



המרכז הישראלי | יאסי | התיכון הישראלי  
למצוינות בחינוך | למדעים ולאמנויות

## עבודת גמר באמנות

גישות הבסיס הרעיוניות לייצוג ההרס בעבודותיהם של ג'ובאני  
בטיסטה פירנזי ויבס מרשאנד ורומין מפרה



מנחה: טל שוטנשטיין

מגישה: ענאל פרס

2016 מחזור כ"ו

## הקדמה

גיליתי את האמן ג'ובאני בטיסטה פירנזי לראשונה בתור ילדה קטנה. גדלתי בפריז והייתי מוקפת באופן תמידי באמנות ויצירה. אמא שלי הייתה לוקחת אותי לכל המוזאונים הגדולים בעיר כבר מגיל שנה. גם לאבא שלי היה חלק נכבד בחינוך האומנותי והיצירתי שלי. אבי שהיה אדריכל הראה לי את סדרת ה- *carceri*, בתי הכלא הפנטסטיים של פירנזי. לא הבנתי את משמעות התחריטים האלו בתור ילדה ולא חקרתי אותם לעומק. למרות זאת, זכרתי באופן מובהק את הקשתות העצומות והמאיימות של פירנזי בתוך המבנים האפלוליים של בתי הכלא המדומיינים. הזיכרון הוויזואלי נשאר עמי לאורך השנים וכך גם התשוקה שלי לאמנות ולחקר אמנות. לפני כשנתיים גיליתי את פירנזי מחדש כאשר חקרתי מאמר שהתייחס אל עבודותיו לאור התיאוריות של קאנט ובורק. בעקבות העבודה המשכתי לחקור את פירנזי יותר ויותר לעומק. כשישה חודשים לאחר העבודה הזו טסתי ללונדון לכבוד יום ההולדת ה-16 שלי. כמובן שהייתי בכל תערוכה אפשרית בסוף השבוע הקצר שביקרתי שם. אחת מן התערוכות כללה בתוכה את הצילומים של יבס מרשאנד ורומין מפרה. באופן אינטואיטיבי לחלוטין ראיתי את הדמיון האסתטי בין יצירותיו של פירנזי לצילומים העכשוויים. מתוך האינטואיציה הזו המשכתי לחקור את הנושא ולבסוף בחרתי לעסוק בו בעבודת הגמר שלי. אני עד עכשיו נהנית מן הבחירה הזו ואני יכולה להגיד בוודאות שהיא הייתה נכונה בשבילי. מהלך המחקר והמסקנות שאליהן הגעתי מתוכו השפיעו עליי ועל האמנות המעשית שלי הרבה מעבר למסגרת העבודה. הבנת ההרס גרמה לי להבין כיום את האופן בו אני בונה והורסת באופן מתמשך את האמנות שלי, ואת חשיבות ההרס והבנייה ביצירתי.

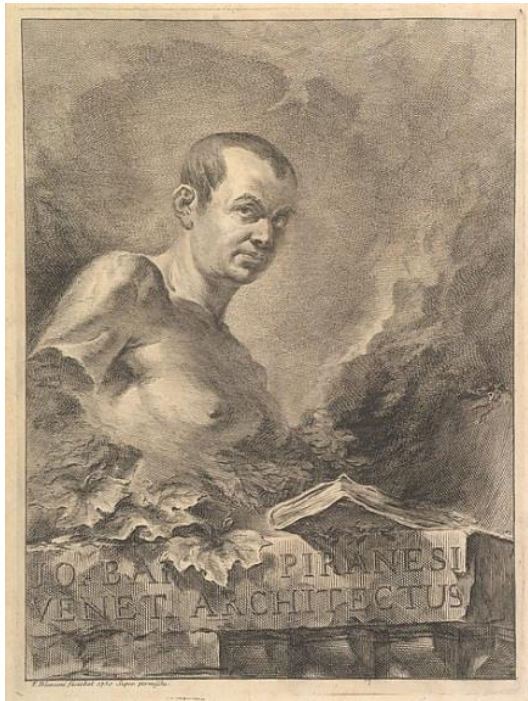
## תודות

ברצוני להודות להורים שלי על התמיכה שלהם בתשוקה שלי לאמנות. לאימא שלי, על כך שנתנה לי את החופש ואת הביטחון לעשות ולחקור כל מה שמעניין אותי. לאבא שלי, על השיחות הארוכות והקשות על העבודה הזו בהן עזר לי לנווט בין כל התיאוריות השונות. תודה לטל שוטנשטיין המנחה שלי, אשר בכל שיחה חלקה את ההתלהבות שלי לנושא ושבזכותה הצלחתי להתמודד עם כל מאמר ותיאוריה בכדי לחקור אותו. תודה לחיים בן שטרית ראש המגמה שלי, שפתח בפניי כל כך הרבה אפשרויות לעבודה זו וגם לאמנות באופן כללי. תודה לאלון סיגל, על כל אחת מן השיחות האינטנסיביות שלנו יחד ועל התמיכה הרגשית והאינטלקטואלית.

## תוכן עניינים

1	פרק I: ביוגרפיה-ג'ובאני בטיסטה פירנזי.....
7	פרק II:סקירה היסטורית של מוטיב הרס מהרנסנס ועד המאה ה-19.....
19	פרק III:סקירה היסטורית של מוטיב ההרס בצילום המודרני והעכשווי.....
29	פרק IV:הצגה והגדרת המושג <i>פורנו הריסות</i> .....
35	פרק V : דיון בייצוגי הרס בעבודותיהם של ג'ובאני בטיסטה פירנזי, יבס מרשאנד ורומין מפרה.....
62	סיכום ומסקנות.....
64	ביבליוגרפיה.....
69	נספח תמונות.....

## פרק I: ביוגרפיה-ג'ובאני בטיסטה פירנזי



Francesco Polanzani, *Portrait of G.B Piranesi*, 1750.

בפרק זה אסקור את חייו האישיים והמקצועיים של ג'ובאני בטיסטה פירנזי (Piranesi Giovanni Batista). מטרת הפרק היא להבין את האופן בו פיתח פירנזי את העקרונות הפילוסופיים והאומנותיים שלו לגבי ארכיטקטורה ואמנות תחת השפעות שונות. בכדי להבין את המקורות והסיבות לרעיונות של פירנזי יש צורך בכרונולוגיה של התפתחותו האמנותית וההשפעות עליו. בכדי לסקור את חייו של פירנזי אתבסס בעיקר על מחקרו של ג'ון ווילטון אלי (John Wilton-Ely) אחד מהחוקרים והפרשנים המרכזיים על חייו ומפעלו של פירנזי כבר בשנות ה-80. כמו כן, אתבסס על מקבץ מאמרים בשם *The Serpent and the Stylus* אשר נערכו על ידי מריו בלביקה (Mario Bevilacqua), פביו ברי (Fabio Barry) והתיר הייד מנור (Heather Hyde Minor) הסוקרים את עבודותיו של פירנזי.

ברביעי באוקטובר 1720 נולד ג'ובאני בטיסטה פירנזי (Giovanni Batista Piranesi) להוריו לארה ואנג'ילו לוצ'סי בעיר קטנה ברפובליקה הונציאנית בשם מוגליאנו ונטו (Mogliano Veneto). אביו של פירנזי היה בנאי בעיר מולדתו ומשפחתו חיה בעוני רב. בתור נער צעיר עבד פירנזי יחד עם אביו בעבודות הבנייה ולכן היכרותו הראשונית ביותר עם אדריכלות הייתה בקונטקסט זה. ניתן להניח כי ניסיונו המקצועי הראשון היה בעבודתו בתור בנאי כאשר ביקשו ממנו לרשום את תכנוני הבנייה. מאוחר יותר, דודו מטאו לוצ'סי (Matteo Lucchesi) אשר היה מהנדס הידראוליקה לקח על עצמו ללמד את פירנזי רישום.<sup>1</sup> לוצ'סי היה חלק מאסכולה וונציאנית חשובה אשר ביקשה לשלב בין האמנות והמדע. בתור נער צעיר הושפע פירנזי באופן מובהק מן התאוריות שהאמינו בהן דודו ושאר חברי האסכולה. התיאוריות שדגל בהן פירנזי מאוחר יותר כגון הבסיס המצרי של האדריכלות והתיאוריה האטרוסקית נלקחו באופן ישיר מהאסכולה המדעית שהשתייך אליה דודו. פירנזי למד אצל דודו מגיל חמש עשרה עד 1740. בגלל הרקע המדעי וההנדסאי של דודו לימודיו של פירנזי התמקדו בפרספקטיבה מדעית מדויקת. זהו הבסיס הראשוני של פירנזי בתחום האדריכלות.

בשנת 1740 הלך פירנזי ללמוד בעיר וונציה את אמנות התחריט. הוא למד אצל תחריטן ממוצע ללא רפרטואר מפואר בשם קרלו זוקאצ'י (Carlo Zuchi). פירנזי למד אצל זוקאצ'י פחות משנה אך

<sup>1</sup>Giovanni Battista Piranesi with commentary by John Howe, *Le Carceri*, Mineola, NY: Dover publications, 2010, Pp 1-4.



מכאן ואילך התחריט הפך להיות המדיום החשוב והעיקרי שלו. לאחר תקופה קצרה זו הוא החליט לעבוד לגור ברומא ולכן הצטרף למעגל החברתי והאינטלקטואלי של שגריר וונציה ברומא באותה התקופה. כאשר מגיע פירנזי לרומא העיר נמצאת בשיא של בנייה מחדש, המון מבנים עתיקים עוברים רפרודוקציה ונושא העתיקות והשחזור בעל ערך גדול. בשנתיים הראשונות שלו ברומא החליט פירנזי ללמוד תחום הזר לו כמעט לגמרי, תפאורה.

הוא למד אצל האחים ולריאני (Valeriani) אשר היו ידועים בשל העיצובים האדריכליים שלהם (בעיקר בקרב התיאטרון האנגלי) עיצוב תפאורה עד 1742. בתקופה זו הוא פגש אמן סיציליאני בשם ג'וספי ואזי (Giuseppe Vasi) אשר גם הוא יצר תחריטים אשר התעסקו ברומא ובהריסותיה. פירנזי נכנס לקשר עם ואזי דרך מכרים של דודו מוונציה. ההיכרות של פירנזי וואזי הייתה מהותית להמשך היצירה של פירנזי כאמן ואדריכל עצמאי. פירנזי עבד בסטודיו של ואזי, כאשר משווים את יצירותיהם המאוחרות יותר נראית ההשפעה של ואזי אך גם השוני הקיצוני בינו לפירנזי.<sup>2</sup> ההבדלים העיקריים שניתן לראות בין פירנזי ואזי הם ההתייחסות לאדם ביחס למבנה והמשמעות של הטבע



בתחריט. בעבודתו של ואזי ניכר מעמדו הגבוה והחשוב של האדם שבנה את המבנה, דמות האדם בולטת. בניגוד אליו נראה כי בתחריטו של פירנזי האדם הוא קטן וחסר

משמעות ביחס למבנה הגדול והמאיים, דמויות האדם היחידות בתחריט הם קבצנים מסכנים. ברור כי בתיאורו של פירנזי המבנה מקבל מעמד הרבה יותר גבוה מהאדם בהשוואה לזה של ואזי. כמו כן, ביצירתו של פירנזי הטבע מוצג כמאיים ואינטנסיבי, העננים בשמיים כולם מרוכזים על המבנה המתואר. בניגוד לכך מתאר ואזי סצנה כמעט פסטורלית, ניחוחה ויפה. סגנונו של פירנזי מבטא ערכים



ועקרונות גדולים מהאדם שהם הטבע והמבנה הארכיטקטוני בעוד שואזי מתאר סצנה טבעית ונעימה אפילו.<sup>3</sup>

במקביל להתפתחות מערכת היחסים של פירנזי עם ואזי, התחיל פירנזי לעבוד על התחריטים הראשונים של הסדרה תתחלק לכמה סדרות שונות כגון ה-*Carceri* ועוד.<sup>4</sup> ב-1743 מתפרסם החלק הראשון של הסדרה שהתחיל ב-1742.<sup>5</sup> סדרה זו נעשתה על שם הפטרון הראשון שלו ניקולה ג'ואובה (Nicola Giobbe) אשר בעצמו היה בנאי ונציאני ידוע.<sup>6</sup> ידוע כי ג'ואובה

הכיר לפירנזי את עולם האדריכלות המתחדש של רומא ופתח בפניו את אוסף האמנות העשיר שלו.

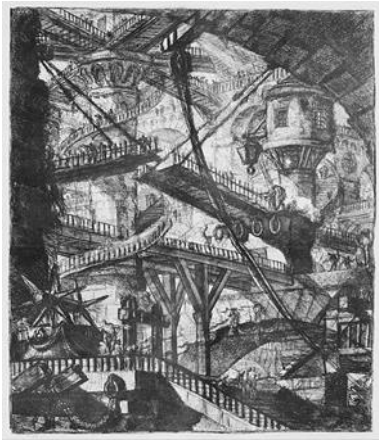
<sup>2</sup> ראי יצירה 11 ו 2 בנספח היצירות.

<sup>3</sup> Fatma Ipek and Deniz Sengel, "Piranesi Between Classical and Sublime", *METU JFA* 1 (2007): P 21.

<sup>4</sup> ראי יצירה 3 בנספח יצירות.

<sup>5</sup> ראי יצירה 4 בנספח יצירות.

<sup>6</sup> Piranesi Giovanni Batista with commentary by John Wilton-Ely, *Observations on the Letter of Monsieur Mariette*, Los Angeles, CA: Getty Publications, 2002, P 3.



כמו כן, גיואובה היה בין האנשים הראשונים והיחידים שתמכו בתחריטים האקספרימנטליים של פירנזי. ב-1774 החל לעבוד על סדרה משותפת יחד עם קרלו נולי (Carlo Nolli) אשר גם הוא היה תחריטן. ב-1745 מפרסם פירנזי את הסדרה המשותפת שלהם - *Pianta del corso del Tevere*. לאחר מכן מחליט פירנזי לחזור לוונציה לתקופה קצרה (1745-1747). במהלך שהותו שם הוא התחיל את הסדרה שבעתיד תהיה בין החשובות ביותר שלו - *Carceri*.

בסוף שנת 1747 חזר פירנזי לרומא, אך במקום לחזור למעגל האינטלקטואלי הוונציאני שהיה



בו עד כה הוא עבר לגור באזור של האקדמיה הצרפתית. האקדמיה הצרפתית ברומא באותה התקופה הייתה מוסד תרבותי חשוב שכמעט כל אמן ואדריכל היה רוצה להיות חלק ממנה. פריזו שהייתה בירה תרבותית שאפה להבין את רומא בתור מעצמה תרבותית בכדי להחיות אותה מחדש בעולם

הצרפתי. אסכולה זו קיבלה בידיים פתוחות אדריכל כמו פירנזי.<sup>7</sup> עוד לפני הצטרפותו למעגל האינטלקטואלי של האקדמיה הצרפתית פירנזי היה ידוע בהתעסקותו בהריסות של רומא באופן לא קונבנציונלי. מוריו ועמיתיו סיפרו על כך שבהגעתו לרומא היה נהנה לטייל בהריסות של העיר בכל זמן פנוי.<sup>8</sup> ההתעסקות הזו תפסה תאוצה גדולה בהצטרפותו לאסכולה האקדמית הצרפתית ולכן באותה שנה החל לעבוד על *Vedute di Roma* – הסדרה שתעסיק אותו לשארית חייו. בשנת 1748 החל פירנזי לעבוד במשותף עם גיובאני בטיסטה נולי (Giovanni Batista Nolli) על הסדרה *Nuovo pianta di Roma*.<sup>9</sup> מפה זו של רומא היא הראשונה בעלת דיוק גאומטרי ודו ממדי שנעשתה לעיר.<sup>10</sup> העבודה הקרטוגרפית הזו עם נולי השפיעה מאוד על סדרות מאוחרות יותר של פירנזי אשר התעסקו ברומא. ניתן לראות שחלק גדול מהסדרה הזו מבוססת על קרטוגרפיה שנעשתה בעקבות העבודה הקודמת שלו יחד עם נולי. נולי כותב על פירנזי בספרון המצורף לעבודתו על פירנזי בתור בחור צעיר מלא תשוקה. הוא מספר כי הוא ופירנזי היו הולכים באופן קבוע לספריית הוותיקן בכדי להסתכל על מפות עתיקות של רומא. אך גם באותן השנים פרסם פירנזי עוד כמה סדרות באופן עצמאי.

ב-1750 מתפרסמת אחת הסדרות החשובות ביותר שלו ה- *grotteschi*. שנתיים לאחר מכן

מתחתן פירנזי עם אנגילה פסקאיוני (Angela Pasquini) ומפרסם את הסדרה - *Raccolat di varie*.

<sup>7</sup> Hans Gross, **Rome in the Age of the Enlightenment**, Cambridge, UK: University of Cambridge press, 1990, Pp 1-16.

<sup>8</sup> Giovanni Batista Piranesi and John Wilton-Ely, **Observations on the letter**, 2002, Pp 10-12.

<sup>9</sup> ראי יצירה 5 בנספח יצירות.

<sup>10</sup> Keti Lelo and Carlo Travaglini, "Historical Cartography and the Study of Urban Cultural Heritage: the Case of Rome in the 18th Century", **e-Perimetron**, Vol. 8, No. 4(2013): Pp 180-183.

*Vedute di Roma* סדרה זו היא ההתחלה של סדרת ה- *Vedute di Roma* ומהווה רק חלק קטן ממנה. בשנת 1756 מתפרסם החלק הראשון מתוך ארבע חלקים של סדרת ה-*Antichita de Roma*. בתחריטים האלו ניתן לראות את השילוב בין העתיקות הרומיות שפירנזי לקח מהן השראה והפנטסטיות הדמיונית שהוא שילב בהן. בתחריטים ניתן לראות שילוב של מפות עתיקות, מבנים אייקוניים וחפצים כולם מן התקופה הרומאית העתיקה. כתוצאה מפרסום עבודות העוסקות בענתיקות מקבל פירנזי הצעה להצטרפות החברה ללימוד ענתיקות בלונדון ( Society of Antiquaries of London). החברה הוקמה בשנת 1586 אך החלה לפעול באופן משמעותי רק בסוף המאה ה-17. מטרת החברה הייתה לספק מעגל אינטלקטואלי ותרבותי המתעסק בשימור ולימוד עתיקות מרחבי העולם.<sup>11</sup>

הצטרפותו של פירנזי לחברה זו הייתה לא רק כבוד גדול אלא גם הזדמנות לידע חדש בנושא העתיקות. לאור השותפות שלו עם החברה נפתח בפני פירנזי עולם חדש של אמנות וארכיאולוגיה. כמו כן, הצטרפותו לאסכולה הבריטית קידמה את מעמדו ברחבי אירופה ובריטניה. בשנת 1761 גומר פירנזי את הסדרה המפורסמת ביותר שלו ומפרסם אותה באופן מלא- *Carceri*, לאחר מכן הוא נבחר לאקדמית סן לוקה (Accademico di San Luca). האקדמיה הוקמה בשנת 1577 בתור קואליציה של אמנים ברומא אשר נועדה לתמוך באמנים שחיו ברומא. באקדמיה עצמה היו אמנים מכל המוצאים ולכן היא הייתה מרכז תרבותי פורה באותה התקופה.<sup>12</sup> בין השנים 1762-1763 המשיך פירנזי לפרסם עבודות עצמאיות כאשר חלק ניכר מהסדרות שפרסם מעסקות בעתיקות שונות.

בשנת 1764 מנצח פירנזי בתחרות לבנייה מחדש של כנסיית מריה דל פריאורטו ( Santa Maria



6. Piranesi, *santa maria del priorato*. 1766

del Priorato). זהו המבנה הראשון שנבנה על פי העיצוב והתכנון של פירנזי, זהו גם אחד המבנים היחידים שנבנו על פיו (תמונה 6). התכנונים הזמנו על ידי הקרדינל רוזוניקו (Giambattista Rezzonico) במטרה לשפר את מראה הכנסייה ולחדש אותה לאחר שנים של עזיבה. עיצוב הכנסייה מאופיין בסמלים של משפחת הקרדינל אך גם בסממנים רומיים עתיקים אשר מצביעים על סגנונו האישי של פירנזי. פירנזי לא רק עיצב את המבנה עצמו אלא גם את הדקורציה הפנימית שלו והפיאצה שמולו. הרבה מהאלמנטים שהכניס פירנזי לכנסייה חוזרים בהרבה מהתחריטים שלו ומהווים חלק

משמעותי באסתטיקה שלו.<sup>13</sup> הכנסייה הושלמה בשנת 1766. בשנת 1765 מתפרסמים כתביו הפילוסופים של פירנזי לעיתון הצרפתי- *La Gazette*

*Littéraire de l'Europe* זהו הביטוי המשמעותי ביותר לפילוסופיה שלו לאורך השנים למרות שכמעט תמיד הוסיף טקסטים מקוריים שלו לסדרות התחריטים. כתב זה לעיתון התייחס למקורות הארכיטקטוניים של רומא ולהשפעות שהיו עליה. דעותיו של פירנזי יצאו כנגד הדעה הרווחת אשר

<sup>11</sup> Rosemary Sweet, *Antiquaries: The Discovery of the Past in Eighteenth-Century Britain*, New York, NY: Carnegie publications, 2004, Pp 81-90.

<sup>12</sup> Gil R Smith, *Architectural Diplomacy Rome and Paris in the Late Baroque*, Cambridge, MA: the MIT press, 1993, Pp 100-102.

<sup>13</sup> Piranesi and Wilton-Ely, *Observations on the letter*, 2002, Pp 37-38.

דגלה בכך שרומא הושפעה בכללותה מהתרבות היוונית. פירנזי לעומת זאת טען כי רומא הושפעה מהתרבות האטרוסקית העתיקה והמצרית. הוא אמנם לא היה היחיד שדגל באמונה זו אך התבטאותו בעיתון יצרה הד גדול בעולם הפילוסופי, מדעי ואמנותי של התקופה. לאחר פרסום המכתב ניתן לראות בברור כי פירנזי המשיך לפתח את התיאוריות שלו ולהעמיק אותן.

בשנת 1767 קיבל פירנזי בקשה נוספת מהקרדינל רוזניקו הפעם בכדי להמשיך את התכנון של מבנה מונומנטלי ברומא ה- *Quirinal Palace*. המבנה היה קיים בתקופת האימפריה הרומאית ובמשך זמן מה שימש כמקדש לאלים, מאוחר יותר נהפך לאחוזה בבעלות האפיפיור בשנת 1583. הבנייה מחדש החלה באותה השנה אך בגלל מותו של האפיפיור כמה שנים מאוחר יותר היא לא הושלמה לגמרי. כמה שנים אחר כך נעשו תכניות בנייה נוספות אשר גם הן לבסוף לא הושלמו. כך נוצר מבנה בעל מספר סגנונות שונים המרכיבים אותו וללא אסתטיקה אחידה. בתקופתו של פירנזי החליט הקרדינל כי צריך להמשיך את הבנייה בכדי לשמר את המונומנט.<sup>14</sup> פירנזי אשר התעסק בכל הקריירה שלו במשמעות העבר האדריכלי של רומא התאים באופן מדויק להפליא לעבודה זו. גם במבנה זה ניתן לראות בברור את הסממנים הסגנוניים של פירנזי ואת האסתטיקה שלו על גבי כל שאר הסגנונות ההיסטוריים שהוטבעו במבנה המונומנטלי.

בשנת 1769 מפרסם פירנזי סדרה שונה לגמרי מסדרותיו הקודמות, סדרת ה- *Diverse maniere* ו- *d'adornare i cammini*. סדרה זו מתמקדת בעיצובים שונים ומקוריים של פירנזי לארובות ולרהיטים שונים.<sup>15</sup> אמנם פירנזי יצר סדרה המתמקדת בחפצים רומיים עתיקים שאינם קשורים



לאדריכלות הסדרה הזאת הינה חדשה לגמרי בשבילו. בתחריטים שבסדרה ניתן לראות שלושה סגנונות אסתטיים המשולבים יחד על ידי פירנזי. אלו הם הסגנון האטרוסקי, המצרי והיווני-רומי. למרות שאלו עיצובים מקוריים של פירנזי ניתן לראות בברור את ההשפעה של העתיקות שחקר ועבר עמם במשך כל חייו. העיצובים משלבים את התאוריות השונות שבהן האמין פירנזי, בכדי

להמחיש את זה עוד יותר הוסיף פירנזי טקסטים פילוסופיים שלו אשר הסבירו את כוונותיו. על פיו, הסדרה היא ניסיון להראות התפתחות היסטורית של עתיקות.<sup>16</sup> כל תחריט משלב את התרבויות שחקר פירנזי במהלך עבודתו. הסדרה יצרה הד גדול ולאורך השנים הייתה אחת ההשפעות הגדולות ביותר על תנועת הבארוק שהתפתחה במקביל באותה התקופה. כמו כן, ניתן לראות כי התעסקותו בעיצוב תפאורה הייתה משמעותית בסדרה זו וככלל לשאר הקריירה שלו.

שנה לאחר מכן נסע פירנזי לפומפי בכדי לחקור את ההריסות של העיר האגדית. פירנזי עשה נסיעות כאלו באופן קבוע לא רק לפומפי אלא לעוד ערים חורבות באיטליה, וכמובן שגם קרא על

<sup>14</sup> Susanna Pasquali, and Oona M. Smyth, "Piranesi Architect, Courtier, and Antiquarian: The Late Rezzonico Years (1762-1768)", Vol. 4, *The Serpent and the Stylus: Essays on G. B. Piranesi* (2006): Pp 180-182.

<sup>15</sup> יצירה 6 בנספח תמונות.

<sup>16</sup> Heather Hyde Minor, "G. B. Piranesi's Diverse Maniere and the Natural History of Ancient Art", *piranesi lost words*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2015, Pp 150-152.



הערים החורבות מחוץ לה. חקירתו של החורבות הייתה קשורה באופן ישיר לסיבת פרסום הסדרה על הארובות והרהיטים. המטרה העיקרית של החקירות האלו ושל הסדרה הייתה לשכלל את התזה שלו בקשר למקורות האדריכלות והתרבות הרומית. כפי שנאמר לעיל, פירנזי בחר בסגנון מצרי, אטרוסקי ויווני- רומי כסגנונות מפתח בסדרה. זאת מכיוון שהאמין כי האדריכלות והתרבות הרומית נבעו באופן ישיר מן התרבויות העתיקות של המצרים והאטרוסקיים. חקירת החורבות הייתה חקירה מוחשית של הקודמים לרומאים. התזה של פירנזי הלכה כנגד זרם פילוסופי ותרבותי הטוען כי רומא הייתה מבוססת כולה על יוון. לכן, מהלכיו המחקריים, אומנותיים והפילוסופיים נועדו לאמת ולהעמיק את התזה שלו כנגד הדעה הרווחת.

סדרה נוספת המתפרסמת יחד עם הטקסטים המקוריים של פירנזי יוצאת לאור ב1773. זוהי סדרת ה-*trofeo o sia magnifica Colonna coclide di marno*. סדרה זו מתמקדת בעמודי ניצחון מונומנטליים ברומא כגון- *Colonna Traiana* וה- *Colonna di Antonino Pio*. עמודים אלו נבנו כאות ניצחון לשליטים באותה התקופה.<sup>17</sup> בסדרתו בחר פירנזי להתמקד בשני אלמנטים הנראים לכאורה מנותקים זה מזה. חלק מהתחריטים שיצר מדגימים את אופן הבנייה הטכני והמדעי של העמודים בפירוט רב. מצד שני, שאר התחריטים אינם עוסקים כלל בעקרונות הטכניים של העמוד אלא בפרטים הדקורטיביים שלו! הקונטרסט שבין חשיבות הדקורציה וחשיבות הטכניקה המדעית קיים כמעט בכל עבודותיו של פירנזי אך נראה באופן מובהק בסדרה זו. על ידי שילוב שני האלמנטים האלו מבטא פירנזי חלק חשוב בתזה שלו, הוא התייחס לשילוב הזה גם בכתבו המפורסם ביותר (שהוזכר לעיל) לעיתון הצרפתי.<sup>18</sup>

שנתיים לאחר מכן מפרסם פירנזי עוד כמה סדרות ביניהן סדרה המתמקדת בחפצים כגון וואזות, מצבות ומנורות שונות. סדרה זו היא מן המשך לסדרה שפורסמה ב1769. פירנזי בחר להתמקד בסדרה באלמנטים דקורטיביים ולא באלמנטים אדריכליים. לאחר מכן נסע לעיר החרבה פסטו באיטליה ושם התחיל סדרה המתעסקת בהריסות הארכיטקטוניות של העיר לאחר מכן נסע חזרה לרומא בכדי להמשיך את עבודתו. הסדרה לעולם לא הושלמה מכיוון שב9 לנובמבר של אותה השנה נפטר פירנזי. באופן פואטי במיוחד מקום קבורתו של פירנזי הוא כנסיית סנטה מריה אשר הוא עצמו בנה ועיצב מחדש.

---

<sup>17</sup> Jane Fejfer, Tobias Fischer-Hansen and Annette Rathje, **The Rediscovery of Antiquity: The Role of the Artist**, Copenhagen, Germany: Museum Tusulanum Press, 2003, Pp 10-12.

<sup>18</sup> Piranesi and Wilton-Ely, **Observations on the letter**, 2002, Pp 43-44.

## פרק II:סקירה היסטורית של מוטיב הרס מהרנסנס ועד המאה ה-19

בפרק זה אציג את ההיסטוריה של ייצוג ההרס באמנות מהרנסנס ועד המאה ה-19. לא קיים קובץ יחיד המקבץ בתוכו את כל ההיסטוריה של ייצוג ההרס האמנותי ולכן אתבסס על מספר חוקרים שונים. ביניהם לוסיאן סטאיל (Lucien Steil) המתייחס באופן ספציפי לאדריכלות, נינ ל. דובין (Nina L. Dubin) המתייחסת להריסות בפריז במאה ה-18 וארווין פנופסקי (Panofsky Erwin) אשר מחקרו מתפרש על הציור הצפוני בכללותו.

המחקר המשמעותי ביותר שהתבססתי עליו בפרק זה הוא של רוז מאקולי (Rose Macaulay) אשר בספרה *Pleasure Of Ruins* חוקרת את מושג ההרס לאורך ההיסטוריה של האמנות והספרות. ספרה של מאקולי התפרסם בשנות ה-50 לאחר מלחמת העולם השנייה ולכן איננו ממשיך את הסקירה מעבר לחצי השני של המאה ה-20. ספרה של מאקולי נחשב כיום למקור הבסיסי ביותר לחקירת מוטיב ההרס לאורך ההיסטוריה. מאקולי כותבת כי מוטיב ההרס מתבטא כבר בתרבויות עתיקות ואף נמצאים כבר בספרות הדתית, כגון התנ"ך והברית החדשה. הדימויים בתנ"ך קשורים באופן ישיר לניצחונות במלחמה, מוסר וכו'. ההרס היה נחשב לכלי המסמל מוסר השכל המבטא תוצאות חמורות העלולות להתגשם או שהתגשמו כבר בעבור אלו שאינם לומדים ממנו. בברית החדשה קיימים תיאורים רבים של בבל ההרוסה. זאת מכיוון שהיא מסמלת אימפריה חשובה בהיסטוריה אשר נפלה בגלל חוסר המוסריות שהיה בה. בירמיהו 51:37 מתוארת בבל כעיר נטושה וחריבה "Babylon will become a heap of ruins, a haunt of jackals, An object of horror and hissing, without inhabitants:"<sup>19</sup> דרמטית יותר חזקה לקורא.

למרות זאת, מניחה מאקולי שההרס עומד גם בפני עצמו ואינו משמש רק ככלי מוסרי של אנשי דת. ניתן לראות כי כמעט כל חברה ותרבות בעולם מתארת הרס וחורבן בצורה שונה לגמרי. פילוסופים יוונים, רומיים, סינים וערבים כולם התייחסו בצורה כזו או אחרת להרס וחורבן. תופעה אוניברסלית כל כך איננה יכולה להיות רק בגדר מעשה דתי ומוסרי אלא מחייבת רעיון אוניברסלי כולל המסביר את האובססיה של האדם בהרס וחורבן.<sup>19</sup>

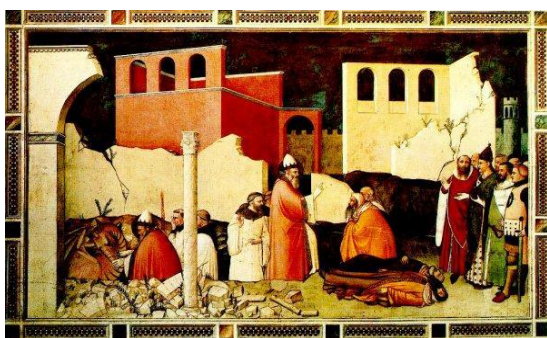
התעסקותה של התרבות והאמנות בהרס באופן מכוון ומודע נראית ברנסנס. זאת מכיוון שהרנסנס ביקש להחזיר את העולם לתרבות הקלאסית של יוון ורומא. החלו לתרגם כתבים קלאסיים של אפלטון ואריסטו בכדי לאפשר נגישות לתרבות העתיקה. חלק מהמהלכים לגילוי מחדש של יוון ורומא היו מהלכים ארכאולוגיים. כלומר, רומא הייתה ידועה בתור הבירה של האימפריה הרומית שכולם בתקופת הרנסנס שאפו אליה. לכן נשלחו ארכיאולוגים, מדענים ופילוסופים בכדי לגלות את השאריות של האימפריה. הניסיון ברנסנס היה לשחזר במידה כזו או אחרת את התרבות הקלאסית ולכן היה טבעי לגמרי ללמוד את מה שנשאר ממנה, את הריסותיה. התנועה שהגבירה באופן מובהק

---

<sup>19</sup> Rose Macaulay, *Pleasure Of Ruins*, New York, NY: Walker And Company,1953, Pp 1-3.

את החקר הארכיאולוגי היא התנועה ההומניסטית שהתפתחה ברנסנס. אחד ההומניסטיים המפורסמים ביותר שכתבו על ההריסות של רומא הוא פוגיאנו בראציוליני (Poggio Bracciolini).<sup>20</sup> במכתב לעמיתו מתאר בראקוליני את תחושותיו בעודו מטייל בהריסותיה של רומא. הוא כותב על כך שהוא איננו מסוגל להאמין שרומא נפלה ושפילו הריסותיה נראות מאימות וגרנדיוזיות.<sup>21</sup> רבים כמוהו באים ומבקרים בהריסותיה של רומא ובכך מתחילה מעין אובססיה לעיר החרבה.

ההתעסקות בהרס והחורבן בהגות האיטלקית בתחילת הרנסנס מובילה ליצירת דימויים



אומנותיים של המוטיב הזה. בטרצינטו נוצר הדימוי שנחשב לייצוג ההרס הראשון של הרנסנס על ידי האמן מאסו די באנקו (Maso di Banco). זהו פרסקו ובו מתואר סיפורו של אחד מהאפיפיורים הראשונים של רומא במהלך ההתנצרות הראשונית שלה.<sup>22</sup> יצירה זו היא חלק קטן מסדרה המספרת את סיפור חייו של האפיפיור. בפרסקו מתואר האפיפיור כאשר הוא

מנסה להשתלט על דרקון נורא שמסופר כי הרס את רומא.<sup>23</sup>

בפרסקו ניתן לראות שאריות של מבנה רומי עתיק כאשר רק עמוד אחד נשאר עומד מסביבו ערמה של אבני בניין שבורות. בקונטקסט הספציפי הזה המבנה ההרוס מייצג את המעצמה הרומית במצב שברירי כתוצאה מאיומיו של הדרקון. למרות זאת, העמוד היחיד העומד נמצא בדיוק במקביל לאפיפיור סילבסטר בעודו הוא מנצח את הדרקון. ניתן להניח כי העמוד היחיד העומד בפני הדרקון הוא בעצם סמל לאדם היחיד העומד בפני הדרקון- האפיפיור סילבסטר. מטרתו של ההרס כאן הוא הרואי, המלחמה בדרקון נוצחה על ידי שליח הנצרות.



היצירה החשובה הבאה המבטאת הרס מופיעה בקוואטרוצ'נטו. ניתן לראות זאת ביצירתו של בוש.<sup>24</sup> בציור זה מתוארת הסצנה שלאחר לידתו של ישו כאשר כל אנשי הדת והמעמד מגיעים לראות את ישו ולהאדיר אותו. ההרס ביצירה זו מתבטא במבנה שנמצע מאחורי מריה המחזיקה את ישו. בברית החדשה מסופר כי מריה ילדה את ישו באחו בין החמורים וחיות החוויה, בציור מתואר האחו כמבנה הרוס חסר גג. האחו ההרוס שבסצנה הספציפית הזו הוא דימויי

נפוץ באותה התקופה ומהווה סמל מובהק לעבר שלפני לידתו של ישו. באותה שנה גם האמן סנדרו בוטיצ'לי (Sandro Botticelli) יוצר את האינטרפרטציה שלו לסצנה. כלומר, לידתו של ישו היא

<sup>20</sup> Macaulay, **Pleasure Of Ruins**, 1953, Pp 14-15.

<sup>21</sup> William Shepard, **The life of Poggio Bracciolini**, London, UK: Liverpool, Printed for Harris Brothers for Longman, Rees, Orme, Brown, Green & Longman, 1837, Pp 398-399.

<sup>22</sup> יצירה 7 בנספח יצירות.

<sup>23</sup> William Caxton and Jacobus de Voragine, **The golden legend or lives of the Saints**, Edinburgh, Scotland: A. CONSTABLE LTD, 1483, Pp 88-90.

<sup>24</sup> יצירה 8 בנספח יצירות.

התחלה מחדש ומה שהיה לפניו לא היה טוב ונותר ממנו רק הרס. ניתן לראות זאת גם דרך העובדה שישנם מלאכים שיוצרים קורת גג למבנה ההרוס על ידי החזקת פיסת בד מעליו. המלאכים ומעשיהם מסמלים את הבנייה מתוך של האמונה הנוצרית ואת הימצאותה של רוח הקודש מעל ישו ומריה.

ביצירתו של בוטיצ'לי קיימים אותם המוטיבים אך ישנו מוטיב אחד מובהק שקיים ביצירתו ואינו קיים בזו של בוש. בצירו של בוטיצ'לי ניתן לראות כי האחו ההרוס אינו רק מבנה מעשה ידי אדם אלא מעורבת בו גם מהות טבעית. כלומר, על גבי הקרות הסדוקים וההורסים ישנם כל מיני צמחים סוררים שגדלים מתוכם באופן ספונטני. כך נוצר חיבור בין הטבע להרס ביצירתו של בוטיצ'לי שאינו קיים בזו של בוש. זיקה זו היא מוטיב חוזר בהתייחסות להרס וחורבן לאורך ההיסטוריה.



לעיתים קרובות החורבן מוצג כאובדן הציוויליזציה של האדם ונפילתו חזרה אל תוך הטבע הפראי והלא מתורבת.

למרות שיצירות אלו כבר היו קיימות ניתן להגיד שהיצירה הספרותית והאמנותית הפופולארית ביותר בקוואטרוצ'נטו היא ה-*Hypnerotomachia* אשר פורסמה בשנת 1467 על ידי פרנצ'סקו כולונה

9.Unknown artist, *hypnerotomachia*. 1467. (Fransco Colonna). בתרגום מאנגלית שמה של היצירה

הספרותית הוא "חלומו של פוליפיו". זהו סיפורו של פוליפיו אשר אהובתו איננה רוצה להיות אתו בלילה, כתוצאה מכך הוא נרדם וחולם חלום בלהות בו הוא פוגש חיות פנטסטיות שונות וחווה חוויות פנטסטיות. בחלק ניכר מן הסיפור מתואר כי פוליפיו הולך בין חורבות ארכיטקטוניות של מבנים מצרים, רומים וכו'. דמותו של פוליפיו מאוד אוהבת את האדריכלות ומתארת באופן מאוד חושני את המבנים ההרוסים. פוליפיו אומר כי הוא מרגיש הנאה בלתי מוסברת כאשר הוא מסתגל על הפירמידה החרבה שמולו.<sup>25</sup> התיאורים האדריכליים של כולונה תואמים את הגישה ההומניסטית של אותה התקופה לאדריכלות.<sup>26</sup> למרות שהסיפור עצמו הוא בעל חשיבות גדולה להתפתחות של דימויי ההרס והחורבן הדבר שבאמת יצר פתח לדימויים אלו הם התחריטים שהודפסו בשביל הספר. כאשר יצא הספר לאור הודפסו עמו גם תחריטי עץ אשר נועדו לתאר את הסצנות של הסיפור. מעבר לכך שרוב התחריטים מציגים מבנים אדריכליים, עיקר המבנים מוצגים בהריסות בעוד פוליפיו נמצא ביניהם (תמונה 9).

ניתן לראות בתחריט זה את פוליפיו עומד בין הריסות של מבנה רומא נמצאים הרבה סממנים המזוהים עם הארכיטקטורה הרומית אך במקום להיות מוצגים בגרנדיוזיות הם נפולים על האדמה והרוסים. ישנו חלק עליון של עמוד רומי, חלק תחתון של עמוד רומי ועוד חלקי מבנה. מצדו הימני נראה טורסו של פסל רומי קלאסי חסר רגליים, ידיים וראש. הטורסו הקלאסי השבור הוא סמל לנפילתו של האדם והתרבות שלו. הפסל הקלאסי אשר נועד להראות את הווירטואוזיות שבאדם מוצג כאן בחוסר שלמות המבטאת את השבירה של התרבות הרומית. דימויי הפסל הקלאסי ההרוס מופיע כאן לראשונה ומעלה והלך הופך לסמל ידוע בייצוגים של הרס וחורבן. נוסף על כך, נראית גם כמו

<sup>25</sup> Fransceco Collona, *Hypnerotomachia*, Florence, Italy: Aldo Manuzio, 1467, folio a6v.

<sup>26</sup>Liane Lefavre, *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili: Re-Cognizing the Architectural Body in the Early Italian Renaissance*, Michigan, MI: 2005, Pp 234-235.

ביצירתו של בוטיצ'לי הזיקה שבין הטבע הפראי לחורבן. בין כל ההריסות שרואה פוליפיו נראים גם צמחים שונים ואפילו זיקית, כל אלו הם סמלים של הטבע המשתלט על הציוויליזציה הרומית ההרוסה.

על רקע זה צף מוטיב ההרס חזרה במאה ה-16 הפעם בהרבה יותר עצמה. ואזרי (Vasari) הוא אחד ההוגים הראשונים שמתייחסים באותה התקופה להרס והחורבן. ואזרי כותב על תופעה המתחילה במאה ה-16 אך תתפוס תאוצה משמעותית רק במאה ה-18, ה-Sham ruins. מדובר בתופעת של בניית בתים אשר נועדו לייצג הריסות, ואזרי כותב (בתרגום חופשי) "בית המייצג הריסות הוא דבר יפה להסתכל בו". משפט זה נכתב על מבנה שנוצר בערך בשנת 1510 על ידי האמן והאדריכל גירולאמו ג'נגה (Girolamo Genga) עבור הפטרוך שלו הדוכס אורבינו (Federico da Montefeltro). ג'נגה עיצב את המבנה על פי עקרונות רומיים, ניתן לראות בו עמודים רומיים ואפילו גרם מדרגות התואם במדויק לזה שנמצא בבבלדר הרומי. יותר מכך, המבנה נבנה בכוונה תחילה להיראות כמעין שארית של מבנה רומי עתיק. המבנה היה בחצרו של הדוכס והיווה דקורציה לסובב אותו. תופעת בניית ההריסות המדומות היא יחסית חדשה ומכניסה את מוטיב ההרס באמנות ובאדריכלות לפרספקטיבה חדשה.<sup>27</sup> זאת מכיוון שההרס כבר איננו "טבעי" במובן האותנטי שלו אלא הופך להיות מעשה ידי אדם מכוון. באיבוד האותנטיות של ההרס והחורבן ניתן להגיד כי האדם מנסה לביית את ההרס אשר מטבעו אמור להיות בלתי מבויט והרסני.

ההתעסקות בהרס איננה קיימת רק באיטליה אלא מתחילה גם להתפתח באופן מהיר באנגליה. באותה תקופה ישנה תופעה באנגליה של מנזרים נותרים שונים אשר נותרים נטושים ונופלים להריסות. ההריסות של המבנים הדתיים האלו מוסיפות פן מיסטי ופנטסטי למוטיב ההרס. כלומר, כאשר מבנה שמטרתו היא רוחנית ולכן במהותה מיסטית ואינסופית נראה הרוס וחרב נוצרת אמונה תפלה ואפילו פחד מיסטי מסביב למבנה.<sup>28</sup> תחושות אלו מתבטאות קודם בספרות האנגלית ורק לאחר מכן באמנות הוויזואליים, כפי שנראה במחזה *the duchess of malfi* מאת המחזאי האנגלי ג'ון וובסטר (John Webster) שנכתב ב-1613. באחת מן הסצנות של המחזה משוחחות שתי דמויות על ההריסות של מנזר. אחת הדמויות טוענת כי היא מרגישה כל כך הרבה ריקנות בחורבת המנזר שהיא מצפה שיענה קול מתוכה. לאחר מכן באמת מתחיל לענות לשתי הדמויות הד קולם ובכך ממחיש את הציפייה העל טבעית של הדמות. אלמנט חשוב נוסף בסצנה הוא האמירה של אחת הדמויות בקשר לחורבה. בתרגום חופשי, "אני אוהב את החורבה העתיקה הזו. אנו לא יודעים אבל אנו דורכים על היסטוריה... אך לכל דבר יש סוף... כנסיות וערים גם להם המוות שיש לאדם".<sup>29</sup>

זוהי גישה קטסטרופלית וגרנדיוזית להרס התואמת לז'אנר התרבותי היעקוביני של התקופה. הז'אנר הזה הוא חלק מהרנסנס האנגלי ומשלב בתוכו סגנונות אסתטיים שונים כגון הסגנון הפלמי, איטלקי וצרפתי. אספקט חשוב בסגנון היעקוביני ביחס להריסות הוא התפתחות תחום התפאורה.

<sup>27</sup> Macaulay, *Pleasure Of Ruins*, 1953, P 16.

<sup>28</sup> Robert Ginsberg, *The Aesthetics of Ruins*, New York, NY: Rodopi, 2004, Pp 60-61.

<sup>29</sup> John Webster, *The Tragedy of the Dutchesse of Malfy*, London, UK: Dover Thrift Editions, 1999, Pp 30-32.



תחום זה קיבל מעמד חדש בתקופה בעזרת התפאורן והאדריכל איניגו ג'ונס (Inigo Jones).<sup>30</sup> ג'ונס היה בין האמנים האנגלים הראשונים שחידשו את המסורת הקלאסית באמנות באנגליה ובכך גם היה הראשון שביסס את סגנון האדריכלות האנגלי הקלאסי. בחלק ניכר מהעיצובים של ג'ונס ניתן לראות שימוש בעתיקות ובהריסות רומיות. על פי ג'ונס המשמעות של העתיקות וההריסות היא ידע והנאה שהוא טען כי הם בעצם דבר אחד שלא ניתן להפרידו. על ידי יצירת תפאורה המשתמשת בהריסות ועתיקות גרנדיוזיות ביקש ג'ונס למשוך את הקהל דרך יופי אל הידע שנמצא מאחורי המבנים והחפצים האותנטיים.<sup>31</sup> השימוש של התיאטרון והספרות בהריסות בתור אמצעי רטורי גרנדיוזי יצר תמונה מנטלית מפתה ומושכת לאנשי התרבות של המאה ה-17. בהתבססות על התיאוריים הגרנדיוזיים האלו החלה להתפתח אובססיה להריסות בעולם האמנות האנגלי.

המאה ה-17 מציגה את זרם הבארוק אשר מוטיב ההרס והחורבן הופך להיות חלק חשוב ממנו. בבארוק העקרונות העומדים מאחורי ההרס והחורבן המוצגים באומנות ובספרות הם נצחיות, טבע ואותנטיות. אמני הבארוק שייצגו הריסות התמקדו בדינמיקה שבין הטבע וההרס בכדי לייצג את הנצחיות של הטבע. כמו כן, הדינמיקה שבין הציוויליזציה האנושית לטבע הוא גם נושא חשוב בייצוגי ההרס של הבארוק. עיקרון בנצחיות היה גם מאוד חשוב בייצוגי ההרס, שכן ניסו האמנים של הזרם לחפש את האלמנטים הנצחיים ביותר אשר שורדים זמן וקטסטרופה.<sup>32</sup> האמנים החשובים ביותר אשר התעסקו בהרס וחורבן במאה ה-17 הם מונסו דסידרו (Monstu Desiderio) וסלבטור רוזה (Salvator Rosa). רוזה נולד בנפולי, איטליה ופעל בתור פילוסוף, מוזיקאי, וצייר. ציורו של רוזה נחשבים לפרוטו-רומנטיים והוא אחת ההשפעות המוקדמות בותר על הציירים שמאוחר יותר יקראו רומנטיים. רוזה הגיע לרומא בתקופה בה העיר עדיין לא הייתה מרכז תרבותי משמעותי לאירופה אלא רק החלה להתפתח. בעודו ברומא, גילה את הריסותיה ופיתח אובססיה לחורבותיה. למרות זאת, ציורי ההרס של רוזה מופיעים רק לאחר מכן כאשר הוא חוזר לעיר מולדתו נפולי. כאשר הוא נמצא שם הוא מתחיל לצייר את הטבע שמסביבו אך מוסיף לו אלמנטים פראיים והרסניים.<sup>33</sup> ניתן לראות זאת בציור המובא כאן.<sup>34</sup>



ביצירה זו מתואר נוף הררי וסלעי ברקע עם נהר זורם לאורכו. במישור הקדמי של הציור נראים עצים סבוכים ואפלים ולידם שני גברים. בציור מתואר סיפור מיתולוגי של האל מרקורי וחוטב עצים שפגש. לטבע בציור ככלל יש משמעות חשובה מכיוון שבמהלכו מרקורי קופץ לנהר ומחפש את הגרזן של חוטב העצים. הוא מוציא מהנהר גרזן מזהב, מכסף וגרזן פשוט אך

<sup>30</sup>John Summerson, "Inigo Jones", *Encyclopædia Britannica*. *Encyclopædia Britannica Online* (2009), Accessed: 16/09/16. <https://www.britannica.com/biography/Inigo-Jones>

<sup>31</sup> John Peacock, *The Stage Designs of Inigo Jones: The European Context*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1995, Pp 267-269.

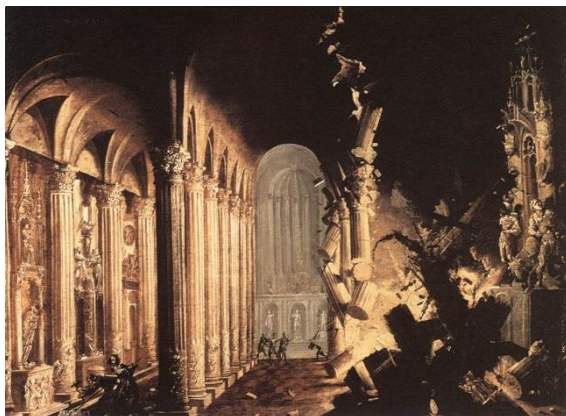
<sup>32</sup> Cecilia Enjuto Rangel, *Cities in Ruins: The Politics of Modern Poetics*, Oregon, USA: Purdue University Press, 2010, P 140.

<sup>33</sup> Lady Morgan, *The Life and Times of Salvator Rosa*, London, UK: David Bryce, 1855, Pp 40-41.

<sup>34</sup>ראי יצירה מספר 9 בנספח יצירות.

האדם בוחר רק בגרזן הפשוט שלו במקום לשקר ולהגיד שהגרזן הטוב ביותר הוא שלו. כאות הערכה לכנות של חוטב העצים החליט מרקורי להעניק לחוטב העצים את שלושת הגרזנים. בסיפור עצמו נראה כי הטבע מסמל כוח נשגב ושופע המסוגל להפיק כל דבר. גם ביצירתו של רוזה הטבע נראה כשופע ונשגב אך גם כהרסני ואפל. חשוב להדגיש שתיאורי ההרס של רוזה תמיד נמצאים בזיקה ישירה לטבע. האלמנט החזק ביותר בציור המבטא הרס הם העצים השבורים, החוזרים ברוב הציורים של רוזה. ענפי העצים שבורים ומפוזרים לכל עבר, אזורי השבירה נראים משוננים וחדים כשיניים מאיימות. העצים השבורים יוצרים קונוטציה ישירה לאיזושהו קטסטרופה טבעית שאול אירעה לפני כן והשאירה מאחוריה שאריות. כאן ניתן לראות את ההתפתחות האיטלקית של ההרס הקטסטרופלי במקביל הרס הקטסטרופלי בספרות ובתיאטרון האנגלי. כמו כן, הפראיות ההרסנית שמתאר רוזה בטבע שלו יוצרת תחושה השתלטות הטבע על האדם. המוטיב של מערכת היחסים בין הטבע הפראי והבלתי נשלט לבין האדם יחזור מאוחר יותר המון בתנועה הרומנטית. ציוריו של רוזה הם בעצם התפתחות של הרעיונות המשלבים את הטבע וחורבן שקדמו לבארוק.

אמן הבארוק השני שאתמקד בו הוא פרנסואה דה נומה (François de Nomes) אשר גם הוא כמו סלבטור פעל בעיקר בנפולי. דה נומה צייר בעיקר דימויי של הריסות וחורבן אך בחר בגישה שונה לגמרי מזו של סלבטור, כפי שניתן לראות ביצירה הבאה.<sup>35</sup> ביצירה זו מתואר המלך אסא אשר מלך על יהודה בזמן שהוא שובר פסלים של עבודה זרה. המלך היה ידוע בטיהור הדתי והאליים שלו באותה



התקופה. ביצירה בוחר דה נומה לתאר ת המלך ועבדיו לא רק הורסים אלילים של עבודה זרה אלא הורסים מקדש שלם. יצירתו של דה נומה היא בין הראשונות אשר מתארות את פעולת ההריסה בזמן הווה ולא את תוצאותיו של ההרס. ניתן לראות בציור את העמודים הרומיים בזמן שהם נופלים ובמקביל אליהם את עבדיו של המלך בזמן שהם שוברים פסלים. אקט ההריסה מוצג כאן באופן אקטיבי בניגוד לציורים קדמו

אלו של דה נומה. אלמנט חשוב נוסף ביצירה זו הוא האלמנט הפנטסטי אשר גם הוא היה חדשני יחסית. הפנטסטיות שבציור מתבטאת בהקפאה שעושה דה נומה לעמודים הנופלים. העמודים נראים כמעט מעופפים באוויר ונותנים את התחושה שימשיכן כך לנצח. הנצחיות שהקפאת מעשה ההרס מתחברת חזרה לעקרון הידוע כבר בייצוגי הרס וחורבן, חיפוש הנצח.

כמו כן, הדינמיקה שבין האדם וההרס בציור זה שונה מאוד מייצוגי הרס קודמים בהיסטוריה. בתיוורים מוקדמים ניתן לראות שהאדם מופיע ליד הריסות אך כמעט ואף פעם לא נראה ייצוג של אדם ההורס והתורם באופן אקטיבי ליצירת ההרס והחורבן. העמודים הנופלים נראים כאילו הם ממסוגלים ליפול ישירות על האנשים שבעצמם הרסו אותו. דה נומה מציג כאן מעשה אנושי ואגרסיבי בו האדם לוקח חלק בהרס ובחורבן של אדם אחר ותרבות אחרת. כפי שניתן לראות ביצירה דה נומה בוחר בעמוד הרומי בתור נקודת הפוקוס של הציור ובחור לייצג אותו בתהליך ההרס הכי פנטסטי ודרמטי. הבחירה בעמוד הרומי מהדהדת ליצירות המוקדמות ביותר המייצגות הרס כגון זו של די

<sup>35</sup> ראי יצירה מספר 10 בנספח יצירות.

באנקו עוד בטרצ'נטו. מוטיב העמוד הרומי אשר ביצירה זו סימל את כוחה של רומא אל מול ההרס מקבל בצירו של דה נומה משמעות חדשה. העמוד הרומי הקורינתי המקורי עובר מטמורפוזה לעמוד גותי דקורטיבי אשר היה פופולארי כבר מהמאה ה-15.<sup>36</sup> השינוי מסמל את הישג במקביל לחדש כפי שמעמיד דה נומה את העמוד הישן המתפרק במקביל לעמוד החדש העומד.

חשוב להדגיש כי עבודותיו של דה נומה היו שונות באופן קיצוני משאר היצירות שייצגו הריסות באותה התקופה. בזמן שהוא בחר ליצור ייצוגים פנטסטיים כל כך ניתן לראות עבודות פסטורליות ורגועות הרבה יותר.<sup>37</sup> ניתן לראות זאת בעבודות של ניקולה פוסין (Nicolas Poussin) בתור ייצוג לנורמה של ייצוג הריסות באותה התקופה.<sup>38</sup> ביצירה זו מוצג טבע פסטורלי וניחוח אשר מעורבבים בו חלקים שונים של מבנה הרוס. ההריסות מוצגות כאן בהרמוניה עם הטבע ואפילו כחלק



אינהרנטי וטבעי בו. כמו כן, נראה כי החלקים ההרוסים אינם שבורים באופן רנדומלי אלא חתוכים באופן מדויק וישר. עובדה זו גם היא תורמת לתחושת ההרמוניה והרוגע שנובעת מהיצירה בכללותה. הקונטרסט בין יצירה כזו ליצירותיו של דה נומה קיצונית. ההרס כאן איננו אלים או כאותי אלא טבעי והרמוני. ניתן לשייך יצירה זו למגמה העוסקת בזיקה בין הטבע וההריסות אך גם לזו העוסקת בדינמיקה בין האדם והטבע. ביצירה זו האדם

הוא המרכז, נראה בבירור כי כל חלקי ההריסות נמצאים מסביב לשתי הדמויות היושבות. ההרס איננו מפריע או פוגע באדם אלא עומד מסביבו באופן לא מאיים, ממש כפי שהטבע מוצג ביצירה.

על פי מאקולי אלו היו היצירות הפופולאריות שהציגו הרס וחורבן ואשר השפיעו על האמנות במאה ה-18. כחלק מהאוניברסליות של רומא הגיעו אליה הרבה מאוד תיירים עשירים. ייצוגי ההרס היו מבין המזכרות הנחשבות ביותר שכל אריסטוקרט צרפתי החזיר עמו ממסעו. ההריסות התקבלו בפני התיירים והאמנים כחלק מהסצנה הרומאית המוכרת. התפתח ה-*genre paniniano* אשר



מתייחס לציורים של האמן ג'ובאני פאולו פניני (Giovanni Paolo Pannini) וההעתקים הרבים שנמכרו באותה התקופה של עבודותיו.<sup>39</sup> יצירותיו של פניני שילבו מונומנטים קלאסיים הרוסים שונים יחד ביצירה אחת. פניני בניגוד להרבה אמנים לא התעסק כלל בדיוק הטופוגרפיה של העיר אלא פשוט נטה להמציא בעצמו מיקומים למונומנטים. עבודתו האייקונית ביותר מחברת את הפנתאון, מקדש

<sup>36</sup>Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Paintings*, New York, NY: Harper and Row, 1953, Pp 140-148.

<sup>37</sup> Macaulay, *Pleasure Of Ruins*, 1953, P 19-20.

<sup>38</sup> ראי יצירה 11 בנספח תמונות.

<sup>39</sup> Lucien Steil, *The Architectural Capriccio: Memory, Fantasy and Invention*, Way court east, England: Ashgate, 2014, P 54.

סיביל בטיבולי, בית קרה בנימה, הסרקופג' של קונסטנטין ופסל של מרקוס ארליאוס.<sup>40</sup> ציורים ורישומים בסגנון זה נהפכו לאמצעי תיירותי אך בבסיסם מבטאים אמירה חזקה בהקשר להריסות. ניתן להשוות את התופעה של ה-Genre Paniniano לתופעת ה-Sham Ruins שקדמה לה בכמעט מאה שנה.<sup>41</sup> הזיקה בין שני התופעות האלו מתבטאת באופן ההתייחסות של האדם אל ההרס וניסונו לביית אותו ואולי אפילו לנצלו. אמנים כמו פניני ניסו ליצור יצירות בהן כל הסמלים של האימפריה הרומית העתיקה היו קיימים. זאת בכדי לבטא את הכוח ואת התרבות של רומא העכשווית בתור המשך לאימפריה. אך יותר מזה, זהו ניסיון ליצור מן אוטופיה של הריסות שהאדם שולט בה וממקם בה כל מבנה. פניני מוציא את המבנים מהקשרם הטופוגרפי ומנצל אותם עבור הסימבוליות שלהם.

באופן דומה ממש התופעה האנגלית השתמשה במבנים הרוסים באופן מלאכותי. נוצרו מבנים הרוסים אשר מטרתם הייתה לדמות מונומנטים הרוסים אחרים בתוך גנים ואחוזות של בורגנים. ההוצאה מההקשר הטופוגרפי והמלאכותית בשליטת האדם בהריסות קיימת בשני המקרים. מחוץ להקשר אל הסוגרת האנגלית ניתן לראות קשר הדוק בין פלטת הצבעים של פניני לזו של פוסין. פלטת הצבעים מורכבת מצבעים נינוחים כגון תעלת, צהוב בהיר וצבעים חמים אחרים. התאמה סגנונית זו בין פניני ופוסין מראה גם על התאמה באופן הייצוג של ההריסות ביצירה. ההריסות של פניני נראות מזמינות ונעימות ממש כפי שיצירותיו של פולין נעימות לעין הצופה. אין כאן ניסיון להאדיר את המונומנט ההרוס אלא להפוך אותו למציאות כמעט אוטופית וציורית למען הנאתו של הצופה, או במקרה של פניני התייר. יצירה זו מבטא באופן מובהק את מגמת ההרס המדומה או ההרס מעשה ידי אדם.

כתוצאה מהפופולריות העולה של ייצוג הריסות באמנות הפך מוטיב ההרס והחורבן לחלק מהותי במאה ה-18. כמו כן, ייצוגי הרס נהפכו לסימן הכר עם התנועה הרומנטית ששגשה באותה התקופה. גיובאני בטיסטה פירנזי היה בין האמנים המובילים באותה התקופה בייצוגי הרס שביטאו ערכים שונים ואפילו מנוגדים זה לזה. פירנזי הושפע מכמה מגמות שונות באומנות באותה התקופה ובעבר. ניתן לראות ביצירותיו של פירנזי את הדיוק הארכיטקטוני של יצירות ארכיטולוגיות מאותה התקופה. הארכיטולוגיה נהפכה לתחום יותר ויותר משמעותי לאורך ההיסטוריה בגלל הניסיון של אנשי התרבות לחזור אל העקרונות הקלאסיים. היה רצון לגלות את חכמותיה וסודותיה של האימפריה הרומית בכדי להקים אותה מחדש באופן מטאפורי, כלומר כל עיר רצתה להיות "רומא החדשה". הארכיטולוגיה הייתה חלק מהותי בכך מכיוון שחקרה את התרבות העתיקה ואפשרה הבנה מדויקת יותר שלה. למרות קשרו של פירנזי לדיוק המדעי והמחקרי של הארכיטולוגיה נראים גם עקרונות פנטסטיים ודמיוניים בייצוגי ההרס שלו.

עבודותיו של פירנזי הגיעו בקונטרסט עצום ליצירות הפופולאריות של פניני ששלטו בשוק ההריסות. למרות ששני האמנים היו חלק מאותה האקדמיה של הקדוש לוקס (בהבדל של 20 שנה) ברומא הסגנונות שלהם מנוגדים לחלוטין. יצירותיו של פירנזי ביטאו צד הרבה יותר אפל ומאיים בהרס בניגוד ליצירות הפסטורליות של פניני. ההריסות שייצג פניני היו הרמוניות וניחוחות בניגוד לאלו של פירנזי אשר יצרו קונפליקטים בהתייחסותם למונומנטים ההרוסים. פירנזי הכיר כמובן את

<sup>40</sup> ראי יצירה 12 בנספח תמונות.

<sup>41</sup> Macaulay, *Pleasure Of Ruins*, 1953, P 20.

יצירותיו של פניני ואת הז'אנר שלו ובחר באופן מודע ללכת כנגדו.<sup>42</sup> למרות זאת כן ניתן לטעון שישנה השפעה חיובית מצדו של פניני על פירנזי. למרות חוסר הדיקו הטופוגרפי והארכיטקטוני המודע של פניני נראית הכרות מעמיקה עם כל מונומנט קלאסי והמשמעות שלו. כך גם בעבודותיו של פירנזי ניכר שהכיר את המסורת העתיקה והשתמש במונומנטים באופן מודע לגמרי. כמו כן, לשני האמנים הייתה השפעה משותפת מעולם עיצוב התפאורה.<sup>43</sup> הקשר בין עולם התיאטרון לייצוגי ההרס כבר נראה באנגליה בתקופה היעקובינית ורק הולך וגדל עם יצירותיו של שייקספיר. ידוע כי פירנזי היה בקשר הדוק עם התרבות האנגלית ובאופן ספציפי גם עבד בעיצוב תפאורה ולכן חלק מהשפעותיו נובעות באופן מובהק ממסורת זו.

מסורת התיאטרון וההריסות האנגלית תפסה תאוצה במאה ה-18. תיאורי הרס נראים בעבודותיהם של שייקספיר, מרלו ווובסטר אשר כתבו יצירות בהן החורבן וההרס הם חלק בלתי נפרד. במקביל ובדיאלוג עם תופעה זו גם גדלה תופעת ה-Sham Ruins שהחלה כבר במאה ה-16 באופן מצומצם יחסית. התבטאות התופעה במאה ה-18 הייתה רחבה הרבה יותר ושונה מזו המוקדמת. האפנה המקובלת של בניית הריסות בגנים ווילות של אריסטוקרטים אירופיים כללה לא כללה רק הריסות מערביות. החלו להופיע הריסות של מבנים סיניים בנוסף למבנים הקלסיים והגותיים המקובלים. ה-Sham Ruins הפכו לסמל של ידע ותרבות בעיני האריסטוקרטיה והבורגנות, כך התפתחו גם כללים שעל פיהם נבנו ההריסות המדומות.<sup>44</sup> עיצוב הגנים הבריטי שילב את סגנונות הבנייה השונים בהריסות עד נוצר מצב בו ההריסות הקלאסיות הוחלפו ברובן בהריסות גותיות ורומנסקיות. אחד האנשים אשר עיצבו את הכללים ל"משחק" בניית ההריסות המדומות היה הלורד האנגלי קיימס (Lord Kames). בספר שפרסם בשנת 1762 הגדיר והסביר את כל סוגי ההריסות המדומות השונים ואת סמליות של כל אחת מהן. על פיו לכל סגנון מסוים של מבנה הרוס מדומה היה מיקום שונה שהוא נכון לו. לדוגמא, מבנה הרוס המבטא מלנכוליה לא היה לטעמו מתאים ליד ערוגות פרחים. זאת מכיוון שהרגש המלנכולי היה יוצר קונפליקט רגשי אצל הצופה ביחס לשמחה והצבעוניות של הפרחים.<sup>45</sup> עיצוב הגנים האירופאי היה סיבה מרכזית לעליית הפופולאריות של ההרס והחורבן באירופה.

בספר *Futures & Ruins: Eighteenth-century Paris and the Art of Hubert Robert* מציגה החוקרת נינה דובבין (Nina L. Dubbin) את אחד האמנים החשובים ביותר שייצגו הרס וחורבן לקראת סוף המאה ה-18, הוברט רוברט (Hubert Robert) הצרפתי. היא מוכיחה את חשיבות עיצוב הגנים בכך שרוברט היה בעצמו מעצב גנים צרפתי ידוע ומצליח במקביל להיותו צייר.<sup>46</sup> כמו כן, התעסקותו בהרס בתור אדריכל ומעצב איננה מפתיעה כלל מכיוון שהוא הושפע באופן ישיר פירנזי שהיה גם הוא אדריכל שהתעסק בהרס. רוברט היה המעצב ובאדריכל של המוזיאון הראשון בתולדות צרפת, הלובר (Louvre). המבנה של הלובר היה למעשה ארמון ישן שהיה צריך לעבור טרנספורמציה ועיצוב מחדש

<sup>42</sup> Steil, *The Architectural Capriccio*, 2014, Pp 55-56.

<sup>43</sup> Steil, *The Architectural Capriccio*, 2014, P 127.

<sup>44</sup> Macaulay, *Pleasure Of Ruins*, 1953, P 24-25.

<sup>45</sup> Lord Henry Home Kames, *Elements of Criticism Third Edition*, New York, NY: Cooner and Cooke, 1836, P 150.

<sup>46</sup> Nina L. Dubin, *Futures & Ruins: Eighteenth-century Paris and the Art of Hubert Robert*, LoS Angeles, CA: Getty research institute, 2010, Pp 16-17.



על ידי רוברט וצוותו בכדי להפוך אותו למוזיאון. במהלך עבודתו על תכנון הלובר יצר רוברט המון ציורים ורישומים של הארמון, כנרה בכדי ללמוד ולהבין את המבנה המקורי. מבין ציורים ורישומים אלו ישנם שתי יצירות שמהוות נקודת מפתח משמעותית בייצוגי ההרס והחורבן במאה ה-18.

בשנת 1796 יצר רוברט ציור המתאר את ה"מוזיאון האיידאלי" בעיניו, באותה שנה המוזיאון



עדיין לא היה גמור כמובן.<sup>47</sup> לכל כל הגלריות בלובר היו סגורות לשיפוצים באותה תקופה אך החלק של המוזיאון שבחר רוברט לתאר היה סגור כבר ששנתיים לציבור. על ידי התיוור האיידאלי הזה ענה רוברט על הציפיות של הציבור ויצר התרגשות רבה לקראת סיום הבנייה. בציור מתוארת הגלריה מלאה אור עם חלונות גדולים בתקרה המאירים את האומנות בה. הגלריה מלאה באנשים הצופים ביצירות אמנות מוצגות ובאמנים רושמים, ביניהם

רוברט עצמו בעוד הוא מעתיק את ציורו של רפאל "המשפחה הקדושה". על קירות הגלריה מוצגות יצירות איטלקיות, צפוניות וצרפתיות אשר כולן יתלו בעתיד במוזיאון המוגמר.

אך יצירה זו לוותה ביצירה פחות מעוררת ציפייה לאוהבי האמנות והגלריות. באותה שנה יצר רוברט ציור המתאר כמעט את אותה הסצנה שבציור המקורי, אך הפעם בהרס וחורבן.<sup>48</sup> בציור מתוארת אותה הגלריה בלובר, גם הפעם בעתיד כמו בציור הראשון. העתיר האיידאלי והמואר שייצג קודם רוברט נעלם ובמקומו מופיע עתיד הרוס ולא מבטיח. הקירות של הגלריה שקודם ייוצגו מלאים באמנות ריקים מקנבסים בציור זה. כמון כן, החלונות הגדולים והמאירים שהיו מפנים מקום לשמיים עצמם כמעט ללא תקרה שתגן על הגלריה ממנו. למרות זאת כן ניתן לראות דמיון מהותי בין שני



הציורים, רוברט מתאר את עצמו גם כאן רושם מול יצירת אומנות. הפעם זהו פסל אפולו העומד כמעט שלם לגמרי בין כל ההריסות ובכך גם עומד בקונטרסט אליהן. הפסל האייקוני עצמו והאינטראקציה בינו לבין הרשם מבטאת באופן מובהק את התקווה שנמצאת בהרס ולא דווקא את המלנכוליה שבו. רוברט מציג את ההמשכיות של התרבות והאמנות גם במצב של הרס וחורבן, ואת היכולת של האמן לקחת את ההרס ולהפוך אותו ליצירה.<sup>49</sup>

מוטיב נוסף המחבר בין שני היצירות הוא העיצוב שבוחר רוברט לחלל. האלמנטים העיצוביים הבולטים ביותר בשתי היצירות הם העמודים והקשתות היוצרות את החלל. אלו הם אלמנטים

<sup>47</sup> ראי יצירה 13 בנספח תמונות.

<sup>48</sup> ראי יצירה מספר 14 בנספח תמונות.

<sup>49</sup> Dubin, *Futures & Ruins*, 2010, Pp 151-153.

קלאסיים אשר מקנים פן עתיק למבנה ההרוס והבנוי. השימוש בעתיקות נראה גם בכל הפסלים הקלאסיים שבוחר רוברט למקם בגלריה ולאחר מכן להשאיר רק אחד מהם בין ההריסות. כמו כן, כאשר משווים א שתי היצירות לציורים של רוברט בהם הוא תיאר את רומא העתיקה ניכר הדמיון הארכיטקטוני בין השניים.<sup>50</sup> הקשר שיצר רוברט בין העתיק והקלאסי להווה ולבסוף לעתיד בשני היצירות מבטא את הפרדוקס האינהרנטי שבייצוג הרב וחורבן. ניתן לראות זאת גם בקונפליקט בין אקט הבנייה וההריסה שרוברט היה שותף לשניהם.

על פי נינה ל. דובין הביקורת כלפי ציור זה הייתה אדירה, מבקרי האמנות הצרפתים לא הבינו את הסיבה ליצירה. לא הובן למה אדריכל וצייר דגול כמו רוברט ייבחר להראות את יכולותיו בכך שהוא הורס את יצירתו החשובה ביותר-הלובר. אך כוונותיו של רוברט בציור אינן זדוניות כלל כפי שטענו מבקרי האמנות של אותה התקופה. הרצון הניאו קלאסי לחזור אל ערכי הקלאסיקה הוא הפתח להבנת היצירה. היצירה היא ניסיון לייצג המשכיות עם עבר בהווה אך גם להראות את המחזוריות שבתהליך זה. ניתן לראות בכך את מגמת הנצחיות והמחזוריות של ההרס אך גם אלמנטים המבטאים את הדינמיקה בין ההרס והאדם. הקונפליקט שייצגו עבודותיו של רוברט בעיני הציבור והמבקרים מראה את השיא של ייצוגי ההרס והחורבן לאורך ההיסטוריה.

עד כה התגלו מספר מגמות או קטגוריות שונות בייצוגי ההרס והחורבן לאורך ההיסטוריה של האמנות. המגמה הראשונה היא זו המבטאת את הדינמיקה בין ההרס והטבע, ביטויי של הריסות כחלק או בהרמוניה עם הטבע ששובב אותן או בקונפליקט עמו. כמו כן ישנן גם הריסות שמוצגות כ"טבעיות" בכך שברור שהן נוצרו כתוצאה מאירועים טבעיים. המגמה השנייה היא זו של הדינמיקה בין האדם והטבע. מגמה זו מדגישה את מאזן הכוחות בין האדם וההרס, אחריותו עליו והתייחסותו בהווה אליו. בקטגוריה זו נכנסת גם מגמת ההרס המדומה (Sham Ruins) מכיוון שזהו הרס שנוצר באופן מודע על ידי האדם ולכן הוא מבטא באופן ישיר את הדינמיקה בין האדם וחורבה. הקטגוריה השלישית היא ההרס הנצחי אשר מציגה עקרונות פילוסופיים יותר שעומדים מאחורי ההרס והחורבן. ההרס הנצחי מבקש לשלב בדימויי ההרס עקרונות של העבר, ההווה והעתיד ובכדי ליצור תחושה של חורבה אינסופיות ומחזוריות. הקטגוריה הרביעית היא זו של ההרס הארכאולוגי או המדעי, מגמה זו מתרכזת בדיוק הארכיטקטוני וההיסטורי של ההריסות ולא דווקא באפקט הדרמטי שלהן. מטרת ייצוג הריסות כאלו היא ידע ארכאולוגי והבנה נרחבת יותר של מסורות העבר, בדרך כלל של הקלאסיקה. המגמה האחרונה ואולי הפשוטה ביותר היא זו של ההרס הסימבולי. הדימויים המשתייכים למגמה זו משתמשים בהרס וחורבן בתור סמל בדרך כלל לרעיונות מוסריים ודתיים. כאן ההרס הוא רק כלי ואיננו נקודת הפוקוס של היצירה.

ניתן למצוא בכל דימויי של הרס וחורבן לפחות אחת מחמשת המגמות האלו אם לא יותר. קשה למצוא יצירה אשר איננה משלבת את האלמנטים השונים של כל קטגוריה בדימויי אחד. למרות זאת, ישנן יצירות ואמנים ספציפיים אשר התרכזו באופן מובהק בפן אחד של ייצוגי ההרס. ניתן לראות זאת בעבודותיו של רוזה לדוגמא, הוא התייחס באופן ישיר לדינמיקה בין הטבע וההרס אך גם לזו בין האדם וההרס. פניני אחריו התעסק בעיקר בדינמיקה בין האדם והחורבה אך גם בחר לייצג את ההרס כחלק הרמוני בטבע. כפי שהוכחתי עד כה בעבודתי ניתן לזקק כמעט כל דימויי של הרס וחורבן לקטגוריות אלו.

---

<sup>50</sup> Dubin, *Futures & Ruins*, 2010, Pp 152.

שיאם של תיאורי ההרס והחורבן נראה במאה ה-18, אך גם לאחר נקודת שיא זו ממשיכים דימויי ההרס והחורבן להתפתח ולהשתנות. לאורך המאה ה-19 ממשיכים דימויי ההרס להתפשט



ברחבי אירופה. אופנת ייצוג ההרס באמנות מגיע מאוחר יחסית לאזור גרמניה במאה ה-19.<sup>51</sup> ניתן לראות זאת בעיקר בעבודותיו של קספר דוד פרידריך (Caspar David Friedrich) אשר נחשב לאחד האמנים ברומנטיקה הגרמנית. אחת היצירות האייקוניות ביותר שלו מציגה הריסות של כנסייה גותית על רקע אפור וצחיח.<sup>52</sup> ביצירה זו

מוצגות הריסות דתיות אשר נכנסות לקטגוריית ההרס הסימבולי. הכנסייה הגותית הינה סמל לעברה של גרמניה, הריסותיה מראות את אובדן העבר הדגול הזה.<sup>53</sup> הצלב השקוע בשלג לצד הריסות הכנסייה מסמל גם הוא את העבר הדתי שנעלם לאיטו. כמה שנים לאחר מכן באנגליה נראה האמן האנגלי ג'וזף טרנר (Joseph Mallord William Turner), עבודותיו התרכזו בטבע ובמיוחד בקטסטרופות טבעיות שונות. עבודותיו מושפעות באופן מובהק מעבודותיו של סלבטור רוזה הפרוטו-



רומנטיקן. ההשפעה נראית גם בנושאים שאותם בחר טרנר לתאר אך גם באופן בו הוא ייצג את ההריסות הטבעיות. הכאוס וחוסר השליטה של הטבע נמצאים בעבודותיו של רוזה וגם באלו של טרנר, כפי שניתן לראות ביצירה זו.<sup>54</sup>

הקטסטרופה הטבעית ביצירתו של טרנר היא טוטאלית וחסרת שליטה, אפילו האדם אינו יכול לעצור בעדה. תיאורים כאלו מבטאים באופן אגרסיבי את ההרס הטבעי ואת הדינמיקה בינו לבין האדם. למרות ההתעסקות הרבה בדינמיקה בין ההרס והטבע לאורך ההיסטוריה חל שינויי משמעותי מ דימויי ההרס בסוף המאה ה-19 ובכניסה למאה ה-20.

<sup>51</sup>Paul Zucker, "Ruins: an Aesthetic Hybrid", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 20, No. 2(1961), P 120-125.

<sup>52</sup>ראי יצירה 15 בנספח התמונות.

<sup>53</sup> Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape: Second Edition*, London, UK: Reaktion Books, 1990, Pp 128-129.

<sup>54</sup>ראי יצירה 16 בנספח תמונות.

## פרק III: סקירה היסטורית של מוטיב ההרס בצילום המודרני והעכשווי

בפרק זה אתייחס לחלק השני בסקירה ההיסטורית של מוטיב ההריסות והחורבן. הסיבה להפרדת פרק זה מהקודם לו קשורה במהפך המשמעותי שעובר ייצוג ההרס בעידן המודרני. כפי שנראה בפרק הקודם מוטיב ההרס הוצג אך ורק במדיום הציור, זאת מכיוון שעד לשנת 1839 הצילום לא הומצא והציור והתחריט היו המדיומים הפופולאריים ביותר. המעבר לצילום איפשר התפתחות של מגמות הרס חדשות אשר לא היו יכולות להתקיים לפני כן. הבולטת ביותר היא מגמת ההרס התייעדי אשר התאפשרה רק בגלל הצילומים התייעדיים הרבים שנעשו באותה התקופה. הצילום היה מדיום שדרש פחות זמן (למרות שעדיין לא היה מפותח מאוד) ולכן היה ניתן להציג דרכו את החיים האקטואליים. כל האירועים האקטואליים בעולם תועדו על ידי צילום ולכן גם רוב ייצוגי ההרס מהמאה ה-20 ועד המאה ה-21 הם צילומים. כתוצאה מתייעוד המלחמה התפתחה גם מגמת ההרס הפוסט טראומתי. בעת המעבר לצילום ישנו גם מעבר לעולם מתועש, עובדה אשר משפיעה באופן ניכר על התוכן בייצוגי ההריסות והחורבן. בכדי לסקור תקופה זו אתבסס על הספר *The Ruins of Modernity* מאת החוקרת ג'וליה הל (Julia Hell) והחוקר אנדראס שנול (Andreas Schonle). בספר זה ישנה סקירה היסטורית של הרס וחורבן בתרבות המודרנית המערבית תוך התייחסות להתבטאויות שונות שלו בתרבות. המחקר איננו מתעסק בתופעה האומנותית של הרס וחורבן באופן ספציפי אלא מתייחס למוטיב בהיסטוריה מדינית, פוליטית, כלכלית ותרבותית.

העידן התעשייתי שהחל כבר במאה ה-18 הפך לחלק מהותי מהסיבה של כמעט כל אדם ואמן. תעשיית הפחם, התפתחות טכנולוגית ומכנית כולם היו חלק מהותי בחיי היומיום בעולם המערבי. התרומה המשמעותית ביותר של התעשייה לעולם היא התפתחות כלי הנשק אשר מאוחר יותר תהיה מרכזית בייצוגי הרס. כפי שנראה בספרם של אלנה ויקטורובנה (Elena Viktorovna) וסטפן ג'אגר (Jaeger Stephan) המלחמות של המאה ה-20 הן הגורם העיקרי לייצוגי ההרס באותה התקופה. בשנת 1914 פרצה מלחמת העולם הראשונה, מלחמה כמעט לגמרי גלובלית אשר גבתה חיים של מיליוני אנשים. אזורים שלמים ואוכלוסיות שלמות נותרו בהריסות בעת מלחמת העולם הראשונה ובמיוחד אחריה.<sup>55</sup> התייעוד של המצב הקטסטרופלי הזה היה בכל מקום באותה התקופה והפך להיות מייצג ההרס העיקרי שלה. מטרת התייעוד של התוצאות המלחמה היו קשורות בעיקר לרצון לזכור את העבר שלפני המלחמה או להנציח את התוצאות שלה בהווה בשביל לזכור זאת בעתיד.<sup>56</sup> הצילום התייעודי של האזורים ההרוסים השפיעו באופן ניכר על קומפוזיציות וסגנונות מאוחרים יותר של ייצוגי הרס.

---

<sup>55</sup>Stephan Jaeger and Elena Viktorovna, **Fighting Words and Images: Representing War Across the Disciplines**, Toronto, Canada: University of Toronto Press, 2012, P 286.

<sup>56</sup> Jaeger and Viktorovna, **Fighting Words and Images**, 2012, P 291.



מבין הצילומים התיעודיים הרבים שנראו באותה התקופה בולטים צילומיו של האדריכל הצרפתי פייר אנטוני-טורה (Pierre-Anthony Thouret). בשנת 1927 לאחר המלחמה פרסם טורה סדרת צילומים המתעדת את הריסותיה של העיר ריימס אשר הייתה מצפון לפריז.<sup>57</sup> צילומיו של טורה לא נעשו במטרה תיעודית עיתונאית אלא נבעו מהתעניינותו בהריסות שלאחר המלחמה. כמו פירנזי ורוברט לפניו גם הוא היה אדריכל אשר התעניין בהריסות למרות שעסק בבנייה. בצילומים המובא כאן ניתן לראות את ההריסות של קתדרלת העיר. על ההריסות עומדים שני אנשי דת נוצריים, כנראה אלו שפעלו בקתדרלה זו לפני המלחמה.

מאחוריהם ניתן לראות חלקים של המבנה שאינם הרוסים לגמרי. מהשאריות נראה כי הסגנון הארכיטקטוני של הקתדרלה היה גותי. עדיין נמצא חלון גותי גדול בחלק הפנימי של הקתדרלה ועמודים גותיים עומדים בקדמת התמונה.

ההקבלה הוויזואלית בין החלקים העומדים לחלקים ההרוסים של הקתדרלה מראה בעיני את הניגוד שבין שני המצבים של המבנה. הגרנדיוזיות של המבנה הגותי בעבר כנגד חלקי עמודים מתפוררים בהווה. הקבלה בין העבר והווה הוא מוטיב חוזר בייצוגי הרס אך בקונטקסט של המלחמה הוא מתעוות בתצלום. במקום להראות את ההריסות כחלק מן העבר כשם שמצופה ההריסות כאן הם ההווה. כמו כן, קיים גם פן סימבולי מהותי בצילום זה. הקתדרלה כשלעצמה מסמלת באופן מובהק את הדת הנוצרית, יותר מכך הקתדרלה היא מונומנט דתי לאנשי העיר ולאמונתם. לכן ההרס איננו רק פיזי אלא גם רוחני, זוהי הריסה של סמל האמונה הנוצרית בעיר. על ידי הוספת שני הכמרים של העיר מדגיש עוד יותר טורה את הערך הסימבולי של המבנה ההרוס. כך הצילום ה'ילכאורה' תיעודי ואובייקטיבי של טורה הופך לבעל מטען רגשי וטראומתי.



חשוב להדגיש כי יצירותיו של טורה הן אזכור מודע לגמרי של האמן למסורת של ייצוג הריסות באירופה. ניתן לראות זאת בצילום נוסף מ-1927 של הכנסייה ההרוסה בריימס.<sup>58</sup> הקומפוזיציה של צילום זה דומה באופן מובהק ליצירתו המוקדמת והאייקונית של פרידריך- The Abbey in the Oakwood. שילוב החזית הקדמית של הכנסייה יחד עם העצים העירוניים נראית ביצירתו של פרידריך כמו ביצירה זו.<sup>59</sup> השוואה זו מדגישה את ההמשכיות שבייצוגי ההרס לאורך התקופות למרות ההבדלים בקונטקסט ותרבות.

<sup>57</sup> ראי יצירה 17 בנספח תמונות.

<sup>58</sup> ראי יצירה 18 בנספח תמונות.

<sup>59</sup> ראי יצירה 15 בנספח התמונות.



צילומים כמו אלו של טורה לאור מלחמת העולם הראשונה הם נקודת מפתח לז'אנר ה- rubble photography שהתפתח במהלך מלחמת העולם השנייה. מלחמה זו הייתה אכזרית עוד יותר מהקודמת והשאירה את גרמניה ואזורים רבים באירופה במצבים קטסטרופליים. ז'אנר ה- rubble



photography מתייחס לייצוג ההריסות או "שברי האבנים" שנשארו בגרמניה כתוצאה מהמלחמה. כהקדמה להבנת הז'אנר הזה של הריסות ישנו צורך להכיר את סרטי ההריסות של גרמניה לאחר המלחמה מכיוון שלאילו הייתה השפעה ישירה על הצילומים. Rubble film או בגרמנית Trummerfilm היו סרטים שנעשו בגרמניה לאחר סוף מלחמת העולם השנייה. החוקרת מרטינה מואלר (Moeller Martina) מציגה את ההתעסקות

10. Wolfgang Staudte. *Murders among us*, 1946, screenshot.

של סרטים אלו בהשפעות הפיסיות והנפשיות של המלחמה על התרבות והמנטליות הגרמנית דרך נושאים כגון עוני וכאב כתוצאה מהמלחמה, התעמתות עם אשמה קולקטיבית והרצון לבנייה מחדש

על גבי הריסות המדינה.<sup>60</sup> לטענתה של מואלר המהות של סרטים אלו הייתה לחפש ולהציג את האשם או את האחראי אל ההרס והחורבן של המלחמה בכך ייצוגי ההרס הופכים לשאלה מוסרית עקרונית. בעקבות סרטים אלו (תמונה 10) התפתח הז'אנר לצילום של ייצוג ההריסות שלאחר המלחמה- rubble photography. מבין הצילומים מאותה התקופה הצילום שנחשב לאייקוני ביותר עד היום הוא זה של הצלם התיעודי הגרמני ריצ'רד פטר (Richard Peter). פטר היה גרמני שחיי בתקופת הרייך השלישי, בזמן שלטון המשטר הנאצי עבד בתור צלם תיעודי עד שעבודותיו הוצאו מחוץ לחוק בשל השתייכותו לעיתונים קומוניסטים ושמאלנים. בשנת 1945 לאחר מלחמת העולם השנייה חזר פטר לעיר מולדתו, דרוזדן אך כאשר הגיע גילה אותה חרוכה. העיר הופצה באותה שנה על ידי הכוחות האמריקנים והבריטים בתור מהלך אסטרטגי לסיום המלחמה עם גרמניה. בתור צלם תיעודי וכתושב העיר החל לצלם את חורבותיה שלאחר המלחמה בדרוזדן.



הצילום המובא כאן הוא בין האייקוניים ביותר של פטר אשר מבטא המון תחושות ורגשות שנראים בצילומי ההריסות של תקופה זו. בצילום ניתן לראות את העיר ממבט עליון, פרספקטיבה כמעט אווירית. כמו כן, ניתן לראות עומס הבניינים ההרוסים ואת צפיפותה של העיר ובכך לשייך לסצנה זו אורבניות. חשוב להדגיש שבז'אנר Rubble Photography החלו להופיע ייצוגים של הריסות אורבניות, אשר מהווים קטגוריה חדשה

<sup>60</sup>Martina Moeller, **Rubble, Ruins and Romanticism** Moeller, Martina. **Rubble, Ruins and Romanticism: Visual Style, Narrative and Identity in German Post-War Cinema**, Germany: Transcript Verlag, 2013, P 119.

בסוגי ההריסות. קו האופק של הצילום כמעט ולא נראה לעין ונראה כי הבניינים ההרוסים של העיר ממשיכים עד אינסוף. העומס והצפיפות האינסופית הזו מבטאים את גודל ההרס והשפעתו על העיר.<sup>61</sup> למרות זאת יש בצילום ריחוק וקור בגלל הפרספקטיבה האווירית שבחר פטר. פרספקטיבה זו יוצרת קונוטציה ישירה לאופן בו סבו העיר נחרבה, על ידי הפצצות אוויריות. כך מוסיף פטר את עצמו אל תוך אקט ההריסה ושואל שאלה מוסרית לגבי צילום ההריסות. כלומר, הצלם שם את עצמו במקומם של המחריבים ומציג את ה"יצירה" שלו. זהו המשך ישיר לשאלת המוסר העולה מן הסרטים הפוסט מלחמתיים, שאלה על האחריות והאשמה של האינדיבידואל הגרמני בתוצאות המלחמה. אלמנט חשוב נוסף בצילום הוא הפסל בפינה הימנית הפונה לעבר הנוף שמתחתיו.

#### בספר *Cultural Impact in the German Context: Studies in Transmission, Reception*

*and influence* ינשו דיון במשמעות מקורית של הפסל וחשיבותה בדיון על תצלום זה. על פי מחקר זה זהו פסל של *Bonitas*, אחת האלגוריות למעלות האזרחיות (civic virtues), הפסל הוא ספציפית אלגוריה למעלה הטובה ולנתינה.<sup>62</sup> הפסל מושיט את ידו החוצה בתנוחת נתינה, כאילו הוא מבקש לתת מנחה לעיר החרבה. ניתן להגיד כי הבחירה בפסל הספציפי הזה היא כמעט אירונית. זאת מכיוון שנוצר קונטרסט בין הפסל הבודד המבקש לתת טוב לבין העיר ההרוסה שאיננה כבר מסוגלת לקבל נוצרת בתמונה דינמיקה בין הפסל לעיר החרבה אשר מבטאת את חוסר היכולת של האדם לקבל ולהכיל את ההרס הטוטאלי והכאוטי הזה. כפי שהוזכר לעיל, החורבה נראית בתמונה כאינסופית ואיננה נשלטת על ידי גבולותיה של התמונה, לכן נמצאת *Bonitas*. תפקידה להציג את ההרס בפני העם הגרמני ולתת לו משמעות שהאדם הגרמני יהיה מסוגל להכיל מעבר לכאוס טוטאלי.<sup>63</sup>

ניתן לראות בביור שמהזו מלחמת העולם הראשונה ההתעסקות בהרס במאה ה-20 קשורה באופן אינהרנטי למלחמה ולמצב שלאחר מלחמה. אלו היו ההריסות של מלחמת העולם השנייה אך מיד לאחריה התקיימה מלחמה נוספת אשר גם היא השאירה מאחוריה ייצוגי הרס רבים. המלחמה הקרה, אשר התקיימה בין ארצות הברית לרוסיה הסובייטית הביאה את ייצוגי ההריסות גם לאמריקה כאשר עד כה היה ניתן לראות שרוב ההתעסקות בהרס התקיימה דווקא באירופה. המלחמה הקרה אומנם לא הייתה כמו מלחמה רגילה בה ניתן לראות את הלוחמה, אחא הייתה בעיקר אטומית וטכנולוגית. בגדר המלחמה באטום נעשו הרבה מאוד ניסויים בשטח ארצות הברית בכדי לממש את הפוטנציאל של הפצצה. ההתעסקות באטום הפכה לחלק יומיומי בחייהם של האמריקאים משנות החמישים לפחות עד שנות ה-70.<sup>64</sup>

בספר מתייחסים החוקרים לאחת התערוכות החשובות ביותר בהיסטוריה המציגות הרס. זהו קובץ הצילומים הראשון שהתפרסם והציג באופן מקיף את ההרס של האטום, תערוכת צילום בשם *the family of man*. התערוכה נאצרה על ידי מנהל המוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק בשנת 1955. התערוכה כללה צילומים של 37 אמנים שונים ממדינות שונות ברחבי העולם, מבין אחו הציג האומן

<sup>61</sup> Yuliya Komska, *The Icon Curtain: The Cold War's Quiet Border*, Chicago, MI: University of Chicago Press, 2015, Pp 40-41.

<sup>62</sup> Rebecca Braun and Lyn Marven, *Cultural Impact in the German Context: Studies in Transmission, Reception and influence*, New York, NY: Camden House, 2010, P 48.

<sup>63</sup> Braun and Marven, *Cultural Impact*, 2010, P49.

<sup>64</sup> Tom Vanderbilt, *Survival City: Adventures Among the Ruins of Atomic America*, Chicago, MI: University of Chicago press, 2002, P 19.

היפני יוסוקה ימאהאטה (Yōsuke Yamahata). ימאהאטה היה צלם צבאי ביפן אשר נשלח ב-1945 מטעם הצבא לתעד את תוצאות הפצצה האטומית האמריקאית על הערים הירושימה ונגסקי. צילומיו



פורסמו רק 10 שנים אחר כך מחוץ ליפן בתערוכה במוזיאון לאמנות מודרנית.<sup>65</sup> בצילום המובא כאן ניתן לראות חלק בעיר נגסקי יום לאחר נפילתה של פצצת האטום האמריקאית.<sup>66</sup>

בצילום זה נראה שטח עצום אשר כולו מכוסה בשאריות של בניינים, רהיטים וכו'. ניתן להות חלקי עץ ואבנים שבורות,

חלק תחתון של קרון רכבת ועוד חלקי מחייה שונים. מאחורי השטח הזה נראה רקע מלא בעשן עם מספר עצים המבצבצים בתוך האובך. האלמנט הבולט ביותר בתמונה נמצא במישור השני שלה על גבי ההריסות, זהו שער כניסה יפני מסורתי אשר עומד לבדו בשטח ההרוס. נשארו רק קורות העץ של השער אך הוא עדיין עומד למרות שכל סביבתו עולה באש. זהו חלק אייקוני של מבנים אסיאתיים אשר כל אחד יכול לשייך לקונטקסט התרבותי שלו גם בתוך הערמה של ההרס. מוטיב זה של חלק מבנה אייקוני העומד לבדו בין הריסות מזכיר באופן ישיר את המוטיב המערבי, העמוד הקורינתי המסורתי העומד לבדו בין הריסות.<sup>67</sup> בקונטקסט המערבי שלו מוטיב זה (כפי שהוזכר בתחילת הפרק) מתייחס לעמידתה של רומא כנגד הרס וחורבן. אך ניתן גם 'לתרגם' ולהשליך את המוטיב לכאורה המערבי לתרבויות ולתחומים אוניברסליים אחרים. בקונטקסט הזה השער היפני המסורתי עומד כסמל מובהק לתרבות היפנית המסורתית שהצליחה למרות שהניסון של המערב להרוס אותה לעמוד בין ההריסות. פרסום תמונה כזו בגדר התרבות המערבית מדגיש עוד יותר את הקונפליקט בין המערב האמריקאי ויפן האסיאתית המבוטא בתמונה. אך האפקטים שלך הפצצה האטומית לא תמו כאן וניתן לראות את נושא האטום כמוטיב חוזר ומתחזק גם 20 שנה לאחר הפצצה המקורית.

כמו כן, ניתן לראות כי מאז תקופת מלחמת העולם הראשונה ועד כה רוב דימויי ההרס המשמעותיים הוצגו כדימויים תיעודיים ולא דווקא 'אומנותיים'. למרות זאת, בשנת 1968 פרסם האמן והאדריכל היפני העכשווי אראטה איסוזאקי (Arata Isozaki) פרויקט בשם *Re-ruined Hiroshima*. הפרויקט כלל צילומים של הירושימה לאחר הפצצה בשילוב עם המבנים של איסוזאקי עצמו.<sup>68</sup> המטרה הייתה 'לבנות מחדש' את העיר ההרוסה בדמותה העכשווית ועל פי דמיונו ודעתו של איסוזאקי בתור אדם יפני ואדריכל.<sup>69</sup> בצילום מתואר נוף פנורמי של שממה אשר חסר בה כמעט כל סימן לבני אדם ולציוויליזציה אנושית. ניתן לראות כמה שבילים וכבישים אך ביניהם נמצאת רק המון צמחייה סבוכה ופרועה למראה. נמצאים כמה בניינים או בתים הרוסים לאורך השממה.

<sup>65</sup> Mark Williams and David Stahl, **Imag(in)ing the War in Japan: Representing and Responding to Trauma and Post War Literature and Film**, Leiden, Netherlands: Brill, 2010, Pp 234-235.

<sup>66</sup> ראי יצירה 20 בנספח תמונות.

<sup>67</sup> ראי יצירה 7 בנספח תמונות.

<sup>68</sup> ראי יצירה 21 בנספח תמונות.

<sup>69</sup> Julia Hell and Andreas Schönle, **Ruins of Modernity**, London, UK: Duke University press, 2010, P 39.



בצד הימני של התצלום נראה מבנה שניתן לזהות בקושי ככנסייה הרוסה חסרת קורת גג. אך על גבי

הצילום הצפוי והאותנטי הזה של הירושימה הנטושה וההרוסה מוסיף איסוזאקי שתי מבנים שונים לחלוטין אשר בולטים על רקע השממה. המבנים נראה ספק שייכים לתצלום המקורי ספק מודבקים על גביו. קשה לראות בדיוק ממה בנויים המבנים בתצלום אך נראה כי הם עשויים מחומרים תעשייתיים שונים. נראים צינורות תעשייה שונים המחברים יחד לכדי יצירת צורה גיאומטרית לא מוגדר. חלקי המבנה השונים נראים מנותקים זה מזה כאילו נלקחו משאריות של מבנים אחרים וחברו יחד מחדש. עובדה זו גורמת למבנים המוגמרים כביכול האלו להיראות בעיני הצופה גם כמבנה מתפרק לצד המבנים ההרוסים המקוריים של הצילום. על ידי טשטוש הקו בין המבנים העכשוויים המדומיינים לאלו ההרוסים והשייכים לעבר מטשטש האמן את הקו בין עבר והווה ומציאות ודמיון.

נוסף על כך, העובדה כי הצילום המקורי הוא צילום תיעודי אך האמן בונה על גביו עולם שאינו ניתן לתיעוד ומדגיש את הטשטוש בין הדמיון למציאות. איסוזאקי בעצמו התייחס לסימבוליות של ההרס בפרויקט זה, הוא אמר (בתרגום חופשי): " זוהי ארכיטקטורה מתה. המבנה השלם כבר אבד לגמרי, השאריות של התמונה השלמה מחייבים שימוש בדימויו בכדי לגרום להם לתפקד שוב כמבנה".<sup>70</sup> אמירה זו של האמן מדגישה את השימוש בהריסות ובפרט בתהליך של דקונסטרוקציה ככלי לביטויי השילוב בין העבר וההווה בפרויקט.

עד כה נראית ההתפתחות של שני סוגים נוספים של דימויי הריסות וחורבן. הסוג הראשון, דימויי ההריסות התיעודי אשר נראה בעיקר בצילומי עיתונאות למטרת תיעוד אותנטי ואובייקטיבי של הרס. בהתבססות על כך ניתן לטעון כי ההרס התיעודי הוא המשך עקיף למגמת ההרס הארכיאולוגי שנראתה במאה ה-18. ההשוואה אינה נוצרת בגלל דמיון אסתטי בין הסוגים אלא בגלל המטרה המשותפת שיש לשניים. המטרה הארכיאולוגית כמו התיעודית היא בראש ובראשונה לתאר הרס בצורה האותנטית והאובייקטיבית ביותר למען שימור. הסוג השני, ההרס הפוסט-מלחמתי מתבטא לא רק בצילומים שמטרתם לתעד תוצאה של מלחמה אלא גם בתגובות של אמנים שונים למלחמה שחוו. ההרס הפוסט-מלחמתי קשור באופן הדוק למגמה התיעודית שהתפתחה במקביל לו. כפי שהיה ניתן לראות ביצירתו של איסוזאקי שהוכרה לעיל יש חשיבות גדולה להריסות אותנטיות הקשורות לקונטקסט ספציפי ומציאותי. האמן מעוות את הייצוג התיעודי 'האובייקטיבי' ויוצר על גביו ייצוג פוסט-מלחמתי חדש שמבטא את תחושתו הסובייקטיבית לאחר המלחמה במקום את המצב האובייקטיבי לאחר המלחמה.

מתוך העידן הטראומתי שלאחר המלחמה בארצות הברית וככלל בעולם המערבי כולו החל תהליך חדש אשר ישפיע בתורו באופן ניכר על ייצוגי ההריסות באותו התקופה אך גם בעתיד. החוקרות ג'וליה הייל (Julia Hell) ואנדראס שנול (Andreas Schönle) מתארות את זה בספרן *Ruins of*

<sup>70</sup>Riley Terence, *The Changing of the Avant-Garde: Visionary Architectural Drawings*, New York, NY: The Museum of Modern Art, 2002, P 101.

*Modernity* כתהליך הדה-אינדוסטריאליזציה או במילים אחרות אובדן התעשייה וכל התשתיות שתמכו בה. תהליך זה מתייחס למצב שהחל להיווצר בסוף שנות ה-70 באזורי ארצות הברית. נוצר מצב בו הרוב הגדול של הכלכלה התבסס על תעשייה מכנית כגון ייצור וייצוא מכוניות, מפעלי מתכת שונים וכו' כמו כן רוב האוכלוסייה עבדה במשרות אשר היו קשורות באופן כזה או אחר לתעשייה. התעשייה המכנית שתחילה העשירה את הערים והמדינות שהיו תלויות בה החלה אט אט להיחלש כתוצאה מתהליכים גלובליים כלכליים וחברתיים שונים.<sup>71</sup>

לכן גם הערים עצמן אשר היו תלויות בה החלו להידרדר גם הן. התהליך נראה בצורה החזקה ביותר בכמה ערים ספציפיות בארצות הברית כגון פיטסבורג ודטרויט. ערים אלו היו ידועות בשל התעשייה הפורה שלהן ובמשך שנים היו גם נחשבות לערים העשירות ביותר ברחבי ארצות הברית. כפי שנאמר תהליכי הדה-אינדוסטריאליזציה היו קשים במיוחד לערים שהיו תלויים בתעשייה יותר מכל. דטרויט בפרט הייתה מוקד לייצור וייצוא מכוניות, חברת פורד הידועה התבססה בעיר והייתה בעלת המונופול על כל התעשייה באזור. כך נוצר המונח 'פורדיזם' Fordism, מונח זה מתייחס לתקופה בה כל העיר עבדה בשביל חברת פורד ותפקדה למענה ובזכותה.<sup>72</sup>

באותן השנים ההתעסקות בתהליך הדה-אינדוסטריאליזציה בעולם האמנות הייתה יחסית מצומצמת. למרות זאת החוקרים ג'פרסון ר. קאווי (Jefferson R.Cowie) וג'וסף התקוט (Joseph



11. Robert Smithson, *Monuments of Passaic: The Fountain*, Monument Bird's Eye View, 1967.

Heathcott) מציגים ביטוי יחסי לכך בעבודות הצילום של רוברט סמיסון (Robert Smithson). סמיסון היה ידוע בתור אמן אדמה אך בשנת 1967 יצר סדרת צילומים בשם *Monuments of Passaic*. סדרה זו כללה 8 צילומים בשחור לבן של אזור בעיר ניו ג'רזי בארצות הברית (תמונה 11). ניו ג'רזי נחשבת עד היום לאחת הערים שהושפעו הכי הרבה מהתהליך הדה-אינדוסטריאליזציה. צילומיו של סמיסון הציגו שאריות של אלמנטים תעשייתיים שונים בעיר כגון ביבים וגשרים. כיום, צילומיו של סמיסון נחשבים לנקודת מפתח בהיסטוריה של מסורת ייצוג ההריסות התעשיות האמריקאיות.<sup>73</sup>

מפעלים רבים החלו להיסגר ולכן אחוזי האבטלה גדלו עד שרבים החליטו לעבור לגור בערים אחרות אשר יאפשרו להם משרות חדשות ואורח חיים חדש. כך נותרו ערים נטושות כמעט מאדם אשר חלק גדול מהן מכוסה במפעלים תעשייתיים נטושים.<sup>74</sup> אלו היו מפעלים לייצור מכוניות, פחם, מתכת ואפילו מפעלי מים ישנים. חשוב לזכור כי המבנים שננטשו היו בשימוש כבר מתחילת המאה

<sup>71</sup> Hell and Schönle, **Ruins of Modernity**, 2010, P 286.

<sup>72</sup> Hell and Schönle, **Ruins of Modernity**, 2010, P 314.

<sup>73</sup> Siobhan Lyons, "Debbie does decay: what 'ruin porn' tells us about ruins – and porn", **The conversation**, August 18, 2015, Accessed: 18\05\16 . <http://theconversation.com/debbie-does-decay-what-ruin-porn-tells-us-about-ruins-and-porn-45776>

<sup>74</sup> Jefferson R.Cowie and Joseph Heathcott, **Beyond the Ruins: The Meanings of Deindustrialization**. London, UK: Cornell university press, 2003, Pp 115-116.



ה-20 כאשר התעשייה המכנית הייתה בשיאה, אך בשנות ה-80 הם כל לא היו רלוונטיים מבחינה טכנולוגית.

זוג האמנים הגרמנים ברנד והילה בכר (Bernd



and Hila Becher) יצרו סדרות של צילומים בהם הסתובבו ברחבי העולם וצילמו תמונות סטילס של מבנים ומפעלים כאלו. צילומיהם השפיעו רבות על ייצוגי ההרס התעשייתיים שיוצרו אחר כך. ניתן אפילו להגיד שהצילומים של הזוג הם אלו אשר החלו את מגמת ההריסות התעשיות או לפחות הגבירו את המודעות אליהם. הסדרה המפורסמת ביותר שלהם אשר ניצחה ב-1990 בביאנלה בוונציה היא סדרת צילומים של מגדלי מים ישנים.<sup>75</sup>

הצילומים צולמו כולם לאורך שנת 1980 וישנה חשיבות גדולה לאופן בו הם סודרו אחד ביחס לשני. תחילה חשוב להדגיש כי כל סדרה של הזוג הוגדרה על פי

הפונקציה המשותפת של המבנים בצילומים, במקרה הזה מגדלי מים. תשעת הצילומים סודרו בגריד כאשר הוקפד כי כל הפרספקטיבה שממני צולם המגדל תהיה זהה בכל אחד מהצילומים.<sup>76</sup> הבחירה לסדר ולהגדיר את הצילומים בצורה מכנית וסיסטמית כל כך נועדה להעצים את הפונקציה והנראות התעשייתיים של המגדלים עצמם. כמו כן, הסידור הוא ניסיון להעניק אנונימיות למגדלים ביחס לעצמם ואחד ביחס לשני. האנונימיות בתורה מעצימה את תחושת הניכור שבתצלומים אשר גם היא מתקשרת עם מוטיב התיעוש המנותק, הקר והמתכתי. כפי שניתן לראות הצילומים בשחור לבן מדגישים דווקא את הטקסטורה והחומר של המגדלים, כולם עשויים ממתכת חלודה וקרה למראה. מאפיינים אלו הם כמובן מאפיינים המקושרים לתעשייה המכנית עצמה אך בקונטקסט הנטוש וההרוס הם מקבלים ממד חדש.

למרות שמגמת ההרס התעשייתי תמשיך להיות מהותית לאורך ההיסטוריה של ההריסות ישנו מקרה חשוב נוסף אשר קוטע את הרצף הזה וחוזר לכאורה למגמת ההרס התיעודי הפוסט מלחמתי שהיה פופולארי קודם לכן. החוקרת דורה אפל (Dora Apel) אשר את ספרה אזכיר רבות לאורך עבודה זו מתייחסת לאירוע הטרור של ה-9/11 כאירוע מכונן במהלך ייצוג ההרס. בתשיעי לספטמבר בשנת 2001 אירע אירוע טרור נורא בניו יורק, מגדלי התאומים במנהטן פוצצו. אירוע הטרור הזה נחשב עד היום לאחד מהאירועים הטראומתיים ביותר לאורך ההיסטוריה של ארצות הברית ושל העולם המערבי כולו. כמובן שפורסמו צילומים רבים של האסון אך ישנם מספר מצומצם של צילומים אייקוניים. אין צורך להראות או לנתח תצלום שכזה בעבודה זו מכיוון שהחשיבות וההשפעה של ייצוג ההריסות של ה-9/11 היא רעיונית יותר מאשר וויזואלית.<sup>77</sup> זאת בגלל הסמליות של מגדל התאומים ונפילתם לאזרחי ארצות הברית. המבנים סימלו את ההצלחה והכוח האמריקאים, אלו היו מרכזים

<sup>75</sup> ראה יצירה 22 בנספח תמונות.

<sup>76</sup> Hell and Schönle, **Ruins of Modernity**, 2010, Pp 274-275.

<sup>77</sup> Dora Apel, **Beautiful Terrible Ruins: Detroit and the Anxiety of Decline**, New Jersey, NJ: Rutgers university press, 2015, P 14.

כלכליים ותרבותיים. אקט הטרור נעשה כנגד הסמל הזה ובכך ניסה להרוס ולהפיל את הכוח האמריקאי. ניתן להשוות את הסמליות של מבנים אלו והריסתם לסמליות של העמוד הקורינתי הרומי. כפי שהוזכר בתחילת הפרק שעבר העמוד הרומי הוא סמל לכוח של האימפריה הרומאית, ממש כמו מגדלי התאומים עבור ארצות הברית.

התייחסות לנפילה של אמריקה התעשייתית ולחבלה בכוח העד כה בלתי מעורער שלה מתבטאת בעבודותיו של האמן האמריקאי אד רושה (Ed Ruscha). רושה נולד ב-1937 כך שחווה את מלחמת העולם השנייה והשפעותיה על ארצות הברית, תקופת האטום, אובדן התיעוש ואת אירועי הטרור של 9/11. בשנת 2006 במוזיאון הוויטני האמריקאי נאצרה תערוכה בשם *The course of an empire*, התערוכה התמקדה בייצוג של נפילת אימפריות באופן ספציפי בעבודותיו של רושה ביחס לעבודות ישנות יותר.<sup>78</sup> היצירות של רושה הוצגו במקביל לעבודותיו של האמן האמריקאי מהמאה ה-19 תומאס קול (Thomas Cole), ציוריו של קול התמקדו בעלייה ובנפילה של עיר דמיונית המתבססת על כריתים. למרות שהיה מבין האמנים האמריקאים היחידים בעלי ייצוגי הריסות עבודותיו לא היו בעלות השפעה רבה מבחינה סגנונית מכיוון שהתבסס בעיקר על עבודותיו של טרנר(אשר הוזכר כבר בפרק הקודם).

מבין הציורים שהוצגו ניתן לראות כאן ציור של בית ספר ישן.<sup>79</sup> הציור הוא מינימליסטי באופן



יחסי, מוצג בו מבנה וגדר על גבי רקע שמיים כחולים. מבנה בית הספר הישן נראה בפרספקטיבה אלכסונית במישור השני של הציור. במישור הראשון נראית גדר תיל אשר גם היא ממשיכה את הפרספקטיבה האלכסונית של הציור. המבנה מלבני ופשוט,

בצבע אפור ועם חלונות מלבניים צהובים. גדר התיל שסובבת אותו הרוסה בחלקה, ניתן לראות כמה חלקים חסרים בה וחורים בה. רקע השמיים מאחורה ריק מכל עצם ונראה שטוח לגמרי. ייצוג כזה של הריסות הוא מינימליסטי מאוד ואפשר אפילו לטעון שהוא מתאים יותר לקטגוריה של תיאור מקומות נטושים יותר מאשר הרוסים. למרות זאת, מתבטא בציור זה מוטיב חשוב בייצוגי ההרס אשר נראה בבירור בקישור שיוצר רושה בין היצירות שלו לאלו של תומאס קול כפעי שהוזכר לעיל. החזרה למדיום הציור גם היא כשל עצמה סמלית מכיוון שעד כה רוב ייצוגי ההרס נראו במדיום הצילום. רושה בחר ליצור פרפרזה לייצוגי ההריסות של אימפריה שיצר קול, מבחינתו יצירותיו מייצגות גם הן הריסות של אימפריה. רושה ביקש במובן מסוים ליצור הריסות עכשוויות המייצגות את החורבן של אימפריה מודרנית ועכשווית ולא של אימפריה רחוקה ונשכחת. אלו הן הריסות של התעשייה ושל תהליך הדה-אינדוסטריאליזציה שהוזכר לעיל.

<sup>78</sup> Apel, **Beautiful Terrible Ruins**, 2015, Pp 14-15.

<sup>79</sup> ראי יצירה 23 בנספח תמונות.

ניתן לראות זאת בבחירתו בבית ספר מקצועי ישן (The old trade school), אלו היו בתי ספר שמטרתם הייתה ללמד את המקצועות שדרשה התעשייה המתפתחת כמו ייצור המכונות, החשמל ועוד. אך רושה מציג את הבית ספר נטוש לגמרי חסר כל נפש חיה, אין כבר תלמידים בו ואין בו כבר צורך. כמו כן הצבעוניות של המבנה מבטאת גם היא את תחושת הבדידות והנטישה, הצבע האפור הניטרלי והקר שאינו מבטא כל רגש או חיוץ אנושית. החלונות הצהובים מדמים חלונות מוארים שצפוי כי יהיה ניתן לראות בהם דמויות אדם, אך גם שם המקום ריק לגמרי. גדר התיל שמסביב לבית הספר מעצימה עוד יותר את תחושת התיעוש. כפי שנראה בעבודותיהם המוקדמות יותר של הזוג בכר השימוש בשאריות של מוצרים תעשייתיים מתכתיים הוא מוטיב חשוב. גם כאן כמו בצילומים של הזוג הגדר מבטאת את הייצור של התעשייה שהייתה קיימת פעם. אך הגדר היא למעשה הרוסה ובעלת חורים וקרעים בכל מיני חלקים בה. כך גם היא כמו בית הספר כבר איננה שימושית ואין בה צורך, היא נמצאת שם בתור שארית סמלית של תקופת עבר.

תחושה זו של 'שארית' מתבטאת בחוזקה רבה בציוור וזאת בגלל המינימליסטיות שלו. הרי שאין כאן תיאור דרמטי של מבנה הרוס אלא רק את מה שנשאר ממנו, שארית מלנכולית ובודדה של תקופת עושר שנעלמה. זוהי ריקנות מלנכולית המאפיינת את הייצוגים של אחריו 9/11, המלנכוליה נובעת בעיקר בגלל הנוסטלגיה בתיאורים אלו.<sup>80</sup> הנוסטלגיה מתייחסת לתקופת העושר והכוח של ה'אימפריה האמריקנית', אך כל מה שנשאר ממנה הוא מנותק וקר כפי שנראה בציוור. תופעת ההריסות המלנכוליות אמנם הייתה כבר קיימת אך לאחר השפל הגדול שחוותה ארצות הברית היא התעצמה באופן משמעותי בעולם התרבות והאמנות. ייצוגים של ה'שאריות' של תקופת העושר ותחושת הריקנות של מה שנשאר מאחור היו קיימים המון.

אמן חשוב נוסף שבעבודותיו מתבטאים הרעיונות והתחושות האלו הוא הצלם האמריקאי



12.A Camilo José Vergara, *Greater Love Christian Church*, 514 West 71st St., Chicago, 2001.

קמילו חוזה ורגרה (Camilo José Vergara). ורגרה ידוע עד היום בתור צלם של 'גטאות' אמריקנים עכשוויים כגון הארלם, שיקגו, ניו ג'רזי ועוד אזורים במצבים סוציו-אקונומיים נוראיים. כמו בצילום המובא כאן לדוגמה (תמונה 12) ובשאר עבודותיו מתבטאת אותה הריקנות והמלנכוליה שנראית

בצוירים של רושה.<sup>81</sup> כמו בצוירו של רושה גם כאן קיימת צבעוניות מונוכרומטית וקרה, אדם על לבן פשוט ללא דקורציה. כמו כן, ניתן להשוות בין

הקומפוזיציה האלכסונית של הציוור לזו של התצלום אשר גם היא מבליטה את המלבניות הגיאומטריות של המבנה. לבסוף נשווה את סוגי המבנה שבחרו שני האמנים לייצג האחד בית ספר ישן ושני כנסייה ישנה.

הבית ספר והכנסייה אלו הם מקומות המייצגים את הציבור ככלל. אך בשני התיאורים לא ניתן לראות אנשים במוסדות האלו אלא רק להרגיש את הריקנות שבחוסר האנושיות שקיים בתיאור

<sup>80</sup> Hell and Schönle, *Ruins of Modernity*, 2010, P 4.

<sup>81</sup> Caitlin DeSilvey and Tim Edensor, "Reckoning with Ruins", *Progress in Human Geography* 37, Vol. 4 (2013): P 470.

שכזה. הקשר שבין המקום המצולם והאנשים המקיימים בו ביון יום הוא מהותי להבנת הז'אנר העכשווי והמתפתח של ייצוג הריסות.<sup>82</sup> עבודותיו של ורגרה הן נקודת מפתח והשפעה למחקר המרכזי של עבודה זו המתעסקת בעבודותיהם של שני אמנים עכשוויים בשם יבס מרשאנד (Yves Marchand) ורומין מפרה (Romain Meffre).

לאורך פרק זה ניתן לראות התפתחות של קטגוריות או מגמות חדשות בייצוגי ההרס. לאחר העידן הפוסט-טראומתי המלחמתי מתגלה תהליך היסטורי ותרבותי חדש של דה-אינדוסטריאליזציה אשר גם הוא מתבטא בייצוגי ההרס. תיאורים מסוג זה מאופיינים בשימוש בחומרים תעשייתיים ומכנים אשר יוצרים תחושה של קרירות רובוטית חסרת אנושיות. חוסר האנושיות ניכר בתיאורים אלו כפי שנראה בעבודותיהם של הזוג בכר. כמו כן מתוך הייצוגים של נפילת התיעוש המודרני נראה מוטיב בולט נוסף, ההרס המלנכולי והנוסטלגי. זאת כפי שנראה בציורו של רושה וככלל בתקופה שלאחר אירועי הטרור של 9/11. תיאורים כדוגמת זה של רושה מאופיינים בנוסטלגיה מלנכולית לעבר ובבקשה לחזור אל הגדולה והעושר שהייתה בו לפני ההרס והחורבן. גם כאן היחס בין האדם להרס הוא מהותי אך שונה לגמרי מזה שמתבטא בתיאורי הרס תעשייתיים. בעוד שתיאורים אלו התמקדו במה שנשאר מהמכונה והתעשייה התיאורים הנוסטלגיים מתמקדים במה שנשאר מהאדם עצמו, גם ללא כל תיעוד מוחשי של אדם.

## פרק IV: הצגה והגדרת מושג הפורנו הריסות

הדינמיקה שבין האדם לבין ההרס הארכיטקטוני הופכת לנושא העיקרי של תיאורי ההרס העכשוויים. עובדה זו מתבטאת לא רק בנושאים של ייצוגי ההרס עצמם אלא גם בהתייחסות של החברה אליהם. במאה ה-21 נוצרה תופעה חדשה של ייצוגי הריסות אשר מוגדרת כיום בשם 'פורנו הריסות' (ruin porn). המונח נטווה לאחר ראיון טלוויזיוני עם תושב העיר דטרויט אשר נשאל על דעותיו לגבי צילומי ההריסות של העיר. התושב התייחס בבוז כלפי האמנים והצלמים אשר באו לצלם את הריסות עיר מולדתו וטען כי יש בצילום אקט פורנוגרפי.<sup>83</sup> למרות שזוהי כביכול אמירת דרך אגב של תושב כועס יש כאן אמירה חדה לגבי הדינמיקה בין האדם והרס בתוך ייצוג הריסות ובמציאות של הריסות.

בעולם האמנות והאקדמיה המונח 'פורנו הריסות' מקבל יותר ויותר הכרה, על פי החוקר בריאן מקהייל (Brian Mchale) התופעה החלה כבר במאה ה-20 עם צילומיו של רוברט סמית'סון (Robert Smithson) אשר הוזכר בתחילת פרק זה בהקשר להרס תעשייתי. על פי טענה זו פורנו הריסות החל

---

<sup>82</sup> Lyons, "Debbie does decay", *The conversation* (2015). <http://theconversation.com/debbie-does-decay-what-ruin-porn-tells-us-about-ruins-and-porn-45776>

<sup>83</sup> Clément Ghys, "Le Bel Avenir des Ruine", *Libération* (2014). Accessed June 20, 2016. [http://next.liberation.fr/culture/2014/03/28/le-bel-avenir-des-ruines\\_991148](http://next.liberation.fr/culture/2014/03/28/le-bel-avenir-des-ruines_991148)

כבר בתור חלק מז'אנר ההרס התעשייתי ורק נהיה פופולארי יותר בשנים האחרונות.<sup>84</sup> בניגוד לכך יש הטוענים כי ז'אנר הפורנו הריסות החל במאה ה-21 עם צילומים של העיר דטרויט הפוסט-תעשייתית העכשווית ועם צילומים של הגטו האמריקני העכשווי.<sup>85</sup>

ניתן להגדיר את המונח 'פורנו הריסות' באופן הבא- צילום של אזורים הרוסים או בעלי חורבות אשר עדיין נחשבים לערים מתפקדות ומאוכלסות בהן יש תושבים וכו'. הצילומים נעשים על ידי אמנים או צלמים אשר אינם קשורים בשום אופן למקום המצולם אלא עוזבים אותו ומתנתקים ממנו מעבר לצילומים עצמם.<sup>86</sup> ישנם שני אלמנטים חשובים המתבטאים בהגדרה זו, הניצול והניתוק אשר שניהם מתקשרים באופן ישיר לשימוש במונח הפורנוגרפיה לתיאור תופעה זו. תחילה הניצול אשר הוא האלמנט שיוצר כיום הכי הרבה תגובות שליליות כלפי התופעה. אלמנט הניצול בסוג זה של צילום מתבטא ביכולת של הצלם להשתמש במצב סוציו אקונומי ירוד של אזור בכדי ליצור דימויים אסתטיים המאפשרים לו תהילה וכסף או הנאה של צופים. ההנאה של הצופה מייצוג ההריסות קשורה באופן אינהרנטי ליכולת של הצלם לנתק את ייצוג ההריסות שלו מהמציאות הקיימת שלהן. הניתוק אשר מתבטא ביכול של הצלם או הצופה בלום להתנתק מהמציאות של ההריסות המצולמות. זאת בניגוד לצילומי ההריסות התיעודיים שהובאו לאורך עבודה זו אשר מטרתן הייתה לקשר את הצופה למציאות ההרס והחורבן. הניתוק מאפשר לצלם ליצור אסתטיקה של חורבה והרס ללא ניסיון להראות או להבין את המקור והקונטקסט המקורי שלו. על ידי זה הצופה ביצירה מקבל ייצוג שעבר רומנטיזציה ואיננו בעל המשמעות האותנטית והמקורית שלו.<sup>87</sup>

האותנטיות גם היא שאלה חשובה שהעולה מתוך התופעה של פורנו ההריסות. זאת מכיוון שכפי שתואר לעיל הצילומים של פורנו ההרס מנותקים במידה כזו או אחרת מהמציאות והקונטקסט שלהם, מה שגורם לאובדן האותנטיות. ניתן לראות זאת כאשר נשווה את התופעה הזו לתופעה של ההרס התיעודי כפי שהוצגה בתחילת פרק זה. ההרס התיעודי אשר נראה לאורך המאה ה-20 התמקד בתיעוד תוצאות של אירועים היסטוריים אשר גרמו להרס וחורבן באזורים מסוימים. צילומים אלו נעשו למען עיתונים או במטרה להציג את המציאות האובייקטיבית ככל האפשר לצופה, זאת בכדי להזכיר את האירועים שגרמו להרס. שאלות של קומפוזיציה, פרספקטיבה ואפילו עריכה הרבה פחות רלוונטיות בצילום זה שהרי האסתטיקה איננה המטרה של הצלם אלא תיאור המצב.<sup>88</sup>

בפורנו הריסות לעומת זאת המוגדר כ-'מנצלי' את המציאות, ישנו פקפוק באותנטיות של הייצוגים ובמטרה שלהם. בצילומי ההרס העכשוויים הצלם הוא בעל הכוח האמתי ואינו נתון למגבלות טכניות של מצב וכמובן מציאות. על פי זאת, הכוח נמצא בידיו של הצלם לעוות במובן השלילי או החיובי של המילה את המציאות בה הוא מצלם את ההריסות. ניתן לטעון שגם בצילום

---

<sup>84</sup> Lyons, "Debbie does decay", **The Conversation** (2015). <http://theconversation.com/debbie-does-decay-what-ruin-porn-tells-us-about-ruins-and-porn-45776>

<sup>85</sup> Ghys, "Le Bel Avenir des Ruine", **Libération** (2014). [http://next.liberation.fr/culture/2014/03/28/le-bel-avenir-des-ruines\\_991148](http://next.liberation.fr/culture/2014/03/28/le-bel-avenir-des-ruines_991148)

<sup>86</sup> Claire Flagg Tracy, **In ruins: nostalgia and melancholia in the photographs of Yves Marchand and Romain Meffre**, (2014) MA: University of Cincinnati, P 13.

<sup>87</sup> John Patrick Leary, "Detroitism", **Guernica** (2011), Access: 21/06/16. [https://www.guernicamag.com/features/leary\\_1\\_15\\_11/](https://www.guernicamag.com/features/leary_1_15_11/)

<sup>88</sup> Tracy, **In ruins**. (2014), P 17-18.



ההרס התיעודי יש לצלם את אותה ההשפעה והכות. אך חשוב לזכור כי המטרה ש צילומים אלו היא ייצוג תיעודי ולא אסתטיקה. אחת הביקורות הגדולות ביותר על צילומי ההרס העכשוויים קשורה בכך שהם נעשים יותר למען אסתטיקה מאשר למען ייצוג אותנטי של המצב. ניתן לראות זאת גם בפועל כאשר מסתכלים על הרבה מצילומי ההרס המשויכים לתופעת הפורנו הריסות. מבין הצלמים המצליחים ביותר בתחום זה כיום הוא הצלם האמריקני אנדרו מור (Andrew Moore) אשר יצר סדרה שלמה המתעסקת בהריסות העיר דטרויט. רבים מצילומיו מדגימים את האופן בו הצלם מסוגל 'לנצל' את מציאות ההריסות ואת הקונטקסט שלהן. מור הוא מבין צלמי הפורנו הריסות הידועים ביותר כיום ועבודותיו מתמקדות בהריסות ושאריות של ערים ומדינות בכל רחבי העולם. את הסדרה של דטרויט יצר מור בשיתוף עם שני צלמים אחרים המשתייכים לז'אנר, יבס מרשאנד (Yves Marchand) ורומין מפרה (Romain Meffre).

הצילום המובא כאן<sup>89</sup> מדגים את הטענה הביקורתית כלפי פורנו הריסות, את האופן בו סגנון צילום זה אינו מייצג את המציאות של ההרס והחורבן. בצילום נראה פרוזדור חשוך בפרספקטיבה



אלכסונית. לאורך הפרוזדור נראים דלתות פתוחות שדרכם עובר אור שמש השוטף חלקים בפרוזדור. על רצפת המסדרון ניתן לראות חלקים שבורים של דלתות, חלונות ומראות כולם מפוזרים על הרצפה. הדלתות והחלונות שלאורכו מנופצים כמעט לגמרי והתקרה גם היא מנופצת. במישור הראשון של התמונה, החלק הקדמי ביותר של הפרוזדור ניתן לראות שתי מראות על קירות המסדרון. המראה בקיר השמאלי שבורה כמט לגמרי ונראות חתיכות שבורות

של המראה על הרצפה מתחתיה. המראה בצד השני ממולה איננה שבורה ברובה, עליה נראה כיתוב באנגלית "My heart is missing" ובתרגום חופשי לעברית- "הלב שלי הלך לאיבוד".

הקומפוזיציה שבוחר מור ליצור בצילום זה מדגימה את האופן בו יש בכוחו כצלם לנצל את בית המלון ההרוס למען יצירת תמונה דרמטית ואירונית. במאמרו בעיתון גרניקה מתייחס החוקר ג'ון פטריק לירי (John Patrick Leary) לשיטת הקומפוזיציה של מור כסמיכות צינית. כלומר, מור יוצר סצנה דרמטית של הרס וחורבן ובוחר להוסיף להציב בה את הגרפיטי כאמירה צינית על הסצנה עצמה.<sup>90</sup> הדרמטיות של הצילום נראית תחילה בפרספקטיבה האלכסונית, היוצרת תחושה של מרחב דינמי המושך את הצופה פנימה. כמו כן, האור והצל בצילום מובחנים מאוד וההבדלים ביניהם אינטנסיביים ויוצרים קונטרסט דרמטי. תקרת המסדרון עדיין מזכירה את הפאר שהיה פעם במבנה ההרוס, ידוע כי המבנה היה בית מלון מפואר בדטרויט. ניתן עדיין לראות את עיטורי הזהב המפוארים על התקרה אך גם את החלקים השבורים וההרוסים שלה. הפאר הדרמטי ההרוס של

<sup>89</sup> ראי יצירה 24 בנספח תמונות.

<sup>90</sup> Leary, "Detroitism", *Guernica* (2011). [https://www.guernicamag.com/features/leary\\_1\\_15\\_11/](https://www.guernicamag.com/features/leary_1_15_11/)



הפרוזודור נראה גם בהשתקפות אור השמש על חלקי המראה השבורים. ההשתקפות יוצרת כמעט אשליה של תכשיט מוזהב בוהק כאשר למעשה אלו אך ורק שאריות הרוסות.

לצד כל זה נראה הכיתוב "My heart is missing", ובכך שובר מור את הדרמה שיצר בצילום ומעביר בו רובד נוסף. הציניות נראית בקונטרסט המכוון שבין החלל הדרמטי לכיתוב על הזכוכית.<sup>91</sup> הכיתוב עצמו מרושל ומכוער וברור מאליו כי נכתב באופן ציני ואירוני, הפאר הנשכח של החלל איננו תואם לכיתוב המרושל והילדותי אפילו. הכיתוב מדבר על לב שהלך לאיבוד אך כאשר מסתכלים על החלל בו הכיתוב נמצא ברור כי הרבה יותר מרק לב הלך לאיבוד ונהרס. על פי לירי בצילום נראה כי מור מעוניין ליצור איזושהו משחק ציני בעזרת החלל ההרוס.<sup>92</sup> לירי מבקר את מטרתו השטחית כביכול של מור ואת האופן בו הוא מנצל את ההרס האמתי למען מטרה זו. למרות ביקורת זו טען מור במספר ראיונות כי צילומיו ממשים כמטאפורה למצב ולבעיות הכלליות בארצות הברית והעולם וכי צילומי ההרס נועדו דווקא להעלות מודעות.<sup>93</sup>

לצד אופן הניתוח הביקורתי של לירי ישנה גם אסכולה אחרת המבקשת לנתח את תופעת פורנו ההריסות באופן שונה. החוקרת דורה אפל (Dora Apel) כותבת בספרה החדש *Beautiful Terrible Ruins: Detroit and the Anxiety of Decline* על מה שהיא לדעתה השאלה החשובה ביותר לגבי התופעה. אפל אינה רואה חשיבות בשאלה על הלגיטימיות והמוסריות של התופעה בקונטקסט החברתי שלה כמו לירי. לטענתה, השאלה הפרובוקטיבית יותר היא באיזה אופן ייצוגי הרס מגרים ואיזו מטרה זה משרת, במקום לגנות את הגירוי מלכתחילה.<sup>94</sup> במחקרה מתייחסת אפל למושג הנשגב אך מכניסה אותו לקונטקסט הדהאנידוסטראלוציה (deindustrial sublime).<sup>95</sup> מושג הנשגב במקור מוגדר במאה ה-18 על ידי אדמונד בורק (Edmund Burke) ועמנואל קאנט (Immanuel Kant).<sup>96</sup> על פיהם הנשגב הוא דרמטי ודינמי, אינסופי ומאיים ואפל ואינטנסיבי. על פי קאנט ובורק ערכי הנשגב אינם נמצאים באובייקט הוויזואלי עצמו אלא באופן בו הוא נחוה. כלומר, ערכי הנשגב הם תחושות פסיכולוגיות שהאדם חווה בתגובה לאובייקט כלשהו. מטרת הנשגב על פי כך היא לעורר את הרגשות החזקים והאפלים ביותר באדם אך בצורה שעדיין יוכל להעריך ומגר אותם. אלו הם בעיקר פחד, איום, אינסופיות ועוד.<sup>97</sup>



כפי שניתן לנתח צילום הריסות על פי גישתו של לירי כך גם ניתן לעשות עם גישתה של אפל. בספרה *Beautiful Terrible Ruins: Detroit and the Anxiety of Decline*

<sup>91</sup> Apel, *Beautiful Terrible Ruins*, 2015, P 35.

<sup>92</sup> Leary, "Detroitism", *Guernica* (2011). [https://www.guernicamag.com/features/leary\\_1\\_15\\_11/](https://www.guernicamag.com/features/leary_1_15_11/)

<sup>93</sup> Apel, *Beautiful Terrible Ruins*, 2015, P 35.

<sup>94</sup> Lyons, "Debbie does decay". <http://theconversation.com/debbie-does-decay-what-ruin-porn-tells-us-about-ruins-and-porn-45776>

<sup>95</sup> Apel, *Beautiful Terrible Ruins*, 2015, P 50.

<sup>96</sup> Edmund Burke, "A Philosophical Inquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful", ed. Adam Phillips, New York, NY: Oxford university press, 1990. P 36.

<sup>97</sup> Ipek and Sengel, "Piranesi between ", 2007, P 19.

אפל יצירות נוספות של אנדרו מור. מבניהן היצירה *Birches Growing in Books*<sup>98</sup> אשר היא חלק מסדרת הצילומים שעשה מור בדטרויט. בצילום זה מתואר מבנה הרוס בעיר דטרויט, הצילום נעשה מפנים המבנה. הפרספקטיבה של הצילום מרכזית כאשר נקודת המגוץ שבצילום נמצאת באמצע ומעלה. הקומפוזיציה גם היא מרכזית פירמידלית כאשר רוב העצמים המהותיים בצילום נמצאים במרכזו.

במישור הראשון של הצילום נראית אדמה מלאה בזבל אשר מבינו ניתן לזהות ספרים ובקבוקי פלסטיק. במישור השני נראים שלושה עמודים המחזיקים את תקרת הבטון מעל האדמה. העמודים גם הם כנראה גם הם מבטון, בססם נכנס לאדמה ונראה כקבור תחת הזבל. מול העמודים נמצאים בצד הימני בצילום ישנה קופסת מתכת גדולה מכוסה בכתבי גרפיטי. על הקיר מאחוריה נמצאות כתובות גרפיטי נוספות ולידן מרזב דולף. מתקרת הבטון ישנם חוטי חשמל הנופלים כלפי מטה והתקרה עצמה מתקלפת לגמרי. במרכז הצילום שהוא גם מרכז התקרה נראה פתח מלבני אשר דרכו נכנס אור טבעי מבחוץ. במרכז זה נראים עצים ירוקים גדלים אל תוך המבנה ומתחילים להתפשט בו. גם בחלק זה נמצאים עמודי המבנה אך הם כמעט לגמרי מכוסים בצמחייה הסבוכה. דרך הצמחייה ניתן לראות רמז לשמיים אפורים.

בצילום זה נראה מבנה הספרייה הציבורית בדטרויט אשר ננטש בעוד כל הספרים והציוד שבו נמצאים. הספרים הישנים נמצאים על האדמה ונראים כאילו הופכים לחלק ממנה, נרקבים ומתכלים לתוכה. המבנה עצמו עדיין עומד אך נראה שבמרכזו הטבע מגיח מבחוץ ומתחיל להתפשט בתוכו. כמו כן, יש סימנים לכך שהיו אנשים בתוך המבנה גם לאחר שננטש. כתובות הגרפיטי, בקבוקי הפלסטיק ושאריות של עטיפות כולן מרמזות על הימצאותם של בני אדם במבנה ההרוס. אפל בוחרת לנתח את צילומו של מור כייצוג רומנטי ואפילו אידיאליסטי של המציאות בדטרויט. יותר מכך, היא מנתחת את הצילום כתיאור השייך לקטגוריית הנשגב על פי בורק וקאנט.<sup>99</sup> הרומנטיקה בצילום נראית על ידי הדינמיקה המוצגת בין המבנה הארכיטקטוני לטבע. המבנה עצמו מתפרק אך חלקים ממנו עוד עומדים, למרות שאות הטבע הפראי החיצוני מתחיל לפלוש אליו. ניתן לראות זאת בעצים הירוקים המתפשטים כלפי פנים אך גם על ידי ההתכלות של הספרים אל האדמה. למבנה כבר אין רצפה רגילה אלא הספרים שהיו עליה נרקבו והתכלו יחד לאדמה וזבל. עמודי המבנה עצמו נראים כשוקעים תחת האדמה המזוהמת הזו. מוטיב זה של הטבע המשתלט על ההריסות נראה בעיקר ברומנטיקה ובאופן מודגש בעבודותיו של קספר דויד פרידריך, כפי שהצגתי במבוא ההיסטורי.

האידיאליזציה שאפל מתייחסת אליה בצילום נראית באופן בו מציג מור את הטבע לעומת המבנה הארכיטקטוני ההרוס. המבנה עצמו אפור ומתקלף ומעלה תחושת שלילית בצופה. לעומתו נראה הטבע המוצג על ידי עצים ירוקים ופרועים. העצים אינם שבורים או רקובים אלא חיים וגדלים באופן טבעי ובריא. ניתן גם לראות שפנים המבנה חשוך ואפל מאוד בהשוואה לפתח במרכזו. בפתח זה מתגלה פתאום אור טבעי המגיע מבחוץ האור חמים ונעים ויוצר קונטרסט עצום לאפלוליות המבנה ההרוס. גם הספרים הישנים שמתכלים והופכים לאדמה מייצגים עיקרון של התחדשות ואפילו לידה מחדש. אפל טוענת שבגלל שמור מציג את הטבע באופן חיובי כל כך יש כאן ניסיון להציג

<sup>98</sup> ראי יצירה 25 בנספח תמונות.

<sup>99</sup> Apel, *Beautiful Terrible Ruins*, 2015, P 39.

את התפשטותו כדבר נכון וחיובי. אפל אינה אומרת האם הוא חיובי או שלילי אלא רק מציגה את העובדה שישנו ניסיון לעשות אידאליזציה לתהליך ההרס והריקבון של המבנה.<sup>100</sup>

ערכי הנשגב של בורק וקאנט נראים בעיקר בקומפוזיציה ובצבעוניות של התמונה. זאת מכיוון שעל פי ההגדרה של בורק וקאנט ישנם מאפיינים אסתטיים המשויכים לנשגב. אחד מהם הוא קונטרסט דרמטי מבחינת הצללות וצבעים.<sup>101</sup> ניתן לראות את המאפיין הזה בצילומו של מור על ידי הקונטרסט בין הפנים לחוץ. המבנה הארכיטקטוני וחלקו הפנימי שממנו מצולמת התמונה, הוא אפל ומוצלל מאוד. מבחינה צבעונית הוא כולל כמעט אך ורק אפור ושחור וכמה צבעים מלוכלכים ועכורים אחרים. בקונטרסט גמור לכך, נראה החלק החיצוני של המבנה בו גדלים העצים. חלק זה מואר מאוד וצבעוניותו חיה ועליזה יחסית לאפלוליות המבנה הפנימי, זהו הקונטרסט העצום בין שני חלקי התצלום. אלמנט נוסף הוא הקומפוזיציה שזה בחר מור, זוהי קומפוזיציה מרכזית פירמידלית. הפירמידה המרכזית שיוצר מור יוצרת תחושה של תנועה כלפי מעלה, במקרה זה אל עבר האור שממנו מגיחים העצים. הדינמיקה הנוצרת כתוצאה מהפרספקטיבה הזו גם היא מאפיין של ערך הנשגב.<sup>102</sup>

אפל הולכת ומעמיקה עוד יותר בתיאוריה של בורק קאנט בהקשר להריסות. הם טענו כי בכדי לחוות את הנשגב על הצופה להיות מנותק מן הסצנה המתוארת מבחינה פיזית או מנטלית בכדי להכיל את התחושות שהסצנה מעבירה בו. ייצוגי הריסות הן מבחינת אפל אלו המאפשרות חוויה כזו, מנותקת מן המציאות שלהן למען הצופה אך עדיין בעלות מטען רגשי ואסתטי חזק.<sup>103</sup> אפל איננה מתכחשת כלל לניתוק שיוצרים ייצוגי ההרס ואפילו אומרת שהוא אינהרנטי לצילומים, אך לעומת לירי היא אינה מאמינה שיש חשיבות בביקורת חברתית על כך. זאת מכיוון שאופן נותחה הוא פסיכולוגי ואוניברסלי ואיננו מתמקד בסוגיה חברתית ספציפית, מה שהוא כשלעצמו אקט מנותק מן המציאות.

גישתה של אפל אמנם מנוגדת לזו של לירי אך היא איננה נחשבת לקיצונית ביותר. אחד החוקרים הקיצוניים ביותר בגישתן כלפי הריסות הוא טים אדנסור (Tim Edensor) אשר הוזכר באופן מצומצם בעבודתי קודם לכן. גישתו של אדנסור קיצונית בכך שבניגוד ללירי ולאפל היא איננה רוצה כל קשר בין ייצוג ההריסות להריסות המציאותיות עצמן. כלומר, הוא איננו רואה כל חשיבות בקור המציאותי ובגיאוגרפיה של ההריסות המוצגות. מבחינת אדנסור יש להסתכל על ההרס כיצירת אמנות בפני עצמה ואפילו אסור לשייך אליה כל מציאות פוליטית או כלכלית. יותר מכך הוא מאמין כי הריסות הן התקדמות טבעית ובלתי ניתנת לעצירה של המרחב האנושי האורבני. לא צריך לנסות ולמנוע את ההרס אלא ליהנות מן החוויות האסתטיות והרגשיות החדשות שהוא מקנה.<sup>104</sup>

אפל ולירי מייצגים את שתי הגישות הרווחות בשיח העכשווי על הריסות ופורנו הריסות. האחת גישה פוליטית וחברתית והשנייה אוניברסלית פסיכולוגית. אך בבסיס כל גישה המתייחסת לייצוג או לחקר של הריסות ישנה שאלה אינהרנטית אחת. שאלה זו מתעסקת בגורם של ההרס והשפעה שלו על הדינמיקה שבין האדם וההרס. ישנן שתי תפיסות אפשריות במקרה זה ומתוך עכל אחת מהן ניתן

<sup>100</sup> Apel, **Beautiful Terrible Ruins**, 2015, P 39 .

<sup>101</sup>Ipek and Sengel, "Piranesi between ", 2007, P 22.

<sup>102</sup> Ipek and Sengel, "Piranesi between ", 2007, P 22.

<sup>103</sup> Apel, **Beautiful Terrible Ruins**, 2015, Pp 16-17.

<sup>104</sup> Tim Edensor, **Industrial Ruins:Space, Aesthetics and Materiality**, New York, NY: 2005, Pp171-172.

לגזור גישת מחקר או ייצוג של הרס תואמת. התפיסה הראשונה היא זו הדטרמיניסטית. הרס דטרמיניסטי הינו הרס גורלי שאין ביכולת האדם לשנותו בכל מקרה. על פי זה, הגורל של כל מבנה ומעצמה אנושית הוא הרס ללא כל קשר לקונטקסט חברתי, פוליטי וכלכלי. התפיסה השנייה היא האנטי-דטרמיניסטית המתבססת על בחירה חופשית, לכאורה ההפך מהדטרמיניזם. על פי הבחירה החופשית יש לאדם הכוח לשנות ולהשפיע באופן מלא על חייו ובכך לשלוט בתוצאות מעשיו. כלומר, האדם משפיע באופן מוחלט על ההרסות והוא הגורם העיקרי להיווצרותם שהרי הייתה בידו היכולת לעצור את היווצרותן מלכתחילה.

גישה התואמת לתפיסה זו היא גישתו של ג'ון פטריק לירי שהוזכר לעיל. גישתו הביקורתית והקונטקסטואלית מתייחסת באופן ישיר להיבטים הכלכליים, חברתיים ופוליטיים של ההרס ולכן הנחת היסוד שלה היא שלאדם יש שליטה בהרס. גישתו איננה יכולה להתבסס על התפיסה הדטרמיניסטית, זאת מכיוון שלא רלוונטי להעביר ביקורת על משהו שממילא היה מתקיים ללא קשר לקונטקסט. גישתה של דורה אפל אשר גם היא הוזכרה לעיל, היא ההפוכה מזו של לירי בהנחת היסוד שלה. אפל איננה רואה משמעות בהעברת ביקורת קונטקסטואלית מכיוון שהנחת היסוד שלה היא דטרמיניסטית. כמוה גם אדנסור אשר אומר במפורש כי תהליך ההרס הוא טבעי ומעגלי ואין סיבה לעצור בו.

## פרק V: תפיסות של ייצוג הרס בעבודותיו של ג'ובאני בטיסטה פירנזי ובאלו של יבס מרשאנד ורומין מפרה

לאורך הסקירה ההיסטורית נראו מגמות שונות באפן ייצוג ההרס באמנות מהרנסנס ועד המאה ה-21. אלו הן מגמת הדינמיקה בין ההרס והטבע, הדינמיקה בין האדם והטבע שכוללת את מגמת ההרס המדומה, ההרס הנצחי וזו של ההרס הארכאולוגי או המדעי. כל אלו המגמות שמתבטאות עד לתחילת העידן המודרני ותחילת הצילום, לאחר מכן מתווספים ביטויים ספציפיים יותר למגמות המקוריות ומגמות נוספות. נוצר ההרס התיעודי שניתן לטעון שהוא המשך עקיף למגמת ההרס הארכאולוגי שנראתה במאה ה-18. כמו כן, ההרס הפוסט-מלחמתי והפוסט-טראומתי, הרס דה-אינדוסטריאלי אשר הוא חלק ממגמת הדינמיקה בין האדם וההרס הנוסטלגי מלנכולי. מגמות אלו הן ביטויי וויזואלי לגישות הבסיס של האמן באוסן כללי או ביצירה באוסן ספציפי.

הגישות השונות לחקר ייצוגי הריסות, האחת הדטרמיניסטית והשנייה האנטי-דטרמיניסטית קיימות לדעתי גם באופן ייצוג אומנותי של הריסות. כלומר, כפי שחוקר ייצוגי הרס וחורבן הוא בעל הנחת יסוד לגבי אופן הניתוח של הייצוג, כך גם האמן היוצר את הייצוג במקור. כפי שהראיתי בפרק הקודם עם החוקרים לירי ואפל, ניתן לראות כי טענותיהם ומסקנותיהם מתבססות על הנחת היסוד הבסיסית שלהם. אפל אשר חוקרת על פי הנחת היסוד הדטרמיניסטית ולירי על פי הנחת היסוד האנטי דטרמיניסטית. לעומת זאת, כאשר מדובר בניסיון למצוא את הנחת היסוד הזו בייצוג של הרס וחורבן ולא במחקר של הרס וחורבן אין אפשרות להבין אותו דרך טענות ומסקנות כתובות. לכן, ראוי שיהיה

ביטוי אחר לגישות האלו אשר קיימות בכל יצירה ויצירה כפי שנראה לאורך המבוא ההיסטורי. הביטוי להנחת היסוד הוא ויזואלי ונחבא באלמנטים האסתטיים שבייצוג.

כפי שהראיתי לאורך פרקי המבוא ההיסטורי ניתן לשייך כל דימויי אמנותי של הרס אל אחת או יותר מן הקטגוריות שהוצגו לעיל. זאת כפי שהראתי בסקירה ההיסטורית, ביצירתו של פרנסואה דה נומה לדוגמא. יצירה זו משתייכת למגמת ההרס הנצחי, בניגוד ליצירת הבארוק הנוספת שהצגתי של סלבטור רוזה אשר משתייכת למגמת ההרס הטבעי. מכך נובע, כי ישנם ביטויים ויזואליים גם לשתי הגישות המדוברות. בכדי להבין איזו גישה מתבטאת בייצוג ההרס הספציפי יש צורך לנתח את האלמנטים השונים בו כביטויים לאחת מבין שתי הגישות. השייך של הדימוי לקטגוריות הוא כלי לניתוח הדימויים ביצירה. בפרק זה אנסה להוכיח את הימצאותן של שתי הגישות האלו בתחריטיו של גיובאני בטיסטה פירנזי ובצילומיהם של יבס מרשאנד ורומין מפרה, כאשר השייך לקטגוריות שהגדרתי ישמש כאחד מהכלים הניתוחיים שלי. בנוסף, אצור השוואה בין השניים בכדי להבין את ההבדלים בין אופני ייצוג ההרסות של אמנים מתקופות שונות ובעלי אמונות ומטרות שונות. יותר מכך, בחרתי להשוות יצירות המבטאות את אותן הקטגוריות של ההרס. לאורך הפרק היה ניתן לראות כי למרות שהמגמות המתבטאות ביצירות של האמנים תואמות זו לזו הגישות שעומדות מאחוריהן שונות לחלוטין. הייצוג שונה לחלוטין ומבטא מסקנות שונות אחת מן השנייה לאור הביטוי השונה של המוטיבים.

אתחיל בניתוח הצילומים של מרשאנד ומפרה, כאשר כל הצילומים אשר נבחרו לעבודה זו הם חלק מהסדרה *The Ruins of Detroit* שיצרו הצלמים בין השנים 2005-2010. בסדרה זו צילמו האמנים את העיר דטרויט שבמישיגן ארצות הברית, כל הצילומים מתמקדים בהרס של מבנים ברחבי העיר. יבס מרשאנד ורומין מפרה נפגשו לראשונה בצ'אט אינטרנטי בנושא הריסות. הם החלו לעבוד יחד בפריז כאשר עיקר עבודתם התמקדה בצילום משותף של מקומות נטושים והרוסים בעיר. הם החלו לפרסם את צילומיהם בשנת 2005, כאשר הצילומים משתייכים לשלוש סדרות שונות שנעשו במקביל. שלוש הסדרות הן התיאטראות, ההריסות של דטרויט וגונקג'ימה (*Gunkajia, The Ruins*) *of Detroit and Theaters* הן נעשו בין 2005-2010 וכולן מתמקדות בהריסות באזורים שונים בעולם.<sup>105</sup>

היצירה הראשונה אשר בחרתי לנתח הינה תצלום של מרשאנד ומפרה בשם *Biology*



*Classroom, George W. Ferris*  
*Elementary School, Detroit*<sup>106</sup>. יצירה זו משתייכת לסדרת צילומי ההרס של דטרויט, כך גם כל שאר היצירות של מרשאנד ומפרה שאנתח בפרק זה. צילום זה משתייך לדעתי לשתי קטגוריות הרס, זו של הדינמיקה בין האדם והמבנה ההרוס וזו של האדם

<sup>105</sup> Tracy, *In ruins*, (2014) P 1-2.

<sup>106</sup> ראי יצירה מספר 26 בנספח תמונות.



והטבע. על פי ניתוח הביטויים של הקטגוריות האלו בצילום זה יהיה ניתן לראות כי הגישה הבסיסית לצילום היא הגישה הדטרמיניסטית התואמת לגישת המחקר של דורה אפל שהצגתי בפרק הקודם.

היצירה בעלת קומפוזיציה מרכזית, פתוחה ודינמית. היא מרכזית מכיוון שהאלמנט הבולט ביותר בה נמצא במרכז התצלום, כמו כן ניתן לראות כי ישנה המשכיות של החלל המתואר אל מחוץ למסגרת התמונה. הדינמיות נראית בכך שכל האלמנטים המוצגים בתצלום פונים לכיוונים שונים ובכך יוצרים תנועה רבה. נוסף על כך, אין לתצלום פרספקטיבה מובחנת אלא זהו צילום פרונטלי לגמרי. פלטת הצבעים שנראית בצילום עכורה מאוד, ברוב התצלום ניתן לראות הרבה אפור, חום ולבן עכור. למרות זאת ישנן נקודות צבע בולטות של ורוד, אדום וכחול חזקים.

בצילום זה מתוארת כיתת ביולוגיה בבית הספר היסודי ג'ורג' פריס (George W. Ferris Elementary School) בעיר דטרויט. בית הספר החל להיבנות בשנת 1911 בכדי לאפשר עוד מקומות לימוד לתלמידים הרבים שהגיעו לעיר כל יום. הסיבה לכך נובעת מהמעבר של רבים לעיר בשביל עבודה במפעליו של הנרי פורד. כתוצאה מכך מערכת החינוך הקיימת של דטרויט לא הייתה מסוגלת להכיל את כל תושביה החדשים והייתה חייבת ליצור בית ספר חדש. אך לאחר נפילתו של פורד מבחינה כלכלית וסגירת כל מפעליו אשר התרכזו בעיר החלו לעזוב הפועלים את העיר בזה אחר זה. כך גם כל התלמידים שהיו בבית הספר ושלמענם הוא נבנה כבר לא למדו בו. בגלל חוסר בתלמידים שנבע מנטישת האוכלוסייה של דטרויט נסגר בית הספר בתחילת שנות ה-90 באופן סופי. בשנת 2001 היה ניסיון לפתוח מחדש את בית הספר אך עדיין לא היו מספיק תלמידים בדטרויט בכדי לעשות זאת.<sup>107</sup> ג'ורג' פריס עצמו חיי באותה התקופה של פורד והיה לאחד המהנדסים התעשייתיים החשובים ביותר של התקופה. פריס המציא את הגלגל הענק הראשון וכמו כן הנדס ועיצב מבנים וגשרים נוספים בכל ארצות הברית.<sup>108</sup>

ניתן לנתח את היצירה ככלל וגם כל אלמנט בה בפרט, אתחיל בכלל היצירה ולאורך הניתוח אתמקד יותר ויותר בפרט. אחד האלמנטים הכלליים הבולטים ביותר בתצלום הוא עומס הפרטים שיש בו. הרצפה המכוסה בחלקי זכוכית ועץ, השולחן המלא באביזרי לימוד וכו'. כל אלו יוצרים תחושה של עומס וחנק בחלל המתואר. יש בכך מן ניגודיות למצב של החלל, שהרי ידוע כי זהו מקום שנטוש כבר יותר מעשרים שנה. מצופה לחשוב שלאורך השנים המקום יהיה שומם לגמרי. אך זהו לא התיאור שנראה בתצלום. החדר אינו נראה נטוש כבר עשרים שנה אלא נטוש מלפני זמן קצר. כלומר, ניתן היה לחשוב שבמהלך השנים ייגנבו הרבה מהדברים והיו סימנים של ונדליזם עד שהמקום כבר לא יידמה לכיתה. אכן ניתן לראות סימנים של ונדליזם, למרות זאת הכיתה עדיין נראית ככיתה. אביזרי הלימוד של התלמידים והדגמים שהשתמשו בהם עדיין שם ועדיין נראים כמעט שמישים. עובדה זו יוצרת תחושה כאילו המקום ננטש רק אתמול, נעזב במהרה על ידי השוכנים בו. זוהי תחושה הקיימת גם בעוד תצלומים מן הסדרה של מרשאנד ומפרה, כפי שמדברת עליה טרייסי פלאג במאמרה בהקשר לתמונות מאוניברסיטה הרוסה בדטרויט.<sup>109</sup>

<sup>107</sup>Dani Sneed, *The Man Who Invented the Ferris Wheel: The Genius of George Ferris*, Berkley Hights, NJ: Enslow publishers, 2014, P 46.

<sup>108</sup> Sneed, *The Man*, 2014, P 40.

<sup>109</sup> Tracy, *In ruins*, (2014), P 26.

יותר מרק עזיבה יש ייצוג של מצב של עזיבה לא מוסברת ומהירה. שהרי הכל עדיין נמצא בכיתה ונראה כי אם מישהו היה מעוניין היה אפשר להמשיך וללמוד שם. אך הדבר החשוב ביותר אשר אינו נמצא בכיתה הוא התלמידים. עובדה זו מצביע בעצם על הסיבה לסגירת בית הספר ונטישתו מלכתחילה. כפי שהזכרתי לעיל, בית הספר נסגר כתוצאה בהידלדלות האוכלוסייה בעיר. המציאות הזו משתקפת באופן מרומז בצילום של מרשאנד ומפרה דרך הדימוי שהם יוצרים. העובדה כי ניתן להבין את המציאות הקונקרטי של ההריסות בדטרויט מהצילום עומדת בניגוד לרוב הגישות המתייחסות והמנתחות ייצוגי הרס עכשוויים. גם אפל שהזכרה רבות בעבודתי מאמינה כי קיים ניתוק אינהרנטי בין המציאות לדימויי ההרס.<sup>110</sup> למרות זאת, נראה כי בצילום הספציפי הזה כן ישנה התייחסות בין אם מכוונת או לא אל המקור המציאותי של ההרס המצולם.

ההתייחסות או הרמיזה למציאות ולמקור ההרס המוצג ביצירה הוא ביטוי לגישה האנטי דטרמניסטית. זה מכיוון שהוא מאפשר קישור של ההרס למציאות קיימת ואנושית. יותר מכך, הוא מקשר את ההרס למעשיהם של בני אדם ולמהלכים שנעשו על ידיהם. כך ההרס איננו מוצג כדבר טבעי שאינו נתון תחת השפעת בני האדם אלא הוא תוצאה ישירה של השפעה זו. למרות זאת ניתן לראות כי קיימים אלמנטים וייזואלים בצילום המבטאים דילמה לגבי מקור ההרס והאחראי לו ואינם מתיישבים עם הגישה האנטי דטרמניסטית. הקונפליקט בין שתי הגישות מתבטא ביצירה על ידי הצגת הקטגוריות של האדם והטבע והטבע והמבנה.

הביטוי הראשון לקטגוריית הדינמיקה שבין האדם והטבע שאתייחס אליו הוא החרקים הרבים המפוזרים בחלל. אלו כמובן אינם חרקים אמתיים אלא דגמים מדעיים ביולוגיים של זני חרקים שונים. מטרתם המקורית של הדגמים הייתה כנראה לחקור וללמוד על הזנים האלו. הדגמים עצמם אינם מייצגים את הגול המציאותי של חרק אלא מוגדלים מאוד. בנוסף, יש המון מן החרקים האלו והם מפוזרים בכל החדר. הגודל והכמות של הדגמים מקנים להם תחושה מאיימת ומפחידה. נראה כי הם משתלטים על החדר במן 'מכת ארבה' עכשווית. מכת הארבה התנכ"ית והחרקים המדומים האלו מייצגים שניהם השתלטות של טבע פראי וכאותי על אזור הנשלט כביכול על ידי האדם. אך בתצלום זה החרקים באים להוכיח כי המבנה אשר אולי פעם היה בשליטתו של האדם כבר איננו כך, הטבע גבר עליו. אך עובדה זאת עומדת בקונטרסט גמור למטרה המקורית של הדגמים האלו. שהרי מטרת הלימוד והחקר היא להבין את מושא המחקר בכדי להשתמש בו למטרות מסוימות או פשוט כדי להוסיף את הידע עליו למאגר מדעי.

הניסיון להבין ולחקור את הטבע הוא במידה מסוימת ניסיון להשתלט עליו ולביית אותו. הדגמים מדמים את הטבע ומאפשרים לאדם החוקר אום לעשות זאת מבלי באמת להתמודד עם הטבע עצמו. העובדה כי אלו הם רק דגמים באה להדגיש את השקריות והאשליה שיש בכך. שהרי הם אינם חרקים אמתיים שהאדם חקר אלא רק חתיכות פלסטיק שהוא בעצמו יצר מכך נובע כי גם כאשר האדם האמין שהוא מסוגל לביית את הטבע הייתה זו רק אשליה, ושוב הטבע הוא המשתלט בדינמיקה המוצגת בינו לבין האדם בתצלום זה.

החרקים מבטאים גם את הדינמיקה שבין הטבע והמבנה שהרי הם משתלטים באופן מוחשי על המבנה. למרות זאת, אני מאמינה שהקטגוריה הזו פחות רלוונטית בצילום זה מכיוון שאלו חרקים מדומים ולא אמתיים. עיקרון המחקר המדעי מתקשר יותר לדינמיקה שבין האדם והטבע מאשר לזו

<sup>110</sup> Apel, *Beautiful Terrible Ruins*, 2015, Pp 30- 31.

של הדינמיקה בין המבנה ובטבע. זאת מכיוון שהחרקים הם יצירה אנושית המדמה טבע ואינם באמת חלק מן הטבע. בגלל שהם מעשה אדם לא טבעי הם מבטאים יותר את הדינמיקה שבין האדם והטבע.

ביטויי נוסף לקטגוריה של האדם והטבע אך גם מוסיף את זו של האדם והמבנה הוא דגם האדם האנושי המוצב על השולחן במרכז הצילום. בנוסף אליו גם הדגם הדו ממדי התלוי על הקיר וכל חלקי הדגמים הקטנים יותר המפוזרים בחלל. דגמים אלו הם דימויים מדעיים ביולוגיים אשר מטרתם המקורית הייתה לחשוף את חלקי הפנים השונים שבגוף האדם, זאת למען מטרת למידה. כמו החרקים, הם ניסיון להבין ולחקור טבע ולדמות אותו למען מטרה זו. בכך גם הם מבאים את הניסיון והכישלון האנושי לשלוט בטבע ואולי אפילו בטבע שלו.

למרות מטרתם הלימודית כיום הם כבר אינם משמשים למטרה זו כלל. מעבר לכך שאין מי שילמד ויחקור אותם הם כבר אינם שמישים. חלקים רבים חסרים בדגמים, ישנם חלקים מפוזרים על הרצפה והשולחן שלא ברור לאן היו שייכים בעבר. ניתן להתייחס לדגמים אלו כאל מבנה הרוס בפני עצמו. הדגם הוא קונסטרוקציה הבנתה על ידי אדם, בנויה מחלקים שונים אשר יחד מתחברים באופן מכני וארכיטקטוני ממש כמו בניין. אך כפי שנראה בצילום הקונסטרוקציה הזאת כבר איננה כפי שהייתה פעם. היא מפורקת ויש בה חלקים חסרים וכבר איננה שמישה, בדיוק כמו המבנה ההרוס בו היא נמצאת. הדקונסטרוקציה שנעשתה לגוף האדם עומדת בהשוואה לזו שנראית במבנה המצולם וככלל בצילום הריסות. נוסף על כך, הדקונסטרוקציה היא סימבולית מאוד. נראים המון דגמים מוח על רצפת החדר. אלו מסמלים את ירידתו של הידע האנושי לטמיון באופן חד ובוטה. חוסר המשמעות שלך הידע ונסינו של האדם לשלוט חוזרת לעיקרון בהצגתי קודם לכן בקשר לניסיון של האדם לשלוט בטבע. ביטויי נוסף לרעיון זה הם ספרי הלימוד ההרוסים והקרועים שנראים בחדר, שהרי גם הם ביטויי לאותו הידע. אך כאן במקום להתמקד באמירה ספציפית לגבי הטבע זוהי אמירה כללית לגבי כל תחום הקשור לידע האנושי ולניסיון האנושי להשתמש בו להעצמתו.

רעיון זה כי ההרס עומד בקונפליקט או אפילו משתלט על הכוח והידע האנושי קיים גם כתיאוריה לניתוח דימויי הרס ככלל. החוקר דילן טריג (Dylan Trigg) מבטא את העמדה הזו באופן מובהק כאשר הוא מדבר על היחס שבין הרציונל האנושי לבין ההרס. על פיו, הריסות מאפשרות ואולי אפילו מחייבות ניתוק מהגיון. יותר מכך, טריג מאמין כי ההרס הדה-אינדוסטריאלי מבטא את הכישלון של הידע והרציונל האנושי כבר מתחילת המאה ה-20. לכן אינהרנטי לייצוג הרס שכזה להיות מנותק מן הרציונל השתלטני של האדם.<sup>111</sup>

מעבר לסימבוליות של הדקונסטרוקציה ישנה ההשוואה שבין האדם והמבנה אשר מבטאת את הדינמיקה בין השניים. ניתן לראות כי גם בחדר עצמו ללא כל קשר לדגמים חסרים המון מגרות בכל מקום ויש בו חפצים ועוד מגירות ופיסות זכוכית שבורות. ישנה קורלציה בין המצב של הדגם האנושי לזה של החדר וככלל לזה המבנה ההרוס שמתפרק ונשבר. אלמנט ספציפי המבטא זאת הוא הצבע המתקלף מקירות החדר והחושף את הקיר העירום תחתיו. כפי שהקירות נחשפים כך גם הדגם חושף את המנגנונים הפנימיים של גוף האדם. העצמות, ורידים, עורקים והשרירים כולם חשופים לעיני הצופה. חשיפת המנגנון הטבעי והשברירי האנושי נראה בהקבלה לחשיפת היסודות של מבנה. למרות זאת ישנו הבדל מהותי בין השניים. המבנה לכאורה לא נבנה בכדי שיוכלו לראות את יסודותיו, בכדי

<sup>111</sup> Dylan Trigg, *The Aesthetics of Decay: Nothingness, Nostalgia and the Absence of Reason*, New York, NY: Peter Lang, 2006, Pp 9-10.

שייחרס. הדגם לעומת זאת נוצר בדיוק בשביל המטרה הזו. מכאן עולה השאלה שהתייחסתי אליה בתחילת הניתוח- הדטרמיניזם של ההרס והאדם כגורם לו. ניתן לפרש את העובדה כי מוצג בתצלום דגם שמטרתו היא מלכתחילה להיות 'הרוס' כאלמנט המאמת את הגישה הדטרמיניסטית. על פי זאת, האדם אכן נועד מלכתחילה להרס וכמוהו גם המבנה. על פי זאת זהו גורלו של האדם והמבנה, גורל האחד משקף את זה של השני.

ההשתלטות של הטבע הנראית ביצירה גם היא מאמתת את הדטרמיניזם הזה ואת האמירה שגולו של האדם הוא הרס. כמו כן גם נפילת הידע אל מול הטבע וחשיפתו. על פי כל זה נראה כי התצלום של מרשאנד ומפרה מבטא באופן ברור את הגישה הדטרמיניסטית לגבי ייצוג הריסות.

במקביל ליצירה זו אנתח תחריט של האמן האיטלקי ג'ובאני בטיסטה פירנזי, אשר הצגתי באופן נרחב יותר בפרק המבוא הביוגרפי שבעבודה זו. אנתח את היצירה במטרה להבין את אופן הטיפול של פירנזי בשאלה על הדטרמיניסטיות של ההרס באופן וויזואלי, כפי שעשיתי בניתוח לעיל. יותר מכך, אנתח כמה וכמה יצירות של פירנזי בהשוואה לכאלו של מרשאנד ומפרה בכדי ליצור הקבלה ביניהם. זאת בכדי לחקור את אופני הביטוי הוויזואליים המציגים את הנחות היסוד של האמנים על ההרס. כפי שהצגתי את אמירותיהם הכלליות של מרשאנד ומפרה לגבי הרס ואת השיח בו עשייתם מתקיימת, וכך אעשה גם כאן.

באמצע המאה ה-18 ובגדר עליית הנאוקלסיציזם התקיים דיון אינטלקטואלי משמעותי על ההיררכיה שבין רומא ויוון. כלומר, ככל שגדל העניין בחקר הקלאסיקה והבנת התקופה והתרבות הקלאסית כך עלתה השאלה לגבי מהי התרבות הקלאסית האולטימטיבית. שיח זה התבטא לא רק בכתבים אלא גם באמנות הפלסטית, כפי שנראה ביצירותיו של פירנזי. פירנזי מצטרף לשיח זה על ידי יצירת הסדרה *Vedute di Roma* שהתפרסמה בין השנים 1757-1769 אך הייתה כבר בתהליכי יצירה משנת 1747.<sup>112</sup> אחת התופעות המהותיות ביותר של תקופה זו והמבטאות את ההתעסקות ביוון ורומא וככלל בקלאסיקה היא התיירות האמנותית. כלומר, נוצרו סיורים בשם "Grand tours" של רומא, אתונה ועוד ערים עתיקות וחרבות בהם תיירו אנשים בין החורבות. כמות התיירות הגדולה בערים אלו יצרה שוק חדש של אמנות המציגה הרס, בשם *Genre Paniniano* (אשר הצגתי יותר לעומק בפרק המבוא ההיסטורי). ציורים ותחריטים אלו נועדו לענות על בקשות התיירים לקבל "מזכרת" מן הסיורים שלהם. חשוב להדגיש כי מטרת הסיורים וסוג התיירות הזו הייתה הבנה וחקירה של התרבות הקלאסית העתיקה על ידי אירופה ואנגליה של המאה ה-18.

בהקשר הספציפי לפירנזי יצירות מסוג זה חשובות להבנת הקונטקסט והשיח בו הוא יצר את ה-*Vedute di Roma*. זאת מכיוון שכאשר נשווה את סגנונו שלו *Genre Paniniano* ניכר יהיה הקונטקסט בינו לבין השיח האומנותי המקובל בנושא ייצוג ההרס של התרבויות הקלאסיות. בשיח המחקרי המודרני והעכשווי על פירנזי נראות כמה תזות שונות ביחס לסדרה הזו. התאוריה הרלוונטית ביותר להקשר של המאה ה-18 ולשיח בו יצר פירנזי היא זו החוזרת לשאלה על יוון ורומא. החוקרת הצרפתייה ג'נין בארייה (Janine Barrier) מציגה עמדה זו כאשר היא אומרת שמטרתו של פירנזי ביצירת הסדרה היא להראות את עמדתו בנוגע להיררכיה בין יוון ורומא. העובדה כי בחר ליצור

<sup>112</sup>Jeanne Morgan Zarucchi, The Literary Tradition of *Ruins of Rome* and a New Consideration of Piranesi's Staffage Figures, *Journal for Eighteenth-Century Studies*, Vol. 35, No. 4(2012): P 360.

סדרה שלמה המתמקדת רק ברומא ובייצוג של המונומנטים הגרנדיוזיים שנראו ממנה מוכיחה כי עמדתו של פירנזי היא בעד רומא ולא יוון.<sup>113</sup> למרות גישה ברורה ושירה זו כן קיימות גישות אחרות אשר מייחסות לפירנזי יותר מרק הרצון להאדיר את רומא. קיימת הטענה כי יש בסדרת ה *Vedute* יותר מרק הריסות גרנדיוזיות אלא גם שימוש בהריסות של רומא כמטאפורה לנפילת החברה האנושית ולשחיתות במוסר האנושי.

החוקרת ז'אן מורגן זרוחי (Jeanne Morgan Zarucchi) מציגה את התזה הזו בהתבססות על השיח האינטלקטואלי לגבי הריסות בזמן בו פירנזי יצר את הסדרה.<sup>114</sup> זרוחי מביאה דוגמאות רבות במאמרה לאופן בו תפיסת ההריסות של רומא כמטפורה מתבטאת בספרות ובכתבים אינטלקטואלים של המאה ה-18. זרוחי מביאה הרבה דוגמאות לגירסאות שונות של שירים המתארים את רומא ההרוסה. הגרסא המוקדמת ביותר שהיא מציגה (1553) היא של המשורר האיטלקי ינוס ויטליס (Janus Vitalis). זרוחי מצטטת במחקרה את השיר על פי תרגומו של ד"ר פיליס ווריט ( Dr Phyllis Wrigth) לאנגלית:<sup>115</sup>

You who seek Rome in the middle of Rome, newcomer,  
And nothing find of Rome in the middle of Rome,  
Look upon the mice in the walls, and broken-off rocks,  
And upon the awesome site of collapsed vast theaters.  
These are Rome: do you see in the same way the very ruins  
Of so great a city, still mighty, can still breathe forth threats?  
Just as she conquered the world, she appeared to conquer herself: she conquered,  
Lest there be anything in the world not conquered by herself.  
That unconquered Rome is now buried, conquered, in Rome  
And the same Rome was both conqueror and conquered.  
The Albula now remains the witness to the name of Rome:  
But even as it is swept into the sea on swift currents.  
Learn from this what Fortune may do. Steadfast things yield,  
And those things that are perpetually shifting endure.

בעזרת הביסוס הרעיוני הזה היא מסיקה כי פירנזי הושפע בין אם במקביל או בעקיפין על ידי הוגי תקופתו שנגעו בנושא. זרוחי טוענת כי ישנה התבטאות ספציפית לסימבוליות הזו דרך הדמויות האנושיות שפירנזי מציג בתחריטים. כלומר שבדמויות עצמן הן סמל לשחיתות של בני האדם ולאחריותם בהרס. התיאוריה של זרוחי מתאימה לגישה האנטי דטרמיניסטית. זאת מכיוון שהיא מניחה כי קיימת אמירה על אופן ההתנהגות של בני האדם ביחס למבנה ההרוס. הנחה זו מחייבת גישה אנטי דטרמיניסטית מכיוון שגישה זו מתמקדת בהשפעה של בני האדם על ההרס בניגוד לדטרמיניסטית בה אין לאדם כל השפעה.

עוד לפני זרוחי היו קיימים אופני ניתוח אחרים למשמעות דמויותיו של פירנזי בסדרה זו. כל הגישות השונות מתייחסות לאופן בו הדמויות מוצגות לאורך הסדרה. ניתן לראות כי ברוב התחריטים

<sup>113</sup> Janine Barrier and Giovanni Battista Piranesi, **Piranèse**. Paris, France: Bibliothèque de l'image, 1995, P 8.

<sup>114</sup>Zarucchi, "The Literary Tradition ", 2012: P 360.

<sup>115</sup>Zarucchi, "The Literary Tradition ", 2012: P 365.



הדמויות של פירנזי מעוותות מבחינה אנטומית ולבושות בבגדי עוני וסחבות בלויות.<sup>116</sup> מבין החוקרים החשובים שהתייחסו לנושא לפני זרוחי נמצא ג'ון ווילטון אלי (John Wilton Ely), אשר הזכר בעבודתי כבר קודם לכן כאחד מגודלי החוקרים שח עבודותיו וחיו של פירנזי. על פי אלי ניתן לראות התפתחות בייצוג הדמויות מתחילת הסדרה ועד סופה. הוא טוען כי בתחילת הסדרה פירנזי היה עסוק יותר בייצוג אנטומי נכון ומדויק אך לאחר מכן החל לתת משמעות סימבולית יותר לדמויותיו. במקום להתמקד בייצוג נכון אנטומית הוא יצר דמויות אדם המביעות רגש עז, עם מחוות מוגזמות ותנוחות מעוותות. אלי מוסיף כי ניתן לראות משמעות עמוקה אפילו יותר בשינויי שחל בדמויות של פירנזי. הוא כותב (בתרגום חופשי): " בקונפליקט העל אנושי בין העתיקות לטבע המוצג בעבודותיו של פירנזי, בני האדם נהפכים לאיטם לחלק בלתי נפרד מן הטבע. לוקחים על עצמם דמויות של ענפים ועצים שבורים, של מבנים הרוסים." <sup>117</sup>

חוקרת אחרת המתייחסת לנושא זה היא רוזלין בקו (Roseline Bacou) מאמינה כי אופן הייצוג של הדמויות מושפע באופן ישיר מה *comedia del artes*. כלומר, הדמויות עצמן נראות מאוד תיאטרליות ומוזמות בתנוחותיהן ובביטויין ולכן ניתן להניח כי הן הושפעו מהסגנון התיאטרלי בוונציה בערך באותה התקופה.<sup>118</sup> כמו כן, ידוע כי פירנזי אכן עבד זמן מה בעיצוב תפאורות(כפי שהצגתי ביותר פירוט בפרק הביוגרפיה) ולכן על פיה הגיוני יהיה לחשוב שהוא הושפע מעולם התיאטרון. בהתבסס על כך ניתן יהיה לטעון כי בעצם כל יצירותיו של פירנזי הן בעצם עיצוב תפאורתי שלו המבוסס על ניסיונו בתיאטרון. ביצירה הספציפית שאנתח הטענה רלוונטית יותר מכיוון שהתחריט הוא אכן עיצוב דמיוני של פירנזי ואיננו מבוסס על מיקום ומציאות ספציפיים.

כפי שניתן לראות, אין קונצנזוס לגבי המשמעות והמטרה של פירנזי ביצירת ה *Vedute*. אך גם זרוחי וגם אלי מתייחסים לדמויות של פירנזי כאל סמלים חשובים ביצירתו. לדעתי, נקל ותיחת את התזה של זרוחי רחוק עוד יותר ולטעון כי לא רק דמויות האדם הן סמל לשחיתות האנא תישולא כי ישנם ביטויים נוספים בתחריטים אשר מבטאים זאת. זרוחי מתבססת בטענתה על כתבים סינושמתקופתו של פירנזי ולכן הגיוני יהיה שלא רק הדמויות באופן ספציפי יהיו מושפעות, יש אלאש נרטיב שלם ביצירה אשר מתאים לנרטיב הספרותי והאינטלקטואלי שזרוחי הציגה בכדי להוכיח תא חענתה. גם אלי אשר מדבר על הדינמיקה שהין האדם, הטבע והמבנה מתייחס כאן רק לדמויותןפואב ספציפי בעוד שאפשר יהיה להרחיב את הנרטיב או את אופן הניתוח הזה לכל היצירה. בכבהל ידן האם באמת ישנה התבטאות של הקטגוריות האלו בתחריטיו של פירנזי בסדרת ה *Vedute* אנתח יצירה נבחרת



ממנה. יותר מכך, אשווה אותה לצילום הקודם שהצגתי בפרק זה אשר בו היה ביטויי ברור לדינמיקה שעליה דיבר אלי.

היצירה הראשונה שאנתח היא *Fantasy of Ruins with a statue of Minerva in the*

<sup>116</sup> Zarucchi, "The Literary Tradition ", 2012: P 360.

<sup>117</sup> Giovanni B Piranesi and John Wilton-Ely, **Giovanni Battista Piranesi: The Complete Etchings**. San Francisco, CA: Alan Wofsy, 1994, P 11.

<sup>118</sup> Roseline Bacou, **Piranesi Etchings and Drawings**, Boston, MA: New York graphic society, 1975, P18.

*center foreground*.<sup>119</sup> יצירה זו מתוארכת בין השנים 1750-1778, זאת מכיוון שלא ידוע במדויק מתי יצר פירנזי כל תחריט לסדרת ה *Vedute di Roma*. בחרתי לנתח יצירה זו במקביל ליצירה של מרשאנד ומפרה מכיוון ששתי היצירות שייכות לאותן הקטגוריות של ההרס. למרות זאת, שתי היצירות מבטאות את הקטגוריות של הדינמיקה בין האדם והמבנה ההרוס ואת הדינמיקה בין האדם והטבע באופן שונה לגמרי. פירנזי מציג ביצירה זו את הדינמיקה שבין האדם והמבנה כאשר ברור כי האדם הוא הנחות יותר והוא רק שואף אל המבנה. פירנזי מראה כי הארכיטקטורה היא העליונה על הכל, במובן מסוים היא על זמנית ועצומה בעוד שהאדם הוא קטן, מתבלה וסופי. הוא מציג באופן אירוני כמעט את העובדה כי בני האדם לא יוכלו להצליח לחזור לגדולה. כמו כן, גישת היסוד של פירנזי ביצירה זו איננה תואמת את זו של מרשאנד ומפרה. גישתו של פירנזי בתחריט היא אנטי דטרמניסטית בעוד שיגשתם של מרשאנד ומפרה בצילום היא דטרמניסטית.

בתחריט זה מוצגת פנטזיה של פירנזי, זוהי פנטזיה במובן הזה שהתחריט לא נעשה מתוך התבוננות באתר מסוים אשר כל העצמים המוצגים ביצירה נמצאים בו במציאות. ברור מאליו כי זוהי פנטזיה מכיוון שכך פירנזי עצמו מגדיר אותה, *Fantasy of Ruins*, ואיננו מפנה למיקום או אזור גיאוגרפי בו נמצא המקום. למרות זאת, סביר להניח כי הפסלים והאלמנטים האדריכליים הנמצאים בתחריט אכן מבוססים על חפצים שפירנזי ראה ולקח מהם השראה. ישנה משמעות רבה לעובדה כי התחריט הוא בגדר פנטזיה ולא מציאות. זאת מכיוון שחלק גדול מן התחריטים בסדרה הם אכן תחריטים 'תיעודיים', במובן זה שהם מייצגים מקום או מבנה קיימים במציאות.

ניתן לראות באופן מובהק כי הפנטזיות של פירנזי שונות באופן מהותי מן התחריטים המציאותיים שלו. זאת בגלל שהפנטזיות אינן מציגות מבנה אחד מובחן אלא אוסף של הריסות שונות אותם אוסף פירנזי בדמיונו.<sup>120</sup> ניתן לראות זאת גם בתחריט המוצג לעיל, כשאר אין שום מבנה אדריכלי מובחן בו אלא רק חלקים ושברים שלו. כמו כן, מסביב למבנים הלא מוגדרים נראה אוסף של פסלים, כדים ועיטורים קלאסיים מעורבבים יחד. כתוצאה מכך, נראה כי מושא התחריט כבר איננו אדריכלי לגמרי בניגוד לשאר תחריטיו ולעובדה כי פירנזי היה אדריכל. ישנה בעייתיות באמירה זו מכיוון שכפי שהצגתי קודם, סדרת ה *Vedute* נחשבת כסדרה אשר מטרתו של פירנזי ביצירתה היא להלל את האדריכלות והתרבות הרומית. אך בתחריטים מסוג זה הנמצאים בסדרה אופן הניתוח הזה כבר איננו תקף שהרי אין כאן תיאור של אדריכלות או תרבות רומית מובחנת וגרנדיוזית. זוהי לטעמי, הוכחה נוספת לכך שיש חלק ממשמעות התחריט היא הביקורת של פירנזי על בני זמנו ולא רק הילול של רומא כנגד יוון.

כפי שהזכרתי קודם לכן ישנה התייחסות רבה לדמויות האנושיות בתחריטיו של פירנזי בסדרת ה *Vedute*. בתחריט זה נראות אך ורק שתי דמויות אדם קטנות מאוד וכביכול לא מרכזיות. שתי הדמויות נמצאות על גשר כשאר אחת מהן נמצאת בתנוחת ישיבה והשנייה עומדת ומשיטה את ידה כלפי מעלה. עוד לפני המשמעות הסימבולית שלהן ניתן לראות כי יש לדמויות תפקיד פונקציונלי לחלוטין בתחריט. הדמויות הן אלו אשר מקנות את הפרופורציה של הסצנה כולה. זאת מכיוון שללא

<sup>119</sup> ראי יצירה 27 בנספח תמונות.

<sup>120</sup> Lola Kantor Kasovsky, "Piranesi and the Monuments of Ancient Rome Displeasure of Ruins", *Apollo* 7 (2007): P 48.

הדמויות היה ניתן לחשוב כי כל הפסלים והמבנים המוצגים הם בפרופורציה אנושית ואינם גדולים במיוחד. אך כשאר מתווספות הדמויות הקטנטנות נוצרת פרופורציה קיצונית בתחריט. הגודל העצום של שאר האלמנטים בתחריט ביחס לדמויות מבהיר כי כל הפסלים וההריסות ענקיות וגדולות בהרבה מן האדם הצופה בהן. גם לפונקציה הזו ניתן לייחס משמעות מעבר לכלי הטכני שהיא משמשת. הפרופורציות בין האדם וההרס הן ביטויי לדינמיקה שבין השניים. ביצירה זו ברור מאוד כי ההרס הוא השולט באדם ולא להפך. זאת מכיוון שהוא עצום וגרנדיוזי כל כך, האדם לידו נראה כנמלה חסרת משמעות. עובדה נוספת המחזקת אמירה זו היא לבושם של שני האנשים המוצגים בתחריט. הדמויות לבושות בבדים בלויים והרוסים, לבושם לא מראה על מעמד או כוח. במקום זאת מציג פירנזי את האדם כאן כדמות ענייה וחסרת עושר בניגוד להריסות המונומנטליות והמרשימות. ניתן אפילו להגיד כי הדמויות עצמן מתרשמות מן המונומנטים, אחת הדמויות מצביע כלפי מעלה וכנראה מכוונת אל אחד המבנים ההרוסים שהיא צופה בהם.

ישנה השוואה נוספת המרכיבה את המוטיב של ההרס והאדם, אלו הם הפסלים הרבים הנמצאים בתחריט. נראה כי הפסלים המוצגים בתחריט מושווים אל בני האדם המוצגים בו ואפילו בעצמם מבקרים את בני האדם האלו. כמעט כל הפסלים המובחנים שמתאר פירנזי הם פסלים של בני אדם, רובם פסלי פלג גוף עליון. את הפסלים מתאר פירנזי כמו שאר ההריסות, גרנדיוזיים ומרשימים למרות שהם מתארים בני אדם. מכך עולה השוואה בין הפסל המדמה את האדם לבין האדם עצמו, או באופן ספציפי יותר בין האדם והמבנה. בכדי להבין את המשמעות של השוואה זו חשוב להבין את משמעות הסימבולית העומדת מאחורי חלק מן הפסלים החשובים ביצירה. הפסל הראשון ואולי המרכזי ביותר ביצירה הוא הפסל של האלה הרומית מינרבה. הפסל נמצא במרכז התמונה והוא הפסל האנושי הגדול ביותר בה. מינרבה היא אלה רומית המקבילה לאלה היוונית אתנה. כמו כן, דמותה של מינרבה קיימת גם בתרבות האטרוסקית העתיקה.<sup>121</sup> אתנה מסמלת באופן מסורתי את העיר היוונית אתונה ובדרך כלל משויכת יותר לתרבות היוונית העתיקה מאשר הרומית. למרות זאת למינרבה ואתה יש מאפיינים דומים והן מסמלות כמעט אותו הדבר שתי התרבויות השונות. מינרבה מסמלת באופן מסורתי ידע וחכמה, אומנות ואמנות ומלחמה.<sup>122</sup> השתייכותה של מינרבה לתרבות האטרוסקית משמעותית באופן ספציפי לפירנזי. זאת מכיוון שאחד ממאבקיו הגדולים ביותר של פירנזי היה להוכיח את השפעת התרבות האטרוסקית העתיקה על התרבות הרומית.<sup>123</sup> מכיוון שעמדתו לא הייתה חלק מן הדעה הרווחת יש לה מקום חשוב ב'פנטזיה' שלו על הריסותיה של רומא. כך הוא משחיל לתוך התחריט את עמדתו ואמונתו ההיסטורית והארכיאולוגית כמעט.

חשיבותה של מינרבה להרס נראית במאפייניה, היא האלה המייצגת יצירה של אמנות ואומנות. יותר מכך היא מייצגת חכמה ומחשבה הגיונית ונכונה. שני המאפיינים האלו יוצרים קונטרסט עצום עם ההרס בתחריט. מינרבה מסמלת יצירה אך היא מוצגת בתחריט כאשר ידה שבורה וחלקים ממנה חסרים והרוסים, היא נמצאת בין חלקים של מבנים הרוסים. נוצר קונטרסט אירוני כמעט בין הסימבוליות שלה למצבה הפיזי בתחריט. ניתן לפרש זאת כביקורת או רפלקציה על יצירת האומנות והאמנות שהייתה אמורה להיות. נראה כי למרוץ שמינרבה הייתה אמורה לשמש דוגמא לאדם בכדי

<sup>121</sup> Marija Gimbutas, **The Living Goddesses**, California, CA: University of California Press, 2001, P 171.

<sup>122</sup> Marshall Cavendish, **Gods, Goddesses, and Mythology, Volume 11**, New York, NY: Cavendish Square Publishing, 2005, P 1462.

<sup>123</sup> Pasquali and Smyth, "Piranesi Architect", **Vol. 4, The Serpent and the Stylus: Essays on G. B. Piranesi** (2006): P 182.

להמשיך וליצור האדם נכשל במשימה זו. שהרי הפסל עצמו שנוצר על ידי האדם כבר הרוס ומתפרק וכך גם כל שאר שסביבתו. כך גם חכמתה של מינרבה, היא איננה משמעותית יותר במצבה ההרוס הנוכחי. ניתן להרחיב את האמירה הזו גם אל האדם. שגם חכמתם והידע הרחב כביכול של בני האדם הוא כבר חסר משמעות בהווה בו הכל הרוס וכלך מה שנשאר הם פסלים אשר מייצגים אידיאל בלתי מושג.

אלמנט נוסף של הפסל המאמת את הימצאותה של ביקורת על האדם בתחריט הוא מבטה ותנועת ידה של מינרבה. מבטה של מינרבה וכך גם ידה המושטת מופנות אל עבר הגשר בצד השמאלי של התחריט. באופן ממוקד יותר נראה כי הפסל פונה ישירות אל שתי דמויות האדם הקטנות הנמצאות על הגשר. היד המושטת בעלת האצבע המורה נראית כאצבע מאשימה, מבטה של מינרבה מופנה אל בני האדם בשיפוטיות. מינרבה בתור האידיאל של החכמה והיצירה מאשימה את בני האדם הקטנים במעשם או אפילו בחוסר מעשם כלפי ההרס הנוכחי. לא רק הפסל מינרבה מופנה אל דמויות האדם אלא גם פסל באסט הנמצא בחלק העליון ביותר של המבנה שממנו יוצר הגשר. פניו של הפסל מופנות באופן מובהק כלפי מטה אל האנשים, הפסל מסתכל עליהם ממקומו הגבוהה בעליונות והאשמה. הביקורת מתבטאת לא רק בפסלים אלא גם באופן בו מוצגים בני האדם בתחריט. כמו המחקר שהצגתי לעיל המנתח את הדמויות האנושיות באופן סימבולי ניתן לעשות זאת גם כאן. הגודל של האדם אינו רק פונקציונלי אלא גם בעל משמעות סימבולית. פירנזי מציג את האדם בקטנותו ומבקר א חוסר היכולת שלו כלפי העבר המונומנטלי.

כמו כן, בגדיהם של הדמויות בלויים לחלוטין מה שעל פי מחקרה של זרוחי יכול להתפרש כביטויי לשחיתותו של האדם.<sup>124</sup> זאת מכיוון שהבגדים המתיישנים מבטאים את ההתבלות של המוסר האנושי לאורך השנים, עד כדי בגד בלוי והרוס שעדיין נלבש. ביקורת זו היא אולי אפילו עכשווית לזמנו של פירנזי ומבטאת את ביקורתו האישית על מעשיהם של האנשים ביחס להריסות. בתחריט בני האדם מוצגים כחוקרים או מטיילים בין ההריסות. פעולה זו מקבילה לטיוולים ולמחקרים אשר נעשו על ידי תושבי אירופה בהריסות עתיקות שונות (grand tour). נראה כי פירנזי מבקש בעצם להעביר ביקורת על הפרקטיקה הזו ועל המוסר והמטרה העומדים מאחוריה. הוא מציג את הדמויות כמתפעלות מן העבר הגרנדיוזי אך הן בעצמן בלויים, קטנות ומושחתות. כביכול המתירים בהריסות מחפשים להבין ולהחזיר את גדולת העבר, אולי אפילו להתיימר לביית את ההריסות ולנכס לעצמם את התרבות העתיקה שלהם. אך פירנזי מראה כי הארכיטקטורה היא העליונה לכל, במובן מסוים היא על זמנית ועצומה בעוד שהאדם הוא קטן, מתבלה וסופי. הוא מציג באופן אירוני כמעט את העובדה כי בני האדם לא יוכלו להצליח לחזור לגדולה. ברור מכך כי בדינמיקה שבין האדם והמבנה המוצגת ביצירה זו האדם הוא הנחות יותר מן המבנה.

מוטיב נוסף המתבטא ביצירה הוא זה של הטבע ובאופן ספציפי יותר מגמת הדינמיקה שבין הטבע והמבנה ההרוס. האלמנט הטבעי הראשון הנראה בתחריט הוא הצמחייה הפראית הנמצאת מסביב ועל כל החלקים השבורים והפסלים ההרוסים. הצמחייה וההריסות נראים כמעט סימביוטיים, כאילו הם מתחברים אחד לתוך השני והופכים לאחד. הסימביוטיות הזו מועצמת עוד יותר על ידי הצגה של עץ אשר נמצא בתהליך של שבירה ויוצר מסביבו ענן אבק המסתיר חלק גדול מרקע היצירה וקצת מן המבנים המוצגים בה. העץ נראה כאשר ענף גדול ממנו מתחיל ליפול הוא מוצג

<sup>124</sup> Zarucchi, "The Literary Tradition ", 2012: P 360.

כתלוי באוויר בין ענן האבק. העץ הנשבר הוא ייצוג של התהליך ההפיכה של ההרס והטבע לאחד, הסימביוטיות הופכת להיות דינאמית ולא סטטית. ענן האבק נראה כאובך המשתלט על סצנת ההרס, בולע את המבנים ומעלים אותם בתוכו, כך הופך ההרס להיות חלק מן הטבע ולהיטמע בו. ייצוג כזה של ההרס מתאים באופן מובהק לגישה הדטרמיניסטית.

על פי כל מה שהצגתי לעיל ניתן לראות כי קיימת כאן גישה חדה וברורה של הרס אנטי-דטרמיניסטית המבוסס על בחירה חופשית של האדם. זאת על פי זה שנראה כי פירנזי מעביר ביקורת על האדם ויחסו אל ההרס בתקופתו שלו. למרות זאת, כפי שהזכרתי קודם כן קיים כאן אלמנט דטרמיניסטי חשוב שהרי ההרס ביצירה מוצג כאן כאשר הוא הופך להיות חלק מן הטבע. אם ההרס הוא חלק מן הטבע אז בהכרח קיימת כאן תפיסה דטרמיניסטית שהרי הרס שהוא טבעי הוא בלתי ניתן לשינויי וגורלי. נוצרת דילמה קשה ליישוב בין שתי התפיסות, מתוכה עולה שאלה מהותית לגבי עמדתו של פירנזי באחריותו של האדם על ההרס. האם הוא מבטא כאן ביקורת על האדם המאשימה אותו על התייחסותו או שמא הוא מאמין כי האופן בו האדם מתנהג הוא חלק אינהרנטי וכך גם דטרמיניסטי מן הטבע? ניתן לראות באופן מובהק כי התחריט של פירנזי בהשוואה לייצוג ההרס של מרשאנד ומפרה מבטא באופן הרבה פחות החלטי או חד משמעי אחת מן התפיסות, הדטרמיניסטית או הזו של הבחירה החופשית.

בכדי להבין לעומק שאלה זו ואת השאלה כללית יותר על ייצוג הרס דטרמיניסטי והרס המבוסס על בחירה חופשית אמשיך לנתח עוד יצירות של פירנזי מרשאנד ומפרה. היצירה הבאה



שאותח היא של מרשאנד ומפרה, בשם *Michigan Central Station*<sup>125</sup> גם יצירה זו ממשיכה את הגישה הדטרמיניסטית שנראתה בצילום הראשון שניתחתי של מרשאנד ומפרה. כמו כן, היצירה משתייכת לקטגוריית ההרס התיעודי ובעיקר לקטגוריית ההרס הנצחי. הנצחיות שבמבנה מציבה את האדם מולו כחסר אונים במובן זה שהמבנה הוא נצחי בניגוד לאדם שהוא חולף וזמני. כמו כן, אני

מאמינה כי מוצג גם הניסיון האנושי לשנות את ההיררכיה עם המבנה ההרוס או אפילו לנסות ולהצטרף אל הנצחיות של המבנה. הניסיון האנושי הזה קיים גם אצל פירנזי כפי שהוכחתי ביצירה הקודמת שניתחתי.

יצירה זו היא צילום פרונטלי של פסדה של מבנה הממלא את כל התמונה. זוהי קומפוזיציה סימטרית ופתוחה, מכיוון שנראה שהמבנה ממשיך אך מחוץ למסגרת התמונה. כמו כן, הפסדה של המבנה סימטרית לחלוטין וניתן לראות כי שני צדדיה המקבילים תואמים זה לזה כמעט לגמרי. פלטת הצבעים של המבנה מאוד מונוכרומטית וכוללת בעיקר גוונים שונים של שחור ולבן. למרות זאת ישנן נגיעות קטנות של אדום עכור וירוק בהיר.

<sup>125</sup> ראי יצירה 28 בנפסח תמונות.



בצילום זה מוצגת ממבט פרונטלי הפסדה החיצונית של תחנת הרכבת המרכזית של משיגן בדטרויט. התחנה נבנתה על ידי שני צוותי אדריכלים, וורן ווסטמור (Warren and Westmore) והשותפים ריד וסטם (Reed and Stem). הצוותים הם גם אלו שעבדו בקולבורציה גם קודם לכן בתכנון ועיצוב תחנת הרכבת המרכזית הידועה לשמצה בניו יורק (Grand central station). בניית התחנה בדטרויט הסתיימה בשנת 1913 והיא נפתחה באותה השנה לציבור הרחב.<sup>126</sup> עד שנות ה-50 התחנה שגשגה והייתה לאחד המבנים הגרנדיוזיים והעשירים ביותר בדטרויט. למרות זאת, לאחר מלחמת העולם השנייה החלה הפעילות בתחנה לרדת באופן משמעותי. זאת מכיוון שתעשיית התעופה התפתחה ומחיר הטיסות הפנים מדינתיות ירד.

כמו כן, החלה הממשלה האמריקאית להשקיע בכבישים מדיניים מסובסדים. התפתחויות אלו בתחבורה גרמו לאנשים לבחור באופציות זולות ומועילות יותר. אלמנט נוסף שפגע בתפקוד התחנה היו ההוצאות הכספיות על תחזוקת המבנה. בגלל גודלו בעצום של המבנה הוצאות אלו היו גבוהות ונהיה קשה יותר ויותר לתחזק אותו עם השנים. לבסוף, העזיבה ההמונית שהייתה מדטרויט כבר בשנות ה-60 גרמה להשבתה מוחלטת של התחנה. לאחר סגירת התחנה היא נרשמה כמונומנט היסטורי לשימור ומאז נמכרה לכמה וכמה מיליונרים ומשקיעים שונים לאורך השנים. למרות שהתחנה הייתה בבעלות היא נשארה נטושה ללא תחזוקה ופתוחה לגמרי לעוברי אורח במשך שנים. מצד עיריית דטרויט היה ניסיון להרוס את המבנה לגמרי אך רבים מן התושבים התנגדו לכך והתכנית לא הוצאה לפועל. כיום התחנה נותרת כפי שהיא, עזובה והרוסה לגמרי.<sup>127</sup>

כפי שהוזכר לעיל התחנה של דטרויט והתחנה של ניו יורק עוצבו ותוכננו על ידי אותם האדריכלים. על כן ניתן לראות דמיון ברור בין שתי התחנות ואת מקורות ההשראה המשותפים לעיצוב ולתכנון המבנה. המבנים נוצרו בהשראת מבנה הרחיצה הפומבית הרומי של קרסאלה (The Baths of Caracalla) אשר מתוארך לשנים 211-216 לספירה הנוצרית. ניתן לראות את ההשפעה בעיקר בעיצוב הפנימי אך בגודל ובפרופורציות של התחנות עצמן. המבנה המקורי ניצב לאורך הדרך האפאית (The Apian way) ונמצא דרומה לאחד משערי הכניסה העתיקים לרומא.<sup>128</sup> הפסדה

החיצונית אשר מוצגת בצילום של מרשאנד ומפרה מראה את הסגנון החיצוני של עיצוב התחנה. על הפסדה נראים עיטורים רבים ועמודים מעוטרים גם כן. הסגנון של עיטורים אלו נראה כניאו-מנייריסטי. המנייריזם האיטלקי היה פופולארי מאוד ברומא כפי שניתן לראות במבנים שונים, כגון הבזיליקה של הקדוש פטר ברומא המובאת כאן (תמונה 13). סגנון זה אמנם מאוחר יותר במבחינה היסטורית אך גם הוא כמו מבנה



13. Joaquim Alves Gaspa, *Main facade of Saint Peter's Basilica, Rome (1609-1616)*, 2015.

<sup>126</sup> Melanie Grunow Sobocinski, "Michigan Central Railroad Station, Vernor and Michigan Avenue"

**Detroit and Rome: Building on the Past**, Melanie Grunow Sobocinski, P 111, Detroit: Alfred Berkowitz gallery, 2005.

<sup>127</sup> Apel. **Beautiful Terrible Ruins**. 2015. Pp 83-84.

<sup>128</sup> Janet DeLaine. *Design and Construction in Roman Imperial Architecture : The Baths of Caracalla in Rome*. PHD. The university of Adelaide, 1992. P 27.

הרחיצה הם רומיים. ברור אם כך כי נלקחה השראה גדולה וכנראה מודעת מן התרבות והאדריכלות הרומית ככללותה.

לגבי מבנה הרחיצה באופן ספציפי ההשפעה נראית באופן חיזוני על ידי השימוש הדומה בגודל ופרופורציה. מבנה הרחיצה היה עצום וגרנדיוזי ומטרתו הייתה להכיל כמה שיותר קהל בו ואת כל צרכיו. כך גם עם מבנה התחנה המודרני אשר מטרתו הייתה לספק את התחבורה החדשה ביותר דאז לכמה שיותר אנשים.<sup>129</sup> יותר מכך המטרה הרעיונית שעמדה מאחורי המבנה המודרני הייתה ליצור לעיר דטרואיט מונומנט אייקוני לאורך דורות. כפי שתחנת הרכבת המרכזית בניו יורק הפכה לסמל גאוה לעיר כך גם היא הייתה צריכה להפוך לגאווה אנשי העיר. ההתבססות על רומא והתרבויות הקלאסיות ככלל מהווה ניסיון להעצמה עכשווית. כפי שהראיתי במבוא ההיסטורי על ייצוג הריסות החזרה למבנים קלאסיים קיימת כמעט בכל תקופה באופן שונה במקצת. כפי שנראה במאה ה-18 אצל פירנזי או אצל הוברט הצרפתי. נראה כי לא רק בתקופות אלו היה ניסיון להעתיק ובמידה מסוימת לשחזר את הגדולה של התרבויות העתיקות. ניסיון השחזור נובע לא רק מהניסיון לחקור ולהבין את התרבויות האלו כפי שנראה במאה ה-18 בחקר העתיקות. אלא יותר מכך נראה ניסיון לשחזר את האופן בו הקלאסיקה נתפסת בעיני החברה המודרנית. כלומר, כפי שזמנים מודרניים ועכשוויים מבנה הרחיצה של קרסאלה נראה כמונומנט מרשים כך גם רצו אדריכלי התחנה בדטרואיט שייפס המבנה.<sup>130</sup> הניסיון הזה למונומנטליות מתמשכת לאורך דורות יכולה להיתפס גם כניסיון לנצחיות. גם הגודל הפיזי של מבנה התחנה הוא במובן מה ביטויי ניסיון לנצחיות מונומנטלית. זאת מכיוון שהגודל העצום יחסית לאדם מקנה למבנה אלמנט על אנושי כמעט אשר הופך אותו לאלוהי ושמיימי.

ישנם כמה אלמנטים סגנוניים של פסדת המבנה אשר בחרו הצלמים להעצים כמה שיותר בצילומם. הראשון הוא הגריד החזרתי של הפסדה, החלונות שחוזרים אחד אחרי השני לאורך כל הצילום ונראים כאילו הם אינם מפסיקים לעולם. הגריד החזרתי יוצר תחושה של אינסופיות ומעגילות חוזרת. כמו כן, הקומפוזיציה הפתוחה של הצילום מעצימה את התחושה הזו. המבנה ממלא את כל הפריים של הצילום, לא ניתן לראות מעבר לו בכלל אולי חוץ מפס הדשא הקטן שנמצא במישור הראשון של הצילום. עובדה זו גורמת למבנה להיראות כאילו הוא מתמשך גם מחוץ לפריים של הצילום. יותר מכך, ניתן לראות את ההתחלה התחתונה של הפסדה מן הדשא ומעלה ולכן ברור מתי היא מתחילה. בניגוד לכך, הצילום לא מציג את הסיום שלה ולכן לא ידוע באמת לצופה מתי היא נגרמת והאם בכלל. גם הסימטריה של הצילום נראית כאלמנט נוסף המעצים את האינסופיות במבנה. הסימטריה שנראתה בחלק התחתון יותר של המבנה גם היא כמו הגריד בחלק העליון נראית כמתמשכת באופן אינסופי. נוסף על כך, היא מציגה רצף מעגלי קבוע אשר חוזר על עצמו כל פעם וגם אותו לא ניתן להגדיר באופן מובחן.

כתוצאה מכך האדם החולף והזמני מוצב חסר אונים מול המבנה הנצחי והאינסופי. הוא הוכחה חותכת לנצחיות שלו. הרי שהמבנה ההרוס הוא "שארית" של תקופה אחרת ורחוקה שלא נשאר ממנה כמעט כלום. בדטרואיט באופן ספציפי נראית תופעה זו באופן מוקצן. המבנים עצמם עדיין נמצאים והרוסים בעיר אך האדם שאר הצגתו כיצור זמני וחולף כבר כמעט ואינו נמצא בעיר. העזיבה ההמונית מן העיר מתקשרת גם היא להיררכיה שבין המבנה ההרוס והאדם. בצילום זה של

<sup>129</sup> Sobocinski. "Michigan central". **Detroit and Rome: Building on the Past**. P 111. 2005.

<sup>130</sup>Apel, **Beautiful Terrible Ruins**, 2015, P 82.

מרשאנד ומפרה ברור כי המבנה הוא העליון לאדם. יותר מכך, אם נשייך למבנה נצחיות בניגוד לאדם הזמני ברור מאילו כי לאדם אין שליטה על המבנה. האדם אומנם בונה ויוצר את המבנה לשם מטרה זו אך מרגע זה ואילך המבנה צריך להפוך למונומנט נצחי העומד בפני עצמו ללא כל קשר לאדם שיצר אותו במקור. מכך משתמעת הגישה הבסיסית אל ייצוג ההרס בצילום זה, הגישה הדטרמיניסטית. זאת מכיוון שאם המבנה מוצג כמעל האדם ונצחי אין לאדם כל השפעה או יכולת לשלוט בו. העליונות של המבנה מוציאה אותו מן ההקשר האנושי שלו ובכך הופכת אותו לאלוהי ומיסטי כמעט. ייצוג המבנה הנצחי מחייב ניתוק מן ההקשר האנושי ובכך יוצר מהלך דטרמיניסטי ומנותק ממעשי האדם. גם אילו האדם היה רוצה ומנסה להשפיע על ההרס הוא איננו היה יכול בגלל קטנותו אל מול ההרס הנצחי.

בצילום זה מוצג אותו הניסיון האנושי לשנות את ההיררכיה עם המבנה ההרוס או אפילו לנסות ולהצטרף אל הנצחיות של המבנה. בחלק העליון ביותר של הפסדה נראה גרפיטי שנעשה כנראה במאה 21 על ידי תושבי עיר שעברו באזור. כפי שהצגתי תחילה, בניית תחנת הרכבת בדטרויט הייתה ניסיון ליצור מבנה מונומנטלי נצחי כפי שעשו הרומאים. נראה כי כתוב שמות ומילים לא ברורות בצבע הגרפיטי האדום. הגרפיטי נראה שברירי ופתיח ביחס למבנה העצום שעליו שהוא נמצא בו. יותר מכך, ניתן לראות בו ניסיון אנושי להצטרף אל המונומנטליות הנצחית של המבנה. ניסיון של האדם להנכיח את שמו וזהותו על גבי המבנה המונומנטלי הזה. כיום לא ניתן להגיד באופן מובחן האם הניסיון הזה צלח או נכשל. מצד אחד המבנה עוד קיים ועדיין ריקוני מאוד לדטרויט עד היום. כמו כן ברור כי גודלו וסגנונו עדיין מרשימים ומאיימים גם היום. מצד שני המבנה כבר איננו מה שהיה פעם ואיננו מייצג עושר וקדמה כפי שהיה אמור לעשות. התחנה קורסת והרוסה אין בה יותר כל שימוש וכל ניסיון לשווק או לתקן אותה בשנים האחרונות כשל. אחת הסיבות המובהקות לחור ההצלחה של תכנית ההריסה של עיריית דטרויט נובעת בדיוק מקונפליקט זה. חלק מן התושבים הרגישו כי אסור למחוק את התחנה מכיוון שהיא עדיין מונומנט אייקוני וחשוב לדטרויט. בניגוד להם אנשי העירייה ותומכיהם הרגישו כי המבנה הפך מסמל של גדולה לסמל של התדרדרותה המתמשכת של העיר, שזוהי בושה להשאיר את התחנה כך.<sup>131</sup>

החוקר דילן טריג שהזכרתי כבר בעבודה זו מקנה לתהליך הזה שם, הוא מגדיר את התהליך כמעבר ממונומנט לאנטי-מונומנט. הוא ממשך ומסביר שכאשר המשמעות הסימבולית של מבנה משתנה המונומנט והופך לאנטי-מונומנט.<sup>132</sup> קונטרסט זה בין הסמל שפעם היה המבנה לסמל שהוא כיום נראית גם בצילום של מרשאנד ומפרה. ניתן לראות זאת במצב של המבנה לעומת האופן בו הצלמים בוחרים להציג אותו. כפי שאמרתי קודם, נראה בצילום ייצוג נצחי של המבנה ההרוס. למרות זאת לא ניתן להתעלם מן ההתדרדרות של הפסדה כביכול גרנדיוזית הזו. אחד האלמנטים הבולטת ביותר הם החלונות השבורים שנראים לאורך כל הפסדה. דרך החלקים המנופצים נראה אך ורק שחור, כאילו שרק הפסדה נשארה ומאחוריה כבר לא קיים כלום. עובדה זו גורמת לצופה לתהות האם המבנה עצמו עוד קיים מבפנים או שמא הפסדה היא רק אשליה אשר נועדה לשמר איזושהי תדמית של גרנדיוזיות ונצחיות.

<sup>131</sup> Apel. *Beautiful Terrible Ruins*. 2015. P 84.

<sup>132</sup> Trigg. *The Aesthetics of Decay*. 2006. P 5.

אלמנט נוסף הוא הצבעוניות של הצילום הנראית במונוכרומטיות שלו. המבנה כמעט כולו מונוכרומטי באפורים מלוכלכים ועכורים מאוד. ניתן לדמיין את הצבע הבוהק והלבן שאולי היה פעם לאבן אך ברור כיום כי הוא כבר נעלם. העיטורים אומנם עדיין קיימים אך נראה כי חלקים מהם חסרים ושבורים כך שהעיטור המרשים נראה כמעט פתטי. כך נוצרת השוואה בין העבר וההווה של המבנה ואופן ממוקד יותר בין הסמליות של המבנה בעבר ובהווה שלו. מצד אחד המבנה כסמל לעושר ונצחיות, מונומנט מרשים וגרנדיוזי. מצד שני, המבנה כסמל להתדרדרות ולשיברון, אנטי מונומנט מלוכלך ופתטי. הצילום של מרשאנד ומפרה מציג את הניגודיות הזו שיש בזהויות הסימבוליות של המבנה.

על פי כל זה נמצאת קורלציה ברורה בין המציאות של דטרויט לבין אופן הייצוג שלה בצילום זה של מרשאנד ומפרה. תהליך המעבר ממונומנט לאנטי-מונומנט שמגדיר טריג איננו רק רעיון אמנותי או פילוסופי אלא מתבטא באופן חברתי ומציאותי. המעבר הזה קיים ביצירה זו של מרשאנד ומפרה לא פחות משהוא קיים במציאות של החברה בדטרויט כפי שהצגתי קודם לכן בוויכוח שבין אנשי העיר. כפי שנראה גם בצילום הראשון של שני האמנים שניתחתי קיים כאן ביטוי מובהק של מציאות ההרס. זאת בניגוד לאמרה הכוללנית לגבי חוסר הייצוגיות המציאותית והאותנטיות של צילומי הרס עכשוויים.

שאלה האותנטיות גם היא קיימת בצילום זה ומתבטאת על ידי הימצאותם של מאפיינים תיעודיים בייצוג ההרס. ההרס התיעודי מטרתו לייצג את מציאות ההריסות באופן אובייקטיבי כביכול ולא ניסיון להלביש על ההרס משמעויות נוספות מעבר לקיימות שלו. חשוב להדגיש כי מרשאנד ומפרה אינם מתיימרים ליצור צילומים תיעודיים אלא מגדירים את עצמם כאמנים אשר יוצרים אומנות. למרות זאת ניתן לראות בצילום הספציפי הזה אלמנטים רבים המזכירים צילום תיעודי ומעלים את השאלה על הקו שבין התיעוד האובייקטיבי לייצוג אמנותי של הרס. אופן הצילום של התמונה משמעותי מאוד במצב זה ומשפיע באופן ניכר על מיקומה בין תיעוד ואמנות. אלמנט תיעודי ראשון הוא הפרספקטיבה או החוסר בה של הצילום. מרשאנד ומפרה בחרו לצלם את המבנה מנקודת מבט פרונטלית. אופן צילום זה מזכיר צילומים תיעודיים אשר מטרתם אינה ליצור תחושה או לעביר מסר רגשי או אינטלקטואלי מסוים אלא פשוט לתעד את המציאות כפי שהיא לכאורה. דבר נוסף הנובע מחוסר הניסיון להעביר רגש ספציפי בצילום תיעודי הוא הניכור הרגשי שבצילום. פרספקטיבה היא אלמנט חשוב ביצירת קשר בין הצופה ליצירה. כלומר, על ידי השימוש בפרספקטיבה מכניס הצלם את הצופה במעמד מסוים ביחס למתואר ביצירה. בצילום זה של מרשאנד ומפרה מוגש המבנה כפי שהוא ללא כל ניסיון של האמנים ליצור קשר ודינמיקה בינו לבין הצופה בו. אותו הניכור הרגשי מועצם על ידי המונוכרומטיות הקרה של המבנה.

אלמנט תיעודי נוסף אשר הזכרתי רבות במהלך המבוא ההיסטורי הוא החשיבות של האותנטיות של ההריסות אל מול העיוות שהאמן מסוגל לעשות להרס. בצילום זה ברור כי אין לאומן כל דרך לעוות את המבנה עצמו. כלומר, בצילום הראשון של מרשאנד ומפרה שניתחתי ניתן יהיה להגיד שהם היו יכולים לשנות את המיקומים של עצמים ספציפיים ובכך לעוות את המציאות והעביר את מסרם. בצילום זה של התחנה לעומת זאת אין לצלמים שום אפשרות לעשות זאת שהרי הם אינם יכולים להזיז את התחנה עצמה או לשנות דברים בפסדה שלה. התחנה מוצגת כפי שהיא באופן הכי ישיר ומנוכר שיכול להיות. כתוצאה מכך נוצר ניתוק נוסף בין האדם הצופה והמבנה. ניתוק זה הנובע

בבסיסו מן התיעודיות של הצילום מצטרף אל יצירת ההיררכיה בין המבנה והאדם שהצגתי קודם לכן. הניתוק מן האדם גם דרך האספקטים התיעודיים מציבה את המבנה מעל האדם ומנותק ממנו.

מתוך השיוך של צילום התחנה של מרשאנד ומפרה אל קטגוריית ההרס נצחי וקטגוריית ההרס התיעודי נובעת הגישה הדטרמיניסטית באופן מובהק. השימוש בניתוק וניכור המבנה מן האדם ניכר בצילום ככלי ליצירת מבנה על אנושי ונצחי. האדם איננו בעל כל יכולת נגד המבנה והם מנותקים כל כך שנראה כי הם אולי אפילו אויבים. ואכן תהליך זה איננו קיים רק בצילום אלא גם במציאות של החברה בדטרויט. התחנה שהייתה המונומנט שפעם החברה בעיר התגאתה בו הופך כיום לאויבה הגדול ביותר ולחרפתה. המעבר ממונומנט לאנטי-מונומנט כפי שטריג הגדיר אותו הוא סוציולוגי וגם ניתן לביטוי באמצעים ייצוגיים ויזואליים כפי שעשו מרשאנד ומפרה.

בהשוואה ליצירה זו של שני הצלמים אנתח תחריט נוסף של פירנזי מסדרת ה *Vedute*. תחריט זה משתייך גם הוא למגמת הרס הנצחית והאינסופית אך אוכיח כי הגישה הבסיסית של פירנזי איננה דטרמיניסטית כמו זו של שני הצלמים אלא אנטי דטרמיניסטית לגמרי. זהו תחריט של מבנה הרחיצה הפומבי של קרסאלה במצבו ההרוס והנטוש בתקופתו של פירנזי במאה ה-18. התחריט מציג את הריסות המבנה וסביבתו מנקודת מבט אווירית או כפי ששם היצירה מציג אותה מ"מבט הציפור" (*bird's eye view*). בנוסף, ישנה גם פרספקטיבה אלכסונית כאשר נקודת המגוץ נמצאת בפינה השמאלית העליונה של התחריט ואליה כל האלכסונים מרכזים. הקומפוזיציה של התחריט היא פתוחה מכיוון שניתן לראות שהנוף המתואר ממשיך גם אל מחוץ למסגרת התחריט.

בתחריט זה מוצג מבנה הרחיצה הפומבי ההרוס של קרסאלה אשר נבנה מחוץ לרומא, *The Baths of Caracalla*.<sup>133</sup> האופן בו פירנזי בוחר להציג את המבנה בתחריט מבטא את מוטיב ההרס הנצחי ואת מוטיב ההרס התיעודי. אני טוענת כי ניתן לחלק את היצירה לשני חלקים, חלק אחד המבטא הרס נצחי והרס תעודי וחלק שני המבטא את הדינמיקה בין האדם והמבנה. חלוקה זו נועדה ליצור קונטרסט בין שני החלקים כאשר כל אחד מהם מבטא הנחת יסוד אחרת. בחלק הראשון נראת



הנחת יסוד דטרמיניסטית ובחלק השני הנחת יסוד אנטי דטרמיניסטית. מטרת הקונטרסט היא לדעת לבטא את ביקורתו של פירנזי כלפי הנחת היסוד הדטרמיניסטית. ניתן לראות כי הדינמיקה בין האדם והמבנה ההרוס הוא מוטיב שנמצא גם כאן כמו ביצירה הקודמת של פירנזי שניתחתי בפרק זה.

ההרס הנצחי מתבטא קודם כל במשמעות השם של המבנה. המבנה נקרא על שם השליט הרומי שבנה אותו כפי שתמיד היה מקובל לעשות. בתי המרחץ הרומיים היו נחשבים למקומות מונומנטליים של פאר והדר. לכן השם של השליט הניתן למבנה הוא בעל משמעות סימבולית גדולה. זאת מכיוון

<sup>133</sup> ראה יצירה 29 בנספח תמונות.

שעל ידי נתינת השם של קרסאלה למבנה זכרונו של קרסאלה נחרט כחלק מן המבנה המפואר הזה. המבנה עצמו נבנה במטרה להישמר לטווח ארוך ולעמוד בתנאים קיצוניים יחסית. זאת מכיוון שהמבנה היה חייב להיות מספיק עמיד לתנאי קיצוניים מאוד לחות ולהמשיך להשתמר בכדי לארח בו אזרחים כמה שיותר זמן.<sup>134</sup> זהו מבנה שמטרתו הברורה הייתה להישמר לכמה שיותר זמן. כפי שהמבנה נשמר כך גם זכרונו של הקיסר קרסאלה היה צריך להישמר.<sup>135</sup> ניתן לראות בכך את אותו הניסיון האנושי של האדם להתחבר אל הנצחיות של המבנה העומד לאורך דורות. ניתן להשוות זאת לניסיון הנראה בצילום של מרשאנד ומפרה שהצגתי קודם לכן. כפי שהאנשים ניסו לעשות כתובת גרפיטי של שמם על המבנה הנצחי כך גם ניסה קרסאלה לעשות במובן מה. כמובן שנראה כי קרסאלה הצליח במטרתו להנציח את עצמו בעוד שאלו שעשו את הגרפיטי לא כל כך.

בתחריט עצמו ניתן לזהות ביטויים נוספים לנצחיות שבמבנה הרחיצה ההרוס. אחד הדברים הבולטים ביותר הוא האופק הרחב שנראה מאחורי המבנה והמישורים הקדמיים יותר של היצירה. מאחורי המבנה נראים המון הרים ההולכים ומתקטנים אם התרחקותם. על ההרים נראים בתים ומבנים קטנים שכנראה שייכים לרומא או לכפרים וערים שמסביב. ההרים האלו ממשיכים אל מעבר למסגרת העליונה של התחריט וכתוצאה מכך לא קיים קו אופק בתחריט עצמו. קו האופק כביכול קיים אל מחוץ למסגרת של התחריט אך הוא כמובן איננו נראה לעין לצופה ביצירה. החוסר בנקודה המסמנת את הסיום של הנוף העצום שמתאר פירנזי יוצר אפקט של אינסופיות בנוף. כלומר, ברור כי ההרים מתחילים במישור האחורי למבנה המרכזי אך לא ניתן לראות איפה הם מסתיימים אם בכלל. הנוף הזה משתלט על כל החלק העליון של התחריט ואיננו מאפשר מקום לשום דבר אחר. כפי שהראיתי את מוטיב הנצחיות דרך הגריד המתמשך בצילום התחנה המרכזית של מרשאנד ומפרה גם כאן פירנזי משתמש בכלי דומה. במקום הגריד המתמשך של הצלמים הוא יוצר רקע אשר מתמשך באופן אינסופי. הרקע כמו הגריד יוצר תחושה של המשכיות אינסופית אל מחוץ למסגרת היצירה.

גם החלק הימני של המבנה שהכי מרוחק מהמישור הקדמי ביצירה מעצים תחושה זו. זאת מכיוון שחלק זה של המבנה מתחיל להתחבר אל תוך הרקע שנמצא מאחוריו. הצורות הנראות במנה והשבילים השונים שנראים באבן ההרוסה דומים בתנועתם וצורתם באופן ניכר לשבילים ולהרים שנמצאים מאחור. כך נראה שהמבנה עצמו מחבר אל תוך האינסופי הזה ובכך גם הוא עצו הוא חלק מן הנצחיות הזו. קיים הד להרים והשבילים גם במבנה עצמו. מנקודת המבט האווירית שבחר בה פירנזי ניתן לראות אל תוך המבנה ובכך לראות את חלקיו הפנימיים ההרוסים. החלק הפנימי מתגלה כמין מבוך מפותל של חדרי אבן גדולים. המבוך עצמו נראה מעגלי לגמרי, כאילו שלא יהיה ניתן לצאת ממנו אף פעם. יותר מכך, הפיתולים והצורות שיוצרים החללים ההרוסים מהדהדים לשבילים המפותלים שבהרים. כך נוצר חיבור סימביוטי בין הרקע למבנה המרכזי ומעצים את התחושה כי המבנה הוא חלק מן הנצחיות המתמשכת אל מעבר למסגרת התחריט.

אפשר יהיה לטעון כי החיבור שיוצר פירנזי בין הטבע והמבנה הוא ביטויי לדינמיקה שבין המבנה ובטבע ובכך להשתייך גם לקטגוריה זו של ייצוג הרס. לדעתי החיבור בין המבנה ההרוס והטבע ביצירה זו באופן ספציפי איננו ביטויי של הדינמיקה עצמה אלא משתמש בדינמיקה זו ככלי לביטויי הנצחיות. כלומר, על ידי יצירת המשכיות בין הטבע ברקע ומבנה הרחיצה עצמו יצר פירנזי

<sup>134</sup> DeLaine, Design and construction, 1992, Pp 76-77.

<sup>135</sup>Garrett G. Fagan, **Bathing in Public in the Roman World**, Michigan, MI: The university of Michigan press, 2002, Pp 119.



את תחושת ההמשכיות האינסופית שהצגתי קודם לכן. למרות זאת, לא קיימת כאן התמקדות בסוג הדינמיקה שבין המבנה לטבע כפי שהיה נראה בתחריט הראשון של פירנזי שניתחתי בפרק זה. בתחריט הקודם היה פירוט רב של הטבע כנגד המבנה ההרוס אך כאן יש שימוש בדינמיקה הזו ליצירת תחושה כללית ולא ממוקדת. לכן ביצירה זו הטבע הוא רק כלי ויזואלי ואינו בעל משמעות מהותית משל עצמו ביחס למבנה. הוכחה נוספת לכך היא באופן בו מציג פירנזי את המבנה ביחס לסביבתו הטבעית הקרובה (לא הרקע הנמצא מאחוריו), כפי שאציג עכשיו לאור הביטוי של המוטיב התיעודי ביצירה.

המוטיב התיעודי נראה בפרספקטיבה שבוחר פירנזי להציג בה את המבנה. הפרספקטיבה היא אווירית ואיננה מאפשרת לצופה ביצירה לראות את המבנה ופרטיו מקרוב. הפרספקטיבה הופכת את הנוף למרוחק מן הצופה. במקום זאת בוחר פירנזי להציג את כל הנוף שמסביב למבנה ולא רק אותו. ניתן לראות את הערים שמאחורי המבנה, את האנשים החיים בסביבתו ואת הטבע שלידו. בתחריט זה המבנה מוצג בייחס לסביבה הקיימת שלו ולא רק ביחס לעצמו ולא למנטים ספציפיים. נוצר כאן תיאור של מצב ולא רק של אדריכלות מנותקת מסביבתה. יותר מכך נקודת המבט הזו היא של אמן הצופה בנוף ומתעד אותו ככללותו. האמן איננו מתמקד בפרט מסוים אלא מתאר את כל מה שהוא רואה באופן המדויק ביותר. האמן איננו חלק מן הנוף המתואר אלא הוא מנותק ומרוחק ממנה מאוד, כך גם קורה עם הצופה ביצירה עצמה. חשוב להדגיש כי יצירה זו של פירנזי איננה רשומה כאחת מן הפנטזיות אלא כתחריט המתאר את המציאות האותנטית כפי שהיא. עובדה זו גם היא מוכיחה את הימצאותו של מוטיב תיעודי בתחריט זה, שהרי זוהי תצפית מדויקת.

כתוצאה מייצוג המבנה כחלק מן הנוף הכולל ניתן לראות כי הוא מאבד חלק מן המונומנטליות שלו. זאת מכיוון שהוא איננו נראה עצום וגרנדיוזי אל מול שאר הנוף. הוא איננו מופרד ומועצם כלפיו אלא נראה כחלק ממנו. עובדה זו מועצמת על ידי התייחסות האנשים הנמצאים ליד המבנה. האנשים הולכים סביבו ואינם נראים כאילו הם מייחסים לו חשיבות רבה. ניתן לראות זאת במיוחד עם שתי הדמויות הנמצאות במרכז היצירה. שתי הדמויות משוחחות עם זו ואינן מביטות אפילו אל עבר המבנה ההרוס. חוסר ההתייחסות של בני האדם מאמתת את האמירה כי זהו ייצוג תיעודי ואותנטי של המבנה בתקופתו של פירנזי. אין כאן תיאור של סיטואציה מסוימת או הקפאה של רגע אלא תיעוד נונשלנטי של המציאות היומיומית המתמשכת סביב המבנה ההרוס. ניתן להגיד כי האופן בו מציג פירנזי את בני האדם ביחס למבנה אינו רק נובע מן התיאור התיעודי אלא גם מתקשר למשמעות ההיסטורית של מבנה הרחצה. מהותו של מבנה הרחצה היא בציבוריות שלו וכך גם הפונקציה הברורה שלו. כלומר, מבנה הרחצה נבנה על ידי השליט למען אזרחיו ללא הבדל עקרוני במעמדוניהם.<sup>136</sup> המהות הפומבית של המבנה מתבטאת גם באופן בו פירנזי מציג אותו ואת האנשים הנמצאים סביבו.

למרות כל זאת ניתן לראות בבירור כי קיימת דמות אדם שאינה מתאימה לשאר התחריט במיקומה ובאופן ייצוגה. בפניה שמאלית התחתונה של התחריט נראית דמות מקופלת בישיבה הנמצאת בתוך הצללים של מבנה קטן יותר. הדמות נמצאת במישור הקדמי ביותר של התחריט כאשר היא מגיחה בתוך אזור חשוך ואפל, היא הדמות הבולטת והמשונה ביותר בתחריט. בעוד כל שאר הדמויות מוצגות בתחריט באופן נונשלנטי כפי שהצגתי קודם לכן דמות זו נראית בייסורים עמוקים.

---

<sup>136</sup> Fagan, *Bathing in*, Pp 118-119.

לדעתי יש צורך לחלק את התחריט לשני חלקים מבחינה סגנונית ורעיונית בעיקר. זאת מכיוון שכל חלק מבטא רעיון שונה ואף מנוגד ולכן יש צורך להפרידם ולהשוות. החלק הראשון והמרכזי הוא הנוף שמתאר פירנזי שאליו התייחסתי בפסקאות הקודמות. החלק השני הוא בעצם המישור הקדמי והוא מורכב מן המבנה ההרוס הקטן יותר והאדם שיושב בתוכו. הסיבה לחלוקה זו נובעת מן ההבדלים המהותיים שניתן לראות בין שני החלקים.

החלק הראשון והמרכזי יותר הוא תיאור הנוף המבטא אלמנטים תיעודיים ונצחיים כאחד. חלק זה מבטא גישה דטרמיניסטית אל ייצוג ההרס. זאת מכיוון שמוטיב ההרס הנצחי הוא (כפי שהראיתי בניתוח הצילום של התחנה המרכזית של מרשאנד ומפרה) ביטוי לגישה הדטרמיניסטית. בנוסף לכך, המוטיב התיעודי של ההרס מציג את המבנה ההרוס כחלק מהמציאות בתקופתו של פירנזי. ההרס אמנם מוצג כהרס נצחי ואינסופי אך בניגוד לצילום של מרשאנד ומפרה הוא איננו מנותק מן האדם כלל. במקום זאת פירנזי מציג את המבנה כחלק מובן מאליה מן המציאות של בני האדם. אם נתייחס רק לחלק זה של היצירה ניתן יהיה להגיד כי היא מבטאת גישה דטרמיניסטית.

החלק השני אליו אני מתייחסת הוא בעצם המישור הקדמי הקטן יחסית בו נמצא המבנה הקטן ההרוס ודמות האדם שבתוכו. חלק זה קודם כל נבדל משאר היצירה בגלל האופן בו פירנזי אותו. ניתן לראות את שאר התחריט יחסית בהיר מאוד בניגוד לפינה השמאלית התחתונה שלו. הכהות מתחילה כבר במשור האמצעי של התחריט אך מגיע לקיצוניות במבנה הקטן יותר שבו נמצא האדם. זהו החלק הכהה ביותר בחריט ובכך גם הבולט ביותר כי הוא קרוב ביותר לנקודת המבט של הצופה ביצירה. בתוך האפלוליות הזו מציצה דמות אדם גברים היושבת במרכז ההריסה.

האדם איננו מתואר עם תווי פנים ברורים או לבוש מסוים. ידו הימנית מחזיקה את ראשו והוא יושב על האדמה ברגליים מכופפות אל החדה שלו. למרות שהדמות איננה ברורה לגמרי ניתן לרות כי הפרופורציות הגופניות שלה אינן מדויקות מאוד. הגפיים ארוכות מדי יחסית לגופו והוא נראה מעוות מאוד. עובדה זו מחזירה אותי אל הטענה שהצגתי בניתוח הקודם שלי לגבי הדמויות של פירנזי על פי החוקרת זרוחי. בתחריט זה אני מאמינה כי יש ביטויי מדויק לסוג הדמויות שזרוחי מאמינה כי הן מבטאות את נפילת המוסר האנושי. זרוחי מתייחסת אל דמויות מעוותות ומנותקות לכאורה מן המבנה ההרוס.<sup>137</sup> גופו של הדמות ביצירה זו מעוות כפי שתיארתי קודם לכן. בנוסף לכך האדם הזה נמצא הכי רחוק מן המבנה ההרוס שהוא כביכול מרכז היצירה.

הוכחה נוספת לביטויי של טענה של זרוחי בדמות היא תנוחת הגוף. האדם יושב ומחזיק את ראשו בידו בתנוחה של חשיבה. אך זוהי לא רק חשיבה אלא גם חשיבה על דבר שלילי כלשהו או דבר שהוא מאשים את עצמו בכך. ניתן להבין זאת מן האופן בו גופו מכווץ בתוך עצמו בתנוחה עוברית כמעט. יותר מכך, האדם נמצא באפלוליות של המבנה ונראה כאילו הוא מבקש להתנתק מכל מה שקורה במישוריים האחוריים ולהתחבר למבנה ההרוס. האדם הנמצא בתוך ההרס והוא חלק ממנו פיזית ומחשבתית. האדם אולי עושה רפלקציה על המצב שלו בין ההריסות או כפי שזרוחי טוענת, וזוהי בעצם רפלקציה על המוסר האנושי כולו ביחס להריסות. הגישה הבסיסית המתבטאת ברפלקציה על המוסר האנושי היא הגישה האנטי-דטרמיניסטית המתבססת על בחירה חופשית. זאת מכיוון שלא ניתן שיהיה שיח על המשמעות של מוסר האדם ומעשיו ביחס להרס אם לא קיימת האמונה בהשפעה של האדם על ההרס מלכתחילה.

<sup>137</sup>Zarucchi, "The Literary Tradition", 2012: P 361.

כך נוצר קונטרסט עצום בין שני החלקים ביצירתו של פירנזי. מצד אחד חלק המבטא גישה דטרמיניסטית באופן מובהק ומצד שני חלק המבטא גישה אנטי-דטרמיניסטית באופן מובהק בדיוק באותה מידה. הניגודיות הזו היא ביטוי נוסף לביקורת של פירנזי על האופן בו החברה בה הוא חי התייחסה אל ההריסות של רומא ויון. כפי שהראיתי ביצירה הקודמת של פירנזי קיימת המון ביקורת על החברה בתקופתו. ביצירה זו פירנזי מבקש לעמת את הצופה עם המציאות שהוא רואה ומתעד אל מול מה שהוא מאמין שצריך להיות. החלק התיעודי והנצחי הוא החלק המתעד את בני האדם לוקחים את ההריסות כדבר מובן מאליו. החלק השני הוא המראה את הדינמיקה שבין האדם והמבנה, כאשר האדם מתייסר על העוול שעשה. ההפרדה הזו בין שני סוגי האנשים היא הביקורת המוסרית חברתית של פירנזי כפי שכבר הצגתי אותה ביחס למטיילי ההריסות במאה ה-18 שמבקר פירנזי ב *fantasy of ruins* שלו. מכך נובע כי הטענה הקודמת שלי שלא רק הדמויות של פירנזי הן ביטוי לעוול המוסרי של האדם נכונה גם כאן. שהרי פירנזי משתמש בחלק הדטרמיניסטי ביחס לחלק האנטי-דטרמיניסטי של היצירה בכדי ליצור קונטרסט מכוון המבטא את הביקורת שלו כלפי האדם.

שתי היצירות הבאות שאנתח ואשווה יהיו הניתוחים המסכמים של פרק זה. בניתוחים אלו אתייחס שוב למגמות ההרס שהזכרתי לאורך פרק זה. באופן ספציפי אתייחס לשימוש באלמנטים ארכיאולוגיים ככלי לתמיכה בייצוג של הרס נצחי ביצירה ובמציאות עצמה.

היצירה הראשונה שאנתח היא זו של מרשאנד ומפרה המציגה אולם ריקודים הרוס ונטוש בדטרויט *Vanity ballroom*.<sup>138</sup> צילום זה בעל קומפוזיציה מרכזית ופתוחה. זאת מכיוון החלל המתואר בצילום ממשיך אל מחוץ למסגרת שלו. כמו כן, נראים שני אלכסונים משני צדי הצילום אשר



נפגשים במרכזו. זוהי בעצם נקודת המגוץ בה הכל מתרכז והיא נמצאת במרכז התחתון של היצירה. הצילום בעל פרספקטיבה אלכסונית ותחתונה. כלומר, נראה כי הצילום נעשה מנקודת מבט נמוכה יחסית המאפשרת לראות יותר מן החלל המצולם. הפרספקטיבה האלכסונית נוצרת משני האלכסונים המרכזיים ביצירה הממשיכים אל מחוץ למסגרת הצילום. פלטת הצבעים של הצילום מורכבת בעיקר מצבעים חמים למעט אזור אחד שהוא אפור כולו.

הפרספקטיבה המרכזית והאלכסונית בה בוחרים הצלמים להציג את החלל מבטאת את מוטיב בנצחיות ביצירה. הפרספקטיבה והתנועה של האלכסונים בתמונה של המבנה יוצרות תחושה של תנועה נצחית. זאת מכיוון שניתן לראות איפה החלל מתחיל אך לא איפה הוא נגמר, ממש כפי שהראיתי בצילום תחנת הרכבת המרכזית של דטרויט. גם כאן משתמשים הצלמים בטכניקה זו וגומרים לחלל להיראות כממשיך באופן אינסופי ע מעבר למסגרת הצילום. נקודת המגוץ של הצילום

<sup>138</sup> ראי יצירה 30 בנספח תמונות.

גם היא מדגישה ומעצימה את התנועה האלכסוני הפורצת של התקרה והקירות. נקודת המגוז היא נקודת המגוז של השלושה, מתוכה הם יוצאים באופן אלכסוני ודינאמי. ריבוי האלכסונים יוצר פרספקטיבה מחאת תנועה והמשכיות. גם התקרה עצמה מעצימה את תחושת התנועה האינוסופית בצילום. זאת על ידי כתמי הלחות המופשטים שעליה. הכתמים נראים בכל מני צורות מוזרות אך כולן פלואידיות מאוד ובכך יוצרים ממש כיוון לתנועת התקרה. אפילו הסימנים שיצרו חלקי הרצפה הרקובים יוצרים כיוון לתנועה. כך גם הרצפה יוצאת אל הצופה באופן דינאמי עם כל שאר החלל.

בצילום זה מתואר מועדון הריקודים *Vanity ballroom* שבמרכז העיר של דטרויט. המועדון נבנה ב-1929 בדיוק לאחר הנפילה הכלכלית של הבורסה בארצות הברית. למרות נפילת הבורסה והקשיים הכלכליים ברחבי המדינה המועדון היה הכי פעיל באותן השנים. במועדון הופיעו כל הלהקות והזמרים הנחשבים של התקופה והוא היה מאוד נחשב ברחבי דטרויט. בשנות ה-50 החלה ההתדרדרות של המועדון וב-1958 הוא נסגר בפעם הראשונה. הוא נפתח שוב ב-1964 באופן מצומצם יותר ונמכר מספר פעמים רבות לאנשי עסקים ומשקיעים שונים. בין שנות ה-80 לשנות ה-90 היה הניסיון הנואש אחרון לפתוח ולתפעל את המועדון אך גם הוא נכשל. בשנת 1987 נסגר המועדון באופן סופי ומאז איננו נפתח. מועדון זה אמנם נטוש אך הוא כרגע מועדון הריקודים האחרון משנות ה-30 שעוד עומד בדטרויט כיום.<sup>139</sup>

כיום בדטרויט המועדון נראה כסמל מובהק לתקופת הזוהר של שנות ה-30 בעיר. המועדון נבנה במטרה להראות הדר ופאר כמה שיותר. אפילו שמו של המועדון מבטא את הרצון הזה. שם המועדון הוא *Vanity* ובתרגום חופשי לעברית רהבתנות או יהירות. שם זה מצביע על היות המועדון מקום להתפארות עצמית וחברתית, מקום בו אנשי העיר ירגישו כמלכים ומלכות במבצר המהודר. ההשוואה בין המטרה המקורית של המבנה שנראתה ברישום והמצב של המבנה כיום בצילום מבטאת ומסמלת את מושג ההיבריס (*hubris*). מקורו של המושג היבריס אך במובנו המודרני הוא רגש של גאווה וגבהות לב מוגזמים, הגוררים בעקבותיהם עונש ותבוסה. החוקרת דורה אפל מתייחסת למושג זה באופן ספציפי להנרי פורד אשר מעשיו היו הסיבה העיקרית לנפילתה הכלכלית של דטרויט. אפל מדברת על כך שהניסיון של פורד ליצור אוטופיה מתועשת בכל מחיר היה בעצם "פרויקט הוביריסטי" (*hubristic enterprise*).<sup>140</sup> אמירתה כללית של אפל על התעשייה של פורד ששלטה בדטרויט יכולה להראות גם כאן באופן ספציפי. המועדון עצמו ואולי האנשים שניסו להחיות אותו כל פעם מחדש גם הם חוטאים בהיבריס כמו פורד. המועדון אמור לסמל עליונות ורהבתנות מוגזמת אך במקום זאת הוא הרוס ונרקב בצילום. המבנה לא עמד בטלטלות הכלכליות והחברתיות של דטרויט והחזון הנצחי הוא היה אמור לממש נעלם.

בצילום של מרשאנד ומפרה ניתן לראות את השאריות של ההדר והפאר שהיה במועדון. אולם הריקודים מעוצב על פי סגנון מאוד ספציפי כפי שנראה בצילום. על הקירות יש המו צורות גיאומטריות בצבעים בוהקים ומן התקרה משתלשלים מתקני תאורה צבעוניים מזכוכית. העיצוב איננו מערבי באופן מובהק ונראה דומה לאסתטיקה מקסיקנית או דרום אמריקאית מסורתית. אכן ידוע כי המבנה עוצב על פי האסתטיקה של התרבות האצטקית העתיקה, אזור אמריקה הלטינית.

<sup>139</sup>Dan Austin, "Vanity Ballroom", *Historic Detroit*, 2011. <http://www.historicdetroit.org/about/>

<sup>140</sup>Apel, *Beautiful Terrible Ruins*, 2015, P 42.

הסיבה לכך קשורה בכך שבאותן השנים החלו חפירות ארכיאולוגיות רבות באותו האזור והתגלו בהם חפצים עתיקים רבים של אותה התרבות. הארכיאולוגים עצמם היו מארצות הברית ולא מאמריקה הלטינית וכתוצאה מכך המציאות נלקחו לארה"ב.<sup>141</sup>

מעבר להשפעה האסתטית השטחית של ממצאים ארכיאולוגיים אלו על עיצוב המועדון אני מאמינה כי ישנה סיבה נוספת ומהותי הרבה יותר לשימוש בהם. לכאורה אין כל קשר בין תרבות האצטק העתיקה למועדון ריקודים מפואר בדטרויט. למרות זאת, אני מאמינה כלומר, כי הרצון ליצור קשר נובע מרצון לביסוס והצגה של כוח ופאר. הממצאים הארכיאולוגיים היו יכולים להיות של כל תרבות עתיקה אחרת ועדיין לשמש לאותה המטרה. כאן קיים השימוש בעבר שהמתבטא דרך הארכיאולוגיה בכדי לבסס כוח. כלומר, ניכוס של תרבות עתיקה שהייתה חזקה וגדולה מחזקת ומשמרת את התרבות העכשווית שמנכסת אותה לעצמה. על ידי שימוש בממצא עתיק העיצוב הפך האדריכל את המועדון לחלק משושלת של כוח ופאר. המועדון איננו עומד בפני עצמו אלא נשען על היסטוריה שלמה (שהיא אמנם איננה שלו במקור) ובכך הופך את האולם לנצחי. זאת מכיוון שעל ידי הניכוס הזה הפאר של המועדון קיים כבר בתרבות העתיקה. על ידי ההישענות על כך ניתן למהנה הזה את המשכיות גם בעתיד שלו. זהו השימוש בארכיאולוגיה ובעבר בכדי ליצור המשכיות ונצחיות. הניכוס של התרבות הזה דומה מאוד לתופעה שתיארתי באנגליה של ההרס המדומה (Sham Ruins). בניגוד לתופעה זו לא היה ניסיון לבסס המשכיות ונצחיות על ידי דימויי של הרס של אימפריה קודמת אלא לדמות את איך שהאימפריה הייתה בשביל אותה המטרה.

על פי כל זה נראה כי הצילום איננו מציג גישה דטרמיניסטית באופן אבסולוטי, אלא שילוב של שתי הגישות. אילו היה כאן ייצוג של המועדון באופן נצחי לגמרי ללא פקפוק בנצחיות הזו היה ניתן להגיד כי הגישה היא דטרמיניסטית כמו שאר הצילומים שניתחתי עד כה של שני הצלמים. אך מכיוון שמרשאנד ומפרה מציגים קונטרסט לנצחיות הגישה איננה אבסולוטית. מה שיוצר את הניגודיות הזו הוא הניסיון והכישלון האנושי ליצור נצחיות.

בצילום של מרשאנד ומפרה נראית הבמה המרכזית של האולם ובה קיר מצויר. הצילום המעומם של הקיר הוא בעצם תיאור של עיר קולומביאנית עתיקה בשם צ'יצ'ן איטזו (*chichen itzu*). כך נראה שלא רק שהעיצוב של האולם הוא בהשראת התרבות העתיקה אלא נמצא כאן דימויי ישיר ופיגורטיבי שלה. ניתן לראות בדימויי הזה ניסיון לקחת את אותו האדם אל מקום וזמן אחרים בזמן שהותו במועדון. גם הצילום הזה הוא חלק מן הניסיון ליצור המשכיות ונצחיות של כוח ופאר. כיום הצילום כבר דהוי ולא ברור בדיוק כפי שהפאר של האולם עצמו כבר דהוי ומעומם.

נראה כי ההבדל בין התרבות האצטקית העתיקה והתרבות של דטרויט בשנות ה-30 כבר איננו ברור כלל. לא ברור כבר לאיזו תקופה ההריסות המוצגות שייכות. במובן זה הניסיון ליצור המשכיות נצחית צלח. זאת מכיוון שהצופה כבר איננו יכול למקם את המבנה במקום וזמן מסוימים. כך ההרס האופן להיות מופשט ונצחי, הוא איננו שייך לתקופה מסוימת אלא מתפרש על פני הזמן באופן כמעט אמורפי. בעצם נוצר כאן ממצא ארכיאולוגי מסוג חדש שאיננו תלוי זמן ומקום כפי שהא מצופה להיות. על ידי השילוב של שתי התרבויות ההרוסות מוצג המועדון בצילום כממצא ארכיאולוגי כפי

---

<sup>141</sup>"The Ruins of Detroit", Marchand Meffre (2005), Access: 01\9\2016.  
<http://www.marchandmeffre.com/>

שבזמנו בו הוא נוסד היו תגליות ארכיאולוגיות של תרבות האצטק. יותר מכך, על ידי הצגת ההרס כמושג מופשט או על זמני מנתקים האמנים את ההרס מן הנצחיות בה הם מתקיימים. הצלמים עצמם מבטאים את ההתייחסות להרס כשריד ארכיאולוגי בספרם. מרשאנד ומפרה מתייחסים באופן ישיר להריסות כאל artifacts, כלומר חפץ שהוא שריד של יצירה או מעשה אנושיים.<sup>142</sup>

התייחסות כזו להריסות יוצרת ניתוק בין ההריסות והמציאות הזמנית והקונקרטי שבה הן מתקיימות. כך עושים מרשאנד ומפרה לא רק באמירותיהם לגבי הריסות באופן כללי אלא גם בצילום הספציפי הזה. העובדה כי הם אינם בוחרים לצלם את המבנה כלפי חוץ וביחס לסביבתו שלו מעצימה את הניתוק הזה. ניתן לראות באופן כללי כי רוב הצילומים בסדרה אינם מציבים את המבנה ההרוס ביחס לסביבתו העכשווית אלא מתמקדים אך ורק בו. זאת בניגוד מובהק לפירנזי אשר כפי שהראיתי בניתוחים שלי מעמיד את המבנה תמיד בקונטקסט מסוים. מרשאנד ומפרה לעומתו מבטאים בעיקר את העבר של המבנה ולא את המצב הנוכחי שלו. בצילום זה הם מבטאים באופן ברור את מה שהיה המבנה פעם ואת ההיסטוריה שלו. אך הם מתייחסים אליו כשריד ארכיאולוגי ובכך מציבים אותו מאחורי זכוכית במוזיאון. יותר מכך הם מציבים את דטרויט במוזיאון כאילו היא והריסותיה כבר אינם חלק מן המציאות הקיימת. אך המציאות בדטרויט מוכיחה אחרת, העיר אמנם בשפל אך יש בה חיים ובני אדם. כאן טמונה הסיבה לחוסר בנוכחות אנושית בצילומם של מרשאנד ומפרה. הימצאותם של בני אדם בעיר, חיים בין ההריסות נוגדת באופן בוטה את השריד הארכיאולוגי שהם מנסים להציג.



זאת מכיוון ששריד ארכיאולוגי הוא עצם אשר מוגדר כמנותק מן המציאות והקונטקסט שלו, הוא אך ורק שארית ללא הסביבה שלו.

היצירה האחרונה שאנתח

בעבודה היא זו של פירנזי בשם *The Pyramid of Gaius Cestius*<sup>143</sup>. ביצירה זו כמו בצילום שניתחתי קודם לכן אני רואה שימוש באלמנטים ארכיאולוגיים בכדי לבסס נצחיות. כמו כן, ניתן לשייך

את התחריט הזה למגמת ההרס המבטא את הדינמיקה בין האדם והמבנה ההרוס. חשוב להדגיש כי סדרת ה *Vedute* של פירנזי איננה נחשבת באופן רשמי כסדרה בעלת מטרה ארכיאולוגית ותיעודית. זאת מכיוון שהיא כוללת בתוכה גם פנטזיות של פירנזי וגם יצירות שאינן מתארות מבנים או חפצים ספציפיים. למרות זאת, סדרת ה *Antichita de Roma* של פירנזי נוצרה במטרה לתעד חפצים ארכאולוגיים וענתיקות שפירנזי חקר, לכן הוא גם הצטרף לחברה ללימוד ענתיקות בלונדון לאחר פרסום הסדרה.

<sup>142</sup> Thomas Sugrue and Robert Polidori, *The Ruins of Detroit*. Göttingen, Germany: Gerhard Steidl, 2010, P 6.

<sup>143</sup> ראי יצירה 31 בנספח תמונות.



בתחריט זה מוצגת הפירמידה של ססטיוס אשר נבנתה על ידי הקיסר אוגוסטוס בין המאה 12 ל-18 לפנה"ס. במאה ה-17 התגלה מעבר אל תוך הפירמידה וכך החלו גילויים ארכיאולוגיים נוספים בה. כמו כן, החלו באותן שנים עבודות רסטורציה על הפירמידה במטרה לחדש ולשמר אותה ככל האפשר. הפירמידה עצמה אמנם נבנתה בהשראת הפירמידות המצריות אך היא איננה בפרופורציות הנכונות והמציאותיות שלהן.<sup>144</sup> ההשראה שנלקחה מן התרבות המצרית נבעה מן הכיבוש הרומאי במצרים 15 שנה קודם לכן, באותה התקופה ניתן לראות גם בנייה של אובליסקים מצרים וכו'. בנוסף לכך, מוצגים בתחריט גם הקירות האורליאנים (Aurelian Walls) אשר מגדים את הפירמידה משני צדדיה ומפרידים בינה לבין האזור שמחוץ למכתש. הקירות נבנו בין 271 ל-275 אחרי הספירה על ידי שני קיסרים רומיים בתור הרחבה לקירות שהיו כבר קיימים.<sup>145</sup> כבר כאן ברור כי יש שילוב של תקופות שונות יחד בתחריט של פירנזי. זאת למרות שממבט ראשון היה אפשר לחשוב שההריסות כולן שייכות לאותה התקופה.

השימוש של האימפריה הרומית בתרבות המצרית הוא האלמנט הראשון שנראה בתחריט כביטויי לנצחיות. ניתן להשוות זאת למועדון המוצב בתצלום הקודם שניתחתי של מרשאנד ומפריה. בתצלום זה נראה השימוש בתרבות הדרום אמריקאית ובאימפריה שלה בכדי לבסס כוח ושלטון. אני מאמינה כי גם כאן נראה אותו השימוש והניכוס של התרבות למען נצחיות של כוח ושלטון. מצרים הייתה אחת האימפריות החזקות והעתיקות ביותר לפני רומא. הניצחון של רומא על מצרים הוכיח את גדולתה וכוחה העצום של האימפריה הצעירה יחסית (למצרים). רומא ניכסה לעצמה את התרבות המצרית מכיוון שהיא ייצגה (ועד היום מייצגת) כוח נצחי במשך שנים. אך מכיוון שרומא ניצחה ניתן יהיה להגיד כי הרצף האינסופי של מצרים נשבר. מתוך הניצחון הזה עולה כי רומא היא האימפריה הגדולה והאינסופית ולכן היא צריכה לבסס את עצמה כך. האסתטיקה המצרית שנוכסה היא כלי לביסוס הנצחיות של האימפריה בדיון כמו האימפריה הדרום אמריקאית בתקופה המודרנית.

כאשר נסתכל על התחריט מתוך תקופתו של פירנזי אשר דגלה בחזרה לקלאסיקה הרומית והיוונית ניתן לראות כי יש כאן שני סמלים של נצחיות. הראשון הוא הפירמידה אשר שייכת לתרבות המצרית העתיקה שנוכסה על ידי רומא. הסמל השני הוא שני העמודים הקורינתיים אשר עומדים בכניסה לפירמידה ושייכים לתרבות הרומית התיקה שנוכסה על ידי הניאו קלאסיקה. כביכול שני העצמים האלו שייכים לאותה התקופה שהרי שניהם נבנו על ידי רומאים. אך על ידי שילוב השניים נוצר מרחב של הריסות נצחיות במובן זה שהן על זמניות. כלומר, הפירמידה מייצגת את הנצחיות של המצרים ועל גביה נמצאת הנצחיות הרומית. חשוב להדגיש כי פירנזי כותב שהעמודים האלו הוזזו והועמדו ב"תנוחה הקלאסית". כלומר, העמודים האלו הועמדו ליד הפירמידה בתקופתו של פירנזי ולא היו שם לפני כן. עובדה זו מצביעה על הניסיון המכוון מאוד של התרבות בתקופתו של פירנזי ליצור מרחב הריסות שכזה. לא ניתן היה להסתפק רק בפירמידה עצמה אלא היה צריך להוסיף גם את העמודים אליה בכדי להדגיש את הנצחיות המתמשכת בין האימפריות הגדולות.

אלמנט נוסף המבטא את הניסיון האנושי להשתייך לנצחיות המתמשכת הזו היא בבחירה בפירמידה כקבר. הפירמידה איננה רק ביטויי לניכוס התרבות המצרית אלא היא גם קבר של מנהיג

<sup>144</sup> Jona Lenderin, "Rome, Pyramid of Cestius", *Livius*, 2003, Accessed: 28/11/16. <http://www.livius.org/articles/place/rome/rome-photos/rome-pyramid-of-cestius/>

<sup>145</sup> Jona Lenderin, "Aurelian", *Livius*, 2005, Accessed: 29/11/16. <http://www.livius.org/articles/person/aurelian/>

רומאי חשוב. הבחירה פירמידה בתור קבר באופן ספציפי מבטאת את הניסיון האנושי לנצחיות. האדם הוא היצור הזמני שגורלו הוא המוות בסופו של דבר. אך כאשר האדם נקבר בפירמידה היא מחבר את עצמו כפי שהאימפריה עצמה חוברה אל שושלת של הנצחיות והכוח. כך גם במוות האדם הזמני יכול להיות נצחי.

גם בתחריט זה כמו שאר התחריטים שניתחתי עד כה של פירנזי ניתן לראות כי פירנזי מתאר דמויות אנושיות שונות. כאן נראות דמויות גבריות שונות אך גם כמה דמויות שנראות לא אנושיות לגמרי. אני מאמינה כי גם בתחריט זה קיים ביטוי לגישתה של זרוחי בקשר לדמויות האנושיות. בתחריט זה באופן ספציפי ניתן לראות זאת באופן קיצוני. הדמויות כבר אינן פרופורציות בשום צורה וגופן נראה מעוות לגמרי. יותר מכך ניתן לראות כי הדמויות כבר אינן אנושיות במלואן ובעלות אלמנטים טבעיים וחייתיים יותר. ניתן לראות זאת בשתי הדמויות העולות מתוך המכתש בצד הימני של התחריט. רגליהן של הדמויות נראות מעוותות ולא פרופורציונליות אך יותר מכך הן נראות כמו רגלי עזים. הדמות המעוותת ביותר בתחריט היא ספק דמות בכלל. זהו היברידי בין ענף עץ שבוא לדמות אנושית השוכבת ליד האבן בה נמצא ה"מקרא" של פירנזי.

בנוסף לעיוות הזה שאליו זרחי מתייחסת ניתן לראות כאן המשך לתחריט הקודם שניתחתי של פירנזי. כמו בתחריט הקודם גם כאן בוחר פירנזי להציג דמויות בתוך האפלוליות של המבנה. בתחריט הקודם הייתה זו רק דמות אחת אך כאן נראות כמה וכמה דמויות כמעט בלתי נראות. הדמות שפינת הפירמידה וזו הישובה בבסיס העמוד כמעט בלתי נראות לעין הצופה ביצירה. יותר מכך, מסתתרות



14. Giovanni battista Piranesi, plate XLII (le antichità Romane), 1784 edition

בתחריט דמויות אנושיות נוספות קטנות בין ההריסות וענפי העצים השבורים. פירנזי יותר ויותר מטשטש את ההבדל בין ההרס והאדם בתחריט. האדם איננו נמצא רק במרחב של ההרס אלא הוא נבלע לתוכו ולתוך הטבע שמסביבו. זהו ביטוי מובהק לאמירותו של ג'ון ווילטון אלי על כך שדמויותו של פירנזי הופכות לענפים ומבנים הרוסים.<sup>146</sup>

אחד המאפיינים הארכיאולוגיים ותיעודיים של סדרה זו הוא האופן בו פירנזי מספר את החפצים שאותם תיאר. ניתן לראות זאת בדוגמה שניתנת בספר *Architecture Post Mortem: The Diastolic* החוקרת אריקה נגינסקי (Erica Naginski). נגינסקי מצביעה על הסימון האלפביתי באחד התחריטים בסדרה (תמונה 14) שנמצא מעל כל עצם ביצירה. בחלק התחתון של הרשימה מוסיף פירנזי "מקרא" ליצירה בו הוא מפרט מה הוא כל עצם על פי הסימון שלו. ניתן לטעון כי און הצגה

שכזה נובע מטעמי נוחות לצופה ו/או מתוך ניסיון ליצור ייצוג ארכיאולוגי מדויק ככל האפשר. נגינסקי מנתחת את הסימון הזה בתור דרכו של פירנזי להראות את הידע ההיסטורי והארכיאולוגי שלו לצופה ביצירה. יותר מכך, היא רואה בשיטה זו של פירנזי ניסיון לבנייה מחדש של הפרגמנטים

<sup>146</sup> Piranesi and Wilton-Ely, *Giovanni Battista*, 1994, P 11.

ההרוסים אותם הוא מציג.<sup>147</sup> כלומר, פירנזי מציג הריסות או שאריות של מבנים ופסלים כאשר הם כביכול כולם מנותקים זה מזה. אך על ידי ה"מקרא" שהוא יוצר הוא מבקש לחבר את הפרגמנטים חזרה ובעצם לבנות מחדש את ההריסות שהוא מייצג.

סימון זה נמצא גם *The Pyramid of Gaius Cestius* של פירנזי מסדרת ה *Vedute*. כפי שאמרתי קודם ניתן לראות באופן הסימון גם כאן ניסיון להבדיל בין מצירות ודמיון ולהדגיש את האלמנטים הארכיאולוגיים ביצירה. אך אם נתרגם את ה"מקרא" של פירנזי ליצירה זו יהיה ברור כי המידע שהוא נותן הוא איננו כמעט ארכיאולוגי. בתרגום לאנגלית מאיטלקית כתוב: "1. Land cleared around the Pyramid under the / pontificate of Alexander VII. 2. Open door of that / time in the Pyramid. 3. Columns found in / mackerel and placed in the ancient posture. 4. Walls / di Roma. 5. Towers of / Porta S. Paolo. פירנזי איננו רק מציג את העצמים אלא מתייחס למעשה אקטיבי שנעשה בקשר לעצמים אלו. הוא איננו כותב רק על כך שהמקום המוצג בתחריט הוא מתחת לגשר אלכסנדר ה *VII* אלא מתמקד בכך שאותו האזור פונה בתקופתו. כמו כן הוא כותב על הדלת הקטנה שבפירמידה ומדגיש שזוהי הדלת שהייתה פתוחה בתקופתו שלו.

גם כאשר הוא מתייחס לעמודים הרומיים הוא איננו רק מציג אותם אלא אומר שהם הוצבו ב"תנוחה הקלאסית". כל המידע המוסף הזה איננו בעל ערך ארכיאולוגי לתקופתו שלו שהרי הוא איננו נותן מידע על העבר של המקום והעצמים המוצגים אלא על ההווה שלהם. הבדל נוסף שנראה בין תחריט הפירמידה לזה שנגינסקי מנתחת הוא המיקום של ה"מקרא". בתחריט מה *Antichita de Roma* הוא נמצא בתחתי היצירה ואיננו מקושר אליה מבחינה וויזואלית כלל. כלומר, הוא מופרד מן היצירה ואינו חלק ממנה. בתחריט של הפירמידה בניגוד לכך פירנזי בוחר להכניס את הכיתוב אל תוך חלק מהקומפוזיציה עצמה. בהסתכלות ראשונית ניתן לחשוב שהאבן עליה הכיתוב נמצא היא חלק מן ההריסות המוצגות ושהכיתוב עצמו הוא שארית עתיקה כלשהי. בחירתו של פירנזי ליצור אינטגרציה בין ההריסות העתיקות והכיתוב העכשווי שלו גם היא נוגדת את הרעיון כי ה"מקרא" נמצא שם רק למטרות אנאליטיות. לדעתי בחירה זו מוסיפה ומדגישה את החשיבות של ההווה בהרס ולא רק של העבר שלו.

ההתייחסות החוזרת של פירנזי להווה ביצירה זו מפריחה באופן חד משמעי את האמירה כי ה"מקרא" נועד אך ורק בכדי לתת מידע אנאליטי וארכאולוגי. יותר מכך היא מאמתת את הימצאותו האקטיבית של האדם במרחב בו מתקיים ההרס. נגינסקי עצמה כאשר היא מתייחסת לעבודותיו של פירנזי בסדרת ה *Antichita de Roma* מדגישה כי גישתו של פירנזי להריסות ולתפיסה של היסטוריה באופן כללי נוגדת את רוח תקופתו.<sup>148</sup> אני מאמינה כי חיבורו של פירנזי בין תקופתו העכשווית לעבר הקלאסי הינה הרבה יותר אקטיבית מן הגישה המקובלת בתקופתו. כלומר, ניתן לראות באופן מובהק כי האדם ומעשיו האקטיביים של האדם ביחס להריסות היא מהותית. זאת למרוץ שהיא איננה

---

<sup>147</sup> Erica Naginski, "Preliminary Thoughts on Piranesi and Vicco", **Architecture Post Mortem: The Diastolic Architecture of Decline, Dystopia, and Death**. Donald Kunze and David Bertolini, P 154, Oxford, UK: Routledge, 2013.

<sup>148</sup> Naginski, "Preliminary thoughts ", **Architecture Post**, Kunze and Bertolini, Pp 157-158, 2013.

מוכיחה שום דבר לגבי העבר של ההריסות וההיסטוריה שלהן. במקום זאת מתמקד פירנזי בהווה שלהן ובאופן בו הן מקיימות שיח עם הקונטקסט החדש שלהן.

לכן דמויות האדם ביצירתו של פירנזי הן גם אלמנטים הכרחיים לביטוי של גישתו לגבי הריסות והיסטוריה באופן כללי. דמויות האדם המשולבות בהריסות הקלאסיות מציגות את האינטגרציה שבין העבר והווה. האינטגרציה היא תהליך חיי ודינאמי שאיננו יכול להתקיים בניתוח והעתקה פאסיביים של ההיסטוריה.

## פרק VI: סיכום ומסקנות

ייצוג הריסות באמנות התפתח והשתנה לאורך השנים ועדיין הינו נושא מהותי כיום. בפרקי המבוא ההיסטוריים על ייצוג ההרס הוכחתי כי למרות השינויים בתפיסת ההרס ואופן הייצוג שלו ישנן מספר מגמות שחוזרות על עצמן. אלו הן מגמת הדינמיקה בין ההרס והטבע, הדינמיקה בין האדם והטבע שכוללת את מגמת ההרס המדומה, ההרס הנצחי וזו של ההרס הארכאולוגי או המדעי. כל אלו המגמות שמתבטאות עד לתחילת העידן המודרני ותחילת הצילום, לאחר מכן מתווספים ביטויים ספציפיים יותר למגמות המקוריות ומגמות נוספות. נוצר ההרס התיעודי שניתן לטעון שהוא המשך עקיף למגמת ההרס הארכאולוגי שנראתה במאה ה-18. כמו כן, ההרס הפוסט-מלחמתי והפוסט-טראומתי, הרס דה-אינדוסטריאלי אשר הוא חלק ממגמת הדינמיקה בין האדם וההרס הנוסטלגי מלנכולי.

מגמות או קטגוריות אלו הן כלי לאפיון ייצוג ההרס האמנותי בכדי לנתח אותו באופן מהותי. המגמות אינן אבסולוטיות בעיני רבות מהן יכולות להתקיים במקביל זו לזו ואף לנגוד זו את זו ביצירה אחת. הביטוי של מגמות אלו נראה בסגנון האסתטי וברעיונות העומדים מאחוריו בכל יצירה ויצירה. מתוך מבחר האמנים אשר עסקו בהרס בחרתי להתמקד בגיובאני בטיסטה פירנזי ובזוג יבס מרשאנד ורומין מפרה. השוויתי את סדרת *Veduten* של פירנזי לסדרת *Ruins of Detroit* של מרשאנד ומפרה. סדרות אלו ייצגו הרס של מעצמות אנושיות, כל אמן ואמנים על פי דרכם. בכדי להבין את אופן הטיפול של האמנים בהרס המעצמות האנושיות חיפשתי את המגמות המודרות מראש. על ידי שיוך היצירות למגמות השונות התאפשר לי ליצור מצע להשוואת היצירות זו לזו. מתוך המהלך הזה הבנתי כי מאחורי כל אופן ייצוג של הרס נמצאת גישה בסיסית אחת אשר היא חלק מגישה כוללת של האמן לא רק להרס אלא למציאות של העבר, הווה והעתיד האנושיים.

פירנזי ומרשאנד ומפרה מבטאים שתי גישות שונות באופן קיצוני זה מזה ביחס לייצוג הריסות. למרות זאת, ניתן לראות כי האמנים משתמשים באותם הכלים הוויזואליים לייצוג ההרס. כלומר, מגמות ההרס השונות שהגדרתי בתחילת העבודה קיימות בכל היצירות אך פונות למטרות שונות. כפי שהראיתי לאורך הפרק האחרון בו ניתחתי והשוויתי יצירות של האמן וזוג האמנים ברור כי קיימות גישות בסיסיות שונות לחלוטין בבסיס עבודותיהם של האמנים. מרשאנד ומפרה מצד אחד

כותבים על ההריסות של דטרואיט באופן דטרמיניסטי. כלומר, הם מאמינים כי ההרס של העיר אולי ההרס באופן כללי הוא חלק מן הטבע והגורל של כל בני האדם. כתוצאה מכך הם נוקטים בגישה פאסיבית לגבי ההרס אשר מתבטאת באופן בו הם בוחרים לטפל בו בצילומיהם. הפאסיביות של האדם ביחס להרס נראית בנצחיות בו הוא מוצג בצילומים. הנצחיות הזו כפי שהצגתי בניתוחים שלי מעמידה את ההרס מעל האדם ומעל היכולת שלו להשפיע או לשלוט בו. הדינמיקה הזו בין האדם וההרס מציבה את האדם במקום פאסיבי ומשילה ממנו את האחריות על ההרס. אם הנחת היסוד היא שההרס מתקיים במרחב על זמני וללא תלות באדם אין אדם יכול לעשות מעשה בקשר לזה.

יותר מכך, אין האדם יכול לבנות או להרוס שאלו הם הרי פעולות אקטיביות ומשפיעות. גישה זו נראית בחוסר המובהק בייצוג של בני אדם בעיר דטרואיט בצילומים. אני מאמינה כי בחירתם של מרשאנד ומפרה להתעלם מבני האדם שעדיין מאכלסים את העיר נובעת מן הרצון לשמר את התמונה העל זמנית של ההריסות. על ידי הוצאת האדם מתוך ההרס הצלמים אינם רק מעלימים עין מן החיות האנושית שבו אלא מנתקים אותו מכל הצופה ביצירה. המבנה הופך לקונסטרוקציה על אנושית ועל זמנית אך אין בה כל רוח חיים. יותר מכך אין בה כל אפשרות לרפלקציה או שינוי, היא איננה דינאמית ויוצרת שיח עם סביבתה. למרות זאת, כן ניתן לראות אזכורים רעיוניים למציאות של ההרס בדטרואיט כפי שהראתי בשני הניתוחים הראשונים של מרשאנד ומפרה. ייצוגי ההרס של מרשאנד ומפרה מבקשים להעלות באוב את המבנה שהיה בעבר ואת הזיכרונות מן העבר אך לא לחבר אותן אל ההווה. כך מוצג מבנה הרוס המתיימר עדיין להיות מה שהיה פעם, אך ללא החיבור להווה הוא נשאר סטטי כמת.

פירנזי מבקש לעשות בדיוק את ההפך מכך באופן בו הוא מייצג את ההריסות של רומא. גישה הבסיסית של פירנזי היא אנטי-דטרמיניסטית ומבוססת בחירה חופשית. כלומר, בדינמיקה שבין האדם וההרס אמנם הבנה נמצא מעל האדם אך הוא איננו מנותק ממנו. פירנזי איננו שולל כלל את מערכת היחסים והשיח המתמשך בין ההריסות והסביבה האנושית שלהן. יותר מכך, הוא כל הזמן מבקש להזכיר לצופה ביצירה כי מערכת היחסים הזו קיימת. הוא עושה זאת על ידי יצירת השוואה מתמדת בין העבר של ההריסות להווה שלהן. ההווה מוצג על ידי הסביבה האנושית של המבנה ההרוס. ניתן לראות כי לאורך הדרה כמעט תמיד יש ייצוג דל דמויות אנושיות בתחריטים. אני מאמינה שהסיבה לכך נובעת מתוך גישתו האנטי דטרמיניסטית של פירנזי. בני האדם ביצירותיו נראים בקונטרסט לבני האדם החיים בסביבת ההריסות בתקופתו של פירנזי עצמו. כל הזמן נראה כי פירנזי מגיב לשיח האינטלקטואלי המתקיים מסביבו מבחינה היסטורית, ארכיאולוגית ואמנותית. דעותיו של פירנזי אינן תואמות את דעת הרוב בתקופתו. יותר מכך, קיימת ביקורת מובהקת כלפי החברה בה הוא חיי ביצירותיו. הביקורת הזו נובעת באופן ישיר מן העובדה כי ההרס איננו מנותק מן האדם. האדם וההריסות מגיבים זה לזה ונמצאים בשיח תמידי, הם משפיעים זה על סביבתו של זה. זוהי תפיסה אקטיבית של הריסות ושל ההיסטוריה בכללותה, היכולת של האדם לא רק ללמוד מן ההיסטוריה אלא גם לעשות מתוכה. המבנים הרוסים ביצירותיו של פירנזי אינם מתים כמו אלו של מרשאנד ומפרה. אלא הם מלאי חיות ודינאמיות, משתנים באופן תמידי ביחס לאדם ולסביבה.

## ביבליוגרפיה

Austin, Dan. "Vanity Ballroom". **Historic Detroit**. 2011. Accessed : 22/11/16.

<http://www.historicdetroit.org/about/>

Apel, Dora. **Beautiful Terrible Ruins: Detroit and the Anxiety of Decline**. New Jersey, NJ: Rutgers university press, 2015.

Bacou, Roseline. **Piranesi Etchings and Drawings**. Boston, MA: New York graphic society, 1975.

Barrier, Janine and Piranesi, Battista Giovanni. **Piranèse**. Paris, France: Bibliothèque de l'image, 1995.

Burke, Edmund. **A Philosophical Inquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful**, ed. Adam Philips, New York, NY: Oxford university press, 1990. P 36.

Braun, Rebecca and Marven, Lyn. **Cultural Impact in the German Context: Studies in Transmission, Reception and influence**. New York, NY: Camden House, 2010.

Cavendish, Marshall. **Gods, Goddesses, and Mythology, Volume 11**. New York, NY: Cavendish Square Publishing, 2005.

Clément, Ghys. "Le Bel Avenir des Ruines". **Liberation** (2014). Access: 1\01\16.

[http://next.liberation.fr/culture/2014/03/28/le-bel-avenir-des-ruines\\_991148](http://next.liberation.fr/culture/2014/03/28/le-bel-avenir-des-ruines_991148)

Collona, Fransceco. **Hypnerotomachia**. Florence, Italy. 1467.

Caxton, William and de Voragine, Jacobus. **The Golden Legend or Lives of the Saints**. Edinburgh, Scotland: A. CONSTABLE LTD, 1483.

Cowie, Jefferson R. and Heathcott, Joseph. **Beyond the Ruins: The Meanings of Deindustrialization**. London, UK: Cornell university press, 2003.

Dixon, S. M. "The Sources and Fortunes of Piranesi's Archaeological Illustrations". **Art History** 25 (2002): 469–487.



Dillon, Brian. "Ruin lust: Our Love Affair With Decaying Buildings". **The Guardian** (2012). Access: 30\12\15. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/feb/17/ruins-love-affair-decayed-buildings>

DeLaine, Janet. **Design and construction in Roman imperial architecture : the Baths of Caracalla in Rome**. (1992) PHD: University of Adelaide.

Edensor, Tim and Desilvey, Caitlin. "Reckoning With Ruins". **Progress in Human Geography 37, No. 4**.(2012).

Edensor, Tim.**Industrial Ruins:Space, Aestetichs and Materiality**. New York, NY: 2005

Ficacci, Luigi. **Piranesi: Complete Etchings**. Cologne, Germany: Taschen, 2000.

Flagg, Tracy Claire. **In ruins: nostalgia and melancholia in the photographs of Yves Marchand and Romain Meffre**. (2014) MA: University of Cincinnati.

Fejfer, Jane and Fischer-Hansen, Tobias and Rathje, Annette . **The Rediscovery of Antiquity: The Role of the Artist**. Copenhagen, Germany: Museum Tusculanum Press, 2003.

G. Fagan, Garrett. **Bathing in Public in the Roman World**. Michigan, MI: University of Michigan press, 2002.

Grandin, Greg. "Empire's Ruins: Detroit to the Amazon," **Impireal Ruins: On Ruins and Ruination**. Ed.Ann Laura Stoler. Durnham, NC: Duke university press, 2013.

Grunow Sobocinski, Melanie. "Michigan central railroad station, vernor and Michigan Avenue" **Detroit and Rome: Building on the Past**. Grunow Sobocinski, Melanie. 110-113. Detroit: Alfred Berkowitz gallery, 2005.

Ginsberg, Robert. **The Aesthetics of Ruins**. New York, NY: Rodopi,2004.

Gimbutas, Marija. **The Living Goddesses**. California, CA: University of California Press, 2001.

Gross, Hans. **Rome in the Age of the Enlightenment**. Cambridge, UK: University of Cambridge press, 1990.

Hell, Julia and Schönle, Andreas. **Ruins of Modernity**. London, UK: Duke University press, 2010.

Ipek, Fatma and Sengel, Deniz. "Piranesi Between Classical and Sublime (1)." **METU JFA 1** (2007): 17-34.

Kasovsky Kantor, Lola. "Piranesi and the Monuments of Ancient Rome Displeasure of Ruins". **Apollo 7** (2007): 47-53.

Komska, Yuliya. **The Icon Curtain: The Cold War's Quiet Border**. Chicago, MI: University of Chicago Press, 2015.

Lenderin, Jona. "Rome, Pyramid of Cestius". **Livius** (2003). Accessed: 28/11/16.  
<http://www.livius.org/articles/place/rome/rome-photos/rome-pyramid-of-cestius/>

Leary, John Patrick. "Detroitisim". **Guernica** (2011). Access: 21/06/16.  
[https://www.guernicamag.com/features/leary\\_1\\_15\\_11/](https://www.guernicamag.com/features/leary_1_15_11/)

Leggio, Gail. "The paradoxes of Piranesi". **American Arts Quarterly 27, No 2.**(2010).

Lefaiivre, Liane. **Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili: Re-Cognizing the Architectural Body in the Early Italian Renaissance**. Michigan, MI: 2005.

Lelo, Keti and Travaglini, Carlo. "Historical cartography and the study of urban cultural heritage: the case of Rome in the 18th century". **e-Perimtron**, Vol. 8, No. 4 (2013): 180-183.

Lyons, Siobhan. "[Debbie does decay: what 'ruin porn' tells us about ruins – and porn](http://theconversation.com/debbie-does-decay-what-ruin-porn-tells-us-about-ruins-and-porn-45776)". **The conversation**, August 18, 2015. Accessed: 18/05/16.  
<http://theconversation.com/debbie-does-decay-what-ruin-porn-tells-us-about-ruins-and-porn-45776>

"The Ruins of Detroit". **Marchand Meffre** (2005). Access: 01/9/2016.  
<http://www.marchandmeffre.com/>

Macaulay, Rose. **Pleasure Of Ruins**. New York, NY: Walker And Company, 1953.

Morgan, Lady. **The Life and Times of Salvator Rosa**. London, UK: David Bryce, 1855.

Naginski, Erica. "Preliminary Thoughts on Piranesi and Vicco". **Architecture Post Mortem: The Diastolic Architecture of Decline, Dystopia, and Death**. Kunze, Donald and Bertolini, David, 179-204. Oxford, UK: Routledge, 2013.

Minor, Heather Hyde. "G. B. Piranesi's Diverse Maniere and the Natural History of Ancient Art. **Memoirs of the American Academy in Rome, Vol. 56\57** (2011-2012): 324-351.

Piranesi, Giovanni Battista with commentary by Howe, John and Hofer, Philip. **The Prisons / Le Carceri**. Mineola, NY: Dover publications, 1973.

Piranesi, Giovanni Battista with commentary by Wilton-Ely, John. **Observations on the Letter of Monsieur Mariette**. Los Angeles, CA: Getty Publications, 2002.

Pasquali, Susanna and Smyth, Oona M. "Piranesi Architect, Courtier, and Antiquarian: The Late Rezzonico Years (1762-1768)". **Vol. 4, The Serpent and the Stylus: Essays on G. B. Piranesi**, ed. Bevilacqua, Mario Minor, Heather Hyde and Barry, Fabio, 171-194. Michigan, MI: The University of Michigan Press, 2006.

Panofsky, Erwin. **Early netherlandish paintings**. New York, NY: Harper and Row, 1953.

Peacock, John. **The Stage Designs of Inigo Jones: The European Context**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1995.

Rangel, Cecilia Enjuto. **Cities in Ruins: The Politics of Modern Poetics**. Oregon: Purdue University Press, 2010.

Sweet, Rosemary. **Antiquaries: The Discovery of the Past in Eighteenth-Century Britain**. New York, NY: Carnegie Publications, 2004.

Smith, Gil R. **Architectural Diplomacy Rome and Paris in the Late Baroque**. Cambridge, MA: the MIT press, 1993.

Shepard, William. **The life of Poggio Bracciolini**. London, UK: Liverpool, Printed for Harris Brothers for Longman, Rees, Orme, Brown, Green & Longman, 1837.

Summerson, John. "Inigo Jones". **Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online** (2009). Accessed: 16\09\16. <https://www.britannica.com/biography/Inigo-Jones>

Sugrue, Thomas and Polidori, Robert . **The Ruins of Detroit**. Göttingen, Germany: Gerhard Steidl, 2010.

Sneed, Dani. **The Man Who Invented the Ferris Wheel: The Genius of George Ferris**. Berkley Hights, NJ: Enslow publishers, 2014.

Scott, Diane. "Nos ruines". **Vacarme 60** (2012): 164-198.

Terence, Riley. **The Changing of the Avant-Garde: Visionary Architectural Drawings**. New York, NY: The Museum of Modern Art, 2002.

Trigg, Dylan. **The Aestetichs of Decay: Nothingness, Nostalgia and the Absence of Reason**. New York, NY: Peter Lang, 2006.

Vanderbilt, Tom. **Survival City: Adventures Among the Ruins of Atomic America**. Chicago, MI: University of Chicago press, 2002.

Webster, John. **The Tragedy of the Dutchesse of Malfy**. London, UK: John Waterson, 1623.

Williams, Mark and Stahl, David. **Imag(in)ing the War in Japan: Representing and Responding to Trauma and Post War Literature and Film**. Leiden, Netherlands: Brill, 2010.

Wilton-Ely, John. **Giovanni Battista Piranesi: The Complete Etchings**. San Francisco, CA: Alan Wofsy, 1994.

Zarucchi, Jeanne Morgan. " The Literary Tradition of Ruins of Rome and a New Consideration of Piranesi's Staffage Figures". **Journal for Eighteenth-Century Studies 35, No. 3** (2012): 360-380.

Zucker, Paul. "Ruins: an Aesthetic Hybrid." **The journal of aesthetics and art criticism, Vol. 20, No. 2** (1961): 119-130.

## נספח תמונות

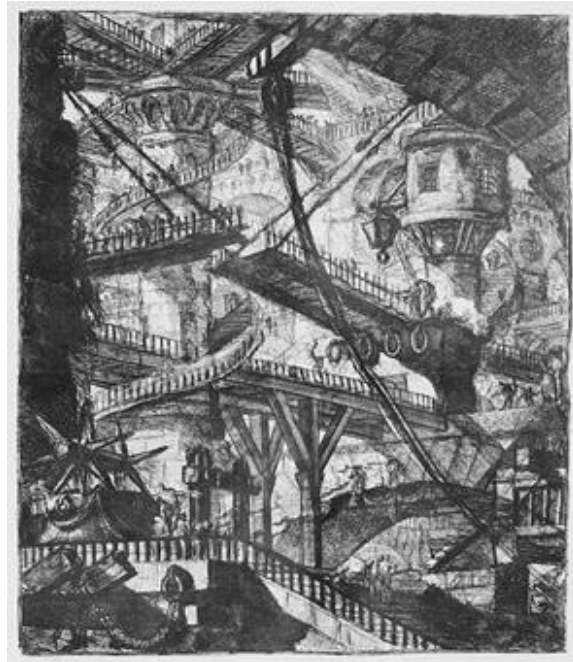
1. Piranesi, Ponte Salario, 1754, etching, 41 x 62.5 cm, Metropolitan museum of art, New York.



2. Vasi, Ponte Salario, 1754, etching, 41 x 62.5 cm, Getty Research Institute, Los Angeles.



3. Piranesi, The Drawbridge, 1745, etching, 55.7 × 41.3 cm, Smithsonian Design Museum, New York.



4. Piranesi, Carcere oscura con antenna pel supplizio, Prima Parte di Architetture, e Prospettive, 1743, etching, 236 mm x 364 mm, Lombardia Beni Culturali, Milano



5. G.B. Nolli, Nuova pianta di Roma, 1748, etching, 193 cm x 238.8 cm, Mount Holyoke College Art Museum, Massachusetts.





6. Piranesi, Egyptian mural decoration for the Caffee degli Inglesi, 1769, etching, 54.5 x 38.5 cm Yale British Art Center, New Haven.



7. Maso di banco, *st. sylvester and the dragon*, 1340, fresco, width 534 cm, Basilica of Santa Croce, Florence.



8. Hieronymus Bosch, *adoration of the magi*, 1475, oil painting, 71cm x 51cm, metropolitan museum of art, New York.



9. Salvator Rosa, *landscape with mercury and the dishonest woodman*, after 1649, oil on canvas, 125.7cm x 202.1 cm, the national gallery, London.





10. François de Nomé, *King Asa of Juda Destroying the Idols*, late 17<sup>th</sup> century, oil on canvas, 82.5 cm x 126 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge.



11. Nicolas Poussin, *Landscape with St Matthew and the Angel*, 1645, Oil on canvas, 99 x 135 cm, Staatliche Museum, Berlin.



12. Giovanni Paolo Pannini, *Roman Capriccio: The Pantheon and Other Monuments*, 1735, Oil on canvas, 99 x 135 cm, Museum of Art, Indianapolis.



13. Hubert Robert, *Design for the Grande Galerie in the Louvre*, 1796, Oil on canvas, 112 x 143 cm, Musée du Louvre, Paris.



14. Hubert Robert, *Imaginary View of the Grande Galerie in the Louvre in Ruins*, 1796, Oil on canvas, 114,5 x 146 cm, Musée du Louvre, Paris.





15. Caspar David Friedrich, *The Abbey in the Oakwood*, 1809-10, Oil on canvas, 110 x 171 cm, Schloss Charlottenburg, Berlin.



16. Joseph Mallord William Turner, *The Fall of an Avalanche in the Grisons*, 1810, Oil on canvas, 90 x 120 cm, Tate Gallery, London.



17. Pierre Anthony-Thouret, *plate XXXVIII from Reims after the War*, 1927, still photograph, Private collection, unknown size, London.



18. Pierre Anthony-Thouret, *Plate I from Reims after the war. The mutilated cathedral. The devastated city*, 1927, still photograph, unknown size, Private collection, London.



19. Richard Peter, *Dresden After Allied Raids Germany*, 1945, still photograph, unknown size, private collection, London.





20. yōsuke Yamahata, *Nagasaki was blasting*, 1945, still photograph, unknown size, Tokyo photographic art museum, Tokyo.



21. Arata Isozaki, *Re-ruined Hiroshima*, 1968, Ink and gouache with cut-and-pasted gelatin silver print on gelatin silver print, 88.3 x 297.2 cm, Museum of Modern Art, new York.



22. Bernd and Hilla Becher, *Water Towers ( Wassertürme )*, 1980, still photograph, 155.6 x 125.1 cm, Guggenheim Museum, New York.



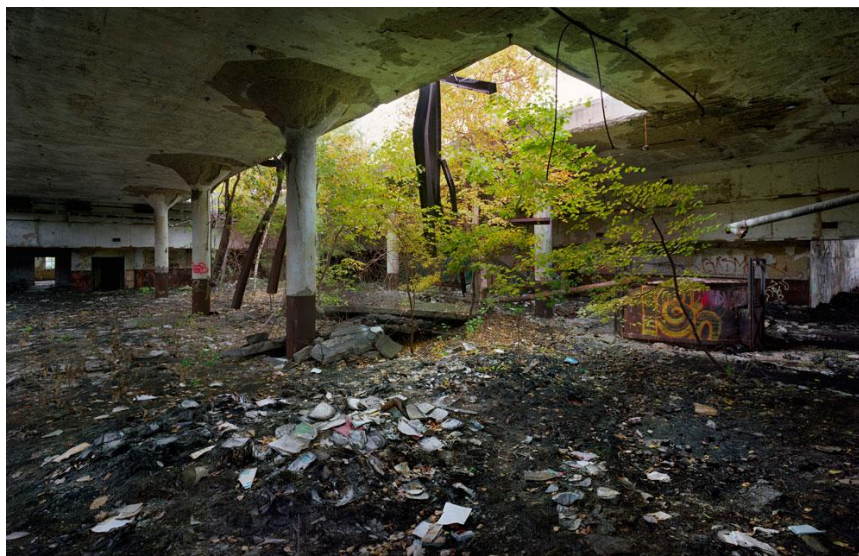
23. Edward Ruscha, *The Old Trade School Building*, 2005, acrylic and chalk on canvas, 137.2 x 305.1 cm, Whitney Museum of American Art, New York.



24. Andrew Moore, *Peacock Alley- Lee Plaza Ballroom*, 2008, digital photograph, 40 inch x50 inch, Yancey Richardson gallery, New York.

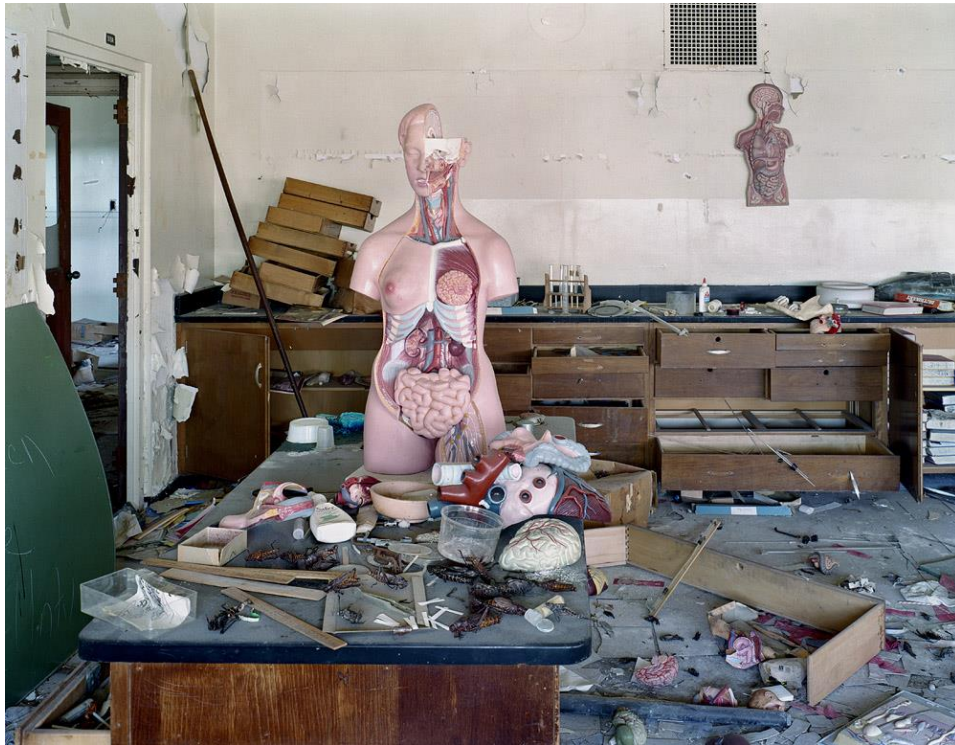


25. Andrew Moore, *Birches growing in decayed books*, *Detroit Public Schools Book Depository*, 2009, chromogenic print, 62 x 97.5 in., Collection of Fred and Laura Ruth Bidwell.





26. Yves Marchand & Romain Meffre, *Biology Classroom, George W. Ferris Elementary School, Detroit, 2007*, Lambda C-print, 95 x 120 cm, Gun Gallery, Stockholm.



27. Giovanni Battista Piranesi, *Frontispiece: Fantasy of Ruins with a statue of Minerva in the center foreground*, ca. 1750–78, printed etching, 64 x 73 cm, The Metropolitan Museum, New York.





28. Yves Marchand & Romain Meffre, *Michigan Central Station*, 2007, Chromogenic print, 95 × 120 cm, Edwynn Houk Gallery, New York/ Zurich.



29. Giovanni Battista Piranesi, *The baths of Caracalla birds eye-view*. 1765, etching on paper, 44.5 x 70, The Metropolitan Museum, New York.





30. Yves Marchand & Romain Meffre, *Vanity ballroom*. 2006, chromogenic print, 95 x 120 cm, Polka gallery, Paris.



31. Giovanni Battista Piranesi, *The Pyramid of Gaius Cestius*. ca. 1756, Etching on paper, 52.5 x 70 cm, The Metropolitan Museum, New York.

