

האור ביצירתו של יהושע גרוסברד

סנפורד סיויץ שיימן

ספיגת אנרגיות שליליות

הבה נשקול את האפשרות שפרחים סופגים אנרגיות שליליות. במלאנו את החלל הסובב אותנו בפרחים, ברגעי יגון כמחלה או מות, אנו חשים שפרחים מקלים מעט את מצוקותינו וכאבנו. וכאשר אנו פוגעים או עולבים במישהו, אנו פונים אל הפרחים כמחווה מסורתית של התנצלות, בחושנו שהם יעזרו בהפקת מחילה. בפרחים אנו משתמשים לציין התחלות חדשות כנישואין או לידה, כמו גם בטכסים דתיים מסויימים, כאשר אנו רוצים להגן על עצמנו מפני השלילי. כסמל התמציתי ביותר של אהבה, פרחים מתגברים תחושות חיוביות ותקוה. כפי שאנו חשים שיש ביכולתם לגרש את העצבות ורגשות רעים אחרים, אנו יכולים למתוח מעט את הרעיון ולראותם כסופגי אנרגיה שלילית.

בין אם מקבלים רעיון זה או לא, יהיה הוא לעזר בהתחלת הבנת הכוח הרוחני השקט, שטמון בצבעוניות המעודנת, שבציורי יהושע גרוסברד. עבודות אלה בעלות הפאלטה הפרחונית העדינה (שמזכירות את צבעי הגלדיולות) דומות לפרחים. השלווה והבהירות שהן משפיעות על הצופה בהן מרמזת על ההשפעה שבתהליך ספיגת אנרגיה שלילית.

אותן תמונות, בעלות איכות זו, יוצרות קבוצה מיוחדת של עבודות בתוך מכלול יצירתו של האמן. קבוצה זו מהווה אחוז גבוה מעבודותיו החל מ-1961. עם זאת, ציורים מרגיעים אלו הופיעו לראשונה בין ציורי הנוף המסורתיים שלו כבר ב-1952. אפשר לתארם כציורי נוף, הפשטות של בתים באיזורים שונים בחיפה, ירושלים, טבריה או ים-המלח (יש לומר שציורי דוממים אחדים נופלים אף הם לקטגוריה זו של עבודות). למרות שקבוצה זו של עבודות מאופינת על-ידי מבניות גיאומטרית מאוזנת היטב (שהיא תוצאה של התמקדות בחלונות או דלתות), היא מציגה חופש וספונטניות, בעיקר בטיפול בצבע.

גישתו המיוחדת של גרוסברד לצבע היא זו המטעינה את העבודות בכוח. כאן מפגין האמן את כושר שליטתו ביישומם של צבעי פסטל, מתוקים בפוטנציה. וכך נוצרת מבניות התמונות מצהובים וכתומים רכים, מורודים וכחלחלים, בלבד. ברור השימוש בכמויות נכרות של לבן בצבעיו, הפשטות של פאלטת הצבעים של גרוסברד עוזרת בהשגת הנוכחות הרוחנית המיוחדת לעבודותיו.

כדי להתחיל להבין כיצד פועלת הפאלטה הזאת ברמה רוחנית, אנו יכולים לפנות לטכניקה החזותית הרוחנית של 'העידן החדש', שנקראת 'קרינת האהבה'. טכניקה זו שמוצגת

על-ידי אחד מדובריה החשובים של התנועה, לאזריס, מדגישה את חשיבות הצבע בתהליך ההכרה הרוחנית (כלומר: תנודה היא צבע, צבע הוא קול, קול הוא אור, ואור הוא אלוהים). קרינת האהבה היא טכניקה שמעניקה אנרגיה חיובית באמצעות דימוי חזותי של נוגה פאסטלי המקיף אותנו. הטכניקה מבוססת על העיקרון שצבעים מסוימים, כצבעים הפאסטליים, קורנים בתדר רוחני גבוה יותר מצבעים כגון אדומים, חומים, אפורים ושחורים. לאזריס מתאר זאת כך:

"אם אתה בוחר באדום הוא הופך ורוד. אם אתה בוחר בכתום אזי הוא הופך לכתום בהיר מאוד... כתום פאסטלי, מעין תפוח-זהב... אם אתה בוחר בצבע עמוק יותר... צהוב, הופך לצהוב שמש בגוון חמאה. ירוק לירוק לימוני וכו'... מאוד פאסטלי. משום שאתה לוקח את הצבעים הראשוניים ומערב אותם בלבן.

ואז, אתה מקרין אותם מעצמך. אתה חש עצמך כמי שנוגה את הצבע. הקרינה אופפת אותך מכל עבר. ואתה בתוך בועה, רק מקרין אותו בכל אשר תלך.. אינך מכבה אותו... אתה משאיר אותו קורן. אתה חש את עצמך מהלך עם נוגה של אור".¹

זאת היא, במידה רבה, התחושה שנגרמת על-ידי ציוריו של גרוסברד. ציורי הבתים שלו מעסיקים רק את הצבעים שמתוארים על-ידי לאזריס, וכתוצאה מכך האנרגיה שלהם היא חיובית במיוחד. זאת הסיבה מדוע אנשים מרגישים נעים בסמוך לעבודות אלו, ומדוע יש להן השפעה מרגיעה (ניתן להניח שעבודתו של גרוסברד כצבעי, הביאה אותו להבנת השפעת הצבע על אנשים - בעיקר בשימוש בצבעי פאסטל, שנפוצים בצביעת בתים). עבודה אחת במיוחד, בית בטבריה (1971) צויירה בצהוב-שמש-חמאה וצהובים-ירוקים, נראית כגילום תיאורו של לאזריס.

יהיה כוחם הרוחני של הפרחים אשר יהיה, ברור שתכונה זו אינה משויכת רק לצבע, וזה נכון גם לגבי האיכות הרוחנית של ציורי גרוסברד. מרכיב נוסף בעבודתו הוא מבניות מאוזנת היטב, שמשרה ביטחון. מרכיב זה בנוסף לריכוך הסימטריה, מספק תפיסת עולם מרוככת ומעוגלת יותר.

המבניות האופינית לגרוסברד היא תוצאה של מיקוד בחלק מהאובייקט אותו הוא מצייר. והיא מעניקה לנו הגדלה של פרט, שבדרך-כלל נפגוש בו בגירסה שנייה של אותו ציור, או שהאמן יבחר בפרט קטן יותר ויגדיל אותו בעבודות העוקבות. ולפיכך זורמת עבודה אחת אל השניה, וציור אחד יכול להיות בהשראתו או בבסיסו של ציור שנעשה שנים לפני-כן. צורת עבודה שהופכת תאריכים לזניחים - ומדגישה את העיקרון הרוחני, שעבורו הזמן אינו קיים. לא רק הזמן אינו קיים, גם לא החומר. ציורי הבתים של גרוסברד הם בעיקר ציורי קירות. וקירות משרתים בכוח, סימון של מכשול שחוסם כניסה. ברמה אחרת, קירות הם מכשולים שחוסמים תקשורת, כמו גם את הרובד העמוק יותר של חקירה עצמית. רבים

מאיתנו בונים קירות שמונעים ידיעה אמיתית של עצמנו, וכתוצאה מכך מונעים קבלה ואהבה של עצמנו. קירות אלו אף מונעים גישה אל אלה שסביבנו, אל שאהוב. אולם, אלה אינם הקירות של יהושע גרוסברד. הקירות שלו מנפצים את החומר, הם חדירים. הם אינם חוסמים תקשורת, ואף אינם מכשולים. הם תדרים מאוזנים היטב של צבעים מעודנים. השימוש המיוחד של האמן בחלונות ודלתות בכל המבניות שולל, ביתר שאת, את תפקיד הקיר כמכשול ומדגיש את פתיחותם ופגיעותם של מבנים אלה, ואת האשליה שבחומר.

נושא הבית כמו גם נושא הקיר, הם סמלים טעונים באמנות ישראלית. עבור אמנים ישראלים רבים, הבית הוא סמל פוליטי המציע התיחסות לפאלסטינים שאיבדו את מולדתם ואת ביתם, כתוצאה מהסכסוך הערבי/ישראלי. באופן אירוני, הבית אף מתיחס ליהודי חסר-הבית, הנרדף שמצא עצמו בתפקיד הרודף. אולם גרוסברד בטפלו בנושא זה, ממריא מעבר למסר הפוליטי. לעולם אין הוא חושף את דייריו, ויוצר בית אוניברסלי. בתיו, שבעצם מושפעים מהבנייה הערבית כמו גם מהבנייה היהודית, נושאים תקווה, בהקשר של האמנות והמציאות הישראלית. זאת משום שאלה אינם מבנים של פחד ושלטון, אלא מבנים של אמון ואהבה. העמדה שלהם היא כזאת שלאזרס היה מתאר כ'ריבונות'. כלומר, הם מגדירים את עצמם, לא את האחרים; הם חזקים אולם לא כופים עצמם על אחרים; הם אינם שתלטנים.² כך, שבהקשר הישראלי, יש לעבודות אלה איכות מרפא.

בציוריו של גרוסברד המבנה הוא בית לכולם. בית אוניברסלי. הוא מצייר בית שקורן אהבה, בית חדיר ופגיע ולא מחסום מפני זרים. בתיו של גרוסברד אינם מתקיימים בזמן, אף לא בחומר. זמן וחומר הם אשליה. לפיכך, הבית - שמסומל על-ידי המבנה - הוא הכל ולמעשה לא כלום. וזה מוביל אותנו לאחת ההכרזות הרוחניות החשובות - שהכל הוא לא-כלום והלא-כלום הוא הכל.

יהיו כאלה, שעל פי המדד, הרווח היום, בטעם האמנותי, יראו בעבודות אלה ירומנטיות יתרה או אולי מתיקות יתר. אחרים יראו קשר סגנוני, הדוק מדי, לנופים המוקדמים של יפו של ראובן רובין, שהרבה אמנים 'מבינים' מביטים בהם בעין יגעה. היום, אנו רוצים את האמנות קשה, קשוחה ותוקפנית, ולכן, פשוט קשה להעריך עבודות שמתקיימות במצב ריבוני ואינן מחפשות להשתלט.

יהושע גרוסברד ו"רוח ההתמדה"

מראשיתה, סיבת הקיום של האמנות היתה רוחנית. אולם הדרך מהפרהיסטוריה ועד היום ארוכה. על דרך זו איבדנו את קשרינו, והאמנות בהתפתחותה הפכה פחות רוחנית ככל שהתקדמה לעבר הזמנים המודרניים. למרות זאת, אמנות עדיין נחשבת כבעלת משמעות רוחנית מסוג כל שהוא. השימוש במונח 'רוחני' ביחס לאמנות הוא כמעט תמיד חיובי. מושגים מעורפלים, שנשמעים מרשימים, נזרקים תדיר לחלל הריטוריקה של האמנות. ביטויים כמו 'מזון רוחני' או 'רענון רוחני' אינם אלא מס שפתיים שמשולם למשמעות

הרוחנית של האמנות. ניתן לומר שבמחצית השנייה של המאה, הממסד של האמנות המערבית טיפח אמנות משוללת הקשרים רוחניים, שהיו נחלתה בעבר.

בין האמנים הבודדים, בני-זמננו, שניצב בודד עם מכלול יצירה שהוא ללא ספק רוחני היא האמנית האמריקנית, ג'ורג'יה אוקיף. לא רק שעבודתה מוערכת בשל איכות זו בכל העולם, גם חשיבותה בתולדות האמנות אינה מוטלת בספק. ציוריה של אוקיף הם מעבר לזמן: רוחם חולפת על-פני עמדות של טעם ואופנה, ועבודות שנעשו במחצית הראשונה של המאה נראות היום, כבנות זמננו. יותר מכך, לאוקיף היתה היכולת לטפל בנושא כמו פרח - נושא שבכוח הוא רומנטי מדי בעין המאה ה-20 - ולטעת בתוכו רעננות ועוצמה - את "רוח ההתמדה"³.

יש קשר מעניין בין ג'ורג'יה אוקיף ויהושע גרוסברד, ומעניין הוא הקשר הסגנוני. אם מתבוננים בנופים ובציורי הבתים של אוקיף, החל מ-1926 ועד אחרי שנות ה-60, מוצאים הרבה יותר מקרבה בין עבודות אלה וציורי הבתים של גרוסברד, יותר מאשר בינו לבין אמנים ישראליים אחרים. אצל שני אמנים אלה ישנה אותה רכות של קו וצורה. למרות שיהדשה' של אוקיף ממוקמת מעט לאחור ביחס לזו של גרוסברד, שניהם רואים את העולם מנקודת תצפית דומה. נוסף לזה, השימוש המיוחד של גרוסברד בצבעים מעודנים מקביל לציורי הבקתות והכנסיות של אוקיף, מדרום-מערב אמריקה.

הקשר הסגנוני ביניהם הוא מסקרן, משום שאין כל עדות לכך שגרוסברד הביע התענינות כל-שהיא בג'ורג'יה אוקיף. בספרית האמנות בת-זמננו של גרוסברד לא נמצא ספר או קטלוג של אוקיף. ואף בתו של גרוסברד אינה זוכרת שהביע איזו שהיא התענינות, או שאיזכר את אוקיף.

בנסיון להסביר את הממש בדימיון הסגנוני שבין שניהם, אין אנו יכולים להתעלם מטבעם הרוחני של גוף עבודותיהם. במלים אחרות; כל אמן משתמש באיכויות סגנוניות דומות כדי להגיע לתוצאות רוחניות דומות. ניתן לומר שעבודותיה של אוקיף הן הרבה יותר מטאפוריות מעבודותיו של גרוסברד אולם, ציוריה מקרינים את אותן תנועות מעודנות. ולפיכך, ניתן לומר שיש קשר רוחני בין עבודותיהם.

האלבטרוס של הממסד האמנותי

גרוסברד מעולם לא הוערך בישראל כשם שאוקיף הוערכה באמריקה. כמו אוקיף עמד גרוסברד מבודד. וכמוה, התקדם בשקט, בין התנועות המקובלות וההתפתחויות שזעקו לתשומת-לב. יתכן שבדידותו וייחודו הם שמנעו ממנו לקבל את ההכרה לה היה זכאי. כל זה אינו כדי לומר, שגרוסברד לא היה מוכר כאמן בישראל. עבודותיו כלולות באוספים של חשובי המוזיאונים בישראל, היתה לו היסטוריה פעילה מאוד של תערוכות, והוא אף זכה בחלקו בפרסים. אולם, מעולם לא היתה לו תערוכת היחיד במוזיאון תל-אביב או במוזיאון ישראל, או המונוגרפיה שמוליכה לאחור.

נראה שהשאלה מדוע? היא במקומה. מדוע ממסד האמנות הישראלי לא חקר ולא הכיר באמן שהפיק תמונה אוניברסלית כה יחודית? חלק מהתשובה לשאלה זו, שברצוני להציע, טמון בכך שהאיכות הרוחנית המיוחדת לעבודותיו של גרוסברד לא זוהתה. כאן בישראל, במקום שרוחניות היא נושא טעון במיוחד, אפשר לחוש בהתנגדות מסוימת, בעולם האמנות, לכניסה עמוקה מדי לתפקידה הרוחני של האמנות. למרות שהיבטים מסוימים, בתנאים אלה הם ישראליים בטבעם, ניתן לראות את הקשר שלהם לסבך המאורעות של ההיסטוריה היהודית, אולם ההתרחקות מהתפקיד הרוחני של האמנות היא נחלת העולם המערבי כולו.

מאז עלייתו של המופשט האקספרסיוניסטי וסיפוחה של המסורת הדישאנית, אימצה האמנות יותר ויותר את עמדת העימות. העמדה המתעמתת שמה את האמן, ובהכרח את האוביקט האמנותי אל מול הקהל, וכך עשתה כל קשר רוחני בין האמן והקהל לכמעט בלתי אפשרי. בשנות ה-80 נעה האמנות לדרגה חדשה של ניוון, והניעה את המבקר דיויד דוגלאס לטעון בסוף התקופה: "האמנות לא היתה מעולם כה וולגרית כאמנות של היום"⁴ הסטנדרטים הטכניים של האמנות, שקרסו בלאו הכי, הפכו לבלתי קיימים, ונפתחה הדלת ליגראפיטי וילאמנות כף, כשהגבולות בין אמנות, משחק ובידור הולכים ומטשטשים. מעין 'שיווינויות' פשטה, והיא שהביאה את המבקרת ברברה רוז לומר: "יש כיום דור שחש... מיקי מאוס, הנרי גיימס, מרסל דישאן, ראשים מדברים, מוצרט, אמדאוס. כל מיני אמצעים כאותו הדבר. ועל זאת עליכם להודות לאנדי וורהול"⁵.

עם תחילת שנות ה-90, החליף האמן את עמדת העימות בעמדה בלתי-מתקשרת, והאמנות החלה להיות יותר ויותר פרטית. הנטייה כיום היא לכיוון של אמנות שיכולה להיראות כתרגילים או מחקרים פרטיים של האמן. זאת היא אמנות שהקהל אינו יכול להבינה, ונעשים מאמצים מועטים, אם בכלל, לתקשר עמו. בנוסף לכך יש נטייה, כיום, ליצור אמנות מוסוות או מוסתרת. אמנים רבים מנסים לראות עד כמה הם יכולים לכופף את המשמעות של אוביקט האמנות, באמצעות עבודות שאינן מזוהות כאוביקטים אמנותיים. בכך התרחק עולם האמנות של המאה ה-20 ממשימתו הרוחנית. כפי שהבחין בחריפות ג'ון גארדנר בספרו, התחדשות עצמית:

"... האמנות המודרנית הצליחה, באופן מפואר, בניתוח המסורות הקשוחות של האמנות. היא אף הצליחה להצמיד לשדה הציור את המיסטיקה של המרדנות והחידוש שתולים על צווארה מאז, כאלבטרוס"⁶.

לאלבטרוס הזה השפעה ארוכת-טווח, בהגבלת המבקר והאוצר כמו גם האמן. לכן קשה לעולם האמנות "לראות" אמן כיהושע גרוסברד. הדגש מוגבל, בקשיחות כה רבה, לימרדנות וחידוש, כך שאפילו סיבת הקיום של מרדנות וחידוש נשכחה ואבדה. וכך, אם ימרדנות וחידוש אינם בנמצא, אין אנו מתקדמים מעבר לזה - והרוחניות של העבודה מוחמצת לחלוטין. זאת היא "שתלטנות בעבודתה"⁷.

עבודותיו של גרוסברד אינן מתעמתות, הן מתקשרות. אף לא ניתן לתאר את עבודותיו כתרגילים פרטיים או מחקרים של האמן. הוא אינו מנסה להסוות או להסתיר את אמנותו.

והוא איננו שואל "מהי אמנות?" הוא מראה לנו מהי אמנות. מול כל מה שהיה אופנתי ואופיני לזרמים המקובלים בזמנו, ציוריו של גרוסברד הם מהורהרים/מדיטטיביים. הם דורשים מהצופה בהם להיות פתוח אליהם ולקבל. לעומת זרמים עכשוויים, נראות עבודות אלה שמרניות, אולם אל-זמניות. הן מעבר למדד האופנתי.

ריבונות, על-פי לאזריס, היא היפוכה של שתלטנות. שתלטנות היא קשה, נייחת ומניפולטיבית, בשעה שריבונות היא רכה, שקטה, מעודנת ומעניקה כוח. אלה שרואים את העולם מבעד לנגזרת הראות של השתלטנות, לא יראו את אלה שנגשים לעולם ממצב של ריבונות.⁸ ברור, שעולם האמנות של היום - ממסד האמנות - רואה את העולם מנקודת ראות שתלטנית, בעוד שציוריו של יהושע גרוסברד נובעים מנקודת המבט הריבונית. וכך שמר "האלבטרוס של האמנות המודרנית" את האמנות הישראלית כה עסוקה בחיפושיה אחרי המרדנות והחידושי, עד שפסחה על אחד מאבני-החן שלה.

הערות

1. Lazaris, *The Magic of Relationships* (Audio Cassette). Palm Beach: Concept: Synergy, 1987.
2. Lazaris, *Making Dominion Real* (Audio Cassette). Palm Beach: Concept: Synergy, 1992.
3. "רוח ההתמדה", ביטוי שמקורו בכותרת הספר: Katherine Hoffman, *An Enduring Spirit, the Art of Georgia O'Keefe*, Metuchen, N.J. and London: Scarecrow Press, 1984.
4. Douglas Davis, "The Billion Dollar Picture?" *Art in America*, vol. 76, no. 7 (July 1988), p.23.
5. Barbara Rose, quoted in Janet Malcolm, "Profiles, A Girl of the Zeitgeist - I." *New Yorker*, vol. LXII, no. 35 (October 20, 1966), p. 60.
6. John Gardner, *Self Renewal*, New York: Harper & Row, 1964, p. 42.
7. Lazaris, *Making Dominion Real*.
8. Ibid.