

ביוגרפיה ומעקב אחר התפתחות יצירתו של האמן פרננד לג'ה/ FERNAND LEGER

מאת: נורית טל-טנא



פרננד לג'ה, "פורטרט של דודי", שמן על בד, 1905.

פרננד לג'ה Fernand Léger נולד בארג'נטין ב- 4 לפברואר 1881. בין השנים 1890-1896 למד בקולז' ובבית ספר דתי, בשנת 1900 הגיע לפריז והשתכר מעבודתו במשרד אדריכלים. כאמן צעיר הושפע מהאימפרסיוניסטים ומהפוינטליזם. דוגמא להשפעה זו ביצירתו: **פורטרט של דודי, שמן על בד, 1905**. רוב העבודות מתקופה זו של ראשית דרכו האמנותית, הושמדו על ידו.

בשנת 1904 התקיימה בפריז "סלון סתיו" תערוכת ציורי סזאן, לג'ה הושפע ממנו רבות. לעומת המערבולת הרוטטת של אור וצבע האופיינית לאימפרסיוניסטים והשאיפה לתרגום ישיר ומהיר של הרגע החולף המוצג על רשתית העין, סזאן הכריז על צורך בסדר ציורי חדש, כשאת המבנה החדש קרא לעצב בתוך מערך דינאמי, הנובע מיחסים עמוקים ומוחשיים בין חלקי המציאות השונים. סזאן שאף לבנות מחדש את המבנה הפנימי היסודי,

שעליו מתבססת ונעה מציאות מגוונת זו. וביקש לארגן את הנוף כצורות גיאומטריות. לדבריו: "טפל בטבע באמצעות גליל, כדור וחרוט..."¹ כשהצורות מהוות תשתית על פיה הטבע מעוצב וקיים דו שיח מתמיד בין הראיה לידע. לג'ה כאמור הושפע מסזאן והרגיש כי יש להתחיל מאותה נקודת מבט חדשה. לג'ה טען כי סזאן הוא שלימד אותו לאהוב את הצורות ואת הנפחים והניע אותו להתרכז ברישום ולהגיע להבנה כי על הציור להיות נוקשה ולא רגשני. באותה תקופה, לג'ה מגלה עניין גם בארכיפנקו וביצירותיו בחומרים שונים, עץ ומתכת יחידו.

שנה לפני כן ב- 1903 מנסה לג'ה להתקבל לב"ס לאמנויות יפות בפריז-"בזאר", אך בקשתו נדחת, בעקבות כך נאלץ לקבל שיעורים באקדמיות פרטיות (דוגמת האקדמיה ג'וליאן) שם נהג לצייר מודל עירום. סדרת רישומי העירום מציגה תהליך עקבי של התפתחות טכנית, כרונוגרפית וסגנונית.

ברישומי העירום בדיו בין השנים 1905-1912, לעיתים מאוזכר חלק מהשולחן עליו הדוגמנית נשענת, לג'ה דחה את חוקי האנטומיה וההשפעות הרגשיות של העירום. רוב המודלים צוירו על רקע נטרלי, הידיים וכפות הרגלים סכמטיות והראש מצומצם לצורה אובלית בסיסית כשהצלעות לא במקומן, לג'ה דחה את ההשלכות החושניות של העירום ועל ידי קווי מתאר יצר מבנה פלסטי וקצב גוף אנושי.



פרננד לג'ה, דמויות עירום ביער,

בשלב מאוחר יותר, קבוצת העירומות של השנים 1912-1913 אינן עוד סקיצות
פשוטות כנגד הרקע המופשט, אלא מוצגים פריטים רבים המצויים בסטודיו
שמן על בד,
1910

המציגים שליטה גראפית, בסדרת עירומות אלו מודגשת השפעת הקוביזם על
עבודתו (אך הנפח אינו מפורק באופן אנליטי לצדדיו המרובים כמו בעבודותיהם של בראק ופיקאסו מאותה תקופה).
לג'ה חשף את המסות והגרעינים הפנימיים המרכיבים את הנפח על ידי מערכת של קוים ישרים ועקומות המנוגדים זה
לזה, קונטרסטים ישרים, טלאי אור ואזורים מוצללים. עירום נשי המופגן על ידי מערכת יחסים עם הכסא עליו הדמות
יושבת בליווי וואריאציות שונות של מיקום הזרועות, הרגליים והטיית הראש. סדרת העירומות הגיאומטרית שלו הובילה
אותו בעקיפין ליצירתו המפורסמת: **דמויות עירום ביער, שמן על בד, 1910**.

שני היסודות העיקריים לציור זה: רישום נוקשה ונפחים. אין כאן מרחב ריק ומקום לקווי פרספקטיבה, השטח כולו גדוש
נפחים היוצרים תחושת דינאמיות. לג'ה רצה להדגיש עד למקסימום. יצירה זו מדגישה את השפעתו מעבודותיהם של
בראק ופיקאסו בציור הקוביסטי שלהם שהיה מכוון כולו לעיצוב מבנה ציורי בו ייוצגו היחסים בין הגורמים השונים
המהווים את הדמות וכן היחסים בין הדמויות השונות למרחב, כל זאת מתוך תפיסה יחסית של ראייה. כאן המאפיין את
לג'ה הוא המאמץ להדגיש את המשקל הפלאסטי של כל גורם וגורם בפני עצמו, את מרכזיותו של כל קטע וקטע.
(בצורה זו מוצג משטח אחיד, הנתפש כמין מכונה שבכוחה לשמור על אחידותה תוך כדי פעולתה ותנועתה הודות
למתח ולאיזון הדדי בין הגורמים השונים).

באותה עת טען לג'ה, כי יש לתאר את הטבע ואת הדמויות קודם כל כמערכת עצמים המסוגלת לנוע זה בתוך זה וזה
כנגד זה בתוך המרחב. כוונתו להציג את היקום, בנ"א ועצמים כאלמנטים במכאניקה הכללית של צירוף גורמים וכוחות.
איש או נוף אינן כיחידות עצמאיות שיש לתארן בבידוד זו מזו, אלא הכל קיים במידה והוא מתנועע ונאחז במכלול יחסים
מוחשיים.

לג'ה לא היה מעוניין שהציור יניע את הצופה לחשוב על רעיון או רגש, רצונו היה להציג במישרין את ערבוביית החיים
בה מתמזגים כוחות מנוגדים תוך התעלות כל החומרים המרכיבים מצב מציאותי.
בדרך זו ביקש לבטא את החיים בתקופתו המודרנית המאופיינת בהצטופפות והתגוששות רבת תנועה של פגישות
ויחסים פעילים, העיקר לגביו הוא לבנות את ציורו באותה דרך בה נבנים החומר והאנרגיה במציאות.
לדעתו, בציור נועד האובייקט להיות הדמות המרכזית, תוך הורדת הנושא מכס המלוכה. כשגם האדם נתפש כאובייקט.
זאת בניגוד לפוטוריזם שחשבו כי המודרניות התבטאה בבחירת הנושא (לדעתם יש לצייר מכונית מרוץ) כפי שכתוב
במניפסט הפוטריסטי: "ופי המהירות... מכונית שואגת, הנראת כרדופת צרור כדורים", 2. לעומתם, לג'ה ראה את
המודרניות בפרשנות של נושא, לדעתו ישנם נושאים שעושים בהם שימוש רב, דוגמת אישה עירומה בסטודיו או
נושאים אחרים שלמעשה יותר קל להביאם לסטודיו, מאשר מיכון מודרני או קטר, כשעיקר העניין הוא אינו הנושא, אלא
כיצד עושים שימוש בחומרים.



פרננד לג'ה, מערכת
מדרגות, שמן על בד,
1913

בתיאור האדם הטכנולוגי של תקופתו, לג'ה הציג את האדם כרובוט, המאפיין חלק גדול מיצירותיו בתקופה זו. דמויות חסרות ממד אנושי המוצגות כגופים הבנויים מיחידות של גלילים וחרוטים. לדוגמא: **מערכת מדרגות, שמן על בד, 1913**

ביצירה זו ישנם אלמנטים צורניים מאוזנים של מדרגות, לעומת הדמויות כמערכת חרוטים, ללא פנים, משחק הפסים שעל גופן מזכיר משחק אור ברק הנופל על שטח מתכתי מתעגל, מין ברק תעשייתי התופס את מקום התאורה וההצללה ההדרגתית הנוצרת בטבע. הברק המתכתי, השימוש בו אינו לתיאור מכונות או אובייקטים טכנולוגיים אלא לתיאור גוף האדם, חוסר אנושיותן מרמז על הפיכת הדמויות לרובוטים. האדם אינו מיוצג כדמות סנטימנטאלית, אלא מועבר באנונימיות בדומה לאובייקט. הדמות האנושית נתפסת לא בשל ערכה ההבעתי האנושי, אלא בשל ערכה הפלאסטי (כך מתבטאת התייחסותו והשפעתו מהקוביזם) בהצגת הדמות כאובייקט, האדם חודר לתחום העולם התעשייתי והעולם התעשייתי משמש לו כרקע.



פרננד לג'ה, אישה בירוק
ובאדום, שמן על בד,
1914

יצירה נוספת המדגימה את סגנונו הגיאומטרי של אותה תקופה והתייחסותו בהצגת האדם: **אישה בירוק ובאדום, שמן על בד, 1914**

ביצירה זו קשת מוגבלת של צבעים ורישום חזק, בדרך זו מוצגות צורות דינאמיות ומורכבות המבטאות את עולם המציאות כפי שלג'ה תפס אותו, שהוא למעשה עולם המכונות. עולם התיעוש והמכאניקה המתבטא ביצירה בצורות עצמן: הכל מורכב מצינורות, חלקי מכונות, גלילי פלדה, המרץ, תפוקת הכוח, כשגם האישה אינה מורחקת מהם, המטבח כמפעל כימי בזעיר אנפין. באותה עת הדביקו ללג'ה את הכינוי "טוביסט" בשל הצורות הצינוריות (המזכירות צורות תעשייתיות) ששלטו בעבודותיו טרום מלחמת העולם הראשונה (צינור=TUBE) כשהעולם הטוביסטי מבטא את הערצתו לעולם המודרני.

1914-1917 שנות המלחמה

מלחמת העולם הראשונה קטעה את רצף פעילותו, לג'ה גויס ב-1914. שירת ביחידת הנדסה שקשרה אותו עם אנשים העוסקים בטכנולוגיה, מגע זה הגביר את אהדתו לצורות טכנולוגיות ולהתעסקות בקשר שבין האדם למכונה, הקשר שבין הדיוק המרבי לאנושי, הקשר שבין האדם לבין היעילות. כתוצאה מכך הרגיש כי עליו לבטא את עצמו באופן חדש. המלחמה חושפת את אופיים האמיתי של האנשים וטבעם של חפצים. לג'ה קרא לתקופת המלחמה "ארבע שנים בלי צבעים" באותה תקופה הגיע לגילוי מכריע בעוצמה הטמונה

בשילוב שבין האדם הפשוט למכונה: "גיליתי את העם הצרפתי התרשמתי מראיית החלק האחורי של התותח כשהוא פתוח במלוא אור השמש, נתגלה לי קסם האור על המתכת הלבנה... הבריוח של התותח כשהוא פתוח בשמש בצהרים לימד אותי יותר מאשר כל מוזיאון. כל המכאניקה הזו יש לה משקל והשלכות על תקופתנו, הייתי חייב לצייר מכונות, אופניים, גלגלי שיניים, עמודים, פיגומים"4.

הדיוק והחומרה המכאנית הם שקסמו לו וכך הגדיר את האיש הפשוט: "רק שם הבינתי מהו איש פשוט, אחד העם, זה בן אדם ששולט בו סדר מושלם, נאלצתי להודות שאני שולט באי סדר מושלם"5.

התייחסותו אינה למאבק שבין בני אדם, אלא מאבק בין העולם הטכני שנתגלה זה עתה לבין האדם. כבר לפני המלחמה ביצירותיו ובכתביו פיתח לג'ה את הרעיון כי אמנות אמיתית ונצחית מושתתת על אלימות מסוימת. בשנת 1924 מספר שנים לאחר המלחמה לג'ה יכתוב: "לדעתי מצב של מלחמה הוא הרבה יותר נורמאלי ויותר רצוי ממצב של שלום, הכל תלוי בנקודת ההשקפה אם אתה צייד או ארנבת, אם נצא מנקודת השקפה סנטימנטאלית הרי אני מצטייר כמפלצת. אני אוהב את מה שניתן לכנות כמצב של מלחמה שאינו אלא קצב חיים מואץ"6. בין השנים 1915-1916 לג'ה כחייל רשם את סביבתו, ישנה סדרת סקיצות בעפרון ודיו על נייר, בהן תיעד את החיילים בזמן המלחמה, רישומים מהירים.

ב- 1917 נפגע לג'ה מגזים רעילים ולאחר ששהה בבי"ח שוחרר מהשרות הצבאי, משלב זה החל לשלב בצורה בולטת מכונה ואדם תוך התייחסות ליסוד המכאני כאל שאר הגורמים בטבע, כחלק אינטגרלי מאותו עולם חדש.

משחק הקלפים, שמן על בד, 1917

תמונה זו צוירה בימי החלמתו, תיאור עולם המלחמה על פי הדמיון במבנה מכני משוריין, תפישת האדם כרובוט-תותח, המשחק לא על שולחן אלא על האדמה. קבוצת חיילים משחקת כשצבען אפור כצבע הפלדה, האדם יוצר אובייקטים מכניים ובהשפעת המלחמה הוא עצמו הופך למכונת מלחמה, הידיים מזכירות קני רובים, האצבעות דמויות מחסניות כדורים, השמיכה בצבעה הצהוב משמשת כמשטח למשחק, החיילים כחלק אינטגרלי מעולם זה, חיילים-רובוטים על רקע מלחמה ממוכנת, בעולם ממוכן זה איברי הגוף מקבלים את עיצובם בהשראת המכונה ואף



פרננד לג'ה, משחק הקלפים,

שמן על בד, 1917

נדמים לה, החזרה על הצבע האדום מעין חשיפת פנים הגוף, אך גם פנים זה מקבל צורה של חוליות גיאומטריות ממוכנות, מהראשים נותר מקטרת וכובעי פלדה, הרובוטים מצד אחד מסמלים אדם שיצר מכונה והפך בעצמו לממוכן, בד בבד לג'ה ממשיך את סגנונו הגיאומטרי שבו השתמש כבר ביצירותיו המוקדמות. לדבריו: "זעקת חמס נגד המלחמה כופה על הגברים צורה מכאנית אחידה ונוראה, צורה של רובוטים, אך גם שיר הלל לעוצמת האדם, יוצר המכונות הללו, שיר שבעצם קצבו, מפאר את כוח האדם להשליט סדר".

חייל עם המקטרת, שמן על בד, 1916



ציור זה צויר בפריז, בימי חופשה מהשרות הצבאי, הציור מחזק את סגנונו הגיאומטרי המציאות נתגלתה בצורות פשוטות ותבעה פירוש מפורש ואכזרי לחיי יומיום של האדם. לג'ה שילב את המכונה בראייתו ההומניסטית, חייליו מורכבים מחוליות מתכת מבשרים את התקופה המכאנית. לדעתו האדם בן זמנו יכול להיטיב להכיר את עצמו תוך כדי שימחיש לעצמו את הדמיון ואת ההגיון אשר הביאו אותו ליצירת המכונה.

1917-1923 התקופה המכנית

פרננד לג'ה, חייל עם

התקופה המכאנית, תחילתה בסוף המלחמה והיא נמוגה באמצע שנות ה-20, בתקופה זו הקשר בין האדם למכונה מתחזק ביצירותיו. לג'ה בעל גישה חיובית בניסיונו לקשור בין האמנות והטכנולוגיה, כשהמכונה משמשת עבורו כמודל כרחם של העולם התעשייתי החדש.

לג'ה עצמו הפך למכונאי המקפיד על משמעת קפדנית המחייבת את תכנון החלקים, המרכיבים את אותו דיוק, את אותה "מיומנות טכנית" כאשר הוא יצר את יצירתו או כדבריו את "החפץ היפה שלו", ללא קשר לסנטימנטאלי, לדבריו: "פועל לא יעלה על דעתו למסור חלק שאיננו נקי, מצוחצח. כך גם הצייר חייב לבצע תמונה נקיה עם גימור"7. לג'ה לא העתיק מכונה, אלא המציא דימוי מכונות, לטענתו, מכונה יפה כמו כל צורה יפה הרי בין כה וכה אינה ניתנת להעתקה, אלא שהוא ניסה לחקות את כוח הייצור של המכונה, לג'ה התפעם מהכוח והעוצמה מאותו דינמיזם של העולם העירוני והטכני החדש. החל מ-1920 (מחציתה השניה של התקופה המכאנית) התגבש בו הרצון להשליט סדר בתוהו ובהו של תקופתו. לג'ה היה סבור כי על האדם להיות אדון לגורלו ולהשתדל לחולל תמורה פלאסטית בעולם (רעיון זה כי האדם אחראי לגורלו מלווה אותו ביצירותיו וישוב ויאוזכר גם בעבודותיו משנותיו האחרונות). לג'ה דלה את חומרי הגלם שלו ליצירותיו דווקא מאותו עולם בלתי נסבל ותוקפני בו האדם נשלט על ידי המכאניקה. מחד כועס על שאין חוק שיביא למיתון האווירה הקדחתית של העולם התזזיתי החדש ומאידך באותה עת מנסה ליצור בעבודותיו תוקפנות שוות ערך (הדבר מתבטא בציוריו וכמו כן בסרטו ה"בלט המכאני" שייצר ב-1924).

לג'ה מקיים יחסי תחרות עם המודרניות הטכנית, מבחינתו המלחמה הכלכלית בעיר המודרנית והמצב החברתי אינו מצב של שלום, אלא המשך למלחמה בשדה הקרב.

(ה"קרב נצחי" בין קוים ישרים למתפתלים מתבטא בתקופה המודרנית בין המכונה לאיש הפשוט, קרב המגע בחזית, שטלטל חיילים ומכונות ממשיך להתחולל בעיר, האיש הפשוט מתעמת אותו עולם ממוכן). לג'ה התייחס אל הסובב אותו כאל חומר גלם וטען כי יש לבחור מתוך המערבולת העירונית המודרנית, להשיג אחידות ולהחזיק ברסן בכל מחיר, לג'ה הוציא את הקוביזם מהסטודיו לרחוב, כלומר לדיאלוג חיובי עם האיקונוגרפיה המודרנית8.

השקפות מסוג זה תואמות תנועות אוונגרד בגרמניה באותה עת: גרפיוס העומד בראש הבאוהאוס גם הוא ביקש לכרות ברית עם המכונה כדי לצאת למאבק נגד האנרכיה של המיכון. לג'ה כאמור נפעם ממראה הדינמיזם של העיר

ומבטא זאת במספר יצירות:

העיר, שמן על בד, 1919.



פרננד לג'ה, העיר, שמן על בד,
1919

במשטחי העיר המודרנית, דמויות אלמוניות, אפורות מתכתיות פורצות לאי סדר ונבלעות בתוכו, הדמויות בנויות מאותם אלמנטים גיאומטריים המשמשים לתיאור האספקטים הטכנולוגיים של העיר.

האדם המהלך בעיר במאה ה-20 אינו מסוגל לראותה בשלמותה וכך לג'ה מציג את העיר מנקודת מבטו של האדם העירוני המבחין בקטעים החולפים על פניו:

קטעי בנינים, תחילתן או סופן של מדרגות, שלטי פרסומת מקוטעים, רחשי מכוניות, סנוור מאור הרמזורים המתחלפים, אנרגיה קצבית, בליל התרחשויות, כך לג'ה מציג משטחים מקוטעים צבעוניים, עומס דימויים. צורת הצגה זו מפעילה אצל

הצופה דינאמיות המקבילה לדינאמיות האורבאנית, הצגת הדימויים, המשטחים המפוזרים באופן אחיד ללא ערבוב של צבע ושמירה על קו נקי, הפשטות הבהירה והמשתנה כאנאלוגיה לאידיאל המכונה רבת הכוח והעוצמה.

הרמזורים של העיר מאופיינים באמצעות שלושה צבעים מתחלפים, בגדלים שונים בעלי מרכז משותף (עיגולים

קונצנטריים) לג'ה אינו מתאר בדיוק את הרמזור הנראה לעין, אלא מבטא סמל להתחלפות האורות ולצורת הרמזור.

לג'ה השתמש במשטחים גדולים של צבע, שימוש בצבעים חזקים המבטאים עולם עירוני מודרני בו החומרים הזוהרים והאור המלאכותי משחקים תפקיד מרכזי. שיטה חזותית זו יוצרת אפקט של תנועה. השתברות הצבעים והצורות הם

הגורמים הדינמיים בתמונה. העין קופצת מחלק לחלק כאילו הצופה חולף בעיר במהירות רבה וקולט בעיניו חלקי

אובייקטים בלבד, ריבוי הפריטים ועוצמת הצבע אינם נותנים לעין מרגוע ומעוררים תחושת עיר מודרנית הצפופה

באובייקטים ותנועה, כשהאדם הטכנולוגי המתהלך כחלק מנוף העיר המודרנית.



פרננד לג'ה, המכונאי, שמן על
בד, 1920



פרננד לג'ה, המכונאי, שמן על בד, 1920

בתקופה זו ביצירותיו יש קשר ישיר בין עיצוב האדם לסביבתו המתועשת ועל אף הצגתו את האדם כמכונה גישה הומניסטית חיונית ואופטימית. האדם הרבובטי הופך לפיגורטיבי ולמונומנטלי יותר, הדבר קורה החל ממחצית השנייה של התקופה המכאנית משנת 1920, דוגמא לכך: **המכונאי, שמן על בד, 1920.**

ישנו עיצוב מתכתי לגוף האדם, המתכת תופסת את מקום העור האנושי, הדמות מודגשת במעין קלזאפ (בהשפעת הקולנוע והסרט "גלגל" שיצא באותה תקופה ועסק רבות בקלזאפ) וכך הופכת להיות דמות מרכזית והרואית. הטיפול בדמות מפורט, אינדיבידואלי ומונומנטלי, הדמות מובאת קדימה לתוך החלל, שרירה מובלטים והקעקוע נראה בצורה ברורה, נוצרת הרגשה כי הדמות מכאנית מעט, אך בעלת אישיות חזקה. מוצגת דמות העובד החדש בעלת בטחון עצמי וגם את האידיאל הפיסי האתלטי של "אדם החדש".

דוגמא נוספת לתיאור האדם באותה תקופה: **שלוש נשים (ארוחת הבוקר), שמן על בד, 1921**

איברי הדמויות מתחברים במכאניות זה לזה וצורתם גיאומטרית. כובד הדמות, התנועה האורגנית שבה השרירים ממוכנים. אנטומיה נשית בלתי חושנית, איברי הגוף מבודדים ומוגזמים ודומים בחשיבותם ובמשקלם לחפצים, לדומם ולצורות מופשטות. חלקי הגוף כחפצים דוממים זהו היבט חשוב בתפיסתו שללא ספק הושפע מהקולנוע בן זמנו ובעיקר מכוחו של צילום התקריב לשנות צורה. לדעתו, הצייר אינו חייב להעתיק דברים יפים, אלא להפוך את הציור עצמו לדבר יפה, כשלגוף האנושי אין חשיבות רבה יותר מאשר למפתחות או לאופניים, אלה הם אובייקטים בעל ערך פלסטי אשר ניתן להשתמש בהם. במאמרו "איכויות פלסטיות בסרטו של אבל גאנס "הגלגל" שנכתב על ידו בשנת 1922, לג'ה מתאר כיצד שינה התקריב הקולנועי את דרך ראייתו: "היד כחפץ כשלעצמו המוגדל פי מאה מסוגל להפוך למשהו מוחלט, מרגש ודרמטי". את המונומנטליזציה של החפץ ושל הקטע באמצעות תמרון של קנה מידה אפשר לייחס לא רק להשפעת הקולנוע עליו, אלא גם לציור הכפוף הנקשר בפרפורציות אדריכליות.

השפעת הקולנוע

בשנות ה-20 תפיסתו האסתטית של לג'ה מושפעת מהקולנוע ומכוחו של צילום התקריב לשנות צורה. כבר בימי מלחה"ע הראשונה העריץ את סרטי צ'רלי צ'פלין. בשנת 1922 יצר לג'ה כרזה לסרטו של הבימאי אבל גאנס Abel Gance "הגלגל". הסרט "הגלגל" LA ROUE הוגדר כ"סרגדיה אוניברסאלית בת זמננו" סיפורו המלודרמטי של נהג קטר המציל תינוקת מתאונת רכבת ומאמצה ושנים מאוחר יותר לאחר שהוא מתעוור הוא זוכה לטיפול המסור כשאהבתו הגדולה נתונה לקטר, הקטר הוא הגיבור האמיתי של הסרט. הסרט בנוי חיתוכים נועזים, שיר הלל לעוצמה ליופיו של הקטר לגלגליו ולאומיו, הקטר כתחליף לשחקן האנושי. תגובתו של לג'ה לסרט: "האלמנט המכאני- הקטר, שאנו לרגע מצטערים לראותו נעלם מהמסך וברגע אחר הוא מפתה

לראותו שוב. מופיע בהפסקות ומאוחר יותר כמו רמזור מהבהב לסירוגין וכך יוצר דרמה בלתי מתפשרת"10. עוד מוסיף לג'ה ואומר: "היסוד המכאני החדש המוקרן בפנינו מוצג על כל צדדיו במגוון אמצעים: תקריבים, קטע מכני קבוע או נייד המוקרן בקצב מואץ עד היותו "מצב סימולטאני" המוחץ ומבטל את היסוד האנושי, גורע מחשיבותו, שוחק אותו. היסוד המכאני שהעלמו גורם לנו צער ולבואו אנו מצפים בחוסר סבלנות מופיע במהלומות מקרן בדרמה ענקית וראליסטית"11.

לג'ה שיבח את השימוש שנעשה במונטאז' ובצילומי תקריב בסרט זה שהם מספקים מפתח נוסף להבנת המונומנטליזציה של קטעים וחפצים בציוריו. לדבריו: "תראו את כל אותם קטעי איברים כשהם מוגדלים פי מאה וכך יוצרים מכלול מושלם, טראגי קומי, פלאסטי, מרגש ומרתק יותר משחקן בתאטרון הסמוך. הקטר יופיו לפניכם על כל חלקיו"12.

לג'ה כתב מסה ביקורתית על ערכו הפלסטי של הגלגל- לטענתו, בסרט מצויים שלושה מצבים מעוררי עניין המתחלפים לסירוגין: מצב דרמטי, רגשי, פלסטי. שני המצבים הראשונים הדרמטי והרגשי מתפתחים בהדרגה במשך כל הדרמה, המצב השלישי, הפלסטי הוא המעניין אותו. היסוד המכאני משחק תפקיד מכריע המכונה הופכת לדמות מרכזית, האובייקט = הקטר הופך לשחקן. היסוד המכאני מוצג על כל צדדיו באמצעות תקריבים, הקטע המכאני קבוע או נייד מוקרן בקצב מואץ וכך הוא מבטל את היסוד האנושי וגורע מחשיבותו, היסוד המכאני הזה מופיע בדרמה ריאליסטית, כשהאירוע הפלסטי קיים ומוגדר בקפידה. האובייקט הופך לערך פלסטי בפני עצמו, לג'ה טען כי אבל גאנס העלה את אמנות הקולנוע לדרגת האמנויות הפלסטיות.

לטענתו, לפני שנוצר סרט זה, פסעה אמנות הקולנוע במסלול מוטעה: ביקשה להידמות לתאטרון, בהשתמשה באותם אמצעים באותם שחקנים באמצעי החיקוי, עד כי נוצר הרושם כי היא שואפת להביס את התאטרון ללא הצלחה, עד כה בסרט הקולנוע כמעט בכולם מוחמצת המטרה. כשהסרט תלוי על השחקן שהדרמה כולה נשענת עליו. אך הקולנוע אינו יכול להשתוות לתאטרון, האפקט הדרמטי הטמון ביצור חי ומדבר בהתרגשות בתאטרון, עולה לאין השוואה על כפילו האילם המוקרן בשחור לבן על גבי המסך. הדימוי המוקרן מובס מראש.

לג'ה הוסיף ואמר כי סרט הקולנוע אינו צריך לשאוף לחקות את התנועה שבטבע, אלא מטרת הקולנוע היא הצגת דימויים כשבעצם הקרנת הדימוי יש בכדי לאפיין את האובייקט ולהופכו לספקטאקל. דימוי הנתון במסגרת הולמת זוכה לערך כשלעצמו. כך מבקש לג'ה: "הקרינו את הדימוי היפה בחרו בו בקפידה והניחו מיקרוסקופ מעליו כששתקף במיטבו לא תזדקקו לטקסט, לתיאור, לפרספקטיבה לרגשנות ולשחקנים". מוסיף עוד וטוען: "כ 80% מהחפצים המסיעים לנו בחיי היומיום מובחנים על ידינו במבט חטוף בלבד ואילו 20% בלבד נראים לעינינו ממש. מכאן אני מסיק שהיוצר הקולנועי עשוי לחולל מהפכה שתפרוש לעינינו כל מה שהובחן עד כה בחטף. הקרינו את הרכיבים החדשים הללו ולעיניכם תתגלנה הדרמות והקומדיות ... בכלב העובר ברחוב אנו מבחינים בחטף, אך אם יוקרן על גבי מסך כל האולם יגיב כאילו הוא גילה את הכלב"13.

בעקבות השפעתו מ"הגלגל" יצר לג'ה את סרטו שלו **הבלט המכאני 1923-1924** בעזרת המסריט דדלי מרפי. נסיונו הישיר בהכנת הסרט הבלט המכאני הוביל את לג'ה לקסם הקלוז אפ, כפי שאמר: "אני עצמי אימצתי את הקלוז אפ שהוא המצאה של הקולנוע, הקטע של האובייקט תמיד היה בר שימוש עבורי ויש לו חלק שלם או מקוטע של חיים משלו".

כרזת הסרט "הבלט המכאני"



פרננד לג'ה, כרזת הסרט

"הבלט המכאני"

בסרטו הבלט המכאני מופיעים בצורה ריתמית אובייקטים של יומיום בצילומי תקריב ללא כל סיפור העומד מאחוריהם. הנושא שעניין את לג'ה הוא השיטה הקולנועית שבאמצעותה ניתן ליצור חיים חדשים על המסך גם ללא סיפור, המציאות נוצרת מעצם השימוש באובייקטים, בפרגמנטים ובמכשירים מכאניים. בסרט הבלט המכאני מופיעים: בקבוקים, כובעים, תקליטים, חלקי פנים בוואריאציות של תנועה, לג'ה התבסס על ניגודי נושאים המגיבים אלו לאלו כדי ליצור עולם חי, לטענתו יש ריאליזם חדש והוא כולו על דרך תפיסת העצם או חלק מהעצם, לג'ה התעניין בעצם ההתייחסות לאובייקט בתקריב וגילוי יופיים של חפצים ומצא כי חפץ עשוי להתקבל בצורה יותר ברורה על ידי תקריב, שהוא סימן ארכיטקטוני של הקולנוע העתידי, הקולנוע יכול להפוך למיקרוסקופ ענקי ולהציג דברים שלפני כן לא נראו ולא הורגשו.

לטענתו עתיד הקולנוע כשל הציור, עיקרו בעניין שיינתן לאובייקטים וחלקי אובייקטים, לג'ה טען כי הצגת ידיה הדלת בצילום תקריב בהזזה איטית היא בעלת השפעה רגשית רבה יותר מאשר אדם המבצע את תנועת הזזת הדלת. הקולנוע הוא שהמריצו להתמקד באובייקט ובבידודו, מכאן והלאה לג'ה מצייר תוך נסיון לפתור את בעיית הצגת התנועה או ביתר דיוק כושר התנועה, כושר ההתחברות של העצמים ועם זאת בעיית יציבותם של העצמים. התקריב הקולנועי השפיע על לג'ה ומיקדו בחקירת מה הוא האובייקט ובידודו וכן קיטוע האובייקט, כשחושי הראיה של לג'ה הפכו טלסקופים וממוקדים לדבריו: "אנו רוצים לראות בבירור, להרגיש מכניזם עד לפרטים הקטנים ביותר... לחוש את החספוס ורק אם נראה את הפרטים בבידודם רק אז יקבלו הם חיים משל עצמם... האובייקט יכול להיות יד, עין וכן משהו מתכתי וזוהר, אנו בעידן של אובייקטים של אובייקטים, בעידן שבו יש הערכה של עצמים, המכונית לפניך מפורקת לחלקים, כל חלק וחלק נראה במקסימום של תשומת לב... האובייקטים הם המלכים של תקופתנו". עוד הוסיף ואומר: "מה שאנו מוצאים כיפה, הוא האובייקט היכול בצורה יותר בהירה באמצעות קלוז אפ- תכנית ההגדלה"14.

יצירתו הקולנועית אנלוגית משהו לעיר המודרנית התעשייתית, התזזיתית העמוסה בדימויים ורעש בה תוקפנות האדם נשלטת על ידי המכאניקה, דוקא מעולם זה דולה לג'ה את החומר ליצירותיו. הוא כועס על שאין חוק שיבוא וימתן את האווירה הקדחתית, הקורעת את הרשתית הגורמת לעיוורון ולאיבוד השפיות, אך באותה עת הוא מנסה ליצור תוקפנות שוות ערך ביצירותיו כדוגמת סרטו הבלט המכאני.

כמו כן, לטענתו תמיד התייחס לקלוז אפ כהמצאה קולנועית, קיטוע האובייקט תמיד העסיק אותו, באמצעות קיטוע האובייקט נוצרת האנשת האובייקט. כשכל זאת הוביל אותו לתופעה של אובייקטיביות, שהוא רואה באובייקטיביות ערך חדש המורם בפני עצמו.

לג'ה מתאר אנושות חדשה, אנושות המבטאת אובייקטיביות טהורה לטענתו ירך של רקדנית אחת בתקריב הוא דבר מיני. אך אם נצלם בתקריב במבנה ממושמע 50 ירכיים של רקדניות שכולן נעות בקצב אחד וממושמע נקבל דבר יפה. ולזה לג'ה קורא: אובייקטיביות15 העמיד את הכמות והקצב כנגד המלוויה והסנטימנטאליות השנואה עליו. ב-1925 לג'ה קושר בין הפוטנציאל הצלומי הקולנועי ואפשרויות הקנווס וכך אמר: "העתיד של הקולנוע כמו זה של

הציור המצויר, משותף בהקשר לעניין שהוא יעניק לאובייקט או לקטעים של האובייקט, או להמצאה הפנטסטית הטהורה"16. ציוריו מעתה מבטאים מיזוג של חלקים מבודדים, שפת ניגודים חדשה המתבטאת בראיה מיקרוסקופית ובהדגשת יופיים של חפצים תעשייתיים, מכנים זאת כפי שראינו בשבוע שעבר כשגם עניין כוחו של אפקט האור הקולנועי לשנות את הופעתם של אובייקטים, משפיע על יצירתו הציורית.



פרננד לג'ה, אלמנטים
מכניים, שמן על בד,
1924



פרננד לג'ה, הסיפון,
שמן על בד,
1924

לאחר הפקת סרטו בוחר לג'ה כמוטיב לעבודתו אובייקטים מודרניים, טכניים המבטאים את הערצתו למוצרים תעשייתיים שהוא מוצא אותם כמרגשים, הוא מתפעל מהמכאניקה החדשה ומבטא זאת במספר יצירות דוגמת: **אלמנטים מכאניים, שמן על בד, 1924**

הדינאמיות והקצב מוצגים כאן, כשנופים מכנים מתארגנים בהצגה מלוכדת של תפיסת עולם המבוססת על תחושתו ותפיסתו את התקופה המודרנית. לג'ה: "אני בודה מלבי דמויות ומכונות כשם שאחרים מצירים נופים דמיוניים, תקופתי מקיפה אותי בחפצים מושלמים, מדחף מפואר, חלק של מכונה...רצוני לעשות טובים מהם"17. סרטו הוא שהוביל אותו להסתכלות מיקרוסקופית ביופיו של אובייקט דומם. לדוגמה: **הסיפון, שמן על בד, 1924**

פעולת הפיכת המים למי סודה כסמל לתיעוש בזעיר אנפין. הסיפון כמוצר מודרני, לג'ה טען כי הוא הצייר הצרפתי הראשון שעשה שימוש באובייקטים של זמנו, כשם שאמנים של מאות אחרות עשו שימוש בשלהם. לג'ה הדגיש את יופי הסיפון כאובייקט אסתטי. כשיד האדם המפעילה אותו אין לה ערך עצמאי אלא ככוח מפעיל בלבד, האדם אינו מוצג. הסיפון והכוס מוצגים בפשטות מרבית קווים נקיים ומסוגגנים, בהתאם להפשטה מכאנית הדוגלת ביופיים ובניקיונם של הקו והשטח.

לטענתו, תמיד קיים ניגוד בין אלמנט ריאלי לאלמנט מצויר, כשלעיתים הוא משעשע את עצמו בהעמדת ניגודים בין אובייקט דמיוני לאובייקט מועתק מהטבע. ואכן ציור הסיפון ריאלי, אך בניגוד לכך בהגדלתו ובהעמדתו קיים משהו שאינו טבעי, כשהכוס, הסיפון, הלימון והיד אובייקטים השאובים מהטבע. כנגדם מוצגות צורות מופשטות ברקע.

גישתו למונומנטליזציה של החפץ ושל הקטע באמצעות תמרון של קנה מידה ניתן ליחס לא רק לקולנוע בצילומי התקריב שהשפיעו על לג'ה, אלא גם לעניין המיוחד שגילה בציור המתייחס לפרופורציות אדריכליות. 1920 התיידד עם האדריכל לה קורבזייה, ידידות זו

השפיעה על התייחסותו האדריכלית והגיאומטרית ביצירותיו. האדריכל לה קורבזייה באותה עת היה חבר בתנועת הפוריזם והעלה בכתב העת NOUVEAU L'ESPRIT ובספר "אחרי הקוביזם"18 את השקפותיו הפוריסטיות, הדוגלות בחזרה לצורות מדויקות המבטאות את התרבות הטכנולוגית המודרנית וכן הערצתם של הפוריסטים את המכונה שכל כולה גיאומטריה המעוררת התפעלות..

1934-1928 חפצים בחלל ותפקוד האובייקט

בשנות ה-20 המאוחרות ושנות ה-30, הדגיש לג'ה את תפקוד האובייקט והחפצים בחלל. הקוביסטים הרבו לעסוק בדומם כנושא ליצירתם, אולם אצלם חשיבותו של הדומם היא בעצם טבעו הניטרלי: האובייקטים הקוביסטים כגון: גיטרה, תפוח, כד, עיתון או מקטרת אינם ייחודים לחיים המודרניים וחשיבותם בהיותם אובייקטים הניתנים לניתוח. לג'ה בניגוד לקוביזם, האובייקטים שעסק בהם היו עצמים בעלי חשיבות בייצוג שהם נותנים לתקופה התעשייתית. לג'ה ביקש לתת במונחים אסתטיים ייצוג לעולם התעשייתי כפי שהאדם הפשוט ראה אותו בחיי היומיום. הוא הכיר בכוח הטמון בהופעת אובייקטים אלה ותיאר אותם בזכות העוצמה הנובעת מעצם הצגתם כאלמנטים מונומנטליים בזכות עצמם. היופי הקיים בעוצמת האובייקט ריתק את לג'ה והוא העלה אותו לדרגת אסתטיקה של עולם המיכון. לטענתו, קיים משהו נוסף לאדם, לחיה או לצומח, קיים גם האובייקט בעל כוח פלסטי אשר דבר לא יפריע לו. לדעתו אובייקטים המיוצרים בשיטת הייצור ההמוני לעיתים קרובות יפים מאובייקטים מסורתיים טבעיים או מאובייקטים מעשי אדם שנהוג לראותם כיפים ולהתייחס אליהם בהערכה. יחידה מכאנית חשמלית יכולה להיות מרכיב פנימי של אובייקטים תעשייתיים רבים, מכאן שלטענתו, היופי של האובייקט יכול להיות לא רק אובייקט המוגמר המכאני, למשל הסיפון, אלא הוא יכול לנבוע מעצם חשיפתו כמרכיב של אובייקט גדול יותר. בהתייחסותו לאובייקט המודרני המוכר, לג'ה העניק לו צורה הרואית ובאופן זה ישנה התייחסות אומנותית למציאות יומיומית חדשה מודרנית, כשלדעתו הסיפון, המצלמה, הרמזור כל אלה אובייקטים הבעתיים כשם שהאובייקטים של הטבע נחשבו הבעתיים בכל הזמנים¹⁹.

בין המחצית השנית של שנות ה-20 למחצית הראשונה של שנות ה-30 ציורי הטבע דומם, האובייקטים של לג'ה הופכים ל"חפצים במרחב", לאובייקטים בחלל, מבודדים: מקטרות ובקבוקים, גם צורות אורגניות מופשטות מרחפות בעמימות בתוך רקע.

והקולנוע המשתמש באפקטים של אור לשנות את הופעתם של אובייקטים, כל אלו השפיעו על לג'ה וכך ביצירתו לג'ה מתעתע במשחקי אורות בהשתמשו בפוזיטיב ובנגטיב. אלמנט אחר המדגיש את המשחק המשתנה בין נגטיב לפוזיטיב הוא הניגוד בין הצורות, בין הצורות השטוחות לצורות הנוטות יותר לעבר תלת ממד. בשילוב צורות גיאומטריות הכל מופיע יחדיו, הדגש הוא על הייצוג הפלסטי ולא דווקא על הנושא.



פרננד לג'ה, קומפוזיציה,
עפרון על נייר,
1929

התמיכה בעצמים כגון שולחן נעלמת, האובייקטים מבודדים לחלוטין במרחב ואין להם יותר את מערכת היחסים הטבעית, לג'ה טען כי הוא חייב לשים את האובייקטים בחלל החופשי כדי להיות בטוח שהם אובייקטים, היתה לו הרגשה שכאשר מניחים אובייקט על שולחן הרי שעל ידי כך מפחיתים את כוחו כאובייקט, לג'ה בחר להדגיש את האנטומיה והישות של האובייקטים בפני עצמם. בכך נחנך העיקרון המהפכני של לג'ה: "הדספרציה" 20 שהכוונה לפיזור. לג'ה הציג את האובייקט באוויר ללא פרספקטיבה וללא תמיכה וכך נוצר תווך מרחבי חדש שבו נעלמים היחסים הרגילים בין האובייקטים. בשנת 1930 לג'ה טען, כי האובייקט זקוק לאווירה מסוימת על מנת לשמר את מצבו הפלסטי. אוירה לטענתו זה עניין של כמות של ערכים, לפיכך שני ערכים אינם מספקים ליצירת אוירה, אלא נדרשים שלוש או יותר, יחד עם זאת מספר הנואנסים חייב להישמר מאד קטן על מנת שתשמר סינתזה אמיתית. דוגמא: קומפוזיציה, עפרון על נייר, 1929

לג'ה טען כי על מערכת היחסים בין העצמים להיות עדינה במיוחד וכי יש צורך באלמנטים המאפשרים יצירת זיקה וקישור בין האובייקטים הפזורים כגון: חבל שזור, חוטים ופסים. עניין נוסף שחשוב להדגיש הוא כי בשנים אלו ישנה התפתחות חדשה, לג'ה פחות קשור לעולם המכונות ויותר נוטה לכיוון הטבעי: צמחים, מינרלים, בעלי חיים, גוף האדם. ציוריו בשנות ה-30 מכילים הנחת חפצים בודדים זה לצד זה תוך יצירת ניגודים וקונטרסטים כשהקישורים בין חפצים בלתי מקובלים ומסתוריים כשגוף האדם כ"חפץ במרחב" כשאר החפצים.

דוגמא להתייחסותו ההירארכית אסתטית מוצגת בציורו:

מונה ליזה עם מפתחות, שמן על בד, 1930



פרננד לג'ה, מונה ליזה
עם מפתחות, שמן על
בד, 1930

לג'ה כתב: "יום אחד ציירתי צרור מפתחות ולא ידעתי מה לצייר לידם, הייתי זקוק למשהו שיהיה באופן מוחלט ההיפוך של צרור המפתחות וכאשר סיימתי לצייר יצאתי החוצה הלכתי עד שראיתי בחלון הראוה גלויה ועליה מציירת המונה ליזה ומיד ידעתי שזה מה שהייתי זקוק לו, וכמובן הייתי זקוק לפחית סרדינים על מנת שיהיו ניגודים חזקים" 21. המונה ליזה מצטמצמת לרמתו של צרור מפתחות, תוצר של שעתוק המוני. יש שטענו כי אפשר לתאר את ה"חפצים במרחב" שלו כסוריאליזם בשל המרחב הלא רציונאלי שלהם ובשל אי השתלבותם בסביבה, כשהם מופיעים בחלל ביחסים לא הגיוניים, אולם התעקשותו של לג'ה במציאות הפיזית והפנימית של כל חפץ, העצמאי והמוגדל היא המבדילה את יצירותיו מהקומפוזיציות הטעונות מבחינה פסיכולוגית של הסוריאליסטיים. אצל הסוריאליסטיים הצגת החפץ נשלטת על ידי הזיות, תת מודע ובהתאם לסולם ערכים נפשי. בעוד שלג'ה היה טרוד בחפצים עצמם והוא חיברם תוך שהוא לקח בחשבון הקבלות צורניות, אצל לג'ה ישנה אדישות מוחלטת לגבי המשמעות, כשגם האדם כחפץ מיני רבים, יוצר תחביר חף מרגש. לג'ה הגיב לגירויים פיזיים מהמציאות והושפע רק על ידי הצרכים הפלסטיים וחוקים של קצב וניגודיות ששלטו בעולם. (לג'ה הכיר בסוריאליסטיים, שהוקסמו ע"י התת-מודע, אך גישתו היתה שונה ומנוגדת משלהם).

לג'ה כאמור נתן תשומת לב לפרטים מבודדים, ראייה חדשה זו מצאה את ביטוייה בעבודות שיצר בין השנים 1934-1928 אוסף מעבודות אלו הוצג בתערוכה בגלריה VIGNON. ב 1934 בתערוכה הנקרא "אובייקטים".

מאמצע שנות ה-30 התייחסותו להצגת האדם שוב משתנה, הדמויות מאוחדות במשטח שאינו מוגדר ומופרד, דמויות מגושמות, בעלות תווי פנים זהים, דומות לכדורים תופסות את מקומן במרחב בפשטות טבעית כמו העצמים שברקע, כשהן עומדות בתנוחה חזיתית כמו בפוזת לצילום, תנוחת דמויות זו תהיה אופיינית מעתה ועד ליצירותיו האחרונות. כמו כן, רעיון הקיטוע והאובייקט המבודד מתחלף כעת במשטחים צבעוניים, גם עניין זה יאפיין מכאן והלאה את יצירתו עד סופו. ההסתכלות המיקרוסקופית שהיתה עד כה על האובייקט (הראיה מקרוב/הקלוז אפ) מוחלפת כעת בראיה נרחבת (המוכרת כנבו-ריאליזם ריאליזם מחודש). לג'ה חידש את התייחסותו לצורה הרחבה יותר המוצגת במלואה, כשהצורה היא החזקה מכל שאר המוטיבים. יצירה זו מבטאת כמו כן את העדפתו של הפלסטי על ה"ציורי", כשקווי המתאר העבים השחורים ילוו את עבודותיו הבאות.

1945-1940 שנות המלחמה באמריקה

יצירותיו שעד כה עסקו באובייקטים ובעצמים במרחב, כעת מהמחצית השנייה של שנות ה-30 הפכו להיות כאלה שדווקא הדמות האנושית מהווה את השיא שלהם וכן ישנה שיבה הדרגתית של האמן לנושא. לג'ה חזר לתת תשומת לב לדמות האדם המונומנטלית (כפי שעשה במחצית השנייה של שנות ה-20). ב-1940 עם פלישת הגרמנים לצרפת, יצא לג'ה לארה"ב, בשעה שעמד להפליג מאירופה לארה"ב פגש בשחיינים ובצוללנים במרסיי, כאשר הם צללו יחדיו תחת אור השמש, לא היה ברור למי שייכת איזו יד ואיזו רגל, מראה חווייתי זה השפיע עליו והוביל אותו ליצירת יצירתו:

הצוללנים, שמן על בד, 1942

לג'ה בידד את איברי הגוף, מסת האנשים אילצה אותו להשליך קבוצה של אנשים לתוך המרחב, זהו ניגוד בין הפשטה לפיגורציה, נוצר מתח בין הגופות המונומנטליים לבין פירוקם לחלקי גוף מבודדים: זרועות, ידיים, המעוצבים כנפחים עם קווי מתאר עבים שחורים.

לג'ה עסק באיחוד של תנועת המים, הגוף בתוך המים ותנועת קווים מפותלים וחושניים. רוב רישומיו מאותה תקופה מראים קבוצות של גופות אנושיים בצפיפות המקושרים ביניהם בתנועה עולה ויורדת ובקצב של דופק אחיד בין החזית לרקע. הצוללנים היוו סידרה בפני עצמה שנעשתה בטכניקות ובקומפוזיציות שונות, הצוללנים הובילו אותו ליצור סדרה של כמה ציורים בהם יש אינטראקציה בין הדמויות ובין הדמויות לרקע, בשנת 1944 בעת שהותו בארה"ב יצר שמונה רישומים שכולם עוסקים בספורט הנפוץ שם: רכיבה על אופניים. צורתם המושלמת של הגלגלים, הברק המתכתי שלהם והלבוש הססגוני האופייני לרוכבי האופניים האמריקאים כל אלו נתנו השראה ללג'ה. יצירתו המסכמת את סדרת רוכבי האופניים.



פרננד לג'ה, הצוללנים, שמן על בד, 1942

פנאי - הומאג' ללואי דויד, שמן על בד, 1948



פרננד לג'ה, פנאי- הומאג' ללואי
דויד, שמן על בד, 1948

יצירה זו, מציגה קווים ישרים אנכים הנשברים על ידי קווי המתאר של האופניים לכיוונים שונים ובאופן אופקי ישנה נערה רוכנת שאחת מרגליה מוארכת באופן לא טבעי לשם יצירת יציבות קומפוזיציונית. לטענתו, הדמויות מתקשרות זו עם זו בהנחת ידיים זה על זה, קשר מעגלי זה מייצג את הרגישות והאחוזה שאליה שאף לג'ה. יצירה זו מדגישה לדעתו את האידיאל של האנשים הפשוטים והאחוזה האנושית. כשהקשר המעגלי בין הדמויות יופיע מכאן והלאה גם בעבודותיו הבאות. לטענתו, שהותו בארה"ב הדגישה עבורו את ההשפעה הדרמטית שיש בין הטבע למכונה, בין השממות הגדולות שמחוץ לערים לבין המכונות. אחד הדברים שהשפיעו עליו בניו-יורק היה זה פנסי פרסומות ואורות ברודוויי, שזרקו אלומות אור לכיוונים שונים שהיוו בעיניו: "צבע חופשי, צבע במרחב". אלומות אור וצבע אלו מובילות אותו מאוחר יותר לניתוק בין הקו התיאורי לבין כתם צבע, הצבע לא יהיה כלוא עוד בתחומי המתאר של הצורות הבודדות, אלא ישוט בחופשיות על פני שטח התמונה ויתגבש ברצועות גליות, הנראות כמגדירות ממד נוסף.

על תקופת שהותו בארה"ב סיכם לג'ה ואמר: "יצירת אמנות היא תוצר סופי של מצב פנימי ואינה חייבת דבר לרקע החיצוני, לסביבה, אך שאתה חי במדינה שהיא אינה שלך אתה חייב להתייחס ולהשתמש בקצב של אותה המדינה ובאותו הזמן לעשות שימוש בפוטנציאל הפנימי שלך"22, זו התייחסותו למעשה לשהותו בניו יורק.

1947-1945 הקרקס והתהלוכה- שנותיו האחרונות



פרננד לג'ה, הבנאים,
שמן על בד, 1950

בשנת 1945 שב לג'ה לצרפת ונטל חלק בפעילות של מפלגת השמאל, באותה עת מבצע יצירות קישוט רבות למבנים אדריכלים בין השאר ביצע את עבודת הפסיפס של חזית כנסיית אסי. לאחר מלחמת העולם השנייה רוב עבודותיו של לג'ה התאפיינו בעבודות הכנה ליצירות מרכזיות בודדות: דוגמת יצירתו: **הבנאים, שמן על בד, 1950.**

ליצירה זו קדמו רישומים וגם לאחר סיום היצירה הוספו כמה וואריאציות שונות על הנושא עד שנת 1953. היצירה הבנאים מועלת לדרגה אפית. לג'ה סיפר כי הרעיון לצייר ציור זה נבע מאירוע אמיתי עת ראה שלושה עמודי חשמל גדולים ועליהם יושבים אנשים ועובדים, המום מהניגוד בין האנשים למבנה המתכת לבין העננים בשמים. יצירותיו בשנים אלו, מבטאות את שאיפתו ליצירת אמנות מודרנית ובה בעת עממית המשלבת את סביבתו היומית של הפועל הפשוט בשילוב גילוי יופי החפץ היומיומי.

בשנות חייו האחרונות ניסה לג'ה לתת את העיצוב המפורש ביותר להבהרת עולמו הצורני, לרוממו בגלוי ובמונומנטליות, זאת באמצעות דמויות המביעות במפורש את דעותיו. נושאי אופטימיים מציגים את היחסים בין האדם לטבע, בין האדם למכשירים בהם הוא משתמש כדי לבנות את הווייתו תוך

השתלבות במציאות האובייקטיבית של העולם.



פרננד לג'ה, המצעד הגדול, שמן
על בד, 1954

יצירה נוספת המבטאת את שאיפתו ליצירת אמנות מודרנית ובה בעת עממית, יצירתו האחרונה: **המצעד הגדול, שמן על בד, 1954**, שנעשתה שנה לפני מותו. גם לנושא יצירה זו קדמו סקיצות רבות עד ליצירה הסופית. קסם היריד והשעשוע של הקרקס תמיד הקסים אמנים דוגמת שאגל, לוטראק, מאטיס, פיקאסו, אשר ראו בקרקס סוג של ראי לפעילותם וכך גם לג'ה, החל משנת 1918 חלק מציוריו הוקדשו לקרקס, הנושא חזר ועלה עד השנים 1947-50 בהן יצר את הליטוגרפיות של הקרקס עד ליצירה הסופית. בשנת 1950 לג'ה הוציא אלבום ליטוגרפיות הנקרא "הקרקס" הוא משבח את קסם זירת הקרקס: האקרובטים, הליצנים כשכל זה מוביל ליצירתו הסופית הגדולה: המצעד הגדול.

לדבריו: "ציירתי אנשי קרקס, כי אני מתעניין בעבודתם כבר למעלה מ-30 שנה... המצעד כמתכון עוצמתי ודינאמי תופס את העין, מעתיק נשימה ומהפנט כקסם... רישומי הראשונים למצעד הגדול נעשו מתוך דחף, אך אני יודע בדיוק מה החומר בו אשתמש ביצירה הסופית"²³.

תקופה זו כללה הרבה עבודות פירוט וסינתזה של חלקים. כל שינוי קטן נשקל זמן רב ובוצע רק באמצעות רישומים חדשים, כששינוי במקום אחד השפיע על מקום אחר על איזון התמונה כולה, הצבע היה תלוי בצורות כשבגרסה הסופית ניתן לראות את העוצמה המוספת על ידי שימוש בצבע באופן חופשי.



פרננד לג'ה, היציאה לכפר, שמן
על בד, 1954

כאמור בשנותיו האחרונות בניו-יורק הגיע לג'ה לגילוי חדש: ההפרדה בין צבע לרישום, לטענתו עם השנים הקו הפך ליותר ויותר חזק ועוצמת השחור הספיקה בשבילו, כך הפריד את הצבעים במקום לשים אותם בתוך הקווים, הניחם באופן חופשי (הקווים עברו כבר לא היו את המסגרת לצבע) וכך במספר יצירותיו האחרונות ישנו ניתוק בין הקו התיאורי לבין כתם צבע, הצבע לא כלוא בתחומי המתאר של הצורות, אלא שט באורח חופשי על פני שטח התמונה ובסופו של דבר אף מתגבש ברצועות גליות, אשר נראות כמגדירות ממד נוסף. (שוב סצנה ציורית המציגה את הניגוד שבין הטבע למכונה, ישנו נוף, חיק טבע לצד הבחור המתכופף לתקן את הגלגל): **היציאה לכפר, שמן על בד, 1954**.

יצירתו האחרונה, **המצעד הגדול**, מבוססת על עיקרון קווים מעוקלים המצוירים בחופשיות וצבעים חופשיים. בגרסאות הקודמות של המצעד בחלקם הופיעו מוסיקאים שהועלמו בגרסה סופית זו, לג'ה טען כי במקומם יש את הצבעים המבטאים את תרועת החצוצרות המיוצגת באמצעות צבעים. עוד לדבריו, תנועת הדמויות יוצרות כוח דינאמי וקצב מעגלי. ישנן תנועות סיבוביות, לדוגמה מצד אחד ישנה רוכבת על סוס הרוכבת המחזיקה לולין מעל ראשה והסוס עצמו מביט הצידה. ישנן תנועות סיבוביות רבות ביצירה, הרמות רגלים, ידיים,

תנועת סיבוב זו מאפיינת את אמני הקרקס שלו כפי שהוצג בעבודותיו הקודמות. היצירה הסופית של המצעד הגדול מזכירה את האות C המשמשת מעין ציר שסביבו סובבים תשעת הדמויות. בין המלבן הכתום בצד שמאל והעיגול האדום בצד ימין, לג'ה מבקש: "לכו לקרקס, אתם תנטשו מאחוריכם את המלבנים והחלונות המעוצבים גיאומטרית ותכנסו לארץ של תנועה מעגלית"²⁴. לטענתו, CIRCUS (קרקס) כמו המילה CIRCLE (עיגול/מעגל). הקרקס מעגלי ומייצג קצב מעגלי, אם באמצעות האקרובטים וצורותיהם הגמישות המעגליות, הטבעות של המעגלים. או על ידי כך שהאות C רשומה במרכז. לג'ה טען כי הקרקס גורם לחשוב רק על מעגלים וכך הוא מתנתק מהגיאומטריה שכל כך אפיינה את היצירה שלו ועובר בסוף ימיו לתנועות מעגליות. וכי עבור הצופה המעגל יבטא מסר של השתתפות חברתית ואחוזה. כשהנחת הידיים האחד על השני מדגישה את רעיון החברות האמיתית המתקיימת במעמד הפועלים, ב"אדם הפשוט" כמוטיב חוזר בעבודותיו, זהו למעשה הדבר שחיפש לג'ה כל חייו ומצא בקרקס והוא מבטא זאת באמצעות מוטיב מעגלי.

לג'ה נפטר שנה לאחר מכן ב 1955. אין ספק כי דמותו מצטיירת כדמות רב גונית. הנלהבת מחד מחוסן "פרימיטיבי" ואהבת פשטות ומאידך הרבה להרצות ללמד, לשקוד על פיתוח תיאוריות, לנסוע למחוזות שונים כאשר פעילותו הרב גונית מבטאת אידיאל של האמנות הטוטאלית השתלבותו בפרויקטים הדורשים שיתוף פעולה: בקולנוע, קישוט אדריכלי, עיצוב תפאורות וכיוצא באלה. לג'ה שאף לשלב את שפת החולין ביצירותיו, ביצירתו שהיתה ריאליסטית אך לא חקיינית וכן הדגיש את האסתטיקה של החפץ. כששתי אהבותיו: אהבת האיש הפשוט ואהבת המכונה ליוו אותו לאורך חייו כשהוא חתר למיזוג בין השניים.

כתבה: גורית טל-טנא

הערות סיום:

1 . John . Cezanne- Letters, edited by Marguerite Kay, Rewald, revised and augmented edition, translated by Bruno Cassirer, Oxford. 1976.

2 . שטרנהל, זאב, המחשבה הפשיסטית לגווניה, ספרית הפועלים, תל אביב, 1988, עמ' 111.

3 . The Tate Gallery, London, 1971, pp.25-27 Leger and Purist Paris.

4 . א.מישו, התשכיל המכניקה של התמונה להוציא מקרבה את המכונאי שלה?, פרנאן לז'ה – עבודות על נייר (קטלוג), ז.ל אנדרל, וי.פישר (עורכים), מוזיאון ירושלים, 1989, עמ' 19.

5 . שם, עמוד 19.

6 . שם, עמוד 19

7. שם, עמוד 21.

8. Leger's Modernism, New Criterion, March 1998, vol.16 Issue 7, p.12 ,Kramer, Hilton .

9. Viking Press, New York, Leger, Fernand, Functions of Painting, Translated by Alexandra Anderson, The . 9
1973, p.20

Ibid. 10

Ibid . 11

Ibid, p21 12

Ibid . 13

Ibid . 14

Ibid, p51 . 15

Ibid, p50 . 16

Ibid. p.62 . 17

18. Leger and Purist Paris, The Tate Gallery, London, 1971, p.25

19. Leger, Fernand, Functions of Painting . 19
Translated by Alexandra Anderson, The Viking Press, New York, ,
1973, p.28

20. Leger – Drawing & Cassou, Jean . 20
and Gouaches, Thames and Hudson, London, Leymaire, Jean, Fernand
1973, p.115

21. Meairs' the later years edited by Nicholas Serota ,with contributions by Ina Conzen : Fernand Leger . 21

.Prestel, Munchen ,1987.p.23

Jean, Fernand Leger – Drawing and Gouaches, Thames and Hudson, London, ,Leymaire & Cassou, Jean . 22
.p.153 ,1973

and Gouaches, Thames and Hudson, London, Leymaire, Jean, Fernand Leger – Drawing & Cassou, Jean . 23
.1973, p.188

Ibid . 24

רשימת תמונות

1. לג'ה, פורטרט של דודי, 1905, שמן על בד, X4435 ס"מ, המוזיאון הלאומי לפרננד לג'ה, ביו.
2. לג'ה, הגינה של אימי, 1905, שמן של בד, X4638 ס"מ, המוזיאון הלאומי לפרננד לג'ה, ביו.
3. לג'ה, עירום נשי, 1911, דיו על נייר חום, X31.824.4 ס"מ, מוזיאון נורטון לאמנות, פלורידה.
4. לג'ה, דמויות עירום ביער, 1909, שמן על בד, X170120 ס"מ, מוזיאון ממלכתי, אוטרלו.
5. לג'ה, מערכת המדרגות, 1913, שמן על בד, X5339 ס"מ, המוזיאון לאמנות מודרנית, ניו-יורק.
6. לג'ה, אישה בירוק ובאדום, 1914, שמן על בד, X80100 ס"מ, מוזיאון לאמנות מודרנית, פריז.
7. לג'ה, רישום מלחמה, 1915, עפרון ודיו על נייר, X2422 ס"מ, המוזיאון הלאומי לפרננד לג'ה, ביו.
8. לג'ה, משחקי הקלפים, 1917, שמן על בד, X193129 ס"מ, המוזיאון הממלכתי, אוטרלו.
9. לג'ה, חייל עם מקטרת, 1916, שמן על בד, X69127, אוסף טוקוטארו יאמאמורה, יפן.
10. לג'ה, בכיוון החץ, 1919, שמן על בד, X5465 ס"מ, מוסד לאמנות שיקאגו, שיקאגו.
11. לג'ה, העיר, 1919, שמן על בד, X91117.5 ס"מ, מוזיאון לאמנות, פילדלפיה.
12. לג'ה, דיסקים בעיר, 1920, שמן על בד, X160130 ס"מ, גלריה לואיס לאיריס, פריז.
13. לג'ה, אדם בעיר, 1919, שמן על בד, X145114 ס"מ, אוסף גוגנהיים, ניו-יורק.
14. לג'ה, המכונאי, 1920, שמן על בד, X 115.588.5 ס"מ, הגלריה הלאומית, קנדה.
15. לג'ה, שלוש נשים (הארוחה הגדולה), 1921, שמן על בד, X183251 ס"מ, מוזיאון לאמנות מודרנית, ניו יורק.
16. לג'ה, אלמנטים מכאנים, 1924, שמן על בד, X176211 ס"מ, המוזיאון לאמנות, בזל.
17. לג'ה, הסיפון, 1924, שמן על בד, X 6546 ס"מ, מאוסף ארתור רוזנברג, שיקאגו.
18. לג'ה, פרופיל שחור, 1928, שמן על בד, X97130 ס"מ, מוזיאון הירשום, וושינגטון.
19. לג'ה, קומפוזיציה עם עלה, 1927, שמן על בד, X13097 ס"מ, המוזיאון הלאומי לפרננד לג'ה, ביו.
20. לג'ה, עלים וצדפות מצויים באוויר, 1927, שמן על בד, X1275972 מ"מ, גלריה טייט, לונדון.
21. לג'ה, מונה ליזה עם מפתחות, 1930, שמן על בד, X9172 ס"מ, המוזיאון הלאומי לפרננד לג'ה, ביו.

22. לג'ה, קומפוזיציה עם שלוש דמויות, 1932, שמן על בד, X232182 ס"מ, מוזיאון לאמנות מודרנית, פריז.
23. לג'ה, הצוללנים, 1942, שמן על בד, X228172 ס"מ, המוזיאון לאמנות מודרנית, ניו-יורק.
24. לג'ה, הצוללנים על רקע צהוב, 1941, שמן על בד, X168217 ס"מ, המכון לאמנות, שיקאגו.
25. לג'ה, פנאי- הומאג' ללואי דויד, 1948, שמן על בד, X195130 ס"מ, המוזיאון לאמנות מודרנית, פריז.
26. לג'ה, הבנאים, 1950, שמן על בד, X11889 ס"מ, המוזיאון הלאומי לפרננד לג'ה, ביו.
27. לג'ה, הבנאים, 1947, עיפרון על נייר, X4663 ס"מ, גלריית עין פתוחה OPEN EYE, אנגליה.
28. לג'ה, המצעד הגדול, 1954, שמן על בד, X300400 ס"מ, מוזיאון גוגנהיים, ניו-יורק.
29. לג'ה, הקרקס, 1953, ליטוגרפיה, X5065 ס"מ, גלריית Identity & Art, ברלין.
30. לג'ה, היציאה לכפר, 1954, שמן על בד, X250 300 ס"מ, מאוסף מאגט, סיינט-פאול, פריז.

ביבליוגרפיה

מאמרים

- Review of Books, V.45 N.8, May 14, 1998, pp. 8-14 Golding, John, Simply Himself, The New York
 - Spectator, London: Mar 14, 1998, Vol.280, Iss.8849, pg. 46, 2 pgs Kimball, Roger, The
 - Nation, Arthur Coleman, Fernand Leger (Museum of Modern Art, New York, New York), The Danto
 - (v266.n14, April 20 1998, pp33(3
 - saw machines as the poetry of Modernism (French Modernist slang; Leger Hughes, Robert, Master of visual
 - ,1998 ,Leger Exhibit, Museum of Modern art; New York, New York), Time v151.n8, March 2 Fernand
 - (pp82(3
 - pp.17-19 ,Webb, Michael, Birth of the New, Domus n.838, June 2001
 - (vol.16 Issue 7, pp11(5 ,Kramer, Hilton, Leger's Modernism, New Criterion, March 1998
 - artist Fernand Leger's life and art are explored), Art in) Vetrocq, Marcia E., Leger's Popular Machines
 - (pp74(7 ,1998 America v86.n6, June
 - Barbusse and Fernand Leger, Journal of Marwick, Arthur, The Great War in Print and Paint: Henri
 - pp.509-521 ,2002 Contemporary History, vol.37, no.4, Oct
 - לים, מרים, פרנאן לז'ה – עבודות על נייר, מוזיאון ישראל, עולם ואמנות מס.29, קיץ 1989, עמ' 3.
 - בר אל, יואב, פרנאן לאזא (מוזיאון תל אביב), הארץ, 12 מאי 1967.
 - שקד, שלומית, רישום בקצות אצבעותי (פרנאן לז'ה – תערוכה במוזיאון ישראל), מעריב, 5 מאי 1989.
- ספרים
- פרנן לג'ה, מבחר יצירות מאוסף פרטי, דפוס סבינסקי, מוזיאון תל אביב לאמנות, 1994.
 - פרנאן לז'ה – עבודות על נייר (קטלוג), ז.ל אנדרל, וי.פישר (עורכים), מוזיאון ירושלים, 1989.

Viking Press, New York, Leger, Fernand, Functions of Painting, Translated by Alexandra Anderson, The •
1973.

Sicele review), Lazzaro, G. Disan (editor), Tudor 20 Homage to Fernand Leger (Special Issue of the •

.1971 ,Publishing Co., New York

Gouaches, Thames and Hudson, London, Leymaire, Jean, Fernand Leger – Drawing and & Cassou, Jean •

.1973

T. Buck, Edward F.Fry, Charlotta Kotik, Albright-Knox art Gallery, Fernand Leger - Essays by Robert •

.Press Publishers, New York, 1982 Abbeville

.London, 1971 ,Leger and Purist Paris, The Tate Gallery •

.Haven and London, 1983 De Francia, Peter, Fernand Leger, Yale University Press, New •

.University Press, New Haven and London, 1976 Green, Christopher, Leger and the Avant-Garde, Yale •

,Century masters ,Leger, Editors: H.L.Jaffe and A.Busignani. Group limited -Verdet Andre ,Twentiet •

.London, 1970

with contributions by Ina Conzen-Meairs' Prestel, , Fernard Leger : the later years edited by Nicholas Serota •

.Munchen ,1987

Marguerite Kay, Letters, edited by John Rewald, revised and augmented edition, translated by -Cezanne

.Bruno Cassirer,Oxford.1976