

בית הספר התיכון ברנקו וייס

ע"ש אנה פרנק

סאסא

עבודת גמר באמנות

# ההשפעה והייצוג של אמנות ה"פופ-ארט" בעבודתה של לידי גאגא



מנחה: עפרה יחיאלי

מגיש: גידי ליטמן

חורף תשע"ו / 2016

מחזור נ"ב

## הקדמה

### מה זה פופ?

משחק מילים, סגנון חיים, ביטוי להעדפות תרבותיות?

### ומה זה פופ-ארט?

הבנה חדשה של החברה, שיקוף של הכלכלה, זרם אמנותי?

"אמנות מיוצרת מהדברים של החיים, זוהי דרכם של אמנים, מחוץ לניסיון הייחודי של זמן או מקום ספציפיים, לשקף ולבטא ידע משותף הקשור בתקופת חיים מסוימת. על-ידי זיהוי, ולאחר מכן חגיגה של האמת כפי שהיא מוכרת להם, האמנים הופכים אותה למציאות רשמית, התובנות שלהם מבדילות אותה מהאנרכיה של זרימת ההתרחשות. במצב זה, האמן הופך לכוח תרבותי, לקישוט בכתר האנושות".<sup>1</sup>

בעבודתי חקרתי את ההשפעה של אמנות ה"פופ-ארט", בעת המודרנית ובעת הפוסט-מודרנית, על לידי גאגא, אמנית רב תחומית, וניתחתי את הייצוגים שלהם בעבודתה.

נחשפתי לזרם הפופ-ארט במהלך שיעורי תולדות האמנות המודרנית, ולאחר קריאת הספר, "Pop Art" של טילמן אוסוולד התחלתי להתעניין יותר ביצירות המיוחסות לאמני הזרם. גיליתי שלידי גאגא, זמרת שאני אוהב, מתכתבת איתם בהופעתה, בסרטי הווידאו שלה ובתוצריה. בשיחה עם ראש המגמה שלי לשעבר- חיים שטרית, התחלתי לקרוא מאמרים בנוגע לפופ-ארט וללידי גאגא, וכל שקראתי והתעמקתי בנושא, אהבתי אותו יותר ויותר, ונמשכתי לפענח אותו.

לאורך התהליך המתמשך של כתיבת העבודה תמכו בי אנשים רבים, תמיכה זו אינה מובנת מאליה. בראש ובראשונה אני רוצה להודות לעפרה יחיאלי, שהנחתה אותי בכתיבת העבודה. תודה על ההשקעה, על האוזן הקשבת ועל התמיכה הנפשית לכל אורך העבודה, וכן על השיחות המעודדות והמסייעות שנלוו לתהליך. תודה לכל צוות מגמת האמנות בבית הספר הקודם שלי בירושלים (יאס"א) על התמיכה והעזרה בתחילת העבודה ולבית הספר הנוכחי שלי (מקיף אנה פרנק סאסא) ולזוהר ליפסקי בפרט, על הסיוע שהעניקה לי על מנת להתמודד עם החלקים הפורמאליים מול משרד החינוך.

תודה להורים שלי שתרמו מזמנם, ותמכו בי בפן הנפשי והטכני. תודה לחברי שהיו שם לשמוע ולתמוך כשצצו קשיים שונים בתהליך המחקרי, וכן על העידוד לאורך כל השנה האחרונה.

<sup>1</sup> Osterwold, Tilman. *POP ART*, Köln; London: Taschen, 2003.

## תוכן עניינים

2.....	הקדמה.....
5.....	ייצוג הפופ- ארט בעבודות של אנדי וורהול, רוי ליכטנשטיין וקלאס אולדנבורג.....
5.....	הרקע לצמיחת האמנות המודרנית.....
7.....	פופ- ארט: קווי מתאר.....
8.....	השפעות והשראות.....
10.....	מושאי הפופ- ארט.....
12.....	מבשרי אמנות ה"פופ- ארט" בארצות הברית: ג'ספר ג'ונס ורוברט ראושנברג.....
13.....	מבשרי הפופ- ארט בלונדון.....
13.....	מייצגי הפופ- ארט.....
15.....	סקירה וניתוח עבודות נבחרות של אנדי וורהול, רוי ליכטנשטיין וקלאס אולדנבורג.....
23.....	<b>אמני פופ- ארט עכשווי מקורות השפעה ייחודיים- יאוי קוסמה, ג'ף קונץ וסיינט אורלן.....</b>
24.....	הרקע: צמיחת האמנות ה"פוסט- מודרנית".....
28.....	ייצוג הניאו- פופ (פופ עכשווי).....
28.....	סקירה וניתוח של עבודות נבחרות של סיינט אורלן, יאוי קוסמה וג'ף קונס.....
39.....	<b>ביוגרפיה אישית ואמנותית של לידי גאגא.....</b>
40.....	ילדותה ונעוריה.....
40.....	תקופת הקולג' והלימודים.....
41.....	התנסויות ראשונות בהופעה על במה.....
41.....	התפתחות הקריירה.....
44.....	השראות.....
44.....	סיכום.....
46.....	<b>ניתוח יצירות של לידי גאגא.....</b>
47.....	רקע.....
49.....	סקירה וניתוח של עבודות נבחרות של לידי גאגא.....
61.....	<b>השוואה לייצוגי הפופ- ארט ומקורות השפעה עכשוויים.....</b>
	השוואה אל: אנדי וורהול, מרילין הכחולה, 1964
62.....	לידי גאגא, Applause (קליפ), 2013.....
	השוואה אל: רוי ליכטנשטיין, הו ג'ף, 1964
65.....	לידי גאגא, Telephone (קליפ), 2009.....
	השוואה אל: סיינט אורלן, שד יחיד, גביע פאלי, 1983
67.....	לידי גאגא, Applause (קליפ), 2013.....
	השוואה אל: סיינט אורלן, omnipresence (קרני סיליקון), 1992
69.....	לידי גאגא, Born this way (תמונת סינגל), 2011.....
	השוואה אל: קלאס אולדנבורג, ליבת התפוח, 1992

71.....	ליידי גאגא, Applause (קליפ), 2013.....
	השוואה אל: יאיוי קוסמה, הביאנלה בסינגפור, 2006
72.....	ווקס הלבשה (vex clothing), תמנון מנוקד (תלבושת לליידי גאגא), 2013-2014.....
	השוואה אל: ג'ף קונס, הסתכלות הכדור, 2013
75.....	ליידי גאגא, ArtPop (עטיפה של דיסק), 2014.....
77.....	<b>דיון ומסקנות.....</b>
81.....	<b>נספחים.....</b>
82.....	ביבליוגרפיה.....
84.....	נספח תמונות.....

**ייצוג הפופ- ארט בעבודות של אנדי וורהול, רוי ליכטנשטיין וקלאס אולדנבורג**

## הרקע לצמיחת האמנות המודרנית

לאורך ההיסטוריה עסקה האמנות בשאלות לגבי מהות העולם, המבנה וההיררכיה שלו ומקומו של האדם בתוכם. האמן יצר "העתק" מוחשי של העולם באופן שביטא ערכים נצחיים, מוחלטים ובעלי משמעות, לעיתים גם על חשבון האמת החזותית. במובן זה, מטרת האמנות, במשך היסטוריה ארוכה של אלפי שנים, הייתה ליצור דבר מונומנטאלי ובר-קיימא<sup>2</sup>. "אמנות מודרנית" היא אמנות חדשה, בת-הזמן הזה, המוגדר החל מהמאה ה-19. אמנות זו התפתחה על רקע שינויים כלכליים, חברתיים וטכנולוגיים בהם המצאת הדפוס והמהפכה התעשייתית, תהליכי העיור, המהפכה הצרפתית והאמריקאית, צמיחת המדע, עליית החילוניות ועוד, שינויים ערערו את תמונת העולם ויצרו מצב של אי ודאות לגבי מהותה<sup>3</sup>. האמנות המודרנית, כמו המציאות שבה נוצרה, היא מורכבת ומגוונת, פלורליסטית ובעלת סתירות פנימיות, אבל ניכרת בה אחידות של כוונה, המבדילה אותה מן האמנות שנוצרה בתקופות שקדמו לה. האמנים המודרניים חתרו לקרב, במובן הרחב של המילה, בין האמנות, לחיים הממשיים ולטבע, עד שלקראת אמצע המאה ה-20 טושטש הגבול שבין "העולם האמתי" ל"עולם האמנות"<sup>4</sup>.

בעבר הייתה האמנות קשורה למקום וזמן מוגדרים ולכן הושפעה מן המסורת או הסגנון ששלטו במקום. בתקופות אלה רכשו האמנים את מיומנותיהם מהדור הקודם להם והמשיכו לפעול על פיהן. אותן דוקטרינות ומוסכמות אמנותיות ששירתו תפיסות עולם מגובשות ועברו מדור לדור, קיבלו ביטוי באסכולה או סגנון. לאלה היו הנחות יסוד אפריוריות, יעדים וערכים מוגדרים וקבועים שאפשרו לנסח את ההבדל בין "טוב" ל"רע", וכן לקבוע אמות מידה לשיפוט ולזיהוי של יצירות מופת, קאנונים<sup>5</sup>.

לעומת זאת האמנות המודרנית נוצרת בעולם גלובאלי שבו האמן חשוף להשפעות, מגמות וזרמים שמקורם בארצות, תרבויות ותקופות שונות. האמן איננו כבול מראש למסגרת ואמות מידה מוכתבות. להפך, הוא מוגדר באמצעות בחירותיו ובמידה רבה חידושו בהתייחס לאמנות שקדמה לו. כל קבוצת אמנים מגיבה אל קודמתה, ממשיכה אותה או מבקרת אותה, לעתים אף תוך שימוש בשיטה<sup>6</sup>.

אם בעבר סגנון מסוים שלט כמאה שנה, למשל הברוק, ועוד קודם, כשלוש-מאות שנה, למשל הרנסאנס, ועוד קודם כשלוש אלפים שנה, למשל במצרים. החל מהמאה ה-19, מתחלפות תנועות כל עשרים או שלושים שנה, ולעתים הן בו-זמניות. במאה ה-20 תנועות כבר שורדות שנים ספורות בלבד, למשל הפוביזם. התנועות המשתייכות לאמנות מודרנית פועלות בסביבת מציאות משתנה והן לא מצליחות לממש את המניפסטים שלהן, קצב השינויים הוא מהיר יותר

<sup>2</sup> Lippard Lucy R. pop art, New York, Washington: Fredrick A. Praeger, 1996

<sup>3</sup> המאה ה-18 היא עידן של מהפכות: מהפכה מדעית, תעשייתית, מדינית וחברתית (האמריקנית והצרפתית). היא מתאפיינת ברצון לשינוי בסדרי שלטון ולהגשמת רעיונות של השכלה וקידמה. קיימת נטייה לנטוש את הדת לטובת המדע ולערער על מוסדות השלטון לטובת חופש הפרט. תכנים אלה משתקפים באמנות החל מסוף מאה זו ובעיקר במאה ה-19, והם משמשים כחומר בידי האמן לשיקוף החיים האמתיים, האמנות פועלת לשם האדם, לשיפור איכות חייו.

<sup>4</sup> חיים מאור, *עיניה של אמנות*, (אמנות לעם, תל אביב: 1996), עמ' 5, 10, 14.

<sup>5</sup> Sandberg, John. Some Traditional Aspects of Pop Art, "Art Journal", Vol. 26, No. 3, 1967

<sup>6</sup> Kuspit, Donald B. Pop Art: A Reactionary Realism, "Art Journal", Vol. 36, No. 1, 1976

מכושר, יכולת או רצון ההפנמה וזמן ההתבססות של סגנון מסוים. תופעת המוטוטלת הערכית והסגנונית היא מאפיין מובהק של אמנות המאה ה-20.

עד האמנות המודרנית, הפילוסופיות והתפיסות הדתיות והחברתיות הן אמיתות שקיימות מחוץ ליצירה באמנות המודרנית האמת היא פנימית. האמן המודרני בסס את המניפסט שלו על פילוסופיה שאותה הוא חקר ואותה הוא ניסה לאמת באמצעות היצירה. הצופה בפרשנותו הפך משתתף פעיל בחוויית היצירה. היצירה המודרנית מתגלמת בפער שבין כוונת האמן לבין היכולת לממש כוונה זו וכן בפער שבין היצירה לפרשנות הצופה.

### פופ-ארט: קווי מתאר<sup>7</sup>

כאשר קבוצה של אמנים עובדת בנפרד, והם מגלים אמת דומה באותו זמן, נוצרת מגמה או זרם חדש המבטא את רוח הזמן של אותו עידן. זה אירוע נדיר, וההתרחשות מסמנת מחזור של התרגשות והרחבה אסתטית. נתיבים חדשים מתהווים וערכים ישנים נבחנים מחדש. הפופ-ארט<sup>8</sup> הוא זרם באמנות המודרנית שצמח בתקופה שלאחר מלחמת העולם השנייה, והושפע מהדאדא והסוריאליזם. לפי עדי צור את המונח טבע באמצע שנות ה-50 לורנס האלווי, מבקר אמנות בריטי ולימים אוצר במוזיאון הגוגנהיים. המונח "פופ" הוא קיצור של המונח פופולארי והצירוף בינו לבין המונח "ארט" (אמנות באנגלית) בא לתאר את הזיקה של זרם זה לאמנות הקשורה בתרבות ההמונים. המונח "פופ" מתקשר לטעם ההמון ולהיעדר עומק אינטלקטואלי הנובע מהמכנה המשותף השטחי המאפשר את טעם ההמון<sup>9</sup>.

תחת ההגדרה פופ-ארט אוגדו יצירות אמנות שנוצרו בשנים 1955-1965, שהמקשר ביניהן הוא לא רק הסגנון האמנותי אלא גישתם הביקורתית/אירונית/גרנדיזית של האמנים, שביקשו לבטא באמצעותה את רוח התקופה, וכן להעביר ביקורת על המציאות הקפיטליסטית המתהווה ועל החברה<sup>10</sup>.

הפופ-ארט<sup>11</sup> הופיע בה בעת בניו יורק ולונדון שתפקדו כמרכזי האמנות החדשים של העולם המערבי מתוך הבנה חדשה של מציאות החיים המודרניים. בעוד האמנות הרפרזנטטיבית של התקופה המשיכה להיענות לדרישות ה"שוק" ולייצר פורטרטים, נופים, דמויות מן המיתולוגיה, באופן סימבולי ונאו-רומנטי, ואסכולת ניו יורק עסקה בביטוי עצמי שהתרחק מהעולם הממשי, אמני ה"פופ-ארט" ביקשו למזג ולטשטש את הגבול בין המציאות היומיומית לאמנות והציגו ריאליזם פיגורטיבי חדש כתגובת נגד. הפופ-ארט ביטא היבטים אופוריים שהתקשרו לקצב השינויים בעידן המכונה ואל הישגים והשפע שהבטיחו מן הצד האחד (בכלל זאת המרוץ לכיבוש החלל), ואל הפסימיות שעורר הליך העיור המואץ והניכור שהביא, וכן היכולת לייצר הרס באמצעות כלי נשק בעלי עצמה רבה, דוגמת פצצת האטום, מן הצד השני. עבור הפופ-ארט, הריאליזם של עולם נטול היררכיות סימל את האמניפציה החברתית של האמנות בכלל, והאמן בפרט.

<sup>7</sup> צור, עדי, "פופ-ארט: קווי מתאר", אימוגו מגזין מאמרים (2005). נמצא ב-<http://www.e-mago.co.il/e->magazine/popart.html>

<sup>8</sup> Rublowsky, John. *Pop art*, New York, USA: basic books Inc. 1965.

<sup>9</sup> לארי אברמסון ואיתמר לוי, "המדיום בציור המודרני: עד כאן אמנות – מכאן חיים", מתוך: רחל בילסקי-כהן וברוך בליך, *המדיום באמנויות המאה ה-20*, (אור עם, ירושלים: 1996), עמ' 180.

<sup>10</sup> Lippard Lucy R. *pop art*, New York, Washington: Fredrick A. Praeger, 1996.

<sup>11</sup> Osterwold, Tilman. *POP ART*, Köln; London: Taschen, 2003.

אמנות ה"פופ-ארט" שימשה ראי לחברת השפע ותרבות ההמונים, השתכללות תהליכי הייצור התעשייתי והתפתחות המדיה התקשורתית. האמנים חקרו את המציאות באופן מפקח וביטאו את החזקות והחולשות של המציאות בעידן הגלובאלי והקפיטליסטי. אמנות ה"פופ-ארט" נתנה ביטוי ל"אמריקניזציה" - תהליך המסחור, השכפול וההפצה של התרבות האמריקאית על מאפייניה, סמליה וגיבוריה, תרבות אשר דמותה עוצבה במידה רבה על-ידי כושר השכפול התעשייתי, תרבות הצריכה הקפיטליסטית והמדיה התקשורתית (רדיו, טלוויזיה, קולנוע ופרסום)<sup>12</sup>.

תרבות הצריכה, המסחור והפרסום תרמו לעליית ערך הכסף ועל הפרשנות של מושגים כמו "טוב", "נכון", "יפה". מחקרים התנהגותיים שנעשו על ידי סוציולוגים ושרתו את המערכת השיווקית<sup>13</sup> בחנו את ההרגלים של ה"המון" במטרה לאפשר ליצרנים למקד ולשפר את מאמצי המכירה שלהם ועל ידי-כך להגדיל את הכנסותיהם. הפופ-ארט היה אינטלקטואלי ואינטרדיסציפלינרי ותפקד כסיסמוגרף חזותי לחידושים אופנתיים ותעשייתיים, תוך חשיפת האבסורדים הטמונים בהישגים החדשניים הללו. הפופ-ארט חגג את המכנה המשותף ואת הבנאלי. הוא סיפק היתר מחודש לאהוב קיטש<sup>14</sup>, לאסוף חפצי נוי, לקרוא קומיקס, לאכול נקניקיות ולשתות קולה, לעסוק בזוטות של חיי היומיום. אמני ה"פופ-ארט" ברגישות חזונום נתנו לנו שפה אסתטית חדשה.

### השפעות והשראות<sup>15</sup>

הפופ-ארט צמח בשנות ה-50 לאורן של מסורות ריאליסטיות בהיסטוריה של האמנות שמטרתן הייתה להעניק חזות הרמונית ורוטינית לסתירות ולאבסורדים של העולם המטריאליסטי. הודות לזרמים אמנותיים שקדמו לו- הדאדא והסוריאליזם ששימשו כקטליזטורים להופעתו והאקספרסיוניזם האבסטרקטי שאליו הוא הגיב, היה לו מרחב של חופש אמנותי להתפתח.

<sup>12</sup> Foster, Hal, "introduction" in pop art: contemporary perspectives, ed. Wilmerding, John, New Haven and London: Princeton University press, 2007.

<sup>13</sup> Osterwold, Tilman. *POP ART*, Köln; London: Taschen, 2003.

<sup>14</sup> קיטש: פסלת; כינוי יצירה ספרותית או אמנותית זולה המשתדלת עורר רגשות באמצעם קלוקלים, יצירה שאינה תואמת את דרישות האמנות וטעם הטוב. (הגדרה על פי: אבן שושן, אברהם. *המילון העברי המדכז*. הוצאת קריית ספר בע"מ, תשל"ד: ירושלים, ישראל, 1974).

<sup>15</sup> גדות חיה, הדס, נורית. *תולדות האמנות המודרנית*, (תל אביב: משרד החינוך, המנהל למדע וטכנולוגיה, הפיקוח על מגמת אמנויות ועיצוב, 1997-1998), 74-77.



א. **הדאדא:** תנועת אנטי-אמנות שיוסדה בציריך, בשנת 1915, על ידי הציירים הצרפתים מרסל דושאן, פרנסיס פיקבייה והצייר-צלם האמריקאי מאן ריי. תנועה זו צמחה בתגובה למלחמת העולם הראשונה, כאשר אבד האמון באפשרות להתנהלות רציונאלית (הגיונית) ובסיבתיות ככלי לפירוש המציאות. הפילוסופיה (מניפסט) של זרם זה התבססה על הטענה כי יש לברוא את העולם מחדש על בסיס אקראי היות ואולי כך ניתן יהיה להימנע ממלחמות. לפי דושאן – המקור הוא הרעיון, הכוונה האמנותית, הבחירה, החשיבה. יש להטיל ספק בפרמטרים המסורתיים

של האמנות-חומרי גלם, מדיומים, וכן בקונספט האסתטי המגדיר את ה"יפה" ו"המכוער". יש לבחון את גבולות המושג "אמנות" לצורך הבהרת טבעו, יש לבחון את ערך ה"אמת". אמני ה"דאדא" בחנו קומבינציות באופן חדשני, ובמידה מסוימת סוריאליסטי, ויצרו שילוב מפתיע בין עקרון מארגן רציונאלי לאלמנטים של מקריות. אמני ה"פופ-ארט" "ירשו" מן הדאדא את השימוש בקולאז'ים בדימויים וטקסטים הלקוחים מפרסומות, סלוגנים, מוטיבים עממיים ופופולאריים, תמונות, סרטים, תיאטרון ומיצגים. השפעה נוספת היא השימוש ב"רדי מייד", חפץ שכיח שיוצר באופן תעשייתי, שהוצא מן ההקשר המקורי שלו, והוצב בתערוכות כ"אמנות גבוהה" (למשל ה"מזרקה" של מרסל דושן, שהוצבה על ידו בתערוכה במוזיאון בשנת 1917, והייתה בעצם משתנה). אך מעל הכל מושג ה"מכונה" שתנועת הדאדא הייתה הראשונה לשלב בתוך אוצר הדימויים.

ב. **הסוריאליזם:** סוריאליזם-מעל מציאות. זרם זה צמח בהמשך לדאדא, אך בשונה מהדאדא, שהגיב למציאות בשלילה מוחלטת (שבאה לידי ביטוי בייצוג המציאות כאבסורד), הסוריאליזם פנה לאלטרנטיבה שתאפשר לאמן לשחרר את הרוח והנפש. הסוריאליסטים האמינו כי האמנות יכולה לפתור את בעיות העולם, על-ידי שילוב של אקראיות וחוסר היגיון עם מחשבה טהורה. הסוריאליסטים חתרו לחופש אמנותי חסר מגבלות, חופש מן הסוג המצוי בחלימה, טירוף או חשיבה אינטואיטיבית אסוציאטיבית. ישנם שני סוגים של סוריאליזם: סוריאליזם פיגורטיבי-חיקוי ריאליסטי מאוד של אובייקטים, והצבתם בהקשר, ברקע או בהתייחס לאובייקטים אחרים שתיאורם חורג מהמציאות כפי שהיא מוכרת לנו. במקרה זה המושג על-מציאות בא לידי ביטוי ביחסים שבין האובייקטים לסביבתם, ולא באובייקטים עצמם. סוריאליזם מופשט-תיאור אובייקטים באמצעות צורות גיאומטריות פשוטות, והצבתם בהקשר, ברקע או בהתייחס לאובייקטים אחרים שתיאורם מחקה את המציאות כפי שהיא מוכרת לנו. במקרה זה המושג על-מציאות בא לידי ביטוי בשימוש בייצוגים מופשטים ולא ביחסים שבין האובייקטים לסביבתם. אמני ה"פופ-ארט" "ירשו" מן הסוריאליסטים את העיסוק בעולם האמנות באמצעות האמנות, תחושת האנונימיות כחוויה מכוונת, המכונה האנושית-והאיש הממוכן.

ג. **האקספרסיוניזם האבסטרקטי:** כינוי לקבוצת ציירים ואמנים שפעלו בארצות הברית בסוף שנות ה-40 ובשנות ה-50 ויצרו אקספרסיוניזם מופשט. קבוצה זו מכונה לעתים גם "אסכולת ניו יורק", כיוון שמרכז פעילותם היה בעיר זו. בין האמנים השייכים לקבוצה זו: ג'קסון פולוק, מארק רותקו, וילם דה קונינג, הנס הופמן, אדולף גוטליב, רוברט מדרול, פרנץ קליין,

הלן פרנקנטלר, ארשיל גורקי, פיליפ גסטון, לי רסנר, ברנט ניומן, קליפורד סטיל. יצירתם של האמנים הנמנים עם התנועה אינה אחידה אך עם זאת ניתן לומר כי המשותף לחברי הקבוצה היה למצוא דרכי ביטוי חדשות במסגרת הציור והאמנות. גישתם האמנותית דגלה בשחרור האמן מהערכים האסתטיים המסורתיים. הזרם היווה המשך של העיסוק באבסטרקט ופשטות, עיסוק שהתחיל בלאונרדו דה וינצ'י אשר התווכח עם תלמידיו על היופי המצוי בכתמי שתן על הקיר. בניגוד לריאליזם ששלט בציור האמריקני בראשית המאה ה-20. הציירים האקספרסיוניסטים-אבסטרקטים יצרו אמנות מופשטת שהייתה שיקוף של. ונתנו לאמנות חופש ויושרה משל עצמה. המרחב האמנותי שהיה מוגבל בעבר הורחב ונפרץ, אפשר לאמן להביא לידי ביטוי את האסתטיקה של הנדיר והייחודי, ושיקפה עולם אישי וייחודי המופיע בחיזיון הפנימי של האמן, תוצר הדמיון האמנותי שלו. הטעם האסתטי של דור שלם עוצב על ידי ההעזה והחידושים של הזרם האקספרסיוניסטי אבסטרקטי<sup>16</sup>. אמנות ה"פופ-ארט" מסמלת את הקוטב ההפוך של הבעה ונוצרה כראקציה לזרם זה. הפופ-ארט הציב במוקד היצירה את ההמון, את הכללי והרווח. היצירה לא מתעסקת עוד בבעיות הפרט ולא משמשת כזרז פנימי המשחרר את האמן ממצוקותיו, במאבקו הנפשי ל"נשגבות" (אקספרסיוניזם אבסטרקטי כמייצג של האידאה האריסטוקרטית<sup>17</sup> באמנות, אידיאל ששלט באמנות מערבית מאז סוף ימי הביניים). אמנות הפופ ביקשה להרחיק את האמן מהעבודה, להימנע מהשארית עקבות, כתב יד או חותם אישי תוך שימוש בטכניקה מתועשת, מחושבת ו"נקיה", הלקוחה מעולם העיצוב והייצור (צבע תעשייתי, תרסיסים, אייר-בראש (AIR-BRUSH) "ניקוד" ושכפול המזכיר תצלומי עיתונות).

הערה: תרומה חשובה אפשר לייחס גם למסורת הציור באירופה בשנות ה-20 וה-30 של המאה ה-20. הנרי מאטיס, פאבלו פיקאסו, פול קליי, פרננד לז'ה, כל אותם הציירים שביקרו בעבודתם את תהליכי התיעוש והשלכותיהם על החברה והציוויליזציה. בסרטו "בלט מכאני"<sup>18</sup> (1924), פרנאן לז'ה<sup>19</sup> אפילו צפה את הטכניקה של פופ-ארט: "לבודד את האובייקט או חלק של אובייקט ולהציג אותו על המסך בתקריב של מידה גדולה יותר".

### מושאי הפופ-ארט

חומרי הגלם העיקריים שבהם טיפלו יצירות הפופ-ארט היו ה"מיתוסים" של היומיום, אלא שהטיפול במיתוסים הללו על פי האמנים היה חסר משמעות, אך על ידי הצופה הוא ניתן לפרשנות.

### בתחום תרבות הצריכה:

א. ייצוג מוצרים יומיומיים טריוויאליים המייצגים את תרבות הצריכה: למשל ייצוגי המבורגר, נקניקיות, כלי רכב ומכשירים, רוקנרול, קופסאות שימורים, טלוויזיה, הסקה ובגדים, גביעי

<sup>16</sup> אקספרסיוניזם אבסטרקטי (=מופשט): כינוי לסגנון עבודה של קבוצת ציירים ואמנים שפעלו בארצות הברית בסוף שנות ה-40 ובשנות ה-50.

<sup>17</sup> אריסטוקרטי: אצילי, שהוא כמנהג אצילים. (הגדרה על פי: אבן שושן, אברהם. *המילון העברי המרכז*. הוצאת קריית ספר בע"מ, תשל"ד: ירושלים, ישראל, 1974).

<sup>18</sup> Lippard Lucy R. *pop art*, New York, Washington: Fredrick A. Praeger, 1996.

<sup>19</sup> פרננד לג'ה -השתכר מעבודתו במשרד אדריכלים. כאמן צעיר הושפע מהאימפרסיוניסטים ומהפוינטליזם. דוגמה להשפעה זו ביצירתו: פורטרט של דודי, שמן על בד, 1905.

גלידה, ארטיקים, פפסי, קוקה קולה, מערכת תופים, ליפסטיק, סוכריות, גפרורים, תקע-שקע, מאפרה, כפתור, אטב כביסה ובורג. ייצוגם של המוצרים כרוך בשינוי המוצרים מבחינת ממדיהם הממשיים (לעיתים, העצמתם של המוצרים לממדי ענק), צבעם, ההקשר שבו הם מופיעים, מצב הצבירה שלהם- המטרה היא מצד אחד ליצור הזרה של המוצר המוכר ולהבליט את היבטיו הסמליים (לעיתים אפילו הפטישיסטיים) כחלק ממערכת סמלי הציוויליזציה המנציחים את תרבות הצריכה, ומצד שני לבטל את הגבולות בין האמנות למציאות כפי שמנמק זאת האמן השבדי-אמריקאי, קלאס אולדנבורג. ואכן, החל מתחילת שנות ה-60 ועד היום, אולדנבורג מפליא לשלב פסלים ענקיים של מוצרי צריכה בנוף האורבני של ערים שונות ברחבי העולם, עד שהם נראים כחלק אינטגרלי מן התכנון הסביבתי המקורי<sup>20</sup>.

ב. עיסוק אמנותי באייקונים תרבותיים ובכלל זאת מגה-סלבריטאים של התקופה: ההסתכלות על התקשורת ותרבות הצריכה כיצרנים של ייצוגים ריקים, שטוחים, מנותקים מהמציאות (מדומיינים, מומצאים ומוחצנים, משוכפלים, מנותקים מהקיום המציאותי שלהם ולכן אלמותיים, נצחיים, גדולים מן החיים). ייצוגם בהקשר, במסגרת של יצירת אמנות- חושף למעשה את הפער בין הדימוי הפלסטי הזהה, ההרמוני והפתייני שהמסחור מחייב, לסבלם של האנשים המגלמים את הדמויות, או מושפעים מתרבות הצריכה. מצד אחד פניהם של ליז טיילור, מרילין מונרו ואלביס פרסלי שווקו כמוצרים שסיפקו נחמה ו"מכרז" הצלחה ואבק כוכבים לבן המעמד הבינוני, אולם מצד שני, אותן פנים זוהרות מחפות על פגיעותם האנושית וההתמודדות שלהם עם ההתמכרות לכוכבות וכתוצאה ממנה- בדידותו של פרסלי

אנדי וורהול, 25 מרילין צבעוניות, 1962.



והתמכרותו לסמים, התאבדותה של מרילין מונרו והדיכאון של טיילור. למשל, יצירת 25 המריליניות שאנדי וורהול יצר בשנת 1962, אחרי מותה של מרילין מונרו, חושפת את היעדר האותנטיות מתצלומיה, באמצעות שכפול פניה או שפתיה מספר פעמים- אנדי וורהול חותר תחת סטריאוטיפ הכוכבת המחויבת להמציא את עצמה בכל פעם מחדש, דרך ייצוגה בסדרת הדפסים זהים. טכניקת שכפול זו הולכת צעד אחד קדימה מעבר לתחזיתו של וולטר בנימין במאמרו המפורסם "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני" משנת 1936, שבו בנימין ניתח את השלכותיו של השכפול על האופן שבו אנו קולטים ומייצרים אמנות, במסגרת אופייה ההמוני של

התרבות המודרנית. אם בנימין הצביע על כך שטכניקת השכפול מנתקת את היצירה המשוכפלת מתחום המסורת ומציבה את מציאותה- בהמון, הרי שההכפלה ביצירותיו של אנדי וורהול מתבצעת כטכניקה בתוך יצירת האמנות עצמה.

ג. מייצגים תיאטרליים נטולי נראטיב: כלומר, מייצגים חסרי עלילה, שערכו אמנים כמו ג'ים דיים, רוברט וויטמן, דיק היגינס, אלן קפרואה ורד גרומס, בסטודיו שלהם, בגלריות ובמקומות נדחים. מייצגים אלו היו כרוכים, בדרך כלל, בהשתתפותו של קהל הצופים שהיה נתון תחת

<sup>20</sup> Harrison, Sylvia, pop art and the origins of post- modernism, la Trobe University, bundoor; Australia, 2001.

"מתקפת" מולטימדיה חזותית, פיזית, ווקאלית- מוזיקה חיה, חפצי ג'אנק שנשלפו היישר מהקשרם היומיומי וג'סטות תיאטרליות אקספרסיביות. מטרת המייצגים הללו הייתה לפרוץ את הגבולות הקיימים בין האמנות לבין החיים דרך השימוש בחפצים שאנו נתקלים בהם ביומיום ושילוב האמנות כחלק אינטגרלי מן הסביבה האורבנית.

**בשדה תקשורת ההמונים:** ייצוגי טלוויזיות, רדיו, טלפונים, מכונות כתיבה וחותמות דואר, וזאת משום שבעקבות ההתפתחות והשכיחות המואצת של אמצעי התקשורת. החל מאמצע שנות ה-50, המציאות והסביבה האנושית נקלטות לרוב דרך תיווך אנושי באמצעי התקשורת כאשר המדיום לא רק משמש כפילטר שמעביר מסרים, אלא הוא גם מושא, נושא או מסר בפני עצמו. כפי שקבע מרשל מקלוהן שחקר את כוחם והשפעתם של אמצעי תקשורת ההמונים בשנות ה-50 וקבע בדיאגנוזה המפורסמת שלו, שנגעה להשלכות הפסיכולוגיות והסוציולוגיות של תקשורת ההמונים: "המדיום הוא המסר". ייצוג אמצעי התקשורת במסגרת הפופ- ארט משקף מצד אחד את הלך הרוח האופורי שנתלווה לקדמה- השפע, החופש, הפנאי, הנוחות, אך מצד שני ייצוג זה חושף גם את הפחד מהפוטנציאל ההרסני שהקדמה טומנת בחובה- פסולת רעילה, עוני, אנונימיות, בדידות<sup>21</sup>.

### מבשרי אמנות ה"פופ- ארט" בארצות הברית: ג'ונס ג'ונס ורוברט ראושנברג<sup>22</sup>

ג'ונס ג'ונס נולד במאי 1930 והוא אמן אמריקאי המתמחה בציור ובהדפסים. אחת מיצירותיו המוכרות ביותר היא הציור "דגל" (Flag), שצייר בשנים 1954-1955, לאחר שחלם על הדגל האמריקאי. עבודתו נחשבת לעתים קרובות כ"נאו- דאדאיסטית", ומנוגדת לפופ- ארט, למרות שחומר הנושא שלו כולל לעתים דימויים ואובייקטים מהתרבות הפופולרית. בנוסף, מוזאונים, אספנים וחוקרי אמנות פופ כוללים את ג'ונס כאמן פופ בגלל שימושו האמנותי שבו הוא חוקר סמלים, דימויים ואופני תיאור באמנויות השונות בתקופה הקלאסית. בין עבודותיו של ג'ונס ניתן למצוא את היצירה "דגל" (1945-1955), היצירה "ברונזה צבועה II" (1960) ועוד.



רוברט ראושנברג, גלוריה, 1956.



רוברט ראושנברג נולד באוקטובר 1925. הוא אמן אמריקאי שהיה חלק בולט במעבר מאקספרסיוניזם מופשט לפופ- ארט בשנות ה-50. ראושנברג נודע ב"שילובים" שביצע בשנות ה-50, בהם השתמש בחומרים לא מסורתיים ובאובייקטים שונים כדי ליצור שילובים חדשניים. השילובים מורכבים מציור ופיסול, אולם ראושנברג עסק בנוסף בצילום, בהדפס, ביצירת נייר ובמיצג. בין עבודותיו של ראושנברג ניתן למצוא את היצירה "גלוריה" (1956), "טריבוטה 21" (1994) ועוד.

<sup>21</sup> Betts, Raymond F., Bly, Lyz. A history of Popular culture. Taylor & francis books. New York: Rouhedge, 2013.  
<sup>22</sup> Osterwold, Tilman. POP ART, Köln; London: Taschen, 2003

## מבשרי הפופ- ארט בלונדון

ריצ'ארד המילטון- מרצה לעיצוב תעשייתי, נייג'ל אנדרסון- צלם, אדוארדו פאולוזי- מרצה בטקסטיל, וויליאם טורנבול- פסל, תאו קרוסבי- ארכיטקט, נייג'ל וואלטרס- מעצב רהיטים וריינר בנהאם- מבקר אמנות.

**פאולוזי**, נולד להורים איטלקים שהיגרו לסקוטלנד, היה האמן הראשון שהקרין בפגישת חברי הקבוצה קולאז'ים שהורכבו מחומרים שנלקחו ממגזינים אמריקאים: ("לייף", "אסקווייר"), קומיקס, ספרות מדע בדיוני, מדיה ופרסומות. הוא היה גם האמן הבריטי הראשון שהתחיל לעבוד בשנת 1947 עם קולאז'ים של קומיקס, מגזינים ואוצר דימויים שלקוח מעולם הפרסום האמריקאי-קוקה קולה, נערות פין-אפ, אלמנטים מיליטריסטיים.

בשנת 1953, פאולוזי, הצלם נייג'ל האנדרסון, הארכיטקטים אליסון ופטר סמית'טון והמהנדס רונלד ג'נקינס, ארגנו תערוכה שלדבריהם "מקבילה בין החיים והאמנות". התערוכה הציבה סטנדרטים אמנותיים חדשניים. ראשית, מבחינת החומרים בתערוכה נכללו תמונות מהעיתונות, תצלומי רנטגן, צילומי הריסות, גרפיטי, וציורי ילדים. שנית, בניגוד למקובל, כל התמונות הוגדלו עד כדי כך שהן הגיעו עד התקרה. חומרי הגלם של התערוכה לא קוטלגו בתערוכה עצמה, אלא במעין רשימה שנראתה יותר כרשימת מכולת מקוטלגת על פי מחלקות. הפרמטרים ברשימה היו- אנטומיה, גודל, ארכיטקטורה, אמנות, קליגרפיה, תנועה, טבע, פרימיטיביזם, לחץ, פוטבול, מדע בדיוני, רפואה, גיאולוגיה וחומר.

ריצ'ארד המילטון, נולד 1922 וגדל בלונדון. למרות שעזב את בית ספר ללא כל הכשרה רשמית, הצליח להשיג עבודה כשוליה בחברת רכיבים חשמליים, שם פיתח את יכולת הרישום שלו. הוא למד רישום בבית הספר סנט מרטין לאמנות, מקצוע בו עסק כחייל במלחמת העולם השנייה. מאוחר יותר המשיך לאקדמיה המלכותית לאמנויות, אך גורש מהלימודים בעקבות "אי ציות להוראות". לאחר שנתיים של לימודים בבית הספר "סלייד" לאמנות, בקולג' האוניברסיטאי של לונדון, המילטון החל להציג את עבודותיו במכון לאמנות עכשווית, שם גם לימד. המילטון עסק ב "יחסי אדם- מכונה- מיכון", המציאות המצולמת כתחליף לדמיון האנושי. הוא בחן את הצירוף בין טכנולוגיה, לבין תקשורת המונים וחברת השפע, חיבור שלטענתו יצר קומפלקס תמאטי שהצביע על מעמדו החדש של האינדיבידואל וחייב שימוש בקונספט חדש של אמנות שייטיב לייצג זאת. הוא עסק בקומוניקציה, במציאות הביתית ובהשפעות עולם העיצוב על האמנות. המילטון תיאר מילולית את הנושאים שלדעתו נקשרים לפופ- ארט:

"Popular, transient, expendable, low-cost, mass-produced, young, witty, sexy, gimmicky, glamorous, and big business"

## מייצגי הפופ- ארט

בחינה של עבודותיהם של חמישה אמנים מובילים תשמש בסיס להגדרת זרם ה"פופ- ארט"<sup>23</sup>: האמן הראשון הוא רוי ליכטנשטיין, שידוע בציורי הקומיקס שלו, הגיע לביטוי עצמי דרך זיהוי אינטלקטואלי של האפשרויות האסתטיות של הטכניקה המצוירת (cartoon). בפשטות הישירה של

<sup>23</sup> Rublowsky, John. *Pop art*, New York, USA: basic books Inc. 1965.

ממד זה, ליכטנשטיין גילה ביטוי שהיה בהרמוניה עם השיגעון האמנותי שלו, וזה ביטא היבט חשוב על המציאות שלנו. האמן השני, חשף גישה שונה לגמרי בעבודתו, קלאס אולדנבורג. אולדנבורג השיג את דימויו דרך אנינות טהורה של חזון. אמן נוסף הוא ג'יימס רוזנקוויסט. הדימוי בעבודתו, מצד שני, הוא פונקציה של פואטיקה וגובה אישית עוצמתית לעולם שהוא תופס. אמן רביעי, הוא אנדי וורהול, שחשף גישה נוספת לדימוי המשותף של עולמנו. חזונו של וורהול היה הנועז ביותר. הוא הצליח להשמיד את כל האישיות והרגישות בעבודותיו על ידי שימוש בטכניקה מכאנית. האמן החמישי והאחרון, הוא טום וסלמן, שחשף דאגה מסורתית יותר בגישתו. הנושא שלו הוא העולם שסביבנו תוך כדי הצגת דימוי מפתח שעד ככה לא נוצל. קשוח ולא מתנצל, האמנות של וסלמן היא אולי הקשה ביותר לחיקוי.

כנראה שהמאפיינים הבולטים ביותר בעבודות של אמנים אלו הם חוזק ויזואלי ונצחיות, בהתחשב, לדוגמה, בדימוי של פרסומת כל כך שגרתית כגון התווית על פחית המרק. מה שנכון לגבי פחית המרק נכון גם לגבי קומיקס, שלטי חוצות, אריזות וכל שאר הדמויים הפרסומיים שאנו נתקלים בהם בחיי היומיום. הגישה שחמשת אמנים אלו אימצו הוא ביטוי לחברה האינדיבידואלית ותקשורת המונים.<sup>24</sup> במידה ואמריקה תעשייתית, דמוקרטית ומפותחת מסחרית, היא חיל החילוץ של המאה ה-20.

הענקת האופי הפוליטי של צעירים והביקורת של המערכת הקפיטליסטית (במיוחד בשמאל), לוותה על ידי ההיכרות עם הוויכוח של הרעיון האלטרנטיבי והמגוון על החיים, התרבות והחברה (לדוגמה, הזרם ה"ביטניקי"<sup>25</sup> של שנות ה-50 שהצליח בזכות ה"היפים"). המוקד העיקרי היה אמריקה. כתוצאה מכך, התרבויות של כל העולם המערבי נהפכו (במעט) לאמריקאיות, תוצאה שהורגשה חזק במיוחד באירופה. פופ-ארט מנתח את מצב העניינים ומספק גרף ויזואלי של הישגי החברות, בתעשייה ובאופנה, אבל גם באבסורדים שלהם. זה מחקה את הגבולות של חברת תקשורת המונים שבוקעים מהתפרים. אך ישנם כמה דברים נוספים.

ראשית<sup>26</sup>, עם המראה ה"מגניב" שלו והדימוי המתאים, פופ נראה כשלוחה נועזת ממחוות ראוותניות של אקספרסיוניזם אבסטרקטי שקשורים היסטורית-לא רק למאסטרס מודרניים כגון מאטיס ופיקאסו אלא גם למתכונת מסורתית כמו חיי העירום והטבע הדומם, שאנו לרוב רואים.

שנית<sup>27</sup>, פרשנים מוקדמים הוסחו על ידי דימויי תרבות המונים שהוצפו על ידי פופ, שהרבה נחשבו לא רק כוולגריים או כנורמליים (שני מונחי מפתח התפיסה הראשונית) אלא גם כנסוגים-לוקחים צעד גדול אחורה מהשאיפה הגדולה והמורכבות הפורמלית של אקספרסיוניזם אבסטרקטי.

שלישית, יותר מבכל מקום אחר בשיח של אמנות המאה ה-20, העבודות האחרונות של אמני הפופ-נטו להיות מושמצות. באופן הולם, פופ-ארט משקף מסורת אמריקאית נוספת, חשובה

<sup>24</sup> Rublowsky, John. *Pop art*, New York, USA: basic books Inc. 1965.

<sup>25</sup> דור הביט-זרם בספרות ושירה אשר החל בארצות הברית בתחילת שנות ה-50. כתיבת דור הביט מאופיינת על ידי כתיבה חופשית ואסוציאטיבית, בשפת דיבור, אשר כותביה כותבים את כל אשר דעתם ונמנעים מלערוך תיקונים בטקסט.

<sup>26</sup> Foster, Hal, "introduction" in *pop art: contemporary perspectives*, ed. Wilmerding, John, New Haven and London: Princeton University press, 2007.

<sup>27</sup> Foster, Hal, "introduction" in *pop art: contemporary perspectives*, ed. Wilmerding, John, New Haven and London: Princeton University press, 2007.

באותה מידה, ליל שבת כאשר הבנים יורדים מהגבעות וצועקים את זה. כמו ליל שבת, פופ-ארט חגיגי, מלא שמחה ושם בשביל לשמח ללא מעצורים. אמני פולק<sup>28</sup> מכל העמים (כולל אפריקה), השתמשו בסמלים ובחומרים פרסומיים. בין האבות הקדמונים האמריקאים, שערי הדגל, הסימנים הטרנדיים של המאה ה-19, גחמות ושבשבת של אמנות פולק, סיפקו העתק משעשע לפופ-ארט, אולם לא כעידן חשוב למקור. זרם ה"פופ-ארט" יכול להיות חצוף ורועש על מנת לבטא את הביטחון העמי וההתרברבות של מסורת חדשה שמרגיש שהיא שולטת בעולם. פופ-ארט יכול להיות גם משקף, משום שהוא מבטא את הפחד והחרדות של עולם שגם לא מבין את עצמו, וגם לא מדמה את החוויות הטלסקופיות של מאה בורחת.

### סקירה וניתוח של עבודות נבחרות של אנדי וורהול, רוי ליכטנשטיין וקלאס אולדנבורג

היצירות הנבחרות מזרם ה"פופ-ארט" נבחרו, משום שליצירות אלה זהות ברורה בזרם ה"פופ-ארט" והם מזוהות עמו. אנדי וורהול, רוי ליכטנשטיין וקלאס אולדנבורג הם אמני פופ-ארט מהבולטים בזרם. בנוסף, בעבודותיה, לידי גאגא התייחסה אליהם כאמנים או התייחסה לעבודותיהם ולכן הבחירה ביצירות אלה הוא רלוונטי ורציונלי לעבודה.

#### • אנדי וורהול, מרילין הכחולה, 1964

1. אנדי וורהול, מרילין הכחולה, 1964.



הציור "מרילין הכחולה"<sup>29</sup> של אנדי וורהול משנת 1964, משתייך לזרם ה"פופ-ארט". בציור מצויר דיוקן של השחקנית, הדוגמנית והזמרת אמריקאית, מרילין מונרו. יצירה זו מבוססת על צילום של מרילין שצולם על ידי ג'ן קורמן. צילום זה שימש כפרסומת לסרט "ניאגרה" בשנת 1952. היצירה מתעסקת במוות ובעולם הזוהר, הפיכת דמות למוצר צריכה (פוסטר), הדגשת השיער והשפתיים כפלקטיות לעומת אובייקט חושני, "חמש עשרה דקות של תהילה", ושכפול-הגזמה (צבעונית), סידור סימטרי, שיטת הסרט הנע, השטחה ועוד. ישנו גם עיסוק בניגוד של דימוי הזוהר

אל מול מציאות קשה והתאבדות. תמונה זו של מרילין מונרו מגלמת את המסחור הגובר שמחלחל למציאות החברתית שלנו. הכללים של האבולוציה עיצבו את הדימויים של אנשים ודברים של טבע וטכנולוגיה. בציור נראית האישה הצעירה, סמל מין ופופ, במרכז ההדפס.

אנדי וורהול<sup>30</sup>

נולד בשנת 1930 בפיטסבורג להורים מהגרים מצ'כוסלובקיה. בשנת 1954 הוא סיים תיכון עם תעודת בגרות. בין השנים 1945-1949 הוא למד עיצוב גרפי ותולדות האמנות, סוציולוגיה ופסיכולוגיה באוניברסיטת קרנגי (Carnegie) לטכנולוגיה, פיטסבורג. בשנת 1949 הוא פגש את פיליפ פרלשטיין ועבר לגור איתו בניו יורק. הוא עבד עבור "ווג" ו"הבזאר של הרפר", הוא עיצב

<sup>28</sup> Lippard Lucy R. *pop art*, New York, Washington: Fredrick A. Praeger, 1996.

<sup>29</sup> תמונה מספר 1 בנספח התמונות. עמ' 84.

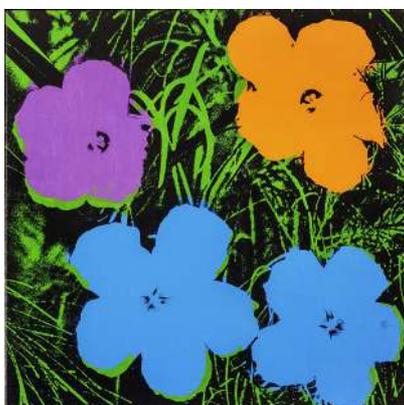
<sup>30</sup> Osterwold, Tilman. *POP ART*, Köln; London: Taschen, 2003.

חלונות ראוה לבוניט טיילר ואת הפרסומת הראשונה שלו ל "אני. חברת הנעליים של מילר". בשנת 1952 הוצגה לראשונה תערוכה יחיד שלו בגלריית "הוגו", ניו יורק. הוא עיצב תפאורת במה,

אנדי ורהול, כיסא חשמלי, 1963.



אנדי ורהול, תמונת פרחים, 1964.



צבע את שערו בבלונדיני- קש ועבר לגור בבית בשדרת לקסינגטון עם אמו ומספר חתולים. בשנת 1954 הוצגה עבודתו בתערוכת אספנים בגלריית ה"לופט", ניו יורק. בשנת 1956 הוצגה תערוכת יחיד שלו, בה הוצגו ציוריו ל"ספר של בן" בגלריית "בודלי", ו"נעליו הזהובות" הוצגו בשדרת מדיסון. הוא טייל באירופה ובאסיה ובשנת 1960 הוא יצר את תמונותיו הראשונות המבוססות על קומיקס ושמות מסחריים של חברות. בשנת 1962 הוא יצר את

הדפסי המשי על קנבס. הדפסים של דולרים, פחית מרק "קמפל", מרילין מונרו ועוד. בנוסף, הוא השתתף בתערוכה "הריאליסט החדש" בגלריית "סידני- ג'ניס", ניו יורק, והתחיל את סדרת האסונות שלו: "התנגשות מכוניות", "התאבדות", ו"כיסא חשמלי". בין 1962 ו-1964 הוא יצר מעל 2,000 תמונות ב"מפעל" ("The Factory"). בשנת 1963 הוא יצר את הסרט "שינה" (אורך הסרט כשש שעות) ו"אימפריה" (אורך הסרט כשמונה שעות). בשנת 1964 עבודותיו "תמונות פרחים" הוצגו בגלריית "סונאבנד", פאריס. בנוסף, הוא נאלץ בשל סיבות פוליטיות לצייר על עבודתו "האיש השלישי הכי מבוקש" שהיה מחובר לקיר

של הביתן של ניו יורק ליריד העולמי בניו יורק. הוא יצר את פסלו הראשון בהדבקת הדפסי משי של סמלי חברות. בשנת 1965 הוצגה תערוכתו במוסד לאמנות עכשווית, פילדלפיה. בין 1966 ל-1968 הוא יצר מספר סרטים עם הלהקה "וולווט אנדרגראונד"<sup>31</sup>. ורהול הלך לעולמו בפברואר 1987, כתוצאה מסיבוך בניתוח.

בהדפס המדובר, מרילין ניצבת ביצירה כך שניתן לראות רק את ראשה. מרילין עם פה פתוח, שיניים חשופות ועיניה פקוחות. דמותה צבוע בכתמים שטוחים של צבע מלא שאינם משתלבים. שיערה צהוב, פניה בגוון גוף ורדרד, צלליות עיניה בצבע תכלת, עיניה בגווני הטורקיז, האודם בצבע אדום ושיניה לבנות. הרקע מתאפיין גם הוא בצבע טורקיז חלק. בשל הצביעה הלוקלית<sup>32</sup>, ניתן לראות את פרטיה (בין ביתר אפה, שיניה ונקודת החן). בהדפס ישנם צלליות וקווים שחורים העוברים בדמות ועוזרים להבהרת פרטים ויחסי גודל.

בציור ישנה קומפוזיציה מרכזית ברורה. במרכזו של הריבוע (הקנבס), מרילין, כאשר גם הצבע של הרקע תורם לקומפוזיציה משום שהוא מבליט את דמותה. בקומפוזיציה זו המיקוד נמצא במרכז

<sup>31</sup> באמצע-סוף שנות ה-60 היה עידן של צמיחת נפץ וניסויים ברוק, אבל "וולווט אנדרגראונד" המציאו-מיזוג של האנרגיה של רוק עם ההרפתקנות הקולית של האוונגרד, והציגו את התואר חדש של ריאליזם חברתי וזימה מינית למילות רוק.

<sup>32</sup> על פי: Unterberger, Richie, *Artist Biography "velvet underground"*, 12.2.15, USA: AllMusic, 2009. צביעה או צבע לוקליים הם צבעים המוגדרים בתחומם ואינם מתערבבים או מתמזגים עם צבעים אחרים. ישנם מקרים בהם הם תחומים בקו מתאר, אך צבע לוקלי אינו חייב להיות מוגדר באמצעות קו.

הציור והיא מדויקת ושאלה מעולם הפרסום מה שיוצר תחושה לא טבעית. היא באה לשימוש בעיקר לצרכים פורמאליים מה שתורם להעברת המסר של וורהול באמנות. הצבעים לוקליים, כל צבע במקומו ואינו מתערבב. הציור צבוע בגווניו של שלושת צבעי היסוד- כחול, אדום וצהוב. ישנו חיתוך והגדלה של מרילין- אחד מהמאפיינים הנפוצים ביותר של הפופ- ארט.

מאפיין הפופ- ארט שנוכח בצורה כה חזקה הוא הביקורת על המסחור, שאותה מעביר וורהול בכמה דרכים. דרך ראשונה, הצורה שבה נוצרה היצירה, הדפס משי (הדפס רשת)<sup>33</sup>. באמצעות הדפס המשי וורהול היה מסוגל ליצור כמות מסחרית של יצירותיו (לשכפל), ולמכור אותן. הדרך שבה עבד וורהול שמה דגש על המכונה ועל השכפול ולא על יד האמן. ערך העבודה ירד ואילו ערך המכונה עלה. דרך נוספת היא השימוש במרילין. וורהול לקח את מרילין, סמל מין ופופ בתרבות האמריקאית באותם ימים, והפך אותה לפריט דומם שאותו שכפל. הוא הדגים בדרך זו את המסחור שהפך להיות נחלת הכלל והפך גם את הפרט למוצר, הפיכה של מרילין מאדם פרטי למוצר צריכה קולקטיבי. מאפיין נוסף שאותו שאף וורהול להשיג ביצירה הוא החסרת האופי והרגש. באמצעות הטכניקה (הדפס משי) והצורה שבה בחר להציג את היצירה, הן בצבעוניות, הן בקומפוזיציה והן בחיתוך, מוציאים את הרגש והאופי. הם הופכים את ייצוגה של מרילין למוצר פלקטי שניתן לשכפול ובכך מוצאים ממנו את תמצית האנושיות. הצביעה השטוחה גם היא מוציאה כל אפיון או פריט זהות של אישיותה של מרילין והופכת אותה לעוד פריט על המדף. הרעיון מאחורי היצירה הוא העברת מסר. אנדי וורהול הציג עשרים וחמש "מרילין מונרו", אם כי אחד בדרך כלל מספיק, ובכך, הוא לא רק מציג את רצועת הסרט שעליו מלכת הסרטים מופיעה, הוא גם מדגיש את זילותה של התמונה על ידי הצגה שהיא יכולה להיות מיוצרת בייצור המוני. "מרילין" כבר לא בודד, אלא סטריאוטיפ: היא קהל של פרצופים זהים אשר יכול להיות מקוטע כמו בולים ולהדביק באלבום על ידי הצרכן החמדן. האם וורהול רומז כי אמצעים מכאניים של העתקה נכשלים כאשר מתמודדים עם אישיותו של האדם, או שהוא מדגיש את תפקידו כיוצר, להתערב, לחבל בשלמות של מוצר אישי? ניכר שהוא מצהיר וסותר זאת באותו זמן. אין לזלזל במורכבות הטכניקות של אמן פופ, וכתוצאה מכך אין להתעלם מעושר הדימויים. וורהול משחק משחקי משמעות עם משמעותו של האדם ובכלל ומאתגר את הצופה לחשוב.

"הדבר הכי יפה בטוקיו הוא מקדונלד'ס. הדבר הכי יפה בשטוקהולם הוא מקדונלד'ס. בבייג'ינג ובמוסקבה אין שום דבר יפה, עדיין". – אנדי וורהול. בציטוט הנ"ל של וורהול, הוא מציג את הטענה של המסחור. היופי של הערים טמון בסמל המסחרי הגדול ביותר של אותם ימים- מקדונלד'ס.

• רוי ליכטנשטיין, הו ג'ף, 1964

הציור "הו ג'ף"<sup>34</sup> של רוי ליכטנשטיין משנת 1964, משתייך לזרם ה"פופ- ארט". בציור ישנו קטע מוגדל



2. רוי ליכטנשטיין, הו ג'ף, 1964.

<sup>33</sup> הדפסת משי היא רק צורה משוכללת, מפותחת מאוד של שכפול. לגולל לציורי מערות של אבותינו מתקופת האבן. בהדפס זה, העבירו את כתמי הצבע דרך רשת אל בד המשי.  
<sup>34</sup> תמונה מספר 2 בנספח התמונות. עמ' 84.

מתוך קומיקס, המצויר בצבעי שמן. הציור הוא חלק מסדרת יצירות של ליכטנשטיין, אשר נוצרו בהשראת סצנות מחוברות קומיקס רומנטיות שיצאו בשנים 1961-1965. בציור, מאירת אישה עם עיניים עצובות שמדברת בטלפון עם אהובה. הוא מתאר משבר רגעי בין זוג אוהבים, ולמעשה דוחס לשורה אחת את העלילה הקלאסית של הקומיקס הרומנטי- גבר ואישה מתאהבים, מתמודדים עם משבר שמאיים על הזוגיות שלהם ובסוף הם חיים באושר ועושר עד עצם היום הזה.

רוי ליכטנשטיין<sup>35</sup>

נולד בשנת 1923 בניו יורק. בשנים 1939-40 הוא למד תחת רג'נלד מארש<sup>36</sup> ב"ליגת הסטודנטים של האמנות" (Art Students' League), ובשנים 1940-43 ו-1946-49 למד באוניברסיטת אוהיו, קולומבוס, שם סיים עם תואר שני. בין שתי תקופות לימודים אלה, הוא עשה את שירותו הצבאי באירופה. בין 1949 ו-1951, הוא לימד ב"אוניברסיטת אוהיו" (שבה למד). בשנת 1951, הציג תערוכת יחיד ראשונה ב"גלריית קארל באך", ניו יורק. עד שנת 1957 עבד ליכטנשטיין כאמן ומעצב פרסומות, והציג עבודות בחלונות ראוה. יצירותיו בתקופה זו היו פרודיה על אמנות אמריקאית משנות ה-20, כמו "הקאובוי" של או.ג'י.

רוי ליכטנשטיין, הקאובוי, 1951.



רמינגטון, וסצנות אינדיאניות. משנת 1957 עד 1960 הוא לימד ב"אוניברסיטת ניו יורק", ניו יורק. עבודותיו עברו שלב של חוסר תיאור והפשטה, אבסטרקטי אקספרסיוניסטי. בשנת 1960, הכיר את אלן קרפואה<sup>37</sup> וקלאס אולדנבורג. רוי החל להשתמש בחומרים טיפוסיים של אמנות פרסומת, קומיקס, ופרסום ביצירותיו. בשנים 1960-1963 הוא לימד ב"דאגלס קולג", ובאוניברסיטת רודגרס, ניו יורק. בשנת 1962, הוצגה תערוכת יחיד שלו ב"גלריית לאו קסטלי", ניו יורק. בשנת 1963 הוא עבר לגור בניו יורק. הוא נבחר על ידי הארכיטקט פיליפ ג'ונסון לצייר ציורים בממדים גדולים, לדוכן של ניו יורק, ביריד העולמי,

והייתה לו תצוגת יחיד ראשונה באירופה, ב"גלריית אילאנה סינבנד", פריז. הוא הציג את תערוכתו הרטרואספקטיבית<sup>38</sup>. אמריקאית הראשונה, ב"מוזיאון האמנות המודרנית", קליבלנד. יצירותיו הוצגו ב"ביאנלה וונסי" בשנים 1966, 1968 ו-1970. בשנים 1967-68, הוא הציג תערוכה במוזיאון האמנות של פסדינה, מיניאפוליס, אמסטרדם, לונדון, ברן והנובר. רוי הציג גם ב"דוקומנטה 4" וב-5, קאסל<sup>39</sup>, בשנת 1968 ו-1972, בהתאמה. בשנת 1969 הוא הציג רטרואספקטיבה במוזיאון ה"גוגנהאיים", ניו יורק. הוא הציג רטרואספקטיבה בשנת 1975 ב"מרכז האמנות העכשווית הלאומית", פריז, שהוצג גם בברלין. בשנת 1979, הוא קיבל תפקיד ציבורי ליצור פסל. הוא יצר את

<sup>35</sup> Osterwald, Tilman. *POP ART*, Köln; London: Taschen, 2003.

<sup>36</sup> רג'נלד מארש (מרץ 1898 - יולי 1954) היה צייר אמריקאי, נולד בפריז, תיאר את החיים בעיר ניו יורק בשנות ה-20 וה-30. סצנות צפופות כמו קוני איילנד- החוף, בידור פופולרי כמו וודביל (מערכונים) ובורלסקה, נשים, וגברים מובטלים בחווה הן נושאים שמופיעים שוב בכל עבודתו.

<sup>37</sup> אלן קרפואה (אוגוסט 1927 - אפריל 2006) היה צייר, אמן אמריקאי, שיצירותיו היו מורכבות מכמה דברים מחוברים יחדיו, ומהחלוצים והמייסדים של אמנות המייצג. הוא עזר לפתח את "איכות הסביבה" ו-"הפנינג" בשנות ה-50 וה-60 המאוחרות, כמו גם את התאוריה שלהם.

<sup>38</sup> רטרואספקטיבה- תערוכת עבודות של אמן במשך תקופה ארוכה.

<sup>39</sup> "דוקומנטה" היא תערוכה של אמנות מודרנית ועכשווית המתקיימת אחת לחמש שנים בקאסל, גרמניה.

הפסל "בתולת ים" בשביל תיאטרון האמנויות, פלורידה. הוא צייר את הסדרה "אינדיאנים אמריקאים". בשנת 1981 מוזיאון האמנות "שדרת לואיס" אירגן רטרוספקטיבה מקיפה של יצירותיו שהוצגה ברחבי ארצות הברית, אירופה ויפן. בשנת 1982, שכר ליכטנשטיין עליית גג בניו יורק בנוסף לסטודיו שלו בסאות'המפטון. בשנת 1985 הוא יצר ציור קיר עבור מרכז הצדק, ניו יורק. בשנת 1987, הוצגה רטרוספקטיבה של ציוריו במוזיאון האמנות המודרנית, ניו יורק ובקונסטהול, פרנקפורט, 1988.

בציור הנ"ל ישנה דמות הניצבת במרכז התמונה. שיערה בלונדיני, עיני כצבע עורה (בגוון ורדרד), שפתיה אדומות<sup>40</sup> פתוחות מעט כך שנחשפות שיניה הלבנות. לאישה הבעה מעט מודאגת וגבותיה מכווצות. היא אוחזת בשתי ידיה בטלפון אותו מצמידה לאוזנה הימנית. ניתן לראות מעט מגופייתה השחורה, בתחתית הציור. פרצופה מוטה מעט לימינו של הצופה. מצד שמאל, יוצאת בועת דיבור ובה כתוב "הו, ג'ף... אני אוהבת אותך, גם... אבל...". מאחוריה מרקע שחור ולבן. בציור ישנה קומפוזיציה מרכזית. בנוסף, הקומפוזיציה מלאה, שכן פניה של הדמות, הטלפון ובלון הדיבור נכנסים כולם אל תוך מסגרת הציור וממלאים אותה. הקומפוזיציה מרגישה גם סגורה משום שהכל מתרחש במסגרת הציור, אך בגלל הקטיעה ישנו יסוד של קומפוזיציה פתוחה, ולכן זה אינו חד משמעי. החיתוך (מאפיין פופ-ארט מובהק) גורם לשיערה לצאת מחוץ לגבולות הציור. ישנם צבעים לוקליים, נקיים וטבעיים, תחומים בקווי מתאר (עבים או דקים, בהתאם לאיבר) וקווים קטנים המשווים מעט תנועה. ישנה הצללה מינימלית שכן הציור והפרספקטיבה שטוחים. הציור כולו בצבעי פסטל עמומים, ושחור.

בציור ישנם מספר מאפיינים מהפופ-ארט. מאפיין הפופ-ארט הנוכח ביצירה זו הוא "אמנות המיוצרת מדברים של החיים"- שימוש בחפץ יומיומי ונפוץ- קומיקס, ובנושא כה מדובר- רומנטיקה, ובאמצעות מניפולציה (הגדלה וחיתוך של מקטע מסוים וציורו מחדש) להעביר ביקורת על החברה המסחרית. במקרה זה, באמצעות הקומיקס, ליכטנשטיין מעביר ביקורת על הרפטיביביות, הקיטשיות והנדושות של הקומיקס (ודרך זאת, את של החיים), שכן את כל העלילה החוזרת על עצמה, ניתן "לדחוף" לתוך בועת דיבור אחת קטנה. באמצעות שימוש בקומיקס הוא מעביר את הביקורת שלו על החברה. ליכטנשטיין בציור זה, משלב בין התרבות הגבוהה לנמוכה. השימוש בקומיקס והפיכתו לאמנות מעלה את השאלות "מה הקו המפריד בין אמנות לתרבות היומיום?", "מה שונה קומיקס מיצירת אמנות?" ועוד. מלבד השילוב בין הגבוה לנמוך, הוא מאתגר את הצופה לחשוב ולשאול עצמו שאלות בנוגע למהות האמנות ולמהות התרבות הגבוהה אל מול הנמוכה. ליכטנשטיין משתמש בציור זה רק במסגרת אחת מהמקור. הגרפיקה "הו ג'ף"<sup>41</sup> מעידה על תסכול, אולם הטקסט בבושת הדיבור מחזק את הקשר הרומנטי והמחלוקת הרגשית.

לאחר שנת 1963, הנשים מבוססות הקומיקס של ליכטנשטיין נראו קשות, פריכות, שבירות, ואחידות, במראה אופנתי, כאילו כולן יצאו מאותו תיק איפור. ליכטנשטיין הפך לאדון האמנות התמה של הנקודה. נקודות לליכטנשטיין הם כמצמוצים. לעתים קרובות הוא הרהר עליהם. לנקודות יכולה להיות משמעות קישוטית בלבד, או שהן יכולות להיות דרך תעשייתית של הארכת הצבע, מידע נתונים, או לדעת שהתמונה היא זיוף. בראיון בשנת 1970 הוא אמר כך: "אני חושב

<sup>40</sup> שפתיים אדומות היוו ומהוות סמל נשי מובהק.  
<sup>41</sup> תמונה מספר 2 בנספח התמונות. עמ' 84.

שאלו הן המשמעויות שהנקודות לקחו על עצמן, אבל אני לא ממש בטוח אם לא אני המצאתי את כל זה". ליכטנשטיין הגיע לביטוי עצמי דרך זיהוי אינטלקטואלי של האפשרויות האסתטיות של הטכניקה המצוירת. בפשטות של ממד זה, הוא גילה ביטוי שהיה בהרמוניה עם הרעיון האמנותי שלו, ובאמצעות זה ביטא היבט חשוב על המציאות שלנו.

• קלאס אולדנבורג, ליבת התפוח, 1992

3. קלאס אולדנבורג, ליבת התפוח, 1992.



הפסל "ליבת התפוח"<sup>42</sup> של קלאס אולדנבורג משנת 1992, משתייך לזרם ה"פופ-ארט". הפסל הינו ליבת תפוח בגודל 300\*200\*200<sup>43</sup> (גדול מגודל של אדם) העשויה פלדת אל-חלד, קצף אורתון, דבק, אמייל ואורתון<sup>44</sup>. הפסל מוצג במוזיאון ישראל. למוטיב התפוח משמעויות נלוות רבות. הוא נפחי וחושני, הוא מעטר אינסוף ציורי טבע דומם, אולם הוא גם מייצג את הפרי האסור במסורת.

קלאס אולדנבורג<sup>45</sup>

נולד בשטוקהולם בשנת 1929. בן של קונסול, הגיע לשיקאגו בשנת 1936. אחרי שסיים את לימודיו באוניברסיטת "יל", ניו-הייבן, הוא התחיל לעבוד ככתב. בשנת 1952 הוא השתתף בקורס במכון לאמנות שיקאגו, פרסם ציורים במספר מגזינים והתחיל לצייר תמונות בהשראת האקספרסיוניזם האבסטרקטי. בשנת 1956 הוא עבר לניו יורק והכיר את ג'ים דיין<sup>46</sup>. בשנת 1958 הוא פגש את אלן קרפואה<sup>47</sup> ולקח חלק בהפנינג שלו. בשנים 1958-9 הוא יצר את פסלו הראשון, אסמבלז' ניאו-דאדאיסטי של פלסטר ואשפה טבולים בצבעים. זה מה שהוביל אותו לסביבותיו ("הרחוב", "החנות" ועוד). בנוסף, בזמן זה, הוא החל ליצור העתקים של מאכלים כגון המבורגרים, גלידות ועוגות, שהכינו את הקרקע ל"פסלים הרכים"<sup>48</sup> שלו. משנת 1965 הוא עיצב את "מונומנט הענק" שלו. בשנים 1964 ו-1968 הוא הציג בביאנלה

קלאס אולדנבורג, מוזיאון העכבר, 1972.



<sup>42</sup> תמונה מספר 3 בנספח התמונות. עמ' 84.  
<sup>43</sup> מידות בסנטימטרים.

<sup>44</sup> הנתונים לקוחים מאתר מוזיאון ישראל בו מוצג הפסל באופן קבוע.

<sup>45</sup> Osterwald, Tilman. *POP ART*, Köln; London: Taschen, 2003.

<sup>46</sup> ג'ים דיין נולד ביוני 1935 הוא אמן פופ אמריקאי. לפעמים הוא נחשב לחלק מתנועת הניאו-דאדא. הוא אחד מחלוצי ה"הפנינג", אמנות ביצועים כאוטית שהייתה ניגוד מוחלט למצב הרוח הקודר של האקספרסיוניסטים הפופולריים בעולם האמנות בניו יורק.

<sup>47</sup> אלן קרפואה (אוגוסט 1927- אפריל 2006) היה צייר, אמן אמריקאי, שיצירותיו היו מורכבות מכמה דברים מחוברים יחדיו, ומהחלוצים והמייסדים של אמנות המייצג. הוא עזר לפתח את "איכות הסביבה" ו- "הפנינג" בשנות ה-50 והשישים המאוחרות, כמו גם את התאוריה שלהם.

<sup>48</sup> פיסול רך הוא סוג של פיסול הנעשה באמצעות בד, גומי מוקצף, פלסטיק, נייר, סיבים וחומרים דומים שהם רכים וגמישים.

בוניס, ובשנים 1968 ו-1972 ב"דוקומנטה 4" ו-5, קאסל<sup>49</sup>. בשנת 1972 הוא אירגן את "מוזיאון העכבר"<sup>50</sup>. רטרוספקטיבה מקיפה של הפרויקטים שלו הוצגה במוזיאון לאמנות מודרנית, ניו יורק, בשנת 1969. הוא הציג רטרוספקטיבה בשנת 1970 במוזיאון "סטדליק" ("stedelijk"), אמסטרדם. משנת 1976 הוא שיתף פעולה עם קוז'ה ואן ברוגן (Coosja van Bruggen), על פסלים גדולי ממדים, והם נישאו בשנת 1977. הוא הציג ב"דוקומנטה 6", 1977, ו-7, 1982, בקאסל. הוא הציג רטרוספקטיבה של יצירותיו בשנת 1977 במוזיאון לאמנות מודרנית, שטוקהולם, ובמוזיאון לאמנות מודרנית, גרמניה. הסביבה "מוזיאון העכבר" ריי אקדח כנפיים" ("mouse museum\ ray") "gun wings", הוקמה בשנת 1979 במוזיאון לודוויג, גרמניה. בשנת 1983 הוא יצר את הפסל הגדול של מברשת השיניים למוזיאון האוס אסטרוס, גרמניה. בשנת 1984 הוא הציג כפרויקט גדול את "ארוחת האברים" לוונס, שאז הוצג בשיתוף פעולה עם פרנק גרי בארסנל שדה (Campo dell'Artenale), מלווה בהופעה שבה לקח חלק גם אולדנבורג עצמו. לאחר מכן הוא שיתף פעולה עם גרי פעמים נוספות בפרויקטים אחרים, קשורים באדריכלות, למשל בבוסטון ולוס אנג'לס. בשנת 1989 מוזיאון וילהלם למברוק, גרמניה, ארגן את התערוכה "קלאס אולדנבורג- קוז'ה ואן ברוגן, בקבוק פתקים ומסע".

פסל זה של ליבת תפוח מגלם את שלב העבודה של אולדנבורג שבו פיסל חפצים ודברים מחיי היומיום בממדי ענק. קלאס העביר ביקורת על החברה בהצגת דימויים יומיומיים (כמו תפוח, מברשת שיניים ועוד) בכך שהפך אותם לייחודיים בגודלם. אולדנבורג מגלה בעבודותיו את הפוטנציאל החבוי של חפצים יומיומיים, והופך אותם מוחשיים, רכים, והומוריסטיים. מוצרי מזון גדולים כגון גביע גלידה או תפוח אדמה אפוי, לעתים קרובות שונו באופן בלתי צפוי במידה מסוימת, והם מרכיבים תכופים באוצר המילים שלו. מאז 1976, אולדנבורג שיתף פעולה עם קוז'ה ואן ברוגן (Coosje van Bruggen)<sup>51</sup>. יחד, הם הוציאו לפועל יותר מארבעים פרויקטים בקנה מידה גדול, שהותקנו במקומות חיצוניים שונים ברחבי אירופה, אסיה, ובארצות הברית. ליבת התפוח<sup>52</sup>, מוצגת כפסל סביבתי. הפסל הינו תפוח אדום הנראה אכול, עומד כאשר עוקצו של התפוח מופנה כלפי מעלה. לתפוח האכול יש ארבעה גרעינים, שמתוארים במלבנים שחורים מאורכים. התפוח נראה כאילו נאכל בארבע נגיסות. חוץ התפוח, אדום, ליבתו בצבע שמנת, גרעיניו שחורים ועוקצו חום. בשל היותו פסל סביבתי הצבעים דוהים במעט ומושפעים מן הסביבה ומזג האוויר.

הקומפוזיציה של הפסל מרכזית ומלאה, שכן כאשר אתה מביט בפסל הוא ממלא את מבטך ונמצא במרכז מיקודך. הפסל פתוח מכיוון שהחלל המקיף את הפסל נכנס אליו ומאפשר זרימת אויר דרכו. הקומפוזיציה אינה מאוזנת, משום שהתפוח נוטה לצידו וגורם לתחושה שהוא עלול ליפול בכל רגע. הצבעים לוקליים, נראים כתחומים בקו מתאר, מכיוון שכל צבע הוא מקומי ונקטע בשולי הפסל. משטחי הצבע שטוחים, וגודלו של הפסל גורם לאדם להרגיש קטן ומאויים- גורם להקטנתו של האדם אל מול הטבעו אל מול תרבות הביבים.

<sup>49</sup> "דוקומנטה" היא תערוכה של אמנות מודרנית ועכשווית המתקיימת אחת לחמש שנים בקאסל, גרמניה.  
<sup>50</sup> "מוזיאון העכבר", נעשה על פני תקופה של 12 שנה, בין אמצע שנות ה-60 ושנות ה-70 המאוחרות, וכלל אוסף של יצירות "Ready made" שעברו שינוי או שלא, אובייקטים יצוקים ויצירות אמנות השוכנות אחת על יד השנייה, סגורות במבנה שתוכנן על ידי האמן.

<sup>51</sup> קוז'ה ואן ברוגן נולדה ביוני 1942. קוז'ה הייתה פסלת, היסטוריונית אמנות, ומבקרית. היא שיתפה פעולה באופן נרחב עם בעלה, קלאס אולדנבורג. נפטרה בינואר 2009.  
<sup>52</sup> תמונה מספר 3 בנספח התמונות. עמ' 84.

מאפיין הפופ- ארט הבולט ביותר ביצירה הוא שילוב בין הנמוך לגבוה. הלקיחה של שארית התפוח מתרבות הביבים, הוצאתה מהקשרה והסבתה לפסל רב ממדים, הופכים אותה לאמנות גבוהה- לתרבות גבוהה. השימוש במשהו כה שגרתי ויומיומי כמו תפוח, על מנת להפכו לאמנות, הוא מאפיין נוכח בעבודה ובזרם ה"פופ- ארט". הקיום ההכרחי של צמיחה ופירוק מודגש באופן אירוני בליבה של התפוח, באמצעות שינוי של קנה המידה והצביעה "האורגנית". בסופו של דבר, אלמנטים אלה, משופרים על ידי השפעות פיסוליות- ציוריות ומשחק המילים קשה- רך (לתפוח ה"רקוב" יש ליבת פלדה, בפועל, והיא מעוצבת בקצף קשיח), הופכים את "ליבת התפוח" לחביבה ויותר מכך, מזמינה לחקר ומישוש.

מוטיב התפוח הוא אלוזיה<sup>53</sup> בדרכים רבות. התפוח, שאול מהמסורת ושימש אמנים רבים בתולדות האמנות. אולדנבורג ביקש לבטא ביצירה זו את הוולגריות של אמריקה באמצעות "סביבות" ו"אירועים". הרחוב שימש בעבורו לא רק מקום שממנו נלקחו האובייקטים ליצירותיו אלא אף נושא יצירתו המוקדמת. התפוח מסמל את הביב והיומיום המקיף את החברה. בנוסף, אמנות מיוצרת מהדברים של החיים, כלומר, הדברים המקיפים אותנו שאנו לוקחים כמובן מאליו או כחלק בלתי נפרד מהווייתנו.

ביצירה הנ"ל של קלאס אולדנבורג, קיבלה המציאות היבט תלת ממדי, סביבתי, בוטה וברור. מבחינתו, הוויית הכרך העירוני לא התבטאה בעולם הנוצץ והפרסומי, אלא בחומרים הלקוחים מ"תרבות הביבים" של שכונות העוני ואזוריה המזרחיים של מנהטן. "המטרה שבה אני דבק היא לתת קיום למציאות"- קלאס אולדנבורג. בציטוט זה מתבטא אחד מהמניעים של אולדנבורג- לתת לדמיוני, מוחשיות.

<sup>53</sup> הַרְמִז (גם ארמז ואלוזיה) הוא רמיזה באמצעות מילה או ביטוי המופיעים בתוך יצירה כלשהי אל מקורות אחרים בספרות, בקולנוע, מוזיקה, או אל אירועים היסטוריים. כך נוצר קשר בין היצירה הרומזת ליצירה או לאירוע הנרמזים. קשר זה מעשיר את מרקם היצירה הרומזת, מרחיב ומעמיק את משמעותה.

**אמני פופ- ארט עכשווי/ מקורות השפעה ייחודיים- יאוי קוסמה,  
ג'ף קונץ וסיינט אורלן**

## הרקע: צמיחת האמנות ה"פוסט-מודרנית"

בסוף שנות ה-70 ותחילת שנות ה-80 מתרחש שינוי תרבותי נוסף, גם הוא בתגובה לשינויים ותהליכים כלכליים-חברתיים גלובאליים, חלקם שהנם רלוונטיים להבנת אמנות המערב. עיקרי הטענות של הפוסט-מודרניזם כנגד תקופות המודרניזם נסקרים להלן:

- **"קץ האידאולוגיה":** חלום השחרור והגאולה באמצעות הנאורות שסיפקה המהפכה הצרפתית, החלום הרציונליסטי לפיו הקדמה (המדע והטכנולוגיה) תניע שחרור וגאולה וכן האידאולוגיות הגדולות קרסו. פסימיות וציניות בדבר האמונה באדם ובהומניזם, בהשכלה וברציונליות, במדע ובעקרון הקדמה הוקצנו והראו כי יש להתייחס לאידיאולוגיה בחשדנות, זאת לאחר שבשם רעיונות אלה אותם קידמו אידאולוגיות שונות, נעשו במלחמת העולם השנייה מעשי טבח ולוחמה חסרי תקדים, בראשם השואה והטלת פצצת הגרעין על הירושימה ונגאסקי. השיח הפוסט-מודרני מבקר את רעיון הקדמה המערבית ודוחה את המוסכמה המודרנית לפיה האנושות בהכרח מתקדמת בכל המובנים (הטכנולוגיים כמו גם המוסריים). החשיבה הפוסט-מודרנית מבקרת בצורה צינית את פרויקט עידן הנאורות ואת ה"מטפיזיקה של הנוכחות" שהקנו למחשבה לוגית זכות יתר, וראו בו אידאל שממנו נובעים כל שיח ומשמעות. לפי הגישה הפוסט-מודרנית יש אמת יחסית הנובעת מריבוי קולות, רבגוניות וסתירות שיש במציאות האנושית. היבט זה התקשר לשימוש שעשה הממסד בהצדקות אידיאולוגיות בעת הפעלת כוח על קבוצות מוחלשות וחריגות ("משוגעים", "פרימיטיבים", מתנגדי המשטר במשטרים טוטליטריים וכד').
- **"מות הסובייקט":** ה"אני", האמן כמקור היצירה הרגשי, הייחודי, היוצר והיצרי מוחלף באמנות הנעזרת בטכנולוגיה כמתווך.
- **"כישלון השפה לייצג את המציאות":** השפה אינה משמשת כאמצעי להבנת העולם החשיבה הפוסט-מודרנית דוחה את הרעיון המודרני בדבר אמת היסטורית. אין היגיון אחד אלא ריבוי הגיונות, אין שפה אחת אלא יש הסכמים תרבותיים בין קבוצות שונות. התוצאה היא שאין יכולת להבין עד הסוף את התכלית או הפשר. לא האדם כותב טקסטים, אלא טקסטים כותבים את האדם. השפה יוצרת אותנו ומעצבת את החוויה שלנו, אנו משועבדים לה. לפי הפוסט-מודרניזם, אין להעמיד אמת אחת או מודל מרכזי, ולכן מבטלת ההיררכיה בין אליטיזם ותרבות נמוכה.
- **"העידן החדש" - אטימות, ניכור, תרבות שטחית:** התפתחויות טכנולוגיות דינאמית (כיבוש החלל, המצאת מטוסי הסילון והאינטרנט), המסייעות לקדם תהליכי גלובליזציה ויצירה של רשתות בין-לאומיות, מה שמוביל לכך שלשום אידאל אין משמעות, הרי שלחיינו של אדם אין משמעות והם נהפכים ללא יותר מקיום פונקציונלי ומכני. אנשים רבים מנסים למלא את החלל הרוחני בחייהם באמצעות נהירה אחרי תורות מיסטיות חצי-דתיות שמבטיחות אושר ומשמעות בחיים. הלכידות החברתית של החברה המסורתית שהתפוררה בחברה המודרנית, ממשיכה להתפורר ביתר שאת בחברה הפוסט-מודרנית. תהליכי ואווירת ההפרטה המאפיינים את התרבות הפוסט-מודרנית, הביאו לאימוץ תפיסה אינדיבידואליסטית קיצונית. תפיסה זו מבטלת את הצורך בסולידריות חברתית

ורואה באדם פרט אנוכי המתייחס לטובתו האישית בלבד. המוסר החברתי הוא מוסר המופנם מערכי כלכלת השוק הקפיטליסטי- מודרני. החברה הפוסט- מודרנית שטחית, נעדרת עומק ונטולת רגשות.

● "המהפכה הצרכנית": עלייה ברמת החיים והתבססותה של תרבות הצריכה בקרב הציבור המערבי ובכלל, הובילה לתהליכי הפרטה ומסחור מואצים. בעידן הפוסט- מודרני איכות החיים נמדדת על פי המוצרים, השירותים, ההשכלה והתרבות שהאדם צורך, או יכול לצרוך. צרכנות, הנאה ונהנתנות הם מוטיב מרכזי. סגנון חיים זה מכונה לרוב תרבות הצריכה. תרבות הצריכה, בשילוב עם ההתפתחות התקשורת, הפרסום והמיתוג הביאו להיווצרותן של תרבות ואמנות המתבססות על פופולריות וסיפוק מידי. ערכי התרבות החדשה שנוצרה מבוססים על עולם הזוהר והפרסום. גם בתקשורת ניתן לראות מעבר מעיתונות לבידור, כך, לדוגמה, עימותים ממושכים אינם מוזכרים כלל, מלבד קטעי תוקפנות ממוקדים שזכו לסקירה תקשורתית נרחבת למשך זמן קצר ובלא העמקה. התחרות על תשומת הלב של הציבור נתנה לגיטימציה למניפולציות קוגניטיביות, הקצנה ושימוש בגירויים להעלאת סף הריגוש, בתקשורת, הפצצת מסרים, עומס מידע תלוש מהמציאות, ועוד. עולם הפרסום מקיים גורמים רבים, כגון רשויות השידור, עולם הספורט, חנויות, עיתונות, מוסדות ציבוריים ועוד, התלויים בתקציבים הקשורים בפרסום. גורם זה, בשילוב עם תחרותיות הולכת וגוברת בשוק התקשורת הגדל, עודדו החלפה תכופה של מוצרים וקיצור זמן חיי המדף שלהם. התוצאה הייתה ייצור בכמויות גדולות ובאיכות נמוכה, הצפה של העולם ב"זבל" ואיום על הסביבה.

המונח שבו מקובל לכנות את מערך הרעיונות, ההגות והיצירה שנוצרו בתגובה או דחייה לתקופה המודרנית ולערכיה, הוא "פוסט- מודרניזם" ("אחרי המודרניזם"). התקופה הפוסט- מודרנית התחילה בשנות ה-70 של המאה ה-20. ג'וזף האדנאט (Joseph Hudnut)<sup>54</sup> היה הראשון שהשתמש במושג פוסט-מודרניזם בשנת 1949, בהקשר לאדריכלות, אך המושג נעשה נפוץ לאחר שהאדריכל צ'ארלס ג'אנקס (Charles Jencks)<sup>55</sup> פרסם את ספרו "The Language of Post Modern Architecture" בשנת 1975.

קרל מארקס<sup>56</sup> היה הראשון שהבחין בין המודרני ללא-מודרני. הוא ביסס את הבחנתו על השינוי ביחס אל הכסף שהפך מאמצעי בעידן המודרני, למטרה בפני עצמה בעידן שלאחר מכן. התיאוריה שלו היוותה את התשתית לחשיבה הפילוסופית-כלכלית הפוסט- מודרנית. ג'י דבור והפילוסופים הצרפתים הסיטואציוניים, הבחינו בין התקופות בהתייחס לאופן בו הושג שקט חברתי: דרך סיפוק הצרכים החומריים והכלכליים בעת המודרנית, ודרך שימוש במארג דימויים מעורפלים ומטמטמים, המשכיחים מהמוני הפועלים את מצבם בעת ה"פוסט-מודרנית". ז'אן בודריאר (כתב את הספרים "אמריקה" ו"טלוויזיה"), טוען שההבדל בין החיים בעת המודרנית לחיים בעידן הפוסט מודרני הוא שהאחרונים אינם ממשיים אלא בדיוניים. ההחפצה (המרה של

<sup>54</sup> יוסף האדנאט (1886-1968) היה האדריכל אמריקאי ופרופסור, שהיה הדיקן הראשון של אוניברסיטת הרווארד לעיצוב.

<sup>55</sup> צ'ארלס אלכסנדר ג'אנקס (שנולד ביוני 1939) הוא תיאורטיקן אדריכלות אמריקאי ומבקר, אדריכל נוף ומעצב. <sup>56</sup> קרל היינריך מרקס (מאי 1818- מרץ 1883) היה פילוסוף, כלכלן, סוציולוג, היסטוריון, עיתונאי וסוציאליסט מהפכני גרמני ממוצא יהודי. עבודתו של מרקס בכלכלה הניחה את היסודות להבנת יחסי הכוחות בשוק: הציבור, העבודה וההון, והשפיעה על מספר רב של תורות כלכליות. מרקס פרסם מספר ספרים בחייו, כשהמפורסמים ביותר הם המניפסט הקומוניסטי (1848) והקפיטל (1867-1894).

ערך ממשי (כמו רכוש) בכלכלה סימבולית) הגיעה לדרגה כזאת, שלאף מוצר אין ערך ממשי אלא רק ערך סמלי. לטענתו, בעת הזו אנו עוסקים כל הזמן בקודים מופשטים שבאמצעותם אנו מייצרים ידע, כוח והון.

לפי ג'יימסון<sup>57</sup> ה"פוסט-מודרניזם" הוא ההיגיון התרבותי החדש, המאגד את המאפיינים של תרבות חדשה שהתפתחה במקביל לעלייתו של סדר חברתי-כלכלי חדש (עידן הקפיטליזם הרב-לאומי, המאוחר). ג'יימסון שעסק בשאלת העל: "מה הקשר בין תנאי הייצור לבין אופני הייצוג של התרבות?"<sup>58</sup>, טען כי "פוסט מודרניזם" אינו סגנון אלא "דומיננטה תרבותית". כלומר, תפיסה המביאה בחשבון את נוכחותם ואת קיומם זה בצד זה של מגוון רחב של מאפיינים השונים זה מזה, אך כפופים לאותו מאפיין דומיננטי. ג'יימסון זיהה בטכנולוגיות הייצור והכלכלות הנגזרות מהם את המאפיין הדומיננטי. על בסיס הגדרה זו הוא מייצר הקבלה בין שלושה שלבים בהתפתחות התשתית החברתית-כלכלית לשלושה שלבים בהתפתחות התרבות:

שלב	שנת התחלה	התפתחות טכנולוגית של אמצעי הייצור	התפתחות כלכלית	התפתחות תרבותית של אמצעי הייצוג
ראשון	1988	מכונות המבוססות על מנועי קיטור	כלכלת שוק	ריאליזם
שני	1890	ייצור ממוכן המונע על ידי מנועי חשמל ובעירה פנימית	מונופול ואימפריאליזם	מודרניזם, רצף זמן, גבולות ברורים של חלל וזמן, תבניות צורניות מוגדרות, נרטיב ליניארי, חברה היררכית, הבחנות ברורות בין טוב לרע, בין אמת לשקר, בין בדיון למציאות, בין גבוה לנמוך
שלישי	1940 עד ימינו אנו	ייצור באמצעות מתקנים אלקטרוניים וגרעיניים, מהפכת המחשוב והאינטרנט כהרחבה והמשך	גלובליזציה ורב לאומיות, קפיטליזם מאוחר	פוסט מודרניזם, תרבות צריכה וראווה סימבולית חסרת ערך ממשי, שבירת התבניות המודרניות, ערבוב תבניות וטשטוש גבולות

כדי לזהות שאכן חלה הסטה תרבותית, שאכן אנו חווים מצב תרבותי חדש, עלינו להשתכנע שיצירות התרבות בנות זמננו באמת נבדלות מיצירות הנחשבות מודרניות במובהק, ולנסות להניח את האצבע על ההבדלים ולנסח את מאפייניהם. להלן שלושה הבדלים מרכזיים מתוך ספרו של ג'יימסון:

- היעדר עומק (Depthlessness): בציור מודרני מובנית הזמנה לפרשנות, להשלמת העולם המוצג בתמונה מעבר למה שהעין רואה. בציור פוסט-מודרני "מה שאנחנו רואים זה מה

<sup>57</sup> פרדריק ג'יימסון (נולד ב-1934), נחשב בעיני רבים לבכיר מבקרי הספרות והתיאורטיקנים של התרבות במסורת המרקסיסטית.  
<sup>58</sup> ג'יימסון, פרדריק. פוסטמודרניזם, תל אביב: הוצאת רסלינג, 2002.

שאנחנו מקבלים. לא ייווצרו בין הצופה לבין התמונה יחסים הרמנויטיים (פרשניים), פני התמונה הם גם משמעותה.

- דעיכת האפקט (The waning of affect): בציורים מודרניים, בפרט כאלה שיש בהם דיוקנאות אנושיים, ישלרוב הבעה של רגש אנושי המשקפת חוויה פנימית, חוויה של "חרדה וניכור". בעידן הפוסט-מודרני, לפי ג'יימסון, התחלף משבר הניכור והחרדה של האינדיבידואל המודרני במשבר אחר: "ביזור העצמיות (fragmentation of the subject)" או "מות הסובייקט". בציורים פוסט-מודרניים הרגשות נעדרים ולא ניתן לדבר על הבעה. מושג ההבעה, מדגיש ג'יימסון, מניח מראש קיום מודל של פנים וחוץ, של אינדיבידואל מנותק, מובדל לעצמו, שרגשותיו כלואים בתוכו. אם אכן איבד הסובייקט את יכולתו הפעילה ליצור המשכיות של העבר והעתיד ולארגן אותם לחוויה לכידה, "קשה למדי לראות כיצד יוכלו תוצריו התרבותיים של סובייקט כזה להניב דבר פרט ל'ערמות של פרגמנטים' ופרקטיקה של הטרוגניות סתמית, פרגמנטריות ואקראיות."

- פסטיש (Pastiche): קיומו של סובייקט היה חלק בלתי נפרד ממושגי הייצור האמנותי בתקופה המודרנית. התפיסה הייתה שהסובייקט, האמן, פונה באמצעות סגנונו היחיד והמיוחד אל סובייקט אחר, צרכן התרבות. ליחודיותה האינדיבידואלית של שפת האמן, שהייתה בעבר נורמה יסודית, הידרדרה בעידן הפוסט-מודרני לכלל שפת תקשורת ניטרלית ומחפצה. "ליצרני התרבות", טוען ג'יימסון, "אין עוד לאן לפנות אלא אל העבר: אל החיקוי של סגנונות מתים, אל דיבור מבעד לכל המסכות והקולות שנאגרו במוזיאון הדמיוני של התרבות, שכעת היא עולמית". החיקוי הפוסט-מודרני הוא "פארודיה ריקה", ללא משמעות עמוקה או כמוסה. זו פרקטיקה ניטרלית של חקיינות שאין בה דבר מכוונת המכוון שבפארודיה, מעוקרת מכל דחף סאטירי, נטולת צחוק. במילים אחרות, האמן בעידן הפוסטמודרני, שאינו יכול עוד להמציא צורות וסגנונות חדשים, מעתיק סגנונות קודמים, והוא עושה זאת בלא אירוניה ומבלי ליצור משמעויות חדשות. ג'יימסון הכניס לשימוש את המושג של וולטר בנימין "פני שטח", "פסטיש", היעדר עומק. ג'יימסון מתחבר לבודריאר ולטענה שלו שהכל זה "בכאילור", הכל "מסיכה". אנחנו כל הזמן מייצרים ערך ומפרקים אותו באמצעות הטקסט שלידו. בכך אנחנו משטטים את הגבולות של החלל והזמן, שהיו חשובים בעידן הרציונליזם המודרני.

ג'יימסון מנתח את ציורו של אנדי וורהול 'נעליים' בהשוואה לציור נעליים של וואן גוך. לפי ג'יימסון "הציור של וורהול נעדר עומק, מפני שאין אנו יכולים למצוא בו משמעות מעבר למה שנראה בתמונה". לטענתו אין בציור של וורהול נקודות אחיזה שמאפשרות לצופה להשלים את המהלך הפרשני המאפשר להשיב "לפריטים בודדים אלה את מלוא ההקשר החי הרחב". הייצור האסתטי כיום השתלב בייצור הסחורות הכללי, וגם הציר המרכזי שסביבו סובבת יצירתו של אנדי וורהול נותן ביטוי למסחור. תמונות בקבוקי הקוקה-קולה ופחיות המרק של קמפבל "מבליטות במפורש את פטישיזם הסחורות של המעבר לקפיטל המאוחר", אולם הן אינן אומרות עליו דבר מטוב ועד רע. לא נרמזות בציורים אלה אמירות פוליטיות או ביקורתיות חזקות. לכל היותר אומר לנו וורהול בציוריו: ראו, ככה זה.

אומנם על פי ג'יימסון, וורהול נחשב לפוסט-מודרני, אך בעבודתי בחרתי להתייחס לאמני ה"פופ-ארט" בכללם, ולאנדי וורהול בפרט כהמשך לתקופה המודרנית, היות ופעולתם, השדה, הסביבה בה הם עבדו, והתקופה בה יצרו הייתה התקופה בה רק החלו לקנות אחיזה רעיונות פוסט-מודרניים, תקופת ההתבססות של הפוסט-מודרניזם. משום כך, ומשום שיש הרואים בהם אמנים מודרניים, בחרתי לעסוק בהם כאמנים מתקופה זו.

### ייצוג הניאו-פופ (פופ עכשווי)

מהו ניאו-פופ?

בשנות ה-80, בעקבות אנדי וורהול ואמני פופ-ארט אחרים, נוצר זרם המשך באמנות ה"פוסט-מודרנית" הנקרא "ניאו-פופ". זרם ה"ניאו-פופ" המשיך את דרכו של הפופ-ארט, אולם היו לו כמה מאפיינים שונים. בעוד שהפופ-ארט התמקד יותר במוצרי צריכה ופרסום, הניאו-פופ התמקד יותר בתרבות העכשווית ובניסיון לשקף תרבות זו בצורה אמנותית מיוחדת לה. זרם זה הוא אבולוציה דרמטית ושנויה במחלוקת של הדור הקודם.

הפוסט-מודרניזם, טוען שהניסיון לנתק את העשייה האמנותית ממה שקורה בעולם בסביבה הרחבה יותר, בתרבות, באופנה, בפוליטיקה, והתעלמות מהאינפורמציה העמוסה שאנו מקבלים באמצעות הרשתות הטכנולוגיות, הינה שגויה מיסודה. כלומר- אני יוצר בתוך עולם אינטר-אקטיבי, אני פונה בו זמנית לכל מני מנעדים באוכלוסייה, ובכל מני אמצעי הבעה. ניתנת לגיטימציה לייחודי האחר, השונה, אין אמנות "גבוהה" או "נמוכה".

בין האמנים המשתייכים לזרם זה ניתן לציין את ג'ף קונס, טקאשי מורקאמי, פטר האלי (Peter Halley), פיליפ טאפה (Philip Taaffe), קתרין ברג'ס (Catharine Burgess), פול קון (Paul Kuhn), לורל סמית (Laurel Smith), כריסטופר וילארד (Christopher Willard), טים זאק (Tim Zuck) ואמנים נוספים. האמנים מזרם זה עוסקים בתרבות העכשווית, יוצרים ומפיצים את עבודתם במדיה. הם מסתמכים לרוב על המדיה ההמונית, והיא משמשת להם הן כמושא ונושא העבודה והן הממד בו העבודה מתפרסמת (תקשורת, אינטרנט ועוד).

### סקירה וניתוח של עבודות נבחרות של סיינט אורלן, יאוי קוסמה וג'ף קונס

היצירות הנבחרות מזרם ה"ניאו-פופ" נבחרו, משום שיצירות אלה מספקות מדגם מייצג של הניאו-פופ והן מזוהות עמו. סיינט אורלן, יאוי קוסמה וג'ף קונס הם אמני ניאו-פופ הנחשבים מהבולטים, בנוסף, לעבודות שנבחרו ביטוי בעבודותיה של לידי גאגא שהתייחסה אליהם ואל עבודתם כמקור השראה. לכן הבחירה ביצירות אלה הוא רלוונטי ורציונלי לעבודה.

סיינט אורלן<sup>59</sup>

סיינט אורלן נולדה במאי 1947 בצרפת, בשם סוזן פרנסט פורט (Mireille Suzanne Francette Porte). בשנת 1971, היא הטבילה<sup>60</sup> את עצמה בוויילונות עשויים וניל שחור ועור לבן, את התלבושות הללו הציגה בתערוכה במילאנו בשנת 1972. במהרה, החלה ללבוש תחפושות מוגזמות,

<sup>59</sup> ORLAN. "ORLAN CURRICULUM VITAE". *ORLAN* (2015). In <<http://www.orlan.eu/wp-content/uploads/2015/03/ORLAN-CV-2015.pdf>>

<sup>60</sup> בנצרות, הטבילה היא הטקס המכניס את המאמינים אל הכנסייה, והוא אחד משבעה סקרמנטים מרכזיים בנצרות.

והציגה את דמויות הבארוק שלה בפורמט של ב"תמונות חיות"<sup>61</sup>, מבויות. אורלן בחרה בטכניקה המשלבת צילומים בניגודיות צבע גבוהה, בובות חיות ופסלים חיים, כחומר גלם, אותם שילבה בפוטוקולאז', ובווידאו המציגים ועוקבים סיפור חיים מומצא. בשנת 1977 הופעתה "נשיקת האמן", (המבוססת על טקסטים "אימהות וסוחרים", "אמנות זנות") הקנו לה שם בעולם האמנות. המיצג פרובוקטיבי עורר תגובות רבות, חיוביות ושליליות. אורלן התמקמה מחוץ לגראנד פאלה, האתר של FIAC<sup>62</sup>, ליד תמונה בגודל טבעי של גופה, שהוסב למכונת מזל שהיא הגדירה כ"מכשיר אוטומטי שמוכר נשיקות". לקוחות הכניסו כסף בחריץ בין השדיים, והמטבעות ירדו למפשעה. בשלב זה קפצה האמנית (אורלן) מההדום, על מנת לתגמל את הרוכש בנשיקה.

במאי 1990, היא החליטה כי היא זכאית לגלגול נשמות, ומאז עברה סדרה של ניתוחים פלסטיים, על מנת להפוך את עצמה לישות חדשה (המצאה מחדש של עצמה) על פי דגמים של ונוס, אירופה, דיאנה, פסיכה והמונה ליזה (יצירות אמנות של דמויות נשיות אייקוניות). היא משכה תשומת לב ל"מן מייד" (manmade, בדומה ל"רדי מייד")- בניית היופי, תעשיית הזוהר, לבוש כזהות, עור גופן כלבוש. לאחר הניתוח השלישי שלה בשנת 1990, היא לבשה את פאת הכלה של פרנקנשטיין בשביל פורטרט. התמונה נועדה למשוך תשומת לב לרעיון שהיופי הנשי מעוצב על ידי הגברים, לשם הנאתם. זהו מבט מגדרי, כמעצב זהות. בשנת 1998, היא שיתפה פעולה עם פייר זוביל (Pierre Zoville) במסגרת תערוכה במוזיאון "קאריו גיל", מקסיקו. יחד הם עשו תמונות חדשות ועשו בהם מניפולציה בעזרת מחשב ווידאו אינטראקטיבי בהשראת שינוי הגוף (Body transformations) בתרבות המאה והאולמקים<sup>63</sup>.

בשנת 2002 הציגה אורלן בחטיבה האזורית לאמנות עכשווית, צרפת. בשנת 2004 הציגה אורלן ב-CCC (מרכז ליצירה בת זמננו), צרפת. היצירה הוצגה בסוירים. אורלן זכתה להכרה של ממסד האמנות, וקיבלה מדליות מטעם משרד התרבות הצרפתי, מהמועצה האזורית של סנט אטיין ועוד.

### יצירתה

בעבודותיה, אורלן בוחנת טכניקות שונות כגון צילום, וידאו, פיסול, ציור, מיצב, מייצג, ביוטכנולוגיה ועוד. היא האמנית הראשונה שהשתמשה בניתוח כמדיום אמנותי. בעבודותיה היא יצירתה בוחנת את מעמדו של הגוף: לחצים תרבותיים, פוליטיים ודתיים המשאירים חותם בבשר החי, במיוחד בשרן של נשים. עבודתה משתמשת בתגליות מדעיות, טכנולוגיות ורפואיות באמצעותן היא בודקת נושאים כמו סובלנות וזכויות אדם. באמצעות זהויותיה: נוודים, מוטציות ושינוי זהות. עבודתה של אורלן עוסקת במושג הזהות והשייכות החברתית, על ידי טשטוש הגבול בין הזכר והנקבה, הכולל מוטציות פיזיות והצבת השוליים במוקד.

הכיסוי שעוטה אורלן בצילום, מזכיר את בגדיהן של הנזירות- גלימה שמכסה את הגוף והראש. זהו אינו צירוף מקרים. בגדי הנזירות, מלבד אחידות, מסמלים צניעות והעדר זהות

<sup>61</sup> "תמונה חיה" היא מעין הופעה של האמן. מספר מציגים, בלבושים מתאימים, יוצרים יחדיו, בתפאורה מסוימת, תמונה "חיה".

<sup>62</sup> יריד האמנות הצרפתי

<sup>63</sup> האולמקים היו אומה קדומה שהתקיימה במרכז אמריקה בתקופה הטרום קולומביאנית, מסביבות 1500 לפנה"ס עד לשנת 400 לפנה"ס. האולמקים חיו באזור השפלה הטרופית של דרום-מרכז מקסיקו, בעיקר באזורים שמהווים היום את מדינת וראקרוס ומדינת טבסקו במצר היבשה טהואנטפק (Tehuantepec). השפעתם התרבותית הייתה נרחבת יותר, ויצירות אמנות של האולמקים נמצאו אפילו באל סלוודור.

אינדיבידואלית. התכתבות זו עם בגדי הנזירות, תורמת להעברת המסר של אורלן שאומר כי נשים נהפכו עם הזמן לאובייקטים נטולי רצון עצמי וזהות אינדיבידואלית שמטרת לשרת את רצונות החברה. הנזירות יחד עם השד החשוף הם מפגש של ניגודים. ניגוד זה מייצר מתח מובנה המתאר מסרים נוגדים שהחברה מעבירה לנשים, בין פרישות והסתרה של מיניות, לחשיפה והחצנה של מיניות האישה המבטאים את צביעותה<sup>64</sup>. השד החשוף מייצג את המין והמעטפת הלבנה מייצגת את הטוהר והזכות, או את ההתעלמות וההשטחה של שאר מהות האישה.

אורלן, היא אמנית פמיניסטית שעבודתה מעלה שאלה לגבי האישה, זהותה על פי החברה (חסודה כנועה וצנועה או מפתה, אם רחמנייה או פילגש) וזכותה לבחור את הזהות הזו. בנוסף, עוסקת בשאלה האם מטרת האישה לשרת את הגבר, ולספק מין ותענוגות. זויות הצילום, הפילטר בשחור לבן ודברים נוספים ביצירה, תורמים להעברת המסר ומעצימים את משמעותו<sup>65</sup>. אישה זו של אורלן קיבלה ביטוי גם בהתייחסות מילולית: "אני ניאו פמיניסטית, פוסט פמיניסטית ופמיניסטית שונה! אני מאמינה שאפליה מגדרית, מאצ'ואיזם ושנאת נשים מושרשים בכל הדתות, בכל צבעי העור ובמדינות בדרגות שונות." אורלן מעבירה ביקורת על החברה המודרנית ומוסדותיה.

• סיינט אורלן, שד יחיד, גביע פאלי, 1983

4. סיינט אורלן, שד יחיד, גביע פאלי, 1983.



הצילום "שד יחיד, גביע פאלי"<sup>66</sup> של סיינט אורלן משנת 1983, הוא צילום בשחור לבן, המשתייך לזרם ה"ניאו-פופ". הצילום הוא דיוקן של האמנית סיינט אורלן והוא חלק מסדרה בשם "מחקר דוקומנטרי: וילון הבארוק" בה היא "מדגמנת" וילון לבן בשלל מצבים. הצילום הוא חלק ממייצג בו אורלן עומדת בתוך מיכל של שרידים קדושים וחושפת את גופה, עטוף הסדינים. קפלי שמלת הבארוק שלה נמתחים עלי ידי חוטי ניילון, המתוחים מקופסא שקופה, שהעוזר שלה יכול למשוך, על מנת שהקפלים יתיישרו ויעטפו את גופה של אורלן. ההתרחשות כולה משודרת ברחבי החדר במסכי וידאו.

אורלן ניצבת במרכז התמונה, ועל ראשה ושאר גופה ישנו מעין בד לבן (סדין וילון) המכסה את גופה. פניה גם הם חשופות (סמל של יופי) וישנה הבעה שממבט ראשון נראית שמחה אך לאחר כמה רגעים נראית מעט עצובה ומרוחקת. מבטה של אורלן נודד אל מחוץ לתמונה (מה שמעיד גם על ריחוק), אך יכול גם להיראות כמיושר לצופה.

הצילום מצולם מאזור שדיה ומעלה ומצולם מזווית נמוכה, זויות המשמשת להדגיש את נחיתות האישה בצילום לעומת הצופה. הרקע שחור ופלטת הצבעים מונוכרומטית-אפורה, שחורה ולבנה. בשל זויות הצילום, תנוחתה של אורלן וכיסוי גופה, נוצרת פירמידליות בדומה לשל "המונה ליזה".

<sup>64</sup> קליין, לאה. "בין פתולוגיה לאסתטיקה: אמנות הגוף של אורלן", כרך I. מנחה פרופסור, יואב אריאל, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 2007.

<sup>65</sup> קליין, לאה. "בין פתולוגיה לאסתטיקה: אמנות הגוף של אורלן", כרך I. מנחה פרופסור, יואב אריאל, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 2007.

<sup>66</sup> תמונה מספר 4 בנספח התמונות. עמ' 85.

המונה ליזה היא ייצוג נשי והתכתבות נוספת עם דמות האישה בתולדות האמנות. הצבעים לוקליים, מה שגורם לכך שהדימוי מעביר תחושה של חיקוי המציאות.

המחסור בהשטחה, שימוש בצילומים ובמדיה, הקצנת המסרים והעיסוק באחר ובנושאים כמו זהות מינית, חפצון של אנשים, פורנוגרפיה כמוצר פופולרי המבטא את הפקעת זכויות האישה על מיניותה, פרטיותה (התעלמות החברה מחייבת לשים לה את הבעיה בפרצוף), הם שמבדילים את אורלן מזרם ה"פופ-ארט".

• סיינט אורלן, Omnipresence (קרני סיליקון), 1992

5. סיינט אורלן,  
*Omnipresence* (קרני  
סיליקון), 1983.



אמנות הגוף "Omnipresence (קרני סיליקון)"<sup>67</sup> של סיינט אורלן משנת 1992, משתייכת לזרם ה"ניאו-פופ". האמנית, הוסיפה באמצעות הליך כירורגי שני שתלי סיליקון בגודל שווה דומה לגודל של רקותיה, בצורה של קרניים, למקומות מקבילים בצדדים של מרכז מצחה ומעל לרקותיה. הניתוח לווה במיזג של אורלן, אשר תועד בסרט ובתמונות סטילס. שתלי הסיליקון מבצבצים במעט, מה שמשווה להם מראה של גידמות. העבודה מביאה לידי ביטוי דיאלוג פיזי בין המנתח שתפקידו היה כזה של פסל ובין גופה של האמנית אורלן המגיב ומורד במנתח. אורלן מרחיבה את אמצעי הביטוי ומתייחסת לגוף כחור פלסטי שניתן לשינוי. היא עוסקת במושג היופי והתייחסותו, בחריגות ובדימוי האישה כמכשפה.

בעבודתי בחרתי להתייחס לשתלי הסיליקון בלבד, ולא לכל מה שנלווה לכך (צילומי סטילס, מיזג, ווידאו והדמיות פנים). הסקירה והניתוח יתייחסו להוספת שתלי הסיליקון כפריט האמנות. התמונה שנבחרה, נבחרה על מנת להראות את קרני הסיליקון.

יצירה זו חריגה בהשוואה לשאר היצירות שבחרתי מזרם ה"ניאו-פופ", אך משום שהיא עוסקת בתרבות הצריכה בהקשר של גוף, תפיסת הנשיות ומודל היופי, בדומה לדרך בה מתעסקים הפופ-ארט והניאו-פופ עם מוצרי צריכה אחרים.

אי אפשר לשפוט את תרבות הגוף בקריטריונים של ניתוח אמנות מערבית קלאסית (קומפוזיציה, צבעוניות ועוד). אורלן חידשה ומתחה את כלי הביטוי האמנותי לכדי הקצנה ושינוי הגוף, ומשום שדבר זה אינו רגיל באמנות, חדש וקיצוני, קשה לאפיון זאת במדד של אמנות קלאסית-מודרנית. למרות זאת, ניתן לומר כי יצירה זו היא מעין רדי מייד-הגוף הוא הדבר הקיים מלפני ואילו הקרניים, הם המניפולציה הנעשית עליו בכדי להפכו למשהו חדש. מרבית הפופ-ארט והניאו-פופ עושים שימוש ברדי מייד, ומרחיבים את גבולות המושג.

יצירה זו היא חלק מסדרת ניתוחים שעברה אורלן. אורלן אומרת: "עבודתי אינה הבעת עמדה נגד ניתוחים קוסמטיים, אלא כנגד תפיסות היופי, נגד תכתיבי האידאולוגיה השלטת שמשאירה את חותמה יותר ויותר על בשר נקבי. ניתוח קוסמטי הוא אחד המקומות שבהם כוחו של הגבר על גוף

<sup>67</sup> תמונה מספר 5 בנספח התמונות. עמ' 85.

האישה יכול לחקוק את עצמו בצורה החזקה ביותר." כאשר אורלן מדברת על האידאולוגיה השלטת המשאירה את חותמה בבשר נקבי, היא מתכוונת לציפיות ולאפיונים שהחברה קובעת לאישה, שגורמים לה לאבד את זהותה ולשנות עצמה על מנת להתאים לנורמה החברתית של דימוי האישה שמי שנותן בה את הטון הם בעיקר גברים<sup>68</sup>. כך, בסדרת ניתוחים זו, מובע גם מסר פמיניסטי, בתוך המסר של הצבת האתגר לחיפוש הזהות העצמית ביחס לחברה. בשביל הדגשה נוספת של עמדתה הפמיניסטית, במסגרת הגדרתה מחדש, הניתוחים השביעי, השמיני והתשיעי של השתלת בשר בפניה, בוצעו על ידי מנתחת פלסטית פמיניסטית. במקביל לניתוחים, הכינה סדרת תמונות של הדמיית מחשב, של פניה.

התיעוד והשימור של הליך כירורגי זה, הם פורנוגרפיה של הרפואה, מציצנות, עיסוק באסתטיקה של הכאב, מורבידיות ופלירטוט המדיה עם הזוועה ועם מרחב הביטוי האמנותי, והם גם השימוש במדיה. כאשר אורלן מפרטט עם הזוועה באמצעות המדיה, ומעבירה את האסתטיקה של הכאב באמצעות הטכנולוגיות החדשות ביותר, היא לוקחת צעד אחד יותר מאמני הפופ-ארט המסורתיים, ולוקחת את אמנות הפופ לממד העכשווי.

6. יאוי קוסמה, הביאנלה בסינגפור, 2006.



• יאוי קוסמה, הביאנלה בסינגפור, 2006

הפיסול הסביבתי "שדרת הפרדסים (The Orchard Road)"<sup>69</sup> של יאוי קוסמה משנת 2006, משתייך לזרם ה"ניאו-פופ". הפסל הסביבתי מוצג כפריט המשתתף בביאנלה<sup>70</sup> בסינגפור.

יאוי קוסמה<sup>71</sup>

יאוי קוסמה נולדה ביפן בשנת 1929. היא פסלת אוונגרדית, ציירת וסופרת. יאוי התחילה

להשתמש בנקודות כמוטיב בגיל עשר, ויצרה ציורים בצבעי מים ובצבעי פסטל. בשנת 1957 היא נסעה לארצות הברית והציגה ציורים גדולים, פסלים רכים, ופסלים סביבתיים באמצעות מראות ואורות. בשנות ה-60, היא ביימה הפנינגים כגון פסטיבלי ציור גוף, תצוגות אופנה והפגנות נגד מלחמה, גם באמריקה וגם באירופה. בשנת 1968, הסרט "קוסמה-השמדה עצמית" שהפיקה וכיכבה בו, זכה במספר פסטיבלים. קוסמה חזרה ליפן בשנת 1973, תוך שהיא ממשיכה לייצר ולהציג יצירות אמנות, ואף לפרסם מספר רומנים ואנתולוגיות<sup>72</sup>. בשנת 1986, הציגה תערוכות יחידות במוזיאון העירוני, ובמוזיאון לאמנות מודרנית, צרפת. בשנת 1989, הציגה תערוכות יחידות במרכז לאמנות עכשווית בינלאומית, ניו יורק והמוזיאון לאמנות מודרנית, אנגליה. בשנת 1993,

<sup>68</sup> קליין, לאה. "בין פתולוגיה לאסתטיקה: אמנות הגוף של אורלן", כרך I. מנחה פרופסור, יואב אריאל, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 2007.

<sup>69</sup> תמונה מספר 6 בנספח התמונות. עמ' 85.

<sup>70</sup> ביאנלה (מאיטלקית: biennale, בתרגום לעברית: דו-שנתי) היא אירוע אמנותי המתקיים אחת לשנתיים, ובעיקר כזה המוקדש לאמנות עכשווית.

<sup>71</sup> Kusama, Yayoi. "Yayoi Kusama: Biography". Yayoi Kusama: Official Website (2015). In <http://www.yayoi-kusama.jp/e/biography/index.html>

<sup>72</sup> אנתולוגיה-אסופה ומבחר, צורת כינוס של כתבים ספרותיים. מקור המילה הוא יוונית עתיקה, ופירושה "זר", "כליל". האנתולוגיה היא חיבור של יצירות שונות למכלול אחד.

השתתפה בביאנלה ה- 45 בוונציה. היא החלה ליצור פסלים באוויר הפתוח<sup>73</sup> בשנת 1994, שהופקו עבור מוזיאון ומרכזי אמנות ברחבי העולם.

קוסמה היא אמנית רב תחומית. היא עסקה בפיסול, בהפנינגים, בוידאו ואף באופנה. היא שיתפה פעולה עם אמנים נוספים ומעצבים, גלריות ומוזאונים, והוזמנה לפסל פסלים סביבתיים ביפן ועוד. היא הציגה תערוכות יחיד ובשיתוף עם אמנים אחרים, והשתתפה בביאנלות. היא קיבלה הכרה ממוסד האמנות, שהתבטאה בקבלת מדליות ותעודות.

יאוי קוסמה, צבירה: אלף תצוגות סירות, 1963.



מיצבה הראשון של קוסמה הוצג בשנת 1963 בתערוכת היחיד שלה "צבירה: אלף תצוגות סירות" בגלריית "גרטרוד סטיין", ניו יורק. התערוכה הייתה מורכבת מפסל אחד "הצבירה"- סירת משוטים, מכוסה בבליטות רכות שהוצג בחלל. הקירות היו מכוסים ברפרודוקציות של 999 תצלומים של אותו הפסל. החידוש של קוסמה באמנות המיצב נבע מהגדרת התערוכה כולה כיצירה אחת. המיצב "אין סוף חדר מראות" משנת 1965 היה שדה

של איברי מין. החפצים היו מכוסים בנקודות צפופות. הוא היה המיצב הראשון ששילב נקודות, שהפכו מאוחר יותר לסימנה האמנותי והמסחרי. החדר היה מורכב מארבעה קירות מכוסים מראות ותקרת מראה ששיקפה את המסה של הבליטות המנוקדות שכיסו את הרצפה. קוסמה יצירה אשליה של מרחב אינסופי בתוך שטח מוגבל. השדה העצום של איברי המין היה לקוסמה ביטוי של הפחד שלה ממין באותו הזמן. הצילום והרפרודוקציה נהיו למדיום זמין לאמנים.

קוסמה מתאפיינת בעבודותיה בשימוש בחפצים יומיומיים, שיוצרו באופן תעשייתי כמושא העבודה- העצמת השכפול, האין זהות ייחודית, ודרכם, עוסקת בטשטוש בין האמנות והמציאות. בדומה לזרם הדאדא, קוסמה השתמשה באובייקטים כמו טבע, חפצי מין ועוד, על מנת לשלבם בתרבות הגבוהה. בנוסף, היצירות של קוסמה משלבות את הצופה כאלמנט מכריע, שהגיע לשיא ביצירה "Obliteration Room"<sup>74</sup>.

הנקודות, שהן אחד מהמאפיינים המזוהים והנפוצים ביותר בעבודות של קוסמה בעלות משמעות עבורה. בילדותה, סבלה קוסמה מהזיות בהן ראתה כל דבר סביבה, כמכוסה בהדפסים ונשנים חוזרים של נקודות. הנקודות התקשרו לחרדה ולטראומת הילדות שלה, ובשל כך ניתן לקרוא לעבודותיה "אמצעי לטיפול" התמודדות עם פחד. בשנות ה-60, הנקודות הפכו למה שקוסמה מתארת כ"הכחדה עצמית", הן הפכו למאפיין בולט של ה"אירועים" וההופעות שלה באותה התקופה, ובדרך כלל צוירו על גופם של המשתתפים. בעיניה של האמנית, הנקודות סימלו את קטנות האדם וארעיותו בהתייחס ליקום הגדול והאינסופי. כיסוי האנשים בנקודות אפשר את נטרול האגו הקשור בזהות אינדיבידואלית, מוחצנת, חד פעמית וגדולה מהחיים. אחת מסיבותיה

<sup>73</sup> "פסלים באוויר הפתוח" הם פסלים ואמנות סביבתית כגון ציורי קיר ופסלי חוץ.  
<sup>74</sup> ביצירה זו הצופים נכנסו לחדר לבן והדביקו מדבקות בגדלים ובצבעים שונים של עיגולים, ובכך יצרו בעצמם את חלל היצירה.

של מלחמת וייטנאם הייתה השוני והפער בין התרבויות והזהויות החברתיות של הצדדים הלוחמים. קוסמה הביטה בעין ביקורתית על החברה ואנשיה, שחוללו את זוועה וההרס של מלחמת וייטנאם, וביקשה באמצעות עבודתה, להציע נקודת מבט חלופית, הדומה למבט מן החלל החיצון על כדור הארץ, שעל ידה נמחקים ההבדלים והשוני בין בני האדם. נקודת מבט, שלו הייתה מאומצת על ידי החברה, ייתכן והייתה מונעת את המלחמה.

בשנת 2006, כחלק מהביאנלה בסינגפור, כיסתה שדרת עצים, בנקודות לבנות על גבי אדום. שדרת העצים נקראת "שדרת הפרדסים (The Orchard Road)". אובססיית הנקודות, מקרבת חזותית הזיות שקוסמה סבלה מהם כילדה, שכל שטח שהקיף אותה היה מכוסה בדפוסים חוזרים, וכמו כן האדם כנקודה אחת, ביקום של אינסוף נקודות. הסיידור והארגון בחלל של המיצב מדגישים את תשומת הלב הקפדנית, השאיפה לריאליזם מודגש וחיכוי המציאות, היכולת לבנות חלל באמצעות צבע וצורה, ולמשחק של אור ופרספקטיבה. החפץ מוצא מהקשרו, בדומה לסוריאלים.

העצים נראים כרגיל, אך מכוסים מהתחתית ועד לגובה מסוים, כאילו נטבלו. העצים מכוסים בצבע אדום ובנקודות צפופות בגדלים שונים וגורמות למראה של דחיסות. על העצים תלויים גם כדורים גדולים המכוסים גם הם צבע אדום ועליהם נקודות לבנות.

מערך ההצבה נראה אקראי, אך יש בו הגיון ותכנון. קוסמה תכננה בדקדוק את מיקומם של בלוני הענק שנתלו מהעצים. ההצבה נשענת על סביבה, מקום, שקימו אינו תלוי באמנות ובפעילותה. המקום הזה דומה להרבה מקומות אחרים. פעולת האמנית מבדיל אותה, על ידי הפיכתו למרחב של פנטסיה, המבוססת על ילדותה. העצים, כלומר הטבע, נטועים באדמה. זוהי לכאורה תמונת נוף טבעית, אך הצבע האדום והנקודות הלבנות עליו, יוצרים תחושת של דחיסות לא טבעית, מה שיוצר פער בין ה"טבעי" למלאכותי. הצבעים נקיים, טהורים, לוקליים ואינם משתלבים. משטחי הצבע בעלי אופי שטוח, ומשאירים חותם מלאכותי (לא חיכוי של המציאות) כמו גרפיקה ואיור.

מאפיין הפופ-ארט הבולט ביותר בעבודתיה הוא טשטוש הגבול בין אמנות למציאות. קוסמה בוחרת סביבה, חלל או חפץ שאנו רגילים לראותו במובן מסוים ועושה בו מניפולציות לכדי הפיכתו ליצירת אמנות, למשהו חדש. כיסוי העצים שהם דבר כה רגיל ולא יוצא דופן בחיינו, מוציאה אותם הקשרם והופכת אותם ליצירת אמנות מסחרית. כאשר קוסמה מתעסקת בתרבות העכשווית, יוצרת ומפיצה את עבודתה במדיה, היא יוצאת מקווי הפופ-ארט הקלאסי. באמצעות ההתעסקות של קוסמה במלחמות (ביניהם מלחמת וייטנאם), באיכות הסביבה ועוד, יחד עם השימוש במדיה (הצגה בביאנלה, פרסום עבודות במרחב האינטרנטי וירטואלי ועוד), היא מבדילה עצמה מהאמנים מזרם הפופ ארט הקלאסי, והופכת לגלגול שלהם- לניאו-פופ.

הסדרה של יאיוי קוסמה "אובססיית נקודות" היא סידור מחדש של חללים, יצירה סביבתית (בדומה לקלאס אולדנבורג-אמן פופ-ארט קלאסי), גרפיקה ואיור. הסימן המסחרי שלה- נקודות, יחד עם חפצים ענק (איברי מין מתנפחים, בלונים ועוד) מכסים את האובייקט כתגובה לאתר ספציפי. השימוש באיברי המין, שנהפכו עם הזמן לפריט יומיומי נפוץ, היא מצד אחד השילוב הנמוך (תרבות המין) עם הגבוה, ומצד שני העברת ביקורת על כך שהמין נהיה למוצר צריכה נוסף. איברי המין הגבריים שימשו בתולדות האמנות כאלגוריה לגבריות ולמלחמתיות. השימוש באיברי המין הגבריים מייצג מיניות ומלחמות.

קוסמה מציינת: "מאז הילדות שלי, אני תמיד עושה עבודות עם נקודות. כדור הארץ, ירח, שמש ובני אדם כל אלה מייצגים נקודות; חלקיק יחיד בין מיליארדים." בציטוט זה של קוסמה היא מתוודה על תורת הנקודות שלה. מצד אחד, קטנות האדם (לעומת ההגדלה של החפצים, כולל הראש של מרילין בהדפס "מרילין הכחולה" של וורהול, ביחס למסגרת) ומצד שני היכולת להפוך כל דבר, חפץ ופריט יומיומי למשמעות הפשוטה ביותר שלו- נקודות. הנקודות הם ניכור, איבוד זהות, מניפולציה- הסיפור כמה שקובע את המציאות ואת החוויה בתוכה ולא להפך.

7. ג'ף קונס, הסתכלות הכדור (אנטוניוס- דיניסוס), 2013.



8. ג'ף קונס, הסתכלות הכדור (איש שלג), 2013.



• ג'ף קונס, הסתכלות הכדור, 2013

התערוכה "הסתכלות הכדור"<sup>75</sup> של ג'ף קונס משנת 2013, משתייכת לזרם ה"ניאו-פופ". בתערוכה הזו, בגלריה גגוזיאן בניו יורק, האמן לקח יצירות מופת ופריטי יומיום, צייר אותן מחדש בשמן על קנבס או פיסל אותן, הוסיף מדף קטן, צבוע כאילו הוא יוצא ישירות מהציור או שחיבר את הכדור ישירות לפסל. על כל אחד המדפים האלה, קונס הציב תכשיט זכוכית גדול, כחול, או "כדור בוהה", המשמש לעתים קרובות כקישוט גינה זול. למרות שהם נראים מאוזנים להפליא, הגלובס מחובר למדפים עם מוט המגיע לתוך התכשיט החלול. "אני מהנדס את זה ואני מרגיש ממש טוב עם זה, כי כל הדברים האלה הם קצת הישג הנדסי" אמר קונס.

ג'ף קונס<sup>76</sup>

ג'ף קונס נולד בינואר 1955. בשנת 1972 החל ללמוד במכון מרילנד. משם עבר לקולג' לאמנות בבולטימור ולאחר מכן למכון לאמנות בשיקאגו, שם למד אצל האמן אד פסצ'קה<sup>77</sup>. בשנת 1976 החל לעבוד קונס כברוקר<sup>78</sup> בוול סטריט. בשנת 1991 נישא קונס לצי'צ'ולינה<sup>79</sup>. הזוג זכה לתשומת לב

תקשורתית כאשר קונס יצר תערוכה שלמה ופרובוקטיבית שהוקדשה לו ולאשתו כוכבת הפורנו, שהציגה את השניים במגוון אקטים מיניים, מונצחים בפיסול וצילום (הפרטי יוצא למרחב הציבורי, כמו בתוכנית ריאלטי). בשנת 1992 התגרש הזוג, זמן קצר לפני לידת בנם. צי'צ'ולינה עזבה את ארצות הברית עם בנה. בשנת 1999 החל ליצור אמנות למען "תוכנית הלמידה דרך

<sup>75</sup> תמונות מספר 7-8 בנספח התמונות. עמ' 86.

<sup>76</sup> Koons, Jeff. "Jeff Koons: Biography". *Jeff Koons: Official Website* (2015). In <<http://www.jeffkoons.com/biography-awards-and-honors>>

<sup>77</sup> אדוארד פרנסיס נולד ביוני 1939, היה צייר אמריקאי פולני. העניין שלו בילדותו היה אנימציה וסרטים מצוירים, כמו גם יצירתו של אביו בגילוף בעץ ובנייה, הוביל אותו לקריירה באמנות. כסטודנט בבית הספר של המכון לאמנות של שיקגו הוא הושפע מאמנים רבים בהשתתפות בתערוכות המיוחדות של המוזיאון, בפרט את עבודתם של גוגן, פיקאסו וסרה. אד נפטר בנובמבר 2004.

<sup>78</sup> ברוקר (בעברית: תוכן) הוא גוף שמארגן עסקאות בין קונה ומוכר, ומקבל עמלה כאשר העסקה יוצאת לפועל.

<sup>79</sup> אנה אילונה סטלר נולדה בנובמבר 1951, ידועה בשם הבמה צי'צ'ולינה, היא פוליטיקאית ושחקנית פורנוגרפיה, איטלקייה ממוצא הונגרי.

אמנות" של מוזיאון ה"גוגנהאיים". בשנת 2002 מונה לדירקטוריון<sup>80</sup> המוסד לילדים נעדרים ומנוצלים, וירג'יניה. הוא הוחתם לחברת היכל האמנות והספרות באוניברסיטת הרווארד, מסצ'וסטס. בשנת 2007, בשיתוף עם המרכז הלאומי לילדים נעדרים ומנוצלים, הקים ארגון בשם "משפחת קונס" מוסד לחוק בינלאומי ומכון למדיניות לצורך מאבק בנושאים הגלובליים של חטיפה וניצול של ילדים. בשנת 2010 חנך קונס סורק CT<sup>81</sup> בבית החולים לילדים, אלינוי.

עבודתו, המאופיינת בשילוב בין גבוה לנמוך השפיעה רבות על אמנים עכשוויים כמו טאקאשי מוראקאמי<sup>82</sup> וג'ון קורין<sup>83</sup>. הוא אחד האמנים הבולטים, והשערורייתיים ביותר בתקופתנו. הוא יוצר בסוגי מדיה שונים: פיסול, ציור, רדי מייד, ועבודות גרפיות ומציג בעבודותיו מכלול של נושאים, חומרים וטכניקות שאת כולם מקשר הגבול הדק בין מה ש"ראוי" ומה שלא, בין קיטש זול שמצוי בכל חנות מזכרות לבין יצירה שמקומה במוזיאון. קונס רוצה לעזעזע ולאתגר את הצופים ביצירותיו, שנסתכל על מה שנחשב לנדוש, נמוך ופשוט, בעין חדשה ואחרת, ולגרום לנו לתפוס אמנות בצורה שונה ממה שהורגלנו אליה. מה הופך אובייקט ליצירת אמנות? למה הקיטש איננו אמנות גבוהה? קונס מציג תכנים סכריניים<sup>84</sup> כמו פסלוני פורצלן של מלאכים, ילדים ודמויות קומיקס, לצד פסל מוזהב של כוכב הפופ מייקל ג'קסון עם קוף המחמד שלו.



קונס אמר פעם: "אני מאמין בפרסומות ובמדיה לחלוטין. האמנות שלי וחיי האישיים מבוססים בו. עולם האמנות כנראה יהיה מאגר עצום עבור כל המעורבים בפרסום". בציטוט זה קונס מדגיש את הקשר בין האמנות לעולם הפרסומות והפרסום. הוא מציין כי האמנות משמשת למתעסקים בפרסום כמאגר עצום של רעיונות והשראות. גוף העבודות בעולם האמנות וגוף העבודות בעולם הפרסום משמשים לשאילה הדדית.

בתערוכה "הסתכלות הכדור" הוא משלב פסל גבסו יצירת מופת עם כדור כחול (אני אשים דגש בעבודה זו על הפסלים בלבד). הפסלים כוללים העתקים של פסלים קלאסיים, גרוטסקיים, איקונויות פופ ועוד. בתערוכה הוא לקח דימויים בצורת פסלים שונים (כגון איש שלג והרקולס), צבע אותם בלבן והוסיף להם את הכדור הכחול הבהק. הכדור בעיניו של קונס מסמל את השלמות, הטוהר ותמצית העולם.

קונס אמר פעם: "אני מאמין בפרסומות ובמדיה לחלוטין. האמנות שלי וחיי האישיים מבוססים בו. עולם האמנות כנראה יהיה מאגר עצום עבור כל המעורבים בפרסום". בציטוט זה קונס מדגיש את הקשר בין האמנות לעולם הפרסומות והפרסום. הוא מציין כי האמנות משמשת למתעסקים בפרסום כמאגר עצום של רעיונות והשראות. גוף העבודות בעולם האמנות וגוף העבודות בעולם הפרסום משמשים לשאילה הדדית.

<sup>80</sup> דירקטוריון הוא ההנהלה העליונה, בארגון (חברה וגם מוסד ללא כוונת רווח), והוא הגוף הקובע את יעדי הארגון והאסטרטגיה להגשמתם, ומפקח על עמידה ביעדים אלה.

<sup>81</sup> טומוגרפיה ממוחשבת (Computed Tomography - CT), היא סוג צילום לא פולשני שנועד לתת תמונה תלת-ממדית של פנים הגוף.

<sup>82</sup> טאקאשי מוראקאמי (Murakami Takashi) נולד בפברואר 1962. הוא אמן יפני פורה בן-זמננו. יצירתו של מוראקאמי מתפרשת בין האמנות היפה ובין אמנות דיגיטלית ומסחרית. בעבודתו הוא מנסה לטשטש את הגבולות שבין אמנות "גבוהה" לאמנות "נמוכה".

<sup>83</sup> ג'ון קורין נולד בשנת 1962 בארצות הברית. הוא צייר אמריקאי עכשווי שנועד בזכות הציורים הפיגורטיביים שלו, בהם הוא עושה שימוש בטכניקות ציור קלאסיות אותן למד בשיעורים פרטיים מאמן רוסי מאוקראינה בשם לב משברג. הציורים של קורין עוסקים בנשיות ומיניות בעידן הנוכחי באפן לעיתים בוטה וסרקסטי, והוא הואשם לא פעם על ידי מבקרים בשנאת נשים.

<sup>84</sup> תכנים קיטשיים, "נחמדים" מידי.



הפסל עצמו, נשאר כמו שהוא היה, ואילו קונס ממקם את הכדור כראות עיניו- על כתפה של הדמות, על רגלה, על מותניה ואף על ראשה. הפסלים הם בחלקם פסלים קלאסיים ומפורסמים כמו "ברברני פאון"<sup>85</sup> ו"פארנס הרקולס", ובחלקם פסלים של פרטי יומיום כגון איש שלג ותיבות דואר. הבחירה לקחת פסלים מהאמנות הגבוהה ופסלים של פריטי קיטש יומיומיים מעמידה בשאלה עד כמה הם שווים. זהו שילוב בין התרבות הגבוהה לנמוכה. ישנה הקבלה בין הדמויות המיתולוגיות הקלאסיות, לאמנות עכשווית. ההקבלה מעלה שאלות כמו "מי ומתי הופך לאייקון?", "האם לאמן יש יכולת להפוך מישהו או משהו לאייקון?" ו"מה תפקיד האמן והאמנות?". ה"משחקיות" משדרת יחס לא מיוחד ולא יראת כבוד,

כביכול הנמכה של האובייקט (בהפוך מדושאן- מוציא מהמוזיאון למרחב הציבורי) במקרים אחדים, והעלאה שלהם באחרים.

הקומפוזיציה של הפסלים משתנה שכן כל פסל שונה ממשנהו, אולם בכל העבודות יש משיכה לנקודה שבה מוצב הכדור, משום שהדמות כה לבנה וניטרלית, ומשתלבת ברקע, הכדור בולט ומושך תשומת לב. לכן, ניתן לומר שהקומפוזיציה מרכזית. הצבעים לוקליים שכן הכדור בצבעו שלו והפסל בצבעו שלו- אין שום נקודת מיזוג או ערבוב, ולמרות החיבור בין הכדור לפסל, עדיין ישנה הפרדה.

מאפיין הפופ- ארט הבולט ביצירותיו הוא טשטוש בין תרבות גבוהה לנמוכה. הוא לקח פסלים קלאסיים, ועשה העתקים שלהם ושם עליהם את הכדור. באמצעות הכדור וההפיכה של הפסלים לחסרי זהות הוא שם בקו שווה פסלים קלאסיים הנחשבים לתרבות גבוהה ופריטי קיטש יומיומיים הנחשבים לתרבות נמוכה. בעבודותיו של קונס יש עיסוק בטעם, במסחור, בפורנוגרפיה של האמנות ועוד.

בעבודותיהם ופועלם של קונס וורהול ניתן למצוא קווי דמיון. שני האמנים אינם מייחסים רבדי פרשנות ביקורתית לעבודות למרות שהן מאפשרות זאת. קונס טוען כי בעבודותיו אין כל אירוניה אלא מסרים אופטימיים על קבלה עצמית ומימוש תשוקות ללא אשמה, כלומר, טוען כי יוצר על פי רצונו ללא כל התחשבות בפרשנות או עומק. וורהול גם הוא טוען כי יצירתו אינה בעלת רבדי משמעות אלא מה שאתה רואה זה מה שאתה מקבל. לכאורה אין פה ניסיון לדיאלוג עם הצופה.

דמיון נוסף בין קונס לוורהול, הוא הפרופיל התקשורתי הגבוה והשימוש באפקט ה"שואו". שניהם מייצרים מסיבי לעבודותיהם מרחב אמנותי, והופכים עצמם לאמנים כוכבים, לסלבריטאים (ידוענים), הניזונים מההמון. אצל וורהול היבט זה בא לידי ביטוי ב"מפעל" בו יצר את עבודותיו, במסיבות ובסצנה האמנותית סביבו כאייקון וכאמן ידוע. הוא הפך עצמו לסמל ול"אליל" אמנותי,

<sup>85</sup> פסל שיש בגודל הטבעי, הידוע כ"פאון ברברני" או "סאטיר שיכור" ממוקם ב Glyptothek במינכן, גרמניה. פאון הוא שווה הערך הרומי של סאטיר יווני. במיתולוגיה יוונית, הסאטירים היו רוחות יער גבריות דמויות אדם עם תכונות של בעלי חיים, לעתים קרובות זנב, פרסות, אוזניים, או קרנות.

בעל פרופיל תקשורתי גבוה. אצל קונס, היבט זה בא לידי ביטוי באמצעות מודעות פרסומות ססגוניות בהן הוא מופיע כמורה בכיתה או מוקף בבחורות יפות. הוא יצר לעצמו פרופיל תקשורתי גבוה בכך שהוא הרבה להתראיין. הוא הפך למוכר מאוד, גם בקרב אנשים שאינם חובבי אמנות, כשתועד לצד כוכבת הפורנו צ'צ'ולינה בתערוכה "Made in heaven" השערורייתית. הסיקור התקשורתי של הנישואים ומאבק הגירושין שלהם, עבודותיו שנמכרות לאספנים בסכומי עתק, בחירתו לקיים תערוכה ראשונה מסוגה בארמון ורסאי בצרפת בשנת 2008, וההתנהגות השערורייתית ומעוררת המחלוקות שלו, הפכו אותו לכוכב שלא יורד מהכותרות. הפער שנוצר בין החשיפה התקשורתית הגבוהה לחוסר העניין של האמן בדיאלוג מתמשך עם הצופה (היעדר רבדי פרשנות), תרמו ליצירתו של מתח אירוני.

קונס, בדומה לאמנים מזרם ה"פופ-ארט" מתעסק בשילוב בין התרבות הגבוהה לנמוכה, אולם בשונה מהם ישנה חגיגה מחוץ לסטודיו, ניצול המדיה והמרחב הציבורי, הפיכת הפרטי לציבורי, הקצנה וניסיון לפרובוקציה, הוצאה מהמרחב המוזיאלי (ממרחב המוזיאון- ממרחב האמנות) לחיים, ויתור על החוץ, המרחב הציבורי ועוד.

**ביוגרפיה אישית ואמנותית של לידי גאגא**

ליידי גאגא נולדה בשם סטפני ג'ואנה אנג'לינה ג'רמונטה ב-28 למרץ 1986, בעיר יוניקרס, ניו יורק. הוריה היו איטלקים אמריקאים שרצו את הטוב ביותר לילדיהם. משפחתה הייתה אמידה ושני הוריה היו מהמובילים בתחום הטלוקומוניקציה<sup>87</sup>. הם עברו לבית עירוני בחלק האמיד של ניו יורק, הצד המערבי של מנהטן. הבית היה ממוקם מול בית האופרה והבלט. בביתה היה פטיפון שבו הושמעו באופן קבוע פינק פלויד, הביטלס ובילי ג'ואל. בנוסף, היה להם פסנתר שעליו מאוחר יותר, כתבה גאגא את שירה "You And I". גאגא למדה לנגן על פסנתר משמיעה בגיל 4, לאחר שסירבה ללמוד פסנתר עם מורה. עד גיל 13, היא כתבה מוזיקה לפסנתר. אימה הכריחה אותה להמשיך ללמוד, והיא רכשה ידע קלאסי, סולמות ויצירות. גאגא למדה פסנתר במשך 14 שנים. בשנת 1992, כאשר סטפני הייתה בת 6, נולדה לה אחות בשם נטלי. סטפני שרה ברחבי ביתה, ותופפה על שולחן האוכל. היא הייתה שרה במקומות ציבוריים, לעצמה, מבלי להתייחס לסביבתה.

בית ספרה היה בית ספר טוב לבנות בלבד, בעל רקע דתי. סטפני למדה בבית הספר של הלב המצולק. ממוקם באפר איסט סייד, הלב המצולק הוא מוסד אקדמי ואקסקלוסיבי. כמו הבנות האחרות בבית הספר היא לבשה בגדים צנועים ועקבה אחרי חוקי הנזירות. היא הייתה ילדה טובה ושקדנית, למרות שחשה מובלת לעיתים. בימים שהורשו לצאת ממדיהם, היא עשתה כף בכך שהייתה פרובוקטיבית מידי או אקסצנטרית מידי, אז היא נהגה למתן זאת. ג'רמונטה העידה במספר ראיונות כי בבית הספר היא חשה אאוטסיידרית וכי כינוה ואתה "שיני ארנב", למרות שיש תמונות רבות שבהם היא מחובקת עם חברי כיתה, תמונות בהם נראית לא שונה. היא מספרת סיפורים שמחים שבהם היא מעשנת מריחואנה עם חברה בשיחים וסיפורים בהם יש גם צדדים פחות שמחים. סטפני סיפרה כי באחד הימים שבילתה בפיצרייה נכנסו מספר בנות ובנים מבית הספר שלה, וכי אחד הבנים הרים אותה והכניס אותה לתוך פח האשפה ברחוב, שם כולם יכלו לראותה. חווית כאלו הביאו אותה לכתוב שירים המאופיינים בהתחזקות נפשית ולקירוב בינה ובין מעריציה<sup>88</sup>.

### תקופת הקולג' והלימודים

אחרי התיכון, אמה עודדה אותה להגיש בקשה לפרויקט השיתופי לאמנויות 21 (CAP21), קונסרבטוריון הכשרה למחזות זמר בבית הספר טיש של אוניברסיטת ניו יורק לאמנויות. בנוסף לחידוד מיומנויות כתיבת השירים שלה, היא כתבה חיבורים וניתוחים באמנות, דת, נושאים חברתיים, ופוליטיקה, כולל עבודת גמר על אמני הפופ ספנסר טוניק<sup>89</sup> ודמיאן הירסט<sup>90</sup>. היא למדה בבית הספר לאמנויות, חלק מאוניברסיטת ניו יורק, ניו יורק. למרות שחשה חסרת ביטחון בבית הספר, גאגא לא עצרה עצמה בקולג'. היא לבשה בגדים מטורפים ורדפה אחרי אהבתה למוזיקה.

<sup>86</sup> Johanson, Paula, *Lady Gaga: A biography*. Greenwood biographies (Santa Barbara, California, 2012)

<sup>87</sup> טלוקומוניקציה עוסקת בהעברת מידע בין גופים, כאשר לצורך כך נעשה שימוש באמצעי טכנולוגי. טלוקומוניקציה משתמשת בערוצים להעברת מידע (דוגמת אותות אלקטרוניים), אם דרך אמצעים פיזיים (דוגמת כבלי תקשורת), או באמצעות גלים אלקטרומגנטיים.

<sup>88</sup> Corona, Victor P.. Memory, Monsters, and Lady Gaga, "The Journal of Popular Culture", 2013

<sup>89</sup> ספנסר טוניק (Spencer Tunick; נולד בינואר 1967) הוא אמן וצלם אמריקאי ממוצא יהודי. טוניק נודע בעיקר בצילומי העירום מרובי האנשים שלו.

<sup>90</sup> דמיאן סטיבן הירסט (Damien Steven Hirst; נולד ביוני 1965) הוא אמן ופסל אנגלי, זוכה "פרס טרנר" לשנת 1995, מן האמנים הבולטים בקבוצת "אמנים בריטים צעירים" (YBAs).

לבסוף, היא פרשה מהקולג' על מנת לחיות את חיו של אמן רעב<sup>91</sup>. היא עבדה בשלוש עבודות מלצרות. רחוק מבית הספר וממשפחתה, היא בילתה עם אנשים צעירים יצירתיים. היא למדה בין היתר את תרבות הפופ. היא יודעת הרבה על מוזיקה ואיקונוגרפיה: פופ, תרבות ודת. גאגא מספרת כי כאשר היא כותבת מוזיקה היא חושבת גם על התלבושת אותה היא תלבש בהופעה. הכל קשור להכל-מיצגים, מיצגי פופ ואופנה.

### התנסויות ראשונות בהופעה על במה

אהבתה להופעה התחילה בגיל צעיר. היא תמיד הייתה בדרנית. כשהייתה קטנה, היא הכניסה את הקלטות הישנות שלה לטייפ, ושרה יחד עם כוכבי הפופ של שנות ה-80. בבית ספרה סטפני הייתה תמיד חלק ממחזות הזמר והצגות. בשנה הראשונה שלה בחטיבת הביניים, היא החלה לעבוד כמלצרית עם נעלי עקב, מה שגרם לה להבין שהלקוחות מסתכלים גם על המראה שלה ולא רק על השירות או האוכל. שיעור זה היא ישמה יותר מאוחר, במועדוני הלילה.



לאחר שפרשה מהקולג'<sup>92</sup>, היא החלה להופיע בבארים, בורלסקות<sup>93</sup> וכל מועדון שאפשר לה להיות על הבמה. על במות קטנות אלה, היא למדה לגרום לקהל לשים לב אלה. היא עבדה את דרכה דרך סצנת המועדונים. היא רקדה עם סטארלייט (חברת ילדו של גאגא) ב"סנט ג'רום"<sup>94</sup>, ורשמה את עצמה להופעה ב"סליפר רום", אך מכיוון שהיא לוקה בהישגיות יתר, היא רצתה שמקדמי המכירות, ישכרו אותה לאירועים שהיו קרויים "Motherfucker"<sup>95</sup>.

### התפתחות הקריירה

#### תקופה 1- מציאת כיוון מוזיקלי:

בשנת 2005, חברת ההקלטות "דאף ג'אם" החליטו לקחת איתה סיכון. חוזה ההקלטות הראשון שלה היה קצר ונגמר במהרה. היא נעלבה כאשר דאף ג'אם זרקו אותה מבלי לתת לה הסברים, אך היא לא נתנה לזה לעצור אותה. בזמנו, היא לא ידעה הרבה, אך ההצלחה הייתה מעבר לפינה. היא רק הייתה צריכה הכוונה למקום הנכון, והכוונה זו בא לידי ביטוי בזמר, כותב השירים והמפיק AKON. בשנת 2007 הופיעה גאגא ב"לולה פלוזה" בשיקגו. למרות שלא הייתה ידועה ברמה הבינלאומית, היא חלקה את הבמה עם אמנים רבי שנים כמו פרל ג'אם, ד'פ פאנק, מיוז, סנווא פטרול והרוטס. אז, האמנית הברונטית האלמונית לא הייתה מובילה. באותו הזמן, היא שיחקה בדיסקו בול ביקיני. כאשר AKON נתקל בליידי גאגא בשנת 2007 הוא ידע שהוא גילה כישרון

<sup>91</sup> חייו של אמן רעב הם חיים שבהם מחליט האמן שהוא חי על האמנות שלו ועל הפרנסה שהיא מביאה.

<sup>92</sup> Johanson, Paula, *Lady Gaga: A biography*. Greenwood biographies (Santa Barbara, California, 2012).

<sup>93</sup> בורלסקה (Burlesque) היא סוגה תיאטרונית הומוריסטית העושה שימוש בפרודיה ובהגזמה גרוטסקית. הבורלסקה מזוהה עם חשפנות, אך קדם לכך זיהויה עם פרודיה מוזיקלית ועם פרשנות לא-הולמת לקטעי אופרה ויצירות קלאסיות שהייתה רחוקה מהמקור

<sup>94</sup> קאלאהאן, מורין, "Poker face": עלייתה של ליידי גאגא", (קריית גת: הוצאות ספרים בע"מ, 2011).

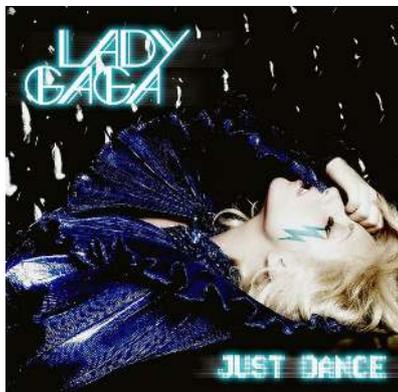
<sup>95</sup> אירועים אלה היו סדרה של מסיבות נודדות, שופעות הפקרות והוללות שנערכו בלילות שלפני החגים. אירועים שלה משכו בשיאן אלפי משתתפים.

מיוחד. היא עבדה זמן קצר ככותבת שירים ב INTERSCOPE<sup>96</sup> וכתבה מילים לאמנים כמו בריטני ספירס, "הילדים החדשים בבלוק" וה"פוסיקט דולס".

### תקופה 2- המצאת פרסונה בימתית:

דיוות הפופ העתידית הפכה מסטפני לשם הבמה בשניות אחדות. ההשראה באה מהודעה שהוקלדה לא נכון. בשנת 2006, עבדה עם המפיק המוזיקלי רוב פוסרי בסטודיו שלו בניו ג'רזי. רוב אהב את סגנון הקול של סטפני. כשהגיעה סטפני לסטודיו לפגוש אותו רוב שר לה לעיתים את המילים של קווין "רדיו גאגא" כאמירת שלום, משום שחשב שגוון קולה מזכיר את של פרדי מרקורי מלהקת קווין. באחד הימים, הוא שלח לה הודעה שהיית אמורה להגיד "רדיו גאגא", ואיכשהו שונה לליידי גאגא, ואישיות הבמה של סטפני נולדה.

ליידי גאגא, *Just Dance*, 2008.



שחרור הסינגל הראשון שלה "Just Dance", הבהיר כי ליידי גאגא צריכה להיות על הבמה. הסינגל שהיה בשיתוף עם קולבי אודוניס, היה להיט גדול בסצנת המועדונים, ואט אט הוא פרץ לרדיו, עד ש" Poker Face", יצא לאור, מעריצי הפופ כבר שמו לב.

דבר אחד גאגא לא מסוגת לסבול, וזה הרעיון שהיא העתיקה בצורה בוטה, מראה של מישהו אחר. בלולאפאלוזה, הזמינו אותה להופיע על אחת הבמות הקטנות, וגילתה שרודפים אחריה פפראצי, נוסף לאנשים ה"רגילים" שרצו תמונה שלה. הם חשבו שהיא איימי

ויינהאוס. זה היה, לפחות, בלבול ממוזל. היא לא אהבה את זה, אבל שיתפה פעולה, בכך שאמרה למעריצה שטעתה וחשבה אותה לויינהאוס ש"תלך להזדיין". הנערה הזרזה להתרחק, מאושרת למחשבה שהאלילה שלה אך זה קיללה אותה.

### תקופה 3- פיתוח ולידה מחדש של הפרסונה הבימתית:

לאחר שפגשה גאגא את רוב פוסארי, שלימים נהיה המפיק החדש שלה, גאגא הייתה מוכרחה ללטש את המיומנות שלה על הבמה ואת התדמית שלה מהר ככל האפשר. היא לא יכלה להרשות לעצמה לשכור סטייליסט, ולא הייתה לה עין טובה, אז היא נאלצה לסמוך על סגנון הפורנו של אמריקן אפארל. אולם זה גרם לה להיראות מינית בגלוי, באופן ניכר, ולא כמישהי שמהלכת על חבל דק או קיצוניות.

וכך, החלה לערוך ניסיונות במראה לבמה, שהסתכם בעיקר בהופעה בחזייה או בחלק עליון של ביקיני. היא הייתה צעירה, רק בת 21, ולא זכתה להכיר כראוי את הדמויות, מהזרם המרכזי וממושאי הפולחן שמהן ניכסה לעצמה דברים מאוחר יותר, בהצלחה רבה. אולם היא החלה לערוך את תולדותיה באופן רביזיוניסטי (הערכה מחדש), ולדבר על "המעריצים המחתרתיים שלה בניו יורק".

<sup>96</sup> אינטרסקופ רקורדס (Interscope Records) היא חברת תקליטים אמריקאית השייכת לחברת יוניברסל מיוזיק גרופ.

בריאת המיתוס סביבה, אחראי לזינוק המטאורי שלה. המוזיקה שלה, הייתה כה מלוטשת ונגישה, איננה אוונגרד בשום אופן. למרות שהיא מוכשרת, לעולם לא הייתה מפלסת דרך ללא המופרעות שלה. זאת לא הייתה המוזיקה- תערובת אלקטרו- סול- שעשתה את לידי גאגא למפורסמת, למרות שהסתפקה בסך הנמוך. בעידן של תרבות של התוודות, שבו הריאליטי מוצג לראווה באופן סדיר בצהובונים, בטלוויזיה, באינטרנט, ואנו רואים דבר שבשגרה "אגדות שמוציאות החוצה את זבל", כפי שהיא הגדירה זאת, לידי גאגא הצליחה להופיע ברעש גדול בזירת מוסיקת הפופ בתור ישות מעוצבת במלואה. מלבד מספר סרטונים מהופעות, לא נשאר שום זכר לגאגא הישנה ולפיכך ישנו תיעוד מועט של התפתחותה.

למעשה, בהתחשב בצליל שלה הרי שעוד יותר מדהים שגאגא מכרה ערוצי דאנס שהוכנו לפי הדפוס המוכן, בתור מיני מהפכות של הנפש, ומהפכה חשובה בכיוון של מוזיקת הפופ. זה ניצחון גדול של אמנות ההופעה. החלק הבא של אסטרטגיה טרום הופעת התקליט היה למקם את גאגא לא רק בקרב קהילת ההומוסקסואלים, כי אם שייכת אליהם- במידה שאכן היא עתיד לפרוץ החוצה, לא זו בלבד שיהיה לה גרעין קשה של צרכנים מחויבים בעלי הכנסה גבוהה להוציא, אלא שגם תיחשב לאמנית אוטסיידרית, למרות הצליל המסחרי מאוד שלה.

היא עשתה מהלך מבריק בכך שהמציאה את עצמה מחדש בתור חיזיון עירום המיועד לראייה, שמגובה על ידי כתיבת שירים בסגנון סולידי. גאגא מצטיירת הן כמקורית לחלוטין והן כנגזרת חיה, תערובת של האנדרוגינוסים הגדולים ביותר בתולדות הפופ במאה ה-20: בואי, מדונה פרינס. המתוחכמים העירוניים שצורכים תרבות פופ נהנים מהפניות מעמיקות יותר ומתגמלות יותר, מעין פלגים המובילים לנחלים: ישנו שם האמן המנוח, מקדם מכירות וגנדרן מקצועי, לי באורי, והזמר- אמן קלאוס נומי, שגירו את בוי ג'ורג' ואת דיוויד בואי וסיפקו להם חומרים.

בייחוד באורי- על פניו הלבנים דמויי קאבוקי, השפתיים המוגזמות בשחור, והגוף הדשן שעוות בצורה בוטה על ידי בגדים מכאיבים- גרם בכוונה לכך שיתקשו להסתכל עליו. לפעמים אפילו לא נראה אנושי; כמו באורי ונומי לפניו, גאגא גרמה לכך שיתקשו להסתכל עליה. את השנה הראשונה של מעמדה כידענית בילתה בכך שעטפה את פניה, ולפעמים עדיין עושה זאת; זה עשוי להיות מתקפה חזותית כזאת, שיהיה עליך להתאמץ לפלס דרך בעד איזה "שיח" שמסתיר את ראשה. במאי 2010 יצא הקליפ לשיר "Paparazzi". היה זה התוצר המתוחכם ביותר שיצרה עד אז, שהחזיר לזיכרון את הסרטים הקצרים, העלילתיים של הפקות כמו מייקל ג'קסון, מדונה וגאנז אנד רוזס בשנות ה-80 וה-90 של המאה שעברה.

אלכסנדר מקווין, קולקציית קייץ-  
אביב, 2010.



מלבד אמני ה"פופ-ארט" (לדוגמה אנדי וורהול ורוי ליכטנשטיין), שאבה גאגה השראה מתחומים ואנשים נוספים. בעבודתה יש ביטוי להשפעות להן זיקה לאיקונות פופ כמו מדונה וכן איזכורים והשאלות מסרטים ישנים כמו מטרופוליס<sup>98</sup>. גאגה שאבה השראה מאיזאבלה בלואו<sup>99</sup> וכן מאלכסנדר מקווין<sup>100</sup>, שבאה לידי ביטוי בתלבושת שלבשה במסיבת הענקת הפרסים של "יוניברסל רקורדז", פברואר 2010, לונדון, בתלבושת מתוך הקליפ "Bad Romance"<sup>101</sup> ועוד. מן הזמרת הגרמניה נינה האגן

ומדייל בוציו מה"מיסינג פרסונס" גאגה קיבלה השראה במיניות גולמית, אגרסיבית, שאינה מתפרשת לעולם כמינית בפועל. מפטר גבריאל המוקדם, מלי באורי ומבוי ג'ורג' קבלה השראה מאיפור הפנים בסגנון תיאטרון קאבוקי<sup>102</sup>. היא קיבלה השראה מבירוק, כוכבת הפופ האיסלנדית, באסתטיקה העתידנית, ואת הרושם שגם היא מקבלת תשדירים מכוכב אחר באופן שגרתני. ממרלין מנסון ומאליס קופר קיבלה השראה באיפור מפחיד, אנדרוגיני, ואת התפיסה שהאני החלופי הזה מזמן מכיל את הזהות הקודמת שלה, שהיא לעולם אינה בחופשה, את הצליל של גוון סטפני, מלייזה מינלי ומג'ודי גרלנד נטיי לבלדות מתוסבכות ואת הטרגדיה של זמרת מאופרת מידי, שאינה מגשימה את עצמה מבחינה רומנטית, כי האוהבים אותה בעיקר גייז ממין זכר. מבט מידלר קיבלה השראה בתחבולות הבמה ואת התלבושות, את הניצחון שאינו מובע במילים של מי שהייתה האנדרדוג, בעלת המראה הבלתי מקובל והפכה לדיווה, שלא הייתה מגיעה לשום דבר אלמלא הגייז.

לא ברור מי הפנה את תשומת ליבה לאנשים כמו באורי ונומי, דמויות תרבות פופ עלומות שמעולם לא השיגו את התהילה שכה כמהו אליה, אבל אין חולקים על כך שהאמנות שלהם, האסתטיקה ודפוסי ההתנהגות שלהם השפיעו רבות על גאגה.

## סיכום

קשה לזהות את נקודת התפנית, הרגע שבו גאגה עברה מישות בלתי ידועה לישות וירטואלית, לידוענית ולכוכבת על. לידי גאגה כמוצר היא תוצר מובהק של מהפכת האינטרנט.

<sup>97</sup> קאלאהאן, מורין, "Poker face: עלייתה של לידי גאגה", (קריית גת: הוצאות ספרים בע"מ, 2011).  
<sup>98</sup> מטרופוליס הוא סרט אילם שהפיק אריך פומר וביים פריץ לאנג בשנת 1927, על פי תסריט שכתבה אשתו תיאה פון הארבו ב-1926. העלילה מתרחשת בשנת 2026, אז, בתקופת עשייתו של הסרט (1927), עתיד רחוק ובלתי נראה.  
<sup>99</sup> איזאבלה בלואו (נובמבר 1958 - מאי 2007) הייתה עורכת מגזין בריטית. היא הייתה ידועה בתור המוזה של מקווין, וידועה לשמצה בגלל בגדיה ואהבתה לכיסויי ראש יוצאי דופן.  
<sup>100</sup> אלכסנדר מקווין (מרץ 1969 - פברואר 2010) היה מעצב אופנה אנגלי הידוע בזכות עיצוביו יוצאי הדופן ומעוררי התדהמה.  
<sup>101</sup> "Bad Romance", הוא שיר של לידי גאגה. השיר יצא לאור באוקטובר 2009 כסינגל הראשון מתוך האלבום השני של גאגה הנקרא "The Fame Monster". השיר נכתב על ידי רד-וואן ולידי גאגה.  
<sup>102</sup> קאבוקי הוא סוגה תיאטרלית מסורתית ביפן. המחזה כולל לרוב ריקוד ודרמה, והוא מתאפיין בסגנונותו ובאיפור המתוחכם שעוטים השחקנים.

יצירתה של גאגא מושפעת רבות מקורות חייה. הוריה שעסקו התחום התקשורת, העובדה שמשפחה הייתה אמידה, לימוד הפסנתר הקלאסי, תקופת הלימודים בבית הספר הדתי לבנות בלבד ותחושת ה"אאוטסיידר" שחוותה, הם רק חלק מהגורמים שהשפיעו על התפתחות הפרסונה הבימתית-ליידי גאגא. בית הספר לאמנויות פתח בפניה עולם חדש של אמנות ואופנה, אך כאשר היא בחרה לצאת ממנו, היא החלה את התהליך של גיבוש זהות אינדיבידואלית, ייחודית ויוצאת דופן, המתקיימת מחוץ לגבולות הממסד האמנותי. חוויות טראומטיות כמו זריקתה לפח והאונס שחוותה בגיל 19, השפיעו גם הם על הפרסונה הבימתית ובאו לידי ביטוי בשיריה. גאגא נחשפה לאמנים, למעצבי אופנה, לאיקונות פופ ולאנשים רבים, שהשפיעו רבות על התפתחותה כמוזיקאית ואמנית. היא טוענת כי היא חשה קרבה עמוקה לדמויות חשובות מלפני עשרות שנים. המיצג (הופעתה של גאגא) החזותי שערורייתי וחושני, מלווה בהמנונים של דיסקו. גאגא מציגה עצמה בתור ניגוד מכוון בין כוכבת פופ ופצצת מין שמיוצרת על סרט נע, לבין נערה שלעולם לא תסחור במיניות של צורך תהילה.

**ניתוח יצירות של לידי גאגא**

החוויה החדשה של האדם בן זמננו היא חוויה סכיזופרנית בלא יכולת של מסמני המשמעות להתחבר לתבנית שלמה וקוהרנטית, אין סטרקטורה או חוקיות כלשהי. זהו ביטוי לחברה בתקופה פוסט-תעשייתית, ממוחשבת, מרובת אינפורמציה, בעלת ידע תיאורטי רב, שאיננה ממיינת. לאמנים אין צורך ב"סגנון אישי", ורבים מהם נוקטים אסטרטגיה של אימוץ סגנונות שונים בהתאם לצורך, באופן המשרת את מטרות ההבעה. זהו אקלקט סובייקטיבי, שבמסגרתו מקיים האמן דו-שיח עם תולדות האמנות והתרבות. האמנות הפוסט-מודרנית שואלת מתקופות קודמות, בכלל זאת מן האמנות המודרנית, וניתן לזהות בה עקבות לכך (למשל: דאדא, פופ-ארט ועוד).

מעשה האמנות מעביר מוטיבים מן הסביבה החוץ אמנותית היומיומית להקשר אמנותי אך הסימן אינו מתקשר באופן בטוח עם המסומן ולכן נשאר חלול, לא מתייחס לכל תוכן. משמעותן המקורית של הסצנות הקטועות נשללת, והן נותרות כמצבות של עצמן-הקשר ביניהן מקרי, ארעי, חולף. הקטעים לקוחים משפות אמנותיות ללא היגיון. שפות אלה מוצאות מהקשרן להשקפת עולם מסוימת או לגישה אל המציאות. אין בהכרח קשר והצדקה פנימית לשימוש בשפה זו או אחרת. קיים ערעור על היחס השרירותי בין שפה לאובייקט על ידי משחק אינסופי של פרגמנטים, שברים, עולם של הדמיות, מציאות בדויה של מסכי טלוויזיה, טשטוש גבולות בין אמיתי לבדיוני-סכיזופרניה של מסמנים ללא קשר, מחסן של סגנונות. התפיסה של אמנות זו משקפת פלורליזם, עירוב, שונות ובו-זמניות. הרעיון של אמנות זו מתבססת על ביטויים ואובייקטים שונים המקיימים ביניהם אינטראקציות שלעיתים מובילות לשינוי הגבולות בין המדיומים, ומעודדת צורות מחשבה "אחרות" ואוונגרדיות, בניגוד ל"מיינסטרים" ולנורמה. בשל התפיסה, הרעיון והפתיחות שזרם זה מציע, מתקיימות תנועות יצירה נוספות, אחרות ורבות, המתקיימות במקביל.

אמנים הפועלים בעידן הפוסט-מודרני תורמים להתפתחות של תרבות חדשה, תרבות אירונית העושה שימוש ומתכתבת (לא מחקה) עם תולדות האמנות. יצירות השייכות לעת הזו מתאפיינות בעיסוק בנושאי תוכן כלליים כגון, סוגיות חברתיות, דתיות ופוליטיות, ובנושאים כמו זכויות ממיעוטים, זהות מינית ומגדר, מחלות, ופמיניזם. בנוסף, אמני הזרם אינם שואפים להבנה מוחלטת של יצירתם על ידי הצופה ולדיאלוג של היצירה עמו, ולרוב אף מקשים על התקשורת והבנת עבודותיהם, לעיתים תוך שימוש בפרובוקציות באופן שמעורר עוינות.

האמנות החדשה, לעומת אמנות ה"פופ-ארט" וה"ניאו-פופ", שמה את הדגש על שכפול והפצה המונית באופן פיזי ווירטואלי. האמן אינו משמש עוד כמוקד היצירה, והופך את פרסומה וזמינותה לעיקר. מהלך זה מאפשר את הניתוק בין האמן לבין היצירה/יצירות, באופן המקדם את הפצתה והגדלת היקף החשיפה אליה (תרבות ההמון להמון), ואת הפיכתה למנגנון ייצור ערך כלכלי.

בעבודות ויצירות השייכות לעת הזו נעשה שימוש בטכניקה של הנחת דימויים היוצרת רושם שהללו עברו שכפול שרירותי ומלאכותי. אלו הם "קולאז'ים" או "מונטאז'ים" הטרונגניים, שבהם

<sup>103</sup> ג'יימסון, פרדריק. פוסטמודרניזם, תל אביב: הוצאת רסלינג, 2002.

הדימויים שומרים על עצמאותם ומשמעותם המקורית ושוברים כל המשכיות לינארית. בכך, הם תורמים לחוסר האחידות, לריבוי, לקיטוע ולחוסר ההיגיון בארגון המרכיבים השונים. אמנות זו מלאה פרדוקסים ושירת היררכיות מקובלות, שלילת המשמעות הקבועה של דימויים על ידי הסטות מכוונות, חיקויים ומוטציות סגנוניות בתפוזות. זוהי תרבות "סייברפאנק" (קיברנטיקה ופאנק) המשלבת עולם טכנולוגי (מחשבים, מציאות מדומה, אינטרנט, דואר אלקטרוני), תרבות שוליים מחתרתיים ואנרכית רחוב. מיזוג של האנושי והמכונה. מקורותיה במדע בדיוני, "משוגעי" מחשב ועולם "הייטק" עתידני. זרם זה אינו מתאפיין במדיום טכניקה אמנותית אחת, והאמנים בזרם זה משתמשים לרוב בכלים חומרים שונים, העלולים לעורר ביקורת או כעס (חומרים שהם טאבו או נחשבים לא מוסריים, למשל: צואה, מוות ועוד).

המהפכה הצרכנית שמשמעותה הפרטת אורח החיים, עודדה טיפוח זהויות משתנות על בסיס צריכה מאסיבית של מוצרים אופנתיים, ובכלל זה "מוצרי תרבות". התחרות על תשומת הלב של הציבור נתנה לגיטימציה למניפולציות קוגניטיביות, הקצנה ושימוש בגירויים להעלאת סף הריגוש, בתקשורת, הפצצת מסרים, עומס מידע. האמן בעידן הפוסטמודרני, שאינו יכול עוד להמציא צורות וסגנונות חדשים, פונה להעתיק סגנונות קודמים, (פסטיש). הפסטיש תפס חלק נכבד מתרבות הפוסט-מודרניזם שעיקריה היו קלילות וגיחוך על השאלות הקיומיות שהציגו במאי המודרניזם. יצירה תוארה כפסטיש אם צירפה יחדיו סגנונות של כמה יצירות מקוריות. כפי שמגדיר זאת מילון אוקספורד, פסטיש הוא "עירוב של מרכיבים שונים: תערובת, בליל, ערבוביה". הפסטיש פועל בשיטת ההטלחה: הוא מייבא פסוקים ממקורות אחרים, ובלי לעוות אותם. הפסטיש, בקולנוע הפוסט-מודרני, משמעותו 'הדבקה' (Paste- Pastich) רעיון המוכר לכל ושימוש בו עד כדי שחיקת הרעיון. יש להזכיר כי מדובר בהדבקה מלאכותית, אחת שלא תראה טבעית ושיהיה ידוע לנו כי הרעיון לקוח ממקום אחר. דוגמאות לפסטיש בקולנוע הפוסטמודרני ניתן למצוא בסרטיו של קוונטין טרנטינו ("כלבי אשמורת", "קיל ביל") ובסרטיהם של האחים כהן ("ביג לבובסקי").

"הקניבליזציה האקראית של כל סגנונות העבר, המשחק ברמיזות סגנוניות אקראיות או באופן כללי מה שאנרי לפבר כינה בשם עליונותו הגוברת של ה'ניאו'". קניבליזציה כזו קיימת בכל תחומי התרבות, אך לשיאה היא מגיעה בתעשיית הבידור של הקולנוע והטלוויזיה של התרבות הגלובלית שמרכזה בארה"ב. התרבות הזו גם מתאפיינת במופעי ראוה המציגים את העבר באורח נוסטלגי כחזיון תעתועים נוצץ, דימויי תרבות ודימויי עבר שאינם אלא קרנבל פסטישי. דוגמא לכיוון זה ניתן למצוא בקאמפ, גישה אסתטית פוסט מודרנית שהתפתחה בארצות הברית במקביל לעליית הפופ-ארט, שלפיה ניתן לזהות יופי אירוני אנין בתופעות אופנתיות הלוקות בחוסר טעם קיצוני או בביטויים מובהקים של פרובינציאליות וכיעור. חובבי קאמפ טוענים כי "קאמפ הוא שקר שמעיד לומר את האמת". קאמפ משקף אסתטיקה של המלאכותי והסינתטי, החותר תחת הסטנדרטים של המוסריות הבורגנית הפוריטאנית באמצעות האמנות: בקאמפ משתמשים בפאר, קישוט, ייפוי והגזמה ליצירת עולם אוטופי, חושני, שנון ואקזוטי המהווה תגובה למגמות המשעממות, של החברה הטכנולוגית. שאיפת הקאמפ היא להפוך את האובייקט הרגיל והשכיח לגרנדיוזי, מרהיב ומהודר, ועוד יותר מכך, הקאמפ נוטה "לעבור" ממה לאיך: ממה שנעשה לאיך שנעשה. הקאמפ מבוסס, רובו ככולו, על אירוניה- על היכולת להבחין בפער/ חוסר ההתאמה

הקיים בין פרט/ חפץ גרנדיוזי ובין הקשרו העלוב. חוסר ההתאמה הנפוץ ביותר בקאמפ הוא בין הזכרי לנקבי, לייצוגים אנדרוגיניים שונים, שההיבט היפה ביותר בגברים הוא דווקא היסוד הנשי, ואילו ההיבט היפה בנשים הוא דווקא היסוד הגברי.

ישנם מספר מאפיינים שאנו עשויים למצוא הרבה במופעים פוסט-מודרניים: שיקוף עצמי, שיבוש ההירארכיה המקובלת של מרכיבי המופע, או הזדה שלו (ג'יבריש). אקלקטיות, היעדר מחויבות לשפה אחת, לשפה ברורה ומגובשת, לאמירות במשלב לשוני גבוה. מאפשר לקחת טקסטים ממקורות כמו שפת רחוב/ סלנג/ ספרי בישול/ פרסומות/ סרטים/ שירים וכו'. שבירה וריבוי עלילות על ידי הצגה של מספר עלילות שבורות ומקוטעות בו זמנית, ללא התחלה-אמצע-סוף, לעיתים בלי התפתחות עקבית וברורה בתוך עלילה. חוסר הרמטיות, טשטוש הגבולות המפרידים בין העולם הבדיוני לעולם המציאותי. טשטוש ההפרדה המקובלת בין שחקן לבין דמות. במקום דמויות מעוצבות שמתפתחות ומניעות את העלילה מקבלות את מרכז הבמה דמויות שאינן אחידות בהכרח בסגנונם ובמניע הפעולות שלהם. רב ממדיות ובו-זמניות- המופע מציג בו זמנית ממדי זמן וחלל שונים שיכולים להיות מוצגים זה לצד זה או להשתלב זה בזה.

נושאים אלה רלוונטיים מאוד ליצירתה של גאגא אך בעבודה זו על-אף שגאגא משתמשת באמנות המיצג (מצולמת ומופצת קליפ), בחרתי להקפיד תמונות המהוות חלק מהרצף הקליפי ולהתייחס לעבודות אלה כאילו היו עבודה דו-ממדית (כיצירות שטוחות על קנבס).

### סקירה וניתוח של עבודות נבחרות של לידי גאגא

גאגא החלה להופיע כאמנית מפורסמת, עם פריצתה בשנת 2008 והיא עובדת, פועלת ויוצרת גם בימים אלה. כדי לקבל חתך אופייני של עבודתה, נבחרו יצירות מרכזיות הנחשבות מזוהות עמה ומפורסמות בעולם. היצירות יוצרות סולם עבודות ומדגים את השנים בהם היא פעלה. היצירות שנבחרו, נבחרו מזמני הפעילות השונים ומהתחומים השונים בהם עוסקת גאגא. בקליפים ישנו עיסוק באייקוניות. השימוש הן בפרטים ודברים יומיומיים והן בשימוש ובעיסוק בדמויות אייקוניות. מווררהול, דרך דיוויד בואי, שאנייה טווין ועד לעצמה, גאגא יוצרת סולם של דמויות אייקוניות עליהם היא נשענת.

לידי גאגא ובינסה, *Telephone*, 2009.



#### • Telephone (קליפ), 2009

הקליפ "Telephone"<sup>104</sup> של לידי גאגא משנת 2009, הוא קליפ רווי השאלות והשראות מתרבות הפופ והפופ בכלל. בקליפ מתוארת כליאתה של גאגא, שחרורה וביצוע הרג המוני עם הזמרת בינסה. הקליפ הוא שיתוף פעולה בין השתיים.

"Telephone" הוא שיר מתוך המיני אלבום הראשון של גאגא "The Fame Monster". את השיר מבצעת גאגא יחד עם הזמרת בינסה נואלס. השיר יצא לאור כסינגל השני מן האלבום ב-26 בינואר 2010. השיר נכתב על ידי גאגא עצמה יחד עם

<sup>104</sup> תמונה מספר 9 בנספח התמונות. עמ' 86.

רודני ג'רקינו, והופק על ידי ג'רקינו. שיר זה הוא שיר סינת'פופ<sup>105</sup> ודאנס פופ<sup>106</sup>, בדומה לשיריה הקודמים של גאגא. במצעדי הפזמונים, הגיע השיר למקום הראשון בשבע מדינות, ביניהן בריטניה, ולעשרת הגדולים בעוד כעשרים מדינות, ביניהן ארצות הברית, שם הגיע למקום השלישי. במצעד השנתי של תחנת הרדיו גלגלצ, הגיע השיר למקום ה-20, ובנוסף, בארצות הברית, מכר השיר כ-8.9 מיליון עותקים.

הקליפ הוא למעשה המשך ל"Paperazzi" שבסופו גאגא נכנסה לכלא על רצח בן זוגה. לאחר שביונסה משחררת את גאגא מכלא נשים מפוקפק במיוחד, הן יוצאות למסע נקמה בן הזוג של ביונסה וביושבי הדיינר בו הם סועדים. הקליפ עוסק במוות, באסתטיקה של הנורא ובזהות וסלבויות מינית. בנוסף, בקליפ יש ציטוטים והתייחסות לסרטים (כגון "תלמה ולואיז", "Kill Bill" ועוד), ישנו טשטוש בין המציאות והאמנות, פלקטיות וטשטוש בין גבוה ונמוך מבחינה חברתית (חפצים ואובייקטים). הקליפ כולו מלא בתלבושות שונות של גאגא, של ביונסה, של רקדני הרקע, של דמויות המשנה ועוד. הלבוש משחק כאן ובכלל תפקיד של זהות ולהפך- הלבוש הוא הזהות, את הזהות שאנו לובשים.

השיר נפתח בבית הכלא. בית הכלא משמש כחלל התרחשות מרכזי בקליפ. הקליפ נפתח כאשר ליידי גאגא נכנסת כאסירה חדשה. גאגא לבושה בשמלת לטקס קצרה, בעלת מחשוף עמוק וכריות כתפיים שפיציות. השמלה בעלת שרוולים ארוכים והיא מפוספסת לאורך בשחור ולבן. גאגא עוטה משקפי שמש עגולות עם מסגרת שמזכירה בצורתה את כתפיות השמלה. גאגא מגיעה לתאה, מופשטת ונותרת על המיטה. את גאגא מלוות שתי נשים נוספות, הלבושות כשוטרות, אך לא במדים מסורתיים. בית הכלא הוא לנשים בלבד וגם הסוהרות בו הם נשים. הנוכחות הנשית מובלטת ומתחילה את ההתכתבות עם הסרט "תלמה ולואיז" משנת 1991. לואיז עובדת במזנון כמלצרית ויש לה כמה בעיות עם החבר שלה- ג'מי, אשר בתור מוזיקאי, הוא תמיד על הכביש. תלמה נשואה לדרייל שאוהב שאשתו שקטה במטבח כדי שיוכל לראות כדורגל בטלוויזיה. יום אחד הן מחליטות לפרוץ את שגרת החיים הנורמליים שלהם, לקפוץ למכונית ולצאת לדרך. המסע שלהם, לעומת זאת, הופך לטיסה כאשר לואיז הורגת אדם שמאיים לאנוס את תלמה. הן מחליטות לנסוע למקסיקו, אך עד מהרה הם ניצודות על ידי המשטרה האמריקאית<sup>107</sup>. כאשר גאגא נזרקת לתאה על ידי הסוהרות הן אומרות אחת לשנייה כי אין לה זין. אמירה זו של הסוהרות היא תשובה לשמועה שהייתה נפוצה בתקופה זו כי גאגא היא בחור. ההתכתבות של גאגא עם הסרט "תלמה ולואיז" לא מתבטאת רק בנוכחות האישית ובסיפור המסגרת אלא גם באנוס אותו תלמה כמעט חוותה, בהשוואה לאנוס שגאגא עברה. זוהי ביקורת על החברה (אלימות, תפיסת הנשיות וקווירים, עיסוק בשונה, באחר, ב"סטיה החברתית" ובמקום שהחברה מקצה לה- ה"חצר האחורית").

הצילום עובר לחצר בית הכלא, שם מושע ברקע שיר של ליידי גאגא. גאגא נכנסת לבושה בבגד גוף שחור ועל גופה מספר שלשלאות גדולות. הא עוטה משקפי שמש העשויות מבדלי סיגריות,

<sup>105</sup> הסינת'פופ (מוכר גם כאלקטרופופ) הוא זרם מוזיקלי אשר פרח בסוף שנות ה-70 והפך דומיננטי במהלך שנות ה-80 של המאה ה-20. סינת'פופ הוא פופ של סינתיסייזרים כפי שעולה משמו, אך זו הגדרה שטחית שאינה ממצה. סינת'פופ במובנים רבים, פרץ את הדרך למוזיקה אלקטרונית שבאה לאחר מכן.

<sup>106</sup> דאנס-פופ (באנגלית: Dance-pop) היא מוזיקת פופ המיועדת לריקודים שהתפתחה בתחילת שנות ה-80 מהפוסט-דיסקו. אופי מוזיקת הדאנס-פופ מושפע רבות ממוזיקת דאנס-אלקטרוני אך הוא פחות קשה לשמיעה ממנו.

<sup>107</sup> Mayr, Harald. "Thelma & Louise storyline". IMDB (2014). In <<http://www.imdb.com/title/tt0103074>>

בסגנון הרדי מייד, כאשר הסיגריות עדיין מעשנות. גאגא לובשת מכנס שחור ומגפוני עור לבנים. היא מוכנסת לחצר ואנו נחשפים לבן היחיד בבית הכלא. גאגא מתיישבת בספסל כאשר שאר האסירות מאיימות עליה. הבן ניגש אליה והם מתחילים להתנשק עד שקוראים לה ברמקול.

ליידי גאגא, *Telephone*, 2009.



הצילום עובר לחדר האוכל של בית הכלא, שם מתחילות מכות. גאגא לבושה תחתונים וחזייה שחורים שעליהם משובצים ניטים. היא לובשת מעל מעיל עור שחור משובץ גם הוא עם ניטים, מגפיה גם שחורות עם ניטים. בשיערה יש פחיות המשמשות כרולים לשיער. בשלב זה מתחיל השיר.

המקטע הבא הוא של גאגא בליווי רקדניות רקע, בלבוש תואם לשל גאגא, רוקדות בין התאים. הבנות לובשות חזייה ותחתונים שחורים עם ניטים ומגפונים שחורים. במהלך הריקוד יש שוטים של גאגא "מדגמנת" בתאה, ביגוד מינימלי העשוי מסרט משטרה, המתחיל מרגלה, מכסה את מפשעתה, את שדיה ועולה ומכסה את עיניה וחלק מראשה. גאגא משתחררת, ומסתבר כי משהו שחרר אותה בערבות. גאגא יוצאת מהכלא כאשר היא חובשת על ראשה כובע שחור, גדול ורחב שוליים ושמלה שחורה בגזרת בת ים<sup>108</sup>, כאשר אזור הבטן לבן עם כפתורים. נעליה כמו בשוטים הקודמים- מגפי לטקס שחורים. שיערה צבוע בצהוב לא טבעי.

ליידי גאגא וביונסה, *Telephone*, 2009.



גאגא יוצאת משערי בית הכלא, כאשר מחכה לה טנדר שעליו מצוירות להבות באדום וצהוב. גאגא עולה לטנדר ואנו מגלים שהנהגת היא ביונסה. ביונסה לבושה בגופיה שחורה. האוטו כולו מרופד אדום ועל המראה תלויות קוביות פרווה- פריט קיטש יומיומי. החפצים היומיומיים אמורים לשקף את המציאות (מורים מסין, קפה וכדומה).

השתיים יוצאות לנסיעה במדבר. באוטו מוציאה ביונסה המבורגר, מזון מהיר- אחד מהמאפיינים של עבודותיו של וורהול. מתחיל קטע השירה של ביונסה, כאשר גאגא מצלמת אותה במצלמת פולארואיד. הטנדר בו גאגא וביונסה נסעו הוא ה"Kill Bill" "Pussy Wagon"- מסרטו של טרנטינו של טרנטינו. העריכה הקצבית והעיצוב הצבעוני ומרובה הכותרות מזכירים גם הם את סרטיו של טרנטינו.

השתיים מגיעות לדינר (DINER), סממן אמריקאי של שנות ה-60. ביונסה נכנסת לבושה שמלת סטרפלס צהובה מלטקס וכובע תואם. על פניה משקפי שמש שחורות, גדולות ועגולות. ביונסה מתיישבת מול בן זוגה. כאשר הוא קם ביונסה מרעילה את הקפה שלו (אזכור נוסף ל"תלמה ולואיז" שהורגות את הבחור האלים). בן זוגה מפליק לבחורה. את כל הסצנה מלוות כתוביות כמו בקומיקס.

<sup>108</sup> גזרת בת ים היא גזרה שבה השמלה צמודה ללובשת ומנקודה בערך בגובה הברכיים יש חצאית או טול ומשוויים מראה של זנב בת ים.



בצילום זה אנו נחשפים לחלל מרכזי נוסף בקליפ- מטבח הדינר. במטבח גאגא במרכז, לבושה חולצה חסרת שרוולים שקופה וחצאית עיפרון לבנה. על ראשה מעין עיוות של טלפון, ממנו יורדת שפורפרת של טלפון שבה מדברת גאגא. מסביבה רקדנים שרוקדים שם פרטי המטבח. במהלך הקטע במטבח, ישנם

קטעי וידאו של ביונסה מדברת בטלפון בחדרה. היא לבושה בגדי גוף הנראים כמו מדי גנרל (בדומה למייקל ג'קסון- מלך הפופ) ונעליה נעלי עקב העשויות נצנצים. החדר הוא חדר מוטל טיפוסי. לאחר מקטעי המוטל, גאגא עושה "סרטון הסבר" על הכנת סנדוויץ' המתאפיין בכתוביות צבעוניות, כמו בשנות ה-60 ובקומיקסים. ישנו שימוש בשפת הקומיקס.

משם ממשיך הקליפ לקטע ריקוד נוסף. אנו נחשפים לכך שגאגא מרעילה את כלל יושבי הדינר. משקפיה של ביונסה נפתחות ומשמשות כאזכור לסמל המסחרי והפופולרי- מיקי מאוס. הלבוש הצהוב של ביונסה ומשקפי השמש הזהות לאלו של לידי גאגא בשיר "Paparazzi" מעידות על המשכיות ועל כך שביונסה הולכת להרוג את בן זוגה.

הצילום עובר לקטע ריקוד, שהרקה שלו הוא הדינר בו ונחים ה"מתים". הרקדנים לבושים בדגלי ארצות הברית- דגלים סמליים, מסחריים ופופולריים, הבגדים הם רדי מייד. במהלך קטע הריקוד יש שוטים של "גופות" מהדינר. בנוסף, יש מקטעים נוספים של ביונסה בחדר המוטל.

השתיים בורחות מהדינר באוטו שאתו הגיעו. הצילום סירוגים ובמקביל נע בין האוטו הנוסע במדבר וגאגא רוקדת על האוטו, כאשר הרע שחור, והיא לובשת בגד מנומר המכסה את כולה וכובע מנור תואם. תלבושת הנמר של גאגא מאזכרת קליפ אחר של שאנייה טווין ל "That don't impress me much". באמצע יש דיווח חדשות על הרצח שהשתיים עשו. הקליפ נגמר כאשר השתיים נוסעות במדבר ובורחות מהמשטרה, לבושות במה שנראה כלבוש לוויית גדול עשוי בד קליל. בגדה של ביונסה שחור ושל לידי גאגא סגול לילך. הקליפ נסגר כאשר מצוין "המשך יבוא" (הקטע הזה כולו הוא אזכור ל"תלמה ולואיז").

הקליפ כולו מלא באזכורים ושאלות מעולם המיינסטרים<sup>109</sup> (כמו סרטים, בילויים ועוד), הפופ והאמנות. שאלות אלה הופכות את הקלים לעבודת פופ- ארט אחת גדולה, שכן בחלקה הרב היא מאזכרת ומכניסה את פריטי היומיום והקישט משנות ה-60 והילך. הקליפ כולו בהשראת סרטים פופולריים ומצליחים ("תלמה ולואיז", "קיל ביל"), ומכניס לתוכו ניואנסים רבים השאולים מאייקונים פופולריים (כמו שאנייה טווין, מייקל ג'קסון ואנדי וורהול).

בדומה פופ- ארט, ישנו שילוב בין התרבות הגבוה (במקרה זה אזכורים מתולדות האמנות), לבין התרבות הנמוכה (בית הכלא, הדינר, קוביות הפרווה ועוד). גאגא בקליפ עוסקת בחיבור של

<sup>109</sup> מיינסטרים (מאנגלית: Mainstream; בעברית: זרם מרכזי, ולרוב בצורה המיודעת: הזרם המרכזי), היא הנטייה הדומיננטית בכל תחום (מדעי, תרבותי, וכו') במשך תקופת זמן מסוימת של רוב הציבור. לעתים קרובות מונח זה מתייחס לכל הטרנדים התרבותיים העכשוויים בתחומי האמנויות, המוזיקה, הקולנוע והספרות לעומת התרבויות האלטרנטיביות למיניהן.

העולם של זהות ומין יחד עם המציאות והאמנות. בדומה לניאו-פופ, גאגא מעסקת עם האמנות בממד של המדיה. הקליפ הוא מדיית צילום חדשנית, והוא מופץ באמצעות האינטרנט (יוטיוב, פייסבוק, טוויטר ועוד). הממד הכולל בו נמצא הקליפ הוא המדיה התקשורתית. בנוסף לדמיון בין היצירה לבין אפיוני הפופ-ארט והניאו-פופ, גאגא מוסיפה את הממד המוזיקלי ואת המניפולציות והמסרים הנוספים שהיא מכניסה לקליפ. סיפור חיה, ביקורת על התקשורת ושילוב תולדות האמנות, הם רק חלק מהתוספות שגאגא מוסיפה לקליפ.

• Born this way (תמונת סינגל), 2011

10. לידי גאגא, *Born this way*, 2011.



תמונת הסינגל "Born this way"<sup>110</sup> של לידי גאגא משנת 2011, מציגה צילום דיוקן של גאגא בצילום מופיעה, עירומה ובשחור לבן גאגא.

"Born This Way" הוא שיר של הזמרת לידי גאגא. השיר יצא לאור כסינגל הראשון מאלבום האולפן השני שלה, Born This Way בפברואר 2011. השיר נכתב על ידי גאגא, שגם הפיקה אותו יחד עם פרננדו גריבאי ו-DJ White Shadow.

השיר, הגיע למקום הראשון במצעד הבילבורד הוט 100 ובמצעדים רבים בעולם, שבר את שיא מספר ההורדות מ-iTunes בפרק הזמן הקצר ביותר בארצות הברית, והגיע למקום הראשון במצעדי ההורדות ב-iTunes בכל העולם. "Born this way"<sup>111</sup> היה השיר הראשון של גאגא שיצא מאז יציאת הסינגל Alejandro באפריל 2010, והדיווחים על יציאת השיר עוררו סקרנות תקשורתית. קטע מן השיר הוצג לראשונה בטקס פרסי MTV ב-2010, כשגאגא שרה שורה מתוך פזמון השיר לאחר שקיבלה בטקס פרס על הווידאו-קליפ של השיר "Bad Romance". בדצמבר 2010 פרסמה גאגא בטוויטר, כ"מתנת" חג המולד למעריציה, את תאריכי הוצאת הסינגל והאלבום; השיר תוכנן לצאת בפברואר 2011 בטקס פרסי הגראמי ה-53, אך כמה ימים לפני יציאת השיר פורסם כי יציאת הסינגל תוקדם ביומיים. השיר יצא להשמעה בתחנות הרדיו בארצות הברית. שתיים מתחנות הרדיו השמיעו את השיר כל שעה עגולה במשך כל סוף השבוע.

במרכז התמונה, ניצבת גאגא בעירום. גאגא מפנה אלינו את גבה ומסובבת ראשה מעל כתף שמאל שלה. התמונה כולה בשחור לבן. שיערה מפוזר מסביב לראשה ולמרות גווני השחור לבן אנחנו רואים כי הוא בהיר. עיניה מאופרות בסגנון מצרי-איילינר מעל ומתחת לעין ומתחבר בשפיץ. על שפתיה אודם שחור. מעל עיניה, בעצמות לחיה ועל כתפיה ישנם שינויי גוף הנראים כמו עיוותי סיליקון. הרקע שחור אטום. במרכז תחתית התמונה מופיע שמה של גאגא בכתוביות כמעט בלתי ניתנות לקריאה ומעל שם המשפחה מופיע בקטן יותר שם הסינגל "Born this way" באותו הכתב. הקומפוזיציה מרכזית, שכן גאגא ניצבת במרכזה ומישירה מבט אל הצופה. גאגא מעט רוכנת קדימה (לקדמת גופה לא לקדמת התמונה), ויצרת אלכסון, ובשילוב עם צורת הכתב האלכסונית של שמה ושל שם הסינגל, נוצרים מספר אלכסונים. פלטת הצבעים היא מונוכרומטית בשל

<sup>110</sup> תמונה מספר 10 בנספח התמונות. עמ' 87.  
<sup>111</sup> תמונה מספר 10 בנספח התמונות. עמ' 87.

הפילטר השחור לבן שנבחר. צבעים לוקליים, שכן זוהי תמונה שמלבד הפילטר, לא נעשתה בה שום מניפולציה.

הצילום שצולם על ידי ניק נייט, הוא חלק מסדרת צילומים לאלבום שכללה את עטיפת האלבום ותמונות נוספות שהופיעו בו. הצילומים נעשו בהשפעה של האמנית סיינט אורלן, בקומפוזיציה, בנושא (אישה ערומה ופגיעה), בשחור לבן ובשינויי הגוף.

#### • Applause (קליפ), 2013

ליידי גאגא, *Applause*, 2013.



הקליפ "Applause" של ליידי גאגא משנת 2013, הוא קליפ רווי השאלות והשראות מתרבות הפופ והפופ בכלל. בקליפ מתואר חלל (אוהל קרקס) בו מתרחשות סצנות שונות בהשראת יצירות אמנות ותרבות הפופ. "Applause" הוא שיר של הזמרת ליידי גאגא מתוך אלבום האולפן השלישי שלה "ARTPOP". השיר יצא לאור באוגוסט 2013 כסינגל הראשון מתוך האלבום. הקליפ לשיר, שצולם באולפני Paramount Studios בלוס אנג'לס במהלך יולי 2013, יצא

לאור באוגוסט 2013 בהצגת בכורה בתוכנית הבוקר האמריקאית בוקר טוב אמריקה. באוגוסט 2013 הופיעה גאגא עם השיר לראשונה בטקס ה-VMA.

הקליפ הוא מעין מונטאז' המורכב ממספר קטעי וידאו. בהתחלה, המקטעים חתוכים ומהירים אך עם המשך הקליפ מתארכים. הקליפ ברובו שחור לבן אך מודגש וצבוע בקטעים ומקטעים מסוימים. אפקט השחור לבן בקליפ מסמל שהקרקס המוצג בקליפ לא נועד רק לילדים, אלא גם לבוגרים יותר ולא רק למעריציה. המקטעים השונים קורים על רקע של אוהל קרקס זהה והכל נראה כמופע אחד הדורש, כשם השיר, מחיאות כפיים. מרבית הדימויים לקוחים מחיי היומיום והפופ כמו סרטים מצוירים, אמנות וכבות במגזינים. במהלך השיר יש תהליך- בתחילת הקליפ הכל מסודר והולך כשגרה ובסופו הכל נהרס ומתבלגן, יש כאוס. בקליפ מתוארים אביזרי קסם (כגון כובע קסם, מטה, קדרה ועוד) שמוסיפים ממד של "קסם" לקליפ. הקליפ טבול באווירה עתידינית המקבלת סיוע באמצעות האיזכורים המודרניים. המקטע הראשון הוא המלאך. המלאך הוא ליידי

ליידי גאגא, *Applause*, 2013.



גאגא. גאגא לבושה בבגד שחור צמוד העוטף אל כולה מלבד פניה. על גבה מורכבות כנפיים העשויות ממה שנראה כמוטות ברזל.

גאגא עומדת על במה כאשר יש חושך בחלל וזרקור מאחוריה. בהבזק הבא שבו נראית סצנת המלאך נוספים במה אנשים העומדים מתחת לגאגא במפוזר. המלאך

נראה כאילו הוא מתקרב ויורד מהבמה בתעופה לכיוון הצופה. רק לאחר שהמלאך קרוב אלינו אנו מבינים שזוהי ליידי גאגא. שוט נוסף של סצנה זו מציג את המלאך כאשר הוא עוד על הבמה ותחתיו האנשים רוקדים. המלאך מתעופף מעל הבמה והאנשים רוקדים מתחתיו ונראים כאילו

סוגדים לו. במהלך הקליפ מופיעים מקטעים נוספים בהם המלאך על הקרקע, נתיניו רוקדים, שוב על הבמה, המלאך לבד פעם נוספת, מתעופף ולבסוף מתפרע, נופל על הקרקע ונאבק באנשים שליזו. במהלך הקליפ נראה המלאך כאילו הוריד כנפיו ורוקד ומשתלב בקהל האנשים. המלאך מתכתב עם הסרט האילם "הערפדים"<sup>112</sup>. הריקוד נמשך והעתידנות מתחילה לטעון את נוכחותה. אנו רואים הבזקים של פירמידה היישר מתוך מטרופוליס של פריץ לאנג<sup>113</sup>. המלאך וכנפיו מזכירים גם חלק ממסע ההופעות של דיוויד בואי משנות ה-80 בו נראה תלוי על הבמה עם כנפי מתכת. במקטע נוסף מופיעה גאגא, על מזרון, לבושה הלבשה תחתונה שחורה ומגפונים שחורים בעלי עקב גבוה. המזרון מאובק וכאשר גאגא זזה עליו יוצא האבק והצופה יכול לראותו. במהלך המקטעים של סצנה זו בקליפ, גאגא רוקדת בצורה פרובוקטיבית על המזרון, אולם פניה נראות מבוהלות ופניה ושיערה נראים כמו לאחר מאבק או מאמץ אינטנסיבי. סצנה זו מתקשרת עם יצירתה של טרייסי אמין<sup>114</sup> "מיטתי".

בתמונה שלישית נראה כובע<sup>115</sup>, גדול ממדים שבתוכו גאגא יושבת. הכובע הוא מגבעת בעלת שוליים רחבים- קצרים וריפוד פנימי אדום. על הכובע חתום שמה של גאגא. הכובע הפוך ובתוכו יושבת לידי גאגא. שיערה משוך לאחור והיא לובשת מקטורן הנראה מעור תנין או נחש בצבע ירוק ותחתיו חולצת גולף לבנה מאותו העור. יש לה מכנס אחד בלבד והוא עשוי מראות קטנות שבורות- כמו בכדור מראות (פריט הנחשב קיטש). כאשר היא עולה מהכובע אנו רואים זנב אורות

מאורך. הפעם האחרונה שבה מופיע הכובע היא כאשר גאגא יוצאת מתוכו וזנבה נחשף לצופה. הכובע גדול עד כדי גיחוך ועליו חתום "ליידי גאגא". הכובע הוא התכתבות עם יצירותיו של מרסל דושאן<sup>116</sup> - לחתום על משהו ולהחליט שהוא אמנות. אולם הכובע יכול להיות גם התכתבות עם ג'ון גליאנו<sup>117</sup>. תלבושתה נזכרה באוסף "מייסון מרג'אלה קולקציית המומחים"<sup>118</sup> וכן גרסת זוחלים של מטרופוליס. לבושה מזכיר את לבוש הארנב מ"אליס בארץ הפלאות", מה

13. ליידי גאגא, *Applause* (כובע הקסמים), 2013.



12. ליידי גאגא, *Applause* (גלימה לבנה), 2013.



<sup>112</sup> "הערפדים" הוא סרטי פשע אילמים סדרתיים בשנים 1915-1916 שנכתב ובוים על ידי לואי פוילד. העלילה בפריז, ומכבב בו אדואר מאט, מוזידורה ומרסל לווסק.  
<sup>113</sup> מטרופוליס הוא סרט אילם שהפיק אריך פומר וביים פריץ לאנג בשנת 1927, על פי תסריט שכתבה אשתו תיארה פון הארבו ב-1926. העלילה מתרחשת בשנת 2026, אז, בתקופת עשייתו של הסרט (1927), עתיד רחוק ובלתי נראה.  
<sup>114</sup> טרייסי אמין (נולדה ב-3 ביולי 1963) היא אמנית אנגליה הידועה ביצירות האוטוביוגרפיות והוויזואליות שלה.  
<sup>115</sup> תמונה מספר 13 בנספח התמונות. עמ' 87.  
<sup>116</sup> מרסל דושאן (יולי 1887 - אוקטובר 1968) הוא אמן צרפתי- אמריקני. השפעתו על האמנות במחצית השנייה של המאה ה-20 היא רבה. מושג ה"רדי מייד", אותו פיתח דושאן, הוא אחד המקורות העיקריים להתפתחותה של אמנות ה"פופ-ארט" ושל האמנות המושגית. דושאן היה בין הדמויות הבולטות בהתפתחותה של האמנות המודרנית האמריקאית, ועבודתו מהווה סמל לאמנות האוונגרד.  
<sup>117</sup> ג'ון גליאנו (נולד ב-28 בנובמבר 1960) הוא מעצב אופנה בריטי, מבכירי מעצבי האופנה בעולם, היה מעצב הבית של כריסטיאן דיור, עד שפוטר מתפקידו במרץ 2011 בשל התבטאויות גזעניות ואנטישמיות.  
<sup>118</sup> מייסון מרג'אלה, הוא בית אופנה יוקרה צרפתי שבסיסה בפריז. נוסדה בשנת 1988 על ידי המעצב הבלגי מרטין מרג'אלה. הוא ידוע באופנת האוונגרד ובבגדים מפורקים ומורכבים מחדש.

שמעביר תחושה של קסם- שלילת ארנב מכובע, ותחושה של תרבות הפופ- סרט מצויר פופולרי ונפוץ. יסוד הקסם והדמיון הוא השראה מהסוריאליזם, ששאף "לתקן" את העולם השבור על ידי חלום ודמיון.

בסצנה הרביעית נראית גאגא<sup>119</sup>, לבושה בבגד גוף שחור המכסה את כולה, כאשר עוטר אותה בד לבן מנופח. במהלך מקטעים אלה, משחקת גאגא עם הבד הנפוח. ישנם תקריבי פנים שבהם מסתירה את פניה בצורה דרמטית עם הבד ומקטעים בהם היא רוקדת עמו על גבי רקע שחור. הבד נראה כאילו הוא חלק מגאגא והיא אפילו מלקקת אותו במקטע מסוים. במקטעים מסוימים בהם מוצג הבד הלבן, פניה של גאגא לבנות ומאופרות באיפור כבד בדומה לגיישות<sup>120</sup> היפניות.

הסצנה של האיפור "משתבשת" כאשר גאגא מורחת את האיפור על פניה ומלכלכת את כל פניה. המקטעים נעים בין גאגא המאופרת, בעלת הפנים המלוכלכות, ובעלת הפנים הנקיות, למרות שברגעים מסוימים של האיפור ומריחתו הבד הלבן אינו נוכח.

בסצנה זו אנו רואים את הזמרת בתלבושת שחורה ומאובזר עם גלימה מתנפנת, אשר מזכירה את העבודה של הצלם לואי פולר<sup>121</sup>. מריחת האיפור של גאגא על פניה, כאילו היא ציור מרוח חי של קזואו שירגה<sup>122</sup>. בנוסף, האיפור מזכיר את הופעתו של דיוויד בואי באלבומו "חיים על מאדים". המקטעים בהם גאגא בבגד שחור בלבד מזכירים את יצירתו של אינגמר ברגמן "החותם השביעי".

11. לידי גאגא, *Applause* (מרילין מונרו), 2013.



בקטעים נוספים נראית גאגא בכלוב. לגאגא שיער צהוב ופניה מאופרות בלבן. שפתיה אדומות. האיפור שעל פניה מרוח ושיערה מבולגן. גופה נראה מלוכלך ופצוע. היא לובשת בגד שנראה כבגד ים שלם, לבן, שחלקו העליון עשוי תכריכים ותחבושות ממומיה מבולגנות או כותונת משוגעים הרוסה.

היא נועלת על רגלה מגפי עקב לבנות. הכלוב נראה כמו כלוב ציפורים, בגודל אדם. במהלך המקטעים של תמונה זו, גאגא רוקדת בכלוב ומנסה להשתחרר ממנו. לעיטים היא עטה גלימה לבנה. במקטע זה אנו מקבלים הצצה ראשונה שלנו של גאגא בכלוב. גאגא מופיעה בתמונה זו פצועה ומדממת. זוהי מטאפורה למצבה הנוכחי. לאחר ששברה את הרגל ועשתה הפסקה ממוזיקה, הי ספגה על כך ביקורת קשה ונוקבת בתקשורת. המצב של הפציעה והדימום נגרמו

<sup>119</sup> תמונה מספר 12 בנספח התמונות. עמ' 87.

<sup>120</sup> גיישה היא אשת בידור יפנית מסורתית, שכישוריה כוללים ריקוד ונגינת מוזיקה יפנית קלאסית.

<sup>121</sup> לואי פולר (ינואר 1862- ינואר 1928) היה רקדן אמריקאי שהיה מחלוצי הן המחול המודרני והן טכניקות תאורה תיאטרליות.

<sup>122</sup> קזואו שירגה (אוגוסט 1924- אפריל 2008) היה אמן מודרני יפני שהשתייכו לקבוצת "גוטאי" של אמני האוונגרד.

בשל התקשורת והם מדמים את מצבה הנפשי. השיער והאיפור שלה הם הפניה לדיוקנאות המפורסמים של אנדי וורהול של מרילין מונרו<sup>123</sup>.

ליידי גאגא, *Applause*, 2013.



במהלך הקליפ ישנו דימוי חוזר של ראשה של גאגא כאשר היא תופסת סכין בפיה ונעלמת, כמו במופע קסמים. הכנסת מעבר הרצף של תפיסת הסכין, הוא מחווה לסרטי קרקס משנות ה-20 המאוחרות. לאחר הפזמון הראשון מתגלה תמונה חדשה, בה עולה ליידי גאגא ממה שנראה כמו בריכה משיש שחור. גאגא עולה כאשר את שדיה

מכסות 2 צדפות ואת מפשעתה מספר צדפים מודבקים יחדיו. משני צדיה עולות ידיים מעוותות הנראות כשל שד. בסופו של הקליפ, נראה כאילו התמונה נשאבת לאחור וליידי גאגא מנסה בציפורניה להישאר בקדמת הבמה. בפעמים האחרונות שבהם מופיעה התמונה, גאגא רוקדת, מוחאת כפיים, וכותבת באמצעות ידיה את המילה "Applause". סצנה זו היא התכתבות עם "לידתה של ונוס" של סנדרו בוטיצ'לי, חוץ מזה שכאן הגרסה של חיק ונוס נתמכת בידי הקולנוע הפוטוריסטי<sup>124</sup>.

תמונה נוספת שאליה אנו מתוודעים בשלב מאוחר יותר היא תמונה בה מופיעה גאגא כברבור שחור. פניה מודבקות על גוף של ברבור שחור. הברבור נחשף כאשר ביצתו מסתובבת ונהפכת לרקע שלו. על פניה של גאגא סימנים שחורים הנראים שבטיים. הברבור השחור הוא מטאפורה לגאגא, שחווה בריונות וילדות קשה, בין היתר בעקבות המראה שלה. ליידי גאגא הופכת לברבור שחור, עם קצת איפור פנים המתקשר לציורי חיות מינימליסטים של פיקאסו.

בשלב זה של השיר אנו נחשפים לסצנה נוספת. גאגא, פוסעת במנהרה סגולה בעל משחקי שקיפות. פעם נוספת היא מאופרת כגישה. לראשה זר פרחים. היא סוחבת איתה קרן גדולת ממדים וכבדה, מלאת פרחים- זר כלה. בהמשך הקליפ, אנו, הצופים, נחשפים לקטעים נוספים מהסצנה. אחד בו גאגא מרימה את הקרן מעל ראשה וקונפטי יורד, והשני, נפילתה על הרצפה

ליידי גאגא, *Applause*, 2013.



והסתבכותה לקום עם הקרן, ואנשים באים לעזר לה לקום. בגדיה בחלק זה מתכתבים הן עם ג'ון גליאנו והן עם הקולקציה של ג'אן פול גוטייה "האלמנט החמישי". המראה הכולל של גאגא דומה לכלה בסרט "חתונת הרפאים" של טים בראון.

בערך בפזמון השני מתגלה התמונה הדומיננטית ביותר. בתמונה זו מופיעה גאגא,

<sup>123</sup> תמונה מספר 11 בנספח התמונות. עמ' 87.

<sup>124</sup> הפוטוריזם היא תנועת אוונגרד איטלקית שיזם המשורר פיליפו טומסו מרינטי. התקופה הפעילה ביותר של התנועה הייתה בין השנים 1901-1914 אך השפעתה במדינות רבות הייתה רבת שנים. בנוסף למרינטי היו לתנועה חמישה מייסדים נוספים: בלה, קארה, רוסולו, סברניני ובוצ'וני.

כאשר היא לובשת תחתונים וחזייה הנראים ככפות ידיים ומסתירים את אזוריה האינטימיים. היא עוטה כפפות שחורות ומגפי עקב שחורים. מאחוריה ישנה קבוצה גדולה של רקדנים. תמונה זו דומיננטית ומופיע פעמים רבות משום שמרבית קטעי הריקוד קורים בה. לקראת הסוף, בראה כאילו גאגא מפרכסת על הרצפה. הרקע בהשראת אר דקו<sup>125</sup> ואת החזייה היד של ג'נט ג'קסון משנת 1993.

הקליפ נגמר כאשר גאגא מאייתת עם ידיה את המילה "Applause" במקטעים השונים. הקליפ נסגר בתקריב של גאגא שעל עיניה מכה ירוקה ושני כפתורי קריסטל על עיניה. לבסוף הוידאו נגמר עם מסכת עיניים רכה של פרחים בתוך השלולית, עם עבודתו של מונה "שושנות מים" על עיניה.

הקליפ מתכתב עם יצירות אמנות קלאסיות ומוכרות, מה שמסמל את החיבור לעולם האמנות. השיר מתכתב גם רבות עם תרבות המיינסטרים והפופ, התכתבויות אלה הופכות את הקליפ לרווי בתרבות הפופ ופופ בכלל.

• ווקס הלבשה (vex clothing), תמנון מנוקד (תלבושת לליידי גאגא), 2013-2014

14. ווקס הלבשה, תמנון מנוקד, 2013-2014.



התלבושת "תמנון מנוקד"<sup>126</sup> של ווקס הלבשה (Vex Clothing)<sup>127</sup> משנת 2013-2014, היא תלבושת שהוכנה לליידי גאגא לסבב ההופעות של "ARTPOP".

התמנון המנוקד הוא תלבושת מיני רבות שלבשה גאגא בסיבוב ההופעות שלה. התלבושת מאופיינת בצבע תכלת ובנקודות בגדלים שונים, בצבע לבן. התלבושת מורכבת מכובע ובגד גוף. הכובע, מורכב על ראשה בצורה עומדת, ומראשה יוצאות שתי זרועות שנראות כמו מחושים. הזרועות ארוכות ומגיעות עד לאזור מפשעתה. הם משתפלות לצידי גופה בצורה

סימטרית, בצורה שמזכירה נביעת מים או מזרקה. חלקו העליון של הבגד נראה כבגד רגיל- חלק עליון צמוד, חסר שרוולים, בעל מעין קולר ממנו ממשיך הבגד. הבגד כולו עשוי לטקס. הבגד נראה כמו בגד ים שלם או בגד גוף. מאזור הישבן יוצאות זרועות מתפתלות בצורה מבולגנת וחסרת סדר. הזרועות קצרות וארוכות, מתפתלות וישרות, נוגעות ברצפה ו"מביטות לשמיים".

<sup>125</sup> אר דקו הוא סגנון בתחומי אמנות חזותית שונים, שהחל להתפתח בתחילת המאה ה-20, וצבר תאוצה בין השנים 1920-1930. סגנון האר דקו כלל רפרטואר עשיר של עיטורים גאומטריים ושל עיטורים השאובים ממגוון רחב של מקורות השראה כמו עולם האדריכלות, עולם האופנה, הבלט הרוסי ותרבויות קדומות, בהן מצרים העתיקה והמזרח הקדום.

<sup>126</sup> תמונה מספר 14 בנספח התמונות. עמ' 88.

<sup>127</sup> ווקס הלבשה בע"מ נוסדה בשנת 1997 על ידי לורה פטריאלי. ווקס נוסדה על הרעיון כי לטקס יכול להיות אלגנטי מספיק כדי לעבור מפטיש לאופנת המיינסטרים. היום, ווקס מחזיקה במעמד של אחד ממכתבי הטרנדים וחברות הלטקס היצירתיות בעולם. מקוטור לכדי בגדים ללבוש יומיומי, ווקס מציעה קו של בגדי לטקס אשר מרצה את העירוני האוונגרד וחובבי לטקס מסורים.

גם התמנן המנוקד מבוסס על צורה אורגנית, במקרה זה מן החי. הזרועות אינן מסודרות ואינן שוות, והן פונות ומתפתלות לכיוונים רבים, באופן שבשילוב תנועתה של גאגא יוצר תחושה דינאמית, חיה.

שיתוף הפעולה של גאגא עם ווקס הלבשה הוא אינו מפתיע, שכן ווקס הלבשה עובדים עם לטקס-חומר בלתי שגרתית ולא קונבנציונלי- מתאים לגאגא. הבחירה בלטקס היא גם קצת מאזכרת את הפופ. הבחירה בלטקס- פלסטיק, חומר יומיומי, נפוץ ופופולרי בקרב מוזרים ואריזה. השימוש בלטקס הוא מעין הצהרת פופ על הפלסטיק. הלטקס משמש מעין אריזה והופך את גאגא בתת המודע של המביט למוצר נוסף- העטוף בפלסטיק. ישנו שימוש בחומר נמוך (חומר אריזה) והפיכת שלו ללבוש תאטרלי, אופנתי, וכן הקבלה בין אריזת המוצר ללבוש שאורז את האמן. בנוסף, ישנו הרצון לחדש, להפתיע, להדהים, לזעזע ולמתוח את הגבולות.

#### • ArtPop (עטיפה של דיסק), 2014

15. לידי גאגא, *ArtPop*, 2014.



עטיפת הדיסק "ARTPOP"<sup>128</sup> של לידי גאגא משנת 2014, היא עטיפה של אלבום האולפן ה-3 שלה. בעטיפה מוצגת דמותה של גאגא בפסל. "ARTPOP" הוא אלבום האולפן השלישי של הזמרת לידי גאגא. האלבום יצא לאור ב-11 בנובמבר 2013 דרך חברת התקליטים אינטרסקופ רקורדס. הסינגל הראשון מהאלבום, "Applause", יצא לאור באוגוסט 2013. בספטמבר 2013, הופיעה גאגא באירוע iTunes Festival עם שמונה שירים מהאלבום, כאשר

לשבעה מתוכם זאת הייתה השמעת הבכורה שלהם. באוקטובר, יצא לאור סינגל השיווקי הראשון מהאלבום "Do What U Want", בהשתתפות אר. קלי. לפני כן, הצצה לשיר הופיעה בפרסומת של Beats by Dre. אולם יום לאחר מכן, הוכרז הסינגל השיווקי כסינגל השני מתוך האלבום עקב הצלחתו ביום הוצאתו כסינגל שיווקי. "Venus", שתוכן תחילה הוא להיות הסינגל השני מהאלבום, כסינגל שיווקי. בנובמבר, יצא הסינגל השיווקי השני מהאלבום: "Dope". גאגא הופיעה עם השירים "Applause" ו-"Venus", בתוכנית הספיישל של רשת ABC לכבוד חג ההודיה "Lady Gaga & the Muppets' Holiday Spectacular" בכיכובם של גאגא והחבובות. הספיישל שודר בנובמבר 2013. ביום יציאת האלבום הייתה מסיבת השמעה ראשונה שנקראה "artRAVE". בנוסף גאגא הופיעה עם 9 שירים מתוך האלבום. האלבום יצא לאור כדיסק וכמו כן כיישום שפותח על ידי חטיבת הטכנולוגיה של הצוות של גאגא, TechHaus. במהלך הקמפיין לאלבום גאגא שיתפה פעולה עם אמנית המיצג המפורסמת מרינה אברמוביץ. שם האלבום "POPART" הוא השם של זרם האמנות "פופ-ארט" אתו מתקשרת גאגא.

במרכז העטיפה נמצא פסל של לידי גאגא שעוצב על ידי ג'ף קונס. גאגא ערומה, יושבת על צדפה, ברגליים פתוחות כאשר ביניהם כדור כחול מתכתי בוהק, המסמל את השלמות והתעלות הנפש

<sup>128</sup> תמונה מספר 15 בנספח התמונות. עמ' 88.

בעיניו של קונס. שיערה ארוך ומשתפל על שדיה, וצבעו בלונדיני המתקרב ללבן. היא מסתכלת על הצופה בראש מושען חלקית אחורנית, ונוצרת הרגשה של הסתכלות מלמעלה. כל גופה מלבד כפות רגליה נמצא בתוך המסגרת. על הכדור, באלכסון בלבן, נראה כאילו התפקסל מעט, נמצא שם האלבום. מאחוריה באותיות גדולות בוורוד, מוסתרות חלקית על יד הפסל, נראות מפוקסלות קצת גם, מצוין שמה- ליידי גאגא. הרקע מחולק ל-15 חלקים שווים, שמחולקים מהמרכז שנמצא מאחורי הפסל, כלפי חוץ. בחלקים אלה מופעים מקטעים של שתי יצירות אמנות- "הולדת ונוס"<sup>129</sup> של בוטיצ'לי ו"אפולו ודפנה"<sup>130</sup> של ברניני. שניהם משמשים אזכורים לתרבות קדומה, ושניהם מציגים את גאגא כדמות מיסטית. הציור של בוטיצ'לי ממוקם כך שגאגא במרכזו.

הקומפוזיציה מרכזית, ובמרכזה נמצא הפסל של גאגא והכדור הכחול שתופס תשומת לב רבה בגלל מיקומו וצבעו. קומפוזיציה זו אינה מפתיעה ואף ברורה מאליו משום שזהו אלבום של גאגא. בנוסף, הקומפוזיציה דינמית ומלא. ישנם אלכסונים, תנועה ובכל אזור, לא משנה לאן מסתכלים ישנה התרחשות. הדינמיות והמלאות נראים בהתחלה מבולגנים, אך לאחר רגע נוסף יש תחושה של סדר והיגיון. הצבעים לוקליים, לכל דבר יש את הצבע שלו ואת התחום שלו. יש כיסוי של פריטים על ידי הפסל, ומלבד הפסל התלת ממדי יש תחושה של השטחה, אך אם זאת תפיסת חלל מדעית<sup>131</sup> בשל האלכסונים והחלוקה המדויקת.

הפסל של גאגא הוכן בהשראת "הסתכלות הכדור"<sup>132</sup> - תערוכת פסלים של האמן ג'ף קונס. בתערוכה זו הוא לקח דימויים בצורת פסלים שונים (כגון איש שלג והרקולס), צבע אותם בלבן והוסיף להם את הכדור הכחול הבוהק. הכדור בעיניו של קונס מסמל את השלמות, הטוהר ותמצית העולם.

<sup>129</sup> "הולדת ונוס" הוא ציור של צייר הרנסאנס האיטלקי סנדרו בוטיצ'לי שצויר בין השנים 1485-1486. בציור מתוארת האלה הרומית ונוס נולדת מתוך גלי הים כאישה בוגרת. הולדת ונוס הוא סיפור מן המיתולוגיה היוונית שבו מתוארת לידתה של ונוס. ציירים רבים בנוסף לבוטיצ'לי ציירו סצנה מיתולוגית זו, חלקם לפני בוטיצ'לי וחלקם גם בתקופות שאחריו.

<sup>130</sup> "אפולו ודפנה" הוא שמו של פסל שיש מאת הפסל האיטלקי ג'ובאני לורנצו ברניני. הפסל, מתאר את דמויותיהם של אפולו ודפנה. נושא הפסל לקוח מתוך היצירה "מטמורפוזות" מאת המשורר הרומי אווידיוס. על פי הסיפור המיתולוגי, האל אפולו, שחץ האהבה של קופידון ננעץ בו, רודף בתשוקה אחר הנימפה דפנה. לאחר שדפנה קראה לעזרה, הפך אותה אביה - אל נהר - לצמח הדפנה.

<sup>131</sup> תפיסת חלל מדעית היא תפיסת חלל מוקפדת שתוכננה מראש ומשווה לה מראה קר.  
<sup>132</sup> תמונות מספר 7-8 בנספח התמונות. עמ' 79.

**השוואה לייצוגי הפופ- ארט ומקורות השפעה עכשוויים**

היצירות שנבחרו הם רק מספר דוגמאות להשפעה של הפופ-ארט על לידי גאגא. גאגא משתמש ביצירתה ובהופעתה באזכורים, תכתיבים, אפיונים ורפרנטים רבים ליצירות אמנות מתקופות שונות, אך הבולט בהם הוא זרם ה"פופ-ארט". מהקטוע, דרך האסתטיקה ועד לנושא, גאגא משחזרת ומוסיפה לזרם ה"פופ-ארט" ואפיוניו. הדמיון מתבטא בנושאים קשורים לחברת ההמונים ומוצרי צריכה, לביקורת חברתית ומסרים, קיטועים וצבעונית ועוד. אלו הם רק כמה דוגמאות הלקוחות משנות פעילותה של גאגא ומעבודות ואמנים בולטים בזרם ה"פופ-ארט" וה"ניאו-פופ".

### השוואה בין:

2. אנדי וורהול, מרילין הכחולה, 1964.

אנדי וורהול, מרילין הכחולה, 1964



ליידי גאגא, Applause (קליפ), 2013

באחת הסצנות המופיעות בקליפ "Applause"<sup>133</sup> של ליידי גאגא, ישנה סצנה בהשראת היצירה "מרילין הכחולה"<sup>134</sup> של אנדי וורהול. בסצנה, נראית מרילין בתוך כלוב, חבולה ומלוכלכת.

בציור של וורהול, ישנה הגדלה וקומפוזיציה מרכזית. במרכזו של הריבוע (הקנבס) ניצבת דמותה של מרילין,

כאשר גם הצבע של הרקע תורם להבלטת דמותה. הקומפוזיציה מדויקת ויוצרת תחושה לא טבעית והיא באה לשימוש בעיקר

12. ליידי גאגא, Applause (מרילין מונרו), 2013.



בצרכים פורמליות מה שתורם להעברת המסר של וורהול באמנות. גם התמונה בקליפ, המתכתבת עם יצירתו של וורהול, בעלת קומפוזיציה מרכזית. בתמונה זו גאגא נמצאת בכלוב. הכלוב, ובו גאגא נמצאת, נמצא במרכז הפריים. כליאתה של גאגא מדגישה את ההפיכה

של האדם לאייקון, סמל ושום דבר אנושי. הכליאה של גאגא בכלוב ובמרכז הפריים, מסמלת את הכליאה של אדם בתרבות הפופ והצריכה, שהופכת אותו למוצר ושום דבר מעבר. בשתי היצירות, הקומפוזיציה מרכזית ותורמת להעברת המסר והרעיון.

ביצירתו של וורהול הצבעים לוקליים. דמותה צבועה בכתמים של צבע מלא ואינם משתלבים. שיערה צהוב, פניה בגוון גוף ורדרד, צלחות עיניה בצבע תכלת, עיניה בגוון הטורקיז, האודם בצבע אדום ושיהיה לבנות. הרקע מתאפיין בצבע טורקיז חלק, מה שמבליט את דמותה. בשל הצביעה הלוקלית, ניתן לראות את פרטיה, אפה, שיניה ונקודת החן. בהדפס ישנם צלליות וקווים שחורים העוברים בדמות ועוזרים להבהרת פרטים ויחסי גודל. כל צבע במקומו ואינו מתערבב.

<sup>133</sup> תמונה מספר 11 בנספח התמונות. עמ' 87.  
<sup>134</sup> תמונה מספר 1 בנספח התמונות. עמ' 84.

הציר צבוע בגושי צבע שהם גוונים של שלושת צבעי היסוד- כחול, אדום וצהוב. צבעוניות לא ריאליסטית אך מעט קרובה לכך. צבעים פופים, בהירים ובולטים, המאפיינים את הפופ ותרבות המיינסטרים של אותה תקופה. בדומה ל"מרילין הכחולה"<sup>135</sup>, צבעי הפריים בקליפ הם צבעי היסוד, פופים ובולטים, אך עם מניפולציה של הכהיתם, לכלוכם, ומריחתם על מנת ליצור מראה מאומץ, מבולגן ולא נקי. הרקע שחור ומבליט את גאגא, אך בצורה שונה ממרילין. בנוסף, ישנו פילטר כהה שגורם לאווירה מיסטית ואפלה. בשתי היצירות הצבעים דומים ומשווים לדמותה של מרילין מראה צעיר ופופי.

הטכניקה שבה נעשתה מרילין אצל וורהול היא טכניקה של הדפס רשת. הדפס הרשת אפשר לוורהול להעתיקו ולהדפיסו כמה פעמים שחפץ ועזר לו להעביר את המסר. בנוסף, זה אפשר לו להפוך את היצירה לאחת מיני רבות. בקליפ, גאגא הפכה את מרילין בחזרה לדמות אנוש. שינוי הצבעים לאחרי מאמץ או ניסיון הימלטות. גאגא הציגה את האמת המרה והכואבת שמשאירה אחריה תרבות הפופ והמיינסטרים. גאגא הציגה את הבלתי נתפס כמוחשי.

בתמונה זו של מרילין, מונרו מגלמת את המסחור הגובר שמחלחל למציאות החברתית שלנו. הכללים של האבולוציה עיצבו את הדימויים של אנשים ודברים של טבע וטכנולוגיה. בסצנה מהקליפ, הכלוב מסמל את החברה/ התרבות, שמרשה לעצמה לכלוא ולכפות את סמליה. הכליאה של גאגא כמרילין מסמלת במידה רבה את "מאחורי הקלעים" של החברה המודרנית. הכליאה של גאגא כמרילין בדומה לטוויטי (דמות מצוירת המשתייכת לתרבות הפופ), מסמלת במידה רבה את הפיכתה של דמות אייקונית לחיית מחמד ושעשוע.

גאגא, דרך וורהול, מתעסקת במוות. ההחייאה של מרילין, דמות אייקונית שמתה, הופכת לא רק לדימוי מאמנות הפופ אלא גם לעיסוק במוות. כאשר גאגא בוחרת להחיות אלילת פופ אייקונית ולכלוא אותה בכלוב, היא מדברת על גבול האייקוניות. המוות של מרילין אינו דבר פרטי יותר אלא שייך לכולם, שכן היא אייקון. האייקוניות שבמוות הופכת אפילו את הדבר האישי והסופי ביותר לקולקטיבי וכוללני. העיסוק במוות נוגע בביקורת על החברה המודרנית. המוות, בעידן שכה מנציח אותך, הופך למשהו בלתי ומשג כמוחלט, מכיוון שהמדיה מתעסקת בהנחתך והפיכתה למצבה. האייקון נהיה נצחי. התכריכים<sup>136</sup> אשר גאגא לובשת גם הם אזכור מוות.

הפופ- ארט העלה את הפנטסטי על הפרק ובמקרה זה גאגא הגשימה אותו. ההפיכה של הביזארי והפנטסטי למרחב המציאות לכאורה. דבר זה מתבטא בסביבה של הקרקס- מקום שבו נפגשים המציאות והדמיון, ובהחזרת מרילין ויצירתו של וורהול לחיים. גאגא משלבת, במקרה זה, בין הפנטסטי והדמיוני למציאותי והמוחשי. כאשר גאגא דיברה על הקליפ, היא סיפרה על השלמת הפער בין הריאלי לפנטסטי והוסיפה כי: "כל תמונה בקליפ תוכננה כך שתוכל להקפיא אותה ולהדביק אותה על הקיר". ציטוט זה מנכיח את העובדה של המסר על הפיכת האייקון והדמות האייקונית למוצר נוסף על פס הייצור.

<sup>135</sup> תמונה מספר 1 בנספח התמונות. עמ' 84.

<sup>136</sup> תכריכים הם הלבוש שבו מלבישים את המת כשמכנינים אותו לקבורה. הוא נקרא כך מלשון "כריכה", שכן המנהג היה לכרוך סביב גוף המת רצועות של פשתן. כבר בזמן המשנה כונה לבושו של המת תכריכין.

ההבדל בין שתי היצירות הוא מושא העבודה. ביצירה של וורהול תרבות הפופ הכתיבה את הנושא ואת האמנות, ומושא עבודתו של וורהול הייתה דנות פופ אייקונית, ואילו גאגא הכניסה את תרבות הפופ לאמנות, והפכה עצמה למייצג אמנות פופי. גאגא הסבה את השליטה מתרבות הפופ לאמנות.

מאפיין בולט של הפופ-ארט הוא חיתוך והעמדה. פעמים רבות הפופ-ארט משתמש בחיתוך, שתורם להוצאת האישיות וחפצון האובייקט. החיתוך של הגוף פנימי ושיער, גורם להפיכה של הדימוי או האובייקט למוצר צריכה נוסף. לדוגמה, קטיעת גופה של מרילין בציור "מרילין הכחולה"<sup>137</sup>, מוציא את אישיותה והופך אותה לראש "מרחף בחלל". גאגא עושה זאת גם על ידי העמדה ותקריב בפריים. בפעמים בהם מופיעה הסצנה של מרילין, גאגא מופיעה בתקריב החותך אותה לראש בלבד, בדומה ל"מרילין הכחולה", אך גם מופיעה בפריימים של סצנה זאת כאשר גופה נראה באופן מלא-שינוי מאפיון הפופ-ארט המסורתי ומהיצירה "מרילין הכחולה" של וורהול בפרט.

שתיהן דמויות אייקוניות (גאגא ומרילין) הנראות כאייקונים מושלמים ושמיים, אך מאחורי סיפורי ההצלחה של שתיהן עומד סיפור חיים קשה. מרילין, גדלה במערכת האומנה לאחר בעיות בנשואים של אימה והתמוטטות עצבים של האם. היא עברה ממשפחה למשפחה ופגשה את אימה לסירוגין. בגיל 16 התחתנה חתונה פיקטיבית על מנת לא להמשיך ולעבור בין בתי האומנה. גאגא, סבלה מהצקות ובריונות פיזית ונפשי בבית הספר, ובגיל 19 נאנסה. השתיים, דמויות נשיות אייקוניות וחזקות, מסתירות באמצעות חזות של הצלחה ומאחורי חזות של "חיוך מושלם" את הביורגריה ואת סיפור החיים הקשה שלהם.

גאגא משווה עצמה למרילין. האייקוניות, הנשיות, סיפור החיים, אייקון הסקס והקשר לתרבות הפופ המיינסטרים הם רק חלק מהמשותף שהשיים חולקות. הבחירה ב"מרילין הכחולה"<sup>138</sup> לא נעשתה רק על רקע אמנותי, אלא על רקע אישי בנוסף.

משמעות הפופ-ארט לקוחה מהמילה "פופולר" שמשמעותה תרבות ההמונים. מרילין, דמות אייקונית שחיה אינם היו פרטיים לה אלא היו שייכים לחברה, הייתה דמות פופולרית שאותה העריצו הכירו ההמונים. גם גאגא דמות אייקונית פופולרית. שתיהן, דמויות פופולריות נחברו כנושא ליצירות-יצירות פופ-ארט.

אפיון נוסף של הפופ-ארט המתאפיין הן ביצירה של וורהול והן ביצירה של גאגא הוא האפקט המאזן בין ההיבטים האופוריים והעכשוויים המתקדמים מצד אחד והמבט החיצוני, הקטסטרופלי והפסימי על האחר מצד שני. במרילין של וורהול הצד הראשון מתבטא בטכניקה-טכניקה שמיועדת בין היתר לשעתוק שהוא שיא הפסגה טכנולוגית האמנותית באותה תקופה-יצירת העתק במפעל של וורהול וכמו כן הנושא-מרילין השמחה, הצבעונית והמאושרת. הצד השני מתבטא בביקורת על החברה-הצורך במוצר שעולה על הכל, אפילו על הפרט, ההפיכה של אדם למוצר צריכה נוסף על פס הייצור. אצל גאגא ההיבט הקטסטרופלי והפסימי משתלט על הסצנה ו"תופס פיקוד". גאגא מסתירה את החלק האופורי והעכשווי ומציגה את האמת המכוערת ואת

<sup>137</sup> תמונה מספר 1 בנספח התמונות. עמ' 84.  
<sup>138</sup> תמונה מספר 1 בנספח התמונות. עמ' 84.

מאחורי הקלעים. במקום להראות בנוסף לתמונה העגומה תמונה אופורית, היא מציגה את תחלואי החברה- הפיכה של אדם למוצר ולקולקטיב, כליאת האדם בדמות אייקונים, "הכאה" וביקורת בלתי פוסקת על ידי החברה וכלי התקשורת (התייחסות לזמן שלה עם הרגל הפצועה) ועוד.

בזרם ה"פופ-ארט" חקרו את האזור של המציאות שעד כה הוזנח. אם במרילין אזור זה הוא דמותה כאייקון ופריט צריכה, אז אצל גאגא הוא מצד אחד העולם הפנטסטי והדמיוני אותו היא מדגישה (בין היתר החייאתה של מרילין) ומצד שני את האזור המוזנח ש מאחורי הקלעים ואיך זה נראה (מבחינה מטאפורית) מהצד השני- מהצד של האדם שנהיה לאייקון, לסמל.

בשונה מוורהול, גאגא לא הציגה את הצד האופורי ובחירה ללכת לכיוון שונה. החיתוך המאפיין את הפופ-ארט מאבד מנוכחותו כאשר גאגא מציגה פריימים בהם לא מתקיימת חתיכה וניתן לראות את גופה השלם של "מרילין". בשונה מהפופ-ארט, גאגא מכניסה אלמנט של מדיה. הקליפ, הפצתו, והפיכת מרילין לנוכחת מחדש, לוקחים את הפופ-ארט צעד אחד קדימה, אל הכיוון של גאגא.

3. רוי ליכטנשטיין, הו ג'ף,

1964.

השוואה ב'ו':

רוי ליכטנשטיין, הו ג'ף, 1964

ליידי גאגא, Telephone (קליפ), 2009



באחת הסצנות המופיעות בקליפ "Telephone", ישנה התכתבות עם האמן רוי ליכטנשטיין. הסצנה המתכתבת עם

עבודותיו של ליכטנשטיין היא הסצנה כאשר גאגא במטבח.

9. ליידי גאגא, Telephone (מטבח), 2009.



בציר של ליכטנשטיין ישנה קומפוזיציה מרכזית, שבמרכזה ניצבת הדמות. בנוסף, הקומפוזיציה מלאה, שכן פניה של הדמות, הטלפון ובלון הדיבור נכנסים כולם אל תוך מסגרת הציר וממלאים אותה. הקומפוזיציה

מרגישה גם סגורה משום שהכל מתרחש במסגרת הציר, אך בגלל הקטיעה ישנו יסוד של קומפוזיציה פתוחה, ולכן זה אינו חד משמעי. החיתוך גורם לשיערה לצאת מחוץ לגבולות הציר. גם בסצנת המטבח של גאגא הקומפוזיציה מרכזית, אך טיפה שונה. התמונה כולה מתרכזת בגאגא והיא נמצאת במרכזה, כאשר מסביבה הרקדנים. הכל מרגיש מאוזן. במהלך הסצנה מופיעות כתוביות בצורה ובמקום אקראיים. התמונה כולה שורה בתנועה מתמדת של גאגא, של הרקדנים ושל הכתוביות. כל אלה מוסיפים לתמונה דינמיות. בשתי היצירות הקומפוזיציה מרכזית בסיסית ומתרכזת בדמות מסוימת, אך ההתרחשות בכל אחת מהיצירות משווה לה מראה של קומפוזיציות שונות ונוספות.

היצירה של ליכטנשטיין מתאפיינת בצבעים לוקליים, נקיים וטבעיים, תחומים בקווי מתאר (עבים או דקים, בהתאמה לאיבר) ולקווים קטנים המשווים מעט תנועה. שיערה של הדמות בלונדיני, עיניה כצבע עורה (בגוון ורדרד), שפתיה אדומות פתוחות מעט כך שניתן לראות את שיניה הלבנות. ניתן לראות מעט מגופייתה השחורה בתחתית הציור. מאחורי הדמות מרקע שחור ולבן. ישנה הצללה שכן הציור והפרספקטיבה שטוחים. הציור כולו בצבעי פסטל עמומים ושחור. בתמונת המטבח מהקליפ, הצבעים דומים. צבעים פופים, נקיים ולוקליים, פנים בהירות, שיער בלונדיני, שפתיים אדומות ומאפייני גוף נוספים שדומים בין היצירות. שתי היצירות מתאפיינות בעיקר בפנים דומות של הדמויות המרכזיות.

הציור של ליכטנשטיין הוא ציר שמן ומגנה כאשר דמות הקיטש מהקומיקס מוצגת כגיבורת אמנות. הדמות הופכת ממשוהו נדוש ונפוץ למשהו חד פעמי ולאמנות גבוהה- חיבור של ליכטנשטיין בין המיינסטרים היומיומי הנמוך לאמנות הגבוהה. בקליפ גאגא הופכת את הדמות למציאות כואבת ואירונית, שוברת את הקיטש והקונבנציה שנבנתה בעולם הקומיקס בה האישה עוסקת רק ברומנטיקה ויחסים. בקליפ גאגא הופכת מאסיבית לאקטיבית ובוחרת לשבור את הסטיגמה באמצעות אקטיביזם והורגת את הקו שמציבה לה החברה- יושבי הדינר.

הן בקליפ והן ביצירה של ליכטנשטיין יש התעסקות עם הטלפון. הטלפון נחשב כטכנולוגיה חדשנית ומתקדמת בעידן וסימל את תחילת עידן התקשורת. השימוש בטלפון מתייחס הן לתקשורת ההמונים והן לתקשורת הבין-אישית. הטלפון הוא גם מייצג של זמינות ומענה.

שימוש בחפץ יומיומי ונפוץ (קומיקס), ובאמצעות מניפולציה (הגדלה וחיתוך של מקטע מסוים וציורו מחדש) להעביר ביקורת על החברה המסחרית. במקרה זה, באמצעות הקומיקס, ליכטנשטיין מעביר ביקורת על הרפטטיביות, הקיטשיות והנדושות של הקומיקס, שכן את כל העלילה החוזרת על עצמה ניתן "לדחוף" לתוך בועת דיבור אחת קטנה. באמצעות שימוש בקומיקס הוא מעביר את הביקורת שלו על החברה. בדומה לליכטנשטיין, גם גאגא בחרה לקחת משהו כה יומיומי ודרכו להעביר את המסר שלה- דרך המטבח. כאשר גאגא מופיעה בצורה שהיא מופיעה (לבושה היטב, צבעונית ופופית) ואיך שהיא מופיעה (סרטון הסבר עם כתוביות המזכירות קומיקס) נוצרת אירוניה ופער בין הופעת למטרה שלשמה היא במטבח- להרוג את יושבי הדינר. המקום בו גאגא נמצאת- המטבח, משמש ככלא חברתי לנשים. כאשר היא בוחרת להרעיל ולהרוג את יושבי הדינר, אלבש בגללם היא במטבח, היא בעצם מוחה/ מורדת בתפיסה המקובלת על פיה מרומם של הנשים במטבח והשירות בכלל. גאגא, בדומה לליכטנשטיין, לוקחת נושא חברתי בוער ועוסקת בו ומעבירה את הביקורת דרך דברים יומיומיים (כמו מטבח, דינר וקליפ).

ה"Kill Bill" של טרנטינו הפך בסופו של דבר לקמע מאוד בולט. "הייתה איכות ממש טובה ב"Paperazzi" שהייתה בה את איכות מוזיקת הפופ הטהורה אבל באותו הזמן הייתה גם פרשנות על תרבות הפרסום והתהילה. רציתי לעשות את אותו הדבר בקליפ הזה- לקחת שיר פופ מובהק, שעל פני השטח יש לו משמעות שטחית, ולהפוך את זה למשהו עמוק יותר: הרעיון שאמריקה מלאה באנשים צעירים שמוצפים במידע וטכנולוגיה ולהפוך את זה למשהו שהוא יותר פרשנות על סוג המדינה שלנו" גאגא מספרת. גם בקליפ זה גאגא מאחה את השבר שבין הריאלי לפנטסטי. גאגא מכניסה אותנו למקומות שלרוב אנו לא פוגשים בהם.

היא הופכת אותם מסביבה מגבילות חופש, לסביבה שמייצגת חופש אמנותי, לקרוא תיגר על מוסכמות החברה. בית הכלא, הופך ממקום שמור, סגור, סודי וחסר אסתטיות למקום פתוח, אמנותי, חסר גבולות, מגשים פנטסיות ובעל אסתטיקה שמורכבת בעיקר מרדי מייד. גאגא מייחסת חשיבות לחי ולקיים ואילו ליכטנשטיין לרפטיבי ולנצחי.

הפופ-ארט, הפופולרי-תרבות ההמונים, הוא הייצור של אמנות מדברים של החיים, מהדברים הפופולריים. ליכטנשטיין עשה זאת ביצירה "הו ג'ף"<sup>139</sup> כאשר לקח מקטע קומיקס-פריט נפוץ ופופולרי באותה התקופה. בדומה לליכטנשטיין גם גאגא עשתה זאת בקליפ "Telephone"<sup>140</sup>, כאשר השתמשה במקומות (כמו המטבח), ואף בכובע העשוי מטלפונים בטכניקת הרדי מייד-לקיחה של חפץ יומיומי (טלפון) והסבתו למשהו אחר. השילוב של טלפון כבגד (השראה מהסוריאליזם) ושילוב בין הנמוך לגבוה בסצנה של גאגא, ונושא הרומנטיקה, הנשיות ומהות האישה ביצירה של ליכטנשטיין, גם הם עיסוק ביומיום ובשילוב בין התרבות הגבוה לנמוכה.

פופ-ארט מנתח את מצב העניינים ומספק גרף ויזואלי של הישגי החברות בתעשייה ובאופנה, אך גם באבסורדים שלהם. זה מחקה את הגבולות של חברת תקשורת ההמונים. ליכטנשטיין, אמנם לא מציג את גרף ההישגים, אך הוא מציג את האבסורד ומחקה את הגבולות של חברת תקשורת ההמונים. רוי מציג את האבסורד שבקומיקס-האבסורד שבחיים. החיים נהפכו לכל כך המוניים שניתן לסכמם במשפט אחד ודחוס, הגבול שבו עוברת התקשורת בין אדם למשנהו והאבסורד שבכך הוא מה שעליו ליכטנשטיין מדבר. גם גאגא מציגה את האבסורד ואת גבולות החברה בנוגע למוות ולנורמה. מצד אחת המוות נהיה לאבסורדי ולחסר גבולות כאשר גאגא מרעילה את כל תושבי הדינר בצורה כה נלהבת ושמחה ומתייחסת לאבסורד שבנורמה-נשים במטבח.

בנוסף, הקיטוע ובידוד האובייקט שמאפיין את הפופ-ארט ונמצא בעבודה "הו ג'ף"<sup>141</sup>, אינו נמצא בסצנת המטבח והיא כולה מצולמת כך שמרבית גופה של גאגא נראה. גאגא בסצנת המטבח מזכירה את אפיוני הפופ-ארט הנוגעים לגבולות ולאבסורד שבחברה המודרנית בדומה לליכטנשטיין, אך אינה חותכת קוטעת תמונה זו כמוהו, ובניגוד לסטטיות והנצחיות שביצירה "הו ג'ף", גאגא משווה לסצנה דינמיות ותנועתיות רבה, ושמה אותה במדיום העכשווי של אינטרנט, וזה מה שלוקח אותה צעד קדימה, להיותה גאגא.

5. סיינט אורלן, שד יחיד, גביע פאלי, 1983.

#### השוואה בין:

סיינט אורלן, שד יחיד, גביע פאלי, 1983

ליידי גאגא, Applause (קליפ), 2013



<sup>139</sup> תמונה מספר 2 בנספח התמונות. עמ' 84.  
<sup>140</sup> תמונה מספר 9 בנספח התמונות. עמ' 86.  
<sup>141</sup> תמונה מספר 2 בנספח התמונות. עמ' 84.



התמונה "שד יחיד, גביע פאלי"<sup>142</sup> וסצנת הגלימה הלבנה בקליפ של לידי גאגא "Applause"<sup>143</sup> מתכתבות. שתי היצירות מתאפיינות בגלימה לבנה- פריט דומיננטי בשתי היצירות.

התמונה "שד יחיד, גביע פאלי" מתאפיינת בקומפוזיציה מרכזית פירמידלית כאשר אורלן במרכז. בשל זווית הצילום,

תנוחתה של אורלן וכיסוי גופה, נוצרת פירמידליות. גם בסצנה מהקליפ של גאגא ישנה קומפוזיציה מרכזית אך מלאה. גאגא והגלימה הלבנה ממלאות את מסכו של הצופה. שתי הדמויות מדגישות את הגלימה ואת פניהם ושתייהן כמעט ומכסות לחלוטין את שטח התמונה (גאגא לעיתים מכסה את כולו).

בתמונתה של אורלן הצבעים לוקליים, מכיוון שאין מניפולציה מלבד הפילטר השחור לבן, הכל נראה כבמציאות. ישנו מונוכרום של שחו לבן. בדומה לכך, גם בקליפ ישנו מונוכרום של שחור לבן, אך פניה, שבצבעים טבעיים, במרכז הפריים. פניה אינם נראות מאופרות, אלא טבעיות. המונוכרום השולט של שחור לבן או הטבעיות של פניה של גאגא, מאפשרות אובייקטיביות בקריאת המסר שבעבודות ואף מקלות על הבנתו.

זווית הצילום, התנוחה והמבט של אורלן מזכירים במעט את "המונה ליזה" של לאונרדו דה וינצ'י, מה שמתחיל לחשוף בפנינו את העיסוק של אורלן בדימוי נשי ונשיות, שכן "המונה ליזה" היא אבן בניין באמנות בנושא זה. בנוסף, הכיסוי שעוטה אורלן מזכי את בגדי הנזירות, גלימה שמכסה את הגוף ואת הראש. זהו אינו צירוף מקרים, מטרת בגדי הנזירות, מלבד אחידות, נועדו לשמור על צניעותן. התכתבות זו תורמת להעברה של המסר של אולן- נשים נהפכו עם הזמן לאובייקטים מיניים שמטרתם לשרת את רצונות החברה, . צניעות הנזירות עם השד החשוף שמים בקצוות "המר"- צניעות וחשיפה, שמעבירים את המסר והביקורת נגד החברה. גם גאגא עסקה בנושא של דימוי נשי ונשיות בתמונה זו. ה"התחבאות" של גאגא בגלימה והסתרת גופה מסמל את ההקטנה בנוסף לצניעות מול המיניות. הנשים מוקטנות על ידי החברה והופכות ללא יותר מאובייקטים מיניים זמינים. כאשר גאגא מתכתבת עם יצירותיה של אורלן היא מעבירה את המסר של אורלן ומוסיפה לו פן נוסף של תרבות הפופ, ההקטנה, ואת התרבות החברתית של המאה ה-21. הוספת הצבע לפניה של גאגא משמשת כהוספה למשמעות האישה והוספת ייחודיות ותיאור פרטים, אך עם זאת, ברמה הנמוכה והטבעית ביותר.

הצילום של אורלן בשחור לבן ואילו של גאגא גם, מלבד פניה. גאגא מחייה את עבודתה של אורלן ולוקחת אותה לממד המציאותי- פנטסטי- לקרקס. הוספת הצבע לפניה של גאגא שונה מעבודתה של אורלן ומטרתה לשוות קווי מתאר נוספים של דמותה. בנוסף, גאגא ויתרה על השד החשוף, אך המסר אותו נועד להעביר נשמר, חרף ההתכתבות של גאגא עם אורלן ושיתוף המסרים. פעם נוספת גאגא מחייה ומשווה מציאות ליצירה. גאגא מכניסה אותה לממד המציאותי תוך

<sup>142</sup> תמונה מספר 4 בנספח התמונות. עמ' 85.  
<sup>143</sup> תמונה מספר 12 בנספח התמונות. עמ' 87.

שמירתה בממד הריאלי. הקרקס משמש כמקום מגשר לפן המציאותי והפנטסטי ומאפשר ליצירה לקום לתחייה ולשמור על המשמעויות שלה תוך כדי הוספה.

"שד יחיד, גביע פאלי" היא יצירה שמשמשת מראה עכשווית, מציאותית שמשמשת כשיקוף על השינויים התרבותיים. היצירה משמשת כמבקרת למציאות בה הנשים נהפכו לאובייקטים חפצים, הצריכים להתאים עצמם לרצונות החברה. אורלן יוצרת באמצעות הצילום, הקומפוזיציה, החיתוך, ההתכתבות ועוד, מסר ביקורתי ומהדהד על החברה, ומשקפת את המצב ואת דעתה עליו. היא מעבירה ביקורת על השינויים החברתיים או ליתר דיוק על חוסר השינוי החברתי והניאנדרטליות<sup>144</sup> בה נתפסת האישה כרכוש. גם גאגא, בסצנה של הגלימה הלבנה, מספקת מראה או כלי שיקוף על המציאות בה האישה קטנה ומוסתרת. שתיהן, באמצעות היצירה מהוות כלי לביקורת עצמית חברה.

גם יצירתה של אורלן וגם הסצנה מתוך הקליפ של גאגא עוסקות בתחום של המציאות שעד כה הוזנח, ונוגעות ב"נקודות רגישות" של החברה. גם אורלן וגם גאגא עוסקות בטאבו- העיסוק בנשים, תפקידן, והצורה בה הן נתפסות בחברה, ושתיהן מעבירות ביקורת על הנושא.

גם אורלן, בדומה לאמני פופ- ארט רבים נוספים, קטעה את תמונתה ובודדה אתה והציגה אותה בתקריב על המסך. לעומת זאת גאגא בוחרת להציג עצמה גם בקיטוע והגדלה, אך גם בתמונה המלאה. גאגא, בשונה מאורלן, מוסיפה צבע, חיות ושמחה לעבודה ונותנת, מלבד ביקורת, מקום לאישה ודרך כך מראה מה לדעתה צריך להיות. הצגת הן הבעיה והן מטרה שאליה צריך לשאוף, היא המבדילה אותה מאורלן ולוקחת אותה צעד קדימה.

#### השוואה בין:

6. סיינט אורלן, *Omnipresence* (קרני סיליקון), 1983.

סיינט אורלן, *omnipresence* (קרני סיליקון), 1992

ליידי גאגא, *Born this way* (תמונת סינגל), 2011



הן היצירה "קרני סיליקון"<sup>145</sup> והן עטיפת הסינגל "Born This Way"<sup>146</sup> עוסקות בשינוי גוף. בשני המקרים, האמניות, הוסיפו לגופן תוספים של סיליקון (קבועים או זמניים) ובעצם שינו את גופן.

היצירה "קרני סיליקון" היא חלק מסדרת ניתוחים שעברה אורלן. אורלן אומרת כך: "עבודתי אינה הבעת עמדה נגד ניתוחים קוסמטיים, אלא כנגד תפיסת היופי, נגד תכתיבי האידאולוגיה השלטת שמשאירה את חותמה יותר ויותר בבשר נקבי. ניתוח קוסמטי הוא אחד

המקומות שבהם כוחו של הגבר על גוף האישה יכול לחקוק את עצמו בצורה החזקה ביותר". בהקשר זה ניתחה גם את מתחה בצורה מוקצנת יותר משל "המונה ליזה" (בתחילה, ניתחה עצמה

<sup>144</sup> ניאנדרטלי הוא בלתי מתקדם, חסר תרבות, פרימיטיבי.

<sup>145</sup> תמונה מספר 5 בנספח התמונות. עמ' 85.

<sup>146</sup> תמונה מספר 10 בנספח התמונות. עמ' 87.



אורלן על פי תפיסת היופי הנשי באמנות הקלאסית, בניהם הייצוג הנשי- "המונה ליזה", כאשר השתלים שהושמו במצחה בצורה שמדמה קרניים. כך, בסדרת ניתוחים זו, מובע גם מסר פמיניסטי, בתוך המסר של הצבת האתגר לחיפוש הזהות העצמית ביחס לחברה. בשביל הדגשה נוספת של העמדה הפמיניסטית, במסגרת הגדרתה מחדש, הניתוח השביעי, השמיני והתשיעי של השתלת בשר בפניה, בוצעו על ידי מנתחת פלסטית פמיניסטית. הצילום של גאגא צולם על ידי ניק ניט

והוא חלק מסדרת צילומים לאלבום "Born This Way"<sup>147</sup>, כללה את עטיפת האלבום ותמונות נוספות שהופיעו בו. הצילומים נעשו בהשפעת אורלן בקומפוזיציה, בנושא (אישה ערומה ופגיעה), בשחור לבן ובשינויי הגוף.

אורלן עברה ניתוח קוסמטי להשתלת שתלי הסיליקון במצחה ובנוסף ישנה סדרת תמונות, צילומי וידיאו והדמיות פנים של תהליך שימת השתלים. אורלן תיעדה זאת בכל מדיה אפשרית, אולם גאגא בחרה בהקפאת הרגע בלבד. גאגא שינתה את מראה השתלים- משתלים מעוגלים וחשופים כשל אורלן לשתלים מוסתרים בעור בעלי זוויות.

גאגא משחזרת את אווירת הפנטסיה הנצחית שאורלן יצרה בגופה, והופכת אותה מחיים שלמים כיצירה, לרגע אחד בו הכל נפגש ונותר חשוף ו"עירום". לקיחת האסתטיקה מהנדיר וייחודי, כמו שהם מופיעים בדמיון של האמן, מתבטאים ביצירתה של אורלן. אורלן לוקחת את היצירה לקיצון האסתטי, ולביזארי, אל מעבר לגבולות הנורמה הגופנית. השתלת קרני הסיליקון היא אינה רגילה, לא בייצוגי אמנות ולא בשגרת היומיום, ולכן נחשבת לביזארית. גם אצל גאגא האסתטיקה הביזארית היא הדומיננטית. השתלת הסיליקון הזמנית בפניה של גאגא היא אינה הנורמה ולכן נחשבת כביזארית.

יישנו אפקט מאזן בין ההיבטים מצד אחד האופוריים והעכשוויים המתקדמים, שבמקרה זה הם התהליך הקוסמטי להשתלת הסיליקון וכל הרפואה המודרנית, ומצד שני המבט הקטסטרופלי והפסימי, שבמקרה זה הם מעמד האישה ודימוייה בחברה המודרנית. גם אצל גאגא זה נוכח. השתלות הסיליקון הם ההיבט האופורי והעכשווי, והרעיון שמאחוריו- בחורה עירומה ופגיעה, הוא הקטסטרופלי והפסימי.

גם חקירת האזור הזניח של המציאות מתבטא בעבודות, ובשניהם האזור הוא שינוי הגוף שאינו נפוץ בתרבות המערבית בצורה בוטה שכזו, אלא בתרבויות אפריקאיות ופגאניות. השימוש בגוף (בדברים של החיים) הוא הבולט ביותר. שימוש בגוף שלהן עצמן הוא ההקרבה (לא בהכרח) הגדולה ביותר ושימוש בדבר הכי קריטי של החיים.

השימוש במדיה על מנת ליצור אמנות נוכח כאן גם. התיעוד של ההליך הרפואי של אורלן הוא מעין פורנוגרפיה רפואית ומופץ כמו פורנוגרפיה באינטרנט לכל המתעניין. לעומת זאת גאגא,

<sup>147</sup> תמונה מספר 10 בנספח התמונות. עמ' 87.

אינה משתפת את ההליך ושומרת אותה לעצמה- מה שכמעט בלתי אפרי ל"סלב" (לשמור על פרטיותו).

היקף התפוצה של יצירתה של גאגא גדול בהרבה משל אורלן משום שהוא מופץ בכל העולם גם במדיום האינטרנטי וגם במדיום הפיזי (דיסקים). פרט זה הוא שמבדיל את יצירתה של גאגא משל אורלן ומקדם אותה מבחינה רעיונית, יותר.

#### השוואה בין:

**קלאס אולדנבורג, ליבת התפוח, 1992**

**ליידי גאגא, Applause (קליפ), 2013**

4. קלאס אולדנבורג, ליבת התפוח, 1992.



14. ליידי גאגא, Applause (כובע הקסמים), 2013.



היצירה "ליבת התפוח"<sup>148</sup> והתמונה של כובע הקסמים בקליפ "Applause"<sup>149</sup> אמנם לא דומות במראה אך בגודלם, בכוונתם ובמשמעותן דומות מאוד. הקומפוזיציה של "ליבת התפוח" מרכזית ומלאה. כאשר אתה מביט בפסל הוא ממלא את מבטך ונמצא במרכז מיקודך. הפסל פתוח מכיוון שהחלל המקיף אותו נכנס אליו ומאפשר זרימת אוויר דרכו. הקומפוזיציה אינה מאוזנת משום שהתפוח נוטה לצידו וגורם לתחושה שהוא עלול ליפול בכל רגע. לעומת זאת, בקליפ, הקומפוזיציה מרכזית ומאוזנת. במרכז, עומד הכובע, גאגא שנועה בתוכו מוציאה אוויר מאיזון, אך הכובע עצמו מאוזן ונראה יציב. גם כאן הקומפוזיציה פתוחה, משום שגם כאן יש תקשורת בין פנים האובייקט והחלל שמסביבו. שתי היצירות הם העתקי ענק של חפצי היומיום הסובבים אותנו- הגשת החלומות והפנטסיות שלנו.

ב"ליבת התפוח" הצבעים לוקליים, נראים כתחומים בקו מתאר, מכיוון שכל צבע הוא מקומי ונקטע בשולי הפסל. גם בקליפ, הצבעים לוקליים, כמו של האובייקט המקורי (כובע מגבעת), רק עם פילטר מעט כהה שמשווה מראה קר, פנטסטי ואפל. גם בפסל של אולדנבורג הצבעים מעט כהים, שכן התפוח נרקב. בשני האובייקטים ישנו יסוד של כהות שמוסיף ממד ומשמעות נוספת. אולדנבורג מגלה בעבודותיו את הפוטנציאל החבוי של חפצים יומיומיים, והופך אותם מוחשיים, רכים והומוריסטיים. הקיום ההכרחי של צמיחה ופירוק מודגש באופן אירוני ליבה של התפוח על ידי קנה המידה והצביעה ה"אורגנית". בסופו של דבר, אלמנטים אלה, משופרים על ידי השפעות

<sup>148</sup> תמונה מספר 3 בנספח התמונות. עמ' 84.  
<sup>149</sup> תמונה מספר 13 בנספח התמונות. עמ' 87.

פיסוליות ציוריות ומשחק המילים קשה- רך (לתפוח הרקוב יש לבת פלדה, בפועל, והיא מעוצבת בקצף קשיח), הופכים את "ליבת התפוח" לחביבה ויותר מכך, מזמינה לחקר ומישוש. גם בקליפ מדובר על פערים. אמנם לא פערים בין הפכים אלא פערים ואירוניות של שליפת ארנב מכובע כביקורת על החברה המודרנית הצרכנית. הכובע וגאגא כארנב (מוכר מאליסה בארץ הפלאות- ארנב סמלי ואייקוני). ביקורת על תרבות הצריכה והצורך בפנטסיה- במקרה זה קסם, אלוזיה ואחיזת עיניים. עקב התקדמות החברה מבחינה חברתית וטכנולוגית הצורך באקסטזות וגירויים גדל ואתו הדרישה למימוש פנטסיה אותה גאגא מגשימה בהשראת אולדנבורג.

"ליבת התפוח" הוא פסל סביבתי העשוי פלדת על חלד, קצף אורתון, דבק, אמייל ואורתון. גאגא לקחה את השראה של מאולדנברג והגדילה והשתמשה בהגדלה כביקורת חברתית (האמצעות דימויי ענק שונים). בנוסף, שימת הכובע במרכז והחזרתו מפריט אמנות גבוהה לפריט יומיומי ונמוך. גאגא מחזירה את מה שנהיה לתרבותי ולאמנות גבוהה לקיטשי ונפוץ.

ביצירה זו, בדומה לאולדנבורג, מגשימה גאגא פנטסיה נוספת ומספקת את הצורך של החברה בסיפוק וריצוי הצורך בגירויים. גאגא במרחב של הקרקס המחבר בין הריאלי לפנטסטי, מביאה את הקיצון הקיטשי- שליפת הארנב מהכובע. משמעות הפופ- ארט, הוא הפופולרי ותרבות ההמונים. גם אולדנבורג וגם גאגא, לקחו את הפופולרי והפכו אותו מקיטשו נמוך לאמנות. אולדנבורג, לקח את שארית התפוח הנגוס- שארית זבל נמוכה, והעלה אותה למעמד של אמנות. מתרבות הביבים לתרבות הגבוהה. גם גאגא, לקחה את מגבעת הקסמים הנדושה והגדילה את ממדיה למען הפיכתה למשהו חדש- ליצירת אמנות.

זרם ה"פופ- ארט" חקר את האזור של המציאות שלא נחקר קודם לכן, וגם זה התבטא אצל אולדנבורג ואצל גאגא. אולדנבורג, מעלה את תרבות הזבל והביבים- נושאים שעד כה לא העסיקו אמנים ואנשי תרבות, ואילו גאגא עוסקת בשליפת ארנב מכובע- קסם קיטשי ונדוש, שעד לרגע בו השתמשה בו גאגא, היה סתם עוד חלק בפאזל של החברה המורנית.

ההגדלה של הפריטים, גם התפוח וגם המגבעת, היא אפיון נוסף של הפופ- ארט המתבטא ביצירות אלה, הוא האפיון הבולט ביותר. אולדנבורג וגאגא לקחו פריטים קטנים בינוניים והגדילו ממדיהם לממדים גדולים יותר מהאדם עצמו. ההגדלה מאפשרת מבט שונה, הקשר שונה והקטנות של הצופה אל מול היצירה. בשונה מאולדנבורג, גאגא אינה משלבת את הצופה כגורם מכריע ביצירה, אלא משלבת עצמה ומוסיפה לה משמעות והיבט חדש- היבט פנטסטי. ההיבט החדש והמשמעות הנוספת שגאגא מכניסה ליצירתה, הם שהופכים את זה למשהו שונה מהפופ- ארט- משהו חדש ואחר.

7. יאוי קוסמה, הביאנלה בסינגפור, 2006.

#### השוואה בין:

יאוי קוסמה, הביאנלה בסינגפור, 2006

ווקס הלבשה (vex clothing), תמנון מנוקד (תלבושת

לליידי גאגא), 2013-2014





היצירה "שדרת הפרדסים"<sup>150</sup> שהוצגה בביאנלה בסינגפור והתלבושת "תמנון מנוקד"<sup>151</sup> שלבשה לידי גאגא בסיבוב ההופעות של Born This Way, דומות במראה שלהן.

הקומפוזיציה של שדרת הפרדסים מבוססת על טבע מקומי, שדרת עצים שקיומה אינו תלוי ביוצרת. השינוי שמוסיפה היוצרת היא בהדגשת החלק התחתון על ידי שימוש בצביעה של גזע העצים ותלייה של כדורים עליהם. העצים לכאורה אלמנט טבעי, מתגלים עכשיו כתשתית בשירות האדם, בסידור מרחבי המזכיר תפאורת תיאטרון או פסטיבל רחוב.

גם התמנון המנוקד מבוסס על צורה אורגנית, במקרה זה מן החי. הזרועות אינן מסודרות ואינן שוות, והן פונות ומתפתלות לכיוונים רבים, באופן שבשילוב תנועתה של גאגא יוצר תחושה דינאמית, חיה.

בשתי היצירות הצבעיים נקיים, טהורים ולוקליים. אין ערבוב או התמזגות של הצבעים והם פופים ובולטים. שתי האמניות עושות שימוש בנקודות/עיגולים על רקע צבע אטום, סגנון המאפיין איור גרפי ואריזות של מתנה. בעבודה של קוסמה בביאנלה הצבע המקיף את הנקודות הוא אדום, צבע חם, יצרי, ואילו מנגד, הצבע המקיף את הנקודות ב"תמנון מנוקד"<sup>152</sup> הוא תכלת, צבע קר, שמימי וטהור.

קוסמה בוחרת סביבה, חלל או חפץ שאנו רגילים לראותו במובן מסוים ועושה בו מניפולציות כדי הפיכתו ליצירת אמנות, למשהו חדש. כיסוי העצי והטבע, שהם דבר כה רגיל ולא יוצא דופן בחיינו, מוציאה אותם מהקשרם והופכת אותם ליצירת אמנות מסחרית ותעשייתית (בניגוד לאופי המקורי שלהם). הסדרה "אובססיית נקודות" של סידור מחדש של חללים, הסימן המסחרי שלה- נקודות יחד עם חפי ענק, איברי מין מתנפחים- בתגובה לאתרים ספציפיים. ההשתקפות מוצגת בשני מצבים: באופן רשמי ובאופן של המשכיות הדפוס המנוקד באדום ולבן. הבלונים על העצים ובאפקט אינסופי נוצר על החלל הפתוח. שני המתקנים משלבים את הצופה כאלמנט מכריע.

לעומת זאת, התלבושת של גאגא, היא אחת מיני תלבושות רבות לטקס שיוצרו לגאגא על ידי וקס הלבשה. גאגא הופיעה איתה כחלק ממסע ההופעות שלה. תלבושת התמנון שונה ויצאת דופן (ביחס לתלבושות של אמנים אחרים ולבוש היומיום), אך יפה וזה גם המסר שמעבירה התלבושת בין היתר. התלבושת, מביעה את הפנטסטי והביזארי למיינסטרים ומראה כי גם הא טוב ויפה. היצירה של קוסמה נחשבת כפסל סביבתי והוא עצים צבועים בצבע תעשייתי כאשר עליהם

<sup>150</sup> תמונה מספר 6 בנספח התמונות. עמ' 77.

<sup>151</sup> תמונה מספר 14 בנספח התמונות. עמ' 80.

<sup>152</sup> תמונה מספר 14 בנספח התמונות. עמ' 80.

מותקנים בלוני ענק. הבגד של גאגא עשוי לטקס. גאגא משאילה את הנקודות ואת תורתה של קוסמה והופכת אותם ללבוש.

קוסמה לוקחת את האסתטיקה מהנדיר והייחודי כמו שהיא רואה בדמיונה. היופי הביזארי הוא עיקר האסתטיקה- יציאה מגבולות הנורמה. "תורת הנקודות" של קומה היא המניפסט האסתטי שלה לפיו היא עובדת. גם גאגא, בדומה לקוסמה, לוקחת את האסתטיקה כפי שרואה בדמיונה, ומעלה את הביזארי ויוצא הדופן לקדמת הבמה.

קוסמה וגאגא, שתיהן, משתמשות כמו אמני פופ- ארט רבים, בדברים של החיים. אם זו ההתעסקות בטבע ובעצים והעברת הביקורת על מה שהטבע נהיה בשבילנו, ואם בחיה כה מוטמעת ומשתלבת בסביבה שבה נמצאת- תמנון. שתיהן לוקחות דבר כה שגרתי ופשוט מחיי היומיום ובאמצעות מניפולציה, מסיבים אותו למשהו אחר, ליצירת אמנות.

החוזק הוויזואלי והנצחיות גם הם נוכחים בשתי היצירות, בנקודות, המסמלות את שלמות וטוהר היקום, הצבעים הפופיים והמיקומים הבולטים (שדרת עצים והופעה חיה), אך גם בחומרים. השימור של העצים על ידי צבע תעשייתי שישמור עליהם לנצח, ועשיית תמנון מפלסטיק, חומר שאינו מכלה ונצחי.

בשונה מקוסמה, ממדי העבודה (מבחינה פיזית) של גאגא קטנים יותר, אך מקבלים חשיפה גדולה יותר כאשר היא מופיעה מול קהל אנשים שבא להופעה ובתקשורת הסוקר אותה. מלבד היקפי החשיפה של העבודה, המדיום בו היא מופצת- הופעה חיה, מעין מיצג, מבדיל את גאגא מקוסמה גם, ומביא אותה למקום חדש ומתקדם יותר משל קוסמה.

8. ג'ף קונס, הסתכלות הכדור (אנטוניוס-  
דיוניסוס), 2013.



9. ג'ף קונס, הסתכלות הכדור (איש שלג),  
2013.



17. ליידי גאגא, ArtPop, 2014.



ג'ף קונס, הסתכלות הכדור, 2013

ליידי גאגא, ArtPop (עטיפה של דיסק), 2014

בשתי היצירות ישנם פסלים של ג'ף קונס. אמנם "הסתכלות הכדור" היא תערוכה שלו בלבד, אך הפסל שעל עטיפת הדיסק "ArtPop"<sup>153</sup>, שלו גם כן. הקומפוזיציה של הפסלים בתערוכה של קונס משתנה, שכן כל פסל שונה ממשנהו, אולם בכל העבודות יש משיכה לנקודה שבה מוצב הכדור, משום שהדמות לבנה וניטרלית, משתלבת ברקע והכדור בולט ומושך את תשומת הלב.

לעומת זאת, בעטיפת הדיסק, הקומפוזיציה מרכזית. במרכז נמצא הפסל של גאגא והכדור הכחול שתופס תשומת לב רבה בגלל מיקומו וצבעו. קומפוזיציה זו אינה מפתיעה ואף ברורה מאליו משום שזהו אלבום של גאגא. בנוסף, הקומפוזיציה דינמית ומלאה. ישנם אלכסונים, תנועה בכל אזור, ולא משנה לאן מסתכלים ישנה התרחשות. הדינמיות והמלאות נראים בהתחלה מבולגנים, אך לאחר רגע נוסף יש תחושה של סדר והיגיון. יש כיסוי של פרטים ופריטים על ידי הפסל, ומלבד הפסל התלת ממדי יש תחושה של השטחה, אך עם זאת תפיסת חלל מדעית השל האלכסונים והחלוקה המדויקת.

קונס עושה שימוש בצבעים לוקליים על ידי שימוש בחומרים נפרדים הצבועים כל אחד בצבע מונוכרומטי. לכדור ולפסל אין נקודת ערבוב או מיזוג. צבעים נקיים, טהורים שמסמלים טוהר, זכות ושמיות.

גם בעטיפת האלבום הצבעים לוקליים, ולכל דבר יש את צבעו שלו ואת תחומו שלו.

קונס לקח פסלים קלאסיים, ועשה העתקים שלם ושם עליהם את הכדור. מה שהיה יפה בעבודה זו זה הנגישות של הכדור- כדור זה, אנשים רבים שמים מחוץ לביתם כסמל לנדיבות השכנים, אך כאשר קונס הסת עליו הוא חש התעלות שבה הכדור יהפוך את הכל והוא יהיה על דיאלוג המוני עם אנשים שלא רוצים רק להתעלות על עצמם, אלא מעורבות עם הקהילה ודן על התעלות ומה

<sup>153</sup> תמונה מספר 15 בנספח התמונות. עמ' 80.

האפשרויות של בני האדם. הכדור סימל לקונס את התמצית, השלמה, השמימית והטהורה. הפסל של גאגא הוכן בהשראת התערוכה. בתערוכה זו הוא קח דימויים בצורת פסלי שונים (מאיש שלג ועד הרקולס), צבע אותם לבן והוסיף להם את הכדור הכחול בוהק. הכדור בעיניו של קונס מסמל את השלמות, הטהור ותמצית העולם. שתי היצירות המחברות בין אמנות גבוהה ותרבות הקיטש.

גם ביצירה של קונס וגם בשל גאגא ישנה האסתטיקה מהנדיר והייחודי כפי שנראה על ידי האמן ובמקרה זה הוא מתבטא בכדור (Gazing Ball), גם בתערוכה של קונס וגם בעטיפת הסינגל. הפרטים ברובם משתלבים ברקע והאסתטיקה כולה מתרכזת בכדור וביופי שהוא מסמל בעיניו של קונס- שלמות, טוהר ותמצית העולם.

החוזק הוויזואלי והנצחיות מתבטאים הן בחוזק של הכדור והן בדמויות ודרך עיצובן. קונס בוחר בדמויות ודימויים שבמידה רבה מייצגים תקופות מסוימות, והופך אותם, באמצעות הצבע הלבן הנקי והטהור, לעל זמניים ונצחיים. החוזק הוויזואלי שהכדור משרה על כל פסל, גם על של גאגא בעטיפת הקליפ, הוא הבולט והנוכח ביותר.

אומנם מאפייני הפופ- ארט בשתי היצירות אינם נוכחים בכמות רבה, אך אלה שכן נמצאים, נוכחים וחזקים ביותר. האסתטיקה, החוזק הוויזואלי והנצחיות משחקים פה תפקיד משמעותי וחשוב שמחבר את היצירות הללו לעולם האמנות והפופ. להבדיל מקונס, תפוצת היצירה של גאגא גדולה יותר, והיא משווקת לעולם כולו. הבדל נוסף הוא שאצל גאגא ישנו רקע וצבע מלבד הכדור, שנותן לו שיוך תקופתי ואופי. התפוצה והמניפולציות של גאגא, הם שמביאים אותה לדרגה אחת יותר מקונס.

## דיון ומסקנות

בעבודתי עסקתי בייצוג וההשפעה של אמנות ה"פופ-ארט" על יצירותיה, הופעתה ותוצריה של לידי גאגא. גאגא מגדירה עצמה כמוזיקאית ואמנית רב תחומית. עבודותיה מדברות בין היתר על מעמד האישה, מסחור החברה, תרבות הצריכה ועוד. עבודותיה של גאגא כוללות מרכיבים שונים מתולדות האמנות, המוזיקה והתאטרון. התמקדתי בניתוח השוואתי של יצירות נבחרות מזרם ה"פופ-ארט" ומזרם ה"ניאו-פופ" אשר להן מאפיינים דומים עם חלקים בעבודתה של לידי גאגא.

טילמן אוסוולד: "פופ-ארט לא מתאר סגנון. פופ-ארט הוא אוסף של תגובות לתופעות חברתיות ואמנותיות, שבו התחושה של להיות בתקופה מסוימת מצאה את ביטויה המוחשי. תרבות וזרם החיים הפופי נהפכו שלובים בשנות ה-60. פופ בכללי הוא תופעה תרבותית מערבית, שנולדה תחת קפיטליזם ומצב טכנולוגי מתפתח בחברה התעשייתית." כאמור הפופ-ארט הוא זרם באמנות, אשר צמח באמצע שנות ה-50 בבריטניה ומאוחר יותר גם בארצות הברית. הפופ-ארט הגיע לשיא השפעתו בשנות ה-60 וה-70 בניו יורק. זרם זה אשר התחיל כמרד של מספר אמנים כנגד עולם האמנות היומרי והאליטיסטי חתר לטשטש את הגבולות בין האמנות לתרבות הפופולארית והמודרנית. הפופ-ארט שיקף בשנות ה-60 את האמונה הפשוטה והתמימה באושר של ההמון, אשר מגיע מחוויית הצריכה. תרבות הפופ-ארט ניסתה לשלב דימויים ותחומים שונים מחיי היומיום כמו מוזיקה, קולנוע, אופנה ועוד בעולם האמנות.

היצירות עצמן מאופיינות בקווים שונים מהאמנות שהייתה מקובלת עד אז, כאשר מאפיינים אלה מושפעים בעיקר מהחברה האמריקאית, מהמוטיבים האורבניים שלה, מתרבות הצריכה כפי שהתבטאה אז.

כיוון שבתקופה בה צמח הפופ-ארט יש נוכחות הולכת וגוברת של רעיונות פוסט-מודרניים, יש מי שמזהים בעבודות המשתייכות לזרם זה ביטוי לרעיונות אלה ועל כן משייכים אותם לעידן הפוסט-מודרניסטי<sup>154</sup>. מאידך, שנים אלו מהוות גם את סוף עידן המודרניזם ולכן תיאורטיקנים רבים של אמנות נוהגים לשייך אותם לעידן המודרני.

בניתוח שלי התבססתי על החלוקה על פיה אמנות ה"פופ-ארט" משתייכת לעת המודרנית. בחירה זו התבססה לא רק על המוסכמות הנהוגות בתחום האמנות, אלא על הדרך שבה נתפסה תרבות ההמונים (התרבות הפופולארית), וחוסר המודעות לכוח המשחית של הקפיטליזם ותרבות הצריכה בעת ההיא (יחס נאיבי לייצור התעשייתי כבעל פוטנציאל לשיפור רמת החיים וקידום ההמונים). מאפיינים אלה באים לידי ביטוי בנושאי היצירות העוסקים בעיקר במוצרים אמתיים (בשונה מגוף האדם, אלמנטים מן הטבע או קבוצות חברתיות) ומקומם בתרבות הצריכה. בנוסף, היצירות עוסקות בטשטוש הגבולות בין המציאות לבין האמנות, מציאות שלפני העידן הווירטואלי.

הסביבה שאליה מגיבה אמנות ה"ניאו-פופ" היא תוצר של תהליכים חברתיים וכלכליים הקשורים לעיור המואץ, לגלובליזציה ולמקום המשמעותי שתופסת המדיה בתהליכים כלכליים וחברתיים. היצירות של האמנים המשתייכים לזרם זה מתאפיינות בפרובוקציה, בעיסוק בנושאים כמו זהות, חפצון של בני אדם, מקומם של קבוצות שוליים בחברה ועוד.

<sup>154</sup> ג'יימסון, פרדריק. פוסטמודרניזם, תל אביב: הוצאת רסלינג, 2002.

הסביבה שאליה מגיבה יצירתה של לידי גאגא, היא סביבה פוסט-מודרנית קיצונית יותר הבאה לידי ביטוי ב"סייברפאנק" (קיברנטיקה ופאנק) המשלב עולם טכנולוגי (מחשבים, מציאות מדומה, אינטרנט, דואר אלקטרוני), תרבות שוליים מחתרתית, אנרכית רחוב ומיזוג של האנושי והמכונה. בהתייחס לסביבה זאת, גאגא עושה שימוש במגוון מדיומים וטכניקות אמנותיות, שואלת ומתכתבת עם יצירות אמנות ואמנים, ממציאה ומחליפה זהויות ועושה שימוש בפרובוקציות.

הניתוח ההשוואתי אפשר לי לאתר נקודות משותפות החוצות את היצירות בשלושת התקופות אליהן ניתן להתייחס כהשפעות והיבטים המשתנים מתקופה לתקופה.

#### נקודות משותפות:

- טשטוש הגבול בין התרבות הגבוהה ותרבות ההמונים.
- טשטוש הגבול בין אמנות למציאות ובין המציאות לפנטסטי. הפיכת האמנות והפנטסטי לחלק מהמציאות היומיומית והשגרתית.
- שימוש במתווכים טכנולוגיים בהתאם לתקופה (אינטרנט, קליפ, הדפס רשת ועוד)
- הוצאת חפצים, אובייקטים, דימויים ופעילויות מהקשרם ומיקומם בסביבות מבוטאות ולא טבעיות.
- שימוש בפרובוקציות והקצנה מסחרית.
- השטחה.
- ביטויים לתרבות הצריכה והפופ.
- עיסוק בסלבריטאיות ודמויות וסמלים אייקונים.

#### הבדלים:

- נושאי העבודות (זהויות, "האחר", מסחור, קבוצות שוליים ועוד).
  - היקף התפוצה בזמן אמת (תקופת היצירה).
  - עוצמת הגירויים (הצורך בגירויים נוספים עם ההתקדמות וההתפתחות הטכנולוגית).
  - מידת הבין-תחומיות (קרבה לציור ופיסול, של הפופ-ארט לעומת הבינתחומיות).
  - שפות ההבעה.
  - שימוש בציטוטים והעתקים מעבודות אמנות.
- היצירה היא צומת ברשת אינסופית של טקסטים אמנותיים ותרבותיים. מה שאנו מבינים באמצעות הניתוח ההשוואתי הוא שמרחב היצירה מבטא את המרקם התרבותי והחברתי הרב רובדי-היסטורי תרבותי וערכי-שבתוכו פועלים ויוצרים האמנים והוא המקנה לעבודתם את המרחב הפרשני שלהם.

בעולם הפוסט-מודרני המאוחר יש טשטוש בין מציאות לדמיון, בין מוסרי ללא מוסרי, בין הגבוה לנמוך. עבודת האמנות העוסקת בתרבות הצריכה הופכת בעצמה למוצר צריכה. ההקצנה בסביבות הפעילות מתבטאת באמצעות נקודות השוני המוסיפות נדבכים חדשים לגוף היצירה הפופי. ניתוח

העבודות מראה כי בחברת ה"כאילו" הפוסט-מודרנית, שבה הגבולות בין המציאות לתחליפי המציאות (מציאות וירטואלית וכו') הולכים ומטשטשים, העמדת הפנים וההצגה הם לא רק העיקר אלא גם ההכרח. לידי גאגא מעידה על עצמה כי מה שמתחיל מהעמדת פנים והצגה הופך עם הזמן לזהות נרכשת. השאילה וההתכתבות של גאגא עם מקורות פופ-ארטיים, מעשירים את תוצריה האמנותיים ומאפשרים זמן "הבשלה" והתחברות לעשייה פופ-ארטית מקורית כדוגמת שיתוף הפעולה עם ג'ף קונס.

לידי גאגא, לעומת אמני ה"פופ-ארט" ואמני ה"ניאו-פופ", לוקחת את היצירה ואת העבודה שלה צעד אחד קדימה. באמצעות התכתבות, השראה והישענות על עבודות המייצגות זרמים שונים ושילובם לדוגמא פופ-ארט וקאמפ היא מייצרת עולם דינמי, אוטופי, חושני, שנון ואקזוטי המהווה אלטרנטיבה לניכור ולצורך בחידוש מתמיד ותכוף. לידי גאגא מדגימה את המעבר "ממה לעשות לאיך לעשות" תוך שהיא יוצרת פעם אחר פעם מופעים גרנדיוזיים ומרהיבים. בעבודתה היא משלבת סרטים, קליפים ועוד, מתייחסת לאיקונות תקופתיות, להנאת קהל מעריציה ההולך וגדל (ההמונים). בגאגא ניתן לראות לטעמי גלגול של אמני ה"פופ-ארט" ואת האמנות שהיא מייצרת, אמנות מסוג חדש, שאולי בעתיד תכונה אמנות "ניאו-ניאו-פופ".

## נספחים

## ביבליוגרפיה

### ספרים

אבן שושן, אברהם. *המילון העברי המרכזי*. הוצאת קריית ספר בע"מ, תשל"ד: ירושלים, ישראל, 1974.

קאלאהאן, מורין, "Poker face: עלייתה של ליידי גאגא", קריית גת: הוצאות ספרים בע"מ, 2011.  
חיים מאור, *עיניה של אמנות*, אמנות לעם, תל אביב, 1996.

לארי אברמסון ואיתמר לוי, "המדיום בציור המודרני: עד כאן אמנות – מכאן חיים", מתוך: רחל בילסקי-כהן וברוך בליך, *המדיום באמנויות המאה העשרים*, אור עם, ירושלים, 1996.

Osterwold, Tilman. *POP ART*, Köln; London: Taschen, 2003.

Parvis, Sarah. *Lady Gaga*, Andrews McMeel Publishing, LLC. Kansas city, Missouri. Downtown bookworks inc, 2010.

Johanson, Paula, *Lady Gaga: A biography*. Greenwood biographies, Santa Barbara, California, 2012.

Rublowsky, John. *Pop art*, New York, USA: basic books Inc. 1965.

Lippard Lucy R. *pop art*, New York, Washington: Fredrick A. Praeger, 1996.

Foster, Hal, "introduction"/ in *pop art: contemporary perspectives*, ed. Wilmerding, John, New Haven and London: Princeton University press, 2007.

Corona, Victor P.. *Memory, Monsters, and Lady Gaga*, "The Journal of Popular Culture", 2013.

Harrison, Sylvia, *pop art and the origins of post- modernism*, la Trobe University, bundoorra; Australia, 2001.

Betts, Raymond F., Bly, Lyz. *A history of Popular culture*. Taylor & francis books. New York: Rouhedge, 2013.

### מאמרים

קליין, לאה. "בין פתולוגיה לאסתטיקה: אמנות הגוף של אורלן", כרך I. מנחה פרופסור, יואב אריאל, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 2007.

גדות חיה, הדס, נורית. *תולדות האמנות המודרנית*, תל אביב: משרד החינוך, המנהל למדע וטכנולוגיה, הפיקוח על מגמת אמנויות ועיצוב, 1997-1998.

Hanna, Richard, Rohm, Andrew, Crittenden, Victoria L. *We're all connected: The power of the social media ecosystem*, Business Horizons, 2011.

Horn, Katrin, *Camping with the Stars: Queer Performativity, Pop Intertextuality, and Camp in the Pop Art of Lady Gaga*, "current objectives of postgraduate American studies", 2010.

Sandberg, John. *Some Traditional Aspects of Pop Art*, "Art Journal", Vol. 26, No. 3, 1967.

Kuspit, Donald B. *Pop Art: A Reactionary Realism*, "Art Journal", Vol. 36, No. 1, 1976.

#### מקורות אינטרנטיים

פוקריבאילו, ג'ני, "הגלובליזציה של הדימוי: המקרה של טקאשי מורקאמי וסימונה לניו", *היחידה להיסטוריה ותיאוריה בצלאל* (2010). נמצא ב <<http://bezalel.secured.co.il/8/fokribielo17.htm>>

צור, עדי, "פופ-ארט: קווי מתאר", *אימוגו מגזין מאמרים* (2005). נמצא ב <<http://www.e-mago.co.il/e-magazine/popart.html>>  
סנא, נורית, *פרננד לג'ה - FERNAND LEGER - ביוגרפיה ומעקב אחר התפתחות יצירתו*, 12.2.15, ישראל: אולארט (2007). נמצא ב <[http://www.all-art.co.il/knowledge/art-history/art-history\\_Nurit-Tene001.htm](http://www.all-art.co.il/knowledge/art-history/art-history_Nurit-Tene001.htm)>

Mayr, Harald. "Thelma & Louise storyline". IMDB (2014). In <<http://www.imdb.com/title/tt0103074/>>

ORLAN. "ORLAN CURRICULUM VITAE". *ORLAN* (2015). In <<http://www.orlan.eu/wp-content/uploads/2015/03/ORLAN-CV-2015.pdf>>

Kusama, Yayoi. "Yayoi Kusama: Biography". Yayoi Kusama: Official Website (2015). In <<http://www.yayoi-kusama.jp/e/biography/index.html>>

Koons, Jeff. "Jeff Koons: Biography". *Jeff Koons: Official Website* (2015). In <<http://www.jeffkoons.com/biography-awards-and-honors>>

Unterberger, Richie, *Artist Biography "velvet underground"*, 12.2.15, USA: AllMusic (2009). In <<http://www.allmusic.com/artist/the-velvet-underground-mn0000840402/biography>>

Martir, Janel Feliz. "Orlan's omnipresence". *Janelle: For the sake of ideological activism* (2011). In <<https://janelfeliz.wordpress.com/2011/06/06/orlan%E2%80%99s-omnipresence-by-janel-feliz-martir/>>



1. אנדי וורהול, מרילין הכחולה, 1964, הדפס משי, 101.5\*101.5 ס"מ, מקום תצוגה לא ידוע, ניו יורק, ניו יורק.



2. רוי ליכטנשטיין, הו ג'ף, 1964, ציור שמן ומגנה, 121.9\*121.9 ס"מ, אוסף פרטי, ניו יורק, ניו יורק.



3. קלאס אולדנבורג, ליבת התפוח, 1992, פסל מפלדת אל-חלד, קצף אורתון, דבק, אמיל ווארתון, 200\*200\*300 ס"מ, מוזיאון ישראל, ירושלים, ישראל.



4. סיינט אורלן, שד יחיד, גביע פאלי, 1983, צילום שחור-לבן, 100\*100 ס"מ, מקום תצוגה לא ידוע, צרפת.



5. סיינט אורלן, Omnipresence (קרני סיליקון), 1992, ניתוח קוסמטי (אמנות שינוי הגוף), גודל לא ידוע, על ראשה של אורלן, צרפת.



6. יאוי קוסמה, הביאנלה בסינגפור, פיסול, 2006, סביבתי, גודל לא ידוע, הביאנלה בסינגפור, סינגפור.

להלן דוגמאות מהתערוכה  
"הסתכלות הכדור":

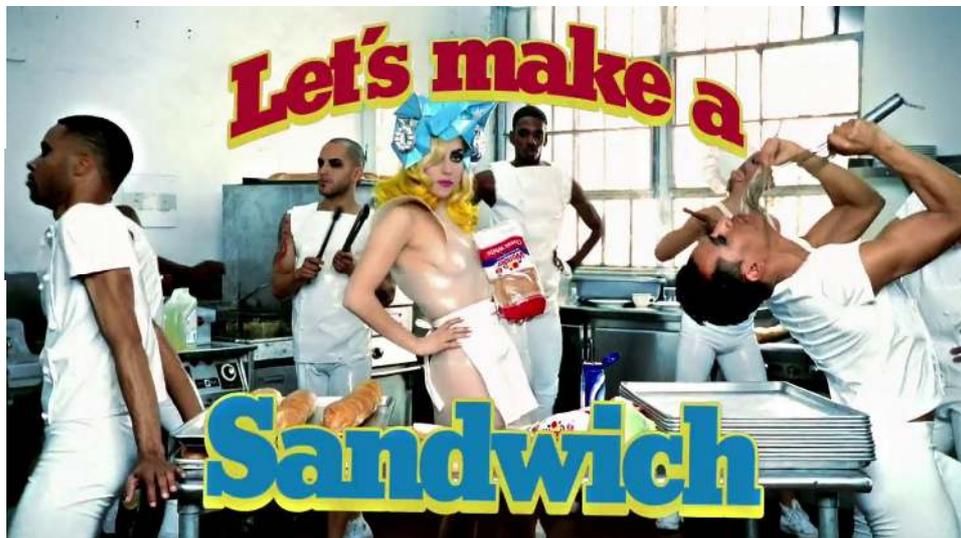


7. ג'ף קונס, **הסתכלות הכדור**  
(אנטוניוס- דיוניסוס), 2013,  
פיסול בפלסטר וזכוכית,  
153.4\*112.7\*69.9 ס"מ, גלריית  
דיוויד זוירנר, ניו יורק, ניו יורק.



8. ג'ף קונס, **הסתכלות הכדור (איש**  
**שלג)**, 2013, פיסול בפלסטר  
וזכוכית, 153.4\*112.7\*69.9 ס"מ,  
גלריית דיוויד זוירנר, ניו יורק,  
ניו יורק.

להלן קטע נבחר מתוך  
הקליפ "Telephone":



9. ליידי גאגא,  
**Telephone** (מטבח),  
2009, קליפ, גודל לא  
ידוע, מקום תצוגה  
לא ידוע, ארצות  
הברית.

10. ליידי גאגא, **Born This Way**,  
 2011, צילום שחור לבן, 12\*12 ס"מ,  
 מקום תצוגה לא ידוע, ארצות הברית.



להלן קטעים נבחרים מתוך  
 הקליפ "Applause":



11. ליידי גאגא, **Applause** (מרילין מונרו),  
 2013, קליפ, מקום תצוגה לא ידוע,  
 ארצות הברית.



12. ליידי גאגא, **Applause** (גלימה לבנה),  
 2013, קליפ, מקום תצוגה לא ידוע,  
 ארצות הברית.



13. ליידי גאגא, **Applause** (כובע הקסמים),  
 2013, קליפ, מקום תצוגה לא ידוע,  
 ארצות הברית.



14. וקס הלבשה (Vex Clothing),  
 תמנון מנוקד, 2013-2014,  
 תלבושת לטקס, גודל לא ידוע,  
 מקום תצוגה לא ידוע, ארצות  
 הברית.



15. לידי גאגא, ArtPop, 2014,  
 צילום ופיסול, 12\*12 ס"מ,  
 מקום תצוגה לא ידוע, ארצות  
 הברית.