

## ליאת אלבלינג: התקפות על הצילום

רון ברטוש

"לא-קיום עד אָהד באַיש, לְכָל-עוֹן וּלְכָל-חַטָּאת, בְּכָל-חַטָּא, אֲשֶׁר יַחַטָּא:

על-פי שְׁנֵי עֵדִים, אוֹ עַל-פִּי שְׁלֹשָׁה-עֵדִים- קָוִים דְּבָר"

(דברים, יט', טו')

ליאת אלבלינג היא מן הקולות המקוריים ביותר בזירת הצילום המקומית. היא ניחנת בחוש אסתטי מפותח ביותר, ובתערוכותיה מן השנים האחרונות הציגה תצלומים חדים, מתוזמרים היטב ובעלי מבע רעיוני עמוק, אשר זיכו אותה בשנת 2011 ב"פרס קונסטנטינר לצילום" מטעם מוזיאון תל-אביב, ובעקבותיו תערוכה במוזיאון.<sup>1</sup> בתצלומיה, עולים פעם אחר פעם מדיום הצילום והצלמת עצמה לדוכן העדים, שם הוא נחקר ונבחן והיא נדרשת למסור את עדותה.

הפסוק הפותח מצוטט מתוך הלכות-עדות, והוא קובע כי עדותו של עד יחיד נחשבת כבלתי נאמנה, ונזקקים שני עדים (או יותר) לשם מתן עדות מהימנה. המצלמה, כידוע, היא אמצעי ללכידת מראית המציאות, היא מתעדת אותה, ועל שום כך משועבד התצלום למציאות, והנו כדבר עדות אודותיה. אם המצלמה היא המתעדת והתצלום הוא העדות, אזי הצלמת אלבלינג היא העדה. ברם, היא עדה יחידה, ולפי הגישה ההלכתית עלינו להטיל ספק בעדותה, קרי בתצלומיה. הטלת הספק תובילנו במסגרת שורות אלו להתחקות אחר תצלומיה של העדה-הצלמת ולהרהר אודות הצילום.

מעניין לפתוח את הדיון בעבודה "כחול וירוק" (2011), אשר אינה אלא הצהרה מינימליסטית בשם מכלול יצירתה של אלבלינג אודות כוונותיו לערוך התקפות על צילום. היצירה מורכבת משני שדות-צבע אופקיים, העליון כחול-תכול ואילו השני ירוק עמוק, ובמפגש בין השניים נוצר קו אופק חד כתער. יצירה זו היא כנוף מתומצת של שמים וארץ, שצומצם עד תום. שני משטחי הצבעים לובשים חזות מבריקה, גווני-צבעים, טקסטורה וחזות כללית, שמדמים נראות של תצלום דיגיטלי, אך למעשה אין מדובר בתצלום כלל ועיקר. העבודה מורכבת משני משטחי זכוכית צבעונית, שחוברו יחד בחום גבוה ומוסגרו במסגרת עץ. האובייקט הפיסולי הזה נוצר מתוך חשיבה על מדיום הצילום ובכוונה לחקות את נראותו - בכך, לקרוא תיגר על מעמד ההתבוננות בתצלום ועל מידת התודעה החזותית המוקדמת (זו המניחה מראש עוד בטרם הראייה), הטבועות בעין הצופה.

מאמץ דומה נעשה ביצירה נוספת, פיסולית אף יותר, הצועדת הרחק מן הצילום בכדי לתהות על קנקנו, ושמה "יש ספק - אין ספק" (2011). זהו אובייקט קיר, המורכב משני זוגות של

<sup>1</sup> הפרס הוענק בשנה זו גם לאמנית עילית אזולאי, והשתיים הציגו יחד תערוכה זוגית במוזיאון.

משטחי אבן (אבן קיסר ושיש גרניט) בגוונים אפורים, אשר חוברו יחד כך שנוצר ביניהם קו חד (בדומה ל"כחול וירוק"), כקו אופק של נוף. צמד הנופים מוסתר על-ידי שני לוחות פרספקס שקופים-למחצה (פרספקס-פרוסט), הניצבים כ-4 ס"מ לפניהם. לוחות אלו מטשטשים עבור המתבונן את משטחי האבן, אשר נמצאים מאחוריהם, ואלו נראים מבעד כנופים שיצאו מפוקוס. שתי הקומפוזיציות מעלות על הדעת תקדימי נופי-אופק מצומצמים מתולדות האמנות, כדוגמת ציוריו המופשטים של מארק רותקו (Rothko), המעמתים גורם שמימי מול גורם ארצי, או תצלומי הים הנזיריים של הצלם היפני הירושי סוגימוטו (Sugimoto). עם זאת, אין להתמקד בהקשרים מסוג זה, מפני שערכן של יצירות אלו אינו טמון בנוף כשלעצמו, כי אם ב"מבחן הנראות התצלומית" העומד בפני המתבונן. פעולתה היצירתית של אלבלינג נסמכת על התפישה הפרספטואלית המובנית מראש בעיני קהלה, תפישה אשר מתפתה למוכר לה. לכן, יש להימנע ממראית העין ולאתגר את מראית התצלום, כלומר, את נראותו התצלומית של האובייקט, על מנת לזהות את מרכיביו, ולהכיר כי הוא נוקט בעמדה בוחנת ומהרהרת אל מול הצילום. יצוין כאן כי במשך המאמר תידון פעולת הפצוץ הצילום, הנוכחת בעבודות אלו, ושבה ביתר שאת בעבודות נוספות מאת האמנית.

שני תצלומים בחרו גם הם לנצל את הנוף לצורך תכליתם. השניים, "חרמון" (2009) ו"דיוקנו של ענן" (2009), מתארים נופים ארצישראליים טיפוסיים ושלווים: בתצלום הראשון ניצב טרקטור בין חלקות אדמה בגווני חום-אוכר-ירוק, וברקע מתנשא הר החרמון המושלג. בתצלום השני (ששמו בלתי-שגרתי) מתואר נוף, שמשטחו הראשון אדמה, לאחריו שדרת שיחים ועצים, ומעליהן רצועת שמים כחולים שבמרכזה ענן לבנבן. הצלמת ניצלה את "פשטותו" של הדימוי על מנת להפעיל עליו את תמרוניה, למשל, כשם שהקוביזם שב בתחילת המאה ה-20 אל נושאי תיאור יסודיים (בעיקר טבע-דומם אך גם דיוקנאות ומעט נופים) כדי לחתור אל האידאל האמנותי-פורמליסטי אותו הציב לעצמו.<sup>2</sup> החזרה לנושאי יסוד מסיעת אפוא בנתינת דרור, עבור האמנית והצופה, לחשיבה על המושא באופן שונה. אלבלינג בחרה בנוף המקומי, אך התצלומים אינם מסגירים את שהתחולל בהם, ונותרת השאלה בדבר מה שאירע לנופים. התשובה פשוטה - הם אינם קיימים. לאמור, אין כלל מקום אשר ממנו נראה הנוף כפי שהוא מופיע בתצלומים - הר החרמון לעולם לא יתנשא מעל חלקות-האדמה האלו, אשר למעשה צולמו בסביבת ירושלים. האמנית צירפה קטעי נופים משלושה מקומות שונים, ושילבה אותם יחד בעיבוד ממוחשב לכדי רגיסטרים שונים של נוף יחיד, נוף שאינו קיים.

כאן מתגלה הצלמת כסוכנת-מציאות או סוכנת-היסטוריה מפוקפקת (אף מסוכנת, לפי ההגדרה האפלטונית של האמן המחקה), אשר עדותה כוזבת. התצלומים הבדויים מערערים את יציבותה של מראית התצלום, שנתפשת כמייצגת דבר מה מן המציאות באופן מהימן, בדומה לראיה. הלוא פעולותיהן של המצלמה ושל העין דומות - שתיהן קולטות ומגיבות לפי רגישות

<sup>2</sup> במקרה הקוביזם, היה זה הרצון לתפוס את מהות האובייקט במבט יחיד ולהתגבר על מגבלות החלל והזמן. לשם כך נקטו ב"סימולטניות היקפית" לתיאור מעטפת האובייקט מזוויות שונות בו בזמן.

לאור, אך המצלמה יודעת גם לחלץ ולשמור דימוי מתוך שטף המציאות.<sup>3</sup> התצלום כשריד המציאות, כמסיכת-מוות שלה (לפי ניסוחה של סוזן סונטאג), התערער. יתר על כן, בשל האמינות המיוחסת לתצלום, זיפו משנה את המציאות במסגרת התודעה.<sup>4</sup> המציאות חסרת-המקור, זו שאינה קיימת, מקבלת את גושפנקת-ממשותה מהמדיום, מן התצלום אשר מתעד אותה - הרי אם דבר מה תועד משמע כי התקיים. כנגזרת, מותקפת גם הראיה על-ידי יצירתה של אלבלינג, התקפה אותה מכירה האמנות הישראלית מיצירתו של בוקי שוורץ, אשר החל מסוף שנות ה-60 עסק כמעט לחלוטין באופני הראיה ואתגורם.

השפעת הצילום על המציאות צובר תאוצה, ומתמש בסדרה בת חמישה תצלומים המכונה "לכל פעם שרציתי לעזוב" (For Each Time I Wanted to Leave, 2011). אלו הם תצלומי פרחים בהם מזדקף החוש האסתטי המפותח של האמנית, אשר במיומנותו תוזמרו התצלומים. כותר הסדרה חושף את סודה בעודו מזכיר את הפעולה הטקסית של ילדים המורטים על-כותרת של פרח, תוך דקלום "אוהב" ו"לא אוהב" לסירוגין, עד לתשובתו הגורלית של העלה האחרון. תצלומים אלו נסמכים אפוא על תהליך יצירתם, שבמסגרתו תלשה האמנית על-כותרת ופירקה פרחים מסוגים שונים למרכיביהם. אחר זאת, חיברה היא בעזרת דבק חם איברים שונים של הפרחים (על-כותרת, על-גביע, גבעול, פרחים וכו') לכדי פרח חדש. לכל פרח נבחרו בקפידה אגרטל, רקע מתאים ומנעד צבעוני הולם, ואלו מגולמים בתצלום הסופי. למשל בתצלום "For Each Time I Wanted to Leave #6" מתנשאים שני גבעולים ארוכים שבראשם גביע פרח הקאלה (Calla Lily). מתוך גביעי הפרח מזדקר תירס גמדי המחליף את האשבול (המרכיב הפאלי) הטבעי של הפרח. שני הפרחים נמצאים באגרטל פורצלן ורוד ומעוטר על רקע דמוי פינת חדר בצבעי ורוד, לבן ובז'. בשונה מן הנופים בהם שולבו מציאויות נפרדות לשם יצירת תצלום מזויף, בסדרה זו מזייפת האמנית את המציאות המוכרת ונוקטת בצילום ישיר שלה. אלבלינג ממשיכה בדיונה אודות אמינותו של הצילום, ומדגימה שתי אפשרויות המעמתות את האסתטיקה עם האתיקה: עדות מזויפת של התרחשויות אמתיות או עדות אמתית על התרחשות מזויפת.

מוסיפה אלבלינג לאתגר את אמינות התצלום בסדרה "חורים" (2011) המונה ארבעה תצלומי צלחות מעוטרות על רקעים דקורטיביים. הן גם כאן נראותם של התצלומים שואפת להלימה אסתטית גובהה מבחינה פורמלית: צבעוניות, יחסי אובייקט-רקע וסימטריה של הקומפוזיציה. טענו כי ב"חקירה נגדית" של התצלום עסקינן, וכל מקרה אכן מוכיח כי רב הנסתר על הגלוי בפרקי יצירתה השונים של האמנית. לכן, נדרש להתחקות אחר פשר החורים שבסדרה הנוכחית ונעזר בתצלום מייצג - "Holes #1". זהו דימוי המתאר צלחת פורצלן לבנה, שגרלנדת פרחים מצוירת מעטרת את מרכזה, המונחת על מפה רקומה עם דגמי זרי פרחים. התצלום, כאמור, אלגנטי מאוד, סימטרי ומוקפד, וזהו נתיב יצירתו: אלבלינג צילמה את הצלחת באופן חזיתי. לאחר מכן, הדפיסה את התצלום וגזרה ממנו את דימוי הצלחת על-פי קו המתאר.

<sup>3</sup> ג'ון ברגר, "מעבר למצלמה יורה: על הסיכוי לתצלום הקשרי", על ההתבוננות, פיתום, תל-אביב, 2012, עמ' 56.

<sup>4</sup> סוזן סונטאג, "ההירויות של הראייה", הצילום כראי התקופה, ספרית פועלים, עם עובד, 1979, עמ' 89.

בהמשך, חתכה האמנית בצלחת המודפסת והגזורה חורים לפי אלו המעטרים את הצלחת האמתית. בשלב זה, נותר תדפיס גזור לפי דוגמת הצלחת. אז הונח הוא על תדפיס נוסף בעל דגם של מפה רקומה, באופן כזה שנותר מרווח קל בין השניים וצל מוטל בין שני הניירות (של הצלחת ושל המפה). הצבה זו צולמה באופן חזיתי, אשר הוא התצלום הסופי. למעשה, זהו תצלום של תדפיס המונח על תדפיס - נייר על נייר, שבין נימי דו-ממדיותם נוצרת אשליית העומק. הרמז היחיד ל"ניירותה" של הצלחת נתון בשם הסדרה, "חורים", ומבט קרוב בגימור החורים, שנגזרו בעזרת סכין, יחשוף את עובדת הנייר.

סוד תצלומיה של אלבלינג טמון במאמץ הרב המושקע בהסתרת הפעולות והמניפולציות שננקטו על האובייקטים המצולמים, בין אם פעולות פיזיות ובין אם דיגיטליות, מאמץ המוביל אל ערכם הסגולי. הצלמת מתקיפה את הצילום, את ההתבוננות בו ואת אופני תפישתו, ובדרך-הכלל, דומה כי אם הצילום הוא "טבעי", כלומר, ישיר ובלתי-מעובד, אזי המציאות המצולמת הנה בלתי-רגילה - ואם הצילום עוֹבֵד, אז ינסה הוא להידמות לצילום ישיר. מכל וכל, יש להמשיך ולנהוג במדיניות "כבדהו וחשדהו" במפגש עם התצלום האלבלינגי.

נשוב כעת לחפצון התצלום, אשר נזכר קודם לכן. פעולת האובייקטיביזציה (ההפיכה לחפץ) המופעלת על התצלום מוסיפה להרהורי האמנית אודות המדיום. עד כה, פרצה אלבלינג את גבולותיו הפנימיים של התצלום, אך בתצלומיה המחופצנים נפרצים גבולותיו החיצוניים. יצירות אלו הן תצלומיות-פיסוליות, לא בגדר פסלי-צילום (photosculpture) כדוגמת פסליהם של אמנים כגון אוליבר הרינג (Herring) הגרמני-אמריקאי, סוזי אוליביירה (Oliviera) הקנדית או גואן אוסאנג (Osang) הקוריאני, אשר יוצרים פסלים תלת-ממדיים המצופים אלפי תמונות של חלקי אובייקט שמצטרפות יחד להרכבתו, אלא מדויק יותר להגדרים כחפצי-צילום (חפצי-צילום אם נבקש הגדרה חדשה) - תצלומים אשר חלה בהם גאות חומרית בגינה זכו לנפח, גידלו "גוף" ושלחו הארכות (extention) אל מחוץ לגבולותיהם המוכרים. התצלום הוא מדיום א-חומרי, הוא בעל פקטורה דלה ומוגבלת מאוד, ודאי ביחס למדיומים אחרים,<sup>5</sup> ודומה כי החפצון משלים חסך מדיומלי הטבוע בעצם הצילום כמדיום יצירתי.

הבה נשרטט נתיב ביצירתה של אלבלינג בו מתרוקן הצילום מחומריותו, ולאחר מכן צובר אותה עד חמריותו עולה על גדותיו. סדרת תצלומים מרכזית של האמנית ("ללא כותרת", 2010-2008) מתארת בתים פרטיים ומבנים. אלו צולמו ולאחר מכן עובדו באופן ממוחשב, כך שנאטמו פתחיהם השונים והוצאו מהקשרם - חלונות ודלתות נסתמו או הועתקו למקומות אחרים, והבתים עצמם אף הושתלו בנופים זרים להם או ברקעים מלאכותיים. המבנים בסדרה הנוכחית שובשו והוצאו מכלל שימוש. בלב תצלומים אלו נוכח, כמובן, הדיון עליו התעכב החיבור עד כה בדבר נראות התצלום, ערכיו ונגזרותיו, אך סדרת ליבה זו תובילנו כאם דרך אל שני

<sup>5</sup> גדעון עפרת, "הצילום כאמנות", המדיום האמנותי, סתות, תל-אביב, 1986, עמ' 156.

מסלולים המתפצלים ממנה: האחד אל אי-החומריות ואילו השני אל החומריות. סדרת הבתים נשענת על צילום ישיר של האובייקט, הצבתו בנוף ועיבודו תוך שימוש במרקמים וטקסטורות עשירים. באחד התצלומים (2008) נראה בית אפור כקובייה אטומה - הוא מוקף במדשאה, שבילים, צמחים ועצים, וניצב אל מול הים. התצלום עשיר ושופע, וכזה הוא גם תצלום אחר בסדרה מאותה השנה. הפעם זהו נוף לילי - נוקטורן נעים, בו מתנשא בית מעל רצועות אדמה ועצים לרקע שמים כהים המוארים באור ירח מלא (יש לומר, הבית והעצים צולמו באור יום והושתלו בתפאורה הלילית). אלבלינג הדגישה את המגוון החומרי המצולם ככל שניתן, ומכאן פנתה אל המסלול הראשון בו תבעה להשיל מעל הצילום את סממני החומר. תחילה היה זה תוך עיבוד עמוק יותר של תצלומי בתים, כבתצלום מבנה אפור ובו דלת יחידה (2010) אשר כולו צומצם למושגים חזותיים בסיסיים של פרספקטיבה ויחסי אור-צל. אך בשלב המתקדם אשר הופרד לסדרה בשם "A part", שהוצגה בתערוכת-יחיד במוזיאון רמת-גן (2011), שלפה הצלמת פרטים שונים מתוך צילומי המבנים (חלון, תריס, עמוד) ועיבדה אותם עד תום בעזרת מחשב. הפרט הנבחר עוצב, שויף ומורק עד שנראה, על אף מקורו המעוגן במציאות, כמודל דיגיטלי תלת-מימדי. זהו רגע צניחת החומר לדרגת אפס בו נותר בתצלום פרט מלאכותי, פסבדו-אדריכלי ובעל גימור מן המעלה הראשונה אך מיותר, חסר פונקציה ומשולל מכל הקשר. תצלום נוסף, אך חריג בסדרה הנוכחית (שרובה אלמנטים אדריכליים-הנדסיים לכאורה), הוא דיוקן-עצמי של האמנית. בדומה למרכיבים הארכיטקטוניים ניחן דיוקן-עצמה של אלבלינג בגימור בלתי-אפשרי של הפנים אשר עובדו עד קצה יכולתם באמצעות מחשב והוקפאו. התצלומים שבסדרה זו חותרים אל עבר היפר-מציאות, אל מציאות בהיפר-נראות, וחומקים מהגדרתם כסימולקרות היות והגורם התמציתי שלהם, הגרעין שבעבודות, מעוגן היטב במציאות הממשית. זהו אפוא המסלול הראשון של הצילום אל שפל חומריות.

במסלול השני, כאמור, החומריות נצברת ואף גולשת מן התצלום. שתי העבודות עימן נפתח החיבור, "כחול וירוק" ו"יש ספק - אין ספק", כל כולן חומר - הן אינן תצלומים, כי אם מעשי פיסול והצבה המחקים את הנראות התצלומית. מפלס חמריותו של הצילום האלבלינגי גבה לראשונה בתערוכת-היחיד "I'm Coming Home" אותה ערכה האמנית בגלריה "אינדי" בשנת 2011. אלבלינג יצרה תצלומים תלויי-מקום (site-specific), אשר תיארו את חלל הגלריה בו הם הוצגו, ובכך למעשה קיפלו את היחידה האדריכלית אל תוך עצמה. מבין התצלומים חרג תצלום אחד, שאינו היה ממוסגר באופן רגיל אלא בחצי מסגרת, כך שחציו השמאלי מכוסה בזכוכית ומוקף בשלוש צלעות המסגרת, וחציו הימני נותר מחוץ לה. זהו הרגע התצלום קרא דרור, עת הוא נשלף מגבולות דו-ממדיותו אל מרחב הגלריה והעולם החיצוני לו (על אף היותו שטוח, עדין). הגאות החומרית שבבסיס החפצון הוסיפה לגבוה בתערוכת-יחיד נוספת בשם "אפור-בטון", שנערכה במוזיאון חיפה לאמנות בשנת 2012, והייתה מושתתת על טהרת הצבע האפור ואסתטיקת-הבטון.<sup>6</sup> תערוכה זו היא מעשה-הצבה המשלב בין צילום ומיצב, אשר ניסח מחשבות,

<sup>6</sup> תערוכת-יחיד זו נערכה במסגרת פרויקט "אלפרד אקספרס", חלק מתערוכת "חיפה-ירושלים-תל אביב" (אוצרת: רותי דירקטור).

תהיות והיגדים אודות הצילום. מתוכה, אציין תצלום של מבנה אפור (הדומה לתצלום שהוזכר קודם לכן מתוך סדרת המבנים ללא הכותרת): הוא הוצג עירום, נטול ממסגרת, כהדפסה מוצמדת לקיר הגלריה באופן שטוח לגמרי, כמו טפט. על גביו, חובר אל קיר הגלריה אובייקט עץ פיסולי בעובי כמה סנטימטרים, שנצבע בגוון אפור-בטון והלם את אופיו האסתטי של הדימוי בתצלום. ברם, מבחינה מדיומלית מדובר בגידול, באלמנט חוץ-גופי, חוץ-תצלומי, הממיר את ההומוגניות התצלומית להטרוגניות.

אלבלינג שברה את א-חומריותו של הצילום, ובה בעת ערערה ערכים נוספים שלו. התצלום, כידוע, הנו דימוי משועתק, וככזה סובל הוא מבעיית חוסר-המקוריות - אבדן ההילה שלו.<sup>7</sup> אך עם הצמדת האובייקט-הפיסולי לתצלום, מעשה-נגרות שהותאם לצרכיו, שָׁבָה, לכל הפחות, הילה חלקית לתצלום. באותה כפיפה מתגברת האמנית על בעיה נוספת שהיא מנת חלקו של הדימוי הדיגיטלי - "מצב הצבירה" הדיגיטלי. הכוונה כי הדימוי הדיגיטלי אינו אלא תוכנו המקודד והבלתי-נראה של קובץ המכיל אותו, אשר את נתוניו יש לפענח (ולפרש) לשם מימוש המופע החזותי (הדפסת התצלום או הקרנתו).<sup>8</sup> אם כן, לא די בכך שלתצלום אין מקור "מקורי" - מקור זה אף אינו נגיש או נראה. תיבת העץ הזולגת מן התצלום היא כחותם-ממשות, גושפנקת-מקוריות והוכחת-נראות, והיא כטריפת-קלפים לשם חשיבה שונה אודות הצילום.

הנה כי כן, הגענו לשלב הסיכומים במשפטו של מדיום הצילום. כתלוי על מטוטלת, נדנדה אלבלינג את הצילום על ציר דיגיטלי-אנלוגי, ציר מציאות-מלאכותיות, ועל הציר שמנעדו בין חומריות וא-חומריות. יצירתה של אלבלינג מהרהרת הרהורים פנים-צילומיים ובין-מדיומלים מרתקים (תמיד תוך הקפדה על בסיס אסתטי יציב), ומעניינת דרכה של הצלמת בנתיבי חפצון התצלום, והנקיטה במיצב והצבה כדרך גישה שונה אל הצילום. אוי לנאשם, שבמשפטו יעידו תצלומיה של אלבלינג בדרך הפֶּשֶׁט, כי יש להידרש אל נבכייהם ונבכי-נבכייהם על מנת להכיר במהותם. הן רק אז נוכל לסמוך על עדות יצירתה של ליאת אלבלינג.

---

<sup>7</sup> וולטר בנימין, יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני, ספרית פועלים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 1983, עמ' 22.  
<sup>8</sup> בוריס גרויס, "מדימוי אל קובץ של דימוי - ובחזרה: אמנות בעידן הדיגיטלי", כוח האמנות, פיתום, תל-אביב, 2009, עמ' 93-94.