



האדם החדש

תערוכת יחיד
אפריל 2022

בוהו רחל פרץ
תערוכת יחיד, אפריל 2022

דהל פנד בוהו

אוצרים: קולקטיב FOUNTAIN
גיא אסיף, אהל עדן, משה יאמו

עיצוב קטלוג: רוון רוברט לוי

עיצוב ספסלים ותלייה: עידו גורדון

שם התערוכה: אפרת שהם

הלובי מקום לאמנות, תל אביב
אורית מור (אוצרת ראשית)
ליאור גריידי (ליווי אוצרותי ומדיה)

מסגור: סיפור מסגרת

דפוס: PRINTERIA

כל הציורים בקטלוג צוירו בשנים 2020-2022,
על קרטון ביצוע, בעטים ובאקריליק

תודות מקרב לב: נעמי סימן-טוב, חיים דעואל
לוסקי, אסף שור, יונית נעמן, אלי פטל,
אמיר נווה, אלברט סוויסה, אייל דותן,
יותם פלדמן, יונתן סואן, עידו גורדון,
חנוש פרוינד-שרתוק, שאול סתר, אריה עטיאס



07 גיא אסיף, נעמי סימן-טוב
מטא-זין

23 אייל דותן
כל דבר חי

31 אסף שור
קליפת הקרטון של המוח

37 אלברט סוויסה
רחל-פרץ

53 יונית נעמן
שעטנז גם-וגמי

59 יותם פלדמן
הולדת המדע

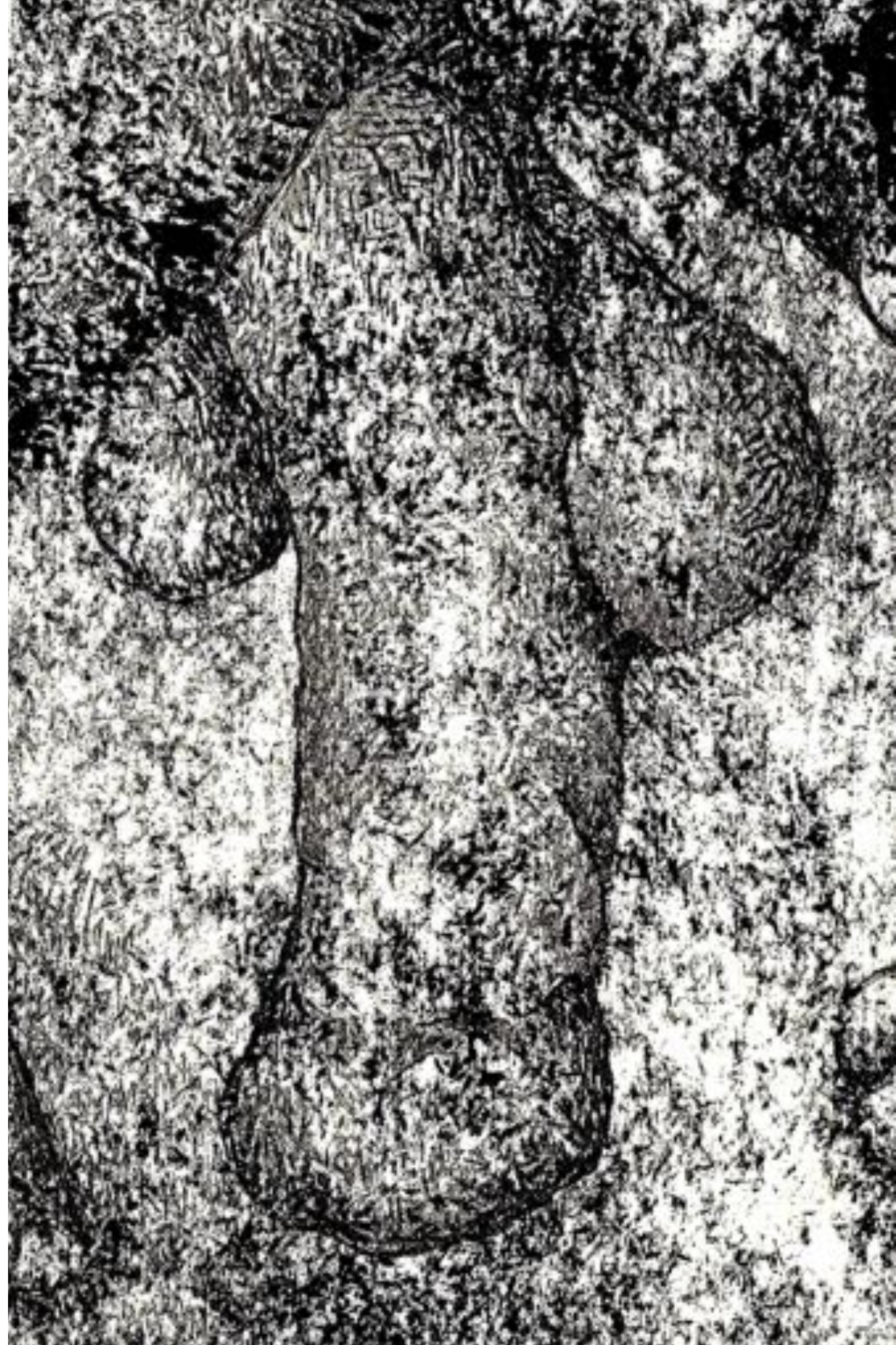
67 אלי פטל
טיפ סו נז

73 אמיר נווה
קטן כמו פיסה מביקור וגדול כמו אהבה

79 יונתן סואן
הכל קרטון

מטא-זיין

"כר הפעולה של רחל הוא שולחן, ולכן טבעי לקרוא את הציורים כטקסטים. פעולת הציור של רחל היא במידה רבה פעולה של כתיבה. הציורים כאילו אומרים - קראו אותי כטקסט, ומכאן גם קסמם הפילוסופי הרב"



« גיא אני רוצה להתחיל את השיחה באמירה המרכזית, לבטח המסתורית ביותר, של רחל פרץ על מלאכת הציור שלה. רחל לא מצוירת. הציור, לשיטתה, נמצא שם, על פני השטח הרנדומליים של המצע - לרוב קרטון ביצוע חשוף - ולכן כל מה שנוותר לה הוא לעבור עם העטים על הטקסטורה ולהנכיח אותו גם כלפי חוץ. רחל רק מגלה את הציור, חושפת אותו. הציור הוא האמת של קרטון הביצוע. זה מין ציור נוף בלי ציור, בלי המרחק של המבט, בלי תרגום. הנוף נמצא שם, מתפתל בטקסטורה של החומר באינספור אפשרויות, והיא עוברת עם העט כאומרת - אתה. רחל חוזרת, אם כן, למסורת הפרה-סוקרטית, שזיהתה את עולם התופעות כתעתוע וחיפשה את האמת האחת הנמצאת מעבר לו. קרטון הביצוע אינו קרטון הביצוע שאנו רואים. קרטון הביצוע האמיתי הוא מולדתם של מושבת הציורים המופיעים בציורים שלה. אם ממשיכים את כיוון המחשבה הזו, נוצר היפוך מעניין: מה שנראה במבט ראשון כפנטזמה, פרי פרוע של דמיון פעיל, הוא למעשה היש האמיתי. מאות הציורים והדמויות הנגלים לנו כאן הם כמו המים של תאלס, הם אינם יצירים אמנותיים מדומיינים, אלא ישים של ממש. אני נזכר בהקשר הזה בציור הנהדר של מגריט, "זו אינה מקטרת". על המשקל הזה רחל אומרת - זה לא קרטון ביצוע.

נעמי האמירה הזו שלה הזכירה לי את האמירה המפורסמת של מיקלאנג'לו, שטען שהוא רואה את הפסל בשלמותו בכל גוש שיש, "אני רק צריך לחצוב אותו מהכלא בו הוא נמצא, לחשוף אותו לעיני אחרים". כך, למשל, שני הפסלים האחרונים שעשה, דמויות העבדים, אינם גמורים. העבדים נאבקים להשתחרר, להיחלץ מגוש האבן, מגיחים ממנו, אך עדיין מחוברים לחומר לבלי הפרד. הם לא יהיו חופשיים לחלוטין, הם תקועים. יש להם צורה, אבל הם גוררים איתם את חוסר הצורה. כך גם הציורים שלה - הכי הפוכים מהאידיאלים הרנסנסיים של דמות האדם, מן השאיפה לקאנון ולדימוי מושלם - גם הם אולי היו רוצים להיוולד, לצאת מכלא הפורמט המרובע והשטוח, ללבוש צורה, אבל לנצח

יישארו על פני השטח של קרטון הביצוע, כלומר הם סיביים וההתרחשויות הסוערות שם תמיד במצב סיבי. מצב של התהוות.

גיא במצב של התהוות, אבל כפי שזה משתקף דרך עדשת עצם מיקרוסקופית. את מפענחת את היצורים של רחל כמקולקלים ופגומים, בעוד שאני מזהה אותם כנעלים יותר מאיתנו, התופעות האנושיות הפגומות. את חוסר הצורה שלנו מנסה להסתיר מראית עין של צורה, בעוד שאצל היצורים חוסר הצורה הוא האמת היסודית, הבוהקת. ומכאן היפוך מוחלט - מה שנראה במבט ראשון כעולם פנטזמטי הוא העולם האמיתי. אנחנו התופעות הפנטזמטיות.

נעמי אפשר לומר שבמינוחים לאקאניאניים, רחל חושפת את הממשי, the real, של המצע - לרוב קרטון, חומר שנוצר מדחיסה של שכבות ומשאירות של נייר ועץ, לעתים עץ בלזה (קליפה בעצם) ולעתים פחות מזומנות בד ציור. היא מעלה אותו על פני השטח. מדובבת את המצע השטוח.

גיא רוצה לומר - המצע לא כזה שטוח.

נעמי אנחנו אלה ששטוחים.

גיא רגע נדיר של הסכמה.

נעמי לכן נגזר עלינו לדבר, ליצור כביכול נפח באוויר, למלא במלל את הילדים השתוקים האלה של רחל (אמנו!). ילד שתוקי על-פי ההלכה - מושג שהכרתי לפני שנים ועד היום אני מזועזעת ממנו - הוא ילד שיש לו אמא, אך אין יודעים מי אביו, או שאמו לא רוצה לגלות. הוא נקרא כך כיוון שכשהוא שואל את אמו ללא הרף, "היכן אבי", למשל כשהוא הולך ברחוב ומצביע על גבר עובר ושואל, "זה אבי?" היא משתיקה אותו, "לא, זה לא אביך".

גיא... הסכנה ברורה: דינו של ילד שתוקי להפוך למבוגר חופר. אגב חפירות, איפה את היית מתחילה את הדיון בעבודות של רחל?

נעמי... אני יכולה להתחיל מההיכרות האישית שלי עם הציורים שלה בפייסבוק. הכרתי אותה כמשוררת, והופתעתי לגלות שהיא מציירת. כל יום היא היתה מעלה ציור אחר. הרצף המתמשך הזה של ציורים, כמו פועלת במפעל של איש אחד, מייצר ציורים לכאורה כמעט אחידים, מצד אחד. מצד שני - היה לה סגנון מובהק, בולט, אחר, שונה, אינדיבידואלי, משל עצמה, שלא נתקלתי בו קודם. ביקשתי לבוא אליה הביתה כדי לראות את העבודות במקור. ניסיתי לשייך אותן למסורת כלשהי באמנות. במבט הראשון, חשבתי שיש כאן שילוב של מפלצות, או חיות מיתיות מן הרומנסק עם סגנון בנוסח ארטנובו. ברומנסק, סגנון קדם־גותי בימי הביניים, במיוחד בארכיטקטורה, שולבו כל מיני חיות, לפעמים מוכרות, לפעמים מומצאות, שהיו להן גם מאפיינים אנושיים, בעיטורים - בשולי קשת, מעל פתחים וכדומה. הן הזכירו לי גם את ספרי הבסטיארי, ז'אנר של ספרי חיות מאוירים מימי הביניים, בדרך כלל סיפורים אלגוריים עם מוסר השכל. אבל הציורים של רחל צמחו באופן וגטיבי מן החומר הסיבי ומהפורמט - משוליו, מפיונותיו. הם התפתלו, השתרגו זה בזה, לעתים אפילו באופן דקורטיבי. שילוב של גרוטסקה רומנסקית עם יופי מסוגנן, מעוצב ומוקפד. כל זה לא בלי הומור: חיוכו של החתול צ'שיר מרחף מעליהם.

גיא... ההומור הוא נקודה מעניינת, כי נדמה לי שהרבה אנשים מזדעזעים מהדימויים של רחל, או לפחות חווים אותם כמטלטלים, אפילו שואתיים. יש כאן לפיכך תנועה בין המטריד מאוד למצחיק מאוד. מהבחינה הזאת הציורים מתפקדים כמו הכלה והחותנת, הציור הפופולרי שניתן לפענח בשני אופנים, או כאשה צעירה או כאשה זקנה, אבל לא בשני האופנים בו בזמן. כך גם אצל קפקא. אני לא יכול לדבר בשם אחרים, אבל אותי היה מצחיק לראות את נעמי מתעוררת בוקר אחד כצרצרית.





נעמי

אם מדברים על התעוררות וערות, אז אפשר להרחיב כאן את נקודת המבט ולהציע עוד נקודת התחלה הפוכה לדיון - להתחיל ממצב של תרדמה, שינה או חלום. למשל, מהתחריט הידוע של פרנסיסקו גויה, "תרדמת התבונה מולידה מפלצות", מתוך סדרה של תחריטים שנקראה "לוס קפריצ'וס", "הגחמות" (1797-1799). פרשנויות לרוב נכתבו על ההדפס הזה, בהן גם פוליטיות. אזכיר בקיצור נמרץ רק כמה נקודות שנראות לי רלבנטיות לרחל: יש הרואים בתחריט הזה מחאה פוליטית של האמן בהקשר של ספרד באותה תקופה. לפי הפרשנויות הרווחות, יש כאן ביקורת על הנאורות: אדם אחד בבדידותו, ישן, בישיבה, ראשו על שולחן - מסמל את האדם האירופי, ההומניסט, הנאור, הרציונלי, שנרדם; החיות, לעומת זאת, שהן רבות ואופפות אותו מסביבו (לכל אחת מהן יש משמעות באגדות עם ספרדיות), ולכמה מהן יש פרצוף אנושי - מסמלות אי-שפיות, פראיות, מפלצתיות, רוע וכיו"ב. פרשנות מקובלת נוספת היא שהאיש הישן הוא האמן עצמו, מעין דיוקן עצמי, ומייחסים לגויה את האמירה שהאמן חייב לפעול בשילוב של ההיגיון ושל הדמיון, הפנטזיה. בעיני, התחריט הזה, שאגב לא הוצג בימי חייו של האמן, בין היתר מפחד האינקוויזיציה, מבשר את מה שאחר-כך ייקרא סוריאליזם; הכניסה למצב חלומי, התחברות ישירה ללא-מודע, כדי ליצור מצב של שחרור.

גיא

בואי נתמקד רגע בזיהוי של רחל כסוריאליסטית.

נעמי

ההדפס הזה הוא המבשר של הסוריאליזם, הוא לא סוריאליסטי בעצמו. זה דיבור על - חשוב להדגיש - הסכנות שבתרדמת התבונה. הסוריאליסטים ניסו באמצעים שונים, בין השאר אוטומטיזם, דווקא להרדים את התבונה. גויה האמין עדיין בשילוב של התבונה עם מה שהוא קרא "השיגעון". אנחנו, כולנו, גם אלה שלא קראו את פוקו ודלז וגואטרי ולאקאן - אנחנו לא שם. כלומר, אנחנו לא בשלהי המאה ה-18.



גיא אולי בגלל זה העבודות שלה נראות לי חסרות תקדים. חסרות תקדים במובן הליטרלי הפשוט - הן עושות כל שביכולתן כדי להיפטר מכל עול או קביים תרבותיים וכאילו לנבוע משומקום. מסרבות להתמקם על הרצף של האמנות הישראלית, מבקשות להיוותר חסרות הקשר, חסרות מוצא, יתומות מאב ואם. כאילו היו כאן מאז ומעולם, מביצות בידי התוהו ובוהו של מעשה בריאה פלמוני. הן חסרות תקדים משום שהן מבקשות להיות התקדים של עצמן.

נעמי אין תקדים סוריאליסטי רציני מספיק באמנות הישראלית, ולכן אין לרחל הורים באמנות המקומית. מהבחינה הזאת היא הילדה השתוקית. מה גם שהציורים שלה הם לא לשוניים. אלה ציורים ללא שפה, לכן היתה לי רתיעה מלכתוב עליהם. אני גם חוששת שהשיחה בינינו, עליה, עליהם, עשויה להטביע אותם במלל.

גיא אל חשש, קוראינו מורגלים בסוג מיתה זה. בשיחה מקדימה אמרת שהעבודות הזכירו לך במידה מסוימת את הבובות של הנס בלמר.

נעמי כן. בלמר נחשב בהיסטוריה של האמנות לאמן וצלם סוריאליסטי, הוא יצר בובות נשיות בגודל טבעי וצילם אותן. הבובות שלו היו מפורקות ונבנו מחדש באופן מעוות, חריג, מעורר אימה. הן נראות כאילו עברו פגיעה אלימה וקשה. הסוריאליזם, ששאף לפנות אל מעבר למציאות היומיומית המוכרת, היה תנועה סוחפת לא רק של אמנים, אלא גם של משוררים - תנועה שהיה בה ניצוץ מהפכני, אפשרות לגאולה מסוימת של העולם האירופי השוקע בעקבות הזוועות של מלחמת העולם הראשונה. משום מה הסוריאליזם - לעומת תנועות אוונגרד אירופיות אחרות, כמו האימפרסיוניזם, הפוביזם והקוביזם למשל - לא היגר לפלשתינה. בתצורה מסוימת שלו - הפיגורטיבית והסיפורית כגון זו של דאלי או מגריט - הוא הופיע אצל אמנים כמו שמואל בק, אצל יוסל ברגנר לפרקים, ואולי יש אחרים, פחות מוכרים. לעומת זאת התצורה שנקרא לה כרגע המופשטת

- זאת שדגלה בציור אוטומטי, הנובע מהלא־מודע, לפעמים גם בתיווך של סמים, תמיד ללא בקרה של המודע - לא הגיעה לארץ הקודש. שווה לברר פעם למה. אצל רחל פרץ ראיתי - הן בעבודות עצמן, והן לאחר שיחה איתה - קשר חזק לצורת הפעולה הזו: ציור ללא הפסקה, ישיר, ללא שום תכנון או ידיעה מראש מה הולך לקרות, כניסה למצב של טראנס, כמו בחלום.

גיא למצב החלומי הזה יש פנים כפולות. מצד אחד הוא מאפשר לרחל לפעול בלי שהיא יודעת מה היא עושה, במעין היפנוזה עצמית, אבל מצד שני יש בו גם צד של התנערות מכוונת, רפלקסיבית, מכל קונטקסט או הקשר תרבותי. זמן החלום של רחל הוא בה בעת גם מהלך של התנגדות או סירוב. מכאן גם ההתעקשות של רחל לתאר את המעשה האמנותי שלה כמי שנובע מתוך קרטון הביצוע - האמנות נמצאת שם ולא כאן. היצורים נמצאים בקרטון, הם לא שייכים לעולם שלנו. הם תקועים בעולם שלהם, כפי שאנחנו תקועים בעולם שלנו - ומבחינה זאת אפשר לראות ברחל מגלת ארצות. מגלן של הפסיכדליה. אני נזכר בהקשר הזה בשורות מתוך אחד השירים האהובים עלי של אבידן, "מנת קרב". נראה שכמו אבידן, רחל נזכרת בעצמה בעוד אלפיים שנה או לפני 5,000 שנה:

עֲכָשׁוּ אֲבִיִּן דָּוִד
גוֹזַר עַל עֲצָמוֹ שְׂכָחָה
וְנִזְכַּר בְּעֲצָמוֹ מִחֶדְשׁ
בְּעוֹד אֲלֵפִים שָׁנָה
וְעוֹלָה מִן הַמְּוֹת חֲלָשׁ
בְּעֵינַיִם דְּבוֹקוֹת מִשָּׁנָה
וְשׁוֹתָה מֵיִם שְׂקוּפִים
וְנוֹשֵׂם צִיחָלָל רְחוֹק
וְרוֹאֶה יָפִים וְחֲשׂוּפִים
חִיִּים לְלֹא סֶדֶר וְחֶק
וְאֵז הוּא מְחַלֵּף אֶתָּם
מְלִים אֲחָדוֹת בְּשִׁפְתָּם.

הסירוב הזה, השימה בסוגריים של הקונטקסט התרבותי, מעניינים במיוחד בשל העוצמה הפילוסופית של העבודות. אל מול ההתנערות מן "האמנות", הן מדברות פילוסופיה. מושג פילוסופי מרכזי העולה בהקשר הזה הוא הפקעת, או הסבך. נראה שהגופים על קרטוני הביצוע של רחל לכודים אלה באלה, עד כדי כך שקשה לומר אם מדובר בגוף המתפתח באופן חופשי וספונטני, מצמיח איברים בלתי צפויים לכל עבר, או שמדובר דווקא במצב של העדר גוף - ומה שמונח לפנינו אינו גוף הנתפס כיחידה אחת, אלא אוסף של חלקים בלתי תלויים שחברו יחדיו. מכאן נגזרת גם היכולת יוצאת הדופן של רחל, בציורים רבים, לדבר מתוך הזין, מתוך אברי המין, המשמשים כגיבורים ראשיים באפוס הפרצי. הייתי אומר שהזין של רחל מתעקש לומר לנו משהו. איך את מבינה את המופעים המיניים האקסטטיים בעבודות?

נעמי: אורגיות לא צריך להבין, אפשר רק להשתתף, אפילו כמתבוננים.

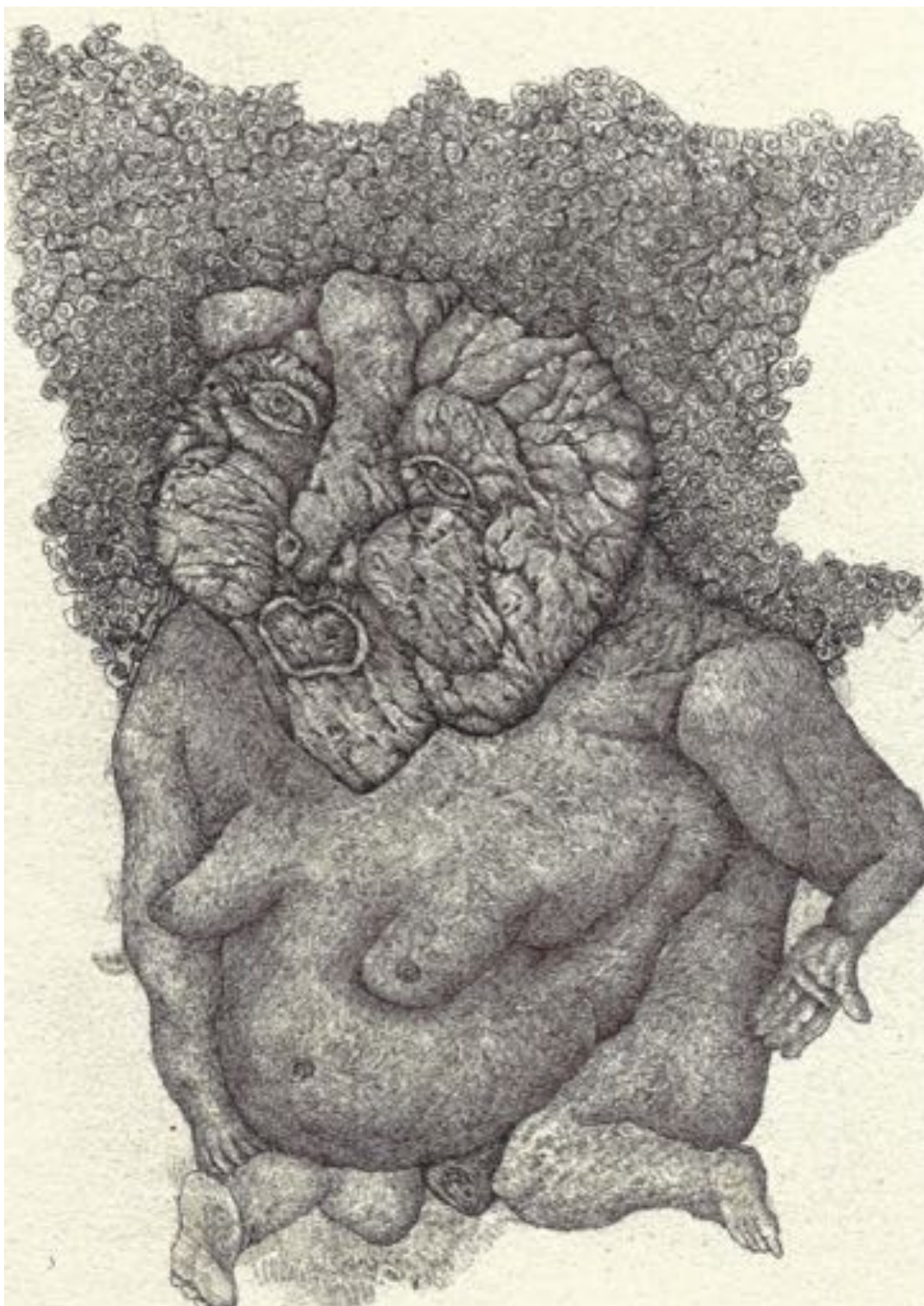
גיא: אנסה להפנים.

נעמי: השיר של אבידן נפלא, במיוחד כאן. בציורים שלה יש ניסיון - בסופו של דבר הולך ומידלדל (הציורים קטנים וסיביים, לא רק בגלל המצע, אלא גם בגלל הקווקווים הקצרים שלה בעט), ועם זאת עשיר, סוער ומלא קסם - להחיות את המופעים האקסטטיים, הבכחנליים, הדיוניסיים והפולחניים למיניהם - בין אם אורגיות מיניות או של אכילה, בכחנליות של מציצות ויניקות, התפתלויות, ריחופים ועוד. כדאי וחשוב להזכיר שרחל רצתה בשלב מסוים לקרוא לתערוכה מטא־זין. הצליל נושא בחובו גם את הביטוי "מת הזין". הכישלון הוא מעצם היותנו מודרניים, התרחקנו מאוד מהעידנים הקדומים של התמזגות עם הטבע. בין היתר הזדקפנו, הראש שלנו התרחק מאברי המין. לכן אצלה זה אינסופי, שרידים או הדים רחוקים המגיעים מעולם קמאי שנגזל מאיתנו, גורשנו ממנו. היצורים שלה מתהווים, כל הזמן מתהווים.

גיא: אני רוצה לדבר קצת על הלבטים שהיו לנו סביב תליית העבודות. רחל מצוירת בישיבה, ולכן רצתה שהעבודות יוצגו על מדף או על שולחן, באופן הורייזונטלי, כפי שהיא רואה אותן. כר הפעולה שלה הוא שולחן, ולכן טבעי לקרוא את הציורים כטקסטים. פעולת הציור במקרה של רחל היא במידה רבה פעולה של כתיבה. הציורים כאילו אומרים - קראו אותי כטקסט, ומכאן גם קסמם הפילוסופי הרב. רחל היא גם מצוירת סדרתית. היא מצוירת ציור, מסיימת, מעלה אותו לפייסבוק במעין טקס השכבה פומבי, ודוהרת הלאה לציור הבא, וחוזר חלילה, בקצב מסחרר. ציור אחרי ציור אחרי ציור. בשנתיים האחרונות ציירה מאות רבות של ציורים. כל הציורים שייכים למשפחה אחת ומדברים באותה שפה, ונראה כאילו הם מולידים זה את זה ונובעים זה מזה בלי שברור היכן האחד מתחיל והיכן האחר מסתיים, אבל בה בעת הם גם אדישים זה לזה, כאילו הגיע כל אחד מהם לפורקן ומבקש להתבודד. אנחנו עומדים פה, אם כך, בפני תמות מובהקות של ריבוי ושל עודפות. כך שכשהתחלנו לחשוב על התלייה, ניצבנו בפני שתי דילמות: האם וכיצד להעביר את הריבוי האקסטטי הזה לחלל הגלריה, והאם לתלות את הציורים על הקיר או למצוא אלטרנטיבה הורייזונטלית כלשהי. שיירות היועצים שהגיעו לביתה של רחל החריפו את הבעיה, שכן לכל יועץ היה רעיון מקורי משלו, וכולם נשמעו בטוחים מאוד בקביעותיהם.

נעמי: אכן, היו דיונים רבים סביב התלייה של העבודות. צמצום אסתטי או ריבוי וגודש, מצב של עודפות (כמו בהתענגות, או הניסיון ללכוד אותה), שהוא מצבן הטבעי. הריבוי וההצטברות אצלה הם בתוך הציור היחידני (הצטברות של קווקווים, למשל), אבל גם מחוצה לו, עם הזמן. המון עבודות, כולן בפורמט קטן, כמעט מיניאטורות, הצטברו, התאספו אצל רחל. תלייה אנכית של ציורים על קיר היא תלייה שפונה בעיקר אל העין, החוש העליון מבחינת המיקום הפיזי שלו בגוף, מנתקת לעתים קרובות את הצופה מן הגוף שלו או שלה. צפייה בציורים המונחים נניח על שולחן או מדף היא אינטימית יותר, גופנית יותר. הגוף

נוטה קדימה, הראש רוכן, האף יכול להריח את הקרטון. צפייה שתעקוב אחר אופן הפעולה של האמנית. רחל מציעה ציור פעולה, אבל אחר. אנחנו מכירים את ציור הפעולה הגברי, זה שמטיל את עצמו על הבד השרוע על הרצפה ולא על כן הציור, ומבצע עליו כל מיני פעולות - השפצה, טפטוף, בדלי סיגריות ואפר שנשרו מפיו, זבל אחר מהרצפה נכנסים לבד השוכב. ראשיתו של המופע הזה הוא כמובן בג'קסון פולוק, ויש לו המון המשכים. אחת הדוגמאות המקומיות היא משה גרשוני כורע על ארבע על הרצפה ושופך צבעים אדומים או צהובים. כבר אצל גרשוני ניכר המאבק עם הגבריות השופעת והאולטימטיבית וכשלונה המרתק, כניעה, השפלה, היות חיה. העשייה של רחל שונה - אציע כאן את המונח פואזיס. אגמבן (בספרו "האדם ללא תוכן") מבדיל בין הפרקסיס והפואזיס, שני מונחים יווניים חשובים בהקשר של יצירת האמנות. הפרקסיס - פירושו לעשות, לפעול, מתוך הרצון שמוצא את ביטויו בפעולה (במובן מסוים - האקטיבי); הפואזיס במובנו המקורי הוא יצירה, ייצור או הפקה, production, אך גם שירה, או שיר. כלומר, להביא משהו ממצב של אי־היות אל היות, לחשוף אותו ממקום נסתר (סיבי הקרטון) אל האור.



כל דבר חי

"אלו הם לא חרקים שהוגדלו בזכוכית מגדלת
ולכן נדמים כענקים נוראי הוד. להפך, נדמה
שיצורים אלו עברו הקטנה, הם כאילו נכלאו
בתוך המיניאטורה כתוצאה של מעין לחש קדום,
ומשום כך אולי גם יכולים להיראות, בטעות,
כחמודים למראה"



לא קל לשים את האצבע על הדבר שגורם לרישומים ולציורים של רחל פרץ לפתות אותך להשתקע דקות ארוכות בסצינות המתוארות בהם. העבודות מיניאטוריות, מפורטות ומבקשות קירבה ואינטימיות. הן שאובות מתעצמות נפש ומדימויי חלום, ומכילות סצינות פיגורטיביות שלעתים גולשות אל המופשט והלא מבורר. בדמיון עשיר ומקורי נבראים למול עינינו מאות דמויות ויצורים חדשים, ייחודיים לגמרי, ועם זאת שייכים לאותו אקוסיסטם פנטזמתי, מדברים באותה שפה, ומעל לכל אינם באמת נפרדים זה מזה.

ייתכן שכל דבר בציור של פרץ חי, כולל הרקע עצמו. הגזע השולט נדמה כהומינואידי באופן משוחרר. הדמויות נמצאות במצב בראשית, שלפני הופעת השפה והסדר הסימבולי. יש חפצים מועטים ואין בכלל צמחים. בשונה מהחלוקה הקיימת בעולמנו של בני אדם לפי צבע עורם, אצל פרץ מדובר בסוגי עור שונים. יש דמויות בעלות עור סלעי, גבשושי, משויש, אחרות בעלות עור מקווקו, דקיק, ויש כאלו שעורן כאילו קולף ונחשף הבשר המדמם. לפעמים דמות תהיה בעלת שני סוגי עור. בניגוד לעולמנו, להבדלי העור אין כאן משמעות פוליטית, רק אסתטית וסגנונית.

ההומנואידים תמיד עירומים, איברי המין שלהם חשופים, ולעתים גופם נעדר מסימני מין. ההתענגות של היצורים

מונכחת במין תום או חוסר בושה בסיסי. סצינות רבות מציגות זוגות או שלישיות במעשה חשק ואהבים, בתנוחות לא קונבנציונליות. התחושה היא כשל מצב הטבע, כשל חיות, אך כידוע גם החיות מתביישות. לא יקרה מצב שבו שתי דמויות או יותר יהיו באותו חלל בלי שיגעו זה בזה באיזושהי צורה.

לפעמים אף נוסף על כך חבל טבור, המסתלסל ביניהן וקושרן שוב ושוב. חלק גדול מיחסי המין, אם אפשר לקרוא להם כך, נעשה באדישות, בחוסר עניין, במוכניות; באחדים ניכרים גם תשוקה ורוך ואף אהבה. הרבה אורגיות, מציצות וליבובים, מסדר אחר, טרנס גזעי וטרנסמיני.

בגוף העבודה הכולל של פרץ נוצר בין היצורים מעין גוף־ללא־אברים, במובן שנתנו לו דלז' וגואטרי, כלומר גוף המסוגל להצמיח מתוכו איברים באופן פתוח ולא מוגדר מראש. לא מעט פעמים מצויר בפירוש אורגניזם אחד בעל שלוחות כמו־אנושיות וחיתיות במצבי צבירה שונים. בתנאים אלו קשה לדבר על גבולות הג'נדר ועל גבולות גוף, אלא רק על אסתטיקה בכחנלית של חילופי זהות ונוזלים.

מאחר שהאנטומיה ביצירה של פרץ שונה מדמות לדמות (אין אף דמות זהה או דומה למשנה. השוני ביניהן הוא עצום), נדמה אף שקורה כאן משהו אחר, חדש, הלקוח מ"קאמה סוטר"ה



חייזרית. הילדים הקופיפיים נצמדים להוריהם, רוכבים על גבם, מתערסלים בשדיהם. וכשם שיש יצורים דמויי אדם, והרמפרודיטים, יש גם יצורים דמויי חיות משק ובר, מעין תרנגול ובז וכלב ואריה ופיל. תחת תנאים אלו חיי המשפחה והקהילה, אם אפשר לדבר במונחים אלו, סימביוטיים מאוד.

העבודות של פרץ נדמות כאוטומטיזם נפשי. לא מעט פעמים יש פריצה של גבולות המסגרת, הדמויות עצמן גולשות אל מעבר לה, וייתכן שאנו עדים לחלק קטן מהתרחשות הרבה יותר גדולה, שיכולה להקיף למעשה עולם שלם. רישומים מסדרה זו נראים כפרגמנט, כחתיכה בפאזל ענק שאין לנו גישה אליו, שחלקיו לא מתחברים זה לזה באופן מושלם אלא רק חלקי, ואולי אף רבים מחלקיו חסרים ואולי מעולם לא התקיימו.

יתרה מכך, חוסר הלימה פואטי ניכר בין צורה לתוכן. אלו הן אחרי הכל מיניאטורות, שיש להתקרב אליהן כדי להבחין בפרטי הצורות המצוירות. אך משעושים כך, מתגלה עולם שבו יצורים מנהלים את חייהם מתוך תחושה שהם גדולים בהרבה ממידותיהם הממשיות. במובן מסוים התחושה שלהם נכונה. אלו הם לא חרקים שהוגדלו בזכוכית מגדלת ולכן נדמים כענקים נוראי הוד.

להפך, נדמה שיצורים אלו עברו הקטנה, הם כאילו נכלאו בתוך המיניאטורה

כתוצאה של מעין לחש קדום, ומשום כך אולי גם יכולים להיראות, בטעות, כחמודים למראה.

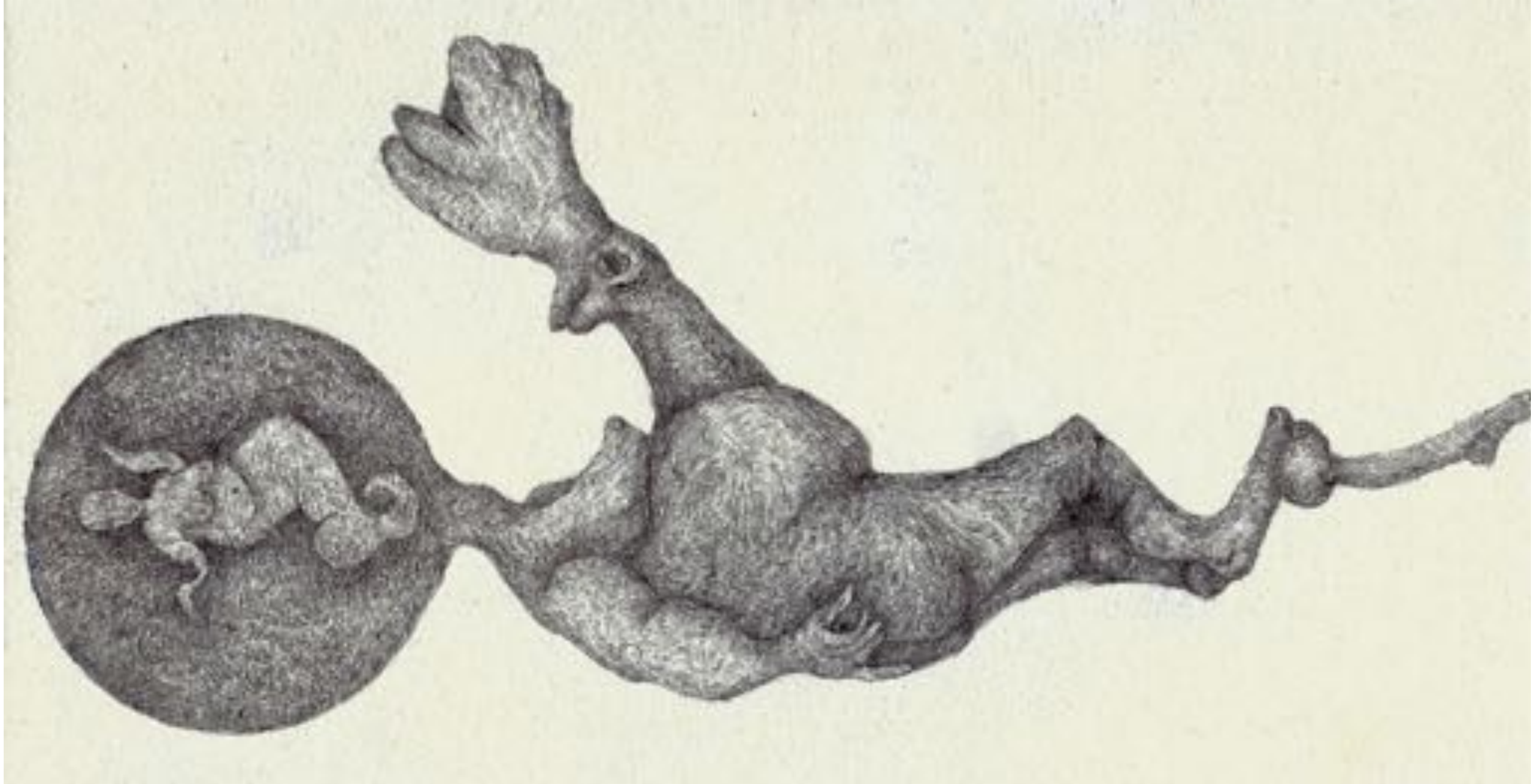
המתח הזה שבין המצויר למרחב הקטן והדחוס שבו הוא נתון, הפער שבין הפריים לתוכן, טוען את המתרחש על הבד (למעשה קרטון ביצוע ברוב המקרים) בעוצמה ובחיוניות בלתי רגילים. מעניין שהתבוננות בעבודות אלו בצורתם הדיגיטלית, המאפשרת הגדלה ניכרת שלהן, מצליחה לשמר את הכוח העוצמה האצורים בהן ואינה פוגמת כלל בקונסיסטנטיות שלהן.

העובדה שכל ההתרחשויות הפנסטסטיות האלו קורות לרוב על גבי חתיכות קרטון ביצוע - חומר פשוט, זול, סופג, פריך ומתכלה, שכמעט אינו עמיד ללחצי הסביבה - מאצילה אירוניה דקיקה, ואף סוג של אדישות קיומית, המאזנת כל ניסיון לפתוס שעולה מהן.

קשה למקם את פרץ מבחינה אמנותית. יש בה קצת מכל דבר. פרימיטיב ארט, קוביזם, חיתוכי עץ של האקספרסיוניזם הגרמני. תפיסת המרחב בצויר היא על גבול הנורמה האאוטסיידריות, אחוזה בחרדת הריק ונכנעת לה לעתים קרובות, כך שנוצרת מעין דחיסות ואף קלאוסטרופוביות. אפשר למנות כמובן עוד ועוד. כל צופה תמצא בעבודות אלו את עולמה התרבותי. כמו כל מבע מקורי, הוא מהדהד שדה שלם של השפעות. זהו מבע פראי ונועז, אך גם

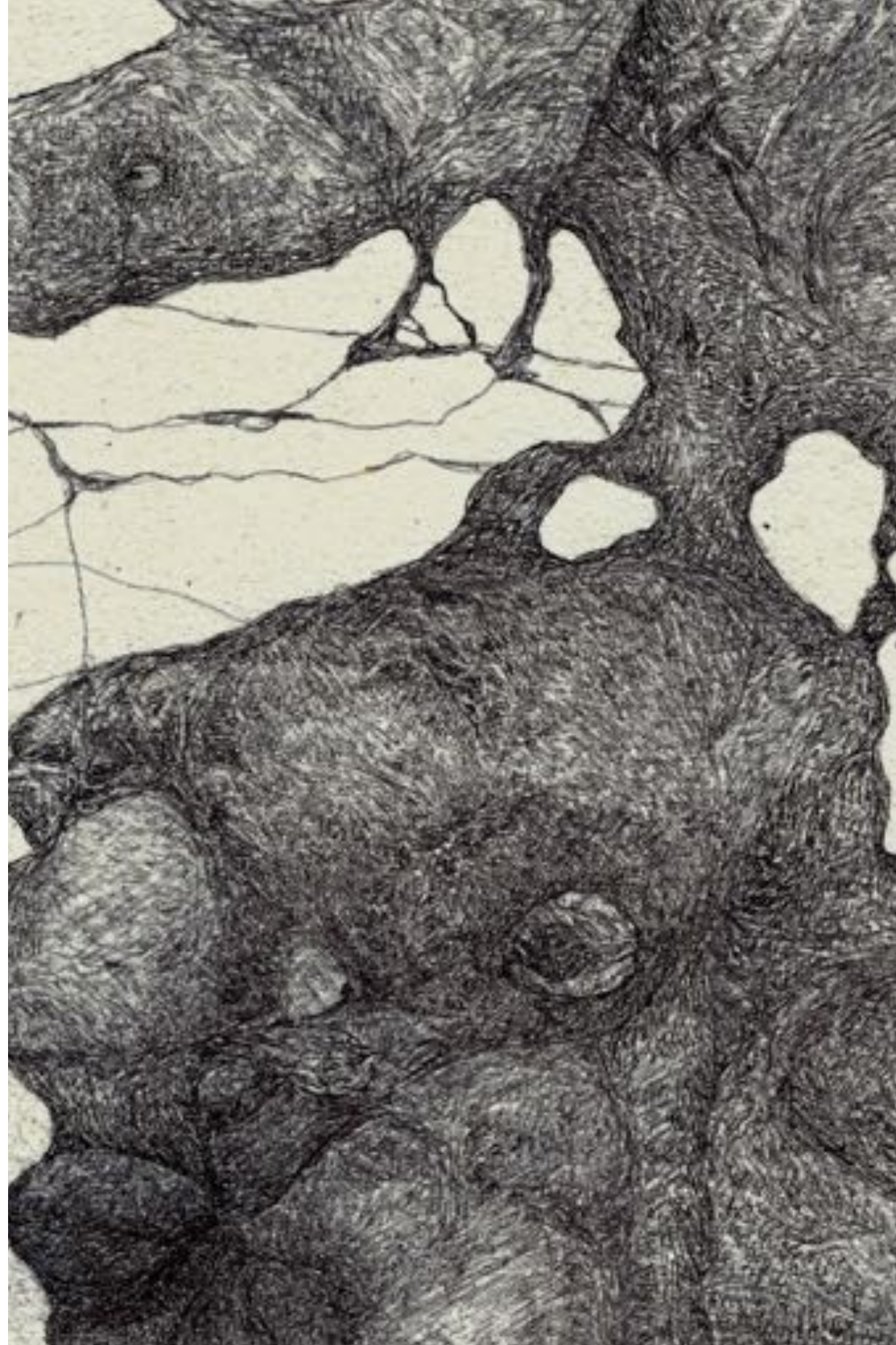
עדין ושביר מאוד, ראשוני וגולמי לעתים. אנו עדים להתגבשותה של שפה אמנותית שכבר עכשיו יש בה מין הקוהרנטיות והאמת הפרטית, וייתכן שתצמח בכיוונים שאין לשער.

יש הומור ביצירה, וחמלה ואחוה. הפוליטיקה היא קיבוצית, שיתופית, כמעט שלא היררכית ולא מכירה בגבולות, אלא בנקודות מגע. מחלוקות נפתרות לרוב בהתמזגות ולא בפיצוץ. זו אמנות של התמסרות, מצד האמנית ומצד הצופים כאחד.



קליפת הקרטון של המוח

"איבריהן של המפלצות אנושיים כמעט בלי יוצא מן הכלל, אבל צירופם של האיברים האלה אינו שגור על צד המיקום ולא על צד יחסי המידות. אולי לכן הן אינן נראות כמו בריות־אגדה, אלא כמו בריות־נפש"



«

המפלצת - כל מפלצת - יחידאית מעצם טיבה. עומדת לעצמה, עם סידור איבריה הבלתי־חוזר. היא לא מחויבת בציוריי היופי (תואם, סימטריה, וריאציה דקה וממזה על מערך מוכר). ובכל זאת, אף שצורתן של המפלצות שרירותית ואף שקיומן שרירותי, מרגע שהן נהיות נדמה שיש בהן משהו בלתי נמנע.

הן תופסות את מקומן בסדר המציאות, וזה מקום שאיש מלבדן לא יכול לאכלס. ומה, האם לא די בעולם החי הממשי, שכולו ריבוי עותק נשימה ממילא? מתברר שלא. עובדה: כל תרבות מצרפת צירופים ולשה מהם מפלצות. עושה קנטאורים, גורגונונות, ג'יניס, בתולות־ים, אנשי זאב, דרקונים עם גוף נחש וראש אריה.

הבריות ההיברידיות של רחל פרץ אינן מפלצות כאלה. לא בדיוק. כל איבריהן אנושיים כמעט בלי יוצאת מן הכלל, אבל צירופם של האיברים האלה אינו שגור על צד המיקום ולא על צד יחסי המידות. אולי לכן הן אינן נראות כמו בריות־אגדה, אלא כמו בריות־נפש.

יש בהן מן ההומונקולוס - לא האנשים הזעוריים שנוצרו כביכול בכוח האלכימיה, אלא המיפוי הפנימי של איברי הגוף בקליפת המוח; גודל האזור המשויך שם לכל איבר אינו פונקציה של גודלו הגשמי, אלא של חשיבותו (הנחווית, העצבית, השימושית) בתחושה ובתנועה.

כך גם בציורים. כל איבר נמצא במקומו, בדרך כלל, אבל גודלו אינו נגזר ממידותיו הגשמיות, אלא מן החשיבות שלו ושל ייצוגו עבורנו הצופים, עבורה המציירת, עבור הבריות האחרות החולקות איתו את משטח הציור ובאות איתו במגע רך.

זה, כמדומה, הוא אחד המפתחות לכוחן של העבודות האלה. לא רק ריבוי הפרטים המסחרר שבדמויות האלה, לא רק העוויותיהן השובביות לא־פעם, אלא העובדה הפשוטה של היותן. הן גחמניות, אבל נדמה שאינן פרי גחמה. בין אם הן נבללות זו בזו בגוש תופת עליז ובין אם הן ממוסגרות בהילת צבע כדיוקנאות קדושים, בין אם הן צפות בחלל ובין אם הן משוקעות זו בזו או מגיחות זו מזו כייחורים, הן שם במלוא נוכחותן. הן שם כמו עובדה.

מרגע שהתהוו, אי־אפשר עוד לערער על עצם קיומן. יותר מזה: אי־אפשר לערער על קיומן גם לאחור. כאילו לא הומצאו, אלא התגלו. כאילו העט לא התחקה רק אחר פני השטח השרירותיים של הקרטון, אלא גם אחר הפיתולים הדקים של קליפת המוח עצמה.





פרץ-רחל

"במידה רבה הציור הזה הוא אני, אבל איך לי
כל דרך להסביר את זה למישהו, גם לא לרחל
פרץ. רחל פרץ זו היא, ואני זה אני, ומה
לעשות שהציור שלה זה אני, על אף שאני זה לא
רחל פרץ?"



« לו הייתי קרטון ביצוע על שולחן עבודתה של רחל פרץ הייתי לבטח מתחיל להתנועע ולהתעוות כמו תינוק עירום שאמו עומדת לחתל אותו. הייתי מצטוו ומתלעלע עד השמיים, כי בשעה הרת הריון שכזאת מי בכלל חושב על חיתול?

העניין שלו נתכנסנו כאן, האם העצומה ותינוקה המשמש לה כחומר ביד יוצר, הוא העירום, העירום מכל עירום, שבו אני לומד את גבולותי, או ליתר דיוק את אינסופיותי. אני עומד להיות מקווקו, ממועך, מלולייך, חתוך ומפותל, ממורח, ממורך ומדוגדג, וזה כבר מצמרר מראש את כל גופי מעונג.

שאלת העונג או הסבל היא המסתורית ביותר במה שקורה לי כאן, אך אותה לא נוכל לפתור בזה. פרץ פוקחת עלי עיניים ענקיות ובולשת היטב את השתי וערב של המרידיאנים שלי בטרם תתקע אצבע בדיוק בנקודה שממנה אתבקע לכל מה שלא יהיה.

מרוב שאני מסתמר צומחים לי קרניים ואברים מאברים משונים, וכל גופי מתכסה בפלומה שחורה ותזזיתית כדוגמת גבותיה המעוקלות. אני רואה את נחיריה העצומים רוטטים ומשחררים קיטור חם ומהביל שגורם לי להחליף צבעים כמו איגואנה פרהיסטרית. לרחל אין מלים, היא ממלמלת לעברי שטויות, אונומטופיאות חסרות שחר ונטולות אובייקט, אני מבין את קעקועיה בגופי, היא מג'ברשת אותי לדעת.

אני תוקע כף רגל בין שיניה, והיא בולעת אותה עד שראשה שוקעת בבטן הרכה שלי. אני מאבד תחושה, אני יודע איפה אני מתחיל ואיפה אני מסתיים. אני נהיה דברים אחרים.

זהו רק ניסיון אחד לדבר על הציור הזה מפנימו, מתוך נסיונות רבים, שבו היות קרטון הביצוע הוא קריטי, תנאי לכניסה. לקרטון הביצוע יש יתרון מסמל ומסמן על פני הבלזה, הדיקט והבד בגלל הפועל הנלווה אליו, המעלה קונוטציות שונות של "ביצוע", של בצע תאוה וחמדנות ממש, של היחטכות והיעשות, ושל הוצאה לפועל והיפעלות כמעט כפויה.

המשך ישיר ולא מקרי בכלל לאלה הוא הפורמט הזעיר, הכירורגי, שבו מתחולל הביצוע, שבו פרץ לא מציירת אלא מבצעת דבר מה. הפורמט הקטן מפרמט אותי, כופה עלי אינטימיות מצמיתה ומבהילה, פיאודלית ביולוגית, החתומה בחלל הדחוס שבין פניה הרכונות של פרץ לבין קרטון הביצוע שהפך לציור - זהו בדיוק המרחק שבין פני לבין הציור כשאני מביט בו, מרחק של לשון חרוצה ומריירת שנועדה לטעום תחילה. העין שלי כאן הופכת לאיבר מישוש מלוחלח כמו הלשון, ובידוע שהעין זונה אחר מה שהיא רואה, טועמת ומטמיעה.

יש כאן הקבלות ממשיות, ביצועיות, של אינטימיות שאינה עניין של מה בכך.

יש כאן גם הרבה מאוד פותים, זיינים, שדיים ופטמות, רקטומים, פיות, אפים ואוזניים - פתחי כניסה ומילוט של הגופים.

נדיר שהאחד בא באחר, אבל זה קורה. קורה אבל לא שיטתי. אני בכל אופן לא יכול לעבור על זה ב"שתיקה". עם זאת, עם השתיקה שבכל זאת מרחפת, יש לא מעט נשיקה. נשיקה אינה אבר, היא מגע מאוד מיוחד בין אברים, ותכף נראה מה נעשה איתה. או אז שאלת גמדה המודעות המתעתעת המתעוררת כאן מיד היא מה הוא בדיוק האובייקט לתפיסה כאן, לפחות במובן הראשוני, ובלי חוכמות של החוכמה המתחכמת.

אפילו הדיבור על תפיסה ולא על חוויה, על היעשות, כבר מתעתע, סוג של ניסיון להרים את הראש ולנשום כשמשוהו כבר לפת בעוצמה את ריאותיך. אני מתעניין ברגע ההלם, הפחד והמבוכה, או לחלופין ההתענגות, אולי בגלל ההתענגות ממש, החומק עובר רגע לפני שהמחשבות והמלים המתנסחות מתעוררות. אחר כך, במתח שנוצר וכבר הולך ונמוג מרגע שהרמתי את הראש, אני צריך לבחור בין הסתכלות להתבוננות, בין מציצנות לבין היחשפות (היות מפולש למבט), בין דחייה להתמסרות, ובין כל אלה לבין מצבי זהות ומיניות פונדמנטליים.

משהרמנו את הראש עברנו להיזון החוזר של התודעה המודעת, אבל טרם איבדנו

קשר עם הלא-מודע שהפך במהרה למודע, שהציץ ותכף נפגע.

לענייננו, הסתכלות, כמו בפסיכיאטריה, כוללת למעשה במקרה הזה גם את התצפיות המסודרות או האסוציאטיביות והיצירתיות במדיום הציור, במובן הידוע. התבוננות, לעומת זאת, פותחת אותי למקומות שבהם המחשבות והמלים המתאמצות להתנסח משתבשות ונקטעות ללא הרף, אבל בה בעת היא פוזלת אל עבר ההתבוננות שהפכה זה מכבר לגרסה נחמדה ומודרנית יותר של ההסתכלות הפסיכיאטרית או לגרסה המרוככת והמעורפלת יותר, הפסיכואנליטית. מרכז הדילמה המידי הוא ככל הנראה פסיכולוגי, שהרי לא מדובר בציורי נוף.

זהו ציור שהמאפיין המובהק שלו הוא כאמור העירום שבעירום, או העירום מכל עירום. תחילה עירום כפשוטו הנובע מהעדר כמעט מוחלט של כל פריט לבוש, וכן בהיותו עירום משותף ונטול כל היררכיה בין אדם לחיה, אבל גם עירום עמוק ומערער יותר הנובע מהעדר כמעט גמור של כל חפץ או אובייקט, בית, נוף או גיאוגרפיה, ובקיצור, נקי מכל ציביליזציה.

שהרי העירום הארוטי גרידא יש לו הגנות חיוביות או שליליות בהנאה או בסירוס. מעבר לזה העירום הארוטי כבר בוטל לגמרי בעידן הקפיטליסטי, שבו העירום עצמו הפך ללבוש עובר

לסוחר, ולא רק בהיפר-ריאליזם של הפורנוגרפיה. העירום של היצורים של פרץ מחזיר את העירום למקורו, אל טרום המסתורין של ה"ויתבושו", אל התעלומה מה תהיה הבושה העכשווית מפני העירום, אם בכלל, לא מצד שני או שלישי שכבר בוטלו לגמרי, אלא מצד האלוהים והעצמי של פקחון העיניים של האדם עצמו אל מול עצמו, בינו לבין העצמי שאולי כבר אין לו, לפי פרץ.

אבל כאן, לפחות בעיני הפונדמנטליסט שהנני, שכבר עוצב כדבעי בקרטון הביצוע של אביו ואמו לפחות, חוסם את דרכי קושי לא קטן. עוד לפני שאני נשטף כולי בעירום המענג והמצמרר הזה שלפני, היות קרטון ביצוע תחת עיניה של פרץ לכאורה מוכרע תחילה תחת הנשיות הכבדה והעוצמתית שנוחתת עליך מיד כבמכת גרזן, אוחזת בך ביד ענקים חזקה ומשליכה אותך באחת אל עולם היצורים הסגור ומסוגר של קרטון הביצוע שלה, אל החיזיון של הרגע שמשכו כנצח של המבט לאחור של חוה ואשת לוט שלה, הרוצות "לדעת".

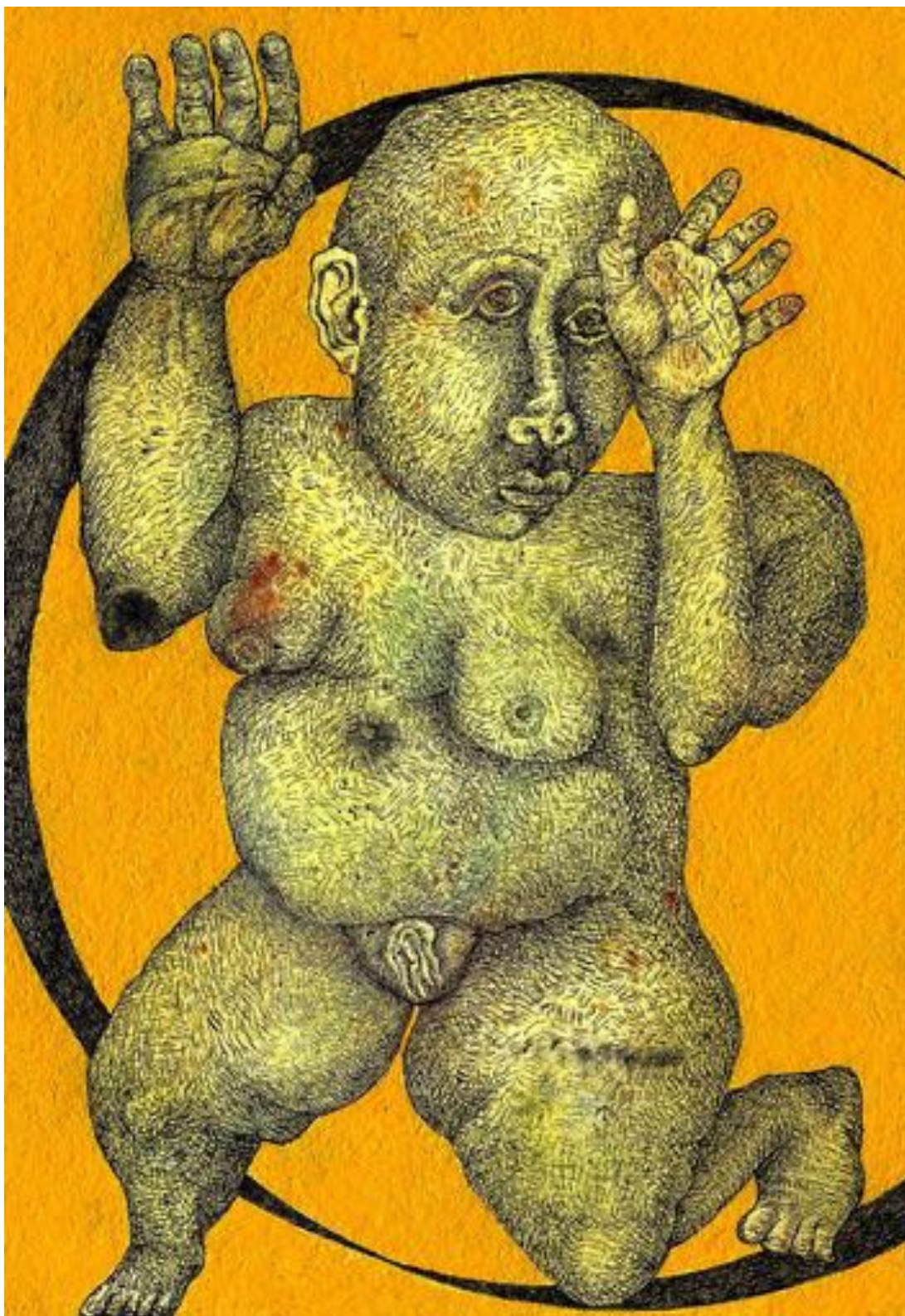
השאלה הישנה והמביכה של תחילת המודרניזם, הקשורה אף היא בשורשה ב"דעת", שבה ובוקעת. האם לאמנות יש סקס? האם לציור הזה יש סקס? האם למבט, כלומר ל"מוח אצבעות" שלה, כפי שפרץ מכנה את מעשה הציור שלה במקרה הזה, יש סקס? שכן, כנגד "מוח אצבעות" של מעשה הציור, על-פי פרץ, יש גם "מוח אצבעות" של מעשה הקריאה

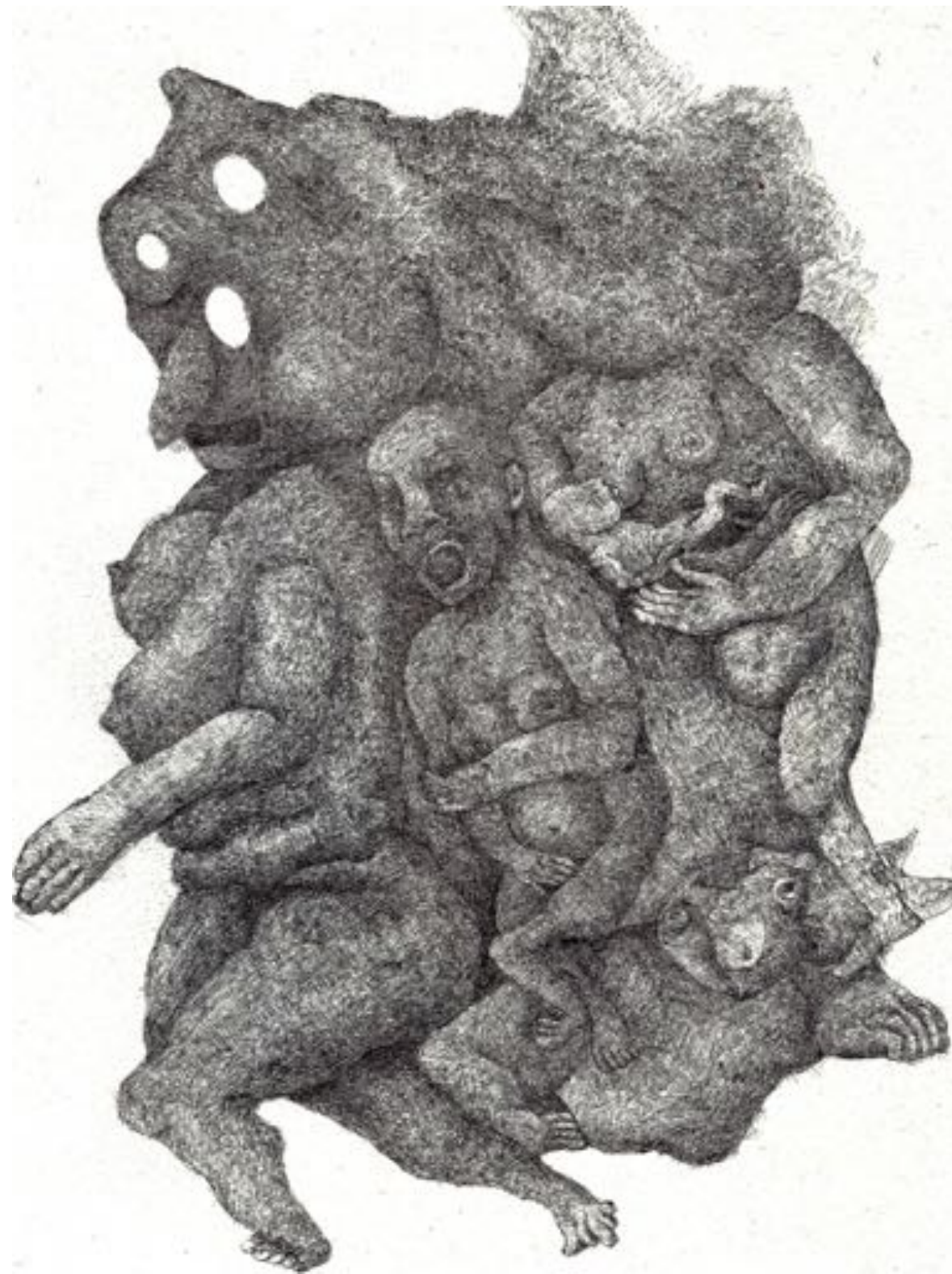
והכתיבה, ללמדכם שהמכשול הגדול של הדעת הוא לחשוב שמוח אחד לכל אלה, ושהוא תמיד קשור בסקס ובגוף. "מוח אצבעות", מה לעשות עם זה? אולי קודם כל לשכוח ממוח ראש, לפחות במובן האינטלקטואלי, לא הבוננותי. מעין קריאת ברייל של המצע תחילה, ברייל שמוצץ ומציף את כל החבוי ב"מצע". המידה היחידה הקיימת כאן היא אך ורק זו של הקו (הצבעוניות היא סיפור אחר), של "מוח האצבעות" המגשש כסיסמוגרף אחר אלה שמתחת לפני השטח, הניתנים למישוש ולחיקוק במוח האצבע, את המהמורות, הבקעים, השבירות המזגזגות, ההעתקים התת-קרקעיים של המצע, הדיקט, הקרטון, וסוף סוף, הבד.

הנה הן עולות ובוקעות הישויות השכובות, הנייחות, נרגזות וחיישניות כמו עור שמתחנן לגירוד בדיוק במקומות הנכונים: למעלה, לצד, קצת שמאלה, בזיגזג, לעומק, לעומק, בעדינות, בבקשה! מוח אצבעות.

לא בכדי כנגד "מוח אצבעות" של הציור שלה אני מנסה להעמיד "עיני לשון מריירות" שזונות אחר המרקם והטעם, שלא לדבר על כל איבר ואיבר בגופי שהופך בזה לקרטון ביצוע למוח אצבעות המתפשט שלה ללא סוף.

מה שתומך את ההבחנה הזאת, או מחרה מחזיק אחריה, הוא עניין ה"סמיכות", סמיכות הגופים הסתמית המופיעה כחוק





יסוד בציור הזה. כלומר, על אף שכמה מהדמויות מופיעות כשרויות בתוך תנועה שאנו מדמים אותה כפעולה, דומה בעיני שאין קשר מכוון בין הפעולה שלהן למה שסמוך להן.

הסמיכות הזאת אינה סמיכות של כוונה, של התייחסות, של פעולה או נרטיב, אלא אך ורק ארוטיקה של סמיכות גופים, תנועות והוויות. סמיכות דחוסה של אדם לחומר, של אדם לחיה, של שת לאף, תחת לראש, טלף לזין, כוס לגב, לחי לגיבנת, מקור לשד, ועוד ועוד סמיכויות שהדעת לא מנחשת והמלים אינן מזומנות לתאר.

הגוף כאן אינו גופו של האדם, גם לא של חיה, גם לא של חיות-אדם, זהו הגוף של הגוף, זה שמוסתר בכל הגופים כולם. כל ציור הוא "גופנום" בתוך מערכת הולכת ומתרבה של גוף תמיר ונעלם, שאנו מביטים על חלקיו הפקעתיים דרך העין המזוינת של הפרץ והצווחה. אלה בעצם אונומטופיאות ומטונימיות ציוריות של הגוף המבעבע.

המלה הנרדפת לסמוך, ולא בכדי, היא נושק, וכל מה שנושק אפשר שהוא מנשק, נוגע, מרפרף, מלטף, מחשש, או למזער נרעש ומסתמר מעוצמת הסמיכות של הגבולות, אם כי לא כל מה שסמוך נושק ממש, שלא לדבר על "מנשק", ומכאן המנעד העצום של סמיכויות ארוטיות שמתקיימות בציור הזה. לדעתי, כמאמר לאקאן, אין כאן אף "יחסי מין" כלל

ועיקר; יתרה מזאת, הייתי אומר שאין כאן בכלל שום "יחסים" כלשהם בין היצורים הללו להוציא את אלה שאנו מדמיינים במוחנו מעצם העובדה שנכפה עליהם, תוך כדי התנועה שהציור מעניק להם, לדור בכפיפה אחת.

אלה הן, במוח העיניים שלי, אך ורק סמיכויות בלתי אפשריות של מינים, אבל בידוע, שבמצב ראשוני ופראי של מין, של כל מין, די בסמיכות קלה של מין למין, ובעיקר לזה שאינו מינו, כדי לחוש התגעשות או סלידה, ואולי אפילו אורגזמה של קיום. במובן זה הציור הזה הוא כור אטומי המופעל על אנרגיית הסמיכויות הבלתי נדלית של התשוקה, או האיווי, אם מובן יש לאיווי כלל ועיקר, כמובן, המודחק.

אבל אני, ייצור עשוי וגמור שכמותי, אנה אני בא בתוך כל זה?

עם איזה סקס אני בוחר להיכנס לתוכו או לעמוד למולו במרחק בטוח? האם אשאר לבוש בבגדי הממשיים והמנטליים או אתפשט ממיניותי ואף מאנושיותי? הרי לעומת אפשרות ההסתכלות המגנה והבוטחת, מה שקורא לי כאן מעומק הציור הזה אינו ההתבוננות המלומדת, אלא קריאה להיפעלות מיידית ונטולת פשרות שעניינה הוא היעשות, היעשות אשה או חיה או לך תדע מה.

כדי להמחיש את הדילמה הנה תרגיל פשוט: הנך יצור כלשהו מתוך שלל

היצורים שבציור הזה שפרץ, ברגע של גחמה לא מחוורת, השליכה אל היקום הזה נטול חוקים כלשהם שלה שיצרה.

בתוך כדי ריחוף עם פוזת ההופעה המזומנת לך בתודעתך, ההתבוננות באקווריום הזה שעתה אתה שוקע בתוכו הופכת אותך למסטול וחיישני בכל נקבוביות עורך. אתה קולט שהנך מוזמן לאורגיה תודעתית מטורפת ונטולת גבולות שאת חוקיה אתה לא מצליח לברר מציור לציור.

אז מה עכשיו? מה יהיו הזהות שלך, השפה, הג'נדר, היחוס, מאין באת, לאן תלך, מה מעשיך בדיוק, איפה אתה חי, מה הזמן שלך, אתה חי? אתה דבר? אתה מדבר?

בתוך כל זה, מוכרחני לומר, הרי אני כבר לא קרטון ביצוע, על כל פנים לא תינוק טבולה ראסה תחת אמו, ואפילו לא פלימפסט לא מודע. אני הנני מגה־טקסט מודע להחריד שנפגש בפורמט מפרמט - כלומר, זהו רגע אימה לא קטן שבו תוכנה נפגשת בדליט יפה תואר ומפתה המציע שכרון חושים שלא נודע כמותו, מכריחה אותך להיפתח לכתובה חדשה, שמכפילה את אותיותיה ומלותיה תוך כדי התקדמות.

כתיבה של מה? ישנן הרבה אפשרויות, אולי הרבה מדי, רובן מבחינתי פנומנליות, וקשורות בחישה פנימית שמזמינה ניסוח מחדש, כגון הנשיקה,

הסמיכות, היות מונח על, בתוך, מתחת, עולם ללא נרטיב, ללא זמן, ללא לידה, ללא סיבה ומסובב, ללא מוות, ללא מטפיזיקה, וכך הלאה וכך הלאה.

רגע לאחר שהתאוששתי מן החזותיות הבלתי רגילה של יצורי עולם יחיד ומיוחד זה שלפני, הדבר הראשון שעניי הרוח שלי קולטות הוא הימצאותי בתוך עולם סגור ומסוגר, מלא את עצמו עד אפס מקום, נטול שוליים ובוודא נטול "מסגרת". היצורים בו אינם נושאים מבטם למרום, עיניהם אינן מגששות את האופק, ואפילו לא נמשכות אל נוף המשתרע אי בזה. זהו עולם נטול מטפיזיקה, במובן הפיזי והחומרי של חומר שמשקיף אל מה שמעבר לו.

הקושי הגדול בדיבור על הציור הזה הוא דווקא הקלות הבלתי נסבלת שבה הוא מעורר את הדיבור משני כיוונים סותרים. מצד אחד הוא מעורר בך מיד קריאות התפעלות שונות ומשונות שעיקרן סתום ולא מפורש, "הו!", "וואי!", "מרשים!", "מדהים!", "יפהפה!", קריאות שמעבר לכך שהן מופנות אל הביצוע המושלם והווירטואוזי הן נובעות לדעתי מן האינטואיציה המבולבלת שהציור הזה אינו מפנה אותנו לאיזושהי היסטוריה בכלל, כללית או פרטנית, או לאיזושהי חוקיות או עולם מסודר שאפשר לסמוך עליהם. לאחריו, אבל גם מלפניו, ובכל ציור וציור, המבול. או כמנטרת המשחק, כל מי שלפניו ומי שמאחוריו

שאף הן לרוב אינן רואות את העולם אלא בעיני רוחן.

כמובן, כל עין יכולה לזהות פה ושם איזה פיקאסו בציור של פרץ, אך מה הקשר בין אמן קלאסי מודרני כפיקאסו, שהיה נעוץ עמוק מאוד במסורת ההפרדה האורגנית והדיאלקטית בין הנשי לגברי, לבין ציור שבו הפרדות שכאלה אינן מתקיימות אפילו בין אדם לחיה? כך גם ההקבלה המתבקשת לכאורה להירוננימוס בוש שגויה ביסודה, ולא רק בגלל שעצם הסברה שעולם היצורים המופלאים של פרץ הוא סוג של גיהנום ממשי או מיתולוגי יסודה בדמיון ויזואלי שטחי, אלא בעיקר מפאת העדר כל דיכוטומיה או היררכיה מכל סוג שהוא בין היצורים הייחודיים שהיא בוראת. הסמיכות הבלתי אפשרית שלהם, כאמור, מבטלת כל סדר.

כמה שלא התאמצתי לא הצלחתי למצוא בציור הזה שום הבחנה בין טובים לרעים, עליונים לתחתונים, צדיקים לחוטאים, מועדפים למנוודים, ובכלל, אין כמעט אפילו דמות אחת שמופיעה יותר מפעם אחת או ששוררת באיזושהי "סיטואציה", כולם בו הם חד־פעמיים ויחידים ומיוחדים.

בכלל, כשלעצמי אני מטיל ספק בטענה שיש דמיון ממשי בסגנון בין פרץ להירוננימוס, אבל בכל מקרה צריך לזכור שדמיון ויזואלי אינו דמיון של התכוונות, של מהות ומשמעות.

הוא היושן, ורק הציור ער מאוד במין ערות עזה וחסרת שחר. הפלא היצירתי בציורים הללו הוא שההוויה האחרת לגמרי מתגלה בו כאילו על דרכו של הציור הריאליסטי, כלומר, הבלתי אפשרי מצויר בו בהקפדה על הפרטים כמו בציור ריאליסטי, כאילו מדובר בציור מודל.

המשונה והלא מידתי בו מופיע כמו טענה מוחצת שלאחריה עולות על הדעת רק קריאות שונות ומשונות של היפעלות הנפש. ההלם מקדים כאן את המחשבה כמו במכת גרזן. בכל זאת יש בקריאות ההתפעלות הללו, בדממת האלם וההלם שמשתררת לאחריהם, קריאה למחשבה על הפרדוקס המובלע בתוכן.

שכן, באמת, לעתים קרובות ליפה ולדעת־דעת אין מלים. מצד שני, כמעט לא עולה על הדעת ציור ללא מחשבות, ללא מלים כלל. היפה שאין לו מלים והמחשבות שאינן אפילו שירה נפגשים בציור הזה. הציור הזה, כאמור נובליס, "ככל שהוא פיוטי יותר, כך הוא אמיתי יותר", ועל כן הוא אמת ללא מלים.

מצד שני, בגלל המלכודת ההכרתית העמוקה הטמונה בו, הציור של פרץ מזמן לרוב התייחסויות ספונטניות ולא מעמיקות של "זהה" הטבעי והידוע, המפנות באמצעות אסוציאציות חזותיות, סגנוניות או תכניות אל עולם הטריוויה של האמנות הידועות לו,

שכן למשל אין אפילו שריד קטן שבקטנים לתיאולוגיה או למטפיזיקה כלשהי בציוור של פרץ.

בעוד שהירונימוס פעל וצייר בעולם שבו הקיום של אלוהים וממילא הדיכוטומיה שבין גן העדן לבין הגיהנום היו אמיתות גמורות כשמש וכוכבים, פרץ פועלת בעולם שבו כבר שום עשייה אמנותית אינה מובילה לתיאולוגיה כלשהי, ובטח שלא לאתיקה או מוסר שמתבקשים ממנה.

וכך הלאה, הפיתויים החזותיים כאן רבים הם מאוד; חלום, לא מודע, זרם תודעה, עולם כפיל, בין השמשות החומקים של הבריאה, וכך הלאה. אבל דומה כי כל אלה אינם אלא תעתועים מפני חוסר המידה של האפשרי ביצירה הזאת, בעיניים הפקוחות לרווחה של מוח האצבעות שלה לקול העלום המתגלם בינה לבין קרטון הביצוע. ביחד עם אלה טבעי שיבואו בתורם גם ההפניות למיתולוגיות העולמיות השונות, לסוריאליזם, לפטישיזם ולתורת החלום הפרוידיאני או היונגיאני, הפניות שבחלקן פרץ הזינה בעצמה בכנותה לא אחת את ציוריה כ"לוכדי חלומות".

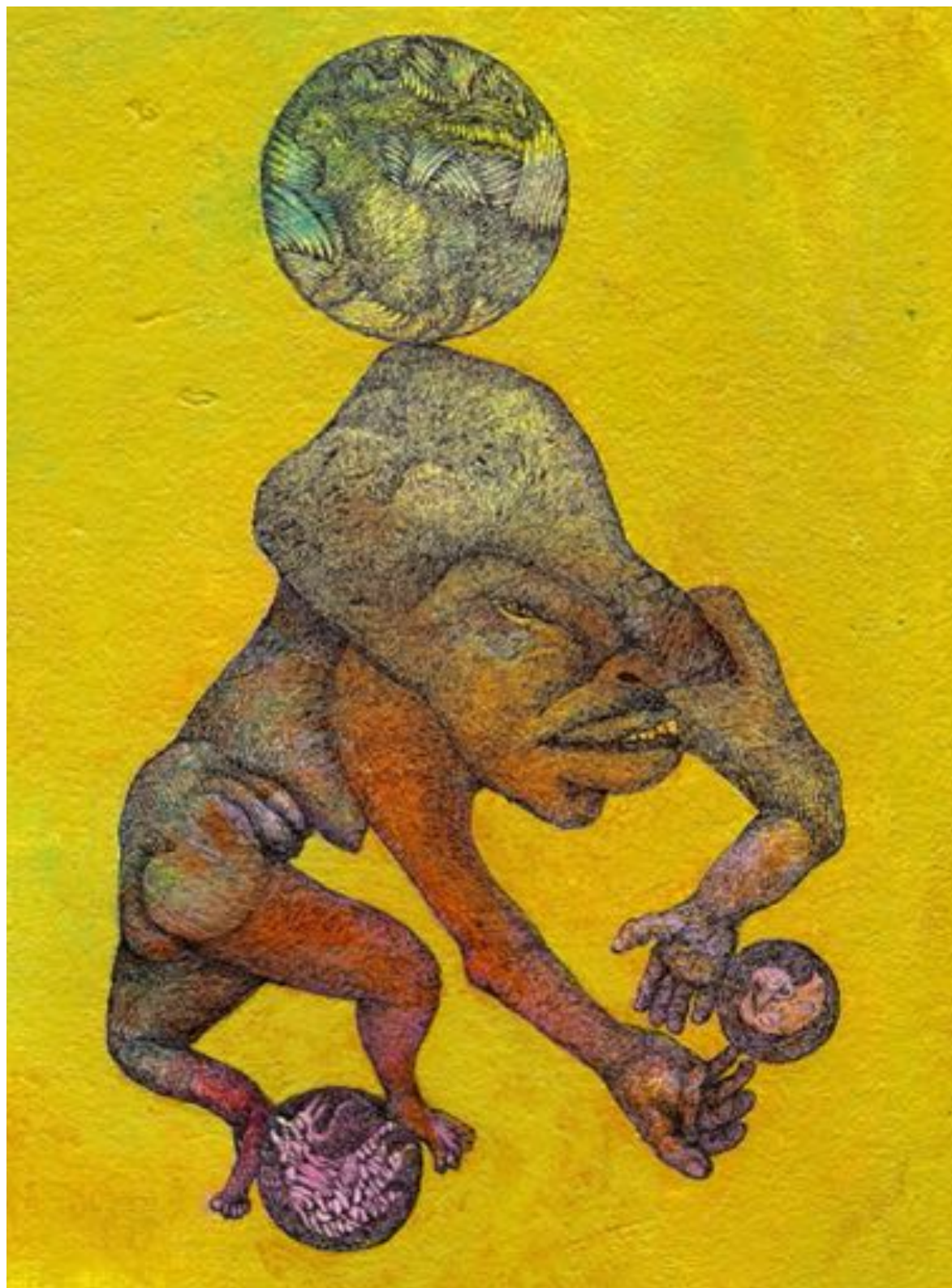
המעניין באמת מבחינתי הוא שבכל פעם שהתעמקתי מעט באפשרויות המפתח הללו, לא רק שדעתי לא נחה בכלל מההשוואות, אלא חשתי ממש איך כל החיבורים הללו, כשהם מונחים באופן לא ביקורתי, למעשה מכסים על היחיד והמיוחד

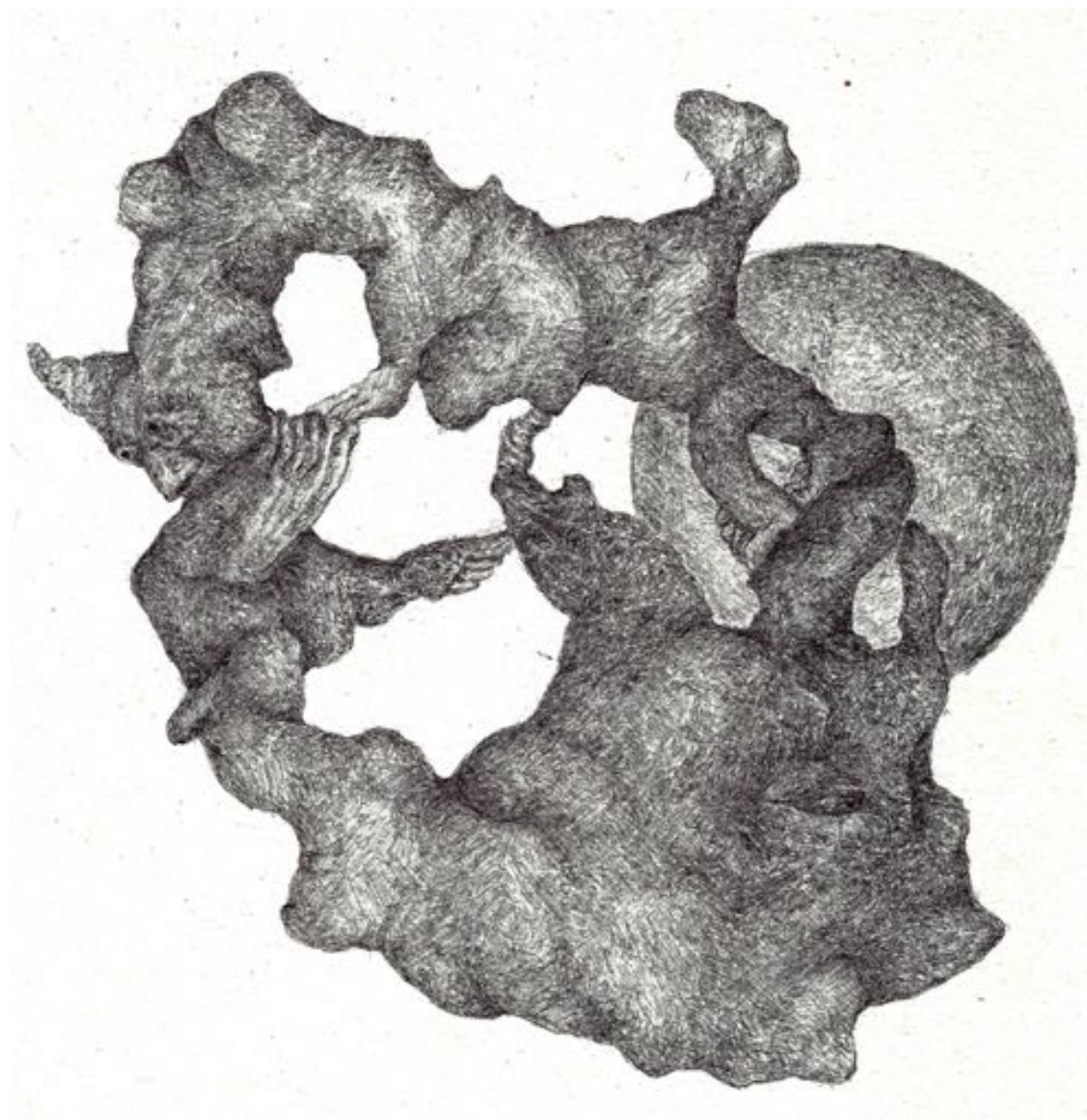
שביצירה של פרץ. יתרה מזאת, לנוכח ה"ביצועים" שלה עלה על דעתי שישנן יצירות אמנות שהאויב הגדול שלהן הוא השיח האמנותי והתרבותי המקובל.

השיח האמנותי הפך למרחב הגנה מפני אמנות, ובתרבות מתורבתת-לדעת לפעמים כבר לא רואים ממש אמנות, אלא רק עבודות אמנות בין עבודות אמנות, דבר בין הדברים.

בכל זאת אסייג את דברי בכך שאומר שלמעשה זה עתה טענתי ועשיתי דבר והיפוכו, הראיתי את המיוחד ביצירת פרץ מתוך ניתוח השוואתי ליצירות אחרות, וייתכן שזהו מקרה המבחן שמציעים ציוריה של פרץ, מכיוון שבעצם מעשה יצירתם/התכוונותם, קרי "מוח אצבעות", מושג פנומנלי שטבעה פרץ בעצמה, הם אינם מביאים בחשבון או אינם מתחשבים באופן ישיר בהיסטוריה המיוזעת של האמנות.

היצירה הזאת של פרץ, על אף שהיא "מוח אצבעות" היא בעיני יצירה הגותית באופן יוצא מן הכלל ולא רק יצירה פלסטית מרעישת עיניים וכובשת לב במובן המקובל והידוע. בחזית החזותית והמיידיית של הציורים, בעיקר זו הפיגורטיבית, גואים תחומים שלכאורה אינם תחומים מובהקים של ההגות, מחוות עצות של חמלה, רכות, מיני-מגע וקירבה של גופים, תדהמות קיום, אבל בעומק, מעבר למעגלי החישה וההפנמה הללו, מגיח עולם של





התכוונות פנומנלית שתובע את ההוגה המעמיק שלו. למשל, נוסף על אלה שהזכרתי לעיל, יש בציור הזה העדר מידה משווע לכל בכל מכל כל, זהו עולם ללא מידה וללא כל קנה מידה כלל ועיקר. אמנם העדר המידה של פרץ מעלה על הדעת שהיא יוצרת דמויות מיתולוגיות, אבל העדר השיטתיות (המידה של השיטה) הורס כל אפשרות לבניית מיתולוגיה חדשה או התייחסות למיתולוגיה קיימת.

הרי אין קונטקסט, אין מקום, אין זמן בציור הזה. הרקע, אם בכלל "רקע" קיים בו, הוא א־אורינטציה. לדעתי העיקר בזה הוא ההלם שאנו חשים באופן לא מודע מהאישור הגורף להעדר המידה של הרגשות, וממילא של הדימויים, הטרומ־אדיפליים שלנו. קיימת בו התמסרות מסחררת ל"עבודה זרה", במובן המילולי של הביטוי ביחס לטרומ־אדיפלי, ולכן לא לחינם גם ביהדות ההליכה אחר העיניים של הדמיון והלב נקראים זנות. כלומר, הציור הזה הוא אנטי־אדיפוס.

לבסוף חשבתי לצרף אותו אל העדר המידה שבאהבה העצומה ששופעת מהציור הזה, ועדיין, איני יודע כיצד לנסח לעצמי העדר מידה כמידה של המחשבה.

פנומן אחר הוא ההופעה החוזרת ונשנית של המרובע, העיגול והמשולש. אין שמש ואין ירח, אין שקיעה ואין זריחה, אין אופק ואין נוף, אבל מרובע, עיגול ומשולש מופיעים בו כמעט באופן

כפייתי. עולה על הדעת שאלה הן הצורות הכי קדומות ופרימיטיביות של הדעת וההיסטוריה. הם דברים בעולם, כמו השמש והכוכבים, כלי קיבול להניח בהם דברים, כגון ציורים.

כמו כן, לפחות במישור המלל המועט ביותר שפרץ מניחה לנו ביחס ליצורים הללו (אכן "יצורים" אולי, ולא "יצירות" במובן המקובל של המדיום) היא מדברת על הזמן, גרוע יותר, היא משתמשת בביטוי הבעייתי והרב־משמעי "תולדות הזמן". השעון והזמן הדקורטיבי שלפעמים היא מציעה לחבר לציור הם רק קריצה, תעתוע, אולי אזכור אירוני לטיק־טוק הזה שמציין את המשך המרשים והמסקרן כשלעצמו של אלפי שעות של קווקווי הקווים. אבל הזמן, או "תולדות הזמן" כלשונה, הספון בציור הזה, מה פירושו? תעלומה בפני עצמה. הציור הזה כופה עלי למנות את הדברים שאיני יודע, הכל מפתה וקורץ בו, אבל פתרונים אין לי אפילו לא לאחד מההיבטים שצינתי. אני פשוט איני יודע.

אמנות חזקה מפגישה אותנו בפרדוקסים בלתי פתורים. יצירה "טובה" מראה לנו משהו שמעולם לא ראינו, ובה בעת לעתים אף איננו יודעים או בטוחים מה בדיוק אנחנו רואים. היא מעוררת בנו רגש התפעמות ואפילו "אהבה", אבל איננו יודעים איך ולמה אנו עורגים ואף משתוקקים ל"דבר" המיוחד הזה שמושקע ביצירה שלפנינו.

עם זאת אנחנו יודעים בביטחון גמור שהיצירה הזאת מדויקת להפליא ולא היינו מרשים להזיז בה אפילו קו אחד קטן. לא לגעת! ועוד כגון זה פרדוקסים, דיסוננסים קוגניטיביים, אבל גם רגשיים. זה מה שאני חש וחושב בהביטי ביצירותיה החידתיות של רחל פרץ. במידה רבה הציור הזה הוא אני, אבל אין לי כל דרך להסביר את זה למישהו, גם לא לרחל פרץ. רחל פרץ זו היא, ואני זה אני, ומה לעשות שהציור שלה זה אני, על אף שאני זה לא רחל פרץ? אנחנו לא משולש שווה צלעות, אין מידות במשולש שלנו.

אבל לפעמים רכות אינסוף מופיעה דווקא בדרך להיעלמות הסמיכויות וההתהוויות שלה במרחבים היותר מופשטים. אבל מעניין, מרגע שהקיווקו של מוח האצבעות נותר לבדו לגמרי, ואין דבר עימו במרחב הלא מוגדר שבו אפילו ה"מופשט" אינו אלא מלה חסרת מובן, לא נותר איש איתו. האינטימיות המובהקת, הנוגעת כל כך ללב, היא אז מקום שאיש אפילו לא מנחש אותו, המסמנים כולם ממוססים לגמרי אל תוך עומק אין חקר, דממת אל-חוט, אפילו חוט מחשבה, אפילו המוות מת בו, אין מה או מי שירגיש או יחשוב שם.



האם זו היא היצירה הישראלית הכי קרובה לזן-בודיהיזם בלי להתכוון להיות כזאת? ייתכן. איני יודע להשיב ברצינות על השאלה הזאת כעת. ולבסוף, לפעמים קשה לעקור בחזרה את הליטרליות מביטויים ארכאיים, אבל "אם כל חי" הוא הביטוי המדויק שנכון לי להכתיר את ה"פרץ-רחל" של הציור הזה.

שעטנז גם־וגמי

"איברי המין מתפוצצים בו בזמן מעסיס
ונכזבים, מגלמים במופעים שלהם את האיווי
עצום המימדים שכביר מסך כל איבריו: תשוקה
ללפות ולהילפת"



«

מהו הדבר הזה, הדברים האלה, שהעיניים שלי מתפלבלות לנכחם תחילה ומתמקדות מהופנטות מיד אחר כך? במבט חף אני נתקפת צבע עז וככל שנוקף משך ההתבוננות מתגבשים מולי צורות ומתארים ומבלי משים אני שוקעת בניסיון חיישני להבין מה אני רואה.

מה אני רואה? אני רואה פעפוע, אני רואה ראשים, אני רואה איברים, אני רואה יצורים היברידיים, דמויות מיתיות, אני רואה את דדלוס ואיקרוס, את קרברוס, אני רואה עור וגידים, נרקיס, בעלי חיים שנכחדו, אורגניזמים שטרם נולדו, הלחמים שונים ומשונים, אני רואה התגלמויות חסרות תחליף ביקום של מגעים וזיקות.

היצורים של רחל פרץ הם גופים מתחככים, נלפתים, משתרגים אלה באלה, אפים אימתניים, ראשים חובקי כל, נחיריים, טבורים, איברים איברים איברים. הם גניטליה מפוארת, פרחונית, הומה, מעתירה, רבגונית, עלובה, מרהיבה. איברי המין בו בזמן מתפוצצים מעסיס ונכזבים, מגלמים במופעים הנוכחים שלהם את האיווי עצום המימדים שכביר מסך כל איבריו: תשוקה ללפות ולהילפת.

"הכול בתוך הקרטון", היא אומרת, "אני לא ממציאה כלום". כמה השתאיתי בהתחלה מהדיבור הזה, שחזר על עצמו במלים רבות ומגוונות. היא הסבירה לי שהיא עוקבת אחרי הצורות

שנמצאות מלכתחילה בתוך החומר ו"רק" מוציאה אותן מן הכוח אל הפועל. לא הצלחתי להבין איך עולמות כל כך אידיאליטיים, נסיים כמעט, מגיחים כך מתוך המשטח הדומם.

ככל שהלכו הציורים והתרבו וככל שהמגוון של היצורים על איבריהם ורעשי הרקע המבליטים אותם גדל, מצאתי עוד ועוד נחמה בהתבוננות, שהיא לעתים שומטת לסתות. מעבר ליופי המובהק ולחריגות מכמירת הלב, הממד הפנטסטי מאפשר מפלט מעיסוק היומיום העכור בזרות.

ליצורי הפלא של פרץ יש אולי מין, אבל הוא זה שאינו אחד, בוודאי אין להם מגדר או לאום, גזע או אתניות. יצורי הפלא הללו לא מתמינים, כמו מסרבים להיכנע לצו האנושי הקדמוני ולהיעתר למבט המסווג: הלנו אתה אם לצרינו?

יצורי הפלא של פרץ הם שעטנז גם וגמי. הם פולימורפיים, עתירי גילומים ומרובי מבעים. ואולי דווקא משום הפניית העורף לטיפולוגי, הם מאפשרים מבט רענן יותר על שאלות של יחסים, מניחים להרהר על תשוקה ודחייה, עליונות והכפפה, בעלות ושייכות.

אחת לזמן מה מפציעה בציורים דמות בודדה, אבל גם הדמויות היחידות הניצבות לבדן שריות באינטראקציה,

הן מקיימות שלל זיקות ומגעים, עם הגוף על פתחיו ונקביו, עם החלל שמסביבן. הדמויות היחידות הניצבות לבדן מצייתות לכנות המפכחת ומפגיעות בעירומן המטלטל, שהוא גם מוכר וגם מנכר, משבשות את התפיסה שלנו על מה שנדמה לנו שידענו שהוא גוף.

פני השטח מצייתים להיגיון של "אימת הריק". צבע, אינספור קווקווים, צורות נחבאות ומפציעות חליפות מתוך הגריד של הכיסוי שמחפה על התהום. אלא שהחיפוי, יסודי ככל שיהיה, נידון לכישלון והתהום פורצת מבין החרכים ומתגלמת בגופים ובזהב הפרוויים החדלוני שלהם.



הולדת המדע

"כולם זועפים, ועל מה זועפים? הם מקללים את
יום היוולדם! שטופי טינה על בקיעתם, כאתנה
מתוך ראשו של זאוס, מתודעתה של הציירת"



אני מתבונן בדמויות שבציוריה של רחל פרץ והן מטילות עלי אימה. אלה ישויות זועמות. מפלצות ליליות, ערמומיות, קנאיות ושטופות טינה. בעיקר שטופות טינה. את המיתולוגיה העכורה של רחל פרץ מאכלסים ציידים וניצודים, אינקוויזיטורים ונחקרים, סוהרים שאינם יודעים חסד ושבוים שהתקווה מהם והלאה. לפעמים יש בהן, באותן המפלצות, מן העדינות.

פעמים הן מתבדחות או משחקות, ועדיין אכזריות. שעשוע של משחק מקדים נהפך במהרה לאורגיה של ביתור איברים, בין מלות רוך שלוחש מפלץ תחת שמיים נטולי כוכבים משורבבת קללה, חוט משי רך נהפך לחבל תלייה שיתהדק עלי צוואר, עצי פרי שופעים למראה מניבים פירות שחורים ומורעלים.

אמנה כמה מאותן מפלצות: האיש בעל פני החרגול; המלקה, לובשת בגדי עור שחורים, בידה פרגול; אוכל הנמלים; הילד שאיבד את כפות רגליו; האיש שהשמש עיקמה את עיניו; עבדה הנרצע של התשוקה, בעל פני מים צהבהבים וחיוך חיישני של סריס. כולם זועפים, ועל מה זועפים? הם מקללים את יום היוולדם! שטופי טינה על בקיעתם, כאתנה מתוך ראשו של זאוס, מתודעתה של הציירת (ומה גרוע יותר, להיות לכוד בתוך מוחו של אדם אחר או להיחלץ מהגולגולת המפוצחת ולאבד את הדרך חזרה? כמה הרבה נכתב על היוולדם של שדים מתוך בקבוקים, כמה

מעט על רצונם של אותו שדים לחזור אל רחם הבקבוק שממנו יצאו).

גדול הטורפים הוא המדען. אני מזהה אותו בציור של פרץ שאותו אכנה "הולדת המדע". בציור רואים תינוק מגודל ממתח את איבריו בתוך שלית אבן ירקרק. על ידו השמאלית של התינוק מונח דב נמלים קטן, על ידו הימנית צלם אלה אשורית, זו מפנה את עורפה אל פניו הרעבות של התינוק, תחת רגליו מנקרת תרנגולת. התינוק מתלבט - אל מי מהלושה ייגש ראשון.

למה "הולדת המדע"? ברור, על-פי העיניים הגדולות והגולגולת הרחבה, שלתינוק הזה יש נפש של מדען. סוקרטס, המדען הראשון, מתואר ב"משתה" כבעל אף פחוס ועיניים שיוצאות מחוריהן. זה תינוק משכיל וסקרן כסוקרטס שמדד, באמצעות גוש של שעווה חמה, לאיזה גובה מנתר הפרעוש, שברוב סבלנותו חקר מה מקור זמזומו של היתוש, האם הוא מתעטש או שמא מפליץ. התינוק מת לנגוס באוזנה הימנית של האלה האשורית.

המדען הוא טורף אוכל-כל ובעיקר אסתטיקן מושבע. בעבור האלגנטיות של התיאוריה המדעית, היופי המינרלי של העובדה המוקשה, יאכל מכל הבא ליד, מריריות הכוכבים ועד שריון הצב. המדען אחוז בולמוס, נטול עכבות וחסר זהירות, ימצא עצמו עד מהרה עם בטן מלאה אך בעולם ריק ואילם, טבע שחדל

מלדבר אליו. אין בעולם אלים לבד מהתווה, העננות והלשון, מלמד סוקרטס לתלמידיו.

התינוק המדען בציור הזה יגדל ויהיה לאיש המכוער בעולם, כלומר סוקרטס, שאותו פוגש זרתוסטרא בממלכת המוות בין צוקים שחורים ואדומים: "הכר הכרתיך, אמר וקולו כפלדה: 'אתה רוצח האלוהים! הנח לי ואלך. לא יכולת לשאת את אשר ראה אותך - ראה אותך לפני ולפנים, הוי איש מכוער מאין כמוך'". מקור התיאובן של המדען הוא אם כך האימה. הוא לא יכול לסבול את המבט שנעוץ בו, ולכן נועץ את שיניו במי שהעז להביט בו. הכאוס של הטבע מתאכל בקיבתו המדען. הוא מתמוסס בניהיליזם של התיאוריה המדעית.

סוקרטס נשפט על רצח האל ושתה מכוס התרעלה (המוות לא הפחיד את סוקרטס). אבל אחיינים ובני דודים של הפילוסוף הראשון, טורפים בדרגות שונות וממינים שונים, פזורים בכל קצוות תבל. אפשר למצוא אותם למשל במיתולוגיות שנפרשות בעמודי הפשע של עיתוני ערים גדולות.

המאהב הסוקרטי הוא הקניבל, זה שלא סובל את מבטו של האהוב, ולכן מוכרח לבשל אותו. זה מאהב שהסקרנות בווערת בדמו. לא די לו בפיו של האהוב, במגע עורו, בקולו הרך, הוא מוכרח לדעת עוד, לברר את העניין עד תומו, ולכן לטעום את איבריו הפנימיים של האהוב.

גם לי גורם סבל זוג עיניים שלטוש בי, אהוב ככל שיהיה בעליהן, גם בי יש מהסקרנות המדעית ומהנפש המדעית. מבחינה זו נפשי קרובה לזו של האיש המכוער בעולם. לכן יצאתי ביום קיץ גשום לביקור בביתו של המשורר הקניבל בשכונת גררו במקסיקו סיטי. המשורר הקניבל, א"ז, לא היה רק משורר, הוא היה מחזאי ומחבר ספרי אימה.

הספרות לא היתה ייעודו של המשורר הקניבל, היא היתה שלב בסולם שבו ירד אלי הפשע (ואלי המפלה). המשורר הקניבל רצח וביתר ובישל לפחות שלושה מאהוביו, יש אומרים שמונה. לחוקרי המשטרה בבית הסוהר סנטה מרתה אמר שבישל את האהובים, אבל את הבשר לא טעם, הוא הגיש אותו לכלבי השכנים, ואלה אכלו אותו בתיאבון.

מה שראו השוטרים על שולחן האוכל בדירה שבקומה השנייה עירער את גרסתו של המשורר. על השולחן היו פלחי לימונים טריים, רוטב סלסה וצלחת שעליה אומצה מוזרה (ממצאי המעבדה הפורנזית אישרו את חשדות השוטרים). נכנסתי אל הבניין, שמו של המשורר הקניבל עדיין כתוב על מדבקה קטנה על תיבת הדואר. שכנה, בידה שקית זבל שחורה, חמקה במורד גרם המדרגות.

השכנים הם שהזעיקו את המשטרה אחרי שקולות של מאבק עלו מהדירה. כמה מהם תהו מה עלה בגורלם של אותם בחורים שנכנסו אל דירתו של המשורר אבל לא



יצאו ממנה. חדר המדרגות מצחין. רפשי מי גשמים דבק במדרגות העץ, טיפות מחלחלות מבעד לגג.

יומיים לפני שנעצר עוד ישב המשורר הקניבל על ספת חדר האורחים בביתו, לצדו בחור צעיר. הם שתו יין. "מה היה היום המאושר בחייך?", שאל הבחור, כלומר האהוב את המשורר, "היום הזה", ענה המשורר, כלומר הקניבל, "דווקא היום הזה?", שאל האהוב, "דווקא היום הזה", ענה, והבחור ציחק. "זה היום המאושר בחיי", אמר המשורר, "היום המאושר בחיי", אמר, והבחור החוויר. דלת הדירה היתה נעולה. כעבור שעתיים ישב המשורר הקניבל מול דלת המקרר הפתוחה. בתוך המקרר היו שקיות ניילון מלאות בבשר. הוא בכה: "זה היום המאושר בחיי, המאושר בחיי", אמר לעצמו שוב ושוב.

עליתי אל הקומה השנייה, שני כלבים נבחו בקומה שמעל. ביום המעצר טיפסו שלושה שוטרים של משטרת מקסיקו במעלה חדר המדרגות ופרצו אל הדירה, שהיתה ריקה. שוטר אחד צילם את הצלחות שעל שולחן האוכל, את פלחי הלימון, את רוטב הסלסה, את האומצה המשונה, שוטר אחר בדק את החלון, השלישי זינק במורד חדר המדרגות. את המשורר הם מצאו שכוב על מרצפת הרחוב. לבית המעצר הובל עם שבר ברגל השמאלית וסדקים בגולגולת.

מעבר לדלת הדירה שבקומה השנייה בשכונת גררו דממה. המשורר הקניבל כבר לא גר כאן. לפני שנים תלה את עצמו בבית הסוהר סנטה מרתה. הוא התקין לולאת חנק מחגורת מכנסיו וכרך אותה סביב צווארו. הסוהרים מצאו אותו בשעת שחר, מתנוודד מקורת התקרה, עיניו מתפקעות מחוריהן. בעיני עצמו היה המשורר הקניבל נביא. בפתח האפולוגיה שלו, חוברת שירים צנומה, היחידה שהוציא, כושלת כמו כל יצירותיו האחרות, "כתוב בדם", זו היתה הכותרת הבנאלית, כתב: "יום יבוא ובו כולם ינהגו כמוני", סתם ולא פירש. ישבתי עוד שעה קלה על חדר המדרגות, חשבתי על גורלו של מי שסקרנותו לא יודעת שובע, פשוטו כמשמעו. נידחות, שיגעון, כליאה, בעיות במערכת העיכול. כך נראות שנות הדמדומים של הפילוסוף הסוקרטי. הכלבים נבחו, עתה אחוזי טירוף, ואני ירדתי אל הרחוב שנמלא רוכלים וכייסים, הלכתי בחזרה הביתה.

אבל מותו של האיש המכוער בעולם אינו סוף הסיפור הזה. את התמונה הבאה מצוירת פרץ בציור אחר. תחת שמיים צהובים אוכל פרח את ראשו של הפילוסוף, תאו נכון לזנק לעבר כרסו, רוחו של האהוב, בדמות ציפור, מרחפת מעל. הטבע משיב מלחמה שעה. גם החיות רעבות, גם הן תאוות חוכמה; הן להוטות לחלץ את בשר התופעות מתוך כרסו של האיש המכוער בעולם.



תיפסוני

"אם נייר הוא עור, אזי פני השטח של הקרטון הם קצה של בשר. הקרטון הוא בשר, והבשר הוא זירת התרחשות כאוטית שממנה נחלצת תרבות"



« מה בין מגע לגוף?

רחל פרץ מצוירת על מלבנים של קרטון ביצוע; חתיכות רבות של חומר שניתן לדמיין כחלק ממודל מוקטן, אולי של שיכון בטון ארוך, חיכוך חלומי של חדרי מדרגות, דלתות, בתים וחללים קטנים בתוכם, רצוף חיבורים בין יצורים חיים ויצורים שהם פרי דמיונות וחלומות, הקושרים אותם יחד בעלילות של קשרי משפחה, מגעים של הזנה, מין, לעתים אלימות.

אני מנסה להבין את היחס בין החומר הגולמי, הקרטוני, לבין הגילוי הקשור במגע, ואת סוג המגע הנוצר מהתבוננות בחומר לבין התגלמותה של דמות; דמות שהיא פיצול של גוף, וגוף שהוא צורה של מגע מתמיד בין שני גופים.

קרטון הוא דחיסה של נייר והפיכתו למאסה שהיא גם מבנה וגם גוף. אם נייר הוא עור, אזי פני השטח של הקרטון הם קצה של בשר. הקרטון הוא בשר, והבשר הוא זירת התרחשות כאוטית שממנה נחלצת תרבות; תרבות של יחסים ויחסים שהם כוח: מוליד, מצמיח, מזין, נלחם, מגונן, מענג, בולע.

בין התבוננות למגע נחלצת כמעט תמיד דמות אחת, כמעט תמיד מחולקת, כמעט תמיד מחוברת לעוד קצה דמות שצומחת ממנה, מולידה אותה בשר מבשרה, צדה אותה ובולעת, מזינה את עצמה או את הגידול שלה, משחקת איתה, יוצאות

לקרב, מתקרבות, חודרות וחוזרות חלילה.

כוח הוא תולדה של חיכוך, מגע, והוא מתחיל בעניין שאינו רצוני כלל. תוך כדי בהייתה של פרץ בפני השטח, הולכים ומתגלמים פני שטח חדשים. פני השטח הם מאבק מתמיד שמתקיים במישור הפיזי, ועם תומו נרשם כעלילה של יחסים בין גופים, מורשת קרב מופשטת; סיכום של אחרית המגע, איקונוגרפיה של המעשה.

המצע הוא נוף. לעתים הנוף הוא רקע (אך רק כשיש החלטה לדבר על הפער שבין הדמויות לזירת ההתרחשות). הכל נוגע תמיד, לעולם לא ניתק המגע. מבטנו הולך ומתכנס אל תוך הנוף; ההתכנסות של המבט מכוננת את המגע, שמתקיים בו בזמן בקרטון עצמו.

הראייה היא נסיון הסדרה של המגע (הנגוע ניתק מן המגע ורואה אותו מחוצה לו), ובו בזמן כושלת; המגע מביס את הנחמה הרגעית שמציעה הראייה.

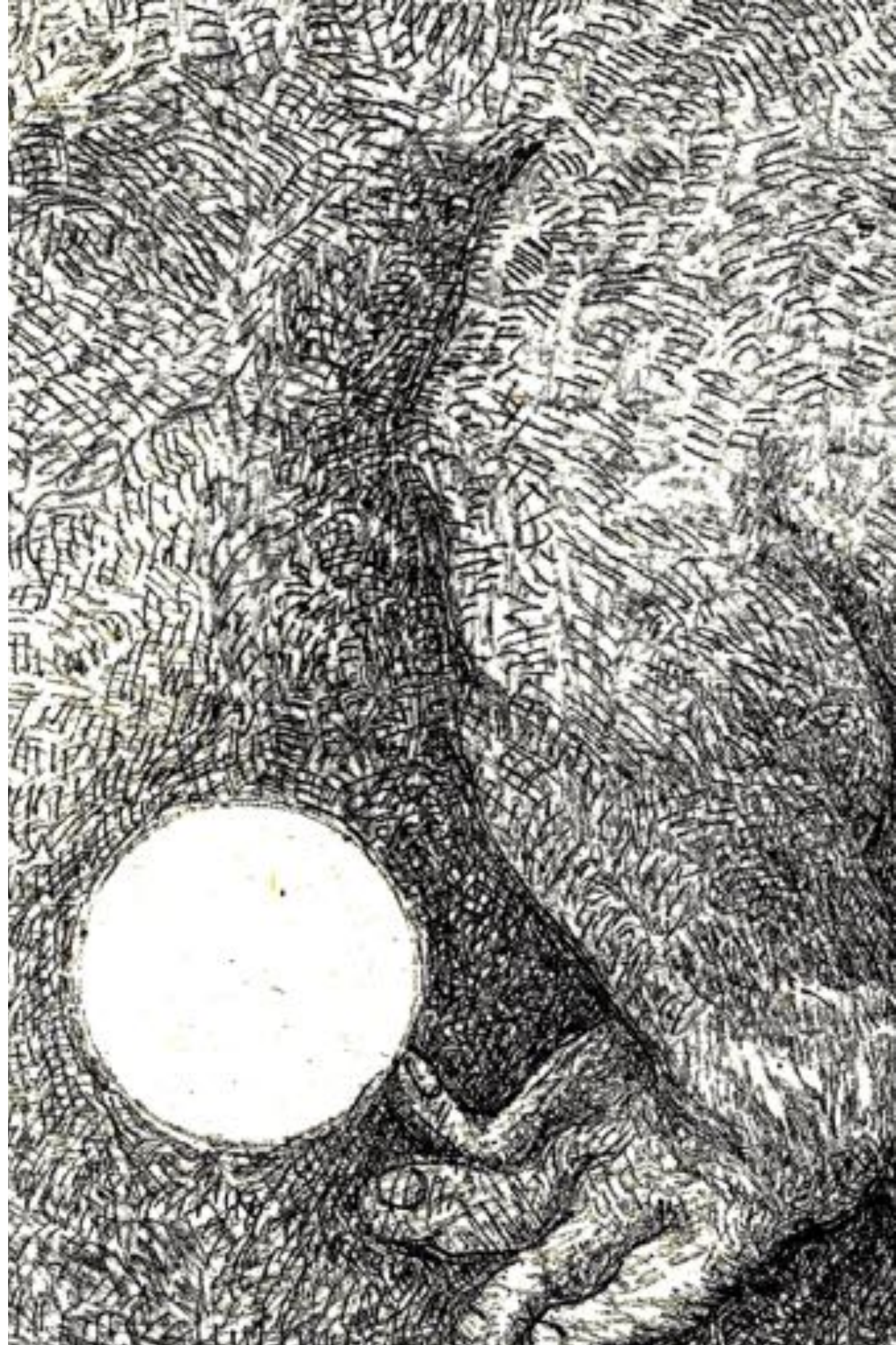
פראידוליה היא בחירה; בחירה של משמוע הנוצר מתוקפה של היפרדות/ העדפה; איתור פיגורציה; זיהוי פרט מתוך כלל. בציור של פרץ יש רגע קריטי של זיהוי. זהו רגע מארגן, המסית את תחושת הביטחון שמשרה המוכר נגד העונג של אי-הידיעה.

נגד העונג של אי-הידיעה. משם נחלצים האנושיות או האנימיזם. האנימיזם קשור באמונה באפשרות כינונו של דבר איקוני, מקודש, שביכולתו להפעיל את הנפש. האנושיות הופכת את הדבר ליותר מדבר; היא מפצלת אותו ומכוננת חבר מול אויב, אם מול אב, מקום מול אובייקט.



קטן כמו פיסה מביקור וגדול כמו אהבה

"אלו הם ציורים קדמוניים, פרהיסטוריים, עוד לפני המלים. בעולם הקדמון הזה יש צעקות או לחישות או מלמולים או אנחות או קולות של תחושת פליאה או זעקת שבר או קריאה לאל, אבל אין מלים"



«

על הציור של רחל צריך לכתוב מהר. כהרף עין. ומיד ניצבים מול פרדוקס.

הרי הזמן שנדרש לכל פיסת ציור כזו, לכל תמורה נפשית כזו, הוא לא בהכרח קצר. אלו רישומי קווים אינטנסיביים, קטני ממדים, שאם לא היה בהם רעב כן למציאת רמז, לא יכלו להיעשות מלכתחילה.

ניסיון לאחות שבר. מראה שבורה שמתעתעת במציאות באמצעות השברים שלה. אלפי זרועות מצוירות נשלחות לכל עבר. על כל פיסה יש זרוע או ירך. אולי השברים מנסים להקל עליה את עוצמת המסר. אולי אם יגיע בפיסות, ההבנה שבו תכאב פחות והיופי שבו יהיה שורף פחות. אפשר לדמיין ברחש רדוף־אור שהרוויח את מותו ביושר, כמו מותו של נירון ללא משפט כשנצטווה עליו להתאבד.

יש בציור שלה פרט ויש בו יקום. אם אומדים את הזמן הנדרש, רואים שהכל אותו עולם; הצבעים משתנים כי הצבעים משתנים בכל בוקר, ובכל קו יש תשוקה לדיוק, לכנות מרבית. לא מתוך שאיפה לכנות, אלא מתוך אותה גזירת גורל שמעמידה אנשים מסוימים מול הדבר האמיתי ולא מול ההדים שלו. ולכל צורה בציור יש קשר לעולם ההוא, ולעולם ההוא יש קשר לכל צורה בציור. עד שנופל הפור, ולרגע קטן, לאותו הרף עין שנקרא התבוננות, הפרדוקס נראה כאורגניזם שלם שהוא קטן כמו

פיסה מביקור וגדול כמו אהבה.

אלו הם ציורים קדמוניים, פרהיסטוריים, עוד לפני המלים. כך אולי גם קל ואפשר לי לנתק את העשייה הציורית של רחל מהכתיבה שלה. בעולם הקדמון הזה, טרום־השפה הזה, יש צעקות או לחישות או מלמולים או אנחות או קולות של תחושת פליאה או זעקת שבר או קריאה לאל, אבל אין מלים. רק קולות וגופות ובני־אדם ויצורים חבולים כרוכים זה בזה כשיבוט של יצור אחד. היד הגדולה, המאבק בסערה. זה ביקור של קרנפים ענקיים רוקדים עם בני־אדם ולטאות קשורות זה בזו כמו היו החיים תלויים על בלימה. והחיים קשורים ביד המחזיקה את העט, וזה רגלים שהולכות לבד, מחפשות גוף או ראש שהוא רק ראש. או את עצמן. והדף כולו מלא ויש בו חסר גדול.

אני מנסה להבין מה אלו הציורים האלו. מה נכון לכתוב עליהם. מה יש בתוך פיסות הציור האלו שהן נדמות לכרטיסי נסיעה. גודלן כמעט כשל מברק. בהתחלה חשבתי שאלו הן בריחות, ואם בריחות - לאן היא בורחת? ושם, למי היא פונה? ומהן האינטראקציות שמתעוררות שם? זו לא בריחה. די מהר קבעתי כך לעצמי.

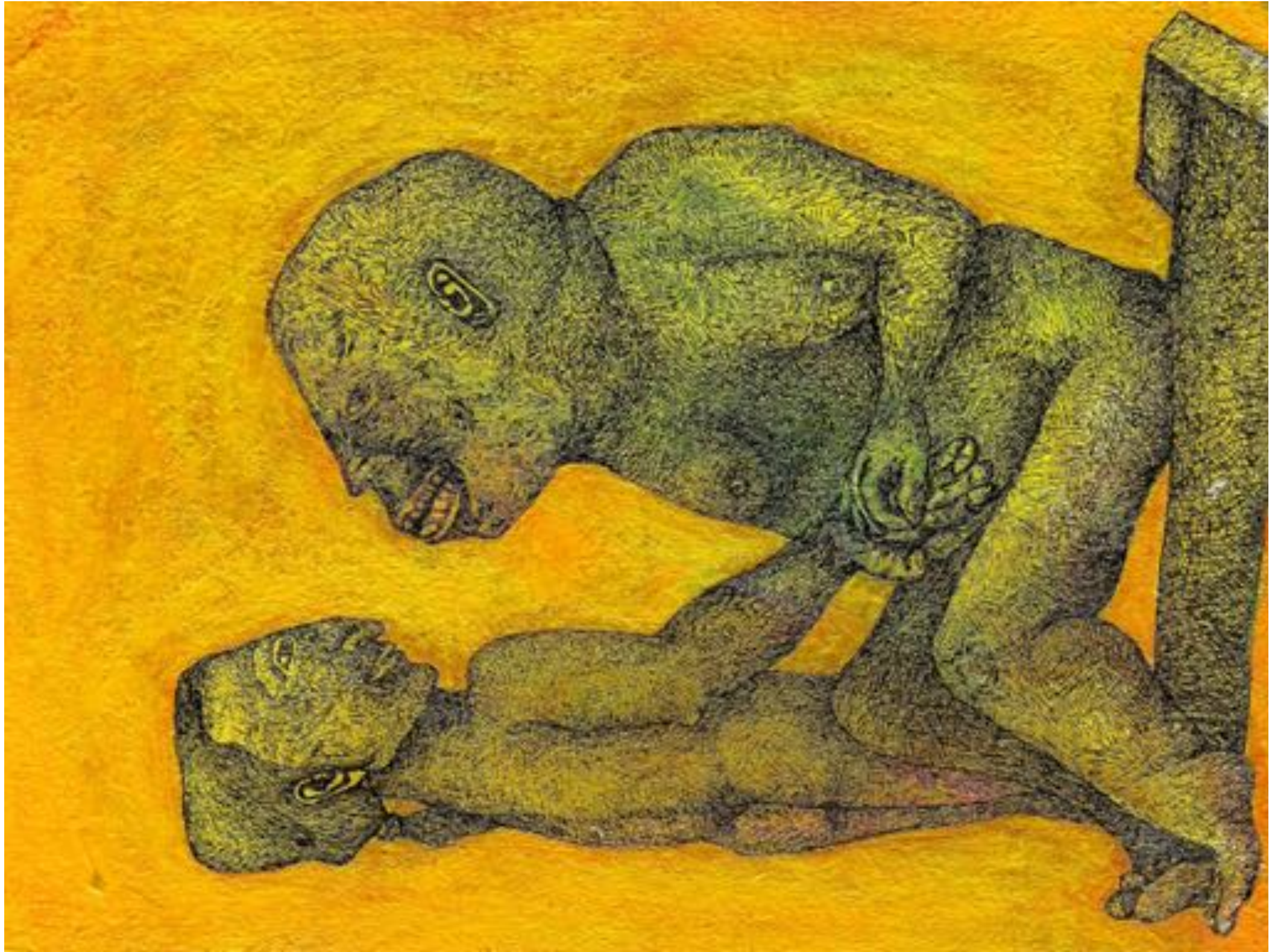
אבל זה כן מברק. אבל למי? למי המברק? מה הדחיפות? מי זה שמבין כאלו אותיות, כאלו צורות, כאלו

מריחות, כאלו נשימות, כאלו רמזים? מברק, אם כך? טלגרפיה?

אולי השאלה היא מה קדם למה; המלה לדימוי? הדימוי למלה? אני מקבל לרגע קצר פשר. הרי זה המברק לא היה יכול להיכתב במלים. הוא קדמון יותר. קדום־קדמון.

מהמחשב אל המטבח יש עשרה צעדים, וכל צעד קשה, והדרך ארוכה, ואולי אם לא הכרחית, לא תיעשה. גם הדברים שאפשר להספיק לעשות בזמן ההליכה ברגל מהמחשב למטבח בטלים לעומת הדברים שאפשר להשיג בראש. אז הראש הוא המקום, ואי־אפשר לברוח ממנו. והוא עומד או יושב מול רחל כל הזמן, והיא מצוירת לו מברקים.

היא מנצלת אותו והוא מנצל אותה, ובריאה - ככה נוצרים הדברים.



הכל קרטון

על הקורים שבין ציורי "בוהו"
ל"כיפה אדומה | רק תני לו אויב"(*)

"אם נייר הוא עור, אזי פני השטח של הקרטון הם קצה של בשר. הקרטון הוא בשר, והבשר הוא זירת התרחשות כאוטית שממנה נחלצת תרבות"

(*) רחל פרץ, "כיפה אדומה | רק תני לו אויב" (2015, מוסד ביאליק). כל הציטוטים הם מתוך הספר



« Alles ist Blatt - הכל הוא עלה או: הכל עלה - הוא מהציטוטים הבודדים שעוד בולטים פה ושם מתוך עלוות השכחה והשמצה שמכסה את המונוגרפיה של גתה "על המטמורפוזזה של הצמחים", מ-1790. הגרסה הכתובה של המשפט היא בעצמה בת-דפוס מאוחרת של אָאורקה שפקדה את הוויימארי כמה שנים לפני כן, במהלך המסע המפורסם שעשה - גם הוא, לימים, מחוקק ומוגחך לעייפה לרוחב היבשת ולאורך המאה ה-19 - בפנינסולה האיטלקית ובסיציליה. מכל מקום, הרקב הפרודי שההיסטוריה הצמיחה על מראה-המקום הזה בשום אופן לא היה זר לו מלכתחילה כדי לשוב ולהעביש אותו לימים.

אדרבא, כשמסתכלים בו ברכינה מטווח אפס, באותו המבט שמתוכו נהגה - זו ההיסטוריה, כולה, על תמורותיה ועלילותיה ההיסטוריות בעיני עצמן, שהאפוריזם של גתה מניח לראות כשכבה פריכה שולית וקיקיונית של עובש שטופל על פני השטח של ה"עלה או הכל" (totum sive folium - בנוסח שפינוזי שוודאי היה משמח את גתה, ומפריח חימה אלרגית באפי-הנשר של האפיגונים האידיאליסטים של הז'יד בקמפוס של יינה).

מלכתחילה מה שהמם את גתה בפנומן הקדמון והמצוי והיומי של העלה עמד בניגוד אדיש לשגב הדרמטי והבדיעבדי של נופי ההיסטוריה: אותו מקסימום של מוגדרות ומציאות שעשוי ממינימום

של הבדל בין הווייה והתהוות; תנוחה ותנועה ומנוחה; פיגורה וטקסטורה; המון ויחידות; ראשית ואחרית; אור ואוכל; רבייה ופישוט איברים; פְּנים וגניטליה; ריבונות וחולשה, וכו'.

משהו מהפליאה הזו נוכח ומופנם כל כך בעלוות הקרטון והדיו שלפנינו, שלה עצמה שוב אין מקום ועניין לתת בה סימני קריאה. אף שאין חזיתיים וקריאים (וקריעים) מפני השטח האלה, הם עצמם עוד עסוקים בלבלב מהנייר מכדי לשאת יותר מאת משקע המטר של רבבות המעשים הפזיזים והחדים שהרוו אותו ex tempore מדי ביצוע. כדי להקדיש אותם מחדש לעיניים צריך לרצות לדעת משהו על העונג המסוים מאוד שכרוך בהגשמה שלהם. העונג שהוא ההגשמה שלהם. איזה עונג? למה עונג לפני הכל? לפני הכל - כי זה מה יש. שעוד יִשְׁנו, ככלות המלאכה ומתחת לחותם-המים המתרבת של התערוכה (הזכוכיות, המסגרות, התאריכים והשמות והתמחור).

למי שניגש להתבונן בהן כאן ועכשיו העונג הזה דרוש לפני הכל כדי לשטוף את העיניים מהקיטלוג - הפזיז, העצלן, הברברי - שלהן כמשקע התיעודי של "עמלנות" ו"כפייתיות" ילודות נידחות חברתית; ססמוגרמות שנפש או קהילה מוכת חשוח תיעדה בהן את טקסי הגשם שהיא ביצעה בין דל"ת אמות לאור היום הנצחי של נורת חיסכון.

העבודות עצמן אינן מתרגשות מהתיוג הזה. אדרבא: המידה שבה הן מזמנות ומשתתפות בו היא המידה שבה הן אמנם מציעות את עצמן, במופע הסופי והשמיש והמסחרי הזה שלהן, כקמעות: נגד כל עבודה, כל יצרנות, כל טבע, וכל חברה - חוצה להן.

העונג שייך, בהגדרה, לסוף. במובן הקלאסי: לסוף מעשה - ציור, שיר, רצח, השיר ("פרולוג") על הרצח - שבוצע עד תום. אולם כבר הקלסיקון מצא לְסִיג שאין מדובר אלא בהיטל הארצי והנחות בעליל של המושג; שכן ה־עונג, בה"א הידיעה, איננו ממין המעשה וממילא לא ממין ההיפעלויות שזמינות לבריות סופיות. את העונג במובנו הלא-שאול, קניינם הבלעדי של האלים (ו"כלום אין זה אבסורד לדמיין אותם עושים מעשים: עומדים בחוזים, פורעים הלוואות, לוקחים סיכונים וכיוצ"ב?) כתב הסטגיריט), ניתן היה רק לשער על דרך האלימינציה של הגדרים שהסופיות גודרת לחיי המעשה של האוכלוסין התת-ירחי.

בהיפוך משונה של הנוסחה הזו, ואולם בלי לחלן את הסוד שהיא לוטה עליו, קרטוני הביצוע שלפנינו לוחשים מקרוב ובאלף שפתיים על העונג הלא-משוער של מה שעליו ובגבוליו עושים ומבצעים כל-דבר-אחר; העונג שאינו בשמיים, אלא טבוע בִּיצוֹעַ הרענן קודם וככלות שהחיים עולים לעשות ולחלום עליו עוד מעצמם.

ואיך לתאר את העונג הזה - שהעלה עוד נדמה לגלות לפגית, הגזע לנקר, החור הלח לאיבר, הבשר האחד של הזקנה והצייד, מפי הזאב על המיטה, לנכדה הלקטית, ושאמנם גורם לעמל הטיפוסי של החיים להיראות, בהשוואה, כל-כך אובדני?

בלשון החסכונית של עבודות הקרטון יש לדבר על העונג של להסתיים; להיגמר, להתבצע, להתגשם (במודוס האינפניטיבי, ולכן האוקסימורוני, של המלים). ואפשר שזהו, בעת ובעונה אחת, הייחודי וחסר הייחוד, הגשמי והמטפיזי שבעונגים, שכן הוא נבדל מכל שאר מיני העונג - שיש בעבודה, במחשבה, בסקס, בבטלה - בהיותו טיפוס של זהות בין השם והפועל. לצד העלה של גתה, שהוא אחד משמות-המקום שבו אין כל מקום להבחין ביניהם, אפשר לחשוב כאן על היחס בין האביונה למעשה המיני כאחד מְכִינוּיֵי הזמן של הזהות הזו.

מכל מקום, ב"עונג שכרוך בהגשמה של העבודות האלה" הכוונה כאן היא לזהות של כל אחת מהן, שהיא בה בעת ההזדהות שלה, עם הזמן והמקום שבו היא כבר מסוימת; עם מה שמשייך אותה, למפרע, לביצוע שהוא הקרטון גופא.

רק מכאן נדמה שאפשר להעריך את העובדה שבכל יער הקרטון העבות הזה - שעולה על גדותיו גפיים, איברים וכלים, זכרים ונקבות ובהמות וגילים

ומחוות ותנוחות - לא נמצא ולו מופע אחד של מעשה או מעשייה שאינם מניה וביה מופעים טנטטיביים, בני-החלפה אך לא שיום, מסיפור הכיסוי של הביצוע גופא את הקרטון. או ככה: בכל מקום שבו העבודות האלה נדמות לבדות לעצמן שברי עלילות ותמונות ושמות מוכרים מחיי העולם שמחוץ ליער הן, בפועל, מְתַדְמֶות לבדיות כדי להסוות את הפרייה השטחית של היער המעלעל, לאורכן ולרוחבן, בגפו.

"ובכל זאת היער הוא סף הסיפור הזה... אבל אסור לקרוא לדבר בשמו. זה לב הסיפור: האיסור לקרוא לדברים בשמם".

צפוף וחשוך ודומם - היער כבר עשוי נייר והמון העצים הזקוף אינו אלא היטל רדוף של אספסוף הקריאות הנרדפות בשמו האחד. בינו לבינו אין שום מקום לקרוא להם ובהם, כל שכן לכרוך ולהוציא לאור, שהוא, אדרבא - מה שהיער זולל, סובא, מפנים, הופך לעצמו.

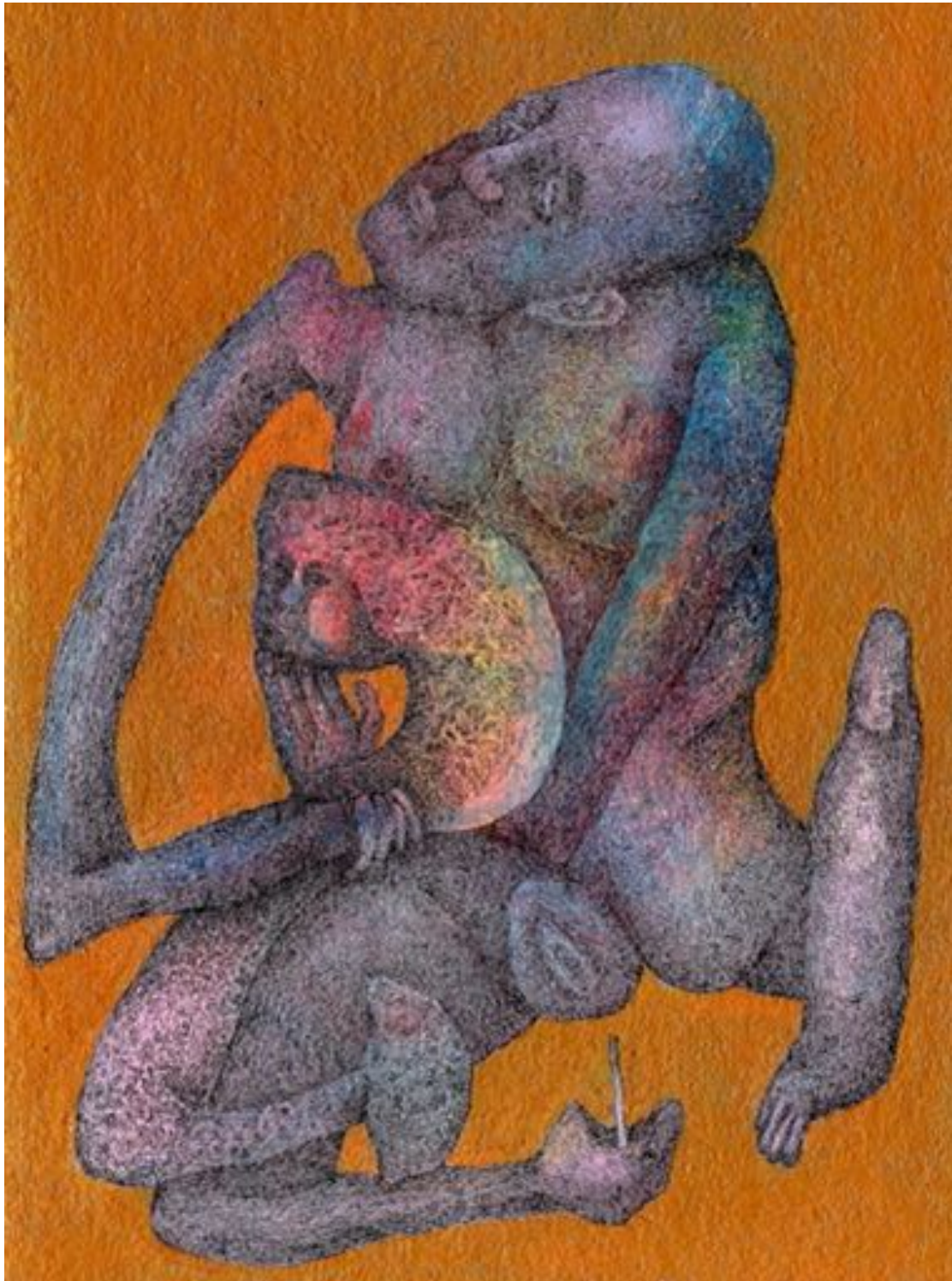
לא שיש מניעה - להפך, אין פיתוי קדום ועכשווי יותר מאשר - לשתול ביער הזה עלילה; מעשים שיישתלמו במעשיות ומעשיות בהלכות ובמוסר, ולהפך - מעשיות שינפישו להן מעשים, ועצים שילבלבו לעמודי-ספרים, וחוזר חלילה. די בתנועה אחת פשוטה, ללא קהל, בגץ זעיר של התארעות שיתלקח בין השם לדבר, כדי לקרם את היער

כולו, מבלי להזיח בו עלה, ולהתקיין ממנו תפאורת-קרטון עבור הצ'יזבט בן-האלף של חיי הכרך. הפנטזיה של הבישוף הסוליפיסט, בעל המטעים, על העץ שנופל באין תופס היא אמנם הבדיה הראשונה, והכבר המונית, שמאחורי כל בדיה מסוימת לכאורה. כל עלילה.

אלא שלא זו לשון היער גופא. ולא זו לשון הנייר - למי שנקרה אליו לא כקורא אל הנקרא, אלא כשיעורו הראשון - הקרוי "יער".

(או, שוב, "עלה" או "הכל". אבל לפעמים גם: "אני", "שיער", "סתם", "הזונות" וכו'. הריבוי עצמו הוא לא עקרוני. לעומת הצפיפות הלא מסופרת בין הקריאה לנקרא; לעומת מה שעושה כאן כל קריאה נרדפת למסוימות של "הכל", ואת "הכל" - שם-נרדף למסוים ביותר. שכן רק ככה היער מתפשט: הפוך להיגיון האפי - על-פי העיקרון האפונימי של מה שקורא ב- ולעצמו).

את מה שעושה כאן כל אחת מעבודות הקרטון ליחידה אבסולוטית של הקריאה הזו, עלה, עמוד או תא שבו הכל נקרא וקריא מהתחלה, אפשר לתאר באותה נשימה כוודאות - שהיא לא היחידה. לא העובדה, האמפירית, שישנן עוד לידה (ועוד הרבה, מאוד, שוכבות גב אל גב בסוללה של קלסרי קרטון חשוכים ביד- אליהו, עם כל "העצים והאבנים והעפר והמים" וגו' שהן בצעו מן והוציאו אל האור העכור של הקרטון לאורך המון





ימים טובים); לא העובדה, הגלויה לעין, שישנה כאן סדרה מובהקת, סדרתיות ומשפחתיות מובהקות.

אדרבא, העובדה הזאת לחלוטין נעלמת מהעבודות עצמן. לא רק שהן עיוורות לדמיון המשפחתי המובהק ביניהן - כל אחת מהן היא, קודם כל, עיוורת בעטיו ובשמו. והן כולן - צריך, באמת, רק להביט בהן - עיוורות. כשם שהן כולן עירומות וכולן - מגששות הפוך ובמקום: עם העין הרואה עד כלות את כף היד התמה של הקרטון; עם המופיע את המשיש; עם האפופטוּס את האפּפּה.

(כשם שברור שהעט הדקה היא מקל נחיה, צריך לומר בבירור, בעקבותיה, שרבבות הקווים שמופיעים כעת על המצע כסימנים ואותיות ותווים ומוֹבָּנִים - אינם אלא מרווחים שהושחרו בין תיבות הברייל שהעין גיששה בו בשיטוטיה).

"ודאגת שאינה היחידה" הכוונה כאן היא, אם כן, להישג של כל עבודה לא־יותר־מאת־עצמה; לאנוכיות התמה ולפרודיה המקורית שלה בעת ובעונה אחת על חיברות והולדה ואינדיבידואציה. שכן אף אחת מהן לא "מולידה" את האחרת ולא מיידת את "הבאה בתור". אף אחת מהן לא מולידה או מתחברת - נקודה.

למעשה, הרבה לפני שהן התגשמו בצורתן המעוירת, שרת־היער הזה כבר הועידה את היער כולו לנשייה. באחיה־לעט,

העורב הערירי עם עיני הדיו, היא מפצירה ש:

"יש לשכוח את היער הגרמני שראית בדרך מפראג לברלין, מחלונות האוטובוס. ממילא בתחרות המה־נשאר־בזכרון ניצחו פסי הרכבת והזונות הגרמניות שעמדו בשולי הכביש כשלגופן רק בגדים תחתונים, תחרות ומלמלות שהפטמות והערוות הציצו מהן מפורכסות, ענייניות".

ולעצמה:

"בעיקר עלי לשכוח את גבול היער, משמע את עצמי". [75]

עכשיו, כשפרקי התכתובת הבין־יבשתית ביניהם הגלידו לגלויות, שרק מעט מזעיר מתוכן ישנו לפנינו, קשה לזהות בדיעבד מי ראה מה ושלה מה ומתי ומאיפה ולמי. קשה לדעת, בין היתר, אם היה זה היער שהוא שנראה בחטף ונמלא לימים זונות, או שמא דבוקת הזונות שהרתה את היער - immaculate ex peccato - מהלח האפל של הערוות הפשוקות, מעשה הפסים את הקרונות. קשה לדעת מה בישר את מי ומה או להפך: מחשופי הבשר הזולים את הגודש האורגיאסטי של ההסתר? הזימה וההפקרות של ההשראה את הדיסקרטיות והענייניות והשוליות הכמעט־משרדיות של הביצוע? הפטמות האדומות את עיני הכוס השוכלות? הבעילות את החורים והחורים את אישוני הגזעים המיוחמים?

והגזעים? את העמים כולם, פתוכים זה בזה: לקוחות ומציצים וקורבנות; אָרִים עירומים עם מבושי קטינות ומשתגלים מסולסלי פאות; מרוקאים מעופפים עם כנפי שאגאל וכינורות־זרגים ואיזולדות לולביות עם שדי ספינג' ופטמות אתרוגיות, ועוד היד נטויה.

בין כך ובין כך אנחנו למדים: הפריון - הארבורסקי או הפּוֹטְנִיִּסקי - של העבודות הללו לא שייך ולא נובע בשום אופן מהיחסים ביניהן; הוא מתמצה כל כולו ביחס (חסר המרחק ולכן הלא־טרנזיטיבי בעליל) של כל אחת מהן לקרטון. משעה שנלמד מהן המושכל הראשון הזה, אפשר או אין אלא לומר שהיחס היחיד בין העבודות, כולן, לרבות אלו שעוד לא בוצעו - הוא הקרטון.

במונח של גתה, גיליון הביצוע - כלומר, שוב, לא הפוליו או הפרוטפוליו שנושא את הדימוי, אלא הפרוטפוליו שעליו מניחים, חותכים, מסלקים, עושים הכל ועוד - הוא התופעה הפרוטופיטית, ה־Urphänomen, שממנה ועליה הקרטוגרמות האלו כולן מתייחסות. כשם שגילוי העריות המונוסומאטי של העין והיד הוא ה־Urszene שכל אחת מהן משחרת לָהֵיות ומשחירה אל האור מתוכה.

תיאורטית, מי שמגיע להשיג בעיני רוחו את הפרוטופיט הזה יכול לייצר עוד מהן כיד הדמיון הטובה עליו,

ובבוא העט - להפקיע את ההתייחסות המדומה של המכלול המוצג לבעלת העיניים והאצבעות ביד־אליהו; להרשיע אותה כמבצעת שמתחזה ליוצרת, לקוחה שמתחזה לנערה עובדת, אורחת שמתחזה לעורכת שמתחזה למשוררת שמתחזה לציירת וכו', ואת מְטָע האצבעות שלה עצמו על הקרטון כהעתק־פחם זול של מקור חסר גפיים ופנים: טבע טוב של (natura naturans). תיאורטית.

כי למי, בפועל, יש די עיניים לפנות כך עורף לעולם ובה בעת ידיים - להשיב לו את פניו הלא־נראים של מקורו מן הריקים והנשכחים והשכיחים שבפנים? ולמי יש פנאי לכל זה? או אחרת, מי יודע לעשות מלא־יותר־מפנאי זמן לכל זה?

כאן, לשם שינוי(!), אפשר להרגיש את הפוריות הצהבהבה של השאלה הביוגרפית - "שאלת המִחברת": מורה הפוך לכיוון הצמיחה של הגֵנְזָה האריכטיפית, אל עבר האצבעות המסוימות והעירוניות מאוד שהשרישו את יערה־היחסין הזה בעציץ הבטון הקטן של הפרטיות (הגֵפּוֹת. אפשר לומר? את מי שואלים?).

כך או כך, מדובר כאן בגנאלוגיה ופריון אחרים ומנוגדים בתכלית לגנאלוגיה ולפריון השארי. ומהסיבה הזאת העבודות האלה מיטיבות כל־כך לדמות יחסי שארות ואישות (ובכלל זה מגדר וגיל, שהן נוטות לבלבל ביניהם) כביצועים משניים, חקייניים ומפגרים

בעליל, של האופן שבו הן עושות עוד מעצמן. עם אותם פלסטרם של אברי חישה ותרפים של אברי רבייה שהן מצמחות להן באזורים יותר או פחות מיוחסים של הטקסטורה, הן מצליחות למפות ולשוות כלפי חוץ את המחוות הקנוניות של הרפורט(ואר) המיני כפי שהוא מוכר יותר או פחות לקוראים האנושיים והלא קרואים שלהן.

מלכתחילה המיפוי הסומא הזה - שכמו עיוור בחנות סקס יש בו אפס אורינטציה ומאה אחוז טקט - לא מוגבל לביטויים הפילוגנטיים של פריון. הוא מאיר, מהמזרח הלא־גיאוגרפי של הקרטון, את הפריון האנושי של התרבות וההיסטוריה רבתי באור סימולטיבי - עדלאידע של הומולוגיות שנודעת לעצמה כמצעד גאוה גנאלוגי.

כמו שהרחיקו לראות שני שארי־בשר מאוחרים של גתה, ויטגנשטיין ושפנגלר, השארות היא כבר, כשלעצמה, דימוי תרבותי, וליתר דיוק: הדימוי שמבוצע כ־תרבות מתוך החיקוי של החיים (הטבועים, הפנומנליים) את הפריון הלא־מוליד, הלא־יצרני והלא־מופיע של הטבע הטובע.

בקרטוגרמות שכאן, שעומדות מאליהן בעבר הארכיטיפי של המתרס, מה שנקרא ברגיל תרבות, "מערב" ו"מזרח" (גם כן במובן המתורבת של המלים) כאחד וללא הבחנה, משוברר בעשרות

מופעים ספורדיים של דומות אל צורתו המקורית והשניונית. במובן טכני, המופעים האלה מרכיבים את הפרופיל ה"טיפי" או הפיגורטיבי של העבודות. הם עשויים כשלעצמם מריכוזים של פיגורציה וטיפוסיות; אזורים שבהם הכמות והצפיפות של הקווים מתגשמות, איכותיות, ובו־זמניות, כמקסימום של קומוניקביליות וכמינימום של תודעה־עצמית. כל זה בלי לחרוג כמלוא נימה - של קיארוסקורו נפח או אימפסטו, למשל - מהטוטאליות הגרפית של העבודות; מהיותן לא אלא קווים.

ובמובן מהותי יותר: כמויות. וכך הן גם מתקיימות בצבע - כלומר יותר או פחות, אבל בלי להניח לאף יסוד להתערבב אי־פעם ביסוד אחר.

שכן הצבע שלהן איננו הצבע של הדברים - הצבע הפנומנלי של מה שתופס מקום, מואר מן החוץ פועל ומטיל וצל, כי אם רצף עמודי ה־verso של הספקטרום עצמו (לא הכלורופיל ולא הוויטראז', אלא הוויטראז' שכוסה בעלווה, והעלווה ששתתה את עלילות הדם וצבעה בהן את פניה המופשטים והמעורקים). (**)

כזוהי פעימת העצה והשיפה של לב היער הזה; העירוניות האגדית והא־היסטורית שלו; מה שה־Erlkönigin, בגלגולה הכותב, קראה לו "חוק היער" "שמחליף את חוק הבית... שמחליף את חוק הטבע [homo homini lupus est]... שמחליף את אבא... את אלוהים... את הזאב". [72]



וככל בעלת שררה אמיתית, היא היתה הראשונה לסור לחוקה: הראשונה להחליף את חוק הבית בחוק הטבע, אלוהים בזאב, את האוריינות המעשית של הקשישה והצייד באיורים האינפנטיליים של האגדה ("אזלת-היד [הידנית] של הסיפור" [69]), שהנכדה - "הקטנה שמיאנה לגדול, המפגרת" [66] - שוב מעללת ומתנה לעצמה.

"אם היא מפגרת הכל פשוט יותר" [69]; ואמנם מי שמעוניין ללמוד להתמצא ביער הזה, להילמד את האוריינות החשוכה של הלכותיו, שומה עליו להשכיל ללכת הפוך ובצעד משוכל על מסילות הישרים של הנאורות: מה-Bildungsromane המשכילים אל החמדה האנאלפנית של ה-Bilderbuch; מההמיה ההמונית והחברתית והממלכתית שעולה מיערות המלל המחליאים של הגל בחזרה אל דומיית האיורים האפלה והמאלפת של כתבי האחים גרים.

מי שמשכיל לתעות כך מהכרכים אל הכרך, ומהכרך אל היער, ומהיער אל הכריכות עצמן, לומד בדבבד לחלץ, בפשטות הולכת וגוברת, את מוסר ההשכל ההפוך שהאיורים מלמדים את עברם הכתוב והכרוך במו הליכתם ממנו.

מלכתחילה האגדה אינה עסוקה בהולכה של מוסר. "האגדה היא היתוכה של ההלכה. קול המונה של תביעת הלב בשטף מרוצתה לנקודת שאיפתה... [וכל] הלכה חיה ובריאה היא אגדה לשעבר

או לשעתיד, וכך להפך" - אפשר היה לחזור כאן על מה שכבר שורר המתפקד יפה ובעברית קודם שזו נהיתה ללשון האומה והוא למקור הקוקייה שלה. אלמלא הדרך מהחדר אל היער ומהיער אל הפוליס אצה לו כל-כך בחזרה אל מסילות המוסר והיושרה העממית: "הלכה רצופה לאגדה, טן-דו - תעודת בריאות ושטר בגרות היא לאומה; וכל מקום שאתה מוצא אגדה ארמלית, בידוע שנתרופפו כוח המעשה וכלי המעשה של בעליה, והם צריכים רפואה" וגו'.

אדרבא, מהאיורים שלפנינו אנחנו נלמדים הפוך את היושרה - הפרוזה או ה-oratio recta - של המקור האגדי, לומר: את האגדה בתורת מקור. ככזו, האגדה איננה הלכה משכבר או מוסר לשעתיד, כי אם תורה נייטלית; מסורת שאיננה למסירה. באגדה הזו הצדק נעשה עם האחת או האחד שהיו ראויים לו מלכתחילה, ושום דבר לא מוכח במהלך העשייה שלו. להפך: עניינה המיוחד הוא להנציח את אי-הניתנות להשוואה של מי שנושאת למפרע בלתי אם את פניה השטחיים של האגדה גופא ("כמו בסרט של וולט דיסני" [67]: "שערה שחור כעורב, שפתיה אדומות כדם, עורה לבן כשלג...") - ככה מתארת המראה את בבת-עינה, שהיא עצמה, ובפנותה עורף לנראה ולהווה. אפשר שהיא כבר אז היתה קרטון).

ניגודו של האגדי במובנו האוטנטי הזה הוא המופת המוסרי; לא הטוב למופת או

הרע לתפארת, כי אם הטוב-או-רע. היות שהמוסר איננו רק תורה עבור חוטאים, כי אם תורה של החטאה (דיאלקטיקה: אורתו־דוקסה לפוזלים), אילו מוסר אגדי היה באפשר, הדיגֶר היחיד בו היה: "אל תחטא":

"כיפה שלי לא תצא אל היער" [61].

יש לקרוא את הפסוק הזה בעת ובעונה אחת כמשאלה וכציווי, ונכון יותר כמשאלה שמתגשמת בציווי, קודם ליקיצה המפגרת של הרצון המעשי. כי זוהי אמנם כל התורה שחרותה על לוחות הקרטון שעל הקירות, והיא אינה נמסרת לאיש, אינה לאיש להימסר.

תחת להימסר, תחת להביא את קהלים האנושי בברית של המוסר, ועכשיו אפילו תחת להיכתב, הלוחות הללו מאנישים את כל מה שמאכלס אותם

(**) מובן מאליו, ובכל זאת זהו גם המקום להזכיר או להיווכח שבאף אחת מהעבודות הללו אין לא צל ולא כחם. השלילה הזו היא כמובן דקדוקית, לא פריבטיבית (סובסטיבית). היא עומדת על מישור אחד עם אמירה כמו "למספרים אין צל" או "לכתמים אין צל" וכיוצא ב, והיא משתמעת מאליה מהאבחנה, הדקדוקית גם כן, שהעבודות הן, en masse, כמויות. ובכל זאת הקביעות הדקדוקיות הללו מקבלות כאן עובי ומשקל עודף מסוימים אם חושבים מראש על הכמותיות שהן מייחסות לעבודות לא על-פי הדגם החשובני של המספר או האלגברי של המשתנה, אלא, למשל, על-פי הדגם של הטבלה המחזורית. בטבלה המחזורית הכמותיות היא המדיום והמטריצה של הספציפיקציה האיכותית של עולם החומר (שהוא, כמכלול, כמות אבסטרקטית של יש לא-מאויך); כל שינוי כמותי בהרכב של היש מבוטא מניה וביה ובו-זמנית כאינטנסיה של איכות וכאקסטנסיה מסוימת, מצב-עניינים, שנושא את השם הפרטי של חומר או יסוד מסויים. ואמנם נוסף על הממד הזה ישנו הממד האנכי, והמעין-טלאולוגי, שמבטא את השאיפה של כל איכות מסוימת ל"אצילות", שהיא התואר או המתאר הסופרלטיבי שהחומר, in toto, שואף להשיג מתוך הידמות לאל-חומר. לידו של כל יסוד השאיפה הזאת מיתרגמת בפועל למאמץ להקריב ולאבד לדעת את הזהות החומרית שלו. קצרה היריעה כאן מלפרוט את הביטויים האנלוגיים המדויקים של הדינמיקה הזו בקרטוגרמות שלפנינו; אפשר להסתפק בהלצביע שוב על היחס הקוטבי, אך ההדדי בעליל, שכולן מקיימות בין להידמות-לדברים-בעולם ל-להידמות-לקרטון. כלומר, בכלן, ההידמות לקרטון מבוצעת בפועל כאיבוד של דומות לעולם.

שאינו אדם; חי, צומח ודומם. יש להתקרב עכשיו עוד אל פרצופם הלא נגמר כדי להיווכח איך, בניגוד לאגדת המוסר היראית, שאצה להיקרש לה בהלכה, היחס שהם מורים בין האנתרופומורפי לאנתרופוצנטרי הוא הפוך. לא סוד אחוריו החשופים של טאטע הטביע בפנים הללו עזות שמעבר לאדם, אלא הטבע שמגלה מבעד את סודו הקדום והפולי ביותר לאדם: דה-מונופוליזציה של האנושי.







07 גיא אסיף, נעמי סימן-טוב

23 אייל דותן

31 אסף שור

37 אלברט סוויסה

53 יונית נעמן

59 יותם פלדמן

67 אלי פטל

73 אמיר נווה

79 יונתן סואן