

The Skin of the Painting The Body of the Building

הערות על ציוריו של חגי שלומי

ציוריו של חגי שלומי מתעתעים במתבונן בהם. במבט ראשון, הם נראים 'ידידותיים', קומוניקטיביים, מתמסרים בקלות ופשוטים להבנה. מבטים נוספים חושפים בפני המתבונן את מערכות-ההגנה, אשר מקשות ומונעות ממנו את פיצוח המורכבות והמסתורין החבויים מתחת לעור-הציור.

מחשבות הצופה נעות בין הקריאה המיידית והתמימה של הציורים כ"ציורי נוף תעשייתי או ארכיאולוגי", לבין קריאה מורכבת ומרובדת יותר שלהם כ"ציורים של מסע מן החוץ אל הפנים, ממחוזות-החומר אל מחוזות-הנפש".

במאמר זה ברצוני לשרטט קווים לדמותו של אותו מסע חזותי-נפשי, אשר התרחש אצל האמן, לאורך שנים אחדות, ושחזורו התמציתי מתמשש לנגד עיניו של הצופה המתבונן בציורים ומפרש אותם בו-זמנית. יש לציין כי, בניגוד לצופה המתבונן במוצרים הגמורים והמושלמים, עבור האמן, הבנת המסע-התודעתי הזה התרחשה בדיעבד, כגילוי או 'הארה' שלאחר מעשה.

התהליך הזה דומה לאופן הבנת הציור, כפי שמתאר אביגדור אריכא: "הציור הוא רושם (IMPACT). לא משמעות. [...] הצעידה מציור לציור יכולה להיעשות אך ורק כהליכה בחשיכה. כתהליך של התגלות. צעידה מבפנים החוצה, מההרגשה אל הידיעה. [...] להרגיש, זו פעולה מתמשכת הכוללת קביעות עובדתיות אך אינה יכולה להיות כלולה בהן. [...] הידיעה כוללת את כל הקביעות כולן, את שטף המילים, אך לא את התהוותה של המילה. רק האמנות מכילה את זה. ההתהוות היא תהליך. לא קביעה. הסגנון הוא תהליך. הוא צומח מבפנים. לגבי האמן, הסגנון הוא מה שצלילו של הקול הוא לכל אדם: משהו מן ה'אמת'!"¹

חגי שלומי נולד וגדל בחיפה, עיר-נמל הררית בצפון ישראל, המזוהה כעיר של פועלים. מוצא משפחתו מסלוניקי, יוון. לדבריו, ילדותו הייתה "ילדות רגילה למדי". בגיל 16 החל ללמוד ציור אצל מורה לציור מקומי, יצחק שלהבת. הוא התמיד בלימודיו מספר שנים ורכש כלים בסיסיים בתחומי הרישום והציור בצבעי מים ושמן. ציוריו מאותה תקופה מוגדרים על ידו כ"ציורים נחמדים ודי נאיביים, עם השפעות של פול סזאן, פול קליי ואוגוסט מאקה".

בשנת 1986 החל חגי שלומי את לימודיו ב"בצלאל", אקדמיה לעיצוב ולאמנות בירושלים, וסיימם ב-1990. המפגש עם מספר מורים-אמנים סמכותיים, תפישות אמנות עכשוויות, חומרים ונושאים חדשים, היה משמעותי ביותר עבורו. במשך 3 שנים יצר עבודות מגוונות, בניסיון לגבש את השפה האישית שלו, בהנחייתם של אמנים כמו נחום טבת, לארי אברמסון, איציק ליבנה ופנחס כהן גן. יותר מכל מוריו, הוא חש כי ההיכרות עם פנחס כהן גן ועם תרגיליו המושגיים, כמו גם המפגש עם כתבים של הוגי-דעות שונים אודות אמנות, מודרניזם ופוסט-מודרניזם, אפשרו לו לפתח דרכי חשיבה שונות מאילו שהכיר קודם לכן.

בשנת הלימודים השנייה צייר חגי שלומי בצבעי אקריליק ציורים בצבעים כהים למדי, ובהם תיאורים של חדרים אפלים עם אובייקטים, ונוף ברוח האסתטיקה של הגרפיקה הממוחשבת.

באותה תקופה נתוודע חגי שלומי לעבודתו של דיוויד סאלי (תערוכת יחיד גדולה של דיוויד סאלי הוצגה במוזיאון תל אביב לאמנות). לדבריו, הוא נמשך אל האופן שבו דיוויד סאלי יוצר רבדים בציור, באמצעות סופר-אימפוזיציה, כמו גם יחסו אל משטח הציור, החלוקה והפירוק של התמונה.

ב-1998-1999 החל חגי שלומי לצייר ציורים בפורמטים גדולים, שמן על בד. בציורים הללו הוא שתל ושילב אובייקטים מרחפים, תבניות נוף (בדומה לאילוסטרציות במגזינים

של טבע ומדע) וקטעים מתוך שרטוטים ארכיטקטוניים דקונסטרוקטיביסטיים של זהה חדיד (ZAHA HADID) ואחרים. משיכתו של חגי שלומי אל השרטוטים הארכיטקטוניים הללו הייתה, לדבריו, בשל קרבתם אל הפנטסיה ואל מדע בדיוני. מקור נוסף לתבניות המופשטות שהופיעו בציורים ובאובייקטים שיצר חגי שלומי באותה שנה היו הגדלות של דגימות דם, תאי גוף ודימויים של מוליכים אלקטרוניים (בהשראת ציוריו של פיטר האלי).

בשנת הלימודים האחרונה באקדמיה החליט חגי שלומי לצייר סדרת ציורים בגודל זהה, שהתבססו על תצלומים של אתרים שונים, שיזכירו באופיים את הפנטזיות הארכיטקטוניות ואת הפרגמנטים שהופיעו בעבודותיו הקודמות.

לאחר שוטטות ממושכת וחיפוש אחר מקומות המתאימים לו, הוא צילם מבנים של מפעלי תעשייה באזורים שונים של ישראל (בירושלים, באזור בני ברק ובחלק התעשייתי של מפרץ חיפה). הצילומים צולמו בשעות הבוקר המוקדמות של יום שבת, כאשר אין במפעלים נפש חיה.

סדרת הצילומים הזו היוותה בסיס לציורי השמן, גוף-העבודות המרכזי של חגי שלומי. במהלך עבודתו על סדרת הציורים רכש חגי שלומי ידע, כלים ומיומנות רבה בשיטות העבודה המסורתיות בצבעי שמן, תוך שימוש בשכבות צבע דקות ושקופות ובגלזורה.

בטרם נתבונן בכל ציור וציור, מן הראוי להדגיש כי למרות הנושא המשותף - מבני תעשייה - הציורים שונים זה מזה באופיים, במורכבותם, בשיטות העבודה ובמערך הקומפוזיציוני שלהם. הדבר קשור לאותו חיפוש אחר דברים שונים בכל פעם, בכל ציור. כאמור, החיפוש הוא המסע התודעתי מן החוץ אל הפנים.

הציור הראשון מבוסס על תצלום של מבנה נגריה בירושלים. הנוף פתוח. כביש ריק, מואר באור קשה, חוצה באלכסון את תחתית הציור, וצורתם של המבנה הלבן של הנגרייה שבמרכז ומבני האגירה (סילו) שלצדו מזכירה אלמנטים טיפוסיים בפיסול הרדי-מייד של מרסל דושאן (MARCEL DUCHAMP) או את צורות ה'חתנים' וה'כלה' בעבודתו

משנת 1923-1915 *THE BRIDE STRIPPED BARE BY HER BACHELORS, EVEN (THE LARGE GLASS*

אסוציאציה זו קיימת גם בציורי *FACTORY* מספר 2 ומספר 4.

כמו אצל דושאן, הפן הצורני-פיסולי של המבנים והקונוטציות המתלוות להם נוכח ומשמעותי יותר מן הפן הפונקציונלי שלהם.

ב-*FACTORY* מספר 2, חלל הציור נחסם חלקית: בחלק העליון של הציור השמיים 'חסומים' על ידי גשר עילי; בחלקו התחתון - 'סוגר' הכביש. בתווך ניצבים, בולטים, שני מבנים גליליים וארבעה ארובות של מפעל המלט בנשר, מפרץ חיפה. בשל הקומפוזיציה הסגורה, אטימות הצבע והסטטיות של הצורות, הציור הרבה יותר קלסטרופובי ו'לחוץ'.

ב-*FACTORY* מספר 3 נעלם הכביש וחוזקה האווירה הקולנועית, שנרמזה בקודמיו. מעתה ואילך, לציורים יש אופי בולט יותר של אתר צילומים של סרט קולנועי, לפני בואם של השחקנים או לאחר נטישתם. הניגוד החריף שבין צבע השמיים הלא טבעיים והתאורה החזקה על המבנים המרכזיים של המפעל (מפעל 'אבן וסיד' במפרץ חיפה), מעלה על הדעת את המיקוד הפסיכולוגי באמצעות מסנני צבע וספוטים. התאורה מדגישה גם את המסה הפיסולית ואת פני השטח של המבנים. במבנים עצמם בולט המתח שבין סדר לאי-סדר, שלמות ומקטעים, הגיון פנימי והעדר אוריינטציה.

ב-*FACTORY* מספר 4 ומספר 5 מתחזקת תחושת האימה הבלתי מוסברת, בשל האווירה, התאורה, והצורות של המבנים, מסילת הברזל ועמודי הגדרות, המושכים לאסוציאציות אודות אתרים שהמוות שולט בהם. בציורים הללו, יותר מאשר בקודמיהם, חגי שלומי מתעתע בגשטלט של הצופה: הוא שותל 'מלכודות חזותיות' בכדי שיאמין שישנה גדר (בשעה שהיא איננה קיימת בציור), צללים ופרספקטיבות מתמשכים ונמתחים, בכדי להגדיל את ממדי המבנים וכו'. כמו בציורים של רנה מגריט או ג'ורג'ו דה קיריקו, הרגע שבו מתגלה 'התרמית' הוא רגע מצמית אשר מחזק או מסביר את האימה הבלתי מוסברת שעולה מן הציור.

כאמור, 'קריאתם' של ציורי *FACTORY* שונה בכל מבט ומבט. ניתן לראותם כציורים ריאליסטיים, המתארים – במיומנות ובהקפדה יתרה – פיסת נוף תעשייתי שנבחרה על ידי האמן, אשר בודד אותה מסביבתה והעניק לה בכך משמעויות סמליות. בהקשר הישראלי

ניתן לקשור בין מפעלי תעשייה וחרושת לבין 'המפעל הציוני', שביטוייו היו, בין היתר, יצירת תשתית מודרנית לעבודה עברית. בהקשר הזה, תיאורי עבודה בשדה, בבניין או במפעל, אופייניים לחלק מן האמנים הישראלים של שנות הארבעים והחמישים, אשר מזוהים עם העמדה הריאליסטית-חברתית.

אולם, המפעלים של חגי שלומי שונים מן התיאורים הללו בשל היותם ריקים מאדם. חדות היצירה, האדרת העבודה ו'רעש' המכונות לא קיימים בהם. להיפך. הם משדרים תחושה מטרידה של איום, נטישה או סכנה בלתי מוסברת. משהו אפוקליפטי מרחף באוויר הציור, כמו כן, למרות העובדה שהאתרים המצויירים הם אתרים ספציפיים, מוכרים בחלקם, הם הופכים לאתרים מנוכרים וקרים, כמו היו תפאורות קרטון אשלייתיות לסט קולנועי. באותה מידה שהם מפעלים ישראליים, הם יכולים להיות מפעלים אמריקאיים או אירופאיים. בית חרושת של 'מקום לא-מקום'. יותר מכל, הם 'מתכתבים' עם ציוריהם של אדוארד הופר (EDWARD HOPPER) (1882-1967) וצ'ארלס שלר (CHARLES SHEELER) (1883-). אבל, החמימות והאהבה-למקום שמשדרים ציוריו של הופר (למשל:

COAST GUARD STATION משנת 1929, הנמצא באוסף

THE MONTCLAIR ART MUSEUM MONTCLAIR NEW JERSEY) והנחת המכחול הנוכחת בהם, שונים מאלה שבציורי חגי שלומי.

ציורי המפעלים אצל צ'ארלס שלר (אשר מבוססים על תצלומיו) הם שיר הלל לטכנולוגיה המודרנית ולממד הפיסולי-גיאומטרי של המבנים (למשל, בציורים: *SILO*, 1938; *CONVERSATION – SKY AND EARTH*, 1940; *FUGUE*, 1940). ואילו בציוריו של חגי שלומי המלנכוליה והאיום מעידים על התפקחות ביקורתית ועל מודעות אקולוגית לנוכח המבנים התעשייתיים הללו. בסוף המילניום, למילים 'בתי חרושת' יש שובל אסוציאטיבי פחות נלהב משהיו להם בתחילת המודרניזם.

במבט שני מבחינים כי הציור איננו שייך לז'אנר ציורי 'הטעיית העין' (*trompe-l'oeil*) או ל'ריאליזם טהור' כלשהו (מושג בעייתי ואפילו שקרי, בעיני). הצייר ביצע פעולות בחירה ועריכה ניכרות והשתמש בתחבולות ציוריות שונות בכדי להסיר ולנקות' מן המפעל אלמנטים שונים החושפים את קיומם של האנשים שפועלים בתוכו. לעומת זאת, הוא השאיר והאיר את הצורות הגיאומטריות של המבנים עצמם, כנוכחות של פיסול מודרני,

מתכתי ברובו, של קוביות, גלילים ופירמידות. הציור הופך להצעה למיצב פיסולי מופשט גיאומטרי (שאופייני, בין היתר, גם לאמנים פנחס כהן גן ונחום טבת או לאמנים המינימליסטיים של שנות השבעים: סול לויט, קרל אנדרה או דונאלד ג'אד).

בתום לימודיו נסע חגי שלומי למשך חודש ימים לאיטליה, על מנת לפגוש עין בעין בכמה מעבודותיהם המשמעותיות של ציירי הרנסנס המוקדם, בעיקר פיירו דלה פרנצ'סקה ופרא אנג'ליקו, עליהם קרא במהלך לימודיו. לדבריו, "החווייה החזקה ביותר הייתה לי מול הציורים של פרא אנג'ליקו במנזר סאן מרקו, פירנצה, במיוחד "הבשורה" משנת 1455. מאוחר יותר קראתי כמעט כל דבר אפשרי על הציורים שלו ואני מרגיש שיש לכך השפעה לא מבוטלת על הציורים שלי."

בציור "הבשורה" מוליך פרא אנג'ליקו את מבטו של הצופה ומכוון אותו מן המישור קדמי אל המישור הפנימי של התמונה, אל החלון האחורי, הרחוק. מקצבים של עמודים וקשתות יוצרים מסגרת אשר תוחמת את הקומפוזיציה הסגורה ומהדקת את הדיאלוג/נתק שבין המלאך והמדונה. מצד אחד, כל אחת מן הדמויות תחומה בתוך צורות אדריכליות משלה. מצד שני, הצייר יוצר קשר-עין בין שתי הדמויות באמצעות קווים שונים (על הקירות והרצפה). שלושה סטואית שרויה על הציור, כאילו שהזמן עמד בו מלכת. כאשר משווים ו'מלבישים' יסודות אלה על ציוריו של חגי שלומי, ניתן להבין מדוע הוא כל כך התרגש מן הציור של פרא אנג'ליקו, שסימן לו את הדרך המבוקשת על ידו.

בשלב זה החליט חגי שלומי להפסיק לצייר מפעלים ולשנות את פורמט הציור ממלבן אופקי לריבוע, בכדי להגביל את שדה הראייה של הצופה. חגי שלומי: "השינוי בשדה הראייה היה גם ניסיון לכוון ולהגביל את פרשנות הצופה, לא להשאיר לו דברים 'פתוחים' מדי. ספריו ומאמריו של אומברטו אקו, אודות סמיוטיקה וגבולות הפרשנות, היוו מקור השראה לכך."

הציור הריבועי הראשון מבוסס על תצלום שחור-לבן שצולם, כנראה, על ידי פול קליי, במהלך מסעו לטוניס, יחד עם אוגוסט מאקה. בצילום נראה אוגוסט מאקה, לבוש במעיל, ניצב על סיפון האנייה. בציור של חגי שלומי הוא שמר על גווני הצילום, אך 'ניקה' חלקים

ממנו, 'סגר' את התמונה בפורמט הריבועי והבליט את הצורות הפיסוליות של חלקי הספינה. כך, הדימוי המתקבל הוא גם של איש מדע או תעשיין הניצב במרכז מעבדה מוזרה או מפעל. המניע של חגי שלומי נשמע נוסטלגי-משהו ("הייתי חייב לצייר את הצילום הזה ולהצטרף אל קליי ומאקה למסע אל המזרח, אל משהו ראשוני"). אולם, בדיעבד, הציור הזה מצטרף דווקא לאותו מסע פנימי-תודעתי, שראשיתו ב'גוף' הבניינים וסופו בחזירה אל תוך הגוף. אנו מתקרבים לכך.

הציור השני בסדרה הריבועית היה "בריכות", 1992. הוא מבוסס על תצלום של אתר נטוש באזור חיפה, שחגי שלומי נהג להסתובב בו בילדותו. המקום הזה, ששימש בעבר כמין גן-עדן מזרחי אידילי, אואזיס עירוני בסגנון הגנים הפרסיים, ידוע בזכות האמן הישראלי יצחק דנציגר, אשר ראה בו מקור השראה לערכים פלסטיים מקומיים, מזרחיים, ראשוניים.

בציורו של חגי שלומי, הבריכות הריקות והגן הנטוש הם דימוי ל'גן עדן אבוד'. ריבוע הציור סוגר את מבטו של הצופה על דימוי שנראה בו זמנית גם כשורה של מציבות אבן. שוב, כמו בציורי המפעלים, שלווות מוות ואיום סמוי מרחפים מעל האבנים. מקום של יופי ונהנתנות הופך לייצוגו של 'האין'.

הרוח הזו שורה גם על יתר ציורי הסדרה, "דרך עם עצי דקל", 1993, "המדרגות", 1996-1994, "נושא ארכיאולוגי מס' 1", 1997, "OLEANDER", 1998, ו-"נושא ארכיאולוגי מספר 2", 1998-1999.

במרכז הציור "דרך עם עצי דקל", 1993, ניצב עץ דקל תמיר, שחוצה את הציור לשניים. הציור מזמין את שיוכו המידי אל 'נוף ארץ-ישראלי מזרחי', ברוח 'ציורים ציוניים' שנעשו בארץ ישראל מתחילת המאה העשרים ועד לשנות השלושים אולם, יש משהו מוזר בנוף המצוייר, שיוצר סוג של הזרה, ומרחיק אותו לעבר המושג nonesite. הנוף המצוייר, התחום ב'הילה שחורה' (בדומה לתצלומים שעדשתם נתחמה באמצעות מסגרת כלשהי לצורך מיקוד והגדרה של הפריים), יכול להיות באותה מידה גם בארה"ב, ביריחו וכו'.

בציורים האחרים ("המדרגות", 1996-1994, "נושא ארכיאולוגי מס' 1", 1997, "OLEANDER", 1998, ו-"נושא ארכיאולוגי מספר 2", 1998-1999), מתקרב חגי שלומי, בזום הולך וגובר, לעבר פינות שונות של גנים או אתרים נטושים (במנזר רטיסבון בירושלים. באתר ארכיאולוגי בבית שאן ובמוזיאון רוקפלר בירושלים). בכל אחד מן הציורים, בפורמט ריבועי קטן של 55X55 ס"מ, מתקבלת תחושה של תאורה מלאכותית, מבזק מצלמה פולשני, שחושפת דימויים צמחיים מתוך החשיכה. הצמחייה החקוקה באבן, כמוטיב דקורטיבי על גבי סרקופג עתיק, או צמחייה עבותה, המהווה קטע מתוך גן במנזר, משדרת את אותן תחושות אפלות ומאיימות עליהם עמדתי קודם לכן. הציורים הם פרגמנטים מתוך סטים אפשריים לסרטי אימה, בדומה לסרטי הערפדים של הקולנוע האילם. הצמחייה מאובנת, דחוסה, חונקת, ורק הנסיכה, הישנה את שינת הנצח שלה, נעדרת מן התמונה.

למרות ה'ריאליזם' שבהם, המרקמים ופני השטח המצויירים נראים עתה כמו אלמנטים גרפיים מופשטים או כמו משטחים של דגימות מיקרוסקופיות. גוף הבניינים מתקלף והבשר החשוף מתחיל להראות כ'וניטאס': רקוב, מתולע, מת. "ממנטו מורי".

בציור האחרון, עליו הוא עובד עכשיו, בחר חגי שלומי להגדיל קטע זעיר של צילום המתאר מרכז-פיצוץ. זהו מופשט-ריאליסטי שאיננו מסגיר את מקורותיו.

בציור הזה חגי שלומי חודר אל תוך הגוף. מכחולו דומה עתה לעדשה של מצלמה זעירה המותקנת בקצהו של סיב אופטי ומוחדרת אל נקבי הגוף, במטרה לשוטט בתוך המערכות השונות ולדווח על פגמים או חולי. ניתן לחוש כאילו בד הציור קולף ואנו מציצים מתחת ל'עור' הציור. תאי הגוף ו'תאי' הציור חד הם. הציור הריאליסטי ביותר הופך למופשט, מטושטש, מצועף והזוי. לבסוף, כל העדפותיו של חגי שלומי מתלכדים לאמירה ברורה אחת: משטחי-מיקרוסקופ רפואיים (אליהם נתוודע דרך עבודת אשתו, רופאה); סופר-אימפוזיציה; הצורות דמויות חד-תאים בציוריו של ואסילי קנדינסקי; השקיפויות המעודנות באקוורלים של פול קליי; השלווה הנצחית והנשגבת ב"הבשורה" של פרא אנג'ליקו

ובציורי פיירו דלה פרנצ'סקה; אורגניות היי-טקית ברוח הפנטזיה המדע-בדיונית ובעיקר –
היכולת לגעת במרכז הפיצוץ, לגעת בנשגב.

חיים מאור

- אביגדור אריכא, מתוך: *ART INTERNATIONAL*, יוני 1977.

חיים מאור הוא אמן, אוצר ומרצה לאמנות במחלקה לתולדות האמנות, אוניברסיטת בן גוריון בנגב, באר
שבע. היה ממייסדי כתב העת לאמנות "סטודיו" ועורכו הראשון בשנים 1989-1993.