק, ובניגוד לדיוקנים מאוחרים יותר, הופך הבגד לאלמנט מפריד יותר מאשר מחבר ביחס לרקע. עיצוב הפנים של האמן הוא "קלאסי" ופרטני באופן יחסי.

בדיוקן זה נמצאים הזרעים הסגנוניים לדיוקנים המאוחרים יותר, אך עדיין אין זהות בין הדמות לרקע ובין הטכניקה של אימפסטו עבה וחריצת הפנים ומצב-הרוח של האמן.

קישור ליצירה

[http://www.luc.edu/depts/history/dennis/Visual_Arts/09-Post-Imp_VanGogh_Self-Portrait-\(1886-87\)-\[AIC\].jpg](http://www.luc.edu/depts/history/dennis/Visual_Arts/09-Post-Imp_VanGogh_Self-Portrait-(1886-87)-[AIC].jpg)

דיוקן עצמי, 1887, שמן על בד, 35 X 47 ס"מ

איקונוגרפיה: דיוקן זה צויר כאשר שהה ואן גוך בפריז והיה עדיין תחת השפעת [האימפרסיוניסטים](#). השפעה זו ניכרת במשיכות המכחול המהירות והקטנות המאפיינות את הדמות והרקע, ובשימוש בנקודות אור כתומות המשלימות את הכחול. עם זאת, הטכניקה נראית "פרועה" ו"לא מסודרת" ביחס לאימפרסיוניזם. בדיוקן זה באה לידי ביטוי הנטייה האקספרסיבית הברורה של ואן גוך והאימפולסיביות שלו כאדם וכצייר. בדיוקן הוא נראה תוקפני, חסר-סבלנות ומהיר-חימה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: משיכות המכחול נוטות לכיוונים שונים ואינן אחידות. המירקם של משיכות המכחול מנבא את סגנונו המאוחר יותר, שבו הן ייעשו יותר ויותר אקספרסיביות ויעניקו לאובייקטים ביצירה איכות תלת-ממדית מחד גיסא ורישומית מאידך גיסא – ההדגשה על הקוויות הופכת את היצירה לרישום בצבע. הדמות של האמן "מרחפת" מעל לרקע המופשט ופניו כמו "נזרקות" באוויר קדימה כתוצאה מהניגוד בין הכתום החם ובין הרקע הכחול. שני הצבעים העיקריים – כתום וכחול – קיימים הן בפנים והן ברקע, אך בכמויות שונות. המוקד של דיוקן זה, כמו גם של דיוקנים אחרים של ואן גוך, הן העיניים. משיכות המכחול מדגישות את צורתן והן משמשות מפתח לאווירה של כל דיוקן. בניגוד לדיוקן שהוא צייר בשנים 1886-7, בדיוקן זה יצר ואן גוך ניגוד חד מאוד בין הרקע, החשוך כמעט לגמרי, ובין פניו, הנראות מרחפות. ניגוד זה מוסיף אקספרסיביות ומתח ליצירה.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/V/vangogh/vangogh65.JPG>

דיוקן עצמי, 1887, שמן על בד, 52 X 42 ס"מ

איקונוגרפיה: דיוקן זה הוא בין הידועים שעשה ואן גוך בסוף תקופת שהותו בפריז, לפני המעבר לארל. היצירה מביעה שכלול של הטכניקה והסגנון שלו, ומקבעת את הרעיונות המרכזיים המועברים בדיוקנים: הניכור שלו מהחברה, הבדידות, היותו סוג של "קדוש מעונה", וכדומה. הטכניקה שלו אימפרסיוניסטית אך אקספרסיבית בו-זמנית. בוויכוחים שלו מאותה תקופה עם

גוגן וברנאר סירב ואן גוך לקבל את טענתם כי האימפרסיוניזם הוא השלב הסופי בהתפתחות היצירה.

עבודות מסוג זה מדגימות את החיפוש שלו אחר דרכים חדשות של ביטוי. באותה תקופה התנסה ואן גוך גם בציור פוינטליסטי, ואכן בדיוקן ניכר כי הנקודות סדורות ומחושבות יותר ביחס לדיוקנים הקודמים.

כובע הקש שלראשו של ואן גוך מבטא את תפיסתו את האמן כאיש עובד כפיים, סוג של פועל, החובש כובע עבודה המגן מפני השמש.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: כמו ברבים מהדיוקנים שלו ממוקם ואן גוך במרכז הילה מרכזנית היוצרת סוג חדש של פרספקטיבה מעגלית. ההילה ובגדי האמן, המשתלבים בהילה כמעט לחלוטין, מורכבים ממערך נקודות מסודר יחסית של כחולים וכתומים. ואן גוך הפריד את הבגדים מן הרקע רק על-ידי כיוון מאורך של משיכות המכחול – נטייה זו תלך ותגבר אצלו כשהכיוונים של משיכות המכחול יהפכו לאלמנט המרכזי הבונה את הנפחים ביצירה. פניו של ואן גוך מצוירים באותם גוונים כמו הרקע, אלא שהדגש בהם הוא על הכתום והצהוב במקום על הכחול. שינוי הדגש הצבעוני הופך את הפנים לחמות ומתפרצות, ואת הרקע - לקר ומתכנס; כך נוצר אפקט "הריחוף" של הפנים. הכובע הכפרי שהאמן חובש מכיל בתוכו את הכחולים של הרקע, אבל במקום הצהוב הוא משולב בירוק עדין ורגוע.

קישור ליצירה

<http://www.auralaura.com/images/felthat-6.jpg>

פר (אבא) טאנגי, 1887, שמן על בד, 92 X 91 ס"מ

איקונוגרפיה: ב-1886 עקר ואן גוך מאנטוורפן לפרז. הוא חי ברובע המזרחי, שם נפגש ופעל עם אמנים אחרים כמו טולוז לותרק ואמיל ברנאר. בפרז הוא גם התוודע אל חיתוכי העץ היפניים, והחל להעתיק אותם ולצייר בהשראתם. ג'וליאן טאנגי היה בעל חנות לצבעים ולהדפסים יפניים בפרז, שנהג לתלות את ציוריו של ואן גוך בחלון הראווה של חנותו בניסיון למכור אותם. ואן גוך גם רכש ממנו את צבעי השמן שלו.

בימי הקומונה טאנגי היה מהפכן ונשלח לכלא. הוא נחשב לאדם טוב-לב, ומכר לאמנים נזקקים בהקפה. החדר האחורי של חנותו היה גלריה שבה הוא הציג את יצירותיהם של האמנים שעימם הוא עבד, ואצלו הציגו לראשונה סרה, [גוגן](#), [גאוג](#) וואן גוך כשעדיין לא היו מוכרים. ואולם, לפי המכתבים ששלח לאחיו תיארו תואר טאנגי כטוב לב שלא בצדק, והיה כנוע לאשתו הקשה שלא

הניחה לו, נהג לדרוש במפגיע את הכסף המגיע לו על הצבעים, ולא הבין הרבה בציורים שנתלו בחלון הראווה של חנותו.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: ואן גוך צייר שלושה דיוקנים דומים מאוד זה לזה של טאנגי. בשלושתם הוא מתואר על רקע ציורים שנעשו על פי הדפסי עץ יפניים, שהיוו את תחילת הז'פוניזם של ואן גוך. רוב ההדפסים מזוהים כחלקים מהאוסף של ואן גוך ואחיו. קיים הבדל בין הגרסאות בעוצמת הצבעים, בעוצמת משיכות המכחול ובתיאור הפנים של טאנגי. דמותו של טאנגי מוצגת במרכז הקומפוזיציה כמו אייקון, מודבקת על-גבי הרקע ההופך לדו-ממדי. טאנגי מתמזג ברקע כאילו הוא חלק מההדפסים היפניים. ואן גוך שילב ביצירה אסתטיקה יפנית עם אסתטיקה מערבית.

יצירה זו מסכמת את תקופת שהותו של ואן גוך בפריז. הדמות פשוטה, ומזכירה את דמויות הפועלים שלו מתקופת הולנד. הרקע מורכב וצבעוני, ומשלב את ההשפעה היפנית שהוא רכש בפריז.

הרקע הסגור גורם ליצירה כולה להיראות שטוחה ודוחף את דמותו של טאנגי קדימה אל עבר הצופה. ביצירה ניכרת תחילת ההתפתחות של הסגנון המאוחר של ואן גוך, על הטחות המכחול העזות והאימפסטו העבה בדמותו של טאנגי. לאט לאט הופכות הטחות המכחול לאלמנט מבני אצל ואן גוך, שיותר מהשימוש בגוני הצבע יוצר את השקעים והבליטות של הנפחים המתוארים. הכיוונים של משיחות המכחול יוצרים למשל את תווי הפנים של הדמות, אם כי ואן גוך הסתמך גם על האור והצל.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/V/vangogh/vangogh20.JPG>

גשר לאנגלוא בארל, 1888, שמן על בד, 74 X 59.5 ס"מ

איקונוגרפיה: בפברואר 1888 עזב ואן גוך את פריז ונסע לארל שבדרום צרפת. הוא שכר שם חדר בעליית-גג של מסעדה, שכלל לא התאים לשמש כסטודיו, והתחיל לצייר את הסביבה החדשה. גשר לאנגלוא ממוקם על תעלה מדרום לארל. ואן גוך צייר בשמן שתי גרסאות של המקום זה, וגם אקוורל, בחודשים מרס ומאי 1888. היצירות משדרות אווירה רגועה ושקטה, אימפרסיוניסטית במהותה, ואינן משתייכות לציורי הבדידות והסבל המאפיינים את רוב הקריירה שלו כאמן. שתי הגרסאות בשמן שונות זו מזו בזווית הראייה ובצבעוניות, ובמהלך העבודה עליהן הלכה והתגבשה טכניקת צבע חדשה של ואן גוך, שתהיה למרכזית בהמשך הקריירה שלו.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: שתי היצירות מציגות את הגשר משתי גדות נהר שונות – האחת מהגדה השמאלית והאחרת מהימנית. בגרסה הראשונה (הגדה השמאלית) הצייר עומד ממש על שפת התעלה כשבקרבתו חבורת נשים כובסות ועל הגשר עוברת כרכרה רתומה לסוס. ואן גוך התבונן על הגשר מנקודת מבט נמוכה מאוד. במים מודגשות האדוות המעגליות שיוצרת פעולת הכביסה של הנשים, וגם זרימת המים בתעלה מובלטת על ידי משיכות המכחול. צבעי היצירה חזקים ונראים כקורנים מתוך האובייקטים עצמם. ואן גוך יצר ניגודים של צבעים משלימים בכחול של המים והשמים, המנוגד לכתומים והצהובים של האדמה והגשר. הצבעים הולכים ומתרחקים מן התיאור המציאותי, מגמה שתתחזק אצל ואן גוך, ובכל אזור צבעוני של היצירה הוא מתבסס על גוונים של אותו הצבע. ניכרות משיכות מכחול עזות, באימפסטו עבה במיוחד, בעיקר בצמחייה ובמים, המתארות את כיווני התנועה של הצמחים ואת האדוות על המים, הנוצרות כתוצאה מהפעילות של הנשים. לעומת זאת, הגשר והשמים מצוירים באימפסטו דק יחסית ובמשיכות מכחול עדינות, טכניקה היוצרת תחושת פרספקטיבה. הפרספקטיבה מתבססת על הטכניקה הקווית. בגרסה השנייה (הגדה הימנית) התיאור מאופק יותר. הגשר מתואר ממרחק מעט יותר גדול, והציור כמעט ריק מדמויות אדם. הדמויות שעל הגשר מתוארות כצללים שחורים וחסרי זהות ברורה. הצבעים מונחים בעדינות רבה יותר, ומזכירים את הציור האימפרסיוניסטי. האימפסטו עבה מאוד, גם בשמים, והצמחייה מסודרת ומאורגנת בכיוונים פחות או יותר אחידים. נקודת המבט גבוהה הרבה יותר, ומתוארים עצי ברוש שאינם בגרסה הראשונה.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/V/vangogh/vangogh22.JPG>

קישור ליצירה "גשר לאנגלוא בארל", 1888, שמן על בד, 54 X 65 ס"מ

<http://www.essentialart.com/sw/Van Gogh Bridge at Arles.jpg>

סירות על החוף, סנט מארי, 1888, אקוורל, 64 X 71 ס"מ

איקונוגרפיה: כפר הדייגים הקטן סנט מארי דה-לה-מאר, לחוף הים התיכון בדרום צרפת, הופך פעם בשנה, ב- 24 במאי, למרכז האירופאי שהצוענים עולים אליו לרגל לחגיגות לזכר סנט שרה, הפטרונית הקדושה שלהם. ואן גוך, ששהה בתקופה זו בארל וחלם להקים כפר אמנים, נסע לשם בסוף מאי, ובתחילת יוני הוא צייר את היצירה הזו. האזור כולו הוא אזור של ביצות, וכדי לעבור ממקום למקום יש להיעזר בסירות קטנות.

"עשיתי שבוע בסנט-מארי... על חוף החול השטוח מאוד, עם הסירות הקטנות בירוק ואדום וכחול, שצורתן וצבעיהן משווים להן יופי כעין הפרחים. רק אדם אחד משתמש בבוציות (בוצית היא סירה קטנה, קאנו) הללו, שכמעט לעולם אינן מרחיקות אל מרחבי הים. יוצאות כשאין הרוח נושבת, וממהרות לשוב אל החוף כשהיא מתחזקת".
בעקבות האקוורל הוא יצר גם ציור שמן באותו הנושא.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה פתוחה, והצבע מחלק אותה לשני חלקים החודרים אל העומק – הים והשמים הכחולים, שכמעט אינם מופרדים על-ידי קו האופק, והיבשה החומה-כתומה. במרכז הקומפוזיציה ניצבות על החוף ארבע סירות מפרש קטנות, כל אחת בצבע אופייני לה – אדום, ירוק והשתיים הרחוקות ביותר כחולות. תרני הסירות פורצים אל מעבר לגבול העליון של פורמט היצירה. התיאור ריק מאדם, והאווירה היא של שקט ושלווה. הצבעים המשלימים של החוף והים מרוככים, ואינם יוצרים ניגוד קשה מידי. בציור השמן הניגודים רוכזו עוד יותר כשהחול הפך יותר צהבהב-חום והים - צהבהב-תכלת. ואן גוך גם התרחק מעט וסגר את הקומפוזיציה על-ידי הכנסת תורני הסירות אל תוך גבולות הבד. הוא יצר הפרדה רבה יותר בין השמים ובין הים על-ידי זריעת השמים בעננים לבנים, והוסיף סירות מפרש בים. זהות מוחלטת בין שתי היצירות קיימת בהעמדה של הסירות על החוף: שתי הסירות הקרובות אל הצופה ניצבות בזווית חדה יותר כלפי פני הבד, בעוד השתיים האחוריות ניצבות במקביל לבד. הסירות הקרובות גם מובלטות באמצעות צבען הבוהק. בשלב זה של יצירתו האובייקטים שוואן גוך צייר נאמנים בצורתם למציאות, ואת רגשותיו העזים הוא ביטא דרך הצבע, שהפך אוטונומי ורגשי.

קישור ליצירה (אקוורל)

http://www.essentialart.com/sw/Van_Gogh_boats_sw1149f.jpg

קישור לסירות על החוף, סנט מארי, 1888, שמן על בד, 65 X 81.5

<http://www.abcgallery.com/V/vangogh/vangogh26.JPG>

הבית הצהוב של ואן גוך בארל, 1888, שמן על בד, 76 X 94 ס"מ

איקונוגרפיה: הבית המתואר ביצירה היה ביתו של ואן גוך בארל ממאי 1888 ועד אפריל 1889. שם הוא חלם להקים קומונה של אמנים ושם הוא חי עם גוגן. "ביתי כאן צבוע מבחוץ בצהוב כעין החמאה..." הוא כתב לאחיו, "...ותריסי חלונותיו צבועים בירוק עז. הוא עומד במרכזה של כיכר ובה גן ירוק מלא עצי דולב, הרדוף ושיטה. בפנים צבועים הקירות בלבן והרצפה עשויה אריחים

אדומים. אך מה שמזדקר לעין יותר מכול הם השמים הבהקים בכחול. בבית הזה אכן יכול אני לחיות ולנשום, לחשוב ולצייר".

ואן גוך שכר את הבית במאי 1888 וצבע אותו בצהוב, צבע בעל משמעות סמלית בעבורו. תקופה ארוכה עמד הבית ריק כיוון שלא היה לו כסף לרהט אותו, ורק לאחר שאחיו עזר לו הוא עבר לגור בו.

הבית הצהוב היה בעיני ואן גוך לסמל אישי של ביטחון, חירות ואושר.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: באותה תקופה התחיל ואן גוך לצייר בלילה בחוץ, כמו בציורי בית-הקפה. את הבית הוא אמנם צייר ביום, אך הצבעוניות מזכירה את הציורים הליליים – השמים צבועים בכחול כהה, המנוגד לצהוב של הבתים והסביבה, והצבע כצבעה של תאורה מלאכותית.

האווירה הרגועה של היצירה נובעת מהפיזור האחיד של האור הצהוב, שאינו יוצר את המועקה של האור הממוקד והחושף של ציורי הפנים שלו. ואן גוך צבע את הרחוב ואת שאר הבתים ביצירה בצהוב כמו את ביתו שלו, כדי להדגיש את תחושת השייכות שלו למקום ושל המקום אליו.

הבית ממוקם במרכז הקומפוזיציה, במישור האחורי, והקומפוזיציה היא פתוחה בגלל הקטיעה של העץ משמאל והגשר מימין עם הרכבת הנוסעת. למרות תחושת התיעוד, הצבעוניות העזה ומשיכות המכחול הופכות את התיאור לרגשי יותר מאשר תיעודי. לצבעים זיקה מסוימת למציאות, אך הם מאבדים את הקשר הישיר אליה, ומשיכות המכחול והאימפסטו העבה הופכים לאלמנט מבני מדרגה ראשונה, למשל במדרכה מימין או בסוכך הוורוד משמאל.

נקודת המבט על הבית מרוחקת וגבוהה, נקודת מבט האופיינית לאימפרסיוניסטים. לכן מעט הדמויות ברחוב נראות קטנות וחסרות זהות ברורה. מימין זוג עם שני ילדים קטנים, ולפני הבית שלוש דמויות מבוגרות. מימין לבית מתואר בית-קפה, הנראה כמו בית-הקפה שבו נהגו ואן גוך וגוגן לבלות. תחת הסוכך יושבות דמויות מושחרות, הנראות כך בגלל הצל הנופל עליהן.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/V/vangogh/vangogh31.JPG>

חמניות, 1888 שמן על בד, 73 X 93 ס"מ

איקונוגרפיה: סדרת החמניות צוירה ב-1888, השנה שבה הגה ואן גוך את הרעיון להקים קומונה של אמנים בארל. בסדרה זו הוא ראה דימוי מוזיקלי ששני צבעיו העיקריים הם הצהוב והכחול. בדימוי החמנייה הוא ראה את חלון הרוזטה הגותי המורכב מזכוכית, והוא שאף למלא את ביתו בדימויים אלו כמעין מקדש לאמנות. סדרת החמניות איפשרה לוואן גוך לנסות ולהציג בציור עניינים שהעסיקו אותו. הוא כתב: "אני מתכוון לצייר סדרת יצירות בסטודיו שבו אני מקווה לגור עם [גוגן](#). ביצירות יהיו רק חמניות... אם אצליח יהיו 12 יצירות כאלו. כולן סימפוניה של כחול וצהוב. אני מתחיל לעבוד מוקדם מאוד, עם השחר, כי הפרחים נובלים מהר מאוד וצריך לצייר את כל היצירה במכה אחת". ואן גוך הציב לעצמו מטרה אמנותית לסיים ציור במהירות, והשתמש בתירוץ של נבילת הפרחים. הוא הקדיש את עצמו לעבודה מהירה מתוך גישה אימפרסיוניסטית במהותה, הטוענת כי צייר שאינו מסוגל לעבוד מהר אינו יכול לתפוס את היופי המשתנה בכל רגע. הצהוב של החמניות היה הצבע שסימל בעבורו את הדרום שבו הוא עבר לגור, והוא גם צבע את ביתו בניגודים של כחול וצהוב. הצבע הצהוב הוא גם האש, השמש והבעירה הפנימית שהניעה את ואן גוך. פרח החמנייה מזוהה עם פרובנס כיוון שהוא נפוץ בה מאוד. ואן גוך נהג לצייר בבית אך גם בתוך שדות ענקיים של חמניות. כשהוא שהה בטבע היה עליו לעבוד מהר, כיוון שהפרחים פונים עם כיוון תנועת השמש וצורתם משתנה כל העת.

על פי עדויות של הנוכחים בלווייתו של ואן גוך, היו בה רק פרחים צהובים, בעיקר חמניות. הצבע הצהוב, שהיה הצבע המועדף עליו, סימן בעבורו חום ואור – חיצוני ופנימי.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: היצירה היא דוגמה לטכניקת "אור על אור" של ואן גוך, שהיא תוצאתם של הניסויים שערכו הוא וחבריו ב-1887 ביצירה בצבע אחד, במקרה זה גוונים שונים של צהוב, המסמל אצל ואן גוך אושר. היצירה היא גם מחווה לפרובנס ולצייר המקומי בן התקופה מונטיצ'לי (Monticelli), שלדברי ואן גוך "תיאר את הדרום כולו בצהוב, כולו בכתום, כולו בצהוב ירקרק".

החמניות של ואן גוך מלאות הבעה ונראות כחיות בתנועתן. התיאור שלו נוגד את הגישה האימפרסיוניסטית של תפיסת רגע, כיוון שלמרות שהוא עבד מהר הוא תיאר ביצירה מעגל חיים שלם של הפרח – מהפריחה, דרך בגרות ועד נבילה. הפרחים מניעים ראשיהם בכיוונים שונים, המעניקים להם חיות ואנושיות. הרקע מחולק בפשטות לשני מישורים חסרי פרספקטיבה – מישור עליון בצהוב בהיר ומישור תחתון בצהוב כהה.

הפרספקטיבה שבכל זאת נוצרת כאן היא צבעונית בלבד, והיא מתבססת על האשליה כי הצהוב הכהה נראה קרוב יותר מן הבהיר. ואן גוך השתמש באותם צבעים אבל בסדר הפוך בכד המונח על השולחן, כך שעל הרקע הבהיר בקיר מתואר החלק הכהה של הכד, וההפך. ואן גוך גם חתם את שמו על הכד, ולא למטה, כמקובל, כאילו הכד הוא חפץ ממשי שיצר האמן.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/V/vangogh/vangogh123.JPG>

הזרוע, 1888, שמן על בד, 80 X 64 ס"מ

איקונוגרפיה: "סיימתי שבוע של עבודה מפרכת בשדה תחת השמש הקופחת...". כתב ואן גוך לאחיו, "התוצאה היא סדרת רישומים של נוף ורישום של זרוע. בשדה חרוש, על משטח אדמה סגול המשתרע עד לאופק מופיע הזרוע בכחול ולבן. באופק שדה תירס נמוך ומעליו שמים צהובים ובמרכזם שמש צהובה. מפשטות ערכי הצבעים אתה יכול ללמוד כי הם משחקים תפקיד חשוב מאוד בקומפוזיציה".

ביצירה זו תיאר ואן גוך דמות של אדם בטבע בעקבות ה"זרוע" של מילה (Millet) מ-1850. כדי להגיע לתיאור הרצוי עשה ואן גוך מספר מתווי הכנה בשימוש ורישומים. למרות כל זאת הוא לא היה מרוצה מן התוצאה. נושא האדם העובד בטבע המשיך להעסיק אותו, ועד דצמבר הוא צייר עוד ארבעה ציורים בנושא זה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: יצירה זו מציגה את עיקר הניסיונות של ואן גוך בחודשים הראשונים בארל: ראשית, תיאור האזור בעקבות סיורים ארוכים שערך והעניין שלו בכל מה שאופייני לאזור פרובנס. שנית, טיפול בזיכרונות מארץ מולדתו – בחירת נושאים המוכרים לאמן, כמו הזרוע. שלישית, המשיכה שלו לטפל באור שבתוך הדברים והנטייה להוציא את מקור האור מהיצירות. אפילו השמש ביצירה אינה מצליחה להאיר את היצירה כולה – גם הזרוע וגם השדה אינם נראים כמי שהשמש מאירה עליהם. לבסוף ישנה האוטונומיה של הצבע: כך למשל מחליפים השמים הכחולים- סגולים של השקיעה והשדה הצהוב את צבעם זה עם זה. מקוריותה של היצירה באה לידי ביטוי בהנגדה של צבעים חזקים - השליש העליון בצהוב בוהק של השמש ושני השלישים התחתונים בסגול, המשלים של הצללים. מכנסי הזרוע עצמו צבועות בלבן, ומהוות נקודה רגועה של מנוחה לעין הצופה בתוך העוצמה הנוצרת מהנגדת הצבעים המשלימים. למרות ההכנה והדבקות בעקרונות האמנותיים שבהם האמין, התאכזב ואן גוך מהתוצאה. בסביבות ה- 24 ביוני הוא שינה כמה פרטים ביצירה – הוא ריכך את הניגוד בין

הצבעים על-ידי כך שערבב ירוק לתוך הצהוב של השמים וכתום לתוך השדה. את הלבן של המכנסיים הוא שינה לכחול, המאחד את הזורע עם השדה תחתיו. הוא גם הזיז את הזורע מן המרכז ואחורה, וצייר עצים באופק מימין לשמש.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/V/vangogh/vangogh35.JPG>

קישור למילה, הזורע, שמן על בד, 1850

http://www.artshopua.com/imageproduct/231/Millet_Jean_Francua_The_Sower_canvas_fine_art_prints_posters_b.jpg

הצייר בדרכו לעבודתו, 1888, שמן על בד, 44 X 48 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו צוירה בארל, כשוואן גוך המתין לבואו של גוגן. בעיצובה ובצבעיה היא מזכירה את ציורי "הזורע" המושפעים ממילה, ומציגה את הצייר כאיש העובד עבודת-כפיים. אכן, ואן גוך ראה בעבודתו עבודה פיזית הקשורה לנוף ולטבע. ליצירה קטנה זו אין זכר כיום שכן היא ונשרפה במהלך מלחמת העולם השנייה בגרמניה.

היצירה מתארת את הצייר צועד בשביל, אוחז בידיו כן ציור, בד, וארגז צבעים ומכחולים. הציור ללא סקיצה ובטבע הוא השפעה של הזרם האימפרסיוניסטי על ואן גוך, ובתקופה שבה שהה בארל הוא חש כמיהה אל הטבע ואל המגע הישיר אליו לאחר שנות שהותו בפריז. נושא הסביבה של ארל הפך למרכזי ביצירתו גם כיוון שהוא לא מצא דוגמנים וגם כיוון שקיווה שטיולים ארוכים ברגל ושהייה בשמש ישפרו את בריאותו.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: ההשפעה היפנית על ואן גוך ניכרת בארגון הקומפוזיציה של יצירה זו – חלוקה אופקית לפסי צבע. הקומפוזיציה מתחלקת לשלושה מישורים עיקריים: השביל במישור הקדמי ובמרכזו צועד הצייר, השדה הכתום-ירוק במישור המרכזי, המופרד מהמישור הקדמי על-ידי שביל של אדמה חומה, ושורת עצים ונוף העיירה במישור האחורי, הצבוע בכחול כהה ומתחבר עם תכלת השמים שמעל. הזמן הוא לקראת ערב, בעיקר על-פי הצללים הארוכים הנמתחים והכחול הכהה של העיר המרוחקת.

הצייר פוסע נמרצות ונראה כי דעתו נחושה באשר ליעד ולנושא היצירה שהוא עומד לצייר. מעניין במיוחד הארגון הצבעוני של השביל שעליו הוא צועד – משיכות מכחול אימפרסיוניסטיות גסות וניגודי צבעים משלימים יוצרים את המירקם של האדמה והצללים. הצייר לבוש בכחול, המנוגד לכתום של השביל והשדה מאחוריו. הצל שהוא מטיל מסיבי מאוד, ממש כמו הדמות

עצמה, ומסמן את כיוון נפילת האור. עם זאת כיוון נפילתו שונה מזה של העצים, שצילם מרוכז תחתם. הכובע רחב-השוליים שוואן גוך חובש מטיל צל על פניו, והם נעשים בלתי ברורים.

הקומפוזיציה פתוחה, בעיקר בגלל העצים הנחתכים בגבול העליון של היצירה, אך סימטרית – ואן גוך יצר ניגוד בין הקווים האופקיים של הנוף ובין כמה אלמנטים אנכיים – העצים, כמה ממגדלי העיר באופק והצייר עצמו. אלו יוצרים מערך סימטרי של קווים המתנשאים כלפי מעלה כשמרכזם הוא הצייר עצמו.

קישור ליצירה

<http://www.eastpainting.com/van%20gogh/vg090.jpg>

בית-קפה לילי מבחוץ, 1888, שמן על בד, 65 X 81 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זה נעשתה זמן קצר לאחר ציור הפנים של אותו בית-הקפה, שבו תיאר ואן גוך את המקום כמרושע, כמקום שבו אדם מרגיש בדידות וחוסר נוחות. הפעם הוא צייר תחת כיפת השמים, ותיאר את מראה המקום מבחוץ. "האור הטוב" של גרמי השמים גורם למקום להיות מוצג באור חיובי יותר מאשר ציור הפנים: "מבט מבחוץ על בית-קפה לעת ערב. במרפסת ישובות דמויות קטנות ושותות. מנורה צהובה, אדירת-ממדים מאירה את המרפסת, את חזיתות הבתים ואת המדרכה, שופכת אורה על חלוקי האבן של הכביש ומשווה להם גוון ורוד-סגול. חזיתות הבתים שברחוב, תחת כחול השמים זרועי הכוכבים, צבועות כחול כהה או סגול, ובקידמת היצירה ניצב עץ ירוק. הרי לך ציור של לילה בלי שום שימוש בצבע השחור, רק בכחול יפיפה, בסגול ובירוק. בתפאורה הזו לובש בית-הקפה המואר גוונים של צהוב לימון גופרית וחיזור" (אינגו, פ., ו., ואן גוך, ספרי, תל-אביב, 2005, עמ' 46).

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה הפתוחה מאורגנת בצורת X ומציגה כאמור מבט מרוחק על בית-הקפה, שבו יושבות דמויות רבות. החלוקה האלכסונית מנגידה שני אזורים – האזור המואר של בית-הקפה עם הרחבה שלפניו וממול בתי העיר החשוכים. ביצירה זה מנגיד ואן גוך בין שני סוגי התאורה – הטבעי הטוב והאנושי הרע. שימוש בשני מקורות אור מנוגדים כאלו הוא חידוש שלו. ציור תחת כיפת השמים היה מקובל אצל האימפרסיוניסטים אך לא נעשה בו שימוש באור מלאכותי. לעומת זאת, שימוש באור מלאכותי היה מקובל מאוד בבארוק למשל, אך ללא אור טבעי. השילוב בין שני סוגי האור הוא היוצר את האפקט המיוחד ביצירה זו. הצהוב והכתום של מרפסת בית-הקפה הופך לניגוד משלים של הכחול והסגול בשמים ובחזיתות הבתים – הניגוד במשמעות האור מתבטא אם כן גם בניגוד המשלים של הצבע.

מרכז הקומפוזיציה הוא החלק המרוחק והריק ביותר של היצירה, שבו מצטלבים שני האלכסונים של הקומפוזיציה. חלק זה צבוע בצבעים אפלים המושכים את לב הצופה, בעיקר בגלל קווי הפרספקטיבה המובילים לנקודה זו. השמים זרועים בכוכבים שצבעם מהדהד בצבע המרפסת של בית-הקפה, ובמידה רבה הם חוזים את מראה הכוכבים ביצירה "ליל כוכבים", הנחשבת לאחת מפסגות יצירתו של ואן גוך.

קישור ליצירה

http://www.artchive.com/artchive/v/van_gogh/cafe_terrace.jpg

בית-קפה לילי מבפנים, 1888, שמן על בד, 70 X 89 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו נחשבת לאחת מיצירות המופת של ואן גוך. היצירה מתארת סצנת בבית-הקפה בארל, שם בילו ואן גוך וגוגן. מעניין לציין כי שניהם ציירו את בית-הקפה, אך בעוד ציורו של גוגן מציג אווירה נעימה וחברותית, מציג ואן גוך אווירת נכאים ובדידות מאותו מקום ממש: "בציורי בית-הקפה הלילי רציתי להביע את הרעיון שבית-הקפה הוא מקום שבו יכול אדם להיהרס, להשתגע או להפוך לפושע. באמצעות הניגוד של ורוד עדין, אדום עז ואדום כהה, ושל הירוק המתון בנוסח לואי ה-15 ו-ורונזה (סוג של צבע) לעומת גוני הצהוב-ירוק והכחול-ירוק העז – כאשר כל אלה שרויים באווירת שאול כשל השטן ובצהוב גופריתי חיוור... ניסיתי להמחיש את הכוח מבשר הרע הטמון במקום מעין זה" (אינגו, פ.ו., ואן גוך, ספרי, תל-אביב, 2005, עמ' 45). כדי לצייר יצירה זו במשך ארבעה ימים ישן ואן גוך בשעות היום, ובלילות צייר בבית-הקפה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה ביצירה פתוחה ומפוזרת, והדמויות נדחקות לשולי הבד. דמויות רכונות על-גבי שולחנות שתייה ירוקים שאותם מאיר אור עצבני הנובע ממנורות עגולות הזוהרות על רקע אדום עז של הקירות והתקרה הירוקה – כל אלו מנוגדים בניגוד עז אל הרצפה הצהובה, הנראית כנעה בעצבנות באמצעות קווי הפרספקטיבה המעוותים. הרצפה נראית כגולשת קדימה, והיצירה מעוררת מצב-רוח דרמטי ואלים, שרק מתחזק על-ידי הבוהק של הצבעים והניגוד ביניהם.

ואן גוך כתב לתיאור כי הוא תיאר את בית-הקפה כמקום של רשעות. האמת היא שהתיאור ביצירה אינו יוצר אצל הצופה תחושות עזות כשם שוואן גוך חשב, אך בין אם בדמיונו או באמת, גם הוא כמו גוגן, עשה שימוש רגשי בצבע, ואף התייחס לצורה בדרך חופשית ומופשטת כדי להעביר את תחושותיו הפנימיות.

הקומפוזיציה הפתוחה מעבירה תחושה של בדידות, כאשר דמות, כנראה האמן עצמו, ניצבת מוסטת ימינה מן המרכז, ידיה בכיסה והיא משדרת חוסר נוחות ואי-שייכות למקום. המקום עצמו נראה ריק למדי ומעט דמויות ממוקמות בשולי הקומפוזיציה ומותירות את מרכז בית-הקפה שומם. הדמויות כמעט ואינן מתקשרות זו עם זו.

האור בבית-הקפה הוא דוגמה ל"אור הרע" המאפיין את האור האנושי בציוריו של ואן גוך – המנורות מטילות הילה כבדה ומעיקה היורדת נמוך מידי מעל ראשי הדמויות וחושפת את הבדידות. קרני האור הופכות כאן לאובייקטים מוחשיים הכולאים את האור במעין טבעות במקום לפזר אותו. התאורה אינה יוצרת תחושת אינטימיות, אלא להפך. האור מטיל גם צללים כבדים, בעיקר משולחן הביליארד, התופס את מרכז הקומפוזיציה. צילו של השולחן מצויר בעיוות, ומגביר את תחושת העיוות בפרספקטיבה, הקיימת בכל חלקי היצירה ומעבירה את תחושת השיגעון והבדידות, הנובעים מתחושותיו האישיות של הצייר.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/V/vangogh/vangogh104.jpg>

החדר של ואן גוך בארל, 1889, שמן על בד

איקונוגרפיה: את חדר-השינה שלו בארל צייר ואן גוך בכמה וכמה גרסאות. הראשונות נעשו בארל כשוואן גוך המתין לבואו של גוגן, ואת הראשונה הוא צייר לאימו. הגרסה מ-1889 צוירה בסנט רמי, מהזיכרון, כשאושפז בבית-החולים. הוא כתב לאחיו: "הפעם זה פשוט חדר-השינה שלי. על הצבעים בלבד להשאיר את רישומם על הצופה, ודווקא הפשטות, המקנה לדברים איכות נוספת, אמורה לרמז על שלוה ועל שינה עמוקה. אם לומר דברים כפשוטם, הרי שעל היצירה לעורר את המחשבה, או ליתר דיוק, את הדמיון." כמו ביצירות אחרות, לדוגמה "הכיסא של ואן גוך" או "הכיסא של גוגן", היצירה היא דיוקן עצמי שנושאו נעדר ממנו.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: למרות שוואן גוך שאף להציג ציור של "שלוה", יש בו מתח, והאווירה בו מתוחה.

הקומפוזיציה פתוחה, ריקה במרכזה ואינה מאוזנת. נראה כאילו אין קשר ממשי בין החפצים השונים, שכל אחד מהם עומד בזווית משלו. הפרספקטיבה מעוותת הן ברצפה, הנראית כנוטה אל עבר הצופה, והן בחפצים עצמם (הכיסאות, המיטה, השולחן), ונוצרת תחושה של אי-יציבות. החלון פתוח למחצה ומקוצר באופן שיוצר מתח ואלכסונים, והציורים על הקירות נראים כנוטים ליפול.

היצירה מביעה את כמיהתו של האמן למקום רגוע ושלו, אך המציאות חזקה ממנו והוא נתון לסערות נפשיות וחוסר שקט, הבאים לידי ביטוי במעשה ידיו. גם ניגודי הצבעים ביצירה אינם משרים אווירה נינוחה כשהכתומים של המיטה, השולחן, הכיסאות ומסגרות התמונות מתנגשים עם הכחול-סגול של הקירות.

קישור ליצירה

http://www.wt-group.com/stpics/Paris/VanGogh_Room.jpg

קישור ליצירה החדר של ואן גוך בארל, 1889, שמן על בד 74 X 57 ס"מ

<http://www.abcgallery.com/V/vangogh/vangogh51.JPG>

הכיסא של ואן גוך, 1888-9, שמן על בד, 73 X 92 ס"מ

הכיסא של גוגן, 1888, שמן על בד, 72 X 90 ס"מ

איקונוגרפיה: שתי היצירות הן הצהרת חברות של האמן. הכיסא של ואן גוך, הנראה פשוט ולא נוח במיוחד, עם המקטרת האהובה עליו, מייצג את האמן עצמו, כמו שהכיסא הנוח יותר והספרים מייצגים את גוגן. בעיניו של ואן גוך החפצים הופכים למטפורה לאדם. כאשר גוגן עזב את ארל, איבד ואן גוך את שמחת החיים, ובשני ציורי הכיסאות הוא ביטא הן את אהבתו אל חברו והן את הפרידה. לכן יש לראות את הכיסאות כפונים החוצה זה מזה, ואת השימוש בניגודים של לילה ויום והצבעוניות הכהה והבהירה כביטוי לפרידה. הסגנון של שתי היצירות שונה. ואן גוך ניסה לצייר את הכיסא של גוגן בסגנונו של גוגן עצמו, כאילו גוגן צייר אותו.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: כל אחד משני הכיסאות מוצב בזווית, שולט בקומפוזיציה ונוגע בשולי הבד. הם קוראים לצופה וכמו מזמינים אותו לשבת. על הכיסאות מונחים כמה אובייקטים: על כיסאו של גוגן נר דולק ושני ספרים, ועל כיסאו של ואן גוך מקטרת וכלי ניקוי, הממתינים לבעליהם שיזיז אותם וישב.

למרות שכל אחד מהכיסאות שולט בקומפוזיציה שלו, הם שייכים זה לזה כשני חלקים של ציור אחד שהופרדו. אם נחבר אותם בכיוון אחד הם יפנו זה כלפי זה כבשעת שיחה, ואם בכיוון שני הם יפנו החוצה זה מזה כמו בריב – מטפורה ליחסיהם הממשיים של שני האמנים. הכיסא הריק באמנות מעיד על בעליו, הנוכח – הנעדר. במסורת היהודית למשל, כיסאו הריק של אליהו מסמל בסדר הפסח את בעליו. דימויים של כיסאות נמצאים הן באמנות העבר והן באמנות המודרנית, כמו אצל ג'וזף קוסות' (Kosuth), האמן המושגי המציב כיסאות ותצלומיהם עם הגדרות מילוניות של המושג כיסא:

[כיסאות אחד ושלוש, 1965, כיסא עץ מתקפל, תצלום והגדרה מילונית מוגדלת](#)

[כיסאות אחד ושלוש, 1965, כיסא עץ, תצלום והגדרה מילונית מוגדלת](#)

בדצמבר 1888 כתב ואן גוך לאחיו: "שני הציורים האחרונים שעשיתי הם מצוינים. כיסא אחד עשוי עץ וקש צהוב מאוד מוצב כנגד הקיר על רצפה אדומה לאור היום, והכיסא של גוגן אדום וירוק ועליו שני רומנים ונר".

שני הכיסאות והאביזרים המונחים עליהם היו אביזרים בביתו של ואן גוך בארל, בחדר שבו הוא שוחח עם גוגן על אמנות ועל ענייני היום והעולם.

היצירות נעשו כמה ימים לפני ששני האמנים רבו וואן גוך לקה בהתמוטטות העצבים, שממנה הוא לא הבריא יותר: "כמה ימים לפני שנפרדנו...". הוא כתב, "לפני שהמחלה אילצה אותי להתאשפז, ניסיתי לצייר את כיסאו הריק".

קישור ליצירה "הכיסא של ואן גוך"

<http://www.abcgallery.com/V/vangogh/vangogh38.JPG>

קישור ליצירה "הכיסא של גוגן"

<http://www.abcgallery.com/V/vangogh/vangogh39.JPG>

דיוקן עצמי עם אוזן חבושה, 1889, שמן על בד

איקונוגרפיה: לאחר הריב עם גוגן ומתוך טירוף וחרטה, חתך לעצמו ואן גוך את האוזן. הוא הצליח לעצור את הדימום ולחבוש את המקום, ארז את האוזן החתוכה בממחטה, צעד לבית-הבוסת המקומי ונתן אותה לאחת הזונות. לאחר מכן הוא חזר אל ביתו והלך לישון כאילו לא אירע דבר. בבוקר המשטרה מצאה אותו ישן, והעבירה אותו לבית-החולים המקומי. ואן גוך היה מאושפז בבית-החולים כשבועיים, וכשחזר אל הסטודיו שלו הוא צייר את הדיוקן הזה, המתאר את תוצאות האירוע ההרסני שהתרחש בינו ובין גוגן.

אין ספק כי האירוע הזה הפך לנקודת אל-חזור בחייו של ואן גוך, שממנה מצבו הלך והידרדר, עד שביולי 1890 הוא התאבד.

בפברואר 1889 הוא כתב לאחיו: "אחרי מה שקרה, אינני מעז לבקש מצירי אחרים לבוא הנה. הם עלולים לאבד את שפיות דעתם, ממש כמוני".

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: בשונה מדיוקנים עצמיים רבים אחרים שלו, ואן גוך מיקם עצמו בחלל מזוהה וברור – הסטודיו שלו בארל. אולי ההקפדה על המקום והזמן היא ניסיון נואש שלו להיאחז במציאות ובפרטים.

האמן מתואר בפלג גופו העליון כשהוא מביט אל הצופה בעיניים נוקשות ומיסורות, אוזנו חבושה בתחבושת גדולה ופניו חרושי קמטים. הירוק והסגול הקרים של בגדיו מהווים ניגוד לכתום של פניו, ולצהובים, הכתומים והאדומים של החדר מאחוריו. מימין לראשו מצויר הדפס יפני בצבעים עליזים, המנוגדים ללבן הבהק של התחבושת. משקוף הדלת והדלת שמימין מצוירים באלכסון שאינו מקביל לפורמט היצירה, ומכניסים מתח. משמאל לדמות מתואר כן ציור ועליו בד ריק.

היצירה "דיוקן עצמי עם מקטרת ואוזן חבושה" צוירה זמן-מה לאחר מכן. ביצירה זו ואן גוך חזר מעט לאיתנו. הוא צייר אותה בפורמט המקובל יותר שלו, שבו מצוירים בעיקר פניו של האמן, והרקע הוא מופשט לחלוטין, אם כי על-פי הצבעוניות ניתן לזהות את צבעי הסטודיו בארל. הצבעים חזקים יותר, והניגוד בין הירוק והכחול של בגדי הדמות ובין הכתום והאדום של הרקע מתחדד. עישון המקטרת, פעולה חביבה על ואן גוך, המתקשרת אצלו עם נינוחות ורוגע, מעיד על שיפור-מה במצבו. עם זאת מבט עיניו חודר ומלא עצב. התחבושת הלבנה בולטת יותר בהשוואה ל"דיוקן עצמי עם אוזן חבושה", ומהווה ניגוד חד יותר לצבעוניות של היצירה.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/V/vangogh/vangogh40.JPG>

קישור ל"דיוקן עצמי עם מקטרת ואוזן חבושה", 1889, שמן על בד, 50 X 45 ס"מ

<http://www.abcgallery.com/V/vangogh/vangogh107.jpg>

מראה העיר ארל, 1889, שמן על בד, 92 X 72 ס"מ

איקונוגרפיה: ארבעה שבועות לאחר שוואן גוך שוחרר מבית-החולים בעקבות האירוע עם גוגן שבו הוא חתר את אוזנו, שב ואן גוך והתאשפז בעקבות התקף של שיגעון הרדיפה. תושבי ארל פחדו ממנו וחתמו על עצומה המבקשת לאשפזו לצמיתות. הוא חש בודד, מנודה ובלתי מובן על-ידי סביבתו, כפי שחש גם בהולנד ובפריז.

בבית-החולים הוא שב לצייר, ויצר את "מראה העיר ארל" ו"חצר בית-החולים בארל". בשתי היצירות האווירה הפסטורלית לא מצליחה להסתיר את המצוקה הנפשית של האמן. היצירה אמנם מתארת את המקום ולא את האמן עצמו, אך צבעיה, הקומפוזיציה ונקודת המבט קודרים ומביעים את מצבו הפיזי והנפשי.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה הפתוחה מציגה מבט-על מרוחק אל עבר העיירה ארל, מעבר לשדה חרוש שבו עובד איכר בודד. בקדמת הקומפוזיציה מתוארים שלושה גזעים של עצי צפצפה חתוכים הן בחלקם העליון והן בחלקם התחתון. הענפים הדקיקים של הגזעים

חסרי עלים, והם חוסמים את המראה וננעצים כמו סורגים המבטאים את חוסר היכולת של האמן לצאת אל החופש. המטע עצמו בפריחה בצבעי ורדרד, צהבהב וירקרק. צבעי היצירה קרים, ולא נוצר בהם הניגוד האהוב על ואן גוך בין צבעים קרים לחמים. אפילו הצהוב המרוחק של הבית הראשון בעיירה נראה חיוור ומשתלב בירוק-צהבהב של השדה. ביצירה זה נראית העיירה, שבתחילה ואן גוך התייחס אליה כאל מקום ידידותי של אור וצבע בוהק, כמקום אפור, קודר ומרוחק שאליו הוא אינו יכול יותר להגיע. החסימה של העצים במישור הקדמי מדגימה השפעה של חיתוכי העץ היפניים, שבהם מקובל לצייר ענף עץ או חפץ סתמי אחר החוצה את הקומפוזיציה וחוסם את נקודת המבט.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/V/vangogh/vangogh41.JPG>

דיוקן עצמי, 1889, שמן על בד, 64 X 74 ס"מ

איקונוגרפיה: דיוקן זה צויר בזמן שוואן גוך היה בבית-החולים בסן רמי, שבו התאשפז מרצון. בתקופה זו הוא חש כי הציור הוא הקשר היחידי שלו עם העולם והשפיות. בחודש יולי הוא יצא מבית-החולים לביקור בארל ועבד שם בחיק הטבע. במהלך עבודתו הוא קיבל התקף חזק של מחלת הנפילה והתעלף. הוא היה שרוי בחוסר הכרה זמן רב מידי, וזיכרונו ניזוק באופן משמעותי. את הדיוקן הוא צייר לאחר מכן, כשהתאושש קצת וחזר לבית-החולים. בתקופה זו הוא צייר באופן לא סדיר.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: ביצירה זו חוזר ואן גוך לנוסחה האופיינית לרוב הדיוקנים שלו – האמן במרכז היצירה, מביט בעיניים חודרות אל עבר הצופה ומוקף בהילה מופשטת המנתקת אותו מהקשר, זמן או סביבה. הייחוד של דיוקן זה נעוץ בהוספת הפאלטה והמכחולים, ובצבעוניות יוצאת הדופן שלו. ואן גוך צייר את כלי עבודתו כחלק מהדיוקן, כהדגשה של חשיבות הציור בעבורו בתקופה קשה זו של חייו. הפאלטה והמכחולים חורגים מהגבול התחתון של הפורמט, וכאילו יוצרים קשר בין האמן הכלוא ביצירה ובין העולם החיצון. האמן עצמו נראה רזה וחסר-חיים, אם כי עיניו בורקות בירוק עז. צבעי הפנים שלו חמים ובוהקים, אך הרקע נצבע הפעם בחום-אפור עם משיכות מכחול לבנות, שאינן יוצרות את העומק האינסופי של ההילות מדיוקנים מוקדמים יותר. לכן קיימת תחושה קלה של קלסטרופוביה ביצירה.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/gogh/self/gogh.self-whitney.jpg>

איריסים, סן רמי, 1889, שמן על בד, 93 X 73 ס"מ

איקונוגרפיה: בזמן שהיה בבית-החולים בסן רמי, וכשמצבו הנפשי איפשר זאת, המשיך ואן גוך לצייר. הוא ראה באמנות את הכלי היחידי השומר על שפיותו. ציור האיריסים הוא הנושא הראשון שבו הוא עסק בתקופה זו. היצירה אינה מסגירה את מצבו הנפשי, כמו ביצירות מאוחרות יותר, אלא מביעה שמחה והערצה לפרחים וליופיים.

הן ברישומי ההכנה והן ביצירה הסופית באה לידי ביטוי התרחקות מהאסתטיקה האימפרסיוניסטית של תיאור פרחים, כאשר כל פרח נבדק לעומק ומביע רגש אינדיבידואלי.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה הפתוחה עמוסה בפרחים מנקודת מבט קרובה,

כאילו הצייר ישב ביניהם ורכן לעברם. הקומפוזיציה מחולקת לשני אזורי צבע עיקריים של הפרחים: כחול במישור הקדמי ימני וכתום במישור האחורי שמאלי – ניגוד של צבעים משלימים, וביניהם גם פרחים צהבהבים. הרקע כולו נצבע בירוק של הדשא והעלים, והוא מרגיע את הניגוד החד. הכתום של הפרחים יוצר סימטריה צבעונית עם הכתום של האדמה במישור הקדמי למטה, והפרח הלבן היחיד ניצב במרכז כמעין קו גבול.

לכל אזור צבעוני צורות אופייניות משלו, וכל הצבעים נראים כמאירים מתוך האובייקטים. הטיפול בפרחים אינו אימפרסיוניסטי, וכל פרח מקבל תנועה ואישיות משלו, ממש כמו דיוקנים. הקווים העיטוריים והמוטיבים המתעקלים החוזרים על עצמם מנבאים את סגנונו המאוחר יותר של ואן גוך בסן רמי.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/gogh/irises/gogh.irises.jpg>

ליל כוכבים, 1889, שמן על בד, 92 X 73 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו נעשתה בתקופת האשפוז מרצון של ואן גוך בסן רמי, והיא אחת מאותן פנטזיות המבשרות את האקספרסיוניזם המאוחר יותר (כמו זה של מונק), שבו נוצרת תחושה של אובדן האינדיבידואל בקוסמוס, בטבע המוחלט והסוער. ביצירה נמצאים שני יסודות סגנוניים המאפיינים את יצירתו המאוחרת של ואן גוך – קווים גליים מתפתלים ומשיכות מכחול קצרות ועזות.

מאפיינים אקספרסיביים אלו התפתחו בתקופה שבה הוא שהה בבית-החולים, והם תפסו את מקום הצבע שבתקופת ארל היווה אלמנט מבני ביצירה.

נושא הלילה והכוכבים העסיק את ואן גוך עוד בארל, אבל יצירה זו שונה במהותה מהיצירות שיצר ואן גוך בארל. כאן אין התבוננות ישירה בטבע אלא ציור מן הדמיון, המבטא עולם רגשי פנימי.

את הניגודים בתיאור של המתרחש על האדמה ועל השמים ניתן לפרש כמאבק בין כוחות האדם ובין הכוחות הקוסמיים ושאירת האדם "לגעת" בכוכבים ובשמים, שאיפה שנידונה לכישלון. במובן זה תיאר כאן ואן גוך חזיון רומנטי ודמיוני, המבטא את תחושותיו הפנימיות.

איקונוגרפיה ואמצעים אמנותיים: כמו שוואן גוך צייר מאוחר יותר "בשדה חיטה עם עורבים", גם הסצנה הפסטורלית של ליל כוכבים הופכת לסערה דמיונית שבה הטבע כולו משקף את נפשו של האמן המיוסר. היצירה מקבלת ממדים דמוניים כאשר משיכות המכחול הסוערות מקימות לחיים את השמים, הכוכבים, הגבעות ובמיוחד את העץ, הניצב במישור הקדמי שמאלי של הקומפוזיציה ונראה כדמות מאיימת בצבעיה ובתנועתה המפותלת, המזכירה להבה השואפת להתפרץ כלפי מעלה.

היצירה כולה מורכב מגוני כחול וירוק עם הבלחות של כתום וצהוב, הצבעים המשלימים. ואן גוך עצמו העיד כי יצירה זו, כמו סצנות ליליות אחרות שהוא צייר, שייכת להשפעה של גוגן עליו – החושך הכריח אותו לצייר מן הזיכרון והדמיון כפי שגוגן דרש ממנו לעשות.

הקומפוזיציה חתוכה, בגלל הברוש המתנשא והקטום בחלקו התחתון. הברוש הוא גם האלמנט היוצר פרספקטיבה ביצירה, כיוון שהשמים נראים כמסך צבעוני מואר ושטוח.

עיקר ההתרחשות ביצירה מתחוללת בשמים: אירוע קוסמי ודרמטי המתאר שתי לולאות אור גדולות המתפתלות זו בזו ואחד-עשר כוכבים שאורם הבוהק מפלח את חשכת הלילה ויוצר הילות ענקיות המתפזרות על-גבי השמים. בחלק התחתון של השמים מתואר קו אור זוהר במשיכות מכחול עזות. בניגוד לסערה בשמים, העיר למטה נראית רדומה וחשוכה. אפילו האורות הצהובים (המייצגים את האור האנושי), הבוקעים מחלונות הבתים, נראים אפלים לעומת הזוהר השמימי.

בניין הכנסייה והמגדל המתנשא ממנו יוצרים קו אנכי המתחבר עם הקו של עץ הברוש שמשמאל, ומציגים שאיפה נכזבת כלפי מעלה, המנוגדת לתנועה האופקית של השמים. היצירה מבטאת את כמיהתו של ואן גוך להגיע אל הנגיעה בטבע ואל האור השמימי.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/V/vangogh/vangogh49.jpg>

בית-החולים בארל, 1889, שמן על בד, 92 X 74 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו נעשתה בזמן שוואן גוך היה מאושפז בבית-החולים בארל, תקופה קשה של התקפים חוזרים ונשנים של מחלת הנפילה. היצירה, כמו אחרות מתקופה זו, מהווה נקודת אחיזה בשפיות ובמציאות, ומשמשת את ואן גוך כדי לברוח מן המציאות הקשה של בית-החולים. היצירה אינה מתעדת את סבלו של האמן אלא את המקום שבו הוא שהה, ואת תחושת הקלסטרופוביה והסגירות שחוה בו.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה הפתוחה מציגה מבט אל עומק הפרספקטיבה של מסדרון ארוך ומשני צדדיו מיטות החולים מוקפות בוילונות, חלקם פתוחים ומגלים מיטות מסודרות, וחלקם (בעיקר בצד ימין) מוסטים כמסתירי סוד. המסדרון הומה אנשים, חולים ואחיות. במרכז הקומפוזיציה ניצב תנור חימום מברזל, וסביבו חמישה חולים מתחממים. שלושה חולים אחרים ניצבים מצד ימין – זוג חולים המשוחחים זה עם זה ואחד מרוחק העומד בגבו אל הצופה. משמאל מתוארות שתי אחיות-נזירות, הולכות מהר בזמן עבודתן. הכיסאות שעליהם יושבים החולים נראים כמו הכיסאות בציורי הבית של ואן גוך בארל, והכיסא הניצב בודד מצד שמאל מזכיר מאוד את הכיסא של גוגן שצייר ואן גוך. הפרספקטיבה קווית ומעוותת מעט – התקרה נראית כגולשת כלפי מטה מצד שמאל, והמיטות והרצפה עונות לה בהטיה קלה כלפי מטה – עיוות המחזק את תחושת הסגירות. גם ביצירה זו השתמש ואן גוך בצבעים משלימים, כחול וכתום, אם כי הגוונים שקטים ומאופקים הרבה יותר מהמקובל אצלו, ויוצרים אווירה של שקט יחסי.

קישור ליצירה

<http://www.roemerholz.ch/image/159.jpg>

דיוקן עצמי, 1890, שמן על בד, 64 X 74 ס"מ

איקונוגרפיה: במאי 1889 והוא בן 36, התאשפז ואן גוך מרצון בבית-החולים לחולי נפש "סן פול דה מוסיל", כחמישה קילומטרים מן העיירה סן רמי. בעקבות ההטבה שחלה בבריאותו עם האשפוז, הותר לו לצאת ולצייר בליווי שומר, פעילות ששמרה על קשר עם החיים ועם הציור. בציוריו הוא חתר לתאר את החיים כהווייתם ולא דרך העתקה, אלא תיאור של ההיגיון הטמון במסתוריהם. המציאות נתפסה אצלו כסמל לדברים שמעבר לה. התבוננות דתית זו ניכרת בציורים המתארים את הדברים היסודיים שסביבו – הטבע, העצמים, בני-האדם והרגשות.

דיוקן זה צויר כמה חודשים לפני התאבדותו של האמן, והוא בו-זמנית בטוח ואגרסיבי. המבט של הדמות מביע חמה ותוקפנות, כאילו הוא עייף מחיפוש אחר סימני השיגעון בפניו. קמטים עמוקים מתוארים ליד האף ועצמות הלחיים, הגבות עבות ובולטות, קצות הפה פונות מטה – המבע כולו הוא של אדם מדוכא, כועס, וללא סבלנות לחברה. הקווים המתפתלים של הרקע נמצאים גם בבגדיו של האמן, ויוצרים תחושה של אי-שקט וחוסר הרמוניה כאשר הם גם ניכרים בפניו.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: כמו בכל הדיוקנים שלו ביטא ואן גוך את הרגע – הצייר עצמו והדמות ביצירה הם אחד. אין ניסיון להציג מודל היושב בשקט מול הצייר, אלא להביע את תחושת הרגע הממשי. היצירה אינה ייפוי של מציאות או העתקה שלה – פניו של ואן גוך מוצגות על הבד כמי שידע יותר מדי סערות וסכנות כך שהוא יכול לשלוט בעצביו. לדעת חוקרים שונים, הרקע הסוער וחוסר העקביות במשיכות המכחול מעידים על מצבו הנפשי המעורער של האמן. אך זה, כאמור, עומד בניגוד לדמות הבוטחת והחזקה המתוארת. הרקע אינו אופייני לדיוקנים של ואן גוך. בדרך-כלל הוא מתואר בתוך הילה, המבטאת את תחושת בדידותו ותפיסת עצמו כקדוש מעונה. הפעם הרקע מבטא כעס כלפי הסביבה. אותן משיכות מכחול לא עקביות נמצאות גם בבגדיה של הדמות, ולמרות היותן לא קבועות הן יוצרות דגם גלי הנע בכיוונים שונים ויוצר מקצב.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/V/vangogh/vangogh50.JPG>

מנוחת צהריים (בעקבות מילה), 1890, שמן על בד, 91 X 73 ס"מ

איקונוגרפיה: בסוף שנת 1889 עבד ואן גוך במרץ בזמן ששהה בבית-החולים בסן רמי. הוא התרכז בהעתקת רישומים ישנים שלו וציורים של אמנים אחרים הנערצים עליו, כגון דלקרואה, רמברנדט ומילה. הוא התרכז במיוחד בציורי האיכרים של מילה, ועד אביב 1890 הוא צייר 23 ציורים קטנים בהשראתו.

יצירה זו היא אחת מהן, והיא מתארת את מנוחת האיכרים בשדה במהלך יום העבודה. השוואה עם היצירה המקורית של מילה מלמדת כי ואן גוך העניק ליצירה את הצבעוניות המועדפת עליו ושינה את הקומפוזיציה: מילה ארגן אותה לצד שמאל, והוא ארגן אותה לצד ימין. עם זאת הוא שמר על היחסים הקומפוזיציוניים, על האובייקטים ויחסי הגדלים ביניהם ועל התנוחות.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה הסגורה מציגה במרכזה זוג איכרים, גבר ואישה, ישנים על ערמת חציר. החציר החום-צהבהב ממלא את כל המישור הקדמי של היצירה ואת הצד

הימני שלה. מאחור, באלכסון, ערמת חציר נוספת, בהירה יותר. הזוג מצא לו מקום מוצל, הסיר את נעליו והניח את כלי העבודה בצידן. ואן גוך, כמו מילה, הותיר רק חלק קטן מהמישור האחורי לתיאור השמים, שצבעם הכחול מנוגד לכתום-צהוב של החציר. הצבעים של היצירה ממקמים את הסצנה בצהרי היום, בעוד ביצירה המקורית הגוון האפור של והצללים יוצר תחושה של ערב מוקדם. האיכרים שרועים-מתמסרים לאדמה ולשינה, ונראה כי הם קשורים אל המקום הן בתנוחתם, הן בצבעיהם והן במשיכות המכחול הבונות את גופם ואופייניות גם לחציר סביבם. הקו האלכסוני של הצל מקביל לתנוחה האלכסונית של הדמויות. האדם והטבע מתאחדים ביצירה זה לממשות אחת.

לידם מונחים שני מגלים - כלי העבודה, זוג נעליים של הגבר. הרחק מאחור ניצבת עגלת החציר הריקה, ולידה רועים שני השוורים המושכים אותה. האווירה ביצירה היא של רגיעה ומנוחה, והניגוד בין הכחול לצהוב והכתום מרוכך על-ידי הכנסת משיכות מכחול צהובות-כתומות אל תוך השמים וכחולות-אפורות אל החציר.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/V/vangogh/vangogh52.JPG>

קישור למילה, מנוחת צהריים, 1866, שמן על בד

http://www.jssgallery.org/Other_Artists/Jean-Francois_Millet/Noonday_Rest.jpg

דיוקנו של ד"ר גאשה, 1890, שמן על בד, 57 X 68 ס"מ

איקונוגרפיה: בתחילת 1890 ואן גוך עדיין היה מאושפז בבית-החולים בסן רמי. באותם ימים התרחשו אירועים מרגשים: לראשונה נכתב עליו מאמר בכתב-עת אמנותי, הוא הציג בתערוכה קבוצתית בבריסל וגם מכר את היצירה היחידה בחייו - "כרם אדום". אבל ואן גוך לקה בהתקף אפילפסיה נוסף, שנמשך חודשיים. הוא חש כי עליו לעזוב את בית-החולים אך להמשיך ולהיות בהשגחה. לכן עזב את בית-החולים ונסע לאובר סיר אוז (Auvers sur Oise) שליד פריז, לטיפול אצל ד"ר פול גאשה - רופא וצייר חובב. ד"ר גאשה היה מבוגר מוואן גוך, וברשותו היה אוסף גדול מאוד של הדפסים יפניים ויצירות אמנות. בתקופת שהותו שם המשיך ואן גוך לצייר במשנה מרץ. הוא הירבה ליצור תחריטים והדפסים, והנושא שהעסיקו יותר מכול היה דיוקנים בעלי מירקם עבה וגס, היוצר תמונת נוף של הפנים.

היצירה "דיוקנו של ד"ר גאשה" נחשבת לאחת מיצירות המופת של ואן גוך, ואחת מהיצירות היקרות ביותר שנמכרו לאחרונה במיליוני דולרים. גאשה היה, כאמור, צייר חובב וידיד של ציירים אימפרסיוניסטים רבים. באמצעות האמנות הוא קשר עם ואן גוך ידידות עמוקה, ואף ביקש ממנו לצייר גרסה נוספת של דיוקנו.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: גאשה מוצג במרכז הקומפוזיציה כשהוא עייף ומלנכולי. הוא משעין את ראשו על אגרופו הימני ובוהה אל מעבר לצופה ולצייר. הצבעים והקווים ביצירה מושפעים מאווירה מלנכולית זו. בגדיו של גאשה, עיניו והרקע מאחוריו כולם בגוני כחול, הנעים מבהיר לכהה ויוצרים אווירת כבדות ועצב. הכחול בו-זמנית מדגיש ומחוויר את הצהוב של פני הדמות וידיה. הקווים – בבגדיו של גאשה וברקע מאחוריו, נעים יחד עם תנועת הגוף של הדמות המצוירת, ויוצרים אלכסונים רכים ורפויים, המעניקים ליצירה תחושת עייפות.

גאשה נשען באלכסון על שולחן המכוסה במפה אדומה. קו השולחן אלכסוני, וכך גם הצמח באגרטל. הקומפוזיציה פתוחה וחתוכה מאחר שהשולחן, הניצב באלכסון, הספרים ואגרטל הפרחים – כל אלה נחתכים. על השולחן, שצבעו מהווה ניגוד עז וחם לכחול הקר והעמוק של הרקע והדמות, מצויים ספרים צהובים וכוס עם פרחים לבנים ועלים ירוקים. השולחן מהווה ניגוד משלים לצבעי הרקע ולבגדי הדמות, ונקודת חיבור בין הצהוב של הספרים ובין פניו של גאשה, אם כי הצהוב הבהק של הספרים מחוויר עוד יותר את פני הדמות. ארובות עיניו של גאשה עמוקות, מצחו מקומט ופניו בצבעי ירקרק עם שילוב של צהוב וכחול. הגוונים חוזרים במעיל ובצמח, ומשלימים לאדום של המפה.

בניגוד לדיוקנים אחרים שלו, הדמות נראית ברגע של הרהור ומנוחה, מבט עיניה אינו ממוקד ועז כפי שצייר ואן גוך בדיוקנים העצמיים שלו, ומתנוחתה ניכר רצון לתאר רגע אמיתי. עם זאת, בדומה לדיוקנים רבים שלו, הרקע מהווה מערך מופשט של צורות וצבעים, המשלים את מצב-הרוח של הדמות.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/gogh/portraits/gachet/gogh.gachet.jpg>

הכנסייה באובר, 1890, שמן על בד, 94 X 74 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו נעשתה כשוואן גוך היה באובר סור אוז (Auvers sur Oise) שלייד פריז, בטיפול אצל ד"ר גאשה. הוא כתב לאחיו: "ציירתי יצירה גדולה של כנסיית הכפר – למבנה חזות סגולה על רקע שמים שטוחים בכחול עמוק וצרוף. חלונות הזכוכית הצבעונית כמוהם כנקודות צבע תכולות; חלקי הגג צבועים בסגול ובכתום. בקדמת היצירה נראה איזה ירק פורח וחול ורוד וצרוב שמש. היצירה דומה עד מאוד לרישומי ההכנה שבהם ציירתי את המגדלים העתיקים ואת בית-הקברות של נאן, אלא שעתה יש בצבע משנה הבעה ומשנה עושר".

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה הסגורה מציגה את מבנה הכנסייה במרכז בתוך נוף שמראהו נע בין מציאותי ובין דמיוני, בעיקר בגלל משיכות המכחול והלוקליות היחסית של הצבעים. לפני הכנסייה כר דשא משולש, המהווה היפוך למשולש של הכנסייה, בצבעי ירוק כהה וירוק צהבהב. את כר הדשא תוחמים שני שבילים צהובים בהירים, שהקומפוזיציה חותכת, ועליו, מצד שמאל, צועדת דמות נשית בגבה אל הצופה.

נקודת המבט אל הכנסייה נמוכה, ומציגה את החלק האחורי של המבנה במקום את הכניסה הראשית. לפני הכנסייה משטח בצבעי ירוק וצהוב, ושני שבילים אלכסוניים הפונים כל אחד לכיוון שונה ומקיפים את הכנסייה משני צדדיה.

מאחורי הכנסייה שמים בכחול-סגול כהה ושחור של עננים מעובים חרושים במשיכות מכחול. אותו הכחול מתואר גם בחלונות הזכוכית של הכנסייה, והוא יוצר תחושת השטחה שלה, המנוגדת לנפחיות של המבנה. הכנסייה מצוירת בקווי מיתאר שחורים, זורמים ורוטטים ונדמה כאילו היא בתנועה, ממש כמו השמים והעשבים תחתיה. בגג הכנסייה שני כתמים בצבע כתום, היוצרים ניגוד משלים עז עם הכחול של השמים והחלונות.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/gogh/gogh.eglise-auvers.jpg>

קישור לתצלום הכנסייה באובר

<http://www.artbysaltiel.com/Trips/a%20&%20b%20photos%203/00000003.jpg>

דרך ברושים וכוכב, 1890, שמן על בד, 92 X 72 ס"מ

איקונוגרפיה: נושא הברושים החל להעסיק את ואן גוך עוד ב-1889 כשהיה בסן רמי. בציוריו שם היה הברוש למוטיב מרכזי, והוא מתואר במספר רב של יצירות. צורת הברוש הופכת ביצירותיו לצורה חיה ונעה המחליפה את תפקיד הצבע אצלו – להעניק חיוניות ליצירה. הברושים שלו נראים כיצורים חיים, פעמים מאיימים ופעמים מלאי הוד ורוגע. ואן גוך צייר את היצירה באובר, כשהיה בטיפולו של ד"ר גאשה. הוא כתב לאחיו: "שמי לילה וירח שאך בקושי מקרין אור כלשהו, חרמש רפה שקרניו כמעט ואין בכוחן לחדור בעד צללי הארץ הקודרת – כוכב שזוהרו רב מדי, ורוד וירוק בשמים תכולים, שעננים בודדים משייטים בהם. דרך נחתמת בקנים נישאים, צהובים; מאחור מתרוממות גבעות נמוכות וכחולות; פונדק ישן שחלונותיו הכתומים מוארים, וברוש זקוף-קומה וקודר. על הדרך כרכרה צהובה שסוס לבן מושך אותה, ושני משוטטים מאחורים בנשף. הכול רומנטי מאוד... אך סבורני שזה טיפוס לפרובאנס".

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה הפתוחה מציגה דרך המובילה אל עבר פונדק בודד הנמצא במישור האחורי מימין. על הדרך כרכרה ושתי דמויות, אך הם אינם נושאי היצירה. ממש במרכז הקומפוזיציה מתנשאים שני עצי ברוש צמודים גדולי-ממדים, הממלאים את כולה ואף חורגים ממנה בחלק העליון. משני צדיהם מתוארים הירח, שהוא חסר כוחות, וכוכב שאורו מתפרץ ומכסה כמעט את כל השמים. השימוש של ואן גוך בצבעים משלימים של כחול השמים והכתום של האדמה מתרכך כאשר הכוכב מפיץ את אורו וזורע את השמים במשיכות מכחול צהובות, כמו גם את העץ והאדמה. עם זאת האור נראה כלוא, והצבעוניות כולה אינה הגיונית. משיכות המכחול הופכות לאלמנט מבני ראשון במעלה ביצירה, וניכרת בהן אלימות כשהן משתלטות על כל היצירה. הטחות המכחול נעות בכל אזור של הקומפוזיציה בצורה שונה – זורמות בשביל בהתאמה עם מסלולו, נעות כלפי מעלה עם השדה ויוצרות מעגלים קונצנטריים באור.

בתקופה זו של יצירתו הצורות ומשיכות המכחול הפכו לאלמנט המרכזי בציור, והן החליפו את הצבע שבתקופת ארל היה בעל המשמעות הרגשית המרכזית בציור. הנוף כולו והאובייקטים בתוכו הופכים לקווים מתפתלים שיש להם חיים משל עצמם, הנעים בהתאמה, בדומה לדיוקנים העצמיים של ואן גוך. הציורים הופכים יותר ויותר לדיוקנים של האמן, גם אם דיוקן אינו הנושא המייד שלם. שני עצי הברוש המשורגים זה בזה מציגים שאיפה כלפי מעלה, הן בצורתם והן בחריגתם ממסגרת היצירה, והטבע סביבם שואף מעלה איתם. יוצאות דופן מבחינה ארצית ואנושית הן שתי הדמויות הצועדות על השביל, הסוס והעגלה וכן הפונדק – כל אותם דברים המייצגים את האדם ואת הארציות.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/gogh/fields/gogh.cypress-star.jpg>

שדה חיטה עם עורבים, 1890, שמן על בד, 100 X 50 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו צוירה ממש לפני התאבדותו של ואן גוך, באותו מקום המתואר בה. בתקופה זו הוא השתחרר מבית-החולים לחולי נפש בסן רמי, ושהה באובר סיר אואז שם טיפל בו ד"ר גאשה, פסיכיאטר שהיה ידידם של פיסארו וסזאן וצייר בעצמו. ימיו האחרונים של ואן גוך היו שקטים ומאושרים יחסית, אך הוא סבל מהתפרצויות של דיכאון וזעם. בתקופה זו הוא צייר כשבעים ציורים שאווירתם התחלפה בהתאם למצבי-הרוח שלו.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: היצירה מתארת מראה של שדה חיטה מואר באור שמש ושמים כחולים המנומרים על-ידי להקת עורבים מקרית, והיא הופכת לתיאור סוער של זעקת כאב. הנוף כולו מתעורר לחיים ונע בסערה מצד אל צד, השמים והשדה זרועים במשיכות מכחול שחורות המהדהדות בתנועת העורבים, ההופכים לקווים מופשטים כמעט של שחור הקורע את הנוף. האור ביצירה אינו אור ממשי, אלא מבטא רגשות ונראה כאילו אינו נובע מן השמים הכהים וזרועי העננים.

הקומפוזיציה פתוחה ומוארכת, כאילו אינסופית, ושני שבילים מחלקים אותה בצורה אלכסונית. השביל הנכנס משמאל נחתך במישור התחתון ובשני צידי הקומפוזיציה, ובכך גורם לתחושה שהצופה, וגם הצייר, ניצבים עליו. עם זאת, נקודת המבט מעט גבוהה, כאילו הצייר מרחף מעט באוויר.

ואן גוך חילק את הקומפוזיציה לשלושה אזורי צבע רוחביים, כמקובל בציור היפני – החלק התחתון בצבעי חום-צהוב-ירוק, החלק המרכזי בצהוב, והחלק העליון בכחול, לבן ושחור. אל מול הזרימה הרוחבית החדירה האופקית של השביל במרכז יוצרת אלמנט "מפריע", הממקד את תשומת הלב אליו. השביל מסתיים בפתאומיות, לפני נקודת המגוז, ויש המייחסים קטיעה זו לרמיזה על סיום חייו של האמן.

הטחות המכחול הקצביות בשדה, בצמחייה שלצידי השבילים ובהסתלסלות החופשית הלא מסודרת בשמים ובעננים וכן האימפסטו העבה, על אלה גורמים תחושה חזקה של חומריות וכובד.

יש המתייחסים אל יצירה זו כאל הצהרה של ואן גוך בהקשר להתאבדותו הקרבה, אם כי הדבר אינו ברור.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/gogh/fields/gogh.threatening-skies.jpg>

5. פול סזאן:

פול סזאן (Paul Cezanne, 1839 - 1906) היה צייר צרפתי, מהחשובים שבאמנים המודרניים. סזאן נולד בפרובנס שבדרום צרפת ב-19 בינואר 1839. בבית-הספר בעירו איקס (Aix) הוא למד והתחבר עם הסופר אמיל זולא (Emile Zola). בעיר הולדתו הוא למד משפטים בין השנים 1859 – 1861, ובאותו הזמן למד גם רישום. בניגוד מוחלט לדעת אביו, החליט סזאן כי הוא רוצה להיות צייר, והחל מ-1861 הצטרף לחברו זולא בפריז.

בפריז הוא פגש את פיטארו [אִימְפֶרְסִיוֹנִיסְטִים](#) אחרים, ואיתם הציג בשנים 1874 ו-1877. ציוריו המוקדמים קודרים-כהים בצבעיהם ועוסקים בנושאים אכזריים, אך כאשר הוא התוודע לאימפרסיוניסטים ובמיוחד לפיטארו הוא החל להשתמש בצבעים בהירים יותר. יחד עם זאת הוא התנגד לחוסר המבניות והרגש ביצירותיהם של האימפרסיוניסטים. ציור הטבע בעבורו אמור לשקף את תחושות האמן העומד מול האובייקט. הוא ייחס חשיבות מכרעת לעיצוב הצורה על-ידי גוני הצבע ומשחקי אור וצל (שוב, בניגוד מוחלט לאימפרסיוניסטים).

בדומה לאימפרסיוניסטים, גם סזאן לא השתמש ברישום כהכנה לציוריו; במקום זאת הוא יצר חלל ועומק על-ידי שימוש בצבע בלבד. כתוצאה מכך מתאפיינים ציוריו בריבוי נקודות מבט. בסוף שנות השבעים של המאה ה-19 החל אצל סזאן שלב המכונה "מבני" (Constructive). שלב זה מאופיין במשיכות מכחול מקבילות הבונות תחושת נפח. הוא המשיך לצייר בסגנון זה עד לתחילת שנות התשעים.

בסוף ימיו חי סזאן בעיר הולדתו בבדידות. בתקופה זו הוא נכנס לשלב האחרון ביצירתו, שבו הוא צייר כמה נושאים עיקריים: טבע דומם, בעיקר תפוחים, מפות שולחן ואביזרים ביתיים שונים, מתרחצים, המבוססים על מודלים חיים וזיכרון משולבים, ונופים, במיוחד את הר סנט ויקטואר ונופי לאסטק, שאותם תיארו גם האמנים שציירו בסגנון קוביסטי. בניגוד לאימפרסיוניסטים ביקש סזאן לחקור לעומק את השינויים העוברים על האובייקט, ובכך גם השפיע על הקוביסטים. הבעיה המרכזית שהעסיקה אותו עד סוף ימיו הייתה הפער בין דו-הממד של הבד ובין תלת-הממד של המציאות. הוא עסק בניסיונות לגשר על פער זה עד שנפטר ב-22 באוקטובר 1906 כתוצאה ממחלה שבה לקה לאחר שצייר בחוץ בזמן סערה.

חשיבותו של סזאן לאמנות המודרנית רבה ביותר. בניסוייו ובחידושויו הוא פתח דרך לאמנים אחרים לפרוץ את גבולות המסורת, והניח את היסודות לתפיסת עולם אמנותית מודרנית. נהוג להתייחס לחידושויו על פי הקריטריונים הבאים:

1. עיסוק ובדיקה של הפער בין הדו-ממד של הבד לבין התלת-ממד של המציאות המתוארת עליו.
2. חוסר רצון לצייר את החלל באופן אשלייתי.
3. חקר הצורה וחיפוש אחר המבניות שבטבע ובאובייקטים שצייר. ניסיונות אלו הם שהפכו אותו לאבי הקוביזם.
4. עבודה בסדרות תוך תהליך של הפשטה וחיפוש אחר תיאור מהותי יותר ואשלייתי פחות.
5. נטייה לצייר במונוכרום, בעיקר בנופים, כמעט ללא אור וצל, דבר היוצר השטחה.

6. שימוש בכיוון הנחת המכחול ככלי לבניית הצורה והמרחב ויצירת קצעים.
7. התבוננות באובייקט מכמה נקודות מבט, בעיקר בציורי הטבע הדומם, מתוך ניסיון לחקור את האובייקט.
8. בציורי הדמויות – יצירת הקבלה בין הדמויות ובין הטבע סביבן, ללא התייחסות לתווי פנים או לתיאור דמות מסוימת.

קישור ל דיוקן עצמי, 1873-6, שמן על בד, 64 X 53 ס"מ

<http://www.abcgallery.com/C/cezanne/cezanne66.JPG>

יצירות:

השעון השחור, 1869-70, שמן על בד, 92 X 52 ס"מ

איקונוגרפיה: ציורי הטבע הדומם של סזאן שימשו בעיקר לשכלול הטכניקה שלו, על-ידי שימוש בנושא מסורתי וטיפול דקדקני בפרטים. היצירה "השעון השחור" נעשתה בדיוק רב, ויש בה אוסף חפצים שסזאן החשיב כלא מקובלים בציורי טבע דומם מסורתיים בצירוף עם אובייקטים מקובלים, כמו הלימון. הכוונה היא לספל, כד זכוכית ובמיוחד לשעון השחור הגדול ולצדפה הענקית. שלא כמקובל בציורי טבע דומם, החפצים אינם מצטרפים יחד לכדי סיפור אחיד וברור.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: נקודת המבט של הצייר מרוחקת ונמוכה מהמקובל בציורי טבע דומם. גם המיעוט היחסי של החפצים אינו אופייני. חמשת האובייקטים מונחים על-גבי שולחן המכוסה מפה לבנה, מקופלת בקפלים עמוקים, ויוצרים קומפוזיציה מאוזנת שבצידה האחד השעון השחור ובשני הצדפה הלבנה. שני האובייקטים הגדולים האלו מקיפים שלושה אובייקטים קטנים יותר, המקובלים בציורי טבע דומם – הכוס, האגרטל והלימון. הטיפול בצבע מזכיר את ציורי הטבע הדומם ההולנדיים מן המאה ה-17, וגם את משטחי הצבע של מאנה. השעון השחור אינו מראה את השעה כיוון שמחוגיו חסרים, כאילו הזמן עמד מלכת כאשר האמן ארגן את הקומפוזיציה והפך אותה לסמל ל"טבע דומם".

"המוות" השחור של השעון הדומם מנוגד לחיות ולמיניות המתפרצת של הצדפה, ששולי שפתה האדומים מעלים אסוציאציות מיניות ונשיות וקוויה המעוקלים נראים חיים ונעים. בסימבוליזם של המאה ה-19 היה מקובל לקשר נשיות עם פירות ואובייקטים טבעיים ועם הים, וביצירה זו יש להם ביטוי מסורתי.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/C/cezanne/cezanne7.JPG>

פיתויי אנטוניוס, 1869-70, שמן על בד, 81 X 65 ס"מ

איקונוגרפיה: הנזיר אנטוניוס הקדוש נולד בקומה (Coma) במצרים, בערך באמצע המאה השלישית לספירה. עוד בגיל צעיר הוא נפטר מכל נכסיו וחי בין נוודים מקומיים. לאחר מכן הוא פרש למדבר וחי לבדו, בעוד השטן מנסה שוב ושוב לפתותו, ללא הצלחה. שמו של אנטוניוס נודע ברבים, והצטרפו אליו מספר נזירים אשר הקימו מנזר במקום. בשנת 311 נסע אנטוניוס לאלכסנדריה, שם התפרסם כעושה ניסים והמיר רבים לנצרות. הוא השאיר אחריו כתבים רבים ומכתבים למנזרים ולקיסר קונסטנטין הגדול, שהמיר את דתו לנצרות והפך את אירופה כולה לנוצרית. הנושא הנוצרי של פיתויי אנטוניוס עוסק במאבק התמידי בין רוחניות ובין חומרנות, ומתואר ביצירות אמנות רבות לאורך ההיסטוריה. סזאן קרא על המיתוס ברומן בשם "פיתויי של אנטוניוס הקדוש" של גוסטב פלובר (Flaubert), והתרשם מתיאור המשתה הראוותני של נבוכדנצר. אך לנושא הייתה גם נגיעה אישית לסזאן - משיכתו של סזאן לנושאים רומנטיים נבעה מכמיהתו לשחרור מקשריו המשפחתיים, ובמיוחד מאביו הקפדן, שנהג להשפילו. בדרך האמנותית שבה בחר הוא ראה בריחה מן החומרי אל הרוחני, כשאת החומרי מייצגים האב והבית.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: היצירה אפלה ואווירתה מפחידה, למרות הסגנון שמזכיר במידת-מה את "המתרחצות" המאוחרות יותר של סזאן, בעיצוב הדמויות הנשיות העירומות ובתנוחותיהן. אנטוניוס הקדוש מתואר בקצה השמאלי של הקומפוזיציה כשהוא לבוש בגדי נזירים. הוא כורע ברך ומנסה לדחוק מעליו דמות שטנית לבושה בגלימה ובעלת אוזניים חייתיות. אחת מהנשים עומדת מולו ומנסה לפתותו. היא אוחזת בידה את האריג שכיסה את גופה. מאחוריה דמות גברית מחזיקה בכידון. הנשים השטניות ישובות בתנוחות שונות ומציגות את גופן לראווה. גופי הנשים מוארים ובלטים על רקע החשכה מסביב. הסצנה כולה נראית כמו בתוך מערה או סבך של שיחים חשוכים שאליו נקלע הנזיר בטעות. התיאור כאן שונה מתיאורים מסורתיים שבהם המפתים היו דמויות דמיוניות הנובעות מחלומות בלהה.

משיכות הצבע גסות, וניכר כי מתחילת דרכו גיבש סזאן שיטת עבודה שתהפוך ל"מבניות" המאוחרת שלו, דהיינו בניית נפחים על-ידי הנגדת משטחי צבע במקום על-ידי הגיוון המסורתי.

הצורות נבנות באמצעות משיכות צבע מלאות ולא באמצעות מעברים הדרגתיים של בהיר/כהה, היוצרים נפח. כבר ביצירה זו ניתן לראות כי גופי הנשים מפורקים לצורות ומשטחים, סוג של תפיסה חזותית שתשפיע מאוד על הקוביסטים. בניגוד למסורת, סזאן אינו מייפה את הנשים או מנסה לתאר תיאור אידיאלי של נשים עירומות בטבע. הנשים גסות, מפורקות ומעבירות תחושת אלימות. ניגודי האור והצל החזקים של היצירה מוסיפים לאווירה העויינת שלה.

קישור ליצירה

<http://www.beionline.com/beiautomation/products/artwork/images/Cezanne%20-%20The%20Temptation%20of%20St.%20Anthony.jpg>

אולימפיה המודרנית, 1873, שמן על בד, 55 X 46 ס"מ

איקונוגרפיה: הדימוי של דמות נשית עירומה שוכבת או מסובה הוא מוטיב חוזר בתולדות האמנות. בדרך-כלל זוהי ונוס, אלת האהבה והיופי, השוכבת עירומה על מיטה כאידיאל של יופי נשי וטהור.

ב- 15 באפריל 1874 נפתחה תערוכה בסטודיו של הצלם נדר (Nadar) בפריז, שהיוותה חלופה ל"סלון" הרשמי. בתערוכה השתתפו אמנים רבים שנתפסו כמהפכנים ואנרכיסטים, אך "אולימפיה המודרנית" של סזאן הייתה מטרה ללעג וכעס בעיני כול, ונחשבה לשוברת שיאים בכיעורה. אחד ממבקרי האמנות כתב: "ביום ראשון הייתה לקהל הזדמנות לצפות בדמות דמיונית השוכבת לפני אוויל מכור תחת ענני אופיום... מר סזאן הוא כנראה סוג של משוגע, המצייר מתוך הזיות מעונות".

הביקורת השלילית החריפה על היצירה נבעה משתי סיבות עיקריות. האחת היא הטכניקה, שהפכה את דמותה של אולימפיה למכוערת, והאחרת היא הדגש החזק שמדובר בזונה והצגת מערכת היחסים בין גבר לאישה כמבוססת על מתן כספים. צורת תיאור זו הייתה בוטה אפילו יותר מ"אולימפיה" של מאנה, שממנה שאב סזאן את ההשראה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה הפתוחה מכניסה את הצופה אל חדר-השינה של אולימפיה, השוכבת עירומה על המיטה ונראית ישנה. מאחוריה ניצבת המשרתת השחורה, מכסה את הדמות המרכזית. לרגלי המיטה יושב חתול שחור ופניו אל הצופה. כמו אצל מאנה, גם כאן החתול מחליף את הכלבלב המסורתי בציורי ונוס, המסמל נאמנות. המיטה על סדיניה הסתורים מוקפת בוילונות. ליד החתול ניצב שולחן אדום ועליו כד ופירות. עד כאן התיאור מזכיר

תיאורי רבים של "אולימפיה" וכן את ההשראה ליצירה – "אולימפיה" של מאנה. אבל סזאן הלך צעד אחד קדימה והכניס את עצמו לתוך היצירה. במישור הקדמי מצד ימין ניצבת ספה ומעליה אגרטל פרחים ענקי. סזאן יושב, לבוש לגמרי, בגבו אל הצופה, ומביט אל הנערה העירומה. יש לזכור בהקשר זה כי "אולימפיה" של מאנה עוררה את זעם הציבור רק כיוון שהביטה אל עיני הצופה. הכנסת הדמות הגברית הלבושה אל תוך היצירה, אדם אמיתי מהיום-יום, הייתה שערורייה של ממש. מלבד זאת, מאנה צייר דמות מוכרת לציבור, וסזאן התייחס אל מצב חברתי ובעצם שיקף ביצירתו את החברה ולא את הדמות הספציפית.

הטכניקה של סזאן הייתה אף היא שערורייתית. הוא הפך את היצירה כולה למריחת צבע מהירה וחסרת פרטים היוצרת תנועה עד כי אולימפיה הישנה נראית כמו מתפתלת במיטתה. תנועת שיערה בכיוון ימין עונה לתנועת היד החזקה של המשרתת לצד שמאל, זווית גופה תואמת את זווית גופו של הצייר, היושב וצופה בה. דמותה של אולימפיה ממוקמת באלכסון חזק בעומק הקומפוזיציה, ולא מקדימה במקביל למישור היצירה, כמקובל. הספה שעליה יושב סזאן חורגת מעבר לגבולות ה בד בצידו התחתון וכמו מזמינה את הצופה לשבת עליה.

החלל והפרספקטיבה אינם נבנים בדרכים מסורתיות, אלא מבוססים על ניגודי צבעים בין הירוק של הקיר והשטיח, הוורוד-כתום של הווילון השמאלי והלבן של הווילון השמאלי והמיטה.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/C/cezanne/cezanne38.JPG>

קישור ליצירה של מאנה, אולימפיה, 1863, שמן על בד, 130X190 ס"מ

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/manet/olympia/olympia.jpg>

גשר מנסי, 1879, שמן על בד, 58 X 72 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זה נעשתה בתקופה שבה סזאן חי עם אשתו ובנו בעיירה מלון (Melun), והיא נחשבת לאחד מציורי הנוף המוקדמים המוצלחים ביותר של סזאן. כבר ביצירה זו סזאן לא צייר בסגנון האימפרסיוניסטי המקובל באותה עת, למרות שהנושא הוא אימפרסיוניסטי בעיקרו – מראה של גשר וסביבו צמחייה עבותה, המשתקפים כולם במים שמתחת.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: היצירה מציגה נושא אימפרסיוניסטי בטיפול המתחיל להתרחק מן האימפרסיוניזם. סזאן לא השתמש יותר במשיכות המכחול הקטנות והמהירות כמו פיסארו, אלא במקומן משיכות המכחול הן גדולות והופכות ליחידות צבע עצמאיות. ארגון הצבעים יוצר

הרמוניה מכוונת ומתוכננת היטב, שבה כל צבע מתייחס לצבע שלידי. השימוש בצבע הירוק על כל גווניו יוצר מונוכרומטיות, ואין טיפול ממשי במירקמים. נוצרת השטחה, בעיקר בחלק העליון של העצים.

אלמנט מבני נוסף בקומפוזיציה הפתוחה הוא הארגון של גזעי העצים וקווי הגשר. הגזע החוצה את הקומפוזיציה במישור הקדמי משמאל יוצר סימטריה עם הגזעים הנמצאים בעומק הקומפוזיציה בצד ימין, כשהקו האופקי של הגשר מחבר ביניהם. יחד הם יוצרים סדר והתאמה לקווי הפורמט, המארגנים את כתמי הצבע שסביבם באופן הגיוני. סימטריה נוספת נוצרת על-ידי שתי הקשתות של הגשר בצד ימין ובצד שמאל.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/C/cezanne/cezanne69.JPG>

דיוקן עצמי עם פאלטה, 1885-7, שמן על בד, 90 X 72 ס"מ

איקונוגרפיה: זהו אחד מהדיוקנים הפחות אישיים של סזאן. הצייר מוצג כאן כחלק מאביזרי היצירה שלו, ודמותו הופכת לחפץ יותר מאשר לאדם. סזאן מציג את עצמו לצופה באופן חריף ובוטה יותר מציירים רבים אחרים אך הוא יוצר זיהוי כמעט מוחלט בינו ובין עבודתו. הוא אינו פונה לצופה ישירות אלא מציג עצמו דרך החפצים, כאילו הוא כמעט ואינו קיים כאדם ביצירה. הפאלטה והבד הופכים לחומה המפרידה אותו מהעולם החיצוני ומהצופה. המבניות של היצירה והזיהוי בין חפצים ורקע ובין הדמות האנושית היו הדברים שהקוביסטים העריצו אצל סזאן.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: העיניים והפנים אינן גמורות, הצייר ניצב מאחורי כן יצירה ובידו פאלטה שצורתה הריבועית משפיעה על הקומפוזיציה כולה – גם ראשו וגופו של הצייר, הממוסגרים על-ידי הריבועים, מקבלים איכות ריבועית, וצבעי הפנים קרובים לאלו של הפאלטה והכן. קווי השיער והזקן של סזאן מעוגלים, בדומה לקווים של הצד הימני של הפאלטה, ועיצוב הזקן תואם את תנוחת הבהן המגיחה מהחור בפאלטה. הקו השמאלי של הפאלטה ממשיך במדויק את קו השרוול של הדמות, ושניהם מקבילים לשולי הבד, רעיון שפיקאסו חיקה באחד מהדיוקנים המוקדמים שלו.

הצבע גם הוא מקשר בין חלקי היצירה השונים, והוא ביטוי לבדידות ולמצב-הרוח הקודר של האמן. הצבעים הכהים והקודרים יוצרים אחידות וחזרה בין פרטי הלבוש, הפנים, הפאלטה, הבד והקיר מאחור.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cezanne/portraits/self/self-palette/cezanne.self-palette.jpg>

מתרחצות, 1879-82, שמן על בד, 55 X 52 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו היא אחת המוקדמות יותר בסדרת המתרחצות. בשנות השבעים של המאה ה-19 החל סזאן להפריד ביצירות בין הנשים ובין הגברים, ויצר סדרות נפרדות של מתרחצות ומתרחצים. כיוון שהיה ביישן הוא כמעט ולא השתמש בדוגמנים חיים, אלא בתצלומים ובעיקר בדוגמאות של רישומים קלאסיים. הקומפוזיציה של היצירות כוללת בדרך-כלל דמויות עומדות ויושבות, הנראות גסות, ואינן יוצרות אידיאליזציה של העירום. את היצירה הזו תלה וולאר (Vollard) בתערוכה שערך לסזאן ב-1896 בחלון החיצוני של הגלריה שלו, והיא משכה תשומת לב רבה הן של הקהל והן של אמנים אחרים. מאטיס (Matisse) קנה אותה, והיא השפיעה על יצירתו "פאר". שנים רבות לאחר מכן אמר מאטיס: "היצירה הייתה ברשותי 37 שנים, אני מקווה שאני מכיר אותה טוב למדי עד עכשיו... ברגעים משמעותיים בקריירה שלי כאמן היא השיבה את רוחי; היא הייתה מקור לאמונתי וביטחוני".

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: סזאן מציג כאן את הסכמה הבסיסית של ציורי המתרחצות שלו: נשים עירומות ליד אגם, מוסתרות על-ידי צמחייה וממוסגרות על-ידי עצים היוצרים קומפוזיציה משולשת. הקומפוזיציה פתוחה אך סימטרית. האישה הרוחצת במים מהווה את הציר המרכזי, ושתי הנשים מצדדיה, העומדת והיושבת, מאזנות אותה. גופי הנשים מצוירים באופן גס, המזכיר פיסול בעץ, בדומה לנשים של פיקאסו בתקופת גוזול שלו, 26 שנים מאוחר יותר. הגוף נראה מפורק ומורכב חזרה, כשכל איבר מצויר בנפרד – דבר שהשפיע רבות על הקוביסטים. תנוחותיהן של הנשים מקבילות לזוויות של שני העצים היוצרים צורת משולש – קומפוזיציה הנמצאת ברבות מיצירות המתרחצות. נאמר עליה כי היא לקוחה מזיכרונות ילדות של סזאן, כשבשביל המוביל אל בית הוריו עמדו עצים שיצרו קשת גותית כזו. משיכות המכחול מהירות, ומזכירות את משיכות המכחול האימפרסיוניסטיות. הן בונות את המשטחים באמצעות זווית המשיכה, ויוצרות האחדה של הנוף כולו על-ידי השימוש בניגודי צבעים החוזרים בכל הנוף ובהשתקפויות של הצמחייה במים. בצבעוניות ניכרת נטייה למונוכרום – גוון תכלת צהבהב השולט בקומפוזיציה ויוצר האחדה בין הדמויות ובין הנוף סביבן.

למרות שהדמויות אינן אימפרסיוניסטיות בעיצובן, תנוחותיהן, המתוארות "תוך כדי תנועה", משיכות המכחול המהירות והשימוש בצבעים משלימים הופכים את היצירה להמשך ישיר של האימפרסיוניזם.

בשונה מהאימפרסיוניסטים הקומפוזיציה מתוכננת והדמויות מפורטות מידי. תנוחותיהן אכן נראות כ"תפיסת רגע", אך ההתאמה שלהן לאלכסונים של העצים הופכת את המראה למלאכותי יותר ומתוכנן.

קישור ליצירה

<http://www.mystudios.com/art/post/cezanne/cezanne-three-bathers.jpg>

המתרחץ, 1885-7, שמן על בד, 125 X 94 ס"מ

איקונוגרפיה: נושא המתרחצים הוא מוטיב חוזר בתולדות האמנות. בדרך-כלל הנושא מתאר נשים עירומות בטבע, כחלק מתפיסת העולם של "גן-העדן האבוד" שבו בני-אדם עירומים חשו עצמם כחלק בלתי נפרד מהטבע סביבם. במקרה של סזאן, מקורו של הנושא הוא גם ביוגרפי – זיכרונות ילדות של טיולים אל חופי הים. ברוב ציורי המתרחצים שלו הוא שילב בין דמויות עומדות ובין דמויות יושבות. יצירה זו היא יוצאת דופן כיוון שמוצגת בה דמות אחת בלבד, עומדת. במקור הייתה דמות זו אמורה לשמש דמות מרכזית ביצירה גדולה יותר, אך סזאן החליט להשאירה כך.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: היצירה מתארת נער צעיר העומד במרכז הקומפוזיציה כשידיו על מותניו, פניו מושפלות ארצה והוא שקוע במחשבות. הנוף סביבו אינו מתאר מקום ספציפי, והוא בנוי מרצועות צבע רוחביות המתחלפות בין חום-סגול כהה לחום בהיר. אותם צבעים מוצגים גם בגופו של הנער, בשיערו ובבגד הים הלבן שלו, שצבעיו עונים לצבעי הרקע מאחור. גם כאן ביסס סזאן את מבנה הנוף והדמות על הנגדת כתמי צבע בהיר וכהה יותר מאשר על הצללה וגיוון. החיבור בין האדם לטבע סביבו, הבא לידי ביטוי בצבעוניות ובאווירה, מחזיר את נושא המתרחצים אל המקורות התרבותיים של גן-העדן האבוד ולחיבור בלתי אמצעי בין האדם ובין הטבע.

פרופורציות גופו של הנער נראות מעט לא תואמות, כאילו סזאן התייחס לכל חלק בנפרד – הגוף רחב מעט מהידיים ומהכתפיים, כמו גם הידיים דקות. הרגליים לעומת זאת שריריות, וכפות הרגליים גדולות, כמו בציורים הניאו-קלאסיים.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cezanne/bath/bather/cezanne.bather.jpg>

משחקי הקלפים, 1893-6, שמן על בד, 57 X 47 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו הוא חלק מסדרה של ציורי משחקי קלפים שכללה חמש יצירות. היצירות כולן מתארות פועלים שסזאן צפה בהם משחקים קלפים במועדון בשם Jas De Bouffan. היצירות מתארות את משחקי הקלפים בהרכבים שונים. המבקר באדט (Badt) טען כי לנושא משחקי הקלפים משמעויות פסיכולוגיות בעבור סזאן: מצד אחד הסדרה מייצגת את רצונו של הצייר להצהיר על עצמאות, חוסר תלות בהוריו ושנאתו לאביו, ומצד אחר רצונו להצהיר על ביטחון וחופש אמנותי.

הקשר לחופש אמנותי מוסבר בהשוואה שהייתה מקובלת בזמנו בין משחקי קלפים וציור מודרני – יצירות אימפרסיוניסטים רבות היו מושוות למשחק קלפים בגלל צבעיהן הבהקים. לגבי השחרור מהתלות בהוריו, נמצא רישום מימי נערותו של סזאן, שבו הוא מתואר משחק בקלפים. בתקופה שבה צייר סזאן את משחקי הקלפים הוא עדיין לא חש כי השתחרר מהשפעת הבית והאב הנוקשה. בשל הקשר בין הנושא ובין ציור מודרני, 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.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cezanne/players/cezanne.players.jpg>

גברת סזאן, 1890-4, שמן על בד, 65 X 81 ס"מ

איקונוגרפיה: הדמות המתוארת ביצירה היא מארי הורטנז פיקט (Marie Hortense Fiquet), שהייתה אשתו ואם בנו היחיד של סזאן. הם נפגשו בנסיעתו הראשונה לפריז, כשמארי דגמנה לפניו. היחסים בין בני-הזוג היו מעורערים, היא לא אהבה את פרובנס ומעולם לא הצליחה להבין את בעלה. סזאן מצידו לא הבין נשים כלל ואת אשתו בפרט. היא לא הצליחה להעריך או להבין את ציוריו, ותמיד שאפה לחזור לפריז ולחיי העיר התוססת. עקב כך, בני-הזוג חיו בנפרד רוב הזמן. כששהו יחד במהלך עונות הקיץ באיקס (Aix), נהג סזאן לצייר דיוקנים שלה, שהם בדרך-כלל מרוחקים וחסרי שמחה. עיניה אינן פונות אל הצופה, והיא נמצאת בעולם פנימי משלה. במשך שנים רבות שמר סזאן בסוד מפני בני משפחתו את דבר קיומה של היצירה וגם את דבר היותו נשוי. משפחתו לא הכירה את אשתו ולא ידעה על בנו.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: גברת סזאן ישובה במרכז הקומפוזיציה, כמקובל בדיוקנים מסורתיים, כשהיא משלבת את ידיה בחיקה. היא בוהה אל עבר צד ימין הרחק מעבר לצופה והמקום, ונראית מנותקת מהמתרחש סביבה.

סזאן יצר ביצירה פרספקטיבה צבעונית הדרגתית על-ידי שלושה משטחי צבעים – התכלת מאחור, הצהוב של הכורסה במרכז והאדום של שמלת הדוגמנית במישור הקדמי. עם זאת, כל הצבעים חמים וחזקים יותר בהשוואה ללובן של פניה וידיה של הדמות, למעט כתם קל של סומק על לחייה הימנית ואזכור של אודם לשפתייה. גם בכף ידה השמאלית הכניס סזאן כתמים מכל צבעי היצירה. את הקיר שמאחור חוצה קו חום עבה, המחלק את הקומפוזיציה לשני חלקים רוחביים, קצת מעל לנקודת המרכז. הצבע החום חוזר גם בשיערה של הדמות. ניתוקה ועיצובה של הדמות הופך אותה לחפץ יותר מאשר לדמות חיה, ומעביר את תחושות הניתוק שהיא חשה כלפי בעלה וכלפי מעמד הציור שבו היא נמצאת, כמו גם את תחושות הניתוק שהוא חש כלפיה.

קישור ליצירה

http://www.artic.edu/artexplorer-assets/aeimages//E10342_WL.jpg

דיוקן אמברוז וולאר, 1899, שמן על בד, 81 X 100 ס"מ

איקונוגרפיה: וולאר היה סוחר, סופר, משורר ואספן אמנות צרפתי, שהיה בין הראשונים שתמכו באמנים סזאן, מאטיס ופיקאסו, בעיקר בעבודותיו המוקדמות מן התקופה הכחולה והוורודה. הוא

רכש את יצירותיהם ומכר רבות מהן במהלך השנים. הוא גם פרסם ספרים שכללו את יצירותיהם, וכתב את הביוגרפיות של כמה מחבריו הקרובים כמו סזאן, רנואר ודגה, ואוטוביוגרפיה בשם "זיכרונות של סוחר תמונות". הציירים מצידם גמלו לו בציור הדיוקן שלו. כך עשו רנואר, סזאן ופיקאסו, שהשתמש בציורו של סזאן כמקור השראה.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: דמותו של וולאר ממלאת את כל הפורמט כשהיא ישובה בשילוב רגליים וספר אחוז בידיה. לא ברור אם וולאר מעיין בספר או מנמנם, ודמותו משדרת נינוחות והדרת כבוד. צבעי הדמות משתלבים ברקע של צבעי הקיר שמאחוריו והכיסא שעליו הוא יושב. האור נופל מצד שמאל ומבהיר מעט את הצד הימני של הדמות.

הדמות מוארכת ומוקפת קו מיתאר כהה המגדיר את הראש, המעיל, המכנסיים וצורות ברקע. תפיסת החלל מצומצמת, והדמות נדחקת קדימה. סזאן מציג את דמותו של וולאר כאדם מכובד, איש ספר ומחשבה השייך למעמד כלכלי גבוה וחש נוח בסביבתו ובמעשיו. השילוב בין הדמות ובין הסביבה מתבסס על טונליות של צבעי החום המאפיינת את כל היצירה – החל מהלבן של חולצת הדמות, דרך החום הבהיר, הכמעט לבן, של החלון מאחוריו, החום הבהיר של הקיר, הגיוון ההולך וכהה של חום החליפה שלובש וולאר ועד לחום הכהה של החלק התחתון של הקיר מאחוריו.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cezanne/portraits/vollard.jpg>

המתרחצות הגדולה, 1898-1905, שמן על בד, 205 X 244 ס"מ

איקונוגרפיה: יצירה זו היא הגדולה ביותר שיצר סזאן. הוא החל לעבוד עליה ב-1898, וסיים אותו רק כעבור שבע שנים. בדומה לנושא של "הר סנט ויקטואר", הוא עסק באובססיות בנושא המתרחצות, שבדרך-כלל מתוארות על גדות נהר ומוקפות בעצים הנוטים זה כלפי זה, כמו שנטו העצים בשביל המוביל לאחוזת משפחתו של סזאן. סזאן צייר דמויות בעירום בדרך-כלל מצילומים או מהזיכרון, ולא דווקא מדוגמנים חיים. בעבורו היה זה הנושא הטוב ביותר למימוש שאיפתו האמנותית – שילוב בין האימפרסיוניזם ובין האמנות של גדולי העבר.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: משולש שווה-שוקיים הנוצר מגזעי העצים וסוגר על המתרחצות כמו גג מגן שולט בקומפוזיציה. מתחתיו נשים עירומות ליד הנהר בתנוחות שונות. הסימטריה והמשולש שנוצר מהטיית העצים מזכירים את הקומפוזיציות הפירמידליות של אמני

העבר, והם גם המפרידים בין סזאן ובין האימפרסיוניסטים. ביצירה העצים יוצרים קשת גותית בעלת עוצמה אנרגטית, המשפיעה על גופי המתרחצות ומפתלת אותן בהתאם לזווית ההטייה. הדמויות, הנוף והאור הופכים למכלול הבנוי משטחים זוהרים, כמעט שקופים, אשר באופן פרדוקסלי נראים כאילו הם משיגים את מטרות האימפרסיוניזם מבלי לוותר על המבניות הנוקשה והסדר הקומפוזיציוני שאליהם חתר סזאן כל חייו. ביצירה באה לידי ביטוי אחת הטכניקות המהפכניות של סזאן – השארת חלק מהנייר ללא צבע. הוא עושה זאת בנקודות ביצירה "התופסות" את מרב האור שכמו מוחק את הנראה. הארגון הנוקשה של הקומפוזיציה והמערך הצבעוני שלה הופכים את היצירה לפחות נטורליסטית וחופשית. הנשים נראות כאילו עסוקות בטקס פרימיטיבי דתי כלשהו.

דמויות הנשים גדולות, מוארכות ומוצגות בתנוחות מאולצות. הן צפופות וחסרות תווי פנים, ולעיתים כמעט סכמתיות. חזותן הכללית אינה עונה לאידיאל היופי המערבי, אלא מזכירה אמזונות או נשים קדמוניות.

על הגדה ממול מזהה דמות בודדה עם כלב, הצופה בנשים, וברקע כנסייה, יער ובתים. ביצירה שולטים גוונים כחולים, שיוצרים מצב-רוח דו משמעי וחולמני.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cezanne/bath/cezanne.large-bathers.jpg>

המתרחצים, 1890-2, שמן על בד

איקונוגרפיה: סזאן צייר יותר מ-140 ציורי שמן, מים ורישומים של נושא המתרחצים. מעבר לקישור המסורתי של גן-העדן האבוד, מתקשר הנושא גם לראשית יצירתו, לציורים העוסקים במאבקים מיניים חידתיים ואפלים, הקשורים אסוציאטיבית בהתנתקות של סזאן מבית משפחתו ומאביו, ובבחירתו בדרך חיים של אמן.

כאמור, נושא המתרחצים כולל בתוכו גם את הפנטזיות המיניות וגם את זיכרונות הילדות של האמן. החל מ-1870 הפריד סזאן את הגברים מן הנשים בציורי המתרחצים שלו. את ציורי העירום הוא צייר על-פי תצלומים, זיכרונות ובהשראה של יצירות אמנות קלאסיות.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: ביצירה זו השתמש סזאן בסכמה הבסיסית של ציורי המתרחצים שלו – בניית הקומפוזיציה על-ידי החלפה בין דמויות עומדות ויושבות, כאשר

תנוחותיהן יוצרות את המקצב הבסיסי של היצירה. למרות תחושת האקראיות של הקומפוזיציה הפתוחה, קיימת בה סימטריה ברורה ומקצב קבוע.

במרכז הקומפוזיציה ניצבים שני גברים בגבם אל הצופה, השמאלי עירום ואוחז מגבת בידו הימנית והימני לבוש במכנסיים קצרים. בין שתי דמויות אלו יושבת דמות זקופה, המהווה את הציר המרכזי של היצירה, ומשני הצדדים דמויות הנוטות פנימה ויוצרות את המבנה הבסיסי של משולש. מאחור שתי דמויות עומדות נוספות התורמות למקצב הקבוע של הקווים האנכיים. המקצב של דמויות הגברים נעזר גם בגזעי העצים, וכך נוצרת חלוקה של מרווחים קבועים המארגנת את הקומפוזיציה לשלושה חלקים.

עיצוב הגוף של הדמויות מושפע ממודלים קלאסיים, בעיקר בפרופורציות, ועם זאת הוא מהיר יחסית וחסר פרטים. גם פניהן של הדמויות מטושטשים והופכים לכתמי צבע חסרי זהות. היצירה נעה בין תחושה של תפיסת רגע ממשי ובין תיאור אידיאליסטי של חיבור בין אדם לטבע. העננים סוגרים על הדמויות מלמעלה, וקווי המיתאר הרכים שלהם, המופיעים גם בעצים ובדמויות האדם, יוצרים האחדה בין הדמויות ובין טבע.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/C/cezanne/cezanne75.JPG>

ציורי הטבע הדומם

איקונוגרפיה: ציורי הטבע הדומם של סזאן היו בעבורו כלי לשכלול הטכניקה ורעיון המבניות שלו. נושא הפירות, נושא מסורתי, הגיע אצלו לשיא של הבעה וארוטיקה. על-פי המסורת התפוחים, פרי הפיתוי, היו מאז ומתמיד סמל למיניות. ציוריו של סזאן נחשבים לשיא בתיאור הפירות: "אני רוצה להדהים את פריז עם תפוח", אמר סזאן. בסוף המאה ה-19, יחד עם התחייה של ציורי הנוף, חלה גם התעוררות של ציורי טבע דומם. סזאן אמר כי ברצונו "לגלות את ההיגיון שבמבנה העולם ולבטא אותו" באמצעות ההיגיון הפנימי שלו - לא לשאוב דימויים מהדת, מההיסטוריה, מהספרות או מהמתרחש ביום-יום, אלא משפת הציור עצמו, כלומר ממה שהוא כינה "שווי ערך פלסטיים וצבעוניים". הוא חיפש אחר נושא שיבטא את "הצילינדר, הכדור והקונוס", כלומר הצורות ההנדסיות המופשטות שהוא ראה בתוך האובייקטים הממשיים.

התוצאה שאליה הוא שאף הייתה "בנייה בעקבות הטבע". הבנייה שהוא עשה בציורי הטבע הדומם שלו התבססה בעיקר על הנגדת צבעים: "אין קו או עיצוב. רק הנגדה. ברגע שהצבעים הם העשירים ביותר, הצורה היא המלאה ביותר".

על ציורי הטבע הדומם של סזאן השפיעו מאנה (Manet) וקורבה (Courbet), אך גם ציירים הולנדיים וספרדיים מתקופת הברוק.

סזאן עסק בציורי טבע דומם יותר מכל צייר אחר בתקופתו, ועל יצירות אלו הוא זכה להערכה של המבקרים ושל הקהל יותר מאשר על כל נושא אחר.

טבע דומם, 1878, שמן על בד, 55 X 45 ס"מ

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: ביצירה זו ביסס סזאן את הקומפוזיציה כולה על הנגדת צבעים קרים וחמים, כשהכלים והרקע בצבעים כחולים, אפורים ולבנים, והתפוחים באדום, צהוב וירוק ניטרלי, הבולטים על הרקע הקר.

הקומפוזיציה פתוחה ומתארת קערה לבנה הניצבת על רגל, על-גבי בד מקופל הנחתך על-ידי גבולות היצירה. בתוך הקערה תפוחים וענבים. מאחוריה כוס מים שקופה, ולידה מפוזרים פירות נוספים.

הסכין החותכת את היצירה על-ידי אלכסון מאפיינת את ציורי הטבע הדומם של סזאן. היא מהווה אלמנט של פרספקטיבה ושל קומפוזיציה, המנוגד לארגון שאר האובייקטים ביצירה ולצורות המעוגלות שלהן, כמעין אלמנט זכרי בתוך אובייקטים מעוגלים, רכים ונשיים.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cezanne/sl/compotier/cezanne.compotier.jpg>

טבע דומם וסל, 1888-90, שמן על בד, 78 X 67 ס"מ

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: יותר מהנופים, הנושא של טבע דומם היה אידיאלי בעבור סזאן, כי במקום לחפש את הצורות הגיאומטריות בעולם הייתה לו אפשרות לבחור ולארגן אותן בעצמו. הוא העדיף טבע דומם עם פירות בכלל ותפוחים בפרט. ברבים מציורי הטבע הדומם שלו הוא חוסם את תחושת הפרספקטיבה על-ידי הרמת המשטח כלפי מעלה (ביצירה "טבע דומם" זהו השולחן וביצירה "טבע דומם וסל" - הרצפה), ובכך מקרב את הרקע אל הצופה ומרחיב את פתח הקערה שבה נמצאים הפירות (ביצירה "טבע דומם") ואת פתח הכד (ביצירה "טבע דומם וסל") כאילו אנו רואים את החפצים משתי נקודות מבט - צדדית ועילית. ריבוי נקודות המבט המאפיין רבות מתמונות הטבע הדומם שלו יוצר תחושה שניתן לכנותה "עומק שטוח", כלומר מאבק בין שטיחות הקומפוזיציה והעומק שנוצר כתוצאה מהנפחיות של האובייקטים ונקודות המבט המרובות עליהן.

שיטה נוספת לבניית נפח היא הבנייה הצבעונית של האובייקטים – סזאן מניח משטח צבע ליד ומעל משטח צבע מנוגד, וכך בונה צורות דחוסות וקומפקטיות ובו-זמנית מקיף את הצורות בקו מיתאר שחור שבור, המשטח את הצורות וממזג אותן זו בזו.

קישור ליצירה

<http://www.cezanne.com/fr/images/cez302.jpg>

תפוחים ותפוזים, 1895-1900, שמן על בד, 72 X 91 ס"מ

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: נקודת המבט הגבוהה ביצירה זו איפשרה לסזאן לעסוק בריבוי נקודות מבט, תיאור שישפיע מאוד על התפתחות הקוביזם. לכן ארגון המודל נראה במבט ראשון כמקרי – על-גבי בד המונח ברישול האמן ארגן צלחת וקערה בצבע לבן, ובתוכן ערימות תפוחים ותפוזים. לידן כד פרחוני וסביבן מפוזרים פירות נוספים.

היצירה מציגה ריבוי של אלמנטים, הן על השולחן והן ברקע. המפה וקפליה נראים כמשטח "ניצב", המחולק לצורות גיאומטריות. גם הכיסא מאחור נראה מוגבה. נקודת המבט אלכסונית וקרובה, והמערך כולו ניצב על-גבי ספה או כיסא. הכלים השונים ניצבים בזוויות שונות כך שאת הכד רואים מן הצד, את הצלחת מלמעלה ואת הקערה הניצבת על רגל רואים מן הצד ומלמעלה בו-זמנית.

התפוחים מאורגנים בארבע ערימות היוצרות סימטריה בקומפוזיציה, אם כי התפוח הקדמי ביותר נראה כאילו החליק מן הערימה המרכזית, ובכך הוא סותר את הסימטריה. את דבריו של סזאן בנוגע להנגדת צבעים אפשר להבין מעיצוב הפירות. כאמור, הנפחיות לא נבנתה מהגיוון המסורתי שיוצרת נפילת האור על האובייקט אלא על-ידי מריחת משטחי צבעים עשירים המנוגדים זה לזה ומעניקים לפירות תחושת חיות ורעננות. טיפול צבעוני דומה יש גם בבד הלבן ובכיסוי של הספה.

סזאן אינו מתייחס למירקמים השונים של החפצים, אלא לצורתיהם. בכך הוא שובר מסורת ארוכת ימים של תיאור מדויק ופרטני של החומר.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/C/cezanne/cezanne49.JPG>

מבט לגארדנה, 1885, שמן על בד, 80 X 67 ס"מ

איקונוגרפיה: בסוף שנת 1885 בילה סזאן באיקס, מקום הולדתו שבפרובנס, ובגארדנה (Gardanne), עיירה בקרבת מקום. סזאן צייר שלושה מראות של העיירה, מכיווני צפייה הפוכים, המבשרים את הנופים הקוביסטיים, ובמיוחד את אלו של ל'אסטק של ג'ורג' בראק (Braque), בפאלטה האחידה יחסית שלהם ובצורות השטוחות. מגארדנה הוא יכול היה לצפות גם בהר סנט ויקטואר, ומשם נעשו רוב ציורי ההר בשלב מאוחר יותר של יצירתו.

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הקומפוזיציה הפתוחה מציגה נקודת מבט מרוחקת על בתי העיירה, הממלאים את רובה. הבתים נראים שטוחים ומונחים זה על-גבי זה, כשהפרספקטיבה נבנית לא על-פי הצבע או הגודל אלא על-ידי ההסתרה. אלמנט זה יחזור בציורי הנוף הקוביסטיים של העיירה ל'אסטק שצייר בראק. אמצעי אמנותי נוסף שיופיע גם אצל בראק הוא הצבעוניות הכמעט אחידה של הבתים. סזאן בחר בשני צבעים עיקריים לתיאור הבתים – גוני הקירות הצהבהבים וגוני הגגות האדומים. את הצמחייה מסביב הוא תיאר בירוק הממלא את החללים בין הבתים. אפקט זה מאפיין את ציוריו של בראק. נקודת המבט הנמוכה יחסית של סזאן מאפשרת התבוננות כלפי מעלה אל השמים, ויוצרת נוף בעל פרספקטיבה וחלל הנתפסים יחסית כמציאותיים, זאת למרות שהבתים מעוצבים כמעין ערמת קוביות. באחת הגרסאות השאיר סזאן חלקים רבים מהבד בלבן, טכניקה מהפכנית השמורה בדרך-כלל לציורים בצבע מים.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cezanne/land/cezanne.gardanne-brooklyn.jpg>

קישור ליצירה של ג'ורג' בראק, בתים ב'אסטק, שמן על בד, 60 X 73 ס"מ

http://honors.udayton.edu/honors/honors_authors/potok/braque.houses.jpg

סדרת הר סנט ויקטואר

איקונוגרפיה: בשנותיו האחרונות הירבה סזאן לצייר נופים וטבע כשהוא שוהה מחוץ לסטודיו. הר סנט ויקטואר הוא מוטיב חוזר המופיע שוב ושוב ביצירתו. נושא זה שימש אותו לאימון ושכלול הטכניקה שהמציא, שבעזרתה הוא ניסה לבנות את הנוף והפרספקטיבה. בשיטותיו באזור מצא סזאן נקודת תצפית על ההר, ומשם הוא צייר את הסדרה שלו. הר סנט ויקטואר ייחודי בצורתו – זהו הר משולש, מחודד בשיאו. בהר פעלה מחצבה, ולכן מורדותיו חתוכים, והוא חסר צמחייה. סזאן יצר יותר מ-40 ציורי שמן ו-40 ציורים בצבע מים של המקום בשעות ובעונות שונות, הבאות לידי ביטוי בצבעוניות שונה של היצירות. במהלך העבודה על הסדרה הלכה הטכניקה שלו ונשתכללה עד שהגיע להפשטה כמעט מוחלטת של הנוף וביסוס מבנה הקומפוזיציה על צורות גיאומטריות והנגדות צבעים – שיטה שחזתה את הקוביזם. מטרתו של סזאן הייתה ליצור פרספקטיבה צבעונית ייחודית שהתבססה על צבע, כך שהטונים החמים ממוקמים קרוב אל הצופה והקרים מתרחקים ממנו. בציורי ההר השאיר סזאן גם חלקים בלתי צבועים, היוצרים תחושה של אזוריות ואור. ביצירות ניתן לראות תהליך הפשטה, כשהראשונות הן ריאליסטיות יותר ועושות שימוש באלמנטים מבניים נוספים פרט לצבע, כגון העצים הממסגרים את היצירה, והאחרונות מתבססות על פרספקטיבה צבעונית בלבד.

הר סנט ויקטואר, 1885-7, שמן על בד, 67 X 80 ס"מ

קישור ליצירה

<http://www.columbia.edu/itc/barnard/arthist/wolff/feb11/feb11slideshow/Feb11CezanneMt.St.jpg>

הר סנט ויקטואר עם עץ אורן, 1887, שמן על בד, 62 X 92 ס"מ

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: ההר מתואר כאן מאותו מקום שבו מתוארת הסדרה כולה, אלא שסזאן הכניס אלמנט מבני נוסף – העץ התוחם את הקומפוזיציה משמאל. קווי הגזע והענפים למעלה מקבילים לפורמט היצירה, ויחד עם זאת מתעקלים בהתאם לעיקולי ההר והנוף. בכך יצר סזאן האחדה מבנית בין כל חלקי היצירה. הנוף ביצירה מוקדמת זו הוא יחסית ריאליסטי, אם כי ניכרת תחילת החלוקה של השטח ליחידות צבע עצמאיות ובניית נפחים על-ידי הנגדת כתמי צבע משלים – במיוחד במבנה ההר, שבו יצר

סזאן ניגודים בין כחול וכתום, ניגודים הנמצאים גם בשמים ובאדמה וגם בחלקים מסוימים של השדה הפרוש לרגלי השביל שעליו ניצב האמן. הפרספקטיבה ביצירה אינה קווית, אלא נוצרת כתוצאה מטשטוש אטמוספרי ומהצבעים הבהירים במרחק.

קישור ליצירה

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cezanne/st-victoire/1885/cezanne.st-victoire-1885.jpg>

הר סנט ויקטואר, 1904-6, שמן על בד, 91 X 73 ס"מ

קומפוזיציה ואמצעים אמנותיים: הבד כולו כוסה באופן שיטתי ומתוכנן במשיכות מכחול דקות ומרובעות כפסיפס. הגוונים הולכים ומבהירים ככל שמתרחקים אל האופק, וכך נוצרת קומפוזיציה צבעונית המקנה אשליה של עומק. שיטת עבודה זו היא אנליטית ביסודה, כלומר עוסקת בנייתו ופירוק של המראות, ובמידה רבה הובילה אל האנליזה הקוביסטית, אך התוצאה המתקבלת מתרחקת מן המציאות הנראית, ויוצרת תחושה סובייקטיבית של הנוף.

היצירה כמעט מופשטת. הצורות במישור התחתון בנויות זו מעל זו ומעליהן ההר, ונוצרת האחדה בין ההר ובין הצורות המקיפות אותו. גם השמים מתאחדים עם ההר. בגלל אופי הנחת המכחול המונוכרום הירקרק-כחלחל שולט. בעצם רק קו המיתאר הדק מפריד את ההר ומגדיר את צורתו המחודדת.

סזאן שב וחקר את המראות של הר סנט ויקטואר כמו שמונה חזר וצייר את הקתדרלות או את תחנת הרכבת – הוא יצר יותר מ-40 רישומים, ציורי מים והחל מ-1880 ועד מותו ב-1906 גם ציורי שמן.

כמו מונה, גם סזאן נמשך לרעיון של תיעוד עולם המשתנה כל הזמן, אבל השינויים בעולמו של סזאן היו איטיים ונינוחים, וכל תיאור של ההר אינו נראה כתיאור של רגע אלא שינוי פיזיולוגי ופסיכולוגי איטי ועמוק. בהקשר זה אפשר להסביר גם את בחירת הנושא של סזאן לעומת הנושאים האימפרסיוניסטיים ששאפו להנציח את הרגע החולף: מראות ההר הם רוגעים, משתנים באיטיות ומשרים על הצופה תחושה של עמידה מול הטבע הנצחי, בעוד [האימפרסיוניסטים](#) בחרו במראות שונים, שבהם לאור חשיבות עליונה לתיאור הרגע החולף. אצל סזאן לעומת זאת האור חסר חשיבות, והשינויים איטיים ועמוקים יותר.

קישור ליצירה

<http://www.abcgallery.com/C/cezanne/cezanne50.JPG>

ביבליוגרפיה

Bockemuhl, M., *Turner*, Taschen, Germany, 2005.

Crow, T., "Tensions of the Enlightenment, Goya," in Eisenman, S., *Nineteenth Century Art: A Critical History*, pp. 78-97.

Duchting, H., *Cezanne 1839 – 1906, Nature into Art*, Tachen, Italy, 2003.

Edward, L.S., (ed.) *Dictionary of Art Terms*, Thames and Hudson, London, 1984.

Goldwater, R., & Treves M., (ed.) *Artists on Art*, Pantheon, New York, 1972.

Hanter, S., Jacobus J., *Modern Art*, Harry N. Abrams, New York, 1992.

Huyghe, R., *Gauguin*, Crown, New York, 1988.

Janson, H.W., *History of Art*, Harry N. Abrams, New York, 1986.

Langmuir, E., *The National Gallery, Companion Guide*, Yale Un. Press, London, 1997.

Neret, G., *Rodin Sculpture and Drawings*, Taschen, Germany, 2002.

Reed H., (ed.) *The Thames & Hudson Dictionary of Art and Artists*, , Thames and Hudson, London, 1994.

Reynolds, G., *Turner*, Thames and Hudson, London, 1969.

Rhodes, C., *Primitivism and Modern Art*, Thames and Hudson, New York 1994.

Rooney, K., (ed.), Thompson, N., (ed.), Funk V., (ed.), *Techniques of the Great Masters of Art*, Chartwell Books, New Jersey, 1985.

Rosenblum, R., Janson, H.W., *19th Century Art*, Harry N. Abrams, New York, 1984.

Thomson, B., *Impressionism Origins, Practice, Reception*, Thames and Hudson, London, 2000.

Walther, I.F., & Metzger, R., *Van Gogh*, Taschen, Italy, 1993.

אגסי, י., מבוא לפילוסופיה מודרנית, משרד הביטחון, תל-אביב, 1996.

אינגו, פ., ו.ו., גוגן, ספרי, תל-אביב, 2005.

אינגו, פ., ו.ו., ואן גוך, ספרי, תל-אביב, 2005.

ברש, מ', קריסטלר פ"א, מערכת האמנויות המערבית, מוסד ביאליק, ירושלים, 1990.

בלס, ג', "צבע בעת החדשה", בצלאל 1, ירושלים, עמ' 20 – 22.

גומבר'ך, א. ה', קורות האמנות, עם עובד, תל-אביב, 1981.

ואלתר, א. פ., פול גוגן התחכום שבפשטות, ספרי בע"מ, תל-אביב, 1999.

וולטר, ב', יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני, ספריית הפועלים/הוצאת הקיבוץ המאוחד, ישראל, 1998.

חזקיה, ק' (ער.), אמנות בעידן הטכנולוגי, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב, 1981.

יכטהימר, ב. ב. מ', *ציור ורישום*, אחיאסף, ישראל, 1997.

פאברי, ד' (ער.), *גדולי הציור*, מועדון קוראי מעריב, תל-אביב, 1964.

פייפר ד' (ער.), *אנציקלופדיה לאמנות הציור והפיסול*, כתר, ירושלים, 1988.

פלד ע' (תר.), *וינסנט ואן גוך, מכתבים לתיאור, שוקן*, תל-אביב, 1992.

ריד, ה., *תולדות הציור המודרני*, מסדה, תל-אביב, 1995.

שילר, פ', *שירה נאיווית וסנטימנטליסטית על הנשגב*, ספריית הפועלים/הוצאת הקיבוץ המאוחד, ישראל, 1985.