

בתי גרוטאות ורוחות: על עבודות מוקדמות של עילית אזולאי

שרית שפירא

לכתוב פירושו להתמסר להיקסמות מהעדר זמן. אנו מתקרבים כאן, ללא ספק, למהות הבדידות. העדר זמן אינו אופן שלילי לגמרי. זהו הזמן שבו דבר אינו מתחיל, שבו היוזמה אפשרית, שבו, לפני החיוב, כבר יש חזרה על החיוב. יותר משהוא שלילי לגמרי, הריהו, אדרבא, זמן ללא שלילה, ללא החלטה, כאשר כאן הוא בה־במידה שום־מקום.

–מוריס בלאנשו, הספר העמיד לבוא: אסופה¹

לפני שהיא מצלמת את העולם, עילית אזולאי מסדרת את שאריותיו, שורות־שורות. ברגים, מסמרים, קפיצים, סלילים, חוטים, סיבים למיניהם, חבלים ישנים, לוחיות פח מחוררות, חלקים מרקמות שהתפרקו, נפרמו, נפגמו, התפוררו –

כולם מונחים על מצע כלשהו, בדרך כלל על גבי מדפים המיושרים בתצורת גריד ומהדהדים את קווי האורך והרוחב של גבולות דף הצילום. ההצבה של דברים קטנים ומעוררי חמלה שכאלה על פי הוראותיו הנוקשות של הסדר הגיאומטרי מקרינה אובדן, גלמודיות, תלישות, חוסר אונים; אבל ניכר גם ניסיון לשקם את הרגשות הקשים האלה בהמחשה של שימור הדברים, במאמץ להקים לכל הפריטים שאיבדו את עולמם מקומות חדשים בזעיר־אנפין, תאים ומצעים שיוכלו להוות גם כמוסות זיכרון.

קל לזהות את השאריות הללו כרכיבים של טכנולוגיה כלשהי, אך קשה להצביע על השימוש המסוים שנעשה ברכיבים או לתת בהם סימנים תקופתיים. ברגים, דיסקיות, כפתורים, לולאות חיבור או חוטים עשויים הרי לשמש בטכנולוגיות המתפרשות על טווח תקופתי נרחב, כך שאזולאי, אפשר לומר, מציגה טכנולוגיה חסרת זמן ומקום, פריטי יסוד של כל טכנולוגיה, ואולי אלמנטים של טכנולוגיה באשר היא: ייצוגים של המניע הטכני (techne) שבבסיס הטכנולוגיה, המציינים תמיד לדפוס התשתית של הגריד. כאשר דימויים של פריטים מתוך מצאי האלמנטים הזה מוקפים במישור ריק, דומה שדף התצלום עצמו – המצע המדיומלי שעליו מונחים הדימויים – הוא גם הנשא של יסודות השדה הטכני; ומאחר שהפריטים עצמם מונחים על מדף, הוא נעשה משל למצע של מדיום הצילום, שלשם יציבותו בעולם זקוק לקיר, ליחידה האדריכלית שתתמוך בו ותשמש משקל־נגד – אלמנט אנכי המשלים את זה האופקי להתוויה של תצורת הגריד, יחידת היסוד של הסדר. בקבוצת תצלומים מוקדמת של אזולאי – היבטים לא ידועים 2008, עמ' 6, 14–11 גם המישור המדברי נעשה בן־מינו של הצילום, או במילותיה של אזולאי עצמה:

העבודות נעשו במהלך "ארט רזידנסי" בנברסקה, במקום בשם Art Farm. נסעתי לשם בעקבות חיפוש אחר נוף מישורי שטוח, בתקופה שבה צילמתי הרבה במקומות "חסרי אובייקטים". חיפשתי אזורים מישוריים ויבשים, שיש בהם קו שמים וקו אדמה בלי שיחים, בלי הרים, גבעות או בתים. בארץ מצאתי רק אזור אחד שסיפק לי את הנוף הזה –

בסביבת מצפה־רמון, מסביב למכתש. כשנחתיים אחרי שעבדתי שם, בחברת חברים ציירים, רציתי נוף מישורי שטוח וגדול יותר, ובעזרת Google Earth מצאתי נוף כזה במדינת נברסקה, שכולה מישור ורק גבעה קטנה במרכזה.

רוברט סמיתסון דיבר על שדה הצילום כאוקיינוס, ועילית אזולאי מדברת עליו בהקשר של מדבר – מקום אחר, ריק ואל־תרבותי, עם פני שטח וגבולות לא יציבים, נזילים, נוטים להתפשט, מסוכנים, מסעירים. כשאזולאי מעגנת את תצלומיה במדבר, היא קושרת אותם בגורלה של אמנות האדמה, שהתיקה את הפעילות האמנותית מחללי התצוגה של ערי המרכז אל המדבריות וערבות הספר של אמריקה, ובמקרה של אזולאי – אל דירת סטודיו בחווה ישנה במדבר:

השהות ב"חווה האמנות" דורשת השתתפות של שלוש שעות ביום בעבודה במקום, למשל באסיף תפוחי אדמה, שיפוץ בתים, גיזום דשא, ובמקרה שלי – מיון של אוסף ברגים מאז המצאת הבורג ועד ימינו. כמה ימים

אחרי שהגעתי למדבר הבנתי שאין לי שום חשק לצלם שם נוף. דברים רבים ריתקו אותי בחווה הזאת, ובראשם בעל החווה – איש נהדר, אספן של חומרים בלי שם, כאוס מטורף של רשתות, ברגים, חתיכות עצים, מיטות מתים, נגטיבים של תצלומי זוגות מלפני מלחמת העולם השנייה, מכונות דפוס ועוד ועוד, שהוא אוסף בבתי הרוסים למחצה בכפרים ובעיירות שנפגעו מסופות הוריקן. במקום נוף התחלתי לצלם, בפורמט בינוני, ארגון של אובייקטים על שולחנות: יום צילום, יום פיתוח, ואז הדפסה במעבדה תח-קרקעית.

ההתמקמות בחלקים נידחים ו"פרימיטיביים" של אמריקה וההיטפלות לדמויות מוזרות ולחומרים משכחת העבר הן טופוס מוכר בכרוניקות התרבות האמריקאית, לרבות סרטי קולנוע כמו לב פראי (1990) וסיפור פשוט (1999) של דייוויד לינג' Lone Star, של ג'ון סילס, או ארץ קשוחה (2007) של האחים כהן. אזולאי חברה לאותו מסע אחר מרבצי הלא-מודע ועקבות הרומנטיקה של התרבות האמריקאית, במחוזות שכוחי האל שבשולי הדרכים הצדדיות של הנאורות והקדמה. במעוזי השמרנות, הקרתנות והבערות, הרחק מכל מה שנחשב כ"תרבותי" ו"עדכני", יש סיכוי גדול יותר למצוא עולם "טבעי", פראי, אנימיסטי.

במקום כזה, אזולאי עוקבת אחר מעקבו של בעל החווה אחר עדויות על מתים, חפצים שנגעו בגוויות, דימויי רפאים, עקבות של פעולות ומכונות מן העבר, חורבות שהותירו אחריהם מופעיהם הגרנדיוזיים של איתני הטבע) אגב, נושא רומנטי מובהק. (תצלומיה מעידים על תשוקות המופעלות על-ידי תשוקותיו של זולת, זר החומד שרידי חפצים ומכשירים הנושאים זיכרון של מגע יד, של נוכחות פיזית, של חום גופם של זרים שהיו ואינם. זהו מסע נוסטלגי בעקבות מסע נוסטלגי אל רגעים שבהם חפצים, מכונות ובתיים נשאו עדיין את עקבות המגע של יד האדם והוכנו על פי מידותיו – מסע אחורה בזמן) שלה ושל החוואי (שאזולאי כורכת בדפוס הפעולה הלקטני, זה שכיום, כידוע, נוהגים לשייכו למחוזות נשיים. הצילום – שהשיח התיאורטי חזר ודן בו במונחים "גבריים" של הצבעה) רוזלינד קראוס, (ירי) סוזן זונטאג (או ציד) וילם פלוטר – (מתקרב בעבודתה של אזולאי, דימוי אחר דימוי, למחוזות הלקטנות הנשיים.

בעולם הפוסט-אפוקליפטי המתואר בסרט האנימציה Wall-En

בימי: אנדרו סטנטון, (הרובוט וולי מלקט מתוך ההריסות ומביא אל מקום המסתור שלו גרוטאות ששרדו מהציוויליזציה שהוכחדה. ניצולי העידן הטכנולוגי הקודם – שברי מכונות, פסקול או קטע מסרט ישן – מוצגים בפתח הסרט כסימן לכל מה שעדיין מזהה את כדור הארץ ואת תרבותו האנושית, ובסוף הסרט הם מופיעים כאות לבאות או לחזרתם של בני האדם אל האדמה. גם בעבודתה של אזולאי, נדירותם של חלקי הגרוטאות יקרי המציאות שהיא מצלמת ניכרת היטב – באופן שבו היא מבודדת כל אחד מהם מערימתו המקורית) שהרי תצורת הערימה ממחישה את חוסר חשיבותם של הפרטים המרכיבים אותה, (מאפשרת לו להתקיים בגפו, מרווחת סביבו מרחב ריק המאפשר לו להתקבל כייצוגי, מניחה אותו על משטח השולחן כאילו היה ממצא) מעבדתי? ארכיאולוגי (?שיש לשנס את כל אמצעי הריכוז והקשב כדי להיטיב ללמוד אותו.

שאריות וחלקי פסולת שהוצאו והוקעו מן הסדר התרבותי נקראים אצל אזולאי אל השולחן, כאילו הוזמנו להתכנסות המסמלת חברה ותרבות, בין אם לארוחה, שיחה או טקס) שאז השולחן הופך למעין מזבח (ובין אם למשחק) כמו שחקני הקלפים של פול סזאן (או לדיון על חוק ומשפט) כמו בעבודה Hearing של פיטר האלי – (ומכל מקום הם מועלים אל מישור הייצוגים, המנתקם מפני הקרקע ומבחינים מן העולם הסתמי) אמיל דורקהיים. (אנחנו מוזמנים להתיק את דימויי הפריטים שעל גבי השולחנות אל שדה המטאפורה כאשר, לרגע קט, האריג המרופט נדמה כתכריך, ואולי כאמתחתו של נווד הנוצרת סוד או חפץ יקר ערך; סליל חימום של תנור ישן נראה לרגע כעצם לא מזוהה המאיר מרחוק, ומכסה פח מחורר מזכיר שריון אבירים שזוהרו הועם. לפרקים, דימוייה של אזולאי מפצירים בנו לדלות מזיכרוננו הקשרים מתולדות האמנות: חבלים מרוטים התלויים באוויר, פיסת אריג מרופט או כמה מסמרים מעוקמים המונחים על שולחן, תמיד ביחס לקווי האורך והרוחב של גבולות דף הצילום, מתמשעים ביחס ל"אסטטגיית השולחן" של סזאן – אלא שהפעם" הטבע הדומם "היה לגרוטאות של ציוויליזציה וטכנולוגיה של פעם; כפיית ישנה ועליה פיסת אריג צמרירי בתצורת אגרוף פקעתית מזכירה לרגע את דימוייה הסוריאליסטיים של מרקט אופנהיים; פיסות אריגים שהתפוררו והיו לגושים סיביים מזכירות איברי גוף מבוהרים) מוח, מעיים – (ובצדם ערימות וקיפולים של לוחות נוקשים, בקבוקים ישנים, פריט בלתי מזוהה הארוז בשקית ניילון, תרשימי מפות מגוללים, כולם דימויים ומערכים המעלים על הדעת מעבדות, הדמיות של מבצע צבאי וזירות של טקס אלים או של אירוע פלילי, ממין אלה שאפינו את ארגון העצמים בעבודותיו של יוזף בויס.

אלא שאותה מטמורפוזת של הייצוגי, המטפורי או ההיסטורי בדימוייה של אזולאי גם נבלמת בהם: בגלמודיותם, בריקנות השורה סביבם, בנייתוקם מכל הקשר ואיך תקופתי, הם מציגים את הכישלון של גלגולם; יותר משהם מוצגים או מיוצגים על השולחן, הם קיימים בזמן עבר-הווה מסוג, present perfect, כאשר מה שאיננו עוד נמשך ומתמשך, באין לו כל שיקום, תקומה וגאולה במקום אחר או בזמן אחר. בה-בעת,

בהפוך על הפוך, הכישלון הזה הוא גם הצלחה – הצלחה בשימור האנונימיות והסתמיות של האלמנטים, גם כשהם מפתים לזווג בינם לבין דימויים מתולדות האמנות, גם כאשר הם מורמים אל השולחן ואל כס הסדר הסמלי. ברגע ייחודי זה, השולחן מתגלה כנושא דברה וקולה הצלול של הפרטיקולריות, המסבה את פניה מכל נוסח של ייצוג או של הענקת תארים, זהויות ותפקידים מקובעים.

הגריד, שגוזר את מיקומם ומתארם של שירי הטכנולוגיה אך גם נגזר מהם, נדמה כבא-כוחה של האנונימיות הפרטיקולרית הזאת, וככזה הוא גם דפוס-חוקו של אותו עבר-הווה מתמשך שאין בו כל העדפה של עולם אחד על פני משנהו, זמן שהגריד היה לאיקונה שלו: לא זה של המודרניזם שהציגו כדימוי של אוטונומיה אמנותית אוטופית ואטרקית; וגם לא זה של הפוסט-מודרניזם ששעתקו כתנועה מכניסטית בלתי פוסקת; ואף לא זה של האדריכלות המקימה אותו כדמות-שלד; ואפילו לא זה הסתמי-טריוויאלי המשמש כצורה מורגלת של ארגון וסדר. לא, כי הגריד של אזולאי זמין למגע תקשורתי עם כל אחד מהגרידים הללו כל עוד הוא מחויב לחלוטין להשתתף של זרות ולמרחק שבין דימויי החפצים לבין כל המצוי נכחם.

בגריד הזה, האחוז בשאריות וממשיך להיארג בדפוסי פעולה" נשיים, "נפערים חורים בדמות חלונות לבנים או כתמים ערפיליים – כחורי זיכרון של זקנה או כמראות אוב, או כהפסקות בלתי מבוארות בסדר האדריכלי, שמאפשרות חדירה של גל אור) קצת כמו בדימוי החלון בציור הרומנטי, כאיקונה של אור) המרכז ומטמיר את הקושי, הגרמיות והיובש ואת ארשת הניכור וחוסר התחלת של דימויי הגרוטאות ואופף אותם בנימה של עצב ענוג ומלנכוליה. קצת כמו בערבות הארץ" איראסיה "האוטופית של יוזף בויס, השטחים הבוהקים באור או בזהרורי אבק לבן אופפים את דימויי התקריב של השולחנות בזיכרון של נוף מדברי, ששרידים מוזרים נותרו במישוריו הצחיחים.

שרית שפירא היא אוצרת ותיאורטיקנית בתחום האמנות העכשווית.

1מוריס בלאנשו, **הספר העתיד לבוא: אסופה**, תרגום: מיכל בן-נפתלי (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011), עמ' 17.