

בת חורגת: הכאב שמעבר, או רומנטיקה למתקדמים

גלעד מלצר

אין בישראל שלג. אין כאן שלג, ולא נהרות שוצפים. האגמים לא קופאים בארץ הקודש, ואין יערות עבותים. אין פה ציד דובים ולא דיג סלמון; אין פה אנגלית, ולא מוזיקת רוק.

כל זה מ"שם"; ובעצם גם המודרניזם והציור המודרני הם מ"שם", מאותם מקומות מושלגים שנהרות שוצפים בהם בין יערות עבותים ודובים ודגי סלמון מקפצים. וגם הציונות באה מ"שם", ממחוזות השלג, הנהרות האדירים והיערות הסבוכים, שדובים חומקים בהם מציידים.

הציונות היתה, בראשיתה, צאצא של הרומנטיקה – והאמנות הישראלית, עד לא מזמן, היתה ברובה צאצא נאמן, גם אם לעתים חצוף במקצת, של הציונות, כך שאמנות בישראל, עד לא מזמן, היתה תולדה ישירה ומובהקת של רומנטיקה ציונית. הנופים, הדיוקנאות, הסיטואציות, החומרים, הנושאים – האור! – כל אלה הציגו ציונות, הגיבו לציונות ורטטו ציונות, אם בעד ואם נגד. לעשות אמנות שחורגת מהגניאלוגיה הזאת, שמסרבת לפעול בתוך ומול התבנית הפוליטית-נושאת-חומרית שמתווה מציאות החיים הדחוסה והדרמטית בישראל – פירושו לחרוג. במקרה של ענת בצר, פירושו להיות בת חורגת: אחת שיודעת מי ההורים הביולוגיים שלה אבל חיה בבית קצת אחר, במשפחה אחרת; היא חיה אחרת, עושה אמנות אחרת – אמנות חרגנית, אמנות שחורגת באופן פעיל.

כבר כשהחלה להציג אמנות, בשנות ה-90 המוקדמות, לא עסקה בצר באופן ישיר בישראל ובישראליות, לא בהיסטוריה המקומית ולא באתוסים של המקום הזה. בעולם האמנות המקומי, עשייה כזו רק החלה אז להתקבל כאופציה, שהשתרשה אצל בצר והיתה לה לדרך. לכל אורך הדרך, המראות, הנופים, הסצנות וכותרות העבודות – כמעט כולם אינם מכאן. וה"שם" הזה אינו רק נושא העבודות; העבודות עצמן כמו באות מ"שם".

תערוכת היחיד שהציגה ב-2004 בגלריה ג'ולי מ' מסמנת נקודת מפנה במסע שלה. בצר, שעד אז יצרה עבודות "רדי-מייד מטופל", הציגה בתערוכה ציורים, שכמה מהם צוירו בתוך מארזי קרטון של פיצה. הקרטונים, על כתמי השומן שנותרו בהם – מהאימונים הזמינים והמוכרים של הגלובליזציה – נעשו מצע לציור, כעין אובייקט מעבר בדרך אל הציור. לצד ציורי נוף אופקיים בצבעי מים, ניצב מארז קרטון אחד כזה על הרצפה במרכז החלל, כשהמכסה פתוח אנכית; שלישיית מארזים נוספת הוצמדה לקירות באותו מנח. בתוך הקרטונים, בדומה לציורי הנוף שעל הקירות, צוירו נופי יער, אגמים ונהרות; נופים שבוודאי אינם מכאן – אולי מדרום-מזרח אסיה, אולי מאירופה.

הבחירה בקרטון המשלוחים היתה מדויקת. המארז נועד למשלוח או ל"טייק אווי", והוא טומן בחובו משהו שאינו מכאן ואינו אישי – פיצה – שמגיע הביתה, למרחב הפרטי. על דפנות המארז שהונח על הרצפה, נראה מספר הטלפון של הפיצרייה לצד הקביעה: "אצלנו או אצלך? הפיצה הטובה בעולם". העולם, הטוב שבעולם, בכף ידנו. והואיל ופיצה היא רק מצע לאלתורים – נותר רק להחליט איך תרצי את "הפיצה הטובה בעולם". פנים הקרטון שעל הרצפה מציע קו עצים בגוון אדמדם שמזכיר פיצה מרגריטה, ואילו ה"טריפטיכון" של שלושת המארזים שעל הקיר מפתה את העין ביער צהבהב. ההצעות ה"סטנדרטיות" שבמארזים המרובבים, הנבנות מכתמי השומן שנטבעו בהם, מתפתחות לנופים שבין הקסום לרעיל.

שלוש הסדרות שיצרה בצר בשנים הבאות מסמנות לא רק את מעברה החד-משמעי לציור, אלא גם את הבחירה בנושאים המשויכים למקומות רחוקים מכאן. החל בסדרה *אנקת גבהים* (2005-07), ואחריה *במערות* (2007-08) ובגשם סגול (2007-12), מסתמנת הליכה למחוזות של יערות מושלגים, מערות ובתי עץ מבודדים ומאיימים, למקורות השראה ספרותיים, למוזיקת רוק. ואף שהסדרות הללו מרמזות לציורי הנוף של הרומנטיקה, בעיקר זו הגרמנית, אין בהן התפעמות מהודו הנשגב של המרחב הפתוח ממין זו שמוצאים אצל ציירים כמו קספר-דוויד פרידריך (Friedrich) וקארל רוטמן (Rottmann), יוהאן-כריסטיאן דאהל (Dahl) הנורווגי ואחרים בני-זמנם.

לעומתם, אצל בצר האפלה שבנוף כבר אינה דו-משמעית. הנופים הקפואים שלה אינם עוד סמנים של חוויית צפייה בלתי אמצעית שכן הם מועברים דרך פילטרים של אימה. ציורי הנוף של בצר מן השנים הללו, במלוא הדרם הפתייני, הם גילום של ה"מאומים" או ה"אלביתים" הפרוידיאני.¹ זהו פאסיב-אגריסיב חזותי, ציור שמפתה את העין – אך גונו חולים, זרחניים, קורנים בקרינה ממארת. ההשתקפויות וההכפלות של מבנה הבקתה, שחוזר שוב ושוב בציורי *אנקת גבהים*, מתעוותות ומעוותות; באחד מציורי הסדרה *מערות* (ללא *כותרת*, 2008), כתם שחור אוטם – או שמא עוטף? – את פתח המערה; ענפי העצים בציורי *גשם סגול* מושחזים יתר על המידה. הצריפים, הבקתות ובתי העץ הנראים בסדרות הללו, יותר משהם מזמינים את הצופה פנימה, מעלים על הדעת סט נטוש של סרט אימה. זהו מקום שמצטלם היטב, מצטייר היטב, אבל לא טוב להיות בו; מקום רעיל.

הסדרה *אנקת גבהים* קרויה על שם הרומן הגותי הנודע של אמילי ברונטה.² ציורי הסדרה מקפויים ביופיים התכלכל, באורם המסמא, אך גם בתשוקה הכלואה בהם למרחב פרטי נשי, לביטוי עצמי וליצירה. הכמיהה לסימון של טריטוריה אוטונומית היא בה-בעת כמיהה לקבלת אישור, לאהבה. המתח הזה מבעבע במילות שירה של קייט בוש שנכתב בעקבות הרומן, כאשר קאתי, שנידונה לשוטט באקס-טריטוריה של עולם הרוחות, מתדפקת על חלונן של הית'קליף: "On the other side from you/ I pine a lot, I find the lot/ Falls through without you".

כמו באנקת גבהים, גם ציורי הסדרה *מערות* ריקים לגמרי מאדם, ונוכחות אנושית נרמזת רק בסימנים שנתרו מאחור. אלה מבנים מסוגרים וחשוכים, שמזכירים כי ההליכה ליער – בדומה לפרישה הממשית של מרטין היידגר לבקתת היער שלו – מתרחשת לרקע חושך גדול. היער אינו רק יופי, שלוה ואוויר צח; הוא גם מפלטו של הזאב, הנבל, המתבודד. היער מסקרן ומפחיד, מפתה ומסוכן. ליער, כמו לטבע, חיים משלו, והיער הוא גם מקום של מוות. מי נכנס למערה לבדו? המבט הגואל היחידי שמאפשרת המערה, כמו באחד מציורי הסדרה (ללא *כותרת*, 2008), הוא זה שנשלח החוצה אל האור, בחזרה אל העולם.

דמויות אנשים נעדרות כמעט כליל מציוריה של בצר מן הזמן ההוא. הן מופיעות רק בשניים מציורי הסדרה *גשם סגול*: באחד נראה גבר עירום שרק נעליים לרגליו והוא ישוב על ענף עץ (ללא *כותרת*, 2008) – מעין היפוך תפקידים ביחס לחזיון "איש הזאבים" בסיפור המקרה של פרויד;³ בשני נראית מגבה אשה העומדת על מזח על גדת אגם, בשעת דמדומים (ללא *כותרת*, 2009). גם כאן מתהפכת ההעמדה המוכרת מציורו של קספר דוויד פרידריך (*נזיר על שפת הים*, 1818-10), כאשר במקום הוד

¹ ראו זיגמונד פרויד, *האלבית* [1919], תרגמה מגרמנית: רות גינזבורג (תל-אביב: רסלינג, 2012).

² אמילי ברונטה, *אנקת גבהים*, תרגם מאנגלית: אהרן אמיר (ירושלים: כתר, 1990).

³ ראו זיגמונד פרויד, *איש הזאבים: מתולדותיה של נזירות ילדות* [1918], תרגם מגרמנית: ערן רולניק (צפת: ספרים, 2003).

הקדומים שהנזיר צופה בו מופיע נוף ספק-זהוב ספק-חלוד-רעיל של שמים, מים ועצים, הנגלה לעיני האשה. בשאר ציורי הסדרה אין אנשים כלל אלא רק מבנים ומרחבי נוף.

האנשים – גברים ברובם – הגיעו בסדרה *Run Betzer, Run* (2009-10). ציורי הסדרה,

המבוססים על תצלומים של גברים המציגים לראווה את רוביהם ואת שלל הצייד והדיג שלהם, הם מעין ציורי-דיוקן של עידן הסלפי – סלפי של גבר מרוצה מעצמו. אלא שהתצלום שהתניע את הסדרה היה של אשה דווקא, אבל הוא לא צויר. בקיץ 2010 התעוררה סערה ציבורית סביב תצלומים שהעלתה לחשבון הפייסבוק שלה החיילת המשוחררת עדן אברג'יל. בשניים מן התצלומים, המתעדים את הווי החיים ביחידה שבה שירתה, היא נראית מחייכת כשלצדה עצירים פלסטינים כפותרים שעניהם מכוסות בפלנלית. למרות הגינויים שחטפה, הוחלט שלא לפתוח בהליך משפטי נגד אברג'יל מאחר שנקבע כי המעשה לא הגיע לדרגת התעללות פלילית.⁴

מובן שתצלומיה של אברג'יל – ושל חיילים אחרים, שהעלו תצלומים דומים לרשתות החברתיות – אינם ראשונים מסוגם, תצלומים שלוכדים סיטואציה משפילה שבה בעליהם מחייכים לצד עצורים או שבויים חסרי אונים. בזירה הבינלאומית זכורים במיוחד אלה שצילמו בכלא אבו-גרייב בעיראק חיילים אמריקאים, ששירתו בו ב-2003-04 כסוהרים וביימו את העצורים הנתונים למרותם בסצנות מבזות במיוחד.

בציורי הסדרה *Run Betzer, Run*, המבוססים אמנם על תצלומים של ציד חוקי, בצר מדגישה

בעקפיין את פורנוגרפיית האלימות הטבועה במסורת האימה הזאת, בכך שהיא מסמנת את מקורותיה באיקונוגרפיים בייצוגי ציידים לצד שלל הצייד שלהם. הצייד הוא תמיד גבר, אוחד בנשק, רגלו מונחת באדנות על גוויית הדוב או האריה. לעתים מוצג רק השלל: פסיונים ושאר בעלי-כנף ערוכים על שולחן, ראש איל מתנוסס על קיר, שטיח מפרוות דוב פרוש על הרצפה.

הסדרה *Run Betzer, Run* מורכבת, בעצם, משלוש תת-סדרות: בראשונה – ציורי יער ונוף,

הממקמים את האירועים במרחב ומעמידים המשך נראטיבי-טופוגרפי לציורי הנוף של הסדרות הקודמות: אנחנו עדיין שם, ביער, אם מבחינה פיזית ואם באופן מטאפורי. חטיבת הציורים השנייה מתמקדת באיקונוגרפיה המאצ'ואיסטית של הצייד, בכלי הזין שלו ובטרפו. כאן נראים גברים אנונימיים – וגם שליט רוסיה, ולדימיר פוטין – באותן פוזות של גבריות: בגדי הסוואה, רובים, חזה חשוף, חיוך מדושן עונג, חיות מתות; קטלוג של אלימות אטומה, מרוצה מעצמה. החטיבה השלישית מראה רק את קורבנות האלימות, את מי ששרדו אותה. באחד הציורים (ללא כותרת, 2010) נראית קבוצת נערים, בהם נער ונערה בוכיים ומחובקים – דימוי מסוג אלה המתפרסמים בעיתונות אחרי אירועי ירי בבתי ספר בארצות-הברית, שהפכו כמעט לשגרה. מראות דומים הפיק המצור שהטילו טרוריסטים צ'צ'נים על בית ספר בבסלאן, רוסיה, שבשל עיקשותו המאצ'ואיסטית של פוטין הסתיים בטבח ועלה במאות הרוגים ופצועים.

וישנו גם ציור חריג בסדרה, שאינו שייך לאף אחת משלוש הקטגוריות האלה; גבר ערבי נראה בו

מהצד, כשהוא פוסע ופניו מוסתרות על-ידי עץ (ללא כותרת, 2010). הערבי – שהצייד לא השיגו,

⁴ "בפרקליטות החליטו לא לפתוח בהליך פלילי נגד אברג'יל, שפרסמה בפייסבוק תמונות לצד פלסטינים כפותרים. חייל שרקד לצד פלסטינית כפותרה וחייל נוסף, שאיים בנשק על עציר כפותר, כן ייחקרו"; גלעד גרוסמן, "עדן אברג'יל לא תיחקר, חייל שאיים בנשק – כן", *חדשות וואלה*, 16.6.2011.

בינתיים – ממשיך ללכת. אם מעל הסדרה כולה מרחפת רוח פמיניסטית של אשה שמצירת את תחלואי האלימות הגברית הזחוחה – כאן הפוליטיקה קונקרטית מאוד וישראלית בבירור. "כאן" זה לא "שם", ואין כאן לא אלגוריות רומנטיות ולא שדות הציד. זהו ציור חריג בגוף העבודות של בצר; הוא מזכיר לנו שגם ציורי ה"שם" נעשים "כאן", ושמאחורי העץ נמצאים השכנים הממשיים, הערבים. אחרי סדרת הציידים הגיעו כמה תפניות ביצירתה של בצר. בסדרה הבאה – *Forget-Me-Not* (2012-14) – מסתמנת הפניית המבט פנימה, מן הריחוק הקר קרוב אל עצמה. לראשונה משולב טקסט בעבודות; שם הסדרה (כשם הפרח) נכתב-מצויר על גבי ציור דקדקני של הפרח עצמו, ומצביע בתוך כך על פערי הסימון בין מלה לדימוי, על הקונקרטיות של המסמן הלשוני המונח כאן על גבי ייצוג מימטי מעיקרו. ברמה אחרת, הטקסט מרמז על המקום שתובעת לעצמה בצר כאשה בעולם, וספציפית בעולם האמנות והתרבות – מקום שחורג מהעלילה הגותית ואינו מסתפק עוד בטראגי ובמלנכולי.

בפעם הראשונה ברור שבצר מצירת כאן את דמותה-שלה, וזאת בסיטואציה אינטימית ובתקריב, ליצירת דיוקנאות עצמיים המעוצבים בפתיינות מתריסה. בשלושה מהם (כולם ללא כותרת, 2012) נראית האמנית כשהיא קוראת בספר, מה שמחצין ומעמיק את ההקשרים הספרותיים שהיו שזורים לכל אורך עבודתה. באחד הציורים היא מצטטת-מנכסת לעצמה את אמירתו המפורסמת של גוסטב פלובר, "אמה בובארי זה אני", שנכתבת כאן בצרפתית, שפת המקור; בציור אחר, מעין תאום הופכי שלו, היא מצהירה באירוניה, ובעברית: "דרך אגב, שמי ענת בצר" (ללא כותרת, 2013). גם בסדרה זו יש המשך לנושאי הסדרות הקודמות: הנה היא צועדת ביער, כציידת מיתולוגית שקשת ציידים על כתפה ושני כלבי ציד דרוכים סרים למרותה (ללא כותרת, 2012). קילוח הצבע על גבה העירום באחד מהציורים, שבו היא נראית קוראת ומבטה שלוח אל הצופים – זולג אל היער, שכבר אינו מאיים וקודר כשהיה: זהו יער שנפתח אל העולם הפנימי-ביתי, אל ז'אנר דומסטי כמו טבע דומם, אל זרי פרחים ואגרטל ואל בצר-בובארי עצמה השרועה על מיטתה. כמו פרטים רבים בציורים שלה, הריאליזם הפרטני של יפי הפרחים מופרע ומוכתם על-ידי הכתיבה, ולעתים על-ידי תכנים "נמוכים", מתריסים, דווקאיים. בתחתית ציור המראה ערוגת פרחים (ללא כותרת, 2012) נכתב: "Shit Happens. Fuck".

מוטיב נוסף שמופיע לראשונה בסדרה זו, ושב ומופיע בסדרות הבאות, הוא בעל-כנף זכרי-גנדרני. בכמה מהציורים נראים טווסים, שזנבותיהם המרהיבים פרושים כמניפה או מקופלים. סדרה נוספת, *המקום הנחמד* (2016-18), כוללת ציור של בז הדואה מעל טרפו (*The End*, 2016), כממלא את מקומם של הציידים הגברים. עוד באותה סדרה קבוצת ציורים בפורמט קטן המציגה מבחר ססגוני של תרנגולים מזנים שונים, כולם נפוחי-חזה. התרנגולים ניפרים בצבעוניות העזה שלהם, הנראית מוגזמת לעומת הצבעוניות המאופקת השלטת בשאר ציורי *המקום הנחמד*. במין היפוך מגדרי-פארודי של קונוונציות "נערת האמצע" – ציורי התרנגולים מהדהדים את הגאוותנות המצ'ואיסטית-ילדותית של גברברים המותחים את חזם ומציגים את עצמם לראווה.

בצר מרקידה את עבודתה בין היפה לפגום, בין הרב-הוד לאידיוטי במתכוון, בין המדויק והמוקפד לרשלני ולמזלזל. במקום הנחמד היא מפתה את הצופים בציורי ענפים מבלבלים, זרי פרחים ומערכי צמחים מוקפדים, יפים לעין, שאותם היא "מקלקלת" בשלל כתמים, מריחות צבע וטפטופים. על אלה נוספים לא-פעם כיתובים הכוללים שמות ופראזות מלהיטי רוק. המקום הנעים, הפרחוני והדקורטיבי

מעומת עם הצהרות ותביעות דרמטיות מתוך שירים מופרים, רובם ככולם מפי זמרות או כאלה שנכתבו על נשים ועל עולמן – עולם שהשתקפותו ברוק הנשי אינו נעים או רגוע כלל וכלל. בצר מפתה אותנו להתענג על היופי הפסטורלי, רק כדי לחשוף בתוכו את הרעל. סימנים לרעל הזה פוזרו לכל אורך הדרך. מאתנו, צופות וצופים, נדרש לקרוא בין השורות, מתוך ומעבר למעבה היער, מתחת לפני השטח הנעימים; לקרוא את הכאב, את האלימות והבדידות, בצוירים כמו במציאות.