

שלומי ללוש בדיוק עצמו

אלה קריגר

נקודת המוצא של שלומי ללוש היא התבוננות. בעולם הוא מוצא הדהודים לסוגיות תיאולוגיות-קיומיות וציוריות שמעסיקות אותו, וחזותו, המשתנה מצויר לצויר, מגלמת דמויות הלקוחות ממדרשים ומיתוסים. ההתבוננות "פנימה" ו"החוצה" מקבלת משמעות מורכבת בתוך דיוקן אשר לא שואף לדיוק פיסיונומי ובצויר היוצר באמצעים סטאטיים דרמה סיפורית.



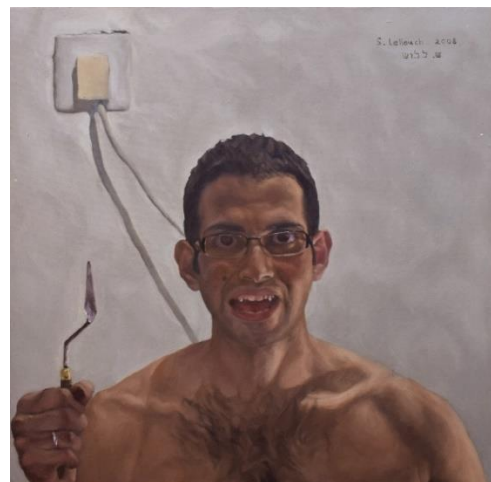
דיוקן עצמי, שמן על קרטון, 45/55 לערך, 2005. אוסף דני זק.

"דיוקן עצמי" (2005) צויר בשמן על קרטון במסגרת סדנת אמן עם הצייר דני זק. בעקבות מפגשי עם הדיוקן (שהקדים את המפגש עם שלומי) חיפשתי ברחבי אורנים את הנפיל המתואר בצויר. הצויר שכנע אותי קודם כל דרך הדמות המתוארת. חזה חשוף, ג'ינס, ישיבה רפויה, כתפיים שמוטות לאחור, ידיים משולבות לפניו, מבט סטואי, מצטרפים לדמות מיתולוגית אשר נדמה כי היא מסתובבת במחוזותינו. הסמיכות לפרוטומה הכהה מוסיפה להרואיות של הדמות ומבקשת את השוואתן. גבר צעיר החולם בהקיץ ואיש זקן חושב. מי החפץ ומיהו היצור התבוני? מסתבר שגם הפסל הוא דיוקן עצמי של שלומי.

נראה כי יותר מאשר מדובר בציור של דיוקן עצמי, זהו ציור של טבע דומם. הדמות נטמעת בסביבה כאחד החפצים ומדגישה את הקומפוזיציה הנסוגה של החלל הציורי. שלומי צייר עצמו עם רגליים עצומות, עליהן מונח חזה רבוע, וראש קטן. קיפולי מצע הקרטון התוו את מבנה הציור בו שלושה פאנלים מרומזים בשלושה מישורים. החלק התחתון מורכב ממשולשים בצללים שעל הרצפה, במפגש עם החלון, בין הרגליים, ובין לבין בד המושב. משולש נוסף מרומז בשתי הברכיים והראש, ומחבר את פאנל הבסיס עם הפאנל האמצעי שעמוס בפריטים. בחלק זה נמצאות שתי הפרוטמות, וברקע שידת עץ ועליה תרמוס, רדיו ופסל לבן שנגלה דרך צלליו. רוב שטח הפאנל העליון מתאר קיר המעצים את ה"דרמה" של קמטי הקרטון. כך, מה שנראה כמו סדק או קילוף של צבע בקיר, הוא למעשה נתון קיים בקרטון, אליו מגיב הציור. השעון, מסוג אלה שידייקו רק פעמיים ביום, תלוי במרכז הקיר, ונראה כי אלכסון הגרזן הוא הדבר היחיד שמאיים על האווירה הסטאטית.

בציור מוקדם זה, כמו-גם בציורים מאוחרים יותר, החלק העליון, בין אם מדובר בקיר, תקרה, או שמיים, הוא רחב יחסית. הוא לכאורה ריק, אך משקלו הציורי רב, הוא "דוחס" את מרכז הציור ומעמיס משא על כתפי הדמות. "דיוקן עצמי" (2005) מכיל עוד מאפיין חוזר בציורים של ללוש. הגרזן, שבציור זה מתפקד בצורה סימבולית כחרב דמוקלס, מטרים את השימוש בקיפאון ובפוטנציאל של תנועה ככוח דרמטי בדמויות. בקריאות הבאות אתמקד בעניין זה.

"דיוקן עצמי" (2008) רחוק מהעמדה הסטואית וכבדות הראש של קודמו. ללוש מציג עצמו כעבריון ציור אחוז טירוף, עיניו קרועות לרווחה, ניביו מחודדים, והוא מאיים לצייר. סכין הציירים מרמזת כי מדובר בגרסה פארודית לביטוי האומלל "מרוקאי סכין". חוט החשמל הוא הפתיל הקצר שלו, שנראה גם כמו וריד בולט במצח. "מי ידליק אותי?" מעבר לבדיחה, שלומי הוא צייר שלוקח סיכונים. הוא מוכן "להתאבד" על הציור שלו. אינו מנסה למצוא חן, ומשכיל לבטא עצמו מתוך עמדה מסויגת וספקנית, עליה ויתר בציור זה.



דיוקן עצמי, שמן על בד, 60/60, 2008

ב2013 ללוש מוצא עצמו בדמותו המיוסרת של טנטלוס, אותו גיבור מיתולוגי אשר נענש על ידי האלים כי גנב מהם אמברוסיה, המזון שבזכותו הם חיים חיי נצח. עונשו היה לעמוד בבריכת מים בה צומח עץ פרי, כאשר מי הברכה והפרי נסוגים ממנו בכל עת שהוא מנסה להרוות את צימאווו ולהשביע את רעבו. כמשל לכישלון חוזר ונשנה, עונשו של טנטלוס נקשר עם עונשו של סזיפוס, עליו נגזר לגלגל סלע במעלה ההר ולראות אותו מתגלגל למרגלותיו שוב ושוב ושוב ושוב.

איך ללוש מעבד את סיפורו של טנטלוס בציור?



דיוקן עצמי (טנטלוס), שמן על בד, 100/135, 2013

טנטלוס הוא בן-דמותו. חשוף חזה, הוא רכון במאמץ מעל מים ירקרקים, צדודיתו מעידה כי הוא חדור מטרה. ידיו משוכות בכאב לאחור, האחת קשורה ואת השנייה מפלח סוף. מטרתו היא להשתחרר, וכמו במיתוס, ללגום מהמים או לאכול מהרימונים. נדמה כי גדות הנחל המסולעים מכילים פרצופים אקספרסיביים המבטאים את ייסוריו או לועגים לו על ניסיונותיו החוזרים ונשנים. הקהל הדמיוני מחכה לראות מה יקרה. אולי טנטלוס יזנק, וידיו משוכות לאחור כדי לקחת תנופה לקראת קפיצת ראש אל מים רדודים מדי? מרבית הצופים, מעיד ללוש, רואים קודם את הרגע שלפני הזינוק, ורק במבט שני מגלים את הידיים הכבולות הקשורות בסיפור המיתי. ציורו אינו מכריע בין חזרתיות ללא תכלית ובין האפשרות לזינוק מוצלח ושאיפה שתתגשם. זוהי אולי קריאה אקזיסטנציאליסטית המעוניינת למצוא משמעות בחזרה, והניסוח המורכב שלה בתוך הציור של ללוש נבנה על המתח בין תנועה וקיפאון.

איזו מן "תנועה" זו? ועל איזה "קיפאון" מדובר? לא מדובר בסטיל צילומי, בתיעוד סנאפ-שוטי של רגע מסוים. אלא דווקא במשך שאופייני לציור הקלאסי, אשר נבנה במלאכת מחשבת של הרמזים ושכבות, ומתווה התבוננות קשובה, לעיתים בלשית. לצורך העניין, בציור זה אני יכולה לדמיין את טנטלוס עומד שעות במים הדלוחים, נאלץ להמתין בסבלנות עד שהציור

יפוענח. בצירורים מאוחרים יותר, המתח הזה יגולם בדמות אשר מציגה את המצב הסטאטי שלה דרך מחווה תיאטרלית בה התנועה מכילה גם את חוסר התנועה.



איש עירום ושחור כפחם (דיוקן עצמי), שמן על בד, 144/110, 2016

את "איש עירום ושחור כפחם" (2016) אני מפענחת ביחס ל"טנטלוס" (2013). גם כאן, פוזיציות הגוף מסמלת מאמץ דרך חוסר תנועה, המוצגים אל מול קהל דמיוני. ב"טנטלוס" הסלעים האקספרסיביים היו הצופים, וב"איש עירום" זהו דיוקן אביו המחייך של ללוש. הצירור המאוחר יותר חושף כי אחד הסלעים דומה מאוד לאב.

שלומי הוא האיש העירום, השחור כפחם. כותרת הצירור, אשר איננה אמירה פוליטית על עבדים בארה"ב או על גזענות ארצישראלית, מתייחסת ל"מדרש הקדיש"¹ לפי המדרש, אב של בן שנטש את מצוות הדת נתון בלימבו של בין שמיים לארץ ולא מוצא מנוח עד שהבן, בהנחייתו של ר' עקיבא, אומר עליו קדיש. הלימבו כולל ייסורים פלסטיים ומחרידים בהרבה מהמשימה של סזיפוס – האב חוטב את העצים שאחר כך ישרפו אותו בהם. אם כן, הביטוי "שחור כפחם" מקבל תוקף מיוחד. על אף המדרש המחריד, הדמות בצירור מצליחה לשמור על איפוק ולשאת את העול בגבורה ובחן רב. יותר מאשר איש הנידון להישרף, הדמות המצוירת, הנושאת בולי עץ, מזכירה בעמידתה הכיאסטית גברים עם טלאים ונשים עם כדים. לכן, הקומפוזיציה הנערמת של סביבת הסטודיו, הכוללת את כן הצירור, נוף מצדה המונח על צדו, והתקרה הגבוהה הדוחקת את הדמות אל מחוץ למסגרת, מדגישה דווקא את כוחה ויופייה של הדמות. עיבוד הקושי באמצעים אסתטיים עולה גם מתוך הטיפול הצורני בהרי יהודה. נוף זה הוא טעון במיוחד עבור שלומי, וקשור עם טרגדיה אישית. בצירור, תווי ההרים מודגשים ומוזרים ביופיים.



מקל שקד, שמן על בד, 105/90, 2017

ב"מקל שקד" (2017), אני מדמיינת את הדמות התמירה העומדת וגבה לצופה ככזו המודעת להיותה מצוירת ולזמן הרב שלוקח לצייר. גם אם נראה שהיא צועדת קדימה, הרי שהצעד הזה נמשך כמו נצח. יותר מאשר מתבוננת בפרח השקד, הדמות מציגה עצמה כמתבוננת בפרח. עולה התחושה כי ההתבוננות בפרח היא מגמתית. ואכן, נדמה כי הפרח שבידה נשלף כמעשה קסמים, ומטרתו היא להסיט את תשומת הלב מהשמיים האפורים, מבשרי הרעות. בקומפוזיציה סימטרית שבמרכזה שביל רחב, נדמה כי הפרח מתחרה בנקודת המגזז ומסיט אותה ואותנו ממסלול אשר סופו לא מזהיר – יופי כהסחת דעת מנחמת, אשר באורח פלאי מבליח מתוך היום-יום.

זוהי דמותו של הצייר, המתאר עצמו כירמיהו בתחילת נבואתו. "ויהי דבר-יהוה אליי לאמור, מה-אתה רואה ירמיהו; ואומר, מקל שקד אני רואה. ויאמר יהוה אליי, היטבת לראות: כי-שוקד אני על-דברי, לעשותו. ויהי דבר-יהוה אליי שנית לאמור, מה אתה רואה; ואומר, סיר נפוח אני רואה, ופניו, מפני צפונה. ויאמר יהוה, אליי: מצפון תיפתח הרעה, על כל-יושבי הארץ."²

עץ השקד, המקדים לפרוח, מסמל חזון של התחדשות וחיים. מראה זה מגובה במראה נוסף, סיר נפוח המעיד על התלהטות גבולה הצפוני של יהודה, אשר תתרחש במהרה. כמו במקור התנ"כי, גם הציור מפגיש שני גורלות ואורג את שני המראות זה לצד זה. התקופה בה החל ירמיהו הצעיר את קריירת הנבואה שלו מתורגמת בכלים ציוריים לנקודת זמן הרת-גורל.

הושטת היד עם הפרח וההתבוננות בו הן מחוות תיאטרליות המדגישות את הדרמה בסיפור המקראי. על אף צלה של הדמות, שלכאורה מחבר אותה עם סביבתה, היא נראית תלושה ממקום זמן, כמו על במה. ואכן, הרקע בציור הוא נוף ה"נפתח" אל ירמיהו, בדומה לווילון של תפאורה. עצם ההתבוננות מתגלה כפעולה פרפורמטיבית הקשורה עם נבואה, וההתבוננות של ירמיהו בפריחת השקד היא חזון אופטימי היכול להתהפך באבחת מבט.

כמו פריחת השקד, גם התכלות הקיקיון מרמזת על כך שדבר האלוהים ממחר להתבצע, והמציאות עלולה להתהפך באחת. ב"דיוקן עצמי עם קיקיון" (2019) שלומי הוא יונה הנביא המתצפת אל נינה כדי לראות מה יעלה בגורלה ובגורלו. לאחר שהתנבא לאנשי נינה שעירם הולכת להיחרב כי עשו את הרע בעיניי ה', תושבי העיר חזרו בתשובה ואלוהים מחל להם. כעת, יונה מתצפת אל העיר מבעד לשיח הקיקיון, מודע לתפנית בעלילה, ובעיקר מוטרד משינוי הסטאטוס שלו מנביא חורבן לנביא שקר.

הציור מתאר את הרגע שלפני התכלות הקיקיון. יונה נאלץ לצפות באופן פאסיבי בגורלו אשר אין לו שליטה עליו. הוא קפוא. עמדה מייסרת זו נקשרת עם חוסר האונים שלו בניסיונו הפאתטי לברוח מאלוהים. לאחר שאלוהים ציווה עליו לנבא חורבן לתושבי נינה, בירת אשור, יונה התרעם על הצבתו בניכר וסירב פקודה. הוא בורח, נקלע לסערה בים, נבלע על ידי דג, ובסופו של דבר, נאלץ למלא תפקידו. גורלו רודף אותו, והוא מנסה בכל כוחו להתנגד לו. הקיפאון בציור, כמו גם הפעלתנות-יתר בבריחה, ממחישים את המלכוד בו נמצא יונה.

בהמשך הסיפור, אלוהים מעוניין להוכיח את יונה על כך שרחמיו מופנים רק כלפי עצמו ולא כלפי עיר שלמה. הוא מקים לו מחסה מפני השמש כדי להרוס אותו לאחר מכן. ברגע אחד מצמיח קיקיון אשר יצל על ראשו של יונה, וברגע אחר שולח תולעים שמחבלים בקיקיון, ורוח יבשה שגורמת ליונה להתעלף. יונה חווה את הפרדוקס הקיומי במלוא עוצמתו ומבקש את מותו.

בעוד שמרבית הפרשנים רואים בסיפור ככזה המגחיך את יונה, הציור מאפשר פרשנות אחרת. הסיטואציה המקראית בציור ממוקמת בסמוך לכפר ברוך, אזור יחסית חם ויבש אשר בימי הקיץ אכן מעודד משאלת מוות. הצופים בציור מוזמנים לאמץ את נקודת מבטו של הנביא, אשר מציץ מעבר לשיח ומתחבא מאחוריו. הוא כורע בתוך צמחייה לא מעובדת בשולי המושב, לצד שביל שבקצהו רכב חקלאי. נקודת מבטו היא נקודת מבטנו. זהו אירוע קיקיוני אשר ללא דמותו של הצייר בתפקיד הנביא, היה נראה כמו נוף פסטורלי המעלה בזהירות ביקורת כלפי קידמה. בתוך המפגש המוכר בין טבע-חקלאות-תעשייה נוצרה דרמה יש מאין. הדרמה מתוזמנת לרגע בו עלי הקיקיון עדיין בשרניים ומסבים ליונה צל ומסתור. ידיעת גורלו של יונה הופכת את הרגע לטראגי, ומעלה על הדעת סצנה מתוך סרט מסע בזמן. שלומי נשתל בסיטואציה שעליו לפענחה – האם מדובר בעבר או בעתיד? האם ביכולתו להשפיע על

גורלו? זוהי אחריות משתקת. נדמה כי הפרדוקס של נבואת החורבן, נבואה אשר יתכן כי מטרתה היא אי-הגשמתה, הוא גם הפרדוקס של מסע בזמן. סוגיות של גורל והתערבות, ידיעה ואי-ידיעה: הכל צפוי והרשות נתונה.



דיוקן עצמי עם קיקיון, שמן על בד, 200/140, 2019

בציור זה מ2019, המדגיש את קוצר-ידו של יונה, עולה גם הסכנה שטמונה באור השמש. ניתן לראות בציור "ונפל אור" (2018) ככזה המטרים את הקשר בין מחוות היד ובין התעתוע הנקשר באור, קשר אשר יחזור ויתפתח בציורים נוספים.

חדר ובו מיטה וחלון. שני גברים, אחד שרוע על המיטה והשני עומד מעליו, כמו נגלה אליו מתוך חלום. שניהם שולחים ידיים. השרוע מרים ידו, והעומד רכון כלפי ידו הכבדה שנשלחת אל עבר השרוע.

נפילת האור על הקיר שמעל המיטה מסמנת את מעבר השעות. השניים נראים קפואים ברגע סוריאליסטי מתמשך. אור פלורסנטי קר בוקע מבין חרכי התריסים, מאיר את העומד מאחור, והופך את דמותו לצללית. הצל והאור מסמנים את תווי גופו ומשטיחים אותו באחת. בהגיעו אל השוכב, האור הופך במפתיע לאור מלטף וחם, ומפסל דמות נפחית וחיונית.

הכותרת, "ונפל אור", מרמזת על משקלו הרב של האור בציור של שלומי ללוש. איך אור יכול ליפול? האם האור הוא כמו גוף שפועל עליו כוח המשיכה? בתלמוד הבבלי, יופיו של ר' יוחנן מתואר כאור הנגלה דרך גרגירי רימון בכוס כסף, "בין חמה לצל".³ כך גם הדמות העומדת אשר מאחוריה בוקע אור. זהו יופי הקשור באור בונה ומפרק, מרצד, מסמא, ומתנוצץ.

הכותרת, "ונפל אור", מפנה אל מדרש⁴ בו ר' יוחנן בא לבקר את ר' אלעזר שחלה. ראה שהוא גר בבית אפל, גילה את זרועו ונפל אור. שאל את ר' אלעזר: על מה אתה בוכה? האם

משום שאינך מרבה בלימוד תורה? האם בגלל מזונך הדל? האם מכיוון שאין לך בנים? הנה, זו העצם של בני העשירי, שמתו כל בניי. השיב לו ר' אלעזר: "על היופי הזה שיבלה בעפר אני בוכה." ועל כך שניהם בכו יחד. אם כן, האור נקשר ביופי ובצער על היותו בר-חלוף. עיון במדרשים נוספים מאיר שהמושג "נפל אור" מרמז גם על כוחות סותרים של מיניות ואיסורים ותשוקות לא ממומשות.⁵



ונפל אור, שמן על בד, 180/120, 2018. אוסף דובי שיף.
העומד הוא שלומי ללוש עצמו, והשוכב הוא הצייר מתן בן כנען. בד הסדין הרפוי-מתוח, ומסגרות האור שנוצרו על הקיר מרמזים על תנאי הציור – בד על קנבס. החלון הפתוח הוא גם פנייתו של הציור אל מציאות כלשהי, פנימית וחיצונית. ובמרכז הציור – הציירים. בעוד שבמדרש, הדמות שוכבת על מיטת חוליה, מתן דווקא נראה חיוני. הבורדו והבז' בבגדיו משתלבים עם צבעי המצעים, ונוכחותו הפיזית מועצמת דרך הקפלים. תיאור מדוקדק של קפלי בד בציור הקלאסי היה פעמים רבות אמצעי להוספת חיות לדמות, כמו-גם עדות לוורטואוזיות של הצייר. כך גם בציור הנוכחי. לצדו של מתן מונחת עצם של זרוע, אשר במדרש היא עצם בנו העשירי של ר' יוחנן וקשורה עם ניחומו של ר' אלעזר. בציור, העצם משנה את תפקידה. האם מתן "זורק עצם" לשלומי? או שדווקא שלומי מספיד את הציור של מתן? עולה כי מלבד הצער המשותף על היופי החולף, זהו גם מפגש בין עמדות שונות בציור, ויחסי כוחות בין שני הציירים.
האור, כשחקן ראשי בתוך הדרמה הציורית, מגלם מתח זה במלוא מורכבותו.



שני דורות ועץ חרוב, שמן על בד, 160/96, 2019

הציור "שני דורות וחרוב" (2019) מציע ייצוג נוסף של ידו הכבדה של הצייר, אשר ספק נתמכת במקל, ספק מציירת באמצעות המקל על הקרקע. בסצנה המרמזת אל חוני המעגל, הסימון המעגלי מזמין קריאה ספירלית החושפת בהדרגה את שכבות הציור.

- איש, לא צעיר ולא מבוגר, עומד מתחת לעץ סמיך צמרת. הוא נשען בידו הימנית על מקל דק אשר קצהו נוגע באדמה.
- איש, שמורכב מראשו של אנדרה ללוש, אביו של שלומי ומגופו של שלומי, משרטט משהו על הקרקע שלמרגלות עץ חרוב.
- שלומי נושא על כתפיו את ראשו של אביו אשר מת באופן טראגי לפני 23 שנים, בסצנה המאזכרת את הסיפור על חוני המעגל והחרוב.



בסיפור, נטיית החרוב מסמלת מחשבה על הדורות הבאים אשר יזכו ליהנות מהעץ. בציור, ההכלאה בין שלומי ואביו חותרת תחת הפנייה האופטימית אל העתיד, ומציעה גרסה פסימית להעברה בין-דורית.

איפה אביו של שלומי נגמר ואיפה שלומי עצמו מתחיל? לצופה מבחוץ הדמות נראית כיחידה שלמה. למעשה, ראש האב לקוח מצילום ילדות בו שלומי הילד גולש במגלשה, ואביו רוכן אליו כשידו (השמאלית) תומכת בו. בתצלום האב נראה מחויך, ובציור, על אף המימד המימטי שבו, פניו נראות מיוסרות והוא כורע תחת נטל. שלומי הצטלם תחת עץ חרוב בפוזיציה דומה לזו של אביו וביסס את ציורו על הכלאה בין שני הדורות. השוואת הציור לתצלום העכשווי של שלומי (תצלום אשר לא מובא כאן) מעידה כי במעבר לציור, גם צמרת העץ השתנתה והתעבתה. כעת היא נראית כמו ענן דחוס ומעיב של ריח חזק שמזכיר לא רק זרע גברי אלא גם מוות (מסתבר שהריח של החרוב מטרתו למשוך חרקים תוך שכנועם שמדובר בחיה נרקבת).

לפי האגדה, האסטרטגיה של חוני להורדת גשמים בבצורת היתה לסמן סביבו מעגל ולא לצאת עד שיורד גשם. כלומר, חוני היה צדיק פוטנטי אשר בכוח תפילתו ועקשנותו חולל שינוי במציאות. הפעולה של סימון כפעולה מחוללת שינוי בהקשר הציורי מעלה על הדעת מספר מקורות העוסקים באופייה של הפעולה היצירתית. ברנט ניומן, מחלוצי האקספרסיוניזם המופשט, המשיל את היצירה לבריאה, ובטקסט "האדם הראשון היה אמן" (1947) דימה את הקו שהאדם הראשון שרטט בבועץ עם מקל כפעולה האנושית הראשונה. עוד לפני שהשתמש במקל ככידון, האדם צייר עם המקל קו בבועץ. כלומר, הפעולה היצירתית היא ראשונית ומהותית לנו יותר מלחימה.

שימוש נוסף במקל מוכר מציורי ההשפרצות של ג'קסון פולוק. בציור בו המקל עצמו לא נוגע במשטח הציור, ורק הטיפות הזולגות ממנו מכתימות את הקנבס, הפעולה היא מעין משגל-

נסוג ציורי. מה שאנו רואים בציור של פולוק הן שאריות המסמנות את הכוריאוגרפיה שלו על הבד שעל הרצפה, אותה לא ניתן לנתק מהתוצר הסופי. תוך הימנעות ממגע ישיר בין המקל והמצע, והפיכת התנועה הממשית לנושא הציור, נראה כי פולוק חילץ את הציור מהסטאטיות שלו.

מהי העמדה של ללוש לגבי פעולה בציור, ובפרט, לגבי ציור-פעולה?

הציור של שלומי נחצב במאמץ. הוא לא סימון ראשוני על הקרקע או תוצאה של תנועה אקספרסיבית על הקנבס, אלא נבנה במהלך סיזיפי המגולם בדיוקן הצייר. דמותו כפופה, הוא כורע מכאב, וידיו כבדות ומגושמות. הקיפאון, מאפייין שהוא בילט-אין במדיום הציור, הופך לתוכן פסיכולוגי ופיזי בעבודות. בהתאמה, תנועת היד הופכת למחווה, לייצוג של "ג'סטה" אשר מגלמת הן את הפוטנציאל והן את אי מימוש.



דיוקן עצמי עם אבני שיש גדולות, שמן על בד, 105/160, 2019

ב"דיוקן עצמי עם אבני שיש גדולות" (2019) ננקטת גישה לכאורה הפוכה – היד היא עוצמתית בצורה מוקצנת. לא מדובר ביד רפויה, כבדה, כבולה וקפואה המתוארת בדיוקנאות קודמים, אלא ביד אשר בכוחה למוטט עמודי שיש מהמאה ה-2 לספירה. הציור מזכיר תצלומים בהם נוצרת האשליה כאילו המצולם תומך בידו במגדל פיזה, עוטה על ראשו כובע שהוא בעצם כיפת הטאג' מאהל, מחזיק בידו עץ רחוק על חולות לבנים, וכו'. עולה כי עתיקות בית-שאן מזמנות תצלומים מאותו הז'אנר.

בית שאן היא עיר הולדתו של שלומי, והחזרה אליה היא חזרה טעונה אל מקורות שעימם הוא מקפיד להתווכח. העיר אשר בעבר תוארה כפתחו של גן עדן,⁶ מופיעה בציור בחורבותיה

ומומשלת ל"פרדס", מקום שהוא בו-זמנית מרחב קונקרטי-תחום ומקום רעיוני-שמימי. שלומי שלח אותי אל המדרש "ארבעה נכנסו לפרדס" מאגדות חז"ל. בסיפור, ארבעה חכמים נכנסו לארמון מפואר ומסוכן.⁷ הארבעה צריכים להיזהר מפני אבני השיש החלקות והמבהיקות, אשר עלולות להיראות להם כמים. סכנה זו של פגיעה פיזית נקשרת לסכנה בלימוד תורה,⁸ ומקבילה בין אשליה אופטית ואשליה רעיונית. אם ישכילו הארבעה לזהות את החומר האמתי של האבנים, ואם יעמיקו בלימוד על מנת לגלות את האמת, יצילו עצמם.

כיצד ניתן לגלות את החומר מבעד לחזותו המתעתעת? אחת הדרכים היא לשבור אותו. ואכן, עמודי השיש הרוסים ובמעבר מהתצלום לציור, נוספה להם חומריות מחוספסת והם אינם מבהיקים. תיאור זה מעלה על הדעת את אלישע בן אבויה, המורה המרדני שנכנס לפרדס, ו"קיצץ בנטיעות", כלומר, השתמש בידע שלו על מנת לשכנע את תלמידיו הצעירים לזנוח את הלימוד לטובת המלאכה. הביטוי "קיצץ בנטיעות" חושף כי לא רק שעמודי השיש בציור אינם חלקים, הם גם נראים כמו גזעי עצים כרותים.

עולה כאן קונפליקט – על מנת לגלות את האמת על משהו, ולחשוף את אבני הבסיס שלו, צריך לשבור אותו ולפרקו לגורמים, כך שהדבר אותו רצינו לפענח, איננו זמין לנו בצורתו השלמה. קונפליקט זה, המגולם בהריסות העמודים, עולה גם מהאור הנופל על הדמות. בעוד שחזית הדמות מוצלת, האור הבוקע מאחור מסמן את קמטי החולצה ותווי הגוף. ניגוד זה מעלה דמות שטוחה ושבורה.

ניתן לראות בציור זה צעד נוסף במהלך עליו הצבעתי במאמר זה. ה"אבנים הגדולות" פותחות את ה"דיוקן העצמי" אל מרחב החורג מהדמות, והחשדנות כלפי חזות הדברים מתגבשת לתמה ציורית. הציור צובע את הופעות התנועה, הקיפאון, האור והצל בדיוקנאות הקודמים בפילטר של ספקנות, ומציע דיוק עצמי אשר מערער על שלמות הדימוי. בציור זה, שלומי עוסק בצורה ישירה בתעתוע שבייצוג ומטיל ספק ביכולת לתפוס מהות קיומית חמקמקה באמצעות אובייקט סטאטי. אסטרטגיית הציור שלו מומשלת לניפוץ של פני שטח לטובת העמקה וגילוי חדש.

¹ מסכת כלה רבתי פ"ב

² ירמיהו א', פס' י"א – י"ד.

³ תלמוד בבלי, מסכת סוכה, דף נ"ה, עמוד א'.

⁴ תלמוד בבלי מסכת ברכות דף ה עמוד ב

⁵ תלמוד בבלי, מסכת קידושין, דף פא, עמוד א

⁶ תלמוד בבלי, מסכת עירובין יט א

⁷ על הקשר בין "פרדס" ו"ארמון" ראו <https://agadastories.org.il/node/311>

⁸ לימוד תורה מרומז במילה "פרדס", נוטריקון לדרכים השונות ללמוד תורה: פשט, רמז, דרש וסוד. כתבי האר"י ותלמידיו