

16

זמנו של המבט - הרצאה 1 ינואר 2002
אוניברסיטת ת"א - קמפוס

ישנם אופנים רבים לחשוב את שאלת הזמן בציור. זו תמיד שאלה שנסבה על היצירה ועל היוצר גם יחד שכן הוא הצופה הראשון שלה, זה העומד במקומו של צופה עתידי.

אם אמנם ינתן הקורס המתוכנן לסמסטר ב', אוכל לעסוק בכמה אספקטים של השאלה הזו. הדגש יהיה על יצירות מודרניות ובעיקר על המשמעות של זמן ההווה בן, הווה העשיה, הצפיה, ארועי העשיה והצפיה, התוכן הקונקרטי והריאלי של זמן מבט.

כאן, במסגרת מצומצמת של הרצאה אחת, אני בוחרת לדבר על נושא כמעט קוטבי - - ועם זאת לא לגמרי קוטבי - על דימויים של זמן, סמלים, כלומר לא על זמן קונקרטי. אשאל כמה שאלות על מערכות איקונוגראפיות שנושאן הוא הזמן ועל הצופה שהן מבקשות להרכיב לעצמן.

עיסוק באיקונוגראפיה שייך לדיסציפלינה מסוימת של תולדות האמנות ואולי גם לרגע מסוים שלה. הוא אינו מעסיק אותי במובהק. בעצם, הדבר שמעניין אותי הוא לייצר עבורכם אופציה אחת של מבוא למהפך המודרני. כי המהפך הזה קשור בדיוק בהתנגשות חזיתית עם הרעיון שמשמעות של יצירות - - אפילו ממש הכינון שלהן כמו גם מימושן - - קשורים כביכול במידת תרגומיות איקונוגראפית; כביכול בכשרון שלנו לקרוא, לקרוא היטב, להמיר ולקשור את מכלול המערכות הסמליות והסימוליות שמאכלסות אותן. דיבוב התמונה, סיפורה ממש, במילים, הם לב ליבו של העיסוק האיקונוגראפי שאיליו אני מצביעה. תוכן הדימויים ומשמעות היצירה נעשים מושגים חופפים ולכן סיכום של יחסי התכנים ביצירה נתפס כמימוש שלה, או כפענוח שלה. במודל פרשני כזה כל דבר הנראה בתמונה מייצג משהו אחר מהדבר הנראה.

המודרניות אינה חובבת את הרעיון הזה. היא ממש בוחלת בשאלות מסוג 'מה זה אומר', 'מה זה מסמל'?

למשל, עיסוק בזמן באמצעות מערכת סמלים סטטית, כלומר קבועה מראש: נר דולק בצד גולגולת בתוספת משפט מצויר, זה או אחר, מספר קוהלת, משפט על משמעות החלופיות של החיים. מן ציור ואניטאס שכזה. מבחינת המודרניות עצם השימוש בדימויי זמן אינו מבטיח דבר פרט לנוסחה עצמה, לקונבנציה האמנותית. בטווי הזמן באמנות יכולים להיות קשורים בדימוי של זמן אך הם אינם קשורים בשום הכרח בדימוים כאלה דווקא. זמן אינו דורש דימוי בהכרח. אין כורח לסמל אותו בתמונה של משהו-, הוא יכול להיות סיפורה של פרוצדורה טכנולוגית מסוימת למשל, או פעולה.

כשסאלכדור דאלי צייר שעונים נוזלים כעסו קולגות על ביזוי הציור – בגלל האילוסטריביות, בגלל המילוליות של הדימוי. אחרים צחקו דווקא בשל ביזוי הציור. הצוחקים חשבו שהשעונים הנוזלים הם סוג של פארודיה מצחיקה על איקונוגראפזם; חשיפת המגוּחך, הכוזב והנפסד שבפרקטיקה הפרשנית הזו. מנקודת ראות כזו השעונים 'נוזלים' מעודף סמליות. הם 'נְמָסִים' כי מבחינת ההיסטוריה של האמנות הם 'בושלו' יותר מדי. במילים אחרות: אבד עליהם הכלח, אבד להם הפוֹשֵׁר לציין משהו.

זמן וסמלים קבועים מראש – במודרניות אין סתירה משוועת יותר מזו. המהפכה המודרנית היא במידה רבה סיפור על נטישה של רעיון כינון המשמעות – כל משמעות – כמעשה תשבץ של ערכים מילוניים. היא מתעבת כל מעשה אמנות שעשוי להתגלות לה כבחישה בחומרי ידע ורגש מתויגים, ממוינים.

לכן בכל המניפסטים של התנועות המודרניות שבים ונתקלים ברחשי בוז תהומי לכל סוג של שימור, אחסון או אספנות. שוב ושוב משמיעים המניפסטים תביעות קולניות להרס הספריות והמוזיאונים, השמדת הקונקורדנציות, האנציקלופדיות וסגירת האוניברסיטאות – המקום המשוקץ של ידע סינתטי, לעוס, קברה של ה'חוכמה שלאחר מעשה'... לפני כל דבר אחר מבקשת המודרניות מושג חדש של התנסות, של הרפתקה, של סיכון. היא מתעניינת במה שעשוי להרכיב/לאפשר התנסות של ממש בזמן אמת. במקום סמלים מוכנים מראש היא תובעת פעולה, היא מעוניינת באירועים קונקרטיים, מצבים קונקרטיים, במשהו שקורה באמת, בפועל, לעושה וגם לצופה, בזמן הצפיה. (במאמר מוסגר: את הדרדור המוחלט של אידיאה כזו של התנסות פוגשים במושג האינטר-אקטיביות של עולם המחשבים. אם תרצו, המודרניזם זה ה'אחר' של העולם הוירטואלי.) ויחד עם זאת, עם הקריאה למהפכה ביחס לערכי המסורות ומושג ה'היסטורי' לא מדובר בזניחה של רעיון הידע - - ידע הוא תמיד דבר מצטבר, היסטורית - - אלא בשאלה איך ידע רה-מתארגן מתוך התנסות ממשית.

ואולם כאן נעסוק לא סתם במה שהמודרניות דחתה מכל וכל, אותם סמלים ונוסחאות חבוטות של הציגי זמן באמנות, אלא בכמה דוגמאות אפשריות לרגע שעורר את הדחייה הזו.

אני אתעניין ברגע שבו התפתחויות במערכת האיקונוגראפית עצמה, השובע, הגודש המסורתי שלה, עודפות התחכום שלה, מייצרים קריסה פנימית, מן התפקעות שיש לה היכולת להאיר את התובנה המודרנית החדשה. מטרת, איפה, היא להבהיר את הקונטקסט הכפות ממנו עולה כשאגה התביעה המודרנית להתנסות ממשית בזמן אמת.

אם כן, אני מבקשת להביט במקום מנוון במיוחד, מאוחר, אמנם כן דווקא של ציורי ואניטאס.

אני בוחרת להתבונן יחד אתכם בקבוצה מאוד מסוימת של ציורי שמן העוסקים בזמן, במושגים של זמן, של נצח ושל חלופיות, באופן מוסכם, סמלי וסימבולי - כל מה ששנא על המודרנה - ולעסוק בחומר הזה דווקא מפרספקטיבה אמריקנית של ציור ואניטאס כזה, לא האירופאית כמצופה ממהלך החפץ לתאר אספקט גלובלי של רגע הפריצה המודרני.

מדובר בציורי ואניטאס מאוחרים מאוד, מן המאה ה-19 וראשית המאה ה-20, בג'אנר שבא לעולם כמעט מאתיים שנה לאחר שאבד עליו הכלח באירופה. אלה ציורים שבכל מובן טכנולוגי ואידיאולוגי נעשו כמעט מחוץ לכל קונצנזוס תקופתי של תולדות האמנות.

באירופה כבר היתה אמנות מודרנית – ספרות, שירה, חשיבה מודרנית... ואני בוחרת להסתכל על ציור לא-מודרני, ציור מת, ארכאי, או ציור 'מפוחלץ'. אגב – גם סופר מסחרי; ציור 'קבינט' קראו לו והקליינטורה שלו הייתה מסווגת ביותר, סגורה למדי, והתייחסה בעיקר אל אצולת ממון אמריקאית ואל פקידות גבוהה. אגב, גם באירופה, מולדת הג'אנר, הוא מתמיד אל תוך המאה ה-20 כמין דינוזאור של ציור, בסוג קיום מונשם, סופר-בורגני, כפריט יקר ביותר במכלול ריהוט יוקרתי. כך הוא מתקיים לו בחדרי-חדרים, גם באירופה וגם באמריקה, חצי מבלי דעת, בשולי המהפכה המודרנית. רק בגלל ענייני בה אני מתעניינת בו.

זה סוג של ציור שנעשה מתוך רגש נחיתות תרבותי מסוים, עם הפנים לאירופה, מתוך הערצה וסגידה אין-קץ לאירופה, לאירופה של 'איכות', של 'פעם', של המאה ה-17 למשל, של כל מה ששקול עבור אמריקני למילה 'תרבות', ברגע הזה בו אמריקה היא עדיין פרובינציה רחוקה מעבר לים.

אני אדבר על זמן המבט כעל זמן צבירה – זמן של זכרון. האופן בו דימויים מאלצים את הזכרון התרבותי, (של הצייר, של הצופה) ואנסה לשרטט לכם את תנאי הכבילות וההיכבלות שלהם עד רגע הפקיעה, רגע הקריסה שמעניין אותי.

ב.

ציורי הואניטאס התחילו להוצר באמריקה סביב ואחרי מלחמת האזרחים בין 1861 ל-1865 באוירה מאוד פסימית שהשליטה הלכי רוח אינדיבידואליסטים קיצוניים. מן הבחינה הפורמלית יש להם את כל הסממנים של הג'אנר הישן, בן המאה ה-17, ההולנדי-צרפתי, שאותו הם מחקים.

כדאי לסקור בקצרה את תנאי הכבילות היסודיים שמוכתבים לציירים האמריקנים מתוך ממגורת הדימויים הענקית שהורישה להם אירופה:

שלוש קטגוריות של זמן, על פי קריטריון קוסמולוגי, אפיינו את כל מערך הדימויים של הג'אנר הקודר והמוסרני הזה העוסק רובו ככולו בהבלים: חיי העולם הזה, חיי העולם הבא וחיי הנצח. את החלוקה הזו הציע בזמנו ברגשטרם והיא מבוססת כמובן על שילוב בין קוסמולוגיה דתית, נוצרית-יהודית, לקוסמולוגיה פגנית. על פי אחת הפרשנויות של משפט פאריס עם העמדתו לפני שלושת היפהפיות הערומות נפתחות בפניו שלוש דרכי חיים לבחירתו: חיי המעשה (ויטה פרקטיקה), חיי היצור (ויטה וולופטריה) וחיי העיון (ויטה קונטמפלטיבה)

כך למשל כל מה ששייך לחיי העולם הזה ולמעשים שנעשים בו יתואר בוואניטאס בדימויים שמקובצים מתחומי התרבות והידע כמו ספרים, כלים מדעיים, כל כלי וחומרי האמנות ביחד עם כל המערכת הסימבולית הנלווית של מכלול האומנויות והמדעים. באותה מערכת של חיי המעשה מתקיים ענף דימויים נוסף, דימויים המציינים כוח ועושר וגם עוצמה פוליטית כמו כסף, זהב ואבנים יקרות, ארנקים, חוזים, הסכמים, תכשיטים, כלי מתכת יקרים, וכללית – כל מה שקשור בפרטי יוקרה, אקזוטיקה, קוריוזים ופרסום. נשק למשל הוא דימוי מאוד נפוץ בענף הזה; רובה או אקדח טוב שמכבד את בעליו מאגד בעצם – אם חושבים על זה - צרור שלם של דימויי עוצמה...

נשוב מחדש אל שאלת הפתיחה:

כאשר גודאר אומר ב"היסטוריות של הסינמה" שכל מה שדרוש לסרט הוא A GUN AND A GIRL הוא מגלה צד של בקיאות וגם הסכנה, וכמובן גם צד של ביקורת מודרנית, וגם, ספציפית, ביקורת מרקסיסטית כלפי הדיקטטורה של "חוקות" ו"קודקסים" איקונוגראפיים מעין אלה. במקרה של גודאר כמובן מדובר בקודקס של הוליווד, כלומר גם של התעשייה וגם – ומה שיותר מעסיק את גודאר - של התיעוש של הקולנוע. מן המקום הזה הוא מבין את העשייה הקולנועית כשימוש, לא ציות אלא שימוש ביקורתי באותו מכלול חוקים ודימויים בלתי כתוב. תכונתן של מערכות דימויים סטטיות הוא בכך שתדיר הן מתגדרות ב'עומק' שמעבר להיסטורי, כאילו יש להן יכולת לתאר ולנסח איזו מהות קבועה כביכול ובלתי משתנה של החיים.

זו הבעיה שבקודקסים הללו – הם מאיימים על המעשה האמנותי בכך שהם מארגנים עבורו פס יצור. מה עושה פס היצור? פס היצור מחפץ. הוא מאיים לדרדר את האמנות למקום של חפץ בין חפצים. כחפץ מאבדת האמנות את כושר החיווי שלה.

בכל מקרה, אם אתם עוקבים אחר ההגיון של מבנה המחסן הזה, אתם מגלים אותו כהגיון 'רצחני'. 'רצחני' מאחר והיומרה – לפחות היומרה הרטרואקטיבית - היא בהצבה של מערכת סמלית טוטלית, חובקת כל, סגורה, לא מתפתחת, טובה לכל עת.

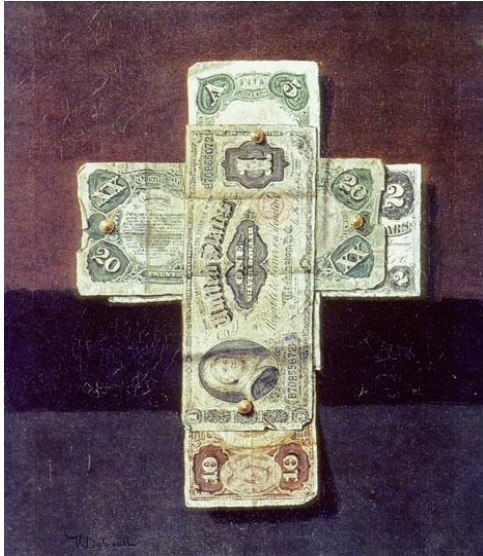
וכך, אם נמשיך לסקור את מערכת הסמלים, בויטה וולופטריה – חיי היצר - כל הדימויים, בדומה, מבטאים עושר של יחסי סמיכות ישירה או עקיפה אל תענוגות תמימים יותר ותמימים פחות. כאן תמצאו הרבה מאוד דימויים של משחקים, עישון ומוסיקה. למשל, למה משחקים? כי בזמן שבו התרחש השינוי הקוסמי בו אדם הפך לאל, כלומר, כאשר ישו נפח את נשמתו על הצלב, היו החיילים הרומים שקועים במשחקי קובייה למרגלותיו, מכורים לויטה וולופטריה, עיוורים לנס המתחולל מעל ראשם. זו דוגמא לגלגול היסטורי-תיאולוגי של דימוי.

את דימויי החלופיות מייצגים עפ"ר גולגלות, לפעמים שלד שלם, הרבה כלי מדידה, כל סוגי השעונים, נרות – שמייצגים את החומר המתכלה, מנורות שמן- מאותה סיבה, ולא פעם גם בועות סבון. מן הפרחים, שושנים וכלניות הם סמלי חלוף קבועים. את התחיה והנצח מייצגות בעיקר שבלי חיטה. פעמים הן מוצגות בתפוזרת, לפעמים מאוגדות באלומות. או שהן מוצגות בציוור בכמה אופנים גם יחד, לעיתים גם בתוספת של צמחי קיסוס בצד גולגלות, או יחד איתם, עוטרם לגולגלות... וכיוצא'. הכל נקבע ע"פ הדרמטורגיה (כמובן תמיד המורליסטית) האפשרית במסגרת הנוסחאות האלה.

מהם המקורות? אכן, הבריתות החדשה והישנה הן מקור מאוד מרכזי למאגרי הסמלים האלה. אך לא רק הן. כמקורותיו של כל דימוי הכל תמיד מסועף משורג ומסובך עד אין קץ. הסיבוך הוא מטרה לעצמה, הוא סוג של השהייה, 'טריגר' למחשבה. יש לדימויים שורשים בנסיון יומיומי. יש להם שורשים בזכרון החקלאי של התרבות. יש להם שורשים במיתוסים, בדתות ובמיסטיקה. לשיבולים, לצורך הענין, יש כשרון לספר משהו על התחיה ועל הנצח כי הן באות מן המנחה שבמקדש, ממעשרי התבואות, מהקישור אל הלחם, אל גופו של ישו, אל משליו של ישו, אל פולחן צרם ובכחוס שעוסק במחזוריות הטבע וכן הלאה וכן הלאה. אין לזה התחלה ואין לזה סוף – אנו כלואים במעגלים של ייצוגים לייצוגים.

בסינופסיס הזה של ציוור העוסק בזמן, הצייר והפרשן שלו הם מן טכנאים, מן מומחים לדימויים והנדסת דימויים, מן רוקמי-תחרה, או מוטב – עבדי-תחרה והזמן אינו אלא מפה כזו או אחרת רקומה בשקדנות בשפע דימויי זמן... והמבט? על מה הוא צונח? על מה מסתכלים? על מה חושבים? המבט הוא אינו אלא הסיפור הארוך כמו שרוך על כל ההקשרים הגלויים והנרמזים שבין כל הדימויים האלה.

בואו נתבונן איך מתרחשת העבודות הזו בתוך הג'אנר האמריקני התר לו אחר מרחב מחיה עצמאי תחת השוט של מסורת בעלת מאתיים שנה מאחור. האם יתגלה חופש בתוך הכבילות הזו? אם כן, איזה חופש?



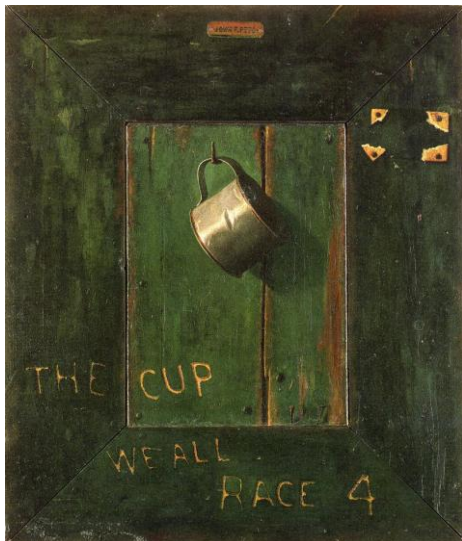
כללית צמוד הג'אנר האמריקני לתכתיבים שתארתי עד כאן. אך יש בו גם חידוש מסוים וקודם כל כי הוא נוצר בתוך הקפיטליזם של המאה ה-19 בזמן שכבר יש מצלמה, דואר, עיתונות, טלגרף, רכבות, מכוניות, בורסה... ואמריקה היא כבר אמריקה שהחלום האמריקאי שלה מתחיל להיות נושא באמנות שלה. העובדות האלה – אין דרך ממשית לעקוף אותן.

זהו זן של וואניטאס אנכי שבו מזדקפת סצנת השולחן מן הוואניטאס הקלאסי.

החפצים כאן תלויים או נעוצים על דלת עץ, על קיר, ועפ"ר בתוך מתלה מכתבים, ה-Letter Rack שהוא סוג של לוח מודעות משרדי.

הוואניטאס ההיסטורי עוסק תמיד בפיתוי החושים, בהבל, במבוכה שהם מנחילים לאדם, בכזבם של החושים.

מכל החושים מתמקד הוואניטאס האמריקני בחוש הראיה ובתעתועי הראיה. מתוך כך מתפתח בו זן מיוחד של ציורי הדמיה Tromp l'oeil – זה השם הצרפתי שפירושו - ציורי הטעית העין. זה ציור שעוסק בפועל - בתרמית והונאה ממש – באמצעות יצירת אפקט סופר-ריאליסטי וכה אשלייתי עד כי העין מדמה לראות בחפץ המצויר את החפץ הממשי. ציורי מתלה המכתבים הם הגילום הקיצוני של הזה.



הזן

המעבר אל הסצנה האנכית סילק כמה מן המוטיבים הקלאסיים כמו גולגולות וסמלי תחיה וכל תשומת הלב מופנית אל חפצים שטוחים, נייר בראש וראשונה. החפצים השטוחים הם כמובן הניתנים יותר לציור כזה

מבחינה טכנית. אבל הנייר מדגיש גם את הספרה של הויטה פרקטיקה, וזכורה הקליינטורה צחורת הצווארון שמצפה לציורים האלה. חיי המעשה – כלומר בעיקר דימויי כוח ועושר.

עיתונות יומית – זה דימוי חדש בואניטאס, האמרקני. עד לתנועות המודרניות ממש, עד לקוביזם, הקונסטרוקטיביזם הרוסי והדאדא נדמה לי שאין עיתונים מצוירים, כוונתי –



כנושא, לא כאביזר של חללי פנים. העיתונות היומית מצוירת כשהיא מקופלת למשל ונושאת שם כמו וול סטריט ג'ורנאל, או שהיא פרושה ומגלה כותרות המדווחות על עליות וצניחות מרעישות



בערכן של מניות. העיתון נעשה כאן הדימוי הראשי של החלופיות. מצוירים גם הרבה מאוד – כספים, חוזים, כל תכתובת עסקית.

גם את הרובריקה של דימויי התרבות מציין הנייר יותר מכל דבר אחר – תוכניות של תיאטרון, של



אופרה, וערב רב של כרטיסים ותוויות מכל מה שעיר מודרנית יכולה להציע.

ה-RACK
PICTURES
המלתה המכתבים,
מגלמים את
הקשרים שלהם



אל מסורת הואניטאס לא רק בגלל סוג הדימויים אלא ברמה של ארגון בקומפוזיציה כי המתלה, ה-letter rack, שבו נעוצה הניירת הוא מה שמאפשר אותה כתמונת עינויים וצליבה.

למה כוונתי:

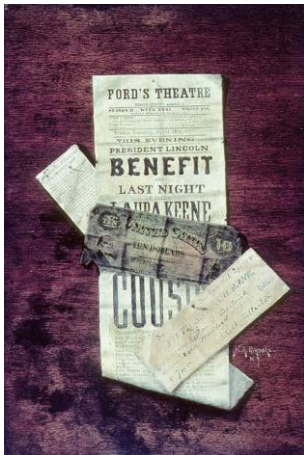


מבחינה אחת המתלה, ה- letter rack הוא אמנם מן קולב; מסגרת מוצלבת עשויה עץ או בד, סוג של אצטבה שטוחה, 'ללא נפח'. זהו מן מתקן לתפיסת נייר, מתקן סדר. אבל במראה שלו יש משהו המזכיר סוג של סד.

משהו מזה מועצם גם בשם האנגלי rack - המשמר קשר אל הרעיונות היסודיים של הוואניטאס הליידני בן המאה ה-17, במיוחד זה המציג את יסורי הפסיון של ישו באופן מרומז, סמלי, באמצעות כלים וחפצים מסודרים על השולחן.

אבל איך מתבצע המעבר מן הלוח המשרדי, המתלה הזה על החוזים, התזכורות והעיתונות שבו, לפסיון של ישו? לשון אחרת, מי הצלוב של ה- rack pictures?

rack באנגלית מציין מסגרת, אבל rack מורה גם על עינוי, מצוקה, סערה. בביטוי live at rack and monger למילה rack קונוטציות הדוניסטיות דווקא, זה ביטוי שפירושו בערך 'לחיות בסכבה', בשפע חסר דאגות. הביטוי האנגלי live on the rack מציין לעומת זאת דווקא מצב הפוך, נואש – 'לחיות על הקצה'. הפועל to rack אומר ללחוץ קשה, לשים בסד, לענות, לתת במסגרת.



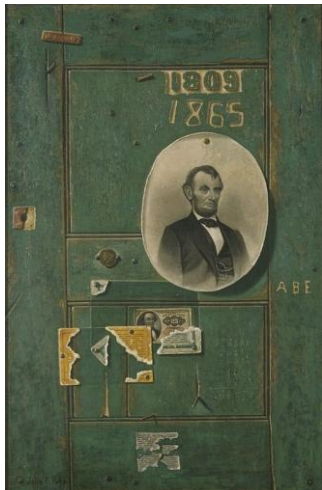
to rack one's brain
'לשבור את הראש', מדגיש
מאמץ גדול, התחבטות.



הפסיון הוא המסע האחרון המסכם את התכלית הרוחנית של חיי הקורבן. הוא דרך היסורים שבה ישו נושא על גבו את הצלב שעליו יצלב ביסורים גדולים פי כמה. ממדי העינויים והמצוקה של המסע הם בלתי נתפסים כמעט. מבחינת תולדות הציור מדובר במה שהלך ועיצב את עצמו כמחזור של תמונות זועה. בפרשנות המרכזית של הוואניטאס הארופאי המסע הזה הוא משל

להתגברות על חיי היצר, מופת של כיבוש עצמי, של השמה עצמית, מרצון, בסד, וזהו תמיד סיפור הנצחון על הכאוס, יצירה בכוח של סדר משמעותי בחיים. כמו בכל ציורי הוואניטאס הוא מתרחש בהצגה סימבולית בתוך ציורי 'טבע-דומם'.

הפסיון ה'גיאומטרי', כך הייתי רוצה לקרוא לפסיון הכלים שעל השולחן, הוא ביטוי של שאיפה להפשטה בציור. זו צורה של שלילה קלויניסטית לא רק כל גילוי ואופן של תמונות זוועה, אלא בכלל שלילה של עשית תמונות של האל. זה סרוב פילוסופי עקרוני, גם עתיק, כמובן, לכל צורה של אפקטיביזם תמונתי שאורבת לו תדיר הכניעה לכושר המאגי והארוטי של התמונות. מבחינה פורמלית גם את ה rack picture אפשר לשייך למרחב



כזה של 'פסיון גיאומטרי', אם לא ישירות אז לפחות באופן מרחף. זה ציור המעדיף את הדבר המדיד על פני יצוגו של הלא-מדיד. או ביתר

הדגשה: את העיסוק בבר המדידה על פני הנשגב ממנה, שהוא היומרה לשער או לדמיין את היקף סבל הפסיון. כך איפה יש להבין את ממדי העיסוק הקפדני, ה'קטן', דווקא בענינים מדידים, הניתנים לחישוב, כמו יצירת שיווי משקל אופטימלי של נירות בתוך מסגרת עץ. אינני באה לטעון כי ציורי המתלים הם בפשיטות ציורי פסיון גיאומטרי. אני מנסה להצביע על מערך רגשי-אינטלקטואלי שמאפשר

להצביע על דמיון כזה, מאפשר אותם כתולדה מלנכולית של הויתור על יצוגו של סבל גדול מהיקף שאין לו הגד. כאשר מדובר בציורי פסיון גיאומטרי מן המאה ה-17 וודאי הוא כי מדובר בהכרה עמוקה, מודעת, מנוסחת, את מגבלת האופטי. הויתור על תיארון העינויים והפצעים הוא עקרוני, ערכי; זו טענה גם על כושרן של תמונות וגם על תכליתן.

בפסיון - אם לחשוב למשל על הפרשנות של טייפולו או טינטורטו לאירועים האלה - לידה, של ישו הכורע-סוחר את בולי העץ העצומים - הצלב בעל המשקל המוחץ שלו. אלה הם ציורים של אלימות נוראה, דם, יזע ודמעות - - .



ואילו כאן, בפסיון הגיאומטרי המרחף של ציורי המתלה, במקום ישו הנצלב, מי שנתון בסד עצמי, מי שהוא קורבן התרמית של הפיתוי האופטי, כלומר הגופני-המאגי, הוא הציור עצמו. הציור נושא את הצלב שלו, והוא גם מי שיצלב על הצלב הזה. זה המובן בו אפשר לחשוב את ה rack pictures כציור 'קורבני', או כציור ש'מתאבד לדעת'.

rack כשם עצם משמעו בפשטות – הרס. racket זו מהומה אבל גם מעשה סחטנות, תרמית והונאה.

נדמה לי שה- letter rack שמופיע בציור tromp l'oeil העוסק באופן ממשי בהונאה ותרמית, חושף באופן ברור את ההולכה הפנימית שבין התמונה – כלומר החפץ, מתלה המכתבים שנראה בה, לבין הוראות השדה הסמנטי של שם החפץ הזה בשפה האנגלית. בהיפוך, אפשר לומר – המילה ממש נעשית הדבר.



די
או

אבל הציויי האידיאוגראפי הטמון כאן, כמו גם החופש שציויי זה מקפל בתוכו יזוהה רק שנים רבות לאחר שציורו ה- Rack Pictures. למעשה רק בשנות ה-60 כאשר ציירים כמו ג'ונס, ראושנברג, ליכטנשטיין ווורהול הטילו מבט חדש באותו מחוז נידח, אקדמי בכל מהותו, של ציור הקבינט האמרקני. לולא ציירים אלה, ספק אם מישו היה מטיל מבט אחד ב- rack



pictures שנולדו – מראש, כך אפשר לומר - 'ענתיקות'.

ואני יכולה

להביט/לקרוא את ה- rack picture כציור מתאבד רק בגלל ציור ה- layer-liar (שכבה-שקר) של ג'אספר גונס. האופן שבו ציור זה 'צולב' את עצמו הוא שמאפשר לי את המבט הרטרואקטיבי אל ה rack pictures.

אני סבורה שאין זה מקרה כלל כי ג'ונס - מבקר של

המודרניות – הוא זה שיכוון את המבט הזה אל הטרומ מודרני. נושא זה ראוי כמובן לפיתוח בפני עצמו.



בניתוח הזה את ציורי המתלים מן המאה ה-19 אני מבקשת להצביע על רגע של ציור אקדמי מבחינה טכנולוגית ואידיאולוגית בו המערכת האיקונוגראפית מגיעה לכזה עושר, וכזו עודפות סימבולית, עד אשר היא 'מתאבדת'. האקט של השליה העצמית בא ונולד מתוך יכולת התמרון הפנטסטית, הסכולסטית, בשפות ההסמלה שבהן מורגל הציור הזה, ולהן הוא מציית. זה מובן אפשרי אחד של קריסה פנימית.



ואילו המודרניזם חולם מקום עליו, מקום שבו האמנות לא תיוצר מתוך דחף מוות, אלא מתוך דחף החיים. הוא לא תמיד יודע, ובדרך כלל לעולם גם אין הוא מצליח להמציא אותו אבל הוא שקוד לפחות על עיצובה של האוטופיה הזו ועל כך בפעם הבאה.



