

הרצאה עבור המכון הלאקאניאני קאמרה אובסקורה 2001

מילות הכותרת "הכלאות, מוטציות, שעתוקים וחזרות" נראו לי במשך השבועות הלא מעטים בהם התכוננתי להרצאה הקצרה הזאת, כמו חורים גזורים המסרבים להפוך לתכנים ממשיים בהקשר של העבודה שלי. ישנם דברים המבקשים להיאמר ואחרים המסרבים. המושגים האלה יופיעו במובלע לאורך דבריי ויתגלמו אולי במועקה שקשורה בריחוק מן המקור, מקור היצירה אם תרצו. היצירה באה ממישהו אחר, נטועה בתוך מישהו אחר, מישהו אחר הוא המוליך. כך אפתח בהתייחסות לאירוע אחר, כדי לפתוח אני חייבת להיתלות במשהו, אירוע דומה אולי לאירוע הנוכחי, לפחות בשל מעורבותה של רבקה ורשבסקי בשניהם. כוונתי לדיון שהתקיים ב'בצלאל' לפני מספר חודשים במאמרה של תמר גטר "הבופון דון סבסטיאן דה מורה (הערות על תפיסת האחר של בוריס מיכאילוב)" שהופיע בחוברת סטודיו מס' 116. במאמר, תמר גטר מעמתת את תפיסת האדם של הצלם הרוסי אותו היא קושרת עם ציות קונפורמי לתרבות החשיפה הרווחת, עם זו של ולסקז, דרך ציור הגמד ששמו נתן את הכותרת למאמר. דבריה של תמר גטר על ציורו של ולסקז מסכמים מבחינתי את מה שניתן לומר על גדול ציירי הסובייקט מאז ומעולם.

המאמר הזה הזכיר לי פתיחה של מאמר שיושבת מזה כמה שנים במחשב שלי, ומכוונת אל פרוייקט אישי די יומרני, שאולי ההרצאה הנוכחית תאיץ בי לממשו. והשורה הראשונה אומרת כך: "בקיץ 96 בביקור בפראדו במדריד, מקום שנוסעים אליו בראש ובראשונה כדי לראות 'ולסקזים' נכונה לי הפתעה, וכמו בעל-כורחי ולבושתי, גיליתי שם דווקא את הציור הפלמי וההולנדי המוקדם (הפרימיטיביים)". היומרה היתה לחזור למשימה שאני מרגישה שמוטלת עלי שוב ושוב: לנסות להסביר או לכתוב את ה'אפולוגטיקה' שלי על השינוי שחל בעבודתי בתחילת שנות ה-90, שאז התחלתי לצייר ציור פיגורטיבי בשמן על בד, לאחר כחמש עשרה שנות עבודה בחומרים לא קונבנציונליים ובשילוב של טקסטים בעבודות ויזואליות. השינוי היה קשור בצורך שלי להשיב את האדם אל תוך גבולות עורו, לא עוד העמדה האופטימית של התערבות חסרת תיחום של משפחת האדם בתוך חומר הציור האחדותי, סגנון אם תרצו. ההתערבות הזאת, הדמיון הזה, המדומה, בין בני האדם, המרצד בתודעת האמן, נתפס אצלי ככוזב.

מה שעוד יהיה משותף וסימטרי למאמר של תמר גטר ולדברים שלי הוא שגם אצלי יופיע צלם עכשווי, אחד שנוגס בבשרו, ומאחר שלרגע היינו ילדיה של אותה אם, גם בבשרי.

ולסקז הוא הצייר של האיש הגדול, אפילו הגמד גדול. אין מקום בציור לדברים אחרים. פעמים רבות הבגד כשלוחה של האדם תופח וגדל להכיל כמעט את כל הציור, שטח עצום יחסית להפגנת הוירטואוזיות של משיחות המכחול האבסטרקטיות שהן הייצוג של תודעת האמן. הבגד הגדול הוא התודעה והאדם טובע במודעות העצמית שלו. האדם נתפס כאן כמחולל של עצמו (ושוב, לא רק המלכים).

בפראדו גיליתי את האיש הקטן, נמשכתי בעבותות אל הדמויות הזעירות והאבודות המסתבכות בחוסר הפשר של החיים (או אולי בפשר שאינו ידוע להן), מועדות למיתות משונות, אצל הפיטר ברויגלים והיאן ברויגלים והירונימוס בוש. על דמויותיו של ולסקז ניתן להחיל את הפרשנות של אחד מחכמי היהדות לפסוק 'מותר האדם מן הבהמה אין' – "מותר האדם מן הבהמה שהוא יודע שהוא אפס ואין." מודעות עצמית כזאת אינה נחלתן של הדמויות בציור הפלמי. קשה לתאר ניגוד גדול יותר מזה שבין הבגד העשיר שהוא פנים וחוץ בבת אחת ובין יריעת האדמה המקומטת שעל פניה מנדנד כוח גדול בלתי ידוע את האנושות כולה.

בציור הפלמי האדם משחק תפקיד במחזה כתוב לפרטי פרטים, שהוא אינו מכיר בשלמותו, התמונה הכוללת נסתרת ממנו. בציורים האלה ראיתי אז כיצד הציור משוחרר מן התביעה המסרסת לעצמאות ומתגלה במלוא יפעתו ועוצמתו בהשתעבדותו מרצון לסיפור. הציור לוקח על עצמו לספר שוב ושוב את אשר בכתובים, מקורו אינו באפס-ואין של התודעה, כי אם ברשת המלים הצפופה הפרושה על המרחב כולו. מאסתי בסובייקט בעל התודעה העצמית העקרה המסתירה את ריבוא הופעותיהם של האובייקטים. ההסתרה, העיוורון של התודעה מגולמים בתבליטי המונוכרום שלי מן המחצית השנייה של שנות השמונים.

הדמויות של ולסקז מתקיימות באל-זמן המוגן על-ידי פנים הבית. המוות הוא מחוץ לבית, כמו גם מחוץ לטווח המחשבה. הוא תחומם של האובייקטים, הטבע הדומם. בשנה וחצי האחרונות אני מציירת נופים מעשה מרכבה: בתוך מרחבים המצויירים לפי צילומים של הרי ירושלים, אותם אני מכפילה, מהפכת, מארגנת מחדש, אני שותלת קטעי או גדמי נופים מציורי הרנסנס בעיקר (צפוני ודרומי). אני מקווה להרכיב מחלקי הגוויות האלה נוף אפשרי חדש. הדחף הראשוני הוא לצמצם את מקומו של האדם ולתת מקום לכוחות גדולים ממנו, לפרוש מרחבים שאינם בטווח הראייה או ההבנה שלו. קודם היה מקום בציורים רק לאותם דברים שהם בטווח ההבנה שלי, או נכון יותר דברים שההבנה שלי מייצרת, כל מה שהוא חיצוני צריך היה להתפרק לחלקים קטנים נוחים לעיכול (כמו בקוביזם למשל). בנופים אלה שעדיין יש ספק אם הם פנים או חוץ, נראה, על כל פנים, שבתוך הבטן ישנם גושים מונומנטליים קשים לעיכול.

הפנייה אל אמנות של אחרים קשורה בכך שהעולם, הרי ירושלים למשל, העולם לא פנה אלי, העולם לא תבע ממני דבר, הוא כמו נפער בחוסר משמעות, שפתי העולם נטולות שרירים, פרומות, לא מסוגלות להתהדק כדי להפיק משמעות.

צייר פלמי שנכשלתי לגלות באותו ביקור בפראדו, ואשר נעשה חשוב לי בעבודה על סדרת ציורי הנופים, הוא יואכים פטינר (איתמר לוי הוא שהפנה את תשומת לבי אליו, לאחר שראה חלק מן הציורים). פטינר קרוב ללבי משום שהנוף אצלו מחובר טלאים טלאים ונפרש לעומק כלומר לגובה הציור, ככל שנחוץ כדי לספר את הסיפור. הדמויות מתגוררות בנתיביו של הסיפור המצויר. בנוף שלי, עם התרוקנות ביתו של הקדוש ודווקא בגלל הקרבה למקור נראה שחוטי הסיפור הסתבכו ואיבדו את המרכז הנותן את

הפשר. האלמנטים השונים צנחו מטה, לכאן, מתוך שמים רחוקים של משמעות. ההיקף, המסגרת שנוספה משמשים שלד וגם מרחיקים מן הצופה. סבורים שדמות האם הגדולה בירידה למצרים של פטינר צוירה ביד אחרת, היא כמו מודבקת, והנוף השופע אינו מוטרד מקיומה, היא לא באמת הופכת להיות העיקרון המארגן של הטבע בציר.

בעבודות מוקדמות שלי מסדרת 'אבא' אסור היה להביט. אני חושבת שמה שגיליתי בביקור ההוא בפראדו ב-1996 היה שפע ההופעות של עולם האובייקטים המוגבלים בקווי מתאר. נצחון המוות הוא גם נצחון קווי המתאר. והתפרצות הציור אצלי בראשית שנות ה-90 קשורה בגעגועים עזים לאובייקט. מהו אותו דבר שאסור היה לראות?

כשניסיתי לעקוב אחר שרשי השינוי בהעדפות האמנותיות שלי נתקלתי באירוע הגדול של מות אמי ב-1990. מות אמא הוא חזרה גנרלית למותך שלך, ובאחת את תופסת שיש גבולות לזמן, וההתחככות בגבול הזמן, כמו העמידה על-פי תהום היא גם שיכרון, חדווה. אני שחייתי עד אז תחת מעטה הסיד, מוגנת, משום שלא הייתי קיימת, הייתי בכל ובשום מקום במיוחד, מתחת לשמלת אמא, שהיא אוהל ענק המאין את המרחב כולו, נשלפתי משם והוצבתי כך סתם באמצע רחוב ויצמן בשערי בית-החולים, זעירה מתחת לכיפת השמים התכולה, הרחוקה, נולדתי מחדש כאדם עם עור נפרד.

אמי נכנסה לעבודות שלי רק לאחר מותה, בסמוך למותה, דרך צילום משותף שלנו שהודבק בתוך עיגול. בטקסט המוסתר ברישום אני מתייחסת לצילום כמקום של סימביוזה שבו "הדברים נדחקים אל חיי שיתוף תחת עור אחד" וברישום דומה לו אני מתארת את הצילום (העגול) כבטן ההורה את הציור. הציור- אבא, הצילום – אמא.

לפני כחודשיים בביקור בגלריה סאצ'י בלונדון ראיתי לפתע בתדהמה את בית אמי תלוי על הקיר בסדרת צילומים גדולים וצפופים. מבחינתי, המקום שבשום פנים אסור היה ולא ניתן היה לראות וודאי שלא להראות, להציג, האקס-טריטוריאלי המוחלט. ג'ים לואיס במאמר ב'ארטפורום' טוען ש"אם הצילומים (של ריצ'ארד בילינגהאם) לא היו של הורי הצלם, היתה להם הרבה פחות משמעות, יתכן שלא היתה להם משמעות כלל." וכאן אומר שמבחינתי, בניגוד לתמר גטר, הבעיה ב'תרבות החשיפה הרווחת' היא שאינה חושפת דבר, לא ניתן לחשוף את הרווח. חשיפה אמיתית היא פגיעה וכואבת, היא מלווה בצורך להיפטר מסוד נורא, או להופכו ליופי. הצילומים נצמדים לשלל פרטי הפרטים הסובבים בתוך הבית כסחרחרה הנוקבת חור בתוך הזמן. בסרט שעשה האמן הוא קורא לבית 'פיש-טאנק', אקוואריום, ובראיון הוא אומר: "מעולם לא רציתי לעשות סרט דוקומנטארי, זהו עולם אחר." בבית הזה, מיכל הדגים, בית החתול המעופף, אין לאובייקטים רגע מנוחה, השינויים המתמידים אינם מרשים שום שינוי. המוות נמצא בכל, אך מרוב תנועה הוא אינו מסוגל לרשום את קו-המתאר שלו.

מבית כזה יוצאים ללא צרור (כזה המופיע בציורי פטינר). אני מתפתה לחשוב על ציורי הנופים שלי כנופים סביב בית בילינגהאם (או לחילופין – בית אמי). שוק הפסיעה החוצה, היציאה מן הבית הזה, אני עדיין תחת רושמו. אבל עצים, סלעים, מתבלטים

לפתע אל מולי בקיומם הנפילי, הנפרד ההופך אותי לגמדה ולנטועה במקום כבובת חרסינה. אבל מצפות לי ההרפתקאות הרשומות מראש בדברי ימי בובות החרסינה.