

## בצלמו אך לא בדמותו

איה לוריא

קבוצת פסלי הדיוקן העצמי שנוצרו בשלוש השנים האחרונות ומוצגים בתערוכה זו, שולחת אל קשת רחבה של נושאים המתדיינים באופנים שונים עם תולדות האמנות, השיח התיאורטי והיבטים חומריים-פולטיים הנוגעים בו. מתוך קשת רחבה זו של הקשרים, שהעסיקו את יצירתו של צבי לחמן בעבר, אבקש למקד את הדיון בכפל-הפנים העקרוני של פסלים אלה.

במהלך העבודה על מאמר זה, ליוו את מפגשי עם לחמן ואת השיחות עימו בסטודיו נסיונותי החוזרים ונשנים לצלם את פסלי הדיוקן העצמי החדשים שיצר. אלה המיטיבים להכיר את יצירתו של לחמן לאורך השנים, היו אולי מנידים לי בראשם בידיעה כי אני עתידה להעלות חרס בידי. אני, מצדי, הופתעתי מאי-היכולת ללכוד ולשחזר בתצלום את המראה שנגלה לעיני, את נוכחותו של הפסל כפי שחוויתי אותה בסטודיו. עניין זה העלה על דעתי סיפור שסיפר רולאן בארת בספרו מחשבות על הצילום,<sup>1</sup> על כשלוננו למצוא לו תצלום של אמו, כזה שיפיס את דעתו, לאחר מותה. בין אינספור התצלומים באלבום המשפחתי לא מצא ולו אחד שלכד ושיקף את מבע פניה כפי שנחקקו בזכרונו. רק כאשר נתקל בתצלום של אמו כילדה קטנה, בטרם הכירה כלל, מצא בפני הילדה שלה את אותו דבר-מה שחיפש, שאותו תפס כמהותי למבעה.

האנקדוטה של בארת מכוונת לרבדים שונים שעיקרם הפערים בין פרספציה (קליטת החושים) לקונספציה ובין סובייקטיבי לאובייקטיבי בתפיסת הצילום. כמו כן עולה ממנה חשיבותו המכוננת של המבט – מהאמצעים הראשוניים המשתיתים את הקשר בין התינוק לאם וממלאים תפקיד משמעותי בעיצוב זהותו ותחושת העצמיות שלו.<sup>2</sup> מקבילה ליחסים אלה נמצא גם באמנות החזותית, ולראיה חשיבותם המכוננת של המבט המופנה אל האדם שאותו מבקש האמן להנציח בדיוקן, של המבט המופנה אל בבואתו-שלו הנשקפת אליו במראָה בבואו לצייר דיוקן עצמי – כאשר מנגד נענה למבט מבטו של הצופה, המכיל את המפגש עם היצירה המוגמרת. אולם, בעיקרו של דבר, בארת כורך את העיסוק בדיוקן עם ערכים של הנצחה ומוות.

בהקשר זה אפשר להזכיר את המנהג להכין מסכות-מוות להנצחת פני המת, מנהג שראשיתו בשחר התרבות האנושית וגם לחמן עצמו התנסה בו כאשר יצק, במשך השנים, שתי מסכות כאלה.<sup>3</sup> מאחורי מנהג עתיק יומין זה של יציקת פני המת בגבס או בשעווה, מלמד פיליפ ארייס, עמדה התשוקה האנושית להנציח את פני המת בדיוקן מהימן גם בטרם היות הצילום,<sup>4</sup> נחמה פורתא לנוכח הגורל הבלתי נמנע הממתין לכל חי: רקב והתפוררות. במרוצת הדורות נשאה המסכה משמעויות משתנות, בהתאם להשתנות היחס למוות. לעתים היתה בה משום השלמה עם המוות וקבלתו,

<sup>1</sup> רולאן בארת, מחשבות על הצילום, תרגום מצרפתית: דוד ניב (ירושלים: כתר, 1991), עמ' 67-74.

<sup>2</sup> כותבים רבים הדנים בדיוקן עושים שימוש מטאפורי במושגים מתחום הפסיכולוגיה והפסיכואנליזה. בהקשר זה נזכיר את אימוצו הנרחב של המושג הלאקאנינאי "שלב המראָה" – שלב בהתפתחות הפעוט (ההולך והופך לסובייקט), הנפרד מהשלמות הנרקיסיסטית המקודמת שאפפה אותו ברגע שהבין כי הדמות האחרת הנשקפת לעיניו במראה היא דמותו-שלו, בהשיגו עצמיות באמצעות נראות; ראו: John Klein, *Matisse Portraits* (New Haven, CN: Yale University Press, 2001), p. 6.

<sup>3</sup> במצרים נמצאו בקברים מסכות גבס שנוצקו על פני המת כבר בתקופת הממלכה העתיקה; ראו תמונה 192 בספר: Salima Ikram and Aidan Dodson, *The Mummy in Ancient Egypt: Equipping the Dead for Eternity* (London & New York: Thames & Hudson, 1998).

<sup>4</sup> Philippe Ariès, *The Hour of Our Death* (New York: Random House, 1982), pp. 126-127, 260-267.

ובתקופות אחרות תפקדה כאובייקט של התרסה נגדו, אך ככלל ארייס קושר את תפוצתם של נוהגי הנצחה כאלה עם התפתחותה של תחושת העצמיות והאינדיווידואליזם, של המודעות לייחודו וחד-פעמיותו של הפרט.<sup>5</sup> בארת, בסיפורו על תצלומה של אמו המתה, שולח אפוא אל מורכבות החמקנית של הייצוג האנושי וגילומו בחומר, ובעצם מעמיד משל על טבעו של מעשה האמנות.

## חומר-לא-חומר

מה נושאת אפוא אותה איכות חמקנית בפסלי הדיוקן העצמי של לחמן? הייתכן כי ה"סירוב" להילכד בצילום קשור לשניות מסוימת המצויה בבסיסם? מצד אחד פסלים אלה יצוקים בברונזה ויש להם נוכחות מסיבית, גושנית ומוצקה של חומר שריר וקיים. מצד שני הם משמרים בחובם איזו איכות הפוכה של תנועה, רטט רך ובלתי מתקבע, רישומי ומתהווה עד אין סוף. שבא סלהוב עמדה על איכות חמקמקה מעין זו בעבודתו של לחמן במאמרה על רישומי המשוררים שלו, הבנויים ממתח בין דימוי קונקרטי לבין פירוקו המתמיד, הדינמי, וניזונים מיסוד נפשי טעון שאינו מתקבע בקו תוחם:

הדיספיגורציה של פני השטח שאנו מגדירים לרוב כ"פנים", מתחוללת בעקבות הבנתו של לחמן את האובייקט, את עולם הדברים או ה"עצמים", כדינמיקה חלקיקית טוטלית – דינמיקה של אנטרופיה מרובת כיוונים, מכלול פרוע ונפרע של תנועות סותרות וזעות הפונות ונענות ללא הרף לכל הכיוונים.

בעולם הדברים, לתפיסתו של לחמן, לא מתקיימת עצירה חותכת היוצרת ומגדירה "פריים" – גבולות מדויקים ומובחנים המכוננים את נבדלותם של עצמים שונים. לתפיסתו, חוקיות המראות כתנועה עד אין קץ מתגלה במלוא חריפותה במראה הפנים. זאת משום שהדיוקן אינו אלא רשת נפרמת, הנדלית אל פני השטח – להרף מהיר וקטוע – מעומקיה של פנימיות או נפשיות, שהיא ליבתה היוקדת והמבעבעת של החוקיות המטלטלת את כל הדברים בעולם. הפנים הן הנפש, והנפש היא לב-לבה של הטלטלה המנייעת את הכל מהעלם אל העלם, מסירה מעל הכל וחושפת את הינומת הקו הנגלה, המגדיר והמסדיר, משברת וחוטכת אותו, מותירה ממנו מאסה נושבת כרוח, מוטחת כאוב ממעמקים.<sup>6</sup>

השניות הזאת נוכחת גם בפסלי הדיוקן העצמי של לחמן, הפעם כביטוי לבחינה של גבולות המדיום הפיסולי. איכשהו, גם לאחר שנוצקו בחומר הברונזה הקר והמתכתי, מוטמע בהם זכר היותם ראשי שעווה, ועקבות רכותו של הדונג (שבשלה טבוע בו פוטנציאל של שינוי אינסופי) מרפרפות כהד על פני השטח שלהם. באורח מפתיע, הפסלים היצוקים ניחנים בנוכחות "רישומית", אולי כתוצאה מטכניקת העבודה המיוחדת: ליצירתם לחמן משתמש בפתילי דונג – צינורות דקים וארוכים המכונים "אנגוסים" – המותכים אלה אל אלה ואלה על אלה, באופן לא אחיד, כקווי עיפרון בולטים המרוכזים בעיקר בחלק האחורי של הראש. התכת השעווה במלחם מייצרת נזילות אנכיות וטפטופים, המותירים אף הם את רישומם בפני השטח של הראש המפוסל, מפספסים ומחספסים אותו. רק אחר כך הראש נוצק בברונזה, שמוצקותה המסיבית מחזקת את תכונותיו המונוליתיות, כשל פסל. קווקווי השעווה

<sup>5</sup> שם, עמ' 602, 605-608.

<sup>6</sup> שבא סלהוב, "לו פני", קט. צבי לחמן: רישומי משוררים (תל-אביב וניו-יורק: בית ראובן ומוזיאון ישיבה יוניברסיטי, 2007), עמ' 11.

מתקשחים אמנם – אולם נוכחותם אינה נמחקת. שכבת הזיגוג, העשויה מתרכובות שונות, מוסיפה ומעניקה לפסל שכבת פאטינה הטרוגנית, היוצרת תחושה של פני שטח משתנים תדיר.

## דומה-לא-דומה

ואולי ה"סירוב" לצילום מגיע מתוך מורכבותו של הדיאלוג עם נושא הדיוקן, שבבסיסו שאלת הדומות? בסטודיו של לחמן לא מצאתי מראָה – האובייקט הראשון המוזכר כשמדברים על דיוקן עצמי. כמו כן, למרות שנוצרו בפרק זמן לא ארוך – הדיוקנאות שונים מאוד זה מזה ואינם מבססים קשר מידי של זיהוי עם פניו של לחמן האדם.

בשיח התיאורטי על הדיוקן, עצם העיסוק בסוגה מבליע עניין ער בשאלות של ייצוג – דימוי, חיקוי ומקור.<sup>7</sup> בספרו פואטיקה טוען אריסטו שכדי לחקות בצורה משכנעת פרטים מן הממשות זקוק האמן המחקקה להיכרות כללית עימה. כדי ליצור אשליית ממשות משכנעת, עליו להכיר גם את תפיסת המציאות של קהלו וליצור בהתאמה לה. ההנאה המופקת מן ההתבוננות בדיוקן – מקורה בראש ובראשונה בזיהוי המצויר במסגרת תהליך של השוואה בין המקור האנושי המוכר לבין חיקוי החזותי.<sup>8</sup> עוד מוסיף אריסטו כי הדיוקן מנכיח את האדם המתואר. והרי המלים הלועזיות "הצגה" (presentation) ו"ייצוג" (representation) נגזרות מן המלה present – הווה, נוכח ונמצא.<sup>9</sup> בהקשר זה, עוצמת הדיוקן כז'אנר ייחודי מוצאת ביטוי בטענתו של הפילוסוף האנס-גיאורג גאדמר כי הדיוקן הוא "צורה מועצמת" בתחום היצירה הפלסטית, משום שהפרט המתואר מוצג ומיוצג בו כאחד.<sup>10</sup> בדיון על אודות הדיוקן שבה ועולה סוגיית הדומות (likeness) – חיצונית ופנימית – והקשיים שהיא מעוררת: לפי ארנסט גומבר'ך, הדומות החיצונית, הפיזית, מבוססת על יחסי מידות בין איברי הפנים השונים.<sup>11</sup> קרוב לוודאי שלא נוכל למסור במדויק את מבנה תנוך האוזן ועצמות הלחיים של אדם מסוים – ועם זאת, בדרך כלל נוכל לזהותו, גם מתוך היכרות שטחית בלבד. ההצלחה בהעברת ניואנסים של מתח שרירים, מחווה אופיינית, עיוות כלשהו או א-סימטריה היא שיוצרת שיקוף נאמן של המצויר. עם זאת, לא כל הצופים שותפים לאותה התרשמות מהמצויר. להמחשת יחסיותה של הדומות ה"חיצונית" מציע גומבר'ך לחשוב על הקריקטורה, שבה כל אחד מאיברי הפנים מתואר בצורה מוגזמת ביותר ובכל זאת הסך-כל מאפשר זיהוי מידי של אדם מסוים ומובהק.<sup>12</sup> את הקושי בקליטה ובמסירה של הפנים האנושיות קושר גומבר'ך, יותר מכל, בקפיצה הקוונטית שבהפיכת החי לדומם. הפנים האנושיות מצויות בתנועה מתמדת ומבען משתנה תדיר, אם כתוצאה ממצבי רוח מתחלפים ואם משום כרסומן בשיני הזמן – התבגרות, הזדקנות, וכיוצא בזה. כל אלה הופכים את

<sup>7</sup> ראו: Max Black, "How Do Pictures Represent?" in: Maurice Mandelbaum (ed.), *Art, Perception and Reality* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1973), pp. 95-130

<sup>8</sup> בחיבור מרכזי זה, הדן בעיקר בשירה ובדרמה, מדגים אריסטו את בעיית הייצוג האמנותי תוך הקבלה לאמנות הפלסטית של ציור הדיוקן: אריסטו, פואטיקה, תרגום מיוונית: יואב רינן (ירושלים: מאגנס, 2003), עמ' 66-71; ראו גם מנחם ברינקר, אסתטיקה כתורת הביקורת: סוגיות ותחנות בתולדותיה (תל-אביב: משרד הביטחון – ההוצאה לאור, 1982), עמ' 15-22.

<sup>9</sup> ראו: Ernst H. Gombrich, "The Mask and the Gace: the Perception of Physiognomic Likeness in Life and Art", in: Maurice Mandelbaum (ed.), *Art, Perception and Reality*, op. cit. n. 7, pp. 8-10

<sup>10</sup> Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method* (New York: Continuum, 1989), p. 148

<sup>11</sup> גומבר'ך, לעיל הערה 9, שם עמ' 8-9, 38.

<sup>12</sup> שם, עמ' 3-1, 37-40.

המסירה של "מראה נאמן" למשימה שנידונה מראש לכישלון.<sup>13</sup> בהקשר זה עולה בדעתי תודעת הכישלון שליוותה תמיד את אלברטו ג'אקומטי, כפי שכותב מרדכי עומר: "ברגעים קשים ביותר ב-1961, ולאחר נסיונות כושלים רבים להעלות את דיוקנו של יסאקו יאנאיאהרה, אמר ג'אקומטי: 'כשאצליח להגיע לחלק אחד נכון, אז הוא [הדיוקן] יופיע מיד והציור יהיה מעולה'. אך בה-בשעה לא נעלמה לרגע ספקנותו ביחס לתוצר האמנותי, בחובתו להרסו על מנת לבקש מחדש את הטבע החמקני והבלתי נתפס".<sup>14</sup>

על קושי זה במסירה של "דומות חיצונית" מתווסף קושי בהגעה ל"דומות פנימית" ובהבנת טיבה. דומה למה? כיצד מצמצמים אדם שלם, שכולו ריבוי ועמימות ומשחקי תפקידים שונים במערכות החברה, לתכונה אחת מובהקת? ולכך נלווה גם קושי להמחיש תכונות וערכים מופשטים בייצוג חזותי, והקושי להתמודד עם פערים אפשריים בין פנימיותו של אדם לבין חיצוניותו... על הזיקה הכוזבת בין מראה הפנים לביטוי פנימיותו של האדם אפשר ללמוד מהתחקות אחר ההבדל בין המלה היוונית שהוראתה פנים (prosopon, כלומר: המראה הנגלה לפניך), לבין המלה הלטינית הקרובה persona, שמקורה האטימולוגי מסכה או שחקן. המלה "פרסונה" נגזרה מ-per-sonare – דהיינו "לשמוע מבעד" (בתיאטרון היווני, מסכת השחקן שימשה גם כתיבת תהודה מגבירת קול) – וברוח זו נתפסה מסכת-הפנים בתיאטרון (כל כמה שמדובר בחיקוי מוצהר) כאמצעי של הבעה וביטוי אישי.<sup>15</sup> כלומר, באורח פרדוקסלי, כדי למסור פנימיות – יש צורך באובייקט ממסך; וכדי להעביר את הקול הפנימי – החזותי כמו נזקק לקביים בדמות חוש השמע.

על גבי כל אלה יש להביא בחשבון את השתנותה של תפיסת העצמיות והזהות בעידן המודרני, מדבר-מה הנסמך על גרעין אחדותי להבניה מפוצלת בהתהוות מתמדת, כפי שמגלה סלמן רושדי:

בעידן המודרני אנחנו נדרשים להבין את עצמנו כמעשה מרכבה חדור סתירות וסכסוכים פנימיים. העצמי הצעיר שלנו נבדל מהעצמי הבוגר שלנו; לא-פעם אנחנו גיבורים גדולים בחברת אהובינו ופחדנים בנוכחות המעסיקים שלנו, אבירים של משמעת בשעה שאנחנו מחנכים את ילדינו ופתיים לנוכח איזה פיתוי אפל; אנחנו רציניים וקלי דעת, צעקנים ושקטים, תוקפנים ונכלמים. תפיסת העצמי השלם של המאה ה-19 הוחלפה על-ידי החבורה הגועשת הזאת של "אני"ים קופצים בראש. עם זאת, כל עוד איננו פגומים או מופרעים, בדרך כלל שוררת בקרבנו תחושת עצמיות בהירה יחסית. בהסכמת ה"עצמי"ים המרובים שלי, אקרא לכולם "אני".<sup>16</sup>

מורכבותה של תפיסת הפנים המתגלמת בייצוג עמום או מרובד עולה גם מדברים שכתב ד.א. פרידמן (1890-1957; רופא, מבקר אמנות ואספן) על גישתם של המקורות היהודיים לפנים כתופעה חידתית של ריבוי:

אנו מזכירים בדברי הזוהר באומרו "כי גופא אזיל בתר דיוקנא – דיוקנא איהו עיקר בכל גופא וכל הידורא דגופא בתר דיוקנא אזיל וכולא בדיוקנא תליא" (במדבר נשא, אידרא רבא). מכאן, ולא רק מכאן, ערכו המיוחד של ה"רזא דדיוקנא". [...] לשם גילוי רז זה צריך הצייר לדעת לא רק את מסכת הקווים החיצוניים הניתנים על-ידי האנטומיה הכללית הפרטית, אלא גם את "הקו הפנימי שבהם נבחנים הפרצופים זה מזה" (רמח"ל, פתחי

<sup>13</sup> שם, עמ' 27-5.

<sup>14</sup> מרדכי עומר, קט. אלברטו ג'אקומטי: רישומים והדפסים (מוזיאון תל-אביב לאמנות, 2003), עמ' 11.

<sup>15</sup> ראו מתי פישר, "פנים: המודל הנעלם של הדיוקן והמסכה בעת העתיקה", מותר, 10 (2002), עמ' 9.

<sup>16</sup> Salman Rushdie, "India at Five-0", *Time Magazine*, 11.8.1997, p. 42; תרגום: דפנה רז.

חוכמה), אלא גם לדעת להשתמש שימוש נכון בריבוי האורות של הפנים (שם). ואם בחוכמת הפרצוף בכלל, לפי דברי הזוהר – "בשית כיטרין אית לאסתכלא בדיוקנין דבני נשא" (בשישה צדדים יש להסתכל בדיוקנאותיהם של בני אדם), הרי באמנות הציור של הפרצוף מספר הצדדים והגישות רב מאוד. כי לא לחינם מושג הפנים הוא בלשון רבים. כי אין פן לאדם אלא פנים. "שניים פנים לכרוב", אבל לאדם הם לאין שיעור. בין לרבים ובין ליחיד. לא רק איש-איש ופניו, אלא כל רגע ורגע יתחלפו פני אדם.<sup>17</sup>

מכאן נובע כי על מנת לשקף נאמנה את "האני הפנימי" של המצויר, נדרש האמן לחדור מבעד למחסום ההופעה החיצונית, להבין את מורכבותו הפנימית של האדם היושב מולו, להגדירה ולשקפה. בהמשך לכך, הדיוקן העצמי המסורתי נתפס לא-פעם כיצירה המאפשרת את צמצום הפער בין החזות החיצונית למהות הפנימית, שכן המודל – שהוא האמן עצמו – מתגלם בה לא רק כאובייקט, אלא בה-בעת גם כסובייקט.

כאמור, למרבה המבוכה, דיוקנאותיו העצמיים של לחמן דנים בשאלות של ייצוג דווקא באמצעות הסטתן ממרכז הבמה, בנוסח המשוחרר מן הצורך ליצור דומות. ולמרות זאת דומה כי דווקא דיוקנאות עצמיים אלה, בחוסר הקונקרטיזם המתעתע המאפיין אותם, מצליחים איכשהו לייצג באופן הנאמן ביותר את חזותו של לחמן. דווקא הפרקטיקה המסורתית הזאת, על אמצעי הייצור המוגדרים שלה, שולחת איכשהו להעמקה פנימה, עיסוק בגבולות האני ובשאלות של זהות. "בפיסול, אני מוצא את עצמי עסוק יותר בגבולות שביני לבין העולם", ענה פעם לחמן לשאלה שהפנה אליו הצייר יאן ראוכוורגר על ההבדל בין ציור לפיסול.<sup>18</sup> ואכן, בדיוקנאות המכונים דיוקן עצמי כאמא, דיוקן עצמי כאבא ודיוקן עצמי כילד כמו מומחשת התחברות לאותו רגע מכונן, שבו קולט הילד את מבטו החוזר אליו מ"האחר המשמעותי".

פסלי דיוקן עצמי אלה, כפי שמעיד עליהם שמם, מכוונים אמנם לדימוי קונקרטי אך בו-בזמן מכוונים אל טיפוס כללי, שמהדהד נוכחות ארכאית וכמו מסרב למוסכמת הדומות. ונראה כי שניות זו שבבסיסם – הד לעיסוקו ארוך השנים של לחמן בסוגיות של ייצוג וגבולות העשייה האמנותית – היא שמטרפדת את הנסיונות החוזרים ונשנים לתמצת אותם בדימוי צילומי אחדותי.

<sup>17</sup> ד.א. פרידמן, "ליטבינובסקי והפרצוף באמנות", דבר, 1944; גזיר עיתון שתאריכו המדויק אינו ידוע, בתוך תיק האמן פנחס ליטבינובסקי, ארכיון לאמנות ישראלית, מוזיאון תל-אביב לאמנות.

<sup>18</sup> "הפנים של אמא שלי זה צבע שקיים בי: שיחה עם יאן ראוכוורגר", קט. לחמן (תל-אביב: גלריה גורדון, 1977), בלי מספור עמודים.