

'בשבח החשכה': בצבת האימון לאמנות

חובב רשלבך



"במעשה של הומור עצמי, [...] דימינו את שיעור ההנחיה של מחזור הבוגרים [ללימודי אמנות - ח.ר.], שניהלנו השנה, לציורו המפורסם של פיטר ברויגל האב: "משל העיוורים" 1568: "עיוור מוביל את העיוורים". [...] מן הסתם [זה העלה חיוך - ח.ר.] בגלל ההגזמה, לא אנחנו וגם לא הסטודנטים עיוורים לחלוטין. אבל גם בגלל שיש בו משהו אמיתי הנוגע להוראת אמנות היום, למרות המרחק הגדול שמפריד בינינו לבין המשל התיאולוגי מן הברית החדשה. יש מידה של חשכה בהוראת האמנות ואולי בהוראה בכלל, שאי אפשר להפטר

ממנו. [...] ספק ואי-ידיעה בתחום האמנות אינם מאיימים עלינו, באותה מידה, באבדון, אלא מהווים פוטנציאל לידע ולהתנסות. למרות שמשל העיוורים ממשיך לשמש בתיאורים של כישלונות פדגוגיים, אנחנו רוצים לדבר בשבחו. בניגוד לפוליטיקה הפדגוגית של הבהירות, דווקא הידיעה הברורה, כמו הטקסט הבהיר, נתפסים בחשיבה רדיקלית, כמוגבלים ואפילו כאשליות" (אופיר וגנתון, 2005: 5).

במילים אלו - תחת הכותרת: **בשבח החשכה**, המלווה ברפרודוקציה של התמונה - מבטאים האמנים גלעד אופיר ודוד גינתון את עמדתם ביחס לתהליך של הנחיית בוגרי המחלקה לאמנות בבצלאל, לקראת תערוכת הגמר לשנת 2005. על פי ציטוט זה, עמדתם של האמנים מנוגדת ל'פוליטיקה הפדגוגית של הבהירות', במילים אחרות, האימון לאמנות¹ תובע חריגה מהתביעה האקדמית לנהירות באופני ההתבטאות.

ברצוני לבחון במאמר זה - כחלק מהתהייה ביחס להנחיית המתאמן באמנות - את היחס בין: הכותרת (בשבח החשכה), הדימוי (תמונת 'משל העיוורים') והנאמר בציטוט שלעיל. זהו יחס מעניין מעצם העובדה ששלושת גורמיו מתייצבים בתווך החמקמק שבין המילים לדימוי - ארשה לעצמי לומר: מתייצבים בתווך החמקמק שבין אופני הוראה שונים (דרך ההצבעה/דרך השאלה).

יתר על כן, טענת 'בשבח החשכה' המוצמדת לדימוי של ברויגל, מבקשת בירור, במיוחד על בסיס ההנחה שמעשה האמנות מתמקם בין משמעות להתענגות (רשלבך, 2007). שכן, בעוד "ההגזמה" (כלשון הציטוט) מעוררת חיוך מפרספקטיבת התביעה להתענגות (יצירתית), היא מעוררת התנגדות מפרספקטיבת התביעה למשמעות (ביצירה). מכאן, שביורור הבעיה - העולה מההקשר הנוצר בעצם הצבת שלושת הגורמים שלעיל - עשוי להבהיר מהות מסוימת הקשורה בהנחיית תלמידי אמנות עכשווית. לטעמי, מהות זאת מקופלת ביכולת - ואולי אפילו בתביעה - להכיל את שתי העמדות הפדגוגיות; להתנהל בין שני אופני ההנחיה: 'דרך ההצבעה' מחד ו'דרך הצבת השאלה' מאידך. לפיכך, טענתי זו אינה סותרת את הגישה הבסיסית של אופיר וגנתון. אכן, ברוח ניטשיאנית, מתוך אי-הוודאות ניתן לחלץ ידיעה, או אמת חיים חדשה², או, כדברי אנטוניו גרמשי: "לגלות אמת כלשהי בעצמנו ללא עצות וסיוע מבחוץ, הוא מעשה היצירה" (גרמשי, 2004: 61).

את בחינת היחס בין הכותרת, הדימוי והנאמר בציטוט, אעשה בעזרת מושגי מפתח ממחשבתו של הפילוסוף והפסיכואנליטיקאי סלבו ז'יז'ק (Zizek, 1994), שהגותו נעה בעקבות לאקאן, פרויד ומרקס. במילים אחרות, אעשה זאת באמצעות המחשבה הפוסט-סטרוקטורליסטית המציבה אופק עקרוני ביחס לשאלת ההנחיה; המאפשרת הבנה כלשהי ביחס לפער שבין העמדות הפדגוגיות. לפני כן, ברצוני להפנות את תשומת הלב למורכבות ההקשר שנוצר בין הכותרת 'בשבח החשכה', ותמונת 'משל העיוורים'.

לטענתי, בעיית ההקשר שנוצר בין הכותרת לבין התמונה, מתבטאת בעובדה הבאה: המסקנה המשתמעת מהכותרת 'בשבח החשכה' עומדת בניגוד להבנת 'השכל הישר' את המשתמע מתמונת 'משל העיוורים'. לפיכך, בעוד שעל פי הציטוט אפשר לייחס לאופיר וגיתון הבנה עמוקה של כותרת זו, ישנה קריאה פשטנית שתבין את הכותרת בדיוק ההיפך. רוצה לומר, על פניו אין כאן דיבור בזכות מרכיב העיוורון כערך חיובי ביחס לתודעת האדם, אלא יש כאן הצהרה בוטה כנגד יסודות הנאורות. והרי לא לכך כיוונו הכותבים. אם כן, מה טיבה של אי בהירות גורפת זו? חירות יצירתית מוגזמת? חידתיות פשטנית שתכליתה לסקרן?

פרט לנאמר בציטוט, מענה אפשרי נמצא בראיון המופיע לאחר הטקסט 'בשבח החשכה'. בשיחה עם האסתטיקון הצרפתי ניקולא בוריו והאוצרת האמריקאית קארן מוס, הנושאת את השם: 'אסתטיקה התייחסותית'³. ברם, כאמור, את תהייתי – ביחס להתאמת התמונה והכותרת לטענתם העקרונית של הכותבים – אני מבקש לבחון לעומק. לפיכך, את התחביר 'בשבח החשכה' ותמונת 'משל העיוורים' אבחן על רקע שלושת היבטים: (א) דרך תפיסה אירונית/צינית, היושבת על ההבנה הסבירה את ברויגל, שאכנה אותה: השתמעות ההסתברות ההפוכה (דרך ה-זה לא זה); (ב) דרך תפיסה גורפת, שאכנה אותה: ההשתמעות המקוטבת (דרך ה-או-או'); ו-ג) דרך תפיסה עמומה, זו המאתגרת את מחשבתו של הקורא בדרכה הפרדוקסאלית. אכנה אותה: ההשתמעות השלישית (דרך ה-גם וגם').

נקודת המבט שמציע ז'יז'ק רלוונטית למרחב אי-הוודאות המזדקר מהטקסט של אופיר וגיתון ביחס לתמונת 'משל העיוורים'⁴, שכן ז'יז'ק טוען, שביסוד הסברה הלאקאניינית, שקארל מרקס המציא את רעיון הסימפטום, ישנו גורם (עלום) מכונן. זהו גורם המאפשר למרקס לייצר את רעיון הסימפטום בניתוח הסחורות, זהו גורם שמתאים לניתוח הפרוידיאני בכלל ולניתוח החלומות בפרט – זהו גורם, שלמיטב הבנתי אפשר לטעון שהוא הוא המניע את מעשה היצירה האמנותית. אולם, בטרם אתייחס למרכיבי הדיון דרך מושגיו של ז'יז'ק, אבחן אותם מנקודת מבט של מתבונן סביר.

2. 'בשבח החשכה' – כותרת, דימוי חזותי והיווצרות טיעון

2.1 התמונה 'משל העיוורים' ומשמעותה המקורית.

התמונה 'משל העיוורים' של פיטר ברויגל האב (Pieter Brueghel the Elder; 1525-1569) צוירה בשנת 1568 בעת הכיבוש הספרדי הקתולי. בטרם נעמיק בפירושה, ברצוני לציין שיחסו של ברויגל לדת ולפוליטיקה אינו ברור,⁵ אולם, ניכר - לפחות על פי תמונה זו ועל פי התמונה 'נוף עם נפילתו של אקרוס' - שברויגל היה איש תרבות, שלא אימץ, בהכרח, את החשיבה הפרספקטיבית שאפיינה את

הרנסאנס האיטלקי. רוצה לומר: המחשבה, שניתן להציג את העולם באופן אובייקטיבי, אחדותי, מנקודת מבט אחת, אלוהית, אינה מקבלת תמיכה אצל ברויגל. להפך, ציוריו הינם קומפוזיציות מרובות סיפורים אנושיים. מבנים תיאוריים מסדר פרספקטיבי סובייקטיבי ברוח סגנונו הגרוטסקי של צייר הפנטאסיות הירונימוס בוש (Hironymus Bosch, 1450-1516).

הציור 'משל העיוורים' נעשה לאחר מסע לאיטליה, שם ברויגל התרשם גם מיצירותיו של האמן רפאל (Raffaello Sanzi 1483-1520).⁶ ברויגל מבטא בציור את שאלתו הרטורית של ישו:⁷ "וכי יוליך עיוור את העיוור ונפלו שניהם בתוך הבור". ישו עונה כך לכוהנים במשל, לאחר שהם שאלו אותו מדוע הוא ותלמידיו, המאמינים ההולכים בעקבותיו, מפרים את המסורת הדתית ולא רוחצים את ידיהם לפני הארוחות. בתשובתו הוא מרחיב ואומר, שלא מה שנכנס לפה מזהם את האדם, אלא מה



משל העיוורים מאת הירונימוס בוש

שיוצא מהפה. כלומר, שאלות של רוע יסודן באדם, להבדיל מן האל, כך שהחריגה של ישו ומלוויו מן המסורת (האנושית) הינה תגובה למחשבות-הלב הרעות ולחטאים של הנהגה שקרית, עיוורת, המוליכה שולל את קהל מאמיניה. זהו משל המכוון למונהגים התמימים הסומים לאמת המוחלטת. למעשה, ברויגל בציורו מאייר את המשל. סביר ביותר, שהוא – כמי שלמד את בוש – הגיב, בין היתר, לתחריט 'משל העיוורים' של האחרון, שכן, שני הציירים מציגים מוטיבים קומפוזיציוניים דומים. אפשר לומר שהציור של ברויגל הינו עוד אופן ציורי לעיסוק במשל הדתי.⁸ שהרי, כמו בוש, מצד אחד, ורפאל, מן הצד השני, ברויגל הוא צייר של סימבולים. כלומר, צייר המשתמש בדימויים על מנת לסמל משמעויות שונות. ככזה, נראה שהוא מציג בתמונה את המשל וגם רמז לנמשל.

הפשט של פרשנותו ניתן להבנה כזאת: ההולכים אחר הנחיה גרועה, ייכשלו בדרכם. ברם, הכנסייה, נציגת האלוהות – הניצבת בתמונה בין העומדים ליפול לבין אילו שכבר נופלים - היא אשר יכולה, בעזרת האל, להראות את הדרך הנכונה; להוביל (מן החוץ לאירוע) אל האמת המוחלטת; אל החיצוני לפרספקטיבת האדם. מאידך, אף סוג של עיוורון אנושי - ששת עיוורי התמונה אינם רואים מסיבות שונות (Karcioglu, 2002) - אינו מאפשר פיקחות ביחס לדרך. זאת חרף מיתוס העיוור הפיקח. שהרי העיוור - מבחינה סמלית בעת העתיקה - ייצג את החוכמה, את הידיעה האמיתית, השונה מהמציאות הגלויה לעין.⁹

דרש אפשרי, של פרשנותו, יכול להיות הצבה של ממד ביקורתי, סאטירי. למשל, אפשר שהוא מבקר את המצב הפוליטי של זמנו. כלומר, בעצם, באמצעות 'משל העיוורים' ברויגל מציג את הדוגמאטיות הדתית הקונטרה-רפורמיסטית של הכנסייה הקתולית, בחזקת 'הפוסל במומו פוסל'. לכן, דווקא מי שעבר את קו המיקום של צריח הכנסייה, הוא הכושל עקב הנחיה המוליכה שולל, ומי שלא עדיין יש לו סיכוי שלא להיכשל.¹⁰

מן הראוי לציין, ביחס לקריאת דרש זו: (א) שאחד הפטרונים של ברויגל היה קרדינאל ספרדי קתולי; (ב) שהספרדים שלטו בבריסל; (ג) שפעילות האינקוויזיציה נודעה כבר ברבים ו-(ד) שעמדתו הפוליטית והדתית של ברויגל אינה ידועה, מה שמלמד אותנו, שבעת ההיא לא הייתה

התייחסות ציבורית ל'משל העיוורים' כתמונה בעלת משמעות פרשנית שכזאת. רוצה לומר שאם ברויגל התכוון לכך, הוא עשה זאת באופן שלא יהא מובן לכל אחד; באופן שאינו ברור מאליו.

2.2 התמונה מפרספקטיבת 'בשבח החשכה' – שלוש השתמעויות

ברוח פוסט-מודרנית, נראה שהכותרת 'בשבח החשכה', של האמנים אופיר וגיתון, לצד התמונה, מציעה לקרוא את התמונה אחרת – בשונה מההצעות שלעיל. אבל כיצד? כמו כן, אם התמונה הינה מטאפורה לבעיית ההנחיה, במה הכותרת 'בשבח החשכה' משרתת את הנאמר בציטוט? במה היא משרתת את המחשבה שישנו אופן הנחיה שהינו הפוך (באופן רדיקלי) לפוליטיקה הפדגוגית של הנהירות? האם בעצם ההתרסה שבתחביר? בעצם לקיחת חירות פרובוקטיבית המסתפקת בלעורר תהיות? האם ככזו היא משיגה את המטרה של מנסחיה? ולסיום, האם בעצם אנו עומדים מול חזרה פוסט-מודרנית של רעיון 'העיוור הפיקח'?

הבה ננסה להבין את ההשתמעויות האפשריות של התמונה, כדימוי המקיים יחס הבנה חדש לצד הכותרת 'בשבח החשכה':

א. נאמר, שברור לנו, שהמסקנה הנגזרת מהתמונה היא 'נגטיבית'. כלומר, אם ההנהגה העיוורת מובילה את ההולכים בעיוורון אחריה לקריסה מוחלטת, אזי המשמעות של 'בשבח החשכה' הינה אירונית, היתממות שלילית. זאת אומרת שהכותרת אינה מתכוונת באמת לנאמר, אלא בלשון סג' נהור; במשמעות ההפוכה. יחד עם זאת, בהיעדר סימני הטעמה לאופן קריאת הכותרת, האירוניה יכולה להשתמע גם כספקנות צינית; כביקורת על עצם ההליכה בעקבות מי שאיננו יודע. כך שבמכלול הדברים, היחס בין הכותרת, התמונה וגוף הטקסט (התומך באי-הידיעה) מייצר התנגשות פנימית, שתוצאתה יכולה להתקבל בשני אופנים: אירוניה או ציניות. אכנה נגזרות משמעות אלו: משמעות בדרך ההסתברות ההפוכה ('זה לא זה').¹¹ גישה זו אינה מתאימה לרוח הנאמר בציטוט שלעיל.

ב. אם נאמר, שהמסקנה הנגזרת מהתמונה היא 'פוזיטיבית', כלומר, שההנהגה העיוורת מובילה לקריסה מוחלטת, אלא שמאחורי החושך מפציע שחר של תקומה חדשה, או אז משמעות 'בשבח בחשכה' הינה כדלקמן: (אמרנו לכם, אבל) דעו לכם שזה טוב שהמערכת הנוכחית קורסת, זה יאפשר את החלפת ההנהגה, או את התובנה הנוכחית, באחת אחרת, חדשה.

כך שאומנם יש כאן הצבעה על רוח הגישה המדעית המודרנית, שמאז ניוטון הינה אינסטרומנטליסטית ביחס להיפותזות ולשאלת האמת, אולם מנגד עולה השאלה: מהו המחיר הכלכלי, שיכול להיגזר משיבוח החשכה? מה מידת הנזק, שמערכת תרבותית יכולה לספוג, בעקבות מוטו שכזה, בשעת קריסתה? הרי, באופן הזה, חשכת ימי-הביניים, לאחר קריסת התרבות היוונית הקלאסית, יכולה להיחשב לאירוע חיובי לחברה המערבית. כך גם, אנלוגית, יש לראות בקריסה דומה של החברה המערבית - שתרבותה פוסט-מודרנית – ברכה לאנושות. או שמא, במעגל המקומי, לראות בקריסת החברה הישראלית – אור, ביחס למה שעתיד לבוא. הקצנה בעמדה זו תחשב לרדיקאליות, שמאפיינת חשיבה קנאית, פונדמנטליסטית, של גישות שמרניות.¹² את המשמעות הזו אני מכנה משמעות 'פוזיטיבית'; משמעות בדרך הקבלה/ההשלמה. כאן 'בשבח החשכה' רוצה לומר שבדרך הקצנת המצב (המופיע בתמונה), תושג התועלת. נדמה לי, שגם לא לעמדה זו כיוונו האמנים.

ג. אם נאמר, שהמסקנה הנגזרת מן התמונה היא 'פוזיטיבית' ו/או 'נגטיבית', כלומר, היא מציעה גם את הפשט וגם את הדרש, או אז ניתן להבין שאולי יש כאן ניסיון להצביע על משהו אחר – על התייחסות בעלת היגיון אחר.

זוהי השתמעות שיש בה טעם, מכיוון שהיא מכוונת למחשבה מסדר לוגי אחר; למחשבה המתעלה מסדר המשמעויות הפנימי לתמונה. זוהי מחשבה הנודדת אל עצם **השינוי** כיסוד ביצירה התרבותית האנושית, קל וחומר ביצירת האמנות.

אכן, נראה - על פי ההסבר שמציעים האמנים - שכוונתם מתיישבת עם האפשרות של ההשתמעות השלישית. כלומר, הם אינם מעמידים את הכותרת כנגד התמונה אלא בזכות המבוכה שבהליכה באפלה. זאת כמטאפורה לערך החיובי שיש לראות בניסיון להתקדם מתוך אי-הוודאות. הרקע למחשבה הזו אינו חדש, הוא מצוי ברעיון הסוקרטי של האפוקריה – בזכות היות המנחה מוביל את תלמידו מתוך אי-הבהירות של החיים, ואי-הנחת של מצב השאלה, אל התשובה, שהמנחה שואף ליילד מהתלמיד. אלא שכאן נחשפת בעיית האימון לאמנות. שכן, מצפן ההבנה (העמוקה) של רעיון זה אינו יכול להתייבב בכיוון 'צפון', משום שהמתבונן בו כאילו הועמד על נקודת הקוטב עצמה. ומעצם סיבה זו, הוראת המצפן שלו משתנה ללא-הרף בהתאם לתנועתו במרחב. השתנות שכזאת מייצגת, תמיד ובהכרח, מצב אמיתי (בכפוף לזמן ולמקום). כך אפשר לומר גם על יצירת האמנות (העכשווית). על פי זה, כיצד ילמד הלומד אם **הכל** נכון? על מנת להבין את הנאמר כאן עלינו לבחון את פעולת היצירה בשדה האמנות.¹³

2.3 כללי המשחק בשדה האמנות, פעולת היצירה ושאלת ההנחה

על פי מטאפורת 'המצפן המסתובב', אפשר לחשוב שאת מעשה האמנות ניתן לייצר במרחב נטול מחויבות למשמעות. שכן, בכל אופן תחבירי, ללא שום התכוונות, רק מעצם ההתייבבות בתוך שדה האמנות, מתאפשר (למתלמד) להגיע למטרה: ליצירת אמנות. מכאן נובע שהביטוי 'בשבח החשכה' אינו אלא תו הכשר.

האם זה אכן תנאי מספיק בשדה האמנות העכשווי? נדמה לי שלא. שהרי אין הכוונה לאמן לאמנות נטולת טעם; אמנות שהינה תוצר של תחביר אקראי גרידא. כי אם כן, אז המושג 'בשבח החשכה' איננו מתייחס לשאלות: מהי יצירת אמנות טובה? איך מגיעים אליה? האם יש דבר כזה? - שאלות הנשאלות הן על ידי האמן והן על ידי תלמידו. ברם, מכיוון שאנו מבינים שבהוראת האמנות ישנה חתירה לאיכות, עלינו לחזור ולתפוס את הביטוי 'בשבח החשכה' מבעד לרעיון העליה בסדר הדיון. כך נוכל לומר שהוא חל על שני סדרים שונים: סדר מהלך היצירה מחד, וסדר מהלך הלימוד מאידך. כאן יש לומר שעבור המתלמד, הדואליות הזו לא בהכרח קיימת. יתר על כן, סביר להניח שהוא מתייחס רק לסדר מהלך היצירה. על יכולת המורה להכיל את שני הסדרים נוכל לומר שהיא מתאימה להשתמעות השלישית שהוצגה לעיל, למשמעות 'הגם וגם'.

כאן ברצוני להעמיק מעט. אעשה זאת על מנת לבחון את מה שמתגלה כעיוות חמקמק ביחס שבין הסדרים; ביחס שבין יצירתיות ובין הוראה.

ניזכר שמבחינת אופיר וגיתון, התמונה שיקפה הרגשה מסוימת. מעצם עימות התמונה עם מהלך ההנחיה של התלמידים, נוצרה הגזמה, המעלה בת שחוק על פני מי שרק חושב על כך, שכן יש פער בין 'משל העיוורים' למהלך ההנחיה.

הסיבה לאמירה הזאת קשורה לתערוכת הסיום, תערוכת הבגרות של התלמידים. זהו מצב ייחודי, בו התלמיד כבר אמור להיות מגובש בסוג מסוים של השקפה אמנותית. לפיכך, ההבדל התודעתי בין המנחה לתלמיד אמור להיות, עקרונית, קטן ביותר. אפשר לומר שלמעט ניסיון, הם עומדים כמעט באותה נקודת הכרה ביחס לשדה האמנות (על אף שהם יכולים להיות חלוקים בפרשנות שלה). אשר על כן, מרשים לעצמם המנחים להציג את טענתם מעמדה התופסת את שני הסדרים, ואולי אפילו מעבר לשני סדרים אלו, מכיוון שעצם הכנסת סדר ההוראה פותח דלת גם לסדר 'כללי המשחק בשדה האמנותי'.

לפיכך, בעיית האימון לאמנות נחשפת כפער הדומה לפער שבין **ידיעת** חוקי המשחק בשדה האמנותי לבין עצם ה**פעולה** האמנותית. זהו פער בין השאלה מהי אמנות לבין איך עושים אמנות והוא אינו ניתן לגישור, שכן, אם האמנות לא ניתנת להגדרה (מוחלטת) אז איך יודעים לעשות אמנות טובה? כך שהפער הזה, הוא למעשה, המקום החשוך. זהו פער, שמבחינת החוויה האנושית הוא מקומם, מתסכל ופרדוקסאלי. אותו הדין חל גם על הפער בין סדר ההוראה לסדר מהלך היצירה. אז מה יש כאן לשבח?

אולי הכוונה בשיבוך החשכה מתייחסת לעובדה שבזכותה אנו יכולים ליצור אמנות, ליצור אותה עוד ועוד, מעצם היותה מאפשרת חשיפת אמיתות שונות מסביב לליבה עקרונית - בדומה למטפורת 'המצפן המסתובב' שהוצגה לעיל? במחשבה שכזאת יש טעם, שכן, כשם שהמצפן אינו יכול להצביע על הציר שמסובב אותו בהיותו מעל הנקודה המכוננת אותו, כך עצם אי-היכולת להגיע אל, ו/או להצביע על נקודה סופית (מכוננת) מממש את שדה האמנות כמרחב יצירה אינסופי. זו בעצם המחשבה הלאקאניאנית, שנוסחה בעקבות פרויד, על הדחף שאינו יכול להגיע למימוש מוחלט.

נדמה שמחשבה לאקאניאנית זו תאפשר לנו להבין את הפער הנדון; את העיוות החמקמק שבחס שבין יצירתיות והוראה, יצירתיות ושדה האמנות (על כל שחקניו, כולל סוחרים וקניינים). לפיכך אפנה לסלבו ז'יז'ק הלאקאניאני.

סלבו ז'יז'ק מייחס לתרבות העכשווית - במעבר שלה אל כלכלה המושתתת על שירותים, סחורות ותרבותיות - היות אחת מהמרכיבים העיקריים של השוק. זאת כתוצאה מדעיכת ההיגיון הישן של זעזוע הממסד, באמצעות פרובוקציה, שאפיין את האוונגרד המודרניסטי. הוא טוען, שדעיכתה של צורת מחשבה זו מסבירה מדוע המנגנון התרבותי-כלכלי, על מנת לשעתק עצמו בתנאי שוק תחרותיים, מגלה סובלנות לביטויים אמנותיים-תרבותיים מזעזעים, ואף מעודד אותם, מה שהופך את מה שהיה נחשב פעם לחתרני למה שכבר איננו בחזקת סטייה.

על פי מחשבה זו אפשר להבין מדוע בתרבות העכשווית 'הכול הולך'. מדוע, לכאורה, כל יצירה אמנותית הינה אפשרית. נדמה שהלך רוח זה הוא שמייצר את הקושי לשפוט, שכן לכאורה, התבטלו אמות המידה. ואם אין אמות מידה שיפוטיות, אזי ניתן לטעון כך: **ככלל אנו פועלים מתוך עיוורון**, ולכן תהליך הלימוד הינו הנחיה מתוך עיוורון. ואם אפשר גם להצדיק זאת בגישה פילוסופית - גישת המבוכה הסוקרטית - אדרבא. מכאן, נותר צעד קטן בלבד להבנה מוטעית של הצמדת הטענה 'בשבח החשכה' לתמונת 'משל העיוורים' - בניגוד לכוונת המחברים.

ז'ז'ק מחזק את דבריו באמצעות הגדרה אפשרית לאמנות הפוסט-מודרנית: "בפוסט-מודרניזם, העודף הטרנסגרסיבי מאבד את ערך הזעזוע שלו ומוטמע כליל בשוק האמנות הממוסד" (ז'ז'ק, 2000: 23). כלומר, בפוסט מודרניזם כל חציית-גבול אפשרית, שכן שוק האמנות הממוסד יטמיע אותה.

על פי זה, חזרנו שוב אל השאלות: האם באמת הכול אפשרי מבחינת חציית הגבולות? האם כל אמירה בשדה האמנות, או כל ביטוי אמנותי זכאים, באורח דמוקרטי, ליחס פוזיטיבי? כיצד ומתי הביטוי בשדה האמנותי יאובחן כלא ראוי? הנחת היסוד ששאלת איכות היצירה מניעה את שדה האמנות, מאפשרת לי, שוב, לא להתמודד במאמר זה עם השאלות הללו, אלא להמשיך ולברר את טיבו של ההקשר שנוצר סביב המונח 'בשבח החשכה' לצד תמונת 'משל העיוורים'. לפיכך אתמקד באמירה 'אנו **פועלים** מתוך עיוורון'. נדמה שבה מצוי ההסבר שיבסס ויניח את הדעת ביחס לכוונתם המקורית של אופיר וגינתון.

3. סלבו ז'ז'ק: 'אנו פועלים' מתוך עיוורון'

על סמך מחשבתו של ז'ז'ק, ניתן לטעון שצריך לשים את הדגש העיוני על **הפעולה** האמנותית. כאשר יש לעשות זאת בניגוד לחיפוש אחר **הידיעה** מהי אמנות. ביסוד גישה זו, טוען ז'ז'ק, עומדת ההגדרה הבסיסית ביותר של מרקס לאידיאולוגיה: "הם לא יודעים זאת, אבל הם עושים את זה" (Zizek, 1994: 312).

כדי להסביר טענה זאת, עלינו להבין שמבחינת ז'ז'ק, **אשליית הערך-העודף** (המוטמעת בעבודת האמנות) היא זאת שמנחה את **הפעולה** האמנותית. האשליה של אחיזה במהות שהיא עודפת לערך החומרי; לערך הגולמי של המוצר התרבותי – מה שמתגלם בפערי התיווך כאשר המוצר מתגלגל בשוק – זוהי אשליה שהיא מעבר לכל כזב אידיאולוגי של קהילה חברתית. כך שאם מייחסים לכזב האידיאולוגי היות אשליה שבני הקהילה לא מודעים לה, הרי שאשליית הערך העודף הינה מעבר לזה. במושגים של קהילת האמנות, זוהי אשליה שהיא מעבר לכזב האידיאולוגי המיוצר על ידי תיאורטיקנים והיסטוריונים של שדה האמנות. אשליה זו ז'ז'ק מכנה 'הפנטסיה האידיאולוגית'. כך, מה שלא מזוהה על ידי חברי הקהילה אינו עצם המציאות (שהיא למעשה כזב אידיאולוגי), אלא הרעיון שהפנטסיה האידיאולוגית היא המרכיב **שבונה** את המציאות שלהם (את אופן התנהלותם בשדה האמנות). כך מתאפשר להבין באופן חדש את הנוסחה של מרקס ביחס לאידיאולוגיה (Zizek, 1994: 314).

לפיכך - ביחס לפער שבין כללי המשחק (בשדה האמנותי) לבין עצם הפעולה (האמנותית) – נדמה שאפשר לומר, לפי ז'ז'ק, שאם כבר משבחים את החשכה, אזי הכוונה היא לנקודת העיוורון ביחס לפנטסיה האידיאולוגית, זו הבונה את התנהלותו של האמן בשדה האמנות.

בנקודה זו אנו נדרשים למושג האמונה. דרך האמונה האנושית (כמרכיב) אפשר להבהיר היבט זה של עיוורון. הרעיון מתומצת במשפט הבא: האמונה תומכת בפנטסיה ומסדירה את המציאות החברתית באמצעות חוקים שרירותיים, שהציות להם מדחיק את העובדה שהם כורח שרירותי ללא מהות אמיתית.

אסביר את כוונת המשפט. ה-האמנה (מלשון אמונה) היא יסוד חיצוני לאדם. יסוד זה מגולם בהתנהלות המעשית (מכוונת המטרה) של בני האדם. לכן, אפשר דרך המעשה, דרך פעולת

האמנות, ליצור, גם ללא הבנה, ולהאמין שעושים אמנות. האמונה היא כלי בפעילות החברתית, כך שיצירות האמנות הן שמחזיקות את האמונה בפעולה האמנותית. במובן הזה, ז'יז'ק עשוי לקבל את הכותרת 'בשבח החשכה' ביחס לאמונה, כל עוד המערכת (כל מי שנמצא בשדה האמנות ומתייחס לתלמיד האמנות) תומכת באמונה הזו.

ה-האמנה, אם כך, היא מה שתומך בפנטסיה המסדירה את המציאות החברתית. היא איננה ערך טהור, אלא יש לחשוב עליה כעל מהות מחופצנת בשדה האמנותי (ובפעילות החברתית בכלל). כך, החוק החברתי באשר הוא, הינו חוק רק משום שסמכותו התקבלה מעצם הכרזתו. הוא מבנה אתי (מבנה העונה על שאלות ביחס לעולם הערכים: שקר/אמת; ראוי/לא-ראוי) הנתמך על ידי 'כאילו'; כלומר, נתמך על ידי מצב מדומה. בלי מרכיב ה-האמנה, המבנה האתי קורס (Zizek, 1994: 316).

לכן, עצם הציות (לחוק; לכלל; להוראה) הוא נגזרת של פעולה על פי **משהו שלא ניתן להבנה'** (חשוך לגבי התודעה, ח.ר.) זה התו המאפיין של הסופר-אגו, טוען ז'יז'ק. זהו **תנאי חיובי** (בחשיבותו לתודעה, ח.ר.), שאינו יכול להשתלב בעולם הסימבולי של הסובייקט (אך יש להכיר בערכו המכונן, ח.ר.). השרירותיות המתלווה לחוק, חייבת להיות מודחקת אל הלא-מודע דרך המדומיין של 'משמעות' החוק האידיאולוגי; דרך היסודות שלו באידיאת-הצדק-המוחלט, באידיאת-האמת-המוחלטת או בתפקודו המסדר. מה ש'מודחק' זה לא האמת הנסתרת של החוק, אלא זה שהוא הכרח בלבד (Zizek, 1994: 317).

כך, אפשר לייצר אמנות על סמך מה שנראה **כאילו** הוא אמנות, כל עוד ישנה הכתבה שרירותית של עשה ואל-תעשה אמנותיים. הכתבה התומכת חומרית בלא-מודע של האמן. תלמיד לאמנות יכול לייצר מתוך סוג של עיוורון, עם חוסר מודעות, כל עוד הוא פועל תחת מסגרת כללים, הבונה לו אשליה שיש איזו אמת מאחורי הכללים. לפיכך, אפשר לומר, שעצם חציית הגבול שבין הסדרים השונים - של טענת 'בשבח החשכה' לצד תמונת 'משל העיוורים' - טעונה בבעיה מפרספקטיבה של המתלמד, מה שאינו כך מפרספקטיבה של המלמד.

4. סיכום

נמצא שהעיוות הרטורי המשתמע מנתוני הדיון (הכותרת, התמונה והציטטה) מאפשר דיון מפרספקטיבות שונות.¹⁴ המקום שממנו יש להבין את אופן העמדת הנתונים הזו, מצוי בלב הרעיון של האפשרות לשינוי משמעות; לשינוי תודעה. הבנת מרכיב החשכה - שאליו מכוונים, בדרכים שונות, אופיר וגינתון, כמו גם ז'יז'ק - עשויה להבהיר לקורא/צופה העכשווי היבטים של חריגה מסדר לוגי אחד לצורתו הגבוהה יותר; מיצירה של אמנות, לדיבור על יצירת האמנות, ולהפך. וכל זאת, כאשר בין הפעולה לבין העיון מתקיים יחס דיאלקטי היגליאני מתמיד.

מכאן אפשר לחזור לפער שבין פעולת האמנות, לבין הידיעה איך מתנהלים בשדה האמנות; הפער בין השאלה איך עושים אמנות, לבין מהי אמנות. עתה, מסתבר שבעצם על הפער הזה, כנקודה חשובה והכרחית ליצירתיות האנושית, מדברים אופיר וגינתון. זאת המסקנה המקבלת ביסוס דרך מחשבתו של ז'יז'ק. יחד עם זאת, עלינו לזכור שתלמיד לאמנות אומנם יכול ליצור מתוך סוג של עיוורון עם חוסר מודעות, אך זה חייב להיעשות כל עוד הוא פועל תחת מסגרת כללים הבונה לו אשליה שיש איזו אמת מאחורי הכללים. מכאן שיש להפריד בין סדר השאלות של

המנחה לבין סדר השאלות של התלמיד. בד בבד, אל להפרדה זו להיות ערך מקודש, שהרי מעצם מורכבות החיים, הפרדה זו נפרצת מפעם לפעם, ופריצה זו כשלעצמה, היא ערך שצריך להתייחס אליו.

לפיכך, ביחס לשאלה: האם תמונת 'משל העיוורים' מוסיפה או מחבלת בטיעון 'בשבח החשכה', המסקנה היא שהתועלת רבה מהנזק. יתר על כן, יש לראות בעצם התהייה ביחס לתחושת העיוות את התועלת. זאת מכיוון שהיא כשלעצמה, מבטאת את נקודת החיכוך שבין ההשתמעויות המנוגדות – השתמעויות ה'או-או' (המייצגת את השמרנות הרדיקאלית) והשתמעויות ה'גם וגם' (המייצגת את החדשנות רדיקאלית) – ובעצם כך היא מראה שהן בונות זו את זו.

במקביל, ניתן לראות שהיחס בין שאלת האימון לאמנות ליצירת האמנות הינו היחס שבין הידיעה לבין הפעולה. זהו היחס שדרכו ז'יז'ק מחלץ אותנו מהתפיסה של מרקס באשר לאידיאולוגיה כתודעה מעמדית כוזבת; כאשליה שקרית - או, כפי שאפשר לומר במקרה הנדון: מחלץ אותנו מתפיסת 'הידיעה הבהירה כשקר' - לתפיסת 'האשליה (בהתייחסות לאידיאולוגיה) כערך מכונן' – או, במילים אחרות: לתפיסת 'אי-הידיעה כערך חיובי'. תפיסה שכזאת מאששת את המחשבה שללא נקודות אפלות לתודעה, שום כוח יצירתי לא היה עוזר לה להתפתח.

מקורות

אזולאי, א' (1999). *אימון לאמנות: ביקורת הכלכלה המוזיאלית*. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד.

אקו, א' (1987). *שם הורד'*. תל-אביב: הוצאת זמורה ביתן.

גלעד, א' וגנתון ד' (2005). בשבח החשיכה. בתוך: 99% - תערוכת בוגרים 2005. ירושלים: בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב.

גרמשי, א' (2004). ארגון בית הספר והתרבות. בתוך: *על ההגמוניה* (תרגום אלון אלטרס). תל-אביב: הוצאת רסלינג.

דילייני, א' (2005) אסתטיקה התייחסותית. (תרגום: דורון לבנה). בתוך: 99% - תערוכת בוגרים 2005. ירושלים: בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב.

ז'יז'ק, ס' (2000). *על סופר-אגו ורוחות-דפאים אחרות*. תל-אביב: הוצאת רסלינג.

ניטשה, פ' (1990). על אמת ושקר במובן החוץ מוסרי. בתוך: *דיוניסוס ואפולו: מסות על האמנות*. (תרגום: יעקב גולומב). תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד וספריית הפועלים.

רשלבך, ח' (2007). *מעשה האמנות – בין משמעות להתענגות: בחינת מרכיב המשמעות ביצירה התרבותית על פי מחשבת רולאן בארת'*. עבודת 'מוסמך אוניברסיטה'. אוניברסיטת תל-אביב.

רשלבך, ח' (2005): *'בשבח החשכה': בצבת האימון לאמנות'*. עבודה סמינריונית. אוניברסיטת תל-אביב. (לא פורסם)

Dews, P. (1994). Adorno, Post-Structuralism and the Critique of Identity. In: S. Zizek (Ed). *Mapping Ideology*. London: Verso.

Janson, H. W. (1977). *A History of Art* (pp. 477-478). London: Thames & Hudson.

Karcioglu, Z. A. (2002). 9 ocular pathology in the parable of The Blind Leading the Blind and other paintings by Pieter Bruegel. *Survey of Ophthalmology*, 47(1): pp. 55-62.

Zizek, S. (1994). How Did Marx Invent The Symptom? In: *Mapping Ideology*. (Editor: S. Zizek. (Ed.) London: Verso.

¹ המושג 'אימון לאמנות' מושאל כאן מכותרת ספרה של אריאלה אזולאי. ראו: אזולאי, 1999. ² התפיסה של ניטשה, שכל משמעות, לכידות ותנועה טלאולוגית, היא פרויקציה על העולם, ששכלעצמו הינו אדיש. זו תפיסה המשותפת לכל הפילוסופיה שהושפעה מניטשה בשנות ה-60 וה-70 בצרפת. ניטשה תקף 'בהולדת הטרנדיה' את רעיון הידע האובייקטיבי. מבחינתו היצירה האמנותית חושפת אמת דרך התובנה הנוצרת ממיזוג של האפולוני והדיוניסי. האמת היא סוג של טעות שבלעדיה האדם אינו יכול לחיות. ניטשה טוען שרק השכחה יכולה לאפשר לאדם לדמיין את האמת. המילה 'עלה' היא רק צורה אחת לבטא את הדבר עצמו. לכן, "שאלת השפות איננה קשורה לאמת [...] אחרת לא היו מצויות שפות מרובות כל כך". ראה: Dews, 1994: 51-55. כמו כן, ראו: ניטשה, 1990, עמ' 56.

³ בראיון, מציג בוריו את עמדתו, ביחס ליצירה האמנותית. הוא מגדיר את האסתטיקה ההתייחסותית כך: "זוהי תיאוריה אסתטית ששופטת עבודות אמנות על בסיס היחסים הבין אנושיים שהן [העבודות – ח.ר.] מייצגות, מייצרות או מעודדות", כך ששאלת האמירה האמנותית החדשה, מתחלפת באמירה האמנותית הרלוונטית להווייה האנושית. לפיכך, יצירת האמנות, מבחינתו, היא מימוש של התייחסות לעולם. עבודת האמנות הינה קונקרטי, גשמית ונמצאת ביחס לעולם של האמן, כך אפשר להשתמש בה, לפענח ולפרש אותה על פי יחסו של הצופה לעולם. "תולדות האמנות נסבות על שרשרת היחסים הזו אל העולם. וכך כל יצירת אמנות היא התייחסות לעולם, התייחסות שנעשית גלויה לעין". לפיכך, אמן עכשווי יכול להטעין את העבודה בהקשר חדש, ביחס ליחס המקורי שלה אל העולם. מבחינת בוריו, יש שני דרכים לראות את ההיסטוריה. האחת, כהיסטוריה שהפכה לסחורה, שניתנת למקח וממכר, כחלק מהמערכת הפוליטית-כלכלית. השנייה, להיות ביקורתי כלפיה, לראות אותה מחדש ושוב בחופש מוחלט. נראה, אם כך, שהרעיון המבוטא בראיון 'אסתטיקה ההתייחסותית' בה לגבות את השימוש, שנעשה בכתוב 'בשבח החשכה', ביחס לדימוי העיווריים של ברויגל. ראו: דילייני, 2005: 8-15.

⁴ מפאת קוצר היריעה אני מציג כאן רק את המסקנות. באשר למחקר, ראו: רשלבך, חובב (2005): 'בשבח החשכה': *בצבת האימון לאמנות*. עבודה סמינריונית. אוניברסיטת תל-אביב. (לא פורסם).

⁵ מעיד על כך קארל ואן מאנדר ב-'ספר הציירים', שפורסם באמסטרדאם ב-1604, 35 שנים לאחר מות ברויגל. ראה: Karel van Mander, *Het schilder-boeck (facsimile van de eerste uitgave, Haarlem 1604)*, Davaco Publishers, Utrecht 1969.

הטקסט של הספר מצוי ב-: http://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/colofon.htm

⁶ ראו: http://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/colofon.htm

⁷ ראו: הברית החדשה. מתי, 15: 12-19; וכן: Janson, 1977.

⁸ משלב מסוים בחייו, ברויגל צייר, לפי הזמנות, עבור הירונימוס קוק (Hironymus Cock; 1510-1570), מוציא לאור ידוע של תחריטים. משנת 1556 ניכרת השפעתו של בוש על ברויגל בנושאים מוסריים, חינוכיים ובעלי אופי סאטירי. חיקוי הסגנון של בוש והעתקת עבודותיו היו שכיחים בעת ההיא. כך למשל, בשנת 1561, אמן פלמי בשם פיטר ואן דר היידן (Pieter van der Heyden, 1530-1576) מצייר תחריט שנושא 'משל העיווריים'. על גבי התחריט, הוא מייחס, במילים כתובות, את הקרדיט להמצאת (לעיצוב) הציור להירונימוס בוש. בתמונה זו, ברויגל מצייר שישה עיווריים שהולכים זה אחר זה, תוך שהם נסמכים זה בזה. הראשון נגלה למבטינו כמי שכשל. השני נראה כושל בעקבותיו, כאשר מקל העיווריים של הראשון תקוע בין רגליו. השלישי נמשך לנפילה, עקב כך שהוא אווזו במקלו של השני. הרביעי סומך ידו על כתפו של השלישי ונראה מופתע מהשינוי הלא ברור במצב של קודמיו. שני העיווריים האחרונים עומדים נבוכים, סומים, גם ברמת התחושה, ביחס למתרחש בתחילת השיירה. יציבותם של האחרונים עדיין לא הופרה, ברויגל מבטא זאת באמצעות המקל שהם אווזים והגגות, המשולשים, של הבתים שמאחוריהם. מאחור, באופן, מצוי צריח כנסייה, המחלק, קומפוזיציונית, את מישור התמונה בין אלו הנופלים לאלו שעומדים ליפול. מצד שמאל למטה נראה סף של

תהום, שהשיירה התקדמה במקביל אליו, בסמיכות מפחידה. התמונה הינה מונו-כרומית, כשהצבעוניות השלטת בה היא של צבעי אדמה, של ארציות.

⁹ כך, למשל, המחזאי סופוקלס, מציג ב-'אדיפוס המלך', את טירסיאס החכם העיוור כמי שנחשב ל-'יודע כול'. כך גם סופוקלס מוביל את גיבורו הטרגי אדיפוס, כשהוא מגלה את האמת המרה, לנקר את עיניו, שכשלו מלראות.

¹⁰ הלך הרוח הרפורמיסטי, שנשב מכיוון גרמניה, בעקבות הטפותיו של מרטין לותר (1483-1546), הגיע לארצות השפלה בצורתו הקלוויניסטית - הטוענת שהאדם לעולם לא יוכל להבין את האלוהות ולהתעלות מעל קיומו הגשמי. גישה דתית זו, למעשה, יצרה דיכוטומיה בין תפיסה סובייקטיבית למציאות אובייקטיבית, בין מה שניתן למחשבה לבין למה שניתן לראיה.

¹¹ האירוניה הינה לגלוג קל, שבו אופן ההתבטאות מנוגד לעצם ההתכוונות. הציניות הינה יחס של זלזול לגבי המוסכם, באמצעות הצגת התופעה מההיבט הלא-רציני.

¹² על קנאות שכזאת, שבה המלחמה בצחוק מביאה למוות, לשריפת הספרייה ולהרס המנזר כתוב אקו בספרו *שם הוורד* (אקו, 1987: 379-408).

¹³ אמנם אפלטון - כמי שמציג את מחשבת סוקרטס, וכמי שפיתח את תורת האידיאות - הבין אף הוא, שהתשובה היא מקום מנוחה זמני חדש של מצב השאלה, כשהתשובה האולטימטיבית מצויה בעולם האידיאות. ניתן להבין זאת מהדואליות המשתקפת מעמדותיו. מחד, יחסו לאמנות הינו שהיא זיוף של זיוף ביחס לאמת. מאידך, כיוצר, בעצם פעולת כתיבתו ישנה הצבעה על חוסר היכולת להגיע להגדרה המוחלטת, שהרי רוב הדיאלוגים הסוקרטיים מסתיימים במצב שהמתדיינים חשים אפוריה.

לכן, לימים, ניטשה תוקף דווקא את סוקרטס, ומהפך את היחס אל האמנות – אצלו האמנות מאפשרת להציג אמת. כך שבמונחים אמנותיים עכשוויים, אפשר לומר שיצירת עבודת אמנות, יש בה משום מענה אמיתי, שהוא בה בעת זמני, לצורך של היוצר לבטא משהו אישי וייחודי.

¹⁴ על הסרת ההשתמעות בדרך השלילה הצינית/אירונית ('זה לא זה'), כמו גם על התרת הספק ביחס להשתמעות בדרך החיוב ('או-או') וקבלת ההשתמעות העמומה (דרך ה-'גם וגם'). ראו: רשלבך, חובב (2005): *'בשבח החשכה'*: *בצבת האימון לאמנות*. עבודה סמינריונית. אוניברסיטת תל-אביב. (לא פורסם).

חובב רשלבך

ארטיפילוסוף - מעצב, אמן ופילוסוף

מרצה במכון לאמנות, מכללת אורנים