

פרק 6 חומר.

תפיסת האדם את המציאות החומרית הסובבת אותו היא והפרשנות השכלית של המידע החושים – פרשנות המבוססת בין השאר ובעיקר, על היכולת להקיש מדבר לדבר, שבמרכזה ניצב האדם עצמו. מכאן קצרה הדרך ליחס משמעות אנושית לכל תופעה, כולל כמובן החומר הדומם. בעידן העכשווי של המדע והטכנולוגיה, חשיבות החומר כמושא לפרשנות אנושית הולכת ופוחתת, אבל אינה מתבטלת; במיוחד לא בתחום האמנות, כי היא חלק מהיצירה. אפילו ירצה האמן לבטל מרכיב זה הדבר אינו אפשרי. אור, קול וכל עשייה, הם אנרגיה, כלומר חומר, הנקלט על ידי פעולת החושים, שגם היא ביסודה אנרגיה (ביוונית *Energia* = עבודה).

מטרת המדע הוא לחקור את המציאות החומרית כמות שהיא כלומר אובייקטיבית. האמנות יכולה לעקוב אחר אותו מסלול או כמושא רגשי, כלומר סובייקטיבית – מסלול החסום בפני המדע, כי מדע סובייקטיבי אינו מדע. בפרק זה אמנם מוזכרים חומרים מסוימים אלא שהדגש הוא על הנקודה הרגשית במיוחד מבחינה חזותית. עם זאת אין ספק שדווקא השפה המילולית היא אמצעי התקשורת העיקרי של האדם. לכן העניין בהקשריה החזותיים המצביעים על כוונות ורחשי לב; מקצתם חבויים ביסוד המקורי של המילה ואחרים בהתמחויות מאוחרות יותר. כך למשל דומם כמונח נרדף לחומר שנלקח מידום במשמעותו כדבר שאינו משמיע קול ולכן גם ללא תנועה. אין ספק שבשפה המילולית ולא כל שכן בחזותית, שהיא פחות רהוטה, מצויים העדפות, גחמות והשאלות (מטאפורות). ביחס לאלו אין אפשרות וגם לא רצון להתכחש לקיומם, מכיוון שנתקבלו על ידי הציבור ונטבעו עמוק מדי, גם אם לפעמים מבלי שהדובר מודע להן.

המילה חומר, המופיעה במקרא, מתפרשת כסוג של אדמה שצבעה אדום (בערבית חמרה), ששימשה לעשיית כלים ולבנים, מיובשים בשמש או מלובנים. לעתים הכוונה רק לחימר (אספלט) ששימש, בנהריים, הן לבידוד בניינים וסוכות, בפני לחות והן כדלק לשרפת אותם כלים ולבנים. לעתים הכוונה, שוב במקרא, לצבע אדום בלבד, כמו בערבית (מכאן השם אלהמברה או אל-חמרה, שניתן לארמון השליטים המוסלמים, בגראנדה, ספרד, שצבעו, כמובן, אדום). יתרה מכך יש הסוברים שהמושג 'בן אדם' אף הוא נגזר מאותה אדמה או עפר אדום, שממנו ברא אלוהים את האדם. פרוש זה מתבסס על המשפט 'אנחנו החומר ואתה יצרתנו' (שמי' ח' 20). מכאן כנראה גם הביטוי 'כחומר ביד היוצר'.

על מנת לבדוק את היחס הרגשי מבחינה חזותית, נוח היה לקבצו על פי מספר מאפיינים: מצבי צבירה (מוצק, רך וכו'); תכונות מיוחדות (שקוף משקף וכו'); תגובות רגשיות (רוח וחומר) ולבסוף, כמעט בנפרד, תופעת האור כאנרגיה וכפועל יוצא, הצל החושך והצבע. לרקע של כל אלה יש להוסיף את האמונה העתיקה באחידותה של המציאות ולכן גם היכולת לעבור מחומר לחומר ומצורה לצורה. אותה אמונה עמדה ביסודה של האלכמיה והחיפוש אחר 'אמן החכמים' שבעזרתה ניתן ליצור זהב – אמונה שממנה צמחו בסופו של דבר הכימיה והפיסיקה העכשווית. אחד הביטויים לעניין זה מצוי במיתולוגיה היוונית, תחת השם מטאמורפוזה (שינוי צורה) לפיו יכול כל יצור לשנות את דמותו, ואפילו להפוך לדומם או צומח ולהפך. בין הדוגמאות היותר מפורסמות הסיפור על האמן פיגמאליון (יש אומרים שהיה מלך), שהתאהב באפרודיטה (ונוס). אבל, כאשר האלה דחתה אותו, יצר פסל שנהב בדמותה, הניח אותו במיטתו והתפלל לרחמים. האלה נענתה בכך שהפכה את הפסל לאישה בשם גאלאתיאה, שנהייתה לאישתו.

פגמליון זכור בעיקר מלקט מיתוסים בשם 'מטאמורפוזה', שחיבר אובידיוס (43 לפני עד 20 לספ'). אותו סיפור שימש בסיס למחזה של ברנארד שאו (Shaw 1856-1950) שעובד למחזמר 'גבירתית הנאוה'. סיפור של מטאמורפוזה, בשם 'פרומתיאוס המודרני או פראנקשטיין' חובר (1818) על ידי מרי שלי (Shelley 1797-1851). המדובר

בסטודנט שוויצרי בשם פראנקשטיין שלמד את תורת הנסתר. בהמשך הצליח להחיות יצור מפלצתי ואומלל, שחובר מחלקי גוויות מתים. המטאמורפוזת מצויה גם ביסוד מסורות יהודיות, ביניהן 'הגולם מפראג': דמות אדם עשוי טין, שנוצר על ידי הרב יהודה לואי בן בצלאל (המהר"ל מפראג 1527 עד 1609). הגולם התעורר לחיים כאשר הרב חרט על מצחו את המילה 'אמת'. אבל מאחר וגרם יותר נזק מאשר תועלת, צריך היה לחסלו. הגולם 'מת' כאשר הרב מחק את האות 'א'. מכאן הביטוי 'גולם הקס על יוצרו'. סיפורי פראנקשטיין והגולם זכורים כיום בזכות סרטים שנעשו על נושאים אלה מאז 1910.



ציליני בנבנטו, מלחייה לפרנסיס ה-1 - 1539-43.

יחסה של האמנות החזותית לחומר נעשה בין שני קטבים עיקריים: אשליה ומציאות. המצריים צבעו בנינים ופסלים, כולל הספינקס הגדול ב-גיזה. כך גם היוונים, הרומים וכנראה גם בתקופה הגותית. המערה הייתה, קרוב לודאי, לחזק את התחושה, כי המדובר במראה 'אמתי'. בו זמנית גם עיטרו אותם בפרחים וצמחים, גלימות וכלי נשק אמיתיים או מדומים. במילים אחרות טשטוש הגבול בין דומה ומדומה; בין מציאות לאשליה. התופעה, הממשיכה עד היום, לא נעלמה בשום תקופה. דוגמא מפורסמת לטשטוש הגבולות היא 'מלחיית פרנסוא' שיצר (1542) האמן האיטלקי בנבנטו ציליני*. המלחייה כמו כלים אחרים (חרבות, סכינים, צלחות וכדים) הוא כלי שימושי, שהעיסור הופך בו לעיקר. ציליני הוביל את העיסור עוד צעד אחד קדימה, והפך את המלחייה ליצירת אמנות קטנה (26x33 ס"מ) המתארת את אל הים (נפטון) ואלת האדמה (גאיה) רכונים זה מול זה בשולי המלחייה. מסביבם יצורים מהים, היבשה ושער ניצחון. במקרה הוסיף צורות גיאומטריות ודמויות זעירות בתנוחות שונות. במקרה זה, נקודת השיא של 'עיסור' עד אבסורד, הוא ציפוי חלק מהזהב באמייל צבעוני. במילים אחרות חומר יקר לכיסוי חומר יקר עוד יותר (המטרה הייתה כמובן להוסיף מעט צבע).



פיקאסו פאבלו, הבקבוק של סוז 1912.

קישוט בחומר אמיתי, כגון זרי פרחים וכיו"ב, הוא, כנראה, תופעה ספונטאנית, היוצרת מראה חגיגי, שיסודה עתיק מאוד מכיוון שאבקות פרחים נמצאו בקברות קדם היסטוריים של האדם הניאנדרטאלי – אולי חיקוי לנוהג של האדם הקדמון המודרני (ר' תקשורת). תוספת רצועות עור, זרים וגלימות, נועדו לשוות לפסלים 'מראה' אנושי פירושו, כאמור, טשטוש הגבול בין המדומה לאמיתי – חיזוק האמונה שהדמות היא בבואה של האל או האדם אותו הוא מיצג, כשם שהמקדש מסמל את ביתו. אותו נוהג קיים עד היום בכנסיות, מקדשים, סוכות וקברים. יתרה מכך ההחלפה המתמדת של החומר המתבלה מסמלת את תשומת הלב; את הקשר בין המעטר והמעוטר.



אופנהיים מרט, אובייקט 1936.

מפנה מסוים ביחס לאותה תופעה אפשר למצוא, בשלהי המאה ה-19, אצל הצייר הצרפתי אדגר דגה*: פסלוני 'חימר' קטנים של רקדניות בלבוש כמקובל לתחום זה. אלה שימשו אותו, ככל הידוע, כדגמים לבחינה מדוקדקת של תנועות גוף, שהיא בלתי אפשרית בכל דרך אחרת – למעט צילומים שגם בהם נהג להשתמש, בדומה לאמנים אחרים באותה תקופה. מכל מקום הפסלונים לכשעצמם אינם יוצאי דופן. נוהג דומה נעשה לפחות מאז המאה ה-16. הכוונה לשימוש בפוחלצים, במיוחד סוסים, לצורך דמות הפרש. בהעדר פוחלץ מתאים אפשר היה כמובן להרכיב, לאותה מטרה, אוכף על מבנה מעץ. כך גם דגמים של גוף במידות שונות המשמשים תופרות וחייטים ובעבר כנראה גם לצורך בגדים של דמות בעמידה. כאמור היוצא דופן אצל דגה אינו הפסלונים עצמם אלא העברתם ליציקות ברזנה שגם עליהם הולבשו הבגדים. מטרת הברזנה הייתה, כנראה, למנוע סדקים ושברים, אבל התוצאה הייתה שילוב קבוע של המדומה והאמיתי. מכיוון שלא מעט ביקרו בסדנתו, אפשר שהייתה להם השפעה, אולי לא מודעת, על התפתחויות עתידיות.

המהפך בתפיסת האמנות, כמו גם בשילוב החומר האמיתי והאשליה, אירע (14-1909) בקוביזם הסינתטי* של פאבלו פיקאסו* וג'ורג' בראק*: הדבקות של רשתות, קש, פיסות נייר עיתון ופרסומות, עם ציור של אותם חומרים, כלומר אשליה. הסברה היא

שהרעיון מקורו אצל בראק, שמשפחתו עסקה בהדבקת ניירות ועיטורי קירות – תחום שבו הכל מדומה. אי לכך לא בזאת החידוש אלא ביצירת אמנות השואפת לנצחיות (ר' זיכרון) מחומרים מתבלים וזניחים – ראשיתה של 'אמנות הזבל' והברזל החלוד; אותו כיוון שהורחב בהמשך על ידי אמנים כגון קורט שוויטרס* ופיקאסו עצמו. המדובר למעשה בביטול ההירארכיה או דרוג החומר על פי איכותו, שימושיותו ויוקרתו. נהפוך הוא ככל שעולה, לכאורה, 'רמתו' כן הוא מתרחק מתפיסת האמנות כערך נצחי ורוחני בפני עצמו בניגוד לערך כספי, חומרי, גשמי וכיו"ב. לכן ספק אם יעלה, כיום, על דעתו של אמן ליצור אמנות מחומרים, כגון זהב, כסף, יהלומים ודומיהם, כפי שהיה מקובל בעבר – חומרים המתאימים למושגי הבזבזנות* כסמל של מעמד ויוקרה.

השלב הבא היה הסרת החיץ בין חפץ לאמנות המזוהה עם עבודותיו (1913-17) של מרסל דושאמפי*: גלגל אופניים, 'שרפרף' 'חלון', 'מזרקה' ועוד, שהם החפץ עצמו – כלומר חפצים מצויים (Objets trouvés); לא 'יפים', אבל גם לא נטולי יופי. בהמשך אצל דושאמפי מופיע גם הומור. כך למשל, מתחילת שנות ה-1920 גלוית 'המונה ליוה' של ליאונארדו דה וינצ'י, בתוספת שפם ואתיות, שקריאתן בצרפתית פירושו 'חס לה בתחת' (ר' דאדא). כך גם יצירה (1936) בשם 'אובייקט' של מרט אופנהיים (Oppenheim 1913-85) – למעשה ספל, צלחית וכפית מצופים פרווה. באותה רוח הם פסלים שיצר פיקאסו: 'ראש שור' שהוא ידית אופניים, 'אישה עם עגלת תינוק' העשויה גרוטאות או קוף המורכב מצעצועים יצוקים - כולם עם כפל תלת משמעות: חומר, הומור, צורה (ר' סגנון: דאדא וסורראליזם).

אותו סגנון, עם או בלי הומור, פשט גם בארה"ב בשנות ה-1950. כך למשל עבודותיו של דייוויד סמית* שיצר פסלים רובם מפלדה חלודה ולעתים מפלדת אל-חלד, שבהם החומר נמצא בתווך בין הביטוי המוחשי והרעיון הצורני. כיוונים דומים ניתן למצוא בסגנונות 'אמנות הפופ' (ראושנברג* וג'ונס*) ובהמשך, בסגנון המינימליזם* (ג'אד* ואחרים, ביניהם הישראלים יחיאל שמי*, יגאל תומרקין* ומנשקה קדישמן*). ר' סגנון: ניאו דאדא).



סמית דייוויד, סידרת קוביות 1936.

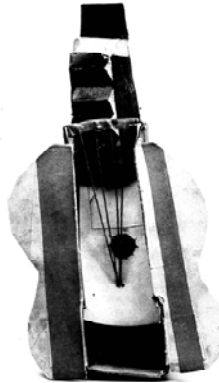
אין יודעים בביטחון למה פנו בראק ופיקאסו לקוביזם סינתטי, כלומר, לשימוש בחומרים מצויים 'כמות שהם'. על פי השלב המוקדם של סגנון הקוביזם נראה שהושפעו מתמונותיו של פאול סזאן*. באלו בולטת הנטייה לחזור למוצקות לאחר שהאימפרסיוניזם הפך את התיאור לערפל של משיכות מכחול. על פי אותו הגיון אין כמובן יותר מוצק ומוחשי, מאשר החומר עצמו. ידוע גם שסזאן נטה לראות את המוחשי כעשוי משלושה גופים גיאומטריים: הכדור, החרוט והקוביה. אלה מזוהים, אצל רבים, עם האדריכלות והאדריכלות עם החומר. ואמנם כאשר בוחנים את האדריכלות, בשנים שבין המאה ה-19 וה-20, ניתן לגלות סימנים ראשונים של התעניינות באפשרויות השימוש בחומר ללא דירוג של יוקרה, נצחיות, זמניות וכו'. בין אלה הברזל ובהמשך בשנות ה-1890 הפלדה והבטון המזוין. יתר על כן, קרוב לודאי שפיקאסו ראה ואולי אף הושפע, מהאדריכל אנטוניו גאדי*, שעטר את בניינו בחומרים בלתי שגרתיים; כולל ברזל חלוד וחרסינות שבורות.



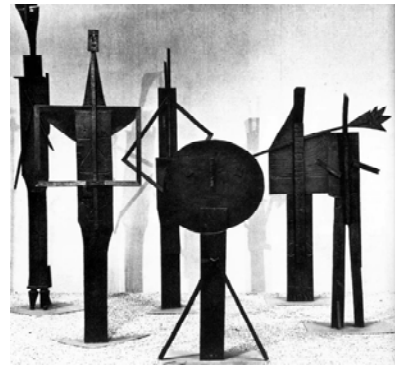
פיקאסו, אישה עם עגלת תינוק 1958.

אין ספק שהאדריכלים שלאחר מלחמ"ע היו מודעים למהפך הקוביזם, שכאמור שינה בסופו של דבר את יחסה לחומר של כל האמנות החזותית. מכאן ואילך התגובה הרגשית היא העומדת במרכז ולא האשליה – תגובה לצבע, לקו, לצורה ולחומר. עם זאת, לעתים מבוטל אחד או יותר מהמרכיבים על מנת לחזק את עוצמת האמירה והתגובה. עם זאת, האדריכלות שמרנית יותר מכמה סיבות, כגון האקלים, העלות והצורך בהסכמה מראש של המזמין. אי לכך השימוש בחומרים מוגבל למדי. יוצאי הדופן לעניין זה מועטים. בין אלה עבודותיו של קונסטאנטין מלניקוב*, כגון יריד החקלאות במוסקבה (1922), מפעל טבק קטן (1923) והבית הרוסי ביריד הבין לאומי לעיצוב בפאריז (1925 ר' קונסטרוקטיביזם) – כולם מעץ, ניתנים לפירוק, ושימוש חוזר בעץ. כך גם הביתנים שתכנן

(1932, 1934) אריה שרון עבור הסתדרות העובדים, ביריד המזרח בתל-אביב. קרובים יותר הן לגאודי והן לרוח הקוביזם הסינתטי הם בניינים שתכננו לאחר מלחמ"ע2 כמה מתלמידיו של פ"ל רייט*: הרב גריין*, ופאולו סולרי*. בסגנון דומה גם 'בית מועלים' שתכנן צבי הקר* ברמת גן.



פיקאסו פאבלו, גיטרה 1912.



פיקאסו פאבלו, המתרחצים 1956.

מוצק. מתייחס, בדרך כלל, לגוף מוחשי, בעל מבנה אחיד ובהשאלה אמיתי, נאמן, יציב, שאפשר לסמוך עליו ואינו ניתן לערעור. אבל, אותה מילה עשויה להצביע גם על גוף מגושם, גולמני, חסר קווי הכר ולכן לעתים מדכא או משעמם. כמו מילים רבות, במיוחד בשפה כתובה עתיקה כמו העברית, גם זו עברה מספר גלגולים. בתנ"ך ההתייחסות היא לפעולה (בזמן עבר), כגון יציקת מים, מתכת או המעבר ממצב נוזלי למוצק. "ויעש הים מוצק" (מ"א ז' 23). בתקופת המשנה והתלמוד, גם לראש הר גבוה או סלע, כלומר (בציווי) צוק. בימי הביניים החלה המילה לשמש כינוי לחומר דומם (חי, צומח מוצק). משמעות דומה, אבל שונה, מקובלת, עד היום, על מנת להבדיל בין נוזלים למוצקים.

לכאורה המרחק בין יציקה לסלע גדול, אבל, ניתן לעקוב אחר מהלך ההגיון של התחושות בהתפתחות זו: המים מוכרים הן כנוזל והן כמוצק אפילו בארץ. כך למשל הטל בנגב ובמדבר קופא, לעתים, בלילות או שלגי החרמון והלבנון. חשוב לא פחות ואולי אף יותר, הוא הפיתוח הבו זמני של כלי חרס וארד (ברונזה=נחושת+בדיל). אפשר שהתחלה הייתה מקרית, כפי שמעידים שרידים של מתכות רכות, גון זהב, כסף וכו'. לאלה לא היה ככל הידוע ערך מעשי וכנראה שימשו כקישוט. מכל מקום לענייננו יש לחרס מכנה משותף עיקרי אחד – חומר הגלם: האחד טין והשני עפרה. במילים אחרות, שניהם ביסודם סוגי קרקע. זאת למרות השוני שבשניהם: הטין שהוא רך ונמס במים, נהיה קשיח מחוס, אבל גם עדין ושביר. המתכת ההופכת מחוס לרכה ונוזלית, וקשה אף יותר מהאבן, כאשר היא מתקררת, לא כל שכן הברזל שהחליף את הברונזה, כאשר פותחה הטכניקה לחישולו (1300 לפנה"ס).

אפשר שהחברה האנושית הייתה נשאת זמן רב על מקומה מבחינה טכנולוגית אלמלא פיתחה את טכניקת עשיית כלי החרס. במילים אחרות פיתוח תנורים ברמות חום גבוהות יחסית ומיון ועיבוד החומר המתאים. שני אלה, המיון והתנורים, הובילו לשלב המכריע הבא, שהוא הארד הדומה אבל שונה מהחרס – שונה כי במקרה זה הכל נדיר, הן עפרת הנחושת והן הבדיל (למעשה אין יודעים מהיכן הגיע הבדיל הנדיר ביותר במזרח התיכון) ועוד יותר העירוב בין השניים, כמו גם שיפור התנורים על מנת להגיע לדרגות חום מתאימות. עם זאת, ראוי להוסיף שהתהליך כולו קרה במהירות יחסית – כמה מאות שנים, באלף ה-4 לפנה"ס: תחילה כלי חרס, לאחר מכן ארד ויחד לשיפור החקלאות, ולבסוף הכתב. חשיבותה של תקופה זו לעניין השפה החזותית עולה מהממצאים שניכרת בהם הרעננות והייחודיות, המאפיינת את האמנות, בשלבי החיפושים, בטרם נקבעו מסורות ודפוסים קשוחים מדי. כך למשל, כלי הארד שנתגלו בארץ במערת המטמון (רי צורה).

תחושת המוצק עוברת כחוט השני לאורך כל תולדות האדריכלות על אף שתמיד שזורים בה גם היבטים תכליתיים, שיסודם בחומר עצמו. כך למשל הבניה באבן. את הפירמידות במצרים ניתן היה, לכאורה, לבנות מטין ומלבנים, כפי שנעשה בנהריים. אבל לאבן הייתה, כנראה, משמעות של סמל ואפילו של קדושה. אפשר שאותה קדושה גרמה לאיסור השימוש באיזמלי ברזל לסיתות אבנים שנועדו לפירמידות ולמקדשים – איסור הקיים גם ביהדות ביחס לאבני המקדש, כולל קירות הר הבית בירושלים. מסורת זו נובעת, אולי, משתי סיבות: ראשית, השמרנות (השימוש בברונזה קודם את הברזל באלפי שנים). שנית, הברזל מזוהה, עד היום, עם כלי מלחמה ולכן אינו מתאים לבניינים קדושים, כגון פירמידות ומקדשים.

פיתוח טכנולוגיית חישול הברזל לפלדה כנראה בשוליו הצפוניים של המזרח התיכון (1200 לפנה"ס) אפשרה הכנת כלי זין איכותיים כמו גם חימוש מספר רב של לוחמים. זאת מכיוון שעפרות הברזל מצויות בכמויות גדולות בהרבה מאלו של הנחושת והבדיל, שהם המרכיבים העיקריים, ממנו נעשה הארד. כתוצאה מכך החלו מסעות כיבוש של שבטים מסוימים, כגון 'גויי היס' (אולי הפלשתים), שהרסו את כל הממלכות הקדומות לאורך החוף המזרחי של הים האייגאי והתיכון (למעט מצרים) – טכנולוגיה שהגיעה עד לסין ויפן (600 לפנה"ס). אבל לא הכל שלילי, כי בנוסף עלתה גם איכות וכמות המחרשות שהביאו להתפתחותה של חקלאות במדרונות הטרשים. בתהליך שנמשך כ-2500 שנה, השתנו לחלוטין אירופה ואסיה ובסופו של דבר גם אמריקה, אוסטרליה ודרום אפריקה. בקיצור פני כל העולם.

אפשר שגם בנהריים היו בונים באבן אלא שהחומר אינו זמין וגם לא נעשה ניסיון לייבאו ממרחקים. האבן שהשתמשו בה במצרים אמנם מצויה בסמוך ליאור והיא למעשה הקרקע עליו נבנו הפירמידות. לכאורה שיקול תכליתי. אבל גודלן של האבנים, שבחלקן היו שחם שנחצב בדרום, במרחק אלפי קילומטרים, מעיד על דחף רגשי. כמובן שאין להתעלם מתכונותיה של האבן כחומר, כלומר מהיותה יציבה ולא כל שכן השחם שהוא, ללא ספק, 'צוק מוצק' ברוח המושג 'נצחי'. כלומר, שוב, סמליות ורגש.

האבן כהתגלמות הקדושה מופיעה גם בביטויים, כגון 'אבן ישראל' שהיא האל עצמו; 'אבני אש' המתפרשים כמלאכים; 'אבן השתייה' עליה אמור היה אברהם להקריב את בנו יצחק (יש סוברים שהיא מצויה במרכז בנין כיפת הסלע); אבן הכעבה במכה ואבני הכותל המערבי בירושלים.

במאבק בין הלבנה והאבן, בין נהריים למצרים, ידה של האבן הייתה, בדרך כלל, על העליונה כסמל העמידה מול פגעי הזמן. לעניין זה אין כלל חשיבות, מבחינת הרגש, בין אם כך הדבר או לא. אבל הרגש הוא גם הפכפך: גל אבנים (ר' גלעד) מביע יציבות, אבל 'גל אבנים' הוא גם מפולת – ביטוי לתחושת אובדן היציבות.

האבן לביטוי תחושת המוצק מופיעה לאורך כל תולדות האדריכלות: במצרים, ביוון, ברומא העתיקה. היא נמשכת בצפון מערב אירופה בקפלה, שנבנתה באכזר גרמניה (800 לספירה), בהזמנת הקיסר שארלמיין, בקתדראלות הגותיות והלאה עד היום. אבל, גם ללבנה מסורת רצופה ומכובדת, מנהריים עבור, שוב, דרך רומא, ביזאנטיון צפון אירופה - מסורת הנמשכת גם היא עד היום. עדות לרציפות הזיקה בין המוצק והאדריכלות אפשר למצוא במונח Pile שהיה מקובל באנגליה לתיאור בנין חשוב וגדול - מילה שפרושה, למעשה, ערמה או גל אבנים. אותה תפיסה ניכרת היטב בפרספקטיבות המפורסמות של האמריקאי יו פריס (Ferris - 1889-1962) המזוהות עם הבניה בארה"ב בשנים שבין שתי מלחמות העולם. כך גם הבניה בטון מזוין וחשוף, כתחליף לאבן.

לבטון המזוין היסטוריה קצרה משלו. הטכניקה פותחה בצרפת בסוף המאה ה-19, בין השאר, על מנת לחסוך ביבוא ברזל. ברוח אותם ימים הדגש היה על 'כנות החומר' ולכן החשיבות שהעניקו החלוצים לחשיפתו: האדריכלים אנאטול בודו*, אוגוסט פרה* (Perret) והשוויצרי קארל מוזר*. המושג, 'כנות החומר' מושתת

ביסודו, על ההגות והאמונה הדתית המבקשת את האמת. אותה תפיסה מאפיינת גם את כל הזרמים העיקריים של אמנות, במיוחד האוואנגרד מאז מחצית המאה ה-19. אלה ביקשו לחשוף את האמת המצויה מעל ומתחת לפני השטח: ריאליזם, אימפרסיוניזם, סימבוליזם, פוביזם, קוביזם וכך הלאה עד לסגנונות המופשטים ביותר הפונים הישר אל נפש האדם.



מזור קארל, כנסיית ס' אנטוני באזל 1925-31.



בודו אנאטול. כנסיית ס' ז'אן 1894-1902



פריס יו, מטרופוליס של המחר 1929.



לה קורבוזייה, מעונות הביתן השוויצרי 1930-31.



לה קורבוזייה, וילה ג'אול 1951-54.

יוצאי דופן, לעניין זה של 'כנות החומר', הם חסידי המינימליזם באדריכלות (ר' סיגנון). אדרבא רובם טיחו וסיידו את בנייהם, שהרי עצם הפעולה 'לסייד ולטייח' פרושה, בדרך כלל, הסתרת האמת. עם זאת, סימנים ראשונים לחשיפת החומר הטבעי מופיעים אצל לה קורבוזייה*, כבר בשלהי שנות ה-1920. בבניין מעונות הסטודנטים השוויצרים בפאריז (1929). אבל חשוב מכל אלה, הבטון החשוף בבניינו לאחר מלחמ"ע2. עם זאת, את הדוגמאות מעבודותיו של לה קורבוזייה יש לסייג: תפיסתו האסתטית קודמת בדרך כלל לעקרונות, גם אם אלה מנוסחים בהחלטיות גמורה. כך למשל באותם מעונות שוויצריים שילב גם קירות אבן ובסמוך לכך תכנן את בית מאנדרו שרובו אבן. אותה נטייה לגיוון החומר מופיעה בבית ג'אול (1952) (Jaoul) העשויה אמנם מבטון חשוף אבל כלולים בה גם חזיתות מלבנים אדומות ולוחות עץ צבוע. יתרה מכך עבודתו המפורסמת, כנסיית הזיכרון ליד רונשאמפ (1953), רובה טיח למרות שהגג מבטון חשוף. מכל מקום השימוש בבטון חשוף התפשט בהשפעתו, בכל העולם תחת השם 'ברוטאליזם' (Brutalism) המושתת על כינויו של הבטון החשוף בצרפתית (Béton Brut).

לשימוש במילה ברוטאליזם הייתה גם כוונה סמויה המשתמעת מהמילה עצמה (Brutal) שפרושה בכמה שפות גם, מחוספס ובוטה. אלא שהגימורים, שהיו לעתים אפילו מעודנים, ביטלו הבט זה כמעט לחלוטין. בנוסף החלו רבים לפרש את הסגנון כחשיפת המרכיבים השונים, בעיקר המכניים, של הבניין. פרוש זה עלה בקנה אחד עם הקונסטרוקטיביזם הרוסי – סגנון ממנו צמח הפונקציונליזם* ושותפו האנס מאייר*, מארט סטאם*; יוהאנס א' ברינקמאן* ושותפו קורנליוס ואן דר ולוגט*. אותו סגנון מצא את המשכו בשנות ה-1970, באדריכלות אוורירית של פלדה וזכוכית, שהיא כמעט היפוכו של המושג מוצק, גם או מחוספס (על אף שהפלדה לכאורה מוצקה). בין אלה האדריכלים ריצ'ארד רוג'רס*, רנזו פיאונו* ונורמאן פוסטר*. תפיסה שונה במקצת לאותה מוצקות, המאפיינת את הבטון החשוף, אפשר היה למצוא אצל האדריכל היפני קנזו טאנגה*. לדעתו המראה הכבד והמוצק מסמל את הרצון להתחיל מחדש. כך למשל הרומאנסק וכך לאחר מלחמ"ע2. במקרה שלו, כלומר יפן, את תחייתה בתום מלחמ"ע2, במיוחד לאחר הזעזוע העמוק שגרמו

פצצות האטום האמריקאיות, שהרסו את הערים הירושמה ונאגאסאקי.



טאנגה קנזו, אמאנאשי מרכז עיתונות ותיקשורת 1961-67.

הברוטאליזם הגיע לישראל רק בתחילת שנות ה-1960 והחזיק מעמד, כמו סגנונות אחרים, כעשור לאחר שכבר החל לדעוך בשאר הארצות. יש המסבירים זאת כביטוי נפשי של עם במגננה והצורך ביציבות וביטחון. אבל, ניתן לפרש את התופעה גם בדרך שונה לחלוטין: חומר גימור השונה מאלה שהיו מקובלים עד אז בארץ, כגון אבן, טיח, ולבני סיליקט. האבן מזוהה עם מסורתיות ושמרנות, כלומר היפוכה של המודרניות ובהשאלה גם הקידמה - בנוסף למחירה היקר. הטיח מתאפיין רגשית ומעשית כחומר בלתי יציב המתבלה ונדרש לתיקונים וסיווד לעתים מזומנות. הלבנים מחייבות משנה זהירות בעת הבניה בגין צבעם הלבן - זהירות פרושה עלות ובנוסף הם מתכסים אבק המשווה להם 'מראה מלוכלך'. מכאן שהשימוש בבתון חשוף שצבעו ממילא אפור, הוא פתרון מעשי, מוצלח למדי, הן בבחינת היותו 'חומר חדש' והן בבחינת העמידות והעלות, כפי שהוכח במציאות. האפשרויות האחרות, כגון ציפוי קרמיקה, זכוכית ומתכת עשויים להתגלות לא רק כיקרים אלא גם כבעלי אורך חיים קצר יחסית. הסיבה העיקרית לכך היא החומרים המתבלים במהירות המשולבים בהתקנתם.



גיאקומטי אלברטו, האיש ההולך 1960.

הציפוי הקרמי שנוסה בשנות ה-1930 התגלה כבעייתי היות וחדירת המים לגב האריחים גורמת לנפילתם. אלה כמו כל חומר גם משנים צבע עם הזמן. החלפת מספר אריחים יוצרת כתם או לחליפין, מחייבת החלפת רוב הציפוי. כלומר עלות גבוהה בטווח קצר וארוך. תופעה דומה, מאפיינת מתכות, שהם, לכאורה, עמידות במיוחד, כגון ברונזה, אלומיניום, פלדת אל-חלד וכיו"ב. בכל אחד מאלה משולב בדרך כלל, לפחות מרכיב אחד המתבלה, יחסית, במהירות רבה יותר. לעניין זה כלל פשוט: חוזקה של כל שרשרת נקבע על פי הטבעת החלשה ביותר. אותו הדין לגבי בנין, מוצר, צומח וחי. ככל שאלה מורכבים יותר כן גדלים סכויי ההתבלות בגלל אותה טבעת חלשה, העשויה להשתרבב בהם. אבל אין מעלות ללא חסרונות. וכך גם לגבי הבטון החשוף. בין אלה אחת פחותה, אולי, מבחינה טכנית, אבל חשובה מבחינה רגשית. צבעו של הבטון אפור - צבע המזוהה עם אפרוריות החיים, המציאות וכיו"ב. ניתן כמובן לשנות את צבע הבטון על ידי תערובות מיוחדות אלא שכולן נוגדות, כמו הטקסטורות המיוחדות, את עצם הרעיון של חומר חשוף, כנה וכו'.



גרובר פראנסיס.

הצייר הצרפתי ז'אן דובופה* בחר בשם Art brut לאפיון סגנונו, שהוא אכן גולמני, מחוספס, אפילו אלים, על אף היותו כמעט מופשט לחלוטין. השם אמנם דומה לברוטאליזם, אבל במקרה זה אפשר למצוא גם משמעות הפוכה. אותה מילה (Brut) מתייחסת בצרפת ליינ משובח (תחום שדובופה עסק בו שנים רבות). מכאן ניתן להסיק שוב על הפכפכותן לא רק של מילים אלא גם של כוונות היוצר. כפל משמעות דומה אבל שונה במקצת, אפשר למצוא בפסליו של אלברטו גיאקומטי*. אלה אמנם יצוקים, אבל בצורות שהן היפוכו של המוצק. כלומר דמויות שברירות, דקות ומוארכות כמעין עמודי נטיפים (סטאלאגמיטים) או רוחות רפאים.

גיאקומטי מייצג את התגובה של רבים למה שקרוי 'עידן החרדה' לאור החשש של שואה אטומית - המושג מקורו בשמה של פואמה (1947) של ו' אודן (Auden). אותה פואמה שימשה גם כנקודת מוצא ליצירה, באותו שם, שחברה (1949) על ידי המוסיקאי הנודע לנרד ברנשטיין. את ביטוי החרדה מקובל היה ליחס, בשלהי שנות ה-1940, גם, לעבודותיהם של שני אמנים פריזאים, כגון פראנסיס גרובר (Gruber) וברנאר בופה*, שניהם עם דגש על נושאים של מלאנכוליה ומחסור. גרובר נפטר בהיותו בן 36 (1948) וכמעט נשכת, ואילו בופה ממשיך ופועל עד היום באותו סגנון. בעייתו נובעת כמובן מהניגוד הגמור של הצלחה אמנותית ומסחרית, שארכה כעשור, לעומת עצבות, מחסור וחרדה - תופעה שהיא אופיינית לאקספריוניזם² (ביניהם רואו*, מונק*, קירשנר*).



דובופה, פרה 1954



טורסו בלוודר, (למעלה: מלפנים למטה: מאחור) אתונה מאה 1 לפנה"ס.



רד. מצב צבירה בין המוצק והנוזלי. דוגמא בולטת להעדר מצב זה הם המים המוכרים רק בשלושה מצבים: המוצק (קרח) הנוזל (מים) והגז. לעומת זאת תוספת מים או נוזל אחר לחומר מוצק עשויה לרכך אותו. רך מתחבר מיד עם כריות, מזרונים, בדים, ספות, מיטות – בקיצור כל הקשור עם עיצוב פנים כולל המילים הנרדפות: עדין, חלק וצורות עגולות ללא קוים חדים (ר' גם צורה). בכל אלה המושג 'רד' מתקשר בעיקר למטאפורות המתאייחסות לחוש המישוש².

לעתים מזהים את הרכות עם הטבע והצמחייה – אלה מעבירים אותנו לתחום עיצוב הגן – גם כאשר הם מעוצבים בצורות גיאומטריות וחדות, לכאורה, ההפך מרכות. כך למשל הגנים הפרסיים או גני ורסאי של אנדרה לה נוטר³. קל וחומר גנים בצורות טבעיות ועגלגלות, בסגנון הקרוי 'אנגלי', כפי שעוצבו על ידי לנצלוט בראון⁴ ואחרים, על פי ציוריו של קלוד לורן⁵. הרכות מופיעה גם כמטאפורה לשלווה, לרוגע או בריחה מהמציאות. במילים אחרות, חזרה אל אותו גן עדן של ממנו גורשו אדם וחווה. המושג צבע⁶ רך מזוהה עם אבקות פסטל וגיר, תרתי משמע, מכיוון שיש בהם גם מידה של טשטוש, כלומר ללא קוים חדים. מבחינת הגוון, הרכות מתבטאת בצבעים בהירים או חיוורים. הדוגמא הטובה ביותר של צבע זה היא פרי האפרסק המחזיר אותנו לחוש המישוש⁷.

הרכות באמנויות, כגון פיסול וציור, היא זו משמעות. לא כל הבהיר, העגול והעדין הוא גם רך. לעניין זה משתרבים היבטים נוספים. הסינים מייחסים את הרכות לאבן החן, Jade שגוונה ירוק (לעתים גם צהבהב), בעיקר בגלל המגע הנעים והמרגיע, כאשר ממששים אותה בין כפות הידיים. במערב, מאז מצרים העתיקה, הרכות מזוהה, בפיסול, עם נשיות, עדינות והגיל 'הרך' – לעומת הגבריות והבגרות המתחברות למושג 'מוצק'. אבל כמו כל אשליה המשמעות מתפוגגת בקלות כתוצאה מתוספות, כגון הבעות פנים של זעף, גוף שרירי, תנועה אלימה, קמטים של זקנה ועוד. לעתים, דווקא השילוב של רכות ועוצמה הוא המאפיין את הסגנון. כך למשל הפסל הידוע בשם 'טורסו בלוודר', שהיה מקור ההשראה של מיכלאנג'לו⁸.

הרכות באדריכלות היא תופעה נדירה ולעתים זו משמעות. קוים רכים לכאורה, כלומר עגלגלים גורמים, בדרך כלל, לתחושה של דינמיות⁹, שהיא שונה מאד מהחוויה המזוהה עם המושג רך. התגובה לצביעת בתים בגוונים 'רכים', כלומר צבעי 'פסטל', מעלים תחושות של אופטימיות או לעתים ים תיכוניות¹⁰, אולי בגין הקשר עם חופשות קיץ, כלומר צבעי סיד. עם זאת, אין ספק, שהשימוש באותם צבעים וצורות, בעיצוב פנים, לוכדת את העין בחלל מוגדר. כתוצאה מכך ניתן לעורר תגובות ממוקדות, במיוחד על ידי שילוב אבזורים, כגון כריות, בדים ושטיחים שהם ממילא רכים.

גמיש. לרוב החומרים, גם הקשיחים ביותר, יש מידה של גמישות. התכונה נמדדת על פי יכולתו של החומר לחזור למצבו הראשוני לאחר לחץ, מתיחה וכיפוף או כל כוח אחר המופעל עליו. יכולת זו, שהיא בבחינת 'זיכרון', היא גם אחת התופעות המסקרנות של החומר. כך למשל, ניתן לבטל, בתנאים מסוימים, את הזיכרון, לכאורה, המצוי במתכות וחומרים אחרים. אבל סטייה מאותם 'תנאים' גורמת לזיכרון להיות מוטבע לעד. (תופעת 'זיכרון החומר' משולבת בספרות המדע הבדיוני, בצורת מתקנים העשויים מחומר דחוס או מקופל לממדים זעירים, המסוגלים לחזור למצבם הראשוני).

ניצול גמישות החומר על ידי האדם מסמן נקודת מפנה. לעניין זה כמה דוגמאות: האחת הן הסוכות שדוגמתן עדיין נבנו, עד תחילת המאה ה-20, בדרום עיראק. על פי הממצאים באתרים ארכיאולוגיים מתחילת התקופה הניאוליטית, מצטיירת אפשרות שהבניה נעשתה באותה שיטה: תקיעת מוטות גומא או ענפים בקרקע בצורת עיגול וקשירתם יחד בקצה העליון. בדרך זו מתקבלת סוכה בצורת פעמון שדפנותיו במתח. הדוגמא השניה, מהתקופה הניאוליטית, היא הקשת ואולי גם הנבל. כלומר כיפוף החומר על ידי מתיחת המיתר ששאיפתו לחזור למצבו הראשוני. דוגמא שלישית היא ספינת מפרש,



מודל סירה מפרש, שושלת 12 בני הסן.

המופיעה בציון מצרי משנת 3300 לפנה"ס. אבל, סביר להניח, כי מדובר בהמצאה עתיקה עוד יותר.

אפשר שקיים קשר כרונולוגי בין המפרש והטכניקה המשמשת, עד היום, להקמת אוהלי הבדויים. כלומר שילוב של יריעות, מיתרים ותרנים או עמודים – בהנחה שהיריעות והמיתרים היו עשויים מעורות של בעלי חיים. אפשר גם שבאותה תקופה השתמשו בטכניקות המקובלות אצל חברות ציידים, כגון מלכודות העשויות מחבלים המחוברים לענפים מכופפים; עצמות גמישות המכופפות בגוש שומן ונפתחות כאשר בעלי החיים בולעים אותם. מכל מקום, דוגמאות אלה מסכמות את ההתפתחויות העיקריות של מתיחה וגמישות מהעידנים הקדם היסטוריים.

מהתקופה ההיסטורית, בעת העתיקה, ראוייה לציון המצאת הבליסטראות (במאה ה-3 לפנה"ס). שהקטינה במידה רבה את יכולת העמידה של עיר מבוצרת. מכאן ואילך, מרבית ההתפתחות נובעת משכלולים שונים, כגון החלפת היריעות והמיתרים מעור לחבלים, מחצלות, גומא או בדים. במילים אחרות, הפסקה ארוכה עד לפיתוחם של קפיצים שונים, בעיקר לצורך הכנת שעונים מדויקים – צורך הקשור לתחילת מסעות הספנים הגדולים, (במאה ה-15), להודו, לאמריקה ולבסוף סביב כדור הארץ.

את קו הרוחב ניתן לקבוע על פי זווית השמש, אבל שילוב של זמן ומרחק איפשר את קביעת קו האורך שבו מצויה הספינה. כיום המידע מתקבל ישירות מחלליות מיוחדות המקיפות את כדור הארץ.

השינוי היחיד גדול החל במחצית המאה ה-19- במקביל להתפתחות תעשיית הפלדה. לעת זו מופיעים לראשונה גשרים התלויים על כבלים של ברזל – כבלים שהם אמנם גמישים, אבל במיוחד כושר העמידה שלהם בתנאי מתיחה. בין אלה אחד הראשונים הוא הגשר המחבר את ברוקלין עם מאנהאטן שתוכנן (1869) והוקם על ידי ג'ון רובלינג, ביחד עם בנו, וושינגטון רובלינג (Robbling). מבחינה הנדסית שיטת המתיחה בין עמודים היא היעילה ביותר בזכות ניצול מרבי של הברזל במתיחה והאבן או הבטון בלחץ. לכן מפתיע עד כמה איחורה האדריכלות להיעזר בפתרון מרהיב זה.

בין הניסיונות הראשונים בולטים אצטדיון בוורגיניה, ארה"ב, שתוכנן (1948) על ידי האדריכל הפולני אמריקאי מאתיו נוביצקי ואולם ספורט, באוניברסיטת ייל, שתוכנן (1952) על ידי האדריכל הפיני אמריקאי ארו סארינג*. בהמשך חלה שוב הפסקה, אבל קצרה יחסית, עד ליסודו, בשטוטגארט, של מכון מיוחד לחקר הבניה בשיתוף האהלים בראשותו של פריי אוטו* - מכון שזכה לפרסום בין לאומי, לאחר כמה הצלחות בבניית אולמות לירידים ולספורט ביניהם, היותר ידוע, כיסוי המושבים באצטדיון הלאומי במינכן, גרמניה (1972) בשיתוף עם האדריכל גונטר בייניש*.

נוזל. מצב צבירה שבין המוצק והגז. המונח מופיע בתנ"ך ברבים (נוזלים) מתייחס כנראה רק למים. בהמשך הוחל על כל שאר החומרים הבסיסים, כגון דם, שמן ויין, הנשפכים, הניגרים וכיו"ב. ההתייחסות הראשונית למים לא התבטלה, בודאי לא בעברית ושאר שפות, שהתגבשו באקלים חם. מכאן השילוב 'מים חיים' לציון מים הראויים לשתיה.

המים נחשבו בעת העתיקה לאחד מארבעה היסודות של היקום ביחד עם האוויר, האש והאדמה. יתרה מכך, לפחות בחלק מהמיתוסים החיים עצמם מוצאם מהמים. אבל, במקביל קיימת גם חרדה מפני בצורת או שיטפונות חוזרים ונשנים, כולל מבול, המופיע במיתוסים רבים.

על מרכזיות הנוזלים, במיוחד המים, מעידות המילים הרבות המתייחסות לנושא: כד, נאד, צלוחית, זרזיף, נהר, נחל, יובל, מעין, באר וכו'. אפילו בגן העדן נהר מופלא, המתפצל לארבעה ראשים מהם שניים ידועים: הפרת והחידקל; ושנים מסתוריים: האחד, פישון הסובב את ארץ חוילה שם הזהב, הבדולח ואבן השוהם, והשני גיחון הסובב את ארץ כוש. אפשר שהאחד הוא האינדוס במערב הודו והשני הוא אולי היאור היוצא מצפון לנוביה (כוש). בתקופת המשנה



רובלינג ג'ון, גשר ברוקלין 1869-83.



נוביצקי מאתיו, אצטדיון 1948 וירגיניה.



סארינג ארו, אולם ספורט 1952 אוניברסיטת ייל.



אוטו פריי וגונטר בניש, איצטדיון 1972 מינכן

נוסף נהר אגדי בשם סמבטיון הזורק אבנים כל השבוע אבל נח בשבת. בעת העתיקה סברו שבתהום מצויים מים העולים ממעינות ובארות וכן שהיבשה מוקפת מים – שתי סברות שהתבררו כנכונות, האחת בחלקה והשנייה ברובה. בהתייחסות מוחשית למים הם התעלות שהשקו את נהריים ומצרים ומובילי המים (אקאדוקטים) שהותקנו על ידי הרומים וממשיכיהם הביזאנטים במאות הראשונות לאחר עליית הנצרות.



טאג' מאהל, 1630-48 אגרה הודו.

היאור מופיע באמנות המצרית בעיקר בציוני קיר המתארים מחזות דייג (בנהריים כמעט ואין זכר לציוני קיר בגין התבלות הבניה בטיף). אצל המינואים (כרתים) מופיע 'סגנון ימי', הכולל דולפינים. אלו העלו את הסברה (ר' חברה), כי לאותה ממלכה מסתורית הייתה זיקה חזקה לים מעין אימפריה ימית שחלשה, אולי, על הים האייגאי. יש הרואים רמז לעניין זה במסורת האתונאית לפיה נלקחו צעירים שהוקרבו למינוטאור (שור-אדם) על ידי המינואים. רמז שני מוחשי הוא הקירבה הסגנונית הן עם האמנות המיקנית והן עם ציורי קיר שנתגלו באי טרה/סאנטורני. כך למשל נער עם שלל דגים ובעיקר מראה של עיר ימית עם ספינות המפליגות בסמוך. נושאים 'ימיים', כלומר יצורים מהים מאפיינים את אחד השלבים המוקדמים בציורי הכדים היוונים. הנושא כמעט ונעלם עד שובו עם עליית הנצרות. מכאן ואילך המים מתחברים לסיפור של 'יונה והלית' במקרא, בעיקר לברית החדשה: 'יוחנן המטביל (הנסיס) שחולל ישו כאשר 'הלך על המים' כמו גם 'נס הדגים'. מהמאות הראשונות של הנצרות שרד גם פסיפס בקבר המלכה גאלא פלאסידה בראוונה, איטליה, שבו מתואר כד זכוכית עם מים. עם זאת לא ברור האם היתה לתאור זה כוונה סמלית או רצונו של האמן להציג את יכולתו לתאר את השקיפות הכחולה של המים והזכוכית.

השימוש במים לכשעצמם באמנות החזותית מתחיל, כנראה, בארצות האיסלאם בצרות בריכות ומזרקות, כמטאפורה לגן עדן, מארמון אלהמברה בקורדובה, ספרד ועד למוזוליאום טאג' מאהל באגרה הודו. השימוש במים במערב אירופה מופיע, בשלהי ימי הביניים בצורת תעלות הגנה ומים לארמונות. התועלת הצבאית של אלו הייתה קטנה אבל רבת משמעות מבחינה חזותית, כפי שמעידה החזקתן המתמשכת לאורך חזון במיוחד בעמק הלואר בצרפת. שילוב בריכות ומזרקות כחלק מעיצוב הנוף מופיע בשלהי הרנסאנס באיטליה. כך למשל גני ארמון טיבולי ליד רומא. אותה מגמה הפכה, בידי של מעצב הנוף הצרפתי אנדרה לה נוטר, לסמל המלוכה בצרפת – מגמה שהתפשטה עד למוסקבה במזרח וואשינגטון במערב (ר' גם שקוף, משקף וצורה קינטית).

המים מופיעים כנושא מרכזי בציור בתקופת הזוהר של האמנות הנוף ההולנדית במאה ה-17 (אגמים, נהרות וכו') כמו גם אצל קלוד לורן המשלב נופים 'אלוקיים' עם מים אדים ואור – זאת לעומת אמני ונציה הממעטים לעסוק בנושא, למרות היותו מרכזי בחיי העיר. התנופה הגדולה בהתייחסות למים (נחלים, מעיינות, חוף הים וכו') מאפיינת את הרומאנטיזם והחזרה לטבע, משלהי המאה ה-18 ושיאה, ללא ספק, עם האימפרסיוניזם, מעל לכל בסדרות המרובות של קלוד מונה*.



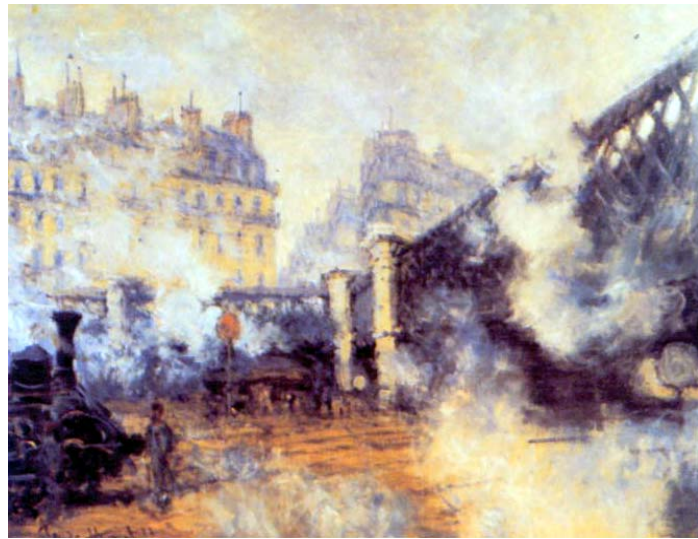
הוקוסאי, הגל הגדול 1823-29

גז. אויר וכל חומר אחר בהתאם לדרגת החום המתאימה. מצב זה מוכר בטבע בצורת עננים, ערפל, עשן ואדים. מבחינה חזותית תכונותיהם העיקריות של האוויר והאדים, בדומה למים, לשמן ולמעשה גם היין, היא השקיפות - נושא המופיע בהמשך. תיאור האוויר באמנות החזותית עיקרו בציור: עננים וערפלים, אור וצל, בהירות וקדרות ניגוד רכות ערפילית ומוצקות האופיינית לנוף הררי. מעבר המים מנוזל לגז ידוע גם בשם אד. המילה מופיעה בתנ"ך במשפט 'יוד יעלה מן הארץ והשקה את כל פני האדמה' (בר' ב' 6). משפט זה מתבאר בשני מובנים. האחד, כמקובל, כלומר ערפילי מים. השני מתבסס על שמו של אל מי התהום (אד) אצל עמי נהריים. כלומר מי תהום שהשקו את הארץ.



מונה קלוד, הפרלמנט בלונדון 1904.

בקטע הראיה צוין כי ניתן לתאר את עומק הנוף, כגון הרים מרוחקים, על ידי תוספת צבעי תכלת, שתוצאתם 'פרספקטיבת אוויר' (Aerial Perspective) מושתתת על תופעה שכיחה, בעיקר בארצות צפוניות, כאשר קרני האור מוחזרים כתוצאה מהלחות המצויה באוויר - תופעה הגורמת לשמים להראות כחולים. הטכניקה מיוחדת לליאונארדו דה וינצ'י*. אמנם אין יודעים בביטחון, כי הוא שהמציא את הטכניקה או אולי היה זה אחר, שהפנה את תשומת לבו לתופעה המוזכרת גם בכתביו של פוטולומאוס (מאה 2 לספ.). מכל מקום היא מופיעה, אצל ליאונארדו*, הן בעבודותיו והן ביומניו ולכן מייחסים לו, אם לא את המצאתה או לפחות את תחילת השימוש בה מזמנו ואילך. ראוי להוסיף כי בוהק האוויר עתיד להיחפז למרכיב חשוב בציורי הנוף של קלוד לורן*, ויליאם טרנר* ובהמשך אצל קלוד מונה* ושאר האימפרסיוניסטים, שביקשו לצייר את האויר עצמו.



מונה קלוד, גשר אירופה ס. לזאר 1877 פאריז.



קלואה, דיוקן (למטה פרט)



שקוף. מאפיין של חומרים, כגון אוויר, מים, גבישים שונים וענבר. מאוחר יותר (1400 לפנה"ס) מופיעה הזכוכית וכלים קטנים שניתן ליצור ממנה. מהפך אמיתי חל עם הופעתה של הזכוכית התעשייתית במהלך המאה ה-19. בשלב זה ניתן היה לבנות היכלות זכוכית, שהיו עד כה בגדר אגדות על ארמונות קרח וגבישים דמיוניים. יחסנו לשקיפות נובע, אולי, מתופעת הסקרנות*, שיש לה משמעות רבה בתהליך התפתחותו של המין האנושי. מכל מקום קשה למצוא הסבר אחר לדרך שבה ילדים ומבוגרים בוהים ביצורים החיים במי הנחלים והשלוליות. במכלי הדגים המשמשים לנוי. בחלונות ראוה ומעל לכל הנטייה להציץ אל המתרחש אצל אחרים – הצצה שהיא קרוב לוודאי מיסודות הסיפורת וחלק לא מבוטל של העיתונות ושאר אמצעי התקשורת.

באשר לאמנות החזותית השקיפות מתגלה כבר בתרבות המצרית העתיקה בצורות של לבוש; כנראה בדים שקופים או שקופים למחצה. היוונים בתקופה הקלאסית המשיכו באותה מסורת, בעיקר בהצגת דמות האישה, שהיא בו זמנית מכוסה אבל הגוף נראה מבעד לבד הצמוד – בד שהיה, אולי, שקוף או לפחות שקוף חלקי. יתרה מכך יש באותה שקיפות גם נימה חזקה של חושניות*, המתחברת למודעות הגופנית. במילים אחרות, השקיפות של בדים, צעיפים וכיו"ב מחזקת את הסקרנות והדמיון. ביטוי נוסף לקסם השקיפות מופיע במאה ה-16, עם פיתוח הטכניקה של ציור עיניים, לכאורה שקופות, היוצרות תחושה של חדירה אל עומק הנשמה – אולי ביטוי של כנות, אצילות וכדומה אבל ללא ספק טכניקה המרתקת את הצופה. במהלך המאה ה-19 עלתה גם קרנו של הציור בצבעי מים. אלה מטבעם מאפשרים יצירת שכבות וכפועל יוצא תחושת שקיפות.

פתחי חלונות המחדירים אור פירושים גם כניסת אבק וגשם. האיטום בפני מפגעים היה אתגר קשה עד לתחילת היצור של הזכוכית התעשייתית במאה ה-19. רמז לפתחי חלונות אפשר לראות בציורי קיר מצריים, אף הם מהאלף השני לפנה"ס. לא ברור אם אלו נועדו להכנסת אור או אוורור. הסברה היא שסגירתם נעשתה על ידי מחצלות. כך גם בנהריים. החלונות במקדש העמודים של רעמסס 2 נאטמו, כנראה, על ידי לוחות של שיש, בדרך כלל בהט (Alabaster). מכאן שכמות האור שחדרה דרכם הייתה מועטה ביותר.

סימנים לאיטום חלונות בזכוכית נמצאו בפומפיי (נהרסה 79 לספירה). אפשר שהטכניקה קשורה להתפתחות של תעשיית הזכוכית באלכסנדריה, שבמצרים בתקופת בית תלמי (300 עד 60 לפנה"ס) ותחילת ניפוח הזכוכית בלבנון וסוריה במאה ה-1 לספירה. יש כמה תזכורות המעידות, כי נעשה שימוש בזכוכית בכנסיות הנוצריות המוקדמות, כלומר לפני תחילת (מאה ה-4 לספירה). סביר להניח שגם חלונות בתי המרחץ ברומא, מאותה תקופה, נאטמו בזכוכית, על מנת לשמור על דרגת חום רצויה מחד והכנסת אור מאידך. בכל אלה המדובר בגדלי זכוכית קטנים ששובצו במסגרות עופרת.

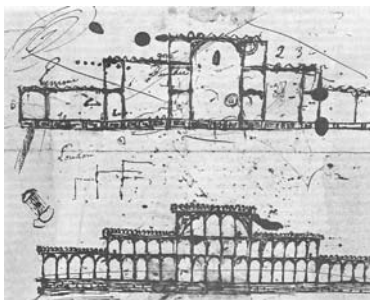
דוגמא נוספת של שילוב זכוכית בבניה מאפיינת את בתי המרחץ שנבנו ביפו ובעכו במאה ה-19. באלו שובצו בקבוקים או גושי זכוכית בתוך הכיפה עצמה. אפשר שהטכניקה עתיקה יותר אלא שהנושא לא נחקר. השימוש הנרחב בזכוכית, בימי הביניים, קשור לסגנון הגותיקה (מאה ה-14-12 לספ') ותפיסת האור כהתגלמות הרוחניות (ר' ניגודי חומר ורוח). אבל הזכוכית עצמה, עם כל יופייה, העבירה מעט מאוד אור בנוסף להיותה לממדיה הקטנים שחייבו שיבוץ, כמו בעבר, בסגרות עופרת. למעשה המדובר במעין פסיפס של זכוכיות צבעוניות שיצר סגנון בפני עצמו תחת השם קלואסוניזם (Cloissonism) – סגנון המזוהה כיום בעיקר עם חוג ידידיו של פאול גוגן* ולאחר מכן ג'ורג' רואר* (ר' סימבולזם). האמנות ההולנדית במאה ה-17 מצביעה על תפנית ברורה לכיוון הזכוכית הבהירה, אבל לא בהכרח שקופה, להחדרת או בבתי המגורים, כתחליף לאפלה ששררה בהם בימות החורף. אותו כיוון מופיע גם בכנסיות הפרוטסטנטיות אלא שכאן נוספה גם משמעות דתית: 'טיהור' בית התפילה מהאייקונים המאפייני את הכנסיות הקתוליות.

לעומת זאת כנראה שלא הייתה מניעה משילוב זכוכיות צבעוניות כפסיפס מופשט הן במגורים והן בכנסיות. אותם פסיפסים מופשטים העתידיים לחזור ולהופיע בסגנון ה'יאר נובו' בשלהי המאה ה-19 כמו גם בניאו פלאסטיציזם ובידה סטילי בהולנד בשנות מלחמי'22 (ר' סגנון). במקביל, במאה ה-17, מופיעה אופנה חדשה של חלונות ודלתות זכוכית (חלון צרפתי) המגיעה לשיאה באולם המראות בארמון ורסאי. מכאן היא פושטת לארמונות המלוכה והאצולה בכל אירופה למרות איכותה הגרועה ומחירה הגבוה. עד מהרה מתפשט גם בניית חממות זכוכית, כמעין ארמונות חורף, לגידול פרחים ועצי פרי המיובאים מאזורים רחוקים כגון הדרים. העידן הקדם תעשייתי מסתיים בשלהי המאה ה-18, עם הפיכתו של ארמון הלובר בפאריז למוזיאון. לצורך זה נפתחו חלונות בגג הקומה העליונה, אבל העבודה הושלמה רק לאחר המהפכה. כך גם שוק התבואה בפאריז שנבנה מעץ עם גג זכוכית, בתכנונו של פרנסואה ז'וזף בלאנגה*.

המפנה לקראת אדריכלות זכוכית היה ביתן היריד הבין לאומי שהתקיים (1851) בלונדון. לעניין זה חברו שלושה גורמים: האחד שאיפתה של בריטניה להכרה במעמדה כמעצמה עולמית. השני, המהפך התעשייתי שעיקרו מנוע הקיטור וכפועל יוצא רכבות ומפעלים לייצור המוני של בדים, ברזל, זכוכית. השלישי, התפיסה הבריטית של כלכלה חופשית שפירושה מסחר בין לאומי ועידוד היוזמה הפרטית. אלה מצאו את ביטויים ביריד עצמו: יוזמה פרטית מסחרית בחסות בית המלוכה; מתכנן מומחה להקמת חממות זכוכית וברזל, בשיטות מתועשות הניתנות להרכבה ופירוק במהירות ועלות נמוכה יחסית. התוצאה הייתה 'ארמון בדולח' (Crystal Palace) – בנין שהצית את דמיונם של רבים כפי שמעידים עשרות תחנות רכבת,



פקסטון ג'וזף, ארמון הבדולח (למעלה: צילום למטה: סקיצה) 1851.



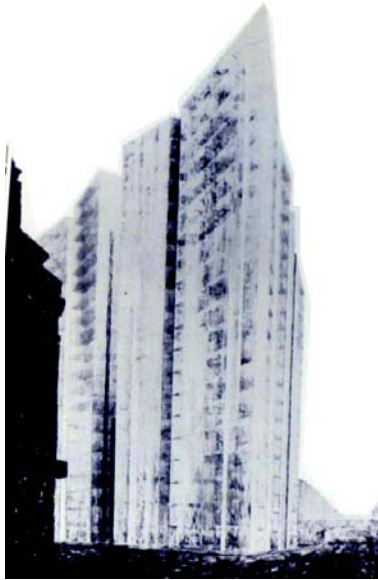
ירידים, גלריות מסחריות, למרות שרובם הוסתרו מאחורי קירות מוצגים בסגנונות המסורתיים.

למהפכה התעשייתית וזמינותם של הברזל והזכוכית הייתה השפעה לא מבוטלת, בשלהי המאה ה-19, על התפתחותו של סגנון חדש אר נובו¹, על אף שיסודו ברומאנטיציזם של חזרה לטבע ולמלאכת היד וברתיעה הספונטאנית מתיעוש היתר של מוצרים, ששינה במהירות את המציאות האסתטית של החברה המערבית. לעניין הזכוכית יספיק לציין שתי דוגמאות: האחת כלי נוי והשנייה תקרות הזכוכית הצבעונית המאפיינת את בתי המסחר הגדולים שהוקמו בתקופה זו (ר' סגנון: אר נובו וכו'). אותה תפיסה מגיעה לסיומה ערב מלחמת 1863 (Scheerbart 1915) בתערוכת ה'וורקבונד הגרמני' בקלן (1914). כאן הוקם 'ביתן הזכוכית' בתכנונו של ברונו טאוט*, שניסה להדגים את תיאורית 'אדריכלות הזכוכית' של ידידו ההוגה פאול שירבארט (1863-1915). רעיון דומה מעשי יותר, בצורת קירות זכוכית, שולב באותה תערוכה במסגרת 'בית חרושת לדוגמא' שתוכנן על ידי וולטר גרופיוס*. בביתן של טאוט הדגש היה, כנראה, על התחושה ההזויה שנוצרה מחדירת האור דרך כיפה ששובצו בה לבני זכוכית. ביטוי השקיפות של גרופיוס עיקרו במעטפת חדרי מדרגות חיצוניים. אבל בשניהם המרחק בין החזון והמציאות נותר גדול. כך גם בפנטאזיות של טאוט משנות המלחמה והגבישים של חבריו בארגון עם השם הסמלי 'מחרוזת הזכוכית' שלאחריה.

המפנה לכיוון 'אדריכלות הזכוכית', כפי שהמושג מובן כיום אירע בפתאומיות (1921) כתוצאה מפרסום רישומים ודגמים שהוכנו עוד באותה שנה על ידי לודוויג מיז ו"ד רי". אין ספק שלאילו הייתה זיקה לחזיונות הזכוכית של ברונו טאוט וידידיו מחוג 'מחרוזת הזכוכית' – זיקה העולה גם מפרסומם באותו כתב עת Frulicht (השחר) שערך טאוט. עם זאת המרחק בין מיז לשאר הרעיונות מאותה עת גדול כמרחק בין חזון אוטופי למציאות אפשרית. בהקשר לאותו פרסום מסביר מיז בכתב את תפיסתו: "בפרויקט מגרד השחקים, ליד תחנת רח' פרידריך בברלין, השתמשתי בצורת החרוט (פריזמה) אשר נראתה לי כמתאימה לאתר המשולש שנועד לבנין. העמדתי את קירות הזכוכית בזווית קטנה זה לזה על מנת למנוע את החד גוניות של משטחי קירות זכוכית גדולים. גיליתי בעבודתי עם דגמי זכוכית שהעיקר הוא משחק ההשתקפויות ולא משחקי אור וצל של בנינים רגילים. את התוצאה של ניסיונות אלה ניתן לראות בדגם השני המתפרסם כאן. במבט ראשון, קו המתאר המעוקל של התוכניות נראה שרירותי, אבל עיקולים אלה נקבעו על ידי שלושה גורמים: תאורה מספקת לשטחים פנימיים. צורת המסה מהרחוב ולבסוף משחקי ההשתקפויות. הוכחתי בדגמי הזכוכית שחישובי אור וצל אינם עוזרים בעיצוב בנינים שכולם זכוכית".

במילים אחרות, השתקפויות, אור, צל ומסה. אבל לא דבר על שקיפות מהפנים לחוץ ובודאי שלא מהחוץ אל הפנים עליה דיבר שירבארט. אדרבא, סביר להניח, שמיז, כמו גם טאוט ואחרים, היה מודע לכך שמשטחי זכוכית לא יאפשרו שקיפות מהחוץ אל הפנים, היות וישתקפו בהם שמים או בנינים אחרים. התופעה מוכרת, לפחות, מאז המאה ה-17, כאשר החלה אופנת החלונות ודלתות הזכוכית הגדולים. את הצלחת רעיון אדריכלות הזכוכית של מיז יש לזקוף, במידה רבה, לזכות עוצמתם החזותית של הרישומים והפגמים, שבהם בולטת אותה שקיפות לכאורה. משמעות הדבר היא שדורות רבים ראו את משאלת לבם ולא את המציאות שהייתה ידועה להם. התופעה כה קיצונית עד שלימים תתפתח תיאוריה פוליטית, שיסודה גם הוא אצל שירבארט, על שקיפות השלטון באמצעות אותה אדריכלות הזכוכית. כך למשל, כיפת הזכוכית של בנין הרייכסטאג בברלין בתכנונו של נורמן פוסטר, שגם היא מסה בלתי שקופה במראה החיצוני. ראוי להוסיף שדווקא מיז היה בין הראשונים שידע להבחין בין שקיפות 'אמיתית' לאטימות. כך למשל בית פראנסוורס (Fransworth 1946-50) שהוא כמעין ביתן שקוף כמו גם הגלריה הלאומית בברלין. לעומת זאת בנין המשרדים 'סיגראס'

(Sigram 1954-8) בניו יורק כולו בגימור חום בגוון נחושת כלומר ללא כל יומרה לשקיפות – גוון שנבחר, כך נאמר, לייצג את צבע הוויסקי שאותה חברה מייצרת ומפיצה. מבחינה מעשית אדריכלות הזכוכית לא החליפה, את הבניה המסורתית של קירות ופתחים, כמו גם האפשרות להקמת מחיצות הנותנות, בו זמנית, פרטיות וקשר עין בין עובדים – נוהג שתחילתו עוד בשלהי המאה ה-19. התרומה העיקרית, בסופו של דבר, נבעה מיצירת משטחים חיצוניים בוהקים, במיוחד עם פיתוחה של זכוכית בעלת תכונות ראי חד כיווני ממנו משתקפים בניינים סמוכים (ר' משקף/בוהק). אותן תכונות המשלבות שקיפות והשתקפות שאפיינו את המים, החומר המקורי המזוהה עם התופעה, נפוצות בתחומים רבים: כלי בישול, שולחן, נוי, תאורה וכו'. לאחרונה, מאז שנות ה-1990 מרבית להציג דגמים אורבניים העשויים מחומרים שקופים. הכוונה, במקרה זה, היא להדגיש את כלל המרקם העירוני מבלי להתייחס, לכאורה, לעיצוב הבניינים עצמם. אבל התוצאה יוצרת, אולי במודע, אשליה של אזוריות או רוחניות אוטופית. במילים אחרות, המדובר בתגובה אנושית לחומר שקוף או שקוף למחצה – תגובה שגרמה לייחוס תכונות קסומות לגבישים וזכוכית, בתרבויות שונות, לפחות מאז שחר ההיסטוריה.



משקף (בוהק). הכוונה לכל החזרת קרני אור המתוארות במילים, כגון מבריק, נוצץ. אפשר שהמשיכה לתופעות אלה, כמו השקיפות, יסודה במים, שהם מרכיב בסיסי ביכולת הקיום של החי והצומח. המים עצמם נוצצים וכך גם חומרים רבים כאשר הם מתרטבים. ניתן, לפרש את המעבר מיבש לרטוב כמטאמורפזה של החומר. אין חשיבות לעניין זה באם החומר עצמו השתנה או שהמים הם הבוהקים. השינוי הוא העיקר. מכאן, אולי, לימים גם המסורת לטבול במים כסימן לשינוי רוחני. מסורת זו מקבילה, כנראה, למשיחת השיער בשמן כאות ברכה. השיער נראה לח, כאילו הורטב במים, שהם החיים והשמן כסימן למזון (התרבויות הם התיכון). אותו חיבור הראוי למלך ובהשאלה למשיח עצמו.

ראוי להוסיף סברה לפיה המים שימשו את האדם כראי בטרם פותחה הברונזה (אלף 4 לפנה"ס) ולא כל שכן טכניקת הליטוש. הלוחות נוצרו במראות הראשונות, לעתים בציפוי כסף ואולי גם זהב. אותה תכונה מאפיינת גם את השמן המזוקק והיין. במילים אחרות, הבוהב כתופעה קסומה של מעבר מהמציאות הארצית אל עולם שמעבר – עולם הרוחות והכוחות העל אנושיים. זיכרון לאותן תקופות עתיקות מצוי במיתוס היווני על נער בשם נרקיס. בסיפור זה משתלבים שני מרכיבים, גילוי האני וכפועל יוצא האהבה העצמית. לאותו מיתוס נהגו להוסיף את תופעת ההד. המדובר בערה שהתאהבה בנרקיס. כאשר דחה אותה, החליטה בצערה להתבודד עד מותה. אבל הד קולה נשמע עד היום. החיבור בין המראה המשתקף במים והקול המוחזר בצורת הד הוא דוגמה ליכולת האדם לפרש לעתים בצורה נכונה תופעות שונות – במקרה זה החזר גלי הקול וגלי האור.

נרקיס (Narcissus ביוונית הרדום). נער יפה תואר, שהתאהב בדמות עצמו שנשקפה בנחל. בנם של לאיריופה (Leiriope) הפיה הכחולה ואל הנחלים ספיזוס (Cephisus). לאחר שנולד נאמרה לאמו הנבואה לפיה יגיע לזקנה מופלגת בתנאי שלא יכיר את עצמו. עוד בהיותו ילד כבר היו רבים שהתאהבו בו. אבל בגאותו דחה את כולם. בהיותו בן ששה עשר שלח חרב לאחד המתאהבים בו. הלה התאבד בפתח ביתו של נרקיס ובטרם מותו ביקש נקמה מהאלים. לאחר מכן עבר נרקיס ליד נחל ושם התאהב בבואתו ולא יכול היה עוד להתנתק מהמראה. מרוב צער נעץ בעצמו פגיון ומת. כאשר דמו נספג בקרקע צמחו ממנה פרחי הנרקיס האדמדמים הפונים גם הם כלפי מטה כאילו לראות את עצמם במים.

המילים שקוף, משקף ומשקף נגזרות מהאותיות ש.ק.פ. אבל, כך גם משקוף שהוא הקורה שמעל לפתח. הקירבה מצביעה על יכולת הדמיון האנושי לדלג מנושא לנושא. במקרה זה הקורה שמעל לפתח

ממנו ניתן להשקיף פנימה והחוצה. הדמיון האנושי הוא גם החוט המקשר בין אוויר למים, בין מים לראי ובין הראי לדמות כבר היה מי שטען (יעקב ברונובסקי), שדילוגי המחשבה, כגון המטאפורות, הם היסוד לחלק ניכר מכלל היצירה האנושית הן באמנות והן במדע. לאמור עד כה ביחס לבוהק יש להוסיף את הערך המוסף לחומר כתוצאה מהיותו נדיר או עלות הפקתו כסימן מוסכם², כך למשל זהב, כסף, יהלומים, פנינים ועוד רשימה ארוכה - רובם ראוי לציין 'נוצצים'. חומר שאינו נוצץ ובוהק, ספק אם יעלה ברשימה כזו. מכל מקום לחלק מהחומרים הבוהקים יש גם משמעות שימושית ביצור כלים ומכשירים שבהם העמידות היא בעלת חשיבות עליונה. כך למשל, עמידות הזהב בתנאי לחות והיהלומים בחיכוך.



אויר, רוח ורוחני. המילה אויר, הלקוחה מהשפה הארמית, נועדה לתאר את החומר המוחשי, אבל הבלתי נראה, הממלא את רחבי תבל. המילה המקורית בעברית לתיאור אותה תופעה הייתה 'רוח'. אבל זו מתפרשת מזה זמן כאויר בתנועה. עם זאת יש בה גם את המשמעות שנוספה בהגות ימי הביניים לציין היפוכו של הגשמי (כנראה על יסוד הביטוי 'רוח אלוהים'). מכאן קצרה הדרך למטאפורות המתייחסות לנפש, לנשמה ולאופי, כגון קוצר רוח; אורך רוח; מחלת רוח; ואפילו ישויות מוזרות (שדים ורוחות). במקביל הרוח, הנשמה, הנפש וכו' הם לב לבו של דבר. כך למשל, הביטוי 'ציפור הנפש' הלקוח מהתלמוד ואשר פירושו למעשה אזור החזה שמאחוריו מצוי הלב. אותה רוח משמשת בעברית לצורך תרגום המילה הלטינית Spiritus שבמקור התייחסה לנשימה עד שהפכה לנשמה, כך גם תרגומה לגרמנית (Geist) – כלומר שוב לב לבו של דבר, בין אלה 'רוח החוק', 'רוח הזמן', 'רוח התקופה', 'רוח חדשה' וכו'.

אין קושי להגיע למסקנה שהרוח והנשמה אינן תופעה מופשטת. הוכחה לכאורה הם החומרים הגורמים או משפיעים על אותן תופעות. בין אלה היה מוכר בעולם העתיק, היין, ואולי גם כמה סוגי צמחים הגורמים להזיות, הן בצורת קטורת והן באכילה או לעיסה בלבד. לעניין זה צריך להוסיף תופעה מוכרת, אמנם לבודדים, לפיה רוחם/נשמתם 'פורחת' מהגוף (הסברה כיום היא שהמדובר בתופעה שמקורה בבלוטת שווי המשקל שמאחורי האוזן). אותה תופעה המפרידה בין הגוף לנפש מאפיינת גם חלומות. אפשר שמכאן האמונה של האסקימואים שהנשמה עוזבת את הגוף בעת שינה וחוזרת בעת היקיצה. ההוכחה לכך היא, לכאורה, כאשר מתעוררים בפתאומיות, יש לרבים תחושת בלבול. מכל מקום, כל עוד לא תימצא התשובה לשאלת המעבר מהדומם לחי ולצומח, מושגי הנשמה, הרוח והרוחניות יישארו חלק מהמציאות האנושית וסביר להניח שעוד מאות שנים לאחר מכן, כפי שאירע לתגליות מדעיות אחרות.

הרוחניות היא רגש³ – אחת מתגובות המוח למידע הנקלט על ידי החושים⁴ הגלויים והסמויים. התהליך כולו יסודו התגלמות החומר כאנרגיה. הרוחניות של האמן וכפועל יוצא האמנות, נובעת מיכולתו לבטא את חוויות הרגש, באמצעות חומר ואנרגיה, כלומר קולות, צלילים, תנועות ומראות. כוחו של כל אחד מאמצעי הביטוי תחום על ידי מגבלותיו. למשל, השפה החזותית, בדומה (ציור) מיטיבה לתאר עצמים ואירועים, אמיתיים, מדומים או דמיוניים, מכיוון שאינה מוגבלת על ידי הכבידה. התבליט מוגבל יותר בגלל תכונותיו החומריות ולא כל שכן הפיסול והאדריכלות. אבל כוחה של השפה החזותית הוא גם חולשתה: אין היא יכולה לתאר את הבלתי נראה. בין אלה, למשל, הכוחות והתהליכים, הסמויים השולטים ביקום. לשם כך נדרש האדם לתרגם מושגים אלה לעצמים, דמויות ותופעות חזותיות. סביר להניח שמלכתחילה המדובר גם בתהליך הפוך, שבו יוחסו כוחות סמויים לתופעות חזותיות.

מלאכת התרגום נמשכת מאז ציורי המערות (באלף 15- לפנה"ס) ועד היום. עם זאת אפשר להצביע על כמה ניסיונות להתנתק מהזיקה הצורנית: תחילה ביהדות, לאחר מכן באיסלאם ואפילו בממלכת ביזאנטיון הנוצרית, בתקופת האיזון (מאה 8 לספירה).

התחליף לדמויות עיקרו במעבר לסימנים וסמלים – כגון הצלב, מגן דוד, הסהר, המאנדאלה וכיו"ב (ר' תקשורת). אבל למרות אלה, האמונות החזותיות נשארה נאמנה לתרגום הרוחניות למושגים של עצמים מוחשיים, עד למאה ה-20, עם הופעת ההפשטה ערב מלחמ"ע – הפשטה שנועדה בין השאר לגשר בין החומריות והרוחניות (ר' סגנון: מסימבוליזם עד לניאו פלאסטיציזם).

ניגודי חומר ורוח. אין יודעים מתי והיכן מתחילה ההפרדה המוחלטת בין חומר לרוח והצבתם כניגודים. הרוח עצמה, כנשמה, מופיעה בתרבויות רבות והיא כנראה ספונטאנית ועתיקה מאוד. החל מקבורת המתים ברצפת המערות, עבור דרך תחיית רוחות המתים במצרים, רוחות המתים בתרבות יוון ועד לגלגול הנשמות בהודו – גלגול המופיע ברמו בחזון אחרית הימים או 'העצמות היבשות' של יחזקאל (מאה 6 לפנה"ס) וביתר פרוט אצל אפלטון (מאה 5 לפנה"ס). בכל אלה אין מדובר עדיין בניגודים. אפילו בסין ובין מקום בו לבשו הניגודים צורה חזותית הידועה בשם 'ין יאנג' (מאה 7 לפנה"ס). אבל אלה עדיין נתפסים כמשלימים. הניגודים כהפכים מופיעים, קרוב לודאי, לראשונה (מאה 6 לפנה"ס) בתורתו של זאראטוסטרה: מלחמת האור והחושך, הטוב והרע, כולל גלגול נשמות וכו' (ר' גם אור צל וחושך). תורה זו אומצה על ידי שליטי ממלכת פרס – הממלכה שגבולותיה נפרשו על חלקים מהודו במזרח ועד יוון ומצרים במערב, ואשר כללה כמובן, את גולי בבל, מצרים ושבי ציון.

האימפריה הפרסית הובסה על ידי אלכסנדר מוקדון (מאה 4 לפנה"ס) ששאף לאחד את כל התרבויות. אותה מדיניות נמשכה גם על ידי הרומים שירשו את המקדונים. תפיסות מהמזרח, כולל היהדות בגרסתה הנוצרית, פשטו וחלחלו, במיוחד במאה ה-3 לספירה, במקביל לדעיכתה של רומא. השפעתו של חלחול זה ניכר גם בשפה העברית, במילים המחדדות את הניגודיות כהפכים. כך למשל, השמות הרוחות העל אנושיים כגון שטן, אשמדאי, סטרא אחרא, לילית וכו', כמו גם מונחים יותר 'ארציים' (מילה חדשה יחסית) על מנת להבדיל בין הרוחני, הטהור והשמימי, שמקצתם מופיעים בהמשך.

גשמי. מילה נרדפת לחומרי במשמעותו כהיפוכו של הרוחני, המופיעה לראשונה, בעברית, בימי הביניים בתרגום של הרד"ק ואלחריזי לספר 'מורה נבוכים' של הרמב"ם. יסודה של המילה גשמי מעורפל. בתנ"ך המובן של האותיות ג.ש.מ. מתפרש, בדרך כלל, במשמעות של 'גשם', כלומר טיפות המים היורדות ארצה מעננים. כך למשל המשפט 'נשיאים ורוח וגשם אין' (מש' כה' 14). אבל את אותו משפט ניתן לפרש, אמנם בדוחק, לציון הפכים. כלומר הגשם כהיפוכו של הרוח ולכן הגשמי כהיפוכו של הרוחני.

גופני. מילה נרדפת לגשמי ולחומרי במשמעותו כהיפוכו של הרוחני. יסודו של מונח בנטייה להפרדה בין גוף לנפש או בין גוף לנשמה, ותפיסתו כשתי תופעות שונות – שוני שהלך והתחדד במקביל להופעתן האמונות הרוחניות, כגון היהדות, הבודהיזם, הזורואסטריזם, הניאו פלאטוניזם, הנצרות והאיסלם. במילים אחרות, הנפש והנשמה כמייצגות את הרוח והרוחניות ואילו הגשמיות והגופניות את החומר. השאלה העשויה לעלות היא לשם מה נדרשה המילה גשמי (גשמיות) בעוד שניתן היה להסתפק בגוף, כלומר גופניות, שהיא ללא ספק גם קרובה וגם עתיקה יותר. התשובה מצויה, אולי, אצל הרמב"ם המתבסס על הביטוי התלמודי 'גופא דעובדא', שפירושו 'עצם הדברי' (בבא מצאיה ע' ע"א) מכאן: גוף הרוח, גוף השמים (יסוד התורה ג', י'), שהם בו זמנית מופשטים וחומריים ולעיתים מופשטים לחלוטין (גוף גיאומטרי).

מכל מקום המונח גופני חופשי מהקשרים נוספים, למעט היותו היפוכה של הנפש, אבל לא בהכרח כנוגד לה. אדרבה, ניתן לראותו כהשלמה הכרחית על משקל האימרה של הסופר הרומי יובינאליס (55'עדי' 127 לספירה): 'נפש בריאה בגוף בריא' – אימרה העולה בקנה

אחד עם התרבות ההלנית ורבים ממעריציה בתקופה הרומית. קיומם של מונחים מקבילים דומים/שונים פתח מסלול למשמעויות נוספות:

חומרנות. נטייה נפשית המקבילה, בדרך כלל, לקמצנות ונהנתנות וכפועל יוצא אהבת הממון, אבל גם השקפת עולם (מטריאליזם).
חומריות הכללה של החומר כחומר (מטריאליזם), בדרך כלל, בהקשר לתחושה (חומריות העץ, הברזל וכו').
גשמיות. נטייה נפשית כמו חומרנות (נהנתנות, קמצנות וכו'), אבל שונה ממנה היות ואינה משמשת לציון השקפת העולם החומרנית.
מגושם. מונח הגזור מגשמי ופירושו מחוספס, כבד וכו'.
מוגשם גם הוא קשור לגשמי אבל פירושו שונה לחלוטין: דבר היוצא לפועל או הלכה למעשה.
ארציות. מונח חדש לציון היפוכו של הרוחני, אבל אין בו בדרך כלל כוונה שלילית. נהפוך הוא, רבים יראו בארציות תכונה חיובית העולה בקנה אחד עם פשטות.

האדם הקדם-היסטורי היה קרוב לודאי מודע לעצמו, כפי שמעידים שרידי הקישוטים. עם זאת ההתייחסות לגוף לכשעצמו בשפה ובאמנות החזותית היא, כנראה, תופעה מאוחרת יחסית. בתיאורים המוקדמים, הקדם-היסטוריים, של דמויות אנושיות ניכרת כוונה להעברת מסרים מילוליים: גבר, אישה, לוחם וכו', על ידי צורות המתמצות עד לגבול ההפשטה – צורות שמהן התפתח, בסופו של דבר, הכתב. חיזוק מסוים לאותה כוונה עולה גם מהתיאור המדויק למדי של בעלי חיים. הסבר האפשרי הוא אולי הרצון והצורך לציין את סוגו של בעל החיים (סוס, פיל, נמר וכו') בעוד שבני האדם הוגדרו, אולי, על פי חלוקה לגברים מחד ונשים מאידך – נשים שלהן הוקדשו צלמיות מיוחדות, גם הן מסוגנות ומדגישות, כנראה את המיניות והפריזון.



תיאורי גוף האדם השתנו עם תחילת ההיסטוריה, כלומר פיתוח הכתב (מאה 31 לפנה"ס) הדמויות קרובות יותר למציאות. אבל, התפיסה המילולית, סמלית ומסוגנת, נשארה כשהייתה. בנהריים הגוף מגושם, במצרים עדין יותר וכולל גם ילדים. בכל מקרה, עדיין נשמרת הנאמנות לצורתם הטבעית של בעלי חיים, בהבדל אחד: תוספת של יצורים דמיוניים, רוחות ואלים, המשלבים אברים של בעלי חיים שונים, כולל האדם – הדמיון והמימונות של אלה חושפים, אולי יותר מכל, את המשמעות המילולית וסמלית של שאר התיאורים החזותיים (ר' גם דמיון).

ביטוי לגופניות כטיפוח הגוף מופיע במצרים לראשונה בתבליט (המאה 21- לפנה"ס) שבו המלכה מתכננת ארוחה בעוד המשרת מגיש לה ספל חלב והאמה מסרקת את פאת ראשה. מאוחר יותר (מאה 14 לפנה"ס) מתגלה, שוב במצרים, התייחסות ישירה לפרטי הגוף המתואר, כך למשל קבוצת מנגנים, שהם ספק נערים וספק נערות. אותו כיוון, המדגיש את הנשיות, נמשך לאורך תקופת שלטונו של תות אנך אמון בתיאורי בני אצולה צעירים. אפשר שגם אלה נושאים משמעות סמליות שאינן ידועות, כגון טשטוש הגבול בין גברים לנשים – אפשרות הנרמזת בתיאור גופו של תות אנך אטן עצמו, בעיקר הבטן והירכיים. עם זאת אין לדעת, באם המדובר במראה האמיתי של הגוף או תכתיב של אופנה. במילים אחרות סוג של אידיאליזציה כפי שהיה מקובל לאורך מרבית ההיסטוריה.



המפנה העיקרי בהתייחסות לגופניות, במשמעות גוף האדם, חל אצל אמני יוון העתיקה (מאה 7 לפנה"ס). קרוב לודאי שהתופעה התפתחה בהדרגה. ראשיתה כנראה בציור כדים והמשכה בפיסול, לאחר מכן בציור ולבסוף בפסיפסים. המדובר בשילוב מיוחד של שלושה מרכיבים: גוף האדם כמות שהוא, אידיאליזציה ותנועה. בניסוח אחר, אידיאל האדם כמות שהוא בתנועה. לתופעה זו משתייכים 'זורק הדיסקוס' של מירון*, 'נושא החנית' של פוליקליטוס*, 'מגרד השמן' של ליסיפוס*(ר' חברה ע. 93) ועוד, כולם מהתקופה הקלאסית (מאה 5 עד 4 לפנה"ס). אין ספק שהתפתחות זו נובעת מהפולחן הדתי, שהספורט היה חלק ממנו. כך למשל

התחרויות המפורסמות, דוגמת האולימפיאדה, שבחלקן נכללו גם זימרה, מחול ודרמה. אותו שילוב של 'נפש בריאה בגוף בריא', של גופניות ורוחניות. בהמשך (שלהי המאה ה-4 לפנה"ס) נוספו גם תיאורי דמות האלות כנשים בתנועה ובמהלך התקופה ההלניסטית (מאה 3 עד 1 לפנה"ס) גם דמויות מחיי יומיום (ילדים, נשים, זקנים, פילוסופים וכו'). כל אלה מצביעים על השקפת עולם שבמרכזה עומד האדם, שגופו ורוחו הם הבבואה של האלים עלי אדמות.

כוחה של תרבות יוון נבע, בין השאר, מכך שהאלים עצמם נתפסו כבני אדם, על כל תכונותיהם – למעט נעורי נצח וכן כוחות על אנושיים, אבל מוגבלים. מכוחה של תפיסה זו ניתן היה לקבל את האנושות כמות שהיא. כך למשל את האהבה על כל צורותיה, תחילה הגופנית ולאחר מכן גם הרוחנית והניסיון לגשר ביניהן. יתרה מכך האהבה הגופנית מתפרקת למרכיביה החל מהמשיכה אל יופייה ומיניותה של אפרודיטה (ונוס) אל ת האהבה עבור דרך ארוס היורה חצים של תשוקה ועד לדיוניסוס אל היין וההוללות הקורעת את כל הנקרה בדרכה. במילים אחרות לא היופי, לא הרוחניות, הגשמיות, החושניות והמיניות, זרים להם, כי אלה עדיין כרוכים זה בזה.



התרבות ההלנית-רומית התאבנה וקרסה. את מקומה החליפה הנצרות שהדגישה את הרוחניות וטיהור הנשמה, על ידי הסתגפות והתנזרות – רוחניות שהושפעה, במידה רבה, מתורת הניאו פלאטוניזם של פלוטינוס (Plotinus 205 עד 270 לספירה), העוסקת בעיקר בנושא הגוף והנפש. להגותו, כאמור, זיקה ברורה עם תפיסות שמקורן בפרס ובהודו. תפיסה זו אינה יוצאת דופן וניתן לגלות אותה אצל הוגים אחרים, כגון אפלטון ואריסטו וממשיכי דרכם, במיוחד לאחר כיבוש פרס על ידי אלכסנדר מלך מוקדון ומסעו להודו (328 לפנה"ס). לפי פלוטינוס, המתבסס על אפלטון, המדובר במעבר מהרמה הגשמית הנמוכה ביותר ועד לדרגת הרוחניות הטהורה. חלק לא מבוטל מרעיונות אלו מופיעים גם בהגות הנוצרית, ביניהם אוגוסטינוס הקדוש (מאה ה-5 לספירה) שנטה לאותה תפיסה בטרם התנצר. ניתן להניח שרעיונות דומים, המופיעים ביהדות ובאיסלם, אף הם חלחלו מאותם מקורות.



קבלתה של הנצרות כדת ממלכתית (312 לספירה) גרמה לפיצול כמעט מידי: מחד הקיסר והכנסייה, שהם בו זמנית נציגי מלכות שמים ובעלי סמכויות השלטון הארצי. על מנת לגשר בין השניים אומצה, בין השאר, נוסחת השילוש הקדוש: האב, הבן ורוח הקודש. האב הוא האל העליון ופמליית המלאכים, בדומה לפנתיאון המסורתי, אם כי שונה מאוד. לא עוד מיתוסים של ההתנהגות ארצית – אלה הועברו בהדרגה לתחומו של השטן המפתה את בני האנוש. הבן, ישו, הוא אמנם אותו אל עליון, אבל חי וסובל גופנית כאדם, עד עלייתו השמימה, על מנת לשוב ולהתאחד עם האב. רוח הקודש או הרוחניות הצרופה הסוככת ומתווכת בין האב והבן. לאורך כל ימי הביניים נמנעו האמנים הנוצרים, כנראה במצוות ראשי הכנסייה, מתיאורי המשולש הקדוש והסתפקו בדמותם של ישו, המלאכים והקדושים. ישו עצמו מוצג, תחילה, על פי דמות



הליוס/אפולו ולאחר מכן זאוס, כנראה, הפסל של פידיאס באולימפיה. הקדושים קרובים לפסלי הפילוסופים מהתקופה ההלניסטית רומית. הקדושות הן המשך פסלי האלות. כל אלה הפכו עד מהרה לנוסחאות קשוחות למדי, כמעין כתב תמונות, כלומר סימנים מוסכמים (ר' תקשורת). במיוחד לאחר האיקונוקלאזם (מאה 8- לספ'י). היוצא דופן הבולט הוא דמותה של מרים 'אם האלוהים' – דמות חדשה יחסית שצמחה ספונטאנית עד שנהייתה למושא הערצה ופולחן המתחרים, למעשה, בשילוש הקדוש עצמו.

המוסלמים במאה ה-9 לספירה ובעקבותיהם המערב הנוצרי, התמקדו בכתביו של אריסטו. אפלטון והניאו פלאטוניזם כמעט ונשכחו עד תחילת הרנסאנס בפירנצה. לעת זו (1415) הגיע לכאן אחד ממשכילי ביזאנטיון שעסק בהוראת השפה היוונית. כתוצאה מכך אף הוקמה, על ידי בית מדיצ'י אקדמיה 'ניאו פלאטונית'. על תלמידיה נמנה מיכלאנג'לו, שהוא לדעת רבים מגדולי האמנים בכל הדורות. לדבריו הבורא יצר את האדם בצלמו והפיח בו מרוחו. על כן, תיאור האדם הוא המחשת מושג האלוהות. ביטוי יחסי גוף ונפש מופיע בפועל באמנות החזותית, שנים רבות לפני מיכלאנג'לו. למעשה עצם המושג רנסאנס עיקרו במעבר מתיאור המבוסס על תבניות קבועות, שהם כאמור, כמעין סימנים מוסכמים, להתבוננות באדם עצמו, מעשיו וסביבתו. לעניין זה אין ספור דוגמאות, בין אלה ניקולא פיזאנו, ג'יוטו*, מסאצ'יו*, ליאונארדו* וכו'.

אחת הבעיות שעמדו בפני אמני הרנסאנס הייתה כמובן המחשת הבלתי נראה, כלומר הרוחניות לכשעצמה, הנפש הטהורה או בשפת הנוצרות 'רוח הקודש'. אבל כמו כל אתגר גם זה מצא את פתרונו בכמה תפיסות: האחת, של מסאצ'יו* שכלל את דמות האב. השנייה, של פיירו דלה פראנצ'סקה* שהוסיף את היונה כסמל הרוחניות אבל גם את התפיסה השלישית, היותר עתיקה: פנינה זורחת המסמלת ביחד עם הקונכיה שברקיע את ונוס, אבל בו זמנית גם את רוח הקודש ואת האור. אותו אור או אור השמש כהתגלות אלוהית מופיע בתרבויות רבות. בין אלה היותר מפורסמת היא זו של תות אנך אטן (מונטואיזם), במצרים העתיקה הנחשבת לראשיתו של האמונה באל אחד.

אצל הנוצרים הראשונים (מאה 3 לספירה) היו שזיהו, כאמור, את ישו עם אל האור והשמש (אפולון/הליוס). אמונה זו הקרובה לתפיסת 'האור העליון' של הניאו פלאטוניזם הייתה בין הגורמים להכנסת חלונות הזכוכית ולתחילתו של סגנון הגותיקה (מאה 12 לספ'י). במקרה זה בזכות כתביו של אחד הנוצרים (מאה 5 לספ'י) הידוע בשם דיוניסוס 'המדומה' – כתבים שזוהו עם דיוניסוס הקדוש (מאה 4 לספ'י) פטרונה של צרפת. אותו אור עליון מקביל למושג 'אור גנוז' שהאיר את היקום בשלושת הימים הראשונים לבריאת העולם – אור שנועד לצדיקים, לעתיד לבוא, על פי המסורת היהודית בימי הביניים.

אור וחושך. האור הוא אנרגיה והאנרגיה אחד ממצבי הצבירה של החומר. החושך הוא העדר אור. הצל הוא שלוב ביניים – בין אור לחושך. עובדות אלה קבעו את מיקומו של הנושא בפרק זה, ולא במסגרת חוש הראיה. אפשרות אחרת הייתה למקם את האור בסמוך לרגש, שהוא הקובע את תגובתנו לאור. אין ספק ששלושתם, החומר, החושים והרגש שלובים זה בזה כמקשה אחת. אי לכך הבחירה נפלה על המרכיב הניטרלי ביותר, כלומר החומר.

את התווה ובוהו המופיע בתנ"ך, ניתן לפרש כחומר היולי שהיה בחשכה עד שאלוהים אמר "יהי אור". לעניינינו אין חשיבות באם מקצת תפיסה זו עולה בקנה אחד עם ההשערות המדעיות של היום. החשיבות, מבחינתה של האמנות, היא בתחושה² האנושית העומדת ביסודה. התגליות הארכיאולוגיות, על מקורו העתיק של מיתוס הבריאה, מצביעות על האפשרות, כי מדובר במסורת קדם-היסטורית, לפחות באזור נהריים ואולי מעבר לכך. יתכן שתחושת הזיקה בין התהום, מי המעמקים, החושך והכוחות השולטים ביקום, היא שהניעה את האדם לצייר על קירות המערות בצרפת ובספרד (אלף 15 לפנה"ס). סביר להניח שלציורים אלה



הייתה משמעות מאגית כמו גם להמצאתם בחושך ובעומק המערות, במקום שלא שימש למגורים או לקבורה.

המיקום בחללים סמויים וחשוכים עולה בקנה אחד עם הגיון המושתת על הרגש והדמיון האנושי – הגיון המפרש תופעות הנקלטות על ידי חוש אחד בלבד, אבל חסרות פשר מבחינתם של שאר החושים: הרוח מורגשת ואינה נראית. הצליל נשמע ואינו נראה. כך גם תנועת השמש והירח, רעידות אדמה, מעיינות, גלי הים, וכאבים פנימיים של הגוף. במילים אחרות כאשר אין הסבר מוחשי הרגש והדמיון מוסיפים אותו. כיום נותרו רק מעט תופעות כאלו, אבל המעט מספיק להמחשת אותו הגיון: החל מהאמונה בכוח המזל והגורל ועד לאמונה עצמה.

יתכן, כי אותו תהליך גרם להמשך מסורת ציורי הקיר במרתפים החשוכים של הארמון בקנוסוס, שבכרתים (אלף 3 לפנה"ס) וציורי הקיר במערות הקבורה במצרים, בתקופת הממלכה החדשה (אלף 2 לפנה"ס). יתרה מכך, חלק ניכר מתרבות העולם העתיק הייתה ממוקמת בבתים ומקדשים אפלים: כך בערים הקדס-היסטוריות: יריחו (בארץ), צ'אטל הויק (בטורקיה); ובהמשך בנהריים. האור, במידה ונכנס לחלל הפנימי, הגיע דרך פתחי הדלתות. התאורה המלאכותית באמצעות פתיל רווי בשמן זית הייתה, ללא ספק, יקרה וגם היא לא סיפקה אלא אור קלוש.

לעומת זאת אפשר למצוא גם את פולחן האור: בנהריים כאור השמש השולטת ביום ואור הירח השולט בלילה. במצרים בגימור הבוהק של הפירמידות וקצות האובליסקים. השמש כמקור החיים ולכן כאל עליון ויחיד, מופיעה בתבליטים המצריים מתקופת אהן אטון (1379 עד 1362 לפנה"ס) שבהן היא נראית כשולחת קרניים עם ידיים בתנוחה המסמלת ברכה – תפיסת הנחשבת גם כתחילתה של האמונה באל אחד (מונוטואיזם). הפולחן אמנם בוטל בסמוך לאחר מותו של אהן אטון. אבל הייתה לו, כנראה, השפעה מתמשכת. אפשרות זו עולה מהופעתם של חלונות בגג מקדש העמודים, שבנה רעמסס השני סמוך לאחר מכן (1302 עד 1237 לפנה"ס).

את תפיסת האור והחושך כניגודי ההווה הקיומית ניתן לייחס לזאראטוסטרה (ר' ניגודי חומר ורוח).

זאראטוסטרה (Zarathustra 628 עד 551 לפנה"ס). על פי תורתו

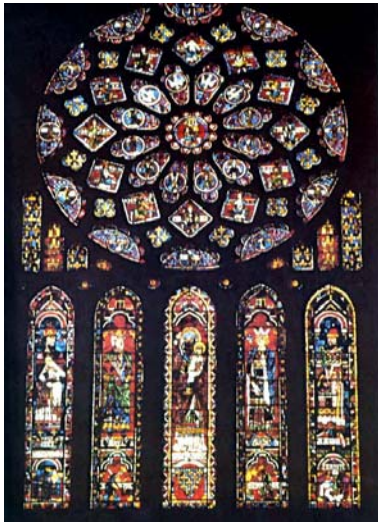
האור הוא האל העליון, אהורה מאזדה, המסמל את הטוב, הצדק והאמת. מנגד עומד אל החושך, אחרימאן, המסמל את הרוע, למרות שגם הוא נוצר על ידי אהורה מאזדה. הבחירה בדרך הטוב או הרע היא חופשית. מי שבחר בטוב זוכה לשלמות וחיי נצח של אור ואושר בעולם הבא. הבוחר ברע סופו להגיע לגיהנום. המאבק בין הטוב והרע יסתיים עם סופו של העולם הנראה לעין, כאשר הטוב ינצח את הרע. בשלב מאוחר יותר נוספה לתורה זו גם האמונה בתחיית המתים, שהלכו בדרכי הטוב (לעניין זה ר' גם פרק חברה: אמנות חילונית). היוונים סברו כי היה הוגה, מתמטיקאי, חוזה בכוכבים וקוסם. אותה תפיסה התקבלה גם על ידי היהדות והנצרות, אבל יש שראו בו כופר בעיקר. כך או כך, אין ספק ביחס להשפעתו על היהדות, הנצרות והאיסלם.

האמונה באור מצאה את ביטויה בסמוך לעליית הנצרות (312 לספ') בזיהוי ישו עם הליוס כאל השמש ואל עליון. מיזוג זה מצא את ביטויו באמנות הנוצרית בצורת הילה זוהרת המקיפה את ראשי הקדושים. לכאורה על משקל הפסוק המקראי לפיו קרן עור פניו של משה, כאשר ירד מהר סיני. אותו משפט תורגם ללטינית במשמעות היכולה להתפרש כאילו צימח קרניים, כפי שאכן עשה מיכלאנג'לו*. מכל מקום, הציור לאורך כל תולדותיו רובו אור מלא למעט הצללה קלה הנדרשת להדגשת התלת ממדיות, בדרך כלל, ללא התייחסות של ממש למקור האור. טכניקה זו מגיעה לשיאה בסגנון הידוע בשם ספומאטו (Sfumato) שפירושו באיטלקית מעושן – סגנון המאפיין את הציור בצפון איטליה מונציה למילאנו ואשר מיחסים את פיתוחו לליאונארדו דה וינצ'י*. טיציאן* מתייחס לאותה קדושה פעם כאור

הבוקע מאחרי הדמות, לעתים ברמז ולעתים במלוא העוצמה. אבל גם כתופעה ארצית של קרני שמש החודרים מבעד לעננים.



טינטורטו ממשיך בדרכו של טיציאן אבל ביתר ניגודיות בין אור לצל, במיוחד האור הבוקע מעומק התמונה, כאילו מהאין סוף וחוזר ומשתקף ברמזים מקצוות בגדי הדמויות, שהן לעתים כמעין רוחות זוהרות. יתרה מכן בתמונת 'הסעודה האחרונה' לאותו אור שלושה מקורות: האחד, ההילה סביב ראש הקדושים, השני, האש בתנור שבעומק התמונה, והשלישי, אור השמש הבוקע מפתח סמוי, גם הוא בעומק התמונה. ממסורת זו התפתח כנראה סגנון ה'אור צלי' (Chiaroscuro) של קראוואג'יו במיוחד קרן האור, כהתגלות רוח הקודש בתמונת 'הקריאה של סטי' מת'יו' (ר' חברה) אותו אור להמחשת הרוחניות הבלתי נראית הופך לסגנון בפני עצמו תחת הכינוי אילומיניזם (Illuminism). כך למשל נר דולק אצל ג'ורג' דלה טור' והאור הסובב ובוקע מדמות ישו בהדפסי שחור לבן של רמברנדט*. נוף דמדומים באור השמש השוקעת הפך לסימן הכר סגנונו של קלוד לורן*; פנס האור ניצב כעד לזוועת רצח מגיני מדריד של פראנססקו גויה*. אצל ויליאם טרנר* האור הוא שמש, פנס או אש, בדרך כלל, בערפל – ערפילית שתאפיין את הזרם המרכזי במאה ה-19. האימפרסיוניזם שעיקרו הצבע כהחזר אור קרני השמש או בניסוחו של קלוד מונה*: לצייר את האוויר עצמו. לעומת זאת וינסנט ואן גוך* מציג את האור במלוא עוצמתו בין אם הוא השמש בשעת צהרים או הירח בלילה. בין הניסיונות המאוחרים לביטוי האור מצוי סגנון מופשט הקרוי ריוניזם², כלומר קרני אור (Rayons), שפותח על ידי מיכאל לאריונוב* ואשתו נאטליה גונשארובה*, מאמני האוואנגארד הרוסי, בשנים שלפני מלחמת 1917 (ר' סגנון). האור בנושא מרכזי, בארכיטקטורה מופיע לראשונה בכיפת כנסיית הגיה סופיה, שתוכננה על ידי אנטמיוס* יליד טראלס ואיזודורוס* יליד מילטוס. הכיפה עוטרה בבסיסה בשורת חלונות, כך שהיא נראית כמרחפת. לא ברור באם התוצאה הייתה מכוונת או מקרית, אבל בהמשך נמצאו פתרונות דומים, נועזים פחות, על ידי תוספת גליל עם חלונות בקודקוד הכיפה – צורה שנקבעה כפתרון לכל הכנסיות הביזאנטיות. השלב המשמעותי הבא קשור לשמו של סוג'ה*, אב כנסיית ס' דניז – בנין ששימש את מלכי צרפת כמקום קבורה וטקסי הכתרה. על מנת לחזק את מעמדו של בית המלוכה. החליט סוג'ה לשוות לבנין צורה חדשה, שתשמש כסמל לאחדותה של הממלכה. עיקרו של הפתרון האדריכלי היה בהעברת כל משקל הגג והגלריות לשלד של עמודים. בדרך זו ניתן היה לבטל את מרבית הקירות שהפכו לחלונות זכוכית צבעונית (Vitrage) המתארים קדושים ואירועים דתיים.



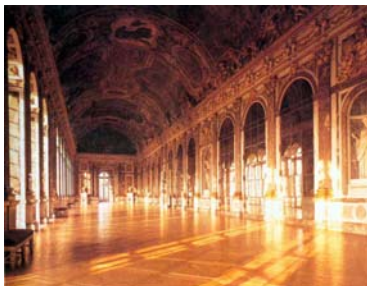
ס. דני, חלון הורד של הקצה הצפוני שהוצג ע"י באלאג'יה.



ג'ורג' דה לטור 1625-33.



טרנר, השריפה של הפרלמנט 1835.



הרדואן מאנסאר ו-לה ברן, אולם המראות 1680.

מעט האור החודר דרך זכוכיות אלו החליף, במידת מה, את האפלוליות הטיפוסית של כנסיות העתיקות. התוצאה הייתה סגנון הגותיקה שפשט בחלק ניכר מארצות מערב אירופה (גותיקה בינלאומית) ביניהן: מערב גרמניה, אנגליה וצפון ספרד, כולל התחלות במילאנו, פראג, בודאפסט וקראקוב. הרעיון הבסיסי, מקורו בכתביו של קדוש נוצרי אלמוני, לכאורה סטי' דני (ביוניט דיוניסוס), שסבר, ברוח ההגות הניאו אפלאטונית, שהאור הוא ההתגלות האלוהית – סברה המחזירה אותנו להגותו של זאראטוסטרה (ר' גם ניגודי חומר ורוח). עם זאת אפשר שהושפע מדברי הנביא ישעיה: העם ההולכים בחושך ראו אור גדול; יושבי בארץ צלמות, אור נגה עליהם (פרק ט'1). במילים אחרות האור כישועת האל שהיא מרכזית בנצרות.

סופה של אדריכלות הגותיקה עם פרוץ המגפה השחורה (1350). הסגנון עתיד לחזור, בתחילת המאה ה-19, כניאו גותיקה המזוהה עם תנועת הרומנטיקה עד לשנות ה-1870. רעיונות המתבססים על סגנון זה מופיעים מסיבות שונות, אצל רבים מחסידי הסגנון המודרני². בין אלה האדריכל וולטר גרופיוס*, שאימץ רישום של כנסייה גותית, כסמלו הראשון של בית הספר (באוהאוס) שעמד בראשו. הרישום שהעשה על ידי ליונל פינינגר* מתאר כנסייה המאירה את האפלה כמגדל אור.

הרנסאנס (מאה 15 לספ') מסמן את המעבר מחלונות הזכוכית אל הכיפה הביזאנטית, תחילה בפירנצה ולאחר מכן ברומא ומשם לכל המערב – זאת, לכאורה, כתחייתה של התרבות היוונית רומית העתיקה. אדריכלות הבארוק (מאה 17) כולה אור הן בחזיתות והן בחלל הפנימי. התופעה נובעת, קרוב לוודאי, מכמה גורמים: ראשית, מלכותו של לואי 14- בצרפת שראה עצמו בדמות מלך השמש (Roi Soleil). שנית, תחילת אופנת החלונות הגדולים הידועים עד היום בשם 'חלון צרפתי' (ר' שקוף). ושלישית תחושת הביטחון העצמי של האצולה הצרפתית, שזנחה את מבצריה. מכל מקום סגנון זה פשט, מכאן ואילך, ברוב חלקי אירופה.



התייחסות שונה לאור ניתן למצוא בבארוק המאוחר (מאה 18) בכנסיות הקתוליות בדרום גרמניה, אוסטריה וצ'כיה. באלה מופיע, אולי לראשונה, אור החודר מחלונות סמויים ומוחזר ברכות מהקירות הבהירים אל החלל הפנימי. הכוונה הייתה כנראה להדגיש את הניגוד בין הכנסייה הקתולית העשירה והמסתורית בטקסיה העתיקים, לעומת האור הקר וחסר כל קישוט, המאפיין את החלונות ואת הקירות של כנסיות הפרוטסטנטים בצפון גרמניה ובהולנד.

הבארוק במקרה או שלא במקרה מסתיים עם פרסום (1704) מחקרו של אייזיק ניוטון על נושא האור, שחולל מהפכה של ממש – מהפכה הפותחת ביחד עם שאר מחקריו, עידן חדש בתפיסת העולם. מכאן ואילך הדגש הולך ועובר בהדרגה, אפילו באמנות, מהרוח אל החומר.

צל. למונח כמה משמעויות, שרובן מקובלות גם כיום. בראש ובראשונה כשטח שאינו מואר. אותה כוונה התפצלה, בשפה האנגלית, לשתי מילים: האחת, Shade שפרושה אזור שגבו אל השמש והשניה Shadow, שהוא הצל עצמו או השטח המוצל על ידי גוף החוצץ בינו ובין השמש. משמעויות נוספות, הן בעברית והן בשפות אחרות, מתייחסות לתופעה זמנית, שקיומה חולף (צל עובר). מכאן נוספה, בימי הביניים, כוונה של בבואה או תמונה, בניגוד לעצם הדבר. המונח צל בעברית מתייחס גם להגנה בפני השמש ובהשאלה לכל צורת מגן. כך למשל, חסה בצל קורת.

אחת התופעות המסקרנות בציור היא ההתייחסות לצל עצמו. דמויות, בניינים, חפצים וכו' מתוארים, בדרך כלל, כמטילים מעין רמז של צל ולעתים הצל מבוטל לחלוטין. לעניין זה יכלו לתרום גורמים רבים, כגון ריבוי מקורות אור (אור מוחזר,

חלונות), חוסר ידע, מסורת, אי תשומת לב. אבל אין באלו הסבר של ממש. הטלת צל בדיוקנות גיאומטרית פותחה במכללת 'בו זאר' בפאריז בתחילת המאה ה-19, והיא מופיעה בברור בכל איור אדריכלי. יתרה מכך באותה מכללה לימדו במקביל את כל האמנויות החזותיות כלומר ציור, פיסול ואדריכלות. עם זאת, הצל בציור עדיין אינו מופיע אלא כענן חולף. קשה לטעון על חוסר תשומת לב. כאשר הדבר הכרחי, מאז הרנסאנס, כמו בגומחה אדריכלית של המשפחה קדושה שלפייירו דלה פראנצ'סקה*, גייובני בליני*, טינטורטו* ואחרים, הצל מדויק דיו. אפילו ג'ורג' סרה* ותפיסתו 'המדעית' לציור מתרכז בנושא הצבע ומתעלם מהאפשרויות הגלומות בצורתו האמיתית של הצל – למעט שינוי הצבע בין מוצל למואר.

את השימוש המודע בהבדל בין אור וצל באדריכלות אפשר ליחס ליוונים: התייחסות לצל שבין עמודי המקדשים, חריצים בעמוד ליצירת צללים. התפתחות בנייני הסטואה למסתור שמש הקיץ וגשמי החורף. הרומים שילבו את הסטואה עם החצר הפנימית (אטריום) המאפיינת את בית המגורים, לפחות מאז תחילת ההיסטוריה. אותו סטואה נותר כמאפיין לבנייני קודש בימי הביניים, כחצר הסמוכה לכנסיות ולמנזרים – מעין אזור ביניים, בין פנים לחוץ. בשלהי ימי הביניים מופיעים באיטליה רחובות עם קומת עמודים מעל למדרכה, בדומה לסטואה. כך ברחובות בולוניה; ארמון הדוג'ים בונציה, והבניינים שהוקמו בעת הרחבת כיכר ס' מארקו, מתקופת הרנסאנס ועד זמנו של נפוליאון. בין הדוגמאות המאוחרות קטע של רחוב ריבולי (Rivoli) בפאריז בתכנונם של פייר פונטיין* ושארל פרסיה* גם הוא מזמנו של נפוליאון.

אותה מסורת אומצה גם בתל-אביב: כיכר הרברט סמואל בתכנונו (1925) של יוסף נויפלד*, הבניינים סביב בית הכנסת 'הגדולי' ברחוב אלנבי בתכנונו (1940) של זאב רכטר*, רחוב אבן גבירול בתכנונו (1950) של אדריכל העיר יצחק קליין* וכיכר לנארד ברנשטיין בתכנונם (1950) של זאב רכטר* ודב כרמי*.

בטרם סיום ראוי להביא שתי התייחסויות מפורסמות לנושא האור, החושך והצל באדריכלות. האחת, של אטיין-לואי בולה* המזוהה עם המהפכה הצרפתית, ואבי רעיון 'אדריכלות הצללים'. כלומר, ככל שרבים גווני הצל כן גוברת התרשמות הצופה. על פי תפיסה זו יצר תרשים בשם "סנוטאפ לניוטון" (קבר זיכרון) הנראה ככדור, שהיא הצורה הגיאומטרית עם מרבית גווני הצל. לעומת זאת פנים של אותו כדור כולו חושך, למעט חורים זעירים, האמורים לייצג את מערכת הכוכבים. התפיסה השנייה, של לה קורבוזיה*, שאינה דורשת כל הסבר: 'האדריכלות היא צורות נפלאות באור'.

צבע הוא אור והאור אנרגיה הנפלטת מחומר, בדרגות שונות של חום. צורותיה המוכרות ביותר של התופעה האור הן השמש והאש. הזיקה בין האש, כלומר האור והחומר היא אחת מתגליותיו (1774) של אבי הכימיה המודרנית, הצרפתי, אנטואן-לורן לאבואזיה (Lavoisier 1743-94). חמישים שנה קודם לכן (1704) גילה אייזיק ניוטון, כי העברת אור השמש דרך מנסרה, גורמת לפירוק לקשת הכוללת את כל הצבעים. תופעת פירוק אור השמש מוכרת היטב בצורת קשת הצבעים המופיעה בימים מעוננים או לחות גבוהה באוויר. במקרים אלה רסיסי הלחות פועלים כמנסרה. זאת ועוד, כל חומר פולט אור בצבע מסוים. מכאן שאותה קשת הנראית לעין מייצגת מקצת החומרים המצויים בשמש. שאר צבעי החומר הם מעבר ליכולת הקליטה של העין האנושית.

רגישות העין לצבע. בפרק הראיה² צוין, כי אין אחידות ביכולתו של חוש זה, כולל ההבחנה בין צבעים. עין רגישה עשויה לראות כ-450 גוונים שונים. יש אחרים הקולטים הרבה פחות. יש כמובן, עיוורי צבעים. רובם לוקים בדאלטוניזם, על שמו של כימאי הבריטי ג'ון דאלטון (Dalton 1766-1846), שסבל מאותה תופעה – תופעה שכתוצאה ממנה אין רואים את הצבע האדום וכל אלה הסמוכים לו (סגול וכתום) או שהוא כלול בהם (ירוק). הפגם הוא תורשתי ומועבר



מעברים, משחור ללבן.

על ידי הנשים, אבל לוקים בה רק הגברים. קיימים גם מקרים קיצוניים של גברים הרואים הכל בשחור לבן.

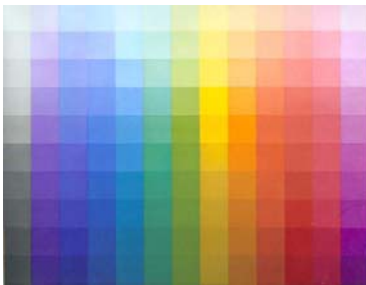
לבן, אפור ושחור. מפירוק אור השמש על ידי מנסרה, כפי שעשה ניוטון, עולה שהצבע הלבן הוא עירוב של כל הצבעים או חומר המחזיר את אותו שילוב כגון סיד, כספית, אבץ וכיו"ב. השחור הוא העדר חומר (החלל החיצון) או חומר שאינו מחזיר או כגון פחם. לכן ככל שמתמעט האור כך גם הצבע. הצבע האפור נופל בתווך בין חומר המחזיר מספר מועט של צבעים כגון עופרת או שילוב של מספר צבעי תאורה (ר' בהמשך צבעי אור). העין האנושית מבחינה בכ-12 דרגות של צבע אפור במעבר מלבן לשחור. יצירת הדרגות אינה פעולה מכנית של תוספת כמות מסוימת של שחור ללבן. פעולה ממין זה גורמת לתופעת 'נפילה', כלומר הלבן הופך לשחור 'הר' מדי. 'הדרך הנכונה' ליצירת הדרגות היא על ידי תוספת ההולכת וקטנה של שחור. תופעת הנפילה מוכרת ממדרגות היורדות מתחת לפני המים. אלה נעלמות לאחר שלוש, ארבע מדרגות. על מנת ליצור ירידה ההדרגתית, צריך היה להקטין את גובה המדרגות ככל שהן מעמיקות לרדת (אין עושים זאת בגלל הסכנה הכרוכה בדבר ליורד במדרגות כאלה).

חיסור (Substruction). הצבעים המוכרים לנו הם תוצאה של החזר האור המוטל עליהם. במידה והמדובר באור השמש, או אור לבן אחר, החומר 'מחסיר' או 'סופג' את כל הצבעים הכלולים באור ומחזיר רק את הצבע המסוים, כפי שהוא נראה לנו. חומר שצבעו לבן מחזיר את כל הצבעים ולכן הוא לבן. כחול הוא חומר המחזיר את הכחול בלבד, וכך הלאה.

1. צבעים ראשוניים (יסוד) צהוב, כחול אדום. סה"כ 3. מאלה עשויים כל שאר הצבעים. צבעים אלה מאפיינים את מרבית האמנות החזותית לאורך ההיסטוריה, לעתים ללא קשר עם המציאות. ההתנתקות מהם החלה במערב בתקופת הרנסאנס (מאה 15) אבל גם היא הייתה הדרגתית למדי. הסיבה לכך הייתה הפיגמנט וטכניקת הציור, שלא כאן המקום לדון בהם. המפנה העיקרי מורגש עם הופעתם של צבעי השמן (בשלהי המאה ה-15) תחילה בצפון אירופה ובהמשך באיטליה עצמה.

השימוש בצבעים ראשוניים מזהה כיום בעיקר עם סגנונו הגיאומטרי והמופשט של הצייר ההולנדי פייט מונדריאן*, כפי שגובש (1921) לאחר חיפושים והתלבטויות רבות (ר' ניאו פלאסטיציזם). בין חסידיו, ראוי לציון, גריט ריטוולד*, שעיצב (1919) את הכיסא 'אדום כחול' ואת 'בית שרודר' (1924) שהם בבחינת מחווה למונדריאן. חסיד נוסף של צבעי יסוד באדריכלות היה מרסל ברויר*, למרות שאלה כמעט ואינם מופיעים בבניינים שתכנן, אלא בספר שחיבר על נושא 'שמש וצל' (1956) – הגותו של אדריכל (ר' גם סגנון: מינימליזם, דה סטיל ומודרניזם).

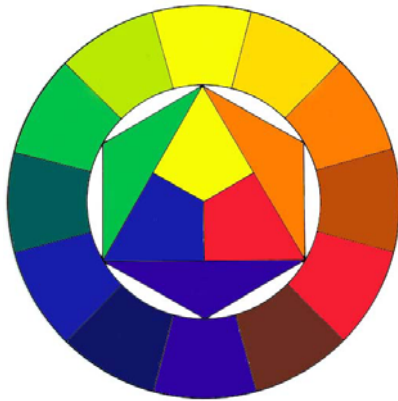
2. צבעים משניים. ערבוב צבעים ראשוניים אדום + צהוב = כתום. צהוב+כחול=ירוק. כחול+אדום=סגול. סה"כ 3. הצבעים המשניים מאפיינים את סגנונות שלהי המאה ה-19. היוצרים הזכורים כיום בהקשר זה הם האדריכלים הנרי ואן-דר וולדה*, ויקטור הורטה* וצארלס מקינטוש*, והציירים גוסטאב מורו*, אודיון רדון*, פאול גוגן* וגוסטאב קלימט* (ר' סגנון: אר נובו וסימבוליזם).



3. צבעים שלישיים. הצבעים שבין הראשוניים למשניים. סה"כ 6. ניתן להמשיך גם לדרגה רביעית חמישית וכו' אבל לעניינינו כאן ניתן להסתפק בסך של 12 הצבעים הראשוניים, משניים ושלישיים. מעבר לכך מתחיל טשטוש מסוים שמקורו ביכולת ההבחנה הרגילה בין הצבעים.

4. **גלגל הצבעים**. פירושו חיבור הצבעים על פי סידרם: ראשונים, שניים: אדום, כתום, צהוב, ירוק, כחול, סגול. והשלישיים ביניהם.

5. צבע רווי. הוא זה הנראה לנו 'נכון'. מכאן שהמדובר על שילוב של רגש*, אופטיקה וסטטיסטיקה. כלומר הצבע הנראה נכון למרבית האנשים.



הצבע הרווי הוא למעשה היחס בין פיגמנט הצבע (Chroma) וכמות השחור הנוספת לו. יחס זה יוצר את המעבר מהבהיר ביותר ועד לכהה ביותר. הצבעים הרוויים באמנות החזותית מאפיינים חלק לא מבוטל של תרבויות העממיות בארצות רבות, כולל שטיחים, בדים, לבוש, רהיטים והאמנות הקרויה 'עממית'. אותה נטייה מופיעה גם במיניאטורות פרסיות והודיות. אלה הושפעו משלושה מקורות: האחד, האמנות הביזאנטית. השני, האמנות הסינית שיובאה על ידי המונגולים. והשלישי, הרתיעה של האיסלאם מתיאורי דמויות אדם. אי לכך הצבע, לכאורה, 'נוגד את הטבע' ולכן אינו נוגד את הדת. מכאן גם ריבוי העיסוק בנושאים הקודמים לאיסלאם ולכן, לכאורה, לא חל עליהם אותו איסור.

שימוש מודע בצבעים עממיים ניתן למצוא באמנות הרוסית של תחילת המאה ה-20. כך למשל ביצירות מוקדמות של ואסילי קאנדינסקי*, מיכאיל לאריונוב*, נטאליה גונשארובה* וקאזימיר מאלביץ'*. סגנון זה הושפע מהתעניינות באמנות עממית, כפי שבאה לביטוי אצל פאול גוגן, כמו גם גילוי הציור הקרוי 'תמים' (Naive) בין אלה המפורסם ביותר, אנרי רוסו* הקרוי גם 'המוכס'. דוגמתו מצויים בכל הארצות, כולל ישראל (שלום מצפת*).



6. מונוכרום. צבע אחד או לעתים סדרה של אותו צבע מבהיר לכהה המבוססים על אותו פיגמנט (מונוכרום = גוון אחד). במציאות, המונוכרום עשוי לכלול גם צבעים סמוכים מבלי שיחשב עדיין לפוליכרום (רב גוני). המונוכרום כולל, בראש ובראשונה, את הלבן, האפור והשחור. אלה מופיעים ברישום, העומד לדעת רבים ביסודה של האמנות הן כאמצעי עזר והן כתחום בפני עצמו. כך למשל, הדייקנות של האנס הולביין*. מאז המאה ה-16 נוסף גם בהדפס – טכניקה המקבילה להמצאת הדפוס. ההדפס, זכה להצלחה תחילה בצפון אירופה. אבל עד מהרה פשט בכל ארצות המערב. בין היוצרים היותר מפורסמים אלברט דורר*, רמברנדט*, פראנסיסקו גויה*, פאול גוגן*, לודוויג קירשנר*, גטה קולביץ* ועוד רבים.

המונוכרום מאפיין את מרבית הפיסול והאדריכלות, במערב מאז הרנסאנס. במקביל מופיעה גם טכניקה של ציורי קיר, בדרך כלל, בצבע אפור (Grisaille) לתיאור פסלים, לכאורה עתיקים, בקירות הפנימיים של ארמונות. מכל מקום, אין ספק, שאותו מונוכרום, כמו השקיפות, מטשטש את תחושת החומריות. אפשר שבזאת טמון סוד הקסם המושך אליו אמנים, כולל אדריכלים רבים – קסם הנוסך באובייקט מידה של ערטילאיות או רוחניות, כאילו, אין מדובר, בגוף גשמי, בנין או פסל אלא ברעיון.

המונוכרום לא איבד מיוקרתו והוא עדיין מקובל הן ברישום והדפס והן בתלת ממד, בתחומים, כגון פיסול, אדריכלות ועיצוב המוצר. מעמדו של המונוכרום ברישום נובע המידה רבה מזמינותם של הנייר, העיפרון והעט. להדפס כוח משיכה רב מאז פיתוח הטכניקה כאמצעי ביטוי שהוא בו זמנית ייחודי (כאשר ממספרים את העותקים) אבל גם ניתן לשכפול כמותי, כלומר תפוצה בקרב ציבור גדול יחסית.

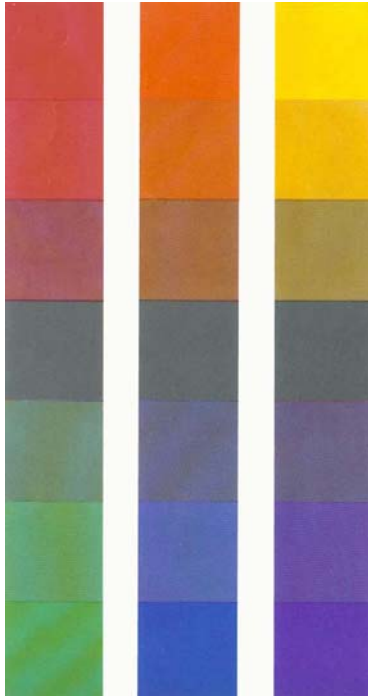
באשר למונוכרום בתלת ממד קשה לקבוע את הסיבות לאחיותו הגובלת בבלעדיות. יתכן שהדבר נובע מתחושה פנימית של היוצר, שיסודה ברצון לתקשר עם ציבור רחב, שחלקו נרתע, במידה זו או אחרת מהצבעוניות. חיזוק מסוים לכך אפשר למצוא בהבדל המשמעותי בין 'פיסול', כלומר יצירה בתלת ממד, האמורה לעמוד בחלל ציבורי ובין יצירות שנועדו מלכתחילה לחלל קטן ואינטימי. אבל גם לעניין זה יש דוגמאות רבות, מתקופות שונות, המצביעות על



האנס הולביין, מונוכרום

כיוון כמעט הפוך, של תלת ממד, רבגוני (פוליכרום). לשאלה באם המדובר במחזוריות סגנונית או סיבות אחרות, אין תשובה חד משמעית.

7. **פוליכרום.** כלומר רב גוניות. פסלים ובניינים מהעת העתיקה בנהריים, במצרים וביוון היו צבועים על מנת לשוות להם מראה יותר 'טבעי', כפי שמציין גם אפלטון. הנוהג נמשך גם בתקופה ההלניסטית-רומית ולאורך ימי הביניים ועד תחילת הרנסאנס. לעת זו הפיסול עובר כמעט כולו למונוכרום. יוצאי הדופן לעניין זה הם פסלי החרס של לוקה דה לה רוביה* כמו גם פסל העץ של 'מרים המגדלנית' של דונאטלו*. הדעה המקובלת היא שצביעת העץ נועדה כאמצעי הגנה מפני התבלות ומזיקים. אבל אין בכך הסבר מלא מכיוון שיש מקרים שבהם העץ לא נצבע כלל. כך או כך התופעה מאפיינת את הפיסול והאדריכלות העממית בכל רחבי העולם, כולל פסלי קדושים בכנסיות ומקדשים במזרח ובמערב. בפיסול, משלהי שנות ה-1950, מופיעות כמה מגמות סותרות: האחת, דמויות ואובייקטים פוליכרומים כאילו אמיתיים. השנייה, שוב, דמויות ואובייקטים כאילו אמיתיים, אבל במונוכרום. השלישית היא, כמובן כל השילובים האפשריים בין השניים.



צבעים משלימים.

האדריכלות, בין מלחמות העולם מתאפיינת, בין השאר, על ידי הצבע הלבן. אבל בעין בוחנת אפשר לגלות מקרים רבים של שימוש בצבע. כך למשל, ביתו של האדריכל רובר מאלה סטיבנס* בפאריז (1926). באותה רוח סגנון 'אר דקו' בפלורידה. כך גם בתי מגורים וציבוריים שנבנו בתל אביב בשנות ה-1930, ביניהם הבית האדום (נהרס) ברחוב הירקון, ששימש שנים רבות כמרכז מפלגת העבודה; 'הבית הכחול' ברחוב אלנבי פינת יהודה הלוי בתכנונו של יצחק רפפורט*; בית משרדים ברחוב נחלת בנימין, ועוד רבים. סביר להניח שצבעים אלה הושפעו מדוגמאות שנראו במערב. מגמה צבעונית, אבל קיצונית יותר, חוזרת לזמן מה בשנות ה-1980 תחת השם פוסט מודרניזם*.

8. **צבעים משלימים** (Complimentary) כל שני צבעים הנמצאים בדיוק זה מול זה על גלגל הצבעים. למשל אדום וירוק. המונח 'משלימים' מתייחס לתופעה טבעית לאדם. התבוננות ממושכת בצבע כל שהוא גורמת לתגובה משלימה – מעין 'פיצוי' או 'הדה'. אדום הופך לירוק, הצהוב לסגול הכחול לכתום וכך הלאה. אבל, בדרך כלל, רק כאשר כמות הפיגמנט (Chroma) זהה בשניהם. במילים אחרות, המונח 'משלימים' עשוי להטעות. אין מדובר בתגובה נפשית אלא בתופעה אופטית, הקשורה למבנה מערכת הראיה. אדרבא, מבחינה נפשית התגובה לצבעים משלימים, זהה ואף חריפה יותר, מאשר לצבעים נוגדים המופיעים בהמשך.



מתוך ספר המלכים, מיתוס לאומי איראני 1522.

חוס הוא תוצאה של ערוב שני צבעי פיגמנט משלימים או אלה שבקרבתם. אי לכך חוס, כמו לבן אינו צבע מסוים, אלא מגוון רחב הנקבע על פי הצבעים המשולבים בו. זאת בנוסף לגוונים מבהיר לכהה, כלומר תוספת של לבן ושחור. הציור בצבעי שמן, מהמאה ה-15 ואילך, נעשה ברובו על רקע חוס. מכיוון שצבעי השמן שקופים, צריך היה להוסיף צבע לבן על גבי החוס על מנת שהצבעים הבהירים לא יראו כהים מדי. רק במחצית המאה ה-19 אימצו הציירים את טכניקת הציור על רקע לבן – טכניקה שהייתה מקובלת, עד אז, בעיקר בציור נושאים בהירים במיוחד, כגון נופי ים. הפער בין הציור על רקע חוס ולבן הוא, ללא ספק, התופעה הבולטת ביותר בעת הביקור במוזיאונים. האמור ביחס לניטראליות של הצבע החוס, נכונה גם ביחס ללבן, אפור ושחור. אבל, אין להתעלם משוני מסוים הנובע מהזיקה בין צבע לתגובות נפשיות, כגון קור, שמחה, אפרוריות, מוות וכו' – נושא המופיע בהמשך. כך למשל, הצבע החוס אמנם כמעט תמיד, ניטראלי, אבל גם 'חם' ובהשאלה חמים ונעים. מכאן הנטייה להשתמש בו

כצבע רקע בעיצוב פנים, בעיקר בחומרים טבעיים, ביניהם עץ, עור, אבן וכו'.

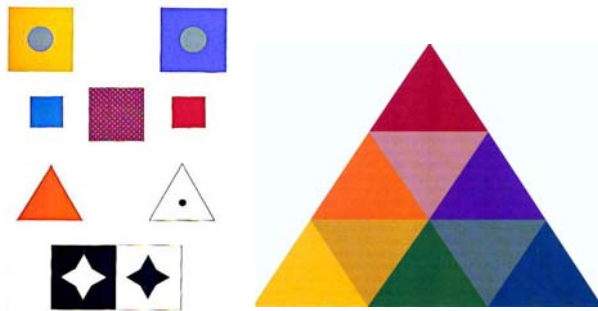
9. צבעים נוגדים. כל שלושה צבעים הממוקמים בקודקוד משולש שווה צלעות, שמרכזו בגלגל הצבעים. למשל: אדום, צהוב וכחול או כתום, ירוק וסגול. ניתן כמובן להשתמש גם במשולשים אחרים, אלא שרמת הניגוד ביניהם פחותה. מכאן שהניגוד הקיצוני ביותר הוא שני הצבעים המצויים, בדיוק, זה מול זה, הקרויים כאמור 'משלימים'.

צבעים נוגדים יוצרים תחושה של עימות או מתח. את האיזון ניתן להחזיר על ידי שינוי היחס בין שטחי הצבע. לדוגמה שטח קטן של אדום יחסית לסגול. אבל אדום וירוק גורמים לריצוץ, כמעין תנועה גלית, דווקא בגלל האיזון המלא שביניהם (ר' דינמיות). עם זאת, השימוש הבו זמני של צבעים נוגדים וראשוניים, מאפיין חלק לא מבוטל של האמנות החזותית. תופעה זו נובעת מעצם השימוש בצבע כצבע ולא בהכרח כאמצעי לתיאור הסובב, כפי שהוא נראה במציאות. בין הדוגמאות היותר בולטות, עבודות מתקופת הגותיקה המאוחרת, כגון אלה של מארטיני סימונה* האחים לורנצטי*, האחים לימבורג* וג'וטו*. לאלה ניתן להוסיף את מרבית האיור בימי הביניים מביזאנטיון למערב אירופה ומזרחה וארצות האיסלאם (ר' גם צבע רוי).

כאשר צבע משמש רקע או מונח על יד צבע אחר, נוצר 'שינוי' – תופעה זו ידועה בשם סימולטאניזם – שם שקבע לה הכימאי הצרפתי יוג'ין שברוי*: הבעיה שהוצבה בפניו על ידי יצרני השטיחים בצרפת הייתה התופעה המצערת שצבעים לכאורה מלאי חיוניות שינו את גוונם כאשר הושלם השטח. ממחקרו התברר שכל צבע משפיע על סביבתו במיוחד אם הוא משמש כרקע. התופעה חזקה במיוחד כאשר קצוות החוטים עשויים מצבעים שונים. אלה 'מתערבלים' בראיה הפנימית ויוצרים צבע חדש, בדומה לערבוב הצבעים על ידי הצייר.



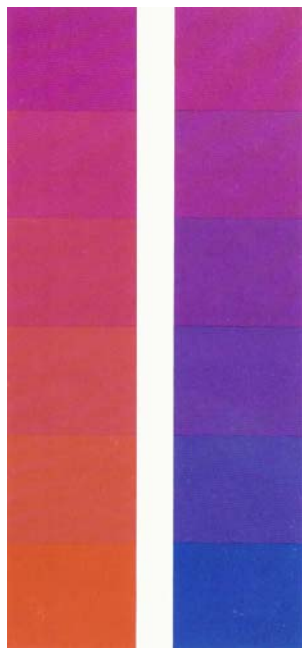
לגיה פרנאן, העיר 1919.



משולש הצבעים.

יתרה מכך, הצבע הנוצר על ידי הראיה הפנימית גובר על כל צבע אחר. מחקר זה שינה במידה רבה את היחס לצבע לא רק בתעשיית השטיחים אלא גם בתחומים כגון אריזה, טקסטיל וציור. כך למשל, הצייר ג'ורג' סרה* וידידו שיצרו בשלהי המאה ה-19, באמצעות אותה טכניקה, את סגנון הפוינטליזם* או הניאו אימפרסיוניזם*. השימוש המובהק בניגודי צבע, מאפיין את סגנון קבוצת פוב* (Fauves) שהוצג בפאריז בשנים 1904-08 ביניהם אנרי מאטיס*, אנדרה דרן*, מוריס ולאמין*. המונח המקורי סימולטאניזם* של שברוי אומץ בהמשך (1912) על ידי רובר וסוניה דלוני* לאפיון סגנון רב צבעים – סגנון שגרסתו המופשטת ידועה גם בשם אורפיזם* או קוביזם אורפי.

בין המקורבים לקבוצת האורפיזם נמנה הצייר פרנאן לגיה* שפנה לאחר מלחמת 1914 מהפשטה לציור פיגוראטיבי המתאפיין, בין השאר, בניגודי צבע – סגנון שהשפיע על האדריכל לה קורבוזיה* שהשתמש באותם צבעים בבניין שתכן (1945) במארסיי. אבל, בניגוד לצפוי צבעים אלה, ששילב גם בשאר עבודותיו, אינם צורמים כנראה בזכות



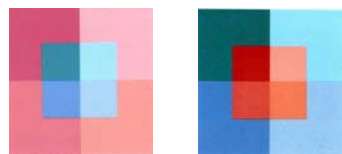
שני גורמים: האחד, בידוד כל צבע בשקע משלו והשני הרקע הניטרלי של הבניין עצמו (לבן או אפור). ללגיה הייתה גם מעורבות ישירה בניסיון לשלב צבע באדריכלות. הכוונה להצעה שהוגשה לבית החולים סטי' לו בצרפת בשיתוף עם אדריכל פאול נלסון* (לא בוצע). נושא השימוש בצבעים נוגדים ושאר הניגודים המופיעים בהמשך, מאפיין כיום רק אמנים בודדים. עם זאת הוא מקובל עדיין בתחומי העיצוב (גרפיקה, פנים, אופנה, טקסטיל וכו'). בקיצור, כל תחום שבו המטרה ליצור תחושה של נינוחות. באשר לאמנות כגון ציור, פיסול וכו', בדרך כלל, ההפך הוא הנכון. כלומר לא איזון אלא, לעתים, הניגודים היותר קיצוניים – מעין אקספרסיוניזם¹⁰ של הצבע.

א. **ניגודי צבעים חמים וקרים.** על הקבוצה הראשונה 'החמים', נמנית סידרת הגוונים הסמוכים לאדום. הצבעים הקרים ממוקמים באזור הכחול-ירוק. תוספת לבן 'מקררת' את מרבית הצבעים. אלה ידועים גם כצבעי גלידה או צבעים רכים (פסטל). לעומת זאת, תוספת שחור מכהה אבל גם 'מחממת' את מרבית הצבעים. תופעות אלה הן תגובות נפשיות שמשמעותן תקפה רק בזמן ומקום מסוים – בעיקר בתחומי העיצוב, כאשר המטרה היא ליצור אווירה של קרירות או חמימות. אבל, גם באלו קיימות מגבלות: חום, למשל, שהוא, כאמור, לכאורה ניטרלי, נוטה לאדום ולכן גורם תחושה של חמימות. אבל כאשר נוספה לו כמות משמעותית של צבע צהוב הוא פונה לכיוון המזוהה עם גוונים של חול הוא עובר, בהשאלה, לקלילות 'מרעננת' של חופשת קיץ.

לעומת זאת, אותו צהוב עשוי לגרום לתגובה הפוכה של שמש יוקדת, במיוחד, בסמיכות עם צבעים חמים ורוויים. כך למשל 'החמניות' של וינסנט ואן גוך* או תמונות הנוף שיצר בדרום צרפת. מכאן הקושי בקביעות חד משמעויות ביחס לתגובות נפשיות. דוגמא נוספת היא לבן, אפור, שחור. לבן יכול להיתפס כמטאפורה של חום וקור. זאת על פי הצבע הקרוב אליו. כך גם אפור על פי כמות הלבן שבו, שהרי יתכן אפור קר יותר ואפור קר פחות. אפילו השחור, שאינו מחזיר כל צבע, יש בו ואריאציות שונות, בדומה לחום, ללבן ולאפור. במילים אחרות אין, כמעט, בנמצא צבע טהור: הסיבה, העין והנפש, כולם משפיעים על קליטת הצבע מבחינת הרגש. באותו הקשר ראוי להוסיף, כי בפועל, הקביעה קלה יותר בדוגמאות קיצוניות וקשה יותר, ככל שההבדלים קטנים.



ב. **ניגודי בהיר כהה.** נוצרים כתוצאת היחס בין כמות הלבן/שחור והפיגמנט. גם באלו ההבדל ברור בניגודים קיצוניים, כגון כחול עמוק (כהה) מול צהוב בהיר. אבל הרבה פחות ברור בין הצבעים הראשוניים והמשניים שבהם הצבע עצמו כהה: סגול, כחול ואפילו ירוק.



אלברס גיזף, טרנספורמציה ומרווחים של צבע

ג. **ניגוד קודר, עליז או שמח עצוב.** צבעים קודרים ועצובים מזוהים עם המילה עמוק וצליל נמוך. שמח ועליז עם צבע בהיר וצליל גבוה. צבע קודר/עצוב כולל, בדרך כלל, כמות גדולה יותר של שחור ועליז כמות גדולה יותר של לבן.



אלברס גיזף, הצבע שנוצר בין צבעים.

ד. **ניגוד חמוץ מתוק.** המדובר בצבעים המזוהים עם מזון, כגון לימון (ירוק/צהוב וצהוב), או פירות, כגון שזיף ותות וכו' (אדום סגול).

10. **צבעי ביניים.** בין כל שני צבעים יש צבע ביניים, שאינו בדיוק הצבעים המשניים אלא גוון שונה במקצת, העולה בעיני רוחנו. כלומר ירוק מסוים מאוד בין צהוב לכחול וסגול מיוחד בין כחול לאדום וכו'. למעשה בין כל שני צבעים. קרוב לודאי, שאותם 'צבעי ביניים' הם אישיים, כפי שניתן לראות בסדרה המפורסמת 'מחוזה לריבוע', שיצר יוזף אלברס*.

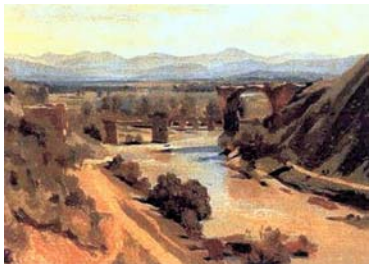
הכוונה של אלברס הייתה לריבוע של מאלביץ ו'תורת הצבע' שפיתח עם ידידו בלנינגרד לפני ביקורו בבאוהאוס בגרמניה (1927).



תוצאות השימוש בשלושה צבעי אור.

ותחילת הסדרה. מכל מקום הדגש אצל אלברס הוא אותו צבע ביניים שכאמור, אינו תואם את הטבלאות הרגילות.

צבעי אור (additive). לכאורה צריך היה להתחיל באלה, כלומר צבעים הנוצרים על ידי תאורה. צבעי אור הם היפוכם של צבעי פיגמנט. כלומר, אותו גלגל צבעים. למעט השחור שאינו קיים כלל בצבעי אור, כי פירושו העדר אור. הראשוניים הם הכתום, הירוק והסגול. אי לכך המשניים הם כתום+ירוק=צהוב; ירוק+סגול=כחול; סגול+כתום=אדום. תאורה של לפחות שלושת הצבעים ירוק+כתום+סגול=לבן או אפור, בניגוד לחום של צבעי פיגמנט (ככל שמתרבים הצבעים הלבן לבן יותר). נקודה נוספת שיש לשים לב אליה היא תגובת הצבעים 'הטבעיים' לאור צבעוני. כך למשל הצורך באיזון צבעי פלואור (כחול) בצבעי ליבון (צהוב) על מנת למנוע מראה כחלחל/אפור וחולני, כמו גם שינוי צבע של מצרכי מזון בעיקר בשרים. בנוסף לאלו השימוש בצבעי תאורה רובו בתחום אומנותי הבמה (תיאטרון, קולנוע או טלוויזיה) המבוססים, כמעט בלעדית, על תאורה מלאכותית.



קורו קאמיל, גשר מעל נחל 1826.

הזיקה בין צבעי אור לצבעי פיגמנט. האמנות המודרנית מתחילה למעשה, בשנות ה-1870 עם הופעתו של האימפרסיוניזם, בראשותו של קלוד מונה*. המדובר במהפך של ממש המושתת על מספר עקרונות: א. פרוק הצבע מרכיביו (Divisionism) כלומר לא משטח צבע אחיד כפי שהיה מקובל מאז ומתמיד. ב. ביטול הצבע השחור לכשעצמו, למעט התוספת הנדרשת למעבר מצבע בהיר לכהה. ג. ביטול קווי מתאר. ד. שימוש ברקע לבן לעומת הרקע החום המאפיין את הציור בצבעי שמן, כפי שהתפתח מתחילת המאה ה-15 ואילך. עקרונות אלה יצרו סגנון השונה מכל קודמיו, כפי שניתן להיווכח בכל ביקור במוזיאון. מחד, הסגנון 'המסורתי' הכהה ומאידך הסגנון החדש הבהיר. השוני קיצוני אף יותר בגין העיקרון הבסיסי, שהציור חייב להיעשות מתוך התבוננות ישירה בעצמים המתוארים, עם דגש על ציורי נוף כנושא עיקרי.



קורו קאמיל, גשר מעל נחל 1826.

בבדיקה מפורטת ניתן למצוא תקדים לכל אחד מעקרונות האימפרסיוניזם. את הציור הישיר של הנוף אפשר למצוא בשתי 'סקיצות' שהכין דייגו ולאסקז* בעת ביקורו ברומא, ועשרות שהכין קמיל קורו*, כולל פרוק הצבע למרכיביו. מכאן שלכאורה, קורו הוא שהניח את יסודות האימפרסיוניזם. אין ספק שלקורו הייתה השפעה מיידית על מונה וחבריו. ובכל זאת, יש שני הבדלים מהותיים בינו לבינם: ראשית, קורו, כמו קודמיו, נהג להשלים את עבודותיו בסדנתו. פירושו של דבר 'גימור', שבו נעשה מיזוג הצבעים, שבוצעו תחילה במשיחות צבע 'חפוזות'.

אצל האימפרסיוניסטים אין 'גימור' והתמונה נשארת כפי שצוירה מלכתחילה, גם אם האמן נדרש לזמן נוסף להשלמת הציור, עליו לחזור לאותו אתר, רצוי מהר ככל האפשר, בגלל השינוי בטיב האור ולכן הצבע ככל שחולף הזמן – במיוחד אם המטרה, כמו זו של האימפרסיוניזם, לתעד את 'המציאות' כפי שהיא נקלטת על ידי העין. לכן אפשר למצוא אצל מונה מספר תמונות של אותו נוף, כאשר כל אחד מהם מתעד את הצבע בשעה או עונה אחרת.



פראגונאר ג'אן, אישה צעירה אוחות ילדה 52-1750(למטה- פרט)

להבדלים שצוינו כאן, משמעות לא רק מבחינה טכנית או סגנונית אלא מכיוון נוסף בלתי צפוי: ציור 'חפוז' (סקיצה), כפי שעשה קורו, פירושו פרוק הצבע למשטחים רחבים יחסית, כמעין הכנה לתמונה המוגמרת. במילים אחרות, הפרוק אינו מטרה בפני עצמה. אבל, אצל האימפרסיוניסטים, המטרה הייתה לגלות את הגוונים שבכל צבע, ללא שלב 'גימור'. אי לכך הנושא המצויר 'מתמוסס' לכתמי צבע. לכל צמח, צבע משלו, אפילו לכל עלה. גם האור הירוק המוחזר מצמחים, גורם לשינויים סביבתיים קטנים. כל ענן חולף משנה את הצבעים. צבעו של שטח מוצל, כהה במקצת משטח מואר. אור הבוקר שונה מאור הצהריים והערב, ולכן גם הצבעים. כל אלה נקלטים על ידי

ובן.

טכניקת פרוק הצבע הייתה ידועה לאמנים מאז המאה ה-17. אין מדובר בסקיצות, כפי שעשו דייגו ולאסקז וקמיל קורו אלא כתוספת לתמונות מוגמרות. המטרה הייתה להוסיף 'חינויות' – מעין רטט מסוים. שימוש זה ניתן לגלות אצל עשרות אמנים (טיציאן*, טינטורטו*, רובנס*, גארדי*, האלס*, רמברנדט*, וואטו*, פראגונאר*, שארדן*, קונסטבל*, טרנר* וכו'), אבל תמיד כאמצעי לחיזוק האשליה ובשילוב משטחי צבע וקווי מתאר. מכל מקום, האימפרסיוניזם טומן בחובו כמה תופעות לוואי, בנוסף להתמוססות התמונה. 'פרוק יתר' של הצבעים גורם למיזוג ומיזוג, כזכור, פירושו צבע אפור. כפי שיוסבר בהמשך. לכן רוב התמונות של מונה וההולכים בעקבותיו, נטייה להראות אפורות במקצת. תופעת האפרוריות מתחזקת עוד יותר כאשר תמונות אלו מוצגות בחדרי מגורים ואפילו במוזיאונים, כפי שיוסבר מיד.



גארדי פראנצ'סקו, כנסיית ס. ג'ורג'יו מג'ורה בונציה.



בונאר פייר, עירום לפני המראה 1933.

כאמור, בשיטה המסורתית, התמונה הושלמה בסטודיו, כלומר באור השונה מזה שבחוץ. לכן גם הצבעים הותאמו לתצוגה מעין זו. אבל כאשר הציור אינו עובר תהליך 'התאמה' השוני בין אור יום בחוץ ואור בחלל פנימי גורם לצבע להשתנות, בדרך כלל, לכיוון האפרוריות: פחות אור, פחות צבע שהוא כזכור, אור מוחזר. נושא תאורת התמונות נפתר לאחר שנים רבות באמצעות תאורה מיוחדת, הקרובה לאור יום, שאינה מזיקה לתמונות, כפי שקרה בשנים הראשונות לאחר התקנת אור החשמל במוזיאונים. עם הזמן הופיעו בעיות חדשות: כיום כל אמן עובד עם האור המתאים לו, לפי טעמו: אור יום, ליבון או פלואור. כתוצאה מכך אמנים המתמקדים בנושא הצבע חייבים להתאים עצמם לתאורה הצפויה בעת הצגת התמונה – משימה שהיא לעתים קשה במיוחד. אפשר שזו אחת הסיבות לדעיכת אותה התמקדות בנושא הצבע שאפיינה את האמנות משלהי המאה ה-19 ועד מלחמי"ע, בטרם נפוץ השימוש בתאורה מלאכותית. למרות הזיקה, לכאורה, בין אמנות הציור לצבע, המציאות שונה לחלוטין. אחד ממאפייני האדם הוא היכולת לזהות גופים המתוארים בקו מתאר, בדו ותלת ממד ואפילו ברמז. אותה יכולת מתייחסת גם

לצבע: היכולת לזהות גופים מתוארים, ללא כל צבע או בצבעים השונים ממראה עיניים, כולל, כמובן, מונכרום זה או אחר. הדוגמאות לעניין זה פרושות על פני כל תולדות האדם, מצוירי המערות, אמנות נהריים, מצרים, ציורי כדים ביוון העתיקה, חלונות זכוכית מהתקופה הגותית, איורים מכל התקופות והתרבויות – עד לצילומי שחור לבן. ואכן, רבים עדיין זוכרים לטובה את ימי השחור לבן, כאשר הדמיון השלים את הצבע החסר. יתרה מכך, אפשר שליכולת זו הייתה משמעות קיומית או שלא היה בה פגם חמור מדי, שהרי אפילו חלומות הם, בדרך כלל, ללא צבע.



מוראנדי ג'ורג'יו, טבע דומם 1946.

לסיכום, כולם משתמשים בצבע, במיוחד ציירים, אבל מספר 'אמני הצבע' מצמצם ביותר, הן בעבר והן כיום. במושג 'אמני צבע' הכוונה אינה לעצם השימוש בצבע, ריבוי צבעים או רגישות אישית, אלא באיכות בלתי מוגדרת, למעשה סוג של שיפוט. מכל מקום, רבים יסכימו, שבין הבולטים בתחום זה מצויים פיירו דלה פראנצ'סקה*, פייר בונאר*, אדוארד וויאר*, ג'ורג'יו מוראנדי*, ומעל לכל אנרי מאטיס*. לעומת אלו, עומדת קבוצה אחרת שפיתחה המושג 'שדה הצבע'. הכוונה לבדים גדולי ממדים של צבע אחד, בדרך כלל, עם פסים או מעין 'נזילה' של צבע שונה. אין ספק שאלה מושכים את העין והצופה כאילו 'שוקע' באותו 'שדה' – תגובה העולה מכל משטח צבע בממדים גדולים. במילים אחרות, הדגש הוא על הרעיון או הקונספט, שאכן יופיע עד מהרה תחת הכותרת 'אמנות מושגית' (Conceptual Art).



מאטיס אנרי, החלון הפתוח 1905 קולייר.



מונה קלוד, בריכת הנרקיסים הלבנות 1899.



וויארד אדוארד, במיטה 1891.