

אמנות מול מציאות - ציור הנוף במאה ה-19

הרצאה בטקס פתיחת הקתדרה לאמנות המאה ה-19 והמאה ה-20 על שם עמנואל הרציקוביץ
הפקולטה לאמנויות, אוניברסיטת תל-אביב¹

ד"ר רות מרקוס

עד המאה ה-18 ציור נוף נחשב לפחות ערך ולא נכלל בין נושאי "הציור הגדול". הסגנונות השונים של הקלאסיקה והקלסיציזם התמקדו בגוף האדם ובאירועים הקשורים בו ובאלים, אך לא בנוף. ההלניסטים והרומאים ציירו נופים על קירות החדרים, אך למטרות קישוט ולא לשם אמירה חשובה על האדם ועולמו. הגותיקה התעלמה מהנוף, אלא אם ניצלה אותו להעברת מסרים, אמני הרנסאנס, במיוחד הוונציאניים, שבו וציירו נופים, אך בדרך כלל כרקע לאירוע כלשהו. במאות 17-18 החלו להופיע יותר ויותר ציורי נוף, אך רק במאה ה-19 הופך ציור הנוף לנושא דומיננטי ומוביל באמנות, בזכות הרומנטיקה, ואחר-כך הריאליזם והאימפרסיוניזם.

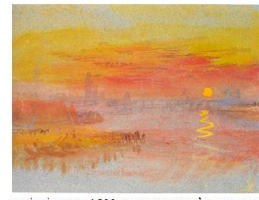
אם נבחן שני ציורים, האחד של ויליאם טרנר, **שקיעה אדומה**, 1830-40 והשני של קלוד מונה, **גשר ווטרו, שמש בערפל**, 1903, על-אף הצבעוניות השונה שניהם דומים, ובמבט ראשון אפשר היה לחשוב שהם נעשו על-ידי אותו אמן. הדמיון אינו מקרי, וידוע שמונה הושפע מציוריו של טרנר, אותם ראה בלונדון בשהותו שם בין 1870-1871, יחד עם כמה מחבריו האימפרסיוניסטים. השפעה זו ניכרת כבר בציור **אימפרסיה**, 1972, למשל בערפול ובהשתקפות השמש במים. אך למרות הדמיון בין הציורים, פעורה ביניהם תהום: הם מבטאים שתי תפיסות עולם שונות, וכתוצאה מכך שתי תפיסות אמנותיות שונות - תפיסה רומנטית שאפיינה את המחצית הראשונה של המאה ה-19 ותפיסה ריאליסטית-אימפרסיוניסטית, שהחלה מאמצע המאה ה-19 ועד אמצע שנות ה-80 שלה.



מונה, **אמפרסיון, זריחת השמש**, 1872, 73X48, מוזיאון מרטינון, פריז.



מונה, **גשר ווטרו, שמש בערפל**, 1903, שמן, 100.3X73.7, גלריה לאומית של קנדה



טרנר, **עיר על המנה בשקיעה**, 1833, אקריל על נייר, 13.4X18.9, טייט, לונדון.

¹ ההרצאה התפרסמה לאחרונה בכתב העת: יבשם עזגד (עורך) **שירת המדע**, שנתון לספרות אמנות ומדע, מכון ויצמן, תשע"ד, 2014, עמ' 132-135.

הנוף הרומנטי מבטא את חווית האמן מול נשגבות הטבע ומשמש כלי להעברת תכנים רוחניים, מוסריים, ואפילו דתיים. לכן האמן הרומנטי אינו מעוניין רק במציאות החזותית הנשקפת לעיניו, אלא הוא רוצה לגלות את מה שקיים מעבר לה. לעומת זאת, בתפיסה האימפרסיוניסטית הנוף הופך למטרה, הוא נושא הציור, הדבר לעצמו, ולא כלי להעברת תכנים. האימפרסיוניסט מעוניין במה שרואות עיניו, ומכיוון שהראיה מתבצעת בזכות קרני האור החוזרות מהאובייקטים, האימפרסיוניסט מנסה לקלוט את האור החוזר, את התפרקותו לצבעים השונים, ואת השתקפויותיו הצבעוניות.

אמנם, גם ציירי הנוף הרומנטיקנים התעניינו בצד החזותי של הנוף, ובמיוחד בהשפעת האטמוספירה על השתברות האור ועל הרפלקסים של הצבע, או בשינויים באווירה באור ובצבע בין עונות השנה, בין בוקר לערב, ועוד. אך, כאמור, מטרתם לא הייתה לתעד את המציאות החזותית. מבחינתם, הנוף היה קודם כל כלי להעברת רגשות וחוויות; הוא ביטא בעת ובעונה אחת גם מציאות פנימית, בנפש האמן, וגם מציאות טרנסצנדנטלית - הקיימת מעבר לעולם התופעות. לכן קספר פרידריך, הצייר הרומנטיקן הגרמני, מציע לאמנים שעומדים מול הבד ומתחילים לצייר: "עצמו את עיניכם הגופניות, כך שתוכלו קודם כל לראות את הציור בעיני רוחכם. רק אז תוציאו לאור יום את מה שראיתם באפילה". גם תפיסתו של טרנר דומה. כשנשאל מהי שיטתו, ענה שאין לו שיטת ציור בדוקה, אלא הוא מצייר ומוחק שוב ושוב, ותוך כדי התהליך הוא מצליח בסופו של דבר לבטא משהו שמתקרב למה שנראה בעיני רוחו. מכאן אנו יכולים להסיק כי בניגוד לתפיסה האימפרסיוניסטית, ברומנטיקה העין הפנימית חשובה יותר מהעין החיצונית.

עבור הרומנטיקן הנוף מייצג את הטבע (nature): את האנרגיה של הטבע, את עוצמתו הנוראה, תרתי משמע - כמעוררת חיל ורעדה, פחד ויראה, אך בו בזמן היא מעוררת חוויה רוחנית נעלה, התפעמות, התפעלות והערצה. זהו ה"נשגב" (sublime) או ה"אלוהי" (devine). הפילוסוף פרידריך שלינג טוען שהאנרגיה של הטבע אינה מודעת לעצמה, ותפקיד האמן להמחשה. אין כאן פער בין הטבע לאדם, אלא זו רק שאלה של מינון: האדם הוא מיקרוקוסמוס המשקף ברוחו את הטבע - המקרוקוסמוס. הוא מתחבר לאנרגיה של הטבע וזו מאלצת אותו ליצור, לפעמים בניגוד לרצונו (כאש בוערת בעצמותיו). לכן האמן הרומנטי נתפס כבורא עולמות. יצירתו אינה העתק של העולם אלא מייצגת עולם נעלה יותר, המבטא את הרוחני שבטבע.



טרנר, ספינה טובעת, 1805, 241.5X170.5, טייט, לונדון.



פרידריך, אשה מול הזריחה, 1811, 22X30, אסן.

ציור הנוף, אם כן, מייצג הן את נפש האמן החווה חוויה קוסמית או דתית מול הנוף, והן את הטבע האלוהי, הנשגב, המעורר חוויה זו. חוויה מעין זו נראית למשל ביצירה של פרידריך, **אשה מול הזריחה**, 1811 כאשר האישה נושאת את ידה מול השמש, נפעמת מהחוויה, ואנו ניצבים מאחוריה ומשתתפים בה. את תחושת הנשגב יכולים ליצור, למשל, נופים של מצוקים גבוהים ותהומות ענקיים. נראות הטבע באה לידי ביטוי בסערות בים וביבשה, סופות שלג, מפולות וכיוצא בזה. ולכן אחד הנושאים האהובים על הציירים הרומנטיים הם אסונות הטבע, כגון בציור של טרנר, **ספינה טובעת בסערה**, 1805, או **מפולת שלגים בגריזון**, 1810. במקרים רבים ציורי אסונות הטבע מעמתים את כוח הטבע כנגד כוח האדם, כאשר הציור מכיל גם מוסר השכל: הטבע נצחי ותמיד מנצח, בשעה שהקיום האנושי הוא זמני וחולף וכך גם מעשי ידיו, כמו למשל בציור של פרידריך, **מנזר ביער אלון**, 1810, המתאר לוויה של נזיר כשברקע נראית חורבה של כנסייה.



פרידריך, צלב בהרים,
110.5X115, 1808
דרזדן (תמונת מזבח עבור
טירת Thun).



פרידריך, מנזר תחת עץ אלון, 1810, 171X110.4, אלטנאציינל גאלרי,
ברלין.

כאמור, הנוף הרומנטי מעורר חוויה קוסמית-פילוסופית, או דתית. אבל אין זו עוד הדת הממוסדת, אלא תפיסה פנתאיסטית הרואה את הטבע כביטוי רוחו של האל, השורה בכל. ואם הנוף מבטא את הן את מעשה כפיו של האל והן את רוחו, הרי שציור הנוף יכול להיות ציור דתי, אפילו ציור מזבח – כך בתמונת המזבח של פרידריך, **צלב בהרים**, 1808-11.

הרומנטיקאים מרבים לתאר את התפעמותם הדתית למראה הנוף הסוחף אותם ומעורר בהם רצון להתאחד אתו, להתאיין. גתה, **ביסווי וויתו הצעיר** 1771, כותב: "חשתי עצמי משולהב על-ידי המלאות השופעת הזאת, בשל תחושת האלוהות והצורות המפוארות של היקום האין-סופי

שהתעוררו בנפשי. הרים נאדרים הקיפו אותי, תהומות נפערו לרגלי ומפלי מים שצפו מטה, לפני. נהרות זרמו במישורים תחתיו והרים הידהדו מרחוק". תומס מור, המשורר האירי, כתב ב-1804 לאמו על חוויותיו ממפלי ניאגרה: " כל לבי ונפשי עלו מעלה אל האלוהי, בגל של הערצה ודבקות שאותם מעולם לא חוויתי. הו, הביאו לכאן את האתאיסט והוא לא ישוב עוד להיות אתאיסט!". ראלף ואלדו אמרסון, משורר וסופר אמריקאי, ביטא את הרצון להתאחד עם הטבע ולהתמוסס בתוכו. אמרסון, בן של כומר, נועד גם הוא לכמורה, אך עזב את הדת הממוסדת שלא סיפקה אותו. לאחר טיול לאנגליה, שם הכיר את המשוררים הרומנטיים, גיבש את תפיסתו הפנתאיסטית, ועמד בראש הקבוצה הטראנסצנדנטליסטית בניו-אינגלנד. ב-1836 כתב: "אני עומד על האדמה העירומה, ראשי הרוחץ באור המתרוגן, מורס אל החלל האין-סופי. כל אגוטיזם קטנוני נעלם, אני הופך לגלגל עין שקוף, אני שום דבר, אני רואה הכל. הזרמים של האוניברסלי זורמים דרכי, אני חלק של האלוהים". חוויה דומה עובר פיליפ אוטו רונגה, מחשובי הציירים הרומנטיקאים הגרמנים: "נפשי שמחה ומתייסרת בחלל האין-סופי סביב לי. אין גבוה או נמוך, אין זמן, אין התחלה או סוף. אני שומע וחש את נשימתו של האלוהים האוחז ותומך בעולם שבו הכל חי ופועל".

תומס מור מסיים את המכתב על הניאגרה, במסקנה: "עלינו ליצור מרכבות חדשה של שפה כדי לתאר את מפלי ניאגרה". הביטוי החווייתי של תופעות הטבע, שינויי מזג האוויר והאווירה השונה בעונות השנה ובשעות היום, כל אלה חייבו את האמנים הרומנטיקנים ליצור שפה חדשה שבה הצבע שימש מרכיב חשוב, בזכות השפעתו הישירה על החושים והרגשות. מאפיין נוסף היה הערפול, שהעניק לאטמוספירה נוכחות וגוף וגם תחושת אין-סופיות. כדי להשיג את האפקטים הללו הציירים הרומנטיים הרבו לצאת החוצה ולצייר סקיצות, אך הציור המוגמר תמיד נעשה בסטודיו.

לעומת זאת, אצל הריאליסטים או האימפרסיוניסטים אין כל רצון להתאיין ואין הם יוצקים לתוך הנוף תכנים רוחניים או חוויות. השם שניתן לתנועה האימפרסיוניסטית כשם גנאי, על-פי ציורו של מונה אימפרסיה, היה שם קולע למדי. הם באמת ציירו התרשמויות, ולא ביטאו והחצינו רגשות פנימיים. מונה רוצה לתפוס ולתאר את המראות שנגלים לעיניו. מכיוון שהראיה מתבצעת בדרך של קליטת קרן האור החוזרת מהאובייקטים, מונה היה מעוניין קודם כל בקרן האור ובהשתברותה לצבעים. מכיוון שכל צבע מקרין על סביבתו, אי-אפשר לתאר את הדברים באמצעות צבעים מקומיים, אלא יש לערבב בהם גם צבעים שמוקרנים מהסביבה. זו תפיסה שמתבססת על פרספציה (קליטה חושית) ועל אופטיקה - על הדרך שבה העין שלנו קולטת את

התופעות. מכיוון שהעין הפכה לכלי העיקרי לקליטת המציאות ולייצוגה, הציירים הריאליסטים ואח"כ האימפרסיוניסטים עזבו את הסטודיו והנוף המדומיין שיצרו בו, ויצאו לצייר בחוץ. הציור בחוץ נעשה במהירות כדי לקלוט את האור לפני שישתנה. במקרים מסוימים, כמו בקתדרלה של רואן, 1894, מונה אף הציב מספר בדים במספר חלונות מול הקתדרלה ועבר במשך היום מבד לבד. טרנר ומונה היו דומים בצורה שבה ציירו: שניהם ציירו את ציוריהם במהירות גדולה, אך כל אחד מסיבה שונה: מונה, כאמור, בגלל החשש שבכל רגע שעובר משתנית התאורה, וטרנר בגלל הרצון לשחרר את היד משליטת השכל ולהגיע למעין אוטומטיזם שיבטא מצב נפשי. כך נהגו גם ציירים רומנטיים אחרים, כולל פרידריך, למרות שציוריו נראים מדויקים ומדוקדקים יותר משל טרנר.

מכיוון שמונה היה כל כך מעוניין במראית העין, הוא טען שעל הצייר לחזור לראות כמו ילד. הראייה היא חוש שנרכש בילדות ונלמד עם הזמן, עד שאנו לומדים לפענח את הנראה בהסתמך על מערכת מצומצמת מאד של אינפורמציה. לכן, אגב, קל כל כך לרמות את העין ולהוליך אותה למסקנות מוטעות. הראייה מתבצעת במהירות רבה; אין לנו צורך להתבונן בכל פרט ופרט וגם לא להקיף כל חפץ, כי אנו מערבים בתהליך הראיה גם ידע מוקדם וניסיון (פנומנליזם). בעצם ניתן לומר שאנו רואים דימוי שנוצר בעיני רוחנו בחלקו באמצעות גירוי של העין ובחלקו בזכות ידע וניסיון שמשלימים את מה שנראה. מונה סבר שעל הצייר לשכוח את הרגלי הראייה שלו ואת הידע המוקדם, ולחזור לבראשית, לרגע שבו ראה את הצבעים כצבעים, לפני שפירש ותרגם אותם לאובייקטים, נפחים ועומקים. "מונה היה כולו עין", טען סזאן, "אך איזו עין!". אלא שהחזרה לבראשית גרמה להפשטה, כי במקום לראות את האובייקטים מונה ראה רק את כתמי הצבע, דבר שגרם לכך שציוריו המאוחרים, כגון **הגשר היפאני**, נראים כמעט מופשטים.



מונה, הגשר היפאני, 1824-1891, 116X89, מכון לאמנות מיניאפוליס