

## סוף הנפילה: פגישה עם חמש אמניות

מיכל בן-נפתלי

הוא קם בכבודות על ארבע ורוצה ללכת,  
ואז הוא מרגיש שיש לו כנפיים לעוף.  
עדיין האיש מבולבל ואינו יודע  
שנעים יותר לרחף מאשר לזחול.  
דליה רביקוביץ, "סוף הנפילה"

לובן הנייר הזה, לובן של אין-צבע, לובן של טרם-צבע, לובן אטום, דיכאוני, של אבלות. לובן  
ההודף השתקפות. לובן מפויס, ותרני, של רקע, תשתית או קירות. לובן קצה, לובן של קצוות. כתמי לובן  
של הלובן האחר, לובן אינטנסיבי, בוהק, כמו מסך מבוֹדָד. עבודת המוות של החיים, שכאן היא גם עבודת  
הציור כנגד עצמו, תהליך כפול של יצירה והשבתת יצירה.

אני רואה אותו, את הלובן הזה, בכל מקום, בעבודות הפיגורטיביות של נטע הררי, רותי הלבין  
כהן ומירב שטיינמן, בציורי הנוף של טלי בן בסט ונגה אנגלר. הוא לעולם אינו סתמי. הוא צובע עוד ועוד  
פיסות חיים בדחיסות שעלולה לערער או לקטוע את המעבר בין אזור לאזור, בין שכבה לשכבה, בין מצב  
למצב. ובתוך כך, בדרך פלא, הוא כמו חוליה המחברת בין התמונות בתערוכה, הוא כמו מרחק אסתטי  
שכל אמנית מפעילה בדרך הייחודית לה כדי למתן את אפקט האסון שהיא עצמה מחוללת. לובן שהיא  
משליכה מתוכה החוצה, ואף שהוא מסרב לבבואה הנרקיסית וכמו מערער את תפיסתו העצמית של האני  
היוצר, של מקור היצירה, של מושא ההזדהות, הוא המרסן את סממני הפְּלִיה, המוחק את גילויי האלימות  
המוכרים, עד כדי הזרה. הוא העומד ביסודה של פואטיקה ציורית של החלשה.

יש משהו סגפני בכתיבה על ציור. ברגע מסוים עלייך להסתגר מפניו, מפני הופעתו החיצונית  
ולהתבונן פנימה. את חושבת, מהו המחזה המזעזע ביותר שראית אי-פעם, יש הלוא כאלה למכביר. לפני  
שנים רבות, בטלוויזיה, הראו ילדה פגועת מוחין שמשפחתה, חסרת אונים, קשרה אותה למלונה, ילדה  
שהיתה לכלבה. הזעקה הזאת הנואשת כל כך שלא נעשתה בכי. עכשיו את נזכרת בזה. מדוע? לא בגלל  
מה שתפסת כחציית הגבול הבלתי נסבלת בין אדם לחיה. משהו אחר הקשור בקול. הדימוי אינו מרפה  
בגלל הבכי שלא שמעת ובגלל הנביחה שדימית לשמוע. ידעת אז שיש סוף לנפילה.

ישנן שתיקות בתוך ציור. הפה החתום או הפעור לרווחה או המואבס עד קבס לבלתי עכל אצל  
מירב שטיינמן; הגופים הישנים הפורשים מן העולם המשותף עד כדי אובדן זהות אצל נטע הררי;

שתיקות של טבע דומם. שתיקות הנוף הנגלה לפנינו בשני מופעים סותרים, על דרך ההגברה או על דרך הצמצום, אצל נגה אנגלר וטלי בן בסט. הפיגורות של הכלבים המתים, אטימותם של הפגרים. שתיקת הדיספיגורציה של פני הבלהות אצל רותי הלביץ כהן. אבל דומה שכאן, לא זו בלבד שהאמניות מנכיחות שתיקות בעבודות, הן עוסקות בשתיקת הציור עצמו, ואפילו בהשתקה הפעילה שלו; שתיקת הציור המטילה עלינו שתיקה, אך גם מדובבת באופן פרדוקסלי את השתיקות שמבעדן אנחנו מנסים להקשיב לו.

האם יש דרך לסמן שותפות בין אמניות שאינה אחידות סגנונית, שתארים של רציפות ושבר, של מקורות השראה או המצאה פורמלית אינם הולמים אותה? שהרי מדובר בשותפות ללא עיקרון מלכד, ללא תחביר זהה, ללא מנעד של השפעה ושאיילה תרבותית-היסטורית מסוימת; שותפות שאינה לכאורה דבר זולת עצם העבודה של כל אמנית ואמנית בתוך האלמנט החושני של אמנות שגבולותיה ברורים, זולת ההתנסות החמורה בשאלה שהיא מציבה לעצמה באמצעות מערכת סמיוטית ייחודית שמרכיביה חוזרים על עצמם בשילובים שונים לאורך סדרות; שותפות במחויבות לאמת ציורית לא-מימטית; שותפות בחוויית יופי והתמסרות ליופי. האם יש אפוא דרך לסמן שותפות הנובעת ממה שהו מעין רגישות קרובה, גם בהיעדר אירוע מכונן אחד ויחיד, שותפות שבה נקודות החיכוך והחיתוך אינן קושרות באופן חד משמעי בין האמניות, מה גם שהיא מחוללת התקה של קטגוריות סיווג מוכרות, באופן שכורך מופעים ציוריים פיגורטיביים במחוות של הפשטה? האם יש דרך לסמן שותפות שאינה מפגישה בין תבניות עלילה זהות, שעה שכל אמנית מפתחת בעקביות שפה מובהקת משלה, וכאשר עול מעשה הציורף הוא ככלות הכול אסוציאציה של הצופה, אסוציאציה ההופכת את כולן ואת הכול לשותפים לדבר עבירה, מעורבים זה בזה, מכתמים זה את זה ומטשטשים את הניקיון הציורף של עמדת סובייקט, אמנית כצופה, שקווי מתארה קבועים?

אבל שותפות במה בדיוק? מהם תנאי הברית? שותפות בתנועה הפועלת בכל יצירה כנגד היצירה גופא, בין אם על ידי פירוק או פיזור של פיגורות במרחב, בין אם על ידי מחיקה חלקית של הנראות, הסרתה, העלמתה. כאילו מדובר בדמיון בכבלים, דמיון הרה היסטוריות המפעיל בכל פעם, ובאופן פרטי בתכלית, את גבולות החופש. כלי הביטוי שבאמצעותם הוא נאבק בעצמו רחוקים מן המציאות הרווחת, מן ההופעה הספקטקולארית, מן האלגורי. שכן החופש המדומה מפולש באסון שמקורותיו טמירים, לא נודעים, באופן שמאפק את מבעיו ומחלישם. המיסוך המעודן הזה, שלובן הוא אחד מגיליו, מקרב בין הרחוקות זו מזו לכאורה. ומשום כך ממש, הלובן הזה, שאינו הלובן שלך, שאינו האור המוכר לך, לובן זר המופיע כעת לסירוגין בנוף צחיח כבנוף עבות, פֶּשֶקט וברעש, עשוי להפוך לפתע פתאום, במרווחים, לשלך. כי בה-במידה שאין לדבר על קהילת אמניות במובן הנוהג, אין לדבר על קהילת צופים בעלת הרמנויטיקה נתונה מראש. כדי לבקר אצל המנעד האקספרסיבי של מכלול היצירות האלה, על הצופים לפתח צורת התבוננות שאינה רק תולדות-אמנותית או היסטורית-חברתית. הייתי רוצה לקרוא לה סנטימנטלית. אבל זה אינו המונח המדויק. שכן היא נכפית עלי מבחוח.

בראשית אמנות הציור נרקיס מתבונן בעצמו במעיין. המטפורה המובהקת המתארת את הפעולה האמנותית היא הנגיעה בכבואה. אצל נטע הררי רוכנת אשה על פלג מים [Vertigo Inbox (1)]. הדמעות השוטפות את פניה, המכוסים בכף ידה, כמו מתמזגות עם דמעות העולם. אבל האינטימיות השוררת בין הנוכחות האנושית להוויה, בין הדמעה למים, אינה מחזירה דימוי ונותרת ללא הד. המלנכוליה של הטבע אוטמת ואטומה. המים העכורים, המסוכסכים, הצבועים גוני ירוק, נעשים למול האשה לובן גבישי, ריק סתמי הפולש למלוא הווייתה ושואב חלקים ממנה לתוכו. הפיגורה הנוכחת לכאורה – גופה חסון, זרועותיה חזקות – עדה לאפשרות היעלמותה משממד העומק מסורב לה, וכל מה שעליה להיאחז בו מכאן ואילך, בכל תמונות הסדרה, הם שבירי אפיזודות שאינם חוברים לזיכרון נרטיבי.

מבין האמניות המציגות בתערוכה, עובדת נגה אנגלר באופן מפורש יותר עם מצבות הזיכרון האירופי, עם ההיסטוריה של אירופה ושל האמנות האירופית. הנוף שלה כמו אוצר בחובו את ממדי הזמן הנטרוליסטי, הרומנטי והאימפרסיוניסטי, אבל הטרנספורמציה העמוסה והרוחשת שלו, המגיעה לפעמים עדי הפשטה, המועקת באזורים מסוימים כמו היתה לטבע דומם, הופכת אותו לחסר שם. האפקט האנטי-נרקיסיסטי נעוץ כאן בנטרולו המוחלט של האנושי, בהדרה של הציירת, ובהרחבה, של פיגורה משוערת של צופה. אנגלר אינה שותלת דמויות בתוך הנוף, ובהיעדרן אין היא מאפשרת לנו להיכנס פנימה ולשמוע את השקט. הנוף פתוח ועם זאת אינו נפתח לרווחה. זהו חוץ מוחלט שאינו גובל בפנים, יש היולי המוצג מחוץ לתבנית הפנומנולוגית המפגישה בין האובייקט לבין עין של צופה. מיהו אפוא סובייקט המדיטציה המרוכזת הזאת על הנוף? מיהו מקור הציור הנראה? או שמא זהו ויתור על הגוף הראשון? מהו מקור הפצע המופיע בכתמי הצבע האדומים? ומהו לחלופין מקור הצמיחה, מקור היש? נוכחותו הסמויה של הגריד הטווי בין גזעי העצים האנכיים, הנקטעים בברוטליות ללא צמרות, לבין קוויו האופקיים של הנוף המיוער אינה מנטרלת את התחושה שלא מדובר כאן רק בתצורה מנטלית. שוב הלובן פושט בכול, על גזעי עצים ושבילים ומקורות מים, צבע מאסיבי המשתלט בנראותו על מחוות הרישום העדינות, לובן לא מזוהה, ללא מסומן מובחן, המצטבר לרושם מועצם של הכתמה, כמו חלל ריק המחבר בין ארץ לשמים, המערער על ההבחנה בין עליונים לתחתונים והמצר את תחושת המרחב ואת שדה הראייה.

תהליך ההחלשה אצל מירב שטיינמץ סמוך אלינו יותר. בקוטב ההפוך לציורי הנוף, שטיינמץ מאכלסת באמצעות עצמיה המוכרים והטקסיים של התרבות הצרכנית בת זמננו מרחבים מוסתים היטב על פני השטח, המאבדים בעת ובעונה אחת את מוקדם הפרספקטיבי והאקזיסטנציאלי והופכים לחלום מסויט. מהם הציורים האלה למעשה? דיוקנאות? מצבים? ייצוגי אובייקט? קשה לומר, שכן ההסמכה של מרכיבי הקומפוזיציה הדוממים והאנושיים באותו מרחב לא-היררכי, והעיסוק, גם אם במעודן, באבייקט, מפרקים את הסובייקט עד כדי דחייתה של כל צפייה מזדהה או אמפתית, בראש ובראשונה במרחבה של התמונה עצמה. איש אינו מיסיר מבטו לאחור. איש אינו מקשיב לאחור. הדמויות כמעט חסרות גיל. פניהן הם ספק מסכה ספק מבע תימהוני ומיוסר של שום-איש. המחזה שמאחוריהן, הניבט מבעד החלון בלי להעניק תחושת אינסוף, הוא מחווה אנכרוניסטית במפגיע הפורשת נוף סימבולי כציורי ימי הביניים

המאוחרים והרנסנס. אלא שכאן אין הנוף משקף את זהותה של הדמות המצוירת או עוזר לפענוחה. השימוש במחווה ההיסטורית מעמיק אפוא את תחושת הפרגמנטציה, המתגברת עוד דרך שימוש בצבע השמן המדולל כצבע מים. יתר על כן, שטיינמן יוצרת מערך צפוף של זיקות פנימיות בין חללי הציור וכמו מראית עין של הקבלות צורניות שאינה משקפות זו את זו. שוב מסרב הציור לייצוג, הפעם לא רק במונחי היחס בין העולם הציורי לעולם החוץ-ציורי, אלא במונחי העולם שהוא עצמו בורא. מדוע? האם זאת אמירה ארס-פואטית ביחס למעשה היצירה, לתנאים המאפשרים אותו והמכלים אותו? האם זאת עמדה אונטולוגית רחבה יותר? מנין החידלון? מהו שנמצא מאוים בפירוק או תחת מחיקה? האם האמנית יודעת ברגע ההסתר את מה היא מסתירה? האם היא מפעילה את ההסתר כשם שהיא מפעילה את הגילוי?

העובדה שהתערוכה כמו עוצרת רגע מסוים ברצף העבודה של כל אמנית מאפשרת לנו, באמצעות הליכה מאחת לאחרת, להשיב תנועה לניחוח הכפוי הזה. נוכח הסדרה "אזורים אפורים" של טלי בן בסט אפשר לנסח מחדש בצורה מופשטת יותר את השאלות הללו, הפעם מצד הקו ולא הצבע. שכן, גם אם בן בסט אינה לגמרי משוחררת מתלות בחומר, הרישום העדין בצבע מים הופך את חומר הגלם למעין מתווה, כמו גורם לו להתרוקן מעצמו, להפעיל מינימום של כוח על דפי הנייר הלבן המצורפים זה לזה לכדי תשתית של גריד. הצבע המימי מפיח בקו חיים שקטים ונזילים ושומר כך על פרטיותו וחידידותו של הרישום. הצבע הקונקרטי הולך ודהה בעמל הצמצום. המבע הציורי, בהתאמה, הולך ונחלש. דומה שעל הכול רובצת עננה, עננה אונטולוגית, כזו ההופכת את היש לפועל יצא של הריק. השמש אינה אלא עיגול של אין, מלאות של אור-חום שמכוננת על ידי מצע נייר חשוף, פגיע וארעי. השמש היא אפוא, בה-בעת, יש ואין. היא אינה אור היום הנוהג. נוכחותה היישית נותרת בלתי ניתנת להכרעה. מה שמאפשר אותה בתור התבחנות צורנית חסרת צבע הוא מה שמכלה אותה. אך כאלה הם גם הציפורים של בן בסט. גם העופות נושאים בתוכם את האין, את הפוטנציאל המורבידי לא-להיות.

הפואטיקה הציורית של ההחלשה ניתנת לתרגום לשפת יסודות, שפה יסודנית – מים, יש, אין, בריאה, יצירה, מילים שאנחנו נוהגים לעקוף, מילים שאנחנו חווים אולי כחזקות מדי, ישירות מדי. רותי הליבין כהן מוסיפה למנעד האלמנטלי הזה את העיסוק באנטומיה של גוף האנושי כשאינה על מהות האנושי, גוף שכמו תלוי על חוט ובלימה, גוף שברירי, קונקרטי מאוד, הגובל בה-בעת במופשט ובניטרלי. סדרת "בית העלמות" שלה מציגה, בעקבות ולסקו [Velasquez], ילדות-אינפנטות עשויות נייר שמעליו נייר פרגמנט, רקמת מסך דקיקה שמרקחת של דיו, אקריליק, ספריי ומרכך כביסה צובעת אותה כקרום הגנה על החיים החשופים. הפער בין המסמן "עלמות" למסומן "ילדות" כרוך למעשה באמביוולנטיות מציפה יותר. מסך הסובלימציה מסוכך על פיגורות אֶבְּיִיקטואליות, שהפיכתן לאובייקטים יפים אינה מסלקת את המרכיבים המאוימים בהווייתן, את חורי העיניים הלְטוּשִׁים, הגפיים הנעדרות, הגוף הלא קוהרנטי כבובה ממוכנת. הליבין כהן מקיפה את מלוא החיים, מן הראשית העוברית ועד לנייר דמוי התכריך המכסה את הגופה. אבל דומה שפעולת ההקפה הזאת, הטוטליות של העולם הנברא ביצירה, עולה מתוך החומר. כאילו סודו של החומר וסודו של האנושי חד הם. כאילו החומר עצמו מכיל את התנועה מן

הלא-נסתר לנסתר, את האפשרות האונטולוגית להתגבשות, רגרסיה וקריסה. ביחסים המורכבים בין האמנית מכאן לחומר וליצירה מכאן, יצירה הנשענת על מוטיבים נוצריים של התגשמות והקרבה, שב האני וננטש בפני כוח לא-איש.

האוטונומיות של התהליך האמנותי כתהליך כפול של יצירה והשבתת יצירה בכל חמשת העולמות המוצגים כאן הופכת לעיתים את עצם הצפייה למעין הסגת גבול. משהו חשוב מתרחש קרוב אלי, בסמיכות פיזית, ועם זאת אינו נגיש לי, בודד לאינסוף. מעט בדומה למבט שלנו בזולת הישן, ואולי גם בדומה למבט של צייר בכל מה ובכל מי שאינו משיב לו מבט, שאינו מודע לנראותו, שנחשף לפניו כך, או נבגד על ידו כך, ללא אפשרות נסיגה או התנגדות, במחווה של אמון גמור. יש בציור, או ביתר דיוק ביחסו של הצייר לנראה משהו ממבנה ההקרבה. אלא שמבטו שלו, כמבטנו, הוא מניה וביה מבט באני הישן שלו עצמו, בחרדותיו, בספקותיו, בחוסר השליטה שלו, באובדן הפנים. נטע הררי מציירת את הסצנה הזאת, תמונה שבתוך הסדרות כולן יש לה מעין מעמד מטא-סדרתי. הררי מתבוננת בסודו של הגוף הישן, ואולי יותר מזה, בסודם של האב הישן והילדים הישנים. הלובן שב ומתפשט על הדיקט, מתנגד להיטמעות ולהרמוניה, כמו הגוף הישן עצמו. הקטיעה היא ברוטאלית, זו שהשינה מחוללת, בעצם הגדרתה, זו שמשתמעת ממנה ביחס לתודעה ולאברי הגוף המתפרקים על המיטה. אנחנו, שנחשפנו מקדם לשנתם של יוסף ויעקב, אבל גם לשנתו של נוח, לשנת ההתגלות, החלומות והביוש, מקום שההיעדרות הופכת לנוכחת, כמעט לנוכחת מדי, איננו יודעים כעת לבטח אם זהו ציור פנומנולוגי של שינה או של ערות קטסטרופלית. כך או כך האוזניים נאטמות ואנחנו נכנסים פנימה אל היעדר הזמן של סוף הנפילה.