

פרק א'

מספרי סיפורים

פרק ב'

ללא כותרת

7	פתח דבר - כרוניקה של שתי תערוכות
11	אייל בן־דוב מספרת סיפורים לג'ף וול
17	נטלי קוסוי האמנות והאין
25	רותי דירקטור סיפורים ללא כותרת
43	קטלוג
74	רשימת עבודות

תוכן עניינים

הגלריה לאמנות
אוצרת הגלריה: רותי דירקטור
הפקה: מיכל זהבי
עוזרת הפקה: רלי יוריסט
הקמה: מיכאל חלאק

אוניברסיטת חיפה
הפקולטה למדעי הרוח, הגלריה לאמנות

מספרי סיפורים
10 במרץ - 5 במאי 2006

ללא כותרת
26 במאי - 21 ביולי 2006

הפקולטה למדעי הרוח
דיקן: פרופ' מנחם מור
ראש מנהל הפקולטה: אהרון רפטר

קטלוג
עיצוב והפקה: דורית ונדב שלו
מאמרים: אייל בן־דוב, רותי דירקטור, נטלי קוסוי
עריכה עברית ותרגום לאנגלית: דריה קסובסקי
צילום: האמנים, ודהפטיג ונציאן בע"מ (43, 44, 47, 51, 53, 56, 62, 66, 70); אבי חי (עמ' 67);
סיגל קולטון (עמ' 71)
הדפסה וכריכה: דפוס ע.ר. בע"מ, תל אביב

כל המידות בסנטימטרים, גובה x רוחב x עומק

הגלריה לאמנות נתמכת על־ידי המחלקה
לאמנות פלסטית, מנהל התרבות,
משרד החינוך והתרבות

מסת"ב: ו-10-7230-965

© כל הזכויות שמורות, מאי 2006
הגלריה לאמנות, אוניברסיטת חיפה

תודה למיכל סהר על השימוש בגופן "בלנדר"

על הכריכה:
הילה לביב, ללא כותרת, 2005

תודה לכל האמנים ובעלי היצירות
שהשאילו את עבודותיהם לתערוכה



רותי דירקטור

פתח דבר - כרוניקה של שתי תערוכות

הקטלוג שלפניכם הוא מסמך הממזג בתוכו שתי תערוכות שהוצגו בזו אחר זו: "מספרי סיפורים" ו"ללא כותרת". התערוכות ביקשו להתקיים כשני פרקים עוקבים של דבר והיפוכו, שהתבררו יותר כדבר והמשכו או דבר וצדו האחר. ב"מספרי סיפורים" הוצגו שבעה עשר אמנים, ב"ללא כותרת" – שלושה עשר. שלושה אמנים השתתפו בשתי התערוכות גם יחד – בועז ארד, יוסי ברגר ודוד גינתון. במובנים רבים "מספרי סיפורים" נוספים היו יכולים להיות מוצגים ב"ללא כותרת". כותרות התערוכות מייצגות את מה שנדמים כשני קטבים של מעשה האמנות: אמנות המספרת סיפור (חיצוני לה) ואמנות המספרת את עצמה. בסופו של דבר התבררו הקטבים כפחות חדי־משמעיים מכפי שעשויים היו להיראות, שהרי מספרי הסיפורים לעולם אינם מספרים סיפור כפשוטו, ואילו את תוכנו של העבודות הנקראות **ללא כותרת** אפשר, לא פעם, לתאר במונחי סיפור.

ובכל זאת. ב"מספרי סיפורים" הוצגו עבודות אשר הכילו במפורש סיפור כלשהו, אמנם שבור ומקוטע, מובלע בתוך מבנה המחבל בלכידות, ובכל זאת משמר מאפיינים סיפוריים בסיסיים.

היה היה. היה היו. משפחת יענים (**גיא בן־נר**), נערה שאביה קרא לה "חסרת תועלת" (**טרייסי מופט**), אם ושלוש בנותיה (**נורית דוד**), בחור בשם תומס הנעלב מחבר בשם רונן (**יוסי ברגר**), מישהי שיצאה לאכול עם סבתה ועם חברתה הטובה (**ג'ניפר בר לב**) ועוד ועוד. שיטוט בתערוכה "מספרי סיפורים" לווה בזמזום מתמיד, ברחש בלתי פוסק של דיבורים ומלמולים. חלל הגלריה הכיל עודפות של סיפורים שביקשו לעצמם במה והקשבה. לחלקם היה סאונד ממשי שבקע ממוניטורים וממכשירי הקרנה; קולם של האחרים היה אילם.

לכאורה, מה הטעם להתעכב על סיפוריות באמנות? האין זה חלק בלתי נפרד ממעשה האמנות? הטעם הוא המטוטלת של האמנות המודרנית אשר במשך מספר עשורים נטתה יותר ויותר לכיוון השותק והלא מילולי. החל מתחילת המאה העשרים, ושוב מחדש, לאחר מחצית המאה, נמנעה האמנות ממילוליות, וביססה את עצמה כשפה אוטונומית שהתחביר שלה מורכב מצורה, מצבע, מחומר, ממילה (כלומר, באמצעות מופעים של מופשט, של מינימליזם ושל אמנות מושגית). להגיד על אמנות שהיא נרטיבית, נחשב עד לא מזמן כמעט כהטחת עלבון. רק לאחרונה, בהדרגה, שבה אמנות המספרת סיפור לקדמת הבמה. זה קרה במקביל למספר תהליכים: החזרה לפיגורטיביות בשנות השמונים, חדירת הצילום והווידיאו למרכז העשייה האמנותית, ופריחתם של סיפורי שוליים רבים: של נשים, של מיעוטים, של בני גזע ומוצא שונים. הסיפור שחזר לאמנות לאחר שהודר ממנה, היה, במידה רבה, גם סיפורם של אלה שקולם הושקע.

לכן, עבודתו של ג'ף וול משנת 1986, **The Storyteller**, מסמנת כה במדויק את תנועת המטוטלת. מספרת הסיפורים שבתצלום מאגדת בדמותה אחרות מגדרית ואתנית. האנכרוניזם של סיפור סיפורים בעלי-פה מקבל ממד חתרני ואלטרנטיבי. יחד עם זאת, המסורתיות המובלעת בדמותה של המספרת מבהירה את הממד הרדיקלי באמנות הדוחה מעליה את הסיפור. לכבודה של האמנות הודפת הסיפור (הרמטית, שתומה ושותקת) נולד אחד הביטויים המובהקים והמובחנים ביותר של האמנות המודרנית – "ללא כותרת".

בכל השפות זהו ביטוי המופיע בלויית מילות שלילה: "ללא" או "בלי". שולל ונמנע בעקרון, מנכיח את הריק והחסר. ללא כותרת מאותתת לצופה: אתה לבד. אין טעם לצפות לעזרה, למפתח כלשהו. עמוד המורכב מצמיגי משאיות מתנוסס מרצפה עד תקרה (**אפרת קליפשטיין**); שורה של אובייקטים מלבניים תלויים על קיר (**אנג'לה קליין**); סרטי נייר צבעוניים משתלשלים מהתקרה (**הילה לביב**) – לו, לפחות, הייתה צמודה להם כותרת נדיבה יותר, כך היינו רוצים לקוות, היו האובייקטים החידתיים מתמסרים יותר לפענוח. אבל ללא כותרת הצמודה להם היא אטומה, חוסמת, מונעת.

ללא כותרת הופיעה לצדן של יצירות אמנות כה רבות החל ממחצית המאה העשרים עד שאפשר לראות בה ייצוג מושלם לאמנות הדוחה את אפשרות היותה מסופרת במילים. לעתים היא מזכירה קריקטורות משכבר הימים שבתחתיתן נכתב: "ללא מילים". כיתוב כזה – "ללא מילים" – (בלי ממד הבדיחה) נשמע כמו מהות ה**ללא כותרת** בעבודת הווידיאו של **בועז ארד ומיקי קרצמן** – ארבעים דקות של פועלים פלשתינים עובדים במעבר גבול. המצלמה של ארד וקרצמן אינה זזה. לעבודה שלהם אין סאונד. מצעד אינסופי של גברים ללא שם החוזרים הביתה בתום יום עבודה בישראל. הם נושאים חבילות וסלים. חלקם פוסעים בצעד נמרץ, אחרים – בצעד יגע. לעתים רחוקות נראות ביניהם גם נשים. חלקם מביטים למצלמה, חלקם מתעלמים ממנה. אינסוף סיפורים אנושיים, וכל הסיפור של הסכסוך הישראלי-פלשתיני כולו. ללא מילים. ללא כותרת.

עבודת הווידיאו של ארד וקרצמן מוצגת בתערוכה "ללא כותרת" כמקרה קיצוני של יצירה המתפקעת מסיפור ומנרטיב, אך מעדיפה להופיע מאחורי **ללא כותרת**. סיבות אפשריות: התמונות מייתרות את המילים, החומרים כל כך טעונים עד שנחוצה כותרת שתצנן מעט את הלבנה הרוחשת. צילומי הווידיאו דורשים פילטר שדרכו תתרחש ההעברה ממישור התייעוד למישור האמנות. **ללא כותרת** היא פילטר אמנותי מושלם.

מרבית העבודות בתערוכה "ללא כותרת" נקראות **ללא כותרת**. לחלקן כותרות אחרות המבהירות כיצד כותרת עשויה להניע קריאה ופרשנות ובהחלט גם לייצר מסך נוסף של עמימות. מול הרצון הבסיסי לספר סיפור מצטיירת נטייה חזקה לא פחות של האמנות להתקיים במישור ויזואלי שאינו מתפענח בהכרח למילים.

סיפורה האילם של מספרת הסיפורים של ג'ף וול תלוי באוויר כפקעת של חוטים המבקשת להיפרם. כאלה הם מרבית הסיפורים המובלעים בתוך יצירות האמנות. זוהי אולי ההבחנה המדויקת יותר בין "מספרי הסיפורים" לבין אמני "ללא כותרת": מתוך חלק מהפקעות אפשר למשוך בקלות חוט; פקעות אחרות מסובכות בתוך עצמן ומסרבות לנדב אפילו קצה חוט.

אייל בן־דוב

מספרת סיפורים לג'ף וול

צמתים

בינואר 2006 ננעלה הרטרנספקטיבה הראשונה של ג'ף וול בטייט מודרן בלונדון. רטרנספקטיבה של אמן עוד בחייו היא אירוע חשוב ורב משמעות, אף כי הוא מתקבל לעתים בהרמת גבה בחוגים המוזיאליים הממוסדים. מאז שהטייט מודרן שינה את פניו, דומה כי הרטרנספקטיבה הופכת להיות תחנה מסכמת, אך לא סופית, עובדה המאפשרת לאמן עצמו חוויה חזקה והתבוננות מעמיקה, מעמדה של צופה, על עשרים וחמש שנות יצירה. ביחס לג'ף וול וליחסי הגומלין שמקיימת עבודתו בעולם האמנות ומחוצה לו, דומה שהגענו לרגע מסכם. אנו חשים כבר את הרוחות החדשות מנשבות, ומבקשים התחלות חדשות ומעגלים נוספים. ואולי המעגלים הם אותם מעגלים הנעים בתנועות ספיראליות, החוזרות על אותן נקודות אך במרווחים קלים.

עבודותיו של ג'ף וול מצויות במספר צמתים תיאורטיים חשובים. המרכזי שבהם, בעיניי, הוא יחסי הגומלין שבין ציור וצילום, יחסים שהחלו מרגע הופעת הצילום ומאז עברו גלגולים רבים. קופסאות האור של וול, שיש המכנים אותן "חלונות אלגוריים", התחליף האולטימטיבי לציור, מבקשות "אתיקה של מבט", כפי שמנסח זאת וול. הצילום ביקש תמיד מבט אתי על העולם. גם כשהוא אסתטי במיטבו, כמעט תמיד הוא מהורהר, מתבונן, קורא – ומספר. רוזלינד קראוס טוענת כי הצילום הפך לאובייקט התיאורטי של האמנות. לרוב זהו דף נייר קטן המשקף את העולם, המבקש דיבור אודותיו, מחשבה. המבט על הדברים, אומרת קראוס, איננו הדבר עצמו. דומה שהמהות החשובה ביותר של הצילום היא ההחלפה, שינוי המיקום, המרחק.



ג'ף וול, *The Storyteller*, 1986, שקף בתוך תיבת אור, 437x229 ס"מ
 Jeff Wall, *The Storyteller*, 1986, Transparency in lightbox, 229x437 cm

עוד צומת מרכזי של המאה העשרים הוא זה שבין האסתטי לאתי, זה שבין אדורנו לבנימין. ולטר בנימין, אולי הפילוסוף החשוב ביותר של הצילום, הגדיר את מהות המדיום כמהות פוליטית. ג'ף וול נטוע עמוק בצומת זה. המבט האתנו-דוקומנטרי שלו עוסק בבעיות פוליטיות של החברה הקנדית בפרט והצפון-אמריקנית בכלל, ובו בזמן נוגע בבעיות גלובליות של הקפיטליזם המאוחר סביב סוגיות של מעמד, תעסוקה, אתניות, גזע ומגדר. אתיקת המבט של וול מספרת סיפורים על החיים בימינו ועל ההיסטוריה של האמנות. הוא מסכם באופן אולטימטיבי צמתים מודרניים אלו, צמתים שעוד ידובר בהם רבות, ושאי אפשר להיפטר מהם בקלות בלתי נסבלת, אף שאנו משתוקקים לנוע הלאה.

קלמנט גרינברג טען כי מהות הצילום טמונה ביכולתו לספר סיפור. כוחו התיעודי והאלגורי של המדיום מקפל בתוכו את הפרדוקס הגדול שלו – אילמותו, מה שגרינברג כינה "השקיפות" של המדיום, ובנימין כינה "הדימוי הדיאלקטי". השקיפות של גרינברג אפשרה פוליטיזציה של האמנות באמצעות השטחה של אסתטיקות ציוריות והדגשת הצילום הדוקומנטרי כאמנותי בארצות הברית לעומת אירופה. הדיאלקטיקה של בנימין קיפלה בתוכה את האסתטי ואת האתי, לעתים עד טשטוש של ממש: דיאלקטיקה שבין פוליטיזציה של האסתטי לבין אסתטיזציה של הפוליטי.

צומת נוסף שמשקף וול הוא זה שבין הציור לקולנוע. דימויי הסטילס של וול הנם קולנועיים. מיזנסציונות מבוימות בהפקה קולנועית, עם תאורה, ליהוק שחקנים, תלבושות, העמדה ציורית ושחזור. סטילס קולנועי המצביע גם על יחסי הגומלין שבין קולנוע לצילום, צומת שעודנו רחוק מסיכום. ניתן לראות סוגים של וידיאו-ארט הנמצאים בצומת זה ונוגעים – בדרך זו או אחרת – בשאלות היסטוריות, פוליטיות ואסתטיות. לצילום הסטילס, המפגש הקולנועי הוא ספרותי. הסטילס נחשב בקרב קולנוענים לשירה, לתמצית הוויזואליה הקולנועית.

ארכיטיפים נוסטלגיים

מספרת הסיפורים משנת 1986 היא מן הגדולות שבעבודותיו של וול, כשניים וחצי מטרים גובהה ולמעלה מארבעה מטרים רוחבה. קופסת אור ענקית. אני בוחר בלשון נקבה, "מספרת", אף שבאנגלית מין הדובר/ת אינו מוגדר, **The Storyteller**, מה שמאפשר פתיחות פרשנית לגבי זהות הדוברים ולגבי הסיפור בכלל. וול אוהב להשאיר את הנרטיב הספרותי פתוח, אף שהוא בונה אותו בדקדקנות. לעתים נדמה כי הנרטיבים בעבודותיו אף מתפצלים ומסבכים את הצופה/קורא. בעין בוחנת ניתן לראות כי הנערה הצעירה משמאל, היושבת בחברת שני גברים נוספים סביב מדורה קטנה, נמצאת בעיצומה של מחוות יד, תנועה המעידה על דיבור. השניים שלצדה מביטים בה ומקשיבים. הנערה היא ממוצא היספאני? צפון אמריקני? אינדיאני? אחד הגברים לבן, לבוש בג'ינס ובז'קט חום. השלושה יושבים סביב מדורה קטנה בחלקה מכוסת עשב חום-אפרפר רקוב משהו, הנראה מת. מעליהם, כמעט בראש הגבעה, זוג על שמיכה. הגבר שוכב, נשען על ידו, בחולצה אדומה הבולטת למרחוק; האישה יושבת לצדו, בסוודר לבן, מפנה את מבטה אל מחוץ לתמונה. מתחת לגשר מאסיבי מבטון אפור יושב לו גבר לבדו, בתנוחת כריעה, על אבנים אפרפרות, לבוש חולצה משובצת ומכנסי ג'ינס. אף הוא נראה אינדיאני, ואף הוא צופה אל מחוץ לתמונה. הגבר מצוי לכאורה בעמדת תצפית, אך אינו נראה כלוחם במלוא הדרו. כולם יושבים במעין גן מלאכותי, עירוני, עשבייה שמתחת לכביש מהיר, עם גינות המסמל טבע מתורבת, עצים בשלכת בצבעי הסתיו הקנדי: צהובים, חומים, ירוקים כהים, עשב ירקרק, אפור כהה. טיפוח של טבע בשולי הדרך, נקודות צבע של לבן, אדום ושחור משובץ. את התמונה חותך קו מתח גבוה, גם, הנמתח מן הגשר עד לעצים הכהים.

וול משחזר את **הסעודה על הדשא** של מאנה; צילום כציור האולטימטיבי בשלהי המאה העשרים. התכנסויות של אנשים בחלל ציבורי-דמוי-פארק. הטבע מוחלף בשולי הדרך המהירה. וול מתכתב עם הנקודה העירונית של "הסעודה" של מאנה, קבוצת השלושה, מנח המרפק על הברך. אצל מאנה האישה עירומה,

אצל וול היא המספרת. זוהי תשובה של וול לתיאוריות פמיניסטיות, הכרה סימבולית בכוחה המחודש של האישה מכורח קולה כמספרת, זאת דווקא הודות לאילמותו של הציילום.

וול עוסק בדמויות השוליים שבתוך המרקם העירוני, שאותן הוא מגדיר כ"אנשים הרוסים, כדימויים פוטנציאליים". את השחקנים/מודלים שלו מצא במרכז תעסוקה לאינדיאניים מובטלים. הוא מציב אותם במקום המעיד על חוסר מיקום, זאת בדומה לרוב עבודותיו שבהן המקום עצמו מותק ממקומו, כלומר ההתקה נוצרת באמצעות סטייה מן הסימבוליקה המוכרת. הטבע מבויח, חלל השוליים של הדרך המהירה הופך לפארק. השוליים האנושיים מוצבים במרכז הסיפור. זוהי טכניקה מורכבת של העמדה צילומית, טכניקה המשרתת את הנרטיבים הפוליטיים. וול מתעסק בחיים החברתיים והפוליטיים בקנדה ובצפון אמריקה ובגלובליות הקפיטליסטית. הוא מייצר מעין אוטופיה עירונית השרויה בדיסטופיה מוחלטת. הגזענות הקפיטליסטית מסודרת כגן מלאכותי המשיב לאישה האינדיאנית את כוחה השבטי כמספרת סיפורים. זוהי עבודה פילוסופית העוסקת במצב העניינים החברתי מבעד לתולדות האמנות, לציילום מבויח ולקולנוע. את עבודותיו של וול יש לקרוא כמניפסטים. ניתן ללמוד אותן לעומק.

וול לימד במשך שנים באוניברסיטת "סימון פרייזר" שבוונקובר, קנדה. הוא מומחה לציור מן המאה התשע עשרה, ואוהב במיוחד את קורבה ואת מאנה. הוא מקפיד לנפק הצהרות כוונות, מתראיין הרבה ומסביר את עבודותיו. על **מספרת הסיפורים** הוא אומר שהדמות המרכזית עבורו היא בבחינת "ארכאיזם", "סוג של טיפוס חברתי שאיבד את תפקידו בעיקר בשל תמורות טכנולוגיות של השפה". הוא מתאר את התמונה כשריד דמיוני, כ"ארכיטיפ נוסטלגי". וול מרבה לציטט את ולטר בנימין, במיוחד ביחס לזיכרון ההיסטורי ולמהלכים פוליטיים המוחקים ערכים, בעיקר בתהליכים שבין מרקסיזם וקפיטליזם. בנימין הצביע על הרס חברתי המשמר זיכרון היסטורי ערכי שנמחק. וול מראה "אנשים הרוסים כדימויים פוטנציאליים", דימוי המשמר את זיכרון ציורו של מאנה. הזיכרון ההיסטורי מממש את הפוטנציאל שלו ברגעי משבר. הילידים הקנדיים הנמצאים



אדואר מאנה, סעודה על הדשא, 1863, שמן על בד, 264.5x207 ס"מ
Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, Oil on canvas, 207x264.5 cm

בשולי החברה, שחייהם נהרסו בכלכלה הקפיטליסטית, משמרים זיכרון של מורשת תרבותית המגולמת כמספרת הסיפורים האינדיאנית ומסומלת בציילום. "המשבר הוא ההווה", אומר וול.

"התרבות האינדיאנית נושלה ממקומה, אולם מסורת שבעל פה ותרבות של עזרה הדדית לא נעלמה לחלוטין, והיא נשמרת בספירה התרבותית בצורות מוחלשות". הדימוי של מספרת הסיפורים מסמל את המשבר ההיסטורי של ילידי צפון אמריקה. מצב משברי זה יכול להוביל לגילוי מחודש של הזהות התרבותית האינדיאנית שתבנה מחדש את הנרטיב ההיסטורי. "מספרת הסיפורים היא המצאה מחודשת של דמות ארכאית היכולה לספק תנועה חדשה בתוך המודרניזם, דמות שתשקף שלום, ידע, סימפטיה, מורל גבוה, חוסר פחד, טביעת עין, דיאלוג, עורמה, כלכלה ותשוקה". בתחילת המאה העשרים ואחת זה נשמע מעט נאיבי ואופטימי מדי, אולם וול אמר דברים אלה בסוף שנות השמונים של המאה העשרים, כשרוחות של שינוי היו באוויר. כשאנו מסתכלים על מצב העניינים דהיום, נראה שהוא נעשה גרוע יותר, אולי לא מכל הבחינות, אך בעיקר מן הבחינה הכלכלית. הכלכלה הגלובלית נמצאת במלוא התאוצה. אנו חשים היטב את מחירה המר והבוטה. הפערים שבין רווח והפסד הולכים וגדלים. המצב הכלכלי הגלובלי הולך ומסתבך, נעשה מורכב יותר, בלתי פתיר.

לעומת זאת, לעתים נדמה שהמצב התרבותי משתפר. יותר ידע וכסף מושקעים במאמצים תרבותיים הקשורים בזהויות אתניות, בהתפתחויות אמנותיות בשדות רחבים יותר החוברים לכוחות חברתיים חדשים. כסף רב יותר מושקע בתרבות. עם זאת, אפשר שזהו תעתוע חולף, משחק ממוחשב של תנועת כספים, בועה פוסט־מודרנית, תנועת מטוטלת, הדיאלקטיקה המטריאלית בשיאה.

התחושה שהחלה בסוף המאה העשרים כי דבר מה גדול השתבש, מחריפה למעשה. הטוב והרע לא נעלמו, אלא מצבם הוקצן. עבודתו של ג'ף וול עודנה מבקשת לשדר תקווה נאיבית, אך למעשה מחזרת את התחושה שאין פתרון למצב. המסרים המורכבים שלו מקפלים בתוכם את הטוב ואת הרע גם יחד. עבודותיו האחרונות פחות נאיביות, ומשקפות רוע קיים ומתעצם. הרוע הופך להיות לגיטימי, וכך משתנים יחסי הגומלין המודרניים שבין טוב לרע.

עבודותיו של וול נוגעות באקטואלי דרך המדומיין והסמלתו. הסדר הסימבולי שבונה וול, מבוסס על הבנית הלשוני, השפה והדיבור. זהו סימול של המצב הכלכלי באמצעות התרבות הצפון־אמריקנית וזהותו של המיעוט הילידי: דרך סימנים של לבוש ושול מיקום בחלל, סימבולים היסטוריים של ציור והעברתם למישור הדמיוני בספירה של ערכים "ארכאיים" של התרבות האינדיאנית. המישור הספרותי שזור אף הוא בספירה סימבולית ודמיונית זו. יצירת תצלום סטילס "קולנועי", קרי נרטיבי, העוסק במספרת סיפורים המדומינת כמתחברת לסמלים ההיסטוריים של השבט. עבור וול, הצבת הסדר הסימבולי מחדש היא בבחינת אקט של תיקון חברתי למשבר ההווה. עבודותיו אינן מבקשות להיות דוקומנטריות. הן מציעות מניפסטים אידיאולוגיים, אוטופיות חברתיות, שמעצם היותן אוטופיות אינן יכולות להתגשם. וול מציב את האקטואלי בתחום המדומיין; האידיאולוגי הוא תחמו של המדומיין, מקומו של וול. ג'ף וול של סוף שנות השמונים האמין בתיקון הערכי שהוא מדמיין באמצעות יצירת האמנות.

הציטוטים מדבריו של ג'ף וול לקוחים מ:

www.sterneck.net/cybertribe/vision/jeff-wall-storyteller/index.php

נטלי קוסוי

האמנות והאין

האמנות המופשטת הביכה צופים מהיום שבו הוצגה לראשונה בראשית המאה העשרים. הציור המופשט נראה כאילו אינו דורש כל מיומנות ציורית, ורבים טענו כי אין זו אמנות כלל, שכן אפילו תינוק בן שנה יכול ליצור דבר דומה. ניסיונות רבים נעשו להסביר את האמנות המופשטת. לעתים קרובות נטען כי הציור המופשט הוא מעין זיכוכ של כל אותן בעיות ציוריות שבהן עסק הציור מאז ומתמיד. במובן זה, הציור המופשט נחשב כמייצג את מהות הציור, שהיא, יש הטוענים, צביעה של משטח דו־ממדי (גרינברג), או חקירה כמ־מדעית של תכונות הצבע (אלקיןס), ולדעת אחרים – ביטוי לאישיותו של האמן.

ברצוני להציע קריאה אחרת של הציור: הציור מכסה על האין, אך בו זמנית הוא גם מורה עליו. אבקש להראות שקו חשיבה זה מתחיל במיתוסים המוקדמים ביותר על הציור, כבר אצל פליניוס, ונמשך גם בתיאוריה ובפילוסופיה של האמנות במאה העשרים, במיוחד בכתביהם של הוגים כמו רוזלינד קראוס, ז'אק לאקאן ומרטין היידגר. אטען כי הציור המופשט, בעצם סירובו לייצג כל דבר שהוא, מציג לפנינו את מה שאנו חרדים ממנו יותר מכול – את המאפיין המשותף לכל יצור חי: האין שממנו באנו, ואלינו נשוב.

הנערה הקורינתית

ההיסטוריון הרומי בן המאה הראשונה לספירה, פליניוס האב, בספרו **Historia Naturalis**, מספר שני סיפורים הנוגעים לציור ומרמזים על הקשר שבין האמנות לבין האין: סיפור הנערה הקורינתית¹ וסיפורם של פרהסיוס וזאוקסיס.² ניתן לפרש את הראשון ככזה המעיד שהייצוג הוא מהות הציור, ואילו את השני –

כמראה שמהותו היא ההסתרה. שני הסיפורים מקשרים בין האמנות לבין האין, אך הם עושים זאת בשני אופנים שונים. הראשון תופש את הציור כמייצג את הנעדר, בעוד השני תופש את הציור כמסתיר את האין, אך בד בבד גורם לנו להיות ערים לו בגדר אפשרות.

סיפור הנערה הקורניתית מספר כי היא שהמציאה את הציור. היא סימנה בפחם את צלו של אהובה שהוטל על קיר אוהלה בלילה בטרם צאתו למסע. הסיפור מרמז על כך שהציור מציג את הנעדר. פעולת יצירת הדימוי נובעת מן התשוקה להסתיר את ההיעדר במציאות באמצעות שעתוקו של האובייקט האבוד, אולם הציור מצליח ללכוד אך ורק את עקבותיו. ציור הנערה הקורניתית הוא הנצחת הדימוי של אהובה, המעיד על היעדרותו במציאות, שכן ביכולתו של הציור לתפוס אך ורק את צלו, הקפוא בזמן ובחלל, ואין ביכולתו לשכפל את המציאות ממש. הציור, אם כן, הוא הסתרה חלקית של ההיעדר, וככזה הוא מצביע על היעדרו הממשי של האובייקט המצויר.

תפישה של הציור כמציג את ההיעדר ניתן למצוא בתיאוריה של אמנות המאה העשרים. ההבדל הוא שבמאה העשרים קיימת הדגשה על יכולתו של הציור לעורר את נוכחות/היעדרות האמן על פני האובייקט שאותו הוא מתאר. הסמינר על המבט של הפסיכואנליטיקן הצרפתי, ז'אק לאקאן,³ ותיאורית האינדקס של רוזלינד קראוס⁴ מדגימים תפישה כזו של האמנות, אך לא אוכל לדון בהם כאן מחמת קוצר היריעה.

פרהסיוס וזאוקסיס

הסיפור השני מספר על תחרות בין שני ציירים יווניים, זאוקסיס ופרהסיוס. זאוקסיס צייר ענבים בצורה כה מושלמת עד כי אפילו הציפורים ניסו לאכלם. פרהסיוס צייר וילון. בראותו את הווילון, ביקש זאוקסיס לבדוק מה נמצא מאחוריו. פרהסיוס ניצח בתחרות. פליניוס אינו מספר לנו מדוע ניצח פרהסיוס. ניתן לומר כי שני הציירים גם יחד מחקים את המציאות בצורה כמעט מושלמת, ואם כך, מדוע להעדיף את ציורו של פרהסיוס על פני זה של זאוקסיס?

ז'אק לאקאן, בסמינר על המבט, טוען שפרהסיוס ניצח משום שהצליח לתעתע לא רק בציפורים, אלא גם באדם. ברצוני להציע פרשנות אחרת המבוססת על מאמרו של הפילוסוף הגרמני מרטין היידגר, "מקורו של מעשה האמנות",⁵ ולטעון כי פרהסיוס ניצח משום שבציירו וילון, הוא הציג את מהות הציור: הציור הוא כמו וילון המסתיר את האין ומצביע עליו בעת ובעונה אחת.

במאמרו זה טוען היידגר כי עבודת האמנות מאפשרת לאמת להתרחש. הוא גוזר את מושג האמת מן המילה היוונית *alátheia* ששימשה את היוונים לציין את המושג אמת, ופירושה המילולי היה "גילוי הישים". אך מדוע צריכים הישים להתגלות? האין זה מובן מאליו כי כל הדברים בעולם כבר גלויים לפנינו? אם כן, לשם מה זקוקים אנו ליצירת האמנות שתגלה לנו אותם?

בחיבור "מהי המטפיזיקה?" כותב היידגר כי "רק על בסיס ההתגלות של האין יכול הקיום האנושי להתקרב אל הישים ולחדור אותם".⁶ הישים כולם יכולים להתגלות לנו אך ורק על רקע האין. כלומר, עלינו להיות מודעים לאין, כדי להיות מודעים למה שיש. משמעות הדבר היא כי על מנת שהאמת, כגילוי של הישים, תתרחש ביצירת אמנות, העבודה חייבת להתייחס באופן כלשהו אל האין; ואם יצירת האמנות שונה מכל שאר הדברים בעולם, אזי גם הקשר שלה לאין צריך להיות שונה מיחסם של כל שאר הדברים בעולם אליו.

על פי היידגר, קיימים שני מאפיינים עיקריים לעבודת האמנות אשר, כפי שאראה, קשורים שניהם באין ומבחינים את עבודת האמנות מכל דבר אחר. ראשית, עבודת האמנות היא משהו שנוצר; שנית, עבודת האמנות נשמרת. העובדה שעבודת האמנות נוצרה היא בבחינת הופעה של יש חדש, משהו שלא קרה עד כה ולא יקרה שוב. בכך היא קשורה גם למושג האמת של היידגר: היש, שאת קיומו היא חושפת לפנינו, הוא היש שלה עצמה. היותה של עבודת האמנות דבר מה שנוצר אינה נובעת מן העובדה שנוצרה על ידי אמן גדול, אלא נובעת פשוט מעובדת קיומה:

ה־factum est ("המעשה גופו"), הסתמי שבמעשה יחזק פתוח בתוך המעשה: זה "כי" שאינו מסתתר של יש אירע כאן, ורק בחינת אירוע זה הוא מתארע: זה, שבכלל מעשה הוא כמות זה־שלפנינו, ולא שהוא זה שאינו.⁷

במילים אחרות, היידגר טוען כי היותה של העבודה נוצרת נובע מעצם היותה קיימת כיש חדש בעולם; שהיא משהו, ולא לא-כלום. המשפט האחרון מזכיר את קביעתו של היידגר ב"מהי המטפיזיקה", שהאין מאפשר את ההתגלות של הישים "שהם ישים – ולא אין"⁸, מה שמצביע על הקשר בין עבודת האמנות לאין. אולם, מאחר שעבודת האמנות היא משהו, ולא לא-כלום, בעצם קיומה היא מסתירה את האין, אך גם מעוררת את המודעות לאפשרותו קיומו.

ניתן לומר זאת, כמובן, על כל מוצר אנושי. לכן עלינו לשאול מה ההבדל בין יצירת אמנות לבין כל שאר המוצרים שהאדם מייצר. תשובתו של היידגר לשאלה זו היא שעבודת האמנות נשמרת. היידגר טוען שאנו משתמשים במוצרים אחרים שנעשו על ידינו, מבלי להקדיש תשומת לב לקיומם, או שקיומם נשכח מיד. כמו כן, קיומם של המוצרים האחרים נשחק עם השימוש בהם. לעומת זאת, עצם קיומה של עבודת האמנות הוא משהו מיוחד. שימור העבודה, עבור היידגר משמעו שהצופים עדים לאמת המתרחשת בעבודה: עבודה זו קיימת, היא ישנה, במקום האין שיכול היה להיות שם במקומה.

מכל האמור לעיל ניתן להבין מדוע ניצח פרהסיס בתחרות. בציירו וילון הוא ביטא את מהות הציור – להסתיר את האין ולגלותו בריזמנית. היצירה נוצרת מהאין, והיא ישנה, אולם היא גם מעוררת את המודעות לאפשרות קיומו של האין.

אמנות מופשטת

היידגר טוען כי השירה היא מהות האמנות, והיא המועדפת עליו מבין כל האמנויות. הוא כותב: "כל אמנות, בחינת נתינה לביאת האמת של היש שתבוא כמות שהיא, הריהי במהותה פיוט."⁹

משפט זה נראה מוזר לאור העובדה שהיידגר במאמרו זה משתמש בדוגמאות מתחום האמנויות הוויזואליות. למשל, הוא משתמש בציור הנעליים של ון גוך

כדוגמה לאופן שבו מתרחשת האמת בעבודת אמנות. הוא עצמו גם כותב מה שעשוי להתפרש כתיאור של ציור מופשט:

כל שהמעשה מיוצב במעוצב בתוך עצמו בודד יותר, כל שדומה כי התרת יחסיו לבני אנוש שלמה יותר, כך פשוט יותר יוצא ההדף, שמעשה כזה הנה הוא, אל תוך הפתוח; כן חזק יותר נהדפים ונפתחים האימים, ונהפך על פניו זה אשר עד עכשיו דומה היא כאילו משלנו הוא... ללכת אחרי אותה זיזה פירושו: לשנות את היחסים הרגילים אל העולם והאדמה, ומכאן ואילך לעצור אצלך כל עשייה והערכה, דעת והבטה השכיחות בשביל לשהות בתוך האמת המתארעת במעשה.¹⁰

לדעתי, לא קיימת אמנות המנתקת את הקשרים שלנו לכל האנושי, המוכר והיומיומי יותר מהאמנות המופשטת, ואין אמנות אחרת שעצם קיומה, שהעובדה שהיא ישנה, מכה בנו יותר מן הציור המופשט. היידגר מסביר את העדפתו לשירה בטענה כי השירה היא אמנות השפה אשר "באותה שעה שהלשון קראה בראשונה שם ליש, קריאת שם זו בלבד מביאה את היש לידי דיבור והופעה".¹¹ לאבחנה זו יכולה להיות משמעות אם נבין את חשיבתו של היידגר על תפקיד האמנות בהצגת האין, ועל מהות השפה עבורו. הוא כותב: "במקום שאין לשון הויה, כמו בישותם של אבן, צמח ובעל חיים, שם אף לא יימצא פתחון-שלי-יש, ומחמתו אין בה משל שאינו יש ומשל הריקן".¹² אמירה זו מעידה כי עבור היידגר ההבדל בין בני האדם לבין הישים האחרים הוא שימושנו בשפה והמודעות שלנו לאין, וכי האחד נובע מן האחר. ככזו, דבר אינו יכול להביע את האין טוב יותר מן השפה.

ניתן להעלות שתי התנגדויות לטענה כי השפה היא היוצרת את המודעות שלנו לאין. קודם כול, ניתן גם לטעון כי מאחר ששום יצור אחר אינו יוצר אמנות, המודעות שלנו לאין נובעת מהעובדה שאנו יוצרים אמנות הגורמת לנו להיות מודעים לעובדה כי יכול היה להיות שם לא-כלום במקומה, כפי שניתן להבין מהסיפור של פרהסיס. שנית, אנו יכולים לחשוב גם על המודעות שלנו לאין, להיותנו בני תמותה, כקודמות לשפה, ולכן ניתן לטעון גם כי מאחר

ששום ישות אחרת אינה יוצרת אמנות, המודעות שלנו למותנו יכולה להיות הסיבה לתשוקה שלנו ליצור אמנות ולמשיכתנו אליה. אכן, שני הסיפורים – זה של הנערה הקורניתית וזה של זאוקסיס ופרהסיוס – מעידים כי הציור נובע ממודעותנו לעובדה שיום אחד נהיה אנו עצמנו אין, ומרצוננו להסתיר עובדה זו.

הציור הפיגורטיבי, כמו הרישום של הנערה הקורניתית, מציג את ההיעדר של משהו מסוים, ובפעולה זו הוא מסתיר באופן חלקי את ההיעדר, ובו זמנית – גם מעלה אותו באוב. ציור מופשט, לעומת זאת, אינו מייצג דבר, ואינו מראה לנו דבר לבד מאשר את עצמו. המשפט של היידגר: "בנייה ועיצוב מתארכים משכבר הימים ומוסיפים להתארע כל ימיהם בפתוח של האגדה והקריאה בשם בלבד"¹³ – כלומר היצירה הפלסטית היא חזרה על הגילוי הראשון את היש החדש, שהשפה כבר חשפה – טענה זו אינה יכולה להיות תקפה עבור הציור המופשט. ללא התייחסות לעולם החיצון, הציור המופשט הוא יש חדש שעד כה לא היה כמותו, ולא יהיה כמותו בעתיד ולעתים קרובות השפה אינה יכולה לתארו.

ורוניק פוטי¹⁴ מנסה להסביר את הדחייה של היידגר את הציור המופשט, וטוענת כי הציור המופשט שהיידגר חשב עליו, היה זה של תנועת האקספרסיוניזם המופשט שהדגישה את ייצוג הסובייקטיביות. מכאן ניתן לומר, שציוריו מציגים משהו שכבר קיים. היא טוענת כי ציוריו של וסילי קנדינסקי, מחלוצי הציור המופשט, הולמים יותר את תפישתו של היידגר את האמנות. לטענתה ציוריו אניגמטיים יותר מאשר סמליים, "אינם מאפשרים קריאה חד-משמעית של דמות ורקע", ומצביעים על "תשומת לב זהה לחלל הריק כמו לצבע ולצורה, ועל הדגשה את העקבה באמצעות עבודה עם סימנים 'מקריים' כמו השלכת צבע, כתם וטפטוף."¹⁵

אולם ציוריו של קנדינסקי, אף שקשה להבחין בכך, הם הפשטה של אובייקטים קיימים בעולם. הפרש והסוס הם נושאים החוזרים ונשנים ברבים מציוריו. ניתן

להבחין בכך אם נעקוב אחר תהליך ההפשטה שלהם מציור לציור. הם "מספרים" סיפור ומתייחסים לעולם, ולכן אינם ציורים מופשטים טהורים, וכתוצאה מכך אינם מנתקים את קשרינו לבני האדם ולעולם.

ייצוג הסובייקטיביות יכול, אמנם, להוות מכשול אם אנו חושבים על הציור כמציג לפנינו רק את עצמו. אולם אם נתעקש לחפש סובייקטיביות, נוכל למצוא אותה בכל שיר או חפץ אמנותי אחר, אפילו בציוריו של קנדינסקי, ואפשר אפילו לחשוב על הרדיימייד כמשקף נפש אינדיבידואלית. חיפוש סובייקטיביות בציור מופשט כמוהו כהחלפת נרטיב אחד באחר גרידא; זוהי קריאה של נפש האמן, ולא של תפישת עולמו בציור. במילים אחרות, יש בכך משום החמצת כל מהותו של הציור המופשט, שתכליתו היא להציג לפנינו את הלא-כלום. אנו יכולים להתבונן בציוריו של פולוק, הנתפשים כביטוי לאישיותו, ולחפש סימנים לנפשו, כפי שהוא עצמו התכוון, או לחילופין, אנו יכולים לראות את ציוריו כמות שהם: משטח מכוסה צבע, נוכחות אילמת שאינה אומרת כלום ואינה מתכוונת לכלום.

ישנם, כמובן, ציורים מופשטים המציגים את האין בצורה טובה יותר מאחרים. העובדה שעדיין ביכולתנו ליחס סובייקטיביות לציורים של פולוק, מעידה כי ציוריו אינם הדוגמה הטובה ביותר לכך. ציוריו של רותקו, אמן אחר מאסכולת ניו יורק, הם דוגמה טובה יותר לאמנות המתאימה לתפישתו של היידגר. רותקו עצמו ביקש שציוריו יציגו את מה שכינה "הדרמה האנושית" – העובדה שהאדם נולד למות. הוא לא התכוון שציוריו יציגו לפנינו סיפור כלשהו, אלא שייצרו תחושה של "אינטימיות עם המוות". לשם כך עיוות רותקו במכוון את קריאת הצבע והחלל ביצירותיו, מה שיצר את תחושת הריחוף של הריכוזים על פני המשטח, שאין לדעת בביטחון את מספרם ואין לדעת אם הם מתהווים מן האין או נמוגים אל תוכו. ציוריו מנתקים בכירור את כל הקשרים שלנו לעולם המוכר, ומעוררים תחושה מוזרה ומפחידה – כמעין התבוננות אל תוך תהום, דבר מה שאנו חרדים מפניו – ובכל זאת איננו יכולים לעמוד בפיתוי ההתבוננות, חוויה שמילים אינן יכולות לתאר.

רותי דירקטור

סיפורים ללא כותרת

מי מספר סיפור? למי?

צפת. שנות החמישים. יוסל ברגנר נתקל בצעצועי עץ מצוירים, מלאי חן. האגדה מספרת שהחלבן השכונתי הוביל אותו לביתו של השען הזקן, שלום מושקוביץ'. ברגנר ביקש ממנו לצייר, והשען התחיל לצייר את הסיפורים היחידים שהכיר: סיפורי התנ"ך. **שלום מצפת**, כפי שכונה לימים, היה אדם דתי. הוא האמין באמת ובתמים באפשרות של הציור לספר סיפור. הוא מספר הסיפורים האמיתיים, זה שאצל ג'ף וול מתגלם בדמותה של האישה האינדיאנית. הנאיביות שבציוריו היא חלק בלתי נפרד מהארכאיות ומן האנכרוניזם המובלעים, כאמור, בעצם מעשה סיפור הסיפורים.

אם מעשה הסיפור קשור בילדות, בתמימות, במדורת השבט, בתקופה שקהילות חלקו ביניהן מיתוסים ואגדות, מאיזה מקום מספרים אמנים בני-זמננו סיפור?

מכל הציירים המוצגים בשתי התערוכות (וייתכן שגם מכל הציירים הפועלים כיום בארץ), דומה שהציור של **נורית דוד** הוא המילולי ביותר. בהקפדה רבה, בסגנון פיגורטיבי שלא נולדה לתוכו כציירת ולכן אינו טבעי לה בעקרון, היא מציירת את עצמה ואת בני משפחתה על פי תצלומי אלבום. את הדמויות היא שותלת בסביבות ובנופים מדומיינים. לאחד הציורים היא קוראת **להיכנס החוצה**: ילדה מסרקת את אמה בחדר מדרגות, דמות נשית מתקופה אחרת יורדת במדרגות. להיכנס החוצה הוא אוקסימורון, חיבור של פנים וחוץ. הציור סיפורי ומזמין, אך ברגע שנכנסים, נתקלים בחסימה. הצופה נשאר (יחד עם הגיבורות המצוירות) בחדר המדרגות. גם לציור הנקרא **פתיחת מסך** יש תכונה דומה של להזמין פנימה-החוצה. המסך המצויר עולה, אבל המחזה אינו מובן. נורית דוד

Pliny, "Natural History, Book XXXV" in *Natural History in Ten Volumes*, vol. IX (books XXXIII-XXXV), trans. H. Backham (Harvard University Press, 1968), p. 271

Ibid., pp. 309-311

Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, trans. Alain Sheridan (Harmondsworth: Penguin, 1977), p. 114

Rosalind Krauss, "Notes on the Index: Part I," in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA.: MIT Press, 1985), p. 198

מרטין היידגר, *מקורו של מעשה האמנות*, תרגום: שלמה צמח (דביר, 1968)

Martin Heidegger, "What is Metaphysics?" in *Basic Writings*, ed. David Farrell Krell (London: Routledge and Kegan Paul, 1978), p. 103

היידגר, לעיל הערה 5, עמ' 47

היידגר, לעיל הערה 6, עמ' 103

היידגר, לעיל הערה 5, עמ' 52

שם, עמ' 48

שם, עמ' 53

שם, שם

שם, עמ' 54

Veronique M. Foti, "Heidegger and 'The Way of Art: the Empty Origin and Contemporary Abstraction,'" *Continental Philosophy Review*, October 1998, p. 348

Ibid., p. 350

מזמינה את הצופה לחזות בהתרחשות, מציירת בכירור כל פרט, כל פרח וכל דגם בשמלה, אבל הציור שלה נותר שותק. הסיפור נמנע. אפשר להניח שזוהי תכונה של הציור, אך ניכר שגם אמני וידיאו, אלה המשתמשים בטכנולוגיה של המדיום הקולנועי, מדיום מספרי הסיפורים העכשווי – גם הם מזמינים פנימה והודפים בעדינות החוצה. הסיפור שלהם מקרטע.

עבודותיהם של בועז ארד, מייקל בלום, גיא בן-נר, ליה שניידר ולירון לוי מייצגות אופנים שונים של סיפוריות. הם נשענים על מודלים של ספרים ושל סרטים (סרט אילם, סרטי טבע, סרטים תיעודיים, סרטים "אמנותיים", ספרי הרפתקאות ועוד), ובדרכים שונות ומשונות גם משבשים מודלים אלה וממוססים אותם.

בועז ארד יוצר גלריה של יחסים מסוכסכים בין הקול הדובר (של אמו, למשל, או של זהר ארגוב, ולהבדיל – של היטלר) לבין הדמות שמפיה בוקע לכאורה הקול – הוא עצמו או כובה בת דמותו. עבודות הווידיאו שלו, כמו של כל אמני הווידיאו, מוצגות בלופ אינסופי המבטל את הליניאריות שבבסיס המדיום הקולנועי: סיפור המבוסס על התחלה, אמצע וסוף. באולם הקולנוע נדלקים האורות והסרט נגמר. עבודות וידיאו מוקרנות ברצף אינסופי. הצופה נכנס לחלל ההקרנה ויכול לצאת ממנו בכל רגע כרצונו.

בעבודות הווידיאו של **יוסי ברגר**, למשל, מופיעות המילים "התחלה" ו"סוף" בראשיתו של כל סרטון ובסופו. אולם מיד לאחר "סוף" באה שוב "התחלה". כך גם בסרטון האנימציה של **נדב ויסמן**: גיבור הסרט מגנן בפסנתר. ציפורניו גדלות במהירות מבהילה, והוא נאלץ לגזוז אותן, אך הן גדלות שוב ומפריעות לו לנגן. הוא יוצא מן הבית, לוקח רובה, עולה על סוס ורוכב עד שהוא מגיע לבית, נכנס פנימה, מתיישב ליד הפסנתר, מתחיל לנגן וחוזר חלילה. הסיפור נפרס על פני דקה וחצי, אבל זוהי דקה וחצי שאין לה סוף. לא ברור מה קדם למה – הרכיבה לנגינה, הנגינה לרכיבה. ככל שמתבוננים בסרטון, מתעצמת תחושת הסחרחורת, ועמה תחושת המועקה. סיפור? לולאה סבוכה בתוך עצמה של מראית עין של סיפור.

גיא בן-נר מביים סרטוני וידיאו שהם הבנייה של סרטי קולנוע ושיבוש שלהם. סרטם של **ליה שניידר** ו**לירון לוי** הוא מחווה לסרט האילם, בהשראת צ'רלי צ'פלין, ובמיוחד ל**זמנים מודרניים**. גיבורי **זיבת חלב** הם זוג מובטלים שפוטרו מעבודתם בחברה לטיסות רומנטיות. הם עוברים שורה של כישלונות והשפלות, כמיטב המסורת הצ'פלינית, ולבסוף פוסעים יד ביד אל האופק, אל עבר עתיד שהוא לא בהכרח טוב יותר, אבל בוודאי מזכיר הרבה קלישאות קולנועיות וצילומיות. ההתחזות של **זיבת חלב** (או של **מובי דיק** של גיא בן-נר) לסרט תקני מז'אנר הסרט האילם אינה אלא אמצעי כדי לדבר אודות הסיפור, אודות האפשרות לספר סיפור. הסרטים שלהם אינם אלא ניסיון לפרק את הסרט למרכיביו על מנת לבנות אותו מחדש בחיבור אחר.

סרטו בן 57 הדקות של **מייקל בלום** בנוי במתכונת של סרט תיעודי, ומגולל את סיפורו של בית משותף בקייפטאון שבדרום אפריקה. בלום מראיין דיירים הגרים בבית או גרו בו בעבר, שכנים ואדריכל, ודרך סיפוריהם המקוטעים מצטברת תמונה מקיפה של הבית המשותף. בשל עברו של בלום כבודה סיפורים מקצועי (כביאנלה האחרונה באיסטנבול הוא ברא דמות מרתקת של אישה טורקיה-יהודיה פמיניסטית-מרקסיסטית בשם סאפיה בהר), לרגעים עולה הספק גם לגבי הבית ברח' אאנבלום 17: אמת או בדיה? תיעודי או ספק-תיעודי?

ז'אן מראן הוא בחור מוסלמי צעיר ממוצא הודי. לין, דור רביעי בדרום אפריקה, מתלוננת על המסיבות הרועשות שמארגן ז'אן. בני זוג מהבית השכן מודים שאינם מכירים את שכניהם, והאישה מדברת בסלידה על הגבר בכיסא הגלגלים ועל מוכר הפרחים בפינה שהוא, כנראה, מוכר סמים. זאריה היא מתווכת דירות. רק קולה נשמע, אך דמותה אינה נראית. הסרט מסתיים בפיקניק על הדשא, על אי תנועה, ליד מוכר הפרחים השחור, עם הגבר השחור בכיסא הגלגלים. גיבורי הסרט כולם יושבים שם, אוכלים ושותים, רוקדים לצלילי מוזיקה.

אם **The Storyteller** של ג'ף וול הוא הסטה של **הסעודה על הדשא** של מאנה מ-1863 למציאות החברתית-תרבותית של צפון אמריקה בסוף המאה העשרים, הרי מייקל בלום יוצר גרסה נוספת ל**הסעודה על הדשא**. את מקומם

של שני הגברים הפריזאיים בחליפות שחורות היושבים על הדשא ליד אישה עירומה, ממלאים כאן מספרי סיפורים שהם בליל של תרבויות, של צבעים, של מבטאים ושל סגנונות חיים.

גם הדמויות המצולמות של **טרייסי מופט** מספרות סיפורים מושקקים ומודחקים. אחת הסדרות שלה נקראת **מצולקים לעד**. בכל תצלום מופיעים נער או נערה, וכל תצלום נדמה כמו פריים מתוך סרט על נעורים בפרברים, על טראומות נעורים, על אלימות ביתית חבויה וכיוצא באלה. הכיתוב המופיע בתחתית כל תצלום עוזר לאפיין את הסצנה כדימוי הלקוח מכתבה מצולמת בעיתון, אולי כפריים שהוקפא מתוך סרט. הסדרה **למעלה בשמים** מורכבת מעשרים וחמישה תצלומים שצולמו בחלקים הכפריים של אוסטרליה. האווירה היא של תצלומים היסטוריים ישנים, אולי של סצנות מתוך סרטים אפיים, כאלה שנפרשת בהם עלילה רחבת יריעה. תצלומיה של מופט מגוללים סיפור, אבל כזה שקשה לעמוד על טיבו: אישי? היסטורי? קולנועי? ההדפסה הגרעינית ממקמת את התצלומים באזורי זיכרונות וארכיונים, ספק אוטוביוגרפיים, ספק כלליים.

תצלומיו של **ברי פרידלנדר** מייצרים אווירה סיפורית שונה. ההדפסות הגדולות בפורמט פנורמי בונות את התצלום כנוף סיפורי. הצופה מוזמן לשקוע בתוך המרחב הצילומי ולהתנהל לאורך העלילות שמזמנים הנוף והדמויות. הפנורמות הגדולות מתעתעות: פרידלנדר מחבר עשרות תצלומים לדימוי אחד גדול, בדוי, המורכב מנקודות מבט שונות.

הסיפור המתגלם באמנות הוא לעולם משובש ומפותל. הנרטיב אינו ליניארי או חד-משמעי. מעצם היותו חלק משפת האמנות העכשווית הסיפור מכיל בתוכו משהו מהעמימות של הלא-א-א-א. הדברים הבאים ינסו לעמוד על מקומה של הכותרת בתהליך הקריאה/פענוח/חילוץ הסיפור מתוך יצירת האמנות.

על כותרת, ועל לא

אחד המהלכים המרכזיים של אמנות המאה העשרים היה, כאמור, כינון שפת אמנות עצמאית העוסקת בערכים אמנותיים. אחת הדרכים לכונן את האמנות כשפה עצמאית הייתה ביטול כל יחס בין האמנות לבין טקסט חיצוני לה שעליו היא מבוססת וממנו היא שואבת את תכניה. החל ממחצית המאה התשע-עשרה חל ניתוק הדרגתי ממקורות השראה מיתולוגיים, דתיים והיסטוריים. את המעבר בין אמנות הנשענת על טקסט מסורתי ובעל סמכות, לאמנות שתכניה אישיים ופרטיים, אפשר לראות דרך השינויים שעברו כותרות העבודות, כפי שמוכיח ג'ון וולכמן, בספרו **צבעים בלתי נראים**, ספר על ההיסטוריה של הכותרות.¹

וולכמן מבחין בין שלושה סוגי כותרות: מתארת (או מזהה, דנוטטיבית), מרמזת (קונוטטיבית) ונטולת שם. הכותרת המזהה היא הכותרת המסורתית, זו שבינה לבין המתואר בציור יש תואם: דיוקן, טבע דומם, נפוליאון נכנס ליפו וכדומה. הכותרת המרמזת מאפיינת כותרות של אמני התנועה הסימבוליסטית, אמני הדאדא והסוריאליזם. הכותרת החסרה מאפיינת, כמובן, את אמני המופשט, ממונדריאן וקנדינסקי בתחילת המאה העשרים, דרך פולוק ואמני אסכולת ניו יורק באמצע המאה, ועד לאמניות מושגיות, כמו ברברה קרוגר, סינדי שרמן ושרי לוין בסוף המאה.

וולכמן מציין את הכותרות שהעניק לעבודותיו וויסלר, הצייר האימפרסיוניסט האמריקני, כנקודת מפנה משמעותית במעבר מכותרת מתארת לכותרת מהסוג החדש. וויסלר קרא לציוריו: **סידור באפור ושחור: דיוקן אם האמן (1872)** או **סימפונייה בלבן, מס' 3: שתי הנערות הלבנות הקטנות (1865)**. לראשונה נקרא דיוקן בשם "סידור" (או ארגון, או עיבוד, מושג שיש לו גם משמעות מוזיקלית). למעשה, לראשונה נוצר פער בין הדבר המתואר (דיוקן אישה) לבין מה שהכותרת מרמזת עליו כתוכן האמיתי של הציור: ארגון צבעים בקומפוזיציות שונות על בד.

כותרת ספרו של וולכמן לקוחה מדבריו של מרסל דושאן: הכותרת המודרנית, אמר דושאן, היא "צבע בלתי נראה". דושאן הוא, כמובן, מי שאכן הפך את הכותרת לאיבר בלתי נפרד מיצירת האמנות. שהרי מהי אסלת החרסינה שלו ללא הכותרת **מזוקה**? מהו חלון צרפתי קטן צבוע בירוק ושחור ללא הכותרת **Fresh Widow** (במשחק מילים על French window)?

דוגמה אפשרית אחת למשמעותה של הכותרת כ"צבע בלתי נראה" מספקים שני ציורים של **סמדר אליאסף** המוצגים בתערוכה "ללא כותרת", שניהם ציורים מופשטים. לציור אחד קוראים **ללא כותרת**; לציור האחר, הדומה לו למדיי מבחינת האמצעים הציוריים, קוראים **אבא**. הצופה מוצא את עצמו פעם אחת מול ציור ריק מסיפור, ואילו במקרה האחר הוא עשוי לחוש הקלה: אפשר לחפש במופשט תווי פנים ולעגן את הציור במושגים פסיכולוגיים מוכרים. הכותרת **אבא** צבעה את הציור בצבע נוסף, אמנם בלתי נראה, אך מוחשי. העמדת שתי התמונות זו מול זו מייצרת רפלקסיביות בלתי נמנעת ביחס לחוויית הצפייה; ההקלה לנוכח תוספת הסיפור כביכול (אבא) עשויה להוכיח עד כמה המופשט עודנו מזמן חווית צפייה מאתגרת.

את מסורת הטבלת העבודה בשם נוסח דושאן אפשר לראות גם אצל **דרור דאום** (כאשר אינו מכנה את העבודות **ללא כותרת**). הכותרת **Habit**, למשל, צמודה לתצלום אפור הנראה במבט ראשון מופשט לחלוטין. משטח אפור, קווקווים בהירים, כתם אור כהה משמאל, מופשט לירי. הכותרת אינה מתורגמת לעברית, אבל גם לו הייתה מתורגמת, לא היה בה ממד מנחם של הסבר או של הבהרה. הרגל? הרגל של מה? נדרש סיפור שלם של מאחורי הקלעים כדי לחלץ מתוכו את היחסים שבין המופשט האפור לבין הכותרת שלו: המשטח המצולם הוא דלת מכוניתה של אמו של האמן. דאום צילם את השריטות שעל הדלת המתכתית, שנוצרו כל אימת שאמו ניסתה לחנות (בחניה לאחור) ליד הבית. עכשיו אפשר להבחין בהשתקפות עמומה של מכונית על פני המשטח האפור, ואם רוצים – אפשר להשלים בדמיון כביש, רחוב, שורה של מכוניות חונות. במקביל אפשר להתפעל מחדש (לא בלי אירוניה עצמית) מרגישויות

של קו, מגוני האפור, מיופיים של פני השטח. כמעט מתבקש לשאול מוויסלר את הכותרת שלו: **סידור באפור**. **דיוקן אם האמן**. התצלום האפור צובר רובד קריאה סיפורי לצד תגובה מושכלת לאופן שבו התגלגל המופשט ממופע אמנותי רדיקלי לאסתטיקה מרוקנת ולאובייקט בורגני עובר לסוחר. יופיו של התצלום הוא כמעט עילה לחשדנות.

החשד מתגבר כשמדובר בתצלום של תלולית קבר ועליה שלט עם הכיתוב: "תינוקת אלמונית". במקרה זה, **הללא כותרת** הנלווית לתצלום מקבלת מעמד של כותרת מרשיעה ממש. הכיתוב מופיע על קברה של תינוקת שננטשה בחדר מדרגות של בית מגורים, מתה ונקברה. אמה מעולם לא נמצאה. סיפור חייה הקצר והעגום עמד במשך מספר ימים במרכז תשומת הלב התקשורתית. דרור דאום צילם את התצלום מן העיתון. כשתינוקת אלמונית הופכת ליצירת אמנות הנקראת **ללא כותרת** (ומופיעה על הזמנה לתערוכה), נוצר רצף מושגים מטריד מכיוון חדש: תינוקת לא ידועה, תינוקת ללא שם, אמנות ללא כותרת, צלם לא ידוע. הניכוס של התצלום מהעיתון לאמנות מבליט פן אפשרי של אלימות החבוי בכל המהלך הזה. אלימות, נטישה, אטימות. האמנות מצביעה על טרגדיה אנושית, אבל גם מסתכנת בזיהוייה עם הדבר החסר ונטול החיים, המפוקפק והחשוד.

* * *

וולכמן מתעכב על הכותרת שנתן גוגן לציורו מ-1897: **מניין אנו באים? מה אנו? לאן אנו הולכים?**² זהו ציור בעל פורמט אופקי. מצוירות בו נשים שהיטויות בתוך נוף: יושבות, עומדות, אוכלות. כותרת הציור רשומה בכתב ידו של גוגן (בצרפתית) בפניה השמאלית העליונה של הציור, ואילו חתימתו רשומה בפניה הימנית העליונה. וולכמן טוען שהכותרת הופכת במקרה זה לחתימה. זוהי כותרת אישית לחלוטין שאינה נסמכת על טקסט חיצוני, ובדומה לחתימה היא מופיעה לאחר השלמת הציור. לא לפני כן, ולא תוך כדי מלאכת הציור.



רפי לביא, 1968, גואש ועט על נייר, 24x16 ס"מ
Raffi Lavie, 1968, gouache and pen on paper, 24x16 cm

(וההרואית) העולה מה**ללא כותרת** הצמודה להן. עבודותיה של הילה לביב – סרטי נייר וסלוטייפ המשתלשלים מן התקרה או צמודים לקיר – אומרות "לא" כל כך בחזן, עד שכמעט אפשר להחמיץ את הדרמה של ה"לא". משהו חסר, משהו נמנע. העבודות ממקמות את עצמן באזורים של שלילה, של גריעה ושל היעדר. המעט שבכל זאת קיים מהלך על קו תפר דק בין יש לאין. העבודות העדינות והמינוריות נדמות כניסיון לבדוק עד כמה רחוק אפשר ללכת עם השלת מאפיינים של אמנות – חומריות, נוכחות ויזואלית פתיינית, מיומנות ידנית – ועדיין להישאר עם אמנות.

לנוכח העבודות של הילה לביב ודרור דאום וכן לנוכח עבודותיהם של אמנון בן-עמי, אנג'לה קליין, סמדר לוי ואפרת קליפשייך אפשר להבין של**לא כותרת** היא לא רק כותרת, אלא גם תכונה אמנותית. עבודותיהם של האמנים שהוזכרו כאן שונות זו מזו מכל היבט אפשרי – טכניקה, ויזואליות, התכוונות – אבל משותפת להן תכונת ה**ללא כותרת**. אלה הן עבודות הניזונות לא פעם מרדימייד (צמיגים במקרה של אפרת קליפשייך; נעל, מגב, כפפות גומי ושאר חפצים במקרה של אמנון בן-עמי). חלקן לא נראות כמו אמנות (סרטי הנייר והסלוטייפ של הילה לביב לא היו מזוהים כאמנות אלמלא היו מוצגים בגלריה), והן משדרות הרמטיות גדולה של מעשה האמנות.

בהשראת הניתוח של וולכמן את הכותרת-חתימה של גוגן אפשר לקרוא גם את היחס של **רפי לביא והנרי שלזניאק** לכותרת או, למעשה, להיעדר הכותרת. לביא ושלזניאק אינם קוראים לעבודותיהם בשם. כשיש צורך לזהות ולקטלג את העבודות (בקטלוג או בתערוכה), מופיעים על הכתובית הפרטים הטכניים: תאריך, מידות וטכניקה.

על ציור קטן של לביא מ-1968, כעשור לאחר שהחל לצייר, מופיע השם "רפאל" באותיות אדומות גדולות בצבעי גואש, בשילוב עילג של אותיות דפוס ואותיות כתב. שמו של הצייר הוא הדימוי העיקרי על הנייר הקטן. שמו של לביא מופיע גם בעבודות מאוחרות יותר – על מדבקה, לעתים לצד שמה של אשתו, לעתים בתוספת כתובת מגוריהם. גם בציורים המשורבטים והמעורפלים ביותר, נטולי כל דימוי, מופיעה חתימה קטנה ומסודרת בפינת הציור: רפי, בתוספת תאריך. החתימה היא הכותרת או תחליף לכותרת, האומרת: התוכן הוא אני. החתימה ככותרת מכריזה על מקור תוכני סובייקטיבי, לא בהכרח סיפורי ובודאי לא פסיכולוגי.

עבודותיו של שלזניאק דוחות סיפור מעצם מהותן, מתחמקות ממילוליות. ההימנעות שלו ושל לביא מכל כותרת (כולל **ללא כותרת**) מדגימה את הרדיקליות שאפיינה את המהלך האמנותי שלהם. הם ניסו לטרוף את הקלפים לא רק מבחינת דימוי או חומר, אלא גם מבחינת פרוצדורות התצוגה של קריאה בשם וקטלוג.

המבט המפוכח המובלע בתצלום האפור של דרור דאום ביחס לגלגולו של מופשט נטול כותרת לאובייקט אמנותי סלוני, עשוי להשכיח עד כמה היו המהלכים הקשורים בלידת ה**ללא כותרת** דווקאיים ונועזים.

עבודתה של **הילה לביב**, למשל, בדרכה השקטה והכמעט סמויה מן העין, משמרת את ההיבט החתרני של ה**ללא כותרת**. האמנות שלה מנסה להיות ללא כותרת וללא אמנות. אין זה מפתיע שכאשר לביב מתבקשת לתאר את העבודות שלה, נוח לה להגדיר אותן באמצעות מה שהן לא: לא וירטואוזיות, לא מרשימות, לא בולטות. מילת השלילה המלווה את התארים מייצרת, לכאורה, הקטנה והצנעה של מעשה האמנות, אך למעשה מדגימה את השלילה העקרונית

תכונת הללא כותרת (חס קר, קרוב רחוק)

עבודות הללא כותרת מתאפיינות לא אחת במראה קר ומרוחק. יופיין מאופק. לעתים מבצבץ מלמטה רחש גופני אורגני, אבל ניתן להבחין בו רק במאמץ. בדרך כלל שורה על העבודות נגיעת חסד של פיוטיות. לקבוצה של סמדר לוי, אמנון בך-עמי, יוסי ברגר, אפרת קליפשיין ואנג'לה קליין אפשר לצרף את הנרי שלזניאק בבחינת אב רחוק. מסוגף ונזירי, אבל נוגע בשברירי ובאינטימי ביותר.

מעטפת הללא כותרת מאפשרת שתי צורות התבוננות: מה שרואים (שהוא לא פעם מעט מאוד) – זה מה שיש. או: מה שרואים אינו אלא כיסוי לשכבות סמויות מן העין המחכות לגילוי. קבוצת האמנים שהוזכרה כאן מאפשרת בוודאי את שתי ההתייחסויות במקביל. הדבר עצמו, הדבר ופקעת החוטים הנפרמת ממנו.

למשל: שלוש מיטות שיזוף (שהן אולי אלונקות), ועליהן מזרנים כתומים. האווירה העולה מעבודתה של **סמדר לוי** נעה בין נופש לחולי. המיטות מפתות בצבען הכתום העז, אבל גם משעממות כרדי-מייד. אלה הם רהיטים מעולם העיצוב, אבל יש להם צורה של גוף שוכב. הם מנוכרים לחלוטין, אבל עקבותיו של גוף נעדר יוצרות סביבם אי שקט מטריד. הכותרת היא **מיטות**. לכאורה, כותרת מהסוג שוולכמן מכנה "מזהה", אך כיוון שהכותרת צמודה לאובייקטים חסרי פשר בהקשר של אמנות, היא מתפקדת יותר **כללא כותרת** מאשר כבעלת אפקט מבאר או רומז.

לסדרת התצלומים שלה נותנת **סמדר לוי** כותרות מסוג אחר, "מרמזות" יותר. היא מצלמת מצעים בבתי חולים, ומתמקדת בדגמים הקישוטיים שעל הברד. לכל אחד מתצלומי הסדרה כותרת בעלת שני איברים: **מאיר**, מתוך הסדרה **מופשט גיאומטרי** או **שיבא**, מתוך הסדרה **מופשט גיאומטרי**. הכותרות מטלטלות, משעשעות, שולחות אסוציאציות לכל הכיוונים. הן מקלות על הצופה לקרוא את התצלומים ולזהות את המתח הקיים גם **כמיטות**: דיאלוג אירוני עם ההרואיות של המופשט לצד חיכוך עם הגוף ברגעיו הרופסים. העיסוק של סמדר לוי הוא,

אכן, בדבר הכפול – שפת אמנות מופשטת וגופניות במובן החולה והנזקק. המופשט בשיאו והגוף הדווי.

אנג'לה קליין קוראת לעבודות שלה, בדרך כלל, **ללא כותרת**. העבודות עשויות בטכניקה מיוחדת שפיתחה: היא מורחת משיחות צבע אקריליק על משטח ניילון, נותנת לצבע להתייבש, ואז מקלפת אותו ומשתמשת בו כחומר. מרצועות הצבע היא בונה אובייקטים מרהיבים, נטולי כותרת מובהקים: החומר שממנו הם עשויים הוא צבע; המתח המניע אותם הוא בין פיסול לציור; העיסוק שלהם הוא בשפת אמנות, והם אינם מסגירים סיפור או רגש.

אלה הם אובייקטים מבריקים ואלגנטיים, התובעים לעצמם מרחב תצוגה נדיב, כנהוג אצל יצירות אמנות מופשטות-מינימליסטיות מן הסוג המוקפד. יחד עם זאת, תלייה או העמדה מרווחות מייצרות מערך שאליו מגיב הצופה באופן כמעט גופני – החושניות של האובייקטים פורצת החוצה, הטמפרטורה סביבם מתחממת במפתיע, מפתה לגעת בהם.

לאחת העבודות החדשות שלה קראה קליין בשם **מלודיקה**, שם שנשמע כמו מחווה לכותרות שרווחו בתחילת המאה העשרים אצל ראשוני המופשטים: קנדינסקי ומונדריאן קראו לעבודות שלהם **קומפוזיציה, סימפוניה או נוקטורנו**, בהשראת עולם המוזיקה. האסוציאציה למוזיקה מאפשרת לקרוא את העבודות של קליין כמושגים של קצב, הרמוניה, צלילים ואקורדים, ולדמיין את האובייקטים מצטרפים לשורת תווים. גם אם מדובר בכתב סימנים, זהו כתב שאינו ניתן לקריאה.

עבודותיו של **אמנון בן-עמי** מעבירות גם הן תחושה של כתב סתרים. הוא אוסף ומעבד חפצים שונים: קופסת חלב עמיד, גלילי נייר צלופן, משענת של כיסא, רצועה של כלב, כפכף. לצד הטיפול בחפצים קיימים הוא גם מצויר. לעתים ציורים קטנטנים, על תקן סקיצות; לעתים ציורים גדולים, על בד, במלוא התנופה של צייר.

האמצעים פשוטים. באורח פלא העבודות נטענות פיוטיות. לדוגמה, נעל חתוכה לארבעה חלקים. כל חלק של הנעל תלוי על קיר אחר של חדר מלבני.

העבודה נקראת **נעל**, וחלקיה נקראים (בסוגריים) בשם: **מעגל, צד ימין, צד שמאל, בעיטה**. את הסיפור אפשר לתאר במושגים צורניים: נעל מחולקת לארבעת חלקיה, היופי המפתיע של הקרעים השחורים. או סיפור אחר: התנופה והעוצמה (ואולי גם האלימות) של הבעיטה. העין מחברת את ארבעת החלקים. התודעה מחברת את הנעל לרגל. הדמיון מחבר סיפור של בעיטה.

בן-עמי פועל מאז שנות השמונים, ומשמר לכל אורך דרכו האמנותית אסתטיקה והתכוונות שמקורן בשנות השבעים: מושגיות ופיוטיות, גישה אינטואיטיבית לרדי-מייד, יד רישומית ודחייה של מראה בעל גימור וליטוש. חסכנות צורנית דומה וקווי דמיון גנטיים לשנות השבעים אפשר למצוא גם בעבודותיה של **אפרת קליפשיטין**, אמנית שהחלה לעבוד בשנות האלפיים. בניגוד לבן-עמי, העבודות שלה גדולות ומעוטות דימויים. בהירותם של הדימויים אינה עוזרת לקרוא את העבודות, שהן נטולות כותרת במהותן. לאחרונה היא עובדת עם צמיגים – צמיגי משאיות גדולים ושחורים. לעתים היא צובעת את שוליהם בשחור, לעתים ממלאת את החריצים בפלסטלינה צבעונית – ממיסה את הצמיגים ברכות ובקריצה, בעמלנות ידנית הופכת את מסות החומר הענקיות למעשה תחרה. נוכחותם התוקפנית של הצמיגים שולחת אסוציאציות לעולם האמנות המינימליסטי-מונומנטלי (סרה, אנדרה), ובמקביל להפגנות של שורפי צמיגים. אנינות של גלריה וריח של גומי שרוף. יופיים הלא צפוי – המושלמות של העיגול השחור, בלוויית פסי הצבע התכולים או הסגולים – מהווה הפתעה מוחלטת. הסיפור שלה מוכל בתוך ההרמטיות של העיגול – צורה מושלמת המכילה את עצמה.

כתובית בגוף הציור - ציירים כותבים

ב"מספרי סיפורים" הוצגו עבודות וידיאו של **יוסי ברגר** על גבי צגים המונחים על הרצפה. ב"ללא כותרת" הוצגו ציורים שלו המבוססים על טקסטים. האם העבודות ניתנות להחלפה בין התערוכות?

עבודותיו המוקדמות של ברגר מבוססות על טקסטים של סמואל בקט, ובין עבודות הווידיאו ישנן כאלה הנושאות את השם "פליצה", שם אהובתו של קפקא. מילים הן חלק בלתי נפרד מגוף העבודה הציורי, הציילומי והקולנועי שלו. פורמט הווידיאו, כפי שהוא מוצג על ידי ברגר, מייצר סיטואציה סיפורית לכאורה. לכל צג מחובר זוג אוזניות, למענו של צופה אחד, יחיד. הצופה עובר בין הצגים כמו בין תחנות סיפור, כל תחנה משולה לסיפור אחר ב"אלף לילה ולילה" של שחרזאדה. אלא שהסיפורים, כפי שכבר נאמר כאן לא פעם, רחוקים מלייצר רצף ליניארי תקני. גם המילים הבודדות הכתובות על הציורים מתחברות בקושי רב, ורק תוך היכרות עם הרקע הספרותי שמתוכו הן לקוחות, לסיפור כלשהו. המילים נדמות יותר להבלחות, להבזקים של משמעות בתוך שדה מונוכרומטי של צבע חסר צורה.

לצדו של יוסי ברגר הוצגו ב"מספרי סיפורים" מספר אמנים שהדימוי היחיד, או העיקרי, בעבודתם הוא מילים. ג'ניפר בר לב, אסי משולם, מיכל ספקטור ודוד גינתון הציגו גרסאות שונות של ציור במילים, מילים כאובייקטים, סיפור ויזואלי. המילים בעבודתם אינן כתובית לדימוי ויזואלי חסר; המילים הן הדימוי עצמו, הן התוכן והן המטפורה.

כשאסי משולם עורך על הרצפה משפט מעצמות: "The sick bitch dumped me", הטקסט הוא הדימוי. בניגוד לתצלומים של טרייסי מופט, שבהם המשפט הכתוב מתפקד ככתובית מתחת לדימוי המצולם, אסי משולם משאיר אותנו עם הכתובית בלבד. כתובית הטקסט היא האובייקט האמנותי עצמו, ולאובייקט זה יש נוכחות ויזואלית דרמטית הנובעת משני ערוצי תקשורת במקביל: עצמות על רצפה והישירות הבוטה של המשפט. עולמות סיפוריים דחוסים (אם כי חלקיים) עולים מתוך העצמות: אהבה, פרידה, כאב וכעס, וגם סיפור-אמנות על פיסול רצפה מינימליסטי ועל אמנות מושגית.

ג'ניפר בר לב כותבת טקסטים שהם, למעשה, סיפורים קצרים המבוססים, בדרך כלל, על חלומות. הטקסטים כתובים באנגלית, באותיות דפוס, בשורות ישרות. טקסט של חלום הוא מטבעו הזוי ולא נהיר, אולם האופן שבו האותיות נמהלות

בתוך הדוגמה שעל הברד, הופך את הטקסט לבלתי קריא. הטקסט נבלע בתוך הטקסטיל והופך לדגם קישוטי. קשה לקרוא אותו. קל יותר להתבונן בו.

הטקסט של **מיכל ספקטור** הוא ציור-מילים מסוג אחר. אפשר לקרוא אותו, אבל אינן, למעשה, סיבה לקרוא אותו. במשך מספר חודשים העתיקה ספקטור בקפדנות כפייתית ארבע חוברות שבועיות של מדריך טלוויזיה, מאפיריל-מאי 2002. בדיוק רב, מתוך התבוננות, היא העתיקה את דפי המדריך לדפים גדולים יותר בגודל **A4** תוך שהיא שומרת על חלוקת הדפים לפי ימים, שעות וערוצים. התוצאה היא 225 עמודים צפופים וגדושים, ארבעה שבועות של שיכרון חושים של אינספור תוכניות טלוויזיה, סדרות, שידורים חוזרים, סרטים, חדשות, סיפורים. העבודה העמלנית חסרת התכלית מקבלת ממדים מפלצתיים. לשם מה להעתיק? במובן זה מזכירה מיכל ספקטור את בובאר ופקושה, גיבורי ספרו של פלורב בשם זה,³ שהעבירו את רוב חייהם בהעתקה של טקסטים. ההעתקה נראתה להם העיסוק הבטוח והמהימן ביותר.

מיכל ספקטור מעתיקה את הבנאלי שבטקסטים – מדריך טלוויזיה, בנאלי כמעט כמו ספר טלפונים. חלק מהתוכניות מסומנות במרקר צהוב, מה שמאפשר לחשוב על האדם העומד מאחורי הסימונים והבחירות. פורמט הדפדוף יוצר התניה של ספר: ספר מופרך שהוא כמוסה מתומצתת של סיפורים, אגדות, פנטזיות, דיבורים, בדיחות, נאומים, פוטנציאל אינסופי של עניין ושעמום. כותרת העבודה – **TV Guide** – אומרת את המובן מאליו, ולכן אינה אומרת דבר. ספר הטלוויזיה שלה מוכן לקריאה – אבל בו זמנית דוחה קריאה.

העבודה **רועם** של אסי משולם מתגלמת בפורמט מושלם של ספר. כריכה קשה שחורה, דפים לבנים, אותיות שחורות, גופן תנ"כי. הסיפור **רועם** (הרוע שלכם) מגולל עלילה בדויה ומצמררת על בני אדם וכלבים, מעין גרסה פוסט-אנושית לסדום ועמורה.

בעוד מדריך הטלוויזיה של מיכל ספקטור מבהיר מראש שאינן סיבה לקרוא את כל 225 עמודיו (אף שכולם דפי רישום ידניים, עיפרון על נייר), הספר של אסי משולם מזמין קריאה. לא רק מבחינת נוכחותו הפיזית, אלא מבחינת הסיפור

המסופר בו – עלילה וגיבורים, התרחשות ומתח לקראת ההמשך.

אבל כשאובייקט אמנותי כמו **רועם** מוצג בתערוכה, על עשרות עמודיו הדחוסים בגיבורים, עלילות, עלילות משנה, תיאורים ונאומים בסגנון נביאי זעם, חווית הצפייה בו מזכירה עבודת וידיאו ממושכת. כמוהו, גם העבודות הארוכות מועדות שלא להיקרא במלואן. הסיפור קיים, אבל ההקשר האמנותי מבטל אותו, אינו מאפשר אותו.

האם משהו מאמני התערוכות אינו יכול להיות מוצג אלא בתערוכה אחת? ציורי המופשט של **סמדר אליאסף** הם מופשטים מובהקים. על כל קשיי הקריאה שמעורר מופשט. אפשר לדבר עליהם במונחים ספרותיים, היסטוריים ופסיכולוגיים, אבל נדמה שאלה הם ניסיונות לאלף את הסוררים. הסורר הוא ציור מופשט שמזמן חוויית צפייה המבקשת לייתר את המילים.

ציוריו של **דוד גינתון**, אשר הוצגו אף הם בשתי התערוכות, מייצרים מסגרת הגותית למתח שבין דימוי למילה. ציוריו מתארים לתפארת התעתוע את צדם האחורי של ציורים – הצד המוסתר והלא מעניין, הצד שאיש אינו מתייחס אליו בדרך כלל. גינתון מבקש להעניק קול לצד האחורי, הצד האחר והמושתק. על הצד האחורי המצויר הוא רושם טקסטים המתייחסים, בצורה זו או אחרת, לכאורה וכביכול, לצד הקדמי של הציור, זה שלעולם לא נוכל לראות. הצד הקדמי הופך עכשיו למוסתר והבלתי נראה. אחד הציורים ב"מספרי סיפורים" נקרא **אקפרזיס**, ו"הצייר האנגלי" הוא הישות הבדויה שכביכול ציירה אותו. אקפרזיס (**Ekphrasis**) הוא המונח המקצועי המתייחס לתיאור מילולי של ציורים. על הציור כתוב: "הצייר האנגלי יוצא נגד ההנחה שדימויים ניתנים לתיאור מדויק במילים. לדעתו, מילים דינן להיכשל תמיד, מפני שציורים מכילים משקעים של סמני 'חוסר משמעות' שלא ניתן להבינם כסימנים".

ב"ללא כותרת" הוצג רישום של צד אחורי שעליו נכתב "ללא כותרת". הציור השני היה צד אחורי של ציור, ריק לגמרי. כותרתו הייתה: **צד אחורי של ציור**:

מתוך הסדרה הריקה. האם הציור של "הצייר האנגלי" שונה מהותית מהציור **ללא כותרת?** אם נאמץ את הדברים שגינתון שם בפיו של הצייר האנגלי, הרי שמילים נועדו תמיד להיכשל בכואן לתאר ציור. או, במושגים של התערוכה – סיפורים נועדו להשתבש בכואם להיות אמנות.

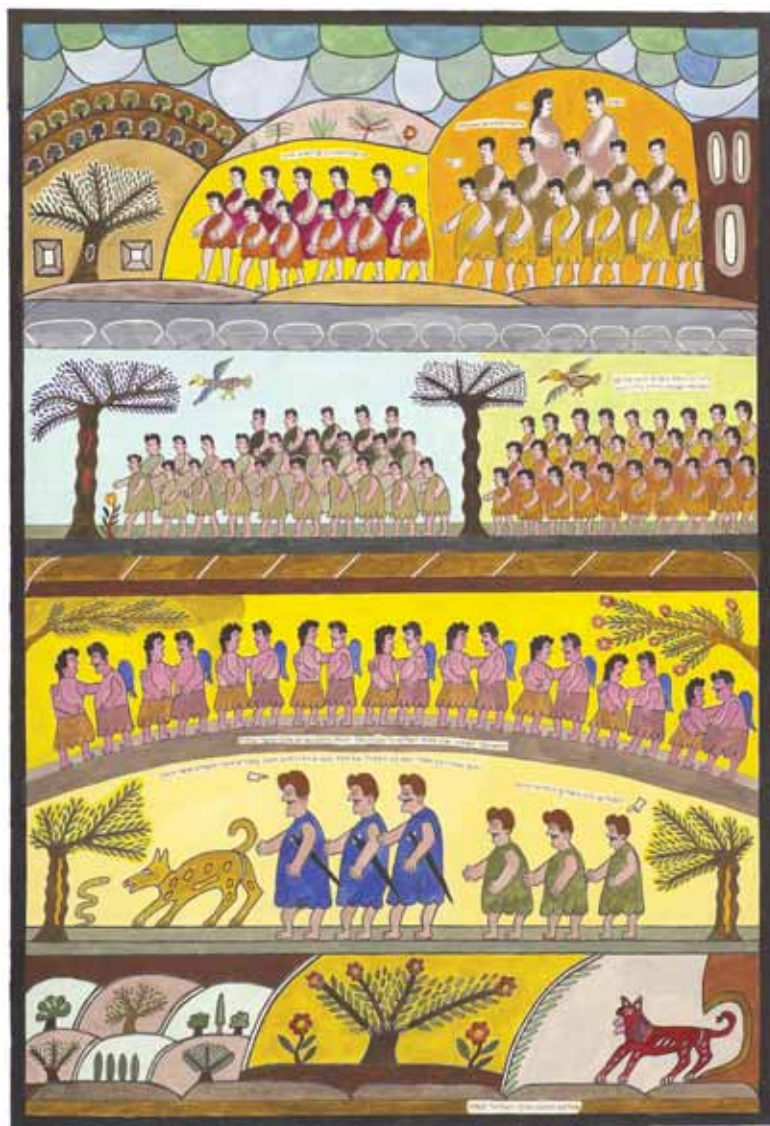
ולכן אקורד הסיום מוקדש לאיורים של **איציק רנרט ומירה פרידמן.** הם משקיפים על כל יצירות האמנות שהוצגו כאן ממקום אחר, משמרים רצון עתיק יומין (ויכולת רישומית) לספר סיפור באמצעות ציור. כפשוטו. הציורים שלהם מלווים בטקסט, או שמא אלה הם הטקסטים אשר מלווים באיורים. בכל מקרה, הטקסט והדימוי משלימים זה את זה וחיים בהרמוניה – גם אם תוכנו של הסיפור מופרך, בלתי אפשרי ודמיוני לחלוטין. לאור כל השיבושים, ההטעיות, השתיקות והעייכוכים שמייצרים אמנים בכואם אל הסיפור, האיור מצטייר כגיס חמישי בתוך עולם האמנות. גיס חמישי של בהירות.

¹ John C. Welchman, *Invisible Colors* (New Haven and London: Yale University

Press, 1997). תודה לדוד גינתון על ההפניה לספר.

² Welchman, pp. 96-99

³ גוסטב פלובר, *בובאר ופקושה*, תרגום: יהושע קנו (תל אביב: עם עובד, 1997)



שלום מצפת (שלום מושקוביץ'), *בנות האדם ובני האלוהים*, 1976
 Shalom from Safed (Shalom Moskovitz), *Daughters of Man and Sons of God*, 1976



גיא בן נר, אליה - סיפורה של בת היען, 2003
Guy Ben-Ner, *Elia - A Story of an Ostrich Chick*, 2003



נורית דוד, להיכנס החוצה, 1997
Nurit David, *To Enter Out*, 1997

חמושי 2/51

06 פקצאטור
 21:00 - 22:00
 22:00 - 23:00
 23:00 - 00:00

09 ערוץ תבל
 19:00 - 20:00
 20:00 - 21:00
 21:00 - 22:00
 22:00 - 23:00
 23:00 - 00:00

07 MTV
 19:00 - 20:00
 20:00 - 21:00
 21:00 - 22:00
 22:00 - 23:00
 23:00 - 00:00

08 תרבות גדעוטבע
 19:00 - 20:00
 20:00 - 21:00
 21:00 - 22:00
 22:00 - 23:00
 23:00 - 00:00

ספורט

05 ספורט
 19:00 - 20:00
 20:00 - 21:00
 21:00 - 22:00
 22:00 - 23:00
 23:00 - 00:00

16 יונטערום
 19:00 - 20:00
 20:00 - 21:00
 21:00 - 22:00
 22:00 - 23:00
 23:00 - 00:00

TV Guide

מיכל ספקטור, TV Guide, 2002
Michal Spektor, TV Guide, 2002



טרייסי מופט, למעלה בשמים (4, 14), 1997
Tracey Moffatt, Up in the Sky (4, 14), 1997



מייקל בלום, רחוב אנדבלום 17, 2005
Michael Blum, 17 Aandbloem Street, 2005



יוסי ברגר, היד של פליצ'ה, 2004
Yossi Breger, *The Hand of Felice*, 2004



איציק רנרט, למה אני למה, מתוך "הפי אַנד", 2002
Itzik Rennert, *Why Me Why*, from "Happy End", 2002



בוזו ארד, "עד מתי?", 2004
Boaz Arad, "Until When?", 2004



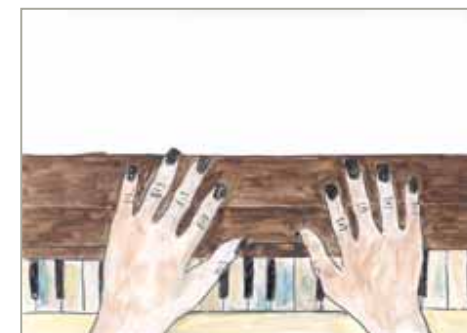
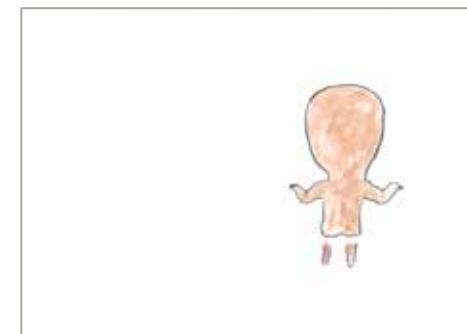
מירה פרידמן, שרוטה מתוך "הפי אַנְד", 2002
Mira Friedmann, *Skin Deep*, from "Happy End", 2002



דוד גינתון, הצייד האנגלי, אקפּרזיס, 1997
David Ginton, *The English Painter, Ekphrasis*, 1997



ליה שניידר ולירון לוי, זיבת חלב, 2004
Lia Shnaider & Liron Levi, *The Hole Land*, 2004



נדב ויסמן, שיעור רכיבה, 2004
Nadav Weissman, *Riding Lesson*, 2004



ברי פרידלנדר, יום האהבה, 2000

Barry Frydlander, Love Feast, 2000



ג'ניפר בר לב, put a spell on you, מיצב, 2006; מיצב: ילדה עם ספר, 1994; משמאל: ליצן כחול, 1993

Jenifer Bar Lev, I put a spell on you, Installation, 2006; left: Blue Clown, 1993; right: Girl with a book, 1994



אסי משולם, *The Sick Bitch Dumped Me*, מתוך התערוכה "צדעת", 2005
Assi Meshulam, *The Sick Bitch Dumped Me*, from the exhibition "Leprosy", 2005



סמדר לוי, שומר, 2002, מתוך הסדרה "מופשט גיאומטרי", 2002-2004
Smadar Levy, *Shomer*, 2002, from the series *Abstract Geometric*, 2002-2004



דרור דאום, *Habit*, 2001
Dror Daum, *Habit*, 2001



הנרי שלוניאק, *קומפוזיציה*, 1968
Henry Shlesnyak, *Composition*, 1968



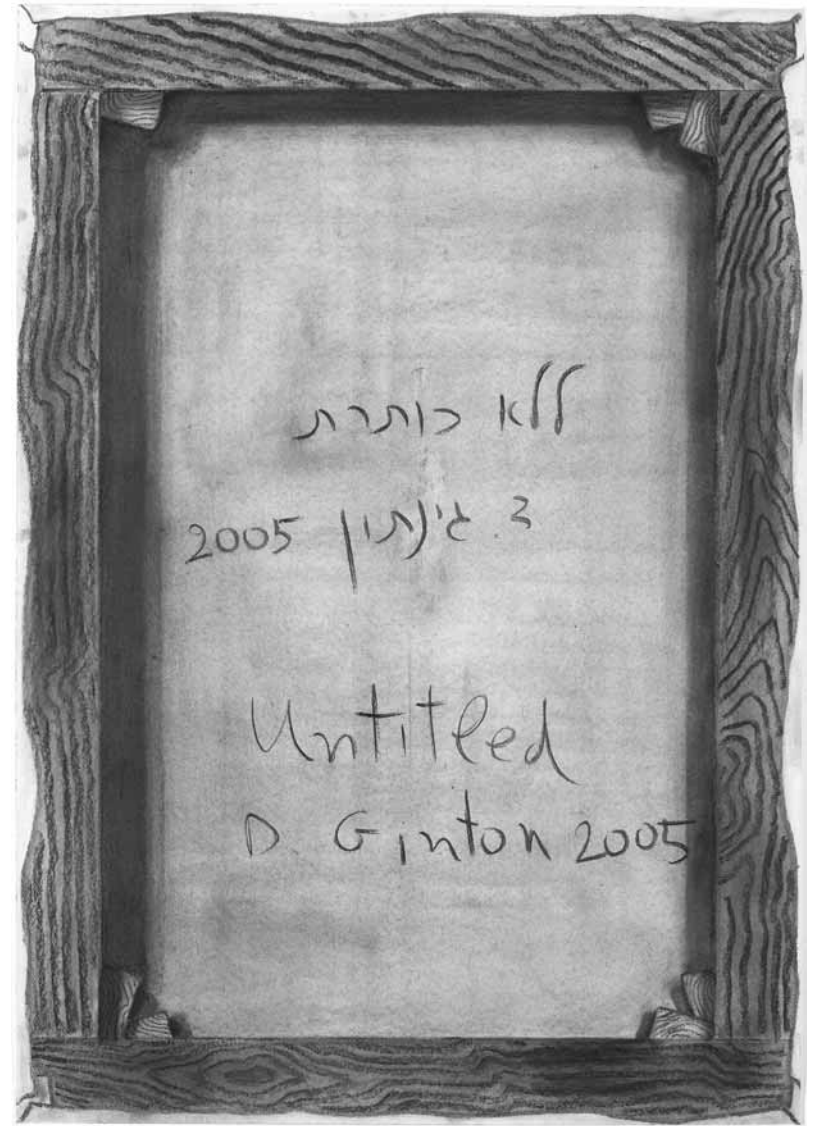
הילה לביב, ללא כותרת, 2005
Hila Laviv, *Untitled*, 2005



בוועז ארד ומיקי קרצמן, ללא כותרת, 2003
Boaz Arad & Miki Kratsman, *Untitled*, 2003



סמדר אליאסאף, אבא, 2001
Smadar Eliasaf, *Father*, 2001



דוד גינתון, צד אחורי של ציור ללא כותרת, 2006
David Ginton, *The Other Side of Untitled Painting*, 2006



אמנון בן-עמי, צד שמאל, פרט מתוך נעל, 2006
Amnon Ben-Ami, *Left*, detail from *Shoe*, 2006



Etude pour un Premier amour, n° 23, 1995, impression sur papier, 11

יוסי ברגר, מתווה לאהבה ראשונה (מס' 23), 1995
Yossi Breger, *Etude pour un Premier amour* (no. 23), 1995



רפי לביא, 1974
Raffi Lavie, 1974



אנג'לה קליין, ללא כותרת, 2006
Angela Klein, *Untitled*, 2006



אפרת קליפשטיין, ללא כותרת, 2006
Efrat Klipshtein, *Untitled*, 2006

מספרי סיפורים - דשימת עבודות

העבודות המסומנות בקו מופיעות בקטלוג

1. בועז ארד, גפילטעפיש, 2005
וידאו, 11:30 דק', באדיבות האמן
2. בועז ארד, "עד מתי?", 2004
וידאו, 5:30 דק', באדיבות האמן
3. מייקל בלוס, רחוב אנדבלום 17, 2005
וידאו, 00:57 דק', באדיבות האמן
4. גיא בן נר, אליה - סיפורה של בת היען
2003, וידאו, 22:30 דק', באדיבות האמן
5. גיא בן נר, מובי דיק, 2000
וידאו, 12:35 דק', באדיבות האמן
6. ג'ניפר בר לב, טיול משפחתי, 1992
צבע תעשייתי, אקריליק ועיפרון על בד
160x130, אוסף האמנית
7. ג'ניפר בר לב, ילדה עם פפר, 1994
טכניקה מעורבת על בד, 135x177
אוסף האמנית
8. ג'ניפר בר לב, ליצן כחול, 1993
טכניקה מעורבת על בד, 147x170
אוסף האמנית
9. ג'ניפר בר לב, I put a spell on you
2005, מיצב; כלי קרמיקה מזוגנים,
170x450x260, אוסף האמנית
10. יוסי ברגר, היד של פליצ'ה, 2004
וידאו, 1:00 דק', באדיבות האמן
11. יוסי ברגר, מכתבים לפליצ'ה, 2004
וידאו, 4:00 דק', באדיבות האמן
12. יוסי ברגר, תומאס מדבד על רונן, 2004
וידאו, 4:00 דק', באדיבות האמן
13. דוד גינתון, הצייר האנגלי, אקפרזיס, 1997
שמן על בד, 160x150, אוסף האמן
14. דוד גינתון, הצייר מהצד האחד, 2002
שמן על בד, 128x180
באדיבות גלריה גבעון, תל אביב
15. נורית דוד, להיכנס החוצה, 1997
שמן על בד, 95x130
באדיבות גלריה גבעון, תל אביב
16. נורית דוד, "מי זה דורך?", 1996
שמן על בד, 95x130
באדיבות גלריה גבעון, תל אביב
17. נורית דוד, פתיחת מסך (מתוך "עונה
בניהונים"), 1999, שמן על בד, 130x120
באדיבות גלריה גבעון, תל אביב
18. נדב ויסמן, שיעור לכיבה, 2004
סרט אנימציה, 1:30 דק', אוסף האמן
באדיבות גלריה שלוש, תל אביב
19. טרייסי מופט, חסרת תקנה, 1974
(מתוך הסדרה "מצולקים לעד"), 1994
הדפס צילומי, 58x80
אוסף דורון סבג, או.אר.אס. בע"מ,
תל אביב

20. טרייסי מופט, למעלה בשמים (4, 14, 18)
1997, הדפס צילומי, 102x72 כ"א
אוסף דורון סבג, או.אר.אס. בע"מ,
תל אביב
21. אסי משולם, רועכם, מתוך התערוכה "ריר"
2005, ספר, 22x30, אוסף האמן
באדיבות גלריה ג'ולי מ., תל אביב
22. אסי משולם, The Sick Bitch Dumped Me
מתוך התערוכה "צרעת", 2005
מיצב; עצמות, 400x47, אוסף האמן
באדיבות גלריה ג'ולי מ., תל אביב
23. מיכל ספקטור, TV Guide, 2002
עיפרון על נייר, 225 גיליונות נייר A4
אוסף האמנית
24. ברי פרידלנדר, אינדינך, 2001
תצלום, 200x80, אוסף האמן
25. ברי פרידלנדר, הולדתה של אומה.
פלשתינאים עושים קולנוע, 1988-1998
תצלום, 30x200x50, אוסף האמן
26. ברי פרידלנדר, יום האהבה, 2000
תצלום, 250x70, אוסף האמן
27. ברי פרידלנדר, שיעור באמנות, ברלין
2001, תצלום, 200x126, אוסף האמן
28. מירה פרידמן, שרוטה מתוך "הפי אנד"
2002, טכניקה ידנית וטיפול במחשב
29 עמודים, 12x16.5 כ"א
באדיבות האמנית
29. איציק רנרט, למה אני למה
מתוך "הפי אנד", 2002, עיפרון על נייר
מטופל במחשב, 30 עמודים, 12x16.5 כ"א
באדיבות האמן
30. שלום מצפת (שלום מושקוביץ')
בנות האדם ובני האלוהים, 1976
אקריליק על נייר, 50x73
אוסף סוון ודניאל דורון
31. שלום מצפת (שלום מושקוביץ'), המן
שנות השישים, גואש על נייר, 34x49.5
באדיבות גלריה אנגל, תל אביב
32. שלום מצפת (שלום מושקוביץ'), יעקב
שנות החמישים, גואש על נייר, 50x34.5
באדיבות גלריה אנגל, תל אביב
33. ליה שניידר ולירון לוי, זיבת חלב, 2004
וידאו, 15:25 דק', אוסף האמנים

ללא כותרת - רשימת עבודות

העבודות המסומנות בקו מופיעות בקטלוג

1. סמדר אליאסף, אבא, 2001
אקריליק על בד, 150x190
באדיבות גלריה גורדון, תל אביב
2. סמדר אליאסף, ללא כותרת, 2004
אקריליק על בד, 150x190
באדיבות גלריה גורדון, תל אביב
3. בועז ארד ומיקי קרצמן, ללא כותרת
2003, וידיאו, 40 דק'
4. אמנון בן-עמי, נעל (מעגל, צד ימין, צד
שמאל, בעיטה), 2006, מיצב; עור וגומי
5. אמנון בן-עמי, פרי המחשבה, 2003
טכניקה מעורבת, 15x37x23
6. אמנון בן-עמי, ריאות, 2002
שמן על נייר, 70x100
7. אמנון בן-עמי, ריאות, 2003
שמן על נייר, 70x100
8. אמנון בן-עמי, משענת, 1998
גבס ועץ, 7x37x39
9. אמנון בן-עמי, ספונג'ה, 1998
בד, עץ ופולסטיק, 25x2
10. יוסי ברגר
מתווה לאהבה ראשונה (מס' 23)
1995, שמן על בד, 130x90
11. יוסי ברגר, ללא כותרת, 1997
שמן על בד, 41x41
מתוך סדרה בת 62 חלקים
12. דוד גינתון
צד אחורי של ציור ללא כותרת, 2006
רישום, פחם על נייר, 100x70
13. דוד גינתון, צד אחורי של ציור
מתוך "הקבוצה הריקה מס' 2", 2005
שמן על בד, 100x70
14. דרור דאום, 2001, Habit, תצלום
הדפסת צבע על נייר מתכת, 20x101
באדיבות גלריה נגא לאמנות עכשווית
תל אביב
15. דרור דאום, 2006, Untitled
תצלום, הורקת דיו על נייר, 7.29x42
16. דרור דאום, 2005, Untitled
נירוסטה, רמקול וסאונד, 4x150x66
17. רפי לביא, 2002
אקריליק על דיקט, 22x122
באדיבות גבעון גלריה לאמנות, תל אביב
18. רפי לביא, 1968
גואש ועט על נייר, 16x24
באדיבות גבעון גלריה לאמנות, תל אביב
19. רפי לביא, 1974
אקריליק וקולאז' על דיקט, 60x40
באדיבות גבעון גלריה לאמנות, תל אביב

20. הילה לביב, ללא כותרת, 2005
מיצב; מסמרים, חוט ונייר
21. הילה לביב
לנדנד רגליים ולהרגיש מאושרים, 2006
מיצב; סלוטייפ
22. סמדר לוי, מיטות, 2004
מיצב; 91x195x61
23. סמדר לוי, שומר, 2002, מתוך הסדרה
"מופשט גיאומטרי", 2002-2004
תצלום צבע, 20x30
24. סמדר לוי, מאיר, 2002, מתוך הסדרה
"מופשט גיאומטרי", 2002-2004
תצלום צבע, 40x60
25. סמדר לוי, שיבא, 2002, מתוך הסדרה
"מופשט גיאומטרי", 2002-2004
תצלום צבע, 40x60
26. סמדר לוי, שיבא II, 2003, מתוך הסדרה
"מופשט גיאומטרי", 2002-2004
שני תצלומי צבע, 50x70 כ"א
27. אנג'לה קליין, ללא כותרת, 2006
אקריליק ואבן כחל, 9.5x19x9
28. אנג'לה קליין, ללא כותרת, 2006
אקריליק וצדף, 9x21
29. אפרת קליפשיטין, ללא כותרת, 2006
מיצב; צמיגים ופולסטינה
30. הנרי שלוניאק, קומפוזיציה, 1968
טכניקה מעורבת על בד, 129x195
31. הנרי שלוניאק, 1970
טכניקה מעורבת על בד, 55x46