

תת-הכרה נפתחת: בעקבות עבודתה של עילית אזולאי

מיכל בן-נפתלי

על מה שמתרחש מאחורי הקלעים של עבודתה של עילית אזולאי מעידה האמנית עצמה¹. העדות הזאת מתגלה כהכרחית עבורנו, שכן פני השטח של היצירה מצפינים, או שמא משטיחים כליל, את תנאי היווצרותה. עם כל משקלה הסגולי של ההכנה הממושכת שאזולאי שוקדת עליה – תהליך מדוקדק הכולל ליקוט, ניקוי, שימון של חפצים וטיפול בהם – היא כשלעצמה אינה נוכחת בתוצר הסופי. כמעט דבר לא נותר מיחסי האובייקט, פשוטם כמשמעם, שהאמנית מקיימת עם האובייקטים שלה, שהם מעין הפעלה קונקרטיה של מה שהלשון הפסיכואנליטית מכנה "יחסי אובייקט". כמעט דבר לא נותר מעמל השדה ומן המגע האפקטיבי עם אותם אובייקטים המתגלגלים ליצירה, שנענית בעיקרה לשפת התיאור הפורמליסטית, האקספרימנטלית, כמו שכחה כליל את המציאות האמוציונלית של תשוקה וזיכרון מלנכולי שנדמה שבקעה ממנה.

זוהי עדות על בית. אזולאי משוטטת באחרי בניינים בדרום תל-אביב, שהוקמו בחיפזון בתקופת הצנע ועומדים על סף הריסה". הזיכרונות הגדולים, הצמרמורות ההיסטוריות – הם, למשוטט האמיתי, בבחינת פסולת שהוא מותיר אותה ברצון לתייר², "כתב ולטר בנימין על דמות המשוטט העירוני, הנדרש, בניגוד לתייר העט על הסנסציוני, למובלעות מינוריות, מאופקות, המופקעות במפגיע מן המכלול האורבני המונומנטלי. ואכן, הבתים שאזולאי מחפשת, שמעודם לא משכו לעברם תשומת לב, עומדים להיעלם מנוף העיר לנצח ולפנות את מקומם עד מהרה לבניינים אחרים. יתר על כן, שום אירוע דרמטי, כמו מלחמה או כוח טבע, לא המית עליהם חורבן. ההרס שהם נידונו לו הוא הרס מסוג אחר, הרס קפיטליסטי, ציווילי לכאורה, שדרכו מבקשים פרנסי העיר להיפטר מן הישן ולהכשיר את הקרקע לבנייה חדשה, יעילה יותר, המשרטטת עבור התושבים אופק של שיפור רווחת חייהם. אלא שלמעשה, אזולאי אינה מתעניינת כלל במחזור ההרס עצמו. היא פונה אל קירות הבתים – לא קירות החזיתות או הקירות התומכים, היא מטעימה בעדותה, כי אם הקירות הפנימיים, אותם קירות הונאה, קירות אשליה, קירות-לא-קירות החושפים במהלך חקירתה את סיפורם. הקירות האלה מדברים, במובן החומרי של המילה, אך מבלי שידובבו את סיפורם או את סודותיהם של שוכני הדירות. הקירות מדברים על זמן אחר ועל אובדן אחר, שקרוב לוודאי שאיש מבין הדיירים לא היה מודע להם – על סודות של בעלי מלאכה, של בנאים וקבלנים, של כל הסוכנויות או הערכאות שתיווכו או ניצחו אי-אז על מעשה הייצור שהפך את קירות הבניינים לשעטנז של מין בשאינו מינו, לאוסף סוריאליסטי של חפצים אקלקטיים, הזוי לא פחות מן ההזיה האמנותית. האלמנטים הללו – פסולת תעשייתית ועצמים אורגניים, זרעי תפוחי עץ ועצמות דגים – המתנינו כל השנים בעלטת הקירות, שאמורה הייתה להישאר לעד באין רואה, כאילו היא הלא-נודע או הלא-מודע של המרחב האדריכלי עצמו, החורג ממילא מן העצמי של יושביו ומצביע אולי על מנגנון אלביתי אוטואימוני המושחל בעצם התחביר של כל בית באשר הוא. הסיוט או האימה, השוכנים בלב המוכרות הביתית, קשורים אפוא לא רק בשערורייה החברתית-הפוליטית שבעטיה פשה הנגע בקירות המסוימים הללו, אלא בכך שנדמה שהקירות אומרים דבר-מה על חלוף ושבריריות אחרים, אלה הכרוכים בעצם השערורייה של הקיום.

הבית, אותו עוגן שהוא לעולם גם רחם וגם קבר, אינו עשוי רק ממרכיבים ומיסודות צפויים. כבית התופינים של הנזל וגרטל, הבית מציע את עצמו למדומיין כמקור הזנה הנענה לפנטזיה האוראלית הקדומה ביותר של בליעה הרסנית, שעה שגגו וחלונותיו נכנעים לרעבתנות הילדים, שאינה יודעת שובע³. מה שכינתי קודם לכן יחסי אובייקט, פשוטם כמשמעם, בתוך יצירתה של אזולאי כרוך עם זאת בבליעה שכינית (incorporation) מבוקרת יותר של האובייקטים, שכן האמנית, האוספת את מרכיבי הקירות שהיא מגרדת ומקלפת, מבקשת ככלות הכול לכונן מחדש מרחק בין השרידים הללו לבין יצירתה. מול הנוף הספק אורגני ספק לא-אורגני, המתפורר והולך, היא מנסה במודע לא לאבד גבולות, כי אם אדרבא, ליצור מערכת תחבירית איתנה של גבולות מתוך מאמץ סימבולי, תבוני, פרי של חקירה כמו-מדעית – הניכרת גם בטמפרטורה של העבודות – לבצע משימה ארכיאולוגית, אנליטית, הכרוכה בדה-קונטקסטואליזציה וברה-קונטקסטואליזציה של האובייקטים, משימה שאחריה" ניצחון הייצוג על פני ההרס: יופי⁴. "הטיפול באובייקטים הללו, המוחזקים בסטודיו של אזולאי בתוך שקיות וקופסאות, מנטרל אותם בסופו של יום מהיותם עקבות מוחשיים של עוני והזנחה מתוארכים. כאמור, נקודת המוצא התיעודית והמחויבות לריאלי אינן אלא הרקע השתוק של העבודה ולא התכלית שלה. האובייקטים עתידים להופיע בגוף העבודה בצורת

חפצי נוי פיסוליים, בגודל מיניאטורי, וימוקמו במרחק מעדשת המצלמה כשהם מוסמכים אל עצמים הטרוגניים, אל דימויים, תצלומים וקווים גיאומטריים בעלי ממדי זמן ודרגות ממשות שונים - באופן שירוקן את הראשונים מהקשרם המסוים, כאילו נדדו אל עבר המופשט. מעתה ואילך, יש לאובייקטים האלה קיום אך ורק במונטאז. 'אנחנו, הצופים, עלולים לא לדעת דבר על מוצאם, או על הדרך שעשתה עמם האמנית, כשאנחנו ניצבים במפגש חף ממידע מול תובענותיה הטוטלית של העבודה, בסטודיו או בגלריה. כך בחרה אזולאי. היא בחרה גם ללוות את העבודות בכותרות שהן קריאות-כיוון סוגסטיביות, רפלקסיביות, המדגישות את הפן הפורמלי בפואטיקה שלה ומחביאות בכך ביתר תוקף את הממד האפקטיבי, המוטווה ממילא. כותרות כגון "מפנה לשוני" "הערוכה בגלריה ברוורמן, תל-אביב (2013), או **סינקדוכה** (2012) נותנות ביטוי לפואטיקה סימבולית מלוטשת, המזמינה אותנו להגיב באיפוק חמור על הטקסטואליות של הדימוי בכללותו. לעולם איננו מתבוננים בכאב, חד וחלק. לעולם איננו מתבקשים להזדהות או להתמזג ביצירה, שהדמויות האנונימיות המאכלסות אותה פה ושם אדישות ובלתי נגישות, מסתגרות בתוך עצמן ונמנעות ממגע או מפנים-אל-פנים, זולת אולי הצצה סקרנית או בהולה זו בזו. כששבתי הביתה לאחר הפעם הראשונה שבה נפגשתי עם עבודתה של עילית אזולאי, חלמתי חלום שהותיר בי עם קומי את צירוף המילים "בית ספר". "ואולם, בתוך החלום הצירוף נכתב אחרת ונשמע אחרת: בית ספן-שמעתי ואף קראתי בחלום. משהו מבעית ואלביתי הגיע אלי, משהו שהניח לפחד לחלחל אל הבית ואל הספר ולערער את יסודות הידיעה - משהו שעודד אותי, ולו ביני לביני, להעתיק את המסע שעורכת אזולאי אל המציאות הנפשית, אפילו אם, ממש כמו המציאות החיצונית, היא נותרת לכאורה מחוץ לעבודה. " העיר מתפרקת לגביו לקטביה הדיאלקטיים, "מוסיף בנימין לתאר את המוטוט", היא נפתחת לפניו כנוף, היא סוגרת עליו כחדר⁵. "החדר, המובלעת העירונית המוצנעת, הוא שמה של אחת העבודות המרשימות, אולי אפילו האמבלמטיות, של אזולאי המוטוטת: **חדר מס**. (2011) **8** יעמ' 73-91, 37' מאחר שסגנון אינו, בהגדרתו, קטלוג של נושאים, אפשר וראוי לחלץ מן היצירה הזאת לא רק מוטיבים מרכזיים, אלא מאפיינים ארס-פואטיים העומדים ביסוד המשפט (phrase) האמנותי שיוצרת אזולאי - מדובר הרי, לדבריה, ב"מפנה לשוני- "

משפט שנראה בו-בזמן מקרי בתכלית ומתוכנן לגמרי. דומה שתחביר זה מקשר בין רכיבי חוויה שאוחסנו במקומות שונים בזיכרון והופך אותם למחשבת חלום. רשת החיבורים אינה אפוא בהכרח הגיונית, ואינה אפילו רגשית". הטיפול של האני בעצמי החולם - האסתטיקה שלו, "כותב כריסטופר בולאס", יורש את המבנים שהופנמו בינתיים מתוך האופן שהעצמי חווה את הסביבה המוקדמת, ומעביר זאת לתפאורה של החלום באמצעות האופן שהאני מטפל בסובייקט. אין זה זיכרון במובן המקובל, זיכרון הכרתי, שניתן לשחזור נפשי או נושאי על ידי הסובייקט. זהו זיכרון קיומי, זיכרון באמצעות ההווה, המופנם בתוך מבנה האני ומתגלה בחלום באמצעות הסגנון של האני, או באמצעות הכינוי העדיף בעיני לפנומנולוגיה של הסגנון - האסתטיקה⁶.

אזולאי פורשת את עבודתה **חדר מס 8** 'כרצועת מונטאז' פנורמית המתרחשת, כמו בחלום, על רקע מונוכרומטי אפרפר גס, דמוי בטון, שנמתח כמעט לכל אורכה⁷. משענת הפורמיקה של כיסא מיותר, בקצה הימני, שהופעתו הנטושה חוזרת בווריאציות שונות בעבודות נוספות, נוטה אל קיר שמחורץ בו חור מנעול, שהותק ממקומו ומסמך את נקודת הכניסה הפגומה ליצירה. מנעול-לא-מנעול, סף-לא-סף, שעם זאת חותך בחדות בין העולם שמחוץ ליצירה לבין מה שמתחולל בתוכה. המסגרת הזאת, הקטגורית, משוכפלת בתוך כך במסגרות הרבות שבתוך היצירה, מסגרות של תצלומים, חלונות, משקופים או ארונות, המפרידות בין האגפים השונים. בעקבות רוזלינד קראוס, אפשר לראות בעצם פעולת המרחוב ופעירת החללים בין דימוי אחד למשנהו את מה שמכונה במקום אחר "תפנית לשונית". הדימויים הממורחבים שוללים מן התצלום את האשליה המרכזית שלו: את תחושת הנוכחות הגמורה הנעוצה בהקפאת רגע בזמן, הקפאה המתעדת מציאות שהייתה שם, במקום ובעת מסוימים. המרחוב, פרי היחס בין הדימויים והחללים המפרידים ביניהם, מנתץ כך את הנוכחות הסימולטנית, שכן הוא מורה לנו שאיננו מביטים בהתנסות ישירה, אלא בעולם מובנה הרה פרשנות. התצלום מתנער ממעמדו הסגולי ביחס לממשי, בהציגו לפנינו מציאות המכוננת כסימן⁸. אם כן, "התפנית הלשונית" של אזולאי אינה רק כותרת. היא מתמצת, בדימוי עצמו, איכות הכרוכה בטרנספורמציה פעילה מנוכחות להעדר - כלומר, לייצוג או לכתיבה - והיא חלה אפוא הן על האובייקטים-המציאות שהובאו מאתרי ההרס הן על יתר הדימויים הנארגים במרקם המונטאז.

הזכרתי קודם לכן את התצלומים המופיעים בעבודות **חדר מס 8** 'מציג, על הקיר המצולם בתוכו, שורה של תצלומים. גם אם חלק מן התצלומים הם בבחינת מזכרות, לא תמיד אנחנו יודעים אם הם שייכים לאחרים או לאמנית עצמה ואם באמצעותם היא משחזרת את זיכרונותיה או בעצם בודה אותם. בתצלום אחד קטן, שתלוי מתחת לחלון מלבני מצויר הממוקם בקיר באופן סתמי, נראים שני גברים בחליפה אפורה המזיזים

קיר ממקומו. תצלום נוסף, גזור, הלוכד בממדיו את מרכז העבודה וממוקם במה שנראה כגוש זכוכית רבוע, מציג דמות גבר מטושטשת, גם היא בחליפה, ישובה, עונבת עניבת פרפר ומביטה לשמאלה, כשכפות ידיה משולבות. אזולאי מספרת לי בשיחה, שכמו דמות ממוזערת נוספת, התלויה על מדף לימינה של הדמות הזאת, היא סרקה אותה מתצלומים של בוגרי בתי ספר אירופיים. לימינה של הדמות, כמו דבוקה לזכוכית, עוד דמות מצולמת, הפעם בצבע, הלקוחה מן הסדרה "תיירים" של האמן האמריקאי דואיין הנסון, עמוד 76 המציגה בדרך סאטירית, שאינה נטולת חמלה, את קלישאת התייר-הצלם מפלורידה: גבר משופם, ממושקף ועב כרס, החובש כובע מצחייה ונושא מצלמה על צווארו, ידיו על מותניו, ראשו פונה קמעה כלפי מעלה, במבט ספק משתאה ספק משועמם. על אף קווי המתאר הברורים של הדמות הזאת, המסמנים-בכוח רגע רפלקסיבי על תנאי העבודה בכללותה, היא ניצבת ממרחק ולמעשה אינה מצלמת את המכלול. התייר שובת מצילום. אם יש דריכות דרמטית ביצירה, חרף הנטייה הממתנת של אזולאי לדה-דרמטיזציה של חומר, הרי היא מתגלמת במתח שבין דמות הצלם הזאת לבין מה שמתרחש מבעד לחלון נוסף המופיע בעבודה, חלון ממשי, מסורג ומסובך בחבלים עבים, הפתוח בחלקו ונפגש בחלקה השמאלי העליון של תבנית הזכוכית. חלון שמאחוריו ניצבת דמות גבר נוספת, הצופה במתרחש בעין אחת פקוחה. מעבר לסבכה הוא כנראה אינו יכול לראות דבר זולת עיני האמנית הצופות בו. הוא אינו רואה את הקיר הנפרש לנגד עיניו. עם זאת, הוא צופה במשהו אחר, שאיננו צופים בו. שכן אין בידנו לראות את מה שמתחולל מן הקירות והלאה. אם החוץ נדמה כמאיים והחדר מצטייר כהגנה, המבט המבועת של הגבר אולי מעיד על כך שמוטב לו להישאר מחוץ לחדר. כך או כך, מה שמתגולל לנגד עיניו הם רק דפנות החדר, הפרושות ברצף אופקי, חסר עומק, שמדיר אותנו מן המרחב הפוטנציאלי שביניהן. כאילו ניצבנו מול קיר גלריה. כאילו החדר עצמו הפנים את מרחב התצוגה והיה לקיר תערוכה. איתמר לוי כותב על קירות בספרו **הבית והדרך**, ניתן לומר שהם החדר, ועם זאת, הם מעלימים את עצמם. יש להם נטייה מינימליסטית, המאפשרת לנו לשכוח מקיומם [...] . לקירות החדר יש איזו חוכמה צנועה, חוכמת ההיעלמות⁹. "אלא שכאן הקירות משתלטים, שעה שהחדר, שבו, לדברי בנימין, חתומה עירו של המשוטט, נגוז ונעלם. ההכלה של האובייקטים הזעירים, שמונחים על מדפים, כאן ובעבודות אחרות, כאלמנטים לא מזוהים ולא שמישים, רק מגבירה את רושם האי-שקט. האי-שקט נוצר לא רק מפני שכאמור, אזולאי מפקיעה את האובייקטים הממשיים שהיא מציגה מכל" סטודיום, "כלומר מכל מחויבות חברתית המקופלת לכאורה בעצם המחווה שלה ובעצם ההקשר ההיסטורי-הפוליטי שבו היא מתבצעת, ולא רק מפני שנוכחותם המדודה של האובייקטים הללו אינה מחדירה לעבודה כל ממד נוסטלגי, כאילו הם שבריו של גן עדן אבוד. האי-שקט נוצר גם מפני שלהבדיל מרולאן בארת, אזולאי אינה מטעינה

את העבודה ואף לא אחד מן המרכיבים המכוננים אותה ב"פונקטום" פתטי או אפקטיבי¹⁰. השותפות הבלתי צפויה שנוצרת בין האלמנטים, המקיימת מראית עין של נוכחות מפוּסֶט בצוותא, אינה נחוּוּת כשוק או כמסתורין, אלא יותר כאי-הבנה, או שמא כסירוב אקטיבי להבנה, המגולם בצורה ישירה יותר בעבודה **המפתחות**. (2010) עמ' 131-122 'הדמות החיה, המצולמת מגבה כשגלגופה חולצת כותנה אפורה מוכתמת ולא מגוהצת, מביטה שמאלה אל צרור מפתחות התקוע בקיר כמוצג לראווה. אלא שהמפתחות, באופן מוזר, ניצבים כלפי מעלה, כאילו תלייתם לא גרמה למה שהיינו מצפים שתגרום-משיכתם מטה. הזדקרות המפתחות והבהייה של הדמות בהם מנגד, מבלי שתשלח את ידה, כאילו הייתה לאובייקט בעצמה, הופכות גם אותם לחסרי שימוש.

גם בעבודה החריגה **בחזות הדברים**, (2011) עמ' 20 'המשעתקת תצלום של לוקס פיינינגר, צלם חיי היומיום של הבאוהאוס, עבודה שבה נראית, לראשונה ביצירתה של אזולאי, קבוצת נשים בחדר מדרגות - עוד חלל ששב ופוקד את עבודתה - אין מפתח לפענוח מראית העין, הנדמית כמבוימת. הנשים, השרויות בתנועה כדי להיבלע באפלת הקומה העליונה, רובן במעלה המדרגות, בולמות את הילוכן, חלקן בניחותא וחלקן בחרדת-מה או בחשד, ומסבות את פניהן בחיור למצלמה, כאילו השיבו לקריאה. אין קשר ביניהן. אף אשה אינה מביטה באחרת, אינה נענית לאחרת. אזולאי מתכתבת בעקיפין עם שני ייצוגים נוספים של התצלום הזה - ציוריהם של אוסקר שלמר מ'1932-ושל רוי ליכטנשטיין מ'1989-בשניהם מוטבים ראשיהן של הנשים לאחור, החיור נמחק אפוא, ודומה כאילו היו חסרות פנים. האם חצר בית הספר היא חצר בית ספ? - מדוע הנערה בחזית נבהלת ללכת קדימה, בכיוון ההפוך? לאן היא נחפזת? וכיצד להבין את הצמח הסבוך, שאזולאי הוסיפה, הנראה כאזוב על סלע דמוי פטרייה, המפריד בין שני חלקי העבודה, בין האגף הימני הבוהק בניקיונו הארכיטקטוני לבין האגף השמאלי, כמו בין אור לאפלה, והמאפיין מחווה נוספת, חוזרת, במרכיבי הגריד של אזולאי - אותה צמחייה סוריאליסטית ההופכת גם את הטבע למעשה ייצוג חקייני?

אם יש בעבודות האלה משום שיבה לאחור רדיקלית, היא מתרגמת רובה ככולה לדימויי אובייקטים, הממחיזים דרמה שנותרת מחוץ ליצירה¹¹. כשם שקירות הבניינים שנהרסו הסתירו בחובם את יסודותיהם השבריים, גם העבודות מסתירות את שלהן. שפת האובייקט הפסיכואנליטית מתמקדת, כמובן, באנשים

שיש להם ערכים או ערך שימושי עבור הפרט, שהוא בעל ערך כשלעצמו¹². האחרים – אובייקטים חיצוניים או מופנמים, אלה שאהבנו ושנאנו בחיינו המוקדמים – מייצגים היבטים בתוך עצמנו בתופסם מקום בחלל הדמיוני של הנפש. עילית אזולאי משתמשת באובייקטים, פשוטם כמשמעם: אובייקטים משוטעים, זעירים, שילדים קטנים נוהגים להתעסק בהם – ילדים שנותרים למעשה מחוץ לפריים של העבודה. אך מה פירושה של בליעת אובייקט כמות שהוא? אולי הומניזציה שלו. האובייקט נעשה אנושי. הסביבה האנושית האלביתית שהוא מכונן מתרוקנת בתורה, אט-אט, מבני אדם.

ד"ר מיכל בן-נפתלי היא סופרת, מתרגמת ועורכת בתחומי הפילוסופיה והספרות.

- עילית אזולאי, הצהרת אמנית, 2011, "בתוך אתר האינטרנט של אזולאי: ilitazoulay.com/sites/default/files/read-hebrew-translation.pdf
101. עמ. 1992, עמ. 101 ' 1
3ברונו בטלהיים, **קסמן של אגדות**, תרגום: נורית שליפמן) תל-אביב: רשפים, (1980, עמ. 130 ' 1
4דידיה אנזייה ומישל מונז'ו, **פרנסיס בייקון**, תרגום: עדינה קפלן) תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, (עמ. 14 ' 1
5בנימין, "שובו של המשוטט", לעיל הערה 2, עמ. 101 ' 1
6כריסטופר בולאס, **צלו של האובייקט**, תרגום: מרים קראוס) תל-אביב: דביר, (2000, עמ. 93 ' 1
7איתמר לוי כותב, בעקבות הערה מעניינת של מייקל בלינט, על הצבעוניות המונוכרומטית ומיעוט הצבעים בחלום, שמסבירים לידו את הנוסטלגיה שלנו לתצלומים חומים או לטרטים בשחור-לבן. ר. איתמר לוי, **הבית והדרך**) תל-אביב: רסלינג, (2012, עמ. 96 ' 1
8רוזלינד קראוס, התנאים הצילומיים של הסוריאליזם, (1981) "תרגום: עינת עדי, בתוך איה לוריא) עורכת, **העין העירונית: צילום סוריאליסטי במחצית הראשונה של המאה ה-20** תל-אביב: מכון שפילמן לצילום. (2013, עמ. 153 ' 1
9לוי, **הבית והדרך**, לעיל הערה 7, עמ. 153 ' 1
10בארת מדגיש את הפחוס במהלך הפנומנולוגי הסנטימנטלי שהוא מבצע **במחשבות על הצילום**. שיאו של המהלך הזה בחיבורו את הנוף הגלוי לעין בתצלום הנוף **אלהמברה** רק דרך פריזמה של דימויים פנימיים, טקסטואליים, השאולים מבודליר ומפרויד. רולאן בארת, **מחשבות על הצילום**, תרגום: דוד ניב) ירושלים: כתר, (1988, עמ. 41-44 ' 1
11איה לוריא, במאמרה על עבודתה של אזולאי, מתייחסת לפרנסים שיש בה לעולם התיאטרון: במה, מסך, ספוטים, משחקי אורות וצללים. איה לוריא, "עילית אזולאי: מפנה לשוני", "דף נלווה לתערוכתה של עילית אזולאי בגלריה ברוורמן, תל-אביב, אוגוסט 2013
12רינה לזר", אבל למה? 'אבל ומלנכוליה' מאת פרויד – מבט חדש, "מארג, ב, (2011), עמ. 100 ' 1