

מתי הבנתי:
טקסטים על מפגשים מכווננים
עם אמנות

מתי הבנתי: טקסטים על מפגשים מכווננים עם אמנות

עורכות:
ד"ר חנה פרוינד־שרתוק
לי ברבו



מתי הבנתי:
טקסטים על מפגשים מכווננים עם אמנות

עורכות ומנחות הקבוצה:
ד"ר חנה פרוינד־שרתוק ולי ברבו

כל הטקסטים באסופה זו נוצרו במסגרת
קבוצת הכתיבה "מתי הבנתי: רגעים
מכווננים שלי עם אמנות ומול השדה"
שהתקיימה בת"א תרבות קריית המלאכה
בין יולי לאוקטובר 2024

עיצוב: דקל בוכרוב
נדפס בדפוס נחליאלי, ינואר 2025

ת"א תרבות קריית המלאכה הוא מרכז
עירוני של המחלקה לאמנויות באגף
תרבות, עיריית תל אביב־יפו

ניהול: מתן אורן

דבר העורכות

אסופה זו כוללת 11 טקסטים שנכתבו במסגרת קבוצת כתיבה שנפגשה במשך כחצי שנה לסירוגין בת"א תרבות קריית המלאכה.

השאלה שניסינו למצוא לה תשובה ביחד, מופשטת ככל שהיא נשמעת, היא "מתי הבנתי?". זו שאלה שמעסיקה באופנים שונים את הצוות של ת"א תרבות כבר כמה שנים ונולדה מתוך סדרה שיזמו דנה חרס וליילך ירון וכללה מפגשים עם אוצרות ואוצרים שהתבקשו לענות מתי הבינו שהם רוצים לעסוק באוצרות.

כשביקשנו לאסוף קבוצה שתכתוב מפרספקטיבה אישית, כתיבה מבוססת חיים כפי שאנחנו קוראות לה, על אמנות ועל מפגשים עם שדה האמנות, ביקשנו להשאיל את אותה השאלה ומצאנו שהיא רלוונטית מאוד: יש במפגשים המכוננים הללו עם יצירות אמנות, עם אמנים, עם סוכנים של שדה האמנות, אלו שאנחנו ממשיכות לספר עליהם שנים אחרי שהם קרו – רגע של הבנה עמוקה. ניצוץ שמוביל לשינוי ומזיז את כל הפרספקטיבה שלנו על עצמנו, שמשנה את אופן ההתבוננות שלנו בשדה בו אנחנו פועלות.

כבר בתחילת התהליך התגלתה לנו הבנה ראשונה חשובה – פרסמנו קול קורא שהזמין כותבות וכותבים לכתוב יחד על זכרונות, חוויות חיים, תובנות ועיבוד של רגעים מכוננים שלנו על אמנות ומול שדה האמנות. קיבלנו יותר משמונים הצעות להצטרפות לקבוצה שהיו בה רק עשרה מקומות. הבנו שזיהינו צורך אמיתי ושלא רק אנחנו מחפשות עוד מישהי לכתוב איתה על הרגעים שעיצבו את החיים המקצועיים-אישיים שלנו.

הקבוצה שנאספה מגוונת מאד: כותבות וכותבים בגילאים שונים, מרקעים מדיומליים ומקצועיים מגוונים. כל אחד הגיע לצומת של הכתיבה על האישי מדרך אחרת. לפעמים קראנו לזה מוסד גמילה מכתיבה אקדמית. לפעמים זו היתה תכנית לצמצום נזקי הסופר-אגו הדורשני שקובר טקסטים חיים ומצויינים תחת מפולת הספקות שמתרחשת רגע אחרי שכתבנו משהו שאנחנו ממש מאמינות בו.

הקבוצה החלה להפגש בסוף יולי 2024, עשרה חודשים לתוך המלחמה. את נוכחותו של האסון הכבד שעבר על כולנו כקולקטיב, תפגשו באופן קונקרטי ומקרוב בכמה מהטקסטים באסופה. במובן העמוק יותר, היווצרות הקבוצה הזו היא הכרח המציאות של חיינו: מול האלימות היומיומית, משבר האמון שלנו כאזרחיות מול הנהגה מדינית שנכשלת בתפקידיה הבסיסיים ביותר וממשיכה שוב ושוב לערער את יסודות הדמוקרטיה, מול אבל ואובדן שחוזרים ומופיעים – אנחנו נדרשות לייצר לעצמנו קהילה, לשהות יחד עם האתגרים הגדולים שבתיאור המציאות ודרך הפרספקטיבה האישית ביותר להצליח להגיד משהו שגדול מאיתנו. הבחירה לשהות יחד ולבחור לכתוב את האישי באופן ביקורתי ובו בזמן להתעקש לשמור על אמפתיה, על רגישות רדיקלית ועל ראייה רחבה של המציאות, של עצמנו ושל האחר.

אנחנו רוצות להודות לקבוצת הכותבות והכותבים הנדיבים, האמיצים והמוכשרים-כמו-שדים שאספנו. אנחנו רוצות להודות גם למתן אורן, מנהל ת"א תרבות קריית המלאכה שנתן את האמון במהלך שנקטנו מתחילתו ועד סופו ואפשר לקבוצה הזו את המקום והמשאבים להתקיים.

בטקסטים שתקראו בהמשך האסופה תמצאו זה לצד זה את עמנואל קאנט, משפחת קרשיאן, ג'יימס טורל, צלמי עיתונות, תערוכות שהוצגו בביאנלה בונציה, SFMOMA, במוזיאון פתח תקווה לאמנות ובגלריות שיתופיות סמוכות לקריית המלאכה. תמצאו ניסיונות כנים להתמודד עם אבל על פרידה, על רצח חסר הבחנה, ועם נוכחותו של דיונון קדום בתוך מדרגת שיש. הטקסטים הללו נולדו בתל אביב, בבית"ר עילית, בפלורידה, בברוקלין, בעוטף עזה, בסטוקהולם. כל אלו מרכיבים יחד את הנסיונות שלנו להבין משהו יחד על המפגש עם הדבר המופלא והמורכב שהוא המפגש בין אמנות וחיים.

ד"ר חנה פרוינד-שרתוק ולי ברבו,
ינואר 2025

תוכן הענינים

11	ד"ר חנה פרוינד-שרתוק
19	עדי הלמן
31	נמרוד סמוראי לוי
39	רון זלמן
47	גל חוברת ברגמן
59	עינת כהן
71	סיגל קהת קרינסקי
81	יעקב גולדברג
95	נעה ויסברג
103	תמר קוטלר קלדרון
111	לי ברבו

כביסות

ד"ר חנה פרוינד-שרתוק

לרגע את עצמי משם, כי זה מתחיל בקושי שלי לכתוב ואח"כ מגיע לדברים של מילר: כשיונתן אמיר, אחד מעורכי ערב רב, שאל אם מתאים לי לדבר בהשקה על כתיבה, עניתי לו מיד שבשמחה ותענוג – זה היה אותנטי. אבל בלב אמרתי: אוי-וי-זמיר, לכתוב! איזה סיט, ועוד על כתיבה! גם זה היה אותנטי. וזה בכל אופן הדבר הראשון שיש לי להגיד על כתיבה. אח"כ נזכרתי שוב, שהתרופה לסיוט של הכתיבה היא לכתוב. כמו שאמר טום סטופארד: בסה"כ צריך למצוא את המילים ולסדר אותן בסדר הנכון.

אז בעניין ספרה של מילר, הוא היה זה שלפני הרבה שנים פתח לי את הצ'אקרה של הכתיבה. זה היה מול הקושי שלי עם השפה הלא-אישית, המופשטת, האובייקטיבית בעיניי עצמה והמיושבת בדעתה של האקדמיה. פתאום קראתי על האפשרות לכתוב אחרת, להכניס את המבע האוטוביוגרפי, את האישי והרגשי בדרגות וצורות שונות אל תוך המחשבה והכתיבה הביקורתית. מילר מצטטת באופן נרחב בפרק זה של ספרה טקסט של ג'ין טומפקינס, פילוסופית מעולה שמעורה היטב בתאוריה ובכל זאת כתבה כך בתחילת המאמר שלה: "יותר מכל אני לא יודעת איך להיכנס אל תוך הוויכוח על אפיסטמולוגיה בלי להשאיר את הכל מאחור – את הציפורים מחוץ לחלון שלי; את הצער על חברתי ג'ניס שנפטרה בזמן הזה בשנה שעברה; את עצמי שיושבת כאן ליד השולחן עם רגליים גרובות וקר לי קצת כי החלונות פתוחים, וחושבת על זה שאני צריכה לשירותים."³

מורה שלא אהבתי אמר לי את הדבר הכי חשוב בחיי הכתיבה והקריאה שלי. הוא אמר: עד שאתה לא מבין משהו בשפת הילד שלך, לא הבנת כלום. ואצלי זה בדיוק ככה: אני קוראת וקוראת אבל עד שאני לא כותבת מחדש חלקים ממה שקראתי כך שהם יוצאים בשפת הילדה – לא יודעת איך לומר את זה אחרת, אולי בדרך שמכניסה את אופני ההבנה הראשוניים, הבסיסיים שלי, את המוח הקדום – אני בעצם לא מבינה כמעט כלום.

חברה שלי מירי אמרה לי פעם על כתיבה, שהאף מסתיר. שאם אנחנו לא מחפשים את נושאי הכתיבה מתחת לאף, במובן שאלו דברים שנוגעים לנו ממש, הטקסט נשאר רחוק גם עבור הקוראים. זה פחות או יותר גם מה שפול ולרי אומר בציטוט שמובא בספרה של ננסי מילר, הוא אומר:

"There is not a theory that is not a fragment, carefully preserved, of some autobiography".

הפרק *Getting Personal: Autobiography as Cultural Criticism* של ננסי מילר, נמצא בספרה:

*Getting Personal Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*¹.

תכף אתייחס לפרק הזה אבל אגיד קודם שהזכרתי אותו בהשקת שני הגיליונות המודפסים הראשונים של ערב רב,² אז אני אצטט

Nancy K. Miller, *Getting Personal: Feminist Occasions and Other — 1*
Autobiographical Acts, Routledge
N.Y. and London, 1991, pp 1-30.

2 — ערב רב בדפוס, גיליונות 1,2: "מסילת ישרים" ו"שיבת ציון".

3 — Nancy K. Miller, *Getting Personal*: pp. 5,6 — 3

דחה אותן. חלק מהן כעסו ממש על הטענות של טומפקינס אודות נשים ורגשותיהן ומה שנראה להן כסלחנות עצמית וכאופן תיאור שתואם את הסטריאוטיפים הגבריים על נשים. אנחנו לא מעוניינות לדעת אם היא הולכת לשירותים, הן אמרו, גם גברים הולכים לשירותים והם לא כותבים על כך במאמרים שלהם.

לדברים הבאים שכתבה ברברה כריסטיאן ואשר מצוטטים מתוך ההקדמה לאוסף מאמרים של נשים פמיניסטיות שחורות, יש אפקט מטריד דומה, לפי מילר. כריסטיאן אומרת: "כשאני קוראת משהו שמושך אותי, אני מגיבה מתוך הקרביים: אני מזיעה, נהיית מרוגשת או מעוצבנת, משרבטת על הקצוות של הנייר, מדברת בקול רם לכותב הלא־נראה או לעצמי. אני מציקה לכל מי שנקרא בדרכי: האם קראת את המאמר? ומה דעתך על העניין הזה והזה? תגובה מהסוג הזה, אינה כמובן תגובה ביקורתית מקובלת, היא חשודה מידי, סובייקטיבית מידי, מעוגנת מידי בממשות." ⁵⁴

מילר מדברת במאמר על כך שטומפקינס חושפת את זעמה על אופן ההתייחסות של האקדמיה לתאוריה ומקשרת זאת לצו שכולנו מכירות נגד היחשפות, לסכנה שבהצגת עצמן לראווה. "ישנו ביטוי", היא מצטטת את מרי רוסו ב"Female Grotesques", "שעדיין מהדהד מתקופת הילדות. מיהי שאמרה אותו? זהו קולה של האם – אולי לא רק אימי שלי, אלא קולה של איזו דודה, אחות בכירה, או אם של חברה. זהו ניסוח מטרנליסטי חמור והוא ביקורתי כלפי התנהגותה של אישה אחרת: "She is making a spectacle out of herself".⁵⁵

.Ibid, 10 – 5

.Ibid, 23 – 6

אצלי היו אז יותר ענייני כביסות ותינוקות. אני בטוחה שגם אצל טומפקינס היו דברים מסוג כביסות שלא הייתה דרך לדבר עליהם בטקסטים תאורטיים. בכל מקרה, הדברים שלה והניתוח של מילר על האפשרות לכתוב פילוסופיה וביקורת תרבות דרך נרטיב אישי, או חיבורם של האישי והתאורטי, נראו לי כמו משב רוח רענן ואפילו קריטי.

האם, שואלת מילר, ביקורת שמערבת את האישי היא במובהק צורה של אנטי־תאוריה? היא מתנגדת לעמדה של טומפקינס לפיה צריך להפנות את הגב לתאוריה, כתנאי לייצור כתיבה (וקריאה) אחרת. לדעתה, כתיבה המערבת את האישי, מצריכה התייחסות מחודשת של התאוריה – הפניית גב של התאוריה אל עצמה. האם יש להפנות את גבך לתאוריה על מנת לדבר בקול לא־אקדמי? המאמר של טומפקינס, היא אומרת, הוא מחשבה על קול. הוא מתחיל בהצבת וחקירת הדיכוטומיה של ציבורי־פרטי, שהיא לפי טומפקינס בעצם, היררכייה בין הציבורי לפרטי. "הסיבה שאני מרגישה נבוכה" כותבת טומפקינס, "בניסיונותי לדבר באופן אישי בהקשרים מקצועיים, היא שהותנתי להרגיש כך – זה כל מה שיש בזה".⁵⁶

על מה המבוכה, שואלת מילר? ומי הוא שנבוכ, הכותבת או הקורא, כאשר כותבים בקול אישי בהקשרים מקצועיים? היא מספרת שכאשר לימדה את הטקסט של טומפקינס בסמינר שהעבירה, היא למדה דבר נוסף על מבוכה. רוב הסטודנטים, היא אומרת, בעיקר הסטודנטיות, הרגישו אי־נוחות ובלבול ביחס לתכנים הללו. הזלזול של הכותבת באותן עמדות אקדמיות עצמן שהן כל כך התאמצו לחקות ולהשיג,

.Ibid, 5 – 4

אל מול עדותו של אדם מזדקן שמציג את עצמו כמי שמבקש להספיק לעשות עוד משהו בחייו. כאן, במה שנראה כהערת אגב, מובלעים האישי והרגשי, כשהם אינם מעוגנים, רק הפעם, בתוך מערכת חוקים אשר תופסת אותם כאלמנטים נחותים, אינם נתונים בתוך תאוריה שתופסת רגשות כזרים ואסורים להליך הביקורתי.

אפשר להגיד שבהערה הזו קאנט עצמו מופיע, ומיד נעלם, ויחד איתו נעלמת גם האפשרות להרגיש רגש שאינו קונסטרוקט תאורטי, "רגש ללא רגש" במונחים של קאנט. למעשה, הוא עושה כאן באופן עקרוני בדיוק את אותו הדבר שעושה ג'ין טומפקינס כאשר היא כותבת קטעים אישיים בתוך טקסט אקדמי ופילוסופי. שניהם מכניסים אל תוך הטקסט שלהם, "סיפור קטן", על עצמם. אלא שהמניעים והאפקט שונים: טומפקינס עושה הפגנה, היא קוראת תיגר, קאנט כותב מליצה. הוא מעוניין להרחיק את האישי ולדבר את התאוריה. היא רוצה שהתאוריה תהפוך למקום חשוף יותר, שתהיה מורכבת גם ממה שנחשב בשנים אלה לנחות ומוקצה. לחלקים האישיים, אפילו האינטימיים האלה, קראנו בקבוצת הכתיבה שלנו בת"א תרבות בשם הכולל "כביסות".

די מהר התברר שכולנו, גם מי שרק נולדו בשנות ה-90 (הספר של מילר התפרסם ב-1991) וגם מי שכבר היו עמוק בבוץ של הכתיבה, מוטרדים מהשאלה אם להכניס את ערמת הכביסה לכתביה או להשאיר אותה בסל במקלחת, הרחק מחוץ לטקסט.

בואו נחשוב שוב, אומרת מילר, על התגובות למאמר של טומפקינס דרך החרדה הזו מכך שאישה תחשוף את עצמה בפומבי. על ידי ה-הולכת/לא הולכת הזה לשרותים בציבור, עוברת טומפקינס את הגבול אל תוך האיזור המסוכן של מעשים שלא יעשו, בעיקר על ידי נשים. ההכנסה של הכעס אל תוך קפליה של הטיעון היא זו שמקוממת בסופו של דבר קבוצה שלמה של "קוראים לא ידידותיים". הכעס הזה אינו סתם מליצה רטורית: הוא לא אמור להיחשף, אבל הוא נחשף. היא "מציגה את עצמה לראווה". היא נהיית רגשנית, או במילים שלנו – פתטית.

את הספר הזה של מילר דחפה לי לידיים חברתי אפי כשהמועקות שלי מעבודה שהייתי צריכה לכתוב על קאנט, נגעו לליבה. הוא כאמור שינה לי את החיים. גם קאנט, דרך אגב. כתבתי על הספר בעבודה על קאנט וספגתי פרצופים מהמרצה ומכמה סטודנטים, אבל הוא אפשר לי לקרוא ולהבין את קאנט אחרת. למשל מצאתי גם אצל האיש הכל כך חכם והכל כך לא אישי, קאנט, מין סוג של קטע אישי. ממש בתוך הכתיבה הפילוסופית ההארדקורית שלו, הוא אומר כך: "...בזה אני מסיים איפה את כל עיסוקי הביקורתי. אפנה ללא שהייה לפיתוח התורה עצמה, כדי לחטוף ולהציל ככל האפשר מזקנות המוסיפה והולכת, את הזמן, שעודנו נוח לכך במידת מה."⁷

במשפט הזה שמופיע בסוף ההקדמה לביקורת כוח השיפוט, מופיע קאנט עצמו כאדם מזדקן. זוהי הפעם האחת בה מותר הגוף הכותב את עקבותיו בטקסט, הפעם האחת בה מתיר קאנט את כניסתו של פרט אוטוביוגרפי, אישי, שעלול להיות כרוך ברגש או לעורר רגש,

7 – עמנואל קאנט, ביקורת כוח השיפוט, מוסד ביאליה, 1984, ירושלים, ע"מ 10.

מתי הבנתי?

עדי הלמן

האחרונה שלי פה" אבל כבר אחרי כמה שבועות הבנתי שאין לי חשק לעשות כלום כשאני יודעת שזה גם ככה הסוף. הייתי חסרת סבלנות, הרגשתי שאין לי זמן לבזבז על להיות כל כך רחוקה. אז הצהרתי שאחזור בינואר. כל הזמן הזה עדן ואני לא דיברנו על מה זה אומר לגבינו אם אני אסע. בחודשים האלה היו לי חרדות נוראיות בלילות. הרגשתי מסוכנת. כשהיינו יושבים בחדר השינה בשקט על המיטה, כל אחד בעניינו, הייתי נועלת את השפתיים חזק כדי שלא אגיד בטעות שאני רוצה להיפרד. ידעתי שאם אגיד את המילים לא תהיה דרך חזרה. אבל בסוף באחד הבקרים התחלתי לבכות נורא ואמרתי לו שוב שאני מרגישה כל כך אשמה, והוא שוב שאל "במה את אשמה?" והפעם אמרתי לו "אני אשמה כי אני עוזבת אותך". הוא שתק לרגע ואז אמר משהו כמו "אוקיי". עכשיו כשסוף סוף אמרת את זה, אני יכול להתחיל להיות עצוב".

חזרתי לגור בארץ בינואר 2023. שבוע אחרי שחזרתי הייתה ההפגנה הראשונה נגד ההפיכה המשפטית, בכיכר הבימה. כולם אמרו לי "איזה טיימינג בחרת". זה נשמע לי משפט טרחני ומעצבן. לא בחרתי את הטיימינג. בניו יורק הרגשתי שאני הולכת על חבל דק מעל תהום, שאסור שיקרה לי משהו רע כי אין לי רשת ביטחון, אני צריכה להיות בסדר כל הזמן. לא להסתבך. הרגשתי שאני הולכת קדימה אבל הראש מסתכל כל הזמן אחורה, למקום שהשארתי, להזדמנויות שאני מפספסת, כמו מגנט שנקודת המשיכה שלו רחוקה ממנו מאוד. כשקניתי בגדים עדן היה אומר שאני מתלבשת לתל אביב, זה נראה לי מצחיק לומר את זה, אבל כשחזרתי לארץ הרגשתי את ההיטמעות

הפרידה הייתה כמו קריעה מתונה ואיטית, לא כמו חיתוך בסכין חד. בהתחלה, כשעברנו לבניו יורק, לא היה אפילו רגע אחד קצר שחמקה מראשי המחשבה "אני בניו יורק". במיוחד הייתי מרגישה אותה בסאבווי, ובמיוחד במיוחד ביציאה מהסאבווי, בהליכה הנמהרת של מתחזה לעסוקה כשהמעיל מתנופף מהרוח של הרכבת החולפת. הייתי מסתכלת על השלטים שמציינים את שם הרחוב אליו אני יוצאת ומרגישה כל כך אמיצה. כמהגרת האומץ היה בכל פעולה, הייתי כל כך לא במרחב המוכר שלי, כל כך עמוק בתוך הזרות, שכל יציאה מהבית דרשה אומץ. ויצאתי. וניו יורק היא כל כך סינמטית, כל כך מוכרת מאלפי דימויים, כשהסתובבתי בתוך הגלויה התחושה שאני עושה דבר מופרע וגדול הייתה כמו מים לדג – לא שמתי לב אליה, אבל היא הייתה הכוח שבתוכי הייתי. אני חושבת שהאומץ הזה, שמצאתי בניו יורק, הוא גם זה שאפשר לי לדמיין את החיים לבד. בהתחלה מחשבות על פרידה מעדן לא היו במרחב האפשרויות עבורי, לא היו בשפה. לאט לאט הן הפכו לפחד, אחר כך לסקרנות ואחר כך לאפשרות היחידה.

כמה חודשים לפני הפרידה עברנו לדירה חדשה. בשבועות הראשונים אחרי המעבר, הבית הלך ונהיה מסודר ודומה לנו אבל בתוכי כבר הבנתי, עדיין בלי מילים. קניתי חפצים וידעתי שאני לא אהנה מהם, בזבזתי עוד ועוד כספים כאילו חיכיתי שהבית יהיה מושלם כדי שאוכל לעזוב. קודם כל החלטתי שאני רוצה לחזור לארץ. זו לא הייתה החלטה דרמטית, קצת התגלגלתי לשם בתוכי. זה התבשל הרבה זמן בפנים ואז פשוט נשמת החוצה. בהתחלה אמרתי "זו השנה

הטבעית כמו מים נשפכים למים. הייתי בהקלה פיזית, רפיון. שלושה חודשים הסתובבתי בתחושה שהרגע עשיתי פיפי. לא היה לי מושג כמה חרדה אחזה בגוף שלי עד שהגעתי הביתה. שום הפגנה לא יכלה לאיים על זה. שום חקיקה. גם פה אני הולכת על חבל דק אבל האדמה מאוד קרובה, כלום לא עד כדי כך מסוכן.

עברו כמעט שנתיים מאז, ובכל בוקר החדשות מתעלות על התרחישים הכי גרועים והנבואות הכי זועמות. כל בוקר אני שואלת את עצמי – את רוצה לחזור לניו יורק? כל בוקר אני נשארת. כמה פעמים כתבתי לעצמי בשנתיים האחרונות שאני לא מצליחה לראות את הזוגיות שלנו כדבר ששייך לעבר. אני מכנה את זה 'הווה לא נגיש'. כאילו אני של ניו יורק, אני של עדן, ממשיכה להתקיים בהיעדר. לפעמים אני מרגישה אותה, בעיקר בזיכרון הפיזי. כשאני רוכבת על אופניים בלוינסקי אני מרגישה את הרוח של בדסטי ליד וון קינג פארק, כשאני מתמתחת על הכיסא בדירה שלי בשפירא אני מרגישה את המטבח הקטן שלנו בברוקלין מאחוריי ואני מגיעה בדיוק לחזה של עדן, כשאני בוחרת ירקות בסופר אני מריחה את תבלין הדלעת של טריידר ג', כשאני מתעוררת במצעים הלבנים הכל כל כך נייטרלי ולרגע אני לא בטוחה איזו עצמי קמתי היום. העצמי שביקשתי להיות עוד לא התגלתה לגמרי, ובשלב זה לא ברור אם היא משלה אותי. אני שלמה עם הבחירה שעשיתי, אבל היא הפכה את חיי לגרועים בהרבה. אני גאה בעצמי של ניו יורק שהעניזה לקחת את ההגה של חייה ואני גם מתעבת אותה, ובוזה ליוהרה שלה. אני חיה חיים כפולים, לא מצליחה להתחייב לגמרי לאף צד של האוקיינוס. ובכל זאת, אני עדיין כאן.

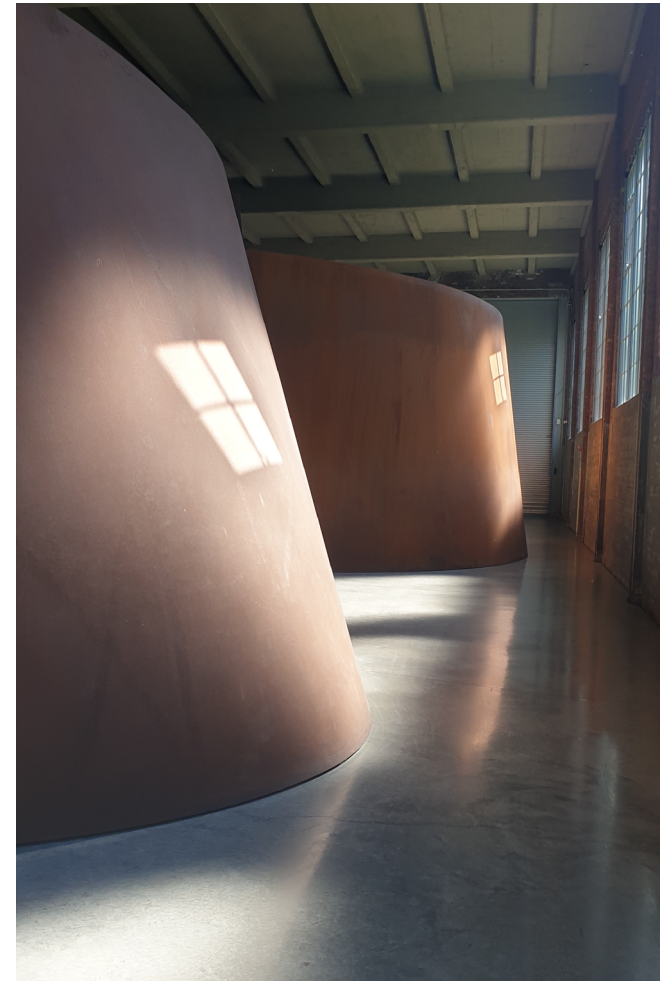
בתוך השיחה הפנימית הזאת התגלה אלוי בחנות ספרים ספר שנקרא "החמצה: בשבח החיים שלא נחיו" שכתב אדם פיליפס, פסיכואנליטיקאי וחוקר ספרות בריטי. הוא מדבר על הקשר שלנו עם מסלולי החיים שלא חיינו, ורואה אותם כחלק בלתי נפרד מהחיים שבחרנו והאישיות שלנו. בהקדמה לספר כותבת המתרגמת אילת רז: "לטענתו, לעולם אנחנו חיים חיים כפולים שאין לנו ברירה אלא לחיותם, לעולם אנחנו עומדים בתווך בין מי שאנו לבין מי שיכולנו להיות... והחלק הזה, הלא נחיה, הוא המקור לתשוקה, ליצירתיות ולפעולה... הוא מסמן לנו עתיד, ולא רק עבר רפאים או הווה מציף".¹

הספר מתחיל בפרק על תסכול, ומסתיים בפרק על סיפוק. הוא מצטט את פרויד שאומר שהיכולת לחוש סיפוק תלויה ביכולת לשאת תסכול. פרויד ממליץ על התסכול כשלב הכנה הכרחי לתשוקה, כתנאי מקדים להיתכנותו של סיפוק. פיליפס מנסח זאת כך: "להיות משולל תסכול משמעו להיות חשוך אפשרות לסיפוק". ובאמת לפעמים אני מרגישה שההיעדר, המתסכול כל כך, הפך לנוכחות שיש בה חיים, ושמה שמחליף עבורי את הזוגיות זו הפרידה. החבל המתוח של המציאות שלי עדיין מוחזק על ידי שנינו, פשוט במקום לומר "ביחד" אני אומרת "בנפרד", במקום "אהבה" אני אומרת "געגוע". כאילו החיים שלנו צולמו בפלאש חזק ובגלל הסנוור אפשר לראות רק את הנגטיב.

1 – פיליפס אדם, "החמצה: בשבח החיים שלא נחיו", תרגום אילת רז, תולעת ספרים, 2022, עמוד 21

בינתיים בחיים שאני כן חיה, בקבוצת הוואטסאפ שלי עם כמה חברים שלמדו איתי, חבר שעזב את הארץ כתב שהוא אשתו ושני ילדיהם אמורים להגיע לארץ והוא מתלבט אם לבטל את הטיסה. הוא פוחד לבוא, לא רוצה לחשוף את ילדיו לאזעקות, מה דעתנו? אני רוצה לכתוב לו: אתה מחפש נחמה ממני? אתה רוצה שאוכיח לך שעשית בשכל? שהמלחמה מתפשטת כמו שריפה, כאילו היא כוח טבע שאי אפשר להתנגד לו ואין יד אדם יכולה להתערב בו? אתה רוצה שאני ארגיע את הפחדים שלך מביקור קצר במקום שאני חיה בו? אני לא כותבת כלום. אני כן כותבת טקסטים על הפרידה, על האובדן שבפירוק הבית של עדן ושלי, אבל אני לא כותבת על המלחמה. אני לא כותבת מילה על המלחמה.

במסגרת עבודתי כלקטורית קראתי כתב יד של חייל מילואים שנפצע בעזה ושוחרר. הוא כתב את סיפור המלחמה שלו מהשביעי באוקטובר ועד השהות בבית החולים. ישבתי בקפיטריה של הבניין למדעי הרוח באוניברסיטת תל אביב וקראתי איך הוא מזרים 6 טון חומר נפץ שנקרא אמולסיה למנהרות חמאס מתחת לאוניברסיטה בעזה. הפיצוץ העז ופטריית העשן מרגשים אותו כל כך שהוא חייב לצלם סרטון לילדיו הקטנים ולשלוח להם. הוא מקדיש את הפיצוץ בקשר לנרצחים בשביעי באוקטובר, "הנאום היה מרגש" הוא כותב, "השמדנו את דור העתיד של האקדמאים בעזה". בסיום המשימה הוא והחיילים שלו חוזרים לבסיס שהם הקימו בתוך התחנה הפסיכולוגית של קיבוץ בעוטף עזה.



ריצ'רד סרה, **Torqued Ellipses**, מוזיאון דיה, צילום: עדי הלמן, 2022

אמרתי לעדן "אני עוזבת אותך" בנובמבר, הטיסה שלי הייתה בינואר. נשארנו זוג לעוד חודשיים בידיעה שזה הסוף. בתקופה הזו סעדנו את הקשר שלנו באהבה ובסבלנות. היה זמן. לפעמים חיינו את החיים הרגילים שלנו, הלכנו לסרטים ובישלנו בבית ודיברנו על היום, לפעמים היינו שבורים וכואבים, לפעמים מנותקים.

כמה שבועות לפני שאמרתי את המילים נסענו למוזיאון דיה מחוץ לעיר. עמדתי אילמת מול הפסלים של ריצ'רד סרה. זה היה האנגר ענק, היו בו שלושה פסלים זה לצד זה בצורת גלילים ענקיים מפלדה שאפשר להיכנס לתוכם דרך חריצים מלוכסנים ובפנים יש כמו מסדרונות של עוד ועוד מעגלי פלדה, והיה אור שמש של סתיו, רך ולבן, שנכנס דרך החלונות הענקיים ושטף את הגלילים, השאיר בהם חותמות אור בצורה של חלון, ויצר פינות אפלות בתוכם ופינות מוארות כמו זרקור שחשפו את המרקם המחוּספּס של הפלדה. כשסיימתי לחצות את שלושת הגלילים הגעתי לחלל צר, שבו היה פסל פלדה נוסף, ממדיו מילאו כמעט את כל החדר, בצורה של מעין חרטום ספינה שנוטה הצידה. אני זוכרת את התנועה הזו של החומר ומה היא עשתה לגוף שלי הקטן כל כך לידו. העוקם הזה של הפלדה, למה הוא מעציב אותי? והחריצים המלוכסנים בגליל, איך הם גורמים לי להרגיש מוגנת?

אחד הפרקים בספר של פיליפס נקרא "לא לתפוס את זה". הוא כותב בו על העונג שיש בהבנה וההשתוקקות אליה, ומציע שגם בלהישאר חסרי מושג טמון עונג. "באי ההבנה ובאי המובנות מתקיים חופש –

כשקראתי את כתב היד של המילואמניק משהו בי נפרץ. כל הקובץ שקיבלתי התמלא הערות שלי והרגשתי שאני רבה איתו. זעמתי שאני לא מוצאת בתוך הטקסט הזה עדינות, ספק, אני לא מוצאת את הבן אדם. אני מבינה שהוא חושב שהספר הזה הוא סיפור גבורה, ובמובן מסוים זה נכון, אבל זה גם ספר על הטשטוש, הקהות, והניתוק שהמלחמה גורמת.

מהרגע הראשון של המלחמה הרגשתי שכל מי שאומר משהו טועה, לא מצאתי את עצמי שייכת לשום עמדה. ויתרתי. עם הזמן שמתי לב להשפעה של המציאות על ההחלטות שלי. כמו חולה סופני שלקראת מותו מחליט לעשות את כל מה שתכנן לאורך חייו אבל כבר לא יספיק, אני במאניה על הגשמת כל החלומות שלי. התחושה שאין למקום הזה עתיד מזרימה לי בדם 6 טון אמולסיה ואני חייבת להספיק את כל מה שתכננתי לפני שפטריית העשן תכלה הכל. בשעת השריפה הזו אני רואה את כולם אורזים ואני מרגישה את עצמי מכסה את דרכי הנשימה וצועקת: רגע, רק עוד ריקוד אחד בסלון. רגע, בואו נראה סרט, אחרון ודי, אנחנו נספיק, הלהבות רק בחדר השינה.

כדי לכתוב את חוות הדעת הייתי צריכה למצוא מילים להסביר מה הספר שלו עורר בי, ובעצם, מה המלחמה מעוררת. אבל אחרי ששלחתי אותה לעורכת התמלאתי אשמה וחרטה. איך נדבקתי בקול הנחרץ והיודע מה נכון, שכל כך סלדתי ממנו? בשביל לומר משהו אני חייבת להשמיט משהו אחר, אני לא אצליח להחזיק את הכל. אחרי הניסוח אני עדיין מרגישה מרוקנת, האשמה על ההגיייה דומה לאשמה על השתיקה.

החופש מרודנותה של השלמות... יש אפוא משהו שאולי מסובך יותר להעלותו על הדעת – חיים שבהם לא לתפוס את זה זו הפואנטה ולא הבעיה... הרצון להבין – טבענו השני אם תרצו – עשוי להיות לעיתים דווקא בחזקת הסחה או אפילו התחמקות ממה שהו העולה עליו בערכו, ואפילו מענג יותר²

אני מתבוננת בתקופה הזו ולא יכולה לתפוס אותה לגמרי, אני לא יכולה להכניס את זה לתבנית של התמודדות מוכרת. כמו במפגש עם הפסל המופשט, אני מרגישה בלימבו של הווה עבה. אני לא יכולה להבין את זה – אני יכולה לחוות את זה, אני יכולה לחוש הזדהות לא ברורה לי. דווקא ברגעים האלה, הערפיליים והפרומים, אני מרגישה את החופש שכל כך ביקשתי. אני מחזיקה בשני קצוות החבל.

למיטיבי לכת
(או: מתחת לכל בטון מוחלק
היה פעם שדה)

נמרוד סמוראי לוי

צ'יליאני אחד איתו הוא מסתובב בעולם, ובעוד מליון דרכונים שהוא לא זכאי להם. כשאני חוגר את החגורה, נועל את הנעליים מחדש והולך לקנות בקבוק מים, אני שומע בריסטה צועק "הפוך שיבולת", מחזיק את הדרכון הישראלי בידי ומכניס אותו לתיק.

על הקיר ליד התור המתארך מופיעה הכתובת **Aftershock**. אני עומד בתור, כך עושים כולם. יחד עם ארבעה אנשים נוספים אני נקרא לתוך חדר המתנה. הסדרן מבקש מאיתנו להוריד נעליים ולעטות כיוסי רגליים מבד. אני רואה מולי ריבוע ורוד בזהב בעל פינות מעוגלות ולמרגלותיו גרם מדרגות קטן. במבט ראשון הוא נראה כמו ציור או מעין גוף תאורה, הורוד שלו נפלט אל החוץ. הסדרן מזמין אותנו לעלות במדרגות ולהכנס פנימה. בפנים, החלל נראה כמו קוביה לבנה מוארת בוורוד רך. לא ברור מאין האור בוקע. הסדרן חוזר ומזכיר שאסור לצלם בפנים. לצלם מה? חשבתי, וניסיתי לשפר עמדות לקראת מה שעומד להתרחש. לוודא שאוכל לראות את העבודה כמו שצריך.

האורות מתחלפים בהדרגתיות שלא ניתן לשים אליה לב; לפתע הכל נהיה סגול, ירוק, לבן – אבל לא ברור מתי. לאט-לאט הבנתי שאני לא יודע מה גודל החלל. חמישה צעדים גדולים לצד ימין ואני קרוב

הנעל שלי דורכת על הדשא הרך עד שכמה חתיכות אדמה לחה נדבקות לסוליה. הנעל מפריעה בשחור מבריק ומוחלט למנעד האינסופי של גווני הירוק. אני ממשיך ללכת, רוח קרירה מנשבת בעורפי. מבט קדימה מגלה לי מרחב פתוח ואינסופי שנראה כמו עמק המומינים, כמו שומר מסך של ווינדוס, כמו האחו בצלילי המוזיקה. אי-אפשר עוד לראות את שביל הגישה, גם לא את הגדר והשער דרכם נכנסתי – רק האינסוף הירוק, האויר הפתוח. אני ממשיך לצעוד, משטיח בצעדים כבדים את העשב שלא קוצץ זמן רב, נזהר שלא לדרוך על פרחי הבר שמפציעים מדי פעם בצהוב ואדום בוהקים. מולי ניצב שער, אני פותח אותו ונכנס לשדה. אני הולך בין פדסטלים וקנבסים מכוסי צפצפים, חולף על פני צילומי הצבה, הודעות לעיתונות ומדבקות קיר. במרכז השדה יש שיח, ובצמרתו – מבחן שיבולת.

ביקור בשדות תעופה מלווה אצלי תמיד בהתקפים חוזרים ונשנים של מישוש הכיסים מבחוץ. לעולם לא אהיה בטוח שאני יודע איפה הדרכון שלי. בכיס ימין או שמאל של המכנסיים, בכיס האחורי, אולי בכיס הפנימי של המעיל ואולי בכלל בתא הקטן של התיק. ארזתי לבד. כאשר אני הולך, ומשיל מעליי מזוודה, בקבוק מים, חגורה, נעליים, אני חייב להרגיש אותו מבעד לכיס. לוודא שלא שכחתי. אני מרגיש דרכון אחד בכיס וחושב על ערימה של מליון דרכונים פיניים בתוך אקווריום זכוכית (Alfredo Jaar, 2015). ג'אר, מחזיק בדרכון

יותר לקיר, אבל אני לא יודע איפה הוא מתחיל או נגמר, מתי הוא הופך לרצפה או תקרה. האור מפעפע פנימה כמו ערפל סמיך. עכשיו הכל כחול. אני מוריד מבט לרצפה ומניח את היד שלי בתוך שדה הראיה. גם זה לא עוזר לקבל פרופורציה. כל חלק בחלל נראה קרוב ורחוק בו זמנית, שטוח ועמוק. אולי העיניים שלי עצומות? נראה ששום דבר לא משתנה, ובאותה מידה שאף רגע לא דומה לקודמו. אחד האנשים פולט קללה ויוצא החוצה דרך הריבוע שנכנסנו דרכו. אני לא יודע בדיוק מתי זה התחיל אבל לא רציתי שזה ייגמר.

היתה לי מרצה שאמרה שבכל מוזיאון בעולם, יש לפחות יצירה אחת שהיא נגעה בה. היא סיפרה איך בדרכים יצירתיות היא היתה מועדת ובטעות מתחככת בג'קומטי, או מתקרבת מאוד – כדי לראות טוב – לציור של ג'קסון פולוק ושולחת יד כדי ללטף אותו בעדינות. להרגיש את משיכות המכחול, את גושי הצבע, את החספוס של החומר. היא סיפרה שב"אוסף" יש עבודות של מונה, סזאן ומאטיס, ושאפילו הצליחה לגעת פעם ב"נעלי האיכרה" של ואן גוך. "זה מה שאנשים לא מבינים", היא לחשה, "רק לראות זה לא מספיק. צריך להרגיש. אבל אל תגידו שאמרתי". בפעם השניה שראיתי את **Aftershock** (James Turrell, 2021), נגעתי בקיר, זה לא שינה כלום.



Ian Law, **Untitled** (2004), Wallet with eight pieces of paper, צילום: עדי לם 9.2x11.4x1.5cm.

אני ממשיך ללכת. הנעליים השחורות שלי בולטות מתמיד על רקע הרצפה בחדר הכי לבן שהייתי בו אי פעם. בין האובייקטים הפזורים בחלל – כסא, שולחן, מיטה, תיבה – אני מבחין במעגל של אנשים. על הרצפה, במרכז המעגל מונח ארנק חום. אני מצטרף למעגל, מתבונן בארנק, וחושב על הזווית בה הוא מונח ביחס למיטה, על העור המתועש ממנו עשוי, על ניתוק ההון מהחומר של הקפיטליזם המאוחר. לפתע, יד נכנסת לתוך שדה הראיה שלי, נשלחת אל הארנק, מרימה אותו, פותחת אותו ומחפשת רמזים בכיסים המיועדים לכרטיסים. "אתה חושב שזה חלק מהעבודה?" היא שאלה. "אני לא חושב שמותר לגעת. כדאי שתחזירי את זה", השבתי.

התרגלתי לבלות יותר זמן מול הטקסטים שעל הקירות מאשר מול העבודות בגלריה, התרגלתי לראות תערוכות תוך כדי הליכה, שמת לי שבטלפון שלי יש יותר צילומים של טקסטים או של לייבלים, ששדות קרב יכולים להיות מעניינים יותר משדות צבע. זה לא רע בעיניי. הנעליים שלי דורכות על רצפת המוזיאון. בטון מוחלק באפור בהיר-מונוליטי, כבד, נצחי. תערוכת של מלט, חול, חציץ ומים שנזלה על האדמה ויצרה פני שטח חדשים. אין צמחיה שמדגדת ברגליים, אין קוצים שדוקרים. מתחת לכל בטון מוחלק היה פעם שדה. גם מעליו. אני מסתכל קדימה וכל אנשי גלעד ניצבים לפניי. שיבולת.

Shibboleth (Doris Salcedo, 2007). קו שבור על הרצפה מתגלה כסדק העמוק הפעור תחתיי, הוא ממשיך קדימה עד דלת הכניסה.

מתי הבנתי שלא הבנתי דבר

רון זלמן



צילום: רון זלמן

ביום סתווי אחד בשלהי 2023, דָּבָר הופיע בבריכה האקולוגית שבגן מאיר. מספר גופים מאורכים בצבעים בוהקים הופיעו בבריכה ושם נותרו. הבריכה שנודעה במשך השנים כתחנת התרעננות לציפורים נודדות ולקהילת העטלפים המקומיים כאחד, נותרה מרחב טבעי למרות כל גלגולי ושיפוצי הגן. הדָּבָר מורכב מארבע קבוצות של צורות שפלשו למי הבריכה: הגדולה מביניהן צורתה מאורכת וצבעה ורוד בוהק ונדמה שהיא יורה, בחוסר עקביות, סילון מים לעבר כף מרק ביתית הניצבת מולה באמצעות צינור שחור שבוקע מן המים. בפלישה מאורגנת זאת חברים עוד שלושה גופים: האחד מאורך וצבעו כחול בהיר, הוא ממוקם במקביל לקו המים ומקובע במקומו בעזרת מוט ברזל דק, לו גפה משונה שנעה כשזרם מים אקראי פוגע בה. גוף נוסף עגלגל וצבעו ורוד בוהק בוקע מן המים ויורה, לפרקים, סילון מים לעבר הגפה הכחולה שמעליה. הגוף השלישי עגלגל, קטן ושחור, נע על פני המים בצורה מכאנית ומעגלית. מיותר לציין שמן הבריכה הזאת יצורים אלו לא יצאו.

הזמן עבר והתרגלתי לנוכחות המבלבלת של אותו דָּבָר במי הבריכה. היה נדמה לי שעם הזמן הדָּבָר גילה שמי הבריכה והמון היצורים החיים בה לא יותרו על נדל"ן עירוני יקר ללא מאבק. רפש הבריכה והאצות החלו לעטוף את הגופים הזרים, עוצרים את זרימת המים ותוקעים את המעגלים המכניים. למשך זמן מה נראה כי ידם על העליונה אך עם התערבות עובדי עיריית תל-אביב-יפו, הגופים הפולשים חזרו לחזות נקייה ולפעולה תקינה. למרות הכל, נדמה שהמבקרים הפוקדים את הגן אינם מתרגשים ממראה הדָּבָר שהופיע

ביום סתווי אחד, וכי הם מעדיפים את הדגים הזהובים שבבריכה.

ספטמבר 2024, אני יושב וכותב מילים אלה על ספסל בגן מאיר כשבזווית העין שלי הָדָבָר. מקץ שנה של בחינה ובהייה בה לא הצלחתי להבין דָּבָר – למה הוא פה? מי אחראי על זה? מה הוא? ידעתי שעיריית תל-אביב-יפו ביצעה מהלכים לשיפור פני העיר והוסיפה פיסול עירוני במספר מוקדים, ואפילו פרסמה מפה חדשה שממקמת את הפסלים, ישנים כחדשים, לטובת הציבור הסקרן. לא מצאתי שום אזכור לָדָבָר בגן מאיר. חיפוש פשוט במרשתת הוביל אותי לדרך – שעל פניו נראה כדרך רשמי – ובו נכתב כי "האגף לשיפור פני העיר סיים את עבודות השדרוג של המזרקה בגן מאיר. בואו לראות!" הטקסט מהאתר ממשיך לתאר את הדבר כ: "[...] מזרקה קינטית שהכוריאוגרפיה בה היא של תנועה בהשראת טבעו של הטבע עצמו – לנסות שוב ושוב (ושוב ושוב). היא עדינה, אופטימית ומשעשעת אבל גם מציגה שילוב ייחודי בין ההרואי לפתטי."

אם הָדָבָר הוא מזרקה או התנועה היא לב הדבר. לדעתי האישית התנועה במזרקה אינה עדינה, ואיננה נתפסת כאופטימית או כמשעשעת. אבל (!) המדרג שבין ההרואי לפתטי מרתק אותי. מה עושה את הָדָבָר בגן מאיר להרואי? האם הוא שואב השראה משלל האנדרטאות הפזורות ברחבי הארץ ומנציחות מעשי גבורה? אולי יש חיבור רעיוני לאריה השואג של תל חי? אולי לאנדרטת המגינים של נתן רפפורט? בעוד שדוגמאות מפורסמות אלה מקבלות את הכוח שלהן מהסטטיות של הנושא, לב הָדָבָר נובע מעצם תנועתו. אולי

יש משמעות מיחדת למקום, לגן מאיר? איזה קרב מפורסם התחולל לו בגן מנומנם זה בלב תל-אביב? היומרה היא מה שעושה את הָדָבָר לפתטי? השמות שניתנו לקבוצות השונות מבהירות ללא ספק מהיכן הפתטי: מנסים (לשחות), מנסים (לעוף) ו-תודה רבה (באמת!). אם כן לב הָדָבָר הוא בתנועה הבלתי פוסקת לנוע, לברוח?

אם כפיתי על עצמי להרכיב את הבלאגן להקשר שיעזור לי להבין את הָדָבָר, אומר שהוא אינו מזרקה אלא אנדרטה. אנדרטה לגיבור התל-אביבי, כזו שמפרקת מסמן ממסומן ומציעה דרך חדשה לתיאור גבורה. כמו ציפורים נודדות, כך הגיבור מצא מקום בתל-אביב ושם נכשל בלעזבו. הגבורה נובעת מאינסוף קרבות סמויים המתחוללים הרחק מן העין: קרבות עם שליחים על אופניים שמנסים לכבוש את המדרכות, שטף דמעות שירדו בעקבות שיחות קורעות לב על שכר דירה וכמובן מאבקים תמידיים בחיפוש מקום חניה. זה לא קל להיות תל-אביבי ובטח שלא כזה שמנסה לשרוד בלב תל-אביב חודש אחרי חודש רק בשביל לעשות הכל שוב. לרבים זה נראה פתטי ואומלל להמשיך להיאבק בנסיבות הקיום המקומי אבל הגיבור כלוא ולעולם לא יצליח לברוח. זו גבורה הכרחית, ההחלטה להישאר רק בשביל לעשות הכל שוב ושוב ולהיכשל בלייצר שינוי.

לא הבנתי דָּבָר אבל בשבילי, בלב תל-אביב יש גן אומלל שקרוי על שם אדם שלא רצה בו. בגן זה ניצבת כיום אנדרטה לגיבור האומלל שלעולם לא יצליח לברוח. אנשים רבים פוקדים את הגן הזה ומי שמגיע לבריכה מגיע בשביל לראות את הדגים הזהובים. למרות

מתי הבנתי: טקסטים על מפגשים מכוננים עם אמנות

שהמים החיים בבריכה מנסים להכניע את האנדרטה ולבלוע אותה,
שוב ושוב האנדרטה מצליחה להיכשל בלברוח, ולהיכשל בלהישאר.

הנגטיב של הטראומה, או: אחיזת עיניים

גל חוברה ברגמן

סופי ברזון מקאי, ששרדה את הטבח בקיבוץ בארי כתבה: "הספר הבא שצריך להיכתב הוא 'להתבונן בסבלנו', ומי שצריכים לכתוב אותו הוא אנחנו שנמצאים בתוך התמונה".¹ היא התייחסה לספרה של סוזן סונטג, "להתבונן בסבלם של אחרים". היא הוסיפה: "את העילגות המרתיחה, התוקפנית, המנכסת, הנצלנית, המרימה לאגו, של צילום בעיקר ואמנות בכלל בשעת מלחמה, הרבה מאיתנו מרגישות ורואות". כשאני מסיימת לקרוא את מילותיה אני חושבת על הצלם שהעלה את התמונה, כלילה שבין השבעה לשמונה באוקטובר. אני חושבת גם על עלי מחמוד, צלם של סוכנות AP, שצילם את גופתה של שני לוק שנרצחה, ושזכה אחר כך בפרס "תמונת השנה". ועל קווין קארטר, צלם עיתונות אמריקאי שצילם בשנת 1993 פעוטה בתת תזונה חמור, זוחלת על הרצפה באיטיות, במאמץ להגיע לאוהל סיוע הומניטרי.

"ככלות הכל", כותבת סונטג, "הצגת המתים לראווה היא מעשה של האויב".² אני קוראת את המשפט בקול רם. אני חושבת על הקו שהטשטש מזמן, על אדם שמציג גם את המתים "שלו" וגם את המתים של אויבו. בשבעה באוקטובר 2023 מעשי רצח, עינויים ושבי שביצע חמאס באזרחים ישראלים וזרים תועדו, הופצו, ואף שודרו בשידור חי בפייסבוק. מעשי אלימות, השפלה, ביזה ועינויים בפלסטינים צולמו גם על ידי חיילי צה"ל, והופצו ברשתות החברתיות. הרשת החברתית, דרכה אנו משתפות כל רגע בחיינו, מתגלה כמרחב לתיעוד והפצה

אפשר כמובן, להתחיל ברגע הצילומי, לתאר את מה שנראה בצילום.

כביש, מרחוק מופיע רכב שתא המטען שלו פתוח לרווחה כמו פה פעור. על הכביש שוכבים שני בחורים. הם מכוסים במזרני שטח, לידם פזורים חפצים. מלבדם, הכביש נראה שומם.

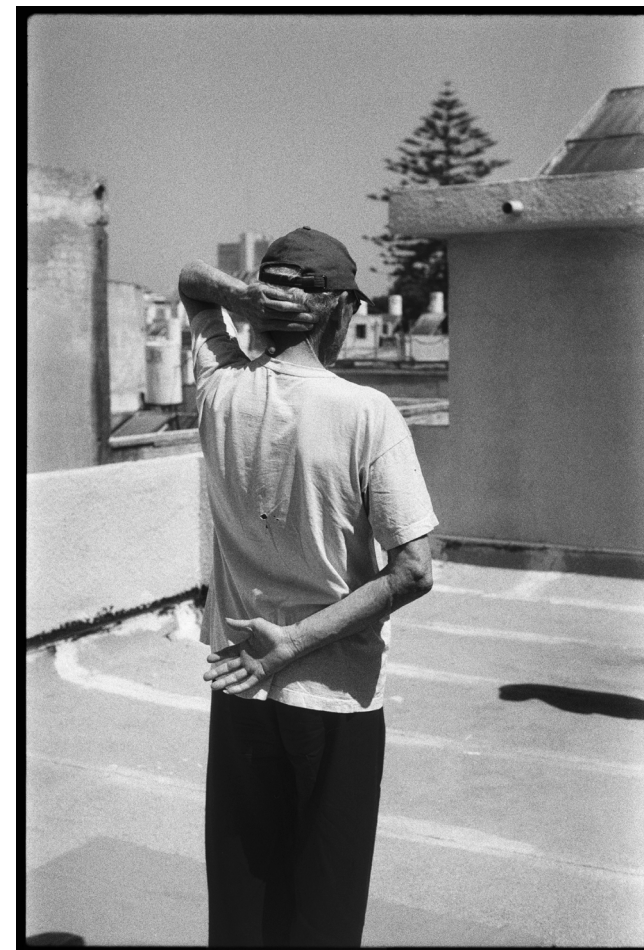
ואם אכתוב את הסיפור על פי הזיכרון שלי, זה יהיה כך: בבוקר של השמונה באוקטובר, בן הזוג שלי העיר אותי ואמר: "הוא מת. שלחו כלילה תמונה שצולמה בכביש ליד רעים. ידעתי שאם אשן טוב הוא ימות." ככה גילו שהבנים מתים. החברים זיהו את הרכב, את הנעליים ואת הקעקוע על הרגל. ההודעה הרשמית על מותם, או יותר נכון הרצחם, הגיעה רק כמה ימים לאחר מכן. מי שצילם את התמונה והעלה אותה לאינסטגרם הוא צלם עיתונות. באותו בוקר שאלתי אותו אם הוא יודע מה קרה שם. ניסיתי לדלות עוד פרטים על מה שקדם לתמונה. פניתי לעוד עיתונאי שהיה איתו בזירה. שניהם, ועוד עיתונאים אחרים, היו שם ונקלעו לקרב יריות. אחר כך ביקשתי ממנו להוריד את התמונה, והבנתי שהמשפחה ביקשה ממנו כבר קודם. באפריל הוא העלה תמונה נוספת מהזירה, שוב, ומחק אותה לבקשתי.

כלילה שלפני אותו הבוקר, לפני שנרדם, צפה בן הזוג בסרטונים בטלגרם. הוא חיפש את חברו, ונבהל למראה צעיר שבוי עם שיער מחומצן כשלו. החזקנו ידיים, מאובנים, ולא נרדמנו במשך זמן רב.

1 — מתוך חשבון הפייסבוק של סופי ברזון מקאי, פורסם בתאריך 11.07.2024
2 — סוזן סונטג, "להתבונן בסבלם של אחרים", תרגום מתי בן יעקב (מוד, 2005), 57.

שאינה בוררת בין חופשה באיי יוון לבין רצח פומבי.

בצהריי יום חמישי השבעה עשר באוקטובר 2024, פורסם בעיתונים ובמהדורות החדשות כי מנהיג חמאס, יחיא סינוואר, כבר אינו בין החיים. בערב של אותו יום פתחתי את מהדורת החדשות. גופתו המפוקסלת הופיעה על המסך. אותן שלוש תמונות רצו שוב ושוב במשך כמה דקות. הצגת גופתו של סינוואר היא חלק מאותו משחק סכום אפס של הפצת תמונות בין שני הצדדים; בין אם בכדי להשפיל את האויב, ובין אם כדי להצדיק את התוקפנות באמצעות קורבנות. השאלה ממתי נעשה האדם כה שמח למראה מות האחר אינה רלוונטית כאן, כי ספרה של סונטג מלמד שתמיד היה כך. השינוי המהותי שנעשה מאז שנכתב ספרה הוא השימוש ברשתות החברתיות. ואם הצילום נעשה הכלי הנגיש, הזמין, והפופולרי ביותר לשיתוף פומבי של רגשות, מחשבות, דעות הפוליטיות, ובכלל – חיי היום יום של כל אינדיבידואל, אזי שהוא חלק בלתי נפרד ממלחמה ומלוחמה. לא רק השיתוף ברשתות חברתיות – העין הטכנולוגית היא חלק בלתי נפרד מהמלחמה הנוכחית: מצלמת, מתעדת ועוקבת מרחוק. "הכול מתועד", כותבת ורד מיימון, "כל מבצע צבאי וכל תקיפה, אבל דבר אינו 'נראה' באמת, כי חלק ממאפייני הדימויים לא נועדו לעין אדם וגם אינם תואמים כלל את מה שבני אנוש מסוגלים לראות".³



שירז גרינבאום, המעבר מאלימות לאי אלימות, הדפס כסף ג'לטני, 2019

3 — ורד מיימון, "אלימות הדימוי, דימויי האלימות: שבעה באוקטובר והשלכותיו", תיאוריה וביקורת 60 (2024): 16.

תמונה בשחור לבן. נקודות קטנות מקובצות במרכז הריבוע. במבט נוסף, מתבהר שזו התקהלות של אנשים. מסביב לקומץ המתקהל, נראות עוד נקודות קטנות, כנראה שאלו עוד בני אדם. הם מתקבצים סביב משהו אחד. במרכז התמונה – ארבעה פסים קטנים. זו עינית של כוונת.

ואפשר לספר זאת כך: בעשרים ותשעה בפברואר 2024 כוח צה"ל ירה על המון שהתקהל סביב משאית מזון בעזה. מעל למאה נהרגו. צה"ל טען כי הרוב נהרגו מדוחק, או מדריסה של משאיות שנהגיהן נבהלו לנוכח ההתקהלות.

סונטג כתבה: "ייתכן שהאנשים היחידים שיש להם זכות להביט בתמונות סבל כה קיצוני, הם אלה היכולים לפעול כדי לשכך אותו – נניח, הרופאים בבית החולים הצבאי שבו צולמה התמונה – או אלה היכולים ללמוד ממנה. כך היתר בינינו אינם אלא מציצנים, בין אם אנו מתכוונים לכך ובין אם לאו".⁴ העין חשופה כל הזמן לזוועות. היא משדרת אותות מצוקה למוח. המוח משדר ליד לגלול הלאה. זו כבר איננה מציצנות, כי לסבל שותפים הכל על האדמה הזו. זו נורמליזציה רדיקלית לפורנוגרפיית מלחמה. לולא הגלילה שבין משפיענית רשת נופשת בתאילנד לבין שחקנים על שטיח אדום עם סיכה צהובה על

דש הבגד, לבין הריסות בתים בעוטף ובעזה – כיצד נסמא עינינו מהמציאות מסביב?

בסוף החיבור "בגידת הדימויים: מחשבות על צילום וטראומה סביב הטבח של שבעה באוקטובר" שכתבו סופי ברזון מקאי וגילי זיידמן, מופיע צילום שצילמה אלה בן צבי, חברת קיבוץ בארי. מתחת לתמונה מופיע הכיתוב:

מחולצים תחת אש מהקיבוץ ומובלים לאוטובוס.
מסתובבת לרגע אחורה להסתכל על הכניסה לקיבוץ
ולא מבינה מה אני רואה.

את הריפוי שסונטג כתבה עליו בהקשר ליכולת ללמוד מהתמונות, אפשר לקרוא היום כחובה שלא להסיט את המבט. להתבונן. גם במקומות בהם אין חיבור קוהרנטי בין העין למוח, אחרת לעולם לא נדע. ולבטח לעולם לא נבין.

על קירות גלריה P8 נראה גוף גברי וצנום בשחור לבן. בתצלומים אחרים נראים אב ובתו. במשך שנים היא תיעדה אותו, אותם, ניסתה לרפא את הצלקות הנפשיות שלו דרך העדשה.⁵ אביה של שירז גרינבאום העביר את מרבית חייו כהלום קרב. ככתו וכצלמת,

4 – סוזן סונטג, להתבונן בסבלם של אחרים, תרגום מתי בן יעקב (מודן, 2005), 39.

5 – שירז גרינבאום, עכשיו כשיש אור תצלמי, גלריה P8, תל אביב, 2023.

אחת תומכת את ראשו, השניה, הפוכה, את הגב התחתון שלו. נדמה ששם בדיוק ידינו צריכות להיות מונחות. תומכות אותנו, מחזיקות את הגוף, לבלי יקרוס.

א פ י ל ו ג

ניסיון להיעזר בתיאוריות על צילום לא יצליח במקרה הזה. שורות של מילים, ספרים או מאמרים, רחוקות מלגעת בדבר המהותי ביותר: בחוסר האפשרות לדבר או לכתוב על מלחמה. על תיעוד של מלחמה. טונות של פצצות, טילים ותחמושת מהאוויר, מהיבשה ומהים כותשים את האדמה הזו. פוערים בורות. הכל מחלחל מטה-מטה עד לגרעין כדור הארץ. בקרוב מאוד יגיעו עד למגנט הגדול. כוחו כבר נחלש. השבוע במרכז העיר ראיתי גבר רכוב על אופנוע מחליק ונופל על הכביש. מיד לאחר מכן, בצומת הבאה, ראיתי צעירה שגופה קרס מתחנת האוטובוס אל האספלט. היא לא מעדה, אני בטוחה במה שראיתי. גופה פשוט לא יכל יותר. הנה, זה כבר קורה. כוח המשיכה מתפוגג, נפרם. שום גוף לא יכול יותר לעמוד על האדמה הזו. ובמקום שנעלה מעלה בריחוף, הכל מושך מטה. והגוף השמוט, המוחזק, המנסה בכל שארית שלא ליפול, לסתום את החורים, את הגומות הפעורות בבשר ובלב, להספיג את המים הזורמים מהעיניים, לכסות עצמו בפיסות בד, לכאן או לכאן, בכל השפות והדתות, בהיעדר המילים והצלילים, בשקט המצמית. גוף הוא גוף. והוא ניבט אליי מכל המסגרות והמסכים.

ויש צילומים שאני לא מצליחה לגשת אליהם, ובוודאי שלא לכתוב עליהם באופן נהיר. מנהרה עם שלוליות דם. יד של ילד נשלחת החוצה

היא תיעדה אותו ואת מערכת היחסים שלהם. אביה שירת בצה"ל בזמן מלחמת יום כיפור. מאז עברו חמישים שנה. המלחמה הזו טבועה בגנום המקום כל כך, שלפעמים נדמה כאילו המילה "כיפור" מהדהדת בסופה את המילה אסון. רגע שאחריו דבר לא נשאר בעינו.

מסתבר שיכולים להיות עוד ועוד רגעים מצטברים כאלה במשך החיים, בהם המציאות משתנה שוב לבלי הכר. אבל אם המציאות משתנה שוב ושוב במובנים של טראומה, נטחנת עד דק תחת גלגלי המלחמה, הלא מתישהו כל שנותר ממנה הוא עפר?

בסופו של הטקסט האוצרותי לתערוכה, שואל האוצר אבשלום סולימן מהם גבולותיה של מלחמת יום כיפור, ומתי הסתיימה. "חשבו שנית" הוא פוקד על הקוראות. כשם שגרינבאום חיה את הטראומה הכפולה – פוסט הטראומה של אביה וכן החיים לצד אותה הטראומה, מלחמת יום כיפור לא נגמרה מעולם, וכך גם מלחמת 1948 והנכבה, וכך גם השבעה באוקטובר והמלחמה שמתקיימת כעת. אחוזי הפוסט-טראומה בקרב ישראלים ופלסטינים עלו בשנה האחרונה. האמיגדלה של כולנו פועלת ללא הפסקה.

הווידאו "ללכת בקו ישר", עליו חתומים גרינבאום ואביה, מיכאל, הוא סליל שלם של סרט צילום אנלוגי. האב נראה בו הולך פריים ביי פריים על פני סלעים ביים. הוא מתרחק, מתבונן אל האופק, הנזיר מול הים. ומיד חוזר אל המצלמה שוב, או כך זה לפחות נדמה. בסוף הסליל הוא מוריד את כובעו, משתחוה לקהל. בתמונה אחרת, יד

מתוך הריסות בתים. אם כתומת שיער אוחות בשני ילדיה, מבועתת. אם מבכה על שקית בד לבנה, קטנה. המון מכוניות שרופות. שורת בניינים מתפוצצים בזה אחר זה. כיתוב בכניסה לבית: שאריות אדם על הספה. חיילים דוחפים גוף מג בניין. קירות מחוררי קליעים. ויש זיכרון שאני לא מצליחה לגשת אליו. כולנו בשחור. מרוב כאב נגמרו הדמעות. והמון בא, והולך, וחוזר, ומתקבץ. וכולנו בשחור. ומה לגבי מה שאני לא רואה? או מה שאני חושבת שראיתי, ואני לא מבינה?

בספריית התמונות של הטלפון הנייד שלי, הזיכרון הוויזואלי והמוחשי היחיד שיש לי מבוקר השבעה באוקטובר הוא סרטון של מהדורת החדשות, מהשעה 7:44 בבוקר. אחר כך, מהשעה 12:52 תמונה של שלושה פרצופים עם כיתוב, מודעה לחיפוש נעדרים שהפיצו. אני צופה בסרטון שוב ושוב, ומנסה להיזכר באותו יום. הזיכרון חומק ממני. אני צופה בו ומשננת ביני לביני את סדר האירועים כפי שאני זוכרת שהתרחשו. אני מנסה לנקות את עצמי מדימויים, להיצמד לחוויית המציאות כפי שהיא זכורה לי. הזיכרון חומק ממני. הרשת מלאה בתיעודי זוויות יומיים. אני מבקשת מהזיכרון למחוק דווקא את הזוויות, מבקשת להיאחז בדברים היפים, בחיים שחשבת שיש. אני לא מצליחה למצוא או לדמיין אותם. אני יודעת בדיוק מה קורה כאן – הדימויים מונעים ממני את היכולת לדמיין. אני עוצמת עיניים, לוקחת נשימה ונושפת חזק מאוד בניסיון להעיף שכבות אבק מעל פני הדימויים, כמו מעל ספר ישן. אני צופה בסרטון ומנסה לחלץ ממנו כמה שיותר. בכל יום שחולף, הזיכרון חומק ממני יותר, ואני מתחננת לשארית הדימוי שנותר. תן לי לזכור.

חיים של גיקית בסן פרנסיסקו

עינת כהן

המישן הוא רחוב טוב לחובבת אמנות כמוני. SFMoMa שם, המוזיאון היהודי לאמנות עכשווית גם וקצת בהמשך לירבה בואנה, מוזיאון קהילות אפריקה. שם היה המפגש הראשון שלי עם מה שעתיד להתרחש שמונה שנים אחרי. מדובר בתערוכה של אמנים אפריקאים-אמריקאים מהאוסף של SFMoMa (שעוד היה סגור לשיפוצים אינסופיים) ובמיוחד, במיצב הוידאו של פרד וילסון Me and It – אוסף חפצים שוילסון אסף ומכונים 'פרטי אספנות שחורה' (Black Collectibles). אלו חפצים מתקופת ג'ים קרואו¹ המעוצבים כדמויות סטריאוטיפיות שחורות ומשמשות כמאפרות, צנצנות עוגיות או גמדי גינה. וילסון, שנולד לפני ביטול חוקי ג'ים קרואו, מנסה לחקות את החפצים הללו במחווה, הבעות פנים ותנוחות גוף כדי להדגים את עומק הגזענות, ההשפלה, וההחפצה. כשהוא מנסה לעוות את פניו ולעשן כמו מאפרה המעוצבת בצורת פניו של גבר שחור שכפיו מניחים את הסיגריה, הוא חושב על העובדה שיש מי שרואים גם אותו כך. וזה ממש מעליב. בסוף הוא מנפץ את כל האוסף בעצבים עם פטיש. שמעתי פעם את וילסון אומר שהוא לא איש עצוב, אבל הדימויים על החפצים הללו מציפים אותו בעצב. לא ציטוט מדויק אבל זו רוח הדברים. אני לא צריכה להיות שחורה כדי להזדהות עם העלבון והעצב.

1 – הביטוי מתייחס לקבוצת חוקים מפלים ונזעזעים שחוקקו נגד האוכלוסייה אפריקאית-אמריקאית אחרי מלחמת האזרחים בארה"ב. חוקים אלו יושמו בעיקר, אך לא בלעדית, במדינות הדרום שהיו שייכות לקונפדרציה טרום המלחמה. חוקי נ'ים קרואו בוטלו סופית רק במהלך שנות ה-60 של המאה ה-20.

כל יום אני רצה. עם התרמיל של הלפטופ על הגב ועם נעליים ובגדים להחלפה בתיק. אני רצה בג'ינס ונעלי ריצה. מהמלון אני חוצה בזריזות את רחוב אליס. חסרי הבית ליד פתח החנות של דיזל משתינים שם בלי לעשות חשבון לאף אחד, למרות שיש שלט על הדלת שמודיע שזה לא חוקי. אני מנסה להתחמק מהריח אבל גם כשמפסיקים לנשום אי אפשר שלא לקלוט את הריח החמוץ-מעופש הזה שנסחב איתך לכמה שניות. אני ממשיכה משם וחוצה את רחוב מרקט בריצה. מולי אולד נייבי (נוסטלגיה), משמאלי forever22 (פאסט פאשן לילדות) ואחרי הקפיצה מעל חורי הניקוז במדרכה, שמעלים אדים חמים ומסריחים מהבארט שמתחת, אני מגיעה ל-4th ואז צריך להחליט אם לעבור לצד של Ross (מציאות בזול, בעיקר לנשים מבוגרות) או להישאר בצד של האולד נייבי. בחירה אופנתית. אפילו בשעת בוקר המוקדמת כזו רחוב ארבע מלא פעילות. נהגי מוניות מול המארוט עומדים ליד המוניות שלהם, מעשנים, נכנסים למונית ושוב יוצאים. חסרי בית שוכבים על המדרכה. אני בדרך כלל משתדלת לבצע אופטימיזציה ולזגזג תוך כדי ריצה. מצד אחד בוחרת את גדת הרחוב העמוסה פחות באנשים, ניידים או ניידים, כדי שאוכל לרוץ בקצב הקבוע שלי. מצד שני, מנסה לחשוב איך להימנע מכמה שיותר רמזורים. עוברת את חנות הכלבו של טארגט במישן. חוצה למרכז הקונגרסים מוסקוני. פה בדרך כלל אין חסרי בית שרועים על המדרכה או ברוב המקרים אני בוחרת לרוץ כאן אפילו שהמשמעות היא עוד רמזור. בגלל עבודות החפירה של קו המונגי (הרק"ל של העיר) אני חייבת לעבור שוב את הכביש בהאורדס ללונה פארק של יִרְבָּה בּוֹאֵנָה. קרוסלת סוסים שלא ראיתי פועלת מעולם מזדקרת לה מעבר לכביש.

אני ממשיכה לרוץ. הרמזורים מעדכנים אותי כמה שניות נותרו לי עד שהרמזור מתחלף לאדום. אני מאתגרת את עצמי עם זה. לוקח לי כמה שניות לחצות כל רחוב. אני חוצה את הפולסום בריצה אפילו שברמזור יש לי עוד שלוש שניות ותנועת המכוניות משני הכיוונים ערה לגמרי. עוד מעט Wholefoods (מקור האנרגיה העיקרי שלי בעיר) בפינה עם הריסון. לפעמים אני עוברת לצד של הפיט קופי שממול. התנועה של הולכי הרגל על המדרכה מתבצעת כאן בטור מסודר. אף אחד לא עוקף. אני תמיד בוחרת את המדרכה הכי פחות עמוסה בטורים ובחסרי בית שיושבים או שוכבים שם. כמעט אף פעם לא נכנסתי לפיט קופי. רק פעם אחת שנחתתי בשש בבוקר והייתי ממש חייבת קפה. האמריקנו האמריקאי בפיט קופי וגם בשאר המקומות מלבד סטארבקס (שם הקפה לא אמיתי) חלש וחמוץ מדי. בשעה הזאת Wholefoods עדיין סגור. אני עוברת בריצה את היציאה לכביש המהיר (אייזנהאואר) ואת חסרי הבית שנמים להם באוהלים על המדרכה מתחת לגשר. השעה שבע בבוקר. יש לי עוד שלושה רחובות. בריאנט, ברנן ואז תחנת פור וקינג. בין הבריאנט לברנן יש חנות פאות ותוספות שיער אחת שבחלון הראווה הרחב שלה אני תמיד מציצה על עצמי תוך כדי ריצה. משונה לפתוח חנות כזו בקומת הכניסה של בניין מגורים חדש באיזור. היא מעוצבת כמו חנות תכשיטים יוקרתית.

אני קצת מזיעה. בדרך כלל קר בבוקר ואני רצה בקצב איטי יחסית. עכשיו יש לי עוד חמש דקות לקנות כרטיס (או אם יש לי מזל רק לתקף את הקליפר קארד) ולהספיק להכנס לרכבת של שבע ורבע



מתוך המופע **Follow You**, שרון ולבסקי בגלריה המקור, בתגובה לנאום של מרטין לותר קינג על צדק, אוקטובר 2024

גם בירידה. נענשתי על כך ביום למחרת כמובן. ביום עונש כזה אני צריכה לקנות כרטיס נייר כי הקליפר משמיע את צפצוף dohn. את הקנס אפשר לשלם רק בבית המרקחת וולגרינס מול התחנה, לא חס וחלילה בתחנה עצמה. באמריקה אין חוכמות. עונש זה עונש. כך היה מתחיל כל בוקר שגרתי שלי בסומה (South of Market). הייתי אז מנהלת פרויקט גדול בחברה שרכשה את הסטארטאפ שלנו. חייתי על ויזת תייר שצריך לחדש כל שלושה חודשים. הציעו לי רילוקיישן והתלבטתי. זו היתה אפשרות לשנות אווירה, לחיות חיים של אחרים. לא הייתי בודדה שם. להיפך, כל חברי הטובים כבר היו בוואלי, חלקם כבר כמה שנים טובות. בעצם אפשר לומר שנשארתי בודדה בישראל.

רציתי לגור קרוב לים, כמו בתל אביב. האזור שהכי מצא חן בעיני היה הסומה. היה לי די כיף. מצאתי בית קפה כמו שאני אוהבת, במרחק הליכה קצרה מהמלון שבו גרתי. הקפה שם אמנם היה כצפוי חמוץ אבל הם תמיד ידעו את שמי וחיכו אלי כל פעם שבאתי. הסנדוויצ'ים שלהם היו טעימים.

יום אחד נסעתי באוטובוס לג'פנטאון דרך הטנדרלוין. מרחוב שש ומעלה התחוללה דרמה, סיפור אחר של העיר שעוד לא הכרתי. מחלון האוטובוס צפיתי בתורים ארוכים של אנשים, רובם אפריקאים-אמריקאים, ממתינים לארוחה בבתי התמחוי בשכונה. ברחובות טינופת ועזובה. מכורים לסמים בלי שיניים ועם הרבה שקיות זבל עולים ויורדים בתחנות בלי לשלם, כל זה בלוק אחד או שניים

לפני שסוגרים את שער העלייה לרכבת. אני נכנסת לרציף ועולה על הקלטריין בולט למאונטיין ויו. עולה לקומה השניה למושבי היחידים וסוף סוף מפסיקה להתנשף. הפרצוף שלי די אדום בתחילת הנסיעה. השעון מראה שרצתי מייל שלם במהירות ממוצעת של 8 קמ"ש. זה לא הכי מהר אבל אני מסתפקת בזה.

אני בדרך כלל עולה לקרון השני, זה שאחרי קרון האופניים. לרוב אני בוחרת את המושב השני ליד המדרגות. אני יודעת בדיוק איפה יעצור הקרון וכמה זמן יקח לי לרדת לקומת היציאה. נקודת העצירה הזו היא אופטימלית מבחינתי. אני מתכננת בדיוק את שעת הירידה מהקומה השניה כך שאגיע ראשונה לעמדת התיקוף של הקליפר קארד ביציאה מהקרון וכך לא אצטרך לעמוד בתור לתקף את הכרטיס עם עוד עשרות עובדי גוגל שירדו בתחנה וכל אחד יתקף בנימוס בתורו. המתקן ישמיע את הצפצוף האופייני לתיקוף נכון או doh לרע. מתישהו קצת התמכרתי לצפצופים האלה.

תוך כדי המתנה לנסיעה במושב הרכבת אני חולצת את נעלי הספורט ומחליפה למגפיים שחורים. לובשת חולצה מכופתרת מעל לגופיית הספורט הקצת מזיעה. לא נורא. עוד מעט המזגן ינדף הכל. מתחילים לנסוע. הכרטיסן או הכרטיסנית התורנים ברכבת מזכירים לכולם שהם היו חייבים לתקף את הקליפר קארד שלהם. למזלי עשיתי את זה והכרטיסן בודק את כולם אחד אחד. אף פעם לא שכחתי לתקף בעליה לרכבת אבל כמה פעמים שכחתי בחזרה. כן, פה צריך לתקף

ספורט שמובלים על ידי שחקנים שחורים. מחאה שקטה שהצליחה להרגיז את הנשיא טראמפ שפנה לבעלי הליגות בדרישה לעצור אותה ("אנחנו אוהבים את הדגל שלנו. גרשו את הבנ*ש* מהמגרש").

בסוף הקפה החליט עלי. אני מעדיפה קפה מריר. אני עדיין גרה בבית מט לנפול בתל אביב, 10 דקות הליכה מהים. מחאה נגד אלימות משטרתית, מסתבר, יש גם פה. ביטויי אלימות משטרתית מופנים בצורה מוגברת וקיצונית כלפי גברים קטינים ובגירים חברי קהילת ביתא-ישראל², וכן מעצרי יתר לעומת שאר האוכלוסיה בישראל. לפני כמה ימים הבנתי לראשונה מה זה 'הביטוס'³. זה בגלל שבניגוד להביטוס שלי, שתואר פה קודם, התחלתי ללמוד אמנות. הפרויקט התיאורטי הראשון שלי, תערוכת החלומות בלימודי האוצרות (דמייני תקציב בלתי מוגבל, חלל שאת בוחרת, איזה אמנים שרק תרצי ואנא המציאי תערוכה) נקראה תביעת מרחב – ייצוגי גבריות באמנות ביתא-ישראלית עכשווית. דמיינתי תערוכה בתקציב של 'עדות מקומית' שגם מוצגת באותו חלל וחולשת על שתי הקומות בבניין רוטשילד במוזיאון ארץ ישראל בתל אביב. לפי המחקר שלי, עד כה לא הוצגה תערוכת אמנות עכשווית קבוצתית כזו במוזיאון גדול לאמנות במרכז הארץ – כשהדגש הוא על מוזיאון גדול במרכז הארץ, המיינסטרים.

2 – משתייכים לקהילת ביתא-ישראל, הקהילה של יוצאי אתיופיה בישראל
3 – מונח סוציולוגי שטמע התיאורטיקן פייר בורדייה המניח כי התנהגותו והרגליו של אדם וכך גם ההזדמנויות שיקרו בדרכו ופועלו בשדה מקצועי נתון, למשל בשדה האמנות, מושפעים מאוד מרקעו החברתי וההיסטורי – היכן ומתי נולד, לאיזו חברה, החינוך שקיבל והתרבות ממנה צמח

מאזור חנויות היוקרה, היוניון סקוור. בבית העיריה (הסיטי הול), בניין עתיק ומרשים שבראשו כיפה מעוטרת בקישוטי זהב, שממוקם ברחוב ואן נס, רחוב ראשי החוצה את העיר מצפון לדרום, היתה התגלות – מדרגות הבניין משמשות מקום שינה ומגורים לחסרי בית רבים בעיר. שכונת טנדרלוין עצמה מלאה במסעדות וברים שבהם מבליים תושבי העיר. היה לי מוזר לגלות שאני היחידה שאינה אדישה למתחולל מחוץ למסעדה או לבר. גם באזור המלון שבו גרתי לעיתים קרובות כלילות היו נשמעות צרחות אימים. אנשים ישנים ברחוב, חלקם זועקים וקוראים לעזרה או אולי צועקים זה על זה או נוהגים באלימות זה כלפי זה. גם בכניסה לתחנות הבארט בשעות הבוקר המוקדמות את מנווטת לך בין הישנים המוטלים על רצפת התחנה, כאילו הם חלק מהטבע העירוני.

תוך כדי ריצה יומיומית, המשכתי להתלבט על רילוקיישן ועל חיים של אחרים במשך עוד ארבע שנים של ויזת תייר בסומה.

לאחר שנתיים של ריצות אירע רצח ג'ורג' פלויד על ידי שוטר והתחילו הפגנות הקהילה האפריקאית-אמריקאית נגד אלימות משטרתית בהובלת ארגון Black Lives Matter. אני נחשפתי למחאות דרך הפרויקט שניהלתי, שהיה קשור לליגת הפוטבול האמריקאית. בהשראת קולין קארניק, הקוטרבק המנודה של הסן פרנסיסקו פורטי נייגרס (מן הסתם הקבוצה הפייבוריטית שלי), שחקנים שחורים החלו לכרוע ברך בעת השמעת ההמנון האמריקאי לפני תחילת כל משחק בליגה. אחר כך זה עבר ל-NBA ולעוד ענפי

התערוכה נהגתה בהשראת האוצרת האפריקאית-אמריקאית תלמה גולדן, שאצרה את התערוכה המהפכנית Black Male בווטני בניו יורק ב-1995. בתערוכה זו ובעוד תערוכות מעוררות השראה השתתפו האמנים השחורים פרד וילסון, מיקלינה תומאס, גלן לייגון וברקלי הנדריקס ובעקבותיה הם ואמנים שחורים נוספים שהציגו הפכו לכוה עולה באמנות העכשווית האמריקאית. גם מוחמד עלי ש(כמעט) חיבר את השיר הקצר ביותר בעולם (Me We) הוא מקור השראה. וגם כמובן, האוצרת תמי כץ-פרימן המנחה שהכירה לי את התערוכה הנודדת '30 אמריקאים' והובילה אותי בנחישות עד להגשה הסופית. התערוכה הדמיונית שלי יוצרת מרחב אינטימי שבו המבקרים פוגשים 14 אמנים ואמניות ביתא-ישראלים שעתיים המזהיר לפנייהם, ואותם תמיד רצינו להכיר. אותם, את מחשבותיהם, מקורות ההשראה שלהם, דרך עבודתם וכמובן את התוצרים של כל אלו – העבודות שלהם. וגם יוצאים איתם לשיטוט וירטואלי מודרך בתערוכה. איזה כיף.

גם על ה'מבט'⁵ למדתי רק לאחרונה, ומסתבר שגם בתערוכת חלומות צריך להסביר באופן מתקבל על הדעת מה קשורה אני, אישה בצבע בו' (בכל זאת, יהודיה), לייצוגי גבריות באמנות יוצאי אתיופיה. לי נראה שלא בהכרח חייבים להיות האחר ולחוות את חוויותיו כדי

4 — <https://rubellmuseum.org/30-americans>
5 — הכוונה למבט בהקשרים של מאבקים להכרה והגדרת זהויות שאינן הנמוניות. למשל, בהקשר הפמיניסטי — מבט גברי של אוצר תערוכת אמניות נשים. בהקשר הפוסט-קולוניאלי, המאבק בייצוג אוריינטליסטי — מבט של 'האדם הלבן' שאוצר אמנים שאינם לבנים וכן הלאה.

להנכיח את נקודת מבטו האותנטית, מספיקה למידה עמוקה והזדהות, שותפות לדרך בצעידה. הרי ממילא נדרשת תמיכה רחבה כדי לחולל שינוי. מצטטת (בעריכה קלה) את דבריה של קרן ברוזה, אוצרת התערוכה 'שוות' בצבע טרי 2017: "הגיע הזמן להציג תערוכה כזאת. יש אמנים ואמניות ישראליות אתיופיות הפועלים כיום בארץ ואין סיבה לחכות [עד] שאוצרת ישראלית אתיופית יציגו [אותה]".

ברית או נחום גוטמן מחייה את אסתר ראב

סיגל קהת קרינסקי

התעקשתי לעשות עליו תערוכה. יצירותיו והיצירות של אימו האמנית, בלומה אודס רונקין, נמצאות כאן יחד, ויישאר כאן לנצח כפי שרצתה כל כך האם. עמנואל נהרג ב-1967 במלחמת ששת הימים. לאחר מותו הקדישה האם את כל חייה לזכרו ולהנצחתו, ואפילו במודעות האבל שפורסמו לאחר מותה צוין תחת שמה כי היא "אמו של הצייר עמנואל רונקין". היא כתבה יומן בו היא מספרת עליו ומדברת איתו. אני כמעט יכולה לשמוע את הדיאלוג שהם מנהלים ביניהם באוסף כל השנים.

ת ח י ה

יום אחד הגיעה בחורה צעירה מפריז למוזיאון. פגשתי אותה בחלל ההנצחה של "יד לבנים". היא פנתה אלי ושאלה אם אני יודעת היכן נמצא פסל פרוטומה של סבא שלה. "קוראים לו יענקל פרלמן", אמרה. מאיפה אני יודעת מי זה? נלחצתי. מה יהיה אם לא אמצא אותו? ככל הנראה באה לחפש את רוחו. ירדנו למחסן האוסף. הצעירה הראתה לי שבבית הקברות בפריז קיים פסל ראש שלו בסמוך למצבת קברו. הכרתי את הדמות אבל לא הייתי בטוחה.

התחלתי לחפש ומצאתי. הפסל נקרא הנער מקרוכמלקה. הוא פוסל בשנות השבעים של המאה העשרים ונתרם למוזיאון על ידי יעקב פרלמן (סבה של הצעירה). מאז הוא נמצא כאן וכעת אני יודעת שהוא הנער היהודי מקרוכמלקה שפוסל על ידי מיכאל מילברגר, פסל יהודי שנולד בפולין, למד אמנות ברוסיה וגלה לפריז בשנות



נחום גוטמן, פני המשוררת אסתר ראב, לא מתוארך, ברונזה, אוסף מוזיאון פתח תקווה לאמנות. צילום: אלעד שריג

מחסן. קודש הקודשים. אני באה וכולם מסתכלים עלי. כל המתים "החיים", אלה שאני מחזיקה במפתח לבית שלהם. הבית של יצירות האמנות. לכל אחד זמן. עת לכל חפץ. בזמן הנכון יעלה ויבוא. כשירקם הרעיון, כשתבוא העת, כשתבשיל ההיסטוריה להבין את האוצר הנחבא שלה ולראות שעולם כמנהגו נוהג. אין שינוי. הם תמיד יהיו וכאן, כאן המקום לחפש אותם. כאן ישמרו. בין הקרבות שהשתוללו, הפצועים שגססו, הנשים שנאנסו והגופות שהתפרקו. האמנים שחיו לבד ובזוגיות ויצרו, קבוצות האמנים שצמחו בצד הזרם המרכזי. העירומים, המלוטשים, כאן הם נחים ומחכים לרגע. בוקר טוב, ליטוף. טמפרטורה, לחות, גבוהים מידי? ננמיך. זה המקום. חסרים. קיימים אבל תועים. מעורבבים, כל אחד והסיפור שלו כיצד התגלגל לכאן. ללא הורים, ללא קרובים, האם איש לא יבוא לחפש אותם? שנים שאני מנהלת דיאלוג עם היצירות ועם האמנים המתים והנופלים שלהם והקדשו היצירות, כאילו שהם חיים. אצלי הם לא מתים. למשל התערוכה על הצייר הצעיר עמנואל רונקין. כל כך

1 – כפי שציינה רות מרכוס (עורכת), נשים יוצרות באמנות הישראלית 1920-1970, סדרת מנדירים, הקיבוץ המאוחד, 2008

השישים של המאה העשרים עם עוד אמנים יהודיים, שם פגש את יעקב פרלמן שפעל לעזרתם.



נחום ארונסון, **התבוננות, דממה**, לא מתוארך, שיש, אוסף מוזיאון פתח תקווה לאמנות, צילום: אלעד שריג

סיפור הבאתם של פסלי נחום ארונסון למחסן אוסף המוזיאון הוא מופלא ומרתק. בשלהי שנת 1952 הגיע סגן ראש עיריית פתח תקווה דוד טבצ'ניק לביקור באכסניית ילדים בכפר אנדליס המרוחק מפריז. כבואו לחצר האכסנייה הבחין בילדים מיידים אבנים על פסלים שהיו פזורים שם. הפסלים הרשימו אותו מאד. אנשי האכסנייה סיפרו לו שהם נוצרו על ידי ארונסון, מגדולי הפסלים היהודים, שנולד ברוסיה וחי ויצר בצרפת שנים רבות. עם פרוץ מלחמת העולם השנייה נמלט לארה"ב, שם פעל עד מותו. לאחר כיבוש פריז על ידי הנאצים החליטו הגרמנים להחרים חלק מאוצרות מוזיאון הלובר ולהעבירן לגרמניה. פסלי ארונסון היו בין יצירות האמנות שנבזזו והועלו על רכבת שיצאה לברלין. נהגי קטר הרכבת הצרפתים הצליחו להוריד

את הפסלים ליד אחד הכפרים בדרך ולהעבירם בחשאי למחתרת הצרפתית. באמצעות אנשי מחתרת יהודים הם הגיעו לאכסניית הילדים.²

לפני מספר שנים הורחב גן הפסלים במוזיאון ולא רחוק מחלון המשרד שלי, בסוף הרמפה לכסאות גלגלים מתחת לעץ, הוצב פסל נוסף של ארונסון. עירום. הילדים שבאים להדרכות מבתי הספר ברחבי פתח תקווה נוהגים לעיתים לרוץ ולשחק על השיפוע ולהשתולל עד שהם מגיעים לפסל. כשאני מביטה בתמימותם אני שואלת את עצמי מי היה מדמיין שפסלי יהודי שברח מאימת הנאצים והוחבאו במוזיאון כמו הלובר יגיעו יום אחד לארץ וילדים שנולדו בישראל ישחקו לידם.



משה רוזנטליס, **דיוקן אריה דוברון**, לא מתוארך, שמן על בד, תשורת רוז'ה ואריה דוברון, אוסף מוזיאון פתח תקווה לאמנות. צילום: אלעד שריג

2 — מתוך קטלוג תערוכתו של נחום ארונסון ומרים ברלין במוזיאון פתח תקווה שנת 2001, מוזיאון פתח תקווה לאמנות אוצרת: רות מנור

בשנת 2005, שש שנים אחרי שהתחלתי לעבוד במוזיאון פתח תקווה לאמנות, אצרתי תערוכת מחווה לאספן אריה דוברון (1999-2006).

בשנות השלושים של המאה העשרים עלה עם אשתו לעתיד רוז'ה לישראל והתיישב באיילת השחר. משם עבר לגבעת-השלושה, ועבד בפרדסים. בהמשך עבר לגור בשכונת נווה עוז בפתח-תקווה, והקים בחצר ביתו גלריה בה תלה את התמונות שהחל לאסוף. הוא עבד כגנן לפרנסתו ולמרות שלא היה בעל אמצעים, דבק בו חיידק האספנות וקנה יצירות בכל פרוטה שהשתכר. הוא פיתח טעם ייחודי ויצר קשרים אישיים עם הציירים ונהג לבקר בבתייהם. דוברון התחקה גם אחרי אמנים צעירים ולא-ידועים והגיע גם לוותיקים. במקרים רבים הציע לטפל בגינותיהם או לספק להם שתילים תמורת תמונה, כך הגיעו אליו עבודות של נחום גוטמן, אנה טיכו, יוסל ברגנר ורבים אחרים. הוא אהב אותם לא פחות מאת עבודותיהם ונהג להזמין ציירים חסרי אמצעים לצייר בסטודיו שבנה בחצרו תמורת ציורים.

דוברון הוריש לאוסף המוזיאון עם מותה של אשתו הראשונה חצי מאוסף האמנות שלו וכיום ישנן באוסף כ-134 תמונות, למספר לא מבוטל מהן ישנה הקדשה אישית לאספן מאת הציירים שציירו אותן. בספטמבר 1999 מת אריה דוברון בדליקה שפרצה בדירתו בפתח-תקווה.

תיקון

כשפרצה המלחמה לא יכולתי יותר. הכל צף ועלה. העיסוק החוזר באמנים מתים ובחיילים שנהרגו. בקטלוג של בית "יד לבנים" משנת 1955 מצויינות תערוכות שנערכו בשנה החולפת. לצד תערוכת מיניאטורות של דוד טושינסקי ותערוכת הצייר אלכסנדר בוגן מופיעות תערוכות כגון: תערוכת "בהלחם ישראל", תערוכת י. טרומפלור, תערוכת ציור קנדי לזכר לילי יוסף ז"ל, וגם תערוכה חקלאית, תערוכת חנכה ותערוכת "העץ ותועלתו". בקטלוג משנת 1968 מופיעה הכותרת מפעל זיכרון-מוזיאון תחת השם: בית "יד לבנים". כאן מוצגת ליום העצמאות תשכ"ט תערוכה מעיזבון ה"בנים" (חיילים שציירו ונפלו בקרב) הכל ביחד. מה מחבר אותי לכל הנשמות המתות האלה לכל הרוחות. ופתאום אני והמחסן שלי הופכים לרלוונטיים. באמת אני לא מאמינה. בסוף השנה היה תקציב לשיפוץ "יד לבנים" – חלל ההנצחה – והוא מופנה דווקא אלי? מה הפלא, מי ירצה לעשות שם שינוי. רק מי שמאמין במתים יכול לעשות שינוי בתצוגה כזו ואיזה שינוי אפשר לעשות כשמדובר באנשים מתים ואיך אפשר שלא להתייחס למשהו כל כך חשוב ומשמעותי.

אז בחרתי בבית האחרון של השיר "נאום השריד" של ט. כרמי והדבקתי את אותיותיו מול שמות החיילים החדשים שהצטרפו לקיר הנופלים. ליד מילות השיר הצבתי בהשאלה הציור של זיוה ילין שנקרא "מגורי הצעירים" מ-2018. אלו המגורים של הילדים שמגיעים לגיל 18 בקיבוץ. בציור נפערו חורי כדורים, עדות לקרב הנורא שהתרחש ליד הסטודיו של זיוה בקיבוץ בארי 77 לאוקטובר 2023.

אלו מילות הבית:

"הם היו בי ואני בהם.

אין להם תמורה.

בלכתם הנחילו לי את המרחק הזה

ביני לבין עצמי,

ואני אומר:

זו חליפתי החדשה, זו תמורתי".

(כרמי ט. נאומים, בתוך שירים מן העזובה, דביר, 1988)

ג.ב.

מחסן האוסף של מוזיאון פתח תקווה לאמנות נמצא מתחת לאולמות המוזיאון שמציג אמנות עכשווית. מתחת לאדמה. אתגר לא קטן לשלוף משם בכל פעם יצירת אמנות או אמן נשכח שמחכה זמן רב לרגע הזה והופך באחת לרלוונטי. מאיר גור־אריה שהיה אמן ומורה בבצלאל וגם רשם נפלא הקים את 'בית הספר לאמנות אינדוסטריאלית' בבצלאל יחד עם האמן זאב רבן. באוסף המוזיאון נמצאות 24 יצירות שנתנו על ידי בנו שהיה צייר, תושב העיר פתח תקווה שניהל את בית הספר לציור במתחם קריית המוזיאונים לציור שהוקם על ידי הצייר צבי שור.

עבודותיו כמעט ולא הוצגו ותערוכת היחיד הראשונה שנערכה לו ב־2015 באוצרותי עלתה במקביל לתערוכות ציור נוספות שהוצגו במוזיאון באותה שנה. ביניהן, תערוכה שאצר הצייר לארי אברמסון:

ציור למשל. וכללה עבודות של אמנים עכשוויים ישראלים. כשראה לארי לראשונה את העבודות של מאיר גור־אריה סיפר כי בצעירותו היה בידו ספר הצלליות שאייר גור־אריה ונקרא החלוצים. פתאום



מאיר גור־אריה, **דיוקן**, 1916, עיפרון
על נייר, אוסף מוזיאון פתח תקווה
לאמנות, צילום: אלעד שריג

יצירתו של לארי בשחור והלבן שלה התחברה לי למאיר גור־אריה. את הספר, כפי שקורה פעמים רבות, נאלצתי לשאול מאספן כדי לכלול בתערוכה, משום שלא היה לנו אותו באוסף. אך את רישומי העיפרון הנפלאים של מאיר גור־אריה הצלחתי להציג בחלל סמוך ליצירות תלמידיו של לארי. זו תמורתי.

איך מציירים פרישות

יעקב גולדברג

על ידי צבעי עץ ולבן, כסאות מרופדים באדום ובשחור, ספרים כהים עם אותיות מוזהבות מוטבעות בכריכה, גב הספר חלק, תוכו עמוס באותיות שחורות על גבי דפים לבנים עד צהובים, תלוי בזמן והיקף השימוש. שמות הספרים אנמיים, לא חורגים מתיאור בסיסי של מסגרת היצירה, משוללי ה"א הידיעה, משוללי התייחסות קונקרטית, מושגית ורעיונית, אינם מוכנים להצטמצם (חידושי הרשב"א על הש"ס; חידושי ר' שמעון יהודה הכהן; קובץ מפרשים). לאורך חלקו העליון של הקיר החיצוני חלונות צרים שקופים-מאובקים (דרכם אפשר לראות גינת משחקים, גרסה צוהלת של עזרת נשים וילדים). בשלב מסוים מתגלה גם חדר אחורי ומבודד עוד יותר ובו מגון ספרי הגות.

האם זו הספרייה המסורתית? האם יש חוט מקשר בין אותו מרחב ספרייתי מובהק, מוצהר, מצהיר כוונות ברורות – לספריית סוראסקי בעלת מבנה חשוף מונומנטלי ואנדרטאי של "ספרייה אטומה", עם שלושה פסלים בלובי הכניסה של ראובן צימעט לערער, "עץ אננס", "מפרש בתנועה" ו"חיפוש תמידי"; לספרייה לאמנות של מוזיאון תל אביב עם פופים ליד החלון הרחב הפונה לרחוב; לספרייה למדעי החברה באוניברסיטת תל אביב, הצבעונית, הערנית, בעלת השולחנות העגולים, חדרי ישיבות ו"איזור" ללמידה שקטה. אם לשרטט את גרף ההתאזרחות של 'הספרייה', אפשר לזהות מגמה די ברורה – מ"ריבוע לבן" שמיועד לשולטים וליודעים אל מרחב ציבורי וקהילתי, מחלל של ספרים למרחב תרבותי שמספק שירותי ספרייה לצד פעילויות חברתיות. הספריות הראשונות הוקמו לפני כ-4,000 שנה, בעיקר בארמונות ובמקדשים. ספריות שדמו יותר

לפני כשנתיים נפתחה הספרייה הציבורית של בייג'ינג, בנויה כחלל גדול דמוי אמפיתיאטרון ובעלת קירות-חלונות שקופים. נוף הררי של טרסות עץ לאורכו ורוחבו של הבניין. על גבי הטרסות פרוסות ללא חציצה ניכרת עמדות עבודה, מדפי ספרים, אזורי התקהלות ומנוחה. לדברי האדריכלים, המטרה הייתה להתרחק כמה שיותר מהמחשבה הנפוצה על ספרייה: "כוונתנו הייתה לקבוע סטנדרטים חדשים לעיצוב ספריות בנות קיימא. הספרייה בבייג'ינג תהיה שונה באופן מובהק מספריות קונבנציונאליות, ותכלול שימוש בטכנולוגיה, עיצוב חכם ומשאבים מקומיים". בספר "אסם הידע" שיצא לרגל מלאת 50 שנה להקמת ספריית סוראסקי באוניברסיטת תל אביב, כותבת מנהלת הספרייה, ד"ר נעמה שפטלוביץ, כי: "עם כניסתי לתפקיד היה ברור לי שהספרייה המסורתית החלה לאבד את האטרקטיביות שלה וכדי להתאים את הספרייה ושירותיה לקהל המשתמשים המגוון המורכב מקהלים המשתייכים לדור ה-X, דור ה-Y ודור ה-Z החלה הספרייה לערוך שינויים בתהליכי העבודה, בהיבט הפיזי ובמתן השירות המגוון לקהל המשתמשים בדומה למגמה הכללית בעולם הספריות האקדמיות".

מהי המחשבה הפופולרית על ספרייה? מהי הספרייה המסורתית? אני חוזר אחורה, לזו שעם השנים התבררה כספרייה הראשונה שלי, כאמ-טיפוס של הספריות הבאות: ספריית "בית יוסף" במודיעין עילית או כפי שקוראים לה, "אויצ'ר" (קיצור ל"אוצר הספרים"). דלת צדדית, ירידה של כמה מדרגות לחלל חצי מרתפי. על שולחן בכניסה קלסר בינוני עם שמות כל הספרים מקוטלגים על פי סדר האותיות (העבריות). אין ספרים בשפות אחרות למעט ארמית). המרחב נשלט

לארכיונים, היו מוגבלות באפשרות השימוש בהן, ושימשו בעיקר את המלכים ושרשרת השלטון. בשנות השישים של המאה החמש עשרה, לואי האחד עשר החליט להקים בפריז ספרייה מלכותית שהייתה אמורה להציב חלופה לעולם הספריות הכנסייתיות, ספריות המנזרים והאוניברסיטאות. במהלך המאות הבאות היא שירתה בעיקר את צרכיו של המלך, והחל מתחילת המאה השש עשרה נפתחה למלומדים. לקהל הרחב היא נפתחה בשנת 1762, למספר ימים בחודש ובאופן לא קבוע. לאחר מכן היא נפתחה בשעות מוגבלות לציבור הרחב ובמקביל באופן מלא למלומדים. בתחילת המהפכה הצרפתית הועברה הריבונות מידי המלך לידי האומה מה שהוביל, בין היתר, בשנת 1791 להפיכת הספרייה מ"מלכותית" ל"לאומית" (מתוך הספר "ספריות ואוספי ספרים" בהוצאת מרכז זלמן שזר – הספר נמצא באוסף הורודיש בבניין גרוס וינר באוניברסיטת תל אביב. זו ספריית וינר, ממוקמת בבניין סגפני, אחורי למבנה הראשי של הספרייה המרכזית, בניין של פעם).

בעשורים האחרונים התהליך האבולוציוני הואץ. בשנת 1994 נכתב באמנת אונסק"ו לספריות ציבוריות כי "ספרים אינם עוד הנושא המרכזי של הספרייה". כבר בשנות העשרים של המאה העשרים, לאחר העברתה של הספרייה הלאומית לידי ההסתדרות הציונית, הוצהר כי מטרתה היא "לפתוח את שערי בית הספרייה לקהל הרחב, לספק את דרישותיו ולעשות את המוסד למרכז החיים הרוחניים". לפני מספר חודשים, במשכנה החדש בקריית הלאום, מבנה נטול גדרות מעוצב בשקיפות וחשוף לכל, נערכו בבניין הספרייה צילומים למותג המשקפיים קאטליה מבית אופטיקנה, עם הפרזנטורים עומר

אדם ויעל שלביה. לאחר מכן, גם צילומי הקמפיין החדש למותג רנואר עם יעל שלביה, אנה זק, ידין גלמן וטל מורד. ב־2021 צולמה בספריית בית אריאלה הפקת אופנה למגזין לאשה. ואנחנו כמובן לא היחידים. בית האופנה סלין הציג את קולקציית אביב־קיץ 2024 בחלל של הספרייה הלאומית של צרפת, שבו גם הוצגה בחודש ינואר קולקציית סתיו־חורף 2024-25 של קנוז. מותג היוקרה הגרמני מונבלאן צילם לאורך 2023 שני קמפיינים בספרייה הלאומית של לונדון. תחת הכותרת "רוח הספרייה" יצאו במותג בקמפיין ל"מרדף אחר השראה וידע" דרך ספרים. "ספריות ציבוריות הן מקומות של הארה, השראה ויצירה, שבהם מאוחסנים סיפורים ורעיונות מוערכים, המחכים להתגלות מחדש", הסביר מרקו טומסטה, המנהל האמנותי של מונבלאן.

ב־1997 יצר יהושע נוישטיין בחזית ספריית בית אריאלה את המיצב הספרייה העיוורת. על חזית הספרייה הותקנו פיגומי בניין בגובה שלושה מטרים, שהתפרשו גם על רצפת הרחבה שלפני הבניין. בתוך הבניין הוצבה ערימה של לוחות זכוכית נשענות על קיר, כינוייה העין של הספרייה העיוורת. בהצעת הפרויקט כתב נוישטיין כי "בספרייה העיוורת הפיגומים הם שריון עבור הטקסט ושריון עבור מוסד הספרייה. ה'עיוורת' כמודעות מוקדמת נכפה על ה'ספרייה' (מעניין לחשוב בהקשר הזה על העיצוב החשוף והפיגומי של מרכז פומפידו שמכיל מוזיאון לצד ספרייה). דן מירון, שהקדים מבוא לקטלוג המיצב של נוישטיין, כתב כי: "מי שרוצה לבלות את כל זמנו בספרייה הנוחה, המוארת, נטולת הצללים, לא יהיה זה שיבוא במגע עמוק ומשמעותי עם השירה, עם השפה, עם המהות המדברת מתוכן.

קיומו של מגע כזה תובע שהייה ממושכת, מתמדת, בספרייה העיוורת במובן שקבע נוישטיין למושג זה. ספריות גדולות באמת הן בדרך כלל מקומות חשוכים. אז מהי הספרייה השוקקת מדי, הלא עיוורת, הלא פרושה בעליל? האם היא עוד ביטוי למציאות עירומה ממהותה, כפי שהגדיר סלבי ז'יזק את אותן "סדרות שלמות של מוצרים אשר נשללה מהם התכונה המזיקה הגלומה בהם: קפה נטול קפאין, שמנת נטולת שומן, בירה נטולת אלכוהול"?

הזיכרון הפרומילי של הפרישות האויצרית מריץ אותי הלאה אל זיכרון הפרישות היהודית (איך זוכרים פרישות? איך זוכרים שלילה?). בתערוכה "דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית" משנת 1986 שאצרה שרה ברייטברג-סמל והציגה עבודות של אמנים "תל אביביים" בעלות אסתטיקה רזה ושימוש מצומצם בחומר, הוצגו האמנים כחוליה בשרשרת "ההיבט האסתטי והלא מטריאלי שבמורשת היהדות". במאמרה בקטלוג כותבת ברייטברג-סמל כי: "חשיבותו המרובה של הטקסט ביצירתם של התל אביבים מקשרת אותם לעולם היהודי שממנו נותקו. העדפת המילה הכתובה על פני עולם התופעות החושי היא אידאה יהודית מובהקת". עשור לפני, רוברט פינקוס-ויטן במאמרו "אמנות יהודית: 6 הנחות" (פורסם בכתב-העת "מושג") הגדיר את האמנות היהודית כאמנות מופשטת, זו לדבריו "עובדה פשוטה" הראויה ל"הכרה רצינית". על פי פינקוס-ויטן, מקורו של המופשט היהודי ב"גרעין מרכזי ואטום-כמעט בפני ניתוח הגיוני", ולדבריו, אמן יהודי שאינו בוחר בדרך ההפשטה עובר סוג של התנצרות (האם בדתיות שביהדות משהו כזה יכול לקרות? – כ-250 יוצרים מרחבי העולם ממגוון תחומים נפגשו עם



האפיפיור בקפלה הסיסטינית ב־2009 כדי לפתוח בדו־שיח מחודש בין הכנסייה הקתולית לעולם האמנות. באיגרת שכתב האפיפיור הקודם יוחנן פאולוס ה־12 לפני עשר שנים, והוקראה לפני האמנים במעמד המדובר, תוארו האמנים כ"בוראים מלאי המצאה של היופי". האפיפיור הנוכחי דיבר על הקשרים הענפים בין הכנסייה הקתולית לאמנות וקבע כי: "האמנות יכולה להיות דרך המובילה למסתורין האולטימטיבי – לאלוהים".

הפער הבולט בין דלות (גלות) החומר, הגרעין האטום, לייצוגים היהודיים המקושרים, הציורים שמדגישים את הפנים האקזוטיים והקסומים של אותו עולם אחר ורחוק (חסידים מרקדים, טקסים מיסטיים, בתי כנסת ובתי קברות על רקע סוער, כהה ומלנכולי. בקיצור, אטרקציה), מוביל אותי לתהות כמה מן הרומנטיזציה של האויצר טמונה במה שהוא וכמה שהוא "היה". "פולקלור היא מילת מפתח", כותב גדעון עפרת (במאמר "האמנות הישראלית והמסורת היהודית"), "היא תסביר כיצד זה שיהודים חרדיים, בפאות ובשטריימלים, עם או בלי לולבי־סוכות, מככבים מאז שנות העשרים בציורי פנחס ליטבינובסקי לצד ערבים עם תרבוש וערביות עם חמור. אלה גם אלה הווי אקזוטי מקומי. מסורת יהודית הפכה יותר ויותר לאקזוטיקה המוצגת לעיני "הזר" המתבונן בה בפליאה". היחס לספריות משופע אף הוא בייצוגים סמיכים, מפוארים, נשגבים עד כדי פומפוזיות, למשל, ציורו של קרל שפיצווג "תולעת הספרים" עם קרן האור על האדם העומד על הסולם, מחזיק־מוחזק בארבעה ספרים בכל חלקי גופו, שקוע בהם לחלוטין, או מכיוון מעט שונה, סדרת הדיוקנאות שצילמה לאה גולדה הולטרמן, Orthodox Eros

שמציגה גברים חרדים בשלל מבעים ארוטיים, אחד מהם של בחור ישיבה ליד דף הגמרא. בפרפרזה לשם המאמר של גדעון עפרת "לאן נעלם בית הכנסת" (בספרו "השיבה אל השטעטל – היהדות כדימוי באמנות ישראל") – אפשר לשאול "לאן נעלם האויצר" מחוץ לאויצר, או שמעולם לא היה. היכן ייצוגה של הספרייה הקפואה, הדמומה, הלא מכירה ביכולת לייצג אותה או בכלל, זו הפורשת מן הייצוג, מן חיים שיש בהם ייצוג. אולי מה שיותר היא הדרמטיזציה שלאור ההיעדר, הלחיצה על כל הכפתורים בדרך אל הנומיניזיות וההיקסמות, כמו שמסכם עפרת: "מימוש הגעגוע הסתמך על פרשנות חדשה ליהדות: "היהודי" נתפס כמנטליות של רגש, טרגיות, היסטריקה ואקסטטיות".

האם יש דרך אחרת – לא צבעונית, לא מוקסמת, אולי אף רק במילים מתעדות – להציג פרישות, להיזכר בפרישות. כך מתאר הומרוס את מסגרת הפרישות: "אחר כי נבאש בלרופונטס באלים בכולם, היה הוא נע ונד בשדמות אליון ערירי, כאבו נעכר בלבו, מתרחק מנתיבות בני אדם" (איליאדה, שיר השישי); כך מונה הרמב"ם את הפעולות שאין לנקוט בפרישות: "...לא יאכל בשר ולא ישתה יין ולא יישא אישה ולא ישב בדירה נאה ולא ילבש מלבוש נאה אלא השק והצמר הקשה" (משנה תורה, הלכות דעות); כך היא ההיעלמות אצל דליה רביקוביץ: "לא להשאיר עקבות – לא לפזר סימנים – אני במקום הזה ממילא אינני נשארת" ("טיוטה", כל השירים עד כה).

מה אפשר ללמוד מכל אלו על מה שיש בפרישות, על גבולות מרחב הפרישות? במסה "על הפרישות" כותבת מיכל בן נפתלי: "המאבק שהוא (הפורש) מנהל כדי לשמור על שיווי המשקל אינו מרד כלפי

חוץ". אז מה הינו? גם ההינו מוצג דרך ה־אינו: "לכי דברי על זה, על מה שאין לו לשון, על מה שלשונו אינה לשון השושלות, האפוס, הרומן, הפוליס". במסה "על הכתיבה המסאית של מיכל בן נפתלי", מתאר עילי ראונר כך את הפרישה שאין לה לשון: "כל עוד המובן של "הפרישות" מנוסח ביחס לכלל, הוא יכול לבטא נסיגה, יציאה מחוץ לשורות, התכנסות, הסתגרות או סגפנות, "אין אדם שאינו פורש". אבל כאשר הפרישות הופכת למוחלטת או לתהומית, היא "עשויה מחומרים אחרים", ואז היא מתקבלת רק דרך ההסוואה של מילת שלילה: "אין גוף לפרישה, אין קרקע, אין מקום".

האם האויצר, אותו זיכרון בשחור לבן, הוא ייצוג הפרישות המוחלטת או התהומית, בכלל, בעבורי? אותו חלל שהחומר לא דל בו אלא מאוין. האויצר שמקיים את הנגדתו של חיים נחמן ביאליק בין עולם החוץ, שבו "נוצצים כוכבים... הדשאים מתלחשים ומספרות הרוחות", לבין יושב בית המדרש, "דמות אדם הדומה לצילו של מת מתנועע". מרחב נירוטי בעל תכליתיות מוחלטת, מהדהד את התפיסה הפרוודורית נטולת היחס העצמי – "רבי יעקב אומר: העולם הזה דומה לפרוודור בפני העולם הבא. התקן עצמך בפרוודור, כדי שתכנס לטרקלין" (מסכת אבות).

אני מנסה להיזכר בשפת התלמוד (כבר לא שפת אם מתגלגלת, או יש לומר, שפה שנותרה שפת אם מגומגמת) בעיקר במקצב הפנימי שלה. אני מנסה להיזכר, להטעין, כמעט לכפות, איזושהי מתח טקסטואלי, ישיר או מרומז, מתח שגם אם לא מקרין על החוץ, לפחות מרמז למודעות האיש הכותב כבעל אומנות של כתיבה, לאותה "הפרדה בין המילה כפי שהיא כתובה, המילה כפשט, או המילה שכולנו

משתמשים בה יום יום – לבין המילה בתוך היצירה האמנותית, שהיא הספרות" (שולמית הראבן, "מילים כתחפושת"). אני לא מצליח. אני מצליח לראות מילים מתפקדות כפרוודור, סוללות את הדרך לאלמנטים מופשטים. הן עצמן אינן מדיום. אני מצליח לראות פרישות טקסטואלית שלא מתקשרת עם מה שמחוץ לה, שלא מתחככת בטרואמת השפה עצמה, שאינה מודעת לעובדת היותה שפה, להיותן מילים מחופשות. אני מצליח לראות פרישות שהמתח שבה אסוף ואחוז, שהבלימה שלה נינוחה. הדרמה התלמודית כדרמה הרומנטית, האפקטיבית, המתוסרטת, הלוחצת על הרגש הנכון, המפתיעה במידה הנכונה, בעיקר, זו שיודעת להבטיח את הביטחון שכגבולות הכביכול נמתחים ומתערערים אך שלעולם לא יישרבו.

אני נזכר בדברים אחרים. בעבודה של ג'וזף קוסות עבודת־מעבר. (Passagen-Werk). לאורך שני המסדרונות הארוכים של "נויה גאלרי ניו יורק", כיסה קוסות את כל הפסלים והציורים ביריעות בד שחורות ולבנות. כל היצירות נשארו במקומן ועל הכיסויים הודפסו טקסטים של פילוסופים ואמנים. יצירות האמנות המוסתרות קיבלו נוכחות חדשה כמו גם הטקסטים החשופים. הטקסט התלמודי של האויצר לעולם לא בא עם תמונה. אני נזכר בסדרת עבודות של רות קסטנבאום בן־דב, "בגוף הטקסט", בה היא משלבת טקסטים מודפסים על לוח, ציטוטים מן המקרא, המשנה, התלמוד, האגדה והספרות העברית והמערבית, לצד ציורים על בד, דימויים ריאליסטיים ודיוקנאות־עצמיים. כך בציור, לקרוא פנים (1998) מעומת/מאומת ציור פניה שמציצים־מביטים לעבר הטקסט של דף תלמוד שבו מקור האיסור לייצוג פני אדם: "כל הפרצופין מותרין חוץ מפרצוף אדם".

בללא כותרת (1998), היא מצטטת את הפסוק מפרקי אבות ששולל כל הנאה ויואלית: "המהלך בדרך ושונה, ומפסיק ממשנתו ואומר 'מה נאה אילן זה, מה נאה ניר זה... כאילו מתחייב בנפשו'". הטקסט מודפס בזהב, לצידו דימוי ריאליסטי של עלה כמוש ומת.

האם הספרייה העיוורת, עיוורת לחלוטין או שיש גם מצב של "עיוורת" רואה? (עוד) לא באמת ברורים לי ממדי ומתארי השפעת האויצר. אני נקרא על ידי עצמי לטוויית פירוש הזיכרון כפירוש האמנות הלאקניאני, הפירוש המביס את עצמו מראש, ועדיין – זה "שלא יכול לעשות את שלו אלא מתוך הציפייה שבסופו של דבר נצטרך להרים ידיים". בן נפתלי כותבת על הפורש ש"נוהג בספרים כמו היה כפוף לתקנון נזיר, חווה את שבריריותם כחלק מן ההיות-שם שלהם, שאינו מצטבר להשקפת עולם או לשיטה לכידה, לא כל שכן לדוגמה או לאידיאולוגיה. לספרים יש ערך מוחלט, עניין של חיים ומוות, אבל הערך הזה נעוץ ביחידת הטקסט, בדימויים, במטאפורות, פרודות פרודות הפולטות החוצה את העלילה ומותירות משהו מקוטע וחסר תבנית". אולי איפשהו שם בשכבות הקיטוע נמצאת הנקודה הסינגולרית בה הפרישות המבודדת מתחילה גם להתפרש, בה הפרישות הבטוחה נהיית גם מהוססת, מגומגמת, עיוורת-רואה. בה ההומאוסטזיס של החלל המופשט וההומוגני והאנטי תקשורתי של הספרייה נהיה גם לחלל של "מקום", למרחב של קריאה וחשיבה מרחבית, פרגמטית, אסוציאטיבית.

(אולי לכן "שנה ופירש קשה מכולם" (מסכת פסחים), לא במובן חמור של חטא אלא כפשוטו, "קושי", קושי כפול של פרישות כפולה משפת האם ומשפה בכלל. דילוג מתארך בין שפה בטוחה למהוססת,

בין זיכרון הגוף לשכלול הגוף: "כך, בין שתי שפות, אתה מרגיש כרג במים רק מתוך שתיקה. [...] השתיקה אינה רק נכפית עליך, היא בתוכך [...] (זרים לעצמנו, ז'וליה קריסטבה)).

(אני נזכר. אני מזכיר לעצמי) למתוח את גבולות האויצר-הספרייה. לכוון את מרחב השפה שמכיל גם את מרחב האין שפה, כמו שמרחב השקט מסמל את הרעש שלצידו. להמשיך להשתמש במילים, להמשיך לשהות בפרודות של המובן, בהדיפת המובן, בחיכוך המתמיד עם השרירותיות, להמשיך להשתמש במילים כשמות קוד לשלילה כפולה, משולשת, אינסופית, שלילות שאינן מבטלות זו את זו או מיישבות זו את זו (בארמית: איפכא מסתברא). לתת לשפה לפעול: "כדי שדיבור יהיה אפשרי, כל הוויה צריכה להתכלות. כל אמירה בלשון, כל טענה או המשגה, כל תיאור או הנמקה, נעוצים בפעולה דיאלקטית של שלילה שבה הדברים הנשללים מומרים במשמעות שלהם" (מיכל בן נפתלי, אחרית דבר ל"ספר העתיד לבוא: אסופה", מוריס בלאנשו). לתת לשפה להתגבש, להשתקע, להיות בית. במילים של היידגר: "שפה היא: שפה. השפה מדברת. כשאנחנו נותנים לעצמנו ליפול לתהום שבמשפט זה איננו צונחים משם והלאה אל הריק. אנו נופלים לגבהים. רוממותם של הגבהים פותחת מעמקים. השניים – גבהים ומעמקים – פורשים את קוטרו של מקום-ישוב שהיינו רוצים שיהפוך לנו לבית, כדי שיימצא לנו מחסה למהות האדם"; ובמילים של קרל אובה קנאוסגורד: "כי אין זה נכון שהשפה אופפת את המציאות באווירות השונות שלה, אלא ההיפך. המציאות עולה מתוכן".

בדיקת חומרים

נעה ויסברג

הפסלים עצמם: מה אני? למה אני הופכת? ובין ניקי התהיות האלה יצא שזיהיתי את עצמי ביניהן, תקועה במצב של התגבשות, אנתרופו אבל לא מורפית, אשת בוץ נצחית. אבל זה לא נעצר בגוף כי גם התודעה היא בוץ שנוזל, שמתאבן, שמתקשה, שנשחק, שמסתייד. לפחות זה מה שרוברט סמיתסון כתב.

בסרט הדוקומנטרי **אש האהבה** (Fire of Love) התשוקה להשתקעות באדמה ובבוץ באה לידי ביטוי בקנה מידה שחורג הרבה מעבר לגוף או לתודעה. גיבוריו הם איש, אישה והרי געש. מתוארים בו הזוג קטיה ומוריס קראפט, וולקנולוגים חובבים, שהותכו זה בזו בחסות האהבה לאיתני הטבע ובילו שנים מחייהם במרדף מסוכן אחר התפרצויות געשיות מסביב לעולם. את ההתפרצויות הם מיינו ל"אדומות" (מגמה נשפכת) ו"אפורות" (עננות לוחטות, רעילות וקטלניות). הקול המאנפף של הקריינית המגוללת את חייהם של הקראפטים מנסה להלחים בראש הצופים את המשוואה התפרצות געשית = אורגזמה של אהבה. אבל משהו בזה מרגיש לא לחלוטין נכון כי בסופו של יום הם פשוט זוג חנונים שמצאו להם תחביב־מקצוע משותף בבוץ הלוהט, או תשוקה שמתפרסת על פני שנים רבות, משמרת חום על גבי פלטה טקטונית אדירה. זה סרט יפהפה כי מבעד לצילומים המרהיבים שלו ניכרות הגולמיות וההתמסרות, התמסרות לבלתי נתפס והבלתי ייאמן שרוחשים תחת רגלינו.

בסוף הילדות טסתי עם המשפחה המורחבת לטיול בחוף המערבי של ארצות הברית. זה היה הטיול הקלאסי, עם עצירות בדיסניוורלד, אולפני יוניברסל, גשר הזהב, מלון נוצץ בלאס וגאס. לפני החזרה לארץ עשינו משהו אחר. חתרנו בקייאקים במשך שלושה ימים בנהר שחשתי שנמצא בשום מקום. אני זוכרת שהיינו ממש לבד שם, בנהר חום עם איים קטנים רבים עליהם היינו עוצרים ונחים, מעבירים את הלילות. באחת מהעצירות המבוגרים עמלו על ארוחת הערב ואני הסתובבתי בחלקים המרוחקים של אי קטן כזה, מגלת מיקרו־ארצות. אבל הגילוי המרעיש לא היה נאגטים של זהב אלא הבוץ עצמו. אפור, גולמי, צמיגי. שיקעתי את עצמי בו.

עברו שנים ואני מנסה להמיר את המשחק בבוץ בתקוּקִי מקלדת. לפעמים זה מצליח ולפעמים לא כל כך. עכשיו בוץ גורם לי לחשוב על קבוצת פסלי הקרמיקה הקטנים של דנה ויגרט, המכונה פולחן אם. הפסלים מעוצבים כקרמבואים במצבי נזילה שונים, כגושים עגלגלים של חומר אפור־חום. על כל קרמבו מוטבע פרצוף נשי מתמונה או ממגזין והם יוצרים קולקטיב פסלונים, שושלת נשית משונה שכזו. הדמויות האלה לא מעוצבות כצלמיות פריון עתיקות עם איברים מודגשים, והן בטח לא דומות למפגן הסיליקוני של משפחת קרדשיאן. הן פשוט ככה, גופים חסרי צורה, חסרי איברים, ובכל זאת שלמות. כשראיתי אותן הן היו מוצבות נמוך, לא רחוק מהרצפה, כמו מזבח ביתי. אבל הסימון שלהן כאובייקטים פולחניים הוא משעשע בעיניי בדיוק בגלל שהן לא מסמלות דבר. כשמסתכלים עליהן, מחשבות של להזדהות־עם, להיות־כמו או לעבוד־את הופכות ללא רלוונטיות, ובמקומן מתעצבות להן תהיות מופשטות, כמו

לא מזמן שלחו במייל של המוזיאון הודעה שאחד המתנדבים, גיאולוג בגמלאות, גילה מאובן של דיונון קדום בן שמונים מיליון שנים באחת ממדרגות השיש בבניין. לא ידעתי שמאובנים יכולים להימצא בשיש וחשבתי שזה די מעניין, אפילו הלכתי לבקר אותו במדרגה שלו. ככל שחשבתי עליו יותר התחילה לבעבע בי מחשבה טורדנית שלמעשה בכל מרצפות השיש, והפסלים והחיפויים בכל רחבי העולם, בין השכבות, תקועים עוד דיונונים קדומים כאלה, שסכין החיתוך של האבן שבתוכה הם שוכנים במקרה לא חשפה אותם. תהיתי מה אם, למשל, יש הערב שף שמתקין במסעדת היוקרה שלו מנת קלמרי וכל אותה העת מסתתר בתמימות קלמרי נוסף ממש בתוך השיש שעליו הוא עובד? ברגע שמתחילים לחשוב על הדברים האלו מתגנבת אימה קטנה מקטטנות שלך עצמך ומהקרבה למשהו כה רחוק. איך שאת וקלמרי קדום ואדידס סמבה וציור של פיטר פול רובנס יכולים להיות בו בזמן בקור של מזגן המוזיאון.

בסוף הלבה מתקררת, מתאבנת. אחת העובדות הגיבה למייל: "כולנו נגמור ככה, משובצים במדרגות של המוזיאון". אבל האמת היא שלא כך. כולנו ניקבר הרחק מכאן וניספג אל תוך אדמה שאליה נספגו כבר שכנינו העלומים. ודווקא המסמכים והיצירות השבריריות שנשאיר מאחורינו ישתמרו באיזה ענן כביר, או ליתר דיוק חוות שרתים קרירה. בזמן גיאולוגי גם השימור הזה ייחשב רק לעפעוף מהיר. ובאמת בני הזוג קראפט הארורים לקחו את כולנו בסיבוב בספרינט המתמשך הזה שמכונה "החיים", כי הם סיימו אותו בהתפרצות געשית מהסוג האפור בהר אונזן שביפן. עשן האהבה הקטלני כילה אותם, "התשוקה התגברה עליהם" תגיד הקריינית המטעה, "הכל



דנה וינגרט, **פולחן אם**, טכניקה מעורבת, הדפס על חימר אפור, שיער ראש ורדי מייד, 2023. באדיבות ארטפורט תל אביב, צילום: טל ניסים

מתי הבנתי: טקסטים על מפגשים מכוננים עם אמנות

היה מן־העפר והכל שב אל־העפר" יטען קהלת. ואולי לא צריך את הדרמה ואפשר לומר פשוט "פוף" או "הממ". קול קטן שמדהד על קליפת הכדור.

* * *

כשטיילתי לבדי בסנטוריני שתיתי יין לבן נפלא. מייחסים את איכותו לאדמה הגעשית הפורייה שאלפי שנים קודם לכן הייתה לבה יוקדת שהכחידה את אוכלוסיית האי.

להיות אי תנועה

תמר קוטלר קלדרון

אפשרו לי. לא עשיתי משהו מיוחד, רק ירבתי, התמכרתי לבהייה ממשוכת בעיר החולפת על פני, יכולתי להרגיש את הכדור מסביבי ואני אי־תנועה.

ברוס נאומן יצק בבטון את החלל מתחת לכיסא שלי (1965-1968), יציקת בטון שתופסת את החלל הנגיבי של כיסא, לפי הסימנים אני מדמינת שהיה זה כיסא עץ פשוט, כזה שרואים ליד שולחנות אוכל ביתיים. עבודתו מעלה בי את השאלה מה הם גבולות האובייקט, איזה חלל הכיסא תופס בחובו ואיך אנחנו מפרשים אותו כאשר הוא נעשה לתשליל של עצמו. שלושים שנים לאחר מכן, רייצ'ל וייטריד יצקה שוב חללים שנמצאים מתחת לכיסאות, כלשהם. מאה חללים (1995) מאפוקסי בצבעים שונים, בפעולתה, הכיסא הביתי נעשה לשכפול של זיכרונות עמומים בצבעים חלולים של מה שהיה ונגמר. נאומן ורייצ'ל שניהם שחררו את הכיסא כאשר הפרידו בינו ובין תשלילו. מאוחר יותר האמנית הקולומביאנית דוריס סלסדו הבינה שאחד הם הכיסא והחלל, לכן כלאה את הראשון בשני בעזרת בטון מזוין. סלסדו שגדלה וחייה את חייה עם מלחמה, זיינה את הכיסא ובתוך כדי כך הותירה אותו להיות מעין זיכרון של מה שהיה, של הפעולה ושל המפעיל. אני מתבוננת בכיסא המזוין של סלסדו ורואה את העץ צועק אלי מבעד לבטון ולפלדה הקרים, הוא שואל אותי למה? אני נחנקת ולא מוצאת את המילים לענות לו.

אחרי סמסטר אחד בתואר לאדריכלות נוף בטכניון החלטתי לפרוש. הבנתי שלא תוכננתי לעשייה בחתך הראשון ששרטטתי, יותר משהביקורות קטלו אותו, הוא היה מכוּער בעיני. בסטודיו נדרשנו לנתח אתר בבת גלים, המגרש של בית מילים הנטוש, כל שאני ראיתי

חלק א': כיסא

נולדתי בגלל כיסא. הורי הכירו בתערוכת כיסאות, למעשה אמי הכירה את הרעיון שהוא אבי בתערוכת היחיד שלו על כיסאות. היא אמרה כשהתבוננה בכיסא אדום גדול, "האיש הזה יודע משהו." אבי הכיר את הרעיון שהוא אמי בסטודיו של אחותו כשעבדה אצלה שנים אחר כך, ליד אותו כיסא אדום. תמיד תהיתי מה תהיה התחושה לשבת על כיסא שכזה, שרגליו הקדמיות כפולות באורכן מרגליו האחוריות ומושביו כמעט מאונך לרצפה, איך הלקה המבריקה תרגיש על גבי עורי כשאשב עליו, האם אצליח להיכנס בו בכיסא הזה? האם ברכי יגעו בי בחזה או במצח? היום הכיסא הזה שלי בטאבו, בפועל אמי שומרת עליו בינתיים.

לא חסרות לי דוגמאות לרגעים בהם נתקעתי. באומרי "נתקעתי" כוונתי קפאתי, כוונתי ברחתי, כוונתי התנתקתי. באומרי "התנתקתי" כוונתי עזבתי את האחזקה בקצב הסכיבה, עזבתי את הסטקטו של החיים. הדרכים חזרה לביתי באזור חנייה 2 מרובות, תמיד אמרתי שהוא במרחק רבע שעה על האופניים לכל מקום בתל אביב וזה היתרון שלו, לכן כמובן זמן ההגעה המשוער שלי הביתה נע בין חצי שעה ל-4 שעות. אני מפחדת ממעברים, מעבר משמעו פרידה ממה שהיה ונגמר. אני נדרשת להתעמת עם הידיעה שמשעו נגמר ועכשיו אני צריכה לחזור לנקודת ההתחלה של הפעולה. עכשיו עלי לשבת בבית, ללכת לישון, לקום בבוקר ולאסוף את עצמי מחדש לפעולה שמזמן לי יום נוסף. יותר נוח לשבת. כדי שלא יגמר לי פיתחתי התמכרות לשיבה ממושכת על ספסלים. חביבים עלי במיוחד הספסלים של גן יעקב (למטה ולמעלה), אהבתי את מגוון אפשרויות הישיבה שהם

דרכו זה את היציאה לכביש החוף לכיוון דרום. אמרתי לכל מי שציפה ממני לגדולות: "אני יודעת להתבונן, כוחי נמצא בעיני." בין המצפים היה המנחה שלי שדחק בי לסיים לפחות את הקורסים – כך אפרוש כמו גדולה. בשלב זה הפסקתי להגיע לשיעורים והשמועה סיפרה שבמטלת הסיום נדרשנו לבנות מחיצה, אז בניתי מחיצה ביני ובינם. בניתי במרפסת הבניין בין שני סורגי חלונות חומה מ־3 קילומטרים של ססא"ל ואמאחוריה הצבתי כורסה נמוכה ומלוכלכת מנעלים וקפה שנשפך שלקחתי מאחד המסדרונות. ישבתי מאחוריה דקות ארוכות בעוד הם מציצים בי מבعد לסרטים שהתבדרו ברוח וברחתי מחיפה.

רחוק מהבית במדינה זרה, ג'ו גייס למלחמה הגדולה וכעת הוא שוכב על המיטה הקרה, כלוא בעולמו. הוא צורח נקודה-מקף-מקף נקודה-נקודה-נקודה מקף-נקודה-מקף-מקף נקודה-נקודה-נקודה מקף-מקף אנשים ג'ו בעולמו שואל שוב ושוב את הרופא, למה? למה הם לא נותנים לג'וני לצאת? ללא ידיים או רגליים, ללא פנים או אוזניים, ג'וני שב לא שב משדה הקרב, הוא יכול להרגיש את השמש מסתובבת והוא מונח על המיטה הקרה. הם מפחדים מג'וני, הוא נוגד כל הגיון בריא, ייחודו של האדם היא הפעולה וג'וני הוא התגלמות אי הפעולה.



עופר קוטלר, **ללא כותרת**, 1984, טכניקה מעורבת

חלק ב': בית

"והבתים העומדים כאן עלי / גבוהים כאן עלי / והפתחים הפתוחים כאן / בלתי חדירים לי כאן"¹

לקחו לי שלושה ימים להגיע מתל-אביב לחיפה לאסוף את חפצי מן ההר בחזרה לעברית התקנית של ביטון. הצעתי לבת לא בת זוגי דאז שאקפוץ אליה בדרך לחיפה לומר שלום. לא דיברנו יותר מדי, בעיקר ישנתי במיטתה במשך יומיים. יצאתי רק כאשר התבשרתי שבזמן הזה זרקו את רוב חפצי שהשארתי בסטודיו. כשהגעתי הצלתי את מה שנותר והמשכתי בדרכי חזרה הביתה. אחרי שנה התחלתי תואר ראשון בפעם השנייה בחוג לתולדות האמנות באוניברסיטת תל-אביב. כשכתבתי על ונוס שכלואה בתוך כלוב אטום בזמן אחת מתצוגות האופנה של אלכסנדר מקווין, מצאתי באחד הטקסטים על החיים והמתים הערת שוליים על בית של רייצ'ל וייטריד ומאז הוא לא מפסיק להטריד את מנוחתי. בית נוצק לתוך מצוקת דיור, לתהליכי התחדשות עירונית שהבטיחה עשרות אם לא מאות ספסלים בפארקים עירוניים במקום עשרות, אם לא מאות, בתים. בין אוקטובר 1993 לינואר 1994 ניצב בשכונת בו (Bow) שבמזרח לונדון בית, יציקת בטון של חלל פנים של בית ויקטוריאני. גוש בטון ענק, יציקה כבירה אטומה זרה ומוזרה. בית זכה בפרס טרנר בערב בו וייטריד זכתה בפרס האמנית הגרועה ביותר, בערב בו הוכרז על הריסתו. מה הוא עשה שזיכה אותו בהתנגדות מפוארת שכזו? בפועל כלום. כיציקת בטון אטומה השליך חזרה כל קריאה שנקראה לעברו, הוא

1 – שיר קנייה בדיזנגוף, ארז ביטון

פשוט עמד שם, מועד להריסה. כמו עצם בגרון הנוכחות הפאסיבית המונומנטלית של בית לא הייתה התנגדות אקטיבית כי אם ניגודיות פאסיבית של חיים שלא ניתן היה להתעלם ממנה. וייטריד רוקנה כל זכר של חיות וחום ממה שהוא התגלמות של כל אלה והותירה את בית כעקבה לחיים שהיו שם לפני כן. את שארית הריסותיו של בית שמבצבצים מן הדשא יוכל למצוא מי שיתבונן מקרוב, על ידם הוצבו שני ספסלים קטנים מקבילים, אני מחכה לשבת עליהם.

משהו חשוב לכאורה שלא אעשה שוב לעולם

לי ברבו

וזה בכלל לא השנה הנכונה לנסוע, ולמי יש מצב רוח למעמד החגיגי או חשק להציג את עצמך כישראלית – אבל אני חייבת כבר לראות את הביאנלה. זה חשוב ומי יודע מתי תהיה עוד הזדמנות. יש תכניות גדולות לעתיד על עבודה ופרויקטים וקורסים וחלומות על ילדים ועוד כל מיני דברים שנראים דמיוניים.

ברכבת בדרך מזורנה לוונציה דנה ואני מתלבטות אם כדאי לדבר בעברית בפומבי. חוץ מתחושת הסכנה, לפעמים פשוט אין לך סבלנות להפוך לנציגה הרשמית של מדינת ישראל לקרון הרכבת. את חוששת שאנשים מסתכלים עלייך ורואים 40 אלף פלסטינים מתים משתקפים לך בעיניים. לכן תסבירי להם שלא בחרת את הממשלה הזו, או איפה נולדת, או איך. אני אומרת לדנה שאני חושבת שאף אחד לא באמת מזהה את הצליל של השפה הזו, המועדון הסודי המזור שאנחנו שייכות אליו. אנחנו מתחילות לתכנן את היום של מחר ומדברות על עבודה ומרכלות.

האיש שהתיישב באמצע הנסיעה ברביעייה לידנו דווקא מזהה את השפה, אבל לא מדבר אותה. אבא שלו יהודי רומני¹ שהיגר לברזיל, ויש לו המון משפחה בארץ. פעם הוא גר בדירה קטנה ברחוב דיונגוף ששייכת לקרובת משפחה. הוא שואל איך בארץ ובשביל מה באנו לבקר, ומספר שהוא מחלק את זמנו בין ברזיל ואיטליה. בגלל שהמשפחה שלו ממזרח אירופה, חשוב לו "To give back". הוא מספר שהוא עובד כרגע על עמותה שתביא סיוע לאוכלוסייה אזרחית

בשש וחצי בבוקר העירה אותנו אזעקה. התלבשתי מהר כדי לרוץ למקלט, או לפחות לחדר המדרגות, אבל האפליקציה של פיקוד העורף תיקנה אותי – את שומעת את מרכז העיר. את במזרח. חזרתי לישון לבושה.

שעה אחר כך קמנו כדי לנסוע לשדה התעופה. עלינו על טיסה לוורונה, ואז על אוטובוס, רכבת, מעבורת.

את חייבת לראות את הביאנלה. כבר עשר שנים שאני חלק מעולם האמנות, זה הביקור הראשון שלי בבירה הארעית שלו. את חייבת, כלומר, כל מה שאת יודעת על אמנות נבחן ביחס לביקור הזה. לאירוע הגדול שמערכך אותנו במה עושים עכשיו, על מה מדברים. את חייבת לראות את הביאנלה, כלומר – זה אמור להיות חלק מלו"ז, עונות השנה. בימי חמישי בערב הולכים לפתיחות, כמה פעמים בשנה נוסעים לפתח תקווה, להרצליה, לעין חרוד, למוזיאון ישראל – ואחת לשנתיים נוסעים לוונציה. לכולם יש המלצות, כולם כבר היו שם וברור שצריך להזמין את המסעדות מראש, ולהיזהר ממלכודות התיירים ואיך לא ידעת שביום שני הביאנלה סגורה. או שזה ראשון? הנסיעה הזו לא קרתה לי. הדבר שבאמת הייתי חייבת תמיד היה לעבוד בלפחות שתי עבודות, לפעמים ארבע, ולשלם את שכר הדירה של תל אביב ואת הטיפול הפסיכולוגי ואת שאר ההוצאות הנלוות. הטיקט שלי, הדבר שאני מבינה בו ואוהבת – הוא אמנות ישראלית. זה גם כי אני ישראלית וכי אני חושבת שאני חיה במקום המטורלל והמעניין ביותר בעולם, אבל גם כי בעצם פשוט לא יכולתי לנסוע הרבה. לא ראיתי הרבה אמנות זרה מחוץ לספרים, אז נהייתי בקיאה באמנות של המקום.

1 – גם אבא שלי, דורין, נולד ברומניה. הוא גדל בבוקרשט ועלה לארץ ב-1970 עם סבתו והוריו, רגע לפני גיל 21. העיפו אותו מהלימודים, פיטרו אותם מהעבודה ולא אפשרו להם להביא איתם רכוש. כשהוא מספר את הסיפור הזה הוא אומר "עד שהמטוס נחת בארץ לא האמנתי שבאמת יצאתי משם"

באוקראינה.² הוא היה נלהב לדבר ואנחנו ענינו בקצרה. היינו עייפים מהנסיעות והוא נראה קצת תמהוני. לא היה לנו כח. כשהגענו לוונציה כבר היה חשוך והפלגנו טרוטים לחפש את האיירביאנדבי. בבוקר, כשדנה ואני עלינו על הסירה חזרה אל הג'יארדיני, פתאום הבנתי איפה אני נמצאת.

זרים בכל מקום

הכותרת של הביאנלה מבהירה לנו מה על סדר היום: הביאנלה לאמנות של שנת 2024 עוסקת בהגירה, פליטות וזרות, בדגש על תנועה של בני אדם מהדרום הגלובלי אל הצפון הגלובלי. בחדר הראשון שנכנסתי אליו המשפט Exile is a hard job מוצג בגדול ובאדום. הוא פזור במספר שפות על קירות החדר העגול, שמכוסים בטפט של צילומי ארכיון, עליהם מסכי וידאו מציגים קטעים בשחור-לבן. האמנית ניל יאלטר היא טורקיה שנולדה במצרים³ וחיה בפרזיז כבר שנים רבות. העבודה שואבת את שמה מציטוט של משורר טורקי. התערוכה המרכזית עוסקת במהגרים ופליטים, אבל יש זרים ויש זרים. בכל אופן, הכוונה היא לא לגוון העור שלך. הפליטות שזורמת לך בעורקים יכולה לקבל, במקסימום, הערת שוליים בתזה המורכבת הזו.

2 — עמית, בן הזוג שלי, ישב בינינו וסיפר לו שאבא שלו מאוקראינה, מעירה בשם חלמניק. אני לא אמרתי שאבא שלי מרומניה. אני שונאת ששואלים אותי שאלות ברומנית ואני לא יודעת לענות

3 — סבתא רבא שלי, קדן, נולדה בטורקיה, בכפר ליד איזמיר. היה אסור ללמד נשים לקרוא וכתוב אז, והמשפחה הביאה מלמד שילמד את הבנות קצת להתפלל. הלשינו עליהם והיא הייתה צריכה לברוח למצרים, שם היא הכירה יהודי ממוצא יווני והולידה את סבתא שלי ועוד ארבעה בנים. היא דיברה עשר שפות אבל לא ידעה לקרוא ולכתוב באף אחת מהן. ארבעה דורות אחר כך אני מדברת שתי שפות וחצי ויש לי כמעט תואר שני במשהו שאני לא בטוחה שצריך

התחלתי את הסיבוב בתערוכה המרכזית אבל ממש הייתי צריכה פיפי. התור בכניסה לג'יארדיני היה ארוך אבל הרגיש לי מטומטם להוציא ארבעה שקלים על הזכות להשתין וגם ככה הביקור הזה יוצא יקר. על דלת השירותים התקיים ריב אידיאולוגי בין כותבי הברנינג ת'ם הום ועם ישראל חאי לבין אנשי פרי פלסטיין ופאק זיוניסם. ילדי פלסטיין והנגב המערבי מודים ללוחמי הטושים על דאגתם.

חזרתי אל התערוכה המרכזית והלכתי דרך כמה חדרים של אמנות יפה ונכונה, או בעיקר צודקת. הרגע המרגש ביותר בתערוכה עבורי היה מיצב הוידאו של גבריאל גוליית. האמנית הדרום-אפריקאית ראינה מול מצלמה אסופה של פליטים ופליטות ואספה עדויות לטראומה שחוו אבל בחדר נוכחות רק שתיקותיהן: רגעי ההיסוס, מחוות הפנים והידיים, המהומים. החלקים הללו, בין המילים, מהדהדים בעוצמה את החלקים הבלתי מדוברים. ישבתי שם בחושך על מין ספסל קשיח, צפיתי במסכים נעים ומהססים וחשבתי על הראיון שקראתי בכלכליסט עם חוקרת הטראומה נעמי הלברטל לנדאו על האופן שבו האלימות המינית שימשה כלי בטבח שהיה בשביעי באוקטובר. היא הסבירה איך דווקא השתיקות והרווחים בעדויות מגלים לנו את עוצמות הפגיעה, ואיך הם הופכים לנשק נגד הניצולות. היא דיברה על השימוש באלימות מינית כאמצעי לטיהור אתני בהיסטוריה, על נשים ארמניות ויוזדיות, בוסניות ורואנדיות. שום דבר חדש תחת השמש.

בביתן הפולני⁴ עבודות וידאו מציגות פליטים אוקראינים שנמלטו ממקום מגוריהם לערים ומדינות שכנות⁵ עומדים מול המצלמה. הם אומרים מה שמם ומאפה הם, ומבצעים חיקוי לצלילי מלחמה: טנק. מכונת ירייה. תותחים. מסתבר שבאוקראינה יש אזעקה שונה להפצצות ארטילריות ולתקיפת מטוסים. הצליל נשמע דומה. פתאום אני נזכרת בבוקר של אתמול. "חזרו אחריי", הדמות על המסך אומרת באוקראינית. ווייזי ווייזי ווייזי אני לוחשת בשקט. בטקסט האוצרותי מתארים שהחלל מעוצב כמין "מועדון קריקוי לקצינים מהעתיד". חשוך שם ויש מיקרופונים לצופים יותר מסורים ממני שרוצים להשתתף וארגזי בירה כחלק מהמיצב. על השולחנות פזורים עלונים שמסבירים איך מתגוננים כשיורים עלייך סוגים שונים של תחמושת.⁶ הם מעוצבים מאד נגיש, מאוייר, באנגלית ובאוקראינית.

בביתן האוסטרי מציגה אנה ירומלאבה, אמנית שברחה מברית המועצות בגיל 18, בשנת 1989.⁷ היא גדלה בלנינגרד ונמלטה מסיבות פוליטיות לאוסטריה. בעבודת וידאו שצילמה ב־2006⁸ שנים אחר הגעתה, היא חוזרת לספסל תחנת הרכבת עליו ישנה

4 — סבא שלי חיים נולד בפולין. היו לו אח ואחות שהגיעו לפלסטינה לפני המלחמה, הוא שרד את כל המלחמה במחנות, היה באושוויץ תקופה ממושכת ושחרר במחנה ליד מאוהאוזן, בגרמניה. שני האחים הנוספים, ההורים שלהם, אישתו והתינוקות שלהם מתו.
5 — מפגשים, אנחנו קוראים לזה.
6 — אני חושבת שבעצם ירו עלי רק רקטות וחושבת על חברה שסיפרה פעם איך זרקו על האוטו שלהם אבנים כשהם גרו בבית אל. לפעמים אבן יותר מפחידה מטיל
7 — אני נולדתי ב־1989 (בחיפה)
8 — זו גם השנה שבה שמעתי אזעקות בפעם הראשונה. במלחמת לבנון השנייה. זה היה החופש הגדול שבין כיתה י"א לי"ב



פרט מתוך המיצב **EXILE IS A HARD JOB** בתערוכה המרכזית בג'יארדיני, ביאנלה לאמנות 2024, ונציה. צילום: לי ברבו

שבוע שלם עד שהגיעה למחנה פליטים.⁹ בזמן שעבר התקינו לספסל ידיות באמצע, בדיוק מהטעמים הללו, ובוידאו האמנית מחפשת פוזיציה סבירה לישון בה במשך 18 דקות. בחצר הפנימית הפתוחה של הביתן, מוצבים חמישה תאי טלפון ציבוריים שנלקחו ממחנה הפליטים. טקסט הקיר מספר שבתקופת פעילותו, 30 אחוז מהשיחות הבינלאומיות שיצאו מאוסטריה היו מהטלפונים הללו. "תאים 1, 3, 5 פעילים – מוזמנים להתקשר למישהו".¹⁰

בביתן ההונגרי יש איזה מיצב צבעוני שמדבר על רוחניות וטכנו. בביתן הפיני לפני המיצב המרשים והמורכב של עבודות טקסטיל חשוב להם להבהיר שהביתן הזה חתום על אמנת האמנים נגד ג'נוסייד של ANGA. על השלט של הביתן הדני תלוי שלט שקורא Kalaallit Nunaat – השם הילידי של מה שאנחנו מכנים גרינלנד.¹¹

הביתן האמריקאי מצופה כולו בפאטרנים צבעוניים מבחוץ. מול החזית שלו, ברחבה הגדולה שליד מתחם האוכל המרווח, פסל גדול המורכב ממערכת של פדסטלים אדומים בגבהים שונים. שלט קטן

9 – עמית גם נולד בברית המועצות, במוסקבה. הם עלו לארץ כשהוא היה בן 5, אבל הם לא היו צריכים לישון על שום ספסל ובמקום מחנה פליטים הם הגיעו למרכז קליטה. יש זרים ויש זרים. הם עלו לארץ ב־1991, קצת יותר מחצי שנה מאוחר יותר ממה שהתכוונו בגלל שהתחילה מלחמת המפרץ

10 – יש רק שני מספרי טלפון שאני זוכרת בעל פה – של אמא שלי, ושל מתן המנהל בת"א תרבות. פעם זו היתה הסיסמה שלנו לזוי פיי

11 – זה הזכיר לי נסיעת מונית עם אבא שלי בבוקרשט בפעם הראשונה שביקרנו, ב־2009. הוא ביקש מהנהג לקחת אותנו לשדרות העם או הניצחון או משהו קומוניסטי אחר והנהג אמר לו שאין בעיה והיום קוראים להן שדרות רבינא אליזבטה. "לכל הרחובות שוב קוראים כמו שסבתא שלי קראה להם"

מבקש מתיירי האמנות לא לטפס לפדסטל הגבוה ביותר. בתוך הביתן אני פוגשת מערכת של פסלים, ציורים ועבודות גרפיות שונות, צבעוניות וגאומטריות, מסרים טקסטואליים מונחים בתוך המבניות של הקומפוזיציה. האמן הוא אמריקאי ממוצא ילידי שגדל במדינות שונות בעולם והעבודות שואבות מאסטיקה ילידית, אמריקאית־מודרניסטית וקוירית וכשאני עומדת מול עבודה שאומרת לי משהו על אמפתיה או קהילה או מפצירה בי להיות השינוי שאני רוצה לראות בעולם מתגבשת לי ההבנה מה כל כך מפריע לי מהרגע שנכנסתי. אוסף תאי הכעס שיושבים לי בבטן מתחילים להפוך לעובר של עצבים ואני אומרת לעצמי בשקט ובעברית – זו פאקינג אמנות של פוסטרים. מילולית ורדודה, עסוקה בהצהרות והבהרות, עם כתוביות למקרה שלא ברור בדיוק באיזה חלק של ההיסטוריה אנחנו. שימו לב, אנחנו הטובים, או לכל הפחות אנחנו מחלקת העיצוב הגרפי של הטובים.

מחוץ לביתן הרוסי עברתי פעמיים בהיסוס עד שהחלטתי להכנס.¹² בפנים התארחת המדינה הפלורליסטית¹³ של בוליביה שאין לה ביתן במתחמים המרכזיים של הג'ארדיני והארסנלה. בטקסט האוצר מדבר על התפקיד של האמנות לשמור על ייצוגים של מגוון תרבותי ולתת קול לחלקים שונים של החברה, ומודה נמרצות למשרד לתרבות, דה־קולוניאליזציה ודה־פטריוארכיזציה של בוליביה, ולפדרציה הרוסית שבנדיבותה השאילה להם את הפביליון.

12 – עמית חזר לבקר במוסקבה פעם אחת בלבד, ב־2019. הוא מדבר על הביקור הזה בנענוע, ותמיד מציין שהוא נסע "ברגע האחרון שהיה אפשר". כל פעם שמזכירים את מוסקבה הוא אומר שברגע שפוטין ימות ודברים ישתנו הוא רוצה להראות לי את העיר

13 – מעניין אם תרגמתי את זה נכון

לא הרגשתי מספיק בנוח לשוטט וראיתי בעיקר את המוביילים הצבעוניים בכניסה שבאמת הזכירו קצת את הפיסול הצבעוני והפורמליסטי בביתן השכן של ונצואלה. מעניין מה יש לדמוקרטיה פרוצדוראליות עם כל הצבעים האלה.

בביתן הגרמני ניסיתי להצטרף להתלהבות הכוללת מהמיצב של יעל ברתנא אבל שוב גיליתי שאמנות כל כך נוצצת זה לא בשבילי. הכל היה מרשים וגדול ויפה ורב חושי וזה עייף אותי נורא. וכבר הייתי עייפה גם ככה, כאבו לי הרגליים מהנעליים שחשבתי שיהיו מספיק נוחות בשביל היום הזה. נהיה קצת מאוחר והתיישבתי על מדרגת השיש הגדולה מחוץ למדרגות הכניסה לביתן לנסות לרענן את העיניים ואת המחשבות שלי. בהיתי ומולי עברו שני תיירים גרמנים מבוגרים, היא צעקה לו משהו. נוצר בינינו קשר עין אז חייכתי אליה. היא פנתה אליי בגרמנית וענית לה באנגלית שאני מצטערת אבל אני לא דוברת גרמנית. "I'm sorry, I thought you were german"¹⁴

כשנכנסתי לביתן הצ'כי כבר הייתי עייפה מאד. בחוץ התחילה עבודת פרפורמנס, גבר ואישה עומדים ושרים בפאתוס על במה שנראתה כמו מין סיפון של ספינה. חמקתי פנימה כי העבודה הביכה אותי וכי ראיתי פסלי טקסטיל גדולים שמשכו אותי. בסוף לכולנו יש טעם, לא

משנה כמה אנחנו מחונכים. טקסט הקיר סיפר שהתערוכה סובבת סביב סיפורה של לנקה, הג'ירפה הראשונה בגן החיות של פראג. לנקה נלכדה בקניה בשנות החמישים והובאה אל גן החיות בפראג בו שרדה רק כשנתיים כתוצאה מחוסר התאמתה לתנאי מזג האוויר הקשים וחוסר ההיכרות של צוות הגן עם צרכי הג'ירפה. היא לקתה בדלקת ריאות ומתה בגן החיות, שם עדיין שמורים, בתנאים מתאימים לשם שינוי, שייריה. האמנית, אווה קוטאטקובה שיתפה פעולה עם צוותי חינוך, ילדי בית ספר ואוכלוסיות מגיל הזהב בבניית מיצב פיסולי שהוא כולו מחווה לנתיחה לאחר המוות של לנקה – מסלול בן שלושה חלקים בצורת צווארה של הג'יראפה מפיסול רך מזמין את הצופים לנוע בתוכו ולשמוע קטעי סאונד המספרים את סיפור חייה של לנקה. בתחילת המסלול אפשר לעמוד בנוחות אבל בחלק הצר, התומך בגולגולת אפשר רק לשכב על מזרונים רכים ולהאזין. ילדה חמודה ועייפה מאד שכבה שם שרועה, מאזינה לעבודת הסאונד. אני עמדתי בחוץ והנעתי את המבט שלי בינה לבין פסל בד של כלוב צלעות. לקראת סוף היום וכוחותיי בג'ירדיני מצאתי סוף סוף מטאפורה אחת טובה להתנחם בה.

ברגע מסוים בין הפיסול הקינטי היפה בביתן היפני לדרקון המתפרש בביתן של הארצות הנורדיות הבנתי שהספיק לי. הרגשתי כמו ילדה שנתנו לה לאכול כמה עוגה שהיא רוצה – קצת התחשק לי להקיא מרוב אמנות גדולה ותקציבי הפקה ראויים.

לא היה מספיק זמן לחזור לדירה הרחוקה-אבל-נוחה-והולה שלקחנו,

14 – כשהייתי ילדה אבא שלי אהב להשווץ שלכל מקום שהם לקחו אותי באירופה חשבו שאני מקומית. אני חושבת שזו היתה הדרך הלא מודעת שלו להגיד שכנראה אם היו מחביאים אותי אצל השכנים במלחמה הייתי ניצלת

לפני ארוחת הערב עם אשחר ואורי. הזמנו את השולחן משהו כמו שלושה שבועות מראש כשהבנו שבמקרה כולנו נהיה בוונציה בתאריכים חופפים. דנה עוד היתה בסיור של בצלאל כשיצאתי מהג'ארדיני ובתערוכה של קנטרידג' ליד לא היה מקום להכנס אז הלכתי לשתות קפה לבד ולגלות שבמזרקה הסמוכה שוחים צבים קטנים.

אחרי שעה נפגשנו כולנו במסעדה. עמית, שעבד כל היום בדירה, איחר נורא. האוכל היה טעים והיין היה בינוני וכולנו צחקנו על השנה הנוראית שעברה עלינו,¹⁵ ועל חוסר הטאקט של משרד התרבות שפרסם את מבחני התמיכה החדשים, שאולי יסגרו את שלישי מהגלריות בארץ, דווקא ביום שיצאנו לחופשה כדי שחם וחלילה לא ננוח. חלקתי עם אשחר את הרשמים שלי מהיום והוא אמר "אפשר פשוט להגיד שאת אוהבת דוק?" "לא חומד. אני פשוט אוהבת מזרח אירופאים". כולנו הנהנו.

אחרי שעתיים הגישו לנו חשבון והלכנו להמשיך לשתות בבר משונה בצד השני של הרחוב. צחקנו על רילוקיישן ומלחמה ועל אמונות בינונית ואני נזכרתי בבדיחה הזו של אבא שלי על הפריץ שמבין שהוא הגזים עם הגזירות כשהיהודים התחילו לצחוק. אחרי שני נגרוני התחלנו לדבר שוב על השבעה באוקטובר, ואחרי השלישי כבר סיפרנו – חצי בצחוק, חצי כמין סיפור גבורה – איך אשחר הוא

האיש היחיד שאני מכירה שתירגם את שלב הכעס בשלבי התמודדות עם אבל לכתובת מיילים לכל הוצאת ספרים שמדפיסה את אריאלה אזולאי בעברית. במסעדה עוד חששתי שמישהו ישים לב שהחבורה הרועשת הזו שאני נמנית עליה כולם ישראלים, אבל בשלב זה נהייתי רועשת בעצמי.

אחרי המשקה החמישי אספנו את עצמו לתפוס מהר את הסירה האחרונה הביתה. באותו רציף, יומיים אחר כך, בשעה דומה ועם רק קצת פחות אלכוהול בדם נקרא על מסכי הטלפונים שלנו שחיסלו את נסראללה. בלילה של התקיפה האיראנית והפיגוע ביפו כבר היינו בטוסקנה ולא היה לי שום חשק לראות עוד אמונות.

15 – וכולנו חשבנו ביחד שלא נוראית כמו של אשחר, שנולד וגדל בניר עוז וההורים שלו ניצלו בנס, אבל רבע מבני הקיבוץ שלו נרצחו או נחטפו או גם וגם

