UNCATEGORIZED

הפֶסל והדימוי של הפֶסל

מאת גדעון עפרת יוני 10, 2021 אין תגובות

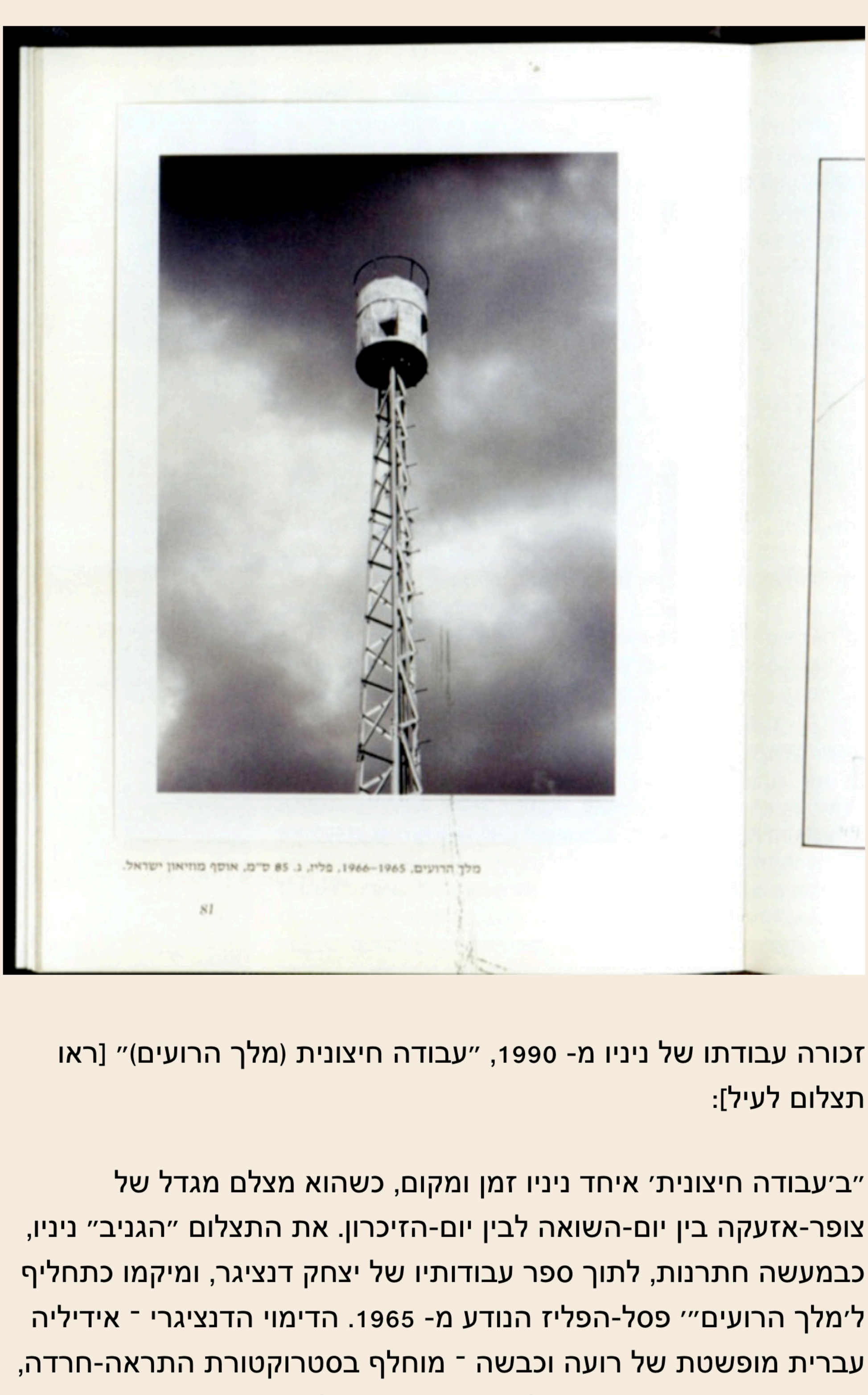
לא אחת, תצלומי פְסלים השפיעו בישראל אף יותר מהפֶסל עצמו. אנחנו זוכרים את "מתתיהו", פסלו של בוריס שץ מ- 1894, שעשה לו שם כתצלום, בעוד המקור נותר עלום, ובעצם ־ אבוד. מקרה מובהק הוא "נמרוד" של יצחק דנציגר מ- 1939, שתצלומיו הפכוהו לאיקוני, שעה שהפסל עצמו היה חבוי במרפסת חיפאית. כזה הוא גם "האריה השואג" ־ פסלו של אברהם מלניקוב מ- 1934. האם שני הפְסלים האחרונים היו זוכים למעמד "לאומי" אלמלא תצלומיו של ישראל צפריר?

לאמנות ישראל רומן עתיק-יומין עם תצלומי יצירות אמנות. הן, לאורך עשרות שנותיה הראשונות, ניזונו אמנים מקומיים בעיקר מרפרודוקציות שהגיעו ארצה על גבי גלויות. עדיין בשנות ה- 70 של המאה ה- 20 הושפעו אמנים ישראליים צעירים מתצלומים בכתבי-עת אמנותיים מארה"ב, איטליה ועוד (רק חישבו על השפעתו הרבה כאן של יוזף בויס, וזאת רק באמצעות צילומים).

אך, שונה בתכלית היא הבחירה המודעת של אמן ליצור יצירה על-בסיס תצלום נתון של יצירת אמן אחר. שכן, עתה אנו מדברים על "אמנות על אמנות" ועל מהלך מטא-אמנותי פוסט-מודרני, דוגמת סדרת ציוריו של יאיר גרבוז מ- 2002 ("אמנות ישראל איחוד/אמנות ישראל מאוחד"), בה שעתק ועיצב פרפראזות על רפרודוקציות של ציורים ישראליים שליקט מהספר "**סיפורה של אמנות ישראל**".

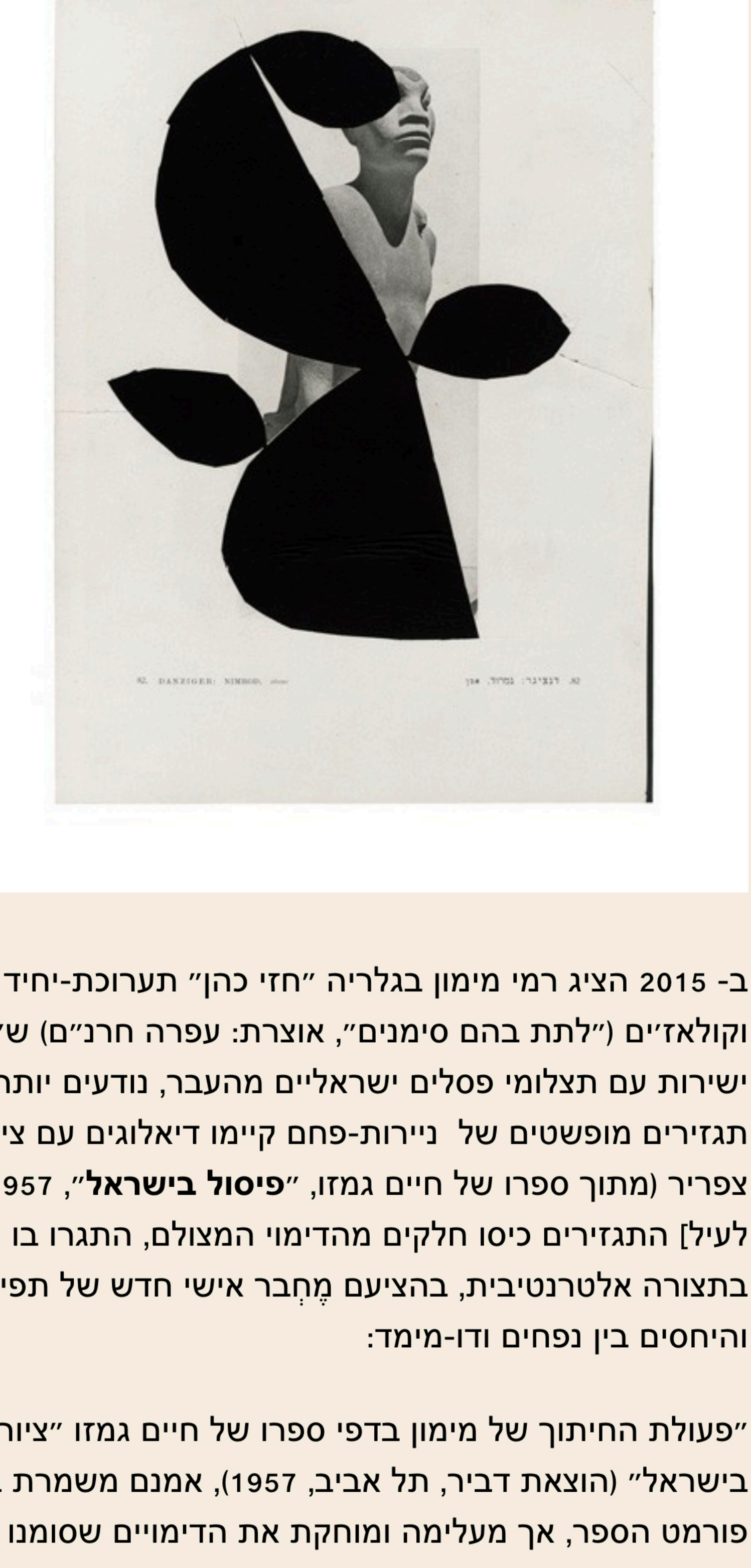
עידן של דימויים עידננו הפוסט-מודרני, ולפיכך, לא תפתיע התעניינותם של מספר צלמים ישראליים עכשוויים בדימוי צילומי של יצירה יותר מאשר ביצירה עצמה. בהקשר הרחב, נדבר על צילומי תצלומים, דוגמת מיכל היימן, שלמשל, בסדרת "צלם לא ידוע" (בין 1984 לתחילת שנות ה- 90 צילמה צילומים מארכיונים ציבוריים ואלבומי משפחה פרטיים ("החתמתם" בכיתוב "צלם לא ידוע" העלתה את סוגיית האנונימיות של המקור). או רונית פורת, שהציגה ב- 2017 במוזיאון הרצלייה את תערוכת הצילום, "מר אולבריך והעלמה נוימן", בהסתמך על תצלומים ארכיוניים.

אך, ברשימה זו ענייני בצילום של תצלום-פסל. כלומר, ענייני באמני צילום שיוצרים מהלך צילומי מורכב, לא על פסל ישראלי נודע, אלא על צילום ידוע שלו. רוצה לומר, להבדיל, לדוגמה, מגיא רז או מיוסי ברגר, שטרחו לנסוע עד לתל-חי על-מנת לצלם את הווריאציה שלהם על "האריה השואג", צלמים כמו משה ניניו, רמי מימון או ליאת אלבלינג נדרשים לתצלומים של פֶסל ישראלי לצורך המניפולציה האמנותית שלהם.



זכורה עבודתו של ניניו מ- 1990, "עבודה חיצונית (מלך הרועים)" [ראו תצלום לעיל]:

"ב'עבודה חיצונית' איחד ניניו זמן ומקום, כשהוא מצלם מגדל של צופר-אזעקה בין יום-השואה לבין יום-הזיכרון. את התצלום "הגניב" ניניו, כבמעשה חתרנות, לתוך ספר עבודותיו של יצחק דנציגר, ומיקמו כתחליף ל'מלך הרועים"' פסל-הפליז הנודע מ- 1965. הדימוי הדנציגרי ־ אידיליה עברית מופשטת של רועה וכבשה ־ מוחלף בסטרוקטורת התראה-חרדה, ופעם נוספת מאשר ניניו פאליות שהתכווצה אל היפוכה, יצר-מין שהתהפך ביצר-מוות."[1]

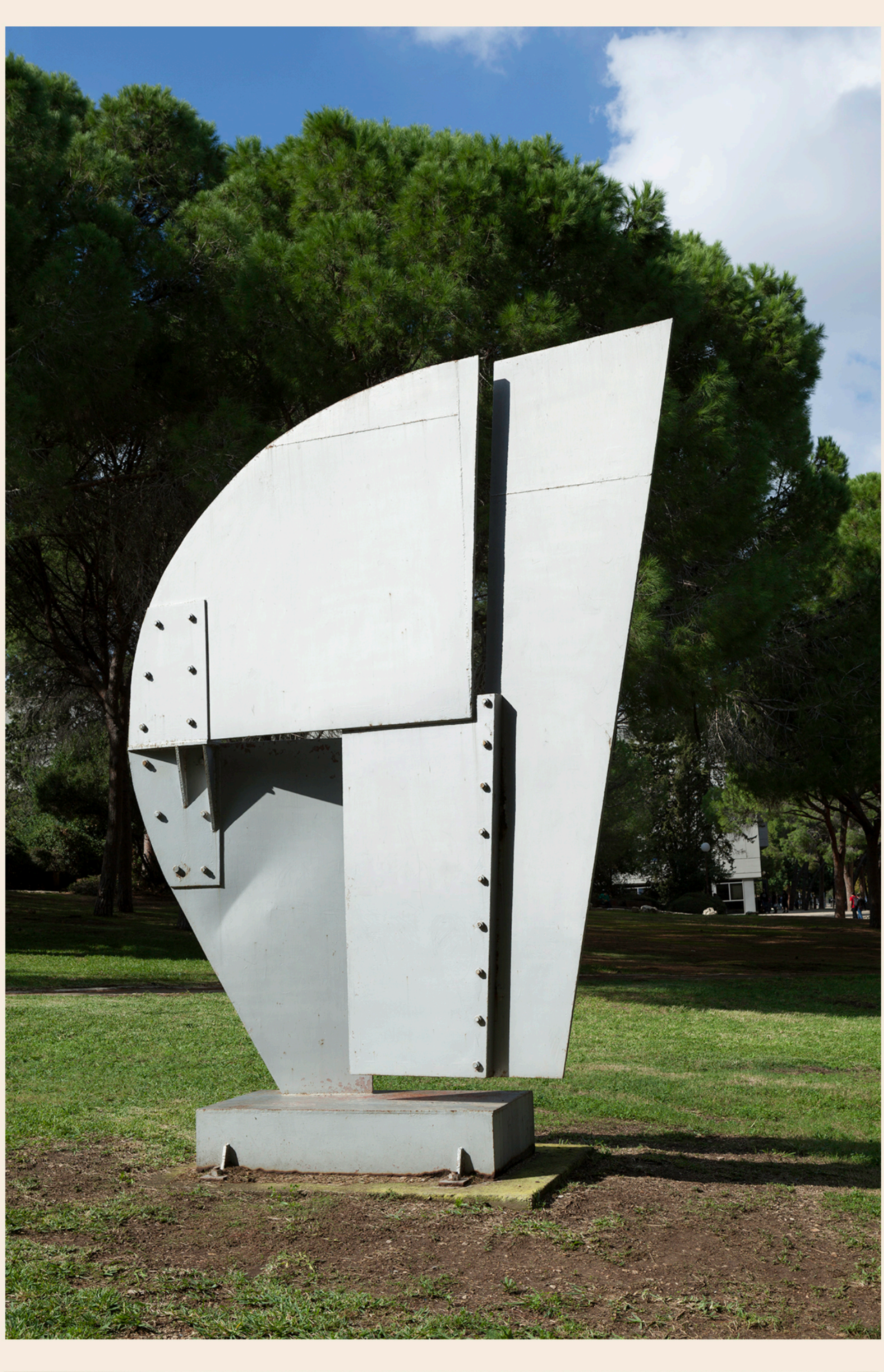


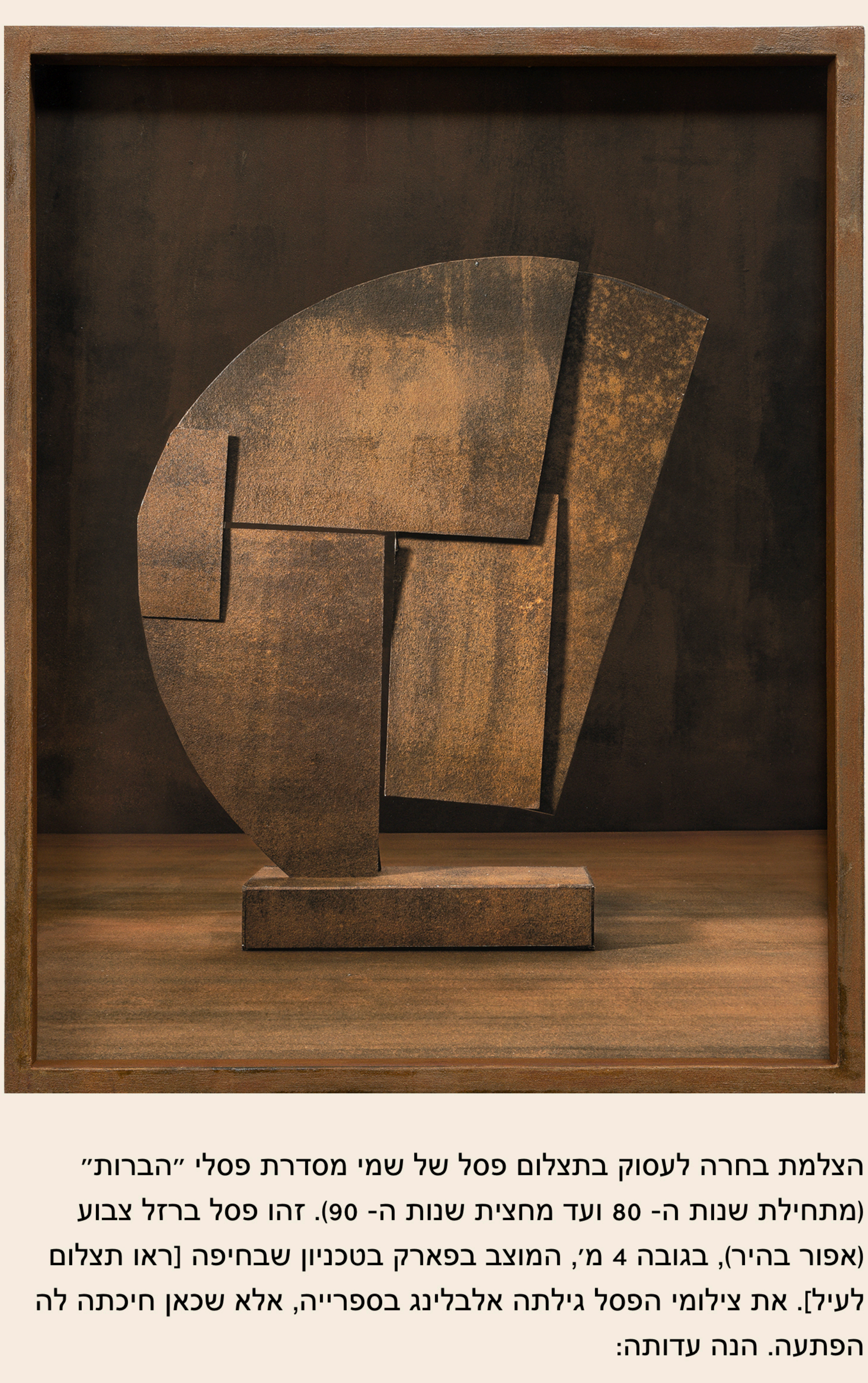
ב- 2015 הציג רמי מימון בגלריה "חזי כהן" תערוכת-יחיד של תצלומים וקולאז'ים ("לתת בהם סימנים", אוצרת: עפרה חרנ"ם) ש"התכתבו" ישירות עם תצלומי פסלים ישראליים מהעבר, נודעים יותר ונודעים פחות. תגזירים מופשטים של ניירות-פחם קיימו דיאלוגים עם צילומיו של ישראל צפריר (מתוך ספרו של חיים גמזו, "**פיסול בישראל**", 1957). [ראו תצלום לעיל] התגזירים כיסו חלקים מהדימוי המצולם, התגרו בו ואף אתגרו אותו בתצורה אלטרנטיבית, בהציעם מֶחְבר אישי חדש של תפיסת האור והיחסים בין נפחים ודו-מימד:

"פעולת החיתוך של מימון בדפי ספרו של חיים גמזו "ציור ופיסול בישראל" (הוצאת דביר, תל אביב, 1957), אמנם משמרת באופן מודע את פורמט הספר, אך מעלימה ומוחקת את הדימויים שסומנו ללימוד ההיסטוריה של האמנות הישראלית. החומר בו מגדיר או משלים מימון את הצורה החתוכה הינו נייר פחמן שחור וכחול. נראה שהבחירות של מימון, הן בספר המסוים והן בחומר הגלם האנכרוניסטי, מבקשות להחיות או להתחקות אחר דבר מה שדהה. כתוצאה מכך, הדימוי המופשט שהוא מייצר מהדהד כנגזרת של החפץ אשר שימש כמצע".[2]

כל דיאלוג של אמנים ישראליים עכשוויים עם יצירות אמנות ישראליות מהעבר ־ מהלִך עליי קסם. כגון, העניין בניכוס (עותק) צילומים של הלמר לרסקי מ- 1935 בתוך עבודות של ארנון בן-דוד מתחילת שנות ה- 90. וכך, למשל, רותקתי ב- 2012 לעבודה של רועי מנחם מרקוביץ, ששעתק את הפסל "חושן" של דנציגר, בה במידה שרותקתי לפסלים דיאלוגיים שהציגה הילה טוני נבוק ב- 2018, בהם ענתה/שילבה/עטפה וכו' את פסלי הפלדה המופשטים של יחיאל שמי במבני פלסטיק צבעוניים בעלי חזות פסוודו-פונקציונאלית.

מה שונה המהלך של הצלמת, ליאת אלבלינג[3], שהציגה ב- 2019 את תצלומי, "לחולל שמי" (בתערוכה הקבוצתית, "שמי במרחב הציבורי: מבט אחר", אטלייה שמי, כברי, אוצרת: סמדר שינדלר). אלבלינג הייתה פה אחת משבעה צלמים ישראליים שהוזמנו להגיב, כל צלם וצלמת בדרכו/דרכה, לפסל כלשהו של יחיאל שמי המוצב בחלל ציבורי.





הצלמת בחרה לעסוק בתצלום פסל של שמי מסדרת פסלי "הברות" (מתחילת שנות ה- 80 ועד מחצית שנות ה- 90). זהו פסל ברזל צבוע (אפור בהיר), בגובה 4 מ', המוצב בפארק בטכניון שבחיפה [ראו תצלום לעיל]. את צילומי הפסל גילתה אלבלינג בספרייה, אלא שכאן חיכתה לה הפתעה. הנה עדותה:

"תהליך החיפוש שלי אחר פסליו של שֶׁמי החל בספרייה. מבין ספרים ודימויים שונים, תפס אותי פסל אחד מיוחד בצורתו ובכבידה הבלתי אפשרית שלו. בהמשך גיליתי שהפסל הופיע בספר נוסף, אך נראה מעט שונה- באחד נראה הפסל צבוע באפור ובאחר -באדום/כתום. התעכבתי. לרגע היה נדמה לי כי מדובר בשני פסלים שונים, אך כיתוב התמונה עוד הגביר את הבלבול, שכן הוא זהה בשניהם: 'פסל. 1986. ברזל צבוע. הטכניון חיפה.'. תהיתי על מהות גווניו השונים של הפסל: האם יתכן שערכו עיבוד דיגיטלי כלשהו על אחת התמונות? או שמא דווקא באותה שנה בדיוק החליטו לצבוע את הפסל? ואם אכן הוא צבוע- מדוע עשו זאת? ומה מבין שני הדימויים הינו הפסל המקורי? מבירור שערכתי התברר כי אין תשובה חד משמעית וכי לא ניתן לקבוע כי שֶׁמי אישר את צביעת הפסל. עלה כי ייתכן ואיש התחזוקה של הטכניון צבע אותו מטעמי שימור, שמא הפסל מחליד או מתבלה. והעניין נותר בגדר תעלומה. מכאן יצאתי לפעולה .[...] היצירות 'לחולל שֶׁמי' [ראו תצלום לעיל/ג.ע] מבוססות על מודל שבניתי מקרטון ביצוע, תוך התבוננות בדימוי של הפסל מאחד הספרים. לאחר מכן צבעתי את המודל בצבעי ברזל וחומצה היוצרים חלודה בתהליך כימי, הארתי בתאורת סטודיו וצילמתי. הבחירה בחלודה במודל שיצרתי כמו מבטאת את הסיבה האפשרית לצביעתו של הפסל המקורי- דהיינו התיישנות הברזל, עייפות החומר. מצד שני, השימוש המוגזם בחלודה טשטש את גבולות העבודה, הן ברמה המדיומלית והן ברמה החומרית, כך שכבר לא ניתן להפריד בין הפסל לרקע או בין התצלום למסגרת, ונדמה כי ככל שניסיתי להתקרב לשֶׁמי כך למעשה יותר התרחקתי. התבוננות מעמיקה בתצלום של הפסל מתוך הספר הבהירה לי עוד מדוע נמשכתי אל הפֶּסֶל מלכתחילה- הוא בעצמו נראה קצת כמו קרטון. הבחירה שלי להגיב לדימוי- במקום ללכת לראות את הפסל עצמו, הייתה עקרונית לפעולה שלי. למעשה רציתי להגיב לתצלום לא פחות מאשר להגיב לפֶּסֶל. בתוך המהלכים הללו ביקשתי לחקור את העקרונות הבסיסיים השגורים בצילום- היכולת שלו לשמר, לתווך ולייצג, וכן לבחון כיצד משפיעים העקרונות הללו על תפישתנו אודות הדבר 'שהיה שם', מבעד לייצוג שלו.
הטרנספורמציות השונות והגלגולים שבתוך היצירה, הותירו אותי עם שאלות כלליות בעולמם של פְּסָלִים ותצלומים: מדוע פְּסָלִים זקוקים לתצלומים? האם ניתן לצפות בדימוי של פֶּסֶל, מבלי להתעכב על הדימוי? כשחזרתי לסטודיו, קיפלתי את התאורה וזרקתי את הקרטונים לפח."[4]

מגמת "הניכוס (Appropriation)"(*) מוכרת היטב כמהלך פוסט-מודרני, שזכה בעשרות השנים האחרונות ללא מעט הדים גם בתחום הצילום. המגמה ("מתחת לכל תמונה ישנה תמיד תמונה אחרת", כניסוחו של דגלאס קרימפ[5]) ידעה אחד משיאיה בצילום שצילמה שרי לוין ב- 1981 את תצלום הדיוקן הנודע של ווקר אוואנס מתקופת "השפל" (באקט זה ביקשה לוין לערער על הבעה אישית, מקוריות וסובייקטיביות במעשה האמנות). רוברט היינקן יצר תצלומים המושתתים על תמונות מודפסות בכתבי עת אמריקניים דוגמת "**לייף**" "**טיים**" ועוד. ריצ'רד פרינס שעתק פרסומות למצרכי מותרות (סיגריות "מלבורו", למשל), תוך ש"שדרג" את האידיליה המבוטאת בהם.

הדוגמאות רבות מני-ספור.

כפי שראינו, ה"ניכוס" של הצלמים הישראליים הנ"ל את תצלומי הפְסלים הישראליים הקנוניים כולל אקט נוסף של טרנספורמציה, ממחיקת המקור ועד לעיבודו-מחדש. יודגש: אין בטרנספורמציות למיניהן משום כל ערעור על הקָנוֹניות של הפְסלים. אף להפך.

---

[1] גדעון עפרת, "משה ניניו: הצילום, האימה והישועה", בתוך אתר-המרשתת הנוכחי, 5 בספטמבר 2020.

[2] מתוך טקסט שכתבה עפרה חרנ"ם לתערוכת רמי מימון ב"חזי כהן", 2015. אונליין.

[3] גדעון עפרת, "מדוע ליאת אלבלינג אמנית מצוינת", בתוך אתר-המרשתת הנוכחי, 23 בינואר 2019.

[4] ליאת אלבלינג בתוך: "שמי במרחב הציבורי: מבט אחר", באתר-המרשתת של אטלייה שמי.

(*) גדעון עפרת, "ביקורת התיאוריה של ה- appropriation ", בתוך אתר-המרשתת הנוכחי, 20 בינואר 2016.

[5] Douglas Crimp, "**Pictures**", October 8 (1979).

:Share this
שתף
אהבתי
להיות הראשון שאוהב את זה.

קשור
הערה מצרית קטנה על "האריה השואג" בתל-חי
מרץ 25, 2017
מה אומרים העיגולים?
יוני 5, 2015
ב-"פיסול ישראלי"
יגאל תומרקין: הפסל הגדול בישראל
אוגוסט 13, 2021