

מבוא לאמנות הרנסנס, לפרופ' מ. ברש

המאה ה-16 היא מכירה מאדיומים אחרים, כגון הצבע, כגורמים המעוררים חוויות אצל הצופה. בצד זה נתפשת היצירה גם כמביעה אישיותו של האמן על ידי התורה האמנותית של התקופה.

בפרק הרביעי בא הדיון על מעמדו של האמן בתקופת הרנסנס, פרשת האינטגרציה של האמן בין אנשי ה"רוח והמדע, וכיצד יחוס"החשיבות לרישום, ככלי ההבעה היותר ישיר של האמן. הינו עדות לתפישת עבודתו כאידיאה רוחנית מוגשמת ב"חומר. המחבר מקדיש כאן תשומת לב ועיון מיוחד לרישומיו של מיכאל אנג'לו.

פרופ' ברש מגיע למסקנותיו בסייכומו של החיבור:

א. הריסת הגבולות בין העיסוקים השונים, האופיינית לרנסנס, משתקפת בבהירות רבה באמנות.

ב. "רנסנס ניתן לאמנות מעמד מרכזי בין כל הפעילויות העיוניות והיציריות."

ג. "ניקוחיה המרובות והמגוונות של האמנות לא הפכו את היצירה האמנותית של הרנסנס לראי-פסיבי של התרבות וההווה החברתית, כי לעולם לא נטשו האמנים את היסודות הסגוליים של היצירה האמנותית..."

מחקר תולדותיה של אמנות הרניסנס באיטליה מייחס מקום נכבד ל"פרובלמטיקה של תורת האמנות בת-התקופה. תורת האמנות של המאה ה-15—16 היא אחד מגילוייה המובהקים של המחשבה הרנסנסית, המנתקת עצמה באותו פרק זמן מדפוסי המחשבה של ימי-הביניים. תורה זו, מיסודם של אמנים תיאורטיקנים כמו אלברטי, או ליאונרדו דה-וינצ'י והרמאניסטים, מנסה לראות את האמן כאיש-הרוח, היוצר על ידי הסברת אישיותו. הוא נדרש להציג יצירתו כעצמאית וחופשית מבחינה רוחנית.

ספרים

על ידי תהייה על מהותה, כלליה, והאידיאלים האסתטיים שהיא חותרת להגשים.

עצם קיום התורה, כמו הבעיות שלהן היא מתמסרת, הוא שינוי עצמו לעומת תפישת ימי-הביניים. בימי-הביניים נתפש "היוצר" כאומן, חבר גילדה של אומנים (בנאים, למשל) ועבודתו היתה, ככל מלאכת-כפיים, עשויה לפי דוגמאות נתונות ומקובלות.

חיבורו של פרופ' ברש מתמסר לבעיות מוקדיות, שבהן דנו תורות האמנות של המאה ה-15—16 בעיקר.

פרקו הראשון של החיבור חוקר ומבאר את השקפת תורת-האמנות בת המאה ה-15, הרואה את האמנויות הפלסטיות כתחומי פעילות נפרדים, ראייה שהינה מורשת של מחשבת ימי-הביניים. ספרות ענפה, המתפתחת בהתאם, דנה בבעיית עדיפות אמנות אחת על אחרת. דמות-האמן של המאה ה-15 מתפתחת כאישיות, הפעילה בתחומי יצירה שונים. תהליך זה התפתחות במאה ה-16 מביא אל תפישת האמנויות כחטיבת אחת של "אמנויות הרישום". הרישום — היחידה המחשה המיידית והפחות חומרית של האידיאה האמנותית, הוא אבי-האמנות — נטודת-המוצא השווה לכולן.

פרקו השני של החיבור מתמסר באופן נרחב ומאלף לבעיית "התאור הנכון". הנאמנות לטבע מקובלת בתורה האמנותית כ"תאור נכון". תפישתה זו חדשנית לעומת ימי-הביניים, בהם "אין האמן שואב את הדגמים וצורות-התיאור מן הסביבה החיה, אלא מתוך מסורת-עיצוב; רוצה לומר מתוך בית-האוצר הגדול של יצירות מעוצבות ומוטיבים מגובשים". התורה האמנותית טוענת, ש"כדי לתאר נכון את הטבע, על האמן להכירו בחינת צורתו ודרך פעור לתו. המחבר מפרש את הרקע להתפתחות תפישת זו, דרך הצגה מגרתחת של תהליך נפילת-המחיצות בין המדעים והאמנויות וההשפעות ההדדיות ביניהם. כך התמסרו האמנים ללימוד האנטומיה, כאנטומים עצמם, לשם הצגת האדם "הנכונה" (והאדם, כפי שמלמד המחבר, הינו אחד מ"כלי-ההבעה המרכזיים של הציור הרנסנסני) והאנטומים השתמשו במאגר יום הציור כדי לתאר את הידע החדש שאצרו.

התגבשות "כלי העיצוב הצורניים של האמן" גם היא באה בעקב שינוי לוב בין תפישת עיונית-מדעית ורעבודתו של האמן. באמצעות לימוד ואימוץ של חוקי-הפרספקטיבה באמן להציג חלל אילוזיוניסטי-פרספקטיבי. שיטה תיאורית זו, שאומצה על ידי הצייר כאמצעי "הנכון" להצגת הטבע, הביאה לידי ראייתו דרך שיטה עיונית מנוסחת-מראש.

בפרקו השלישי מציג המחבר את בעיית ה"הבעה" בעבודה האמנותית. הוא מראה כיצד ראתה תורת-האמנות של המאה ה-15, מיסודו של אלברטי, בדמות אדם, על תנועותיה והבעותיה, כלי-ההבעה-מרכזי, ואילו