

## נורית צדרבוים

# "ממעמקים קראתיך... אהרל'ה" – במנהרה אשר בשדה'

### תקציר

המאמר דן בתערוכה ופרשנותה. התערוכה מוגדרת ומתוארת אירוע-תופעה. העיון בתערוכה נשען על תהליך של קריאה פרשנית המסתמכת על גישת הקריאה הפרשנית האינטרטקסטואלית. ברוח גישת הקריאה הפוסטמודרניסטית, התופעה (התערוכה) מוגדרת 'טקסט חזותי' וככזה הוא עומד לקריאה פרשנית.

מטרת הקריאה להתבונן בתופעה הנצפית, ולראות כיצד אפשר לפרק את הנראה או הנקרא לרכיבי המגוונים, מתוך איתור רמזים, סמלים, מושגים, דימויים, אמירות ולהבנות אותם יחד לצורך קבלת משמעות עמוקה לתערוכה.

אין זו ביקורת אומנותית על התערוכה וגם אין זה ניסיון לגעת ב'כוונת המחבר'. המטרה היא להראות כיצד יש לראות בתופעה זו טקסט פרשני וככזה להפגיש אותו עם תובנות עומק בהקשרים אישיים-נפשיים, חברתיים, אומנותיים, מקומיים ואמוניים.

מילות מפתח: קריאה פרשנית; טקסט חזותי; אינטרטקסטואליות; תערוכה; צילום; אומנות.

### הקדמה - האור שפלש למנהרה

הנושא הנדון במאמר זה עוסק בתערוכה של האומן-צלם-יוצר, אהרון קריצר, הנקראת 'במנהרה אשר בשדה'. העיון בתערוכה שהוא למעשה תהליך של קריאה פרשנית מסתמך על נקודת המוצא הרואה בתערוכה בכללה על כל מה שהיא נושאת עימה – מקום, טקסטים, תוצרי אומנות, הנחיות – תופעה. לצורך הקריאה הפרשנית התערוכה-תופעה תוגדר 'טקסט חזותי' כאשר דרכי הקריאה מהדהדים לתהליכי קריאה פרשנית שמאפיינים את הגישה האינטרטקסטואלית.

נתבונן בתערוכה, בטקסטים שנכתבו עליה הן מצד היוצר עצמו, הן בתגובות של צופים מבקרים. נכיר מושגים שעולים מתוך תיאורים וקשרים מגוונים ונראה בכל אלה מאגר מידע שלעיתים הוא גלוי וברור ולעיתים נרמז או עולה כדבר מתוך דבר, ולעיתים מקשר לטקסטים אחרים.

מאמר זה אינו בבחינת ביקורת אומנותית על התערוכה או על היצירות המוצגות בה, וגם אינו בא להסביר את היצירות. נקודת המוצא כאן היא הדיון בגוף התערוכה על כל מה שקשור בה ואלה כאל טקסט שיש בו פשט ודרש. הפשט אף שאינו פשוט הוא הדברים הנראים, הגלויים, הברורים: מקום התערוכה, ההנחיות להגיע לתערוכה, הטקסטים של היוצר, חלל התצוגה, התוצרים (היצירות) ותגובות כתובות של צופים מבקרים. הדרש הוא הניסיון להבין איזה משמעויות עומק אפשר לגזור מתוך כל אלה וכיצד כל מושג, מקום, אמירה, אובייקט יכולים להעמיק ולהרחיב את המשמעות, את האמירה ואת המסר של התערוכה.

המאמר מפרק במובנים מסוימים את התערוכה לרכיביה המגוונים, בוחן אותם לעומק ומחבר אותם מחדש מתוך רצון לשפוך אור נוסף על התופעה הנצפית.

במהלך העיון והדיון נעמוד על מושגים שעולים מתוך התערוכה אם בכירור ואם ברמז, נבחן אותם בהקשרים תרבותיים, פסיכולוגיים, אמוניים, אומנותיים וחזויייתיים. הקשרים אלה והדהודים לתחומי דעת אחרים ימחישו לקורא כיצד תערוכה יכולה להיות פוטנציאל לקריאה פרשנית ולהרחבת דעת.

## בסימן קריאה - הנעת הטקסט<sup>1</sup> - על קריאה פרשנית

"הטקסט הוא אובייקט-פְּטִישׁ, והפְּטִישׁ הזה חושק בי".  
 הטקסט בוחר בי באמצעות מנגנון שלם של מסכים סמויים,  
 של תכסיסים סלקטיביים: אוצר המילים, ההתייחסויות התרבותיות,  
 הקריאות שלו וכו'; ואבוד באמצע הטקסט (לא מאחורי [...]),  
 נמצא תמיד האחר, המחבר"<sup>2</sup>.

כותרת המאמר (כפרפרזה) "ממעמקים קראתיך... אהרל'ה"<sup>3</sup> מתארת את המסע ואת הירידה הפיזית אל המנהרה, הצפייה במוצגים המוצפנים בחשכה והצורך בשימוש בפנס (להאיר אותם, אולי גם להעיר, כדי שיאירו פניהם אליך ויעוררו אותך – דיאלוג הדדי ושיח פרטי בין היצירה לצופה). פעילות פיזית זאת יכולה להיקרא כמטפורה המתארת את הירידה לעומקי התוכן של התערוכה כמו גם לעומקי נפשו של היוצר.

תהליך הקריאה הפרשנית במאמר זה נשען על הגישה המציגה ומגדירה תערוכה כ טקסט חזותי<sup>4</sup> כאשר אנו מדברים על ציור או תערוכה ומבקשים לקרוא בה קריאה פרשנית, אפשר לראות בה טקסט כאשר האמצעים הגרפיים הם מידע המוצג ומאורגן מבחינה חזותית כלשהי. אני מוסיפה עליהם ערכים ואמצעי קריאה פרשניים שלקוחים מתוך הגישה הפרשנית האינטרטקסטואלית. נוסף על כך נאמר שיצירת אומנות שעוברת תהליך של קריאה פרשנית, מתוארת גם כטקסט מפרש ומתפרש.<sup>5</sup>

יצירות אומנות הן למעשה הפרשנות של האומן היוצר למציאות כלשהי. זו יכולה להיות מציאות

1. כותרת זו היא פרפרזה על הכותרת בספרו של רולאן בארת 'הנאת הטקסט' – ר' בארת, הנאת הטקסט: וריאציות על הכתב<sup>2</sup>, תרגם א' להב, תל אביב 2007.
2. בארת (שם), עמ' 13. הנטוי במקור.
3. אהרל'ה הוא השם המוכר של האומן יוצר התערוכה - אהרון קריצר.
4. נ' צדבובים, "ספר-אובייקט" – דיוקן של אמן: תהליך של יצירה וחקירת ה"עצמי" במחקר פרשני מבוסס-אמנות', א' הוס, ל' קסן וע' שגב (עורכות), ליצור מחקר, לחקר יצירה, באר שבע 2012, עמ' 221-248. במאמר זה מוסבר המושג 'טקסט חזותי' בהקשר של מחקר ופרשנות בסוגה שנקראת 'מחקר מבוסס אמנות' – art based research.
5. ר' לורנד, על פרשנות והבנה, בעריכת ד' שופי, תל אביב תשע"א.

נצפית וגם מציאות נפשית. התוצר הפרשני "כתוב" בשפה החזותית, היינו קו, צורה, צבע, סמל, סימן, דימוי, ולפיכך הוא גם מתפרש. בעת שהוא נראה גלוי ובעל מסרים, עדיין הוא סמוי. במילים אחרות, היצירה שנוצרה כמעשה פרשני, נשארה טעונת פרשנות. הפעולה שנעשה כאן היא למעשה תהליך של העברה שבו נמיר את הטקסט החזותי לטקסט מילולי. לא בכחינת תרגום אלא בכחינת יצירת דבר מתוך דבר.

בתהליך הקריאה הפרשנית נדלו מושגים שעלו מתוך התערוכה – הן ישירים הן נרמזים מבחינה קונוטטיבית או אסוציאטיבית – מושגים אלה נתפסים כסמלים. ככאלה הם מזמנים דיון בשאלת המסמן והמסומן על פי התאוריה של דה סוסיר,<sup>6</sup> המפריד בין המישור החומרי של הסימן ובין משמעותו. תהליכי ההסמלה נושאים עמם משמעויות פסיכולוגיים, התוצרים האמנותיים הם אקט של הסמלה חזותית המבטאת תהליכים הכרתיים וריגשיים.

אקו בספרו פרשנות ופרשנות יתר<sup>7</sup> מסביר שהטקסט מחזור אחר הקורא – הפרשן היצירתי. הטקסט עומד במרכז האירוע כגוף עצמאי הנתון לפרשנות ולא רק מעצם טבעו אלא מזמן ומזמין לקריאה פרשנית וייתכן אף שתהיה מעגלית ואינסופית. כל זאת כדי לחשוף ולהבנות את משמעויות העומק המשוקעות בטקסט, ולהפוך את הטקסט המקורי, היינו התופעה הנצפית, לטקסט רחב, חי ורבי-פנים מבחינת המשמעויות החדשות שנוצרו לאחר התהליך הפרשני.

בארט מדגיש ש"הטקסט שאתה כותב חייב להוכיח לי שאתה חושק ביי".<sup>8</sup> משפט זה מתאר את המפגש הנדרש. צריך שיהיה משהו בטקסט שמזמין את הקורא הפרשן. הגישה האינטרטקסטואלית אומרת שבטקסט מצויים רמזים שהקורא יכול לדלות ולזהות אותם, מעין מעשה בלשי, ובאמצעותם לפצח את הרבדים המגוונים של הטקסט ואת משמעויות העומק המבעבעים בו.

נדגיש שאין אנו עוסקים בכוונת המחבר המוצהרת. כוונתו של היוצר כאן היא התערוכה שיצר. היא כפי שהיא ולא אחרת. רולאן בארת<sup>9</sup> טבע את המושג 'מות המחבר' הטוען שהקורא המודרני יכול לפרש כל טקסט לפי אמונתו והבנתו, אף אם לא הייתה זו כוונת המחבר. זוהי עמדה אנטי-הגמונית המנסחת את היעלמות המחבר מן השיח. כאן קולו של המחבר כן יישמע, לצד הבאת ציטוטים מדבריו. אך אלה יוצגו כדרך לתיקוף הפרשנות. נאמר שהדיון בתערוכה זו אינה בא כדי להדהד את דברי היוצר, וגם לא כדי לנסות להבין מה הייתה כוונתו. נלמד מתוך התערוכה את מסריה שיחשפו את כוונותיו המודעים והלא מודעים.

השאלה שמעניינת אותנו כאן יכולה להיחשב שאלה סובייקטיבית לגיטימית שבה אין המטרה לבטא במילים את כוונת המחבר, כיוון שכוונתו כבר נמסרה במיצב שהניח לפנינו. השאלה

6. פ' דה סוסיר, קורס בבלשנות כללית, תרגום א' להב, תל אביב 2005.

7. א' אקו ואחרים, פרשנות ופרשנות יתר, בעריכת ס' קוליני, תרגום י' פרקש, תל אביב 2007.

8. בארת (לעיל הערה 2), שם.

9. ר' בארת ומ' פוקו, מות המחבר / מהו מחבר? תרגום ד' משעני, תל אביב 2005.

שעומדת לפני הפרשן כאן היא מה התערוכה אומרת לי? כלומר מהי כוונת היצירה?<sup>10</sup> הדיון כאן אינו עוסק ב'כוונת המחבר',<sup>11</sup> אלא ב'כוונת הקורא'.<sup>12</sup>

עם זאת נשאלת השאלה 'האם כל יצירת אומנות זקוקה לפרשנות, ואם אכן כן, איזו פרשנות היא המתאימה ביותר?'. ידוע ומוסכם שתחום האומנות עומד בפני עצמו, אומנות נוצרת מתוך עצמה ולמען עצמה ולפיכך יצירת אומנות לא נועדה מטבעה לשמש מושא לפרשנות. אם יוצאים מתוך הנחה שהפרשנות מבקשת ליישב הפרעה כלשהי ולהגן על שלמותו ואחדותו של האובייקט, אזי אנו מבטלים את כוחה ומשמעותה הייחודי והבלתי תלוי של יצירת האומנות. לפיכך לורנד מסבירה ש"אובייקטים נעשים מושאים לפעילות פרשנית מכוח הנסיבות ונקודות הראות של המתבוננים, ולא מפני שנועדו לכך מטבע בריאתם".<sup>13</sup> משמע שבמקרה הנדון, הטקסט היינו התערוכה על כל נכסיה ומטעניה פעלה עלינו כצופים וביקשה והזמינה את הקריאה. נציין שבזה גדולתה וייחודיותה. שכן גם אחרי שתם זמנה היא נשארה לעמוד בשיח בעיון ובדיון.

לתהליך הפרשני פנים רבות ודרכים מגוונות לקריאה הפרשנית. קריאה פרשנית הופכת את היצירה לנצחית ואין סופית, היא לא מלאכה אלא מעשה יצירה שנתמך בידע ובמיומנות. הפרשנות מלמדת להתבונן במה שאולי סמוי מן העין ולחשוף אותו, לשאול שאלות מתוך אהדה לטקסט הנבחר ולא מתוך מחשבה שדבר חסר בו זקוק להשלמה.

## בפתח המנהרה והלאה

"אדם מהלך לו ימים על ימים בין אילנות ואבנים.  
רק לעתים נדירות נחה העין על דבר מה,  
וזה קורה כאשר היא רואה בו אות וסימן למשהו אחר: [...]  
העין אינה רואה דברים אלא סמלים,  
שפרושם דברים אחרים".<sup>14</sup>

נוסעים על כביש 444, נכנסים למושב בית נחמיה. מיד אחרי שער הכניסה פונים שמאלה לרחבה, ממשיכים ישר במעגל התנועה ונכנסים לשביל המקיף את הכפר לאורך הגדר הצפון מזרחית. נוסעים בשביל העפר עד לשער הפתוח משמאל. שם מחנים את הרכב. יוצאים מהשער אל מחוץ לשוב, פונים על השביל באלכסון ימינה לעבר חומת האבן הנראית מן השביל ויורדים אל תחילת המנהרה. [...] הסתבכתם? צלצלו אלי...<sup>15</sup>

10. אקו ואחרים (לעיל הערה 7).

11. אקו ואחרים (שם).

12. שם.

13. לורנד (לעיל הערה 5), עמ' 274.

14. א' קאלווינו, **הערים הסמויות מעין**, תרגם ג' שילוני, תל-אביב 1999, עמ' 19.

15. מתוך דף הנחיות הגעה לתערוכה. במהלך התערוכה חולקו דפים העוסקים בתערוכה וציטוטים מהם

כך כותב האומן היוצר אהרון קריצר בדף ההנחיות המופיע בהזמנה לתערוכה במנהרה אשר בשדה.<sup>16</sup> יש מקום לומר שהנחיות אלה מדברות את התערוכה עוד בטרם נצפתה. כבר מתוך שורות אלה נבין שזו אינה תצוגה רגילה. יסודות וחלקים מתוך האמירה הכוללת של התערוכה גופה כבר מגולמים בדף ההדרכה התמים לכאורה, זה המבקש לסייע לצופה להגיע למקום הנכון.

אפשר להבין שאין זו גלריה שקירותיה לבנים, בבחינת ה'קובייה הלבנה',<sup>17</sup> ואין זה חלל תצוגה מוכר ומקובל. המנהרה הממוקמת בשדה שמתחת לכביש היא "הגלריה" שנבחרה לשמש חלל תצוגה אלטרנטיבי.<sup>18</sup> חלל תצוגה אלטרנטיבי הוא מושג ומקום מקובלים בעולם האומנות העכשווי, אך כל חלל שמוגדר ככזה יש לו את העניין המיוחד המאפיין שלו. חלל תצוגה אלטרנטיבי הוא חלק חשוב מהאמירה של התערוכה. אין זה חלל "שקוף" שתפקידו לשמש במה ליצירות אומנות, אלא חלל פעיל בעל מסר כשהוא והמוצגים חד המה.

ההנחיה שמזמינה את המבקר לרדת מן הכביש או במילים אחרות 'לסטות מן הדרך', להלך בשביל עפר, מתחת לכביש, בשדות, בפאתי מושב בית נחמיה וליד חומת אבן – מתפקדת בו בזמן גם כמפת דרכים והנחיה טכנית המוליכה ליעד, וגם כהקדמה ואוסף רמזים המדברים את התערוכה בטרם זו אמרה את דברה בשפתה החזותית. המסע שהצופה אמור לעבור, הופך למסע פיזי ורעיוני. אנו נאמר שהמסע והדרך שהצופה – המבקר חווה אותה הוא חלק מהותי מתוך התערוכה.

בעידן הפוסט־מודרניסטי התרחב והתפתח המושג 'מיצב' אותו טבע חוקר ומבקר האומנות, גדעון עפרת. "המיצב הוא ענף של הפיסול. או, במקביל, ענף של הציור השולח שלוחות פיסוליות".<sup>19</sup> ציטוט זה הוא פרט אחד הנוגע למיצב ונדלה מתוך ההסבר המורחב והמפורט במאמר המצוין לעיל.

עפרת מסביר את תופעת המיצב. בין שאר דבריו כשהוא מנסה להשוות בין פיסול סביבתי למיצב הוא אומר שפסל סביבתי הופך את עצמו לסביבה, ואילו המיצב הוא סוג של פסל שנבנה על

מובאים בהמשך המאמר בציון הפניה.

16. הצלם האומן אהרון קריצר הציב שתי סדרות צילום ב'איטליה של הטבע', בין תל אביב לירושלים במעבה מנהרה שמתחת לכביש 6. התערוכה הוצגה במהלך חודש מרץ 2021 למשך 14 יום.

17. 'הקובייה הלבנה' היא מושג, בבחינת קלסיקה מודרנית המתאר את הגלריה העכשווית. חלל תצוגה שתפקידו לשרת את התערוכה ואת היצירות המוצגות בה "אל לא לעולם החיצון לחודר פנימה, ולכן החלונות סגורים על פי רוב. הקירות צבועים לבן. התקרה הופכת למקור אור. רצפת העץ מוברקת או מכוסה שטיחים על מנת שתוכלו לצעוד חרש [...] טרנספורמציה של התפיסה מהחיים אל ערכים צורניים". (B. O'Doherty, *Inside the white cube: The ideology of the gallery space*, Berkeley) (1976).

18. 'חלל תצוגה אלטרנטיבי' הוא חלל תצוגה לאומנות השובר את התחומים והגבולות הנהוגים במרחבי התצוגה השמרניים, המסורתיים והקלאסיים.

19. ג' עפרת, 'מיצב', המחסן של גדעון עפרת: ארכיון טקסטים, 1.1.2011, <https://gideonofrat.wordpress.com/2011/01/01/מיצב/>

הסביבה ואליה (כלפיה). כלומר פסל יוצר את חללו, ואילו "החלל יוצר את המיצב".<sup>20</sup> כאן עניינו בחלל, חלל התצוגה. עוד נקודה הקשורה למיצב היא שלא כמו הציור או הפסל שמועברים מהסטודיו לחלל התצוגה, המיצב נולד בגלריה או במוזאון או בחלל התצוגה הנבחר. נוסף על כך פסל, למשל, הוא יצירה הצומחת מהרצפה. מיצב הוא יצירה הצומחת מכל משטחי האולם. כמו כן במילה 'מיצב' נמצאים שמות העצם הצבה, מצב ויצירות.

בעת שבחנו כמה מן ההגדרות הקשורות למיצב ומתוך הבנת התערוכה לגופו של עניין ומקום, נוכל לראות בתערוכה זו כמה מן הערכים הקשורים למיצב. הסביבה, המנהרה, השדה, החושך, הכביש ממעל, האור המסתנן, הדרך והמסע, המקום הנבחר כמקום – כל אלה ועוד הופכים את התערוכה לעוד גוון של מיצב. הדרך, המסע, ההתנהלות בתוך המנהרה ואמצעי הצפייה הדורשים מעורבות מסוימת מהצופה – כל אלה הופכים את הצופה לשותף במידה מסוימת. על פי עפרת "למיצב יש אמן אחד – האמן היוצר. משחקו ומעורבותו של הצופה הם רק ברמת החוויה המגיבה והפרשנית".<sup>21</sup> כאן נאמר שההכוונה, הדרך לתערוכה והפעילות של הצופה בתוך המנהרה (על כך נדבר בהמשך) הופכים את הצופה למעורב פעיל ומגיב.

הדרך לתערוכה הייתה רצופת חיפוש וטעויות, ומאחר שהדרך נחווה בעינינו חלק מהתופעה – התערוכה – המיצב, הרי שגם הטעויות והחיפוש, החשש ושמחת הגילוי הפכו להיות חלק משמעותי באירוע, ובהמשך גם לאירוע מטפורי שהבנה את התוכן הפנימי המשוקע בתערוכה.

משעה שהמקום נחשף והתגלה זה היה כמו אותו אור "הנגלה בקצה המנהרה", וגם המילה מנהרה זכתה להיקרא בכפל משמעות מבחינת פרשנות. המילה מנהרה מכילה את המילה 'נהרה', ומכאן שהיא אומרת על דרך העיבוי<sup>22</sup> (condensation) שככל שהמנהרה תהיה חשוכה, כך היא אווזת בה את הפוטנציאל לאור, כיוון שאין אור בלא חושך.

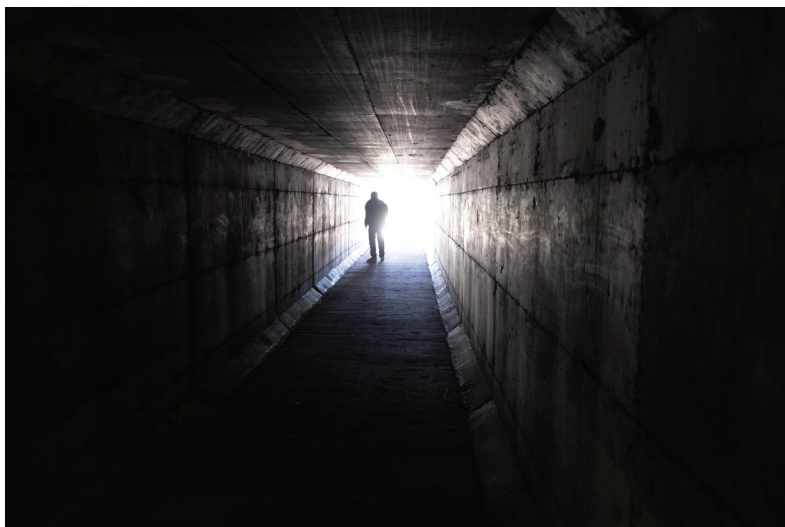
המראה שהתגלה, כפי שמתואר בדימוי המצורף (איור 1),<sup>23</sup> המחיש מבחינה חזותית ומטפורית את ההבטחה ל'אור' ולא רק זה שמצוי בקצה המנהרה, אלא ה'אור' האחר, הסימבולי המקושר לתוצרי התערוכה (וכפי שיוסבר ויתואר בהמשך, אלה הם תוצרים שהאור הוא חלק מהחומרים האחראים להיווצרותם).

20. עפרת (שם).

21. עפרת (שם).

22. פירוש המילה עיבוי משמעותו לגרום לדבר שיהיה עבה וסמיך יותר. השימוש במונח זה בהשאלה מסביר שמושג אחד, או מילה אחת, או סמל אחד יכול להיות מעובה ולהכיל כמה משמעויות בו בזמן. זוהי דחיסה של אלמנטים ורעיונות מגוונים לתוך דבר אחד או התרחשות יחידה.

23. צילמתי תמונה זו בעת הסיור, וזה המראה שקידם את פנינו טרם הכניסה למנהרה.



איור 1: אורחים בתערוכה – אהרון קריצר

בפתח המנהרה מונח טקסט – מילותיו של היוצר. מילים אלה הם חלק והמשך המסע המוליך אל התערוכה עצמה: "בשנה האחרונה, בימי הקורונה, חזרתי אל המערות. אל המערות ואל הטבע בהן מדטתי...".<sup>24</sup>

התערוכה כאילו מופקרת. לכאורה האומן לא נוכח במקום, דומה שהוא משאיר את הצופה המבקר להתייחד עם היצירה. כנגד זה הוא נוכח באמצעות מילותיו ובכל יצירה שמוצגת על קירות המנהרה. כך האומן נהיה בבחינת הנעדר הנוכח.

תופעת הנעדר הנוכח שמתגלית כאן מזמנת כמה שאלות. האם האומן מפקיר את יצירותיו בשדה מתחת לכביש על קירות המנהרה? האם פעולה זו מבטאת סוג של זלזול ביצירה? או שמא להפך פעולה זו מראה סוג של ביטחון בטבע, באדם, באל? האם זוהי מחווה של צניעות והיחבא או שמא סוג של התנשאות? אלה מקצת השאלות שתופעה זו מציפה. שאלות סותרות אלה מתעוררות מתוך הדבר עצמו וכבר מוסיפות עניין ועומק לתערוכה ובד בבד לחשוב עליה שאולי נזנחה או להפך אולי נמסרה לנו כמנחה. גם אוסף הדימויים שעולים ממנה בפועל או נגזרים ממנה, מזמן עיון, דיון, שיח ופרשנות.

המקום שנבחר להיות חלל התצוגה לתערוכה, הדרך, הירידה אל מתחת לכביש, המפגש עם מקום חשוך ומוצנע, המאמץ שנדרש כדי להגיע לשם, השימוש בעזרים כמו פנס כדי לראות את המוצגים – כל אלה הם אמירה בפני עצמה. זאת עוד בטרם צפינו במוצגים עצמם. מכאן אפשר לומר שעובדות אלה הן תוכן ורעיון שמקדמים את התוצר המוצג ומתוך כך מעצימים אותו.

24. מתוך במנהרה אשר בשדה: תערוכתו של אהרון קריצר, עמ' 1.

המנהרה החשוכה מעצם טבעה גורמת לחשוב על האור. האור כידוע הוא החומר העיקרי בעבודת הצילום. על דרך המשל ובדרך פיזית ממשית קריצר לוקח את הצופה אל החושך כדי להבחין משם באור. היא זה בבחינת אור נוסף ואחר – אור של תוכנה והתגלות העולים מתוך החשכה. עולה כאן דיאלוג בין חושך לאור, ואלה מהדהדים גם לתופעת הנסתר המתגלה.

מתוך ההנחיות של האומן כיצד להגיע למקום התצוגה עולים לתודעה המושגים 'מנהרה', 'מערה', 'שדה', 'יצירה כתפילה'. דבר נשמע ונלמד מתוך דבר ואלה מייצרים קשר קונוטטיבי לתחומי דעת אחרים המוליכים להקשרים תרבותיים, יהודיים, תורניים, מיסטיים, אומנותיים ופסיכולוגיים. המסע שהיוצר מזמין אליו, מזמן מעצם טבעו לעבור מעין הכנה והתכוונות שהיא סוג של מזון רוחני בבחינת צידה לדרך.

אם כן, נאמר שהבחירה במנהרה אשר בשדה – מתחת לכביש – בפאתי מושב בית נחמיה להיות חלל התצוגה לתערוכת צילום היא רבת משמעות בכל תהליך היצירה המדובר כאן. ציון המקום והמילים המתארות אותו כבר מרמז על תכנים העוסקים בחושך ואור, תוכן וצורה, גלוי ונסתר, פיזי ומטפיזי, רוח וחומר, אדם ועולם, אדם ועולמו. יש מקום להבין מלכתחילה ואף ללמוד זאת גם מדבריו של היוצרה-אוצר עצמו, שכתובים על דפים ומונחים בפתח המנהרה: "חזרת עם מצלמה כדי לעסוק בחיבורים בין אור לאופל, בין מילה לתנועה, בין הנאמר לנכתב, בין גלוי לנסתר, בין האלוהי לקיומי, בין טכניקה למהות, בין אני לנשמת"<sup>25</sup>. ההרהור וההנחה הנגזרים מעיון מוקדם בתופעה, מקבלים תוקף מתוך דברי היוצר.<sup>26</sup>

### על מנהרה – מערה – שדה – כביש – מקום

המנהרה – המערה היא חלל התצוגה הפיזי הנבחר לתערוכה. אך בו בזמן אפשר לראות בה סמל ומטפורה, וכאלה הרי הם נושאים איתם מלבד עובדת קיומם גם משמעויות עומק. המנהרה יכולה להיחשב גם מערה.<sup>27</sup> נבחן תחילה מהי המשמעות הסמלית של המושג 'מערה' וכיצד משמעות זו מתכתבת עם עולמו של היוצר, באופן שהיא מסבירה את עולמו, היא גם מרחיבה ומעצימה את משמעויות העומק של היצירה עצמה.

המערה כסמל בשל היותה במעמקי האדמה מקושרת לרחם. מכאן שגם ללידה מחדש יש רבדים נפשיים ורוחניים, ולכן היא נחשבת לנקבית, כמו תעלת לידה.<sup>28</sup> האומן מספר "בימי הקורונה,

25. שם, שם.

26. חשוב לציין שכאשר אני מציעה הליך פרשני, איני תרה אחר אמת חד-משמעית ואין בכוונתי להוכיח, אלא להרחיב את התופעה במהלך קריאה פרשנית יוצרת. החיזוק שעולה מתוך דברי היוצר מוסיפים עוד עניין וטעם, אך ההנחה הפרשנית יכולה להיות תקפה גם אם לא היינו שומעים את דבר המחבר היוצר.

27. בהמשך נראה שקריצר יוצר ומצלם בתוך מערות. כך שהקשר בין מנהרה ומערה אינו מקרי ואינו סתמי.

28. ר' פישמן, סמליות במבט נשי: סימבולים וארכיטיפים נבחרים, הוד השרון 2008.



חזרתי אל המערות..."<sup>29</sup> ביטוי זה מהדהד לזיכרון הקולקטיבי ונשמע כמו 'חזרתי לראשית הימים', להתחלה, ואנו מזהים כאן סוג של ראשוניות, כמו לידה: "...אל המערות ואל הטבע בהן מדטתי [...] לפני עשור ועשרים שנים"<sup>30</sup> עצם הכניסה למערה על כל המשתמע מזה כסמל המתאר חזרה לאחור, לידה וראשוניות, חיבור לנשמה, כפי שהאומן עצמו מספר. גם לאחר הכניסה למנהרה אנו מזהים סוג של חזרה לאחור, להתחלה. אם כן, אפשר לדמות זאת ללידה, לראשוניות, התחדשות, ובייחוד כאשר האומן מציין שזה היה המקום שהיה מתייחד בו עם נשמתו ונשימתו באמצעות בוננות (מדיטציה): "חזרתי עם מצלמה כדי לעסוק בחיבורים [...] בין אני לנשמתיי"<sup>31</sup>.

הבוננות היא טכניקה שכלית שמתורגלת רק באמצעות המחשבה. יש שהבונן (מודט) משתמש בצליל חסר משמעות שמותאם אליו אישית. בדרך זו מתנסה התודעה במצבים מעודנים ביותר של חשיבה, עד שהיא מגיעה למצב השקט והמעודן ביותר, שממנו התודעה עוברת אל מה שמכונה 'מקור המחשבות'. זו טכניקה המאפשרת לבונן לעבור למעבר, התנסות שהיא מעבר לרמה העדינה ביותר של חשיבה, התנסות ישירה במקור המחשבות.

היוצר מדווה לצופה ומספר שזו דרכו. עתה הוא יוצא, כפי שנהג לצאת בעבר לשדות ולטבע לתור אחר מקור המחשבות. קריצר הוא יוצר מאמין, יהודי דתי. החיבור שלו לתורות מזרחיות מייצר קשר משלו בין עולמו הדתי-רוחני ובין גישות חסידיות של תפילה בטבע נוסח הבעש"ט (בהמשך נראה יצירות המחזקות ומאשרות הנחה זו).

מערה מסמלת גם נסיגה, התכנסות והתבוננות פנימה לשם יציאה והתפתחות. ירידה אל החושך – השאלה – התהייה – המעורפל כדי לגלות משם את האור המבהיר. נראה שהאומן עובר בעצמו ועם עצמו תהליך שאינו מושלם עד שהוא מזמן גם אותנו הצופים להשתתף במסע. הטרחה להגיע עד למקום המסומן, הירידה אל המנהרה, החיפוש אחר המוציגים, המאמץ לראותם הם חלקן של הצופה המתבקש גם הוא להתכנס ולהתבונן פנימה מבחינה פיזית, רעיונית ורוחנית. הצופה עושה פעולה, יורד אל המנהרה, וכאמור זה מעשה טעון משמעות ובו הוא אמור לפגוש צילומים. בארת בספרו<sup>32</sup> מטעים שכל תצלום מעורר בצופה סדרת שאלות המבטאות את משמעותה האישית של התמונה בחייו הפרטיים, וגם את ההקשרים ההיסטוריים והתרבותיים הרחבים שלה.

השיח הבלתי אמצעי עם הצופה, השיח של הצופה עם היצירה והשיח של הצופה עם עצמו חשובים בתערוכה, בידיעה ובהנחה שכל צופה יקרא אותה וישוחח עימה על פי דרכו ומתוך עולם התוכן והרגש שלו עצמו.

29. מתוך במנהרה אשר בשדה: תערוכתו של אהרון קריצר, עמ' 1.

30. שם, שם.

31. שם, שם.

32. ר' בארת, מחשבות על הצילום, תרגם ד' ניב, ירושלים 1988.

יחסי צופה–יצירה הם דיון רב־ערך בפני עצמו ובו נשאלות שאלות הנוגעות בדרכי השפעת היצירה על צופה, בכל קטגוריה בין שהוא צופה אקראי בין שהוא מבקר ובין שהוא פרשן. לא כאן המקום להרחיב זאת אך נאמר בלשונה של דירקטור ש"מעולם לא הייתה האמנות כה קשובה לצופה, כה זקוקה לו, מחזרת אחריו ומגששת סביבו – ובו בזמן מאתגרת אותו, מגרה את חושיו, תובעת ממנו שותפות עקבית וצמודה למהלכיה".<sup>33</sup> משפט זה מייצג במידה רבה ועכשווית יחסי צופה–אומנות ומצדיק ומנמק גם את הפעילות המוצגת במאמר זה. רשלבך בספרו<sup>34</sup> מגיב על דבריה של דירקטור ומדגיש שלא רק שהעבודה האומנותית תלויה ביוצר ובצופה/קורא/מבקר, בעת שהיא מאתגרת היא גם משועת ליחסו של הצופה, "הן היוצר והן הצופה הכרחיים לקיומה של היצירה".<sup>35</sup>

המערה כמקור התכנסות והתבוננות פנימה שימשה בטקסי חניכה ובאגדות פולקלור רבות, אך נוסף על היותה מקום לבחינת האישיות, היא גם סמל למקום שמתאר את החיבור בין האלוהי לאנושי.<sup>36</sup> מתוך סיפור שמעון בר יוחאי ובנו אליעזר אנו למדים על המסרים הרוחניים שהתקבלו בעת שהותם במערה במשך שנים. ירון קופרשטוק, אדריכל ויוצר, חבר ילדות של קריצר, כתב לאחר התערוכה כי "הוא בוחר להציב אותנו הצופים לא כאורחים אלה [אלא] כמשתתפים בעולמו שלו, שכולו תשוקה לחיבור עם עולם הטבע ועם האלוהים".<sup>37</sup> או כפי שעולה מתוך דבריו של היוצר עצמו "לאורך ימי חיי אני עוסק בלימוד תורה ובמיסטיקה יהודית – בלימוד, בהנחיה ובתרגול רוחני...".<sup>38</sup> ואכן, חלל התצוגה המנהרה–מערה מספר זאת מעצם קיומו – המנהרה כסמל לחיבור בין האלוהי לאנושי.

היצירה 'אני – דיוקן עצמי – מערת ההתגלות' מבטאת זאת מבחינה חזותית וזה גם עולה מתוך הכותרת שהיוצר העניק לה. כאן גם נוצר היקש (אנלוגיה) בין מערה לחלל התצוגה המנהרה. חלק מהתוצרים המוצגים בתערוכה שבמנהרה, נוצרו במערות. כלומר בחירת המקום לתצוגה מהדהד לתהליכי היצירה ומתכתב עימם, ואפילו מתבקש כאן.

33. ר' דירקטור, אמנות עכשווית אני מדברת אליכם: מאה השנים הראשונות, תל אביב 2005, עמ' 153.

34. ח' רשלבך, מעשה האמנות – בין משמעות להתענגות: עיון על פי מחשבת רולאן בארת, תל אביב 2011.

35. רשלבך (שם), עמ' 42.

36. פישמן (לעיל הערה 28).

37. מתוך דימויים והגיגים מתוך ועל התערוכה "במנהרה אשר בשדה", עמ' 5.

38. מתוך במנהרה אשר בשדה: תערוכתו של אהרון קריצר, עמ' 1.



איור 2: מדיטציה באותיות – אני – דיוקן עצמי – מערת ההתגלות

טיבה של מערה להיות מבודדת ולהסתיר את השוכן בה, תופעה זו קשורה לתהליכים הנפשיים שהאדם עובר ומסמלת גם את הלב האנושי.<sup>39</sup> היוצר כותב בפתח דבריו "היציאה אל הטבע עבורי היא בבחינת 'לך לך' אשר איני יודע מה יתגלה בו ובי".<sup>40</sup> הבחירה במערה—מנהרה מספרת זאת מעצם טבעה כאשר דברי האומן המובאים כאן מחזקים זאת. המעמקים הפיזיים חושפים את מעמקי רוחו הפועמת והיוצרת של האומן.

המנהרה שנבחרה להיות חלל התצוגה המרכזי, אינה נמצאת בחלל ריק, אלא היא ממוקמת בשדה, ומתוך שם התערוכה אפשר להבין שזהו מקום בתוך מקום<sup>41</sup> – המנהרה אשר בשדה. בשדה, מתחת לכביש, בטבע, ובכל זאת היא עצמה מעשה ידי אדם. הניגוד בין הטבע למעשה ידי אדם משמש בו בזמן גם חיבור, בדיוק כמו היוצר המהלך בטבע ויוצר. לפנינו דרשיח בין טבע לאדם. בין השדה הטבעי, הקוצני והמרוחק ובין המנהרה הבנויה בו ובתוכה מוצגת תערוכת צילום. עדות לשיח יצירתי ומשלים בין טבע לאדם או בין אדם לאלוהיו.

המנהרה שאינה מערה היא חלל נבחר שמהדהד למערות. היא נקראת כאן כמטפורה וכסמל אבל היא עצמה אינה תוצר של הטבע, אלא של התערבות אנושית ידי אדם. המנהרה גם לא נוצרה למען עצמה, אלא נוצרה מתוך יצירת הכביש, גשר ומקום הליכה. למעשה אין לה תפקיד בפני עצמה. היוצר הופך אותה לגלריה, היא מקבלת תפקיד, ומתוך הייעוד המשני המקורי שלה היא נהיית, ולו לזמן קצר הדבר החשוב והעיקרי, גופו של עניין. עם זאת נדע שאם אין מנהרה אין כביש, לומר שלכל דבר גלוי יש דבר סמוי שהוא חשוב ומהותי לא פחות מהגלוי, כפי שמנסח זאת

39. פישמן (לעיל הערה 28).

40. מתוך במנהרה אשר בשדה: תערוכתו של אהרון קריצר, עמ' 2.

41. בהמשך אדון גם ב'מקום'.

מרלרפונטי:<sup>42</sup> "לדעת ולהכיר בכך שהנסתר הוא חלק בלתי נפרד מן הגלוי, שמה שנראה אינו רק מה שנראה, שהמציאות אינה שטוחה אלא בעלת עומק".

המנהרה, בין שהיא מתחת לכביש כדרך מעבר ובין שיש מעליה כביש, מספרת סיפור על דרך. על דרכו של היוצר ועל הדרך שהוא מבקש להעביר את הצופה. דרך המכילה את הגלוי ואת הסמוי כדרכו של עולם, כדרכו של אדם.

בקריאה פרשנית של טקסטים, ובעיקר בגישה הפרשנית האינטרטקסטואלית, אחד מכלי הקריאה והניתוח הוא זיהוי רמזים המייצרים קונטציות וקשרים.<sup>43</sup> אחד הקשרים האסוציאטיביים כאן הוא 'משל המערה האפלטוני'. משל זה מדמה מציאות של בערות שבה אנשים נשארים חשוכים ואינם זוכים לגילוי זיוה ואורה של חוכמה. התיאור של דמויות הצללים של קיר המערה, תעתועי האור, החושך והצל מתכתבים עם המנהרה כאן ועם פעולת הצילום. אין זה אומר שהיוצר מתכוון לאותן תובנות שחתר אליהן אפלטון, ועם זאת העיון במשל זה, לצד התדיינות עם המנהרה ועם חלק מהצילומים המוצגים על קירותיה, יכול להניב מערכת של משמעויות עומק לתערוכה ולמסרים העולים ממנה, אלה שהתכוון אליהם היוצר במודע, ואלה שעשויים להתגלות מתוך תהליך פרשני מעמיק ואולי אינם מודעים ליוצר. כוחו של טקסט וגדולתו נמדדים ביכולת שלו לחשוף את הקורא הפרשן לתובנות ולמשמעויות הנגזרות מתוך החומרים הנתונים.

ההדהוד שעולה מכאן למשל המערה האפלטוני, מציב את התערוכה כמעשה חתרני. תחילה אנו מזהים את החתרנות מעצם הדבר שיש כאן תערוכה ש"ירדה למחתרת". ממד החתרנות עולה מתוך הקשר שלה לעולם האומנות, שכן זו אינה גלריה מקובלת לתצוגה. עתה מצטרף אליה משל אפלטון – כמו רוצה היוצר להראות מצבים אנושיים, מציאות חברתית, בערות וחושך. ובתוך החתרנות הזאת ייתכן שיש כוונה לומר שזו "ירידה לצורך עלייה".

לקריאה פרשנית מסוג זה יש אופי המדמה גישוש ובילוש הפך אחר רמזים והקשרים, כפי שמסבירה זאת אזולאי.<sup>44</sup> את הרמזים שמבצבצים מתוך הטקסט אפשר לדמות לקצה של חוט<sup>45</sup> שאפשר למשוך אותו ולהתיר את סבך התעלומה. התרה זו מאפשרת לחשוף את מה שהיה סמוי מן העין. קצה החוט שהוא "הרמז" שהיא המנהרה, מכוון למשל אפלטון. קצה חוט אחר הוא עולמו האמוני של היוצר שגם מזכיר בדבריו את אברהם אבינו וה"לך לך". במעשה האריגה הפרשני אפשר לחבר בין הדברים כפי שזה עולה מדבריו של הרב אריאל המוצא במאמרו קשר בין מערת המכפלה למערת אפלטון.<sup>46</sup>

42. מ' מרלרפונטי, *העין והרוח*, תרגם ע' דורפמן, תל-אביב 2004, עמ' 9.

43. א' אלקד-להמן, *הקסם שבקשר: אינטרטקסט, קריאה ופיתוח חשיבה*, תל אביב 2008.

44. א' אזולאי, *יצירה ביצירה עשויה: אינטרטקסטואליות ברומנים של עמוס עוז*, נתיבות תשס"ו.

45. חוקרים אינטרטקסטואליים מדמים חוט זה לחוט אריאדנה' (רולאן בירת ואחרים).

46. י' אריאל, 'הארייה הכפולה: בין מערת המכפלה למערת אפלטון', *דף שבועי*, 1292 (תשע"ט), עמ' 1-3. <https://www.biu.ac.il/sites/default/files/inline-files/Ariel.pdf>

הרב אריאל מתבונן בשיח שהתנהל בין שני האישים אברהם ועפרון, ומראה שתי זוויות ראייה – אידיאלית וריאלית. עפרון ראה במערה מה שכל אדם רגיל רואה בעיניו: שדה ובו מערה. "רבבות מערות יש ברחבי ארצנו. אין בהן שום ייחוד. המערה אינה אלא לוע פעור באדמה, מקום חשוך שתוכו אינו נראה לאדם מבחינך".<sup>47</sup> שלא כמוהו, אברהם הוא איש חזון ורוח וצופה למרחקים, כפי שזה מתואר בזוהר. אילו ראה בה עפרון את אשר ראה אברהם לא היה מוכרה לעולם. כאן עולה הסוגיה האם היה מותר לאברהם לחמוד את מה שהיה שייך לעפרון. לאחר עיון ודיון בסוגיה עולה המסקנה שאברהם לא חמד את מה שהיה שייך לעפרון, אלא עפרון היה הבעלים של החלק החומרי של המערה ולא ידע כלל על הצד הרוחני שבה. אברהם הוא איש הרוח, ולכן הצד הרוחני של המערה ממילא היה שייך לו.

עוד בטרם נשוב לעסוק במערת אפלטון, אפשר להקביל בין העיון המקראי לעיל ובין התופעה שאנו מתבוננים בה. קריצר בוחר מנהרה בשדה, אחת כמו רבים, מצלם במערות והופך אותה למקדש רוחני להצגת יצירות אומנות שגם הן עצמן תוצרים פיזיים חזותיים האוחזים ברעיונות רוחניים שנובעים מתוך שאר הרוח והלכי נפש.

הרב אריאל מוצא ואומר שמוטיב המערה המופיע בפרשת חיי שרה מוצא את דרכו הנפתלת מהתורה לתרבות העולמית והפך למשל המפורסם של אפלטון. ידוע שהיה קשר בין אפלטון לחכמי ישראל. אפלטון במשל המערה ממשיך את ההכרה האנושית הרגילה לאדם היושב במערה חשוכה, כאשר כל מה שביכולתו לראות הוא צללים של דמויות הנמצאות מחוץ למערה. הרב אריאל מרחיב את הדיון כאשר ברצונו להראות את המשותף בין שתי המערות, כאשר שתיהן מדברות על הכפילות בחיים. מצד אחד המציאות הריאלית שהיא רק בבואה של המציאות האידיאלית, ומצד האחר ההבדל המהותי בין שתי המערות, כמו ההבדלה בין קודש לחול ובין ישראל לעמים. לא נעסוק בכך כאן, אך בענייננו אפשר לראות שגם העיסוק בצילום, באופן שקריצר פועל, מתאר מעצם העניין עצמו את הדיון בין בבואה של מציאות ריאלית ובין מציאות אידיאלית או רוחנית.

לכאורה הצילום עצמו כמדיום וכטכניקה אמור לייצג מציאות, אך ישנם דרכים ודרכי ביטוי של יוצרים, בפרט קריצר, שמשתמשים בכלי זה כדי לבטא רעיונות על-טבעיים, רוחניים, ולעיתים גם מסרים אישיים, חברתיים, תרבותיים ופסיכולוגיים.

הכותרת המכוונת לתערוכה היא כאמור 'המנהרה אשר בשדה', מכאן אפשר למשוך חוט נוסף המתקשר למעשה מערת המכפלה, שכן אברהם רוכש "גם את השדה המקיף אותה. זה השדה שבו יצא יצחק לשוה לפנות ערב".<sup>48</sup> שדה זה מסמל את החיים הארציים – חריש וקציר חקלאיים וחיים מעשיים של תורה וקדושה. כפי שגם היוצר כאן מגלם ויוצר כאיש מעשה וכאיש רוח.

47. אריאל (שם), עמ' 1.

48. שם, עמ' 2.

מושג־על שעוטף את המושגים שעסקנו בהם עד כה הוא 'המקום'. המנהרה, המערות, השדה, השבילים ביישוב נמצאים במילה כוללת אחת – 'מקום'. על פי ההגדרה המילונית, מקום הוא חלק מסוים במרחב מוגדר ונבחר; הוא בעל נפח שתופס במרחב; הוא יכול להיות שטח פנוי; סביבה. אלה תיאורים המסבירים את המילה בהיבט הפיזי שלה. כאן ההיבט הפיזי חשוב כיוון שזה החלל שאמור להכיל את התוצרים האומנותיים. עם זאת למושג 'מקום' יש "משמעויות רבות: טופוגרפיות, גאוגרפיות, נפשיות, דתיות, פילוסופיות יומיומיות ועוד".<sup>49</sup>

מקום הוא מרחב מוגדר בגבול פנימי וחיצוני. אריסטו בספרו<sup>50</sup> מסביר שמהו בתוך מקום מסוים הוא כמו מים בתוך כלי. מקום נוצר כאשר אנו מרגישים כי איננו ממקומים מיקום אקראי בחלל, אלא זוכים למקום ייחודי ומהותי בו, ולפיכך הוא נקשר גם למרחב מסומן שאנו בוחרים לשכון בו. קריצר בוחר מקום, מגדיר אותו ומסמן גבולות, הוא "הכלי" המכיל "מים", תוצרי אומנות, יצירות רוח ונפש. לבחור מקום ולהגדיר אותו הוא חלק מיצירת זהות אישית והגדרתה.

כאשר קריצר מגדיר את המקום שלו בתוך המרחב ומזהה אותו, הוא הופך אותו לאובייקט כמקום עצמאי ומתוך כך מגדיר אותו כבעל ישות נבדלת ממקומות אחרים. כאן זו המנהרה מתחת לכביש, בשדה, ליד חומת אבן, בפאתי מושב בית נחמיה. ההגדרה המדויקת הופכת אותו לאחד כנגד האחרים ומתוך כך "יוצר הבחנות בין האני לבין סביבתו".<sup>51</sup> פעולה זו של האומן, שמייצרת הגדרה, הופכת את התערוכה לחשובה. קריצר מדייק את האני שלו כיוצר וכאוצר, מייחד אותו בתוך מקום, נותן מקום לאמירה הייחודית שלו, ובו בזמן גם פותח גבולות, מזמין, משתף וחושף. גם במעשה השיתוף והזמנת הצופה, היוצר מצפה מהצופה למאמץ, והתערוכה אינה מונחת על מגש כסף.

קריצר בוחר מקום, ושלא כנוהג הרגיל בעסקי תערוכות, הוא אינו מבקש רשות מ'בעל הגלריה', אינו משלם על החלל ומשך התצוגה, אינו מתקין את קירות הגלריה להיות ראויים להצגת התוצרים, אינו מובל ואינו מוגבל. לכאורה הוא מצא שטח הפקר, נכס אותו לעצמו לזמן מסוים, ובדרך זו יצר לעצמו 'מקום' לזמן המוגבל ולצורך העניין היה יכול להיות בבחינת "המקום אשר אָתָה עוֹמֵד עָלָיו אֲדַמְתִּי קֶדֶשׁ הוּא".<sup>52</sup> בעבור היוצר המקום הזה נהיה מקודש, במה ליצירותיו, במה לעולמו הפנימי שנחשף מתוך החשכה, אל תוך החשכה עד הַגִּיעַ (והגיה) אור. קריצר הפך מרחב ציבורי לפרטי – פרטי בעבור תערוכתו ובעבורו, ציבורי בעבור מוזמני התערוכה.

לכאורה זהו מקום באמצע שום מקום שהופך למקום טעון, וכך יישאר בזיכרון הקולקטיבי גם כאשר התערוכה תוסר.

49. ד' גורביץ' וד' ערב, 'מקום - Place', אנציקלופדיה של הרעיונות, 2016, <https://haraayonot.com/>

50. אריסטו, פיזיקה, א-ב, תרגם י' לנדא, ירושלים תשס"ו.

51. גורביץ' וערב (לעיל הערה 49).

52. שמות ג 5.

התפיסה הפילוסופית הקלסית מסבירה כי 'מקום' הוא שם כללי המגדיר מושגים מכוננים כמו יציבות, זהות וסדר. מקום מקבל משמעות באמצעות המילה הניגודית 'שום מקום'.<sup>53</sup> ואנו תוהים האם המנהרה שבשדה הייתה שום מקום והפכה להיות מקום בעקבות התערוכה? האם הארעיות של התערוכה תחזיר את המנהרה להיות שום מקום, או שתיוותר לעד מקום בזיכרון הקולקטיבי בשל אירוע חד-פעמי, יוצא דופן וטעון משמעויות. גם אם היוצר בחר את המקום בשל קרבתו הפיזית לאזור מגוריו, בשל טיוליו בטבע, בשל המבט הבוחן שלו את סביבתו הקרובה, הרי הבחירה היא בחירה נועזת. בחירה זו מסמנת טריטוריה פיזית שהיא רעיונית, שיש בה צניעות, היחבא והסתרה שהם בבחינת טפח שהוסתר ומגלה טפחים. קריצר בוחר ומסמן מקום בשום מקום והופך אותו להיות מקום.

במובן האנתרופולוגי הישראלי והיהודי יש למקום היסטוריה משל עצמה. בשפה העברית המילה מקום מציינת כוללות דתית שהיא אחד מכינויי המרחביים של אלוקים: "למה מכנים שמו של הקב"ה וקוראין אותו מקום? [...] מפני שהוא מקומו של עולמו".<sup>54</sup> היהדות מבקשת לא לזהות את המקום עם אתר ספציפי, אלא עם נוכחותו הרוחנית הכוללת של האל בקהל מאמיניו "יְעֲשֶׂה לִי מְקֹדֶשׁ וְשִׁכְנָתִי בְּתוֹכָם".<sup>55</sup> הקדושה שורה על בני אדם אם הם נשמעים למצוותיו של האל. המקום הוא אפוא התורה (או הארץ, ארץ התורה). גורביץ' וארן מכנים זאת "המקום הגדול" שהוא "יותר מאתר מסוים [...] – הוא הרעיון עצמו".<sup>56</sup> היוצר עצמו מעיד בדבריו שהתערוכה היא חלק מהשיח המתמשך שלו עם הטבע האנושי, עם האל. לפיכך המקום הפיזי שנדון כמושג מתקשר לרוח התערוכה האוחזת בפיזי ובמטפיזי "בין גלוי לנסתר, בין האלוהי לקיומי...".<sup>57</sup> עוד בטרם פגשנו עבודות שבהמשך נראה שהן מאששות רעיון זה, אפשר לשוב ולומר שההבנה שיש כאן עניין עם מקום חושפת יריעה רחבה של משמעויות עומק ומציגה קשרים מובנים פנימיים.

את תופעת המקום והמשמעויות שלה אפשר לזהות ולחשוף בפועל מן העבודות המוצגות. עוד הוכחה לקשר המודע והבלתי מודע בין הערכים הרבים שנחווים כמושגים היא העבודות עצמן, מה שנוכח בהן ומה שעולה מהן. בחלק מהן היוצר עוסק באותיות ובלשון הקודש (כפי שיוסבר ויתואר בהמשך), ובאחרות הכותרת ושם העבודה מעידים על עולמו הרוחני והאמוני, לדוגמה העבודות בבית הכנסת של הטבע; מניין תליתות; שכינה.

היוצר אינו מנסה לצלם מצב מתוך מציאות מוכרת אלא מביים מצבים, מגלה מצבים ומְשִׁים אותם (מעניק להם כותרת) כפי שהוא רואה אותם, זו הפרשנות שלו. הוא מוציא מצבים מהקשרם ומייצר להם הקשר אחר. צילומים אלה בזמן שהם מתארים את עולם החוויה, הרגש, המחשבה

53. אריסטו (לעיל הערה 50).

54. א"א אורבר, חז"ל: פרקי אמונות ודעות, ירושלים תשל"ח, עמ' 55.

55. שמות כה 8.

56. ז' גורביץ' וא' גדעון, 'על המקום (אנתרופולוגיה ישראלית)', אלפיים, 4 (תשנ"ב), עמ' 11.

57. מתוך במנהרה אשר בשדה: תערוכתו של אהרון קריצר, עמ' 1.

והקיום של היוצר משקפים גם אמירה דתית ואולי גם חסידית. מתוך כך המקום הפיזי המוגדר בשדה, בין העצים, בטבע ובין הקוצים הופך גם למקום של ה'מקום'.



איור 3: מניין טליתות

על היצירה הנקראת בפי היוצר קונץ בשדה כותב קריצר "צולם בשדה שאני קורא לו 'בית הכנסת הגדול', כיוון שאני צועד בו כמעט מידי שבת בשבתו".<sup>58</sup> יצירה זו המשלבת אמונה, רוח חסידית, קריצה והומור, יכולה להיקרא גם היא אמירה חתרנית. השדה הגדול הפתוח, המקום שהיוצר צועד בו מדי שבת, הוא בעבורו 'בית הכנסת הגדול' כיוון שהשכינה מבחינתו, ברוח הגישה החסידית, שורה בכל מקום. הבלון שנזנח על האדמה מהדהד ליוצר כמתכתב עם יצירותיו של האומן ג'ף קונס.<sup>59</sup> נראה שהיוצר מנסה לספר בדרכו שלו על הדרך הפתלתלה שעליו להלך כאומן יוצר, על דרכו המנסה לשלב בין אומנות לאמונה, בין מקומיות פטריוטית ובין כללי-אנושיות. קריצר מכיר ויודע את העולם הגדול, הוא שומר על גבולותיו שהם 'בית הכנסת הגדול'.

הכותרת של עבודה זו היא קונץ בשדה. הבלון הכחול מרמז לאומן הבינלאומי הנחשב, ג'ף קונס, אך קריצר משתמש במילה קונץ שפירושה – תעלול, טריק, תכסיס. הרי מה לבלון כחול להיות באמצע השדה, ועוד בשדה שהפך להיות 'בית הכנסת הגדול', ומה בכלל בין קונס האומן הפרובוקטיבי ובין היוצר הדתי-רוחני קריצר. בתמונה אחת ואזכור אחד מרומז, קריצר מעביר שלל מסרים המספרים עליו וגם על מסעו האומנותי. אכן, זה תעלול. בשפה מקצועית זה נקרא פעולה של עיבוי (condensation).

58. מתוך במנהרה אשר בשדה: תערוכתו של אהרון קריצר, עמ' 3.

59. ר' ברנע, 'כלב-בלון והענק הירוק: ביקרנו בתערוכה של ג'ף קונס', 9.3.20, ynet, <https://www.ynet.co.il/entertainment/article/ry1100cdmS8>





איור 6: קונץ בטבע

באמצעות הגדרת המקום והמקומות המגוונים שצוינו, המושג 'מקום' נמצא גם 'מקום העל' שהוא סביבת מגוריו, והיישוב שבשדותיו התערוכה ממוקמת הוא בית נחמיה.

קריאה פרשנית של טקסטים מזמנת אותנו לדון בכל דבר שנרמז, עולה, מוצפן או מודגש בטקסט הנקרא. כאשר מדובר בתערוכה הרי שכל דבר שנקשר אליה הוא חלק מהטקסט הנקרא.<sup>60</sup> נדבר על כל מונח-מילה-רמז העולים מתוך הטקסט מתוך הנחה שכל גלוי נושא עימו נסתר, שכל טקסט בנוי משכבות, כאשר הגלויות מסתירות את האחרות אך בו בזמן מעידות על קיומן. על כן כל דבר שקשור לאירוע ולתופעה הנקראת, נושא עימו משהו המאפשר לפצח את משמעויות העומק של הטקסט הנקרא. על פי התפיסה הפוסטמודרניסטית, 'מות המחבר', שהוזכרה בתחילת המאמר, אין הכוונה לחקור את כוונת המחבר, אלא עליה לחשוף אותה (יש פעמים שהכוונה המשוקעת ביצירה נחשפת למחבר לאחר הקריאה הפרשנית). הטענה היא שישנם רמזים העולים מתוך התופעה הנקראת, ועומדים על עומק הרעיון, על רוחב המשמעות גם אם המחבר לא ידע על כך במודע.

הזרם של תגובת הקורא (reader's response)<sup>61</sup> מציב את הקורא ואת הליך הקריאה הפרשנית במקום מרכזי לעומת הטקסט. הקורא בונה את הפרשנות בנייה פעילה ובשלב. הוא מוזמן

60. גישה זו מרחיבה את המושג אינטרטקסטואליות ומדברת אינטרה-טקסטואליות, אקסטרה-טקסטואליות ופרה-טקסטואליות, כפי שמסביר זאת גנט. המשמעות היא שהשיח האינטרטקסטואלי אינו מצמצם רק לקשרים מסוימים שעולים מתוך הטקסט פנימה, אלא גם לקשרים חיצוניים המרחיבים את השיח להיסטורי, תרבותי וידע כללי. ראו: G. Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, trans. C. Newman and C. Doubilinsky, Lincoln 1997

61. אקו ואחרים (לעיל הערה 7).

להשתמש בידע הקודם שלו כדי לתת פשר לטקסט, ליצור קשרים מגוונים בין הפרטים המצויים בטקסט ובין גופי ידע לסוגיהם, לייצר קונוטציות ולהיפתח לאסוציאציות.

נאמר כאן שהמושגים שעלו בתהליך הקריאה הפרשנית אינם מתיימרים ללמד על אמת עובדתית בבחינת 'זה מה שהיוצר רצה לומר', אלא מזהים רעיונות עומק בטקסט, מתוך הצדעה לטקסט ולמה שאפשר לזהות בו. פעמים רבות יש מקום להניח שזו לא הייתה הכוונה המודעת של היוצר, אך לטקסטים יש תתימודע משלהם כפי שמציינת אזולאי,<sup>62</sup> ובו בזמן גם תתימודע של היוצר עצמו היה פעיל בתהליכי היצירה.<sup>63</sup>

אם כן, בית נחמיה הוא עוד מקום ומושג המספר משהו על התערוכה-היצירה-היוצר. בקריאה פרשנית אינטרטקסטואלית יש מושג שנקרא 'פרה-טקסטואליות' שבו הקורא עוסק בכותרות, בשמות, באזורים ובכל דבר שנקשר לתופעה במודע ושלא במודע.<sup>64</sup> אלה בבחינת כל מה שיכול להשפיע על קליטתו של הקורא את הטקסט, וכל מה שיכול לטעון את הטקסט הנקרא בעוד משמעויות עומק שהיו נסתרות.

בית נחמיה הוא מושב עובדים באזור המרכז הממוקם בין שני כבישים ראשיים. שמו של היישוב הוא על שם נחמיה שהיה שר המשקים של מלך פרס, ושהיה אחד מראשי העולים לארץ ישראל מבבל, בימי שיבת ציון. נחמיה בנה את ירושלים והניח יסוד לתקופה חדשה בתולדות ישראל. את היישוב עצמו הקימו בשנות החמישים עולים מאירן, על אדמות הכפר הערבי הנטוש בין נבאלא (על שם האתר המקראי הסמוך נַבְלָט).<sup>65</sup>

אם כן, האם בית נחמיה הוא מקום בפני עצמו וגם מושג טעון ורבי-שמעי? השם עצמו 'נחמיה' מבטא מקום של נחמה, של ביטחון, וכמובן בעזרת האל נחמיה. הרהורים אלה מתכתבים עם רוחו של היוצר כפי שעולה מדבריו שלו, וכפי שגם עולה מתוך העבודות המוצגות. כמו כן ידוע שבתהליכי יצירה באומנות מתנהל מעשה של נחמה וריפוי, כפי שמציינת מלקיודי:<sup>66</sup> "עצם יצירה האמנות מתחברת לפוטנציאל האנושי האוניברסלי של היצירתיות, היכולת שקשורה מאז ומתמיד לבריאות ולרווחה נפשית."

החיבור של נחמיה האיש לירושלים, לכינון מחדש של העיר, להתחדשות ולארץ ישראל משקף גם הוא את תפיסת עולמו של היוצר ואת עולם הערכים שלו. לאחר שנחשף החיבור לעיל מתוך

62. אזולאי (לעיל הערה 44).

63. N. Cederbom, *Self-portraiture: The Art of Self Research: A Quest for the Creation and the Development of the Self Through a 'Chain of Observations'*, Herzlia 2020

64. גנט (לעיל הערה 60).

65. בחרנו לעסוק במקום הנבחר ולנסות להבין את משמעותו, בעיקר משום שהתערוכה מוצגת במקום לא שגרתי ולא רגיל. זאת לא גלריה לאומנות שבה התצוגה מובנת מאליה. כאן כל פעולה וכל מעשה וכל שם וכל אמירה יכולים להתברר כנושאי משמעות.

66. ק"א מלקיודי, 'טיפול באמנות', ק"א מלקיודי (עורכת), **טיפול בהבעה ויצירה**, תרגמה "דלסקי-כהן, קריית ביאליק תשע"א, עמ' 21.

קריאת הטקסט ועיון במושגיו, התגלה עוד קשר הנוגע ליוצר עצמו. בשיח סתמי עם היוצר התברר שהתערוכה בעבורו היא סוג של אקורד סיום לזמן מגוריו ביישוב שוהם. בעת שהתערוכה תרד מקירות המנהרה, היוצר וזוגתו יעתיקו את מגוריהם לירושלים, סוג של חלום שמתגשם. והרי לנו נחמיה המבשר.<sup>67</sup>

היישוב בית נחמיה נבחר להיות מקום התצוגה שהוא בו בזמן חלל הכלה, אירוח, אמירה. הוא סוג של בית במובן של מקום מגוון ובטוח. לפיכך שמו של המקום הנבחר בין שביודעין ובין שלא ביודעין הוא בית נחמיה. אם קודם לכן הזכרנו שהמקום הוא מקום מקודש, הרי כאן הוא גם בית וזאת על אף פי שהוא נמצא במרחב הפתוח. בית מכיל ומקבל, בית ליצירות, ואולי גם בית לאירוח לצופים, ברוח אוהלו של אברהם שהיה פתוח לארבע רוחות השמיים.

מתוך קריאת הדברים נראה שלציון המקומות יש מקום חשוב בתופעה הנצפית. עסקנו במנהרה, בשדה, בכביש ועתה מבצבץ מושג שהוא 'בית'. בקריאה הפרשנית ההתמקדות ב'בית' שנגזר משם היישוב הוא גם ציון המקום הפיזי, אך בו בזמן הוא נקרא כמו סמל ומטפורה. בעולם הסמלים בית המגורים מסמל את הגוף האנושי ואת המחשבה האנושית – את חיי האדם. בפסיכואנליזה יש הרואים בבית סמל לשכבות המגוונות של הנפש. חדרי הבית מסמלים לעיתים את חדרי הלב, את חדרי הנפש או את תנימודע. הבית מסמל גם את שלב ההתכנסות פנימה שבחניכה, את הירידה אל תוך מחוזות אפלים לפני הלידה מחדש,<sup>68</sup> והרי לנו חיבור בין המנהרה שקודם לכן זוהתה כסמל ללידה מחדש, והינה הבית, המקום המכין אליו.

מטרי מתאר בספרו<sup>69</sup> את המושג 'בית לנפש' כמקום וכמרחב פנימי, כמצב המאפשר לנפש להתבונן בתהליכי הפנימיים. בעת שמטרי דן ביצירות ספרות מסוימות בהיבטים פסיכואנליטיים הוא מסביר "אדם יכול לדעת שיש לו 'בית' לנפשו, כאשר יש בתוכו את המרחב הפנימי, את ההרשאה והמוכנות להקשיב, להיות פתוח באופן המלא האפשרי לגרעיני נפשו [...] החיפוש אחר ה'בית לנפש' נמשך מהלידה ועד סוף החיים".<sup>70</sup> אפשר לראות כיצד תיאור זה משלים ומתחבר לדברים שמצאנו אצל היוצר עצמו, כאשר הוא מתאר את החיפוש המדיטיבי ואת החיבור לנפשו פנימה.

מכאן שהחיבור בין המקומות הפיזיים שצוינו למילה 'בית' הנרמזת מתוך שם המקום הנבחר לכל האירוע, מעניקים את המשמעות שלכאורה מובנת מאליה, שבה היוצר המתבונן בעולם, תר אותו

67. שלא כטענת היסוד שלי שבה הטקסט הנקרא פטור מהתחייבות לכוונת המחבר, ברצוני לדון במידע שציינתי כאן. גאדאמר טוען שהעיסוק בפרטים ביוגרפיים של המחבר לא נועדה לרדד את משמעות עבודת הקריאה המשוחררת מכוונת המחבר, אלא להרחיב את יריעת ההתבוננות מתוך כך שאופק הפרשנות המתאפשר יגיע לנקודה עמוקה יותר. ראו: H. G. Gadamer, *Truth and Method*, trans. J. Weinsheimer and D. G. Marshall, New York 2003

68. פישמן (לעיל הערה 28).

69. 'מטרי, בית לנפש: החיפוש אחר העצמי האמיתי והמרחב הנפשי, בעריכת ג' גלעד, מושב בן שמן 2005.

70. מטרי (שם), עמ' 59.

ומתעד, עסוק בו בזמן בסביבה הפנימית שלו – אלה הם החיים הנפשיים המאפשרים לו לחוש את תחושת 'היותי חי', בבחינת אדם לעצמו ואדם בעולם. נוסף על כך הטבע בחוץ בין שהוא בשדה, במערה או במנהרה, בין שהוא בכביש או מתחתיו – כל אלה בעבור היוצר הם ארצו שלו – זה הבית.

כמה מן העבודות אכן מוכיחות שהיוצר עסוק בביתו הפנימי, כלומר הנפש. אדם הוא תבנית נוף עצמו, אדם הוא תבנית נוף מולדתו.

להלן העבודה דיוקן עצמי – ביער קולה והעבודה אני – דיוקן עצמי – חזיונות:<sup>71</sup>



איור 7: אני – דיוקן עצמי בטבע

בחלק אחד מתוך התערוכה שהגדיר היוצר טמיר ונעלם, הוא מציג אוסף עבודות שכדבריו צולמו "כאן, בטבע שסביב לכם (על הרצף שבין יער קולה לתל חדיד בעיקר)".<sup>72</sup> מתוך כך אפשר לראות שהמושג 'בית' רוצה לומר המקום שלי, ביתי, ארץ ישראל. כך עולה גם מתוך היצירה שנקראת 'סלון – 1948':

בכול האזור הזה האדמה רוויה בממצאים ארכיאולוגיים מתקופות שונות, וכשאני מהלך 'על גביהם' הם עולים ובאים אלי במגוון רגשות והתייחסויות שהם מעלים בי. כאן בצילום רצפת בית חבויה בין הריסות בתל חדיד, עליה הצבתי קפיצי מזרון שמצאתים זרוקים בסמוך. באזור זה התגוררו יהודים בתקופת הבית השני, פאגנים ונוצרים (הכנסיה

71. יש מקום לומר על היצירות המוצגות עוד דברים רבים הנוגעים לשפת האומנות, אך אני מציגה אותם בהקשר לטענות ולתובנות שאני מעלה כאן.

72. מתוך **במנהרה אשר בשדה: תערוכתו של אהרון קריצר**, עמ' 2.

בפארק שוהם (לדוגמא) ופולסטינים עד 1948. בנוסף למדתי שבתל חדיד היה גם ניסיון להקים קיבוץ דתי בתקופת 48, והוא ננטש אחרי כשנה ומחצה.<sup>73</sup>

'סלון' הוא מקום בבית, מקום נוח להסבה, מקום של ביטחון. קריצר מביים 'סלון' במקום רווי היסטוריה מקומית, כאילו רוצה לומר 'עכשיו זה המקום שלי, שלנו'.

לפיכך עולה מתוך דבריו של היוצר כיצד נרקם החוט ההולך וקושר בין תודעתו הפנימית שלו לבחירת המקום בית נחמיה ממקום מודע וגם כחלק מזיכרון קולקטיבי תת-תודעתי.

עד כה עסקנו בחלל התצוגה, היינו ב'מקום' ובכל מה שעלה והשתמע ממנו. היצירות שהוצגו כאן הוסיפו עוד תוקף וחיזוק למה שעלה מתוך תהליך הקריאה הפרשנית.

השלב הבא הוא שלב ההתכנסות, זה שמכניס אותנו לתוך המנהרה ומזמן התבוננות ביצירות עצמן ובמושגים שנקשרים ליצירות אלה. יש לציין שהתערוכה המוצגת מחולקת לשני נושאים, והמאמר הנוכחי דן בקטגוריה שנקראת 'אורות מאופל'.<sup>74</sup>

### חושך ואור - אותות ואותיות

האסוציאציה הראשונה שקשורה לצעידה לעבר המנהרה שמוצגות בה יצירות אומנות מתחום הצילום מוליכה למונח 'קאמרה אובסקורה' (לשכה אפלה). מכשיר אופטי שיוצר דמות דר ממדית מעצם תלת-ממדי. מבחינה אופטית דומה עקרון פעולתו של מכשיר זה לעקרון פעולתה של המצלמה. מאז המצאתה שימשה קאמרה אובסקורה כלי עזר לציירים, והייתה נדבך מרכזי בהתפתחות הצילום. לקאמרה אובסקורה נודע גם תפקיד מטפורי בפילוסופיה והיא שימשה מודל לאופן שתצפית מוליכה להיקשים ולמסקנות אמיתיות על העולם. קאמרה היא למעשה מילה לטינית שמשמעותה 'חדר' – זו הלשכה האפלה.

פרופ' מנחם לוורבוים כתב זאת לאחר ביקורו בתערוכה:

כל משיכת צבע היא אפנון של אור. האור מתנה את היצירה. היא מתרחשת בו. משיכת הצבע מסתירה את מופשטות האור כדי לגלות אור המתקדם בממשות היצירה. היא תרה אחר האינסופיות העשירה שהאור מאפשר. מאמץ אחר הוא ליצור עם האור. להפוך את האור למדיום של מימוש. לחצוב בו, לחקוק בו ולזקק. בתערוכה 'במנהרה אשר בשדה' נלכדים אורות, יוצאים מהראשוניות [...], מהקמאיות של האור שטרם האיר. קרני זרימה נחצבים וחוצבים בתורם כרשימו[ת] על מצע נייר. האור כאנרגיה ראשונית לפני שיהפוך למאפשר או למצע.<sup>75</sup>

73. שם, עמ' 3.

74. העבודות מתוך הקטגוריה השנייה שנקראת 'טמיר ונעלם' הוצגו בדיון על המקום ונגזרותיו.

75. מתוך דימויים והגיגים מתוך ועל התערוכה "במנהרה אשר בשדה", עמ' 2.

קריצר לוקח את הצופה אל המנהרה החשוכה שתלויות בה עבודות צילום. עבודות צילום נוצרות באמצעות אור, כאשר הפיתוח שלהן נעשה בחדר חושך.<sup>76</sup> במנהרה הצופה מתבקש להאיר על העבודות באמצעות פנס כדי שיוכל לראותן. שוב מתנהלת כאן פעילות שמזכירה את תהליכי היצירה. אפשר אפוא לומר שהצגת התערוכה על כל המשתמע ממנה וגם תפקידו של הצופה הם מעין 'תמונת ראי' לעבודתו של האומן. בדרך זו היוצר גורם לצופה לחיות את התערוכה בכלים של עצמה, להיות שותף בתהליך היצירה, הגילוי, החשיפה ורגעי ההארה. וריאציות של חושך – לשכה אפלה או מנהרה, אלומות אור – של שמש או של פנס. הצופה יוכל לצפות בצילום רק כאשר הוא יאיר עליו. נראה שקריצר לוקח את הצופה למעבדת הצילום המסורתית, לחדר החושך, ורק לאחר הפעילות המתבקשת יבקע הצילום וייראה.

נראה שגם בפעילות זאת מסתתר מסר חתרני. היוצר מנהל דיאלוג סמוי בין מסורות לחידושים. המצלמה האנלוגית לעומת מצלמת הטלפון והפנס שמאיר על היצירה המוצגת. קריצר "גרר" את הצופה לשדה, למנהרה, הציב שם תערוכה מסקרנת (מעצם כל האירוע), ועתה אם לצופה לא תהיה תאורה מלאכותית, הוא לא יוכל לצפות בתערוכה. כל האירוע המדובר משרטט מערכת יחסים בין היוצר לצופה. מצד אחד היוצר המאמין בכני אדם, מאמין שיגיעו לצפות בתערוכה, מאמין שלא יהרסו את התוצרים, שלא יגנבו אותם, הוא מאמין שימצאו דרך לראות את העבודות, ומצד אחר הוא מאתגר, מציב מלכתחילה את כל הקשיים ואת הבלתי אפשרי מתוך אמונה שלמה שהכול יהיה אפשרי. גם זו דרך להוציא 'אורות מאופל'.<sup>77</sup>

האור והחושך הם תנאי ראשוני לעבודת הצילום, הם הכלי והחומר. אומנים יוצרים מתוך שלושת החומרים הפוטנציאליים של המציאות:<sup>78</sup> 1. האובייקטים הפיזיים או הדמיוניים שהם 'נושא הציור'; 2. החומרים הפיזיים שנבחרו לשם ביצוע היצירה; 3. חומרי הנפש של היוצר בבחינת הרהור, רגש, חוויה ועולם פנימי. אלה הם החומרים הפוטנציאליים במציאותו של היוצר. האור והחושך הם חומרי העבודה של העוסק בצילום, גם כאן הקריאה הפרשנית רואה באור ובחושך לא רק חומר פיזי ליצירה, אלא גם מושג וסמל טעוני משמעות.

'אורות מאופל'<sup>79</sup> הוא צמד מילים שיכול להיקרא כמטפורה המתארת מסע חיים של אדם בינו לבינו, בינו לטבע, בינו לאלוהיו, בין הנסתר לנגלה, בין המצוי לרצוי. אורות מאופל זה לא רק פעולת הצילום, וגם לא רק היצירות המתגלות לצופה כאשר הוא מאיר עליהם בעודו נמצא בחלל חושך. אורות מאופל מתארים רגעים של הארה, מצבים שבהם היוצר משוטט, רואה, בונן,

76. דברים אלה נכונים לצילום המקורי האנלוגי ולא לצילום דיגיטלי.

77. כפי שזכור זה שם של קטגוריה אחת בתערוכה.

78. לורנד (לעיל הערה 5).

79. זה השם שהיוצר נתן לחלק אחד של התערוכה.

מהרהר. זהו 'מסעו של הגיבור' – דרך החתחתים המוליכה אל האור הנכסף, כפי שמתאר זאת קארל יונג<sup>80</sup> בבקשו לתאר מסע של התפתחות נפשית, חיפוש וגילוי של ה'עצמי'.

קריצר, כסייר המשוטט בעין סקרנית על העולם, הולך כסומא באפלה, ובו בזמן ער ובהיר מבט. הוא צד מראות חד-חושיים:

המצלמה מלווה אותי לכל מקום (חוץ משבתות בהם אני יוצא אל הטבע בלי המצלמה), אני והיא יוצאים לדרך ולא יודעים מה נפגוש ומה יתגלה בנו הפעם – נענים לקריאה האברהמית 'לך לך' ולקריאה הזוהרית 'תא חזי' ('בוא וראה').<sup>81</sup>

הוא הולך בחשכה במוכן הולך ולא יודע מה יראה. מה תלכוד עינו, כיצד תסייע המצלמה, מה יעשה האור בלשכה האפלה, מה יתגלה, ומה יישאר כזיכרון פיזיחזותי וגם נפשיאיש. קריצר הולך כאברהם, מאמין, תמה, מלא פליאה, רואה ונוצר, רועה ויוצר. הגילוי של המראה שהוא מבקש ללכוד כצלם, גם הוא סוג של אור שבקע מן החשכה, אור בבחינת הארה, גילוי. לאור המטפורי מצטרף אור של ממש המאפשר להבקייע את הדימוי מתוך החושך. והינה עוד מעשה לידה שכבר נרמז לנו מעצם המקום 'המנהרה'. כל רגע של צילום הוא רגע של הבקעה, רגע של הולדת.

מעשה 'אורות מאופל' כאמור וכפי שכבר הובן לא מסתיים כאן. הוא ימשיך הלאה כאשר היוצר יחזיר את היצירות לעומקי האדמה, יציב אותן באפלה כשהן מחכות תדיר לרגעי ההארה של הצופה בכל מובן. יצירות אלה נוצרו באור, נטמנו בחשכה ונוצרות מחדש בכל פעם באורו של המבקר, ובעת שהן מוארות הן מאירות, שבות וחוזרות להאיר. יש כאן תהליך של מחזוריות, סוג של שקיעה וזריחה.

הניגודים חושך ואור וירידה ועלייה מתכתבים עם התפיסה היונגיאנית המדברת על טבע החיים. השלמות על פי יונג היא הידיעה –הקבלה–ההכלה–ההכרה בקיומם של הניגודים. יונג מדבר על ניגודים ומחזוריות, מוות–חיים–מוות הם מחזורי חיים של התעוררות והתפתחות. ניוון ומוות שאחריו תמיד מגיעה החזרה לחיים. מחזור זה משפיע על כל החיים הפיזיים ועל היבטי החיים הפסיכולוגיים, כפי שמסבירה זאת אסטס.<sup>82</sup>

זו התנועה שאחריה שקיעה ושוב תנועה. אסטס מסבירה שכוחות אלה של מוות–חיים–מוות הם חלק מטבענו, זו סמכות פנימית היודעת את הצעדים: "מכירה את מחול החיים והמוות. מורכבת מאותם חלקים של עצמינו היודעים מתי דבר יכול, צריך וחיוב להיולד ומתי עליו למות".<sup>83</sup> כמו

80. ר' נצר, מסע הגיבור: תהליך התהוות הנפש במיתוס, במעגל החיים ובתריפה, בעריכת מ' ברק, בן שמן 2011.

81. מתוך במנהרה אשר בשדה: תערוכתו של אהרון קריצר, עמ' 1.

82. ק"פ אסטס, רצות עם זאבים: ארכיטיפ האשה הפראית – מיתוסים וסיפורים, תרגמה ע' גינצבורג-הירש, תל אביב 1997.

83. אסטס (שם), עמ' 128.

הירידה למטה אל המנהרה והעלייה ממנה עם אוצר התובנות, זה האור הבוקע מהחושך, וייתכן שגם מתהליכי היצירה ומהמפגשים הרבים של האומן בדרכו המחפשת והיוצרת.

קריצר בעבודתו משתמש באור הפנימי הבוער בו, באור החיצוני הבוקע ובאורות השאלה והתשובה כחומרי עבודה. בקטגוריה שנקראת 'אורות מאופל' קריצר עוסק ב'כתיבה באור' (פוטוגרפיה) ונותן לה "משמעות מחודשת".<sup>84</sup>

העיסוק בכתב ובאותיות הוא חלק מתהליך ארוך ורבישנתי ששמר קריצר בסוד, כדבריו. זו פעולה שהוא מתאר אותה "הנעת האותיות. זו דרכי במדיטציה, זו דרכי בחיבורי רוח, זו דרכי בתפילה",<sup>85</sup> גם בדרך זו בא לידי ביטוי החיבור בין האלוהי לאנושי. בגוף עבודות זה לצד שימוש באור, היוצר מחבר ליצירתו את הכתב, אותיות, גרפולוגיה בתורות מיסטיות – ורואה בהן יצירה וטיפול. בעבודות מקטגוריה זו היוצר מניע אותיות בדרך מדיטיבית בהגיית מילים ובשעה ש"האור הבוקע (מפתח המערה למשל) משמש לי כדיו והמצלמה כמכחול, ותוך הנעת המצלמה האור יוצר רישום חד פעמי הנרשם בדימוי המצולם".<sup>86</sup> האור שנרשם על פני הדימוי המצולם מאפיל עליו והופך להיות הדימוי המרכזי – קו מואר ומפותל, כפי שנראה בהמשך. בתוך פעילות זו נאמרות אותיות, נכתבות וגם מופיעים קטעי פסוקים על גבי היצירה.

גוף העבודות 'ציור באור' מתארים מבחינה חזותית ורעיונית אווירה מיסטית, שמימית, שאין בה דמות ואין בה גוף, למעט גופו של קו האור המתפתל אל תוך עצמו, מואר ומאיר. בעבודות אלה אפשר לראות זרימה והתכנסות, התפשטות וריכוז, אור בתוך אפלה, שיש בה סוד והתגלות כאחד. אלה עבודות שנעשו בטכניקת צילום, נקראות צילום אך הן נושקות לעולם הציור: "האור משמש כדיו והמצלמה כמכחול [...] האור יוצר רישום חד פעמי"<sup>87</sup> – ציור באמצעות פעולות של צילום. דימויים אלה בתוך המצע הדרממדי הופכים לצורות בעלות נפח ומייצרים אשליה של גופים תלתמדיים השטים במרחב. בעבודות אלה הצילום לא מנסה לתעד מציאות פיזית נראית, ולא נוגע לאובייקט נתון. הצילום יוצר את המציאות ברגע של אמת, ברגע של אור שנלכד ומונע. זה לא צילום שמקפא מציאות נראית, זה צילום שמייצר מציאות חדשה בשביל להיראות.

בגוף עבודות זה משולבות האותיות כחלק מתהליך היצירה, וטקסטים בכתב יד המונחים בשולי היצירה. שילוב זה מוכר באומנות במושג 'כתב ודימוי', שבו נצפים ביצירה אלמנטים מעורבים – דימויים חזותיים וטקסט מילולי כאשר הוא עצמו מעביר תוכן ונושא צורה, שכן האות הכתובה היא סימן צורני וגרפי או כפי שניסח זאת לאקאן<sup>88</sup> בתארו את האות כמשענת של המילה.

84. מתוך **במנהרה אשר בשדה: תערוכתו של אהרון קריצר**, עמ' 1.

85. שם, שם.

86. שם, עמ' 2.

87. שם, שם.

88. א' ואנייה, **לאקאן**, תרגם ע' סקברר, תל אביב 2003.



סדרת העבודות שנקראות מדיטציה באותיות<sup>89</sup> מתכתבת עם הגישה הקבלית הרואה באותיות כוחות רוחניים שמפיעים על הנשמה ומשולות ל"אני של האדם". גישה קבלית זו מטעימה שרק כאשר עשרים ושבע האותיות יהיו בתוכנו, נכיר את המציאות השלמה. שילוב האותיות בעת ההתכנסות המדיטטיבית והשימוש באור ובאותיות משיקים למנהג הקבלי להמציא סימנים מתוך המציאות כדי לבטא רגשות רוחניים.

המציאות על פי הקבלה משולה ל'לבן' שהוא אור עליון שאין לו גוון או צורה. אדם המתחיל להרגיש את האור העליון משול לנקודה שחורה בתוך האור. זוהי התחלה של בניית הכלי הרוחני. לא נרחיב את הדיון ברעיון הקבלי העוסק באור ובאותיות, אך די אם נראה את הכוונה ואת התוצר בעבודות המוצגות, ואת החיבור בין אלה ל'האני' של היוצר "ניתן לומר כי האותיות הן מלכות המשולה ל'אני' של האדם, המתחברת לכל הבחינות שלפניה. אלו התרשמויות האדם מן האור העליון, ברמה בה הוא יכול להשיג את המציאות שמחוצה לו".<sup>90</sup>

להלן סדרה של עבודות מתוך אורות מאופל:



איור 10 : אנא

בעבודה הנעת האורות – דיוקן עצמי אנחנו רואים כיצד מהדהדת יצירה זו לגישה הקבלית הרואה באותיות "מלכות המשולה לאני".

89. ואנייה (שם).

90. קבלה לעם, 'העולם נברא באותיות', 26.10.2010, [/https://www.articles.co.il/article/59634](https://www.articles.co.il/article/59634), העולם 20% נברא באותיות 20%

העבודות בקבוצת טמיר ונעלם מרתקות ולא נדון בהן כאן, אך נציין שגם אלה שייכות לאותו קו מנחה של יוצר היוצא לדרכים, למסע פיזי ונפשי, רואה עולם בדרכו, מראה עולם בדרכו ומזמין את הצופה-המבקר-הפרשן לרדת אל מתחת לכביש, ומשם גם לרדת לסוף דעתו. ובסופו של דבר, כמו תמיד תהיה זו ירידה לצורך עלייה במובן של התעלות הרוח. התעלות הרוח של הצופה-המבקר-הקורא עולה מתוך דברים שנכתבו על התערוכה, למשל דבריה של פרופ' תמי וולף מונזון:

זוהי תערוכה מְחַבֵּרֶת – בין תמונה לתנועה, בין מיסטיקה להתכנסות מדיטטיבית, בין אותיות ומלים לבין פיגורטיביות, בין הדימויים הנפלאים שתלויים על קירות המנהרה משני צדדיה, לבין המבקרים המתבוננים בהם, באמצעות הפנס של הטלפון הנייד. זהו [...] חיבור בין ציפור הסיס שמקננת בתוך המנהרה לעץ האלה שסוכך על אחד הפתחים כווילון, זהו חיבור בין אור לצל, בין החשיכה של המנהרה לאור הבוקע משני צדדיה, חיבור בין המרחב לבין הדימויים עצמם, שבמרכזם מתח בין אור לבין צל, מתח שמשקף גם במחשבת התמונות של האומן. זוהי גם הזמנה לְקֶשֶׁב, להתבוננות שקטה ואינטרוספקטיבית, הזמנה להתעמקות. אהרל'ה הוא [...] אומן נפלא. עמוק ורגיש, שבעבודותיו מעורר בנו את הרצון להיות קצת יותר קשובים לקול הפנימי שבתוכנו.<sup>91</sup>

### בסימן שאלה - סיכום כפתיח

המאמר עוסק בתערוכה 'במנהרה אשר בשדה', מציג אותה וקורא בה קריאה פרשנית. המאמר עוסק בתופעה, קרי תערוכה, ובכמה מרכיביה וסממניה. ההתמקדות כאן עלתה מתוך חוויית הצפייה, ההתבוננות הפיזית והרעיונית, קריאה, פרשנות וחשיפת כמה ממשמעויות העומק המשוקעות בה. זו התמקדות נקודתית בתצוגה, מתוך בחירת מושגים ומוצגים שעלו או נשזרו בגלוי מעל פני השטח או לחלופין נרמזו בין הדברים או נלמדו כדבר מתוך דבר.

נקודות המוצא בתהליך פרשני זה נשענות על גישה הרואה בטקסט גוף פתוח ועצמאי הנתון לפרשנות.

התערוכה מציגה תופעה שעומדת בפני עצמה – יש בה טקסט חופשי פתוח המזמן מסע וקריאה פרשנית, בבחינת חוויה תרבותית שהיא עצמה כמוה כיצירה. על פי הגישה האומרת שגדולתה של יצירת אומנות הוא בהיותה מסקרנת ומזמינה לקריאה בתהליכים שבהם הגלוי והנראה הוא חלק ממה שהיא יכולה להכיל. אין הכוונה להראות בקריאה פרשנית זו אמיתות חד-משמעיות, וגם אין זה אומר שקריאה זו היא היחידה המתאפשרת. גדולתה של יצירת אומנות חיה ובוועטת היא שאפשר לקרוא אותה קריאה אין-סופית, בדיוק כשם שאין שום ציור שמגיע לידי גמר, כפי

91. מתוך דימויים והגיגים מתוך ועל התערוכה "במנהרה אשר בשדה", עמ' 8.

שמציג זאת מרלרפונטי:<sup>92</sup> "כל יצירה משנה, משפיעה, מאירה, מעמיקה, מאשרת, מהללת, יוצרת מחדש או יוצרת מראש את כל היצירות האחרות. אם היצירות אינן קניין עולמיים, אין זה רק מכיוון שכמו כל דבר הן חולפות מן העולם, אלא גם מכיוון שכמעט כל חייהן לפנייהן".

לצד העיון שמוצג כאן אפשר לומר שהתופעה הנצפית מעוררת סוגיות ושאלות בתחומים מגוונים ורלוונטיים, אפשר להרחיב את הדיון לעוד כיוונים אחרים שכמה מהם לא נבדקו כאן. נציג כמה מהשאלות החשובות שאפשר לקשר לתופעה המוצגת. אלה הם חלק מהשאלות שאפשר לשאול בדיון בתערוכה זו, אך לדעתנו מקומם בדיון אחר. נעמוד עליהם כאן בקצרה כפתח וכפתח לדיון נוסף.

אוצרות – דנו בחלל שנבחר להצגת התערוכה, בחנו אותו בהיבטים פסיכולוגיים, סמליים, הגותיים ומילוליים. אך יש לציין שבחירת חלל לתצוגה היא שאלה אוצרותית שאפשר לעסוק בה בהרחבה. במאמר זה עולות שאלות אלה: מהי החשיבות ומהי המשמעות של חלל התצוגה? האם יוצר יכול להיות האוצר של תערוכתו? האם בחירה בחלל תצוגה כזה תאפשר חשיפה ראויה ורחבה של התערוכה? האם בחירת המקום מעידה על ההחלטה של היוצר להגביל ולהגדיר את מספר הצופים? איזו אמירה יש בנקיטת עמדה זו? האם החלל הנבחר מכבד את היצירה או להפך? איזו משמעות יש לסוג של תצוגה זו בתוך השיח של עולם האומנות ומה מידת השפעה שלה? אלה הן שאלות על שאינן עוסקות במסר ובאמירה האישית של היוצר כפי שהוא התכוון וכפי שהיא מתפרשת, אלא הן שאלות של אומנות, תרבות, פילוסופיה ואוצרות.

אומנות – היה אפשר לעסוק בשאלות העוסקות בשפת האומנות, בטכניקה, באופן עיצוב החלל והצגת התוצרים, היה אפשר לבחון האם תערוכה זו עונה על ההגדרה של 'מיצב תלוי מקום' (sight specific). שאלה אחרת נוגעת לפעולת הצילום ולתוצרי התערוכה. החל משנות השבעים והשמונים של המאה העשרים הצילום נעשה בעל חשיבות בתור אומנות כפי שלא הייתה לו מעולם.<sup>93</sup> הצילום כבר אינו רק בבחינת טקסט תיעודי המנסה להביא אמת חד-משמעית, היסטורית, כמו שאין בכונתו להעתיק את המציאות לעדות ולזיכרון. בחלק מן העבודות המוצגות בתערוכה האור הוא צבע; התנועה, הזמן והחשיפה הם מכחול; והיוצר המצלם חותר אל הלא נודע כדי שיתגלה וייודע. התערוכה הנוכחית מציגה שאלות מתחום הציור הצילום המיצב-האומנות. שאלות של ייצוג, שאלות של אמת כמו מהי יצירה אומנותית איכותית או מהו מקום היצירה האומנותית האיכותית.<sup>94</sup> מדיום הצילום נמצא גם מחוץ לתחום האומנות ומופיע בתהליכי דיון וחשיבה בין-תחומיים בתחום התרבות החזותית, חקר הצילום רואה בשעתוק שיח חזותי הבנוי

92. מרלר-פונטי (לעיל הערה 42), עמ' 81.

93. ר' מימון, 'תיאוריית הצילום המודרניסטית של מייקל פריד', ד' אריאלי-הורוביץ, א' ברטל ונ' מאירי-דן (עורכים), פרוטוקולאז' 2013: כתבים חזותי: מתודולוגיות בחקר התרבות החזותית, ירושלים תשע"ג, עמ' 127-133.

94. רשלבך (לעיל הערה 13).

בתוך הקשר תרבותי והיסטורי.<sup>95</sup> מכאן יש מקום להבין שהתערוכה מזמנת עיון ודיון בשאלת הצילום, בהיבטים המגוונים של המדיום וכיצד הוא פועל בתערוכה זו על קו התפר המאחד בין אומנות צילום לתרבות חזותית.

על תערוכה זו שהיא תופעה ראוי לומר שהיא בבחינת הטקסט שהצליח בחיזורו אחר הפרשן היצירתי, זה שהפיח בו חיים נוספים גם ברמת תכניו וגם ברמת הצגתו בתודעה ובזיכרון.

הציטוט להלן מתחבר לרעיון של התערוכה במנהרה אשר בשדה כתערוכה הסמויה מן העין, ודווקא כשזאת התגלתה, היא נתנה לעשות בה את מעשה הקריאה הפרשנית שאולי גם פולשנית ולחלץ ממנה את הסמוי, ברוח דבריו של בארת האומר שיצירת אומנות איכותית חייבת לעורר למחשבה חוזרת ונשנית:<sup>96</sup>

מה היא באמת העיר מתחת למעטה העמוס הזה של אותות וסימנים, מה יש בה ומה היא מסתירה [...] הרקיע נפרש ובו נודדים עננים לבושיהצנפֶה שהמקרה והרוח מעניקים להם, וכבר מזהה האדם הקשוב דמויות...<sup>97</sup>

95. ר' אורן, 'תרבות חזותית - מבטים צילומיים', א' מכטר (עורך), אוריינות חזותית: עיון מחקר יצירה, תל אביב 2010, עמ' 51-79.

96. בארת (לעיל הערה 1).

97. קאלווינו (לעיל הערה 14), עמ' 19.