

מידע כללי על יצירות שכלולות במיקוד עד תשע"ד - מיועד ומותאם למגזר החרדי
התאמה למגזר החרדי: רותי מודיאנו

גלגל אופניים ושרפרף 1913, ארה"ב, ניו-יורק

יצירה זו עשויה מגלגל אופניים שקוטרו 64.8 ס"מ, מחובר לשרפרף מטבח שגובהו 60.2 ס"מ, צבוע לבן אוסף ארטורו שוורץ, מילנו. המקור משנת 1913 אבד. העותק הראשון, המבוסס על הגרסה השנייה מ-1916, בוצע על-ידי סינדי ז'אניס ב-1951 בעבור התערוכה "Climax in XX-Century Art" וגלגל אופניים ושרפרף" הוא גלגל אופניים שקוטרו 64.8 ס"מ, מחובר לשרפרף מטבח, "The Art of Assemblage" וב-1961 רפליקה זו הוצגה בתערוכה האגדית "The Art of Assemblage" במוזאון לאמנות המודרנית בניו יורק. רפליקה שנייה נעשתה על ידי אולף לינדה (Ulf Linde) ופרולוף אולטבדט (Ulf Perolof) ב-1960. ב-1964 דושאן הרשה לחברו ארטורו שוורץ, במילנו, להכין שמונה רפליקות נוספות, כולן על פי העתק שמש של צילום המקור. עותק אחד הוענק למוזאון ישראל בירושלים במתנה על-ידי שוורץ.

בשנת 1913, שאל את עצמו דושאן שאלה עקרונית ורבת חשיבות שעד אז מעולם לא נשאלה על-ידי אף אמן: האם ניתן ליצור יצירות שאינן יצירות אמנות? הוא רשם את השאלה הזאת על גבי פיסת נייר ומעברה השני ציין את השנה - 1913. ידוע כי דושאן שאל את השאלה לאחר שיצר את "גלגל אופניים". לדבריו: "בשעה ששמתי את גלגל האופניים על השרפרף, המזלג כלפי מעלה, לא היה לי שום רעיון של רדי-מייד או משהו אחר. זו הייתה רק הטיית תשומת לב. לא הייתה לי כל סיבה מיוחדת לעשות כן, או כל כוונה להציג זאת או לתאר משהו".

לדברי דושאן, המקור משנת 1913 והרפליקה משנת 1916 נועדו רק כדי להשביע את רצונו בסטודיו שלו: "לראות את הגלגל מסתובב היה מאוד מרגיע, מאוד מנחם, מעין פתיחת דרך לדברים שונים מאלה החומריים של היום-יום. אהבתי את העניין שיש לי גלגל אופניים בסטודיו שלי. נהייתי להסתכל עליו בדיוק באותו אופן שאני נהנה להסתכל בלהבות המרצדות באח הבוערת".

מקובל לחשוב ש"גלגל אופניים" היה בגדר תגובה שיש בה מן ההומור לדרישות של המניפסטים הפוטוריסטיים ובמיוחד ל"מניפסט הטכני של פיסול פוטוריסטי" של בוצ'וני אומברטו (Boccioni Umberto) משנת 1912. המניפסט של בוצ'וני תבע צירוף של חומרים מן התעשייה (שלא היו מקובלים בעבר בתחום האמנות) ביצירות פיסול פוטוריסטיות: זכוכית, עץ, ברזל, מלט, עור, אור חשמלי. בוצ'וני ניסה להציג תנועה או דינמיות בשיטות חזותיות על-ידי שימוש בחומרי פיסול קונבנציונליים. ב"גלגל אופניים" דושאן לא השקיע מאמץ רב בעיצוב היצירה. היצירה כולה מורכבת משני חפצים זמינים ושכיחים והתנועה שהיא משלבת היא ריאלית ולא חזותית (ציורית). עם זאת דושאן יצר אובייקט חדש, אובייקט שאינו גלגל ואף אינו שרפרף, וזהו "רדי מייד". החיבור בין שני האובייקטים מבטל את ערכם הפונקציונלי: על השרפרף לא ניתן לשבת לאחר שחובר לו גלגל אופניים, והגלגל אינו יכול לשמש לנסיעה אלא רק להסתובב סביב עצמו.

בהינתן לחפץ יום-יומי משמעות חדשה, הוא הופך להיות מעין שלוחה של האמן. בחברה הטכנולוגית המשופעת בחפצים, הציג דושאן את משבר האובייקט, בהפקיעו אותו משימושו ובתארו חפצים ממוכנים שאינם יכולים לפעול. הוא ניסה למקם את האובייקט מחדש, לשנות את ייעודו המקורי ולאפיין את הזיקה החדשה שבין האדם לחפצים הסובבים אותו.

ב"גלגל אופניים ושרפרף" היה דושאן חלוץ בשני חידושים עיקריים שהשפיעו בצורה מכרעת על אמנות המאה העשרים: האמנות קינטית וה"רדי-מייד". יתרה מזאת, בכך שדושאן חיבר גלגל אופניים לשרפרף, הוא יצר את הבסיס לכל האמנות המושגית; עצם השימוש בחפץ יום-יומי למטרות של אמנות הוא אף בבחינת חלוץ באמנות הפופ.

דמות מסובה, הנרי מור, ברונזה, 1969-1970 מוזיאון תל-אביב, ישראל
סדרת יצירות "דמות מסובה" העסיקה את מור בסוף שנות העשרים של המאה ה-20, ונחשבת להישגו האמנותי המשמעותי הראשון. בסדרה זו בא לידי ביטוי עקרון הנאמנות לחומר, שהוא עיקרון מרכזי בשפה הצורנית שלו כאמן. הסדרה גם מבטאת את אחד הנושאים המרכזיים של מור - השילוב בין דמות אדם ובין תבנית נוף.

ההשראה לסדרה הייתה יצירות שונות של פיסול פרימיטיבי מיצירות אלו הוא שאב את התנוחה ואת הקשר בין הדמות ובין הטבע. נושא זה ריתק אותו מאוד, עד כי הוא עסק בו במשך שישים שנים במאות גרסאות שונות, עד מותו בשנת 1986. בדומה לסדרות של ברנקוֹזי, גם סדרת היצירות "דמות מסובה" של מור עברה תהליך הפשטה הדרגתי, מדמויות ריאליסטיות יחסית ועד דמויות מופשטות, שבהן מיטשטש הפער בין דמות אדם ובין תבנית נוף, כמו ביצירה זו.

היצירה עשויה יציקת ברונזה ביומורפית בצבע כמעט שחור. בצורתו הכללית הוא מזכיר הפשטה של דמות שוכבת הנשענת על מרפקה. הוא חסר פרטים מזהים כגון ראש או פנים, וניכרים בו פרטים כלליים בלבד וצורות מעוגלות של גוף אדם. הפסל עשוי חומר טבעי – מחצב, שקושי והמרקם הקר שלו עומדים בניגוד לצורתו הרכה והנוזלית ולמשמעותו כדמות רכה. הוא כמו מחבק את הצופה בחללים המתפתלים שלו (שאליהם הצופה יכול להיכנס) ומזמין אותו לנוח בין חמוקיו. מצד אחר, הניגוד בין החומר ובין הצורה מייצר רעיון חדש של "אמא אדמה" – הדמות נראית ספק גוף, ספק נוף הררי או סלע ביומורפי הנוצר באופן טבעי מתוך האדמה. השימוש בצורות ביומורפיות הופך את הדמות לתיאור כללי הניתן להגדרה כ"אמא אדמה", ולא גוף של מישהו ספציפי.

יש מחקרים המוצאים דמיון בין צורות הנוף של היצירות ובין הנוף באזור מולדתו של האמן. פרשנויות אלו טוענות כי קיימת זיקה בין דמות האם בילדות ובין הנוף הילדותי, והן נתמכות באופי הפרימיטיבי של הפסל. שלושת הנושאים הללו יוצרים יחד פרשנות בעלת אופי רומנטי של חזרה לתמימות ולילדות.

היצירות "דמות מסובה" של מור מוצבות במקומות שונים בעולם, בגדלים ובחומרים שונים. היצירה שלפנינו מוצב ברחבת מוזיאון תל-אביב, והוא גדול יחסית.

החדר הקשוב, רנה מגריט, שמן על בד, 45 X55 ס"מ, 1958, אוסף מניל, יוסטון

מגריט יצר שתי יצירות בשם זה. בשתיהן מתואר תפוח ירוק, אבל החדרים שונים זה מזה. הגרסה הראשונה נוצרה בשנת 1958, ובה רצפת החדר עשויה מעץ ומשקוף חלון הזכוכית בצבע לבן. בגרסה המאוחרת משנת 1958 החדר בנוי מלבנים אפורות והחלון הוא קשת פתוחה.

בשתי היצירות מתואר לפרטי-פרטים חדר רגיל, בעל חלון המציג נוף כפרי (בגרסה המוקדמת) ופתוח (בגרסה המאוחרת). החדר ריק מחפצים, למעט תפוח עץ ירוק ענק-ממדים הממלא את כולו. החדר, הנוף והתפוח מתוארים באופן אקדמי ומדויק להפליא.

מגריט אהב לשחק ביחסי גודל המעוותים את תפיסת המציאות של הצופה. ה"סוריאליזם", או התחושות ה"סוריאליסטיות" שמעוררות יצירותיו מתבססות פעמים רבות על עיוותים אלו. כותרות היצירות מוסיפות לחידתיות שלהן. ב"חדר הקשוב" אין כל תחושה של צליל, להפך, היצירה משדרת שתיקה מאיימת כמעט. "הקשבתו" של החדר מתייחסת אולי לתחושת הציפיה המתוחה הזו.

הסוריאליזם של מגריט מתבסס כולו דווקא על ציור אקדמי ומדויק. ככל שגדלה האשליה כי הדברים המצוירים הם אמיתיים, כך היצירה מצליחה ליצור את תחושת חוסר הנוחות והמתיחות שאליה כיוון האמן. תחושה זו, שפרויד כינה אותה תחושת "Uncanny", כלומר תחושת אי-נוחות הנוצרת כתוצאה מהזרות של המצב המתואר, נובעת מהצירופים הלא-הגייוניים שעשה מגריט ביצירתו. התפוח הגדול מידי ממלא את החדר עד מחנק ויוצר תחושה לא נעימה של ציפיה או מתיחות. התפוח הוא חלק מן המילון הצורני של מגריט, והוא מתואר ברבות מיצירותיו כהתייחסות למסורת של ציור טבע דומם באמנות, אלא שאצל מגריט הוא מקבל תמיד קונוטציות שונות מהמקובל, בדרך כלל כאלה המעוררות חוסר נוחות ואי-שקט.

התפוח מתואר ביצירות רבות של מגריט כחלק מהמילון הצורני שלו. יש פרשנויות שונות לגבי משמעותו של סמל זה. המקובלות ביותר נוגעות למסורת הציור של הטבע הדומם. התפוחים שלו אינם חלק ממערך צבעוני דומם כמו בציורי הטבע הדומם של סזאן למשל, אלא ישויות חיות החותרות תחת המציאות המוכרת.

המסתורין והמלנכוליה של הרחוב, ג'ורג'יו דה קיריקו, שמן על בד, 87 X71 ס"מ, 1914 צרפת

דה-קיריקו, צייר איטלקי, ממייסדי האסכולה המטאפיזית בסוריאליזם ומייסד המגזין "פיטורה מטפיזיקה" (Pittura Metafisica) (1920). בתחילת דרכו התיישב בפריז (1911), שם הרבה לצייר נוף עירוני שומם ומוזר, כפי שמוצג ביצירה זו.

יצירה זו היא חלק מסדרת נופים שדה-קיריקו החל לצייר ב-1910 בפירנצה. בסדרה צללים ארוכים ומוזרים שמטילים חפצים נסתרים מן העין מתוארים בתוך נוף עירוני נקי ומוזר, הנראה איטלקי באופיו. הנוף מואר באור חזק ובהיר שמקורו אינו ברור. יצירות אלו זכו להערכה מצד אמנים ידועים כמו פיקאסו (Picasso) והמשורר גיום אפולינר (Guillaume Apollinaire), שראו אותן כשעבר דה-קיריקו לחיות בפריז.

היצירה מתארת רחוב חשוך ואלכסוני, נקי, היוצר תחושת אי-נוחות מהולה בחרדה. קרן אור חזקה מגיעה מצד ימין למעלה ומאירה את הרחוב המוצל בקו חד ונוקשה. בתוך קרן האור מתואר צל של דמות ילדותית, ילדה קטנה הרצה אל עבר מקור האור ובידה חישוק. בצדה השני של הקרן ניצב צל מאיים של גבר בגלימה האוחז במוט. מימין לדמות הילדה מתוארת עגלה מוארת קלות מתחת למבנה בעל קשתות, ומצד שמאל מבנה נוסף בעל קשתות, המתרחק אל האופק כשבקצהו המרוחק מתנוסס דגל.

אין ביצירה מספיק מידע על המקום והדמויות, והיא מלאה בחידות היוצרות תחושת אי-נוחות. האמן הושפע מתיאוריית החלומות של פרויד, וניסה לעורר תחושת אי-נוחות האופיינית לחלומות, שפרויד כינה בשם תחושת "Uncanny", תחושת חוסר נוחות הנוצרת כתוצאה מזרות ומחוסר היגיון המערבים בסיטואציות מוכרות. ביצירה זו מתוארת סצנה יומיומית – ילדה המשחקת ברחוב בחישוק. אך אל תוך התמונה הנאיבית הזו מוחדרים אלמנטים זרים ומאיימים, כמו דמות הגבר.

מלבד הדמות המאיימת יצר דה-קיריקו את תחושת הפחד והזרות בעזרת האמצעים האמנותיים: הבדלי אור וצל חזקים היוצרים תחושת לחץ, שימוש באלכסונים חזקים הבונים את הקומפוזיציה הפתוחה, עיוותים קלים בפרספקטיבה היוצרים תחושת אי-נוחות אך כמעט ואינם מורגשים (בעיקר בזוויות הבניינים), חוסר בהירות לגבי מקור האור – האור המרכזי חזק מידי וגם אינו מאיר את דמות הילדה הנראית כצל. יתר על כן, הילדה גם היא מטילה צל, ונוצר בלבול בין הדמות הממשית ובין צלה. בנוסף, העגלה מצד ימין מוארת באור שגם מקורו אינו ברור, וגם הוא אינו מאיר את דמות הילדה מאחור, כפי שההיגיון מבקש. צבעי היצירה לוקאליים וחזקים, ומגבירים את תחושת הניקיון והריקנות של הרחוב, אלמנט נוסף המחדיר תחושת אי-נוחות.

בחלל המסתורי שיצר דה-קיריקו נוצרת תחושה כי משהו משמעותי קרה או עומד להתרחש. זוהי במה ריקה, שהצופה אינו שותף לאירועים בה כיוון שהם לא מתרחשים בזמן הצפייה ביצירה.

**כיכר טיימס בלילה, ג'ורג' סיגל, יציקת גבס, ניאון, עץ, פלסטיק,
61X96x106 ס"מ, 1970, ניו-יורק, ארה"ב**

את עבודתו של ג'ורג' סיגל נהוג לקשר עם תנועת הפופ בארצות הברית של שנות החמישים של המאה ה-20, שכן נמצאים בה מאפיינים מובהקים של הפופ, בעיקר בשימוש שלו באביזרים שונים מעולם הפרסום ובתכנים מחיי היומיום של תרבות הצריכה האמריקנית. עם זאת, יצירותיו של סיגל מתאפיינות בייאוש שקט שאינו אופייני לציניות של אמנות הפופ. דמויותיו מרחפות במציאות היומיומית כמו רוחות נוגות, חיים-מתים, שהתמודדותם עם המציאות אינה ברורה.

טכניקת היציקה שפיתח סיגל, שבה הוא עטף מודלים חיים על בגדיהם בתחבושות גבס, יוצרת דמויות ריאליסטיות מצד אחד אך חסרות ייחוד ואנושיות מצד אחר. הוא החל לפתח את הטכניקה ב-1960, וניסה אותה לראשונה על אשתו הלן. משנת 1962 הוא הפסיק לחלוטין לצייר, והתרכז בפיסול מסוג זה בשילוב עם חפצים יומיומיים. הוא חזר לצייר רק בשנת 1993, והתמקד בדיוקנים אנושיים.

יצירה זו היא מיצב המורכב משתי דמויות אדם בגודל טבעי העשויות יציקת גבס. הדמויות מוצבות בתוך תפאורת שלטי ניאון המזכירה את כיכר טיימס בניו-יורק – אזור של אוכל מהיר, בתי קפה, חנויות. מאחורי הדמויות מוצב שלט ניאון ועליו כיתוב המפרסם מופע כלשהו.

ביצירה זו השתמש סיגל בחברים כדי ליצור את הדמויות. אחת מהן היא ידידו ז'אן ואן דר מארק (Jan van der Marck), אז מנהל מוזיאון שיקגו לאמנות עכשווית. השימוש בדוגמנים חיים יצר דמויות ריאליסטיות ומפורטות. אלו הם אנשים ממשיים מחיי היומיום. לעומת הפרטנות של הדמויות הן נותרות אנונימיות וחסרות זהות, כיוון שהאמן לא צבע אותן והותיר אותן לבנות, כמעין רוחות רפאים חסרות זהות. האנונימיות היא חלק מן המסר של הפסל, המציג את האנשים הבודדים והאנונימיים בעיר הגדולה.

הדמויות מוצבות בחלל מציאותי המחקה את אזור המרכזי של כיכר טיימס. הדמויות אינן מתקשרות זו עם זו ופוסעות מהר בראש מורכן, כאילו שיזהו אותן. הצבע הלבן של הדמויות, המנוגד לצבעי הניאון שמאחור, יוצר ניכור וזרות, שלדעת האמן מאפיינים את סגנון החיים של האזור המוזכר בשם היצירה.

ליל כוכבים, וינסנט ואן גוך, שמן על בד, 90 X36 ס"מ, 1889, מוזיאון המומה, (המוזיאון לאמנות מודרנית בניו-יורק)

"הבוקר ראיתי את הכפר מחלוני הרבה לפני הזריחה, כאשר רק כוכב השחר האיר ונראה גדול מאוד". כך כתב ואן גוך לאחיו תיארו בשנת 1889, כאשר שהה באשפוז מרצון בבית החולים לחולי נפש בסן רמי. יצירה זו היא אחת מאותן פנטסיות המבשרות את האקספרסיוניזם המאוחר יותר (כמו זה של מונק), שבו נוצרת תחושה של אובדן האינדיבידואל בקוסמוס, בטבע המוחלט והסוער. ביצירה שני יסודות סגנוניים המאפיינים את יצירתו המאוחרת של ואן גוך – קווים גליים מתפתלים, ומשיכות מכחול קצרות ועזות. מאפיינים אקספרסיביים אלו התפתחו בתקופה שבה שהה ואן גוך בבית החולים, ותפסו את מקום הצבע שהיווה אלמנט מבני מרכזי בציור בתקופת ארל.

השמים של ואן גוך הם שדה אנרגיה סוער. תחת הכוכבים המתפוצצים נח הכפר השקט המתחבר אל הסערה השמימית באמצעות הברוש המזכיר להבת אש, עץ המתקשר במסורת האירופאית עם בתי קברות וקינה על המתים. אבל המוות אינו סיבה לקינה בעבור ואן גוך, שכתב לאחיו בהמשך לאותו מכתב המוזכר קודם: "התבוננות בכוכבים גורמת לי לחלום. מדוע, אני שואל את עצמי, לא יכולות הנקודות הזוהרות בשמים להיות נגישות כמו הנקודות השחורות על מפת צרפת? כשם שאנו לוקחים רכבת לטאראסקון או רואן, אנו מתים כדי להגיע לכוכבים".

נושא הלילה והכוכבים העסיק את ואן גוך עוד בארל, אבל יצירה זו שונה במהותה מהיצירות שיצר שם. כאן אין התבוננות ישירה בטבע, אלא ציור מן הדמיון, המבטא עולם רגשי פנימי. את הניגודים בין התיאור של המתרחש על האדמה והשמים ניתן לפרש כמאבק בין כוחות האדם לבין הכוחות הקוסמיים, ושאיפת האדם לגעת בכוכבים ובשמים, שאיפה שנידונה לכישלון. במובן זה תיאר כאן ואן גוך חיזיון רומנטי ודמיוני, המבטא את תחושותיו הפנימיות.

האור מהווה נושא למחקר והתבוננות לכל אורך יצירתו של ואן גוך. החל מיצירתו הידועה הראשונה "אוכלי תפוחי האדמה" (1885) מציג ואן גוך שני סוגי אור ביצירתו – האור הטבעי, זה של גרמי השמים, המייצג את הטוב והשפע שבטבע, והאור מעשה ידי אדם, המייצג את הרוע ואת הבדידות, וחושף את האכזריות וחוסר האונים של הקיום האנושי. יצירה זו מבטאת את כמיהתו של ואן גוך להגיע אל הנגיעה בטבע ואל האור השמימי.

עיקר ההתרחשות 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 נראית העיר למטה רדומה וחשוכה. אפילו האורות הצהובים, האור האנושי, הבוקעים מחלונות הבתים, נראים אפלים לעומת הזוהר השמימי. למטה ישנם מבנים שונים. בניהם, מבנה המתנשא ויוצר קו אנכי המתחבר עם הקו של עץ הברוש שמשמאל, ומציג שאיפה נכזבת כלפי מעלה, המנוגדת לתנועה האופקית של השמים.

כמו "בשדה תירס עם עורבים", הסצנה הפסטורלית של ליל כוכבים הופכת לסערה דמיונית שבה הטבע כולו הופך לשיקוף נפשו של האמן המיוסר. היצירה מקבלת ממדים מבהילים 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. היצירה כולה מורכב מגוני כחול וירוק, עם הבלחות של כתום וצהוב המשלימים. ואן גוך עצמו העיד כי יצירה זו, כמו סצנות ליליות אחרות שצייר, שייכת להשפעה של פול גוגן עליו – החושך הכריח אותו לצייר מן הזיכרון ומן הדמיון, כפי שגוגן דרש ממנו לעשות.

מלכודת סרטן וזנב הדג, אלכסנדר קאלדר, מובייל, 1939, ארה"ב

האמן האמריקני אלכסנדר קאלדר הביא אל הפיסול של שנות השלושים של המאה ה-20 גישה חדשה ומהפכנית עם המצאת ה"מובייל", בהשפעת חואן מירו (Miro) ופייט מונדריאן (Mondrian). במקום הגישה המקובלת, שעל-פיה היצירה התלת-ממדית היא מבנה שהצופה נע סביבה, המוביילים של קאלדר נעים סביב הצופה. יצירות אלו מורכבות מחוטי מתכת התלויים מן התקרה ועליהם תלויים חלקים, גם הם מעוצבים מחוטי מתכת, הנעים באופן כמעט חופשי, כל חלק בפני עצמו.

התנועה ביצירות אלו נוצרת לעתים רחוקות על ידי מנוע, ובדרך כלל על ידי תנועת האוויר בחדר. בכך הצליח קאלדר להוסיף לשלושת הממדים המסורתיים בפיסול (אורך, רוח ועומק) ממד רביעי של זמן – היצירות משנות קומפוזיציות ואת מערכת היחסים בין הצורות, ויש לצפות בהם לאורך זמן כדי ליהנות מההשפעה המלאה שלהם. המשותף לכל המוביילים הוא היותם מבוססים על שיווי משקל פנימי, והצורות המעוגלות והביומורפיות ביצירות מזכירות את הצורות האופייניות לסגנון הסוריאליסטי.

היצירה מורכבת מחוטי מתכת דקים וביניהם כתמי צבע, והיא תלויה באוויר. היצירה מתחלקת לשלושה חלקים עיקריים – מעין מלכודת, צורת סרטן ומעין דג המרחף מעל. זוהי יצירה קינטית הנעה בעדינות באוויר ופועלת על פי כוחות טבעיים וגם על ידי כוח אנושי המזיז אותה. החוטים הדקים יוצרים רישום בחלל, והצללים שהיצירה מטילה על הקיר הופכים לחלק ממנה, כיוון שהם נראים לא פחות ממשיים מהחוטים עצמם. הסרטן והמלכודת, כמו גם זנב הדג, יכולים להיפגש רק בצללים על הקיר, והם נראים כמו במחול, וכמו נמצאים במרדף בלתי פוסק. התנועה האיטית והעדינה מזכירה תנועה תת-מימית, והיא מתייחסת לאווירה ולנושא היצירה. כמו כן נוצר ניגוד בין רישום עדין ובין כתמי צבע, ממש כמו בציור דו-ממדי. היצירה נראית כמו ניפוח של ציור סוריאליסטי-ביומורפי.

המוזיאון לאמנות מודרנית בניו-יורק (MOMA) הזמין את "מלכודת סרטן וזנב דג" בשנת 1939. המוזיאון הציג תערוכה רטרוספקטיבית של קאלדר בשנת 1943, והוא היה האמן הצעיר ביותר שנערכה לו תערוכה מסוג זה במוזיאון. מוביילים גדולים נוספים של קאלדר הזמינו הנהלת ארגון אונסקו בפריז (1962) ונמל התעופה קנדי בניו-יורק (1975).

מרילין, אנדי וורהול, הדפס רשת, 1962, ארה"ב

מרילין הייתה זמרת מפורסמת בארה"ב. בעבור אנדי וורהול היוותה דמותה של מרילין תמצית לשניים מהנושאים המרכזיים ביצירתו – מוות ועולם הפרסום.

השימוש של וורהול בטכניקת הדפס המשי וכן בצבעוניות מוגזמת הושפעו מעולם הייצור ההמוני והמסחרי של תקופתו. טכניקת הדפס המשי הפכה מקובלת מאוד בעולם הפרסום של שנות השישים של המאה ה-20, והצבעוניות העזה אינה משקפת תחושה פנימית של האמן או הדמות, אלא את הפיכתה של הדמות למוצר צריכה.

ביצירה מתוארים פניה של מרילין מונרו ארבע פעמים בתוך פורמט מלבני בצבע כחול. הפנים שומרות על הבעה קבועה. הן עשויות משטחי צבע לוקאלי, המשטיחים את הדמות, ובצבעים בוהקים ולא ריאליסטיים. קיימים הבדלים קלים בין ארבעת ההדפסים בגבולות הצבע, ובעיקר ברמת ההצללות שיוצר הצבע השחור. בפניה של מרילין מודגשות השפתיים, השיער הבלונדיני והאיפור, אך עור הפנים צבוע בסגול בוהק ולא ריאליסטי.

וורהול העריץ את דמותה של מרילין ככוכבת. וראה בה מודל לחיקוי. ביצירות השונות הוא תיאר אותה בצורה חיובית, ובכך ביטל דימויים שונים שאותם טרחו אנשים מסויימים לטפח בעבורה.

השימוש בטכניקת הדפס הרשת מייצר סדרות של תמונות כמעט זהות, אך מדגיש הבדלים קטנים בין הדפסה להדפסה. בכך הפנה וורהול את תשומת לבו של הצופה אל השיטה, היוצרת כוכבים ומוחקת את זהותם האישית על ידי הדבקת תוויות ויצירת דמויות שטוחות ושטחיות. המשפט "חמש-עשרה דקות התהילה" שהמציא וורהול מכוון בדיוק לכך, כלומר לשימוש הציני שהתקשורת ועולם הפרסום עושים באדם שאותו הם מעלים לדרגת כוכב לזמן קצר.

השכפול, ההגזמה בצבעוניות, ההשטחה על-ידי צבעים לוקאליים והסידור הסימטרי יוצרים כולם תחושה של פוסטריות והפיכת האדם למוצר. וורהול מציג את דמותה של מרילין בעטיפה של מתיקות מוגזמת וצבעוניות פלסטיקית. טכניקת העבודה שלו קשורה כאמור במסר, כיוון שהיצירה נעשתה בשכפול ולא בעבודה פרטנית וידנית על כל דמות. עם זאת, ההבדלים הדקים בין דמות לדמות מעידים על הסדקים במערכת המשכפול – השיטה עובדת, אך לא בשלמות מוחלטת. הדגשים על השפתיים, השיער והאיפור הם התייחסות לאותם אלמנטים בדמותה של מרילין ההופכים אותה למוצר צריכה ומושא הערצה. וורהול הדגיש ביצירה את העובדה כי אלו מאפיינים חיצוניים בלבד, שאין להם קשר עם מרילין האדם.

משפחתי, ראובן רובין, שמן על בד, 1926, מוזיאון רובין

ראובן רובין, יליד רומניה, הגיע לארץ בשנת 1912 והחל ללמוד אמנות בבצלאל. מהר מאוד עזב ונסע ללמוד בבית הספר לאמנויות יפות בפריז (1913 – 1915). בשנת 1922 הצטרף רובין לנחום גוטמן, ציונה תג'ר וישראל פלדי שהקימו את "האסכולה הארץ ישראלית", שעברה מירושלים לתל-אביב כדי להוות אלטרנטיבה אמנותית לאסכולת בצלאל. מטרתם הייתה ליצור אמנות חלוצית מקומית, המשקפת את המציאות המקומית והתחדשותה של ארץ ישראל.

ביצירה זו מוצגת משפחת האמן. במרכז, לבושה בשחור, יושבת אמו על גבי כיסא אירופאי, מאחוריה ניצבת אחותו, אוחזת בכיסא ולבושה בשמלה ורודה. אחיו הלבוש בחליפה אפורה עומד מאחור, והאמן עצמו יושב על שרפרף מצד שמאל, לבוש בחולצה לבנה, מכנסי בד בהירים ונעלי בית כתומות, אוחז בפלטה ובמכחולים. מצד ימין ניצבת כבשה המגישה ראשה אל יד האם. הסצנה כולה מתרחשת בנוף אגדתי, כנראה פרדס.

האמן מציג את משפחתו בארץ החדשה שאליה הם עלו. מלבושם ומתנוחותיהם ניכר כי הם אינם חשים בנוח ועדיין לא מצאו את מקומם. האם חנוטה בבגדים שחורים, יושבת על כיסא אירופאי ונראית מתוחה, האחות לבושה בשמלה אירופאית שאינה מאפיינת את בגדי החלוצים בישראל, כמו גם האח, היושב זקוף ומתוח מאחור. אכן, נראה כי רק האמן מצא את מקומו. הוא יושב על שרפרף מקומי, לבוש בבגדי חלוצים ונועל נעלי בית, כמו מכריז – כאן ביתי. הסיבה לתחושת הנוחות שלו מתבררת כשרואים את הפלטה שהוא אוחז – האמנות החדשה, הנתפסת בעיניו כמעשה חלוציות, היא המחברת אותו אל המקום. הכבשה היא מוטיב חוזר באמנות הישראלית מאז תחילת ימיה. היא מייצגת את הקשר אל הקרקע ואת המקומיות. היא מנסה להתקרב אל האם, בניסיון לקרב אותה אל המקום.

הנוף נראה אגדתי, מושפע מציורי הג'ונגל של רוסו. במיוחד רואים זאת בשורשי העצים המסוגננים וברגבי האדמה שעליה יושבות הדמויות. הנוף האגדתי אופייני לציורי "האסכולה הארץ ישראלית" של שנות העשרים, ומבטא את תחושת האמנים שהגיעו אל גן עדן שאינו נגוע בתרבות האירופאית שממנה הם באו – מקום בתולי, שאותו יש להפרות באמנות חדשה.

סדרת ערימות השחת, קלוד מונה, 1890 - 1891

בסדרת "ערמות השחת" של מונה עשרים וחמישה ציורים שהוצגו יחד במסגרת התערוכה האימפרסיוניסטית במאי 1891, ולראשונה בקריירה שלו לא ספג מונה ביקורות קטלניות. את הסדרה החל לצייר בסוף קיץ 1890 והשלים אותה באביב שלאחר מכן. הוא ביקש מבעוד מועד שערמות השחת יונחו ליד ביתו, וכך יכול היה לשמור על צורתן ומיקומן הקבועים.

יצירות אלה מסמנות שלב חדש ביצירתו של מונה – ציור בסדרות והתמקדות בכמה נושאים מרכזיים (ערמות שחת, עצי צפצפה, קתדרלת רואן, בתי הפרלמנט, שושנות המים) שאינם משתנים כדי לתאר את הרגע החולף. היצירות ברובן מתארות את המראה מזווית מסוימת, כשהשינוי המרכזי ביצירה הוא האור, עונת השנה והשעה ביום.

היצירה מציגה מבט רחב אל עבר שדה ובו שתי ערמות שחת. הערמות במרכז היצירה, בזו אחר זו, ומנצנצות בצבעי כחול, לבן וכתום בהיר משלימים, כשנקודות מכל צבע מהבהבות בערמה הסמוכה. הנוף מאחור מוצג בשלוש רצועות צבע – שמים, צמחייה ואדמה. הקומפוזיציה פתוחה ונראית כמבט אקראי על הנוף, והפרספקטיבה אווירית. למעט שתי ערמות השחת, אין ביצירה שום אלמנט היוצר פרספקטיבה, מלבד טשטוש הנוף המרוחק.

ב- 1891 כתב מונה ביחס לסדרת ערמות השחת: "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 שנוצרה בתחילת שנות התשעים של המאה ה-19. האובייקטים כשלעצמם לא היו חשובים למונה, כמו השתנותם המתמשכת לאורך היום ועונות השנה. ערמות השחת סיפקו לו נושא מצוין לחקר ההשתנות בגלל המרקם רב השקעים, הצללים והצבעים, המתרגמים מיד את שינויי האור ומזג האוויר לשינויי צורה. כאמור, בסדרה הוא צייר את אותו המקום מנקודות מבט שונות, בשעות שונות ובעונות שנה שונות, והמטרה 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.

קומפוזיציה באדום, צהוב וכחול, פייט מונדריאן, שמן על בד, 1921, מוזאון לאמנות מודרנית, שטוקהולם, שבדיה

עבודתו של מונדריאן מסמנת את המעבר של תחילת המאה ה-20 מהסימבוליזם אל הניאו-אימפרסיוניזם והקוביזם. יצירות מסוג זה הציבו אותו בחזית האוונגרד האירופאי והתאוריה שפיתח יחד עם האמן והאדריכל השבדי ואן דואסברג (van Doesburg, 1883 – 1931) הביאה להקמתה של תנועת הדה-סטיל (De Stijl – הסגנון), שהייתה בעלת השפעה מכריעה על עולם האמנות, העיצוב, האדריכלות ואפילו המוזיקה. את התיאוריה שלו פרסם מונדריאן בסדרת מאמרים שקובצו לספרון שפרסם לאונס רוזנברג (Léonce Rosenberg) בפרז' בשנת 1920 תחת הכותרת "הניאו-פלסטיציזם" (Le Néoplasticisme – הפלסטיות החדשה).

הרעיון המרכזי של מונדריאן, כפי שבא לידי ביטוי במאמריו, הוא כי הציור, המורכב מיסודותיו – קו וצבע, יהווה דוגמה ומופת לאמנויות אחרות כדי לשחרר אותן מהתלות בחיקוי העולם החיצוני. האמנויות תהפוכנה לישויות עצמאיות המבטאות הרמוניה ויופי, ואת אותם ערכים הבאים לידי ביטוי בדופק החיים המודרני.

החל בשנת 1917, השנה שבה פרסם האמן ההולנדי פייט מונדריאן (Mondrian) (-1944), את התאוריה החדשנית שלו שאותה כינה "ניאו-פלסטיציזם" (הפלסטיות החדשה), ועד יום מותו, הוא טרח ללא לאות על קומפוזיציות מאותו טיפוס, בווריאציות שונות, שבכולן ניתן לזהות את המרכיבים הבאים:

- קווים שחורים אנכיים ואופקיים (במקרה של יצירה זו, כולם בעובי אחיד) הנפגשים בזווית ישרה.
- חלל הצבוע בלבן-אפרפר (חלל, המתואר כ"אל-צבע").
- בתוך הרשת (גריד) שיוצרים הקווים נראים משטחי צבע בשלושת צבעי היסוד, בגדלים שונים (ביצירות רבות הוא משתמש רק בשניים מבין שלושת צבעי היסוד).
- הקומפוזיציה מדגישה את שטיחות הפורמט, בשל הווייתור על פרספקטיבה מכל סוג שהוא.
- הצבע לוקאלי והטיפול במשטחים מלוטש מאוד, ללא עקבות מגע ידו של האמן.
- הקומפוזיציה פתוחה, משום שהצופה ממשיך בדמיונו את הקווים ומשטחי הצבע הקטועים.

מונדריאן הטיף, אם כן, להפשטה ולאמנות שאינה מייצגת את המציאות הנראית. הוא הושפע גם מתורות מטפיזיות ותיאוסופיות, והאמין כי המראות בטבע הם רק ממד מקרי אחד של המציאות המורכבת. שאיפתו הייתה לבטא ביצירותיו מהויות מורכבות בהרבה מאשר הרגע הבודד הנקלט בטבע באמצעות הראייה. כשהוא משלב אינטואיציה ותיאוריה יצר מונדריאן ניגודים בין משטחי צבעים הלכודים בתוך צורות גיאומטריות גדולות המעוררים תחושות של יחסי חלל ותנועה על גבי הבד.

ביצירה "קומפוזיציה באדום, בצהוב ובכחול" מושתתת הקומפוזיציה על שלושה עקרונות מרכזיים: א) יחסים בין הצורות; ב) יחסים בין הצבעים; ג) הצגת שיווי משקל המושג ע"אסימטריה ותנועה.

יצירה זו מורכבת מקווי מתאר שחורים המרכיבים צורות גיאומטריות מרובעות. הקומפוזיציה פתוחה כיוון שקווי הצורות פורצים אל מעבר לגבולות הבד, ויוצרים רושם של התמשכות אינסופית. בתוך חלק מהצורות מתוארים כתמי צבעים לוקאליים ראשוניים – אדום, צהוב וכחול. הכתם האדום המרכזי ממלא את הצורה באופן מדויק, הצהוב נראה ממלא את הצורה גם הוא, אם כי לא ניתן לדעת זאת בוודאות, כיוון שהצורה והצבע נחתכים על-ידי הבד. הכחול מתפרש על-גבי שלוש צורות מלבניות, ונראה כקו עצמאי החוצה את שלושתן. בפניה הימנית מתואר כתום אדום צר הנראה גם הוא כחוצה צורות, אם כי כמו במקרה של הצהוב, לא ניתן לדעת זאת בוודאות.

זהו שיאו של תהליך ההפשטה של מונדריאן, והוא מאפיין את סגנונו הבוגר. היצירה נראית כאילו נעשתה בידי מכונה, ללא מגע יד האמן. הצורות מדויקות, נקיות ויוצרות גריד דו-ממדי המתפרש באופן א-סימטרי לכל הכיוונים. הצבע הלוקאלי ממלא את הצורות באופן מלא או חלקי, ומערכת היחסים הנוצרת בין הצורות וארגון ובין הצבעים החמים והקרים היא הנושא של היצירה. בעבור מונדריאן, מערכת היחסים הנוצרת מן המפגש של קווים שחורים עם משטחי צבע טהור ובוהק מייצגת את הכוחות היוצרים הראשוניים השולטים ביקום ובטבע כולו.

במאמר שפרסם בשנת 1917 בעיתון "דה סטיל" ("הסגנון", בהולנדית), מדבר מונדריאן על השאיפה להגיע להרמוניה אוניברסלית תוך יצירת איזון בין ניגודים, הרמוניה הנוצרת באמצעות הקו הישר, הצבע השטוח והטהור, והאיזון הקומפוזיציוני. ביצירה האמורה, שלמרות מרכיביה המנוגדים היא נטולת מתח ומשרה תחושה של הרמוניה ואיזון, מטרתו של מונדריאן הייתה להגיע לאיזון מקסימלי בין ניגודים, ובכך ליצור סביבה הרמונית המכילה את היסודות הבסיסיים שביקום. מונדריאן התייחס אל המשטחים הצבועים כאל חומר או כאל לבנים, ואל קירות החדר, אשר תורגמו למשטחים הלבנים-אפרפרים שבקומפוזיציה, כאל חלל. בדרכו זו הוא הצליח ליצור דיאלוג עם האדריכלות והעיצוב, ובנה סוג של "אמנות כוללת" או של "סביבה", המקרינה רוח חדשה.

ראש בנוי, נחום גאבו, 45 ס"מ גובה, 1915, ברה"מ

נחום גאבו יצר במסגרת הקונסטרוקטיביזם המהפכני הרוסי, וראה בחידושים האמנותיים חלק מהמהפכה המדעית והתעשייתית החדשה. הוא היה "אמן מעבדה" ברוסיה הסובייטית, שעבד על מחקר האמנות ופיתוחה, ומבחינתו האמנות היא אוטונומית ועליה לחפש דרכי ייצוג מודרניות שיתאימו לתקופה המודרנית.

גאבו פיתח שיטה שאותה כינה "מבנה סטריאומטרי" (stereometric construction), ועל פיה הצורה מושגת באמצעות תיאור החללים בין חלקיה המסיביים. בין השנים 1915 – 1920 השתמש במשטחים דו-ממדיים ליצירת ראשים ודמויות המדגימים את התאמת השיטה לנושאים אמנותיים מסורתיים.

היצירה היא נוסח מודרני של נושא מסורתי - טורסו (ראש וכתפיים) של דמות נשית המורכב ממשטחים מישוריים אלכסוניים ומצטלבים, המאורגנים בצורה שאינה מציגה את הקליפה החיצונית של הדמות אלא את המבנה של חלליה הפנימיים. הקו החיצוני נוצר ממפגש דמיוני הנוצר במוחו של הצופה בין הקווים ובין החללים. גישה זו לפיסול הייתה חדשנית ונועזת כיוון שלא עירבה טכניקות מסורתיות כמו יציקה או גילוף. המבנה שנוצר פתוח ותאי, ובוחן את הצורה בו זמנית מבפנים ומבחוץ.

יצירה זו היא אחת מהקונסטרוקציות הראשונות של גאבו, ובה הוא חקר את מבנה החלל, בהשפעת הקוביזם האנליטי של פיקאסו ובראק. גאבו ניסה ליצור חלל ללא מסה, כלומר חלל הנראה מבפנים וללא מעטפת. השיטה שהגה כוללת חלוקה של הדמות לאזורים גיאומטריים פנימיים הנתונים בקופסאות חלולות המוקפות קו מתאר. בתחילה יצר את הראש מקרטון גזור ומודבק, ולאחר מכן מעץ וממתכת, כשהחומרים נחתכו בצורה מכנית באמצעות שבלונות שהוכנו מראש.

כיוון שעבד ברוסיה הקומוניסטית נאלץ גאבו ליצור בחומרים זולים ומאיכות ירודה, ורבים מיצירותיו התפרקו או התקלקלו עם הזמן. היצירה "ראש בנוי מספר 2" היא אחת הבודדות ששרדו, ונחשבת עד היום לאחת מיצירות המופת שלו.

רקדנית בת 14, אדגר דגה, ברונזה ורדי-מייד 98 X42 ס"מ, 1881, פריז, צרפת

כאשר אדגר דגה הלך לעולמו, בשנת 1917, נמצאו בסטודיו שלו כמאה וחמישים תבניות שעווה וחומר מוכנים ליציקה. יצירות אלו לא הוצגו לקהל הרחב במהלך חייו של האמן, ונוצקו בברונזה רק לאחר מותו. היצירה התלת ממדית "רקדנית בת 14" הוצגה בתערוכה השישית של האימפרסיוניסטים ב-1881 כשהיא עשויה שעווה. מאוחר יותר יצק אותה דגה בברונזה. יצירה זו גם נחשבת ל"רדי-מייד" המודרני הראשון, כיוון שהשיער, סרט הסטן, השמלה ונעלי הריקוד היו אמיתיים. ביצירת הברונזה נותרו אמיתיים רק החצאית והסרט, והשאר (כגון נעלי הריקוד) עשוי ברונזה.

הנטורליזם של יצירה זו הביך את הצופים, והפך אותה למניפסט של הריאליזם והאימפרסיוניזם. היצירה הואשמה בכך שהציגה את הצעירה כבעל חיים, או בעלת פני קוף. המודל ששימשה את דגה ליצירה הייתה צעירה בשם מרי ואן גוטהאם (Marie Van Goethem), סטודנטית למחול, שלימים הייתה לרקדנית מן המניין בלהקת המחול של האופרה בפריז. דגה יצר רישומים רבים שלה בפחם ופסטל וכן פסלי הכנה לפני שפיסל את היצירה הסופית.

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 היצירה כמקובל, אלא השאיר אותם מחוספסים וגבשושיים, למעט הפנים והחלק העליון. גם הגרבונים הלא מתוחים ופני השטח המחוספסים מאפשרים לאור הפוגע בפסל לרצד וליצור רטט ותנועה, אותה השפעה שהציירים האימפרסיוניסטים ניסו ליצור בעזרת משיכות המכחול המהירות והקטנות.

הדמות ניצבת על-גבי משטח עץ המהווה חלק בלתי נפרד מן היצירה ואזכור לרצפת הפרקט של אולם הריקוד. הנמכת הכן למישור הרצפה גם היא חלק מהגברת הריאליזם של היצירה וקירובה אל הצופה, כמו השימוש בחפצי רדי-מייד ובחירת הרגע המתואר. פני השטח המחוספסים של הפסל מגבירים גם הם את הריאליזם שלו, ויוצרים משחקי אור וגורמים לשינויים ביצירה על-פי כמות האור הנופלת עליו.

עיקר עניינו של דגה היה בגוף האנושי. הרקדניות חסרות זוהר או הילה של במה, והאמן כמו מציץ עליהן ברגע שהן אינן שמות לב. עיסוקו של דגה ברקדניות נבע בראש ובראשונה מהערצתו את הדיוק והאימון שלו הן נדרשות בעבודתן. הוא השווה את עבודת הרקדנית לעבודת האמן, וראה בה ביטוי למצוינות.

יצירה תלת ממדית זו של דגה שונה מהותית מהמקובל בתקופתו. הוא לא היה מעוניין ליצור יצירות מונומנטליות, וכמעט ולא הציג את יצירותיו ברבים. "רקדנית בת 14" הדהים את צופיו, לא רק בשימוש החדשני שלו בחומרים, אלא גם ובעיקר בריאליזם שלו. הביקורת הקשה שספג גרמה לדגה לא להציג אותו יותר בחייו, והוא הוצג שנית רק באפריל 1920, לאחר מותו.

שבועת ההוראטים, ז'אק לואי דויד, שמן על בד, 428x331 ס"מ, 1784, מוזיאון הלובר, פריז

יצירה זו עוסקת בתיאור סצנה מהמיתולוגיה היוונית, שבועה של אחים לאביהם לנצח או למות בקרב.

יצירה זו נחשבת כמניפסט (רשימת עקרונות) מצויר של הסגנון הניאו-קלאסי בסוף המאה ה-18. בתמונה זו ניתן לראות בבירור את מאפייניו של הזרם זה כמו: הנצחה מהעולם העתיק, אידיאליזציה, גישה הרואית, תיאור נכון ומדויק של הדמויות, קומפוזיציות סגורות ומאוזנות.

דויד בחר בסצנה זו לציור ההזמנה הראשונה שקיבל מבית המלוכה בשנת 1784 כדי לעורר את דעת הקהל הצרפתי. הוא הציג 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 להניח בצד את מאווייהם וטובתם האישית ולהקריב עצמם בכל מחיר למען המדינה. הסצנה היא דוגמה לפטריוטיזם וסטואיות (קבלת הדין בשלוות נפש). במובן זה דויד קרוב לפילוסופים של תנועת ההשכלה, כמו דידרו. דויד שאף ליצור יצירה בעלת סגנון מקורי וחדש, המנוגד לסגנון הרוקוקו והבארוק. הוא נסע לרומא כדי ללמוד מהסגנון הקלאסי והציג את היצירה בסטודיו שלו שם בשנת 1785, ומאוחר יותר באותה שנה בסלון בפריז.

"שבועת ההוראטים" נחשבת ליצירת המופת הראשונה של סגנון חדש היוצא כנגד הסגנון המקובל בזמנו, הניאו-קלאסיקה. הקומפוזיציה רחבה ופשוטה, הדמויות בגודל אדם ממוקמות במרכז ובמישור הקדמי, בדומה לכדים ולסרקופגים (ארונות קבורה) היוונים העתיקים. הקומפוזיציה מאורגנת כמו בימת תיאטרון, ומבנה החלל הגיאומטרי מודגש היטב באמצעות הרצפה והקירות. מאחור מתוארות שלוש קשתות המזכירות את קשת הניצחון הרומית, שהיא סמל לעוצמה, גבורה וניצחון. הגברים ביצירה, המסמלים את הגבורה ואת הפן הציבורי, מתוארים בצבעים עזים ובקווים ישרים ואנרגטיים, בעוד הנשים, המסמלות את הצער והפן האישי, מתוארות בקווים מעוקלים וצבעים עדינים יותר.

היצירה מחולקת לשלושה חלקים: האחים ההוראטים משמאל, האב במרכז והנשים מימין. כל אחת מהקבוצות נמצאת בקשת קלאסית מעוגלת, הנתמכת בעמודים דוריים פשוטים. צדה השמאלי של היצירה מתאפיין בתנועה הנוקשה והמתוחה של הגברים, וצדה הימני בתנועות הרכות והמעוגלות של הנשים. הקומפוזיציה כולה מגיעה לשיא בקודקוד המשולש שיוצרות ידיה החרבות שבידי האב.

הפרספקטיבה ביצירה קווית, ומודגשת על-ידי קווי הרצפה החודרים אל העומק ועל-ידי הקירות הצדדיים התוחמים את הקומפוזיציה. הקווים הנוקשים מדגישים את הצורות הסגורות והמוחלטות, המביעות החלטה נחושה. האור מפוזר באורח פחות או יותר שווה על כל חלקי היצירה, 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 מדינתו. הדמויות האידיאליות, התנוחה הקפואה, הדיוק בפרטים, הקומפוזיציה הסגורה וצבעי הדגל – כל אלו מתועלים להעברת המסר המרכזי והפיכת האירוע לרגע גדול מן החיים.

שדרות מונמרט, קמיל פיסארו, שמן על בד, 1897, הגלריה הלאומית, לונדון

לקראת סוף ימיו פנה פיסארו לתיאור חיי העיר. בציוריו מתוארות הערים פריז, לונדון, רואן ועוד, בעיקר כפי שהוא צפה בהן מחלון הסטודיו שלו, מבתי מלון או מדירות. בפברואר 1897 הוא שכר חדר במלון דה רוסי (Hôtel de Russie), שבפריז, ומחלנו צייר סדרת ציורים המתארים את שדרות מונמרט, רובע האמנים של פריז, בשעות שונות של היום.

העבודה על הסדרה נמשכה מה-10 בפברואר ועד ל-17 באפריל 1897, ובה 14 יצירות. מטרתו של האמן הייתה לתפוס את המהות האמיתית של הרחוב הפריזאי השוקק חיים. מחלנו יכול היה פיסארו לצפות ברחוב ממבט הציפור, ולקבל מראה כללי של האנשים, העגלות והאירועים השונים.

יצירה זו מציגה את הרחוב בשעות הערב. הרחוב הלילי מוצג בפרספקטיבה קווית ובמרכזו שורה של פנסי גז, המרמזים על ההתפתחויות המדעיות והאורבניות של התקופה. משני צידי הכביש שורות של עגלות הממתינות לנוסעים, והמדרכה עמוסה בהולכי רגל קטנים היוצאים לבלות. משני צידי המדרכות מתוארים חלונות ראוה מוארים, המעידים על פריחת חיי הלילה. המראות כולם מטושטשים וללא פרטים – מבט חטוף דרך החלון.

חשיבות הסדרה כאן היא עליונה, כי רק המכלול של התיאורים נותן את התמונה המלאה של העיר. פיסארו השתמש בצבעים משלימים (כתום – כחול, צהוב – סגול) כדי ליצור מתח ותנועה-ריצוד בעין הצופה. הניגוד הנוצר בין פנסי התאורה והצבע הכחול עמוק 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 אטמוספירית (מיטשטשת ככל שמתרחקים) והקומפוזיציה פתוחה – הרחוב מתמשך אל מעבר לשולי הבד באלכסונים.

בסדרה זו הביא פיסארו את האפקט האטמוספרי לכדי שכלול רב. היצירות מעבירות תחושת תנועה מהירה ודינמיקה האופיינית לחיי העיר הגדלה. יער הארובות על גגות הבתים עונה כהד לעצים למטה, המסמנים את מתווה הרחוב, ותנועת ההמונים כמעט מורגשת על-ידי תנועת המכחול מהירה של הצייר. לעיתים ההבדלים במיקום הדמויות ביצירות השונות כה קטנים עד כי נדמה שמדובר בסדרת צילומים שצולמו ברצף.

דיוקן עצמי, וינסנט ואן גוך, שמן על בד, 44 X 37.5 ס"מ, 1887, מוזיאון ואן גוך, אמסטרדאם

ואן גוך צייר מעל לשלושים דיוקנאות עצמיים בין השנים 1886 – 1889. כאמן, הדיוקנאות שימשו אותו לפיתוח טכניקות שונות, וכאדם - לבדיקה וטיפול עצמי. היושרה של ואן גוך באה לידי ביטוי בדיוקנאות אלו, החושפים את רגשותיו ומצבו הנפשי בכל שלב שבו צייר.

דיוקן עצמי זה צויר בחורף שבין השנים 1887 – 1888, כאשר ואן גוך חי בפריז, קצת לפני המעבר שלו לעיירה ארל. בתקופה זו הקדיש זמן רב ללימוד ומחקר של הטכניקה הפוינטליסטית, שהייתה פיתוח של האימפרסיוניזם. עם זאת, הוא לא ניסה לחקות את הטכניקה אלא ליצור גרסה הנותנת ביטוי אישי משלו. השימוש שלו במשיכות מכחול הנעות בכיוונים שונים יצר הילה מעגלית סביב ראשו, מוטיב שאפיין רבים מהדיוקנאות שלו והיווה אבן דרך בעיצוב סגנונו המאוחר.

אל הטכניקה הפוינטליסטית התוודע ואן גוך כשביקר בתערוכה האימפרסיוניסטית סרה ופול סיניאק, שהחלו לפתח סגנון חדש ומדויק יותר מתוך הרעיונות האימפרסיוניסטיים. ואן גוך הושפע מהסגנון החדש אך יישם אותו בדרכים הסוטות מהרעיון המרכזי של סרה – בחירת הצבעים והנחתם בנקודות דומה, אך הדיוק נעלם ובמקומו מופיעה סערה רגשית. הטכניקה שלו אימפרסיוניסטית אך אקספרסיבית בו זמנית. בוויכוחים שערך באותה תקופה עם גוגן וברנאר סירב ואן גוך לקבל את טענתם כי האימפרסיוניזם הוא השלב הסופי בהתפתחות הציור. יצירות מסוג זה מדגימות את החיפוש שלו אחר דרכים חדשות של ביטוי.

כמו ברבים מהדיוקנאות שלו ממוקם ואן גוך במרכז הילה היוצרת סוג חדש של פרספקטיבה מעגלית. ההילה ובגדי האמן, המשתלבים בה כמעט לגמרי, מורכבים ממערך נקודות מסודר יחסית של כחולים וכתומים. ואן גוך הפריד את הבגדים מן הרקע רק על-ידי כיוון משיכות המכחול; נטייה זו תלך ותגבר אצלו כשהכיוונים של משיכות המכחול יהפכו לאלמנט המרכזי הבונה את הנפחים בציור. 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. הפרספקטיבה ביצירה נבנית בעיקר באמצעות הניגוד בין הכחול הקר, המתכנס פנימה, ובין הכתום-צהוב החם, המתפרץ החוצה. השימוש בצבעים משלימים מגביר את אפקט הריחוף של הדמות.

בדיוקן זה הגיע ואן גוך לשכלול של הטכניקה והסגנון שלו, וקיבע את הרעיונות המרכזיים המועברים בדיוקנאות: הניכור שלו מהחברה, הבדידות, היותו סוג של קדוש מעונה וכדומה.

כובע הקש שלראשו של ואן גוך מבטא את תפיסתו את האמן כאיש עובד כפיים, פועל, החובש כובע עבודה המגן מפני השמש. הפנים המרחפות בתוך הילה מנתקות את האמן מהסביבה המציאותית ומייצגות את תחושת הבדידות והניתוק שלו מן החברה. ההילה מייצגת את תפיסת האמן את עצמו כקדוש מעונה, שסביבתו אינה מבינה אותו.

אנדרטה בקיבוץ נגבה, נתן רפפורט, 1949, קיבוץ נגבה

האנדרטה למגני קיבוץ נגבה נחנכה ביום ט"ו בתמוז תש"ט (12 ביולי 1949), לציון שנה לקרב הגדול להגנת הקיבוץ במלחמת השחרור. הפסל נתן רפפורט עלה באותה שנה ארצה מפולין ופגש את ידידו הוותיק יולק ברזילי, תושב קיבוץ נגבה. ברזילי סיפר לו על אירועי הקרב הקשה על נגבה והזמינו לקיבוץ לראות את ההרס. רפפורט שהתרשם מגבורתם של המגנים החליט לבנות אנדרטה לזכרם. הוא בנה שני דגמים והגישם לבחירת אנשי הקיבוץ, אך דרש להעביר שיעורי אמנות לחברי המשק, כדי שבחירתם תהיה מושכלת יותר. חבר הקיבוץ, הצייר יואל איגלינסקי, כתב: "אחרי יום עבודה מפרך בשיקום הבתים, בבניית הרפת, בהתקנת רשתות השקיה בענפי שדה, באיתור מוקשים ובפיצוצם היינו מתכנסים בחוץ ליד חדרו הזמני של נתן, ושומעים את דבריו על אמנות ימי הביניים, על הריאליזם הסוציאליסטי, על הדרכים להעצים את חוויית המתבונן בפסל ועל הפסיכולוגיה של האמן".

לאחר שהסתיימה "ההשתלמות", ניגשו חברי הקיבוץ להצבעה והכריעו בעד הדגם שכלל שלוש דמויות: אחות רחמניה, חייל חמוש וחלוץ. הדגם נשלח לצרפת, שם נוצק בברונזה. **הדגם השני** נשאר במחסן הקיבוץ שמתחת למגדל המים, עד שבשנת 2008 האוצר אליק מישורי הציג אותו בתערוכה "אמנות עברית-ארצישראלית המוליכה אל המחר" במשכן לאמנות עין חרוד.

האנדרטה ניצבת בבית הקברות הצבאי שבקיבוץ. היא מוצבת על גבי כן מאבן ארד שגובהו 4 מ', ומנציחה את 44 הנופלים, אנשי נגבה ולוחמי חטיבת גבעתי שנפלו על הגנת הקיבוץ. הדמויות באנדרטה - חלוץ עובד אדמה, לוחם צעיר ואחות - מייצגות שני דורות: החלוצים, שהם האבות המייסדים, והלוחמים, שהם ילידי הארץ. הדמויות מייצגות גם אבות-טיפוס אידיאליים של גבורה, המתקשרים לאתוס הישראלי. הדמויות ניצבות כשברקע שיבולים, כרמים ועץ זית, המייצגים את תקומת הקיבוץ והשאיפה לשלום.

שלוש הדמויות ניצבות זו לצד זו – עובד האדמה במרכז, משמאלו הלוחם ומימינו האחות. אלו הן דמויות אידיאליסטיות, גדולות מהחיים וגבוהות מגובה אדם. הן צופות אל עבר האופק בתקווה, ומבטן מכסה את כולו. בגדיהן אופייניים לתקופה ונראים על גופם כאילו הם עומדים מול הרוח, אך עמידתם איתנה ומביעה הן עוצמה פיזית והן עוצמה רוחנית. החלוץ אוחז בטוריה, על כתף האחות תיק עזרה ראשונה והלוחם חגור במוטניו כדורים ובידו נשק העולה מתוך ענפי זית.

הדמויות גדולות ובעלות עוצמה פיזית ורוחנית. הן מזכירות פיסול יווני, הן בעיצוב המושלם של הגוף והן בתווי הפנים בעלי האף הישר והתלתלים. מקור השראה נוסף הוא הריאליזם הסוציאליסטי, שהאדיר את דמותו של הפועל הפשוט. הדמויות אחידות במטרתן – אוחזות ידיים ומביטות אל עבר העתיד בתקווה. אין בהבעות פניהן או ביציבתן ולו רמז להיסוס, לפחד או למחשבה שתסיט אותן ממטרתן.

מתווה לשיעור ריקוד, אדגר דגה, עיפרון על נייר, 30X44 ס"מ, 1874, אוסף פרטי

בתחילת שנות השבעים של המאה ה-19 רקדניות בלטו היו לנושא המרכזי של דגה. רישומי ההכנה הרבים שעשה בסטודיו שלו מדוגמניות חיות מציגים קבוצות של תנוחות ריקוד מקובלות. הוא גם שהה במחיצת הרקדניות ותיאר קטעים מחזרות ומהופעות. ברוב הרישומים הרקדניות אינן מופיעות אלא נחות מאחורי הקלעים, נמתחות, נכנסות לבמה או מתאמנות.

מעניין לציין כי דגה לא החל לצייר רקדניות בשל אהבתו לבלט. לטענתו המחול היה רק תירוץ כדי לצייר את תנועת הגוף ומשחקי האור והתנועה בבדים.

התנוחות שבהן מתוארות הרקדניות אינן נוחות, וקשה לתאר כי הרקדניות עמדו בהן זמן רב. מכאן ניתן להסיק כי דגה, כאימפרסיוניסט, רשם במהירות על פי מראה עיניו. למרות המהירות, מצטיינים הרישומים והציורים שנעשו בעקבותיהם בדיוק רב ובפרטי-פרטים. כדי להגיע לדיוק זה נהג דגה לעשות רישומים רבים של אותה תנוחה, עד שלמד את דקויותה לעומק.

רישום זה נעשה על-גבי נייר שהאמן חילק לריבועים המסמנים את יחסי הגודל והפרופורציות של גוף הרקדנית. במרכז מתוארת הרקדנית מנקודת מבט גבוהה, רוכנת קדימה ומחזיקה בשמלתה. רמת הדיוק בפרטים אינה שווה בכל חלקי היצירה: דגה התמקד בפלג הגוף העליון ובשוקיים. את ההצללות הוא כלל לא טרח לפרט, והסתפק בשרבוט מהיר. מצד ימין למעלה הוא צייר שוב את הזרוע ורשם לידה הערות.

כיוון שזהו מתווה הכנה, התמקד דגה בחלקים החשובים לו באותו הרגע – תנוחת הגוף והרגליים, ותנוחת היד. הוא לא התעניין יתר על המידה בשקיפויות של השמלה, ברקע של היצירה או בהצללות שנוצרות מגוף הרקדנית. גם החלוקה לריבועים מעידה על עניין טכני בפרופורציות.

דגה נהג להשוות בין עבודתו כאמן ובין עבודת הרקדניות. ממש כשם שהוא חזר וצייר את התנוחות שוב ושוב כדי ללמוד אותן ולהגיע לשלמות בתיאור, כך חוזרת הרקדנית שוב ושוב על התנוחה כדי להביאה לכדי שלמות. עיקר עניינו היה במעגל הטבעי של פעולה ומנוחה, שאפיין את פעילות הרקדנית. הוא העריץ את הדיוק והאנרגיה הנשלטת של הנערות, וניסה לתפוס ולתאר ברישומים וביצורים את המתח הרב שבו הן נתונות.

אם נוודית, דורותיאה לנג, 1936, שיקגו, צילום

צילום זה הוא חלק מסדרת צילומים שבה מצולמים פלורנס אוון תומפסון וילדיה. את הסדרה צילמה דורותיאה לנג בפברואר או מרץ 1936 במחנה ארעי בעיירה ניפומו (Nipomo), קליפורניה, במהלך עבודתה כמתעדת ממשלתית של תופעת ההגירה מהכפר אל העיר בתקופת המשבר הכלכלי בארצות הברית.

בראיון שהתפרסם בפברואר 1960 בעיתון *Popular Photography* תיארה לנג את הקשר שלה עם תומפסון: "נמשכתי אל האם הרעבה והנואשת כמו אל מגנט. איני זוכרת כיצד הסברתי לה את נוכחותי או את המצלמה, אך אני זוכרת שהיא לא שאלה אותי דבר. צילמתי חמישה צילומים, מאותה זווית, כשאני מתקרבת אליה יותר ויותר. לא שאלתי לשמה או מה סיפורה. היא אמרה לי את גילה, שהיה 32. היא אמרה שהם חיו על ירקות קפואים מהשדות שסביב ומבשר ציפורים שהילדים צדו. היא בדיוק מכרה את הצמיגים ממכוניתה כדי לרכוש מזון. כך היא ישבה באוהל הדקיק עם ילדיה סביבה, וכמו ידעה שהצילומים שלי יעזרו לה."

צילום זה הפך לסמל למשבר הכלכלי שפקד את ארצות הברית במהלך שנות השלושים של המאה ה-20. לאחר שהגיעה אל ביתה, מיהרה לנג לשלוח את הצילומים אל עורך עיתון *San Francisco News*, שפרסם ב-10 במרץ 1936 כתבה גדולה על מחנה הפליטים, ובה גם צילומים של לנג. כתוצאה מכתבה זו שלחה הממשלה סיוע של מזון למחנה.

הקומפוזיציה הפתוחה והדחוסה מציגה את טומפסון כשבפניה ניכרים פגעי הצער והדאגה, הנושאת עימה שני ילדים קטנים הנאחזים בה חסרי אונים וקוברים את פניהם בצווארה. האם מביטה אל מעבר לצופה במבט מלא כאב ודאגה אך משדר עוצמה והחלטיות, וידה נוגעת קלות בסנטרה בתנועה של צער או כאב. דמותה של האם מונומנטלית וממלאת את כל הקומפוזיציה.

הקומפוזיציה הפתוחה והדחוסה והקרבה לדמות יוצרות תחושת לחץ וחוסר ניקיון, ומדגישות את קמטי הדאגה במצחה של האם וסביב פיה ועיניה. בתמונה זו ישנו מראה המתקשר עם תמונות מסורתיות מתקופת הרנסנס המציגות אם וילד בסבלותיהם. הקישור עם יצירות אלו בתנוחה ובמבט, כמו גם המיקום המרכזי בקומפוזיציה, מבהירים כי רצונה של הצלמת היה להציג את האם כאישה מסכנה המוכנה להקריב את חייה למען הגנת ילדיה. למרות הסבל והכאב ברור ממבטה ומההחלטיות הניכרת בפניה כי תעשה ככל שתוכל כדי להתגבר על הקשיים.

כמו בכל הצילומים של לנג, ניכר כי התיעוד אינו אובייקטיבי וכי הצלמת, מתוך רגשות הזדהות עם הדמויות המצולמות, מארגנת את הקומפוזיציה והתנוחות בהתאם למסר שהיא מבקשת להעביר: הקרבה אל הדמות, הארגון הקומפוזיציוני המדויק, התנוחה המוכרת מתולדות האמנות והמבט על פני האם מבהירים כי אין כאן תפיסת רגע מקרית אלא ארגון מתוכנן.

אנדי וורהול, מרק קמפבל, 1962, צבע פולימר סינטטי על בד, 65X119 ס"מ

פחיות המרק של קמפבל (לעתים מוזכרת כ-32 פחיות המרק של קמפבל) היא יצירת אמנות שנוצרה ב-1962 על ידי אנדי וורהול.

היצירה מורכבת משלושים ושניים משטחי קנבס, כל אחד מהם במידות 50.8 ס"מ לגובה × 40.6 ס"מ לרוחב (20 × 16 אינצ'ים) וכל אחד מהם מציג ציור של פחית מרק של קמפבל — שלושים ושניים כנגד שלושים ושניים הטעמים שחברת קמפבל שיווקה באותו הזמן. הציורים הייחודיים נוצרו באמצעות תהליך מכני בחלקו, הדפס משי. פחיות המרק של קמפבל מבוססת על נושאים מהתרבות הפופולרית, היא הובילה את תרבות הפופ ארט ועזרה להפוך אותה לתנועה האמנותית המובילה. היא הוצגה לראשונה במוזיאון פרוס בלוס אנג'לס שבקליפורניה.

המניע ליצירה

היצירה ממחישה את נטייתו של וורהול לבחור נושאים הלקוחים מחיי היום של ההווייה האמריקנית באותה תקופה. קופסאות המרק ייצגו את תופעת האוכל המהיר, סימבול של הנטייה האמריקנית לאינסטנט וההתייעלות המקסימלית.

היצירה בעצם מעבירה ביקורת על תרבות השפע והצריכה האמריקאית ועל אחידותו של המוצר התעשייתי שהינו תוצר של פס הייצור התעשייתי.

טכניקה ומשמעות

תהליך הציור היה מכני בחלקו, הדפס משי על בד קנבס. אולם הקומפוזיציה שלה מנסה להמחיש את פס הייצור התעשייתי - פחיות המרק מצוירות זו על זו, כמו בטבלה כשקו המתאר שלהן שחור, ובמבט ראשון אפשר לחשוב שמדובר בהדפס ושכל הפחיות אותו הדבר אולם למעשה כל פחית שונה מחברתה ולכל אחת נושאת תווית של מרק אחר. נושא היצירה -פחיות מרק- נבחר דווקא משום שהן לכאורה נחשבות לאובייקט סתמי וחסר משמעות משל עצמו.

אנדרטת השואה והתקומה, יגאל תורמקין, 1972-1975, כיכר רבין, תל-

אביב

תכנונה של כיכר מלכי ישראל, היום כיכר רבין, החל בשנת 1946, לקראת יום העצמאות תשי"א. בתכנון המקורי של האדריכלים חנן פבל, דן טנאי ודוד קיסין אמורה הייתה להיות במרכז הכיכר אנדרטה לזכרם של חללי העיר תל-אביב במלחמת העצמאות. תכנון זה לא יצא לפועל והכיכר נבנתה רק בשנת 1965, שנה לאחר השלמת בניין העירייה. התכנון החדש של האדריכלים אברהם יסקי ושמעון פובזנר כלל גם הקמה של אנדרטה גדולה לשואה, במטרה להשתמש במקום לטקסי שואה מרכזיים.

כיכר מלכי ישראל (שמה המקורי של כיכר רבין) נבנתה בשנת 1965. תכנון אותה האדריכלים אברהם יסקי ושמעון פובזנר, והתכנון כלל גם הקמה של אנדרטה מרכזית גדולה, שהייתה אמורה להיות לזכרם של חללי העיר תל-אביב במלחמת העצמאות.

בשנת 1972 הזמינה מועצת העיר ה-11 של תל-אביב-יפו, שבה נכללו אנשי ציבור ואמנות, הצעות לאנדרטה. המועצה בחנה את הצעותיהם של עשרה אמנים, ובחרה בהצעתו של יגאל תומרקין.

בשנת 1975 הוקמה האנדרטה גדולת הממדים, המורכבת מהסמל הלאומי – מגן דויד, המפורק לכמה משולשים. החלק המרכזי והבולט ביותר הוא משולש הפוך הניצב על קודקודו ופורץ כלפי השמים. משולש זה ניצב בין שתי פירמידות קטנות, המייצגות את הבסיס של המשולש השני, המקביל לפני הקרקע. הרושם הכללי הוא של פירמידה הפוכה, הניצבת באופן לא כל כך יציב על קודקודה, כאילו המשולש התחתון אינו גדול דיו כדי לתמוך בפירמידה ההפוכה. בבסיסו של הפסל, בתוך הפירמידה התחתונה, מצויר על הקרקע טלאי צהוב גדול, המסמל את השואה ואת הפיכת הסמל הלאומי לסמל הקטסטרופה הלאומית. לצדו "אבן בוכייה", שמימיה נקווים לתעלת מים. הפסל פורץ כלפי מעלה מתוך הטלאי ושברי המשולש התחתון. על פי תומרקין, הוא שאף "לבטא מועקה פיזית עמוקה המשתחררת ופורצת לשמחה", מעין כלוב כלא הנפתח כלפי מעלה אל השמים, השמש והאור.

הפסל בנוי מפלדת קורטן ופוליקרבונט – חומר פלסטי בעיבוד שקוף, האמור, על פי תומרקין, לשקף את "החיים סביב: ילדים, אנשים, בתים ומכוניות עוברות, הזריחה והשקיעה ישנו צלליה ויקנו לה ממד דינמי". הפירמידה ההפוכה עשויה פסים של פלדה וביניהם פסים שקופים. מראה זה מזכיר אסוציאטיבית בית כלא או את רכבות המוות של השואה. הפירמידות התחתונות עשויות פלדה ויוצרות חללים אפלים.

הפסל כולו פורץ מאפלה אל האור ומאטימות אל שקיפות. הוא בנוי מחומרים תעשייתיים המזכירים את המלחמה אך גם את העיר סביבו. עם זאת, בגלל צבעם של החומרים וגודלו של הפסל הוא בולט בסביבה ואינו מתמזג בה.

השימוש בזכוכית נועד לשקף את מהלך החיים בכיכר ולשלב את האנדרטה בהם כחלק אינטגרלי - "האנדרטה היא צורה המדגישה את הזמן, צורה של זמן המתפקדת כפירמידה הפוכה, צורה של זמן המדגישה את המענה לתקומה".

יצירתו של תומרקין עוררה התנגדות רבה בשל סגנונה המופשט והמודרניסטי. הוגשו אף עתירות לבג"ץ נגד הקמתה. גם לאחר בנייתה לא פסקו המחאות. בכרזת מחאה שהודפסה לאחר הצבתה נכתב כי האנדרטה היא "לעג מר לאיומה בזוועות שפקדו את העם היהודי" וקראה להוציא את "הגוף הזר" מן הכיכר.

בשנת 2010 שופצה האנדרטה ולוחות הזכוכית שבה הוסרו. בנוסף, הוקמה לצידה בריכת נוי.

סלעים ליד מוצא, אנה טיכו, 1943, עפרון על נייר, בית אנה טיכו, ירושלים

בתחילת שנות החמישים של המאה ה-20 רכשה אנה טיכו בית ביישוב מוצא שבפאתי ירושלים. באזור זה יכלה להיות קרובה לאחד הנושאים המרכזיים ביצירתה – הרים והצמחייה למרגלותיהם ועליהם. עיסוקה בנושאים אלו נבע גם מהשתייכותה לאסכולת ירושלים, שהושפעה מהאמנות הגרמנית. ציירים אלו עסקו באמנות המגיבה לסביבה, והנוף של ירושלים וסביבותיה מרכזי בעבודותיהם. באותה תקופה החלה לעבוד בסטודיו על אותם נושאים – הרי יהודה, מקטעי נוף וצמחייה. העבודה בתוך הסטודיו שחררה אותה מהתלות הישירה בנוף הממשי, שאפיינה את יצירותיה המוקדמות יותר, וסגנונה המאוחר נעשה מופשט יותר.

טיכו, שעלתה מווינה לארץ בשנת 1912, התקשתה בתחילה להתרגל לנוף הישראלי השומם יחסית. בעבורה ירושלים והריה ייצגו את ישראל בהתחלת דרכה. לדבריה התרשמה מגדולת הנוף, הגבעות החשופות, עצי הזית העתיקים ותחושת הבדידות והנצח. אך למרות התרשמותה לא הצליחה במשך ארבע השנים הראשונות לעבד תחושות אלו לכדי ציור. יצירה זו שייכת לתקופה שבה עדיין ציירה בטבע, מתוך ניסיון להבין את הנוף הישראלי ולהעביר אל הנייר את תחושותיה מולו. ביצירתה ניתן לחוש את הנצח מול החולף, הסטטי מול הדינמי. ביצירה מתוארת פינה של טבע, המורכבת משורת סלעים הנכנסת אל הקומפוזיציה באלכסון חזק מימין וממלאת אותה כמעט עד צד שמאל. הסלעים יורדים במדרון עד הקרקע מצד שמאל. במישור הקדמי, על משטח אדמה הסגור על-ידי הסלעים, מתוארת עשבייה הנעה ברוח ושיח גבוה יותר, הצומח בנקודת המפגש של הסלעים עם האדמה. בצד שמאל למעלה מתוארים שמים העונים למדרון הסלעי בסימטריה. הקומפוזיציה פתוחה, נראית כמעט מקרית, כמו תחושת המקריות של הנושא, ההופכים את הרישום לטכניקה המתאימה ביותר ליצירה זו, בגלל המיידיות והספונטניות שנראה: כאילו האמנית הגיעה במקרה לנקודה זו בנוף והתיישבה לרשום.

ביצירה ניכרים הבדלים בטכניקת הרישום, המתייחסים לאובייקטים המצוירים: הסלעים דוממים ונצחיים, ובהם התמקדה טיכו בכל פרט ופרט; מתוארים כל חגיו בסלע וכל נקיק, על-ידי לחץ משתנה על עיפרון הרישום. הדיוק יוצר תחושה של קפיאה ונצחיות. לעומת זאת, הצמחים נעים ברוח וארעיים; האמנית ציירה אותם מהר ובתנועת יד אחידה, שיצרה את כיוון התנועה של הענפים.

המבקר והיסטוריון האמנות ויליאם סייז הגדיר את יצירתה כך: "ייחודית בין האמנים המודרניים, אנה טיכו רושמת בכישרון וראייה האופייניים לאמנים הגדולים של המאות ה-17 וה-18... אכן, יצירותיה הן ביטוי הולם של ארצה, שבה נפגשים עולמות עתיקים ומודרניים".

המוזהה הישנה, קונסטנטין ברנקוזי, שיש לבן, 1910-1909, 28X18X20 ס"מ

יצירה זו היא אחת מהיצירות המסתוריות של ברנקוזי, והיא מבטאת את שאיפתו לביטוי מופשט ונקי של מהויות ותכנים על חשבון חומר וצורה. בפסל מתואר ראשה המופשט של דמות שוכבת. הפסל עשוי משיש לבן וצורתו מעין ביצה השוכבת על צידה בהטיה קלה. המרקם של פני החומר חלק כמעט לגמרי, למעט באזור העליון, שבו ניכרים חריצים דקים, המסמנים את מקום השיער. פני הדמות מסומנים באמצעות בליטה כללית של האף ושקעים של הפה והעיניים. הדמות נראית ישנה, ומשמה (מוזהה) ניתן להסיק כי מדובר בדמות אישה וכי היא מתייחסת למסורת עתיקת יומין של ציור ופיסול של דמויות נשים ישנות.

ברנקוזי (1876 – 1957), מהפסלים המשפיעים והמובילים של הפיסול המודרני במאה ה-20, מציג ביצירתו תהליך מדורג של הפשטה המושפעת מהפרימיטיביזם. תהליך זה מבטא את רצונו של האמן להגיע לכדי תמצות מקסימלי של הצורה והחומר כדי לטעון אותם ברוחניות ומשמעות. נטייה זו של ברנקוזי באה לידי ביטוי בסדרות פסלים שונות, כמו פסלי הציפורים, הדמויות וכן הראשים הישנים. בתחילת התהליך פיסל ברנקוזי דמויות ריאליסטיות יחסית, שהלכו ונעשו מופשטות בכל פסל בסדרה, עד שהפכו לצורה טהורה ומופשטת.

כאמור, פסל זה הוא חלק מסדרה של פסלי שינה ההולכים והופכים מופשטים יותר ויותר. בעוד הפסלים הראשונים בסדרה מפורטים וריאליסטיים יחסית, האחרון הוא ביצה חלקה ללא בליטות או שינויי מרקם כלל. כל הפסלים מתארים ראש ישן בלבד. ברנקוזי שאף להגיע לצמצום מרבי של החומר כדי להביע את רעיון השינה והחלום. רעיון זה מובע בראש ובראשונה בתנוחת הראש ובזווית שבה הוא מונח, היוצרים תחושה של קריאת תיגר על כוח המשיכה – מעין מצב של ריחוף, המאפיין את התחושה בזמן שינה. מעבר לכך, תהליך היעלמות הפרטים וצמצום החומר מרמז על מצב השינה, שבו הזהות והמודע של האדם מיטשטשים והופכים כלליים הרבה יותר.

הפשטה של ברנקוזי הפכה לאחד מסמלי הפיסול המודרני. בחירת החומרים שלו, וביניהם שיש, ברונזה ועץ, וכן הביטוי האישי שלו בתהליך הגילוף והעיבוד של החומר, הפכו אותו לאמן מוביל באוונגרד האירופאי. יצירתו הושפעה מיחסיו עם מרסל דושאן (Marcel Duchamp) ואמדאו מודליאני (Amedeo Modigliani), והשפיעה על אמנים רבים אחריו.

השלושה במאי 1808, פרנצ'סקו גויה, שמן על בד 345X266 ס"מ, 1814, מוזיאון פראדו, מדריד

היצירה היא חלק מסדרה בת שתי תמונות המתייחסות להתקוממות הספרדית בעיירה במאי 1808. ביצירה הראשונה, "ה-2 במאי", מתואר המאבק בין האזרחים ובין החיילים ברחובות העיירה. חוקרי אמנות חלוקים בדעותיהם בשאלה אם גויה נכח באירועים עצמם. עם זאת, היצירה מתארת הוצאה להורג של אזרחים בידי חיילי נפוליאון, בעיירה הספרדית פוארטה דל סול שבפאתי מדריד. ידוע כי ברשותו הייתה נחלה באזור, וגם קיימת עדות מפי אדם בשם איזידורו, שהיה גנן באחוזת האמן, כי זה צפה בהוצאה להורג מבעד לטלסקופ בביתו. אותו איזידורו סיפר כי מאוחר יותר בלילה ליווה את גויה אל מקום ההוצאה להורג וראה אותו רושם לעצמו הערות.

ב-1808 התמוטט משטרו של קרלוס הרביעי והצרפתים פלשו לספרד. למרות תמיכתו ברפורמות המדיניות ובהחלפת בית המלוכה, גויה לא אהב את מה שנעשה בספרד לאחר פלישת הצרפתים, והבין כי פלישה זו אינה טובה לעם הספרדי יותר מהשלטון האבסולוטי של המלך הספרדי. הוא אמנם שמר על מעמדו כצייר החצר של ג'וזף בונפרט, אך יצירותיו התמלאו באירוניה, בעצב ובמרירות עמוקה. היצירה "ה-3 במאי 1808" מתייחסת למסורת הצגת שליטים וחיילים כדמויות של גיבורים, אך גויה הפך את המשמעות המקובלת, והעמיד בסימן שאלה את מוסריותו של השליט בעוד ההרוגים נתפסים כקורבנות.

היצירה מתרחשת בלילה טרגי, מחוץ לעיר, והיא מציגה שתי קבוצות - כיתת היורים מול הנידונים למיתה. החיילים מוצגים במצב קפוא, עומדים כולם בתנוחה זהה, לבושים במדים ולא ניתן לראות את הבעות פניהם. ישנה תחושה שהם איבדו את אנושיותם והופכים לאנשים חסרת-פנים ורגש. מולם קבוצת הנידונים למיתה בשלבים שונים של ייסורים אנושיים ומוות. אלומת אור הבוקעת מפנס מאירה את אחת הדמויות במרכז היצירה. הדמות הלבושה לבן פורשת זרועותיה לצדדים בתנוחת ניצחון או כניעה ומתפרשת גם כשאלה "למה", הנותרת ללא מענה. במישור האחורי של היצירה, מצד ימין, מתואר מבנה ציבורי העומד ב"שתיקה" כביקורת על כך שההנהגה הציבורית לא התערבה או ניסתה לגנות את נפוליאון.

הרושם הראשוני הוא של צילום תיעודי התופס רגע קשה של הרג, הרגע שבין הלחיצה על ההדק ובין המוות. האור הממוקד מכוון 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 ובלחיצתו על כל פרטיו. גויה הציג סצנה המתארת את המעבר מהחיים אל המוות: ראשית, האישה המכסה פניו מאחור, שנית הקורבן הפורס ידיו לצדדים, ולבסוף הדמות השוכבת פרוסת ידיים על הרצפה.

יצירה זו נעשתה שש שנים לאחר האירוע עצמו. גויה בתחכמו צייר באופן המתפרש כתיעוד, ועם זאת מבטא היטב את דעתו על המתרחש. כך למשל זווית הראייה, המציגה את פניה של דמויות האזרחים ואת החיילים מגבם. הבחירה האמנותית להציג את הבעות הסבל והחרדה שעל פניהם האזרחים יוצרת מיד הזדהות עמם. דוגמה נוספת היא ארגון הקומפוזיציה כך שהקו האלכסוני של ההר משמאל מחלק אותה לחצי ויוצר הפרדה בין האזרחים ובין החיילים. כך נוצרות שתי קבוצות מנוגדות זו לזו. כאמור, את המבנה הציבורי מיקם גויה בצד של החיילים מאחור, כביקורת סמויה על אי תפקודה של ההנהגה בעת המשבר.

האור ביצירה גם הוא נראה תיעודי אך מעביר מסר אידיאולוגי. מחד גיסא ניתן לטעון כי הגיוני שהחיילים יאירו בפנס (הניצב למטה במרכז) את קורבנותיהם, אך מאידך גיסא תאורה זו יוצרת חלוקה ברורה בין טובים ורעים, כלומר אלו הניצבים באור ואלו הניצבים בחושך.

האמן לא ייפה את הדמויות והכביר בפרטים. עם זאת, בחלקים מסוימים הוא עיוות את המציאות כדי להגביר את הרושם שבו הוא מעוניין, כמו למשל בדמות האדם המרכזי הלוּבש לבן וצהוב, הגדול יותר מגודל אדם.

ערפל האזוביון, ג'קסון פולוק, שמן, אמייל וצבע אלומיניום על בד, 216X287 ס"מ, 1950, הגלריה הלאומית, וושינגטון

יצירה זו היא חלק מסדרת ציורי הטפטופים שפולוק החל ליצור בשנת 1947. פולוק השתמש במגוון חומרים, כולל צבע תעשייתי לקירות, שדלילותו התאימה לתהליך העבודה, וכן בחומרים כמו חול וזכוכית. באותה תקופה השימוש בצבעים ובחומרים אלו היה מהפכני.

פולוק היה הצייר הראשון שיצר קומפוזיציות All Over (אול אובר) תוך שפיכת צבע על קנבס פרוס על גבי הרצפה. התוצאה של הטכניקה שפיתח הייתה ציורים גדולים ללא מוטיב מרכזי אחד. לציור, על פי פולוק, חיים משלו, ותפקידו כצייר הוא לאפשר להם לפרוץ.

ביצירה "ערפל האזוביון" יצר פולוק משטח חי ורוטט הגורם לעין הצופה לנוע כל הזמן ללא מנוחה. במהלך העבודה טבל פולוק את ידיו בצבע והניח אותן בקצה הימני העליון, כמו צייר מערות פרהיסטורי המצהיר על נוכחותו.

כדי להבין את היצירה יש להבין את תהליך העבודה של האמן, כיוון שבמקרה זה התהליך חשוב אפילו יותר מן התוצאה עצמה. המטרה של פולוק הייתה להגיע לציור המבטא רגש טהור, חסר צורה, וללא תיווך שכלי. סגנונו שייך לזרם האקספרסיוניזם המופשט (ביטוי עצמי אך בצורה מופשטת).

הוא צייר על בדי ציור גדולים מאוד שהיו פרוסים על הרצפה, כך שלא יצטרך להתרחק מהם כדי לראות את התמונה השלמה. הוא גם לא צייר בטכניקה מסורתית של מכחול על בד, אלא השתמש בצבע תעשייתי נוזלי שאותו הוא טפטף על-גבי הבד באמצעות מכחולים או דרך צנצנת מחוררת תלויה על-גבי חבל. כך, הצבע התנהג על-פי מקריות מתוכננת, כלומר על-פי תנועת האמן אך גם על-פי תכונותיו שלו עצמו. התוצאה הייתה עקבות של תנועת האמן על-גבי הבד, מתוך הנחה כי התנועה הפיזית היא ביטוי ראשוני וישיר לרגש.

כיוון שביצירה אין אובייקטים או צורות מזהות כלשהן, יש לשפוט אותה מנקודת מבט של ביטוי רגשי באמצעות מקצבים, צבעים ועיצוב. פולוק השתמש בדגמים שנוצרו על ידי נזילות הצבעים שיצרו חיבורים והפרדות ביניהם. יכולתו של פולוק לנוע בין המקרי ובין הנשלט ייחודית לו, ואין לו כמעט ממשיכים מוצלחים. היצירות שנעשו בעקבותיו נראות כחוטים מקריים חסרי אפקט רגשי, בעוד שיצירותיו יוצרות תחושת חלל ברורה, אפקטים של אור ואפקט צבעוני רגשי משמעותי. בעצם, יצירותיו אינן לגמרי ספונטניות, והוא שולט בצבע.

במקור נקראה היצירה "מספר 1". את השם "ערפל האזוביון" הציע מבקר האמנות וידידו של פולוק, קלמנט גרינברג (Clement Greenberg). השם הזה מעניק ליצירה משמעויות נוספות, המתקשרות אל האפקט האטמוספרי-ערפילי שלה. הציור מורכב בעיקר מצבעי לבן, כחול, צהוב, אפור, חום אדמדם, ורוד ושחור. הצבעים נראים מונחים במקריות, ויוצרים הרמוניה וסדר בעל היגיון פנימי ורגשי משלו.

תל אביב- עזה, דוד ריב, אקריליק על נייר, שישה גיליונות בגודל 70X100 ס"מ, 1988, ישראל

דוד ריב הוא אמן פוליטי. הוא מאמין בכל מאודו כי העיסוק האמנותי בפוליטיקה הוא כמעט מחויב המציאות בעבור אמן שחי בישראל. מבחינתו, התעלמות ממעשי הממשלה היא דבר שלא מתיישב עם הכותרת "אמן". מאז תחילת האינתיפאדה הראשונה (1987) עוסק ריב בסכסוך הישראלי פלסטיני. בתחילה השתמש בצילומי עיתונות, אך עד מהרה עבר לעבוד עם צלמים קבועים. את הדימוי המצולם הוא משנה תוך כדי עבודה והופך אותו לציור. בשנים האחרונות הוא משתמש גם בצילומים שהוא עצמו מצלם. המעבר ההדרגתי משימוש בצילומים "אובייקטיביים" (מן העיתונות) לצילומים ייעודיים ואישיים הוא משמעותי, כיוון שתהליך הבחירה של האמן את הדימויים הופך להרבה יותר עמוק ומשמעותי.

על השאלה האם אמנות פוליטית יכולה להשפיע על המציאות ענה ריב: "אני לא יודע עד כמה העבודה שלי כאמן משפיעה בהקשר המסוים שאני רוצה להשפיע. אולי אני משפיע במידה מסוימת על אמנים אחרים, ומעט על תודעה של אנשים שכלל מתעניינים בכיוון הזה. בעקפין אני חושב שזה משפיע מעט, אבל גם השפעה מעטה היא השפעה".

השפה האמנותית והמילון הצורני של ריב עשירים ומגוונים. הוא עוסק בווידיאו וביצור, וטוען כי העיסוק בווידיאו הוא סיפורי, וביצור אובד ממד זה. עם זאת, בחלק מיצירותיו, כמו ביצירה זו, הוא מחלק את היצירה לריבועים הנראים במבט ראשון כ"לוח סיפורי" – תכנון מצויר לסרט או לסיפור. הסתכלות מעמיקה יותר מבהירה כי אין כאן סיפור מתמשך, אלא תיאור מצב החוזר על עצמו בצורות שונות שוב ושוב. ריב יוצר השוואה בין שתי מציאויות הקרובות זו לזו מבחינה פיזית אך הפוכות במשמעותן – בתל-אביב שקט ושלווה, תחושה של מנוחה ורוגע, לעומת הפעולה הבלתי נפסקת וחוסר השקט בעזה.

היצירה מורכבת משישה גיליונות (70X100 ס"מ) המחולקים כל אחד לשני ציורים – העליון של תל-אביב והתחתון של עזה. הציורים של תל-אביב צבעוניים ומציגים קומפוזיציות פתוחות של בניינים, במה שנראה כמו שעת אחר צהריים או שעת בוקר מוקדמת. נקודות המבט בדרך-כלל גבוהות, הפרספקטיבות חסומות על-ידי הבניינים, וקווייהם מקבילים לפורמט הציורים. בציורים של תל-אביב מתוארת גם צמחייה, אך אין ולו דמות אדם אחת.

לעומת הציורים הרגועים של תל אביב, בציורים של עזה קיימת תחושת תנועה רבה וחוסר שקט. עזה מצוירת בשחור לבן, ובקומפוזיציות פתוחות של מבנים הרוסים וביניהם דמויות אדם, פלסטינאים וחיילים ישראלים במצבי מצוקה שונים הקשורים באירועי האינתיפדה – זריקת אבנים, ירי, הריסת מבנים וכדומה. הפרספקטיבות בציורי עזה חודרות לעומק ומתאפיינות בקווים אלכסוניים ושבורים, נקודות המבט נמוכות, ומציגות מראות מתוך האירועים.

אי הנוכחות של בני אדם בתל-אביב מוסיפה גם היא לתחושת התרדמה השורה על התמונות. העיר אינה נראית יפה או מודרנית, אלא מיושנת ושרויה בתרדמה. הצבעוניות של התמונות מעידה על שעת היום, אך גם משמשת כאלגוריה למציאות בעלת גוונים, בעוד השחור לבן של עזה הוא אלגוריה למציאות של ממשל צבאי וחוקים נוקשים.

על עיסוקו בנושא הפוליטי אמר ריב: "אני בטוח שהיה לי יותר קל אם הייתי עוסק פחות בנושאים האלה. אנשים מתרגזים מהעבודות שלי ומתרגמים את זה לסוגים שונים של דחייה. אם הייתי מתעסק בנושאים שפחות מקוממים אנשים, אולי הייתי מצליח יותר. מצד שני הייתי עושה דברים שפחות מעניינים אותי".

נוסעי המחלקה השלישית, הונורה דומייה, שמן על בד, 87X67 ס"מ, 1856, הגלריה הלאומית של קנדה

יצירה זו היא חלק מסדרה של ציורי קרון רכבת שיצר דומייה. כאשר צייר יצירה זו הוא כבר היה צייר ידוע ומכובד. בלזק השווה אותו למיכלאנג'לו, ודלקרואה העתיק את יצירותיו בשמן. עיסוקו הרב ברכבת נבע ככל הנראה מן העובדה שאמצעי תחבורה זה שינה באופן מהותי את החברה הצרפתית. התנועה לעיר וממנה הפכה לנגישה בעבור כל האוכלוסייה במחירים סבירים, וכך נוצרה אפשרות לתושבי הפרברים להגיע אל המרכז לשם עבודה ובילוי.

דומייה נחשב לאבי הקריקטורה המודרנית, והרבה ליצור קריקטורות בעבור העיתונות. עם זאת, ציורי המחלקות הראשונה, השנייה והשלישית הרבים שיצר אינם קריקטורות אלא התבוננות ריאליסטית על חברה הנמצאת בתהליך השתנות.

ציורי הקרון של דומייה נחשבים לאחד משיאי יצירתו. ביצירה זו נהוג לראות ביקורת חברתית נוקבת על כישלון המהפכה הצרפתית והמהפכה התעשייתית. שתי המהפכות ביקשו להשיג שוויון לכל המעמדות, אך דומייה מציג את הפערים שנתרו בין המעמדות השונים כמצב קבוע ונתון.

ביצירה מתוארים בני המעמד הנמוך שאינם יכולים לנסוע במחלקות היקרות. עצם הצגתם של בני מעמד זה בציור שמן הייתה מהפכנית בתקופתו של דומייה. הדמויות מתוארות ללא אידיאליזציה ובפרטי-פרטים. זאת בניגוד לצבעוניות הכמעט מונוכרומטית של היצירה.

היצירה מציגה מקטע אקראי של קרון הרכבת, הנראה כצילום. הנוסעים עוסקים בפעילויות שונות: שיחה, שינה, טיפול בתינוק, בהייה. חלקן מתייחסות זו אל זו בערנות וחלקן שקועות בעצמן. הקומפוזיציה פתוחה וכמו ממקמת את הצופה בספסל מול הדמויות, תחושה שוודאי לא סייעה לעורר את חיבתם של בני המעמד העליון ליצירה.

האור ביצירה מגיע מהחלונות העכורים שמצד שמאל. במעבר דרכם האור הופך לצהוב ומלוכלך, ומדגיש את כיעורו וחוסר ניקיונו של הקרון. האור גם חושף את פרטי הדמויות, ובמיוחד את דמות הזקנה המרכזית, שכיעורה ומבט עיניה מספרים את סיפור המחלקה השלישית כולה: למרות שביצירה לא מוצגת הסיבה לדאגה המשתקפת ממבטה הרי שברור כי תנאי חייה הקשים הם הנושא החשוב 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 לתאר מצב מורכב שבו אנשים שונים חיים בעליבות.

יצירה זו מתארת את חיי מעמד הפועלים ללא ייפוי או הסתרה של הקשיים. דומייה תיאר פעילות יומיומית חסרת הילה או חשיבות (הנסיעה ברכבת) כדי להבליט את הפערים החברתיים ואת עליבותם של בני המעמד השלישי. הנושא היומיומי, בניגוד ל"מסתתרי 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.

הגולם, ניקי דה סנט-פאל, 1400X1600X900 ס"מ, 1971-1972, פארק רבינוביץ', קריית היובל, ירושלים

האמנית הצרפתייה ניקי דה סנט פאל קיבלה בשנת 1971 הזמנה מערייית ירושלים להקים פרויקט תלת מימדי ארכיטקטוני לילדים בפארק רבינוביץ' שבקריית היובל. העבודה הושלמה במהלך 1972, והאמנית נעזרה באמן ז'אן טינגלי (Tinguely) כיועץ. היצירה זכתה גם לשם "הגולם", ע"ש אגדת ה"גולם מפראג".

במהלך שנות השבעים של המאה ה-20 עסקה סנט פאל בסדרת ראשי ענק. נושא נוסף החביב עליה הוא דמויות ויצורים אגדתיים, ושני הנושאים באים לידי ביטוי ביצירה זו. היצירה היא מגלשה – משחק ילדים. היא עשויה מצורות לא מוגדרות (ביומורפיות) שכאילו מרחפות באויר וצומחות באופן אורגני מן הקרקע ויוצרות צורה כללית של פנים ופה גדול יורק לשונות אש, המשמשות כמגלשות. ליצירה שתי קומות. הקומה התחתונה היא מערה חשוכה שאליה ניתן להיכנס, והקומה השנייה היא חלל סגור שאליו מטפסים באמצעות סולם מאחור. מתוך חלל זה ניתן לגלוש במגלשות החוצה אל האור. צבעי היצירה הם לבן מפוספס בשחור ובאדום.

היצירה עשויה פיברגלס – חומר תעשייתי המבוסס על עיבוד של חול. כך היצירה, הצומחת מן החול ומורכבת מחול, מתייחס לאגדת הגולם מפראג שגם הוא הוקם מעפר, ממש כמו האדם עצמו. היצירה גדולה ומוזרה (לפחות בעיניהם של ילדים קטנים, קהל היעד המרכזי שלו). צורתה הלא מוגדרת נותנת תחושה שהיא בתנועה וממשיכה להתפתח. צבעיה בולטים וחזקים, והצבע האדום בולט במיוחד על רקע הלבן והשחור.

היצירה ממוקמת במרכז של רחבה חשופה מעצים, כך שבשעות היום האור הנופל עליו חזק וישיר, ומגביר את ההבדלים בין אור לחושך הנוצרים בתוך חללי היצירה. מטרת היצירה היא גם לגרום לילדים להתמודד דרך משחק עם פחדים ומחושך.

הפרשנות העיקרית ליצירה קשורה כאמור בסיפור של הגולם מפראג. פרשנות נוספת היא – היצירה מגלמת דמות אישה, גדולת מימדים וכוחנית, הפוכה לאידיאל הנשיות המקובלת - שברירות ורכות. עם זאת, הדמות נזלית וזורמת, מאפשרת משחק ומזמינה את הילדים להשתעשע עמה.

הוצאתו להורג של מקסימיליאן קיסר מקסיקו, אדוארד מאנה, שמן על בד, 254X252 ס"מ, 1878, הגלריה הלאומית, לונדון

בשנת 1863 מינה נפוליאון את הארכי-דוכס האוסטרי פרדיננד מקסמיליאן (1832 – 1867) לקיסר-בובה במקסיקו. מקסיקו, שהייתה שקועה בחובות כלכליים גדולים שלא יכלה לשלם, נאלצה לקבל עליה את הדין. שלטונו של מקסמיליאן נשען על כוחות הצבא הצרפתי הכובש ששהה במקסיקו ונאבק בכוחות המורדים שם. אך המרד העממי הצליח לגרש את הצרפתים, שהותירו את מקסמיליאן חסר הגנה.

כוחות המורדים, הנאמנים לממשלה המקסיקנית הרפובליקנית, תפסו את מקסימיליאן ושניים מהגנרלים הנאמנים לו, מירמון ומג'יה, והוציאו אותם להורג מול כיתת יורים ב-19 ביוני 1867, בפקודתו של בניטו חוארז (**Benito Juárez**), שנבחר בשנת 1861 לנשיא מקסיקו והודח על-ידי הצרפתים כשנתיים מאוחר יותר.

הידיעות על ההוצאה להורג הגיעו לפריז ב-1 ביולי 1867, ומאנה, שהיה ממתנגדי השלטון הנפוליאוני החל לעבוד על היצירה כמעט מיד. 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 וצילומים של האירוע, ומאנה צייר גרסה אותנטית יותר, בעזרת מודלים חיים. הוא זימן לסטודיו שלו כיתת יורים בעזרת ידיד משפחתו שהיה קצין בצבא. לאחר זמן-מה הוא חתך את הגרסה השנייה (מאוחר יותר חיבר אותה דגה, וכיום היא מוצגת כמעט במלואה בגלריה הלאומית (National Gallery) בלונדון), וצייר גרסה שלישית.

בגלל אופייה הפוליטי של העבודה לא יכול היה מאנה להציגה בפריז. בעבור הצרפתים האירוע היה אזכור לא נעים למדיניות החוץ האומללה של נפוליאון ה-3, ואכן היצירה הוחרמה בצרפת, ורק היצירה הסופית והגדולה ביותר הוצג בימי חייו של האמן בניו-יורק ובבוסטון, ארצות הברית, ב-80-1879. היצירות האחרות נתגלו רק בתחילת המאה ה-20.

במרכז הקומפוזיציה ניצבת כיתת היורים במהלך פעולת הירי. משמאל ניצב מקסימיליאן כשהוא חבוש כובע סומבררו לבן ואוחז בידי שני הגנרלים שמימינו ומשמאלו. הימני, שאליו מכוונים החיילים את נשקם, נופל מפגיעת הירי.

הסצנה כולה מתרחשת ליד חומה החוסמת את הפרספקטיבה כמעט לגמרי. מעל לחומה מוצגת קבוצה קטנה של אזרחים, המביטים בהוצאה להורג באימה. הם מאורגנים בצורת משולש שווה שוקיים כשבקודקודו דמות האוחזת את ראשה בבהלה. האזרחים שולחים את ידיהם אל עבר המתרחש, כמו מנסים לעצור את האירוע. מאחוריהם מתואר נוף כפרי שקט ופסטורלי, העומד בניגוד לדרמה המתרחשת במישור הקדמי. מצד ימין מתואר כובע לבן, כפי הנראה של אדם נוסף המנסה לטפס על החומה כדי להתבונן. כובעו יוצר אלכסון סימטרי עם כובעו של מקסמיליאן.

היצירה גדולת-הממדים מציגה גישה תיעודית, מעין תשובה לצילום. העובדה שמאנה ציין בצד שמאל למטה את תאריך האירוע מחזקת תחושה זו. היצירה אינה מציגה רגשות אישיים של האמן, ואת התגובות הרגשיות משאירים לצופה.

מסקרנת במיוחד דמותו של החייל הניצב מצד ימין ומטפל בנשקו. בניגוד ל"ה-3 במאי" של גויה, שבה החיילים הם חסרי פנים, ביצירה של מאנה אפשר לראות את פניו של החייל. אולי הסיבה לכך היא הבעייתיות של הנושא, וחוסר הרצון של מאנה להזדהות עם צד אחד באופן מוחלט.

המנגן העיוור, פבלו פיקסו, שמן על פנל, 121x83 ס"מ, 1903, המכון לאמנות, שיקגו

באותה התקופה פיקסו היה אמן צעיר (בן 19) ואלמוני והגיע לפריס הגדולה. מותו של ידידו הקרוב, העוני ובדידותו הגדולה השפיעו עליו מאוד והשרו עליו דיכאון כבד. במשך תקופה זו היו ציוריו מונוכרומים, בעלי גוון כחול, לכן נקראת התקופה בה יצר יצירות אלו "התקופה הכחולה".

תיאור : במרכז הקומפוזיציה הלוחצת דחוסה דמותו של קבצן עיוור המנגן בגיטרה. הדמות יושבת על המדרכה בישיבה מזרחית, ונראית מעוותת ומקופלת אל תוך מסגרת היצירה.

החלקים היחידים החורגים מקווי המסגרת הם כף רגלו של המנגן וראש הגיטרה שלו. צבעי היצירה נעים בין כחול כהה ללבן, עם נגיעות קלות של חום "מקורר" בכחול בגיטרה. עיני הדמות עצמות, פיה פעור מעט וראשה מורכן כלפי הגיטרה בריכוז עמוק. הדמות נראית מכונסת בעולמה, מאופיינת ברזון כמעט לא אנושי ואיבריה מאורכים יתר על המידה. בגדיה קרועים ובלויים.

צבעוניות : פיקסו אינו משתמש בצבעים ריאליסטיים ומצמצם את לוח הצבעים לכחולים. באמצעות השימוש בצבעוניות מונוכרומית הוא מעצים את הרגשות שלו כלפי הנושא. בתקופה זו הוא הרבה לצייר קבצנים, נוודים, עיוורים, ושאר עלובי חיים. הוא עצמו הרגיש בודד והזדהה איתם.

- כחול הוא צבע ששיך למשפחת הקרים ומעביר את המסכנות של המנגן.
 - הכחול מבטא גם את ניתוקו של המנגן מן החברה ומהעולם החיצון, ניתוק המודגש על ידי עיוורונו. ואכן הרמיזה היחידה לצבעים חמים היא בגיטרה, המהווה את כלי התקשורת היחידי של הדמות עם העולם.
 - כחול הוא צבע סמלי – מסמל רוחניות. האמן מבקש לומר כי עולמו החיצוני של העיוור עלוב ובלוי אך עולמו הפנימי הרוחני עשיר בזכות המוסיקה.
- קומפוזיציה : סגורה – הקומפוזיציה סגורה עד שנוצרת תחושת מחנק. מרכזית – נושא התמונה, המנגן, מצוי במרכזה של הקומפוזיציה וממלא את כל שטח הבד כמעט.

פיקסו מעוות את הדמות ומאריך את איבריה מה שמסמל את בדידותה ואת עולמה הפנימי הדיכאוני. הדמות שואבת את נחמתה היחידה מן האמנות (המוסיקה), ממש כמו האמן עצמו.

חוסר הפרופורציות של הדמות והארכת איבריה יוצרים בה גם רוחניות וכמובן מדגישים את תחושת הרזון והעוני.

יחס למציאות : התרחקות מן המציאות – עיוות הדמות והצבע על מנת להביע רגש.

ליאונרדו דה-וינצ'י, "מונה ליזה", 1503-6, שמן על עץ, 53 X 77 ס"מ

פטרונות אישית – ציורי דיוקן של אצילים

בתקופת הרנסנס התפתח סוג חדש של ציורי דיוקן, כאשר פטרונים חילוניים הזמינו אמנים, כדי שיניצחו את דמותם או את נשותיהם. הדיוקן העיד על מעמדו הכלכלי והחברתי של המצויר.

על היצירה

את היצירה הזמין האציל פרנצ'סקו דל ג'וקונדו, סוחר ובנקאי עשיר, מהעיר פירנצה, שבאיטליה. הוא ביקש להנציח את דמותה של אשתו, ליזה ג'ארדיני. היצירה מעולם לא הגיעה אל יעדה, כיוון שליאונרדו עיבב את הגשתה לפטרונו, עד שלבסוף לקח אותה איתו לחצר-המלך הצרפתי, פרנסואה ה-1.

במהלך השנים נקראה היצירה "לה ג'וקונדה", על-שם האציל שהזמין את התמונה. רק כעבור מאות שנים שונה שמה ל"מונה ליזה" – הגברת ליזה. כעבור מאות שנים, בתחילת המאה ה-20, נגנבה התמונה מהמוזיאון, בו הוצגה. בגלל הגנבה, קיבלה היצירה פירסום רב, והקהל בכל העולם החל להתעניין ביצירה הגנובה של ליאונרדו. עד שמצאו את הגנב ואת היצירה הגנובה, היא הפכה להיות מפורסמת בכל העולם. מאז, נחשבת יצירה זו כיצירת-מופת, והיא מוצגת במוזיאון הלובר, כשקהל רב עומד בתור, כדי לצפות בה.

הדמות

מונה ליזה יושבה שעות מול כן הציור של ליאונרדו, כדי שייציר את תווי-פניה. הוא העסיק מוסיקאים וליצנים, כדי שינעימו את זמנה, כדי שהבעתה תתרכך ותתעדן, ושהחיוך הקטן שעל שפתיה, לא ישתנה.

למרות המטרה לשאוף לדיוק מירבי בתיאור הריאליסטי של האישה, סביר להניח שהאמן התאים את דמותה של ליזה לאידיאל של דמות נשית: אישה יפה ושלווה, ללא פגמים או סימני גיל. הוא מיזג בין מראה עיניו ובין תבנית של דמות מושלמת, לפי אידאל היופי הנשי, המקובל של התקופה.

מונה ליזה נראית יושבת על כסא, כשידיה נשענות על המסעד (ידידות הכסא), ועל פניה הבעה של שביעות-רצון. לפי ישיבתה הרשמית והבוטחת, ולפי בגדיה הטובים, היא ממעמד אמיד ומכובד, למרות שאין לה תכשיטים. המצח נראה גבוה, הודות לשיער המרוט מחלקו העליון ומהגבות, לפי האופנה של אותה תקופה. פניה המעודנות וכפות-ידיה הענוגות מעידים על התפנוקים באורחות חייהן של נשים במעמדה.

על פניה הבעה מרומזת, המכילה מסרים רבים: הפינות של פיה ושל עיניה מטושטשות, וכך נוצר מבט מצועף בעינייה, וחיוך מרומז. כל אלה תורמים לתחושת-החיים הרוחשים בנפשה, ולמיסתוריות שלה. עיניה מתבוננות בצופה מכל נקודת-תצפית, ונותנות תחושה, שהיא מחייכת רק בשבילו. פניה **במבט של שלושה רבעים**¹, כתפיה נטויות באלכסון, ונכנסות בהקצרה לעומק החדר.

הרקע

הרקע למונה ליזה הוא מבוים. ליאונרדו צייר אותו בנפרד מציור הדמות. בציור נראה, כאילו שהיא יושבת במרפסת של ארמון כלשהו, בין שני עמודים, היוצרים לה מסגרת, אך רק קצות בסיסיהם נותרו משני צידיה. בחלון, משני צידיה, ניתן להבחין בנוף רחוק של צוקים ונחלים, שאינם מייצגים את אדמת איטליה, אלא את דמיונו של האמן. קווי-האופק של הנוף נמצאים במישורים שונים, וזאת כיוון שהם נצפים משתי זוויות-ראייה שונות. לכן, ברור לנו, ששני צידי הנוף צויירו לחוד, מנקודת-מבט שונה. נוצר שילוב של שני נופים עם פרספקטיבה אווירית.

¹ **מבט של שלושה רבעים** = הפנים מצויירים כך, שניתן יהיה לראות אותם גם מן הפרופיל, אך גם קצת מן החזית. תנוחה זו מוסיפה לדינמיות וריאליזם בציור.

פרספקטיבה חזיתית ואוירית

הדמות יושבת בחדר, הנפתח לנוף דרך החלונות. נקודות-המבט בציור הן שונות. המבט על מונה ליזה הוא בגובה הכתפיים שלה (**נקודת-מבט חזיתית**), בעוד המבט על הנוף הוא מלמעלה, פְּנוֹרְמִי. הפרספקטיבה היא אווירית, כיוון שהנוף נמשך עד אינסוף, והעצים הרחוקים מקבלים צבע כחלחל, כצבע השמיים. הטשטוש (**הֶפּוֹמֵטוּ**) של פרטי-הנוף, יוצר אשליה של עומק ומרחק רב.

צבעים

הצבעים הם ריאליסטיים, וכך גם הפרופורציות של הגוף ושל החדר. ליאונרדו החל את הציור על-ידי יצירת רקע בצבעי חום בהירים וכהים. על מצע זה החל להוסיף **שכבות שקופות של צבע**, זו מעל זו, והקפיד על גימור חלק של המעברים בין גוון לגוון.

צבעי הדמות, שהם חמים וכהים, מקרבים אותה למישור הקדמי. צבעי הנוף, המתבהרים ומתקררים ככל שהם נכנסים לעומק, מתרחקים מהדמות. כך נוצר נתק בין הדמות ובין הנוף, אך הֶפּוֹמֵטוּ, הטשטוש של הגבולות בין צבע לצבע, משלב בין הדמות לבין הנוף. כך נוצרת אשליה, שהאישה, באמת יושבת על רקע נוף, הנשקף מביתה.

**מונה ליזה עם שפם, מרסל דושאן, עפרון על רפרודוקציה של המונה ליזה,
12.3X19.6 ס"מ, 1919, המוזיאון לאמנות, פילדלפיה**

L.H.O.O.Q. מוסיף דושאן שפם וזקן ברישום עיפרון לרפרודוקציה המופצת כגלויה של היצירה המפורסמת ביותר מתקופת הרנסנס - ה"מונה ליזה" של לאונרדו דה וינצ'י. בנוסף לכך הצמיד האמן ליצירה כותרת בתחתית המורכבת מחמש אותיות המופרדות זו מזו בנקודה: L.H.O.O.Q. בהגייתן הצרפתית של אותיות אלה מתקבל משפט בוטה בגנות היצירה.

יצירה זו היא חלק מסדרה של יצירות אחרות המוגדרות כרדי-מייד מטופל. הגלויה האמורה היא אחת מבין מאות אלפי גלויות כאלה המודפסות באמצעים תעשייתיים ומופצות בשיווק מסחרי.

L.H.O.O.Q. היא המשך ישיר ליצירות אחרות של דושאן המעמידות בסימן שאלה את הנורמות החברתיות ואת התפיסות המקובלות, הן לגבי האמן והן לגבי מקוריות יצירתו.

הבחירה ב"מונה ליזה" אינה מקרית; היצירה הנערצת לאורך מאות שנים הפכה לסמל מקודש של תולדות האמנות. התערבותו הבוטה של דושאן בגלויה של היצירה היא התרסה של האמן על עולם האמנות ועל מוסד המוזאון המקודשים לתרבות המערבית מאז תקופת הרנסנס.

יצירה זו מבטאת יותר מכל יצירות הרדי-מייד המטופל או הבלתי מטופל של דושאן את סימני השאלה והערעור כלפי קדושת האמנות, פולחן האמן והיצירה המקורית. בכל יצירותיו משתמש דושאן באמצעים שונים על מנת לזעזע את הקהל הרחב ולתהות על מוסכמות חברתיות ותרבותיות, ובזה גדולתו וחשיבותו לכיוונים שאליהם פנתה האמנות במאה העשרים. שותפיו לתפיסה הספקנית בתקופה האמורה היו פרנסיס פיקאביה (Francis Picabia) ומאן ריי (Rey Man).

דושאן יצר כמה גרסאות ליצירה זו. בדצמבר 1919 ביקש האמן פרנסיס פיקביה מדושאן לפרסם את היצירה בגיליון השניים עשר של הירחון 391 שהוקדש למניפסטים של הדאדא. דושאן הסכים ושלח את אחד העותקים שבידיו, אך זה לא הגיע ליעדו בזמן להוצאת העיתון. פיקביה החליט לצייר בעצמו שפם למונה ליזה ולכתוב תחתיה את האותיות L.H.O.O.Q. הוא פרסם את היצירה תחת הכותרת - תמונת דאדא על פי מרסל דושאן. יש לציין עם זאת, כפי שדושאן הרבה להזכיר מאוחר יותר, כי פיקביה שכח לצייר למונה ליזה גם את השפם. דושאן שגילה זאת בתחילת שנות הארבעים של המאה העשרים, טרח להוסיף את הזקן בעצמו על הציור המקורי של פיקביה.

מים ואש, יעקב אגם, 1986, כיכר דיזנגוף, תל-אביב

כיכר דיזנגוף, מוקד עירוני בתל-אביב, תוכננה על ידי האדריכלית ג'ניה אברבוך. במקור הייתה הכיכר במרכז הכביש. בשנת 1978 החליט ראש העיר דאז, שלמה להט, להגביה את הכיכר מעל למפלס הרחוב כדי לאפשר זרימה טובה יותר של התנועה בציר המרכזי. לאחר ההגבהה הוצבה במרכז הכיכר מזרקה, ושמונה שנים מאוחר יותר, בשנת 1986, הוחלפה בפסלו המפורסם של אגם "מים ואש". העירייה הזמינה את הפסל כדי שיהווה מוקד משיכה לתיירים ולבאי הרחוב.

המזרקה היא פסל קינטי הפועל בזמנים קבועים ויוצר האחדה של הזמן הפנימי-אישי של יושבי הכיכר לכדי זמן אובייקטיבי על-ידי יצירת "אירוע". בשנותיה הראשונות פעלה המזרקה בכל שעה עגולה, כשהיא מסתובבת, יורקת אש ומשמיעה מוזיקה.

המזרקה מורכבת מחמישה מעגלים לבנים בגדלים שונים, המאורגנים זה על גבי זה כך שהמרכזי הוא הגדול מכולם והשאר הולכים וקטנים כלפי הבסיס והפסגה. המעגלים עשויים פח מעורגל המקופל בצורת משולשים, ועל-גביהם מצוירות צורות גיאומטריות בצבעי אדום, כחול, ירוק וצהוב. הליכה סביב המזרקה מגלה לצופה מראות משתנים של צבעים וצורות, בהתאם למיקומו ביחס למעגלים. בתוך המעגלים עוברים צינורות מים העולים מן הבריכה העגולה שלמטה ומתיזים מים אל על, ובמרכז המזרקה עובר צינור גז היורק אש כלפי מעלה.

בבניית המזרקה הושקעו בזמנו כ-600,000 דולר, תרומת המיליונר היהודי-גרמני יוסף בוכמן. על פי ההסכם עם האמן, התחייבה העירייה לתחזק את המזרקה באופן שוטף, אך לא עמדה בהסכם, ובשנת 2002 פנה אגם לבית המשפט השלום בתל-אביב בתביעה כי יורה לעירייה לשפץ את המזרקה ולתחזק אותה. בהסכם הפשרה שהושג בבית המשפט סוכם כי העירייה תשפץ את המזרקה ותפעיל אותה ארבע פעמים ביום. בשיפוץ הושקעו 400,000 שקלים, והוא הסתיים בשנת 2003. העירייה דיווחה כי התחזוקה השוטפת של המזרקה תעלה כ-120,000 שקלים בשנה. למרות השיפוץ וההתחייבות לתחזוקה, המזרקה נותרה מוזנחת גם כיום, והאמן טוען כי השיפוץ שנעשה גרם נזק ליצירה וכי עיריית תל-אביב ביזתה את בית הדין. בשנים האחרונות מתכננת העירייה להחזיר את הכיכר לגובה הרחוב, כפי שהייתה במקור. עדיין לא ברור אם בתכנון זה המזרקה תישאר בכיכר.

צורתה הכללית של המזרקה מזכירה משחק ילדים. היא תואמת את הצורה העגולה של הכיכר שבמרכזה היא מוצבת. הכיכר עצמה מורמת מעל לכביש ובה ספסלים לישיבה. כשהמזרקה מתחילה לפעול, תשומת לבם של יושבי הכיכר מופנית אליה, שכן היא יוצרת "אירוע" המציין מעבר זמן ושעות מסוימות (שלטים עם שעות הפעילות של המזרקה הוצבו בארבע פינות הכניסה לכיכר). רגע תחילת הפעולה הוא הרגע שבו מתאחדים הזמנים הסובייקטיביים של יושבי הכיכר ומתאזנים על-פי הזמן האובייקטיבי של האירוע. בנוסף, גם כאשר המזרקה אינה פועלת היא יוצרת תנועה, המתייחסת לצורת הכיכר ולתנועת ההולכים בה. המעבר סביב המזרקה משנה את צורתה ומגלה מראות וצבעים שונים. היצירה מציגה ניגודים בין מים ואש, סטטיות ותנועה, תנועה מכנית ותנועה אנושית.

מלחמת הדגים, אנדרה מאסון, חול, ג'סו, שמן, דיו ופחם על בד, 73 X36 ס"מ, 1927, המוזיאון לאמנות מודרנית (מומה), ניו-יורק

מאסון הצטרף לקבוצה הסוריאליסטית (סוריאליזם = מעל המציאות, ציורים בעלי אופי דמיוני) בשנת 1924, לאחר פגיעה פיזית ונפשית קשה במלחמת העולם הראשונה. חוויותיו מן המלחמה גרמו לו להאמין כי בכל יצור חי חבויים צדדים אפלים היוצאים ומתפרצים החוצה ברגע המתאים. הצטרפותו לתנועה הסוריאליסטית נבעה מרצונו לחשוף ביצירה האמנותית את אותם צדדים מהתת-מודע.

מאסון שייך לפלג הביומורפי (צורות לא גאומטריות, לא מוגדרות, מופשטות המזכירות יצורים חיים) של הסוריאליזם.

הציירים השייכים לפלג זה דגלו ברעיון כי עצם תהליך היצירה צריך להיות אסוציאטיבי ותת-מודע. זאת בניגוד לציירים של הסוריאליזם הפיגורטיבי - עם האובייקטים הריאליסטיים (כמו דאלי או מגריט), שדגלו ברעיון כי התהליך הוא מודע ומתוכנן לפרטי-פרטים במטרה ליצור תמונת עולם בלתי הגיונית, המערערת את תפיסת עולמו של הצופה. מאסון מצידו האמין כי תהליך תת-מודע יחשוף ביצירה את אותם צדדים אפלים שבאדם.

ואכן, ביצירה זו טכניקת העבודה של מאסון היא חלק בלתי נפרד מהרעיון של העבודה. היצירה מורכבת מסוגי חומרים שונים היוצרים עולם תת-מימי - חול, רישום של צורות המזכירות דגים, צבע אדום ונוזלי הנראה כדם וצורות ביומורפיות שונות. הקומפוזיציה הפתוחה מעניקה תחושת תנועה ואקראיות, ומגע היד של האמן תזזיתי ומחזק תחושה זו.

בתהליך העבודה שילב מאסון מספר טכניקות, ועבד כך שמערכת הקשרים בין חלקי העבודה השונים מבוססת על אסוציאציות ולא על מערך הגיוני. בתחילה הוא שפך על הבד ג'סו - חומר שקוף ודביק המשמש בדרך-כלל למריחת בדים. לאחר מכן הוא שפך על הבד חול, שנדבק לג'סו. האסוציאציה שיצרו צורות החול על הבד הייתה של עולם תת-מימי. שפיכת הצבע האדום הוסיפה את הרובד של מלחמה. לאחר מכן רשם האמן באופן מהיר את צורות הדגים.

התוצאה היא יצירה על גבול המופשט, המעלה אסוציאציות לשפיכות דמים המתרחשות בעולם תת-מימי. היצירה אינה מספקת כל רמז לסיבה לשפיכות דמים או לתוצאות הקרב, אלא מציגה את המצב כנתון וכדרך חיים. הצגה זו היא חלק מהמילון הצורני של מאסון, ומהפילוסופיה האישית שלו, שמקורה כאמור, בניסיון חייו ובפציעתו במלחמת העולם הראשונה, שנתפסה בעיניו, כמו בעיני רבים, כהתפרצות אלימה, חסרת פשר ותוצאה.

משכן הכנסת, יוסף קלרווין ודב כרמי, 1949-1966, קריית הממשלה, גבעת רם, ירושלים

משכן הכנסת הוא מקום פעילותה העיקרי של הכנסת. הוא שוכן בקריית הממשלה שבגבעת רם בירושלים. ב-18 באפריל 1948 הוקמה מועצת העם. עם הכרזת העצמאות הפכה מועצת העם למועצת המדינה הזמנית וישיבות הכנסת הראשונה במספר מקומות בתל אביב: מוזיאון תל אביב (אז בבית דיזנגוף), ובניין קולנוע קסם שבכיכר הכנסת.

ב-26 בדצמבר 1949 עלתה הכנסת לירושלים. תחילה קיימה את ישיבותיה בבניין הסוכנות היהודית, והחל מה-13 במרץ 1950 ישבה בבית פרומין שבמרכז העיר.

שנים ראשונות

כבר באפריל 1949 דובר על הקמת משכן הכנסת בגבעת רם. בתחילה הוצע להקימו לצד בנייני האומה, וזאת כדי ליצור קשר סמלי בין העם היושב בארץ לבין יהדות התפוצות (שנהגה לקיים קונגרסים וועידות בבנייני האומה). מיקומו של המשכן בתוך מתחם קריית הממשלה השתנה בתוכניות השונות: באחת מהן תוכננה הכנסת בצדה הצפוני-מערבי של רחבה ייצוגית, בצד בית הנשיא ומשרד ראש הממשלה; ובאחרת היא ממוקמת באמצע קריית הממשלה ומוקפת במשרד ראש הממשלה, משרד החוץ ומשרד האוצר; בית הנשיא, בתוכנית זו, שוכן על גבעה בחלקה הדרומי-מזרחי של הקריה (עליה נבנתה בסופו של דבר הכנסת עצמה).

אבן הפינה הונחה ב-14 באוקטובר 1958 במעמד נשיא המדינה יצחק בן צבי, ואלמנת התורם, הברונית דורותי רוטשילד. אולם הן התוכנית עצמה, והן עצם זכיותו של קלרווין נותרו שנויות במחלוקת, ולכן בתהליך התכנון שותפו אדריכלים נוספים, בהם דב כרמי ובנו רם. הערכת התקציב הראשונה עמדה על כ-9 מיליון ל"י, אולם התקציב הסופי עמד על למעלה מ-20 מיליון ל"י. הבנייה נעשה על ידי יחידת הסמך הממשלתית מע"צ, והקבלן הראשי היה חברת סולל בונה. עיצוב פנים הבניין הופקד בין השאר בידי דורה גד. את הקיר הדרומי של אולם המליאה, הקיר שמאחורי בימת היושב ראש עיצב דני קרוון, ושם היצירה: "שאלו שלום ירושלים ישליו אהבך". ב-22 באוגוסט 1966 הועבר הבניין באופן רשמי מידי הממונה על מע"צ, שר העבודה יגאל אלון, לידי יושב ראש הכנסת, חבר הכנסת קדיש לוז^[1].

לטקס חנוכת המשכן שנערך ביום שלישי, 30 באוגוסט 1966 הגיעו כ-5,000 מוזמנים. למחרת בשעות הבוקר נערכה הישיבה החגיגית הראשונה של הכנסת, בנוכחות יושבי ראש הפרלמנטים הזרים^[4]. בין האורחים היו הוראס קינג, יושב ראש בית הנבחרים הבריטי, וכן יושבי ראש בתי נבחרים מקנדה, אוסטרליה, גרמניה המערבית, צרפת, נורבגיה, שבדיה, פינלנד, חוף השנהב, סיירה ליאונה, אוסטרליה, יושב ראש הבית התחתון מיפן, חברים מבית הנבחרים של ארצות הברית והסנאטור וולטר מונדייל. בטקס נשא דברים יושב ראש האלת'ינגי, הפרלמנט של איסלנד, הנחשב לפרלמנט הקדום ביותר בעולם^[5].

ב-1967 ביום הראשון של מלחמת ששת הימים, לפני פריצת כוחות צה"ל למזרח ירושלים, הכנסת הופגזה מירי של חיילים ירדנים¹.

הפסיפס בטרקלין שאגאל

על מנת להגן על רחבת הכנסת מפני ירי אפשרי מכיוון הגבול הירדני (לפני מלחמת ששת הימים), הוחלט למקם את הכניסה ואת רחבת הכנסת בצידו הצפוני של המשכן. בכניסה הראשית למתחם עמדו בעבר שלושה שערי ברזל המוקדשים לזכר השואה, ומסמלים את חורבן יהדות אירופה ואת היציאה משעבוד לגאולה. השערים עוצבו בידי הפסל דוד פלומבו. במהלך שיפוץ המשכן בשנת 2007 הוזזו שערי הברזל ממרכז הכניסה והוחלפו בקיר מזכוכית ממוגנת. מול הכניסה, מחוץ למתחם, מוצבת מנורת הכנסת בדמות מנורת שבעת הקנים, בעיצובו של האומן האנגלי-יהודי בנו אלקן, תרומת הפרלמנט הבריטי. רחבת הכנסת בפתח המשכן משמשת לטקסים רשמיים, בהשתתפות משמר הכנסת. אלמנטים בולטים

נוספים בפתח המשכן: אנדרטה לזכר חללי מלחמת העצמאות, עמודי בטון העוטפים את מבנה הכנסת, "שער השבטים" - דלת הכניסה.

אולם המליאה

באולם 116 מקומות ישיבה לחברי הכנסת מלבד המקומות סביב שולחן הממשלה. בראש האולם ניצבת בימת יושב ראש, ממנה מתנהל הדיון. בנוסף, באולם שני יציעים: התחתון - לאורחים נכבדים ולתקשורת, העליון - לקהל הרחב. הקיר הדרומי של אולם המליאה, המכונה "שאלו שלום ירושלם ישליו אהביך", תוכנן על ידי דני קרוון.

חדרי ישיבות

חדרי הישיבות משמשים בפעילות השוטפת של הכנסת. בקומה הראשונה של הבניין ממוקמים תשעה מתוך שנים-עשר חדרי הישיבות של ועדות הכנסת הקבועות. כמו כן, קיים חדר לישיבות ממשלה בו היא מתכנסת בעיקר לאירועים מיוחדים.

טרקלין שאגאל

בטרקלין מספר גובליני ענק המתארים את קורות העם היהודי שעוצבו בידי האמן מארק שאגאל ופסיפס צבעוני ענק בו צבעי האבנים הם מקוריים. הטרקלין משמש לקבלות פנים ממלכתיות ולאירועים מיוחדים.

אגפים לשירות חברי הכנסת ועוזריהם

- ספריית הכנסת - מכילה חומר פרלמנטרי, מדיני ומשפטי, מסופי מחשב, ספרים, עיתונות וכתבי-עת.
- ארכיון הכנסת - בו נאספים פרוטוקולים, התכתבויות, צילומים ופרסומים.
- מזנון חברי הכנסת - סגור לקהל הרחב ולצלמים. במקום מתקיימות פגישות בלתי רשמיות בין חברי הכנסת.
- בית כנסת.
- לשכות של חברי הכנסת ואודיטורים (באגף החדש). דני קרוון תכנן גם את קיר העץ הקדמי של האודיטורים



נישואי הזוג ארנולפיני, יאן ואן אייק, שמן על עץ 82X89 ס"מ, 1434

פטרונות פרטית

פטרונות פרטית היא הזמנה של אדם אחד, הקונה מהאמן את היצירה.

לעיתים הנושא של היצירה הוא דיוקן אדם או נושא אחר, שהפטרון מבקש מהאמן ליצור. המזמין משלם מראש על היצירה. באותה תקופה רק בני מעמד בורגני-גבוה ואצילים יכלו להרשות לעצמם הזמנה של ציור מהאמן המפורסם ביותר באזור.

מניע חברתי

זהו תיעוד של נישואי זוג ממעמד הסוחרים (המעמד הבינוני – הבורגני). מטרת הציור היא לציין אירוע חברתי-כלכלי חשוב: שידוך בין שתי משפחות סוחרים מן המעמד הבורגני.

המשמעות החברתית לציור הנישואין

ג'ובאני ארנולפיני היה סוחר-משי איטלקי עשיר, שחי במאה ה-15 בפלנדריה (בלגיה של היום). בתקופה זו הייתה תעשיית-הטקסטיל (בד) מפותחת מאוד. הסוחרים החלו לצבור כסף והתחילו לדרוש ציורים חילוניים לקישוט הבית. הנושאים המבוקשים היו תיאור הוואי היום-יום ודיוקנים שתיעדו את החיים הנוחים של בני המעמד הבינוני. האמנים היו תלויים כלכלית בפטרונים שלהם (העשירים ששילמו על הציורים), והיו צריכים למלא אחר משאלותיהם.

ג'ובאני ארנולפיני וג'ובאנה צ'נאמי היו צאצאים למשפחות עשירות של סוחרים. ג'ובאני התעשר ממסחר בצמר, באריגים ושטיחים. הוא רצה שיציירו אותו בעת נישואיו עם ג'ובאנה הצעירה ממנו בשנים רבות, ובחר למשימה צייר מפורסם ומכובד.

מטרת התמונה, בין היתר, היא להראות את מעמדם החברתי, את עושרם החומרי ואת החיים שלהם, כזוג נשוי. בתמונה מתועד אירוע סמלי: שבועת נישואין. במישור הגלוי הצייר תיעד את מראה עיניו, אבל קיימים ביצירה משמעויות נוספות.

משמעות סמלית למעמד הנישואין

בני הזוג עומדים בחדר-השינה של ג'ובאנה. ידו הימנית של ג'ובאני מורמת בתנועת שבועה, המציינת כי הוא מבטיח לקיים את התנאים של המשא ומתן בין המשפחות. המשפחות סיכמו ביניהן על קשרי-מסחר.

בחברה הבורגנית של המאה ה-15 הייתה שליטה גברית. הנערה חונכה לבצע את החלטות אביה, עד שיצאה לבית בעלה, וגם שם הייתה אמורה לעשות את מה שבעלה דרש.

סמלים בציור

סמלים של מעמד וכסף:

הרהיטים בחדר מפוארים, והחפצים והבדים מעידים על מסחר הבדים של משפחת הכלה, שהייתה עשירה ממשפחת החתן. הם לבושים בבגדים ייצוגיים ומפוארים, כדי להרשים ולהדגיש את מעמדם החברתי.

הצבע הירוק מייצג עוצמה וכסף, כיוון שזהו צבע הבד שהיה פרוס על שולחנם של חלפני-הכספים.

סמלים של נישואין, נאמנות ופרייון:

בין שניהם יש רווח, המעיד על ריחוק ואיפוק מצד אחד, ומצד שני על יחסי קירבה ושיוויון כשהם אוחזים ידיים. ידה השמאלית של ג'ובאנה אוספת את שובל שמלתה לכיוון הבטן, הבד של שמלתה מוסיף לרמזים על המסחר המפותח במשפחתה.

הפירות המפוזרים על אדן החלון מסמלים פרייון. הכלבלב העומד ביניהם מסמל את נאמנותם זה לזה.

לפרי מספר משמעויות:

תפוזים מסמלים את הסחר הבינלאומי שהתקיים בעיר, והחלון את העולם החיצוני שדרכו יובאו התפוזים. תפוזים היו מצרך יקר ערך באותה תקופה, והעובדה שהם מפוזרים בחדר היא רמז לעושרם של הנישאים

המראה העגולה – משמשת כתיעוד ופרספקטיבה מיוחדת

בתוך המראה ניתן להבחין בגבם של בני הזוג הנישאים, ובין שניהם משתקף גם הצייר המצייר אותם, ודמות נוספת – אולי עוזרו של הצייר או משרתת. כוונת הצייר הייתה להנציח את השתקפותו, כדי לתת חיזוק למה שכתוב בלטינית מעל למראה: "יאן ואן אייק היה כאן, 1434". כל זאת כדי להדגיש את העובדה, שזהו תיעוד של אירוע חברתי-אישי אמיתי.

קומפוזיציה

זוהי קומפוזיציה סגורה, מאוזנת, מרכזית וסטטית.

סגורה – כיוון שהסצנה מתרחשת בתוך חדר סגור, ואין רמזים לעניין מחוץ למסגרת התמונה.

מאוזנת – כיוון שהדמויות והחפצים מסודרים באופן סימטרי ומאוזן על פני הבד: הבעל מול האישה, החלון מול החופה של המיטה.

מרכזית – במרכז היצירה הידיים השלובות, המסמלות למעשה את שבועת הנישואין.

סטטית – הדמויות כמעט קפואות. אין תנועה או אשליה של תנועה, חוץ מן הכלב, הזוקף את זנבו ואת אוזניו.

תפיסת החלל

המרכיבים החזותיים ליצירת אשליה של חלל ביצירה:

1. מספר מישורים: במישור הראשון הכלב והכפפים. במישור הבא הדמויות. אחריהם החלון והמיטה. במישור הבא הכורסה. במישור האחרון הקיר עם המראה.
2. החפצים קטנים ככל שהם מתרחקים.
3. יש שימוש בהסתרה (האחוריים מוסתרים על-ידי הקדמיים).
4. פרספקטיבה קווית, שנוצרת על-ידי קווים אלכסוניים ברצפה, בחלון ובחופה של המיטה.
5. בעזרת המראה הצופה יכול לראות את החלק בחדר, שלא מופיע בתמונה. היא מרחיבה את החלל של החדר הסגור.
6. למרות שהחדר סגור, החלון מוסיף עומק החוצה – אל מרחבים נוספים.



נישואי ארתולפיט - תרשים תפיסת חלל

פרספקטיבה אינטואיטיבית, רב-מגזית

נקודת-המבט מבוססת על תחושה פנימית, וללא התחשבות בחוקי הפרספקטיבה המדויקים.

על-פי חוקי הפרספקטיבה, לכל ציור קיימת נקודת-מגוז. זוהי הנקודה הרחוקה ביותר בציור, אליה הולכים ומתרכזים כל הפרטים. בציור זה קיימות מספר נקודות-מגוז, משום שקיימות גם מספר נקודות-מבט על אותו חדר.

1. נקודת-מגוז אחת נמצאת במרכז הציור, במקום שבו נמצאות ידיהם המשולבות של הזוג הנשוי. הקווים שעל הרצפה מובילים אליה, ונהיים צרים, ככל שהם מתקרבים אל מרכז היצירה.
 2. נקודת-מגוז נוספת נמצאת בחתימתו של הצייר, מעל למראה העגולה. מובילים אליה האלכסונים מהחלון, החופה של המיטה והתקרה.
 3. האלכסונים הנוצרים מן החלון מובילים גם אל מיטת-האפריון, שהיא פרט משמעותי השייך לנושא התמונה.
- בעזרת מספר נקודות מגוז, ממקד הצייר את עיניו של הצופה על הפרטים החשובים ביותר ביצירה, מבחינת המסר הסמלי שהם מייצגים.

סגנון: ריאליסטי-נטורליסטי

ריאליזם:

קיימת מידה רבה של קרבה למציאות. הדמויות מתוארות בחדר, המתאים להן מבחינת מעמדן החברתי. תאורן מדויק: תווי-פנים, פרטי-לבוש המתאימים לתקופה, פרפורציות נכונות וכו'.

נטורליזם (תיאור נכון של החומרים והטקסטורות):

כל הפרטים בציור מתוארים עם טקסטורה, המתאימה לחומר, ממנו הם עשויים: הפרווה בשולי הבגד, השער של הכלב, הבדים השונים, המתכת, הזכוכית והעץ. הצייר השתמש במשיכות-מכחול קטנות ועדינות, וליטש את הציור עד שנעלמו סימני-המכחול.

צבע

הצבעים לוקאליים, מקומיים. כל צורה וצבע סגורים בגבולות ברורים של קו-מְתָאָר (קונטור). הצורות צוירו ככתמי-צבע גדולים וברורים (הגלימה הכהה של הגבר, השמלה הירוקה של האישה, המיטה האדומה).

מקור-האור

האור בוקע מהחלון הפתוח, שמאיר את החדר. יש גם אור סמלי בנר הדולק, אך הוא לא מאיר על החדר. התאורה החלשה יוצרת מעברי אור וצל עדינים, בעזרתם נוצרת תחושה של נפחיות אצל הדמויות והחפצים.

סוזאן, צ'אק קלוז, ציור מצילום, 252X227 ס"מ, 1972, ארה"ב

בתחילת שנות השישים של המאה ה-20, בעודו סטודנט באוניברסיטת וושינגטון ולאחר מכן באוניברסיטת ייל ובאקדמיה לאמנויות בווינה, צייר קלוז עבודות מופשטות וביומורפיות, ברוח אסכולת ניו-יורק והסוריאליזם הביומורפי. ואולם, זמן קצר לאחר מכן שינה את סגנונו והחל להעתיק צילומי שחור לבן לציורי צבע על בד.

רק בשלב הבא של יצירתו זנח גם את הצבע והחל להשתמש בפלטה של צבעי שחור ולבן. בסוף שנות השישים פנה לציור המתאר דיוקנים של ראשים המבוססים על צילום שהוא הגדיל על הבד למידות ענקיות. ביצירות אלו הדגיש האמן כל פרט מהצילום, ולא שינה דבר.

העבודה מצילומים אפשרה לקלוז לחקור את הדקויות החדות הנובעות משינויים בעומק העדשה של המצלמה. השימוש בצילום גם אפשר לשמור על חזות אובייקטיבית של הדמות, מבלי להיסחף להבעת רגשות אישיים הנובעים מיחסיו עם הדמות על-ידי שימוש בצבעים, עיוות צורות וכדומה.

שמירה זו על אובייקטיביות מגבירה את הניגוד בין המסורת - גודל היצירה והפרטנות שלה ובין העובדה שהדמות אינה בעלת משמעות לאיש מלבד לאמן עצמו.

קלוז חזר אל השימוש בצבע רק ב-1970, אך המשיך לעסוק באותו נושא. הוא צילם את הדוגמנים שלו ולאחר מכן הקרין את דמותם על-גבי בד. הוא צייר על-גבי הצילום כשהוא עוקב אחר הפרדת הצבעים והמרקם של הצילום עד שהתקבלה היצירה הסופית, הדומה בכול לצילום.

הדמות ביצירה זו, כמו גם ביצירות אחרות של קלוז, היא אנונימית ואינה מוכרת לקהל הרחב, אך בעלת משמעות לאמן עצמו, בדיוקן היפר-ריאליסטי. דיוקן הפנים של הדמות הנשית מדויק עד כדי אי-נוחות. האמן לא ייפה את הדמות או הסתיר פגמים בעור, אלא להפך – תיאר אותה במדויק, ובגלל הקרבה אליה חשף את הפגמים כולם.

הגודל והדיוק של הדמות עומדים בניגוד לנוהג המקובל בתולדות האמנות של הצגת דמויות ידועות או בעלות משמעות חברתית או פוליטית. קלוז הפך את מסורת הדיוקן ממיצגת דמויות חשובות להצהרה אישית של קשר והכרות, המביעה את עולמו הפנימי והמיידני של האמן.

קלוז בחר את דמויותיו מעולמו המיידני – משפחתו ומכריו. חלק ממכריו המתוארים ביצירות הם אמנים ידועים כמו סינדי שרמן, רוי ליכטנשטיין, רוברט ראושנברג ועוד. יצירתו, אם כן, נעה בין הצגה של דמויות אנונימיות לבין דמויות ידועות. כל אחד משני צדדים אלו מדגיש פן אחר בעבודות – השימוש בדוגמנים אנונימיים מהווה אמירה אמנותית (טכנית ותוכניתית) מסוג אחד, והשימוש בדמויות מוכרות מעולם האמנות העכשווית מפנה את תשומת לבו של הצופה אל השינויים המתרחשים בשדה התרבות והאמנות.

פיטר ברויגל – צייר האיכרים

הרצון לחקות את האמנות האיטלקית מאפיין את המגמה הכללית ששלטה בארצות השפלה של המאה ה-16. פיטר ברויגל, אמן פלמי, היה שותף לרצון הזה. הוא נדד במקומות רבים, ובייחוד באיטליה, וערך רישומים רבים בדרך. הוא היה האב במשפחת ציירים, ולכן נקרא "פיטר ברויגל האב".

ברויגל למד מן האמנות האיטלקית, אך נשאר נאמן למסורת הפלמית. הוא עסק בציורי נופים, חיי האיכרים, מְשָׁלִים ופתגמים. למרות שבילה את רוב שנותיו בעיר, הכיר את חיי האנשים הפשוטים. הוא נסע לכפרים לעיתים קרובות, והנציח את חיי האיכרים: זלילה, ריקודים, חתונות ועבודה בשדה.

פיטר ברויגל, "חתונה כפרית", 1567, שמן על לוח, 114 X 163 ס"מ



הנושא

נושא חילוני: חתונה כפרית רבת משתתפים, המתקיימת באסם, כחלק מהווי היום-יום בכפר.

חבורת איכרים מגושמים, לבושים בבגדיהם המסורתיים, המתקבצים לחתונה וסעודה, בכלים פשוטים וגסים. חלק מהפרצופים גרוטסקיים ומכוערים.

הכלה מתוארת כבת-איכרים שמנה, היושבת מתחת לשטיח, התלוי על הקיר. הזקן והאישה היושבים לצד הכלה הם כנראה הוריה.

על קיר האסם, שהוא בעצם ערימת חיטה דחוסה, נעוצה מגרפה, ועליה תלויות שתי עלומות חיטה מוצלבות. הן משמשות כקישוט, וכסמל לפוריות ולמזון העיקרי של האיכרים (הדייסה והלחם).

בקדמת התמונה שני אנשים מעבירים צלחות למוזמנים על גבי דלת, שפורקה מצירה, ומשמשת להם כמגש. נגן בחמת-חלילים מנגן, אך מבטו הולך אחרי האוכל. ילדה קטנה, שלראשה כובע עם נוצה, מלקקת בהנאה באצבעותיה את הצלחת הריקה. בצד מוזגים משקאות לקנקנים. האווירה המתוארת יוצרת תחושת פשטות כפרית, עממית והתנהגות טבעית ולא מלאכותית.

הריהוט באסם ברובו מאולטר: ספסלי עץ פשוטים, ו"מגש", שבמקור היה דלת עם צירים, והניחו אותה על הספסלים. רק ספסל אחורי אחד, עם מקום לארבעה יושבים נראה בעל משענת מעוצבת וגבוהה.

תיאור הדמויות

גופן של הדמויות כבד ומוצק. התחושה היא ארצית, ריאליסטית. הם אמיתיים במחוות-הגוף שלהם ובהבעות-הפנים. השמחה שעל פניהם מעדנת מעט את הכיעור החיצוני שלהם.

האיכרים לבושים בבגדיהם המסורתיים. סגנון לבושם אמנם דומה, אך מגוון בצבעים ובפרטי הלבוש. הם מתוארים כטיפוסים מגושמים וגוציים, אבל שונים זה מזה בשפת-הגוף ובפניהם. הם עסוקים בזלילת הדייסה מכלי-חרס גסים, ומקרבי את הצלחת לפניהם, בניגוד למנהגי-שולחן מעודנים. אחרים מוזגים בירה, מרימים כדים לשפתיים או משוחחים זה עם זה.

את הכלה מזהים על-פי השטיח הירוק, שמאחוריה, כשהוא נעוץ ב"קיר" השיבולים בעזרת שני קלשונים. על השטיח תלוי כתר מנייר, שמסמל את החגיגה שלה. הכלה היא בת-איכרים, יושבת במרכז בתלבושת חגיגית, היחידה בין כל הנשים ללא כיסוי ראש. בפעם האחרונה בחייה שערה פזור וכתר לראשה. היא חסרת-חן, תווי-פניה גסים, עיניה מושפלות והבעתה מזרזה.

החתן אינו מזוהה. ייתכן שהוא זה היושב מול הכלה על שרפרף במעיל שחור, נשען לאחור ומבקש למלא בירה את הכד שבידו. אפשרות אחרת היא שהגבר המרוחק מעט ושקוע באכילת מרק בכף עץ הוא החתן.

יתכן שהמכובד בצד ימין בקצה התמונה הוא ברויגל עצמו, שנהג לצפות בכפריים ולצייר אותם.

ככובעו של המגיש הקדמי נעוצה כף עגולה, כסמל לעוני ולמנהג שכל איכר מביא את כלי האוכל שלו: סכין וכף.

ליד ערמת הכדים הריקים יושבת ילדה. האמן הציג אותה במישור הקדמי של התמונה, היא מלקקת בשקיקה שאריות מהצלחת, גם בגלל שהיא עניה, וגם כסמל לגרגרנות. בחגורתה תלויה סכין, שמסמלת, כאמור, את כלי האוכל, שהאיכרים הביאו איתם לחגיגה.

פרספקטיבה

היצירה מתוארת בשני מישורים בלבד. העומק נוצר בעזרת האלכסון של השולחן, סביבו יושבים הסועדים. קווי-העזר האלכסוניים מובילים אל נקודת-המגוז, הנמצאת מעבר לדלת, בצד השמאלי למעלה. הפורמט (משטח הציור) מלא בפרטים. במישור האחורי ישנה דלת, המרמזת על המשכיות ומגבירה את תחושת החלל. ההסתרה של הדמויות והבדלי הגודל בין הדמויות במישור הקדמי לבין אלה במישור האחורי, תורמים לאשליית העומק.

ריאליזם

הדמויות הן ריאליסטיות מאוד, למרות שזהו לא תיעוד ישיר של אירוע, אלא דוגמה לחתונות אופייניות בכפר. המנהגים, הלבוש האופייני, תווי-הפנים, החפצים, האסם, שבו מתקיימת החתונה – כולם מרמזים על חיי האיכרים הפלמיים.

הצבע בציור

פוליכרום = גוונים רבים, ניגודים בין צבעים חמים וקרים, היוצרים דינמיקה בציור. יש מעט צבעים בציור, והם חזקים: אדום, ירוק, כחול, ושטחים גדולים של חום וצהוב. יש מעט לבן ושחור.

צבעוניות לוקלית (מקומית). לכל צבע יש את הגבולות שלו, ובתוכו גוונים של אור וצל.

ציפורי לילה, אדוארד הופר, שמן על בד, 144x76.2 ס"מ, 1942 מכון לאמנות שיקגו

הופר מתאר באמצעות בית הקפה את תחושת הבדידות הנפשית של האדם בעיר הגדולה. הופר מתאר שלוש דמויות - "ציפורי לילה" המגיעות לבית קפה כדי להפיג את בדידותן. בית הקפה ממוקם ברחוב שומם. הבדידות והניכור הם מצב פנימי של האדם ולכן הניסיון ללכת לבית הקפה כדי לא לחוש בדידות נועד לכישלון. הציור מבטא מציאות חברתית אמריקאית אך יש ביצירה גם אמירה אוניברסאלית (כלל עולמית): ניכור העיר המודרנית ובדידות תושביה.

ברבים מציוריו של הופר מוצגים אנשים בודדים בעיר: במסעדות, במשרדים ובחדרי מלון. לעולם לא ברור מדוע הם שם, או מה טיב יחסיהם. יש אווירה של ארעיות (זמניות) – אנשים אלה אינם אלא עוברי אורח, הם אינם שיכים למקום שהם מוצגים בתוכו.

כיצד הופר מתאר את הבדידות?

האמן מתאר חלל ציבורי בו האנשים נפגשים אך לרגע, אין הם מכירים איש את רעהו. הופר אינו מתאר חלל אינטימי וקטן. בחלל הגדול והחשוך של העיר, האמן מתאר דמויות קטנות. בקדמת התמונה מתוארים כביש וחלון הראווה של בית הקפה, כך נוצרת מחיצה בין הצופה לדמויות הכלואות בפנים כמו אקווריום. הדמויות מרוחקות מהצופה. דמות אחת אף יושבת בגבה לצופה.

הדמויות מנוכרות: לא משוחחות ולא יוצרות כל קשר בינן לבין עצמן. הדמות השמאלית יושבת לבדה, נשענת על הבר והגבר והאישה נראים כמשוחחים עם המוזג אבל האווירה הכללית קרה ומנוכרת. כך מתאר הופר את חוסר היכולת של האדם האמריקני לתקשר עם הסביבה. מה שחסר ביצירה הם יחסי קרבה וחמימות. האווירה מבטאת חוסר תקשורת, פסימיות, חוסר רגש, חשדנות: מי אילו הזרים המסתובבים בלילה ואין להם בית לחזור אליו? **התאורה** המלאכותית של אור הניאון יוצרת אווירה קרה ולא מציאותית – מדכאת. **הצבעים** הקרים, ניגודי האור והצל יוצרים מסתורין, סטטיות, קיפאון וניכור. **סגנון** ציור ריאליסטי: התסרוקת והשמלה האופנתיות של האישה, מחיר הסיגריות הרשום על השלט בחוץ: "רק 5 סנט", אפשר לקבל תמונה אמינה של המקום והזמן. אך הוא מתרחק מהמציאות בגלל הליטוש והסטריליות המודגשים. **מסר** - הופר עוסק באדם בעיר המודרנית המנוכרת. במציאות החברתית באמריקה במאה העשרים.

מרכיבים חזותיים:

צבע: הופר משתמש בצבעים קרים, צבעים משלימים כיוצרי מתח: ירוק מול אדום. הצבעים מציאותיים אבל מוגזמים בעוצמתם, יוצרים תחושה של ריחוק והיעדר אנושיות. צבעים לוקאליים ומלוטשים המוסיפים לתחושת הקור והבדידות. קומפוזיציה: מתוכננת, פתוחה נראה רק קטע של רחוב.

תפיסת חלל: יש תחושת עומק: יש הסתרה ואלכסון חודר לחלל. (הכביש) הדמויות נמצאות במישור האחורי של התמונה, ובינן לבין הצופה מפריד חלון ראוה. הרחוקת הדמויות מאתנו הצופים. בגלל חלון הזכוכית השקוף המקיף את המזנון הפעילות האנושית המתוארת בו מורחקת מאתנו ומדגישה את היותנו זרים מציצים מבחוץ.

אור: מקור האור הוא המסעדה עצמה והוא מוטל על המדרכה ועל הרחוב. הניגוד בין המדרכה המוארת ובין חשכת הבתים שברקע יוצר אווירה דרמטית ומדכאת. אור מלאכותי. חלל גדול וחשוך של העיר הגדולה לעומת הבר המואר באור ניאון קר, מלאכותי.

מרקם: מלוטש. יש קשר בין תוכן התמונה, שמתאר מצב של ניכור ובדידות, לבין אופי ביצוע העבודה, שהוא מלוטש וקר, בלי סימנים למגע אנושי של האמן. המרקם המלוטש יוצר תחושה של ניכור.

שלום אדון קורבה, גוסטב קורבה, שמן על בד, 150 X130 ס"מ, 1854 מוזיאון פאבר, צרפת

יצירה זו הוצגה לראשונה בשנת 1855 בפריז, ב"ביתן של האמנות הריאליסטית" שפתח קורבה ברחוב, אל מול הכניסה לתערוכת "הסלון", כמחאה שלא התקבל לתערוכה הרשמית של האקדמיה. ביצירה מציג קורבה מספר רמזים לדרך שבה הוא רואה את עצמו ואת תפקידו כאמן בחברה, וכן לדרך שבה הוא רוצה שהחברה תתייחס אליו. היצירה נתפסה כמניפסט (הצהרת כוונות) חברתי ואמנותי מצויר העוסק במעמדו החברתי של האמן.

הזמין את היצירה פטרונו של האמן, אלפרד בריאס (Alfred Bruyas), הדמות המתוארת במרכז. ביצירה מתוארת פגישה בינו ובין האמן באחוזת הפטרוני במונפלייר (Montpellier) לאחר שקורבה נענה להזמנתו של בריאס להתארח אצלו למשך חמישה חודשים. למרות שהיצירה מוזמנת, נהוג לראות בה קריאת תיגר על מערכת היחסים המקובלת בין פטרוני ובין אמן במאה ה-19, והצהרת כוונות של האמן לגבי מעמד האמנות ותפקידו של האמן בחברה: האמן הוא רוח חופשית ואינו מקבל תכתיבים מאיש, אפילו לא מפטרונו.

ביצירה מתוארות שלוש דמויות – האמן מימין, מתואר כהלך חסר-כל אך גאה, צועד אל עבר פטרונו המהודר, הממתין יחד עם משרתו וכלב הצייד (סמל למעמד גבוה) על אם הדרך. המשרת, קאלאס (Calas), לבוש גם הוא בהידור יחסי, אך מוריד ראשו בענווה בפני האמן המכובד. גם הפטרוני, כמו המשרת, מוריד את ראשו מעט. לעומתם, קורבה מביט אל על בגאווה. גם אחיזת הכובעים מקבלת משמעות שונה אצל כל דמות: קורבה נראה כאילו הוא אוחז בכובעו מטעמי נוחות בלבד, בעוד הפטרוני והמשרת נראים כמורידים את הכובעים כאות כבוד לאורח.

הטיפול בנוף, בדמויות ובנושא ריאליסטי ומדויק. 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 בתחתית. שתי הדמויות השמאליות מתוארות בבגדיהן האופייניים, אך קורבה עצמו מתואר בבגדי נווד, שאינם אופייניים למעמדו או לעיסוקו. הוא נושא על גבו תרמיל וכן ציור מתקפל, ומטרתם להציג את החופש שהאמן רוכש וחשיבות עצמית. האור ביצירה מגיע מצד שמאל, ממקור חיצוני (השמש), ומטיל צללים אל עומק הפרספקטיבה. הפטרוני והמשרת מצויים בצל שמטיל על הנמצא מחוץ לקומפוזיציה הפתוחה, בעוד קורבה ניצב באור שמש מלא.

בעיני בני התקופה נראתה יצירה זו כילדותית בעיצובה. אין כאן עמידה מרשימה של הדמויות, צבעים חזקים או קווים זורמים. התיאור של הצייר את 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 הפטרוני, האציל או בעל האדמות. האמן הוא עצמאי, חופשי בדעותיו ואינו מקבל יותר תכתיבים מפטרוניו.

ראש מכאני-רוח זמננו, ראול האוזמן, עץ ומתכות, 1919 מוזיאון לאומי, מרכז פומפידו, פריז, צרפת

היצירה "רוח זמננו" הוא ראש עץ מגולף המיועד להדגמת פאות נוכריות במספרה. לרקתו הימנית מוצמד נרתיק עור ובתוכו חלק ממכונת כתיבה; למצחו מוצמד סרט מידה, מנגנון מפורק של שעון, לוח ועליו המספר 22; על קדקודו כוס מתקפלת, לרקתו השמאלית מוצמדים מכשירי מדידה.

לתפיסתו של האמן, כל חלק בפסל מסמל את מצבו של הבורגני: ראש העץ מסמל את דלות הרוח של זמננו; העיניים נטולות האישונים הן סמל לכך שאינו יכול לראות את עצמו; שפתיו קפוצות משום שאינו מדבר; נרתיק העור מסמל את הכסף המהווה ערך חשוב בחברה הבורגנית; החלק של מכונת כתיבה מרמז על העיתונים והמדיה המזינים בשקרים את העולם. הסרגל מסמל את המידות השונות המגבילות את חיינו בחלל, והשעון קוצב את הזמן ומעיד שאין חיים לנצח בעולם הזה. סרט המידה שעל המצח מגביל את הדמיון, ואילו הכוס מסמלת את הברירה מן המציאות באמצעות אלכוהוליזם. סימן ההיכר היחיד המבדיל בין בני-אדם הוא מספר הזהוי המתנוסס על המצח.

מטרתו של האוזמן היא לבטא את דעתו על החברה ללא כחל וסרק. היצירה משדרת כיעור וגיחוך כדרך לבטא את מצב החברה ואת מצב הפרט נטול האינדיבידואליות כחלק ממנה.

המסקנה היא שהאדם אינו יכול לחשוב בעצמו ונוטה להתעלם מהמציאות. האדם מוצג כמקובע וכמוגבל בתקופתו, במחשבותיו ובאורח חייו, כראש עץ נטול דמיון ונטול היכולת לחשוב בצורה עצמאית.

ראול האוזמן היה שייך לתנועת ה"דאדא" (Dada) בגרמניה. את היצירה הוא יצר בתקופה קשה של הפגנות, מאבקים ותוהו ובוהו פוליטי. הוא מעלה סטירה וביקורת חברתית כדי לזעזע ולהביא את הצופה למודעות עצמית. על-פי תפיסת תנועת ה"דאדא", האמן אינו חשוב; פעילותו החברתית היא חשובה.

האוזמן השתמש בטכניקת האסמבלאז': בחר חפצים בעלי קיום עצמי והדגיש את המשמעות האסוציאטיבית שהם מעוררים. שילובם של חפצים יום-יומיים יוצר דימוי שמעניק תוקף אקטואלי ליצירה.

שדה חיטה תחת שמים מאיימים, וינסנט ואן גוך, שמן על בד, 103X50.5 ס"מ, 1890, מוזיאון ואן גוך, אמסטרדאם

מניע: אישי, תיאור נוף כביטוי למצב נפשי של האמן.

נושא היצירה: עצב ובדידות שחש האמן.

תיאור היצירה: היצירה מתארת מראה פסטורלי של שדה חיטה מואר באור ושמים כחולים ומנומרים 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 כאן לקווים מופשטים כמעט של שחור הקורע את הנוף. נהוג להתייחס אל יצירה זו כאל הצהרה של ואן-גוך בהקשר להתאבדותו הקרבה, אם כי הדבר אינו ברור. היצירה נעשתה כחודש לפני התאבדותו של ואן גוך, (מעשה המנוגד מאוד ליהדות... כי בצלם אלוקים עשה את האדם..). אחריה הוא צייר עוד 12 ציורים אבל אף אחד מהם לא הצליח להגיע לעוצמה ולאיכות הסגנונית של יצירה זו.

אמצעים אמנותיים והקשר שלהם לנושא: היצירה רחבה וגדולה יחסית, ופותחת לפני הצופה את השדה חסר הגבולות. השדה משרה על הצופה חוסר מנוחה, בעיקר בגלל חוסר היכולת להבין היכן מסתיים קו האופק והיכן מסתיים השביל – נקודת המגוז של השביל נמצאת לכאורה במרכז היצירה, באמצע השדה, אך התחושה היא כי הוא ממשיך מעבר לנקודה זו אל מחוץ ליצירה. עיוות מכוון זה מיוחס לעיתים לתחושתו של ואן גוך כי חיו מגיעים לסיומם טרם זמנם. ביצירה זו הפרספקטיבה המקובלת מתוארת במהופך – בשבילים נמתחים מהאופק אל קידמת היצירה ולא להפך, וכך אובדת נקודת המגוז המסורתית.

הצבעים המשלימים הופכים את היצירה לזועקת וחזקה כשהשמים הכחולים והשדות הצהובים יוצרים דחיפה חזקה החוצה זה מזה. ואן-גוך השתמש בסולם צבעים מצומצם של שלושה צבעי יסוד וצבע משלים אחד: הכחול של השמים, הצהוב של החיטה, האדום של השבילים והירוק המשלים, של העשבים.

ז'אק לואי דוד, נפוליאון חוצה את האלפים, 1801, שמן על בד, 272 X 232 ס"מ.

זהו ללא ספק המפורסם בציורים המתארים את נפוליאון. דויד עבד על יצירה זו במשך ארבעה חודשים, החל מאוקטובר 1800 ועד לינואר 1801 וראה בה סמל למאה החדשה. לאחר עשור של טרור וחוסר יציבות של המהפכה הצרפתית החלה צרפת להתייצב ולצבור כוח. גנרל נפוליאון בונפרט, אז קונסול, הלך והפך לאדם החזק בצרפת של התקופה.

במאי 1800 הוא הוביל את חייליו מעבר להרי האלפים למערכה נגד האוסטרים שהסתיימה בתבוסתם ובניצחונם של נפוליאון בקרב מרנגו (Marengo). הציור מפאר הישג זה. הוא הוזמן על ידי מלך ספרד, צ'ארלס הרביעי שרצה לתלות את דיוקן נפוליאון בגלריה בארמונו שבמדריד בה היו תלויים ציורים של מנהיגים צבאיים דגולים.

יש לזכור כי האמנות הניאו-קלאסית אינה מתעדת מציאות, אלא עוסקת באידיאליזציה שלה. במציאות היה נפוליאון איש קטן-קומה, והוא עבר את האלפים יומיים לאחר הצבא, כשהוא יושב בכרכרה רתומה לפרדות. אם דויד היה מתאר אותו כמו שהוא היה במציאות, הוא לא היה משיג את מטרתו - להציג את נפוליאון כתקווה הבאה של צרפת וכשליט רב עוצמה וכוח. לכן דויד תיאר את נפוליאון גדול-ממדים, שולט בסוס ובכוחות הטבע סביבו.

בתקופה בה צוירה יצירה זו קיבל דויד את תפקיד הצייר הראשי של נפוליאון וללא ספק ראה באיש מנהיג אידיאלי. ידוע כי כאשר ביקר אותו נפוליאון בסטודיו שלו הציג אותו דויד לתלמידיו במילים: "הנה הגיבור שלי". מכאן כי אחת ממטרותיו של דויד בציור הייתה ללא ספק לפאר את נפוליאון ולהביע את תמיכתו בו. כמנהגו במקרים כאלו, שילב דויד את חתימתו בציור עצמו ולא כחלק נפרד ממנו – על גבי הרצועה החוצה את חזה הסוס.

ידוע כי נפוליאון עצמו לא סייע לדויד בביצוע היצירה. הוא סרב לשבת לפני דויד בטענה כי "איש אינו יודע אם דיוקנאות של אנשים דגולים דומים להם, מספיק כי גאונותם נוכחת שם". עקב כך נאלץ דויד לעבוד מתוך דיוקן מוקדם יותר וכן היו בידיו המדים שנפוליאון לבש בקרב מרנגו. למעשה הדוגמן בציור היה אחד מבניו של דויד, שלבש את מדיו של נפוליאון ועמד על גבי סולם. עובדה זו מסבירה לדעת חוקרים רבים את מראה הגוף הצעיר של נפוליאון ביצירה.

עם זאת, נפוליאון לא התנכר ליצירה ודרש מדויד לתאר אותו "רגוע על גבי סוס רוגש". על-פי בקשתו הוא מוצג כשולט על הבהמה, מסורת מקובלת בציור של שליטים ואנשי אצולה.

השליט היושב על-גבי סוס אביר היה נוסחה מקובלת עוד בתחילת תקופת הרנסנס כדי להאדיר כוחו של האדם. 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 דגל המהפכה הצרפתית) 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.

יאן ורמיר, הסטודיו של האמן (סדנת האמן), 70-1665, שמן על בד 120x100 ס"מ

יצירה זו היא מהמסורת והמסקרנות ביותר של ורמיר וידועה כחביבה עליו ביותר. היא מתארת אמן בסטודיו המצייר אישה.. הדוגמנית שלפניו יושבת בתנוחת סליו (Clio), תנוחה המתייחסת לחשיבותם של אמני העבר ההולנדים הגדולים בעקבותיהם מתיימר האמן ללכת.

חשיבות האמנויות באה לידי ביטוי בצירוף של המסכה המפוסלת על השולחן, ספר הסקיצות לידה והצירוף עליו עובד האמן. המפה על הקיר מציגה את שבעה עשר הפרובינציות של הולנד לפני שחולקו לצפון ודרום ולפני השחרור מהשלטון הספרדי.

הפרספקטיבה ביצירה קווית ונעזרת בקווי הרצפה האלכסונים. ליצירה שלושה מישורים – הראשון הוא חלל המבואה, המופרד מחדר העבודה על ידי וילון. הוילון מוסט כך שנוצרת תחושה כאילו הצופה נמצא בחלל זה ומציץ אל תוך חדר העבודה של האמן. המישור השני הוא מרכז חדר העבודה בו ממוקמים השולחן והאמן העובד על כן הציר מוצג מגבו. המישור השלישי הוא הקיר האחורי עם המפה ולפניו הדוגמנית. על מנת להגיע לקומפוזיציה בה יוכל לראות את עצמו מהגב ואת הדוגמנית מלפנים השתמש ורמיר בשתי מראות, אחת לפניו ואחת מאחוריו. החדר מתואר בפרטי פרטים ואופייני לתרבות ההולנדית. הרצפה משובצת שחור ולבן ונברשת הנחושת המזכירה בצורתה את הנברשת מ"נישואי הזוג ארנולפיני" של ואן אייק.

הדוגמנית אוחזת בידה הימנית חצוצרה ובשמאלית ספר עב כרס ולראשה הכתר פרחי לאורל (laurel) המסמל תהילה הספר והכתר אופייניים למוזת ההיסטוריה סליו, והחצוצרה מעידה על חשיבותו של האירוע.

הסדנה נראית מסודרת ונקייה מידי והאמן לבוש בבגדי פאר ולא בגדי עבודה. הסיבה לכל אלו נעוצה ברצונו של ורמיר להביע געגוע לתקופת המאה השש-עשרה בה המלוכה והאפיפיור הספרדי שימשו כפטרוני האמנות ההולנדית וסייעו לפרסום והנצחת שמם של האמנים ההולנדים מעל דפי ההיסטוריה.

בתקופתו של ורמיר, כאשר הספרדים עזבו את הולנד, נותרו האמנים ללא פטרונים וכל אחד מהם נותר תלוי בביקוש ליצירותיו בשוק הפרטי. ורמיר עצמו, שהתמחה בציורי פנים של בתיים, היה אמן מכובד ומכר את יצירותיו בחנות שבקומה הראשונה בביתו. למרות זאת היה מצבו הכלכלי קשה בגלל תחרות קשה בתחום האמנות וכמו כן, היה צריך לפרנס אחד עשר ילדים.

היצירה מוארת באור זהוב החודר פנימה משני מקורות אור - מהחלון המוסתר שבצד שמאל ומכיוון הצופה. זהו אור הנראה טבעי המאיר את המישור האחורי של התמונה והולך ומתכהה ככל שנעים קדימה. האור מאיר את פני הדוגמנית ואת האביזרים שעל השולחן. האמן עצמו חשוך יותר ונמצא בגבו אל הצופה כיוון שהוא מסמל את האמנים כולם ולא דווקא את עצמו.

המסכה על גבי השולחן בולטת מאד באור וקיימים ויכוחים לגבי משמעותה. ישנם חוקרים הטוענים כי היא מייצגת את פני האמן שאינם נראים, אך הדעה המקובלת יותר היא שזוהי מעיין מסכת מוות המסמלת את אזלת ידו של השלטון ההאבסבורגי בהולנד. תיאוריה זו נתמכת בעובדה שגם המנורה נושאת עליה את סמל הנשר הדו ראשי של בית האבסבורג והיא אינה דולקת.

קיים גם ויכוח לגבי זהותו של האמן ביצירה. החל מן המאה ה-19 סבורים רוב החוקרים כי מדובר בורמיר עצמו, אך העובדות הן כי הוא עשה ככל שביכולתו על מנת לטשטש את זהות הדמות בציור - הוא מוצג מגבו, הפלטה והמכחול אינם נראים ובגדיו אינם מייצגים את התקופה בה נעשתה היצירה אלא שייכים לתקופה הבורגונדית, המוקדמת יותר והיו אופנתיים ב-1530.

כאמור, הסיבה היא כפי הנראה רצונו של ורמיר להציג אמירה כוללת על מצב האמנות ולא דווקא על עצמו, תוך הבעת געגועים לתקופה מוקדמת יותר.

היצירה הייתה ברשות האמן עד מותו ונשארה חבויה עד שנת 1677, אז נמכרה על ידי המשפחה במכירה פומבית וכיום היא נמצאת במוזיאון Kunsthistorisches בווינה

ולאסקס, לוס-מנינס, 1656, שמן על בד, 320 X 280 ס"מ

יצירה זו היא דיוקן של הילדה מרגריטה, בתו של מלך ספרד, פיליפה הרביעי (1605 – 1665) המוקפת במשרתיה באולם של ארמון אלסזאר (Alcazar) שבמדריד. השם לוס-מנינס משמעותו נערות הכבוד, כלומר הנערות המלוות את הנסיכה.

התמונה מחולקת לשלושה מישורים.

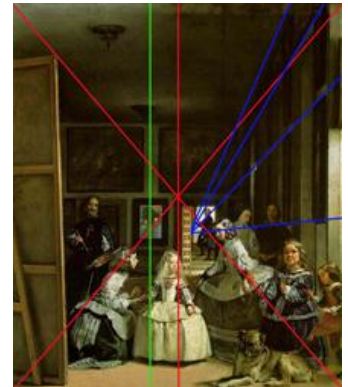
במישור המרכזי מופיעים הנסיכה במרכז מוקפת בשתי בנות לוויה, שני ליצני חצר (מימין) – הגמדה ולידה ילד המניח את רגלו על גבו של כלב היושב. במישור זה נמצא גם הצייר הניצב משמאל מאחורי בד גדול החוסם את החלק השמאלי של הקומפוזיציה ומביט כאילו אל עבר הצופה.

במישור האחורי מופיעים הנזירה והמורה האחראים על חינוך הבת. מאחור, מבעד לדלת ניתן לראות את שומר הסף העומד לעלות במדרגות. כל הדמויות ביצירה נוגעות וחופפות זו לזו, וכך נוצרים זרימה ורצף המובילים את עין הצופה מדמות לדמות. הנגיעה מעידה גם על קירבה אך יוצרת עומס וריבוי בפרטים.

מישור שלישי נמצא למעשה בנקודת הצפייה של הצופה, כיוון שמאחורי האמן, מעל לראשה של מרגריטה, נמצאת מראה המשקפת את המלך והמלכה, מריה מאוסטריה הצופים במתרחש, ולמעשה הם כנראה נושא הציור אותו מצייר האמן ברגע המתואר. כאשר רואים את ההשתקפות ואת מבט האמן, מתברר כי בעצם כל הדמויות המרכזיות בציור הן צופות באירוע המרכזי שאינו מצויר – המלך והמלכה שמדגמנים עבור הצייר.

היצירה היא המפורסמת ביותר של ולאסקס ומציגה קומפוזיציה מורכבת תוך שימוש מתוחכם בפרספקטיבה ובמקורות האור.

הקומפוזיציה מרכזית ומחולקת לארבעה משולשים שקדקודיהם נפגשים בנקודת האמצע הממוקמת בפינה השמאלית של משקוף הדלת. הנסיכה נמצאת בקו ישר לנקודת המרכז ובאמצע המשולש התחתון. ברישום שלפנינו מייצגים הקווים האדומים את חלוקת הקומפוזיציה למשולשים ואת קו המרכז של הבד הנפגשים כולם בנקודה אחת (הפינה השמאלית של המשקוף), הקו הירוק מייצג את מרכז הקיר האחורי העובר דרך המראה ודמותם של המלך והמלכה המשתקפים בה, והקווים הכחולים מראים את האלכסונים היוצרים את הפרספקטיבה המדעית.



ולאסקס יוצר שלושה מוקדי ראייה שונים:

1. נקודת מבט משותפת לצופה ולמלך והמלכה המצויה מחוץ לתמונה אך מהווה נקודת התייחסות מרכזית של הדמויות בה.
2. הדמויות ביצירה המביטות אל עבר הצופה והמלך והמלכה.
3. המראה המשקפת את המלך והמלכה.

האור מגיע משני מקורות עיקריים, החלון מימין והדלת מאחור. האור מהחלון נופל בקו אלכסוני מימין למעלה ומאיר את המישור המרכזי, תוך הדגשה של המרקמים השונים. החלק האחורי מוצל יותר והאור המגיע מהדלת מהווה נקודה בהירה בתוך האפלה היחסית מאחור. הדמות שבדלת נראית כמעין "הערת שוליים" לאירוע המתואר ותפקידה בעיקר יצירת איזון על ידי הקבלת תנוחתה לזו של הצייר.

יצירה זו נחשבת כאמור ליצירת מופת, וזיכתה את ולאסקס בכבוד רב. ידוע כי הסמל המצויר על חזהו בוצע בידי המלך עצמו והוא מציין שייכות למסדר האבירים של סנטיאגו. המלך צייר את הסמל על גבי הציור כמחווה כבוד לצייר וכאות לכך שהוא עתיד להתקבל כחבר במסדר המכובד.

ולסקס אכן התקבל למסדר כשלוש שנים לאחר שסיים את העבודה על היצירה. כיום מוצגת היצירה במוזיאון פראדו שבמדריד.

תבליט אולם המליאה (שאלו שלום ירושלים ישרו אוהביר), דני קראון , 1966 , משכן הכנסת, אולם המליאה, גבעת רם, ירושלים

האדריכלית דורה גד הוזמנה לסייע בעיצוב הפנים של משכן הכנסת בשנת 1962 והחלה בעבודתה בסוף 1963. היא נכנסה לתפקיד מתוך ביקורת קשה על המבנה, שנראה בעיניה כקשיח ולא אנושי, ושאפה להקנות לו ממדים של פשטות, אנושיות וישראליות. החלטתה הראשונית הייתה למעט בקישוטים ועיטורים ולהסתפק במגוון צבעים צנוע.

גד פנתה אל האמן דני קרוון כדי שיייע בעיצוב אולם המליאה. קרוון השתתף בעיצוב תקרת האולם, אך תפקידו החשוב יותר נגע לקיר האולם, הניצב מאחורי יושב הראש. הרעיון המרכזי היה קיר מאבן שנושאו הקשר בין ירושלים של מעלה, המסמלת רוחניות, ובין ירושלים של מטה, המסמלת גשמיות. אורכו של הקיר כ-30 מ' וגובהו 7.5 מ'. הוא נבנה מאבן גלילית שסותתה בידי בעלי מקצוע שעבדו בהנחיית האמן, כשכל אבן מעובדת בנפרד.

התכנית המקורית הייתה לחקוק באבן את דמותו של חוזה המדינה בניימין זאב הרצל, אך לבסוף הוצב דיוקנו בצד שמאל, צרוב בלוח אבן. היה גם רעיון לחקוק על הקיר פסוקים מהתנ"ך, אך קרוון דחה רעיון זה מסיבות אמנותיות. נדחה גם הרעיון לבנות את מושב הנשיא במרפסת בתוך הקיר.

הקיר מעוצב כדימוי של הכותל המערבי - הוא בנוי מאבנים גדולות שאינן מסותתות עד תום ואינן מקבילות זו לזו במדויק. במרכזו, מאחורי המקום שבו יושב יו"ר הכנסת, סיתת קרוון תבליט של צורת גיאומטריות - עיגול, משולש, גליל, ריבוע ועוד, הבולטות בגבהים שונים ואינן מדויקות. התבליט נקרא "שאלו שלום ירושלים ישרו אוהביר" (תהלים קכ"ב, 6) הצורות אינן מסודרות על-פי סדר קבוע או תבנית ברורה, והתחושה שהן מעניקות היא של ארגון מעט אקראי עם נגיעות סימטריות באזורים מסוימים. הצורות עשויות ברמות גימור ודיוק שונות, ולעיתים פני השטח של הצורה עצמה אינם ישרים.

צורות גיאומטריות הן סוג של השלטת סדר אנושי על הטבע; הן כמעט ואינן קיימות בטבע בצורתן האמיתית, והאדם, השואב את הצורה מן הטבע, נתן בהן חוקים ויצר מן "סדר" ב"אי סדר" הטבעי. קרוון השתמש בסוג זה של דימוי כחלק מן המילון הצורני שלו. ברבות מיצירותיו הצורות הגיאומטריות משמשות כסמל לנוכחות אנושית. ביצירה זו הן משמשות במשמעות של השלטת סדר, חוקים ושלטון, כלומר הן מייצגות את השלטת הסדר והחוקים של הממשלה על העם. עם זאת, קרוון נמנע מתיאור מדויק של הצורות ומסידור מאוד קפדני שלהן על-גבי הקיר. המסקנה היא שלמרות השלטת הסדר והחוקים, הדמוקרטיה הישראלית מתאפיינת בריבוי דעות, פלורליזם, ומותירה מקום לשינוי החוק. הנוקשה והתחשבות בדעות שונות.