

# חולות-Sand-ness

## גלריה קונטמפוררי ביי גולקונדה



אסף שושן

הפליט הכלוא במעמד לא מוסדר בישראל המנסה להתפרנס בעבודה שחורה אשר הופכת אותו לעבד מודרני ללא זהות וצבע. בצורה סרקסטית ובזווית חד פעמית מצליחה יערי לתפוס סיטואציות גרוטסקיות הבונות הכלאה בין העובד הזר למתאמנים. הגישה של שושן היא רומנטית ואילו זו של יערי ריאליסטית ומדויקת, המציגה את מצבי האבסורד שבחיי היומיום של הפליטים. ברקע הסרט, סאונד של אישה סודאנית המקריאה הוראות הפעלה של הרפיה ופעילות גופנית מתוך קטעים ביו טיוב. הסרט של יערי, מנהל דיאלוג עם סרטי מציאות שאותם ניתן למצוא ברשת, וגם כאן זה פעולה זו עומדת מנוגדת להרואיות של סרטו של שושן. "המחסום שאותו המוסד הטוטאלי מציב בין החוסה ובין העולם שבחוץ מציין את קיצוץ הכפיים הראשון של העצמי" (40) אביטל כנעני מציגה את "גבול", מ-2004. פסל ברזל בצבע כחול עמוק במימדים המדמים מחסום משטרתי/צבאי שניתן לראות בהפגנות, מחסומים, כניסה למתחמים שמורים ועוד. הפסל מתרגם את "רהיטי" המרחב הציבורי בישראל לתוך החלל. חסימה של תנועת המרחבית בגלריה, חסימה של הנוף ושל הגוף. באופן ישיר מקבל הצבע הכחול משמעות לוקאלית טעונה. הכחול של הדגל הופך להיות לכחול שאחראי על הטריטוריה בחלל הגלריה. "גבול", זו עבודה מונומנטאלית, טוטאלית וישירה. עבודתה של כנעני, מנהלת דיאלוג עם פסליו של יחיאל שמי. לשמי, בתערוכה 3 רישומים. שני רישומים ללא שם מ-1981 המתארים מעין סקיצות לפסלים. על דפי רישום קטנים, צורות של מרובעים ומלבנים חותכים את הנייר. מייצרים ריבוע בתוך ריבוע, מחסום אחרי מחסום. קווי שתי וערב ואלכסונים, מרשתים את הנייר ולאורכם נקודות סימון, בוודאי נקודות סימון ריתוך הברזל של הפסל העתידי. פסליו של שמי, עוסקים בחסימת הנוף והמרחב, בהפרעה גרנדיוזית הבאה להיות ככתם חלודה על שמים כחולים. מצד שני, בטבע, פסליו הופכים להיות כרדידי פלסטלינה, רכים וקווים המשתלבים עם תווי הנוף הקיים. הרישום השלישי, הוא סקיצה לפסל נוף שיועד למצפה רמון. פסל חוץ הנמתח משני קצוות הוואדי ויוצר מעבר של צוואר בקבוק. הפסל שלא הוקם, נראה כסקיצה לגדר ההפרדה ביהודה ושומרון עם אופציה לשער ומחסום או לחילופין, לפרצה בגדר. "בדרך כלל החוסים מתגוררים בתוך המוסד וזכאים למגע מוגבל עם העולם מחוץ לחומות". (34) אמן נוסף בן דורו של שמי, זהו יצחק דנציגר. ארבעה רישומים לדנציגר בתערוכה. שניים הם רישומים אוטומטים כדרך מחשבה בין פיסול האבן, המתכת והנוף לבין הרישום כמדיום העומד בפני עצמו במכלול יצירותיו. ברישומים אלו ניתן לראות "קריעות" של הדף בצורות לא ברורות המגדרות את המרחב הלבן של הנייר. רישומיו המוקדמים, הם הטמעה של שיטוטים במרחבי ארץ ישראל וגבולותיה המטושטשים, בזמן מלחמת העולם השנייה. רישום "מכלאת מְרָאוֹת" מ-1971, מצטרף לסדרת העבודות שעשה ברישום ופיסול ברונזה מלוטש, הלוקח את מכלאות המרעה בארץ הבראשיתית כנקודת מוצא לעבודותיו. בעבודה זו, בעלת קומפוזיציה מעגלית של מבנה הבנוי פלחים של משטחי מראה, ניתן לראות את דנציגר המתחיל לגלם את תפקיד האמן המתווך בין האדם לסביבה. דנציגר, ראה את תפקיד האמן כשאמאן המייצר קשר בין החיים החברתיים לחיים רוחניים. יוצא דופן הוא הרישום הרביעי שנראה כסקיצה ל"נמרוד" המפורסם. כאן, נמרוד נראה דומה לפסל "העבד המורד" מ-1513, של מיכאלאנג'לו. "המשמעות המלאה עבור אסיר

"כשבני אדם מונעים במקבצים גדולים ואחידים, ניתן להשיג עליהם על ידי צוות שמטרתו העיקרית אינה הדרכה או בדיקה תקופתית, אלא מעקב. תפקידו לדאוג לכך שכל אחד יבצע את הפעולה שנאמר לו שהכרחי שיבצע." (34) שי קוצ'יארו, מציג ארבעה צילומים של סוהרות בשירות סדיר. המצולמות שגילן בשלהי שנות העשרה שלהן, מצולמות במלוא גופן כשברקע בית המעצר. המצולמות, ללא שם או זהות, נראות במבט ראשון כממאטיות, דוגמאטיות וחסרות אישיות. רק מבט נוקב, מאפשר לראות כי עולות שאלות יום יומיות על אופן הבחירה שלהן להצטלם. לכל אחת יש שיבוצים קטנים של שונות זו מזו. לאחת שרשרת עם עדילון הנושא את שמה, לאחרת יהלום. לאחת ציפורנים מטופחות, לשלישית גבות מסותתות. בכל אחת מן המצולמות, ישנה אופציה מינורית, נחבאת מן העין - לגלות את האישיות. בעבודות אלו מגולם המתח בין המרחב הטוטאליטרי שבו נמצאות הסוהרות, יחסי הפשיזם בין הצלם למצולמות, יחסי האסירים הגברים לסוהרות הצעירות ובין כל אלו הכמיהה לאינדיבידואליות. בצילומים אלו מכוננים סדרי החברה הבסיסיים שעל פיהם המשתתפים, כלומר אנחנו, נמצאים באופן תמידי תחת חוקיות מסוימת ותחת סמכות. בין אם היא משפטית כמו בבית המאסר ובין אם היא חברתית - זו המעצבת את החזות שלנו. "בחברה המודרנית קיים סידור חברתי בסיסי, שלפיו הפרט ישן, משחק ועובד במקומות שונים, עם משתתפים שונים, תחת סמכויות שונות ובלי תוכנית על רציונאליות. ניתן לתאר את המאפיין המרכזי של מוסדות טוטליים כשבירת המחסומים המפרידים בדרך כלל בין שלוש ספרות החיים האלה, מגורים, פעולות חופשיות ועבודה." (33) ב-2010 צילם אסף שושן את תע'בן, פליט מדרום סודאן ששהה בארץ עם משפחתו במשך כשלוש שנים. תע'בן, ששמו מתורגם מערבית ל"עייף", מצולם רץ בהרי אילת. את מצבו של תע'בן, הנותר ללא הגדרה בדומה לפליטים רבים, מכיוון שהמדינה מסרבת להגדירם ולעגן את זכויותיהם כנדרש בחוק הבינלאומי, תרגם שושן לדימוי נע שבו נראה תע'בן רץ במקום. מה שמשתנה זה האור, הזמן שהולך ואוזל, הזמן שמחשיך. מקומו של תע'בן, הגדרתו - נשארת במקומה ואיננה משתנה. רק תנועות ידיו המנגבות את הזיעה מן המצח, רק כותנת הפסים מתנפנת על גופו שהופך אט אט לצללית אנושית שחורה. במשך כמה שנים נשאר תע'בן ללא זכויות, עד שחזר עם משפחתו לדרום סודאן. מאז נותק הקשר. בפעולה אמנותית מגדיר שושן את תע'בן כפעולת הריצה, כפעולת עבודה. כפעולה של תיווך בין סוכן (האמן) לעובד קבלן (תע'בן). שושן שילם לתע'בן כסף לעבודה יומית, תע'בן נענה למשימה ברצון - אולי בכמיהה שיוכל להעביר מסר כנגד מצבו הבלתי מוגדר. "בין אם מדובר במטע מדי עבודה ובין אם ביותר מדי עבודה, מערכת העבודה במוסד הטוטאלי מייאשת ומשחיתת את הפרט". (37) ערגה יערי מתייחסת למצב הפליט בישראל מנקודת מבט שונה מעט מזו של שושן. בסרט "Great Shape", מציגה יערי את הפליט כדמות שקופה. דמותו של הפליט כרואה ואינו נראה, כזה שהחיים חולפים לידו ורק מצבו אינו משתנה ונותר רפיטיבי. בנקודה זו, דומה הגישה של יערי לזו של שושן. הסרטון המצולם במצלמה של טלפון נייד, מתאר עובד זר, כהה עור, מנקה את מתקני הספורט במכון כושר. הוא לא עושה זאת בשעות של אחרי הפעילות, אלא ביחד עם המתעמלים, אחריהם ובעקבותיהם. נקודה זו שונה מהגישה של שושן. בעוד שושן משאיר את מושא סרטו מנותק מחיי היומיום ומתמקד בנדודים, יערי מציגה את

של הימצאותו "בפנים" אינה מתקיימת בלי המשמעות המיוחדת עבורו של "לצאת החוצה". במובן הזה, מוסדות טוטליים אינם שואפים באמת לניצחון תרבותי. הם יוצרים סוג מסוים של מתח בין עולם הבית לעולם המוסד ומשתמשים במתח המתמיד הזה כמנוף אסטרטגי בניהול בני אדם". (40) האסיר ששמו פיני, דודו של האמן חליל בליבן, נראה בצילום מוקרן שהוא מחזיק שטיח שעשה בזמן המאסר. ברקע, קולה של אמו של בליבן, המדברת בגנותו של הדוד. פיני עצור כבר 35 שנה בארה"ב. פיני הואשם ברצח. פיני, הוא תמרוז אזהרה להתנהגות נאותה לאחיין, חליל, שגדל בצל סיפורו. החדרון הקטן בתערוכה, דמוי צינוק חשוך, הנותן הרגשה לצופה כמו נכנס לסרט דוקומנטארי מבלי היכול לראות את הסרט בשלמותו. לא קיים סרט כזה, אלא רק צפייה לשחרור. העבודה, שזו לה הצבה שנייה אחרי שזכתה בקיץ האחרון לתשבחות בתצוגתה הראשונה, בתערוכת הסיום של בצלאל, בירושלים, מוצגת ביחד עם מספר עבודות חדשות, ביניהן כובות שעושה בליבן עם בת זוגו, מרב קמל. הכובות, אירוניות, נראות ככובות מאולתרות מכל חומר הבא ליד כתחביב הנעשה בשעת מאסר. גלעד אפרת מציג את הציור "אנסאר IX". ציור זה, חלק מסדרה, צייר בעקבות צילומי של רועי קופר מ-2003, אשר צילם את כלא "קציעות" שבנגב, שמכונה גם "אנסאר", על שמו של מתקן כליאה בלבנון. מתקן כליאה זה הוא הגדול בישראל, ומשמש כמתקן כליאה לאסירים ביטחוניים, פוליטיים, מנהליים ומסתננים. ציור זה מכיל מאפיינים מודרניסטים כציוריו של פיט מונדריאן, שחשף את התבנית החוזרת של יסודות הטבע המתורגמים לבניה אורבאנית, קרי בניה של שתי וערב. תנועות אלו הופכים לקומפוזיציות All Over של גדרות ומגדלי שמירה, ובניהם שרידי גדרות תיל הנראים כנחשים יוצאים מקניהם בערוכ הקיץ. בשני צבעים בלבד ובמשיכות מכחול אוטומטיות ובגישת ציור של הפשטה, מייצר אפרת מרחב מחייה של מוסד טוטאלי, מערכות של מישטור הקורסות ונבנות מחדש. (כלא "קציעות" נסגר לתקופה מסוימת, ולאחר מכן נפתח מחדש). "אף על פי שהחוסה יוכל לחזור לחלק מתפקידיו הקודמים כשיחזור לעולם שבחוץ, ברור שהוא לא יוכל להשיב את כל אשר אבד לו - מה שעתידי להפוך לחוויה כואבת". (41) צייר נוסף המצליח להעביר את תחושת המחנק הוא משה קופפרמן. בציור שמן גדול מימדים, מנהל ציורו של קופפרמן הבוגר דיאלוג עם ציורו של אפרת הצעיר. כאן, קופפרמן, גס, חד, בעבודה מונומנטאלית עד כי נראה שהציור שלט באמן בזמן היצירה. בבסיס ציוריו של קופפרמן נמצא הגריד, הסורג, קווים של חסימה. כמו כן, האובססיה על זיכרונות מודחקים העולים ושבים כמצב נפשי כלוא ואחוז אמוק. אלו רק הנחות יסוד על ציוריו של קופפרמן, שעסק בציוריו בבנייה והריסה ונוכח בתערוכה כנקודה המחברת בין שני פניה של התערוכה. הכלא הפיזי ההופך לכלא נפשי. "במקרה שניתן לכלות את החפצים, כמו למשל עפרונות, החוסים מתבקשים להחזיר את השאריות לפני שהם זכאים לקבל חדש" (44) אירית בלוך, ילידת 1938 ורשמת בחומר הצמר. בתערוכה היא מציגה מבחר רישומים מן השנים האחרונות. במשך שנים עוסקת בלוך בעבודות הרישום והנייר. ראשית התפתחותה היא מן ציורי קריעה וגריסה וסידור ניהוטי על הדף, דרך רישומים זעירים של משטחים שחורים הנראים כמו שיער צפוף או גדר סבוכה, דרך תרגום הרישומים לפעולות אוטומאטיות מחומר החוט. בלוך, סורגת ותופרת רישומים מניאטורים בצורה עוצרת נשימה, כולם תרגום למצב נפשי מורכב כתוצאה מאובדן. הדייקנות, הניקיון והזהירות יחד עם הפחד והחרדה עולים מרישומיה אלו. במבט משתהה ומשתאה, קשה להאמין כי יד אדם יצרה זאת. רישומיה ההופכים גם לאובייקטים זעירים, חושפים את עצירתה של בלוך מן ההתפרצות. מתח זה קיים בעיקר בשמירת גבולות העבודה. במשך כארבעה עשורים, פורמט המרובע הוא הנקבי ביצירותיה. גם כאן, בדומה לקופפרמן ולשמי, בלוך עוסקת בחסימת המרחב של הדף או בד הציור. חסימה אשר עוסקת כולה בהסתרה, בכיסוי ובעיוורון אך בו בזמן משמרת מצב נפשי יציב כמו הליכה על הלימבו, שפת התהום של הגהנום. "תחושה זו של זמן מת מסבירה,

ככל הנראה את החשיבות המיוחסת למה שניתן לכנות "פעילות הזחה". אלה הן פעילויות התנדבותיות ולא רציניות המעסיקות ומרגשות די הצורך את החוסה על מנת להרחיקו מעצמו ולאפשר לו להתעלם, לעת עתה, ממצבו הממשי" (79) אוטומאטיות ואובססיביות מתגלמות גם ברישומיה של בנדטה פדונה. עבודותיה הגדולות עשויות איקסים, רשומים בעט כדורי אדום ומיצרים, איקס ליד איקס, דימויים הלקוחים מסרטי נסיכות של דיסני. הרישום של פדונה הוא שורט, חורט ופוצע ונראה כמו הלקאה של הדף בפעולה חוזרת ונשנית עד אשר יוצא ממנו הדימוי המנוגד ממנו לחלוטין, עד יוצא ממנו דם וזיעה של האמנית. רישומים אלו מיצרים פרדוקס לנוכח הדימוי המתוק של נסיכה ונסיך במצב של נשיקה. פסיביות נוראית מתגלה על ידי הדימוי, לצד אקטיביות רצחנית כמעט עם גילוי הפעולה הרושמת. גודל העבודה משרה אווירה מסוייטת בתערוכה. הובלת שלגיה על ידי הנסיך. "בהתחלה", שמה של היצירה, כאשר הסוף במציאות הוא אחר. פדונה, מייצרת שיבוש של הפנטזיה הנשית, הפנטזיה החולנית הזו, המציבה אישה כנועה שתפקידה הוא הציפייה לגבר שיבוא להושיע אותה. בעזרת אלפי צלבים אדומים, מעלה באש את פנטזיה והופכת אותה ממתוקה לחלום בלהות. בנוסף לעבודות הנייר, רושמת פדונה ישירות על הקיר ממבחר דימוייה. פעולה זו מנהלת דיאלוג עם רישומי האסירים בכתי הכלא, החל מן ספירת מלאי הימים לשהייה בכלא עד ליצירת ציורי קיר לקישוט תא המאסר. "חלק מבתי החולים הפסיכיאטריים מספקים שתי אפשרויות שונות בתכלית של המרה. הראשונה עבור המאושפז החדש, המצליח "לראות את האור" לאחר מאבק פנימי קשה ולאמץ את העמדה הפסיכיאטרית לגביו" (76) האהבה כחרדה מופיעה גם אצל הציירת טלי מילשטיין. בציור "על אהבה וחרדה או על מה שבניהם", נראה זוג שוכב. הגבר על הגב ועליו האישה. היא לרגע מביטה אלינו חזרה, כמי שנראת כנתפסת בשעת מעשה שהופסק על ידיו - הצופים, המציצים. אך מבט נוסף חושף שהיא למעשה מצלמת אותנו, או אולי את עצמם דרך מַרְאָה. האהבה, היא "ירושלים של מעלה". על מחצית מן התמונה, על הרצפה עליה שוכבים הזוג, מתגלה כמַרְאָה הופכית, ירושלים. נוף ירושלמי מובהק עם כיפת הסלע במרכז. נוף המצויר כציור אימפרסיוניסטי עם נגיעות מכחול צפופות. ירושלים במהופך שאין לה פיסת קרקע אחת יציבה, משמשת כמשטח ועליו זוג אוהבים. ירושלים של חטא וגאווה. סינדרום ירושלים, הזיה, או קינה של נערה על גופת חברה, אלו מחשבות שעולות, במבט על ציור טעון זה. "בשוליים נותר מרווח שבו הפרט בוחר בהתנהגות הבעתית - בין אם היא עוינת ובין אם היא מלאת חיבה או חסרת עניין - כסמל אחד להחלטיות אישית" (61) אהבה וחרדה עולים בשלישית וברביעית גם דרך עבודתה של קרין מנדלוביץ. בסרט וידאו בן 7 דקות, נראית דמותה של האמנית עומדת מול המצלמה, תופסת את מרבית הפריים. היא מתחילה למנות את כל הדברים שהיא אוהבת בעולם: צבעים, מאכלים, רגשות, תחושות ואנשים. הסרט מעביר בדיוק מירבי את הגבול הדק בין הומור בריא לאי שפיות מחרדת הריק. מנייתם של כל הדברים בעולם, מגדול עד קטן, מעיקר לתפל, מייצרת מתח על סף הטראומה. הפחד לאבד משהו, הפחד לא לזכור והפחד להישאב למרות כל עושר הדברים, לוואקום של ריק. "עם כניסתו למוסד הטוטלי, הפרט מופשט מחזותו הרגילה ומהאמצעים שבאמצעותם הוא משמרה. כתוצאה מכך הוא חשוף למבוכה עצמית" (44) איה בן רון מציגה כמחצית מסדרת הדפסים משולבים בצילום. הסדרה "מרגלית", מ-2007 מתארת את בית סבתה של בן רון, גניקולוגית במקצועה. הקליניקה שכנה בבית הסבתא, לא הייתה הפרדה מלאה בין המרחב הפרטי לציבורי. שני מרחבים אלו אשר מטשטשים, יוצרים מתח גדול. רפואת הנשים (במקצוע שבו רוב גברי), ביחד עם מקום האישה במשפחה (בבית). חוסר נוחות עולה במחשבה על הטיפול בנשים בבית פרטי - הבית, כמושג המשדר חום ונעימות הופך על ידי שיבוץ הקליניקה, למרחב לא סטרילי ואף בזוי, במידה מסוימת אפילו מאיים. ההדפסים, ריקים מאדם, למעט דמות בדיונית אישה/פרח אותה הוסיפה האמנית. בן רון מספרת



דנציגר

כי מרחב העבודה של סבתה לא היה אסור למשחקים, וכלי הרפואה והספרים היו לכלי משחק. מצד אחד כמו כל ילדה המשחקת בחפצי סבתה, ובאופן מעורר אימה מצד שני. זוהי חריגה וסטטייה של משפחה אחת ונורמה של אחרת, שלימים השפיעו על מכלול יצירתה המרתקת של בן רון. "לקשרים אישיים במוסדות הטוטליים עשויות להיות השלכות חמורות ביותר" (54) סיגלית לנדאו סוגרת את הרשימה. העבודה "Love", עשויה מלהב להט של תנור ספירלה. תנור אינטימי, אישי המיועד להנעיק הרגשה חמה. החום שנפלט הופך להזייה בצורתה של המילה LOVE המתגלה כפוטנציאל למשהו מסוכן, שורף ולהט. ככבייה על הגוף המתחמם, חלום של נסיכה, פנטזיה מתוקה ההופכת מחלום לאימה. "הגדרתי את המוסדות הטוטליים באופן תיאורי וניסיתי להציע חלק מהמאפיינים המשותפים להם" (125) התערוכה "חולות" היא תערוכה על מצבי כליאה של אדם. הכלא הפיזי והכלא הנפשי. שמה של התערוכה לקוח משמו של מתקן הכליאה "חולות" שנפתח בדצמבר 2013. המתקן הוקם כפיתרון לבעיית הפליטים, המסתננים ומבקשי המקלט בישראל. מאז הקמתו עורר המתקן התנגדות ודיון ציבורי על תנאי השהייה בו. ההגבלות היומיות, החוקיות של המתקן, אי הרצון של המדינה להגדיר את תושביו. בספטמבר 2014, ביטל בג"צ את חוקיות המתקן ודרש מן המדינה לסגור את "חולות" בתום שלושה

חודשים. בעוד התערוכה עוסקת במצב הפיזי של האדם הכלוא, שבירת רוחו, הגבלות גופו - צידה שני של התערוכה הוא הרהור סמנטי על המילה, חולות, שתחבירית בשפה העברית, מציינת קבוצה של נשים חולות. בחרתי לאגד עבודות של נשים שעבודתן מנהלת דיאלוג עם הקצה המעורער הכלוא בנפש האמן. עבודות שמותחות את הגבול הנפשי והרגשי ותרגומו ליצירת אמנות. יצירות אלו דנות על מצב לוליני אינסופי של חרדה ומתח קיומי בדומה לאסיר. ליאב מזרחי כל הציטוטים בטקסט לקוחים מתוך ספרו של, גופמן, ארווינג. על מאפייני המוסדות הטוטליים, רסלינג, 2006, תל אביב. תרגום מאנגלית: מעין זיגדון. המספרים בצד הציטוט מסמנים את מספר העמוד בספר.

### אוצר: ליאב מזרחי

