

נועם גונן

המחלקה לאמנויות,
אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

הנוף הנמוג של ג'ון טוואכטמן ויחסו לשאלות של זהות וייצוג המציאות באמריקה של סוף המאה ה-19

1 – John H. Twachtman,
Barn in Winter,
Greenwich, Connecticut
early 1890s, oil on
canvas, 45.7 x 66 cm,
Gerald Peters Gallery,
New York.



ציורי הנוף של הצייר האמריקני ג'ון הנרי טוואכטמן (Twachtman, 1853-1902) מותחים את הייצוג המצויר עד לנקודת-קצה: זהו נוף במצב של היעלמות, התפוגגות או התאיידות תמידית, אשר גובל לעתים בהפשטה כמעט מוחלטת. לאור נוכחותו מלאת-ההוד של הנוף בציורים האמריקניים בראשית ובאמצע המאה ה-19, מצב זה שבו מוצג הנוף מעורר תהיות: על איזה רקע, ומתוך איזו אג'נדה אמנותית-תרבותית, מתחוללת טרנספורמציה שכזאת?

*מאמר זה מבוסס על עבודת מוסמך לתואר שני שנכתבה במחלקה לאמנויות באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. ראו: נועם גונן, "הנוף הנמוג של ג'ון טוואכטמן, ויחסו לשאלות של זהות וייצוג המציאות באמריקה של סוף המאה התשע-עשרה" (עבודת גמר לתואר שני, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2018). ברצוני להודות מעומק הלב לד"ר רונית מילאנו על הליווי וההנחיה, ההשקעה וההשראה.

במסגרת מאמר זה אטען כי ייצוג הנוף כישות נעלמת בציוריו של טווכטמן הוא מהלך אמנותי שאינו נובע מבחירה סגנונית גרידא, אלא זהו מהלך המכונן זהות, אשר מושתת על יחסי התרבות האמריקנית עם הטבע והנוף. בשלהי המאה ה-19, שנות פעילותו של טווכטמן, כאשר מרבית אזורי הספר (frontier) ביבשת כבר נכבשו ו"תורבותו", חל שינוי רדיקלי בתפיסת המתיישבים האמריקנים את הטבע: ממרחב מסוכן ופראי שיש להיאבק בו הפך הטבע לנכס יקר-ערך ולמקום מפלט מן החיים בעיר הסואנת, מרחב בעל פוטנציאל לריפוי ולהשבת הנפש. בהקשר הזה, העלמת הנוף ביצירותיו של טווכטמן היא פועל יוצא של השאיפה להציג את היבטיו הרוחניים של הטבע, במובן של התייחסות לטבע כיסוד "פנימי".

גישתו הציורית הרדיקלית של טווכטמן עוררה מחלוקת בקרב הביקורות והקהל: אחדים ראו בה הפשטה נבובה אשר אינה מייצגת למעשה דבר, בעוד אחרים תפסו אותה כמבטאת נאמנה את רוחו של הנוף האמריקני. במאמר אדגים כי ויכוח זה אינו מתמצה ביריבות בין עמדות שונות לגבי סוגיות אסתטיות, אלא, בהקשר של העלמת הנוף, הוא טומן בחובו שיח תרבותי על אודות סוגיות של זהות. בחברה שמתחוללות בה תמורות טכנולוגיות, תרבותיות ודתיות, טווכטמן מציע, באמצעות הפיכת הנוף המיוצג לישות אידאית, בלתי-חומרית, זהות "מודרנית" חדשה – של אינדיבידואליות, אינטימיות וקיום רוחני.

"ברוחי קיימות תמונות טובות יותר מאי-פעם. רבבות של תמונות באות והולכות מדי יום, ואלו הן התמונות השלמות היחידות שציורו, תמונות שלעולם לא יקולקלו על ידי צבע וקנבס."¹

את המילים הללו כתב הצייר האמריקני ג'ון הנרי טווכטמן (Twachtman, 1853–1902) לחברו, הצייר ג'וליאן אלדן ווייר (Weir, 1852–1919), בשנת 1880. הן מופיעות כבדרך אגב במכתב, ללא כל התייחסות נוספת. הדברים מעוררים תשומת לב, שכן הם מציגים דחייה בסיסית, רדיקלית, של החומר – הקנבס והצבע, אמצעי ביטוי של הצייר, ושאיפה אל שלמות מוחלטת שלא ניתן להגיע אליה באמצעות החומר. ואולם, המילים הללו לא נכתבו ברגע של ייאוש או מיאוס ממלאכת הציור, אלא, כפי שמעיד המשך המכתב, דווקא בשעה שבה היה טווכטמן מלא תקוות לגבי עתידו – אמן בראשית דרכו, לפני נסיעה לפירנצה ללמד בבית ספר שפתח מורו, פרנק דובנק (Duveneck, 1848–1919). את הנסיעה הזו ראה טווכטמן כהזדמנות לממש את שאיפותיו ולזכות בתהילה ובעושר ("fame and fortune", בלשונו). דווקא משום כך, היחס

השלילי כלפי מלאכת הציור מעורר שאלות: מדוע הצבע והקנבס "מזהמים" או "מקלקלים"? האם המהות של הציור טמונה בחומר הטהור, הוא הרעיון – האידיאה, ללא התערבות יד אדם? אילו ציורים ניתן להוציא לפועל מתוך הלך רוח הרואה את "התמונות השלמות" כדבר הקיים בתוך התודעה בלבד?

נופים נמוגים

ג'ון הנרי טווכטמן היה צייר נוף, אשר עיקר פעילותו בשנות השמונים והתשעים של המאה ה-19, שנות השגשוג של האימפרסיוניזם באמריקה.² כמי ששווה לא פעם לסגנון זה, וציוריו אף הוצגו בשנת 1893 בתערוכה משותפת לצד ציוריו של קלוד מונה (Monet, 1840–1926),³ גיבש טווכטמן את סגנונו האמנותי במיזוג השפעות שונות שספג. אולם בניגוד לחבריו הקרובים – הציירים תיאודור רוברטסון (Robinson, 1852–1896), צ'יילד האסאם (Hassam, 1859–1935) וויליאם מריט צ'ייס (Chase, 1849–1916), שנטו להיות נאמנים יותר לעיקרי הסגנון האימפרסיוניסטי ולהתייחסותו, למשל, לאור ולמשיחות המכחול – טווכטמן מעולם לא הפך לאימפרסיוניסט מובהק. הוא אמנם נהג לעבוד באוויר הפתוח, תוך שימוש בפלטת צבעים בהירה, ולפרקים אף צייר במשיחות מכחול קצובות ומקוטעות; אך הקונטרסט הנמוך, ההתייחסות הלא-עקבית לשימוש בצבעים משלימים וחוסר העניין באור כתופעה אופטית הרחיקו את יצירתו מן הסגנון האימפרסיוניסטי והציבו אותה בתווך בין האימפרסיוניזם האירופי לטונאליזם האמריקני.⁴

טווכטמן החל את חניכתו כצייר אצל פרנק דובנק, צייר אמריקני שרכש את השכלתו האמנותית באקדמיה המלכותית של מינכן. בעקבות דובנק, נרשם טווכטמן לאקדמיה של מינכן ב-1875 ולמד שם במשך שנתיים. תקופת לימודים נוספת העביר טווכטמן (בשנים 1883–1885) באקדמיה ז'ולייין (Academie Julian) בפאריס. לאחר תקופות של שהות ויצירה במקומות שונים באירופה, חזר טווכטמן בסוף שנות השמונים של המאה ה-19 אל הנוף האמריקני והשתקע בגריניץ', קונטיקט (Greenwich, Connecticut). בשנות התשעים, עשור פורה מאוד מבחינה יצירתית, צייר טווכטמן נופים רבים בסגנון כתמי, מעורפל ומרומז – אחדים מהם אף מתקרבים להפשטה מוחלטת – ומהווים אנטיזה לתפיסת הנוף האמריקני כפי שניסחו אותה אמני אסכולת נהר ההדסון.⁵ וציירי הנוף שהושפעו מהם במהלך המאה ה-19. לעומת ההדר שאפיין את נופיהם של ציירי אסכולה זו וממשיכי דרכם,⁶ שבהם הטבע נגלה במלוא עוצמתו ותפארתו, נופיו של טווכטמן משדרים מינוריות: חיוורים, ריקים, נמוגים.

כך נגלה, למשל, מן הציור *Barn in Winter, Greenwich, Connecticut* (תמונה 1), שבו הקונטרסט הנמוך והכתמיות שבה מתוארת הסביבה המושלגת מעניקים לנוף מראה אתרי, ורק המרובע המייצג את האסם מהווה נקודת מאחז מסוימת במציאות. קווי מתאר אינם קיימים, ומה שמבדיל כתם צבע אחד ממשנהו הוא שינויי גוון קלים, דבר היוצר תחושת היעלמות או התמוססות. אכן, ניתן מנגד לטעון כי בציור מוטיב של נוף מושלג מתבקש אופן תיאור מרומז ומתארים מטושטשים המעלימים את נוכחותו הפיסית של הנוף, אך אסטרטגיה ציורית דומה חוזרת על עצמה גם בתיאורים עונתיים אחרים. בציור *The Cascade in Spring* (תמונה 2), למשל, צורתו המופשטת של הנחל הזורם מועצמת על ידי הבוהק הלבן, ומאפילה על גווני האביב הירוקים-צהובים-סגולים-כחולים שבאחו מסביב. ביצירה זו ישנו אלמנט אחד, בעל צורה לא מוגדרת ו"אורגנית", אשר מודגש, בעוד הנוף כמרחב פסי – מתפרק ומתרוקן.

2 — John H. Twachtman,
The Cascade in Spring
ca. 1890s, oil on
canvas, 55.9 x 76.8 cm,
Spanierman Gallery, LLC,
New York.



מסקירת גוף עבודותיו של טווכטמן ניתן להתרשם כי העלמת הנוף היא מהלך ברור ועקבי, שתחילתו בסוף שנות השמונים של המאה ה-19 והמשך התפתחותו לאורך שנות התשעים. טיבו של מהלך זה מתבטא, למשל, בהשוואה בין שני ציורים המייצגים שתי תקופות שונות ביצירתו: הציור *Springtime* (תמונה 3), אשר צויר ב-1884, בזמן תקופת שהותו של טווכטמן בצרפת, ולעומתו הציור *End of Winter* (תמונה 4), אשר נוצר בגריניץ' ומתוארך בין השנים 1890–1895. במבט ראשון ניתן להבחין בקווי דמיון המשותפים לשני הציורים: קו האופק הפתוח וארגון העומק בעזרת המישורים, הקוויות המתפתלת של הנחל הזורמת כלפי תחתית הפורמט, והעצים הבודדים הבולטים על רקע השמים ושוברים כאנכים את התנועה האופקית. אך בעוד שבציור המוקדם בולטת בבירור נוכחותו של קו רישומי, ומשטחי הצבע נוטים להיות אחידים יחסית ואינם פורצים את המתווה הקווי, הרי שבציור המאוחר הקוויות אמנם קיימת, אך היא מרומזת הרבה יותר. משטחי הצבע, כמו גם המישורים הבונים את העומק החזותי, מחלחלים זה אל זה ומתערבבים אלה באלה. בנוסף לכך, ניכר שינוי

3 — John H. Twachtman,
Springtime
ca. 1884, oil on canvas,
93.7 x 127 cm, Cincinnati
Art Museum, Gift of
Frank Duveneck.



4 — John H. Twachtman,
End of Winter
ca. 1890–95, oil on canvas, 55.9
x 76.5 cm, Smithsonian American
Art Museum, Washington, D.C.,
Gift of William T. Evans.



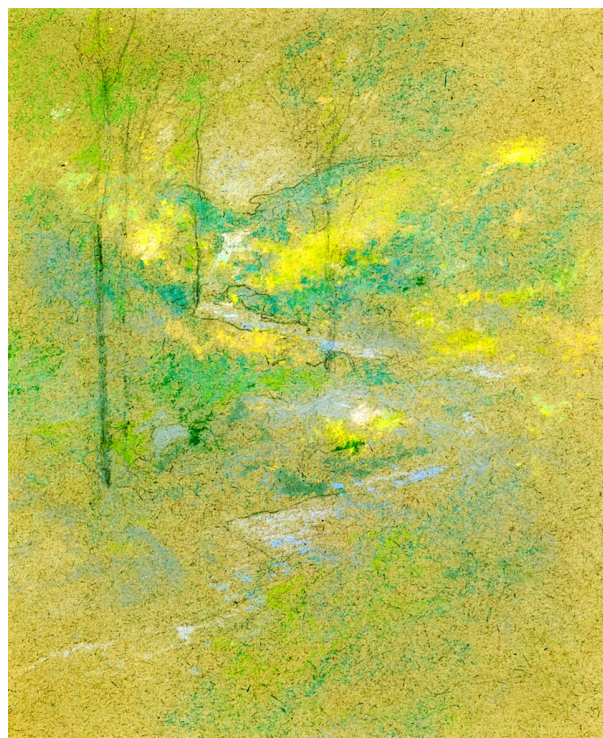
בתפיסת הצבע, שכן הצבעוניות האפרפרה המשובצת בטונים כהים יחסית (תמונה 3) מוחלפת בטונים בהירים (תמונה 4) ובקונטרסט נמוך מאוד היוצר תחושה של התאיידות. הבדל משמעותי נוסף יוצרת הקומפוזיציה: בציור משנות התשעים קו האופק מוגבה, והאדמה, אף שזו מעבירה תחושה אוורירית מאוד, תופסת חלק נכבד מפורמט הציור. ארגון קומפוזיציוני זה אופייני לרובם המכריע של ציורי תקופה זו.

לצד ציורי השמן, החל מאמצע שנות השמונים הרבה טווכטמן לצייר בגירי פסטל. ציורי הפסטל שימשו את טווכטמן לעתים כאטיודים, אך לרוב זכו למעמד של יצירות בזכות עצמן, ואף הוצגו ברבות מתערוכותיו. עבודות אלו, אשר בוצעו לרוב על גבי נייר חום או אפרפר, מציגות עיבוד ציורי מינימלי ביותר (תמונות 5 ו־6). זאת ועוד: בשל העובדה שהפסטל עשוי מחומר גירי בעל תכונות של אבקה נידפת ומתפזרת, ומתוך הבחירה הספציפית של טווכטמן להישאר קרוב לגוון הנייר כבסיס, מתקבלת תוצאה שבה הנוף המצויר הוא כה קלוש, עד שלעתים נדמה כי כמעט ואין התערבות של יד האמן על גבי הנייר.

5 — John H. Twachtman,
Path in the Hills,
Branchville, Connecticut
ca. 1888–91, pastel on paper,
25.4 x 30.5 cm, Spanierman
Gallery, LLC, New York.



6 – John H. Twachtman,
Brook among the Trees
ca. 1888–91, pastel on
paperboard, 25.7 x 21.3 cm,
Private Collection.



טווכטמן שאב השראה, ככל הנראה, מציורי הפסטל לאופן העיבוד של ציורי השמן שלו – שכן הצבע העמום והכתמיות המטושטשת, בעלת החספוס העדין, שהם תוצריו הטבעיים של מדיום זה, משוחזרים על ידו לעתים קרובות גם בציורי השמן, על גבי הקנבס. גישה זו ממחיש הציור *Tulip Tree* (תמונה 7): עץ צפצפה דק וגבוה חוצה אנכית את הקנבס ונקטע בקצהו העליון, כך שהדימוי מתמוג בחלקו אל תוך הרקע. הצורות מעובדות באופן של הטחות צבע ושפשוף צבע (scrubbing), אופן עבודה המדגים את השפעת ציורי הפסטל על הטכניקה של טווכטמן בצבעי שמן. המנעד הצבעוני מצומצם למדי, ונראה כאילו רוב ערבובי הצבע נוצרו על הקנבס בתהליך העבודה. באזורים אחדים ביצירה, כדוגמת הפינה הימנית העליונה, נותר הקנבס חשוף.

7 — John H. Twachtman,
Tulip Tree
ca. 1889–91, oil on canvas,
110 x 76.8 cm, Spanierman
Gallery, LLC, New York.



חשוב לציין כי היעלמות הנוף אינה תהליך ליניארי, חד-כיווני, מכוון ומושכל, שבסופו מגיע טווכטמן לניסוח תמציתי ומופשט של האובייקט – בדומה לתהליכים היצירתיים של אמנים שונים במאה ה-20. נראה כי טווכטמן לא התעניין בתהליך של צמצום מן הסוג הזה. גוף העבודות שלו מהווה מסכת מורכבת, שבה האמן מיישם מיצירה אחת לאחרת אופני טיפול שונים בנוף, הנעים בין ייצוג מימטי של תוואי נוף ברור ומוגדר, לבין ערפול מוחלט והנחות צבע שרירותיות כביכול. יחד עם זאת, בתקופה המכונה "תקופת גריניץ'", בשנות התשעים של המאה ה-19, ניתן להבחין בבירור כי ציוריו של טווכטמן מתקרבים אל אותו סף של "היעלמות"⁷.

בהקשר ההיסטורי הרחב, הגישה הציורית של טווכטמן אל הנוף מעוגנת בתפיסות אסתטיות המתעצבות באירופה במהלך המאה ה-19: במחצית השנייה של מאה זו כבר הפך ציור הנוף לאמצעי מקובל שאפשר לאמני האוונגרד לעסוק בסוגיות צורניות וסגנוניות. תפיסה זו אפשרה לאמנים ללכת ולהתרחק מן הייצוג המימטי, ולשקע את עצמם בחקר האמצעים החזותיים העומדים לרשותם: הקו, הצבע, הקומפוזיציה וכו'. לא בכדי הכריז ב-1868 הסופר והפובליציסט אמיל זולא (Zola, 1840–1902) מעל דפי העיתון *L'Événement* *illustré* על מותו של ציור הנוף הקלאסי, לאחר שבירת המוסכמות המוחלטת של ציירי הנוף בני זמנו.⁸ ציור הנוף בכלל, והציור באוויר הפתוח בפרט, שינו לחלוטין את שדה האמנות במאה ה-19, ולמעשה הגדירו מחדש את עצם מעשה היצירה האמנותית, את אופן השימוש בכלים העומדים לרשות האמן ואת הפרסונה של האמן עצמו.⁹ אין ספק כי טווכטמן, שרכש את עיקר השכלתו האמנותית באירופה ושראה את עצמו מזוהה עם הרעיונות החדשניים של תקופתו, הושפע במידה לא מבוטלת מגישות אלו. כאשר חזר לבסוף לאמריקה והשתקע בגריניץ' יצר טווכטמן מיזוג של ההשפעות שאלהן נחשף – מחניכותו במינכן ובצרפת, מהאימפרסיוניזם, ומאמנותו של הצייר ג'יימס מק'ניל וויסלר (Whistler, 1834–1903),¹⁰ ועיבד אותן לכדי סגנון ציורי חדש, שבו תיאר את הנוף שראה סביבו.

זיקתו של טווכטמן לתפיסות אסתטיות בנות-הזמן, ובכלל זה למגמות של הפשטה והתרחקות מייצוג המציאות, ניכרת. אך האם היעלמות הנוף ביצירתו של טווכטמן היא תוצאה של עמדה אסתטית-סגנונית ותו לא? על איזה רקע היסטורי ותרבותי מתרחשת אותה היעלמות של תוואי הנוף, הצוברת תאוצה לאחר שובו של טווכטמן לאמריקה? ההשפעות הסגנוניות על יצירתו של טווכטמן הן אירופיות ברובן, אך חיוני להתייחס להיעלמות הנוף לאור מרכזיותו של ייצוג הנוף בתרבות האמריקנית.

הנוף והלאומיות האמריקנית

כבר למן הרבע הראשון של המאה ה-19 תפס הנוף מקום מרכזי ביצירה התרבותית האמריקנית, הן באמנות והן בהגות ובספרות.¹¹ הטבע הפראי והבתולי שפגשו ראשוני המתיישבים האירופים באמריקה היה בעל איכות ועוצמה חדשה ושונה מן הטבע שאליו היו רגילים, שכבר עבר תהליך היסטורי ארוך של תרבות.¹² הנוף האמריקני הפך במהרה מקור לגאווה לאומית, שכן הוא יצר הבדל שאין לטעות בו ביחס לאירופה. לטענת ברברה נובאק (Novak), התקבלותו המהירה של ציור הנוף בתרבות האמריקנית מתיישבת עם צעירותה של האומה ועם המצע הפוליטי שלה: בניגוד לציור ההיסטורי, שדרש הן מהאמנים והן מהקהל היכרות עם עולם הדימויים והנרטיבים של ההיסטוריה והספרות הקלאסית, זו של "העולם הישן", ציור הנוף נסמך על תפיסת יופיו של הטבע כעיקרון אנושי אוניברסלי, ובמובן זה היה בעל מהות "דמוקרטית" יותר מן הז'אנרים האמנותיים האחרים.¹³

בנוסף לכך, המרחבים הפראיים נחוו דרך הרגש הדתי-נוצרי כ"גן העדן שהושב", וברוח זו תוארו על ידי ציירים כתומאס קול (Cole, 1848–1801) ואשר ב. דיווראנד (Durand, 1796–1886). ה"נשגב" (Sublime)¹⁴ הרומנטי האירופי עבר אדפטציות וגלגולים שונים ביצירה האמריקנית. נובאק בוחנת את השינויים במשמעותו של מושג זה החל מסוף המאה ה-18 ולאורך המאה ה-19: בעוד שמשמעותו הראשונית (בציור האירופי) הייתה קשורה ליראה, לקדרות ולהוד, הרי שבפרשנות האמריקנית שלה זכה [למשל, בציוריהם של קול, פרדריק אדווין צ'רץ' (Church, 1826–1900), ג'ון פרדריק קנזט (Kensett, 1816–1872), סנפורד

רובינזון גיפורד (Gifford, 1823–1880) ואחרים] מתייחסת "נשגבותו" של הטבע לתיאור יופיו עוצר הנשימה, יופי המוצג בהקשרים דתיים, מוסריים ולאומיים (תמונה 8). ה"נשגב החדש", האמריקני, שהלם את הטעם הרחב יותר, הבורגני, סייע להחדיר את הטבע עמוק יותר אל תוך הזהות הלאומית האמריקנית.¹⁵

8 — Frederic Edwin Church, *Cross in the Wilderness*
1857, oil on canvas,
41.3 x 61.5 cm, Museo
Nacional Thyssen-
Bornemisza, Madrid.
© Fundación Colección
Thyssen-Bornemisza,
Madrid



אולם היחס לטבע האמריקני טמן בחובו פרדוקס: הטבע שימש, מחד גיסא, סמל רב עוצמה ומשמעות בתוך האתוס של האומה הבונה את עצמה. מאידך גיסא, אותה בנייה הצריכה בירוא של יערות וניצול מאסיבי של משאבי הטבע לשם הקמת ישובים, מפעלים ומסילות רכבת. לאורך רוב המאה ה־19 נתפס הטבע, על כל ייצוגיו השונים – חיות פרא, שבטים אינדיאנים, אדמות שאינן ראויות לגידולים חקלאיים, פגעי מזג־אוויר וכדומה – כמכשול, ולפיכך כדבר שיש לגבור עליו כדי ליישב את ה"עולם החדש" וליצור בו חברה אנושית חדשה.¹⁶ לאחר הכרזת העצמאות ב־1776 ולאורך המחצית הראשונה של המאה ה־19, עם כיבוש הסֶפֶר (frontier), אותו פרדוקס עדיין נעלם מעיניהם של רבים, אם כי היו אחדים שזיהו את מגמת החורבן שמצב זה מביא עמו והתריעו עליה. כך, למשל, בביקורו באמריקה ב־1831 תהה ההיסטוריון והוגה הדעות אלכסיס דה־טוקוויל (Tocqueville, 1805–1859) בתוגה על גורלם של יערות העד.¹⁷ גם תומאס קול חזר והתריע מפני השתלטות הקדמה והציוויליזציה שתוצאותיה ימיטו חורבן על הטבע הפראי.¹⁸

לקראת סוף המאה ה־19 התחולל שינוי מהותי ביחסה של התרבות האמריקנית אל הטבע. כפי שמתאר רודריק נאש (Nash) בספרו *Wilderness and the American Mind* (1967), בשנות התשעים של המאה היבשת הייתה כבר במצב מתקדם של אכלוס, ומרחבי הטבע, או הסֶפֶר, שנתפסו עד אז כאי־סופיים, הלכו ונעלמו אט־אט. הטבע, טוען נאש, לא זו בלבד שחדל להיתפס כמסוכן, אלא הפך לאלטרנטיבה חיובית לחיי העיר והבית העירוני: מרחב לבלות ולטייל בו, ליהנות מיופיו הראשוני, למצוא בו שקט ושלווה. זאת ועוד – בעשור האחרון של המאה, על פי נאש, החלה לחלחל בקנה מידה רחב ההבנה כי שימור הטבע הוא כורח המציאות. היו אלה שנים שבהן פעל נמרצות האקולוג ג'ון מיויר (Muir, 1838–1914) להשגת הכרה באזורים נרחבים באמריקה כשמורות טבע. הטבע העוין־לשעבר הפך לנכס יקר־ערך, ולבעל פוטנציאל לריפוי ולהשבת הנפש, במסגרת תופעה של "חזרה לטבע" שנאש מכנה "Wilderness Cult".¹⁹ במקביל לכך השתרשה בציבור ההבנה שהטבע שבו נאבק האדם האמריקני הוא למעשה גם חלק ממה שמגדיר את זהותו הלאומית. ההיסטוריון בן התקופה, פרדריק ג'קסון טרנר (Turner, 1861–1932), היה אחד מן ההוגים הבולטים והמשפיעים שזיהו את חשיבותו של הטבע ואת השפעתו על עיצוב דמותו וזהותו של האדם

האמריקני. במאמר שפרסם ב־1896 בכתב העת לענייני תרבות *Atlantic Monthly* טען טרנר שכיבוש הספר העניק לאדם האמריקני יתרון על פני האדם האירופי, ולו רק מעצם ההתמודדות שלו עם המרחב הפראי והלא־מיושב, התמודדות שבגינה נדרש לנסח עצמו מחדש, להגדיר את חוקיו וליצור חברה טובה יותר. החזרה למצב הפרימיטיבי, על פי טרנר, חייבה את האמריקני לתעוזה, לעצמאות ולאנדיבידואליות, אפשרה את הדמוקרטיה – ולמעשה, הקנתה זהות.²⁰

החיבור בין הנרטיב ההיסטורי שהובא לעיל לבין נופיו הנמוגים של טווכטמן מעלה שתי נקודות התייחסות אפשריות, שעשויות לשפוך אור על ההקשר הרחב יותר של מהלכיו הציוריים של האמן: נקודת ההתייחסות הראשונה נובעת מהיעלמותו הפיסית של הטבע, כחלק מהסיטואציה של כיבוש הספר ותהליכי האורבניזציה והתיעוש של החברה האמריקנית. ציור הנוף הנמוג יכול להתפרש כאלגיה לנוף ולטבע האמריקני ההולך ונכחד, בין שהוא מציג תוכחה מוסרית ובין שהוא מתאר מציאות קיימת. נקודת ההתייחסות השנייה, לעומת זאת, אינה רואה את הטבע כישות פיסית בתהליך של נסיגה, אלא רואה בו ישות רוחנית בתהליך של התעצמות. הנוף אולי נעלם מן העין, אך הוא נרקם בתוך הנפש, או הממד ה"פנימי". בתוך כך, נחשפים ניואנסים ואיכויות מעודנות הקיימות בטבע ומועצמות על ידי אמצעי המבע הציוריים, דרך ראייתו הסובייקטיבית של האמן. אתיחס לשתי נקודות המבט הללו בזיקה להקשר של הזהות הלאומית שנפרש כאן, דרך דיון בהתקבלות השנויה במחלוקת של גישתו הציורית של טווכטמן.

ייצוג של כלום, או "נירוונה אמנותית"?

טווכטמן ראה בקרבה לטבע משמעות גדולה ברמה האישית. באופן התואם לכרוניקה ששרטט נאש, הטבע מבחינת טווכטמן מהווה מקום מפלט והקרבה לטבע אינה מובנת מאליה, כפי שמשתקף מדבריו שכתב לוויר ב־1891, זמן קצר לאחר שהשלים את רכישת בית החווה בגריניץ':

אני חש מרוצה יותר ויותר מהבידוד שבחיי הכפר. להיות מבודד הוא דבר טוב, כך אנו קרובים יותר אל הטבע. אני מבין עתה עד כמה חיוני להיות בכפר כדרך קבע, לאורך כל עונות השנה.²¹

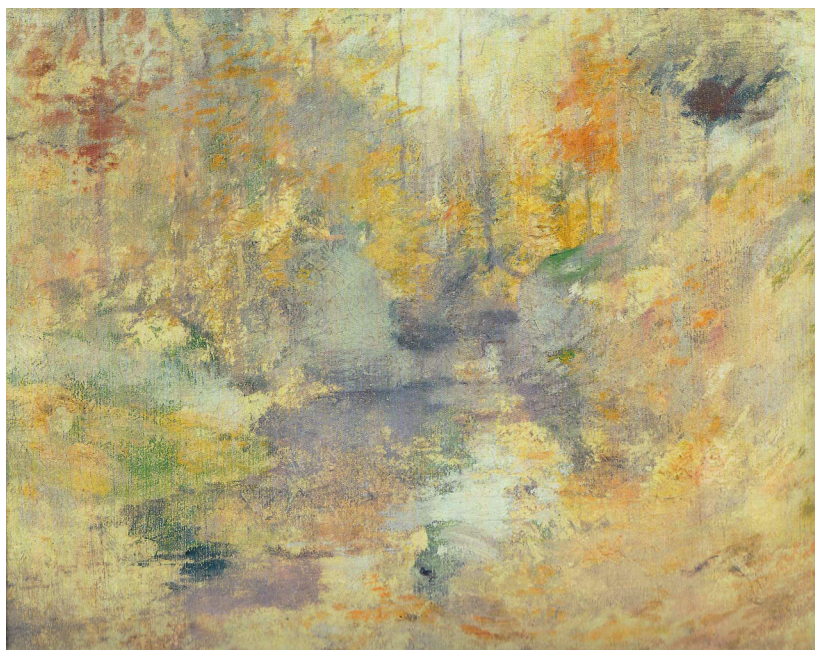
חרף המשמעות הרבה שייחס טווכטמן לחיים תוך קרבה לטבע, אין סימוכין לכך שהיה בעל אג'נדה אקולוגית מופגנת ומובהקת, ולכן לא ניתן לבסס את הטענה שלפיה התכוון להציג את הטבע כישות הולכת ונכחדת. אך ניתן לראות בהקשר הזה את הנוף כמטאפורה, שהרי אם הזהות האמריקנית מתקיימת מתוך זיקה לנוף האמריקני, אזי היעלמותו יכולה לסמן טשטוש זהות או אבדן זהות. פרשנות זו עולה בקנה אחד עם תהיותיו וספקותיו של טרנר בדבר עמידותה של הזהות האמריקנית נוכח העובדה שכיבוש הספר הושלם, ובעקבות כך החברה האמריקנית מוצאת עצמה בשחר המאה ה־20 במצב חדש ושונה מן המצב שבו התהוותה.²²

ואכן, גישתו של טווכטמן אל הנוף נגעה כנראה בעצב חשוף. בעיני אחדים מבני תקופתו, הנופים הנמוגים ביטאו ניהיליזם מסוכן ומכלה, שסופו שלא יותיר אחריו כלום, שכן הוא מהווה סכנה להיעלמות הדימוי והפשטה טוטאלית. לא אחת כוונה המתקפה נגד אותה "סובייקטיביות", או "אנדיבידואליות", העומדות לעומת ה"ציבור" או ה"חברה", ולמעשה עומדות בסתירה לאותה לאומיות מונוליתית שהוטמעה בנוף האמריקני הרומנטי.

כזו, למשל, הייתה התגובה לציור *Hemlock Pool – Autumn* (תמונה 9). במבט ראשון, הציור נראה כהפשטה מוחלטת: כתמים שרירותיים של צבע מפוזרים על גבי קנבס שבחלקים מסוימים שלו נותר חשוף. במבט שני, ניתן לזהות דימוי נופי, המזכיר מאוד ציורים אחרים של טווכטמן – עצים צרים וגבוהים בחלקו העליון של הקנבס, הצומחים על גדות פלג נחל או בריכה. על אף ההפשטה הנועזת, הציור זכה ב־1894 בתחרות השנתית של האקדמיה לאמנויות יפות בפנסילבניה (עובדה זו כשלעצמה מפתיעה פחות אם נתחשב בעובדה שחבר השופטים היה מורכב מרבים מחבריו הציירים של טווכטמן, כולל טווכטמן עצמו). מבקר ה־*Philadelphia Inquirer* כינה את הזכייה "כפירה"²³, ומבקר ה־*Philadelphia Times* כינה אותה "אירוע מצער", והוסיף –

הציירה "סתיו" היא בקושי תמונה [...] למר טווכטמן ישנם חמישה ציורי נוף, כולם באותו הסגנון, שנצבעו וגורדו כפי הנראה עם סכין פאלטה. האמנות הזו 'עשויה לדבר לנפש האמן', אך לבטח לא לנפשו של אף אחד אחר.²⁴

9 — John H. Twachtman, *Hemlock Pool – Autumn* ca. 1894, oil on canvas, 39.4 x 49.5 cm, Private Collection.



הנוף המהווה "בקושי תמונה" מסמן את האפשרות הממשית, המאיימת, לטשטוש זהות. האמן מנתק עצמו מן החברה, שבוי, על פי הכותב, בקסמי רעיונות העוועים של עצמו. מבקר ה־*Sun*, בביקורת על תערוכה אחרת של טווכטמן, תוקף את הציורים בחריפות כ"בדיחה גרועה על חשבון הציבור". האקט הפרשני כלפי הנוף וייצוגו בציור מתואר כאינטרוספקציה "חולנית", רוויית זחיחות עצמית:

ג'. ה. טווכטמן מציג קנבס ובו [...] כמה כתמים ירוקים וצהובים ופיתולי מכחול, כפי שילד מנסה לצייר עצים [...] העניין הוא בדיחה גרועה על חשבון הציבור, או תוצר של התבוננות-פנימית חולנית, המביאה לשביעות רצון עצמית מופרזת. בכל מקרה, עצוב מאוד.²⁵

מבקר האמנות, המחזאי והמשורר סאדאקיצי' הרטמן (Hartmann, 1867–1944) לעג בציניות לציורים ה"ריקים" שאינם מייצגים דבר:

כמה מן התמונות [...] יכולות היו במידה שווה להתלות במהופך או על הצד; הן אף פעם אינן מייצגות דבר. הן היו ריקות, עם רגש עלוב. טווכטמן עשה לעצמו פעם הרגל לחלום בעגמומיות בפסטל אפור או ירוק, על גבי נייר אפור כהה, ואין מצטיין ממנו בייצוג של כלום.²⁶

בספר שפרסם הרטמן ב־1902, *A History of American Art*, הוא שב ומזכיר לגנאי את האמנות של טווכטמן, שאותה הוא מכנה בלעג "אמנות אולטרה-אינדיבידואלית".²⁷ שוב ושוב, האסטיקה של העלמת הנוף, יחד עם זהותו של האמן – שתי מהויות אלו עומדות כנגד הקהל או הציבור.

ברם, היו מבקרים שראו במהלך של העלמת הנוף דווקא היבטים אחרים, חיוביים במהותם, של רוחניות, פואטיות ומיצוי המהות. נקודת מבט זו נקשרת לפרשנות השנייה שהוצעה קודם – הנוף הנעלם כישות רוחנית, אתרית, היוצרת זיקה לזהותו הרוחנית של האמן או הצופה, או ל"רוח האמריקנית", כפי שכותב אחד ממבקרי האמנות:

איש לא הצליח כל כך בתפיסת רוחו של הנוף האמריקאי. מכל מקום, בודדים הציירים [...] אשר הקדישו עצמם באופן כה מסור להפשטת המהות של הנוף תוך התעלמות מכל מה שריאליסט וולגרי עשוי לחשוב שמן ההכרח לכלול.²⁸

הכותב מעלה כאן שני היבטים: נושא ה"רוח" של הנוף האמריקני והאתגר שב"לכידתה", ונושא ההפשטה שמטרתה מיצוי המהות, לעומת העודפות הגסה של התיאור הריאליסטי. הוא מתייחס להפשטה הצורנית של טווכטמן את הנוף כאמצעי לחדור מבעד לפרטים "מסיחי הדעת" של המציאות, בחתירה אל המהות. מבקר אחר מתאר באריכות את חוויית הצפייה באחד מציוריו של טווכטמן:

כאן הצייר מוביל אותך למקום שקט. אינך מוגבל לצרות מידותיו של הבד, אתה חש כאילו אתה יכול לעקוב אחר התוואי הנפתל של הנחל, ולהשקיף רחוק אל האופק. זהו הקסם בתמונות הללו – הן אינן מונחות לפניך כעובדות; הן מעוררות רכבות של מחשבה; אתה מרגיש יותר מאשר אתה רואה.²⁹

הציור חודר למרחב פנימי של המתבונן, ומעורר חוויה: את "חוויית הטבע", את האפשרות ללכת בתוך המרחב התמונתי כבחלום, ואת המפגש האינטימי של הצופה עם עצמו, עם רגשותיו ומחשבותיו. אופיים המרומוז של הציורים גורם לצופה להרגיש יותר מאשר לראות אותם – מצב המכיל פרדוקס לכאורה, כשהמדובר הוא באמנות ויזואלית. המרחב ההכרתי, התודעתי, מחליף אם כן את חוש הראייה.

במאמרה מ־1989 משתמשת קת'לין פיין (Pyne) במונח "Mind Landscapes" לתיאור נופיו של טווכטמן. פיין מציעה חיבור בין הציורים לבין שיטה תרפויטית פופולרית באותה תקופה, המכונה "Mind Cure". שיטה זו נפוצה באמריקה בסוף המאה ה־19, ונוצרה משעטנו של תורות כגון בודהיזם, נצרות, פסיכותרפיה וטרנסצנדנטליזם. הפרקטיקה כללה שימוש בדימויים מעולם הטבע, כאשר במהלך הטיפול, המטופל היה מכניס עצמו למצב מדיטטיבי עמוק שסייע לו לעבור מעין "התנקות פנימית", ומתוכה היה מגיח, כביכול, מזוכך נפשית ופיסית. הביקורת שלעיל מזכירה דרך התבוננות כזו. בהקשר הרחב יותר מצביעה פיין על קיומו של משבר דתי ורוחני באמריקה הנוצרית-פרוטסטנטית של סוף המאה ה־19, ורואה בנפיו של טווכטמן ניסיון להציע אלטרנטיבה או ריפוי רוחני לאותו משבר, בצורה של יצירת מרחב אוטופי.³⁰

רוח התורות הזן-בודהיסטיות, שנפוצו באמריקה באמצע המאה ה־19 ובסופה, משפיעה גם על פרשנותם של אחדים מן המבקרים בני אותו הזמן, וההקשר הרוחני-פסיכולוגי אף מקבל מובנים מיסטיים יותר. צ'ארלס הנרי קאפין (Caffin, 1854–1918), המבקר והיסטוריון האמנות בן זמנו של טווכטמן, מציין בספרו *The Story of American Painting* (1907) את דרך הציור של טווכטמן כדוגמה לסוג אמנות שמתמצת מתוך

הנוף את המהות הסמויה שלו, באופן כזה שהרגש (sentiment) אינו נותר חוויה פרטית אלא הופך לאמת אוניברסלית, שאותה הוא מכנה "a whisper from the universal". הוא מציג את העמדה הבאה ביחס לטווכטמן:

לכל מי שמייחס ערך רב לביטוי המופשט בתמונה, אחדים מנופיו של ג'ון ה. טווכטמן עשויים להסב עניין רב.

הוא הטמיע בתוכו את העובדות של סביבתו באורח כה שלם, עד כי רוחם נכנסה בו, וזוהי הרוח אותה שאף להעלות על גבי בדי ציור שהם מופת של טונאליות מעודנת. בדוגמא כגון "נחל בחורף" [...]. זוהי נשמת העולם הדומם והקר, הנם את שנתו, שאותה הוא תיאר.³¹

קאפין מתאר את תהליך היצירה של טווכטמן כתהליך אלכימי, מטאפיסי, שבו הנוף נספג בתודעתו של האמן, ותודעה זו משמרת ומבטאת בצורה ובצבע את ה"רוח" של אותו הנוף, באמצעות אותה "טונאליות מעודנת". בהמשך מסביר קאפין את המודרניזם שבבסיס ההפשטה של טווכטמן, מודרניזם שלטענתו הקדים את זמנו:

[טווכטמן] הבין [...] כי אם בעתיד יהא על הציור לעמוד איתן לצד ההתפתחויות במוזיקה המודרנית, האפשרות היחידה העומדת בפניו היא במציאת מניעיו בהפשטה.

יצירתו הטובה ביותר [...] מכילה את הצליל המודרני העדכני ביותר של אידיאליזם. היא מייצגת את מאמציו של האמן לשחרר עצמו מהנטל החומרי, על ידי מתן ביטוי לרוח השוכנת בחומר.³²

ההפיכה של הנוף לאידיאה וביטוייה של "הרוח השוכנת בחומר" מקבילה להפיכה של המוטיב המיוצג בציור למופשט, ושתייהן מאפשרות הישרדות אל מול תמורות הזמן.

בשנת 1914 הקדיש הסופר והמבקר ג'ון קורנוס (Cournot, 1881–1966) מאמר לטווכטמן במגזין *The Forum*, שבו השווה אותו לצייר זן יפני, ב"אופי הכמעט-אתרי", כלשונו, של הטכניקה הציורית שלו.³³ קורנוס מציג "בעיה ציורית", שיסודה בשניות הקיימת בין ההיבטים המופשטים של המציאות לבין ההיבטים המוחשיים שלה:

יש להביא בחשבון שאמנות הציור על פניה היא תיאור של דברים ממשיים באמצעים מוחשיים. התמודדותו של הצייר היא למסור את המופשט בתור דבר מוחשי; רעיונות, הלכי-רוח, ריגושים מוזיקליים, בתור צורות נראות [...] עליו לשאוף להפוך את הנגלה לנסתר, ואת הנסתר לנגלה. זו מעין בעיה מטאפיסית. צבע הוא דבר מוחשי [...] טווכטמן הפך את הדברים שצייר לרוחניים, ובו־זמנית הפך את הצבע עמו צייר לרוחני.³⁴

קורנוס נשאר מסתורי במילותיו, ואינו מבאר כיצד טווכטמן "הופך את הצבע לרוחני". ניתן אולי למצוא את המשכו של רעיון זה בפרט מסוים מן הביוגרפיה של טווכטמן, שאותה כתב אליוט קלארק (Clark, 1883–1980) ב־1924. קלארק מספר כי האמן נהג במתכוון לחשוף את ציוריו לגשם ולשמם, על מנת לייבש את השמן העודף ולהעניק מראה מט לציור.³⁵ נראה כי הליך זה, ללא ספק בלתי־שגרתי בפרקטיקה של צייר, היה חלק מן הגישה האקספרימנטלית של טווכטמן והוא ממחיש את ההתייחסות החומרית שהייתה לו לציור ולצבע, במטרה להשיג אפקט טקטילי מסוים. יחד עם זאת, ברמה המטאפורית וגם הקונספטואלית, הליך זה מציע תובנה נוספת: כבר הוזכר כי בציורים משנות התשעים מגביה טווכטמן

את קו האופק, ובכך מגביר את נוכחותה של אדמה בקומפוזיציה. כאשר טווכטמן חושף את הקנבס לפגעי ולחסדיו של מזג האוויר, הקנבס מתפקד הלכה למעשה כאדמה, ואולי הוא אף מהווה מעין תחליף לאדמה. טווכטמן ממיר בכך את הייצוגי בממשי.

האדמה בציוריו של טווכטמן היא אדמה "של הרוח", שכן אופן טיפולו של טווכטמן באדמה שבציור – בייצוג האדמה – הוא כתמי, זורם, אוורירי, כמיזוג של שני היסודות. קורנוס מציב איכות זו אל מול הווירטואוזיות של האימפרסיוניסט הצרפתי קלוד מונה, שנתפס כפוזיטיביסטי ו"מדעי":

לו צייר מונה סצנה זו, הוא ללא ספק היה גורם לנו להרגיש את עוצמת התזמור שלו. אך טווכטמן תפס את הנשמה. זוהי מעלתו. הטכניקה של אמן היא האגו שלו, ואצל טווכטמן האגו מתעלה לא בחשיבות העצמית שלו, אלא בביטול העצמי שלו. הטכניקה שלו, פחות "מקצועית" מזו של מונה, הופכת עצמה לבלתי נתפסת, מאבדת עצמה בתוך נשמת הדברים, עוברת בשלמותה למצב אחר, מעין נירוונה אמנותית, בה הרוח משתחררת מן החומר.³⁶

הזיכרון והעידון עד כדי "הליכה לאיבוד בתוך נשמת הדברים" וה"ביטול העצמי" של הציור, כלשונו של קורנוס, הם האיכות אשר "גואלת" את הנוף ממצבו החומרי. וכאשר נמחקת ההפרדה בין חומר ורוח, בין אובייקט וסובייקט, התוצאה היא שלמות, או כפי שקורנוס מתאר זאת – "נירוונה אמנותית".

אין זה סביר כי קאפין וקורנוס נחשפו למכתב שכתב טווכטמן לווייר ב־1880, שבו הוא מבקש ליצור ציור ללא נוכחותו של חומר³⁷ – אך ללא ספק פרשנויותיהם מעניקות למילים אלו משנה־תוקף. טווכטמן, אם כן, מבקש להחזיר את ציור הנוף – אותו הציור שנולד בתודעה ועבר דרך התבוננות בנוף הפיסי – בחזרה אל התודעה, אל המרחב ה"פנימי". ניתן להרחיב את משמעותו של אותו מרחב פנימי, אם נתייחס לעובדה מעניינת נוספת: לכל אורך שנות התשעים, מרבית ציורי הנוף של טווכטמן הם למעשה תיאורים של הטבע שנמצא בחצר האחורית של ביתו בגריניץ', קונטיקט. הבית כלל חלקת אדמה לא מעובדת של כשבעים דונמים, ובה חורשת עצים קטנה שעובר בה פלג של נחל, הוא אותו פלג נחל המופיע שוב ושוב בציוריו של האמן. "רוחו של הנוף האמריקני" נדלתה למעשה מתוך שטח מצומצם יחסית של חלקת ביתו של הצייר.

הנוף האינטימי

אחדים מהאנשים שהכירו את טווכטמן ייחדו לו יכולת יוצאת דופן, מיתית כמעט, ליצור מפגש עם הטבע ולשקף את יופיו הפנימי מתוך אותה אינטימיות. הציירת קרוליין מייז (Mase, 1880–1949), שהיתה תלמידתו של טווכטמן, מתארת את המפגש הזה:

הוויית הטבע דיברה אל טווכטמן כפי שדיברה רק אל מתי מעט. הוא זכה באמונה, והיא סיפרה לו את סודותיה הכמוסים ביותר. הוא מעולם לא גילה אותם, לא יכול היה לגלות אותם במילים – רק באמצעות יצירותיו. היתה זו התייחדות שברוח.³⁸

במילים דומות כותב הצייר אלן טאקר (Tucker, 1866–1939), שגם הוא היה תלמידו של טווכטמן:

איש לא אחז בידה של הוויית הטבע בביטחון של ילד כפי שעשה זאת טווכטמן, ואילו היא, בתורה, העניקה לו את החיבה המעודנת ביותר.³⁹

אך אולי אפשר לראות את האמירה הטוטאלית ביותר אודות המפגש האינטימי בין טווכטמן האמן לבין הטבע, מושא הציור שלו, באמירה של הצייר והביוגרף של טווכטמן, אליוט קלארק:

דומה כי הצייר הפך לחלק ממושא הציור.⁴⁰

תפיסת הנוף כמפגש של אדם וטבע מכוננת זהות חדשה, שבה האדם אינו נלחם עוד כנגד הטבע, ומאידך אינו מדיר את עצמו ממנו, אלא נמצא ביחסים של אינטימיות עמו. רעיון זה נגלה גם מתוך האיקונוגרפיה של ציורי גריניץ' – הבית, העצים והנחל הם דימויים החוזרים שוב ושוב, בכל פעם בתצורה אחרת.⁴¹ טכניקת העבודה של טווכטמן של ציור באוויר הפתוח בעודו נמצא בנוף עצמו מאתגרת ומרחיבה את מנעד ההתייחסות אל הנוף כנוכחות נעלמת. דבר זה מצביע על החשיבות שהעניק טווכטמן לנוף הממשי דווקא, ומתוך עמדה זו, ליצירת תהליך שבו הנוף עובר טרנספורמציה והגדרה מחדש. במילים אחרות, האידיאה של הנוף נחוותה דרך ההימצאות בנוף כמרחב פיסי.⁴²

10 — John H. Twachtman, *Artist's Home in Autumn*, Greenwich, Connecticut ca. 1895, oil on canvas, 64.1 x 76.8 cm, Spanierman Gallery, LLC, New York.



11 — Thomas Cole, *Home in the Woods* 1847, oil on canvas, 112.7 x 168 cm, Reynolda House Museum of American Art, Winston-Salem, NC.



בניגוד לנופים הפנורמיים של קול ואסכולת נהר ההדסון, בני הדור הקודם, הנופים של טווכטמן הם לרוב פרגמנטריים – משל היו "פיסת נוף", ולא מרחבים אינסופיים הנפרשים מאופק לאופק, כפי שיכולה להדגים ההשוואה בין ציורו של טווכטמן משנת 1895 בקירוב – *Artist's Home in Autumn, Greenwich* – (תמונה 10), לציורו של קול מ-1847 *Home in the Woods* (תמונה 11). בחירתו של טווכטמן בפורמט כמעט ריבועי, בשונה מן הפורמט המלבני האופקי הקונבנציונלי לציור נוף, מדגישה את שבירת המראה הפנורמי והתמקדות במקטע; האדמה תופסת חלק נכבד בקומפוזיציה, אך היא נטולת פרטים ומשטחת את המרחב; הבית נטמע בנוף, והאדם אינו מופיע עוד כדמות נפרדת המיוצגת בציור, אלא מתאחד עם העין המתבוננת בנוף, עינו של הצייר. ייצוג הטבע עובר מן ההקשר הלאומי, כפסטורליה אידיאלית יציבה ה"חובקת" את הפרט (אצל קול), להקשר האישי, הפרגמנטרי, המתאייד (אצל טווכטמן) – ולפיכך הזהות הלאומית, המפארת את הטבע כסמל של עוצמה ואמונה, אך גם כובשת ומכניעה אותו, מתמוססת כמו הנוף, ומומרת בציורו של טווכטמן לזהות פנימית, אינדיבידואלית, מתבוננת.

בשנת 1884, כשלושה שבועות לאחר מותו של הצייר הצרפתי ז'ול באסטיין-לפאז' (Bastien-Lepage, 1848–1884), שלח טווכטמן מכתב לחברו ווייר, ובו הספיד את האמן המת. לצד דברי אבל שילב טווכטמן גם כמה דברי ביקורת על סגנונו האמנותי:

בציוריו הוא לעתים נדירות הרחיק מעבר לריאליזם המודרני, אשר לדעתי עוסק יותר מדי בייצוג של דברים.⁴³

במכתב אחר, ארבעה חודשים לאחר מכן, הוא מזכיר שוב את באסטיין-לפאז' ומוסיף:

[הוא] מעולם לא זיהה את ערכה של המסה הגדולה שבמכלול, אלא התייחס לשרוך במידת עניין זהה לזו של עין. וכך, אתה יוצא מן התערוכה שלו יותר מבולבל ועייף מאשר נבוה.⁴⁴

ההשתחררות מייצוג המציאות, העומדת כנגד ה"ריאליזם המודרני", וההתייחסות למסות הצורניות ולא לפרטים, יכולות להציע, כמשתמע מדבריו של טווכטמן, מנוחה ונחמה. דברים אלו, יחד עם הדברים שצוטטו בפתח המאמר, הם התשתית הרעיונית למהלך של טווכטמן בהעלמתו את הנוף. ציוריו של טווכטמן משקפים עולם שבו הטבע הולך ונעלם במובן הפיסי, ובמקביל הופך לרעיון בעל הקשרים רוחניים שאינם בהכרח בעלי אוריינטציה נוצרית-אורתודוקסית. טווכטמן מבקש, באמצעות הפשטה והפחתה של מרכיבי הנוף, ליצור אלטרנטיבה חדשה להתייחסות לנוף האמריקני – ליצור אינטימיזציה של הנוף ולהכילו כשלמות. הציור תוך הימצאות בנוף עצמו, וכן ההתייחסות אל הקנבס המצויר כאל "אדמה", הקולטת לתוכה את הביטויים המטאורולוגיים, הלכה למעשה, של הגשם והשמש – כחלק מההליך היצירתי – מסגירים את הראייה ההוליסטית הזו, ואת השאיפה לאחד בין הייצוגי לממשי.

האופן השנוי במחלוקת שבו התקבלה יצירתו של טווכטמן בתקופתו מלמד על הקוטביות שהיתה קיימת בהתייחסות התרבותית בשלהי המאה ה-19 למהלך זה של התנתקות מן הייצוג לעבר ההפשטה, אך גם למהלך הספציפי של העלמת הנוף, וחוזר, שוב, לסוגיות של זהות. בעוד המוקירים את יצירתו תפסו אותה כביטוי רוחני ופואטי לראייתו האינדיבידואלית של האמן, אשר מכניסה בסודה את הצופה הרגיש (אינדיבידואל בעצמו) וגורמת לו "להרגיש יותר מאשר לראות", כמאמר אחד הכותבים, הרי שהמקטרגים ראו ביצירתו "ייצוג של כלום", ביטוי עזימצח של הסובייקט (האמן) החותר כנגד הקהל (או החברה), ומשקף אבדן של ערכים אסתטיים ותרבותיים. גילומה של הזהות הלאומית בנוף, תפיסה שהיא אימננטית לתרבות

האמריקנית משנותיה הראשונות כאומה, מהדהד בתוך דיאלקטיקה זו ביחס לציוריו של טווכטמן. נופיו הנעלמים של אמן זה מצביעים על נקודת שבר תרבותית עבור אחדים, בעוד שעבור אחרים הם מציעים קונטמפלציה והוויה אינטימית, כנופים הקיימים בתוך התודעה – וזהו סוד כוחם. בכך, האלטרנטיבה שהם מציעים היא נועזת ורדיקלית לתקופתה, הן ביחס לייצוג המציאות, והן ביחס להגדרתה מחדש של הזהות האמריקנית באמצעות הנוף, בפתח המאה ה-20.

הערות

1. "In my mind I have finer pictures than ever before. Ten thousand pictures come and go every day and those are the only complete pictures painted, pictures that shall never be polluted by paint and canvas." Twachtman, Cincinnati, to Weir, September 5, 1880, Weir Family Papers, in: Lisa N. Peters, "John Twachtman and the American Scene in the Late Nineteenth Century: the Frontier within the Terrain of the Familiar" (PhD. diss., City University of New York, 1995), 538.
כל הציטוטים המובאים במאמר תורגמו על ידי המחבר.
2. William H. Gerdts, "Introduction: The American Reception of Impressionism," in *American Impressionism: Painters of Light and the Modern Landscape*, ed. Susan Behrends Frank, (New York: Rizzoli International Publications, Inc., 2007), 13-14.
3. התערוכה הוצגה ב־American Art Galleries בניו יורק, והוצגו בה יצירותיהם של טווכטמן וויר האמריקנים, לצד מונה ובנאר (Besnard) הצרפתים. ראו: Lisa N. Peters, "Twachtman's Greenwich Paintings: Context and Chronology," in *John Twachtman: Connecticut Landscapes* (exh. cat.), ed. Deborah Chotner (Washington: National Gallery of Art, 1989), 27.
4. טונאליזם (Tonalism) הוא סגנון ציור שהתפתח באמריקה בשנות התשעים של המאה ה־19, והיווה תגובת־נגד לאימפרסיוניזם. הנושא המועדף על הציירים הטונאליסטים היה נוף, המתאפיין במראה רך ו"חלומי". שיטת העבודה נשענה לרוב על חוויה מהזיכרון או הדמיון. הציירים שהיוו השראה לציירים הטונאליסטים היו ג'ורג' אינס (Inness, 1835–1894) וג'יימס וויסלר (Whistler, 1835–1903). עוד על טונאליזם, ראו: David Adams Cleveland, *A History of American Tonalism: Crucible of American Modernism* (New York: Winsted Press, 2017); Ralph Sessions (ed.), *The Poetic Vision: American Tonalism* (New York: Spanierman Gallery, LLC, 2005).
- ליסה פיטרס וחוקרים נוספים מציבים את טווכטמן בין הטונאליזם לאימפרסיוניזם. רבים מן הציירים הטונאליסטים עסקו בנוף כביטוי רוחני ופואטי, וחלקם אף התקרבו מאוד להפשטה טוטאלית. ההבדל המהותי בין טווכטמן וביןם הוא שיטת העבודה: בעוד מרבית נופיהם של הטונאליסטים נשענו באופן רופף על מראה המציאות, אך למעשה צוירו בסטודיו על סמך זיכרון או דמיון, נופיו של טווכטמן צוירו לרוב באוויר הפתוח, כמו האימפרסיוניסטים. שוני זה מהותי ביותר בעיניי, כפי שעולה גם מהמשך המאמר. לגבי הגדרת סגנונו של טווכטמן כנמצא בין האימפרסיוניזם לטונאליזם, ראו: Lisa N. Peters, "Twachtman and the American Equipoise of Impressionism and Tonalism," in *John Twachtman: A Painter's Painter* (exh. cat.), ed. Lisa N. Peters (New York: Spanierman Gallery, LLC, 2006), 55-77; Gerdts, "Introduction: The American Reception of Impressionism," 35.
5. אסכולת נהר ההדסון (Hudson River School) היא קבוצת ציירי נוף שהרבו לצייר את נופיה הפראיים של אמריקה, בתחילה בסביבות נהר ההדסון אך בהמשך גם באזורים נוספים. ציירי אסכולה זו הושפעו מהרומנטיציזם האירופי, ותיארו את הנוף האמריקני כארץ בראשיתית מלאת הוד קדומים. לא אחת כללו הציורים אזכורים לעולם הקלאסי של יוון ורומא, או לסיפורי התנ"ך והברית החדשה. הציירים תומאס קול (Cole, 1801–1848) ואשר ב. דיוראנד (Durand, 1796–1886) נחשבים למייסדי אסכולה זו. לקריאה נוספת, ראו: Frederick A. Sweet, *The Hudson River School and the Early American Landscape Tradition* (Chicago: Art Institute of Chicago, Whitney Museum of American Art, 1945); Linda S. Ferber, *The*

.Hudson River School : Nature and the American Vision, (New York : Skira Rizzoli, 2009).

6. ציוריהם של ציירי אסכולת נהר ההדסון מדגישים בדרך כלל את עוצמתו האדירה של הטבע ושל היסודות שבו – ההרים הנישאים, ענני סערה, נחלים גועשים, צוקים – לעומת כל אלו האדם מתגמד.

7. גוף המחקר על יצירתו של טווכטמן איננו גדול. בשנת 1957 כתב ג'ון דאגלאס הייל את המחקר האקדמי המקיף הראשון על האמן. ראו: John Douglass Hale, "The Life and Creative Development of John H. Twachtman," 2 vols. (PhD. diss., Ohio State University, 1957). הייל יצר פרדיגמה לניתוח יצירתו של טווכטמן, המתבססת על חלוקת גוף יצירתו לתקופות נבדלות מבחינה גיאוגרפית וסגנונית, והסתמך בין היתר על ראיונות עם תלמידיו של האמן ובני משפחתו, שחלקם היו אז עדיין בין החיים. ב-1995 כתבה ליסה פיטרס את עבודת הדוקטורט שלה על טווכטמן. ראו: Lisa N. Peters, "John Twachtman and the American Scene in the Late Nineteenth Century: the Frontier within the Terrain of the Familiar" (PhD. diss., City University of New York, 1995). לצד סקירה סגנונית וביוגרפית מעמיקה, פיטרס קשרה את עבודותיו של טווכטמן לסוגיות של התקבלות, וכן לסוגיות תרבותיות, היסטוריות וחברתיות. מחקרה המקיף והיסודי בא לידי ביטוי הן בדיסרטציה, והן במאמרים שכתבה לקטלוגים של תערוכות טווכטמן. חוקרות נוספות שהאירו במאמריהן היבטים ספציפיים ביצירתו של טווכטמן ומשמשות בסיס למאמר זה הן סוזן לארקין – Susan G. Larkin, "On Home – Ground: John Twachtman and the Familiar Landscape," *The American Art Journal* 29 (1998): 52-85; קת'לין פיין – Kathleen A. Pyne, "John Twachtman and the Therapeutic Landscape," in *John Twachtman: Connecticut Landscapes* (exh. cat.), ed. Deborah Chotner (Washington: National Gallery of Art, 1989), 49-69; דורין בולגר – Doreen Bolger, "American Artists and the Japanese Print: J. Alden Weir, Theodore Robinson, and John H. Twachtman," *Studies in the History of Art*, Vol. 37 (1990): 13-27; וכך סינתייה פרבוס – Cynthia H. Prebus, "Transitions in American Art and Criticism: The Formative Years of Early American Modernism, 1895-1905" (PhD. Diss., New Brunswick, Rutgers, The State University of New Jersey, 1994).

8. "Nos paysagistes ont franchement rompu avec la tradition [...]. Le paysage classique est mort, tué par la vie et la vérité." ("ציירי הנוף שלנו ללא ספק ניתקו עצמם מן המסורת... הנוף הקלאסי מת, נהרג בידיהם של החיים והאמת").

Emil Zola, "Les Paysagistes", *L'Événement illustré*, June 1, 1868.

9. לעיסוק נרחב וביסוסה של טענה זו ראו ספרה המצוין של אנתיאה קאלן: Anthea Callen, *The Work of Art: Plein-air Painting and Artistic Identity in Nineteenth Century France* (London: Reaktion Books, 2015), 12-21.

10. ויסלר היה צייר ממוצא אמריקני שחי רוב חייו באנגליה וצרפת. באופיו הפולמוסי וסגנונו השנון היה ויסלר אחד מדוברי הראשיים של עקרון ה"אמנות לשם אמנות": הוא האמין כי על האמנות להיות משוחררת מכל תלות בהקשרים ספרותיים, דתיים או חברתיים, ולבטא אך רק את רעיונותיו האסתטיים של האמן. מבחינה סגנונית, רבים מבני-זמנו של טווכטמן מצאו קווי דמיון בין אמנותו לבין זו של ויסלר. ראו למשל סקירה של ביקורות עיתונות המשוות בין השניים, אצל Peters, "Twachtman's Greenwich Paintings", 24-25.

11. עם ההוגים והסופרים המשפיעים שבכתביהם תפס הטבע מקום מרכזי ניתן למנות את ראלף וולדו אמרסון (Emerson, 1803-1882), את הנרי דייוויד ת'ורו (Thoreau, 1817-1862) ואת וולט וויטמן (Whitman, 1819-1892). כמובן שישנם עוד רבים אחרים, אך קצרה היריעה מלהזכיר את כולם בהקשרו של מאמר זה.

12. ראו למשל דבריו של הצייר תומאס קול בדבר הטבע באמריקה שהוא "חדש לאמנות": Louis L. Noble, The

Course of Empire, Voyage of Life and Other Pictures of Thomas Cole, N.A. (New York: Cornish, Lamport & Co., 1835), 202

Barbara Novak, *American Painting of the Nineteenth Century: Realism, Idealism, and the American Experience* (New York: Oxford University Press, 2007), 42

Roderick F. Nash, *Wilderness and the American Mind*, (New Haven and London: Yale University Press, 2001), 67-83

14. הנשגב (Sublime) הוא מושג מפתח בפילוסופיה, בספרות ובאמנות הרומנטית של המאות ה-18 וה-19, המציין את תנועתה של הנפש אל מול תופעות גדולות מכל קנה מידה אנושי – תנועה המכילה באורח פרדוקסלי הן עונג והן אימה. הפילוסוף עמנואל קאנט (Kant, 1724–1804) בספרו *ביקורת כוח השיפוט* (יצא בעברית בהוצאת מוסד ביאליק, 1961) מסביר ומפתח מושג זה. באמנות הציור, הנשגב בא לידי ביטוי בדרך כלל בתיאורי נוף רומנטיים המפגינים את עוצמתו ואינסופיותו של הטבע, אל מולו האדם מתגמד. ראו: זיוה עמישי-מייזלש, *שער לאמנות המודרנית: אמנות המאה התשע עשרה – מקראה* (ירושלים: הוצאת מאגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים, 2010), עמ' 60–74.

Barbara Novak, *Nature and Culture: American Landscape and Painting 1825-1875* (New York: Oxford University Press, 1980), 38

16. Nash, *Wilderness and the American Mind*, 143-145

Alexis de Tocqueville, *Journey to America*, translated by George Lawrence and edited by J. P. Mayer (New York: Doubleday, Garden City, 1971), 372, 399

18. ראו למשל דבריו של קול ב: Thomas Cole, "Essay on American Scenery," *American Monthly Magazine* 1, January 1836 "The Complaint of the Forest," בתוך הקובץ: Thomas Cole, *Thomas Cole's Poetry*, edited by Marshall B. Tymn (York, Pa.: Liberty Cap Books, 1972); לעיון מעמיק נוסף בסוגיית המחל בין טבע לקדמה בחשיבה ובתרבות האמריקניות ראו: Leo Marx, *The Machine in the Garden*, (New York: Oxford University Press, 1964)

19. Nash, *Wilderness and the American Mind*, 143-149

20. Frederick J. Turner, *The Frontier in American History* (New York: Henry Holt and Company, 1921), 213, 313

21. "I feel more and more contented with the isolation of country life. To be isolated is a fine thing and we are then nearer to nature. I can see now how necessary it is to live always in the country – at all seasons of the year." Twachtman, Greenwich, to Weir, [New York?], 16 December 1891, Weir Family Papers – in Lisa N. Peters, "John Twachtman and the American Scene," 545

22. Turner, *The Frontier in American History*, 260-261

23. "New Pictures at the Academy," *Philadelphia Inquirer*, December 16, 1894, 5

24. "[...] '[T]he 'Autumn' is hardly a picture. [...] Mr. Twachtman has five outdoor pictures, all in the same manner, painted in and scratched out probably with a palette knife. This art 'may appeal to the soul of the artist,' [...] but it surely will to nobody else.'" In: "The Academy Exhibition," *Philadelphia Times*, December 16, 1894

25. "By J. H. Twachtman there is a canvas on which [there] are [...] some green and yellow patches and wriggles of the brush, as a child might attempt to draw trees. [...] [T]he thing is either a bad joke on the public or the result of morbid introspectiveness, contributing to abnormal self-complacency; either way, very sad." In: "Around the Galleries: Exhibition of Ten American Painters at Durand-Ruel's," *The Sun*, March 1901, 6.

26. "Some of the pictures [...] could be placed equally well upside down or sidewise; they never represent anything. They were blank with palpitant emotion. Twachtman once made a habit of dreaming morosely with grey and green pastels on dark grey paper, and no one can excel him in representing nothing." In: Sadakichi Hartmann, "The Split in the Art Society: Some Characteristics of the 'American Painters' Who Have Led the Secession," *The Criterion*. XVII, No. 418, January 22, 1898, 35. היפנית שמזכיר הרטמן, אמת היא כי נודעה לאמנות זו השפעה רבה על טוואכטמן. למאמר העוסק בזווית זו של יצירתו ראו: Doreen Bolger, "American Artists and the Japanese Print".

27. Sadakichi Hartmann, *A History of American Art*. 2 vols. (Boston: L.C. Page and Co., 1902), 278-279. בקטע מרתק מנקודת מבט היסטורית עכשווית משרטט הרטמן תיאור סרקסטי וקודר (מבחינתו) של עתיד האמנות, בתארו דפים ריקים המכילים ריח בלבד המוצגים כיצירות אמנות, שרבוטי ילדים ועוד – נבואה שלמעשה תתגשם ברובה במהלך המאה ה-20.

28. "No one has more successfully caught the spirit of American landscape; yet few painters [...] have ever been more given to abstracting the quaint essence of a scene and ignoring all that a vulgar realist would think it necessary to include." In: "My Notebook," *Art Amateur* 24, April 1891, 116.

29. "Here the painter leads you to some quiet spot. [...] You are not restricted to the narrow limits of the canvas, you feel as though you could follow the brook's course farther down, and see way into the distance. This is the charm about these pictures – they are not placed before you as facts; they are awakeners of certain trains of thought; you feel even more than you see." In: "A Criticism," *Studio* 6, April 25, 1891, 203.

30. Kathleen A. Pyne, "John Twachtman and the Therapeutic Landscape".

31. "To anyone who esteems of highest value the abstract expression in a picture, some few of John H. Twachtman's landscapes are of superlative interest. [...] [H]e absorbed the facts of his surrounding so completely that their very spirit entered into him, and it was the spirit that he strove to render on canvases that are marvels of delicate tonality. In examples like the Brook in Winter [...] it is the soul, as it were, of the still, cold, dormant world that he rendered." In: Charles H. Caffin, *The Story of American Painting: The Evolution of Painting in America from Colonial Times to the Present* (New York: Frederick A. Stokes Company, 1907), 281-282.

32. "[Twachtman] realized [...] that if painting in the future is to hold its own alongside the developments of modern music, it can only be by finding its motive in the abstract. [...] His best work [...] has in it the latest modern note of idealism. It represents the effort of the artist to free himself from the encumbrance of the material, by giving expression to the spirit that abides in matter." 282, שם.

33. John Cournos, "John Twachtman", *The Forum* 52, August 1914, 245.

34. "It must be borne in mind that the art of painting is externally the portrayal of concrete objects by concrete means. A painter's problem is to impart the abstract to the concrete; ideas, moods or musical sensations to visible forms. [...] [H]e must strive to make the visible invisible and the invisible visible. It is like a problem

in metaphysics. Paint is a concrete thing. [...] Twachtman has spiritualized the objects he painted and at the same time he has spiritualized his paint." 247.

35. Eliot Clark, "The Art of John Twachtman," *The International Studio*, vol. 72, January 1921, 58.

36. "Had Monet painted the same scene he no doubt would have made us feel the power of his orchestration. But Twachtman had captured the soul. Therein lies his superiority. A man's technique is his ego, and in Twachtman this ego is supreme not by its self-assertion, but by its self-abnegation. His technique, less "professional" than Monet's, makes itself imperceptible, loses itself in the soul of things, passes in its perfection into another state, a kind of artistic Nirvana, wherein the spirit becomes free of matter." In: Cournot, "John Twachtman", 247-248.

37. ראו הציטוט הפותח את המאמר.

38. "Nature spoke to Twachtman as she has spoken to but few from the beginning. He won her confidence, and she told him her innermost secrets. He never told them, never could tell them in words – only through his works. It was a spiritual communion." In: Carolyn C. Mase, "John H. Twachtman," *The International Studio*, vol. 72, January 1921, lxxv. המילה Nature המופיעה במקור מתורגמת כאן כ"הוויית הטבע", זאת כדי לשמור על לשון נקבה כמו בטקסט המקורי, וכמקובל בשפה האנגלית. בציטוט נרמזת מטאפורה ברורה של יחסי גבר-אישה.

39. "No one could have held the hand of Nature with more childlike confidence than Twachtman, and she on her part, gave to him of her most delicate affection." In: Allen Tucker, *John H. Twachtman*, 9.

40. "The painter has, as it were, become a part of the thing painted." In: Clark, "The Art of John Twachtman," 42.

41. לניתוח היבטים אלו ביצירתו של טוואכטמן ראו: Susan G. Larkin, "On Home Ground".

42. שם, 58.

43. "In his paintings he seldom went beyond the modern realism which, to me consists too much in the representation of things." Twachtman, Paris, to Weir, New York, January 2, 1885, Weir Family Papers – in: Peters, "John Twachtman and the American Scene," 542.

44. "[He] never looked for the value of a large mass for the whole but made a bit of lace as interesting as an eye. And so you leave his exhibition rather [more] puzzled and tired than comforted." Twachtman, Paris, to Weir, April 6, 1885, Weir Family Papers – in: Peters, "John Twachtman and the American Scene," 543.

3 • The Vanishing Landscape of John Twachtman as Relating to Issues of Identity and Representation in Late 19th Century America

Noam Gonnen

Ben-Gurion University
of the Negev

The landscapes of the late 19th century American painter, John Henry Twachtman (1853–1902), stretch representation to its limits: landscapes in a state of constant vanishing, disappearance, or evaporation, reaching almost total abstraction in some cases. This “condition” of landscape, contrary to the grand, glorious landscapes of early and mid-nineteenth-century American painting, is rather puzzling. What is, therefore, the artistic and cultural background on which this transformation takes place?

In this essay I will argue that the representation of “vanishing” landscape in Twachtman’s work does not reflect a mere stylistic choice, but rather forms an identity, deriving from the American cultural relationships with landscape and nature. In the 1890s, as the conquest and taming of the American frontier was accomplished, a radical shift occurred in the conception and perception of nature. Nature was no longer the dangerous, savage space that the pioneers fought against, but rather a rare and valuable treasure, allowing an escape from the industrialized, crowded city. The vanishing landscape in Twachtman’s work, examined in this context, reflects this cultural shift.

Twachtman’s radical approach towards representation was controversial in his time: while some viewers regarded it as the representation of “nothing”, others saw it as a truthful expression of the spirit of American landscape. In this essay I will scrutinize this debate as reaching beyond aesthetic controversies, focusing on the context of the vanishing landscape as a cultural-oriented debate about identity. In a changing society, from a technological, cultural, and religious standpoint, the identity suggested by Twachtman’s non-material, ideal landscapes, is therefore a new, “modern” one – consisting individuality, intimacy, and spiritual existence.

מזלזל

כתב עת לתלמידי מחקר
במדעי הרוח

עורכים:

אלה טוביה, אדם יודפת, שחר ליבנה,
תמיר קרקסון, דנה שחם

גיליון 2, קיץ 2018

האוניברסיטה העברית בירושלים
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM



בית ספר ג'ק, ג'וזף ומורטון מנדל
ללימודים מתקדמים במדעי הרוח

מועצת המערכת:

פרופ' ישראל יובל – יו"ר, פרופ' זאב הרוי, פרופ'
אנה בלפר-כהן, פרופ' רינה טלגם, פרופ' אדוין
סרוסי, פרופ' אילנה פרדס, פרופ' מנואלה קונסוני

מזכיר המערכת: נועם לב-אל

עיצוב גרפי: רונן אידלמן

עריכה לשונית: אריאל הורוביץ

עריכה לשונית באנגלית: לירון אלון

על הכריכה: Donald Judd, *Untitled*, 1965
Moderna Museet, Stockholm.

© 2018 Judd Foundation / Artists Rights Society (ARS),
New York. Photo: Moderna Museet, Stockholm

<http://mandelschool.huji.ac.il/מוזה>
muza.journal@gmail.com

בהוצאת מערכת מוזה, בית ספר מנדל ללימודים מתקדמים במדעי
הרוח, האוניברסיטה העברית בירושלים, ירושלים 91905

[ISSN: 2617-1708](#)

תחת רישיון

Creative Commons ([CC BY-SA 4.0](#)) 2018

תוכן העניינים

5	מטפיזיקה של ריקות	יונתן מילטון דגן
30	הפולמוס על ירושת הבעל את אשתו בתקופת הגאונים	דניאל קן
59	הנוף הנמוג של ג'ון טווכטמן ויחסו לשאלות של זהות וייצוג המציאות באמריקה של סוף המאה ה-19	נועם גונן
80	בסוד השיח של הנביא והמלך: עיון במחזה אליהו למרטין בובר	יוליה רזייב
95	הצגה וייצוג באמנות מינימליסטית משנות השישים: סוגיית החזרה הצורנית בעבודותיו של דונאלד ג'אד	נעה מורדוך-סימונסון
115	כלכלה נפשית ברומן סוף דבר מאת יעקב שבתאי	ערן הורוביץ
128	משורר האינטרקום: ייצוג משוררים וסופרים במערכוני סאטירה טלוויזיוניים בישראל	נועה שקרג'י
152	מסה "הדבר שאותו יש לבקש": על קשב, פחמימות פשוטות ושאלת מדעי הרוח	שרגא ביק
159	תקצירים באנגלית	
165	שער באנגלית	

כתב עת לתלמידי מחקר
במדעי הרוח • גיליון 2
קיץ 2018

מזארה



האוניברסיטה העברית בירושלים
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM



בית ספר גיק, גיור ומורטון מנדל
ללימודים מתקדמים במדעי הרוח