

הנס אולריך אובריסט | ראיונות | 02/11/2011

הגוף תמיד היה שם

במהלך ביקורו הראשון בישראל ישב האוצר הנס אולריך אופריסט לשיחה עם משה גרשוני על הקריירה הפורייה שלו כאמן. באדיבות האמן והאוצר מובאת כאן שיחתם, שמפורסמת בגליונו הרביעי של מגזין פרוגרמה.



שיתוף 0

טוט



משה גרשוני - ציור

במהלך ביקורו הראשון בישראל ישב האוצר הנס אולריך אופריסט לשיחה עם משה גרשוני על הקריירה הפורייה שלו כאמן. באדיבות האמן והאוצר מובאת כאן שיחתם, שמפורסמת בגליונו הרביעי של מגזין פרוגרמה.

הנס אולריך אובריסט: ברצוני להתחיל מההתחלה מכיוון שעיינתי בקטלוג הרטרנספקטיבה שלך והוא מתחיל בעיקר עם פיסול, לכן השאלה שלי היא איך הכול התחיל. מה הייתה ההארה שלך בהתחלה? איך הגעת אל האמנות?

משה גרשוני: בהתחלה לא ראיתי את עצמי כמישהו שעתיד להיות אמן; אבא שלי היה אגרונום והייתה לו חווה של עצי פרי. כשהייתי בן 19 הוא נהרג בתאונת דרכים והייתי חייב לקחת אחריות על החווה, אך עם הזמן הבנתי שאני זקוק למשהו אחר. לכן נרשמתי לבית ספר לאמנות ומפני שבמשך היום הייתי חייב להיות בחווה, למדתי שם אחרי הצהריים ובערב. למדתי פיסול, לא יודע למה. הייתה לי נטייה לפסל.

ה.א.א: ואצל מי למדת? מי היו המרצים או המורים שלך? היו לך גיבורים?

מ.ג: אחד הפסלים הדגולים בישראל, דב פייגין, היה מרצה שלי בשלוש השנים הראשונות שלי בבית הספר. אבל אני נוהג לומר שהלימודים האמיתיים שלי היו דווקא בהפסקות, כשדיברנו על כל מיני דברים – על החיים ועל האמנות. לגבי גיבורים – אני לא זוכר איך למדתי להכיר את הגיבורים שלי. במקרה שמעתי על מדארדו רוֹסוֹ (Medardo Rosso) דרך אחד הספרים שהגיעו לידיי. אני חושב שהוא השפיע עליי בדרכים רבות, כפי שהשפיע על רבים במאה ה-20. אתה רואה, אפילו בפסלים האחרונים שלי אני חוזר לברונזה. אני מרגיש שהם כמו הנכדים של הפסלים של מדארדו רוֹסוֹ.



משה גרשוני - ציור

ה.א.א: מה יש במדארדו רוֹסוֹ ששימש לך השראה – הרי הוא תמיד יצר פסלים שבירים מאוד, כשעובדים עם שעווה, מתעסקים הרבה בשברירות. מה היה בו במדארדו רוֹסוֹ שהפך אותו לגיבור בעיניך?

מ.ג.: אפשר לדבר עליו במונחים רבים. הפיסול שלו לא מסתיים במסגרת הפסל. אין בו גבולות, אין משהו מוגדר בין הפסל לבין המרחב העוטף אותו.

ה.א.א.: אז אין התחלה, אין סוף ואין מגבלות?

מ.ג.: אין לו צורה מוגדרת ואפשר לכנות אותו "חסר צורה".

ה.א.א.: הפסלים הללו נפלאים והם בעצם העבודות האחרונות שעשית, נכון?

מ.ג.: אלה בין העבודות האחרונות. זה קרה כמעט במקרה, מכיוון שהלכתי אל הסדנה, עבדתי שם על אחד הפסלים יחד עם אמן צעיר בשם דני סילבר. אפשר לקרוא לזה חפץ שנמצא או כפי שקוראים לזה בצרפתית objet trouvé; התכוננתי ליצור יציקה סביב אותו החפץ שמצאנו יחד ופתאום ראיתי את כל היציקות סביב.



ה.א.א.: זה כמעט רדי-מייד. האם יצקת אותו מבפנים החוצה?

מ.ג.: לא, מהחוץ פנימה. כמו שיוצקים כל דבר, אבל זו הייתה יציקה של חלקי פסלים. כשראיתי את החלקים אמרתי לעצמי, "זו העבודה שלי". היא הזכירה לי מאוד את העבודות המוקדמות שעשיתי, ואז ראיתי את הצינורות האלה שמכניסים ליציקה, אתה יודע, אלה שמשמשים למזיגת השעווה. אז התחלתי לחבר את הכול כשזה עדיין היה בתוך השעווה. ה.א.א.: בעצם העבודות האחרונות ביותר שלך הן הציורים והרישומים משנת 2010, ויש אפילו ציור אחד מהשנה הנוכחית. אתה יכול לספר לי עליו משהו?

מ.ג.: מצאתי חומר חדש, שמוכרים כדי לשפץ קירות, והשתמשתי בו בעבודה כך שהיא הפכה לתלת ממד. בתחילה אנשים, אפילו האוצרת שלי, שרה ברייטברג-סמל, חשבו שהיא נראית כמו חומר מת, אבל אחרי שהיא המשיכה להתבונן בה עוד קצת אמרה, "אני רוצה להכניס לתערוכה את העבודה האחרונה הזאת".

ה.א.א: זה פינאלה נהדר. אבל יש גם הרבה רישומים, רישומים משנים אחרונות. אתה רושם כל יום באופן קבוע?

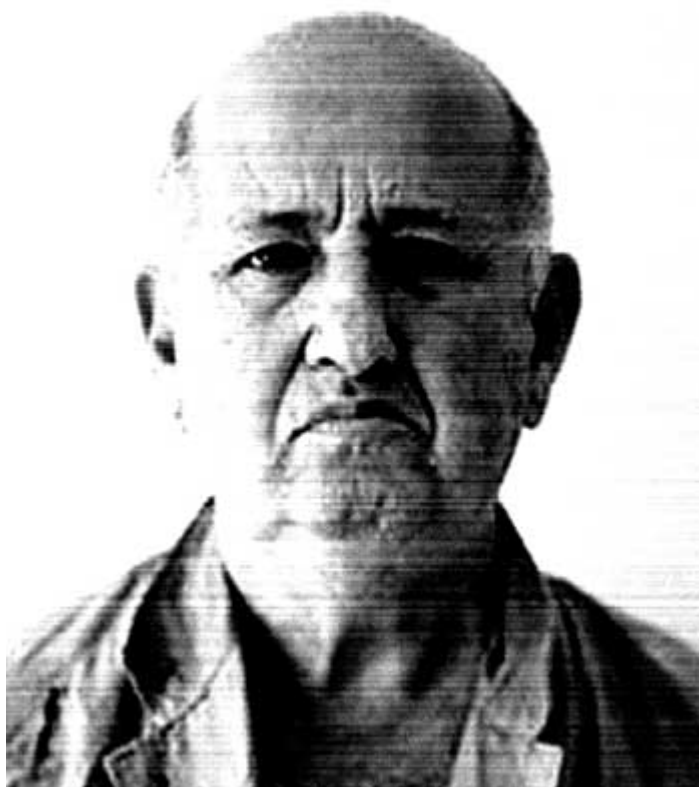
מ.ג: לא כל יום. אבל אני מאוד אוהב את התחושה של החומר הזה, של הנייר. אני מחבב מאוד את הנייר ואת כל צורות העבודה איתו.

ה.א.א: גם ברישומים האחרונים, כמו ברישומים שלך משנות ה-70, מופיעים חלקי טקסט, נכון?

מ.ג: זה משהו שקשה לתרגם. כשאנשים היו שואלים אותי מדוע אני כותב על הציורים שלי, אחד הדברים שהייתי עונה להם היה שהכול נובע מאיך זה נשמע. אחר כך הבחנתי שלכל מה שכתבתי היה צליל מסוים, שיר אמיתי, מנגינה מהתפילה או אפילו מחיי היום יום. כשמבטאים את המלים כאילו פורצת המנגינה מתוכם. כאן, בעבודה הזאת, למשל (גרשוני מצביע על הקטלוג), כתוב "נשמתה יצאה", שזו אמירה ישנה האומרת "הנשמה עזבה את הגוף".

ה.א.א: "הנשמה יצאה".

מ.ג: "כן, הנשמה יצאה. וכמובן זה מזכיר את הציורים היפניים, המזרחיים, אמנות הזן הסינית. ברישומים האלה לא יכולתי לסמוך על עצמי שאוכל להוציא מתחת ידי עיגול כלשהו, ככה ביד חופשית, אז לקחתי דלי, אפשר לומר דלי גדול. הנחתי את הדלי על הנייר ונכנסתי לתוכו. עמדתי בתוך הדלי ואחר כך הכנסתי מברשת גדולה לתוך הדבר השחור ההוא. התחלתי לחתור סביב עצמי.



משה גרשוני

ה.א.א: אם כך זה כמו הופעה, כמו ההופעות המוקדמות שלך...
מ.ג: בשנות ה-60 עברתי כל מיני תקופות כאלה. באחת היצירות שלחתי עם נהג ערימה של חלקים לתערוכה בחיפה ואמרתי לו, "קח את החלקים האלה ותזרוק אותם, בזה אחר זה, ולא משנה איזו צורה תתקבל".

ה.א.א: אם כך, גם למזל היה כאן תפקיד.
מ.ג: לא רציתי להתעסק עם אסתטיקה. רציתי לעסוק ביצירת עבודה. בשנות ה-70 לא הייתי פסל במובן המסורתי של המלה. נהגתי יותר לבצע הופעות ויצירות סביבתיות.

ה.א.א: אתה יכול לספר לי על היצירה הנפלאה משנת 1969 שבה עשית שימוש בצינורות פניאומאטיים?

מ.ג: למעשה זו יצירה שקיימת רק בתמונות מכיוון שמעולם לפני כן לא הזדמן לי להכין עבודה גדולה כל-כך – זה היה במוזיאון ע"ש הלנה רובינשטיין. אז כשהחלו לפנות את התצוגה ערכתי לעצמי הופעה פרטית עם הצינורות הללו.

ה.א.א: אם כך, יש דרכים שונות לסדר את הצינורות הפניאומאטיים האלה. יכולת לארגן אותם בשורה, לערום אותם לערימה.

מ.ג: הדבר החשוב ביותר עבורי לא היה הצינורות הפניאומאטיים האלה אלא דווקא הצינורות כאובייקטים. כמובן, חשוב איזה סוג של אובייקט, איזה סוג של חומר ואיזו צורה הוא לובש, אבל באותה העת זה מה שהיה חשוב לי ואפילו היום חלק מהחשיבה העיקרית שלי מופנה לחלל הריק. לכן, עם הצינורות האלה החלל הריק היה חשוב יותר מהאובייקט עצמו.

ה.א.א: באותו הזמן, בתחילת שנות ה-70, ציירת גם את הרישומים האלה הנמצאים בתערוכה. הנייר נכנס לעבודה כבר בתקופה המוקדמת הזו ויש שם עקבות של מרגרינה ועקבות של חמאה. התערוכה נפתחת עם העבודות שבהן הנייר לבן בחוץ אך שחור בפנים.

מ.ג: עוד בתקופה ההיא השתעשעתי בכפילות הרעיונות. מצד אחד דיברתי על דברים צורניים, מכיוון שהייתי פסל ורציתי להציג, ומצד שני רציתי לשכנע שהנייר הוא תלת ממדי, אתה מבין? לא דו ממדי. לכן קרעתי את הנייר והשחרתי את הקצוות.

ה.א.א: מה היה הקשר שלך בימים ההם לסצנה האמנותית? היית מודע לאמנות הקונספטואלית האמריקנית, לג'וזף בויס בגרמניה? האם היו קשרים, האם מידע זרם לישראל או שהמדינה הייתה מבודדת? מ.ג: גם וגם. הקשרים שלי היו נדירים אבל היה מידע מסוים, הושפעת גם מבויס וגם מהזרם המינימליסטי באמריקה. לפעמים עיוותתי את ההשראה – למשל, בעבודות התלת ממדיות שעשיתי כשהצבתי חתיכות של חמאה או מרגרינה על נייר והנחתי אותן תחת קרני השמש. ה.א.א: אתה יכול לספר לי על תערוכת "חמשת החדרים" ומה עשית שם בשנת 1970?

מ.ג: זה היה בבית האמנים בירושלים. כל אמן קיבל חדר שאותו היה צריך להגדיר מחדש, ואני השארתי את החדר כמות שהוא כדי שידבר בעד עצמו, אבל תחמתי אותו מחדש באמצעות חבל שהעברתי לאורך קצות החדר. שוב, מה שהיה חשוב לי זה החלל הריק בחדר עצמו. ה.א.א: בזמן שעשית את החדרים הריקים האלה צילמת גם עבודות מיצג כמו, למשל, "הבעיות העיקריות (אמיתיות) קשורות ללשון ולאצבעות". האם אתה יכול להסביר לי על האמנות הזו הקשורה לגוף? מ.ג: כן, במבט לאחור אתה יכול לראות שהכול קשור לגוף מכיוון שכשב-1980 התחלתי לצייר את הציורים האלה על נייר הם נעשו בלי מכחולים, רק עם ידיי כשכרעתי על ארבע על הרצפה.



הנס אולריך אובריסט

ה.א.א: זה מעניין כי דיברו רבות על כך שבשנות ה-80 הגוף שלך חזר לתצוגה, אבל בעצם אפשר לומר שהוא תמיד היה שם.

מ.ג: אני אפילו לא יכול לומר למה זה היה חשוב לי כל-כך, החלקים האלה של גופי. בעיניי החלקים החשובים ביותר הם הלשון והאצבעות.

ה.א.א: האם אתה יכול לספר לי על חלק מההופעות שלך? מפני שאני שומע רבות על המיצגים הנפלאים שלך משנות ה-70. מה הזיכרונות העזים ביותר שלך מההופעות האלה? אילו רגעים חביבים עליך ביותר?

מ.ג: רובם קשורים לשירה. יש ביצועי שירה שבהם השתמשתי בכל מיני שירים עבריים ישנים המשקפים את תחילתן של ישראל והציונות. לפעמים ביצעתי את ההופעות בעצמי ולפעמים הקלטתי את עצמי. למשל, ביצירה שביצעתי במוזיאון תל אביב הקלטתי את עצמי ופעם ביום, בשעה שש, הפעילו את ההקלטה ושידרו אותה ברמקולים שניצבו על גג המוזיאון. במשך שלושת רבעי שעה שמעה כמחצית העיר תל אביב את השירה שלי. השיר היה מעין שיר אהבה, על ידה הענוגה ועיניה השחורות, המנגינה הייתה בדואית ערבית, אם כי היא נשמעה גם כמו כל המנגינות שנהגו היהודים לשיר בבית הכנסת. אבל מעל, כפי שאתה יכול לראות בצילום, על הגלגל אולי, יש הגדלה של פיסת עיתון מהימים ההם, סיפור שעלה לדיון בכנסת על ערבי שהוכה ועבר התעללות באחד המרתפים בחברון, ובאותם ימים, הייתי אומר בשנת 1976, לא ניתן היה להעלות על הדעת שדבר כזה יקרה. מארק שפס, שבאותה עת היה מנהל המוזיאון, לא הניח לי לתלות את היצירה הזאת על הקיר עד שנסעתי לכנסת והבאתי הוכחה שהסיפור אמיתי ושהערבי הוכה בידי יהודים.

ה.א.א: אם כך זה היה באמת אירוע פוליטי מסוים.

מ.ג: לכל ההופעות והביצועים היה קשר פוליטי כלשהו, בדרך זו או אחרת.

ה.א.א: אתה יכול לספר על יצירות הגפרורים שלך? שרה, האוצרת שלך, אמרה שבמידה מסוימת הפוליטיקה שלך התלהטה עם הציורים האדומים והגפרורים האלה, שהם פוליטיים מאוד.

מ.ג: אולי, כמו שאמרת, זהו ציור שאפשר לראות מנקודת השקפה פורמליסטית מאוד, ולמעשה יש כאן צבע אדום הקשור לדם ואש, ואפשר להצית זאת בקצה הגפרור.

ה.א.א: עוד משהו שקשור לביצוע זה שיתופי הפעולה שלך עם אביטל גבע, שחלקם גם כן פוליטיים מאוד, לא? אתה יכול לספר לי על קבוצת מצר האגדית?

מ.ג: לקחנו אוטובוס ישן שאפילו מנוע לא היה בו, והוא שימש מרכז לפעילות ולמפגשים שלנו. גם הצגנו תערוכות קטנות בתוך האוטובוס עצמו. למשל, אתה יודע, ביצירה של מזכיר ההסתדרות – אתה יודע, איגוד העובדים – אביטל ואני יזמנו פגישה אתו כאילו לומר שגם אמנים ראויים להכרה וללגיטימיות.

ה.א.א: כמו...

מ.ג: כמו חלק מהחיים. חלק מהחברה. אבל רצינו גם להעניק את ההשראה שלנו למאבק היום יומי הזה לתנאים טובים יותר לעובדים. לכן הפכנו את הפגישה לסמל כלשהו, צומת של רעיונות.

ה.א.א: דבר נוסף מעורר את סקרנותי. באחד הראיונות אמרת שציור דיוקנות חשוב לך מאוד, שהציורים החביבים עליך ביותר הם ציורי הדיוקנות, כולל הדיוקנות העצמיים שצייר רמברנדט בגילו המופלג. דיוקנות הופיעו בשלב מוקדם ביותר של עבודתך. למשל, אפשר לראות את עצמאות לאסון משנת 1973, ויש לך דיוקן של קרלוס ה-4 מספרד יחד עם משפחתו שאותו צייר גויה, וגם מאמר מהעיתון. אתה יכול לספר לי על כך ועל הקשר של כל זה לציור דיוקן?

מ.ג: הוספתי את היצירה של גויה, המשפחה המלכותית, כקשר לגולדה מאיר, ראש הממשלה שלנו באותה העת. חשבתי לצמצם גורמים רבים בתוך היצירה שאין להם קשר פנימי, לכן צמצמתי אפילו את האגו של האמן עד למינימום על ידי כך שהפכתי את עצמי למעין שליח. הוצאתי מאמרים מעיתונים של אותה התקופה, זמן קצר לפני מלחמת יום כיפור ב-1973, עם אירועים שאבדו מזיכרונם של אנשים, ורציתי לשוב ולהדגיש אותם.

ה.א.א: אבל מעניין שאתה אומר שדיוקנות עצמיים של רמברנדט הם החביבים עליך מכולם, מכיוון שבעבודה שלך יש מעט מאוד דיוקנות, או שמא הכול דיוקן, או אולי הכול אפילו דיוקן עצמי?

מ.ג: אפשר לומר גם את זה. כשאני הולך למוזיאון אני מבלה 95 אחוז מזמני מול דיוקנות. אני אומר שאם אתה מצייר עיניים יש לך סיכוי ממשי לומר משהו. אבל אני לא צייר דיוקנות כמו הבן שלי, ארם. כפי שאתה רואה בתערוכה, רבים מהציורים שלי מכילים שתי נקודות שחורות שלפעמים מסמלות עיניים. כמובן, אני יכול להעלות עוד דברים שבהם יש חורים שחורים, שנשארים כאן אחרי שכל דבר אחר, למשל, עלה באש ואתה מציץ מתוך הנקודות השחורות האלה אל הריק שהותיר

אחריו העבר או החלל.

ה.א.א: זה מביא אותנו אל התערוכה המפורסמת שלך ב-1980, בביאנלה של ונציה, שמתוארת בדרך כלל כקרע או כהתחלה חדשה לחלוטין או כפרק חדש. אמרת בראיונות שזו שיבה אל הציור או סוג מסוים של פרץ ציורי; זהו בעצם ציור של אחרית דבר. אתה יכול לומר לי מה בדיוק קרה כאן ב-1980 ולמה התכוונת אחרית דבר? מכיוון שכתוב כאן [בקטלוג] "האדם באחרית דבר. אחרית מותו של הטבע, אחרית מות אלוהים, אחרית התפכחות העולם, אחרית מות המטפיזיקה". האם זה לצייר באחרית דבר?

מ.ג.: במובן מסוים ניתן לסכם את עבודתי כמשהו כזה. מבחינת ההצבה בביאנלה, הכנסתי לשם צילום שלי, שצולם כשהייתי בן שלוש על חוף ימה של תל אביב, והדגשתי זאת – זה בתל אביב ולא בעיר אחרת. כל אחד יכול לראות שהשנה הייתה 1939, וכשהגעתי לראשונה להציג את עבודתי בתערוכות בינלאומיות באירופה אמרתי שיש לי כמה חשבונות לסגור עם אירופה. אני לא יכול לבוא לאירופה ולהתעסק אך ורק בענייני אסתטיקה, אפילו אם זה חלק מהירושה. היה עליי לסגור חשבונות עם אירופה באשר למה שקרה בביוגרפיה שלי, ועשיתי זאת עם "Doch" ו-"Noch", אתה מבין?



משה גרשוני - ציור

ה.א.א: שנת 1980 הייתה סוג של התגלות, הארה, נכון?
 מ.ג: זו לא הייתה התגלות לשמה, אלא בעצם סוג של משבר. אך הוא בא לידי ביטוי גם בדרך המחשבה ובעבודה עם האמנות, מכיוון שהייתי איש משפחה והיו לי שני ילדים בבית, ובעצם, כפי שאנשים אמרו בזמנו, כאילו גיליתי את ההומוסקסואליות שלי ורציתי לתת לכך ביטוי. כשנסעתי לביאנלה חשבתי שכשאחזור הכול יבוא על מקומו בשלום, וכשחזרתי הייתי שקוע בתוך המשבר, והוא גם בא לידי ביטוי ביצירה הזאת שהוצגה בביתן בביאנלה, שהיוותה את סך כל היצירות הסביבתיות שלי ואת הרעיונות הפיסוליים שלי אך גם את תחילתו של רגש כלפי הציור והצבע.

ה.א.א: זה הוביל לתקופה פורייה מאוד. אחרי כן יצאת בסדרות המדהימות האלה של החיילים.

מ.ג.: מצאתי דרך להכין את כל היצירות הללו על נייר, ופשוט פיזרתי ניירות על הרצפה, כרעתי על ארבע ומרחתי את כל הנייר בעיקר בצבע אדום והשתעשעתי עם הרעיון של להיות חייל. ידעתי מה המשמעות כשכותבים על חייל בישראל, אבל התייחסתי גם לאהבה לגבר, מכיוון שכידוע לך חייל מסמל גם סוג של גבריות. כתבתי "חייל יפה" על גבי היצירה, אבל בעברית אין הבדל כשאתה אומר יפה בין יפה במובן של נאה/חתיך לבין יפה במובן של יפה. בישראל של אותם הימים, ב-1980, התייחסות למראהו של חייל ולמיניות שלו, עם שפתיים אדומות ועגיל התלוי על אוזנו – הייתה בכך אמירה עם הדגש אנטי-מצ'ואיסטי.

ה.א.א: ציורים ורישומים רבים שלך כוללים כיתוב, אך יש עוד הרבה יותר עם מגן דוד בציורים, המגלם מכשול מסוים, לפעמים אפשר גם למצוא צלב קרס. איך הסמלים הללו קיבלו משמעות חשובה?

מ.ג.: שרה כתבה בזמנו על כך שאני משתנה, הופך להיות יותר יהודי מישראלי. חזרתי לימי ילדותי כשבאותם הימים הסמלים הללו, כמו צלב הקרס והטלאי הצהוב, היו עניין של קבע, והתחלתי בשנות ה-70 כשהשתמשתי בכוכבים רגילים, אלה בעלי חמישה קודקודים, שאין להם משמעות תרבותית, אחר כך הכנסתי את המגן דוד וצלב הקרס – החייתי את הסמלים המתים.

ה.א.א: אתה משתמש בהם לא רק בציור אלא גם בקרמיקה ובחרסינה. מה עמד מאחורי המעבר לטכניקה הנוספת הזו?

מ.ג.: נהגתי לומר שיש שני דברים, שני מושגים, שמקבלים משמעות בעבודה עם קרמיקה הרבה יותר מאשר בציור על נייר או על קנבס. המושג הראשון הוא ה"שמוץ", אתה יודע, הלכלוך הזה. כשאתה מניח אותו על חרסינה לבנה ושורף אותו, אז אחרי השריפה השמוץ הזה נדבק לעד. אי אפשר לרחוץ או לסלק אותו. נהגתי גם לקחת פיסות שבורות של חרסינה... כשנשבר משהו שעשוי מחרסינה הוא נשבר לעד. אתה מבין, עבורנו יש לכך משמעות, כחרסינה, כאירופאים, כחלק מתרבות וגם משהו מן היהדות. זה כמו אותה צלחת מרק שהאימא היהודייה רוצה לתת לילד שלה אלא שאני רשמתי עליה כל מיני תפילות שאומרים בזמן לוויה. הייתה לזה השפעה אדירה – מישהו מציץ לתוך צלחת המרק שלו ומגלה, אחרי שסיים את המרק, שהכיתוב בה מבוסס על טקסי לוויה.

ה.א.א: התערוכה מלאה בפרויקטים שהתגשמו. יש לך פרויקטים שלא התגשמו? חלומות?

מ.ג: נקשרתי לציורים אפלים ורציתי לצייר ציורים שחורים משלי וליצור חלל שלם מתוך תמונות שחורות או להמשיך לפסל, כמובן.

ה.א.א: הרעיון של חלל אפל מעניין מאוד, זה יהיה כמו חדר שלם מלא ציורים שחורים.

מ.ג: כן. ביצירות מסוימות התחלתי לערוך ניסויים ברעיון הזה, והן עדיין בסטודיו שלי.

הנס אולריך אובריסט משה גרשוני פרוגרמה שרה בריטברג-סמל



שיתוף 0

פוסט

0 תגובות מיון לפי הישנות ביותר

הוספת תגובה...



פלאגין התגובות של פייסבוק

1 תגובות על "הגוף תמיד היה שם"

די בנאלי, לא ? בהחלט ניתן היה לצפות ליותר מהשניים

יוסף | 3 נובמבר 2011, 13:45 | הגב

כתיבת תגובה

האימייל לא יוצג באתר. שדות החובה מסומנים *

התגובה שלך *



עיון

טמטום הוא הוויה צודקת מחוכמה: דיוקן של משה גרשוני

"תמיד היתה לי יראת כבוד לדבילים. גם פחד כמובן. יש טמטום בסיסי ששום אינטלקטואליות לא תוכל לפצח. טמטום שיודע". עם מותו של גרשוני

איתמר לוי

03 בפברואר 2017

בחורף 2014 ראיתי בלונדון את התערוכה "רמברנדט: העבודות המאוחרות". ביום שלמחרת חזרתי לארץ. היה לי חלון בבוקר המאוחר והתקשרתי למשה גרשוני לשאול אם אפשר לקפוץ אליו לרגע להביא לו את הקטלוג. בטלפון אמר לי שהוא באמצע "שיעור התעמלות" ושאבוא רק לרגע.

כשבאתי גרשוני ישב בכיסא הגלגלים שלו, כדור סגול לחוץ בין ברכיו ולידו מרה, המאמנת שלו. הנחתי את הקטלוג על השולחן ופניתי ללכת. גרשוני ליווה אותי במבט ואמר "אולי תכתוב על זה?" ואני אמרתי "קטונתי. לא הייתי מעז".

אחר כך, ביני לבין עצמי, הסתייגתי מדברי. למה קטונתי? למה לא הייתי מעז? מה פשר הצניעות היהירה הזאת והוויתור מראש? תכתוב, אמרתי לעצמי, ונראה מה ייצא. נזכרתי גם איך מיכאל סגן כהן היה אומר, "הרי יותר חכם מעצמך לא תוכל להיות, אבל לפחות גם לא תהיה יותר טיפש" (אלא שזה לא מדויק. קורה שאדם יותר חכם מעצמו וקורה גם, ואין זה נדיר כל כך, שהוא יותר טיפש).

מדוע קשה ומפחיד כל כך לכתוב על רמברנדט?

איור: ערן וולקובסקי

רמברנדט "המציא את העצמי המודרני", בניסוח של סוואלנה אלפרס. אי אפשר לכתוב על רמברנדט, ובעיקר על הדיוקנאות העצמיים המאוחרים שלו, ולא לכתוב על "העצמי" הזה, שמיטב

הפילוסופים והפסיכולוגים כבר כתבו עליו ועל הקשיים הכרוכים בהכרתו ובהמשגתו. מונטיין, דקארט, רוסו, המשוררים הרומנטיים, ולבסוף פרויד וממשיכיו כתבו על העצמי הזה כתיבה שיש בה מרכיב של וידוי, של התבוננות פנימה, של מסע אל האמת האישית.

רמברנדט, לעומתם, לא מנסח את העצמי במלים אלא בצבע על בד — מצב צבירה שונה לחלוטין. יש אצלו מינימום פרטים, מינימום עלילה, צמצום של כל מה שיכול להיות מנוסח במלים. לכן קשה לכתוב עליו.

רמברנדט, יעקב מברך את בני יוסף

הביקור הבא שלי אצל גרשוני היה מתוזמן טוב יותר, בשבת. הצטרפתי אליו לארוחת בוקר מאוחרת. אנחנו אוכלים חביתה מקושקשת ופרוסות פרושוטו ומשוחחים על רמברנדט. גרשוני, תוך כדי הלעיסה, מרים גבות, מגלגל עיניים, מכווץ ומרפה את השפתיים, עושה תנועה בכף היד כאילו האגודל והאצבע מנסים למשש משהו שחומק מהם. הוא מדבר על רמברנדט בשפת הגוף. מאז החמירה מחלת הפרקינסון שלו בשנים האחרונות הוא חוסך במחוות ובהבעות. אותן הבעות נשארו, אולם הן מצומצמות יותר. בעבר בלט יותר הצד הייצרי והחושני שלו. הוא דיבר באותה חמדנות על טעמים, על תענוגות ועל עניינים שברוח. המחלה הביאה עמה עידון הבעתי. גרשוני עדיין נהנה מהמעדנים שחואן מביא לו מהדליקטסן, אולם כשהוא אומר בכבדות, עם הכדור הלחץ בין ברכיו, "אולי תכתוב על זה?", הכובד של ה"אולי" כבר כולל ניואנסים של היסוס והעזה, ספקנות ועידוד. מאמץ הדיבור כומס בתוכו את הספק בכוחה של המלה.

אחרי הפרושוטו סיפר לי גרשוני על ביקור שלו במוזיאון של קאסל לפני שנים, שם עמד זמן רב מול "יעקב מברך את בני יוסף" של רמברנדט המאוחר. "במיוחד", הוא אמר, "אני זוכר שהסתכלתי על הבן המלאכי הזה, אבל אחר כך תפסתי שבעצם אני מסתכל על האמא, איך היא עומדת שם ומביטה ברכות... עמדתי הרבה זמן ואז השומרת של המוזיאון ניגשה ואמרה שהיא רואה אותי מביט בתמונה והיא הסיטה, במיוחד בשבילי, וילון שהיה על החלון משמאל לציור, ופתאום ראיתי

אותו מחדש, באור יום, ובכיתי מהתרגשות". "עכשיו", הוא אומר יותר מאוחר, "המחלה וכל התרופות מביאות כהות רגשית. כבר הרבה זמן שאני לא יכול לבכות".

רמברנדט, דיוקן עצמי, 1662

בביקור הבא שלי סיפרתי לגרשוני שמצאתי באינטרנט סדרת מאמרים של ז'אן ז'נה על רמברנדט. בשנות החמישים והשישים של המאה שעברה ביקר ז'נה כמה פעמים בלונדון, ובכל ביקור התייצב מול רמברנדט בגלריה הלאומית, ובמיוחד חזר שוב ושוב אל הדיוקן העצמי בגיל 63 משנת 1669, שנת מותו של רמברנדט. באותה תקופה חשבו שזהו הדיוקן העצמי האחרון שלו, מעין צוואה רוחנית. המפגש בין ז'נה הצעיר, העבריין ההומוסקסואל שלא מזמן השתחרר מהכלא, לבין רמברנדט המבוגר, הנשגב, מצא חן בעיני גרשוני.

רמברנדט בן ה-63, האהוב כל כך על ז'נה, נראה מבוגר לגילו אפילו בקריטריונים של אותם ימים. ההצלחה פינתה מקומה לפשיטת רגל וכמעט כל מי שאהב בחייו כבר מת. בנו היחיד טיטוס מת כמה חודשים קודם לכן. אולם נראה לי כי גם מי שלא יודע דבר על חייו של רמברנדט יראה בציור הרבה עצב וסוג של קבלה גאה. יש בו פגיעות וצניעות, ועם זאת, יש בו הרבה הדר.

הרבה שנים אחרי שז'נה כתב על הציור התגלה בצילום רנטגן כי בתחילה רמברנדט צייר מכחולים אחוזים בידי וזאז מחק אותם והותיר את ידי ריקות, אוחזות זו בזו. הוא בחר בציור זה להיות אדם, לא אמן, ולא לבקש לעצמו אלא את אותה גאווה המגיעה לכל אדם.

ז'נה כותב על אחד מביקוריו: "פתאום עלה בי הרגש הנוגה, כן הנוגה, שכל אדם שווה כמו האחר... כל אדם יכול להיות אהוב, אמרתי לעצמי, גם אם יהיה מכוער, מרושע או טיפש... מקורו היחיד של היופי הוא בפצע האישי, החבוי או הגלוי, השמור לכל אדם... כל דמויותיו הן אנשים פגועים, הן שקועות בכאב". כדי לכתוב משפטים נפלאים שכאלה חייב היה ז'נה להתבונן בשקט הרבה זמן, להקשיב לרבדים לא־מילוליים בעצמו, לתרגם רגש למלים ("מכוער, מרושע או טיפש"?)

אני חושב לעצמי. מהיכן צץ פה הטיפש? ומה הקשר בין טיפש ולא־אהוב?.

רמברנדט, דיוקן עצמי, 1669

ועוד הוא כותב: "הוא מנסה להרוס, הן בתוך עצמו והן בעבודתו, כל סימן ישן של גאוותנות". כאן, אני חושב, אולי ז'נה לא דייק. ברור שרמברנדט בציור זה ויתר על הגאוותנות הקלילה, השחצנית, שהיתה תמיד חלק ממנו, אבל הוא לא ויתר עליה לגמרי אלא זיקק אותה. שכן הגאוותנות, כמו הטיפשות, היא חלק מאתנו. היא יוצרת הנגדה אירונית לענווה, לעצב ולחוכמה. ואולי, במלים אחרות, רמברנדט מסכסך את ההבחנה בין גאווה (שמתוך ידיעה) וגאוותנות (שתמיד יש בה מידה של טיפשות)? רמברנדט, כך נראה לי, יכול להיות גם יותר חכם וגם יותר טיפש מעצמו, גם גאה, גם גאוותן וגם עניו, גם מנצח וגם מובס. ברור שיש בו שמץ של יוהרה אירונית, כאיש בשורה שיוזע שהבשורה שלו מרה. עוד משפט מעניין כותב ז'נה: "הוא רוצה לייצג את העולם, אך גם להפוך אותו לבלתי ניתן להכרה". כלומר, רמברנדט רוצה לייצג את העיוורון שבלב המחשבה, להוביל את המבט אל החשכה שמעבר לגבול. העצמי מכיר את עצמו כבלתי ניתן להכרה.

בעיני רמברנדט, כותב ג'ון ברג'ר, "האנושי לא היה עוד דבר שאפשר פשוט להעתיק אותו (כפי שהיה לציירי הרנסנס), האנושי לא היה עוד מובן מאליו: צריך היה למצוא אותו באפלה. רמברנדט עצמו היה עקשן, דוגמטי, ערמומי, מסוגל למידה של ברוטליות. הבה לא נהפוך אותו לקדוש. אולם הוא חיפש דרך לצאת מהחשכה".

"הבה לא נהפוך אותו לקדוש", כי גם בזה יש גאווה וטיפשות. אבל איך אפשר שלא להפוך אותו, ולו רק במידת מה, לקדוש? המפגש עם ציור של רמברנדט אינו מפגש עם "ציור" אלא עם אדם. היחס אליו הוא כאל אדם בעל עומקים מבהילים. חדר שיש בו כמה דיוקנאות עצמיים של רמברנדט הוא סוג של מקדש. ובכל זאת, גרשוני היה אומר, יש אולי שמץ של קדושה גם בטיפשות? בשיחה עם שרה ברייטברג סמל הוא אומר: "טמטום, ההוויה הדפוקה הזו, ההרגשה היא שטמטום הוא הוויה יותר צודקת מחוכמה. טמטום מהדהד לי בהרבה שכבות של

תודעה, אני מרגיש שטמטום קשור אלי, זה משהו שלי... אפשר להגיד שכל מה שאני עושה זה עבודה של טמטום... אני יכול בדקה להפוך למטומטם. תמיד היתה לי יראת כבוד לדבילים. גם פחד כמובן. יש טמטום בסיסי ששום אינטלקטואליות לא תוכל לפצח. טמטום שיודע". אז תגידו לי, גרשוני יותר חכם או יותר טיפש מעצמו?

גרשוני הראה לי צילום קטן, דיוקן שלו שצולם לא מזמן על ידי אמן צעיר, ינון אביאור. "אני חושב שהוא באמת תפס אותי כמו שאני היום... שמוט, אבל אולי עוד עם צל של חיוך". הסתכלתי ואמרתי לו: "כן, ואתה גם לא נראה כל כך שמוט כמו שנדמה לך". מבפנים גרשוני מרגיש כנראה יותר שמוט ממה שרואים בתמונה. הנוקשות של הפרקינסון מחריפה את העימות בין כוח הכובד לבין כוח העילוי. הדיוקן הוא שדה של כוחות.

הגוף בציריו של רמברנדט, כותב ברג'ר, "מודע לעצמו, ער למרחב שהוא תופס... הכאב מחדד את המודעות שלנו למרחב הגוף. זהו מרחב הפגיעות והבדידות הראשוניות שלנו. גם מרחב המחלה. אולם בפוטנציה זהו גם מרחב של עונג, של נוחות ושל היותנו אהובים... מרחב הגוף מתגלה במגע יותר מאשר בראייה. רמברנדט הוא אדונו הציורי של מרחב גשמי זה".

וגרשוני אומר, בשיחה אחרת עם שרה ברייטברג סמל, "חיבוק של אדם לא מילולי הוא חיבוק טעון נורא. הרגש שאין לו ביטוי מילולי יוצא מהגוף, לא מהשפה. זה מרגיש כמו מגע של יד על מנוע שלא עבר קירור. ורבליות לא טובה בשביל לתאר את זה. קשר מיני שלא נגוע בדימויים, בלי הגיהינום של הדימויים, זה סיכוי לאושר. יש יותר חום, יותר רגש אנושי במקום שהאינטלקט התנפנף ממנו". אלו דברים שבגבול הגוף־נפש. אלו דברים שאיש קודם לרמברנדט לא ניסה לצייר. "המצאת העצמי המודרני" כרוכה במפגש עם התהום הפנימית ועם אפלת הגוף, בין הרוח והבשר. אולם מה שמטריד בניסוח זה של היסטוריונית האמנות סוואלנה אלפרס הוא תיאור העצמי המודרני כתופעה היסטורית שיש לה "לידה", ומכאן אף שיש או שיהיה לה סוף. אם רמברנדט יילד את העצמי המודרני, גרשוני נמצא אולי בין המספידים שלו. הרבה שנים הוא דיבר על הציור שלו כ"הכנות

למוות". דווקא בשנים האחרונות, מאז שחלה, הוא מסתייג מהאמירה הזאת ואומר שאי אפשר להתכונן למוות. ואני חושב שאולי אמר "להתכונן" והתכוון גם "להתבונן"?

אני זוכר שיחה עם גרשוני לפני שנים על הדיוקן העצמי של רמברנדט בקלן (שהיום הוא, ולא זה שבלונדון, נחשב לאחרון). רמברנדט גוון קדימה כאילו בניסיון לטבול עוד פעם לרגע באור טרם ייסוג חזרה אל החושך. דיברנו אז על התנוחה הכפופה ועל ההבעה — על הגבות המורמות, העיניים הערמומיות, החיוך שלא ברור מה פשרו; חיוך שיודע. קשה ללכוד את ההבעה במלים. קשה עוד יותר לנסח את משמעותם של הצעיף והמצנפת, שני כתמי צבע מרהיבים — אולי אלו כתמי הגאווה, גאווה שמוטה, נהדרה; והחשכה, שנראית לי יותר מפתה מאשר מאיימת ואשר היא מירב שטחו של הציור, מה נאמר עליה? היכן היא השומרת הטובה שתסיט למעננו וילון?

"בשיא האפשרויות השכליות, מופיע הטמטום", ממשיך גרשוני, "המהלך של הפורטרטים האחרונים של רמברנדט, מהשיאים הגדולים של האמנות, הוא בעצם מין מהלך מטומטם. גם הצורות שלו והנחת הצבע, הייתי מייחס להן איזה סוג של טמטום. זה כמובן מלווה בבראבוֹרה, בווירטואוזיות, אבל יש משהו בכבדות של הצורות שהייתי מייחס לטמטום. ההתעגלות של הצורה היא לא אלגנטית, לא ביד קלה. הבשר הוא כבד".

לחצו לקבלת עדכונים בנושא:

+ ספרים

דוד שפרבר | ביקורת | 09/12/2010

"כשגרשוני מצייר, יש אלוהים"

בניגוד לאבחנתה המוקדמת של שרה בריטברג-סמל כי אמני "דלות החומר" ניחנים באומץ לחולין, גרשוני מתגלה בתערוכתו דווקא כמי שהוביל מהלך הפוך של רה-מיסטיפיקציה, או במילותיו הוא: "לבנות בנוחות מטפיזיקה אחרת".



שיתוף 0

טוּטוּ



ל א יהיה זה מוגזם לומר שתערוכתו הרטרוספקטיבית של משה גרשוני, המוצגת כעת במוזיאון תל-אביב לאמנות, היא אחת התערוכות החשובות שהציג המוזיאון בתקופה האחרונה. גרשוני היה לפורץ דרך החל מימי האמנות המושגית והפוליטית, שהוא היה ממחולליה בישראל, עבור בביטויים של גופניות מפורשת והבעתיות נחרצת ומה שמכונה לא פעם "אמנות הבזות", שקיבלה אצלו ביטוי בדימויים ובחומרים המזכירים הפרשות גוף, דרך "החזרה אל השטעטל" ועיסוק בשואה וביידיש, המלווה בביקורת על "שלילת הגלות" הציונית (כפי שמציינת האוצרת בקטלוג התערוכה, גרשוני חוגג את כל מה שההוגה הציוני מקס נורדאו ולאחריו הנאצים כינו "מנוון", קרי יהודיות, קוויריות, פשע ופיגור). גרשוני הטרים את תחיית היהדות באמנות הישראלית, בד בבד עם העיסוק בקוויריות ובמנעדי מגדר.



משה גרשוני - אל מלא רחמים, 1995-6

העניין הדתי בכלל והיהודי בפרט התגברו בעבודותיו של גרשוני משנות ה-80 ואילך. אלה מזכירים את המונח הפאוליני "ישראל שבבשר", ומגלים יוצר חושני שמדבר בראש וראשונה מהגוף ויוצק אל תוכו אידיאות. כפי שציין בעבר מבקר האמנות איתמר לוי, פנייתו של גרשוני אל הנשגב נכתבת ב"מיצי הגוף ובמדרך הגפיים"; הטרנסצנדנטי אצל גרשוני נבלע בחומרי העולם הזה, בהרגל וביומיומי. גרשוני מדגיש כי התנאי לדו-שיח שהוא מייצר הוא "קבל את היופי בלי להתעלם מהחרא". יצירותיו הן לא פעם אינטואיטיביות, "דיבור מהקישקע", שהאידיאות הגדולות נחקקות בו באופן ששום שפה לא תוכל להחליף אותו. גרשוני מצטט מהזיכרון ואז מגלה שציטוטיו שגויים או שהאיות שלהם לקוי (כמו למשל "שוכן במרורים" במקום "שוכן במרומים"), אבל זה לא משנה לו – הוא כבר יצר אותם מחדש. בפרפראזה על "אוכל יהודי

טפל", ביטוי שטבעה הסופרת אורלי קסטל-בלום, נאמר שהיצירה של גרשוני היא אמנם לא פעם יהודית בתכניה, אבל גדושה בטעמים של פאתוס וחושניות.

גרשוני הוא מאסטר של ניכוס – מושג העולה פעם אחר פעם בשיח האמנות העכשווי והפך במידה רבה לקלישאה. התפיסה האנטישמית של היהודי כחסר חוש אסתטי, כמנוון וכהומוסקסואל מנוכסת אצלו מחדש. כלי האוכל המעוטרים של גרשוני הם דוגמה מובהקת לכך. הכלים הללו נראים כשייכים לשולחן שבת או חג שהושבת, והטרימו את העיסוק הנפוץ היום בנושא (של יוצרים שונים וביניהם רותי נמט, מאיה ז"ק וארז ישראל). "הקרמיקה היהודית" הזאת (כפי שמכנה אותה האמן) טומנת בחובה אקט של ניכוס. אלא שבשונה מניכוסים מדומים, כשגרשוני משתמש במוטיב צלב הקרס או הטלאי הצהוב הוא מצליח להפוך את הסמל על פיו – לגייר אותו ולהכלילו בפנתיאון הסמלים היהודיים, ממש כמו המגן דוד שמופיע ביצירותיו. באמצעות המרה לשפה אישית משדד גרשוני את המערכות. הסמל הנבזי אינו נתפס בעבודותיו כפרובוקציה או כפגיעה מכוונת, אלא מותמר מסמל של רשע לסטיגמטה של כאב, האשמה או כעס. כישרון זה יכול גם להסביר את העובדה שיצירותיו הפרובוקטיביות לא עוררו בדרך כלל שערוריות, וגם את ההתקבלות של עבודותיו בקהילת האמנות הישראלית חרף הגודש האקספרסיבי של פסוקי תהילים וקדיש והחיבור לאסכולת פריז היהודית (עבודותיו של גרשוני מתחברות אפילו ליצירתו של מארק שגאל, שהוא המודר האולטימטיבי של שיח האמנות המקומי), שהיו זרים בדרך כלל לשיח ההגמוני של האמנות המקומית.



**משה גרשוני - חיל יפה, 1981. אוסף יוסף חבמי,
לונדון**

כיום אין רבותא במופע קוויריות הרווחים בשדה האמנות, אבל בעבר הלא רחוק הם נחשבו טאבו ולגרשוני שמור מקום של כבוד בניתוצו. ב-1999 הזמין מוזיאון ישראל את גרשוני לאצור תערוכה מתוך יצירותיו. הוא ביסס את התערוכה על שתי עבודות פיסול מאוסף המוזיאון, והציג סביבן בעיקר תצלומי עירום שלו ושל חברו לחיים דאז, זהר קניאל. המוזיאון ביקש לסגור את התערוכה לפני המועד שסוכם, אך בשל עתירה משפטית של גרשוני היא הוצגה כמתוכנן, כשלידה לוח שבו נכתב שהתערוכה אינה מבטאת את עמדתו של המוזיאון. בתגובה לדברים אלו כתבה אוצרת התערוכה שרה בריטברג-סמל: "לצד כל אלפי המוצגים שבמוזיאון ישראל לא מופיעה הסתייגות שכזאת (כפי שנוסחה באותו לוח קיר). לא ליד ציורי הזימה ההודיים, לא ליד תמונות של ישו, לא ליד פסלי עירום רומיים. רק הזין של גרשוני אינו מבטא את עמדת המוזיאון".



אוצרת התערוכה שרה בריטברג-סמל היא אחת מהתיאורטיקניות והאוצרות המשמעותיות ביותר שקמו לעולם האמנות המקומי. היא אחראית במידה רבה לקנוניזציה של סדרה רחבה של יצירות ישראליות, שהפכו לציר המרכזי שסביבו התכוננה השפה של שיח האמנות הישראלית לאורך שנים. בריטברג-סמל גם ערכה את כתב-העת "סטודיו" בימיו הטובים. הופעתה המחודשת לאחר יותר מחצי עשור של שתיקה יחסית היא ברכה בפני עצמה. אוצרת מרכזית זו בוראת את עצמה מחדש, בעדינות וברגישות. קל להבחין בכך בטקסט שבקטלוג. בריטברג-סמל מצהירה על תחושת חוסר היכולת לספר את הסיפור במלואו, אך מודעת מאוד לכך כי "לא עליך המלאכה לגמור" ואף על-פי כן "אין אתה בן-חורין להיבטל ממנה" (משנת אבות); היא מספרת על התחבטויות בנוגע לכתיבה על אמנות בכלל ועל הניסיון לא להתיישר סביב הנורמה של כתיבה מסתגרת ונטולת חן שקוראת בעבודות את המובן מאליו על-פי תזות מענפי תרבות משיקים. לדבריה, ציוריו של גרשוני "מספרים את עצמם באופן שכל תרגום [...] למלים הוא הגסה ורדוקציה של מה שלא חי בנוחיות בתוך השפה התקנית". תחושת המיותרות שהיא מתארת מאירה אוצרת רגישה שטעם וחיבור ליצירה הם לזו העשייה שלה. בכתיבתה ועבודת האוצרות שלה מצליחה בריטברג-סמל שלא "לבנות מצבה שקוברת בתוכה אמן", כלשונה, אלא לייצר משהו ש"נשאר תמיד לא ידוע, פתוח". לאורך הקטלוג משמשת האוצרת לגרשוני "עזר כנגדו", כמדרשו, "עזר" מצד אחד ו"כנגדו" מצד אחר. לפעמים היא שואלת, מקשיבה, מתעניינת ומציעה תובנות, לפעמים היא מוסיפה הסבר לדבריו, ויש שהיא אינה סרה למרותו אלא מעלה ביצירות קריאה משלה (האחרון בולט מאוד בדיון סביב סדרת העבודות "ח"י רקפות").

כיהא לאוצרת בעלת ניסיון של שנים, הצבת העבודות בתערוכה מדברת

לא פעם בעד עצמה, מעבר למה שהטקסט הנלווה מלמד עליהן. כך למשל סדרה של עבודות בגודל בינוני משנות ה-80 מוצבות שם כהמשך לעבודות קטנות משנות ה-70. הקומפוזיציות משנות ה-70 נוצרות באופן מובהק מהמתח שבין הקו לכתם. במעבר לעשור הבא, עם בריאתו המחודשת של גרשוני, המתח הזה נעלם והקו הופך לכתם. גם תחושה של הידוק אוצרותי עולה בתערוכה: בתחילתה מוצג תצלום של משפחת האמן כשראשו של הסב מסומן ע"י גרשוני בעיגול עבה. מעגלים הם צורת יסוד בשפתו של גרשוני, ובאופן סימבולי המעגל המשפחתי משנות ה-70, שפותח את התערוכה, חותם אותה כשהוא שבור בסדרה "יצתה נשמתה" שנוצרה בעשור האחרון.



משה גרשוני - חי רקפות

בריטברג-סמל כללה את עבודותיו של גרשוני בתערוכה המכוננת "דלות החומר", שאצרה בשנת 1986. הטקסט שכתבה אז לתערוכה הפך עד מהרה לקנוני, אך ברבות השנים נתפסה הטענה בבסיס התיזה כדחוקה מעט. בתזת "דלות החומר" הדגישה האוצרת את חילוניותם של המציגים ואת היותם מנותקים מכל מורשת. אמנם בדיון סביב גרשוני היא סייגה את הדברים, אבל ממרחק הזמן עולה שיצירתו גרשוני היא למעשה

אנטיטזה לרוח זו. העבודות שלו משדדות את הדיכוטומיות המקובלות שבין הדתי לחילוני ובין הכופר למאמין, כמו גם בין היהודי לנוצרי. האלוהים שהודר חוזר ביצירתו במופע ויטאלי מחודש.

חוקרים רבים הצביעו בעת האחרונה על כך שתקופתנו מאופיינת בכך שדת ודתיות (ואין הכוונה לדת הממוסדת) הפכו בה שוב לשחקנים מרכזיים. רליגיוזיות אינה מופיעה עוד רק כתרבות שוליים, אלא מקודדת לתוך התרבות הטכנולוגית, המדעית והאמנותית – צור ההווה החילוני השלטת. חוקרים "תיאו-פוליטיים" רבים מבקרים את האתוס החילוני המודרני שראה בחילון מודרנה וקידם השתחררות מהנחותיה של העבר הדתי. לעומת זאת הם מציעים לראות בחילון תהליך של תרגום המימד התיאולוגי לעולם המודרני ולא שחרור ממנו.

אין ספק שהאינטואיציה העדינה שגורשוני ניחן בה מחברת אותו לרוח ה"פוסט-חילוני". ביטוי קולע לרוח זו מופיע בציטוט דבריו בהקדמה לקטלוג התערוכה: "אני לוקח את מלוא הריבונות כדי להכריז על אי-ריבונות". עולות כאן בעוז ה"דיאלקטיקה של החילון", כפי שמכנה זאת חוקר החינוך יותם חותם בספרו החדש "תיאודיסיאה בחלל" (רסלינג, תל-אביב 2010), וקריסת החילוניות המודרנית האימננטית אל תוך אחרות פוסטמודרנית.

חוקר הדתות הווס גרהם (Graham) מתייחס לקשר בין אמנות לתיאולוגיה דתית. לדבריו, אמנות דתית עכשווית חיה וקיימת בעולם המערבי, אלא שבשאלת היחס שבין האמנות לדת עבר כובד המשקל בתוך מסגרת העבודה התרבותית המערבית העכשווית ממאפיינים של הדת הממוסדת אל מאפיינים אחרים של הדתיות, כגון גילוי הנשגב כתוצאה של פעולה חווייתית של הצופה. גרהם טוען כי תיאולוגיה ואמנות אינן ישויות נפרדות, אלא שני מרכיבים של אותה ישות, המתקשרים ביניהם באמצעות עיסוק במהות האדם. יתרה מכך, טוען גרהם, האמנות משלימה את התיאולוגיה בכך שהיא מבטאת אלמנטים תיאולוגיים שקשה לבטא באופן מילולי. על כן, גורס גרהם, האמנות היא בהכרח חלק מהתיאולוגיה, חלק המייצג את מה שלא ניתן לבטא באמצעות השפה. זירת הקרב ההיסטורית בין הדימוי (אמנות) ובין המלה הכתובה (תיאולוגיה) הפכה את האמנות בתרבות זמננו לישות מקבילה לתיאולוגיה הדתית. אובדן האמונה המאפיין את התרבות החילונית דוחק באמנים למצוא דרכים חדשות לעסוק בנשגב כתגובת נגד לאיבוד

האלוהות הדתית, ובכך לשרת תכלית שהאמנות חולקת עם התיאולוגיה. למעשה, מדגיש גרהם, האמנות היא הדגמה למערכת מורכבת ומרושתת של הסברים מילוליים המושרשים באדם המודרני בחיפוש אחר משמעות תיאולוגית. באותו האופן, קריאה רגישה בעבודותיו של גרשוני תחליץ מהן הודאה ב"אשמה תיאולוגית", גם כאשר כלפי חוץ הדברים יכולים להתפרש כחילוניות תמימה (שספק אם קיימת כלל). בניגוד לאבחנתה המוקדמת של בריטברג-סמל, שטענה שאמני "דלות החומר" ניחנים באומץ לחולין ושדה-מיסטיפיקציה נחוות ביצירתם באופן העמוק ביותר, גרשוני מתגלה כאן דווקא כמי שהוביל מהלך הפוך של רה-מיסטיפיקציה.



משה גרשוני - ללא כותרת (אביבה אורי). שנות

השבעים

סוציולוגים טוענים לאחרונה כי בניגוד להבניה המודרנית שבה "חילוניות" ו"דתיות" נתפסות כניגודים, למעשה בני-אדם נוטים לחוות את התחומים הללו כקשורים ביניהם בקשר שאינו ניתן להתרה. כאשר לגרשוני, אם להשתמש במילותיה של בריטברג-סמל עצמה, הוא "מציע לתרבות החילונית המתקדמת טווח רגשי שהיא לא מכירה בו, רגע יסודי מורכב".

ואכן, גרשוני יודע להכיל עולם פרדוקסלי ומלא סתירות. לדוגמה,

בריטברג-סמל מקשה: "אתה החזרת את אלוהים לציור, מקומו הטבעי במשך מאות שנים, לאחר שהוא הודר ממנו בעולם המודרני. אתה אינך אדם דתי, ואפשר לטעון שבחרת בפתרון הקל, שלא התמודדת עם הקושי של אמנות חילונית, בלי טרנסצנדנציה".

גרשוני משיב: "[...] נכון, עשינו את המהלך של החילון, אבל המחשבה שלי היא איך לבנות בנוחות מטפיזיקה אחרת. להישאר חילונים, להיות ערים להמצאת האלוהים, עם הכרה בכך שיש לנו בגנים שאיפה לטרנסצנדנציה. להביא את מלוא הפרדוקסליות והסתירות שבמצב הזה".

הוגה הדעות יוסף שכטר, שהוגדר לאחרונה על-ידי חוקר התלמוד והמשורר אדמיאל קוסמן כדמות שהייתה ראויה להימנות עם המורים הרוחניים הגדולים של דור בוני המדינה, דיבר על מידת הציניות שאופיינית כל-כך גם לעולם האמנות העכשווי. שכטר הפסיכולוגיסט, ראה בה סימן לכך שהנפש לא השלימה עם הניתוק מהמימד האלוהי, והיא מגיבה בצורה צינית לחורבן של עצמה. לשיטתו, נפש רגישה מעין זו מגיבה לא פעם באופן המתפעל מציניות, במיוחד כשזו מתלבשת באופן אמנותי. "אפיקורסות אסתטית", בלשונו, היא למעשה ביטוי עדין לכיסופים שנדחו מהתודעה. בשונה מיוצרים ישראלים רבים, גרשוני מתמסר ומהפך בכיסופיו, ואולי לכן (לפי אבחנותיו של שכטר) גם חף מכל מימד ציני. אף שהוא עושה שימוש רב באירוניה, בטבורה מכילה עבודתו רפרטואר של כמיהה אירוטית ודתית המצליחה לגעת בנימי הנפש. גרשוני מצוטט בקטלוג: "כניעות זה אלוהים [...]. לעומת המצב הציני שבא מעולם בלי אלוהים. אני רוצה לא לאבד את הפליאה [...]. אולי כל ציורי הקינה האלה הם קינה על מות האלוהים".

דרך האישית מתגלה בעבודותיו של גרשוני גם דבר מה קולקטיבי. כשגרשוני מצייר, מסכמת בריטברג-סמל בסוף הקטלוג, "יש אלוהים. הקשר האטימולוגי בין אמנות לאמונה מתאשרר". כך, ובניגוד לאבחנותיה של האוצרת בעבר, מתאשררת כיום התובנה כי למעשה, אולי מעולם לא היינו באמת חילונים.

גרשוני – מוזיאון תל אביב לאמנות

אוצרת: שרה בריטברג-סמל

מוזיאון תל אביב משה גרשוני שרה בריטברג-סמל



שיתוף 0

טווס

יונתן אמיר | ביקורת | 12/01/2011

ה"הנני" של גרשני

הצבע של גרשני מתפקד כהרחבה של כף ידו של האמן, והתקרשותו כמוה כאחידת האצבעות הלופתות את הדף בפתאומיות.



שיתוף 0

טוטו



בפרק הראשון של ספרו הקלאסי "מימזיס", עורך חוקר הספרות אריך אוארבך השוואה בין דרכי תיאור המציאות בשתי יצירות: האודיסיאה של הומרוס וסיפור עקדת יצחק בספר בראשית. אוארבך מצביע על כך שבניגוד לסיפור אודיסאוס העשיר בתיאורים פרטניים של בני אדם ומקומות, בסיפור העקדה כמעט ולא נמסר דבר. "וַיְהִי, אַחֵר הַדְּבָרִים הָאֵלֶּה, וְהָאֱלֹהִים, נָסָה אֶת-אַבְרָהָם; וַיֹּאמֶר אֵלָיו, אַבְרָהָם וַיֹּאמֶר הַנְּנִי" (בראשית כ"ב, פסוק א'). זה כל מה שיש: האל קורא לאברהם, ואברהם משיב "הנני". שום מידע על מיקומם של השניים בזמן ובמרחב לא נמסר, וגם לא תיאור של אופי היחסים ביניהם. קולו של האל יכול לנבוע ממעמקים או לרדת מן המרומים, אברהם יכול לשבת במדבר או ביער, יתכן שהדבר קרה ביום ויתכן שבלילה, יתכן שהיה חורף ויתכן שקיץ. בהיעדר כל נתונים גיאוגרפיים או זמניים בסיפור המקראי מזהה אוארבך מאפיין מרכזי בתיאור המציאות בתנ"ך, ומכאן הוא מסיק כי

תשובתו של אברהם לאל – "הנני" – אינה מכוונת כלל להצביע על מיקומו אלא על עמדתו הדתית*. משמעות המילה "הנני" בהקשר זה אינה "אני כאן", המרחבי, כי אם "אני מוכן", התיאולוגי-מוסרי.

"הנני" במובנה המוסרי והמתמסר, היא גם התשובה העולה לנוכח רבות מעבודותיו של משה גרשוני המוצגות עתה במוזיאון ת"א ובתצוגה דחוסה של ציורים דחוסים לא פחות בקומה השנייה של גלריה גבעון. גם כשהן רזות ודלות במידע, משמרות עבודותיו של גרשוני מחווה ציורית מתמסרת וכמו מצהירות "הנני" בכל נגיעה ונגיעה, ומה שיפה ומיוחד ב"הנני" של גרשוני אינו רק עצם התמסרותו, אלא גם העובדה שהיא נוצרת מחדש בכל פעם ופעם ובכל מפגש ומפגש. שימו לב למשל לציור הזה, מחווה לאביבה אורי, המוצג במוזיאון ת"א. אין זו עבודה מרכזית של גרשוני. ככל הידוע לי לא נכתבו עליה מאמרים או עבודות והיא מוצגת במיקום צדדי יחסית, במסדרון המוביל אל לב התערוכה מן הכותל המודרניסטי הבולם את הנכנסים, אולם יש בה משהו הלוכד את הטוטאליות והייחוד של האמן במלוא עוצמתם.



משה גרשוני - ללא כותרת (אביבה אורי). 1979

הציור צוייר בשנת 1979 – קצת לפני ה"מהפך" שביצע גרשוני כשנטש, לכאורה, את האמנות המושגית הרזה ועבר, לכאורה, לציור אקספרסיבי. אני כותב לכאורה משום שבציור הזה המעברים הללו אינם מתקיימים. הוא מושגי וציורי ומינימליסטי ואקספרסיבי גם יחד. אין הרבה פרטים בציור – מסגרת אדומה, שתי מילים – "אביבה" ו"אורי" – וגוש אדום במרכז, ביניהן. אולם דבר נוסף (שקשה להבחין בו בתצלום), לוכד את תשומת הלב: קרישת הצבע הסמיך שבגוש כמו ינקה מעט מן הנייר הדק והפשוט אל תוכה, הותירה בו קמטים ומשכה אותו אליה עד ששוליו כמעט ונתלשו מן המסגרת. קשה לחשוב על ייצוג ישיר יותר של חומר כשליח גופו של הצייר, במפגש שסימניו – ההתקרשות והקימוט – מתרחשים אפילו לאחר שהצייר סיים את עבודתו והתרחק. הצבע מתפקד כאן כהרחבה של כף ידו של האמן, והתקרשותו כמוה כאחיזת האצבעות הלופתות את הדף בפתאומיות ומותירות בו סימנים שאף גיהוץ לא יצליח להחליק. המפגש בין גרשוני לאורי, בא לידי ביטוי בציור הזה במפגש מיוחד ותובעני בין החומר למצע העבודה, כאילו ההיאחזות ההדדית של הצבע והנייר זה בזה, ההיצמדות המשנה את פני שניהם, אינה אלא המשך ישיר של הזיקות, הדיאלוגים וההשפעה האמנותית של האמנית על עבודתו של הצייר. אורי הצהירה פעם כי "אני זה הקו, הנייר הוא העולם", מקפידה על הבחנה בין הטבע לאדם ולמעשה האמנותי. אצל גרשוני ההפרדה הזו אינה קיימת, ומעניין שגם כשהוא מצייר מחווה לאורי, יסודות עבודתו משתרגים זה בזה.



משה גרשוני - ציור, 2005

לרוב איני מרגיש נוח לכתוב על סוגיות דתיות ואמוניות באמנות, גם בגלל חשדנות כלפי הנטייה לגלות שבבים מטאפיזיים בכל שובל זהוב, וגם בגלל שהאל והחיפוש אחריו מעולם לא היוו חלק מעולמי, אולם בציוריו של גרשוני יש משהו שמאפשר את קיומו של הדיון הזה – לא צריך להיות דתי כדי להאמין לאמונה שלו, שאינה, בעיני לפחות, מצומצמת לסוגיות דתיות גרידא. ה"הנני" של גרשוני, התמסרות והנכונות המובעות בציורים ה"יהודיים" שלו, אינו שונה או פחות מזה הנמסר בציור המחווה לאביבה אורי, ואינו שונה מהצהרת ה"הנני" הנמסרת בשיר "יד ענוגה" המושר בעקבות סיפור התעללותם של מתנחלים יהודים מחברון בפלסטיני יוסף זאיד. הוא נמצא בעבודות המינימליסטיות למראה משנות השבעים, כשמעשי האמן התמצו בנגיעות סמליות וספורות, וממשיך בציור הגדוש במחוות וסמלים משנות השמונים ובציורי הג'ל העכור מהעשור האחרון, שחלקם מוצגים במוזיאון וחלקם בגלריה גבעון. סוד כוחו הגדול של גרשוני, יכולתו להתפתח ולהשתנות אך לשמור על רמת דחיסות רגשית גבוהה ברוב שלבי עבודתו, טמון בנכונותו להתמסר בכל נגיעה ונגיעה, במין כנות חזותית שאינה קשורה לדימוי כזה או אחר וסימניה באים לידי ביטוי בראש ובראשונה במפגשי החומר, מצע הציור והגוף המצייר – שלושה יסודות שגרשוני מצליח לחבר ולצמצם כמעט עד כדי מחיקת הפערים ביניהם.



"אין אתה רשאי להגיד היגד כלשהו לא על האלוהים ולא על האדם אלא רק על ההתארעות שבין השניים", כתב הפילוסוף היהודי-גרמני פרנץ רוזנצוויג. ה"התארעות" – מפגש, במילים אחרות – היא גם המפתח להבנה של אופי אמונתו של גרשוני, הרחוקה מלהתמצות באוסף ציטוטי המקורות המופיעים בחלק מן העבודות. שאלות הנוגעות לקיומו ולטיבו

של האל אינן רלוונטיות כאן, ומה שמעניין הוא נכונותו של גרשוני – היאספותו מתוך אמונתו ויכולתו להתיך את החיל והרעדה הללו במספר משיכות צבע.

* זו הבחנה מקובלת גם בפירוש מסורתי. אוארבך עושה בה שימוש על מנת להאיר את ההבדלים בין הסגנון המקראי לסגנון ההומרי, ואת תפיסות העולם השונות שצמחו משתי המסורות.

עוד על גרשוני בערב-רב: דוד שפרבר – "כשגרשוני מצייר, יש אלוהים"

גלריה גבעון יונתן אמיר מוזיאון תל אביב משה גרשוני



שיתוף 0

פוסט

0 תגובות מיון לפי הישנות ביותר

הוספת תגובה...

פלאגין התגובות של פייסבוק

1 תגובות על "ה"הנני" של גרשוני"

אהבתי את המאמר. אהבתי את ה"הנני" כדרך הבנת עבודתו. מתאים לרליגיוזיות שבעבודותיו.

לוסי אלקויטי | 15 ינואר 2011, 1:23 | הגב

כתיבת תגובה

האימייל לא יוצג באתר. שדות החובה מסומנים *

יונתן אמיר | גיליון 02, מסה | 15/01/2018

גרשוני: הפרעה תמידית

"היטמעות שמייצרת שיירים, שמצביעה על סתירות ומכוננת שונות, היא המנגנון העומד בבסיס מכלול יצירתו של גרשוני. המפגש בין החומרים לפעולות, בין הדימויים למילים, בין הפורמליזם למושגיות ובין האקפרסיבי והמתמסר למה שנתון תמיד תחת שליטה – לעולם אינו מושלם". יונתן אמיר על עבודתו של משה גרשוני, במלאת שנה למותו



שיתוף 112

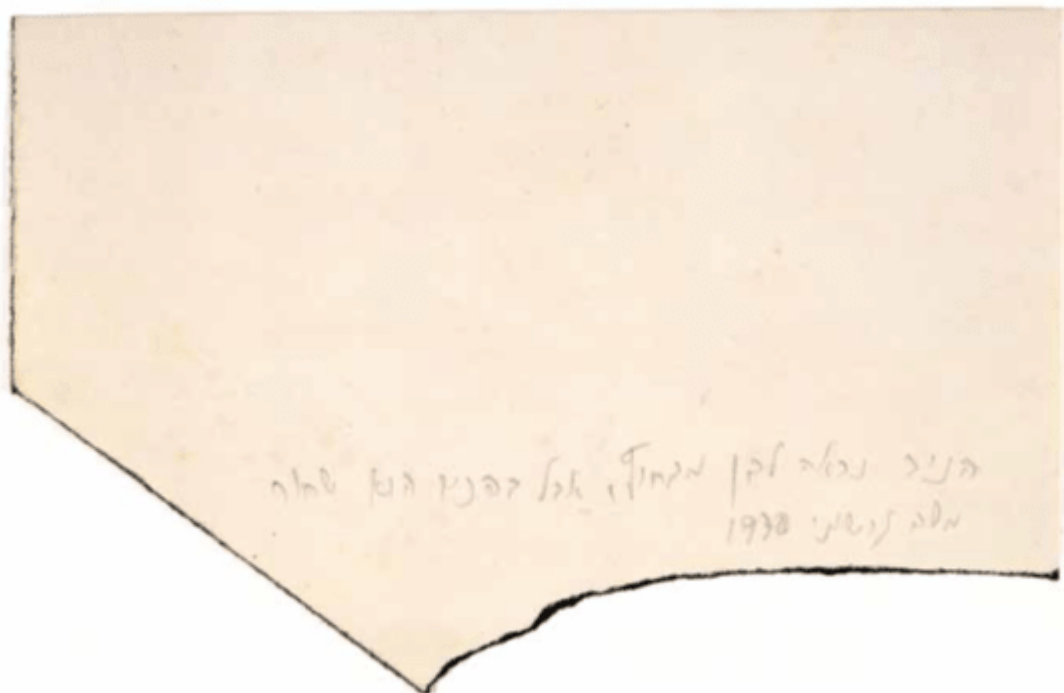
פוסט



משה גרשוני, ללא כותרת (אביבה אורי). צבע זכוכית על נייר, 1979. אוסף בנו כלב

בשלהי שנת 2016 נפתחו בירושלים שתי תערוכות קבוצתיות גדולות שהציגו דוגמאות משני גופי עבודות מוכרים של משה גרשוני¹. הביאנלה השישית לרישום שהוצגה בבית האמנים תחת הכותרת "שובו של הנייר / מחשבות על רישום", נפתחה ברישומי עיפרון, לטרסט ושומן מרגרינה מתוך סדרות רישומים שיצר משה גרשוני בשנת 1970, והתערוכה "זה האיש: ישו באמנות הישראלית", שנפתחה במוזיאון ישראל, הציגה שני ציורים מסדרת "ח"י רקפות", שיצר גרשוני בשנים 1983-4.

לא פחות מכפי שהעידו התצוגות על מרכזיותו של משה גרשוני בהיסטוריה של האמנות הישראלית, הן העידו על שני כיווני פירושים מרכזיים של יצירתו. רישומי שנות ה-70, המזוהים עם השלב המושגי, הרזה, המינימליסטי והמאופק ביצירתו של גרשוני, פתחו תערוכה שעניינה הכללי הוא המדיום, החומר והטכניקה, ואילו העבודות הגדושות בסמלים דתיים ולאומיים ובמחוות ציוריות-גופניות מסדרת הרקפות, הופיעו בתערוכה שעסקה ביחסים בין יהדות לנצרות בהקשר האמנותי, הדתי והלאומי של התפתחות האמנות בישראל. התצוגות המשיכו חלוקה מקובלת ביחס להתפתחות יצירתו של גרשוני, כאשר מצדה האחד, שמתחיל בשלהי שנות ה-60 ומסתיים ב-1980, מופיעות התנסויות במדיות חדשות ורישומים קטנים העוסקים בבחינת מושג האמנות, במקומו של האמן בחברה, ביחסים בין מדיות ובביטויים אמנותיים של בעיות פילוסופיות, ובצדו שני מגיע ה"מהפך", או ה"לידה השנייה", כפי שמכנה זאת האוצרת שרה בריטברג-סמל, שלאחריה יצר גרשוני ציורים גדושים, חומריים, מלאי פאתוס, סמליות, רליגיוזיות ורגש. במוקד מאמר זה עומד ניסיון לבחון את המפנה ביצירתו של גרשוני דרך שני גופי עבודות המזוהים עם כל אחד מצדדיו, אך לעשות זאת תוך הגבהת המבט מעל העבודות באופן שיחשוף מבעד להבדלים הגלויים ביניהן גם את קווי הדמיון.



משה גרשוני, הנייר לבן מבחוץ, אבל בפנים הוא שחור, 1970. דיו ועיפרון על נייר, 37/25 ס"מ

רישומי שנת 1970

שתי סדרות הרישומים שיצר גרשוני בשנת 1970 לא היו תחנתו האמנותית הראשונה. הוא החל את דרכו כפסל, ובשנת 1969 עוד הציג פסלים פופיים ופוסט-מינימליסטיים דוגמת הפסל הגדול 4x4x4 שנוצר מ-64 פנימיות של גלגלי של משאיות והוצג ב"תערוכת הסתיו" בביתן הלנה רובינשטיין, וסדרת פסלי ויניל צבעוניים שהוצגה בתערוכה "משה גרשוני: פלסטיק" במוזיאון ישראל. המעבר לרישומים קטנים ורזים ע"ג גיליונות נייר, היווה אם כן התפתחות משמעותית בעבודתו, שלצד המעבר מתלת-ממד לדו-ממד, הציגה גם עיסוק מושגי. הנפח הפיסולי וצבעי הויניל החזקים והמלאכותיים מעבודות קודמות חדלו להופיע ביצירות, ובמקומם נכנסו כתמים שקופים-צהבהבים וכמעט בלתי נראים, מחוות אמנותיות כמו הכתמה, צביעה וקריעה, מילים ומשפטים ספק פואטיים וספק אינפורמטיביים דוגמת "ח' חמאה 100 ג' - 16 דקות - 28 מעלות" משנת 1970 (הכיתוב כולל גם תאריך, חתימה ומספור), או "הנייר לבן רק מבחוץ, אבל בפנים הוא שחור" מאותה שנה. הן בסדרת הניירות הקרועים והן בסדרת כתמי המרגרינה מופיע הדף הלבן והריק בעירומו. המילים, הכתמים והקרעים מופיעים-מרחפים במרכזו או

בשוליו באופן אקראי ולא כחלק ממבנה צורני בעל היגיון קומפוזיציוני מוגדר. בשתי הסדרות העבודות נראות כאילו התקלקלו או נפגמו. באחת שולי הנייר קרועים ומושחרים, ובשנייה הוא נראה כאילו הוכתם שלא בכוונה ע"י חומר שנשפך עליו. כיווני העבודות אינם אחידים. ברישום אחד הדף ניצב במאונך כאשר סימני החריכה מופיעים כמעין נגיסה קטנה בחלקו העליון בלבד, ואילו ברישום אחר הנייר וכיוון הכתיבה אופקיים והחריכה מקיפה את המצע מכל צדדיו. כל העבודות מונוכרומטיות. הן נוצרו באמצעות שומן, עיפרון ודיו ע"ג ניירות לבנים (שהצהיבו עם השנים). סקאלת הצבעים נעה בין לבן-צהבהב לאוקר בקהויות משתנות בהתאם להשפעת המרגרינה על הדף, רישומי טקסט בעיפרון אפור ושוליים מושחרים.



משה גרשוני, 4/4/4, 1969. אבובי משאית. תצלום מאוסף בנו כלב

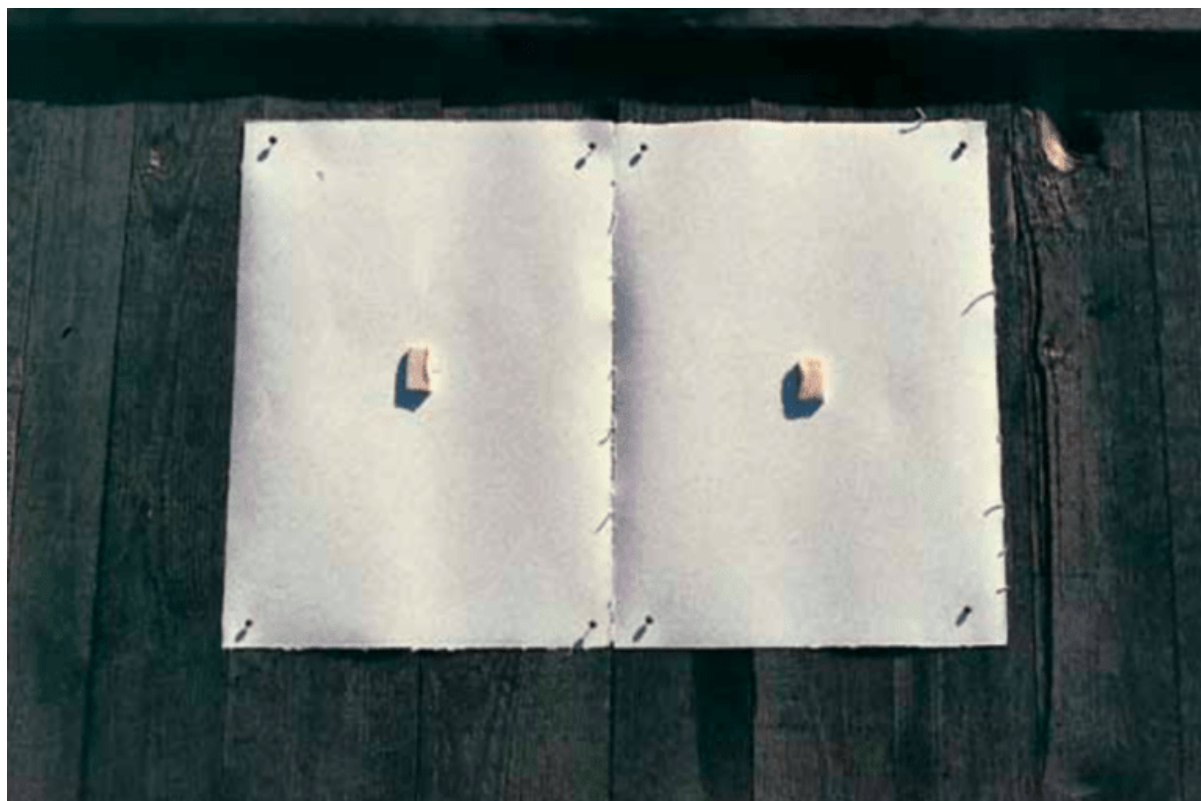
בחינת הרישומים מעוררת התלבטות מתודולוגית. בהיעדר סמלים מובהקים, נדמה שאין טעם להחיל על העבודות ניתוח איקונוגרפי מסורתי המבוסס על פענוח המשמעויות התרבותיות וההיסטוריות של סמלים ואופני הבעתם. מאידך גיסא, הפעולות האמנותיות הדלות והכיתובים האינפורמטיביים-פיוטיים שמופיעים במרכז הדפים, מערערים גם את יכולתה של גישה פורמליסטית גרינברגיאנית, שרואה בציור המודרני "התנסות אופטית טהורה", להתמודד עם העבודות.



נדמה שקשיים מתודולוגיים עמדו גם בעבר בפני פרשני עבודותיו של גרשוני בבואם לדון בסדרות הרישומים האמורות. הדיון המאוחר ברישומים קשר אותם לפריצת האמנות המושגית בישראל של אותן שנים. "בסוף שנות ה-60, במקביל לאופוריה שנולדה עם הרחבת גבולות הגטו, צמחו גרשוני ואחרים בתחושה של פריצת דרך שלא היתה אפשרית קודם לכן – התפוצצות של יצירה, יוצרים ופעילות עירנית", כתב חיים דעואל-לוסקי. "גרשוני היה אחד הצעירים היפים שהתאימו מאוד לרוח הזמן. הוא השתלב מיידית בתקופה, שאופיינה בתחושה כי המיומנות המקצועית חשובה פחות מהכישרון ומההשראה המילולית-פילוסופית"². את פנייתם של אמנים ישראלים וגרשוני ביניהם לאמנות המושגית תיאר דעואל-לוסקי כגילוי. "פתאום היה לישראלים הרבה מאד מה לתרום. מה שהיה קודם לכן בגדר נכות – חוסר במסורות פלסטיות, עודף שכלתנות, תשוקה מרדנית, קשרים מילוליים ודתיים, נעשה עתה ליתרון". הד לעניין הפילוסופי והשכלתני שהובע בעבודות מצא גם גדעון עפרת, שתיאר את רישומי המרגרינה כ"מטמורפוזה של קובייה" ש"ביקשה לאחד חלל וזמן"³. בקטלוג תערוכת אמנות שנות ה-70 בישראל שהוצגה בשנת 1998 במוזיאון ת"א, קשרה אלן גינתון את האופי הניסיוני של אמנות התקופה ואת העיסוק בסוגיות פוליטיות וחברתיות שהופיע אצל חלק מן היוצרים, לשינויים הפוליטיים הגדולים שחלו באותן שנים⁴. כך גם רוברט פינקוס-וויטן, שטען ב-1987 כי "אפילו פעילות אמנותית איזוטרית כזו, שמודעת לשאלות האינטימיות של הלוגיקה של האמנות ותהליכיה, היו לה בישראל שורשים פוליטיים"⁵.

כאמור, אלו התייחסויות מאוחרות יותר שנכתבו תוך היכרות עם ההתפתחויות שיופיעו בעבודותיו של גרשוני בהמשך הדרך. אולם בשנות ה-70 עצמן, כשהם נטולי פרספקטיבה היסטורית, התמקדו האוצרים, החוקרים והאמנים בתיאורים סכמטיים ולאקוניים של סוגיות

פנים-אמנותיות ויחסים בין ביטוי חומרי לבעיות פילוסופיות או לשוניות. בקטלוג התערוכה הקבוצתית "הרישום - מעל ומעבר" שהוצגה ב-1974 במוזיאון ישראל, תיאר גרשוני את הניירות המוכתמים בשומן במשפט "בדיקת תהליכים במציאות = בדיקת תהליכים באמנות"⁶. באותו קטלוג התייחס האמן יהושע נוישטיין לעבודות שהוצגו בתערוכה (ובכללן רישומיו של גרשוני) כ"פעולה גרפית" המהווה "ניסוח מחדש של הגדרת הרישום". את האמנים תיאר נוישטיין כ"רוחשים כבוד לרוח החוקרת שחשיבותה לעיתים גדולה מזו של 'הכשרון היצירתי'".



משה גרשוני, קוביות של מרגרינה על נייר, 1970. תצלום תיעודי של עבודה בתהליך. ארכיון האמן

כדי להבין עד כמה ייחודיות וקשות להסבר ופרשנות היו העבודות בזמן, די להיזכר בעובדה שתולדות האמנות המושגית המקומית היו קצרצרות באותן שנים. התערוכה המוזיאלית הראשונה שהציגה אמנות מושגית בישראל היתה "מושג + אינפורמציה", שאצר יונה פישר במוזיאון ישראל בשנת 1971. בקטלוג התערוכה כתב פישר כי היא נפתחת רק חודשים ספורים אחרי הפעולה המושגית הראשונה שמתבצעת בישראל⁷. גם אם ההצהרה קצת מוגזמת (נוישטיין טוען שביצע ניסויים מושגיים באמנות כבר בסוף שנות ה-60), יש ביכולתה להציג את הייחודיות של העבודות החדשות ואת מיגבלת הפרספקטיבה. ביטוי מסכם לערפל וכבדות הלשון שאפיינה את הפרשנים נתן האוצר אמנון

ברזל בקטלוג תערוכתם של גרשוני ומיכה אולמן בביאנלה בונציה, כשתיאר את עבודותיו של גרשוני משנות ה-70 כ"עבודות עניות שאינן יודעות שהן מוצרי אמנות"⁸.

קריאה על שתי סדרות הרישומים היא חוויה מתסכלת. העבודות נחשבות למכוננות וקאנוניות. הן מזכרות בקטלוגים ומאמרים ומוצגות בתערוכות שונות במשך כמעט חצי מאה, אולם שוב ושוב מתגלה כי ההתייחסויות לעבודות גופן כוללות שורות בודדות או לכל היותר פסקאות ספורות, כלליות יחסית, המסתפקות בדיווחים לאקוניים או בתיאור העבודות כחלק מן המהלך המושגי, הפילוסופי והפוליטי של האמנות הישראלית באותה תקופה. יוצאים מן הכלל הם שניים: גדעון עפרת ושרה בריטברג-סמל. שניהם מציינים, הוא בשנת 1993 והיא ב-2010, כי יש בעבודות הללו היבט נוסף, היסטורי ואפילו מיסטי. "קרע החלל והזמן ביצירת גרשוני מתגלה לנו כקרע של געגועים אל מקום אחר וזמן אחר", כותב עפרת, הקושר את יצירתו של גרשוני אל ההיסטוריה היהודית הטראומטית⁹. "הניסוי המדעי' הוליד צורה אמורפית, בלי גבולות מובהקים; המהלך הרציונלי המתועד הוליד את האי-צורה", כותבת בריטברג-סמל, שמזהה בעבודות "גוון מיסטי, חשיפה של הבלתי אפשרי", המצביע על "מוגבלות האמונה בכל-יכולתה של הלוגיקה"¹⁰. עם זאת גם עפרת ובריטברג-סמל מסתפקים בהתייחסויות קצרות, ולעיתים נדמה שהם מפרשים את העבודות המוקדמות של גרשוני על בסיס הידע שלהם על עבודותיו המאוחרות.



משה גרשוני, 3 גרם מרגרינה בשמש, 1970. מרגרינה ועיפרון על נייר, 37/25.5 ס"מ

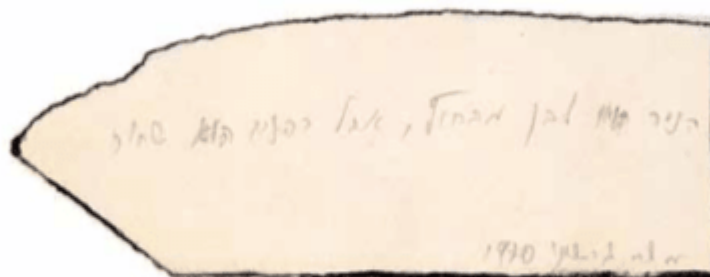
את הסיבה להימנעות מעיסוק בעבודות עצמן ובמיוחד במאפייניהן הצורניים, ניתן לאתר במיסגור המושגי של הדיון באמנות התקופה בכלל ובסדרת הרישומים בפרט. האמנות המושגית המקומית נוצרה בתגובת נגד לפורמליזם, והתרחקה במתכוון מערכים פלסטיים, אסתטיקה, סיגנון, כתב יד וכיו"ב. למיסגור המושגי היה היגיון שנבע מן המוטיבציות של האמנים, מחומרי עבודתם ומן התוצרים שהציגו. הם חיפשו אחר "מתודות לוגיות כופות סדר, אנטי אמנותיות, הרחקות ביותר מכל מה שמוכר כאמנותי", כפי שמתארת בריטברג-סמל¹¹. אולם בהתרחקות

מביטוי אמנותי של ערכים פורמליסטיים (להבדיל מהעיון המושגי בערכים אלו), התרחקו גם הדיון והפרשנות מכיווני מחשבה כאלה, מגמה שהתרחשה אפילו כאשר העבודות כללו מרכיבים פורמליסטיים, וגם כאשר ניכר שהדיון המושגי מוגבל ביכולתו לחלץ משמעויות מן היצירות. כך הפכה האמנות המושגית (לפחות במקרה הנדון), לשבויה בקונספציה של עצמה.

כדי להציע פרשנות נוספת אני מבקש לחזור לדיון פורמליסטי, שיסייע לפענח את עבודותיו של גרשוני באופן ספציפי וצמוד-יצירה יותר מן הקריאות הכלליות יחסית שהוצגו עד כה¹². רישומי המרגרינה של גרשוני תוארו על ידו בזיקה ליצירתו הפיסולית עד אותה שנה. התכת גוש השומן אל הנייר "היתה דרך להכיל את התלת-ממד בדו-ממד", סיפר¹³. הציטוט חושף את העניין הפורמליסטי העקרוני שעומד בבסיס העבודות לא פחות מן המושגיות, ומאיר את המתח האצור בין שני היסודות המופיעים בעבודות כשהם כרוכים זה בזה. מחד גיסא, בשתי סדרות הרישומים משנת 1970 ניכר שמוקד העניין אינו קשור בערכים כמו כישורים מקצועיים, ייצוג, אסתטיזציה, כתב יד אמנותי, הפשטה ופיגורציה וכיו"ב, ושאלו נדחקו הצדה לטובת הרהור חזותי בטיבה של האמנות וביכולתה להתמודד עם שאלות פילוסופיות של זמן, אשליה, יחס בין מימדים שונים, בין דימוי לטקסט ובין המצע לפעולה שנעשית עליו. מאידך גיסא, לעבודות הללו יש גם חומריות ברורה ומוחשית מאד, שעליה לא התעכב אף פרשן מלבד האמן עצמו (וגם זאת בקצרה). הדבר מפתיע משום שלרישומי המרגרינה יש נוכחות כתמית בולטת – סימנים אינדקסאליים של קוביית שומן שנמסה, מסה שהתפוגגה מבלי להיעלם וכעת היא אצורה בין סיבי הנייר. גם בסדרת הרישומים "הנייר לבן מבחוץ, אבל בפנים הוא שחור" מאותה שנה יש מתח בין דו-לתלת-מימד המתבטא בעיסוק ב"פנים הדף". על פניו הנייר שטוח, אולם, כמו אומר משה גרשוני בכובעו כפסל המושגי, יש לו גם תוך – פנים – ומכאן שיש לו מימד נוסף, גם אם קשה לזיהוי. כך, לא פחות מכפי שרישומיו של גרשוני עוסקים ביחס בין הנפחי לשטוח ובנסיונותיו להכיל את הראשון באחרון, הם מצביעים גם על ההיעדר – על מה שנפקד מן העבודה למרות שמקומו נרמז בכיתובים ובהסברים. מכאן נובע שלמרות שאין בעבודות סמלים מפורשים ולמרות האופי האינדקסאלי והלא-רפרנציאלי של הדימויים המופיעים בהן, הרי שהן בכל זאת מסמלות משהו.

אם כך, איזה מין סמל מופיע ברישומים?

כדי לענות על שאלת הסמל יש לחזור לאלמנטים הבסיסיים המופיעים בשתי סדרות הרישומים, וליחסי הצורה והטקסט המוצגים בהן. ברישומי המרגרינה יש כתם, אך הוא אינו הכתם הלירי, ה"ציורי", שהופיע בהפשטה של ציירי קבוצת "אופקים חדשים", בני הדור הקודם לעבודתו של האמן. ברישומי "הנייר לבן מבחוץ אבל בפנים הוא שחור" יש פעולה פיזית (קריעה), אולם היא חסרה את הגופניות המתפרצת, הליבידינאלית והחושנית המוכרת מעבודותיהם של ציירי הפעולה הידועים. ההבדלים בין הכתמים והמחוות ברישומיו של גרשוני לכתמים הליריים וציורי הפעולה אינם נעוצים רק בקנה המידה הקטן והמוחלש-לכאורה של הרישומים, בעבודה על (ועם) נייר ולא על בדים מתוחים ובהצנעת הנוכחות הגופנית של האמן, אלא גם בהופעת הטקסטים וביחס ההכרחי בין הצורה האמנותית לבין הדיווח העצמי הלאקוני המופיע בגוף העבודה. כך, באמצעות תיאור יבשושי וטכני על משקל המרגרינה ומשך הזמן שהושארה בשמש, או במשפט מרומז על היבטיו הגלויים והסמויים של דף הנייר, מסמן גרשוני את הצורות האמנותיות ומפשיט אותן, פשוטו כמשמעו, ממטען רומנטי, אוניברסלי ומטאפיזי. הכתם שלו הופך למעין כתם משרדי, בירוקרטי, נטול דרמה – עיגול צהבהב על נייר פשוט ולצדו כיתוב אינפורמטיבי ותו לא. כך גם המחווה הפיזית. מבחינה זו ניתן לומר שהסמל המופיע בעבודות הוא סמל איקונוקלסטי, שכן בדומה ליצירות אמנות מקומיות רבות מן התקופה, שביקשו להתרחק מקונוונציות אמנותיות אל עבר אנטי-אסתטיקה, הוא מסמן כמה משיאי הציור המודרניסטי בד בבד עם ריקונם.



משה גרשוני, הנייר לבן מבחוץ, אבל בפנים הוא שחור, 1970. דיון ועיפרון על נייר, 6/16 ס"מ

עם זאת, הסימון המושגי הנובע מיחסי הטקסט והדימוי בעבודות לא נשאר במישור ליטראלי. רישומי המרגרינה אינם סימון של כתם, כי אם משטח שומן ממשי בעל צבע, טקסטורה ומסה. שולי הנייר אינם שחורים – הם מושחרים ביד אדם, אותה יד שקרעה את הנייר. הנייר עצמו – פשוט, קטן מידות, מצהיב – כמו נושא בעל כורחו את מעמסת החומרים המונחים עליו או מוחדרים אליו ואת הפעולות שנעשות בו. זה נייר משרדי שלא נועד להפוך ליצירת אמנות מכוננת, או ליצירת אמנות כלל. הוא נקרע בקלות, מוכתם בקלות, מנוקב ומושחר בקלות, פגיע ושברירי למראה אך סופג את הכל, ודווקא תכונות אלו הן שהופכות אותו למצע האידאלי של העבודה. באמצעותו ובאמצעות החומרים והפעולות שנוצרות עליו, שבה החומריות של העבודות ומזכירה את נוכחותה. במובן זה האיקונוקלאסטיקה של העבודות משולבת במהלך דיאלקטי. גרשוני מפרק את מבני ההפשטה ובה בעת מאששם, מפוגג באמצעות יחסי הצורה והטקסט את הפאתוס המקושר לערכים פלסטיים ככתם, חומר ומחווה גופנית, אך מותיר את הכתם, החומר והמחווה הגופנית במלוא נוכחותם. אם יש פה "קרע וגעגוע" כפי שכותב עפרת, ואף ביטוי

ל"כוח של הפנים הנסתר" כפי שמציעה בריטברג-סמל, הם אינם באים לידי ביטוי ברוח הכללית של עבודתו של גרשוני, אלא דווקא בפרטי הפרטים של המבנה המושגי-פורמליסטי-איקונוקלסטי-דיאלקטי שפיתח.

ח"י רקפות

מול מיעוט הכתיבה על עבודותיו המוקדמות של גרשוני, קשיי הפרשנים לנתח את העבודות והסתפקותם בתיאורים לאקוניים, בולט היקף הכתיבה הגדול על עבודותיו המאוחרות של האמן בכלל, ועל סדרת ציורי הרקפות בפרט. שפע הדימויים, הסמלים והנושאים המופיעים בעבודות החל משלהי שנות ה-70, וביתר שאת משנת 1980 ואילך, כמו שחרר את האילמות היחסית שאפיינה את הכתיבה על אמנות שנות ה-70 בישראל בזמן אמת, ואיפשר לחוקרים, אוצרים ומבקרים לעסוק בעבודות באופן החודר את המעטה האינפורמטיבי והכללי¹⁴.

כאמור, סדרת "ח"י רקפות" צוירה בשנים 4-1983. בתחילה הוצגו הציורים (בפרקים) בגלריה נעמי גבעון בת"א, ובשנת 1986 בתערוכה גדולה במוזיאון ישראל. קדמו לסדרה מספר סדרות של ציורים ורישומים של רקפות, שנוצרו בצבעי זכוכית, גירי שמן, עפרונות וגרפיט ע"ג גיליונות נייר כרומו בגודל 100/70 ס"מ. ברבים מהם מופיעים צלבי קרס שחורים שנעדרים מן הסדרה הגדולה. דימויי רקפות ישובו ויופיעו גם בסדרת הדפסים שיצר גרשוני בסוף אותו עשור.



**משה גרשוני, רקפות וצלבי קרס, 1983. צבעי זכוכית, גירי שמן, הטבעת
אגרוף וחומרים שונים על נייר כרומו, 70/100 ס"מ. אוסף מיכאל האזנקלבר**

כל ציורי הסדרה צוירו ע"ג צמדי גיליונות נייר מודבקים באמצעות מסקינג טייפ שחור או צהוב שנמתח בצדו הגלוי של כל ציור. ההדבקות יצרו מבנה קבוע של מלבן אנכי בגודל 2/1.4 מטרים החצוי לרוחב באמצעו. בכל ציור מופיע דימוי מרכזי זקוף המאופיין בקווים חזקים וחזרתיים, הרשומים בתנופה שחוצה את חלקי הציור ונתקלת שוב ושוב בפס המסקינגטייפ. לצדם מופיעים דימויי עלים, כתמים, עיגולים דמויי שמש, להבות ומחוות ציוריות ורישומיות נוספות. כל ציור מוקף במעין מסגרת פנימית כהה שעליה רשומים קטעי הפסוקים "הסולח לכל

עוונתי, הרופא לכל תחלואי. הגואל משחת חייכי, המעטיריכי חסד ורחמים" מספר תהילים¹⁵. ואולי הדבר המשונה מכל – רקפות כלל אינן הדימוי המרכזי בסדרת הציורים "ח"י רקפות". הן מופיעות בשולי הציורים, בעוד שבמרכז ניצב דימוי אנכי, לעיתים כפוף בחלקו העליון, המזכיר קווצת עלים, איבר מין זכרי, או, כדברי גרשוני כשנשאל מה מופיע בעבודות, "אני חושב שעץ בנה"16. כך יוצא שהרקפות של גרשוני מסתופפות בצל דימוי גדול מהן, כפופות לכוח ציורי משולהב יותר, גדול יותר, בעל אופי ועוצמה של להבה או סערה. בהשוואה לדימויים המרכזיים, לפסוקי תהילים, לעיגולי השמשות הלוהטות ולמסגרות הבולטות, הרקפות – מושא הסדרה והסמל שהעניק לה את שמה – מתגלות כדימוי שולי, חלש, פגיע כמעט עד כיסוי או מחיקה והיעלמות.

על פניו נדמה שסדרת "ח"י רקפות" משוחררת מן הקשיים המתודולוגיים שאפיינו את ניתוח רישומי שנות ה-70. פרחים בכלל ורקפות בפרט הם דימויים סמליים מוכרים בתולדות האמנות והתרבות הישראלית והמערבית. במסורת הנוצרית, מציינת בריטברג סמל, מסמלת הרקפת את הדם שנקווה בלבה של הבתולה, אמו של ישו, על מותו של בנה¹⁷. בתרבות העברית מוכרת הרקפת משירי ילדים, ציורים ואיורים בוטניים. בעבודת תזה על יצירתו של גרשוני טוענת עליזה הירשאווגה כי סמליותם של הפרחים משתנה בין יצירותיו. את השינויים היא מאתרת בסגנון הציור המשתנה, ובקשר בין דימויי הפרחים לדימויים אחרים ולטקסטים המופיעים בכל עבודה. הירשאווגה מפרשת את הפרחים כדימויי גוף ונפש, כדימויים המסמלים אברי מין ונוזלי גוף, כייצוגי ואניטס וכדימויים מקומיים של זיכרון והנצחה¹⁸. בצירוף דימויי רקפות ודימויי עורבים באחד מציורי הסדרה היא מזהה זיכרון, מוות והנצחה של מלחמת השחרור, עניין שמקבל אישור עם קריאת ציטוט משירו של חיים גורי "באב אל וואד" "יום אביב יבוא ורקפות תפרחנה אודם כלנית בהר ובמורד", המופיע באחד הציורים ומתאר את צמיחת הפרחים מן האדמה שעליה נהרגו חיילים במלחמת השחרור. גישה דומה מציע אליק מישורי בספרו "שורו הביטו וראו" העוסק באיקונות וסמלים חזותיים בתרבות הישראלית. מישורי כותב כי "צמחי ארץ ישראל, ששימשו בתחילת הדרך סמל לאהבת הארץ ולהשתייכות אליה, משמשים גם סמל פסימי לגבי אותה אדמה המצמיחה אותם והגובה מחיר כבד מהתושבים שהתערו בה"¹⁹. בהתייחסות לקשר בין שירו של גורי לציורי הרקפות של

גרשוני, הוא מציין כי העבודות מהוות "דוגמא מצויינת ליצירת מסר חד ומשכנע" של אמן ה"מביע את הטרגדיה הישראלית של שכול ואובדן במלחמה ואת כמיהתו לשלום".



משה גרשוני, מתוך הסדרה ח"י רקפות, 4-1983. צבעי זכוכית, לכה תעשייתית, גירי שמן, עיפרון, פחם, מסקינג-טייפ וחומרים שונים על נייר כרומ, 1.4/2 מ'

עם זאת, בבחינת הדימויים אפשר להבחין בהבדל חריף בין מסר הצמיחה וההתגברות המובע בשיר, שמתאר את הקרבות הקשים ואת מחיריהם, אך גם את בוא האביב והפריחה בתום המלחמה, לבין האופי הפשרני, המדמם, השפוף והמלוכלך של הפרחים שמופיעים בציוריו של גרשוני.

אלו דימויי פרחים שנוצרו בהכתמה בידיים חשופות ובקווקו באצבעות, כלי עבודה וציפורניים. מצעי העבודה גדושים ברישום קווי סוער ובכתמי צבע שלוליתיים. הקווים כמו חורכים את הנייר, לעיתים חורצים אותו, מעובים בשוליי דימויי העלים ודקים במרכזם כספק איור קווי וספק קשקוש מופשט. כתמי הצבע משוקעים במצע לא בהתאמה למתאר הפרחים אלא ככתם נפרד שחלקו צובע את העלה וחלקו האחר פורץ את גבולותיו, כאילו היה להבה ולא עלה כותרת²⁰. הצבעוניות כולה רחוקה מלהיות ריאליסטית. גווני הורוד והסגלגל הפסטליים של הפרח הוחלפו באדום יוקד, ורוד-סגול מלאכותי, אוקר שקוף, צהוב עכור והרבה שחור.

את המעבר מתקווה מהולה בכאב בשירו של גורי למה שנראה כפצע פתוח, שותת דם, לכלוך, מוגלה וזעם בציוריו של גרשוני, ניתן לזהות עם השינויים ההיסטוריים וההבדל הגדול בין שיר שנכתב עם תום מלחמת העצמאות, שנתפסה ע"י המחבר כמלחמת קיום, לבין דימויים שנוצרו למעלה משלושים שנה לאחר מכן, בתקופת מלחמת לבנון ועל רקע מלחמות ששת הימים, ההתשה ויום כיפור שקדמו לה ועוררו ביקורת פוליטית וציבורית גדולה. יש לגרשוני מספר עבודות פוליטיות ידועות מאותן שנים המאששות עמדה זו²¹. עם זאת, מסגור העבודה בפסוקי תהילים מעיד על יחס מורכב יותר, טראגי ואפילו א-היסטורי, בין הדימויים לבין תולדות התחייה הלאומית המודרנית ותפיסת הגבורה. במקור המקראי תיאור מעשי האל המתואר בפסוקים מוגש על רצף: תחילה האל סולח, אח"כ מרפא (פסוק ג'), לאחר מכן גואל ובסוף מעטיר חסד ורחמים (פסוק ד'). בציורים, לעומת זאת, כל פעולה קיבלה צלע משלה, וכך מוסגר הציור ברצף טקסטואלי ללא התחלה, אמצע וסוף. כשמחברים את דימויי הכאוס האקספרסיביים לטקסט המסוחרר, הביקורת הפוליטית מתודלקת ע"י האתוס התיאולוגי, ובכך מתרחקת מן האקטואלי אל עבר המיתי.



משה גרשוני, מתוך הסדרה ח"י רקפות, 4-1983. צבעי זכוכית, לכה תעשייתית, גירי שמן, עיפרון, פחם, מסקינג-טייפ וחומרים שונים על נייר כרומ, 1.4/2 מ'. אוסף הפניקס חברה לביטוח בע"מ

כאמור, הרקפות מציעות שפע של דימויים למחקר איקונוגרפי. שיטה זו מספקת מרחב פעולה גדול, אולם היא מוגבלת ביכולתה להתמודד עם חלק ממהלכי האמנות המודרנית והפוסט-מודרנית, כמו השעתוק, החשיבה המושגית, אמנות הגוף וציור הפעולה, אמנות טקסטואלית ומאפיינים נוספים שמופיעים ברבות מעבודותיו של גרשוני, ובכללן סדרת "ח"י רקפות". הקו המחבר את גיליונות הנייר ומופיע בכל העבודות בסדרה הוא דוגמא למרכיב אמנותי שמעורר קושי פרשני. זהו

פס נייר דבק עבה ושחור או צהוב המודבק באופן בולט במרכז כל עבודה. לכאורה תפקידו פונקציונאלי: הוא מחבר שני גיליונות נייר ליריעה כפולה בגודלה. אולם הנוכחות הדומיננטית של הקו והידיעה שהוא נבחר על פני פתרונות הגדלה פשוטים יותר (כמו עבודה על גליל נייר רצוף או לחילופין הדבקה מוצנעת בגב העבודה), מלמדות שמדובר בבחירה אסתטית בעלת משמעות. ארבעה פרשנים התייחסו לקו החוצה את העבודות: שרה בריטברג סמל ואמיתי מנדלסון זיהו בו דימוי של צלב, רועי רוזן מצא בו דמיון לקו האמצע החוצה כל כפולת עמודים בספר, ועליזה הירשאוה הצביעה על הדמיון הקומפוזיציוני לעבודתו של מרסל דושאן "הזכוכית הגדולה" משנת 1923²². הצעות אלו נראות לי לא מספקות. אין בסדרת הציורים כל עיסוק בסוגיית הספר כחומר גלם אמנותי, ואין בקומפוזיציה האנכית דבר שעשוי לרמוז על עיסוק כזה. גם הפירוש המזהה את הפס עם הצלב, אף שהוא סביר יותר מבחינה צורנית, בעייתי. גרשוני לא היסס להשתמש בסמלים בעבודותיו השונות. באותן שנים ממש הוא שילב בציוריו דימויי מגן דוד וצלבי קרס, ולא ברור מדוע בשעה שסמלים אחרים מופיעים בבירור, דווקא הצלב הרגיל צריך להופיע במרומז, כדימוי חלקי, פס אחד מתוך שניים, ספק דימוי וספק פתרון טכני ליצירת מצע לעבודה. הדמיון ל"זכוכית הגדולה" של דושאן, על אף מקוריות האבחנה והזיקה שיוצרת הכותבת בין העולמות העליונים והתחתונים אצל שני האמנים, מתעלם הן מן המרחק ההיסטורי והן מהבדלי הסוגיות והבעיות שהעסיקו אותם.

אם כך, מה תפקידו של הקו החוצה את ציורי הסדרה?

התבוננות פורמליסטית במרכיביהן הבסיסיים של היצירות יכולה לסייע גם הפעם. שלוש הפרשנויות שהוצגו פה מתייחסות לקו החוצה את העבודות כאל סמל – סימן מצויר שמצביע, ברמיזה או במפורש, על תוכן סמלי. שלושתן מתעלמות מן העובדה שהקו אינו ציור כי אם חומר של ממש, ולפני שהוא מתפקד כדימוי וכנשא של תוכן סמלי, הוא מתקיים כפס דומיננטי של נייר דבק עבה המונח במרכז הציור, פשוטו כמשמעו. התבוננות בציורי הסדרה תוך הכרה באופיו החומרי, הגשמי ואנטי-סובלימטיבי של פס נייר הדבק החוצה את העבודות, מעוררת מחשבה שהפס מתפקד כתמונת ראי של השוליים המושחרים וכתמי המרגרינה בעבודות המושגיות הקודמות. הוא מחבל בעודפות המתפרצת

כפי ששלולית השומן וכתמי השחור מחבלים במושגיות הטהורה. האמן הכורע על ארבע, מתפלש, מתנחשל וכמעט מתמזג בגופו עם חומרי הציור והנייר, אך נבלם שוב ושוב ע"י סימון החוק.

בריטברג-סמל מאפיינת את יצירות הסדרה כ"קרובות לציור דתי נוצרי יותר מכל תקופה אחרת ביצירתו. האידיאה של האיקונה – אובייקט, חומר מעשה אדם, שמכיל את האלוהי או שמץ מינהו בתוכו – מובילה את המהלך". בכך היא רומזת כי כדי שאמנותו החדשה של גרשוני תתקבל כדתית, היא נדרשה להתנצר²³. יש פה היגיון כי הנצרות ותרבות המערב נוכחות בעבודות של גרשוני באופנים רבים, אולם לעיתים נדמה שלהט הניצור מעיד על אופיו של שיח האמנות בישראל יותר מאשר על הפוטנציאל הפרשני של העבודות עצמן. כך פרשנויות מזכירות שוב ושוב את המימד האקפרסיבי בעבודות של גרשוני, את דימוי הקורבן והגאולה, ואת הטראנספורמציה שמגשימה את הרוח בחומרים ובפעולות, אך מתעלמות מן האופן שבו מונכחים הגבול, הבלימה, אי-ההתמסרות המוחלטת שניכרת דווקא ברגעי ההתמסרות הציורית הגדולים. מבחינה זו נייר הדבק החוצה את הציורים מתפקד לא כביטוי מטאפיזי אלא להיפך, כמעין ברית מילה – צלקת החוצה בין שני חצאיו של המצע וגורמת להישאבות מעולם הטבע והבריאה אל עולם מעשי האדם והפרשנות. וכמו ברית המילה האמיתית שמבוצעת באיבר מינו של הנימול, ונחשפת כמו להכעיס דווקא עם הפשלת המכנסיים, כך גם הצלקת הציורית מתגלה במלוא עוצמתה המגבילה דווקא בשיאי התנופה הציורית, ברגעיה היצריים ביותר, כאשר היד הרושמת נתקעת, פשוטו כמשמעו, בנייר הדבק החוצה את המצע; כאשר הכתם הנוזלי הולך ומתפשט עד שהוא מגיע אל הקו, נספג בשולי נייר הדבק ומכתים אותם. לא דימוי צליבה יש פה, לא סובייקט משתולל בנוסח ציירי הפעולה האמריקאיים ולא "חומר מעשה ידי אדם שמכיל את האלוהי", כדברי בריטברג-סמל. במקום זאת מתקבלת הנכחה של גבול. ציור נשאר ציור.



**משה גרשוני, ח"י רקפות, 1984. טכניקה מעורבת על נייר, 200/140 ס"מ.
אוסף מוזיאון ת"א לאמנות. צילום: יאיר טלמור, ויקיפדיה:
<http://bit.ly/2mdooj7>**

התפנית

אף שבשנות ה-70 וה-80 יצר גרשוני עבודות נוספות המעידות על השינויים שעברה עבודתו, נדמה ששתי הסדרות שתוארו פה מציגות את מכלול המאפיינים של יצירתו בשני שלביה, ופורשות בפני הצופה בבהירות את קטבי פעולתה. ההבדלים המרכזיים בין הרישומים לציורים ניכרים מייד לעין. הם נובעים מהבדלי גודל, חומר, סוג הדימויים, המבנה הקומפוזיציוני, כתב היד ונוכחותו הגופנית של האמן בעבודות.

התפנית שסימנו עבודותיו של גרשוני בין שנות ה-70 לשנות ה-80 זכתה להתייחסויות רבות ומגוונות. בריטברג-סמל ורועי רוזן תיארו אותה במושגים מהפכניים ממש, כשבר אמנותי שמסתיים ב"לידה שנייה". מול תזת השבר הציע גדעון עפרת תזה של אחדות ש"עניינה המהותי הוא שילובם של שלושה פיצולים פנימיים (...). כאנרגיה הרוחנית שביסוד כל הדיאלקטיקות הגרשוניות". בתווך עומדים אוצרים ופרשנים כיגאל צלמונה ואיתמר לוי, שתיארו את המפנה בקווים מתונים יותר של התפתחות אמנותית אורגנית ורציפה, או אף שיבה מאוחרת אל "תפיסות עשייה שהופנמו על ידי האמן בשנים הקדם-מושגיות של יצירתו", ורוברט פינקוס-וויטן ואלן גינתון שהוזכרו לעיל, ותיארו את התפתחות עבודתו של גרשוני (והאמנות הישראלית של התקופה בכלל) במסגרת התמורות הפוליטיות המשמעותיות שהתרחשו בארץ בין סוף שנות ה-60 לתחילת שנות ה-80.

מבחינות מסויימות המעבר מאמנות מושגית לציור לא היה ייחודי. אמנים ואמניות מרכזיות מאותה תקופה, דוגמת מיכל נאמן, תמר גטר, יאיר גרבוז, דוד גינתון, פנחס כהן גן ואחרים, הפסיקו בשלהי שנות ה-70 את עבודתם המושגית ואת התנסויותיהם במדיות חדשות כוידאו, צילום, הקרנת שיקופיות ומיצג, והחלו לצייר. איתם גם אמנים בני הדור הצעיר יותר שיצא לדרכו באותן שנים, דוגמת גבי קלזמר, ציבי גבע, דוד וקשטיין, יורם קופרמינץ ואחרים שהתמקדו בציור חדש. גם בעולם האמנות המערבי שממנו שאבה האמנות המקומית את עיקר השפעתה הורגש המפנה, דרך מגמות כמו הניאו-גיאו, הציור הרע והאקספרסיביות החדשה, שהופיעו באותן שנים בכמה מסצנות האמנות המרכזיות של התקופה והיפנו עורף לאמנות המושגית, פלוקסוס, אמנות האדמה, אמנות המדיה וזרמים משמעותיים אחרים ששלטו בכיפה בעשור הקודם.

עם זאת, נדמה שאף מפנה מקומי לא זכה לתשומת לב רבה כ"כ"כ ופירושים רבים ושונים כ"כ כמו המפנה של גרשוני, שנחוה, הוצג ופורש כדרמטי ומשמעותי במיוחד, כלידה שנייה²⁵. תוצאות טוויית הנראטיב המהפכני, בין אם הוא מבוסס על שינויים כלליים בזרמי אמנות ובין אם בביוגרפיה הפרטית של האמן, ניכרות בכתיבה על עבודתו של גרשוני בכל שנות עבודתו. "גרשוני גדול עלינו", כתבה בריטברג-סמל בפתח קטלוג הרטרנספקטיבה שאצרה לגרשוני במוזיאון ת"א. "יש לי תחושה בסיסית, גם אם מופרכת, שגרשוני לא יכול לטעות", החרה החזיק

אחריה דורון רבינא באותו קטלוג. "אצל גרשוני, חופפת בעיית הזהות את הפרברסיה, את המיקוש של התקני, את עיוותי המהות, את חילופי הגברי בנשי", כתב יגאל צלמונה בקטלוג התערוכה במוזיאון ישראל משנת 1986. הצהרות אלו ואחרות מעידות הן על הקסם שהילכה יצירתו של גרשוני על אוצרים וחוקרים עד כדי השהיית הספקנות הביקורתית לטובת התמסרות טוטאלית, והן על מרכזיות הביוגרפיה והזהות של גרשוני לא רק בביסוס מעמדו כאמן וותיק ורב זכויות בשדה האמנות המקומי, אלא גם כנקודת מבט שדרכה מפורשות יצירותיו.



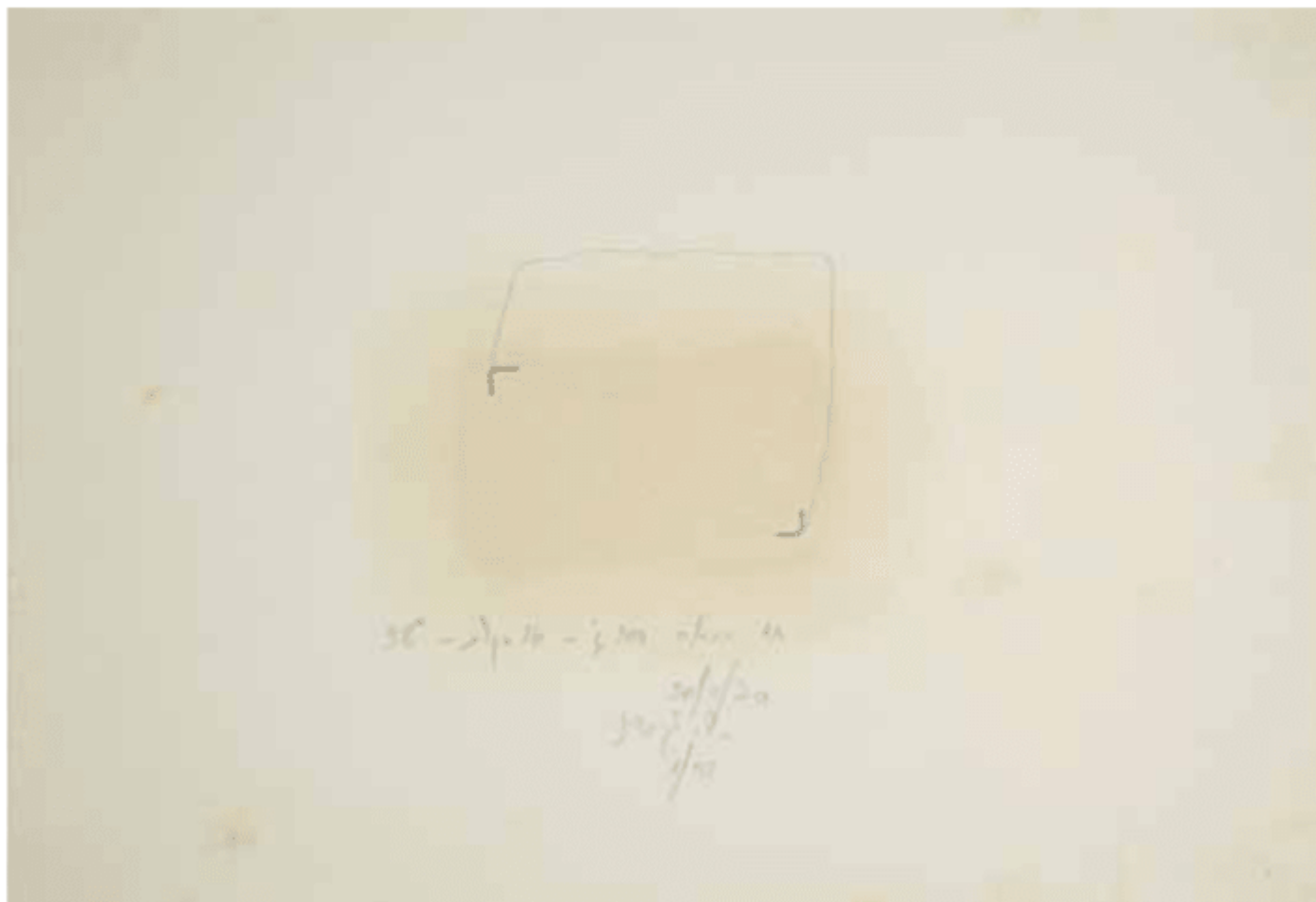
משה גרשוני, ללא כותרת, 1979. טכניקה מעורבת על נייר, אוסף בנו כלב

אפשר לתלות את ההסבר לעניין הגדול בסגנון חייו של גרשוני ובתהפוכות הידועות והמתקשרות שעבר באותן שנים, כשלקה בדיכאון, עזב את משפחתו, יצא מהארון ועבר לחיות עם בן זוג. לכך נוספת גם מידה של בוהמייניות מקומית²⁶. לחלק מן הדברים היה ביטוי אמנותי גלוי (לדוגמא שמו של בן זוגו של גרשוני דאז יצחק, שמופיע בציורים רבים מתחילת שנות ה-80, או כפל המשמעות בציורי החיילים שבהם מתווספת לעיסוק במיליטריזם, שכול וגבורה המזוהה עם דימויי חיילים גם תשוקה הומו-אירוטית), וסמוי (למשל טשטוש מרומז של זהויות מגדריות בסדרת ציורים ע"ג רפרודוקציות מהשנים 1979-80). אולם כריכת המפנה האמנותי במפנה האישי של האמן נדמית לעיתים כפיתרון מהיר. הפרסונה מזינה את הדיון ומוזנת ממנו, וכך מיתוס המהפכה מניע קריאה מתמשכת של העבודות ברוח "לפני" ו"אחרי". לפני היתה אמנות

מושגית ניסיונית ונזירית הבוחנת את גבולות האמנות ותפקידיה. אחרי הגיעו התיאולוגיה, השואה, הגוף, הלאומיות והמיניות. צמצום הדיון לשני שלבים נפרדים המבוססים על ביוגרפיה מפספס, לטעמי, מספר זיקות מהותיות בין חלקי גוף העבודות השלם של גרשוני.

כדי להציג ניתוח אחר אני מציע לחזור אל הקריאה הפורמליסטית של רוזלינד קראוס, הפעם דרך מושג בשם "פורמלס" (Formless, שניתן לתרגם כאי-צורה או חסר-צורה), שהופיע בתערוכה ובספר בשם זה שחיברה יחד עם החוקר איב אלן בואה בשנת 1997²⁷. פורמלס הוא מושג שהומצא ע"י התיאורטיקן הצרפתי ז'ורז' בטאיי בניסיונו לפתח מילון שמבוסס על דה-קלאסיפיקציה, קרי וויתור על קטגוריות והגדרות מובנות וקשיחות. בעקבות בטאיי מתארים קראוס ובואה את הפורמלס כמנגנון שאינו קשור למושג, חומר או תהליך כזה או אחר באופן בלתי נפרד, אלא כדרך מחשבה דינאמית שמטעינה מושגים מחדש באמצעות "פיצול המשמעות מבפנים"²⁸. הם רואים (שוב, בעקבות בטאיי), בכל ביקוע תהליך שיוצר שיירים המציגים משמעויות שאינן מתגלות בקריאה רגילה, עניין שמשמש אותם לצורך פרשנות חדשה של המודרניזם.

בטאיי לא עסק בצורה או בתוכן, אלא במנגנון ההתקה של שני המושגים. השימוש באי-צורה כמנגנון התקה, מסייע לקראוס ובואה להתעמת הן עם הפרדיגמות שדרכן פורש המודרניזם, והן עם המוטיבציות המטהרות, המעדנות, הלינאריות והפנים אמנותיות שיוחסו לו, ולקרוא תיגר על ההיררכיה בין חייתיות לאנושיות. "בכל אדם, חיה... כלואה כאסיר מורשע", הם כותבים²⁹. באמצעות דיון בסוגיות כמו גוף, זמן, מקום וחומר, מערערים השניים על חלוקות דיכוטומיות, כרונולוגיות וסגנוניות מקובלות. "התפקיד שלנו הוא לטרוף מחדש את קלפי המודרניזם – לא לקבור אותו... לראות איך האחדות של המודרניזם, כפי שנקבעה ע"י הצבת הפורמליזם והאיקונוגרפיה, מתבקעת מבפנים"³⁰.



**משה גרשוני, ח' חמאה 100 ג' – 16 דקות – 28 מעלות, 1970. חמאה ועיפרון על נייר, 38/26.3 ס"מ.
אוסף בנו כלב**

אף שהם מבקשים להתחמק מקטגוריות, קראוס ובואה בכל זאת מונים ארבעה מאפיינים מרכזיים של פורמלס: אופקיות, שימוש בחומרים גולמיים, דופק ואנטרופיה. האופקיות מנוגדת לאנכיות, שמסמלת את המעבר של האדם ממצב חייתי (השומר על יחס שווה בין הפה לפי הטבעת), למצב של בן אנוש. היא קשורה גם להנגדה בין החזותי הטהור (שמכונה בספר ורטיקלי), לבין הבשר החי והמוחשי, תופעה שהמחברים מתארים כפיקציה. בחומרים גולמיים מתייחסים המחברים למתחים בין טיפוסים חומריים שונים, כמו למשל חומר הנחשב נמוך מול חומר שנחשב גבוה, או פסולת והפרשות שנוצרו מחומרים קודמים. גם יסוד זה קשור למתח החייתי-אנושי, שכן הוא קשור לרוב לחלקים דחויים, סוטים, שאינם מזוהים כחלק מן הסדר התרבותי. דופק קשור בהתפרצות של הבשר באופן שחודר את הניקיון חסר הגוף של הויזואליה, ואנטרופיה היא פעולה של השפלה, ביזוי או הורדה שמובילה לאי סדר ואי הבחנה.

כל אחד מן היסודות האמורים ניתן לזיהוי בעבודותיו של גרשוני. אופקיות באה לידי ביטוי ברור בסדרת ציורי הרקפות שצוירו, כאמור, בכריעה על הקרקע, כשהגוף רוכן על הניירות המונחים על הרצפה, הידיים טובלות בחומרי העבודה, העיניים קרובות למצע וחסרות פרספקטיבה מרוחקת. "הפנייה אל הנשגב נכתבת במיצי הגוף ובמדרך הגפיים", תיאר איתמר לוי בהתייחסות לגופו הרכון של האמן, המתפלש בחומר ומטביע את סימניו בעבודה³¹. כך גם חודר הבשר את הויזואליות הנקייה ומנכיח את אי-טהרתה. אולם האופקיות באה לידי ביטוי גם בסדרת רישומי המרגרינה הקודמים, שנוצרו בהנחה אופקית של הדף. לו הנייר היה נתלה על כן ציור, המרגרינה היתה נושרת ממנו ולכל היותר מותירה סימן קטן. במצב האופקי, לעומת זאת, אין לחומר אפשרות לנוע, וכך נותר הרישום להתבוסס בשומנו. יש ברישומים הללו היבט ילדי הקשור הן לפעולת המסת המרגרינה בשמש תוך פירוט הזמנים והמשקלים המעורבים בדבר, כמעין ניסוי מדעי לילדים. חשוב מכך: יש בהן דמיון לשלב ההתענגות של הפעוט על הפרשות גופו ובאי רצונו להיפרד מהן. תחושות שאדם מבוגר שלא נפטר מהן נחשב לחריג, סוטה, מי שתהליך יציאתו מן המצב החייתי המוקדם אל המצב האנושי המתורבות נפגם ולא הושלם.

בהתייחס לחומרים ולגופניות משתמשים קראוס ובואה במושג בזות, שמתואר כאלמנט מתווך, גבולי, לא נוזלי ולא מוצק ולכן חשוד תמידי מתוקף אחרותו ואי-התאמתו לקטגוריה ברורה. תיאור זה מתקשר לבחירת החומרים הייחודית בעבודותיו של גרשוני, ובמיוחד למרגרינה, ללכות התעשייתיות ולצבעי הזכוכית. המשותף לכולם הוא המראה הצמיגי, השקוף-עכור וכאילו לא-מתייבש-תמיד שמאפיין אותם. צבעי זכוכית נועדו לאפשר את העברת האור מבעד לזכוכית המצויירת, אולם בשימוש בצבעים כאלה ע"ג נייר, מתקבלת תוצאה מעט גושית או רירית, ככתם דם שהוקפא בעיצומו של תהליך הקרישה. הלכות התעשייתיות בצבעי צהוב-אוקר יוצרות מעין שלוליות עכורות, שלשוליות, לא נוזליות לגמרי אך גם לא מוצקות, מוערות אל הנייר אך נפרדות ממנו, כשבמקרים קיצוניים ההתקשות שלהן מושכת את שולי הדף ואף מקמטת את צורתו. גם המרגרינה, שכלל לא נועדה להיות חומר לציור, שומרת על מראה של מצב ביניים, לא יבש ולא רטוב, כתם מוגלתי, צבע שהוא גם אנטי-צבע.

לכך נוספת הבחירה השיטתית של גרשוני לעבוד על נייר גם אחרי המעבר לציור. זאת למרות שנייר אינו מצע אידיאלי לציור בכלל, ולציור חומרי, דשן וגופני בפרט. שימוש בנייר ובחומרים זולים ופשוטים אחרים רווח באמנות הישראלית באותה תקופה, אולם אצל רוב האמנים שפעלו בזרם זה נוצרה הלימה בין החומרים הדלים לסביבה הדלה, לאסתטיקה מקומית, חדשה, חילונית, חסרת משקעים ומסורת ולא אירופאית במופגן. אצל גרשוני, לעומת זאת, מצע העבודה הדל עומד בסתירה לכובד המטען ההיסטורי, הדתי, האיקונוגרפי והחומרי שמוצג בעבודותיו. נושאים כבדים, אל-זמניים, שצוירו לאורך ההיסטוריה בפסיפס, בפרסקו או בצבעי שמן על בד ולוחות עץ, מוערמים אצל גרשוני על מצע נידף ובר-חלוף שכמעט קורס – קורס ממש, לא כמטאפורה – תחת עול השומן והגוף, החומרים התעשייתיים, גודל היריעות ופעולות הקריעה. העובדה שמדובר על נייר כרומו מדגישה פן נוסף, שכן מדובר על מצע אטום יחסית שאינו סופג את החומרים שהונחו עליו, וכך מקצין את שלוליותם.

איתמר לוי הציע לדמות את הנייר בציורי הרקפות לזכוכית של ויטראז', כאשר הצבע הלבן מחליף את האור הבוקע מבעד לצבעים. פרשנותו מציגה את המצע כמעין חלון כנסייתי המסנן את האור מאיזור החול אל המקום הקדוש, והולמת את תיאורי הציורים כ"איקונות". אולם כשהוא מקומט או קרוע, מודבק, מוכתם או צרוב, הופך הנייר גם לאתר של פסולת, שסימון הקדושה מתבצע בו בד בבד עם ההנמכה והביזוי, ההתנגדות לנצחיות המצופה מדימוי שכזה, והנכחת הגוף (האנושי, אך כאן גם החומרי – גוף הנייר), במרכז זירת הקידוש. דימוי הנייר כויטראז' תואם את צבעי הזכוכית, המרגינה והלכות השקופות למחצה, אך הוא מחייב הסתייגות: הנייר מונח על רצפת הסטודיו – המקום המלוכלך שעליו דורכים. משם "בוקע האור".



**מתוך הסדרה ח"י רקפות, 4-1983. צבעי זכוכית, לכה
תעשייתית, גירי שמן, עיפרון, פחם, מסקינג-טייפ וחומרים
שונים על נייר כרומו, 1.4/2 מ'. אוסף הפניקס חברה לביטוח
בע"מ**

כאמור, אף שקראוס ובואה מציגים קטגוריות למחשבה, המוטיבציה המרכזית שלהם מרוכזת בדה-קטגוריאליזציה שמנתקת קשרים קבועים בין מסמנים למסומנים. הם מדגישים את ההתייחסות לפורמלס כמנגנון ולא כערך קבוע, מציינים את המושג היטמעות, ובעקבות בטאיי משתמשים בו לא על מנת לתאר את השתלבותו השלמה של אלמנט אחד בשני, אלא דווקא בכדי להצביע על השיירים הבלתי נמנעים שנוצרים בתהליך שכזה, השומר תמיד על מידה של נפרדות. היטמעות שמייצרת שיירים, שמצביעה על סתירות ומכוננת שונות, היא גם המנגנון העומד בבסיס

מכלול יצירתו של גרשוני. המפגש בין המרגרינה לדף, בין המצע לגוף, בין נייר הדבק לפעולות הציור והרישום, בין החומרים התעשייתיים ליריעות הנייר ובין הטקסטים לדימויים, אבל גם בין המושגיות לפורמליזם, בין היהדות לנצרות, בין האסתטי לאנטי-אסתטי ובין האקפרסיבי והמתמסר למה שנתון תמיד תחת שליטה – לעולם אינו מושלם. העבודות מחברות בין החומרים, הנושאים והמחוות תוך החצנה שיטתית של התפרים הגסים ביניהם, תפרים שמאירים את הקשר אך גם את הפער, את האופן בו דימויים וטקסטים משלימים זה את זה אך גם מרוקנים האחד את השני או מתעמתים זה עם זה.

בשני שלבי האמנות שהוצגו פה נבנתה אמנותו של גרשוני על הפרעה תמידית – אי היענות לדרישותיו הבסיסיות של כל אחד מהמודלים שמהם צמחה. הצמצום המושגי והפנים-אמנותי מוכתם, פשוטו כמשמעו, בשמנוניות הניתנת לשליטה מוגבלת בלבד, בעוד הגודש הגופני המתפרע נבלם, פשוטו כמשמעו, בגבולות החומר, המצע, נייר הדבק. מבחינה זו "המיקוש של התקני" כפי שכינה זאת יגאל צלמונה אכן מתרחש, אולם עוד לפני שהוא קשור ב"בעיית הזהות והפרברסיה", כדבריו, הוא קשור בעמדה אמנותית פנימית שארוגה בעבודות. כך מתבהר המימד הקונפליקטואלי העמוק שמאפיין את מכלול יצירתו של גרשוני: לא פחות מכפי שהעבודות עוסקות במושגיות או בלאומיות, בפורמליזם, ביחסים בין יהדות לנצרות או בשכול, הן בנויות על עימות פנימי בין סוגי העיסוק הללו, ועל אישוש ותיקוף בלתי פוסק של גבולות בד בבד עם חתירה מתמשכת לפריצתם. בהתנגשות בין הדברים נוצר ערך עודף, צרימה, שיירים של פעולה, והשיירים מכוננים את יצירת האמנות.

הצג 31 הערות

איב אלן בואה	איתמר לוי	אליק מישורי	אמיתי מנדלסון
גדעון עפרת	גיליון 02	ז'ורז' בטאיי	יגאל צלמונה
מסה	משה גרשוני	עליזה הירשאוגה	ערב רב בדפוס
ציור פעולה	רוזלינד קראוס	רועי רוזן	שרה בריטברג-סמל



שיתוף 112

פוסט



אמנות

שרה בריטברג-סמל על משה גרשוני, הכופר שהאמין

משה גרשוני הותיר אחריו חידה: האמן היהודי החשוב במחצית השנייה של המאה העשרים, שהציב את אלוהים ואת ה"קדיש" במקום מרכזי ביצירתו, ביקש בצוואתו כי גופתו תישרף ואפרה ייזרה לרוח. האם האקט האחרון הזה שלו הוא בגידה ביצירתו או אישור מצמרר שלה?

שרה בריטברג-סמל

16 במרץ 2017

משה גרשוני, האמן היהודי החשוב במחצית השנייה של המאה העשרים, הורה בצוואתו שלא ייאמר עליו קדיש, שלא יישבו עליו שבעה, שגופתו תישרף והאפר ייזרה לרוח, לא חשוב איפה. עכשיו, כשעברו הימים והשבועות, כשרגע המוות קרוב וגם התרחק, אני רוצה להשתהות אצל הוראות הצוואה, לא לזנוח. לייחס לה חשיבות כאקט האחרון של גרשוני. האם ביקש לומר דבר מה? האם לא שמענו? אקט השריפה, המאוד לא שגור במקומותינו, האפיקורסיות הקיצונית, שאינה ברוח הזמן ואינה ברוח עבודתו, נשמעים כבגידה בלב היצירה שלו עצמו. ומנגד, גרשוני, כאשר סירב לקבל את פרס ישראל מידי של אריאל שרון (ולכן נשלל ממנו הפרס), אמר, "מה לא ברור? ללחוץ את היד לאריאל שרון זו בגידה בעבודות שעשיתי כל השנים. אי אפשר לתקוף אותו בעבודות... ואחר כך לעלות ולקבל ממנו את הפרס"; כלומר, בגידה בעבודות לא באה בחשבון כשמדובר בגרשוני, האותנטי באמנים. אפילו במחיר פרס ישראל. ובכל זאת, בעבודתו, בעיקר בשנות השמונים, כתוב בכתב ידו כל האפרט הלשוני של לוויה יהודית: סדרת התחריטים "קדיש"; "צדק לפני יהלך"; התפילה לעילוי נשמת המת "אל מלא רחמים"; גם משנתו של התנא עקביא בן מהללאל "דע מאין באת ולאן אתה הולך ולפני מי אתה עתיד ליתן דין וחשבון", שהיא חלק מסדר ההלוויה היהודי, כתובה על צלחות הקרמיקה שצייר. על טקס הלוויה הזה, שנוכח בעוצמה ביצירתו, ביקש לוותר. זה מוזר.

והרי לקהילת האמנות המודרנית הישראלית, האוניברסלית, שוחרת הקידמה, כדרכה של כל מודרנה, היה המעבר שלו בתחילת שנות השמונים מאמנות אוונגרדית מושגית-פוליטית לציור חושני של אדום-דם ופסוקים יהודיים ארכאיים, עניין לא פשוט לעיכול. לדור שלו, הישראלי, החילוני, העברי, גרשוני הביא את היהדות כסוג של סיבוך, מבוכה. קראתי לו בכיר בניה של האמנות הישראלית המודרנית ומטען חורג שלה.

חשוב לומר שבניגוד לפני הדברים כאן כיום, הוליד גרשוני "היהודי" עמדה מוסרית נוקבת. הוא רב את ריבם של שכנינו מעמדה מוסרית, יהודית ואוניברסלית. זה קרה כאשר שנת 1945 נהפכה לקריטית ליצירתו, לאסתטיקה שלו, שנולדה מן השבר. יוצא שהישראלי גרשוני, שלא היה "שם", הוא האמן היהודי החשוב של זמנו, האדם-האמן שבא לאחר החורבן הגדול ויוצר הקינה הגדולה על מתיה.

איך זה מתיישב עם הצוואה החריגה, שעל פניה נשמעת כסתירה גמורה לכל מה שתואר כאן? התשובה תבוא רק מתוך העבודות ומאמירות של גרשוני על העבודות, שבהן, כפי שאמר, אינו יכול לבגוד. אם זה לא מתיישב, אולי משהו לא הובן.

קודם לכל, צריך להבין מה מעמד הפסוקים, יותר מזה, מעמד האלוהים בעבודתו. כאשר עמדה זו תתבהר אפשר להמשיך.

בשיחות שקיימנו לאורך שנים ופורסמו בספר "גרשוני" שיצא עם תערוכתו הרטרואספקטיבית במוזיאון תל אביב בשנת 2010 מופיע הקטע הבא:

"שרה ב"ס: יש מקום לשאול אותך, במלוא הרצינות, מה בעצם עושה אלוהים בציורים שלך. הוא נוכחות מאוד חזקה... אתה החזרת את האלוהים לציור, מקומו הטבעי במשך מאות שנים, לאחר שהודר ממנו בעולם המודרני. אתה אינך אדם דתי. אפשר לטעון שבחרת בפיתרון הקל, שלא התמודדת עם אמנות חילונית... אני יודעת, כמובן, שלמדת בבית ספר דתי. זה מאפשר הסבר ביוגרפי, אבל לא מספק את האחריות האינטלקטואלית.

גרשוני: את מכירה את הפסוק הזה מתהילים, שלא כתבתי אותו בצוירים כי הוא פאתטי מדי, 'ממעמקים קראתיך יה' הפסוק הזה מתאר את הציור שלי. לא במובן של 'אני קורא לך לעזרה ממעמקים', אלא 'ממעמקים קראנו לך יה, מהתהום המצאנו אותך, כדי שתיתן משמעות לחיינו'. זו נקודת המוצא. הקושי להאמין באמונה - או הלכלוך הזה, שצריך להפוך בציור לאמונה. אז נכון, עשינו את המהלך של החילון, אבל המחשבה שלי היא איך לבנות בנוחות מטפיזיקה אחרת. להישאר ערים להמצאת האלוהים, לאלוהים כהמצאה, עם הכרה בכך שיש לנו בגנים שאיפה לטרנסצנדנציה. להביא את מלוא הפרדוקסליות והסתירות של זה".

גרשוני מציב כאן את דמות הכופר-האמין, שמחשבת האמנות שלו, שמערבת בשר ורוח בהמרה מתמדת, אינה יכולה בלעדיו. תיארתי את המופע הזה בשפת המערבונים - גרשוני צריך את אלוהים בציור שלו חי או מת. שתהיה כתובת לזעקה על המעשה הרע אשר נעשה תחת השמש. פסוקי המוות היהודי והתהילים שהאמנות שלו משופעת בהם נקראים אז כטקס הלוויה מאוחר למי שלא זכו לו במותם.

ובפעם אחרת, כשדיברנו על העבודות האלה ממרחק של כ-30 שנה מהיווצרותן, כשהשם המפורש נישא בפי כל כהצדקה למעשי עוון, אמר: "היום קשה לי להבין מאיפה היתה לי החוצפה להשתמש במושגים האלה - שואה, אלוהים... לפחות הכנסתי סימני שאלה לתוך הציורים האלה, ובמובן זה השארתי אותם כמושגים פתוחים. כשעשיתי את העבודות התעסקתי בזה באמת, מנהמת לבי. היום זה נראה לי כל כך אבסורדי. מה הקשקוש הזה? בני אדם עשו את זה...".

עמדת הכופר מתבהרת במלוא עוזה. ובכל זאת חסר המהלך הנוסף במסע שיעניק משמעות להוראות המוות של גרשוני בעודו בחיים. לצוואה.

בסדרת תחריטי הקדיש, שמוצגת בימים אלה כתצוגה מיוחדת לזכרו במוזיאון תל אביב, מופיע על אחד הדפים ("ויתרומם"), בכתב ידו, שבר פסוק ממגילת החורבן, מגילת איכה, "על שבר בת עמי". זה לא סתם קדיש, אם כן. הפסוק ממען את הקדיש של גרשוני לחורבן שהתרחש

במאה שלו. שמות של ילדים ביידיש הכתובים באותו דף מחדדים את הזמן והמקום שאליהם מכוון הקדיש של גרשוני. לענייננו חשוב מוישלך (השם מוישלה ברבים) שכתוב שם - שמו שלו מופיע בתחריט הקדיש. מוישלה הוא שם החיבה שדבק בגרשוני מילדותו ועד מותו. שם חיבה של ילד יהודי מ"שם".

שמו שב ומופיע בעבודות האבל, ובאופן מפורש יותר, בעבודת הבינאלה החשובה שלו בוונציה ב-1980, בביתן הישראלי. שם לא מופיע השם, אלא תצלום שלו. הביתן נהפך תחת ידיו לזירה של רצח מן העבר באירופה עם אזכורים בגרמנית. חשבון דמים. אל המיצב האירופי-גרמני הזה צירף תצלום שלו כילד על חוף ימה של תל אביב. ביטל באופן סמלי את המרחק בינו לבין הקורבנות.

העובדה שגרשוני הוא יליד שנת 1936 קובעת לענייננו. היא הנותנת. ילדותו חפפה לילדותם של מיליון וחצי ילדים שנספו. רק במקרה, במזל עיוור, לא היה שם - הורים ציוניים שבחרו לעלות לישראל רגע לפני שכל זה קרה (המשפחה שנשארה נספתה), רומל שכמעט הגיע לתל אביב אבל נבלם במזל באפריקה. ביצירתו צירף תצלום שלו לזירת הרצח. מבחינתו הוא היה שם. ובמותו?

פעם, ביום שהיה נסער ומעורער באורח קיצוני, אמר לי: "יש קו גבול ברור בין בני האדם שהיו לפני 1945 ואחרי. ואני צריך לגאול את מה? את הציור המת? את האדם המת? את האדם החי? אני לא רק מחייה את הציור. אני עושה אותו מכשיר להחייאה. אני, שנשרפתי ב--1943-4, לקח לי 30 שנה ליצור לעצמי מכשיר החייאה. את לא חושבת שצריך לאשפז אותי?"

היצירות והמלים מצטרפות זו לזו ומסמנות את מותו כאקט נושא משמעות. מיליון וחצי ילדים מוישלה אחד. אולי.

משה גרשוני, "בני ארובה". עליהם לא ישבו שבעה צילום: ולרי בולוטין

סדרת הפסלים של שנת 2006, "בני ארובה", חותמת את המסע. הפסלים האלה, כיאה לגרשוני, הם סיבוך שקשה לעקוב אחר כל מהלכיו. מחשבת רדי־מייד אוונגרדית שהולידה פסל בחזות

פרה־מודרנית. הם דמויי אדם, בערך. אלה פסלים שלא יצר בעצמו אלא בחר בהם בבית היציקה. פסלי חובבים שכוסו בחומר כדי לצקת אותם בברונזה. גרשוני לא ראה את הפסל המקורי אלא את הפסל המכוסה בחומר ואותו ביקש לצקת בברונזה. נוצר משהו שמזכיר במרוחק, באופן מגושם, אדם. התוספת לפסל שנוצק בברונזה, צינורות שעולים מקודקודן של הדמויות לשמים, נשענת גם היא על שלב בתהליך היציקה של הברונזה - יציקתה אל התבנית באמצעות צינורות. גרשוני קיבע את הצינור הזמני אל הפסל הסופי ויצר את הדימוי שלו של המאה העשרים שחלפה: איש ארוכה, דמוי אדם, מת מהלך, שאמצעי המוות של המאה ההיא דבוק לקודקודו.

על בני הארובה לא אמרו קדיש ולא ישבו שבעה. גופתם נשרפה ואפרם נזרז לרוח. האם ברגע שהאמן והאדם היו לאחד, ברגע המוות, בחר להשלים את המהלך האמנותי של ההצטרפות אל הקורבנות? האם במותו סימן עצמו - לא בעולם המדומיין של היצירה אלא בממשי - כקורבן האחרון של הקטסטרופה, אשר לה הקדיש את לב יצירתו? האם רצה לספר גם לנו משהו באקט הזה של מותו, שכך סומן ונטען במשמעות? אין את מי לשאול, עם מי לקיים את השיחה. את המסע הזה נכון לסגור, או לפתוח בסימן שאלה, הסימן המובהק שתתם גרשוני לאמנות הישראלית.

ועל הכישרון של גרשוני לחיים, לחיות ולהתחיות, עוד לא דיברנו.

מבוסס על דברים שנאמרו באזכרה לגרשוני במוזיאון תל אביב.

הצג עוד

מערכת | הנהלה | מדיניות פרטיות | תנאי שימוש | צרו קשר | רכשו מינוי | ביטול מינוי דיגיטלי | שאלות ותשובות | פרסמו אצלנו

חדשות, ידיעות מהארץ והעולם - הידיעות והחדשות בעיתון הארץ. סקופים, מאמרים, פרשנויות ותחקירי עומק באתר האיכותי בישראל

© כל הזכויות שמורות להוצאת עיתון הארץ בע"מ



אמנות

האמן משה גרשוני מת • 1936-2017

בגיל 80

גרשוני, יליד תל אביב שהוכרז כזוכה פרס ישראל לציור אבל לבסוף לא קיבל אותו, מת הבוקר. מבקרת האמנות של "הארץ" גליה יהב כתבה עליו: "גדול האמנים כאן כמצפן ומצפון פעיל ופועם"

לעקוב

מלני שטרן

22 בינואר 2017

האמן משה גרשוני מת היום (ראשון) בגיל 80. הוא הותיר אחריו את בן זוגו חואן גרסיה, שסעד אותו עד יום מותו, ושני ילדים. גרשוני ביקש בצוואתו לשרוף את גופתו. לא תיערך הלוויה ולא תתקיים שבעה רשמית.

ב-2003 הוכרז גרשוני כזוכה בפרס ישראל לציור, אך שרת התרבות אז לימור לבנת החליטה לשלול ממנו את הפרס בעקבות הצהרתו כי ייעדר מהטקס. "מצפוני אינו מרשה לי להעלות על הבמה, זה לא זמן לטקסים ולחגיגות", נימק אז גרשוני את החלטתו. מנגד, טענו גורמים במשרד החינוך כי הסיבה האמיתית היא סירובו של האמן ללחוץ את ידם של נציגי הממסד. גרשוני עתר לבג"ץ על ההחלטה לשלול ממנו את הפרס, אך עתירתו נדחתה.

משה גרשוני, "שלום חייל, מה שלומך", 1980 צילום: אבי אמסלם

גרשוני נולד ב-11 בספטמבר 1936 בתל אביב, למד במכון אבני בין השאר אצל אביגדור סטימצקי ויחזקאל שטרייכמן. את תערוכת היחיד הראשונה שלו הציג ב-1969, במוזיאון ישראל, ושנתיים אחר כך הוזמן ללמד בבצלאל. שנותיו כמורה בבצלאל היו סוערות, ובשיאן היה שותף להנהגת מרד של מרצים וסטודנטים נגד הנהלת המוסד ואולץ לעזוב אותו. בהמשך לימד גם במדרשה לאמנות ונחשב למורה כריזמטי ומשפיע.

מאז שנות ה-80 מיוצג גרשוני על ידי גלריה גבעון בתל אביב. מנהלת הגלריה, נעמי גבעון, אמרה היום: "הצער והכאב רב, זה עדיין בלתי נתפש". היא סיפרה שהכירה את גרשוני בעקבות התערוכה שהציג ב-1980 בביאנלה בוונציה, שם ייצג את ישראל יחד עם האמן מיכה אולמן. "אבל, 'יד ענוגה' שראיתי שנים קודם, בעצם קבעה את מהלך הגלריה ואף את מהלך חייו. ללא גרשוני לא הייתי מגיעה לזה שאקדיש את חיי לאמנות. ב-1980 הקמתי גלריה משלי, וב-1982 הצגנו שם את עבודות 'אני חייל' הראשונות. באותה הגלריה הצגנו גם את 'חיי' רקפות" ועוד תערוכות שלו. בעיני, גרשוני היה האמן הלאומי, יחד עם מיכה אולמן".

משה גרשוני, "שנאמר לשכן שמו שם", 1992 צילום: סדנת ההדפס ירושלי

מבקרת האמנות המנוחה של "הארץ", גליה יהב, כתבה ב-2015 על חשיבותו של גרשוני בעקבות התערוכה "גרמניה" שהוצגה בגלריית גבעון. "קשה להעלות על הדעת אמן כה אהוב ומוערך על ידי אנשי אמנות בישראל כמשה גרשוני, נדמה שמוסכם שאין שני לו", כתבה יהב. "חשיבותו, לא רק כגדול האמנים כאן כי אם כמצפן ומצפון פעיל ופועם, היא מכרעת. טווחי השפעתו האמנותית והאנושית עוד יילמדו. ובו בזמן, קשה להעלות על הדעת אמן ישראלי שספג את מלוא העוצמה הברברית של משטר הימין האדנותי, שנוכח כיצד היגיון השלטון, על מנגנוניו הביורוקרטיים הערמומיים־מיתממים, משפיל יוצרים. כעת, עם הסתלקותה מהחיים הפוליטיים של לימור לבנת, ששללה מגרשוני את פרס ישראל, די ברור את מי משניהם תזכור ההיסטוריה".

לפני ההחלטה לשלול ממנו את פרס ישראל, נימקו השופטים את בחירתם כך: "גרשוני החל לבלוט בסצינת האמנות תוך ביטוי כישרון, מקוריות והעזה בשנות ה-60. בשנות ה-70 נמנה עם המקוריים שבאמנים המושגיים בארץ. הוא הציע גרסה מרתקת של האמנות הפוליטית-רדיקלית והמעורבת. בשנות ה-80 הוביל גרשוני מהלך אמנותי מרתק, כשהחל לצייר את ציוריו החופשיים, הפראיים, עזי הצבע המבוססים על שילוב בין ביטוי מיידי של הלכי נפש לבין עיסוק ב'מיתולוגיות' ישראליות ובנושאים בעלי זיקה לעולם הרוחני היהודי".

משה גרשוני, "בדם לבי" צילום: אברהם חי

האוצר לאמנות ישראלית במוזיאון ישראל, אמיתי מנדלסון, אמר היום: "לכתו של גרשוני היא אבידה גדולה לתרבות הישראלית. בעבודותיו האישי והגופני, הקולקטיבי והרליגיוזי מקיימים דיאלוג מתמיד - פורע סדר, מפעים ובעל עוצמה נדירה. הוא היה מהאמנים הגדולים של האמנות הישראלית והשפעתו על שדה האמנות היא ללא שיעור. הוא היה אדם יוצא דופן, רגיש ועמוק".

מנדלסון הוסיף: "בסוף שנות ה-60 ובמהלך שנות ה-70 השתייך גרשוני לאמנים שעמדו בחזית האוונגרד של האמנות הישראלית. בתקופה זו עסק בשאלות של גבולות האמנות, של תהליכי היצירה ובמציאות הפוליטית. ב-1980 חל שינוי גדול ודרמטי ביצירתו. בעקבות משבר אישי וגילוי היותו הומו החל לעסוק בציור פעולה גופני, כמעט חייתי, אותו יצר באצבעות ידיו בכריעה על ארבע. היה זה ציור פראי, חושני, הנראה כמו הטחה של הגוף על מצע הציור. המפנה המשמעותי התבטא לא רק בעצם החזרה לציור, אלא גם בתכנים שבהם עסקו העבודות: עיסוק ביהדות ובנצרות שכלל ציטוטים מן המקורות ומתולדות האמנות, בשואה, בחיילים ובהומו-ארוטיקה - אספקטים שהיו זרים כמעט לגמרי בשדה האמנות בארץ וששילובם עורר טלטלה. דורות של אמנים הושפעו ממנו וחותמו על האמנות הישראלית הוא אדיר".

משה גרשוני, "צדק לפניו יהלך"

מיכה אולמן, שהציג יחד עם גרשוני בביאנלה בוונציה, אמר: "הייתי אומר שהוא היה הנשמה של האמנות הישראלית. האמנות שלו באה מתוך רגש עמוק עם הרבה חוכמה, הוא היה יותר אמן של הבטן מאשר הראש. היה באמנות שלו משהו יצרי, אקספרסיבי עם ביטוי חריף וחסר פשרות. הוא הלך עם הדברים עד הסוף.

"מבחינתי הוא מהאמנים החשובים ביותר שפעלו פה בארץ", הוסיף אולמן. "הוא הטיח יחד את האישי עם הלאומי והפוליטי בצורה קיצונית. האמנות שלו היתה סוג של צעקה מתמשכת שנהפכה לאור

השינויים הפוליטיים לעקת עצב ואבל על מה שקורה. באיזשהו שלב הוא הפסיק להאמין ביכולת לשנות דרך האמנות ובשנים האחרונות הוא בכה דרך ציוריו. יצירותיו הם חומרים מדממים, ממש אמן שהאמנות שלו היא דם לבו".

משה גרשוני, "יצחק יצחק"

האוצר אורי דסאו אצר ב-2014 יחד עם האוצר הגרמני אודו קיטלמן תערוכה גדולה של גרשוני בנויה נצינל גלרי בברלין. בראיון שהעניק אז לעיתון "שפיץ" תיאר דסאו "שני גרשוני" מבחינה אמנותית: "יש הגרשוני של שנות ה-70 — אמן שפה מושגי, מאופק עד כמה שהוא יכול היה להיות, אבל יותר אנליטי, דקונסטרוקטיבי. ב-1980 הוא נשלח לייצג את ישראל בביאנלה וחוזר למשבר גדול, יוצא מהארון, עוזב את אשתו ואם שני ילדיו, וממציא את עצמו מחדש כצייר שהכי קל לקרוא לו ניא-אקספרסיוניסטי. תוך כדי הוא מפתח מתודת עבודה מאוד מעניינת, של ציור עם הידיים בזחילה על נייר שמונח על הרצפה".

לחצו לקבלת עדכונים בנושא:

+ אמנות

הצג עוד

מערכת | הנהלה | מדיניות פרטיות | תנאי שימוש | צרו קשר | רכשו מינוי | ביטול מינוי דיגיטלי | שאלות ותשובות | פרסמו אצלנו

חדשות, ידיעות מהארץ והעולם - הידיעות והחדשות בעיתון הארץ. סקופים, מאמרים, פרשנויות ותחקירי עומק באתר האיכותי בישראל
© כל הזכויות שמורות להוצאת עיתון הארץ בע"מ



עיניים - מגזין לילדים

בדם לבו - מי היה משה גרשוני?

הצבע האדום משמעותי בעבודותיו של האמן משה גרשוני

כתבה: דניאלה שלו

23 בינואר 2017

דמיינו שאתם נכנסים לחדר שחריצי קירותיו מלאים בכמויות אדירות של צבע אדום, ושהוא נוזל על הקירות כאילו היו פצועים ומדממים; דמיינו חדר שעל רצפתו מונחות מאה וחמישים צלחות חרסינה לבנות שהוכתמו בכתמי צבע אדומים. את עבודות האמנות האלה הציג האמן הישראלי משה גרשוני בשנת 1980 בארץ ובעולם, והצבע האדום בהן נקשר בלי ספק לדם ולמוות.

בדרך כלל, עוצמתו של הצבע האדום שמורה לסימני אזהרה, לסימני מחאה, לסימון של גבול ואפילו לזירה של רצח. צלחות מגולגלות בצבע 'אדום דם' הן דרכו של גרשוני להביע ברגש ובכאב גדולים את זיכרון השואה ולהזכיר יהודים רבים כל כך שהלכו אל מותם. גרשוני מסביר: "האמנות היא לא החיים עצמם, ובאותה מידה היא גם לא מעדנת את מכאובי החיים." אך הוא מוסיף ואומר: "באמנות שלי יש קריאה של היחיד שנואש מן האפשרות שאמנותו תשנה את מהלכי החיים... ואם אי אפשר לכבוש את הייאוש, אפשר לפחות להביע אותו."

'חייל! חייל!': יצר: משה גרשוני בשנת 1981. מותר להביע ייאוש

זמן קצר לאחר מכן יצר גרשוני סדרה של ציורים שהם מריחות של צבע, בעיקר אדום, ובמרכזם דמותו של חייל או כתובות קצרות לצד הכתמים: "שלום חייל" או "מה שלומך חייל?" או "חייל! חייל!". בדרך זו הביע את כאבו ואת כעסו, את מחאתו ואת התרסותו ויותר מכול את ביקורתו על מלחמות ישראל ועל המחיר שהן גובות. מובן שהשילוב בין חייל לכתם צבע אדום מסמל בעינינו מוות של חיילים ומלחמות, והחיבור לשכול מכאיב ומצמרר.

את ציורי החיילים צייר האמן רכון על ארבע, טובל את אצבעותיו בצבע ומורח אותו בכוח על המשטח. הוא אינו חושש להתלכלך ואינו רוצה להצטמצם במרחב קטן אלא להסתער על הנייר החלקלק. כל גופו משתתף ביצירה, וברקע הוא מקשיב למוזיקה קלסית הבוקעת מרמקולים ענקיים — חוויה רגשית ויצרית שמזמינה את כל החושים להשתתף בה.

'בדם לב'. יצר: משה גרשוני באמצע שנות השבעים. בדם יש יופי מעצם חיבורו לאדם

הצבע האדום משמעותי בעבודותיו של גרשוני, והוא שלט בהן במשך יותר מעשרים שנה. למרות תחושת המוות שעולה מיצירותיו, גרשוני מתעקש שאף כי הצבע האדום מזכיר דם, יש בו גם יופי מעצם חיבורו לאדם. ולכן מרגשת אותי במיוחד סדרה של ניירות שבהם יצר גרשוני טקסט בן שתי מילים: "בדם לב" על ידי הכתמה של ריבועים בצבע אדום. משמעות המילים היא: בכוחותי האחרונים או בשארית כוחותיי. מה ביקש האמן לעשות בדם ליבו?

נדמה לי שבדם ליבו ביקש גרשוני לקשור את הדם דווקא לחיים, ללידה, לזרימה, לחושים וללב שלנו שפועם בהתרגשות. בדם ליבו הוא ביקש להדגיש את משקל הנגד למוות שעולה ביצירותיו מזיכרון של שואה ומכאב של מלחמה. עוצמתו האדומה של הדם מבקשת להעיד, כמו בחיים עצמם, דווקא על נוכחות של יותר חמץ, על חיבור לחיים. בדם ליבו ביקש גרשוני להפוך את הנוזל האדום לרכיב חי כמו הדם הזורם בכלי הדם שבגוף האדם, והאיבר שמנוסת אותו הוא הלב.

'בדם לב'. יצר: משה גרשוני בשנת 1977. עוצמתו האדומה של הדם מעידה על חיבור לחיים

מתוך "עיניים" - מגזין לילדים, גיליון 178 בנושא 'דם'

יונתן הירשפלד | מהשטח | 24/01/2017

משה גרשוני. דברים לזכרו

"תרבות היא זיכרון. שכחה היא ברבריות. בזאת אני מאמין בכל לבי. כשאמן כמו גרשוני מת, עולם האמנות הישראלי – קטן, מוסט לשוליים, יש מי שיאמר רדוף – מצווה לעצור ולכונן זיכרון". יונתן הירשפלד סופד למשה גרשוני, שנפטר השבוע



שיתוף 1

פוסט



משה גרשוני - אל מלא רחמים, 1995-6

הגלריסטית נעמי גבעון סיפרה לי פעם (אני בוודאי משבש את הסיפור בעצם כתיבתו) שבמוזיאון גדול כלשהו בעולם, שבו ביקרו במהלך מסעותיהם, הודיע לה גרשוני שהוא מתיישב מול איזה רמברנדט. היא מצדה הלכה וראתה את כל המוזיאון, חדר אחר חדר. כששבה לאחר

שעות ומצאה אותו יושב מול אותו רמברנדט, אמרה לו: "מוישראל, לא ראית כלום!", והוא ענה, כך סיפרה, "לא, נעמי, את לא ראית כלום. אני ראיתי רמברנדט".

אני אוהב את הסיפור הזה. לא רק מכל הסיבות המובנות מאליהן, אלא בעיקר כי מה שמתגלה בהתבוננות ארוכה ברמברנדט הוא לב העניין. בהתבוננות הקצרה מככבת השפה (זה איש. זה ישו. יש בגד כזה, כך וכך קורה בציור), ובהתבוננות מעט ממושכת יותר מתחילה לדבר האיכות (איזו משיכת מכחול, איזו בנייה טונאלית וכו'). אבל רק בהתבוננות ממושכת ממש נחשפת העובדה שהציור אינו הציור. שהוא מבטו של האמן (פנימה, החוצה ופנימה), הריכוז שלו, מחשבותיו, חייו, עולמו, נפשו. ציור טוב הוא נפש שהיא עולם שקפא על בד. לכן התבוננות ממושכת אמיתית אינה פענוח (של משמעויות) ואינה חוויה (שיפוט או עונג), אלא מפגש. חור תולעת נפער בקיר שמולך וקורע את מרקם הזמן-חלל, וסובייקט אחד עומד במרחק זרוע פלוס מכחול מבד שבמרחק מכחול פלוס זרוע ממנו עומד האמן מבעד למוות ולשנים ולגיאוגרפיה. מי שעבורו זו מטפורה לעולם לא יבין אמנות.

אני נזכר עכשיו איך עמדתי מול ציוריו של גרשוני ברטרנספקטיבה הגדולה במוזיאון ופגשתי. כעת, במותו, ייעשה המאמץ לכינונו של חור התולעת הזה קשה בהרבה. מראה החומריות המסוימת, צבעי זכוכית על נייר אדום כמו דם, צהוב כמו חלמון, שחור כמו היות שרוף, כמו פנים הנייר השחור שהאש שיחררה מכלאו הלבן. כמו פתק שכתב תלמיד בית-ספר במצוות מורתו לחייל בחזית: "שלום חייל!", ונמצא אחר הזוועה בכיסו, ספוג דם וחרוך ושוליו עשנים (כמו "שיר לשלום" בכיסו של רבין).

ומראה הפעולה: הצבע שלא "הונח", אלא הוטח, נמרח, לוטף, נושק, גורד והוטבע בנייר.

ובסדרת הרקפות, שני הגליונות המודבקים באמצע, דימוי ומסביבו מלים כמו דף תלמוד.

כל אלו הלכו מהעולם ללא שוב.

תרבות היא זיכרון. שכחה היא ברבריות. בזאת אני מאמין בכל לבי. כשאמן כמו גרשוני מת, עולם האמנות הישראלי – קטן, מוסט לשוליים, יש מי שיאמר רדוף – מצווה לעצור ולכונן זיכרון.

במקום אחר כתבתי: אמנותו של גרשוני היתה אמנות המבינה את הסובייקט כעץ שתול על פלגי טראומה, על פלגי נהר הדם שהוא צבעי

הזכוכית האדומה. אמנות הבלתי נאמר, המושתק, האבל, השואה, הבכי, הגוף הנחדר. סדרת הפסלים שלו, שבהם יצק את קליפות היציקות של אחרים, מסמנת זאת בצורה הטובה ביותר: הגוף שבלבו האין. נקודת המגוז שמחוץ לפריים מקנה לו את מבנהו. השארית הבלתי ניתנת לתמלול היא לב התוכן. לב השפה הוא במה שהמלה משאירה בחוץ כשהיא גוזרת את הממשי. גרשוני עונה לזלדה: נכון שלכל איש יש שם, אבל אף איש אינו זהה לשמו. לכל איש יש שארית ששמו מחמיץ והיא שורש נשמתו. גרשוני הוא הצייר של השארית הזו.

וכאן אוסיף: זו האמנות שהאמינה בהיתכנותו של חור התולעת שמצדו השני שוכן לנצח הצופה. במותו נעשית מלאכת התחזוק של חור התולעת הזה אחריותנו המוסרית ועדות לאמונה שלנו שמצדו השני ישכון לעד משה גרשוני.

יונתן הירשפלד משה גרשוני נעמי גבעון



שיתוף 1

פוסט

0 תגובות מיון לפי הישנות ביותר

הוספת תגובה...



פלאגין התגובות של פייסבוק

כתיבת תגובה

האימייל לא יוצג באתר. שדות החובה מסומנים *

התגובה שלך *

שם *