

הפצע ליד דגנית

נורית דוד

בראיון ל"עולם האשה" ב-1993 אומרת דגנית ברסט: "הציור שלי אף פעם לא היה אקספרסיבי, ניסיתי לעשות ציור שלא מעמיד את ה'אני' במרכז, אלא משקיף החוצה - לעולם, לטבע. העולם דרך מכשירים תרבותיים. אני תופסת את זה כמו ניסיון, במובן הכי מילולי, לצייר תמונת עולם. ואני, זה לא העולם, אני רק מישהו שמביט."

מן הדברים עולה תמונת עולם פשוטה להפליא - ישנו עולם, טבע, שם בחוק, וישנו 'אני' זעיר, שמשקיף עליו. כבדרך אגב נאמר שהוא לא סתם משקיף, אלא דרך מכשירים תרבותיים. או שה'אני' הזעיר הזה הוא מספיק גדול כדי לפתח מכשירים תרבותיים, או שהוא נשאר זעיר, והתרבות שיצרו 'אני' אחרים, יומרניים יותר, נוחתת עליו ממש כמו כוח טבע נוסף. כשאני מתבוננת בציורים בקטלוג התערוכה של דגנית במוזיאון ישראל ב-1989, ברור לי שהיא מודעת היטב לכך שהמכשירים התרבותיים שינו את תמונת העולם. לא ברור לי ממה היא מוקסמת יותר - מן הטבע או מן המכשירים התרבותיים (נראה שעבורה התרבות בכלל והמדע בפרט גם הם סוג של נשגב). ובכן, ישנה תרבות, אבל אין 'אני'. אליבא דדגנית, התודעה מופנית החוצה, ומה שמייחד אותה אינו האפשרות להביט בעצמה. ברור לי שהצורך של דגנית להוציא מן המשחק את פרש ה'אני' בא על רקע הפיכתו לנושא הכמעט בלעדי במודרניזם. קורי ה'אני' סבבו וסיבכו את העולם ואת כל רהיטיו ללא אפשרות להיחלץ. כל ניסיון היחלצות סוגר לולאה נוספת. כותב ז'אן-פול סארטר: "בתוך תוכו של החומר - אותה אינסופיות נטולת צורה - דומה שיושב צורך עמוק להתהפך אחורה על עצמו כדי לדעת את עצמו. על מנת לשפוך אור על אותה אינסופיות עמומה, נראה שהחומר מייצר אותם רסיסי אש, אותם קרעי מחשבה, הקרויים אדם"¹. האם יש תאור טוב מזה לעשרות ציורי המתרחצים של דגנית, בהם החומר נלכד שוב ושוב בצורת גופו של אדם?

המודרניזם העלה שני סוגי 'אני' שונים ואפילו סותרים, החולקים גוף אחד, בסוג קיום מרצד הדומה לאשליה אופטית, מעין זו הקיימת ב"עיגול ליד וירג'יניה" (רפר' מס. 1) - או שאתה רואה את השמש הלבנה (או הלבנה במילואה) או שאתה רואה את שני הסהרונים השחורים. האני האחד הוא ה'אני' של הפסיכולוגיה הבנוי כמיכל, ומופרד מכל דבר אחר דרך גבולות הגוף. וראו, הפלא ופלא, דווקא 'אני' סגור זה מכיל את הלא-מודע' - יסוד בתוך ה'אני' שהוא 'אחר' (לטענת יונג, חלקו הגדול של אותו אוצר פנימי חבוי, משותף לכל). במקרה זה המושג 'מודעות' מתקשר לאפשרות להכיר את התכנים הנסתרים שבלא-מודע.

ה'אני' השני, שאולי ניתן לקרוא לו 'הפילוסופי' הוא המנגנון השוללני של התודעה העצמית, המביטה פנימה ורואה הכפלה עצמית אינסופית המייצרת ריק, כדברי סארטר: "הוא רואה את העולם דרך מין אדן-חלון ואז שוב, תודעתו הרפלקסיבית חושבת שהיא יכולה לראות את התודעה המשתקפת העושה את פעולת הראיה. וכך (אולי כמו דגנית) על-ידי מציאת מקלט בתוך התודעה הרפלקסיבית... אנחנו מצליחים לומר שאין זה אנחנו הרואים את העולם מרצד שם בחוק"². שלא כ'אני' הפסיכולוגי, ה'אני' הרפלקסיבי מכיר את עצמו לפני ולפנים, אלא שאין מה להכיר, הפנים והחוק טרפו זה את זה, ולא נודע כי בא אל קרבם. אם ה'אני' הראשון מיוצג על-ידי מיכל הרי שהתודעה העצמית יכולה להיות מיוצגת על-ידי

¹ J.P.Sartre, Mallarme or the Poet of Nothingness עמ' 136

מניפה, כבציורו של מאנה (חברו של מלרמה, עליו נסב ספרו של סארטר, ממנו ציטטתי, ואשר כתב לפחות שלושה שירים על מניפות) 'ברט מוריסו עם מניפה' בו מונחת מניפה על מקומם של הפנים (רפר' מס.2). טקסט שכתבתי בתוך ציור שלי משנת 84, מביא לידי אבסורד את נקודת מבטו של מלרמה כפי שמתארה סארטר, הוא מסתיים במלים אלה: "עוד נשאר לדון: אם הפגיעה נותנת לאדם מושג מן העולם, או יש מין איש-ביניים שנפגע בשבילו, והוא עצמו ממשיך להיות הווה ומתבטל. ממבוכה, משקיפות, הוא לובש פגיעות, אהבה, העדפה, רצון, ובעצם, שווה נפש, ניצב מאחור, המכונאי של עצמו ושל המקרים." "מכונאי שווה-נפש' נראה לי כינוי מתאים לפרסונה שדגנית העמידה באמנותה, במשך כעשרים וחמש שנות עבודה, ואל 'איש-הביניים' עוד אחזור.

*

ב - 1997 על רקע משבר אהבה, שדגנית מעידה שהיה החוויה הרגשית החזקה בחייה, היא פונה אל ארכיון הצילומים הפרטי שלה (אל העבר), הכולל חומרים אישיים ואמנותיים, ויוצרת צילומים המורכבים ממספר נגטיבים המוקרנים זה על גבי זה. בתהליך העבודה היא מציבה לעצמה כמה דיברות תוצרת בית: 1. כל עבודה תכיל פריימים השייכים לסרט אחד, כלומר כאלה שיש ביניהם קירבת זמן. 2. כל עבודה תכיל לכל היותר שש שכבות. 3. הנגטיבים שצולמו בשחור-לבן יודפסו במכונת הגדלה צבעונית, כשכל פריים מקבל גוון שונה, ובדומה לדפוס, הגוונים יופיעו זה על גבי זה בשכבות שקופות. תוך כדי עבודה נתקלה דגנית בשורות הבאות, העוסקות במונח "עיבוי" מתוך הרצאתו של פרויד 'עבודת החלום'³: "אם תיטלו את חלומותיכם שלכם, תיזכרו בלי קושי בעיבויים של אנשים שונים לכדי אדם אחד. אדם - כלאיים שכזה פניו, למשל, לפני ראובן, אך הוא לבוש כשמעון, עוסק בדבר שהוא זכור לנו מלוי, ומלבד אלה אנו יודעים, שהוא יהודה. יצירת כלאיים זו מבליטה, כמובן, במיוחד משהו משותף לכל ארבעת האנשים הללו. כשם שאפשר ליצור יצירת-כלאיים מבני אדם, כך אפשר ליצור אותה מחפצים או ממקומות - אם רק מתקיים בהם התנאי, שיש לחפצים ולמקומות השונים משהו שהחלום החבוי מדגישו. משל למה הדבר דומה? להתהוות מושג חדש ומרופרף, שהצד המשותף הזה הוא גלעינו. מתוך חפיפתם של החלקים השונים, המעובים זה בזה, נוצרת בדרך-כלל תמונה לא-חדה, מטושטשת - בדומה לתמונה הנוצרת בשעה שאתה קולט תצלומים אחדים על גבי לוחית אחת." באצטלה של היקש לוגי (אם החלום דומה לתצלומים אחדים שאתה קולט על גבי לוחית אחת, הרי שתצלומים המוקרנים זה על גבי זה הם חלום) נטבלו הצילומים בשם 'חלומות', ומלאכת פרשנותם, או בלשונו של פרויד, גילוי תוכנם החבוי (מסיבות שאולי יובנו בהמשך), הוטלה עלי.

בשיחה, דגנית מסבירה שכוונתה הראשונית הייתה להקרין פריימים רבים על אותו נייר, עד שישחיר, כך שיווצר 'מיכל אור משחיר' (המכיל את העבר), אלא שבהמשך החליטה "להציל" את הדימויים, והגבילה את עצמה, כאמור, למספר מצומצם של שכבות. עוד היא אומרת שמבחינתה הציור הוא גבר והצילום - אישה (היא מתארת את המצלמה כנחדרת על-ידי האור). וגם שלכל אורך דרכה לא חשבה שתפקידה להמציא, כי אם למצוא, כמו ג'והן קייג' היא רואה את תפקידה כאמנית "To imitate Nature in her way of operation" כשבכך נשמרת זיקה לפרוייקט החיקוי המסורתי של האמנות, אך בהיסט. עוד היא מדגישה שוב ושוב את חשיבותה של הפרוצדורה, שהיא אולי פן אחר של העדר 'אני', אלא שכידוע לא האל מכתוב כאן את הכללים, ואולי הצורך בהם הוא שארית כמיהה להישען עליו. אף שהיא נצמדת לפרוצדורה ומכחישה מהות פנימית, היא מצפה, לדבריה, שמישהו יכתוב על הרגש. התקווה שלה היא להיות צמודה לכללים, למסגרת, ושהתוכן, הלב, יצוף ויעלה מעצמו.

² שם. עמ' 107

ארכיון הצילומים הוא בנמצא, ובתהליך ההדפסה, הדימויים נושרים על הנייר, הקולט אותם בסבילות. אך עבודה קלה אינה הדרך של דגנית. היא מדברת על עמדה פסיבית, אך זו (אולי כעבודת נשים מימים ימימה) חייבת להיות כרוכה בעמל מפרך. וכך התאמת הדימויים המסתירים או משקפים זה את זה כרוכה בתזוזות ובמחיקות לרוב, עד לכיול הסופי העדין. היסודיות שלה מביאה אותה להכנת הדפסות בגדלים שונים, ומאחר שלתוצר הסופי אין נגיב, הדפסה חוזרת מחייבת תרשימים ומפות מדויקים המתארים את יחסי הפריימים זה לזה.

בחלק מן הצילומים יש דימוי מרכזי, ואחרים, אלה הממצים את השיטה עד הסוף נראים ככאוס מוחלט - דיוקנאות, אברי גוף, חפצים ועבודות אמנות נכרכים זה בזה ללא כל סדר נראה לעין. ברוב הגדול של הצילומים מופיעות דמויות נשים, אני מתפתה לומר 'בנות' כי בפורטרטים וגם בדימויי הגוף יש משהו נערי, צעיר. מדובר באמנית עצמה, בידידותיה או בבנות זוג אינטימיות שלה מן העבר. הדבר הראשון שבא אלי הוא תחושה של שמחת בנות שלימה, אושר שלם של נעורים בפנים המופנות זו אל זו. האושר עושה אותן דומות כולן, משתקפות אחת בעיני השנייה, ללא מודעות. 'אני' היא ה'אחרת'.

לפי פרויד, בחלום - "יסוד גלוי מקביל בבת אחת לכמה יסודות חבויים, ולהפך, יסוד חבוי אחד עשוי להשתתף בכמה יסודות גלויים"⁴ בדומה לכך, מספר דמויות בצילומים מתלכדות לדמות אחת, ובאחרים דמות אחת מתפצלת למספר דמויות. במקום אחר הוא טוען "החלום הוא אנוכי בהחלט, והאדם המשחק בתפקיד הראשי בתמונותיו, לעולם יש לזהותו כבעל החלום עצמו".⁵ במובן זה, אין תפקידים קבועים - חברתה של דגנית שנטשה אותה, הפוגעת, היא זו ששרועה באלכסון בתנוחה חסרת אונים, בזרועות פרושות כצלוב, לאורכה של מיטת בית מלון, מגלמת את הסבל (חלום מס. 8). דמותה מוקרנת מספר פעמים, מפריימים שונים מעט, זה על גבי זה, אולי במין היפוך למסורת הנוצרית (גם הצליבה מהופכת בצילום), כפי שהיא מופיעה, למשל, בציורו של רוג'יר ואן-דר-ויידן "ההורדה מן הצלב" (רפר' מס. 3). שם, מקיפות את הצלוב ארבע נשים, כאן, הסבל מן השוליים, של הנשים, הובא אל המרכז, אבל דרך ההקרנה החוזרת, המרכז הזה משוטח ונעשה חסר גוף, ככל שמקרינים יותר, כך הדמות חסרה יותר, על מקומה ניבעה חור. כל ארבע הנשים בציורו של ואן-דר-ויידן (שהן, ככל הנראה, גילומים שונים של מהות אחת) שמן מרים - מרים הבתולה, אם ישו, מרים המגדלית, מרים קלאופס, בת לווייתה ומרים שלומית, שלאחר הלידה גילתה ספק בבתוליה של מרים האם, וברצותה לבדוק במו ידיה, אצבעותיה נשרפו ונשרו, וכך הגיעה לאמונה.

מספר צילומי עירום נשי לא בשל (חלומות מס. 32, 32b) נוגעים במפורש ברפרטואר של הברית החדשה, כשהאצבע המורה של אחת הדמויות מכוונת אל סימן דמוי פצע, כאצבעו של תומא המפקפק. הפצע צבעו לבן חיזור והוא מרחף על פני הדמויות השזורות זו בזו וחורג מגבולות הגוף. מוטל ספק בפצע וישנו סירוב לשייך אותו לגוף. הצלוב ותומא המפקפק נכרכו כאן זה בזה, גידול דמוי כנף הנובע מאחת הכתפיים

³ פרויד, 'מבוא לפסיכואנליזה', עמ' 114
⁴ פרויד, 'מבוא לפסיכואנליזה', עמ' 115
⁵ פרויד, 'מעבר לעקרון העונג', עמ' 176

מרמז לדמות נוספת, של מלאך, אולי זה המסייע בנשיאת סמלי הפסיון, כבציורו של מורטו (רפר' מס 4 - מורטו, הצלוב עם כלי הפסיון, מאה 16).

בתוך התום, הרוך, העדינות והרעננות (כך מוגדר הבתולי במילון אבן-שושן) של דמויות הנשים בצילומים, ישנה אחת יוצאת דופן, וזאת הדמות שלי המופיעה שלוש פעמים באחד מהם (חלום מס. 18). היחידה הלבושה בשמלה ואשר רואים שיד הזמן הייתה בה. השמלה צנועה, רכוסה בכפתורים בצפיפות. אחד הכפתורים מתמזג עם גלגל העין, אפשר לכפתר את העין, לראות ולא לראות, לראות פנימה והחוצה, זאת אישה שיכולה לשלוף את העין באופן ידני, בפעולה מודעת. אם ניתן ליחס לה בתוליות הרי שזה במשמעות 'הבתולה הזקנה' או 'הרווקה הזקנה', Spinster באנגלית. To spin משמעו גם לטוות וגם לגלגל סיפור, עיסוקים הכרוכים במושג הזמן, ואכן שיעון היד שלי הוא המקום המואר ביותר בצילום. רוב רובו של הצילום מכוסה בדגם הצמחייה של השמלה - עלים ופרחים משתרגים, ובזה הוא מזכיר את צילום הוריה המנוחים של האמנית (ובעלה לשעבר), שעלוה צפופה מכרסמת את פניהם וכמו חושפת את גולגולתיהם (חלום מס. 17). עץ הדעת שעשה את האדם מודע לערומו, הוריש לו גם את מושג הזמן ועמו את ידיעת המוות. אחת הכפילות מחזיקה בשתי כוסות בצמוד לחזה, מעין מטונימיות של שדיים. באלכימיה המושג 'חלב בתולות' מתייחס לכוח החיים של הלא מודע⁶. עלי הוטל, אם כן, לגלגל את הסיפור, להוציאו לאור מחשכת הלא-מודע. בצילום "מרחפות" גם שתי צלחות, והמילון אבן-שושן מצאתי ש'צלחת' היא גם כיס, כמו בביטוי, 'לא טמן ידו בצלחת', ואני שטומנת את ידי בצלחת, אמורה לעסוק במה שהוסתר.

באותו צילום צפים פרטים לא ברורים של ציור שלי משנת 91 שנקרא "הלבנה והשחורה". בציור מודבק צילום של ילדה ישנה בתוך עיגול, ועל רקע שחור, שמים או ים, מופיעים דימויים של ירח מלא ושל סהר, העשויים מצילומים של רוקח ובית-מרקחת (רפר' מס. 5). בטקסט הכתוב בציור, מדובר על ירח לבן וירח שחור (לבנה שחורה) וגם על הבנה ואי-הבנה המחליפות זו או זו. ירחים שחורים, כפי שכבר הוזכר, מופיעים בעבודה המזוהה יותר מכל עם דגנית ברסט 'העיגול ליד וירג'יניה' (רפר' מס. 1), שניתן להבינה גם כ'עיגול ליד הבתולה'.

אני מנסה לומר שלצד (או צמודה אל גבו) של ה'מכונאי שווה-הנפש', או 'החוקר', שהוא התוכן הגלוי בעבודתה של דגנית ברסט, חבויה דמות נוספת, שב'חלומות' צפה אל פני השטח, והיא ה'בתולה'. ואולי מתרחשת דרמה נסתרת או מתחולל מאבק סמוי בין 'החוקר' הפעיל, הצייר, החפץ להדליק את האור ובין 'הבתולה' הישנה המתעטפת בחשכה. בציור 'השחיין' מ-1989 הדמות מפנה לעבר הסירה (סמל מובהק לאבר מין נשי) שדופנה עשוי עיגולים שחורים, משוט העשוי עיגולי אור (רפר' מס 6). טכניקת הצילום היא תחבולה של 'הבתולה' להתמודדות עם 'החוקר' - בתהליך ההדפסה, שהוא בלעדי בעבודות אלה, ככל שמאירים יותר כך נעשה חשוך יותר.

בסדרת ה'חלומות' החוקר מיוצג בצורה המובהקת ביותר בצילום בו מופיעה מספר פעמים דמותו של בעלה לשעבר של האמנית (חלום מס. 1). בתמונה גבר שניצב בקצה הפריים מביט בדמותו שלו הממוקמת במרכז, ועשויה כמה כפילים מוקרנים זה על זה. כפות ידיו, שנורת חשמל מתגלגלת ביניהן, מושטות קדימה וחודרות לגופה הכהה, העשוי שכבות אחדות, של הדמות השניה, המטושטשת, כך שהנורה נמצאת על מקומו של הלב. בן דמותו זה של תומאס אלווה אדיסון המביט בריכוז חקרני אל נורת החשמל, מוצא אותה חבויה וכבויה בחשכת הגוף, וידיו שלו, האוחזות בה, כמו נכרתו. הניסיון להביט בנורה, לחקור אובייקט, נכשל, ה'אני' האפיל את התמונה. אך דווקא בחשכה כפות הידיים הפרושות, העדינות כידי

⁶ יונג, 'פסיכולוגיה ואלכימיה', עמ' 409

האמנית, הצמיחו לנורה כנפיים. על הקיר מאחורי הדמויות תלויה עבודה מוקדמת של דגנית "פיתולי הירדן" (רפר' מס 7) שבה היא בנתה מעץ את מסלולו של נהר הירדן. קשה שלא לחשוב על סצינת הטבילה של ישוע בידי יוחנן המטביל האומר לפרושים ולצדוקים "... והוא ייטבל אתכם ברוח הקודש ובאש" ולאחר הטבילה, ישוע רואה "את רוח אלוהים יורדת כיונה ונחה עליו"⁷. הדמות המרכזית, כמו דמויות אחרות בצילומים, בנויה כמניפה - מספר הדפסות של אותה דמות זו על גבי זו, כשכל דמות חורגת במקצת משום שנלקחה מפריים אחר, ובמובן זה היא קשורה למודעות עצמית. בו זמנית ההדפסה החוזרת מכה את הדמות והיא קשורה לכוונה המקורית של האמנית ליצור "מיכל אור משחיר" שמתקשר ל'לא מודע'. העין הקיקלופית המישירה מבט אל הצופה, ניצתת במצחה של הדמות הכהה לסימו של תהליך רצוף מטמורפוזות שראשיתו במבט החקרני התמים.

עין בודדת מופיעה גם בצילום שבו הדימוי המרכזי הוא פניהן של האמנית וחברתה לשעבר, הפונות זו אל זו, מחייכות באושר וכמו נבלעות אחת בשנייה (חלום מס. 10). מרכז התמונה מלא בשערותיהן המעורבבות אלה באלה. בשל ההדפסות החוזרות, הפנים מושחתים ועל מקום אפה של דגנית מופיע שקע בצורת קפל בד. תחושת האושר לא נפגמת בשל כך, וכמו שקורה בחלומות, הדימויים נפתחים אל משמעויות לא צפויות. כך למשל, פרויד טוען ש"כאן חסר משהו" (האף במקרה שלפנינו) "מתאר את הסימן העיקרי של הגניטאלה הנשית"⁸. במנוגד לתמונת האושר, העין הפקוחה בפינה הימנית-העליונה של הצילום, מופנית אל הצופה בבעתה. זאת עין שהתעוררה, שפתאום רואה דבר-מה, אולי את האפשרות להיות נצפית, מה שגורם לה להיות מודעת לעצמה (הפינה הימנית-העליונה חוזרת ומתפקדת כמקומה של המודעות בצילומים נוספים, כפי שנראה בהמשך). ההתרחקות מן ההווה יוצרת מודעות לממד הזמן, וזה יכול להסביר את שלושת הקמטים העמוקים החוצים את המצח, ואשר נוצרו אף הם מקפלי בד. אני סבורה שדימוי 'הבתולה' קשור בחיפוש אחר נעורים נצחיים, ואפשר שהם המשאלה המובעת ב'חלומות'. פרויד כותב: "בולט ביותר יחס החלום אל הקטגוריה של ניגוד וסתירה. החלום פשוט מתעלם מכך. נראה שה'לא' אינו קיים בשביל החלום. חיבה מיוחדת נודעת ממנו לאחד ניגודים באחדות אחת..."⁹. הוא מאזכר מלים אלה בפתח חיבורו "על משמעותן האיפכית של מלים קמאיות" בו הוא עוסק במאמר מתחום הבלשנות המצביע על תופעה שכיחה בלשונות העתיקות, לסמן משמעות והיפוכה באותה מילה, ומשווה נטייה זו לפועלו של החלום. משום כך אין זה מפליא שצילומים אלה שבהם הכל חודר בכל, שהחדירה היא העיקרון החזותי שלהם, מכוונים דווקא למושג ה'בתולין'.

בצילום עליו כתבתי זה עתה, חוצה כתפיה של גופיה את לחי בת הזוג המחייכת. אותה גופיה מופיעה בשלמותה ומוארת באליפסת אור (עוד צלחת) בצילום נוסף (חלום מס. 9), ומדגישה את העדרם של סימני מין משניים. מונחים על הצלחת, אך נדמים כתלויים מן הכתפייה - זוג דובדבנים. במילון וובסטר אחד הפרושים ל - cherry (דובדבן) הוא בתולין. דמות האשה-נערה, לובשת גופיה, נושקת לגבר שדמותו מופיעה פעמיים בזה אחר זה ומתגלגלת לדמות בעלת זהות מינית לא ברורה הנושקת לבסוף לילד מרכיב משקפיים המביט אל המצלמה. המבנה של הצילום מזכיר את המשחק 'טלפון שבור', שם תערוכתה של דגנית ברסט בגלריה ג'ולי מ. ב. - 1997, כשהנשיקות יכולות להיות מובנות כלחישות באוזניים. ישנה קשת של דמויות שכמו מוסרות דבר-מה זו לזו, אך מרכז הצילום הוא משענת כסא דמוית צלב, בה משתקף בעיוות חיוכו של הגבר. הגבר הוא איש הביניים שבאמצעותו הבתולה מרחיקה מעצמה את הצלב, אך הילד מרכיב המשקפיים, המופיע בשני קצוות הקשת, והמביט אל הצופה, הוא ניצן של מודעות חדשה. סמוך לילד, בפינת הצילום, עומד עציץ שעליו דמויי לב. משקפי הראייה של הילד, שדמות נוספת שלו בפינה הימנית

⁷ מתי ג'

⁸ פרויד, 'פשר החלומות' עמ' 305

⁹ שם. עמ' 292

עליונה חולשת על התמונה כולה, עומדים בניגוד לשכבות משקפי השמש השונים שהבתולה עוטה על עצמה בצילומים אחרים. משקפי השמש משולים לשכבות הצבע המכסות את הצילומים ומסכות אותם. הבתולה היא זו המסרבת לראות ולהראות, אך בצילום הזה, הנראה לי מרכזי בסדרה, אליפסת האור מכוונת אליה, היא מוכנה להאיר את המיכל המשחיר, ואולי את דבר קיומו היא לוחשת באזנו של הגבר ובזה מביאה אותו לצחוק.

דמות הילד, בה מתקיים חיבור בין העין והלב, מחזירה אותי אל הקצה האחר של קשת הגילים, אל הבתולה הזקנה, מספרת הסיפור. בצילום בו מופיעה הדמות שלי (חלום מס. 18) ואשר בו דנתי בתחילת המאמר, לא התייחסתי לדימוי בולט בפינה הימנית העליונה - של וינטלטור, הלא הוא המניפה החשמלית, שמהווה מעין פיצוי לראש הכרות על-ידי המסגרת של הדמות השמאלית. ואני חזרת ומביאה קטע מתוך טקסט המופיע בעבודה שלי מ - 84 (יונג מצוטט כמי שאמר שלעתים על מנת לעשות אנליזה יש לעשות גם אנליזה של השכן - Dream Analysis עמ' 135, מה גם כשהשכנה מופיעה בחלום): "...יגידו ש 'הרי המלים הן רק אמצעי לומר זאת, שמה שישנו מוצק ואטום, שהמלים הותאמו לתחושות, לעובדות, וגם אם לא נבחרות המדויקות ביותר עדיין קיימת ועומדת האמת'. ומי שלא ראה? ומי שלא חש? ומי שלמד על העולם מן השפה? עוד נשאר לדון: אם הפגיעה נותנת לאדם מושג מן העולם או יש מין איש ביניים שנפגע בשבילו..." עבור הפסיכואנליזה הפגיעה היא האמת, והאמת הזאת חבויה בתוך מיכל שחור בתוככי הגוף.

דגנית מעידה שהצילומים נעשו על רקע הפגיעה, אבל בעבודה היא עדיין נצמדת לפרוצדורה. היא מצפה מן הפרוצדורה ליצור תנאי התייחסות לפגיעה. לא ניתן לגשת ישירות לפגיעה. נחוץ מעין טקס של הקפה במעגל, סביב הפצע. אך עבור האדם המודרני, ממשותו של הפצע מוטלת בספק כל עוד לא מצא ביטוי בשפה, שכן כדברי מלרמה "לא נותרה עוד מציאות, היא נגזזה לכדי כתיבה"¹⁰, או כדברי סארטר בתחילת הספר: עם הידיעה על מות האלוהים "הטבע נעשה לא יותר מאשר ריקוד אינסופי של חלקיקי אבק"¹¹. השפה כמו הוונטילטור סובבת במעגל שלה סביב מרכז מרצד שזהותו בלתי ברורה. ההתכוונות של דגנית להעמיד צילומים שהם מיכלים, איפשרה דרך ניתוח פסיכואנליטי להתוודע אל ה'בתולה' המסתירה עצמה בחשכה. אך אצל מלרמה הבתולה היא זו שפניה הם מניפה וסימני ההיכר שלה הם טוהר, העדר, עקרות, ולובן. ה'בתולה' שהיא ירושה מן הדת התגלגלה להיות המרכז הריק, והעיגול הלבן הנוצר משני סהרונים שחורים, יכול לשמש לה סימן.

כותב סארטר: "תנועתו הראשונה של מלרמה הייתה רתיעה שמתוך בחילה וסירוב לכל צורות החיים בגינוי מקיף. אך... הוא תפס לפתע ששלילה אוניברסלית מסתכמת בהעדר שלילה. שלילה היא פעולה. ועל כל שלילה להיות משובצת במסגרת זמן מסוים ולפעול על תוכן מסוים. שלילת 'הכל' אינה יכולה להיחשב פעולה הרסנית; היא בסך הכל הייצוג של רעיון השלילה בכללותו"¹². לו דגנית הייתה מממשת את כוונתה המקורית להקרין כל-כך הרבה דימויים עד שהנייר ישחיר, כלומר, עד שלא יהיו עוד דימויים, המרובע השחור לא יכול היה לשמש מקום משכן לבתולה. הוא היה הופך הפגנה של מחשבה לוגית הממזה את עצמה, כלומר היה, למעשה, שחור מואר. ה'בתולה' המתגלה ומוסרת חליפות מאפשרת סדרה אינסופית של כיבוי אורות.

¹⁰ סארטר, עמ. 140
¹¹ שם, עמ. 19
¹² שם, עמ. 131

בהסתמך על דבריו של סארטר, אני רוצה להבחין בין שני סוגי שלילה באמנות המודרנית, הקשורים בשני סוגי מודעות. כשהפורמליזם מדבר על 'מודעות למעשה הציור' הוא מתכוון לשטיחות של המצע שהיא מעין מטאפורה לשטיחות של העולם ולשטיחות של הנפש. דרך ההצטמצמות לפיזיקליות של הציור, מתקבלת שלילה גלובאלית שהיא למעשה אישור של התודעה העצמית אשר משב חירותה ממלא את העולם כולו. לעומת זאת, הסוריאליזם, בהסתמכות על הפסיכואנליזה, מתייחס לתכנים פרטיקולריים, שבתהליך פרטני של הבנה והעלאה למודעות מייצרים שוב ושוב את עומק הריק.