



ערב רב

נטעלי שלוסר | מסה | 04/12/2016

גבירה באבוקה

"האור בממשי שמחוץ למצלמה עוטף את דפנות הארכיון, מאיים לשרוף זיכרון ללא אבחנה. הגבירה נכנסת בלשכה אפלה וקושרת קשר-אורות בחמת חרירים". נטעלי שלוסר במסה על עבודתיה של מאיה ז"ק לערוך כתבה

ציוץ 0 לייק 0 שתפי



מאיה ז"ק, הארכיבאית מככבת מאחורי שנתות. פריים מתוך "אור נגדי"

"... בתוכי ממתין לו בכי מיוחד"
(רחל שפירא, "סיפור אינטימי")



כשאני עומדת מול ציור ובוכה, זו סיבת ההגעה לכתיבה, ובבכי נמצאת נקודת המוצא המדוייקת. האם הרגע פגשתי את המוטיבציות העמוקות שלי בציור? יש כאן סוד. אמסור את השנים היפות לפענחו. כך הרגשתי בפעם הראשונה שהבטתי במעשה של חלל בציור. זה לא ארע מול ציור ובו הדמייה או ייצוג של חלל בציור. זה גם לא ארע מול ציור מופשט, או מול מיצב-ציור שהציורים תלויים בו בהתייחסות לחלל התצוגה, לספקטקל או ל"מקום ספציפי". זה קרה לי מול ציור יחיד של שארדן. הבטתי בציור של שארדן, וקראו המערכות אל-תוך הבכי. אבל היכן בדיוק הן קרסו? מרוב מבוכה מיהרתי לחטוף את הטלפון הנייד ולהצמיד אותו לאוזן, כמנסה להעמיד פנים שהרגע קיבלתי בשורה טובה, ולהסתיר בכך את חוסר הפרופורציה שבתגובה.

ביקשתי ללכת ללמוד על שארדן, אחרי הדברים שלמדתי ממנו. קיוויתי שלימודים אלה יעזרו לי לנסח את השינויים שחלו בתפיסת החלל בציור הפיגורטיבי העכשווי. פניתי לתקצירי הקורסים המוצעים בתולדות האמנות, אבל חיפושיי הפנו אותי דווקא אל המחלקה להיסטוריה. בעוד שבמחלקה לתולדות האמנות לא מצאתי קורס הנותן משקל מיוחד לציורים של שארדן, גיליתי שבקורס על תרבות ההשכלה בצרפת של המאה השמונה-עשרה, ערב המהפכה, מלמדים עליו יחידה שלמה מתוך שמונה יחידות לימוד. בשיעורי ההיסטוריה למדתי כי ציורי היומיום והדומם של שארדן התבלטו על רקע הציורים של אותה התקופה בצרפת. הציירים בני זמנו ציירו פראפרוזות על המציאות שנותנות מרחק מהחטאים המתוקים של המלך, או טיפלו בנושאים היסטוריים ומיתולוגיים בזיקה לפוליטיקה העכשווית של התקופה, בפורמטים ענקיים שהאדירו את הממלכה. ועל אף שבחוגי ההשכלה רמזו כי "דג התריסנית" ו"ברכת המזון" של שארדן הם ציורים שמפלת המלוכה גמלה להם את מקומו של שארדן בהיסטוריה, לא לימדו אותי בשיעורי ההיסטוריה על תפיסת החלל בציור, שנדמה היה לי, בעומדי מול ציורו, כי אני פוגשת בה בחזית הבהירה של כל בד מבדיו, וכי שארדן לבדו ידע אותה, או לפחות היה מן המעטים הפזורים ברחבי ההיסטוריה שעסקו בפיתוחה.

והנה, בשנת 2016, שוב נפתחו הברזים, במהלך הצפייה בעבודה "אור נגדי" של מאיה ז"ק במוזיאון תל אביב. "הצרה" של צלאן, אפר ותפילין לאותיות, Asche, Asche, קמה, בציעת בצק, רישומים – פרצתי בדמעות. הפעם, חשדתי, נבע הבכי מהעיסוק של ז"ק בנושא השואה, נושא שתמיד החביא אצלי סכר גדול, שכל פריצה שלו מביאה לקריסה טוטאלית של מערכות היציבה של הגוף: רק תגרו. אבל לא הייתי בטוחה. שמא גם במקרה הזה היה מדובר בזיהוי של מוטיבציה



עמוקה, כמו בציור של שארדן? ואולי אפילו באותה המוטיבציה ממש (אותו אובייקט אמנותי)? אולי גם הפעם היה הבכי תגובה ישירה לאותו חלל – החלל שידע גם שארדן.

כשנסעתי עם משלחת בית הספר לאושוויץ, בטרם הכניסה למחנה, הקרינו סרט תיעודי קצר במרכז המבקרים. "זה המחנה", פתח הקריין, ועל המסך הוצג דגם של המחנה. רק התחיל הסרט, האולם דומם, ואני פרצתי בדמעות, מנוזלת, צווחת, כאילו הרגע קיבלתי בשורה רעה. הייתי אז בת שבע-עשרה, ולראשונה בחיי איבדתי שליטה עצמית, עד כי נדמה שהשליטה שקניתי לי על עצמי עד אז לא היתה אלא אשליה.

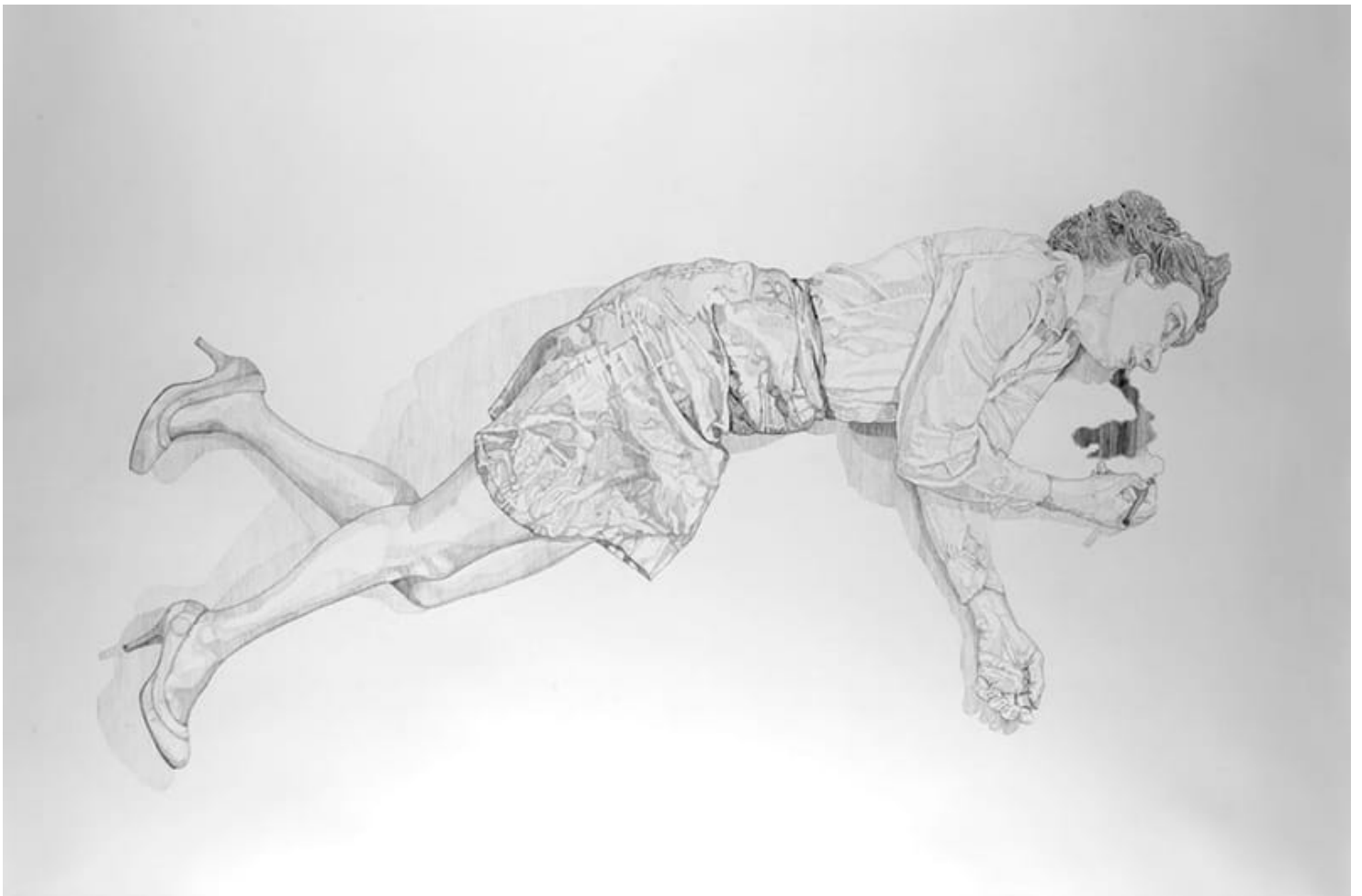
למי משני הפְּכָיִים שייך הבכי של "אור נגדי"? זו השאלה הראשונה שהופיעה, אחרי שעליתי על גדותי ביבבה מתמשכת מאמצע הסרט של ז"ק ועד סופו, למבוכתי הרבה, כהפרעה של סדר באולם. לא ידעתי בוודאות את התשובה שעה שיצאתי משם. האם זה הבכי שנבע מהציור של שארדן, או הבכי שנבע מ"זה הדגם של המחנה"? האם הוא בכי הנובע ממפגש עם תפיסה מסוימת של חלל ביצירה, או דווקא מהתמודדות עם הנושא שלה?

ייתכן שאני מועדת לומר "חלל" גם כשאני מתכננת לומר "נושא" – הודות להיותי אישה, אם כן. כי רך בשנים החלל שהכניס את האישה אל דוקטרינת הסובייקט (הדקדוקי והפילוסופי). [[1]] בנימה פחות ספקולטיבית, הבלבול אינו שלי והינו אפשרי מתוקף היותנו נתונים במתח המעבר, במתח המדבר שבין תקופות; כי מאז מלאו מאה שנים להיווצרות חלל האוונגארד – מאה שנים שזה עתה הסתיימו – נותרה אצלנו עדיין התניה, שכל "חידוש" אמנותי תלוי בהבניה פורמליסטית של חלל, ואילו נושא הציור דוחה מעליו גישות פורמליסטיות למיניהן. [[2]] החלל ממתי יהפוך נושא הציור לסקרן הבלתי נלאה של הציירים, ובלב העיסוק של כל אחד מהם? והאם הרגע הזה מדווח פרישה מהמומנט הקולגיאלי, או שמא יתכנו שאלות פורמליסטיות הנוגעות בנושא הציור? באמצעות פיתרון זמני אשר אותו כיניתי בשם "חלל-נושא" (ראו "חיבור פרידה מהילדה החולה", ערב רב, 2014) ביקשתי לצמצם את מורכבות הדיון בפרקטיקות השונות, לעיתים אף מנוגדות, בשדה השיח ובסטודיאות: העיסוק בחלל והעיסוק בנושא. הביטוי "חלל-נושא" כביכול משהה את ההכרעה במצב הביניים, אך אין כאן עניין בפשרה, אלא שזהו בדיוק האומץ שהצית בי התרגשות גדולה בעומדי מול חידת ז"ק שארדן ואחרים, אשר נסכו מרחב פיתרון חדש עבור האובייקטים התקועים במתחי החלל. על כל פנים, ככל שעובר הזמן, כך זה נראה, יסודותיה של תפיסת החלל העכשווית מסרבים להתבהר כשמתבוננים בעבודות ששדה הנושא שלהן ריק. [[3]] הנושא



הוא המיקור להצבה, והתערוכה של ז"ק ממחישה זאת. ז"ק מייצרת מקום של חלל-נושא עבור נושא (לא עבור חלל, ולא חסר חלל) - מקום שחושף סובייקטיביות חדשה.

ומכאן לכאן התהפכה עליי השאלה, האם אני בכלל מסוגלת לייצר משמעות שתחרוג ממחוזות הנפש אל מחוזות החברה, ולו ביני לביני, לגבי הפיתוח הנושאי של ז"ק? או נגררת הייתי אל הטראומטי באנושי, אל ההיסטרי בנשי, אל הבכי האישי ואל הא-היסטורי (שבאסתטיקה מכנים אותו "היפה"), כמי שמראש אינה יכולה לעבור את המחסום של הממשי - המזוהה כל כך עם עולמה של "אישה" חסרת השחר בתרבות - אלא בטראומה, בהיסטריה, בבכי, וביפה, או לחלופין: בדממה. אלמלא נכנס הליבידו של אותה חסרת שחר אומללה אל תולדות הייצוג, יחד עם החלל של הפיסול והמופשט של הציור במאה ה-20 - ספק אם היה הבכי פורץ את סכר הדממה. [[4]]



מאיה ז"ק, "עקבה". רישום שהוצג בתערוכה והופיע בשקופית החותמת את הסצינה האחרונה בסרט "אור נגדי", 2012, 140X210 ס"מ, ת



"עקבה" הוא שמו של רישום שהוצג בתערוכה של ז"ק והופיע בשקופית החותמת את הסצינה האחרונה בסרט "אור נגדי". עליו גם הוקרנו הכתוביות בסיום הסרט. הסרט של ז"ק מסתיים בגופת הארכיבאית. ובכל זאת היא הספיקה לרשום את הדם הנשפך מהפה; או שמא זה הדיו, והיא כותבת את העדות לרציחתה. שלולית שתנציח את מיקום הגופה בזירת הפשע למשך כל תקופת החקירה. או שלולית שתנציח את מקומה של זירת הפשע עצמה – ההיסטוריה – שבעבר כבלה גם את "הרחם", והוא נשמר בתרבות עד לאחרונה כ"מערה" או "היסטוריה", כלום אישה לא דרכה בתרבות, דרכה, רק שאת פסיעותיה בתרבות עשתה בעוד נשאר רחמה בבית (בחיק המשפחה והטבע). באופן זה הפך רחמה, הממשי ללידותיה, לאלבי מושלם של היעדרות גדולה מזירת הפשע.

Women oppose change, receive passively, and add nothing of
"their own

Freud, 1925

הרישום משאיר עקבות לפרשנות ועשוי להזמין קריאה פמיניסטית פוסטמודרנית בעבודותיה של ז"ק, אך אף על פי שאלבי זה (הממשי) הונח בסרטיה של ז"ק ליד גופת הארכיבאית כבזירות של פשע (ההיסטוריה), העבודות של ז"ק אינן פוסט-מודרניות או פמיניסטיות. היא צלחה את שתי הצורות שהוריש במותו "האב", והתקבלו אחרי מלחמות עולם. ואם העבודות שלה ממוינות בכל זאת לפי אזורי התפקוד הפמיניסטיים והפוסטמודרניסטיים, אלה הם האספקטים הרפקלסיביים בעבודתה שמושכים בחזרה אל אזורי התפקוד ועשויים גם להקל על הכתיבה, כי יש לנו את הכלים האלה בשיח. ואולי לכן אנחנו עדיין מתפתים לחוג במעגליו, ומתקשים ללכת קדימה צעד נוסף פנימה מהפולמוס וכוכביו, ולצלול אל תוך "החלל התולדות אמנותי" ולמצוא שאובייקט חדש כבר התמקם בו ומושך אותנו מאזורי התפקוד האלה. ולו נודע "אובייקט אמנותי", בעבודות שנוצרו מאז שנות ה-1990, הרי הוא מחויב למסגרת השיח שהוקצב לחיבור זה, חרף הסגנון הפוסטמודרני/פמיניסטי המשובלל של הכתיבה.

ה"פמיניסטית" וה"פוסטמודרניסט" עומדים על גשר הפיקוד של ה"חלל התולדות אמנותי" – מנווטים אותו, או מנוונים אותו, מקשים אותו, או שקועים בפרוצדורות של עיזבון "האב". ז"ק אינה עסוקה בכך: החלל שלה עובר אל בטן ספינתה... "ובתוכי ממתין לו בכי מיוחד". [[5]] היא עוברת בנקודות החסימה, מסימון סימבול או הבניה של חלל לסיבלום הנושא. בעבודותיה יוצא החלל מתחום התצוגה ונכנס לתוך העבודות עצמן, כאם-טיפוס (חלל) לאמא הממשית של צלאן (נושא). אבל עצם העובדה שלא ידעתי לפתור מיד את חידת הבכי – האם הוא



נעוץ בתפיסת החלל אצל ז"ק או בהצבת הנושא אצלה - הבהירה לי שאני כבר לא עומדת מול החלל של המאה ה-20. מה עלה אפוא בגורלו של החלל התולדות אמנותי מאז המאה ה-20? האם יש לבכי תמרורים?

בהיחלשות ההצפה של הבכיים, ללא כיבוי הזרם, נקוו הדמעות אל אובייקט שמנסה בכל כוחו הראוי את עיניי. אובייקט אמנותי שלכדה ז"ק בעבודותיה זורע דמעות התרגשות בלב סמטה חשוכה, והאינדיקציות להימצאו הן השביל שטוף האור המעיד שאיננו חופשיים ממופשטים הקושרים אותנו זה אל זה מעומק התקופה אליה אנחנו שייכים. אובייקט אמנותי שאולי נקשר גם במוטיבציות של שארדן, יכול להפיץ יָפָה-מוטה-זמן ויָפָה-מוטה-מקום בתחום האסתטיקה, דווקא על צורותיה ההיסטוריות. [[6]]



פרגמנט מתוך השטיח המוקדש לחוש הראייה, "הגבירה וחד הקרן",

מוזיקה <https://www.erev-rav.com/wp-content/themes/erevsingle.php>



את חלל מאה השנים שנתחם בין הסובלימציה של שנות ה-1890 (פרויד) לסובלימציה של שנות ה-1990 (אטינגר) בחיבורי הקודמים, אפתח בחיבור זה בין שני קטבים אחרים: בין ה"היסטוריה" לבין ה"שאת", שני סמנים נוספים המאפיינים חלל משני צדי המאה ה-20. וכך, מן ההצפה שבפרק הראשון עד ניקווה בפרק האחרון, יעבור הציר הרעיוני של החיבור וילווה את החיפוש אחר האובייקט האמנותי. האובייקט הזה חמקמק לכתיבה, ועל כן יוצג בגדר חיזיון, משאלת לב או חידה הכרוכה בהתנצלות על הפיזור שהוא מביא ברוחי בעת הכתיבה – במיוחד בפרקים המהווים יחידות עצמאיות בחיבור, וכמעט מתנתקים ממנו בדרך החוצה מהמבוא אל הסיום (פרקים 2 ו-3 על "הגבירה וחד הקרן", ומשל הלוחות שמש וירח). בחרתי בכל זאת לא לוותר על מחשבה מארגנת בציור. בפרקים החורגים מהדיון בעבודתה של ז"ק אניח את הבסיסים להקבלה בין ההשראה בעבודות של ז"ק להשראה בעבודת הציור.

הייתי רוצה להמשיך את "אורקסטרא של מלאכים שמשחקת לי בלב" [7] ולהצמיח חישורים מליבת הפרקים, כדי לאסוף את המקורות השונים ולספק אוריינטציה שדי יהיה בה למקם את "טכנולוגיית" החלל בציור העכשווי. כמעט בכל אחד מפרקי החיבור יוגדר אנך – עד שניתן יהיה להביאו אל פתח הטרילוגיה של ז"ק, ולפסל בה את חידת הציור שנותרה אילמת על שולחן עבודתי, או עד שיימצא מְבוּדָד, כחוט השני של סדרת ציורים בעולמו הנבדל של ציור יחיד, ושם לחלצו, בעומק קצותיו מנפשי.

פרק 1. הארכיבאית

במבואה לתערוכה של ז"ק, הצבה של קירות מקרטונים כארכיון. לרוב מכילים הארכיונים מסמכים הנושאים תאריך ונרשמו בזמן אמת, צילומים ומכתבים – הממצאים האובייקטיביים שרישומם היה בהישג יד אדם בשעת התיק. קשה להכליל ברשימה זו את אנשי העדות. "אני הלפיד החי של מה שהיה שמה", אמר צבי, ניצול שואה שהצטרף לכיתה במסע לפולין. מכאן שמו של החיבור הזה: "גבירה באבוקה". חומות הקרטונים בחלל הכניסה של התערוכה משמשות כמחיצות תומכות אשר מחלקות את החלל האדריכלי של התערוכה (חלל התצוגה שייך כמעט תמיד לחלל המודרני של המיצבים הקוהרנטיים המנוונים את ליבידו המוצא של החלל). הקרטונים מעטרים את קירותיו החסומים של החלל בסודותיו הכמוסים. אין גישה למסמכים. הם רומזים לדמות הארכיבאית החוזרת בסרטיה של ז"ק. מהמבואה יוצאים לסרטה החדש, "אור נגדי". זה הסרט האחרון בטרילוגיה, שהוצגה במלואה בתערוכה. בין הסרטים, בחלל התצוגה של המוזיאון – מעין הצבה של מרכז מבקרים – ממנו נפתחו יציאות שתיים אל חדרים שלושה,

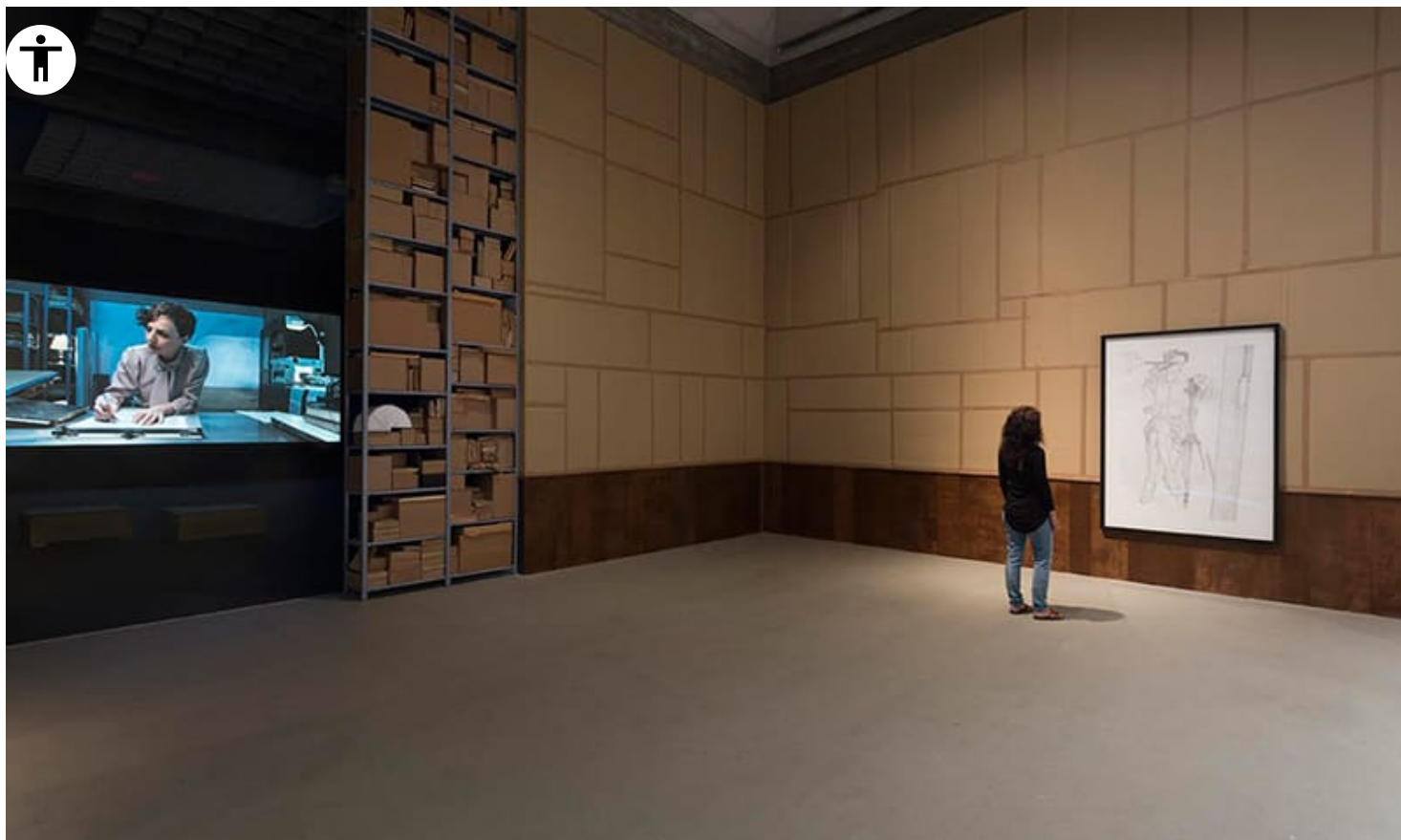
בהם הוקרנה הטרילוגיה של ז"ק. [home/erev_rav_com_vps/erev-rav.com/wp-content/themes/erev/single.php](https://www.erev-rav.com/vps/erev-rav.com/wp-content/themes/erev/single.php)



הארכיון כמסגרת התוכן לעלילה, חכם במידותיו אם תגיש האמנית ערעור. כי בארכיון מתויקת ההיסטוריה – מפעל הזיכרון "לא היינו שם" מתנחשל מדור לדור. הארכיבאית נמצאת במקום האחרון בו יחשדו בגברת מחבואים – לו תגיש הארכיבאית ערעור על האליבי המושלם לאישה, התפור במיוחד לבנות דמותה. כי עקבות נשים לא נודעו בהיסטוריה (נודעו, אך לא נרשמו בתולדותיה). זו עתירה שבסופה תערער על האליבי העמוק ביותר שהניבו פרקטיקות הייצוג, כפי שמנסחת אותו קליפת הסובייקטיביות: "לא היינו שם", גבר או אישה, "במקום אחר הייתי"; אליבי שמופעל בזמן הווה כמנגנון סטרילי של מגע בעתות מלחמה, ובעתות תרבות.

על פניו נראה שארכיונים מדמים משהו החסום בממשי – כאילו היו מסמכים, הם הולכים כמוה בעולם: "הוא אמר לה, והיא אמרה לו ואז הוא אמר לה". כך נרשמת הרמה היומיומית של התפקוד הטראומטי של אישה בהתשה, ללא נקודות מיצוי. התפקוד חסר התקומה משותף למראה ה"אישה" ולארכיון. אבל לעומת הארכיון שנוסך ביטחון – גם לו יכלה אותה אישה מההשוואה להפיק משמעות ברגעים של הפוגה משטף הדברים – הרי לרוב, תדמינה טענותינו הפומביות, נתלשות, כפיסות מידע במדעי-הרוח של תקופת תרבות חשוכה. ב"אור נגדי" נחלצת הארכיבאית של ז"ק מפסי הארכיון אל נקבת-הזיכרון המבקשת להתפסל במגעה.

מסע שורשים לסלובקיה הקדים את הטרילוגיה של ז"ק. "בחצר בכפר, פאתי קושיצה, מה יהיה כשאלך על הדשא, אעמוד בחצר ואראה את העץ שסבא של אבא שלי שתל, עץ אגוזים. היתה להם שם טחנת קמח. הסלובקי המקומי שגר שם היום לא נתן להיכנס לבית הישן. הוא בנה בית חדש בשנות ה-70 והוא משתמש בבית המקורי לשימור ירקות. לא רצה שניכנס, רק נתנו לנו להציץ. אנחנו כבר שם ואי אפשר להיכנס. הייתה חסימה. זו הקצנה של מצב שאנחנו ממילא לא יכולים להיכנס, אל תוך העבר, לא יכולים לפסוע לתוך המציאות שהייתה שם. הכניסה חסומה כשאנחנו כבר עומדים במקום הממשי, איזה סוג של קשר או רגש למקום... לא יכולים בעזרת הידע, המסמכים והארכיון, להיות שם זו חוויה פיסולית חזקה. להיות באתר עצמו, בזירה, ולא להיות מסוגלת לשמוע" [[8]]



במבואה, "אור נגדי", תערוכתה של מאיה ז"ק במוזאון תל אביב, 2016

בניגוד לזו שבעבר הרחוק פתחון פיה לא חצה את מחסום גופה, אלא יצאה אל הפומבי כצורה מעוותת של היסטריה, ובניגוד אליי, שבמהלך הצפייה בסרט מצאתי את עצמי מפורקת, הדמות שעל המסך מאופקת לגמרי. כדי להמחיש את עוצמת ההשהיה נזכיר את ההיסטריה שתקפה נשים במתח המעבר בין שתי תקופות היסטוריות – היסטריה שכמו הכירה בעוצמות הרומנטיקה שאחזה את הגוף משתולל-הנפש בסערה, וכמו ידעה את ההולך ובא, את המתח במבואה, את שיעור כניסתה **במודרניזם** שבישר שחר לליבידו שלה. ההיסטריה שלהן לא הייתה בגדר תגובת-יתר, אם נזכור את נסיבות כניסתן אל המאה העשרים: הן לא היו אזרחיות. ללא זכות הצבעה, לא היה להן קול בשלטון (אליבי מבוסס מאוד). בימים עברו הן בערו כלפיד על המוקד (מניע חזק לביצוע דבר עבירה בדרכים אלימות או סובלימטיביות, כל עוד אינה עוברת את סף הכניסה, לא כל שכן אם מבעירים אותה בשל כך). במבעה הפושר של הדמות על המסך אין זכר לנסיגה שלי באולם. ארשת פניה (כמו בדמות החוזרת גם בסרטים של גיא בן נר) שווה בפני החוק, ללא משוא פנים, נושאת דמות בשאר רוח; נושאת דימוי, במין קור רוח שכזה, כמו הייתה אדישה אליו, בה בעת שהיא נוקמת את נקמתו. אך מבטה של הארכיבאית לא הופנה בהכרח לעבר המוקד שפעם יכול לבעור. רחוק האבל



מהנקמה. אני מדמיינת שאם הדמויות של קפקא היו יוצאות מהסיפורים, גם להן הייתה מין ארשת פנים כזאת. שלושה סרטים אילמים ומהודקים. ב"אור נגדי" ניצוץ רגש, "קטן ככל שנרצה", ניצת בעיניה.

אלה נקודות פתיחה לדמות הנבנית בטריילוגיה של ז"ק. בכל הסרטים זו אותה דמות, אך בכל סרט מגלמת אותה שחקנית אחרת (ראו, הן דומות מעט לאמנית). שלוש נשים בשלושה סרטים, אותה הדמות. הארכיבאית.



אור נגדי (2016)



חוק שחור לבן (2011)



אמא כלכלה (2007)

מאיה ז"ק – אימא כלכלה (2007), חוק שחור לבן (2011), אור נגדי (2016)

פרק 2. מורפולוגיה של לוחות: משל לוח שמש ולוח ירח

דמיינו לרגע אינסטליישן של ציור שהניסיון שלו מתחיל בצבע כחול שמתחלק כמו שלל בין הציורים. בהר בלב ים הוא יפרוץ בפורס מאזויר, אך פסגתו חסומה. בציורים אחרים הוא חוזר רק שלולית קטנה. כלום לא את הציור הבודד ביקשה לפרוץ פסגה אוקיאנית, אלא את הכחולים הנתחמים על ידי חלל התצוגה? מעין כשל כזה, להתחיל סדרת ציורים באינסטליישן של ציור דווקא מהסוף, מקצות התצוגה. "אינסטליישן של ציור" – לא היה זרם כזה, חרף הפיתוי וההפתעה שבדבר. והמשבצת הריקה נודעה בזכות העוצמה האדירה של הפיסול במחצית השנייה של המאה שעברה. במחצית הראשונה של המאה ה-20 רשם הציור מהלכים במניפסטים ובציורים. והפיסול? הפיסול ראה ציור סוריאליסטי ועשה פסל סוריאליסטי; ראה ציור פוטוריסטי ועשה פסל פוטוריסטי; ראה ציור קוביסטי



ועשה פסל קוביסטי; אבל כשראה הפיסול ציור מופשט, לא ידע איזה פסל לעשות. אז המציא הפיסול את ה"חלל הפיסולי", בעוברו מפיסול אובייקט לפיסול החלל שבו יוצג האובייקט, או במקרה הקיצוני – שלא יוצג בו דבר מלבד חלל. ומה היה על הציור? נגמרו לו המילים והמעשים. הוא לא ידע מה לעשות. הציור לא עשה אינסטליישן של ציור; לא כמניפסט. באיזשהו מקום הוא פשוט המתין לצוהר שובו. שובו, דהיינו, שיעור הציירים בתוך אוכלוסיית אמנים נתונה, המלמד על שובו בימינו, ומגדיר את נקודת הסיום של המודרניזם בחתימת מאה שנים ל"המצאת החלל התולדות אמנותי".



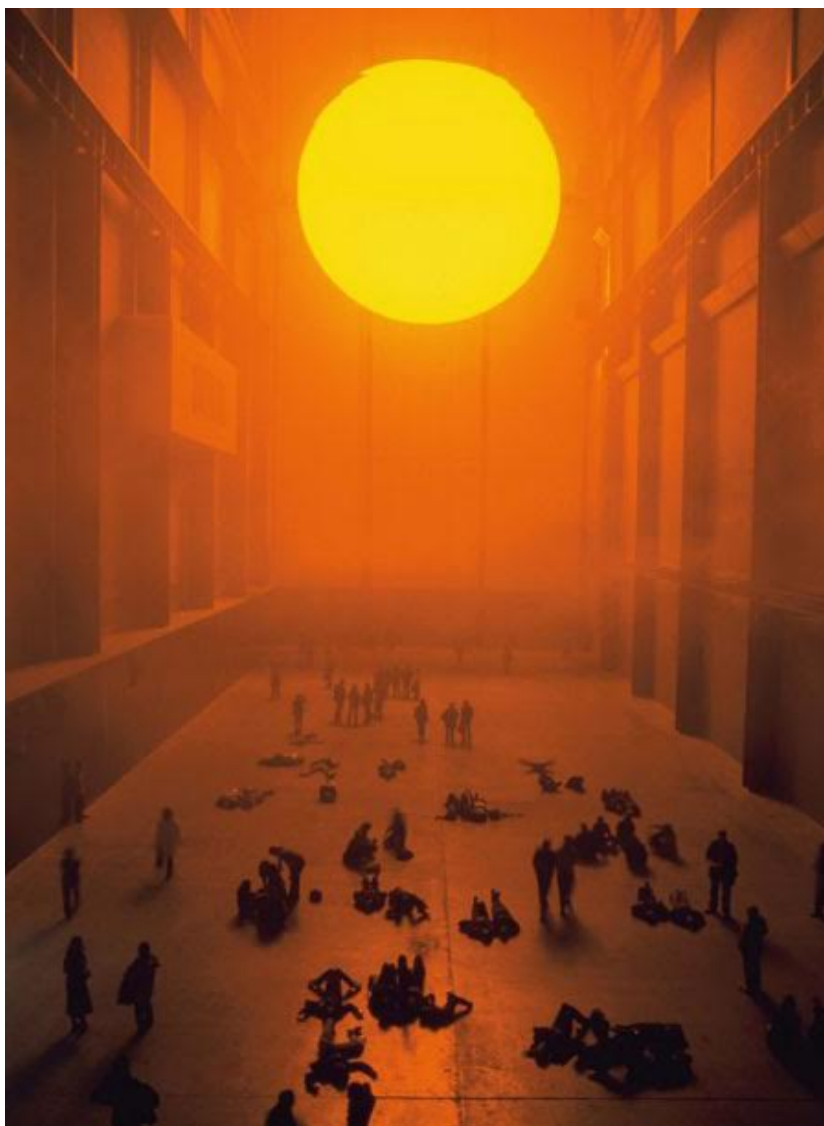
**אומברטו בוצ'וני, "צורות מיוחדות של המשכיות בחלל", פסל ברונזה
פוטוריסטי, 1913**

במרוצת המאה ה-20 לא היה לציירים עניין מיוחד בחלל התצוגה – לא כזרם, לא כמניפסט. אבל – וזה הצוהר להבנת העקבות שהשאיר החלל הפיסולי לציור – הציירים גם לא חיפשו במהלך המאה את חתרן-החיבור המפסל חלל בציורים

[home/erev_rav_com_vps/erev-rav.com/wp-content/themes/erev/single.php](https://www.erev-rav.com/archives/44620)



(ואולי את זה בעצם חיפשו?). הציור הבודד - איזה מין ריבון בן אלפי שנים - בקושי מוצא את ההטיה שלו בתחום גוף העבודות שאליהן הוא שייך. נחזור אל העבר של הציור מבלי לוותר על הרווח שלנו - חלל - מורשת המודרניזם. מיצבים השאירו בו הד. "כיצד יחטב האנך את החלל הפיסולי מהד המכלול?" חשבתי כמו חוטבת עצים ביער, שבחלל יש הד והנושא מחטב את החלל בגזרתו.



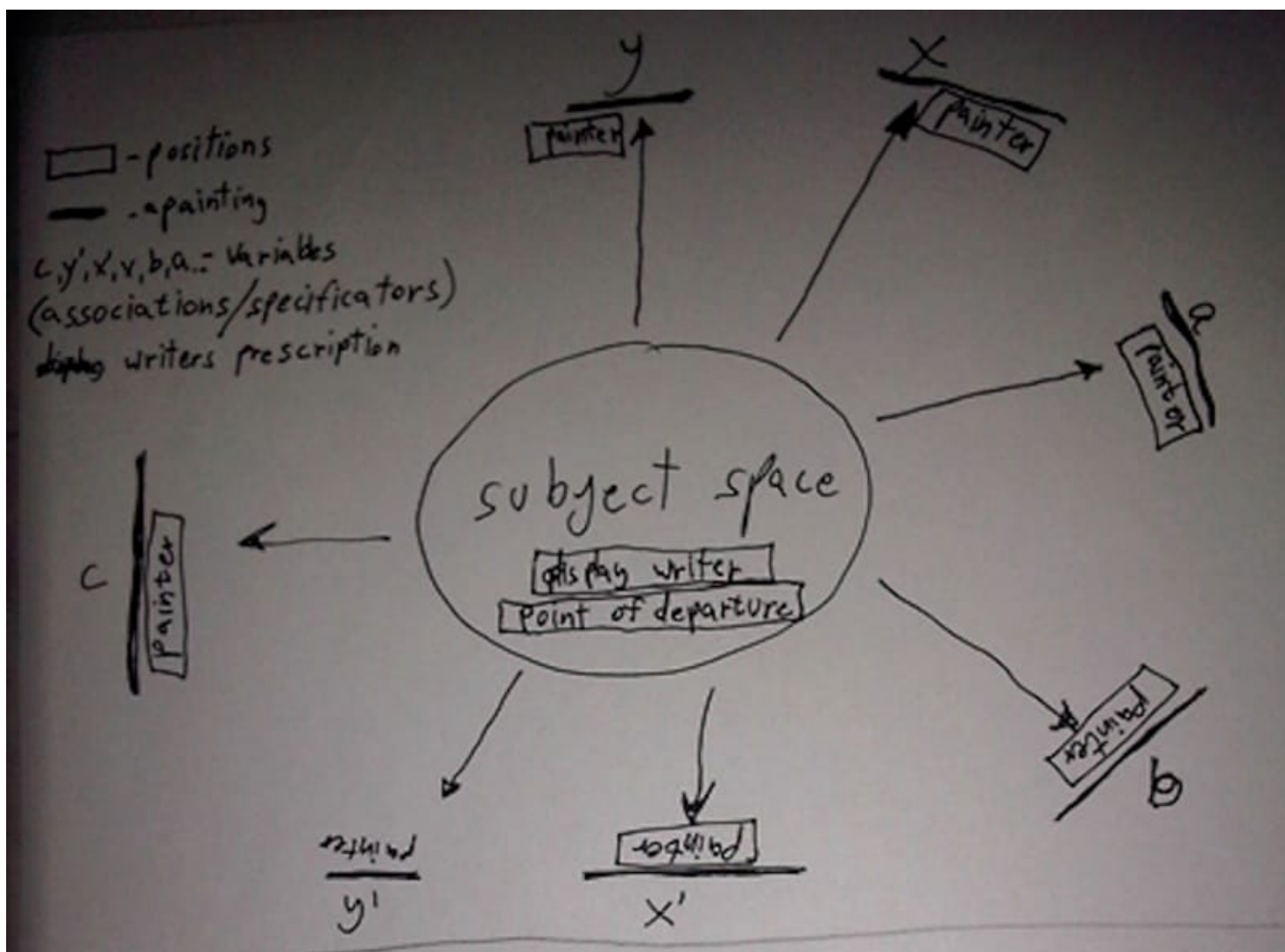
אולאפור אליאסון, "מזג האוויר", 2003, טייט מודרן (הדימוי מובא כאן רק להמחשה ויזואלית של שקיעת החלל הקוהרנטי בשלהי המודרניזם)

ציירו את השמש והציבו אותה באחד הפורמטים העומדים לרשותכם. אם השמש תופיע רק פעם אחת (ולא בכל אחד מציורי הסדרה), אולי הציורים הם מערכת הומוגנית רציפה. שמש אחת הנכנסת לתוך עולם היא האינדיקציה לקוהרנטיות שלו. עתה החזירו ירח מלא של ארץ בחמישה מהפורמטים שלפניכם. הירח



שיופיע ביותר מציור אחד מציורי הסדרה מצביע על נסיגה מרציפות המרחב והזמן. זהו אפוא אותו לווין אשר מכריז בציורי הירח על הירידה מחלל התצוגה הקוהרנטי.

כששקע החלל של המאה ה-20 חזינו בהצבה של שמש ענקית. כששקע החלל קיבלנו הצעה להחזיר את הירח, בדפוס שכפול ובדמותה של עבודת המפתח. [[9]] במשל של צירים, לוח-שמש (הנעלמים) ולוח-ירח (הצבת המשתנים) מתארים את המשרעת בה מתאמנים ציירים על אופקיותם של ציורים בגובה העיניים ומרחקים שווים, עד שלכל הציורים מאירה השמש ובכל ציור ירח. שהציף אותם שמש זהב. והיא נשאה את אורו בהם. [[10]]



מתווה ל"רומן מקצועי בין סופר וציירת" 2011 (שמש אחת וציורים ירחיים. הסכמה משמשת להמחשה ויזואלית של המשל: לוח שמש – הנעלמים, ולוח ירח – הצבת משתנים. חץ – אנך. החצים בסכמה מציגים את הכתיבה האנכית. אין בהצעה כדי לרמוז לשימוש המתודי בסכמה ככלי עבודה)

פרק 3. ה"גבירה וחד הקרן"



בכל סרטיה של ז"ק מופיעה אותה ארכיבאית, אבל בכל אחד מהסרטים היא אחרת. אני נזכרת בעבודה נוספת שבה הופיעה דמות אישה בגלגולים שונים: "הגבירה וחד הקרן", יצירת מופת מבית מלאכה פלמי, שנת 1500. קווי דמיון מסוימים קושרים בין דמות הגבירה לדמות הארכיבאית. אחייב את גרעין הפורמט ספור-הלוחות של קבוצת השטיחים כמקרה פרטי של משל הלוחות. "הגבירה וחד הקרן" זוהי עבודה שגרעינה מורכב משישה שטיחים.

סט של במות; אותה הבמה. איים כחולים. העצים הצומחים באי משתלבים ברקע אדום זרוע בעלי חיים ופרחים הנטועים בכד, קטועים ומקשטים, עדינים. הפרטים מדויקים וספציפיים, כארכיון של צמחים ובעלי חיים מאותה עת. הם לא ממלאי מקום; הם מקום. הם לא סמל; יש להם שמות, הם לא שובצו כלאחר יד אלא כלאחר עיון במגדיר צמחים. הפרטים משתתפים בארגון התמונה, מקנים מבנה למרחב ומתקתקים את הסצנה ברחש וקצב. הם יוצרים סט לסצנה שקטה שבה חוזרת דמות הגבירה ולצדה אריה וחד-קרן – נושאי הכלים במערכה. האריה היה דמות מוכרת של נושא כלים במגיני התקופה, והופיע בהם בכמה תנוחות קבועות שהשיתו סימנים ברורים במערכות הנוקשות של סמלי קצונה ודרגה, אצולה ויוחסין, בעולם האבירות ובצבאות משוריינים של ימי הביניים. [[11]] בשטיחי ה"גבירה וחד הקרן" ערק האריה מהתפקיד שנהג לגלם, פרש מקווי המתאר של התותחים הגדולים, הפקיר את העמדה, בשביל לשמור "עליה". חד-הקרן, לעומתו, כלל לא נודע לו תפקיד במגנים. "רק בתולה יכולה ללכוד חד-קרן", סיפרה אגדה שהילכה קסם על משוררים ורווחה בספרות ימי הביניים.



שטיח הטעם, מתוך "הגבירה וחד-הקרן", מוזיאון קלוני, פריס

בימי הביניים נהגו להשתמש בבעלי חיים כדי לייצג את החושים; אולי ניסו לשוות לחולשותינו אצילות באמצעות החושים המפוארים שבטבע, אולי ניסו להראות את נחיתות החושים מול תבונת האדם. כאן החושים מיוצגים על ידי גבירה מסתורית, תמירה, דקיקה, המופיעה בכל אחד מהשטיחים. עד תקופה מאוחרת כלל לא ידעו לומר שהשטיחים מספרים את סיפור החושים – שישה שטיחים ולא חמישה.

זה היה הקוף (המופיע בשני שטיחים) הוא שאפשר פתאום את מעשה הפרשנות הזה. הוא הראשון שהכריז על הכותרת וחטף את הבכורה. כך, בשטיח של חוש הריח, שבו נראית הגבירה שוזרת כתר פרחים, הקוף מקדים את הסצנה ומריח. הנה שוב זה הקוף בשטיח של חוש הטעם, שבו יושבת ציפור על אחת מגבירות

אשר ידה השנייה מושטת אל מגש עינוי התנה אינו משהה ולוטה בפני השוכה



"הקוף הטועם" הוא דימוי פצפון בשטיח גדול, והוא שגילה לפרשנים את נושא השטיחים. בטריטוריית הקוף נמסרת כוונת המחבר, בחפיפה גמורה בין "דימוי" ו"נושא", כאילו היו כפופים זה לזה. חומרת הנושא הכפוף לדימוי נמסרת בהומור (הקוף סימל בימי הביניים את הנסיגה לרוח שטות). אבל חסר הומור הוא הפער הבלתי עביר בין "נושא" לבין הדימוי שמייצג אותו, כאשר פער זה משחק לידיהן של מרויות טריטוריאליות (ישויות פוליטיות) העושות בדימויים את השימוש, באופן שמבתק נושא מחלל ומבתק חלל מנושא. "הקוף הטועם" השאיר עקבה לפרשנות, אבל שיטחו בשטיחים קטן ואין הוא מסתיר לי אותם. עד היום יש סוברים שהשטיח השישי נועד למקום קבוצת שטיחי החושים בלב. [[12]]

העוצמה שבהבדל: באלגוריה של שטיחים זו הפתעה לגלות את זו הדקות: ראו, הגבירה אינה בדיוק אותה גבירה, אבל גם לא בדיוק שונה. נשים שונות מגלמות בכל פעם את תפקיד הגבירה. שש נשים בששה שטיחים מציגות את הגבירה, ואת ההבדל בין הגבירה-כסימבול לבין המודליסטיות המגלמות אותה (כממשי). [[13]]

השינויים הדקים בתווי הפנים, עוצמת ההבדל, מובחנים עד כדי מציאות, מקנים לגבירה צביון של ישות אלגורית אשר מטשטשת את הכרונולוגיה ההיסטורית, עוצרת את התקדמות העלילה, והופכת את הגבירה לאגדה.



שש מודליסטייות. משמאל לימין: השטיחים של חוש המישוש, הטעם, הריח, השמיעה, הראייה, והשטיח השישי ון סול דזיר", כפולה מתוך קטלוג תצוגת השטיחים של מוזיאון קלוני פריס

פרק 4. אור נגדי

בסרטה השלישי והאחרון בטרילוגיה, "אור נגדי", מבצעת ז"ק מחווה לשירו של צלאן "הצרה". הסרט נפתח במחצבה נטושה בפאתי ירושלים. הארכיבאית כמעט מסתובבת אלינו ונעצרת בפרופיל. עכשיו אנחנו בארכיון (העדשה אינה מראה את הכניסה אליו. הוא ערוך כמו חלום). היא עולה על סולם. נעלי עקב חולצים את עקביה ממאמץ הגוף שנמתח לאורך השלבים. בצדו האחר של הגוף מושטת היד אל המדף כדי להוריד ממנו את הקלטת שירו של צלאן "הצרה". זה השיר שאיתו תתמודד הגבירה ב"אור נגדי".

בחשיפה הראשונה של השיר בגרסת תרגומו לעברית, אותיות שחור הדפוס מודפסות על גבי שקפים לבנים-שקופים, הארכיבאית מסדרת את השקפים על שולחן אור ומתחילה ההקלטה ברקע. שומעים את קולו של צלאן מקריא את "הצרה" בשפת המקור, שפת אם ושפת אמו. הוא מקריא שורה ועוצר, מחכה לארכיבאית שתעקוב אחריו, שתהיה איתו באותו עמוד. הוא נותן לה מקום. הארכיבאית מסמנת את המילה "עקבות" בבית הראשון של השיר. שקט. היא מקרינה על הקיר שקופית של האם. ההקלטה נמשכת. מעל שולחן אור היא מפזרת אפר, תכולת מעטפה, על מילות השיר. באצבע הקוראת היא חושפת את אותיות הדפוס מבעד לאפר. כך היא כיסתה עוד שורה בשיר וממשיכה להתקדם בו: גוזרת בתים, משפטים ומילים בודדות, מהדקת. ומתקדמת בפעולות נוספות של ביצוע השיר עד הבית החמישי, כמנטרת על גרף את העוצמה המתמטית של גוף השיר: משחירה משבצות בטבלאות, כמו רושמת תווים בפרטיטורה המרגלת בדיעבד אחר הרגע המוסיקלי של "הצרה".

כשמגיעה הארכיבאית אל המפות ונראה עמל מלאכתה בהן, אני נעשית מודעת פתאום לפרקטיקות של ייצוג. הארכיבאית מסמנת לי איך ועל מה להסתכל והיא מתוסרטת על ידי אמנית, וכבר לא עלה על דעתי שמעל למערבולת ושקמה רטוריקה תרחף להרף העדות, הנחצבת מן הטראומה. היא הולכת אל ארכיב של תמונות מהתקופה ומוציאה משם תמונה. מסמנת קו מתאר סביב דמות אנונימית. מסמנת על התמונה את הדמות המזוקנת בקונטור שחור. מעתיקה את קווי המתאר של הדמות על הדמות עצמה, ועל גבי התצלום הפעילה את קווי המתאר הגווייתיים ביותר, ממש על גבי תצלום. לא זו בלבד שקווי מתאר של הדימויים האופטיים שולחים את המבט המלומד אחורנית, אל העבר של הציור, אלא הם גם מבוצעים על גבי תצלום ותוחמים אפוא את מישור המבט של חרבות המעבר.



ומנכרים את הדינמיקות הפסיכו-ארוטיות של הנפש הגרוטסקית או הסובלימטיבית (פיגורטיבית-ליבידינלית). [[14]] הדמיה של סיטואציה חודרת את הרשת אשר מקצרת את המרחב לדו-מימד. "שלח-אל" הדימוי האופטי, "שלח-אל" הפרספקטיבה הרנסנסית, הלוכדת במרחב הפרופורציונלי את חלל ההדמיה. חשבתי לעצמי שאין לי בעיה – יש לי כלים להתמודד עם פרקטיקות של ייצוג. זה לא "הדגם של המחנה". לא הארכיבאית ולא ז"ק, דבר לא יתפוס אותי בלי אפשרות מנוס – ניסיתי את נפשי במחשבה שהעידה שכבר נכנסתי למצב היכון-ברח בטרם נלכדתי כחיית חמישה חושים. מה היה הסימן שרמז לי לברוח, ומה היה השער לעבור בו מהטריטוריה המסמנת אל טריטוריית הסובלימציה של הסרט?

הארכיבאית מתחפשת. פניה זורחות על מלוא המסך, היא מככבת מאחורי השַׁנְתוֹת, בווהה בעדן. משהו מוטל בינינו. היא הזיזה את הדמות המזוקנת בחיזיון כאילו הייתה דלת הזזה וגילתה את השוכבות הפיגורטיבית של דמות הצעיר צלאן. למראה פניו נחדרתי. אינני יכולה להסביר את החלום. מעבר ממופשט המסמן את ההתחמקות מהדימוי האופטי או את מחיקתו אל מופשט שאיננו אופטי ואין לו את החזית של התמונה שתשמש עוגן לרשתית העין. הוא איננו מאיים על הצבה הבניה או הופעה של דמות. פנים אל מול פנים, פְּנִים מול פְּנִים. האם היה משהו בנקודת המעבר?

סוף הבית החמישי בשיר, דקה 12:52 בסרט. מכאן מתפתח החלל הפיסולי כאם-טיפוס (חלל) שבו, בעבודות עצמן ולא בשבוע ההקמה, נערכו גורמי ההצבה לאמא הממשית של צלאן (הנושא) או לעדותו של צלאן. הנושא פרץ את סכר הדממה (אבל לא בהצפה, להרחיק רגע תגובת יתר) אלא במכמורת השולה את הפצעת הנושא מבעד הצבתו. ואולי האמא של צלאן מגיעה עד לאמא של האמנית. אני היא שנכנסה חסרת ענווה אל זירה של אבל, מתגוננת בפרקטיקה של ייצוג – בה נבחרה הסוואתה הראשונה של זירת ההתרחשות. הסתרתני מאחורי הפרקטיקה שהסתוותה בה גם נפשי.

במחצית השנייה של הסרט, תפילין "לילה ולילה" (nacht und nacht), מישהי ישנה בעומק הסט:

המצלילה את הרישום באפר, אופה חלה של שבת. רושמת ספר על נייר ומצלילה בפחם ואפר. מישהי בוצעת את הבצק מכאן, ומכאן חולצת ספר. לוחצת סכין לעומק קווי המתאר ומרימה אותו מהנייר. חולצת ממנו את עובי הדימוי, מתחתיו, ואלפי דפים בדמותו מתרוממים איתו. כך היא עושה בכמה איברים נוספים: עכשיו הסכין חותכת בתוכי. במקום שבו עקבו קווי מתאר גווייתיים אחר הדמות



שבתצלוּם (מערכה ראשונה) ננעצת עכשיו הסכין ברישומים חיים (מערכה שנייה). השירה של צלאן כבר איננה מתעכבת על כל שורה. צלאן אינו מחכה עוד לארכיבאית שתבין את השיר ותצמצם פערים. [\[15\]](#) הוא לא עושה לה מקום, הם משוררים-יחד, וכעת הוא מקנה לסצנה את הקצב.



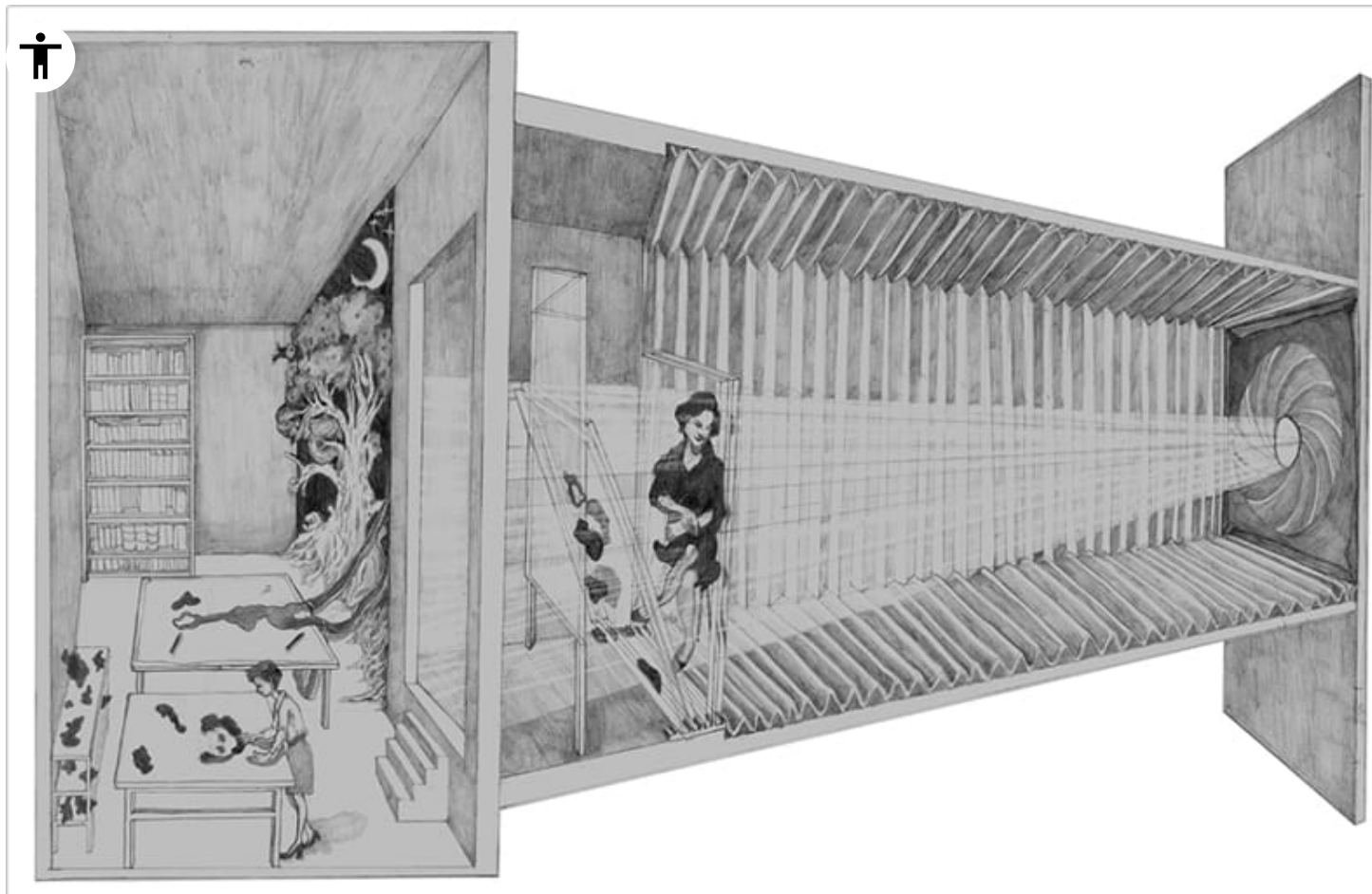
מאיה ז"ק, "אור נגדי", דקה 16:00

מישהי במטבח פותחת סוגריים ברגע הכנסת החלה לתנור, וסוגרת אותם ברגע ההוצאה מהתנור בתום השיר. מישהי פותחת סוגריים עם פתיחת המפוח המואר באמו של צלאן בחשיכה חטובה מהד, עד צאת האוויר מהמפוח (סגור סוגריים). מישהי מפלסת אפר באצבע הקריאה וחושפת בה את שורות הבתים של צלאן כפתיחת סוגריים שחורים מבטן המערכה הראשונה, ומישהי מפלסת קמח בשורה מעל פְּרָכָה של הפרשת חלה באצבע הקריאה כסגור סוגריים לבנים בעיצומה של המחצית השנייה. מישהי פותחת סוגריים בחירור תצלומים ואור נכנס דרכם בחלונות ובשבילים בסוף המערכה הראשונה, עד אשר אנה מפלח שניל בפרנוודר



בדרכו לארכיון שבבטן המצלמה בסוף "אור נגדי", והיא צועדת לקראתו (סגור סוגריים). הסרט נפתח מגבה של הארכיבאית במחצבה, באור יום, חוץ, לפני הכניסה – ללא פתח כניסה, כמו חלום – לארכיון. לקראת סיומו, שורת גב נשים העומדות במחצבה מחוץ לארכיון מוטלת על הארכיבאית כמו הייתה הארכיבאית לשפתם האפלה, כשהיא עושה את דרכה חזרה מן הארכיון בפרוזדור אל נקב היציאה.

הסוגריים שלובים זה בזה על ציר הכתיבה האנכי ב"אור נגדי". שם העבודה של ז"ק מופיע בעברית ובגרמנית: "אור נגדי". אבל למראה השם באנגלית – counterlight – קונטרה-אור, אפשר לחשוב על תכונות אחרות של יחס מיחסי ניגוד, למשל התפלגות של אורות הניצבים זה מול זה, זה בזה כרוכים ומתנגנים יחד. קשר אורות שונים המשיטים את ההתנגשות המשוכללת של ציורים בחלל. פעימות מפנה אל נקודות המפגש בתוכם. נקודה טראומטית סופר-מופשטת שבאיה מגיעים אליה בשאתם זה את זה. ^[16] הארכיון של ז"ק הוקם בבטן מצלמה המסמלת את מלתעות האחיזה של הדימויים האופטיים, ומסמנת את גבולותיה של התרבות אשר, אם יפתח הנקב לזמן רב מדי או במפתח רחב מדי, יפלוש לתוכה אור גדול העלול להטביע בלבן את ממצאי התרבות. האור בממשי שמחוץ למצלמה עוטף את דפנות הארכיון, מאיים לשרוף זיכרון ללא אבחנה. הגבירה נכנסת בלשכה אפלה וקושרת קשר-אורות בחמת חרירים.



מאיה ז"ק, מתווה הכנה ל"אור נגדי"

פרק 5. חמת חרירים

המקבילות הישירות של ציור לדואט, לטריו ולקוורטט במוסיקה הם הדיפטיך (עבודה שגרעינה מורכב משני לוחות), הטריפטיך (עבודה שגרעינה מורכב משלושה לוחות) וכן הלאה. באיזשהו שלב אנחנו מפסיקים לספור לוחות בציור ומגדירים יצירה המורכבת ממספר רב של לוחות בשם "פוליפטיך". נדמה כאילו כשמספר הלוחות עולה לארבעה, לחמישה, לשישה לוחות וכן הלאה, נוצר מרחב מולטי-מימדי והיפר-קישורי אשר מאפיל על הבדלי שייכות הפרטים, הציורים ושמותיהם, והם נטמעים בתמונה הגדולה. ואכן, את הפוליפטיך נמצא לרוב בכנסיות ובהקשר דתי. כך מכונים למעשה ציורי מזבח. לא מוכרות לי יצירות רבות בנות זמננו המכונות פוליפטיכים, בניגוד לדיפטיכים וטריפטיכים הנהוגים גם בימינו – כביכול ההגדרה שנוקבת במספר הלוחות מתמודדת עם מטען אחר מזה של הגרעין שצמח בציורי המזבח, אך עדיין זוכרת לו את מרחב המימדים. אבל מלבד העניין שאני מגלה בלוחות ספורים, לא די בהפניה המושגית אל הפוליפטיך כדי לתאר תכונה מסוימת של קשר בין הלוחות. סדנת הציור אינה נותנת לנו כלים נוספים לדרוש משהו בתכונת המגעים העמומה הקרויה

"אסוציאטיביות" (בעבר סופק <http://www.erev-rav.com/wp-content/themes/erev/single.php>)



בפרק הבא). הפרק הזה מוקדש ל"קונטרפונקט", המקבילה מעולם המוסיקה לפוליפטיך שבציור. הקונטרפונקט – זו יצירה המורכבת מכמה קווים מלודיים (דואט, טריו, קוורטט וכן הלאה). המעבר למוסיקה יכול לסייע, כי במוסיקה יש כלים נוספים אשר מיידעים את סוג הקשר בין הנושאים מעבר לציון מספרם. לדוגמה: הקשר בין הקולות בדואט יכול להיות קשר הרמוני או קשר מלודי. דוגמה נוספת: הקשר בין מספר רב של קולות יכול להיות קשר של חזרה על נושא (כמו קאנון במוסיקה, או מקהלת ערימות השחת – ערימת שחת ועוד ציור של ערימת שחת ועוד אחד – אותה הערימה – בציור), או קשר נושאים שונים. בפרק זה אציג את הקונטרפונקט של הקשר המלודי דווקא ובין כמה נושאים כצורה פרטית של סדרת ציורים.

בתחילת הסרט "אור נגדי" זורחות אותיות שחורות על גבי שולחן אור. כבר הזכרנו את הקונטרה-אור שבכותרת העבודה של ז"ק בהקשר דפנות הארכיון (שקושרות את האור בפנים המצלמה עם אור יום חוץ כחיץ בין התרבות לממשות). אך אי-אפשר שלא לראות את הכותרת של ז"ק לצד כותרת השיר של צלאן שאותו היא מבצעת בעבודתה. העבודה של ז"ק מתחברת לכוונה השירית העמוקה שביטא צלאן בשם השיר אשר לו מוקדש "אור נגדי": "הצרה". הצרה – "סטרטו" – היא מצב מוסיקלי בפוגה (אחת מצורות הקונטרפונקט) המתאפיין בהתגברות של לחץ מחמת הצטופפות של קולות חופפים וחופפים-למחצה על הציר האנכי של הכתיבה. כך בחר צלאן לקרוא לשירו. כדי להבין את משמעות הציר האנכי של הכתיבה, אביא את הקונטרפונקט של האופרה. בפרק זה אגדיר לראשונה את ציר הכתיבה האנכית, (שבו עשיתי שימוש במשל הלוחות, ובפרק של הגבירה וחד הקרן כשניסיתי לבודד את השטיחים זה מזה). והוא יסייע לנו להבין את עבודת הסוגריים של ז"ק כחמת חרירים. [[17]]

הקונטרפונקט הוא רגע מוסיקלי שבו כמה דמויות נקשרות יחד. ברגע הזה, המגיע לפתע באולם האופרה ונמשך דקות ספורות, הדמויות פוצחות בשיר, על אותו משך של זמן, אבל לא באותו השיר הן פוצחות. מסך המותקן במשכן האופרה ומציג כתוביות מאפשר לעקוב אחריהן, אם כי לא בקלות. הליברטו שעל המסך, שעד אותו הרגע הזרים את הקריאה בנתיב אופקי, מתפצל וזורם עכשיו בכמה פלגים הכתובים זה מעל זה. המפגש המילולי בין הדמויות נעלם ופועם בו-זמנית. הקונטרפונקט אינו מתאר שיחה בין משתתפים. לפעמים הקשר בין המשתתפים הוא קשר של ניגוד: דמות אחת אומרת "איזה יום יפה" ודמות אחרת "איזה יום מקולל". אבל כשהקונטרפונקט חורג מהמורכבות של דואט והופך לקוורטט או לקווינטט, כבר קשה לעקוב אחר היחסים. ואכן, במצבים כאלה אין עוד זיקה של ניגוד; אין יותר "בין". יש "בהן". הדמויות נטויות פתאום, כמו נכנסות בהתכווננות

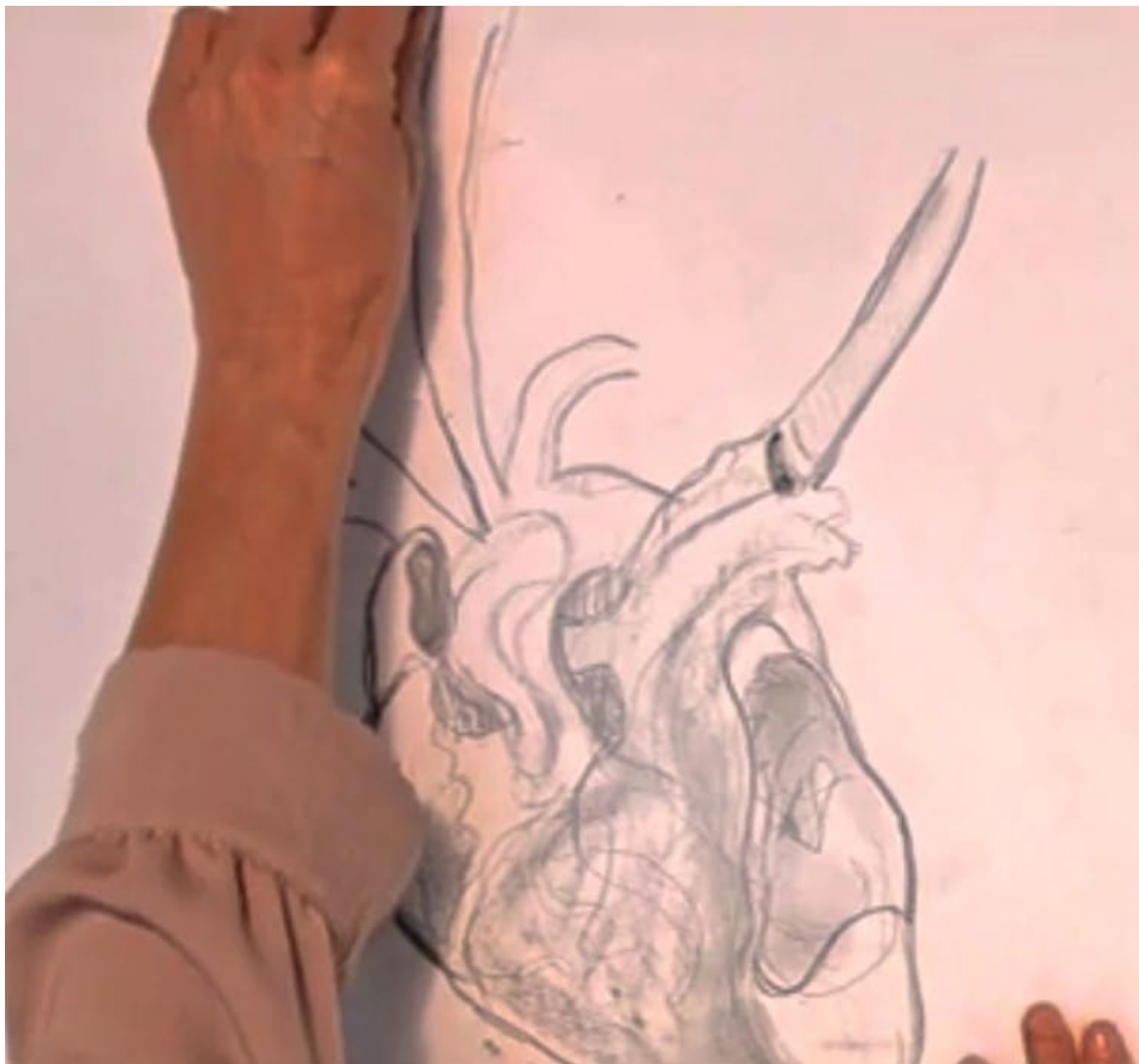


גופנית לתוך הקונטרפונקט, נטועות בכוראוגרפיה מינימלית משונה, מוקפאות בפוזיציות שונות על הבמה. כל דמות בווה לפתע, כמתכוננת בפינה בודדת של חדר, והתמונה אינה נגזרת עוד מהתקדמות העלילה. הקיפאון שעל הבמה שולח את העיניים לעקוב אחר המתרחש בליברטו; עוצמת האירוע המוסיקלי נשמעת ברקע. בה טמונים קווי המתאר המסעירים ביותר של התמונה:

המלחינים נוהגים לכתוב את השורה המוסיקלית באופן אופקי. לציר האופקי יש ביטוי גרפי ממש בפרטיטורה, השורה המוסיקלית מתקדמת עם ציר הזמן ונכתבת משמאל לימין. כשהמלחינים כותבים כמה שורות מוסיקליות ומניחים אותן זו מעל זו כדי שיתנגנו יחד, קוראים "כתיבה אנכית". אקורדים, לדוגמה, זו הרמוניה המתקבלת מהתנגנות יחד של תווים על אנך של כמה שורות. ואמנם, האקורדים עדיין מאפיינים את הכתיבה האופקית. לעומת זאת, הקונטרפונקט של הכתיבה האנכית מתאפיין בכך שההרמוניה היא משנית. מה שמייחד את הקונטרפונקט הוא, שהציר האנכי נפרד מהכתיבה האופקית כך, שבכל שורה מוסיקלית יש מלודיה פנימית, ויש את הסימולטניות של מפגש המלודיות בהתנגנות-יחד (האנך).

כשם שבפרטיטורה הציר האנכי ניתן לביטוי גרפי, כך גם בחלל של הציר ניתן הציר האנכי לביטוי. בחלל הצירי נמתח הציר האנכי ממישור התמונה החוצה, אל תוך חלל החדר. אם נמתח בו קווים הם יגיעו ל"מרכז החלל", אל סיבת ההתכנסות, וישאפו ל"נקודת מגוז" חדשה. הציר האופקי הוא מישור התלייה ומישור ההיטל של התמונה, והציר האנכי נמתח מהציר אל המבט. קרניים הנמשכות בזוויות שונות, מתוך הצירים המרוחקים זה מזה, מרשתות את החלל הבין-צירי ומצטלבות בו על מישורי ההיטל. אלא שאין יותר חלל בין-צירי; אין יותר "בין". יש "בהם". יש רק מישורי היטל.

על כן, חובה לפתוח שוב ואחרת: למתוח את הציר האנכי (((מעומק לבי))) מעומק הציר. בעומק הציר האנכי שבתוך הציר מתבצעת החייאת קצה. איכות שאינה משתנה גם במעבר ממדיום למדיום, ויש שהיא מחריפה תחת חופש הופעת הדימוי ומחמת ערבוב הצבעים. ובסערת השינוי, שבה כל דבר עשוי להשתנות – "שנה צורה", "שנה צבע" – חוויה פלסטית צוללת אל תחתית המערבולת. המשתנים משמשים "קבוצת בקרה" לדמיון, על אף השינוי; וכאשר הם ניידים בפני השטח של הצירים, כאיילה בין הסלעים, אני מזהה אותה שם נייחת, בציר הבודד, גם כשבאחד מתנגנת מלודיה של שלולית כחולה ובאחר מלודיה של פסגה אוקיאנית.



מאיה ז"ק, מתוך "אור נגדי"

ישנן אופרות הנושאות שמות אישה – טוסקה, כרמן, נורמה, אאידה; או קרויות על שם דמויות אישה – היהודייה, מדאם באטרפליי, פיקדאם, "הגבירה מן האגם". השמות יסייעו לי. ימים לאחר צפייה באופרה רודפים אותי הבזקים וצילצולים, ולא תמיד יש שם איזה ניגון קליט שאפשר לזמזם, לשחזר (את רישומי האופרה בתוכי), להרגיע (את עודפי הרושם). אבל יש גודל שאפשר לשאת, כשאני סוגרת את החשבון מרובה ההד, כשעוברת האופרה לזיכרוני, אני נאחזת בשמה. יצאתי מפיקדאם בשאלה מטלטלת: מהו נתיב הכתיבה של המפגש המלוודי אצל המלחינים שלא קבעו מראש את החוקיות שתכוון את הכתיבה האנכית, וכשהאוריינטציה איננה נסמכת על אקורדים? ובכל ציור ישנה מלוודיה פנימית, ולצדה הסימולטניות של הציורים כחלל (האנה)



הסוגריים של ז"ק מוצבים זה מעל זה, חופפים ויוצאים מחפיפה על משך, על הציר האנכי של הכתיבה (שאינו התקדמות של עלילה), להתנגנות-יחד. בקצות אצבעותיה היא מתקתקת את הסדר. הסוגריים מחוברים זה לזה כבמטה של "קורי קסם... אך זן זה של עכבישים טרם נולד" (ברטון). [\[\[18\]\]](#) דרך אגב, העכבישה היא אחת מחמישה בעלי חיים שסימלו דרך קבע את החושים בימי הביניים, והיא זוהתה עם חוש המישוש. חוש המישוש נחשב אז למלך החושים, אולי בגלל שבתחום המישוש האדם הוא אחד העילויים בטבע, בעוד שבשאר החושים נחות המין האנושי מבעלי חיים אחרים; אולי כי כל הרשמים החושיים נמסרים, לפי האמונה, באמצעות מגעם במחושים אחרי שעברו דרך נקבוביות ושאר הפתחים עד מגע בנו. אף על פי כן, העכבישה היא זו שנבחרה לגלם את חוש המישוש כדי לשמור על רצף בעלי החיים המייצגים את החושים, ובשל רטט הרשת הנקלט בגופה כאשר קורבן נלכד בקוריה - חלל. [\[\[19\]\]](#) מעניין מה עלה על משך החפיפה של משכי כל הסוגריים של ז"ק. מהו אותו גורם שלפניו כל הסוגריים נפתחים ואחריו כל הסוגריים נסגרים, מה נתפס בקורי הסוגריים הפנימיים השייכים לכל קבוצות הסוגריים? אולי זו שיִשְׁנָה.

שאלתי את מאיה ז"ק כיצד קוראים לדמויותיה. אין שם ל"אמא כלכלה" ואין שם לדמות ב"חוק שחור לבן", היא ענתה לי, שלארכיבאית ב"אור נגדי" קוראים הני. [\[\[20\]\]](#)



**העכביש, שייצג בימי הביניים את חוש המישוש, נראה כמו עוד גלגל חושים על גלגל החושים
(the wheel of five senses)**

פרק 6. הכיוון הסוריאליסטי בעבודותיה של מאיה ז"ק

מחיצה בין מקום של ארוע היסטורי בלתי ניתן לתפיסה למקום של ארכיון בחלקת גדל"ן בדוי (פנים של מצלמה), מזמינה אותנו לייחס ערכים סוראליסטיים לעבודתה של ז"ק. אלמלא היינו מבינים את ה"חלל התולדות אמנותי" כמקום ליבידנלי נשי, יכולנו לחשוד כי מדובר בערכים הסוראליסטיים של פרויד מאת ברטון. [[21]] זמן לא רב אחרי שפיתח פרויד את הפסיכואנליזה ואת "מרחב החלום" נחה על ברטון ההשראה, ואיתה הרעיון של צורה אמנותית. כנגד השליטה שבני אדם קונים על עצמם, שאותה הם שואבים מהסדר החברתי, הציע ברטון צורה של "אוטומטיזם נפשי טהור". זו הייתה ההגדרה המילונית הראשונה שנתן לסוראליזם במניפסט הראשון שכתב.



בכתבי ברטון אנחנו יכולים למצוא את הזרעים לתפיסת החלל המשתנה של האוונגארד, שצמחה במהלך המאה העשרים. התנועה הסוראליסטית הייתה חלק מתנועה רחבה של מודרניות אשר מסרה לידינו את החלל המודרני; אולם תפיסת החלל המודרניסטית לא די בה לתאר את הסוראליזם של ז"ק. אווירת הרפאים הסוראליסטית של הסדר החברתי, המושאלת בין השאר מ"חוק שחור לבן", אמנם מחריפה את הערכים הסוראליסטיים מטבעה וממקומה של המצלמה השטה ב"אור-נגדי", אבל החלל שז"ק מפסלת איננו החלל המודרניסטי.

בשביל להבין את הכיוון הסוראליסטי בעבודותיה של ז"ק יש להבין את שינוי תפיסת החלל מאז המודרניזם, ולפיכך יש להבין את תנועת האוונגארד של המאה ה-20 בראי הנשים. במאה העשרים חל שינוי בעניין שעוררו נשים. עד אז הביעו הציירים עניין בעירום האישה, ובדימוי גופה העירום מצאו השראה. אלא שהחל בראשית המאה הוסט מבטם אל מחזות "עולמה הפנימי". אמני האוונגרד שיוו צורות אמנותיות למחזותיה הפנימיים של האישה: סימולטניות של נקודות מבט (קוביזם), אי-קוהרנטיות (דאדא וסוראליזם), הווייה אמורפית (מופשט) – תכונות שהדמיון היה רגיל לייחס לנשים. אף שבהמצאות אלה אפשר שהאמנים הציגו את הליבידו הנשי, הרי בהן הם הניחו את היסודות לחלל האוונגארד, והיו לאבותיו המייסדים של החלל המודרני. החלל שמסרו סימן את המשבצת הליבידינלית החסרה בפרקטיקות הייצוג, ואיפשר את שחרור הליבידו הזה מהמשבצת אל התרבות.



פרגמנט מתוך פריים בסרטה של מאיה ז"ק "אור נגדי", 2016

"...הדבר שקושר אותה אל החלום, המרתק אותה בשלשלאות אל נתוני-יסוד שאיבדה באשמתה היא? ואלמלא כך, לא היה נבצר דבר מכוחה לעשות. רוצה הייתי להעניק לה את המפתח לפרוזודור הזה." (ברטון, המניפסט הסוריאליסטי הראשון) [[22]]

"אני יודעת שלא יהיה לנו פתרון ושהכלים שלנו לא יכולים לשרת אותנו. הפתרון לא נמצא בארגזים. ובכל זאת לא הייתי רוצה לוותר על התקווה הזו, כי אחרת הכל שרירותי ואפשרי ובואו נעזוב את זה ונעוף לאיזו הזיה מנותקת. בכל מקרה אנחנו באיזשהי הזיה ובתוך ההזיה הזו אני רוצה לקטוף חוטים של אמת ולשלוח חצים אל המציאות" (שיחה עם מאיה ז"ק)

אף על פי שברטון נמנה עם מייסדי החלל של המאה ה-20, ואף על פי שבעבודתו הוא סימן את הליבידו של האישה – ברטון עדיין אינו נותן לנו את המפתח להבנת הכיוון הסוריאליסטי בעבודותיה של מאיה ז"ק. בניגוד לסוראליזם המפעיל את הליבידו הנשי עצמו, הסוראליזם של ברטון מפעיל רק ייצוג שלו. ברטון שאף



להשיג בכתביו ניתוק מוחלט מהמציאות הראליסטית כמרד ברעל המוסכמות, וחתר במפגיע ל"אי-לכידות מְכוּוֹנָת"; תכונות מסוימות שמצא באישה – צורה לה – שימשו לו ביטוי מובהק לאי-הלכידות הזו. אבל השיגעון שהקצה לנשים, ושאב מהן, מסתמן כמקום מנוגד לסובלימציה שלהן. [[23]] שיגעון וסובלימציה הם שני הפכים היושבים על אותה נקודה בליבידו הנשי. ברטון וז"ק יסכימו שהפוטנציאל של הליבידו הזה חבוי בתרבות. אבל ברטון הדגיש את השיגעון, ואילו בשקט שלאחר הבניית החלל המודרני נוקטת הארכיבאית כיוון אחר בפיסת נדל"ן חשוכה בתוך סובייקט הנפש. ז"ק מסבלמת.

את המקום החסר בסדר החברתי מילאו הסוראליסטים באי-סדר ממין נפשי-נשי. אצל ז"ק הופך הסדר החברתי לזירות של פשע, ובזירות הפשע של ז"ק אין רוצח ואין מאסר לרצות: שניהם גדלים למימדי הסדר החברתי עצמו – אשר נוכח כרוח רפאים (פוסטמודרנית). לתוכו היא נכנסת עם פרקטיקות של סדר נפשי-נשי בארכיון.



פריים בסרטה של מאיה ז"ק "חוק שחור לבן", 2007



בארכיון של ז"ק נותרו עקבות ללימבו של חלל מודרניסטי/פוסטמודרניסטי. בייצוגי הסדר החברתי שלה אפשר לשמוע הד לתפיסת חלל המתארת את מצבו הפסיבי של הרחם בתרבות, כמִּכָּל. זו תפיסה הנוטה לתאר מכלולים ומהדהדת תרחישים במערכות מעטפת. אבל כאשר אנחנו עוברים לתפוס את הרחם כאיבר של נשיאה – הנוכח בסרטיה של ז"ק מכיוון הארכיבאית – אנחנו יכולים לעבור לתאר את החלל באמצעות סט אחר של תכונות. [[24]]

ז"ק פוערת גשר מעל האסון. הארכיון קושר בין התמונות שצולמו לפניו לבין הפואמה שנכתבה אחריו. הדברים האלה מזכירים פן מסוים בממשי של מרחב החלום. פרויד טען שמרחב החלום עוזר לנו להגיע למקומות בנפשנו שאין לנו גישה אליהם בהקייץ. הרכיבים הסוראליסטיים בעבודתה של ז"ק מהדהדים אפוא את הפן הממשי שבכבד-משאת. במרכזו של הכבד-משאת הציבה ז"ק את נושאייה – אותם פיתחה על המופשטים הלא ידועים של ימינו, מופשטים של נושא. בהם חתכה אל מחוזות ה"חלל" המשמעותיים ביותר לסובייקט-הנפש במישור הנפשי-חברתי. [[25]] אני מאמינה שזה היה הרגע, שאין לו דקה תואמת על ציר-המשך של הסרט, אשר השאיר אותי עם שתי אפשרויות עמוקות משמעות: לברוח, או לעבור מהטריטוריה המסמנת אל טריטוריית הסובלימציה של הסרט.

אותו "כבד-משאת" ממש משך אליו בעבר את המופשט הטהור בחזית הציור אחרי מלחמות העולם – כאילו בא בתגובה למופעו הסופי של העדר הליבידו הנשי מהסדר החברתי – ובהעדרה מהסדר, "היא" מילאה את חלל העולם". [[26]] ואכן, במהלך המאה ה-20 אנחנו יכולים למצוא הצפות בתוך אישה, בתוכה-פנימה, כשלא ידעה עוד בעוצמות ההכלה, ואנחנו יכולים למצוא רמזים להצפת "האישה" את התרבות על ידי אמנים ובזרמים אמנותיים.

יְזָכֹר נְשָׁמַת הַגִּיבּוּרִים אֲשֶׁר חִפְצוּ נַפְשָׁן

נִפְלוּ חִלְלִים בַּמַּעֲרֻכּוֹת

אָבִי מוֹרִי, יֵהִיוּ חֲתוּמִים בִּלְבַב לְדוּרֵי דוֹרוֹת.

את צוהר החריצים אל הכבד-משאת נטעין באור החודר דרכם, חרש נחלשות ההצפות של האישה בתרבות או את התרבות, אך ללא כיבוי הזרמים שהליבידו הנשי מנשב בהם, זה שכל כיבוי שלו הוא פתח לעוד ערוץ פוסטמודרני (מסוכן עד אִימה); ואילו בליבוי הליבידו הזה מבצבצים ענפי הזית הראשונים כלאחר דעיכת מבול – זהו הצמצום המסוים שיפלוש אל המופשט אשר גלש אל פני השטח של



הציור וכיסה אותם, זהו צוהר שובו של הנושא. הנושא של הנושאים מישיר מבט אל מסמן המסמנים בדיוק בנקודות התורפה בנות זמננו, בשאלות הרגישות ביותר של המומנט הקולגיאלי והאישי בסטודיו.

ובמילוי החריצים – מרווח נשימה של מרחקים אופקיים בין ציור לציור – נולדת קוהרנטיות חדשה. לא אצל הפסלים שמסמנים חלל, אלא אצל אלה שנושאים בו. גם הציורים החורגים מדפוס הסדרה נולדו מחיבור מעמקים, וכל ציור הוא כזה. אם זו הזיה, הרי היא אינה הזיה מנותקת, השרירותית והמתחמקת כמניפסט של צורה ארטיסטית או כאובייקטיביזציה של צורה לנשי. ואם זה טייק על סוראליזם, הרי הוא טייק על הסוראליזם שבא אחרי הפסיכואנליזה החדשה [[27]] – טייק שחותך אל המחוזות המשמעותיים ביותר לסובייקט-הנפש במישור הנפשי-חברתי. העבודה היא מניפסטציה של המחוזות הללו ולא דווקא המניפסט שמסמן אותם. בתערוכות שאני רואה כיום, אני מכוונת – מלבד החזרה למדיומים הקלאסיים, ללא נסיגה של "חלל" – בעיקר אל האובייקט האמנותי. בתערוכות האלה הקוהרנטיות אינה נובעת מהחזרה השיטתית או מן ההאחדה הוויזואלית, ומצד שני, ההבדל בין העבודות אינו נובע מקוהרנטיות של חלל כסלון ה"מפסל" את הקשר בין שולחן וספה. ובכל זאת יש משהו שמפסל את הקשר. חוט הסדרה כבר מפסל בציורים את ההבדל ביניהם. [[28]]

יש תחושה שסובייקטיביות חדשה הולכת ומתנסחת בסטודיאות הציירים, מתחת לעבודותיהם, וכשהיא מפציעה מבעדן, בתוכי... מול האובייקט הזה ולעומת שקיעתו של החלל המודרניסטי... ממתין לו בכי מיוחד. אז אנקוט אך בזהירות הבזק במושך מהסוראליזם המטריקסיאלי לקראת הפרק האחרון. [[29]] אפשר לפענח את הארכיבאית בצפנים (עם חד הקרן, איילה וירחים). אך דווקא בשל נסיון הנושא בעבודותיה של ז"ק, אפשר בפניה מכבדת לעבודתה, לרוקן את האוויר מבועת החלל. [[30]]



**דמות צלאן הצעיר, הדמות המזוקנת האנונימית, וידה של הארכיבאית.
פרגמנט מתוך פריים בסרטה של מאיה ז"ק "אור נגדי"**

פרק 7. קרטון נועד להכיל, לא האדם, הוא נועד לשאת

בפתח המאה ה-21 הגיעה השעה לעשות הבדלה בין שתי תפוסות באנושי: להכיל ולשאת. התפוסה הראשונה שייכת למְכֵלִים, ואילו השנייה שמורה לסובייקט בלבד. בזה תלוי החיבור, על זה הוא עומד. בהכלה היה נהוג לראות (ורואים גם היום) תכונה נשית. זה יכול להסביר את ההצפות שהייתי נתונה להן במבוא לחיבור, כשהדמעות גדשו את עיניי. ^[31] אבל זו טעות: אני לא מְכֵל. ההצפה מזכירה לנו מיד את ההיסטריה, שבהוראתה הלשונית המקורית ביוונית עתיקה ציינה "רחם". משמעותו לא התקדמה אל ימינו במהרה, נותר הרחם מוטל יותר מאלפיים-שנות כמכל בתרבות, עד שחר הליבידו של האישה. מסמן-המסמנים מגולל סיפור של תרבות אבות. אבל "גולל" אינו אלא אבן גדולה ועגולה המשמשת לחסימת פתח של מערת קבורה.



מפתח המערה גולש מפל. מחלישים את הזרם במקום שבו נוצרה הצפה, המים ייקוו בקצות הערוצים, ונקרא לציורים בשמות, במלואות צורה קמאית של האנושי באנושי לשאת. שחוזרים והתקות של ה"רחמי" יכולים לרוקן באופן כפייתי את הנושא ולהפוך את הנשיאה למיתית. אלא שעצם הצורה הקמאית כבר מגדירה שינוי מבני בסובייקטיביות. [[33]] כלומר, אין זו שאלה של שחוזרים המגיעים אל המקום דרך תחליפיו. אם כבר, זוהי שאלה ליבידינלית שיושבת בנקודת המוצא. הגולל יכול להשיט מכשול על דרך המוצא ולשחזר את האבן על פתח המערה. [[34]] "אל מול המסתורין, איש האבן, הבינני נא" [[35]] - בעוד שהתפוסה האנושית לשאת אפשר שהיא פשוטה, ודאי מופשטת, ונתונה להתפתחות אינטלקטואלית.



הארכיבאית במחצבה. פתיחת סרטה של מאיה ז"ק "אור נגדי"

למי משני הפְּכָיִים שייך הבכי של "אור נגדי"? בחיבור הכנוי מהצפה וסכר, מכוננות להיסטריה ודממה. הספנים הסירו מעצמם את האליבי המושלם בהיסטוריה - "לא היינו שם. במקום אחר הייתי"; ובבטן הספינה, השטה מעל

[home/erev_rav_com_vps/erev-rav.com/wp-content/themes/erev/single.php/](https://www.erev-rav.com/archives/44620)



למערבולת ושמה רטוריקה ומתחת למערבולת ושמה שינוי, נוקזו הדמעות. המסמבלת הפכה למסבלמת והעבירה את נקבת-הזיכרון בתוך לשכה אפלה של חמת חרירים.

המחברת מבקשת להודות ליפתח בריל על העריכה, לרותי בן יעקב, טליה קינן, צפיה מורניה דגני, אפרת חכימי, ולירון שליו על קריאת האישור. לאורלי מלכה על השראה, לניר הראל על תמיכה. תודה מיוחדת למאיה ז"ק על תערוכתה ועל השיחות עימה, שלכבודה מוקדש חיבור זה.

הערות:

[1] החלל האטינגריאני חולל את המהפכה הזו. ראו התאוריה המטריקסאלית. "הנושא הדקדוקי" מתייחס לנושא הצירוף; ב"נושא הפילוסופי" הכוונה לסובייקט. הביטוי "הנושא הדיקדוקי והפילוסופי" לקוח מאיבר דאמיש, זיכרון ילדות על ידי פיירו דה לה פרנצ'סקה. תרגמה לעברית הערות וסוף דבר – לאה דובב (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008).

[2] ברבים מהטקסטים המלווים תערוכות מופיעים הצירופים "חלל של...". ו"המתח שבין לבין"; האחרון מתייחס לרוב למתח שבין מופשט לפיגורטיבי, בין חוץ לפנים, בין האישי לפוליטי וכן הלאה. ונדמה שזה מה שמגדיר את הבעיה שלנו: נמצאים בין לבין ויש מתח. ייתכן שמתח זה מתקיים בין הבנת החלל המודרניסטי (שנמסר בהצלחה, ולכן פרוייקט הבנייתו הסתיים) – עם כניסת הליבידו של האישה אל פרקטיקות הייצוג – לבין מנגנוני הסרק הקיימים בהצעה הפוסטמודרנית (המעידים על הדחקה של הליבידו הזה). אבל בהחלט ייתכן שמתוך רצון לדבר על אובייקטים ביקורתיים באמצעות פרקטיקות של ייצוג המעבירים ישויות פוליטיות רדיקליות אל שדה השיח של התקופה, משתמשים לשם כך בסוגיות של חלל. באמצעות תפיסה של חלל המייחדת תקופה מסויימת, אפשר לתאר הן את המהפכה של הפרספקטיבה הרנסנסית, והן את המהפכה של המאה ה-20. הנורמות של הסובייקט משתנות, וניתן ללמוד עליהן, כמו גם על אובייקט המבט המבדיל בין תקופה לתקופה, מתוך השינויים בתפיסת החלל.

במאה ה-20 נוכחנו לראות עד כמה הסוגיות הללו הן פורמליסטיות, מעין שיח פנימי של אמנות. על אופיין הפורמליסטי של סוגיות של חלל באמנות, ועל פורמליזם זה כמקור למומנט הפוליטי והרדיקלי של האמנות, אפשר ללמוד מהצעתו של הוקני: "האופן שבו אנחנו תופסים חלל או מתארים חלל הוא גם האופן שבו אנחנו מתנהלים בתוכו כחברה". זו תובנה בהירה, והוקני מסביר אותה



בפשטות בכמה סרטונים ביו-טיוב. הוקני הראה את השינויים שחלו במבט מאמנות ימי הביניים, דרך אמנות הרנסאנס, ועד האמנות המודרניסטית, בהתאם לשינויים בתפיסת החלל, ומסיים את המחקר עם הצעה שתתאים לתקופתנו. אבל בסופו של דבר דרכינו נפרדות, כשהוקני נעצר בקוביזם, שהיה עבורו הבשורה האחרונה ההכרחית לציור.

[3] ניתן יהיה להבחין בתפיסת חלל זו גם בציורים מופשטים. כמוהם אינני בטוחה שזכיתי לראות. וסדר להם, לנעלמים ולמשתנים הקבועים במהלך הסדרה שתוחמת אותם: בצבעים ובחלוקת צבע המייחדת ציור מסויים, בעומקי-שדה משתנים מציור לציור... עד כי ידמה שממלכה של אור (או בסיס אחר) כבר פיסלה בציורים את החריגה המשמעותית של הציור הבודד מהסדרה לה שייך. זה לא המופשט המתודי בכל אופן, המזוהה עם ציורי מופשט מודרניסטיים, שיחשוף בפניי שדה נושא. ואם הציורים ימצאו (למרות הוויתור האמיץ על המניפסט המתודי הנשקף מהם) את נקודת הנביעה המשותפת להם, שמארגנת את הציורים מחוץ למסגרת חזרתיות סידרתית כלשהי – הו אז תציג בפנינו הסדרה את השינויים שחלו בתפיסת החלל. בשלב זה פניו האנגמטיות של "חלל-נושא" יתבהרו בכל בד מבדיה.

[4] לאחר ששטפתי את פרנצ'סקו פיניציו במונולוג אינטנסיבי על המודרניזם כהמצאת החלל התולדות אמנותי (כקדחת שאין לעצור, כאילו האדמה היתה שייכת לשנינו עליה אנחנו עומדים חטפתי אותה כבמה וחטפתי גם את האוזן שלו ולא הרפתי ממנה עד שיתגבשו הרעיונות, יעברו, ויקבלו מעין אישור על סף כניסה), הוא השיב על כך: "תמיד אהיה שמח לדעת שבפעם הראשונה ששמעתי את הרעיון הזה, שמעתי אותו מאישה..." ועל שהגענו במאה הזו גם לירח, ומה התחיל החלל במדעים, הוסיף מעצמו את החשמל למוסיקה והבין שוב את החלל שנוצר במאה ה-20 – כי לא הפריטה בכלי מאירת צליל. וכך החלפנו בינינו אסוציאציות שנאספו אל תוך הלילה.

[5] רחל שפירא, "סיפור אינטימי"

[6] בחיבור האחרון שפרסמתי, "קתרטיקה" (ערב רב, 2015), סקרתי את תולדות העיסוק של האמנים בחלל עד שנות התשעים של המאה ה-20 – השנים שבהן באה אל קצה תנועה פורמליסטית בת מאה שנים, השנייה בגודלה בתולדות האמנות מאז הפרספקטיבה הרנסנסית. תרומתה העיקרית של התנועה התבטאה ללא ספק במסירת מה שכיניתי "החלל התולדות אמנותי" או במקומות אחרים "החלל המודרני", אותה תפיסת חלל שבישרה את כניסת הליבידו של האישה אל הייצוג. את החלל הזה קשרתי למסלול שעשה החלל בציור ותולדותיו מבלי לוותר



על מחוזותיו המשמעותיים ביותר לסובייקט-הנפש במישור הנפשי-חברתי. ב"קתרטיקה" הדגשתי את המעבר מן הגרוטסק של שנות ה-1980 (קריסטבה) לסובלימציה של שנות ה-1990 (אטינגר), תקופה שחתמה את מאה השנים שבין שנות ה-1890 (פרויד) לשנות ה-1990 (אטינגר), והחלל התולדות אמנותי ביניהן. בחיבור זה אפתח את חלל מאה השנים מההיסטוריה (של שנות ה-1890) ועד ל"שאת" (1990) שגם אותו נבין אלא עם אטינגר. נפקוד את התמורות שחלו בחלל מ"הֶצֶף" ועד "שאת", ומאז. אבל יש לומר דבר נוסף: אותו אובייקט אמנותי שהתנועה בתרבות מושכת אליו אינו חדש. ברגע שמזהים אותו מגלים שהוא היה שם קודם ויהיה שם שוב בעתיד, רק שכרגע, לאיזה רגע בזמן, יש הזדמנות היסטורית להגדיר את הצורה בהבלחתה הקריסטלית והאינטנססיבית, בשל זיקתה המיוחדת לתקופה שאליה אנחנו שייכים.

[7] נטעלי שלוסר, "אורקסטרא של מלאכים שמשחקת לי בלב", ערב רב, 27.3.2015.

[8] מתוך שיחה שקיימתי עם מאיה ז"ק ב-18.6.2016, בזמן כתיבת החיבור, כשבוע לאחר שיח גלריה עם האמנית במסגרת התערוכה שנכחתי בו כקהל.

[9] המורים באקדמיה זיהו עבודת מפתח וחילצו אותה מערימה של עבודות שהביא אליהם הסטודנט. הם בחנו אותה והציעו שאם הסטודנט יעשה הרבה מאותה עבודה, יוכל ליצור עולם שאפשר יהיה להיכנס אליו. או הציעו להגדיל את העבודה משמעותית. זה מקום שבו הגוף עולה על הדימוי, והנוכחות על המבט. הפונקציה של שכפול או הגדלה אל גבולות "חלל התצוגה" הרעידה את המכפלה הקרטזית של חלל והרטיטה את הקשב למוצא הגלום בו, אך הפסידה את הסטודנט לטובת פתרון סכמטי. הנימוקים לשינוי המתודי הם נימוקים מצוינים, אך הם שייכים במידה רבה לתפיסת החלל של המאה ה-20.

[10] ההנחיות לבניין המשכן שבנה בצלאל, כפי שהן מובאות בספר שמות, מתוארות במילים **הֶצֶף ולשאת הצף ושאת**. "לְעֵמֶת, הַמִּסְגֵּרֶת, הַיּוֹ, הַטַּבָּעֹת; בְּתִים, לְבָדִים, לְשֵׂאת, אֶת-הַשֻּׁלְחָן. וַיַּעַשׂ אֶת-הַבְּדִים עֲצֵי שֵׁטִים, וַיְצַף אֹתָם זָהָב, לְשֵׂאת, אֶת-הַשֻּׁלְחָן" (שמות לז יד-טו).

[11] מיתוג הצבאות בסמלים היה בראשיתו דרך להבדיל צבא מצבא, שיריון משריון, למנוע משגים טרגיים ולטפח גאוות יחידה. אחר כך החל לשמש משפחות אצולה והגיע גם לחברות מסחר. עד היום מופיע בסמל חברת פז'ו אריה העומד על רגליו האחוריות. הערכים הוויזואליים של האבירות נכנסו לשימוש בשירותן של



משפחות פרטיות, משפחות אצולה ללא שושלת שביקשו ייחוס, כוח, פאר, כבוד ועוצמה. הפרויקט הנוכחי של שטיחי הגבירה קשור ככל הנראה במשפחה שמשיאה את בתם, ובחתונה עוברת הבת משושלת אחת לאחרת.

[12] השערה זו, ופרק זה, מבוססים על החומר שרוכז בקטלוג מוזיאון קלוני בפריס, שבו מוצגים השטיחים. מומלץ לבקר במוזיאון.

The Lady and the Unicorn" / Elisabeth Delahaye (director, Musée" (de Cluny , Paris

[13] אני מודה לאורלי מלכה על הקישור בין "עוצמת ההבדל" בשטיחי הגבירה וחד הקרן לבין סאגת הנשים שכיכבו בציורי מודל. ציירים היו מסתייעים לפעמים באישה כקולב שעליו תלו בציורים, תשוקות ומשמעויות. מנהג זה בלט במאה ה-20 במידה כזו שקשה למצוא סיבה שלא לחשוב על אותה אישה בכסות אחרת, לאור העובדה שדימוי האישה שימש לציירים לא פעם בסיס שבאמצעותו עדכנו את התפיסה של ערכי הציור ("אולימפיה"/ "העלמות מאביניון"/ "עירום יורד במדרגות"). ואילו היום האישה יוצאת מהציור או מהקולב. ושמא משתנה תפקיד המודל בציור והיא נשארת שם? אינני יודעת. אבל משהו בקבוצת השטיחים הזו מזמין התייחסות מיוחדת אל הגבירה כדימוי, דווקא משום האנונימיות של הנשים המגלמות אותה (אנונימיות, כי אם מדובר למשל ביצירה שנעשתה לרגל העברתה של בת משושלת אחת לשושלת אחרת, כפי שרומזים הדגלים ובהם שלושה סהרונים, המאפיינים יצירות דומות שנעשו באותה העת בסמוך ולכבוד חתונת משפחות – כי אז מי היא הבת הנעדרת כמדומה מהשטיחים הפעם, זו שבמסירתה מקבלת משפחת הבת בתמורתה, את השטיחים ואיתם את המעמד החדש של שלושה סהרונים מיוחסים?). הנשים נעשות אנונימיות דווקא משום שהגבירה של חד הקרן הופכת לאגדה ומטפסת מעל הנשים שמציגות אותה. כיוון שיש לה סיכוי רב משלהן לשרוד לאורך ההיסטוריה. אבל משום מה, בשל הספציפיות בתיאור הנשים השונות בשטיחים השונים, נדמה לי שהגבירה מחזירה מבט אל המקום שבו הן עומדות; אף שבמבטה אליהן פורמות הנשים את האפשרות ההיסטורית של היותה, ה"גבירה" מוכנה להתמודד עם האפשרות ההיסטורית של היותן. לעומתה, הן היו שם.

[14] בהמשך להערה 2 ובהקשר זה: הוקני מסביר שהמפעל המודרני מקביל למסלול שעשתה ה"מצלמה" (או העדשה) בתוך הציור של תרבות המערב מאז 1422 לערך, שהייתה פחות-או יותר-השנה, שבה גילו הציירים את הדימוי האופטי המוקרן על הקיר. המפעל המודרניסטי הוא לטענתו תוצאה של המצאת המצלמה הביתית. הוקני מסיק שאמני האוונגרד שמו לפנייהם את ההתחמקות



מהדימוי האופטי כעיקרון עבודה. הנקודה שבה אני נפרדת מהוקני נמצאת בפתרון שהוא מציע לבעיה. הפתרון שמאפשר להוקני לפתח תפיסה עכשווית של חלל הוא בסופו של דבר פתרון אופטי: מעין המצאה של מצלמה משוכללת אשר מיטיבה לתאר את המבט של הצופה כשהוא בתוך העולם וחלק ממנו ("ואגנר דרייב"), ולא סובייקט של נקודת מגזז אחת המדווחת שהסובייקט נמצא במצב של סטילס ומיידעת שהוא כבר מחוץ לעולם שהוא נמצא בו ושעליו הוא מסתכל. המבט שמנסח הוקני בצירוי מורכב מצרור נקודות מגזז המדמות טוב יותר את ההתנהלות של הסובייקט בתוך המרחב – הוקני בונה תמונה אחת של מסך מפוצל המורכב מצירוף כמה תמונות שבכל אחת מהן נקודת מגזז משלה, ובאיוך נקודות המגזז לכדי תמונה אחת, שואף הוקני לתאר "תמונה גדולה יותר של מציאות" – מניפסטציות של המבט הזה מקיימות לשיטתו תפיסת חלל עכשווית רדיקלית, הפונה אל הסובייקט להשתתף בצירוי באמצעות ממצאים אופטיים-סובייקטיביים משוכללים של פעולות כינוס שהצופה מסוגל להם. בעניין זה, ראו את התצרפים הצילומיים משנות ה-80, ואת צירוי הגראנד קניון וצירוי נוף ענקיים. אין בהערה זו כדי למצות את הדיון בצירויים של הוקני – בכל הנוגע לדיון, חוש הראיה בכלל והמישור האופטי בפרט כמקור לניסוח מבט חדש, ימנעו מאיתנו להבין את החלל של הצירוי. פורמולות אופטיות באשר הן, מרחיקות את העיסוק בחלל.

[15] המחצית השנייה מתפתחת אל שלושה ערוצי שמע מוסיקליים. ערוץ שמע נוסף נפתח בשלב הזה עם האופרה *Es Wird im Leben*. שר יוזף שמידט. כותב הפסקול הנפלא ל"אור נגדי" הוא אופיר לייבוביץ.

[16] עומקה של נקודת מפגש מתואר בצורה המרתקת ביותר בכתבים של התאוריה המטריקסאלית. אפשר להעלות על הדעת שבבטן המצלמה, ז"ק מסמנת מקום "רחמי" של "חלל חיבורגבול מטריקסאלית", לפי מסמן הרחם בתרבות.

[17] הסטרטו הוא מהמשפחה של הקונטרפונקט. מאחר שאינני מכירה פוגות, אסתייע בקונטרפונקט האופראי כדי להבין את מקרה המלחין ב"אור נגדי".

[18] אנדרה ברטון [1924] (1988). "המניפסטים של הסוריאליזם", בתוך טעמים, מבחר כתבי מופת באסתטיקה. ספריית פועלים, הקיבוץ המאוחד.

Marjorie O'Rourke Boyle, [Senses of Touch: Human Dignity and Deformity from Michelangelo to Calvin](#) page 158

[20] בתפקיד הארכיבאית- ב"אמא כלכלה": עידית נוידרפר, ב"חוק שחור לבן": לנה אטינגר, ב"אור נגדי": מיכל וינברג.



[21] התנועה פעלה בין שתי מלחמות עולם. התצלומים בארכיון של ז"ק הם בני זמנם של אנדרה ברטון.

[22] אנדרה ברטון [1924] 1992. "מתוך המניפסט הראשון של הסוריאליזם", תרגום: אירית עקרבי, בתוך: דאדא וסוריאליזם בצרפת (רות עמוסי ואיריס ירון – עורכות). הקיבוץ המאוחד, עמ' 222-224. וראו בעיקר על מצב הערות בעמ' 223.

[23] בספרו "נדז'ה" ברטון מתאר כיצד האישה מתפקדת כמוזה. הוא לוקח את דמותה אל הקצוות האמורפיים שלה, אל שיגעונה, אל מוקדיה האסוציאטיביים והאינטואיטיביים, ובהם הוא מוצא השראה.

[24] תודה ללירון שליו על חידוד הטענה הזו. (הקוארדינטות של חלל הרחם בתרבות כפוטנציאל של נשיאה, נרשמו בקפידה בפסיכואנליזה של שנות ה-1990, בתאוריה המטריקסיאלית).

[25] הנפש (בניגוד לסובייקט) היא ישות לא-פוליטית וא-היסטורית, המזוהה עם התקופה הרומנטית למשל, והבליחה גם בכמה מהזרמים המודרניים. ואולם עוד נותרה לנו עבודה רבה לעשות, עבור סובייקט-הנפש במישור הנפשי-חברתי. משוואה זו מסמנת לנפש את המקום בו דורכת ותוכל להעביר אובייקט אמנותי המחולל שינוי בסובייקט החברתי. (אם מצמצמים את הנפש משני הצדדים נותרנו רק סובייקט-חברתי וחבל).

[26] 'HER ABSENCE FILLED THE WORLD' תודה לאפרת חכימי על הלינק לויליאם קנטריג'.

[27] הפסיכואנליזה המטריקסיאלית של שנות ה-1990.

[28] כדי להתקרב יותר אל האובייקט האמנותי, הנמנע מלהתקרב אליי כאובייקט לכתיבה, אציין את הציור "סנטימטר מהלב" שהציג מתן בן טולילה בתערוכתו "יורד הים הצעיר". ואת הציירת קארן קילימניק בכל תערוכותיה: העומק הפלאסטי בקווי המתאר, והקלילות הזו בזרמים פיגורטיביים עכשוויים שבאו בעקבותיה – מתארים את הסגנון הבין-לאומי בציור הפיגורטיבי העכשווי, שגם אליו אפשר להתייחס, בחשיבותו אך לא בנחיצותו, בזיקה לאותו חתך-חיבור בחלל ציורים.

קילימניק התחילה תנועה עמוקה בתרבות מאז שנות ה-90. אמנם אינני יודעת לומר מהו הנושא שלה (היא מבצעת מעין טייק על הרוקוקו, אך באופן אחר מדיסני), אבל כשנכנסים לתערוכות שלה מורגש שיש בציורים שלה אובייקט,



שהיא ציירת שיש לה אובייקט אמנותי; ודווקא משום שאינני יודעת לזהות את מקורו (זה לא אותו דימוי שחוזר שוב ושוב אלא היא דווקא עשירה במלודיות, וזו לא הקוהרנטיות של סלון המפסל את הקשר בין שולחן וספה, זה גם לא משום הסגנון הבין-לאומי של הציור העכשווי בעבודתיה) אני מרגישה כאילו מישרה אלי מבט אותה איילה בין הסלעים שהזכרתי בפרק "חמת חרירים". ראיתי את האיילה גם בעבודות של שחר יהלום, והיא הישרה אליי מבט גם מבעד לעבודות של דרור דאום. לאיילה אין קווי מתאר, ולכן גם אי-אפשר להעתיקה. היא לא נמצאת בחיקוי הציור הקודם לציור הבא, אף שאינה סותרת הימצאות כפילויות. לא ניתן להקרין אותה על הבד, אף שהיא אינה סותרת את האפשרות להקרין דימוי על בד לפני שמתחילים לצייר, יהיה יותר קשה למצוא אותה. ומאחר שאין לאיילה קווי מתאר גם לא ניתן להעתיקה מהמציאות. אין במשפטי הקיום של האיילה כדי לשלול את פרישת תווי ההיכר של המציאות בציור.

[29] כדי לנסות להמחיש מהו סוראליזם מטריקסיאלי, מלבד טייק על סוראליזם אבל אחרי הפסיכואנליזה החדשה; במעין חלל מוזן נושא ומחווט סובלימציה מוזן חדש, אעזר בדוגמאות מתערוכות שהציגו בשנים האחרונות בשדה המקומי: אפשר לחשוב על שרון יערי ותערוכתו "זנק אל עצמך" (מוזיאון תל-אביב, 2014), על תערוכת גמר התואר הראשון של טל ברויטמן (בצלאל בירושלים, 2009), על התערוכות של דרור דאום, על העבודות של איתן בן משה, ובתערוכות של אלי פטל "בסוף היום" "הטבע המקורי" ו"סגולה", ועל טליה קינן ב"פשפש האש" (2016).

[30] בועת החלל מציינת תנועה של שקיעה בתרבות, מקום של התנוונות פוסטמודרנית לחלל התולדות אמנותי הנמשכת מאז המחצית השנייה של המאה העשרים ובימינו (ז"ק, לעומת זאת!...)

[31] הקשר בין "מכלול" ו"חלל", דרך התכונה האימהית "הכלה", מושך אותנו לכיוון שהוא אמנם נפוץ, אבל מוטעה. הטיפול במכלול אמנותי כרוך למעשה בהשטחה של החלל ובחסימה של הפוטנציאל הרדיקלי הגלום בתוכו. דווקא במקרים כמו זה שלפנינו, שבו הצייר האנכי נמתח או מונח, עשוי להיות מקום חשוב לחריגה המשמעותית – למשל לחריגה של ציור בודד; זאת בשעה שבמכלול יש משהו המסתיר לי את הציורים. כפי שאמרה לי פעם ברכה אטינגר: "אל תגידי 'הכול', תגידי 'כמה'". כמה פשוטות וכמה מועילות היו המילים שבהן מישמעו אוזניי לימים את ההבדל בין להכיל ובין לשאת.





[33] התאוריה המטריקסיאלית, שאותה הציגה ברכה אטינגר בשנות התשעים של המאה העשרים, הטביעה בתרבות את מסמן הרחם. תאוריה זו הבנתה את מסמן הרחם במבנה הסובייקטיביות והסבירה באמצעותו את הספרה של החלל בתרבות. בעקבות אטינגר הצביעה גריזלדה פולוק על המסמן הזה, וטענה שהוא משמש בתור *symbolic relief*. אפשר לראות כאן משמעות כפולה: מצד אחד, נסיגה מכרעת של ההיסטוריה, מאז זוכה הרחם לביטוי בעל כיוון-תנועה בפרקטיקות של ייצוג. מצד שני, בכניסתו הגדולה של הרחם לתרבות יש הפוגה מהסדר הסימבולי, מהמשקל, מהחיכוכים ומהמשבר שגרם העדרו של מסמן הרחם מהסדר ומתחום הגדרת הסובייקט עד לאותו גילוי.

[34] זה האספקט הטרגי במיתולוגיה המודרנית.

[35] מתוך דברי נדז'ה לאנדרה ברטון, לקוח מאנדרה ברטון, נדז'ה, תרגמה מיכל בן-נפתלי (תל-אביב: רסלינג, [1928] 2007).

מאיה ז"ק מוזיאון תל אביב נטעלי שלוסר פאול צלאן פמיניזם
קארן קילימניק שארדן

ציוץ לייק 0 שתפי

0 תגובות מיון לפי הישנות ביותר

הוסיפי תגובה...



פלאגין התגובות של פייסבוק

כתיבת תגובה

מחובר כ-לי ברבנו. התנתק

התגובה שלך