<u>לירות תמונות</u>

בעקבות ענת בצר - קטע מתוך שיחה בין גליה יהב לציבי גבע

ציבי: אתמול קראתי שיחה שנערכה עם מרלן דומא, אמנית שמציירת לפי תצלום. היא מצביעה על כך שבצילום הביטוי המקובל הוא "לקחת תצלום" (to take a picture) ואילו בציור אנחנו אומרים - "לעשות ציור" (to make a painting), ואומרת: "כל האנשים שלי 'נורו' בידי המצלמה ומוסגרו לפני שציירתי אותם". המצלמה יורה (shoot) וצדה את הדימוי. דומא מתארת את העבודה שלה כמתקיימת בטריטוריה שבין "לקחת תצלום" לבין "לעשות ציור". לוק טיימנס, פיטר דויג וציירים אחרים בני דורם מתחבטים בשאלת היחס לתצלום כמקור. ההתבוננות בעבודות של ענת בצר הובילה אותי לשאול על המקור, איך מתנהל החיפוש הזה ומה "המבוקש" שלו, מה המניעים שלו, מאיפה כל זה מתחיל ולאן זה הולך. יש לי תחושה, שקבוצת העבודות בתערוכה הזאת תהיה הטרוגנית, שתהיה מהלך שייצר עמדה מעניינת.

גליה: אכן יש דור שלם, או מוטב לומר, סוג של ציור-על-פי-תצלום, שלכאורה שואל את השאלה הזאת, אבל אני חושבת שהציור של בצר כולל יחס אחר בין ציור לצילום. זה ציור שמבסס את הפוטנציאל העקרוני שלו דרך גיוס הצילום לצורכי הפעולה האמנותית באופן שאינו מבטל את מעמד הצילום-כשלעצמו אלא להפך. כיום, האופן שבו אנחנו משיגים תצלומים קריטי מפני שהאפשרויות הטכניות וההפצתיות נמצאות בזיקה ישירה למעמד האמת של התצלומים. למשל, האם אלו תצלומים מטעם המשטר האמריקני, או שמדובר בתצלומים שצולמו בסתר בידי חיילים אמריקנים או אזרחים עיראקים? האם זהו דימוי נאצי שנועד להראות לעולם שהכול בסדר בגטו, או חומרים מחתרתיים שהגיעו לעולם בדרך לא דרך? האם אלו תצלומי עדות, ומטעם מי, או שמא תצלומי תעמולה, כלומר, ייצוגי הסתרה, וכדומה. אפשר לדון במעמד המקור רק באמצעות הצגת השאלות מי שולט בתצלומים, מי מפיץ אותם, הקורבנות או התליינים, ובאילו טקטיקות הם עושים זאת. לתחושתי, השיח האמנותי הדומיננטי ממסמס שאלות אלו בבואו לדון בציור המבוסס על תצלומים.

ציבי: יש גישה הרואה בציור סוג של "ביצועיזם", פעולה שניונית, כלי, אמצעי שיש לנקוט. אני דווקא מבקש לקרוא את הציורים האלה דרך האוֹפְּנִיוּת שלהם, ה- doing

הציורי, שהוא לכאורה הדרמה של האמצעים. במידה מסוימת, המדיום הוא המסר, ה"איך" שדרכו נטען ה"מה". ואין כאן בשום אופן הצעה לביטול ה"מה". על פי תפישה זאת, הציור אינו רק אמצעי לייצוג מוטיב אלא הוא כשלעצמו ייצוג שמתעמת עם המוטיב, מצר אותו ומטעין אותו במתח. הדימוי מקבל את משמעותו לא רק מהמקור שלו וממה שידוע לנו עליו אלא גם מהחומר שמרכיב אותו ומעצם העשייה שלו. זאת ראייה הממקמת את הסדרה הנוכחית בהקשר ההיסטורי של הציור, כאפשרות של ריאליזם עכשווי שעוסק ביחסי צילום- ציור. דווקא מתוך הדרמה של הפעולה הציורית, מהג'סטות הפיזיות, מהחומריות, מהאופן שבו ציור קורא, מתרגם או מפרש תצלום או דימוי אינטרנטי, משם מגיחה המשמעות. זאת מעין סובייקטיפיקציה של נתון שטוח לכאורה, דימוי שבעצם כבר מת. מסע הציור אנלוגי למסע הציד ול"תמונת הניצחון" של סופו, גוויית הדוב.

גליה: הדרמה של הציור מתאפשרת בדרך כלל רק משום שהדרמה של הצילום כבר סורסה ועוקרה, ובגלל שמופק עיוורון פוליטי כלפי הצילום בספֶרה הציבורית הוא מוכרז כ"מקור". רוב הציור מבוסס- התצלום כיום אינו מצליח לקיים דיון מתוח על תבוסה וניצחון מפני שהוא נולד ביקום של דימויים, והוא מקבל אותם כמובן מאליו. לא מדובר בתחום שנתון עדיין בוויכוח.

המהלך של הסדרה שלפנינו הוא כשל פעולה קונספטואלית של לַקְטָנות, לשם הנכחה של תמה. במרחבי הזפזוף האינסופיים מתחוללת דרמה המינגוויאית: יש גברים עם רובים והם עושים את זה, ועבורם זה תחביב. איפה זה מתקיים? זה מתקיים בצילום. זה מתקיים בטקס הצילום-העצמי בערבו של יום.

מה שהסדרה מוכיחה לי אינו ציור אלא נוכחות קריטית של צילום. בניית ההתבוננות במהלכים פנים-ציוריים ובדרמה של העשייה כקטגוריות שדרכן אנחנו מדברים על תערוכה, היא בנייה המניחה שזה אפשרי מתוך סילוק התמאטיקה או בהוספה שלה אחר כך. והרי זו כבר הכרעה פוליטית.

אני רוצה להציב אפשרות נוספת, לתאר את התפתחות סדרת ציורי הציידים (התליינים), מתוך סדרה קודמת של בצר (שטרם הוצגה אבל צוירה), של ציורי תלויים (Strange Fruits, 2008). הייתה שם התמקדות בקורבנות, בנזקים, ואט אט נוצר

פרופיל מאשים של התליין, של הצייד. בתהליך ההתמקדות בוצעו החלטות-ביניים ובחירות שיש לדובב ולקרוא כדי להבין את המשמעות האתית של הפרויקט: אין בסדרה סצנות גדולות של מסעות ציד על סוסים ועם כלבים, אין כיתות יורים. אין לונג שוטים או ספונטניות של צילום. ואין גם ממציא ציד, רב-מרצחים, מוח, או אדריכל-ציד בכיר. אין פון קלאוזביץ או היטלר. יש לנו רק דבילים, אנשים פשוטים, מפתחי ומשכללי התחביב עד כדי מצוינות, הביצועיסטים, חיילי המחסומים. אלו הם דיוקנאות נפרדים, לרוב אחרי הציד, אחרי ההישג, ברגע של הסיפוק, המראה את עצמו במכוון. יש המצגה עצמית. כלומר, הציד בתודעתו של הצלם אינו רק הפעולה עצמה, הוא אינו מתקיים בהמתנה או ברגע המכריע בלבד, אלא גם בטקסיות המבוימת של התוצר, בפומביות. במובן זה, יש דמיון בין התחביב הלא מזיק הזה לכאורה לבין הוצאות להורג, שכן תחושת ההישג אינה מתקיימת בלי פומביותו של ההרג. בלי ה"הנה מוטלות גופותינו", נישאר עם ציור של -אדם וכלבו.

יש כאן בחירות מסוימות שמייצרות סיפור ייחודי -של בצר בתוך יקום ה"ניצחון על הדוב" הזה, הכולל את הפער בין התודעה המשוערת של המצטלמים לתודעתנו. האם בצר מייצרת מבט עצוב על העלוב או מבט אימה על המנצחים? האם אנו בתחומו של תחביב גברי נפלא? בזירת פשע? האם ההתגברות על חיית הפרא פירושה ניצחון רוח האדם או הצטרפות חייתית לשרשרת המזון? באופן זה אני מבינה את ה" Run Bezer Run" כבעל משמעות כפולה (מי אומר את זה? צייד או ניצוד? ומי הנמען?), כך שמבחינתי זו סדרה שמדברת על האחריות הפרסונלית של הביצועיסט. את האחריות הזאת אפשר לקשור למלאכת הציור, שהרי גם היא ביצועיזם הממוקם בעמדה האמביוולנטית או הלא נוחה שבין צייד לניצוד, בין מי שמראה בגאווה הישג ובו בזמן כבר מראש אשם,- מזיח את הריאליזם למחוזות הסימבולי, מאפשר יחס מדומיין לציד.

ציבי: כל קריאה שמדלגת על הדרמה של העשייה כתוכן עלולה להחמיץ את העיקר, שהרי הציורים של בצר הם לא רק סיפור. יש להם גוף, הם בעלי אינטונציה, טמפרטורה רגשית, הם מקרינים אינטנסיביות. תוכן הציור אינו יכול להיות מופרד מפני השטח שלו. אלו ציורים שיש בהם השתהות והשתאות, זמן ופליאה. ברי שוובסקי אומר: "אף על פי שהצילום הוא שלימד אותנו על הרעיון המודרני של הדימוי, הציור הוא המאפשר לנו להפנים רעיון זה. זוהי שאלה של לגעת ולהיות נגועים". במובן מסוים, מתוך האופן שבו האינפורמציה, התמונה הראשונית,

מועברת דרך המערכת, ומה "מערכת העיכול" של האמן עושה לדימוי הזה, איך היא פולטת אותו אל העולם – מכאן מפציעה המשמעות.