



קומט אוגוסט.

אמנות וסביבה. הזיקה בין האמן לנוף מולדתו, מעוגנת בתיאוריות של אוגוסט קומט (Comte) מייסד הסוציולוגיה והפוזיטיביזם, אשר טען שלכל דבר יש סיבה מוחשית. התפיסה נשמעת לכאורה הגיונית אבל בבדיקה קרובה יותר, מתגלות בה סתירות רבות, כצפוי מכל נושא שענינו רוחני ובמיוחד האמנות. דוגמה לכך היא ציורי הרים המופיעים גם אצל אמני הולנד למרות שסביבתם מישורית. הציירים ההולנדים נטו לעסוק במספר רב של נושאים (genre) מבוקשים, כגון טבע דומם, קרבות ים, פונדקים, חיי יומיום, דיוקנות וכל סוגי הנוף האפשריים – מקצתם קשורים לסביבתם ומקצתם פרי הדמיון – זאת על פי מסורת שתחילתה כנראה בבלגיה הסמוכה, שגם היא מישורית ואשר כמה מאמניה ברחו, בגלל רדיפות דתיות, להולנד, שהייתה יותר סובלנית, ביניהם פראנס האלס.

לתופעה בכללותה זיקה להתפתחות חברתית, העתידה לחזור על עצמה ממחצית המאה ה-19: אמנות חזותית שנועדה לבתי המגורים של מעמד הביניים. במילים אחרות אמנות המשתלבת בחדרי אירוח, אוכל, עבודה ושינה – אמנות שאופייה שונה מאוד מגינוני האצולה בארמונותיה ובחצר המלוכה. באותה רוח גם האמנות הדתית שנועדה מחד, לבתי מגורים ומאידך צניעות הכנסיות ואיסור הצגת תמונות אצל הפרוטסטנטים. בדומה למאה ה-19, גם בהולנד של המאה ה-17 חל גידול במספר האומנים הפעילים. המדובר, כנראה, באותו צורך לסיפוק ביטוי רוחני, בגלל המיעוט היחסי במסלולים החלופיים. כתוצאה מכך גבר ההיצע על הביקוש, בשתי התקופות; רבים חיו על גבול העוני או שהשלימו הכנסתם בעיסוקים שונים (ר' מעמד האמן).

מאחר והרחבנו קצת את הדיבור על ארצות השפלה, כלומר הולנד ובלגיה, ראוי לציין את פיטר ברויגל* (האב), שהוא, אולי, ראשון 'ציירי הנושאים' מחיי היומיום, בעיקר איכרים, הגם שהוא עצמו לא היה איכר וככל הידוע גם לא בן של איכרים. מכל מקום, אצלו מוצאים גם את נושא 'מגדל בבל' שהוא ללא ספק פרי הדמיון וכן נושא הקרוי 'נפילתו ומותו של איקארוס', מהמיתולוגיה היוונית. נראה שלא 'איקארוס', המוצג כדמות קטנה הטובעת במים, הוא עיקרה של התמונה של ברויגל אלא נוף הרים בסגנון 'איטלקי' שהיה מבוקש למדי. אותו ביקוש הביא אולי את האמן השני, הרונימוס בוש*, לציורי פנטאזיות של שדים ורוחות מחד וחלומות גן עדן מאידך. כך גם הפנטאזיות של ציורי יערות העד וחיות הבר, שבהם התמחה האמן השלישי, יאן ברויגל (ידה וולרין) בנו של פיטר ברויגל. מכל מקום אומנים אלה ישובו ויתגלו לימים – פיטר ברויגל על ידי אמני הסוראליזם של המאה ה-20.

איקארוס הוא בנו של דידאלוס (אבי המלאכה). השנים הוחזקו על ידי מינוס (Minos) מלך כרתים. על מנת להימלט הכין דידאלוס כנפיים מנוצות ודונג. איקארוס הצעיר והסקרן התקרב מדי לשמש, בניגוד להוראות אביו. הדונג נמס. הנוצות צנחו והוא עצמו נפל לים וטבע.

לסיכום ניתן לומר שציורים מחיי היומיום נופי הרים ונושאים דמיוניים, הם יותר עניין של רוח התקופה וכאמור, עליית המעמד הבינוני בהולנד, במאה ה-17, שהתעשר כתוצאה ממסחר בינלאומי - במיוחד בהורסה של אמסטרדם, שהייתה בשעתו חידוש גדול. הפריחה הכלכלית הסתיימה, כאשר אבד הצי ההולנדי בעימות עם אנגליה, במקביל לתחילת השפעתה של תרבות צרפת, שהגיעה כאן בסמוך לאחר מותו של רמבראנדט. ההבזק ההולנדי דעך אבל לא נשכח והוא עתיד להשפיע על האמנות של צרפת ואנגליה ובהמשך גם על גרמניה, עם עלייתו של המעמד הבינוני בארצות אלה, משלהי המאה ה-18 (גיון קונסטבל*, ז'אן באטיסט שארדן* ועוד) וכמובן במאה ה-19 – התפתחות ששינתה גם מושג הבית שהפך למעון משפחתי אינטימי, עם כלים נאים ויצירות אמנות, התורמים ליצירתה של אורה מתאימה.

מקובל, עד היום, להציג את הגיאוגרפיה של יוון העתיקה כגורם חשוב, אולי מכריע בהתפתחותה, כגון הפיצול לשבטים, המסעות הימיים, וייסוד ערי מושבות (מאה 8 לפנה"ס). אבל, הפיצול השבטי אינו ייחודי לאזורים הררים ואפשר למצוא אותו גם אצל עמי המישור, כפי שקרה בעבר ועד היום בנהריים ואצל שוכני הערבות והמדבר. המסעות הימיים מאפיינים גם את הפיניקיים (צור צידון וכו') למרות, שארצם לא הצטיינה במפרצים ואיים דוגמת יוון. כך גם יסוד ערי מושבות, בין אלה קארתגו (היום בטוניס) וערים אחרות בקפריסין וספרד - רובן למטרות מסחר ולא בהכרח לקליטת עודפי אוכלוסייה, שהוא הפירוש המקובל לתופעה זו ביוון. יתרה מכך לאתונה, הגדולה בערי יוון, לא היו ערי מושבות, למעט אחת, שנוסדה בשלב מאוחר יחסית. לעומת זאת הערים האיוניות, כלומר ממזרח לים האגאי, כגון מילטוס יסדו ערי מושבות, למרות העורף היבשתי היום טורקיה) שאיפשר, לכאורה, התרחבות ניכרת לו רצו בכך.



הוקגיסט, כנסייה פרוטסטנטית.



ברויגל פיטר, איכרים בשלג 1562.



ברויגל פיטר, מגדל בבל 1563.



ברויגל דה וולר, גן עדן.



ברויגל פיטר, נפילתו של איקרוס 8-1555.



רויזל יעקב, רישום חוף נהר ודייג 1648.



וורמיר, מראה של דלפט.



רחוב ים תיכוני, מיקונוס.



קתדרלה של מילאנו, (pinacle) 1380.

דוגמאות אחרות קרובות יותר הן יפן אי הדומה לבריטניה, אבל בניגוד לבריטניה לא פיתחה צי ולא מערכת מסחרית של ממש עד למאה ה-20. גם סין הסמוכה והודו, לא פיתחו צי ולא מסחר בין לאומי, למרות שמהן יצאו שיירות של מתווכים, בני עמים שונים, מצפון ומדרום עם מטעני משי וחרסינה.

במילים אחרות, הקשר בין האדם לסביבה הוא רק חלק מפסיפס הגורמים המעצבים את החברה האנושית. אבל יש מקרים המחזקים את טענת הזיקה בין השניים. האקלים באזור הים התיכון, למשל, שונה ללא ספק מצפון אירופה; כך גם הקרקע וחלק מהצמחייה. הימים הקרים והגשומים בצפון רבים יותר, המים קופאים בחורף בנוסף לשלג ועוד הבדלים המשפיעים, בין השאר, על צורת החיים, תרבות הפנאי והבית. הבניה בצפון מחייבת חימום, אטימת חלונות וכיו"ב. בארצות שבהן קר יותר קשה אפילו לצאת לרחוב.

באזור הים התיכון, האקלים מאפשר חיי רחוב פעילים יותר. אפילו סביב הים התיכון ניתן להבחין בהבדלי אקלים בין החוף הצפוני לדרומי. בדרום השמש, היוקדת בחודשי הקיץ, היא גורם משמעותי ולכן החיפוש אחר צל ומים. בצפון אירופה ניתן רק לחלוט על שווקים, כיכרות וחיי רחוב, בעוד שבדרום הם חלק בלתי נפרד מהתרבות. גם שיטות הבניה שונות. הטיח הים תיכוני אמנם סופג מים בחורף אבל יש סיכוי סביר שיתייבש בטרם יחדור לבית. בארצות קרות יותר חדירת מים לבית גורמת לפיצוצים כאשר הטמפרטורה יורדת מתחת לאפס, כפי שלמדו מהר מאוד המהגרים הראשונים מאנגליה לצפון ארה"ב. לעומת זאת בדרום ארה"ב האקלים דומה יותר לאזור הים התיכון, המאפשר שימוש בגבס, בטח, בסיד וכיו"ב. מכאן אחד הגורמים לפער התרבותי בין הדרום לצפון בארה"ב, באגן הים התיכון, באסיה וביבשת אמריקה.

גם בתחום הרגלי האכילה אפשר להבחין בהבדלים הנובעים מאקלים. בראש ובראשונה השמן, כלומר שמן זית ויין שהם מצרכי יסוד באזור הים התיכון, בעוד שבצפון מקובל להשתמש בשומן מן החי, ומשקאות אלכוהוליים העשויים מדגנים וצמחים מקומיים. לכן המסחר בכל אזור הים התיכון, בעיקר יוון העתיקה, התבסס על יצוא שמן זית ויין מחד ויבוא דגנים ועצים מאידך. ההולנדים, ככל הידוע, המציאו גם את הברנדי, מושג שפירושו בעברית, תרתי משמע, יין שרף, כלומר זיקוק, על מנת לרכז את כמות הכוהל ועל ידי כך לחסוך מקום בבית ובמיוחד באוניות, שהרי תמיד ניתן למהול יין במים על פי טעמו של השותה (וויסקי מופק מבירה בצורה דומה).

התפתחות אחרת, המיוחסת לאקלים בארצות השפלה, הוא השימוש בשמן המופק מגרעיני פישטן, תחילה כאמצעי הגנה בפני הלחות, במיוחד העץ שהוא חומר הבניה המסורתי בכל צפון אירופה ובהמשך גם בציור (צבעי שמן). גורמים נוספים הם החומרים המצויים או החסרים בסביבה, כגון נחושת, ברזל, עופרת, כסף, זהב, שיש, עץ וכיו"ב – השפעה ההולכת ופוחתת ככל שהתרבות, המסחר והטכנולוגיה מתקדמים יותר, (כיום הגורם המאחד הוא הטכנולוגיה: קירור, חימום, טלפון, טלוויזיה וכיו"ב). לכל הגורמים שהובאו עד כה יכלה להיות השפעה כל שהיא על התפתחותה של החברה. אבל, קשה ואולי גם אין צורך, להעריך אלו מהם היו היותר מכריעים.

עם זאת אין ספק שבצפון אירופה, כולל הולנד, כמובן, היה זה דווקא האקלים, שגרם יותר מכל לצורך במחסה ראוי בחודשי החורף הקרים. רמז לעניין זה אפשר למצוא בהתפצלותה של המילה בית. האחד, כללי (House) והשני, בית מגורים (Home) - פיצול שאינו בולט כל כך בשפות, כגון עברית, שהתהוו באקלים, הנוח יחסית, בין מצרים לנהריים. אפשר, למרות שאין דרך להוכיח זאת, שאותו אקלים קר או אולי גורמים אחרים סמויים יותר, זרזו את גיבושו של המעמד הבינוני בארצות צפון אירופה.

הטעות בתיאורית הפוזיטיביזם מקורה בעודף החלטיות וראצינאליות. כלומר לא לכל דבר יש סיבה מוחשית – תפיסה המתאימה למדע. לאדם יש סיבות נוספות המעוגנות בעצם היותו אדם. למשל סיבות שמקורן ברגש, ברעיון או במסורת. במילים אחרות הדטרמיניזם: 'כל בני האדם...' 'כל מעשיו...' וכיו"ב מתאימים למדעים או לשיחת חולין אבל מתפוגגים כאשר מנסים לעשות אותם. מכאן המשפט לפי היוצא מן הכלל המעיד על הכלל, שפירושו למעשה ההבחנה בין מקרים או תופעות בודדות וחרגות מחד והמצויות/שכיחות מאידך. אלה ואלה מתקיימים במקביל ואין הם מבטלים זה את זה, כפי שאמור לקרות במדעים מדויקים. דוגמא של טעות בתיאוריה, שלכל דבר חייבת להיות סיבה מוחשית, אפשר למצוא אצל האדריכל התאורטיקן הנודע יוג'ין ויולה-לה-דוק*. בספרו על האדריכלות – ספר שבו הוא טוען בהתלהבות, של רומאנטיקו, בזכות הכנסיות הגותיות שעסק בשיקומן. בהקשר זה העלה סברה שאבני הקישוט על גבי העמודים החיצוניים (Pinacle) נועדו לשמש כתוספת משקל מול לחץ הקשתות הדואות. ההסבר אמנם מוחשי, אבל מופקפק, וספק אם הבנאים באותם ימים היו



ריקוד הקאבוקי.

מסתכנים בהנחות מעין אלו. לימים נעשה נסיון להגדיר את כלל 'האמנות כחוויה' - זאת על פי הכותרת של ספר, באותו שם, שחיבר, (1934), ההוגה והמחנך האמריקאי ג'ון דיואי (Dewey 1859-1952). לדבריו היצירה היא ביטוי לסך הניסיון או החוויות, שרכש האמן מסביבתו, במילים אחרות, ברוח הפוזיטיביזם: מקום, חברה וזמן. אי לכך יצירת אמנות אינה יכולה להניע את לבו של הצופה במלוא עוצמתה מבלי שידע את הנסיבות והכוונות לעשייה. כך למשל, האם ניתן לחוות מחזה בשפה זרה, מבלי שנבין את המילים: התשובה היא כן ולא. המאזין הצופה יתייחס בעיקר לתנועות, לתלבושות ולצלילים ללא קשר למהות או איכות המחזה. במילים אחרות החוויה מצטמצמת להבנה חזותית וצלילית, ולא לתוכן, שהוא, לעתים, שונה ממה שהצופה מדמה בנפשו.

אחת הסיבות להצלחת סיפרו של דיואי, בין אם קראו אותו או לא, היא הכותרת 'אמנות כחוויה' - הצלחה הנובעת מהשינוי בתפיסת האמנות, ממחצית שנות ה-1910 ואילך. עד לשלב זה, ההנחה הייתה שהשפה החזותית, כמו כל שפה, מובנת ליוצר ולצופה כאחד. יסוד השפה היה התיאור של עצמים מוכרים. לאלה ניתן להוסיף סימנים מוסכמים. למשל דמות אדם עם כנפיים פירושו 'שליח משמים', כגון, ביוון העתיקה או 'מלאך' בנצרות. כלומר התפתחות המקבילה לכתב: מציור (פיקטורמה) ל-א"ב (ר' תקשורת).



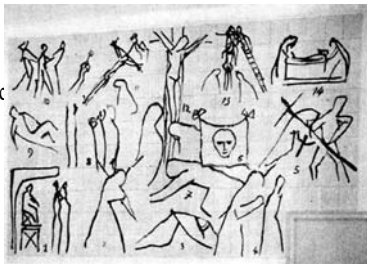
וולדה וילם ואן דר, ספינה טובעת.



מומפר גיוס דה, נוף על הנהר 1610.



פיקאסו פאבלו, הטבח בקוריאה.



1655-60

מאטיס אנרי, קפלה של רוסארי 1951.



עצמו. לעתים נדמה שאכן קיים קשר ברור בין האמן, יצירתו, הזמן והחברה בהם הוא חי והנה באות דוגמאות, מהעבר הרחוק והקרוב, המוכיחות את ההפך. כלומר אין זיקה, לפחות לא ישירה, לתקופה, למצוקות ולשמחות החברתיות. במילים אחרות, יצירת אמנות היא במידה רבה ישות בפני עצמה. אבל גם היא כמו כל אדם מתקיימת במסגרת חברתית כלשהי, לעתים גלויה ולעתים נפשית וסמויה. הנתק בין האמן והחברה מאפיין את התקופה המתחילה בשנות ה-1870 כאשר הדגש עובר לביטוי האישי. כך למשל יש אומנים שכל יצירתם עוסקת בנושא ביקורת החברה ויש שאצלם היצירה היא אופטימית וצבעונית. היוצא דופן, אבל לא היחיד, היה פאבלו פיקאסו* שצייר את 'גרניקה' (1937) ואת סדרת 'מלחמה ושלום' לאחר מלחמת 20 – תמונות שהן למעשה שונות, מבחינת הנושא, משאר יצירותיו. לעומת זאת ציוריו של אנרי מאטיס* תמיד צבעוניים ומלאים שמחת חיים, למרות האירועים האישיים החברתיים והפוליטיים של חייו, שהחלו במחסור וספקות, עבור דרך מלחמת העולם הראשונה, מלחמת העולם השנייה, הכיבוש הגרמני, השיקום והמחלה ששיתקה את ידיו. אפילו ציורי המסע של ישו מהכלא לצליבה נושאים חותם של האופטימיות ולא את הייסורים של הנידון למות אכזרי.



פיקאסו פאבלו, גרניקה 1937.



מה הקשר בין האקספרסיוניזם, הבוטה בקיצוניותו, בצירוגרמני למציאות של אמני סגנון זה? יתרה מכך מדוע הופיע הסגנון במרכזה של התרבות הגרמנית לפני מלחמת 1914, למרות פריחתה בכל התחומים? – סגנון שהיה הגיוני יותר לו הופיע בשנות ה-1920 בעת המשבר הכלכלי, כפי שאכן קרה, אבל בתחום הראינע ואומנויות הבמה. במילים אחרות, האם מדובר בתזמון מקרי שבו החברה הולכת בעקבות כמה אומנים בודדים או להפך: האומנים הם נושאי דברה של החברה, מעין 'נביאי' החוזה כפי שסבר פאול סרוזיה* (ר' סגנון: סימבוליזם) הצרפתים הרבו לדבר על תפיסתם האובייקטיבית. אבל בו זמנית מופיעים כאן בצרפת אקספרסיוניסטים מובהקים כגון ג'ורג' רואר* (ר' פוביזם). אפשר לטעון שהשאר, וינסנט ואן גוך*, חיים סוטין*, מרק שאגאל* הם 'זרים' שאימצו את פאריז אבל באותה מידה גם פאריז אימצה אותם תחת השם 'אסכולת פאריז', כולל, כמובן, פאבלו פיקאסו*.

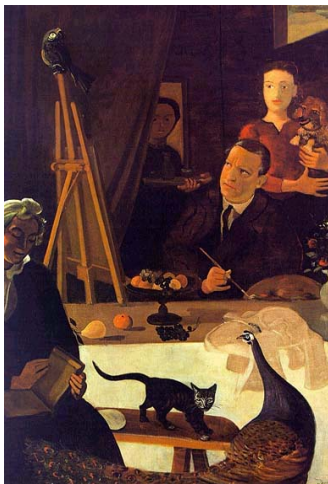
ואנטוניו סנט'אליה* העלה חזיונות אדריכלים של עולם תעשייתי, בעוד שארצם, איטליה, עצמה עדיין פיגרה מבחינה טכנולוגית. מכאן שהפוטוריזם צריך להופיע באנגליה או בגרמניה. האם יש קשר בין התהוותו של האוונגארד הרוסי בין השנים 1910-17 ובין המהפכה, שהתחוללה לאחר מכן? או האם היה כאן רמז לבאות ברוח סגנון הנביא/סימבוליזם של סרוזיה? ולמה אימצו מנהיגי המהפכה את

הסגנון ולאחר מכן זנחו אותו ואת יוצריו? למה גם כאן דבקו במושגי טכנולוגיה וסגנון מכניסטי פוטוריסטי למרות הפיגור בתחומים אלו, שהיה אפילו גדול יותר מאשר באיטליה? אפשר כמובן לטעון שדווקא הפיגור הוא שהמריץ תופעות אלו. אבל השאלה היא מדוע לא הופיעו בארצות אחרות שגם הן פיגרו מבחינה זו. כך למשל ספרד ואוסטריה?

יש גם כמה מקרים שאמנם עובר מסגנון לסגנון, או מחליף נושאים בצורה קיצונית. לעתים ניתן להסביר את התופעה ולעתים לא. כך למשל הצייר הנורבגי אדוארד מונק*, שהחל לפני מלחמ"ע, נתן ביטוי לחרדותיו האישיות (המוות, הקנאה, הצעקה). בהמשך, לאחר משבר נפשי, עבר לציורי נוף, שאיש לא טרח לפרסמם, למעט אולי בארצו. תופעה דומה של פניה לציורי נוף הייתה גם אצל האקספרסיוניסט לודוויג קירשנר*, אלא שהמעבר היה תוצאה של משבר נפשי, שמחסים אותו לחויותיו במלחמ"ע, כלומר תהליך הפוך מזה של מונק. דוגמאות אלה הן בעיקרן תופעות אישיות ולכן שייכות רחל מהרה ומהרה לעומת יצירה ויצירה כמה מגמות דרך אנדרה, שמאל: משפחת האמן 1939. ימין: הדרך המתעקלת 1906. לכאורה היינו מצפים מאמנים צעירים שיתלכדו יחד על מנת לפרוץ דרך אל הצמרת. בהמשך לאחר שהגיעו למטרה יתמידו באותו סגנון, בעוד שדור הצעירים הבא יחזור על אותו תהליך.

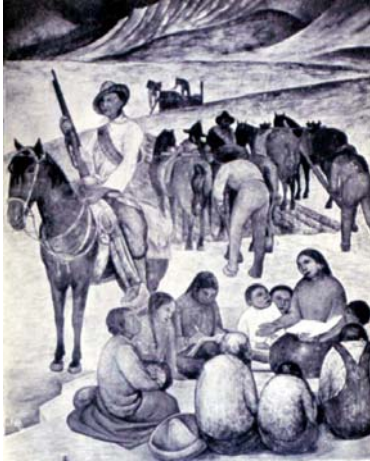


מונק אדוארד, שמאל: עצי אלון 1923. ימין: הצעקה 1893.



ולאמן מוריס, ימין: בתים בחורף. שמאל: המסעדה 1905.





ריברה דיגנו, בייס על אדמה משותפת 1924.



סקירוס, הדמוקרטיה החדשה 1943.



אורוסקו חוזה קלמנטה, הצויליזציה האמריקאית 1932-34.

לריאליזם החברתי של המקסיקנים הייתה השפעה מסוימת גם בישראל, בעיקר בין השנים 1945-55. תחילה על אמני הקיבוצים ובהמשך גם אצל אחרים, שאפילו התארגנו במיוחד למטרה זו.

המדובר בפרויקט ממשלתי (43-1935), לסיוע בתעסוקה, שכלל כ-36000 אמנים, שקיבלו 1600 הזמנות עבודה, מהן כ-1200 ציורי קיר שבוצעו בשנים הראשונות, בנוסף למאות ואולי אלפי ציורי בד שנרכשו בהמשך.

התופעה מוכרת למדי וחוזרת על עצמה כמובן בשינויים מסוימים עד מלחמ"ע1. מכאן ואילך התמונה מסתבכת. רבים מהצעירים בפאריז של תחילת המאה לא רק שלא התמידו בדרכם אלא לעתים פנו לסגנונות נינוחים או לפחות מובנים יותר. ביניהם בולטים ג'ורג' בראק* ואפילו במידת מה פאבלו פיקאסו – למעט תגובתו לפרשת "גרניקה" שהיא יוצאת דופן מכל בחינה אפשרית, כפי שכבר צוין. 'ריכוך' העמדה הקיצונית מאפיינת גם את יוצרי הפוביזם* אנדרה דרו*, מוריס ולאמן*, קיס ואן דונגן* וגם אחרים נועזים לא פחות, כגון פרנאן לגיה* ורובר דלוניי* שהיו מזוהים עם האורפיזם*. הסיבה העיקרית, כך סוברים, לנסיגה הייתה הנטייה הכללית של 'חזרה לסדר', שאפיינה את פאריז לאחר מלחמ"ע1. מכאן אפשר היה להניח שהתפתחות דומה תקרה גם לאחר מלחמ"ע2. אבל, מה שאירע היה שונה מאוד.

פאריז התאמצה כאמור 'לחזור לסדר', כפי שקרה לאחר מלחמ"ע1. אבל הנסיבות היו שונות, דור החלוצים, של תחילת המאה ה-20, הלך ונעלם והנותרים כבר היו מבוססים ולכן רחוקים מדי, נפשית, מהצעירים. כך גם דור הביניים, בעיקר הסורראליסטים. המצב הכלכלי היה עדיין בתחילת התאוששות מנזקי המלחמה. ציבור הקונים נהיה, כמעט בלעדית, אמריקאי. שינוי זה התקיים, למעשה, גם בין המלחמות אבל בצורה פחות חדה. מכל מקום, ההצלחה, עתה, הייתה מותנת במידה כמעט מכרעת בטעמים. בתחילת שנות ה-1950 יצאה ארה"ב במסע לחיזוק מעמדה בתחומי התרבות. המפנה היה, אולי, הדרגתי, אבל הוא הורגש בפתאומיות, כאשר כל העיניים הופנו אל התגלית החדשה: אמנות אמריקאית ברמה בין לאומית – למרות שבפועל כבר מלאו לה כעשור ועברו עליה כמה גלגולים שהלכו ונחשפו במהירות מסחררת בזה אחר זה (ר' בהמשך עלייתה של האמנות המופשטת).

לעת זו נחשפת תופעה נוספת, אמנם לא חדשה, אבל בולטת יותר, של אומנים, באירופה, בארה"ב ואפילו בארץ, המשנים כיוון משתי סיבות. האחת, על מנת להשתלב במגמה החדשה המבטיחה סיכוי של פרסום והצלחה כלכלית. במילים אחרות, לא תוצאה של התגלות או הארה אלא בהשפעתם של מבקרים בעלי גלריות ושאר מומחים. השניה, היא אמנם תוצאה של שינוי פנימי. אבל בין אלו יש מקרים, שהציבור ממשך לבקש יצירות קודמות – מצב המאלץ, לעתים בלית ברירה, את האמן להמשיך ולצייר תמונות 'ישנות' כביכול. התופעה הבולטת במיוחד אצל ג'ורג' דה צ'יריקו* - נושא המופיע בפרק האנ"י* והאמנות החזותית.

הדוגמא המוחשית והחד משמעית, לזיקה בין אמן לחברה, היא יצירתם של שלושת האמנים המקסיקנים: דיגנו ריברה*, חוזה קלמנטה אורוסקו*, אלווארו סיקיירוס*. אלה הציבו לעצמם כמטרה לייצג את העם המקסיקני ושעבודו לאורך ההיסטוריה, החל מהכובש הספרדי ועד לבעלי ההון מארה"ב – במשולב עם השקפות עולם של קומוניזם (אורוסקו), טרוצקיזם (ריברה) ותפיסות מהפכניות אחרות. לסגנונם הייתה בשעתו השפעה מרובה על אמנות ארה"ב בשנות ה-1930, מקום בו מצאו מקלט, כאשר נאלצו לברוח ממקסיקו בגלל מהפך במדיניות השלטון במולדתם.

לרוע המזל, גם בארה"ב לא שפר חלקם של המקסיקנים. ריברה, למשל, הוזמן לבצע ציורי קיר במרכז רוקפלר בניו יורק. אבל להכניס 'תיקונים' כאלו התברר שהנושאים שלו, כמו בעבר, עוסקים בדיכוי ארצות אמריקה הלטינית בחסותו של הקפיטליזם האמריקאי. ריברה סירב לעשות את אותם תיקונים (בעיקר הסרת דמותו של לנין) והציורים גורדו מהקירות. (ריברה שיחזר את הציור במקסיקו). גורל דומה היה לציורי בד/קיר של אומנים אמריקאים, שבוצעו עבור מוסדות ציבוריים שונים, במסגרת פרויקט תעסוקה ממשלתי – זאת בהנחה, נכונה למדי, שמה שאינו ידוע ישכת. בדיעבד קשה לדעת מה היו אותם ציורים. אבל סביר להניח שחלקם צוירו בסגנון הריאליזם של המקסיקנים וחלקם בסגנונות אחרים, כולל מופשט. אלה וגם אלה איבדו את חינם וסולקו, במהלך שנות ה-1940 ככל שהתחדדה המלחמה הקרה.

סופה של תוכנית התעסוקה של האומנים בארה"ב מאפיין את הסתירה הפנימית בחיבור אמן חברה. במילים אחרות הגבולות החברתיים של האמנות. החל מהגלות שנכתפה על קאליקראטס ופדיאס באתונה. עבור דרך הוצאתם להורג של אומנים על ידי שליטים ועד לנידוי והחרמה על ידי הממסד והחברה הן בבריה"מ והן בארה"ב (שניהם יחד או כל אחד לחוד). הריאליזם כביקורת המציאות נדחה על ידי כל חברה וממסד. אדרבא, היוצא דופן הוא המקרים המעטים שבהם התייחסו לביקורת בסלחנות, אם הוגשו במארז של הומור או לגלוג שאינו חורג מהמוסכמות. כך למשל, ויליאם הוגארט* ואונורה דומיה*.



רוקוול נורמן, לפני הזריקה 1916.



פולוק גיאקסון, מספר 1 1949.

באותו הקשר והזדמנות אומצו כאמריקאים גם ציירים שהגיעו בשנות ה-1930, כגון מרסל דושאמפ*, פייט מונדריאן*, וילם דה קונינג*, ארשיל גורקי*, יוזף אלברס*, מאקס בקמאן*. ולא כל שכן אמריקאים, למרות שחיו תקופות ארוכות מאוד ולעתים רוב ימיהם באירופה, כך למשל ליונל פיינינגר* בגרמניה עד למלחמה, מאן ריי* ואלכסנדר קאלדר* בצרפת.

עלייתה של האמנות המופשטת. החברה והממסד, בארה"ב שלאחר מלחמת 1918, ראו עצמם כמנהיגי עולם חדש; יותר דמוקרטי ויותר חופשי, עם מדיניות רווחה מתקדמת. אבל חשוב לא פחות, בתחרות קיומית מול בריה"מ, שטענה כי היא מיישמת את אותם עקרונות. לכן משני צדי המתרס או 'מסך הברזל', כפי שקרא לו וינסטון צ'רצ'יל לאחר המלחמה, נתגלתה הרתיעה מכל ביקורת – ביקורת שהתפרשה כחתיירה תחת אשיות החברה, על ידי הצגת חולשותיה. לא יפלא על כן שהמאייר, היותר פופולרי בארה"ב היה נורמן רוקוול (Rockwell 1894-1978), שעבודתו היא אספקלריה של הקונצנזוס המשלב הומור, ליברליות ושמרנות. גם האמנות המופשטת לא זכתה לאהדה רבה בארה"ב. סביר להניח שההתייחסות לעניין זה הייתה בבחינת כבדהו וחשדהו. כלומר תופעה לא מובנת ולכן חשודה או 'לא אמריקאית' (Unamerican), אם להשתמש באחד מביטוייו של הסנטור ג'וזף מקארתי (1908-57) הידוע לשמצה – במיוחד לאור העובדה שרבים מהאמנים צידדו בגלוי בדעות שמאליות וחלקם, כגון פאבלו פיקאסו, פרנאן לגיה, בקומוניזם.

מקארתי התפרסם (1950) בגין הצהרתו לפיה הסתננו 205 קומוניסטים לשורות משרד החוץ. בהמשך האשים גם את הנשיא דווייט אייזנהאר ופוליטיקאים אחרים. בסופו של דבר כראש ועדת חקירה האשים גם קציני צבא (1954) – האשמות שהביאו לסילוקן באותה שנה. ה'מקארתיזם' היה בדיעבד לאחת התקופות האפלות ביותר ברוב תחומי התרבות האמריקאית: קולנוע, תיאטרון, השכלה וכו', כאשר הכל חוששים שמא ידבק בהם כתם הקומוניזם.

נפילתו של מקארתי מסמנת פתיחות לרוחות חדשות. בין השאר גמלה ההחלטה לקדם, בגלוי ובסמוי, את מעמדה של ארה"ב בתחומי התרבות. הכוונה הייתה בתחילתה להיבטים הייחודיים לאמריקה, כגון ג'אז. עד מהרה הופיע הרצון לכלול גם תחומים אחרים. אבל כאן התעוררו קשיים: איכותו של הקולנוע הייתה, בדרך כלל, ירודה למדי כתוצאה מפועלו של מקארתי – למעט כמה סרטים שהתבססו על מחזות ריאליסטיים של טנסי וויליאמס וארתור מילר. הריאליזם באמנות החזותית, על אף שתאם את תפישתו של הקהל והממסד היה, כאמור, חשוד בנטיות שמאליות ואפילו חתרניות – חשד שהתבסס על הן זיקתם הפוליטית של הריאליסטים המקסיקנים והן על תמיכתה של בריה"מ בסוג של ריאליזם, הידוע בשם 'ריאליזם סוציאליסטי'. למעשה נותר סגנון ההפשטה המוחלטת, דווקא בגלל דחייתו על ידי בריה"מ. יתרה מכך הפשטה מוחלטת היא ניטראלית מבחינת הביקורת החברתית. גם אם היא נרמזת לעתים נדירות בשם התמונה. כך למשל הצבא "האדום מנצח את הלבן" של אל לסיצקי* (1920) או "מחווה לרפובליקה הספרדית" (1949-76) של רוברט מאדרוול*. הצלחת ההפשטה המוחלטת החלה בצורה דרמטית עם מותו של הצייר ג'יאקסון פולוק* בתאונת דרכים (1956). התאונה, שזכתה לכותרות, הפכה אותו בין לילה לסוג של דמות רומאנטית וללא ספק נציגה של אמנות אמריקאית ייחודית, שזכתה לשמות, כגון 'אקספרסיוניזם מופשט', 'אמנות פעולה' ולבסוף 'אסכולת ניו יורק', כאשר הופיעו 'תגליות' נוספות, חלקן בתחום התיאור והנושא ('אמנות הפופ') וחלקן מופשטות לחלוטין ('ישדה הצבע', מינימליזם, 'אמנות אדמה' וכו').

שלב זה החל גם מאמץ לקדם את מעמדה של האדריכלות האמריקאית בעולם על ידי הזמנת שגרירויות חדשות. בין אלה של ארו סארינג* בלונדון של וולטר גרופיוס* באתונה, של אדוארד סטון* בדלהי, של חוזה לואי סרט* בבגדאד, של לואי קאהן* בגאנה (לא בוצע) ושל ג'ון ג'והאנסן* בדבלין (לא בוצע), כמו גם בנין אונסק"ו של מרסל ברויר* בפאריז ומוסדות רבים אחרים שארה"ב משתתפת במימון תקציבם. במקביל חל גם שינוי במעמדו של 'המוזיאון לאמנות מודרנית' בניו יורק שהפך עד מהרה לסמכות הבין לאומית המובילה בקביעת ערכי האמנות החזותית על כל תחומיה: גרפיקה, ציור, פיסול, אדריכלות, כולל, כבר בשנות ה-1940, פתיחת אפיקים חדשים, כגון צילום ועיצוב המוצר. אליו הצטרפו עוד מוזיאונים בניו יורק, כגון 'ויטני' ו'גוגנהיים' ובעקבותיהם עוד עשרות בכל ארה"ב מחוץ לחוף.

כל עוד האוואנגארד היה נחלתם של מעטים, ציבור האוהדים התרחב, בדרך כלל, באיטיות עד שהגיע אל אולמות המוזיאונים. עתה התהפכו היוצרות. המוזיאונים, בראש ובראשונה 'המוזיאון לאמנות מודרנית' בניו יורק, החלו להציג קבוצות של אומנים צעירים ובלתי מוכרים, לעתים בשיתוף עם הגלריות היוקרתיות. הקשר עם הציבור אמנם ממשיך להתפתח לאיטו כרגיל. אבל לעומת זאת נוצרה תלות חדשה בחוות דעתם של אוצרי האמנות, הפוסקים לחסד או לשבט. בקיצור מעין אקדמיה חדשה. אם מוסיפים לכך את סכומי הכסף שבהם מדובר, יקל להבין את המצב הנוכחי, שבה האמנות היא

השקעה, המבוססת שוב, כמו במאה ה-19, על גושפנקא של מוזיאון מכובד (ר' בהמשך שיפוט ממסדי).

כאמור מעבר מרכז אמנות המערב מפאריז לארה"ב, בעיקר ניו-יורק, ניזון כנראה במידה רבה מהמאבק בין שתי מעצמות העל: ארה"ב ובריה"מ. המפנה החל בשלהי שנות ה-1980 עם נפילתו של הקומוניזם ברוסיה. בשלב זה נשארה ארה"ב מעצמת העל היחידה. אי לכך בטל הצורך להמשיך ולקדם את מעמדה בשדה התרבות, שנתפס כמובן מאליו. אפשר ששינוי זה הוא הגורם לדעיכה ההדרגתית של כלל האמנות החזותית במערב. אבל כשם שנדרש למעלה מעשור עד שמעבר המרכז מפאריז לניו-יורק היה לעובדה מוגמרת, כך גם יידרש זמן עד שתתברר התמוססות המרכז בניו יורק – קרוב לוודאי רק לאחר עלייתו של מרכז חדש.



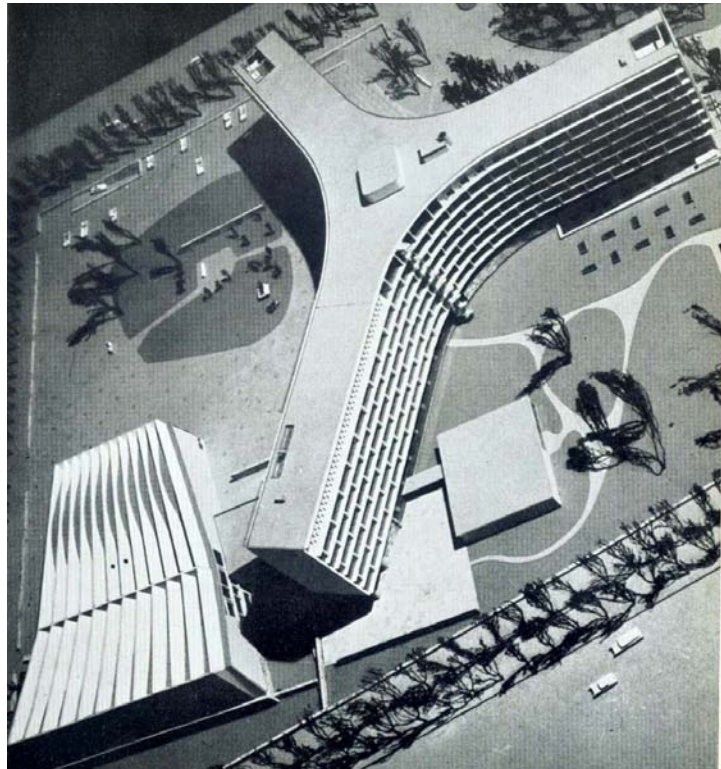
גרופיוס וולטר, שגרירות ארה"ב באתונה.



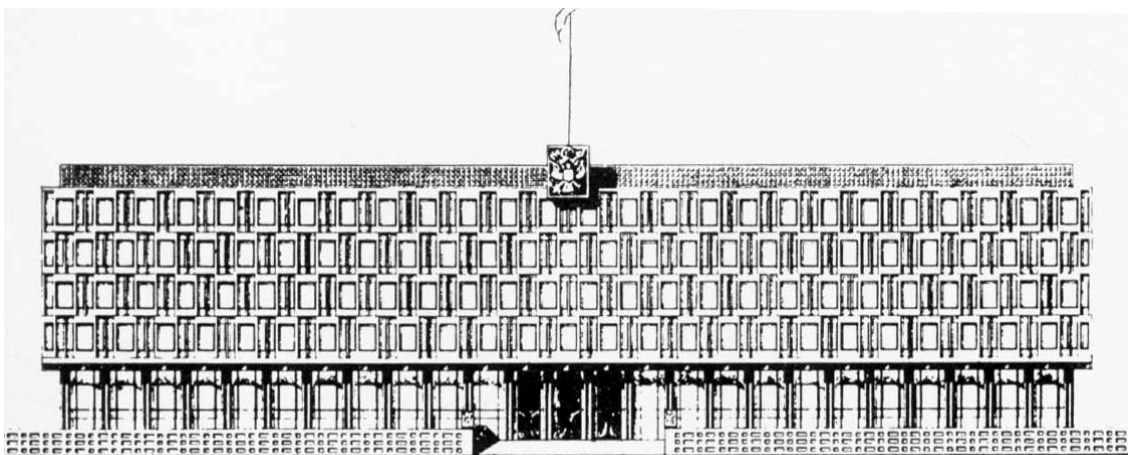
סטון אדוארד, מודל שגרירות ארה"ב בניו דלהי.



גיוהנסן גיון, הצעה ריאשונית לשגרירות אמריקאית בדבלין.



ברוייר מרסל, מודל מטה האונסקו, פאריז.



סאריין ארו, שגרירות אמריקאית בלונדון.

אמנות מונומנטאלית, פרושה הראשוני של המילה מונומנט בלטינית, הוא 'יד זיכרון' או 'גלעד'. היות ולנושא זה מוקדש קטע נפרד, הכוונה כאן מתייחסת למשמעות המשנית של המונח – משמעות הנובעת, בהשאלה, מהראשון, כלומר גדול מאוד, ענק, קבוע לנצח, מרשים לטובה אבל גם לרעה. למשל, טעות מונומנטאלית. מכל מקום המונומנטאליות היא אחד התחומים שבהם יש לאמן תפקיד עיקרי בגישור בין כלל החברה והשפה החזותית. על כך מעידים ציורי המערות (אלף 15 לפנה"ס) עמודי הענק בגיבל טפה בטורקיה (אלף 8 לפנה"ס) המגאליטים, הפירמידות והזיגוראטים (אלף 3 לפנה"ס).

כל עוד היו מזמינים רבים, בעלי יכולת, ארמונות עם גנים, אולמות, קירות ותקרות מתאימים ליצירות גדולות לא הורגש המעבר לאמנות אינטימית. המפנה אירע בשנות ה-1870, כלומר עם שובה הסופי של צרפת למשטר רפובליקאני. בשלב זה, האמנות, במיוחד האוואנגארדית, התמקדה בציור במידות קטנות יחסית. יצירות שעלו בקנה אחד עם האמצעים הצנועים של האומנים. כי תמונה גדולה מחייבת סדנא גדולה, וכמות לא מבוטלת של חומרים (בד וצבע) ומקום אחסנה. גם לציבור הקונים לא הייתה נטייה לקנות תמונות גדולות בהעדר מקום תצוגה.

רק הזמנה מראש יכלה להניע יוצר למסלול זה – מסלול שנותר, מאז ועד היום כמעט בלעדית בידי האומנים המוכרים על ידי הממסד, עבור הממסד. פירושו של דבר בראש ובראשונה המוזיאונים. כך למשל 'שושנות המים' של קלוד מונה*, 'הרקדניות' של אנרי מאטיס*, 'גרניקה' של פאבלו פיקאסו ובמיוחד שלושת המקסיקנים: דיגו ריברה*, חוזה אורוסקו* ודויד סיקיירוס*. היוצא דופן לעניין זה הן 'העלמות מאביניון' של פיקאסו ועבודותיו של גיאקסון פולוק*. בשני המקרים מדובר אמנם בתמונות גדולות אבל גם בדחף חסר מעצור של יוצר המאמין שעבודותיו יוצגו בסופו של דבר במוזיאון זה או אחר.

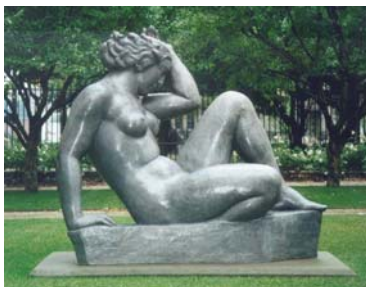
אותה תופעה מאפיינת במידה רבה גם את הפיסול. עם זאת ניתן להבחין בהבדל רב משמעות: פסלים גדולים למדי ניתן להציב בחצר או גינת הבית. עם זאת אין ספק שהפיסול המונומנטאלי, במיוחד הפיגוראטיבי הלך ודעך במהירות במהלך המאה ה-20 - כצפוי עם כמה יוצאי דופן, כגון אריסטיד מאיול*, והנרי מור*. אבל, עיקר הפיסול המונומנטאלי עבר לתחום ההפשטה לעתים במשולב עם הנוף, כך למשל איזאמו נגוצי*, יצחק דנציגר*, כריסטו*, דני קארוואן* וכו'.



פולוק גיאקסון, מתוך סרט על עבודתו.



קראוון דני, אנדרטה לחטיבת הנגב 1965

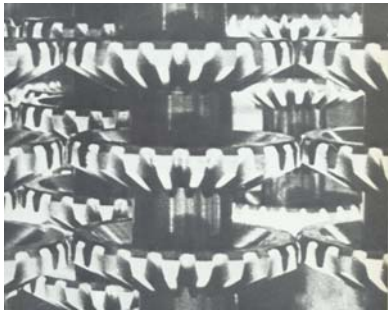


מאיול ארסטיד, ים תיכוני 5-1902.



מונומנט ליסיקראטוס 335 לפנה"ס.

הדמוקרטיה האתונאית הייתה מגבלת למדי. הכוונה לחוסר השוויון המובנה באתונה. כלומר, אמנם דמוקרטיה עממית, שבה הכל בוחרים וכולם זכאים להיבחר – למעט נשים, עבדים וסוחרים (לכאורה 'זרים'). העבדים היו כשליש מהאוכלוסייה והנשים כמחציתה. לפחות כשליש מיתרת הגברים היו, קרוב לודאי, עדיין ילדים. מכאן שהמדובר בציבור קטן למדי, יחסית, לכלל האוכלוסייה. אותה דמוקרטיה אתונאית זכתה גם לביקורת דווקא מצד כמה מההוגים החשובים כהתגלמות 'שלטון ההמוני'. החסר את שיקול הדעת הנדרש.



רודצ'ניקו, גלגלי שיניים.



הופר אדוארד.

אמנות ודמוקרטיה. עד למחצית המאה ה-19, הייתה האמנות כולל האדריכלות, נחלתו הבלעדית של הציבור שבידיו היו השלטון - ציבור הומוגני למדי, ובמידה והיה גם משכיל ובעל טעם (תכונה שאינה ניתנת להגדרה), כך הייתה גם האמנות. ככל שמתקרבים לתקופתנו הולך ומתהדק, הקשר לא עם החברה, כלומר הציבור הרחב אלא בין האמנות ודעת המומחים, האוצרים וקומץ יודעי חן. החברה ככלל נשארת מחוץ למעגל, כפי שהיה בעבר, כאשר רוב העולם נשלט על ידי האצולה או האליטה, במובן הרחב של המושג, הכולל את הכמורה, ההשכלה והממון.

השאלה היא האם תיתכן דמוקרטיה באמנות? לשאלה זו כמה תשובות. האחת, החיובית והיותר מקובלת, מסתמכת על העבר, כלומר אתונה, הנחשבת לדוגמא ולמופת של אמנות שנוצרה בקונצנזוס דמוקרטי – גם אם יצירות מסוימות נתרמו על ידי בעל אמצעים, כגון עמוד הניצחון של המקהלה שמומנה על ידי ליסיקראטוס (335 לפנה"ס).

בניגוד לדעה הרווחת הדמוקרטיה של האבות המייסדים של ארה"ב, מחוללי המהפכה הצרפתית ובסופו של דבר רוב המערב התבססה על משטר הרפובליקה הרומית, שבו העם בוחר נציגים הפועלים בשמו (סנאטורים וכו'). הדמוקרטיה של אתונה קרובה, לכאורה, לטכניקה שפותחה בבריה"מ תחת השם 'דמוקרטיה עממית' שבה יכול כל אזרח להציג מועמדותו. אבל קיים ההבדל, שעיקרו כיום איסור כל התארגנות פוליטית למעט מפלגה אחת. פירושו של דבר, בפועל, העדר אופוזיציה או נבחרים בעלי דעה עצמאית. במילים אחרות, דיקטטורה, בדרך כלל, של איש אחד או קבוצה קטנה המרכזת בידה את השלטון.

את משמעותה של המהפכה הרוסית הבינו בחוג אמני הקונסטרוקטיביזם: כאמנות שימושית, (ר' עיצוב). במילים אחרות, סופה של אסתטיקה, שנועדה לבעלי הממון שלכאורה היו אמורים להעלים. ואכן משנות השלושים הפכה האמנות למכשיר תעמולתי תחת השם המטעה 'ריאליזם סוציאליסטי' – מטעה מכיוון שהמושג 'ריאליזם' איבד את משמעותו כביקורת החברה והשלטון. פירושו של דבר חזרה לאידיאליזציה של המציאות המאפיינת את מרבית אמנות העת העתיקה ולמעשה עד למאה ה-19. במילים אחרות, תעמולה שביטויה המילולי תואם מושגים, כגון טוב, יפה, חזק, נבון וצודק ומתעלם מהרע, המכוער ואי הצדק.

הריאליזם עצמו גם הוא במידה רבה סוג של תעמולה אבל אין הוא אמור לשרת את השלטון ומבנה החברה הקיימים. נהפוך הוא מטרתו להוקיע את הפגמים והעוולות. כך מפראנסיסקו גויה* ועד לפאבלו פיקאסו*; מ'ז'אק קאלו* ועד מוריס אוטריו* (בצעירותו) ורבים מאמני המאה ה-20 בגרמניה: קטה קולביץ, ג'ורג' גרוס וחסידיו 'התכליתיות החדשה' (נויה זאכליכקייט) ביניהם ג'ון ארטור פלד*, אטו דיקס*, אנה הוך* וכו' (ר' גם דאדא). מגמות של ריאליזם התקיימו גם בארה"ב החל מהמאה ה-19. בין נציגיה תומאס אייקינס*, ג'ורג' בלוז*, אדוארד הופר*, תומאס בנטון*, ז'אק לויין*, בן שון* ועוד. המפנה לכיוון הנוף, הטבע דומם, הדיוקן והעולם הפרטי של האימפרסיוניזם גרם לכך שרק מעטים יכתירו אותו בשם ריאליזם.

בסופו של דבר השפעתה של סביבה חברתית, היא גורם חשוב ביכולתו של האמן ליצור. לפיכך קשה מצב האמנות בכל עידן של קיצוניות: אידיאליזם, ניהיליזם, פאנאטיזם, מטריאליזם וכו'. העובדה שהאומנים עצמם נסחפים עם גלי הבלעדיות אינה מבטלת את האמור אלא רק מצביעה על המורכבות והניגודיות, שבאדם. ספק אם האמנות יכולה להתקיים, במיוחד בימינו, במצב של ביטול הניגודים והריבוי (פלוראליזם). תברה המעמידה את קיומה על יסוד אחד או על אמת אחת, גורמת לצמצום המרחב והגיוון הנדרש, לפעילות היוצרת. לתופעה דוגמאות רבות שביניהן המפורסמת ביותר הן היהדות, האיסלאם, האיקונוקלאזם. הרתיעה של הפרוטסטנטים מעיסוק הכנסיות ביצירות אמנות או יחסם המחמיר של משטרים סטאליטרים כלפי כל סטייה מתכתבי השלטון. יש כנראה זהות בין הצורך בגיוון באומנות או כל תופעה חברתית ואותו צורך בתחום הגנטי. כאן וכאן יש כמות מסוימת שמתחתיה מופיעה סכנת ניוון והכחדה.

לעניין זה של צמצום המרחב יש זיקה גם עם גודלה של המדינה וכפועל יוצא גם מספר האומנים הפועלים בה. יש מי שאמר, כי שוויץ למשל מצטיינת בייצור שעונים לעומת האמנות שנוצרה בימי שלטון המלכים או העריצים (גראהם גרין). העובדה היא שמשוויץ באו כמה מגדולי האומנים במאה ה-20, כגון פאול קליי*, אלברטו גיאקומטי*, לה קורבוזיה* ועוד רבים, אינה סותרת טענה זה, מכיוון שרובם ככולם אימצו לעצמם את אחת המדינות הסמוכות (גרמניה, צרפת ואיטליה). הדוגמא השניה כנגד אותה טענה היא הולנד של המאה ה-17. שוב מדינה קטנה שבה האומנים לא יכלו או לא רצו להגר; עם זאת, סביר להניח שחלק לא מבוטל מיצירתם נמכר לחובבי אמנות זרים שהיו בקשרי מסחר עם הולנד – זאת בנוסף לפריחה הכלכלית קצרת הימים בהולנד עצמה.



מונה קלוד, שושנות המים.

הגאון והחברה. קיימות כמה גישות ליחס שבין האדם כפרט וכלל החברה והיצירה – כל יצירה שינוי או חידוש ולא דווקא באמנות. האחת, גורסת שההיסטוריה בנויה בעיקרה מיחידים שיש להם תכונות מיוחדות - הגרסה השנייה, טוענת, כי ליחידים, בדרך כלל, תרומה משנית וקצרת טווח על ההיסטוריה, שהיא ברובה תולדה של זרמים חברתיים. סביר להניח שהמציאות היא סינתזה בין שתי התפיסות: אך קיימים יחידי סגולה, כמו גם זרמים חברתיים. עם זאת ככל שגדל המספר הכולל של האנשים כן ירבה מספרם של אותם יחידי סגולה, ולכן תתחזק המגמה הכלל חברתית. תפיסה זו היא היותר עדכנית. לעומתה הראשונה אופיינית להשקפת העולם מהעת העתיקה, ועד לתקופת הרומאנטיקה במאה ה-19. תכונות אלו הן הכריזמה והגאונות, שני מושגים שיסודם באותו מקור. כאריזמה פירושה ביוונית 'חסד האלים'. כלומר תכונה הנובעת מכוח עליון. הכוונה בדרך כלל בתחום יחסי אנוש: יכולתו של אדם מסוים לגרום לאנשים ללכת בעקבותיו ולעשות כמצוותו. כך למשל, אלכסנדר מלך מוקדון, יוליוס קיסר, נפוליאון בונפרטה וכו'. המילה גאון לקוחה כנראה מערבית (גיינל) ופירושה 'רוח' כלומר שוב כוח על אנושי הגורם לאדם תופעות שונות ביניהן גם רוח רעה כלומר שיגעון (בערבית מג'נון) – מושג שאומץ במערב בעיקר לציון תופעות אנושיות, בדרך כלל חיוביות, כגון אינטואיציה, השראה, ייחודיות וכו'.

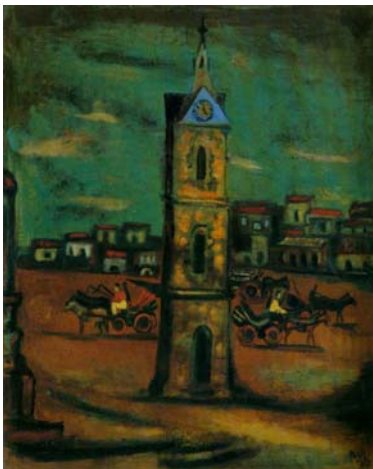
כריזמה. מילה המופיעה גם במשמעות של קסם (Charme): אדם מקסים, מקום מקסים. כלומר, שוב, תופעה שאינה ניתנת להסבר ראציונלי. כך מושג הגאון במשמעות של רוח (Geist, Spirit, Esprit, Genie) 'רוח החוק', 'רוח המקום', 'רוח הזמן'. מושגים אלה חוזרים ומופיעים בתחומי הרגש והאמנות, בדומה לאסתטיקה – עוד מילה מעורפלת למרות שהכוונה ברורה למדי.

גאון. מושג עליו מתלווה, ביומניו, המשורר יוהאן וולפגאנג גתה (1789-1832). לדעתו הציבור מאמין, שאיש כזה אינו חייב להישמע לחוקים ומוסכמות. נהפוך הוא, הגאון הוא היוצר את אמות המידה החדשות והאחרים אמורים ללכת בעקבותיו. לדעתו קבלת עיקרון זה יהפוך לתוהו ובוהו כאשר כל יוצר יחליט שהוא הגאון. אין ספק שמושג הגאון התאים במידה רבה לאווירת הרומאנטיקה של שלהי המאה ה-18 - והמאה ה-19. קל וחומר כאשר קבוצה של 'גאוניים', קטנה או גדולה, מתלכדת, כמעין חיל חלוץ (אוונגארד) במטרה לקעקע כל מוסכמה. למעשה המדובר בתופעת האוונגארדיזם המאפיין את כל תחומי האמנות מאז ועד היום.

ההתפרקות מכל מוסכמה או האונגארדיזם הביא במהלך העשור הראשון של המאה ה-20 לתופעות קיצוניות, בכל תחומי היצירה ממוסיקה עבור דרך שירה ועד כמובן לאמנות החזותית. כל אלה התבססו על ביטויים של צלילים, צבע וצורה מופשטים לחלוטין. אין ספק שכתוצאה מכך חל שינוי ממש. אבל, המשמעות, מבחינתו של המאזין/הצופה, היא הצורך בפרשנות ולימוד בלתי פוסקים של שפות חדשות (ר' שיפוט בהמשך). יתרה מכך יש ומדובר, מלכתחילה, בשפת סתרים שאינה מובנת, לעתים, אפילו לא לאמן עצמו אלא דווקא לאחרים המסוגלים לפענח את משמעותה. התופעה שאין האמן מסוגל להסביר את יצירתו גם היא עולה בקנה אחד עם המסורת העתיקה לפיה אנשים מסוימים נתונים ביכולת לשמש ככלי ביטוי של כוחות סמויים: כך למשל בעלת האוב שאליה פנה שאול המלך או הכוהנים של דלפי ביוון שהיו מפרשים את המלמולים, שהשמיעה פתיה (Pythia) כתוצאה מהאדים שעלו שם מהאדמה. היוונים סברו שגם השירה היא קולן של המוזות בנות האלים המדברות באמצעות היוצר. לכן הומרוס מתחיל את האיליאדה במילים 'שירי בת האלים... כלומר לא הוא אלא בנות האלים הן השרות מגרונו (ר' גם סוראליזם).



פרנל (פרנקל) יצחק, פנים בית כנסת בצפת 1940.



פלדי ישראל, מגדל השעון ביפו.



ארדון מרדכי, הרי יהודה.



בית לוי, ומבט לרחוב שד"ל שנות ה-20.

יחסי אמן-חברה בארץ ישראל. כמה מהמאפיינים שצינו עד כה התקיימו בארץ מאז שנות ה-1920. הכוונה לשני תחומים. האחד, ההכרח להתמזג באווירה הכללית, במיוחד בשוב קטן יחסית, או בלשון אותם ימים 'הקולקטיב הרעיוני'. והשני, פועל יוצא מהראשון ציור הנוף כנושא עיקרי.

כפי שמציין שלמה שבא בספרו "לצייר מולדת". הרוב המכריע של הישוב היהודי היו עולים חדשים. האומנים כמו שאר הציבור ניסו לאמץ לעצמם את הנופים החדשים. ייחודה של המגמה הוא בשילוב האווירה המזרח אירופאית, ממנה באו, עם המראות של הארץ אליה הגיעו. התוצאה יצרה עגמימות מסוימת – מעין בריחה מבוהק האור – בניגוד למגמות הנהירה אל השמש הים תיכונית, המאפיינת אומנים כה רבים משלהי המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20, כגון וינסנט ואן גוך*, אנרי מאטיס* ואחרים. עם זאת יתכן שהתופעה היא תולדה לאווירה הכללית במערב לאחר סידרה של משברים חברתיים וכלכליים שהגיעו לשיאם בשנות ה-1930.

לאמנות של "נופי מולדת" היה קהל אוהד שלרוע המזל היה גם חסר אמצעים, כמו מרבית הישוב. כאשר חל שיפור כלכלי ממחצית שנות ה-1950 ואילך כבר הייתה זו אמנות מיושנת יחסית, שלא תאמה את השאיפה להשתלב עם ההתפתחויות בעולם הגדול. עם זאת יש עד היום ציבור רחב למדי המזדהה עם "הכיוון הישן" – ציבור הקונה ומוכר אמנות ארצישראלית, כפי שמעידות גם המכירות הפומביות.

באשר לאותו 'קולקטיב רעיוני' ניתן להביא דוגמא מתחום האדריכלות. הישוב היה אמנם תמיד מפוצל בין מפלגות שונות ימין, מרכז ושמאל. אבל, עד סוף שנות ה-1960, המאחד היה שווה במשקלו למפריד בין תפיסות העולם: החרדה לגורל יהודי אירופה, מלחמת 1948, השואה, הקמת המדינה והעלייה הגדולה שלאחריה. כל אלה יצרו אחידות שהייתה גם חלוצית באופייה. מעטים מאוד העזו לחרוג מהכלל בצורה קיצונית מדי – אפילו לא בעלי האמצעים והיו כאלה.

האדריכלות משנות ה-1930 עד לשנות ה-1980 הייתה ראי נאמן למדי של אותה רוח קולקטיבית מחד והצרכים המיידיים מאידך. אם בשנות ה-1920 עדיין נבנו 'בתי חלומות' אירופאיים מסורתיים, הרי שמשנת 1930 הכל עבר, כמעט במחי יד, לסגנון מודרני. אפשר כמובן ליחס את התופעה לאירוע מסוים, לאדם מסוים או לצעירי עליה שניה ושלישית, שחזרו לעת זו מלימודיהם בחו"ל (במידה לא מבוטלת כתוצאה מהאווירה הקשה באירופה). אבל הסבר זה בעייתי מכיוון שאין מדובר בתלמידי אסכולה אחת, אלא במגוון בתי ספר בצרפת, גרמניה, אוסטריה, בלגיה, פולניה, איטליה וכו'. אפשר שההסבר האמיתי הוא שוב אותו מושג חמקמק הקרוי אופנה או 'רוח הזמן'.

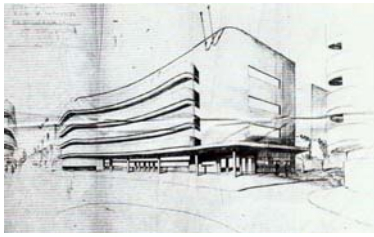
בודדים מאוד החזיקו מעמד עוד תקופה קצרה מול ההתבטלות הפתאומית של הסגנון המסורתי והמעבר למינימליזם. כמה מהם אפילו ירדו מהארץ, כנראה במחאה. יתרה מכך איך נסביר את השינוי הכמעט פתאומי של עולים, מתחילת שנות ה-1920, שאף הם פנו בשנות ה-1930 לדרך החדשה, אם לא רוח הזמן? כך למשל, בנימין חייקין*, לוטה כהן*, יוסף מינור*, יהודה מגידוביץ*, פנחס היט* ואפילו אלכסנדר ברוואלד*, דיקן הטכניון שהיה לכאורה עמוד התווך של שילוב הסגנון המזרחי ומערבי, אבל תכנן את ביה"ח בעפולה ברוח מודרנית תכליתית כמו גם הצעה לבנין העירייה ולתיאטרון 'הבימה' בתל-אביב. האני בהקשר זה כאילו מתבטל מול החברה או נבלע בתוכה. יתכן, כמובן, שפעלו כאן גם שקולים כלכליים או כך עושים כולם ואולי הרצון לפתוח דף חדש עם אדריכלות חדשה במולדת מתחדשת. אפשר שכל הגורמים הללו פעלו בזמנית – שמשעותו בדיוק 'רוח הזמן'.



ברלין, בית א. פודלישבסקי רוטשילד 39, 1923.



בית משפחת חיינקו 1925.



מגידוביץ, קולנוע אסתר עפ"י גינה אורבך.



תומאס קוטר, רומנים של דקדנטיות 1847.



אלכסנדר קאבאנל, לידת ונוס 1863.

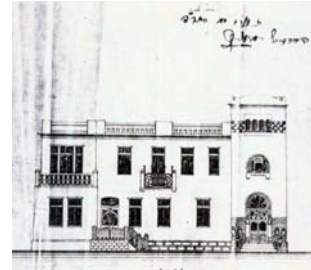
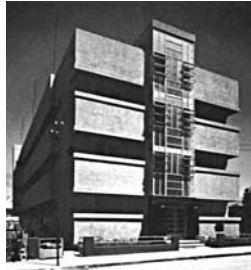


ז'אן ג'רום 1846.



בוגרו אדולף וויליאם, נימפה וסאטיר.

רוח הזמן. מושג שקבע כנראה, הפילוסוף הגרמני פרדריך הגל, על מנת לאפיין תקופה כלשהי, כגון תקופת הרנסאנס, הבארוק, האורות וכי (ZeitGeist). מושג זה היה, כך מספרים, בשימוש רב בפיו של וולטר גרופיוס* לתיאור התהוותה של האדריכלות המודרנית – עד כדי כך שתלמידיו לגלגו שיש לו קו טלפון ישיר אל רוח הזמן, המגלה לו את המתרחש בהווה או העתיד לקרות. עם זאת ראוי לזכור שגרופיוס עמד על כך שהאדריכלות המודרנית היא לא סגנון אלא תולדה של צרכים חברתיים, כלומר תפיסה המעוגנת ברוח הזמן.



שיפוט. המשמעות הראשונית של המילה מתייחסת בדרך כלל לעשיית דין על פי חוק, שנקבע על ידי החברה. לעניין זה אין חשיבות למקורו של אותו חוק: מסורת, נוהג או כוח עליון. בהקשר שלפנינו הדגש הוא דווקא על המשמעויות המשניות והנלוות, כגון דיון, שיקול דעת, קביעת עמדה וכי. משמעויות אלו שכיחות בגלוי או במרומז בכל שיח, כולל כמובן תחומי האמנות החזותית. אפשר שהמילה שיפוט קיצונית במקצת, אבל אינה חורגת מגבולות הנושא שלפנינו העוסק, בין השאר, גם בהיבטים של דירוג והערכה, הנעשים על ידינו כמעט ללא הרף ביחסינו עם הסובב אותנו.

השיפוט עומד בתווך בין האני והזולת, בין היחיד והרבים, כולל יחסי אמן-חברה. המדובר, כנראה, בתופעה שיסודה בדחף הישרדות. תופעה דומה מצויה אצל בעלי חיים רבים, במיוחד היונקים, שקיומם תלוי ביכולת להעריך כוח, כיוון ומהירות, להשגת מזון, להימלטות מפני טורף. אלה קובעים גם את מעמדו של היחיד בדרוג העדר, הלהקה, החברה והמשפחה. הזיקה בין יכולת השיפוט וההישרדות, תקפה גם בהקשר לאמנות. שיפוט, דרוג, הערכה וביקורת טובים מגדילים את סיכויי ההישרדות של האמן. ואם לא זכה לכך בחייו אפשר תמיד לקוות, שאלה יופיעו בעתיד, לאחר מותו, ואילו האומנים הידועים היום ישכחו וכבר היו דברים מעולם. במילים אחרות השיפוט, דרוג והערכה הם לא רק המתווך בין היחיד לחברה אלא, בעקיפין, גם בין הזיכרון והשכחה.

הדוגמאות לעניין השכחה הם אמני המאה ה-19. אפשר שאחת הסיבות להקמתו של מוזיאון אורסיי בפאריז, נבעה מהרצון למצוא מקום לאותם 'מפורסמים נשכחים'. יתרה מכך במידה והם מוזכרים הרי שהכוונה, בדרך כלל, שלילית, כלומר אקדמיים מול האוונגארד, כגון האימפרסיוניזם, שנדחה בשעתו על ידי הממסד. אבל, אפילו באותו מוזיאון נמצא רק בקושי מקום לאותם אמנים. בין אלה שמות כגון תומאס קוטר 1815-79 Couture; אלכסנדר קאבאנל 1823-89; Cabanel; ז'אן ג'רום 1824-1904 Jérôme; ויליאם בוגרו 1825-1905 Buguerreau. התופעה אינה ייחודית לצרפת והיא קיימת בכל ארצות המערב מרוסיה עבור דרך ארה"ב ועד לכמה מאמני ארץ ישראל – אמנים שנשכחו או הושכחו בגין אותה נטייה "אקדמית". תופעה, במידה מה, הפוכה והיא אמנים שכלל לא זכו לתשומת לב בזמנם למרות סגנונם המיוחד. כך למשל, הרומאנטיקן קאספאר דויד פרידריך* מהמאה ה-19 או מתיאס גרינוואלד* (1465/1528-19) שאפילו שמו מוטל בספק.

מסנתת הזמן. סביר להניח, כי בעולם העתיק, במיוחד בתנועה, הערכתו ודירוגו של אמן ויצירתו היו תוצאה של דעת הקהל – מעין שיפוט דמוקרטי, בדומה לתהליך קבלת החלטות בתחומים מדיניים וצבאיים. מקצתן של יצירות אלו הועלו על הכתב וזכו להעתיקים, שנשמרו מדור לדור, עד ימינו. לעומת זאת, ידוע על יצירות אחרות, לעיתים של אותם מחברים, שלא שרדו. אפשר כמובן למנות סיבות רבות לשמירתם או העלמם של כתבי יד. אבל לפחות אחד מהם הוא השיפוט על ידי 'מסנתת הזמן'.

הדוגמאות היותר מפורסמות של 'מסנתת הזמן' הם האיליאדה והאודיסאה של הומרוס; כתבי אפלטון, אריסטו והוגים אחרים; קטעי שירה של מחברים שונים, כולל כמה מחזות של איסכילוס, אוריפידוס, סופוקלס, ואריסטופאנס, כתבים היסטוריים של

הרודוטוס, קסנופון, ותוקידידס. אלה הם רק מקצת שארית הפליטה ההולכת וגדלה כאשר עוברים לתקופה הרומית. מעת זו נותרו גם כתבי יד העוסקים, בין השאר, באמנות חזותית, כגון הרומאי פליניוס "הזקן" (23 עד 79 לספירה), שהתעניין בעיקר במדעים, אבל מתייחס מדי פעם לאמנות החזותית או היווני פאוסאניאס (פעיל 143 עד 176 לספירה) שחיבר מעין מדריך לנוסעים ליוון, בעיקר לאתונה, לדלפי ולאולימפיה. לרוע המזל הדגש בתיאורים וההערות של שניהם מתמקד בתקופה הקלאסית, כלומר עד זמנו של אלכסנדר.

בזכות אלה, אפשר לזהות, גם היום, את עבודתם של כמה פסלים מפורסמים, כגון "זורק הדיסקוס" של מירון*, "נושא החנית" של פוליקליטוס*, "אפולו בלוודר" של לאוכארס*, "אפרודיטת כנידוס" של פראקסיטלס* - הגם שמדובר בחיקויים באבן, שהיו זולים יחסית, לעומת המקור, היקר יותר, שהיה, במקרים רבים, עשוי נחושת. יתרה מכך בגלל ריבוי העותקים אי אפשר לקבוע את מידת הקרבה למקור שאבד - החלטה הנשענת בסופו של דבר על טעמו ויכולת השיפוט של היחיד העשוי להיות בעצמו אמן.



נושא החנית, העתק ממקור 400 לפנה"ס.



מירון, זורק הדיסקוס 450 לפנה"ס.



אפולו בלוודר.



הרכב מדלפי.



פראקסיטלס, אפרודיטה מקנידוס מאה 4 לפנה"ס.

'מסנתת הזמן' שוחזרה בצרפת, כנראה בשלהי המאה ה-19, כאשר נקבעו שלוש תקופות זמן. תקופת האמנות 'המודרנית' שאורכה כ-25 שנים. 'העכשווית' בין 25 ל-50 שנה, והמבוססת או 'היסטורית' מהשנה ה-50 ואילך. לקיומו של התהליך הועמדו בפאריז שלושה מוזיאונים. הלובר שבו הוצגו עבודות לאחר 50 שנה. מוזיאון לוקסמבורג עד 1930. לעניין זה, נמצא רק יוצא דופן אחד והוא הצייר אנרי טולוז לוטרכ*, שהוכנס בסמוך לאחר מותו ללובר, קרוב לודאי בזכות היותו בן למעמד האצולה, שעדיין הייתה לה השפעה לא מבוטלת בשלהי המאה ה-19. מכל מקום החלוקה האמורה לא עמדה במבחן המציאות, בעיקר לאחר שהמוזיאונים הלכו והתמלאו. בסופו של דבר צריך היה להוסיף שני מוזיאונים: האחד, 'פומפידו' לאמנות עכשווית, השני 'אורסיי' לאמנות המאה ה-19. ראוי לציין, כי חלוקת זמנים דומה קיימת בכל העולם בהקשר לתחומים כגון רהיטים, תכשיטים וכו' ההופכים, לעיתים על פי חוק לעתיקות, לאחר 50 שנה. מכאן גם הופעתם הפתאומית לכאורה של פריטים שאוחסנו במיוחד עד למועד הקבוע.

יצירות מנחשת אבדו כתוצאה מהשימוש שנעשה במתכת לצרכים אחרים. לעומת זאת אלו ששרדו ונתגלו מאוחר יחסית, הן מעשה ידם של אומנים לא ידועים, ביניהן הרכב מדלפי, דמות של זאוס או אולי פסידון מטיל רומח. לרשימה זו ראוי להוסיף את דמותו של הקיסר מרקוס אורליוס רוכב על סוס, שנשמר ברומא לאורך כל תקופת ימי הביניים מכיוון שנחשב, בטעות, לדיוקנו של קונסטנטינוס הקיסר הנוצרי הראשון. בתחילת המאה ה-13 הובאו לונציה פסלי הסוסים המצויים מאז מעל לכניסה של כנסיית ס' מארק בונציה. סוסים אלו נגנבו מההיפודרום של קונסטנטינופול, מקום בו שרדו את תקופת ניתוח הצלמים (איקונוקלאזם) במאות ה-8 וה-9 בזכות חשיבותם של מרוצי הסוסים וכנראה גם מפני שלא היו מזוהים עם צלמים של האלים ההלניים והרומים או הקדושים הנוצרים. בהקשר לכתבי היד שהוזכרו, ראוי להוסיף אבחנה השייכת לתחום החזותי, למרות שהיא גולשת מעבר למושג השיפוט. הכוונה להתבססות בלעדית על מילים. כלומר העדר איורים, שהיו עשויים להמחיש נושאים רבים לא רק בתחום האמנות החזותית אלא גם



כנסיית ס. מרק, ונציה.

ביקורת. מונח שכוללים בו מספר משמעויות. הראשונה הלקוחה מיוונית (Kritikos) פירושה שיפוט. אבל בדרך כלל הכוונה לדעה שלילית ביחס לדבר כלשהו. על מנת למנוע ספק, כאשר הכוונה לדיון או 'שיקול דעת', שבו עולים היבטים חיוביים ושליליים, משתמשים במילה הצרפתית Critique ולעיתים בקיצור Crit - להבדיל משיפוט (Critic) מילה שיש לה באנגלית עוד משמעויות, שאין להן זיקה ישירה לשפה החזותית.

בגיאומטריה, בפיסיקה, בצומח וכו'. התופעה קשה להסבר לאור העובדה שבתקופה ההלנית רומית פעלו אמנים רבים בעלי יכולת איור והמחשה, כפי שאפשר ללמוד מציורי כדים, קירות ופסיפסים. ההפרדה החדה בין טקסט ואיור, עתידה להמשך מאות שנים ללא הסבר מניח את הדעת. אפילו הציורים המופיעים בשלב מאוחר יחסית הם למעשה עיטורי עמודים וכריכות עם או בלי זיקה לטקסט ולא כאמצעי הבהרה.

ביקורת עצמית. בשיח האדם עם עצמו הכל אפשרי, כולל ניתוח מחשבה אל מסלול האשליה. אי לכך הביקורת העצמית היא מהכלים החשובים של כל יוצר, באמצעותה הוא יכול לבחון עצמו אובייקטיבית, כאילו מחוץ או מעל עצמו. יש בודדים הנולדים עם יכולת זו ויש אחרים המתעלמים לחלוטין מכל ביקורת חיצונית או פנימית. אבל הרוב, המפקפק והמהסס, חייב במאמץ ארוך של הכוונה ותרגול הנמשך לעתים שנים רבות, על מנת להגיע לרמה סבירה של מיומנות. אפשר שהביקורת העצמית, מקורה בצומת שבו מתלכדים חוש הראייה² ובלוטות האיזון הפיסי, הממוקמות מאחורי האוזן. במילים אחרות, היכולת לראות את המרחב בעיני הרוח מפנה את המבט, אל 'האני' ורואה אותו מבחוץ. תפקידן של בלוטות האיזון, בהקשר זה, מתבססות על עדויות של אנשים שנפגעו באותו אזור מסיבה זו או אחרות, ואשר לפיהן ראו עצמם מחוץ לגופם, כאילו 'נשמתם פורחת' מחוץ לגופם. אפשר שבחויית 'הנשמה הפורחת' מצויה גם תחושת קיומן של שתי ישויות, החומרית והרוחנית, כמו גם 'הכאן ועכשיו' של הקרקע המוצקה, לעומת הנצחיות והרקיע האין סופי.

הדיבור כאמצעי לבחינת האני הוא אחת הדרכים, ואולי העיקרית, אל הביקורת העצמית היא ההוראה, שבה נאלץ האמן, כמעט בעל כורחו, להסביר ולעיתים גם לנמק את עמדתו או כוונתו. ההנחיה של סטודנטים היא המשך המונולוג הפנימי של האמן עם יצירתו אלא שבהנחיה הדברים נאמרים בקול. התלמידים מקשיבים, אבל למעשה גם הדובר מקשיב; מקשיב לעצמו ומקשיב לתגובת השומעים. במילים אחרות זו שיח בין היחיד לחברה.

הדיבור עצמו הוא תקשורת. אבל הוא משמש גם כאחד מדרכי הטיפול הפסיכולוגי. לעניין זה טכניקות שונות ביניהן זו של הפסיכולוג פריץ פרלז (Perls 1895-1970) הקרויה 'תראפיית הגשטאלט'. השיטה דוגלת, בין השאר, בשיח קבוצתי. ההנחה היא שאדם עשוי לשקר לעצמו ולזולת, אבל הרבה פחות לקבוצה. אחת הטכניקות לשיח זה היא הצבת 'הכיסא הריק' שבה המדבר מקיים דו שיח עם עצמו, כשהוא עובר מכיסא לכיסא - הכל בנוכחות הקבוצה. ניתן להבחין בזיקה בין שיטתו של פריץ פרלז והאמנות - זיקה הנובעת כנראה מתקופת עבודתו בברלין, בשנות ה-1920, עם הבמאי הנודע מקס רינהארדט. הזיקה נובעת מאופיו של התיאטרון שהוא למעשה סוג של מונולוג רב משתתפים הנערך מול קהל. כלומר מחבר אחד המדובב את דמויותיו, בדומה לאדם העובר מכסא לכסא בשיטת פרלז, מול הקבוצה השומעת ורואה.

טכניקות אלו ואחרות הן מיסודות הדו שיח של האמן עם עצמו או בינו לבין הצופה. עם כי לעיתים נדרשים משתתפים נוספים, בדומה לתפקידה של המקהלה בטרגדיות יווניות המגלגלת את העלילה קדימה או רומזת על הלך הרוח והאווירה הנדרשת. מאוחר יותר עם התפתחות הדראמה, באתונה (מאה 5 לפנה"ס), נוספו לתיאטרון השחקנים, הגיבור (פרוטאגוניסט) והאנטי גיבור (אנטאגוניסט) וכך הלאה. לא יפלא שההוגים האתונאים הראשונים סוקרטס ואפלטון, אף הם מהמאה 5 לפנה"ס, נקטו באותה שיטה של דו רב שיח. אבל, אצלם כמו בתיאטרון הדוברים מייצגים בסופו של דבר עמדתו של המחבר. מכל מקום את תפקידם של השחקנים ממלאים כיום המבקר, המומחה, היועץ או כל כותרת אחרת שהוא מופיע תחתיה.

שיפוט סמוי. הוא מטבעו קשה לזיהוי, כי עיקרו ההתעלמות. לעניין זה אין הבחנה בין תחומים, כגון מופע, אירוע מדיני, אמנות וכו'. אין מדובר בהכחשה, בגניזה, בצנזורה או במחיקת הזיכרון. כל אלה הן פעולות גלויות שניתן לאתרן, גם אם תוצאתן עשויה לגרום לאותה התעלמות. כאשר נקבעו אלו ספרים יכללו בתנ"ך ההחלטה הייתה גלויה ולכן אין מדובר בשיפוט סמוי. לעומת זאת אפשר לטעון שהדוגמא המוקדמת ביותר של שיפוט סמוי מצויה בכתביו של פליניוס 'הזקן' ששיבח את אמני יוון הקלאסית (מאה 4-5 לפנה"ס) ודחה את רובם מהתקופה המאוחרת יותר ועד זמנו (נפטר 79 לספירה). לכן אלה אינם מוזכרים ויצירות הבודדים המופיעים אינם ניתנים לזיהוי. לזכותו של פליניוס יאמר שכתביו עוסקים במדעי הטבע ואילו דבריו על האמנות הם למעשה סוג של הערות שוליים לדוגמאות של שימוש בחומרים שונים. סביר להניח שפליניוס 'הזקן',

שלא היה מומחה לאמנות מייצג מעין קונצנזוס או לפחות את דעת רבים, כי ספק אם היה מסתכן בנקיטת עמדה שונה מכולם. **פליניוס** היה על סיפון אוניה במפרץ נאפולי בעת התפרצות הגעש ויזוביוס. בגין סקרנותו ביחס לתופעות טבע עלה על החוף ושם נהרג, כנראה בגל גזים חמים.



בארי ופוגין, בנין הפרלמנט בלונדון 1835.

שונה מאוד המצב מאז המאה ה-19 ועלייתן של התנועות הלאומיות, במקביל לגידול העצום בהוצאה לאור של ספרים, כתבי עת ועיתונים, על כל נושא כולל אמנות – תופעה שהפכה למבול לקראת שלהי המאה ה-20, בגין התפתחות התשלובת של דפוס ומחשב. רמז ראשון לכיוון הלאומי מצוי ביומניו של יוהאן וולפגאנג גיטה (1749-1832) ששיבח בצעירותו את הגותיקה כדוגמא של 'סגנון גרמני' מקורי לעומת הסגנון הצרפתי. בהמשך, בשנת 1896, לאחר ביקור באיטליה 'גילה' את הסגנון היווני הקלאסי – הפעם כדוגמא לשילוב הראציונלי והאי ראציונלי שבאדם. הפכפכות דומה ניתן למצוא באנגליה. גם כאן סברו תחילה שהגותיקה היא סגנון אנגלי מקורי ולכן ראוי לשמש כקישוט לפרלמנט הבריטי (68-1836) למרות שסגנונו הבסיסי היה ניאו קלאסי. סביר להניח שהכל התאזבו כאשר התברר שהגותיקה הייתה סגנון שקידומו, במאה ה-12, נועד לחזק את מעמד בית המלוכה הצרפתי.

הכיוון הלאומי לכשעצמו אינו שיפוט סמוי בודאי לא אצל גיטה המציין את העדפותיו בברור. לא כן המצב ממחצית המאה ה-19 ואילך ובמיוחד במאה ה-20. לעניין זה יספיקו כמה דוגמאות. אבל קודם לכן ההגיון והטכניקה העומדים מאחריהם. הכוונה לספרים העוסקים בתולדות האמנות והאדריכלות, לכאורה מנקודת מבט ניטראלית שהם למעשה דעות אישיות מוסוות או מוסכמות, הרווחות בקרב ציבור מסוים אליו שייך המחבר. כך למשל, היסטוריון האמנות קנט קלארק (83-1903) מתלונן באחד ממאמריו על הנטייה להבליט את חשיבותם של יוצרים אנגלים בעוד שאיש לא היה מייחס להם אותו משקל אלמלא היו אנגלים. במילים אחרות, אותה תחושה מעוותת של גאוה לאומית, במידה רבה גם אנטי צרפתית, שהייתה למשורר הגרמני גיטה, כאשר שיבח את הגותיקה.

בין הספרים הנפוצים על נושא תולדות האדריכלות בשפה האנגלית עמד ספרו של בניסטר פלטשר (1866-1953). איכותו של הספר, שחובר בשלהי המאה ה-19 (1896) אינה מוטלת בספק, אבל בכל 15 המהדורות שיצאו לאור עד מותו של המחבר אין זכר למרבית הסגנונות משלהי המאה ה-19 ועד מותו, כגון 'אר נובו' ומינימליזם והסגנון 'הזורם'. עם זאת יש 28 דוגמאות של אדריכלות עכשווית. אבל, מתוכן רק שתיים של 'מודרנית'. האחת, של בניה תכליתית (ר' פונקציונליזם) שהיא מסוף אווירי והשניה, של בית חולים בסגנון 'אר דקו'. השאר כולן ברוח 'סגנון ללא קישוטים' עם נטייה חזקה לקלאסיקה. יתרה מכך הדוגמאות של בניה 'עכשווית' במערב התייחסו בלעדית לבריטניה וארה"ב, כלומר ארצות דוברות אנגלית. צרפת, גרמניה, בלגיה, איטליה וכל שאר אירופה כלא היו. גם אי אפשר לטעון שפלטשר שהיה בן 30, כאשר חיבר את הספר, היה זקן מדי ולכן לא תיקן פגמים. אדרבא במשך שנים עד מותו (1954) עדיין שקד על מהדורות חדשות – שנים שבהן חלו התמורות המשמעותיות ביותר באדריכלות, כולל אנגליה ומושבותיה שהיו ממעוזי השמרנות כפי שמעידה גם הבניה של השלטון הבריטי בארץ (אותו ספר מופיע במהדורות נוספות חדשות לחלוטין מאז שנות ה-1960).

תופעה דומה, של התעלמות מרוב הסגנונות המודרניים, מאפיינת את ספרו של פייר לאבדן (Lavedan), לכאורה היסטוריון מכובד על תולדות האדריכלות הצרפתית, שחובר בשנות מלחמי'ע' (1940-46). מקרה אחר אבל דומה הוא ספרו של ג'י'מ ריצ'ארדס (J.M. Richards) 'מבוא לאדריכלות מודרנית' (1940) שזכה גם הוא למהדורות רבות לאחר פרסומו. עם זאת גם לאחר שיכתובו (1953) עדיין חסרים בו כמה מחשובי האדריכלים ביניהם גריט ריטוולד* והנס מאיר*. יתרה מכך בשום מקום בספר לא מצוינת העובדה שמדובר במגמה אחת מסוימת, המודרניזם*, שריצ'רדז היה כנראה מחסידה. במילים אחרות, עמדה הפוכה לזו של פלטשר. הדוגמא הקיצונית ביותר היא הספר 'זמן מרחב ואדריכלות' (1940) של זיגפריד גדין* ההיסטוריון התאורטיקן 'הרשמי' של המודרניזם – ספר שבכל שלושת המהדורות, עד 1967, התעלם מאריק מנדלסון מגדולי אדריכלי המאה ה-20 ועוד רבים.

המסקנה העצובה מכל האמור היא שבספרים ומאמרים, הסוקרים את תולדות האמנות והאדריכלות ראוי לבדוק את מקורו של הספר ואת עמדתו של המחבר. אלו קובעים את רוח הדברים ולו רק בגין קהל היעד. כלומר הצורך להדגיש את חשיבותה של ארץ מסוימת והאוספים המצויים בה. הבדיקה חשובה, אולי עוד יותר, כאשר ספר המופיע בארץ אחת מכוון גם לציבור בארץ אחרת. לצורך זה יכללו בו מסרים כפולים ומבלבלים, כגון הדגשת המשותף בין שתי ארצות וערפול השוני שביניהן – הדגשים המעוותים את המציאות.

יתרה מכן מקצת עיוותים אלו שנעשו על ידי תאורטיקנים ומבקרים בעלי מוניטין ולכן התקבלו כנורמה שאין מערערים עליה.

השיפוט הממסדי נהיה מתוחכם בהרבה מזה שהתקיים עד לשנות ה-1950. הכוונה בעיקר להשתלטות המוזיאונים על האמנות המודרנית, כולל האדריכלות. אלה תפסו את מקומן של הגלריות כפי שפעלו משלהי המאה ה-19, בהבדל אחד עיקרי. בעל גלריה ויועציו פועלים בשוק חופשי המחייב דו שיח עם הציבור – לפחות הציבור הנותן בו אימון, בעוד שמוזיאון שמקור תקציבו לאומי או תרומות אינו חייב דבר לציבור. המדד היחיד אם הוא קיים הוא מספר המבקרים. אבל גם לעניין זה יש פתרונות כגון קפטריה, חנות ספרים ומזכרות וכיו"ב. תחילתה של התופעה במוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק (נוסד 1929) ומנהלה אלפרד בר, שתפיסתו הושפעה במידה רבה מהדרך שבה התנהלה מכללת 'באוהאוס'.

הבאוהאוס היה כידוע מוסד רב תחומי, שפרסם חוברות ('ספרי הבאוהאוס'), ערך נשפים ומכר מוצרים שיוצרו על ידי הסטודנטים – כל זאת במקביל לתקציב שמומן ברובו על ידי הרשויות. במילים אחרות, מוסד ממלכתי הפועל כאילו היה פרטי והקובע כרצונו את מדיניותו – כמובן במגבלות מסוימות של זמן ומקום. כך עשו כל מנהליו וולטר גרופיוס* ואחריו האנס מאייר* ולבסוף מיז' ו' ד' רו*. ההבדל בין המוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק והבאוהאוס הוא מקורו של התקציב הראשון כלומר הבאוהאוס ממלכתי והמוזיאון לכאורה פרטי – לכאורה מכיוון שהמדובר בטכניקת תרומות וסיוע ממלכתי הייחודית לארה"ב.

הדוגמה של המוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק מקיפה כיום עוד מוסדות רבים הן בארה"ב והן מחוצה לה: מנהלים ואוצרים הקובעים את המדיניות ביחס לאומנים המוצגים. התוצאה היא מידה רבה של נתק היסטורי וחברתי. מחד עולמם של האוצרים כולל החרמתם של אלו שאינם נשמעים לתכתיבים המקובלים בו. מאידך הציבור המאבד למעשה את יכולתו לשפוט את המוצג בכוחות עצמו. יתרה מכך אותה מדיניות מטשטשת במכוון את השגיאות, לעתים הגסות, בהערכת האמנות במיוחד העכשווית. לעניין זה דוגמאות רבות של אומנים 'מבשרי המגמות החדשות' הממלאות את המרתפים בכמויות שאינן פחותות מאלו שנצברו ממחצית המאה ה-19 ועד לשנות ה-1950.

בסופו של דבר ובמבט לאחור אפשר שהדרך הנכונה להצגת אמנות נבחרה על ידי יוזמי תערוכות העצמאיים (1884-) שהשתתפו מאות אומנים ללא מיון או ועדת שיפוט על פי הסיסמה: Ni jury, ni selection. קרוב לוודאי שתחילתה של דרך זו בתפיסה האנארכיסטית של המייסדים ביניהם ג'ורג' סרה*, פאול סניאק*, אודיון רדון* ואחרים. במילים אחרות 'כל שלטון משחית'. אין ספק שריבוי המציגים והסגנונות הפך את התערוכות למעין יריד שבו מעורבבים החדש, הישן והחובבני. אבל לעומת זאת כאן גם התגלו כמה כיוונים חדשים כגון הסגנון 'התמים', 'הפובי' וכו' המאפיינים את המהפך הגדול באמנות המאה ה-20. חסרונה של הדרך והריבוי נבע משני גורמים: האחד שלילי – הנטל על המבקרים וחובבי האמנות שנאלצו לכתת רגליהם לאורך תצוגה לכאורה אין סופית, והשני חיובי – הצורך של הציפה לקבוע בעצמו את תגובתו ולאחר מכן להשוותה לזו של 'המומחים'. למעשה תהליך דומה שאירע בתערוכות 'הדחויים' שממנה החלה המודרניות, כלומר הריאליזם והאימפרסיוניזם במחצות המאה ה-19.

שיפוט אינטואיטיבי. תופעה המתבססת על יכולת ההבחנה הפנימית של יחיד סגולה, כלומר החוש השישי* - מושג, שללא ספק, אינו אהוד על שום מערכת ממוסדת. בין אלה המשוררים שארל בודלר* במחצית המאה ה-19 שכתב ביקורות על אמני זמנו, ברובן שליליות, למעט יוג'ין דלאקרוא* ובמידת מה גם גוסטאב קורבה* וחוגו. כך גם המשורר גיום אפולינר* בעשור שלפני מלחמ"ע1 והזכור כיום, בין השאר, כמי שעודד את פאבלו פיקאסו* וג'ורג' בראק* בדרכם אל הקוביזם. בין הבולטים גם מבקר האמנות האמריקאי קלמנט גרינברג הנחשב בדרך כלל כדובר של 'אסכולת ניו יורק' והאיש שקבע את המושג 'אמנות פעולה'.

התפיסה האינטואיטיבית אינה נקיה מטעויות. בודלר למשל קבע כי הצייר/המאייר קונסטנטין גיי* הוא נציגה של המודרניות של זמנו - קביעה מוזרה ובלתי מוצדקת. באותו הקשר ניתן להביא דוגמה אחרת שגרמה בשעתו לזעזוע קשה: הסטוריון האמנות הנודע קנט קלארק רכש לפני מלחמ"ע2 שתי תמונות עבור הגלריה הלאומית בלונדון. קלארק היה משוכנע שהן של הצייר ג'ורג'ונה*, שפעל בונציה בשלהי הרנסאנס. בהמשך התברר שאין הדבר כך. כבודו של הסטוריון האמנות קנט קלארק "ניצל", בסופו של דבר, בזכות החלטתו להעביר את כל אוסף המוזיאון הבריטי למקום

מבטחים, בטרם החלה הפצצת לונדון במלחמ"ע2 - מעשה שזיכה אותו בתואר אצולה וכאמור השכיח את הטעות המביכה. קלארק, ראוי להוסיף, היה תלמידו ומזכירו של הסטוריון אמנות הרנסאנס הידוע ברנארד ברנסון*, יהודי אמריקאי שזיהה 'יותר מדי תמונות יקרות ערך' על פי צילומים ואינטואיציה, לעתים, בלחצם של בעלי גלריות וקניינים.

זיוף, חיקוי ואשליה. שלושת המושגים הם פועל יוצא של שיפוט מבחינת היכולת לקבוע באם הדבר הוא 'אמת' וחיובי או 'שקר' ולכן שלילי. הזיוף מתייחס תמיד למעשה הונאה, מרמה, גנבת דעת וכיו"ב, כלומר, מעשה שהוא שלילי לחלוטין. במושג חיקוי עשויה להיות כוונה נוספת שהיא פחות שלילית ולעתים גם חיובית. כך למשל חיקוי היוצר אשליה של עץ, עור או שיש וכד', או חיקוי קולות במוסיקה, כגון ציפורים, מים, תותחים ופעמונים וחיקוי לצורך לימוד (ר' תקשורת). מכאן שהחיקוי נע בין שני קטבים: האחד שלילי והשני חיובי, כך גם האשליה. לעיתים היא אחיזה עיניים ולכן שלילית ולעיתים היא המשך מסורת התיאור מאז ציורי המערות ועד היום - כלומר חיובית.

היכולת ליצור אשליות חזותיות היו לזמן מה, עמוד התווך של האמנות החזותית. התופעה, שבאה בעקבות פיתוח הפרספקטיבה, הייתה בשיאה במאה ה-16 - אצל אמנים כגון דונאטו בראמאנטה*, ג'וליו רומאנו*, אנדראה מאנטנה*, ג'ורג'יונה ועוד רבים ששילבו לעיתים גם רמיזות של הומור. ממחצית המאה ה-19 ואילך מתגלה רתיעה כללית מיצירת האשליה באמנות החזותית. לרתיעה זו ראוי להוסיף, נמצאו שותפים, עם מסיבות מוסריות, כמו החיקוי או האמונה בתפקידה של האמנות כראי המציאות של הריאליזם. לתופעה כה סוחפת המאחדת אנשים בעלי דעות שונות, לעיתים מנוגדות, ניתן להציע שני הסברים. האחד רוח התקופה והשני מוחשי יותר - המצאת המצלמה, שחייבה את כל האמנים, בעיקר הציירים, למצוא אפיקים חדשים מעבר וללא קשר לנושא האשליה.

הרתיעה מיצירת אשליות וחיקויים בציור ובפיסול הגיעה בסופו של דבר גם לאדריכלות בשנות ה-1920. התופעה החזיקה מעמד כ-60 שנה, במידה רבה, בזכות פרשנויות מקילות ביחס לאמנים מסוימים ומחמירות לאחרים - נושא שהדיון בו מופיע בקטעים נפרדים העוסקים בקישוט* ובסגנון*.



ואן מיגרן

בזיוף וחיקוי, בנפרד מהאשליה יש גם צד מביך, לפחות מבחינתם של אלו שלא הבחינו בתרמית ובמיוחד מומחי האמנות, שהיו אמורים לחשוף אותה. אחת הדוגמאות המפורסמות היא המקרה של זייפן התמונות ההולנדי האן ואן מיגרין (Meegeren), שנשפט על מכירת תמונות של יאן ורמיר* לגרמנים, במלחמ"ע2. הכל היו בטוחים שהמדובר בתמונות יקרות ערך. על כך היה נידון, כנראה, בחומרה רבה באשמת שיתוף פעולה עם האויב. מאידך אם מדובר בזיופים שמטרתם העיקרית הייתה להוכיח את יכולתו, כפי שטען הרי שהיה צפוי לעונש קל יחסית.

רבים מהמומחים סברו שהפחד הוא שגרם ל-ואן מיגרין לטעון שזייף את התמונות. בסופו של דבר הוכיח את טענתו: בבדיקה כימית התברר שחלק מהצבעים, שהשתמש בהם, אכן כללו פיגמנטים שלא היו מקובלים במאה ה-17, ולכן נידון לשנת מאסר אחת, שבה צייר תמונה נוספת על מנת להסיר כל ספק ביחס לכישוריו כזייפן. אבל, לרוע מזלו נפטר בתום מאסרו מהתקף לב בהיותו בן 58 (1947). דוגמה שניה, מביכה לא פחות, היא תוצאת עבודתה של הועדה הבודקת את תמונותיו של רמבראנדט, ביניהן יצירות שהיו למופת לדורות של אמנים. עכשיו מתברר כי חלק מהן אינן פרי עבודתו של רמבראנדט עצמו. מקצתן כנראה זיופים במלוא חומרת המושג ומקצתן יוחסו לרמבראנדט בטעות אבל בתום לב ולעיתים כתוצאה מניצול לרעה של ההתלהבות שעורר רמבראנדט, ממחצית המאה ה-19, לאחר שכמעט ונשכח. דוגמה שלישית היא פסל קרמיקה גדול שניצב בחלל הכניסה למוזיאון 'מטרופוליטן' בניו יורק, עד שנתגלה כזיוף - לא על ידי 'מומחים' אלא זייפן איטלקי זקן שיצר אותו במו ידיו. אבל, גם לו נדרש זמן להוכיח את טענתו בטרם מותו על ידי בדיקת הקרמיקה במעבדה.

מכל מקום, בעיית הזיוף אינה חורגת מגבולות המבוכה הנוצרת כתוצאה ממצבים מעין אלו, כולל שינויים הכרחיים במהדורות מעודכנות של האמנות. אבל היא נהיית יותר קשה בהתייחסות לתמונות שנוצרו בזמנו ובסגנונו של רמבראנדט על ידי מעריצים ואולי אף כמה מתלמידיו. מקרים אלו זוכים לשם 'אסכולת רמבראנדט' או 'על פי רמבראנדט'. השאלה העולה כאן היא האם יצירות אלו איבדו מערכן האומנותי? לכאורה לא. אבל במציאות או לפחות היחס אליהן משתנה לפתע מקצה לקצה - הנה מקור המבוכה

האמיתית: לא אובדן הערך הכספי של התמונה, שגם הוא תמוה, אלא אובדן הערך הרוחני בעיני הציבור. נושא דומה אבל שונה במקצת הם הפסלים 'הקלאסיים' מהעת העתיקה, שהשפיעו על אמנות אירופה מתחילת הרנסאנס ועד למאה ה-20. אלה ברובם חיקויים ואיש אינו יודע כיצד נראה המקור, כלומר סוג של 'זיופים', כולל יצירות כגון אפולו בלוודר, ונוס ממילוס ועוד.

לדוגמאות שהובאו כאן אפשר להוסיף את פרשת התמונות של ג'ורג'יו דה צ'יריקו* שדחה בגלוי את הסורראליזם" או 'המטאפיסיקה', כפי שקרא לסגנון המאפיין את עבודותיו עד סוף שנות ה-1930. מכאן ואילך פנה לכיוון מסורתי יותר, שלא זכה להצלחה. אבל, כדי להתקיים היה "מוצא" מדי פעם תמונה בסגנון המבוקש. האם תמונות אלו הן זיוף? למרות שנוצרו על ידי אותו אמן. בליט ברירה נאלצו גם אוצרי האמנות כפי שכבר צוין בהקשר אחר, לקבל את התמונות כמקוריות. סוג נוסף של חיקוי אירע כאן בארץ כאשר אחד האמנים הציג דיוקן עצמי הזהה לחלוטין לדיוקנו של ישו, כפי שצייר על ידי האמן הצרפתי ג'ורג' רואו*. הישראלי טען שהדמיון הוא מקרי, כי צייר את עצמו. המבוכה נותרה בעינה עד שהעניין נשכח. השאלה בהקשר זה נותרה בעינה. מהו הגבול בין חיקוי להשפעה או בין דמיון מקרי לחיקוי ובסופו של דבר לזיוף של ממש, כלומר מעשה שמטרתו הונאה?

נושא אחר ואולי הכואב ביותר הוא הזיוף בתחום היצירה עצמה. הבעת תחושות רגש וכד' מהפה ולחוץ. כיצד מזהים זיוף רגשות ותחושות, כלומר העמדת פנים ומתי היצירה אותנטית? ספק אם ניתן לענות על השאלה מבלי להישען על האינטואיציה, גם אם היא אינטואיציה מלומדה*.

אמפטיה. תופעה חברתית המקשרת בין היחיד והכלל – נקודת המשען עליה עומדת האמנות. במילים אחרות, מטרת האמנות והיכולת של הצופה/מאזין להזדהות או אפילו להיסחף רגשית עם המילה (ספרות), הצליל (מוסיקה), המראה (ציור), פיסול) והאמנויות הבין תחומיות (אדריכלות, מחול, תיאטרון, קולנוע).

סביר להניח שהאמפטיה היא תכונה מולדת, שבזכותה נוצר הקשר בין הורים לצאצאים ומעל לכל הנאמנות עד כדי הקרבה עצמית של היחיד למען הכלל. יתרה מכך אצל האדם אפשר להבחין ביכולת הזדהות הרגישה ורחבה בהרבה מכל הידוע אצל שאר צורות החיים – מחיך קל ועד ליוגון, כולל התייחסות לחי, לצומח ואפילו לדומם. כל תנועה ונימת קול הופכת לחלק מהתקשורת האנושית. לעניין זה אין חשיבות בין אם התקשורת היא כנה או העמדת פנים. אפילו העובדה שתיתכן העמדת פנים, כולל הביטוי "העמדת פנים", מצביעה על רגישות ורוחב הקליטה. יתרה מכך התקשורת הרגשית בין בני אדם היא שהביאה להתפתחות תחומים, כגון פסיכולוגיה, אנתרופולוגיה, סוציולוגיה ועוד.

רק האדם מסוגל ליתרגם את הרגש, הראציו ושאר תכונות שכליות באמצעות מילים ותמונות, ללא חושים מפותחים המגלים לבעלי חיים את כוונותיהם של אחרים. על אף שגם ליקופים הגדולים, כגון השימפנזות, יש אוצר מילים מצומצם, רק האדם יכול, כנראה, לומר לעצמו: מה אני הייתי עושה במקומו של האחר? רק האדם מגיע לרמה כה גבוהה של הזדהות, כלומר אמפטיה. אפשר שתכונה זו היא גם אחד ממרכיבי יכולת ההדמיה וההשוואה בין דברים דומים ואפילו שונים.

קל יחסית להזדהות עם תמונה 'פיגורטיבית' – כל עוד מדובר בנושא מוכר, פחות או יותר (ר' סימן מלאכותי). האדם יכול להזדהות גם עם נושאים פחות מוכרים או אפילו זרים לגמרי, כמובן עד גבול מסוים, עם כי נדרשת מידה מסוימת של רצון. לעניין זה כמה דוגמאות: המושג "ברברי" ביוון העתיקה התייחס במקורו לכל מה שאינו יווני. אבל, כתוצאה ממגע עם עמים אחרים, התברר שאלה אינם כה ברברים, כפי שנראו בתחילה – שינוי שהביא להזדהות הולכת וגוברת עם מה שהיה זר ומנוכר. אין פלא על כן ש'שבעת פלאי עולם' מהתקופה ההלניסטית כללו לא רק יצירות של יוונים אלא של 'ברברים', כגון 'הגנים התלויים' של בבל והפירמידות של מצרים. אותה הזדהות הייתה אחד הגורמים שבזכותה ניצלה חלק מהמורשת של יוון ורומא הקלאסית, כאשר חרב העולם העתיק במערב.

ממחצית המאה ה-12, נראים סימנים ראשונים של הזדהות מחודשת עם הסגנון ההלני רומי העתיק, בפסלים שהוצבו בקתדרלות הגותיות בצפון צרפת הזדהות שתופיע בהמשך אצל ניקולא פיזאנו* ובנו ג'ובאנו באיטליה במאה ה-13 (ר' אמנות חילונית) ותיהפך, כעבור 150 שנה, לאבן יסוד של אמנות המערב, כלומר מהרנסאנס ועד למאה ה-20. המאה ה-18 מזוהה בין השאר עם הסגנון הסיני החל מכלי חרסינה ועד תופעת 'הגנים הסיניים'. אמני שלהי המאה ה-19 'גילו' את 'הסגנון היפני', שהיה ללהיט ומקור השראה (וינסנט ואן גוך*, פ' רייט*, האחים צ'ארלס והנרי גריין*, ברנארד מאיבק*).

המושג אמפטיה דומה לסימפטיה. שניהם מבוססים על מילים שמשמעותם ביוונית 'רגש פנימי'. בשניהם הכוונה ליכולת ההזדהות עם הזולת. האמפטיה, היא מושג חדש יחסית, שנוצר על ידי הפסיכולוגים, על מנת להדגיש את הזדהות מלאה, 'מכל הלב', שסימניה הם תופעות חברתיות כגון, פרץ צחוק, שמחה, בכי, צער וכי'. זאת בשונה מסימפטיה. שהיא בדרך כלל מתונה יותר. כלומר מחד רגש עמוק ומאידך יחס חיובי, ידידותי ולעיתים גם לגבי לנושאים שאינם מחייבים מעורבות ריגשית.



פיזאנו ניקולה, פרט מתוך בימת המטיף פיזה.



קליי פול, תיאטרון בובות 1921-23.



אפשר להצביע גם על הזדהויות עם סגנונות ותרבויות נוספות, כגון האיסלאם והודו, כמו גם על דו סטריות התופעה. כלומר השפעת המערב על רוב תרבויות העולם.

קיצוני עוד יותר הוא 'גילוי' יכולת ההזדהות עם התרבויות הקרויות, לעתים עד היום, 'פרימיטיביות'. גם תופעה זו מתחילה במאה ה-18. כאשר, התת תרבות לכאורה של התמול-שלוש נתפסה כתופעה מופלאה של 'גן עדן מאוחר': שלב התמימות או 'הפרא האצילי' – מושג המזוהה כיום בעיקר עם ז'אן ז'אק רוסו (Rousseau 1712-78). התפנית הפכה בשלהי המאה ה-19 ותחילת ה-20 להערצה וחיקוי: פאול גוגן* (פולינזיה), פאבלו פיקאסו* (אפריקה). ניתן לומר ששני אמנים אלו פתחו אפיק חדש, שבעזרתו אנו יכולים להזדהות, ברמת אמפטיה, עם הזר והבלתי מוכר – כל עוד מתקיים התנאי ההכרחי שהוא פתיחות.

'התמימים' נחוונו בראיה מיוחדת במינה - הם מציירים, כפי שהם רואים, באמונה מלאה שכך הם פני הדברים. רוסו למשל סבר שצירוף הם מדויקים ואפילו אקדמיים (ר' מטא אסטוזה). לעניין זה קיים עוד כיוון אותה מייצג האמן השווייצרי-גרמני פאול קליי. כאשר ציין משהו שצירוף ילדותיים ענה, שנדרשו לי שנים רבות להגיע לרמה כה גבוהה. כלומר התהליך הארוך הנדרש על מנת להסיר את כל המעטפות החיצוניות, עד שמגיעים לאותו ביטוי ישיר ורב דמיון המאפיין ילדים עד גיל שש לערך (אותו סיפור מופיע גם ביחס לפיקאסו).

על בסיס אותה פתיחות לזר ולשונה זכה להצלחה בראשית המאה ה-20, הסגנון הקרוי: "תמים" (Naive) או פרימיטיביזם. בין היוצרים היותר מפורסמים: אנרי "לה דואנייה" רוסו* בצרפת, סבתא (גראנד מא) מוזס* בארה"ב ושלוש מצפת* בישראל. כמובן שקיים הבדל מהותי בין אלו ובין האמנויות "הפרימיטיביות" של אפריקה, פולינזיה ועוד. התנהגות העדר או הלהקה, היא ביסודה סוג של אמפטיה חיובית: הבריחה במקרה של סכנה או התנועה בעקבות המזון. אבל גם שלילית, כאשר היא הופכת להיסטריה המונית, המובילה לעתים להכחדה עצמית אצל בעלי חיים – ואצל בני אדם. התפרצויות של התנהגות הרסנית מופיעות גם בתחומי התרבות כולל האמנות: שרפת הספרייה הגדולה באלכסנדריה (מאה 4), האיקונוקלאזם בביזאנטיון (מאה 7), הרס כלי פולחן במרכז ודרום אמריקה על ידי תאבי בצע (זהב) ומסיונרים נוצריים – תופעות שהופיעו גם במאה ה-20, כגון, חיסול אמני אוואנגארד ויצירותיהם בבר"מ, המסע נגד כל הקשור לשמאל בימי מקארתני בארה"ב, ולאחרונה הרס פסלי בודהה באפגאניסטאן.

דוגמא שונה לחלוטין, אבל קרובה לנושא, היא יחסנו, כאן בארץ, לאדריכלות. במשך 400- שנה היינו אטומים ליצירות שנות ה-1920. בין אלה ניודי כמעט מלא של עבודות 'בצלאל' פרי עבודתם של בוריס שץ וידידיו. הרס בנין הגימנסיה 'הרצליה', השיפורים במראה בנין 'הבימה' ואדישות עד הרס בניני מגורים כה רבים – לעתים ללא כל סיבה נראית לעין. עתה צריך לציין התהפך הגלגל ונהיינו רגישים ואולי רגישים מדי, עד שכמעט כל בנין ישן נראה לנו כראוי לשימור. האם מדובר באופנה, נוסטלגיה או תופעות הנובעות מאמפטיה, בדומה לתגובות העדר?

