

מתוך קטלוג התערוכה "שלוש, שתיים, אחת"

מוזיאון הרצלייה לאמנות ספטמבר 2003 - ינואר 2004

התרעה על רגש – דורון רבינא

ברחוב צדדי, לא רחוק ממרכז מדריד, ניצב פסל לא גדול של גבר כפוף, פניו חרושים קמטי ברונזה, ועקבו הימני דורך או נשען על גלעין של פרי. בימת האבן הנושאת את הדמות השחוחה אל מעל לגובה העיניים נוסכת בה הדר משונה ומונעת מהדרמה של העקב להפוך סמויה או אגבית.

חבר שגר בהמשך הרחוב וראה אותי מתעכב מול הפסלון צעק לי ממרפסת הקומה השניה "El carozo, El carozo!" ("הגלעין, הגלעין"), כשעליתי, סיפר לי על אגדת העם שהביאה אל הרחוב שלו את הפסל על כן האבן:

סופר בה על מין "שוטה כפר" (הספרדית נוהגת בו מעט יותר כבוד) שגבו כפוף והליכתו מתנדדת כי רגליו אינן שוות באורכן. מעולם לא פשט את ידו לבקש, ואף ילדי הכפר נהגו בו ביראה ובהגינות. פרטי הסיפור מרובים ועלילתו פתלתלה, אך לענייננו חשוב המעשה שהונצח בפסל: אותו שוטה כפר, מתוך תשוקה לאזן את הליכתו ולהכניס בה ובמראהו סדר, תחב בתוך אחת מנעליו גלעין של פרי. האגדה מספרת איך התאזן האופק שמולו וקומתו הזדקפה, ואיך הילוכו המתנדד התעמעם להילוך מדוד, איטי ומאוזן.

הסיפור הזה לוכד את לב המאזין באופן שבו הוא משרטט את שאלת השייכות למקום, את סיפורו של מי שכולא בסוליות את פוטנציאל ההשתרשות, את כמוסת הקשר אל הקרקע, בין הגוף ובין הקרקע הנחשקת יחצוץ לעולם הגלעין, שלא ישריש בחשכת הנעל אך יהדהד תמידית את הפוטנציאל.

Mind the Gap

נזכרתי בגלעין בפגישה עם המודל הראשוני על העבודה "שלוש, שתיים, אחת" (50X100X80 ס"מ). הכרחית ומתמיהה עלתה המחשבה על עבודה שעסוקה כל כך בהגדרה של טריטוריה וקשורה כולה ברטוריקה של ניחות, ועם זאת ההכרעה הבולטת בתוכה משקפת רתיעה מנגיעה בקרקע ובחירה לצוף ולא לגעת ברצפה.

באיזה אופן ולשם מה חומקות הבמות מלהיות כן "פסלים"? איזה סוג של "מוליך" הוא מרווח הריחוף מהרצפה?.

אם דגמי הסלונים, על סך כל האירועים הספרותיים והפורמליסטים שהם מייצרים – או שלשם נוצרו – מתפקדים, ולו לרגע, כשכבת "תרבות" או "תרבותיות" במערך הגיאולוגי של העבודה, בין הבמות

בתחתית ורישום כבלי החשמל ממעל, מן הראוי להיטרד בדבר הציפה שלהם מעל לקרקע, לבחון מהו טיבו של ה"גלעין" (הנגטיבי) החוצץ בין ובין הקרקע.

בסיס רעוע או לא יציב אמור לסמן את פוטנציאל הקריסה של הקונסטרוקציה המונחת עליו, אבל הרחיפה של הבמות רק מוכיחה אופטית את הארכיטקטוניות שלהן, את התיבתיות המנסחת בשלמות וביציבות גיאומטרית כדי לשאת באופן שריר את מה שמונח עליהן, סימנתי לעצמי מול המודל כי מדובר בעמדה אמביוולנטית או בפוטנציאל כפול: קריסה של קונסטרוקציה אל מקום של יציבות.

הבטחה נכזבת

בעוד כמה חודשים ייכון כאן מיצב, הוא יטיל אל החלל מעשה שמעוגן בספציפיות, בקיום מסוים שארוג בתוך רשת של הכרעות ידועות מראש ומקריות לחלוטין, פורמליסטיות וספרותיות, ככל שתרשה הנפש ויציע החלל.

אני מביט על המודל – הצעה שמדיפה עיקרון, אבל אין בה הספציפיות הקשורה במימוש, המעמד הזה חורג מהפרקטיקה של הניבוי. הוא מבהיר לי משהו שקשור בהבטחה, האופק המדומיין הנפרש מול מי שמנסה לתווך בין ההצעה של המודל ובין ההתממשות הפרטיקולארית שלו בחלל תצוגה דומה לאופק של מי שבורא לו פנטזיה על ביתיות אישית, יחידאית, מול "יחידת סלון" בחנות רהיטים.

המודל של "שלוש, שתיים, אחת" פרש, כבר בשלב ההצעה הראשונית, את תנודת המחוג בין שני קצוות הסקאלה של הפנטזיה והתפלגות, הוא מסמן אופציה לנוכחות חזקה, פתיינית במונמנטאליות שלה, ובאותה העת הוא לא מרפה מהרטוריקה הקורקטית ונאחז בסטנדרט חסר הייחוד, במובן הזה, כמו בכל דגם, מודל או תרשים הכנה, מדובר בחזון, המודולריות של העבודה וההיאחזות שלה בפרקטיקות שונות של תצוגה מייצרות מקום של הצעה, של רגע אחד מ.... בניגוד לעבודות שיוצרות רגע מוחלט, הרמטי. את הרגע הזה לא הולמים תארים כמו "מסוכם" או "מזוקק". גם אם החזון הוא נמוך קומה (בניגוד לחזונות בעלי ניחוח אוטופי או שאיפות מהפכניות ביחס לדפוס מחשבה), הוא עדיין הופך את האידיאה לאובייקט המרכזי בתערוכה. העבודה לא מתעניינת ב"דומה" כי אם בהדמיה, היא מתעניינת באפשרות ולא במימוש.

טיבו של החזון הזה קשור, אם כן, בחזון אחר – חזון הספציפיות שאפשר לממש באמצעות יחידת הסלון בבית הפרטי. לתוך הסטנדרט שמציע עיצוב הסלון אנו יוצקים את השימוש, את המימוש הפרטיקולרי, את כפות הרגליים החשופות המונחות על שפת הספה שממול, את ההתרווחות ועצימת העיניים הפרטית, את האושר ואת השעמום. שני המצבים האלה (מודל וסלון בחנות רהיטים) מציעים תנחה עקרונית המצפה לבריאה של מקום/רגע אינדיבידואלי באותו מובן שבו השפה או כל מבנה אחר של קונוונציה מצפים למימוש הפרטי. "השפה" והשפה שלי (האופן שבו אני, ורק אני, משתמש בשפה) מקיימות ביניהן יחסים סבוכים.

אפשר לחשוב על "שלוש, שתיים, אחת" כעל מיצב "טוען" – כלומר מיצב עקרוני, ביקורתי, שמממש מצב מפלח על ה"תרבות" (מיצב שעניינו בסטרוקטורות של טעם, של חתך חברתי, בורגני, של עיון במושג חלל התצוגה המוזיאלי, בערוצים הצרכניים של האמנות – צריכת אמנות, אמנות כסחורה וכו). עם זאת, משהו בעבודה חמז על מוגבלות העניין שלה בעיקרון ביקורתי כזה. באותה מידה של תקפות ניתן לחשוב על המיצב הזה כעל מיצב המתריע על רגש – מיצב שמנצל רטוריקה אדישה, הקשורה בסטנדרט, במוכר עד זרא, כדי להעלות מעליו אד של רגש, מקרה פרטי של הבטחה נכזבת: אם ייצוג של הביתיות – באשר היא, ללא ספציפיות, וביתר שאת כשהיא מעוגנת בספציפיות (גיאוגרפית, תרבותית, זמנית) – מייצר נגיעה בחמימות שמושג זה מוכשר ליצור בכל אחד מאיתנו, אזי לחשיפת השלד העקרוני שבבסיס הביתיות ("הבית") מתקשרת כמעט אוטומטית המחשבה על קריסתו (הערכית, הפוליטית) ומעלה רגש של אי נחת.

אני מנסה לבסס כאן שימוש במושג "רגש עקרוני" – רגש שמופקע מהביוגרפיה, שהוא סוג של דימוי, רגש שגלש מהספירה של הוודוי אל הטריטוריה של התרבות וניזון מהתנועה המתמדת בין שתיהן.

יש משהו קסום בכישלון פתאומי של תרגום רגע אנושי פרטי לערכים אוניברסאליים. כשלונות כאלה מזכירים שוב ושוב את העובדה הקיומית הטורדת שאנחנו בעצם לבד, השימוש המושחז והיעיל בערכים אוניברסאליים ובקונוונציות תרבותיות יעמעם תמיד את הנגיעה בידיעה שלא ניתן להשיק באופן מוחלט קיום בקיום. המעטה הסמיך שנקרא "תקשורת" או "שפה" הוא מבנה המתחזה לסחוס הקושר בין אינסוף התממשויות של לבד. בתוך שלל הדימויים שמייצר הבית, הנעים בין אינטימיות לפומביות, הסלון הביתי שותף יותר מכל להכחשה הזאת, ליצירת אשליה מובנית של "יחד", מכאן, אגב, קסמו של הצירוף "שירותים ציבוריים", למשל, שמעבר למטעני הארוטיים מבזר את ערכי האינטימיות והפרטיות ומעכב פעם נוספת את האפשרות שנגלה את עצמנו לבד.

הערכים "עיקרון" "ספציפיות", "וידוי" ו"תרבות", שבים ועולים, כי נדמה לי שמשקלו הסגולי של המיצב הזה והטענה שלו לתקפות וקיום מושתתים על העמידה מאחורי מינון אחד מסוים ועריכה אחת, יחידאית, של הערכים האלה. את תוכנה של העבודה יש לפענח לא באמצעות הדימויים בלבד, אלא בעיקר דרך היחסים המובנים ביניהם. שם מובלע לב הטענה. זהו מקרה של קומפוזיציה שמייצרת תוכן.

עם מה מסירים כתם של אקונומיקה?

רטוריקה של עקבות/שאריות מעוניינת בדרך כלל בהטענה של מצב, מקום או אובייקט בזמן או בזיכרון, בהגלייתו של הצופה אל המאחר (מדי) – אל אחרי ההתרחשות, ההתהוות, הצבירה. פורקן, רצח או הזעה מייצרים כתם. מדובר בשארית של צבירה, בעקבות של מעשה, לעקבות של מחיקה יש מעמד שונה. המפגש הוא עם ההחסרה, עם שאריות של ביטול, במובן הזה כל בית נקי הוא שארית של מחיקה (של עקבות חיים).

במיצב "שלוש, שתיים, אחת" שתי נוכחיות עיקריות של שארית – בדלי סיגריות נתונים במאפרות ענק וכתם אקונומיקה על גבי אחת הספות – נוכחות צוברת בסמיכות לנוכחות מחסירה; עקבות שופעים שעושנו לערימה מול מוחלטות מחטאת, מלבינה ומוחקת.

יש עוצמה בתחימה פורמליסטית של דימוי נירוטי. בדלי הסיגריות נערמים בתוך צרות (אליפסה או עיגול), לגודש ולשפע יש גבול, והגבול הוא הצורה. אני זוכר שחשבתי פעם על אחת המיתות המפוארות של הציור – הריבוע השחור של מלביץ', שפוער לציור תהום מבעיתה ומדכדכת אך נתון בתוך נחמה של איזון ושלווה קומפוזיציונית: ריבוע שווה צלעות הנתון בנינוחות בתוך פורמט זהה. לשבר האבולוציוני של הציור ברגע ההוא יש צורה ויש תחום גדור. אפשר לראות באותו הקשר את הבחירה לערום בדלים אך לא לתת למאפרות לעלות על גדותיהן, כמו גם את הפעלת הפרוצדורה שעיצבה את כתם האקונומיקה – הכתמה באמצעות שבלונה תוחמת. אם מבינים את הפוטנציאל האקספרסיבי של שתי ההופעות האלו, הבדלים והכתם, מזדקרים לעין הריסון והרתיעה מרגשות יתר.

ההבנה שטבעה של האמנות לקרר ולהיות מתנוכת באמצעים שונים (המטאפורה היא רק אחד האמצעים הנתונים לה) היא הנחת עבודה בסיסית. אבל מול המיצב הקר הזה, על הקורקטיות היובשנית כמעט שלו, מפתה שוב שאלת היסוד – לשם מה? על מה מגונן הסדר? מה משהה התיווך ומה מחניק הפורמליזם המוקצן? ופעם נוספת – לשם מה? מה אפשר לטאטא אל תוך הרווח שמתחת למיצב?

הרטוריקה העיצובית שנקטה ענת בצר בעבודות מוקדמות העושות שימוש ברהיטים מוותרת על החן הקשור באובייקטים עיצוביים. היא נצמדת לארכיטיפיות צורנית של עיגול וארבעה מוטות (שולחן) או גריד של מלבנים (דלתות ארון), אין ספק שהיא לא מוקסמת, היא לא חוגגת את השפע ולא מתמסרת לעידון.

הרהיטים המפורקים שהופיעו בעבודות המוקדמות צמודים לסימון מהלך הפירוק, בלי להשאיר שובל של פיתוי לזכור את המקור השלם (הרכבה מחדש). סופו של מהלך כזה היה מחזיר לעולם אובייקט מגושם וחסר חן. אולי משום שלרהיט המפורק אין לוואי של פיתוי הוא מצליח לעורר בהתפרקות שלו רגש של חמלה (שאינו מובן מאליו מול רהיט). הרהיט הוא כלום מעבר למימוש ההתפרקות שלו. כלום, אפס. אם למריונטה מושלכת, דוממת, נלווית תמיד ארומת עוף החול, שהניחות שלה הויה בפוטנציאל ההתחיות, לרהיט המפורק של בצר יש שפת גוף של "אוי", או "אוי ויי", כלומר, יציבה של צער לא הפיך מהול במבוכה. עיגול וארבעה מוטות שפועלים פונקציונלית כמעט להכמרת הלב, ליצירת צער הקריסה.

מה שמרמז על כך שהמיצב של בצר הוא התרעה על רגש, מקום שלא רוצה להניח לצופה להישבות בחזות הקרה והטכנולוגית, הוא ההבאה של המיצב למקום שבו השלם קטן מסכום חלקיו, מקום שבו הוא צובר וצובר לשווא. ערכו של הריבי (עוד ועוד רהיט, עוד אביזר ועוד מאפרה) קשור בזיגזוג שלו בין עוצמה (אפקטיביות הנולדת מוגדל ושפע) ובין מופרכות או חוסר תכלית, כך גם בעיקרון המתגלם במימוש המיצב, שמזמין את האמנית לפעול כמייצרת דימויים וכמעצבת פינות סלון: ההכרעה

האמנותית מוחלפת לסירוגין בפעולה הריקה, בפורמליזם חילוני, בלתי אידיאולוגי, באמנות המחשבה השימושית. הדמיון לדבר עצמו (אולם תצוגה של רהיטים) מכונן ביעילות את הצופה לתהות על התכלית, לתבוע את מימוש המטאפורה.

שלוש, שתיים, אחת

הצירוף "שלוש, שתיים, אחת" מסמן סטנדרטית מבנה של ספות המרכיבות סלון – יחידות של שלושה מושבים, של שניים ושל אחד. כשהוא מוזמן אל תוך טריטוריה של משמעות, מצליח הצירוף הלשוני הזה לאחוז גם בערכים של ספירה לאחור והתמעטות (שמהדהדת את נקודת האפס). התמעטות או התרוקנות מקושרות לסוג של רפיון, לאיבוד דם של תוכן, אבל הצירוף המסוים הזה מייצר דריכות. הוא מערבל קיום אדיש במתח. "שלום, שתיים, אחת..." – דריכות לקראת נייחות, שיגור טיל של סטטיות. מול הנוכחות המוחלטת של המיצב מייצרת הכותרת הלך פרשני של משך, של דינמיקה נראטיבית, הספירה לאחור מקדדת את ההופעה האחת, הבו-זמנית, של המיצב, ברצף של זמן נסוג, מוסיפה לה נימה "ביוגרפית". לתוצר יש לב היסטורי, יש לו עבר, הוא נצבר לכדי היות דבר בעולם בעקבות אחד... שניים... שלושה דברים. במובן הזה הצופה המתהלך בתוך העבודה מוזמן לממש מקום חומד ומקום מפענח, מאתר. על התובענות הזאת מוגש לו פיצוי קטן: המסירה של המיצב היא מרחקת, הוא לא מאמץ את שריר הפיתוי, והוא דומה, באופן מסתכן, לדבר עצמו – חנות רהיטים. זאת לא זירה קורעת לב להפך: היא ממדרת, ממיינת, מציגה לראווה את הראווה, היא מעצבת, כמו בטעות מכוונת, צופה שקול.

אבל הצופה הזה עומד בחריפות מול "דובר". רצף של הכרעות ועקבות של הכרעות, שלל של מקרים וביטויים של טעם אישי מתנקזים לדובר אחד. קומונוציות העיצוב על הטון התרבותי שלהן ממוסמרות לעין אחת של מי שליקטה אותן באופן המסוים הזה. הן נרקחו כדי לממש או לבסס תפישת עולם אחת. במובן הזה הכרעה על צבע של במה או על מינוני המרחקים בין רהיט לרהיט מממשת כמעט בהפגנתיות את הביוגרפיות של המעשה הפורמליסטי, את החריפות האישית, האוטוביוגרפית, של (אופן) השימוש בשפה.

הספירה לאחור לקראת רגע ההפצעה של העבודה, ההופעה האחת והמיידי של שלה מול הצופה, מייחדת מקום חשוב למפגש הביוגרפי הזה עם החוץ (הצופה כחוץ של העבודה והעבודה כמפגש עם חוץ לגבי הצופה). העבודה עסוקה בזה: מהתשתית הספרותית (אולם תצוגה של רהיטים) שהיא בבסיסה אתר של משא ומתן עם צופה (קניין משמעות) ועד מפגן הנוכחויות של הדובר לסוגיהן (כל מה שחורג מהרכיבים האופייניים לזירה המתוארת – עקבות "מלוכלכים" ומיקומים לא פונקציונליים של הרהיטים), ההיראות היא הנכס של העבודה, והנכס הזה משועבד.

העבודה נאחזת ב"יש", אי אפשר שלא לחשוב על הנוכחות המסוימת שלה ועל ההתממשות שלה בחלל באמצעות אובייקט (או, ליתר דיוק, אובייקטים) כעל מס שמשולם בגין אקט המסירה, כמעט כסוג של עול או סרח עודף. העיקרון הזה עומד בבסיס כל אובייקט אמנותי המקיים עודף של נוכחות ביחס לאידיאה שאותה הוא ממש, אבל יש ייחוד לפער בין שני הערכים – אידיאה ואובייקט – בסוג הנוכחות של העבודה הזאת. כששאלתי קודם את שאלת היסוד "לשם מה?" הונחיתי בין השאר על

ידי מבוכת העמידה מול "יש" מובהק כל כך, נוכח, שמעלה הד של קיום רפף. חולשה שיכולה להימסר ולהתממש רק באמצעות נוכחות חזקה, באמצעות סימון נרחב של טריטוריה ותפיסה מופגנת של מקום בעולם. מעל העבודה עולה אד של פריכות, של דבר-מה המאיים בהתפוגגות, בהיעלמות או בהתפרקות טוטאלית.

ספרותית היה אפשר לנצל ערכים כמו בית, ביתיות, הרמוניה או משפחה, אבל אני רוצה לטעון למשהו בסיסי וקמאי יותר, הדיבור על פוטנציאל הקריסה וההתפרקות כפי שהוא מגולם בעבודה נראה כמו נעיצת יתדות בקרקע האמונה ב"יש", בתחושה של קיום, ביצירה של שלד מפוקפק (כלומר שביר) של עצמיות – כמו בהתנהגות קומפולסיבית של מישוש מעקות, קירות וחפצים בשביל לאשש את תחושת העצמי/הקיום. העבודה נשענת על שלד עקרוני של נוכחות, אבל היא נגזלת על ידי הרטוריקה (השימוש בקונוונציות ויזואליות, בדמיון עודף לדבר עצמו ובסוגים של רדי מייד) ובסופו של דבר נראית כמו חיך עם שן חסרה. משהו לוקה בחסר, משהו מתאוה למקום שלם, מוחלט.

ג'קומטי, למשל, נגע במחוזות האלו דרך המעטה של סימון הקיום הגופני למינימום האפשרי: מינימום מסה ומינימום תפיסה של נפח בחלל כדי לסמן קיום פריך על סף ההיעלמות. בצר נוגעת לדעתי באותה טריטוריה של (סף) חידלון, אלא שהיא כותבת אותה בטרמינולוגיה בולימית של שפע ונוכחות. אבל המקום הוא אותו מקום. הזירה שבה אתה ריק ולכן מייצר סוללה מגוננת של מלאות, המקום שבו אתה תופר קרע לקרע של עצמיות ומנסה לעמעם את הרגע הזה ביצירה של עבודה מונוליתית, שלדית, יציבה לכאורה.