

רומנטיקה בוגדנית:

דימוי וטקסט באמנותה של ענת בצר

נטע גורביץ

הפריצה של ענת בצר לזירת האמנות התרחשה במחזורת המושג. בתערוכותיה הראשונות הציגה מיצבים מורכבים, שפירקו את המרחב הביתי והכינו את הבמה לבחינה נמשכת של סגולותיו ומגבלותיו, הן כמטאפורה למושבה של הנפש והן כתיאטרון הממחז את הדומסטי על כל פניו: שלווה וסערה, שגב וחורבן.

בתים, בקתות ובתי-עץ הם נושאים חוזרים אצל בצר – תמיד מבודדים, קודרים ובלתי חדירים, ולא-פעם אף נטושים למראָה ומבשרי רעות. אבל רק לעתים נדירות עבודתה פורטת לצופה את מלוא הדרמה שהיא אוצרת בחובה. כמו שוטר המורה להולכי רגל מזדמנים להתרחק מזירת הפשע – "אין מה לראות כאן, אין מה לראות" – היא מוליכה אותנו מבד לבד בניסיון לפענח את טיב הדרמה המתרחשת בהם. האם נקלענו לעין הסערה? ואולי אנחנו פוסעים בניחותא בנוף חורפי שליו? האם הלכנו לאיבוד – או שמא כבר מצאנו את דרכנו? האם יצאנו מן היער?

עבודתה של בצר היא מְבוע בלתי פוסק של חוסר יציבות. יש בה מזיגה ייחודית ומרתיעה בין תיאור פיגורטיבי דקדקני, המשכלל טכניקה אידיאליסטית של ייצוג פרטני, לבין דחייה גלויה של מהימנות הייצוג. חרב מתהפכת כמו תלויה מעל ומערערת ללא הרף על שליטתה המזוקקת של בצר ברזי הציור, על מיומנותה הטכנית ועל רגישותה האסתטית.

הדרמה, לפיכך, אינה עניין של תימטיקה אלא של ייצוג. היא מונפשת על-ידי שורה של מנגנונים תמונתיים חוזרים ונשנים, שמטרפדים כל פרשנות כוללת וכל תובנה נקודתית. הבולט במנגנונים אלה הוא ההשמטה – אם בדרגה ראשונה, כמו במקרה של ראשי התרנגולים החסרים, ואם בדרגה שנייה, בדמות הסתרה של אזורי צבע אסטרטגיים בעיגולים שחורים או לבנים. אמצעי נוסף לסיכול כל דומות ריאליסטית הוא הפרעות בצורת נזילות ומריחות של צבע, המשבשות בבוטות את התואם הפרספקטיבי של הציורים. אמצעי שלישי הוא אזכורים טקסטואליים ושאר אלוזיות או הֶרְמִזִים, שמסיטים את הדימויים המקוריים ממסלולם או צובעים אותם בשכבות משמעות סותרות.

מתח הכרתי בעצימות גבוהה

טקסטים והֶרְמִזִים ספרותיים מופיעים בעבודתה של בצר בתפקידים משתנים ולמטרות מגוונות. הביטוי הקונקרטי ביותר שלהם הוא דימויי ספרים – ספרים בעת קריאתם, ספרים בידיהן של דמויות השקועות בקריאה. הם מהדהדים בכותרות הספרים, שנכחותן מבשרת רעות כשהן נראות בציורים המוגדרים ללא כותרת, ובמקטעי טקסט כתובים השתולים בגוף העבודות עצמן ותובעים תשומת לב ופרשנות באופן אפקטיבי ביותר.

לצימוד של מילים ודימויים במרחב תפיסתי אחד יש מסורת ארוכה בתולדות האמנות. בעליהם של כתבי-יד נוצריים בימי-הביניים, דאדאיסטים, סוריאליסטים ואמני מושג אמריקאים עשו שימוש רטורי ביחסי טקסט ודימוי כדי לעורר משמעויות שמעבר לכוחן של המילים או של התמונות לבדן.

אין זה מקרה שהדיוקנאות העצמיים המוצהרים היחידים של בצר מראים את דמותה כשהיא שקועה בקריאה. אנחנו נקראים כאן למחזות של רגישות ספרותית, שמשרתת כמה וכמה פונקציות. המילים, המשפטים והקריאות עורכים את החזותי לצד שכבת ייחוס נוספת, ומושכים אל גבולות הנראה מסמנים חיצוניים לו, שחשיבותם רבה. המבט הביקורתי חודר לנבכי היחס בין מה שרואים ומה שקוראים, ומחולל בתוך כך מתח הכרתי בעצימות גבוהה. הדימוי והטקסט ממחיזים אי-בהירות קטגורית, המעמידה בספק את מה שנתפס כנושא שעל הפרק.

מבין מנגנוני הערעור שנוקטת בצר, הרטוריקה הטקסטואלית מתגלה כאכזרית במיוחד לאור המאבק העיקרי שניטש כאן: דחייה נמרצת – העוברת כחוט השני בעבודתה – של כל מה שמדיף רומנטיקה. בצר מתבוננת בתימות רומנטיות מוכרות – הטבע ונופי הפרא, בדידות, אידיאלים של אהבה רומנטית – רק כדי לדחות אותן באופן נחרץ. שלא במקרה, שתי יצירות מופת המאזכרות בעבודתה – *אנקת גבהים ומאדאם בובארי* – מציגות גיבורות שתשוקתן לאהבה אידיאלית וסוחפת דנה אותן לסוף טראגי. אבל אזכורים ספרותיים אלה ואחרים משמשים בידי בצר כסכין בגב המשימה הרומנטית, והסכין חדה מתמיד כשהיא רותמת את הטקסט – מודרני ורחוק ככל האפשר ממוסכמות של תיאורי טבע – כדי להרחיק את החיים מהאידיאל שיכול בהחלט להתקיים בלעדיהם, או כפי שכתב יהודה עמיחי באחד משיריו:

וככל שאנו מתרחקים מן האהבה,
אנו צריכים להרבות בדיבור,
מילים ומשפטים ארוכים ומסודרים.

אילו נשארנו יחדיו, היינו
יכולים להישאר דממה.¹

פוטנציאל מפוצל

האזכור הספרותי הראשון בעבודתה של בצר הוא כותרת משותפת לשתי סדרות ציורים, מ-2006 ומ-2009: *אנקת גבהים*. נקודת המוקד של קבוצה זו, המונה עשרה ציורים, היא בקתה מבודדת בלב יער עבות, יער מבשר רעות. התמונה מתוארת מזוויות שונות, בעונות שונות ובצבעוניות משתנה של אור מונוכרומטי בגוני צהוב וכחול. הבקתה מוקפת יער אפל ועמוק, שעציו העתיקים מתנאים בגזעים עבים ובצמרות סבוכות. בלב-לבה של תפאורה אגדית זו, הבקתה כמו מודבקת על רקע היער; בכמה מן התיאורים היא נראית כמרחפת קלות על פני האדמה, כנטע זר וארעי לשורשים העמוקים של סביבתה. אבל בעיקר היא נדמית מכונסת בעצמה. הדלת מוגפת בחוזקה, אולי אף ממוסמרת; אין בה לא ידית ולא חור מנעול, וגם אם היו בנמצא – מי היה מצליח להיכנס או לצאת את מידותיה הצרות כל כך? החלונות, חמישה בכל צד, חולקים את המגבלה האל-טבעית של הדלת, ואפילו השקיפות המצופה מהם מפגינה מוגבלות אטומה. מי מתגורר כאן? מי נכלא בתוך המעון המבודד הזה או מחוצה לו, בקצה דרך שאיש אינו פוקד, אפוף דממה מישושית כמעט? בניגוד למרבית עבודותיה של בצר, סדרות אלה נושאות כותרת שעושה כברת דרך

¹ יהודה עמיחי, "מר ונמהר", שירי יהודה עמיחי (ירושלים: שוקן, 2002), כרך ב.

במסע אל ההקשר הפרשני. בצר לא מדקדקת בקוצו של יו"ד ומטעינה את תמונת הדממה הזאת בכל הקונטציות הרות-המשמעות הנלוות ליצירת המופת הקודרת והמהורהרת של אמילי ברונטה. רומן זה – יצירה קלאסית של הרומנטיקה האנגלית – הוא האתר המובהק של כמיהה עזה ואהבה חד-סטריית, תמצית של תשוקת נצח והחורבן שהיא ממיטה.

אנקת גבהים הוא אכן רומן של בתים. נופו הדיאלקטי נפרש בגבולות החיים בשני הבתים שבהם הוא מתרחש: אנקת גבהים וחוות ת'ראשקרוס. הבית שעל שמו קרוי הרומן, מרופט וסחוף רוחות, יושב בגבול הֶבְצָה ומנקז אליו גורל של אסון והזנחה. מנגד חוות ת'ראשקרוס, שמחלונותיה הרחבים נשקפים נופים שטופי אור ונחת, טובלת בגנים מלכותיים של עצי אגוז ואלון והיא מזמינה ונעימה למראה.

בדל"ת אמות של שני בתים אלה, הגיבורים מונעים על-ידי תשוקה-תאוה בלתי נשלטת, סקרנות ואמביציה, גאוה אינטלקטואלית וקנאה. הדגש מושם על תשוקתם להתעלות על מגבלות הגוף, החברה והזמן, ולא על הפגמים המוסריים שלהם. הם כמהים להשיל מעליהם את אילוצי החיים, אך מגלים שאין מוצא זולת המוות. כמיהתו של הית'קליף לא תבוא על סיפוקה בחיים.

כיאה לרומן גותי, בניינים נושאים כאן משמעות מרכזית והגיבורים נתונים בצבת שבין שני גורלות מרים: מצד אחד, המוסכמות החברתיות החונקות והתביעות של מוסד המשפחה בחוות ת'ראשקרוס – ומצד שני הטבע הפראי, החלום והשיגעון, האלימות הפיזית והמיניות הפרוורטית של אנקת גבהים. במבט ראשון נוצר רושם שהרומן הוא בעצם שני סיפורים באחד, אך בהמשך הדרך, חוות ת'ראשקרוס ואנקת גבהים מתמזגות זו בזו.

הבקתות של בצר מפוצלות באופן דומה בין אפשרויות ונטיות. הבקתות, מוארות בחציין ובחציין האחר אפופות צללים (אם ממקור טבעי ואם כתוצאה מחיצוין הנוקשה בקווי אלכסון בלתי טבעיים), הן לא טירה גותית ולא בית חווה וקוויהן אינם מתגמשים לדרישות הפרשנות. אדרבא, בבדידותן ובסגירותן הן כומסות בחובן את התאוות האפלות והבדידות המצמיתה שמעוררת הכותרת. כמקום המפלט של סודות אפלים, חטאים מבישים ושברון לב, הן נרתעות מן המתבונן, מסתגרות בעצמן ומצהירות – בדומה לדבריו של הית'קליף ללוקווד בפתח הרומן – "חוות ת'ראשקרוס שלי היא, אדוני": זה גורלנו, לא-מנוחם, ונישא בו.

ברק ורעם

הסדרה **אנקת גבהים** מפנה דרך לחקירה מתמשכת של נופים מונוכרומטיים: גוף גדול של ציורים המתארים בדידות חורפית. נדמה כאילו אדמות הֶבְצָה הטובעניות של **אנקת גבהים** ועצי היער המתנועעים ברוח זלגו מהבדים המקוריים והיכו שורש מחוץ למשכנן המיועד. ככל שנופים אלה הולכים ומתרבים, הולכים ומתפרטים, אנחנו מרגישים כאילו נידונו לפקוד אותם לִנְצָח, לנוע סביב-סביב בנופי שלג צחיחים הסוגרים עלינו ובה-בעת נפרשים הרחק מאתנו, אל מעבר לאופק.

ואז, באַבְחָה אחת, היופי נופל עלינו במלוא הדרו, אצור היטב, מטופח עד אחרון טפחיו. האפורים והירוקים המושתקים, הסגולים והכחולים הגובלים בשחור, מתחלפים בפאלטת הצבעים העליזה והפרחוניית של הטבע. הפרחים של בצר משוכללים להפליא: עלים וניצנים, דרדרים וקנקנות, עלי כותרת וגבעולים, מצוירים שכבה על גבי שכבה בפירוט דקדקני. הביצוע מתייחס למסורת הארוכה של ציורי פרחים, מאלה שחישלו המאסטרים הגדולים, דרך דגמי האיור הבוטאני, ומשם אל ערטולם ברומנטיקה.

גודלם של הבדים מעורר יראה. הקומפוזיציות חורגות הרבה מעבר לגודל טבעי. מגנוליות לבנות כבירות מגוללות את עלי הכותרת העדינים שלהן; פרחי זכריני מגישים בחום את פריחתם הכחלחלה; חבצלות הדורות

מציצות מאחורי חנניות תמות; ורדים ורודים (ורדים ורודים!) מרכינים את ראשיהם הכבדים; אביב בשיא פריחתו. נחלצנו מן היער. האומנם?

ההכרה האנושית מעדיפה את הדימוי על פני הטקסט. דורות של אבולוציה חיווטו את מוחנו לעבד דימויים במהירות מרשימה (חינו היו תלויים בכך, עידן ועידנים); קריאה, לעומת זאת – המצאה חדשה במונחים אבולוציוניים, בת פחות מ-6,000 שנה – אינה טבעית למוח האנושי, שלא ניחן בכישורי קריאה מולדים. הכרת הדימוי היא תהליך עצמוני אוטומטי; פיענוח טקסט, לעומת זאת, מחייב את שיתוף הפעולה של אזורים וקישורים רבים במוח, שמאיטים באופן משמעותי את תפיסת המלה הכתובה. המוח מעבד דימויים במהירות גדולה פי 60 אלף מזו שנדרשת לעיבוד טקסט.

וכך, רק אחרי שנלכדנו באורם הבוהק והערב של הפרחים, נטה את הראש קדימה כדי לקרוא את הטקסט, ונשמע – כמו חבטה לפנים – את הרעם המתגלגל הנישא במילים.

Shit happens. Fuck.

I want to break your face.

I'm in my bed. I'm dying.

Forget me not.

חוסר התוחלת העקר של האהבה

המישור החזותי מושווה ומונגד בכוונה תחילה למישור הטקסטואלי. המילים מתערבבות בסביבתן הפורחת להפקת משמעות שאינה בלעדית למישור אחד לבדו. מאתנו נדרש לעמוד מול החללים הריקים והמסתוריים הפעורים בין שתי מערכות תיאור.

ועדיין, כל כמה שאיחרו להתנחל בהכרתנו, המילים תפסו לעצמן קדימות בתודעה האנושית. ברוח דבריו של מישל פוקו על בגידת הדימויים, ציורו האיקוני של רנה מגריט – הפנמה של מוסכמות סמיוטיות הולידה את ההנחה שמילים נושאות בחובן אמת יותר מדימויים, ושכוחה של המלה להאיר את הדימוי, ולא להיפך. הטקסטים המתאחרים חותרים תחת הרושם הראשוני, ובתוך כך מוסיפים ומושכים את הזמן בממד נוסף. עם השנים התרגלנו לעמוד פנים אל פנים מול יצירות, שהזמן נחקק בהן בעצם יישומן העמלני של מלאכות גוזלות זמן. טכניקת השכבות המרהיבה והייצוגים הצחים והמפורטים לעילא המזוהים עם בצר, מְזמנים לנו התמודדות עם הזמן. במובן מסוים, רבות מעבודותיה באות חשבון עם הזמן. אך בעוד נוכחותו המורגשת של הזמן, במישור הדימוי, מאריכה את משכו בתודעתנו – המילים בעבודות קצרות וחסופות, כמו עוצרות את הזמן במסילותיו.

הקרמזים הטקסטואליים השונים – משפטים גולמיים וקטועים, מילים משירי פופ – מחוללים מגוון של יחסי גומלין עם הדימויים. כמה מהם עוטים עמדה אירונית, אחרים יוצרים הרחקה מנכרת, ונוספים פשוט מדממים בכאב מְשיש, כזעקה הנפלטת מקרבי הדימוי. אבל כאשר הם נמסכים על פני אותן תמונות רומנטיות של פריחות חושניות, בלב-לבם הם מעירים על חוסר התוחלת של חמדת הנעורים והיופי, כמי שבקרוב יסור חנם. מקדמת דנא, תיאורי פרחים הם כליל שלמות של רגע שקפא בזמן, נחשול של יופי בהגדרתו ההיולית, שמטבע הדברים כומס את ודאותה של קמילתו. אבל צימודי הפרח-טקסט של בצר אינם הצהרה כוללנית של הכרה בארעיות החיים, בנוסח וניטאס או ממנטו מורי השגורים בציורי האולד-מאסטרו.

הטקסטים משמשים כאן למיקום הקשרי של סביבה קונקרטיית. המילים מקרקעות אותנו. רואים שיש כאן אשה, ואהבה, ותשוקה גדולה, ואפשר לצפות את הסוף הנורא של כל אלה. וגם אם הטקסטים יטילו את מלוא כובד משקלם כדי להרחיק את הסוף הזה או להמעט בערכו, נקלוט רק עצב גדול על חוסר התוחלת העקר של האהבה.

הו שושנה חולה:
התולע הסמוי
המעופף בליל
בסער המיילל
מצא את ערשך,
ארגמן עינוגיך
ואהבתו – סוד אפל
טורף את חייך.²

האיורים שבהם ליווה וויליאם בלייק את שיריו בספרים שפרסם בעצמו במאה ה-18, יצרו זיווג מעוצמת המילים או התמונות לבדן. בצר נוקטת דיאלקטיקה דומה; אבל בעוד מילותיו ותמונותיו של בלייק מאשרות אלה את אלה – אצל בצר, הדיסוננס בין מה שרואים ומה שקוראים ובינם לבין מה שמרגישים מתממשק בתוצר מטריד וקונקרטי יותר, והרבה פחות רומנטי.

הו, לבי

ואז מופיע הקרמז המוזר הזה, הנתון באורח יוצא-דופן במרכאות כפולות ולקוח ממקור תרבותי אחר: “Emma – Bovary c’est moi” – “אמה בובארי היא אני”. הצהרת בעלות מפורסמת זו התקבעה עם השנים כביטוי להזדהות מוחלטת של האמן עם יצירתו. בהקשרי אמנותה של בצר, היא פועלת כהודאה בכך שגוף היצירה כולו הוא דיוקן עצמי של האמנית. החקירה האמנותית איננה דיון קיומי או פילוסופי מנותק; הבושה כאן היא שלה-עצמה, והלב המדמם בכיתוב MY HEART הוא לבה-שלה.

בצר הולכת שבי אחרי הרומנטיקה, אבל בסופו של דבר חוזרת בה. יש לה חשבון ארוך עם ההבטחה הגלומה באידיאלים הרומנטיים של הספרות, שאותם היא חוקרת בהשתאות ובספקנות עמוקה; אבל זוהי גם חקירה אישית, המתעלת את האמנית אל הקרביים של אמנותה. האמנית-גופא נוכחת בבתים הריקים, בנשים הקוראות, בשיח בין יופי, אהבה וזמן הנרקם בסדרת הפרחים.

האפקט העמוק הזה מושג ברגישות ספרותית וטקסטואלית הפועלת כמנגנון רטורי, כמראה-מקום תרבותי וכווידוי על מגבלות הייצוג הפיגורטיבי של הדרמה האנושית. הטקסט מטעים את המתח העיקש שבצר מתחזקת בין הטבעי והמלאכותי, בין שקט וסערה, בין אמנות ובדיה, וזהו אחד ההישגים העמוקים של אמנותה.

² וויליאם בלייק, "השושנה החולה", שיר אהבה: לקט שירי אהבה מספרות העולם, ליקט, תרגם וביאר: שמעון זנדבנק (תל-אביב: חרגול, 2009).