

'תחילת נעילה':¹ על זיכרון ושכחה – יצירת אמנות כטקסט ויזואלי פרשני ורב-ממדי

כלל לא היינו מבחינים בחיוניותה,
אילו נשארה מאורליה בלא כל שינוי;
ובכל אופן יתרונה של המטרופולין כמוקד משיכה
הוא בכך שדרך כל מה שהיא כיום
אפשר שוב להגות – בגעגועים – במה שהיא הייתה פעם
(איטלו קאלווינו)²

תקציר

במאמר אני מציגה את יצירת האמנות (מיצב) 'תחילת נעילה' (1994), מתארת אותה ומגדירה אותה מחדש כטקסט ויזואלי פרשני רב-ממדי. באמצעות תהליך פרשני המבוסס על גישות פרשניות אינטרטקסטואליות אני מבקשת להראות כיצד חולץ מתוך היצירה הנושא המרכזי שהיא עוסקת בו, אשר היה מונח ברבדים הסמויים העמוקים של היצירה, ולא כנושא שמוצהר מלכתחילה כתוכנה וכנושאה.

החלק הראשון של המאמר מסביר את מעמדי המיוחד בפעילות זו – כחוקרת ביצירה, וכיוצרת חקירה, כאשר אני מעלה בקצרה מספר סוגיות הנוגעות לסובייקטיביות של חוקר איכותני ושל יוצר החוקר את יצירתו שלו. אני מפנה לעבודת הדוקטור שלי, אשר עוסקת בכך בהרחבה, ולמאמרים נוספים שלי, אשר בהם אני דנה בנושא ומביאה תשובות. לאחר התמודדות עם שאלה עקרוניות זו, אני מציגה את היצירה, מפרקת אותה למרכיבי השונים, הפיזיים, החזותיים, והמילוליים, מתארת את היצירה, את תהליכי העבודה וההשתנות, מציגה מונחים ומושגים משדה האמנות אשר נקשרים ליצירה ורואה בכל אלה מאגר נתונים, המשמשים אותי כאבני דרך בניתוח היצירה ובהבניית משמעויות העומק שלה.

אני משתמשת בחזות החיצונית של היצירה וטוענת, שאלה הם רמזים גלויים, המספרים את הסיפור הסמוי של היצירה, היינו 'זיכרון'. באמצעות רמזים גלויים אלה אני חושפת את הרבדים הפנימיים של היצירה, שאכן עוסקת באופן משמעותי ביותר בנושא זיכרון. בין לבין אני מסבירה בהתאם למתבקש, חלק מהתפיסות ומאמצעי הניתוח המאפיינים את הגישה האינטרטקסטואלית, ובעזרת ערכים אלה מגיעה אל יסודות העומק של היצירה.

במאמר זה אני מבקשת לתת ביטוי משמעותי ליצירת אמנות שעוסקת בזיכרון וליצור עוד ממד לשרשרת הזיכרונות המלווים אותה או נגזרים ממנה, להציג תהליך של קריאה פרשנית, אשר בה יוצר יכול להיות החוקר של יצירתו, ולעבור ממצב של יצירה

1. צמד המילים 'תחילת נעילה' לקוח מתוך שם היצירה, אשר בה עוסק המאמר.

2. א' קאלווינו, הערים הסמויות מעין, תרגם גאיו שילוני, תל-אביב 1997, עמ' 33.

תוצר אמנות (טקסט ויזואלי) – ליצירת טקסט פרשני (מילולי). גישה זו מרחיבה את האפשרויות בתחום המתודולוגיה בפרדיגמה האיכותנית בסוגה של 'מחקר מבוסס אמנות', לשבור קונבנציות ולהראות דרכים נוספות של התבוננות חוקרת רב-תחומית.

מילות מפתח: אינטרטקסטואליות; מחקר עצמי; זיכרון; 'חפץ מן המוכן' (readymade); דאדאיזם; 'דלות החומר'; מִיָּצָב; מִיָּצָג; טקסט ויזואלי פרשני; מחקר מבוסס-אמנות; אמנות עכשווית; תערוכת מחאה; כריטיאן בולטנסקי; נורית צדכונים; נוריתארט; שימור ושחזור.

חלק א': לחקור ביצירה – ליצור בחקירה

המיוחד ליצירה האמנותית הוא, שאת היסוד הסובייקטיבי ביותר של היצירה היא מעלה לדרגה אובייקטיבית.³

המיצב⁴ שנקרא 'תחילת נעילה' (1994) – הוא יצירת האמנות אשר אעסוק בה במאמר זה. ברצוני להראות כיצד נושא הזיכרון (היזכרות, הנצחה, שכחה, שימור ושחזור) מוטמע בה. בכוונתי לעמוד ממרחק, להתבונן ביצירה זמן רב לאחר שבוצעה, להתייחס אליה כאל טקסט פרשני, ולהראות כיצד ניתן למצוא בה תכנים ומשמעויות, אף על פי שבתהליך היצירה הם לא הוכרו כמוקד התוכן שלה. במהלך הקריאה הפרשנית שאני מציגה במאמר זה אטען שיצירה זו עוסקת בזיכרון.

במאמר זה אני מציגה עצמי כיוצרת וכחוקרת (יוצרת החוקרת את יצירתה שלה). כפל תפקידים זה מעצם טבעו מעלה מספר שאלות, כגון האם אפשר שחוקר יחקור את יצירתו שלו? האם זה מקובל בעולם המחקר? האם זה אפשרי במובן המתודולוגי? היש בזה יתרון, ומהו?

אדגיש, שבשאלות מסוג זה ואחרות – בבחינת מעניין לעניין באותו עניין – עסקתי באופן מעמיק ויסודי בעבודת הדוקטור שלי,⁵ אשר גם בה נטלתי על עצמי כפל תפקידים בבחינת 'יצירה – חקירה, חקירה – כיצירה (חקירת יצירה)'.⁶

בעבודת הדוקטור אני מציגה את השאלות "הקשות" ומעלה סדרה של נימוקים מתחום הספרות המחקרית, ההגות הפילוסופית והפסיכולוגית ומתחומי האמנות, ובונה 'כתב-הגנה' משכנע, שהוא בבחינת הכשרת הקרקע לקראת היציאה למסע המחקרי. המסלול המחקרי שצעדתי בו

3. ר' טרס-צוקרמן, **מעולם האמנות**, ירושלים 1990, עמ' 27.

4. מיצב באמנות הוא סוג של פסל, שנוגע לחלל אשר בו הוא מוצב. המושג הגיע לעולם הפיסול במאה ה-20, ומקורו בכוונת הפסל (האמן) 'להציב', להעמיד או להתקין (to install) אותו. ישנם מיצבים שמועדים לעמידה בחלל פתוח או בחלל סגור, על פי בחירת האמן. חלק מן המיצבים בנויים לתצוגה בחלל ספציפי (Site specific) – כמו, למשל, מבחינת מידות או משמעות סמלית-רעיונית באתר, והלקים יכולים להתנייד בין מקומות. המיצב מבקש את הצופה להרוג מהרגלי הצפייה המוכרים לו מן הפסל המסורתי. שם הצפייה פרונטלית ובמהלכה, כאשר הצופה מתבונן בפסל, הוא מקיף את הפסל, ואילו המיצב שובר מערכת יחסים זו ומעודד את הצופה להתקרב אליו, להסתובב בינותיו ולהיות חלק ממנו.

5. N. Cederbourn, "Self-Portrait" – A Study of the 'Self': A Quest for the Creation and the Development of the 'Self' through a 'Chain of Observations', Doctoral dissertation, Anglia Ruskin University, 2009.

6. בעבודת הדוקטור אני מייצרת תהליכי שרשרת אשר הוגדרו שם כ'מחקר על מחקר' (שרשרת ההתבוננויות). אני עוסקת בחקירה באמצעות תהליכי יצירה אמנותיים. ציורי דיוקן עצמי שאותם אני יוצרת למטרת החקירה. זה השלב, שבו אני עוסקת למעשה ב'מחקר עצמי'. לאחר מכן אלה מוגדרים כ'טקסטים ויזואליים', שאותם אני חוקרת בכלים אקדמיים ובשילוב של שיטות מחקר ושיטות ניתוח. המחקר הוא מפרדיגמה איכותנית בסוגה של 'מחקר מבוסס אמנות', אשר משיק בין השאר למחקר פעולה, לחקר מקרה, למחקר הרמנויטי, תאוריה מעוגנת בשדה גישה פרשנית אינטרטקסטואלית. כל אלה מאפשרים לי ליצור מעברים מ'חוקרת עצמי' המייצרת תוצרים – לחוקרת טקסט.

מציג מעברים, מתפקיד היוצרת (כחוקרת ‘עצמי’) – לתפקיד החוקרת (חוקרת היצירה), תוך התבוננות בחומרים הפיזיים (תוצרי היצירה), אשר עומדים בפני עצמם כאוטונומיים כשירים למבט חוקר של כל צופה באשר הוא – כפי שגם אהרנצוויג מציין זאת.⁸

בעבודת הדוקטור⁹ אני דנה גם בשאלת הסובייקטיביות, אשר כבר קיבלה מעמד חדש בשדה המחקר, בגישות מחקריות מתחום הפרדיגמה האיכותנית,¹⁰ ומביאה זאת כסימוכין לאופן ההתנהלות שלי במחקר. אני ממשיכה לעסוק ולדון בסוגיה זו ביתר הרחבה גם במאמרים אחרים שפרסמתי, ואשר גם שם האובייקט שנחקר על ידי הוא גם האובייקט שנוצר על ידי.¹¹ אני מרחיבה את הדיון ומציגה הנחת עבודה האומרת שהפעילות האמנותית (תהליך היצירה) הוא סוג של חקירה. בהתייחס לכל האמור לעיל אני מציגה את שיטת הניתוח שעיצבתי, אשר מתבססת על שיטות מופרות, משלבת ביניהן, ובכך גם מרחיבה את הכלים המתודולוגיים של מחקר מסוגת ‘מחקר מבוסס אמנות’ (research based art).¹²

אני רואה את עצמי כחוקרת כבר בשלב אשר בו אני פועלת כאמנית יוצרת. הפילוסוף מוריס מרלו-פונטי מסביר, שפעולת הציור היא החקירה הפנומנולוגית¹³ בה”א הידיעה. לאמן, לדבריו, יש יכולת ייחודית לראות את מה שנעלם מעיניהם של אחרים, לחשוף את ‘הסמוי המצוי במעבה הדברים הגלויים’¹⁴ ולהציגם כפרשנות על העולם. זאת חקירה.

אני מבקשת ליצור הבחנה בין אופן התפקוד והפעילות שלי כאמנית יוצרת ובין הפעילות שאותה אני מקיימת, כאשר אני ניצבת מול התוצר המוגמר ובוחרת אותו בעין חוקרת ומדעית. אלה הן שתי צורות של חקירה ויצירת פרשנות, וכל אחת מהן מתנהלת בשדה אחר ובשפה אחרת. הנחת העבודה שלי היא, שהתוצר האמנותי שהוא עצמו פרי של תהליך חקרני, הוא פרשני, במובן של מפרש ומתפרש.¹⁵ בשדה האמנות יש לו קיום כיחידה אוטונומית העומדת בפני עצמה, ואילו בשדה ההרמנויטיקה והחקירה הוא טקסט טעון קריאה. במילים אחרות, עיני החוקרת רואות אותו כחסר ותובעות ממני רמה נוספת של חקירה ופענוח.¹⁶

חשוב להדגיש, שהפעילות שאני מבקשת להציג במאמר זה, ובכללה – חקירה מדעית, ניתוח

7. ‘עצמי’ גם במובן של חוקר העוסק בחקירת תוצריו וגם במובן של ה‘עצמי’ הפסיכולוגי כפי שזה מתואר שם בעבודת הדוקטור.
8. אהרנצוויג מדגיש, שעם סיום היצירה מעמדו של היוצר הוא כמעמדו של כל צופה אחר, הם נפרדים זה מזה, והיוצר יכול להתבונן ביצירתו ככל צופה אחר. ראו A. Ehrenzweig, *The hidden order of art*, London 1967.
9. הפרק ‘Chapter 1: The Artist/Researcher Declaration’ עוסק כולו בנושא זה – ראו צדרכובים (לעיל הערה 5), עמ’ 19-1.
10. אלה הן סוגות במחקר האיכותני שמתמקדות בסובייקטיביות של החוקר, כאשר החוקר מעורב בחקירה: לעתים הוא מרכז החקירה ולעתים הוא המפתח ליצירת הפרשנות. סוגות אלה עוסקות גם בתחום המחקרי שנקרא ‘מחקר מבוסס אמנות’, ‘אוטואתנוגרפיה’, ‘מחקר עצמי’, ‘מחקר פעולה’, ‘מחקר הויריסטי’ – ראו ד’ לוי (עורכת), **מחקר פעולה: הלכה ומעשה – זיקות פילוסופיות ומתודולוגיות בין מחקר פעולה לבין פרדיגמת המחקר האיכותני**, תל-אביב, 2006; ב’ צבר-בן יהושע (עורכת), **מסורות וזרמים במחקר האיכותני**, אור יהודה 2002; C. Ellis, *The Ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*, Walnut Creek, CA 2004.
11. N. Cederbom, ‘Portrait: “When drawing himself he grants form to his self” – Creating a self-portrait as an interpretative process in art based research’, *Can*, 14 (2010), 34-36.
12. ראו לעיל צדרכובים (לעיל הערה 5), עמ’ 88-59, וכן גם הערה 10.
13. ראו מ’ מרלו-פונטי, **העין והרוח**, תרגם ע’ דורפמן, תל-אביב, 2004.
14. שם, עמ’ 29-81.
15. כפי שמנסחת זאת לורנד – ראו ר’ לורנד, **על טבעה של האמנות**, תל-אביב, 1991, עמ’ 194.
16. במחקר, בעבודת הדוקטור, אני מתארת זאת במונח ‘שרשרת ההתבוננויות’ ומבססת את כל הפעילות המחקרית על הנחת עבודה זו.

ופרשנות – אינה כלל הכרחית באשר ליצירה אמנותית. יצירת אמנות יכולה לעמוד בזכות עצמה כפי שהיא, ובדרך זו לומר את דברה. תהליך הקריאה שאני מציעה כאן הוא אפשרות, אך כאשר אני בוחרת באפשרות זו, עליה להיות מעוגנת בתהליכים מובחנים, בדוקים, מובנים ומוכחים. יצירת אמנות מגלמת מיזוג בין אינטואיציה והיגיון, כפי שטוענת טרס צוקרמן,¹⁷ והאופן שבו היא מתהווה מונחה על ידי סוג של 'כורח פנימי'¹⁸ כפי שאומר קאנדינסקי. אותו כורח פנימי שואב מידע/רעיונות/חוויית ממעמקי עולמו הפנימי של היוצר (תת-המודע), ומעלה אותם כשהם עטויים מסכה (השפות הוויזואלית והמילולית הן סמל),¹⁹ ולכן הם מופיעים כשהם גלויים וסמויים כאחת. הם **מתגלים** (ויזואלית) על ידי האמצעים הוויזואליים ששפת האמנות מספקת, אך לא **נחשפים** (תכניתית), ולפיכך הם מוגדרים כחסיים ואניגמטיים.²⁰

המחקר האיכותני מכיר בעמדה הסובייקטיבית של החוקר. מוסכם עליו שזהו ממד בלתי נמנע, והוא אף מוצא בו יתרון יחסי שיש עמו ערך מוסף ותרומה חשובה לידע. סוגות מחקריות כמו **'מחקר עצמי'**, **'מחקר היוריסטי'**, **'מחקר אוטואתנוגרפי'** ו**'מחקר מבוסס אמנות'** – פתחו דלת רחבה לחוקר כסובייקט, אשר באמצעותו ביקשתי להיכנס כחוקרת ואף לדחוק בעוד מספר צעדים את גבולות הממד הסובייקטיבי.

מול גישות אלה המנוסחות ומנומקות באופן ראוי מעיב תמיד צלו של הנימוס. יש שיטענו, ש'אין זה מנומס לדון בשאלת המעורבות האישית של החוקר עם הדימוי'.²¹ אני מפנה את הקורא לעיין ברשימה זו, ומבקשת לציין – תוך הזדהות עם הדברים הנאמרים שם – שלא בענייני נימוס עסקינן, אלא בעמדה שנטלתי על עצמי כסוג של דרך ואמירה, ואת זאת אוכיח בהמשך, כפי שכבר עשיתי במקרים קודמים.

תהליך הסימביוזה בין האמן ליצירתו²² תקף רק לזמן היצירה. עם סיום היצירה מתחיל תהליך ההיפרדות. היצירה אכן מכילה חלקים גדולים משל העצמי של היוצר, אבל התוצר המוגמר הוא אובייקט חף מכל פניות. ויש שהוא נושא עמו תכנים, ומספר סיפור שאפילו היוצר עצמו, במקרה זה אנוכי, לא ידע אותו; זו חידתו, זה קסמו ובזה גם כוחו.

חוקרים משווים בין יצירת אמנות ובין חלום:²³ בהמשך ובהקשר לכך אבקש לומר, שכשם שחלום הוא סוג של מכתב שמופנה ממך אליך – כך גם היצירה מבחינת יוצרה. אומר רב חסדא במסכת ברכות 'חלום שלא נפתר – כאיגרת שלא נקראה'.²⁴ בהמשך לכך אומר אמרסון,²⁵ 'אדם

17. ראו טרס-צוקרמן (לעיל הערה 3).

18. כפי שמתארת זאת בספרה ומצטטת ג' בלס בספרה וסילי קנדינסקי – שפת הציור: על בעיות צבע וקומפוזיציה, תל-אביב 2002, עמ' 57.

19. כפי שטוען לאקאן – אצל ר' גולן, אהבת הפסיכואנליזה: מנבים בתרבות בעקבות פרויד ולאקאן, תל-אביב 2002.

20. פ' נוי, הפסיכואנליזה של האמנות והיצירות, תל-אביב 1999.

21. ראו מאמרה של אילת זהר: 'לא מנומס לדון בשאלת המעורבות האישית של החוקר עם הדימוי', ערב רב, 22.1.2014, מתוך <http://erev-rav.com/archives/27724>. הריאיון התקיים עם פרופ' נורמן ברייסון – היסטוריון של האמנות – שהיה המנחה שלה בדוקטורט בבית הספר לאמנות סלייד בלונדון. השיחה התקיימה ביוני 2003 וארכה כשלוש שעות, הוקלדה ושוקלדה.

22. כפי שאני מתארת ומסבירה במאמר זה: "The Polyphony of the Face – The Portrait of the 'Self'", *Articles: Creative Research and Art, II(2)*, pp. 53-56. N. Cederbom, "Different World through Each Face".

23. ה' שיינפלד, החלום כראי הנפש, תל-אביב 1994.

24. 'חלמא דלא מפשר – כאגרתא דלא מקריא' (רב חסדא בתוך ברכות נה, א).

25. כפי שמצוטט בהקדשה בספרו של א' פרום, השפה שנשכחה, תרגם וערך י' רוזר, ירושלים 1951.

מוכשר פותר את חלומותיו כדי להכיר את עצמו: אם לא את פרטיהם, אזי לפחות את טיבם. יצירת האמנות היא עבורי זירת פעילות, אשר בה אני פועלת ממקום חשיבה אחר, בדרך חשיבה אחרת, ובה שפת האמנות משמשת בעבורי כמו גם בכלל – כלי, פה וצינור לעולמות תוכן פנימיים. כאשר הושלמה היצירה, היא נתפסת בעיניי כמסמך טעון וסתום כמדע חרישי, המעביר ליצירת האמנות את הצורות של דברים הנוותרים חתומים.²⁶ המקום הזה של 'הדברים החתומים' הופך אותה להיות מרוחקת, זרה משהו, כזאת שגם אני עצמי אוכל לפנות אליה בשאלה חוקרת, ולנסות לחשוף את אשר היא מכילה, כמו גם אולי ליצור אותה מחדש בדרך פרשנית ולחשוף אפילו בפניה את תכניה המוצפנים.

היצירה (המיצב – 'תחילת נעילה') הנדונה במאמר זה – נוצרה לפני כעשרים שנה. כיום אני מבקשת להתבונן בה פרשנית כ'טקסט ויזואלי' וטוענת, שלבד מן הסיפור האישי, שכנראה היה מקור ההשראה, יש לה ממד כללי ואוניברסלי. בהמשך אטען ובכך גם אסכם, שתהליך הקריאה הפרשני שהתבצע ביצירה זו – מציג ערך מוסף חשוב ביותר ביחס לתהליכי קריאה פרשניים אינטרטקסטואליים.

על יצירה ניתן לומר שכאשר נחשפים תוכני עומק בעת התהליך הפרשני, עולה ומתברר שהיצירה מכילה יותר מאשר התוכן האישי של יוצרה; היא הופכת להיות סמל ויחושפת את הנעלה או המיוחד שבדברים.²⁷ בכור ההיתוך של סצנת היצירה ולידתה הופכים התכנים האישיים, באמצעות המעבר לשפת היצירה והסמל לתכנים טעונים בעלי מסר ומשמעות אוניברסליים. ההתבוננות ביצירה ממרחק של עשרים שנה – מאפשרת לחשוף את תכניה הסמויים ולהראות כיצד תוכן אישי יכול להיות פלטפורמה לאמירה כללית רחבה ותרומה לשיח התרבותי.

הפעולה המחקרית שעליה אני מבקשת להצביע כאן אינה תופעה מקובלת בתחום האמנות וגם לא בתחום המחקר. העמידה שלי בתווך כחוקרת ביצירה וכחוקרת את היצירה – מציעה פעילות ייחודית, אשר יש בה עניין גם בשדה המתודולוגיה בתחום שמוגדר כמחקר מבוסס אמנות, וגם בשדה האמנות בבחינת מבט-על ממקום אחר. באמצעות גישה זו אני מבקשת לשבור במידה מסוימת, כמה קונבנציות, ולהציע מבט אחר כשהוא מבוסס, מנומק ותרומתו – בצדו.

החלק השני של המאמר יציג את היצירה/מיצב 'תחילת נעילה', אשר מוגדר כאן גם כ'טקסט ויזואלי' – כדי לערוך בו קריאה פרשנית.

26. כך תיאר המשורר רילקה את יצירתו של רודן, ואנו משתמשים בכך כאמירה נכונה לכלל יצירות האמנות. ראו R.M. Rilke, *Auguste Rodin*, trad. de M. Betz, Paris 1928, p. 150.

27. טרס-צוקרמן (לעיל הערה 3), עמ' 20.

חלק ב' : המיצב – 'תחילת נעילה'

'הדימוי מכתוב שאר צירופים'²⁸



איור 1 – המיצב – תחילת נעילה
(נורית צדכונים 1994)

ב.1: תיאור היצירה ותהליכי ההפקה

המיצב 'תחילת נעילה' (1994),²⁹ הוצג לראשונה בתערוכה הקבוצתית 'עמדה בעימות', באודיטוריום בחיפה במסגרת אירועי 'ארט פוקוס'.³⁰ בשנת 2011 הוא נחשף שנית והוצג בגלריה המרכזית בתל אביב, בתערוכה הקבוצתית 'מחאה'. בימים אלה הוא מוצג בגלריה/סטודיו נוריתארט בקריית מוצקין בתערוכת היחיד 'וכפיה תמכו פלך'.

תיאור המיצב

שידת מדפים ללא גב (200×90), מעובדת בשכבת צבע לבן במרקם גס של חומר. על המדפים מונחים 30 בקבוקי פלסטיק שקופים, זהים בצורתם ובגודלם, ומכילים חומר גרוס שהופק מציורים. על כל בקבוק מוטבעת פתקית ובה צילום של הציור הגרוס ורשימת פרטים כדלקמן: שם הציור, תאריך הציור ותאריך הגריסה. מול הארונית, ניצב מבנה מעץ אשר מזכיר

בחזותו תיבת תפילה ועליה מונח 'ספר-אמן'/'ספר אובייקטי'.³¹

הסבר למיצב

החומר הגרוס אשר נמצא בתוך הבקבוקים השקופים הופק מציורים. היינו, החומר הגרוס הוא ציורים גרוסים. ציורים אלה היו בעבר גוף של כ-20 עבודות מתוך תערוכת היחיד שנקראה 'כן, לא, שחור, לבן' (1990).³² בתערוכה – ציורי קיר גדולים (200×200) על קרטון תעשייתי עבה, מציורים בצבעי שחור לבן בלבד. התערוכה נוצרה בהשראת 100 שירים שנכתבו על ידי מיד



איור 2 – פרט מתוך המיצב 'תחילת נעילה'
(נורית צדכונים, 1994)

28. ראו שירה של וולך 'איפה כל ההבעות שאבדו', בתוך 'וולך, צורות, תל-אביב 1985, עמ' 72.

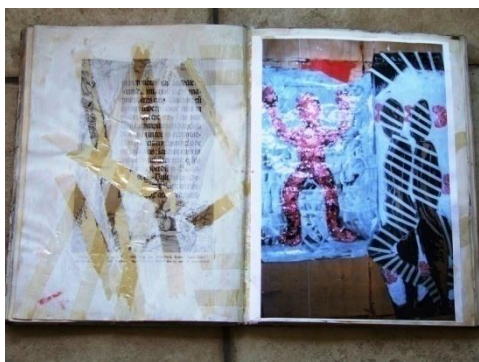
29. המיצב מוצג ומתואר לפרטיו במלל, בתמונות ובסרטונים באתר נורית-ארט: הסטודיו ליצירה ומחקר, תערוכות/ תערוכות קבוצתיות/ תחילת נעילה מתוך www.nuritart.co.il.

30. 'ארט פוקוס' (באנגלית: Art Focus) הוא פרויקט אמנות ישראלי שמופק על ידי הקרן לירושלים, ומטרתו היא חשיפת האמנות הפלסטית הישראלית בפני שוק האמנות הבינלאומי. הפרויקט החל את פעילותו בשנת 1994, והוא מתנהל כמעין ביאנלה או טריאנלה בינלאומית לאמנות.

31. ספר אמן – ספר אובייקט, זו יצירת אמנות שהנושא שלה הוא ספר.

32. התערוכה בשלמותה מתוארת במלל, בתמונות, ובסרטונים באתר נורית-ארט: הסטודיו ליצירה ומחקר, תערוכות/ תערוכות יחיד/ כן, לא, שחור, לבן מתוך www.nuritart.co.il.

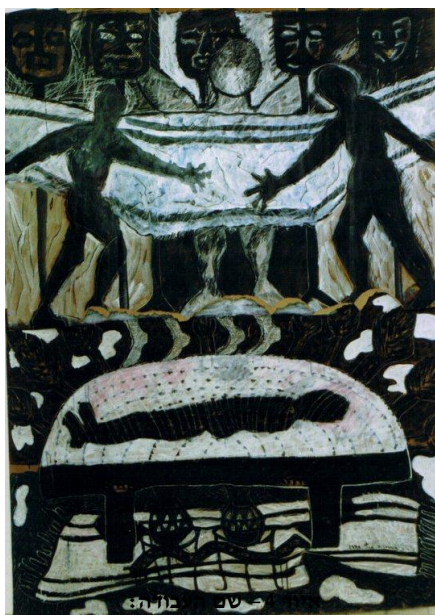
עם סיום תהליך ארוך של ציור קיר, שביצעתי על-פי הזמנה ברשות הרבים (היכל התרבות בנהרייה 1990). התערוכה 'כן, לא, שחור, לבן' זכתה לחשיפה גדולה, הוצגה במספר מקומות בארץ, נכתבו עליה ביקורות טובות ולאחר מכן נגנזה לעשרים שנה.



איור 3 – פרט מתוך 'ספר אובייקט – שחזור ושימור' (נורית צדרבוים, 1994)

המפגש החוקר שלי כיום עם ה'טקסט' (המיצב) חושף תכנים, רעיונות ומשמעויות, אשר אין ביניהם, לכאורה, כל קשר עם כוונת 'המחבר' בזמן אמת. זו, בעצם, הנחת היסוד שלי ואותה אני מבקשת להוכיח במאמר זה. לפיכך אחשוף כאן עובדות, המספרות את סיפור היצירה בזמן הפקתה.

התערוכה – כפי שנוצרה בשנת 1990 – מבטאת ומתארת בדרכה שיח תוך אישי בנושאים אישיים וקריטיים שעולים מתוך מפגש של יוצר/ת עם החיים באמנות ואמנות החיים. באחד מיומני מתואר המעבר החד מציור הקיר אל סצנת הציור בסטודיו:



שניים אוחזין ועקידת יצחק (נורית צדרבוים, 1990)

מציור הקיר הצבעוני ברשות הרבים לאינטימיות של הסטודיו, מעבודה מוחצנת לעבודה אישית ונזירית [...] הרווח והמעבר ממצב אחד למצב האחר התמלא בחודש של כתיבה אינטנסיבית של שירים. השירים הם המאגר שהטעין אותי וממנו יצאתי לציורים. הציורים לא איירו את השירה אלא היו המשך שלה. פשוט מעבר משפה לשפה...³³

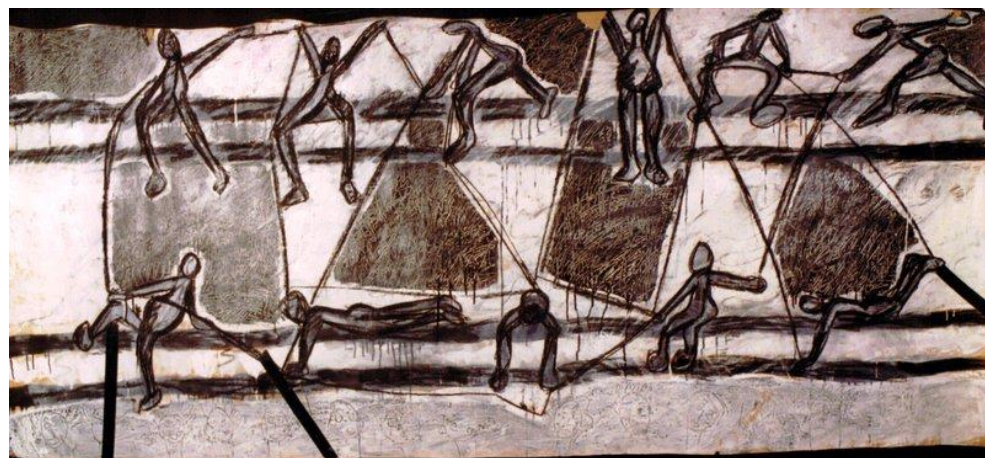
השמות של הציורים היו למשל 'שְׁנִים אוחזין ועקדה תצחק', 'טלית שְׂכוּלָה', 'מגדל מעט', 'הפסלים של תרח והפסלים שלי בסעודה האחרונה', 'מנגן לי על מיתרים'³⁴ ועוד.

33. נ' צדרבוים, *יומני עבודה*, 8.8.1994.

34. אלה הם חלק משמות היצירות שהוצגו בתערוכת היחיד 'כן, לא, שחור, לבן' (1990) ואשר נגרסו ונשמרו כחומר גרוס במיצב 'תחילת נעילה' (ראו לעיל הערה 32).



איור 5 – שם העבודה: הפסלים שלי והפסלים של תרח בסעודה האחרונה (נורית צדכובים, 1990)



איור 6 – שם העבודה: טלית שכולה (נורית צדכובים, 1990)

בשנת 1994, מתקיים מפגש מחודש עם היצירות כאשר עליי לפתוח אותן למטרת צילום. מפגש זה לאחר ארבע שנים מוביל להחלטה לגרוס אותן. תהליך הגריסה הופך להיות מסע וטקס. וכך עולים הדברים מתוך יומן העבודה:

שנתון "jke" – תשע"ז – כרך כב



איור 7 – תיעוד: תהליך חיתוך העבודות
(נורית צדרכובים, 1994)

השנה היא 1994, ארבע שנים לאחר שיצרתי את התערוכה 'כן, לא, שחור, לבן'. אני יוצאת למסע הגריסה. אני מתבוננת ביצירות ורואה אותן כחומר אחד שעומד להפוך להיות חומר אחר, או במילים אחרות צורה אחת שתהפוך לצורה אחרת. הצורך שלי הוא לצמצם את התערוכה, להפוך אותה לגרעין של מה שהיא הייתה, לשמור אותה בדרך אחרת [...] המפגש המחדש עם היצירות גורם לי לחשוב שייתכן שעלי להמשיך לעבוד עליהן. לפתע הן נראו לי כמו עבודות תשתית שמחכות לשלב הצבע. לא ציורים, חשבתי אז לעצמי, פוטנציאל לציורים [...] אני רואה כבר לפני את היסטוריית העבר שלהם. אני מחליטה לגרוס [...] בהנחה ובמחשבה שתהליך היצירה הוא ממילא מחזורי ואינסופי.³⁵

המחשבה המתוארת בציטוט זה הובילה לתכנון אקט הגריסה לפרטיו. אקט הגריסה נתפס כיצירת אמנות בפני עצמה – היינו 'מיצג'.³⁶

המיצג – תהליך הגריסה מתנהל כטקס, והוא מאופיין במספר שלבים החוזרים על עצמם:³⁷

1. חשיפה ופרדה; 2. חיתוך; 3. גריסה; 4. דחיסה ונעילה; 5. תיעוד ורישום.
- שלבים אלה חוזרים על עצמם עם כל ציור וציור. התהליך צולם ותועד בכל שלב, וממנו הופקו תמונות, סרטונים וספר אמן/ספר אובייקט'. החומר הגרוס נארז ונדחס אל תוך בקבוקי פלסטיק שקופים (בבקבוקי 'קולה קולה'), ועל כל בקבוק מודבקת תווית שהיא צילום הציור שהיה.

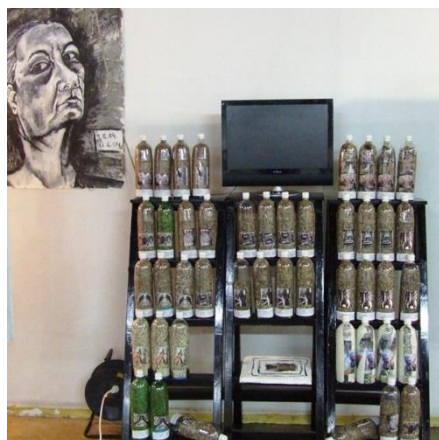
35. מתוך 'צדרכובים, יומני עבודה אישיים, 10.8.1994.

36. מיצג הוא מופע המשלב צורות מדיה שונות מתחום אמנות הבמה, כגון תאטרון ומחול לבין תחומים באמנות החזותית כגון פיסול, קולנוע וכדומה. המיצג התפתח במקביל לאמנות הפלסטית במחצית השנייה של המאה ה-20 ונחלק ממנה. פעמים רבות נתפש המיצג כביטוי של אוונגרד אמנותי המערב בין התחומים השונים ללא היררכיה. מונח זה 'מיצג' נטבע על-ידי ד"ר גדעון עפרת כתרגום למונח הלועזי – Performance Art – בשנת 1976. רוז-לי גולדברג מסבירה בספרה, שמיצג הוא דרך לפנייה ישירה אל ציבור רחב, ובו בזמן – מטרתו היא לערער ולזעזע את הקהל, מתוך רצון להעלות את המודעות למושג 'אמנות' ולקשר שלו אל תרבות – ראו R. Goldberg, Performance Art: From Futurism to Present, London 1988.

37. הסרטון מתאר את תהליך הגריסה – <http://www.youtube.com/watch?v=bnww6FWPRks>



איור 8 – פרט – הציור הגרוס בתוך בקבוק (פרט מתוך המיצב) (נורית צדכובים, 1994)



איור 9 – תצוגה מחודשת של המיצב בתערוכה 'מחאה' (נורית צדכובים, 2011)

בשנת 2011 המיצב חוזר לקדמת הבמה ומוצג בתערוכה הקבוצתית 'מחאה'³⁸ בגלריה המרכזית בתל אביב. הפעם הבקבוקים מוצגים בסדר שונה. הם מונחים על שלבים של מבנה דמוי סולם וצבעו שחור (בהבדל מהארונות בשנת 1990 שהייתה לבנה). בתוך המיצב משולב מסך ועליו מוקרן סרטון המתאר את תהליך הגריסה, ויספר אובייקט מוצב בין הבקבוקים.

תוצרי לוואי – 'קליעות וכליאה' – ארבעה ציורים שרדו את הגריסה של שנת 1990 (בכוונה תחילה). בשנת 2012 אני שבה לצייר עליהם, והפעם – בעבודת צבע (במקור הם בצבעי שחור-לבן). בתוך הציור אני משלבת וקולעת בטכניקת השתי והערב רצועות שנותרו כשרידים מהציורים שיעלו לגריסה. לגוף עבודות זה אני קוראת 'קליעה וכליאות'

בדרך זאת כל עבודה שעברה תהליך עיבוד לצבע שחוזרה, שוקמה ואף התמלאה והעמיקה. תהליך הקליעה והכליאה הפך אותה להיות סוג של מָקָל רב-שכבתי. בדומה לבקבוקים שבהם מוכל חומר גרוס של ציורים שנתמעטו – הרי שהציור הופך להיות מָקָל לציורים שהתווספו.

שני התוצרים: אלה משנת 1990 (בבקבוקים) ואלה משנת 2012, אשר נוצרו מאותו מקור (התערוכה 'כן, לא, שחור, לבן') – נושאים בתוכם סוג של סוד גלוי כסמוי.

בשנת 2016 אני בונה בסטודיו מיצב 'תלוי מקום' (sight specific) – סדרה של כמה מיצבי קיר. על הקיר בין גופי עבודות שונים, אשר מעוצבים זה ליד זה בצפיפות גדולה ומכוונת, בפרוייקט שנקרא 'צפופים לרווחה' עוברים הבקבוקים לתצוגה חדשה ואחרת כשהם מונחים בתוך מגירות. המגירות אינן מתפקדות במובן המקובל של מגירה בשידה, אלא הופכות להיות סוג של מדף/תא; הבקבוקים הם חלק ממיצב קיר אשר כולל אוסף יצירות

38. ראו פרסום ותיאור התערוכה באתר ARTBEAT: אמנות ישראלית פועמת, מתוך <http://www.artbeat.co.il/Exhibition.php?ind=957#.WCF9oC197ox>



איור 10 – שם העבודה (לאחר חידוש ושינוי):
מסיכה, או בובה על חוט (נורית צדרבוים, 2012)

(רישומים, ציורים, תחריטים וקולז'ים) משנים קודמות. המיצב נקרא 'הקיר זוכר'.³⁹

עד כאן תיאור היצירה ומסעה לאורך זמן. לקראת התהליך הפרשני – היצירה על כל שלביה והסוגות שהיא מייצגת – תיקרא 'טקסט ויזואלי רב-ממדי'.

ב.2 : היצירה – כטקסט ויזואלי

כפי שצינתי בראש דבריי, עיון מחודש בתוצרים ובתהליך ממרחק של זמן ומפוזיציה אחרת – מלמד וחושף שהיצירה עוסקת ב'זיכרון'. מידע זה מתגלה ומתגבש, והוא נמצא נכון, אף-על-פי שבשום שלב של היצירה לא נאמר שזה נושא היצירה ושזו הייתה כוונת היוצר.

הנחת העבודה שלי כאן אומרת, שכל סיפור הוא, למעשה, ארגון נתונים לצורה אחת, בשעה שנתונים אלה בדיוק יכולים להתארגן מחדש לסיפור אחר.⁴⁰

הנחת עבודה נוספת מעוגנת ברעיון שנקרא 'תפיסת המקרה',⁴¹ המדברת על בחירות שאמן מבצע

באינטואיטיביות, אך אלה מונחות על ידי סוג של בחירה פנימית היודעת את עצמה.

עיון מחודש ביומני העבודה מעיד על כך שבתהליך היצירה 'זיכרון' ו'הנצחה' לא היו נושא היצירה. להלן ציטוט מתוך היומן :

39. גילוי נאות, כמו שגם חשוב לציין, שמיצב הקיר 'הקיר זוכר' נבנה לאחר שנכתב מאמר זה (מאמר זה נכתב בשנת 2014, ורק עתה הוא הועבר לפרסום).

40. גישה זו עומדת בבסיס הקריאה הפרשנית האינטרטקסטואלית, כפי שמתארת זאת א' אלקד-להמן, **הקסם שבקשר: אינטרטקסט, קריאה ופיתוח חשיבה**, תל-אביב תשס"ו.

41. רינהרט מציגה דיון השואל ובוחר את הסיטואציה אשר בה מצביע האמן על דבר מסוים או בוחר חומר מסוים. האם זה מקרי? האם זה מכוון? עד כמה זה סובייקטיבי ואילו כוחות אחרים מנחים אותו בתהליך היצירה ובבחירות שהוא מבצע. ראו ט' רינהרט, **מקובצים למדונה: יצוג וסובייקט באמנות המאה העשרים**, תל-אביב 2000.

מה שמעסיק אותי, כאמנית, הוא כיצד לבצע את הרעיון שלי באופן הנכון והטוב ביותר, כיצד לתת ביטוי ויזואלי למחשבה. עכשיו אני מכוונת אמנות [...] הסוגיות שמעסיקות אותי הן איך להביא לידי ביטוי ויזואלי את ה'מה'. אני יודעת שפג ותם זמן של יצירות אלה, אני רוצה אוויר ורווח בסטודיו. אני רוצה להפוך אותן עצמן ליצירת אמנות אחרת...⁴²

מתוך יומני העבודה עולה, שתהליך הגריסה עסק ביצירה גופה, בשפת האמנות ובפתרון בעיות הקשורות לתחום החזותי והאסתטי. כך מתקבלת ההחלטה לגרוס. להלן עדות נוספת מתוך היום:

צד אחר שלי יודע, בעמימות שיש משמעות עומק פסיכולוגית לתהליך זה. אבל לא, אינני מנסה להבין או לפרש זאת. הרי הכול נפש, וכרגע אין זה מעניין אותי ה'למה', מעניין אותי לתת לנפשי את מה שהיא מבקשת. ברגעים אלה היצירה היא שמעניינת אותי. היצירה שקיימת, היצירה שעומדת להיעלם, והיצירה שתיוולד מתוך ההיעלמות. אני חדורת רעיון ונחושה לבצע; הרעיון תובע ממני למצוא דרכים על מנת ליישם אותו ולהעבירו ממחשבה לצורה. הבחירות שלי בחומרים, ההחלטה לגרוס, תהליך הגריסה, שם היצירה, צורת ההצבה – כל אלה הם בעיני חלק אינטגרלי מתהליך היצירה, כמו גם יצירה בפני עצמה (מיצג).⁴³

השאלות שנשאלות במקרים מסוג זה הן הבאות: האם 'אקט הבחירה', אשר בו האמן משתמש בחומרים, בסמלים, בטכניקה ובחפצים, הוא מקרי? האם האמן אינו אחראי לבחירות ופועל באופן אינטואיטיבי? ושאלה הבחירה מתוכננת ומחושבת? האם יש לאמן שליטה על הבחירה, או שמא הבחירה היא שמכתיבה את עצמה לאמן?

הנחת העבודה, שאני מבקשת להציג אומרת, ש'אקט הבחירה' שהאמן מבצע יושב על קו התפר בין הידוע ללא ידוע. גישה זו פירושה, שגם כאשר הבחירה נראית כספונטנית ואקראית היא סובייקטיבית ואיננה לגמרי יד המקרה. גם כאשר היוצר אינו פועל באופן מודע מובהק, הבחירות שהוא מבצע מונעות על ידי חוקיות פנימית היודעת את עצמה. ריינהרט מסבירה, שזו ידיעה פנימית מובנית שתוכל לדעת את עצמה אם אכן תלך בדרך המקרה, משום ש'רק אמנות שתלך בדרך המקרה תגלה את החוקיות האמתית, האלטרנטיבית של הדברים'.⁴⁴ זה מה שמאפיין ומייחד את שפת האמנות; המקריות והשחרור מאפשרים לחוקיות פנימית זו להתגלות במבנים שלה ובתכנים שהם נושאים עמם.

כיוצרת שבאה לקרוא את יצירתה, או כסובייקט שבוחן אובייקט שנוצר על ידו, אני מגיעה לשדה החקר בהנחה, שהבחירות שנעשו על ידי בשלב היצירה היו בחירות בלתי מודעות, מצד אחד, אך בו בזמן בעלות משמעות עומק, שאותן אפשר יהיה לחשוף באמצעות חקירה וקריאה פרשנית, מצד שני. גישה זו מסתמכת גם על גישות פרשניות האומרות, שכל טקסט מייצג יותר מכוונתו המודעת של המחבר, שמתארגנת מתוך התהליך הספונטני והמקרי של היצירה, כפי

42. מתוך 'צדרכובים, יומן העבודה, 10.8.1994.

43. שם.

44. ריינהרט (לעיל הערה 41), עמ' 74. במקום אחר ובלשון אחרת – טוען כך גם ו' קאנדינסקי, 'על הרוחני באמנות בייחוד בציור', תרגם ש' שיחור, 'ירושלים תשמ"ד.

שמנסח זאת רונאלד בארט,⁴⁵ סיפור הזיכרון שמצוי ביצירה זו, אם כן, זקוק עתה לקורא הפרשן, שהרי 'ללא קורא אין טקסט',⁴⁶ כפי שמטעימה אזולאי.

כאשר שאלו את הפסלים מיכאלאנג'לו⁴⁷ וברניני⁴⁸ מהיכן הם מביאים את הרעיון שלהם לפסל, הם אמרו, שהרעיון כבר נמצא עמוק בגוש השיש שניצב מולם: כל שעליהם לעשות הוא להוריד את השכבות, לגלף את שכבות השיש המכסות על הרעיון, להפיל שכבה אחר שכבה ולחשוף את הרעיון (הפסל), אשר מונח כבר מוכן בתוך האבן. תהליך החשיפה שאני מבקשת להציג כאן דומה במידת מה לצורת חשיבה זו: תופעת 'הזיכרון' על דקויותיה השונים מצויים ביצירה זו, עתה עלי להוריד את המעטה, שלב-שלב ולחשוף זאת.

חלק ג: 'הזיכרון של הזיכרון' – מסע של יצירה 'בשביל' הזיכרון

פעמים רבות הזיכרון הוא ידיעה מופשטת של מה שהיה פעם.

זיכרון נערם על זיכרון, צל של צל,

עד שכבר אין יודעים מהו הזיכרון הטחור ומהו הזיכרון של הזיכרון.⁴⁹

1.1. זיכרון בְּחוֹזוֹתֵי – בְּחִסוֹת הזיכרון – בזכות הזיכרון

אגסי⁵⁰ טוען, **שכל יצירת אמנות היא זיכרון** בשל מאגר האינפורמציה שהיא אוצרת ובשל העובדה שהיא נוצרה בהווה למען העתיד; כלומר, היא דבר שהתבצע בהווה מסוים מתוך כוונות לעתיד. יצירת אמנות עוסקת בזיכרון – בהנחה, שהזיכרון הוא העתיד שאליו אנחנו שואפים. להוכחת דבריו מציג אגסי את עבודות הזיכרון המובהקות של אמן המיצבים, כריסטיאן בולטנסקי,⁵¹ אשר מציג את עצמו כאמן שמתייחס לזיכרון כאל כוח מגי, פורמלי ומושגי ורואה אותו כחלק בלתי נפרד מזרם התודעה הטבעי. אם כן יצירת אמנות, באשר היא – עוסקת בזיכרון מטבעה, ובולטנסקי הוא אחד האמנים המובהקים שעוסקים בזיכרון באופן מודע ומוצהר.

אמנות היא שפה, אשר מילות הדיבור שלה הן אמצעים אמנותיים וערכים חזותיים.⁵² מגדיר אותה כמטפורה המכילה סמלים. אין היא מדברת על הדבר עצמו, אלא מרחיקה ומסווה אותו.

45. ר' בארט, **מחשבות על הצילום**, תרגם ד' ניב, ירושלים 1980.

46. אזולאי, חוקרת אינטרסקסטואליות, טוענת, שהטקסט על מעמקיו, רבדיו ועומק משמעויותיו – זקוק לקורא הפרשן שיבוא ויחשוף את מסתוריו. בהמשך לגישות אינטרסקסטואליות ולגישתו של בארט 'מות המחבר' – היא מניחה ומצביעה על כך במחקריה שלטקסטים יש תת-מודע משלהם ושיח פנימי, שהיוצר לא תמיד מודע להם בפועל בזמן היצירה. כיוצרת וכחוקרת אני מבקשת לטעון ולהמשיך סברה זו ולומר, שיתכן שהיוצר הוא הכלי והצינור שתפקידו הוא להעביר את השיח הרב והעל-תרבותי שמתקיים בכל מקום כל הזמן – ראו א' אזולאי, **יצירה ביצירה עשויה: אינטרסקסטואליות ברומנים של עמוס עוז**, נתיבות תשס"ו, עמ' 25.

47. כפי שמופיע בספרו של א' סטון, **חיי מיכלאנג'לו**, תרגם ש' שניצר, תל-אביב תשל"ב.

48. כפי שמופיע בספרו של פ' פרנגה, **הפרינציפסטה**, תרגמה י' סימון, תל-אביב 2008.

49. י' רותם, **אהבתי כל כך**, תל-אביב 2000.

50. אגסי חקר וכתב על עבודתו של אמן הזיכרון כריסטיאן בולטנסקי, שבו נעסוק בהמשך. עיינו מ' אגסי, **הכד מטנסי: מבחר מאמרים על אמנים, אמנות והתבוננות, 1983-1997**, בעריכת נ' אביב, תל-אביב תשס"ח.

51. בולטנסקי – אמן צרפתי, פסל וצלם, אמן מייצבים – נולד בשנת 1944. הוא עוסק בשימור ושחזור של אירועי עבר משמעותיים.

52. נוי מתאר את האמנות כמטפורה שמכילה סמלים. אלה הם הסמלים שאל תוכם מתנקזים חומרים בלתי-מודעים. עיינו נוי (לעיל הערה 20).

לאקאן⁵³ מסביר שהשפה היא סמל וטוען, שתפקידה, לעורר את הזיכרון יותר מאשר להעביר אינפורמציה. מכאן ניתן להוסיף ולומר, שיצירת אמנות לא רק משמרת את הזיכרון ונוצרת למען הזיכרון, אלא גם מעוררת אותו.

במיצב 'תחילת נעילה' (אשר תואר למעלה) – ניתן לראות שהזיכרון עולה בהיבטיו השונים כמו להשכיח, להנציח, לשמר, לעורר, לייצר. במאמר הנוכחי אתייחס למושג זיכרון ולתופעת הזיכרון כאל מאגר, כאל פעולה, שעוסקת בשימור, באזכור, בעירור הזיכרון, באיסוף חומרים לשימור הזיכרון. בנוסף לכך קיימים זיכרון כהנצחה, זיכרון קולקטיבי, זיכרון חזותי, מצבת זיכרון וספר זיכרון.

על-פי ההגדרה המילונית הזיכרון הוא היכולת של האדם לאגור מידע, לשמר אותו ואחר כך להשתמש בו. בעידן המחשב, זיכרון הוא גם שטח אחסנה. אנו מבחינים בסוגים ובהקשרים שונים של זיכרון: זיכרון חזותי, זיכרון עדות, מצבות זיכרון וספר זיכרון. 'היזכרות' היא הדרך שבה מתחדש הזיכרון לאחר שנשכח. בהקשר של הזיכרון אנו מכירים גם את 'המזכרת', שהיא בדרך כלל חפץ, שיש בו כדי להזכיר משהו או משהו. אנו יודעים להבחין בין זיכרון אישי של האדם הפרטי ובין זיכרון קולקטיבי⁵⁴ מובנה שמועבר ומשותף לכלל החברה.

בכנס 'זיכרון אישי – זיכרון קולקטיבי', אומר פימנטל⁵⁵ שהזיכרון ניצב ביסוד חיינו, מאפשר אותם ומנהל אותם. לולא הזיכרון, על כל מנגנוני הרישום והאָפְּכוּב שלו, היו חיינו האישיים והציבוריים הופכים לגיהנום. פימנטל יוצר הבחנה בין הזיכרון ובין ה'זֶכֶר' שאותו הוא מכנה גם כ'הדָּבָר'. לדבריו הזיכרון לִזְכָּר מפרידה תהום כי אנחנו אולי זוכרים בשביל לחיות, אבל חיים בשביל הזֶכֶר. הזֶכֶר הזה, הוא הדבר שהיה שם ואשר אין לו שם. הדבר הוא לא מה שישנו, אלא מה שהיה, ואבד. זה הדבר שאנו מבקשים אחריו, חותרים אליו ללא לאות ומבקשים להחיותו – זיכרון כגעגוע.

לעומתו, אומר אגסי⁵⁶ – תוך התייחסות ליצירתו של כריסטיאן בולטנסקי (אשר בה אעסוק בהמשך) – ש'הזיכרון הוא העתיד ואנחנו שואפים להיות בעתיד הזה'.⁵⁷ בהקשר זה אומר, שכשם שהזיכרון יכול להיות סימן לגעגוע, כך הוא יכול להיות צפייה לעתיד. הקריאה הפרשנית של היצירה הנוכחית חושפת את הדיאלקטיקה הזאת:

האמנות היא שיוצרת מסגרת ומבנה מוחשי לאותו דבר שלא ניתן למימוש, אותו 'זֶכֶר', שלדעת פימנטל יש בו מן הגעגוע לילד המת שכל אחד נושא עמו, הילד שהוא היה. יצירת האמנות מבקשת להחיות את הזיכרון או את העבר, או לחלופין לעסוק בתהליכי תיקון העבר על מנת להשיג עתיד. יצירת אמנות כשפה, כפי שכבר צוין בנוגע לדבריו של לאקאן, מעוררת את הזיכרון,

53. לאקאן מתייחס לשפה המדוברת והוויזואלית כאל סמל וטוען שהיא מחיה וממיתה בו-זמנית. בשעה שהיא מצביעה על תכנים כל שהם, אין היא מוסרת את התוכן האמיתי, אלא רק מצביעה עליו כשהיא מנכיחה ומסתירה. עיינו גולן (לעיל הערה 19).

54. מונה שפוחת על ידי מוריס האלבוקס (Maurice Halbwachs) בשנות העשרים של המאה העשרים.

55. ד' פימנטל, 'מזיכרון הדברים אל זכר הדבר', היסטוריה ותיאוריה, 12 (2009), מתוך <http://bezalel.secured.co.il/zope/home/he/1235904947/1239602544>

56. אגסי, חוקר מבקר ופרשן אמנות, עסק רבות ביצירתו של בולטנסקי, אמן מייצבים שעיקר עניינו היה בזיכרון – ראו אגסי (לעיל הערה 50), עמ' 333.

57. אגסי מובא כאן בהקשר יצירתו של כריסטיאן בולטנסקי, אשר עוד נעסוק בו בהמשך. אמן זה מזוהה עם עיסוק אובססיבי בנושא הזיכרון.

כשם שהיא גם מייצגת את הכמיהה אליו ואל מה שהוא מייצג. לפי בולטנסקי (אמן זיכרון מובהק), אנו מנהלים שיח עם העתיד ויוצרים בעבורו זיכרון, והאובייקט האמנותי הופך להיות בית מחסה ומאגר לאותו זיכרון שנדלה והתעורר.

2.ג: ‘תחילת נעילה’ – לעורר לשמר ולייצר זיכרון

המפגש עם היצירה **‘תחילת נעילה’** ממרחק של שני עשורים חשף את סיפור הזיכרון אשר טמון בה, ולא רק מעצם היותה יצירת אמנות, אלא גם במהות הפרטית שלה עצמה.

עיון ראשון ביצירה מתמקד בנראות שלה והוא ברמת הפשט של הטקסט הוויזואלי. ניתן לזהות סממנים שמרמזים על ‘זיכרון’. ההנחה היא, שהדברים הגלויים הם, כנראה, קצהו של החוט, שיכול להוביל לתופעות נוספות שיחזקו הנחה זו ואף יתקפו אותה.

המייצב **‘תחילת נעילה’** הוא גוף של ידע, שמופיע ומתגלה בצורה אסתטית, פיזית וויזואלית. לצורך הקריאה הפרשנית אני מבקשת לפרק אותו לרכיביו: אני מבודדת את החומרים (הפיזיים והתוכניים) אשר מרכיבים אותו, בוחנת את המשמעות של כל אחד מהם, ולאחר מכן בונה אותם מחדש כגוף של תוכן מילולי, אשר מספר את הסיפור האחר והנוסף שמצוי ביצירה זו.

מתוך הנתונים שהוצגו בחלק ב'⁵⁸ נדלו ממצאים באמצעות הרמזים, אזכורים, ציטוטים ותכנים,⁵⁹ שחילקתי אותם לשלוש קטגוריות: ‘אמצעים אמנותיים’; ‘פעולות והתנהגות’; שמות וכותרות’.

האמצעים האמנותיים כוללים מושגים מתחום האמנות, סגנונות, ז'נרים, אובייקטים, תוצרים, אמנים, יצירות, מטפורות; **פעולות והתנהגות**: התהליך היצירתי; **שמות וכותרות**: אלה אשר ניתנו ליצירות.

האמצעים האמנותיים

המייצב **‘תחילת נעילה’** מוצג כגלוי וחשוף, ובו בזמן משדר סוג של סוד, בידול וחידה. הוא ערוך בקפידה, חזותו – משדרת אחסון ואֶכְכוּב, אשר בו ערוכים ומוצגים לראווה אובייקטים בסדר מובנה. אלה סממנים המדברים על זיכרון בבחינת שימור, מיון, קטלוג ותצוגה, כלומר, אופן התצוגה של המייצב מְדַבֵּר זיכרון.

כל אחד מפרטי היצירה: דימוי, אובייקט, אופן ההצבה הוא סמל. לדוגמה, הבקבוק מתפקד כאובייקט, שתפקידו להכיל ולהציג את התכולה (בשל השקיפות שלו). מעל כל זאת ובשל העובדה שהוא פריט הנוטל חלק בסצנה אמנותית, הוא הופך להיות חלק מהשפה, הוא אובייקט המשמש סמל. מכאן ניתן להבין, שהוא נושא אתו משמעויות מְעַבֵּר לתפקידו הברור והגלוי ובנוסף עליו.

הבקבוקים, כפי שגם נראה בהמשך – נושאים בגופם אמירה אמביוולנטית:

מצד אחד, הם חושפים בגלל היותם שקופים, ומצד שני, הם מסתירים, משום שאין אנו יודעים, ואין אנו מבינים מה באמת הם מכילים. הם כלליים, משום שהם זהים בצורתם ובו בזמן הם גם פרטיים, שהרי על כל בקבוק מצויה פתקית ועליה כיתוב ואיור שונים. הדימוי הזהה שמופיע

58. תיאור המייצב ותהליכי היצירה מקבילים לתהליך של הצגת הנתונים, כפי שנהוג במחקר איכותני.

59. אלה הם כלי ניתוח לקריאה פרשנית, שמאפיינים את הניתוח האינטרטקסטואלי.

שוב ושוב, כחוזר על עצמו – מקביל למושג מתחום האמנות 'דגם החוזר על עצמו'.⁶⁰ הדגם החוזר על עצמו הוא סוג של אסתטיקה, סגנון וגם אמירה. מכאן ניתן להבין ולקרוא זאת כסוג של אמירה, שמבקשת לחזור על עצמה כמתעקשת להיחקק בזיכרון (נמשיך לדון בבקבוקים כחפץ וכמושג בהמשך).

הגישה הפרשנית האינטרטקסטואלית מצביעה על כך, שתמיד מתקיים שיח פנימי בין טקסטים.⁶¹ הקורא הפרשן, אשר מזהה את השיח הפנימי בין הטקסט הנקרא ובין טקסטים אחרים ומייצר את הגשר והקשר ביניהם – תורם להעמקת משמעות הטקסט הנקרא ואף מבהיר אותו כפי שמסבירה אזולאי.⁶²

צורות הקריאה הפרשנית האינטרטקסטואלית המוגדרת כ'אקסטרא-טקסטואלית' (Extratextual relations)⁶³ – מציעות לפענח טקסט באמצעות יחסים, שמתקיימים בין הטקסט הנקרא ובין מה שמחוצה לו, בין המחבר (היוצר) ובין מחברים אחרים, במקומות שונים ובזמנים מזמנים שונים. שיח טקסטואלי בקריאה פרשנית פוסט-סטרוקטורליסטית גורס, שאין ליצירה משמעות אחת בלבד, משום שהכול קשור ותלוי זה בזה בהקשר,⁶⁴ וכאשר מדובר בטקסטים ויזואליים (יצירות אמנות) הרי ש'אי אפשר לדבר יותר על מקוריות או על ייחודיותן של יצירת האמנות', משום ש'יצירות אמנות בתחומים שונים קשורות זו בזו, מעבדות ומפתחות זו את זו באופנים ובסגנונות שונים, וכל אובייקט אמנותי הוא בהכרח פסיפס (קונסטרוקט) של שברי-שברים של אמנות קיימת'.⁶⁵

ברוח גישה זו ובהתאם לה התגלו התכתבות ושיח בין המיצב 'תחילת נעילה' ובין אמן המיצבים החשוב, כריסטיאן בולטנסקי, וכמה מ'מייצגיו'.⁶⁶ בולטנסקי מנהל דיאלוג מתמיד בין זיכרון אישי ובין הנצחה קולקטיבית, כפי שמתאר זאת אגסי.⁶⁷ עיון בעבודותיו של בולטנסקי מעלה – גם במבט ראשון וגם בחקר פנימי – קווים משותפים בין היוצרים ליצירות, היינו בין היצירה 'תחילת נעילה', ובין יצירותיו (אשר יוזכרו בהמשך).

להלן – מקבילות אחדות:

המיצב 'תחילת נעילה' מתאר בחזותו סיטואציה של ארכוב, שימור, מיון וקטלוג. אגסי מתאר את המיצב הבולטנסקאי ואומר, שהוא 'כמו מוזיאלי, כמו ארכיוני, כמו-מחסני, כמו-

60. דגם החוזר על עצמו הנו מוטיב צורני, שחוזר על עצמו ברצף על כל מרחב היצירה. תופעה זו מאפיינת אמנויות דקורטיביות, והיא מופיעה באמנות שימושית, ובעיקר – באמנות המזרח.

61. ג'וליה קריסטבה, החוקרת האינטרטקסטואלית, טוענת, שטקסטים משוחחים ביניהם, גם אם הקורא הפרשן אינו חושף ומזהה זאת. בתרבות קיים שיח טקסטואלי חוצה זמנים, גבולות ותחומים ומתקיים בין תופעות יוצרים ויצירותיהם. בכל טקסט מוטמעים טקסטים קודמים וגם טרנספורמציה שלהם. ראו, T. Gora, (trans. J. Kristeva, *Desire in language: A semiotic approach to literature and art* (trans. T. Gora, A. Jardin and L. S. Roudiez), New York 1980.

62. אזולאי (לעיל הערה 50).

63. G. Genette, *Palimpsests: Literature in the second degree* (trans. C. Newman and C. Doubinsky), Lincoln 1997.

64. אלקד-להמן (לעיל הערה 40).

65. שם, עמ' 39. וכן גם אצל ד' גורביץ, פוסטמודרניזם: תרבות וספרות בסוף המאה ה-20, תל-אביב תשנ"ז.

66. חשוב לציין כבר בשלב זה של הדיון, שבזמן שעסקתי ביצירת המיצב – לא הכרתי את עבודתו של בולטנסקי, וכפי שיובר בהמשך, המיצב הנ"ל נוצר עוד לפני המיצב של בולטנסקי שאותו אתאר בהמשך. המשותף והחשוב לעניינו כאן הוא, שבולטנסקי הוא אמן שעוסק בזיכרון באופן מוצהר כמו גם בארכוב, שימור ושחזור. הקשר בין יצירתי ובין יצירתו של בולטנסקי נחשף כאן בתהליך הקריאה הפרשנית.

67. אגסי חקר את עבודתו של בולטנסקי ופרסם מאמרים על עבודתו. ראו אגסי (לעיל הערה 50).

שיווקי...⁶⁸

תכונה משותפת נוספת היא תופעת המחזור:

ביצירה ‘תחילת נעילה’ נגרסו ציורים והפכו להיות חומר הגלם ליצירה החדשה – המיצג והמיצב. כלומר, הציורים שנגרסו הופיעו שוב, בדרך אחרת: תחילה הם היו אובייקטים משתתפים במיצג, ואחר כך הם הופיעו במיצב. על המיצב של בולטנסקי אומר אגסי ש’הפך להיות שדה, שבו פריטים יחידניים הופכים לחומר גלם ממוחזר’.⁶⁹ במיצב ‘תחילת נעילה’ פריטים יחידניים – ציורים נגרסו, איבדו את זהותם הפרטית והפכו להיות ‘חומר גלם ממוחזר’, שהעלים את הזיכרון החד-פעמי של כל יצירה. כך החוויה הפרטית של כל ציור הפכה להיות משהו כללי אחיד ואניגמטי. פעולה זו מתארת דיאלוג דו-קוטבי ומצב דואלי, שיש בו העלמה, מחד גיסא, והנצחה, מאידך גיסא: מחיקה – מצד אחד, והקמת סוג של אנדרטה – מצד שני. תיאור העבודה של בולטנסקי – תוך שהוא ההצבעה על הדומה – שופך אור על המיצב ‘תחילת נעילה’ (בהמשך אשוב לבולטנסקי לחיזוק נקודה זו).

המיצב ‘תחילת נעילה’ פועל כסוג של ‘אתר זיכרון’ – כמו שגם כל אחד מרכיביו מדבר זיכרון: שידה (ארונית/ספרייה), בקבוקים, חומר גרוס, פתקים/מדבקות, צילומים, ספר אובייקט. רכיבים אלה מתקשרים למושגים מתחום האמנות ולערכים בשפת האמנות: ‘רדי-מייד’ (readymade), ‘דלות החומר’, ‘ספר אמן’, ‘צילום’, ‘קולז’ ועוד. כל אחד מהמושגים ומהמערכים הללו – עוסק במישרין ובעקיפין בזיכרון. להלן אציג כמה מהם:

הבקבוקים והארונית – ‘רדי-מייד’ – אשר הוזכרו כבר למעלה כדוגמה – משמשים מִקָּל לחומר הגרוס, והארונית משמשת להצבה ולתצוגה. הארון והבקבוק הם ‘חפצים מוכנים’, מוכרים ושימושיים, אשר יובאו אל היצירה הנוכחית למטרה מסוימת. יחד עם נוכחותם הספציפית ביצירה הם שומרים על זהותם המקורית – כחפצים מזוהים ובעלי תפקידים ידועים. הם הפכו להיות חלק מהיצירה; אפשר לומר ‘זה בקבוק’ ו‘זה ארון’, ובו בזמן הם גם מיצב שנקרא ‘תחילת נעילה’. השימוש בחפץ קיים כחומר ליצירה חדשה נקרא ומוגדר באמנות במונח ‘רדי-מייד’ (Readymade)⁷⁰:

לכאורה, נראה, שהארונית נבחרה כדי לשמש בסיס להנחת המִקָּל. היא המקום שמאפשר לערוך מעין תערוכה מחודשת ושונה לעבודות מהתערוכה ‘כן, לא, שחור, לבן’. תצוגה זו היא תמצית מרוכזת ומרומזת של התערוכה הקודמת, כלומר, היא אותה תערוכה מבחינה תכניתית, אבל חזותה הפיזית שונה.

ציטוט מתוך יומן העבודה מסביר את תפקיד הארונית: ‘חיפשתי מתקן שעליו אוכל להציב את

68. שם, עמ' 350.

69. שם, עמ' 351.

70. מונח שנטבע על ידי האמן מרסל דושאן. הכוונה היא לחפץ מוכן שעבר טרנספורמציה; החפץ הושאל להיות מרכיב ביצירת אמנות חדשה, או משמש כחומר ליצירה חדשה (ראה האסלה במוזיאון של מרסל דושאן). ‘רדי-מייד’ – מעצם טבעו – כבר מקדם זיכרון, שהרי הוא מגיע אל היצירה החדשה, כשהוא נושא עמו את הזיכרון החזותי והתוכני של מה שהוא היה בעברו. ‘רדי-מייד’ הוא משרת את היצירה החדשה במשמעות כפולה, שמציגה אותו כמה שהוא הפך להיות וכמה שהוא היה.

הבקבוקים שמכילים את החומר הגרוס.⁷¹

זו דוגמה נוספת לכך שבמהלך היצירה היה חיפוש אחר פתרונות טכניים – עיצוביים ואסתטיים. תהליך החשיבה המודע עסק בשאלות שנוגעות לאמנות, אך בו בזמן, אקט הבחירה הפנימי שעולה מתוך ההכרה הלא מודעת עסק בשאלות תוכן פנימיות, כפי שמתברר כאן, בקריאה החוזרת. הקריאה חושפת, שהשימוש ב'ארון' הוא לא רק פתרון טכני. הוא 'חפץ מן המוכן' (readymade), שהתאים לדרישות של שפת האמנות ועיצוב המיצב, אך בו בזמן הוא טעון ורב-משמעי.

אם כן מהם עוד – ה'ארונות' וה'בקבוקים', מעבר להיותם אובייקטים פונקציונליים, אשר סייעו בשימור החומר הגרוס ובתצוגתו?

'הארון'

מתוך ההתייחסות לארון כאל סמל ניתן ללמוד, שהוא מייצג את המונח והמושג זיכרון באופנים מרובים. המילה 'ארון' מייצרת שרשרת של אסוציאציות טעונות, כמו: 'ארון מתים', 'ארון ספרים', 'ארון קודש', 'ארון לתצוגה', ארון הברית, ואפילו את המונח 'יצירה מהארון'. בשל קוצר היריעה – לא ניתן להרחיב ולפענח את המשמעות הנגזרת של כל אחד מצמד מילים אלה, אך הקורא יכול למצוא את ההקשרים הישירים או העקיפים, שעולים ממנו ומתחברים למושג 'זיכרון'.

הבקבוקים

הם מונחים בסדר מובנה, מכילים חומר גרוס ובלתי מזוהה, וגם הם נושאים משמעויות עומק. הם מתגלים כיותר מאשר חפצים פונקציונליים שהתאימו ל'דרישות' הפיזיות של היצירה. המראה שלהם משדר סיטואציה של שימור. הם סדורים וערוכים כמשהו שנשאר ונשמר למזכרת. כְּמִקְלִים הם נתפסים כמאגר. השקיפות שלהם משדרת מסר דואלי (כפי שצינתי למעלה) ומייצגים את הדיאלקטיקה ביצירה זו ואת השאלות: האם היצירה עוסקת ב'לזכור' או ב'לשכוח'? ב'למחוק' או ב'להנציח'? ב'לחשוף' או ב'להסתיר'?

כל אלה הם נושאים שנוגעים בזיכרון מנקודות מבט שונות.

גם הבקבוקים הם 'חפץ מן המוכן': הם יובאו ליצירה כדי לתפקד כחומר וככלי, אך בו בזמן חזותם המקורית נשמרת. אלה הם בקבוקי 'קוקה קולה', אשר צרובים בזיכרון הקולקטיבי כבעלי זהות מותגית.

מתוך יומן-העבודה ניתן להבין מדוע דווקא הם נבחרו: **'בחרתי בבקבוקי 'קוקה קולה' משום שהם שקופים, משום שהם נוחים לעבודה, שהרי ניתן להסיר את הבסיס שלהם ולקבל מפתח גדול, ואחר כך לשוב ולאטום אותו. הם מצויים בשפע, הם זמינים וקלים'**.⁷² זו דוגמה נוספת, המצביעה על כך שבמהלך העבודה נבחרו, באופן מודע, חומרים שנמצאו נכונים ביחס לצרכים שהיו קשורים לאמנות ולעיצוב, ואילו תהליך הבחירה הלא מודע גייס חומרים טעונים ורבי-משמעות.

71. מתוך 'צדכונים, יומן העבודה, 12.10.1994.

72. שם.

בקבוקי ה'קוקה קולה' 'מתכתבים' עם הזרם האמנותי שנקרא 'דלות החומר' (Arte povera).⁷³ יש כאן שימוש בחומר זול ודל, שמקורו בעולם התעשייה ואשר מזוהה עם צרכנות, עם חוש הקצף ותרבות ההמון. בקבוק ה'קוקה קולה', אשר מצא את עצמו כחפץ וכחומר ביצירת אמנות מקורית – מסמל ומייצג זרמים ותפישות תרבותיות אחרות וחדשות: תרבות ההמונים, איבוד המקוריות ומגלם את היחס ליצירות מקור קנוניות במה שמתואר כ'עידן השעתוק הטכני' על ידי וולטר בנימין.⁷⁴ זוהרה של יצירת האמנות החד-פעמית הועם בעידן השעתוק הטכני, טוען בנימין, היחס הפולחני אליה השתנה בשל העובדה שניתן להעתיק ולשכפל כל דבר.

השימוש בבקבוקי 'קוקה קולה' מְדַבֵּר בדרך עקיפה על אמנות, על ערכים שפקעו, על שבר, על רצון להרוס את העבר כדי לבנות עליו או באמצעותו דבר חדש ואחר. המיצב הוא החדש האחר: זוהי, לכאורה, יצירת אמנות שעומדת בפני עצמה, ועם זאת, היא מכילה חפצים ופריטים, אשר בהם שום דבר הוא לא מה שהיה, אלא רק הזיכרון שלו. הארון אינו מה שהיה, הבקבוק אינו מה שהיה, הציור אינו מה שהיה, הצילום אינו מה שהיה (אלא הדפסה שלו והפיכתו לפתקית) וגם הספר 'ספר אובייקט' (שעוד אעסוק בו בהמשך) אינו מה שהיה. למעשה, כמו הזיכרון עצמו, שהוא אינו מה שהיה, אלא מה שנשאר מהדבר שהיה, מה שמזכיר אותו.

במיצב יש לכך ביטוי: כל יצירה שהייתה חד-פעמית נגרסה, איבדה את ייחודיותה והפכה להיות חומר גרוס אחיד. תהליך הגריסה והשימוש בחומרי צריכה מתכלים והמוניים (בקבוקי 'קוקה קולה') מבטלים את היחס הפולחני ליצירה. לא סוגדים למקור (גורסים), אלא הופכים את היצירה מאחת יחידה וחד-פעמית ליצירה כללית בלתי מזוהה. בו בזמן ובהיפוך היא הופכת שוב להיות יצירה מקורית חד-פעמית – מיצב. שוב עולה הדיון דיאלקטי בין הניגודים – בין למחוק, לשכוח, לצמצם ולמְזַעֵר, ובין לזכור, לשמר, להנציח, לייחד. קיים אפוא רצף פעולות על ציר הזיכרון.

מצד אחד, יש כאן ויתור, אין סגידה ויחס פולחני ליצירה, ומצד שני, מתנהל טקס גריסה מוקפד, שיש לו שלבים מוגדרים וכללים, הוא מצולם ומתועד – מיצג. אנו רואים את אותה הנגדה לבטל ולהשכיח או לזכור ולהנציח. אמנם היצירות איבדו את הייחודיות שלהן והפכו להיות מיצירה לחומר וליצירה אחרת – המקור הושמד, אבל בו בזמן הוא גם נשמר והונצח. היצירות צולמו לפני הגריסה, כל התהליך תועד. נותרו צילומים ופתקים – סוג של זיכרון, ואלה הפכו להיות חומר יצירה לאובייקט נוסף, עוד רכיב במיצב, 'ספר אובייקט' (הוא יתואר לפרטי בהמשך). היצירה עוברת תהליך של התכלות – כשלב מקדים להתחדשות ושינוי (אם תרצו ירידה לצורך עליה), או תהליך דואלי מנוגד שבו בזמן שהוא מבקש למחוק ולהשכיח, הוא משחזר, משמר ומנציח, או במילים אחרות: מוחק זהות של עבר ומשתמש בה ליצירת עתיד. גם שם היצירה 'תחילת נעילה' – מתאים לכך.

על פי דיאלקטיקה זו ניתן לומר, שהיא עוברת תהליכים של מחיקה מהזיכרון ומשתמרת על מנת להיווצר מחדש. היא מכילה את אותה דיאלקטיקה שהוזכרה למעלה, משמשת כזכר, נוצרת למען העתיד ומעוררת את הזיכרון. המיצב משמש כאנדרטת זיכרון ומספר על היצירה שהייתה; כלומר, מצביע על נוכחותה, כאילו היא סוג של 'יד זיכרון' בלי להציג אותה (את היצירה) עצמה.

73. סגנון אמנותי, שבו חומרי היצירה שבהם השתמש האמן הם חומרים פשוטים, זניחים, מתכלים, חסרי 'הילה' אמנותית.

74. ראו 'בנימין, יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני', תרגם ש' ברמן, תל-אביב תשמ"ג.

מעין מצבת זיכרון. רוצה לומר שגם כאשר התערוכה שהייתה נראית כבר אחרת, היא משמרת את מה שהיא הייתה, ומאפשרת לחדור אל 'תאי זיכרון' אחרים שמשמרים אותה. ביומני העבודה נמצא תיאור של תהליך הגריסה:

בחרתי יצירות מתוך תערוכת היחיד שלי, תערוכה חשובה ונחשבת. לא אחת שאלו אותי, אם לא חבל לי על היצירות, ותשובתי האחת הייתה, שאין לי חפץ – בחפץ. אינני סוגדת לחפץ. ממילא, מה שהיה הוא שיהיה. אין לי צורך לסגוד ליצירת אמנות, אזכור אותה בדרך אחרת⁷⁵ ... 'היצירות האלה אמרו את שלהן, עשו את שלהן, וממילא אף אחד לא צריך אותן יותר, גם אני לא; אני מעדיפה ליצור מִיָּצֵג, גם זו יצירת אמנות, ואחר כך מִיָּצֵב, גם זו יצירת אמנות. אני מעדיפה את התהליך, ובכל שלב אני עושה אמנות, מצלמת ומתעדת. אני לא רק עושה אמנות, אני מתווכחת עם אמנות באמצעות אמנות.⁷⁶

תהליך הגריסה שמתגלה כמופע של השחתה, השימוש בחומרים מקטגוריית 'דלות החומר', העבודה בתוך ספר אמנות ישן (הדבר יוסבר בהמשך) – מאפיינים את עידן המודרניזם בתרבות ובאמנות, המתבטא בניתוח פרות קדושות, בחילון הקודש ובריוד הפתוס. מתנהל כאן דיון בין מותר – לאסור, בין גבוה – לנמוך, בין זיכרון – לשכחה, בין פרטי – לכללי, בין גלוי – לסמוי, בין הרס – לבנייה. כל זה נרמז כבר בשם התערוכה, שצוירה נגרסו 'כן', לא, שחור, לבן, ואחר כך יושם הלכה למעשה במיצג ובמיצב – 'תחילת נעילה'. המיצב מרכז את כל אלה בנוכחות היציבה המאורגנת הנקייה שלו – אתר זיכרון לשיח תוך אישי, כמו שהוא גם מצביע על שיח אוניברסלי.

דלות החומר, דאדאיזם, מודרניזם, תרבות ההמונים, רדי-מייד, שכפול ושעתוק אלה הם מושגים וערכים מתחום האמנות, שכל אחד מהם נושא משמעות. כל אחד מהמושגים הללו עולה מתוך התערוכה/המיצב/המיצג אשר לפנינו, ולכן הוא גם משמש כסוג של רמז, קוד או מפתח לפענוח משמעות העומק של היצירה. ניתן לומר, שמושגים אלה אשר חולצו מתוך היצירה במהלך קריאתה – מתארים ומרמזים על שיח תוך-אישי של היוצרת. ברוח לאקאן ניתן לומר, שאלה הגיחו כסמל על מנת לעורר את הזיכרון.⁷⁷ זיכרון התכנים האישיים שהיו, ככל הנראה, הדחף ליצירה – תורגמו לשפת האמנות, ובדרך זו המשמעות שלהם נסקה מהרובד האישי אל המרחב האוניברסלי.

הבקבוק כבקבוק – מתפקד כסמל לא רק בשיוך שלו למוצר מסוים, או בהקשר הדואלי שלו (שהוזכר למעלה), או בתפקידו הפונקציונלי ביצירה, וגם לא רק כחפץ מן המוכן. נוסף לכל אלה, הוא גם טעון בשרשרת של קונטציות ואסוציאציות:

אחת האסוציאציות, שנקשרות למראה הזה שבו חומר גרוס דחוס אל תוכו ונשמר – מהדהדת בתרבויות, שבהן שורפים את גופת המת ומשמרים את אפרו. פעולה זו היא הן סוג של זיכרון ומזכרת, והן של הרחקה ומחיקה. החומר הגרוס כמו אפרו של המת הם סוג של רליקיה

75. נ' צדכובים, 'יומני עבודה', 8.10.1994.

76. נ' צדכובים, 'יומני עבודה', 14.10.1994. כדאי לשים לב גם כאן, שבשום מקום ביומני אינני מדברת על הצורך או על הרצון להקים זכר למשהו, ליצור סמל שידבר זיכרון.

77. זה המקום שבו אפשר להרחיב את הדיון למשמעות האישית והפסיכולוגית שעוסקת בשיח התוך-אישי של היצירה. די להזכיר זאת כאן, אך לא כאן המקום לעסוק בזה.

(relique) – שריד, שארית, משקע, או מזכרת. משמעות זו מצטרפת לקונוטציה ולמשמעות הרחבה של ‘הארון’ (ארון מתים), ויחד הם יוצרים משמעות יותר עמוקה ומחוזקת למושגים זָכָר וזיכרון, הנצחה של דבר, שייתכן שהוא מת, ויש עמו גם סוג של געגוע, ואולי – גם כאב. ניתן להניח, שיש כאן עיסוק ממשי במוות ובשכול אשר קשורים הן לזיכרון האישי וגם הן לזיכרון הקולקטיבי – כפי שיובן בהמשך. החיבור בין שני אובייקטים אלה (הבקבוק והארון) והמשמעות המשותפת שנגזרת מהם – מתארים את תופעת ה‘עיבוי’ (condensation).⁷⁸ העיבוי הוא תופעה שמצויה גם בתהליך החלימה, והוא גם אחד מכלי הפרשנות האינטרסטרקסטואליים. מכאן ניתן להסיק, שהמסרים הפנימיים ההכרחיים, אלה היודעים את עצמם, השתמשו בכל אפשרות יצירתית כדי להיאמר.

המושגים והערכים: ‘דלות החומר’, ‘חומרים מתכלים’, ‘רדי-מייד’, אחסון חפצים העלמתם ונעילתם – מחזירים את הדיון לבולטנסקי ולכמה מהמיצבים שיצר. אחד מהם – שבו אני רוצה לדון – נקרא בשם ‘הפועלים האבודים’ (1995).⁷⁹

בשנת 1995 יצר בולטנסקי חדר זיכרון ארכיוני לפועלים החיים והמתים שבשנת 1982 פוטרו מהמפעל שבו הם עבדו. המיצב ממוקם במרתף⁸⁰ ומורכב מקופסאות קרטון המונחות בשורות על מדפי אלומיניום. בחזית כל קופסה מודבקת תווית לבנה אשר עליה רשום שמו של הפועל המפוטרי. הקופסאות מכילות את חפציו האישיים של הפועל המפוטרי. בולטנסקי שאף ליצור במרתף מעין ארכיון שיבטא זיקה בין השמות, העבר, ההווה, המקום והנסיבות, ושישמש מעין תא זיכרון לקהילה שהייתה ושוב אינה קיימת, מקום ותוצר, אשר תוך כדי העלמה והדחיקת הזיכרון הוא משמש כחדר זיכרון. כך הוא מדחיק זיכרון – במקום לחשוף אותו.

בשני המיצבים: ‘תחילת נעילה’ (הנוכחי) ו‘הפועלים האבודים’ (של בולטנסקי) – מופיעים כלים דלים (בקבוקים וארגזים) המכילים משהו שאין יודעים מהו. אצל בולטנסקי הקופסאות מכילות אלפי מסמכים וצילומים, כל קופסה משמרת חפצים שהם זיכרונות של אדם פרטי אחד. ב‘תחילת נעילה’ כל בקבוק מכיל יצירה פרטית אחת, יצירה שיש לה שם, סיפור והיסטוריה. פריטים אלה מוצגים, לכאורה, אך, למעשה, הם נסתרים מעיני הצופה ומתקיימים **בפועל אך רק בזיכרון האינטימי של האמן**. מיצבים אלה מעלים מספר מצבים של זיכרון: זיכרון האובייקטים של מה שהם היו, הזיכרון של האמן, המזכרת שהם משמשים מעצם קיומם ונוכחותם, והמסר העמוק שטמון בהם הן ברמה האישית והן ברמה האוניברסלית.

שני המיצבים עוסקים בזיכרון ובשכחה. בולטנסקי פועל באופן חתרני: מצד אחד, הוא אוסף בתשומת לב רבה ורגישה חומרים אישיים, מרכז אותם לתוך קופסה אישית וחותר אותה – כמו רוצה לומר, שהאדם שמדובר עליו נשכח (פוטרי מעבודתו), כלומר יש שם משהו, והוא, למעשה, כלום. הנוכחות המוסתרת, האין והיש. הווה אומר, זו עובדה מצערת שבמידה מסוימת רצוי וכדאי לשכוח, או במילים אחרות – ‘לזכור לשכוח’, אבל יש ליצור פעולה, שתעורר את הזיכרון –

78. העיבוי הוא מושג שמתאר את אחד המאפיינים של מנגנון החשיבה היצירתית אצל נוי (לעיל הערה 20).

79. גילוי נאות – את המיצב הנ"ל יצר בולטנסקי שנה לאחר יצירת המיצב שלי ‘תחילת נעילה’ שנוצר בשנת 1994. מכאן ניתן להבין שיצירתי את המיצב לפני בולטנסקי, ואין כאן תופעה של חיקוי או השפעה כל שהיא של האמן עליי ועל יצירתי. אלה הן שתי עבודות שצמחו בחלקים שונים של העולם, בזמנים שונים. לדעתי, עובדה זו חשובה והיא נימוק וחיוק משמעותי לכך שהעבודה ‘תחילת נעילה’ עוסקת בזיכרון – דבר שאני מבקשת לומר עליה בדיעבד.

80. מרתף כוכי במבנה שנקרא ‘דין קלאף’ (Dean Clough) בהאליפקס, יורקשייר.

בבחינת לזכור את הנשכח, ולשכוח את זכר הטעם המר; היש מעיד על האין.

שני המיצבים שמוצגים כאן בדיון נוצרו בזמנים שונים, במקומות שונים בעולם, על ידי אמנים שונים, והנה מתקיים ביניהם שיח. הגישה האינטרסקטואלית בוחנת טקסטים, כשהם עומדים כאובייקטים עצמאיים, אוטונומיים שאינם תלויי מחבר, מקום, זמן ותחום. השיח הטקסטואלי שנחשף כאן מספר סיפור על זיכרון, כאשר המפגש עם עבודתו של בולטנסקי מסייע לחשוף את סיפור הזיכרון שמוטמע, מובלע ומבעבע במיצב 'תחילת נעילה'.

גם פעולת הצילום שיש לה חלק חשוב במיצב 'תחילת נעילה' – מהדהדת לזיכרון. צילום הוא 'נִשְׁאָא של זיכרון',⁸¹ שהרי זו פעולה, אשר מלכתחילה נעשית על מנת לשמר ולתעד. הצילומים הם תוצר פיזי חזותי, שמנציח את ההווה והופך להיות עבר שמטרתו לשרת את העתיד. הוא זיכרון, הוא מזכרת, הוא מאגר, הוא סיפור ויזואלי. אקט הצילום נלווה לטקס הגריסה – המיצב – כחלק משמעותי ובלתי-נפרד. הצוירים מצולמים לפני הגריסה, במהלך הגריסה ובכל שלבי הביניים. צילומים אלה הופכים להיות גם מה שהם עצמם וגם חומר ליצירה נוספת, גם הם סוג של 'רדי-מייד'. גם הם בחלקם, נגזרים, משתנים מודבקים ומעובדים – מה שאומר שגם הם יושבים על רצף הניגודים בין לשכוח, לשנות, לעוות, להרוס, ובין ליצור, לבנות לזכור ולהזכיר. פעולת הצילום אשר משולבת כאן, יחד עם עבודת הכנת המיצב – מהדהדת שוב למיצבים של בולטנסקי אשר מבסס את מרבית עבודותיו על צילום. בעבורו הצילום הוא סוג של שריד, משחק של רוח רפאים – נוכחות והיעדר.

'ספר אובייקט'⁸² – אחד הרכיבים במיצב הונח על תיבה לפני הארון. הספר הוא אובייקט אמנותי, שנוצר בתוך התהליך עצמו והתפתח מתוך דחף וצורך פנימי לזכור, לשמור, לתעד, כפי שגם עולה מתוך הכתוב ביומן העבודה. הספר שנוצר והתווסף ליצירה כחלק ממנה, וכחלק שעומד בפני עצמו – מבטא את המאבק: בעוד יד ימין חותכת, גורסת, משמידה כל זכר – והרי יד שמאל אוספת, מצלמת, מדביקה, ומתעדת; זו רוצה לכלות ולמחוק – וזו נזעקת לאחוז ולהציל. במקום שבו נגזרה עליהם כלִיה – שם הם החלו צמיחה מחודשת.

פעילות זו משדרת מסר כפול: נפלה החלטה להשמיד את התערוכה 'כן, לא, שחור, לבן', אך מסתבר, שכשמה – כן היא; כן, ולא. בעוד שנראה, לכאורה, שהיא תימחק מהזיכרון לעולמי-עוד, היא, למעשה, מצולמת, מתועדת ונשמרת בזיכרון החזותי, וברוח עידן השעתוק הטכני, אשר בו החשיבות של המקור עומעמה משהו – הרי שבכל רגע אפשר להחיות את היצירה ואת הזיכרון ולהדפיס אותה מחדש מתוך הצילומים. לא הִשְׁכָּחָה כאן שלמה ומושלמת, וכמוה – הזיכרון. יחד עם זאת, הרצונות הסותרים והפעולות הסותרות – יצרו תמהיל מרתק שיש בו מעין ההתחדשות.

הספר – גם הוא 'חפץ מן המוכן' (readymade): זהו ספר אמנות ישן שהפך להיות אובייקט אמנותי ונקרא בזירגון המקצועי 'ספר אובייקט'. גם הוא מהדהד למושגים, הלוקחים משדה אמנות ולז'אנרים מוכרים: 'דלות החומר', 'כתב ודימוי', 'ספר אמן' ולזרם האמנותי 'דאדאיזם'.

81. ר' דיראן, 'המצב הצרפתי', נ' פרץ ות' איטון (אוצרי התערוכה), **צילום ומעבר לו: ביטויים חדשים בצרפת**, ירושלים 1995.

82. 'ספר אמן' אינו ספר שמדבר על אמנות או על אמנים, אלא יצירת אמנות בפני עצמה. בקטגוריית 'ספר אמן' ישנם כמה סוגים. בין השאר, זו יכולה להיות יצירה שעוסקת בנושא ספר ונראית כאובייקט 'ספר'. זו יכולה להיות יצירה; שהספר מופיע בה 'רדי-מייד' וכחלק מהיצירה; הספר יכול להיות חומר להפקת היצירה. במקרה הנוכחי מדובר ב'ספר' שהפך להיות אובייקט אמנותי. ראו נ' צדכונים, "ספר-אובייקט" – דיוקן של אמן: תהליך של יצירה וחקירת ה"עצמי" במחקר פרשני מבוסס-אמנות, א' הוס ואחרים (עורכות), **ליצור מחקר, לחקור יצירה: שימוש בדימויים במחקר חברתי בישראל**, באר-שבע תשע"ב, עמ' 221-248.

כל אחד מהמושגים מרחיב את המשמעות של האובייקט ביצירה הכוללת וביחס למושג זיכרון, שמשוקע בה הן בהיבט האישי והן בהקשר לזיכרון הקולקטיבי. בנוסף, כאובייקט וכרכיב ביצירה – גם הוא מטפורה וסמל.

במיצב הנוכחי המשמעות של ה‘ספר אובייקט’ נגזרת תחילה מצורת ההצבה שלו. הוא מונח על תיבה מוגבהת המוצבת מלפני הארון. הצבה זו מהדהדת לתופעה שצורבה בזיכרון היהודי הקולקטיבי – עמוד תפילה לפני ארון הקודש ועליו מונח סידור. אסוציאציה זו מתחזקת, כאשר שם המיצב הוא ‘תחילת נעילה’, המהדהד על דרך הקונוטציה, העיבוי והאסוציאציה⁸³ לזיכרון יהודי קולקטיבי נוסף, לתפילת יום הכפורים ‘תפילת נעילה’. מכאן אנו מבינים, שבנוסף למשמעות הישירה של צמד מילים אוקסימורוניות אלה ‘תחילה ונעילה’, הן נושאות משמעות עומק נוספת אשר מגיעה אלינו על דרך הרמיזה. צמד המילים: ‘תפילת נעילה’ – נשמע על דרך הצליל, החיבור בין המילים, ואלה תורמים להבנת עומק השיח בהקשרים של זיכרון.

יש מפרשים, שתפילה זו נקראת ‘נעילה’ – כאזכור ממשי לכך שנעלו את שערי בית המקדש ביום כיפור בסיום סדר העבודה, מעט לפני סיום הצום. באופן אלגורי הטעם למילה נעילה – מבטא את הרגעים האחרונים לפני נעילת שערי שמים, כלומר אלה הם הרגעים האחרונים – בבחינת הזדמנות אחרונה לבקש שהתפילות תתקבלנה יותר מהרגיל. באופן סמלי בעדות אשכנז נוהגים לפתות את דלתות ארון הקודש במהלך כל תפילת נעילה. הפתיחה של ארון הקודש מסמלת את שערי הרקיע אשר עדיין פתוחים.

ההקשר היהודי, שעולה מתוך הכותרת (השם) שניתן למיצב – מצביע באופן גלוי על סוג של תפילה, כמיהה, אולי בקשה, ואולי – גם חרטה. משהו ביצירה אומר ומבקש לזכור לשכוח, או לזכור את הנשכח. לפנינו סוג של בקשה ותפילה, אשר אולי מנהל שיח של היצירה והיוצר עם בוראו. המיצב, כידוע, הפך להיות מיצב לאחר תהליך יצירה שהוגדר גם כמיצג. המיצג מסמל ומתאר פולחן אשר בו יצירות מסוימות הוקרבו (נגרסו). מעבר לעובדה שיש כאן פעולות שמזכירות פעולות עבר – ניתן להניח שיש כאן דיאלוג אישי פנימי שגם הוא נוגע בזיכרון.⁸⁴

צמד המילים שהעלו את זיכרון ‘יום הכיפורים’ מהדהד גם לזיכרון הכאוב של מלחמת יום הכיפורים⁸⁵ (המוות שנרמז באפר/בקבוקים/ארון). גורל הצירים שנגרסו מתהדהד עם התפילה הנישאת ביום הכיפורים ונשמע כמו “מי ייגרס ומי יישאר”⁸⁶. תיבת התפילה שעליה סידור המוצבת מול ארון הקודש – מקבילה לתיבה, שעומדת מול ארון הבקבוקים ועליה מונח ‘ספר אובייקט’. הכוונה הייתה ליצור מיצב מוקפד ומעוצב; התוצאה – סיפור מורכב על זיכרון ושכחה, זכר ומזכרת, הרס ובנייה, מוות וחיים.

83. מונחים שהם מתוך ארגז הכלים של הקריאה הפרשנית האינטרסנטואלית.

84. זאת בהנחה שפרקטיקות שמיושמות בתהליכי יצירה ובפעילות פיזית של יצירה הן מטפורה לתהליכים נפשיים פנימיים, כפי שמצוין אצל נוי (לעיל הערות 20, 52, 78) ואצל צדרבוים (לעיל הערה 5).

85. גילוי נאות: הזיכרון של מלחמת יום הכפורים הוא חלק בלתי נפרד מהוויית החיים שלי כיוצרת וכמי ששייכת למשפחת השכול בארץ. פרט זה מוסיף להבנת ממד הזיכרון שטבוע בעבודה זו, אך הוא יכול היה להיות מובן גם בהקשר של הזיכרון הקולקטיבי והמשמעות החזקה שיש ליום הכיפורים גם לכלל הצבור.

86. כמו בתפילת יום הכיפורים ‘ונתנה תוקף’: “מי ברעב ומי בצמא, מי ימות ומי יחיה...” וכדומה.

עיון מעמיק בתוך 'ספר אובייקט' מצביע גם על תופעת ה'פלימפסט'.⁸⁷

הספר במקור הוא ספר אמנות ישן שנאסף בשוק עתיקות (כלומר גם הוא הובא ליצירה כ'חפץ מן המוכן'). הוא משמש כמצע וכחומר ליצירה. עצם השימוש בספר, והכתיבה בו תוך כדי הגריסה והאיסוף – מתפקד כמו יומן, היינו 'ספר זיכרונות'. ניתן לזהות, שישנם דפים שנצבעו בצבע לבן כדי שאפשר יהיה לכתוב עליהם, לצייר או להדביק. אבל טבעו של הלבן שהוא שקוף במידה מסוימת, ולכן הוא פועל בו זמנית כשקוף, וממנו מבצבצות אותיות ותמונות מקוריות של הספר. כך הוא בו זמנית, מצד אחד, משקף את הטקסטים הישנים, ומצד שני, הוא נקי דיו כדי שאפשר יהיה להעלות עליו דברים חדשים ואחרים. פעולה זו שוב מבליטה את הדיאלקטיקה שבין לכסות ולהסתיר (להשכיח) ובין לגלות, להשאיר, (להנציח). גם כאן ניתן לראות את תופעת הגילוי והכיסוי בו זמנית.⁸⁸

הספר נוצר כדי לשמור ולזכור, ולשם כך יש להשמיד את הזיכרון הפרטי שלו. תופעת הפלימפסט יוצרת מצב, אשר בו מה שהיה – נשאר ונשמר במידה מסוימת, כמו שגם התאפשר בו-בזמן לייצר את החדש, את מה שיהיה. גם במקרה הזה כמו במקרה של הציורים שהפכו להיות חומר גרוס, וצילומים שהפכו להיות חומרי יצירה בתוך הספר – כך הספר עצמו מביא עמו מטענים משלו ואלה הופכים להיות חלק מהיצירה החדשה.

העיון במיצב של בולטנסקי חושף שגם בעבודתו מופיע 'ספר אובייקט'. בולטנסקי שילב ביצירתו 'ספר אובייקט', שיצר כאקט זיכרון לפועלים שעבדו במפעל והציב אותו בדומה לאופן ההצבה המתואר במיצב 'תחילת נעילה'. כל פעולותיו של בולטנסקי מכוונות זיכרון, כפי שצינתי למעלה. הוא בוחר חומרים, יוצר מבנים ומיצבים, משתמש בצילומים-סיפורים וחפצים, שנמצאו דומים במובנים רבים לחומרים שמרכיבים את המיצב 'תחילת נעילה'. המשותף והדומה בין המיצבים ברוח המשוואה המתמטית אומר, שאם המיצבים על כל מה שיש בהם – דומים ושווים, גם המשמעות שלהם דומה ושווה. בולטנסקי ומיצביו השלימו את הנעלם שהיה במיצב 'תחילת נעילה'.

הקריאה הפרשנית האינטרטקסטואלית עוסקת גם ב'כותרות ושמות'.⁸⁹ הכותרות והשמות שמצויים במיצב – בין אם אלה שמות העבודות שנגרסו ואשר רשומות על פתקית בחזית הבקבוק, ובין אם זה שם המיצב עצמו – הם הקטגוריה השלישית, שאפשר לגזור ממנה את משמעויות העומק של היצירה.

ביומני העבודה נכתב:

באופן מוזר ובלתי ברור, השמות ליצירות נקבעו תוך כדי עבודה, כמו מגיעים אליי באופן ספונטני, נמסרים לי ונטבעים כחלק מהעבודה. אינני מחפשת שמות, אינני מנסה

87. מגילת קלף כתובה, בדרך כלל מימי הביניים, שנחק או גורד ממנה הכתוב הקדום, ונכתב תחתיו טקסט חדש. הכתוב הנוסף נכתב אם משום חיסכון ומחסור במגילות קלף, ואם משום הקשר בין מה שנכתב בעבר ובין מה שנכתב מאוחר. ייתכן שעל גבי הכתוב הקדום נכתב רובד חדש יותר של פרשנות או הרחבה. בהשאלה, פלימפסט הוא סמל לכתוב רב-רובדי, רב-שכבתי, שבו החדש מתרברב על הקדום, וגם להפך – מגילה מחוקה, שהמקור נחקק ממנה על ידי כתובים חדשים.

88. כמו הבקבוקים השקופים שמגלים את תוכנם אך אינם מסגירים מהו – כמו השפה, לפי לאקאן, 'שקטתה וממיתה בו בזמן'.

89. הקריאה הפרשנית האינטרטקסטואלית מציעה גם סוג של קריאה 'שנקראת' 'אקסטר-טקסטואלית' לפי ג'נטי, והיא מתייחסת, בין השאר, לשמות ולכותרות של הטקסטים. עיינו בספרו (לעיל הערה 63).

לתת שמות שיתאימו למשהו. אני יוצרת, והשם מגיע, ומרגע שהוא הגיע, ידוע לי שזהו שם העבודה.⁹⁰

שמות היצירות,⁹¹ מתכתבים עם טקסטים מוכרים שמוטמעים בזיכרון הקולקטיבי, בתרבות ובזיכרון הפרטי. שמותיהן של היצירות שנגרסו רשומים על פתקית אשר מודבקת בחזית כל בקבוק. הפתקית ועליה השם – מזכירה ומאזכרת את היצירות שהיו, כמו שהן גם נוגעות בזיכרון הקולקטיבי ובמשמעויות שנגזרות משמות אלה. שמות היצירות נבנו מציטוטים מתוך המקורות: ‘שניים אוחזין ועקידה תצחק’, ‘למה צחקה מיכל’, ‘בעצב תלדי...’ ועוד. השימוש בציטוט כחלק ממשפט בתוך כותרת חדשה גם הוא סוג של ‘רדי-מייד’ – דבר, שמחזק את תופעת הזיכרון שביצירה זו, משום ש‘רדי-מייד’ במהותו מבוסס על זיכרון, שהרי ‘החפץ המוכן’ (בין הוא אובייקט ובין הוא מונח מילולי) הוא מגיע כדבר, שזוכר את עצמו, מחד גיסא, ומשתמש במאגר הזיכרון הזה כחומר ליצירה החדשה, מאידך גיסא.

תופעה נוספת ואחרונה שאציג כאן לשם סיום הוא ‘טקס הגריסה’, שהוא יצירה בפני עצמה ומוגדר כ‘מיצג’. הטקס עצמו עוסק בהרס והכחדה, אך בו-בזמן הוא גם מתועד, מצולם ומונצח. הוא מזכיר וזוכר את הדברים שנגזרים עליהם להימחק ולהיעלם. ‘מיצג’ בכלל ובפרט כאן – מתואר כסוג של טקס כמעט פולחני, ואילו טקס נקשר לפעולות, שיש בהן ממין המשחק והחגיגות.⁹² חוקרים כורכים יחד את תופעת המשחק/ הריטואל/ הטקס והאמנות ומסבירים, שטקס נתפס כחלק מריטואל וכדרך ליצירת **מיתוס**.⁹³ באומן⁹⁴ מסביר, שהיכולת של אדם להיות בטקס חווייתי, להתייחס באופן סימבולי לפעילות הטקסית, ולשחק תפקיד בטקס הוא תהליך של יצירת מיתוס. סגל⁹⁵ מסביר, שמיתוס הוא סיפור, שנוצר מתוך ריטואל שנוצר מתוך הדחף העמוק הטבוע באדם משחר קיומו האנושי להבין את העולם, את פשר החווייתו, ולקבע **זאת בזיכרון**. כלומר, כדי שיתקיים הקשר בין זיכרון ובין מיתוס – יש צורך בטקס. מכאן ניתן להסיק וללמוד, שגם פעולת הגריסה שנעשתה על מנת למחוק זכר וזיכרון, והוגדרה במהלך היצירה כפעילות אמנותית – היינו מיצג – נתפסה כסוג של טקס והפכה להיות חלק מיצירת מיתוס שייקבע בזיכרון.

סיכום

היצירה המתוארת במאמר זה, ככל יצירת אמנות – מתפקדת כמפרשת וכמתפרשת.⁹⁶ היצירה – ככל יצירה – נוצרה והתפתחה מתוך ההתבוננות במציאות פנימית וחיזונית. התוצר הסופי ‘המיצג’ הוא התוצר האמנותי שהוא פרשנות למציאויות אלה. היצירה האמנותית כדרכה –

90. מתוך ב' צדבריים, **יומני עבודה**, 15.10.1994.

91. בנוסף לשם המיציב שנקרא ‘תחילת נעילה’ – אפשר לראות את שמות היצירות שנגרסו: “שניים אוחזין ועקידה תצחק”, טלית שפוליה’, ‘מגדל מעט’, ‘למה צחקה’ ועוד.

92. ד"ר ויניקוט, **משחק ומציאות**, תרגם י' מילוא, תל-אביב תשנ"ו.

93. י' הויזינגהן, **האדם המשחק: על מקור התרבות במשחק**, תרגם ש' מוהליבר, ירושלים 1998.

94. א' באומן, ‘טקסים ומשחקים ליצירת החול המקודש’, א' פרוני (עורכת), **המשחק: מבט מהפסיכואנליזה וממקום אחר**, תל-אביב 2002, עמ' 162-152.

95. ר' סגל, **תיאוריות של מיתוס**, תרגמה ת' אילון-אורטל, תל-אביב 2007.

96. יש לציין, כפי שנאמר בתחילת המאמר, שלא כל יצירת אמנות מתפרשת, ולא כל יוצר חוקר ומפרש את יצירתו. היותה מתפרשת מצביע על הפוטנציאל שטמון בה להיות כזאת.

גלויה וסמויה בו בזמן. החלקים הגלויים חשופים לעין כל רואה, והחלקים הסמויים הם הפוטנציאל הפרשני שטמון בכל יצירה/טקסט, ואלה נחשפו כאן בתהליך קריאה פרשני.

בקריאה הפרשנית כאן, המטרה בשלב ראשון הייתה לפרק את היצירה למרכיביה, לבחון אותם אחד לאחד, להבין את המשמעות שהם נושאים – בהנחה שכל מרכיב (פיזי או מילולי) הוא סמל ומטפורה. לאחר מכן צריך ליצור מתוכם הקשרים נוספים וחדשים, לחבר בין תופעות, יוצרים, מושגים ומונחים וליצור פרשנות מילולית, אשר מספרת את סיפור העומק של היצירה. **סיפור העומק שנחשף כאן הוא סיפור על זיכרון.**

עתה, לאחר שעולה מוטיב הזיכרון שמשוקע בעבודה מתברר, שלא זהו סיפור היצירה. היצירה אכן מדברת על זיכרון בכל היבט אפשרי, מבקשת לזכור, מזכירה, משמרת, משכיחה, מוחקת, מעוררת זיכרון, מתנהגת כאתר הנצחה; אכן זיכרון מכל היבט. בנקודה זו אני מבקשת לטעון, שגילוי זה הוא רק המפתח שניתן לקרוא ומזמין אותנו לחשוף את הסיפור, שהיוצרת רוצה אולי לזכור או לשכוח, או אולי – גם לזכור וגם לשכוח.

הגילוי המשמעותי שעולה מניתוח היצירה, האומר שיצירה זו מדברת על זיכרון – מולידה ומעוררת שאלות חדשות ואחרות. אם כן מהו? ואם נבקש להעמיק חקור, נרצה אולי לדעת – מדוע? ועוד. כשהזיכרון מופיע כאן בעבודה כמושג מופשט, הוא אולי זועק ממנה לכל עבר, ואולי זועק שיש כאן סיפור. הזיכרון – שזה עתה עלה כמי שחקוק ביצירה – הופך עתה להיות עוד רמז או סמל, שהוא 'בבחינת רציחתו של הדבר' – שומה על הדבר להיעלם כדי שהמילה תתקיים. מרגע שלדבר ניתן שם, הוא איננו.⁹⁷ הנחת האצבע על הדבר, שהוא, למעשה, מילה (זיכרון) – מאיינת את הדבר עצמו: יש לו שם, השם מכסה עליו ומחפה עליו; הוא לא מספר מהו. הוא רק אומר מה זה. סביר להניח, שכדי לחלץ עתה את סיפור הזיכרון לפרטיו ולהבין מדוע הסיפור יושב על הרצף שבין רצון לשכוח ולהשכיח ובין לזכור להזכיר – יש להמשיך ולחקור בדרך אחרת, אך היא לא מענייננו כאן. ניתן לומר, שהגירוי הפנימי והלא מודע, שהוביל ליצירה הגיע ממקום אישי, אך המעבר שלו מרשות היחיד האחת אל רשות היחיד האחרת של היצירה האוטונומית והחשיפה שלו ברשות הרבים, הפכה אותו לבעל ערך במובן האוניברסלי. כאן ביקשתי לעסוק בממד הכללי והאוניברסלי.

קנדינסקי מדבר על 'עקרון ההכרחיות הפנימית' של הצורך ושל שפת האמנות.⁹⁸ ההכרחיות הפנימית מבוססת על שלושה שלבים שיש ביניהם קשר מובנה. הממד האישי של האמן, הממד החברתי-תקופתי והממד האוניברסלי. תהליך הקריאה שהצעת כאן – קהל מהיוטי היוצרת של המיצב וקלה בהיותי זו שמבצעת את הקריאה הפרשנית – אני מבקשת להראות כיצד שלושה יסודות אלה מתקיימים ביצירה ובתהליכי הקריאה.

יחד עם המסקנות והתובנות שעולות מתהליך מחקר זה – עולות גם שאלות שייתכן שהחשיבות

97. ראו לאקאן בתוך א' ואנייה, **לאקאן**, תרגם ע' סקברר, תל-אביב 2003, עמ' 25.

98. קנדינסקי מציג שלושה טעמים מיסטיים שמעצבים את ה'הכרחיות הפנימית': (א) הטעם האישי, והוא הצורך של האמן להביע את המשהו שמייחד אותו אישית והוא יסוד האישיות; (ב) אמן, בן דורו, שעליו להביע את מה שמאפיין את דורו (לשון הדור ולשון האומה – כל עוד היא מתקיימת); (ג) על האמן – בתורת שמש האמנות – להביע משהו המיוחד לאמנות בכללותה (היסוד הטהור של האמנות העוברת את כל בני האדם – הממד האוניברסלי). שלושה יסודות אלה הכרחיים וקשורים זה בזה, אך גדולתה של היצירה מתבטאת ביכולת בסופו של דבר, במרחב ובזמן להינתן מהיסודות הראשוניים המקומיים והאישיים. אלה הם היסודות הסובייקטיביים, אשר בהם מבקשת התקופה לבטא את עצמה ממש כמו האמן. קנדינסקי מדגיש שרק החירות האישית של האמן, המעורבות הרגשית שלו, הקשר שלו לתרבות ולתקופה הם שמובילים אותו ליצור דבר שאחר כך יוכל לעמוד מנותק מהם ובעל כוח משל עצמו. עיינו בספרו של קנדינסקי (לעיל הערה 44), עמ' 61-64.

שלחן היא בעצם העלאת השאלה. האם יוצר יכול לחקור את יצירתו? האם חקירת יצירתו מעלה תרומה כלשהי? למי? מהי התרומה האישית שיש ליוצר בחקירת יצירתו?

החשיבות של מאמר זה ושל תהליך הקריאה הפרשני מתבטאת בכך שהוא מדגים ומציג כיצד אפשר ליחקור יצירה, וכיצד אפשר לראות ביצירה מאגר בלתי נדלה של תכנים אישיים ואוניברסליים. יצירה חזותית בין היא ציור או מיצב או מיצג היא תופעה גלויה שנושאת עמה בו בזמן הרבה מן הנסתר; באמצעות אמנות היא מדברת על העולם ועל האדם, ובאמצעות האדם (היוצר או החוקר או שניהם) – על העולם. היא מתכתבת עם התכנים של עצמה בתהליכים של חוץ ופנים, ומתכתבת עם תרבויות, עם סגנונות, עם מושגים ועם יוצרים. זיהוי תכני ההתכתבות – חושף את מעמקה.

מתוך עיון וקריאה ביצירה זו עולה, שהיא עברה גלגולים ותהליכים שונים: היא החלה כמי שמכריזה על עצמה שהיא מסתיימת – בבחינת ‘תם הפרק’ (‘תחילת נעילה’). הייתה תערוכה, היא נגרסת, היא הופכת להיות דבר אחר מונצח, מתועד, בבחינת יד זיכרון, אך בו בזמן היא מעידה על עצמה שבזמן שהיא נעילה, היא גם התחלה. באופן מחזורי היא נועלת שלב, והוא משמש פתיחה והתחלה לשלב הבא – גלגולו של זיכרון.

