

בית הספר לאמנות המדרשה
המכללה האקדמית בית ברל

האור המטאפיזי באמנות הישראלית

מאת: פוירשטיין נטע

מנחה: גלעד מלצר

שנה: 2010

תוכן עניינים

3	מבוא
4	פרק א' - האור כדימוי- משמעויות סימבוליות של האור
4	האור במיסטיקה היהודית
6	האור בספרות העברית
9	האור בפילוסופיה המערבית
13	פרק ב'- ייצוג האור באמנות- מעבר מייצוג לחומר
13	האור ביצירתו של רמברנדט ואן-ריין (1606-1669)
17	ציור רומנטי במאה ה- 19 אור הטבע כהתגלות הנשגב
17	על רעיון הנשגב באמנות
18	האור ביצירתו של קספר דויד פרידריך (1774-1840)
20	האור בציור המופשט האקספרסיבי בארה"ב
20	מארק רותקו
23	ג'יימס טורל- שימוש באור כחומר
24	פרק ג'- האור המטאפיסי באמנות הישראלית
25	מהו האור המטאפיסי
27	אור המופיע כדימוי
27	אור "ארצי"
28	אור מיסטי
29	מעבר מייצוג לחומר
35	סיכום
37	ביבליוגרפיה
39	רשימת תמונות
40	נספח
40	ז'הר / ח.ג ביאליק

מבוא

עבודה זו עוסקת באור המטאפיזי באמנות הישראלית. האור כנושא וכדימוי נוכח ומופיע בעבודות אמנות רבות. בעבודה זו אני באה לבחון את האופן שבו מופיע האור ואת המשמעויות שהוא נושא עימו. אנסה לראות כיצד מתפקד האור בהקשר התוכני של היצירה ומהו המהלך שהופך את האור מחומר טבעי, הנקלט באופן חושי למתווך למציאות על-טבעית.

ברצוני לבסס את הטענה שהאור, במהותו החומרית, נושא את דו- המשמעות המיוחסת לו גם ברמה התכנית. הוא מתפקד ביצירה הן כחומר ארצי ממשי הנתפס באופן חושי והן כמהות נעלמת- נשגבת המגלה את הדברים ונותנת להם משמעות.

בכוונתי לשרטט התפתחות הדרגתית של מופע האור ביצירות אמנות ישראלית מאור סמלי המייצג את החכמה, הגאולה, האלוהים או הנשגב לאור פיסיו ממשי הנתפס בקליטה החושית ומהווה מתווך למהות שמעבר.

במהלך שאעשה אבחן ראשית את מקומו של האור כדימוי בהקשרים שונים; בפילוסופיה המערבית, בהגות ובמיסטיקה היהודית ובספרות העברית.

לאחר מכן אביא סקירה של התפתחות ייצוג האור באמנות מצוריו של רמבראנדט במאה ה-17, דרך הציור הרומנטי של קספר דויד פרידריך במאה ה-19, המופשט האקספרסיבי של רותקו בארה"ב, והמינימליזם של ג'יימס טורל.

במהלך זה אני מתכוונת לנסח ולחדד מספר הבחנות והבנות לגבי התפתחות השימוש באור כדימוי ומאוחר יותר כחומר, הנושא משמעות. חשוב לי להדגיש שאין עבודה זו מתיימרת להביא סקירה היסטורית מקיפה של הנושא או של הזרמים המדוברים, כי אם להציע פריזמה להתבוננות בתופעת האור המופיע כדימוי בעבודות אמנות ודרכה להגיע למספר הבנות אודות האופן בו מתפקד האור כחומר וכדימוי ביצירה.

דרך אותן הבנות, אגש לפרק האחרון בעבודתי בו אתייחס ליצירות אמנות ישראליות, באמצעותן אראה נקודות מפתח בהתפתחות מופע האור באמנות הישראלית ואבחן את האופנים בהם משרת האור כחומר את האמן בעבודתו.

פרק א' - האור כדימוי- משמעויות סימבוליות של האור

האור במיסטיקה היהודית

א בְּרֵאשִׁית, בָּרָא אֱלֹהִים, אֶת הַשָּׁמַיִם, וְאֶת הָאָרֶץ. ב וְהָאָרֶץ, הִיְתָה תֹהוּ וָבֹהוּ, וְחֹשֶׁךְ, עַל-פְּנֵי תְהוֹם; וְרוּחַ אֱלֹהִים, מְרַחֶפֶת עַל-פְּנֵי הַמַּיִם. ג וַיֵּאמֶר אֱלֹהִים, יְהִי אוֹר; וַיְהִי-אוֹר. ד וַיִּבְרָא אֱלֹהִים אֶת-הָאֹר, כִּי-טוֹב; וַיַּבְדֵּל אֱלֹהִים, בֵּין הָאֹר וּבֵין הַחֹשֶׁךְ. ה וַיִּקְרָא אֱלֹהִים לְאֹר יוֹם, וְלַחֹשֶׁךְ קִרְא לַיְלָה; וַיְהִי-עֶרֶב וַיְהִי-בֹקֶר, יוֹם אֶחָד. (בראשית א')

בספר בראשית נברא האור ביום הראשון. הקב"ה בורא את האור לפני כל הבריאות האחרות ונאמר " וירא ה' את האור כי טוב"¹. במאמרו "יהי אור- האור כבריאה ראשונה"² מציין הרב עדין שטיינזלץ שהאור כבריאה ראשונה הוא משולל, לכאורה, כל חומר ומהות הנושאים אותו; גרמי השמיים נבראו רק ביום הרביעי לבריאה ובשלב זה אין איש עבורו מאיר אור זה. כמובן שלקב"ה עצמו אין צורך באור בכדי לראות, ומכאן שהאור, בשונה מיתר הבריאה, נברא כמהות העומדת לעצמה ובשביל עצמה. מהות זו, על פי שטיינזלץ, היא הפוכה לחושך. החושך הוא התוהו ובוהו -הכאוס והאור הוא הטוב, המביא לבהירות, התבהרות ולאפשרות של סדר בתוך התוהו.

"אחרי שנוצר האור אפשר להתחיל לחלק בין דברים. החלוקה הזו היא יצירה של תחומים, של גבולות. לפני היות האור אין גבולות. אחרי שנוצר האור מתחיל העולם לקבל צורה, אופי דרכי הבעה"³.

ההבחנה בין האור ובין החושך, על פי שטיינזלץ, אינה אבחנה פשוטה בין טוב ורע אלא אבחנה בין שתי מהויות. מהויות אלו, אף על פי שנראות כהפכיות, אינן נאבקות זו בזו, כי אם מקיימות אינטראקציה; הן ממסגרות ומגדירות זו את זו ומהאינטראקציה ביניהן נולדת האבחנה החדשה בין היום ללילה.⁴

אור הבריאה, אם כך, הוא מהות בפני עצמה. הוא שאפשר את הסדר הראשוני בעולם הגשמי.

¹ בראשית א' פסוק ד'.

² "יהי אור- האור כבריאה ראשונה", הרב עדין אבן ישראל שטיינזלץ, בתוך: "אורים" בעריכת אמילי בילסקי, אמיתי מנדלסון ואביגדור שנאן, הוצאת עם עובד, 2005.

³ שם.

⁴ שם עמ'15.

בספרי הקבלה מדובר על כך ששבעת ימי בראשית הם שבעה אורות⁵; כל אור משבעת הימים הוא אור אחר, מיוחד לעצמו ובעל גוון משלו. אור זה הוא אותו אור ראשוני, הקיים עדיין ללא הגדרות למעט היותו אור. במהותו הוא אין-סופי. זהו האור הגנוז, עליו אמרו החכמים ששימש שבעה ימים ואחר כך נגז.

כך נאמר הדבר במדרש:

אר"י בן סימון: אותה האורה שנברא בה העולם, אדם הראשון עמד והביט בה מסוף העולם ועד סופו. כיוון שראה הקב"ה מעשה דור אנוש ומעשה דור המבול ומעשה דור הפלגה שהם מקולקלים, עמד וגנזו מהם שנאמר (איוב לח, טו) "וימנע מרשעים אורם", ולמה גנזו, אלא גנזו לצדיקים לעתיד לבוא. (בראשית רבה יב,ו).

לפי המדרש הקב"ה גנז את האור העצום הזה שנברא ביום הראשון מפני שהיה כה עצום עד שאדם היה יכול לראות באמצעותו ללא הגבלה. אור זה היה יכול לשמש גם את הרשעים לעשיית מעשים נפשעים ועל כן הוא נגז.

בתקופת החסידות נאמר שאת האור גנז הקב"ה בתורה, וכך הוא נברא ומתפשט מחדש כשאדם קורא בה בעיני הרוח המסוגלות לראיית אור זה⁶.

בהמשך לגישה זו, בתורת הקבלה נתפס האל כ"אור אינסופי" הממלא את המציאות ומתגלה בה דרך צמצומו לעשר ספירות שהן עשרה סוגים של אור. האדם נתפס ככלי, הנברא בכדי לקבל את האור האלוהי. עקרון ההאצלה הקבלי ממשיל את אורו של האל לשמש; השמש מקרינה אור, והוא הולך ופוחת כשהוא מתרחק ממקורו, אך גם כשהוא קלוש, עדיין הוא נובע מהשמש. זאת ועוד, בשמש לא ניתן להסתכל ישירות, אך באור שהיא מקרינה אפשר. אלוהים הוא בלתי ניתן לתיאור ולהבנה, אך את השתקפויותיו הפחותות ממנו, שהן בבחינת האור שהוא מאציל, ניתן לחקור.

חביבה פדיה במאמרה "אור כתוך ואור כמעטפת"⁷ מסבירה גישה זו וטוענת שמיסטיקאים רבים חווים את המציאות, לעתים קרובות, כחלל שבו מתגלה אור מוחלט, פנימי או חיצוני, כתוצאה מכך עשויים כל סוגי האורות המוחשיים להתפס כסמלים, כשפה או ככלי עזר, להרגיש באמצעותם את האור המוחלט הזה. השימוש באור בריטואלים דתיים, לטענתה,

⁵ שם עמ' 16.

⁶ "אור כתוך ואור כמעטפת", חביבה פדיה, בתוך: "אורים" בעריכת אמילי בילסקי, אמיתי מנדלסון ואביגדור שנאן, הוצאת עם עובד, 2005.

⁷ שם.

נעשה במטרה לעבור מטמורפוזת דרך המגע עם האור המוחשי הזה, אשר תסייע להרגיש בצורה חווייתית את האור המוחלט.

מהתבוננות באור כדימוי ראשוני בסיפור הבריאה ניתן להבין שהאור במהותו מגלם את האלוהי. בתפיסה היהודית האור הוא צמצומו של הקב"ה ואופן התגלותו במציאות הגשמית. כבר כאן ניתן לזהות דואליות של משמעות שנושא האור; מצד אחד מהות רוחנית-מטאפיזית ומצד אחר, מהות חומרית-ארצית.

במופעו הארצי, האור הוא שאפשר את ההבחנה בין יום ללילה ואת קיומם של החיים על פני הארץ, על כן הוא מקור החיים ומקור הזמן על הארץ. הוא זורח במחזוריות קבועה ונצחית מן השמיים. רחל אליאור במאמרה⁸, מבארת את הקשר שבין מחזורי הזמן בלוח השנה היהודי והאור האלוהי; מחזוריות האור בטבע, המסמנת את מחזורי הזמן הנראים לעין, נקשרת בתודעה הנבואית והכהנית כייצוג ארצי לתהליכים מופשטים ונצחיים. האור נקשר אל המימד המקודש של היצירה האלוהית, אל המורכבות הקוסמית המחזורית וכאמור קודם, גם אל ראשית ההבחנה וההבדלה והיכולת ליצור סדר בתוך הכאוס. אליאור טוענת שהיות האור בסיס להבחנה, הבדלה ויצירת סדר הביאה לכך שנוצר חיבור בין מחזורי הזמן הארציים ואלו הרוחניים-דתיים. הדבר מתבטא במחזוריות השנה היהודית. האור הוא המהווה בסיס לאבחנה בין יום ולילה ומכתיב את מניין הימים. ברובד העמוק יותר מהווה האור מבחין בין תמורות מחזוריות נצחיות הניתנות לצפייה, חישוב ומניין, לבין הוויית התווה ובוהו שאין בה הבחנה ותמורות. מאוחר יותר, תצטרף להבחנה החושית גם ההבחנה המוסרית בין טוב לרע, בין צדק לעוול, ובין הליכה בדרכי האל (הכרוכה בשמירת נצחיות מחזורי הטבע ומחזורי השביתה המקודשים של השבתות והמועדים) לבין החוטאים כנגדו, המשבשים מחזורים אלו. האור מזוהה, כאמור, עם הטוב, האלוהי והנצחי ולפיכך בעת העתיקה אלו שראו בזמן חוק אלוהי ושמרו את הספירה ומניין המועדים נקראו "בני אור" ואילו אלו שראו בזמן נושא להכרעה אנושית שרירותית כונו "בני חושך"⁹.

האור בספרות העברית

משמעותו של האור כדימוי בספרות העברית קשורה בקשר הדוק לזו הקיימת במיסטיקה ובהגות היהודית. זאת מפני שהיצירה הספרותית העברית הראשונה מקורה בספר התנ"ך.

⁸ "מחזורי הזמן האלוהי, מסורת המרכבה והמחלוקת על הלוח", רחל אליאור, בתוך: "אורים" בעריכת אמילי בילסקי, אמיתי מנדלסון ואביגדור שנאן, הוצאת עם עובד, 2005.

⁹ שם.

המשמעויות שנושאת המילה 'אור' מאז סיפור הבריאה בספר בראשית הן רבות.¹⁰ במאמרו העוסק בדימוי האור בשירו של נתן אלתרמן, מקדים ומתאר אריאל הירשפלד את הקשר בין מופעי האור בסיפורי התנ"ך ובין המשמעויות שהוא נושא בתודעתנו היום. הוא מציין את 'יהי אור' של בריאת העולם, את האור שבחזון יחזקאל, בחזון דניאל ואת התיאורים המפוארים בספרות הקבלית, כאזכורים בולטים, אך ממשיך ואומר:

"אי אפשר כמובן להזכיר את כל המקומות שבהם נזכר האור. הם רבים מספור. אבל אפשר לחוש שמאז "יהי אור", קשור מושג האור העברי באלוהים עד לבלי הפרד, עד שפעמים רבות הוא פשוט מזוהה עימו."

הירשפלד מבחין במאמרו בין מופעו ה"אלוהי" של האור שצוין לעיל ובין מופע מסוג אחר.

"ישנה בתנ"ך התייחסות שונה לגמרי לאור, שבה האדם אינו רואה את האור כחלק מן האלוהי, אלא כחוויה חושית רגילה, כחלק מחיי היום והלילה שלו. אז נזכר האור, בדרך כלל, לא כמושג בפני עצמו, אלא כסימן של זמן... האור אינו אור אלוהי אלא אור ארצי, המוחש לעיניים ולא לרוח, האור האלוהי הוא אור מוחלט, אור ללא צל. הוא האור המובהק. האור של "יהי אור" קודם לבריאת השמש¹¹. הוא אור בלי מקור אור ולכן- בלא סוף. הוא האור שהמקובלים בימי הביניים כינו בו את האל כ"אור אינסוף". האור הארצי הוא אור השמש או הנר. הוא אור שיש לו צל."¹²

הירשפלד עושה כאן הבחנה יפה בין אור "ארצי" לבין האור האלוהי. אבחנה זו מחדדת, שוב, את הדואליות של האור; מצד אחד מהות שמיימית מטאפיזית ובלתי נתפסת ומצד שני, מופע ארצי הנתפס כחלק מהטבע.

האור העיקרי בספרות העברית היה במשך דורות רבים אותו אור סמלי- אור האלוהים, אור החכמה, ההשכלה או הגאולה. הספרות העברית עד ביאליק לא נגעה הרבה בחוויות ריאליות ולכן לא מתואר בה כמעט אותו אור פשוט ונגלה, הקשור בראייה.¹³ הירשפלד מתייחס אל השיר "זהר" של ביאליק¹⁴ כנקודת החזרה של הספרות העברית אל האור ה"ממשי". בפואמה מתאר ביאליק את עולמו של המשורר הכותב, כעולם שהולך ומתרחק באופן מתמיד מהחוויה עצמה, מחוויית הילדות אותה הוא מתאר. הפואמה,

¹⁰ מה עושה אור בלי רואה? אריאל הירשפלד, בתוך "משקפיים" גליון 7, 1989.

¹¹ ראה פרק א' "האור במיסטיקה היהודית".

¹² שם עמ' 49.

¹³ מה עושה אור בלי רואה? אריאל הירשפלד, בתוך "משקפיים" גליון 7, 1989, עמ' 50.

¹⁴ 'זהר' - פואמה שכתב ח.נ. ביאליק בשנת 1901. ראה נספח א' בעמ' 29.

המתארת את התעוררותו של ילד אל עולם של אור ויציאתו בעקבות הצפרירים לטיול מהמם וזוהר בחיק הטבע, מסתיימת בפרידתם של הצפרירים מעליו ובהבנתו של המשורר שלעולם לא יוכל לחזור שוב אל אותו רגע מאושר¹⁵.

ב'זהר' מחבר ביאליק את שני סוגי האורות שהופיעו בספרות העברית עד כה. הוא מחבר את שני הכיוונים שהצטיירו בתנ"ך ואחר-כך, במשך כל השנים, הכיוון האלוהי והכיוון החושי.

"בשיר זהר מובן כי לגבי הילד- האדם כשהוא עוד רואה ולא מבין הכל- האור הממשי, האור המופלא הנוגה אליו מן השמש ומן השלוליות, הוא גם התגלות אלוהית...האור הנגלה בו אינו חזון על טבעי, אור מעולם אחר...ומצד שני הוא אינו משל או מקפצה אל העולם המוחלט כמו בספר הזוהר. האור החלקי, האור הממשי, הנגלה, האור בעל הצללים, הוא גם האור האלוהי עצמו. מתוך האור הזה יוצאים קולות הקוראים לילד להיכנס, להאסף ולהימוג אל תוך האלוהים עצמו- הזוהר המוחלט¹⁶:

מִנְּגָה הַמְשֵׁמֶר,
אוֹר שְׁבַעַת הַיָּמִים,
כּוֹס זָהָב נִשְׁקָךְ,
עֲרוֹת עַד-יִסוֹד."

הירשפלד מביא דוגמה נוספת לחיבור בין המחשבה על האור האלוהי והאור החושי למחשבה אחת בשירו של נתן אלתרמן "האור".¹⁷

"האור-

הצועד ממראות נחושה, הקושר את כתרו לאילן נלשה,
הגיבור הצעיר על חזה יאורות הקורא כאל חג למלחמת ביניים,
האור,
אור עירנו,
מהו עושה,
מהו עושה לבדו, לבדו,
בעצמנו לרגע עיניים?
לעת היוותרו

¹⁵ הכלים השבורים של ביאליק, מאת אריאל לוינסון, 08.01.08

¹⁶ "מה עושה אור בלי רואה?", אריאל הירשפלד, בתוך "משקפיים" גליון 7, 1989, עמ' 50.

¹⁷ 'האור', בתוך כוכבים בחוץ : שירים. נתן אלתרמן- תל-אביב : יחדיו, 1938 תרצ"ח.

יחידי וגועה,
אור ענקים,
אור בלי רואה,
מעבר משם למסך האדום
של עפעפי הדבוקים."

גם במקרה זה השיר עוסק באור בפני עצמו; לא במקורות האור (כגון השמש או האש) אלא באותו דבר המוקרן מהם ומוחזר אחר כך ממראות נוצצות או מפני האגמים והים. אותו אור הטבעי כל כך, נתפס כאן גם כדבר נוסף, אחר לגמרי; נאמר בשיר "האור הקושר כתרו לאלילן ולשה". הכוונה כאן לאופן בו האור שרוי על הדברים זורח עליהם ובכך מקשט ומיפה אותם. עם זאת, הירשפלד מציין שהביטוי "קושר כתרו" המיוחס לאור הוא צירוף עברי קדום ובעל משמעות מדוייקת. "קושר הכתרים" הוא הקב"ה. כפי שמופיע במקורות: "אמר רב: בשעה שעלה משה למרום מצאו להקדוש ברוך הוא שיושב וקושר כתרים לאותיות" (תלמוד בבלי, מנחות כ"ט ע"ב). הכתרים הם קישוטים אלוהיים הנושאים משמעות סודית. האור של אלתרמן הוא, אם כן, גם האלוהים המוסיף בראש הדברים כתרים, שהאדם יוכל לדרוש ולפרש אותם כיד דמיונו. הירשפלד מוסיף ומציין שהאור קושר כאן את "כתרו" שלו על הטבע ובכך משתף אותו במעשה האלוהות האורית הזאת. אלתרמן מחזיר כאן למילה 'כתרים' גם את המשמעות הפשוטה שלה- כתרי זהב של מלכים. על ידי כך מחבר אלתרמן לבלי הפרד בין המושג האלוהי לבין המושג הממשי של הכתר¹⁸.

האור בפילוסופיה המערבית

גדעון עפרת בספרו "שלוש חשכות"¹⁹ מתאר את התפתחות דימוי האור בפילוסופיה המערבית. על פי עפרת, החל מהפילוסופיה הפלטוניסטית ועד המאה ה-18 מייצגים השמש והאור את האמת האלוהית האחת והנשגבת, את הטוב המוחלט והטהור.

עפרת מזכיר את משל המערה של אפלטון כאחת מאבני הדרך הבלתי מעורעות של הפילוסופיה המערבית ומציין שבמשל, כמו גם בכתביו האחרים של אפלטון, מייצג אור השמש את האמת הנשגבת, האידאית. על פי אפלטון המציאות הנתפסת על ידי בני האדם היא אותם צללים שמטיל אור האמת על קיר המערה. גילוי האור דורש מהאדם להשתחרר מכבליו, אלו כבלי התפיסה שמגבילים אותו, ולצאת מהמערה. עפרת מכנה את האור בכתביו

¹⁸ "מה עושה אור בלי רואה?", אריאל הירשפלד, בתוך "משקפיים" גליון 7, 1989, עמ' 51.

¹⁹ עפרת גדעון, "שלוש חשכות", אקדמיה, ירושלים, 1997.

של אפלטון אור מטאפיזי- תיאולוגי. אור זה מטעין את השמש הטובה באינסופיותו של אלוהים.²⁰

"כאן תשתית המטאפיזיקה, שהיא תקוות האור. משלי המערה והשמש האפלטוניים הטעינו את נודד הרוח המערבי ביעד המהויות(הצורות) ובשליחות השיבה המוסרית אל האדם והחברה....מחוז הכמיהה והגעגוע, הערגה אל המעל ומעבר, אל זיו עצום ורב המובטח לנודד מאחורי צללי התופעות"

בפילוסופיה של ימי הביניים ממשיך האור להופיע באופן דומה, למשל בכתביו של פלוטינוס מהמאה ה-3 לספירה:

"מהו הדבר, שהוא כעין אור, היוצא מכל המעלות? (...) עם שהוא עצמו זוכה בחלק מאותו יופי הוא זוהר בנוגה אורו בכל..."
"מי שאינו מגיע לחזיה (visia), שנפשו אינה מידבקת בזיו האור הקורן שם (...) אמנם קלט מאור האמת והאיר בה את נפשו, (...) אבל עדיין לוחצת עליו מעמסה"
"מקור החיים ומקור השכל (...) ימשיכו להתקיים, כשם שממשיך להתקיים האור כל זמן שהשמש קיימת" (מתוך "אנאדות")

השמש של פלוטינוס היא שמש האחד. היא זיו המוקרן מתמצית האחדות העליונה על כל הדברים כולם. שמש זו היא נצחית ומוחלטת והיא המסומל המטאפיזי הנשגב לכל סמלי ההוויה. היא מייצגת את האלוהים. הנתיב אל השמש, על פי הפילוסוף, הוא נתיב המוסר והמידה הטובה. "לא תראה את השמש אלא אם הפכת אתה בעצמך לשמש".²¹

עפרת מציין שגישה זו ממשיכה ומאפיינת גם "כוכבים" נוספים שזרחו בעקבותיו של פלוטינוס בשמי הפילוסופיה המערבית של ימי הביניים. אחד מאותם כוכבים הוא תומס אקווינס (1225-1274) שמתייחס לאור בחיבורו "סומא תיאולוגיה":
"אור נברא הכרח הוא לצורך ראיית מהות האל, ולא לצורך הפיכת מהות האל למוחשית, באשר אין היא מוחשית כשלעצמה (...) באותו אופן, נדרש אור גופני לצורך הסתכלות חיצונית, בה במידה שהוא הופך את המדיום לשקוף למעשה ולנושא צבע. (...) אור זה נדרש לצורך ראיית המהות האלוהית, לא בבחינת ה'בצלם' של אלוהים הנראה, אלא כשלימות

²⁰ שם. עמ' 19.
²¹ שם.

השכל, המתחזק למען ראיית האל. ניתן לומר איפה שאור זה אינו מדיום אשר בו נראה האל, כי אם זה שבאמצעותו הוא נראה"²².

ניתן לראות שהשמש, שהייתה מהות ואידאה נצחית הופכת עתה למייצגת את האלוהי ואת האמונה באל. היא מאחדת בתוכה את הטוב, האמיתי והיפה. ההתבוננות בשמש מצטיירת כחוויה מיסטית, אקסטטית של הצצה לזיו האלוהי והתמזגות עמו. התייחסות שכזו נמצא, עדיין, ב"מאמר על הפיזיקה" שכתב גוטפריד ווילהלם לייבניץ ב-1686 ובו הוא מכריז "אלוהים הוא השמש והאור של הנשמות, האור שהאיר בכל אדם שבא אל העולם..."²³

את התפנית במופע האור כדימוי בפילוסופיה מייחס עפרת לכתביו של קאנט בסביבות המאה ה-18 לספירה. אצל קאנט מתחילה להופיע האפילה לצד האור. אותה אפילה היא אפלט הבלתי-ניתן להכרה והאור מעתה, הוא אור המאיר מתוך המתבונן. זו השמש שהאדם מקרין מהכרתו על היש החושי.

"...אפילה, המילה הזו חוזרת בכתבים רבים של כוכבנו, קאנט, ותמיד חלה היא על הבלתי ניתן להכרה, (...) הקץ לצהלת ההבטחה המטאפיזית של האור העליון (...) אור ההכרה נושא איתו את הלילה של מהותו. האור כולל את ניגודו, החושך, שהוא אחרותו..."²⁴

הפילוסופיה שאחרי קאנט מביאה כדימוייה את דו הקוטביות של החושך והאור. זהו כבר לא אותו אור מטאפיזי מסמא. זהו אור ההכרה הנושא עימו גם את האפילה.

בראשית המאה ה-19 כותב ארתור שופנאוואר בחיבורו "העולם כרצון וכדימוי": "אין להפריד את החיים מן הרצון לחיות, רצון שצורתו היא אך ורק העכשיו. המוות (...) כמוהו כשקיעת השמש אשר רק לכאורה נבלעה בלילה, בעוד שלמעשה הינה מקור של כל אור, בוערת ללא הפסק, נושאת ימים חדשים לעולמות חדשים, תמיד זורחת ותמיד שוקעת".

השקיעה והזריחה של הקיום האנושי בנקודה זו אינן נפרדות עוד. הפילוסופיה עוברת לתאר את מצבי הביניים שבין החושך לאור. עפרת מציין שלא בכדי יבקשו גם נופיהם של הציירים הרומנטיים בשנים אלו, כדוגמת קספר דויד פרידריך, את אותם מצבי ביניים, אותו אור דמדומים שבין זריחה לשקיעה.²⁵

²² "סומא תיאולוגיה", ספר 12

²³ עפרת, שם, עמ' 20.

²⁴ שם, עמ' 21.

²⁵ ראה פרק ב' בעבודה זו.

מכאן ואילך האפילה והחושך תופסים מקום נכבד יותר בעולם הדימויים של הפילוסופיה המערבית. התיאוריות הפרוידיאניות העוסקות בתת ההכרה הפכו את האפילה לייצוג של אותו מקום של יצרים פראיים והאור הפך סמלה של ההכרה המוארת המגלה את הצללים. יותר ויותר מתמקדים הפילוסופים באפילת הצלמוות שבשורש האור. דוגמה לכך נוכל למצוא ב"שיר הלילה" של זרתוסטרא מתוך כתביו של פרידריך ניטשה (1844-1900):

"הנה לילה: כל הבארות השוקקות מדברות עתה בקול גדול – וגם נשמתי היתה באר שוקקת.

(...) אור אני כי: אויה, מי יתן והייתי לילה! ואולם זאת היא בדידתי כי חגור אני כי אור.

הוי מי יתן וחשך הייתי ולילה! כי-אז ינקתי משדי האור!

וגם אתכם עוד ברכ ברכתי, אתם ניצוצי הכוכבים ותולעי האור הקטנים במרום! – ומתענג הייתי אז על מתנות-אורכם. ואולם באורי אשר לי אני כי חי ואת הלהבות המתפרצות מקרבי אני כי שותה ומשיב אל קרבי (...) שמשות רבות סובבות ביקום הריק: אל-כל אשר חשך לו מדברות הן באוכן – ולי הן מחרישות. (...) אויה, זאת היא שנאת האור לכל-מאיר: בלי חמלה הוא נוסע את נתיבותיו.

עד שבאתם, הק דרים, עד שבאתם, בני הלילה, אשר תבראו חם מכל מאיר! עד שבאתם

אתם ותשתו חלב ועסיס מעטיני האור!"²⁶

ראינו אם כך שהאור כדימוי נושא משמעות עמוקה בפילוסופיה המערבית. מעניין לראות כיצד הוא הופך מאור עצום ומופלא- אור האמת הנשגב, לאור ההכרה הנמצא ומאיר מתוך האדם עצמו. ניתן ללמוד מכך משהו על הדואליות שנושא עימו האור כדימוי; מצד אחד אנרגיה היולית המשתייכת למהות הנשגבת שמעבר לתפיסת האדם ומצד שני אנרגיה ארצית, הקשורה לאדם ולהכרתו והמגלה לו את כל אשר מסוגל הוא לראות.

²⁶ מתוך: "כה אמר זרתוסטרא", פרידריך ניטשה, תירגום: ישראל אלדד, ירושלים, שוקן, תש"ל.

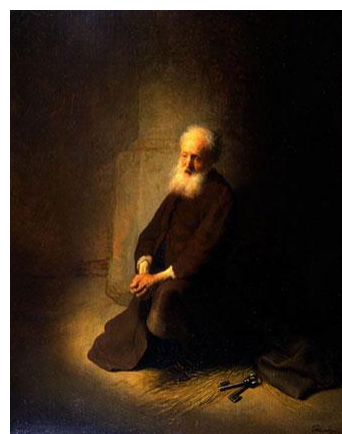
פרק ב' - ייצוג האור באמנות - מעבר מייצוג לחומר

בפרק זה בכוונתי לבחון את מופע האור באמנות דרך מספר יצירות מייצגות ולהציג את התפתחות השימוש באור כדימוי ומאוחר יותר כחומר, הנושא משמעות. אין כוונת פרק זה להביא סקירה הסטורית מקיפה של עבודות האמנים המופיעים בו, כי אם לבחון את האופן בו מופיע האור בעבודתם.

האור ביצירתו של רמברנדט ואן-ריין (1606-1669)

ציורו המוקדם, יחסית, של רמברנדט מתאר את פטרוס, זקן שליחיו של ישו, כשהוא לבדו, כורע ברך ופוכר את ידיו ברגע של מצוקה נוראה.

הציור הוא קטן במידותיו ואינטימי ומהווה קומפוזיציה מורכבת של אור וחושך, המשמשים בידי האמן כאמצעי פרשנות למורכבות הפסיכולוגית של מצבו הנפשי של השליח הנתון במשבר עמוק.²⁷ שלומית שטיינברג במאמרה מציינת שציור זה מהווה דוגמה מובהקת ללוח הצבעים הכהה והמצומצם יחסית שאפיין את עבודתו של רמברנדט באותם שנים מוקדמות, וזאת תוך שימוש מודגש ומכוון בגוונים הזהבהבים יוצרי אפקט האור- מוטיב שהפך במהלך חייו המקצועיים של האמן לאחד מסימני ההכר המובהקים של עבודתו.²⁸ רמברנדט מרבה לתאר בציוריו סצנות מכתבי הקודש (הן מהתנ"ך והן מהברית החדשה) ובהן לאור תפקיד חשוב הן בהענקת



1. רמברנט ואן ריין, פטרוס הקדוש בכלא (או: השליח פטרוס כורע על ברכיו), 1631, צבעי שמן על לוח עץ

הקדושה והעוצמה הרגשית לדמויות והן בהבנתה של הסצנה. יש בו, באותו אור המגיח מתוך חשיכה גדולה, נופך מיסטי העוטף את הדמויות והסצינות ומעניק להן מיסתוריות. יחסי האור והחושך ביצירה מהווים גורם מרכזי אצל רמברנדט ומגלים משהו על כוונות האמן ומסריו; משחקי האור והצל ממלאים תפקיד ביצירת האווירה והעצמה של רגשות, לעתים דרך ניגודיות מודגשת ולעתים, במיוחד בתקופות מאוחרות יותר, באופן מעודן יותר; האור, אותה איכות נראית אך חסרת ממשות גשמית, הולם את ייצוג הממד הרוחני ואת הטוב האלוהי, ועל כן השתמשו בו רבים כמייצג של קדושה. רמברנדט נחשב לרב אמן גאוני ומעמיק במיוחד מבחינת טיפולו באור ברוח זאת. ביצירה שלפנינו ליחסי האור- חושך יש תפקיד חשוב בפרשנותה; ישנו ויכוח בין החוקרים איזו סצנה, מבין שני ארועים טראומאטיים

²⁷ "משמעות האור ביצירתו של רמברנדט", שלומית שטיינברג, בתוך: "אורים" בעריכת אמילי בילסקי, אמיתי מנדלסון ואביגדור שנאן, הוצאת עם עובד, 2005.

²⁸ שם.

שהתרחשו סביב צליבתו של ישו, מתוארת בתמונה; פרשנות אחת גורסת שהסצנה מתארת את חרטתו של פטרוס לאחר התכחשותו לישו (הבשורה על פי מתי כ"ו 69-75) והשניה גורסת שהסצנה המתוארת היא מצוקתו של פטרוס בעת מאסרו הראשון בירושליים אחרי צליבת ישו, כאשר נאסר על ידי חיילי המלך הורדוס (ספר מעשי השליחים יב' 1-5). בשני המקרים לחושך יש תפקיד פרשני חשוב בהבנת הסיטואציה כפי שמתוארת בטקסט. במקרה הראשון חרטתו של ישו מתרחשת בשעת לילה מאוחרת בחצרו של הכהן הגדול כיפא ובמקרה השני החשכה היא חשכת תא המעצר. שלומית שטיינברג טוענת שהפרשנות הראשונה היא פשטנית יותר; היא מתעלמת מתפקידו של האור המציף את הקדוש ורואה בו אמצעי תאטרלי בלבד, הנועד להדגיש את תווי פניו וידיו. הגישה המבארת השנייה לעומתה, מעמידה במרכז לא את החושך, כי אם את האור, ועל פיו מפרשת את המתואר. האור נופל מכיוון הפינה השמאלית של הציור כמו מחלון גבוה ומעניק תחושה של חלל פנימי סגור, המתאימה לחלל של בית מעצר. כמו כן בהמשך פרק זה²⁹ כתוב כי "והנה מלאך ה' ניצב עליו ואור נגה בחדר", מה שיכול להיות מוסבר על ידי האור העז המוטל על הקדוש והמבשר את נס שחרורו העתיד להתרחש מיד. שטיינברג מעלה את השאלה האם יחסי האור – חושך ביצירה יכולים לסייע בקביעה ברורה איזו מבין שתי הסצנות היא המצויירת ביצירה³⁰; אם החושך ממלא תפקיד מרכזי בציור, הרי ניתן להבין מכך שמטרתו של האמן הייתה ללא ספק לתאר את ההבט הפחות סימפטי שבו מופיע הקדוש כמי שהתכחש לישו, וחווה יסורי נפש וחרטה גדולים בעקבות התכחשותו. לעומת זאת, אם בחר רמברנדט לתאר את רגע ההצלה של פטרוס מבית הכלא, הרי שדווקא לאור תפקיד מרכזי בקומפוזיציה, שכן הוא מעיד על ההצלה והנס העתידיים לבוא. שטיינברג מעלה אם זאת אפשרות שלישית ונוספת, על פיה העדיף רמברנדט במתכוון לתאר מצב ההולם במידת מה את שתי הסצנות, בכדי להציג את הקדוש כאדם שחיוו עברו עליו בחיבוטי נפש, חרדות וקשיים, שאמונתו וכוחו נבחנו כל פעם מחדש כמו היה נתון חליפות בחושך ובאור. במקרה זה נראה שעיקר עניינו של רמברנדט היה לתת ביטוי חזותי למצבו של האדם ברגעי משבר ומבחן, כמו גם ברגעי נס והצלה. האור מהווה תרגום חזותי למסרים והתחושות העולים מן הטקסט. בהקשר זה מעניינת גישתו של פרופסור יוסף דן למהלך הפרשני שמתרחש בעת שהאמן מתרגם את הטקסט המקראי ליצירת האמנות; אחד המאפיינים הברורים ליחס שבין אמנות לקדושה, לטענתו, הוא היות היחס הזה בלתי אמצעי; תחושת הקדושה שהאמן חש ומעביר לצופים ביצירתו מיוסדת על פסוקים מהמקורות שקרא, ומאחר שכל הבעה המבוססת על קריאה של טקסט מהווה פרשנות לטקסט, הרי שתהליך היצירה הוא תהליך אקסגטי, המעביר מסר מאמצעי הבעה אחד לאמצעי הבעה אחר. משמע, שהפגישה בין הקדושה במסגרתה הדתית לבין היצירה

²⁹ ספר מעשי השליחים יב' פסוק 7.

³⁰ משמעות האור ביצירתו של רמברנדט, שלומית שטיינברג, בתוך: "אורים" בעריכת אמילי בילסקי, אמיתית מנדלסון ואביגדור שנאן, הוצאת עם עובד, 2005. עמ' 190-191.

האמנותית נעשית בתיווכה של הלשון ובבחירתו של האמן פרשנות אחת מיני כמה פרשנויות אפשריות לטקסט³¹.

ניתן לראות, אם כן, שביצירתו של רמברנדט האור ביצירה מגלם את האלוהי, הקדוש והטוב. משמעות זו מועצמת באמצעות ניגודיות חזקה לגוונים הכהים בהם משתמש האמן. במאמרו "ניגודים כמנסחי יופי" מתייחס מולי בן שושן ליחסי האור-חושך ביצירתו של רמברנדט ומעלה את הסברה שייתכן שהיופי הרב המיוחס ליצירה הוא תוצאה של יחסי הניגודיות בין אור לחושך המתקיימים בתוכה;

"יצירת אמנות, בין השאר, היא פועל יוצא של ניגודים. השחור נותן תוקף ללבן ולהיפך, הכבד נותן תוקף לקל ולהיפך. כך הדק והעבה, החלול והמלא, השקוף והאטום, האור והחושך, היפה והמכוער ועוד. אפשר שהמתח ביניהם מנסח יופי. לוח הצבעים הכהה והמצומצם בו משתמש האמן, תוך שימוש מודגש ומכוון בגוונים זהבהבים היוצרים את אפקט האור, מדגיש את הניגודים בין האור והחושך המהווים גורם מרכזי בניסוח עוצמות היופי של יצירתו. רמברנדט מאיר את האובייקטים באור דרמטי וכך מסב את תשומת ליבו של הצופה למוקד ההתרחשות."³²

כמובן שניגודיות זו, עליה מדבר בן-שושן, מתקיימת גם ביחס שבין הקדוש לארצי; רמברנדט היטיב להעביר בציוריו את אותן תחושות של טוהר וקדושה העולות מן הטקסט, ייתכן מאוד שהדבר קשור למידת היותו אדם מאמין בעצמו ולחיבור שחש לתכנים אותם ביקש לתאר בציוריו.³³

רמברנדט, היה בן לדת הפרוטסטנטית-קלוויניסטית, וככזה, הוא הכיר את התנ"ך וסיפורי המקרא על בוריים. כשגר באמסטרדם נחשף לראשונה לשכניו, בני הקהילה היהודית. הוא התעניין בתרבותם ומסורותיהם השונות ורכש לו ידידים יהודים רבים. שניים מהבולטים בהם היו הרב מנשה בן ישראל (רבה של הקהילה היהודית-ספרדית באמסטרדם) והרופא ד"ר אפרים בואנו. בשיחותיו עימם למד רמברנדט על יהדות ועל ההיסטוריה היהודית. הוא היה סקרן במיוחד, לגבי מנהגיו ומורשתו של העם היהודי, וחבריו החדשים לימדו אותו על סיפורי

³¹ קדושת הלשון וקדושת הצורה, פרופ' יוסף דן, האוניברסיטה העברית, מתוך תכנית יום העיון של קרן עדי בנושא 'גבולות של קדושה', תשס"א, 2001.

³² ניגודים כמנסחי יופי, מולי בן שושן, בתוך: הסטוריה ותיאוריה, היחידה להיסטוריה ותיאוריה, בצלאל, גיליון מספר 3 הלם היפה,

³³ "רמברנדט צייר היהודים", אלי אשד, התפרסם באתר "היקום של אלי אשד" בתאריך 30 ליולי 2006 במדור תרבות

המקרא ופרשנותם, על התורה שבעל-פה ועל הקבלה. הרב מנשה בן-ישראל אף לימד אותו שיעורים מזורזים במהות הקבלה ומשמעותה.

עשרות ציורים, צייר רמברנדט בעקבות שיחות אלו, בהם תיאר ברישום ובצבע נושאים תנ"כיים שונים וכן את הווי היהודים החיים בהולנד. כמה מיצירותיו על סיפורי המקרא נחשבים לטובים ובולטים בציוריו המונומנטאליים, וביניהם ניתן למצוא גם את ציור עקידת יצחק, מכירת יוסף לישמעאלים, מאבק יעקב והמלאך בפניאל, משה שובר הלוחות, דוד וגוליית ועוד³⁴. רמברנדט העניק לנושאים המקראיים הומאניות ורוחניות שכמעט לא הייתה קיימת בהם עד אז ותיאר את גיבורי התנ"ך כדמויות אנושיות "בשר ודם" שנגעו לליבם של הצופים בתמונות וציוריו מתוך הזדהות עמוקה וברורה של האמן שאף צייר את עצמו ואת בני משפחתו כדמויות תנכיות. על מנת להסביר את גישתו זאת לתנ"ך הועלתה סברה שהדבר קשור למדרשים היהודיים שלמד ממכריו שהשפיעו על גישתו לסיפורים אלו.

בגלל דרכו המיוחדת לתאר את אותן סצנות תנ"כיות באופן חי ומסתורי כל כך, ובגלל שהיה אחד האמנים היחידים שתיארו את חיי היהודים באמסטרדם, ולא באופן אנטישמי, קנה לו רמברנדט אוהדים רבים מבני העם היהודי, ביניהם אישים מוכרים וידועים כגון הרא"ה קוק וח.נ. ביאליק.

כותב הראי"ה קוק:

"כשגרת' בלונדון הייתי מבקר בגלריה הלאומית והתמונות האהובות עלי ביותר היו של רמברנדט. לדעתי, רמברנדט היה צדיק" ועוד מוסיף הראי"ה בספרו "יובל אורות": "כשראיתי לראשונה את התמונות של רמברנדט הן הזכירו לי מאמר חז"ל על בריאת האור. כשברא ה' את האור הוא היה כל כך חזק ומאיר שאפשר היה לראות מסוף עולם עד סופו. וה' פחד שהרשעים ישתמשו בו. מה עשה? הוא גנז את האור והוא לצדיקים לעתיד לבוא. אבל מדי פעם ישנם אנשים דגולים שה' מברך אותם בראיית האור הגנוז. אני סבור שאחד מהם היה רמברנדט והאור שבתמונותיו הוא האור שברא ה' בימי בראשית"³⁵.

ניתן לסכם ולומר אם כך, שהאור המופיע בציוריו של רמברנדט הוא אור הנושא משמעות של קדושה וקשר אל האלוהי. משמעות זו נוצרת ומתעצמת דרך הניגודיות הקיימת ביצירה בין החשכה הגדולה והאור המגיח ממנה. האור הוא חלק בלתי נפרד מדרכו של האמן להעביר את תחושת הקדושה המלווה את הסצנות אותן הוא מתאר. והוא נחשב לרב-אמן בכל

³⁴ הסוד של רמברנדט", דוד גדנקן, התפרסם במדור מאמרים של "הצופה", כ"א במרחשון תש"ע.

³⁵ יובל אורות, הגותו של הרב אברהם יצחק הכהן קוק זצ"ל, בעריכת שלום רוזנברג ובנימין איש שלום, ספריית אלינר ובית מורשה בירושלים, מהד' שניה מתוקנת, תשס"ה. עמוד 168.

הקשור ליצירת אותם אפקטים מרהיבים של אור. אם זאת, חשוב לציין בהקשר המדובר שהאור ביצירתו הוא אור המתואר באופן פיגורטיבי בתוך הציור עצמו.

ציור רומנטי במאה ה-19 אור הטבע כהתגלות הנשגב

הציור הרומנטי צמח באירופה מסוף המאה ה-18 ועד אמצע המאה ה-19, במקביל לניאו קלאסיציזם. הזרם הרומנטי באמנות הווה הלך רוח או גישה יותר מאשר סגנון אחיד ומובהק והתאפיין בריבוי הפנים שלו.³⁶ הציירים הרומנטיקנים שברו את המוסכמות המקובלות בתקופתם ופנו לתאר את עולם האישי. הרומנטיציזם מיקד את ההתעניינות בדמות האמן ובחוויתו הסובייקטיבית. היצירה פנתה אל הרגש והייתה קשורה בעולם הדמיון, לחושים, למיסתורי ולמיסטיקה, בניגוד לניאו קלאסיציזם השכלתני והרציונלי.

הפילוסוף הגרמני גאורג וילהלם פרידריך הגל (1770-1831) תיאר בספרו "על האסתטיקה" את הרומנטיציזם כאמנות דתית של "החיים הפנימיים"³⁷. אחד מהרעיונות של הרומנטיקנים היה המחאה כנגד ביטול האינדיווידואליזם שנבע מהמהפכה התעשייתית ותהליך הייצור הקאפיטליסטי. הרומנטיקנים הזדהו עם הטבע וראו אותו באור מיסטי. הם האמינו שאלוהים מתגלה לאדם באמצעות הטבע; הטבע הוא אוניברסלי והוא נחלת הכלל, אלוהים מתגלה בו באמצעות החוק והסדר השולטים ביקום. רוח היצירה האלוהית, כך הם סברו, קיימת במידה שווה הן בטבע והן באדם. הטבע מתהווה באופן בלתי פוסק וכך גם באדם יש רוח יצירה בלתי פוסקת³⁸. הטבע בא לידי ביטוי בציורי הנוף הרומנטיים, הבאים לבטא את הנשגב האלוהי ואת יחסו של האדם עם אותה נשגבות.

על רעיון הנשגב באמנות

עמנואל קאנט (1724-1804) סבר שההתרשמות של האדם מתופעות הטבע אינה יכולה להיות ראציונלית, אלא היא סובייקטיבית, נעשית באמצעות החושים ומתבססת על הדמיון. קאנט טען כי היפה והנשגב פונים אל רגש ההנאה המתהווה מן הכח המדמה הסובייקטיבי. הוא מבדיל בין היפה והנשגב; הראשון הוגדר כאובייקט מוגבל שכוחו טמון באיכות, בעוד השני, המושא הנשגב, מאופיין באי הגבלה, בקנה מידה קולוסלי ובכוליות מוחלטת. קאנט ממשיך ומסביר כי המתח הנוצר בעקבות חוסר ההתאמה בין המושא החיצוני חסר הגבולות

³⁶ מבוא לאמנות מודרנית: מהניאו-קלאסיציזם ועד לאימפרסיוניזם, שלוה הדר-הוכשטט, תל-אביב, רכגולד, תשס"ו 2005.
³⁷ Innerlichkeit
³⁸ שם עמ' 101.

ובין הכח המדמה המנסה תדיר לתפוס ולהבין אותו, הוא המעורר בנו את תחושת העל-חושני, את הנשגב. קאנט מדגיש את חוסר היכולת החושית לתפוס את הנשגב האינסופי כבסיס הכרחי לחווית הנשגב³⁹. האדם העומד נפעם מול התופעה, לכאורה מתבטל בפניה, אך למעשה, בהיותו יצור מוסרי, הוא מייחס לטבע את תחושות הנשגבות והאינסופיות השוכנות בנפשו שלו.

שילר (1759-1805) פיתח את תורת האסתטיקה שלו בהשפעת קאנט; הוא סבר שמול צורתיו ההרמוניות של הטבע ישנה חווית סיפוק, אך חווית הנשגב אינה קשורה לצורות הנראות בעין כי אם לרגשותיו של הצופה.

האור ביצירתו של קספר דויד פרידריך (1774-1840)

עבודתו של קספר דויד פרידריך התמקדה בציור נופ. הוא חוזר בציוריו שוב ושוב על מראות דומים: נופ ערפילי, מצוקי הרים גבוהים, ים או נהר אינסופיים, שלג, עצים, כנסיות או שרידי כנסיות, בתי קברות, צלבים בנוף ודמויות שנראות בדרך כלל מאחור כשגבן פונה לצופה והן בודדות ושקועות בעצמן. השלב הראשון בעבודה על ציוריו היה רישום



2. קספר דויד פרידריך, מנזר ביער אלונים (1809-10), שמך, 170121 x ס"מ

פרטי נופ שונים בטבע. בסטודיו, חיבר פרידריך את פרטי הנוף לכדי יצירה חדשה, לאשליה של נופ אחר, מומצא, שקיבל מימד נוסף, נשגב מעבר לנראה. בציורי הנוף שלו ישנה תחושה של מישהו שרואה את הנוף, מגיב אליו ומעביר את תחושותיו אל הצופה. גם אם אין דמות ביצירה נוצרת תחושה סובייקטיבית חזקה. פרידריך עצמו מבהיר את כוונותיו בדבריו: "אל לצייר לצייר את שהוא רואה מולו, אלא את מה שהוא רואה בתוכו... תמונה לא ממצאיים אלא חושים... הציור צריך להתעורר לחיים בנפשו."

פרידריך כופף את המציאות החיצונית למציאות הפנימית שלו ויצר באמצעות הדימויים שרשם תמונה סמלית. כבר ביצירותיו המוקדמות התחושה והלך הרוח הם העיקר ביצירה ולא העלילה.⁴⁰

³⁹ לוריא- חיון עדי, "פנטזיה דיגיטלית הכמיהה לנשגב", בתוך "הסטוריה ותאוריה", גיליון 1, 2005.

⁴⁰ מבוא לאמנות מודרנית: מהניאו-קלאסיציזם ועד לאימפרסיוניזם, שלמה הדר-הוכשטט, תל-אביב, רכגולד, תשס"ו 2005.

היצירה "נזיר מול הים" מתארת נזיר בודד העומד לחוף הים השומם כשגבו אל הצופה. הוא אוחז בידי את ראשו ונראה שקוע במחשבות; הוא נושא את מבטו לעבר הים והשמיים האין-סופיים. דמותו של הנזיר קטנה מאוד ואיננה במרכז; היא ניצבת מתחת לקו האופק כך שאיננה במוקד היצירה. יש לציין שדמות זו היא הפרט האנכי היחיד בקומפוזיציה, שכן



3: קספר דויד פרידריך, הנזיר מול הים (1808-10), שמן על בד, 170x110 ס"מ

הנוף מורכב משלושה משטחים אופקיים: רצועת הסלעים הבהירים, רצועה צרה של הים ורצועה רחבה של השמיים המעורפלים שאור בוקע מתוכם. המישור הראשון של היצירה משקף בדרך כלל בציוריו של פרידריך את הארצי והוא מתקשר למישורים הנוספים-הרוחניים. 41 האור החזק מאיר את היצירה, הנוף הוא חסר גבולות ואינסופי והניגוד בין האור הבוקע מהאינסוף וקדרותו של המישור ה"ארצי" של היצירה תורם למסתורין ולתחושת הנשגבות של הנוף המופלא מול האדם הבודד. הנוף בציורו של פרידריך מביא לידי אחדות את הים והשמיים והופך מטפורה לתחושה רוחנית פנימית שפרידריך חווה בתוכו. הוא גורם לצופה לחוות את אינסופיותו של הנוף, ולהרהר על משמעות הקיום. אלמנט חשוב ביצירה הוא ההתפעמות של האדם אל מול הנוף; ישנה תחושה שהזמן ביצירה עצר מלכת והצופה העומד נפעם אל מול הטבע מבקש להתאחד עימו. הטבע מייצג, כמובן את הנשגב האלוהי. ביצירותיו ככלל נוהג פרידריך לתאר רגעי ביניים של האור כמו זריחה ושקיעה שמדגישים את המעבר והניגודיות בין החושך לאור ובכך מחברים את הצופה להלך רוח מסוים, מצבי רוח מהורהרים או תחושות מיסטיות. בציוריו הזמן כמו עוצר מלכת וישנה תחושה שהרגע הייחודי שהוא מתאר הופך להיות רגע אוניברסלי המייצג את הזמן כולו.

ניתן לומר, אם כך, שלטבע בציוריו של פרידריך יש תפקיד כאמצעי להתקרבות לנשגבות האל. סרן אובי קירקגור (1813-1855), פילוסוף בן תקופתו של פרידריך אמר: "כדי לראות את הנשגב של העולם הרוחני חייבים להאחז כבסיס במציאות הקונקרטיית". תפקידו של האור ביצירה חשוב כחלק מהענקת נופך המסתורין ותחושת הנשגבות של הטבע למול האדם. האור מקשר בין האלוהי לארצי וכמו בציוריו של רמברנדט, מייצג גם כאן את המפגש ביניהם. הבחירה בתיאור האור במצב הביניים התמידי שבין לבין (דמדומים, זריחה וכו') תורמת לתחושת המסתוריות ומייצרת מעין תחושת "מעבר" שבין מצבים, מצב לא ברור ולא ידוע. האור מסמל את הנצחיות והאין סופיות שבטבע. בניגוד לציוריו של רמברנדט, שם האור מגיח כאלומת אור משמיים או כהילה אלוהית, ניתן לראות שאצל פרידריך האור הוא אור הטבע. הוא מייצג את הנשגב דרך התפעמות האדם לנוכח מופעיו המרהיבים. מעניין

⁴¹ שם.

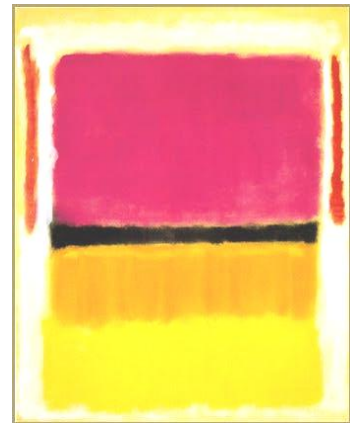
להשוות בין המהלך שאנו מזהים בציוריו של פרידריך ובין המהלך הדומה שהזכרתי בפרק הקודם בהקשר למשמעות האור בפילוסופיה המערבית. גם כאן ניתן לראות שמקומו של החושך לצד האור נעשה חשוב יותר בשנים אלו. הניגודיות שבין השניים תורמת ואף מחזקת את חווית הצופה אל מול האור הנשגב. האור הוא אור ההכרה המגיח מתוך אפלה גדולה. מצבי הביניים שבין האור והאפלה מדמים ומעצימים את מצבו המנטלי של הצופה.

האור בציור המופשט האקספרסיבי בארה"ב

מארק רותקו

מארק רותקו (1903-1970) נולד ברוסיה, חי ועבד בארצות הברית.

ציוריו הראשונים של רותקו משנות ה-20 הם ציורים פיגורטיביים. ניתן לשרטט תהליך התפתחותי שמתחיל מציוריו הפיגורטיביים בשנות ה-20 וה-30 ומגיע עד לציוריו הקלאסיים המאוחרים שקיבלו את הכינוי ציורי "שדות הצבע" בשנות ה-50 וה-60. בשנות ה-20 וה-30 עסקה יצירתו בנושאים חברתיים, מאוחר יותר התפתחה לציורים סוריאליסטיים ביומורפיים-מופשטים שבהם ביקש לבנות מחדש את המיתולוגיה (במידה רבה בהשפעת הולדתה של הטרגדיה של ניטשה). בשנות ה-40 המאוחרות החלה הפשטה ניכרת בעבודתו כשצייר את ציורי "הצורות המפורקות" ובשנות ה-40 המאוחרות של המאה ה-20, עברו עבודותיו של רותקו שלב נוסף של הפשטה. בשנים אלו יצר



4 : מארק רותקו, Red, Orange, Tan and Purple, 1949, oil on canvas.

את העבודות המכונות "ציורי שדות הצבע". בעבודות אלו הבד מחולק למשטחי צבע אפקיים המקיימים מערכת של איזונים שהיא עיקר עניינו של האמן. היחסים ביצירה הם בין הכתמים המלבניים ביצירה, שלכל אחד מהם צבע שונה, ובין ה"מסגרת" הנוצרת סביבם על ידי חלל הציור. האמן בודק כאן איזון ויחס בין הצורות לבין עצמם, בצבעוניות וביחס הצורות לחלל. ניתן להבחין בבחירה של האמן בצורת המלבן כפורמט קבוע ליצירה.

ביצירה "ללא כותרת" משנת 1962 ניתן להבחין בשני כתמי צבע מלבניים בצבעי אדום וכתום המצויירים על משטח הציור זה מעל זה. הרקע צבוע בצבע בורדו עז ויוצר מעין מסגרת לשני המלבנים. ביצירה ניכרת השכבתיות של הנחת הצבע היוצרת מעין פרספקטיבה של עומק ליצירה. העובדה שקצות המלבנים מטושטשים הופכת אותם לספק נבלעים ספק מופיעים מתוך החלל שסביבם. כריסטופר רותקו, במאמרו, טוען שלא בכדי בחר

אביו במלבן כצורה הבסיסית ליצירותיו. הוא מסביר כיצד משתמש רותקו במלבן כתשתית צורנית לעיצוב עולמו הציורי. רותקו טוען שעל אף שמירב הדגש בכתיבה התיאורטית בנוגע לעבודתו של אביו הושם על השימוש בצבע, העניין האמיתי היה דווקא בצורה. דווקא אותו מרכיב קבוע ביצירה שהוא צורת המלבן הציע לאמן גמישות אדירה, בכך שלכאורה הסיט את נוכחותו שלו צדה ואיפשר למלבן להתגלות בין גבולות הציור מבלי להסב תשומת לב לצורה עצמה. רותקו טוען שסוד יופיו הנחבא של המלבן הוא בהיותו כמעט "לא צורה". הוא מסביר שכיוון שהמלבן הוא המסגרת המקובלת לראייה. אנחנו מורגלים לראות אותו כמסגרת בלתי נראית (כמו מסך התיאטרון, הטלוויזיה, הקולנוע או המחשב). בין שאנחנו מודעים למלבן ובין אם לא, נוכחותו טוטאלית וכללית והוא זה שמעצב את צורת שדה הראייה. מכאן ניתן להבין שרותקו בחר במלבן בדיוק משום שהוא מגדיר מרחב בצורה הטבעית והמוחלטת ביותר. הוא מחקה את שדה הראייה ויוצר מסגרת אורגנית כמעט של תמונה שמבעדה או עליה אנחנו רואים את שאר מרכיבי הציור. באמצעות אותה מסגרת חרישית ורווחת בכל של תפיסתנו החזותית, רותקו ממלא את שדה הראייה שלנו. אפקט זה אינו תלוי בגודל היצירה. באמצעות מילוי שדה הראייה רותקו מושך את הצופה אל תוך הציור כעולם לעצמו. באופן זה הוא מזמין, או כמעט תובע מהצופה, אינטראקציה ישירה ואינטנסיבית בינו לבין התמונה.

הוא יוצר מהעבודה יקום בפני עצמו. מקום המכיל תמצות של החוויה האנושית שלנו. בשל מסגור זה של העולם גם השינוי הקטן ביותר במלבנים וביחס ביניהם יכול להשפיע על הקליטה החושית של המרחב בציוריו של רותקו. ישנם כאלה המתפשטים בלי הרף ואחרים הנתפסים כנייחים; כאלה המזמינים לתוכם פנימה וכאלה המותירים את הצופה בחוץ האופן שבו מצייר רותקו את המלבנים הוא המאפיין את העולם החווייתי של הציור, את גבולותיו ואת נגישותו. הוא מעצב את פעולת הגומלין בין הצופה לבין הציור. אפקטים אלה משולבים, כמובן, עם משחקי הצבע בציור. רותקו הבין היטב את חשיבות הפרופורציות בעבודתו ובחלק מציוריו המאוחרים היה ההבט הזה אולי לאתגרו המרכזי.⁴² ניתן בעצם להבין שעניינו של רותקו היה לייצר מרחב בפני עצמו. הצבע והצורה שימשו לו כאמצעים ליצירת אותו מרחב המתקיים, בעצם, ביחס שבין היצירה לבין הצופה בה. מבחינה זו משתמש רותקו בבד הציור בדומה למסך התיאטרון ובצורות והצבעים כבשחקניו. בציוריו של רותקו המבנה הציורי והצבע הם בלתי ניתנים להפרדה. שכבות הצבע הדקות בציוריו של רותקו מונחות זו על גבי זו ויוצרות אפקט של אור הבוקע מן הציור.⁴³ השקיפות תורמת לתחושת העומק המתגבש מבין שכבות הצבע ומעשיר את הקומפוזיציה. שינויי הגוון והטון העדינים מעניקים תחושה מיסתורית, אם כי כמעט מוחשית, של חלל. חוקר האמנות רוברט רוזנבלום, מחבר

⁴² כריסטופר רותקו, "מארק רותקו ושלטונה השקט של הצורה" בתוך הקטלוג: מארק רותקו בהוצאת מוזאון תל אביב לאמנות בעריכת כריסטופר רותקו ומרדכי עומר, 2007 עמ' 228.

⁴³ luminosity

הספר: "Modern painting and the northern romantic tradition" Friedrich to Rothko⁴⁴. מוצא קשר הדוק בין עבודותיו של רותקו ושל אחרים מבני תקופתו, לאלו של הציירים הרומנטיים במאה ה-19. רוזנבלום מציין שבשני המקרים ישנו נסיון להעביר חווייה דתית כלשהי ל"שפה" חילונית. כשם שהציירים הרומנטיים שאפו לבטא את העל-טבעי דרך ההתבוננות בנוף, שאפו ציירי האבסטרקט ורותקו ביניהם, למצוא את העל-טבעי מתוך החומר ולבטא אותו דרכו. כשם שהנוף ביצירותיו של פרידריך הוא מטאפורה למסתורי ולעל-טבעי, כך באה עבודתו של רותקו לחבר את הצופה אל אותה מיסתוריות.

רוזנבלום מזהה שני מאפיינים לציור הרומנטי המתקיימים, לטענתו, גם ביצירותיהם של אמנים מהמופשט האקספרסיבי:

1. כאוס מעורר יראה⁴⁵

2. סימטריה מעוררת השראה⁴⁶

רוזנבלום מזהה בעבודותיו של רותקו את אותה סימטריה מעוררת השראה. הוא טוען שציוריו עושים, בעצם, הפשטה לציורי נוף. חלוקת המשטח לקווים אופקיים מאזכרת קו מים, עננים או קו רקיע. היחס בין קווים אנכיים ואופקיים מעמידה את הצופה מול הואקום של הריק מדימוי.⁴⁷ הוא טוען ששדות הצבע של רותקו מייצרים תחושה ואנרגיה של אור טבעי, בדומה לאור בציוריהם של הציירים הרומנטיים. הוא טוען שבשני המקרים היצירה מבקשת להעמיד את הצופה בפני שאלות קיומיות שהתשובות להן אינן ברורות.

ג'ון גייג' במאמרו "הצבע כנושא"⁴⁸ מתייחס לתחושה של אור פנימי הנובע מתוך בד הציור בציוריו של רותקו. גייג' מייחס תופעה זו לטכניקת הנחת השכבות של רותקו שהוזכרה קודם:

"למנעד יוצא דופן של גוונים- לעתים מנוגדים, לעיתים מתמוססים זה אל זה- הוסיף רותקו איכויות של בהירות, שקיפות או אטימות, מידות שונות של אינטנסיביות, מרקמים חלקים או מחוספסים...ומעל לכל יצר בעומק התמונה טונים בלתי מוגדרים על ידי שכבות של מספר

Rosenblum R., "Modern painting and the northern romantic tradition" Friedrich to Rothko,⁴⁴ Thames and Hudson, 1975

thundering caos⁴⁵

inspiring symetry⁴⁶

Rosenblum R., "Modern painting and the northern romantic tradition" Friedrich to Rothko,⁴⁷ Thames and Hudson, 1975

ג'ון גייג', בתוך הקטלוג: מארק רותקו בהוצאת מוזאון תל אביב לאמנות בעריכת כריסטופר רותקו ומרדכי עומר, עמ' 208.⁴⁸

צבעים שונים. במובן זה היה שונה רותקו מבני דורו וטען כי הוא שואף לברוא "אור פנימי"...⁴⁹

גייג' מציין שכמה מהטכניקות שאימץ רותקו נדונו בספרו של הצייר מקס דרנר⁵⁰, שדן במושג "האור הפנימי" בעבודתם של טיציאן ורמברנדט וקישר אותו עם מהלך הבנייה האיטי של שכבות רבות. הטכניקה של רמברנדט לדברי דרנר "היא מלאכת מחשבת בעלת צביון רחני של ממש, שההתחקות אחריה בציוריו היא תמיד חוויה מרגשת" הוא מתאר את האופן שבו עסק טיציאן בריבוי הוריאציות האפשריות של צבע בודד" וכיצד "ציור זוכה בהדרגה לעומק באמצעות שימוש בגוויי בניים, והופך להיות צבעוני ומסתורי" דרנר מייחס את "המסתורין המרומז בציור המושך תדיר את העין ולעולם אינו מייגע אותה" לשימוש בשקיפויות ובריבוי שכבות הצבע. רותקו, כפי הנראה, קרא את ספרו של דרנר והושפע ממנו רבות. הוא עצמו הזדהה מאוד עם רמברנדט כפי שניכר מראיונות שונים עימו⁵¹. הוא פיתח את שיטתו ליצירת אור פנימי, בין היתר, בתקופה המוקדמת בה צייר בצבע מים. ציוריו המוקדמים עתירים במשחקי שקיפויות. ככל שהתפתח האור הפנימי ביצירתו של רותקו, הוא הפך מאמצעי טכני גרידא, למשרת מטרה אקספרסיבית מובהקת.

ניתן לסכם ולומר, אם כן, שרותקו, בדומה לקספר דויד פרידריך ולרמברנדט, השתמש אף הוא באור כאמצעי מגשר למציאות מטאפיסית שמעבר. כמו הציירים הרומנטיים, גם הוא ניסה להעביר תחושה כלשהי אל הצופה המתבונן. ההבדל הוא שהאור ביצירותיו של רותקו הופך לאור "חומרי" יותר, שכן הוא מבוטא לא באופן ציורי אלא תחושת ההארה נובעת מהאופן בו שכבות הצבע מונחות על הבד. הצופה חווה תחושה של "הארה" - אור הבוקע מתוך יצירת האמנות עצמה ממש כמו הילה הבוקעת ממנה. באופן זה, ניתן לומר שהדבר מקרב את הצופה צעד נוסף לתוך החוויה שכן הוא לא רואה תיאור ויזואלי של האור, כי אם את האור עצמו.

ג'יימס טורל - שימוש באור כחומר

ג'יימס טורל (1943), אמן אמריקאי העוסק משנות ה-60 של המאה ה-20 ביחסי אור וחלל בעבודותיו. לפני שהתחיל לעבוד כאמן, למד טורל פסיכולוגיה, מטאפיסיקה, גאולוגיה ואסטרונומיה והוא משלב

הבטים מתחומים אלה בעבודתו. בעבודותיו הוא משתמ



5. James Turrell, *Night Passage*, 1987

⁴⁹ שם, עמ' 209.

⁵⁰ Max Doerner, *The Materials of the Artist*, trans. Eugen Neuhaus, New York, 1934

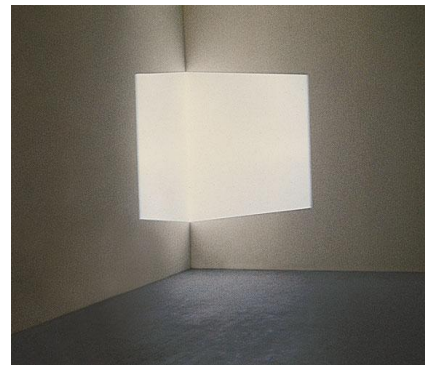
⁵¹ ג'ון גייג', בתוך הקטלוג: מארק רותקו בהוצאת מוזאון תל אביב לאמנות בעריכת כריסטופר רותקו ומרדכי עומר, עמ' 210.

ומודעות סנסורית אצל הצופה המעוררת סוג של גילוי, או התגלות. רבות מהעבודות מבוססות על אשלייה אופטית כלשהי ובעצם מגלות לצופה משהו על האופן בו הוא רואה. בניגוד לאמנות ציורית עבודותיו של טורל אינן מייצרות אשלייה מימטית באמצעות דימויים או אובייקטים, אלא מתפקדות כארוע או מקום שהצופה נכנס לתוכו וחווה את התחושה שהאמן מבקש לייצר. טורל משתמש ומנצל את האמצעים הפורמליים של עבודתו כדי לחדור את ההכרה של התפיסה ולהגיע אל תודעתו של הצופה "בדלת האחורית" דרך פנייה אל חוש הראייה, לגוף ולמחשבה. החוויה שנוצרת, אם כך, היא מעבר לשפה ולמילים.⁵² פיסול חסר מסה באור ועניין של אמנים בדה- מטריאליזציה של האובייקט האמנותי היו שכיחים באמנות הקונספטואלית של שנות ה-60 וה-70. מה שמייחד את טורל ומבדיל אותו מחבריו הוא הכח הסנסואלי של עבודתו. בשונה מדן פלאבין, למשל,



6. James Turrell, "Lunette", Varese, 1974

הוא משתמש באור כחומר שמקורו לא ברור ולא חושף את האמצעים הטכניים כחלק מהצורה. האור בעבודותיו נותן לחלל הריק נוכחות פיזית והפרדוקס שנוצר הוא שמעניק לעבודה את כוחה. טורל מעיד על עצמו שעניינו באור קשור להרהור וחיפוש עצמי לגבי מקומו של האדם בבריאה. האור ביצירתו מפקד כחומר לכל דבר, אם כי בניגוד לחומרים המקובלים בפיסול אין לו מסה ועבור הצופה הוא קיים, למעשה רק ברמת הראייה. באופן זה מחבר טורל את החומרי והעל-חומרי בעבודתו. האור מייצג מהות מסתורין ועל-גשמית ונוכחותו מעניקה לחלל תחושה של מסתורין. בעבודתו המפורסמת במכתש רודן⁵³ משתמש טורל באור טבעי ובתנאי



7. James Turrell, "Afrum I (White)", 1967

השטח בשביל לייצר עבודה שמתייחסת, בין היתר, למקומו של האדם הצופה בבריאה. בעבודה זו, בדומה לעבודות אחרות שלו, הוא מגייס את האור הטבעי לטובת העבודה ויוצר מודעות כלשהי אצל הצופה לגבי מקומו בבריאה ולגבי האופן בו הוא תופס אותה.

⁵² ננסי ספקטור (Nancy Spector) בתוך [אתר גוגנהיים](#).
⁵³ Roden Crater

פרק ג' - האור המטאפיסי באמנות הישראלית

מהו האור המטאפיסי

"האור, אותה מהות שבלעדיה אין הבחנה בין מושאי הראייה, מקור החיים והזמן, העסיק את המחשבה האנושית משחר ההסטוריה. למן הביטויים בסיפור הבריאה ועד למאה ה-21 האור נתפס בהסטוריה של התרבות המערבית בכלל ובהגות היהודית בפרט כיסוד מרכזי, לא רק במונח הפיזי המוחשי, אלא גם במונח הסמלי, כייצוג של האלוהי, הנשגב, כדימוי לכח היצירה ולאמת."⁵⁴

מהפרקים הקודמים עולה שהאור כדימוי וכחומר נושא עימו משמעויות רבות. ניתן לראות בנקל שאין סתירה במשמעות שהוא מייצג, אלא להפך, ישנה אחידות ההופכת את האור לקשור באופן חד משמעי לכל אותם הדברים שנמצאים מעבר להבנתו, לטוב הרוחני המוחלט והבלתי נתפס.

מהותו החומרית של האור מייצגת באופן מופלא את אותה משמעות עצמה; מצד אחד, האור הוא חומר לכל דבר; הוא נתפס על ידי חוש הראייה וניתן למדוד את מהירותו כמו כל חומר אחר, מצד שני- האור הוא אל- חומר מפני שלא ניתן לגעת בו. הוא חסר מסה- מה שסותר במידה מסויימת את עובדת היותו "חומר". האור, בניגוד לחומרים אחרים, יכול להתנהג מבחינה פיסיקלית הן כגל והן כחלקיק. דואליות זו מייחדת ומבדילה אותו מיתר החומרים. בנוסף, לאור תפקיד חשוב מאין כמוהו בבריאה, מפני שהוא זה המגלה לנו את הדברים עצמם. באמצעותו ניתן לראות כל מה שקיים בבריאה, אם כי אותו עצמו מגלה לנו החשכה.

למעשה, ניתן לומר שמהותו החומרית- הפיסיקלית של האור קשורה באופן הדוק עם המשמעויות הסימבוליות שהוא נושא. עצם היותו חומר ששייך בו זמנית לעולם הגשמי של זמן ומקום ולעולם שמעבר (כלומר מעבר לזמן ומעבר למקום), הופך אותו לחומר היולי ונאצל. הוא נושא את המסתורין של כל אותן תופעות שמקורן לא ברור לנו- בני האדם ולכן הן נושאות קסם ומסתורין.

ניתן לראות את התהליך בו מנסה האמנות להגיע לאותה מהות א- חומרית של האור בפרק ב' של עבודה זו. ראינו כיצד מופיע האור ראשית כדימוי, ובאופן הדרגתי ישנו נסיון של אמנים

⁵⁴ מתוך "לרשום באור, לגעת בעקבות של הממשי- הרהורים על האור המטאפיזי בצילום הישראלי" מאת ענבל דרור

שונים לזקק ולעדן את הסמליות של האור ולהביא אותו במהותו החומרית. שלב מכונן בתהליך זה, בעיני, ניכר בעבודתו של רותקו שמצליח ליצור תחושה של אור הבוקע מתוך הציור ולא מצוייר בו. הדבר מעביר את הדימוי שלב אחד קדימה, לאופן שבו הוא מופיע בעבודותיו של ג'יימס טורל. בעבודות אלו האור עצמו מופיע כחומר בעבודה ומביא בנוכחותו את הדואליות הפיסית שהוא נושא, על משמעויותיה הנלוות.

האור המטאפיסי, אם כן, הוא אותו אור המקשר כמתווך בין העולם הזה לעולם שמעבר. במהותו הוא משתייך לשני העולמות בהיותו חומר ואל-חומר בה בעת. הדואליות הזו של הגשמי והרוחני, היא שיוצרת, לדעתי, את אותה תחושת מסתורין קסומה שהאור מביא איתו ליצירת האמנות, זאת בנוסף, כמובן, למטען הסימבולי שהוא נושא.⁵⁵

במאמרו "אורות של מעלה ואורות של מטה" מתייחס גדעון עופרת למושג האור המטאפיזי בהקשר לאמנות הישראלית.⁵⁶ עפרת עושה הבחנה בין אור ארצי לאור מטאפיזי (או תאולוגי או מיסטי). בין "שמש שמיימית" ו"שמש ארצית". את השמש הארצית הוא מזהה בעבודותיהם המוקדמות של אמנים כמו א.מ. ליליין וזאב רבן אשר בעבודתם השמש מייצגת הפצה של שחר חדש או את האור הבוהק של ארץ ישראל. השמש השמיימית היא זו המביאה עימה ליצירה את התכנים התאולוגיים ואת המשמעות המיסטית. הוא מציין שמבט מקיף על מאה שנות יצירה אמנותית בישראל מעלה שאמני ישראל מיטלטלים ביצירתם בין האור הפיזי לאור המטאפיזי. לטענתו, חרף דואליזם ואפילו סימולטניזם של האור הפיזי והאור המטאפיזי באמנות הישראלית (וגם בספרות הישראלית כפי שראינו בפרק א'), בין השניים מצוי ניגוד תהומי: בעוד האור הפיזי מכיר בשחור כאובדנו וכשיאו-האור המטאפיזי מפציע מהשחור. עפרת מביא את דבריו של רודולפו אוטו בכותבו ב-1917 על "האמצעים בהם מבוטא הנומינוזי (הקדוש) באמנות" ובהם הוא מדגיש את הדיבור על החשכה:

"החשיכה חייבת להיות כזו שתועצם ותיתפס ביתר שאת בדרך הניגוד באמצעות בהירות כלשהי, הנמצאת על סף דעיכה. לפיכך, ראשיתו של האפקט המיסטי בחצי-חשיכה. הרושם הופך מושלם אם גורם 'הנשגב' מתווסף ומתאחד. החשיכה-למחצה השוררת בכוכים, או מתחת לצמרות-יער גבוהות (...) היטיבו דַבֵּר לנפש מאז ומעולם, ובזו המקדשים, המסגדים והכנסיות נצל-נצלוה עד תום."⁵⁷

⁵⁵ בהקשר זה ראה את ההתייחסות לניגודים המייצרים יופי בעמ' 14 של עבודה זו, בנוסף ראה התייחסות לרעיון הנשגב באמנות אצל קאנט בעמ' 16 בעבודה זו.

⁵⁶ עפרת גדעון, "אורות של מטה ואורות של מעלה", בתוך "אורים-האור בספרות בהגות ובאמנות", קובץ מאמרים, עורכים: אמילי בילסקי, אמיתי מנדלסון ואביגדור שנאן, עם עובד, ת"א, 2005.

⁵⁷ Rudolf Otto, The Idea of the Holy, Penguin, New-York, 1959, pp. 83 - 84

גם עפרת, אם כך, מזהה את הדואליות של האור. מצד אחד: מהות ארצית- חומרית ומצד שני: מהות מטאפיזית נשגבת. עפרת מנסה להגדיר את אותו אור "מטאפיזי" וטוען שהאור המטאפיזי הוא אור המבליח מהחושך. זהו אור הבריאה, האור הראשוני והאבוד. אנחנו רואים כאן פעם נוספת את עקרון הניגודיות שנידון בפרקים הקודמים בהקשרים שונים. האור האלוהי הוא אור שבא לעהביא בהירות וסדר אל תוך חשכת התווה ואי הידיעה. אמני ישראל, על פי עפרת, לא נואשו בניסיון לבקש את אותו אור⁵⁸.

בפרק זה אנסה לתאר התפתחות שאני מזהה באותו חיפוש אחר האור, לאור מסקנותי מהפרקים הקודמים.

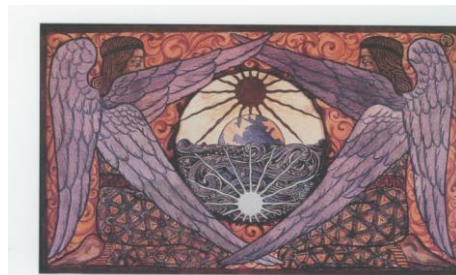
אור המופיע כדימוי

אור "ארצי"

האור הראשון ש"מפציע" באמנות הישראלית, אם כך, הוא האור ה"ארצי". זהו אור שמופיע באופן סימבולי. ביצירות "מאי היהודי" (א.מ. ליליין, 1903) ו"הבריאה: היום הרביעי" (זאב רבן, 1920). ניתן לראות תיאור פיגורטיבי של אור. בשתי היצירות האור הוא אור המאורות. זהו עדיין לא אותו האור הנוגה מהיצירה כפי שראינו ביצירותיו של רותקו, ואפילו לא אור מיסטי בסגנון האור של רמברנדט. זהו אור "ייצוגי" שנועד להקרא על ידי הצופה בדומה לטקסט. השמש מייצגת כח, תקווה של אור חדש המפציע מהחושך ויצירה מחודשת. גדעון עפרת מכנה את הזריחה באיורו של ליליין "הזריחה הציונית"- הזריחה שהבטיחה עולם ואדם חדשים בפאתי מזרח⁵⁹.



8. א.מ. ליליין, מאי היהודי, 1903, תצריב



9. זאב רבן, הבריאה: היום הרביעי, 1920, מגזרת עיגול, צבעי מים וגואש על נייר

בעבודתו המאוחרת מעט של אבל פן "ויפח באפיו נשמת חיים" (1923) ניתן לראות התפתחות בתיאור האור. הייצוג כאן הוא עדיין פיגורטיבי; אלומת אור הקורנת משמיים על פניו של האדם הנברא. קרן האור נוגהת על פניו של הנברא מתוך האפילה. הזוהר המיסטי של האור מתוך החושך מזכיר את הדרמטיות של האור המגיח מתוך האפילה ביצירותיו של

⁵⁸ שם עמ' 225.

⁵⁹ עפרת גדעון, "אורות של מטה ואורות של מעלה", בתוך "אורים- האור בספרות בהגות ובאמנות", קובץ מאמרים, עורכים: אמילי בילסקי, אמיתי מנדלסון ואביגדור שנאן, עם עובד, ת"א, 2005.

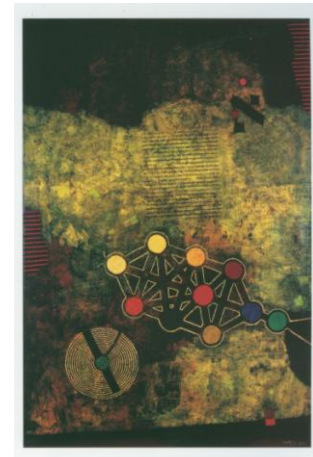
רמברנדט. הניגודיות יוצרת מתח ודרמה ומעניקה לאור הנוגה משמעות אלוהית- פלאית. ניתן לראות כאן את אותה החשכה של הסביבה שמעצימה את האפקט המיסטי של אלומת האור המבליחה מתוך החשיכה.



10. אבל פן, ויפה באפיו נשמת חיים, 1923, ליטוגרפיה

אור מיסטי

השלב הבא במופעו של האור באמנות הישראלית הוא ייצוג המיסטי. אם נתבונן ביצירתו של מרדכי ארדון, "בשערי ירושליים" (1967), נוכל לראות ייצוג מופשט של העיר ירושלים. ארדון דיבר בראיונות רבים על איכויות המיסטיות של הנוף הירושלמי ובציורו זה הוא מביא את החוויה המיסטית להפשטה. בציור ניתן לזהות סמלים מהמיסטיקה היהודית והקבלה אותם אימץ ארדון ליצירתו כבר בראשית שנות ה-50⁶⁰. עץ החיים, הוא עץ 10 הספירות, או המאורות נמצא במרכז היצירה ונראה בה כסוג של גוף קוסמי מאיר. האור הבוקע מהציור הוא כבר לא אותו אור פיגורטיבי שראינו בשלב הקודם. זהו אור הבוקע מהיצירה עצמה ונראה כהילה קסומה המקיפה את האובייקטים המרחפים בחלל היצירה. זהו אור שמזכיר את האור הבוקע מ"שדות האור" של רותקו. אור פנימי הנובע מהיצירה ומעניק לה הילה של קדושה. בדומה לעבודותיו של רותקו, גם אצל ארדון היצירה מעמידה את הצופה מול חוויה. הנוף המופשט בא לעורר בצופה את אותה חוויה מיסטית, ואתה הבנה רוחנית שחווה האמן. האור הוא ההילה המעניקה משמעות של קדושה ליצירה. גם כאן, בדומה למהלך שהראתי בפרק הקודם, בהקשר לאמנות בינלאומית, גם באמנות הישראלית מהווה המעבר להפשטה מעין שלב ביניים במעבר שבין ייצוג האור כדמיוני, לבין ייצוג החומרי ביצירת האמנות. בדומה לעבודותיו של רותקו ניתן לזהות שהייצוג



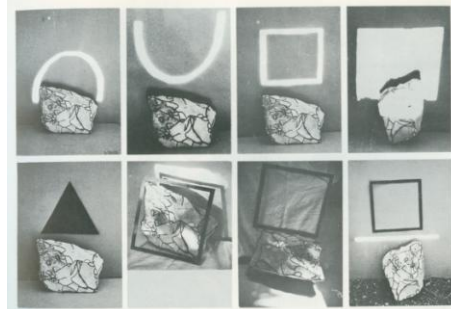
11. מרדכי ארדון, בשערי ירושליים (הפנל השמאלי של טריפטיד), 1967

⁶⁰ שם עמ' 223.

עובר שלב של זיקוק בדרך מהפיגורטיבי לחומרי. לאור ביצירתו של ארדון איכות חומרית. בדומה לרותקו הוא יוצר את תחושת ההארה באמצעות שכבות הצבע והשקיפיות המונחות על הבד. בשלב הבא נראה כיצד עובר ייצוג האור זיקוק נוסף בדרך אל מהותו החומרית.

מעבר מייצוג לחומר

בסדרת העבודות המכונה "אותות אור" משלהי שנות ה-70 מקרין האמן אברהם אופק מילים ואותיות עבריות באמצעות מראות על גבי קירות וסלעים. אופק עושה שימוש באור השמש עצמו כחומר ביצירתו. למילים ולאותיות העבריות ישנה, כמובן, משמעות מיסטית הקשורה לתורת הקבלה. אופק עושה מהלך שמצמצם את התיווך שבין המהות החומרית ליצירה. האור עצמו הוא החומר. האמן מצליח להכניס בו צורה, לפסל באור את אותיות הקודש. כפי שכבר ציינתי האור כחומר נושא את תכונותיו העל חומריות ומביא אותן אל תוך העבודה. האור הארצי הופך לחומר ביד היוצר. יש כאן מעין קסם. פיסול בחומר האלוהי, מתן צורה לחסר הצורה. העבודות הן רגע בזמן, אופק מתעד רגע קסום שלא יחזור. עבודות אלו מייצגות, לדעתי, סוג של תפנית במופעו של האור בעבודות האמנות.



12. אברהם אופק, "אותות אור", מדבר יהודה, 1979

המרחק בין הדימוי למשמעות מצטמצם והאור מביא ליצירה את הדבר עצמו. הוא משמש ביצירה כמתווך לאותה מהות מטאפיסית. מצד אחד הוא חומר ככל חומרי היצירה ומצד שני, הוא מהות נשגבת, אצילה, המגיעה מן האינסוף ונעלמת לתוכו.



13: אברהם אופק, "אותות אור", מדבר יהודה, 1979

מופע מעט אחר של אור מטאפיסי נוכל לראות בשנים אלו בעבודותיה של הצלמת דליה אמוץ. עיקר עבודותיה נוצרו בשנים שבין 1973 ל-1985. המאוחרות שבהן קיבלו את הכינוי "שדות האור". במאמרה "דליה אמוץ - גילוי מאוחר"⁶¹ מתארת שרה ברייטברג סמל את הייחוד שבשיטת עבודתה של דליה אמוץ. בניגוד לצלמים אחרים שמשתמשים בחשיפת האור כדי לתאר את הדימוי, אמוץ משתמשת באור כדי לבצע סוג של מחיקה. היא מצלמת לעתים קרובות מול השמש ומטילה בהרות אור אל תוך התצלום. היא מוחקת חלקים מן האינפורמציה של התמונה והופכת את נייר הצילום הלבן שנחשף לחלק מהמערך התמונתי. הצילום הכמעט מופשט של שדות האור פועל כניגוד מנגח לשיח הרווח של התקופה, שיח שמתרכז בחברת ההמונים, באובדן היכולת של האינדיווידואל (הסובייקט), שהאמן הוא הגילום המובהק שלו, להשפיע, להציע חלופה תקפה. שדות הקוצים עם בריכות האור בלבם טוענים אחרת.⁶²

הצילום שלה זוכר תמיד שהחיים הם פרפור קצר והמוות הוא נצח, ולמצלמה יש דרכים לספר את הסיפור הזה. בצילום שדות האור היא מפרה את כל הגדרות היסוד של "הצילום הנכון" ומזקקת מראה משונה של הארץ כ"ארץ שחורה". היא מצלמת נופים, טבע בשולי מקומות יישוב, מקומות פתוחים, שבהם היא יוצרת התרחשות-אור מבויתת באמצעות המצלמה. את המראה הכהה, האפל, היא מסנוורת באמצעות עדשה שכוונה אל השמש ויוצרת חור במסך המציאות, הילת אור שאין לה מקור נראה, שמשתקפת בשדה כאילו היה אגם מים. יש לצילום המופשט של שדות האור יכולת לעבור מהתכונות החושניות של המקום ומהשאלות הבורעות שלו לשאלות מושהות יותר, קיומיות. אלה קשורות באופן שבו חווה את עצמו האדם החילוני בשלהי המאה העשרים בעולם שניטל ממנו חסד השמיים, וניטלה ממנו גם התקווה שהיתה גלומה באידיאולוגיות החילוניות הגדולות של המודרניזם.



14. דליה אמוץ, מכמורת, 1980, הדפסת כסף.



15. שדה אור עם גדר, 1984, הדפסת כסף.

⁶¹ שרה ברייטברג-סמל דליה אמוץ - גילוי מאוחר, מתוך דליה אמוץ-ידיעת הארץ השחורה, בדרך אל שדות האור. הוצאת מוזיאון תל אביב לאמנות.
⁶² שם.

הצילום שלה אינו מציג את הייאוש שאחרי, אלא את הגילום המושגי של האפשרות שאולי עוד תבוא. הדימוי שהמציאה, שדה אפל ורב פרטים שבלבו אלומת אור, הוא ההצעה שלה: האצלת משמעות לעולם במחשבה מרוכזת, כפי שהאור מאציל ומארגן את השדה סביבו, יחד עם דאגה לאופק פתוח, לחופש, לזרימה, ולצמיחת העשב בשדה. זוהי תודעה חושבת ולא כובלת שפועלת גם כמשמעות מארגנת מבלי לוותר על ראיית הפרט, מבלי לוותר על חופש. מן האדמה, שממלאת את ריבוע התמונה מקצה לקצה, עולה משאלה, תקווה, לגלות את המשמעות מתוכה, ללא ניחומי שמיים. ללא שמיים, שאותם היא מוחקת מצילומיה המאוחרים.



16. דליה אמוץ, כביש, 1985, הדפסת כסף

לא ור, אם כך, תפקיד חשוב בעבודותיה של אמוץ. הוא שורף את נייר הצילום ויוצר נוף חדש. באמצעות החשיפה המוגזמת היא מעניקה משמעות חדשה, מיסטית, לנוף. היא מגלה מתוכו משמעויות חדשות ובוראת אותו מחדש. האור כאן נמצא בדרגת משתתף ביצירה. מידת שליטתה של האמנית בתוצאה הסופית היא מוגבלת והיא כמו מעבירה את הכח לאור הפועל על היצירה ומחכה לראות את



17. דליה אמוץ, ללא כותרת, 1980, הדפסת כסף.

הקסם שיתגלה. נוף שנוצר ונצרב מחדש על נייר הצילום ומגלה איתו משהו על אותה מהות מטאפיזית, הנעלמת, לרוב מהעין ומתגלה כאן בהבזק של רגע כנוכחת.

הן בעבודותיו של אופק והן בעבודותיה של דליה אמוץ אנחנו רואים תיעוד צילומי של האור המשמש כחומר. זהו עדיין ייצוג פיגורטיבי של הדבר עצמו. האיכות החומרית של האור לכשעצמו כבר נוכחת ביצירה והוא משחק בה תפקיד, אך הצופה עדיין לא בא במגע ישיר עם האור כחומר אלא עם הדימוי המתאר אותו.

החל משנות ה-90, במקביל להתפתחויות הטכנולוגיות שהשפיעו באופן ניכר על שדה האמנות הישראלית, הופך האור המטאפיזי לנוכח בעבודותם של אמנים רבים.

בתערוכה "אמן יהודי" שאצר אורי דרומר בשנת 2007 והוצגה בחלל הפאב בלבונטין 7, עושה שימוש האמן בלו סמיון פיינרו באור ניאון. התערוכה, לדברי פיינרו, באה לתת פרשנות אישית לאפשרות ליצור אמנות בהקשר של תרבות יהודית בקונטקסט ישראלי.⁶³ בעבודותיו, עושה פיינרו שימוש בנורות הניאון המאירות בכדי ליצור את אותיות הקודש. הוא מאיר מילים שיש להן משמעות מיסטית עמוקה ובכך מעניק את המשמעות היוזאלית לטקסט.



18. בלו סמיון פיינרו, יהוה, מיצב, 2007

"התרבות היהודית היא תרבות של שפה ושל טקסט. היא תרבות של ספר ואינה תרבות ויזואלית. חל בה איסור על יצירה של דימויים ותמונות. בעבודות שאני יוצר אני מנסה לתת פירוש ויזואלי לטקסט. האות העברית מהווה בסיס לתרבות היהודית ומכאן מסמנת עבורי מקור להשראה וכמקור ליצירה."⁶⁴



19. בלו סמיון פיינרו, שם, מיצב 2007.

בעבודה "חופה שחורה, קדיש לילד שלא נולד" (2007) בלו-סמיון פיינרו מקפיא רגע אחד מתוך מחזור החיים של אדם – טקס הכלולות, טקס נישואין שלעולם לא יתממש ולא יביא עמו צאצאים, דרכו יוצר האמן עולם רווי מטאפורות והקשרים המביאים את הצופה למחשבה ותהייה.



20. בלו סמיון פיינרו, חופה שחורה- קדיש לילד שלא נולד, 2007

במרכז התערוכה עומדת שמלת כלה, משתלשלת מלמעלה בין שמים וארץ, לבנה אוורירית ומוארת באור יקרות ומשדרת מצד אחד תשוקה ונעורים ומצד שני לובן וטוהר התכריכים. מתחתיה מקרר שכוב מלא באדמה ספק ארון קודש, ספק ארון קבורה, וליד המקרר, על הרצפה, נעלי החתן. כל זאת ביטוי לניגודים הבלתי ניתנים לניתוק בין האלוהי והנשגב לבין הארצי והמציאותי, בין מעמד של קדושה לבין מעמד של חול וטומאה, מעמד המקדש ומטמא את עולמו של האדם, של הצופה.

⁶³ בלו סמיון פיינרו-אמן יהודי, פורסם ב"עכבר העיר" בשנת 2007.
⁶⁴ שם.

הדממה והעוצמה המשודרות מסצנה זאת, הופכות אותה לבסיס שממנו מתפתחת התערוכה כולה.

האור, אם כך, משמש עבור פיינרו ככלי להביא את השמיימי אל הארצי. להכניס מהות של קדושה בתוך הגשמי. ניתן לראות בעבודותיו כיצד האור המטאפיסי, מעלה בתכונותיו האצילות את החפץ הגשמי- הארצי לדרגה של אל- חומר. המתח שנוצר בין הניגודים מעניק לעבודה רבדים נוספים של משמעות ומאפשר לאמן לדבר על הפער שקיים בין היומיומי והארצי לבין הקדושה הרוחנית.

שימוש אחר באור כחומר בעבודה ניתן לראות בעבודותיה של האמנית הצעירה טליה קינן. עבודותיה של טליה קינן המשלבות רישום, הקרנת וידיאו ומיצב, מייצרות התרחשויות רבות קסם. לאור תפקיד חשוב בעבודותיה.

העבודה "נוף 1" (2004) מורכבת מצילום נופ לילי, שנוצר ברישום עיפרון עמלני על בד, וכן מהקרנתו של דימוי על פניו - מראהו של עפיפון המרחף ברוח. קווי העיפרון נבלעים בתוך הבד השחור ורק הארתם על ידי ההקרנה חושפת מראה של נוף לילי עזוב. הנוף נראה דמיוני, אולם הוא מבוסס על זיכרון קולקטיבי של נוף טרשי ארצישראלי עם סלעים, נחל



21. טליה קינן, נוף 1, 2004, הקרנת וידיאו וצילום עיפרון על בד

ועצים חשופים - הנוף, שנוף דומה לו מופיע גם בעבודות אחרות של קינן, מחבר בין מציאות לדמיון ומעורר תחושה מורכבת של מקום זר ומוכר בעת ובעונה אחת. תנועת העפיפון וצבעוניותו לא שייכים לנוף הזה והם משרים עליו קסם ורוך. עם הופעתו, מואר הרישום ומתמלא תנועה קלילה שכמו מעירה אותו ומנוגדת לנוף הדומם והנייח. כאשר הוא נעלם, נעלם בעקבותיו גם הנוף ונותר רק הבד השחור. הופעתו והיעלמותו של העפיפון הן המעניקות לעבודה את תפיסת הזמן המעגלית המלווה אותה. הרישום והקרנת הווידיאו הם שתי יחידות שוות משקל ביצירה שמתלכדות בתוכה לדימוי חדש ומפתיע. קינן רואה בחיבור הזה אמצעי ליצירת פערים ושיבושים המחדירים אי שקט ומתח לעבודה. ההקרנה היא מקור אור בעבודה, המעיר אותה לחיים ומשלים אותה לכלל יצירה קוהרנטית ועדינה. משחק אחר של אור וחושך המעניק לדימויים איכות חומרית מתרחש גם בשטיח החפץ במיצב הרצפה כתם (2005). גם כאן נוצרים להטוטי האור והצל באמצעים טכנולוגיים פשוטים וגלויים, וגם כאן הדימוי המוקרן (במקרה זה כתם המתפשט כמו זיהום על פני החפץ) הוא זה שמחולל את האשליה. יש כאן משחק בין החושך המתפשט וחושף את האור, כמו מאיים לבלוע אותו, לבין האור ה"מוחק" את החושך ומנצל אותו בכדי להראות.

קינן מספרת על עבודתה:

"יצירת אמנות היא מודל שהופך לדבר נוסף בעולם, הוא לא רק מביע, אלא מאפשר שיחה. אני רוצה להאמין שיש לזה השפעה אנרגטית על אנשים.) (...אני רוצה להאמין שאמנות – חוץ מהשיחות וסוגי השיח שהיא יוצרת – יש לה יכולת השפעה רגעית



22. טליה קינן, כתם, 2005, מיצב רצפה

על הנפש. לדעתי עבודת אמנות עובדת אם יש רגע מסוים שבו המודעות מוסחת, אך בלי לאבד את הגוף כמו בקולנוע (...). אותי עניין לחשוב על אור וסאונד כחלק מהחומרים שהדימוי מורכב מהם (כשהבנין שאתה מסתכל עליו בצהריים זה לא אותו בנין שאתה רואה בערב). רציתי מקום אחר, לא היה נראה לי הגיוני שוידאו מפסיק; לא יכול להיות. לא שקלתי בכלל מצבים של עריכה או מעבר פריימים. התייחסתי יותר לאור שמפעיל את הסרט, את הדימוי, מאשר לעריכה. הכול מתוך רצון להחזיר את האור למקום של כבוד (...). עד עכשיו בתערוכות שלי הסביבה יצרה משהו ופירקה את המרכיבים שלה. המחשבה על תערוכה מתחילה אצלי מהרצון ליצור מקום. מקום שאיכשהו יחיה בעצמו. אני אף פעם לא יודעת איך הוא צריך להיבדל ולהגדיר את עצמו, אבל חשוב לי שיהיה לו קצב, זמן, תחושת זמן. שיתנהל בקצב וצליל משלו. מיקרוקוסמוס שאפשר עדיין להיכנס אליו ולחוות אותו, אבל הוא פועל כמקום אוטונומי... מדובר מבחינתי במרחב ביניים... כאילו ההד של הדברים נהיה אמיתי, נהיה הדבר עצמו.⁶⁵

קינן מגדירה את האור (והסאונד) כחומרים בעבודתה. האור מסייע ליצור אשלייה של מקום ומביא עימו את המיסתוריות המאפיינת את עבודותיה. ניתן לראות את הקשר בין הרצון של קינן להעביר את הצופה חוויה מסויימת ובין השימוש באמצעים חושיים של אור וסאונד. האור בעבודתה הוא אור המבליח מהחושך. הוא מגלה את הדימוי ובד בבד יוצר אותו. ההארה באמצעות הקרנת הוידאו מאפשרת לקינן למזג בין מציאויות ובין זמנים ובכך היא מעצימה את חווית האל זמניות והאל חומריות של האור, דבר המעניק לעבודותיה נופך קסום ומיסטי.

⁶⁵ מתוך: שיעורי אורגן-ראיון עם טליה קינן, אסף חזן, פורסם ב"מארב" בתאריך 2007-11-06.

סיכום

עבודה זו הביאה סקירה חלקית, אם כי ממוקדת, של האור כדימוי באמנות. התחלתי את העבודה מתוך סקרנות עמוקה לגבי הנושא. כאמנית אני עובדת הרבה עם אור כחומר או כדימוי וכתובת עבודה זו האירה והעמיקה עבורי את ההבנה לגבי השדה בו אני פועלת. אני חושבת שכלל שהתקדמתי והעמקתי בכתובת העבודה, הלכה והתבררה לי יותר ויותר אותה מהות מטאפיזית שמביא האור אל יצירת האמנות. יותר מכל חזקה בעיני התובנה, שהעמיקה בי תוך כדי כתיבת העבודה, לגבי הכח והנוכחות שיש לחומר בעבודה. במהלך לימודי למדתי לפתח רגישות וקשב לחומר. למדתי שהחומר עצמו מביא איתו מהות לתוך העבודה. בעבודה זו העמיקה בי ההבנה הזו דרך ההתבוננות באור כחומר וההבנה שבאמצעות האופי החומרי שלו הוא מביא ליצירה משמעותית שלא היו בה קודם לכן.

ההתפתחות שגיליתי תוך כדי כתיבת הפרק על האמנות הישראלית חידשה לי במיוחד. שמתי לב שישנה מגמה של צמצום הפער בין הדימוי לבין "הדבר לכשעצמו". אני חושבת שמעניין לראות את התהליך שעבר על האמנות הישראלית בין תיאור של הדברים לבין מימושם בפועל והבאת הצופה לכדי חוויה חושית מלאה. יש בפעולה הזו משהו שמתחבר מאוד לתהליכים אחרים שעוברים עלינו כתרבות. במובנים מסויימים אני יכולה לזהות מאפיינים דומים בעליית המגמה של הצגת תוכניות ריאליטי בטלוויזיה. גם כאן הסדרות הכתובות והמבויימות מפנות את מקומן ל"דבר האמיתי". הצופה שותף לחוויה בזמן אמת והריגוש שבכך הופך את תוכניות הטלוויזיה ה"רגילות" להראות כמו צלילית של "הדבר עצמו". במדינת ישראל של היום, ואולי בעולם כולו, כבר לא מספיק ייצוג של הדברים. הצופה מחפש את החוויה. את הנגיעה במהות של משהו אמיתי. האור המטאפיזי מצליח להביא איתו לחוויה של יצירת האמנות נגיעה במשהו שמעבר. מהות אלוהית ואל-חומרית שעדיין, גם בעת הזו, נותרה נעלמת מעינינו. האדם, הוא המוגבל במהותו, מצליח לחוות באמצעות חווית האור ביצירת האמנות משהו אלוהי. נשגב.

כשאני מתבוננת בתהליך שעברה האמנות מייצוג האור המיסטי של רמברנדט או של ארדון אל מול האור המטאפיזי הנוגה מעבודותיהם של ג'יימס טורל וטליה קינן, עולה בי השאלה איזה מבין הייצוגים הוא "הנעלה" יותר. מצד אחד, האור בעבודותיהם של קינן וטורל מביא עימו, כפי שכבר ציינתי, את החוויה החומרית של מרחב הביניים שבין המוחשי לנשגב. הוא מעביר את הצופה חוויה מציאותית. "אמיתית" וישירה ומצד שני, יש משהו באותו נסיון בלתי אפשרי של אמנים כרמברנדט או כארדון לתאר את אותה מהות בשימוש באמצעים האמנותיים- הציוריים בלבד שגורם לי כצופה לעמוד משתאה מול עבודת האמנות. זה אמנם סוג אחר של חוויה. זו אינה החוויה החושית הישירה והמהפנטת, אבל בדרכה יש בה עוצמה

ומסתוריות שאפשר לטעון שעולה על קודמתה. רגעי הצלחה של האמן להביא את אותה מהות אלוהית לתוך היצירה דווקא מבלי להביא את הדבר עצמו משאירים את הצופה משתאה. אם נתחשב בעובדה שהאל, אחרי הכל, הוא חסר צורה וחומר, ניתן לומר שיש משהו נכון ואף "אלוהי" יותר כזה של בתיאור שלא מביא את "הדבר עצמו" אלא מנסה לגעת במהותו בדרך עקיפה.

לסיכום, מעניין יהיה, לדעתי, לעקוב אחרי מהלך ההתקרבות שעשתה האמנות אל עבר המהות החומרית של האור, ולראות האם בסופו ישובו האמנים, כמו שקורה פעמים רבות, בדרך חזרה לעבר הייצוג.

ביבליוגרפיה

- אברהם רונן, **אברהם אופק**, הקיבוץ המאוחד, ת"א, 1989.
- אורים- האור בספרות בהגות ובאמנות**, קובץ מאמרים, עורכים: אמילי בילסקי, אמיתי מנדלסון ואביגדור שנאן, עם עובד, ת"א, 2005.
- אשד אלי, **רמברנדט צייר היהודים**, התפרסם באתר "היקום של אלי אשד" בתאריך 30 ליולי 2006 במדור תרבות. <http://www.notes.co.il/eshed/21651.asp>
- בארט רולאן, **מחשבות על הצילום**, הוצאת כתר, י"ם, 1980.
- בן ששון מולי, ניגודים כמנסחי יופי, בתוך: **הסטוריה ותיאוריה, היחידה להיסטוריה ותיאוריה, בצלאל**, גיליון מספר 3 ה'הם היפה. <http://bezalel.secured.co.il/zope/home/he/116109022>
- ברייטברג- סמל שרה, **1938-1994 דליה אמוץ- ידיעת הארץ השחורה, בדרך אל שדות האור**, מוזיאון תל-אביב לאמנות, 2000.
- ברייטברג-סמל שרה, דליה אמוץ - גילוי מאוחר, מתוך **דליה אמוץ-ידיעת הארץ השחורה**, בדרך אל שדות האור. הוצאת מוזיאון תל אביב לאמנות.
- ברייטברג-סמל שרה, **קשה שפה - דליה אמוץ**, צלמת.
- גדנן דוד, " הסוד של רמברנדט", התפרסם במדור מאמרים של **הצופה**, כ"א במרחשון תש"ע. <http://www.hazofe.co.il/web/katava6.asp?Modul=24&id=43481&Word=&gilayon688>
- גינתון אלן, **טליה קינן: מוזיקת אור ירח**, קרן גוטסדינר - הפרס לאמנות ישראלית 2007 : שלב הגמר: שי צורים, טליה קינן, מוזיאון תל אביב לאמנות, תל-אביב 2008, עמ' 13.
- פרופ' דן יוסף, קדושת הלשון וקדושת הצורה, האוניברסיטה העברית, מתוך תכנית יום העיון של קרן עדי בנושא **גבולות של קדושה**, תשס"א, 2001, :
- פורסם ב: <http://www.adifoundation.co.il/My Documents/gvulot-articles/> - 1-
- הירשפלד אריאל, "מה עושה אור בלי רואה?", בתוך **משקפיים**, גליון 7, עמ' 49-53, 1989.
- חזן אסף, שיעורי אורגן, ראיון עם טליה קינן, פורסם ב"מארב" בתאריך 2007-11-06 <http://www.maarav.org.il/classes/PUItem.php?lang=HEB&id=1035>
- יובל אורות, הגותו של הרב אברהם יצחק הכהן קוק זצ"ל**, בעריכת שלום רוזנברג ובנימין איש שלום, ספריית אלינר ובית מורשה בירושלים, מהד' שניה מתוקנת, תשס"ה.
- לב- טוב מ., "שיחה עם אופק", בתוך "סטודיו, גליון 7, 1990.
- לוריא- חיון עדי, פנטזיה דיגיטלית הכמיהה לנשגב, בתוך **הסטוריה ותיאוריה**, גיליון 1, 2005.
- עפרת גדעון, **שלוש חשכות**, אקדמיה, ירושלים, 1997.

- עפרת גדעון, **האמן והצל**, בתוך מאזניים, גליון 73(11), עמ' 32-35, 1999.
- עפרת גדעון, **בית- אברהם אופק עבודות 1956-1986**, הוצאת הקיבוץ הארצי, ת"א.
- עפרת גדעון, "אורות של מטה ואורות של מעלה", בתוך **אורים- האור בספרות בהגות ובאמנות**, קובץ מאמרים, עורכים: אמילי בילסקי, אמיתי מנדלסון ואביגדור שנאן, עם עובד, ת"א, 2005.
- פדיה חביבה, "אור כתוך ואור כמעטפת", **אורים- האור בספרות בהגות ובאמנות**, קובץ מאמרים, עורכים: אמילי בילסקי, אמיתי מנדלסון ואביגדור שנאן, עם עובד, ת"א, 2005.
- בלו סמיון פיינרו, **בלו סמיון פיינרו- אמן יהודי**, פורסם ב"עכבר העיר" בשנת 2007.
- כה אמר זרתוסטרא**, פרידריך ניטשה, תירגם: ישראל אלדד, ירושלים, שוקן, תש"ל.
- מבוא לאמנות מודרנית: מהניאו-קלאסיציזם ועד לאימפרסיוניזם**, שלמה הדר-הוכשטט, תל-אביב, רכגולד, תשס"ו 2005.
- סוסנבסקי אלה, "משמעות השמש והאור ביצירות הפוטוריסטים", בתוך **במה- רבעון לדרמה**, גליון 143 עמ' 85-91.
- שפרבר דוד, **אלה אלוהיך ישראל:אור ושמש כאיקונוגרפיה של אלוהי ישראל**
- Lanterna magica- אור מטאפיזי בצילום ישראלי**, מוזאון בת- ים לאמנות.
- כריסטופר רותקו, **מארק רותקו ושלטונה השקט של הצורה** בתוך הקטלוג: מארק רותקו בהוצאת מוזאון תל אביב לאמנות בעריכת כריסטופר רותקו ומרדכי עומר, 2007 עמ' 228.
- ג'יימס טורל באתר **מוזאון גוגנהיים**:
<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece>
- Massimo carra, **metaphysical art**, Thames and Hudson, london, 1971
- Max Doerner, **The Materials of the Artist**, trans. Eugen Neuhaus, New York, 1934
- Rosenblum R., **Modern painting and the northern romantic tradition Friedrich to Rothko**, Thames and Hudson, 1975
- Rudolf Otto, **The Idea of the Holy**, Penguin, New-York, 1959, pp. 83 - 84
- Art: 21, **Spirituality**, James Turrell, 2002.

רשימת תמונות

- רמברנדט ואן-ריין, "פטרס הקדוש בכלא" (או: השליח פטרס כורע על ברכיו), 1631, צבעי שמן על לוח עץ, 59X47.8 ס"מ.
- קספר דויד פרידריך, הנזיר מול הים (1808-10), שמן על בד, 170x110 ס"מ.
- קספר דויד פרידריך, מנזר ביער אלונים (1809-10), שמן, 170x121 ס"מ.
- מארק רותקו, Red, Orange, Tan, and Purple, 1949, oil on canvas, 214.5x 174 cm, Private collection
- James Turrell, "Lunette", Varese, 1974
- James Turrell, "Afrum I (White)", 1967
- א.מ. ליליין, "מאי היהודי", 1903.
- זאב רבן, "הבריאה: היום הרביעי", 1920, מגזרת עיגול, צבעי מים וגואש על נייר.
- מרדכי ארדון, "בשערי ירושליים" (הפנל השמאלי של טריפטיך), 1967, צבעי שמן על בד, 194X130 ס"מ, מוזאון ישראל ירושליים.
- אבל פן, "ויפח באפיו נשמת חיים", 1923, ליטוגרפיה,
- אברהם אופק, "אותות אור", מדבר יהודה, 1979.
- דליה אמוץ, "מכמורת", 1980, הדפסת כסף, 42X42.
- דליה אמוץ, "שדה אור עם גדר", 1984, הדפסת כסף, 42X42.
- דליה אמוץ, "ללא כותרת", 1980, הדפסת כסף, 43.5X43 ס"מ, אוסף מוזאון ישראל.
- דליה אמוץ, "כביש", 1985, הדפסת כסף, 42X42 ס"מ.
- בלו סמיון פיינרו, "חופה שחורה- קדיש לילד שלא נולד", 2007, מיצב שמלה ואור ניאון.
- בלו סמיון פיינרו, "יהוה", מיצב, 2007, אורות ניאון.
- בלו סמיון פיינרו, "שם", מיצב, 2007, אורות ניאון ומיטה.
- טליה קינן, "נוף 1", 2004, הקרנת וידיאו וציור עיפרון על בד 24 דקות ללא פסקול 150 X 130 ס"מ, אוסף מוזיאון חיפה לאמנות.
- טליה קינן, "כתם", 2005, מיצב רצפה: חצץ, תאורה, הקרנת וידיאו 210x280 ס"מ, ללא פסקול גלריה נגא לאמנות עכשווית תל אביב.

ז'הר / ח.ג. ביאליק

בְּעֶצֶם יְלִדוֹתַי יְחִידֵי הַצַּגְתִּי,
 וְאַשְׁאֵף כָּל-יָמֵי סְתָרִים וּדְמָמָה;
 מְגוּפוֹ שֶׁל-עוֹלָם אֶל-אוֹרוֹ עֲרַגְתִּי,
 דְּבַר-מָה בַל-יִדְעֵתִיו כִּי־בִי הֵמָּה.
 וְאֶתוֹר מִחֶבֶר אִים. שֵׁם דָּם נִסְתַּכְּלֵתִי,
 כְּמוֹ צִפָּה הֵייתִי בְּעֵינֵינוּ שֶׁל-עוֹלָם;
 שֵׁם נִגְלוֹ לִי חֲבֵרִי, רְזִיחַם קִבְּלֵתִי
 וְאַחֲתָם בְּלִבִּי הָאֵלִם אֶת-קוֹלָם.

וְחֲבֵרֵי מָה-רְבוּ: כָּל-עוֹף הַפּוֹרְחַן,
 כָּל-אֵילָן עִם-צֵלוֹ, כָּל-שִׁיחַ בִּיעֵר,
 פְּנֵי סֹהַר צְנוּעַ לְאַשְׁנֵב זוֹרְחַן,
 וְעֵלְטַת הַמִּרְתֵּף וְשִׁרִיקַת הַשָּׁעַר;
 כָּל-חֲרוּל מֵאֲחֵרֵי כָל-גְּדֵר הַדְּחוּיָהּ,
 כָּל-קֶרֶן פֶּז מְתוּחָה אֶל-עֵינֵי וְנִטְוֶיָהּ
 מִשְׁמֶשׁ, מִנֵּר אוֹ מִרְסִיסֵי כּוֹס גְּבִישׁ;
 עֲלִית הַגָּג, פִּנְת קוֹרֵי עֶכְבִּישׁ,
 תַּעֲרֹבֶת הָאוֹר עִם-הַחֹשֶׁךְ הַמְּתוּקָה
 וְאֵימָה כְּאֲחַת בְּתוֹךְ בְּאֵר עֲמֻקָּה,
 בֵּת-קוֹלֵי וְצִלְמֵי שֵׁם, לְשׁוֹן הָאֶרֶץ גִּין
 וּמִשׁוֹר שֵׁן חוֹרֵק בְּעֵבֵי הַקּוֹרָה,
 וְכִמוֹ שֵׁם מִפִּי רֶשֶׁת בְּאוֹתֵיאוֹתֵינוּ הֵם הַגִּים –
 אֲגִסִּי "כָּל נִדְרֵי", הַתְּפוּחִים הַקְּהִים
 הַנוֹטִים עִם-נוֹפֶם מִגֵּן שְׁכִנְנוּ,
 זְבוּב הוֹמָה, "בֵּן-סוֹסוֹ שֶׁל-מִשְׁהָ רִבְנוּ" –
 כְּלָמוֹ חֲמֵדֵתִי וַיְהִי לִי רַעִים –
 וְחֲבִיבִים מִכָּלֶם צִפְרִירֵי הָאוֹרָה.

בְּקִיץ הֵייתִי יוֹדֵעַ צִפְרִירִים,
 עֲדַת כְּרוּבִים קְלִים, בְּנֵי-נִגָּה מְזֵהִירִים.
 מִשׁוֹט בְּאוֹר שְׁמֶשׁ אֶל-מִים וְקִמָּה

יום אחד עליזים על פני עברו,
וידבק בי ששונם ונפשי נחמה,
ועיני ראשונה כילד נהרו.
ואהי למו חבר ובסודם משכוני –
ואני מה-אהבתים ומה-אהבוני!

בבקר עם-שמש עודני תפוש תנומה –
וחפזו לחלוני ודפקו-לי: קומה!
עודני מתלבש ובטרם אתנער
מחזיון הבקר – וקרצו לי: מהר!
ובטרם מנעלי הנדח אמצאה –
ושקרו לי: "צאה! יקרה כל-שעה!"
ובעוד אני נחפז עד-גשתי אלימו –
וירמזו: "פוצו!" – אנכי אחריו.
קלותי, זכותי, כנף אור תשאני,
נטושה, הזפים, אחיכם הנני!
לכפר, לכפר נשוטה, נפזה!
נתעלס, נתפלוש בדשאיו הטלולים,
נזהירה ברסיסים ופנינים נחרזה,
על-מצע ירקרק נתגלגל גלגולים...

אז נפל בכפר, בטל-אורות נתבוסס –
הכר הזהיר פתאום באלפי נגהות
ויקרן הדשא באורים רבאות
ובשבע עינים כל-ברקן התנוסס.
על-כל-קוץ וקוץ תרעד אבן ברקת,
וקרן אל-ח'ד כל-נעצוץ תתנפץ
ולציצת פז דקה ורדודה נחלקת.

ופתאום ממלקת הז'הר ננערה
כנוע ספירים ושמשות בכברה,
סגורים לעין – זה עמד ויקפץ
בין צמחי הכפר העגל המלחר;
ועדת חופרי אכל, קהל תרנגולים
מתעלמים ומזעזעים את-ראש הנהלולים,

וַיִּצְחַח הַכֹּפֶר וַיִּנְהַר וַיִּגְחַךְ.
אֵן כִּי כְּלִיל ז' הֵר כְּצֹפֹר אֶחְרָדָה,
וּכְצֹפֹר בְּרֶשֶׁת אֹר נִפְשֵׁי נִלְכָּדָה,
כְּמוֹ חוּטֵי-פֶז דְּקִיִּם עֲנֻגִים וְרָכִים
שׁוֹכְכוּנֵי, וַיִּתְּפְשׂוּ בִיצוּרֵי הַזְּכִיִּם.
הִתְנַעְרָה, הִתְחַדְּשָׁה בִי יְלֻדוֹת מְאִירָה,
פִּי שׁוֹחֵק מְאִלְיוֹ, בְּלֵב – שְׁמֵשׁ שִׁירָה.
מִמַּגַּע קֶרְנִים, מִגִּיל וּמִנְגֵּה
אֶקְרָנָה, אֶנְהַרָה, אֶבּוֹשָׁה, אֶמוֹגָה.

עוֹדְנֵי שְׁכוֹר ז' הֵר, עוֹד רוּחֵי נִפְעָמָה
וּרְקוּמָה בְּנֶגֶד הוֹת – וַיִּאֲמְרוּ: לִקְמָה!
וּבִטְסָה קְלִילָה עֵדֶת הַצְּפִירִים,
הִתְשׁוּטֹט וְנִצְנֵץ, בְּקֶמָה פֶּשֶׁטוֹ,
עַל-רֵאשֵׁי שְׁבִלֵי הַדָּגָן הַשְּׁעִירִים,
רַעֲבֵי מְשׁוּבָה, יִרְחֲפוּ, יִלְהֲטוּ – –
"זֶה יָם הַנֶּגֶד הוֹת רַחֵב הַיָּדִים,
עַד-ח' סָהָרִים נִתְרַחֵץ, נִתְהוֹלֵל.
עֵדֶת עֲבִים קְלוֹת, הִרְהוּרֵי שְׁמַיִם,
צֶל רֶגַע תַּעֲבִיר עֲלֵינוּ וְתִגְלוֹל."
וּפְעַם יִתְעַלְמוּ כְּמוֹ תֵּה מוֹת צֶלְלוֹ,
בֶּן-רֶגַע יִתְגַּלוּ וּכְקֶדָם יִצְהָלוּ,
נוֹעָרִים גְּפִיהֵם וַיִּזְזוּ רְסִיסִים,
אִישׁ לִקְרֹאת אָחִיהוּ מִתִּיזִים נִיצוּצוֹת.

יַעֲלֵז הַשְּׂדָה: בִּיעֶף עוֹבְרִים סִיסִים,
וּפְזִיזִים יִבְרְכוּ: "צֹיץ צֹיץ" – וְנִגְזָזוּ.
וְהִמּוֹן זְבוּבֵי רִקְמָה קְלִילִים כְּנוּצוֹת
עַל-כְּנָפֵי אֹר נוֹסְסִים, פּוֹרְחִים, מְנַפְּנָפִים,
מְפַרְפְּסִים דּוּמָם בְּקֶמָה וּמְרַפְּרָפִים,
יִלְבִּינוּ, יִאֲדִימוּ, יִצְהִיבוּ, יִפְזֹזוּ,
נִבְלָעִים בְּנִגְהָ וְשָׁבִים מִתְגַּלִּים,
כְּמוֹ יָד מְשֻׁחֶקֶת ז' רִקְתָּ חֲפְנִים
עַל-רֵאשֵׁי צְפִירֵי עֵתֶר פְּרָחִים חַיִּים,
בְּעוֹדָם בְּמַחֹל חֲצֵי זָהָב מִתְלַהֲלֵהִים,

משחקים בזקים, מקלקלים, ז'רקים
לקול נ'גני שדי, מקהלות ניר יוקד –
החרג'ל, הצלצל שחורגים ושורקים
ויוצאים בצלצלים נסר ונתר,
ומזעזעים האור הלוהט ושוקט,
ומרטט ברגש וברטט מסתתר – – –

ועיפה לאורים – העדה השמחה
נוערת הפךמל, מכרזת: לברכה!
חמ'נו, נכמ'נו! – ושוטטו עוף
לברכה השטוחה בין קנה וסוף.

בח'ם צהרים מימיה אטר געים
בזהרי חמה ובצללי ערבים.
מקצתם בהירים כראי מלטשים;
בם רקועים שמי תכלת, אט צפים בני-עבים
כעצם הפנינים לטהר, ונמוגים.
וכעין עולם הפוך: שמים חדשים,
זיו שמש מצנן ופני יקום צנוע
מעלף צעיף שלוה וחלום שקט עולם
בתוך מי-המנוחות הצלולים שקוע –
והכל שם כ'ה-בהיר, כ'ה-שאנן, כ'ה-חולם! – – –

מקצתם עלטת צאלים שוככה,
וירקים המים ושרוים בנחת.
מזה ומזה תאפלנה בצלן
על-עולם התחתון שתי גדותי הברכה.
והפוכים וכפולים נשקפים מתחת
הסוף, זיזי סלע, ונופו של-אילן,
הדוגית הקשורה לגזע עץ חטוב,
התלולית המערה בגידי שרשים,
שני אוזי הבר והחסידה האחת,
נובסת חשופה מופצת כבסים –
והכל שם כ'ה מצנן, כ'ה רענן, כ'ה רט'ב!

ויקצתם – מי-זֶהָב וְנִגְה וְקָסָם
שְׁבָרִירִי אֹר שְׁמֶשׁ וּמִשְׁטַח זְהָרִירִים,
קִשְׁקֶשִׁי פֶז טְהוֹר וְשִׁרְשָׁרוֹת כְּתָם.
מִכְתוֹת שְׁתֵּי שְׁמֹשׁוֹת, פְּרוּרִים פְּרוּרִים
שֶׁל-גְּבִישׁ וְזִכּוּכִית, צַחְצוּחַ וְלֶהֱט –
וְהִכֵּל שֵׁם כֹּה-נוֹצֵץ, כֹּה-יִזְהִיר, אֹר יַעֲט!

לְבָרְכָהּ, לְבָרְכָהּ! – וְתַנְדֵּ הַבְּרָכָה.
נִדְדַעְזָעָה כָּל-מְצוּלַת הַפֶּז וְהַזֵּ הָר.
וְעָרַב רַב נֶגֶד הוֹת בְּנֶגֶד הוֹת סִכְסָכָה,
וְתַרְגֵּז מִרְבָּבוֹת גּוֹן וְצָבַע.
וְתַנֵּעַ מִתַּחַת יְרִיעַת שְׁמֵי-טֹהָר,
וְתַנֵּעַ גַּם-שְׁמֶשֶׁה וְהַפְתָּה לְשָׁבַע,
וְשַׁבְעַת הַשְּׁמֹשׁוֹת אִישׁ נֶגְדוֹ יְנוֹעוּ.
בֶּן-רֶגַע – וְשִׁמְשׁ בְּשִׁמְשׁ – וּפּוֹר
יִתְפּוֹרְרוּ יַחַד, וְנִסְחָף וְטָבַע
יְקוּם הַתְּחַתִּיּוֹת בְּתֹהוֹ וּבִהוֹ
וּבְמִבּוּל שֶׁל-זֵהָר וּבִימֵי-הָאֹר.

וּבֵימֵי דֵי-נוֹר זֶה וּבְשֶׁבֶלֶת הַזֵּהָר
צִלְלִיתִי גַם-אֲנִי וְאֶסְפֹּג יָם אֹרִים,
וְאַצֵּא פִי-שְׁבָעָה מִזְקֶק וּמִטֹּהָר.
וּבְפֶרֶץ מַעֲיָנִים, בְּעִזּוֹז אֶלְפֵי מְקוֹרִים
שֶׁל-אֶשֶׁר וְגִיל, קֶרְבִּי דָץ יָם הַנִּגְה,
כְּסִחוּף זְמַרְת מְחוּל עִזּוּזָה שׁוֹבְבָה
שֶׁתְּזַנֵּק בְּבֵת-אֶחָת מֵאֶלְפֵי כְּנוּרִים –
מִשְׁקַע בֵּין אֲבֵי הַבְּרָכָה אֲשֶׁבָה,
מִתְּבוֹנֵן אֶל-מִשְׁקַע מִימֵיהַ הַשְּׁבָיִם
לְמִנוּחָה. עוֹד נִיד קַל מִשְׁבֵּץ וְרֶגַע
אֶת-פְּנִיָהֶם וּמִרְבִּיץ בְּכַדְכֵּד שִׁרְשׁוֹתָם,
וּמִדְּלִיק בָּם לְשׁוֹנוֹת אֲשֶׁ קִטְנוֹת וְלֶהָבִים,
וְזוֹרֵק לְחִישַׁת גְּחָלִים בֵּינוֹתָם,
מִזִּזְמֵם זִיז כָּל-שֶׁהוּא – פּוֹחַת – וּפּוֹסֵק.

וְתִשְׁקֹט הַבְּרָכָה וְתִשָּׁב אֶל-עֵינָהּ

וּכְקֶדֶם הַיָּא חֲלָקָה וְלִטּוֹשָׁה וַיִּשְׁנָה,
וְעִשְׂוִיָּה הַיָּא שְׁנִית שְׁבִילִים שְׁבִילִים
וּתְקַפֵּל תַּחֲתֶיהָ הָעוֹלָם הַשּׁוֹתֵק
בְּסִתֵּר קִנִּי-סוּף וְעֶרְבִים מְצֻלִים.
מִמּוֹלֵי, מִעֵבֶר הַבְּרָכָה הַשְּׁנִי,
דְּיָג שֶׁב עוֹמֵד עַל-מְצוּלַת הַנְּהָרָה
וּמִשָּׁה מִשָּׁם רָשֶׁת דְּקָה רוֹסֶסֶת,
מִנְעֶרָה – וּבְצִבְעֵי הַקֶּשֶׁת אֶל-עֵינֵי
נְעֻרֹת הַרְסִיסִים קוֹסְמֵת, נוֹסְסֵת;
כְּמוֹ בּוֹחֵשׁ הַדְּיָג סִיר זֶה־הַר בְּכֶשֶׁפִים,
וּמִסָּנֵן מֵרֵק זֶה־בְּלִבֵּן לַח הַקֶּעֶרֶה,
וַיִּזְזוּ גַם-אֲרָצָה נְטָפִים רְשָׁפִים –
וְלֵעֵינֵי כְּחֹלֹם קֵל וּמִתּוֹק נְהָרוּ.

פְּתָאִים אֲרָאָה מִן-הַבְּרָכָה
עַל-הַמַּיִם הַשְּׂאֲנָנִים
עֲלֵתָה חוֹצֵץ שׁוֹרָה זָכָה
שֶׁל-צִפְרִירִים קֹטְנִים.

זְכִי-גַף, קְדוּשִׁים, בְּרוּרִים,
כְּמוֹ נִנְעָרוּ זֶה הַיּוֹם
מֵעַל כְּנָף כְּרוֹב אֶחָד קְדוּשׁ
אֲשֶׁר טָס בָּרוֹם.

וְעוֹד מִתּוֹךְ עֵינֵיהֶם יִצִּיץ
זֶה־הַר עֲלִיוֹן, זִיו הַשְּׂכִינָה,
וְאַחֲזִי יָד נִצְבּוּ
וּבְלִשׁוֹנָם רְנָה:

אֲלֵינוּ, הַיְלֵד!
אֲלֵינוּ, הַיְפָה!
הַצְמֵא לַנְּגִה –
עַד-פְּנֵה הַיּוֹם.

נְטַבְּלֵךְ בְּזֶה־הַר,

נורידך נביאך
אל-מטמון אור גנוז
במעמקי תהום.

שם מגדלי זכוכית.
שם ארמנות גביש,
שם היכלי הבדלח
ושמשות – פדכ'ד.

מנ'גה המשמר,
אור שבעת הימים,
כוס ז'הב נשקך,
ערות עד-יסוד.

עד-יצא מאפך,
אף-יז מעיניך,
ובא בעצמיך
ובלבך, כמבוא

רב'אות נשיקות
של-רבוא קרניים,
מתוקות מהכיל
וגדולות מנש'א.

עוד צולל בנפשי מזמורם הערב –
והמה נמלטים ליער הקרוב,
מאצילים מרחוק לי מבט תנחומים
האמר: "לב קר!" ופ'רחים ואינימו.

ובאחד הימים – ל'א-אזכ'ר אימתי,
ל'א-אדע מדוע – וארא פנימו
ומלאים הם רחמים עלי ועגומים,
ובלכתם – מבטם ל'א-אמר מאומה.

בבֹּקֶר הָאוֹר הָעֵינַי מִתְנַמָּה
וַיִּנְקֹר אֶת-עֵינַי וַיִּצְרֹב אֶת-שָׁפְתַי...

הַצִּצְתִּי בַחֲלוֹן – וְהִנֵּה הִיא חִמָּה,
צִפִּיתִי, הוֹחֲלֵתִי עַד-בוֹשׁ – אֵינָם שְׁבִים.
וְשִׁירַת הַזֵּה הָר לְנִצְחַח נְדָמָה –
אֶךְ-עַמֶּק בִּלְבָב כְּמוֹס עִמִּי הַד קוֹלָה,
וּבִתּוֹךְ בְּבוֹת עֵינַי שְׁמֵרְתִי זִיו אוֹרָה;
וְנִעִים חֲלוּמוֹת חַיִּי בְּאֶרֶץ הַגְּדוֹלָה,
וַיִּקֶּר חֲזִיוֹנֹתִי – מֵעֵינָה נְשֹׂאֲבִים,
וְטְהוּרִים וְרוּיִם וּבְרוּכִים מִמְּקוֹרָה.

תרס"א.

