

"על הפנים" או "גן-עדן למיזנתרופים"

הרצאה בכנס 'יצירה בטיפול' 2003

כשכתבתי את תיאור ההרצאה שמופיע בעלון היה לי מושג קלוש בלבד על תוכנה. את דרכי כציירת התחלתי בתקופה שבה האמנות התביישה להראות, שבה התאוות של העין נדחקו מפני יצר החשיבה וההמצאה. הויזואלי הלך והתעצם בעבודותיי בהדרגה. משום כך הוא לא מופיע כתשוקה טבעית, אלא כמה שצריך להיאבק עליו, הוא זר ויש לעשות עמו היכרות. הוא זר שאני מאמצת. משום מה הורגלנו לחשוב שאנחנו חסרי נטיות טבעיות, שהכל בנו מתורבת, שאנחנו לא קיימים וצריכים להמציא את עצמנו, שאנחנו מה שנבחר להיות, שאנחנו "קנה-סוף חושב". חשבתי שארצה לדבר על הופעת הפנים בציורים שלי כביטוי לשינוי היחס שלי אל הויזואלי, והויזואלי מייצג מבחינתי את מה שחורג מגבולות המודעות העצמית, מה שמחוץ לשליטתנו, מה שבחוץ. הפנים שלנו פונים לאחריים, שייכים לאחריים, וככל שנחצה את הראש לשניים ונתאמץ להראות את מה שבפנים, בתוך הראש פנימה, הפנים יישארו שם, עיקשים, עירומים, חשופים לצפייה, נבלעים בעיניים.

ידעתי שארצה לדבר על יחסי נוף ופנים – נושא שמלווה אותי שנים רבות בעבודתי. במשך שנים רציתי להאמין שהפנים הם סוג של נוף, שהם גדלים ומתרחבים להביע את המורכבות של מה שנתפס ומה שנחשב, מאוחר יותר הסכמתי לראות את מה שהחיים הראו לי זה מכבר - שה'אני' תופס מקום מצומצם בעולם, שהוא כלוא בגוף ובפנים בעלי גבול ברור וחזות מסוימת, שאינם לגמרי בשליטתנו. הופעת הפנים המצומצמים והמסוימים בציורים שלי, שנזקקה לציור כמו-ריאליסטי, עדיין, לאחר קרוב ל-10 שנים, נראית לי נושא לא פתור ומאתגר. שני מקורות עיקריים דחקו בי ומשכו אותי לכתוב על הנושא - האחד מתחום הציור – מדובר בציורים של נופים אנתרופומורפיים משלהי הרנסנס שמעוררים בי עניין זה כמה שנים ויש לי אוסף קטן של רפרודוקציות כאלה. השני, מתחום הספרות - ספרה של אמילי ברונטה "אנקת גבהים" WUTHERING HEIGHTS.

כשהתיישבתי לכתוב ממש, ניסיתי להבין את מה שכתבתי בתקציר ולממש את מה שהוא מבטיח, ספק אם הצלחתי. בתקציר אני כותבת: "מבעד ל'אנקת גבהים'", כלומר זהו השער שלי, שער ההרצאה. הספר מתחיל למעשה בשערו של הבית הנקרא "אנקת-גבהים" כשלוקווד, המספר, מבקר לראשונה את היתקליף, גיבורה הידוע (לשמצה?) של אמילי ברונטה. בית שממוקם בשדות הבור של אזור יורקשייר בצפון אנגליה שלוקווד מכנה "גן-עדן למיזנתרופים". היתקליף (אדם ששמו הוא 'צוק אדמת-בור'), הוא אסופי שהובא לבית ארנשו. אופיו הסוער רווי התשוקה מוצא לו בת ברית, תאומת נפש בקתרין ארנשו. אהבתם הבלתי ממומשת, שכמו גולפה מהנוף הקודר, היא כוח פראי הממיט הרס בכל. קתרין בוחרת להינשא ללינטון, בן אצילים מן האחוזה השכנה, מה שהופך את היתקליף למפלצת שונאת אדם. נלי דין, המשרתת שמספרת את קורות המשפחה ללוקווד, משווה את היתקליף לאדמה חשופה של גבעות פחם ואת לינטון לעמק פורה ויפה.

עוד לפני הכניסה לספר, על הסף, מצאתי את הקדמתה של שרלוט ברונטה, אחותה של אמילי, שבה היא כותבת בין השאר: "'אנקת גבהים' נחצב בסדנת פרא, בכלים פשוטים, מחומרים ביתיים. הסתת מצא גוש גרניט באדמת בור מבודדת: בהביטו בו ראה כיצד משן-הסלע ניתן לגלף ראש, עז, כהה, חורש רע; צורה שעוצבה לפחות מיסוד אחד של גדולה – כוח. הוא גילף באיזמל גס ולא ממודל כי אם מחזיון הרהוריו. עם הזמן והעמל, שן הסלע

קיבלה צורת אדם. ושם הוא עומד כביר, כהה וזועם, חציו פסל וחציו סלע: כראשון, נורא ודמוי שד; כשני, כמעט יפה, כי צבעיו הם אפורים רכים ואזוב אדמות הבור מכסה עליו..."

ידעתי שאעשה שימוש ב'סדנת-הפרא' הממוקמת בבית. שלפראי הצומח מחומרים ביתיים יש כוח משיכה עבורי שאותו ארצה להבין, או נכון יותר, לקרב. ידעתי גם שהפראי עבורי קשור לציור פיגורטיבי (סדנת הפרא היא סדנת הציור) ולהופעת הפנים בציורים שלי משנת 1995 ואילך, במנוגד לציור בעל אוריינטציה מושגית, העשוי ממלים וסימנים, והוא אולי מין נוף של המחשבה, אשר אפיין את תחילת דרכי. ועוד, שאותה פראיות קשורה במשפחה ואולי במיזנתרופיות.

שרלוט ברונטה רואה את הרומן של אחותה כראש עז, כהה, חורש רע שסותת מגוש גרניט. בצורת ראייה כזאת, האופיינית לרומנטיקה, הטבע, על כוחותיו הבלתי נשלטים מובא כאלגוריה לנפש האדם. כוחות פנימיים, רגשות ותשוקות, נתפסים כמו אחר-כך בפסיכואנליזה, כזרים לאדם ממש כאיתני טבע עצומים וכבירים, וכמוהם הם מאיימים להרסו. הטבע הוא מיזנתרופי.

פניו של היתקליף מושווים לא מעט פעמים לתופעת טבע. אישתו, איזבלה, אותה נשא לאשה כנקמה באחיה, לינטון, שגנב את לב אהובתו, קתרין, מתארת אותו כך: "...הבטתי מעלה ובחנתי את תווי פניו בביטחון ובשלווה כאילו הפכו לאבן. מצחו, שבעבר חשבתיו לגברי כל-כך, ואשר עתה נראה לי שטני, היה מוצל בענן כבד; עיניו הקטלניות (במקור BASILISK – כשל זוחל אגדי הממית במבטו או בנשימתו) היו כבויות מחוסר שינה..." ועוד "...פיו נטף ריר כדי לקרוע אותך בשיניו; משום שהוא בן-אנוש רק למחצה..." או "...עיניו המטירו דמעות אל תוך הרמץ...חלונות הגיהנום המעוננים הבזיקו כלפיי לרגע..." במקום אחר הוא משווה לשימון צחיח של קוצים ודרדרים, וליצור זאבי.

ניתן אולי לחשוב על הסיפור כולו, כאילו הוא מתרחש בתוך פניו של היתקליף. הרומן מסתיים עם מותו ועם תיאור פני המת העזים שלו, על עיניו המסרבות להיעצם ועל חיכוך הנשטפים במטר החודר אל משכבו מבעד לחלון הפתוח. מאידך, פנים אלה, עשויות כולן מלים, סיפור בתוך סיפור – דבריה של איזבלה, אישתו של היתקליף ואחותו של לינטון, בתוך דבריה של המשרתת נלי דין בתוך דבריו של לוקווד, המספר.

גם בציורי הנופים האנתרופומורפיים משלהי הרנסנס הנוף הוא פנים, אלא שכאן, בקלאסיקה, נקודת המוצא היא אופטימית (ז'וס דה-מומפר), האדם הוא האלגוריה של הטבע שנוצר לצרכיו ולמידתו, הטבע הוא בית לו – החורש הוא שיער, בתים עם חלונות הם עיניים, מגדל הוא אף וגשר הוא פה. בני האדם פועלים ועמלים בעולם שמוכר להם ממש כמו פניהם. העולם הוא מסביר פנים ורווי במשמעות. הטבע מביט בעין טובה על מעשי האדם, הוא פילנתרופי. זהו עולם של טרם פיצול, הטבע הוא פנים, הנפש מצויה בכל, ופעילותו של האדם מביאה רווחה, לעצמו ולנוף. זהו עולם ללא פסיכולוגיה, האדם הוא עֶמֶל.

עמדה זו, לפיה האדם הוא עמל המלווה באמונה שבעבודה ניתן לברוא קיום, שהאני כולו תנועה, פעילות ומחשבה עמדה בבסיס סידרת הציורים הראשונה שלי, מתחילת שנות ה-80, שנקראה 'העבודות הסיניות'. בשלב המוקדם שלהן - דמויות זעירות, עמלניות, פזורות

בנוף, בהתאמה עמו, כנציגות האמונה בבנייה, בעבודה, במאמץ. הן עובדות בשירותה של תודעת האמן, והן אמורות להכין עבורו עולם כלבבו. הציורים האלה שנעשו בחומרים בלתי עמידים על שעונית פלסטיק שהיא חומר דוחה צבע, ולכן כל מריחה היא למעשה מחיקה, הם בעלי מראה חיצוני קלוש, הדימוי הוא דק, נטול משקל, זמני. הם עסוקים בהשתנות, בקיום בזמן, בפעילות של התודעה, וחלקם אף מכילים טקסטים. בזמנו תיארתי אותם כעשויים קומות תודעה. בטקסט המופיע בעבודה 'מי מרוצה וחי' אני מתארת את העיר "כהקרנה, כהסתבכות של כוח רצון".

בגלגול מאוחר יותר של העבודות האלה, מתחילות להופיע דמויות גדולות יותר, אוטופורטרטים גרוטסקיים, שנוטים לרמז על סטייה של האדם מן התואם הטבעי, על הסדק שהאדם יוצר ברצף הנוף. מסתננת מודעות הרסנית למראה החיצון. הפה, שמודגש בצחוק גדול, הוא מערה ריקה ועולה ספק ביכולתה של העבודה והחשיבה למלא את הגוף, לברוא גוף ופנימיות. הציורים האלה משרים אולי את הציור הפיגורטיבי המאוחר.

אך בעבודות התבליט מן המחצית השנייה של שנות ה-80, סדרת 'אבא', ישנה התחפרות כפולה ומכופלת במושגי, העולם מפורק ליחידות קטנות עוד יותר וחוש הראייה נתמך בהן בחוש המישוש. ציור כזה הוא מצד אחד קרוב לכתיבה – עשוי כולו אותיות וסימנים, אך מצד שני יש לו מעטה סידני זוהר שמחזיר אותו לעולם ויזואלי והוא גדול וכבד (המצע הוא דיקט) ובעל נוכחות גופנית מוצקה. בטקסט מסוף שנות ה-80 אני מדברת על העבודות האלה ככינותן גוף מחוץ לעצמי כתחליף, כפיצוי על העדר קיום. באמצעות שכבת הצבע קיוויתי לתת לעבודות האלה פנים. למעשה, עבורי, כל תבליט כזה נחשב למעין פנים גדולים, פניי שלי, המכילים עקבות של תהליכי חשיבה. פנים שעשויים מחומרי פנים.

אם בעבודות הסיניות העולם החיצון כולו היה תוצר של תנועה פנימית, תנועה שעקבותיה נרשמו על השעונית בצבע נוזלי שקוף, הרי שכאן מתחיל פיצול בין פנים לחוץ – הכיסוי הצבעוני הזוהר, העבה, אינו נוטל חלק במשמעות הנצברת בדימויים ובסימנים המודבקים, שמתחתיו, וצבעו נקבע באופן שרירותי. ('לבזבז 1' 1987) – המלה 'אבא' כתובה מימין בשרוך של אותיות 'אלף' וכף הרגל היא מבחינתי ייצוג או סימול של 'אבא', עקבה שלו. בכל הסדרה הזאת המשפחה היא מבנה אבסטרקטי. יותר משהיא נוף, היא אתר ארכיאולוגי שאת משמעותו יש לשחזר, או משחק בקופסה שכלליו שרירותיים.

('אחות' 1987) - בתבליט זה הפנים החסרים למעשה מעידים על כך שהכל פנים, או הכל ראש, הראש מכיל את הנוף כולו, אמנם נוף צחיח משהו, שהגלגולות הדקיקות כנימי דם לא ממש מרוות אותו, נוף שאין בו הרבה מה לראות, הסגירות של האני כלפי העולם החיצון דלדלה אותו.

ב"אנקת-גבהים" עולה בשלב מסוים האפשרות שאין התאמה בין הפנים לבין הפנימיות. נאמר על היתקליף: "הוא הסב, בדברו, מבט מוזר כלפיה, מבט של שנאה, אלא אם כן יש לו מערכת סוטה ביותר של שרירי פנים, אשר בשונה מבני אדם אחרים, אינה מפרשת את שפת נפשו".

הפער הכואב בין תהליכים המתרחשים בתודעה לבין המראה החיצון, הקליפה, הוא נושא שציור מוכשר להתמודד אתו. דרך ציור ניתן לחשוף את הרודנות של תרבות ההסתכלות

שלנו. אם התבליטים הם פנים גדולים וזוהרים הנושאים על פני שטחם את עקבותיהם של תהליכי חשיבה מורכבים, הם בבת אחת הפנים ומה שמאחוריהם, ובמובן זה הם מקום של שלימות ואחדות, הרי שלא אחת, תחת מבטם של אחרים, הפנים נחווים ככיסוי זר, כמסכה שבאה מרחוק ונדבקה אל ישותך, ועצם מודעותך לעובדה שאתה נקלט בתודעת האחר כבעל מסכה זאת, גורמת לך להפנים את אותה קליפה נוקשה וריקה, ואתה נותן לה למשול בך. ואולי נכון היה לומר 'בך', כי הנושא הזה הוא בעוכרן של נשים בעיקר.

הפער בין הויזואלי והמנטלי הוא נושא סיפורה הנפלא של מרי שלי "פרנקנשטיין" שקדם בכ-30 שנה לספרה של ברונטה – בסיפור הזה מנסה מדען לברוא אדם, מידע, מדעת, לחבר נתון לנתון ולהגיע לישות, מה שמצליח רק חלקית. המפלצת שהורתה במדע ובמחקר, אינו כשיר להתקבלות בחברת בני האדם. הוא לומד קרוא וכתוב בחריצות בתקווה שהשפה תוכל לפצות אותו על ויזואליה פגומה, שהשפה תיצור עבורו קונטקסט אנושי, מה שכמובן נכשל, אנשים נבהלים ממראהו.

המודרניזם היה מרד ברודנות של הנראה, שאיפה להישפט לפי הפנימיות, לפי המהות הפנימית. לא להיכנע לצווי יופי, לשכוח את המראה החיצון. ציורו של מאנה 'ברט מוריסו עם מניפה' מ-1872 יכול לשמש אמבולמה לתפיסת הפנים במודרניזם, המניפה היא סימבול של תנועה מנטלית (אפשר להיזכר בשורה "תת-הכרה נפתחת כמו מניפה" מתוך שיר של יונה וולך) וזו מחליפה את הפנים, מכסה עליהם. אותו גן-עדן של המודרניזם שבו הפנים נראה מבחין, שבו לתנועה הפנימית יש את המילה האחרונה, שבו אתה ממציא את פניך שלך, כותב את הפנים, עם השנים התגלה עבורי כסוג של אסקפיזם – בריחה מעוצמתו המצמיתה של הויזואלי, מסמכותה של הקליפה. עולם כזה, רך לעיצוב ונענה לאדם, לא תאם עוד את ניסיון החיים שלי.

בתבליט "דמות של חלב ודמות של יין" מ-1987, שמתאר נוף המכיל עיר ושדות וכרם ששרוך של טקסט עובר בשביליהם, אני משווה שני סוגי קיום – מלא, אדום, יין, וריק, לבן, חלב. המלא נחוה כפראי ואני מקשרת אותו שם לאהבת גברים ולציור – שני הכתמים בצבע יין בחלק העליון לקוחים מציורים היסטוריים של דלקרואה. החלב הוא הכתיבה, לובן הנייר, שדה הפעילות של התודעה. מרגרט הומנס שכותבת ביקורת פמיניסטית ברוח לאקאן על "אנקת-גבהים" טוענת שהפראי קשור דווקא לאם ושהאם מזוהה עם הטבע כמות שהוא, עם הליטרלי, וכדי שתיווצר שפה ופיגורציה עליה להיעלם, מות האם הוא זה שמכונן שפה ותרבות. עבודות התבליטים, בהן אני נוהגת לפי צווים מודרניסטיים, כפי שכבר ציינתי, נקראו 'אבא', ובהן ניסיתי להעמיד אבא מאותיות וסימנים, ניסיתי להמציא שפה חדשה שדרכה יכולה ילדה לדבר בשפת אבות. אבותי, ציירי המונוכרום המודרניסטים, הסתפקו במשטח צבע זוהר, בפני שטח בלבד, ואני, דווקא משום שבאתי בשם הילדה, הייתי חייבת למלא את פני השטח בדיבור ובמשמעות. מרגרט הומנס טוענת שקטרין ארנשו, כילדה שאיבדה את אימה, מעדיפה את הטבע, את הליטרלי, את האובייקט, את האם חסרת השם, לעומת המספר, לוקווד, שמעריך את הכתיבה יותר מאשר את הטבע, ותיאורי הטבע שלו הם תמיד פיגורטיביים. הסופרת אמילי ברונטה שאף היא איבדה את אימה בילדותה, חייבת, לדבריה, להפוך עצמה מילדה פראית דוגמת קטרין לגבר כותב דוגמת לוקווד. לגבי נשים, המשכיה העצומה אל הטבע, אל הליטרלי, מציבה איום להתבטאות בסדר הסימבולי. עבודות התבליטים חוסמות כל אפשרות כניסה לטבע כמות שהוא, כל מה שיש בהן הוא מתווך, מתורגם, מתומצת לכלל סימן.

מחד, זה תואם את הנחות היסוד האופטימיות של המודרניזם, החירות שהוא מבטיח, האפשרות לברוא את האדם ואת עולמו רעננים וחדשים מתוך לבני הבניין של השפה. מאידך, כמי שגדלה להורים שהיו ארכיטיפים מגדריים, במשפחה שבה האב נעלם והאם הייתה כוח טבע אילם ומציף, לא הייתה לי ברירה אלא להעמיד חומת סימנים צפופה שדרכה לא יסתנן שמץ מן הליטרלי, או הנראה.

אמי נכנסה לראשונה לעבודות בציור שנקרא 'אבא ואמא' מתוך הסדרה 'ללמוד כתיבה מעצים' שנעשה סמוך למותה. מבחינתי, הצד הימני, התבליט, הוא גוף הפרה הוורוד לבן של אמא (בילדותי אחותי ואני היינו מושחות את גופה העירום, דרך משחק, ב'ענוגה' ו'וולווטה' – משחות גוף שאחת מהן לבנה והאחרת ורודה). והצד השמאלי, ראשית הציור בשמן, העצים שמהם אני לומדת לכתוב (או אולי לצייר), הוא אבא. ברור שחל כאן היפוך, העצים, הטבע, מזוהים עם אבא ועם כתיבה, וגופה של אמא בנוי דווקא מסימנים וכמו כתוב בשורות מחברת. בתוכי, אמא ואבא מחליפים תפקידים ואני מתמרנת לסירוגין בשני התפקידים.

בשלב מסוים, ואני לא מוציאה מכלל אפשרות שבשל מות אמי בשנת 90, השפה המודרניסטית לא יכלה עוד לכסות את טווח ניסיון הקיום שלי, היא התגלתה כמוגבלת ועקרה, התפתח אצלי רצון להכיר באותו משהו קשה, זוויתי שמחוצה לי, מה שמסרב למישמוע, למשל פניה של אמי ופניי שלי. לא עוד להסתיר את הפנים באותיות, לא לעשות עוד BLOW UP של הפנים, כי אם לציירן בגודל המצומצם, הנכון, שלהן, ובתוויהן האידיוסינקרטיים, הפרטיים, פני המשפחה המכילים את הבושה שבהיות ממש כזה. הפנים שקשה לזהות עם המחשבות, הנפרדות מהמחשבות ומן התנועה המתמדת של התודעה, הקפואות, הקבועות, ובלתי ניתנות לשינוי, אלה שקיבלת אחת ולתמיד וכנגד רצונך. הפנים הגולמיות הפראיות, הנראות, אלה המפצלות אותך לפנים וחוזך ובסמכותן כי רבה אף מרוקנות את פנימיותך ('בואו בני האמנות' 1999). והפנים כאן הן משל לכל הנראה. והנראה מופיע בעבודתי תמיד כמה שניצל מעבודת ההרס החיובית של המודרניזם. הוא מופיע מתוך מודעות למסכים שבראשית הדרך האפילו עליו. אפשר לקרוא להם, למסכים האלה, סוליפיסיזם או נרקסיזם. והנראה תמיד בא לספר את סיפור הפיצול – קליפה ומחשבה.

('חלב או יין? לנטליה גינצבורג' 1995) אחד הציורים הראשונים מ-1995 שבו מופיעים פורטרטים של בני המשפחה. אם בתבליט 'דמות של חלב ודמות של יין' מיקמתי את עצמי בבירור בצד החלב, הצד של המודעות העצמית, הכתיבה, הריקות. הרי שכאן אני שוב לא יודעת, חלב? יין? כתיבה? ציור? אין ספק שהויזואלי צבר משקל, זאת תהיה העבודה האחרונה שיש בה טקסט. בקבוקי בית-המרקחת שמשחקים באור הם אולי משל לכלי הציור. המשפחה אינה נבנית מסימנים כבסדרת 'אבא' כי אם מצבע, ממראה, הדמויות כמו גולפו מן הסלע ואולי כאן מתחילה מעין סדרת 'אמא' בעבודה שלי.

דבריה של קתרין ב'אנקת-גבהים' המשווה את אהבתה להיתקליף לסלעים הנצחיים שמתחת - אין הרבה הנאה לראותם אך הם הכרחיים. והאמירה הידועה שלה: "אני היתקליף!" מבהירים שמדובר באהבה סימביוטית כאהבת אם. ('חלב או יין? במרעה' 1995) הציור הזה, אולי יותר מכל ציור אחר, מתאר את 'סדנת-הפרא', בה רוקח השוקל

נוזל שחור חשוד בבריאת המפלצות מימין, במעבדה שהיא ספק תרבות (ספרים) ספק טבע (סלעים וים).

אני רוצה להעמיד זה מול זה רישום מאמצע שנות ה-80 וציור מאמצע שנות ה-90 ('עברית נקייה 2', 'חלב או יין? דורית'). הרישום שקרוי "עברית נקייה" בנוי כתרגיל חשבון כתוב על דף שורות. אות אלף קטועה מופיעה כסוגריים בשני קצוותיו – להזכירך שהעולם כולו הוא בטווח 'אבא' – בטווח התודעה הרוקמת שפה. הדמות הכפולה היא פעמיים מאדאם סזאן לה הוצמדו פורטרטים עצמיים שלי, ושמלתה הפכה למעין נוף עשוי סלעים וגיאות. על ברכי הדמויות עובר אקוודוקט שכמו עשוי מחוט אדום, ממנו עשויות גם הדלתות הנטפלות לדימויים בסוגריים – באחד מהם רשומה כיתה ובאחר סינים עובדים בשדות אורז. כיתה ועבודה הם אמצעים לביות הטבע, לטיפול בחומרים רגשיים גולמיים. שתי כפות הרגליים הגדולות בעבודות של אותן שנים הן תמיד של אבא. הכפילות – 2 דמויות, 2 כפות רגליים, 2 זוגות סוגריים, שתי אותיות אלף – מבטיחה שלא מדובר בממשות, אלא בהיפתיזות משורטטות על נייר, חדורות מודעות עצמית, לא מוכשרות לקיום פיזי בעולם. הדם, או אולי היין, מובא אל הציור מרחוק באמצעות הדלתות והאקוודוקט וכפות רגלי אבא שנחתו בו מספירת חיים אחרת. הדמויות מרכזות מבט אל נקודה מולן, מחוץ לרישום ונראות כמו המומות, אולי לנוכח שיפעה כמו זו המופיעה בציור המאוחר, מ-1995, השיפעה של הממשי, של הנראה. הציור כאילו מוצף כולו בדם כמו פניה הסמוקות של הנערה. גם היא מישרה מבט אך לא כלפי משהו, המבט הוא מיצוי של תנועת חיים פנימית, גופנית, ריכוז הדם יוצר אותו. הנערה היא זאת שמביטים בה והיא מוקפת באטריבוטים של ראייה – מראה, נר וחריר הצצה. הלבוש הלבן הבתולי הזוהר הוא המשך והשלמה ואולי הסתרה של פריחת הגוף, הוא לא הלבן החיוור, החלבי, של הדף שדמו הוקז. ממשות מועצמת, עם פריחה מטורפת, כמו בציור, מברשת כמובן קמילה, והמוות, שהיה מחוץ לטווח הציורים המושגיים, הוא אחד מנושאי הציור הזה.

העולם של נערות מתבגרות ויוצרות מחזיר אותי תוך כתיבה אל האחיות ברונטה, שרלוט ואמילי ואן היצאות ונכנסות מן הנוף אל הספר ובחזרה אל הנוף ואל פני גיבוריהן המשורטטים מתוכו. בנות שהושיטו יד באומץ מן הממשי והלאה, אל הכתיבה. אני, לעומתן, מתוך העדר הגוף, מתוך קיום גופני שכולו מלים, בעולם אמנות שציור הוגלה ממנו, רציתי לגעת בנראה, להכיר בכוחו, וצמחה בי תאוה גדולה למלאכה האסורה הזאת, שדרכה, הרגשתי, ניתן לדבר על המוגבלות המעיקה שמשמעת מהיות אדם ואשה. והמיזנתרופי מצוי בהכרה הזאת. ('דיוקן עצמי כפול עם קוץ וכפתור' 1998, 'דיוקן עצמי עם קנה-סוף' 1997). וזוהי אולי חגיגת הציור הרוקדת על קיברה של האופטימיות המודרניסטית, אליה כיוונתי בתקציר. "קנה-סוף חושב" – החשיבה והגוף התפצלו, הגוף קשה כקרח, כולו אי-נוחות גופנית וחוסר תיאום, וקנה הסוף שליו בקיומו הצמחי האילם. המחשבה מסתחררת בין שניהם, בחלל שפופרת המדרגות הצרה, שהופך אותה לאובססיבית, מעיקה.

('בובה' 1997, 'חסידה' 1998) – בציורים האלה ישנה אולי התרסה או התקוממות כנגד הכלא של הפנים ושל הגוף, הנתפסים כגורל, כנקבעים מבחוץ. החללים – חדר-המדריגות והכיתה, ניצבים בנוקשותם, אדישים לטקסי החניכה המשוונים המתרחשים בהם. מכשירי המדידה הגאים העומדים זקופים על ארונות הויטרינה מביטים באדישות על הילדה שבורת הצוואר, נטולת הזרועות בעלת רגלי החסידה, שהיא מחוץ לכל מדע.

בשתי סדרות ציורים בשנים האחרונות השתמשתי בטכניקה שלא נזקקתי לה קודם והיא ציור באמצעות גריד. הגריד, או הרשת, מסייע להעתיק דימוי מצולם כשהצילום והבד מחולקים למשבצות באותן פרופורציות. בשיטה כזאת אין שימוש ברישום והדימוי מצטבר מהעתקה של כל ריבוע בנפרד. השיטה שימשה אותי לציורי נוף שבהם שתלתי קטעי נופים הלקוחים מרפרודוקציות של ציירי רנסנס בתוך צילומים של נופי ירושלים, וגם בציור פורטרטים עצמיים קטנים. התהליך מחייב פירוק של הפנים, העתקה של כל קטע בנפרד, תוך התעלמות מן השלם. השלם פורק וצורף. דחוסים ככל שיהיו, הפנים האלה משמרים את השברים ובכך מציגים עצמם כמשטח הטרוגני, כנוף. בתהליך הזה יש משום חזרה לעמדה מושגית שנוטעת עצמה בתוך ציור. ועבורי, זאת ככל הנראה, העמדה היחידה האפשרית, זאת שבין ציור לכתיבה.