

משרד החינוך
המינהל למדע ולטכנולוגיה
הפיקוח על אמנויות העיצוב, הנדסת בנייה ואדריכלות

תולדות האמנות

”היבטים בהבנת האמנות על רקע העולם המודרני”

כיתה י'

1 יח"ל

חומר עזר

כתב : נעם טופלברג

עריכת לשון : מיכל שקד

תוכן עניינים

פרק ראשון - חלק תיאורטי..... 3 - 32

חלק א' - המניעים ליצירת האמנות..... 3 - 7

חלק ב' - חומרים, טכניקות והקשר שלהם אל נושא היצירה.. 7 - 25

חלק ג' - יצירת האמנות ויחסה למציאות..... 25 - 26

חלק ד' - הנחיות כלליות ומושגי יסוד בניתוח יצירה

אמנותית..... 27 - 32

פרק ראשון – חלק תיאורטי

חלק א' - המניעים ליצירת האמנות

הקדמה

האדם, יצור מורכב הוא, החי במציאות המורכבת מפסיפס של אירועים אובייקטיביים, חיצוניים לו, ובונה את תפיסת המציאות שלו משילוב בין אירועים אלו לבין עולמו הסובייקטיבי: מחשבותיו, רצונותיו ומעשיו בפועל. מספר הסיבות האפשריות לכך שאדם מחליט ליצור יצירת אמנות הוא אינסופי. מערך ההחלטות שלנו מורכב כאמור, הן מן המציאות הסובבת אותו והן מעולמו הפנימי. עם זאת, ניתן להתייחס אל כל יצירת אמנות כנובעת ממניע מסוים, שהוא המרכזי בה ביותר. את המניע ניתן פעמים רבות לאתר על-פי נושא היצירה והמיקוד שלה, כלומר, מהו הרעיון שהיא מנסה להעביר, אל מי היא מכוונת ומהו המסר הכללי שלה. את המניעים מחלקים לכמה סוגים: מניע ציבורי, מניע דתי, מניע פוליטי, מניע חברתי ומניע אישי.

מניע ציבורי

יצירות שנוצרו ממניע ציבורי הן יצירות שהזמין גוף ציבורי (ממשלה, עירייה, חברה ציבורית וכיו"ב) והן נמצאות ברשות הרבים. בדרך-כלל יצירות אלו משרתות אינטרסים אידיאולוגיים, פוליטיים, כלכליים ואחרים של הגוף שהזמין אותם. פעמים רבות נערך מכרז בין האמנים כדי לבצע את היצירה, וקיים פער תמידי בין רצון האמן לבין רצון הגוף המזמין. הזוכה במכרז הוא בדרך-כלל האמן שפער זה הוא הקטן ביותר ביצירתו.

מטרתן של יצירות שנוצרו ממניע ציבורי היא בדרך-כלל הנצחת אירוע, הבעת רעיון אידיאולוגי, פיאור הסביבה והנוף.

עוד יש לציין כי מניע זה הוא הוותיק ביותר מכל המניעים בהיסטוריה של היצירה האנושית. כבר מתקופת האבן, שבה חיו בני אדם במערות, הם ציירו על הקירות ציורים המביעים את צורכי החברה והציבור, כגון ציד. בתקופות מאוחרות יותר, ובעצם עד למאה ה-19, האמן נחשב לבעל מקצוע, הזקוק לפטרון כדי להתקיים. הפטרון (מלך, אציל, איש כנסייה וכדומה) היה מזמין אצל האמן יצירות שלהן נזקק כדי לפאר את שמו או כדי להעביר מסר לציבור. מצב זה השתנה רק בסוף המאה ה-19, עם האמנות הרומנטית והריאליסטית, כאשר האמן הפך ליותר ויותר אינדיבידואל, שממנו מצופה לומר את דעתו על הסובב אותו. האמנות איבדה בהדרגה את הפטרונות המסורתית שלה והתקרבה אל המעמד הבורגני, מעמד הביניים החדש שנוצר עקב התפתחויות פוליטיות (המהפכה האמריקנית, המהפכה

הצרפתית), ההתפתחויות הכלכליות (המהפכה התעשייתית) והתפתחויות חברתיות אידיאולוגיות (תנועת ההשכלה, חינוך להמונים ועוד). קירבה זו למעמד הבורגנות יצרה סוג אמן חדש, העושה ככל העולה על רוחו ללא תכתיבים מפטרון או מגוף ציבורי. אמן זה הוא האמן המודרני, ומניעיו השונים נובעים מאישיותו ומרצונותיו.

דוגמאות:

- א. [כרמי רם וכרמי-מלמד עדה, בית המשפט העליון, קריית הממשלה ירושלים, 1986-1992](#)
- ב. [מנשה קדישמן, התרוממות, פלדת קורטן, תל-אביב, 1967-74](#)
- ג. [דני קרוון, אנדרטה לחטיבת הנגב, בטון, מים, אור רוח, עצי צאלה, באר שבע, 1963-8](#)
- ד. [נתן רפופורט, אנדרטה בקיבוץ נגבה, ברונזה, 1950](#)
- ה. [ניקי דה סנט-פאל, הגולם, פיברגלס צבוע, קריית היובל, ירושלים, 1971-2](#)

מניע דתי

יצירות שנוצרו ממניע דתי נועדו לבטא אמונה דתית או לשמש למטרת פולחן דתי. בדומה למניע הציבורי, גם זהו אחד מהמניעים הקדומים ביותר בתולדות האנושות. האדם, בעת קושי או צרה פנה תמיד אל כוחות חיצוניים ועליונים, על-פי אמונתו, לבקשת עזרה או ברכה. עדויות מהתקופה הפליאוליתית מציגות פסלונים קטנים, עשויים חלוקי נחל, שמטרתם כפי הנראה לשמש קמיעות למזל. גם בתקופת מצרים העתיקה שימשו פסלים למטרות דתיות. הפרעונים נחשבו לאלים חיים אשר במותם עלו לשמים וחזרו לצורתם האלוהית. פסליהם שימשו לסגידה ולפיאור הערים. בימי האימפריה היוונית הייתה נהוגה דת פנתיאיסטית (ריבוי אלילים), והמיתולוגיה היוונית הזינה את חיי הקהילה והעם באימפריה כולה. הפסלים ויצירות האמנות שימשו הן לסגידה והן להעברת מסרים ואמונה לעם כולו. כאשר הנצרות הפכה לדת הרשמית של האימפריה הרומית (המאה ה-5 לספירה) וכנסיות רבות נבנו בכל אירופה, שימשה האמנות לפיאור הכנסיות והקתדרלות אבל בעיקר להעברת מסרים דתיים וחינוכיים להמונים חסרי ההשכלה. סיפורי הברית החדשה, המתוארים על-גבי כל שערי הכנסיות, על הפסדה המערבית שממנה נכנס הקהל ובתוך הכנסיות, היוו מקור לימוד חשוב בעבור האנשים שלא ידעו קרוא וכתוב. הכנסייה הפכה להיות הפטרון המרכזי של אמנות ואמנים וטיפחה אותם, בדיוק מסיבות אלו. עד למאה ה-19 הייתה הכנסייה הפטרון החשוב ביותר של אמנות. יש להזכיר בהקשר זה כי

ביהדות לא התפתחה אמנות פיגורטיבית אלא רק עיטורית בגלל האיִקונוקלאזם - האיסור הדתי על "צלם ותמונה".

כדי להבין את היצירות הנובעות ממניע דתי יש לדעת מהי הדת שאליה מתייחסת היצירה, באיזה נושא או עניין עוסקת יצירה זו ומהי האמונה שאותה היא באה לשרת.

דוגמאות:

- א. [ליאונרדו דה וינצ'י, הסעודה האחרונה, 1495, שמן, טמפרה ופרסקו](#)
- ב. [מיכלאנג'לו, בריאת האדם, הקפלה הסיקסטינית, וטיקו, פרסקו, 1511](#)
- ג. [הבריכה, ציור קבר מצרי, אלף שני לפנה"ס](#)
- ד. [רמברנדט ואן ריין, משה שובר את הלוחות, שמן על בד, 1659](#)
- ה. [דונטלו, מריה מגדלנה, עץ צבוע, 1456](#)

מניע פוליטי

מניע פוליטי הוא אחד מהמניעים המודרניים יותר, אם כי מאז ומעולם התייחסו אמנים גם לאירועים פוליטיים. הכוונה היא להתייחסותו של אמן לכל אירוע הקשור בהתרחשויות פוליטיות במקום שבו הוא חי או בעולם כולו: מהפכות, מרידות, מלחמות, שלטון מושחת, מציאות פוליטית בעייתית וכיו"ב. היצירה מגויסת לטובת רעיון שבו דוגל האמן. הוא יכול להביע מחאה כנגד האירוע או המצב, לתמוך בו או לדווח עליו. כדי להבין את מסריה של היצירה הנובעת ממניע פוליטי יש לדעת האם האמן נכח באירוע או שמע עליו בלבד, מהם מקורות המידע שלו, מהי דעתו על האירוע ובאילו נסיבות יצר את היצירה. השאלות האם נכח האמן באירוע ומהי דעתו עליו חיוניות להבנת היצירה כיוון שעובדות אלו משפיעות באופן מכריע על האמצעים האמנותיים ועל המסרים של היצירה.

דוגמאות

- א. [ז'אק לואי דויד, שבועת ההוראטים, שמן על בד, 1784](#)
- ב. [מנשה קדישמן, עקדת יצחק, פלדת קורטן, 1982-5](#)
- ג. [אז'ן דלקרואה, החירות מובילה את העם, שמן על בד, 1830](#)
- ד. [פרנצ'סקו גויה, השלישי במאי 1808, שמן על בד, 1814](#)
- ה. [דויד ריב, תל-אביב-עזה, אקריליק על נייר, 1988](#)

מניע חברתי

בדומה למניע הפוליטי, מדובר גם כאן בהתייחסות לאירוע או מצב במקום שבו חי האמן או שמע עליו והתייחס אליו. הכוונה היא לאירועים ומצבים חברתיים כגון בעיות ופערים בין מעמדות חברתיים שונים, בין גזעים שונים, בעיות כלכליות והשלכותיהן החברתיות או אמירות כלליות על מצב האדם בתקופה ובמקום מסוימים. היצירה מגויסת לטובת הרעיון והמסר שאותם רוצה האמן להעביר. הוא יכול לתמוך במצב או באירוע, להביע מחאה או ביקורת נגדם או לדווח עליהם.

כדי להבין את מסריה של היצירה החברתית יש לדעת מהם האירוע או המצב שבהם עוסקת היצירה, האם האמן נכח בהם או רק שמע עליהם, מהם מקורות המידע שלו ומהי עמדתו כלפיהם.

דוגמאות

- א. [אונורה דומייה, נוסעי המחלקה השלישית, שמן על בד, 1856](#)
- ב. [גוסטב קורבה, שלום אדון קורבה, שמן על בד, 1854](#)
- ג. [אדוארד הופר, ציפורי לילה, שמן על בד, 1942](#)
- ד. [ריצ'ארד המילטון, מה למעשה עושה את הבתים של היום כה שונים וכה מושכים, קולאז', 1956](#)
- ה. [ג'ורג' סיגל, כיכר טיימס בלילה, יציקת גבס, ניאון, עץ ופולסטיק, 1970](#)

מניע אישי

מכל המניעים, המניע האישי הוא המודרני ביותר, כלומר התפתח מאוחר יחסית, לקראת סוף המאה ה-19. בהקשר זה יש להבין כי אישיות האמן הייתה מאז ומעולם חלק בלתי נפרד מיצירת האמנות ותמיד באה לידי ביטוי ביצירתו, אך בתקופות קדומות יותר, בעיותיו האישיות של האמן היו משניות ביצירה האמנותית ביחס לנושאים שאותם הוא צייר או פיסל. בתקופה המודרנית הפכו אישיותו של האמן ועולמו הפנימי לנושאים המרכזיים של היצירה האמנותית. בעצם איכותו של אמן וכלל יצירתו נבחנות על-פי "המיתוס האישי" שהוא בונה לאורך שנות יצירתו.

ביצירות שנוצרו ממניע אישי באים לידי ביטוי עולמו הפנימי של האמן, ייסורי נפשו, תת-ההכרה ותעתועי דמיונו. כדי להבין יצירות אלו יש לדעת מהן נסיבות חייו של האמן, מהו האירוע שאליו מתייחסת היצירה ובאילו נסיבות נוצרה היצירה.

דוגמאות:

- א. [ג'קסון פולוק, ערפל האזוביון, שמן, אמיל וצבע אלומיניום על בד, 1950](#)
- ב. [אדוארד מונק, הזעקה, שמן ופסטל על קרטון, 1893](#)
- ג. [סלבדור דאלי, המאונן הגדול, שמן על בד, 1929](#)
- ד. [אנה טיכו, סלעים ליד מוצא, רישום בעיפרון, 1943](#)
- ה. [חואן מירו, הצייד-נוף קטלוני, שמן על בד, 1923-4](#)

חלק ב' – חומרים, טכניקות והקשר שלהם אל נושא היצירה

בחלק זה נעמוד על סוגי הטכניקות העיקריות של הציור והפיסול ועל הקשר שלהן אל נושאי היצירות. בחירת הטכניקה מהווה החלטה מרכזית ובעלת משמעות בעבור האמן. לכל טכניקה איכויות האופייניות לה בלבד, קשיים המאפיינים אותה ודרך עבודה ייחודית. כל אלו קשורים קשר ישיר לנושא היצירה ולמשמעותות שאותן מעוניין האמן להעביר. הדברים מתחדדים והופכים משמעותיים הרבה יותר בעידן המודרני, שבו נשברו המוסכמות לגבי טכניקות מקובלות, והאמן בעצם הופך לממציא גם בתחום זה. בעבר היו מקובלות מספר טכניקות שנחשבו ל"אציליות" כגון ציור בצבע טמפרה, שמן, פרסקו או פיסול בשיש ובברונזה. טכניקות אלו היו המקובלות ביותר, ולמרות שגם בתקופות מוקדמות יותר הייתה לבחירת הטכניקה משמעות וקשר לנושא הרי שברוב המקרים, כאשר אמן ניגש ליצירת העבודה המוגמרת הוא בחר בטכניקות אלו.

לא כך הם פני הדברים כשמדובר בעידן המודרני. התחום הטכני נפרץ לחלוטין, והדרישה להתאמת הטכניקה לנושא היצירה הפכה לבלתי מתפשרת וישירה. מעבר לטכניקות המסורתיות החלו האמנים להמציא טכניקות אישיות ולהשתמש בכל חומר אפשרי כדי ליצור מבע הממחיש בצורה הטובה ביותר את הרעיון והמסר של יצירתם. עקב כך, גם השימוש בטכניקות מסורתיות הפך לחלק בלתי נפרד מנושא היצירה.

רישום

ניתן לומר כי הרישום הוא ככל הנראה הטכניקה העתיקה ביותר בתולדות האמנות. במאמרו "האדם הראשון היה אמן" תיאר האמן בארנט ניומן (Barnett Newman) (1905-1970) את התבטאותו של האדם הקדמון, טרם היות השפה, באמצעות חריטת קווים בבוץ, ביטוי קווי אמנותי ראשוני המיועד להעברת מסרים.
(Newman, b., *The First Man Was an Artists, Tiger's Eye*, 1st issue, 1947)

ללא ספק, הרישום הוא הטכניקה האישית והמיידית ביותר באמנות. האמן נושא עימו בקלות את כלי הרישום ואינו זקוק להכנה מורכבת או ציוד מיוחד כדי להתחיל ולרשום. עובדה זו הופכת את הרישום למדיום נגיש ומיידית המאפשר יצירה בכל מקום ובכל זמן, ולכן מבטא ישירות את תחושת האמן אל מול האובייקט שאותו הוא מצייר. מעבר לכך, יותר מכל טכניקה אחרת, מהווה הרישום תרגום מיידית של תנועת היד של האמן על הנייר – כל תנועה, שינוי זווית או לחץ היד משפיעים מיידית ומשמעותית על צורת הקו ואופיו.
מסיבות אלו ואחרות הפך הרישום בעידן המודרני לטכניקה בעלת חשיבות עליונה. בתקופות מוקדמות יותר נחשב הרישום לטכניקה המיועדת בעיקר להכנת מתווים (סקיצות) ולא ליצירה העומדת בפני עצמה כמוגמרת. השינוי במעמדו של האמן המודרני העמיד את אישיותו ורגשותיו במרכז היצירה האמנותית. האמן אינו עוד בעל מקצוע הממלא אחר הזמנות הפטרוני, אלא אישיות בעלת רגשות ודעות, האמורה להביעם כמרכז היצירה האמנותית. כתוצאה מכך הפך הרישום, שכאמור מבטא טוב מכל הטכניקות את כתב היד של האמן ואת אישיותו, לטכניקה ראשונה במעלה המשמשת גם להכנת מתווים אך גם להכנת יצירות מוגמרות.

כאשר מתבוננים ברישום ניתן להבחין האם מדובר במתווה הכנה או ביצירה מוגמרת. נציג את ההבדלים ביניהם בטבלה הבאה:

יצירה מוגמרת	מתווה הכנה	
הנושא מתואר בשלמותו ובאופן מלא ומהוקצע.	הנושא מתואר באופן חלקי או לא מהוקצע. לעיתים מתוארים רק חלקים, ולעיתים ניתן לראות חלקים מהנושא מודגשים יותר לשם בדיקתם.	נושא
קומפוזיציה מתוכננת ומאורגנת. ניכר כי הושקעה מחשבה בארגון כל החלקים של הנייר.	הקומפוזיציה אינה גמורה. לעיתים יש חלקים הנראים "שלא במקומם". קיימים דגשים על אזורים מסוימים בעוד אחרים מוזנחים.	קומפוזיציה
פרספקטיבה ברורה ומתוכננת, התייחסות ליחסי גודל, הסתרה ומרחק.	הפרספקטיבה אינה מהוקצעת ולעיתים לא קיימת באופן מתוכנן. יש רישומי הכנה שבהם האובייקטים מפוזרים באופן אקראי על פני הנייר.	פרספקטיבה
הצללות מסודרות ומתוכננות, הממקמות את הדמות בחלל ומעניקות לה משקל. ניתן לראות עבודה זהירה של העיפרון או כלי הרישום.	ההצללות ניתנות באופן סכמתי וללא השקעה מרובה. לעיתים נעשות בצורת קשקוש אקראי בתחתית או בצד הדמות כדי למקם אותה בחלל.	הצללות
מהוקצע וברור. גם אם יש אזורים סכמתיים, הרי הסיבה לכך נעוצה בנושא הציור או בסגנונו ולא בגלל אי השקעה או חיפזון.	סכמתי, מהיר ולא אחיד. ניתן לראות אזורים מושקעים יותר ופחות.	אופי הקו

טבלה זו אינה תקפה לכל ציור, והיא מגדירה את ההבדלים בקווים כלליים בלבד. כמו כן, בעידן המודרני חשיבותו של מתווה ההכנה אינו פחות או שולי להבנת התהליכים שעובר האמן בדרך אל היצירה המוגמרת ואל בניית "המיתוס האישי" שלו. הבנת תהליך העבודה הפכה לגורם מרכזי במחקר האמנותי, השואף להגיע להבנת המוטיבציות והתהליכים הטכניים המובילים את האמן.

דוגמה לרישום מוגמר:

[אנה טיכו, סלעים ליד מוצא, רישום בעיפרון, 1943](#)

דוגמה למתווה הכנה ברישום:

[אדגר דגה, מתווה לשיעור ריקוד, עיפרון, 1898](#)

הגדרת הרישום וכלי רישום עיקריים

ניתן להגדיר רישום כציור קווי, הנעשה באמצעות כלי בעל חוד (בדרגות קושי משתנות) שאינו מכחול, ואין צורך לטבול אותו בצבע. ברוב המקרים נעשה הרישום על-גבי נייר המונח על מצע קשה (בניגוד לבד המתוח על מסגרת ללא מצע תחתיו). בנוסף, הרישום בדרך-כלל נעשה בכלי יחיד, כלומר, בצבע אחד, אם כי קיימים רישומים צבעוניים. כלי הרישום מאפשר עוביים שונים של קו, הנעשים באמצעות שינויים בזווית המפגש של החוד עם הנייר ובאמצעות שינויים בלחץ אחיזת היד.

כלי הרישום העיקריים הם:

1. עיפרון: העיפרון הוא גוף עץ שבעבר הכיל עופרת ומכאן שמו. החל מן המאה ה-14 הוחלפה העופרת בגרפיט – פחם גבישי. לעפרונות כיום 15 דרגות קושי המסומנות על-ידי האותיות H – המבטאת קושי ו-B המבטאת רכות. עפרונות ה-B, הרכים יותר, מיוצרים עבים יותר בגלל שבירותם, ועל כן יוצרים קו עבה המיטשטש לקראת קצותיו ומתאימים יותר לרישום. ליד האות מופיע מספר המבטא את דרגת הקושי או הרכות של העיפרון. 6B לדוגמה הוא עיפרון הגרפיט הרך ביותר.
2. גירי ציור: אלו הם עפרונות שאינם מצופים בעץ אלא עשויים מחומר מלאכותי בצבעים שונים. גירים אלו יכולים להגיע לעובי של שלושה מילימטרים. קיימים גם גירים מחומרים טבעיים אך רק בצבעי שחור, לבן ואדום. בגירים קיימות שלוש דרגות קושי – קשה, בינוני ורך, הנוצרות כתוצאה מאחוז החומר הרך המעורבב עם הפיגמנט. גירי הרישום המקובלים הם:
 - א. גירי פחם בצבעי שחור העשויים פחם אמורפי, לא גבישי.
 - ב. גירי פסטל המיוצרים על-ידי ערבוב הפיגמנט עם שרף טרגקנט ודחיסתו לתבנית. לאחר ההתייבשות שוברים את התבנית ומוציאים את הגיר. כמות השרף קובעת את רכות הגיר.

לאחר סיום העבודה יש לקבע אותה ולמנוע מחיקה או טשטוש של קווי הרישום. החומר הקובע נקרא "פיקסטיב", חומר דביק ושקוף המותז על-גבי הנייר ויוצר עם התייבשותו שכבה שקופה ואטומה. קיימים סוגים שונים של "פיקסטיב", אך המקובל ביותר כיום הוא תמיסה של 2% לכה המיוצרת מעץ תאנה הודי, בכוהל.

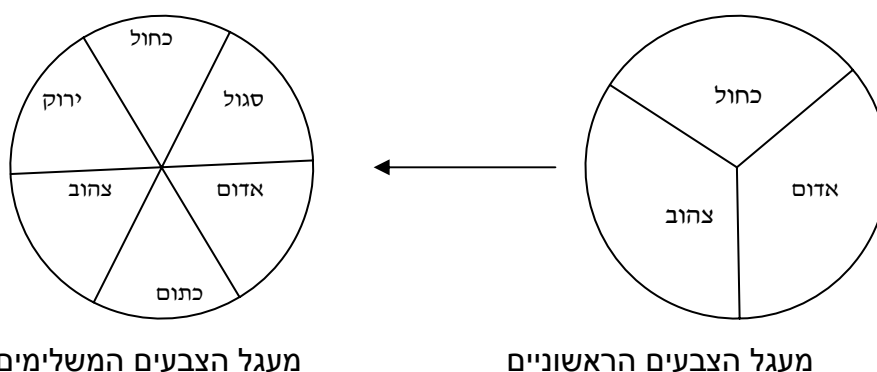
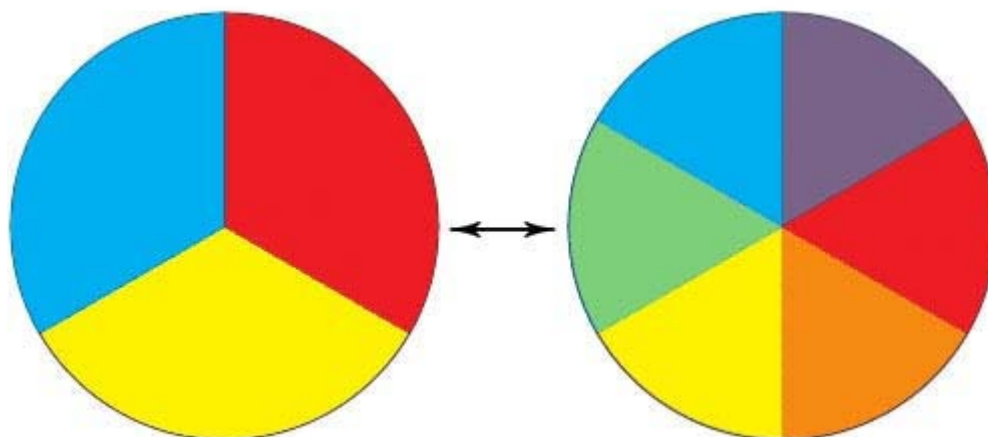
ציור בצבע

צבע הוא חומר העשוי משני מרכיבים: פיגמנט, כלומר אבקה צבעונית המופקת מחומרים טבעיים או תעשייתיים, ומקשר, כלומר חומר ההופך את האבקה למשחה אחידה הניתנת למריחה ומתייבשת תוך שמירה על הגוון המקורי של הפיגמנט. כך לדוגמה, צבע שמן פירוש פיגמנט המעורב במקשר על בסיס שמן, וצבע מים פירוש שהחומר המקשר נמס במים. איכות הצבע נקבעת על-פי אחוז הפיגמנט ביחס למקשר.

בשונה מהרשם, העובד בקווים, הצייר עובד במשטחי צבע הנמרחים באמצעות מכחולים, שפכטלים ובעידן המודרני גם באמצעים נוספים שונים כמו ידיים, סמרטוטים ובעצם כל אמצעי העולה על דעתו של האמן, בהתאם לנושא ולרעיון העומדים מאחורי היצירה. שחור ולבן כמעט אינם נמצאים בטבע בצורתם הטהורה, ואינם נחשבים צבעים. הצבע הוא תוצאה של שבירת קרני האור. ללא אור לא ניתן לראות צבעים. קרן האור מכילה אורכי גלים שונים של אנרגיה, שכל אחד מהם הוא בעל צבע שונה. לומר על חפץ כי הוא בצבע מסוים, משמעו כי הוא מחזיר רק את גלי האור בעלי אורכי הגל של צבע זה. יתר הגלים נספגים בו והופכים לאנרגיית חום. הצבע הלבן מחזיר את כל גלי האור, ועל כן כמעט ואינו מתחמם. לעומתו השחור סופג את כל גלי האור, ועל כן מתחמם מאוד.

תיאוריות רבות נוסחו לגבי צבעים והשימוש האמנותי בהם. נזכיר כאן שתיים מהמרכזיות, שהשפיעו רבות על האמנות המודרנית: [תיאוריית הצבעים המשלימים של שברל ותיאוריית הצבע של קנדינסקי](#).

שברל (Michel Eugène Chevreul, 1786-1889), כימאי בתעשיית השטיחים בפריז, נקרא לבדוק מדוע צבעי השטיחים נראו דהויים. את מסקנותיו הוא פרסם ב-1893 בספרו "חוק הניגוד הסימולטני של הצבעים". הרעיון המרכזי שהעלה שברל היה כי צבעים הנמצאים זה בסמיכות לזה משפיעים הדדית ויוצרים שינוי הנקלט בעין המתבונן בהם. ישנם זוגות צבעים המחזקים זה את זה וישנם כאלו היוצרים אפקט דהוי ואפרפר. בהסתמכו על תיאוריית שבירת האור של ניוטון הגדיר שברל שלושה זוגות של צבעים, הנקראים צבעים משלימים. זוגות צבעים אלו הנוצרים משלושת הצבעים הראשוניים (כלומר אלו שאי אפשר ליצור אותם מתערובת של שני צבעים אחרים): אדום, צהוב וכחול, שערבובם יוצר שלושה צבעים משניים: כתום, ירוק וסגול, הנוצרים עקב ערבוב כמות שווה של כל שני צבעים ראשוניים. כל צבע משני משלים לצבע הראשוני שלא עורבב ממנו.



נוצרים אם כן, שלושה זוגות של צבעים משלימים: אדום וירוק, צהוב וסגול, כחול וכתום. צבעים אלו, המונחים בסמיכות זה לזה, יוצרים אפקט עז ומחזקים זה את זה. תיאוריה זה יצרה מהפכה בסוף המאה ה-19, והשפיעה על אמנים רבים שהחלו להשתמש באפקטים הנוצרים כתוצאה מזיווג צבעים משלימים באופן מכוון, שאינו תואם תמיד את הנראה במציאות. השימוש בצבעים משלימים החל לאפיין גם את הציירים שרצו להתקרב למציאות – האימפרסיוניסטים למשל, שראו בתיאוריה זו ביסוס מדעי לדרך שבה רואה העין וניסו לצייר באופן אובייקטיבי את המראות סביבם תוך שימוש בנקודות צבעים משלימים. מצד אחר, ציירים כגון מאטיס, ואן גוך או גוגן, שעבודותיהם התרחקו מן המציאות הנראית והלכו אל עבר הכיוון הרגשי (אקספרסיוניסטי), השתמשו בצבעים המשלימים כדי להגביר את האפקט הרגשי של הצבעים ולהשפיע על תחושותיו של הצופה.

וסיילי קנדינסקי (Wassily Kandinsky, 1866-1944) צייר ממוצא רוסי, פרסם ב-1912 את מאמרו "על הרוחני באמנות, בעיקר בציור". במאמר זה הוא עסק במעמדה של האמנות בעידן המודרני, וחיפש חלופה לגישה המדעית ולדרישה כי על האמנות לחקות את המציאות הנראית. קנדינסקי קרא לשחרור הצבע מחיקוי ולהפיכתו לאלמנט רגשי-רוחני, המאורגן על הבד לא בהתאם למציאות הנראית אלא כמו הצלילים במוזיקה – בהתאם לרגשותיו של האמן. בניגוד לאמנויות אחרות, המוזיקה אינה מימטית, כלומר אינה מחקה את המציאות, אלא יוצרת מערך צלילים הגורם אפקט רגשי אצל המאזין. מדוע לא יכול הציור להתנהג כך? קנדינסקי עסק בתופעה ידועה הקרויה "סינסטזיה", כלומר היכולת להרגיש בחוש אחד תופעות הנקלטות בחוש אחר (למשל טעם או צליל של צבע). לטענתו, לצבעים צלילים שונים: כחול כהה - כצלילו של קונטרבאס המרגיע את המאזין או הצופה וגורם להם להתכנסות רוחנית, צהוב לימון - כצליל גבוה של חצוצרה המגרה את אוזן או העין וגורם לעצבנות, וכן הלאה. את ציוריו כינה קנדינסקי "קומפוזיציות" ו"אימפרוביזציות", מושגים המשותפים למוזיקה ולציור, והם החלו להתרחק מן המציאות הנראית ולהתבסס על מערך צבעוני עז.

לדוגמה: [וסיילי קנדינסקי, קומפוזיציה מספר 4, 1911, שמן על בד](#)

יצירתו וכתביו של קנדינסקי פתחו פתח להתנתקות האמנות המודרנית מן החובה לחקות את המציאות הנראית, והביאו להתפתחות האמנות המופשטת.

סוגי צבעים ושימושיהם השונים

סוג הצבע והתנהגותו נקבעים בעיקר על-פי סוג החומר המקשר המעורבב עם הפיגמנט. לחומר זה חשיבות מכרעת על אופי הצבע, אטימותו או שקיפותו, זמן ההתייבשות שלו והתנהגותו על הבד.

א. צבע שמן

צבע השמן נחשב בתולדות הציור המערבי ל"אצילי" מבין הצבעים. מדובר בפיגמנט המעורבב בחומר שמנוני היוצר צבע אטום, בעל מרקם חלק, שהתייבשותו על הבד איטית יחסית ומאפשרת יצירת גוונים ודקויות רבים יותר בהשוואה לצבעים המתייבשים מהר. אין הסכמה בין החוקרים מתי הומצא צבע השמן, אך העדויות המוקדמות לשימוש בו קיימות החל מן המאה ה-12. יש המייחסים את המצאתו לאחים ואן אייק, ציירים פלמים, שהחלו להשתמש בו בציוריהם באופן מסודר במאה ה-15. לפני המצאת צבע השמן נהגו הציירים להשתמש בצבעי טמפרה, כלומר פיגמנט המעורבב בחלמון או חלבון ביצה ומים. מרקמו של הטמפרה חלק ודומה לשמן, אך התייבשותו מהירה הרבה יותר

ולכן העבודה איתו מהירה ומאפשרת פחות דקויות מצבע השמן. החל מן המאה ה-16 הפכו צבעי השמן לכלי הביטוי העיקרי של הציור המערבי. במאה ה-19, כשהומצאה השפופרת והחלו לייצר צבעי שמן באופן תעשייתי ומסחרי, הם הפכו לנחלתו של כל צייר. מאז הציירים גם נושאים את הצבעים איתם החוצה ומציירים בטבע, תחת כיפת השמים.

דוגמה ליצירה שנוצרה בצבע שמן: ז'אק לואי דויד, נפוליאון חוצה את האלפים, שמן על בד, 1801

ב. צבע אקריליק

צבעי האקריליק הם צבעים תעשייתיים וסינתטיים. החלו לייצר אותם בסוף שנות הארבעים של המאה ה-20. צבעי האקריליק הומצאו כדי להחליף את צבעי השמן. הם עשויים פיגמנט ושרף מלאכותי, ובניגוד לצבעי השמן ניתן לדלל אותם במים. השימוש בהם קל יותר והם מתייבשים מהר יותר. מרקמו של צבע האקריליק חלק ואטום, הוא מאפשר מגוון אפקטים ונקלט כמעט על כל סוג של משטח. עם צבע זה ניתן להגיע לגימור מט או מבריק. בגלל נוחות העבודה ומחירו הזול יחסית נהוג להשתמש בו כצבע למתחילים, המקדים את השימוש בצבעי השמן.

דוגמה ליצירה שנוצרה בצבע אקריליק: דויד ריב, תל-אביב-עזה, אקריליק על נייר, 1988

ג. צבע מים- אקוורל

צבעי המים עשויים פיגמנט וחומר מקשר, בדרך-כלל דבק שרף, המסיס במים. השם אקוורל הוא מילה צרפתית שמקורה באיטלקית – Acquarello, ומשמעותה ציור בצבעי מים. לעומת צבעי השמן והאקריליק, צבעי המים מצטיינים בשקיפות ובהתייבשות מהירה. כך ניתן ליצור שכבות של צבע זו על-גבי זו מבלי שהצבעים יתערבבו. ציורי מים נעשים על-גבי נייר, שאותו מספיגים במים לפני תחילת העבודה. על הנייר היבש למחצה נהוג לרשום בעיפרון את קווי המיתאר של הציור. אם לא רוצים שקווי העיפרון ייראו לאחר הצביעה יש לרשום בעיפרון H קשה ובעדינות. ואולם, פעמים רבות הרישום משמש כחלק מציור המים כשקווי העיפרון נראים מבעד לשכבות הצבע השקופות. מאפיין נוסף של ציור המים הוא השימוש בצבע הטבעי של הנייר והשארית מקומות חשופים, המעניקים תחושת חלל ואור, שאינם מקובלים בציורי שמן. ציורי מים נהוג לצייר במכחולים עבים, במכחולים מחודדים או במכחולים שטוחים, בהתאם לצורכי האמן. על המכחול להיות תמיד מלא בצבע.

דוגמה ליצירה שנוצרה בצבע מים: פול סזאן, טבע דומם עם תפוחים ואגסים, אקוורל על עיפרון.

ד. ציור קיר- פרסקו

מקור המילה פרסקו (Fresco) הוא באיטלקית ומשמעותה –רענן או טרי. זוהי טכניקה של ציור בצבע מים על-גבי טיח בעודו רטוב וטרי, כך שהצבע נספג בטיח והופך לחלק מהקיר עצמו. טכניקה זו עתיקה מאוד וקיימים תיאורים שלה עוד מתקופת יוון העתיקה. האדריכל הרומי ויטרוביוס תיאר בשנת 27 לפני הספירה ציור בשיטה זו. עיקרה של השיטה הוא משיחה של שכבת טיח גסה על-גבי קיר, שעליה מצוירים בפחם את מתווה הציור. על-גבי שכבה זו מורחים באזור קטן תערובת טרייה של גבס וגיר, ועליה מצוירים במשך יום אחד בפיגמנטים טהורים המעורבבים במים. בזמן שהטיח מתייבש החומרים מתלכדים בו ויוצרים שכבה צבעונית שאינה מתקלפת או נשחקת. טכניקה זו מאפשרת ליצור יצירות גדולות ממדים המכסות קירות שלמים, והיא עמידה למדי ונשמרת לאורך זמן רב. עם זאת, השיטה מחייבת ציור משטח קטן יחסית ביום אחד. לאחר ציור המקטע יש להמתין להתייבשותו, ולמחרת להתחיל חלק חדש בציור. המשך העבודה מחייב התאמת צבעים מחודשת לגוונים שבהם החל הציור, דבר היוצר בעיות. יש לזכור כי טעויות כמעט ולא ניתן לתקן ועל כן, אם יש צורך על הציור לקלף את הטיח ולהתחיל מחדש.

דוגמה ליצירה שנוצרה בפרסקו: [ליאונרדו דה-וינצ'י, הסעודה האחרונה, פרסקו, 1495](#)

טכניקה מעורבת

המושג טכניקה מעורבת מודרני יחסית, והחלו להשתמש בו במאה ה-20. הכוונה היא לשילוב של כמה טכניקות יחד. סוג כזה של עבודה לא היה מקובל כלל עד לעידן המודרני - במסורת האמנותית הטכניקה תמיד אחידה לכל ציור. העידן המודרני פתח לאמנים מגוון בלתי מוגבל של אפשרויות והתנסויות, הן מבחינת הנושאים והן מבחינת הטכניקה. הדרישה המודרנית הבלתי מתפשרת לחדשנות הביאה אמנים רבים להתנסות בחומרים בלתי מקובלים ובשילובים חדשניים שפעמים צלחו ופעמים כשלו. בכל מקרה, החל מהמאה ה-20 אין עוד הגבלות על סוג החומר או שילוב החומרים שבהם משתמש האמן. כאשר נעשה שימוש ביותר מחומר אחד, מציינים את המושג "טכניקה מעורבת". הטכניקה המעורבת הפכה לסימן הכר אישי של כל אמן, והיא מבטאת יותר מכל את המסרים הרעיוניים שהוא מעוניין להעביר ביצירתו. זאת כיוון שבניגוד לטכניקות המסורתיות, המקובלות, האמן בוחר את החומרים ואת שיטת העבודה בהתאם לרעיון המרכזי של היצירה. לעיתים הטכניקה מהווה ממש חלק משמעותי מהרעיון עצמו.

דוגמה לטכניקה מעורבת: [אנדרה מאסון, מלחמת הדגים, חול, ג'סו, שמן, דיו ופחם על בד,](#)

1927

טכניקות שכפול

טכניקות שכפול הן אותן טכניקות המאפשרות ליצור עותקים רבים של אותה יצירה באמצעות הדפסה חוזרת של תבנית. בניגוד לרישום או לציור, להדפסים השונים אין מקור והעתק אלא תבנית, והעתקים רבים שכל אחד מהם נחשב מקורי. בהדפסי בלט, שקע וליתוגרפיה קיימת חשיבות למספר ההעתקים שנוצרו מהתבנית המקורית, כיוון שזו נשחקת לאיטה. בתחתיתו של כל הדפס מצוינים שני מספרים, המציינים את מספר העותק מתוך מספר הפריטים שיוצרו. כך למשל הסימון 7/15 יציין כי זהו עותק מספר 7 מתוך 15 שנוצרו. ככל שהספרות קטנות יותר עולה ערך היצירה.

אמנים משתמשים בטכניקות שכפול משתי סיבות עיקריות: הרצון לייצר מספר גדול של עותקים והחשבה יותר – המרקמים והאיכויות הצורניות האופייניות לכל טכניקה, וזאת בהתאם לנושא היצירה והרעיון העומד מאחוריה. טכניקות הדפסה על בדים היו ידועות עוד בעולם העתיק, לפני ספירת הנוצרים. עדויות לכך ניתן לראות בממצאים ארכיאולוגיים של קוביות הדפסה או חותמות מאבן ומעץ שעליהן הוטבעו דמויות חיות או עיטור כלשהו. ספרים בחיתוך עץ החלו להתפרסם ב-1430, ובאמצע המאה ה-15 המציא צורף הזהב גוטנברג את הדפוס בעזרת אותיות מגולפות בכסף, המסודרות בכל פעם בדרך שונה.

סוגי הדפסים

1. הדפס בלט: הדפס שנעשה על-גבי גלופה, העשויה חומר רך יחסית הניתן לגילוף, כמו שעוונית או עץ. על-גבי הלוח מצוירים את קווי המיתאר של הצורה הרצויה ומגלפים סביבה באמצעות מפסלות מתכת בעלות קצה בצורת U ליצירת קווים עבים ושטחים, וצורת V ליצירת קווים דקים. בסוג זה של הדפס מסלקים מהלוח את החלקים שלא רוצים שיודפסו, והחלקים הבולטים הם המדפיסים. את הגלופה מניחים על-גבי מלחציים, ובעזרת גלגלת מורחים צבע דפוס על-גבי החלקים הבולטים. מצמידים את דף הנייר אל הגלופה, והצבע מועבר אליו בלחץ. בסוג זה של הדפס הגלופה נשחקת ככל שיוצרים יותר עותקים, לכן יש משמעות למספר העותקים שנוצרו.

חיתוך עץ

סוג של הדפס בלט הנעשה על-גבי לוח עץ. משתמשים בלוח עץ קשה כגון אדר או אגס. לוחות העץ חתוכים לרוחב ומלוטשים בנייר זכוכית עדין עד לקבלת מרקם חלק לגמרי. את הציור יש לרשום ישירות על העץ, הפוך מהציור הרצוי. כמו כן יש לזכור כי החלקים

השקועים בעבודה ישאירו חלקים לבנים בדף הנייר, ולכן ייתפסו כגבוהים יותר מן החלקים הצבועים.

הדפס העץ גס באופיו, ובהתאם לסוג העץ ניכר בו המרקם של העץ עצמו, ההופך לחלק מאיכותה ומאווירתה של היצירה הסופית. בגלל אופי החומר והעבודה יש בדרך-כלל פחות ירידה לפרטים עדינים. אם מעוניינים ליצור כמה צבעים, יש לחלק את הציור לכמה גלופות שונות, כל אחת בצבע אחר.

דוגמה לחיתוך עץ: יעקב שטיינהרדט, סמטה בירושלים, חיתוך עץ, 1934

2. הדפס שקע: הדפס הנעשה על-גבי גלופה, אלא שבניגוד להדפס בלט, כאן מדפיסים דווקא החלקים השקועים. הגלופה עשויה חומר קשה יותר, כגון לוח נחושת או מתכת מסוג אחר, שעליו חורטים באמצעות כלי גילוף, מחט או חרט את הציור הרצוי או שצורבים אותו באמצעות חומצה (כפי שיוסבר בהמשך). הצבע שנמרח על-גבי הגלופה חודר לחריצים ושוקע בהם. לאחר שהלוח מנוקה מוצמד אליו דף הנייר באמצעות מלחציים, והצבע השקוע עובר אל הדף.

2.א. תחריט נחושת

נחושת היא החומר הקלאסי שבו משתמשים בהדפס שקע. הלוח חלק ומלוטש, ושיטת העבודה מאפשרת ירידה לפרטים קטנים ודקויות. כפי שהוסבר, על-גבי הלוח חורטים בעדינות את הציור הנגטיבי ומורחים את הלוח בדיו או בצבע, המועבר לנייר בלחץ ויוצר את התמונה הפוזיטיבית.

אקוויטינטה

בסוג זה של הדפס משתמשים בחומצה כדי לצרוב את פני לוח הנחושת וליצור בו שקעים. הלוח נמרח בשכבת דקה של תערובת שעווה ואספלט, שעליה חורטים באמצעות חרט או מחט את הציור הרצוי בנגטיב. בתהליך החריטה חושפים את הנחושת המצופה. את הלוח המצופה והחרוט מניחים בקערה, ולתוכה יוצקים חומצה חנקנית. אם מדובר בלוח גדול מאוד, ניתן ליצור סביבו מסגרת שעווה ולמלא אותה בחומצה. חודרת דרך החריטות והיא מאכלת את לוח הנחושת במקומות החשופים. ככל שזמן השהייה של הלוח בחומצה גדול יותר כך ילכו הקווים ויתעבו. לאחר הזמן הרצוי, מוציאים את הלוח מן החומצה, מחממים אותו כדי להמיס את השעווה ומנקים אותו בעזרת ספירט. בדומה לתחריט הנחושת, מחדירים צבע אל המקומות העמוקים ומדפיסים באמצעות מלחציים. בסוג זה של הדפס ניתן להגיע לפרטים מדויקים ואף ליצור פני שטח גרעיניים.

דוגמה לתחריט ואקוויטינטה: פרנצ'סקו גויה, תרדמת התבונה מולידה מפלצות, תחריט ואקוויטינטה, 8-1797.

3. הדפס שטח: בהדפס מסוג זה הציור נוצר על-ידי פני השטח ולא באמצעות חריטה או סילוק חלקים. אופיו של ההדפס הוא במשטחי צבע לוקלי. גם כאן, כדי ליצור צבעים שונים יש להשתמש בכמה לוחות או רשתות. הלוח עשוי אבן גיר או מתכת, והציור מוטבע בו בדרך כימית המבוססת על דחייה הדדית של מים ושמן.

ליתוגרפיה (הדפס אבן)

טכניקת הליתוגרפיה חדשה יחסית. המציא אותה המחזאי הגרמני אלואיס זונפלדר (Senefelder Aloys) במינכן בשנת 1798. השיטה מתבססת על דחייה טבעית בין מים ושמן. מקור המילה ליתוגרפיה הוא ביוונית: ליתוס היא אבן וגרף – סרטוט. האמן רושם על-גבי לוח אבן באמצעות עיפרון משומן, ולאחר מכן מרטיב את האבן, כשאותם חלקים שאינם מכוסים בדיו השמנוני סופגים את המים. בשלב הבא מושחים את פני האבן כולה בצבע שמנוני. התהליך הכימי הטבעי מסלק את הצבע מן האזורים הרטובים ומרכז אותו באזורים השמנוניים. את הציור הנגטיבי שנוצר על האבן מעבירים אל מכבש גומי, ובעזרתו מדפיסים ציורים פוזיטיביים על-גבי נייר. כדי ליצור צבעים שונים יש להשתמש בכמה לוחות אבן.

דוגמה לליתוגרפיה: אנרי טולוז-לוטרק, לה דיוואן ז'אפונה, ליתוגרפיה צבעונית, 1893

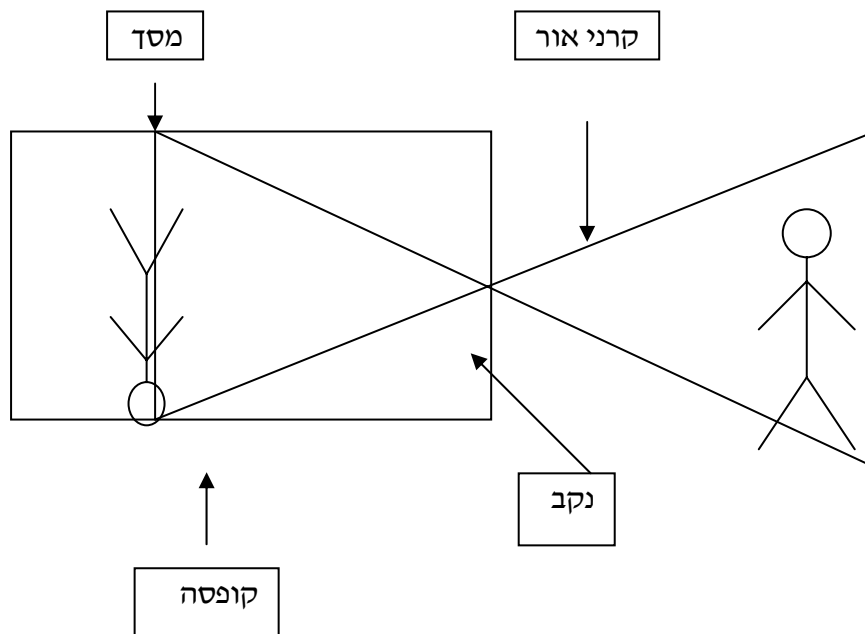
הדפס רשת (משי – סריגרפיה)

שיטה שמקורה בסין העתיקה. במערב השתמשו בה בתחילה בעיקר לצרכים מסחריים, ומאוחר יותר אימצו אותה אמנים. בשיטה זו מותחים רשת משי צפופה על-גבי מסגרת, ועליה מדביקים נייר או אוטמים אותה בשעווה במקומות שאינם אמורים להדפיס. את הרשת מניחים על-גבי נייר ההדפסה, ובעזרת גלגלת מורחים אותה בצבע. הצבע חודר את הרשת במקומות שאינם אוטומים, ועובר אל הנייר. כדי ליצור צבעים שונים יש להכין מספר רשתות – כל אחת לצבע אחד. הדפס הרשת מתאפיין בשטחים לוקליים של צבע ובכך שכל עותק שונה במקצת ממשנהו.

דוגמה להדפס משי: אנדי וורהול, מרילין, הדפס משי, 1962

4. צילום

הצילום הוא טכניקה מודרנית, אך מקורותיה ביוון העתיקה. את עקרונות ה"קמרה אובסקורה" (הלשכה האפלה) גילה אריסטו במאה הרביעית לפנה"ס. הרעיון מתבסס על חדירת קרני האור דרך נקב קטן אל תוך קופסה חשוכה ובתוכה מסך. קרני האור יוצרות על-גבי המסך תמונה הפוכה של המציאות הניצבת לפני הקופסה, כפי שמתואר בסרטוט הבא:



הקמרה אובסקורה שמתוארת בסרטוט היא בעצם מצלמה, ועל עיקרון זה בנויות כל המצלמות המודרניות. הבעיה שערכבה את המצאת הצילום עצמו הייתה הדרך לקבע את המראות על-גבי המסך ולהוציא אותו החוצה מן הקופסה. בעיה זו פתר ב-1879 ג'ורג' איסטמן, אבי חברת קודאק, שהצליח ליצור לוח זכוכית המרוח במלחי כסף, חומר כימי המשחיר באור, ובתהליכים כימיים ניתן לקבע עליו את התמונה בשחור לבן. ב-1882 המציא

איסטמן את סרט הצילום הגמיש ובו מאה תמונות, וב- 1888 יצאה לשוק מצלמת הקודאק הראשונה.

כבר מתחילת דרכו נאבק הצילום על מעמדו כאמנות. הקלות היחסית שבה יכול כל אחד לצלם, הזמן הקצר של התהליך והעובדה כי ההעתקה של המציאות היא מושלמת, הפכו את הצילום להמוני וזול יחסית, וכך נפגם מעמדו כאמנות רצינית. מעבר לכך, עם המצאת המצלמה נפגע גם מעמדו ותפקידו של הציור המסורתי. ציור דיוקנים ותיעוד אירועים חשובים נעשו קלים ומדויקים הרבה יותר במצלמה מאשר בציור, וכך היה על הציור והאמנות הפלסטית לברור להם תפקידים חדשים.

נקודה בעייתית נוספת היא התיווך שיוצרת המצלמה בין האדם לבין האובייקט שאותו הוא מתאר. בעוד הצייר מעביר אל הבד את רגשותיו ומחשבותיו באופן מידי וישיר, הצלם מוגבל על-ידי מכשיר מכני בעל יכולות מסוימות, המתווך בינו לבין הדבר אותו הוא מתאר. את הדילמה שיצר הצילום (כמו גם הצילום הקולנועי המאוחר יותר) הטיב לתאר הפילוסוף היהודי [וולטר בנימין](#) במאמר מפורסם שכתב ב- 1936 "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני". במאמר זה טען בנימין כי הצילום חיסל את "ההילה" של האמנות, כלומר את חד פעמיותה – העובדה כי לכל יצירת אמנות קיים רק מקור אחד. הרי הצילום הוא ריבוי העתקים ללא מקור, כשהערך של כל העתק שווה למשנהו. כך או כך, הצילום הלך וקנה לו מעמד של אמנות במהלך המאה ה-20. אמנים רבים החלו להשתמש במצלמה הן ככלי ביטוי יחידי והן כחלק מציור. בנוסף שימשה המצלמה אמנים ככלי לתיעוד והכנה לקראת ציור, או כמקור שממנו ניתן להעתיק את הציור. הובן עד מהרה כי למרות שהמצלמה היא כלי מכני, הרי שהבחירות שעושה הצלם לגבי זוויות הצילום, גודל המסגרת (פריים), הקומפוזיציה, התאורה, אופן העיבוד הסופי בתהליך הפיתוח ועוד, הם יצירת האמנות והאפשרות לביטוי אישי משמעותי של האמן, ממש כמו בציור. [דוגמה לצילום: דורותיאה לנג, פועלים נודדים באוקלוהומה, צילום, 1936](#)

פיסול

הפיסול, בניגוד לציור, הוא מבע תלת-ממדי המתקיים בחלל הממשי. בציור תחושת התלת-ממד היא רק אשליה הנוצרת באמצעות הפרספקטיבה, בעוד הפיסול מקיים עם החלל התלת-ממדי והצופים סביבו מערכות יחסים שונות, כך שבניגוד לציור לפסל ארבעה צדדים, ובכל אחד מהם הוא משנה את צורתו.

הפיסול המסורתי, כדוגמת הפיסול היווני והרומי, מתייחס אל הצופה והחלל כאל נפרדים ממנו – הוא בדרך-כלל גדול מגודל אדם, מורם מעלה על-גבי פדסטל (כ) וסגור כלפי החלל שסביבו, כאילו מפריד עצמו מן המציאות היומיומית. בפיסול המודרני קיימים כמובן גם פסלים

סגורים מסוג זה, אך גם פסלים הנפתחים לחלל ויוצרים איתו יחסי גומלין, או פסלים סביבתיים היוצרים סביבה שאליה הצופה יכול להיכנס ולחוות את היצירה מבפנים.

הפסל הצרפתי אוגוסט רודן (Auguste Rodin, 1840-1917), הנחשב לאחד מאבות הפיסול המודרני, היה זה שביטל את הכן, כלומר יצר פסלים ללא כן כלל, או שהפך את הכן בדרך עיצובו והטיפול בו לחלק מן הפסל. בכך ביטל רודן, ובעקבותיו הפיסול המודרני בכלל, את ההפרדה בין הצופה ובין הפסל, וקירב את היצירה אל המציאות היומיומית של הצופים. כאמור, עד לעידן המודרני עסקו בעיקר בפיסול במסה של חומר, ויצרו פסלים שייעודם דתי או היסטורי. הדמות האנושית הייתה הנושא המקובל ביותר של הפיסול. במאה ה-20 פסלים החלו לעסוק במגוון צורות ונושאים חדשים. התפתחות נוספת הייתה התייחסות שונה אל החומר שממנו עשוי הפסל. בעוד הפסל הפרה-מודרני התייחס אל החומר כאל גוש שיש אללפו להתנהג כרצון האמן ולעבדו עד לפרט האחרון, הפסלים המודרניים מתייחסים אל החומר עצמו ביתר כבוד – הם נותנים לחומר לדבר בפסל. הכוונה בכך היא שחלקים מהפסל נשארו בלתי מעובדים, והמרקם המקורי של החומר נותר כפי שהוא. אל הפיסול נוסף גם ממד של מישוש ותחושה פיזית מעבר לראייה.

מבחינה טכנית קיימים שלושה סוגי פיסול:

1. הוספה או יציקה
2. גריעה וגילוף
3. חיבור והרכבה

טכניקות הוספה

כיוור

טכניקות הכיוור הן הישירות מכל טכניקות הפיסול, כיוון שהאמן מעצב בידיו את מסת החומר הרך והגושי ונותן לו את צורתו הסופית לפני ההתייבשות או היציקה. החומרים המקובלים לכיוור הם: חמר, קרמיקה, שעווה וגבס. בעידן המודרני נוספו גם חומרים סינתטיים שונים כמו פימו, חומרים המאפשרים גמישות רבה ועבודה מדויקת. בטכניקות מסוג זה הפסל יכול לעבד את החומר כרצונו, או להותיר את מגע ידו ורישומו על הפסל הגמור. כאשר מפסלים יצירות גדולות יש לחזק את החומר במוטות מתכת או רשתות כדי להחזיקו עד לייבוש. את החומר ניתן גם לשרוף בתנור כדי לייבשו ולשמור על עמידותו.

דוגמה לפיסול בכיוור: ציונה שמשי, תמונת מחזור, קרמיקה, 1965

יציקה

יצירות שנוצרו בכיור ניתן להפוך לתבנית שממנה יוצקים העתקים רבים של היצירה. החומרים המקובלים ליציקה הם ברונזה, בטון או גבס. הפסל היצוק עמיד יותר מהפסל בכיור בלבד, וכאמור ניתן ליצור ממנו עותקים נוספים. יתרון נוסף הוא חוזקו של הפסל, המאפשר ליצור קומפוזיציות מסובכות ודקויות רבות שאינן מתאפשרות בטכניקת כיור, בגלל פריכותו של החומר. עם זאת תהליך העבודה הוא ארוך ומייגע, ואם יש טעות בכמות הברונזה למשל, לא ניתן לתקן אותה, ויש להתחיל את כל התהליך מחדש.

תהליך היציקה בברונזה:

1. יצירת פסל חומר בשיטת הוספה - כיור.
2. ציפוי הפסל בשכבה של שעווה רכה וחמה, שעובייה תואם את עובי שכבת הברונזה הרצויה.
3. החדרת מסמרי ברזל המחברים את שכבת החומר הפנימי, דרך השעווה עד לשכבת החומר הבאה.
4. ציפוי הפסל כולו בשכבות דקות של חומר עד לקבלת מעטפת חיצונית.
5. הכנסת הפסל לתנור וחימומו עד להמסת השעווה והתקשות החומר הפנימי והחיצוני. לאחר שלב זה נותרת תבנית המורכבת מפסל פנימי ומעטפת חיצונית, שחלקה הפנימי תואם בצורתו את צורת הפסל. שני החלקים מחוברים בעזרת מסמרי הברזל.
6. אל הרווח שנוצר בין שתי שכבות החומר הקשות יוצקים ברונזה מותכת, הממלאת את מקום השעווה שנמסה.
7. לאחר התקררות הברונזה שוברים את תבניות החומר – הפנימית והחיצונית.
8. עיבוד סופי של פסל הברונזה באמצעות כלי שיוף וניסור.

דוגמה ליציקת ברונזה: אוגוסט רודן, אזרחי קאלה, יציקת ברונזה, 1884

טכניקות גריעה וגילוף

שיטות מסוג זה הפוכות במהותן לשיטות הכיור – הפסל מעובד בגוש גדול של חומר קשה, וכדברי ליאונרדו דה וינצ'י עליו לחלץ מתוכו את הפסל הנמצא בפנים. החומרים המקובלים לטכניקה זו הם אבן, שיש, עץ וכל חומר קשה הניתן לגילוף. האמן עובד באמצעות כלי חריטה וניסור שונים, ומסיר שכבות מהחומר עד לקבלת הצורה הכללית של הפסל. לאחר מכן הוא משתמש בכלים עדינים יותר, כגון מפסלות, כדי לעבד את הפסל לצורתו הסופית. לסיום הוא משתמש באבן ובנייר שיוף כדי ללטש את הפסל לגימור הרצוי.

דוגמה לפיסול בגריעה: מיכלאנג'לו, דויד, שיש, 1501-4

טכניקות חיבור והרכבה

טכניקות חיבור והרכבה הן תולדה של תפיסות עולם מודרניות וחומרים תעשייתיים חדשים. במקרים אלו, בחירת החומר והטכניקה הם חלק בלתי נפרד מן המסר של היצירה ואמירתו של האמן. החומרים החדשים כגון פלסטיק, ויניל, פוליקרבונט וכל סוגי החומרים הפלסטיים מאפשרים הלחמה בחום או עיבוד דק של החומר המאפשר תפירה. מתכות מסוגים שונים מאפשרות גם הם הלחמה. מעבר לכך, עם פריצת גבולות המסורת מבחינה טכנית, יכול האמן להשתמש בכל חומר העולה על רוחו ובכל שיטת חיבור והרכבה המתאימה לחומר שבחר.

קולאז'

את טכניקת הקולאז' המציאו פיקאסו (Picasso, 1881-1973) ובראק (Braque, 1882-1963) בתקופה שבה עבדו יחד על רעיון הקוביזם (1908-1914). המילה קולאז' מקורה במילה הצרפתית coller, שמשמעותה הדבקה. בטכניקה זו מדביקים על-גבי דף נייר או בד גזרי נייר או חומר אחר דו-ממדי. שילוב החומרים מאפשר לאמן להשתמש בחומרים המייצגים מציאות ברמות שונות, כמו עיתונים או גזרי תמונות, ולשלב בין המציאות האמנותית למציאות היומיומית.

[דוגמה לקולאז': פבלו פיקאסו, טבע דומם עם מקלעת קש, קולאז', 1912](#)

אסמבלאז'

האסמבלאז' הוא מעין קולאז' תלת-ממדי. שם הטכניקה לקוח מהמילה הצרפתית Assembler, שמשמעותה לקבץ או לאסוף יחדיו. את המונח תבע הצייר הצרפתי דביפה (Dubuffet, 1901-) בשנות החמישים של המאה ה-20. היצירה נוצרת מחפצים תלת-ממדיים שאסף האמן וחיבר יחדיו לכדי מבנה. מסר היצירה נוצר משילוב של בחירת החפצים ודרך חיבורם יחדיו.

[דוגמה לאסמבלאז': ראול האוזמן, רוח זמננו, אסמבלאז', 1919](#)

רדי-מייד (Ready-made)

מושג שמקורו באנגלית ומשמעותו "מן המוכן". את המושג תבע האמן מרסל דושאן (Duchamps, 1887-1968), לתיאור שימוש בחפצים יומיומיים, מוכנים מראש, שאותם שילב ביצירותיו כחלק מיצירה או כיצירה עצמה. האמן הראשון בתולדות האמנות שהשתמש ברדי-מייד היה האמן הצרפתי אדגר דגה (Dega, 1834-1917), שבשנת 1881, בפסלו "רקדנית בת 14" העשוי ברונזה, הוסיף סרט משי אמיתי לשיער וחצאית מלמלה. אך דגה לא השתמש ברדי-מייד באותה דרך שאליה התכוון דושאן כשתבע את המונח. אצל דגה שימש

הרדי-מייד כדי להגביר את הריאליזם של הפסל ושימש במשמעותו המקורית – סרט לשיער במציאות שימש כסרט לשיער ביצירה, וכך גם החצאית. אצל דושאן התהליך היה מורכב הרבה יותר, וכלל רובדי משמעות רבים.

הרדי-מייד של דושאן התחיל עם הבחירה. בחירת החפץ היא האקט האמנותי הראשוני שעושה האמן. בשלב השני יכול האמן לשנות את החפץ שבחר על-ידי טיפול בצביעה, שבירה, הוספה של חלקים או כל דרך אחר שבחר, ואז ייווצר "רדי-מייד מטופל". אפשרות נוספת היא לא לשנות את החפץ כלל, אלא למקם אותו בסיטואציה שונה מהרגיל ובעצם לשנות את משמעותו. בכל אחד מן המקרים החפץ משנה את משמעותו הרגילה ורוכש משמעות חדשה. עם זאת, החפץ עדיין נושא עימו את זיכרון משמעותו המקורית.

בשלב השלישי פוגש הצופה את החפץ, והמפגש מייצר את משמעות היצירה הסופית. הצופה רואה את החפץ ומזהה את משמעותו הראשונית. מיד לאחר מכן הוא מבין כי האמן שינה את משמעותו. המפגש המתחולל במוחו של הצופה בין שתי המשמעויות (המקורית והחדשה) מייצר משמעויות ותובנות חדשות לגבי החפץ והפסל. דושאן גרם לצופה להגיע למצב שאליו שואף כל אמן להביא את צופיו – חשיבה פעילה והשתתפות בתהליך היצירה.

[דוגמה לרדי-מייד מטופל: **מרסל דושאן, גלגל אופניים ושרפרף, 1913**](#)

[דוגמה לרדי-מייד לא מטופל: **מרסל דושאן, המזרקה, 1917**](#)

אמנות קינטית

המושג קינטיקה משמעותו תנועה. הכוונה לפסלים וליצירות המשלבים בתוכם תנועה והשתנות, או אשליה של תנועה הנוצרת על-ידי שימוש בכוחות פיזיקליים, מנועים או אשליות אופטיות. האמנות הקינטית מתמודדת עם אחת מבעיות היסוד באמנות הפלסטית, שהעסיקה אמנים לאורך דורות רבים – הכנסת ממד הזמן אל תוך היצירה. התנועה ושינוי מראה היצירה מתרחשים לאורך ציר זמן הצפייה ביצירה, וגורמים לצופה לתחושת מעבר זמן. תחושה זו אינה אפשרית ביצירות נייחות כגון ציורים או פסלים, ואמנים רבים ניסו ליצור אותה באמצעות תיאור תנועה בציור ובפסל או הצגת נושא סיפורי בעל התפתחות. השם "אמנות קינטית" מיוחס ליצירות בסגנונות שונים ובטכניקות נפרדות זו מזו, החל מאמנות אופטית – ציורים היוצרים אשליית תנועה וכלה בפסלים היוצרים תנועה של ממש.

בפיסול הקינטי ייתכנו שלושה סוגי תנועה עיקריים:

1. תנועה מכנית – תנועה המופעלת באמצעות מנועים, גלגלי שיניים וקפיצים. התנועה

יכולה להיות רציפה או מופעלת כאשר הצופה לוחץ על כפתור לזמן מוגבל.

[דוגמה לתנועה מכנית: **יעקב אגם, מים ואש, פח מעורגל, מים, אש, מזיקה, 1986**](#)

2. תנועה טבעית – תנועה שיוצרים כוחות פיזיקליים טבעיים כגון רוח, כוח המשיכה וכיו"ב. הפסל מוצב בסביבה שבה פועלים כוחות אלו, ונע על-פי השתנותם.
3. תנועה אנושית – תנועה שיוצר הצופה המזיז את הפסל. הפסל מוצב במקום המאפשר גישה אליו, ונע באמצעות מגע.

דוגמה לתנועה אנושית: אלכסנדר קאלדר, מלכודת סרטן וזנב דג, 1939

חלק ג': יצירת האמנות ויחסה למציאות

היכולת לברוא "יש מאין" שמורה כפי הנראה לכוח עליון בלבד. יצירתו של אדם מאז ומעולם הייתה תהליך הנובע מן המציאות סביבו, ואלוה הוא מתייחס. האמנות, כמו תחומי יצירה אחרים, יוצרת מערכת יחסים סבוכה עם המציאות הקיימת, הן עם העבר והן עם ההווה והעתיד. יתר על כן, מערכת יחסים זו של האמנות עם המציאות נחלקת לשני תחומים עיקריים: מערכת יחסים של אמנות עם השדה האמנותי הקיים, דהיינו, תולדות האמנות, ומערכת היחסים עם המציאות החוץ-אמנותית.

בנדטו קרוצ'ה (Benedetto Croce) בספרו מדריך לאסתטיקה, הגדיר את האמנות כ"אינטואיציה", כלומר, סוג התייחסות, ברמות מודעות משתנות של האמן אל הסובב אותו. הגדרה זו, כמו רבות אחרות, מעמידה את היצירה האמנותית כצופה חיצוני למציאות מחד גיסא, אך כיוצר מציאות מאידך גיסא. בדומה, ראוי להזכיר את דמות ה"פלאנר", המשוטט, של וולטר בנימין, האמן המשוטט בעיר ומגיב על מראות המציאות בדרך של עידון אמנותי.

לאורך תולדות האמנות נשתנה יחסה של האמנות למציאות פעמים מספר. ניתן לומר (במידת-מה של הסתייגות) כי בתקופות קדומות שימשה האמנות כחיקוי ישיר של המציאות, כמו בציורי המערות למשל, שבהם ציור הציד היווה נבואה או תיאור אמין להצלחתו של הציד ממש, הרי שבתקופה הקלאסית (יוון ורומא) חיפשה האמנות את האידיאל שבמציאות, אך זאת במטרה להנחילו אל המציאות עצמה. יחס זה אל המציאות נמשך בצורות שונות עד לאמצע המאה ה-19, כאשר החלה המהפכה הריאליסטית באמנות, בהנהגתו של האמן הצרפתי גוסטב קורבה (Gustave Courbet) שטען כי: "הציור הוא ביסודו אמנות מוחשית, ועיסוקו האפשרי היחידי הוא הצגת דברים ממשיים וקיימים", החדירה אל תוך האמנות האליטיסטית את מראות היומיום ואת דמויותיהם של פשוטי העם.

את יחס האמנות למציאות ניתן לתאר על ציר דמיוני, שבצידו האחד ניצבת המציאות המוחלטת ובצידו האחר ניצבת האשליה המוחלטת. קצותיו של ציר זה אינם קיימים באמנות למעשה, כיוון שאם האמנות תהפוך למציאות מוחלטת הרי שאיננה אמנות עוד ואשליה מוחלטת, כזו שאינה מבוססת על כל קשר עם המציאות אינה אפשרית.

אשליה _____ מציאות

כל יצירה אמנותית מתקיימת על ציר זה, כשקרבתה אל קצה זה או אחר מגדירה את יחסה למציאות. כך למשל, יצירה שצורתיה מחקות את המציאות הנראית תתקרב יותר בצורתה אל הקצה המציאותי של הציר, ויצירה מופשטת תתקרב אל הצד האשלייתי.

על-פי ציר זה נוכל להגדיר את היחס של יצירת האמנות המודרנית למציאות, מטעמי נוחות, בכמה צורות:

1. קירבה למציאות: יצירות הנראות דומות למציאות הנראית ומציגות נושאים ותכנים

העוסקים במציאות הממשית, למשל יצירות ריאליסטיות או אימפרסיוניסטיות.

דוגמה ליצירה הקרובה למציאות: קלוד מונה, ערמות שחת בחורף, שמן על בד, 1891

2. אידיאליזציה של המציאות: יצירות המציגות עולם אידיאלי ו"גדול מהחיים", שבו

האובייקטים המצוירים והתכנים מציגים אידיאל רצוי של המציאות, למשל יצירות

ניאו-קלאסיות או רומנטיות.

דוגמה ליצירה היוצרת אידיאליזציה של המציאות: מירון, זורק מדיסקוס, שיש, מאה 5

לפנה"ס

3. ריחוק מן המציאות: יצירות שצורתיהן ותכניהן מתרחקים מן המציאות הקיימת

והנראית. לעיתים קרובות יתרחש מצב שבו הצורה מתרחקת מן המציאות הנראית

אך התוכן דווקא מתקרב אליה, למשל יצירות מופשטות כגון אלו של אסכולת ניו-יורק

או של מונדריאן.

דוגמה ליצירה המתרחקת מן המציאות: וסילי קנדינסקי, מתווה לקומפוזיציה מספר 4,

שמן על בד 1911

4. מציאות חדשה: יצירות המציגות אובייקטים מציאותיים מעוותים או יחסים לא

מציאותיים בין אובייקטים. הכוונה בעיקר ליצירות סוריאליסטיות.

דוגמה ליצירה היוצרת מציאות חדשה: סלבדור דאלי, התמדת הזיכרון, שמן על בד,

1931

חלק ד' - הנחיות כלליות ומושגי יסוד בניתוח יצירה אמנותית

ניתוח יצירה אמנותית מתחלק לשני פרמטרים עיקריים – תוכן וצורה, ועוסק במערכת הקשרים ביניהם. במילים אחרות, יש להבין את הסיפור וההיגיון שמאחורי היצירה, לזהות את הדמויות או הסיטואציה בה, להבין את המניע ליצירתה ולבדוק מהם האמצעים האמנותיים שבהם השתמש האמן כדי להביע את התוכן. הבנת הקשר בין התוכן לבין האמצעים האמנותיים היא המפתח לפענוח היצירה.

אם כן, בבואנו לנתח יצירה עלינו להצטייד מחד גיסא בידע נלמד על אודותיה, כולל התוכן שלה, ומאידך גיסא בהסתכלות מעמיקה על הטיפול הצורני. אחת ממטרות לימודי האמנות היא לצייד את הלומד בכלים להסתכלות מעמיקה זו ובהבנת האמצעים האמנותיים של היצירות.

ניתוח היצירות יתחיל כמעט תמיד בניתוח הצורני, שאינו דורש ידע מוקדם על אודות היצירה הספציפית אלא למידה והבנה של אמצעים אמנותיים בכלל.

ניתוח צורני

1. **תיאור היצירה:** התבוננות מעמיקה ופירוט מראה היצירה חשובים להבנתה כיוון שברוב המקרים התבוננותו של הצופה שטחית למדי ופרטים רבים נעלמים מעיניו. את התיאור יש להתחיל בדרך-כלל מן המרכז לצדדים, או מהאובייקטים הגדולים, הנראים חשובים ביצירה. יש להתייחס לדמויות, למעשיהן, לתנוחותיהן, למיקומן בקומפוזיציה, לרקע ולאובייקטים המוצגים בו, לצבעים, למקורות האור, לאופי הקו והכתם, לפרספקטיבה ולממדי היצירה.

2. **קומפוזיציה:** הקומפוזיציה היא ארגון האובייקטים המתוארים ביצירה על-גבי הבד וביחס למסגרת היצירה. בניתוח יצירה יש לאפיין את הקומפוזיציה בצורות הבאות: האם הקומפוזיציה נראית מתוכננת, כלומר מאורגנת בדקדקנות של פרטים, או אקראית, כלומר נראה כאילו הצייר "תפס" רגע מקרי במציאות.

קומפוזיציה סגורה: קומפוזיציה שבה כל הפרטים החשובים ביצירה נמצאים בתוך מסגרת היצירה, והיא אינה חותכת שום פרט ביצירה. משמעותה של קומפוזיציה סגורה היא שהעולם המוצג בפני הצופה שלם בפרטיו ואינו ממשיך מעבר לגבולות הבד. הצופה מקבל את כל הפרטים הנדרשים כדי להבין את המסר והרעיון.

דוגמאות:

א. [ז'אק לואי דויד, שבועת ההוראטים, 1784, שמן על בד](#)

ב. [גוסטב קורבה, שלום אדון קורבה, 1854, שמן על בד](#)

ג. [אדוארד מאנה, הוצאתו להורג של הקיסר מקסימיליאן קיסר מקסיקו, 1878, שמן על בד](#)

ד. [פבלו פיקאסו, גרניקה, 1937, שמן על בד](#)

קומפוזיציה פתוחה: קומפוזיציה שבה מסגרת היצירה חותכת את האירוע. משמעותה של קומפוזיציה פתוחה היא שהצייר בחר להראות רק חלק מהאירוע ומן המציאות, וכמו בצילום הקפיא רגע אקראי בזמן. קומפוזיציה פתוחה אופיינית לציור המודרני ומעידה על המשכיות.

דוגמאות:

א. [פרנצ'סקו גויה, השלישי במאי 1808, 1814, שמן על בד](#)

ב. [אז'ן דלקרואה, החירות מובילה את העם, 1830, שמן על בד](#)

ג. [אנה טיכו, סלעים ליד מוצא, 1843, עיפרון](#)

ד. [ג'אקומו באלה, כלבלב ברצועה, 1912, שמן על בד](#)

קומפוזיציה סימטרית: קומפוזיציה שבה האובייקטים מאורגנים בצורה סימטרית פחות או יותר סביב האובייקט המרכזי או משני צידי היצירה. סוג זה של ארגון יוצר תחושה של יציבות וסדר.

דוגמאות:

א. [ליאונרדו דה וינצ'י, הסעודה האחרונה, 1495, שמן, טמפרה ופרסקו](#)

ב. [רנה מגריט, המתנקש המאום, 1926-7, שמן על בד](#)

קומפוזיציה א-סימטרית: קומפוזיציה שבה ניתן משקל יתר לאחד מצידי היצירה. סוג זה של ארגון מעניק ליצירה תחושת חוסר נוחות ומתח.

דוגמאות:

א. [וינסנט ואן גוך, ליל כוכבים, 1889, שמן על בד](#)

ב. [אדוארד הופר, ציפורי לילה, 1942, שמן על בד](#)

קומפוזיציה פירמידלית: קומפוזיציה המאורגנת בצורת משולש שווה-שוקיים שבסיסו מקביל לקו התחתון של המסגרת – מהאובייקט הגבוה במרכז ולצדדים. קומפוזיציה פירמידלית אופיינית ליצירות ניאו-קלאסיות וליצירות מתקופת הרנסנס. בדרך-כלל היא גם סימטרית וסגורה.

דוגמאות:

א. [אז'ן דלקרואה, החירות מובילה את העם, 1830, שמן על בד](#)

ב. [ז'אק לואי דויד, שבועת ההוראטים, 1784, שמן על בד](#)

קומפוזיצית All-Over: האובייקטים פרושים על-גבי כל הבד באופן שווה, ולא ניתן להתמקד בפריט זה או אחר מבחינת מרכזיותו או חשיבותו. קומפוזיציה מסוג זה אופיינית ליצירות מופשטות, והיא בדרך-כלל פתוחה.

דוגמאות:

- א. ג'קסון פולוק, ערפל האזוביון, 1950, שמן וצבע תעשייתי על בד
- ב. פיט מונדריאן, עץ התפוחים המלבלב, 1912, שמן על בד
- ג. פיט מונדריאן, קומפוזיציה באדום, כחול וצהוב, 1929, שמן על בד

3. פרספקטיבה: פרספקטיבה היא אשליית הכניסה לעומק הנוצרת בציור הדו-ממדי. הפרספקטיבה הומצאה ושוכללה בתחילת הרנסנס על-ידי ציירים איטלקים בפירנצה כמו ג'וטו (Giotto, 1267-1337), מזאצ'יו (Masaccio, 1401-1428) ואחרים. הם יצרו שיטה מסודרת ומשוכללת ליצירת אשליה אופטית של נפח וכניסה לעומק, וכינו אותה פרספקטיבה קווית או פרספקטיבה מתמטית. סוג זה של פרספקטיבה שלט באמנות המערב עד למאה ה-19. שינויים בתפיסות אמנותיות גרמו להמצאת פרספקטיבות מסוגים חדשים. עד היום הפרספקטיבה המתמטית משמשת ציירים, אך בנוסף הם משתמשים, על-פי הצורך והרעיון העומד מאחורי היצירה, בפרספקטיבות מסוגים שונים.

כמה מאפיינים משותפים לכל סוגי הפרספקטיבה:

יחסי גודל: אובייקטים קטנים נתפסים כרחוקים יותר מאובייקטים גדולים.

הסתרה: אובייקטים המסתירים אובייקטים אחרים נתפסים כניצבים לפנייהם.

יחסי גובה: אובייקטים הניצבים גבוה יותר על-גבי הבד נתפסים כרחוקים יותר.

פרספקטיבה קווית/מתמטית: שיטה זו, שפותחה בפירנצה והגיעה לשיא שכלולה במאה ה-15, מתבססת על האשליה האופטית שקווים מקבילים נתפסים בעין כמתקרבים זה אל זה כאשר מתבוננים בהם מתרחקים אל האופק. נקודת המפגש בין קווים אלו מכונה נקודת מגז (המקום בו "נגוזים" הקווים).



דוגמאות:

- א. [צילום נוף](#)
- ב. [ליאונרדו דה וינצ'י, הסעודה האחרונה, 1495, שמן, טמפרה ופרסקו](#)
- ג. [ג'ורג'יו דה קיריקו, המסתורין והמלנכוליה של הרחוב, 1914, שמן על בד](#)
- ד. [דודארד מונק, הצעקה, 1893, שמן על בד](#)

פרספקטיבה אווירית: פרספקטיבה שהמציאו הציירים האימפרסיוניסטים בשלהי המאה ה-19 והיא מכונה גם פרספקטיבה אטמוספרית. הפרספקטיבה האווירית מתבססת על התחושה כי האובייקטים מיטשטשים ככל שהם מתרחקים מהצופה, כאילו שכבת האוויר, ההולכת וגדלה ככל שגדל המרחק, יוצרת טשטוש.

דוגמאות:

- א. [קלוד מונה, ערמות שחת בשלהי הקיץ, 1891, שמן על בד](#)
- ב. [פול סזאן, הר סנט ויקטואר, 1885-7, שמן על בד](#)
- ג. [קלוד מונה, אימפרסיה - זריחת החמה, 1872, שמן על בד](#)

פרספקטיבה צבעונית: למרות שלא נוסחה מעולם כשיטה, ציירים רבים משתמשים בצבע כבונה פרספקטיבה. הרעיון המנחה הוא שככל שהאובייקטים קרובים יותר אל הצופה הצבעים נראים כהים, חמים וחזקים יותר.

דוגמאות:

- א. [חואן מירו, הצייד - נוף קטלוני, 1923-4, שמן על בד](#)
- ב. [וינסנט ואן גוך, שדה חיטה, 1887, שמן על בד](#)

4. אופי הקו והכתם

למגע היד של האמן ביצירה יש חשיבות רבה בהבנתה. באופן כללי האמן יכול להדגיש את מגע ידו ולחשוף את תהליך העבודה בפני הצופה, או לנסות ולטשטש את מגע היד ולהראות את שליטתו הטכנית במכחול ובצבע. כך או כך, אופי הקווים והכתמים חושף בפני הצופה את אופי הנושא או את "מצב הרוח" של האמן והיצירה. קווים ישרים, מקבילים לפורמט היצירה או למישור הקדמי שלה, יוצרים תחושת נינוחות ושקט, בעוד קווים שבורים, אלכסוניים, מפותלים החודרים לעומק הקומפוזיציה יוצרים תחושות מתח ואי שקט. בדומה לקווים, כתמי הצבע יכולים להיות לוקליים, כלומר אחידים או מעורבבים וסוערים. הכתמים יכולים להיות מוקפים קו מיתאר, כלומר קו מיתאר שבתוכו נמצא הצבע, או ללא קו מיתאר ומתערבבים זה בזה. הצבעים הלוקליים משרים אווירה מסודרת ורגועה יותר, ואילו ערבוב הצבעים עלול ליצור חוסר שקט.

5. מקורות האור ביצירה

בכל יצירה חייב להיות מקור אור, אחרת לא ניתן יהיה לראותה. האור משפיע על הצבעוניות, על הנפחים, על הצללים ועל האווירה של היצירה כולה. מקור האור יכול להיות חיצוני ליצירה, כלומר אינו נראה ביצירה עצמה אלא מאיר מבחוץ את האובייקטים השונים, או פנימי ליצירה, כלומר מופיע ביצירה עצמה ומשמש כחלק מהנושא ומהמסר שלה.

דוגמה למקור אור חיצוני:

[ג'ורג'יו דה קיריקו, המסתורין והמלנכוליה של הרחוב, 1914](#)

ביצירה זו מקור האור אינו נראה, אך משמש כחלק מהותי מנושא היצירה ומהאווירה בה.

דוגמה למקור אור פנימי ביצירה:

[וינסנט ואן גוך, בית קפה לילי, 1888, שמן על בד](#)

ביצירה זו המנורות הן חלק מהנושא.

ניתוח תוכן

בניגוד לניתוח הצורני, הדורש בעיקר התבוננות מעמיקה ביצירה, ניתוח התוכן דורש גם ידע מוקדם על אודות היצירה ומשמעויותיה. הניתוח התוכני מתחלק לשני חלקים עיקריים: איקונוגרפיה ואיקונולוגיה.

1. **איקונוגרפיה**: מילה מורכבת משתי מילים: איקונה – תמונה ו-גרפיה – מצויר. האיקונוגרפיה עוסקת בתיאור התוכן של היצירה, או מה מצויר ביצירה. בניתוח האיקונוגרפי על הצופה להבין מיהן הדמויות ביצירה, מה מעשיהן ובאילו נסיבות הן מצוירות. כמו כן, מהו האירוע המתואר ובאיזו תקופה מדובר. האיקונוגרפיה מתארת את נושא היצירה לפרטיו. לעיתים הנושא מופיע בשם היצירה, כמו ב "**שלישי במאי, 1808**", של גויה או ב "**נוסעי המחלקה השלישית**" של דומייה, ולעיתים לא.

2. **איקונולוגיה**: מונח שטבע חוקר האמנות ארווין פנובסקי (Erwin Panofsky, 1892-1968), בספרו "מחקרים באיקונולוגיה" שיצא לאור ב-1939. המונח הוא הרחבה של מושג האיקונוגרפיה, וגם הוא מורכב משתי מילים: איקונה – תמונה ו-לוגיה – היגיון. המונח עוסק בהיגיון העומד מאחורי האיקונוגרפיה, כלומר מהי המשמעות של הסמלים והדמויות ביצירה, לאיזה רקע היסטורי ופילוסופי ניתן לייחס את היצירה ומה הקשר בין היצירה הבודדת לבין המציאות הסובבת אותה.

ניתוח יצירה - סיכום

ניתוח שלם של יצירה צריך לכלול ארבעה פרמטרים:

תיאור: תיאור היצירה באופן כללי, מה רואים בה?

איקונוגרפיה: זיהוי הדמויות והסיטואציה שבה הן מתוארות.

ניתוח צורני: התייחסות לקומפוזיציה, לפרספקטיבה, לצבעוניות, לאופי הקו והכתם, למקורות האור ביצירה ולאווירה שבה.

איקונולוגיה: התייחסות לתקופה, לפילוסופיה ולמשמעויות של היצירה ושל המציאות בה נוצרה.