

02 גיליון

כתב העת של התכנית למדיניות
ותאוריה של האמנויות
התמחות באוצרות וביקורת



בדק בית

יולי 2024

Academy of Arts and Design
أكاديمية للفنون والتصميم
לאמנות ועיצוב ירושלים القدس



בצלאל
بتسلييل
Bezalel

כתב העת של התכנית למדיניות
ותאוריה של האמנויות
התמחות באוצרות וביקורת

גיליון 02

יולי 2024

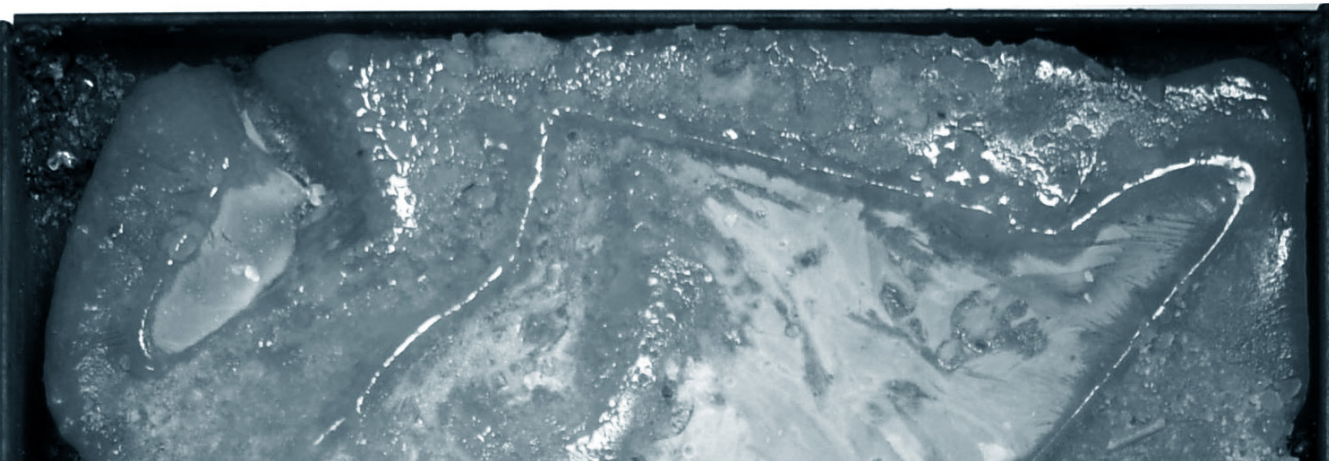


אבנר אופק, ימית בן-גל, דנה חרט, ענבר יפה, איתמר סיטבון, יקטרינה סוסנסקי, עדן פוזנר, סבטלנה פורטניה	עורכות וכותבות
ארנה קזין	מנחת פרויקט גמר בכתיבה בקורס "גיליון"
ד"ר שאול סתר	ראש התכנית לתואר שני במדיניות ותיאוריה של האמנויות
קרן כהן	רכזת התכנית
נועה חכים	עיצוב
ענבר יפה, סבטלנה פורטניה, דנה חרט	הפקה
תמי בורשטיין	עריכת לשון
סטודנטים בבצלאל החדש, שנות ה-50 מקור: ארכיון בצלאל	צילום שער

תוכן עניינים

- 5 ברק בית
דבר העורכים והעורכות
- 6 גלויות מן העתיד
עדן פוזנר
- 9 אומנות ואקטיביזם - הילכו שניים יחדיו בלתי
אם נועדו?
עדן פוזנר
- 10 להתחיל מאפס ולא מבנימין
איתמר סיטבון
- 14 חשיפה ממושכת
ענבר יפה
- 18 פצע געגועים
ענבר יפה
- 20 אני המצלמה
איתמר סיטבון
- 21 לצערי, לצערנו
סבטלנה פורטניה
- 27 הדרך הביתה עלולה להיות אינסופית
סבטלנה פורטניה
- 28 לא לוותר ולא לחכות
יקטרינה סוסנסקי
- 32 ג'ינס קרוע, משופשף, קם לתחייה
יקטרינה סוסנסקי
- 34 אומנות הזעזוע
דנה חרט
- 40 אומנות היא הכרח, ואומנים עושים אומנות
דנה חרט
- 43 שלומן קשור בחוט לשלומן
ימית בן-גל
- 46 אחרי השרפה אין דרך חזרה
אבנר אופק

הרס עצמי, 2020
מחית צברים קפואה, דנה חרט



בדק בית

דבר העורכים והעורכות



יך צריך להיראות כתב עת שיוצרים סטודנטים בתוכנית לתואר שני במדיניות ותיאוריה של האמנויות בשנת 2024? איך נכתוב בו על עיצוב ועל אומנות בבצלאל ומחוצה לה, בשנה שבה אנחנו מתמודדים עם טבח ואונס והרג, עם חורבן ושפל מוסרי והשתקה ומאבק – בין שאנחנו הנפגעים ובין שאנחנו הפוגעים?

בתחילת העבודה על פרויקט הגמר "גיליון 2" ניסינו לברר את השאלה הגדולה הזאת, ולא הגענו להסכמה. האם אנו חייבים להגיב על מה שקורה בימים האלה? היו בנו שהעלו על נס דווקא את העיסוק ביצירה לשמה, את ההסתגרות במרחב הפרטי. האם הסטודנטים במחלקות היצירה בבצלאל – ובהן המחלקה לצילום והמחלקה לתקשורת חזותית, שהצצנו השנה לתוך תהליכי עבודתן – אמורים להגיב על אירועי המלחמה והמחאה? חלקנו חשבנו שאין בזה מן ההכרח. וממילא לא היה ברור לכולנו על מה בדיוק יש להגיב – על הטבח שביצע חמאס? על הפקרת החטופים? על המלחמה בעזה ועל אובדן האמפתייה? על התנהגות המשטרה? על השיח הציבורי בעת חירום? ומה בין ביקורת אומנות לבין ביקורת פוליטית בעת הזאת?

"הקו המפריד בין אלה שרוצים לחשוב ולפיכך חייבים לשפוט בעצמם לבין אלה שלא", כתבה חנה ארנדט בחיבורה "אחריות אישית תחת דיקטטורה" מ-1964, "חוצה את כל ההבדלים החברתיים, התרבותיים והחינוכיים". ארנדט טענה כי בעיתות של קריסה מוסרית ומצבי חירום, "אפשר לסמוך דווקא על הספקנים [...]. משום שהספקנים רגילים לבחון דברים ולהחליט בעצמם". וכך יצא שניסינו להפעיל לכל הפחות את שרירי הספק, והסכמנו על דבר אחד בלבד:

שהגיעה העת ל**בדק בית**. כי בוודאי צריך לתקן, אם לא לבנות מחדש.

הינה, איתמר סיטבון קורא לנו לעצור ולהתבונן בארון הספרים של תוכנית הלימודים שלנו; לבדוק אם ההיבט הפוליטי של ביקורת האומנות כפי שהיא באה לידי ביטוי בתוכנית הלימודים, והאידאולוגיה המשותפת לרבים ממחברי הספרים, אינם מצמצמים מדי את שדה הראייה שלנו. האם ארון הספרים של ביקורת האומנות מעניק לנו כלים הולמים לחשוב על יצירה בעת הזאת?

עדן פוזנר מעמיקה לחשוב על המושג "סולידריות" ומראה לנו שפרויקטים של תקשורת חזותית עשויים להנביט תקווה. ענבר יפה שואלת מה המצלמה יודעת לעשות לנוכח פוסט־טראומה. סבטלנה פורטניה מעידה על אתגר: איך לשמור על אבל אישי בימים של אבל לאומי. דנה חרס מלווה אומנים שחזרו ליצור בעיצומה של מלחמה, ומבררת איתם איזו מין יצירה זו – תרפויטית? פוליטית? יקטרינה סוסנסקי מבקשת שנתבונן בפרויקט צילום שבמרכזו נשים מבוגרות החוגגות את חייהן עד הקצה, כדי לומר משהו על ההכרח לשמור על מרחב אישי חי, חיוני, גם בימים של משבר. אבנר אופק מציע לרפא את השברים באמצעות חזרה לחומר, וימית בן-גל לומדת משיחה עם סטודנטית לתקשורת חזותית על סגולותיה של הרשת הנשית, ועל האופן שבו הגורלות שלנו כרוכים זה בזה.

לצד המאמרים האלה תפגשו בגיליון מחשבות על אודות עבודות של סטודנטים במחלקה לצילום ובמחלקה לתקשורת חזותית, שלכדו השנה את מבטינו, ופקחו את עינינו.

אבנר אופק, ימית בן-גל,
דנה חרס, ענבר יפה,
איתמר סיטבון, יקטרינה סוסנסקי,
עדן פוזנר, סבטלנה פורטניה

גלויות מן העתיד

כמה מחשבות על סולידריות בעת הזאת בהשראת עבודות של תקשורת חזותית

שהן ישראלים הן פלסטינים טובלים בגלל הסכסוך, ושפתרון אמיתי חייב להיות שלום. שלום דורש הכרה בכבוד לאחר והכרה בזכותו של העם האחר לחיות חיים של חירות והגדרה עצמית. כשראיתי פוסטים של סולידריות לכאורה, שהייתה בהם דהי-הומניזציה של ישראלים ודברי שבח לטרוריסטים של החמאס, תהיתי: האם זו סולידריות עם אנשים, תושבים, אזרחים, או עם מנהיגים מיליטנטים וטרוריסטים? באלגוריתם שלי ברשתות החברתיות אף אחד לא רצה להכיר בהבחנה הזו. במקום להרגיש סולידריות, הרגשתי בודדה.

**זה דימוי של ניתוח אמונות ישנות:
אירוע של חגיגה מדינית מתקיים
באתר משותף לשלוש הדתות**

מהי בעצם סולידריות? חיפשתי ומצאתי שמקור המילה במילה הלטינית "solidum", שפירושה סכום. בסולידריות חלקים נפרדים מתאחדים יחד כדי ליצור שלם. מקור השימוש במילה הוא במונח משפטי בצרפתית. בחוזים משפטיים בצרפת של המאה ה־18 הוא ציין מחויבות הדדית ואחריות משותפת. אם נצליח – זה יהיה ביחד, ואם ניכשל – גם זה יהיה ביחד. משם התפתח רעיון הסולידריות בשלוש אסכולות שונות: במסורת הנוצרית סולידריות מושרשת בציווי המוסרי לעזור למי שמזלם לא שפר עליהם, מכיוון שכל בני האדם ראויים לאהבת האל; באידאולוגיה הסוציאליסטית ההקשר הוא מעמדי והדגש הוא על פעולה משותפת נגד דיכוי; ובמסורת הלאומית הליברלית סולידריות נוגעת לתחושה של קהילה (מדומינת) משותפת, וההקשר הוא הפוליטיקה של הזהויות. מהו ההבדל בין סולידריות לבין צדקה? נראה שסולידריות דורשת יחסי גומלין או תלות הדדית, ואילו צדקה היא חד־צדדית ופטרונית.

כך או כך, במאות ה־19 וה־20 אומצה הסולידריות כקריאה לקידום סוגיות שונות של צדק חברתי:

בימים ובשבועות שלאחר 7 באוקטובר, לנוכח מתקפת התגמול של צה"ל, הוסבה תשומת הלב העולמית מזוועות הטבח שטבחו חמאס בשטח ישראל, אל הצורך הנואש להגן על חיי פלסטינים. אני חייבת להודות: הזעזוע מהטבח המשיך להדהד בתוכי, אבל בה בעת התרגשתי מהאפשרות לקדם פתרון לסכסוך המקומי. כתושבת תל אביב בארבע השנים האחרונות, קבוצת סולידריות מקומיות של ישראלים ופלסטינים כמו "עומדים ביחד", "תרבות של סולידריות", "פעילי בקעת הירדן" ו"אקופיס", המקדישות עצמן לעבודה משותפת, שבו את ליבי והפיחו בי תקווה לעתיד של שלום.

כסטודנטית לאוצרות בבצלאל גם הפנטו אותי יצירות אומנות ותרבות חזותית שמקדישות את עצמן לקידום שלום. הסדרה "גלויות העתיד" של ניל כהן (2023) היא דוגמה טובה לכך. זוהי סדרה של תשע גלויות, תשעה תצלומי תהלוכה חגיגית מדומינת המתקיימת בעקבות חתימת הסכם שלום ישראלי-פלסטיני; תצלומים מציאותיים למראה שיצרה בינה מלאכותית (AI), ונראים בהם המוני יהודים וערבים המציינים את האירוע החשוב בהר הבית, אל אקצא, מוטבעים בתוך גלויות מסורתיות וינטג' של פלפוט (חברת הדפוס הישראלית הוותיקה, שפועלת מ-1934). העבודה מדמינת לא רק היעדר אלימות בין שני העמים, אלא חגיגה משותפת ממש. זה דימוי איקונוקלסטי שבו אירוע של חגיגה מדינית מתקיים באתר משותף לשלוש הדתות. אלפי אנשים חוגגים, ילדים שמחים מחזיקים בלונים. בגלויות מובלטים דגלי ישראל ופלסטין זה לצד זה – אמירה ויזואלית עמוקה בחברה שבה עצם ההנפה של דגל פלסטין הפך לעבירה פלילית.

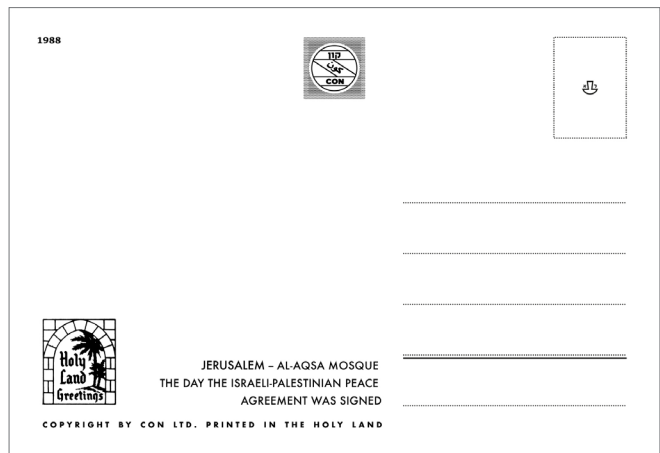
עם זאת בחודשים שעברו מאז הטבח, התחילו הודעות הסולידריות לבלבל אותי. ראיתי שאנשים בחו"ל, בעלי כוונות טובות או רעות, משתמשים בדימויים אנטישמיים ובקריאות להשמדת ישראל כדי לבטא סולידריות כלפי תושבי עזה. ברור לי

הסולידריות של ישראל-פלסטין, ובהן "רבנים לזכויות אדם", "זוכרות", "תג מאיר" ו"נשים עושות שלום". יחד הם ילמדו ויחגגו חגים שנתיים כמו גאווה, מימונה, יום הפועלים הקומוניסטי, יום האדמה הפלסטיני וט"ו באב. בט"ו בשבט תצטרף תנועת פורח ל"רבנים לזכויות אדם" לנטיעת עצי הזית השנתית לאות הזדהות עם חקלאים פלסטינים. ביום האישה הבין-לאומי הם יצטרפו לפעולה אזרחית בשיתוף ארגונים כמו "אחותי", "נשים עושות שלום" ו"נשות השמש". באירועים של תנועת פורח יתקיימו גם דיונים קשים על המציאות הפוליטית ועל אי-השוויון, אבל בסיום הדיונים יוזמנו כולם להשתחרר ברחבת הריקודים.

את העולם החזותי שבו פועלת התנועה בוחניק מעצב בהשפעת פופ, קיטש וקאמפ ארט. הוא מציע לחשוב מחדש על ההבחנות המסורתיות בין אומנות גבוהה לבין אומנות נמוכה, לקרוא תיגר על סמכות ולסייע בפירוק התפיסה הגזענית שאומנות לא-מערבית אינה ראויה. לוח האווירה החזותי של הפרויקט כולל כרזות פוליטיות - מכרזות של אטליה פופוליר ודוד טרטקובר ועד אלה של קומוניסטים ישראלים ופלסטינים בשנות ה-50 וה-60 - תצלומי מחאה של מסיבות אפיות בוודסטוק, מהומות

←

דגל שחור, פוסטר לאירוע פתיחת תערוכה, איתמר בוחניק



גלויה מתוך סדרת "גלויות העתיד"
ניל בהן, 2023

למען זכויות עובדים, זכויות שחורים, זכויות נשים ולמען שחרור עמים כבושים (התנועה האנטי-קולוניאליסטית). נדמה שהתנועה האנטי-קולוניאליסטית היא הקרקע שעליה צמחה הסולידריות ששולטת בפיך האינסטגרם שלי.

פרויקט הגמר של איתמר בוחניק, סטודנט בשנה ד' במחלקה לתקשורת חזותית בבצלאל, הוא בעצם מימוש תנועת סולידריות משלו, פרויקט בניית הקהילה "תנועת פורח". שאיפתו ליצור נווה מדבר חופשי, שבו אנשים יכולים להיות עצמם ללא חשש מדעות קדומות על רקע מגדר, מיניות, גזע או מוצא אתני. תנועת פורח עוסקת בכל בני האדם ומתמקדת בהצטלבויות של מאבקים: פלסטיניים, להטב"קיים, מזרחיים. בוחניק מיישם את הפתגם המפורסם של פעילת זכויות הנשים האמריקאית פאני לו האמר: "אף אחד אינו חופשי עד שכולם חופשיים".

נוסף על מועדוני קריאה קבועים, הקרנות סרטים, סיורים, מבצעי התרמה ומסיבות, תנועת פורח מתכננת לשתף פעולה עם עמותות שונות במרחב

וערכי עבר כדי לבנות את עתידנו הדמוני. שני האומנים מפיצים את הדימויים המיוחדים שלהם באמצעות גלויות, פנזינים וכרזות, היינו פורמטים זולים שמופצים להמונים ומעוררים תקשורת.

בסגנון מעט שונה, כל אחד משני האומנים הללו מסייע לדמיין מה יכול להיות לבני שני העמים, פעולה נחוצה כל כך בחברה שרגילה לחפש פתרונות לסכסוך המקומי בלי להתייחס לאנשים שמעבר לגדר. את זאת אנחנו כבר יודעים: סולידריות שאינה חוצה גבולות, סולידריות שמוגבלת לבני קבוצת ההשתייכות שלנו – לא טוביל אותנו רחוק. ●

בלוס אנג'לס בשנות ה-90 ומצעדי גאוה עולמיים. לוח האווירה כולל גם תצלומים של מיכאל ליאני ועדי נס, עיצובים של המתגים Trashy clothing ובוטיק שווארמה ועוד. בוחניק גם כתב את מניפסט התנועה ובו המילים "הדרך להבטחת חברה צודקת היא התאגדות מאורגנת של כל

גלויות עתידיות מתארות עתיד של שלום בהתבסס על תמונות מארכיונים היסטוריים

המדוכאים שתגבר על אותן נטיות חברתיות לשבטיות שמעורר הקפיטליזם", והוא מעצב ומדפיס אותן כפנזין. האומן מקווה שהמאמץ העממי יגדל ויהיה למאמץ בר קיימא וחזק.

מעניין לחשוב על השיטות האומנותיות שבהן משתמשים כהן ובוחניק בהפצת מסריהם, שכן שניהם משנים ייעוד של חומרים מהעבר ומתאימים את משמעותם למטרות חדשות. חשבו על גישה ה-AI של כהן – בינה מלאכותית זקוקה לתמונות ייחוס ממאגר התמונות שהצטברו עד לרגע היצירה כדי ליצור תמונות חדשות. גלויות עתידיות מתארות עתיד של שלום בהתבסס על תמונות מארכיונים היסטוריים. גם הפרקטיקה של בוחניק נשענת על ניכוס מחדש של דימויים



הסכם השלום   הישראלי פלסטין



גלויות מתוך סדרת "גלויות העתיד" ניל כהן, 2023



פוסטר לפסטיבל תרבות פלסטינית, ארתור ברוניק

אומנות ואקטיביזם – הילכו שניים יחדיו בלתי אם נועדו?

הגדרות של מושג זה. בעולם הצרכני העכשווי אסתטיזציה משמעה עיצוב שמשפר את פני המציאות כדי שתראה מושכת יותר. ההגדרה השנייה היא בעצם סוג של דה־פונקציונליזציה: אסתטיזציה היא מה שקורה כשמוחקים את תכליתו המעשית של אובייקט ומפחיתים אותו לצורתו הנקייה. לדוגמה: במהפכה הצרפתית במאה השמונה־עשרה, אחרי נפילת המשטר, במקום להשמיד סמלים ואובייקטים של המשטר הקודם (תופעה המכונה איקונוקלזם), עשה השלטון החדש מהלך של דה־פונקציונליזציה: הציג את האובייקטים של השלטון הקודם כאובייקטים בלתי שימושיים שנועדו להתבוננות בלבד. על פי גרויס, כך הפך המוזיאון למעין בית עלמין שבו מוטמן הגוף הפוליטי המת.

גרויס וביפו מתייחסים אפוא להגדרה השנייה של אסתטיזציה ומזהים את שורשיה באומנות האוונגרד. הפוטוריסטים גרסו שיש להשלים עם כך שההווה הוא כישלון; גווייה. גרויס מתאר את האומנות כמדיום שבאמצעותו נביט בגווייה ונהרהר. אולי לכך התכוון כשראה במתקפת הטרור של 11 בספטמבר יצירת אומנות טוטלית – הפונקציה של הטרור צומצמה להיבט האסתטי שלו.

אני חושבת עכשיו על האקטיביזם היום בארץ ועל יחסו לרעיון של עבודת האומנות הטוטלית. האם הרס הדמוקרטיה והאדרת המלחמה מצד האקטיביסטים של הימין הם סוג של עבודת אומנות טוטלית? והאקטיביזם של השמאל – האם יש לו סיכוי להשפיע בעולם בלי להשתמש בכלים של "אומנות טוטלית"?

בשיעורי המבוא בתוכנית לתואר שני במדיניות ותיאוריה של האמנויות אנו לומדים מגוון תאוריות מרכזיות בעולם האומנות העכשווית. בכל שבוע אנחנו נדרשים לקרוא מאמרים ולכתוב תגובות קצרות לרעיונות שעולים בהם. הטקסט הראשון שהציעו לנו לקרוא בתחילת שנת הלימודים הראשונה היה פרק מתוך After the future של הפילוסוף פרנקו (ביפו) ברארדי. זוהי ההקדמה של הספר, שבה המחבר עוקב אחרי "המיתוס של העתיד". ביפו טוען שהתקווה לעתיד טוב יותר, שאפיינה את תרבות המאה העשרים, אינה אפשרית עוד בעידן הנוכחי (הספר ראה אור בשנת 2009). לקראת סוף המסה הוא מגיע למסקנה שפעולת הטרור ב־11 בספטמבר הייתה "עבודת אומנות טוטלית". כמי שגדלה בניו ג'רזי וחוותה יחסית מקרוב את אירועי הטרור של 11 בספטמבר, לא האמנתי שטרור יכול להיחשב עבודת אומנות. הרעיון הזה הטריד אותי, בלשון המעטה.

באחרונה, בסיומה של שנה ב' בתוכנית, קראתי את המאמר On art activism של מבקר האומנות בוריס גרויס משנת 2014, ונדמה לי שגרויס ממשיך את קו המחשבה של ביפו. גרויס מדבר על התופעה של אומנות אקטיביסטית, שהיא סוגיה חדשה לגמרי במילניום זה. מחשבתו של גרויס מתחילה בביקורת המוכרת על אומנות אקטיביסטית: ראשית, איכות האומנות יורדת כשהיא קשורה לאקטיביזם, ושנית שימוש באומנות למען צרכים פוליטיים מסיט את תשומת הלב מהמטרות של המחאה הפוליטית אל צורתה האסתטית, אל הראווה.

כדי להתנגד לביקורת הזאת, גרויס חוקר מהי אסתטיזציה ומחן השלכותיה, ומביא שתי



להתחיל מאפס – ולא מבנימין

האם לא הגיע הזמן לרענן את רשימת הספרים בסילבוס שלנו?

ו"גיהינומים מלאכותיים" מאת קלייר בישוף, שוקר עבודות פרפורמנס ושואל עד כמה הן הופכות את הצופים מצופים פסיביים לאקטיביים; ו"מה מגיע אחרי הפארסה" של מבקר האומנות הוותיק האל פוסטר, העוסק באומנות עכשווית ובמציאות החלופית שהיא יוצרת, הנוגדת את ערכי הקפיטליזם; וכמובן ספריו של ולטר בנימין. האם כל הספרים האלה מנסים להגיד לנו שלכתוב על אומנות היום משמעו מעל הכול לכתוב עליה מנקודת מבט שבוחנת כיצד היא מתנגדת לכלכלת השוק ומגיבה עליה? האם זוהי מהותה של ביקורת האומנות?

לכל הספרים האלה מכנה משותף נוסף: הוצאת הספרים הרדיקלית ורסו. הוצאה זו, שנוסדה בשנות השבעים, לא רק הפכה לבת בית אצלנו בחוגים לתיאוריה של האומנות, אלא מיצבה עצמה כמי שמכתיבה את הקאנון של לימודי התרבות החזותית. בקורסי המבוא לתיאוריה בחוגים שלנו מופיעים מאמרים רבים שפרסמה ורסו, למשל "פוסטמודרניזם או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר" של פרדריק ג'יימסון, או הספרים של בודריאר, "אמריקה" ו"ביקורת הכלכלה הפוליטית של הסימן", והספרים של ז'אק רנסייר, בהם "הצופה המשוחרר". גם אלו שלא ראו אור בוורסו – למשל "עבודת האומנות בעידן השיעתוק הטכני" של בנימין; "חברת הראווה" של גי דבורד, העוסק בפרסום ובאופן שבו הוא מתווך את היחסים דרך הספקטקל (spectacle); "לזכותו של הדימוי הדל" של היטו שטיירל, העוסק בדימויים דלי רזולוציה שמופצים ברשת וחותרים תחת הדימויים "העשירים" שיוצרת הכלכלה הנאו-ליברלית – עולים בקנה אחד עם ביקורת הקפיטליזם של ורסו. וכמובן לכל הכותבים הללו פרסומים אחרים באותה הוצאה.

ובעצם, האם בכלל אפשר לחשוב על אומנות בלי העולם התאורטי שבנתה ורסו לאורך השנים? בלי הקאנון שתרמה לביסוס?

כטודנט שעומד לסיים את לימודיו בתוכנית הדו-שנתית לתואר שני במדיניות ותיאוריה של האמנויות, נשאלתי באחרונה מה למדתי בשנתיים אלו. אף שצברתי ידע עצום, בחרתי להשיב תשובה תמציתית: "למדתי שאפשר ללמוד רבות על מאמר רק לפי כותרתו".

מהכותרת "עבודת האומנות בעידן השיעתוק הטכני", למשל, אפשר ללמוד שוולטר בנימין בוחן את תנאי הייצור של עבודת האומנות ואת תהליכיה, ומכאן שנקודת מבטו מרקסיסטית. כותרת מאמרה של היטו שטיירל "לזכותו של הדימוי הדל" מרמזת שהמחברת עומדת לצד הדימוי הדל ומבקשת להגן על רעיון זה מפני המתריסים נגדו. מכותרת מאמרה של רוזלינד קראוס "המקוריות של האוונגרד ושל מיתוסים מודרניים אחרים" עולה שהיא עוסקת בביקורת פוסט-סטרוקטורליסטית, שהרי היא מקטלגת את "המקוריות" כמיתוס, ואכן לפי התפיסה הפוסט-סטרוקטורלית לא קיים מקור וממילא אין העתק.

ברוח המשחק הזה עולה בדעתי לנסות לפענח את הכותרת של התוכנית לתואר שני כולה: "מדיניות ותיאוריה של האמנויות". האם בתום שנתיים של למידה מעמיקה נוכל להגדיר מהי אותה מדיניות ומהי התאוריה של האומנות? בפוליטיקה נועדה המדיניות לתרגם את האג'נדה ואת התאוריה של המנהיגים לערכים ביוקרטיים וממשיים, שיביאו הלכה למעשה ליצירתה של מציאות אחרת. מהי לפי גישה זו המדיניות של האומנויות? האם מטרתה ליצור נרטיבים שדרכם נפרש את זירת האומנות? ואולי מטרתה לכוון אותנו איך לחשוב על אומנות, לכתוב על אומנות, לאצור אומנות?

מזה הנרטיב המשותף לספרי הלימוד שעומדים במרכז תוכנית הלימודים שלנו? ספרים כמו "סטרייק-ארט", שבו ייטס מקי מתאר "את סיפור תנועת המחאה 'Occupy', שפקדה את שערי וול סטריט", ומספר לנו שתפקידה של האומנות להשתחרר מעצמה כדי לשמש כלי לצדק חברתי;

מהי תרבות, אלא גם את השאלות מדוע עלינו ללמד אותה עכשיו וכיצד."

כשמסתכלים על מדף הספרים של ורסו, ורואים בו בעיקר כותרים כמו "ביקורת חיי היום-יום" של אנרי לפבר, "על אידאולוגיה" של לואיס אלטוסר, "לקרוא קפיטל" של אלטוסר, רנסייר וכותבים אחרים, "מרקסיזם מאוחר" של ג'יימסון ו"ממרקסיזם לפוסט-מרקסיזם?" של גורן תרבורן, נדמה שהרפטואר הספרותי שלהם מסתכם ברעיון אחד; וככל שחוגי האומנות מתבססים על ספרים כמו אלו, הם רק מוכיחים את טענתו של סקרטון ומפריכים את זו של איגלטון. הרי מתי בפעם האחרונה שמענו על תאורטיקן בשדה האומנות שדיבר בשבחי הקפיטליזם? חרף הזמן הרב הנדרש לגיבוש דעות והבנה מעמיקה בנושאים שבהם מתיימרים לעסוק החוגים לאומנות, הוצאת ורסו מציעה לנו קורס מזורז בכל תחום שליבנו חפץ בו. כלכלה? מרקס. פוליטיקה? מרקס. קיימות? מרקס. כפי שבנימין מציע לנו את הקומוניזם כפתרון לפשיזם, נדמה שגם מאות הכותרים שמוציאה ורסו מדי שנה פוטרם אותנו מהמחשבה על אופני חשיבה שאינם מבוססים על תורתו של הוגה הדעות הזה, אבי האידאולוגיה.

התאוריה באומנות כפי שהיא נלמדת בחוג שלנו מתחילה בבנימין, עוברת דרך ג'יימסון, דבורד, בודריארד (שאומנם היה פוסט-מרקסיסט, אך מסתו מאופיינת באותה ביקורת כלפי הקפיטליזם גם לאחר ההתפכחות האינטלקטואלית שעבר), ומשם לגרסאות עדכניות יותר של החשיבה המרקסיסטית, אלה של פרנקו "ביפו" בירארדי ("אחרי העתיד") והיטו שטיירל. כשלמדתי לתואר ראשון בקנדה, עברתי תהליך למידה תאורטי זהה לזה שמציע בצלאל, וגם הוא התחיל בבנימין והפגיש אותי עם אותם נציגים של המחשבה המרקסיסטית.

האם התאוריה של האומנויות שמקדמת ורסו אינה אלא אסופת מאמרים בעלי סנטימנט אנטי-קפיטליסטי רומנטי מובהק? כמוכן, אין לפסול את נקודת המבט הזאת, שמשותפת לכמה מגדולי החוגים על אומנות וחברה, ובהם חברי אסכולת פרנקפורט, מקס הורקהיימר ("הדיאלקטיקה של הנאורות") ותאודור אדורנו ("מינימה מורליה"), שגם אותם מפרסמת ורסו. אך האם אפשר שהפרספקטיבה האחידה שנקמת - שתמיד עומדת ביחס לייצוגים מופשטים כמו "נאור ליברליזם", "קונסרבטיזם" או "קולוניאליזם", מונחים כה טוטליים שאף אחד כבר אינו טורח

באפילוג של "עבודת האומנות בעידן השיעקות הטכני", מתאר בנימין כיצד הפשיזם, כפי שהוא מצטייר במניפסט הפוטוריסטי של מרינטי, מגלם את הרעיון של "אומנות לשם האומנות" על ידי שיעבוד האמצעים הטכנולוגיים של המאה ה-20 להרס המרבי שהם יכולים לחולל. הפשיזם, הוא טוען, עושה אסתטיזציה לפוליטיקה, והופך את המלחמה לחוויה אסתטית. עקרון ה"אומנות לשם האומנות" הופך בכוח הפשיזם ל"מלחמה לשם המלחמה". מנגד, הוא מציע, "הקומוניזם מגיב בפוליטיזציה של האומנות". הדרך לגבור על הפשיזם, ועל כוחות השוק של אומנות לשם אומנות, הוא לדידו ליצור אומנות בעלת אג'נדה פוליטית, וההקשר הראוי הוא ההקשר הכלכלי. מאחר שהקפיטליזם הוא השיטה הכלכלית שהפשיזם מעדיף, כפי שגורסים כלל כותבי ביקורת התרבות, מושאי הביקורת הללו שזורים לרוב זה בזה ומתמזגים לישות אחת.

האם באמת מתאפשר מנעד רחב של השקפות עולם כשחומרי הלימוד עצמם יוצרים קונצנזוס מחשבתי?

אך האם הקומוניזם הוא המרפא? מבקרי אומנות רבים טוענים שהקפיטליזם מנוון את השפה האומנותית. אבל האם העיסוק בהשלכות הקפיטליזם על האומנות אינו מנוון כשלעצמו את הביקורת, הופך אותה לביקורת כלאחר יד, אוטומטית, שטחית?

אם ביקורת האומנות היא כל כולה ביקורת הפשיזם הקפיטליסטי או הקפיטליזם הפשיסטי, האין ביקורת זו נידונה לאבד מביקורתיותה?

החוגים ללימודי תרבות ואומנות דוגלים בפלורליזם, מצייגים עצמם כחוגים המכילים אנשים בעלי מגוון דעות. אך האם באמת מתאפשר מנעד רחב של השקפות עולם כשחומרי הלימוד עצמם, והשיח שנסב עליהם, יוצרים קונצנזוס מחשבתי? רוג'ר סקרטון, שהיה מהפילוסופים והאסתטיקנים היחידים שהגדירו עצמם כשמרנים, התייחס לסוגיה זו במהלך דיון עם התאורטיקן המרקסיסט טרי איגלטון. בתגובה על טענתו של איגלטון ש"האוניברסיטאות נכנעות לקפיטליזם", טען סקרטון ש"ההפך הוא הנכון. כשאני לימדתי באוניברסיטת לונדון, כולם במדעי הרוח נשבו בסוציאליזם [...] הדבר עורר בי לא רק את השאלה

הביקורת שמונת גומברייך על הספר "ההיסטוריה החברתית של האומנות", מאת ההיסטוריון המרקסיסט ארנולד האזור, מהדהדת גם היא את הביקורת של פופר כלפי צורת המחשבה המרקסיסטית. בביקורת זו מתייחס גומברייך לסתירות שמצא בספרו של האזור, ולקושי שנוצר כאשר "הפוליטיקאי הופך להיסטוריון", כדבריו. לטענתו של גומברייך, התפיסה ההגליינית, המרקסיסטית, מונעת מהיסטוריון האומנות לבדוק את ההיפותזות של עצמו, ולהשליכם לפח כאשר מתברר שהן שגויות, ובכך מאפשר לדברים שסותרים זה את זה להתקיים בריבזמן. "אם הוא מוצא הוכחות לטענותיו, אז הוא מרוצה: אם הוא מוצא הוכחות סותרות, הוא מרוצה עוד יותר", כותב גומברייך.

"אני חושב שהוא לגמרי טועה מהסוף להתחלה. והסיבה פשוטה להפליא. גם תחריט של רמברנדט הוא שיעתוק טכני"

כשנשאל גומברייך מדוע מעולם לא התייחס למאמרו המכונן של בנימין "עבודת האומנות בעידן השיעתוק הטכני", הוא ענה נחרצות, "אני חושב שהוא לגמרי טועה מהסוף להתחלה. והסיבה פשוטה להפליא. גם תחריט של רמברנדט הוא שיעתוק טכני". למרות הנוסח המתפלסף-משהו של גומברייך, הביקורת החדה שלו פתחה בפניו יקום מקביל, שבו אפשר לראות במסתו של בנימין לא ספר בראשית כפי שמצופה מאיתנו, אלא עוד טקסט, שגם אותו מן הראוי לבקר. באופן אירוני התפוגגה לנגד עיניו ההילה המיתולוגית האופפת את הטקסט של בנימין. כפי שגרינברג הפך ממרקסיסט מושבע לפורמליסט אדוק, וכפי שהפורמליזם הפך ברגע לבלתי רלוונטי עבור הדור האלגורי (נוסח מגזין "אוקטובר" המיתולוגי), האם אפשר לחשוב על המרקסיזם לא כעל נרטיב-על שעל פיו יישק דבר, אלא כעל סוג של אופנה בתוך שיח האומנות, שבלי משים הפכה בעצמה להגמוניה? אולי ההשתחררות האמיתית אינה ממעמד האליטות שספריה של הוצאת ורסו מבקרים, אלא מדפוסי המחשבה ומהרעיונות המיושנים שהם מוכרים לנו מדי שנה כאילו היו חדשים? אם זה אכן המצב, איך מתחילים מאפס? בינתיים אפשר לקבל את עצתו המבטיחה של גומברייך, לאמץ טקסט חלופי לזה של בנימין: "מסתו של פנופסקי על הקולנוע טובה הרבה יותר". מול מסורת הפילוסופיה

להבין את מה הם באמת אומרים - היא כשלעצמה סוג של אסתטיזציה של הפוליטיקה? כמו קופסאות פאזל שהרכיב מראש היצרן, נדמה שהסילבוסים שעליהם מושגות חוגי האומנות מעודדים אותנו לאמץ תמונה שבה החלקים מתאימים באופן כה מושלם זה לזה עד שאי אפשר ולו לרגע לחשוב על סיפורים אלטרנטיביים.

שמרנות: מילה גסה?

את השאלה כיצד הפך הנאו-מרקסיזם לחלק בלתי נפרד מתפיסת עולמם של היסטוריונים של אומנות - ובתוך כך להלך הרוח הדומיננטי בחוגים לתרבות - אפשר לנסח גם באופן הפוך, ולשאול מה מנע מהיסטוריונים בני דורם של ולטר בנימין ואסכולת פרנקפורט להפוך למרקסיסטים מושבעים. הרי הפשיוס רדף גם את ארנסט גומברייך, והוא ברח ללונדון עם עלייתם של הנאצים לשלטון, ואת ארווין פנופסקי, שאיבד את תפקידו הנכסף באוניברסיטת המבורג בשל היותו יהודי ועזב לאמריקה. אף שפנופסקי נחשב לאחד מאבות הדיסציפלינה של תולדות האומנות, כשבוחנים אותו ביחס למבקרי תרבות אחרים הוא עלול להידמות לדינוזאור, שכן אין בכתיבתו כל התייחסות לענייני השעה, למשל לפוסט-קולוניאליזם. בחוגים כמו שלנו, המציעים חשיפה תמציתית לפנופסקי, לעיתים נדמה שהוא נלמד כדי לצאת ידי חובה - באופן שמזכיר את שלב גלגלי העזר כשלומדים לרכוב על אופניים; שלב בלימודים שנעשה מיותר מרגע שעברנו אותו. לעומת זאת גומברייך אפילו לא מוזכר, אולי מכיוון שגישתו הפסיכולוגית לאומנות אינה יכולה לשמש את הניתוח האידאולוגי שנחשב לחם חוקה של ביקורת האומנות. בלאו הכי תפיסתו האירופוצנטרית של גומברייך מראש מערערת את אמיונתו ככותב.

קל לחשוב שמכיוון שגומברייך לא התמסר מעולם לשמאל הרדיקלי, הוא היסטוריון מהסוג השמרני, שעוסק בתולדות האמנות לשמה. אך הדימוי שלו כהיסטוריון א-פוליטי מערפל פרויקט שהוא פוליטי לא פחות מזה של התאורטיקנים המרקסיסטים. אצל גומברייך הקרבה לפילוסוף קרל פופר, שהיה לאחד מהמבקרים המובהקים של המרקסיזם, היא שעיצבה את תודעתו הפוליטית ואת כתיבתו על אומנות. בספר המפורסם "דלות ההיסטוריוציזם" ביקר פופר את ההיסטוריוציזם המרקסיסטי וטען ששיטה זו מנסה לנבא את העתיד בהתבסס על ניתוח היסטורי של אירועי העבר, ואף כינה את המרקסיזם "אויב החברה הפתוחה".

והאסתטיקה הקונטיננטלית הרווחת - שבאה לידי ביטוי בהישענות על המרקסיזם - ניצבת המסורת האנליטית, שנותרה בשבילנו עדיין עלומה. בניגוד לשאלות תלויות הקשר היסטורי ואידאולוגי, הגישה האנליטית מציעה לנו אופני מחשבה המושתתים על האיכויות האסתטיות של עבודת האומנות, שאלות על טבעה של האומנות, ולעיתים פרספקטיבות השוזרות גם את המדעים המדויקים. אולי זה הזמן להסיר את האבק שהצטבר על ספרי האסתטיקה האנליטית, ולנסות להחיות רעיונות שאולי החמצנו בשנות לימודינו באקדמיה בשל התמקדותנו בביקורת האומנות לשם הפוליטיזציה שלה, ולא בביקורת האומנות לשם האומנות. ●

ספריית 'בצלאל', שנות ה-40 של המאה הקודמת, מקור: ארכיון בצלאל





חשיפה ממושכת

איך מצליח תצלום להעיד על שיבוש סדרי עולם



מתוך האינדקס הבלתי אפשרי, 2009–2023
שירז גרינבאום

כל מה שמתרחש מסביבו. באותה שנה שמתני לב שהפרישה של כפולת העיתון וקיפולה הפכו לפרויקט שדרש ממנו כוחות שלא תמיד נותרו בו. לעייפות התלוו מתח וחרדה מפני מה שעוד מחכה. בביקורים הבאים בבית החולים נותר העיתון מקופל בתיק, ומצאנו את עצמנו יושבים זה לצד זה, אוחזים ידיים ושותקים.

בשעות ההמתנה הממושכות היה לי הרבה זמן להסתכל על אבא שלי. מאיש דומיננטי ומלא שמחת חיים הפך לאדם כבוי, עצוב ועייף, ובעיקר מתוסכל מכך שנדרש להישען עלינו. אי אפשר להפריז בתיאור ההשפלה שחש כשהעביר אלינו, בנותיו, את האפטרופסות עליו, את היכולת להחליט החלטות גדולות הנוגעות לחייו. קשה לתאר את הפחד שתקף אותו מפני הרגע שבו יאבד שליטה כליל. מרמות סמכותיות ומרשימה שניהלה בהצלחה את כל האתגרים שנקרו בדרכה לאורך חייה, הפך לאדם שאינו יכול עוד לבד.

ברגעים אלה, אף שהיו קשים, בכל זאת מצאתי נחמה באינטימיות שנוצרה בינינו. היינו קהל שבו זה של זה, ללא יכולת לברוח לעיסוקי היומיום. רציתי לצלם ולהנציח את הרגעים העדינים האלה, אך לא את המצב הגופני הרעוע של אבא שלי.

ג
בר שוכב פרקדן, צף, בבריכה; מעל פני המים מזדקרים בטנו, חזהו וראשו – פניו פונים מעלה, אנחנו רואים רק את צדודיתו. הגבר השוכב במים ספק חי. אין כל סימן או עדות לתנועה במים, פרט לאדוות עדינות סביב הגוף הצף. האור הנכנס מבעד לחלונות המבנה שבו שוכן מקווה המים מסנוור, הדמות נראית כצללית כהה.

לתצלום הזה נחשפתי לראשונה בהזמנה להרצאת הזום "האינדקס הבלתי אפשרי (2009-2023)" של הצלמת שירז גרינבאום. במבט ראשון התקשיתי להבין מה רואים בתצלום. ראיתי את הבריכה, את ריצוד המים ואת המבנה האדריכלי, אך לא ראיתי את הדמות האנושית השוכבת במרכזו.

ואז ראיתי אותו. דמות של גבר צף במים. נראה שאם רק נושיט יד, נוכל לגעת במים ואולי למשוך את תשומת ליבו של האיש הצף.

לדימוי אין כותרת, לא ברור מי האיש המצולם, למה הוא שוכב שם, מתי צולם ומדוע בחרה גרינבאום לצלמו. מה משך אותי להמשיך ולהביט בתצלום? אולי הקומפוזיציה האינטימית, העדינות שבה נחשפים הפרטים בתצלום, השקט שבו – הם שנגעו לליבי וגרמו לי לחוש אמפתיה כלפיו.

ואולי דבר אחר: הרגע האינטימי הזה החזיר אותי בזמן לשנת 2022, השנה שבה הידרדר מצבו הבריאותי של אבא שלי, והוא התאשפז שוב ושוב בבית החולים לצורך בדיקות, צילומים ופרוצדורות רפואיות. את השנה "בלינו" שנינו יחד בניווט בפרוודורי בית החולים, בחיפוש המעלית שתביא אותנו לקומה הנכונה, בהבנה שלפנינו עוד שעות ארוכות של המתנה לעוד בדיקה ועוד חוות דעת.

בפעמים הראשונות היה אבא שלי מעביר את זמן ההמתנה כשהוא מתחבא מאחורי הדפים הגדולים של עיתון הארץ, יוצר חיץ בינו לבין



Take me with you, January 2, 2021
Becky Wilkes

חרושת קמטים ושטפי דם, מרפרפת בנגיעה עדינה בידו של בעלה. התצלום מתעד את הרגע שבו אישרה האם לרופאים להפסיק לטפל בו ולאפשר לו למות. בריאיון למגזין Lens Scratch סיפרה וילקס שברגע זה רחפה אימה תצלום שלה בין אצבעותיו של האב וביקשה ממנו "לקחת אותו איתו".

לאחר מותם הבינה וילקס שלא הצטלמה עם הוריה, ואין לה תמונות משותפות מהשנה הזו. ההתבוננות שלה בהם מבעד למצלמה אפשרה לה למלא תפקיד של עדה ניטרלית, ולא של בת מעורבת המתעדת את היחסים בין הוריה ואת יחסיה איתם. בדיעבד הרגישה שהמצלמה שימשה לה מסך מגן, שהפריד בינה לבין ההבנה שמתקרב הרגע הקשה שבו תצטרך להתעמת עם הסוף.

האב השוכב בבריכת המים הטיפולית של הצלמת שירו גרינבאום הוא חלק מפרויקט צילום המתמקד ביחסיה עם אביה. בגיל 25, לאחר נתק ארוך של חמש-עשרה שנה, חידשה את הקשר שלה עם האב, מיכאל גרינבאום, הלום קרב ממלחמת יום הכיפורים. פרויקט הצילום התגבש לארכיון ובו תצלומים המתעדים את אביה במקומות שאליהם ליוותה אותו - חדרים המתנה, קליניקות של רופאים ומטפלים, בביתו, בים ובטקסי יום זיכרון לחללים - עד למותו בחודש מאי 2023.

אצל וילקס משמשת המצלמה פילטר החוצץ בינה לבין הרגעים האישיים הקשים שהתקשתה להתמודד איתם. בתצלומים של גרינבאום יש תיעוד אינטימי של הקשר עם אביה; המצלמה בהם היא אמצעי תקשורת, ניסיון ליצור קשר, קרבה ומגע (רגשי) בין אב ובת בלי להכאיב, לו וגם לה.

איך אפשר לצלם את התחושה הקשה שכרוכה בהיפוך התפקידים? האם אומנות הצילום יכולה לבטא את המהפך שבו ילד הופך להורה של ההורים? האם אפשר ליצור דימוי שיעיד על שיבוש סדרי עולם ויציג את הפצע (פירוש המילה טראומה בלטינית) ואת הקרע האישי - את מה שאינו ניתן לייצוג?

בשבילי היו אלה כפות הידיים של אבא שלי. התחלתי לצלם אותן ברגעי המתנה במקומות שונים. ניכר בהן הגיל הפיזי; העייפות והכבדות ניכרו בתנוחה שבה היו מונחות. אבל כשהתבוננתי בהן ראיתי לנגד עיניי גם את כפות הידיים הגדולות והחזקות שהיו לו פעם, את האצבעות הארוכות והציפורניים שתמיד היו מטופחות כל כך. יכולתי כמעט לחוש בהן.

את הסדרה צילמתי ללא ידיעתו וללא רשותו, ולמרות זאת הרגשתי שלא הפרתי את הקוד הלא כתוב בינינו. לא חשפתי אותו בחולשתו ולא סדקתי את התדמית שביקש לשמור.

בשנת 2020 צילמה הצלמת האמריקאית בקי וילקס את סדרת התצלומים "עד שהמוות יפריד בינינו" (Till death do us part) המתעדת את השנה האחרונה בחייהם של הוריה. בניגוד אליי, וילקס צילמה את הוריה, בידיעתם, בסיטואציה שונות מחיי היומיום - פותרים תשבצים, מתבוננים בנוף, ישנים, וגם בסצנות אינטימיות יותר של טיפולים רפואיים, רחצה ולבוש כשהיא מתעדת את גופם השברירי והתשוש ואת עורם הקמוט. בתצלום "קח אותי איתך" (Take me with you) תיעדה וילקס את כף היד של אביה בזמן אשפוז, ימים אחדים לפני מותו. בתצלום ורידים כהים בולטים מכף היד, עורה מקומט. היא מאוגרפת קלות סביב תמונת דרכון של אישה. כף היד השנייה בתצלום היא של אימה של וילקס. ידה

כף היד של אבא, 2022
ענבר יפה





המקלחת, קריאת סיפור במיטה לפני השינה – קשה שלא לחוש שהם מתעדים גם את החוויה האישית הקשה של מוטוסמי-אש, המתכוננת לטראומה שעוד תבוא כשמחלת האיידס תכריע את בעלה. התצלומים בספר "אבא ואני" מתארים את הרגע לפני הטראומה, את השבר שיחצה את המציאות לשני חלקים: זה שלפני האירוע וזה שאחריו. לייצוג של ה"לפני" אנחנו עדים בתצלומים, את ה"אחרי" נוכל רק לדמיין.

האומן והצלם הד"ר שלמה לי אברהמוב טוען שבתצלומים המבטאים טראומה אישית יש היבטים אינדיווידואליים המייחדים אותם מתצלומים "רגילים". כדוגמה הוא מביא תצלום של חברו אייל, שאותו צילם בזמן שזה סיפר לו על אירוע שבו שרד – מתקפת הרקטות בכפר גלעדי במלחמת לבנון השנייה. התצלום, בשחור-לבן, לוכד את אייל ברגע שבו עיניו עצומות וראשו מוטה לאחור. פניו חצוין בצל וחצוין מוארות על הרקע השחור של התצלום. רוב הזמן, סיפר אברהמוב, נותר אייל קר רוח ותיאר את פרטי האירוע כמי שמקריא דו"ח שאינו קשור אליו. רגעים אלה היו רגעים תיעודיים עיתונאיים שלא חשפו את מה שהתחולל בנפשו באמת. אך אברהמוב ביקש להעביר בצילום משהו מהחוויות הפנימיות, ללכוד את הרגע הלא מוגן של אייל, למסגר בעין המצלמה את מה שעין אדם אינה מבחינה בו. התצלום שצילם אברהמוב לבסוף, ופורסם במאמרו "צלילי השקט: על צילום וטראומה", הוא שבריר של רגע שחושף את הטראומה שנותרה לאייל מהאירוע, מחווה גופנית שאינה מאפיינת את תנוחות היומיום הרגילות שלו.

בניגוד לצילום הבזק (snapshot), מושג הלקוח (מעולמות הציוד) התופס רגע ספונטני ומהיר, מעשה הצילום של גרינבאום מזכיר את מה שהאוצרת והאומנית ד"ר מעיין שלף מגדירה "חשיפה ממושכת". היא מתייחסת לשיטת טיפול באנשים הסובלים מפוסט-טראומה, המתאפיינת בחשיפת הדרגתית של הפרטים הקשורים לאירוע הטראומטי. צילום כזה אינו מנסה לייצג את הטראומה, אלא להציג את האמת כפי שחש אותה האובייקט.

"צילמתי כדי לא לאבד אותו [...] לא היה בינינו הרבה מגע, וזה היה ככה עוד מגיל קטן", סיפרה גרינבאום בריאיון לעיתון הארץ בספטמבר 2023. "זה היה בגלל הפרידה הארוכה, וגם בגלל שלהלומי קרב קשה עם זה הרבה פעמים. אבא שלי לא היה לובש חולצה, כי היא הייתה מגרה לו את העור. הצילום היה סוג של דרך לגעת בו, להתקרב אליו, אבל בלי להתקף אותו ובלי להטריד אותו עם זה שאני כל הזמן מסתכלת עליו".

הספר "אבא ואני" מאת ג'ין מוטוסמי-אש הוא תיעוד בצילום בשחור-לבן של בתה ובעלה, אלוף הטניס ארתור אש, שמת מאיידס בשנת 1993. אחד הדברים שגרמו לארתור אש צער רב, היה העובדה שהיו לו מעט מאוד זיכרונות מאימו, שמתה כשהיה בן שש. כשגילה שהוא חולה באיידס, דחק באשתו הצלמת לתעד את חיי המשפחה שלהם. התצלומים האינטימיים שצילמה מוטוסמי-אש נועדו לעזור לבתה לזכור את אביה כשייעלם, אך כשמתבוננים בפעולות היומיומיות של האב ובתו המתועדות בהם – סירוק אחרי

הצילום מאפשר לשלוט בזיכרון הטראומטי; לאחות את הגבולות שנפרצו ולמסגרם כמעין פעולה של אילוף ומשטור הכאוס. או כמו שמגדירה זאת שירו גרינבאום: הצילום הוא עוגן בסערת החיים. ●

התאורטיקנית האמריקאית סוזן סונטג טוענת שהתצלום הוא דימוי אסתטי, ייצוג של רגש אוניברסלי, וככזה הוא אינו מאפשר התמקדות בסבל קונקרטי אישי. בספרה "להתבונן בסבל של אחרים" (Regarding the pain of others) חקרה את האופן שבו אנחנו מתבוננים בתצלומים המתעדים כאב, הרס, פגיעה ומוות, וטענה שהצילום הוא פעולה בלתי מתערבת במהותה. היא תוהה אם בכלל אפשר לצלם טראומה, שכן מה שלוכד הצלם בעדשת המצלמה מוגבל ואינו יכול לתאר במלואו את האירוע הקשה, את הזוועות. הדימויים יגרמו, לטענתה, לתחושת אהדה ואמפתיה כלפי האנשים שסובלים, אך לא יביאו לפעולה אקטיבית.

סונטג תוהה אם בכלל אפשר לצלם טראומה, שכן מה שלוכד הצלם בעדשת המצלמה מוגבל ואינו יכול לתאר במלואו את האירוע הקשה, את הזוועות

סרטון חטיפת התצפיתניות מבסיס נחל עוז פורסם בחודש מאי האחרון. משפחותיהן ביקשו לפרסמו על רקע הקיפאון במשא ומתן והורדת שחרור החטופים מסדר היום הציבורי. בריאיון לחדשות 12 הגדירה זאת אחותה של אחת החטופות כ"התפשטות מול המצלמות", כדי לעורר את דעת הקהל בארץ ובעולם כי "העולם מתחיל לשכוח אותן". הסרטון נועד לזעזע ולהחזיר את החטופים לשיח הציבורי. במשך יממה אכן עורר הסרטון הדים, ותמונות ממנו הופיעו על שערי העיתונים הגדולים בעולם, אך בחלוף יממה ירד סרטון הזוועות מהכותרות ונשכח.

האם זרם הדימויים הקשים לצפייה השוטפים את המסכים שוחק את תחושת האהדה והאמפתיה וגורמים לנו לחוש אדישות?

נראה שההתמקדות של צלמים כמו גרינבאום ווילקס בתיעוד האדם הסובל נפשית מטראומה ולא בצילום הטראומה עצמה, העובדה שמדובר בסצנות יומיומיות רגילות לכאורה שקל למצוא בהן את הדמיון לעצמי, מטלטלת יותר משהיא מעוררת תחושה של אהדה. צילום זה לא נועד לשם תיעוד פונקציונלי, אלא הוא אמצעי להשתהות על רגע מסוים ולתחום בעדשת המצלמה רגשות שקשה לבטא במילים.

פצע געגועים

שלי תדהר, פרויקט גמר, המחלקה לצילום בצלאל, 2024

צילום הסוסים ותחרויות הרכיבה מעסיקים את תדהר, רוכבת מקצועית שהתחרתה בתחרויות, ובשנה ב' ללימודים בבצלאל היא בחרה בנושא זה כפרויקט סיום שנה. היא צילמה פורטרטים של מאמנים, רוכבות וסוסיהן, וציינה את גיל המשתתפים ואת התפקיד שהם ממלאים. הדימויים מתאפיינים בתחושה של כוח, שליטה ומיניות, ומציירים עולם היררכי גברי.

לאחר הגשת הפרויקט הבינה תדהר שעיסוקה החוזר בסוסים וביחסים שבין רוכבת לסוסה ובין רוכבת למאמנה חושף את אי-הנחת שלה ממודל היחסים המתקיימים בעולם הרכיבה.

תדהר אומרת שבפרויקט הסיום הניע אותה רגש הגעגוע והפחד לאבד זיכרונות; געגוע ליחסים שלא ניתנים למימוש ורצון לפתור את היחסים עם הגברים שבחייה: אב שלא תמיד נמצא בבית בגלל עבודתו; תחושה של תלות ביחסים עם בני זוג, הפחד להיעזב אך גם הפחד לעזוב; ומעל הכול, הפחד לאבד. לאבד רגעים, לאבד יחסים. מערכות היחסים עם גברים וגם עם סוסים מבוססות על מגע, על קשר פיזי ולא מילולי, והצילום הוא ביטוי לרצון ליצור גוף מהמחשבה ומהזיכרון. נוכחות פיזית כעדות לגעגוע שנותר בה. "אני מצלמת ואז מתגעגעת, אני מצלמת ומתגעגעת", כתבה.

געגוע לאדם אהוב או לחוויה נעימה ומוכרת משקף רצון עז שאי אפשר לממשו. הצפייה בעבודה של תדהר העצימה בי את תחושת הגעגועים לאימי ולאבי שהלכו לעולמם, ואת הגעגוע לימים אחרים, שהאתגרים בהם היו פשוטים יותר, לימים של לפני ההפיכה המשטרית ו-7 באוקטובר.

פרויקט הגמר "פצע געגועים" של בוגרת המחלקה לצילום שלי תדהר – ספר שבו אוסף תצלומים שצילמה בשנות לימודיה בבצלאל, ועבודת וידאו רבי-ערוצית המתפרשת על כמה מסכים – חושף געגוע לרגעים שהיו פעם ואת תחושת הכאב לנוכח מה שאולי יאבד ולא יהיה אפשר עוד לממש.

המסך המרכזי בתערוכה מוקדש להקרנת עבודת הווידאו "אני והסוס" (שם זמני). תדהר נראית במרכז המסך כשהיא רכונה לפני, שערה אסוף כזנב סוס, וזרועותיה שעונות על העורף. המראה שמתקבל מזכיר אחוריים של סוס. האומנית מחקה את שפת הגוף של הסוס העומד במקומו, רוקע ברגלו, זנבו תלוי, נמוך ורפוי, תוך שהיא משמיעה קולות צניפה.

על מסכים בצידי החלל מתחלפים סרטונים המוקדשים גם הם ליחסיה עם סוסים. בסרטון "נוף ילדות" מתוארת תדהר כשהיא רכובה על סוס המלחך עשב בשדה. היא רכונה ואוחזת בו ללא תנועה. באחר נראה סוס המלחך את פלג גופה העליון העירום.

*

את שתי המצלמות הראשונות קיבלה תדהר מאביה. בראשונה, מצלמה דיגיטלית, היא צילמה את סרטי הווידאו העוסקים בסוסים; בשנייה, מצלמה אנלוגית, היא צילמה תצלומים מחיי היומיום, המתעדים את תהליך התבגרותה, יחסיה עם גברים וגם סצנות מעולם תחרויות הרכיבה.

מתוך הסרטון נוף ילדות,
פרויקט גמר, המוזלקה לצילום בצלאל
שלי תדהר, 2024



שלי בענן" - שהוצגה בשנת 2022 במרכז לאמנות עכשווית תל אביב-יפו ובה יצרה האומנית דמות וירטואלית של אביה המת כדי "לשהות איתו" עוד קצת - גם תדהר בודקת ביצירתה את תיעוד הגעגוע ואת האפשרות שההדמיה הדיגיטלית או תיעוד הזיכרון בצילום ימשיכו להתקיים במקום האובייקט.

איך אפשר לחיות לצד געגוע והאם אפשר לתרגם געגוע לתמונה? איך מתמודדים עם אבל אישי לנוכח האבל הלאומי? אלה מקצת השאלות שמעסיקות אותי השנה בכתיבתי ל"גיליון", כתב העת של התוכנית למדיניות ותיאוריה של האמנויות. אני מוצאת בעבודה של תדהר דרך לחשוב על השאלות האלה. בדומה לרות פתיר בעבודת הווידאו "אבא

אני המצלמה

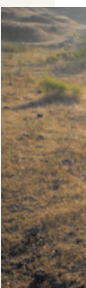
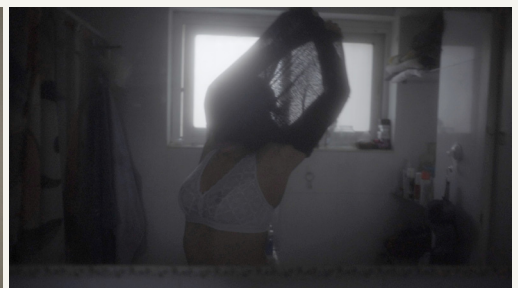
של ראש הממשלה, טרמפ אל הרחוב המסוגר. במהלך הנסיעה היא שואלת אותו: איך זה לחיות כאן כשהכול סגור ככה? בה במידה יכלה לשאול איך זה לחיות כאן בתקופה הזו, בצל ההפגנות, ובכך להכניס את ההקשר הפוליטי המתבקש. אבל דווקא השאלה המרוחקת והפנומנולוגית יותר, שמנסה לזקק את החוויה האינדיווידואלית של דיירי רחוב בלפור, היא שמעוררת סקרנות.

“אני מצלמה שתריסה פתוח, סבילה, רושמת, לא חושבת”, כתב כריסטופר אישרווד בספרו “סיפורי ברלין”.

יגר משתמשת במנגנון של המצלמה כדי לשרטט מרחבים עלומים ודמויות אנונימיות, למשל קופאית בסופר, בצל המלחמה. היא אינה מנסחת את תהליך הצילום כרצף של פעולות מכוונות (תאורה, הצבה) אלא כאוטומטיזם מוחלט, והיצירה מעניקה מקום גם למה שחורג משדה הראייה.

בעבודת הווידיאו “אגדה טכנו-בוטנית” של ליאור יגר, נכנסת האומנית לנעליה של דמות משוטטת, המתעדת מפגשים אקראיים בין המרחבים הפרטיים לבין המרחבים הציבוריים שבעיר ירושלים. בניגוד לצלמים מסורתיים, ששולטים במצלמה, יגר עוטה אותה על פרצופה, והיא לגמרי מכסה את פניה ומעוותת את קולה. אמצעי השליטה היחיד הוא המבט עצמו, ואין דרך להפריד בין תנועות הראש לבין פעולת הצילום. כך נהפכת הצלמת מדמות מרוחקת מהעולם שהיא מתעדת לשחקנית, והמצלמה הופכת ממכשיר מכני לאובייקט תיאטרוני דמוי מסכה.

הרגעים המפתיעים שמחוללת המטמורפוזה הזאת הם לאו דווקא תוצר של המראה החיזוי והתגובות שהוא מעורר, אלא השאלות “החיזריות” שיגר שואלת את עוברי האורח. בסצנה אחת היא מבקשת מאחד מדיירי רחוב בלפור בירושלים, מקום מושבו



מתוך עבודת הווידיאו “אגדה טכנו-בוטנית” פרויקט גמר, המחלקה לצילום בצלאל ליאור יגר, 2024



לצערי, לצערנו

האם אפשר בכלל להתמודד עם מוות של אב בזמן שהמדינה בוערת?

לאמריקה. ז'ניה אמר לי פעם, "אחרי ההגירה לאמריקה הקרקס כבר לא כל כך מצחיק".

ב-1996 פגש ז'ניה את אימא שלי במסעדה הרוסית "לילות מוסקבה" בשיקגו. בקהל של אודסאים נרגשים הוא ניגש אליה אחרון. כולם בכו מהתרגשות: לפגוש אישה צעירה שהגיעה זה עתה מהעיר האהובה שאליה התגעגעו כל כך! לאחר שיחה קצרה ביניהם נסע ז'ניה לטיול קצר בישראל. שנים לאחר מכן התרברב באוזניי על הפירות שאכל מהעצים בחיפה, על המסע לים המלח שבו הוא ובת דודתו הלכו לאיבוד והגיעו למחסום. במחסום בים המלח, בליל מדבר זרוע כוכבים, עמד חייל, ולניסיונות של אבי ובת דודתו לדבר באנגלית ובעברית רצוצות, השיב החייל ברוסית. ז'ניה חצה את העולם וסידר את זיכרונותיו כמו זר פרחים - כל חוויה היא סיפור ששמור לאימו ולי, לא לאף אחד אחר.

ב-2017 עליתי לארץ, ללימודים לתואר ראשון, והחלטתי להישאר פה ולא לחזור לעיר שגדלתי בה, שיקגו. אימי הגיעה לארץ כעבור שנים, אבל את ז'ניה לקח הרבה יותר זמן להביא לכאן. היו מהמורות רבות כל כך בדרך. ז'ניה הגיע לנמל התעופה בן-גוריון ב-21 במאי 2022. אימא ואני עמדנו וחיכינו לאבא באולם קבלת הפנים, ואז כמעט שעה וחצי אחרי שנחת, נפתחה הדלת והוא יצא. בקושי הצליח לדחוף את העגלה, היו בה יותר מדי מזוודות. האיש שהיה פעם חזק, נעשה רזה ופניו האפירו. כמה חודשים לאחר מכן, בספטמבר, כבר ישבתי לידו באשפוזו הראשון בבית החולים רמב"ם. הוא החליק את רגליו לתוך הנעליים האיטלקיות שלו, ואני עזרתי לו לצאת לעשן. זה היה בין הערביים, והאוויר החיפאי היה לח. היינו קרובים לחוף, והחגים התקרבו.

ב-7 באוקטובר 2023 התעוררתי בבוקר לקול צלצול הטלפון; שיחה מבן זוגי יואב, שהיה אז בטיוול קצר בליסבון. הוא התקשר אליי משדה

כ ל שיחה שקשורה לאָבָל היא כמו מחשבה טורדנית שאני צריכה לשאת. ובכל זאת מוטב לי לדבר על האבל מלתת לו לקנן בי, לרדוף אותי.

ביולי, חודשים אחדים לפני 7 באוקטובר 2023, איבדתי את אבי, שחלה בסרטן הלב. כשאני משוטטת ברחובות של חיפה, תל אביב, ירושלים, אני עוברת בין אובדנים של אנשים שונים; אני מתעטפת בצער הלאומי ובו־בזמן צריכה לשמור לעצמי את הסבל שלי. לעיתים קרובות אני מקבלת מהסובבים אותי את ההרגשה שבכל הנוגע לאָבָל הפרטי שלי - מוטב שלא להיכנס לפרטים.

עבור רוב האנשים סביבי, חבריי, היה אבי כמעט אגדה. תמיד היה לי סיפור מצחיק לספר עליו, על ההומור שלו, הביטויים שלו, הנעורים האקסטרואגנטיים שלו, הסטייל שלו - כל אלה היו דברים שלא יכולתי להפסיק לדבר עליהם. ובכל זאת הוא, ז'ניה, תמיד היה בעבודה, בלתי נראה. את שובו הביתה ליום בסוף כל יום צלילי המפתחות שלו הפוגעות בשיש הגרניט, ריקון הכיסים, קופסת סיגריות מרלבורו אדום ליד מחזיק מפתחות כבד של כדור ביליארד שחור גדול, 8 קסום. ז'ניה היה איש גבוה במיוחד יחסית לבני המשפחה שלנו, בעל שיער כהה. היו לו עדשות עבות במשקפיים, והוא ענד שעון זהב וטבעת חותם גדולה על ידו השמאלית. כשחינו באמריקה סברו לעיתים קרובות שהוא איטלקי, ולקוחות בסנדלרייה שלו קראו ג'ין או ג'ינו, אבל באודסה הוא היה יהודי שדרש כבוד. בילדות היה משחק בקלפים בכיתה ומצייר לחבריו תמורת תשלום קריקטורות של ישו ונפוליאון.

הסחורה שהביאו המלחים מרחבי העולם החופשי אל אודסה, עיר הנמל הסובייטית, לא השאירה לתושבי העיר ברירה אלא לפתח טעמים של העולם שבחוץ. ככל שגדל, משך אותו תאבוננו לחוץ אל תחנות רדיו אסורות, בעיקר "הקול של אמריקה", וב-1992 היגר ז'ניה

כשהזכרתי את האפשרות לשרוף את הגופה, התעוותו לנגד עיניי פרצופים מכורכמים, ולאחר שבכל זאת עברנו את התהליך, התברר לי עד כמה מערכת הקבורה הישראלית נוקשה. ההלכה היהודית קובעת שאסור לשרוף גופות לאחר המוות, וכי האפר אינו טהור. כלומר גופות יהודים עלולות לאבד את יהדותן, ולכן אי אפשר לקבור אפר בבתי קברות יהודיים. אבי רצה להישרף, אבל אימי ואני לא יכולנו לחיות עם כד האפר בדירתנו. הגוף שלו לא היה עוד, אבל המכל הזה החזיק בתוכו ישות גדולה. גדולה מדי לגבולות הדירה שלנו. וכך התחילו חודשים של ניסיון להבין היכן ז'ניה יוכל להיות.

היה לי קשה מאוד למצוא מקום לקבור בו את שרידי אבי, כל הזמן נתקלנו במחסומים. רבים מבתי הקברות שראינו לא היו אטרקטיביים כל כך, ולעיתים קרובות דחו את בקשתנו להיקבר בהם. אז מה אם אחרי שנה של סיוט רציתי שאבי ייטמן במקום טוב באדמה? בסופו של דבר נטמן הכד באדמה בקיבוץ דגניה ב', המשקיף על הכינרת. זו הייתה אחת משתי אפשרויות שהציעו לנו עלי

התעופה, חיכה לטיסה חזרה לברלין. הוא אמר לי, תבדקי את החדשות, משהו קורה.

ז'ניה רצה להישרף לאחר מותו. בחירה זו עוררה התייחסות מרושעת מצידם של בני משפחה וכמה זרים. התחוויר לי שיהודי לא באמת יכול לבחור את הדרך שבה ילך גופו, הוא חייב לעשות דברים מסוימים, כדי שאנשים אחרים יוכלו להתאבל במצפון נקי. לי היה ברור שאבי תיעב את מה שנהיה מגופו בצילה של מחלת הסרטן. בחודש יוני כבר יכולתי לזהות את אבי רק בעיניו השחורות הגדולות. ידעתי שהוא רצה להיפטר מגופו החולה. ראיתי לאחרונה את הציור של ארם גרשוני "אפר" – ציור שמן היפר-ריאליסטי של כד חרס. פתוח מלמעלה, לא אטום, דבר לא יכול להגן על מה שבפנים. נראה שלאפר, לרוח, יש מוצא. האם הציור היה בכלל של האפר שעליו אני חושבת? כשראיתי אותו במוזיאון חיפה לאומנות באמצע התערוכה "בבית: משכן האהבות והחרדות", שהוצגה עד יוני 2024, תהיתי: איך יכולים גם אפר וגם הצער האישי שלי להיות מוגנים מפני אכזריות העולם אם החברה מפנה אליהם מבט ביקורת?

בסופו של דבר נטמן הכד באדמה בקיבוץ דגניה ב', המשקיף על הכינרת
כינרת, 2021,
יואב אוריין



העיר ואשתו הלכה בדרך לאסוף את אפרו. התעקשות על הזכות להתאבל, היא טוענת, משמעה להכיר בצדק ובעוול שבחייו ובמותו של אהובנו שנפטר, ולחוות אותו מחדש. להתאבל משמעו לקבל את החוק, לא לעבור עליו (1996).

את חמשת שלבי האבל (הכחשה, כעס, מיקוד, דיכאון, קבלה) הציגה הפסיכיאטרית השווייצרית אמריקאית אליזבת קובלר-רוס בסוף שנות ה-60 כתהליך טבעי של אבל – שיש לו התחלה וסוף. קובלר-רוס לא הביאה בחשבון את אפשרות קיומו של אָבֵל בתוך קהילה שהאבל בה אינו נגמר.

ככל הנראה האָבל של המערכת שונה מן האָבל הפרטי של כל אחד ואחת מפרטיה. שר יכול להתייחס לאבל בנאום קצר וזהו, ואילו האבל הפרטי הוא מעגל אינסופי. באבל נורמטיבי לכאורה, כפי שתיארה אותו קובלר-רוס, אנשים יושבים שבעה בבית, מגיעים לשלב הקבלה, ואחרי שבוע יוצאים אל העולם בשקט. אבל במצבי קיצון, כמו עכשיו, קולותינו הפנימיים דורשים מאיתנו יותר, ואין דרך לשמור אותם נעולים ושקטים. האָבל והאָבל מאתגרים את הנורמטיבי ותובעים את המגיע להם. הזכות להתאבל היא זכות בסיסית כמו מים או מקלט.

מאה ימים עוברים, ועוד מאה ימים, והכבישים נחסמים, ומי שכבר נקרעו מבפנים נגררים על כבישים ומדרכות. כשמסתיימים טקסי האבל הפומביים, המשודרים, כולנו מוצאים את עצמנו מול קיר. מי עוד יכול לשאת את הכאב, את הבכי, את הצרחה? ●

שלכת (בית לוויית וחברה בישראל שמתמחה בטקסי הלוויה וקבורה אזרחיים ובשרפת גופות).

לאחר השיחה עם יואב ב-7 באוקטובר הגיעו כל התמונות דרך טלגרם. מסיבת העיתונאים הראשונה עם ההורים של החטופים התקיימה ושוודרה. אלמלא הצרחות היה חדר הישיבות של המלון נראה בנאלי לגמרי.

התחלתי להרגיש אבודה בתוך ארץ האבות. רציתי את אבא לירי

מאה ימים חלפו מ-7 באוקטובר. השתתפתי בעצרת 100 הימים מול מוזיאון תל אביב לאמנות בחברת הצוות שלי מהעבודה, ונקודת הרתיחה הגיעה מבחינתי עם שידור חדשות הערב. חמאס פרסם סרטון של שלושה חטופים: נועה ארגמני (כיום כבר חופשייה), יוסי שרעבי ואיתי סבירסקי. בכל יום שעובר נדמה לנו שכבר ראינו את המראות הקשים ביותר. אבל לנוכח פניו של איתי בשבי משהו בתוכי קרס והתרסק במיוחד, כי הבחור הזה היה דומה כל כך לאבא שלי.

כל פיסת כאב התעצמה. פעם הם נראו ודאי אחרת, חשבת, ובא כוח כלשהו והוציא אותם מהידיים שלנו וריסק אותם לחתיכות עד שנראו זהים.

האבל הלאומי נוכח בכול ללא הרף (דיווחים מצולמים על הורים שקוברים את ילדיהם, צרחות, קינה) ואין הקלה, אין פורקן. וככל שאני צופה יותר, החוויות שלי רודפות אותי יותר ויותר. אני רואה איך שדרני הטלוויזיה משתמשים בבתים ההרוסים של בארי כרקע לדיון, והאבל בתוכי רק גדל. הוא מיילל כבר חודשים, ולאחרונה התחיל להשתמש במגפון. זה לא עוד רק מה שעברתי (הפכתי ליתומה), ומה שאימא שלי עברה (הפכה לאלמנה) וז'ניה עבר (איבד את עצמו, את גופו, למחלה קשה). התחלתי להרגיש אבודה בתוך ארץ האבות. רציתי את אבא לירי.

הפילוסופית האנגלייה ג'יליאן רוז כותבת ב"התאבלות הופכת לחוק", שראה אור כשנה אחרי מותה, על המוות ועל כל מה שבא לפניו ואחריו. כך היא מתמודדת עם האבחנה שחלתה בסרטן. היא כותבת על ציור של ניקולס פוסין, "נוף עם אפרו של פוקיון (שאספה אלמנתו)", שמתואר בו המדינאי האתונאי פוקיון, שנקבר מחוץ לשערי





ללא כותרת, 2023
יאיר גולומב

ללא כותרת, 2024
יאיר גולומב



עשת, 2023
יאיר גולומב



הדרך הביתה עלולה להיות אינסופית

על התקרבות לגבול

בסרטו של וים ונדרס "במהלך הזמן" (1976) שני גברים יוצאים למסע ברחבי מולדתם גרמניה. ברונו, טכנאי מקרני קולנוע נע במשאית שלו בין בתי קולנוע. בתחילת הסרט הוא נתקל ברוברט, שמנסה להטביע את עצמו, ובין השניים נרקמת ידידות מלנכולית. ונדרס מראה ארץ רחבת ידיים של מחצבות לבנות, כבישים חלקים, גשומים, תעשייה נטושה – ושני גברים שעושים את דרכם על פני כל אלה. דרך חזרה אל כפריהם ברונו ורוברט משלימים עם היבטים מסוימים בהיסטוריה הסבוכה שלהם, אך כשהם מגיעים בסוף הסרט לגבול בין גרמניה המזרחית לגרמניה המערבית – הידידות שלהם מתפרקת.

גבולות עשויים בסופו של דבר להיעלם פיזית, כפי שקרה לגבול הגרמני הפנימי ב־1991, אך הצלקת בנפשם של ילידי המקום, במקום שבו עבר הגבול שהם ביקשו לחצות שוב ושוב, אולי נשארת לעד.

בפרויקט הגמר שלו משתמש יאיר גולומב, סטודנט במחלקה לצילום, בעדשת המצלמה כדי לחקור את הטבע העצום במקום הולדתו, מושב בערבה. המקום הזה רצוף בתים צנועים הנובטים מהאדמה היבשה וחיים חקלאיים שדורשים להישאר במרכז.

גולומב תיעד את שובו הביתה במחקר גבולות; הוא מסתובב במושב ובנופיו האינסופיים, מפשפש במקום וגם יוצא מגבולות המושב אל הפתוח, אל מה שמעבר. למשל, אל שדה סלעי עצום הפונה לגבול ירדן, שאחריו נחל המפריד בין גולומב לבין הישות הזרה. באחד התצלומים ניכרת תחילה הגבעה האדירה שמעבר, אבל אז, בתצלום נוסף, אפשר להבין שגולומב חצה את הנחל, עבר מעל הגבעה, חצה את הגבול הירדני הבלתי נראה, והוא מצלם את הגבעה מעברה האחר.

לא לוותר ולא לחכות

בגד ובית חיים גם כאן ועכשיו



רבה בתצלומיה - ובחיהוּן של המצולמות. אחת מהן, סילביה, בת שבעים ואחת, מוצגת בפנינו בשמלה אדומה צמודה עמוקת מחשוף. מעל השמלה היא לובשת שכמיית רשת בצבע זהב. נעליה גם הן באותו הגוון. יש לה גם בגדים המיועדים לריקודי בטן - שמלה שחורה מעוטרת בנצצים. מעליה היא קושרת מטפחת רקומה במטבעות, ואלה זזות ומצלצלות כשהיא בתנועה.



ליליה, 2024
עדן דגני

ליליה יושבת בכורסת עץ המרופדת בבד בז' ומעוטרת בצמח עדין. ליליה מאופרת, על צווארה שרשרת חרוזים בצבע טורקיז, שמדגישה את עיניה הירוקות. בידיה פסל עץ - דיוקן של בחורה צעירה בעלת שיער ארוך. ליליה והבחורה הצעירה מעץ מחייכות למצלמה.

ליליה היא אומנית שכל חייה עוסקת בגילוף בעץ. פסל העץ של הבחורה הצעירה שהיא מחזיקה בידיה הוא דיוקנה העצמי. כך הייתה בצעירותה. עכשיו ליליה בת שמונים ושלוש. שעה לבן וקמטים הופיעו על פניה, אך חיוכה העדין והרגוע נשאר כשהיה לפני שנים רבות.

עדן דגני היא הנכדה של ליליה, ושתייהן גם החברות הכי טובות שמבלות זמן רב ביחד. דגני, סטודנטית במחלקה לצילום בבצלאל, מצלמת את ליליה לעיתים קרובות - באהבה ובהערצה היא מטביעה בסרט הצילום את פניה, את יצירותיה, את ביתה - ובסוף גם את אישיותה של סבתה האהובה. מהתצלומים האלו מתפתח פרויקט הגמר שלה ושמו "בבצ'ות".

בפרויקט זה דגני מצלמת נשים מבוגרות - לא רק את סבתה, אלא גם את חברותיה של הסבתא, את שכנותיה, ואפילו נשים זרות שהיא פוגשת ברחוב. היא בוחרת בנשים שיש להן "נוכחות חזקה וכובשת", ויוצרת דיוקנאות שבהם שיער לבן וקמטים משתלבים בצבעוניות בוערת ובשמחת חיים בלתי פוסקת.

דגני מצלמת את הדוגמניות שלה בהערכה ואף בהאדרה. היא מספרת שבמהלך העבודה על הפרויקט נוצרת בין הצלמת למצולמות גם חברות קרובה ויקרת ערך: "אישה מבוגרת היא יצור הכי חכם בעולם, בעלת חוכמה נשית, חוכמת חיים וניסיון רב. אני לומדת המון מהבנות האלו".

הסגנון של דגני מושפע מתצלומי אופנה שהיא מוצאת בהם השראה. לבוש הוא בעל משמעות

"לבוש הוא מעין קליפה שמכסה אותנו", אומרת דגני, "אך הוא גם יכול להעביר מסר, לבטא רגשות, להדגיש אישיות".

דגני חושבת שלפריטים יש חשיבות רבה. לא רק לפריטי לבוש, אלא גם לפריטים שמקיפים אותנו בבית. בית הוא מקום מנוחה, אך גם מקום שמשמש השראה ליצירה. וירג'יניה וולף כתבה בספרה "חדר משלך":



הפרויקט של דגני מזכיר לי בשיטת העבודה את הפרויקטים האלו, אך הדגש שלו שונה. דגני נכנסת לבתים של נשים מבוגרות שחיות במדינה אחת מסוימת. יתרה מזו, גיל ההתבגרות הוא גיל של ניסיונות, תחביבים משתנים וחיפוש עצמי, ואילו גיל הזהב הוא גיל של זהות מגובשת ומעוצבת. ואכן, הזהות הזו משתקפת בחלל, שהנשים גרות בו שנים רבות, וממלאות אותו בפריטים היקרים לליבן ומתאימים לאישיותן.

הבית של שושנה, בת השמונים ושבע, מעצבת בעברה, מלא חפצים מרתקים בעלי ערך אסתטי הטומנים בחובם סיפורים וזיכרונות. לכמה מהחפצים האלו מקדישה דגני תצלומים נפרדים. היא מצלמת כורסה מפוארת מעוטרת בגילוף עץ ומרופדת בבד בהיר, שעליה מונחת שמיכה בצבע של עור נמר. אחר כך היא מצלמת את שושנה עצמה כשהיא יושבת בכורסה – והאמת היא שהן משתלבות להפליא, הכורסה ושושנה, גם בצבעים וגם באופיין הבולט והמרשים. "הבית של שושנה מלא בגוונים של אדום וזהב", מציינת דגני. "אני נמשכת לאסתטיקה של עומס, וכך גם הבנות שאני מצלמת".

בזכות הצבעוניות הבהוקת של הנשים האלו, הן אינן נכנעות לשקיפות הכפולה שכופה עליהן החברה – בהיותן הן נשים והן מבוגרות

דגני מציינת שהצבעוניות הבהוקת של הנשים האלו עוזרת להן שלא להיכנע לשקיפות הכפולה שכופה עליהן החברה – בהיותן גם נשים וגם מבוגרות. הגיבורות של דגני מתמודדות בהצלחה עם אתגר זה בזכות "הנוכחות החזקה והכובשת" שלהן בעולם.

דגני חוגגת עם הדוגמניות שלה את החיים. הגיבורות שלה הן נשים ישראליות מבוגרות שנולדו ברובן לפני קום המדינה. משמעות הדבר שהן חוו את כל המלחמות שהיו בארץ מאז ייסודה, ובכלל זה את המלחמה שהתחילה ב-7 באוקטובר 2023. בתקופות קשות כאלו עלולה להתעורר בקרב אנשים נטייה לדחות את "החיים" לימנים טובים יותר. אך מה אם אין בידיהם די זמן? אכן החיים הם סופיים, כמו שתמיד היו ותמיד יהיו, אך גם מתרחשים בכל רגע, כאן ועכשיו.

את נכנסת לחדר – אבל משאבי השפה יעמדו למבחן קשה, ולהקות שלמות של מילים חדשות יצטרכו לעופף ולפלוש בלי אישור, לפני שאשה תוכל לבטא מה קורה כשהיא נכנסת לחדר. החדרים כה שונים זה מזה; הם שלווים או רועמים; נפתחים אל הים או אל חצר בית סוהר; גדושי כביסה תלויה לייבוש או שופעי משי ואבנים יקרות; קשים כשער סוסים או רכים כנוצות – אינך צריכה אלא להיכנס לחדר כלשהו כדי לחוש במלוא עוצמתו את הכוח המורכב כל-כך של הנשיות. ואיך ייתכן אחרת? הרי נשים נשארו בבית מאז ומתמיד, כך שכוון היוצר חילחל כבר אל תוך הקירות עצמם.

על פי רוב דגני מצלמת את הדוגמניות שלה בתוך הבית שלהן. וולף מדגישה את הקשר בין המרחב הפרטי של האישה לכוחותיה היצירתיים. ואכן, הבית של ליליה, סבתא של דגני, מלא ביצירותיה. ליד הבית של מצולמת אחרת, רג' בת השמונים ושש, שוכן הסטודיו שלה, שבו היא מעבירה סדנאות לילדים. חגיגת הצבעים ועושר החומרים שבסטודיו מעוררים השראה ומזמינים ליצור ביתר שאת. "בית", אומרת דגני, "הוא כמו המוזיאון האישי שלך, שהאוסף שלו מצטבר לאט-לאט עם השנים".

הפרויקט של דגני מזכיר פרויקטים אומנותיים אחרים שמתמקדים ביחסים בין אנשים לבין המרחב הפרטי שלהם. ספרה של הצלמת האמריקאית אדריאן סלינור מ-1995 In my room: Teenagers in their bedrooms תוצאה של פרויקט שבו טיילה ברחבי ארצות הברית וצילמה בני נוער בחדרי השינה שלהם. היא התמקדה בזהות שהם מבטאים באופן שבו הם מעצבים את החלל – כרזות, אביזרי ספורט, תקליטים, משחקים וצעצועים. בפרויקט Where Children Sleep, משנת 2010, צילם האומן הבריטי ג'יימס מוליסין דיוקנאות של ילדים בני ארבע עד חמש-עשרה, ואת המקומות שבהם הם ישנים ברחבי העולם. הפרויקט הצביע על פער גדול בתנאי החיים של הילדים – בתצלומים אפשר לראות הן חדר שינה מלא בגדים וצעצועים, הן מיטה שמופרדת מהחלל המשפחתי המשותף בוילון, הן מזרן על הרצפה והן אוהל עשוי ענפים בג'ונגל. עם זאת כמעט בכל החללים ניכר ניסיון לקשט את החלל, עני וקטן ככל שהיה, להעניק לו היבט אישי כלשהו.



שושנה, 2024
עדן דגני

השיח המתקיים כיום בשדה האומנות מציב בפנינו שאלה: האם יש מקום בימים אלה לאומנות שאינה קשורה למצב הפוליטי? בתהליך בחירת הנושא לגיליון זה, נאמר לי שכתובה על הפרויקט של עדן דגני אינה תואמת את רוח הזמן - ואני מסרבת להסכים עם אמירה זו. הפרויקט של דגני חשוב, וכך גם הגיבורות שלו, נשים שחיות את חייהן בכל העוצמה והרבגוניות גם בזמנים קשים מבחינה אישית וחברתית, גם לנוכח עובדת סופיות החיים של כל אחד ואחת מאיתנו. ●

ג'ינס קרוע, משופשף, קם לתחייה

להתראות אמריקה, הו
איפה שמעולם לא הייתי
להתראות לנצח
קחי בנג'ז, נגני לי לכבוד פרידה

הם הפכו קטנים מדי בשבילי
הג'ינסים המשופשפים שלך
לימדו אותנו כל כך הרבה זמן
לאהוב את פירותייך האסורים

מכנסי ג'ינס בברית המועצות לא היו רק בגד. הם היו חפץ פולחן, סמל לחופש, למרד, להתנגדות למערכת. ג'ינסים כחולים הם אחד מהחפצים המובהקים של האמריקנה, כלומר אחד הדימויים הסטראוטיפיים של אמריקה – לצד בייסבול, המבורגר ופסל החירות. הזמר האמריקאי בה"א הידיעה ברוס ספרינגסטין מופיע על הכריכה של האלבום האיקוני שלו Born in the U.S.A בחולצה לבנה וג'ינס כחול, בכיסו כובע בייסבול, וברקע – דגל אמריקה.

בקורס "ג'ינסים במחשבה שנייה" של המחלקה לצורפות ואופנה בבצלאל סטודנטים לומדים לחשוב מחדש על החומר בעל ההיסטוריה העשירה והארוכה, ובאמצעות שימוש חוזר בו להביע רעיונות חדשים. בימים אלה של סוף יוני 2024, בעיצומו של הסמסטר השני, מוצגות במסדרונות בצלאל כמה עבודות של סטודנטים המשתתפים בקורס.

גבריאלה שולמן יצרה פריט שהוא ספק בגד ספק אביזר ביתי, מעין שמיכה שאפשר ללבוש. הכיס, המאפיין החשוב של מכנסי ג'ינס קלאסיים, מקבל בעבודתה של גבריאלה משמעות חדשה – עכשיו הוא גדול דיו לכלול בתוכו בן אדם.

עלמה צוג יצרה בגד לשניים – שמלה וסרבל המחוברים זה לזה ומכריחים את האנשים הלוכשים אותם לזוז יחד בתנועה משותפת. הפריט מסמל אמפתיה והתחשבות באחר, ובד בבד מזהיר מפני תלות הדדית לא בריאה.

גי ירזין לקח את הברד, שהוא סמל אמריקאי,

[מתוך השיר "המכתב האחרון" (1989) של להקת הרוק הסובייטית-הרוסית Nautilus Pompilius]

זה היה בשנות השבעים בברית המועצות: סבתא שלי השיגה, כמובן בפרוטקציה, זוג מכנסי ג'ינס. הג'ינסים היו מיועדים לבנה, כלומר לדוד שלי, שהיה אז בשנות העשרים שלו. כדי להשיג דבר כזה אז, היה צריך להכיר לפחות מוכרת בחנות, ומוטב – מנהלת. כמה המומה הייתה סבתא כשכמה דקות אחרי שנתנה לבנה את המתנה, ראתה אותו משפשף את הג'ינסים החדשים באבן, בלבנה! כמו בני דורו האחרים, בדרך זו ניסה הדוד שלי להעניק למכנסיים מראה אופנתי יותר. אכן, בג'ינסים אמריקאיים הופיעו עם הזמן אזורים דהויים בהירים יותר, שנחשבו לסימן של איכות ומקוריות. לרוע המזל, מכנסי הג'ינס של דוד שלי לא באו מאמריקה, אלא מפולין – ונהרסו. לעומת זאת אימא שלי כן הצליחה להשיג לעצמה עשור לאחר מכן ג'ינסים אמריקאיים אמיתיים. כשטיילה בלנינגרד, עיר גדולה ומרכזית, הלכה לחנות כול־בו, ואחרי שעמדה שלוש שעות בתור, זכתה בג'ינס רנגלר אמיתיים – שיא האופנה של התקופה!

היו ג'ינסים קרועים סמל לחופש ולמרד של נערות, וקוממו עליהן את בני החברה המכובדת ובנותיה.

דנה הרשקו הלכה לכיוון ההפוך ויצרה תלבושת שמכסה את כל הגוף, ובכלל זה את כפות ידיים. הסרבל הסגור מזכיר בגד סיף או מדי צבא ישנים. באופן סימבולי לובש הסרבל מוגן במלואו ממגע עם העולם החיצוני. יותם פאר יצר שמלה פוטוריסטית, שחלקיה מחוברים זה לזה באבזמים ובקרבינים.

הרעיון של שימוש חוזר בג'ינס מושך ומרתק אותי. ג'ינסים תמיד עוררו באנשים יצירתיות – לשפוף, לקרוע, לבשל במים רותחים. אני קונה את רוב בגדיי בחנויות יד שנייה או יורשת אותם מחברים. לפני כמה שבועות קיבלתי מחברה ג'ינס שכבר לא לבשה – ואיזה ג'ינס! מלא קרעים וטלאים, רקום בוורדים. חלום נעוריי והסיוט של הוריי! אני לובשת אותו בשמחה רבה – ובמנה גדושה של אירוניה ונוסטלגיה.



עבודתו של גיא ירזין, מתוך קורס "ג'ינסים במחשבה שנייה" (2023-24), צילום: יקטרינה סוסנסקי

להקשר תרבותי שונה לחלוטין. מקטעי ג'ינס הוא שחזר מדים ושריון של סמוראי – לוחם יפני. העבודה מעוררת שיחה על פער בין תרבויות ועל תהליכי גלובליזציה – ואמריקניזציה – של העולם.

נועה פינשטיין הקצינה את הרעיון של "ג'ינסים מחוררים", שהיו פעם באופנה. היא יצרה שמלה מבד קרוע. קטעי הבד בקושי נוגעים זה בזה ומאיימים להתפזר לכל הכיוונים. השמלה הפרובוקטיבית מחזירה אותנו לימים שבהם



אומנות הזעזוע

מה מחזיר אומנים ליצור בזמן מלחמה?



אומנם שותקות המוזות כשהתותחים רועמים? "האומנות אינה יפת נפש, היא לא שותקת כשבחוץ קשה", כתב גדעון עפרת ב-2014 במאמר העוסק ביצירות אומנות בעלות ערך שצמחו מתוך מלחמות ובעיצומן. להפך, לשיטתו אומנות היא הדרך של אומנים ואומניות לבטא את עצמם, להשמיע את קולם כנגד זוועות המלחמה. בטקסט שפורסם בכתב העת "ערב רב" בסוף אוקטובר 2023, הגיב האומן והעיתונאי חיים מאור על שאלתו של התיאורטיקן בוריס גרויס אם אפשרית אומנות בעידן של טרור. מאור השיב תשובה חד-משמעית: אפשרית גם אפשרית! ואפילו – חיונית והכרחית. מתוך האמונה כי אומנות היא הזמנה לשיחה טוען מאור שתפקידו של האומן לעזור לנו להעז ולנסח את כל המילים החסרות; מילים עצובות ומילים כואבות, מילים כועסות ומילים מכעיסות, מילים מנחמות ומילים שמתקוממות.

בחודשי המלחמה פגשתי חברים וחברות ושוחחנו שיחה ארוכה על אומנות ויצירה. לפעמים נפגשנו בסטודיו ולפעמים ניהלנו שיחת טלפון ארוכה. כל החברים האלה המשיכו ליצור בזמן המלחמה. אומנם ב-7 באוקטובר הם קפאו לרגע ועימם כל הפרויקטים שעבדו עליהם; האדמה נשמטה מתחת לרגליהם, ולא היה להם קל להחזיק מעמד. ובכל זאת מצאו כולם עד מהרה מפלט בסטודיו והצליחו לחזור ליצירה. הם חיפשו שם את המילים שאבדו להם אחרי הטבח.

מדוע אומנים יוצרים ולמה? לאיזו תכלית? במסתו "מדוע אני כותב" קבע ג'ורג' אורוול כי לכל כותב ארבעה טעמים, מניעים, לכתיבה: הטעם האגואיסטי (הרצון שכל מי שזולל בנו בצעירותנו יכיר בנו כעת); הטעם האסתטי (אהבה ליצירת יופי במשפטים ובפסקאות); הטעם ההיסטורי (השאיפה לראות את הדברים כפי שהם, לגלות עובדות אמיתיות ולשמרן למען הדורות הבאים); והטעם הפוליטי (השאיפה לכוון את העולם לכיוון מסוים, לשנות את דעתם של אחרים באשר לסוג החברה

שיש לשאוף אליה). בעידן אחר, שאינו עידן של מלחמה, די היה בשלוש הסיבות הראשונות כדי ליצור. אבל בעידן שבו אורוול כתב – הוא פרסם מסה שעסקה בשנים של כתיבה בין ובתוך מלחמות עולם, למחרת היום שבו הסתיימה מלחמת העולם השנייה, וניכרת בה בעיקר השפעתה של מלחמת האזרחים בספרד – לא היה אפשר לדידו לכתוב בלי מטרה פוליטית. יתרה מזו, לא היה אפשר לכתוב בלי להתנגד לטוטליטריזם ולתמוך בסוציאליזם הדמוקרטי. גם עבור פיקאסו הייתה המלחמה בספרד נקודת מפנה, והוא צייר בעקבותיה את הגרניקה. בשנה האחרונה שימש הציור הזה מקור השראה לאומנים רבים בישראל.

ומה באמת מניע אומנים בישראל ליצור אחרי 7 באוקטובר? העובדה שאזרחים תמימים היו קורבנות של טרור ומלחמה טלטלה אומנים רבים, והם מחפשים כעת דרך להשמיע קול זעקה, ומקווים שהדיה יישמעו ברחבי העולם כולו. אורוול, בכליו הספרותיים, כתב במובהק כדי להיאבק בטוטליטריזם, ואילו האומנים שדיברתי איתם מחפשים דרך מופשטת יותר, ולא אידאולוגית במובהק, לבטא את תחושותיהם, לזעוק את זעקת האנושות לנוכח האכזריות שלה עצמה.

*

מהאומנית הרב-תחומית שני אביבי, בוגרת התוכנית לתואר שני באומנות בבצלאל, למדתי שהפעם הראשונה שנכנסה לסטודיו אחרי 7 באוקטובר הייתה רק כדי להגיע. בן זוגה גויס מייד למילואים, והיא נשארה לבד בירושלים. היו לה הרבה תוכניות לאחרי החגים: בסיום התואר השני בבצלאל עבדה בד בבד על כמה פרויקטים ותערוכות. אלא שהכול נדחה או בוטל. "אמרתי שאני פשוט חייבת להיות בסטודיו כדי לראות אם בכלל קורה משהו. סתם בהיתי בדברים", סיפרה אביבי. "היה לי קשה. נשבר לי האמון בבני אדם והרגשתי שכל מה שהאומנות שלי מתבססת עליו

לתור, בעזרת דימוי השרפה, אחר תשובה לשאלה: איך ייראה היום שאחרי? האומנים המציגים בתערוכים מנסים ללמוד על יכולתו של הטבע לצמוח לאחר שרפה, ולהבין איך אנחנו כחברה יכולים ללמוד מהתחדשות היער לאחר טראומה. מה ייכחד ומה דווקא יצמח בעוצמה.

*

גם הצייר חן חפץ סיפר לי שנדרש לו זמן כדי לראות שוב את הרלוונטיות שביצירת אומנות, למצוא את המילים החסרות. תחילה שהה בסטודיו ללא מעש. הסטודיו שלו היה אז בבניין ישן ומתפרק שקירותיו מתקלפים ותקרתו מתפוררת. "אחרי שבועיים וחצי הגעתי לסטודיו לראשונה. היו אזעקות, אבל נשארתי. בעיקר כי המרחב המוגן הקרוב ביותר היה דוחה, אבל גם כי הייתה בי מחשבה מאוד חזקה שאם הבניין הזה נופל אני רוצה להיות עם הציורים שלי ולהציל אותם". הוא סיפר לי שאיבד את האמון ברלוונטיות של האומנות, וכל מה שעשה בשבועות הראשונים היה לסיים ציורים שהיו בתהליך. הוא הראה לי את אחת העבודות האלו. בשדה רחב ידיים עומד לו בית ריק מאדם, השמיים בוהקים בכחול ובוורוד, ועננים רכים מטילים צל רך על תולדות עפר. אי אפשר להתעלם מהניגוד הבולט בין הצבעוניות של השמיים לאפור של האדמה. חפץ הצביע על החלק העליון, שצייר לפני 7 באוקטובר, ועל החלק התחתון, שהשלים אחרי הטבח. הוא אמר: "בעיניי אלו הציורים הכי יפים שלי, אבל את החלק שהשלמתי אני פחות אוהב. יש משהו מאוד חי וצבעוני בשמיים, ולמטה יש משהו דוחה קצת. הצבע עצוב".

יותר מכול רצה חפץ להתחבר לעשייה של חברו הטוב יהב וינר, במאי סרטים דוקומנטרי מכפר עזה, שנהרג ב-7 באוקטובר. הוא סיפר לי איך ימים ארוכים לא הצליח לצאת מהבית, ודאי לא להגיע לסטודיו. "ראיתי את זויה צ'רקסקי ואורן פישר מפרסמים ציורים שלהם", אמר. בחודש הראשון של המלחמה התמלאו הרשתות החברתיות בעבודות של אומנים שהגיבו על המצב. פישר מילא מחברות בסקיצות מהירות של מחשבותיו לצד דימויים ויזואליים שקלט בצפייה בלתי פוסקת בחדשות. גם צ'רקסקי העלתה לרשתות ציורים, בעיקר של הטבח והאימה בקיבוצים, בשפה הוויזואלית של הגרניקה של פיקאסו.

"הסתכלתי שוב על הבתים שאני מצייר בשגרה וחזרתי לראות את המקום שלהם בעולם", הוסיף

←

פשוט נשמט, והוא לא רלוונטי יותר. לא הרגשתי חיבור יותר לאומנות שלי עצמי". אביבי מתעניינת בטריטוריה - בשאלה מהי ומדוע אנחנו זקוקים לה כל כך. היא מלקטת, אוספת ויוצרת חומרים, טקסטים, דימויים, ומתוכם בונה מעין ארכיון - ובו היא מחפשת את התשובות על השאלות האלה. הסטודיו שלה שוכן בסדנאות האמנים בירושלים. קבוצות רבות באות לבקר בחללי הסטודיו שבמתחם. יום אחד באה קבוצה מבית צפאפא, שכונה ערבית בדרום מזרח ירושלים. "תחילה חששתי, אך בסופו של דבר היה זה מפגש מרגש", סיפרה, "לא דיברנו על המלחמה. דיברנו על אומנות ועל אנרגיה. והרגשתי כאילו היקום תכנן לי את המפגש הזה כדי להחזיר לי את האמונה באנשים". בסטודיו שלה היה תלוי בד קנבס גדול - מוכן לעבודה לקראת תערוכה שהתבטלה. "כשהם הלכו התחלתי לפרוק עליו את כל התחושות שלי, את התסכול והקושי". היא ציירה עליו מגדל מים ועמדת שמירה, והוסיפה סביבם טקסט מתפתל. דגל ישראל גם נוכח שם, אך לא במלואו. "המפגש איתם נתן לי כוח לחזור לגעת בחומר, האפשרות הזו פתחה את הצוהר לשחרור הפחדים והחרדות".

"היד ניסתה לגרום לראש לא לחשוב על הדברים הנוראים שרצו בו"

הזמן עבר והלחימה העמיקה וגם אלמוג - בן זוגה של אביבי - נכנס לעזה. אביבי הצביעה בפניי על דיקט לבן שצמד המילים "בטל ומבוטל" כתוב עליו פעמים אחדות. שאלתי אותה לפרש המילים. "היד ניסתה לגרום לראש לא לחשוב על הדברים הנוראים שרצו בו. המילים האלו היו כמו מנטרה חזקה שעזרה לי לסדר את הנשימה לזמן מה". אביבי פרשה שארית בד וכתבה בו בפחם את המנטרה הזו שוב ושוב, כל צמד מילים טעון ומודגש יותר מצמד המילים שמעליו. היא יצרה עשרות עבודות כאלו - על דיקטים, ניירות, בדים. כל מה שהיה נגיש בסטודיו. "ברוך השם לפני המלחמה היה לי שפע, לכל עבודה היה ייעוד. בחודשים הראשונים אחרי המלחמה לא יכולתי בכלל לחשוב קדימה, לחשוב על המטרה של כל דבר שאני עושה. אז הייתי בהווה, הבטל ומבוטל היה ההווה, הקנבס הגדול היה הווה".

בעיצומה של המלחמה התחילה אביבי לעבוד כאוצרת בגלריה עזריאלי בירושלים. היא אצרה שם את התערוכה "אדמה חרוכה", שמבקשת





תמיד אהבה את זה. הייתי חוזר הביתה ל-48 שעות, וחצי מהזמן הייתי בסטודיו, אמר. "בכל פעם שאתה יוצא משם החזרה למציאות היא קשה. בסטודיו הייתי פוגש את עצמי שוב". מאז ומעולם עסקו עבודותיו בפירוק של טראומה בין־דורית ובהרכבתה. עוד בימי התואר הראשון הבין שאומנות בשבילו היא עניין טיפולי. הצילום מסייע לו לטפל בפוסט־טראומה שהוא סוחב עוד מימי השירות הסדיר. כשהוא חוזר לסטודיו היום, הוא כביכול ממשיך לעבוד על תערוכת יחיד שעליה התחיל לעבוד בטרם פרצה המלחמה, אבל מאז הפכה הפעולה לאובססיבית. הוא לוקח נייר רגיש לאור, חושף אותו, ובינתיים מורח על הפנים חומר שומני. מול המראה הוא מניח את הנייר על הפנים, שואף שאיפה עמוקה בעיניים עצומות ומצמיד את הנייר לפנים לכמה שניות ארוכות. לאחר מכן הוא מקבע את הדימוי שנוצר על הדף בחדר חושך. הדיוקן שנוצר נראה מוכפל, הדף קולט אליו את כל תווי הפנים, כולל ההבעות. העיניים העצומות יוצרות תילי קמטים שנמשכים מהן ועד השפתיים הקמוצות. במבט ראשון קשה לזהות מי "מצולם". "עשיתי המון כאלה. אני עומד מול מראה וממש צולל לתוך חנק, יוצא, מקבל אוויר ושוב צולל". קצת כמו ללכת למילואים ולחזור הביתה? שאלתי אותו. "כן", הוא צחק, "לקח לי הרבה זמן לחזור לעצמי אחרי שיצאתי מעזה. החזרה לסטודיו, חזרה ליצירה, עוזרת מאוד".

*

עושה רושם שבזמן מלחמה אנחנו עושים אומנות בראש ובראשונה כדי לטפל בעצמנו. היד לפעמים יודעת לפני הלב איך הוא מרגיש ולפני הראש מה הוא חושב. זה ניכר בבירור בשלוש השיחות, זה עולה מדבריו של חיים מאור, ואפילו מראיונות שקראתי עם האומנים הישראלים שהגיבו על הגרניקה בחודשים האחרונים. אנחנו נושאים על כבד על כתפנו, מסתובבים בלב שבור. האומנות מאפשרת לנו לפרוק, לאחות את השברים, למצוא רגע של נחמה ותקווה; ומרגע שהאומנות הזאת יוצאת מכותלי הסטודיו אל המרחב הציבורי יש לה גם הכוח לשנות, הכוח להראות את המציאות כפי שהיא, הכוח לזעוק, לבכות, להתנגד. כמו שכתב בוריס גרויס: כוחה של האומנות הוא בריבוי. ככל שאומנים ואומניות רבים יותר ייצרו אומנות בתקופה הזאת, כך נצליח לבנות את פסיפס המחשבות, הפחדים והתקוות המרכיבים את מלחמה 7 באוקטובר באומנות הישראלית. ●

חפץ. "העיסוק האישי שלי בכמיהה לבית הפך לעניין לאומי. הבנתי שמה שאני עושה מאוד רלוונטי, וזה הכניס לי דרייב לפעול שוב. התחלתי להפיץ את ההודעה שאני רוצה לצייר את הקיבוצים בדרום, וקיבלתי חזרה המון תגובות מרגשות. אנשים שלחו לי תצלומים של הבתים, אבל בסופו של דבר נסעתי לשם בעצמי לצלם". בתערוכה שהציג בינואר והכנסותיה נתרמו לשיקום כפר עזה, הופיעו ציורים שהתבססו על התצלומים שצילם בקיבוץ. לעומת ציוריו הקודמים, שבהם

מראה הבתים השרופים בקיבוץ הבהירו לו שכדי להצליח לדמיין את היום שאחרי – הוא חייב לצייר את החיים שלפני

ציורו הבתים על רקע שום מקום, הפעם לא היה ספק היכן הם עומדים. למרות הצבעוניות העכורה, הדשא הכחול והשמיים הוורודים־אפורים, היה ברור שאלה הם בתים בקיבוץ. מרחבי הדשא, העצים המקומיים, ומעל הכול המרחבים המוגנים, הקוביות הצמודות לכל בית – לא הותירו מקום ספק. "אני גם ככה עובר תהליכי הפשטה בציורים שלי. הפעם במקום לוותר על חלון או דלת הייתי צריך להשלים חורים בקיר או את הגג השרוף". מראה הבתים השרופים בקיבוץ הבהירו לו שכדי להצליח לדמיין את היום שאחרי – הוא חייב לצייר את החיים שלפני.

*

אחרי שיחות רבות עם אומנים ועם אומניות שנשאלו בעורף וסיפרו על הרגע שבו חזרו לסטודיו אחרי 7 באוקטובר, הצלחתי לתפוס לשיחה גם את ינון כלפון, צלם, בוגר התוכנית לתואר שני בבצלאל, שגויס למילואים עם תחילת המלחמה. בבית חיכו לו בנו בן השנתיים ואשתו קטיה. "בסטודיו אני עובד הרבה עם איזולירבנד שחור", סיפר לי כלפון, "בלילה לפני שנכנסנו לעזה ישבנו כל הצוות לסדר את הציוד. בזמן שאני משפצר את השכפ"צ שלי עם נייר הדבק השחור המוח שלי קופץ בין כאן לשם, בין הסטודיו לבסיס. חוותי דיסאוריינטציה, לרגעים לא הייתי בטוח איפה אני".

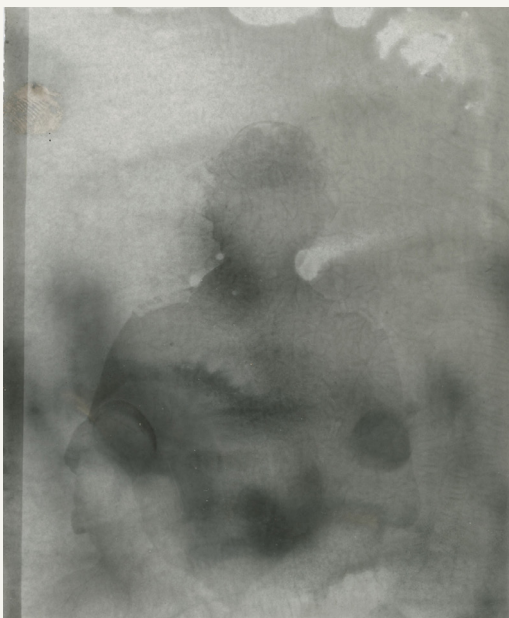
שאלתי אותו מתי חזר לסטודיו לראשונה אחרי המילואים, והוא סיפר לי איך בכל הזדמנות, בכל פעם שחזר לתל אביב, הלך לסטודיו. "קטיה לא

אומנות היא הכרח, ואומנים עושים אומנות

או: מתי הבנתי שאני אוצרת

דימויים. אינס הזהירה אותי שאלו כתבים איסלאמיים נבואיים שעלולים להוביל לאסון, ובהמשך גם תרגמה לי סיפורים שסיפרה לה סבתה לפני השינה, על מפלצת שחטפה ילדה קטנה. כל זה קרה בחול המועד סוכות, בשבוע שקדם ל-7 באוקטובר. אחרי הטבח היה לנו קשה לחזור ולגעת שוב בנושא. פתיחת התערוכה נדחתה, ולא הצלחנו להמשיך לעבוד כי פחדנו שהערנו את השדים וגרמנו לאסון הזה. אומנם המשכנו להיפגש ולדבר על כל הנושאים האחרים בעולם - ענייני השעה לא שינו את הקשר בינינו - אבל רק בדצמבר חזרנו לעבוד על התערוכה. בחשש. פחדנו ממה שעלול לקרות אם נמשיך לקרוא בטקסטים אסורים, פחדנו מכך שנגענו בנושאים שאנחנו בכלל לא אמורות לגעת בהם. לכן עזבנו את הטקסטים והתמקדנו בזיכרונות. זיכרונות של ילדות בפרדס ביפו.

את התואר הראשון שלי עשיתי באומנות מעשית. המדיום שלי היה פרפורמנס, והתחלתי להשתתף בפסטיבלים ובתערוכות. אבל הרגשתי שזה לא מדויק. בדקתי אפיקים שונים ליצירת אומנות ובחרתי ללמוד בתוכנית לתואר שני במדיניות ותיאוריה של האמנויות בבצלאל. בד בבד התחלתי לעבוד בתא תרבות קריית המלאכה. שם עבדנו, בין היתר, על סדרת ההרצאות "מתי הבנתי שאני אוצרת". בכל מפגש הזמנו ארבעה אוצרות ואוצרים שיספרו על הרגע המכונן שבו הם הבינו שהם אוצרים. ההזדמנות הזאת לשאול אותן ואותם את השאלה הזאת עזרה לי להתחיל לנסח לעצמי מהו התפקיד שלי כאוצרת. באוקטובר 2023 נטרפו הקלפים והמציאות השתנתה. כעת אני חושבת על שתי תערוכות שאצרתי בשנה האחרונה. שתי תערוכות שבזכותן הבנתי שאני אוצרת.



מתוך התערוכה הַזְמֵר הַנְּפוּץ, גלריה מקום לאמנות, 2024.
צילום: מידן גיל ארוש

אינס אוסרוף אבו סייף ואני התחלנו לחשוב על יצירת אומנות משותפת לפני המלחמה, עוד בשלהי מגפת הקורונה. הכרנו בתואר הראשון באומנות, ומשם המשיכה כל אחת בדרכה. אינס היא אומנית רב-תחומית, צלמת ואקטיביסטית. כשנפגשנו שוב חשבנו על פעולה משותפת במרחב הציבורי. לבסוף היא קיבלה ביטוי בכך שאינס הציגה פרפורמנס בתערוכה קבוצתית שאצרתי. בספטמבר 2023 ביקשה ממני אינס לאצור את תערוכת היחיד הראשונה שלה בבית הבאר ביפו.

תוך כדי העבודה על התערוכה קראנו בספר שמש אל-מעריף (شمس المعارف الكبرى, שמש הידע), שכתב הפילוסוף האסלאמי אחמד אל-בוני במאה ה-13 במצרים. קראנו בטקסטים האלה מתוך סקרנות, כדי להוציא מתוכם

בחודש פברואר סיפר לי מידן גיל ארוש על פרויקט צילום שהחל לעסוק בו לאחר תחילת המלחמה. בביקורי הראשון בסטודיו שלו דפדפנו בקלסר גדול ובו כ-300 תצלומי דיוקן של חיילי מילואים, כל התצלומים קטנים מגלויה. הוא סיפר לי שבתחילת המלחמה, כמו רוב הצעירים בתל אביב, התנדב לארוז מזון לחיילים. עד מהרה הבין שלא זאת הדרך שהוא רוצה לתרום בה לחיילים. הוא שב לסטודיו ובנה מצלמת קמרה אובסקורה, Afghan Box Camera, שעובדת על אותו עיקרון של מצלמת נקב, אבל יש בה עדשה. בתוך הקופסה סידר לעצמו חדר פיתוח קטן כדי שיוכל לפתח את התצלומים בו במקום. הוא נסע בין הבסיסים ושטחי הכינוס, פגש מאות חיילי מילואים והציע לכל אחד מהם לעצור את שגרת הלחימה ולשבת אל מול המצלמה. בכל מפגש הופקו שני תצלומים: אחד קיבלו החיילים למזכרת; והאחר – הטוב פחות – נשאר אצל הצלם. פיתוח התמונות בסמיכות לפעולת הצילום בתנאי שטח הוליד לעיתים פריימים פגומים: טביעות אצבעות שמרחו את הדימוי; ענן שבדיוק עבר והטיל צל כבד; קרן שמש חזקה ששרפה את התצלום.

מידן ואני דפדפנו בקלסר התצלומים והתקשנו מאוד לבחור. רצינו שהתערוכה תהיה מינימליסטית. לבסוף בחרנו 13 דימויים, את הדימויים הסדוקים ביותר, שבהם המבט של החיילים מרמז על תחושות ליבם, ולא דווקא את אלה ההירואיים, שבהם הם יושבים מול המצלמה בנשק שלוף ובמבט מלא עוצמה בעיניים. השאלה הראשונה ששאלתי את מידן בטרם התחלנו לעבוד היא אם כולם בחיים, ואני יכולה להגיד שעד לרגע זה כולם איתנו. טפו טפו טפו. "זהו אחד המצבים האבסורדיים שבהם המציאות משכפלת את הדימוי", כתבתי בטקסט התערוכה. האיכות החומרית של התצלומים, שפותחו בתנאי השטח, משווה להם מראה של תצלומים משנת 1948, או 1969, ואפילו 1973 ו-2014. לכן נבחרה לתערוכה תמה העוסקת בחזרתיות המלחמות, בהתמוססות המשפט שעליו גדלנו – "כשתגדלו כבר לא יהיה צבא".

←

במרכז התערוכה היו ארבעה ציורים גדולים – כל ציור מחולק לשניים כמו ארון מגירות. מצע הציור של אינס היה משטח עץ גדול עבה שמתוכו יצא משטח עץ דק יותר. הציור הגדול נחשף כשהדיקט נשלף החוצה, כמו חושף סוד, אבל לא את כולו. ה"מגירה" שירתה את הרעיון של יצירה שיש לה משמעות שמעבר לתוכן הגלוי והמפורש. על גבי משטחי העץ ציירה אינס ציורי פחם ודיו של אתרים ביפו, מקומות שגדלה בהם והשתנו במרוצת השנים. בעבודה על התערוכה היא יצאה למסע בזמן בחיפוש אחר זיכרון – משפחתי וקולקטיבי – שנעדר מילדותה. בציורים אלו ביקשה לאסוף פיסה אחר פיסה מן הסיפורים ששמעה בילדותה ולחבר את הרמזים מזיכרונותיה העמומים, כדי ליצור סיפור רציף שתשבע ממנו נחת במרדף אחר עברה.

לרגע, לפני פתיחת התערוכה, חשה אינס פיק ברכיים. בזמן ההקמות פנתה אליה מישהי ושאלה אם היא חושבת שראוי שהיא, אומנית פלסטינית, תציג את התערוכה הזאת בבית הבאר ביפו. לא כי חשבה שאינס אינה ראויה לכך, אלא משום שבעינייה לא הייתה התערוכה פוליטית דייה. היא רצתה שאינס תצא בגלוי נגד פעולות הטרור שבוצעו ב-7 באוקטובר ואחריה. אינס היא צלמת הבית של גוף התקשורת הפמיניסטי "פוליטיקלי קוראת", ושם היא מבטאת את דעותיה. ביחד החלטנו להפריד בין אינס העיתונאית לאינס האומנית ולפתוח את התערוכה כמו שתכננו. היה על אינס לעבור דרך ארוכה בזמן קצר, ובסופו של דבר מצאה את הדרך שלה לבטא את רעיונותיה ואת מחשבותיה בחומר ובצבע, והציגה אותם בבית הבאר לקהל מעורב דובר עברית וערבית. הקשר שלנו נבנה מתוך חיפוש. כל אחת סיפרה לשנייה את הסיפורים שסיפרו לה בילדותה על תולדות העם שלה. העם הישראלי והעם הפלסטיני. יחד הצלבנו בין הסיפורים והשלמנו את החלקים החסרים בהם. את החלקים החסרים בסיפורה הציגה אינס בתערוכה זו.

- כדי לסדוק עוד את האתוס הצבאי בישראל. תחילה חשבתי שאלו תערוכות שונות מאוד במהותן: אינס היא אומנית פלסטינית יפואית, ומידן הוא צלם מקצועי יהודי. אבל היו אלה שני תהליכים שבסופם בחר כל אחד מהם לדבר על הכאב, על הפחד, על האובדן - של כל הצדדים. שניהם הצליחו לתמצת מתוך בליל הרגשות והתחושות שמציפות אותנו תמה אחת, ולבנות תערוכה מהעבודות המתאימות שמדברות בשפה אחת. אוצרת חכמה אמרה לי פעם: כשאת אוצרת תערוכת יחיד את צריכה לשמש הד לאומן, לעזור לו למצוא את האמירה שלו. הבנתי שלהיות הד זה בדיוק התפקיד שאני רוצה לקחת על עצמי.

אינס ומידן שאלו אותי אם זה בסדר לפתוח עכשיו תערוכה, אם לגיטימי בכלל לדבר על כאב של אחרים. הגענו למסקנה כי מעשה האומנות אינו פריווילגיה, אינו מותרות ואינו אסקפיזם. אומנות היא הכרח, ואומנים עושים אומנות. הכרנו בכוחה של האומנות לרפא, לאחות את הלב השבור, ואולי אפילו להוביל לשינוי אמיתי: בכל פעם שמישהו משמיע את עמדתו בלי פחד, העולם נעשה טוב יותר.

אינס החליטה לבוא לפתיחה יחפה, כתזכורת לכל מי שנאלצים להסתובב עכשיו ללא נעליים, העקורים והחטופים מביתם. מידן החליט להציג בתערוכה גם את דיוקנה של יעלה, תושבת קיבוץ כיסופים - עורף שהפך לחזית

דנה חרס





שלומן קשור בחוט לשלומן

איך לפסל רשת של נשים בזמן מלחמה

נשים ונשיות בעת מלחמה

בפרויקט הגמר שלה, "שלומי קשור בחוט", קלמס מראינת שמונה נשים שחוות את המלחמה מפרספקטיבות שונות:

הסיפור הגדול והרחב נשזר מהסיפור של שמונה הנשים, כל סיפור בנפרד, ויחד זה הסיפור של כולנו. זה הסיפור של כל הנשים במדינת ישראל וגם של כל הגברים במדינת ישראל, של כולם. יש פה משהו שאי אפשר להתעלם ממנו, והוא לא ספציפי או נישתי או ייחודי. כל אחד מסיפורים אלו שזור בסיפור המלחמה האישי של כל אחת ואחד מאיתנו. נשים אלו משמיעות קול אמין, חד ואישי. קול שממנו נוהגים להתעלם בשעת מלחמה. השיח אינו טקטי, אסטרטגי או תעמולתי. הוא שיח עמוק ורחב, שורף וסוחף, שיצא מדם ליבן. הכאב שהנשים מתארות הוא חלק בלתי נפרד מהמלחמה. הוא כאב משמעותי שיש להתייחס אליו, לשהות בו ולתת לו מרפא. חוויית החיים שחיות נשים אלו מאז 7 באוקטובר עמוקה ומורכבת בהרבה מזו שאנו שומעות בחדשות. היא רבודה, סבוכה, רשתית, ריזומטית ומחוברת לשלומם של אחרים ואחרות.

**הנשים שדיברתי איתן בפרויקט
תיארו את עצמן כחלק מרשת של
נשים, של קהילה**

הבחירה בשם הפרויקט קשורה אף היא בסיפורה הביוגרפי של קלמס. כך היא כותבת במבוא לספרה:

רוב ההדפסים על קירות בית ילדותי הם ציורים, גלויות ומדבקות עם מסרים



בתחילת המלחמה כל שעשתה עלמה קלמס, סטודנטית בשנה ד' במחלקה לתקשורת חזותית בבצלאל, היה לשבת ולחכות לאות חיים משני אחיה שלחמו בעזה. היא מתארת באוזניי איך נהייתה אובססיבית, שקועה בתרחישים ובמחשבות מורבידיות; איך הייתה מתקשרת אל אימה כל עשר דקות, שואלת בקודים אם קרה משהו. "זה פשוט להיות בפרד מתמיד, שבועות הייתי בשיתוק ובתחושת חוסר אונים".

בצל החרדה התמודדה קלמס, שלא שירתה בצבא מטעמים פציפיסטיים, עם קרע מסוים באמונותיה:

בסוף, אני מאוד יודעת במה אני מאמינה, ולמרות שהאחים שלי היו בצבא, הרגשתי שאני יכולה לא להאמין במלחמה. וכפי שהם הפכו את זה למשימה שלהם, להילחם או להגן על הבית ועל מדינת ישראל, אני הפכתי למשימה את הציווי להפיץ סיפורים אלטרנטיביים, עדיפים בעיניי, שיש בהם תקווה ושלוש ואהבה, ובעיקר, כמיהה לסולידריות וחמלה. בשלב יחסית מוקדם בפרויקט, הבנתי שאני צריכה לפנות לנשים.

אז היא יצאה לחפש אותן:

בהתחלה חשבתי רק לעשות משהו שאני טובה בו, והצעתי לעזור למשפחה בכישולים. הייתי בתחושה מתמדת שאני רק מחפשת מישהו שיבין אותי, מי שיבין שאני כל היום עסוקה במוות, ובמוות המדומיין של האחים שלי וחשבתי שנשים, בנות זוג של מילואימניקים, אולי הן יבינו אותי. והיה איזה רגע שבו הרגשתי שאולי מצאתי את התשובה שחיפשתי. היינו אני ואישה זרה, ורק בישלתי איתה ערב שלם. ואז ישבנו לסיגריה, ולא היה צריך להגיד הרבה מילים, ופשוט הרגשתי פתאום שאני מובנת ומוכלת, וזה בדיוק מה שחיפשתי. הרגשתי שזו שיחה שאני רוצה להמשיך ולהשתתף בה.

איזה צבע יש לזה? איזה צורה?" היא מצאה שהיא מתעניינת בקצוות של הכתם:

אני מרגישה שאני מתעסקת בעולמות מאוד אבסטרקטיים בספר, גם עולמות של רגש ותחושה ופיזיות. הכתמים שיצרתי הם על גבול האבסטרקטיים. זמן מה מעסיק אותי הגבול הזה שבין משהו שהוא מאוד אבסטרקטי, לבין צורה מזוהה, השאלה מה הופך את הדבר למשהו קונקרטי מוכר ומה הופך אותו לצורות אבסטרקטיות, מופשטות. תמיד הרגשתי שלאומנות מופשטת יש יותר מקום להעביר תחושה ורגש מדברים אחרים. קצת כמו רורשך, כשאת שמה מול מישהו משהו שהוא לא מוגדר ולא ברור מהו, ואז כל אחד מתחבר למקום הזה אחרת, רואה בו משהו אחר ומזהה בתוכו רגש אחר, וזה הכי חזק מבחינתי. אם אצליח לגרום לאנשים לזהות בתוך עצמם רגש אותנטי שלהם, אז אני מבחינתי עשיתי את שלי.

בתהליך העבודה על יצירת הדימוי הכתמי, אשר בסופו של דבר הוא שיוצג בספר, החלה קלמס בפיסול המדמה דמויות נשיות, שמהן קיוותה ליצור דימויים אבסטרקטיים שיעבירו את התחושה המתחוללת בה. היא בחרה לעבוד בחמר קל ופלטטיני, שאפשר למעכו בנקל וליצור בו צורה שאינה קו ישר וחד, אלא מקוטע ומסועף. "הפסלים מאוד עדינים, אפילו שבירים", היא מבארת. "בארעיות של הפסל אני מזהה את חוסר הוודאות, הכרוכה בשאלה 'מה יעלה בגורלו?' שאלה שמהדהדת חזק בחוויות הנשים. את פשוט לא יודעת מה יהיה עתידו של הפסל. הוא לא בוודאות ייהרס, אבל זה נורא עדין, וזה יכול להתפרק ולהישבר". קלמס מציגה אנלוגיה די מדויקת למציאות חיינו ודימוי של החיים בצל המלחמה, חיים שבירים וחסרי ודאות, שיש בהם כאב. "אנחנו חוות פה המון כאב ונראה שיש במעיכה כאב, אבל זה גם חיבוק וזה גם עוטף. זו הצביטה שדרכה רציתי לדבר על כאב בכלים אבסטרקטיים, לצבוט ולהראות ויזואלית את הכאב הפיזי, הפנימי".

קלמס מספרת שהחשיבה הריזומטית על החיים היא ערך מנחה עבורה. "כל הנשים שדיברתי איתן בפרויקט תיארו את עצמן באיזשהו שלב בריאיון כחלק מרשת של נשים, של פרטים, של קהילה. הן זיהו את הנשים סביבן כרשת ביטחון עבורן. הן כולן רואות את הרשת הזו וחושבות על עצמן יחד עם נשים נוספות בסירה הזאת, הנוטה לשקוע".

פוליטיים. יום אחד, כבר די מזמן, אימא שלי תלתה על לוח המגנטים במטבח את השיר של זלדה 'שלומי קשור בחוט אל שלומך'. דמיינתי את אימי נרעדת מהשיר כל כך עד שהייתה חייבת לחפש את מילות השיר שזכרה, להדפיס ולתלות", היא כותבת. "כנראה, תוך כדי המהלך, נאבד הניקוד לשיר, כך שעבורי שלומי קשור בשלום אימי. זאת למרות ששתינו נשים, ומילות השיר מתייחסות במקור לשלום גבר. מילות השיר מלוות אותי תמיד - לא רק על קיר הבית, אלא גם עמוק בזיכרוני.

לכל אחת מנשות הספר רשת כזו של נשים ואנשים שנישאים עימה ונושאים אותה. שלומה של עירית קשור בהלך הרוח של בתה הפעוטה, שכבר חודשים רבים מספור גדלה בבית של אבא נוכחינעדר, אבא שבא והולך, חוזר למילואים; החוט של יערה, הנשואה הטרייה, קושר בין בית הוריה בירושלים, דרך קורס הצוערים בים המלח שאליו היא רצה כמי שבורחת מבשורה, ועד לבן זוגה שמשרת במילואים; גוני, אשר שירתה בחודשים האחרונים בעוטף עזה, נקשרה עמוקות למקום ולתושביו, שעמם פינתה וניקתה את בתיהם ההרוסים. אחד מאותם בתים שייך לחבריה הקרובים של מג'דה, שחיהם נלקחו בבוקר 7 באוקטובר, וחיייה לעולם לא יחזרו להיות כשהיו; סאלי נסה מהמלחמה באוקראינה, ושלומה קשור בחוויית החיים הפלסטינית בירושלים ובארץ כולה; לני קשורה בשלום חמשת בניה הבוגרים, שבהם חזרה לטפל במשרה מלאה; דבורה, חוקרת מגדר ומלחמה, מוצאת עצמה חיה את התאוריה שהיא מנחילה לסטודנטיות שלה ומחוברת לשלומם של קורבנות המלחמה.

אם כן, קלמס כמזה בספרה להמחיש כיצד המלחמה חודרת אל תוך המרחב הפרטי, מערערת את משמעותו הבסיסית של המושג בית כמקום מפלט ומשנה את דמותו - הופכת אותו לחזית חדשה של עימות ומאבק. המלחמה, כפי שעולה משיח הנשים, אינה רק מאבק צבאי, אלא מאבק פנימי ופסיכולוגי בתוך גבולות הבית. המלחמה משנה את הדינמיקות המשפחתיות, מרחיקה את הגברים מהבית ומותירה את הנשים להתמודד עם המציאות המכאיבה כמעט לבדן.

כשניסתה קלמס להבין איך לתרגם את החוויה שחוות נשים אלה במלחמה לדימוי חזותי, ואיך לבטאו, היא החלה לשאול את עצמה שאלות כמו "איך דבר כזה נראה? איזה דימוי יש לזה?"

אלוהות? מפקדים בצבא? שלטון? שעלינו לנהוג ברוחו, אלא מתבוננת כל העת בהתקיימות של כל הנשים כולן בתוך רשת של קשרים, שהווה באמצע של אלף מישורים (ואלף קבוצות ווטסאפ).

היא מדגישה כי מבחינתה מדובר בחשיבה מהפכנית, הן בהקשרו של העולם המודרני, שבו אנו מורגלים לחשוב על עצמנו כעל אינדיווידואלים שכל אחד לעצמו, הן בהקשרה של המלחמה. כולנו קשורות לכולנו. ●

את מצב הנשים בעת מלחמה בוחנת קלמס דרך עיניה של החשיבה הריזומטית: הטרוגנית ואנטי־היררכית, מנוגדת לקישוריות הלוגית והליניארית, כבדימוי "העץ בעל השורשים", שמאפיינת את הרציונליות. צורת המחשבה שקלמס מאמצת אינה מקדשת אפוא היררכיה וסיבתיות, אינה מחפשת מקור או סמכות לפעולה, לרצון, לכמיהה, אינה מניחה שיש בסיס, זכות אבות, מערך גנטי שממנו אנחנו נובעים ומתוכו אנחנו פועלים, אינה מתבססת על מקור (מסורת?

ללא כותרת, 2024
עלמה קלמס
צילום: נעם דבל





אחרי השרפה אין דרך חזרה


למחשבות על החומר אני מבקש להגיע בידיים חשופות. למעשה אי אפשר לגשת לכך בדרך אחרת. במגע עם חומר אי אפשר להסתיר דבר. האומנם? מהי אותה הסתרה שאינה אפשרית? העבודה בחומר תלויה במים, בהתייבשות ובשרפה - שתקבע את צורתה ותמנע את היכול לחזור לאחור. אחרי השרפה אי אפשר למחוק או להסתיר, האמת החומרית מקובעת לעד. בכלי החרס, שלמים או שבורים, יש מן האמת החומרית.

*

מילדות אני אוהב לשחק בחומר, באדמה, בחול, בבוץ. האהבה לחומר לא משה ממני. תחושת המגע הייתה תמיד עבורי ראשית של שמחה. חומר גס, לישה חוזרת ונשנית עד אחידות, הוספה של מים, הוספה של אגרגט גס עד שאני מרגיש שהחומר הוא כמו אדמה. אם זה חומר ממוחזר, שהתייבש ונאסף ממקורות שונים, אפילו טוב יותר; מחזור החומר הוא כמו פיסול באדמה. לעבד את החומר בשלבים השונים של התייבשותו, בתחילה הוא עדיין פלסטי, בהמשך מתקשה ופריך ואחר כך מתייבש כמעט לחלוטין; לעבד את הפנים שלו, לחרוץ בו, לגרד, לחרוץ, לשייף, והשרפה, רגע של מתח, התמוזגות החומר והקשחתו עד שהוא הופך לאבן. המסע מן האדמה ובחזרה אליה. כמה שזה נשמע גבוה ונשגב זה אמיתי ופשוט. החוויה החומרית היא בת מגע, נמצאת בטבע ואפשרית לכול.

צריך ללמוד לאהוב את המגע הזה, המתממש באופנים שונים, בתצורות שונות. הקסם בעיניי הוא שהמגע בחומר הוא תמיד בעל יסודות קמאיים, ראשוניים. בכל מגע בחומר אתה כמו חוזר לראשית, למגע הראשון, כמו בוחן את מקורו של החומר.

על אודות החומר והרוח אני משוחח עם שימרי ינאי, בוגר צעיר של המחלקה לעיצוב קרמיקה וזכוכית בבצלאל. עשרים וחמש שנים מפרידות

ני בוחר לצטט משיר של משה הופמן
(1938-1983) 

והרוח נהפך לחומר
לפח אשפה
לחתולים מחרבנים
והילד למשהו צורח
בעל המון צרכים

ולא ידענו שלאהוב
זה להוציא את הזבל
לאהוב זה
לרחוץ חתולים
שפירושו להפוך חומר לרוח.

[מתוך "הרוח נהפך לחומר", משה הופמן, שירים]

אני מוצא את השיר הזה, שראה אור אחרי מותו של הופמן, רלוונטי היום יותר מתמיד. הופמן היה דמות ייחודית בנוף האומנות הישראלית. יצירתו מוכרת בעיקר בחיתוכי העץ המרשימים שלו. לפרנסתו עבד עד יומו האחרון כרפא במוזיאון

**למחשבות על החומר אני מבקש
להגיע בידיים חשופות. למעשה אי-
אפשר לגשת לכך בדרך אחרת**

רוקפּלר, וכדים רבים שריפא אנו רואים עד היום בתצוגות. הוא היה איש פשוט, אומן צנוע, בעל כישרון נדיר, חד לשון, ביקורתי וישיר, שידע לחבר מילים ממשלבים שונים. "שיר כמו חיתוך עץ, חד וחלק ללא פשרות", הוא אמר. הופמן למד ב"בצלאל החדש" בשנים 1955-1959, במגמה לצורפות, שהייתה אז הקרובה ביותר לעיסוק בעיצוב תלת-ממדי. את ראשית דרכו בחיתוך עץ עשה בהדרכתו של יעקב פינס.



דוגמיות גלזורה
שימרי ינאי

המחשבה על השלבים של העשייה השלמה, על תכנון ויצירה, מערערת את המחשבות שלי. ינאי אומר:

אנסה לחשוב על העומק של הדבר, עוד לא בטוח שברור לי, אני מהלך כמו על שברי חרסינה. אני בונה לי את עולם המשחקים שלי, את כלל האפשרויות, משם אני מקווה להצליח להגיע לדיוק חומרי. לשליטה מלאה על התוצאה. ואז בא השבר הגדול, גדול מנשוא. השבת ההיא טרפה הכול, איבדתי כיוון לגמרי, הרגשתי אבוד במרחב. אחרי כמה ימים חזרתי לעבודה. לסטודיו, שם אני עושה את עבודת האומנות שלי. ●

בינינו, דור שלם, ואני משתאה: עד כמה המחשבות שלנו דומות.

בסטודיו של ינאי העבודות מסודרות על השולחן, ערוכות כמו לקראת סעודה: צלחות, כוסות, קנקנים. הוא פותח את מגירת הדוגמיות בארון גדול מפח. מניפת צבעים, עשרות דוגמאות, שורות-שורות, מהכהה ביותר ועד הכמעט שקוף. "יש לי רצון להתחיל מאפס", הוא אומר, "לעשות לעצמי את הגוונים, את התערובות, הכול מתועד במחברת ובטבלאות אקסל; זה קצת בית מרקחת פה. הדיוק משמעותי, ההבדל בגוונים מתבטא בגרמים ספורים ובתערובת מדויקת".

בשיחה עם ינאי מתחזק הדיבור על המתח שבין הרצון ליצור, התשוקה ליופי, לבין תחושת האובדן והכאב העבשוויים; על הקושי ליצור, לדייק ולעדן את החומר הראשוני, את השרפה הבסיסית, זו שאחריה תבוא הגלזורה, תעניק את הפטינה.



דוגמיות גלזורה
שימרי ינאי

התכנית לתואר שני במדיניות ותאוריה של האמנויות בבצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים, היא תכנית העיון והמחקר המובילה בארץ למחשבת האמנות העכשווית, שמציעה התמחות באוצרות ובביקורת, מעניקה כלים לחשיבה תיאורטית ולעיסוק בסוגיות הנוגעות של האמנות והתרבות בנות הזמן. התכנית מכשירה נשות ואנשי מקצוע בתחומי האוצרות והכתיבה על אמנות, ניהול מוסדות תרבות ויזמות בתחומי האמנות והתרבות השונים. בוגרות ובוגרי התכנית עובדים כאוצרים, כותבים ויזמים במוסדות האמנות והתרבות המובילים בארץ, ממשיכים ללימודי דוקטורט ומלמדים במוסדות אקדמיים. כתב העת נוצר במסגרת הקורס "גיליון", פרויקט גמר בכתיבה, בהנחיית ארנה קזין.



בנין וקול

ל התערוכה

ל בית הספר