חדקרן, מות הכפילות
על עבודתו של גיל שחר

"...כי אנו רק קלפה, עלה בלבד –
תוכנו הוא המוות הגדול
והוא הפרי סביבו יסב הכל."
(ריינר מריה רילקה מתוך 'ספר השעות', תרגום: משה זינגר)

פעמים רבות דימיתי ציור להיטל של העולם על אחורי המצח. מרובע המצח קובע את צורתו וגבולותיו, הוא יציר של התודעה ונשלט על ידי הטווח שלה, הוא בסופו של דבר השתקפות של העולם בתוכה. הוא חפץ להשתחרר מן העולם, להיות חופשי, עצמאי, אך מוצא עצמו לכוד במרובע כבתוך מראה. מי שחפץ להשתחרר מן הקיום נמצא לכוד בחוסר קיום.

פתחתי עם ציור כי נראה לי שפסליו של גיל שחר מקיימים יחסים מורכבים עם ציור, על רקע זה של תחושות קיום שונות. הפסלים שלו נראים כדימויים שעטו תלת-ממדיות וקמו ופסעו החוצה מתוך ציור, נוטשים את הרקע מאחוריהם. משום כך הם נראים בודדים מאוד, סגורים בעצמם, עדינים ופגיעים, רכי עור. נטולי הקשר, הם יחידות מונוליטיות שאינן מקיימות יחסים. לפעמים זכר המקור המרובע והשטוח עוד טבוע בצורתם, גם פני השטח שלהם צבועים לרוב, אבל אלה דימויים שנפרדו מן המראה לקראת קיום, מסוכן אולי, בחלל הממשי. באורח אבסורדי, העצמת הקיום מביאה אותם במגע עם המוות, שנוכח באופנים שונים בעבודות כולן.

בשירו של רילקה על החדקרן, ב'סונטות אורפאוס' שלו, "החיה אשר כלל לא היתה" נולדת מתוך האהבה שמעתירים עליה. אהבה לצעדיה, לעמידתה, לצווארה ומבטה הרך. האהבה מותירה לה חלל רב, שבו יכול ראשה לגבוה. היא ניזונה לא מגרעינים, כי אם מעצם האפשרות להיות. והאפשרות הזאת יוצקת ביצור כח כה עז, עד כי ממצחו צומחת קרן. קרן אחת. הפסלים של גיל שחר נראים לי כאותה קרן אחת ויחידה הצומחת מן המצח המרובע, ואת יכולת הצמיחה הזאת אפשר אולי לייחס לאהבה.

החולצה המפוספסת היא אחד הפסלים הקרובים ביותר לציור. היא תלויה על קיר, מוצמדת אליו בשתי הכתפיים ליצור מעין מרובע, והיא מצוירת שלל צבעים. במילון 'אבן-שושן' כתוב כך לגבי 'כתונת פסים': "כתונת עשויה רצועות רצועות צבעוניות." וכך אנחנו אצל יוסף אשר אביו אהבו מכל בניו "ועשה לו כתונת פסים" (בראשית ל"ז ג'). האהבה הזאת כמעט עולה לו בחייו, והכותונת, שהיא הסמל שלה, מגיעה אל אביו טבולה בדם, לאחר שאחיו מכרוהו לעבד. הבן האהוב המועד למות חוזר בעבודות אחדות בצורה מפורשת.

הפניית הגב לציור (אחת העבודות היא יציקה של ציור מכוסה במסך) גוררת התכחשות לראייה – כל דמויותיו של גיל שחר עצומות עיניים. לא ניתן לייחס זאת אך ורק לתהליך היציקה המחייב את המודל לעצום עיניים. בעבודה מוקדמת מופיעות פניה של יעל, אחותו של גיל, בצילום, מעל למכל של פיגמנט שחור, כבר שם העיניים עצומות. החשד בחוש הראייה קשור בנטייה להימנע מאשליה, מהשתקפות, ממראות. מובע כאן רצון להימנע מהכפלה

נרקיסית, לא ללכת שבי אחר קסם הבבואה. המודל, בהביטו בפסל, אינו זוכה למבט חוזר, אין משחק של השתקפויות. הפסל עוצם עיניים, סוגר את עצמו, כמו מתעקש לחוש את הקיום מבפנים, להתקפל על עצמו.

בניגוד למגמה המרכזית של האמנות במאה העשרים, לפרק את הדמות ולגרום לה להיות מפולשת לחלל – דמות כזאת רוצה להכיל בתוכה את העולם, היא מראה של העולם, היא מין גדילה מגלומנית שמקורה יכול להיות רק בתודעה – בניגוד לכך, הדמויות או הדימויים של גיל שחר ממעטים את עצמם, מוגבלים לגוף. בעבודות רבות הגוף נדחס ככל האפשר, מקטין את נקודות המגע עם הסביבה: השטיח המגולגל, שק-השינה המגולגל, קופסת הקרטון הסגורה, הטורסו החובק את עצמו, הטורסו המכסה בידיו על הערווה. הדימוי המוקדם של חגורות מצופות פוליאסטר יכול להיות קשור לצורך הזה, לאסוף ולהדק את הגוף.

באחדות מן העבודות הפנים כולם מוסתרים. הפנים הם מה שמוצג לאחרים, הם מתיימרים להיות חלון-הראווה של הנפש ושל הגוף. בפורטרט כפול-העורף מובעת התנגדות למושג החזית, היא כמו מהופכת פנימה, נשמרת כנכס פנימי. יש סירוב להראות ולהיראות, להיגזל מן הפנים. ניתן לחשוב על הפסל הזה כחותר תחת המושג הבסיסי ביותר של ציור, אך עם זאת הוא מעלה על הדעת ציוריי הטעיית-עין בהם מצוירים אחורי הבד והמסגרת עליה הוא מתוח, כך שמתקבל אובייקט אשר לו צד אחורי כפול. כלומר הפסל הוא בקורת על ציור מסוג שציור עצמו נוהג לעשות.

במאמר על ג'וספה ארצ'ימבולדו, הצייר מן המאה השש-עשרה, טוען מאסימו קאצ'יארי שהפורטרטים העשויים פירות, פרחים, חפצים שונים ובעלי חיים, הם אמירה על כך שהפנים הם ריבוא אחרויות. לא ניתן לדעת אותם מתוך עצמם, אלא תמיד בתוך יחסים, דרך מתן שמות. רק לאל היכולת להכיר דבר מתוך עצמיותו. האדם, הוא אומר, הוא היצור ההופך הכל למטפורה. השם ניתן תמיד דרך משהו אחר מעצמו, לעולם אין לפנים השם ההולם, השיח של מתן השמות הוא תמיד בדרך של הבדלים ויחסים. העבודה של גיל שחר מסרבת להמיר את הפנים בשם, היא מואסת בכל תחליף. השאיפה היא לשמר את האברים בתוך הגוף, להצמידם זה לזה, כך שלא יהיה כל מרווח או מרחק, ששום מטפורה לא תוכל להסתנן פנימה, וכך תישמר האחדות של הגוף, הזהות שלו לעצמו. זהו ניסיון להישאר מחוץ למשחק ההמרות של התרבות, להישאר בקשר בלתי אמצעי עם הגוף. (בסרטו של אנדרה דה-טוט 'בית-השעווה' מ-1953, הגוף והחזות החיצונית מאוחדים בקיצוניות ליטראלית מקאברית כשמתחת לבובות השעווה נמצאות גוויות אמיתיות).

בפורטרט מוקף בפירות, המעלה על הדעת את ארצ'ימבולדו, גיל שחר משמר את שלמות הפנים, פניו שלו, ויחד עם הגזר התחוב בפה, ההקשר כאן הוא ארוטי (אוטו-ארוטי) ולא לשוני. על הפורטרט העצמי הזה, שככל האחרים גם הוא עצום-עיניים, ניתן אולי לומר מה שאמרו אחי יוסף בזהותם את כתונת הפסים מרחוק: "הנה בעל החלומות הלזה בא" (בראשית ל"ז י"ט).

חשיבותם של גבולות הגוף מביאה להתעסקות חוזרת ונשנית בעור, בקרומים, בכיסויים, כמו בבלונים היצוקים, בעלים, בחולצות, במעילים, בשמיכת הפוך ובשטיחים. יחד עם זאת האובייקטים השטוחים הללו מחזירים אותנו לציור. העבודות שבות וחוזרות אל הציור כאל נמל-הבית, על מנת לשוב ולעזבו. הן אומרות משהו על כך שציור אינו מספק, שהוא סוג של תחליף. אולי הציור הוא מקום של אהבה לא מספקת, והאמן בחיבוק וליטוף וקרימת עור מכין לדימויים שלו חלל מספיק כדי לגבוה, להרים ראש, להצמיח קרן יחידה.

שירו של רילקה מסתיים בכך שהיצור בעל הקרן האחת קרב אל בתולה שמראה בידה וכך משתקף בתוך שתיהן. השיר מסתיים בהשתקפות, בחזרה אל חוסר קיום, כשם שהתחיל. גם גיל שחר יוצא ובא מן הציור ואל הציור, נע בין השטוח והתלת-ממדי, החזיתי והגופני, בין קיום להעדר קיום, בין האחד והמוכפל, אך הפסלים שלו עשו צעד גורלי מן הציור, מן ההשתקפות, והם קיימים כקרניים יחידות, מאוחדים עם קיומם הפנימי, כבשיר אחר של רילקה (מתוך ספר השעות): "מכל המסגרות ננדד - / להיות לבד, לבד מאד. / נלמד נא מהדוממים... נלמד נא זאת בלבד: לנשר, / לפל בכובד ולשהות - ..."

חיים ללא כפילות, חיים של כובד ודממה, גופניות פשוטה כזאת, מביאים אותנו אל קרבת המוות. הציור אינו קיים אך גם אינו מת. הפסלים של גיל שחר טועמים מן הקיום וכך הם תמיד על-סף מוות. מי שזכה לאהבה והזדקף דמו בראשו. ייתכן שרק על סף-המוות ניתן לבוא במגע עם קיום בלתי אמצעי, זהו רגע של שכחת השם או של התאחדות עם השם. המוות מופיע בפסלים כגורל בלתי נמנע אך גם כשלמות נכספת.

משום שלכל אורך העבודה נשמרת הזיקה לציור, לאותו קרום שטוח שהוא בבואה בלבד, הגוף נע בין שאיפה לבעלות בלעדית על עצמו לבין מודעות לקיומו עבור אחרים דרך פני השטח שלו. המודעות הזאת מופיעה במפורש בטורסו הנשי המסתיר את הערווה או בטורסו המפנה את גבו וחובק את עצמו. שני הפסלים עניינם בעירום, בבושה ובהצטנעות. עלה התאנה היצוק יכול גם הוא להיות מובן בהקשר זה. במאמרו של פרויד 'מוטיב בחירת התיבה' הדן בנושא הקרוב לענייננו, דהיינו בחירתה של הבת האהובה, אחת מתוך שלוש, פרויד מציין שהבחירה נופלת תמיד על הבת השקטה, המסתתרת, המצטנעת. הוא טוען שתכונות אלו (הוא מוסיף עליהן גם חיוורון) כשהן מופיעות בחלומות, הן דימויים שכיחים של מוות. האהובה מזוהה, אם כך, עם המוות. בספר שמואל ב' בסיפור אונס תמר מופיעה כתונת פסים בהקשר של בתוליות "ועליה כתונת פסים כי כן תלבשנה בנות המלך הבתולות מעילים" (שמואל ב' י"ג י"ח). פרויד קושר את הבת האהובה עם אלת המוות שהיא גם אלת הגורל אשר יוחד לה צביון של טווה או אורגת, ואולי ניתן לייחס את הפסים, שהם הביטוי הפשוט והמיידי של מעשה אריגה, הן בחולצות והן בשטיחים היצוקים וצבועים, לגורל חתום. בסופו של אותו מאמר טוען פרויד שבחירתו של המלך ליר הזקן בקורדליה, שהיא המוות, היא השלמה מרצון עם מה שהוא כורח. נראה לי שדמויותיו של גיל שחר, בהשלמה עם גזירת הגורל, מקרבות את המוות, מכילות אותו.

בשני פסלים המוות נוכח בצורה מפורשת (אפשר להוסיף עליהם גם את יציקת הרובה מ-1993). באחד – חייל דקור בגבו ובשני – נידון למוות שפניו מכוסים בשק. בראשון הבן

האהוב ממיר את כתונת הפסים במדים. במעשייה של האחים גרים 'כתונת המתים' האל לקח אליו את בנה היפה והחביב של אם שאהבה אותו יותר מכל דבר שבעולם. האם בכתה יומם וליל והילד המת החל להופיע בלילות במקומות בהם נהג לשחק בעבר. כשהאם לא חדלה לבכות הופיע הילד בכתונת המתים הלבנה עם זר לראשו ואמר לה שבשל בכיה המרטיב את כותנתו אין הוא יכול להירדם בארון-המתים שלו. משחדלה האם לבכות, הופיע הילד שוב עם נר בידו ואמר שהנה כותנתו הולכת ומתייבשת ובקרוב ימצא מנוחה נכונה בקברו. הקשר עם האם מתגלם כאן בכותונת. כשהאם בוכה, הכותונת נרטבת ונדבקת לגופו של הילד והוא אינו יכול לנוח. היא אינה מניחה לו להיפרד, מציפה אותו במי דמעותיה. היציאה מן המים (ברחם) היא לידה, העובדה שכאן היא מקושרת דווקא אל המוות, מורה על האופן העמוק שבו שניים אלה ארוגים זה בזה.

ברצוני להצליב את המעשייה הזאת עם המיתוס של נרקיס, כפי שהוא מופיע במיתולוגיה היוונית. נרקיסוס היפיפה שהיה בנו של נהר משתמט בקרירות ממחזריו הרבים, ביניהם גם הנימפה אקו. הוא מעדיף את הבדידות, וכשיום אחד שוטט וישב לנוח ליד מעיין, הוא גחן למים והתאהב בבבואתו. כששלח ידיו למים הבין שהוא עצמו נשקף אליו מתוכם. הוא לא יכול היה להינתק מקסמם של הפנים, לא יכול היה לחדול מלהתבונן, עד שמת מערגה ומרפיון והפך לפרח הנושא את שמו. גורלה של אקו אף הוא לא שפר, היא נטרפה ורק קולה העונה כהד נותר ממנה.

שני הסיפורים מתייחסים לשני אספקטים שונים, ומסוכנים אולי, של מים. האחד, הקשור לאם, ואמור במגע עימם, ועימו סכנת ההצפה, והאחר הקשור לאב (הנהר), ומתבטא בראייה, בהשתקפות, ועימו סכנת ההתאהבות בבבואה. בשני המקרים ישנו איום על צמיחתה של אישיות נפרדת. נראה לי שהתוכן העיקרי של עבודתו של גיל שחר הוא הערנות למלכודות האלה.

בתהליך העבודה מוצמד חומר רטוב ונטול צורה לפני השטח של האובייקט או לעורו של המודל האנושי. הרטיבות היא זאת שמאפשרת לחומר לקבל צורה, אך כדי להיפרד מן המודל ולהיות גוף בפני עצמו על החומר להתייבש ולהתקשות. הבחירה ביציקות כתהליך עבודה כמעט בלעדי, מאפשרת להיפרד או להינתק שוב ושוב, דווקא על רקע ההיצמדות.

כותונת הפסים היא סימן זיהוי לייחודיות ומשום כך גם מטרה לחיציו של הגורל. לבישת מדים היא ניסיון להטעותו. אלא שזו טעות טרגית: במציאות הפוליטית הישראלית דווקא לבישת מדים מושכת אש. יחד עם זאת, המרת כותונת הפסים במדי צבא היא התחברות לדימוי של הגבר האחר, הנפרד. הפרידה מכילה בתוכה את המוות כמו במעשייה של האחים גרים. שני דימויים נוספים מחיי הצבא הם הדובון הצבאי שכמו איבד את הגוף לו היה שייך והוא תלוי מיותם, ושק השינה, שהיא המוות של כל יום.

בפסל המעיל התלוי עם הבטנה כלפי הצופה, נפרש סוד היחסים המורכבים שבין המדים לכותונת הפסים. כאן מתגלה הדבר הייחודי שיש לחייל בפנים, ושאותו יש להסתיר. זהו עושר

השמור לבעליו, ועליו להיות מוגן. ציור, עם החזיתיות המופגנת שלו, שש להציג ולחשוף את הפאר הפנימי הזה, ועל כן הוא נחשד.

ההפנמה של הגבר האחר, הזר, לובש המדים, מאפשרת אולי להיענות לחיזוריה של אקו, דרך חוש השמיעה (באחד הפסלים ידי אשה מכסות את עיני הגבר). בכל הדמויות היצוקות האוזניים תמיד גלויות, ועל רקע העיניים העצומות הן נדמות זקורות. הן אפיק התקשורת היחיד של הדמויות הללו, השקועות אל תוך עצמן. לא נראה שהן מקשיבות על מנת לנהל דיאלוג, אין בדעתן להשיב, וזה יכול לתמוך בהשערה שהן קשובות למוזיקה. בפורטרט החתוך שבו נוצרת מין חיה בעלת אוזן אחת מיציקת פניה של אחותו של גיל, מופיע כתם כהה על הצוואר, כזה האופייני למנגנים בכינור. עוד אוזן בודדת מופיעה על מקומו של הטבור באחד הפסלים, כאילו מדובר בפיתום מסוג חדש, כזה המקשיב מן הבטן וחפץ לקבל עירוי של מוזיקה הישר לתוך הגוף.

ב'סונטות אורפאוס' של רילקה המוקדשות למוזיקאי המיתולוגי, אשר כמעט הציל את אשתו אאורידיקה מן השאול באמצעות נגינתו, האוזן היא מעין חלל קדוש, בו צומח עץ גבוה ובו הנערה המתה פורשת את יצועה. אני נזכרת בתצוגה של גיל שחר במוזיאון ישראל, שם הוצבה גווייתו של עץ יבש ומתחתיו, לצידו, שק השינה היצוק המגולגל. העץ ושלושת השטיחים המפוספסים הם הפסלים היחידים המתייחסים לחלל, ומקרינים הילה כשל מקום קדוש. אורפאוס מתואר אצל רילקה כמי שמקים מקדשים באוזן הפנימית.

* * *

נורית דוד, קטלוג תערוכת גיל שחר במוזיאון להמברוק, דואיסבורג, גרמניה, 1998.