

יד שמאל: מדורי השטן ויצירת האמנות




אוניברסיטת תל-אביב
הפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה ודוד כץ
הגלריה לאמנות ע"ש גניה שרייבר
יד מישל קיקואין

הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר
יד מישל קיקואין
הפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה ודוד כץ
אוניברסיטת תל-אביב

יד שמאל: מדורי השטן ויצירת האמנות

1.2.2013 – 16.11.2012

תערוכה
אוצרים אורחים: מנחם גולדנברג, גלילי שחר
אוצרת אחראית: אירית טל

קטלוג
עיצוב והפקה: דפנה גרייף
עריכת טקסט: דפנה רו
תרגום לאנגלית: טליה הלקין
צילום: אבי אמסלם, יורם וגנר (עבודות איתי קמינר),
ורהפטיג'ונציאן (עבודות יעל בלבן), אפרת לוזנוב
(עבודות בויאן), אלעד שריג (עבודת משה ניניו)

התערוכה והקטלוג בחסות
מכון שפילמן לצילום, תל-אביב



המידות נתונות בסנטימטרים, עומק x רוחב x גובה.
העבודות מאוספי האמנים, אלא אם צוין אחרת.

© 2012, כל הזכויות שמורות
הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר
ויד מישל קיקואין, אוניברסיטת תל-אביב

מסת"ב: 0-36-7160-965-978

פתח דבר

בחזונו הפואטי **נישואי העדן והשאול** (93–1790), מתאר וויליאם בלייק יקום מאוחד החף מקיטוב בין טוב ורע, בין חשכת עולם החומר לאור האמונה, יקום שבו החומר והתשוקה הפיזית נוטלים חלק בסדר האלוהי. בתפיסה רדיקלית זו של הטוב והרע, המורדת באורתודוקסיה ובממסד הדתי, השמים שורים ביחס דינמי ובלתי יציב עם הגיהנום ניגודם, שכן השמים ("הטוב") כפופים לסדר ולחוק התבונה ואילו הגיהנום ("הרע") משוחרר ממגבלות דכאניות וכולו אנרגיה, כוח ופעולה כמעט דיוניסיים. בקשר הנישואין הזה שבין ההפכים שאינם יכולים להתקיים האחד בלי השני, ידה של האנרגיה תהיה בסופו של דבר על העליונה.

במושג האנרגיה של בלייק גלומה את חוכמת השטן. רוחו המורדת והמהפכנית היא שמניעה את השאיפה להרוס את הסדר הישן (הפוליטי והדתי), היא שמובילה למסע רוחני, אישי ותודעתי פנימה, והיא שמניעה את מסע הנפש המתחקה אחר האמת, מטילה אותה אל תוך עולם הניסיון והידע, ומחברת אותה למחוזות הגוף; כי בהיותה החיים מקורה בגוף, ורק כך היא מבוע היצירה, ההשראה האמנותית וכוח הדמיון. המחשבה הדמונית ברוח בלייק – מחשבה אנושית שבמרכזה האדם ונסיונו בעולם – היא לבי־לבה של תערוכה זו, שעניינה הפיתוי וההעמדה במבחן ובד־בבד גם המחשבה והרפלקסיה הביקורתית. זוהי מחשבת "יד שמאל" היצרית, ידו של השטן הפורעת סדרי עולם וכופרת במוסכמות, יד החטא והמהפכה, היצירה והדמיון, הסכסוך הפנימי המייסר ובה־בעת גם ההכרה והגילוי העצמי.

כפילות פתלתלה זו היא במידה רבה תוצר של התקופה הרומנטית, שעשתה את השטן לגיבור של ספרות ואמנות, אבטיפוס של הירואיות וגורל טרגי, מורד ומהפכן שגורלו נחרץ. ידועה דמותו זו בפואמה **גן עדן האבוד** של ג'ון מילטון, המשורר האנגלי בן המאה ה־17, שהיתה מקור ההשראה ליוצרים רומנטיים כבלייק. מילטון הפך את התיאולוגיה של השטן לאפוס של מאבק וגבורה, החל במרידה בסמכות האלוהית ועבור דרך מסע של נפילה בלב הכאוס. ללא האטריבוטים המסורתיים שלו, מעוררי האימה, מילטון מציב את השטן כאנוש ואת נפילתו כגילום הרצון הבלתי נשלט לכוח ולשליטה, לגילוי הלא־נודע ולכיבושו.

במעבר אל המודרניות הרחיב האפוס הדמוני את אופקיו, הנפרשים בין תקדימיו הקלאסיים (**האיליאדה** של הומרוס) והרנסנסיים (**הקומדיה האלוהית** של דנטה, **ד"ר פאוסטוס** של כריסטופר מרלו) לבין מחשבת האחר העכשווית, שליבתה מסע שסופו הכרה באחרות האימננטית. האומץ להכיר בדמוניזציה של האחר ובדיכוי הזר והשונה, שורשיו כבר בהתנגדותו הרדיקלית של מילטון למונרכיה ולממסד הכנסייתי ובביקורת שמתח על היחס הבלתי שוויוני בין המעמדות ובין גברים ונשים ועל מחזיר ההתפשטות הקולוניאלית. לכן מחשבת "יד שמאל" מתגלה באמנות בעֶתות מצוקה, בימי מלחמות, במקומות הסובלים מדיכוי פוליטי, חברתי ודתי, בחברות שדוחקות לשוליים מיעוטים ויראות מפני הזר והשונה, בעולם של פיתוי צרכני וחזיונות עתידניים של איחוד בין אדם ומכונה.

תערוכה זו היא הפרי הדמוני של היאבקות דיאלוגית בין גלילי שחר, חוקר ספרות, תיאולוגיה וקבלה, ומנחם גולדנברג, שמחקרו הפילוסופי מתמקד באסתטיקה ובאמנות הפלסטית. המפגש הניב מסה חזותית המאפשרת להבין את ריבוי הפנים – פילוסופיים, תרבותיים, פוליטיים – של דמות השטן וכפילה באמנות הישראלית העכשווית. מחקרם מְזַמן קריאה ומבט אחרים על שדה נרחב של יצירה ופותח דיאלוג מפרה בין הדיסציפלינות האקדמיות השונות. על כך אבקש להודות מקרב לב לשחר, לגולדנברג ולכל אחד ואחת מן האמנים והאמניות המשתתפים בתערוכה.

תודה למשאלים על נכונתם להיפרד מעבודות שברשותם למשך זמן התערוכה. תודה מיוחדת לשלום שפילמן ולמכון שפילמן לצילום על תמיכתו בהוצאה לאור של קטלוג התערוכה, ול־DAA שיווק ספורט על התמיכה בתערוכה. תודותינו שלוחות לדפנה גרייף על העיצוב היפה והמוקפד של הקטלוג, לדפנה רז על עריכת הטקסט ולטליה הלקין על התרגום לאנגלית.

תודות נוספות לפרופ' יוסף קלפטר, נשיא האוניברסיטה, ולמר מוטי כהן, מנכ"ל האוניברסיטה, על תמיכתם בגלריה; לפרופ' חנה נוה, דקאן הפקולטה לאמנויות, על היוזמה והעזרה בהצגת התערוכה; לחברת טוקן על הקמת התערוכה; ולבסוף ליוסי עמבר, מנהל הבית, ולשרה קלר, מזכירת הגלריה.

אירית טל, אוצרת אחראית

יד שמאל: מדורי השטן ויצירת האמנות

גלילי שחר, מנחם גולדנברג

פרולוג

"יד שמאל" היא איבר, תלוש מגוף, זרוע נטויה/קטועה. "יד שמאל" היא יד חושבת, כותבת, רושמת, פורעת, שופכת. "יד שמאל" היא צורה, תבנית שופעת חומר. "יד שמאל" היא צד, הצד האחר (סיטרא אחרא), האחרות של כל צד: היא שמאל לימין, וימין לשמאל.

ליד שמאל יש היסטוריה קטנה ודמונית. יד שמאל היא של השטן. וכך נאמר, כי מידה רעה יש לו לקב"ה והיא בשמאל. זו היד של סמאל, הסומא לקדושה, השטן, המלאך המורד, ראש לשדים, חוגתו היא לילית. והם סיבה לנפילה, לגניבת הדעת, לגירוש, לפיצול ולהבחנה, ולכל הניסיון הקשה שיש בעולם.

יד שמאל מסמנת יצר ויצירה, דחף ופיתוי, לחישה ועורמה, הדחה וגניבת נשמה. יד שמאל היא היד של הניסיון: בתחום שלטונה הדברים עומדים בניסיון קשה. יד שמאל מדיחה, מסיתה. יד שמאל מוציאה דברים מהקשרם, עוקרת, נוטלת, פורעת, גוזרת, רוגזת. יד שמאל היא המצאה ואשליה, אור ומראית עין, חידוש והרס. גיבוריה – בעלי הכנף השמוטים, הגופים הנופלים, סמאל, לוציפר, איקרוס, מפיסטופלס.

ומצד זה (היד, הצד – צד שמאל) שופע הדין, ומכאן ההפרזה, הגודש, המידה המרובה, שוברת הצורות. ביד שמאל התאוה, עזות המצח, הרוגז, המרי. מכאן בא השיפוט המשחית, הביקורת, הגזירות. כאן נולדים בעלי הדין, המבקרים, השופטים, הנידונים והמעונים.

יד שמאל היא מקור לדימוי, הרע. ממנה שפיכת האור ובה ראשית לנראה, מקור ליופי, המתעתע, המפתה, השקרי. יד שמאל היא צורת הדימוי ותוכנו – התבנית הטבועה, החומר הגדוש, המאיר, האפל. כי ביד שמאל גם נפער תהום, ובה נאספו קליפות

ורסיסים ושאריות צבע. ובה מושב לגופים, יצורים, חיות. וכאן מושלים מלאכי חבלה. ויד שמאל היא ראשית ללימוד ותחילת כל דעת (שבגניבה), ודרך, וראש לכל ניסיון.

דברים ראשונים לעניין התערוכה

התערוכה "יד שמאל: מדורי השטן ויצירת האמנות" היא חלק מפרויקט מחקר שעניינו חשיבה ויצירה של מתוות יסוד בשאלת האמנות. "יד שמאל" אינה רק נושא או קונספט של תערוכה קבוצתית, אלא דרך, ושיטה לחשוב דרכה את האמנות כשלעצמה, כמושג – מושג היצירה ובעיית הצורה, מושג הייצוג, מושגי החומר, החלל, האור, הדימוי והדמות, ההפשטה והתבנית. מושג האמנות נבחן כאן גם מתוך זיקתו למסורת ההתגלות, להקשרי הפולחן וההלכה (האיסור על עבודה זרה), לשאלת הגוף והיצוריות (האדם, החיה).

"יד שמאל" היא דרך לחשוב, לפעול, לכתוב את שאלת האמנות. אך דרך זו עוברת ב"צד האחר", כלומר מתוך היפוך, הפרזה, סתר וסתירה (זה העניין עם "האחר" – שהוא תובע שינוי רדיקלי, עיוות, שבירה והזרה). לכן אין לטעות באשר לפשרה של תערוכה זו: עיסוקה אינו ייצוג השטן באמנות, או ייצוג הרוע. אנו מעוניינים בניסיון עצמו, הניסיון במובנו הדמוני – בלימוד הבא מן הפיתוי ומן המבחן הקשה; ניסיון במובנו הכפול, שתחילתו במבחן ("העמדה בניסיון") והמשכו בלימוד, בביקורת ובדעת (שהופכים אותנו ל"בעלי ניסיון").

את העבודות שנאספו לתערוכה זו יש לראות לפיכך כפרשנויות, התנסויות, התכתבויות עם המחשבה שאנחנו מכנים "יד שמאל". הושטנו "יד שמאל" לאמנים וכתרנו עימם ברית – אך זוהי ברית



דמונית המיוסדת על פיתוי ותחבולה, על תמורות וסתירות וביקורת, ברית התלויה בטווייה ופרימה של הקשרים. מקצת היצירות שנאספו כאן נענות למתווה התימטית של התערוכה ומביאות גופים דמוניים (מלאך נופל, שטן, לילית, בעל דין). מקצתן נענות לנגזרות יסוד של "יד שמאל" – עליית התהום, שפיעת החומר, הקליפה, שפיכת האור, הדימוי (הרע). ויש יצירות המסרבות, כמובן, לעמוד בניסיון.

את היצירות אספנו לפי ארבעה מדורים: **נפילה (בעלי כנף)**; **בעלי דין, ליליות; דימוי, רע**; ומדור ביניים בשם **מדרש החלונות**. כל אחד ממדורים אלה מתכתב, ועומד בזיקה, ומקיים דיאלוג (דמוני, דהיינו מהופך וסותרני, יצירתי אך מימטי, חושק באחר, הרסני ופורה) עם הנושאים של "יד שמאל". בין המדורים מתקיימת כמובן זיקה – על דרך התוספת, או על דרך הגריעה ("כל המוסיף גורע") – כי כל מדור ממשיך אך גם קוטע את המדורים הסמוכים לו. ובכל מדור ניכר כמובן גם דיאלוג פנימי בין היצירות הנאספות בו. מדובר בזיקות בין היצירות, חלקן סותרות ומובלעות, אחרות מודגשות היטב. ועוד: בכל אחד מארבעת מדורי השטן אנחנו מעמידים בניסיון גם את שאלת החלל ודנים בו (ורואים אותו) פעם בנפילה ובפעירה, ופעם בעלייה תלולה, ופעם בפרישה סימטרית, ופעם במקטעים, ופעם במחזורים ובשיבה.

תערוכה זו היא חלק ממיזם (והרי השטן הוא גם יזם, ו"יד שמאל" מחוללת יוזמה וזימה בעולם). לכן לא מדובר רק בפגישה (במובן התמים) של "תיאוריה" ומעשה האמנות. התיאוריה עצמה באה כאן במבחן נעשית "פרי ניסיון". וצריך לכן להוסיף כי גם הכתיבה בספר זה, כתיבת המבואות וכתיבת מדרשי היצירות, מסתמנת בסימנה של "יד שמאל". הכתיבה נעשית גם היא מתוך הפרזה וגריעה, סתירה והיפוך. כי כתיבה של "יד שמאל" אין בה שאננות עדיין אלא שיכרון (מפוכח) ומעורבות וקרבה, וקנאה עזה לנושאיה.

הניסיון, המחשבה

ובכן, ראשית דבר, אנו מושטים יד לאמנות, והיד? "יד שמאל". מהי "יד שמאל"? אנו שבים ואומרים, זהו איבר קטוע, גדם, צד אחר, תבנית פעורה של ניסיון. אך הניסיון (הפיתוי, המבחן) הוא בראש ובראשונה הניסיון של המחשבה. מחשבה של יד שמאל מפיצה ספק בעולם, ומרבה תוהו ותהייה, והיא עשויה כדין קשה (שיפוט, הערכה, דחייה, ביטול, שלילה). המחשבה של יד שמאל היא מחשבה גדושה, מופרות, טבועה בגופים ומלאה בחומר; זו המחשבה המכונפת (אך כנפיה קצוצות, שמוטות, והרי זו מחשבה של גופי נפילה).

אנו אומרים, כי יד שמאל היא יד (צד, יסוד, איבר) למחשבה. המחשבה עצמה נחויות כאן מצד שמאל, כלומר מתוך סתר והיפוך, עיוות והזרה. אך בהיבעת אנו לומדים את יד שמאל כידה האחרת של האמנות, היד השנייה, הלא נכונה, היד החסרה של הציור. באמנות של יד שמאל, דבר־מה חסר. כי יד שמאל היא שפיעת המחסור, והדברים הנבראים בה מלאים וגדושים בְּרִיק. החומרים של יד שמאל חסרים (גסים, פגומים, מגושמים), והם באים מתוך מחזורים של עלייה והתרוקנות, שלילה וחיוב, ותהייה. וזה העניין כאן: לשוב ולחשוב את שאלת האמנות משמאל: לחשוב את החלל מתוך הנפילה (החטא, הגירוש); ואת החומר – מתוך השפיעה (תסיסה והפרשה); ואת הצורה – מתוך השבירה; ואת הדימוי – מתוך הפעירה; ואת האור – מתוך השפיכה (שפיכת הדם, ההקרבה). וכך נעשית גם המחשבה עצמה: אחרת.

מחשבה וניסיון של שמאל נקשרים בחומר ובזימה (יוזמה, מפעל, פעילות). יד זו נקשרה במפעלי השטן, ונאמר עליה כי היא יד לחבלה, יד שאין בה רסן ואיפוק, היד הסוררת.¹ יד שמאל נחשבת גסה ונתפסת כמקור לחומר במובנו הרע – ההפרשה, התסיסה, הגידולים; ממנה נובעים הגופים הפגומים, בעלי המומים. ויד שמאל אינה רק בבחינת יסוד לחומר אלא גם סוד התבנית, והיא טבועה בצורה ובדימוי. לכן, לחשוב את שאלת האמנות משמאל פירושו גם לתפוס את פריצת התבנית ופריעותיה ואת היפוכי הדימוי וסתירותיו, ואת שבירת הצורות ועיוותיהן.

יד שמאל היא היד הפורעת, הפורצת, השוברת, ההופכת. היא מסמנת מחסור (כלומר, כל הדברים הנבראים בשמאל יש בהם חוסר, אי־שלמות, פגימה). קל לנו לפיכך לשער את כוחה של יד שמאל בבחינת תהייה והטלת ספק, חבלה והתנגדות, ונוכל לנחש את מקומה כמתווה (במשחק ובמחווה: הושטת יד) של משבר וביקורת. אך האם תיתכן גם מחשבה מחושלת (שיטתית, איתנה כברזל) של שמאל? האם ייתכן ניסיון של שמאל שבכל זאת נעשה שיטה (דרך פעולה, חזרה, שגרה ותכלית)? האם יש בשמאל תוקף פוליטי? את השאלות הללו אנחנו שואלים בשדה האמנות, כי האמנות מעניקה למחשבה גוף, בוחנת מושגים מתוך התחביר של עולמות החומר ומחזירה אותנו למתוות של בריאה והתגלות.

ועדיין, אם נישאל לפשר הפרויקט, נשיב בקולות רבים. כאמור: רצינו לבחון את מושג הניסיון, במובנו הכפול (פיתוי־מבחן, וידע), דרך הפרספקטיבה של יצירת האמנות, ומתוך כך להביא את המחשבה (ואת הכתיבה) לחוויה של היפוך, הפרזה וסטייה. על דרך זו נעשה הניסיון עצמו "קיצוני" (כלומר, תלוי במצבי קצה). ואכן, יש במפעל זה גם עניין בניסיון לשמו, כלומר בניסויים (במובנם האלכימי – והרי מדובר גם בהרכבות ובזיווגי תבניות ובתערובות ובזיקוקי חומרים), ולכן יש בו מימד נסיוני מובהק: המחשבה והפעולה האמנותית (והכתיבה) כולן נקלעו כאן למרחב של תהומות, תהייה ותוהו.

נשוב ונאמר כי יד שמאל אינה רק נושא אלא מתודה. יד שמאל מסמנת דרך, מתווה, התנסות. מדובר אפוא בניסיון גם במובן של פעולה, ועל כך יש להגיד דברים נוספים: מראשיתה נחשבה יד שמאל מתוך פעולתה בעולם החומר, שכן היא מסמנת תנועה, מחווה, עשייה (אם כבריאה ואם ככליה) של חומרים. אך במובן זה הפעולה של יד שמאל מהווה גם הקדמה, מבואה לכל ידע. האופן שבו יד שמאל פועלת מייצר מרחבים למחשבה, שכן פעולתה אינה

באה לאחר המחשבה אלא מייסדת את מרחב המחשבה. יד שמאל היא המחווה העושה צד וכיוון (אוריינטציה) בעולם, ובמובן זה פעולתה קודמת לכל "תוכנית". נשוב בהקשר זה לפרשת הגירוש מגן עדן (הנפילה): השטן מדיח את האדם למחווה של נטילה והפרזה (ליטול גם את פרי עץ הדעת), וזאת על דרך התשוקה המימטית (ההבטחה "והייתם כאלוהים"), ומתוך כך מביא את האדם לידיעה של סדר הדברים. האדם מגורש אל העולם ונעשה בו בעל ניסיון (בעל מחשבה, רפלקסיה עצמית, ידע על אודות הדברים). הפעולה של יד שמאל (הדחה, נטילה, הפרזה) יוצרת (מתוך הנפילה) מרחב שבו המחשבה יכולה להתמקם, ולפעול, ולטעות. יד שמאל מסמנת לכן את דרך המחשבה, כתשוקה, כפיתוי, כתחבולה, כידיעה (עצמית).

אך מתוך קדימות הפעולה למחשבה, נגזרת גם שאלת השימושיות.² הידע של השטן הוא ידע שימושי. מתוך הניסיון שקרה לו, האדם אינו נותן עוד שמות לכל נברא (כך עשה רק כאשר ישב בגן עדן) אלא הופך אותם לבעלי תכלית ושימוש. מעתה נעשים הדברים מתוך טעם זה: "בשביל מה?"³ ומתוך תחביר השימושיות עלינו להסיק גם את הפריצות שיש בעולם, שהרי אין לנו דבר פרץ יותר מן האופן שבו אנחנו עושים שימוש בדברים.⁴

יד שמאל היא אפוא מקור לניסיון שעניינו פיתוי וידע, ולכך נוסף תחביר הפעולה והשימושיות. ומה יוצא מכך? אנו לומדים כי יד שמאל מחבלת ומשחיתה ומוציאה דברים מן ההקשרים המקוריים של הבריאה אל תוך סדר חדש (זה הפשט: יד שמאל בוראת מתוך השחתת המקור האלוהי). אך מהנחה זו בדבר הפעולה של יד שמאל יוצא כי היא מחזיקה בעת ובעונה אחת פרקטיקה ותיאוריה, פעולה ומחשבה. בתחומו של השטן, הפעולה היא בבחינת מבואה למחשבה (ידע, רפלקסיה עצמית), והמחשבה? פועלת (מחבלת, פורצת, פורעת). לכן את תחומו של השטן יש

^[1] טענה זו עומדת בבסיס מאמרו של עמנואל קאנט "What Does It Mean to Orient Oneself in Thinking?", וראו: Immanuel Kant: Critical Assessments, eds. Ruth Chadwick and Clive Cazeaux (New York & London: Routledge, 1992)

^[2] השוו עם הערותיו של מרטין היידגר על תחביר הזמינות והשימושיות, "בשביל־מה" (um-zu), שבו מסתמן ניוונה של ההווייה, נפילתה למחזורי היומיומיות: Martin Heidegger, Sein und Zeit (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993), pp. 66-72

^[3] על "אמנות השימושיות" ועל האופן שבו השימושיות (אופני העשייה) אינה אלא מנגנון פעולה חתרני ושופע שמעבר לכל סכימה חברתית פונקציונלית, ראו גם מישל דה־סרטו, המצאת היומיום, תרגם מצרפתית: אבנר להב (תל־אביב: רסלינג, 2012), בעיקר עמ' 35–61. טענה ברוח דומה מעלה כבר סוקרטס בדיאלוג "פיידרוס" שיידון להלן, וראו אפלטון, פיידרוס, תרגמה מיוונית עתיקה: מרגלית פינקלברג (תל־אביב: חרגול, 2010), עמ' 420.

לראות כתחום ביניים, שלישי במניין, שהוא בין הראשון (תיאוריה) לשני (פרקסיס) ומתקיימים בו תנועה ומשחק. ותנועה זו, שהיא בסיס לניסיון, היא תמיד בריבוי (השטן מציע מגוון של אפשרויות, דרכים ופעולות, כוחות, צורות, דימויים).

ואנו זוכרים עדיין את השאלה: האם בכוח יד שמאל לעלות מסדר של דרך ופעולה, מחווה והזרה, קטיעה ושבירה, היפוך והפרזה, אל סדר השיטה? למדנו כעת כי יש בשמאל גם תחביר של תכלית ושימושיות. הניסיון שהשטן מעניק לאדם אינו חדר פעמי. אדרבא, הוא מעניק לאדם את המחשבה (ידע ותחבולה) בבחינת כלי (טכניקה). מה שתחילתו כמחווה (הפיתוי הראשון), כאירוע (החטא הקדמון). נעשה מחזור (הישנות, חזרה, שיבה). בניסוח אחר: בכל מחשבה טמון הניסיון של יד שמאל שהיה למחזור, כתבנית. האין זה גם סודה של הדיאלקטיקה, התחביר (הדמוני, הטרגי) של השלילה, של השימה־לֵאָל (Aufhebung)? את המתווה הזאת של ניסיון הנעשה בשמאל, בבחינת חומר וצורה למחשבה, אנו פורשים בתחומה של יצירת האמנות. האמנות נעשית במובן זה לשרה של נסיונות וניסויים.

כעתה נתבונן במתווה זו בתרבות הפילוסופיה, וראשית נשוב לאפלטון – שונא האמנים, הבוגד במורו, הפתיין, המלשין, הכתבן, בעל הדיאלוגים.⁵ בדיאלוג פיידרוס, המספר על עיוותי התשוקה והתעלות הנפש, דן סוקרטס בצד השמאלי של המחשבה. צד זה נרמז תחילה ביד שמאל של פיידרוס, כי בה מנסה פיידרוס להסתיר את נאומו של של ליסיאס ועל דרך זו הוא מפתה את סוקרטס, מעורר אותו למחשבה. המחווה של פיידרוס (מחוות יד שמאל) היא איור למחשבה פתיינית (מחשבה של יד שמאל), שמתוכה נפרש ומתגלה הדיאלוג האפלטוני (ברוכים הבאים לפילוסופיה). סוקרטס מתאווה לשמוע את נאומו של ליסיאס בגנות האהבה, שנאמר בו כי האהבה מעוררת קנאה ומביאה טינה ומחלקת חילוקים ומרחיקה ידידים. והאהבה היא בגוף, ולכן מושב האהבה הוא הדבר החולף, הנידון להתכלות. הנה, מה שמסתירה יד שמאל הוא שיח שמאל: השיח בדבר התשוקה

המימטית, ההרסנית. סוקרטס מאזין לנאום ומשיב בנאום־דרשה משלו על רעת האהבה, כי האהבה באה מן התשוקה, והתשוקה מביאה להפקרות בעולם (פריצות). האהבה מבקשת את הגוף, ובקשת הגוף סותרת את ההיגיון. התשוקה היא מין מחלה, שיגעון וכורח. כך מצטייר המאהב בנאומו של סוקרטס: האוהב הוא גבר קנאי, נוטר טינה, מפוחד. אך הדיאלוג אינו מסתיים כאן, כי סוקרטס חווה התגלות. אות משמים מגלה לו כי טעה בדבריו ופגע בשמו הטוב של אַרוֹס. סוקרטס חוזר בו לפיכך מנאומו הראשון, שהיה בו "גם מן הטיפשות וגם מחילול הקודש" (איזו אירוניה בריאה יש בדברים אלה, ואין זו האירוניה היחידה והאחרונה ב"מחזה" פילוסופי זה).

סוקרטס מתחרט אפוא ונושא נאום שני, מתוקן, בזכות האהבה, ובתוכו משל הנפש. נאמר על הנפש שהיא בדמות מרכבה, ואת המרכבה נוהגים שני סוסים מכונפים. הנפש המכוונת עולה ויוצאת מן הארץ ומתקיימת כך מחוץ לגוף, בהתמד ובתוקף. על דרך זו, כאשר היא עולה מחוץ לקליפת השמים, היא רואה את מראות האמת. אך יש והיא נמשכת מטה בשל הסוס השחור, הסוס הרע, וכנפיה נקרעות והיא נופלת מטה ושבה אל הארץ ומתגלגלת בחיי גוף.

גוף התשוקה הוא גופו של הסוס השחור, גוף "עקום, גוש עצום המחובר כאילו באקראי, עב עורף, קצר צוואר, חרום אף, שחור צבע, עיניו אפורות וכתמי דם נראים בתחתיותיהן, חבר לחוצפה ולרהב, שעיר באוזניו, חרש ובדי־עמל הוא נשמע לשוט ודורבן יחדיו".⁶ הסוס השחור אינו יפה, מראהו אינו טוב, צורתו עקומה, מעוותת. הוא פורע סדר ומגלם את הפריצות, ועל דרך זו בלבד הוא צורת הניסיון כולו.

בסוס השחור של אפלטון מתגלה גם מעלת הניסיון שאנו מייחסים ליד שמאל, ניסיון של מחשבה (ואתגר של כתיבה) הבאים מתוך פיתוי, ואחריתם – הנפילה. לכן את הסוס השחור של הפילוסופיה צריך לראות במקביל ובסמוך ובהבדל לבעלי הכנף האחרים, לוציפר וסמאל, המלאכים הנופלים, שנפילתם

^[5] בספר זוהר מתואר השטן כמלשין, זה שהופך ומהפך בלשון, רטוריקן. ההלשנה כרוכה בסדר, והשטן מגלה את הסדר של פרי עץ הדעת ואת סודו (השקר) של אלוהים (שאיים על אדם כי ימות אם יאכל מפרי עץ הדעת). אפלטון אף הוא מלשין על/את סוקרטס: נותן לו צורה בלשון הכותבת אותו כדמות (אשליה), תוך שהוא מלשין על מחשבתו, על שיחותיו, על סודותיו.

^[6] פיידרוס, לעיל הערה 4, שם עמ' 387.

בוראת את מרחבי הפעולה ויוצרת מקום למחשבה. ואנו שבים ושואלים: האם בכוחה של מחשבה זו (השמאלית) להיעשות בחישול? להיעשות פוליטית?

הערה על הפוליטיקה של יד שמאל

אנו חיים בעידן שבו המושג "שמאל" איבד מערכו. בתערוכה זו אנו שואלים גם "מה נשאר מן השמאל?" (*what is left?*). הגניאלוגיה הדמונית מעניקה למושג "שמאל" כוח ותוקף אחר; היא מדלגת על ההבחנה בין טוב לרע כדי לפעור ולהציב שאלה אחרת, שאלה על מקורות היצירה (התוהו), וגזרת מתוכה מתווה אחרת (סיטרא אחרא) לשאלת הניסיון האנושי. יד שמאל נחשבת לתהייה ומיוחסת לספק, אך יש בה גם מידת הרוגז וממנה בא הדין הקשה. עם זאת לא מדובר כאן רק בביקורת לשמה, שיפוט ודיאלקטיקה של הרס ובנייה. ראינו כי מן השמאל באות גם מתודות של שפיעה והשפעה, סתר וסתירה, היפוך והגזמה. יד שמאל גוזרת תחביר של היפתחות, השלכה ושהייה קשה, עיקשת, בעולם. השמאל מסמן כוח ונוכחות, ולכן אין כאן "מלנכוליה של השמאל", כלומר התבוססות בפואטיקה ובפוליטיקה של התוגה (הסתגרות, ויתור, השתעשעות אסתטית)⁷ או בפטישיוזם של יפי נפש. יד שמאל מסמנת דווקא שיבה אל החומריות (הפגומה), אל השפע (פעירת המחסור). אך בראש ובראשונה יד זו מסמנת את כורח הפעולה, והרי מתוך ההשלכה (הנפילה, הגירוש) נעשית גם השליחות (הדרך, הכיוון) של האדם בעולם.

נשאל זאת אחרת: האם מתוך הניסיון של יד שמאל עשויה לצמוח גם תפיסה רדיקלית של תיקון? האם במתווה של פעולה־מחשבה דמונית נמצא גם כתיבה הולמת של שאלת הצדק?

לשאלה זו יש כמובן מראי־מקום מובהקים במסורת,⁸ השוזרת את "הצד האחר" בדיאלקטיקה המשיחית ותיקון העולמות. אך המעבר מתחומו של הדין לתחום הצדק אינו ברור מאליו,⁹ והוא כרוך גם בסיבוכים אסכטולוגיים (הדין מביא את סופו של העולם, ועל דרך הרסנית זו את תיקונו הגמור). מכאן שאת שאלת הצדק אי־אפשר להפריד מסוגיית הכוח (הקדוש, האלוהי/שטני).¹⁰ אך לא את התוכנית ההרסנית של תיקון העולם אנחנו מעוניינים להעתיק מתחום המסורת, כי בצד שמאל נעשות כידוע גם בריתות חשובות, שאפשר לכנותן הומניסטיות. והרי אין לו לאדם מלווה קרוב יותר מן השטן, היודע כמוהו את טעם הנפילה וייסורי ההוויה ומעניק לו ידע וטכניקה, ואת אמנות הריבוי והתחבולות. כאן אולי טמון פֶּשרה האחר של הפוליטיקה, שהיא מאירה את פניו של הזולת מאחור, ולא מתכחשת למום, לפגע ולמכשול, ורואה את הדברים בצורך ובדחק.

הערה נוספת: פרויקט "יד שמאל" אכן מבטא עניין במשקעים התיאולוגיים של יצירת האמנות ועוסק בדימויי פולחן, בפיגורות (שמאליות) של האלוהות, ובהיפוכים של הקדושה. אך עניין זה – הדימוי ה"דתי" של יד שמאל – משני בתערוכה. יד שמאל מסמנת עבורנו בעיקר מתווה של מחשבה ופעולה בשדה האמנות. שמאל אינו מסמן כאן עמדה או תמונה אלא תנועה ופעירת דימוי. ולכן אין לנו כל עניין בפרשנות גסה של יצירת האמנות הנשענת על קטגוריות כמו "דת וחילוניות", "כפירה ואמונה" או "טוב ורע". ימינו מלמדים כי דווקא במקומות שבהן מסורות מתפוררות וסמלים נשברים, מתוך הפיזור, הדחייה, הקטיעה והשארית נוצרות גם מתוות חדשות, רדיקליות, בשאלת הניסיון האנושי.

^[7] ראו דבריו של ולטר בנימין על המלנכוליה של השמאל, השקיעה המלנכולית של ספרות (ואמנות) האוונגרד בגרמניה והפיכתה למסוגרת וחסרת עניין פוליטי לשמו: Walter Benjamin, "Linke Melancholie: Zu Erich Kästners neuem Gedichtbuch", Gesammelte Werke, III (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), pp. 279-283

^[8] זיקה זו בין שמאל למחשבה המשיחית מתגלה כמובן במסורת השבתאות, שם נחשבים תהומות הסיטרא אחרא כמרחב של פעילות משיחית מובהקת (תיקון הקליפה והעלאת ניצוצות). נשמת המשיח נחשבת לפחותה והיא בין נשמות העקב (עולם תחתון), ומכאן גוזרים (לפי חישובי הגימטריה) שוויון בין "נחש" ל"משיח".

^[9] על כך עומד ולטר בנימין במאמר על קרל קראוס. את הזינוק מתחומו של הדין (השיפוט המחמיר, ההרסני, הנרגנות) אל תחום הצדק (תיקון היחסים המעוותים בין אדם לזולתו) בנימין מכנה "קפיצת המוות היהודית". ראו ולטר בנימין, "קרל קראוס", מבחר כתבים, ב: הרהורים, תרגם מגרמנית: דוד זינגר (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996), עמ' 218–241.

^[10] גם כאן אנו נעזרים בהשגותיו של בנימין בשאלת ביקורת הכוח, בעיקר בדיון הקשה והמרתק בשאלת הכוח האלוהי (göttliche Gewalt) שהוא קושר עם עשיית הצדק (הצדק, במובנו האסכטולוגי, כרוך באליםות קשה, שאינה שופכת דם אך משמידה את הקיים). ראו ולטר בנימין, לביקורת הכוח / זאק דרידה, תוקף החוק, תרגמו מגרמנית ומצרפתית: דנית דותן, הילה קרס (תל־אביב: רסלינג, 2006).

תולדות השטן I

את ראשית הדברים בעניין יד שמאל ותולדות השטן אנו מביאים ממסורת הקבלה. כאן נחשבת יד שמאל כידו של השטן, יד־צד של נביעת הרע (הרס, פיתוי, הפרזה). כך נאמר על שמאל בספר הבהיר,¹¹ הראשון בספרי הקבלה:

[ומהו] השטן, מלמד שיש להקב"ה מידה ששמה רעה והיא לצפונו של הקב"ה. והיא צורת יד ולה שליחים רבים ושמם של כולם רע רע, אך יש בהם קטן וגדול והם מחייבים את העולם, כי תוהו לצד צפון, ואין תוהו אלא רע המתהא את העולם עד שיחטאם, וכל יצר הרע שיש באדם משם הוא בא, ולמה ניתן בשמאל מפני שאין לו רשות בכל העולם אלא בצפון.¹²

מידת השטן מזוהה עם רוח צפונית – כלומר עם הצד המועד לפורענות, שדרכו נכנס הרע לעולם, שבתורו מזוהה עם צד שמאל (בקרטוגריפה הקדומה, שמאל הוא הצפון) וצורתו היא צורת יד. יד שמאל היא יד השטן, שבספר הבהיר שמו סמאל – מלאך שסרח והתקומם על האל וירד אל הארץ כדי להדיח את האדם משלטונו. וזו דרכו: "ירד [סמאל הרשע] עם כל חילותיו וביקש לו בארץ חבר כמותו ומצא הנחש והיה לו דמות גמל ורכב עליו והלך לו אל האשה ואמר לה אף כי אמר אלוהים מכל עץ הגן, אבל אבקש יותר ואוסיף כדי שתגרע".¹³

זו דרכו של סמאל, לפתות את אדם להוסיף על המותר, ליטול גם מעץ הדעת ולכן להפריז, ובדרך זו להדיחו. לפי ספר הבהיר, הרע הוא אחת ממידותיו של האל, ויד שמאל היא איבר בקורפוס האלוהי. הרע אינו מזוהה רק עם חורבן וחטא, אלא גם עם פוטנציאל של יצירה. סמאל כרוך בעצם נסיון הבריאה ועודו שזור בכל מעשה יצירה הנעשה בעולם. והרי זו ראייה נועזת של שמאל בבחינת יסוד בכל בריאה. להשקפה זו נמצא המשך מסוים בספר הזוהר. לפי תורת הבריאה המרכזית של הזוהר, הסיטרא

אחרא מקורו במידת הדין שבספירת הגבורה שעלתה ולא מצאה איזון במידת החסד, ועיקרה שהיא עשויה כרוגז, כחומר קשה, אפל, שוחר ריב. על ראשית הסיטרא אחרא נאמר שהיא "ראש של ערבוב החושך שהתפשט, שעשן יוצא מתוך הרוגז הקשה, מתפשט אותו עשן והולך, רוגז אחר רוגז, זה על זה, וזה רוכב ושולט על זה, להיות הכל רוגז קשה".¹⁴

ראשית השמאל היא ברוגז הבא מתוך מידת הדין, ושפיעה זו אשר בשמאל התגבשה ונעשתה כקליפות, עטיפות. הקליפה היא מין הפרשה הבאה מן הדין, והיא עשויה כחומר פגום, ושמה פסולת (הפרשה, שארית, חומר רע), ובה יושבים מלאכי חבלה ושדים שראש להם הוא סמאל. ובין הקליפות יש דקות, עדינות, העוטפות את השכינה ושומרות עליה, וראשונה לקליפות אלה היא "נגה" – ויש קליפות גסות, כגון "רוח סערה", שבהן שורש רע (שמות אלה באים כמובן מתוך חזון המרכבה בספר יחזקאל).¹⁵ גם כאן מתגלה הדיאלקטיקה של יד שמאל, המאיימת על הקדושה ומסכנת את טוהר השכינה ונוטלת ממנה, אך גם מכסה עליה מפני נזקים וגונות ועוטפת אותה.

יד שמאל, לפיכך, ראשיתה במין נגזרת גרועה, הפרשה היוצאת ממערכת הבריאה, ואחריתה שהיא קונה לעצמה מקום משלה, צד בעולם (סיטרא אחרא), אך עודנה חלק מן הסדר האלוהי ואפילו משמשת אותו. ואכן, גם בגלגוליו בספר הזוהר סמאל אינו רע סתם, אלא נוטל גם שליחויות מטעם האל ומקצת מפעליו מיטיבים עם השכינה, כלומר עשויים למען הבריאה ולמען התגלות הקדושה בעולם.

ועוד יש לומר כי בהתגלות השטן, שהיא ביד שמאל, אנו מוצאים דיאלקטיקה של גוף ודין. מאחר שמתחומו של השטן נגזרים הגופים והיצורים, השדים וגם הבריות הפגומות באות מצד שמאל. על דרך זו נאמר באחד ממדרשי הזוהר לבראשית כי "השמאל נקשר

בגוף" ומשמאל באה "תאוות הגוף". אך מתחומו של השטן היושב בשמאל נגזרת גם עשיית הדין, כלומר המשפט. במאמר שענינו הסיטרא אחרא נאמר כך: "מכאן יוצאים כל המחבלים המשוטטים בעולם ועושים דין בגלוי".¹⁶ ובמאמרים רבים מופיעים אותם יוצאי צד שמאל כ"בעלי דין", כלומר כמקטרגים ושופטים. מנקודת מבט זו של המיתוס הקבלי, לגוף (במובנו כתאוה) ולדין (במובנו כביקורת וכמשפט) יש מקור אחד. ודברים אלה אינם מפתיעים, כי הדין נסוב תמיד על הגוף והחוק נסוב על התשוקה.

ראינו כי שמאל הוא תחום מושב לשטן ומקורו ברוגז ובשפיעת הדין, ותחילתו בנפילה אך המשכו שהוא נשזר בעולם בבחינת אתגר לבריאה ויסוד ליצירה. לכן אי־אפשר להפריד את יד שמאל מנסיון האדם, ועל עניין הניסיון צריך להרחיב:

השטן מגלם כפירה וטומאה, הסתה והרס, גניבת דעת ופורקן עול, תחרות ומדון, ובין העניינים המסורים לו בעולם גם עניין הניסיון. בגלגול זה, כשליח האל, אנו פוגשים את השטן בפרשת איוב, שם הוא מעליל על איוב בפני האל ומבקש להדיחו ולהעמידו בניסיון קשה; וגם בפרשת העקידה, שהרי לפי המדרש, הניסיון הקשה בא מטעמו של השטן.¹⁷ השטן נשזר אפוא גם בניסיון שנוסה אברהם העושה את דרכו להר המוריה. בעניינים אלה השטן הוא הרע המשמש לעשיית הטוב, כלומר: הוא מעמיד במבחן שמתוכו יוצא האדם בקיא ובעל ניסיון, טוב משהיה קודם לכן. השטן לפיכך אינו סתם רע, אלא חילוק והפרדה, פיצול וניתוח, מבחן, ביקורת ויצירה, כי יצירה באה מיצר, ודעת מפיתוי, ומשפט מדין קשה. אנו למדים לבסוף כי את השטן ואת מפעליו אי־אפשר לראות רק כניגוד גמור של האלוהות ובעוול וחורבן בלבד, אלא יש בו גם כוח ותוקף לעורר מתוכו את האדם, מן הצד האחר, למפעל וליצירה ולביקורת עצמית. זו טעמה של יד שמאל כהיפוך של הקדושה ושל ההתגלות.

למדנו מעט על משקעיה של יד שמאל במסורת הקבלה, אך

יש לסייג כי בפרויקט "יד שמאל" שלנו לא באנו להציע פרשנויות אסתטיות למיתוס הקבלי (בנוסח "ייצוגי השטן באמנות"). הניסיון של "יד שמאל" מתבטא בתערוכה זו בשאילה של חומרים וסמלים, תבניות ודימויים, ובעיקר בהעתקה של דרך ומתווה למחשבה ולפעולה אמנותית.

תולדות השטן II

יד שמאל היא יד השטן, יד סוררת, פורצת, שהיא יצר, צורה ויצירה, מקור פורה ונביעת החומר, אך גם ראשית לניסיון (פעולה ומחשבה), ומכאן גם תחילה לכל שיטה, באשר זו אמנות או מדע. השטן מביא את שפיכת האור, ובהופעתו זו כנושא האור (לוציפר) הרי הוא גם מקור ל"נאורות" – מקור (אחורי, מהופך) של תרבות ההשכלה. חיבור משונה זה – השטן כגוף של נאורות – הוא גם עניינה של אגדת פאוסט. סיפור זה על המשכיל הכורת ברית עם השטן ושליחו מפיסטופלס, זכה כידוע לפירוש מורחב במחזה מאת יוהאן־וולפגנג גתה.¹⁸ על מוצאו של מפיסטופלס אנו קוראים בספרי אגדה מן המאה ה־16, שבהם הוא נזכר כעושה דברו של לוציפר אדונו,¹⁹ המלאך הנבחר, שהתקומם וסרח ונפל ממרום והתגלגל בתהום. לוציפר ובני מינו פנו עורף לאל והתמסרו להניא את האדם מן האמונה, לכבוש את נשמתו ולהדיחו לניסיון רע. על דרך זו מפורשת באגדה גם הנפילה: פיתויי הנחש, החטא הקדמון והגירוש מגן עדן הם פירות מלאכתו של לוציפר. ואנו אומרים כי הנפילה, הפיתוי, הכפירה והניסיון הרע הם גם מבואות לכל פעולה, וידע ולחוויות העולם. רק כך (על דרך השטן, משמאל) האדם קונה מקום של ממש ונעשה אנושי באמת (בך־תמותה, חי על הארץ, מושלך, חסר מקור, אך בעל ניסיון, יודע את עצמו).

אגדת לוציפר היא כידוע מאותן תימות של המיסטיקה הנוצרית, שיסודותיהן נטועים גם בספרות האלכימיה ובפרשנויות של הגנוסטיקה ושל תורת הקבלה העברית.²⁰ את שמו קנה לו המלאך־

^[1] ספר הבהיר מיוחס לקבלת פרובנס מן המאה ה־12. מורכבותו גדולה ונושאים רבים באים בו באי־סדר ובחזרות ובסתירות. עיסוקו העיקרי בביאורו של מעשה בראשית ומקומן של האותיות העבריות בתור תבניות־יצירה הטובעות בינה וחסד בעולם. בין המדרשים, בעיקר בפרקים האחרונים של הספר, מובא גם סיפורה של יד שמאל

^[2] ספר הבהיר, מהדורת מרגליות (ירושלים: מוסד הרב קוק, תשל"ח), קסב-קסג, עא.

^[3] שם, ר, צג.

^[4] משנת הזוהר, מהדורת תשבי ולחובר (ירושלים: מוסד ביאליק, 1949), שט.

^[5] השוו עם מדרשי קליפות, משנת הזוהר, שכג-שלא.

שטן מן התרגום הלטיני של ספר ישעיהו (פרק יד, יב-טו):

אִיךְ נִפְלֹתַ מִשָּׁמַיִם, הִילַל בְּדָשְׁחָר; נִגְדַעְתָּ לְאָרֶץ, חוֹלֵשׁ עַל־גּוֹיִם. וְאַתָּה אֶמְרָתָ בְּלִבְּךָ, הַשָּׁמַיִם אָעִלָּה - מִמַּעַל לְכוֹכְבֵי־אֵל אֲרִים כִּסְאִי; וְאִשָּׁב בָּהָר-מוֹעֵד, בִּיַּרְכְּתִי צֶפֶן. אָעִלָּה עַל־בְּמַתִּי עֵב; אֲדַמָּה לְעֶלְיוֹן. אֵךְ אֶל־שָׂאול תוֹרֵד, אֶל־יַרְכְּתֵי־בוֹר.

הילל בך־שחר, כוכב הבוקר, אלגוריה למלך בבל הנופל ממרום המלכות אל מעמקי התהום, הפך בתרגום הלטיני ללוציפר, "נושא האור". ובפסוקים אלה מספר ישעיהו נרמזת גם תמצית האגדה בדבר "התשוקה המימטית" של השטן,²¹ המבקש להיות כאלוהים (אֲדַמָּה לְעֶלְיוֹן) אך סופו נפילה אל שורשי התהום והחושך (אֶל־יַרְכְּתֵי־בוֹר). אולם מקורותיה של אגדת לוציפר רבים ומגוונים ואת סודותיה אפשר למצוא, לצד המקורות ההלניסטיים, גם בפירושים הגנוסטיים לספר חנוך הראשון, שתחילתו בסיפור מרד המלאכים היורדים אל הארץ וחושקים בבנות האדם, ובוראים את הענקים, ומלמדים ידע ומלאכות משחיתות (אסטרולוגיה ותורת מלחמה, אך גם את הכתב ואת סוד החומרים).

קורותיו של לוציפר נודעו כאמור גם בספרות האלכימיה מן העת החדשה, למשל בחיבור **אופוס מאגוס קבליסטיקום** מאת וולינג (שעמד גם לנגד עיני גתה בעת העבודה על גרסת המחזה **של פאוסט**). שם נזכר המלאך הנופל בפרק המספר את סיפור בריאת העולם, כי גם ראשית סדרי הבריאה במפעלות לוציפר. בתחומו של השטן נוצר החומר הראשוני, החומר האפל, האטום, נטול הצורה - ה"קורפוס" (הגוף). אל מרחב חשוך זה, אל תוך התהום של השטן, האלוהים שולח אור ומקים מן החומר הדמוני את היסודות ויוצר מתוכם את היקום, ולכן החומר של השטן הוא ראשית הבריאה האלוהית. מאז ואילך, בתוך הסדר האלוהי מופנמת סטרוקטורה דמונית של יצירה; הבריאה, ובעקבותיה ההוויה כולה, ראשיתן בנפילה ושקיעה בתהום האפלה של התהוות החומר וגאולתו מבעד לאור האלוהי.

בדומה לאדונו לוציפר, גם מפיסטופלס הוא חלק מן הסדר האלוהי ובהדבעת הוא מגלם תנועה אמביוולנטית ומתמסר לניסיון להדיח את האדם לתשוקה - תאוות החומר, גילוי סודות הטבע, שליטה ביקום. באחת הסצנות הראשונות במחזה נכנס מפיסטופלס ומציג את עצמו כיסוד של שלילה ("הריני הרוח השוללת תמיד"), ככוח הרוצה תמיד את הרע אך יוצר בתוך כך את הטוב. פגישותיו של פאוסט עם מפיסטופלס, הברית, המסעות, להטוטי המכשפה, פיתוי גרטכן, רצח אחיה ומות אמה, מלחמות הקיסרות, התחבולות החצרניות, הפצת הכסף, בריאת האדם מן המבחנה, העלאתה של הלנה מתהום הזמן, הקמת המושבה שעל הים, כריית התעלה ובניית הסכר, הרס הבקתה שעל ההר ומות יושביה - כל אלה מגלמים את הסטרוקטורה הדמונית של ההוויה. כל קיום וכל יצירה תלויים במחזה **פאוסט** בהעתקה או בהישנות המעשה של לוציפר - מרד, שלילה, השחתה ועיוות. קריאת התיגר על הארץ, החפירה, חשיפת החבוי במעמקי האדמה בטרם עת, גילוי וכיבוש יסודות הטבע, ניצול היסודות, חדוות השלטון ותשוקת הכוח - הם שעומדים ביסוד מפעלי הציוויליזציה של פאוסט ומפיסטופלס. זו הפרספקטיבה הדמונית הנפתחת במחזה אל לב־לבה של הנאורות. ההרסנות הכרוכה במפעלים אלה - עצם השינוי של סדרי עולם - היא המימד של השטן. שהרי ראשיתו של השטני, כזכור, בעיוות או בשבר, בפיצול או קרע החל במקור. הדמוני הוא מה שהוצא ממקומו. "להוציא דברים מהקשרם המקורי" - זו עבודת השטן.

סיפור הברית בין פאוסט לשטן שלו מלמד דבר־מה עקרוני על המצב האנושי: האדם זקוק לחבר, מלווה, כפיל, שירחיב את המרחב, יכפיל אותו, יעניק לתשוקה צד (שמאל) וכיוון. המרחב שנפער מן הברית עם השטן (העולם הזה, הארצי, עפר וזיעת אפיים) הוא תולדה של פעולת הדמיון (התשוקה המימטית להידמות לאלוהים) - אך הוא גם הממשי ביותר (חומרי, בר־קיימא). נאמר

זאת אחרת: הדמיון היא הפקולטה המובהקת של השטן: כל מפעליו תלויים ביצירה של מראיות עין, אשליות ותעתועי דמיון. אולם מתוך מעשה הדמיון השטן מקים עולמות ממש; זו מתנתו לאדם. מימוש (דמוני) של הדמיון, אקטואליזציה של המרחב כמקום של ידע ופעולה (ממשות ושימושיות) - זו ראשיתו של כל מדע, וגם ראשיתה של יצירת האמנות.

ולכן נוסיף הערה נוספת, אחרת, "אמנותית", על הברית עם השטן. ההסכם שחתם פאוסט עם השטן, הברית הדמונית, תלוי כזכור בהתנסות אסתטית, ובייחוד הוא קשור בשאלת היופי.²² לפי ההסכם מפיסטופלס מתחייב להביא את פאוסט לכדי התנסות מעוררת השתאות בעולם, יצירה שעליה ירצה לומר: "הישארי נא עוד! את כה יפה!" זה המשפט, זו השורה, שבגינם נוטל מפיסטופלס לבסוף את חייו של פאוסט. הצדקתו של העולם כתופעה אסתטית, ההתפעלות מיופיו של הטבע וממפעל האדם הכרוכים בדיאלקטיקה של בריאה וחורבן, מבושרות במחזה את

נצחון השטן (אך בהדבעת גם את ההישג הגדול של האדם, את הישגי הציוויליזציה). בברית עם הדמון מהדהד לפיכך גם סודה של יצירת האמנות: חוויית העולם כ"מקום יפה".²³ מאז המאה ה־19 האמנות אינה מוגבלת עוד על־ידי הקטגוריה של היפה ואינה חושקת בהרמוניות ובתבניות סימטריות. התערבו בה גועל ודחייה, נשברו בה שברים ונקרעו בה קרעים. האמנות שבה והוגדרה מעֵבר לקטגוריה האסתטית עצמה, מתוך פרגמנטציה רדיקלית, פריצת תבנית, שבירת הצורות, עיוות הדימוי וחזרת הגוף. בעולם זה של אוספים והדבקות שרירותיות (מונטאז'), של הפשטה ואקספרסיה, היפה נותר כשארית, געגוע, זיכרון מר. תערוכה זו מחויבת ליופי, אך בהיפוך. אין בה תשוקה לצורה היפה או חגיגה של הרמוניה. אנחנו מחויבים ליופי, בראייה אחורית, מאוחרת. אנחנו מחויבים ליופי לא בבחינת סמל של הטוב אלא כטוב בפני עצמו, כעשיית טובה, כגילוי פנים, כשפיעה, נתינה, שפיכת אור. מדובר, כזכור, בלחיצת יד, יד שמאל.

^[22] "היופי" או "היפה" במובנם זה אינם רק קטגוריות אסתטיות שמקומן לצד הנשגב ולנגד המכוער או הבזוי. היופי מסמן כאן את עצם העניין האסתטי, כלומר את סדר המחשבה על צורה, חלל וייצוג.

^[23] הרעיון כי הסדר המיסטי (המאגיה של האותיות, השיחה עם רוחות הטבע, הניסוי האלכימי) הוא מיסודו סדר אסתטי, כלומר צורת משחק ופיגורה טהורה של יופי, היה מקובל מאוד בהגות הגרמנית סביב 1800. רעיון זה היה שגור בעיקר בקרב האסכולה הרומנטית, שיחסה של גתה אליה היה כידוע מרוחק ומורכב. אך בהקשר זה מגלם המשחק של פאוסט עם הסמלים המיסטיים, המניפולציה של המסמנים הקוסמיים והספקולציות של האותיות, מעין פרה־פיגורציה של הפרשנות הרומנטית לקבלה, שאותה סיכם פרידריך שלגל בהצהרתו כי "הקבלה היא האסתטיקה האמיתית".

האמנים המשתתפים

גיא אביטל [עמ' 22-23, 93]

נולד ב־1973, חי ועובד בתל־אביב

גלעד אופיר [עמ' 24, 27]

נולד ב־1957, חי ברמת־השרון ועובד בתל־אביב

יעל בלבן [עמ' 30, 34-37]

נולדה ב־1958 במוסקבה, עלתה לישראל ב־1972, חיה ועובדת בחיפה

רותי בן־יעקב [עמ' 52-53, 56]

נולדה ב־1971, חיה ועובדת בתל־אביב

יעקב דורצ'ין [עמ' 26]

נולד ב־1946, חי ועובד בקיבוץ כפר־החורש

בויאן (לחונוב) [עמ' 42-45, 57]

נולד ב־1975 בבולגריה, עלה לישראל ב־1997, חי ועובד בתל־אביב

חיים דעואל לוסקי [עמ' 70-73]

נולד ב־1951, חי ועובד בתל־אביב

צבי מאירוביץ' [עמ' 69-66]

נולד ב־1911 בפולין, עלה לישראל ב־1934, נפטר בחיפה ב־1974

אסי משולם [עמ' 29-28, 6, 74-75]

נולד ב־1975, חי ועובד בתל־אביב

משה ניניו [עמ' 76]

נולד ב־1953, חי ועובד בתל־אביב

פסח סלבוסקי [עמ' 62-65]

נולד ב־1947 בדטרויט, משיגן, עלה לישראל ב־1978, חי ועובד בירושלים

נעמה עתי [עמ' 41, 54-55]

נולדה ב־1988, חיה ועובדת בתל־אביב

איתי קמינר [עמ' 39-38]

נולד ב־1976, חי ועובד בתל־אביב

אבינעם שטרנהיים [עמ' 25, 89]

נולד ב־1983, חי ועובד בתל־אביב

אסתר שניידר [עמ' 51]

נולדה ב־1978 במוסקבה, עלתה לישראל ב־1979, חיה ועובדת בתל־אביב

מדורי התערוכה

ארבעה הם מדורי התערוכה (הפקולטות של השטן), ומדור נוסף, מדור ביניים (מדרש חלונות). המדורים מסמנים התמחויות בשיח של "יד שמאל", כלומר – נושאים ונגזרות תימטיות, פיגורות ומוטיבים שמן "הצד האחר". בין המדורים שוררת זיקה, והם מוסיפים או גורעים ונעשים בסמיכות אך גם בהקבלה. כללנו במדורים עבודות לפי התאמות תימטיות מובהקות, אך מובן כי מקצת ההתאמות פרוצות; שכן גם זה עניינה של "יד שמאל", שהיא עושה חיבורים ומקימה אוספים מתוך פריצת הקשרים, היפוכים והפרזות. הקריאות שלנו הן בבחינת מתווה (תוכנית ראשונית) להתבוננות, ולכן אין מדובר כאן במדרשי תמונה במובן הגמור, אלא בניסיון: במחווה, הושטת יד, קידת ראש, מבט (פעם ישר, לפרקים מוסט).

נפילה (בעלי כנף)

הדבר ראשיתו ב"נפילה", והראשון בין מדורי השטן הוא **בעלי כנף** – גופים נופלים, שנפילתם אינה ירידה סתם אלא עצם פעירת המרחב ויצירת החלל. בעלי כנף אלה הם נופלי־חלל, גופים שנפילתם (ירידתם, התפרקותם) מחוללת את המרחב, לאורכו ולרוחבו ולעומקו, ומסמנת את יסודות התערוכה.

גיא אביטל, גירוש, 10–2009, אקריליק וקולאז' על בד, דיפטיכון

העבודה המקדמת את פני הבאים אך גם מלווה אותם עם עזיבתם, הפרולוג שבמבואה והאפילוג שביציאה, היא גירוש של גיא אביטל – עבודה הממחיזה את סצנת הגירוש, כלומר את "נפילת האדם", את יציאת הגבר והאשה הראשונים מן הגן כמסופר בספר בראשית. הגופים נראים בגבם מאחור, סתורים וקטועים בין שברי לוחות ועמודים, צינורות, פסים וכתמי צבע. לא מן הגן הם יוצאים כי אם מתוך חורבה. והחורבה? האין זו חורבת הציור? ואולי זו הפאָלְטָה, לוח הצבעים עצמו, שבתוכו ומתוכו הם הולכים? המרחב החָרֵב של הגירוש הוא המרחב של הציור: גבר ואשה הולכים בתוך מסורת הציור, בצדו השמאלי של הדיפטיכון; ובה־בעת לפנינו "העולם" בעולמיותו, החלל הנפער בבחינת גל הריסות, שברים ופזורה של חומרים. החלל הנוצר בשל גירוש האדם, הנעשה מתוך "הנפילה", הוא חלל של עבודה ועמל (שנאמר, "בזעת אפין תאכל לחם"), חלל של סופיות ומוות (שנאמר, "אל עפר תשוב"), של פרידות ומצבי מריבה, שהרי האדם עודנו בגירוש. מבט נוסף על חומרי הציור: גירוש מצייר גם עמוד בטון, צינור ברזל, לוחות עץ. בניין חָרֵב? בית שנפל. הנה "חורבן הבית". הרי לנו ציור פתיחה ל"יד שמאל", מחוות כניסה (וגירוש) אל תוך העולם, אל החלל (חלל התערוכה). אלה השרידים והשאריות, החומרים שהותירה יד שמאל,

היד הדמונית של הניסיון, לאחר שהפרידה וניתקה וחילקה והוציאה דברים מהקשרם, וכך השליכה את האדם אל מישור הניסיון - מישורי העבודה, היצירה, המשחק, הידע. והרי זה גם פשרו של הדיפטיכון: הלוח הכפול, המפוצל, האלגורי, של יצירת האמנות. היו ברוכים בבואכם וברוכים בצאתכם.

אבינעם שטרנהיים, סוס שחור, 2011, טכניקה מעורבת

גוף שחור עשוי רצועות עץ דקות, שזורות, מלופפות, מהודקות, "נופל", תלוי בין שמים וארץ. ראשו שמוט, קטום, פעור, ונשרכות ממנו רצועות. ואחוריו - הזנב, עשוי גלילים ומוטות. הגוף השפל, היורד, קראנו לו **סוס שחור**. הסוס השחור מסמן את פעירת החלל, את המרחב הנוצר בנפילה, והוא תלוי (מרחף) בין שמים וארץ (מרחב הביניים) ויש בו מעלת היצוריות, הגשמיות, החומר הרע.

שמו בא לו מהדיאלוג **פיידרוס** של אפלטון, הנסב על התשוקה ודן בפגיעיה של האהבה. בשיחה זו אומר סוקרטס את משל הנפש העשויה כמרכבה, כלומר: הנפש דומה למרכבה הרתומה לצמד סוסים מכונפים. הנפש המכונפת ממריאה ומתקיימת מעל הארץ ומחוץ לגוף ויש לה התמד ונצח. וכך היא גם ניחנה בראיית האמת - כאשר היא יוצאת מקליפת השמים ורואה את מה שמעבר. אך יש והנפש נמשכת מטה עלידי אחד הסוסים, הוא "הסוס השחור", וכנפיה אובדות והיא נופלת ומתגלגלת בגוף. ולפי נסיונה השמימי ולפי מה שראתה ייחרץ גורלו של גוף זה על הארץ - אם ייעשה גוף של פילוסוף, או גוף של אמן. והנפש חיה על הארץ, והחיים עצמם על הארץ נדמים לה לפרקים כזכרונות מתוקים של מראות ההתגלות הנדירה שראתה. ואנו, הנותרים על הארץ, בעולם הזה, אוהבי היופי, ידידי האמנים, "סוסים שחורים".

יעקב דורצ'ין, חלון מזרחי עם ציפור, 2011, ברזל וברונזה

את **חלון מזרחי עם ציפור** של יעקב דורצ'ין ראינו בביתו, בחדר האורחים, ומיד חשקנו בו כמדרש ברזל ל"מעשה מרכבה". יש בעבודה זו גלגל אופן ובעל כנף, ציפור סתורה שראשה נסתר, בתוך ליפוף ברזל הנעשה כחוגה, כמין חבל וקשירות (לולאות ברזל), וברקע - רקיעות וקריעות ברזל, שארית גדר (וגבול?), דופן למרכבה. "מעשה מרכבה", בחזון הנביא יחזקאל (יחזקאל א), הוא אחד מנדבכי היסוד של ספרות הסוד העברית. הוא מקור חשוב למדרשי ההתגלות, ויש לו חשיבות נכבדה גם בספרות התלמודית.¹ מראה מרכבה יסודו במראה "דמות" - יצור משונה, חיה מכונפת ומרובת פנים, שארבע כנפיים וארבע פנים לה. לעומתה האופן הנישא מעל לארץ, ומעל לחיות ולאופנים נראה כיסא הכבוד ועליו "כבוד יהוה". בהתגלות השנייה שנגלתה ליחזקאל (יחזקאל י) כבר מדובר בדמות "כרובים" - יצור ממין המלאך, גם הוא בעל כנף ואופן.

כשאנו קוראים את עבודת הברזל במובן זה, כוונתנו אחת: להשיב את השיח על יצירת האמנות אל ההקשר של ההתגלות, אך מצד שמאל. אין זו קריאה "דתית" של מעשה האמנות, אלא קריאה המכוונת להקשר שזכה לניסוח עז, מפליג, במסורת. יצירת האמנות חוזרת כאן להקשר של סוד ויסוד, כמתווה קיצונית לשאלות: מהו חומר? מהי צורה? מהו דימוי? יצירת האמנות אינה שבה וחוכה כאן במימד מיתי (סמלי, פולחני, ליטורגי), אלא מוארת בכוח

נוסף, בתשוקת המראה הנסתר, בבקשת הצורה הרחוקה, בצירופי החומר והגופים המורכבים.

סמיכות זו של בעל כנף ואופן (ציפור וגלגל) מעוגנת במסורת, אך כאשר אנחנו דורשים את יצירת האמנות במסורת זו, בשיבה על דרך שמאל (מאחרת, מהופכת, מרומזת) לסוגיית ההתגלות, אנחנו חוזרים גם לגוף האמן. בשמו, יעקב, הוא מעיד על עצמו שכמוהו כאותו "אחר", שעבודתו היא בסימן המאבק עם המלאך. ויד האמן? יד שמאל, יד חזקה, בברזל.

גלעד אופיר, אובייקט ופמוט, 12-2010, תצלומים

בעבודה זו, האובייקט (עלה) נראה כפרט בטבע דומם, אך איכות התקריב של התצלום עושה את העלה כמרכבה, וכבעל כנף. התצלום מקנה לעלה את מחוות המעוף, משיב לו כנפיים. כמה דל כאן החומר וקל (לעומת הציפור והאופן העשויים מברזל בעבודתו של דורצ'ין). החומר המת של הטבע, המפורר, היבש, נעשה מקור לדימוי, להעתק, ולכן מקור למשהו אחר, המידמה לאחר. הדימוי נעשה "כבד" (וממשי יותר) מן המקור. האין זה גם דימוי של דימוי (המתעתע)? ונאמר זאת בלשון שמאל: בתחומו של התצלום, החומר אינו מתבטל אך מתקיים בדרגת המינימום שלו, כיריעה דקה, שקופה. התצלום, אפשר לומר, עשוי תמיד כ"עלה יבש".

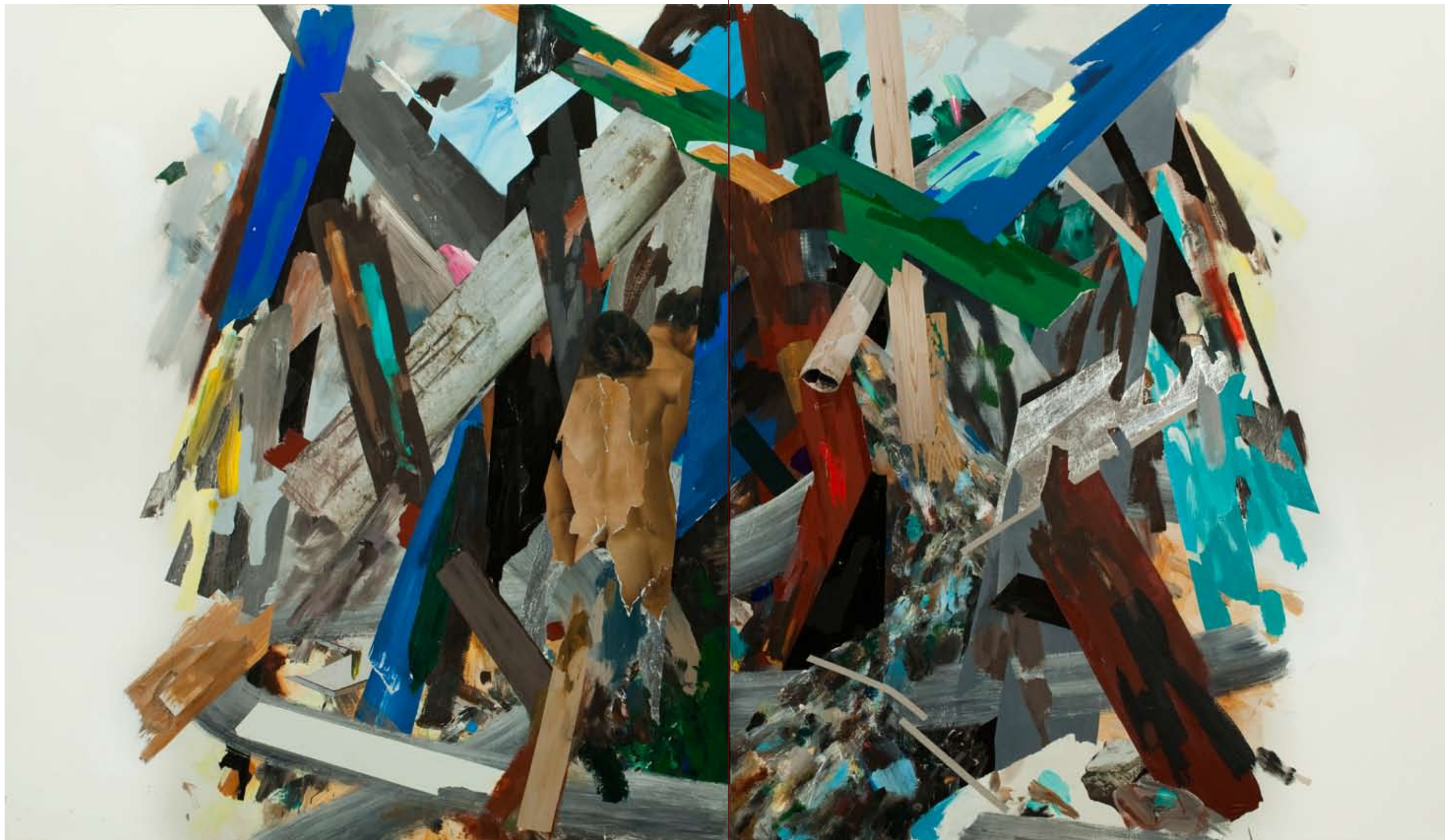
דבר דומה (ואחר) נאמר על העבודה השנייה של גלעד אופיר (פמוט): היא מסמנת משחק בין אור וצל (הופעה והסתרה), שבירה ושלמות חסרה, עצם והעדר חומר. וגם כאן מסתמנת צורת כנף, סימן אחרון לבעלי הכנף ותחילה למדרש חלונות. השטן, המלאך הנופל, נושא האור, הוא גם יצרן של דימויים, צלם.

מדרש חלונות: אסי משולם, ויטראז'י וולגאריום, 2012, צבע זכוכית על שקף

פרויקט הוויטראז'ים של אסי משולם - כיסוי קיר החלונות של הגלריה במערך של דימויי גוף וכתב - נולד בשמאל: הגופים - נחש ואריות, מלאכים (בעלי כנף), כוהנים, אם גדולה ושני ילדיה; הכתב - מובאות מספר "רועכם" (חיבור "דמונולוגי", פסוודר־מקראי, פרי עטו של משולם, שעניינו יִסוד של דת הרע). הגופים מצטיירים בממשות רבה וגסה (אך גם ביד טובה, וראו את שזירת גופי הנחש בעמודים), ובשפיעה, שכאשר היא מגולמת בדימויי גוף זוכה באיכות סמלית. קשה לסכם את התכולה הסמלית של גופים אלה - גופי השטן, הגוף הנוצרי, הגוף היצורי, גופי יהודה (האריות) - ויש לראותם מצד הריבוי והכפילות (והרי חלקם באים כפולים: האריות, העוללים). אולי נגלית כאן הדרי־ערכיות של הסמל הנקשר במחזורי הפולחן, ההקרבה ושפיכת הדם, שהוא גם סמל הקדושה הנראית כאן על דרך המום, הנידה, הגועל וההכלאה הֶדְמונית של אדם וחיה, במחזורים של התעלות ונפילה.

זהו עניינו של **מדרש חלונות**, המצייר שערים (של חוכמת השמאל) ומעטר סולמות ומגדלים. דברים רבים אפשר לומר על זיקתם של דימויים אלה למסורת היהודית־נוצרית ולתורת השטן הגלויה וחבויה בה; דברים נוספים אפשר להגיד על קשירתו של מיזם זה עם דימויה המונומנטלי של הקתדרלה (ההיכל של גופי הצליבה); דברים אחרים אפשר לכתוב על "שפיכת הדם", על האור האדום הנשפך אל חללי הגלריה. אך דבר אחד מוכרחים לומר: המיזם מאיר מחדש, מאחור (או מן הצד האחר) את מושג הנאורות. החלונות כשלעצמם הם דימוי־מדרש לידע הכרוך בניסיון דְמוני, והם מאירים פעם אחר פעם את הגופים היצוריים של עולם ההשכלה. על דרך זו משתקפים (מכפילים את עצמם) הדימויים גם אל תחומה של האוניברסיטה (קהילת הלומדים, בעלי הניסיון).

^[1] אחד מפרקי התלמוד דן בסוגיית ההתגלות בהקשר זה של מרכבה בהמשך לנאמר במשנה ("אין דורשים במרכבה ביחיד"), ועומד על ההתנסות העזה והמסוכנת של יורדי מרכבה - ביניהם אלישע בן־אבויה (הידוע כ"אחר"), שדעתו התבלבלה במראה היכלות ההתגלות ויצא מכאן כופר ומקצץ בנטיעות. ראו תלמוד בבלי, מסכת חגיגה, פרק "אין דורשין".



גיא אביטל, גירוש, 2009-10, אקריליק וקולאז' על בד, 221x380

Guy Avital, *Expulsion*, 2009-10, acrylic and collage on canvas, 221x380



אבינעם שטרנהיים, סוס שחור, 2011, אובייקט בטכניקה מעורבת, 190x190x90
Avinoam Sternheim, *Black Horse*, 2011, mixed media object, 190x190x90



גלעד אופיר, פמוט, 2012, תצלום שחור-לבן, הדפסה בהורקת דיו, 70x50
Gilad Ophir, *Candlestick*, 2012, black & white photograph, inkjet print, 70x50



גלעד אופיר, אובייקט, 2010, תצלום שחור-לבן, הדפסה בהזרקה דיו, 78x103
Gilad Ophir, Object, 2010, black & white photograph, inkjet print, 78x103



יעקב דורצ'ין, חלון מזרחי עם ציפור, 2011, ברזל וברונזה, 148x124x31, אוסף אמון יריב, תל-אביב
Yaacov Dorchin, Window to the East, with Bird, 2011, iron and bronze, 148x124x31, collection of Amon Yariv, Tel Aviv



אסי משולם, ויטראז'י וולגאריום, 2012, צבע זכוכית על שקף, מידות שונות
Assi Meshullam, *Vitaji Vulgarium*, 2012, glass paint on transparency, variable dimensions



בעלי דין

דין מהו? שיפוט וביקורת וגזירה. הדין, שמקורו במין רוגז, הוא יסוד לחוק, לאמת, לסדר הטוב, שכן בהתקיימו נעשה צדק בעולם. כמה חביב דימויו של האל היושב בדין ומתפלמס עם העמים על עוולותיהם.² אך יש והדין נעשה קשה, כבמקרה יום הדין הנשזר במחזורי החיים (למשל בימים הנוראים), או בתמונת אחרית הימים (וניזכר במראות האפוקליפטיים של התגלות וחורבן המתוארים בחזון יוחנן שבברית החדשה). הדין הקשה הוא כזכור בשמאל, ולכן השטן משמש בפריעת הדין ובגביית חובות. שהרי יד שמאל היא גם יד החוק, ולכן היא מתווה חומרה, דפוס, סדר ושיטה. היד העושה דין היא גם היד הפורעת, ויד החוק היא איבר של אלימות טהורה. את משקלה של יד זו יש לאמוד גם בתחומי האמנות, שאינה חפה מביקורת, משיפוט וממעשי שפטים, מפריעה ועונשין.

יעל בלבן, הנערים (בעקבות מיכלאנג'לו), 2012, רפידוגרף וצבע מים על נייר

מדור בעלי דין נפתח בארבע עבודות של יעל בלבן, מסדרה העשויה על פי דמויות הנערים העירומים של אמן הרנסנס מיכלאנג'לו. הנערים שזורים בשולי הפרסקו המרכזי שעל תקרת הקפלה הסיסטינית בוותיקן – כעשרים דמויות המשמשות בסצנות מספר בראשית, כגון "שכרתו של נח", "קורבנו של נח" או "בריאית חוה". עבודותיה של בלבן מתכתבות לפיכך עם מסורת הציור הקלאסי, עם ציורי הגוף הגברי מן הרנסנס, עם מתכונת הגוף הנעשית אמת־מידה, פרופורציה של היפה, דימוי של שלמות – וברבזמן יש כאן עיסוק בדמויות שוליים בציור הפולחן הנוצרי, כלומר: יש כאן דיאלוג דמוני לפי סוגו, שיח של יד שמאל. בלבן מוציאה את גופי הנערים מהקשרם (הסצנות המקראיות) ומראה אותם כגופים בפני עצמם; היא כותבת את הגופים מחדש, מעתיקה אותם ביד מאופקת מאוד, בענווה, בתנועה מיוחדת – ברישום סלילני העשוי כחתימה, רישום היורש את כתיבת השם ומופיע כמחוות זיכרון וכמחווה לאמנות הכתיבה.³ ברישום הצפוף והאינטנסיבי היא מכפילה ומחסירה את איברי הנערים, מסירה את ראשם, מזווגת אותם עם חיות, מציירת להם זנבות, שוזרת אותם בצמחים וטווה בגופם עשבים ופרחים נדירים. הגופים מתעקמים, מתקפלים, נקטעים, וזוכים ב"יופי" חדש. גופי הרנסנס (גופי ההומניזם) שבים ביצירה זו אל תחום היצוריות (החיים העירומים, רקמת החי הראשונית, מצבי הטבע) ונחשפים מתוך גניאלוגיה של יצירה והשחתה. אך בהיבעת אלה גם גופים נסיוניים, אמנותיים להפליא. גופי העירום של מיכלאנג'לו נעשים כאן מתווה לניסיון לרשום ביד שמאל.

את גופי הנערים יש לראות לפיכך בתווך שבין בעלי הכנף לבעלי הדין, כי בגופם קשורה עדיין מעלת המלאכים, היצורים המכונפים – אך ברבזמן הם נראים כנידונים, מושלכים, פגומים, ארציים. הנערים זוכים בדרגת חופש דמונית ונידונים לחיים באזורי הביניים של הניסיון, בין ארץ ושמים, אדמה ואוויר, חומריות קשה ותנופה, מצבי דומם ותנועה.

² תיאור כזה של אלוהים היושב בדין נמצא, למשל, בפתח מסכת עבודה זרה בתלמוד בבלי.

³ הרישום הסלילני של בלבן הוא מין פיתוח של חתימה, שרבוט שם של פקיד המופיע על מסמך רשמי המודיע על טיהור שמו של סבה שנרצח בתקופת הטיהורים ברוסיה. לפי עדותה רישום זה היה למחוות זיכרון לסב שנרצח – אך גם לפקיד, שבחתימת הסתם שלו מצאה פוטנציאל של אמן מוחמץ.

אייתי קמינר, מפכ"לים ורובוקופ, 2012, אקריליק ושמן על בד

הציור **מפכ"לים** מציג דיוקן של ראשי המשטרה לדורותיהם. שישה גברים בפנים משוחות (מרוחות־מחוקות במשיחות אקספרסיביות היוצרות דימויים בערבול, טכניקה המאזכרת את ציורו של פרנסיס בייקון), לבושים שחור, חמישה עומדים בחצי מעגל והשישי יושב לפניהם, כשישה אבות. בעולם המשטרה, הדין (במובנו כ"חוק") מתגלה בכפילותו המובהקת של שיח הכוח: הכוח ה"מכונן" (אלימות מהפכנית) והכוח ה"משמר" (אלימות מדינתית).⁴ השוטר הוא אחיו או כפילו של הפושע. בכוחו (השוטר הוא גוף־כוח) לעבור על החוק, להשעות ולהגביל את תחומי התוקף שלו או להגדירו מחדש, ולכן ידו של השוטר היא יד שמאל, ויד ימין כפופה לה. דרמה זו ניכרת בציור בכיפופי הידיים של השוטר היושב מלפנים. אך הדרמה של יד שמאל ניכרת לא רק באותה פיגורה של בעל דין, באיבר הרע של החוק, היד הסוררת של הריבון,⁵ אלא ברבדים אחרים, בלתי צורניים, קשים לשפת הציור – בתסיסת החומר, בסרבנות הבד, בהפרשת הצבע ומשיחותיו. המבנה המצטייר בגבם של בעלי הדין, מסמן לדעתנו את המבניות – את הגיאומטריות – של הכוח. את הציור יש לראות לפיכך גם כפנטזיה של אימה, שכן בעלי הדין נגזרים כולם מן המחשבה על יום הדין (היום האחרון): כלומר: בכל פעולה של החוק כמוס משהו מן האסכטולוגיה, הנעשה גלוי לעין בציור רובוקופ. הנה ציור של שוטר הבא מן העתיד, מהיום האחרון, וגופו (מכונה של כוח) מסור כולו למימוש פנטזיות הדין האלוהי. דמות זו, השבה ונפרשת כעת על הבד, מקורה כידוע בדימוי קולנועי – אך יש לראותה כאילו חזרה אלינו מפרקי האימה של הברית החדשה.

בויאן, הצליבה (על פי גרנוולד), 2006; בית העירייה, 2006; מלח (דיוקן עצמי), 2006; משוגע, 2011, שמן על בד

תחילת הקיר בסצנת הצליבה (הקורבן), דימוי יסוד בתולדות הציור האירופי; במובן ידוע, בגופו המעונה של ישו הצלוב – פצעי המסמרים על כפות ידיו ורגליו, החתך שעשה בו החייל הרומי בצדי גופו, הילת הקדושים לראשו – "מתחיל" הציור המערבי. הציור של בויאן זוכר את "מקורותיו" של הציור ככלל – את צורת הצלב, את הקורפוס המיוסר של הבן, את הקרובים הנאספים, את החיה.

הצליבה (על פי גרנוולד) עשוי לפי אחד מציורי הצליבה של הצייר הגרמני איש הרנסנס מתיאס גרנוולד, שהיה בזמנו אחד הלוחות של ציור מזבח, כלומר: שלוב לבלי הפרד בהקשר הפולחני של עבודת האמנות. אך בציור זה של בויאן מצטיירת הצליבה כגרוטסקה: הקדושים פושעים, הישרים עקומים, וגם הידיים יוצאות מהקשרן הטוב. לא ערך הפולחן של האמנות אלא ערכה כאורנמנט מופגן (ומופרך) כאן. לכן יש בציור מבט של יד שמאל בתולדות האמנות: יש בו שפיעה מיותרת והקשרים פרועים, ובמובן זה הוא מתייחס למסורת האנטי־כריסט (כעת בהתכתבות מפורשת עם תרבות הפופ). וגם עניין מובהק של דין יש כאן, שהרי הצלוב הוא הנידון, המרטיר או הקדוש המעונה, המגלם את מידת הדין שבעולם – וממנה נגזר גם גורל הבן החי בתחום השיפוט של האבות.

^[1] להבחנה ברוח זו על הכפילות של שיח הכוח (כינון ושימור, מהפכה ומדינה, פשיעה ושיטור) ראו מאמרו של ולטר בנימין, בתוך: ולטר בנימין, לביקורת הכוח / ז'אק דריידה, תוקף החוק, תרגמו מגרמנית ומצרפתית: דנית דותן, הילה קרס (תל־אביב: רסלינג, 2006).

^[2] שוב אנחנו נזכרים במדרש "יד שמאל" שמביא זיגמונד פרויד מפי תלמידו הנס זקס בפירוש חלום של הקנצלר ביסמרק, החולם כי הוא רוכב על סוס שועט ותופס ביד שמאל את השוט ההולך ומתארך כאיבר פאלי, מכה בו בקיר הסלע הסוגר על המשעול וכך מפלס דרך אל שדה פתוח, שבו נפרש מראה של תהילה. יד שמאל של הריבון מסמנת בפרשנות זו את הפתולוגיה של שיח המיניות: פנטזיה של אוננות ופנטזיה של כוח. ראו זיגמונד פרויד, פירוש החלום, תרגמה מגרמנית: רות גינזבורג (תל־אביב: עם עובד, 2007), עמ' 363–366.

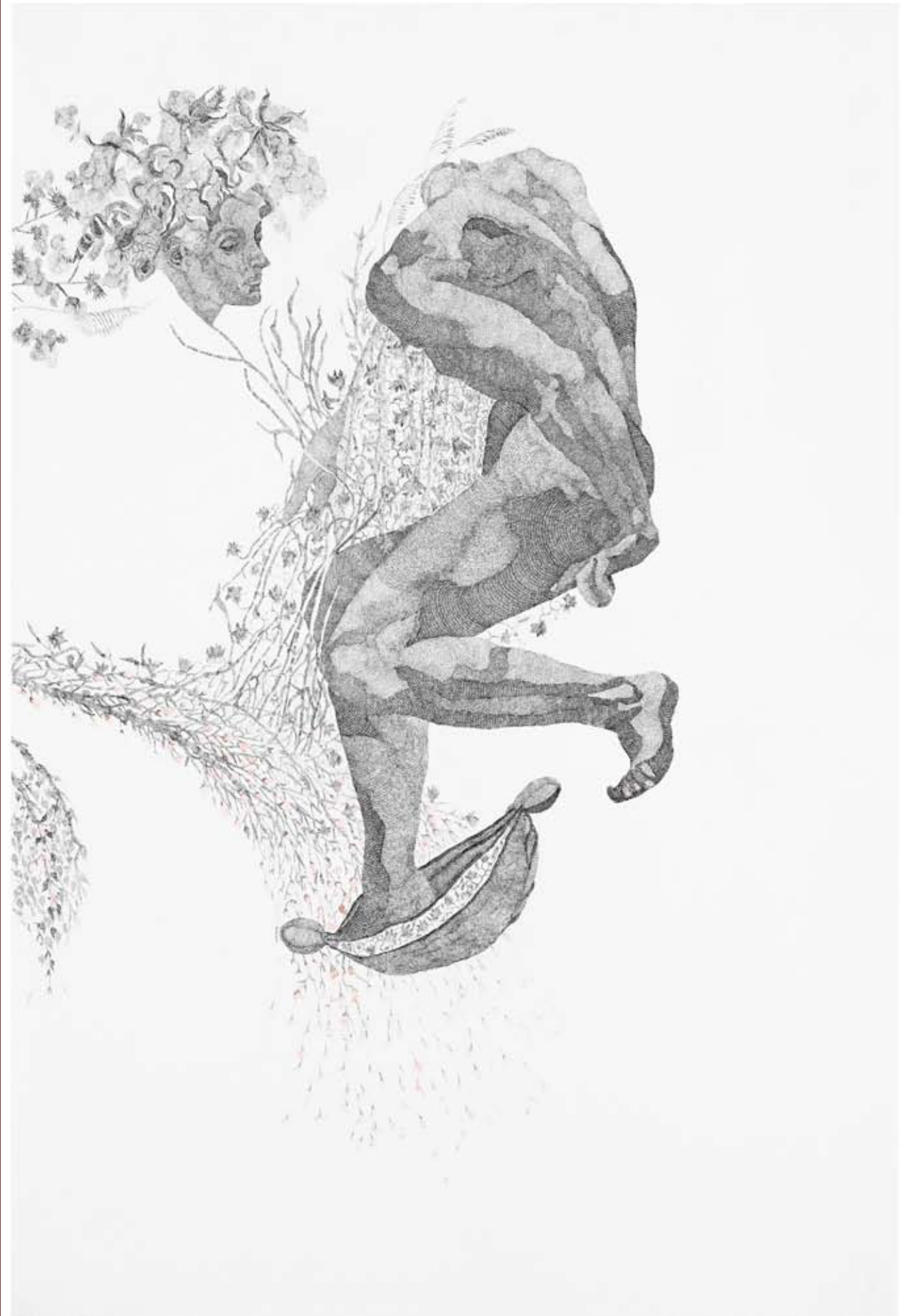
^[3] יעל בלבן, יופי נורא נולד, 2012, רפידוגרף וצבע מים על נייר, דיפטיכון, 110x151

^[4] Yael Balaban, Terrible Beauty Was Born, 2012, rapidograph and watercolor on paper, diptych, 100x151

בציור **בית העירייה** דימוי הצלוב מתהפך והנידון מוטל שכוּב. אימת החוק (והדין) ניכרת גם כאן בתכונה הגיאומטרית של המבנה ברקע הציור – ובעקבותיו **מַלַח**, נידון ומנודה, בהפלגה ריקה וחגיגית; ולבסוף **משוגע**: גוף רוגז, חצוי בין עליונים לתחתונים, ראשו גדול, איבריו מעוותים, ויד שמאלו, במחווה משונה, כנועה, נענשת, מנוונת, שמוטה אך מודגשת; ומימטית. אולם יד זו אוצרת פיתוי ומחזיקה ניסיון (ריק?), ולכן גוף זה כולו בשמאל, והעווית היא צורת היסוד שלו. ומה עניין דין לכאן? לפנינו גוף נידון: גוף המועמד בניסיון? גוף שלא עמד בניסיון? והניסיון כולו של הציור.

נעמה עתי, מכירה פומבית, 2010, שמן, אקריליק ושפכטל על דיקט, דיפטיכון

אנשי מכירות, סוחרי אמנות, אספנים, אוצרים, מבקרים, צופים, בעלי טעם טוב, אוספים ונאספים – בכולם טבועה מידה של שיח ושיג, משא ומתן; מדובר בכישורי חליפין וביכולת להשיג תמורה, להמיר דבר במשנהו, חפץ בחפץ, אדם באדם. מכאן באה גם היכולת להקריב ולכרות ברית, להמיר ניסיון בזמן (הברית המפיסטופלית). תרחיש זה, המהווה יסוד למפעל המכונה תרבות ולזה המכונה אמנות (ולא רק "שוק האמנות"), פועם בציור של נעמה עתי שעניינו המימד הפומבי, ה"ציבורי", של יצירת האמנות בזירת המכירות והחליפין. לא את היצירה התלויה על הקיר אלא את ערך החליפין שלה מסמן הסוחר (פניו מכוסות) בידיו (יד ימין כמוה כשמאל, ושמאל כימין, כלומר, גם הידיים ניתנות להמרה), את ערכה כאובייקט. והמתדיינים הם גם בבחינת דיינים, כלומר בעלי דין (בעלי דעה, בעלי עניין). לכן את כיסויה של יצירת האמנות (הציור שבלוח השמאלי מכוסה בפסים של צבע לבן) יש להבין לא רק במונחי התחביר המוכר של גילוי וכיסוי (שגם בו היתה תלויה הילת החד־פעמיות של יצירת האמנות, לפי הטיעון המוכר של ולטר בנימין) אלא ככיסוי סתם, כלומר: כהודעה שאין כאן מה להסתיר.





יעל בלבן, הנער השביעי, 2012, רפידוגרף על נייר, 110x75

Yael Balaban, *The Seventh Boy*, 2012, rapidograph on paper, 110x75



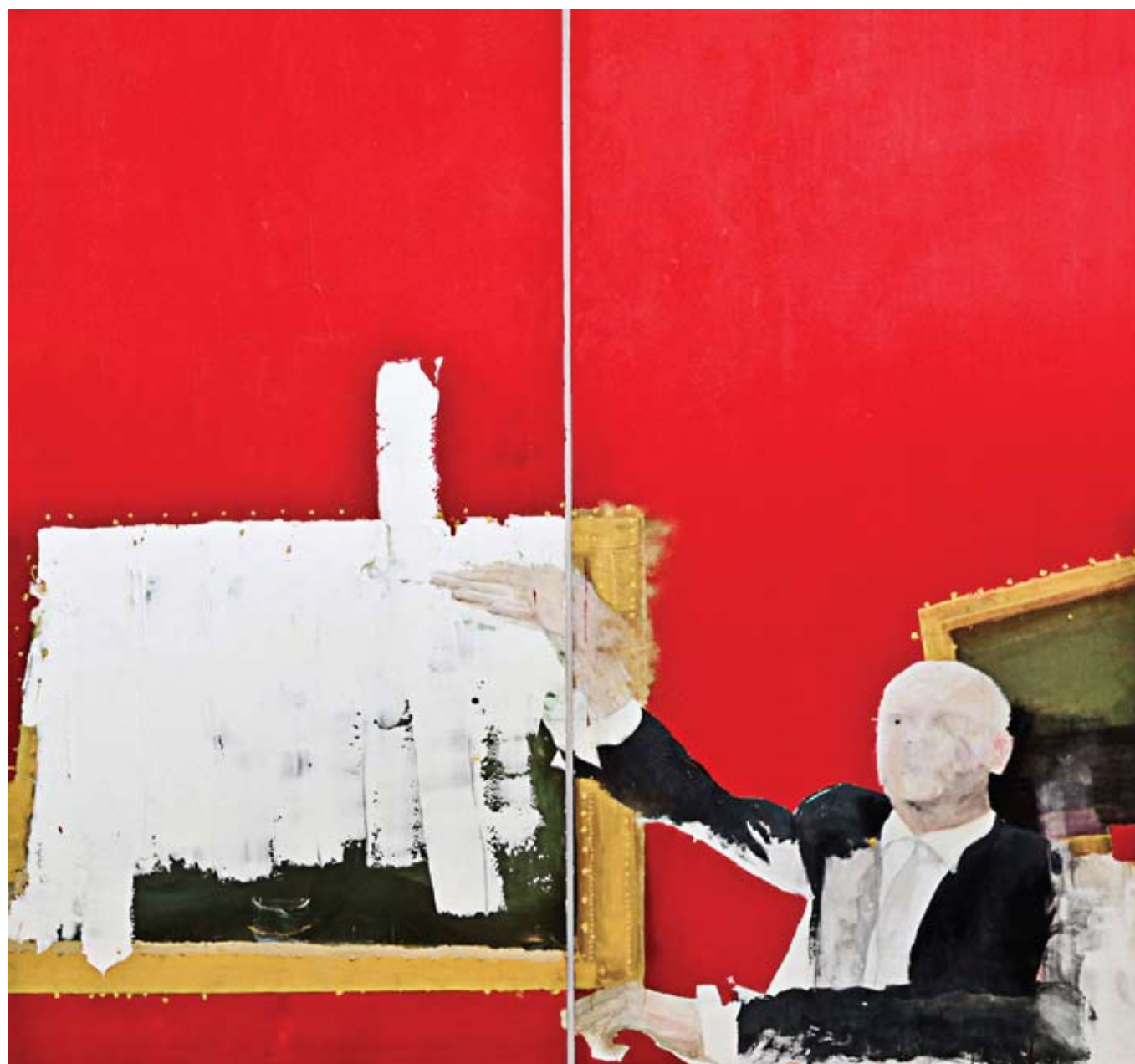
יעל בלבן, הנער העשירי, 2012, רפידוגרף על נייר, 110x75

Yael Balaban, *The Tenth Boy*, 2012, rapidograph on paper, 110x75



איתי קמינר, מפכ"ל"ם, 2012, שמן, אקריליק, גואש, גיר שמן ותרסיס צבע על בד, 210x160
Itai Kaminer, Inspector Generals, 2012, oil, acrylic, gouache, oil crayon and paint spray on canvas, 210x160

איתי קמינר, רובוקופ, 2012, שמן, אקריליק, גואש, גיר שמן ותרסיס צבע על בד, 174.5x142.5 <
Itai Kaminer, Robocop, 2012, oil, acrylic, gouache, oil crayon and paint spray on canvas, 174.5x142.5



נעמה עתי, מכירה פומבית, 2010, שמן, אקריליק ושפכטל על דיקט, דיפטיכון, 244x244
 Na'ama Atai, Auction, 2012, oil, acrylic and mortar on plywood, diptych, 244x244



בויאן, בית העירייה, 2006, שמן על בד, 150x185, אוסף יפעת גוריון
Boyan Lozanov, City Hall, 2006, oil on canvas, 150x185, collection of Yifat Gurion



בויאן, הצליבה (על פי גרנווולד), 2006, שמן על בד, 140x180
Boyan Lozanov, The Crucifixion (after Grünewald), 2006, oil on canvas, 140x180



בויאן, מלח (דיוקן עצמי), 2006, שמן על בד, 125x150

Boyan Lozanov, *Sailor (Self-Portrait)*, 2006, oil on canvas, 125x150



בויאן, משוגע, 2011, שמן על בד, 170x70

Boyan Lozanov, *Mad Man*, 2011, oil on canvas, 170x70

ליליות

במסורת, לילית נחשבת כאשת השטן. נאמר עליה כי נבראה כרעיית האדם הראשון ובאה עימו בזיווג, אך נסה מפניו לאחר בריאת חוה ונעשתה פילגש לסמאל, מלכה לשדים וראש למלאכים מזיקים. "כל כבודה בת מלך פנימה" (נאמנות, ביתיות) – ולכן לילית היא בבחינת יציאה (ולכן היא כ"יצאנית") ואינה משמשת "עזר כנגדו" אלא לשטן. נאמר עליה שהיא "בורחת ומשוטטת בעולם ומוצאת תינוקות הראויים להיענש, ומחייבת להם והורגת אותם",⁶ וזו קללת לילית, שצריך להתגונן מפניה באמצעות קמיעות והשבעות. מושבה של לילית הוא ב"כרכי הים", אך יש לה גם גלגול ביבשה. יש לה צורת גמל, ומובן שהיא נקשרת בדמות הנחש, שבה ירד סמאל לפתות את האשה כנאמר בספר הבהיר: "ירד עם כל חילותיו וביקש לו בארץ חבר כמותו ומצא הנחש והיה לו דמות גמל ורכב עליו והלך לו אל האשה".⁷ ובמדרשי סיטרא אחרא בזוהר מוסיפים על גלגוליה של לילית דברים מובהקים, שהיא "מקשטת את עצמה בכמה תכשיטים כזונה נתעבה ועומדת בראש אורחות ושבילים לפתות בני אדם. שוטה הניגש אליה מחזיקה בו ונושקת אותו, מוזגת לו יין שמרים. כיוון ששתה הוא סוטה אחריה".⁸

בלילית נקשרים הפיתוי המיני והשיכרון, וכל הניסיון הרע של הגוף. על הופעתה נאמר שיש לה "קישוטים", שערותיה "אדומות כשושן", פניה "לבנים ואדומים", לשונה "חדה כחרב", דבריה "חלקים כשמן" והיא לובשת ארגמן. ועוד נאמר שבהשלימה את פיתוייה, בעוד הגבר שנאף עימה שוכב במיטה, היא הופכת את צורתה, מסירה את קישוטיה ו"הופכת לגיבור חזק" העומד מלובש לבוש של אש לוהטת, חרב שנונה בידו. לילית שבה בלבוש גבר, הורגת את זה שסטח אחריה ומשליכה את גופו לגיהנום.⁹ לכן יש בלילית, "אשת זנונים", דיוקן מראָה של אשת חיל, והיא משמאל לשכינה ונחשבת לה כאחות.¹⁰ המסורת מייחסת לה אפוא את הכוח והתוקף שבהתקוממות נגד הסדר הטוב, המביאה לעולם נסיונות קשים וחידושים. זו לילית: קורפוס של פיתוי וניסיון, יופי ודימוי עז, וכולה התנגדות – אך בה־בעת היא עשויה כ"קישוטים". האין זה גם ביאורה (מצד שמאל) של יצירת האמנות? גם באמנות טבוע הדימוי הרע ומשקעי הכוח של ההתנגדות, הסירוב והניסיון, אך בה־בעת אין היא מוותרת בקלות על מעלת היופי.

אסתר שניידר, קַשַת בשערה של כרובית, 2012, אקריליק על בד

את ראשה של "כרובית", מלאכית שחורת שיער, יש לראות תחילה מצד השפיעה של שְערה, משיכותיו וקשריו. רבים מציוריה של שניידר הם מדרש לשיער, שכן היא דורשת בציוריה את כסות הגוף, את ה"קליפה", ובשיער היא רואה את גידולי החומר האפל ואת האיך־צבע, ושורת בו את הקשת (שבעה פסי צבע), שהיא בשורת הצבע ובשורת השלום ומסמנת הברית, ונחשבת גם כדמות לאל וכזירת השכינה בעולם, בינות לקליפות.¹¹ השיער נעשה

^[6] משנת הזוהר, שעב

^[7] ספר הבהיר, ר, צג

^[8] משנת הזוהר, שע

^[9] שם

^[10] הזוהר משווה את אשת חיל לאשת זנונים, בבחינת סתירה בין שכינה ולילית (משנת הזוהר, רמ).

^[11] לפי התגלות מרכבה בספר יחזקאל, שנאמר בו, על "מראה דמות כבוד יהוה", שהוא מראה נגה "כמראה הקשת אשר יהיה בענן ביום הגשם" (יחזקאל א, כח) – ולכן מייחסים לקשת איכות של שגב ההתגלות. ואילו במדרשי הזוהר באה הקשת במתווה של התגלות השכינה, הנשזרת בין הקליפות (החומר המופרש בעולם הזה בבחינת סיטרא אחרא).

כאן גם כהינומת כלה שחורה, ונקשר כפרח באוזנה. ואולי כרובית מסמנת את בקשת השלום, בפניה הנעימות, בצווארה הענוג ובשפתייה? על מראה לילית דורש הזוהר כי "שפתיה נאות, אדומות כשושן, מתוקות בכל מתיקות העולם": האם יש בדיוקן כרובית מן הדיאלקטיקה של גילוי וכיסוי? שהרי שזירת הצבע באפלה מסמנת את קדרות השכינה אך גם יופי נעים לכאורה, שסתורה בו גם התנגדות שְהנה בגדר כוח "רע" (יוצר והרסני, רוגז וגעש). בדמות זו נטויות אפוא הכפילות של "שתי האחיות", שכינה ולילית.

נעמה עתי, אַסתר, 2012, שמן, תרסיס צבע וצבע תעשייתי על דיקט

אסתר של נעמה עתי באה בזוהר ונגה סביב לה. יופיה – קדוש, מרוחק, שאנן, נושא הילה. אך הקדושה (הצלובה, האפלה) היא בגוף, ועמידתה, כאשת חיל סתורה, אומרת פיתוי וחוסר עניין, שידול ודחייה. עמידת הדוגמנית של **אסתר** היא עמידה של אובייקט, עמידתה של יצירת האמנות, וכך היא מגלמת גם את מובנו ה"בלתי מעורב" של היפה. גוף הדוגמנית הוא גוף תשוקה ותחבירה קשה: יש בה תאווה משונה, מסוכנת. אך מי יעמוד בניסיון זה? בהקשר של התערוכה, **אסתר** ה"דוגמנית" היא גם פיגורה מובהקת של לילית: יש בה זוהר אפל, "אש לוהטת" וקור עז, פיתוי, תאווה ו"אימה עזה".¹² ובתוך מעלות קשות אלה מתגלה כאמור התכונה הדיר־ערכית של הציור עצמו, הנוכח בכפל (סתירה והשלמה), בריחוק מזהיר (ומכאן הזוהר). הטכניקה המעורבת שבה נוצרה העבודה מזכירה לנו את טיבם של גופי היופי וה"קדושה" העכשוויים – שהם עשויים מחומר מעובד, דק, זמין, נגיש, זול. דברים נוספים צריכים להיאמר על מושג האופנה (ההיצג, הסגנון, החולף), על עניין הלבוש (האריג, הטווייה), וכמובן על סוגיית המסכה (הכיסוי). אסתר היא דימוי "מולבש" (או דימוי של לבוש?), ואפשר לדון בבגד גם בבחינת "סוד המלבוש".¹³ **אסתר** מקיימת אפוא ("מדגימה") את התחביר של התגלות האמת (גילוי וכיסוי או גילוי מתוך החבו) הכתוב גם ביצירת האמנות. אך אנו יודעים כי הלבוש אינו מכסה עוד דבר, וכי האמת אינה מסתתרת; והאמנות? האמנות הסתלקה מתחומה של היצירה וקבעה את עצמה בעבודה – בהתוויה נטולת פאתוס (סבל נשגב) וחסרת שלמות (הקשרים מוחלטים). טענה אחרת (מ"צד שמאל"): נעמה עתי מציירת קליפות, ובקליפה יש מושב ליופי.

נעמה עתי, מַלְכָּה, 2012, אקריליק, תרסיס צבע, דיו, טוש שחור וצבע תעשייתי על הדפס

ל"שמאל" אנחנו מייחסים, כזכור, את מידת הניסיון – דעת הבאה על דרך הפיתוי, תבונה הנקשרת בקשרי תאווה. את הניסיון במובן דמוני זה אי־אפשר להפריד לפיכך מחיי הגוף. הניסיון הנעשה לפי מידת הגוף הוא זה של רטט האיברים, זיע המרפקים, המחוות, הושטת היד. הוא גם נסיון הלפיתה, ההלקאה, ההפרשה, השפיכה. בתחומי הניסיון שבעולם הגופים, שוררת הדיאלקטיקה של העונג, היופי, הגועל, הכאב וחזרת היצוריות, והמחשבה שבשמאל נחוות מתוך מחזורי התשוקה. הציור **מלכה** שב ומציץ לתחום זה של הניסיון המצטייר בחייהן של ליליות: שני גופים משונים בכסות פנים (אצל נעמה עתי הכיסוי הוא הסימן שאין מה להסתיר); שתי נשים מאהבות בעמדה של אדונית ושפחה, בסצנה של מיניות מופגנת (סאדר־מזוכיזם) שבה השררה (מלכה) כואבת־מכאיבה (מלָקה).

^[12] אלו מעלותיה של לילית לפי הזוהר: היא מלובשת לבוש "אש לוהטת", והופעתה מחוללת "אימה עזה", ועיניה – "איומות"; משנת הזוהר, שע

^[13] המלבוש הוא בין השאר דימוי לאריג התורה שלוֹבש האל. "סוד המלבוש" הוא אחד מן המשלים השזורים בקבלת האר"י, וניסוחו המובהק בא אצל ישראל סרוק בספר דרוש המלבוש

הדמות שמימין (אומנת־אמנית) – יד שמאל שלה אווזת, קושרת. התמונה אומרת כוז, אך גם ריך וחסד שזורים בה (בנוסח ציורי יאן ורמר). זיווגי לילית ומושגי הנשיות העולים מציור זה – הקשרם גרוטסקי (ראש שטן / ראש ליצן; הגופים הוורודים, פרימת הלבוש, תבליט השדיים), וכידוע גם הגרוטסקה היא מתולדותיה של יד שמאל, היד של הניסיון המופרז, היד הרוצה יותר מדי. כאן הדמות ז'ורנליסטית במוצאה, זוהרה מזויף, צבעיה זמינים, בוהקים, החומריות תעשייתית כקליפת היופי.

בויאן, לוֹקְרִיצִיה (על פי דירר), 2011, שמן על בד

נאמר על לילית שהיא באה לעולם ומתהלכת בו בקישוטים נאים, ו"קישוטים שלה [נועדו] לפתות בני אדם".¹⁴ בתום פיתוייה, משאותו אדם (הצופה?) נשבה בקסמיה, הלך אחריה (על דרך המבט) ונלפת בקישוטיה (הדימוי היפה, הרע) – היא עוזבת אותו במיטתה, מלשינה עליו, ואז שבה ויורדת בגלגול של "גיבור חזק" וחרב שנונה בידו. דבר־מה ממורכבות זו של גוף לילית גלום בציור זה שנעשה על פי אלברכט דירר – גוף אשה העשוי כמודל קוביסטי (מסממני ההעתקים המודרניסטיים המופלגים של בויאן), שיש בו עיוותים וכיווצים ומידות עקומות, ויד ימינה אווזת פגיון. ויד שמאל־ זו עשויה כאן כאיבר בפני עצמו: יד ארוכה, מעוקלת, מתעקמת במחוזה לא רגילה מעל הראש וגם אצבעותיה מתארכות במידה מופרזת. העיוות הוא מידת שמאל, והמתעקם הוא הניסיון האנושי עצמו (שכאן היה לפיגורה בציור). ציור זה מעניק לגוף האשה את העדר המידה (או מוטב, מידה מעוותת), ובדימוי הגיבור־גבר הזה ניכרים גם משקעי האלימות שבדימוי כשלעצמו.

רותי בן־יעקב, לילית וסמאל (הזדווגות והתפרקות), 12–2004, קיר עבודות בטכניקות שונות

בקיר העבודות של רותי בן־יעקב נאספים גופים בזעיר־אנפין. הגופים רשומים בפשטות רבה (אך גם בהפשטה) במין ראשוניות – אך יש בהם גם הבעה עזה המגיעה מן הפנימיות, מן החלל הפנימי. הם כלולים במדור **ליליות** כי מתרחשת בהן דרמה של (אי־)היענות ופיתוי, זיווגי שטן ודיאלוגים דמוניים, ולצד המבע התם חוזר בהם גם ביטוי מפורש של יצוריות. ברישום **ענה לי** (2011, דיו על נייר) נראה שד הלוחש על אוזנה של נערה. גופו מכונף, וכך הוא נשזר בשערה כדמות של פיתוי וציפייה כוזבת להיענות. בתמונה **סיוט לילה** (2012, גיר שמן על פורמייקה) – כעין "סצנה" בתיאטרון הקאמרי של השטן, העשויה בעקבות הנרי פוזלי (Fuseli) – שד חסר פנים ("מופשט") יושב על גופה של נערה שמוטה שגבה קעור, וראש סוס פורץ לציור בהתפרצות של יצוריות, רקמת החי המוחספס. ברישום סמוך, **ילד ושד** (2004, דיו על נייר), השד חוזר לצד גוף־ילד, שני הגופים השרויים במין סמיכות וכפילות והשלמה, כאשר השד משמש לילד מלאך־מלווה. יש דבר־מה מפתה בפעירת הגופים תמימי המראה הללו, גופים ראשוניים, עובריים, האוצרים בפניהם הקטנות ובמידתם הקטנה את דרמת היצירה (השראה, נפילה, ניסיון). באקוורל **לילית** (2011, צבע מים על נייר) הנערה נשמטת, שכובה, גבה קעור ומעליה ניצתת להבה, קשת אור קמורה; כלום אינה היא־עצמה בעלת כנף? אפשר לקרוא את הציור כמדרש כנף, כפירוש האפשרות להתנתק מן הקרקע, לבוא במעוף, להתרומם ולצאת מתחומי הכבידה. אך גם בציורים אלה יש לגופים משקל, ותחת השפעתו הם קמורים וקעורים, שמוטים ונפולים. בציור **רוגז** (2011, שמן על בד) נראית מסכת־עיניים שחורה על אריג־נערה, אך גוף הנערה איננו.

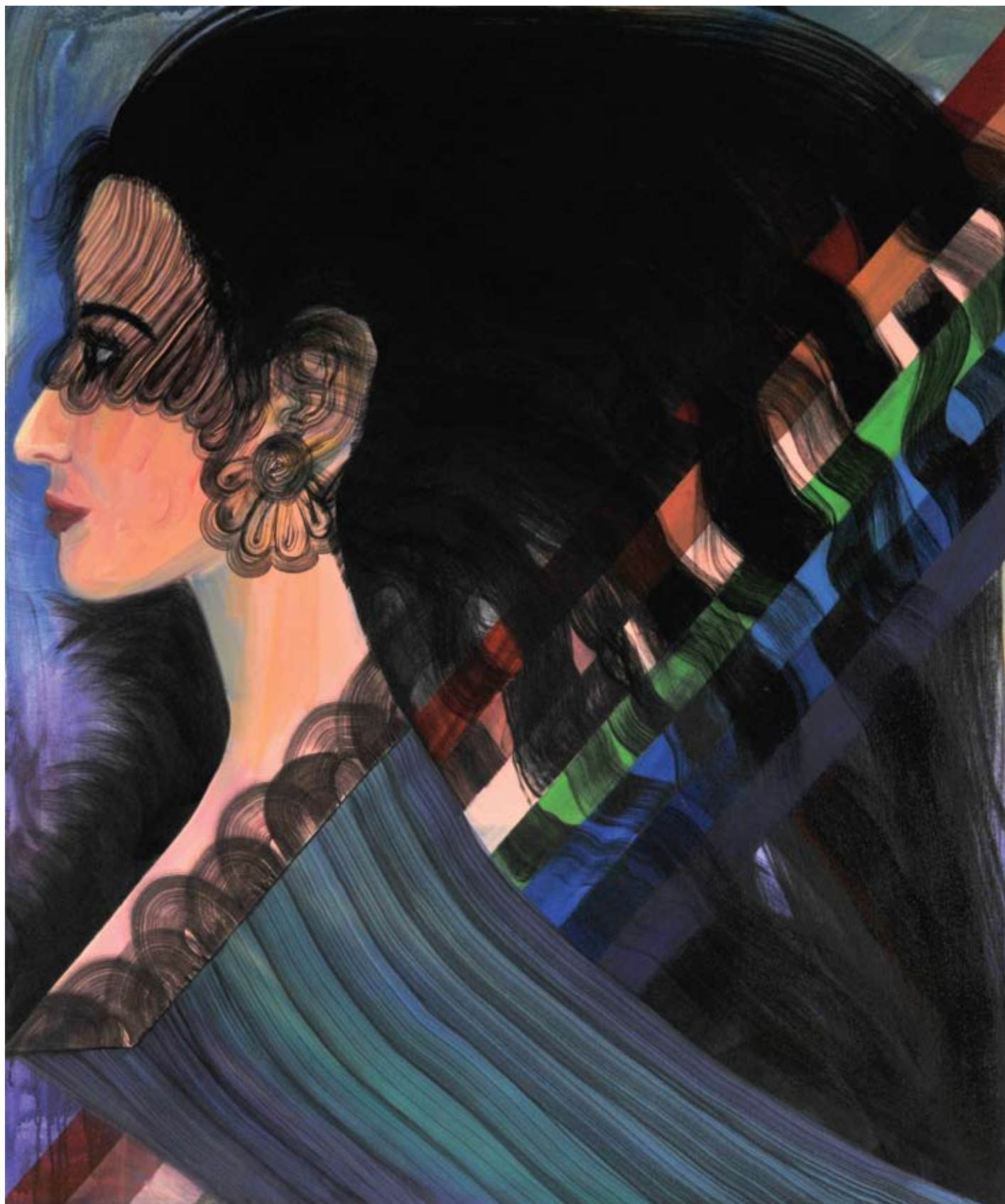
^[14] משנת הזוהר, שע.

גם בציורייה האחרים של רותי בן־יעקב נראה גוף הנערה בסכנה – בשל רוגז (שהוא נביעת הדין), או על שום עצה רעה הנלחשת באוזנה, או בגלל אורחים לא קרויים הבאים לחדרה, או מפאת כוח הכבידה, או להבה עזה המתאבכת מעליה. כאן הנערה איננה, כשכינה שנגנבה והתקדרה, או שנפלה בשמאל ונעשתה כלילית.

התמונה המרכזית בקיר העבודות, **רוח כחולה** (2004, דיו אקוליין על נייר), מתאפיינת בהתפשטות צבע, בפעירת הצבע מתהומות, מנביעת האפלה. בתוך המופשט ניכרת אולי מתווה גסה של "ראש" מן הסוג המעניין אותנו: הראש המעוות, הדמוני. אך המופשט הוא הדמוני ביותר, המתגלה בחסר צורה, בהעדר גבול, וזו גם נביעת הציור מן ה"תוהו", שהוראתו במקורות תהייה וספק מכרסם, הרסני, שמקומו בשמאל.¹⁵ ושמאל הוא כידוע מושבו של ראש השדים, שברישום הקרוי על שמו, **סמאל** (2011, דיו על נייר), נראה בכל הדרו כשהוא עוטה גלימה, ידיו מונפות מכונפות, פניו בהסתר חלולות, ומתאר גופו אפור וראשוני (גוף "לא מפותח"). מולו גוש חומר אפור, חסר צורה, החומר של השטן או ראשית לציור. ביד **ש/סמאל** (2011) נעשית נוכחותו של סמאל בצמצום, בכף יד. זו היד המושטת, המעניקה (מפריזה) ונוטלת (גורעת), היד של הניסיון (הטוב והרע). עם יד זו באה לילית (כאן בצורת גוף שחור, גוף בבחינת תא ראשון קדום ושזירת שיער) במגע, בזיווג. אך הזיווג ארעי והפגישה קצרת מועד, וההתאחדות עשויה כהתפרקות.

בצד שמאל של קיר העבודות, סדרה של **מתוות שחורות** (2012, דיו על נייר) שאפשר לראותן כסקיצות קטנות על נושא שטני. העבודות נאספות על אנך (עלייה וירידה, נפילה), ויש ביניהן בעל כנף, פנים חלולות וסימני "תוהו" (גושים, כתמים, בליטות, הפרשות). המתוות הן תאים ראשוניים, גולמיים, של כמה מן הדימויים ה"שמאליים" המובהקים יותר בקיר העבודות. אך יש בהן דבר נוסף: האירוניה של הבלתי שלם, חתימת השוטה ארלקינו, שגם הוא, כידוע, בעל יד שמאל.

^[15] כך במדרשים הראשונים של ספר הבהיר, "ומאי תוהו דבר המתהא בני אדם", וכן נאמר כי תוהו הוא מושב לשטן, וסמאל הוא "שר על תוהו"; ספר הבהיר, ב, קסז.





רותי בן־יעקב

Ruti Ben-Yaacov

רוגז, 2011, שמן על בד, 60x60

Anger, 2011, oil on canvas, 60x60

לילית, 2011, צבע מים על נייר, 50x65

Lilith, 2011, watercolor on paper, 50x65

רוח כחולה, 2004, דיו אקוליין על נייר, 30x41

Blue Wind, 2004, Ecoline ink on paper, 30x41

ענה לי, 2011, דיו על נייר, 30x42

Answer Me, 2011, ink on paper, 30x42

שד, 2004, דיו על נייר, 20x25.5

Demon, 2004, ink on paper, 20x25.5

ילד ושד, 2004, דיו על נייר, 20x25.5

Child and Demon, 2004, ink on paper, 20x25.5

פרפר לילה, 2012, דיו על נייר, 25.5x35

Night Butterfly, 2012, ink on paper, 25.5x35

סמאל, 2011, דיו על נייר, 24x32

Samael, 2011, ink on paper, 24x32

יד ש/סמאל, 2011, דיו על נייר, 24x32

Samael's [Left] Hand, 2011, ink on paper, 24x32

מתוות שחורות, 2012, דיו על נייר, ארבע יחידות, 15x21 כ"א

Black Outlines, 2012, ink on paper, four units, 15x21 each



נעמה עתי, אסתר, 2012, שמן, תרסיס צבע וצבע תעשייתי על דיקט, 244x122
 Na'ama Atai, *ESTER*, 2012, oil, spray paint and industrial paint on plywood, 244x122



> נעמה עתי, מלכה, 2012, אקריליק, תרסיס צבע, דיו, טוש שחור, וצבע תעשייתי על הדפס, 150x106
 Na'ama Atai, *MALKA*, acrylic, spray paint, ink, black marker and industrial paint on a print, 150x106



בויאן, לוקרציה (על פי דירר), 2006, שמן על בד, 170x70
Boyan Lozanov, Lucrezia (after Dürer), 2006, oil on canvas, 170x70



סיוט לילה (בעקבות הנרי פוזלי), 2012, גיר שמן על פורמייקה, 50x40
Nightmare (after Henry Fuseli), 2012, oil crayon on Formica, 50x40

דימוי, רע

מדור **דימוי**, רע הוא הטרוגני לפי טיבו ועיקרו פרשנות דַמונית של פקולטת הדמיון. הדימוי הוא בראש ובראשונה הדמיה, תמונה, צללית, ייצוג, או העתק של משהו אחר, ולכן ממשותו חסרה. בהקשר זה עניינו של הדימוי "להיות דומה", לשמש תחליף, תמורה. אך הדימוי הוא גם "פרי הדמיון" – תוצר של אותה פקולטה משנית של השכל, שעם זאת יש לה תפקיד חשוב בתהליכי ההכרה והלימוד. בעל הדמיון שיצא מגדרו (שהרי בכך עיסוקנו כאן, בפיגורות של הפרזה והוצאה מהקשר) הוא קל־דעת, הוזה, ותולדות מעשיו כוזבות ומתעתעות. לא נעמוד כאן על ביקורת הדימוי בתולדות הפילוסופיה (מאפלטון עד קאנט והלאה), אך נדגיש כי במסורת זו הדימוי נחשב כרע – לא בהכרח בשל תוכנו (מה הוא מראה) אלא על שום עצם היותו העתק ותחליף ולכן גם מצג כוזב של המציאות. לביקורת זו השלכות רבות בשיח האסתטי ובתורת האמנות. במדור זה כללנו עבודות הנותנות ביטוי למורכבות של שאלת הדימוי כמבע של יד שמאל, כלומר – עבודות המציבות את שאלת התמונה והייצוג בזיקה (רמונית) למושגים של פיתוי, מכשלה, הפרשה.

פסח סלבוסקי, עיניים לעתיד, 2008, שמן על פשתן

בין הדמויות מזרות האימים באגדה העתיקה ידועים יצורים כמדוחה, המפלצת בעלת המבט המקפיא, וארגוס, יצור ענק ששימש את הָרה, ומאה עיניו הפקוחות תמיד הקנו לו את הכינוי "רואה־כל". המבט הניבט מן העין – יש בו ממעלת הכישוף, והנבואה (זו שניתנה דווקא לעיוורים, דוגמת תרזיאס). משהו ממסורת זו טבוע בציור **עיניים לעתיד**, שיש בו דיוקן של עין רעה. ההקשר שבו אנו מציבים אותו כאן מחזיר לעין שבציור את ממד הביקורת וההתבוננות העצמית, שממנו נגזר גם כושר השיפוט (הדין). ציור זה מצטיין באי־סימטריה מופלגת, בריבוי מאיים. הדימוי אכן "רע" להפליא.

פסח סלבוסקי, היפוך הדרךון, 2012, שמן על פשתן

מוכרת לנו תמונת ההתגלות של יום הדין, היום האחרון הגדול והנורא שבו עומדת הארץ למשפט ורוגז רב בא על יושביה מיד מלאכי שמים.[[]^{6]} בתמונה זו שזור גם גוף השטן, כיצור שצורתו צורת נחש, לווייתן או תנין. מפלצת זו יושבת במים או ביבשה ועולה מתהומות ומגלמת את כל הרע; עניין לה במלחמה, היא מחבלת בקדושה ומזהמת את הטהור, מתסיסה את האדם, מדיחה לחטא ומביאה חורבן; על ראשה יורדות מכות קשות וסופה שהיא מובסת ונחתמת בתהום. אך לא נפליג בפרשנות לתמונת ההתגלות, אלא מתוך נגיעתה ב**היפוך הדרךון** של פסח סלבוסקי. חלקו העליון של ציור זה כולו געש של חומר וצבע הבאים בתסיסה, ברקמה גסה, בשכבות, כהפרשה. מימין מסתמנת הדמות והיא כחיה, מפלצת יושבת תהומות המהופכת על ראשה, כנפיה קצוצות, זנבה מקופל ולשונה חורצת. בתוך שפיעת הציור, בינות לצבעים החמים, הגעש הוולקני המופרש על הבד ורישומי התוהו, בין הבליטות, השכבות והמשטחים האקספרסיביים, משתרע דימוי העשוי כבציור ילדים. יש דבר־מה ראשוני, פשוט ותם במראה המפלצת הכחולה הטובעת בין שכבות הציור, כי שכבות הציור הן גם שכבות הזמן, ורקמות הציור הן גם רקמות החי, והנה הן מוארות, נגלות במראה הזמן האחרון, אחרית הזמן.

^[1] אחת המובהקות בתמונות ההתגלות של יום הדין מופיעה בפרקי "חזון יוחנן" בברית החדשה. יש בחזון פירושים מופלגים לתמונות־התגלות מספר יחזקאל וספר דניאל ומקורות אחרים, גנוסטיים או חיצוניים (כגון ספר חנוך).

פסח סלבוסקי, לוחות גל, 2012, שמן על פשתן וחישוקי חביות, דיפטיכון

בדיפטיכון זה שתי יחידות התחומות במסגרת מיוחדת של חישוקי חבית עץ, ועליה בד פשתן המובלט בכוח כיסויים של גלגלי מכונית שהוצמדו לו, ועליו כתמי צבע שמן. שתי היחידות, בתצורת לוחות, באות ב"ברית", בזיווג. הדימוי על הבד? מופשט, מוכתם, אקראי, בהבעה עזה של צבע. ואולי לפנינו דימוי של פריעת הדימוי? תמונת האיסור על עשיית תמונה, שהוא הציווי החקוק על הלוחות ("לא תעשה לך פסל וכל תמונה")? פרשנות זו (ככל פרשנות) מרחיקה כמובן לכת. סלבוסקי התקין כאן מוצג אקראי כמעט, המסתייג מעבודת הדימוי וחוזר אל עבודת החומרים. הלוחות הם תולדה של איסוף, הרכבה, מתיחה, צביעה. אפשר כמובן להציבם בצירופים אחרים, אך בצירוף הנבחר יש הצעת הקשר לשאלת הדימוי, ב"ברית" המושלכת כאן גם אל מחווותיה השמאליים ביותר (מפיסטופלס).

פסח סלבוסקי, קופפרמן, 2005, שמן על פשתן

פסח סלבוסקי מצייר ביד שמאל, ידו היחידה. ובציוריו (השמאליים) מתת חסד: האמן הוא שבחר לכלול בתערוכה דיוקן־מחווה, ברית עם צייר אחר, שאף לו יד שמאל מופלגת, משה קופפרמן. הנה דימוי, טוב.

צבי מאירוביץ', סדרת ציורים ליד שמאל, 74–1971, פנדה על נייר

הצייר **צבי מאירוביץ'** הותיר בעזבונו סדרת ציורי פנדה על לוחות גדולים (מטר רבוע), פרי שנות חייו האחרונות (1971–1974) שבהן לקה בשיתוק חלקי ונאלץ לצייר ביד שמאל, היד השנייה, הלא מיומנת. על יד זו הוטל למסור, מתוך העדר הניסיון, את שארית הניסיון כולו. בציורי הפנדה המאוחרים, הרישום הפיגורלי אובד: הרישומים מופשטים, המתוות (גבולות, תוכניות) פרומות, הציור שומט את המתאר החד, המובהק, אך כעת נוצרים בציורים מצלולי צבע מיוחדים, תהומות של תוהרת־הייה, הפשטה, פעירה ונביעת חומר. העבודה הבלתי שגרתית בפנדה על גליונות גדולים של נייר צילום לבן, משמרת את הפשטות הבסיסית (חסכנות, נגישות) של הציור בפנדה, פשטות תהומית. אולם יש לעמוד על מקצת מן המורכבויות הנפערות בפשטות הזאת, שכן בעבודות אלה נפערת גם שאלת הדימוי.

יום כחול (1974) הוא ציור פעור שהתגלע בו תוהו, רישום של עומק, מצלול (הצבע בצלילה, בנפילה) אל חלקו התחתון. התוואי התהומי, "כולו סבך של אפורים וירוקים",[[]^{7]} נוצר ברישום אינטנסיבי מאוד של קווי אורך צפופים, מחזוריים (סימני הזמן עצמו?), ועל פניו שרבוטים, ציור חופשי ביד כפויה. בחלקו העליון של הציור, מימין, משטחי צבע גועשים, ההולכים ומתבהרים וניכרת גם בהם תנועה חופשית וחזרה כפייתית של היד הרושמת (יד שמאל אינה זוכרת; היא מגלמת את הניסיון הטהור).

ציור עם אור צהוב (1974) מסגיר אף הוא את עבודת הצבע ואת תנועת ה"כתיבה" של יד שמאל בעבודתו של מאירוביץ'. משמאל – ריבוע צהוב וסביבו שזירת קווי אור המצטיירים בפיזור, ובנפילה (אל חלקו התחתון, הריק, של הציור). חוטי האור משתרגים ונטוויים גם בחלקו המרכזי של הציור, וכאן נעשים קווי הצבע צפופים וסבוכים אך נותרים במופשטותם. כוחו של הציור באותן טוויות אינטנסיביות של גוונים, המוחזקות בכל זאת בגבולות (קלושים) בין קווי רוחב (ענפים, עצמות, סיבים). בחלק התחתון הרישום נעשה רפוי יותר, מפוזר, חופשי, קל. עם זאת אנחנו זוכרים את המשקל – את כובדה של יד שמאל, ואת הכפייה. כאן באה גם חתימת הצייר.

^[1] יהודית הנדל, "יום כחול", הכוח האחר: צבי מאירוביץ' ויהודית הנדל (מוזיאון תל־אביב לאמנות, 1999), עמ' 182.

התמונה האחרונה (1974), שכותרתה מסמנת את מועדה - היום האחרון בחיי הצייר - עשויה אף היא בטווייה צפופה של אריגי צבע. וגם בה, כמו **בציור עם אור צהוב**, יש צבע צפוף, סמיך (כאן הוא כחול) - זהו המקום המודגש בציור, המרכז, קרע "דמוי חרמש" שהוא סימנו של שטן, מלאך המוות.¹⁸ ומשמאל? משטח צבע נוסף העשוי כאריג צפוף. וכעת נדמה לנו (הקריאה הולכת בכוח הדמיון, כוחו המפתה של הדימוי) כי בשמאל מצטייר גם מעין דיוקן קלוש של פני אדם. "השרבוט הלכן בצד שמאל בלבד, עדין, מועט, לא המשכי"¹⁹ - הקו הלכן הפרום, הקטוע, נטווה בכל זאת ליצירת מתווה. רישום פנים? טביעת דיוקן? מתוך ההפשטה שב ועולה הקונקרטי ביותר, הממשי, החד־פעמי - מראה הפנים. הדימוי האנושי ביותר שב ומסתמן מתוך פרימת ההקשרים והקשרים של יד שמאל.

אסי משולם, בעל הלו"ע, 2012, טכניקה מעורבת

עבודתו של אסי משולם היא פרשנות אמנותית עזה לסוגיות תיאולוגיות - הקרבה (שפיכת דם, שחיטה, קידוש), הרכבה של אדם וחיה כגוף אלוהי, הפטישזים של הקדושה (והיפוכיה היצוריים), שאלת הטומאה וההפרשה הדמונית, וכמובן סוגיית הדימוי וטעמיו בסימן עבודה זרה. פסל זה - שראשו ראש חזיר, וגופו במידת אדם - מחזירנו לפרשת עגל הזהב, להתכת החומר ופולחן הצלמים. המחמירים הרי מוצאים עבודה זרה ומאתרים את סכנת האלילות בתבנית הפלסטית כשלעצמה, בעצם ההטבעה של צורה בחומר ועשייתה לנוי ולפולחן - כל דימוי הנעשה כ"צלם ודמות" ומשמש לפיכך העתק, גבול וצורה לאינסוף.²⁰ לפי פרשנות קשה זו, כל דימוי הוא דמוני במקצת. מתוך הפרספקטיבה של האמנות עצמה, סוגיית "עבודה זרה" כרוכה גם בשאלת הניסיון, כי בלב הניסיון רוחשת התשוקה המימטית - המשאלה להשתוות לאל, המובילה לעשיית העתק, צלם ודמות לאלוהות. וניסיון פירושו גם ידע ופעולה (עבודה), עבודתו המופלגת של האמן - צורף, מפסל, צר־צורה - שגם היא ביסוד "עבודה זרה".

קריאה נוספת: בפסל טבועים קווי השבר המקטבים של התופעה הדתית (קדושה/טומאה; אנושיות/יצוריות/אלוהות; אמונה/כפירה), אך מתוכם נובעים קווי הגבול של יצירת האמנות (חומר/צורה, גוף/דיוקן, ייצוג/פולחן). עבודתו של אסי משולם משיבה אפוא לתחומה של יצירת האמנות את סוגיית היצוריות (הגוף העירום, החי, המנודה) במובנה האלוהי ביותר.

משה ניניו, גלאס (II), 2012, תצלום בהזרקת דיו על נייר ארכיוני

עבודתו של משה ניניו מיוסדת על סופראימפוזיציה של שני תצלומים־מצויים של תא הזכוכית ששימש במשפט אייכמן בירושלים.²¹ זוהי עבודה של קפל־כפל דימוי, שכן הדימוי שלפנינו מיוצר תוך קיפול של הדימוי הכפול (דיפטיכון) של תא הזכוכית. מה נראה בו? חלונות התא ושולחן העץ. יש כאן מבע פורמליסטי לכאורה של רִיק

^[1] יהודית הנדל, "התמונה האחרונה", שם, עמ' 142

^[2] שם, שם

^[3] השוו עם הערותיו של הרמב"ם בפרק "הלכות עבודת כוכבים" בספר המדע (הראשון במפעל משנה תורה) על שאלת עבודה זרה, ובעיקר על הקשר בין דימוי וחילול הקדושה ועל איסור הדימוי המשמש לנוי: משה בךמיימון, ספר המדע (ירושלים: מוסד הרב קוק, מהדורת רובינשטיין, תשנ"ג) קבג-קמב

^[4] תא הזכוכית מוצג כיום במוזיאון בית לוחמי הגטאות שבקיבוץ לוחמי־הגטאות, לאחר שחלקים ממנו שוחזרו

גיאומטרי, סימטרי, אך דווקא כאן - על דרך הֶרִיק, הריקון והסימטריה (האנכית) - שב הדימוי לקפל (לסמן כקיפול) את המורכבות ההיסטורית, הפוליטית, המשפטית והתיאולוגית של תא הזכוכית הזה. שכן דימוי זה מקפל בתוכו את הכפילות והסתירה הפנימית שבמושג ה"משפט", וסוגיות נלוות כמו עדות, עקרון השקיפות, שאלת הנראות (ההיצג, הראווה), ותודעת המוות. הגוף הנעדר מן התא הוא גילומה המובהק של מה שכונה "הבנאליות של הרוע" (הרע במובנו כפרקטיקה, הרוע של המכונה), שכאן מסתמן דווקא מתוך היעדרו, או ליתר דיוק, מתוך הפשטנו (שהרי המופשט הוא מסימני הידע של השטן). דבר־מה "רע" של ממש חסר כאן - החומר, הגוף - ובחסר זה תלויה שלמותו (לכידותו) של הדימוי. אך מבט שני בתמונה יעטה עליה את הפרשנות הדמונית, הרעה, המופרזת, של יד שמאל: במרכז לוח העץ, בחלקה התחתון של התמונה, נדמיית תצורה משונה, אפקט שהוא תולדה של הסמכת הדימויים וקיפולם בטכניקת הסופראימפוזיציה. ומה נגלה כאן? דמות ראש? פנים? דיוקן־אליל? פרצופו של הרוע.

חיים דעואל לוסקי, מצלמת סקריאבין וסדרת התצלומים קונצ'רטו ליד שמאל, 2012

סדרת הדימויים **קונצ'רטו ליד שמאל** של חיים דעואל לוסקי מיוסדת על שישה תצלומים שנעשו **במצלמת סקריאבין** - מצלמת קאפה הבנויה מגוף בעל שש דפנות, שבכל אחת מדפנותיו נכתב־נחקק דף תווים אחד מתוך היצירה לפסנתר "פרלוד ונוקטורנו ליד שמאל" מאת אלכסנדר סקריאבין. סימני התווים החרוטים בדופן מהווים חרירים שדרכם חודר האור לגוף המצלמה, ולכן נוצר כאן (על דרך ההשאלה) מין מדרש של קול ותמונה. סימני הכתב של היצירה המוזיקלית - הכתובה, כזכור, ליד שמאל - משמשים פה ליצירת דימויים, שישה במספר (דפי נגטיב), שנוצרו בהבזק אחד. הצילום, שנעשה ברחבת המדרשה לאמנות בבית ברל (כלומר במרחב הציבורי הפתוח של מוסד האמנות), מתאפשר מתוך סימני הקולות, סימניה של יד שמאל הזוכה כאן ברפרטואר משלה ובה־בעת גם מתגלמת בלוח צילום, מטריצה של תמונה. המסורת המוזיקלית מהפכת כאן - כמעשה יד שמאל - את מסורת הצילום. ובניסוח אחר: המצלמה היא האופן שבו יד שמאל הופכת למתודה, לשיטת ייצור של דימויים (רעים). בסדרת דימויים זו נפרשת תמונה מרחבית של שאלת האמנות מתוך ייצוג/שיבוש, העתקה/היפוך, גילוי/עיוות של קול ותמונה.

מצלמת סקריאבין מייצרת דימויים סביבתיים־מרחביים של אמנות, שאותם אנחנו קוראים גם כמדרש על "ראיית הקולות" בבחינת התגלות עזה, כפי שנאמר "וכל העם רואים את הקולות ואת הלפידים ואת קול השופר ואת ההר העשן וירא העם וינועו ויעמדו מרחוק" (שמות כ, טו). הקולות שנראו במעמד הר סיני ומתן תורה נחשבים קולות מיוחדים - קולות מחוללי בריאה, מחוללי מראות,²² הנסמכים באור גדול ובמראה נורא. ומתוך תחביר זה של התגלות (קפל וכפל של קול ותמונה) נעשה גם מראה התורה. **מצלמת סקריאבין** מעתיקה ומרחיבה את תחביר ההתגלות הזו, בבחינת ניסיון, בעבודת הדימוי (גם במובן של מבחן עבודה זרה, בחינה ושבירה של צֶלם ותמונה). מדובר כאן, כמובן, בניסוי (במובן הטכני של המונח) שהשתמעותו אמנותית (צילום נסיוני), הנסמך על פרשנות (מהופכת, מרחבית, שמאלית) של נסיון ההתגלות.

^[5] השוו עם מדרשי ספר הבהיר בנוגע לראיית הקולות: ספר הבהיר, מדה-מט, יט-כג



פסח סלבוסקי, עיניים לעתיד, 2008, שמן על פשתן, 85x140
 Pesach Slabosky, *Eyes to the Future*, 2008, oil on linen, 85x140



פסח סלבוסקי, היפוך הדרקון, 2012, שמן על פשתן, 147x90
 Pesach Slabosky, *Dragon Upended*, 2012, oil on linen, 147x90



פסח סלבוסקי, קופפרמן, 2005, שמן על פשתן, 111x100
Pesach Slabosky, Kupferman, 2005, oil on linen, 111x100



פסח סלבוסקי, לוחות גל, 2012, שמן על פשתן וחישוקי חביות, דיפטיכון, 122x71x12 כל יחידה
Pesach Slabosky, Wave Tablets, 2012, oil on linen and barrel hoops, diptych, 122x71x12 each unit



צבי מאירוביץ', נוף מואר באמצע, פנדה על נייר צילום, 100x100

Zvi Meirovitch, *Landscape Illuminated in Its Midst*, 1973, oil pastel on photo paper, 100x100



צבי מאירוביץ', יום כחול, פנדה על נייר צילום, 100x100

Zvi Meirovitch, *Blue Day*, 1974, oil pastel on photo paper, 100x100



צבי מאירוביץ', התמונה האחרונה, 1974 (10.11.1974), פנדה על נייר צילום, 100x100

Zvi Meirovitch, *The Last Picture*, 1974 (10.11.1974), oil pastel on photo paper, 100x100



צבי מאירוביץ', ציור עם אור צהוב, 1974, פנדה על נייר צילום, 100x100

Zvi Meirovitch, *Painting with Yellow Light*, 1974, oil pastel on photo paper, 100x100



חיים דעואל לוסקי, סקריאבין, קונצ'רטו ליד שמאל, 2012, תצלומים שחור-לבן על נייר ארכיוני, דפים 1-6, 75x60 כ"א
Aïm Deüelle Lüski, Scriabin, Left-Hand Concerto, 2012, black & white photographs on archival paper, pages 1-6, 75x60 each



חיים דעואל לוסקי, מצלמת סקריאבין (קונצ'רטו ליד שמאל), 2012, קאפה שחורה במבנה משושה, 85x50x85
Aïm Deüelle Lüski, Scriabin Camera (Left-Hand Concerto), 2012, black Kappa hexagon, 85x50x85



3







אסי משולם, בעל הלוי"ע, אובייקט בטכניקה מעורבת, גובה 170
 Assi Meshulam, *Baal HaLoa*, 2012, mixed media object, height 170

משה ניניו, גלאס (II), 2011, תצלום בהזרקת דיו על נייר ארכיוני, 105x73

Moshe Ninio, *Glass (II)*, 2011, photograph, inkjet print on archival paper, 105x73



Participating Artists

Na'ama Atai [pp. 40, 61]

Born in 1988, lives and works in Tel Aviv

Guy Avital

Born in 1973, lives and works in Tel Aviv

Yael Balaban

Born in 1958 in Moscow, immigrated to Israel in 1972, lives and works in Haifa

Ruthi Ben-Yaacov

Born in 1971, lives and works in Tel Aviv

Yaacov Dorchin

Born in 1946, lives and works on Kibbutz Kfar-Hahores

Itai Kaminer

Born in 1976, lives and works in Tel Aviv

Boyan (Lozanov)

Born in 1975 in Bulgaria, immigrated to Israel in 1997, lives and works in Tel Aviv

Aïm Deüelle Lüs

Born in 1951, lives and works in Tel Aviv

Zvi Meirovitch

Born in 1911 in Poland, immigrated to Israel in 1934, died in Haifa in 1974

Assi Meshullam

Born in 1975, lives and works in Tel Aviv

Moshe Ninio

Born in 1953, lives and works in Tel Aviv

Pesach Slabosky

Born in 1947 in Detroit, Michigan, immigrated to Israel in 1978, lives and works in Jerusalem

Avinoam Sternheim

Born in 1983, lives and works in Tel Aviv

Esther Schneider

Born in 1978 in Moscow, immigrated to Israel in 1979, lives and works in Tel Aviv



גלעד אופיר, פילוסופיה: משמעות החיים, 2012, תצלום צבע, הדפסה בהזרקת דיו, 70x50
 Gilad Ophir, *Philosophy: The Meaning of Life*, 2012, color photograph, inkjet print, 70x50



גלעד אופיר, ציור על עיתונים, 2011-12, אקריליק על עיתון
 Gilad Ophir, *Painting on Newspapers*, 2011-12, acrylic on newspaper

Plato's dark horse also embodies the qualities of the trial we associate with the left hand, an experience involving thought (and the challenge of writing) born of seduction and followed by a fall. The dark horse of philosophy must thus be considered in relation to, yet also in distinction from, the other winged creatures – the angels Lucifer and Samael, whose fall creates spheres of action and clears space for new forms of thought. And so we return once again to the following question: does this (left-handed) thought have the power to become as strong as steel? The power to become political?

A Note on the Politics of the Left Hand

We live in an age in which the term "left" has lost much of its value. In this exhibition, we inquire into "what is *left* of the left." The demonic genealogy endows the concept of the "left" with a different kind of force and validity; it glosses over the distinction between good and evil in order to raise another question, one concerning the sources of creation (chaos/disorder), and engages with another aspect, or another side (*sitra achra*), of the human experience. The left hand is related to wonder and doubt, yet also to anger and severe judgment. What is at stake here is not merely criticism for its own sake, or a dialectic of destruction and construction. We have seen that the left hand also gives rise to abundance and influence, occlusion and contradiction, inversion and exaggeration; it shapes a syntax of opening up, projection, and insistent lingering

in the world. The left represents power and presence; we are thus concerned neither with the "melancholy of the left" – that is, with the process of wallowing in a poetics and politics of grief and sorrow (detachment, renunciation, aesthetic play)⁷ – nor with the fetishism of the sensitive soul. Quite on the contrary, the left hand represents a return to (defective) materiality and to abundance (an opening up onto lack). Yet above all, this hand represents the necessity of action, for the act of **banishment** (the fall, the expulsion) also determines Man's **mission** (path, orientation) in the world.

To put it differently: can the experience of the left hand also give rise to a radical conception of redemption? Does the model of demonic thought and action also involve a suitable formulation of the question of justice? This question obviously has clear roots in tradition,⁸ which associates "the other side" with a Messianic dialectic and with the concept of redemption (*tikun olamot*).

Yet the transition from the domain of judgment to the domain of justice is not obvious,⁹ and involves eschatological complications (judgment brings about the end of the world, and hastens its redemption through this process of destruction). The question of justice cannot therefore be separated from that of power (the sacred, the divine/Satanic).¹⁰ Yet what we are interested in borrowing from the realm of tradition is not the destructive program for redeeming the world – for the left side is also that of important covenants, which may be described as humanist.

⁷ See Walter Benjamin's comments on "the melancholy of the Left" – the melancholy decline of avant-garde literature (and art) in Germany, its detachment and its loss of interest in the political in its own right, in "Linke Melancholie: Zu Erich Kästners neuem Gedichtbuch Kritiken und Rezensionen," *Gesammelte Werke*, III (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), pp. 279-283.

⁸ This affinity between the left and Messianic thought is clearly given expression in the Sabbatean tradition, where the abysses of the *sitra achra* are viewed as a sphere of quintessential Messianic activity (the repairing of the "peel" and the creation of sparks). The Messiah's soul is considered to be inferior and to dwell among the souls of the lower world (*akev*), leading to an equation (according to the numeric values assigned to Hebrew letters) between *nahash* (snake) and *mashiach* (messiah).

⁹ Walter Benjamin makes this point in his essay about Karl Krauss. Benjamin describes the leap from the realm of stern, destructive judgment to the realm of justice (the healing of the distorted relations between men) as "the Jewish leap of death." Walter Benjamin, "Karl Krauss," in *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, trans. Edmund Jephcott (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978).

In this realm, Man has no accomplice closer than Satan – who, like him, tasted the taste of the Fall and is intimately familiar with the torment of existence, who provides him with knowledge and technique, and who teaches him the art of multiplicity and cunning.

This is, perhaps, where the other side of politics lies – a politics that illuminates the other's face from behind, and which does not turn away from defects, problems, and obstacles, while seeing things in the necessity of being.

A final note: "The Left Hand" project expresses an interest in the theological residues embedded in art, and is concerned with ritual images, (left-handed) figures of divinity, and subversions of the sacred. This interest in the "religious" image of the left hand, however, is secondary

to this exhibition. Within this framework, the left hand represents, above all, a model for thought and action in the field of artmaking. Yet it is not taken to represent a stable stance or picture, but rather stands for movement and the opening up of images. We thus take no interest in crude interpretations of artworks based on categories such as "religion and secularism," "heresy and faith," or "good and evil." As the contemporary world teaches us, the very places where traditions decline and symbols are shattered, as well as the related processes of fragmentation, rejection, rupture and their vestiges, gives rise to new, radical models and concepts concerning the question of human experience and the human trial.

¹⁰ Here too we turn to Benjamin's reservations concerning the critique of power, and especially to the difficult and fascinating discussion concerning divine power (*göttliche Gewalt*), which he relates to justice (justice, in its eschatological sense, is associated with terrible violence, which does not involve the spilling of blood yet which destroys all that exists). See Walter Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt und Andere Ausätze* (Towards a Critique of Power and Other Writings) (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971), and Jacques Derrida, "Force of Law," trans. Mary Quaintance, in *Deconstruction and the Possibility of Justice*, eds. Drucilla Cornell, Michael Rosenfeld, and David Gray Carlson (New York: Routledge, 1992), pp. 3-67.

artistic action (as well as writing) are catapulted into the realm of the abyss, of wondering, and of disorder.

It is worth repeating that the left hand is not only a theme, but also a method. The left hand charts a path, a template, a type of trial. The experience, in this case, is also a form of action – an idea that must be elaborated upon: the left hand has always been considered in terms of its action in the world of matter, since it signifies movement, a gesture, material action (creation or destruction). Yet the action performed by the left hand also constitutes an introduction, a prologue to all knowledge. The operation of the left hand opens up onto new expanses of thought, since its action does not constitute an afterthought but rather creates the realm of thought. The gesture of the left hand describes a certain orientation in the world, and in this sense its action precedes the existence of any "template." In this context, we return to the story of the expulsion from Eden (the Fall of Man): Satan incites Man to perform a gesture of taking and exaggeration (to **also** take the fruit of the Tree of Knowledge) based on a form of mimetic desire (the promise "and ye shall be as gods"), and thus provides Man with knowledge concerning the order of things. Man is exiled into the world, where he gains experience (the ability to think, self-reflexivity, knowledge about things). The action of the left hand (incitement, taking, exaggeration) creates (in the process of the Fall) a sphere where thought may situate itself, act, and err. The left hand thus defines the evolution of thought and knowledge in terms of seduction, temptation, cunning, and (self) knowledge.

The precedence of action over thought, however,

also gives rise to practical questions,² for the knowledge provided by Satan is practical knowledge. Following his trial and Fall, Man no longer names God's creatures (as he did in the Garden of Eden), but rather exploits them for practical, functional ends. From now on, things are done for a purpose: "To what end?"³ The syntax of functionalism, moreover, also alludes to the open-endedness of the world, for nothing is more open-ended than the manner in which we use things.⁴

The left hand thus gives rise to both a trial and to an experience involving temptation and knowledge, which are supplemented by the syntax of action and functionalism. And where does all of this lead? We learn that the left hand disrupts and corrupts, removes things from the original context of Creation and places them within a new order (this is the *pshat*, or straightforward explanation: the left hand creates by corrupting the divinely created original). Yet such an assumption implies that the left hand operates simultaneously in the realms of practice and theory, action and thought. In the domain of Satan, action is an introduction to thought (knowledge, self-reflexivity), while thought acts (disrupts, shatters, overturns).

The domain of Satan must thus be understood as an intermediate domain – a third domain located between the first (theory) and the second (practice), and involving movement and play. And this movement, which is the basis of experience, is always plural (Satan offers a range of possibilities, paths, actions, powers, forms, and images).

And so we continue to pursue the following question: does the left hand possess the power to move from an order based on a charted path and course of action, gesture and

estrangement, fragmentation and rupture, inversion and exaggeration, to a systematic order? We have now learned that the left side is also shaped by a syntax of pragmatic goals and functionalism. The trial to which Satan puts Man is not a one-time affair. On the contrary, it endows Man with the capacity for thought (knowledge and cunning) as a tool (a technique). What begins as a gesture (the first temptation) and event (the Original Sin) becomes a cycle (repetition, return). In other words, every thought relates back to the trial, or experience, of the left hand – which has been transformed into a recurrent cycle, a template. Is this not also the secret of dialectics, the (demonic, tragic) syntax of negation and sublation (*Aufhebung*)? We have chosen to examine this outline of a left-handed experience, or trial – that is, the embodiment of thought in matter and as form – in the realm of art. Within this framework, the field of the artwork itself becomes one of trials and experiments.

We will now turn to examine this concept in the culture of philosophy by returning to Plato – the enemy of artists, the one who betrayed his teacher, the seducer, the informer, the one who takes dictation, the master of dialogues.⁵ In the *Phaedrus*, which is concerned with the distortion of desire and the transcendence of the soul, Socrates discusses the "left-hand" aspects of thought. These aspects are first alluded to by *Phaedrus*'s left hand, with which he attempts to conceal *Lysias*' speech – thus seducing Socrates and provoking him to think. *Phaedrus*'s gesture (the gesture of the left-hand) represents a seductive thought (a left-handed thought), which gives rise to the Platonic dialogue (welcome to philosophy!). Socrates wants to hear *Lysias*' discourse against love, in which *Lysias* argues that love provokes jealousy, leads to resentment and disagreements,

and distances friends. Since love resides in the body, *Lysias* claims, it is ephemeral and fated to pass. What the left hand conceals, in this case, is the discourse about the left – a discourse concerning the destructive nature of mimetic desire. Socrates listens and responds with his own sermon on the evils of love that arises from desire, and thus leads to promiscuity and immorality.

Love seeks out the body, whose demands are irrational. Desire is thus a kind of illness, a folly and a necessity. Socrates describes the lover as a jealous, resentful, fearful man. Yet the dialogue does not end here, for Socrates is subsequently struck by a revelation, a divine sign indicating that he wrongly maligned the reputation of *Eros*. He consequently retracts from his first speech, which he describes as both "foolish" and "impious" (what healthy irony is to be found in this statement, and this is not the only instance of such irony in this philosophical "play").

Socrates now turns to deliver a second, corrected sermon in favor of love, in which the soul is likened to a chariot driven by two winged horses. The winged soul soars upwards and thus exists consistently and insistently outside the body; traversing the whole heaven, it is capable of perceiving Truth. At times, however, it is pulled downwards by a dark, evil horse; its wings are torn from it and it drops to the ground, where it is reincarnated once again as a body. The body of desire is the body of the dark horse, "a crooked lumbering animal, put together anyhow; he has a short thick neck; he is flat-faced and of a dark color, with grey eyes and blood-red complexion; the mate of insolence and pride, shag-eared and deaf, hardly yielding to whip and spur."⁶ The dark horse is not handsome, and its form is distorted; it disrupts the existing order and represents promiscuity, and in this sense embodies the trial.

² This argument is at the basis of Immanuel Kant's essay "What Does It Mean to Orient Oneself in Thinking?" See: *Immanuel Kant: Critical Assessments*, eds. Ruth Chadwick and Clive Cazeaux (New York & London: Routledge, 1992).

³ Cf. Martin Heidegger's comments on the syntax of availability and functionalism, "what-for" (*um-zu*), which delineates the degeneration of being and its decline into the cycles of the everyday: Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993), pp. 66-72.

⁴ On the "functional arts" and the manner in which functionalism (modes of doing) may constitute a subversive, abundant mechanism of action beyond all functional social schemes, see also Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall (Berkeley, CA: University of California Press, 1984). A similar argument was already made by Socrates in *The Phaedrus*, which will be discussed below. See Plato, *The Phaedrus*, trans. Benjamin Jowett (New York: Dover, 1993).

⁵ In *The Book of Zohar*, Satan is described as an informer, one who is constantly playing rhetorical tricks. Informing involves the revelation of a secret, which in this case is the secret of the Tree of Knowledge and the secret (the lie) of God, who prohibited Man, upon threat of death, from eating the fruit of the Tree of Knowledge. Plato similarly informs on/about Socrates: he gives him form in a language that writes him as a character (an illusion), while informing us about his thoughts, conversations, and secrets.

⁶ *Phaedrus*, see f.n. 4 above, *ibid*.

the problem of form, representation, matter, space, light, image and figure, abstraction, and various schemas. Art, in this context, is studied in terms of its affinity with the tradition of revelation, ritual, and Jewish law, or *hallakah* (specifically, the prohibition against idol worship), and with the question of the body and of creaturehood (man, animals).

"The left hand" is a mode of thinking, acting out, and writing the question of art. Its trajectory unfolds on the "other side" – that is, it is shaped by inversion, hyperbole, occlusion, and contradictions (the same elements underlying our confrontation with the "other," which involves radical change, distortion, fragmentation and estrangement). This exhibition is thus not concerned with representations of Satan or of evil in art. What we are interested in is the experience itself – experience in its demonic sense. In Hebrew, the word for this kind of experience (*nisayon*) is also the word for experiment and attempt. It thus implies an acquisition of knowledge that arises from temptation and begins with a test (with "being tried"), while leading to the acquisition of knowledge and critical faculties that shape a new form of experience.

The artworks featured in this exhibition may thus be thought of as interpretations of, experiments with, or dialogues with the concept of "the left hand." Extending a "left hand" to the participating artists, we sealed a covenant with them. This demonic covenant – which is based on temptation, cunning, transformation, contradiction, and criticism – is one dependent on the weaving and unraveling of various associations. Some of the works assembled in this exhibition respond to its thematic framework through a concern with demonic bodies (a falling angel, Satan, Lilith, the accused). Others relate to some of the fundamental associations of the "left hand" – the abyss, the emanation of matter, the "peel" or evil or impure force, illumination, the (evil) image. Then, of course, there are those artworks that refuse to undergo such a trial.

We have divided these works into four sections representative of the four faculties: **Falling (Winged**

Creatures); The Accuser/d; Liliths; Image, Evil; and an intermediate group called **The Midrash of the Windows**. The works in each of these groups engage with the ideas associated with the "left hand" through a demonic dialogue – that is, a dialogue that is self-contradictory, creative yet mimetic, desirous of the other, simultaneously destructive and productive. These sections obviously entertain various affinities with each other by adding or detracting from, and elaborating upon or interrupting, one another. Each section, moreover, is obviously also shaped by the internal dialogue between the various artworks it contains. Some of the affinities between the works are implicit and involve contradiction, while others are clearly evident. Each one of the four sections also probes the question of space, perceiving and examining it as it collapses and opens, ascends precipitously, spreads out symmetrically, cyclically repeats itself, or turns back upon itself.

This exhibition is part of an initiative (for Satan is also an initiator, and the "left hand" gives rise both to various initiatives and to lust). What is at stake here is thus not merely an encounter (in the innocent sense) between "theory" and artmaking; rather, theory itself is put on trial, and becomes the "fruit of an experience." It should also be noted that the written sections of this book – the introductory chapters and the interpretative discussions of the different works – are all inflected by the "left hand." The writing itself is marked by exaggeration and omission, contradiction and inversion – for writing with "the left hand" is never shaped by over-confidence, but rather by a (sober) form of ecstasy, involvement, and proximity, as well as by a deep engagement and concern.

Experience and Thought

And so, to begin with, how does one extend one's hand – one's "left hand" – out to art?

The left hand, we repeat, is an amputated limb, a stump, "the other side," an open-ended experience Yet this experience (temptation, test) is first and foremost a trial of thought. Thinking about the left hand infuses the

world with doubt, creates chaos, promotes the pondering of various questions, and involves serious judgment (criticism, valuation, rejection, dismissal, negation). Thinking about the left hand is a charged, exaggerated form of thought that is embedded in bodies and overflows with matter; it is a winged form of thought (although these wings are all chopped or drooping – the wings of fallen bodies).

What we are arguing is that the left hand is a "side," fundamental element, or aspect of thought. And thought itself is experienced here "from the left side" – that is, from the perspective of occlusion and inversion, distortion and estrangement. At the same time, we examine the left hand as the other hand of art, the second hand, the wrong hand, the missing hand of painting. The art of the left hand is defined in part by what is always missing from it – by an abundant lack – and is filled with voids. The materials associated with the left hand are similarly lacking (crude, defective, clumsy), and are related to cycles of ascent and emptying out, negation and affirmation, wonder and doubt. The point, then, is to rethink the question of art from the left side: to consider space in relation to the Fall (the sin, the expulsion); matter in relation to abundance (fermentation and secretion); form in relation to fragmentation; the image in relation to a process of opening up; and light in relation to spilling (the spilling of blood, the sacrifice). In this context, thought itself becomes other.

Thinking and experiencing "on the left side" are related to matter and lust (initiative, enterprise, activity). The left hand has been traditionally related to the work of Satan and considered to be the hand of destruction – an unrestrained, devious hand.¹ The left hand is perceived as crude and thought of in relation to the evil manifestations of matter – secretions, fermentation, tumors; it gives rise to defective bodies and maimed creatures. The left hand is

the source of matter, and the basis for all templates, forms, and images. Thinking about art "from the left" thus also means grasping the rupturing and disruption of templates and schemas, the inversion of the image, the fragmentation and distortion of form.

The left hand is the hand that wrecks, breaks, penetrates, and overturns. It represents lack (everything created with the left hand is imperfect, damaged). The power of the left hand is thus associated with doubt, destruction, and resistance. We may surmise its role as an outline (in play and as a gesture: holding out one's hand) of a state of crisis and of a critical stance. Yet can one also elaborate a fortified (strong as steel, systematic) model of thought associated with the left? Can an attempt made on the left nevertheless involve a plan of action, repetition, a routine, a stated goal? Does the left have any political validity? We are exploring these questions in the field of art because art endows thought with a bodily form, examines concepts in relation to the syntax of the material world, and brings us back to a concern with creation and revelation.

In attempting to elucidate the meaning of this project, however, we cannot help but answer with multiple voices. As already noted, we sought to examine the concept of experience in its double sense (as a form of both temptation and knowledge) and to do so through the prism of art – thus engaging thought (and writing) in an experience of inversion, exaggeration, and deviation. In this context, the experience itself becomes "extreme" (that is, dependent on extreme states). Yet this project is also concerned with the experience in its own right – that is, with experiments (in the alchemical sense of creating amalgams and fusing together different schemas, combinations, and distillations of materials); in this sense, it may be said to have a quintessentially experimental dimension: thought and

¹ The left hand as the hand of Satan, the hand that masturbates – that is, the hand or side of devious sexuality, is mentioned in *The Interpretation of Dreams* – in a (fragmented, castrated) quote from an essay by Freud's student Hans Sachs concerning a dream dreamt by the German Chancellor Otto von Bismarck; see *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume IV (1900), trans. and ed. James Strachey (London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1953), pp. 378-381.



The Left Hand: The Faculties of Satan and the Work of Art

Galili Shahar, Menachem Goldenberg

Prologue

"The left hand" is a limb detached from the body, a strong / amputated arm. "The left hand" is a hand that thinks, writes, notes, wrecks havoc, spills. "The left hand" is a form, a template overflowing with matter. "The left hand" is a side, the other side (*sitra achra*), the otherness of every side: it is to the left of the right, and to the right of the left.

"The left hand" has a minor yet demonic history. It is the hand of the devil, as is said, The vices of God are on the left. This is the hand of Samael, the one blind to god, Satan, the ousted angel, leader of the demons, whose wife is Lilith. They are the ones who instigated the Fall, the stealing of knowledge, the expulsion, the experience of bifurcation and separation, and all of the world's troubles.

"The left hand" represents libidinal and creative urges (*yezer* and *yezira*), impulses and seduction, whispering and cunning, temptation and the stealing of the soul. The realm of "the left hand" is the realm of trials and tribulations. "The left hand" incites and decontextualizes things, uproots, takes, plunders, decrees, rages. "The left hand" is an invention and an illusion, a form of light and of *trompe l'oeil*, innovation and destruction. Its heroes are all fallen winged creatures, Samael, Lucifer, Icarus, Mephistopheles.

It is from this side ("the left") that judgment flows, hence the exaggeration and excess that destroy existing forms.

"The left hand" is the seat of lust, boldness, anger, rebellion. This is where destructive judgment and criticism emanate from. This side ("left") is the source of all harsh decrees. This is where litigants, critics, and judges, the condemned and the tortured, are all born.

"The left hand" is the source of the image, of all that is evil. From it light flows, and it is the genesis of the visible, the source of deceptive, seductive, illusory beauty. "The left hand" is both the form of the image and its contents – the imprint, the wealth of radiant, dark matter; it opens onto an abyss where shells, fragments, and traces of color are gathered. It is the seat of various wicked bodies, creatures, animals. This is where the angels of destruction rule.

"The left hand" is also at the origin of all learning, of all (stolen) knowledge, the path leading to all trials and forms of experimentation.

Some Initial Thoughts About the Exhibition

"The Left Hand: The Faculties of Satan and the Work of Art"

The exhibition "The Left Hand: The Faculties of Satan and the Work of Art" is part of a research project centered on the exploration and creation of foundational concepts concerning art. "The left hand" is thus not only the theme or subject of a group exhibition, but also a way, or "method," for examining the concept of art itself – including creation,

Foreword

In his poetic vision *The Marriage of Heaven and Hell* (1790–1793), William Blake describes a unified universe freed of the polarization between good and evil, the darkness of the material world and the light of faith, a universe in which matter and physical desire are part of the divine order. According to this radical perception of good and evil, which rebels against orthodoxy and the religious establishment, heaven entertains a dynamic and unstable relationship with hell, its diametric opposite, since heaven ("good") is subject to order and to the law of reason, while hell ("evil") is free of repressive limits and characterized by a near-Dionysian energy, power, and modes of action. In this marriage between opposites that cannot exist without one another, energy eventually gains the upper hand.

Blake's concept of energy embodies the wisdom of Satan. Satan's rebellious, revolutionary spirit is what motivates the desire to destroy the old (political and religious order), leading to a spiritual, personal, and subjective journey inwards. This is the energy that catapults the soul on its quest for truth, casting it into the world of experience and knowledge and anchoring it in the realm of the body; as the embodiment of life, energy originates in the body, and this connection alone defines it as the source of creation, artistic inspiration, and imagination.

Demonic thought in the spirit of Blake – human thought centered on man and on his experience of the world – is at the heart of this exhibition, which is concerned with seduction and with the undergoing of a trial, as well as with critical thinking and reflection. This urge-driven mode of thought associated with the "left hand," the hand of Satan that undoes the existing world order and subverts accepted conventions, the hand of sin and of revolution, of creation and of the imagination, the hand of a tormenting inner conflict as well as of self-recognition and self-revelation.

This elusively dual quality is, to a large degree, a product of the Romantic period, which cast Satan as a literary and artistic hero and revolutionary subjected to a tragic fate. This figure is familiar from the seventeenth-century English poet John Milton's *Paradise Lost*, which served as a source of inspiration for Romantic artists like Blake.

Milton transformed the theology of Satan into an epic of struggle and heroism, beginning with his revolt against divine authority and ending with his fall into the heart of chaos. Stripping him of his traditional, terrifying attributes, Milton presents Satan as human, while portraying his fall as the embodiment of an uncontrollable urge for power and control, for the discovery and conquest of the unknown.

The transition to modernity expanded the horizons of the demonic epics that extend from the Classical period (Homer's *Iliad*) to the Renaissance (Dante's *Divine Comedy*, Christopher Marlowe's *Doctor Faustus*) to include contemporary models of thinking about the other, which center on a journey ending in the recognition of an immanent otherness. The courage to recognize the demonization of the other and the repression of the unfamiliar are already rooted in Milton's radical resistance to monarchy and to the church establishment and in his critique of the non-egalitarian relations between social classes and between men and women, as well as of European colonialism. The mode of thought associated with the "left hand" is thus revealed in art during times of distress, in the course of wars, in places suffering political, social, and religious oppression, in societies that exclude minorities and fear the strange and unknown, in a world of material seduction and futuristic visions of fusion between man and machine.

This exhibition is the demonic fruit of a dialogical struggle between Galili Shahar, a scholar of literature, theology, and the Kabbalah and Menahem Goldenberg, a scholar of philosophy whose research centers on aesthetics and the visual arts. This encounter has given rise to a visual essay that enables us to explore the multifaceted philosophical, political, and cultural aspects of Satan and his doubles in contemporary Israeli art. This study invites a different reading of, and gaze upon, a significant number of artworks, while opening up onto a fertile dialogue between different academic disciplines. For this, I would like to thank Shahar, Goldenberg, and all of the participating artists.

Thanks to the collectors who kindly lent works to the exhibition. Special thanks to Shalom Shpilman and to the Shpilman Institute for supporting this exhibition catalogue, and to DAA Sports Marketing for their support for the exhibition. Thanks to Dafna Graif for her meticulous design of this beautiful catalogue; to Daphna Raz for editing the texts; and to Talya Halkin for her English translation.

Additional thanks go to Tel Aviv University President Professor Joseph Klepter, and to Mr. Motti Cohen, the university's CEO, for their support for the gallery; to Professor Hannah Naveh, Dean of the Faculty of the Arts, for her initiative and support for this exhibition; to Tucan Design Studio for installing the exhibition; and to the gallery staff, Yossi Ambar and Sara Keller.

Irit Tal, Responsible Curator

The Genia Schreiber University Art Gallery
Michel Kikoïne Foundation
The Yolanda and David Katz Faculty of the Arts
Tel Aviv University

The Left Hand: The Faculties of Satan and the Work of Art

November 16, 2012 – February 1, 2013

Exhibition
Guest Curators: Menachem Goldenberg, Galili Shahar
Curator in Charge: Irit Tal

Catalogue
Design and Production: Dafna Graif
Text Editing: Daphna Raz
English Translation: Talya Halkin
Photographs: Avi Amsalem, Yoram Wagner (works by
Itai Kaminer), Warhaftig-Venezian (works by Yael Balaban),
Efrat Lozanov (works by Boyan), Elad Sarig (work by
Moshe Ninio)

The exhibition and catalogue are sponsored by
The Shpilman Institute for Photography, Tel Aviv



With the assistance of:



Measurements are given in centimeters,
heigh x width x depth.
Works are from the collections of the artists, unless otherwise
indicated.

© 2012, all rights reserved
The Genia Schreiber University Art Gallery
And Michel Kikoïne Foundation,
Tel Aviv University

ISBN 978-965-716036-0

The Left Hand

The Faculties of Satan and the Work of Art



אוניברסיטת תל-אביב
הפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה ודוד כץ
הגלריה לאמנות ע"ש גניה שרייבר
יד מישל קיקואין

The Left Hand: The Faculties of Satan and the Work of Art