

מבוא

בחיבור זה ניסיתי להציג, כמיטב יכולתי, כמה מהמרכיבים מהם עשויה האמנות החזותית. נקודת המוצא אינה היסטורית, כלומר לא סיפורה של האמנות, למרות שבתיאור של כל מרכיב עקבתי במידה רבה אחר גלגוליו במרוצת הזמן. גם אין מדובר בתשובה סדורה לשאלות, כגון משמעות, איכות וסיבה. מבחינות אלו ההנחה הייתה שהאמנות קיימת, כמו החיים עצמם ואין היא נדרשת אלא לפתיחות של היוצר והצופה/מאזין. במילים אחרות, פראקטיקה ותיאוריה – מונחים שפירושם ביוונית עשייה והתבוננות. את שני אלה ניתן לדמות לחוטי השתי וערב הנארגים על גבי הנול, שהוא הזמן והמקום. חוטי השתי הם התיאוריות, החוקים והעקרונות. מכאן שבמשל זה חוטי הערב הם המרכיבים האישיים אותם טווה כל אמן באמצעות כישוריו – מילה העולה בקנה אחד עם כישורי המשמש את האמן – האורג.

מה מטרתה של הכתיבה? שאלה זו כמו משמעותה של האמנות, תישאר כנראה ללא מענה. קרוב לוודאי שהמניע, שהוא כמובן עניין שונה ממטרה, הוא האופטימיזם. במילים אחרות עצם העשייה, כלשהי, גם היותר קודרת מבוססת, לדעתי, על שביב של תקווה לשנות, להניע, לרגש ולתקשר, עם הזולת, בני זמנו והבאים אחריו. ספק אם הדור 'האחרון' או האדם הפסימי, ללא תקווה, אפילו קלושה, ייצור דבר מה. עם זאת אין הכתיבה, לצערי, מחליפה את המגע הישיר בין דובר למאזין. אפילו שיחה טלפונית עדיפה, לטעמי, על הריחוק הבלתי נמנע בין כותב לקורא – ריחוק הנובע בין השאר, מהבדלים בצליל, בקצב, במרווחי מילים, הדגשים ועצירות. בקיצור כל אותם סימנים החסרים בדף הכתוב. לאלה יש להוסיף קשיים שנבעו, בחיבור זה, מחסרונם של מילים, במיוחד בעברית, כמו גם חוסר הניסיון האישי בכתיבה יחסית לעשייה החזותית אליה אני, כנראה, כבר מורגל.

בסופו של דבר, הדברים המופיעים כאן אינם מתיימרים להיות מדעיים ואפילו לא מדעי הרוח – מושג שהוא ממילא דבר והיפוכו אלא דיון על תופעות שונות בתחום האמנות החזותית. אפלטון טוען בשמו של סוקראטס כי המטרה היא לומר 'אני יודע שאיני יודע'. לכן ניתן להוסיף 'אבל אני יודע יותר מאשר ידעתי קודם'. גם אם יתברר כי המערכת התבססה על הנחות מוטעות אצא מושכר בזכות הבלתי צפוי במהלך הכתיבה, כמו המסע של 'שלושת נסיכי סרנדיפ' (Serendip) אגדה שחברה על ידי הוראס וולפול*. המדובר בשלושה נסיכים הנשלחים על ידי אביהם למסע בלתי מתוכנן, ולכאורה ללא מטרה – מסע ממנו למדו, כפי שהתברר בדיעבד, מהבלתי צפוי. האגדה מתבססת על מקור פרסי ואילו המונח סרנדיפ הוא שיבוש שמה של סרי לנקה (צ'יילון). כפי שהיה שגור בפייהם של ימאים ערביים בים ההודי.

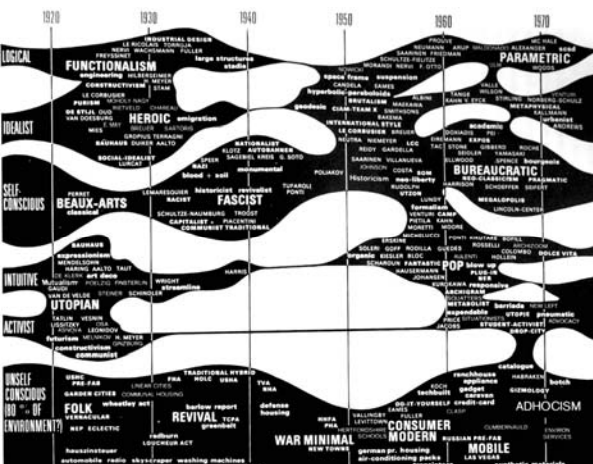
ראוי להוסיף שוולפול (Wolepole 1717-97) זכור כיום כאחד ממבשרי סגנון הגותיקה בספרות (טירות ורוחות) והנאו רומנסק והגותיקה באדריכלות – סגנונות שעיקרם גם הוא היה, ביסודו, מעין מסע אל הבלתי צפוי.

הקוראים שעמדו לנגד עיני היו הסטודנטים שלימדתי במשך שנים רבות. מכאן גם ההתייחסות לאישים וסגנונות שכללתי בספרי 'תולדות האמנות' (1988-96) ששימש כרקע להרצאותיי והמופיעים כאן תחת סימן של כוכבית (*). פירושו של דבר שהחיבור הנוכחי, על 'השפה החזותית', נתפס בעיני כהמשך 'תולדות האמנות', אבל מנקודת ראות שונה. הזיקה בין שני החיבורים ניכרת גם בגין הנטייה שסיגלתי לעצמי לפתח נושאים, על ציר הזמן, כלומר מעין היסטוריה זוטא. כמו כן, הוספתי קטעים המפרטים (בכתב קטן) את השמות והמונחים, לדעתי אינם בהכרח מוכרים לקורא/מאזין. הוספתי הערות/הארות, 'אישיות' לכאורה, בכתב אלכסוני – לכאורה מכיוון שבסופו של דבר כל הנאמר הוא למעשה ביטוי של תפיסה אישית. כמו כן בחרתי להימנע ככל האפשר מחזרות על דברים שכבר נאמרו. אי לכך כל ערך שכבר דנתי בו מצוין על ידי סולמית (*). עם זאת אני מקווה שניתן לקרוא ולהבין את האמור גם מבלי לדפדף הלוך וחזור בין הקטעים השונים.

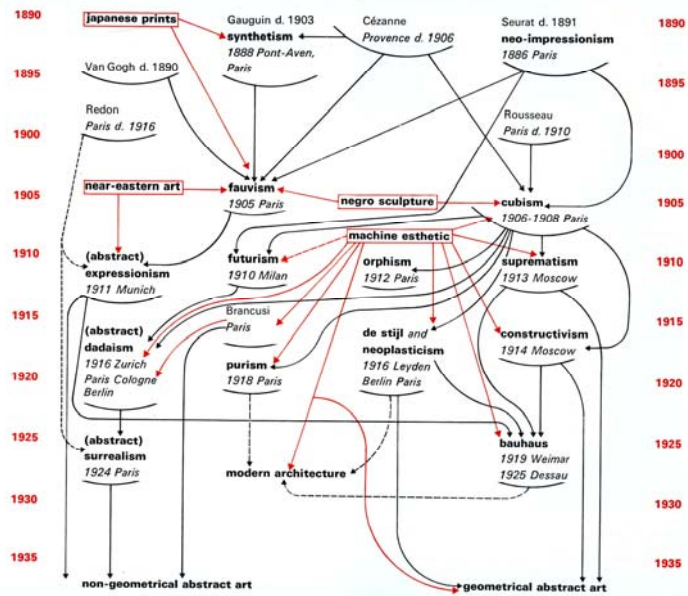
השלב הראשון בחקר השפה החזותית היה מיון שיטתי של מונחים שונים. לצורך הנוחות בחרתי בצורת המעגל, כאשר בהיקפו רשמתי את כל אלו שעלו בדעתי. בהמשך מיינתי אותם למספר קבוצות עיקריות, כשכל אחת מהן כוללת סביבה מספר נושאים סמוכים. מלכתחילה היה ברור, כי נטייתי הטבעית היא לערוך את הקבוצות העיקריות זו מול זו כניגודים. כך למשל ארבעת "הגדולים": האני מול החברה, הרוח מול החומר והראציו מול הרגש. במרכז מיקמתי את החושים, הגלויים והסמויים, שבאמצעותם



וולפול הוראס גבעת סטורברי 1749-77



האדם קולט ומשדר את חווייתו, כגון הראיה (אמנות חזותית), השמיעה (אמנות הצליל) והדיבור (אמנות מילולית).



בלז פאסקאל 1623-62.

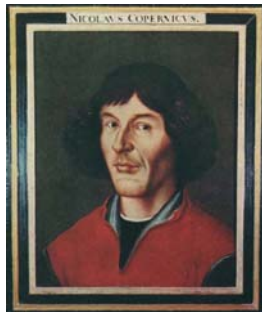
היות ומספר הנושאים הלך וגדל שקלתי להחליף את המעגל בכדור כאשר על פניו ניתן לרכז, כמעט ללא הגבלה, קבוצות משנה סביב לכל נושא מרכזי. בדרך זאת עדיין נשמרת הניגודיות הכללית ואפילו ניגודים פנים קבוצתיים, כי הכדור, כמו המעגל, מאפשר התייחסות לכל נושא או קבוצת נושאים כאל נקודה התחלתית. למרות כל הניסיונות נשארו כמה נושאים, במיוחד הזמן, ללא מיקום ולכן, חשבתי, ראוי לראות בו את התנועה הסיבובית של הכדור, שהרי ממילא תנועה וזמן, כנראה קשורים זה לזה בתודעננו. כמו כן גיליתי קשיים במיון והגדרה של נושאים קרובים, כגון חכמה, בינה, תבונה, דעת, הגיון וראציו או רגש, נפש ותחושה.

המטרה בארגון המושגים היא להסביר נושאים שונים ככל האפשר ובודאי שלא לבלבל, כפי שהחל לקרות עם המערך הגראפי. בליט ברירה נאלצתי לוותר עליו לאחר שליווה אותי כברת דרך. הבעיה עם המערכים הגראפיים נובעת מתכונותיהם: התלת ממדיים אינם מובנים אלא לבודדים ואילו הדו ממדיים מוגבלים להצגת שני מרכיבים, כגון זמן ומקום. לכן לא ניתן להיעזר בהם כאשר מתקיימות תופעות בו זמניות ולא כל שכן ניגודים, לעתים ניגודי ניגודים, המאפיינים את העשייה האנושית, כך למשל, בסגנונות, כגון רומאנטיציזם (הגיון ורגש) או סורריאליזם (מציאות וחלום). ניגודים אלה מופיעים כבר בהגותו של בלו פאסקאל: "יש ללב הגיון שאין להגיון (Pascal 1623-62). אותו 'הגיון של הלב' רוצה להאמין, כי בסופו של דבר יש חוקיות, צורה ומבנה, למכלול האמנות על מרכיביו וצירופיו. כל אשר צריך לעשות הוא להתמיד במלאכת החשיפה. לעניין זה ראוי לחזור על דברים שנאמרו ביחס לאלו השואפים להעמיד הכל על עיקרון אחד: את הריבוי אין לבטל, אבל צריך לפרשו ולהציגו כשיטתי. אין ממירים את הנתונים ביסודות באחרים אלא מארגנים אותם ועל ידי כך מפרשים אותם (ש' ריביר).

לא רבים נתנו דעתם לשאלה הבסיסית ביותר: מה ייחודה של השפה והאמנות החזותית, יחסית לכל שאר סוגי היצירה. התשובה מצויה בייחודיות הראיה עצמה. כל צורות הקליטה, החשיבה והביטוי האנושי מופיעים ונעלמים ברצף זורם על קו הזמן. מילה אחר מילה, מחשבה אחר מחשבה, צליל אחר צליל, ריח אחר ריח, טעם אחר טעם ותחושה אחר תחושה – כאשר רוב צירופי הצלילים, הריחות והטעמים, נקלטים כיחידה אחת. לא כן הראיה. רק בה מתקיימים שני מסלולים האחד אותו רצף זרימה מגוף לגוף ומפרט לפרט ואילו השני, היוצא דופן, הוא הקליטה הבו זמנית של הסובב כמכלול. יתרה מכך יש לאדם ולחלק מבעלי החיים, מידה של בחירה בין שני המסלולים: היכולת לעבור, 'כהרף עין', להתמקדות נקודתית, מבלי לאבד את 'המראה' הכללי. לאותה בו זמניות יש גם כמה השלכות מעשיות בתחום האישי, כגון השפעת צבע על צבע וצורה על צורה, ובהשאלה על תפיסה המציאות כמכלול הידוע בשם 'גשטאלט' כתחום הפסיכולוגיה – עמדה הפוכה לאנאליזה או הפסיכואנליזה, המפרקת את המציאות למרכיביה. במילים אחרות,

גשטאלט (Gestalt) מילה שפירושה בגרמנית 'צורה', אבל גם מונח בין לאומי המזוהה עם המכלול – תיאוריה רב תחומית העוסקת בפסיכולוגיה, בפילוסופיה, באסתטיקה וכו'. עם זאת המכלול בחיבור זה מתייחס לחלק מזערי של אותה תפיסה.

התפיסה לפיה סך המרכיבים גדול מסיכומם: האדם הוא יותר מאשר מינרלים וחלבונים, פרח יותר מעלי כותרת ואבקנים וכך הלאה – אותם חיבורים המתרחשים בעיני רוחנו כאשר אנו מרכיבים את בסיס המידע הוקלט לתמונת פסיפס או מצרף, של המציאות. אחד הקשיים בארגונה של האמנות במערכת סדורה נובע ממקורה – המוח האנושי: קופסא שכל הפותח אותה גם הורס אותה. אבל אולי אין הכרח שנדע בדיוק כיצד היא מתפקדת. יספיק להכיר את פעולתה על פי התוצאות המתקבלות. הדבר דומה לתרגילים המקובלים בהוראת האמנות החזותית ואשר מטרתם לפתח מיומנות יצירתית. גם לאלה אין הוכחות מוצקות והתקווה היא שתועלתם מרובה מהנזק האפשרי. בכל מקרה חקירתו של נושא, דוגמת השפה החזותית, מחייב, לדעתי, כמה הבהרות מוקדמות. בין אלה שלושה מושגים שהם לדעתי עיקריים: האחד, 'מכלול' שכבר עלה קודם. השני, 'תופעה', מושג המקיף עולם ומלואו מגרגיר חול ועד קצות היקום. השלישי, 'השינוי', שהוא הכוח המניע של כל התופעות, בין בנפרד ובין כמכלולים.



ניקולאוס קופרניקוס 1474-1543

תופעה. בלטינית פנומנון (Phenomenon). משמעות המונח הן בעברית והן בלטינית מתייחס לכל הניתן להבחנה: דומם, חי או אירוע. למילה מתלווה לעתים גם משמעות של התרשמות חזקה, השתוממות, פליאה. בקיצור כל דבר בין אם הוא נראה לנו כיוצא דופן ובין אם לאו. האמנות היא כמובן סוג של תופעה ולא כל שכן האמנות החזותית. יתרה מכך יש בה גם שאיפה לגרום ליצירתה של חוויה וחסרונה של אותה חוויה יחשב בדרך כלל לפגם. המונח 'תופעה' משלב, למעשה, שני היבטים שונים בתכלית. האחד חומרי והשני רוחני. כלומר המציאות כפי שהיא נקלטת על ידי החושים מחד, והעולם הרוחני/נפשי מאידך. השילוב הוא כה נפוץ עד שאין שמים אליו לב. אבל אין מדובר רק בסוג של הסח דעת אלא במסורת ארוכה, שהתגבשה במהלך המאה ה-19. עד לשלב זה ובמיוחד בעת העתיקה, לא הייתה הפרדה חדה בין תופעות פיזיות לרוחניות. לכן במבט לאחור אפשר לומר שהסדק הראשון התגלה כאשר התפרסם המחקר של ניקולאוס קופרניקוס (1474-1543 לספ') לפיו הארץ נעה סביב השמש – פיצול הנובע מהפער בין המציאות, כפי שהיא נתפסת על ידי החושים ובין הידיעה המוכחת שההפך הוא הנכון.



Galileo Galilei (1564-1642)

תגובתה של הכנסייה למחקרו של קופרניקוס מובנת: כל עוד התיאוריה ידועה לבודדים אפשר היה להתמודד אתה או להתכחש לה. קופרניקוס אכן חשש מכך ולכן פרסם את מחקרו בלטינית ורק בסמוך למותו. גלילאו גליליי (1564-1642 לספ') לעומת זאת, שכתב באיטלקית, רצה דיון פתוח לכל. לפיכך הוחרמו כתביו והוא עצמו נידון (1633) למעצר בית, שנמשך 8 שנים עד למותו בהיותו כבן 78. אבל, בניגוד לחששה של הכנסייה המשבר בושש לבוא עד לשלהי המאה ה-18 או תחילת המאה ה-19. הסיבה לכך הייתה כנראה מספרם המועט של האנשים ששמעו על כך. המפנה, מתחילת המאה ה-19, נבע ממספרם ההולך וגדל של ציבור יודעי קרוא וכתוב ולכן גם הקוראים ספרים. עם כי בדרך כלל מייחסים את המהפך למחקרים של בודדים, כגון אייזיק ניוטון, במאה ה-17, פרסומה של האנציקלופדיה הצרפתית בשלהי המאה ה-18, צ'ארלס דארוין, במאה ה-19.



אייזיק ניוטון

קיצוניות המהפך, כאשר הגיע, נבע מהצורך לבחון מחדש את אמינות המידע הנקלט על ידי החושים. כלומר ערעור האמונה ביכולת הטבעית של האדם להבחין בין אמת לאשליה. למרות שאפשרות זו כבר הועלתה על ידי ההוגים היוונים בעת העתיקה, התוצאה הפעם הטילה ספק בכל דבר שאינו ניתן להוכחה מדעית מוצקה. לכן כל תחום רוחני הפך למדע: מדעי הרוח, מדעי החברה, מדעי הנפש (פסיכולוגיה) וכו'. הבעיה היא כיצד ואם בכלל, אפשר להוכיח תופעות, כגון רגש, אינטואיציה או ראייה בעיני הרוח? (רי אני). ערעור האמונה בכל דבר שהוא רוחני, הגיע לשיאו, בשלהי המאה ה-19, אבל גם הדרך חזרה (רי סימבוליים) – במיוחד בתחילת המאה ה-20, כאשר התפרסמה התיאוריה של אלברט איינשטיין שביטלה את אלו של ניוטון ולא כל שכן, תיאורית הקוואנטים, הקיצונית עוד יותר; תיאוריה שאפילו איינשטיין לא היה מוכן לקבל אותה. מה שחשוב כאן אינו רק הדיון בתפיסה המדעית אלא הדרך שבה נמצא הפתרון לקיומן הבו-זמני של תיאוריות שונות, לעתים נוגדות. אי לכך חוקי ניוטון ואחרים קרויים היום פסיקה קלאסית והם משמשים אותנו בחיי היומיום. במקביל יש במדע תחומים שבהם נעשה שימוש של איינשטיין או נוסחת הקוואנטים. על אותו משקל, לא בבחינת זהה אלא דומה/שונה, אפשר להתייחס לתופעות רגשיות, כגון חלומות, דמיון, תחושות, מחשבות, ראייה בעיני הרוח וכו'. סביר להניח שהתגובה למראה השקיעה או הזריחה לא משתנה, למרות הידיעה שכדור הארץ מסתובב על צירו ומסביב לשמש ולא

להפך. בקיצור ההנחה היא שניתן להתייחס לתופעות נפשיות באותה מידה של בטחון כאילו היו תופעות מדעיות, כלומר מוכחות, כפי שהאדם עושה הלכה למעשה מאז ומתמיד. לכן תיאור של נימפות, סאטירים, אלים, דרקונים וספינקסים הוא משמעותי – לפחות באמנות – כמו מכוונות, מינרלים, פרות וירקות ואולי אף יותר מוחשי. האמירה המיוחסת לצייר אדוארד מאנה*, שהיה ראיסט מעין כמוהו, כי אינו מצייר מלאכים היות ולא ראה אותם, נכונה למי שמרגיש כמותו. פאול גוגן* צייר מלאכים ומארק שאגאל* דמויות מעופפות ולכן גם הם סוג של מציאות. בנין או גן הם תופעה פיזית אבל גם חוויה רגשית. כך גם צבע*, מחול ומוסיקה. לכל מי שזקוק להוכחה מדעית אפשר רק לומר שהאמת הנפשית והאמנותית הן, בין השאר, עניין של סטטיסטיקה. במילים אחרות, ככל שרבים המקבלים אותה כן מתחזקת ההוכחה לקיומה. דוגמה דומה, אבל שוב שונה, אפשר למצוא בכמה מענפי הרפואה שבהם ההצלחה והכישלון נמדדים באחוזים. כך גם בתחומים אחרים העוסקים באנשים חיים, שאין בהם אמת מוחלטת או קבועה.

הבעיה בסטטיסטיקה היא שלא הכל ניתן למדידה כמותית ולא כל שכן איכותית. אדרבא, לעתים קרובות מדי קיים פער בין כמות לאיכות. בנקודה זו קל מאוד לגלוש לשאלת הביקורת והערכת יצירות אמנות: תחום שהוא מוחץ לעניינינו בשלב זה (ר' שיפוט). לכן ראוי לומר שההתייחסות לתופעות שמקורן ברגש, היא בסופו של דבר עניין אישי. אפשר להזדהות איתן ואפשר שלא. מכאן הצורך בפרשנות, הסבר והבהרה, על מנת לפתוח צוהר אל "כוונת המשורר" ואפילו אל 'כוונת הפרשנות'. עם זאת לא תמיד צריך שתקיים ההזדהות או אפילו הבנה. יש יצירות רבות מהעבר וההווה, העומדות בזכות עצמן ולו רק בזכות חשיבותן לתרבות בכלל, אבל לא בהכרח לכל אחד ואחד מאתנו אישית.

האמנות משלימה את התפיסות השוללות את מרכיב החוויה האנושית, על ידי תוספת היבטים שאינם ניתנים להוכחה או להכחשה - היבטים שהם באזור הדמדומים שבין המוחשי והרוחני. עם זאת הגישה המדעית ואפשר לומר הראציונלית, חדרה עמוק אל לב האמנות ובעיקר אל האדריכלות. כך שלא במקרה המודרניזם באיטליה, של שנות ה-1930, קרוי ראציונליזם (ר' סגנון). אם הזרם נראה בעיני יוצריו ובעיני הציבור, כאילו הוא מבוסס על תפיסה מדעית, הייתה זו בעיקרה תגובה רגשית – תגובה שהיא סבירה, אבל רחוקה מאוד מהמדע המדויק. אמנם יש, באותו סגנון, מרכיבים רבים שהם אכן גם ראציונליים וגם מדעיים, כגון אור, אויר, בריאות, ובמקרים מסוימים גם עלות, אלא שרובם הופיעו כבר לפניו ולא כל שכן אחריו. במילים אחרות המדובר, כמו בכל מעשי האמנות, בתחושות, רגשות, תגובות וכו'. אלה נראים ראציונליים ואלה אקספרסיביים, אלה מעניינים ואלה משעממים, אלה חדשניים ואלה שמרניים.

ההתייחסות לתופעה רוחנית או רגשית, איננה מחייבת חקירה ודרישה. אין הכרח לדעת את סיבתה או מטרתה ולא את תחילתה וסופה. תופעות אלו נקלטות כחוויה ספונטאנית – פעולה הקורה מעצמה, בדרך כלל על ידי האינטואיציה* (ר' חושים פנימיים) שפירושה הידיעה הבלתי אמצעית והחדירה לרוח הדברים, כגון, רוח המקום, נשמת העץ, לב האבן וכו', מתוך "הארה" או הבנה פנימית. יתרה מכך, אם נפרק או נתח את התופעה לתגלה לנו, לעתים, תופעה בתוך תופעה. הכוונה ליכולת להתייחס לכל חלק כאל תופעה בפני עצמה - כאל שלם חדש. לדוגמא אפשר להתייחס לאזור גיאוגרפי כתופעה ואל העיר, שהיא חלק מהאזור כאל תופעה בפני עצמה וכך הלאה אל הבניין שבתוך העיר, אל החלל שבתוך הבניין ועד לפרט הקטן ביותר. יכולת זו מוצאת את ביטוייה הברור כאשר כל שלב מתאפיין על ידי מילה ייחודית, כגון עץ, חורשה ויער. במילים אחרות העץ הוא תופעה אחת, החורש תופעה שניה והיער תופעה שלישית, כפי שמעידה השפה עצמה (ר' תקשורת).

השינוי. אין יותר קבוע מהשינוי המתרחש כל חודש, כל יום וכל שעה. אבל כפי שמעידה המילה עצמה 'שינוי' אינו 'התחלה' אלא המשכיות, לעתים 'התחלה מחדש' הנובע מתוספת או חיסור מרכיב כלשהו. יכולת השינוי היא, קרוב לודאי, המאפיין העיקרי המייחד את האדם ולכן, כמוכן, גם את האמנות. בעוד שאצל רוב בעלי החיים השינוי הוא תהליך ביולוגי איטי, כלומר אבולוציה, אצל האדם הוא גם מהיר וגם מכוון. גודלו של אותו שינוי הוא כמספר המרכיבים שהיו בשלם בעת שהוחסר או נוסף החדש. מכאן עוצמתם היחסית של השינויים במאות הסמוכות לתחילת ההיסטוריה (אלף 4 לפנה"ס), כאשר החל, בזה אחר זה, ביות צמחים ובעלי חיים, נוצרו כלי חרס, התגלה תהליך יצור הברונזה ומעל לכל פיתוח הכתב, שהוא תחילת ההיסטוריה עצמה.



וויליאם בלייק, ימים קדומים הנובואה 1794.



גוסטב דורה, בריאת האור 1832-1883.

פרק 1 בריאת העולם

לפי תיאוריה יוונית עתיקה, המיוחסת ל-פיתאגוראס (מאה 6 לפנה"ס), תנועת הנקודה יצרה את הקו, תנועת הקו יצרה את המישור, תנועת המישור יצרה את הנפח ותנועת הנפח יצרה את היקום, כלומר החומר. על אותו משקל אפשר להמשיך ולומר, כי תנועת החומר היא החיים, שעיקרם, כידוע, הוא חילוף חומרים. אבל, יש כאן טעות הנובעת מאי הבחנה בין חומר לרעיון המופשט של קו ונקודה – טעות שיש בה יופי מיוחד העולה בקנה אחד עם יצירת האמנות, כי גם היא יצירת היש מאין ולכן בריאת העולם בזעיר אנפין (ר' יסודות בהמשך). במילים אחרות, יישומו של רעיון מופשט, באמצעות החומר כאשר מפחים בו רוח חיים. על פי גרסה אחרת פיתאגוראס סבר שהנקודה הראשונית התפצלה תחילה לשניים (ק). לאחר מכן לשלושה (מישור) ולארבעה (נפח), ממנו החל החומר. למעשה אין הבדל רב בין שתי הגרסאות, כי גם כאן הדגש הוא על תנועה (ההתפצלות) והמעבר מהמופשט לחומר.

כל עשייה היא סוג של יצירה. ההבדל בין יצירה לפעולה יומיומית, למעט אולי הדחף לסיפוק צרכים קיומיים, הוא ביסודו כמותי. ככל שמתחזק בו מרכיב היש מאין, כן גוברת היצירתיות והיא פוחתת ככל שהעשייה נעשית יותר שגרתית. עם זאת יש להוסיף, כי השגרה, לכאורה, של בעל 'שאר רוח' עולה, בדרך כלל, על היצירתיות של חסרי ההשראה. בעבר היה ברור, כי השכינה היא מקורה של אותה 'רוח' או 'השראה'. כיום, בזכות האמונה במדע, ידו של החומר על העליונה. אבל, שאלת מקורה של היצירה, כמו רבות אחרות, נשארה ללא מענה. לכן בלית ברירה ולמרות הספק הרוח עדיין קיימת במיוחד באמנות על כל תחומיה.

סיפורי בריאת העולם הם למעשה יצירות הדנות ביצירה עצמה, כפי שעלו בדמיונם של המספרים ומה שחשוב לא פחות, נתקבלו על ידי המאזינים. בהקשר זה שמור מקום מיוחד למיתולוגיה היוונית, שתעלה מספר פעמים מסיבה אחת עיקרית: רציפות המסורת מהעת העתיקה ותחילתה, במערב, בתקופת הרנסאנס – מושג שפירושו המילולי הוא 'לידה מחדש'. זאת בניגוד לכל שאר המיתולוגיות שנעלמו כלא היו, עם עליית הנצרות (מאה 4 לספירה), ואשר נתגלו מחדש רק במהלך המאה ה-19. שונה מכך היה מעשה בראשית הכלול בתנ"ך בזכות היותו מקודש הן ליהדות והן לנצרות. שמירת המסורת היוונית ותחילתה היא אחת החידות הגדולות. הכוונה להופעתם של האלים היוונים/רומים ועלילותיהם, בלב ליבה של הנצרות הקתולית. כלומר באיטליה. תחילה בפירנצה ובהמשך ברומא ואף יותר מזה בוותיקן עצמו.

אפשר שהמדובר במשיכה אל התמימות והארציות של אותה מיתולוגיה שלא צונזרה או נערכה מחדש. במילים אחרות היפוכה של השתלטות הכוחנית שאפיינה את הנצרות – פתח להכנסת נושאים חדשים ללא מחויבות דתית. האלים הם כבני אדם. אין הם כל יכולים; לא הם שיצרו את העולם ולא בידם לשנות את סדריו, אבל הם מסוגלים לעכב את ההתרחשויות. לעומת זאת הוקנו להם שלוש התכונות שהאדם או לפחות היוונים, השתוקקו להם: כוחות מופלאים על אנושיים, נעורים נצחיים ואלמוות. אלו באים להם בזכות מזונם: הנקטר והאמברוזיה (Nektar, Ambrosia). הראשון הוא צוף והשני האלמוות עצמו. מכיוון שלא האלים הם שיצרו את העולם יכלו האלים היוונים לתהות על דרך התהוותו. היו שסברו המדובר ברוח, האתר או האוויר, שממנה נוצרו האלים עצמם. אותה רוח שמקצתה מצויה בכל יצור חי, ולכן יש בהם קורטוב של אלוהות.

מעשה בראשית, כפי שהוא מופיע בתנ"ך מתחיל ברוח המרחפת

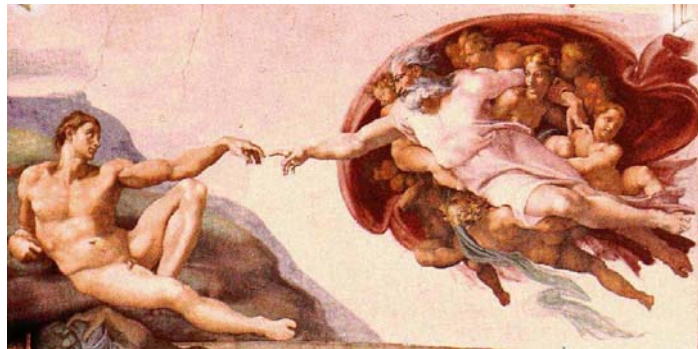
מעל פני התהום כאשר היקום היה תוהו ובוהו, בהמשך נוצרה הפרדה בין אור לחושך, בין שמים לארץ, עד ליצירת הצמחים, בעלי החיים ולבסוף אדם וחווה אותם עיצב, מחומר, בצלמו ונתן רוח באפם. אפשר לפרש תיאור זה כהמשכה של הקוסמוגוניה על פי פיתאגוראס, כלומר כיצד הרעיון המופשט שהפך לחומר על ידי התנועה נהיה ליקום החומרי כפי שהוא מוכר לנו, כולל המעבר מחומר לחי, כפי שנוצר גם המין האנושי.

רעיון דומה, לפיו מעשה בראשית הוא המשך סיפור הקוסמוגוניה, עולה מאגדה המיוחסת לרבן גמליאל: פילוסופוס אמר לו: "צייר גדול היה אלוהים אלא שמצא מכמנים טובים שסיעו אותו". אמר לו ומה הם? אמר לו: תוהו ובוהו וחשך ומים ורוח ותהומות. אמר לו תפח תיפח רוחו של אותו האיש (בראשית ברא א'; מדרש הגדול בראשית). כמובן שבאותה אגדה ניתן גם תשובה להוכיח שאלוהים ברא הן את התוהו ובוהו הן את החושך וכו'. אבל ניתן גם לציין, שהקללה שקילל את הפילוסוף מעידה על כעס וכפי שאמרו הרומאים: "קיסר אם

המיתולוגיה במיוחד היוונית שתוכר מספר פעמים, היא מיוחדת במינה: שלובים בה, כנראה, מסורות שונות, שלא מוינו ולא צונזרו על ידי הדורות המאוחרים. לכן קל יחסית לפענח אותן מבחינה פסיכולוגית וחברתית. שנית, האלים הם כבני אדם. אין הם כל יכולים; לא הם שיצרו את העולם ולא בידם לשנות את סדריו, אבל הם מסוגלים לעכב את ההתרחשויות. לעומת זאת הוקנו להם שלוש התכונות שהאדם או לפחות היוונים, השתוקקו להם: כוחות מופלאים על אנושיים, נעורים נצחיים ואלמוות. אלו באים להם בזכות מזונם: הנקטר והאמברוזיה (Nektar, Ambrosia). הראשון הוא צוף והשני האלמוות עצמו.

אתה כועס סימן שאינך צודק". כלומר גם מעשה בראשית רומז על חומר הקודם לבריאת העולם.

הסיפור כולל עוד כמה מרכיבים: גן העדן (תמימות ואושר), האיסור (טאבו) על אכילת פרי עץ החיים (נצח), ועץ הדעת (מודעות), והגירוש שהוא העונש, אבל גם הכמיהה לחזור לגן עדן לתמימות ולאוסר – כמיהה שאיננה ניתנת לסיפוק. לנחש התגלמות רבות בתרבויות עתיקות: האלוהות, המוות, הרפואה והסקרנות המתבטאת בפיתוי האישה, הטועמת מעץ הדעת. בבחירה בין הדעת והנצח, הנחש מסמל את הצידוק וההסבר לדחפים הגורמים לרבים ממעשנו, כמעט בניגוד לרצוננו, כמו המוות, ההשראה או הרוח המכוונת את האמן היוצר. בסופו של דבר האישה היא שגילתה את המודעות. פרוש זה מתאים, אולי, לתהליך התפתחות האנושות, כמו גם את הנטייה להאשים אחרים, אדם את חוה וחווה את הנחש. השאלה שלא נשאלת היא למה היו שם עץ החיים והדעת שהם בבחינת העמדת מכשול בפני עיוור.



מיכאלאנג'לו, בריאת האדם 1510 קאפלה סיסטינית, רומא.

דעת וכל הנגזר מהמילה, היא מרכזית בקיום האנושי, על פי האמור במעשה בראשית. תפיסה זו היא כמובן השערה אינטואיטיבית ביסודה, אבל ראויה לבחינה. המושג דעת כולל כמה משמעויות. בראש ובראשונה המודעות העצמית, הגורמת לאדם ולחוה לבקש לעצמם כסות, כי ערומים הם. אין יצור אחר המגלה תכונה מעין זו, הם שידוע שבתקופות ובאזורים מסוימים, בני אדם התערטלו ומתערטלים ללא עכבות. כך ביוון הקלאסית וכך בתרבויות אחרות, עד היום.

במילים אחרות המודעות העצמית אכן קיימת ברוב התרבויות האנושיות אלא שביטוייה אינו קשור בהכרח לכסות. ביוון העתיקה התערטלו הגברים ובאחרות גם הנשים. יש שגברים ונשים עושים זאת בנפרד ויש שעושים בצוותא - בבתי מרחץ ובמעמקי הגיונגל. מכאן שאת הלבוש צריך להבין כמשל או כדוגמה למודעות עצמית ולחפץ - העדר לבוש, כלומר הערום, משול גם עינינו כיום כסוג של חופש המתקרב לטבע ובמידת מה לגן העדן. האבחנה בין כסות לבגד מצוינת על ידי מחברי ספר בראשית באופן ברור למדי: "ויעש יהוה אלוהים לאדם ולאשתו כתנות עור וילבשם" (בר' ג' 21) – משפט ממנו מתפרש שחגורות מעלי תאנה לא היה בהן כדי לספק את צרכיו השימושיים של האדם. מכאן משתמע שהמדובר, שוב, המודעות עצמית, בראש ובראשונה המיניות, אבל גם התכליתיות.

אפשר שמהמודעות העצמית מקורה במוטאציה חדשה יחסית, שהיא בת כמה עשרות אלפי שנים ואולי פחות, ואשר בעקבותיה השתנו, מקצה לקצה, כל שאר תכונותיו של האדם. כבר במעשי בראשית מתחיל מניין השינויים: ההבחנה בין טוב לרע שהיא יכולת השיפוט. כלומר היכולת המודעת לצאת מתוך עצמך או לפחות הרצון לעשות את המעשה הנכון, המחייב אותנו להבדיל בין הסובייקטיבי והאובייקטיבי. הבדל זה נובע מהמילה דעת עצמה המתייחסת בו זמנית לתופעות נפשיות, כגון דעת נפש האדם ולגופים ומעשים מוחשיים הנקלטים על ידי הראיה (דעת דבר או הודע). המילה דעת פרושה גם מיניות. למרבה הפלא מתברר שמבחינה מדעית המוות הוא בדרך כלל חלק בלתי נפרד מהמין. תאים המתחלקים ללא זיווג, ממשיכים להתקיים עד אין סוף. משעה שקיימת ההפריה היצור הנולד הוא שילוב חדש, בעוד שהוריו חדלים מלהתקיים במוקדם או במאוחר.

המודעות למוות הייתה קיימת גם בגן עדן, שהרי העונש על המעשה היה מוות, כדבר אלוהים לאדם וחווה וכדברי האישה לנחש. הנחש רק מצוין כי "לא מות תמותון". אדרבא "ביום אכלתם ממנו ונפכתו עינכם והייתם כאלוהים יודעי טוב ורע". ההבדל בדיעה שלפני ואחרי אכילת פרי עץ הדעת היא יתר מודעות העצמית –



פרומטאוס, 550 לפנה"ס.



סיזיפוס, סארקופאג רומי 170 לספירה.



הירונימוס בוש, אדם וחווה

מודעות המובילה, בין השאר, לידיעה שאין נעורי נצח ואין חיי נצח. תכונות אלה שיוחסו על ידי היוונים, לאלים אפשרו גם עונשים של סבל נצחי. כך למשל, פרומתיאוס, שנתן את האש והתקווה לבני האדם, נקשר בשרשראות לסלע והנשר היה אוכל לנצח את הכבד שבבטנו; אטלס נשא על כתפיו לנצח את השמים; סזיפוס דחף לנצח את האבן במעלה ההר עד שהתגלגלה חזרה. מכאן שהברכה יש בה גם יסוד של קללה.

גם האכילה מעץ הדעת, גרמה בסופו של דבר לעונשים של סבל נצחי. בראש ובראשונה לאובדן גן העדן, דהיינו התמימות, שהוא תהליך בלתי הפיך. התמימות היא השלם (תם ונשלם). אובדן תכונה זו, שאנו מייחסים אותה, בצדק או שלא בצדק, רק לבני אדם פרושה הידיעה – הידיעה של אדם וחווה שהם ערומים, שהלידה והעבודה כרוכים במאמץ ובצער וכך הלאה. בקיצור המודעות האנושית עד כמה קצרו ידיה, שנותיה ואפילו ידיעותיה. ספר בראשית רואה בה את תחילתה של הבושה ואולי המדובר בצורך של האדם לזהות את עצמו ואת חפציו (ר' תקשורת). כך או כך מדובר בתחושת חוסר (ר' קישוט).

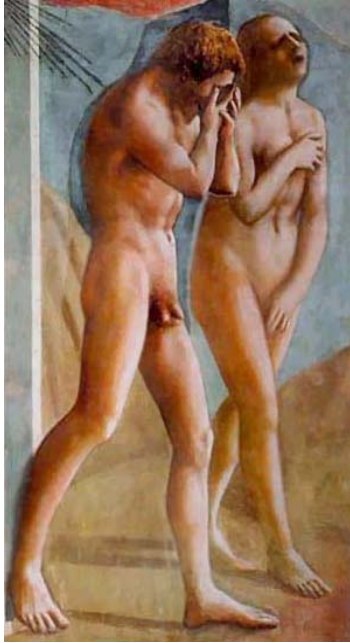
במחשבה שניה אפשר שהמוטאציה אינה תולדה של יתחושת חוסר אלא בדחף – ידחף השיפורי. אבל, גם דחף זה יסודו במודעות שניתן לשנות את המציאות, שאין הכרח שלידה ועבודה יהיו כרוכים בצער וכו'. בסופו של דבר יתחושת החוסר או ידחף השיפורי הם אולי שני צדדים של אותה תופעה, שהיא גם ביסודה של האמנות. יצורים רבים, כגון חרקים זוחלים וצפרים, הנולדים מהביצה, נושאים מהיוולדם את הידע הדרוש לקיומם. האדם נולד כעובר שאינו יודע דבר. עליו ללמוד הכל, במשך שנים, עד לשלב שבו הוא עומד ברשות עצמו ללא תמיכה מהוריו – תהליך ההולך ומתארך ככל שהתרבות מתפתחת או להפך התרבות מתפתחת ככל שהתהליך מתארך.

יש הסוברים, כמו אפלטון (י'ע'427 לפנה"ס), שהאדם רוכש את הידע ברחם אמו, כלומר תכונה מולדת. אבל הכל נשכח ברגע שהוא יוצא לאוויר העולם. מכאן שההתפתחות היא למעשה למידה מחדש מעין רענון הזיכרון. לכן אנו יודעים מהו סוס יפה או בית יפה וכו', גם אם לא ראינו אותם קודם לכן. אין להכחיש שיש בתיאוריה של אפלטון לפחות גרעין של הסבר לסלידה מהמכוער והמשיכה אל היופי (ר' אסתטיקה), שהיו נר לרגלי האומנים בתקופה הקלאסית של יוון ורומא ובהמשך מהרנסאנס ועד למחצית המאה ה-19.

מכאן ואילך משתלטת התפיסה של אוגוסט קומט (1797-1857 Comte), הידוע בשם 'פוזיטיביזם', לפיה יש לכל תופעה, כולל האסתטיקה, סיבה מוחשית – סיבה הנובעת מגורמים, כגון החברה, המקום, הזמן. לכן נוספה לימים גם תורת הנפש (פסיכולוגיה) ותכונות מולדות (גנטיקה). ג'ורג' סאנטיאנה (Santayana 1863-1952) טען, שאותו גורם לעיסוק באמנות הוא, למעשה, תחליף למיניות. מיגואל אונאמונו (Unamuno 1864-1936) גרס שהגורם הוא השאיפה לנצחיות – הצורך שיזכרו אותנו לדורות. האמנות היא אחת הדרכים אל הנצח, ממנו גזור בעברית המונח ניצחון: הניצחון על זמניות הקיום האנושי. לכן קבעו היוונים, בין השאר, את התחרויות השונות (ספורט, שירה, דרמה וכו') שזיכו את המנצחים בזרי דפנה ונחשבו לבני אלמוות: מסורת הנשמרת, בצורות ותחומים שונים, עד היום (ר' זיכרון ושכחה).

כאשר מבקשים האלים את זאוס לאפשר לבני האדם לשיר להם שירי הלל הם מבטאים את הצורך האנושי לשבחים וגם את הצורך להיות מונצחים, כדי שיזכרו אותם. לכן ראויה הייתה מנמוזינה (Mnemosyne) אלת הזיכרון שהמוזות, הנותנות השראה ליוצרים, תהיינה בנותיה.

סיפורי הבריאה, הם בין השאר, יצירת אמנות, שמקורה בהשראה או אינטואיציה. זו מתגלה, לעתים, כאמת מדעית. אין ספק, כי גם המדע הוא אינטואיטיבי ויצירתי, אבל בהבדל אחד עיקרי: הנחה (היפותזה) מדעית חייבת הוכחה בניסוי ואילו האמנות אינה צריכה כל הוכחה כי יסודה ברגש או בתחושה האנושית. המדע עוסק באמת החומרית והאמן באמת הנפשית. המדובר בשני עולמות נפרדים: האחד רוח, והשני חומר. רק האמנות מצליחה לגשר ביניהם וגם זאת לעיתים רחוקות ובדוחק רב. את הציביליזציה העכשווית אפשר לדמות לשדה גרוטאות בו מפוזרים שיירים של העבר: מצבות, סימנים, מטבעות לשון, זיכרונות ומיתוסים. אלו שרידי תרבויות העבר שרק חלקן מוכר או מובן לנו. בכל דור אנו בוחרים מתוך שרידים אלו את אשר נראה בעינינו, לעתים מבלי שנדע כלל את הסיבות – הופכים בהם, מפרשים אותם, מרכיבים אותם מחדש ומגלים או לפחות נדמה לנו שאנו מגלים, את משמעותם הסמויה. יש אפילו הסוברים (פריד) שהמיתוסים הם הרבדים היותר עמוקים של התודעה, כלומר התת מודע, שהוא מרתף הזיכרון האנושי.



מסאצ'ו, הגירוש מגן עדן פרסקו 1427.



גוסטב דורה, גירוש אדם וחווה מגן עדן 1832-1883.

סקרנות. יצר אנושי שביטוי, בין השאר, הוא הרצון לדעת. על פי ספר בראשית ניתן להבין, כי יצר זה הוביל לאכילת פרי עץ הדעת. בקריאה מדוקדקת של הכתוב מתגלה פן בלתי צפוי. הנחש מוגדר כערום, כלומר ערמומי, מכל חית השדה – תכונה שביטוייה הוא בהסרת החשש, שאכילת אותו פרי פירושה מוות. המסקנה האפשרית היא שיצר הסקרנות והרצון לדעת משולבים זה בזה והמחסום העיקרי למימוש הוא הפחד מאובדן החיים עצמם. אבל כידוע גם שיקול זה אינו מעצור, כי ניתן לעקוף אותו בתירוצים שונים. חווה אומרת 'הנחש השיאנו ואוכל', כלומר פיתה אותי. אחרים ימצאו סיבות אחרות לסיפוק הסקרנות והדעת.

יסודה של הסקרנות, קרוב לודאי, בצורך קיומי – הצורך להתוודע לתופעות שונות מחד ולמגבלות היכולת העצמית מאידך. ככל שהתהליך מתארך, כן גדלים, סיכויי ההישרדות. במילים אחרות, הסקרנות היא המקנה ניסיון בהתמודדויות עתידיות. אבל בו זמנית אין ספק, כי היא טומנת בחובה גם סכנות. אלו נובעות, בין השאר, מהמפגש עם הבלתי מוכר, שהוא לעיתים מעבר ליכולת הפיזית וכרוך גם בורמים בלתי צפויים.

הסקרנות, היא תופעה מוכרת לא רק אצל האדם אלא גם בין בעלי חיים אחרים בעיקר היונקים. עם זאת ניתן להבחין בהבדל משמעותי: בעוד שאצל בעלי החיים התופעה נעלמת עם ההתבגרות, אצל המין האנושי יש והיא ממשיכה להתקיים עוד שנים רבות, לעיתים לאורך כל החיים. הבדל נוסף בין הסקרנות של גורי חיות וילדים ובין הסקרנות של אדם מבוגר, הוא ההבדל בין פעולה לצורך קיומי ובין העשייה לשמה.

כאשר נשאל מטפס הרים מה מניע אותו אל הפסגה ענה בקיצור: 'היותה שם'. עם זאת קשה לרוב האנשים להשלים, אפילו בעיני עצמם, עם דחפי העשייה שאין בה תועלת מוחשית. לכן הנטייה למצוא סיבות מסיבות שונות, בין אלה ההבטחה: הנחש מבטיח לחווה, שתדע להבחין בין טוב לרע; לאברהם הובטח שזרעו ירבה ככוכבי השמים וכך הלאה. מכאן שהסקרנות היא סוג של תקווה – תקווה שאותה הבטחה תתגשם.



מיכאלאנג'לו, הגירוש מגן עדן 1510 קאפלה סיסטינית ואתיקן, רומא.

יסודות: נקודה, מישור, נפח, חלל, מסה וצבע הם מיסודות העולם החזותי. צמצום השפה למרכיביה הבסיסיים בדומה לאותיות הא"ב. המפתח לעולם האמנות החזותית ונקודת המוצא להבנתו בדרך שלא הייתה אפשרית בלעדיהם.

א. קו ונקודה. בדומה למושגים מופשטים רבים מקורם, אולי, בתופעות פיזיות, כגון קו ראייה, קו רקיע וקו אופק. מאפיין חשוב בצורות אלו הוא היכולת להמחיש בעזרתן את הניגודיות דוגמת הסופי והאינפיניט – יכולת שהיא בו זמנית אישית ורגשית, אבל גם כללית למדי.

1. הקו הוא אין סופי. דבר זה ניתן לבטא, כסמל, בכמה דרכים: צורת העגול O וצורת המספר 8 או מוביוס ∞ (Moebios).
2. הנקודה היא סופית.
3. קו תחום בין שתי נקודות הוא סופי: יש לו התחלה, משך וסוף.
4. הקו והנקודה מבטאים גם את הניגודיות שבין הסטאטי והדינמי: הנקודה היא סטאטית ואילו הקו דינמי.
5. את הנקודה אפשר לפרש כהתגלמות האני. את הקו הסופי, התחום שבין שתי נקודות, ניתן לראות כתופעות החיים או הקיום, שגם להם התחלה, אמצע (משך) וסוף. לכן בהשאלה – קו התחלה, קו אמצע, קו נמשך וקו גמר.

6. הקו הישר הוא המרחק הקצר ביותר בין שתי נקודות אבל גם, בהשאלה, ההולך ישר (שאינו סוטה), מדבר ישר (לעניין), עושה את הישר (צדק) וכו'.
7. הנקודה היא מקום והקו הוא החיבור בין מקום למקום, אבל גם - קו גבול המפריד בין מקומות, דברים ואירועים.
8. לאיתור נקודה במישור יש לחצות לפחות שני קווים ובחלל שלושה. מכאן שהנקודה היא, שוב בהשאלה, התגלמות האני היא גם המפגש או המוקד של קווים שונים כגון הזמן, המקום וכו'.
9. קו ונקודה הם מושגים יחסיים מבחינה חזותית ונפשית. לכן נקודה יכולה להיות גדולה, קטנה, קו עבה וקו דק או קו קצר וקו ארוך.
10. הקו הישר חזותית ומילולית הוא היפוכו של העקום, המפותל והזיגוג – אלה עשויים לתת ביטוי לנפש האדם, לבטיו ותהפוכותיו.
11. הישר הוא לעיתים התגלמותה של הנוקשות, השגרה, חוסר הדמיון ואפילו המכניות.
12. הקו הישר מבטא בהשאלה גם את העשייה האנושית.

במשך דורות רבים, לאחר פיתוח הטלסקופ, הניחו אסטרונומים, כי הקווים הכהים והישרים, המופיעים על פני כוכב מאדים הם רשת תעלות מים, דהיינו סימן לקיומם של חיים ואינטליגנציה. תגובה דומה נוצרת למראה שורת אבנים, עצים וכדומה. במילים אחרות כמעט כל צורה ישרה או 'גיאומטרית' נראית לנו כמעשי ידי אדם ולכן אפילו האפשרות שאין הדבר כך מעורר בנו תגובת השתוממות ופליאה (שדות הבלבוסים שבנגב, תופעת העמודים באזור הגולן וגבישים אחרים כולל גבישי קרח ושלג). כאילו רק לאדם התבונה או הצורך ביצירת צורות מעין אלו.

3. **מישור** הוא המרווח הנוצר בין שני קווים.
1. המישור האין סופי הפרוש בין שני קווים אין סופיים, הוא דינמי.
2. מישור סופי הוא שטח התחום על ידי שלושה קווים לפחות שאינם מקבילים החסומים על ידי שלוש נקודות.
3. תוספת קווים ונקודות בשתי וערב משנה את התחושה ביחס לאותו מישור. שינוי זה מסביר גם את הנטייה להשתמש במילים נרדפות או קרובות, כגון: מישור, שטח, מרחב. עם זאת, המונח מרחב (בעברית) נופל בתווך בין המישור לחלל. במילים אחרות, המרחב הוא אמנם תלת ממדי אבל עם דגש על דו ממדיות. תופעה זו מקורה אולי במדבר או בים, שבהם המישורית של המרחב חזקה במיוחד.
4. מישור פירושו לעיתים גם 'חלק' או 'שטוח' אלא אם צוין אחרת. למשל: מישור מחוספס.
5. את המישור ניתן 'לגזור' לאין סוף צורות המתחלקות לשלוש קבוצות. אחת, צורות שבהן הצלעות ישרות; השנייה, העשויה מצורות מתעגלות והשלישית שהיא סינתזה בין השתיים.
6. את כל הצורות ניתן לחלק למשולשים. מכאן שהמשולש הוא לכאורה הצורה הבסיסית. אבל המשולש עצמו נתפס כמרובע המחולק באלכסון על ידי קו ישר.
7. כל קו מתעגל הוא, כפי שמעיד שמו, חלק מעיגול. אחת הדרכים להסבר חלק מתופעה זו היא על ידי חיתוך החרוט החל ממישור אופקי ועד לניצב.

הנטייה האנושית היא ליחס משמעויות סמליות לצורות. העיגול מסמל את הרקיע, הריבוע את הארץ. מרכז שניהם לפי ויטרוביוס* בטבור דמות האדם (האדם הויטרובי) שזכה למספר הדגמות בתקופת הרנסאנס, ביניהן היותו מפורסמת של ליאונארדו. אקזוטית יותר היא תפיסת העיגול כסמל אלוהי: הכל יוצא ממרכזו והכל נמשך אליו. אם הריבוע הוא הארץ (ארבע כפות) הרי ששני ריבועים שלובים (אוקטאגון) הם שמונה רוחות השמים. המחומש (פנטאגון) יכול לסמן את יד האדם (חמש אצבעות) ואת גופו (ראש, שתי ידיים ושתי רגלים). אבל המחומש מסמן, לעתים בריאות או קדושה ולעתים את הרוע ואפילו את השטן. בקיצור אין סוף צורות ומשמעויות (ר' גם צורה גיאומטרית).

1. **חלל** הוא האין סוף, היקום כולו; השמים מעל והאוויר סביבנו. החלל נתפס, בדרך כלל, כחיובי בניגוד למושג חלול, הקרוב אליו, שהוא לעתים ניטראלי ולעתים שלילי (אדם חלול). בניגוד לרוב המושגים הכלליים אין הפשטה של חלל, שהייתה אמורה לכאורה להיות חלליות על משקל רוח ורוחניות, חומר וחומריות וכו'. אולי בגין היותו מלכתחילה מופשט לחלוטין.
1. חלל העובר בין נקודות, קווים, מישורים וגופים, הוא דינמי.
2. החלל הוא בועה בלתי נראית אבל מורגשת, העוטפת כל גוף – בועה הדוחה או מקבלת את הזולת. התופעה, ראוי לציין, נפוצה אצל רוב צורות החי, כולל האדם, כיחיד, כמשפחה, כלהקה, כשבט, כעם או כממלכה (צווי טריטוריאלי). אותה בועה עוברת,



ארכיפנקו, אישה יושבת 1920.

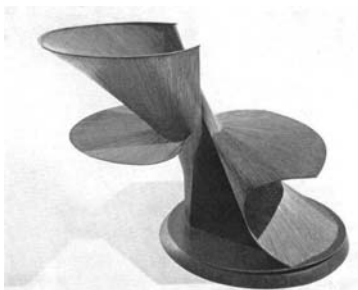
כמובן בהשאלה, לגופים דוממים ולצורות מופשטות, בדו ותלת ממד. מכאן, כנראה, גם תחושות המתח והאיזון, המשיכה והדחיה המאפיינת את התפיסה החזותית.

האמן הראשון שמצא את הדרך לבטא במודע חלל בפיסול היה, כנראה, אלכסנדר ארכיפנקו* עוד לפני מלחמי'11. עד אז נקטו רק בטכניקה של רמזים, כגון המרווח בין הרגלים או בין הזרוע והגוף. לפתע התברר כי ניתן ליצור חלל העובר דרך הגוף עצמו, על ידי מישורים המתארים שיער, בגד וכו'. לעניין זה הייתה גם לפיקאסו תרומה חשובה, כפי שאפשר לראות בפסלי הפלדה שיצר באותה עת. יתרה מכך, ולאדמיר טאטלין* טען שהשם קונסטרוקטיביזם*, המתייחס לסגנון* שיצר עם ידידו במוסקבה בשלהי מלחמי'11, מקורו בביקור שערך (1913) בסטודיו של פיקאסו, שאמר לו, כי פסליו הם 'קונסטרוקציות'. יש סוברים (קנט פארמטון) שמקור ההשראה של המגדל שעיצב טאטלין (1920), הוא דווקא מגדל אייפל, כך או כך, אין ספק שהקונסטרוקטיביזם מדגיש את החלל העובר בין קוים ומישורים ואילו הגוף המוצק, לכאורה, נעלם ואיננו.

מכאן ואילך מופיעות גרסות רבות של שילוב חלל ופיסול כך למשל אצל האחים נחום גאבו* ואנטון פבזנר*. שהיו אף הם במוסקבה בשנות מלחמי'11. כיוון שונה פותח על ידי הנרי מור*, שנחשב שנים רבות לגדול פסלי המאה ה-20. אצלו החלל זורם מתחת ודרך החומר. יתרה מכך לעתים הצליח להמחיש את הנפח הסמוי שבתוך הגוף על ידי דמויות, שהן כעין בועות. בין אלה, ניצבת יצירתה של ברברה הפורט* המאחדת בין החלל הנוצר על ידי קוים ומוטות של גאבו ופבזנר מחד ותפיסתו של הנרי מור מאידך. לסינתזה זו הוסיפה את טביעת ידה המתאפיינת בהתייחסות לחומר ממנו עשויים הגופים.

באדריכלות המאה ה-20 אפשר להצביע על החלל העובר תרתי משמע דרך כמה מבנייניו של לה קורבוזיה*. כך גם אצל ממשכי דרך הקונסטרוקטיביזם, כגון רנזו פיאונו* וריצ'רד רוג'רס*, המושג חלל באדריכלות מזוהה גם עם פ' ל רייט אלא שבפועל המדובר בנפח דינמי או באנגלית חלל סגור, שהוא נושא נפרד המופיע בהמשך.

תחושת החלל בציור היא כמובן אשליה, שהיא לעתים חזקה מהמציאות. ניסיונות לביטוי חלל נעשו כבר בתקופת הרנסאנס על ידי ציור הרים רחוקים בצבעי כחול בהיר – כפי שאפשר לראות בנופי הרקע של ליאונארדו דה וינצ'י* (רי פרספקטיבה אטמוספירית). תיאור החלל או השמים, כנושא מרכזי מאפיין את אמנות ציורי הקיר, בעיקר תקרות, במאה ה-16, תחת השם ציור מלמטה (Sotto in Su). בין הראשונים שהשתמשו בטכניקה היה אנדראה מאנטנה*, שנודע בזכות יכולתו בתחום יצירת אשליות של תלת ממד (רי חברה: מאנייריזם ובארוק).



אנטואן פבזנר, עמוד מתפתח 1942.

ד. נפח הוא חלל הכלוא בין ארבע מישורים לפחות (פרימידה משולשת) או כל צורה תלת ממדית הסגורה מרוב צדדיה.

1. נפח סטאטי הוא תוצאה של פרופורציות, כלומר מידות אורך, רוחב וגובה, היוצרות תחושה של איזון.
2. נפח דינמי הוא בדרך כלל צר, ארוך, רחב, גבוה, נמוך וכו'. נפח דינמי מזוהה בדרך כלל עם המושג חלל.

קשה לקבוע את הגורם להעדפת המושג חלל (Space) בעברית ושפות אחרות, על פני נפח (Volume), בעוד שההבדל ביניהם מצביע על משמעויות שונות לחלוטין. תפיסת החלל הפנימי, כלומר הנפח, כמאפיין מרכזי מלווה את האדריכלות מאז תחילת שנות ה-1920 – כולל התפיסה הקיצונית לפיה הצורה החיצונית היא פיסול והחלל הפנימי, כלומר הנפח, הופך אותו לאדריכלות. כאן יש להוסיף שהגדרת האדריכלות כנפח או חלל בנוי, משמיט את המרכיב המרכזי, שהוא 'בית' או לפחות 'תחושת בית' (רי אדריכלות).



הנרי מור, דמות רוכנת 1939.

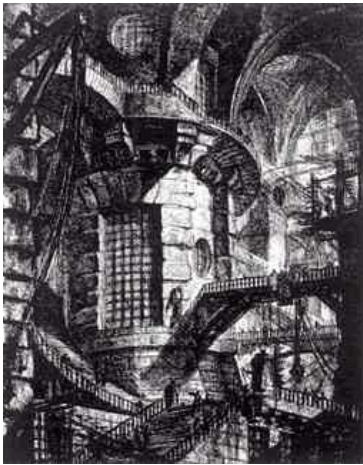
הדו שיח בין האדם והנפח/חלל הוא עתיק למדי. לעניין זה יספיק לציין שציורי המערות נתגלו בחללים שלא היו כלל בשימוש דוגמא אחרת הם 'החדרים' התת קרקעיים שנתגלו ליד באר שבע (אלף 4 לפנה"ס) בחלקם, בניגוד לצפוי, גם כאן לא נמצאו סימנים שהיו בשימוש כל שהוא. קרוב לוודאי שניתן היה לערוך רשימה ארוכה של 'מערות', שמשכו את האדם, בעבר כמו גם היום, בזכות החוויה המיוחדת הנוצרת בהם. חלק מחוויה זו היא כנראה גם האפלוליות המאפיינת את רוב המקדשים והארמונות שנבנו עד לתקופת הקיסרות הרומית, מהמאה ה-1 לספירה ועד להופעת גגות הזכוכית במחצית המאה ה-19.

אותה חוויה של חלל, ניגודי אור ואפלוליות מאפיינת גם את בית המגורים. התופעה בולטת במיוחד אצל הציירים ההולנדים במאה ה-17 כגון פיטר הוך* ויאן ורמיר*. תמונות אלו עוסקות גם בחללים הגולשים מחדר לחדר, ולעתים הלאה לחצר. תחושת החלל באמנות, בציור מופיעה כבר בשלהי הבארוק (מחצית המאה ה-18). לעת זו מופיעים כמה אמנים איטלקיים המתמחים בציורי פנים אמיתיים ודמיוניים, המתארים ממדי ענק, שהם ספק נפח דינמי וספק חלל. בין אלו בולט האדריכל ג'ובאני באטיסטה פיראנאזי* בסדרת הדפסים בשם "בתי כלא". חשוב לא פחות הצייר פאולו פאניני*, הזכור הן בזכות אזור פנים הפאנתיאון והן כמורה לפרספקטיבה באקדמיה הצרפתית ברומא – אדריכל שהשפיע על דור שלם של אדריכלים ביניהם אטיין לואי בולה* שהקדיש עצמו לאדריכלות חופשית", כלומר מצויירת, של בנינים קולוסאליים.

ה. **ריק** הוא נפח השואף להתמלא.

1. ריק סטאטי הוא גוף חלול שאינו מתמלא.
2. ריק דינמי הוא גוף חלול המשמש או יוצר תחושה של מעבר.

המושג ריק מרמזו בדרך כלל על חוסר – כלומר שלב זמני האמור להשתנות (חדר ריק, מיכל ריק וכו'). באותה רוח יש המצטטים אמירה של מלומד סיני לפיה הריק, בכד למשל, חשוב יותר מהכלי עצמו, כי הוא אשר יתמלא בתוכו האמיתי. משפט דומה, בעברית הוא, 'אל תסתכל בקנקן אלא במה שיש בתוכו'. דוגמא לריק סטאטי הוא פנים של כדור או פסל ברונזה. כלומר, נפח סמוי, שעיקרו הצורה החיצונית. ריק דינמי הוא בדרך כלל צורה חלולה שנועדה מלכתחילה למעבר, כגון צינור, מסדרון וכיו"ב.



פיראנזי, מתוך סדרת הדפסים של בתי כלא.



פיטר דה הוך, הארון.



פניני ג'ובאני, פנים הפנתיאון 1740.

מספרים. את בריאת העולם ניתן להבין כמעשה מרכבה שיש בו זוגיות: ימין ושמאל, לפנים ואחור, שמים וארץ, יום ולילה, זכר ונקבה וכך הלאה עד לעץ החיים ועץ הדעת. הזוגי נתפס כיסודם של איזון והרמוניה. באנגלית, למשל המילה זוגי (Even) היא מילה נרדפת לשקול, מאוזן וחלק. האי-זוגי (Odd) מתפרש גם כחלוקי דעות, מוזרות או יוצא דופן. הקיקלופ הענק, בעל עין אחת, מייצג במיתולוגיה היוונית את הפראות והרוע, לעומתו, החד קרן בימי הביניים, במערב, מסמל את הטוהר.

בכמה שפות סופרים בלשון זכר ונקבה, עם כי לעתים הזכר בשפה אחת הוא נקבה בשניה. יתרה מכך אין הסבר לשאלה מדוע, בעברית, אברי הגוף הבודדים הם בלשון זכר (אף, פה, ראש וכו'), בעוד שהבטן נקבה. כל האברים הזוגיים הם בלשון נקבה (ידיים, רגלים, אצבעות, שערות וכו'), אבל המילה 'זוגי' היא זכר. הדומם הוא זכר (בית, עץ, ברזל, חרס וכו') בעוד שהאבן ונחושת, נקבה. עצם הספירה נעשית בזכר ונקבה בהתאם לנושא, לעומת זאת 'תריסר' הוא תמיד יחיד וזכר – מספר שהוא מלהתחילה מסתורי ואינו תואם את הנטייה לספור על פי אצבעות. כך גם שבעת ימי השבוע, שנקבעו ללא כל קשר לימי החודש והשנה או שיטת הספירה התריסרית. האם מדובר בחיבור בין שני המספרים שלושה וארבעה, שמכפלתם תריסר? במילים אחרות, למספרים יש מעין 'קיום עצמאי' כמו גם משמעות רגשית וכנראה גם חזותית. מכאן קצרה הדרך לתפיסת המציאות כתופעה של מספרים (פיתאגוראס) והפרשנות הקסומה הנלווית אליהם, שכוון לא פג עד היום (ר' גם פרופורציות וצורות גיאומטריות).

המונותאיזם הוא האמונה באחד, לעומתו הדואליזם, שהתפתח בפרס הוא האמונה של זאראטוסטרה בניגודיות בין הטוב והרע, האור והחושך. יש הטוענים שפיתאגוראס ראה בשלוש מספר בסיסי שיש בו התחלה אמצע וסוף. בתנ"ך התברך היום השלישי בפעמיים 'כי טוב' והגדילה לעשות הנצרות שקידשה את השילוש. המספר 2 והמספר 3 יוצרים גם סדרות שהיו חביבות על הרנסאנס למשל: המכפלה ב-27, הנותנת את הטור 1,2,4,8,16 המכפלה ב-3 - נותן את הטור 1,3,9,27 או מספרי פיבונאצ'י שבהם כל מספר הוא סך שני הקודמים לו 1,1,2,3,5,8,12 וכך הלאה כמעט עד אין סוף. לאלה, ראוי להוסיף, שלוש סדרות מרכזיות בהווה האנושית: הסדרה התריסרית העתיקה ביותר עליה מבוססות שעות היום וחודשי השנה; הסדרה העשרונית המשמשת למרבית החישובים והסדרה הבינרית שהיא הנהוגה במחשבים.

האיסלאם קידש את החמש (חמסה) שהוא גם מספר האצבעות היד וכך גם אפלטון, שראה בו מספר מיוחד: ראש ידיים ורגליים למשל, סיכומם חמש ומכאן שהמחומש יוצר את הצורה הבסיסית של הגוף אליו מורכבים אברים אלו. השבע הוא היום השביעי שהוא יום מקודש ליהדות. יתכן כי מעבר לכך היה למספר זה גם משמעות נוספת שאבדה. מעידים על כך השמות באר-שבע בת-שבע אלישבע, ושבעת ימי בראשית. ליוונים היו שבעה אלים ראשיים: שלושה גברים, שלוש נשים ואישה רביעית 'הבתולה' (אתנה) שנוצרה מחלצו של ראש האלים (זאוס). לאלו נוסף לימים גם הרקיע השביעי שהוא, האור העליון הידוע גם בשם אור שבעת ימי בראשית.

מספרים אחרים הם שני לוחות הברית, "עשרת הדברות" "שנים עשר" השבטים וכו'. יתכן ותפיסה זו יסודה בצורך, הפרוזאי למדי, לחשב את הימים, על מנת לצפות מראש את עונות השנה (מחזור השמש) שהם הכרח לחקלאות – במיוחד למי שתלוי לקיימו במימי הגאות של הנהרות הגדולים: היאור, הפרת והחידקל שהם גם ערש הציביליזציה. היחס למספרים בא לידי ביטוי גם בהגדה של פסח בה מופיעים כמה סדרות של מספרים, כמו גם בפיוטים של עמים אחרים, כגון שירי חג המולד באנגלית. אמנם כל אלה שייכים במידה רבה לסעיף הזיכרון מאחר וחוברו, כנראה, בתזכורת לאירועים ועקרונות. עם זאת, הם חושפים גם את משמעותם הרגשית של המספרים. מכאן קצר המרחק עד לתפיסת המציאות כתופעה של מספרים והפרשנות המאגית הנלווית אליהן כולל חישובי הגימטרייה, שקסמן לא פג עד היום.

נאטוראליזם, ריאליזם, אידאליזם (Naturalism, Realism, Idealism). שני המונחים הראשונים, נאטוראליזם וריאליזם, נתפסים, בדרך כלל, כצורת ביטוי המתחברת בתודעה עם נושאים חילוניים ואילו האידיאליזם עם תכונות של רוממות, קדושה ואלוהות. השימוש במושג נאטוראליזם מופיע בתדירות במהלך המאה ה-18, קרוב לודאי, במסגרת המגמה הכללית של 'חזרה לטבע' המזוהה עם ההוגה החברתי 'ז'אן ז'אק רוסו' (Rousseau 1718-78). מקורו של המונח במילה הלטינית 'לידה' (Natura) ומכאן בהשאלה לכל צורה ותכונה, כמות שהיא או כמו שנועדה להיות מטבע בריאתה.

המונח ריאליזם באמנות החזותית מופיע לראשונה בכותרת התמונה של גוסטאב קורבה* 'יסדת האמן, משל ריאליסטי' (1855). כוונתו של המונח דומה/שונה מנאטוראליזם. הדומה נובע מהמשותף לשניהם: 'הצגת דברים כמות שהם'. השונה חבוי במקור המילים. ריאלי פירושו אמיתית ומוחשי. בהשאלה גם 'מציאותי'. מכאן שההבדל הוא בין טבעיות אופטית ומציאות – מציאות שהיא כמובן אופטית, אבל גם נפשית. כלומר מחד תיאור הדברים כפי שהם בטבע, כגון נוף, צמחיה, בעלי חיים שהם תמיד טבעיים. אבל גם מראה והתנהגות טבעית של האדם. מאידך הריאליזם עשוי להיות תיאור המציאות וההווה, כמות שהם, בין אם הם טבעיים, מלאכותיים או נפשיים. יתרה מכך, הריאליזם מזוהה גם עם תפיסה חברתית השואפת לתקן את פגמי המציאות שבה חיים בני אדם או היחס לבעלי חיים ולטבע בכלל. אי לכך תיאור זה עשוי להדגיש את הפגמים הגלויים ולחשוף את הסמויים, לעתים בהגזמה, כלומר קריקטורה חזותית או מילולית (פארסה, סאטירה, קומדיה).

המונח אידיאליזם מתפרש כהיפוכו, הן של הנאטוראליזם והן של הריאליזם. מקור המונח במילה היוונית אידיאה (idea) שפירושה 'צורה' אבל הכוונה לצורה מושלמת, ללא דופי, מעבר למציאות הפוגמת לכאורה בשלמות. המילה, אידיאה, הפכה בהשאלה לרעיון, דבר העולה בעיני הרוח, במחשבה וכו'. כתוצאה מכך נוצר קשר סמוי, אבל הדוק ובלתי צפוי, בין נאטוראליזם, ריאליזם ואידיאליזם: 'רעיון' התיאור הנאטוראליסטי מניח, בדרך כלל, שאין יפה ומושלם מאשר הטבע עצמו; 'רעיון' התיאור הריאליסטי הוא לחשוף פגמים במטרה להביא לתיקונם – פגמים המאפיינים כמעט בלעדית את החברה האנושית, ואילו 'רעיון' התיאור האידיאליסטי הוא כאמור השלמות, היופי וכו'.

ניתן גם לומר שהנאטוראליזם הוא נטראלי; הריאליזם נוקט עמדה, שפירושה ביקורת המציאות והאידיאליזם הוא חזון השלמות או חזרה לגן עדן. אבל אין הדברים כה פשוטים. כשם שקשה לקבוע גבול מדויק בין אמנות דתית וחילונית. גם במקרה זה המונחים מתערבבים ויוצרים מרווחי ביניים מעורפלים בלתי מוגדרים. בין אלה שילובים של נאטוראליזם וריאליזם, המתאר את הדברים כמות שהם בטבע, כולל הפגמים 'הטבעיים'; נאטוראליזם ואידיאליזם, שהם הטבע כהתגלמות השלמות, ואידיאליזם עם ריאליזם שפירושה הצגת תפיסה רעיונית כמציאות. יתרה מכך כל השלושה מופיעים בו זמנית בכל התקופות החל מבעלי החיים הנאטורליסטים בציורי המערות מול הצלמיות המסוגננות של נשים וגברים שהם למעשה סוג של אידיאליזציה. מכאן הכינוי 'יונס מ-וולנדורף'. פירושו של דבר שלכל תרבות יש יונוס או אידיאל יופי משלו.

סיבוך נוסף אירע בשלהי המאה ה-19, כאשר הסופר אמיל זולה (Zola 1840-1902) מגדולי הלוחמים לזכויות האדם, הגדיר את סגנונו לא כריאליזם אלא כסוג של נאטוראליזם. כוונתו הייתה, קרוב לודאי, לאפיין את הנאטוראליזם כראי של המציאות אכזרית ככל שהיא – תפיסה העולה בקנה אחד עם התפתחות המצלמה. סגנון זה, מכל מקום, מצא את עיקר ביטוי החזותי בסרטי תעודה על נושאים כגון מלחמה, טבע וכיו"ב. עם זאת נמצאו לו לנאטוראליזם גם אוהדים בתחום הספרות ביניהם כריסטופר אישרווד (Isherwood 1902-86) מחבר המחזה 'אני המצלמה' (I The Camera 1951) העוסק בעליית הנאצים לשלטון – מחזה שעובד לימים למחזמר קאבארט (Cabaret 1966).



ראש רומאי 80 לפנה"ס



סטטוריס ה-3 1836-18 לפנה"ס



פרטרט של ז'אן ג'אק רוסו.



אדוארד מאנה-אמיל זולה 1868.



קורבה גוסטאב, פנים הסטודיו שלי 55-1845.