

חדר הבן והבת

חגי כנען

כשהתחלתי לכתוב על ה-Interactions של ליאת אלבלינג, היה לי די ברור מה מעניין בעבודות, ואיפה נמצא המפתח לפענוח שלהן. אבל אחר כך, באמצע מהלך הקושר את אלבלינג לתיאוריה עכשווית של הצילום, משהו השתבש. פתאום, משום מקום, צצה שאלה שהתחילה לנקר, שאלה מכיוון אחר, שאלה שנראתה זרה לשיח התאורטי, אבל לא הרפתה, ולא הצלחתי לשים אותה בצד, למרות שלא ידעתי – ועדיין אינני יודע – איך היא בדיוק רלוונטית לעניין או אפילו איך שואלים אותה נכון. נקודת המוצא לדיון הייתה דרך ההתמודדות המתוחכמת של אלבלינג עם מה שאפשר לכנות "מצבה המורכב של העין" בשדה הדימוי הדיגיטלי. באופן ספציפי יותר, מה שהכניס אותי לדיון הייתה ההבנה, שהתצלומים שהיא מציגה הם רק קצהו של קרחון, ושהקרחון הוא תהליך צילומי, המהווה חלק אינטגרלי מהעבודות, אבל קשה לראות אותו כל עוד מתמקדים רק בדימוי המוגמר והממוסגר. התהליך הרב-שלבי הזה מתחיל במודלים התלת-ממדיים שאלבלינג בונה ומצלמת. אלו הם "סביבות" או מרחבים ארכיטקטוניים, יפים, ריקים ואנונימיים, שבדרך כלל נפתחים למבט דרך אלמנט אדריכלי או גיאומטרי מרכזי: עמוד, קובייה, אכסדרה, קשת, פתח מרובע או מקומר, ובאמצעות תאורה וצבעוניות מוקפדות הם מתווים מערכת דינמית של יחסים. המרחבים שנגלים אינם חללים מופשטים לגמרי, כי יש בהם תמיד גם רמז מרוחק לחיים ולצורות שימוש. אבל הם גם אף פעם אינם מקומות של ממש, אלא רק "כמעט מקום", או נכון יותר – תוואי, סכמת אפשרות של מקום עתידי.

צילומים של מרחבים אלה הוא (בדרך כלל) רק שלב בתהליך. התצלום מוחזר אל סביבה תלת-ממדית, וזו זוכה שוב לטיפול ולעבודה, בסבב שני של תצלומים, שיופיעו גם הם ממוסגרים או ממוסגרים חלקית. אקט המסגור עצמו מכניס שוב את החומרי והתלת-ממדי אל תוך מרחב הדימוי, ומנכיח בכך את קיומה של דיאלקטיקה לא פתורה ולא גמורה בין הממשי המצולם ובין דרגות הממשות הרבות שהצילום יכול להחזיק. המפתיע כאן הוא האופן שבו תהליך, המושתת כל כולו על מנגנון של חזרה, שכפול ומסגור מחדש, יכול בכל זאת לאצור בתוכו אפשרויות, שלא רק הולכות ומתרבות, אלא גם מקבלות, מתוך התהליך עצמו, חיים עצמאיים – כמו תא שמתפצל או סימפול מוזיקלי, שפתאום מהדהד קצבים ותדרים שלא היו שם קודם.

הרבה השתנה מאז המעבר לצילום דיגיטלי לפני רבע מאה. אם הצילום של שנות התשעים ותחילת שנות האלפיים היה עסוק בלעכל את פשרו של האובדן, או האובדן-לכאורה, של האינדקס – ואתו הרצף "הטבעי" שחיבר את העולם, דרך האור, אל הפילם ואל התמונה המפותחת – הרי שכיום שאלת הצילום נמצאת במקום אחר. בעבודות של אלבלינג אין געגוע לקשר אבוד ובלתי אמצעי לממשי, אבל גם אין בהן הדהוד לטענה ההפוכה, שהצילום הוא תמיד רק הבניה, ואף פעם לא עקבה ישירה של המציאות. אצל אלבלינג, הוויכוח על "האינדקס כן או לא?" כלל אינו קיים, והוא אינו קיים משום שהצילום שלה אדיש לדיכוטומיה המקובלת בין נוכחות ממשית לייצוג. בהקשר זה, אדישות בדרך כלל הולכת יד ביד עם קבלה גורפת של הצילום כהבניה, אבל העבודות של אלבלינג מרמזות דווקא על כיוון הפוך. מבחינתן אין הבדל אחד מהותי בין מה שנוכח מחוץ לתמונה ובין מה שמיוצג בתמונה. לחלופין, אופני הדימוי, ובהם זה הדיגיטלי, הם תמיד כבר חלק ממרחב ההופעה של הממשי, חלק

מספקטרום של ממשות בתנועה, המייצרת כל הזמן הבדלים חדשים בין אופני הנוכחות של מה שנגלה לעין ובתוכם. כאשר אלבלינג מציגה, כפי שהיא עושה בספר זה, את התצלומים הממוסגרים שלה, התלויים על קיר תצוגה בגלריה, או את המודלים שהיא בונה בסטודיו עם מצלמות ותאורה, או את הדימויים, המופיעים על מסך המחשב שעל שולחן העבודה שלה, היא לא רק נותנת לנו הצצה אנקדוטלית אל "מאחורי הקלעים" של יצירתה. בתצלומים האלה היא מציגה תזכורת לכך שהדימוי לעולם אינו מופיע לבד, בפני עצמו; שההתבוננות בדימוי תמיד דורשת התייחסות למרחב שממנו הוא צומח ושבנו חייו, כדימוי, מתנהלים. מה שהעין רגילה למסגר יישאר תמיד חלקי ויסתיר את "תנאי ההופעה של הדימוי", שהם למעשה הנושא שמעסיק את אלבלינג.

אלבלינג חוקרת את מרחב ההתהוות של הדימוי הדיגיטלי. עבודותיה גם הן מציגות, קודם כול, אופנים של מרחב, ורק אחר כך אובייקטים כאלה ואחרים, המופיעים כחלק מהמרחב. המרחבים שלה קוראים לעין להיכנס ולשוטט בהם, אבל מהר מאוד גם מתסכלים את סקרנותה הטבעית של העין, שרוצה להמשיך לטייל, אך נאלצת בעל כורחה לעצור, משום שהיא נתקלת במחסום בלתי חדיר. המחסום מפתיע משום שהוא שקוף. מקורו במשטור אסתטי של המרחב, בהקפדה על ניקיון צורני ובשליטה ברורה בכל תכניו של השדה החזותי. אלה מבהירים בהדרגתיות לעין, שלא תוכל להשתכן בחללים שלפניה או למצוא בהם חיים. תוך כדי השיטוט היא מתחילה לחוש את היעדר החמצן. היא נמשכת ליופי הגיאומטרי והצבעוני, אך בסופו של דבר, חייבת להתנתק לפני שתיחנק. תחושת המחנק הגוברת נראית לי חשובה, ולקח לי זמן לחוש בה. אני חושב שדרכה אפשר להסביר, מדוע לא נכון להבין את העבודות כעיצוב מסוגן ומנומס. העבודות אולי כפייתיות, אך ודאי לא מנומסות. הן אכן מעוצבות, אך מה שהעיצוב הקפדני כל כך מנכיח הוא חרדה תהומית מפני אי-סדר ואנטרופיה.

מה קורה שם, בחללים המוחזקים והמדויקים של אלבלינג? מה פשר ניקיונם חסר הפשרות? האם זה ריק, האם זה מוות שמנשב מהם וקורא לנו להיזכר במשמעויות, שאולי שכחנו, של המילה "חלל"? שאלות אלה נעשות ברורות יותר כשנזכרים בעבודות מוקדמות של אלבלינג. נראה שהמצב בהן שונה. אני מסתכל, למשל, בתצלומים במה שנראה כמו דירת שותפים (שכורה, בתל אביב). מבט אל המסדרון, קירות לבנים, מרצפות סומסום: אלבלינג חוצה את החלל במהירות ונכנסת לחדר, עירומה. (עמ' 22-32) או התמונות מהמטבח המבולגן: הכיור עולה על גדותיו, הכלים לא רחוצים, בקבוקים, כוסות קפה ושאריות אוכל על השיש. במרחבים, שאותם מציגה אלבלינג בשנים האחרונות, עצם הרעיון של leftovers לא יכול כלל לעלות על הדעת. ההבדל הוא, כמובן, לא בשיירים, אלא בדופק החיים, בתחושת ההתנסות, המהדהדים בבירור בעבודות המוקדמות. ואולי מעל הכול, ההבדל הוא במיקומה או באי-מיקומה של התשוקה. אני נזכר שוב בתמונות המטבח ההן. אלבלינג עומדת ליד הכיור, לבושה רק בגופייה, אוחזת בזר פרחים צהובים ומתמסרת לריחם, כשבין רגליה משתלשל זין גדול שחור. (עמ' 14) או, למשל, סדרת תצלומים שנקראת Bubble & Squeak ובה אלבלינג עושה ניסוי חזותי המשתמש בז'אנר היומיומי של תצלומי משפחה ותצלומי זוגות. אלבלינג (אז בסוף שנות העשרים לחייה) מצטלמת מחובקת עם גברים זרים מבוגרים על מגוון רקעים: בטבע, בים, בגן החיות, בשדה ובבית, בטיול אופניים, ליד הגלידרייה, ליד הפיצרייה, עם סלייס ביד. גם כאן, למרות האירוניה ותחושת הניסוי המבוקר, התשוקה היא המפעילה את מרחב הדימוי (בין שנקרא לו אדיפוס או אלקטרה).

לפיכך, כשאני פוגש את אלבלינג לשיחה, אני בא מוכן עם שאלה שנראית לי פשוטה: איפה התשוקה ב-Interactions? מה קרה שם לתשוקה? אבל, כפי שכנראה היה עליי לדעת, את השאלה הזאת אי אפשר לשאול באמת, כי היא לא באמת מובילה לשום מקום. השיחה מתגלגלת בחזרה לשאלות על ארכיטקטורה, ובתים, ומקומות פתוחים וסגורים, ולבסוף לדיבור על חדרים מסוגים שונים, במיוחד חדרים, שהיו משמעותיים ברגעים מוקדמים של החיים, כמו חדר ילדות או החדר של ההורים. אלבלינג מספרת על בית הוריה ברעננה, שם בין חדרה לחדר של אחותה עמד חדר נוסף וריק, ששימש במשך כל השנים מעין מחסן. קראו לו במשפחה "חדר הבן" – כינוי שסימן, בהומור או בחצי הומור, את הכמיהה הלא ממומשת של ההורים, או אולי של האב, לילד ממין זכר. אלבלינג מדברת על ילדה, שהפנימה את הצורך למלא את תפקיד הבן, למלא את החלל הריק. "מצחיק שאפילו נראיתי קצת בן."

בשלב מסוים, הרצון להפוך את חדר הבן לשלה הופך עז מנשוא, והיא מצליחה לשכנע את אביה לאחד בין שני החדרים. ארכיטקט נשכר למלאכה, שרטוטים נתלים על הקיר, והרגע הגדול והמשמח מגיע, כאשר אביה אוחז פטיש גדול ושובר את הקיר בין חדרה לחדר הבן. למרבה האכזבה מתברר, כי ההבטחה הקשורה ברגע הזה מתעתעת. מסיבות כאלה ואחרות יצירת החלל החדש אינה מתממשת לעולם, ובמשך השנים הבאות קיר הרוס למחצה מפריד ומחבר בין חדר הבן לחדרה של אלבלינג. בעקבות השיחה היא שולחת לי במייל תצלומים של בית ההורים, ובהם גם חדר הבן. בתקופת לימודיה במנשר נהגה להתגנב אל הבית ולצלם שם בהיעדרם של ההורים. צלם משטרתי חוזר לזירת הפשע. התצלומים הם בשחור-לבן, לכאורה ניטרליים ועובדתיים, אבל העובדתיות היא לא פעם משא כבד. (עמ' 29)

בית הילדות מחכה לה ריק מאדם. הוא רחב ידיים, אך חדריו מוזנחים. אלבלינג מישירה מבט אל גבב החפצים הנערמים בחדרו, אל דפוסים של סדר ביתי שנשחקו ואל צורות מפורקות של משמעות. אופי האינטראקציה שהיא מחוללת במפגש עם בית הוריה שונה בתכלית מה-Interactions שלה בחללים האסתטיים והמוקפדים לעילא של השנים האחרונות. אך למרות ההבדל התהומי הזה, גם כאן העין המתבוננת בתצלומים מבינה מהר מאוד כי לא תוכל לשהות בחדרים לאורך זמן. הנסיבות אמנם הפוכות, אבל גם כאן החמצן בחללים דל. (עמ' 29)

לא מזמן שבה אלבלינג לצלם את בית ילדותה. לאחר מות ההורים נוקה הבית ושופץ, ובמקום הקיר ההרוס נבנה כעת לראשונה קיר גבס. הפעם מטרת הצילום פונקציונלית, והתצלומים צבעוניים. היא שולחת אותם אליי כצרופות למייל וכותבת: "אלה הן תמונות שהיינו חייבות, אחותי ואני, כדי להעלות מודעה של הדירה להשכרה".

אני חוזר להתבונן במרחבים המדויקים והמבוקרים שמתגלים ב-Interactions וב-Proposals for Disorder. האם אני הוזה, כשאני רואה בהם פינות מבית ההורים?

כדי להבין מה האמנות רוצה או מה היא עושה, לא מספיקה פסיכולוגיה. אבל האם נכון, האם אפשר, לשכוח את מה ש"נמצא" בחדר הבן? את החור במשפחה, את החלל, המופיע כילד זכר בין שתי אחיות, ואתו החילופים המגדריים, Batben Benbat? את התשוקה לשינוי סדרי הבית ולחדר משלה? את ההבטחה של אב שלא מומשה? את השבר שמעולם לא תוקן? את החיים עם ההריסות וביניהן? במקום תשובה לשאלות, דבר אחר מתחוויר לי: משהו עקרוני השתנה ביחס שלי לתצלומי ה-Interaction. כעת אני רואה בהם ממד של חיות שלא ראיתי קודם. מה שבהתחלה היה נדמה לי

כמלוטש, מהודק וקפוא, נראה לי עכשיו שייך ללבם הפועם של החיים. אילו חיים? החיים האנושיים, אלה שמלאים בחללים ובחורים ובריק, שנחווים כהתמודדות יומיומית עם כאב בלתי נסבל, או עם סבל, שלפעמים אינו מצליח לכאוב בגלל הדחקה ונתקים. החיים שבהם בונים חדרים שאפשר לארגן ולעצב בכל פעם מחדש, ושבהם אפשר גם לדמיין וגם לשכוח. תחילה לא ראיתי זאת, ועכשיו כן, אבל לא מפני שהממדים האלה היו מוסתרים בתוך חללי ה-Interactions. לא, כלום לא הוסתר. הצילום של אלבלינג מתקיים ופועל תמיד בין שני קטבים. ככה זה עם צילום, שמציג בפנינו את הנראה תוך שהוא פותח בפנינו את הבלתי נראה. ועוד מחשבה לסיום: מושג החדר הוא מהותי להיסטוריה ולדמיון של הרגשות. ללב יש חדרים, ולסובייקט החושב והמרגיש ישנם חדרי לבבו, שם מצויים מחשבותיו ורגשותיו הכמוסים ביותר. מושג החדר מהותי גם להיסטוריה ולדמיון של הצילום. מהקאמרה אובסקורה ועד למצלמת הפילם, הדימוי, כמו הסובייקט האנושי, זקוק היה לחדר מוגן משלו כדי להיוולד ולהתפתח מתוך האור. מה קרה לחדר במצלמה הדיגיטלית? מה קרה לחדרו של הסובייקט הדיגיטלי?