

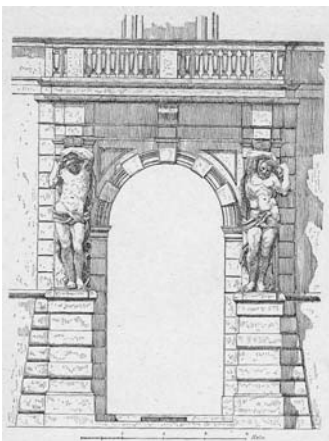
פרק 8 סגנון



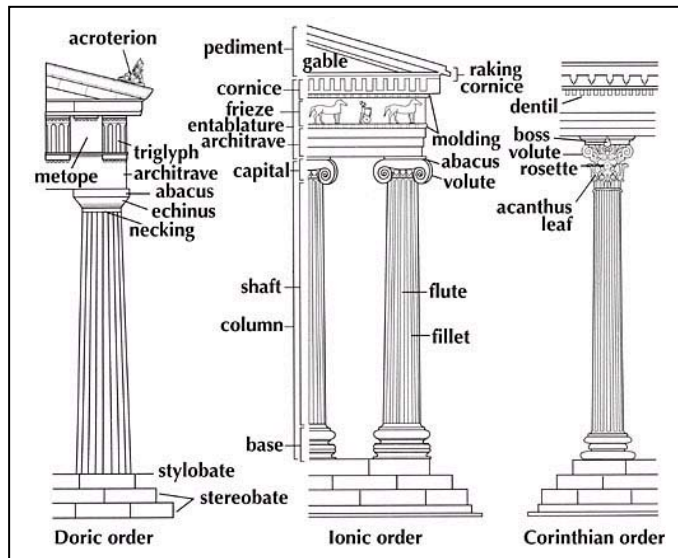
מקור המושג סגנון הוא המילה הלטינית סגנום (Signum) שפרושה סימן, אות, סמל וכו'. לכאורה המדובר בתקשורת* אלא שהכוונה יותר רחבה – התייחסות לכל פעולה או צורה, בכל תחום: בישול, לבוש, מלאכה, הגות ואמנות. המונח המקביל לסגנון ברוב השפות הוא 'סטייל', שמשמעותו עמוד של בנין: ביוונית (Stylos) ובלטינית (Stilos). אבל, על פי גרסה אחרת המקור הוא המילה הלטינית עת או חרט (Stilus) ולכן מאפיין של כתב וכתובה, וכפועל יוצא גם דיבור. כך או כך, אפיון האדריכלות על פי עמודים מופיע כבר אצל וטרוביוס* בספרו 'על האדריכלות' (25 לפנה"ס). הגדרת הסגנון על פי העמודים חזרה והופיעה בתקופת הרנסאנס – הגדרה שזכתה למעמד רשמי במאה ה-17, כאשר הוקמה האקדמיה הצרפתית לאמנות ואדריכלות, במטרה לפתח עמוד או לפחות כותרת של עמוד כסמל לאומי, כראוי לשלטונו של לואי ה-14. עם זאת, מלכתחילה ברור שהכוונה הייתה לא רק לעמודים אלא גם למראה הכללי של הבניין: אלגנטי, מגושם, חגיגי, קודר וכו'. מכאן קצרה הדרך להגדרת סגנונות האמנות על פי סימנים נוספים המאפיינים תקופה, אסכולה, אמן ובהמשך כאמור, כל שאר התחומים.



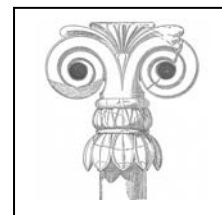
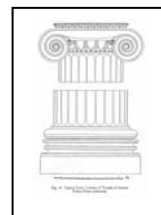
מכל מקום, אפיון האדריכלות, של העת העתיקה, על פי העמודים מקובל עד היום. כך למשל, סגנון הבניה של השבטים האיונים כלומר היוונים שממזרח לים האייגאי (היום טורקיה). אלה פיתחו עמודים עם כותרת הקרויה על שם (סגנון איוני) המתאפיינת בצורת השבלול או המגילה. לעומת זאת השבטים הדוריים, ממערב לים האייגאי, העדיפו כותרת שצורתה ככרית או קערה ועליה אבן מרובעת (סגנון דורי). מאוחר יותר נוסף סגנון הקרוי קורינתי, מסיבה בלתי ידועה, שהוא פיתוח של כותרת העמוד איוני בתוספת סלסלה של עלי קוצץ (אקאנטוס) – סגנון שהיה יוקרתי ומועדף על הרומים בתקופה הקיסרית ובהמשך, לאחר עיבוד, גם בתקופה הביזנטית.



השער של פאלאצו ברגליני, בולוניה



נהוג לציין עוד כמה סגנונות לפי אותם מאופיינים, כגון הסגנון המצרי עם כותרות של עלי גומא או פרח הלוטוס; הסגנון הפרסי עם עמוד שבכותרתו סוסים או שוורים; הסגנון האטרוסקי שהוא מעין סגנון דורי אבל פשוט יותר והסגנון המשולב כשמו כן הוא, כלומר שילוב מאפיינים. לאלו יש להוסיף עמודים בדימוי נשים (קאריאטידות) הנושאות סלסלות על ראשן, ששרדו במרפסת הצמודה למקדש האראקטאום באתונה. אותן דמויות היו, בתקופת הבארוק, מקור ההשראה לעמודי אטלאנטיס, על שמו של הענק שנגזר עליו להחזיק על כתפיו את כיפת הרקיע.



אחת השאלות, שראוי לדון בה, היא למה המושג סגנון/סטייל, שהוא נטרלי למדי, עורר בשעתו (1930'עד1980) תחושות של אי נוחות וסלידה במיוחד באדריכלות. כך למשל המחאה של וולטר גרופיוס*, מאבות המודרניזם, כנגד השם "סגנון הבין לאומי", שניתן לתערוכה שאצרו (1931) התיאורטיקן הנרי-ראסל היצ'קוק והאדריכל פיליפ ג'ונסון*, עבור המוזיאון לאמנות מודרנית בניו-יורק. אפשר שגרופיוס לא היה נדרש לעניין זה אלמלא נאלצו הוא ורבים ממקורביו למצוא מקלט בארה"ב לאחר עליית הנאצים לשלטון. השם המקובל היה, בדרך כלל, 'אדריכלות מודרנית' או 'אדריכלות בין לאומית' כשמו של ספרון שחיבר ופרסם גרופיוס בהוצאת הבאהאוס (1925; 1927).



ריצ'ארדסון בית וואט שרמן, ניו פורט, רוד אילנד 5-1873



מקים מיד וואיט, בית ויליאם לו, בריסטול 1887



פרנק לויד רייט, אוק פארק שיקאגו 1889

אין זה מקרה שהמילה סגנון אינה מופיעה אצל גרופיוס או שותפיו לדרך המודרנית, כי פרושה קביעת מאפיינים המוגבלים בזמן ובמקום, ואפילו לעתים אדם מסוים. כוונתו של גרופיוס הייתה, ככל הנראה, להיבטים כלליים יותר המעוגנים במושגים כגון מינימליזם* ופונקציונאליזם* והשילוב ביניהם שיקרא לימים מודרניזם* – אלה, לדעתם, אינם סיגנונות אלא עקרונות שכל אדריכל ואמן יכול להתאימם בדרכו על פי צרכי המקום, החברה ורוח הזמן.

הגדרת "הסגנון הבין לאומי" כפי שנוסחה, בעיקר על ידי היצ'קוק, קובעת שמונה מאפיינים עיקריים: (1) קומפוזיציה 'רגולרית', כלומר אי סימטרייה. (2) דגש על צורות גיאומטריות, בעיקר הקוביה. (3) גג שטוח. (4) משטחי קירות חלקים ללא עיטורים, בדרך כלל, בצבע לבן. (5) משטחי זכוכית או חלונות סרט. (6) שלד פלדה או בטון. (7) שימוש חופשי בקירות ובמחיצות (במקום קירות נושאים). אלה אפשרו את פיתוחה של אסתטיקה חדשה, המדגישה את מרכזיותו של (8) הנפח לעומת המסה המסורתית.

תגובתו של היצ'קוק למחאה של גרופיוס התפרסמו רק כעבור עשרים שנה (1951) במאמר שבו קבע, כי מאפייני 'הסגנון הבין לאומי' עדיין תקפים, למרות שהחלו להשתנות בסמוך לקיומה של התערוכה. כך למשל, הקירות הנושאים מלבנים או אבן, בבניינים של לה קורבוזיה* ולדוויג מיז'ו"ד רו*. אלה נראו לו באותם ימים כחריגים ולא יכול היה לדעת, כי יתקבלו על ידי מודרניסטים אחרים. יתרה מכך, היצ'קוק מתנבא, באותו מאמר, כי מכאן ואילך 'הסגנון הבין לאומי' עתיד לעבור לשלב הבא הראוי אולי לשם 'סגנון בין לאומי מאוחר'. במאמר נוסף, משנת 1966, מציין היצ'קוק כי לדעתו אותו 'סגנון בין לאומי' יגיע לשלבו הסופיים עם מותם של מייסדיו: לה קורבוזיה, וולטר גרופיוס ולדוויג מיז'ו"ד רו.

במבט לאחור ברור, גם מתגובתו של היצ'קוק, שגרופיוס צדק, במיוחד לאור תפקידו כמחנך. סביר להניח שהיה מודע לכך גם מניסיונו האישי, כמי שסגנונו, כמו של רבים אחרים, השתנה מספר פעמים. לא כל שכן הסגנון של תלמידיו, שיתאימו עצמם לנסיבות משתנות. מכל מקום, באדריכלות המונח סגנון נשאר, עד שלהי שנות ה-1970, בבחינת מוקצה מחמת מיאוס למרות הטעויות של היצ'קוק.

התייחסות חדשה לעצם העקרונות שתמכו בתפיסתו של גרופיוס ושאר מייסדי 'האדריכלות הבין לאומית' הופיעה בצורת ספר מחקר שפרסם (1966) האדריכל האמריקאי רוברט ונטורי*, תחת הכותרת 'מורכבויות וניגודים באדריכלות'. לדבריו אדריכלות הרנסאנס באיטליה מצטמצם למעטפת החיצונית ולעתים רק לתוספת של חזיתות שהדובקו על בניינים ישנים – עם קשר מועט לעיקרון הזיקה בין צורה לפונקציה של לואי סאליבן* או בין הפנים והחוץ של לה קורבוזיה*. יתרה מכך, רוב האדריכלים הנערצים מן העבר שילבו בעבודתם סמלים, עיטורים ומשמעויות, הנוגדים לחלוטין את התפיסה המופשטת של המינימליזם* והמודרניזם*. כך שהסיסמה



ונטורי רוברט, אוברלין קולג'.
 ונטורי רוברט, אוברלין קולג'.

הידועה 'הקישוט הוא פשעי של אדולף לוס* או 'פחות זה יותר' של מיז'ו'ד'רו* הן למעשה מתכוון לפשטנות ושעמום. תפיסתו של ונטורי כפי שמעידה כותרת הספר מתבססת על הגדרת הסיפורת מהמאה ה-19 ואילך, שבה הדמויות הם פסיפס של ניגודים ומורכבויות, בניגוד לגיבורי העבר ובמיוחד באגדות, המתוארים במושגי שחור לבן, כגון טוב או רע וכו'.

לספרו של ונטורי הייתה השפעה עקיפה על האדריכלות במיוחד בארה"ב. עקיפה היות וחברו לכך גורמים נוספים, ביניהם תחושת אי נוחות גוברת מההתבטלות העצמית בפני רעיונות שיובאו מאירופה, בעיקר על ידי המהגרים הגרמנים, מאז מחצית שנות ה-1930 – תופעה שלא התיישבה לא עם סוף שיקום הריסות מלחמי"ע2 ולא עם מעמדה החדש של ארה"ב הן בתחום המדיני ובמידה רבה גם בתחומי התרבות. בין אלה הקולנוע, הגיז' ועלייתה של 'אסכולת ניו-יורק' כנושאת הדגל של האמנויות הפלאסטיות.



מקים מיד וואיט, ספרית אוניברסיטת קולומביה 1893



ריצ'ארד האנט, אקספו בינלאומי בנין מנהלה, שיקאגו 1893.

אחת התוצאות הייתה ההתעניינות המחודשת בסגנונות שקדמו למודרניזם. כך למשל בארה"ב, סיפורה והישגיה של אסכולת שיקאגו הניאו רומאנסק של הנרי ריצ'ארדסון*; הניאו גותיקה המאפיינת את רוב בנייני המכללות הותיקות בארה"ב; הניאו קלאסיקה של ריצ'ארד האנט* וממשיכי דרכו צ'ארלס מקיס*, ויליאם מיד* וסטאנפורד וויט*; הסגנון היפני של האחים גרין* וברנארד מאייבק*, ועוד תופעות, כגון 'סגנון שינגלי' (Shingle); 'סגנון פואבלו' (Pueblo); סגנון המסיונרים של ארוין גיל* העשוי טיח לבן וגג שטוח והסגנון (ר') בהמשך) הידוע בארה"ב בשם "אר-דקו" ובצרפת בשם "סטייל מודרן". במילים אחרות, רוח הזמן נהייתה פלוראליסטית, למעשה בכל העולם, כפי שלא הייתה מאז תחילתה של המודרניות באדריכלות בשנות ה-1920 – רוח שהביאה עמה את הפוסט מודרניזם של שנות ה-1980.



מקים מיד וואיט, תחנת הרכבת בפנסילבניה 1906-10

סימבוליזם. עמוד התווך של היצירה האמנותית בכל התחומים עד היום. המושג הופיע לראשונה בפאריז על מנת ליחד את סיגנונם של יוצרים צרפתיים ובלגים הכותבים בצרפתית. תחילה (1886) היה מדובר במשוררים, שעיקר יצירתם מתמקדת בתיאור עולמם הנפשי: עצבות, חלום, הזייה, הזרה וכו'. בהמשך (1891) התחברו לסיגנון גם ציירים ומוסיקאים. השם סימבוליזם, הגזור, כמובן, מסימבול, כלומר סמל, נועד להצביע על כיוון חדש המדגיש את החוויה הנפשית, מעבר למשמעות המילולית או החזותית של היצירה עצמה. מבחינה זו נהוג לראות את סימבוליזם כהיפוכם של הריאליזם והנאטוראליזם, העוסקים במציאות כמות שהיא נקלטת על ידי החושים. הסימבוליזם מתחבר, בדרך כלל, למגמות אוטופיות חילוניות או רוחניות, כגון תיאוסופיה, אנטרופוסופיה, תחיה דתית, אנארכיזם או כל שם אחר שניתן לתנועות אלו. בכל מקרה הדגש הוא על הצורך באחוה כלל אנושית המגשרת בין נפשו של היחיד ונשמתה של החברה. פרושו של דבר, הזדהות עם סיבלם של המדוכאים, דחייה מוחלטת של זכות האדם לשלוט באחרים והאמונה כי תתכן חברה המושתתת על הרמוניה. התופעה אינה ייחודית לסימבוליזם, נהפוך הוא, ניתן למצוא אותה כמאפיין של מרבית האוואנגארד, לפחות מאז שלהי המאה ה-18.

השילוב בין רוחניות לגשמיות אינו זר לאמנים, בין אם הם דתיים, מפקפקים או חילוניים. עצם העיסוק ביצירה נובע מאמונה כלשהי: האל, האדם, הנצח, השוויון, החופש וכך הלאה. העברית ושפות אחרות מדגישות את הזיקה הבין תחומית על ידי הזיקה בין המילים אמונה ואמנות. התופעה, מכל מקום, מוכרת היטב לחובבי אמנות וכל השאר הנפתחים אליה. גם החילוני ביותר עשוי לחוש בהתעלות או לפחות אמפטיה, למשמע מוסיקה כנסייתית נוצרית (י"ס בך, מוצרט, שוברט) מבלי שיזהו עצמם בהכרח עם הדת עצמה. סופרים לא מעטים, שדחו את הדת הממוסדת, כתבו על הדת ועל חייו של ישו או לפחות התייחסו לנושאים אלה (דוסטויבסקי, טולסטוי), ביניהם יהודים (שלום אש, יגאל מוסינזון). יתרה מכך, האמונה הדתית חבויה ביסוד יצירתם של סופרים ומשוררים רבים, שאינם נמנים על הזרם הסימבוליסטי (גראהם גרין). כך גם ההתלבטות בין נפש לגוף ומשמעות החיים (הרמן הסה, ז'פ סארטר).

לניגודים אלה דוגמאות רבות בתחום החזותי. אין ספק שאדם חילוני יכול להזדהות עם יצירות, כגון המשפחה הקדושה ונושאים דתיים אחרים של ליאונארדו*, רמברנדט* וכו'. אדוארד מאנה*, שהיה ללא ספק ראליסט, תיאר את מותו של ישו, למרות שהוא מצוטט כמי שאינו מצייר מלאכים היות ולא ראה אותם. אנרי מאטיס*, שכל עבודתו מתארת את הנאת החיים, צייר, בערוב ימיו, את 'דרך היסורים' של ישו, בכנסייה קטנה שהוא עצמו מימן את הקמתה.

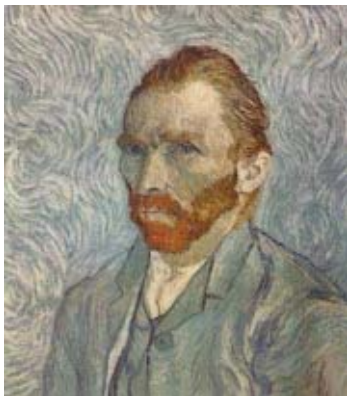
נושאים 'דתיים' מופיעים גם אצל אמנים יהודים רבים, מהם, ללא ספק, חילוניים. שהרי הדת אוסרת את הציור, בין אלה בולטים, מארק שאגאל*, ינקל אדלר*, מאנה כץ* ועוד רבים שהצטרפו לכיוון זה לאחר 'השואה' של מלחמי'ע. הסבר אפשרי לתופעה טמון בריאליזם עצמו. האמונה הדתית היא חלק מן המציאות ותיאורה, על כן, היא חלק מאותה מציאות. גם החילוני עשוי לקבל טקסים וסימנים דתיים כחלק מההוויה האנושית. כך האנטרופולוג והסוציולוג ולא כל שכן האמן. מכאן שההבדל בין סימבוליזם וריאליזם בהקשר זה, הוא בין האמונה בקיומו של כח עליון מחד והחוויה הריגשית, המאפיינת את אותה אמונה, כתופעה חברתית, מאידך.

הסימבוליזם כחוויה ריגשית מוזהה, לא רק עם תחושות דתיות, מטאפיזיות ומיסטיות אלא גם עם בריחה אל עולם הדמיון וחיפוש אחר יופי זר ורחוק. בניגוד לצפוי, נטיות אלו אינן בהכרח שוללות את הריאליזם. אדרבא, לעתים השניים משלימים זה את זה, באותה מידה שאדם יכול להיות דתי ואיש מדע או חילוני בעל תחושות דתיות או לפחות פתוח לחוויות דתיות. דוגמאות של שילובים מעין אלו ניתן למצוא בספרות היהודית אצל מנדלי מו"ס, י"ל פרץ ועדכניים יותר הם יצחק שבביס זינגר, לואיס בורחס, גבריאל מארקס וכך הלאה עד לפוסט מודרניזם של איטאלו קאלוינו ואומברטו אוקו.

התשובה לשאלה 'האם אין מדובר בסתירות סגנוניות?' מצויה באדם עצמו, המתאפיין, בין השאר, בזכות היותו פסיפס של רגשות מנוגדים. לכן יתכן השילוב של סימבוליזם וריאליזם או של כל שילוב אחר שהוא אחד ממאפייני הסגנונות השונים באמנות. הבעיה, בהגדרת הסימבוליזם, כמו בכל סגנון, אינה ביצירה או באמן, אלא בנטייה להצטמצם בכותרת ותיאור קצר, חוויות מורכבות, שהן עצמן סימנים או סמלים. אין ספק, שכאשר מרחיבים את הדיון, התמונה הולכת ומתערפלת בדומה לציור, צילום או כל תופעה אחרת, המטשטשת בתקריב. אבל כאשר שבים ומתרחקים מתברר כי נוספו



גוגן פול, מתי את מתכוונת להתחתן? 1892.



ואן גוך, דיוקן עצמי.



גוגן פול, דיוקן עצמי, עלוב החיים 1888.

CHANSON D'AUTOMNE

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffoquant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure.

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte,
De çà, de là,
Pareil à la
Feuille morte .

לצופה/מאזין ממדים שלא היה מודע להם קודם לכן. הסינתזה של הפכים, לכאורה, הן תופעה מוכרת. כך למשל תיאורים ריאליסטיים המשלבים תפיסה רוחנית על רקע של ארצות רחוקות ותרבויות זרות, החל מהמיטולוגיות, עבור דרך הסופר ז'וזף קונראד ועד לצייר פאול גוגן*. חשיבות הדיון על הסימבוליזם כסיגנון הוא באיתור מרכיביו, המצויים ללא כל ספק, לאורך כל תולדות האמנות. מבחינה זו אין משמעות לעובדה שהסימבוליזם בתחום החזותי, כסיגנון לכשעצמו, לא זכה לאמון מייצג בעל שיעור קומה, למעט פאול גוגן. יתרה מכך, בגלל העדר אמנים בולטים אחרים גם הוא מוגדר, מזה זמן רב, כפוסט אימפרסיוניסט* ביחד עם אמנים אחרים – הגדרה המדגישה את צמיחתם מהאימפרסיוניזם, כלומר שילוב של ריאליזם וטכניקת פירוק הצבע (דיוזיוניזם). אבל, בו זמנית, גם על התפתחות שונה, בדרך כלל, בכיוון של ראייה אישית מאד, שפרושה סימבוליזם. כך למשל וינסנט ואן גוך*, או נוגדת לסימבוליזם, כפי שהיא מיוצגת על ידי פאול סזאן*.

המושג סימבוליזם נועד לסמן את שיאו של תהליך, שקדמו לו שלושה דורות. אלה ראו עצמם, לעתים כבעלי תפיסה יחודית ולעתים כמשתייכים לזרמים אחרים, כגון חסידי 'אמנות לשם אמנות', הידועה גם בשם 'אסתטיציזם' או קבוצת 'הפארנאסיים' (Les Parnassiens), שהדגישה את דייקנות המילים, המשקל והחריזה. יש שאפיינו את עצמם ואת חבריהם כיוצרים 'מקוללים' (Les Maudits) על ידי החברה, ויש שסברו, כי הם מבטאים את ניוונה (Decadents) של תקופתם. למרות הזיקה הלשונית בצליל ובמשמעות המילים בין סימבוליזם לצרפתית, הסיגנון פשט בכל המערב ממוסקבה ועד ארה"ב. כלומר מעבר לצרפת ולבלגיה, שבהן הצרפתית היא השפה הרשמית. התופעה, כפי שיתברר בהמשך, בולטת, כמוכר, בתחום החזותי, שבו גורם השפה נע בין משני עד מזערי.

להבנת התופעה כראוי, מנקודת מבט עכשווית, יש להבין את מעמדה הבין לאומי של פאריז והשפה הצרפתית, עד שהוחלפה, לאחר מלחמת 1870 על ידי ניו יורק והאנגלית – מעמד שממנו נותר כיום רק המושג 'לינגואה פראנקה' (Lingua Franca), שפירושו השפה שמשמשים בה דוברי שפות שונות. לענין זה יספיק, אולי, לציין שרנה דיקארט פעל בהולנד והוזמן על ידי המלכה קריסטינה לשבדיה; וולטר שוחח עם פרדריק מלך פרוסיה בברלין, ואף הוזמן לפטרסבורג על ידי הצארית קטרינה; בנימין פרנקלין היה מקובל בחצר המלך לואי 16- בפאריז; ותומס ג'פרסון בחברה הפאריזאית שלאחר המהפכה. בבית הנבחרים האיטלקי, שהתכנס בשנות ה-1860, דיברו תחילה צרפתית בגלל ריבוי הניבים באזורים השונים; הסופר ל'ינ טולסטוי ולמעשה חלק ניכר מהאצילים הרוסים דיברו צרפתית, לעתים לפני שלמדו רוסית.

התופעה אפיינה את כל אירופה, כולל אנגליה, לפחות מאז המאה ה-18. המעבר לשפות 'לאומיות' המוכרות כיום החל רק במחצית המאה ה-19, רובן פרי החלטה ממלכתית לאמץ ניב מסוים כשפה רשמית, בדרך כלל, זה המקובל באזור בירת הממלכה. 'בדרך כלל' מכיוון שהיו לכך כמה יוצאי דופן בולטים. כך למשל האיטלקים שקבעו לעניין זה את הניב של פירנצה, במידה רבה, בזכותו של דנאטה אליגיירי, ראשון המשוררים הגדולים; האנגלים את הניב של האוניברסיטאות אוקספורד וקמברידג'. הניבים האחרים לא התבטלו אלא דעכו, למרות שלעתים הוחלט על שימורן כשפה שניה, אבל ללא הצלחה מרובה. כך למשל נכשל הניסיון להחיות את השפות הקלטיות, במיוחד באירלנד אבל גם בוולס, בסקוטלנד או את שפת פרובאנס בדרום צרפת. מבחינה זו, תחייתה של השפה העברית היא, ללא ספק, סיפור הצלחה.

הסימבוליסטים עצמם ראו את המשורר שארל בודלר (Baudelaire 1821-67) כמבשר הסיגנון ולעתים גם כראשון היוצרים המודרניים (ר' סגנון מודרני). כתביו, הכוללים שירה, פרוזה וביקורת האמנות, היו לאורים ותומים של דורות רבים בחייו ובעיקר לאחר מותו, בזכות מספר חידושים: ראשית האמונה כי האמנות במיטבה היא תוצר 'של הקשרים' (Correspondence) בין החושים. תאורית 'ההקשרים' הבין חושיים נקראת גם בשם פוטיזם (Photism). על אף שהמילה ביוונית שפרושה 'הארה' שהיא כמוכר ענין אחר. אמנם דומה מבחינה נפשית, אבל בכל זאת שונה. הפוטיזם, מכל מקום מוכר מהתגלויות שונות, בעיקר בזיקה בין צבע לצליל (צבעים בהירים=צלילים גבוהים ולהפך) בין צבע לטעם (צבעים חמוצים, מתוקים, מרים וכו') בין צבע למישוש (טקסטורה) וצבעים חמים וקרים) המתחברים לראיה. נדירה יותר הזיקה בין שאר החושים: בין מישוש לטעם או בין ריח לשמיעה. הסיבה לכך היא כנראה אורגנית: מיקוד מרבית הקליטה (70%) בראיה.

משעה שעולה המודעות לנושא ניתן לפתח גם בכיוונים אלה רגישויות או לפחות מטאפורות, שמקצתן כבר מצויות בכל שפה (מתק שפתיים; לשון חלקות). את אלה ניתן, אולי, להמשיך הלאה,

VOYELLES

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes.
A, noir corset vert des mouches éclatantes
Qui bombillent autour des puanteurs cruelles

Golfes d'ombres; E, candeur des vapeurs et des tentes,
Lance des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;

I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrations divines des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

O, suprême clairon plein de strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges;
— O l'Oméga rayon violet de Ses yeux.

JABBERWOCKY

'Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe;
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.

'Beware the Jabberwock, my son!
The jaws that bite, the claws that catch!
Beware the Jubjub bird, and shun
The frumious Bandersnatch!

He took his vorpal sword in hand:
Long time the manxome foe he sought—
So rested he by the Tumtum tree,
And stood awhile in thought.

And as in uffish thought he stood,
The Jabberwock, with eyes of flame,
Came whiffling through the tulgey wood,
And burbled as it came!

One, two! One, two! And through and through
The vorpal blade went snicker-snack!
He left it dead, and with its head
He went galumphing back.

'And hast thou slain the Jabberwock?
Come to my arms, my beamish boy!
O frabjous day! Callooh! Callay!
He chortled in his joy.

'Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe;
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.



מורו גוסטב, יופיטר וסמלה 1875.

כפי שהציעו הסימבוליסטים הרוסים (לפני המהפכה), ולאדימר מאיאקובסקי*, ולמיר חלבניקוב* ואלכסי קרושניק*. (שם נוסף ל'הקשרים' הוא, סימולטאניזם המופיע בהמשך בשמו של האורפיזם על פי רובר דלוני*).

סביר להניח, כי לבודלר עצמו הייתה נטיה לתופעה היותר נדירה, הידועה בשם סינסטזיה (Synaesthesia): אנשים הרואים מילים, מספרים או צלילים בצבעים מסויימים. רמז ראשון, באותו כיוון, ש' בין חושיות, ניתן למצוא בביקורת שפירסם, בהיותו כבן 25, ע' תערוכת 'סלון' 1846. את החיזוק לתפיסתו על יחסי צבע, צלי ומילים גילה בודלר, בשירתו של הסופר האמריקאי אדגר אלן פו (oe) (1809-49). בודלר שדיבר אנגלית, עם משפחת אמו בילדותו, תירגן (1852) את 'העורב'. כתוצאה מכך נהיה פו למושא ארצתם של דובר צרפתי, מעבר למעמדו בארה"ב עצמה. יוצר אחר איתו הזדהו בודלר ולימים סימבוליסטים אחרים, הוא המוסיקאי ריכרד וואגנר ששילב בין האמנויות באמצעות האופרות שחיבר והפיק בעצמו, כולי ליברית, תפאורה וביים. כלומר, שוב, חויה כלל חושית. בהקשו מפליא אם הצליל לא יוכל לרמוז על צבעים וצבעים לא יביעו את רעיון המנגינה...".

המעבר מבודלר לסימבוליזם נשען, במידה רבה, על המשורר פאול ורלן (Verlaine 1844-86) פער הגילים בין השניים (23 שנה) הוא משמעותי. שיריו המוקדמים מתפרסמים (1860) כשנה לפני מות בודלר, שכבר היה משותק למחצה. ורלן, בניגוד לבודלר, כמעט ואינו מעורב ביצירה החזותית של זמנו. בודלר נטל חלק מזערי במהפכת 1848 ואילו ורלן שימש כקצין העיתונות של מורדי הקומונה הפרזיאית (1870), תוך סכנה ממשית לחייו (עשרת אלפי אזרחים, לכאורה קומונארים, נורו למוות, ללא משפט, בתום המרד).

מבחינתו של ורלן הכינוי הראוי לממשיכי דרכו של בודלר היה 'המקוללים', אשר נקבע על ידו בשנת 1884, כשנתיים לפני הופעת המושג סימבוליזם. 'המקוללים' מקביל במידת מה לשם 'הדחויים' שנתנו האימפרסיוניסטים לתערוכותיהם. אבל בזאת מתחילה ומסתיימת הקירבה ביניהם – במיוחד ביחסם לצבע, כי ורלן, כמו בודלר, הוא איש העיר, האפרוריות והעצבות. האימפרסיוניסטים, לעומת זאת, הם אמני הטבע והאור* בשלל צבעיו. ורלן זכור גם כמי שגילה (1871) ופירסם את ארתור רמבו (Rimbaud 1854-91) ילד הפלא של השירה הצרפתית.

כל יצירתו של רמבו נוצרה בשש שנים. תחילתה בהיותו בן 15 והיא מסתיימת בגיל 21. מכאן ואילך נדד בעולם, עד שהגיע ללב אפריקה, מקום בו עסק, ללא הצלחה, בסחר בנשק. כאשר חזר, בהיותו בן 37, כבר היה חולה ורתוק למיטתו עד מותו באותה שנה. תרומתו של רמבו לסימבוליזם ולאמנות בכלל נובעת משלושה חידושים: האחד, הזיקה בין אותיות וצבעים המופיעה בסונטה Voyelles שפורסמה (1883) על ידי ורלן בקובץ 'המקוללים'. אפשר שכמו אצל בודלר, המדובר בתופעת הסינסטזיה*: A=שחור, E=לבן, I=אדום, U=ירוק, O=כחול. תרומתו השניה היא סידרת שירי 'הארות' (Illuminations), שחוברו בסמוך לפרישתו ופורסמו (1886) גם הם, על ידי ורלן. באלו נעשה לראשונה שימוש במילים כפי שהן עולות מעמקי הנפש, לעתים ללא קשר עם משמעותם המילונית. כלומר, שוב פוטיזם או הארה, הפעם במשמעות הנפשית.

השימוש במילים, ללא קשר עם משמעותן, עתיד לפתוח צוהר אל התפתחות חדשה: ניצול היכולת האנושית לקלוט ולהגיב למידע עמום, ואפילו קולות חסרי פשר. התופעה מוכרת היטב לדוברי אנגלית בזכות השיר Jabber Wocky שכולו מלל חסר פשר ששובץ (1872) על ידי לואיס קארול (Carrol 1832-98) בסיפרו 'אליסה בארץ הפופ'*. עם זאת, למרבה הפלא, הכוונה הכללית ברורה למדי. לא כל שכן כאשר למילים משמעות כלשהי או שהכוונה הוסברה. במקרים אלה זה כל מילה היא בבחינת סימן מוסכם, כלומר סוג של סמל. אותה תופעה חלה גם על ההדבקות (קולאג') של פאבלו פיקאסו* וג'ורג'י בראק* בשלב הקוביזם הסינסטי ולמעשה כל סיגנון; ראלזים, סימבוליזם, פוביזם וכיו" ש שהרי אפילו המילה העברית סיגנון לקוחה מלטינית ופרושה סימן וסמל (Signum).

הסימבוליזם בצירוף, כסיגנון המודע לעצמו, מתחיל (1891), כפי שכבר צוין בפתיח, כחמש שנים לאחר הופעתו בספרות. הקושי בהגדרת הכוונה, כאן כמו בשירה, נובע מהמגוון הרחב של אמנים שניתן ליחס אותם, מסיבה זו או אחרת, כשייכים לזרם זה. נקודת המוצא, של המשתמש בכינוי כלשהו, היא בדרך כלל אמן מסוים – רצוי בעל מוניטין. כלומר אמן שעבודותיו או לפחות מקצתן, מוכרות הבעיה בהקשר זה היא כפולה. ראשית לא תמיד מצוין מיהו אותו אמן המשמש כדוגמא. שנית, גם אם צוין, הכוונה עשויה לחול רק על תמונה או סידרת תמונות ולא על האחרות.

הסימבוליזם, עולה בקנה אחד עם המושג 'רוח הזמן' (Zeitgeist), המזוהה עם ההוגה הגרמני פרדריך הגל, כמו גם הטענה שקיימת דיאלקטיקה ביוונית (דו שיח) של שלושה מצבים: תזה, אנטיתזה וסינתזה, שהיא התזה החדשה, על פי קארל מארקס, הדיאלקטיקה מאפיינת את המאבקים ההיסטוריים (דיאלקטיקה היסטורית) – מאבק בין מי שאין להם לבעלי היכולת והממון המסתתימת, בדרך כלל, בסינתזה בין השניים. אותה תפיסה ניתנת להתאמה לתחומים אחרים. כך למשל, התזה במקרה הנדון יכולה להיות הניאו קלאסיציזם, והאנטי תזה הרומאנטיציזם והסינתזה האקדמיזם, כלומר שילוב של השניים. על אותו משקל הריאליזם, כולל האימפרסיוניזם, הוא האנטי תזה של רומאנטיציזם, ואילו הסימבוליזם הסינתזה של ריאליזם ואקדמיזם.



פובי ד'שאואן, הדייג העני 1881.

בנוסף אפשר לקבוע לכל סגנון שלוש תקופות: מוקדם, שיא ומאוחר. כיום מקובל גם להוסיף את השלב 'המבשר' ואת שלב 'ההתחדשות' (ניאו). גם את הסימבוליזם באמנות החזותית ניתן למיין לפי אותם שלבים. הראשון 'המבשר' פרוש על פני כל תולדות האמנות מצוירי המערות ועד למחצית המאה ה-19 - השלב המוקדם הוא 40 השנים הקודמות להופעת המושג: שלב 'השיא' עיקרו, אכן בשנות ה-1890. השלב המאוחר פרוש על פני עשרות השנים הראשונות של המאה ה-20 - וכולל את האמנות המופשטת הידועה בשם 'אסכולת ניו-יורק' וכמה משלוחותיה היותר מאוחרות. באשר לסימבוליזם, בתחום החזותי, המדובר בעשור שנות ה-1890, בתמונות המתייחסות לנושא הדת, כגון 'לאחר הדרשה' המתארת את מלחמת יעקב במלאך (1889) של הצייר פאול גוגן* - אמן שתפיסת עולמו שימשה מלכתחילה כבסיס להגדרת הסיגנון. יש רבים המרחיבים וכוללים גם את הבלגי ג'ימס אנסור*, האוסטרי גוסטב קלימט*, הנורבגי אדוארד מונק* והצרפתים פייר פובי ד'שאואן*, גוסטב מורו* ואודיון רדון*. אבל ההרחבה גורמת לעירפול, מכיוון שהמדובר באמנים בעלי תפיסות אישיות מאוד. מכאן שהסימבוליזם אינו סיגנון בעל מאפיינים מוגדרים, למעט העדפה של ביטוי והרוחניות. במילים אחרות, תופעה המלווה את האמנות מראשיתה ואשר תלווה אותה, כנראה, גם בעתיד.



אנסור ג'ימס, דיוקן עצמי עם מסכות 1899.



גוגן פול, יעקב נאבק במלאך 1888.

ההבדל בין העבר ושנות ה-1890 עיקרו במודעות – מודעות שהתחזקה כתוצאה מהרצון לחמוק מעריצות המגמות השולטות באותם ימים: מחד האקדמיזם, ששילב ניאו קלאסיציזם עם רומאנטיציזם ומאידך הריאליזם שכלל את האימפרסיוניזם. זאת על רקע התבססות המצלמה כאמצעי, לכאורה נטרלי לחלוטין, לתיעוד המציאות: דיוקן, נוף, בעלי חיים, ארצות רחוקות וכיו"ב. ציורים על נושאים אלה איפשרו, עד כה, את השלמת הכנסתם של אמנים אם לא את כולה. בהעדר 'מתחרה' מקביל, יכול היה הפיסול להמשיך בדרכו המסורתית. במידה וחלים בו שינויים, רובם בהשפעת הציור וחלקם על ידי הציירים שפנו בעצמם לפיסול: בין אלו אדגר דגה, אריסטיד מאיול, פאבלו פיקאסו, אלכסנדר ארכיפנקו, אמדיאו מודליאני, ולאדימיר טאטלין, לאסלו מוהולי-נאגי וכו'.

משמות האמנים שציינו, פייר פובי ד'שאואן* (יליד 1824), גוסטב מורו* (יליד 1826), למרות השוני ביניהם, יכולים להחשב כנציגי השלב הראשון: עבודתם עדיין מעוגנת ברומאנטיציזם, של יוג'ין

דלקרוא* (ד'שאוואן למד אצל דלאקרוא) שניהם היו בני דורו של גוסטאב קורבה (יליד 1819) ופעלו במקביל אליו במשך שנים, עד מותו (1877). כאשר קורבה השתמש לראשונה במושג ריאליזם (1855) כבר היו, האחד בן 33 והשני בן 29. כלומר בגיל הנחשב, בדרך כלל, לתחילת הבגרות (25-ומעלה). מכאן ניתן לקבוע את יחסו של פובי ד'שאוואן לנושא הדתי ושל גוסטאב מורו לדת ולמיתולוגיה כהמשכו של הרומאנטיציזם.



מונק אדוארד, מדונה 1895-1902.



רדון אודיון, הציקלופ 1898.



רמברנדט, משתה בלשצאר.

דלאקרוא, ראוי להוסיף, נודע, בן השאר, בזכות תמונות על נושאים דתיים, כולל ציור קיר - תחומים המזוהים גם עם פובי ד'שאוואן. בין אלה, היותר מפורסמים הם של דלקרוא 'יעקב נאבק במלאך' (בראשית), ושל רמברנדט, המשתה של בלשצאר (דניאל). על השפעתו על הדורות הבאים מקובל לצטט את שארל בודלר שאמר, כי בדורנו חסר האמונה הדתית, רק דלאקרוא יכול היה להתייחס לנושאים דתיים. דעה דומה עתיד להשמיע וינסנט ואן גוך (יליד 1853), כאשר טען, כי רק רמברנדט* ודלאקרוא יכלו לצייר את פניו של ישו – דעה העולה בקנה אחד עם הסימבוליזם של ידידו, פאול גוגן.

אודיון רדון* (יליד 1840) יכול להיחשב כשלב ביניים – מעין רומאנטיציזם מאוחר. כאשר נפטר דלאקרוא היה בן 28, כלומר סמוך לשלב הבגרות כאמון, וכבן 50 עם הופעת המושג סימבוליזם (1891). יתרה מכך, רדון הוא לא רק בן דורו של קלוד מונה* אלא שגם הדרך שבה הוא מתייחס לצבע, מעידה על זיקתו לאימפרסיוניזם ואולי גם לפוינטליזם* (רדון היה ידידו של גיורגי סרה*).



דלקרואה יוגיון, יעקב נאבק עם המלאך.

מכל מקום, השלב הסימבוליסטי של אודיון רדון, פייר פובי ד'שאואון וגוסטאב מורו, כפי שהוא מוצג כיום, מתייחס לעבודות שיצרו בסמוך או לאחר הופעתו של המושג סימבוליזם. יש ספק אם מיישהו היה מתייחס אליהם, מחוץ להקשר זה. כך גם אמנים אחרים המזוהים עם הסימבוליזם בשיאו, הזכורים בעיקר בגין השפעתם, לכאורה, על פאול גוגן*, כאשר שהו במחיצתו (1891-94) בעיירה פונט אוון (Pont Aven) לפני מסעו לפולינזיה, שבה יצר את עיקר עבודתו. פאול גוגן פעל שנים רבות כסוכן בורסה וכצייר חובב ברוח האימפריוניזם (למד אצל קאמיל פיסארו*), רכש מתמונותיהם ואף הציג איתם במספר תערוכות. רק בהיותו בן 35 (1883) החל להתמסר לאמנות. למעבר בגיל מאוחר יחסית יש חשיבות להבנת דרכו מכאן ואילך. הציור כעיסוק בלעדי היה עבורו תוצאה של משבר נפשי – חלק מחיפוש אחר משמעות קיומית. לכן השאלות המופיעות בכותרת אחת מתמונותיו (1897) מפולינזיה: "מאין אנו באים? מי אנחנו? לאן אנו הולכים?" החיפוש אחר הביטוי הנפשי, קבע, כנראה, גם את הרכבה של הקבוצה שחיפשה את קירבתו בפונט אוון. אבל למרות האהדה, של המעריצים הצעירים, גוגן בחר, כאמור, לעזוב את פונט אוון ולהתיישב בפולינזיה, במימון משרד המושבות הצרפתי. כאן מצא, לכאורה, תרבות שהיא כמעט היפוכה של הציביליזציה החומרנית של המערב; מקום בו עדיין מתקיים השילוב בין החומר והרוח, בין האדם וסביבתו בין האמונה והמציאות.

הפניה לציור כעיסוק בלעדי, בגיל מאוחר, אינה ערובה להצלחה אמנותית. עם זאת יש בתופעה מרכיב מיוחד, כפי שניתן להבחין גם אצל וינסנט ואן גוך. יש אחרים שמצאו את דרכם 'האמנותית' בגיל מתקדם יחסית דוגמת פייט מונדריאן* (44), קאזימיר מאלביץ* (30), הנס הופמן* (60). ויש שעצם הפניה לציור הייתה מאוחרת, כגון ואסילי קאנדינסקי* (30) ואלכסיי יאבלנסקי* (32).



ברנאר אמיל, אישה ברטונית על הקיר 1892.

העיירה פונט אוון משכה אליה אמנים מאז שנות ה-1860 גוגן, שהגיע לכאן בהיותו בן 40, האפיל על הצעירים הסובבים אותו. בין אלה פאול סרוזיה* (יליד 1864), אמיל ברנאר* (יליד 1868) ומוריס דני* (יליד 1870). במילים אחרות כולם בגיל 20-26. תרומתו של פאול סרוזיה עיקרה בתחום ההגות והנפש: ניאו אפלטוניזם, תיאוסופיזם ונטייה כללית לכיוון המיסטיקה הדתית. סביר להניח שמקצת התיאוריה והסגנון של גוגן נרקחו איתו במשותף. בראש ובראשונה השם סימבוליזם סינתטי או סינתטיזם (להבדיל מהסימבוליזם בסיפורת) שיש לו שלושה עקרונות: 1. התבוננות בטבע. 2. פרשנות מראה העיניים. 3. קו, צורה וצבע. ההתבוננות בטבע היא מקור ההשראה של האמן. הפרשנות נעשית על ידי ציור מהזיכרון המצמצם את החוויה לצבעים וצורות עיקריות. הקו הוא קו המתאר היוצר את הקומפוזיציה והצורה בצבעים רוויים שטוחים, רצוי מהשפופרת. עקרונות אלה יוצרים, כנראה במודע, את היפוכו של האימפרסיוניזם, שהיה מושתת על ציור הישר מהטבע, פירוק הצבע וביטול קו המתאר והצבע השחור.



סרוזיה פאול, נוף 1888.

סרוזיה ארגן במקביל (1888-1891) קבוצה של ציירים צעירים בפאריז תחת השם 'נביא' או 'נביא סימבוליזם', כנראה בהשפעת רעיון ההארה או האמן כחווה (Voyant) של ארתור רמבו. הקבוצה נהגה להתכנס בקביעות פעם בשבוע. כוונתו של סרוזיה מתבטאת בדברים שכתב: "אני חולם על עתיד שבו תקום אחווה מטהרת של חברים המסורים רק לאמנות; אוהבי יופי ואמת, בעבודתם ובחייהם". מקבוצה זו זכורים פייר בונאר* שהיה בן 21 (יליד 1867) ואדוארד וויאר* (יליד 1868), ואריסטיד מאיול* (יליד 1861) שעבר עד מהרה לפיסול.

קבוצת 'נביא', המשיכה, אמנם, להציג, לעתים במשותף עד הגיעם לבגרותם כאמנים (1900), אבל ללא קשר ישיר עם עקרונות ה'נביא/סימבוליזם'. אדרבא, ביצירותיהם, מתקופה זו, ניכרת היטב הזיקה עם 'אר נובו', שהיה בשנים אלו בשיא הצלחתו. בהמשך פנו כל אחד לדרכו. עם זאת ניתן לומר כי וויאר ובונאר נשארו קרובים לסימבוליזם, בעיקר בזכות נטייתם לאמנות אינטימית או אינטימיזם. אפשר שלנטיה זו קשר כלשהו עם הסופר מרסל פרוסט (Proust 1871-1922) שהשתייך בעקיפין לאותה חבורה – סופר מתבודד, שיצירתו ('החיפוש אחר הזמן האבוד') סובבת על ציר זכרונות ילדותו.

אינטימיזם (Intimisme) שם של הסגנון נקבע בשלהי שנות ה-1890 לאפיון יצירתם של פייר בונאר* ואדוארד וניאר*. אצל שניהם ניכרת גם הנטייה ליצור מעין פסיפס המשלב את לבוש הדמויות, הרהיטים וניירות הקיר (טפטים) – בדרך כלל בצבעים עמומים. אצל בונאר הופיעו בשלבים מאוחרים יותר גם צבעים בהירים ורוויים (ר' צבע) תוך שמירה על האווירה האינטימית. בין הקרובים לסגנון זה בולט במיוחד אנרי מטיס. על מבשרי הסגנון נמנים אמנים, כגון יאן ורמיר* וז'אן בטיסט שארדן*.



מוריס דניז, ריקוד ברטוני 1891.



מוריס דניז, מחווה לז'אן.



הנרי רוסו, החלום 1910.

תרומתו של אמיל ברנאר לסימבוליזם הסינתטי של גוגן, הייתה, לדבריו, טכניקת הציור בקווי מתאר מודגשים. מקורם של אלו, קרוב לודאי, הן באר-נובו והן בפסי העופרת של חלונות הזכוכית בכנסיות מהתקופה הגותית, והניאו גותיקה שרווחה במאה ה-19. מוריס דני זכור כאבי ההפשטה באמנות החזותית, בעיקר בזכות מאמר (1890), שפורסם לימים תחת השם 'אמנות ותיאוריה', שבו נאמר: "ראוי לזכור שתמונה בטרם היתה סוס מלחמה, אישה בעירום, או סיפור כלשהו, היא בעיקרה לוח שטוח המכוסה בצבעים בסדר מסוים".

תרומה נוספת של ברנאר נבעה מהקשר שיצר (1891) בין גוגן והסופר ומבקר האמנות הצעיר (26) אלבר אוריה (Aurier 1865-92) שסבר, כי גוגן הוא 'איש הרעיון' (Ideiste) המושתת על העקרונות הבאים: 1. שאיפתה העיקרית של האמנות היא ביטוי של רעיון. 2. על האמנות להיות סמלית (סימבולית) מכיוון שאותו רעיון מתבטא על ידי צורות. 3. 'סינתטית' על מנת שאותו רעיון יציג את הצורות על ידי סמלים המובנים לכל. 4. 'סובייקטיבית' היות והמתואר לעולם לא יחשב כנושא, אלא כרעיון הנובע מהנושא. 5. 'דקורטיבית', כלומר בו זמנית סובייקטיבית, סינתטית, סימבולית ורעיונית. הגדרתו של אוריה משלבת שני יסודות של אפלטון (רעיון וצורה) עם אלו של בודלר (בין-חושיות ורגש אישי). אלה יובילו אל האמונה הניאו אפלטונית (הנפש והנשמה) המאפיינת את המשכו של הסימבוליזם, במאה ה-20, אצל רודולף סטיינר*, ואסילי קאנדינסקי*, קונסטאנטין בראנקוסי*, פייט מונדריאן*, קאזימיר מאלביץ* וכו'.

חבר נוסף שנמנה, בעקיפין, על קבוצת הנביא סימבוליזם הוא אלפרד ז'ארי (Jarry 1873-1907) סופר צרפתי הנחשב, בדיעבד, כמבשר תיאטרון האבסורד, בזכות המחזה 'המלך אובו'. יתרה מכך, ז'ארי הוא האיש שגילה (1905) את הצייר אנרי רוסו* הקרוי על פי עיסוקו 'המוכס' (לה דואנייה Le Douanier). אמנותו של אנרי רוסו היא התגלמותה של התמימות, כמו גם טענתו, כי ציוריו 'אקדמיים' – טענה החושפת תופעה נפשית, מיוחדת במינה, של פיצול בין המציאות המוחשית והראיה בעיני הרוח. רבים מנושאי ציוריו של רוסו עוסקים במראות של יערות עד, חלומות, חיות פרא וכו', שהן פרי דמיונו. אבל, יש האומרים שמקור ההשראה היה ביתן המושבות (פולינזיה ואפריקה), שראה בתערוכת המאה למהפכה הצרפתית (1889) בפאריז.

רוסו הגיע לשיא הצלחתו, כאשר עבודותיו הוצגו ליד האמנים שיצרו את סגנון 'הפוביזם' עליו נדון בהמשך, בחלקם תלמידיו של גוסטאב מורו. בין מעריציו של רוסו נמנו לא רק חברי קבוצת 'הנביא' ויוצרי הפוביזם אלא אמנים נוספים העתידים לזכות לשם עולמי, ביניהם פאבלו פיקאסו*, ג'ורג' בראק*, פרנאן ג'יה* ועוד. ניתן לומר, שאלפרד ז'ארי, באמצעות רוסו הוא שפתח את הדלת להתעניינות בציור 'תמים' (Naïve) - סגנון המאפיין את האמנות העממית. כולל הסגנון הקרוי 'פרימיטיביזם' המתבסס במודע על אותה תופעה. כלומר לא צריך להרחיק עד פולינזיה, כפי שעשה גוגן, כי התמימות בציור קיימת גם בלב ליבה של הציוויליזציה, ובלבד של כל אמן. באותו הקשר מספרים שכאשר נאמר לפאול קליי*, שהוא מצייר כילד תמים, ענה, כי נדרשו לו שנים רבות על מנת להגיע לרמה זו.

האמור ביחס לסימבוליזם, עד כה, התרכז בעיקר במערב אירופה, אבל מכיוון שדווקא ברוסיה עתיד לחול אחד המפנים החשובים באמנות החזותית, במאה ה-20, מין הראוי להפנות לשם את המבט – זאת בנוסף לתרומתם המרכזית ברוב תחומי התרבות של שלהי המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20. כאשר מדברים על סימבוליזם ברוסיה, יש לשים לב לדומה ולשונה מהמערב. הסימבוליזם באמנות החזותית, שהוגדר בצרפת (1891), מבוסס על אמנותו של פאול גוגן: צבעוניות חופשית ותמימות הנפש - תמימות שאינה מפרידה בין גוף לנפש; בין חזון למציאות; בין המסורת הכפרית של נורמאנדי ותרבות רחוקה ושונה כפולינזיה.

צרפת כמו חלק נכבד של המערב כבר היו, בשלב זה, למעלה מארבעים שנה אחרי, שלוש ההתפתחויות המרכזיות של המאה ה-19: המהפכות הלאומיות, הליברליות והתיעוש. רוסיה, לעומת זאת, הייתה מדינה רב לאומית של כפריים עניים חסרי כל השכלה, עם שלטון רודני מיושן. האיכרים שהיו צמיתים, כלומר רכוש אדוניהם,



קליי פול 1922.



קאנדינסקי ואסילי, אנסמבל של צבעים 1938.



פטינר רודולף, אתנאום 1924-64 דורנך.

אמנם שוחררו (1861) אבל ללא האמצעים לשיפור מצבם. המשימה הראשונה, כך סברו משכילים רבים, היא להתחיל את השינוי מלמטה למעלה: מהעם, מהאיכר האפור, שהוא רוסיה עצמה. מצע תנועה זו של הליכה לעם הידועה בשם 'נארודניקי' או 'נממים' (Narodnik) השתלבה עם הזמן בכל הזרמים הפוליטיים ברוסיה, מהליברליזם עבור דרך הסוציאליזם ועד לאנארכיזם. במילים אחרות, ההליכה לעם לא הייתה רומאנטית ולא סימבוליסטית, אלא דרך לחילוץ רוסיה ממצבה החברתי והכלכלי הקשה.

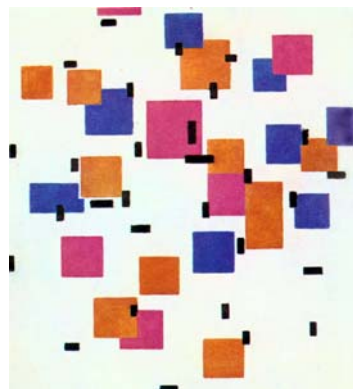
ההיבט השונה האחר הוא הדת. בניגוד לפיצול בין השלטון והכנסייה במערב, ברוסיה המשיכה להתקיים האחדות העתיקה בין השניים, ירושת ביזאנטיון – הצאר כנציגו של האל עלי אדמות. אמנם משכילים רבים היו רחוקים מאותה תפיסה. אבל המוני האיכרים המשיכו להאמין בכך עד תחילת המאה ה-20. כך גם המסורת הביזאנטית של ציורי איקונים הממשיכה להתקיים, עד עצם היום, לא רק ברוסיה, אלא אצל כל נאמני הנצרות האורתודוקסית (אוקראינה, בילארוס, רומניה, סרביה, מקדוניה, בולגריה, יוון וכו'). מצב זה יצר שתי תופעות שהן דומות ושונות זו לזו. האחת, האמונה בישו כהתגלמות נפש האדם התמים והטהור, כפי שביטא זאת הסופר דוסטויבסקי (1812-81). השנייה, תנועת האנארכיזם האנטי דתית, לפיה אין אדם זכאי לשלוט באחר. בין מייסדי האנארכיזם נמנו: ההוגה הצרפתי פייר ז'וזף פרודון (Proudhon 1806-65) שטען כי "רכוש הוא גניבה". אבל, גם כמה רוסים ביניהם: אלכסנדר הרצין (Herzen 1812-70) שהצטרף (1852) לאנארכיזם בתוספת רעיונות מתנועת 'ההליכה לעם', כגון יצירת קהילות אחווה של איכרים. מיכאיל באקונין (Bakunin 1814-76) בן דורו וידידו של הרצין, שהאמין, גם הוא, ברעיון 'ההליכה לעם', בתוספת (1842) האמרה המפורסמת 'הדחף להרס גם הוא דחף יצירתי', שתוצאתה, לימים, הייתה סידרת רציחות של שליטים במטרה לערער את השלטון וסופה בפולחן האלימות. פיטר קרופוטקי (Kropotkin 1842-1921) שעיקר תרומתו מבוססת על רעיון 'עזרה הדדית' הקרובה, גם היא, למשנתם של חסידי 'ההליכה לעם'. במילים אחרות לא התחרות והבחירה הטבעית המבוססת, לכאורה, על תורתו של צ'ארלס דארווין (Darwin 1809-82) אלא היכולת לשיתוף פעולה כאחד מעיקרי כישוריו של האדם. בין שני אלה הדת, והאנארכיזם ניצב הסופר הרוסי, המפורסם ביותר, לב ניקולאי טולסטוי (1828-1910), ששילב אמונה דתית, אנארכיזם וכצפוי את רעיון 'ההליכה לעם'. לתמונה, ראוי להוסיף, את המושג 'תיאוסופיה': הגות של מסתורין ודתיות, שהייתה לה חשיבות רבה במאות ה-19 וה-20 (השם גזור מהמילה היוונית תיאו = אל וסופיה = חכמה). בתפיסה משולבים מרכיבים של חוכמת הנסתר, בראהאמיניזם, בודהיזם ונצרות. התיאוסופיה נוצרה על ידי בת למשפחת אצולה רוסית, הלנה פטרובנה בלאבאטסקי (Blavatsky 1831-91).

לשילוב זה כמה מאפיינים: האמונה שמושג האלוהות יכול להתפס רק כחוויה נפשית ישירה; תופעת התגלות נפשית, מסתורית, שמעל לטבע - כל זאת על ידי: 1. יצירת אחווה אנושית, כלל עולמית ללא אפליה בין מסיבות של גזע, דת, מין, מעמד וצבע. 2. עידוד מחקר השוואתי בין הגות ודת. 3. חקירת חוקי טבע, שאינם ניתנים להסבר מדעי, והכוחות הנפשיים החבויים באדם. בכל מקרה התיאוסופיה עומדת על כך שאין מדובר בדת והגות חדשה, אלא בחקר המושגים, אלוהים, טבע ואנושיות. לתיאוסופיה קשר ברור עם אמנים סימבוליסטים, כגון פאול סרוזיה*, מוריס דני* ואמיל ברנאר, ואסילי קאנדינסקי*, קאזימיר מאלביץ*, פייט מונדריאן*, קונסטנטין בראנקוסי*, כולם עם נטיה לכיוון ההפשטה. כמו גם האגודה האנטרופוסופית שנוסדה (1913) על ידי רודולף סטיינר*. הבדל נוסף בין המערב לרוסיה הוא השילוב בין הריאליזם, הנפש והדמיון או כפי שקרא לכך דוסטויבסקי 'ריאליזם פאנטאסטי' (סיגנון המאפיין סופרים רבים, רוסים ואחרים, עד היום). יתרה מכך, ברוסיה גם הריאליזם בסיפרות ממשיך, ברוח 'ההליכה לעם', עד לשנות ה-1930 עם יוצרים, כגון אנטון צ'כוב (1860-1904), מקסים גורקי* (1866-1936), שרבות מעבודותיהם תורגמו לעברית.

הסימבוליזם קנה לו אחיזה גם בתיאטרון. כאן הדגש הוא על המופלא שמעבר למציאות והיוצר מציאות חדשה. כך למשל המחזה הידוע "הדיבוק" מאת אנ-סקי, בבימויו של יבגני וואכטנגוב שהיה לאבן הפינה של תיאטרון "הבימה" במוסקבה בשנות ה-1920. העלאת המחזה על ידי "הבימה", מהווה אירוע מיוחד במינו הן בזכות היותו בעברית והן בהתחשב בעובדה שזכה לתמיכת הבמאי הנודע קונסטנטין סטאניסלאבסקי* מאבות הריאליזם בתיאטרון, עם תפאורות של הצייר נתן אלטמן* אחד הריאליסטים הבודדים מבין אמני האוונגארד ברוסיה. אפשר שהכוונה של סטניסלבסקי



מלבץ קאזימיר, ציור סופרמטיסטי 1915.



מונדריאן פייט, קומפוזיציה בצבע A 1917.



וכטנוב, סיצנה מתוך הדיבוק 1922.

הייתה להראות שגם תיאטרון "הבולשוי" במוסקבה, שפעל בפקוחו, מסוגל להעלות מחזות בסיגנון הסימבוליזם – סגנון שהיה מזוהה עם התיאטרון של ס' פיטרסבורג, בהנהלתו של הבמאי וזוולוד מאיירהולד (Meyerhold 1874-1942) כמו גם התיאטרון "הקאמרי" של מוסקבה, בהנהלתו של אלכסנדר קורנבליט המכונה המכונה טאירוב (Tairov 1885-1950), שעבד בעיקר עם אמני האוואנגארד הרוסי.

השם המקורי של הדיבוק היה 'בין שני עולמות'. עולם המציאות (ריאליזם) מחד ועולם שמעבר למציאות (סימבוליזם) מאידך. אלה מתחברים באמצעות הפניה של המסורות העממיות, במיוחד החסידות. לעניין זה כמה דוגמאות בנוסף לאן-סקי (1823-1920), כגון 'שלוש מתנות' של י"ל פרץ (1852-1915), 'מסעות בנימין השלישי' של מנדלי מו"ס וכך הלאה עד 'הקוסם מוילנה' של בשביס זינגר. מרכיבים של הסימבוליזם ניתן למצוא גם בשירה העברית. בראש ובראשונה האינטימיזם, אבל גם יסודות צליליים, אצל ח"נ ביאליק (השמש זרחה, השיטה פרחה והשוחט שחט) והתייחסות בין חושית אצל רחל (ריח ניחוח הזבל) וכך גם אצל לאה גולדברג, היות ושתיהן הושפעו מסגנון האקמאיזם (Acmeism) – קבוצה של סימבוליסטים רוסיים שכללה את בוריס פסטרנק, אוסיפ מנדלשטם ואנה אחמטובה. באותה רוח גם הגדרת השירה, כמיטב המילים במילים סידורן, כפי שניסחה זאת לאה גולדברג.

ההתבססות על הקשרים בין חושיים והתגובה הנפשית, המאפיינת את הסימבוליזם, מוכרת לרובנו, כיום, מתחום הקולנוע. בין הראשונים שהשתמש בתכונה זו היה הבמאי הרוסי סרגי אייזנשטיין*, הנחשב לאחד מגדולי היוצרים בתחום זה. הקטע הידוע ביותר מופיע בסרט 'פוטמקי' (1925), הוא שילוב בזה אחר זה, כמעין הדבקה (קולאג'), של צילומי מבט כולל תקריב: חיילים צועדים ויורים במורד המדרגות; הקהל הנמלט על נפשו; עגלת תינוק מתדרדרת במורד המדרגות וכך הלאה. הקצב נקבע על פי המהירות שבהם מתחלפות התמונות. הרציפות נוצרת על ידי שילוב התרחשויות בעיני הרוח.

הטכניקה של אייזנשטיין, המקובלת עד היום, הייתה תוצאה של מציאות פרוזאית ביותר. בידי במאים רוסיים בתחילת שנות ה-1920, היו סרטים ישנים של מחזות עירוניים וכפרים שלווים. אייזנשטיין פיתח תיאוריה, לפיה, תוספת קטעים מבוים, אפילו קצרים, ישנו את האווירה, בתודעתו של הצופה, על פי רצונו של הבמאי. יתרה מכך, סדר הצגת הקטעים הוא הקובע את התוצאה. התיאוריה פורסמה (1923) בכתב העט לפ (Lef) שערך יידו, המשורר ולדימיר מאיאקובסקי*.

המילה הדבקות (קולאג') מצביעה על זיקה לקוביזם. אבל מקור ההשראה של הקוביזם, הוא סימבוליסטי ביסודו, ומתחבר כפי שכבר צוין קודם, לשירי 'ההארות' של רמבו. אין ספק שאצל אייזנשטיין, כמו אצל מאיאקובסקי, ההקשרים הם דינמיים, ברוח הקובו-פוטוריזם* הרוסי – סגנון שהעלה על נס את המודרניות והכלל חושיות של שארל בודלר. יתרה מכך, תפיסתו של בודלר קיבלה משנה תוקף כאשר נוסף לסרטים פס הקול, שאיפשר שילוב של תמונה, פעולה, מלל ומוסיקה. התופעה בולטת במיוחד בסרט 'אלכסנדר נייבסקי' (1938) של אייזנשטיין עצמו, המלווה במוסיקה, שחברה במיוחד, על ידי המלחין הרוסי סרגי פרוקופייף (1891-1953).

כל האמור מצטמצם בשלב הבא לשלשה נושאים מרכזיים, בין אם בנפרד ובין אם במשולב. האחד, סופו בפועל של הריאליזם כתפיסה מרכזית של האוואנגארד באמנות החזותית, למרות שהמילה ממשיכה להופיע לאורך כל המאה ה-20 במיוחד בסיפורות בתיאטרון. השני, האמנות כביטוי אישי. אבל, לאו דווקא בחיפוש אחר תחיה דתית או מיסטיקה והשלישי, הצבע כחוויה בפני עצמה. שלושת אלו מתלכדים בסגנון החשוב הבא הקרוי 'פוביזם' אליו משתייכים מספר אמנים ביניהם הבולט ביותר אנרי מאטיס*.

'אר נובו' (Art Nouveau בצרפתית אמנות חדשה) תופעה שפשטה בכל המערב ממוסקבה ברוסיה ועד לסן פרנסיסקו בארה"ב משלהי שנות ה-1880 ועד תחילת שנות ה-1920. ל'אר נובו' היו שמות רבים והתגלמויות סגנוניות שונות בכל ארץ. במילים אחרות 'אר נובו' אינו מקשה אחת למרות שהוא מוצג לעתים ככזה. אדרבא, עיקרו היה הריבוי, כפי שמעידים גם השמות הרבים שניתנו לו. עם זאת המכנה המשותף לכולם היה הרצון לפתוח דף חדש, על בסיס הסגנונות ההיסטוריים שאיפיינו את המאה ה-19 - בעיצוב ואדריכלות: נ'או רומאנסק, נ'או גותיקה, נ'או רנסאנס, נ'או קלאסיקה נ'או איסלאם של ספרד והודו ולא מעט עיבודים של סגנונות בנייה עממית. אבל, מעל לכל הלקטנות (אקלקטיקה) בגרסתה כסגנון תקופת נפוליאון III ומכללת ה'בו-ז'אר' בפאריז. גם מהשמות שניתנו ל'אר נובו' ניתן ללמוד כבר על משמעותו. בבלגיה נהגו לקרוא לסגנון 'אמנות מודרנית' (Art Moderne) כשמו של כתב עת מקומי שתמך באותו סגנון. כך גם בקטלוגיה (Modernisme) וברוסיה (Stil Modern). באוסטריה מקובל היה השם 'סגנון הפרשים' (Sezession Stil) המתייחס לקבוצת אמנים מעצבים ואדריכלים ששאפה להשתחרר מכבלי האקדמיה. בגרמניה מופיע השם 'סגנון צעיר' (Jugendstil) שוב על שם כתב העת (Jugend) שתמך בכיוון החדש - שם המופיע גם בספרד (Arte Joren).



לליק רנה, סיכה 1898.



וויזי, טפט 1896.



אמיל גאלה, מנורה קורולה 1900.



טיפאני, אגרטל.



טיפאני, 1900.

אחד השמות, 'אסכולת גלאזגו', מתייחס לעיר שבה פעלה קבוצת מעצבים שכללה את צ'ארלס מקיינטוש*, הרברט מקינר (1868-1953) (Mocknair) ובנות זוגם, האחיות פראנסיס ומארגרט מק'דונאלד. יש שמות המתייחסים למעצב מסוים כגון 'סגנון טיפאני' על שם לואי טיפאני* מארה"ב, הידוע בזכות כלי הזכוכית שיצר. כך גם 'סגנון גימארי' על שם ויקטור גימאר*, האדריכל שעיצב את תחנות התחתית בפאריז (Metro) ולכן נקרא, לעתים, גם 'סגנון מטרו'. כמה מהשמות נועדו להביע דחייה או זלזול, כגון 'סגנון האטריות' ו'סגנון צליפת השוט' בבלגיה; 'סגנון ז'ול' בצרפת; 'סגנון הפרחים' באיטליה, ועוד אי אלו כינויים.

בנוסף לאלה יש שני שמות של חנויות שבהן נמכרו מוצרים בסגנון זה מהן זכורות כיום 'ליברטי' (Liberty) באיטליה אבל בעיקר 'אר נובו' בפאריז, שהופעלה (1895-1904) על ידי זיגפריד בינג*, גרמני יליד המבורג שנשלח על ידי משפחתו לצרפת בצעירותו ונשאר בה כל חייו. מכל מקום, השם 'אר נובו' נקלט לא רק בצרפת אלא גם בארצות ובשפות שונות באיטליה (Arte Nuovo) ובהולנד (Nieuwe Kunst) ולבסוף בכל העולם במידה רבה על מנת להפריד בינו לבין Style Moderne שהיה שמו המקורי של סגנון שנות ה-1920 בצרפת עד ששונה ספונטאנית ל'אר דקו' (Art Deco) כאשר המילה 'מודרני' הפכה לכינויו של סגנון החדש עוד יותר, שהתגבש בשלהי שנות ה-1920 והידוע כיום בשם מודרניזם*.



בירדולי איברי, איזולדה 1895.



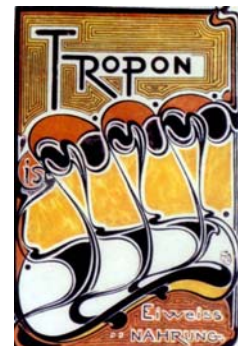
ראמבובה נאטאשה, בעיקבות בירדולי הוליווד 1922.



רייזונר, פסל בדמותה של לואה פולר 1900.



ולדה הנרי, עיצוב אופנה.



ולדה הנרי, טרופון 1898.



וויסלר, השפעה סינית 1876.

מארי לואיז פולר 1862-1928. ילידת פיליסבורג אילינוי. רקדנית אמריקאית. זכתה לפרסום בינלאומי בזכות חידושים בתנועות ותאורה בעיקר 'ריקוד הנחש'. ווריאציה ל'ריקוד החצאית' של אותה תקופה. התחילה להופיע בגיל 4 כילדת פלא בלהקות תיאטרון ובמופע 'המערב הפרוע' של באפאלו ביל. ההסבר – ללא סימוכין – על תחילת ניסוייה היא שבאחד ההצגות 1889 קיבלה מתנה חצאית משי ורודה ושקופה ומנקה' זו החלה בניסויים לאור מנורות בצבעים שונים שהביאו לתוצאות מדהימות. לתנועות אלה קראה 'ריקוד הנחש' ובהמשך יצרה את ריקוד האש שבו הייתה עומדת על לוח זכוכית המואר מלמטה. הופיעה בפולי ברז'ר 1892 וזכתה לתשומת ליבם של אמנים, כגון אנרי טולוז לטרק, רודן אוגוסט. הקימה להקת תיאטרון משלה שהופיעה בתערוכה הלאומית בפאריז 1900, והופיעה במקומות שונים בעולם ורקדה כמעט עד יומה האחרון (64).



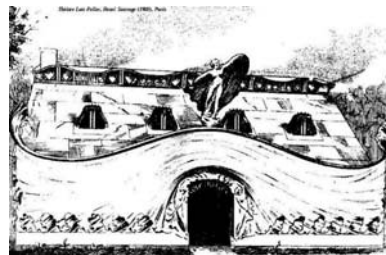
קלימט גוסטב, יהודית 1909.



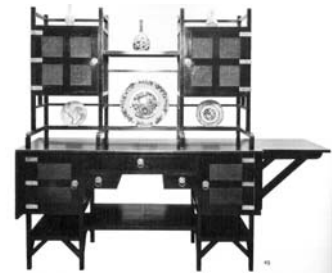
טולוז לטרק, מולאן רוז' 1891.



אוראזי מנואל, לואה פולר 1900.



סובאגי אנרי, ביתן לואה פולר 1900.



גודווין, השפעת רהיטי במבוק סיניים 1877.

אנדל, מינכן 1896.



סאליבן לואיס, עיטור מעל כניסת חנות 1899-1904.



בהרנס פיטר, דראמטאט 1901.

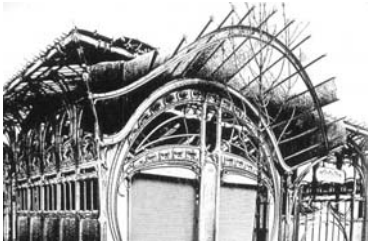
ר נובו' כסגנון מזוהה, בדרך כלל, עם צורות מהטבע כגון שריגים, עלים, פרחים, פרות וכיו"ב. אלה רובן בתיאור נטורליסטי* א-סימטרי* ומיעוטן במידה זו או אחרת של הפשטה – הפשטה שפרושה ביטול פרטים או המעבר לצורות דינמיות סגלגלות ואלו הדומות לגלים וכתמים הנוצרים בערבוב שמן ומים. לעתים גם צורות הנתפסות כיותר גיאומטריות*: משולשים, מרובעים, מחומשים וכו', כולל סלילים ולוליינים בעלי מבנה מדויק בקיצור כל צורה אפשרית. ה'אר נובו', ראוי להוסיף, עתיד להתחלף בשנות ה-1920 בסגנון חדש, שכבר הוזכר והידוע בשמות 'סטייל מודרני' או 'אר דקו' אלא שהפעם רובו גיאומטרי ומופשט לחלוטין, בעוד שמיעוטו צורות מסוגנות מהצומח, החי ודמות האדם.

יש הקובעים את תחילתו של סגנון 'אר נובו' בהצלחת מוצריהם של מעצבים בעלי סדנאות למלאכה מהעיר נאנסי, אבל גם כמה פריזאים* בעיקר תכשיטנים, שהציגו ביריד הבין לאומי בפאריז בשנת 1889 – יריד שמשך אליו המונים מכל העולם בזכות כמה בנייני ענק מברזל. בין אלה בולט במיוחד, תרתי משמע, 'מגדל אייפל' המסמל את התחזקותה ואולי אפילו ניצחונה, של המגמה למודרניות, חדשנות, אופטימיות, על רקע הביטחון העצמי של המערב. על כך מעידים שני העשורים שלאחר אותה תערוכה הידועים בשם: 'סוף המאה' (Fin du Siècle) – עשורים שביטויים בסגנון חיים מוחצן של נשפים, ריקודים, עצים, בדים, כלי בית ורהיטים. בהמשך כידוע, הלך רוח זה נמוג כלא היה לאחר שמעצמות המערב התנפלו זו על זו, בשתי מלחמות עולם ובתאווה רצח שלא נודע כמותה. במילים אחרות, הלך רוח המתאים להגדרה 'מצב סופני אבל לא רציני' שאפיינה את העשור שלפני ואחרי תחילת המאה ה-20.

בדומה לריבוי השמות כך גם מקורותיו הצורניים של 'אר נובו'. היותר מוקדמים לקוחים, כמו הניאו גותיקה, מפרשניות של תקופת ימי הביניים, במיוחד אצל הבריטים. כך למשל כריסטופר דרסר* (Dresser 1834-1904) וארתור מקמורדו* (Mockmurdo 1861-1942). מאותה אמנות ימי הביניים נלקחו גם סלסולים לוליינים, שריגים, עלים ובעלי חיים. מקור אחר הוא סגנון ה'רוקוקו' מהמאה ה-18. אותו סגנון שנפוץ בעיקר אצל מעצבים בעלי סדנאות בעיר נאנסי שבמחוז לורן. הסברה היא שמקור זה נבע מאופיים של ארמונות העיר והמחוז שנבנו על ידי אדריכלי ה'רוקוקו' גרמן בופראן*, רישאר מיק* ועמנואל הרה*. עם זאת ראוי לציין, כי סגנון ה'רוקוקו' עצמו הושפע במידה לא מבוטלת מכלי החרסינה שיובאו מסיין. השפעה זו התמזגה



אולבריד. מ. יוזף, סנסאציון ביתן תערוכה 8-1897 וינה.



גימאר הקטור, תחנת מטרו 1900, פאריז.



גימאר הקטור, פאריז 5-1904.



ווגנר אוטו, בית דירות וינה 1898.



ווגנר אוטו, תחנת רכבת קרלפלאץ 1899-1900.

עם תופעת התעניינות, שהחלה בתחילת שנות ה-1860, בכלים ואמנות יפנית – תופעה הידועה בשם יפניזם (Japonisme). בין אספני אמנות יפן נמצא גם זיגפריד בינג ומפורסמים אחרים כגון הציירים אדוארד מאנה, וינסנט ואן גוך, פרנק לויט רייט ועוד.



הורטה ויקטור, בית תאסל 97-1893 בריסל.



הורטה ויקטור, חדר אוכל בביתו 1898.

מאותו כיוון של יפניזם גם הגות המשופעים הפרושים מעבר לבניין, כפי שהם מופיעים אצל ברנרד מאייבק*, האחים גרין* ופ"ל רייט* - מעין שילוב מזרח ומערב מקדש יפני ובקתה שוויצרית. אותו שילוב מזרח מערב ניכר גם אצל אמיל גאלה* מנאנסי, מראשוני המעצבים בסגנון 'אר נובו' אלא שכאן המדובר בצורות של צמחיה – שילוב הנובע מזיקתו לבוטניקה כמו גם ידידותו עם אמן יפני שלמד יערנות בנאנסי. השפעה נוספת של המזרח מקורה כנראה בסגנון רהיטי הבמבוק ששולבו לימים, על ידי גריט ריטוולד*, עם תפיסתו של פייט מונדריאן* ליצירתו של סגנון חדש בשם 'דה סטיל'.

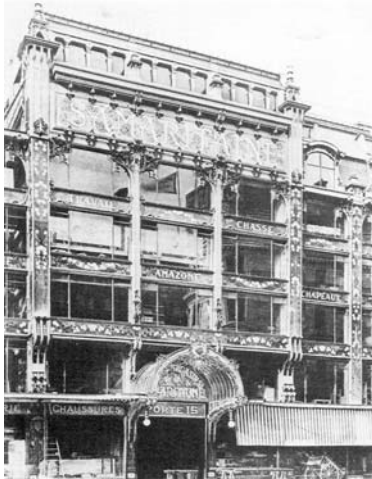


ווגנר אוטו, הצעה לגלריה 1900.

סגנון 'אר נובו' נתפס במשך עשרות שנים, ממחצית שנות ה-1920 ועד לשנות ה-1960 כתופעה, מוזרה במקצת וללא המשך, שצצה בין שתי המאות ה-19 וה-20. הסיבה העיקרית הייתה, קרוב לודאי, משיקומה של התופעה מחוץ לזרם המרכזי של האמנויות היפות במשמעותן המסורתית: ציור ופיסול. לכאורה הציור אמור היה להיות הקרוב ביותר, כי רבים ממעצבי 'אר נובו' התחילו דרכם כציירים אבל משום מה זנחו כיוון זה. יש אחרים שהוזמנו על ידי בינג, כגון אנרי טולוז לוטרק ואמני קבוצת 'נביא סימבוליזם'. ביניהם פאול סרוזיה*, אדוארד וויאר*, פייר בונאר*, מוריס דני* וכו'. אלה הכינו רישומים שתורגמו לחלונות זכוכית על ידי לואי טיפאני. בינג זכור גם כמי שהציג את אדוארד מונק*, ואכן תמונתו 'הצעקה' ואחרות יש בהן צורות האופייניות לסגנון: אדוות מים ועננים ברוח. רמז של 'אר נובו' אפשר למצוא גם אצל גוסטאב קלימט במיוחד בלבוש דמויות ודיוקנות.

'אר נובו' מתאפיין, בדרך כלל, בלוח גווניים מיוחד במינו הידועים בתורת הצבע# בשם 'משניים': סגול, כתום וירוק. סביר להניח שמקורם בסגנון הסימבוליזם אבל לא מן הנמנע שהמדובר בתהליך דו סטרי, כלומר גם מ'אר נובו' לסימבוליזם או ליתר דיוק מעיצוב לציור. צבעים אלה, כידוע, יוצרים, לעתים, תחושה של הזיה וחלום, כלומר חוויה שמעבר למציאות. השימוש בהם בעיצוב במיוחד בחללים פנימיים יש בו משום סתירה עם הנטייה הכללית לעבר הצורה הטבעית. יתרה מכך, אותה תחושה של מוזרות המזוהה גם עם

סמים, בעיקר אופיום, זכתה לתחייה בגרפיקה של שנות ה-1960 בהקשר של השימוש בסמים, כגון מריחואנה, ל.ס.ד. וכו'. ראוי לציין שהסימבוליזם, לפחות בציוור ובשירה מופיע לעתים גם כסגנון של 'ניוון' (Décadence), ומקצתם של יוצרים אלה אף צרכו סמים. כך אבי הסימבוליזם והמודרניות המשורר שארל בודליר והסופר קונן דויל מחברם של סיפורי הבלש שרלוק הולמס. מכל מקום הדמות הבולטת ביותר באותו הקשר של ניוון הוא ללא ספק המאייר הבריטי אוברי ברדזלי* שמקצת איוריו כה נועזים וארוטיים עד שנאסרו לפרסום וכך גם מקצת תמונותיו של הצייר הוינאי אגון שילה* תלמידו, היותר מפורסם, של גוסטאב קלימט*. אבל לעומת צבעי ההזיה ה'אר נובו', המתאפייין במורכבותו, נוטה גם לצבע הלבן לא ברוח הנטראליות של הניאו קלאסיקה אלא כביטוי שמשמעותו בתרבות המערב 'טוהר ותמימות' – משמעות שתחזור ותופיע משנות ה-1920 ועד לשנות ה-1980, כיסגנון ים תיכוני, בהקשרים של שמש, ים ובריאות הגוף והנפש.



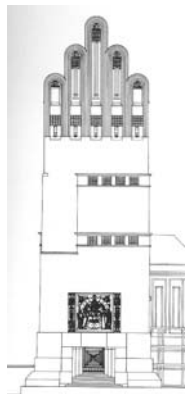
ג'ורדאן פרנס, כולבו סאמאריטאן 1900.



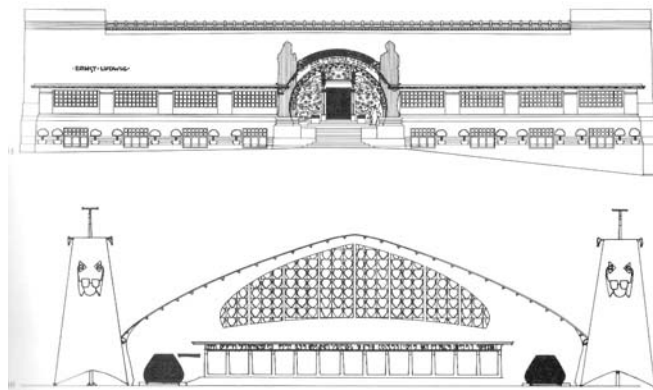
אנדרה אמיל (1871-1933), נאנסי 1903.

את ה'אר נובו' כביטוייה של התקופה, כלומר העשור שלפני ואחרי תחילת המאה ה-20, יש למצוא בכמה מרכיבים חשובים שהם חלק מהתקופה. הופעתם של אלה אמנם קודמת ל'אר נובו' אבל יישומם הוא חלק בלתי נפרד מהסגנון. האחד הוא האמונה במכלול וסמלו, אצל רבים, המלחין ריכרד וואגנר (Wagner 1813-83) שאיחד באופרות שלו מנגינה, זימרה, סיפור, תפאורה, ניצוח וביים. מבחינה זו גם 'אר נובו' מאחד לא את כולם אבל תחומים רבים: תכשיטנות, כלי בית, בדים, ריהוט, עיצוב פנים ואדריכלות – אותו איחוד שהיה נר לרגלי וולטר גרופיוס* וצוות מוריו במכללת ה'באוהאוס'. אי לכך אין זה מקרה שגרופיוס הומלץ לתפקידו על ידי הנרי ואן דר וולדה מראשי התיאורטיקנים של העיצוב בכלל ו'אר נובו' בפרט.

אפשר שאיחוד התחומים היה במקורו ברעיון של ואן דר וולדה. על כך מעיד הבית שתכנן לעצמו ואשר עיצב בו כל פריט ופריט. כך גם עשה בשלושת החדרים שעיצב בחנותו של זיגפריד בינג* - חדרים שהוצגו לאחר מכן בתערוכה בדרזדן ואשר הביאו לפרסומו בגרמניה ובהמשך למינויו (1902) כאדריכל ומנהל בית ספר לאמנות מלאכה בעיר ויימאר (אותו בית ספר שהועבר כאמור בהמלצתו של ואן דר וולדה לידי וולטר גרופיוס מספר חודשים לאחר מלחמי'ע). עם זאת אין לזלזל בתרומתו של זיגפריד בינג לעניין המכלול. ראשית בעצם הזמנתו של ואן דר וולדה והסכמתו להציג את המכלול על פי ראות עיניו ושנית הזמנתם של מעצבים נוספים שגם הם עיצבו חדרים באותה מתכונת של 'מכלול'.



אולבריד, מגדל החתונה 8-1905.



אולבריד, למעלה: 1899. למטה: 1901.

מרכיב אחר של התקופה הוא הניסיון למצוא את הבסיס החברתי בכל תופעה אנושית כולל כמובן האמנות. הכוונה לשאיפה שהסתמנה מאז שלהי המאה ה-18 - עם עצמאות ארה"ב והמהפכה הצרפתית, ליצור סביבה חדשה לחברה חדשה. לא יפלא על כן שרבים מיוצרי הסגנון השתייכו לזרמים שדגלו בסוציאליזם: שיפור חיי מעמד הפועלים שהלך ותפח במקביל למהפכה התעשייתית. אבל כאן האבסורד שהרי המדובר בסגנון של מלאכת יד יקר ויוקרתי לבעלי אמצעים – סגנון שתוצאתו מוצרים שהם ללא ספק מעל ומעבר ליכולתם של עובדים חסרי כל.

על אף הבעייתיות בקשר שבין 'אר נובו' והתפיסה החברתית יש לפחות מרכיב חשוב אחד המהמר ביניהם. הכוונה לאותו חופש מכל נטל סגנונות העבר. כשם שהסוציאליזם שאף ליצור חברה חדשה כך גם 'אר נובו' עיקרו במציאת הדרך אל מעבר לתקדימים ההיסטוריים. ואכן באותם מקרים שבהם עסקו האדריכלים בנושאים חברתיים כגון בתי המגורים של אנרי סובאגי, 'בית העם'



ברגה, וילה רואיגי 7-1902 איטליה.

של ויקטור הורטה ובניין בית הספר ב-וויימאר של הנרי ואן דר וולדה השפה משילה את הגחמות, נהיית מתונה יותר ומתקרבת למודרניות הפונקציונלית של שלהי שנות ה-1920.



מיכלוצ'י, פרנצה 1911.

ה'אר נובו' הוא סגנון עיטורי לעתים עד כדי גוזמה. לאחר אלפי שנים שבהן המושגים סגנון ועיטור נתפסו כחטיבה אחת קשה היה לפתע להפריד ביניהם. אדרבא קרוב לודאי שעצם הניסיון נתפס במידה רבה כקיצוני ובלתי טבעי. במבט לאחור לאור ההתנזרות ארוכת שנים מכל עיטור, כפי שקרה למודרניזם, מאז שנות ה-1930 ובעיקר לאחר מלחמת 1914-18, הנטייה היא לראות בסלידה מסוימת את יוצרי אותה תקופה בעלי הנטייה לעיטור חסר כל רסן, לעומת האחרים שסגנונם עצור יותר. אבל לאור הצלחתו של הסגנון אפשר רק לשער שהמדובר בשינוי שחל בטעמה של החברה – שינוי המוכר מכל תחומי החיים, החל באוכל עביר בביגוד וכלה בניקיון. כאשר הבלתי יאומן של דור אחד הופך למציאות היומיומית של דור אחר.



דה קלרק, הצעה לתחרות 1907.



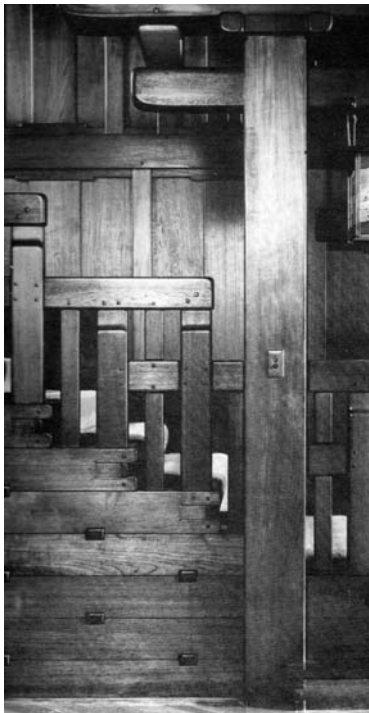
גאודי אנטוניו, קאזה באטיו 1904 ברצלונה.



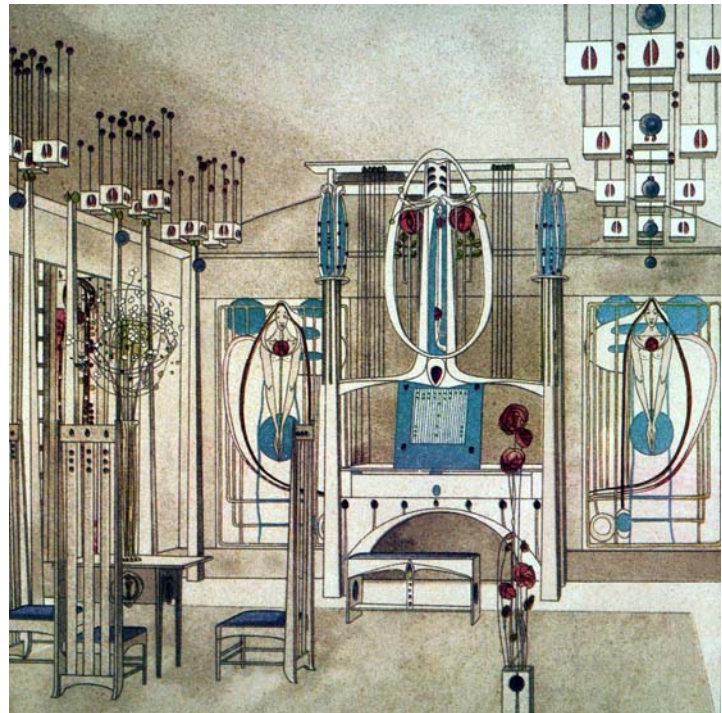
מונטנר לואיס, 1906-8 ברצלונה.



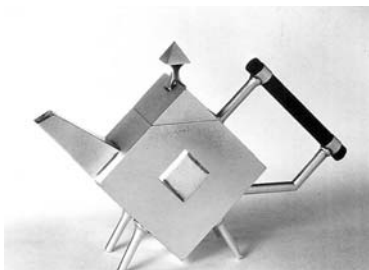
סרינג, וינדגרו, גולויס הביתן הפיני בפאריז 1900.



האחים גרין, בית בלאקר 1907 פאסאדינה.



מאקינטוש רנה, הצעה לחדר מוזיקה 1901.



דרסר, קנקן תה.

מעלתה וחסרונה של תופעת 'אר נובו' נבעה בהיותה מחוץ למסגרת הממסדית. אי לכך ניתן היה לכל אמן להוסיף ולשנות כאוות נפשו ובלבד וימצאו דורשים לעבודתו. התופעה בולטת במיוחד באדריכלות – לא רק זו המזוהה עם הסגנון המסולסל אלא גם עם שאר האלטרנטיבות, כפי שהן מופיעות באותה תקופה. המדובר ברשימה ארוכה למדי. בין אלה בתי המגורים ובית העם של ויקטור הורטה* בבליה. ביה"ס לאמנות של צ'ארלס מקינטוש* בגלאזגו. בניינו של לואי סאליבן*, פרנק לויד רייט*, וולטר גריפין*, האחים גרין* וארווינג גיל בארה"ב. אנטוניו גאודי* בספרד. אוגוסט פרה*, אנרי סובאג* ופרנץ ז'ורדן* בצרפת. אוטו וואגנר*, יוזף אולברייך*

”ר

לדוגמא של וולטר גרופיוס ושותפו אדולף מאייר*. בשנים שלפני מלחמ"ע1 אין לשכוח את אנטוניו סנט'אליה* ומשנות המלחמה ומיד לאחריה הסקיצות של אריק מנדלסון*. והאדריכלות האלפינית של ברוננו טאוט*. לעת זו מופיעות כל שאר 'הפאנטאזיות' לכאורה של הרמן פינסטרלין*, האחים לוקהארדט*, מאקס טאוט*, הנס שארון*, ואדריכלות הזכוכית של מיז'ו ד'רו* (ע"ע). באותה אווירה נוצרת גם האדריכלות האקספרסיוניסטית הגרמנית הנס פולציג*, פיטר בהרנס*, דומיניק בוהם* וכו'. כולל רודלף סטיינר* במתחם הגותנאום ליד באזל, בשוויץ. אבל רוח החופש הלכה ודעכה במהלך שנות ה-1920. המודרניזם# הוא הביטוי הטוב ביותר לסגנון חופשי הכובל עצמו עד לקביעת חוקים משלו 'הכל לבן וגג שטוח' כפי שעשו אדריכלי שיכון ויסנהוף בשטוטגארט (1927), אולי בהשפעת אותה אווירה ציבורית שביקשה 'מנהיגות חזקה' ואשר השתלטה על רבות מארצות אירופה והביאה בסופו של דבר למלחמ"ע2.



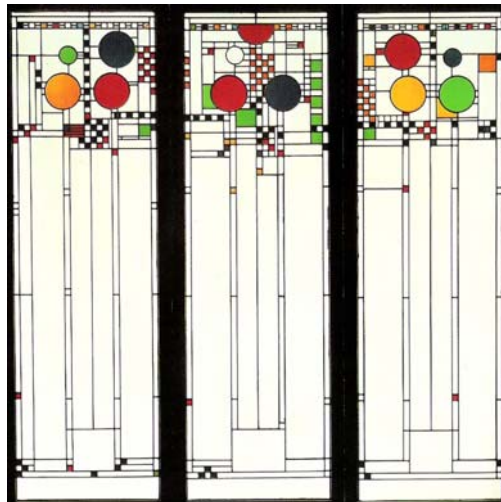
וירקלה, אגרטל 1946.



וויזי, חדר מגורים בביתו של האמן של 1900.



מילטון גלייזר, בוב דילן שנות ה-60.



פרנק לויד רייט, עיטור גאומטרי לחלונות 1912.

פוביזם (Fauvism). הסגנון הראשון שהופיע בתחילת המאה ה-20. למרות שמחוללי הסגנון פנו, תוך זמן קצר, לכיוונים אחרים, השפעתו הייתה ארוכת טווח. יש, אפילו, הסוברים שסלל את הדרך לשאר אירועי המאה, כולל הציור המופשט. המושג פוביזם גזור מהמילה 'פראים' בצרפתית (Fauves). השם, שנקבע, בנימה של זלזול, על ידי אחד ממבקרי האמנות, התקבל, בהסתייגות, על ידי האמנים שאליהם התייחס. אין המדובר בהתארגנות אלא בקבוצת ציירים, שהוצגו, בסמוך זה לזה, על ידי מארגני תערוכת 'סלון הסתיו' (1905). על הקבוצה המקורית נמנו אנרי מאטיס*, אלבר מארקה* וג'ורג' רואו* - בוגרי סדנת הצייר גוסטאב מורו* (ר' סימבוליזם) וכמה ממכריהם, שהיו קרובים להם מבחינה סגנונית, כגון מוריס וולאמן* ואנדרה דרן*. הקבוצה התרחבה בשנה הבאה (1906), כאשר הצטרפו אליהם אמנים נוספים, ביניהם ראול דופי* וג'ורג' בראק*.



ולאמן מוריס, המסעדה 1905.

מאטיס אנרי, הקו הירוק (דיוקן של גב' מאטיס) 1905.



מארקה אלברט, פוסטר בטרוויל 1906.



דרן אנדרה, גשר בלאקפריאר, לונדון 1906.



נולדה אמיל, הריקוד 1910.

הפוביזם התקיים בקושי עוד שנה (סוף 1907). לאחר מכן פרשו רוב המשתתפים, כל אחד לדרכו. בראק, למשל, היה כבר בעיצומם של חיפושיו, ביחד עם פאבלו פיקאסו*, לכיוון הקוביזם. מהקבוצה המקורית נשארו מספר קטן של אמנים, שהמשיכו לעסוק בצבע, שהוא, בסופו של דבר, הנושא המרכזי של הפוביזם, אבל לא באותה בוטות 'פראית'. בין אלה בולטים, כל אחד בדרכו, אנרי מאטיס, ראול דופי ואלבר מארקה. מאטיס נהיה ביחד עם פיקאסו, לאחד מעמודי התווך של אמנות המאה ה-20; דופי מייצג סגנון, רב השפעה של קלילות האופיינית לרוב האמנים שעסקו בצבעי מים במהלך עשרות השנים הבאות; מארקה מגלם את האווירה, ההזויה מעט, של פאריז. המרכיב המרכזי והחשוב ביותר בפוביזם, הוא טכניקת פירוק הצבע, הידועה בשם דיוויזיוניזם (Divisionism), אבל לא על ידי משיכות מכחול קטנות, כדרך האימפרסיוניזם, אלא כתמי צבע רווי, לכאורה ישירות מהשפופרת. לשימוש בצבעים רוויים, כמות שהם, כמה מקורות: גוגו, ואן גוך, האמנות הצרפתית בשלהי ימי הביניים, אמנות המזרח ומעל לכל – תפיסתו של גוסטאב מורו, שעודד את תלמידיו לבטא, באופן ספונטאני, את רגשותיהם באמצעות הצבע – זאת למרות שהצבעים בציוריו אינם חורגים, אלא במעט מסגנונם של סימבוליסטים אחרים. יוצאי דופן, מבחינה זו הם צבעי המים שיצר ושלא פורסמו בחייו. אבל, אין זה מן הנמנע, שרק חלק מתלמידיו ראו את אותם צבעי מים או הושפעו מהם, ביניהם אלה שפנו לזמן מה לפוביזם, והבודדים שהתמידו בדרך זו.

הצבעוניות, לפחות אצל מאטיס, מקורה לא רק בסימבוליזם, אלא גם בסגנון היאר נובו המקביל לו, במיוחד בעיצוב פנים משנות ה-1890. אין מדובר בלוח הצבעים המשותף לשני הסגנונות, אלא בהופעתם החוזרת ונשנית של ניירות לציפוי קירות עם דוגמאות שונות, בתיאורי הפנים של חדרים, כמו גם בדים צבעוניים כולל, שוב, פרחים ודוגמאות אחרות, שבהן הליביש את דוגמנותיו – תיאורים המאפיינים גם את סגנון הסימבוליזם בגירסה של פייר בונאר* ובמיוחד אדואר וויאר*, הידועה בשם אינטימיזם.

ג'ורג' רואו היה מלכתחילה היוצא דופן מבין האמנים שהציגו, (1905) זה ליד זה, באותו 'סלון הסתיו', שבו מתחיל הפוביזם. הסיבה שעבודותיו צורפו לקבוצה נובעת, קרוב לוודאי, מהבוטות של סגנונו – בוטות העולה בקנה אחד עם השם פוב, שפרושו, כאמור פראות. אבל מעבר לכך, אצלו הכל שונה. ראשית, אין מדובר בכתמי צבעים רוויים, למרות שבהמשך יאמץ גם את אלה, כולל קווי מתאר כהים בטכניקה הידועה בשם קלואסיניזם (Cloision=מסגרת) - טכניקה שפותחה על ידי פאול גגון וידידיו בפונט אוון, ברוח החלונות של הכנסיות הגותיות. אדרבא, הצבעים של רואו בשלב זה (9-1903) עיקרם כחול כהה, שחור, אפור ומעט לבן. יתרה מכך, גם הנושאים שונים מאד (זונות, ליצנים, ליצניות, ונושאים דתיים). יתרה מכך,

רי
 המלחמה והונורה דומיה*, עם ריקאטורות, שומרים על מידה של
 ריחוק. בעוד שאצל השאר, האווירה, בדרך כלל, אופטימית או לפחות
 ניטרלית.



דופי ראוול, 14 ביולי 1907.



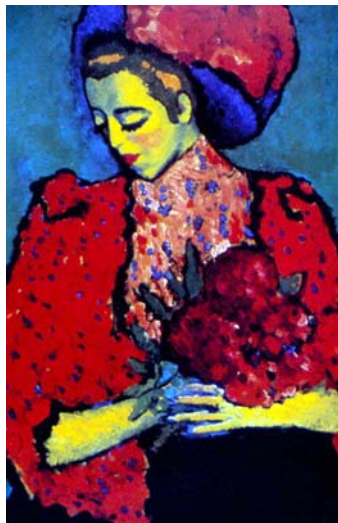
גיורגי רואו, המלך.



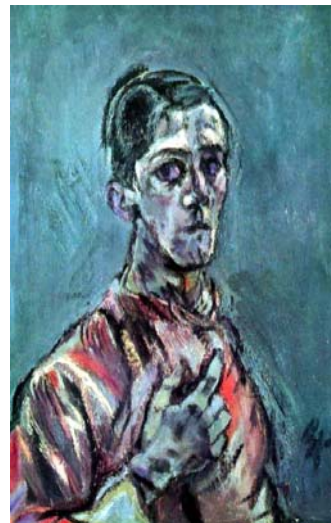
שילוב של הפוביזם וריאליזם אקספרסיבי, הקרוב לרוחו של רואו
 ניתן למצוא בגרמניה. תחילה בדרזדן, מקום בו התארגנה (1905)
 קבוצת סטודנטים לאדריכלות, תחת השם 'הגשר' (Die Bruke) ביניהם
 היותר מפורסם לודוויג קירשנר* ולזמן קצר גם אמיל נולדה*. כעבור
 מספר שנים (1911) התארגנה קבוצה שניה, הפעם במינכן תחת השם
 'הפרש הכחול' (Blaue Rietter) ובראשותו של ואסילי קאנדינסקי*.
 באותה עיר פעל גם אלכסיי יאבלינסקי* שפנה גם הוא לפוביזם, על
 אף שלא הצטרף לקבוצתו של קאנדינסקי ובהר לשמור על עצמאותו.
 במקביל מופיע גם בוניה סגנון דומה של פוביזם ריאליסטי בעבודתם
 של אגון שילה* ואוסקר קוקושקה*. כל אלה מהווים למעשה את
 גרעין הסגנון הקרוי 'אקספרסיוניזם גרמני', כפי שהתרכזו בברלין
 סביב כתב העת והגלריה של המשורר הרווארת ואלדן*. בניגוד
 לפוביזם, האקספרסיוניזם הגרמני כולל כמה מרכיבים ייחודיים. בין
 אלה התפיסה הרוחנית של קאנדינסקי שהובילה את קבוצת 'הפרש
 הכחול' לניסיון לחבר בין צבע, צורה וצליל (רי סינאסטזיה) ואת
 קאנדינסקי עצמו אל עבר ההפשטה (רי אופיזם). כמו כן ניכרת
 השפעתם של וינסנט ואן גוך* ואדוארד מונק* בשאיפתם לבטא את
 רחשי הנפש. ראוי להוסיף שרואו עצמו עתיד לפנות לכיוון הרוחניות
 במשמעותה הדתית, מעין המשך הסימבוליזם של פאול גוגן* וידידיו,
 כולל הדגשת קווי המתאר (Cloissonism).



שילה אגון, נערה עירומה 1910.



יבלנסקי אלכסיי, אישה עם פרחים 1909



קוקושקה אוסקר, דיוקן עצמי 1913.



פיקאסו פאבלו, העלמות מאוויניון 1906-7.



פיקאסו, אשת איכר 1908.



בראק, בית ב-אסטאק 1908.



בראק ג'ורג', מצית ועיתון 1909.

קוביזם. השלב הבא בפאריז, לאחר הפוביזם, הוא הופעת התמונה המפורסמת של פאבלו פיקאסו 'העלמות מאביניון' (1907), הנחשבת בדרך כלל כשלב מקדים להתהוות סגנון הקוביזם על ידי פיקאסו* וג'ורג' בראק*. האירוע פותח מעגל חדש בתהפוכות האוונגארד שהחל באימפרסיוניזם. לפיקאסו ובראק זיקה לרוב המגמות באמנות שהוזכרו עד כה. פיקאסו היה מושפע הן מסגנון האר-נובו והן מהסימבוליזם, במה שקרוי ביצירותיו 'התקופה הכחולה' ובהמשך 'התקופה הורודה'. לעומת זאת, בראק, שהיה גם הוא מתלמידיו של גוסטאב מורו*, הזדהה, כצפוי, עם הפוביזם בטרם החל את המסע אל הקוביזם בשיתוף עם פיקאסו.

הקוביזם מצטיין במורכבות שמקורה, כנראה, באיחוד בין שני אמנים, בראק ופיקאסו, שהם כה שונים, כפי שהתברר לאחר מלחמת"1. החיבור ביניהם החל בשנת 1907, לאחר שבראק, כמו אמנים בודדים אחרים, ראו את 'העלמות מאביניון' של פיקאסו – תמונה שהיא עדיין ברוח 'התקופה הורודה', כלומר עם זיקה לסימבוליזם ואולי גם לפוביזם. אבל, כל השאר הוא סיפור שונה לחלוטין. ראשית הנושא: בניגוד לשם הניטראלי לכאורה, מתייחס לזונות של רחוב בשם אביניון בברצלונה. יתרה מכך, הסימבוליזם הצרפתי, באמנות החזותית כמו גם הפוביזם, מייצגים, בדרך כלל, מידה של אופטימיזם או לפחות ריחוק. תמונתו של פיקאסו, לעומת זאת, כולה בוטות ואלימות רגשית. קרוב לודאי, בהשפעת הפיסול העממי האפריקאי (למרות הכחשתו של פיקאסו).

האמן היחידי המתקרב לאותה בוטות בפאריז באותן שנים היה ג'ורג' רואר* (ר' פוביזם). מכל מקום, תמונת 'העלמות' הייתה את כל רואיה בתדהמה. אפילו בראק מציין שהיה מזועזע. יתרה מכך, סוחר האמנות הנרי קאהנווילר, ידידו ונציגו של פיקאסו, בחר שלא להציג אותה אלא כעבור שלושים שנה. אמנם הקשר בין 'העלמות' והקוביזם רופף מאוד. אבל התעוזה והנכונות של פיקאסו לעסוק בכל נושא ולנסות כל דרך אפשרית לביטוי רגשתי, עולה, ללא ספק, עם תפיסתו של המשורר שארל בודלר, מאבות הסימבוליזם בסיפורות.

השלב הראשון בהתהוות הקוביזם, הקרוי 'אנאליטי', תואם את האווירה הכללית של האוונגארד בפאריז באותם ימים; אוירה של חילופי משמרות, של תחילת המאה ה-20. הסימבוליזם היה בבעינה. כמה מהאמנים הבולטים בעשור הקודם נפטרו ביניהם וינסנט ואן גוך* (1890), ג'ורג' סרה* (1891), גוסטאב מורו* ופייר פובי ד'אוואן* (1898), אנרי טולוז לוטרק* (1901), קאמיל פיסארו* (1903), פאול גוגן* (1903) ואחרים זקנים למדי יחסית לאותם ימים, כולם בשנות השבעים: אדגר דגה, אוגוסט רודן, אודיון רדון, קלוד מונה, אוגוסט רנואר וכו'. לעומת זאת הלך וגדל מספר המציגים בתערוכות הגדולות, שמנו אלפי עבודות (סלון הסתיו וסלון העצמאים). אי לכך, על מנת להתבלט צריך היה למצוא מסלול חדש וקיצוני.



סזאו פול. הר. ס. ויהטואר 6-1904.



רואו ג'ורג', ילדה 1906.

אל תוך הקלחת הפריזאית הוטלה (1906) פצצה שקטה, ב'סלון הסתיו': תערוכת זיכרון מקפת של פאול סזאן*. בעוד שהצעירים מחפשים, דרכים 'לועזי', אצל סזאן המסה הטקטונית השלוחה תואמת את תפיסת עולמו, לפיה הכל עשוי משלושה גופים: הכדור, הקוביה והחרוט. מכאן, כנראה, מתחיל השלב הראשון של הקוביזם. אי לכך יש הקובעים את סזאן כמי שמגשר בין הרגע החולף (אימפרסיוניזם) והנצח (גיאומטריה). השלב הראשון של הקוביזם אכן מושפע מאותה תחושה טקטונית המאפיינת את סזאן. אבל היא מתפרשת בצורה שונה. סזאן מתחבר לפרוק הצבע (דיוזיוניזם) המזוהה עם האימפרסיוניזם. אצל בראק ופיקאסו הדגש הוא על פרוק 'גיאומטרי' של הצורה – טכניקה המופיעה כבר בתמונת 'העלמות מאביניון'. עם זאת הבוטות, כמו אצל הפוביסטים, 'מתרכזה' והגישה, אמנם לא אופטימית, אבל יותר מרוחקת והגיונית: האמן כמתבונן מהצד על ההתפתחות הבלתי נמנעת של הרעיון. במילים אחרות, השלב הראשון הוא, בו זמנית המשך

המניע

את אותו 'רעיון' הוא שכלתני, כלומר אינו ספונטאני נובע מהרגש והאמונה (דת, אוטופיה וכו').

בשלב השני, של הקוביזם, הקרוי 'הרמטי', כלומר סגור בעצמו, הגוף המצוייר מתפרק וכמעט ומתמזג עם הרקע. יש הרואים את סזאן גם כמבשרה של התפיסה זו בתמונות, כגון 'משחקי הקלפים' (1890) ואחרות. אבל, ההבדל, כמובן, גדול: הגישושים הראשונים של סזאן לעומת הביטחון העצמי של בראק ופיקאסו, כעשרים וחמש שנים לאחר מכן ולאחר וינסנט ואן גוך, פאול גוגן והפוביזם. הסימבוליזם בשלב זה מופיע במשמעות שונה, עם זאת הוא תואם את משמעותה של המילה סימבול כסמל, או ליתר דיוק כסימן חזותי, ספק מלאכותי וספק מוסכם (ר' תקשורת). הכוונה לתמונות של בראק משלהי 1909 ותחילת 1910, כגון 'מצית ועיתון', ושל פיקאסו 'אישה בכורסא' וכו'. המשכו היותר קיצוני בתמונה 'כינור' של בראק (1911) ובתמונה 'שולחן וכוסות יין' של פיקאסו (1911). באלה הנושא מופיע אמנם ברמז, בתמונה עצמה, אבל מפורק לחלוטין – כאילו הוא משקרו במראות שבורות או במבט מכיוונים שונים.

בדרך כלל, מייחסים גם את המבט מכיוונים שונים לסזאן. כך למשל בתמונות טבע דומם שבהם ניכרת סטייה בין השולחן והכלים שעליו. הסטייה, במקרה זה, נובעת, כנראה, מהחלפת המבט בין עין ימין לעין שמאל. במילים אחרות, התעלמות מעריצות 'המבט הקבוע' של פלין ברונלסקי*, המאפיינת את האמנות מאז תחילת הרנסאנס. אבל, המבט הרב צדדי של הקוביזם כה שונה עד שקשה להאמין שמקורו אכן אצל סזאן.

בשלב זה של הקוביזם נעלם גם הצבע (הכל שחור, חום ולבן) – מעין אנטי פוביזם. יתרה מכן, הפרשנות הנדרשת לתמונות אלה, תואמת ונוגדת את הסימבוליזם. תואמת מכיוון שהסימבוליזם מחפש, בין השאר, את הרגש אשר מעבר למראה עיניים. נוגדת לו, כאמור, בגלל העדר הרגשנות. כלומר סגנון כמעט שכלתני, מעין 'אמנות לשם אמנות', קומפוזיציה לשם קומפוזיציה. אפשר להצביע על שני חיזוקים לפרשנות הקוביזם כסוג של סימבוליזם, העוסק בשפת סימנים: האחד, הופעתן של אותיות לציון קפה או עיתון, שהם סימני כתב בתמונה של סימנים. השני, בצירוי דיוקנות, כגון 'אמברואז וואולארי' (1910) של פיקאסו, שבו ניתן לזהות את תווי/סימני פניו של אותו סוחר אמנות ידוע. כלומר פרוק, הרכבה, צמצום וכו', היוצרים, כמו כתב הא"ב המקורי, מערכת סימנים חזותיים הניתנים לזיהוי.



פיקאסו פאבלו, אישה בכיסא 1910.



בראק, כינור 1911.



פיקאסו, שולחן עם כוסות 1911.



בראק גורג', כינור וכוס 1913.



פיקאסו, דיוקן 1910.



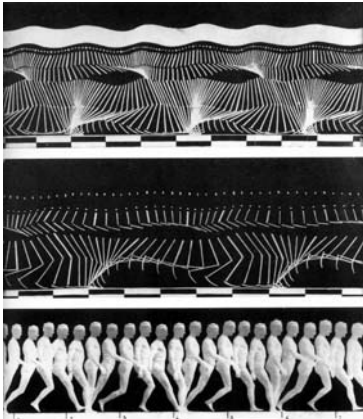
פיקאסו, כוס ובקבוק סוז 1912.



פיקאסו פאבלו, מנדולינה וקלרינט 1913.

בשלב השלישי של הקוביזם, הידוע בשם סינתטי, שהוא גם האחרון, חוזרים הצבעים ככתמים, כמעט ללא כל קשר לנושא עצמו, כולל חומרים: גזירות עיתונים, קש, לוחות עץ וכו' או ציור של חומרים – אצל פיקאסו גם 'פיסולי' - כלומר שילוב של מציאות אובייקטיבית ואשליה סובייקטיבית. שלב זה עתיד להיות בעל השפעה כמעט מכרעת בהתהוות הסגנון המודרני* בעיצוב ואדריכלות: מעין מסגרת המאחדת את כל התחומים החזותיים, כולל, כמובן הסגנונות המופיעים בהמשך: פוטוריזם, אורפיזם* ושלוחותיהם סופרמאטיזם*, קונסטרוקטיביזם*, דה סטיל*, דאדא* וכו'.

פוטוריזם. סגנון שהחל (פברואר 1909) בהצהרת כוונות שפורסמה על ידי המשורר האיטלקי פיליפו תומאסו מאריניטי* ביומון הפריזאי 'לה פיגארו'. עיקרי ההצהרה והבאות אחריה העלו על נס את הצורך באמנות חדשה ודינמית² ברוח התעשייה המודרנית. הציירים שהצטרפו לתנועה, נטו תחילה לתיאור המשלב 'פוינטליזם' ו'פוביזם', אבל יותר דינמי. כאשר אמנים אלה ביוזמתו של מאריניטי, עברו מאיטליה לפאריז, פנו עד מהרה לסינתזה חדשה של קוביזם דינמי, העולה בקנה אחד עם סגנונם של חלק מקבוצת 'חתך הזהב' (ר' אורפיזם) במיוחד רובר דלונגי* ופראנצ'יק קופקא*. כלומר פירוק הנושא המתואר, בעיקר תנועה, כאילו הוא משתקף או נראה ברצועות של מראות בדומה לקלידוסקופ. אפשר שהטכניקה אכן מבוססת על חדרי מראות אבל בטוחה יותר הזיקה עם צילומי חקר התנועה של הפזילוג הצרפתי אטיין-ז'ול מארי* - זאת על פי עדות מפיו של הפוטוריסט ג'אקופו באלה*.

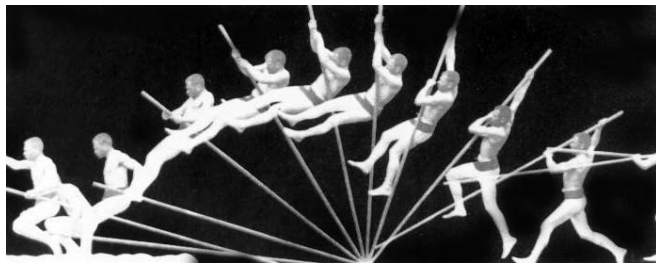


אטיין ג'ול מארי, דמות לבושה שחור נושאת אור 1883.

באותו הקשר, ראוי לציין את הנטייה להתייחס לצילומים של אדוארד מויברדג'. אבל אלה, עם כל חשיבותם לתחום הקולנוע, שונים בתכלית ממטרתו של הפוטוריזם. מארי העלה, לעתים על אותו תשליל, את רצף התנועה, שתוצאתו דינמית מבחינה חזותית, כלומר תחושת התנועה. מויברדג', מתעד תמיד את התנועה על ידי סידרת תמונות. כאשר 'מריצים' אותן במהירות, התוצאה המתקבלת משחזרת את התנועה. האמנות החזותית, פיסול וציור, עוסקות רק בתחושת התנועה, מכיוון שהיא תמיד סטטית – עד לשנות ה-1950 עם הופעתה של האמנות הקינטיית³, שהיא, ללא ספק המשכו של הפוטוריזם.



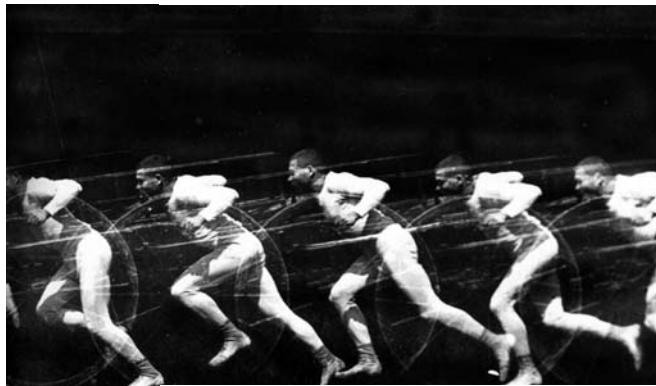
באלה ג'אקומו, דינמיקה של כלב ברצועה 1912.



אטיין ג'ול מארי, קפיצה עם מוט 1890.



דושאמפ מרסל, ערוס יורד במדרגות 2 1912.



אטיין ג'ול מארי, דמות עם גלגל.

הבעיה עם הפוטוריזם היא המרחק בין המאניפסטים, כלומר ההצהרות והרעיונות ובין התוצאה. במילים אחרות, שיעור קומתם של האמנים שהשתייכו לקבוצה האיטלקית המקורית. מחד, אין באמור כוונה להפחית בערכם של יוצרים, כגון ג'אקומו באלה* ורבים אחרים שנהרגו במלחמת 1914-1918 ביניהם, אולי, היותר מוכשרים. אבל מאידך, יש להודות, שגדולי היוצרים בסגנון הפוטוריזם נמצאו מחוץ למסגרת זו. כך, למשל, מרסל דושאמפ* מקבוצת 'חתך הזהב' ותמונתו 'עירום יורד במדרגות' (1912) - תמונה הנחשבת גם לאבן פינה של האמנות המודרנית בארה"ב בזכות ההצלחה, השערורייתית, שזכתה לה כאשר הוצגה בניו יורק (1913). יצירה נוספת באותו סגנון הפוטוריסטי היא 'המגדלי' (1920) של ולאדימיר טאטלין*, (ר' קונסטרוקטיביזם). סימנים מובהקים של דינמיות פוטוריסטית ניתן למצוא בכל התחומים אצל אמנים רוסים אחרים, שממילא אפיינו עצמם כממשיכי דרך הפוטוריזם או כהגדרתם 'קובו-פוטוריזם' – החל (1912) מסגנון ה'ריוניזם' של מיכאיל לאריונוב* ואישתו נאטליה גונשארובה*, עבור דרך ה'סופרמאטיזם' (1915) של קאזימיר מאלביץ* ועד, כאמור, לטאטלין* ומקורביו. לזכותו של הפוטוריזם ראוי להוסיף, כי אין מדובר רק בשמו של סגנון אלא במושג שהעשיר את השפה, לביטוי שתי משמעויות נוספות:



סבריני גיינו, רקדנית 1912.



רוסולו לואיג'י, דינמיזם של מכונית 1913.



מרינטי פליפו.



באלה גיאקומו, מהירות המכונית + אור + רעש 1913.

א. האמונה בקדמה האנושית לעבר העתיד. ב. חריגה קיצונית על אותו בסיס של טכנולוגיה, שאפיון את הפוטוריזם מלכתחילה. האדם והן לרעה באי יכולתו של האדם לשרוד. שתי אלה, בדרך כלל, במילים אחרות, דומה למושגים אחרים, שהם מעבר לסגנון. בין אלה 'רנסאנס'; 'ריאליזם'; 'אימפרסיוניזם'; 'סוראליזם' ובמידה פחותה גם 'בארוק', 'גותיקה', 'מאניריזם', 'קונסטרוקטיביזם' והמילה האחרונה 'דה-קונסטרוקטיביזם'. מושג אחר החביב, בעיקר אצל התיאורטיקנים, הוא 'פוסט'. מפוסט רנסאנס ועד, בארץ, ליפוסט ציונות'. (ר' פוסט מודרניזם).

הפוטוריזם הוא, ללא ספק, המשך של תפיסות המאה ה-19 והסימבוליזם – השאיפה לאחד את כל התחומים, עם, כמובן, כל ההבדלים הסמויים והגלויים. אבל, מעבר לכך יש בפוטוריזם חידוש, העתיד לאפיון כמה תנועות באמנות המאה ה-20. הכוונה לאביו מולידו של הסגנון: תומאסו פיליפו מארינטי*, שביחד עם בוציוני ואחרים, פעל כמעין 'שליח', ללא לאות, המפיץ את 'הבשורה' – מאנגליה ועד לרוסיה. בעקבותיו עתידים ללכת אחרים שיפיצו רעיונות, בין היתר, תיאור ואן דוסברג* ובשורת ה'דה סטיל*', אל ליסיצקי* ובשורת 'אמנות המהפכה', האנס ריכטר* וטריסטאן צ'רה* עם בשורת ה'דאדא*', אנדרה ברטון* עם ה'סוראליזם*', פיליפ גיוסון* עם 'הסגנון הבין לאומי' וכך הלאה, כל דור ושליחי בשורות האמונה החדשה.

אחת השיטות, להפצת הבשורה של הפוטוריזם, הייתה השימוש בטכניקה של 'מופעים', שמטרתם לזעזע את הצופים. אותה טכניקה, שאומצה על ידי הפוטוריסטים ברוסיה, הדאדא*, בציריך, ברלין ופאריז – טכניקה הקיימת עד היום, אבל במידה פחותה בהרבה, במופעי רחוב שונים, ולעתים משונים.



ס. אליה אנטוניו, 1914.



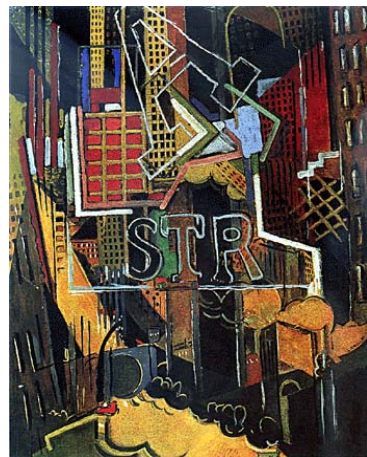
בוציוני אומברטו, 1913.



דלוני רוברט, מחוזה לבלריוז 1914.



דלוני רוברט, חלון פתוח סימולטאני 1912.



גלייז אלבר



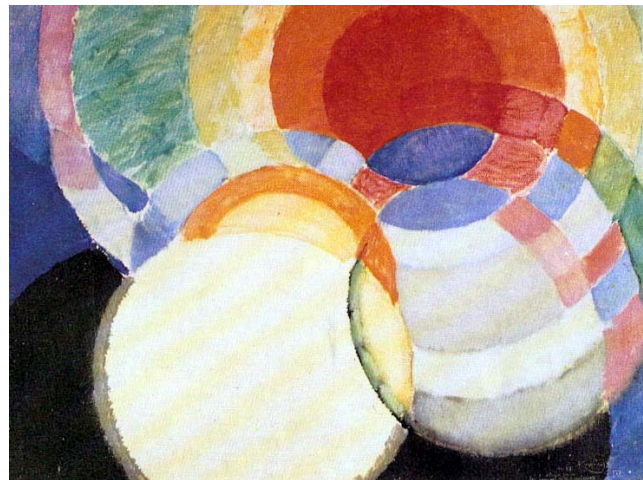
קופקה, הפרימיטיבי 1911. קופקה, מסביב לנקודה 30-1911.

אורפיזם (ORPHISM). סגנון ציור כמעט מופשט לחלוטין והשלב האחרון בתהפוכות האוואנגארד בפאריז, בשנים שלפני מלחמת 1914. את השם קבע גיום אפולינר* (מבקר אמנות ומשורר סימבוליסט) על מנת לאפיין את עבודתם של פרנאן לגיה*, רובר דלוני* ופראנסיס פיקאביה*, כפי שהוצגו בתערוכה משותפת (אוק' 1921) של קבוצת 'חתך הזהב' – קבוצה שכללה, בין השאר, גם עוד שלושה 'אורפיסטים' סוניה דלוני-טרק, פראנצ'יק קופקא*, גאלבר גלייז ואחרים יותר קובסטיים כגון חואן גרי*, ז'אן מטצינגר*, אנדרה לוט*, לואי מארקוסיס* ואנדרה דנויה דה זגונזאק*, רוג'ה דה לה פרנזה Fresnaye והאחים: ז'אק ויון*, ריימון דושאמפ-ויון* ומרסל דושאמפ*.

השם אורפיזם נגזר מהמיתוס היווני על אודות אורפאוס גדול המשוררים והנגנים. צליליו הקסימו חיות והניעו עצים וסלעים ממקומם. המושג בציור הופיע לראשונה לאפיין השם הצבעים של פאול גוגן*, שמקורם כמו המוסיקה בנפש האמן. השם המקורי שנתן אפולינר לסגנון היה 'קוביזם אורפי'. שם זה מוצדק בגין הזיקה בין ההפשטה והצורה הגיאומטרית. עם זאת אין להבין מכך שזיקה זו היא הכרחית. כפי שיתברר בהמשך, כבר באותה עת פעל במינכן הצייר ואסילי קאנדינסקי* שפיתח סגנון מופשט של כתמים וצורות חופשיות על אף שעד מהרה פנה גם הוא לכיוון הגיאומטרי.

הקשר בין אורפיזם לקוביזם* נובע גם מהתפיסה הבר-זמנית (Simultanism), המאפיינת את שני הסגנונות. הבר-זמניות מתפרשת כהצגת הנושא המתואר בו-זמנית מכיוונים שונים. כלומר הן כפי שהוא נראה בפועל והן כפי שהוא נראה בעיני רוחנו או בזיכרונו, מנקודות מבט שונות. אותה תפיסה מאפשרת לקבץ יחד לא רק גופים וחפצים אלא גם אירועים ונושאים שונים. למושג בו-זמניות הוסיף דלוני פרוש משלו, המשלב, לכאורה בין הפוביזם* ובין מחקר הצבע של יוג'ין שברוי*. כלומר שילוב בין שימוש 'בו זמני' בכל קשת הצבעים ללא קשר למציאות, כפי שהיא נראית בפועל ובין השינוי, בפועל, הנגרם כתוצאה משימוש 'בו זמני', זה ליד זה, של צבעים שונים.

ההבדל בין האמנים שאפולינר קיבץ תחת הכותרת 'אורפיזם' או 'קוביזם אורפי' גדול למדי. פרנאן לגיה למשל התבסס, לעת זו, בעיקר על צורות בדימוי צינורות הנקרא לעתים 'טוביזם' – שם הגזור מהמילה הצרפתית צינור (Tube). 'לעת זו' מכיוון שלאחר המלחמה זנח את ההפשטה אם כי שמר על הנטייה לצורות עגולות בצבעים רוויים – לעומת הגוונים הכהים יחסית שאפיינו את עבודותיו המופשטות. גם אצל פיקאביה מוצאים צורות מתעגלות אבל יותר צבעוניות. יש הרואים בהם את השפעתה של אישתו שהייתה מוזיקולוגית. קופקא קרוב יותר לדלוני, אבל עם נטייה למוסיקה, בעיקר בשמות שנתן לתמונותיו. אם מצרפים את 'ערום יורד במדרגות' של דושאמפ, שהוצג באותה תערוכה, הרי שהגיוון גדול עוד יותר, כולל סימנים מובהקים של דינמיות פוטוריסטית – למרות שטען שהושפע ישירות מהצילומים של אטיין זול מאריי* ולא מהפוטוריזם. בכל מקרה גם אצלו ניכרת, בתמונה זו, העדפה לצורה הגיאומטרית אלא שבתמונה שיצר במקביל (הכלה) הצורות ביו-מורפיות לחלוטין.



קופקה, הדיסק של ניוטון 12-1911.

האורפיזם מזוהה כיום בעיקר עם דלוני. עם זאת, יש הטוענים שתחילתו של הסגנון בתמונה קאוטצ'וק (Caoutchouc) בצרפתית (גומי) של פיקאביה שנוצרה שנה לפני אותה תערוכה. אחרים סוברים



פיקאביה פראנסיס, עץ אדום.



פיקאביה פראנסיס, תהלכה



דושאמפ מרסל, הכלה 1912.



פיקאביה פראנסיס, אודין 1913

שיש ליחס את ההתחלה לקופקא. הסיבה לגרסאות השונות נובעת מהקירבה הרעיונית בין חברי קבוצת 'חתך הזהב', שהכירו היטב את העבודות של כל אחד מידידיהם. יתרה מכך ההתייחסות לנושא 'העיגולים' מאפיינת גם את קופקא, לגיה וגלייז. החידוש הפעם היה ביותר על 'הנושא' עצמו. כלומר לא רק כצורות רקע כפי שנעשה בשנים הסמוכות, לפני ואחרי 1912, אלא כעיקרה של התמונה.

שמו של קופקא לא נכלל ברשימת אמני האורפיזם של אפולינר. אי לכך, נדרשו עוד שנים עד להכללתו עם הקבוצה המקורית. 'טעותו' של קופקא (שלא קיים תערוכות יחיד) הייתה, הסרת תמונתו מהתערוכה המשותפת, באוקטובר 1912, אולי בגלל התחושה שדלוני לקח את הרעיון ממנו – 'טעותו' שגרמה להשמטת שמו מהרשימה של אפולינר. אם לדון על פי התאריכים, נראה שדלוני היה הראשון ששילב עיגולים ברקע תמונותיו, כגון מגדל אייפל (11-1910) ואילו בסדרה הבאה 'חלונות' הדגש הוא על קומפוזיציות צבעוניות, יותר גיאומטריות ומופשטות. אפשר שקופקא בידד את אותם עיגולים, שהפכו אצלו לעיקר התמונה ובעקבותיו גם דלוני. במילים אחרות, מעין דו שיח שהוא תופעה שכיחה למדי בין אמנים הפועלים בסמיכות. מכל מקום הויכוח מי הראשון, אינו יכול להיפתר. יתרה מכך, כאמור, המושג אורפיזם מופיע אצל אפולינר גם בשם 'קוביזם אורפי' - שם המעיד יותר מכל על מעמדם של פיקאסו ובראק, כאמנים המאפילים על כל שאר ההתפתחויות בחמש השנים שלפני מלחמ"ע.

יש מידה של עניין בחלוקה הגיאוגרפית של ריכוזי האוואנגארד בפאריז. מונמארטר, בצפון העיר, הייתה השכונה היותר ותיקה (משלהי המאה ה-19) במיוחד הבניין הרעוע, שבו גרו האמנים, ביניהם פיקאסו. מונפארנאס הייתה השכונה השניה (מתחילת המאה ה-20). גם כאן נמצא בנין רעוע שבו הצטופפו כמה אמנים חסרי כל. המרכז השלישי, באזור פוטו (Puteaux), ריכוז, לעת ז, את מרבית חוג 'חתך הזהב': אמנים בעלי הכנסה) לעתים צנועה, אבל מספקת לקיום. המתוודך בין שלוש הקבוצות היה גיום אפולינר וידידו מאקס ז'אקוב ואנדרה סלומון. סביר להניח שגם לסוניה דלוני, הייתה יד בחיבורים השונים, בעיקר עם אמנים שהגיעו מרוסיה (בעתיד ימצאו אחרים שימלאו משימות תיווך דומות, כגון תיאו ואן דוסברג*, אל ליסיצקי*, פגי גוגנהיים ועוד).

מכל מקום, ז'אק ויון היה הראשון שקבע את מגוריו ב-פוטו (1906). בהמשך הצטרפו אחיו ריימון דושאפ-ויון ומרסל דושאמפ. האחים נהגו להיפגש בימי ראשון. אליהם הצטרף אלבר גלייז, שגר בבית משפחתו באזור, וכן פראנצ'יק פיקאביה. עם הזמן נוספו שאר האמנים, עד שנוצרה קבוצה רחבה למדי שזכתה לתשומת לבם של מבקרי אמנות ידועים ביניהם, כאמור, גיום אפולינר, אנדרה סלומון, מאקס ז'אקוב ואחרים – כולם מאוהדי הקוביזם. לקבוצה היה גם קשר עם אדריכלים באמצעות אוגוסט פרה* שמקצת הדיונים התקיימו בסדנתו בפאריז – קשר העתיד לקרב גם את לה קורבוזיה* לקוביזם, ובמיוחד לניסיונו לגשר בין חתך הזהב וגוף האדם (ר' פרופורציות).

השם 'חתך הזהב', שנקבע על ידי ז'אק ויון, נבע, אולי, מהמאמר של ליאונרדו דה וינצ'י 'על הציור' (תורגם לצרפתית 1910). יש המייחסים לשם 'חתך הזהב' כמה משמעויות. ראשית, הנטייה להישען על תקדים 'מכובד'. שנית, רמז לסוג אחר של 'קוביזם' מודע בניגוד לספונטאניות המאפיינת את פאבלו פיקאסו. שלישית, היותר מרומז, המתאימה לאופיו של דושאמפ, מכיוון שהמושג מתפרש בצרפתית במשמעות של 'חבורת הזהב'. כלומר אמנים שהיו כאמור בעלי אמצעים יחסית כמובן למונמארטר ומונפארנאס. פרוש זה עולה בקנה אחד עם 'חבורת המודרניסטים' – אמנים שפעלו בנורמנדי ואשר ז'אק ויון השתייך אליה לפני שהשתקע בפאריז.

הופעתה של קבוצת 'חתך הזהב' התקיימה כמעט בו זמנית בסלון הסתיו 1912 בתערוכה קבוצתית בגלריה מכובדת, כולל קטלוג, כתב עת (חד פעמי) ונאום פתיחה שניתן על ידי גיום אפולינר. הקבוצה המשיכה לקיים תערוכות, עד 1925, בערים שונות בהולנד, בלגיה ולבסוף ברומא. מכל מקום ברור שהשתייכות לקבוצה זו הייתה לה משמעות ממשית לקידום של חבריה. עם זאת יש לציין שכמה מהם זנחו את ההפשטה, לפחות זמנית, בשנים שלאחר מלחמ"ע.

לאורפיזם ניתן לצרף כמה אמנים, רוסיים, שהיו מודעים לסגנון, אבל בו זמנית שמרו על עצמאות מסוימת. בין אלה בולטים שלושה: ואסילי קאנדינסקי*, מיכאיל לאריונוב* ונאטאליה גונשארובה*. הראשון, קאנדינסקי הוא היוצא דופן מכל בחינה. הגעתו לציור בגיל (30) הייתה מאוחרת יחסית. התופעה לכשעצמה אינה ייחודית. כך

ט

נגינה בצעירותו (פסנתר וצ'לו). עיקר לימודיו היו בתחומי המשפט והחברה (שווה ערך לתואר שלישי). במקביל, התעניין במיסטיקה ואמונות רוחניות, כגון התיאוסופיה של הלנה פטרובה בלאוואטסקי (Blavatsky 1837-1907) והאנטרופוסופיה של רודולף סטיינר* - אלה הובילו אותו, בסופו של דבר, לסגנונו המופשט.



לניה פרנאן, מודל עירו רוקד בסדנה 1912-13.



דושאם ויון רימונד, סוס 1941.



קאנדינסקי וואסילי, מוסקבה 1 1916.

בניגוד לרבים אחרים שנסעו ללמוד בפאריז, קאנדינסקי התיישב במינכן. כאן למד שנתיים בסדנה פרטית, שנה נוספת בכוחות עצמו ושנה אחת באקדמיה המקומית לאמנות, שהעניקה (1900) לו דיפלומה בציור. בהמשך ניסה בזה אחר זה כמה סגנונות, כולל סימבוליזם, בסגנון רוסי עממי המקביל לרעיון 'ההליכה לעם'. במהלך תקופה זו הציג בכמה תערוכות קבוצתיות ברוסיה ובגרמניה, כולל קבוצת 'הגשר' בדרזדן. בשנת 1911, בהיותו כבן 54, יסד קאנדינסקי במינכן, ביחד עם פראנץ מארק*, אוגוסט מאקה* ואחרים את חוג 'הפרש הכחול' (ע"ש אחת מתמונותיו). סגנונו, בשנתיים הבאות, נהיה חופשי וכמעט מופשט – סגנון שהחל בו, לטענתו, כשלוש שנים קודם לכן. בין אם כך הדבר או לא, אין ספק כי, בשנה שבה נוסד 'הפרש הכחול' נשא הרצאה בסי' פטסבורג על הרוחניות באמנות. ההרצאה שפורסמה בגרמנית (1912) נחשבת, בעיני רבים, לאבן פינה של ההפשטה באמנות החזותית.

כמו מיסטיקנים רבים, גם קאנדינסקי האמין ביכולת האנושית לתקשורת נפשית, מעבר למילים - מבחינתו באמצעות הצבע והצורה. זאת לעומת נקודת המוצא של רובר דלוני המושתת על התגובה לצורה, לצבע ולדינמיות. במילים אחרות, האחת, של קאנדינסקי, מבוססת על האמונה בנפשו הערטילאית של האדם, הקרובה, כנראה, יותר לתפיסתו של פרנצ'יק קופקא. השניה, של דלוני מתייחסת לתגובות אנושיות מוכחות, כפי שעולה ממחקר הצבע של יוג'ין שברוי.

קיים הבדל נוסף ומשמעותי בין קאנדינסקי ודלוני ולמעשה רוב האמנים שפנו להפשטה. כמעט כולם התחילו מכיוון פרוק הצורה (קוביזם) והגיאומטריה. קאנדינסקי לעומת זאת התחיל מכתמים חופשיים ורק בהמשך פנה לגיאומטריה. את ההסבר לתופעה זו ניתן אולי למצוא בנטייתו לציור בצבעי מים – טכניקה המתאפיינת מלכתחילה בצורות אמורפיות כתוצאה מהמגע בין מים לנייר. במילים אחרות נדרשת מיומנות לא מבוטלת על מנת להגיע לשליטה מלאה המאפשרת דייקנות וצורות חדות. בצבע שמן לעומת זאת קיימת זיקה ישירה בין הצורה ותנועת היד – תנועה שהיא בדרך כלל קו ישר או מתעגל. מכאן הצורך במודעות ומיומנות על מנת ליצור כתמים 'חופשיים' לכאורה.

לאמנים שבאו מארצות אחרות במטרה לגבש לעצמם ולחבריהם דרכים חדשות, דווקא אירועים, לכאורה משניים, הם שתפסו את תשומת ליבם. מבחינה זו השפעתו של דלוני הייתה רבת משמעות. ראשית, דלוני, שכבר הציג (1911) עם קבוצת 'הפרש הכחול', בהמלצת ואסילי קאנדינסקי* עצמו, הוזמן שוב, הפעם על ידי פאול קליי*, פראנץ מארק* ואוגוסט מאקה*, על מנת לחזור ולהציג במינכן ולאחר מכן בברלין.

בהקשר זה תירגם פאול קליי לגרמנית את המאמר 'על האור' שבו קבע דלוני את עקרונותיו. מאמר זה, שהופיע במקביל לחוברת של קאנדינסקי 'על הרוחניות' (1912), יצרו יחד את המנוף להתפתחויות בלתי צפויות לכיוון ההפשטה בגרמניה, בארה"ב וברוסיה. חשיבות



לריונוב, דיוקן של טטלין.

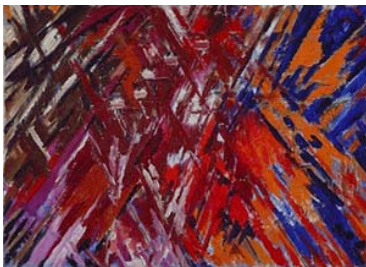
תפיסתו של דלונגי נובעת, כפי שכבר צוין, מהיותה מעוגנת בתופעות חזותיות של אור וצבע¹ ולא ברוחניות המיסטית של קאנדינסקי, שהייתה זרה לאופיו של פאול קליי ואולי גם לשאר חבריו. אפשר שזו גם הסיבה שקופקא, לא הוזמן על ידם למינכן או לברלין – דווקא בגין היותו מיסטיקן, תיאוסופיסט, שהשתייך בעבר לאסכולה הוינאית של הסימבוליזם.

לעומת זאת, ניתן להבחין בהשפעתו של קופקא על פייט מונדריאן – במיוחד הסדרות שבהן פירק את התיאור לקווים אנכיים, לעתים רק קווי צבע אנכיים ואלכסוניים – מעין חלון זכוכית ברוח האר-נובו². עם זיקה בלתי צפויה לסגנונו של האדריכל האמריקאי פ'ל רייט. במקרה אחד גם צבעים אנכיים ואופקיים, עם זאת יש למהר ולהוסיף, כי לגבי תמונה זו קיים ספק מסוים היות והיא מתוארכת ל-1913-57 ולכן אולי עיבוד מחדש או שיחזור של תמונה שאבדה.

קאנדינסקי נאלץ לחזור לרוסיה עם פרוץ מלחמת 1917. במהלך שנות המלחמה ועד שובו לגרמניה (1922), היה קרוב, אבל לא נטל חלק ישיר, בשינויים המהירים שחלו באוואנגארד הרוסי, בראש ובראשונה אצל קאזימיר מאלביץ* (ר' סופרמאטיזם). כתוצאה מכך השתנה סגנונו מכתמים אמורפיים לצורות יותר מוגדרות וגיאומטריות. עם זאת, בניגוד למאלביץ ורוסים אחרים, שהושפעו ממנו, עדיין ניתן לגלות אצל קאנדינסקי רמזים של תיאור פיגוראטיבי. מכל מקום, קאנדינסקי התמיד בסגנון זה גם לאחר שחזר להשתקע בגרמניה (1921-33).

בשנים אלו לימד בבאוהאוס, ביחד עם פאול קליי וליונל פינינגר, מכריו מתקופת 'הפרש הכחול'. כאן העביר את אחד מתרגיליו המפורסמים עם הסטודנטים, שעיקרו, היה הקניית טכניקת הצימצום מתיאור פיגוראטיבי להפשטה. לאחר עליית הנאצים לשלטון (1933) השתקע בפאריז ונהיה לאזרח צרפתי. לעת זו ניכר שוב, שינוי בסגנונו: השימוש בסימנים בדומה לכתב סתרים – סגנון המקביל ליצירתו של האמן השבדי ויקינג אגלינג, שהיה מקורב לקבוצת הדאדא³ בציריך (ר' בהמשך).

דרכם של לאריונוב וגונשארובה (בעל ואישה) אל ההפשטה הייתה ארוע קצר (1912-13) – אירוע שילד סגנון, שנקרא על ידם ריוניזם (Rayonism), כלומר קרני אור. לעומת זאת, מרבית יצירתם, לפני ואחרי אותה שנה מתחבר לסגנון 'החזרה לעם' הידוע גם בשם 'ניאו פרימיטיביזם'. ה'ריוניזם' הוא פרוש מופשט, כלומר אורפיזם, של אחד מרעיונותיו של הפוטוריסט אומברטו בוצ'יוני⁴: 'הרצפה יכולה לעלות על השולחן וראשנו יכול לחצות את הרחוב, בעוד שבין בית אחד למשנהו, המנורה שלך טווה רשת של קרני אור' (1912). במילים אחרות, הריוניזם יכול להתפרש גם כהמשך של הפוטוריסט, כפי שעשה פיליפו ט' מארינטי⁵. כך או כך, סביר להניח, שלסגנון זה הייתה השפעה על ולאדימיר טאטלין* וידידו בדרכם אל ההפשטה (ר' קונסטרוקטיביזם).



לריונוב מיכאל, האדום השולט 1912-13.

במבט לאחור ולאור ההתפתחויות לעתיד, ניתן לפרק את ה'אורפיזם' לכמה קבוצות: האחת, מעין המשך של הקוביזם, כלומר צורות שרובן ככולן גיאומטריות, אבל ללא תיאור של עצמים (דלונגי, קופקא ומונדריאן). השנייה, תיאור של עצמים ביו מורפיים, בלתי מזוהים (פיקאביה, דושאמפ וארפ). השלישית, קווים וכתמים חופשיים (קאנדינסקי, לריונוב וגונשארובה) – סגנון ממנו יצמח לאחר מלחמת 1917 האקספרסיוניזם והאימפרסיוניזם המופשט של אסכולת ניו יורק. עם זאת בדרך כלל עדיין נשמר הקשר בין העולם הפנימי והחיצוני על ידי הכותרת או רמז כל שהוא. אפילו קאנדינסקי שהיה כנראה הראשון שקרא ליצירתו 'קומפוזיציה' ותו לא, גם הוא לא ניתק עצמו מהקשר המרומז אל 'הנושא', כגשר בינו ובין הצופה.



גונשארובה. ס. נטליה, קומפוזיציה של יער ריוניסטי.

עם פרוץ מלחמת 1917, התגבשו שלוש קבוצות אוואנגארד בשלושה מוקדים שונים: רוסיה, הולנד ושווייץ. אלה יצרו, תוך עשור, מפנה משמעותי באמנות החזותית – מפנה המבוסס על תהפוכות העשור הקודם (פוביזם, קוביזם, פוטוריסט ואורפיזם). הסגנונות הבולטים ברוסיה הם הסופרמאטיזם (1915) והקונסטרוקטיביזם (1917); בשווייץ הדאדא (1916) ובהולנד ה'דה סטיל' (1917); כל השלושה עתידים להשתלב באדריכלות שנות ה-1920 עם הסגנון המודרני (סטיל מודרן) ובאמנות החזותית עם ה'סורריאליזם' (1924).