



קארלו מאדרנה, חזית ס. פטר



בראמאנטה, רישום, ס. סטירו מילאנו.



פאולו ורוונה, וילה בארבארו 1559-61.



גידו רני, הבשורה לבתולה.

**הבארוק** (Baroque מאה 17) מעוגן, מבחינות רבות, בהישגיי הדורות הקודמים. כך למשל, האגף הקדמי שהוסיף קארלו מאדרנה\* לכנסיית ס' פטר מבוססת בנאמנות, ככל האפשר, על זו של מיכלאנג'לו. באותה רוח של המשכיות גם ציורי הקיר של האמנים אניבאלה קאראצ'י\*, ג'דו רני\* והלאה בסוף המאה, של הנזיר אנדריאה פוצו\* ושל ג'אן באטיסטה טיפולו\*, אחרון הוונציניים הגדולים, שפעל עד מחצית המאה ה-18. מקום חשוב במיוחד נודע בבארוק לציורי התקרות יוצרי אשליות החלל האין סופי (Illusionism). הטכניקה עצמה מתחילתה בשיא הרנסאנס אצל יוצרים, כגון דונאטו ברמאנטה\* ואנדריאה מאנטנה\*, והמשכה בתקופת המאנייריזם עם ג'וליו רומאנו\*, ג'ורג'יו וואסארי\*, פאולו ורוונה\* ואחרים. עם זאת, עד לבארוק השימוש בטכניקה נראה בדרך כלל מוצדק מבחינת חלל הפנים, ההתלהבות הראשונית ליכולתה של הפרספקטיבה, לעתים אפילו בנימה של הומור - הומור שרובו נעלם במאה ה-18.



אנדריאה פוצו, ס. אגנזיו 1685-94 רומא.

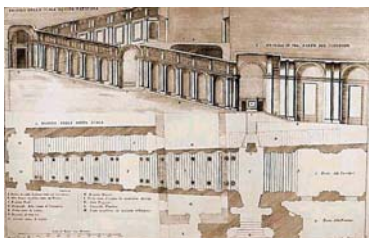


אניבלה קאראצ'י, תקרת פרסקו פלאצו פארונה 1597-1601.

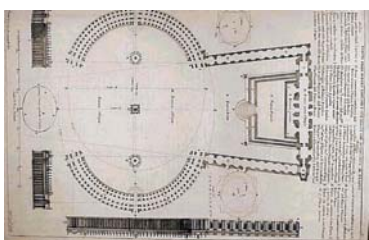
עתה בתקופת הבארוק התעתועים האופטיים הופכים לוורטואוזיות לשמה. כך למשל, המדרגות (Scala Regia 1663-66) שתכנן ג'אן לורנצו ברניני\* במעבר בין מגורי האפיפיור וכנסיית ס' פיטר בוותיקן. המדובר בהטעיה פרספקטיבית על ידי הצרת המעבר מלמטה למעלה, כך שהוא נראה ארוך יותר (מלמטה) או קצר יותר (מלמעלה). יתר על כן אותן מדרגות ממשיכות כלפי מטה, מעבר לכניסה לכנסייה, עד שהן מגיעות לקיר אטום עם דלת קטנה מצידו. אותה טכניקה של פרספקטיבה מתעה, שימשה את ברניני גם בתכנון הרחבה, כמעין טרפז סימטרי, המחבר בין כנסיית ס' פטר לכיכר הסגלולה. גם כאן, כמו במדרגות, אין תשובה לשאלת מה היה המניע לאותו תכנון - למעט, אולי, הרצון לחזור על צורתה של כיכר הקאפיטול ברומא כפי שתוכננה על ידי מיכלאנג'לו\*. באותה מידה אפשר שהמדרגות המסתיימות בקיר מושפעות גם הן מתוכנית של מיכלאנג'לו. הכוונה למדרגות הכניסה לספריה ע"ש לורנצו מדיצ'י בפירנצה, שגם הן ההולכות ומתרחבות כלפי מטה עד שהן נעצרות בסמוך לקיר אטום. אין ספק כי כבר במדרגה של מיכלאנג'לו בספרית לורנצו יש כמה היבטים תמוהים ולא רק הקרבה לקיר שממול. בין



ברניני, סקאלה רגי'יה, תכנית וחתך (למעלה צילום).



מיכאלאנג'לו, מדרגות לספרייה 1550.



ברניני, כיכר ס. פטר.



מיכאלאנג'לו, קאמפידוליו 1537

אלה יצירתן של שלוש עליות מקבילות בחלל כה קטן, כמו גם החלונות והעמודים המדומים – מעין המשך למרתף הקבר של משפחת מדיצ'י. בפועל הרושם הוא כי מדובר בניסיון: החיפוש אחר אפשרויות צורניות המבוססות על התקדימים העתיקים. אלה אכן שימשו בהמשך, דורות רבים, במידה זו או אחרת של הצלחה. עם זאת אפשר גם שהייתה באולם המדרגות התערבות או ראוי לומר, פרשנות של ברטולומאו אמאנאטי\*, פסל ואדריכל, ללא ספק מאנייריסט, שביצע (1559) את העבודה על פי דגם חימר שהכין מיכלאנג'לו בסוף שנות ה-70 לחייו.

המדרגות של מיכלאנג'לו יכולות לשמש כדוגמה ראויה לרו שיה האהבים הנמשך ללא הפוגה מאז אותן מדרגות העליה לבמות ולאולמות בפרספוליס, מדרגות הכניסה לאקרופוליס המדרגות הלולייניות של מגדלי הגותיקה וכך הלאה, לאורך כל הבארוק בארמונות וגנים. כך גם במאות הבאות מהן מפורסמות במיוחד, כגון 'המדרגות הספרדיות' ברומא בתכנונו (5-1721) של פראנססקו די סאנקטיס\*, מדרגות האופרה בבורדו בתכנונו (80-1775) של ויקטור לואי, שהיא מקור השראה לאופרה של פאריז בתכנונו (75-1861) של שארל גארניה\* ועשרות מבנים, עד היום, ממגורים עבור דרך אולמות מופעים, בתי הימורים ועד לחנויות כל בו.

כפי שצוין אפשר שברניני התייחס בתכנונה של כיכר ס' פיטר ברומא לתקדים שיצר מיכלאנג'לו בכיכר הקאפיטול באותה עיר. בשני המקרים מופיעה כאמור צורת הטרפז, והסגלגל (אליפסה) עם זאת ניתן גם להבחין בהבדל – ההבדל שבין הראציונאלי\* לאי ראציונאלי\* על אף שהמדובר במרכיב שכמעט אינו ניתן להגדרה. הטרפז של כיכר הקאפיטול נובע מהזווית בין שני בניינים שהיו מלכתחילה במקום: בניין הסנאטורים הניצב בקודקוד הכיכר ובניין הקונסרבטורים העומד בצידה. לאלה נוסף לאחר מותו של מיכלאנג'לו בניין שלישי שמוקם ברוח תוכניותיו למרות שלא עיצב את חזיתו. מכל מקום המיקום של בניין זה באותה זווית כמו בניין הסנאטורים כלומר סימטריה היוצרת, כמובן, טרפז סימטרי. אותה תמונת ראי שתאפיין את כל סגנונות האדריכלות במשך כ-500 שנה, מהרנסאנס ועד לאר נובו, כלומר מתחילת המאה ה-15 ועד שלהי המאה ה-19 (ר' גם צורה).

ספק אם מיכלאנג'לו התכוון ליצור אשליה אופטית כאשר בחר בצורת הטרפז? שאלה זו תישאר ללא מענה. אבל נראה שהכוונה העיקרית הייתה, לשמור על אותה צורה שהייתה כאן מלכתחילה, כאשר הכנסייה הסמוכה סגרה את הטרפז. אבל בו זמנית גם סגירת החלל שהיה פרוץ לכל עבר ומעל לכל העדר סימטריה. זאת ועוד כיכר הקאפיטול קטנה מדי מכדי ליצור אשליה אופטית, לעומת כיכר ס' פיטר, שכולה בממדים על אנושיים החל מהכנסייה ועד לעמודי הענק ובמיוחד אלו של שדרת העמודים הסגלגלה המקיפה את הכיכר.

אחד ממאפייני הבארוק הוא הנטייה לצורות מתעגלות: הסליל (Spiral) והביצה (Elipse) והנושא המופיע ביתר אריכות בפרק הצורה. המקור לשמו של הסגנון, קרוב לודאי מפרטוגלית שבה יש מילה דומה שפרושה 'פנינה פגומה' (Barocco) – פרוש התואם את תפיסתם של חובבי הקלאסיקה, שמבחינתם קיים רק סוג אחד של צורה מתעגלת שהיא העיגול עצמו. אי לכך יש מידה של 'צדק פואטי' שגם באסטרונומיה מופיעה לעת זו (18-1610) הצורה הסגלגלה כאופיינית לתנועת הכוכבים סביב השמש (יוהנס קפלר 1630-1571) ובהמשך (5-1684) גם הצורה הביצית כלומר שילוב של פאראבולה והיפרבולה בגדלים שונים (אייזיק ניוטון 1727-1643).

הצורה המתעגלת ניכרת כבר אצל מיכלאנג'לו כמעין פיתול או סחיטה של הגוף, כאשר הראש, הידיים, הגוף והרגלים פונים לכיוונים שונים בתנועה סיבובית. אפשר שמקור ההשראה היה פסל קבוצת לאוקון שנתגלה בזמנו ברומא. אותה תנועה סיבובית מאפיינת כמה מיצירותיו של ג'אקופו טינטורטו\* אלא שאצלו הדגש עובר לכלל הקומפוזיציה, כאשר במרכז הסליל מופיעה לעתים נקודת אור או אש. הסליל האנכי חוזר לדמות האדם בפסל של ג'יאנבולוניה\*, 'חטיפת הסאבינות' (1580) – אמן פלמי שפעל בעיקר בפירנצה. כך גם אצל האמן הפלמי פיטר פאול רובנס\* בתמונת 'חטיפת בנותיו של ליאוספיסוס' (1617) ובנות הים בתיאור 'מאריה מדיצ'י מגיעה למרסיי' (25-1622); בפסל 'דוד' (1623) של ג'יאנלורנצו ברניני\* שגם עיצב, ביחד עם פראנססקו בורמיני\*, את העמודים הסליליים של האפריון בכנסיית ס' פטר המתנשאים לגובה 9 מ'. אותם עמודים הקרויים 'עמודי שלמה' מופיעים לעתים גם באוסטריה וצרפת אבל בעיקר בספרד ומשבותיה באמריקה.



טיטורטו, הסעודה האחרונה 1518.



מדרגת ספיראלה בוותיקאן.



גימבלוניה- חטיפת הסבנות (ר' צורה)



בורומיני, ס. קארלו אלה קוטרטו פונטנה 1665-67.



מיכאלאנג'לו, קפלה סיסטינית



רובנס, חטיפת בנותיו של לאוסיפוס



לונגנהה, סנטה מריה דלה סאלוטה מאה 17 ונציה.



גורינו גורינו, כנסיית שרוד הקדוש 1668-94 טורינו.

צורת הסגלוגל מופיעה, כפי שכבר צוין, אצל גיאולורנצו ברניני בתכנית כיכר ס' פטר. אבל בדיעבד היא מזוהה כיום בעיקר עם האדריכל פראנססקו בורומיני\*, במיוחד הכנסייה הקטנה ס' קארלו ליד 4 המיזרקות (Quattro Fontane למעשה צומת) שבה גם התוכנית (1638-41) וקיר החזית (1665-76) מבוססים על צורות סגלולות. אותן צורות מופיעות בחלל האחורי של כנסיית ס' מאריה דלה סאלוטה בוונציה בתכנונו (1631-48) של באלדאסרה לונגנה\*, כנסיית ואל דה גראס בפאריז בתכנונו (1645) של פראנסוא מאנסאר\*(ר' פרק צורה: סלי). לממשיך דרכו של בורומיני נחשב בדרך כלל הנזיר האדריכל גוארינו גוארינו\* שהשתקע בטורינו – העיר שהפכה עד מהרה, ביחד עם ספרו של גוארינו, למקור ההשפעה חשוב לאדריכלות הבארוק המאוחר, באזורים הקתולים שמצפון לאלפים, כלומר אוסטריה, בוהמיה, בוואריה ודרום מזרח גרמניה במקביל לספרד ומושבותיה באמריקה. אחד ההבדלים בין הבארוק לרנסאנס והמאניריזם הוא הנטייה לממדי ענק. מה שהיה מובן מאליו בכנסייה ובכיכר ס' פטר ברומא, בזכות היותם מרכז הנצרות, נהיה עתה לצו האופנה, עם ארמון ורסאי וגניו, כדוגמא לכל שליט ומשפחת אצולה, המכבדים את עצמם מרוסיה ועד בריטניה, מסקנדינביה ועד לים התיכון. המדובר במבצע בניה שנדרשו למלך צרפת, לואי ה-14, כ-49 שנים להשלמתו (1661-1710) עם אין סוף אמנים ואומנים מכל התחומים, בראשות מעצב הגנים אנדרה לה נוטר\*, הצייר שארל לה ברון\* והאדריכלים לואי לה וואר\* (עד מותו 1670) וז'ול הארדואן מאנסאר\*, שהשלים את מרבית העבודה כולל חלל הכנסייה המלכותית (1689-1710). ארמון ורסאי לא היה הראשון. קדם לו ארמון וואו לה וויקומט (Vaux Le Vicomte) בתכנונו של אותו צוות ובאותה רוח – למעשה מהדוגמאות הראשונות החוזרות לתופעת הבניה החילונית לשמה, שהחלה עם אולם אפאדאנה של דריוש מלך פרס (מ' 6 לפנה"ס) ונמשכה במסורת הבאזיליקות של רומא כמו גם ארמונות שני הקיסרים נירון ברומא והאדרינוס בטיבולי ליד רומא. בשניהם, ראוי להוסיף, כמו הארמונות באיטליה ובצרפת, מאז המאה ה-16, הדגש הוא השילוב בין מגורים שימושיים ובניה לשמה. לשונות המערב לגן עדן Paradise מקורה בשפה האיראנית, כלומר הפרסית העתיקה (בעברית פרדס).

הבארוק אינו רק טיפוח הזוהר, אשליות חזותיות, ממדי ענק, צורות עגלגלות וכיו"ב. יש בו גם אמנים וקהל שידעו להבחין ביופי הנאטוראליזם והריאליזם, של חיי היומיום. הביטוי הראשון ולכן



הקיצוני של התופעה מתגלם בעבודתו של צייר אחד, קאראוואגיו, כבר בתחילת המאה ה-17. את פריצת הדרך עשה בהיותו עדיין צעיר כבן 27 (1600) בשלוש תמונות, על חיי ס' מאתיו, על פי הזמנה עבור הכנסייה הצרפתית ברומא. אלה כוללות, ללא התרעה קודמת, את שתי התכונות העיקריות של חיי הקצרים בטרם נפטר בהיותו בן 37 – שתי תכונות שהן אחת: היכולת להציג באור חדש, תרתי משמע, את נושאי הדת שכבר עייפו מרוב להטוטים טכניים. הכוונה כמובן לניגודי 'אור צל' (Chiaro Scuro) או האור כהתגלות השכינה, במקביל לתיאור הקדושים כבני אדם בשר ודם, כפי שלמד להכירם בפועל בכיכר העיר, ברחוב ובפונדקים. במילים אחרות בניגוד גמור למראה המרום לעיפה של הדורות הקודמים.



קאראוואגיו, ס. מתיו והמלאך.



קאראוואגיו, ס. מתיו.



קאראוואגיו, הקריאה לס. מתיו



דה לה טור, יוסף הנגר 1645.

כמו כל 'המצאה' גם לזו כמה תקדימים. היחס לאור ואלוהות עתיק מאוד וכבר עלה בכמה הקשרים – באופן מיידי יותר אצל טינטורטו\* גם הוא איש ונציה, כמו קאראוואגיו. כך גם הדמויות מחיי היומיום של ג'אקופו באסאנו. אבל קאראוואגיו חידד את המסר שהיה עדיין מעורפל. כך למשל ידו של אברהם הלוחצת בפראות את ראשו של יצחק על המוקד. רגליהם היחפות וכפועל יוצא מלוכלכות של קדושים וכיו"ב. חידושים אלה חוזרים ומופיעים כמעט מיד במקומות שונים: בצרפת אצל ג'ורג' דה לה טור\*, בספרד אצל פראנססקו זורבארן\* וחווה דה ריברה\*, בהולנד אצל רמברנדט\*. כל אלה באותו שילוב דת וריאליזם נאטוראליסטי של קאראוואגיו. אבל גם אצל אחרים עם מסרים חילוניים של דיוקנות טבע דומם, נוף ומיתולוגיה – עם או בלי הדגשי 'אור צל': בצרפת האחים לה נן\*, בספרד אסטאבאן מוריו\* ודייגו ולאסקז\* ויותר מכל עשרות האמנים הפלמים ובעיקר ההולנדים.

אותו 'אור צל' בהתגלמותו בהדפסי שחור לבן עתיד להופיע אצל רמברנדט וממנו הלאה לאמנים כגון פיראנזי\* גויה\*, גוג'\*, קטה קולביץ\* ורבים מהאקספרסיוניסטים במיוחד בגרמניה.



לה נן, משפחת איכרים 1640.

אי אפשר לעבור מהבארוק למאה הבאה ה-18 מבלי להזכיר שני אמנים צרפתים, קלוד לורן וניקולא פוסן\*, שפעלו ברומא אבל הייתה להם השפעה רבה מחוץ לגבולותיה. הראשון קלוד לורן\* התמחה בציורי נוף, מהם רבים של נושאים מיתולוגיים, באווירה של רומנטיקה ונוסטלגיה מתוקה. נופים אלה שהקדימו את זמנם בכמאה שנים היו גם מושא הערצתם המיידית של האנגלים והבסיס לפיתוח סגנון 'הגנים האנגלים' – סגנון לכאורה טבעי אבל מטופח לא פחות מהגן הגיאומטרי המזוהה עם צרפת, ארמונותיה וכמובן ורסאי והמעצב אנדרה לה נוטר. פוסן לעומת זאת היה למושא הערצתם של מייסדי האקדמיה הצרפתית לאמנות וכפועל יוצא תופעת האקדמיזם באמנות החזותית, עד ששר חינם בשלהי המאה ה-19. עם זאת פוסן עצמו לא הצליח להשתלב בדרישות חצר המלוכה של לואי ה-14; ולאחר ניסיון קצר, של פחות משנתיים, חזר לרומא וכאן המשיך לפעול עוד 27 שנים עד מותו בהיותו בן 71.



וולסקז, לאס מינאס 1656.



קלוד לורן, נוף.



ניקולס פוסן 1640-64.



מוריו, הקבצן הצעיר 1650.



חוזה דה ריוורה, ארכימדס 1630.



פרנציסקו דה זורבאראן, ס. סרפיין 1628.



רמברנדט, משמר הלילה 1642.

**בארוק מאוחר, רוקוקו וניאו קלאסיקה** – שלושת הסגנונות העיקריים במערב אירופה במאה ה-18. הסדר שבו מופיעים כאן סגנונות אלה מתכוון אמנם להיות כרונולוגי אבל אינו מדויק. ראשית מכיוון שהמדובר בתחומים שונים. הבארוק המאוחר עיקרו אדריכלות; הרוקוקו עיצוב פנים, ריהוט וחפצי נוי והניאו קלאסיקה רב תחומית: מתיאוריה עבור דרך פיסול, ציור, אדריכלות, עיצוב פנים וחפצי נוי. זאת ועוד הבארוק המאוחר ממוקם במדינות הגרמניות והקיסרות האוסטרית, למרות שמקורו, כנראה, בהתפתחות שלוחה אחת מסוימת של הבארוק – שלוחה שתחילתה בגיאומטריה הסגלגלה של פראנססקו בורומיני\*, שפעל ברומא, במחצית הראשונה של המאה ה-17; המשכה, ביתר תעוזה, אצל גוארינו גואריני\*, בטורינו, במחצית השנייה ולאחר מכן שוב באזור טורינו אצל פיליפו גיובארה\*, שהמשיך בדרך דומה בתחילת המאה ה-18. מסקרנת דרכו של אותו סגנון מאיטליה למרכז אירופה, אבל קשה לעקוב אחריה. אפשר שהחיבור אירע בסדנתו של האדריכל קארלו פונטנה\* ברומא שם עמדו גם גיובארה וגם כמה אדריכלים גרמנים כולם מחוללי הבארוק המאוחר: יוהאן פישר פון ארלאך\*, יוהאן הילדבראנדט\*, שפעלו בווינה, דניאל מתיאוס פופלמן\* שפעל בדרדן, משפחת דינצנהופר שפעלה בציכיה, האחים קוסמה ואיגיד אסאם\* שפעלו בבוואריה כמו גם דומיניקוס צימרמן\* שפעל בכיוון דומה אבל, כנראה, מנקודת מוצא עממית יותר. הקושי של תיאוריה זו נובע מכך שפונטנה עצמו ידוע בגין שמרנותו. יתרה מכך אותם תלמידים לא פנו לדרך הבארוק המאוחר אלא לאחר שעזבו את רומא. ההסבר מצוי, אולי, בתופעה העתידה לחזור על עצמה: קבוצת צעירים המתפתחת בוסדנא, יחסית שמרנית ולאחר מכן פורצת דרך חדשה. כך למשל תלמידיו של גוסטאב מורו\* שיצרו (1905) את ה'פוב' (ר' סגנון).

אפשרות אחרת שאינה שוללת את הקודמת עשויה לפרש את הבארוק המאוחר כתופעת 'ביניים'; כאשר סגנון מתהווה בדמדומים שבין הסגנונות העיקריים של המרכזים – במקרה זה בין בארוק לניאו קלאסיקה של רומא ופאריז. במילים אחרות המונח 'מאוחר' דומה אבל שונה מהמונח 'פוסט' (ר' מאנייריזם ו'פוסט מודרניזם') – דומה בגין היותו מעין שלב ביניים; שונה מבחינת המשמעות או הכוונה. המאוחר, כמו למשל 'המודרניזם המאוחר' של שנות ה-1960 יסודו באמונה שניתן להפיק, ביטוי חדש על פי העקרונות המקובלים. לעומת זאת 'פוסט' מרמז על אובדן האמונה באותם עקרונות ולכן הוא נוטה להתייחס אליהם בפקפק או בהומור או להחליפם באחרים, למשל, יותר מדעיים, אקספרסיביים, שכלתניים וכיו"ב.

**רוקוקו** סגנון, שהתפתח בצרפת בתחילת המאה ה-18, בשלהי שלטונו של לואי ה-14, ונמשך בתקופת העוצרות, עד עלייתו של לואי ה-15 לשלטון במחצית המאה ה-18. עיקרו של הרוקוקו בתחום עיצוב הפנים, הריהוט ומוצרי החן – סגנון שהפך למילה נרדפת למאפייניו: עיטוריות מוגזמות, צבעים בהירים, קווים סגלגלים (Elipse) או ביציים (Oval), בדו ותלת ממד, לעתים במערך א-סימטרי. במילים אחרות, סגנון קליל של אצילות מעודנת המעמידה פנים של חוסר דאגה אשר עניינה בעיקר בשעשועים. מקורו של השם 'רוקוקו' במילה 'רוקאיי' שפרושה בצרפתית אבן (Rocaille) עם כי הכוונה לחלוקי נחל שצורתם מאפיינת את קווי המיתאר של הרהיטים שלכאורה נגזרו מהם.

בדיעבד הרוקוקו מזוהה בעיני הציבור עם מרבית סגנונות מלכי צרפת לפחות מלואי ה-14 עד למהפכה – על אף שבפועל היה, כאמור, מקובל בעיקר בתקופת העוצרות של לואי ה-15 ובפועל עוד כעשור לאחר מכן (1715-45). אפשר שהדבר נובע מהנימה הלגלגנית שבשם 'רוקוקו' המתחברת, בתת מודע, עם הקומדיות של מולייר, שהיה בן זמנו של לואי ה-14, ואולי גם עם המרקזה דה פומפדור, אהובתו הרשמית של לואי ה-15 במשך 20 שנה (1744 עד מותה 1764) – למרות שבפועל אישה זו הייתה הכוח המניע בקידומה של הניאו קלאסיקה כנגד הרוקוקו, בדומה גם המלכה מארי אנטואנט, אישתו של לואי ה-16, שבזמנה מתחיל סגנון חדש של קווים ישרים ויחסית צנוע בהרבה, שאומץ על ידי חברי מנהלת המהפכה ומכאן שמו (Directoire). אפשר שזיהוי בין הרוקוקו עם כלל המאה ה-18 נובע בין השאר משלושה ציירים שפעלו זה אחר זה והשפיעו האחד על משנהו לאורך כל המאה. הראשון ז'אן אנטואן וואטו\*, שפעל בשלהי מלכות לואי ה-14, אחריו אנטואן בושיה\*, אחד מצעירי החצר של לואי ה-15 ולבסוף אונורה פראגונאר\*, שנפטר כ-17 שנים לאחר פרוץ המהפכה, בהיותו כבן 69. לשלושתם, ראוי להוסיף, הייתה השפעה ניכרת, במקביל לאמנות ההולנדית, על נושאי הציור המודרני, במיוחד האימפרסיוניזם ממוחצית ועד שלהי המאה ה-19. בין אלה 'נשפי הגן' (Fêtes Galantes) של וואטו ופרגונאר החוזרים ומופיעים אצל אוגוסט רנואר\* או ההתייחסות לערום האישה של בושיה אצל קמיל קורו\*,



פראגונאר, הנדנדה 1766.

רנואר ואדגר דגה\* ואפילו אדוארד מאנה\* אם כי אצלו הערום קרוב יותר לגיורגינה וטיציאן.



קובייה, פארק נימפאוס, מינכן.



בופראן, סלון הנסיכה 1737-40 פאריז.

השפעתם של אמני הרוקוקו בעיקר וואטו ופראגונאר, ניכרת גם בטכניקת פירוק הצבע בציור (Divisionism) שהיא מיסודות האימפרסיוניזם, כפי שגובש על ידי קלוד מונה\*. לעניין זה יש להוסיף קשר משפחתי ישיר בין האימפרסיוניזם והרוקוקו באמצעות אשת אחיו של מאנה שהיה נשוי לאחת מצאצאיו של פראגונאר. יתרה מכך אפשר שקשר זה יצר את הנטייה של אמנים צרפתים רבים לנושאים משפחתיים אותם רכש פראגונאר בעת סיור בהולנד. כך למשל האינטימיזם של אדוארד וויאר\*, פייר בונאר\* ואפילו במידת מה אנרי מאטיס\* ופאבלו פיקאסו\*.

סגנון הרוקוקו פשט במהירות לאזורי השפעתה של התרבות הצרפתית במרכז אירופה ורוסיה, אבל בהבדל מסויים; בעוד שבצרפת המדובר בעיקר בעיצוב פנים הרי שבגרמניה ורוסיה ניכרים סימנים מובהקים בצורת הבניין, בדומה לבארוק המאוחר, אפילו אצל אדריכלים שחונכו בצרפת כגון עמנואל הרה\* בנאנסי, פראנסוא קובייה\* (Cuvillées) במינכן, גיאורג קונבלסדורף\* בפוטסדם, ז'אן באטיסט לה בלון\* בס' פיטרסבורג וכן הלאה. אותו סגנון רוקוקו השתלט גם על חלק ניכר מעיצובי הפנים של ארמונות האצולה והמלוכה בכל אירופה עד לתחילת המאה הבאה – זאת למרות השפעתה של הניאו קלאסיקה ממוחצית המאה ה-18.



קובייה, היכל המראות.



סולפלו, הפנתיאון (סי גינבייב) 1757-90.



ויניו, המדלו. 1804-49.



סרוונדוני ז'אן ניקולאס, סי סולפיס 1695-1736.

**ניאו קלאסיקה.** סגנון שתחילתו כנראה ברומא במחצית המאה ה-18. המדובר למעשה בשלוש מגמות. האחת, של חסידי הקלאסיקה היוונית שכללה את התאורטיקן הגרמני יואכים וינקלמן – קלאסיקה עליה דיברו הרבה אבל ידעו מעט מאוד. ראשית, מכיוון שיוון הייתה עדיין כבושה בידי הטורקים העותמנים (עד תחילת המאה ה-19) ושנית ההתעלמות המפתיעה משרידי המקדשים היוונים בדרום איטליה וסיציליה. המגמה השנייה דגלה בעליונות הקלאסיקה הרומית, שעליה נמנו ג'יובאני באטיסטה פיראנזי\* וג'ובאני פאניני\*. מגמה זו זכתה לחיזוקים משמעותיים בזכות גילויים, לעת זו, של פומפיי והרקולנאום ובנוסף, לקראת סוף המאה, תופעת הניאו קלאסיקה הגראנדיוזית של אטיין לואי בולה\* ובמיוחד תלמידיו שפארו את פאריז ואתרים אחרים בתקופת שלטונם של נפוליון בונפארטה ונאפוליון 3. המגמה השלישית שעיקרה איוון והרמוניה ולא בהכרח חיקוי או גראנדיוזיות, היא המאפיינת תחומים רבים מספרות ועד אדריכלות, מריקוד ועד לציור.

הניאו קלאסיקה מכל מקום לא הייתה מלווה בשינוי כיוון בעיצוב פנים אלא בתוספת הדרגתית של פרטים שנמשכה עד שלהי המאה ה-19 - קרוב לודאי, מכיוון שהביקוש או ליתר דיוק אופנת הרוקוקו עדיין שלטה בכיפה. בנקודה זו יש להוסיף שמאז ימיו של לואי 14, חלק לא מבוטל מהכנסות אוצר המדינה נבע ממפעלים מלכותיים בתחום העיצוב מבדים עבור דרך כלי חרסיה ועד לרהיטים. אלה נמכרו בכל רחבי אירופה. תקופת מלכותו הארוכה של לואי 14- מתחילת הפעלתם של אותם בתי המלאכה, היא שגרמה, אולי, למהפך בטעמו של הציבור לכיוון הרוקוקו הקליל עוד בטרם מותו של לואי 14- ותחילת תקופת העוצרות של לואי 15. לעומת זאת במעבר מתקופת העוצרות לבגרותו של לואי 15- טרם בשלו התנאים לשינוי סגנון. כך גם המעבר, שכבר הוזכר, מלואי 16- למועצת המהפכה הצרפתית. במילים אחרות, נראה כאילו הממונים על בתי המלאכה שקלו, בין השאר, גם את גורם הביקוש מצד ציבור הקונים. למרות שסגנון עיצוב הפנים השתנה באיטיות רבה, במאה ה-18, אפשר לטעון שיש בניאו קלאסיקה גם ביטוי לעייפות מסוימת מהקלילות המלאכותית של הרוקוקו – הרצון לחזור לסדר ובעיקר לערכים של פשטות. מכאן שהניאו קלאסיקה אינה רק שלושת המסלולים שהוזכרו, הערגה לעבר, הממדים הקולוסאליים של רומא והרצון לאיוון והרמוניה אלא גם תופעה חדשה/ישנה ולא רק סגנונות – האמונה בצורך בשינוי הערכים הקיימים ביחסי הפרט והחברה. לעניין זה תרמו כמה מחשובי ההוגים בנינים בצרפת וולטר (1694-1778) (Voltaire) שלחם למען סובלנות וז'אן ז'אק רוסו (1712-81) למען אמנה חברתית ומערכת חינוך חדשות. מקצתן של אלו מופיעות במרומו אצל אמני הרוקוקו למשל 'ההפלגה לאי סיטאר' של וואטו שהוא 'אי האהבה' ומשמעותו ניצחון הרגש והיפוכו העדר הרגש בתמונת 'הנער האדש'; האינטימיזם של פראגונאר המעלה על נס את חיי המשפחה או ז'אן בטיסט שארדן\* המקדש את החריצות ודוחה את הבטלה – תפיסה המאפיינת במיוחד את חסידיו של ז'אן קאלוין (Calvin 1509-64) מאבות הפרוטסטנטיזם.

אותה גישה הדוגלת ברפורמות חברתיות וחינוכיות עברה עד מהרה מרמזים לביקורת חברתית גלויה (ר' בהמשך). קדמו לכך, למעשה, כמה מקרים כגון צייר הבארוק ז'אק קאלו\* וסדרת ההדפסים על 'זוועות וייסורי המלחמה' שהכין בערוב ימיו לאחר פלישת צבאות צרפת למחוז לורן (1633) – הדפסים שהיו מקור ההשראה לדורות הבאים. במידת מה כך גם איורי 'שבעת החטאים' שהיו נפוצים עוד בשנות הרנסאנס (תאווה, גרגרנות, קינאה, גאווה, חמדנות ועצלות).

בטרם נעבור לנושא הבא על ביקורת החברה ראוי לציין את אחד האירועים החשובים בחיזוק הזיקה בין אמנות לחברה, הכוונה לפתיחתו של ארמון הלובר כמוזיאון בשנות המהפכה הצרפתית (1789). על אף שההכנות החלו קודם לכן, בשלהי מלכותו של לואי 16-. הלובר אמנם אינו המוזיאון הציבורי הראשון. קדם לו האוסף שהצטבר בוותיקן ברומא, אלא שזה נועד לצפייה על ידי אנשי כנסייה ומוזמנים, בעוד שהלובר נפתח לקהל הרחב. יתרה מכך האומנים וסטודנטים היו זכאים, בהגבלות המתבקשות, לעבוד בו, בעיקר לצורך העתקת תמונות, כחלק מתהליך הלימוד של יצירות מופת. בין אלה רבות שהועברו לכאן מארמונות פרטיים במהלך המהפכה.



ז'אק קאלו, עץ התלייה מתוך סדרת ייסורי המלחמה 1621.



שרדן, חזרה מהשוק 1739.



רובר היובר



ז'אק לואי דויד, שבועת ההורטים 1784.



ז'אק לואי דויד, הוצאה להורג של מארי רישום.



ז'אק לואי דויד, מות מארה 1793.



דומיניא, מחלקה שלישית 1862.



גויה פראנז'סקו, איש צעירה עם איש בעל כרס 1796-97.

**ביקורת חברתית**, במושגים עכשוויים, ניתן למצוא בתמונותיו של הצייר הצרפתי ז'אק-לואי דוד\*. אלה מסמנות גם את תחילתה של תופעה חדשה: מעורבות אישית של האמן עם האידיאלים החברתיים של זמנו. בדיעבד אפשר כמובן לטעון ששגה בהזדהותו החזקה מדי עם מקסימיליאן רובספייר (Robespierre 1758-94) ומשטר הטרור, כמו גם ההחלטה שלו עצמו לבטל את האקדמיות לאמנות – מדיניות שגרמה לכינויו 'רובספייר של המכחול'. יתרה מכך בהמשך הזדהה גם עם משטרו של נאפוליון בונאפרטה.

בעקבותיו של דויד הלך גם פראנססקו גויה\* אמן שהחל דרכו בסגנון 'רוקוקו' ונהיה לאחד מגדולי הריאליסטים בכל הדורות (רצח מגיני מדריד; 'זוועות המלחמה') כולל ההתייחסות לנושא המוסר (קאפריצ'יו). ברוח זו המשיכו הרומאנטיקן יוג'ין דלאקרוא\* (החרות מובילה את העם); אונורה דומיה\*. כך גם גוסטאב קורבה\*, האיש שקבע את המושג 'ריאליזם' בתמונתו 'משל ראליסטי' (1850). על מעורבותו החברתית של קורבה מעידה גם ידידותו עם אנשי הרוח של זמנו, כגון המשוררים שארל בודליר, פאול ורלן, ארתור רמבו (ר' סימבוליזם) וההוגה החברתי, מאבות האנארכיזם, פייר ז'וזף פרודון (Proudhon 1809-65). ובמיוחד מעורבותו הפעילה במנהלת 'הקומונה הפריזאית' (מרד עממי, שהסתיים ברצח 10- אלפים אזרחים ללא משפט).

הקומונה הפריזאית אינה רק אירוע היסטורי אלא נקודת מפנה במעבר אל העולם המודרני, כפי שהוא מוכר לנו עד היום. עצם המונח מודרני הופך למרכיב עיקרי של כל סגנון מכאן ואילך, למרות שהפניה לעבר תמשיך להתקיים בצורתה החדשה, כלומר הרומאנטיציזם שיש בו אמנם פניה לעבר (ניאו גותיקה) אבל מעל לכל האמונה באדם ובעתיד טוב יותר. על כך מעיד ביטול מוסד המלוכה והאצולה בצרפת שנהייתה שוב לרפובליקה, כולל קבלת רוב עקרונות המהפכה: החופש במשמעותו כזכותו של כל האדם לדעה, לתנועה ולעיסוק; השוויון כשוויון כל אדם בפני החוק ותחילת יישומה של האחוה כאחריותה של המדינה לצרכי המינימום של כל אזרח.

הקומונה הפריזאית מסמלת במאה השנים הבאות את הניסיון לשלטון עצמי. כלומר, יישום העיקרון השלישי, 'האחוה', של המהפכה הצרפתית (חופש, שוויון ואחוה). בעוד שלשתי הראשונות נמצאו פרשנויות ברורות למדי – חופש העיסוק, התנועה והקניין. שוויון בפני החוק – האחוה נותרה, במידה רבה עד היום, משאלת לב.

אותו מעבר התקבל בהדרגה גם בבריטניה שנותרה אמנם עם משטר מלכותי חוקתי וכך גם בשתי המדינות החדשות שקמו לעת זו: האיחוד האיטלקי והאיחוד הגרמני – אותם כללים שתקבלו מלכתחילה על ידי ארה"ב שבה הסתיים לעת זו שחרור העבדים ומלחמת האזרחים שפרצה בעקבותיה. פירושים של אירועים אלו, בתחומי האמנות החזותית, הוא דעיכה מביכה יחסית של הסמכות המסורתית שהייתה עד כה בידי האקדמיות. הראשונים שהשתחררו מעול הסמכות היו הציירים (ר' האמן העצמאי) ובמרחק רב אחריהם הפסלים שנסארו תלויים עוד זמן רב בהזמנות של הממסד למעשה עד היום ולבסוף האדריכלים שטרם הגיעו לאותה עצמאות, למעט אולי בתחום החזון (ר' אדריכלות חופשית). מכל מקום דעיכתן של האקדמיות הותירה חלל ריק וזה כידוע התמלא מהר מאוד על ידי כוחות חדשים לעתים סמויים וחזקים מכל שידעה האמנות בעבר (ר' שיפורט).



קורבה גוסטאב, סוללי הכביש 1849.



פראגונאר, הבריח 1778.



דלאקרואה יוג'ין, החרות מובילה את העם 1830.



ליסצקי אל, 1920.



מאדרוול רוברט, אלגיה לרפובליקה הספרדית מס' 55



גיאורג גרוס

אפשר למצוא בכל יצירת אמנות ובכל אמן את הזיקה לחברה, לתקופה ולמקום. אבל מגוסטאב קורבה, כלומר ממוחצית המאה ה-19, הכוונה בעיקר לביקורת על ידי הצגת היבטיה, השליליים של המציאות: זנות, ניוון, רעב, עוני, שיכרות וכו', כפי שעשו אמנים כגון אנרי טולוז לוטרק\*, אדגר דגה\*, ג'ורג' רואו\*, קטה קולביץ\*, ג'ורג' גרוס\* ורבים אחרים. אבל גם שימחת החיים ואהבת הטבע, כפי שעשו אמני האימפרסיוניזם והבאים אחריהם. בין אלה בולטים קלוד רנואר\*, אנרי מאטיס\*, ראול דופי\*, וכך הלאה עד אביגדור אריכא\*, דיויד הוקני\* וכו'.

לכאורה היה עתיד להיווצר נתק בין ביקורת החברה לאמנות כתוצאה מהמעבר, בשנות מלחמי'19 (ר' סגנון), לכיוון ההפשטה המוחלטת להבדיל מההפשטה החלקית של הקוביזם" – אבל, עד מהרה התברר שלא כך הדבר. לעניין זה כמה דוגמאות מפורסמות, החל מיצירתו של אל ליסצקי\* 'האדום מנצח את הלבן' משנות המהפכה הרוסית ועד לסדרת 'מחוות לרפובליקה הספרדית' של רוברט מאדרוול\* משנות ה-1950.



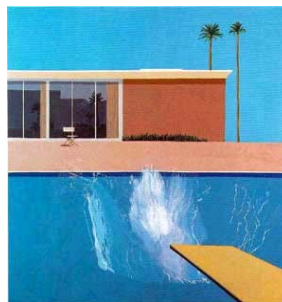
גויה פראנציסקו, ה-3 במאי 1808, 1815.



דגה אדגר, האבסינט.



דגה אדגר, נשים מנחצות 1891.



הוקני דיויד, גן ראול 1980.



פרמידת המדרגות, מלך דג'וסר 2650 לפנה"ס.

**מעמד האמן.** לא ידוע ולא כלום על אותם אומנים שפעלו לאורך אלפי שנים מציורי המערות ועד לרנסאנס. יתרה מכך, הקרבה בעברית בין שתי המילים אומן ואמן כמו גם בכמה שפות לועזיות (Artist & Artisan) מצביעה על כך שלא הייתה הפרדה של ממש, בעת העתיקה, בין שני המושגים. הסימנים הראשונים לחלוקה, כמו גם שמות של אומנים, מופיעים ביוון הקלאסית, כלומר בתקופה שבין המלחמה כנגד פרס ועד לזמנו של אלכסנדר הגדול (330 עד 300 לפנה"ס). עם זאת, קרוב לודאי, שלאומנים אלה בין אם הם אלמונים או לאו, כמו גם לקודמיהם וממשיכיהם היה קשר הדוק עם החברה של זמנם.

הערים היווניות נשלטו בדרך של דמוקרטיה המבוססת על הסכמה חברתית – אפילו באותם מקרים שהשליט בפועל היה לדעתם עריץ או מלך. במילים אחרות דמוקרטיה של הכפר, שבו הכל מכירים את כולם. אבל, דרך חיים זו מחייבת גם אחידות והיוצא דופן נפלט ממנה החוצה. באתונה, למשל, נהגו להגלות לעשר שנים את החריגים או הבולטים בכל התחומים החל ממפקדי צבא עבור דרך מדינאים ואומנים ועד לפילוסופים.

בין הגולים הראשונים היה סולון, גדול מחוקקי העיר; קאליקראטס\* ממתכנני האקרופוליס; הפסל הנודע פידיאס\*; תמיסטוקלס מיסד הצי האתונאי שניצח את הפרסים; ועוד רבים – למעט סוקרטס, אבי הפילוסופיה החדשה והמורה של אפלטון, שסירב לצאת לגלות ובחר להתאבד בשתיית רעל. אפילו אותם שמות של אמני יוון הידועים לנו, מהתקופה הקלאסית, בזכות אזכורים בודדים, אין בהם כדי לספק מידע על חייהם ויחסיהם עם החברה. בהמשך, מהתקופה הקרויה הלניסטית ועד סמוך לרנסאנס שוב נעלמו, כמעט לחלוטין, שמות האומנים. עם זאת, אין ספק שהיוונים ובמיוחד האתונאים הגיעו להישגים גדולים בתחומים רבים, כגון אדריכלות, פיסול, שירה, ודרמה. אפשר שגם במוסיקה, במחול ובציור, נוצרו יצירות חשובות, שלרוע המזל אבדו ולא נותר מהן דבר. לכן המעט הידוע על הציור היווני, למשל, מקורו בכדים שנתגלו על ידי ארכאולוגים, כמו גם ציורי הקיר, שבוצעו באיטליה, רובם בפומפיי.

בתנ"ך מוזכרים שמות של שלושה אומנים: שניים, בצלאל ואהליאב, בהקשר להקמת אוהל מועד במדבר, וחירם כאחד האחראים לבניין המקדש הראשון בירושלים בימי שלמה. אבל, כל אשר נאמר עליהם מסתכם בכמה מילים. גם כאן סביר להניח שעבודתם עלתה בקנה אחד עם המוסכמה החברתית לגבי מה שראוי ואינו ראוי. יתרה מכך כפי שכבר ברור, מהדברים שנאמרו ביחס ליוון, כי כל חריגה הייתה בבחינת סיכון לקונצנזוס, ברוח המשפטים "חווה לך ברח" או "אין נביא בעיר" המופיעים בתנ"ך.

**בצלאל** בן אורי משבט יהודה ועוזרו אהליאב משבט דן הם האומנים הראשונים ששמותיהם מוזכרים בתנ"ך (שמות לא' 1; לה' 30; לו' – לט'). מסופר כי הייתה בו 'רוח האלוהים' בחכמה ובתבונה ובעצת ובכל מלאכה, לחשוב מחשבות, לעשות בזהב ובכסף ובנחושת, ובחרושת אבן למלאות ובחרושת עץ, לעשות בכל מלאכה. בעקבות המיתוס, שנפוץ בימי בית שני, צורת המשכן הכילה רמזים למבנה העולם בזכות ידיעת בצלאל את סודות הבריאה. מכאן שהשם בצלאל מרמז על מקור השראתו (בצל-אל).

**חירם** או חורם חרש נחושת מהעיר צו. הובא לירושלים על ידי שלמה על מנת לעשות את עבודת הנחושת בבית המקדש. בין אלה כותרות העמודים (יכין ובוועז), קערות ועיטורים אחרים. על פי פירוש הכתוב חירם היה בנו של חרש נחושת משבט נפתלי שחי או למד מלאכתו בצור ואמו אלמנה משבט דן (מלכ', ב', ז' 13; דה"ב ב' 13).

שונה היה גורלו של אימחותפ\*, בונה (2667 לפנה"ס) הפרמידה הראשונה – 'פרמידת המדרגות' של דג'וסר מלך מצרים. לא רק ששמו זכור היטב אלא שכמאה שנה לאחר מותו כבר נחשב לאדם-אל; לא בגין פועלו כאדריכל, כי עם בזכות חכמתו. יתרה מכך, לימים בעת הכיבוש הפרסי (525 לפנה"ס) הועלה לדרגת אל הרפואה. כמו כן הוקם לו, לעת זו, מקדש על האי פילה שביאור, ואשר אליו נהרו החולים בהמוניהם עד עליית הנצרות (מאה ה-4 לספ'). מבלי להיכנס לשאלה למה בנה את הפרמידה, נושא השייך לדיון על האדריכלות\* עצמה, ברור שהייתה הבנה והסכמה מלאה בינו ובין המלך וממילא גם שאר אוכלוסיית הממלכה. בטחון זה נובע מתפקידו כיועץ וממעמדו של המלך כדמות אלוהית.

יש לציין שהממצאים שנתגלו במצרים נוקבים בשמות נוספים של יועצים שעסקו בבניה, בפיסול ובציור או שהיו לפחות אחראים על נושא זה. אבל, המידע לגביהם גם הוא כמעט אפסי. בתקופה ההלניסטית במצרים (311 עד 31 לפנה"ס) נטו לזהות את אימחותפ או כשמו היווני אימותס (Imouthes) עם אסקלפיוס (Asclepius) אף הוא אדם-אל, אבל יווני, האחראי לרפואה וסמלו הנחש.



צייר מייסון, קערה לעירבוב יו ומים (column).



צייר ברלין, קערה לעירבוב יין ומים (volute).

הגלות שנכפתה על אזרחי אתונה יכולה להיחשב כפתרון אנושי למדי, לאור העובדה שקאליקראטוס המשיך לבנות במקומות שונים ביוון ויש אומרים שחזר לאתונה, וכאן השלים את בנין מקדש אתונה 'ניקה' (הניצחון) על האקרופוליס. פידיאס הוזמן לאולימפיה מקום בו הקים את הפסל המפורסם של זאוס, שנחשב לאחד מפלאי העולם העתיק. לעומת זאת ההיסטוריה יודעת לספר, אבל ללא הוכחות של ממש, על כמה מקרים גרועים בהרבה, כגון הוצאתו להורג של האדריכל הרומי אפולודורוס\* מדמשק על ידי הקיסר אדריאנוס (178 לספירה) בגלל סכסוך כלשהו, אולי בקשר לתכנון הפנתיאון ברומא. כך גם המסורת שמתכנני המקוריים של מתחם הקרמלין במוסקבה, הוצאו להורג על ידי הצאר הרוסי על מנת שלא יבנו עוד בנין מפואר כמותו או מתכנני חומות ירושלים, שהוצאו להורג על ידי השולטן הטורקי ונקברו בשער יפו, מכיוון שהשאירו את מתחם הר ציון מחוץ לחומה.



קליקרטס, מקדש לאתינה ניקה 424-427 לפנה"ס.

מזה זמן רב שאין מוציאים אדריכלים להורג. עם זאת ממשיך להתקיים נוהג מקביל לגלות, שהוא החרם או הנידוי מכל עבודה ציבורית. כך למשל פ"ל רייט\* בגלל התנגדותו למעורבות ארה"ב במלחמת"ע. וולטר גריפין\* מתכנן קאנברה בירת אוסטרליה, שהורחק מעבודתו בתירוצים שונים ומשונים. יורן אוטסון\* מתכנן האופרה בסידני אוסטרליה שהואשם, על לא עוול, בחריגות מהתקציב, ועוד מקרים רבים פחות מפורסמים.



מטבע של אליס (elis), ראשו של זאוס שנעשה ע"י פידיאס.

הקשר בין המושגים אמן ואומן קיים למעשה עד היום. גם אם אין היוצר אלמוני הוא עדיין חייב, ברוב המקרים, להיכנע לתכתיבי החברה, הזמן והמקום. אמנם ניתן למצוא כמה חריגים, כיום אולי יותר מאשר בעבר, אלא שחריגות אין בהן משום נתק של ממש בתודעה החברתית. אין ספק שכמה מאמני הרנסאנס, במאה ה-15, ראו עצמם כעצמאיים. אבל תפיסת האמנות, כמקצוע חופשי, מופיע למעשה רק בשלהי המאה ה-18, בתחומים, כגון ספרות ומוסיקה – התחלה שהגיעה לפרקה עם פריחת הרומאנטיציזם (1820 לערך) המדגיש, בו זמנית, שני מרכיבים נוגדים. האחד האדם כיחיד, שנפשו על ניגודיה ומורכבויותיה, היא בבואת האנושות כולה (ר' גם רוח ורוחניות). המרכיב השני הוא המאבק על זכויותיו של אותו יחיד – זכויות המתקשרות עם הליבראליזם, ששיאו במהפכות 1848, כאשר שתי התנועות, רומאנטיציזם וליבראליזם, התחברו למגמה החדשה: הליבראליזם הלאומי.



מטבע של אליס (elis) מראה את פסל זאוס של פידיאס.

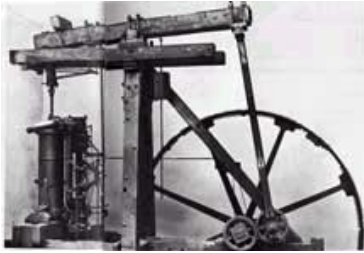


ז'אק לואי דויד, מות סוקרטס.

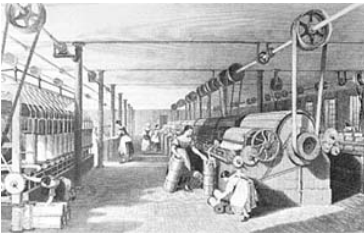
**האמן העצמאי.** במחצית המאה ה-19 כבר היה ברור שהולכת ועולה כמותו, חשיבותו של המעמד הבינוני (הבורגנות). זה השלב שבו הפכה האמנות, כמעט בכל תחומיה, למפלט רוחני, כתוצאה מהפיחות באמונה הדתית, במקביל לצבירת ההון, שהביאה המהפכה התעשייתית. כל אלה יחד גרמו לחומרנות ולקרתנות, שנדחו על ידי לפחות, חלק מהצעירים, מבלי להותיר להם מרווח לביטוי אישי הולם. במקביל מופיע גם המושג "בוהמה", שפירושו, בפועל, יציאה מהמרוץ אחר הכסף. כלומר הנכונות של האמן לא להתמסד, גם אם במחיר של קשיים חומריים, לאלה שלא נתמכו על ידי קרוביהם – נכונות שגם היא תולדה של הרומאנטיציזם. תרומתו של המהפך התעשייתי (1850) בתפיסת יחסי האמן והחברה נובעת מסדרה ארוכה ומצטברת של שינויים בחיי היומיום.

השינוי הבולט ביותר הוא הרכבת – רכבת פרושה ניידות מהכפר אל העיר והסיכוי למצוא עבודה, ומהעיר אל הכפר ומרחבי טבע סמוכים; אספקת מזון מאזורים חקלאיים, רחוקים יחסית, במחיר נמוך. כך גם פחם ועץ לחימום ובישול. תעשיית הטקסטיל, הצבע והנייר פירושו בנגוד מינימלי, עיתונות והוצאת ספרים, גם הם במחירים סבירים. לכל אלה נוסף גידול עצום במעמד הביניים הנמוך, שעד לשלב זה היה מרותק למקום מגוריו, לבוש בבלויי סחבות ללא עיתונות וספרים. יתרה מכך, המהפכה התעשייתית מבחינת האמנות החזותית פרושה בד, צבע, נייר, בנוסף לחימום ולאוכל, למרות תנאי המחסור, של אותה 'בוהמה'.

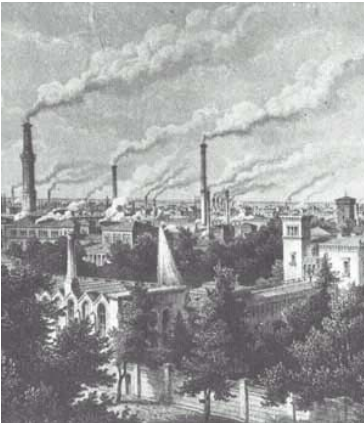
עד למהפך התעשייתי (1850) כמעט ולא עלה על דעתו של צייר או פסל להשלים יצירה, שלא הוזמנה מראש או לפחות נועדה לציבור קונים או לאספן מסוים, בין השאר גם בגין העלויות. הגושפנקא היותר חשובה, לצרכני האמנות, הייתה השתתפות בתערוכות הידועות בשם "סלון", שאורגנו על ידי הממסד הצרפתי. אבל, מכאן ואילך מתחילה תופעת האומנים "הדחויים" (Les Refusés), המקיימים תערוכות משלהם - החלוץ של אומנים אלו הוא גוסטאב קורבה\* וממשיכי דרכו הציירים הריאליסטים והאימפרסיוניסטים. סביר להניח שהאומנים הדחויים הרגישו, למרות עוינות הקהל והממסד, כי זכותם הבסיסית מעוגנת בתפיסה הליברלית של המהפכה: חופש, שוויון ואחרון. כלומר לצייר, להציג, להתארגן ודרך כלל להתנהג כרצונם. מקצת גם נקשרו, כמו קורבה, לתנועות חברתיות שצמחו במקביל למהפכות, כגון סוציאליזם ואנרכיזם. תופעה דומה ניתן למצוא גם בספרות, בעיקר בשירה, תחת הכותרת "המנודים" (Les Maudits). לא יפלא על כן שכמה ציירים דחויים (לימים אימפרסיוניזם) ומשוררים מנודים (לימים סימבוליזם) חברו יחד בקשרי ידידות.



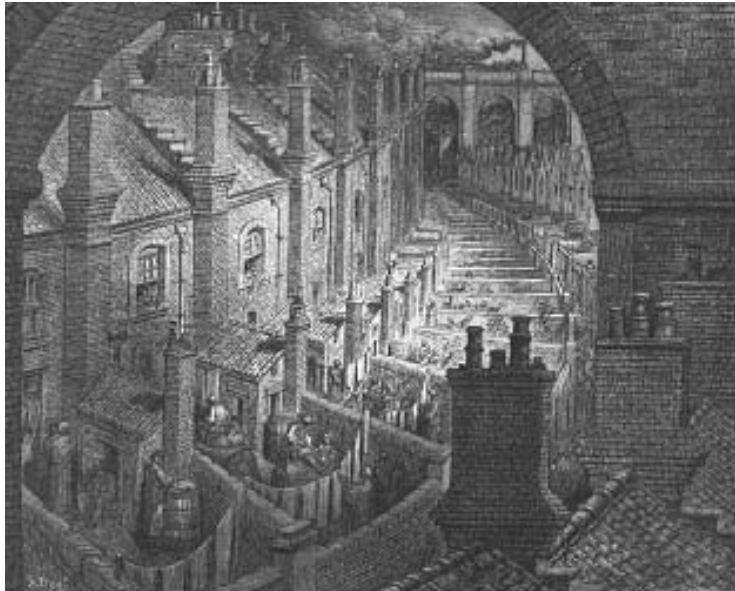
מהפכה תעשייתית, מנוע קיטור של וואט.



מפעלי הטקסטיל.



מהפכה תעשייתית באנגליה.



**חלוציות ותקדימים.** הרנסאנס במאה ה-15, הניאו קלאסיקה במאה ה-18 והרומאנטיציזם במאה ה-19 פנו כולם לתקדימים היסטוריים. הרנסאנס והניאו קלאסיקה לעת העתיקה, הרומאנטיציזם לימי הביניים. אבל גם התנועה החדשה הריאליזם ושלוחתו האימפרסיוניזם למרות רצונם לפתוח דף חדש ולהיות החלוץ (אוואנגרד) הפורץ קדימה, גילו נטייה למצוא סמוכים בעבר – מעין דבר והיפוכו. בזכות נטייה זו 'נתגלו' הריאליסטים מארצות השפלה (פיטר ברויגל\*, אדריאן ברואר\*, פיטר דה הוק\* רמבראנדט\* וכו'); אמני ספרד (דייגו ולאסקז\*, אסטאבן מוריו\*, פראנסיסקו גויה\*); אמני איטליה (קאראוואגיו\*, פיטרו לונגי\*), אנגלי אחד (וויליאם הוגארת\*), וצרפתי אחד (גיאן באטיסט שארדן\*). אמני האימפרסיוניזם מצאו גם הם 'מבשרים' של סגנונם. בין אלה שתי סקיצות קטנות (1650) של ולאסקז 'גני וילה מדיצי ברומא'; כולל מאמני הנוף של הולנד; שני אומנים איטלקיים (אלסנדרו מאניסקו\* ופרנססקו גוארדי\*) וכמובן כמה צרפתים (ז'אן אונורה פראגונאר\*, אנטואן וואטור\*).



וולסקז



פיטרו לונגי, הקרנף 1781.



אלסנדרו מניסקו, פאלאצו בלאנקו 1735.

