

האור הוא אחד המאפיינים החשובים ביותר ואחד הכלים החשובים ביותר באמנות הבארוק. אם ברנסאנס שימש האור בציוור להארת הסצינה האמנותית, ואצל אמנים מנייריסטים מסוימים הייתה לו משמעות מיסטית, בבארוק קיבל האור תפקידים נוספים, גם בצד הטכני של עיצוב הסצינה וגם במשמעותה. משום כך, אמני הבארוק הם אמנים של אור, בין אם מדובר בקרוואג'ו, רמברנדט, ורמיר או ז'ורז' דה לה טור. כל אחד מהם אמנם חי בארץ אחרת ויצר בסגנון שונה, אך כולם התאפיינו בשימוש המיוחד באור בציווריהם. קרוואג'ו היה מראשוני אמני הבארוק שהשתמש באור בצורה חדשנית, ובעקבות חידושו נוסדה סוגה חדשה המכונה "קרוואג'יסקית", שהשפיעה על התפתחות ציוור הבארוק בארצות שונות באירופה.

במעבר מן המאה ה-16 למאה ה-17 חלו שינויים וחידושים, שבעקבותיהם התפתחה תפיסת מציאות חדשה, וכתוצאה מהם השתנה גם הסגנון האמנותי – תחילה מרנסאנס גבוה למנייריזם, ובהמשך, ממנייריזם לבארוק.

ד"ר רות מרקוס לימדה אמנות מודרנית בחוג לתולדות האמנות, בפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל-אביב.

כך, למשל, תורתו של קופרניקוס לא איפשרה עוד לראות בעולם את מרכז היקום שאותו סובבים השמש והכוכבים, והאדם שוב לא נתפס כמרכז הבריאה. העולם נתפס כעת כחלק ממערך קוסמי שלם שבו כדור-הארץ סובב את השמש. ובצד התפתחות האסטרונומיה, גם גילויין של ארצות ויבשות חדשות הרחיב את העולם המצומצם והאגוצנטרי של איש הרנסאנס. אך הגורם שהשפיע במיוחד על האמנות היה מלחמתה של הכנסייה הקתולית ברפורמציה הפרוטסטנטית, שהחלה לכבוש לעצמה יותר ויותר אוהדים בארצות אירופה השונות. הכנסייה הקתולית חיפשה כלים שבאמצעותם תשפיע על המאמינים, ובוועידת טרנטו (שהתקיימו בה כמה מושבים בשנים 1545-1563) החליטה על קונטרה-רפורמציה – פעולה אקטיבית נגד הרפורמציה- ובין השאר גייסה לשם כך את האמנות. אמנות הבארוק שימשה ככלי שרת בידי הכנסייה הקתולית כדי לסחוף את המאמינים הנכנסים בשעריה, לכבוש את ליבם, וליצור בנפשם תחושה של רוממות נפש. האמנות שוב לא פנתה אל השכל ואל המודעות, אלא חיפשה את הכלים החושניים ביותר שיצרו אצל הצופה תגובה נפשית ורגשית. חלל

הכנסייה הפך למקום שבו מתרחש אירוע חווייתי, מעין תיאטרון שתקרתו המצוירת כאילו פתוחה לשמיים אינסופיים, שבהם מלאכים וקדושים עולים ויורדים, ובתוך הקאפלות השונות מתרחשים מופעים אשר מרוממים את נפש המאמין. בעזרת אור, צבע, ושילוב חומרים שונים, אשר יוצרים טקסטורות שונות ומגבירים את החזרי האור, נוצרת אשליה של תנועה. בספרו "מושגי יסוד בתולדות האמנות" מנתח היינריך ולפלין את ההבדל בין הקלאסי לבארוקי באמצעות מספר מושגים. ולפלין מנסה ליישם את תפיסתו על כל תולדות האמנות, בטענה שההיסטוריה האמנותית נעה במעין מטוטלת בין תפיסת קלאסית לבארוקית, וחוזר חלילה. תיאוריה זו אמנם אינה רלבנטית יותר, ובכל זאת, המאפיינים שאותם כינה ולפלין בארוקיים (מול הקלאסיים) מסייעים להבנת הסגנון, ובעזרתם ניתן להסביר את תפקידו של האור בציוור הבארוקי. הציוור הבארוקי נאמן לקליטה האופטית ונתפס כמכלול, ללא אפשרות לפרק את הדמויות ואת החפצים בצורה ברורה, מפני שאין להם קווי מיתאר. לעיתים הם נעלמים בצל או בוהקים ומיטשטשים באור החזק, ולעיתים האור והצל מגבירים את איכותם הפלסטית. הציוור



ברניני, "האקסטזה של סנטה תרזה", 1647-1652, קפלת קורונרו, סנטה מריה דלה ויטוריה, רומא

בנוי ממערכת של כתמים צבעוניים אשר יוצרים אור וצל, ומכאן המושג "כיארוסקורו" (Chiaroscuro). הקומפוזיציה הבארוקית פתוחה ומובילה את העין לא רק לעומק הציוור, אלא גם אל מחוצה לו, כאילו הסצינה המצוירת היא רק קטע מתוך אירוע מתמשך, שבחלקו מצוי כבר מחוץ לציוור. הפרספקטיבה והאור הם אלה שמובילים את העין אל מחוץ לגבולות הציוור. לציוור הבארוקי יש עומק, לעיתים עד אין סוף. העומק מושג בדרך כלל באמצעות הצבת צבעים כהים בקדמת הציוור וצבעים בהירים בעומק הציוור, וגם על-ידי טשטוש הצורות, כאילו האטמוספירה הנמצאת בין עין הצופה לעומק הציוור הולכת ומתעבה ככל שהעין נכנסת יותר פנימה. העומק נוצר גם בעזרת הקומפוזיציה, המודגשת באמצעות אור, ומובילה את העין אל פנים הציוור. עם זאת, אצל קרוואג'ו הטיפול באור מעט שונה: אצלו החלל מוצל, כמעט אטום, והאור נופל בעיקר על הדמויות

בחזית, בעוד עומק הציוור חשוך ומוצלל, וכך נוצר מעין תבליט של הדמויות והחפצים. זו השיטה המייחדת את קארוואג'ו וממשיכיו. בשני המקרים נוצר חלל לא מוגדר ולא ברור. בשתי צורות התאורה נוצרת אשליה של "עוד משהו" בעומק הציוור, שאינו נתפס ישירות בעין. מיקלאנג'לו מריסי (1610-1571), המכונה קרוואג'ו על-שם העיירה בה נולד, החל את התמחותו כצייר של טבע דומם במילאנו (אפילו בציווריו הבשלים ניכרת מיומנותו בציוור טבע דומם, לעומת בעיות בציוור האנטומיה בדמויות אדם). בסביבות 1588 הגיע לרומא, שם עבד אצל הצייר המנייריסטי אורפינו. ואכן, בציווריו המוקדמים הוא אינו שונה בסגנונו ובנושאו מציירים מנייריסטים אחרים. השינוי בסגנונו החל להתבטא בסדרת הציוורים שעשה בשנים 1599-1600 לקאפלה קונטארלי שבכנסיית סן לואיג'י די פראנצ'זי, ליד פיאצה נאבונה, שהייתה הכנסייה של הקהילה הצרפתית

ברומא. כאן התפתח הסגנון הקרוואג'יסקי הטיפוסי, וכך צייר עד מותו ב-1610. בקאפלה ישנם שלושה ציורים: "עינויי סן מאתיוס", "קריאתו של סן מאתיוס", ו"סן מרקוס והמלאך". קרוואג'ו התחשב במיקומה של כל אחת מהתמונות, וצייר את "התאורה" בכל אחת מהן כאילו היא מגיע ממקור אור אחד בתוך הקאפלה. כפי שנראה בהמשך, גם בציוורים שקרוואג'ו צייר עבור סנטה מריה דל פולפולו, יש התחשבות ברורה במיקום היצירות ביחס לצופה, כדי להעניק לו תחושה חווייתית. זו תופעה הקיימת בכנסיות בארוק רבות. למשל, הפסל של ברניני, "האקסטזה של סנטה תרזה" (1652-1647), המוצב בקאפלת קורונרו בכנסייה סנטה מריה דלה ויטוריה ברומא, שמשום מה מופיע בספרים רבים כתצלום של פסל מבודד, הוא בעצם חלק מאירוע תיאטרלי כולל. בעומק הקאפלה יושבת/שוכבת סנטה תרזה כאילו על במה, מוארת בקרני אור ומולה המלאך המכוון אליה את חיצו.



קרואוג'ו, "קריאתו של סן מאתיוס", 1600, שמן על בד, 322x340 ס"מ, סן לואיג'י די פרנצ'זי.



קאראוורג'ו, "סן מאתיוס והמלאך" ("ההשראה של סן מאתיוס"), 1602, שמן על בד, 292x186 ס"מ, סן לואיג'י די פרנצ'זי



קרואוג'ו, "קפלת קונטארלי" סן לואיג'י די פרנצ'זי, רומא



קרואוג'ו, "עינויי סן מאתיוס", 1599-1600, שמן על בד, 343x323 ס"מ

בשל שתי סיבות עיקריות. ראשית, עמידתו לפני ישו מאפשרת תנועה נוספת של העין, המוסיפה עומק לעומק. שנית, והדבר נובע מגישתו של קאראווג'ו לנושא: משמעות הציוור נחשפת בעזרת האור, ולא דווקא בעזרת הדמויות. מי שקורא לסן מאתיוס אינו ישו האיש, אלא הכוח האלוהי השמימי שמאחוריו, אשר בא לידי ביטוי בקרן האור החודרת לחלל מעל לראשו. כדרכו בציווריו האחרים, קאראווג'ו מאיר את יתר האנשים ליד השולחן באופן סלקטיבי, לעיתים לא ריאליסטי. למשל, רגלה של הדמות השמאלית היושבת (שג'ו הרואים דווקא בה את סן מאתיוס) מוארת, למרות שהיא מתחת לשולחן, ולכן, באופן טבעי, לא יכלה להיות מוארת. יש דוגמאות נוספות לכך בציוור זה וגם בציווריו האחרים, וכל אלו נועדו ליצור תחושה של עומק ואשליה של תנועה. האור אצל קאראווג'ו בונה למעשה את התנועה בתמונה. הדמויות עצמן נמצאות בתנועה קפואה, כאילו נתפסו ברגע מסוים והונצחו בעדשת המצלמה. לו הייתה

– "אני?" רוב החוקרים טוענים שזו דמותו סן מאתיוס, אבל יש הטוענים שהדמות המצביעה אינה סן מאתיוס, אלא היא מצביעה לכיוון סן מאתיוס, היושב בקצה כשפניו בצל. בניגוד לציוור הקלאסי, שבו הנושא נמצא במרכז הסצנה, כאן מרכז התמונה כמעט חשוך, בעוד שני הנושאים העיקריים של התמונה נמצאים בשתי הקצוות, ולא במרכז. מאתיוס משמאל וישו מימין, כשדמותו ברובה מוסתרת, ורואים רק את ידו הקוראת לסן מאתיוס. מעל ראשו נראית קרן אור החודרת אל חלל הציוור מצד ימין, כאילו מחלון גבוה יותר. הכתם החזק של הבהירות שיוצרת הקרן מושך את העין לכיוונה, וברגע שהעין נחה עליה, היא מובלת שמאלה, לפי כיוון האלומה, היישר אל הנער היושב משמאלו של סן מאתיוס. הדמות שמסתירה את ישו היא סן פטרוס. בצילומי הרנטגן נראה, שבתחילה לא תיכנן קאראווג'ו לכלול בסצנה את סן פטרוס, וישו עמד שם בודד כשגלימתו מוארת. נראה כי פטרוס הוכנס לתמונה

אינו אוחז בידי של מאתיוס, אלא רק מעניק לו השראה מלמעלה, ולכן הציוור מכונה גם "ההשראה של סן מאתיוס". קאראווג'ו תוחם את המסגרת התחתונה של הסצנה באמצעות דופן במת העץ, היוצרת קו אופקי ישר מקצה לקצה. אבל חלל התמונה אינו מסתיים כאן: הספסל עליו נשען סן מאתיוס בולט החוצה, מעבר לבמה, כשרגלו עומדת ברובה באוויר, כמעט חסרת משען. כאשר עומדים מול הציוור בכנסייה, רואים שאתו קצה של הספסל ושולי המושב המודגשים באור זוהר, ממש "מקפצים" את הסצנה לכיוון המתבונן. לצופה יש תחושה שהספסל וגם סן מאתיוס עצמו עומדים ליפול לכיוונו, ברגע שרגלו תישען מעט יותר בחוקה על קצה הספסל. ב"קריאתו של סן מאתיוס", הממוקם בקיר הימני של הקאפלה, נראה סן מאתיוס יושב בבית המכס עם חבריו (ומשחק כנראה בקובייה, מהמר – מעשה שהנצרות הוקיעה בזמנו). ישו קורא לו והוא מופתע, ומצביע על עצמו כשואל

וחלקים שהיו צריכים להיות מוארים (לפי כיוון נפילת האור) נמצאים בצל. בנוסף, לו הייתה התאורה ריאליסטית, אזי האור הלא-ישיר והאור המוחזר היו צריכים להאיר גם את הסביבה שליד הפרטים המוארים, והיו צריכים להיווצר גם חצאי-צללים. אך אצל קראווג'ו יש קונטרסטים חזקים בין אור לצל, והסביבה נעלמת לתוך צל כהה ועמוק. כמוכן, התאורה הסלקטיבית אינה נובעת מכך שקראווג'ו לא ידע כיצד פועל האור; הוא נעזר בכתמים המוארים על מנת להעניק לתמונה עומק, נפח ותנועה. ב"סן מאתיוס והמלאך", הקומפוזיציה וכיוון התאורה כבר ברורים יותר. זו גירסה שנייה של הציוור, לאחר שהגירסה הראשונה לא התקבלה, מפני שבה תואר סן מאתיוס כאיכר בור ועם הארץ שאינו יודע לכתוב, והמלאך אוחז בידו וכותב במקומו. בגירסה הסופית, הממוקמת במרכז הקאפלה, יש אשליה חזקה של תנועה כלפי מעלה, בגלל ריחוף המלאך ועקב התאורה מלמעלה. הפעם המלאך

בציוור הגמור, הקומפוזיציה עדיין מעגלית, והתאורה מפורזת ללא מוקד וכיוון ברור, ונראית יותר מיסטית מאשר טבעית. יש הטוענים שקראווג'ו שאף לריאליזם, ולכן נעזר בדוגמנים, התמקד בפרטים ובטקסטורות, חיפש אחר הבעות פסיכולוגיות, והשתמש בתאורה "ריאליסטית", שכאילו התקבלה ממקור אור אחד. אבל למעשה, בציוור זה התאורה עדיין אינה נראית טבעית. במבט ראשון נראה שרוב האור מגיע מכיוון אחד, מצד ימין למעלה (מעל הענן והפוט). וחותר באלכסון כלפי מטה דרך הדמות המענה את סן מאתיוס, ועד לדמות הנשענת על שתי ידיה בשמאל התמונה למטה. אבל כשבוחנים מה מואר בסצנה, רואים שלמעשה מקור האור הוא בצד שמאל למעלה, מפני שרק כך הוא יכול להאיר את הדמות המענה את סן מאתיוס, את סן מאתיוס עצמו, ואת הגב והעכוז של הדמות מימין למטה. אך קראווג'ו מאיר את הסצנה באופן סלקטיבי: חלקים שהיו צריכים להיות בצל הם מוארים,

אך ההשראה לאקסטזה היא שמיימית, ומתבטאת בעזרת קרני האור העשויות מלייסטים מוזהבים. אולם, מה שהצופה אינו רואה הוא, שמעל הקרניים ישנו חלון אמיתי, שדרכו נכנס אור אשר נופל עליהם. כמו כן, בקירות משני צדי סנטה תרזה יש תבליט של תאי תיאטרון, שבהם יושבים בני משפחת הקרדינל קורנרו וצופים באירוע שבו סנטה תרזה נדקרת בחיצו של המלאך, ומגיעה לאקסטזה כמעט מינית. בכך הופכת הסצנה הקדושה לאירוע חווייתי הפועל ישירות על חושיו של הצופה. "עינויי סן מאתיוס" בסן לואיג'י די פרנצ'זי, שהוא כנראה המוקדם מבין שלושת ציווריו קראווג'ו, ממוקם בקיר הימני של הקאפלה. בדיקת קרני רנטגן הוכיחה, כי לציוור היו לפחות שתי גירסאות קודמות, המוכיחות את ההשפעה המנייריסטית החזקה על הציוור, הן בקומפוזיציה והן בתאורה. עם זאת, ניכרים גם החיפושים המרובים של קראווג'ו אחר קומפוזיציות חדשות. אך גם



קרואג'ו, ימין: "ההארה של סן פאולוס", 1600-1601, שמן על בד, 237x189; שמאל: "הצליבה של סן פטרוס", 1600-1601, שמן על בד 230x175, שניהם בקאפלת Cerasi, סנטה מריה דל פופולו.



קרואג'ו, קאפלת Cerasi, סנטה מריה דל פופולו

של סן מאתיוס" הנמצאת בקיר הנגדי. גם כאן, הצופה שעומד בפתח הקאפלה (ולא בתוכה) רואה את הציור קצת מהצד, משמאל, ומצליח כך לראות את כולו, והדמות של פטרוס, אשר שרועה באלכסון משמאל לימין, מחזקת את ההקצרה הפרספקטיבית, ומכניסה את הצופה לתוך הסצינה. כאשר בודקים ציורים אחרים של קרוואג'ו, רואים כי כמעט תמיד מקור האור הוא משמאל למעלה, כמו אצל ציירי בארוק אחרים (ולא רק אצל ציירי הבארוק). דבר זה נובע כנראה מכך, שרוב הציירים מחזיקים במכחול ביד ימין, ולכן, אילו הגיע האור מימין, הייתה ידם המציינת מסתירה את הציור או מצלה עליו. אבל רק בשני מקרים מגיע האור בציוריו מכיוון שונה – ב"קריאתו של סן מאתיוס" וב"צליבה של סן פטרוס". מה שמלמד, כי בשני המקרים האלה נאלץ לשנות את מקור האור מתוך התחשבות במיקום הציורים בתוך הקאפלה ובמיקום הצופה.

של רומא והאפיפיור הראשון, שהפך למעשה את הנצרות לדת ממוסדת, נתפס בידי הרומאים ונצל. יש הסוברים שפטרוס, שלא רצה להתחרות בצליבה של ישו, אשר הפכה לסמל נוצרי, ביקש מהרומאים שיצלבו אותו הפוך. יש לציין שבחפירות ארכיאולוגיות מאוחרות מתחת לסן פטרוס ברומא נמצאה כנראה גופתו כרותת רגלים, ולכן יש החושבים שאולי קטעו את רגליו כדי שלא יברח, ולכן צלבו אותו הפוך. קרוואג'ו בונה קומפוזיציה אלכסונית בעזרת האור, כשהוא מתחיל בקדמת הציור, החל מעכוזו של האיש הכורע מתחת לצלב, דרך דמותו של פטרוס, ועד לאיש אשר עומד ומושך בחבל את הצלב. אבל בעצם יש כאן קומפוזיציה כיאסטית (צורת x), בעזרת התאורה שעל הצלב ועל הדמות שאוחזת בו משמאל. מכל מקום, גם כאן האור החזק על סן פטרוס מושך את העין באלכסון, מתחתית הציור בצד שמאל, אל קצהו העליון מצד ימין – תנועה הפוכה לזו של "ההארה

ואת תאורת הדמויות בהתאם לכך. בציור "ההארה של סן פאולוס" נראה פאולוס (שמו של שאול התרסי) – יהודי פרושי הלניסטי שרדף והרג נוצרים. בדרך לדמשק ראה את ישו בחזיון, והפך לנוצרי מאמין ולאחד משליחיו. קרוואג'ו מתאר את רגע ההארה, שבו פאולוס ההמום נופל מסוסו ונושא את ידיו כלפי מעלה. ישו עצמו אינו מתואר בציור, וגם כאן מתבטא הכוח העליון כאור הזורח על הציור מלמעלה, דרך רעמת הסוס, ומאיר את גופו ואת פניו של פאולוס. הצופה שעומד בפתח הקאפלה (ולא בתוכה) רואה את הציור קצת מהצד, מימין, אבל מצליח לראות את כולו, ודמותו של פאולוס, אשר שרועה באלכסון מימין לשמאל, מחזקת את ההקצרה הפרספקטיבית, ומכניסה אותו לתוך הסצינה. כך גם בציור "הצליבה של סן פטרוס". קרוואג'ו מתאר את הרגע שבו פטרוס שוכב הפוך על הצלב, ממש לפני שמרימים אותו. פטרוס, הבישוף

מעל סן מאתיוס והמלאך. זו למעשה ההשראה של סן מאתיוס; כלומר, הרעיון של ההשראה האלוהית, שבאה לידי ביטוי באור, בנושא מרכזי בחייו של סן מאתיוס. אגב, בגלל מיקום הקאפלה ומיקום "התאורה" בתוכה, יוצא שמקור האור המאיר כביכול את שלושת התמונות הוא צפוני, הנתפס באור הטהור ביותר. חיזוק לכך שקרוואג'ו מתייחס לתפיסת הצופה וממקם את יצירותיו בקאפלה בהתאם לכך, אפשר לראות בשני הציורים שנמצאים בכנסיית סנטה מריה דל פופולו ברומא: "ההארה של סן פאולוס" (בקיר הימני של הקאפלה) ו"הצליבה של סן פטרוס" (בקיר השמאלי של הקאפלה). כאן התמודד קרוואג'ו עם בעיה אחרת: הקאפלה קטנה מאוד, ולמי שנכנס לתוכה אין מספיק מרחק ופרספקטיבה כדי לראות את הסצינות במלואן. צריך לעמוד מחוץ לקאפלה כדי לראותן. גם כאן ברור שקרוואג'ו התחשב בכך, ובנה את הקומפוזיציות

(ביקרתו בכנסייה במשך שבוע כמעט כל יום), כדי להאיר את הקאפלה צריך היה להכניס מטבע של לירטה. אך באותה תקופה היה מחסור במטבעות של לירטה, והיו ימים שלא הצלחתי להאיר את הקאפלה, ובכל זאת שמתני לב שהציורים נראים די בברור. קאראוואג'ו התאים את שיטתו לתפיסה של המתבונן, ליכולת של העין והמוח "לקרוא" את הציור עקב יחסי הגומלין בין עוצמות התאורה, ולקבוע את דרגת הבהירות על בסיס יחסה לחלקים הכהים. התבליטיות של הדמויות והיכולת "לקרוא" אותן בקלות, גם במקום אפלולי, כל אלה מקרבים את נושא התמונה לצופה. מטרה זו הייתה חשובה לקאראוואג'ו (כמו לבארוק הקתולי), וכפי שאראה במשך, הוא השתמש בתחבולות נוספות כדי להגביר את תחושת הקירבה ואת מעורבותו של הצופה. כאשר בודקים את מקורות האור של שלושת הציורים, רואים שהם כביכול מוארים ממקור אור אחד, המצוי

התמונה מוארת בכללותה, לא הייתה נוצרת כל תחושת תנועה. הצופה הוא שיוצר את התנועה, כאשר עינו מובלת מצד אחד של הסצינה לצד שני, ולפעמים אף החוצה. אבל גם כאשר חלקים שוליים מוארים, אין הם מתחרים בעוצמת קרן האור המגיעה מצד ימין, מפני שקרן האור האלוהית הזו היא העיקר. ועל אף זאת, במבט ראשון נראית התאורה "נכונה", והציור נראה ריאליסטי. וזו גדולתו של קרוואג'ו – יכולתו להשלות אותנו שאנו רואים סצינה ריאליסטית, בשעה שניתוח מעמיק של התאורה יבהיר שאין זה כך. כאשר רואים את הציורים במקום שאליו נועדו, בתוך הכנסייה, מבינים את התפקיד החשוב שיש לקונטרסט החזק בין אור לצל (כיארסקורו). התמונות מאירות את עצמן. בשל הקונטרסט החריף בין הרקע האטום לבין הדמויות הזוהרות, ועקב השימוש בצבעים משלימים, אדום וירוק, אפשר לראות את הציור גם באפלולית הכנסייה. מניסיוני האיש, כשראיתי את הציורים לפני שנים רבות