

שלומי ללוש | מסה | 11/04/2024

הכיסא הריק באמנות הציור

"באופן דומה מטלטל אותנו ורמיר בציורו בין ריאליזם לבין סוג של יציאה או סטייה אל מעבר לכאן והעכשיו, בין מתן חשיבות לאותו ריאליזם חי ובעל המידות המסוימות הנתונות לאדם מסוים ולחלל מסוים, לבין החיפוש האינסופי אחר משמעות רבת פנים, אשר פורצת את שער הזמן המידי". שלומי ללוש כותב על "אמנות הציור" לוורמיר



שיתוף 33

טוט



יאן ורמיר, אמנות הציור, 1666-1668

בציורו של יאן ורמיר "אמנות הציור" (1666–1668) מוצגת בפנינו אלגוריה, ואף יותר מכך – מעין חלום, אולי אפילו חלום נבואי. ורמיר, שאף העניק לציור את שמו,¹ מציג בפנינו את האלגוריה למלאכת הציור. זהו ציור ממזרי במיוחד, עמוס סמלים בעלי משמעויות רבות, הפונה אל הצופים ומאלץ אותם לדרוש את הסצנה הנראית. זהו ציור שכולו הרהורים, כמעט ניתן לומר ספקנות. הצייר מושך את עיניך מפרט אחד לפרט אחר, ולא נותן לך, הצופה, מנוח; כל פרט נושא עמו גילוי או שמא התגלות חדשה. אני רוצה לעסוק ביצירת המופת הזאת של ורמיר שלא לשמה, ומתוך שלא לשמה אבוא מן הסתם גם לשמה. רבים ניתחו ופירשו את היצירה הזאת לפני, ומה עוד אוכל להוסיף על כך? אני מעדיף לגזור ממנה משמעויות שמעבר לציור היחיד הזה, על משמעויות של הציור בכלל והרלוונטיות של הציור בימינו בפרט.

נתחיל בכך שזהו ציור ללא מרכז ציורי מובהק; הוא מלא ניגודיות ואלכסונים, ויש לו מספר מוקדי משיכה (הנברשת, המפה, הדמות הנשית, הווילון, הצייר והכיסא). אפילו הצייר, נושא האלגוריה, לא נמצא במרכז הציור, וגופו נוטה ימינה והחוצה. ולא רק זאת – הוא מפנה אלינו את גבו, ומראהו מעורר סקרנות, הרי אם זהו הצייר, מי מצייר אותו? האם הוא מצייר את עצמו מגבו, ואם כן איך? האם כך לבוש צייר בשעת עבודתו, בבגדי שרד? אף שאלה לא זוכה לתשובה שמניחה את הדעת. זוהי הרמוניה שקטה שמספקת לנו עולם דימויים רועש ותזזיתי, עולם אלגורי שבור של חלקי פסל וחלקי ציור המעידים על העולם האנושי, ועוטפים אותו ביופי מנחם ושקט. לכאורה, מדובר בהתרחשות יומיומית, אבל רק לכאורה; לאט לאט מראה לנו הציור שיש כאן משהו מעבר. לפתע הווילון מוסט, ומאפשר לנו להביט אל מרכז הבמה – אישה עטופה בבד כחול עומדת בצד שמאל, מוארת ואוחזת בחצוצרה. כך, בלב חדר העבודה? (הסטודיו?), כך נראה חדר עבודה של צייר? רוצה לומר, אני הצייר, אני הבורא של הציור, הקשיבו לי, כך נראים תהליכי הבריאה היצירה.

מתחת לריאליזם חותרים זרמי מעמקים אלגוריים המעניקים לציור משמעויות מרובדות ומתעתעת, המאלצת אותך להסיט את הווילון ולהציץ ולראות מה קורה שם. באחת ההערות המשעשעות שמפזר דוסטויבסקי ב"האחים קרמאזוב", הוא כותב על הריאליזם של הנזיר אליושה כך: "אך לי נראה שאליושה היה ריאליסט דווקא, ואפילו במידה יתרה. הו,

בוודאי, בשבתו במנזר האמין אמונה שלמה בניסים, אך לדעתי הניסים לעולם לא יבלבלו את הריאליסט. לא הניסים מביאים את הריאליסט לידי אמונה. ריאליסט אמיתי, אם אינו איש מאמין, תמיד ימצא בנפשו את הכוח והיכולת שלא להאמין בנס, ואם יתחולל הנס מול עיניו כעובדה שאין עליה עוררין, נוח יותר יהיה לו שלא להאמין לחושיו מלהודות בעובדה. ואפילו יודה, הרי יראה בה עובדה טבעית לגמרי, שפשוט לא הייתה ידועה לו עד כה. בלב הריאליסט אין האמונה נולדת מן הנס, אלא הנס הוא שנולד מן האמונה. הריאליסט, אם הוא בא לידי אמונה הרי שמתוך עצם הריאליזם שלו יהיה חייב להאמין בנס ויהי מה.² המספר היודע כל, מטלטל כאן את דעתו של הקורא כך שזה לא ידע מהי עמדתו. מצד אחד אליושה, נזיר דתי, שזוכה לאהדת המספר, מוגדר דווקא כריאליסט, ומצד שני מצטיירת כאן ביקורת עוקצנית ומשעשעת של המספר כלפי הריאליזם. המספר מציב את הריאליזם אל מול הנס שמייצג את היציאה מתוך פשוטו של עולם, הנס נולד מתוך האמונה, וזאת נולדת מתוך הריאליזם משום שהתשובות הריאליות אינן מספקות מענה המניח את הדעת. באופן דומה מטלטל אותנו ורמיר בציורו בין ריאליזם לבין סוג של יציאה או סטייה אל מעבר לכאן והעכשיו, בין מתן חשיבות לאותו ריאליזם חי ובעל המידות המסוימות הנתונות לאדם מסוים ולחלל מסוים, לבין החיפוש האינסופי אחר משמעות רבת פנים, אשר פורצת את שער הזמן המידי.

ורמיר, כמו שאר הציירים ההולנדיים בני זמנו, הוא צייר מתבונן. בן דמותו, הצייר שלפנינו, רואה לנגד עיניו את קליאו, המוזה של ההיסטוריה, שמסומנת בציור באמצעות האיפיונים של החצוצרה והספר,³ ואנו רואים שהוא החל לציירה. לכאורה, זוהי פעולה מימטית קלאסית של הצייר, העוסק במלאכת הציור המסורתית מתוך התבוננות עמוקה, אלא שבמחשבה שנייה אין זו פעולה ריאלית כל עיקר. המודלית שמשמשת את הצייר במציאות הופכת בציור למוזת ההיסטוריה. המפה שתלויה בחלקו הימני העליון של הציור מתארת מציאות היסטורית שחלפה מהעולם. באופן דומה, קיים גם רגע התחלת הציור, שעבר, אך עדיין קיים, קבור מתחת לשכבות הצבע של המוזה של ההיסטוריה. מה ורמיר רוצה לרמוז לנו? אולי הוא מרמז לדבריו אלו של אפלטון: "כך מאצילה גם המוסה עצמה השראה אלוהית על בני אדם, ובבעלי השראה אלו תלויות שרשרת של מקבלי השראה אחרים. שכן כל המשוררים⁴ האפיים הטובים מחברים את כל שיריהם היפים האלה לא מכוחה של

מומחיות, אלא מהשראה אלוהית ומתוך כפייה וכמוהם הליריים [...]. הלא חפץ עדין הוא המשורר, מוכנף וקדוש, ואין בכוחו לומר דברי שירה, עד שתבוא עליו השראה אלוהית, ועד שתעזבנו הבינה ולא תהיה עוד דעתו בו. כל עוד לא יגיע לידי כך, לא יוכל כל אדם לומר שירה ולהתנבא, וכיון שלא מכוח מומחיות הם אומרים שירה ומדברים על נושאיהם דברים מרובים ונאים, כמוך על הומרוס, אלא מכוחה של מנת אלוהים, על כן מיטיב כל אחד לפייט רק אותו סוג שירים שעליו מעוררתו המוסה".⁵ (אפלטון, 1959)



המוזה היא זו הנותנת לאמן את ההשראה, ולכאורה זהו רעיון פשוט, אפילו פשטני, אבל אז אפלטון מגדיר את כוחה כמי שמחברת בין האמן לכוח אלוהי כדבריו, כמי שגורמת לו לאבד את בינתו ולשמש כסוג של צינור המעביר יכולות שמעבר לו. האמן כאן הוא פסיבי, כנביא שדבר האלוהות נפלט מפיו מבלי משים. אך בשלב מסוים הוא מתעלה מעל המיומנות שלו ויוצר את יצירת המופת. כנראה שלא לחינם בחר ורמיר את דמותה של קליאו; קורות ההיסטוריה של האנושות משמשות מסד עבודה לצייר המתבונן, אך המוזה מפקיעה את האמן מהעובדות האמפיריות היבשות, ומאפשרת להשראה האלוהית לעבור דרכו.

בפינתו השמאלית התחתונה, המעט אפלה של הציור, ניצב כיסא שכמו אוחז את הווילון ולמעשה תורם להסתת המסך. לצורך העניין נקרא לכיסא הזה "הכיסא הריק", מושג שנושא אתו כמובן מטען של משמעויות סמליות המוכרות מתוך הפרשנות היהודית-נוצרית. אני רוצה לטעון שלכיסא הזה חשיבות מרכזית בציור. ברמת הפשט, הכיסא כאילו מזמין את הצופה להתבונן מקרוב ביצירה, בתהליך היצירה. הוא ניצב בקו אלכסוני שמאלה לכיסא שבו יושב האמן בגבו אלינו, הוא איננו מזוהה ובמידה רבה גם הוא עצמו מותיר לנו סוג של כיסא ריק ומאזן אותו

מבחינת הקומפוזיציה. הציור כאילו מזמין אותך לשבת על הכיסא הריק, לחתור לגלות את מה שנמצא מבעד למסך, דרך המקום החסר, דרך החידה; כעת צייר אתה את חייך, פעל! למעשה, משום שמדובר באלגוריה על היצירה, היוצר עשוי להתחלף בכל עת, ומשום שפעולת היצירה המשמעותית נובעת מתוך מידה מסוימת של השפעה חיצונית כפויה, האמן עצמו אינו העניין המרכזי, אלא הוא נמצא על רצף של מסורה שעוברת מדור לדור, כגמד על כתפי ענקים.

במסורת היהודית-נוצרית הכיסא הריק הוא סמל לאלוהים. הרב לורד יונתן זאקס מנתח את המושג הזה באופן מרתק, אגב פרשנותו לאחת מפרשות השבוע: "קדושה היא המקום שאנחנו מפנים לאלוהים".⁶ או שמא נאמר זאת כך, הקדושה היא לאדם מה שהצמצום הוא לאלוהים. חד וחלק, ממש כמו שאלוהים מצניע את עצמו כדי להשאיר מקום לאנושות, אנו מצניעים משהו מעצמנו, כדי להשאיר מקום לאלוהים. אנחנו עושים זאת בהשעיה זמנית של היצירתיות שלנו. הקדושה היא מובלעת הריק הזו המתמלאת בשכינה אלוהית [...] באותו אופן מסורת עתיקה מספרת שכאשר פלש המצביא הרומי פומפיוס לירושלים ונכנס למקדש, נדהם לגלות שקודש הקודשים ריק. הוא ציפה למצוא שם את האליל הקדוש ביותר ליהודים. הרעיון שחלל ריק או זמן ריק עשוי להיות קדוש היה מעבר להשגתו".⁷

אלוהים הוא היוצר האולטימטיבי, ובוודאי מהווה השראה ליצירה, והיצירה היא שדה המשחקים של היוצר כפי שהעולם הוא כביכול שדה המשחקים של אלוהים. היצירה המשמעותית, זו שמלאה בהשראה, מלווה בהשעיית העצמי לזמן מסוים; האמן אינו יודע הכול ואינו רואה הכול, יש דברים שהם מעבר להשגתו והם הם הפתח ליצירה, שהרי אם הכול מובן, אין יותר מה להבין. אם היצירה כולה היא מיומנות נרכשת, ידע שהאמן יכול לרכוש כפי שנגר רוכש את מיומנותו, אין זו אָמנות, אלא אומנות.⁸ כדי להגיע לאותה השראה, אמנם נדרש האמן לרכוש מיומנות בעמל רב, אך הצמצום האלוהי מבקש ממנו להחזיר את הקסם לעולם. פליאתו של האמן אל מול התופעות היום יומיות או האחרות עשויה להוביל לפעולה – זהו הכיסא הריק שמגרה את האמן לפעולה.

למעשה יש כאן רעיון חתרני. בעולם אלילי הקדושה ברורה, הושט היד וגע בה, האמת ברת השגה באופן מובנה, באופן מוחשי וחזיתי; האליל נמצא מאחורי הפרגוד. ואילו כאן, במקום הקדוש ביותר, אין אליל – לא

ניתן להגיע לאמת, אלא רק לחתור אליה בתהליך אין סופי.

פליאה היא גם התחושה שאדם מרגיש מול ציור שמזכיר פיסת מציאות, ומרוכז לתוך הפשטה של מלאכת מחשבת של כתמים וקווים. פעמים רבות ציירים נתקלים במשפט "זה ממש כמו צילום" כדרך לתיאור ההשתאות הזאת, האבסורד, שלא נחווים כאשר אנו מביטים בצילום. קשה לומר מדוע קיימת התחושה הזאת. ייתכן שהציור מעיד על היכולות האנושיות וההישג של הצייר, לחילופין זאת יכולה להיות העובדה שמשטח דו ממדי נותן תחושה תלת ממדית מובהקת, או שאולי מפליאה אותנו הטרגספורמציה של חומר לרוח ובחזרה. ייתכן שכל התשובות נכונות, וייתכן שכל התשובות אינן נכונות, אבל דבר לא מחזיק את התשובה כולה. ובכל אופן, מעניין שחלק מתוך הפליאה כלפי הטבע אוחז בפליאה כלפי הציור עצמו.

כפי שציין הרב זאקס, הקדושה או האמת קיימות מעבר למרחב ולזמן. ההיסטוריה הקונקרטית אינה מסוגלת לספר את כל הסיפור האנושי. המפה התלויה על הקיר בחדרו של האמן מציגה את 17 הפרובינציות של הולנד בצורתן "החדשה"⁹, אינה מספיקה – מציאותה חולפת והאמן פונה גם אל המוזה של ההיסטוריה. "קדוש פירושו אפוא מה שמתוך עצמו מצביע אל מעבר לעצמו."¹⁰ פירושו זמן המסמל את הנצח (שבת), מרחב הרומז על ההווה שמעבר למרחב (המשכן) ואומה שתולדותיה מעידים על משהו שמעבר לפרמטרים הנורמליים של היסטוריה ושל אורחות חיים.¹¹ ואם נחזור לציור, ורמיר מתאר חדר קונקרטי, ואפילו חדר משכנע מאוד, עם אובייקטים מלאי חיים ודמויות חיוניות ומלאות נוכחות כפי שאולי רק הוא יודע, אבל כדי להגיע אל המוזה, הצייר צריך לקרוא קריאה שחודרת מעבר למציאות היום יומית של המאה ה-17, לצאת מתוך המרחב של הסטודיו המסוים (מה גם שזה המוצג בציור כנראה מבויס)¹² ולדבר אל הדורות הבאים, לשאוף אל האינסוף.

הצייר מביט אל האינסוף שנמצא אל מעבר לקליאו. הוא חוזה באור, שהוא הסיבה הבראשיתית ליכולת הראייה שלנו, ללא אור אין תמונה, ללא מקור האור בציור, החלון ככל הנראה, לא היינו יכולים לחזות בהתרחשות. אבל האור לובש גם ממד סמלי, הוא הטוב, הוא הפך הרע, הוא הבריאה הראשונה שלאחר היות השמים והארץ והחושך על פני תהום. התיאור בספר בראשית מתאר את החושך כתוהו ובוהו, בדימוי הראשוני שלנו זהו כאוס, העדר הסדר, ויש בכך ממש כמובן, אבל הבה

נבחן את צמד המושגים הללו "תוהו ובוהו" לעומקם. במחשבה ראשונה, מתוך שורש המילים אפשר לחשוב על דבר הנמצא בתוכו, בוהו. רש"י במקום מפרש זאת בלשון תמיהה ושיממון, אפשר ממש לדמיין את הבורא עומד לנוכח השממה הכהה ותוהה מה יש בתוכה.

האור מנסה להטיל סדר, לחפש בתוך אימת החלל הריק של החושך את סדר הדברים שבטבע, האור חושף תמונה. ורמיר, שהשתמש בקמרה אובסקורה, הבין היטב את תפקידו האופטי של האור בראייה. אך מעבר לכך, הוא כנראה הבין את תפקידה של הראייה בבירור האמת, האמן המתבונן מחטט בתוך החושך באמצעות האור האינסופי, שמגלה עבורו פרטים מתוך העולם ומספק לו ארוכה בתוך עולם שבור.

הצג 12 הערות

יאן ורמיר מסה שלומי ללוש



שיתוף 33

פוסט

מיון לפי הישנות ביותר

0 תגובות

הוספת תגובה...



פלאגין התגובות של פייסבוק

כתיבת תגובה

האימייל לא יוצג באתר. שדות החובה מסומנים *

התגובה שלך *

שם *

שלומי ללוש | מסה | 17/02/2021

על האופציה התיעודית של הציור

"אחד מתפקידיו של הציור הוא לתעד את המהות הקבועה של הטבע, את יסודותיו הבלתי משתנים שבונים את תמונת המציאות של האדם. אך האם קיימת מהות כזו? ואם כן, מה בדבר הסובייקטיביות של המבט האנושי?"



שיתוף 164

טו19



שלומי ללוש, דיוקן עצמי בחדר עבודה, שמן על בד, 95/125, 2020

Nני צופה בדיוקן אינוקנטיוס ה-10 של ולסקו והציור הזה, שכביכול מתעד את האפיפיור נשוא הפנים, מוביל אותי אל תוך עיניו ומשם לארשת פניו המרוכות. לאחר בהייה של עוד כמה שניות אני כמו מקלף מעליו במבטי את בגדי הכהונה ואת סממני הזמן ומרגיש שהאיש הזה, על הבעת הפנים האכזרית שלו, חי כאן ממש לידי, כאדם מן השורה, ושברירים מן ההבעה הזאת גנוזים באנשים שנמצאים בסביבתי.

אחד מתפקידיו של הציור הוא לתעד את המהות הקבועה של הטבע, את יסודותיו הבלתי משתנים שבונים את תמונת המציאות של האדם. אך האם קיימת מהות כזו? ואם כן, מה בדבר הסובייקטיביות של המבט האנושי? השינויים שיוצרת התרבות בטבע הבתולי, הראשוני, הגן עדני, מטילים ספק באפשרות קיומה של תמונת טבע קבועה. האם ישנו דבר כזה טבע אימננטי, כמו זה שמצויר בתמונת העולם האפלטונית, שעלינו מוטל להשיגו? ואם כן, מהי המטרה האנושית בעצם המעשה הזה?

ואולי בעצם תפקידו של הציור הוא לאחזו את שברירי התופעות המשתנות. כך עובד החלל הציורי של סזאן; סזאן שולח וקטורים מסומנים אל הבד ושם הם פוגעים בקו נוסף וכך הלאה, עד שנוצר שלד צף באוויר, מורכב מצורות כמעט גיאומטריות שנצטרפו מאליהן. וכך הוא מנסה אין ספור פעמים, ללא הצלחה, ליצור את הפנים המשתנים תמיד של הר סן ויקטואר.

יתכן התשובה הטובה ביותר לשאלה זו היא "גם וגם". רמברנדט ממחיש זאת היטב; מפעל הדיוקנאות העצמיים שלו מדגים שינוי בלתי פוסק בדמותו מחד, עד כדי כך שיש שוני משמעותי ביותר בין ציור אחד לשני, ומאידך נותר גרעין, אלמנט בסיסי כלשהו שמחבר את כל הדמויות הללו לאותה פרסונה.



ציור שנעשה מתוך התבוננות עשוי לאפשר את החתירה לשני הכיוונים. המלאכה הסיזיפית של הציור היא תהליך קבוע, ריטואל, המשמש כאזור נוחות; ערבוב הצבעים על הפלטה, יצירת קשר עין בין המצייר למצויר ושימוש בקו ובכתם כדי לסמן את הנראה לעין, כל אלו חוזרים על עצמם שוב ושוב. הצורות הנצפות קבועות פחות או יותר, כך גם הגוונים ופיזור האור (לפחות למשך זמן ממושך מאוד). אולם, אלמנטים אלו גם נתונים לשינויים; למעשה, כל הנופים השתנו ומשתנים כל העת, אם כתוצאה

מפעילות האדם ואם מתוך תהליך טבעי. כך לדוגמא, נופי עמק בית שאן שאנו נוהגים לכנות "טבע" הם למעשה אדמות חקלאיות שנחרשו ונזרעו ונשתלו פעמים אין ספור. הרי הכרמל ניטעו בעצי אורן זרים לסביבה המקומית והועברו התאקלמות מהירה. יתרה מזאת, הצייר, בשבתו מול הנוף והכן, לא יכול להימנע מהשפעתן של מסורות הציור שאליהן נחשף ושהובנו היטב לתוך הקומפוזיציות שלו. הנחות המכחול, הטמפרטורות והצבעוניות של הציור מושפעות אף הן מן העבר. האמנות היא, לפני הכל, אמצעי תקשורת; כאשר אנו מנסים לתאר תופעה, או לטעון טיעון, אין לנו ברירה אלא לבחור במטבעות לשון שאנו מכירים מטקסטים שקראנו או שמענו, אפילו בהיסח הדעת, ומתוך נקודת מוצא דומה יוצא גם הצייר.



שלומי ללוש, דיוקן עצמי עם אבני שיש גדולות, שמן על בד, 105/160, 2019

למעשה, ההתבוננות מספקת לצייר כר פורה לבנייה והרס, לניסיונות לנסח את הנראה ולשאול לגביו שאלות. סימון אילם של קו או כתם שמייצג גבול של גבעה ירקרקת מעוררים שאלות רפלקטיביות כמו "היכן להציב את הגבול של הציור אל מול הנראה", "כיצד להציב את קו הגבול בין הגבעה לבין השמים והיכן להניחו על מצע הציור", שאלות המתייחסות למעשה למסורת ציורית קודמת. העניין נוצר כאשר יש חיכוך בין הנראה לבין המוסכמות הציוריות; אז מתחיל הצייר לשאול שאלות, והציור מניע אותו לחיפוש וכך בעצם נוצרת הנעה לחידוש, למסע.

ישראל הרשברג, שזכויות רבות לו על שבשנות ה-90 הקים מעפרו את הציור הפיגורטיבי בישראל, שמותו כבר הוכרז ונקבע, נהג להציג את התפיסה הציורית כחיפוש אחר הקבוע בטבע. הוא מתאר את הזמן הציורי כזמן דיגיטלי: זהו זמן שבו יש רק הווה, שלא נתון לשינויים של חלל, זמן ומקום.

מתוך הנחת הסימון הציורי נוצרת התמזגות עם הנראה. הטבע, שישנו שם בצורתו הבסיסית, אפילו ההיולית, מזמין את האמן להשתלב בתוכו ממש בשעת הפעולה. ניתן לומר אפילו שהצייר משליך את עצמו אל זרועות הטבע, ככל שיש קירבה בין הפעולה הציורית ובין המבט החושי, מתוך שאיפה ששניהם יהיו אחד, ממש כפי שמציג זאת הרמן הסה בספרו סידאהרתא, כאשר גיבור הספר מתאחד עם הנחל ונעשה שקט בנפשו.

יתכן שזהו מרכיב המצוי בבסיסה של התפיסה הפאנתאיסטית. עצם ההשלכה של האדם את עצמו על הטבע ומרכיביו המרובים מחברת אותו אל חושי, מקפיאה את רצון הפעולה שלו והופכת אותו למשלים עם גורלו, עד שיכלה את זמנו על פני האדמה. היצירה שם רק כדי להפעים, היא שותקת שקט מוחלט, מהביל, ובצורתה הרעה ביותר היא קשורה בקשר בל ינתק לבידור. אבל ישנה דרך נוספת: ההתבוננות המרוכזת יכולה לשמש ככלי חיכוך, כנקודת השבר בין המראה החושי ובין השפה והידיעה. אדם שעומד במרכזה של מסילת רכבת יודע היטב שהפסים ישרים, אף על פי שההתבוננות החושית מראה שהם אלכסוניים. הצייר מוצא עניין אמתי בציור דווקא ברגעי המשבר שלו, כאשר הוא עובד באותה הצורה בה תמיד עבד כשהצליח – ערבב את הגוונים בדיוק באותה הצורה, הניח את משיחות המכחול באותה התנועה – אך פתאום הוא דווקא לא מצליח מכיוון שאין לו שום אפשרות להכיר את אין ספור הפרטים שקיימים בעולם. חוסר ההצלחה מאלץ את הצייר לחפש דרך אחרת, לפרוץ החוצה מן התבניות שהוא מכיר מהעבר, מהמסורות המוכרות לו, מהיצירות בהן חזה בעיניו. הדבר ממש מאלץ אותו לחפש מעבר, אם הוא נאמן לאמת כמובן. נקודת המשבר, רגע הטלת הספק, משמשים ראש וגשר ליצירה. ההעדר מזמין את הצייר לפעול בעולם ולשאוף לטרנסצנדנטי.

כל אדם מכיר בקושי הטריטוריאלי שבעצם קיומו בעולם, חווה כאב, צער, אבדן ואפילו ברגעים של אושר, שמחה ויופי לעד תהיה תמונת העולם שלו חסרה באשר הוא אדם. ציירים רבים מכילים את המשבר והחיכוך

עם העולם בקרבם ממש ויוצאים למסע מתוך זאת, מתוך רגע של חוסר או אובדן. סיפוריהם של ואן גוך, קארוואג'יו ויצחק לויתן מדגימים זאת בצורה מובהקת, וכמותם יש עוד רבים. כפי שסובר קאמי, האמן הוא האחר האולטימטיבי, הוא קין שנושא את האות על מצחו, נודד עד אינסוף בחללו של עולם עד שלבסוף הוא מוליד מקרבו את יובל – "אֲבִי כָּל תִּפְשׁ כְּנֹר וְעֹגֵב" – כלומר את הפואטיקה. האמן זר למוסכמות המוכרות, הוא חיצוני להן אך בכל זאת מעורב בתוכן, ובשל כך נידון הצייר, כמו הנביא, לחיכוך עם "עלמא הדין" ומהווה אופוזיציה מובהקת לסדר הקיים. עבודת האמן עוסקת בתיקון מתמיד, אך בעוד הנביא אוחז בידו לפיד מוסרי, האמן אוחז במראה האסתטית, הוא רודף אחר האמת הנראית, שונא את התעתוע ודורש לחשוף את שורשו.



שלומי ללוש, בית הקברות הישן, שמן על בד, 58.5/76.5, 2015

בשונה מההשקפה המציעה הפרדה בין גוף לנפש, בין העולם הזה ובין העולם הבא, ההתבוננות מכריחה את המבט אל העולם. עבודתו של הצייר בסטודיו רצופה בכללך וזוהמה ומזכירה לצייר שהוא שרוי במ"ט שערי טומאה בעולם הזה, אך יחד עם זאת הוא יכול להבחין בתהליכים שבהם, מתוך הסחי, נוצר הציור ואפילו יצירת המופת. האדם לא יכול

לגזור משמעות שלא נלקחת בצורה מסוימת מתוך אירוע או תופעה שקיימת בתוך העולם, הוא לא יכול לקיים את אנושיותו, שמתבטאת בייחודיות של תבונתו ודמיונו, ללא ההכרה המוחלטת בכך שבראשיתו ובסופו הוא בעל חיים, מעפר בא ולעפר ישוב. התבונה לבדה, על אף חשיבותה הרבה, לא תוכל להשלים את החסר. המאה ה-21 הוכיחה שההישענות המופרזת על התבונה הבאה לידי ביטוי בחידושים טכנולוגיים הובילה להפיכתו של האדם לאובייקט, סוג של רובוט ביולוגי נעדר רצון חופשי ועבד לצרכיו הפיזיים. האבסורד מראה שהאדם, ששאף להיות לשכל טהור, למלאך, שב ומצא את מקומו כחומר. לא לחינם מופיע השורש י.צ.ר בתוך המילה יצירה, שיאי התרבות של האדם טעונים במהותו החייתית. תהליך הציור מלווה בעשייה פיזית וגופנית ומחייב צניעות. המהלך התרבותי שממונף מתוך העולם הזה, מתוך הפרוזאיות שלו, מאפשר לצייר להגביה עוף. פעמים רבות דווקא הניסיון לעקוף את הפרוזאיות נתקל באמנות מלאכותית, והמרדף אחר הרעיון הסטרילי חוטא בפלקטיות. מכאן חשיבותו של הציור כאקט תיעודי המנסה לשמר פרספקטיבה אנושית במגע עם העולם.

רולאן בארת', שטען שהציור סיים את תפקידו ההיסטורי ככלי תיעודי, תפקיד אותו איבד לטובת הצילום, צדק וטעה בו בזמן. הצילום מספק עדות נאמנה יותר למה שהיה, אך זהו תיעוד שברירי שמספק ממד שטוח של זמן ומקום, עדות של אלפית שניה, חלקיק זיכרון חולף מתוך הדמות המצולמת. אין ביכולתו של הצילום לזכור את ריבוי הפנים בדמותה של אמו של בארת', את ממד הזמן שחודר אל ציר ה-Z של הזמן והמקום. הציור לעומת זאת לוכד הווה מתמשך (present progressive) נדייק לפי המונח האנגלי) ומציע במקום "זה היה" את "זה קורה". דמות שהצייר מצייר במשך מספר חודשים נתונה למניפולציות ציוריות ולראייה סובייקטיבית, אך בד בבד מתפתחים רוח הדמות, האינטראקציה האישית עם הצייר וההקשר למאפיינים ארעיים. השפה אף היא מתפתחת בצייר מקביל, כך הצבעים שנראים על פני הדמות ועל הפלטה משתנים כל העת. דיוקן רציני מתעד בגופו קשיים בין אישיים עם המצויר, פעולות ציוריות שלא מתחברות, אפילו עייפות. זהו יתרונו הגדול של הציור, האקט התיעודי שלו מציב את המצויר על ציר הזמן של היצירה והתרבות האנושית בכללה.

מובן מאליה שאיננו תמימים עוד לגבי האפשרות של הציור להביא בפנינו את הדבר עצמו, הוודאות הגדולה ביותר היא שהסימן אינו הדבר עצמו, הגם שוויכוחים רבים נתגלעו על השאלה האם יש בידנו דבר מה ללא הסימן. לא נכניס את ראשנו בין ההרים וניוותר עם ההנחה הדי ברורה (כך נקווה) שהקו המצויר אינו אלא תיאור של הבקבוק, והוא אינו קיים כשלעצמו גם אם זה כל מה שנותר לנו, אחרי הכל. יתרה מזו, הנחת הסימן מראש נתונה לכך שצורתו תישבר, משך הפעולה האנושית יוצר צורה שאינה מושלמת, כתב יד אינדיבידואלי, זהו מותר האדם מן המחשב וניצחון פורתא על השעתוק הטכני.

כנראה שיצירה ראויה ניזונה ממפגש בין שתי התנועות המנוגדות הללו, כך אצל רות'קו המלבנים המסורתיים של חתכי הזהב מתמוססים בשוליהם לקרינה של צבע בוהק המפרק את הסכמתיות הגרפית של הגיאומטריה. ניתן להעז ולומר שזוהי תנועה מחזורית שפועלת כמטוטלת תמידית. במעשה היצירה, הצייר מגבש לעצמו אוסף של פעולות, ניסוחים וכללים מכללים שונים ואילו התנועה הלירית, השבר שבו הוא נתון אל מול המציאות, מחייבים אותו לפרק את הסכמות הללו בשוליהן משל היה פנלופה שפורמת בכל לילה את האריג שארגה במשך היום, רק כדי שתוכל לארוג אותו מחדש למחרת.

ישראל הירשברג מסה ציור שלומי ללוש



שיתוף 164

פוסט