בעיית המיקום בפיסול המודרני

עכשיו, (17-18) / קיץ תשכ"ו, סתיו תשכ"ז, 1966
עורכים: ברוך חפץ, גבריאל מוקד

א.
שפע תצוגות הפיסול בעת האחרונה - תערוכותיהם של יחיאל שמי, מארק שפס, יגאל זמר, הנרי מור, יגאל תומרקין, פנחס עשת ואף זו של רודן - מעלה בפני הקהל, האמן והתיאורטיקן כאחד, בעיה חמורה בפיסול שהחריפה ביותר בתקופה המודרנית: בעיית היחס בין היחידה הפיסולית ובין החלל המקיף אותה, שבו היא שרויה.

אין מטרת עיון זה או כוונתו לעסוק בשיפוט ערכי־איכותי, הדן ביצירותיו של אמן זה או אחר. הדוגמאות שתובאנה, תשמשנה אך ורק לשם המחשת האספקטים העיוניים שהם נושא הדיון. במלים אחרות, הדיון ייסוב על בעיות עקרוניות שעימן האמן־הפסל חייב להתמודד בעת תהליך עיצוב יצירותיו.

כהמחשה טובה, טרם הבירור העיוני, עשויות לשמש שתי תערוכותיו של יחיאל שמי שנערכו בזמן האחרון. בביתן "הלנה רובינשטיין" בתל אביב הוצגו פסליו הגדולים של שמי, ובמקביל לכך, באולם הקטן של גלריה "גורדון", הוצגו פסלים בפורמטים קטנים יותר. ניתן, לפיכך, להשוות את פסליו בשני הקשרים שונים - ונראה שהשוואה כזו יכולה להביא להרהורים מאלפים למדי. לכאורה, היו כל נתוני התצוגה - שטח התצוגה הנרחב, אפשרויות הארגון, חלוקתן האפשרית של היצירות בשלוש קומות שונות וכיוצא באלה - לטובת התערוכה בביתן "הלנה רובינשטיין". אך כל צופה שניסה לערוך השוואה, גילה עד מהרה שדווקא בגלריה "גורדון" קיבלה התערוכה גוון עשיר ורחב יותר, אשר הקנה ליצירותיו של יחיאל שמי מימד שכביכול היה חסר בתערוכת הפסלים הגדולים. מספר צופים - ביניהם גם אמנים - ניסו להסביר תופעה זו, המוזרה לכאורה, בהעלותם את הטיעון שלפיו היתה התערוכה בגלריה "גורדון" שלמה יותר בגלל האינטימיות של אולם התצוגה ובגלל ארגון הפסלים ועימודם באופן רגיש יותר. באמת, במבט ראשון, נראה כאילו עיקר השוני היה נעוץ בסידור התערוכה; אך זוהי גישה פשטנית מדי. אותו אדם עצמו - הפסל - אחראי, בסיכומו של דבר, לסידור וארגון התערוכה, ואיש לא מנע ממנו לסדר כאן כשם שסידר שם. יתר על כן, "אינטימיות" הולמת אולי פסלים קטנים; אך אינה מתבקשת - ואפילו אינה רצויה - לפסלים בפורמטים גדולים, כאלה שהוצגו במוזיאון תל אביב. לכאורה, שרר, איפוא, שוויון בתנאים בשתי התערוכות. מהו, אם כן, מקור השוני ביניהן?

כבר נאמר שהטענה המסתמכת, ללא בירור נוסף, על השוני בסידור התערוכות הינה פשטנית מדי - אך אין היא חסרת משמעות אם בודקים אותה בצורה קפדנית. למה הכוונה ב"סידור תערוכה טוב"? ברגיל הכוונה היא לציין שתערוכה צריכה להיות מאורגנת כך שכל אחת מהיצירות תהיה מוצגת בצורה שיינתנו לה מרב האפשרויות "לפעול"; או, במלים אחרות, המוצגים צריכים להיות מאורגנים כך שכל פסל יעמוד באופן המגלה בצורה הבהירה ביותר את מרב האספקטים שלו. אספקטים אלה כוללים, בין השאר, תאורה טובה, אפשרות לנוע

סביב הפסל ולראותו ממרחקים שונים לפי הצורך ואי התנגשות חזותית של פסל אחד במשנהו. אך מה פירוש "מניעת התנגשות של פסל אחד במשנהו" או "סידור שיאפשר לפסל לגלות את מירב האספקטים שלו"? הבהרה, ואפילו תהיה זו הבהרה חלקית בלבד, של שאלות אלו, מחייבת לחזור ולבדוק מחדש כמה מיסודותיו הראשוניים והבסיסיים יותר של עולם הפיסול. פסל הוא יצירת אמנות שאחד מיסודותיה הוא החלל. החלל יכול להופיע ביצירת הפיסול בכמה אספקטים (גם אם אספקטים אלה קשורים זה בזה ללא אפשרות הפרדה); נפחו של הפסל גופו, החללים במבנה הפסל, החלל החיצוני שהפסל ממוקם בו והיחס בין הפסל והחלל החיצוני שהוא שרוי בתוכו. עצם הצגת הפסל כיצירה בחלל מצביעה מיד על יחס גומלין הכרחי בין היצירה הפיסולית ובין החלל שבו היא מצויה. כל פסל יודע היטב שליצירתו יש אספקט של נפח (או בפסלים "פתוחים" - צומת חלל) ושפסלו מושפע, למשל, מכיווני תאורה טבעיים ו/או מלאכותיים. האור יהווה, לפיכך, חלק בלתי נפרד מעיצוב היצירה הפיסולית, חלק שיש להביאו בחשבון במשך כל תהליך העיצוב. כל פסל שיתעלם מאספקט התאורה, יואשם, ובצדק, בחוסר רגישות לאחד המרכיבים של הפיסול - ואולי בחוסר רגישות לפיסול בכלל. אך בדיוק כשם שהאור מהווה מימד אימננטי של הפיסול ואי אפשר להתעלם ממנו, כך גם אין הפסל רשאי להתעלם מהיחס בין הפסל ובין המרחב (או החלל) שישמש "רקע מחיה" לפסל. יחס הגומלין בין הפסל למרחב הרקע מהווה חלק בלתי נפרד מהיצירה הפיסולית גופה, והחלוקה - בין ה"פסל", שהוא כביכול העיקר, ובין ה"רקע" שהוא כביכול רק דקורציה נוספת שיש לסבלה - אינה קיימת ביצירה הפיסולית, אלא באה רק לנוחות הדיון. נאמר כאן שקיים - בין אם הפסל רוצה ובין אם אינו רוצה - יחס גומלין בין הפסל לבין החלל שבו הוא נתון; למה הכוונה ב"יחס גומלין" זה? כל גוף תלת מימדי - אפילו גופים שאין להם ברגיל קשר ליצירה אסתטית - משפיע על תפיסת החלל שבו הוא מצוי ובו בזמן גם מעוצב על ידי חלל זה. החלל שבו הפסל מצוי הוא תמיד גורם אקטיבי, המשפיע על הפסל ומושפע על ידיו. אפילו קיר לבנים פשוט מקבל משמעות אסתטית (שהרי אין הכוונה למשמעות מושגית במובן הרגיל) שונה לגמרי בהקשרים מיקומיים שונים: אין דומה קיר במרחב המוגדר על ידי מבנים אורבניים לקיר הממוקם על חולות שפת הים או על צלע הר גבוה או בתוך יער או חורש. אך לא רק הקיר משתנה מעצם היותו ממוקם על שפת ים; גם שפת הים (לפחות תפיסת החלל באותו מקום) משתנה בגלל הקיר. הצופה מביא איתו, למשל, קני מידה השאובים מה"רקע" ומיישם אותם על יצירת האמנות (או על הקיר), אך בו בזמן גם מארגן את ה"רקע" לאור הפסל (או הקיר) הנתונים בו. יחסי פסל־רקע הינם, לפיכך, חלק אימננטי ממבנה הפסל עצמו וכל התעלמות מיחסים אלה תהיה מחדל חמור מצד הפסל ועדות להתעלמות מאחד המרכיבים הראשוניים ביותר של היצירה הפיסולית - בדיוק כשם שהתעלמות מאספקטים של אור, גודל, חומר וצורה תהיה מחדל כזה.

לכאורה, אין הדברים שנדונו עד עתה חדשים במיוחד. היפוכו של דבר, כל אמן־פסל יתייחס אליהם כאל דבר המובן מאליו שכמעט אין צורך לדון בו; אך כאשר בודקים את המסקנות המלאות הנובעות מקביעות אלו, מתחילות להתברר תופעות מוזרות למדי: חלק ניכר ביותר מהפסלים המוצגים כיום במוזיאונים ובגלריות הם יצירת הפסל רק לחצאין! הם יצירת הפסל מבחינה זו שהוא היה זה שאירגן את חומר הפסל וצורתו מעבר להקשר המרחב שבו יהיה הפסל נתון. הם אינם יצירת הפסל בכך שאין הפסל מביא בחשבון את המיקום

המיועד שתוצגנה בו יצירותיו, וכל שינוי במקום גורר אחריו שינוי ביחסי חלל־פסל ועימו שינוי ממשי ביותר בתפיסת הפסל עצמו. ברגע שהפסל הועתק מההקשר המקורי שעוצב בו (או מההקשר שהיה לעיני היוצר בעת תהליך העיצוב), השתנה הפסל בדיוק כאילו הדביקו לו איברים נוספים או הגדילוהו לגודל שונה. ופעם נוספת יש להדגיש, שיחסי הגומלין בין הפסל לרקע אינם עניין שולי, שאפשר לפתרו על ידי "טעם טוב" בעת התצוגה; יחס גומלין זה הוא חלק אינטגרלי ממבנה הפסל עצמו - בדיוק כמו הצבע והצורה והחומר. התעלמות של פסל מהמקום שבו יוצג הפסל היא, במקרה הטוב, התחמקות מבעיה שאין לה ברגיל פתרון קל או נוח, וברוב המקרים מעידה על חוסר רגישות מספיקה של הפסל אל יצירתו.

ב.

לאחר שהתבררה חשיבותו של אותו מרכיב בפיסול שכונה בשם "יחס פסל־רקע", עולה במלוא חומרתה השאלה מדוע מתעלמים רוב רובם של הפסלים המודרנים - במודע או שלא במודע - מיחס גומלין זה. ללא ספק מהווה התעלמות כזאת מחדל חמור: אך מהי סיבת מחדל זה?

קשה, ואולי אפילו מוקדם מדי, לנסות את כוחנו בניתוח כל הגורמים למחדל מוזר זה. אולם בה בעת, ראוי ואפשר להבהיר משהו ביחס לבעיה על ידי מתיחת השוואות אחדות בין פתרונות שהוצעו ובוצעו על ידי אמנים בעבר ובין המצוי ברוב הגלריות והמוזיאונים כיום. למעשה בעיית פסל־רקע אינה מיוחדת לפיסול המודרני - אם כי בפיסול המודרני הינה חריפה יותר מאשר בעבר. האמן איש הרנסאנס, הבארוק או התקופה הגותית, ידע בדרך כלל היכן יעמוד פסלו ומהו סגנון הסביבה הכללית שתשמש לו כמסגרת התייחסות. היצירה היתה מוזמנת למטרה ברורה ומוגדרת והפסל הביא בחשבון את התמונה הכללית שפסלו יהיה נתון בה. האמן הכיר היטב את המסגרת הארכיטקטונית והחברתית שלמענה פיסל. יתר על כן, לעתים קרובות היה האמן נוטל חלק נכבד בתכנון המבנה שפסליו הוצבו בו. מיכלאנג׳לו הוא לא רק הפסל שיצר את הפסלים בקבר משפחת מדיצ׳י, אלא גם האדריכל שתכנן את כל המבנה. פסל שנטל חלק בבניין קתדרלה גותית פעל במסגרת הנחיות מדויקות של אדריכל או אף נטל חלק באדריכלות עצמה. אוגוסט רודן, בעת שתכנן את המצבה לזכר אזרחי קלה, ירע בדיוק היכן יעמדו הפסלים ומהי המסגרת הארכיטקטונית שבה יוצגו (גם אם נתעוררו לאחר מכן בעיות מסוימות באשר לגובה שבו יוצבו הפסלים). הפסל היום, לעומת זאת, עובד ברוב המקרים בסטודיו מבלי שיהיה לו אף שמץ מושג היכן ובאיזו הזדמנות יוצגו פסליו. מובן, שגם היום קורה שפסל יוצר פסל למקום מסוים ולפי הזמנה. לעתים אפילו קורה הנס ויש שיתוף פעולה בין הפסל ובין האדריכל (אם כי לרוב יש יותר תחרות על משיכת תשומת לב מאשר שיתוף פעולה אמיתי); אך ברוב המקרים - ודבר זה ניכר היטב בתוצאות - עובד הפסל כאילו באוויר ומתעלם מהבעיה הלא נוחה של יחסי הגומלין בין הפסל למקום שבו יוצב.

אם הפסל אינו יודע מראש היכן יוצגו פסליו, איך יכול הוא, בכל זאת, לפסל? והרי להוציא את המקרים המעטים שבהם הוא עובד לפי הזמנה, אין הוא יכול לדעת מהו המרחב שיצירותיו תהיינה נתונות בו. לבאורה, אפשריות פה שתי דרכי פתרון; אך בדיקת שתי דרכים אלו מגלה שאין הן מהוות פתרון מלא ומשביע רצון. האפשרות האחת: הפסל יכול להביא בחשבון, בעת עיצוב הפסל, מקומות היפותטיים שונים ולהכין פסלים שיותאמו פחות או יותר

מראש לכל קטגוריה של הזמנות או רכישות (למשל פסל שיותאם למשהו מעין "דירה ממוצעת" בסגנון הרווח, או לגינה עם דשא בגורל מסוים וכו'). בדרך זו אין הפסל מתעלם מהרקע, אלא בונה במפורש פסלים שונים לרקעים אפשריים. האמת היא שאין זה פתרון משביע רצון במיוחד (אפילו נוציא את התנגדותו של הפסל בימינו - התנגדות שלא תמיד היא מוצדקת - להתאים את יצירותיו למסגרת שאינה רק מסגרת מרחב, אלא, בסיכומו של דבר, גם מסגרת טעם מסוים). הפגם בגישה אפשרית כזאת הוא כפול: מחד גיסא, הפסל יכול להביא בחשבון רק קטגוריה של מקומות - אף פעם הפתרון אינו ספציפי - ודבר זה מחזיר את עיקר הבעיה לנקודת ההתחלה, ומאידך גיסא. קשה מאוד לאמן לפעול במסגרת שהנחתה הראשונה מזכירה במשהו חנות בל־בו, שכל אדם יכול למצוא בה פסל לכל הזדמנות. הסכנות האמנותיות הכרוכות בגישה מעין זו ברורות למרי ואין טעם לפרטן.

הגישה השנייה אל הבעיה - ונראה שזוהי הדרך שנוקטים בה רוב הפסלים היום - היא בפשטות להתעלם ממנה. הפסל עובד בסטודיו. מנתק את עצמו ככל האפשר מכל יחס של מקום/זמן (יש לזכור שגם הזמן - כפי שהוא מופיע באפשרויות התנועה של הצופה ושינויי האור מסביב לפסל - הוא גורם נכבד), ומתעלם מכל הבעיה של יחסי פסל־רקע. זהו פתרון נוח מאוד לפסל, מה גם שהנטייה להתחמק מהבעיה מחוזקת על ידי רציונליזציות שונות שתידונה בהמשך הדברים. אך, כאמור, אין זה פתרון אמיתי כלל ועיקר: הוא הושג על ידי התעלמות מהבעיה ולא על ידי התגברות עליה.

עד עתה, נדון גורם אחד המקשה על הפסל המודרני לפתור את בעיית יחסי פסל־רקע: אי יכולתו לדעת מראש - על כל פנים ברוב המקרים - את המקום שבו יעמוד הפסל. אך קיימים גם גורמים נוספים וקובעים לא פחות. גורם נוסף כזה הוא השוני בעקרונות הסגנוניים של הפיסול המודרני לעומת העבר. בעבר, עם כל ההבדלים בין תקופות שונות וסגנונות שונים, היה הפסל בעיקר עיצוב נפח. רבים מהפסלים היו צמודים לקיר ואלה שעמדו במנותק מהקיר - בביכר או על כן - עוצבו כנפחים סגורים ומתמשכים. האמן עסק בתיחום נפחים סגורים בפני עצמם, נפחים שאינם פתוחים או חדירים לחלל שמחוצה להם. אמנם גם פיסול כזה מותנה ומושפע מאוד על ידי הסביבה שהוא נתון בה; אך השפעה זו הינה קטנה באופן יחסי לעומת השפעת הסביבה על פיסול פתוח שהחלל חודר בו לתוך הפסל, או אפילו מעוצב במפורש על ידי משטחי הפסל הפתוח (הפסל מהווה במקרה כזה מעין "צומת" של חללים המצויים מחוצה לו; במלים אחרות - פסל כזה, עיקר משמעותו היא אירגון החלל ועיצובו). בפסל ה"פתוח" יחסי פסל־רקע הדוקים יותר מאשר אי פעם - דבר שכמובן מחמיר ביותר את הזנחת אספקט זה בפסלים רבים כל כך. לכאורה, אפשר להעלות טענה דומה גם כלפי הציור המודרני; אך באנלוגיה כזאת יהיה הדיוק מועט בלבד: הציור יכול להיות "מבודד" מהקיר שעליו הוא תלוי במסגרת הולמת, שתקצה מעין "תחום דיון" שבו חל האירוע הציורי. הציור יהווה אז תחום בפני עצמו - ואפילו יספק לעצמו כעין חלל ציורי עצמאי. מבחינה זו הציור הוא צנטריפטלי, היינו, ממקד את תפיסת המסתכל בעצמו ומנתק את מבטו מהרקע. הפיסול, לעומת זאת, הוא גם צנטריפוגלי, היינו, מושך אליו את כל החלל ומעצבו מחדש (כמובן שגם הוא מרכז את מבט הצופה - אך בצורה שונה מהציור: אין הוא מנותק מהסביבה, אלא, להפך, מעצב אותה ובמובן מסוים מטמיע אותה במבנהו). המסקנה הישירה משוני זה שבין ציור לפיסול, מסקנה המאושרת היטב על ידי

הניסיון, תהיה שהרבה יותר קל להציג ציורים מבלי שיפריעו זה לזה (אם כי גם פה יש להיזהר היטב) מאשר להציג פסלים - בעיקר פסלים פתוחים - שבהם חודר אירגון החלל של פסל אחד לאותו חלל עצמו, המאורגן באופן אחר על ידי פסל אחר. מסקנה נוספת: קל יותר להציג זה ליד זה פסלים העשויים על פי תפיסת הנפח הסגור מאשר פסלים פתוחים.

ג.

עד עתה, נבדקה שאלת יחסי הגומלין בין פסל־רקע על פי אספקטים שאפשר אולי לכנותם בתואר "אובייקטיביים": היותו של הפסל חלק מהמרכיבים של תפיסת החלל אינו תלוי ברצונו או באי רצונו של הפסל או הצופה. גם היות הפסל הפתוח רגיש יותר להשפעות חלל־רקע אינו תלוי במיוחד בעמדותיו של הפסל או המסתכל. אולם יש לבדוק את הבעיה מנקודת מבט נוספת: אספקט שבגוזמה קלה אפשר יהיה לכנותו "סובייקטיבי" בהיותו נובע מעמדותיו הפנימיות והתרבותיות־חברתיות של הפסל (או לפחות של חלק גדול מהפסלים והאמנים בכלל בימינו). ברקע פעילותו היוצרת של האמן מצויה תפיסה תרבותית־פילוסופית, שאפשר לכנותה "המיתוס של אי תלות היצירה האמנותית". עמדה זו טוענת, ובמידה מרובה של צדק, שיצירה אמנותית יכולה להיבדק אך ורק מתוך חוקיותה האימננטית ואין לבדקה מתוך דוגמות או השוואה לניסיון אמפירי. איכותו וערכו האמנותי של ציור, למשל, לא ייקבע על ידי היותו תואם (או לא תואם) דוגמה של פרספקטיבה או על ידי היותו תואם לניסיון היומיומי. לתפיסה זו של אי תלות נודעות השלכות ישירות על היצירה האמנותית גופה: כדי למנוע את הפיתוי העלול להתעורר בלב הצופה (או הקורא) להשוות את היצירה עם קריטריונים יומיומיים ולא רלוונטיים, מנתקים האמנים את אירועי יצירותיהם מהקשרי זמן/מקום. נטייה זו להפוך את היצירה למשהו הרמטי ועצמאי מופיעה במידות שונות של קיצוניות כמעט בכל האמנויות. נטייה זו קיימת גם באמנויות המלים - למשל אצל פרנץ קפקא, חורחה לואיס בורחס, ז'אן ז'נה, בקט, יונסקו ורבים אחרים. הצייר מגלה נטייה חזקה להתעלם מהמקום שיוצגו בו ציוריו, ולהתייחס אך ורק לתבנית הקיימת בתוך ארבעת פסי המסגרת והבד. גם הפסל, כמוהו כאמנים האחרים, נוטה לעסוק בפסל כבעצם המנותק מכל הקשרים של חלל וזמן. אולם כאן מתברר שמצבו של הפסל - מחמת עצם המדיום שלו - קשה הרבה יותר מזה של האמנים האחרים. הסופר, הטווה את המירקם הסיפורי - אפילו אם מירקם זה הוא מחוץ להקשרים רגילים של זמן/מקום - יכול לייצור גם את מסגרות ההתייחסות (**frames of reference**), שעל רקען מתחוללים האירועים ביצירתו. הצייר יכול ליצור חלל ציורי בעל מבנה קבוע (לכל יצירה), שבו מתארעים האירועים הציוריים. מרחב הפעילות של הציור גם תחום היטב על ידי המסגרת המבודדת את הציור מהסביבה החיצונית. לאמנות הציור נודעת מבחינה זו השפעה צנטריפטלית: הציור מרכז את תשומת הלב בתוכו ומנתק אותה מהסביבה החוץ־ציורית (בעודו מספק "סביבה" שהיא חלק מהציור גופו). שונה המצב בפיסול. אמנם גם הפיסול מנסה למשוך את תשומת הלב: אך יש במבנהו קשר בלתי ניתן לניתוק מהסביבה הקונקרטית שהוא נתון בה. נודעת לו, לפיכך, מבחינה זו, השפעה צנטריפוגלית: הוא מארגן את החלל שמחוצה לו ומצביע על המרחב שמחוצה לו (וכבר צוין שאספקט זה הוא חלק אינטגרלי של הפסל עצמו). האמן־הפסל אינו רשאי, לפיכך, להיות מנותק מהקונטקסט אשר בו יהיה נתון פסלו. עם כל רצונו להיות

חופשי מ"כפיות חיצוניות", תהיינה אלו תמיד חלק בלתי נפרד מפסלו: הפסל אינו יכול להגיע למעמד של עולם הרמטי בפני עצמו. הרצון לאי תלות של היצירה האמנותית יכול להתבטא אצל הפסל בכך שאין הוא חייב דין וחשבון לדוגמה כלשהי ויצירתו תיבחן מתוך חוקיותה האימננטית; אך אין הוא יכול להרחיב אי תלות זו בכך שינתק את הפסל מהקשרי חלל/זמן נתונים. כל ניסיון ניתוק כזה יהיה, גם מבחינה תיאורטית, התחמקות מבעיה פיסולית קיימת.

ד.

עתה, משהועמדה הבעיה של יחסי פסל־רקע באור בהיר יותר, אפשר גם להבין מדוע חלק ניכר כל כך מהפיסול המודרני נראה כאילו אינו מתאים לשום מקום. הפסלים שנעשו מחוץ להקשר - ברגיל בסטודיו של האמן וללא הבאה בחשבון של מקום תצוגה זה או אחר - אינם מתאימים לכל רקע סביר שאליו הם עשויים להתגלגל: לא לבית ולא לדירה, לא לגן, לא לגלריה, ואפילו לא למוזיאון (אם כי שני האחרונים מסוגלים - אם יש למארגנים הרבה מאוד רצון טוב והרבה מאוד אמצעים - ליצור סביבה מלאכותית שתפחית במשהו את עיוות הפסל הנוצר על ידי היותו נתון במרחב חדש). הבעיה היא בעיה ממשית. כיצד אפשר לפתרה?

לפני העלאת הרהורים על דרכים אפשריות לפתרון, שומה עלינו להדגיש שאין עיון זה חייב להציע פתרונות כלשהם! פתרון חייב, לאמיתו של דבר, לבוא בכל מקרה לגופו של עניין בהתאם ליצירה, לגישת האמן ולתנאים הקשורים בתהליך העיצוב האמנותי. מבחינה מסוימת קיימת אפילו מעין סכנה בהעלאת רמזים לפתרונות אפשריים - מישהו תמיד עלול להתייחס אל רמזים אלה כאל דוגמה חדשה עם כל הכרוך בהתייחסות כזאת. מן הדין, איפוא, להצהיר בבירור: אין הכוונה לקבוע דוגמה כלשהי או ליצור תחליף לפתרונות אישיים של כל אמן - בתנאי שיהיו אלה באמת פתרונות ולא התחמקות מכל הבעיה מעשה בת יענה. אם נזכור הסתייגות זו, אפשר, בכל זאת, לנסות ולבדוק מספר גישות כלליות, שאולי בהן יוכל להיעזר האמן בהגיעו לפתרונות אישיים משלו.

אפשרות אחת, מוגבלת מאוד, בהיותה מותנית בסגנונו הספציפי של האמן, היא ניסיון לבנות את הפסל כך שיהיה אוטונומי ככל האפשר. דבר זה יחייב את האמן להעדיף צורות סגורות, נפחיות והרמטיות ככל האפשר. כבר צוין שנפחים הרמטיים פגיעים פחות משינוי סביבה (אם כי אינם מחוסנים כלל ועיקר בפני שינוי כזה). לדוגמה, אפשר להביא חלק ניכר מפסליו של פנחס עשת, שבכוונה תחילה מנסה ליצור הרמטיזציה של המבנה הפיסולי בתוך עצמו ולנתקו ככל האפשר ממבנה החלל החוץ־פיסולי. אפשרות כזו מותנית מאוד, כאמור, בפסל הספציפי; לפסל "פתוח", למשל, אין פתרון זה אקטואלי ביותר.

אפשרות אחרת, רחבה וכללית יותר, היא כמעט האפשרות האידיאלית: שיתוף פעולה הדוק ככל האפשר בין פסל לאדריכל. במקרה כזה אפשר להביא בחשבון את "טווח המחיה" של הפסל ולשלבו שילוב מלא בחלל. אבל מן הדין להעיר, כי כדי שיהיה זה שיתוף פעולה אמיתי חייב האדריכל לזכור שהפסל אינו רק "קישוט" לבית, והאמן חייב לזכור שהבית אינו רק בבחינת "הזדמנות" להקים פסל. כל תחרות בין הפסל לאדריכל על תשומת הלב של המסתכל, תגרור אחריה מיד מתח מיותר שיגרע הן מערכו האסתטי של הפסל והן מזה של המבנה

הארכיטקטוני. הפסל והבניין חייבים להשתלב ביחידה אסתטית אחת בלא אפשרות להפריד ביניהם. דבר זה אינו קל כל כך כפי שהינו עלול להישמע. האדריכל רואה את עצמו - במידה מסוימת של צדק - כיוצר מבנה פיסולי. האדריכל משתדל לעצב חללים שימלאו פונקציה שימושית ואסתטית בעת ובעונה אחת. הוא ינסה, ובצדק, לעבד את הפרטים הארכיטקטוניים כך שיהוו שלמות המקיפה את כל המבנה הארכיטקטוני וסביבתו הקיימת. אפילו אם יהיה מוכן לשלב בבניין יצירות פיסוליות (ואם לא ירצה להתייחס אליהן כאל "קישוט" טפל בלבד), יתבע, ושוב בצדק, לפקח ולקבוע גבולות סגנוניים כלליים ליצירה הפיסולית האמורה להשתלב במבנה הארכיטקטוני. הפסל, מצדו, מעדיף כרגיל להתייחס אל המבנה הכללי כאל "רקע" שיאפשר לו ליצור פסל, שתובאנה בו לידי ביטוי הבעיות הפיסוליות המעסיקות אותו (והמהוות, לעתים קרובות, את כל סגנונו האמנותי) מעבר להקשר הבניין הספציפי הנתון. לכל הנחיה של האדריכל יתייחס הפסל כאל התערבות חסרת כל הצדקה בענייניו האמנותיים. זוהי דרך נוספת שבאה לידי ביטוי בהתייחסות למה שנקרא כאן "מיתוס אי התלות של היצירה האמנותית": האמן נוטה ליצור - גם בהקשר של בניין מסוים - יצירה שתהיה אולי שלמה בפני עצמה, אך עצמאית ביחס לסביבה הנתונה, ויראה כל הנחיה מצד הארכיטקט ככפייה והתערבות. גם הארכיטקט, אם כי אולי פחות מהפסל, יעדיף להשלים את המבנה הארכיטקטוני ללא "התערבות מבחוץ" (במקרה זה התערבות הפסל). שיתוף פעולה אמיתי בין האדריכל לאמן אפשרי, איפוא, אם שניהם יוותרו מעט על הרגש המגלומני, ואם כל אחד מהם יכבד יותר את מלאכתו־יצירתו של האחר. אך גם אפשרות זו, של שיתוף פעולה מלא ואמיתי בין האמן לארכיטקט, הינה מוגבלת - ספק אם חי היום פסל המוכן לחכות להזדמנות כזו בטרם יפסל. ברוב המקרים הוא יוצר מיוזמתו וללא הזמנה.

דרך נוספת, שתאפשר לאמן לפסל ללא הזמנה מוקדמת ובאטלייה, תתגשם כאשר האמן יביא בחשבון מקומות תצוגה אפשריים. אין הכוונה להכנת "פסלים לכל מקרה שיזדמן" – כפי שהועלתה אפשרות מעין זו כבר קודם - אלא להרהור מעמיק יותר על הקשרים חברתיים וארכיטקטוניים שיהוו רקע לפסל, אשר יוצג מתוך זיקה אליהם. במלים אחרות, האמן יהיה צריך להביא בחשבון שפסלו יוצג בדירה פחות או יותר סטנדרטית - מאותו סוג הדירות המוכר כל כך לכל אחד! ברור לי בהחלט שעצם הרעיון שאמן צריך להביא בחשבון דירה סטנדרטית כרקע שיהווה חלק מהפסל, עשוי לעורר סלידה עמוקה בקרב רבים מהאמנים. דירה כזאת נראית לאמנים רבים כסביבה חוץ־אמנותית או אפילו אנטי־אסתטית במפורש, וכל מחשבה על שילוב בינה ובין הפיסול מגבירה את הרצון להתעלם מסביבה זו כליל ולעצב את היצירה הפיסולית כיחידה אוטונומית המנותקת מהקשרים זרים; אך כבר נאמר שבגישה כזאת אין האמן פותר את הבעיה אלא מתעלם ממנה. כאשר יהרהר האמן - אם אמנם יעשה זאת - בסביבה או ברקע קיימים, עליו גם לזכור מה המקום שתתפוס יצירתו בהקשר כזה: מקום זה לא יהיה בהכרח מרכזי ביותר. ההילה, שהעטתה בה המאה ה-19 את האמנות כ"מופע כמעט אלוהי", נעימה מאוד לאמן והוא שש לאמצה לעצמו וליצירותיו. הוא היה מעדיף לראות את הדירה (או הגינה) כקישוט סתמי ליצירתו, או לפחות מאורגנת סביב הפסל. האמת היא, שלהוציא מטורפים ספורים לאמנות (וגם בין אלה בודדים בלבד), לא יעלה על דעת איש לארגן דירה סביב פסל. ובצדק. ברירה "גם" אוכלים, גרים, משוחחים ועוד ועוד ללא כל קשר לפסל. אין כל אפשרות סבירה לארגן את החיים ברירה כך שהפסל יעמוד במרכזם ויכריז על עצמו בלי

הרף. יש למצוא שיווי משקל כלשהו בין נוכחותו האסתטית של פסל (או של כל יצירת אמנות אחרת) ובין הפונקציות השונות של מקום שגרים ו/או נמצאים בו תקופות זמן. בנטייתם המוגזמת של אמנים רבים למונופוליזציה של תשומת הלב יש משהו נאיבי, ילדותי. מתעורר בהחלט הרושם שחלק מהאמנים, בהשליכם את ה"אני" שלהם אל המוצר האמנותי, תובעים לקבל, דרך היצירה האמנותית, אותה תשומת לב שהיו רוצים לקבל מנוכחותם האישית. תביעות יתר מסוג זה מביאות, בסיכומו של דבר, לניתוק האמן ויצירתו מהמסגרות החברתיות המהוות, למעשה, את הרקע היחיד והאמיתי לפעולתו. מובן, כי גם לאפשרות זו (היינו, הבאה בחשבון של רקע סטנדרטי ליצירת אמנות) נודעות מגבלות שונות. והרי הבולטת שבהן: כל אימת שהיצירה תובא למקום ספציפי, יהיה צורך "להתאים" את המקום והיצירה זה לזו - תהליך הגורר אחריו תמיד פשרות דקורטיביות.

קיימות, כמובן, אפשרויות אחרות. כבר נאמר שאין הכוונה לנסות ולמצוא כללים או דוגמות, אלא להרהר בגישות שבמסגרתן יוכל האמן האחראי למצוא פתרונות אישיים. כך או כך, נראה שללא ספק האמן חייב - בעיקר הפסל - להרהר היטב באותו מרכיב פיסולי שנקרא כאן "יחסי פסל־רקע".