

אירווינג קריסברג: האמנות האמריקאית -

עשיית היסטוריה בידיים

ערב אחד באביב של שנת 1959 התאספה בניו-יורק קבוצת אנשים לשמוע סיפור מוזר מפיו של ג'ימי אָרנסט. ג'ימי, בנו של הסוריאליסט הגרמני מקס ארנסט, והוא עצמו צייר, עתה-זה חזר מביקור ברוסיה. הוא שקד לשוחח עם חשובי הציירים של מוסקבה ולנינגראד, לא רק באורח רשמי אלא גם במחתרת, בביקורים חשאיים אחרי חצות, לראות מה הדבר שציירים אלה של ברית-המועצות חפצים כל-כך להראות לו. הוא תיאר איך בדירה אחר דירה, באולפן אחר אולפן, היו הציירים פותחים ארונות-סתר ומראים לאורחם האמריקאי את התמונות המופשטות שלהם—שלפי הודאתם שאובות היו מיצירתו של ג'קסון פולוק, שמת שלש שנים קודם-לכן. מדוע היו ציירים בקצה השני של העולם מעמידים בסכנה את עתידם, ואולי את חייהם, כדי להתין צבע על בד ? ברור היה שלגביהם זהו מעשה של שיחרור. מניין באו ציור כזה ומשמעות מעין זו ?

אגב סקירה-לאחור אולי דומה עלינו כי הכרח היה זה שהאמנות שנוצרה בניו-יורק בשנות ה-40 וה-50 תקנה לה חשיבות כלל-עולמית שכזאת, שהרי אכן באה התגבשות זו בד-בבד עם עליונתה של העצמה המדינית האמריקאית. אולם הקשר ודאי שאינו בלתי-נמנע, והעובדה בעינה עומדת שב-1940 סברו רק מעטים כי יש לה לאמנות האמריקאית איזה סגולות בולטות של מקוריות או עצמה. למעשה הרי דווקא חיבורם של מאורעות ומאמצים ספציפיים הוא אשר איפשר את ההישגים, וכדאי יהיה לעקוב אחר הפקעות הללו ולראות איך נתקשרו יחדיו.

הגורם הראשון במתפזנת המתקמת הזאת היה התעצמותן של מסורות מודרניסטיות בפאריז בעשרות-השנים הראשונות למאה שלנו. ב-1913 הוצגה בניו-יורק תערוכה גדולה של אמנות מודרנית, תערוכת-אָרמורי, שהתקבלה בלעג על-ידי העתונות העממית ובשוויון-גפש על-ידי רוב האמנים באמריקה. אבל היו אחדים שחשו זיקה למודרניסטים האירופים, וציירים כגון מקס ובר, ארתור דוב, סטיאר דייביס, מארסדן הארטלי וג'ון מארין שהו באירופה ובשובם ציירו בצורה מופשטת. בניו-יורק פתח הצלם שטייגליץ גאלריה שהציגה בתמידות יצירות של אמנים אירופיים ואמריקאיים מתקדמים. הקילוח הדק של אמנות אירופית מודרנית עדיין היו לו רק חסידים מעטים באמריקה, ואותם אמנים ותומכיהם ערים היו לעובדה שהם נלחמים לאמנות זרה.

אבל בשנות ה-30 באו המשברים הבינלאומיים בכלכלה ובמדיניות והעמידו את האמריקאים ביתר-חריפות על הווייתם הלאומית, וגבר הדחף ליצור אמנות אמריקאית אפיינית. אמנות זו—שבאה לידי גילוי בתנועה אשר לימים נתקראה הציור האזורי או ציור ההווי האמריקאי—בעיקרה היתה צורה של ריאליזם ורק בנושאה התימרה

בייחוד כלשהו. ציירים כמו תומאס בנטון, גראנט ווד, ג'ון סטיארט קארי, ציירו תמונות מחיי הכפר באמריקה; ואם גם בדיעבד אולי תיראה יצירתם חלשה ורגשנית, הרי העובדה בעינה עומדת שהיתה דרישה לאמנות אמריקאית, ומשך עשר שנים היו מיליונים בני-אדם מוצאים סיפוק לדרישתם זו. ובשלהי שנות ה-30 שאבו התנועה וההכרה כוח מתכנית האמנויות של הממשלה הפדרלית (WPA—מינהל-תכניות-העבודה) אשר בימי המשבר נתנה עבודה לאלפי אמנים. כאשר המליץ ג'ורג' בידל על תכניתו של הנשיא רוזוולט ראה בחונו רנסאנס של האמנות בארצות-הברית, אמנות אמריקאית בת-הארץ שעינה צופיה מקרוב אל ציורי-הקיר של מקסיקו של זמנה ובמרחקים אל גדולתה של המאה הי"ד באיטליה. וכך משך זמן קצר היה לה לאמריקה משהו המתקרב לאמנות רשמית. היתה מידה רבה של הסכמה כללית שארצות-הברית מפתחת אמנות משלה, הקשורה לאידיאולוגיה מדינית החופפת בעיקרו של דבר את המגמה הפרולטארית של הדור.

בתוך כך היו האמנים המופשטים של אמריקה מתרבים במספרם ומתחזקים בהכרתם, וב-1936 התארגנו כקבוצה ולאחר-מכן קיימו תערוכות שנתיות. אף שייצגו קשת שלמה של סגנונות מופשטים, הרי העמדה השלטת היתה שהכנסת דימויים—ולו גם "במופשט"—גורעת מכוח-הביטוי של התמונה בחינת מושא לעצמו. היתה העדפה לאותם סגנונות של אי-אובייקטיביות שבא לידי גילוי בצורות גיאומטריות קשות וחדות. יש להוסיף כי אמני תנועה זו ראו עצמם חלק מן האוואנגארד הבינלאומי. אחד ממנהיגיהם, ג'ורג' ל. ק. מוריס, אמר ב-1938, אגב דיון בחידושים של סיואן, סירא והקוביסטים שבאו אחריהם: "התברר כי צעדים חיוניים אלה התוו כיוון... פונתה הדרך לאמנים מאוחרים יותר המוצאים בעצמם שעליהם לפשט את האמנות פנימה ולהעמידה על אותן עצמות ממש שמהן כל התרבויות נוטלות את חייהן".

אמנים אלה בזו למושג של אמנות אמריקאית אזורית, בפרט כדרך שהתגלתה בתמונות הרגשניות מחיי הכפר, או בתמונות-הגבורה הסוציאלי-ריאליסטיות הנפוחות שהיו משוש-עיניהם של אידיאולוגים מארקסיסטיים.

ובכל-זאת היתה בניו-יורק חבורה רופפת של אמנים מופשטים במגמתם שלא אמרו די בהליכה אחר מוריהם האירופים, אף-על-פי שלמדו אותם בשקידה והוקירו במידה שאין-למעלה-ממנה. אלה היו אמנים שברובם נולדו בעשור הראשון של המאה, שהגיעו לגמר בישולם בשנים הקודרות של המשבר האמריקאי והמשברים הבינלאומיים הגדולים שהביאו למלחמת-העולם השנייה. האמונה שהיתה לכמה מהם בהגיון המארקסיסטי של שנות ה-30 הסתיימה בפחית-גש עם חוזה סטאלין-היטלר משנת 1939. המאורעות הריי-הגורל שפקדו את העולם אי-אפשר היה להמתיקם ולהחליקם ברגש של הריאליסטים, בין אזוריים ובין זולתם. עתה נראה היה לרבים כי אפילו דרכה של האמנות המופשטת—שקודם-לכן נראתה הכרחית כל-כך—בהרמוניות המחושבות, חדות-הקווים שנתפסה להן, שוב אין עמה תשובה.

בחיפושיהם הדוחקים העמיקו יותר לתהות על ההנחות והעשיות של הסוריאליסטים. רוב הסוריאליסטים, בהנהגתו של אנדרה בריטון, עדיין עבדו בסגנון ריאליסטי ורק

השתמשו בנושאים האי-ראציונליים, התת-הכרתיים של החלומות. האמנים האמריקאים לא מצאו ענין רב בחומר כזה גם לא במגמה הקומוניסטית הקפדנית של בריטון. יותר מכך התעניינו בגישה של ציירים כגון מאטא ומאסון שפיתחו סגנון של אוטומאטיות, דרך-עבודה שנוונה מתת-ההכרה ולא עסקה בשום נושא שנקבע מראש. קצת מן האמנים האמריקאיים אכן פתחו בחליפת-מכתבים עם האנשים האלה, והחל מ-1940 אילצה המלחמה רבים מן האמנים האירופיים המכובדים ביותר לחצות את האוקיינוס האטלנטי ולבוא לניו-יורק. זו פעם ראשונה יכלו האמריקאים לבוא באיזה מגע בלתי-אמצעי עם אמנים כמו בריטון, מאסון, שאגאל, לֵוִי, ליפשיץ, דישאן, הנס הופמן ורבים אחרים. וזו פעם ראשונה שוב לא חשו האמריקאים שהם הקרתגים. נדמה היה להם שאחרי ככלות הכל תוכל ניו-יורק להיעשות בירתו האמנותית של העולם. ברור היה שהמלחמה שינתה את מושבי השררה ופאריז, כמדומה, שוב לא נועדה למלא את התפקיד שמילאה זה מאה-וחמישים שנה. יתר על כן, כאנשים היו האמריקאים האלה נחושי-רצון, הם היו עתה בשנות-הארבעים שלהם, ומנוי-וגמור היה עמם לבסס את עצמאותם במלוואה.

הם נפתלו עם הבעיה של פיתוח אמנות אשר תשאב מן התחומים המסתוריים, האדירים של תת-ההכרה, שלא תטפח על פני אי-הראציונליות העצומה שבעולם בצורות מופשטות עשויות-למשעי או בתמונות נאמנות של עולם-החולין, ואשר-חשוב יותר מכל-תהיה שונה מכל אשר ראו אירופה או העולם מעודם.

וב-1947 שבר ג'קסון פולוק את הקרח. בפועל-ממש הפך את פחית הצבע. מתוך שראה את הברד כמין שדה שיקלוט את הנטפים והרצועות הלא-מחושבים של הצבע, הניח את הברד הגדול שלו על הרצפה, טבל קנה בפחית של צבע-קירות והזיל צבע מאותו קנה בעודו מגפנף ומצליף בו על-פני השטח. הברד געשה רישום התנועה הקצובה של זרועו; ואותה תנועה, לווהט ומתמשכת, נתנה אותותיה בבד ההוא, עד שהתקבלה תמונה שהפיקה רגש ואחדות שאין לטעות בהם. ציירים אחרים כגון מאַרְרוֹל, פראנץ קליין ווילם דה-קונינג, גם הם הסתערו ברוב כוח ובספונטאניות על בדים גדולים, תוך שהם שומרים על תקיפות ומתיחות מופלאות על-פני חלקת הברד. אַרְצִיֵל גֹרְקִי מת צעיר, אבל בשנותיו האחרונות החל מבנה הדמות-והרקע להיעלם מנפִי-האדם המירוֹאִיים שלו והבדים החלו להיראות יותר ויותר כשדות רצופים של אַנְרְגִיָה. ציירים כמו פיליפ גאסטון נטשו את הנושא מכל-וכל ומילאו את בדיהם מעשי-מכחול עזי-תחושה. ציירים אחרים, שקודם-לכן כיסו את בדיהם דימויים אטאוויסטיים פשוטים בדגמים צפופים פחות או יותר, עתה דיללו או חיסלו את הדימויים ועמסו על תמונותיהם שדות מעטים של צבע בלבד. עד לראשית שנות ה-50 כבר זכו תריסר או יותר אמנים מחוגגים עד מאד ללידה-מחודשת מאוחרת ועתה היו מוציאים מתחת ידיהם בדים גדולים, קיצוניים בצורתם ועזים בהרגשתם.

בספונטאניות ובמוחלטות שלהן היו יצירות אלו אמנות שלא דמתה כלל לאמנות המופשטת שהצמיחה אירופה משך המחצית הראשונה של המאה. והאמנות שתחילה רצו האמריקאים כי שלהם תהיה, לפתע היתה שייכת לעולם.

אין להכחיש שהמאמץ האמריקאי הזה נסתייע הרבה במבקרים-חלוצים כגון ג'ון גרהם, קלימנט גרינברג, הארולד רוזנברג ומיכאל פריד וכן באספנים-חלוצים כמו פגי גוגנהיים. הם עזרו לקיים, אצל האמנים ובקהל המתרחב-והולך, אותה תחושה של תכלית ומשמעות שבלעדיה אין שום אמנות יכולה לפרוח. בני-אדם הם שיוצרים את משמעותה של יצירת-אמנות, כמו את מושא-האמנות עצמו. משמעות זו נוצרת בעת-ובעונה-אחת על-ידי האמן, המבקר והקהל, על-ידי אנשים שרגישותם ומסרתם מניעות אותם לראות באמנות לא קישוט או עיטור אלא סמל לרגשותיהם העמוקים ביותר ולעמדותיהם היסודיות ביותר.

מה השיגו אפוא האמנים האלה? הם השיגו יתר אוטונומיה ומוחלטות ביצירתם; תמונות אלו אינן מיצגות שום דבר אחר ואינן מרמזות על שום דבר אחר. האמנים האלה שמו קץ לאותו דו-שיח עם הטבע שהיה אפייני לאמנות המערב משך 500 השנים האחרונות ושאפילו הקוביסטים, האקספרסיוניסטים, הפוטוריסטים והסוריאליסטים המשיכו בו כולם. באשר כך, סיימו את תפקידה של האמנות כפרשנית של הטבע, כמקבילתו של הטבע; הם לא כפו על המציאות מסגרת פילוסופית מרומזת. האמנות שלהם שמה קץ לרעיון הקומפוזיציה, לרעיון כפיפותו של החלק לשלם. עבודתם חיזקה את המושג המודרני של האמנות כמשהו אנטי-אינטלקטואלי, היא הוכיחה כי אפשר להשיג אחדות פנימית בלי סידור מכוון ושקול של חלקים; והיא הוכיחה שייצירות-אמנות הן לא דווקא עצמים שצריך להתבונן בהם אלא בעיקר ממריצות חוויה. הם העמידו את ערכו של התהליך על התוצאה, ובכך תרמו להפרה הניצחת של האמנים—ושל האנשים מן השורה—שהאדם המודרני מתקדם בתמידות אל תחומים חדשים שאי-אפשר למפותם אף לא לחזותם מראש. אכן, אף-על-פי שב-1960 כבר הורחקה אמנות זו של אקספרסיוניזם מופשט ממרכז הבימה על-ידי איזמים חדשים יותר, כגון אמנות-פופ, אמנות קינטי, עבודות-עפר ואמנות מושגית, לא הוזמו הרעיונות החדשים של אקספרסיוניזם המופשט.

משך שנות ה-60 נתחוויר כי האקספרסיוניזם המופשט אינו עוד אחת מדרכיה הנמתחות תדיר של האמנות המודרנית, כי אכן זה טיבה של האמנות המודרנית: קיבולת של חידוש, ובאמצע שנות ה-40 עבר כסֶה-השופטים של אותה התפתחות מתמדת מאירופה לאמריקה.

האנשים שנטלו אותה יומה מאירופה לא הצטיינו בגאונות יוצאת-מגדר-הרגיל, אבל הם היו אנשים הערים עד-למעמקהם לרצינותה של האמנות והם היטיבו מאד לדעת מה השיגו האירופים. ובכל-זאת מנוי-וגמור היה עמיהם שלא להתפתות למושג של "אמנות בינלאומית" שדן אותם לקרתנות. מנוי-וגמור היה אתם להיפטר מחסותה של אירופה וליצור אמנות מובהקת ביחודה. ב-1940 לא היה שום איש עשוי להיבא שבעתיד הקרוב תגאל ארצות-הברית את האמנות שלה מאותה קללה של קרתנות. אף-על-פי-כן לא יצאו עשר שנים והושג דבר זה. והוא הושג לא בכוח המקרה ההיסטורי אלא בכוח רצונם של בני-אדם.