

קרן גולדברג | ביקורת | 02/05/2021

## ממני/חוץ/בתוך/ביחד

"כל יצירה, בדרכה, משרטטת את דיוקן העצמי בתקופה בה האפשרות להיות מחוץ לעצמינו משתקפת אלינו מן המסך, מחוץ לטווח התפיסה, ואילו היכולת להיות בתוך עצמנו עומדת למבחן". קרן גולדברג על מופע המחול "מתרגלים אמפתיה #2 על2" ועל התערוכות "קוראים לנו לבוא, עלמה יצחקי מארחת" ו"חוץ ממני"



שיתוף 83

טוט



**מראה הצבה מתוך "חוץ ממני", תכלת רם ונעמה ארד, ארטפורט 2021, צילום: ליאת אלבלינג**

**ב**שיא ימי הקורונה, עסק עולם האמנות בעיקר בהשפעות מגבלות הריחוק החברתי על הצגת וצריכת אמנות, וחישב דרכי התמודדות מוסדיות עם המשבר. בעוד שדרכים חדשניות שכאלו לא נראה שנמצאו, שוק האמנות שוב עקף את המוסדות ואת האמנים בסיכוב, והמציא עצמו מחדש – ועל הדרך גם את ההילה של עבודת האמנות בעידן השעתוק הדיגיטלי – בעזרתו האדיבה של ה-NFT השערורייתי, הלא הוא קובץ דיגיטלי חד פעמי. בשדה המקומי, נראה שעיקר התערוכות שעוסקות

בצורה כלשהי ברוח התקופה הוויראלית מנצלות את המגבלות והקושי שהיא הביאה עמה על מנת להציע יצירה מיידית, קלילה או מתנחמדת, כזו שלמעשה מסווה, ברוב המקרים, גישה מתעצלת או לכל הפחות אנטי-ביקורתית.

אך לאחרונה נתקלתי בשלוש יצירות שדווקא בחרו להתמודד עם הריחוק החברתי בנושא, תוכן או צורה, וליצור מתוכו, עבורו וכנגדו במקום להתבוסס במטא-ספקולציות נוסח "לאן מועדות פניו של שדה האמנות?". מדובר ביצירת המחול ההשתתפותית של להקת יסמין גודר "מתרגלים אמפתיה # 2על2", תערוכת הדיוקנאות "קוראים לנו לבוא, עלמה יצחקי מארחת" בגלריה P8, והתערוכה הזוגית של נעמה ערד ותכלת רם בארטפורט, "חוץ ממני". מתוך ובהשראת התקופה הנוכחית, המשיטה מגבלות על חיי היומיום, ניסחו לעצמן היוצרות בכל אחת מהעבודות האלו מעין תרגיל מתמשך או חוקי יצירה. במקרה של שתי התערוכות האחרונות, חוקים אלו אפשרו להן להחליף את תהליך היצירה הבודד ברובו בסוג של שיתוף פעולה, בעוד שבמקרה של עבודת המחול, שמראש נוצרת תוך שיתוף פעולה, הם דרשו להתמודד עם תוצאות לא צפויות בזמן הפרפורמנס עצמו.

ב"מתרגלים אמפתיה # 2על2", עבודת מחול שהיא חלק מ"פרויקט מחקר חדש" של להקת יסמין גודר, לקחתי חלק בטעות. נרשמתי למחול, שהוצג במסגרת "פרטיטורה למרחב הפתוח", תערוכה וסדרת מיצגים שאצרה האמנית הילה בן ארי במרכז תרבות מנדל ביפו, מתוך הנחה שיש להירשם כצופים מפאת מגבלות הקורונה. כשהגעתי למקום, התברר לי שנרשמתי כמשתתפת. כך השיתה עלי הנחת מגבלת הריחוק החברתי השתתפות אינטימית. העבודה, שנעשתה כתגובה מוצהרת לתקופת הקורונה, מפגישה שני רקדנים ושני משתתפים למופע קצר בן 25 דקות, שבוחן "כיצד ניתן להפוך את מה שנתפס כמגבלה – שמירה על מרחק של שני מטרים – למרחב פוטנציאלי ליצירת אינטימיות, משחקיות, ריפוי וגילוי משותף". בפועל, שני הרקדנים מפתים לאיטם, ובחוכמה תנועתית עילאית, את שני המשתתפים לשתף איתם פעולה. הם משדלים את המשתתפים לחקות אותם, ואז מחקים את תנועותיהם שלהם, במעין מחול של אחד על אחד ושניים על שניים שבו לא ברור מי מוביל ומי מובל. תוך כך, המשתתף לוקח יוזמה על המופע ועל השתתפותו.



### **"מתרגלים אמפתיה 2על2", צילום: תמר לם**

חלל הצפייה, שבו התקיימו במקביל שני מופעים מופרדים ביריעות בד, נתחם בצורה שיצרה אינטימיות לא רק בין הרקדנים למשתתפים, אלא גם בין הרקדנים והמשתתפים לקהל, שני סוגי אינטימיות שקשורים אחד בשני עבותות בעבודות מסוג זה, ולמעשה מאפשרים זה את זה. לאורך המופע המשתתפים נעו, תרתי משמע, בין היותם צופים, משתתפים, ונצפים: בתחילה צפו במחול כשאר הקהל בעודם ישובים בגבם אליו. בשלב מאוחר יותר הופעלו לכדי משתתפים, אך גבם נותר מופנה לקהל. רק לקראת סוף המופע מסתובבים המשתתפים לצופים ונתקלים חזיתית בעובדת היותם נצפים, וכך הופכים לפרפורמרים בעצמם. לאורך המופע, גדלה הקפסולה הזוגית של הרקדנים לקפסולה מרובעת של רקדנים-משתתפים, שבתורה מתרחבת לקפסולה של רקדנים-משתתפים-צופים. תהליך המיטוזה הכוריאוגרפי הזה מתאפשר הודות למינונים מדויקים של אמפתיה, אינטימיות, מוחצנות והשתתפות.



יצירה אחרת שמאפשרת לפרפורמרים, ליוצרים ולצופים להתחקות אחר נראויותיהם ופעולותיהם, וזאת דווקא על ידי תצוגה סטטית ורטרואקטיבית, היא התערוכה "קוראים לנו לבוא, עלמה יצחקי מארכת", בה מוצגים 14 רישומי דיוקנאות זוגיים בפחם. יצחקי הזמינה קולגות, חברים וסטודנטים שלה לשעבר למפגשי רישום של אחד על אחד. דרך התצוגה של הדיוקנאות מהדהדת את המפגשים האינטימיים האלו: הם מונחים בצורה אופקית על פלטות עץ המוצבות על חמורים. בחציו האחד של כל דף מופיע רישום דיוקנה של יצחקי שנעשה בידי האמן האורח, ובחצי השני רישום דיוקנו של אותו אמן אורח בידי יצחקי. הצופה רוכן מעל הרישומים, פעם מצד אחד ופעם מהצד השני, כאילו היה הוא הרשם, כמו גם המודל, בזמן שהדיוקנאות מביטים אליו כמו בבואות משתקפות.



## מראה הצבה מתוך "קוראים לנו לבוא", עלמה יצחקי מארכת, גלריה P8, 2021

### צילום: תמר לב-און

הסדרתיות מובילה לחוויית צפייה מטרידה ומבלבלת: אנו רואים את אותו הסובייקט – יצחקי – בסגנונות ציוריים שונים, וסובייקטים שונים – שיצרו את אותם סגנונות – תמיד באותו סגנון הרישום של יצחקי. הדיוקנאות עצמם מחוברים בקודקודם כמעין תאומים סיאמיים לא זהים, וריח דק של מאבק על חלל הנייר הלבן עולה מנקודת המפגש. האם הדיוקנאות צמחו מן הטורסו אל עבר האחר במעין תחרות סמויה אל אמצע, או שמא פרצו ראשית מן המרכז, מן הראש, בתביעה א-פריורית למרחב הווייטם? לאורך השוטטות בין השולחנות, אקט הצפייה, שהוא כה חיוני לרישום דיוקן מהתבוננות, מוכפל ואף משולש בין אנשים ובין זמנים, בעוד שהמגע נותר מדומיין בין ראש לראש, בין עין לעין, ובין עין ליד.

את הדיוקנאות האופקים מלווים שני דיוקנאות עצמיים של יצחקי, שנעשו בדיו על קירות הגלריה. הם מבוססים על התבוננות בדיוקנאותיה כפי שהם נרשמו בידי הרשמים-אורחים, כל אחד מהם על קבוצה של שבעה דיוקנאות. כלומר, הם מכילים שכבות של התבוננויות ופרשנויות של הסובייקט בידי אחרים, למעשה דיוקן-עצמי-דרך-האחר. בכך, הם מנסים לאחוז באפשרות החמקמקה של הכרת עצמינו מבחוץ. בתוצאה, שמתנוססת על הקיר מלווה בהשפרצות דיו, ונבדלת מהדיוקנאות השולחניים בנוכחותה העוצמתית, המיידית, הגדולה והדחושה, יש מעין זרות אלימה, דומה לתחושה הלא-נעימה שעולה כאשר אנו שומעים את הקול שלנו מבחוץ, בהקלטה. הבלבול האינהרנטי שטבוע בתיאור המילולי "רישום של...", שיכול להתפרש כרישום של הרשם ורישום של הדמות הרשומה, מתממש בתערוכה הזאת באופן ויזואלי, וכך מציף את מלוא הבעייתיות הכרוכה במושגי הבעלות על יצירה המתארת את האחר, כמו גם על דמות העצמי בכלל, שתמיד נראית על ידי האחר. בימי הזום, המפגש עם האחר כולל תמיד גם מפגש עם העצמי, ועם איך שהוא מופיע בפני האחר.



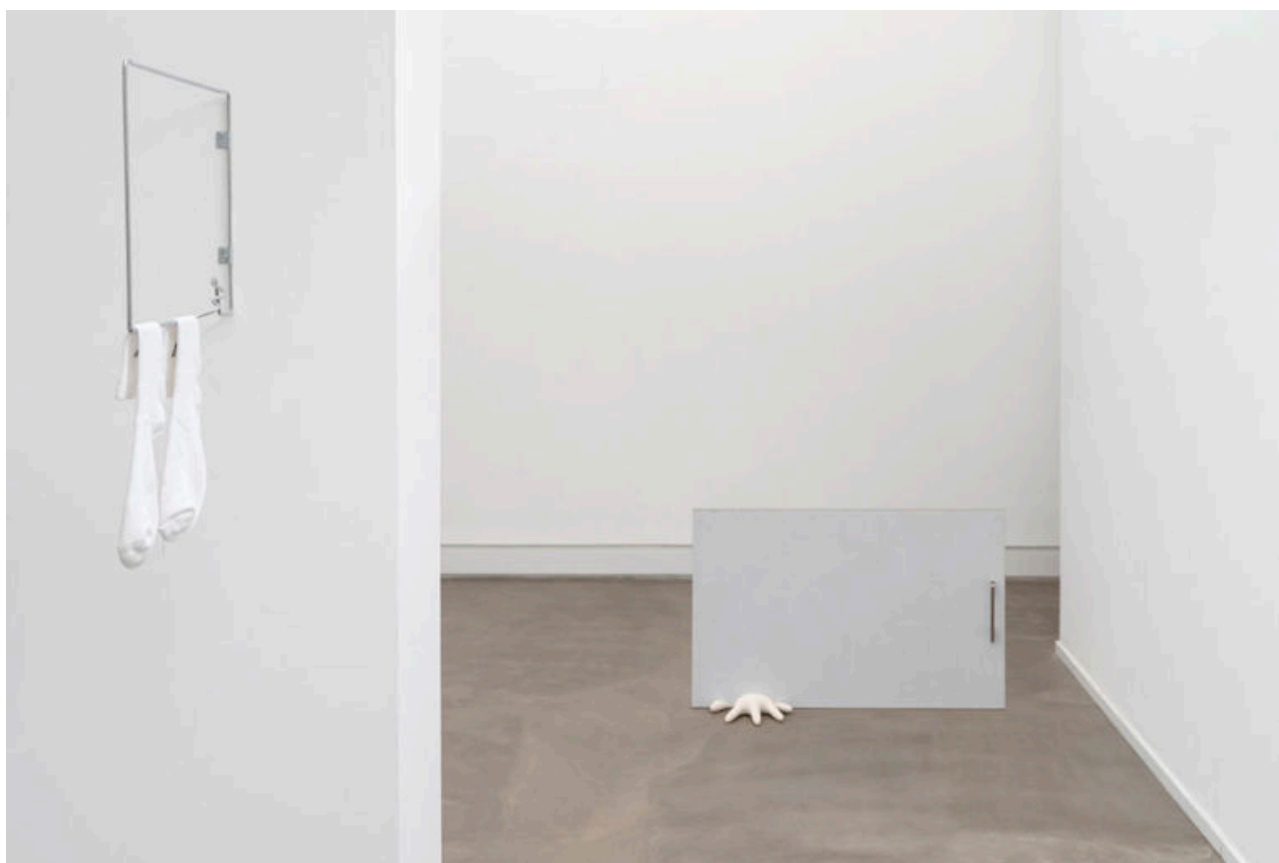


### גליה הילי פסטרנק ועלמה יצחקי, פחם על נייר, 50×70

התערוכה הזוגית של נעמה ערד ותכלת רם, "חוץ ממני", מתייחסת בדיוק לאפשרות-חסרת-האפשרות הזו – היכולת להכיר את עצמינו דרך אחרים. אמנם בתערוכה הפיסולית לא נוכח שום סובייקט, אך הפיגורטיביות שבה ניכרת ביתר שאת בכל אובייקט. בדומה לתערוכתה של יצחקי, גם היא נוצרה תוך יצירה הדדית, אינטימית ובו זמנית, ואף הגדילה לעשות והתיכה את נקודת החיבור של ראש-לראש לכדי גוף אחד. זוג האמניות-חברות חברו יחד ליצירת המרחב האישי ביותר – בית. הגלריה הלבנה הפכה לדירת רפאים משחקית, שבה כל חדר מיוצג במינימליות על ידי אובייקט שטופל באופן סוריאליסטי-אל-ביתי-הומוריסטי, המשלב באופן מתעתע בין עכשיו אוניברסלי לסבנטיז ישראלי.

דלת רשת פרברית מאלומיניום לבן מסמנת את מבואת הכניסה. הרשת שבה נחתכה, ונתפרה חזרה בכבל USB לבן שקשור בסרט פפיון. כותרת העבודה, "אינטרנט", מציבה את הקישוריות כתנאי כניסה לדירה, וממקמת אותה כמעין פורטל. בפנים, המטבח מסומן בטוסטר אובן משומש ומטונף, מכוסה בצמר כבשתי, מעין חיית מחמד סוררת, שזנב כבל החשמל הלבן שלה משתרך מאחוריה ("The Open"). בסלון ספת עור סינטטי זול ומהוהה, שעליה מונחים סימונים של דמויות בדמות פטישי חימר רכים, ידית של אחד הפכה לכפה, השני אווז סגריה ("A")

Friend in Need's a Friend Indeed, a Friend with Weed is (Better", 2020). האינטראקציה העדינה בין שני אברי האובייקטים האלו מרמזת על סלון של דירת רווקים הוללת, בה הביחד הוא זמני, סיבתי ומסיבתי. תחת הכותרת הצינית "תרימי" – ציווי הזמן הדורש להיות שמח, נמחצת כפפה חד פעמית מלאה בגבס תחת דלת של שידת פורמייקה לבנה. זוג גרבי ספורט לבנות שתלויות על מתקן צלייה מתכתי מצוות ציווי חברתי אחר – "Change" – דהיינו להשתנות, להשתפר: הגרביים מחוררות במחטי דיקור במעין טיפול עצמי עד לזרא. בחדר השינה נראים עקבות גופניים אחרים בדמות שני ריסים מלאכותיים שצפים בגיגית מים המשוקעת במיטת יחיד וחצי, היכן שאמור היה להיות מונח הראש ("בריינסטורמינג"). המיטה מכוסה בשמיכת לבד בהדפס פסים בגווני בז'-חום-אדום, שכמעט ומעלה באף ריח נפטלין. הריסים שטים להם, לעיתים זה לצד זה כאילו הם שייכים לאותם פנים, לעיתים נפרדים.



**מראה הצבה מתוך "חוץ ממני", תכלת רם ונעמה ערד, ארטפורט 2021, צילום: ליאת אלבלינג**

בטקסט מבריק הנכלל בקטלוג התערוכה, כותבת מיכל הלפמן כי "בתערוכה זו נפגשו איברי הטרומ־שימוש של ערד עם איברי הפוסט־שימוש של רם". ההתכה של שתי הפרקטיקות הפיסוליות הדומות אך שונות של האמניות יחד מאפשרת "להכיל את העצמי

כאוטונומי ואת העצמי כיחסים, כמצב שאינו דואליסטי אלא שלם". כלומר, במקרה הזה, התרגיל שהשיתו עליהן האמניות כפה עליהן לעבוד יחד ולמצוא את המשותף ביצירתן, אך התוצאה מתמקדת בהבניית העצמי המובחן, כתלוי כבר ותמיד באחר. עוד מבחינה הלפמן כי בתערוכה נפגשים הפיסול כפרקטיקה של "ממני", והמיצב כפרקטיקה של "חוץ". ברוח זאת ניתן להמשיך ולחשוב על הרישום של יצחקי ואורחיה כפרקטיקה של "ממול", המדגישה את המרחק החיוני לראיית האחר, כמו גם העצמי, ועל המחול של גודר כפרקטיקה של "בתוך" – כלומר הימצאות יחד בתוך סיטואציה מובחנת, מיצגית, קפסולית, שבה האני מוצג לצופים ומיוצג על ידי הרקדנים בו בזמן. כל יצירה, בדרכה, משרטטת את דיוקן העצמי בתקופה בה האפשרות להיות מחוץ לעצמינו משתקפת אלינו מן המסך, מחוץ לטווח התפיסה, ואילו היכולת להיות בתוך עצמנו עומדת למבחן.

**מתרגלים אמפתיה #2 על2, להקת יסמין גודר, במסגרת "פרטיטורה למרחב הפתוח", אוצרת: הילה בן ארי, מרכז תרבות מנדל**

**חוץ ממני, נעמה ערד ותכלת רם, אוצרת: ורדית גרוס, ארטפורט**

**קוראים לנו לבוא, עלמה יצחקי מארחת, אוצר: אבשלום סולימן, גלריה P8, (משתתפי הפרויקט המוצגים בתערוכה: רותי בן יעקב, נטע ליבר שפר, ג'ניפר בר לב, גליה הילי פסטרנק, מיכל בראור, אפרת קליפשטיין, גיל גורן, לוסיאנה קפלון, נטליה זורבובה, תמר לב-און, טל ירושלמי, אלעד רוזן, גיא לוי, אלהם רוקני)**

|            |              |          |            |          |
|------------|--------------|----------|------------|----------|
| ארטפורט    | ביקורת אמנות | גלריה P8 | יסמין גודר | נעמה ערד |
| עלמה יצחקי | קרן גולדברג  | תכלת רם  |            |          |



שיתוף 83

טו19



פיוטר שמוגליאקוב | קטלוגים | 06/12/2012

## סלון למציאות

הפרויקט הציורי של עלמה יצחקי פונה לדימוי לא מתוך החגיגה הפוסט-מודרנית של ה"לא ספציפי", אלא דווקא מתוך סוג של נאמנות ל"טוהר המדיום": אמונה בכך שדימויים פיגורטיביים מסוימים שייכים מהותית למדיום הציורי.



שיתוף 0

פוסט



עלמה יצחקי - בשורה, 2011. 90/70 ס"מ

**ה**חזרה לדימוי בציור של העשורים האחרונים קשורה לקריסתה של ההנגדה המודרניסטית בין הפיגורטיבי למופשט, וממילא גם של העמדה הביקורתית הרואה בהתמקדות במאפיינים הצורניים של המדיום, "מטוהרים" מכל תוכן פיגורטיבי, את מקור הערך האמנותי. הפרויקט הציורי של יצחקי, לעומת זאת, פונה לדימוי לא מתוך החגיגה הפוסט-מודרנית של ה"לא ספציפי", אלא דווקא מתוך סוג של נאמנות ל"טוהר המדיום": אמונה בכך שדימויים פיגורטיביים מסוימים שייכים מהותית למדיום

הציורי. הביקורת המודרניסטית בציור אמנם זיהתה את השאיפה לטוהר המדיום עם ויתור על הדימוי, אך כפי שמדגיש גרינברג, לא ייצוג המציאות עצמו הוא שפוגע ברגישות המודרניסטית, אלא אשליית המרחביות הבלתי נמנעת שהוא גורר עמו, כאשר כל ייצוג של עצם בר-זיהוי על הבד די בו כדי לעורר אשליה של נפח.<sup>1</sup> ציוריה של יצחקי (בדומה לחלק גדול מהציור העכשווי בכלל) מבקשים לפתוח מחדש את פסק הדין המודרניסטי, מתוך מחשבה על המרחביות האשלייתית אך הבלתי נמנעת הזו כמהותית למדיום הציורי לא פחות משאר תכונותיו החומריות והצורניות.



**עלמה יצחקי – בסלון 2, 2012. 180/220 ס"מ**

נושאה של יצחקי קושרים את הציור שלה לרגע הקודם למודרניזם, ולמעשה מאפשרים לשייך אותו לפרויקט המרכזי של הציור המערבי החל מהרנסנס: ייצוג של דמויות אנושיות מרובות בחלל תלת ממדי. יצחקי מתעמתת עם מסגרת מסורתית זו של הייצוג מתוך תובנה מעמיקה לגבי משמעותה האונטולוגית והפוליטית. כפי שמעידים ציורי הרנסנס, הגילוי של הפרספקטיבה המדעית הפך מיד את המרחב הציבורי – המרחב של העיר, כיכר השוק, הבית – לנושא מרכזי בציור. שכן כל מרחב אנושי הוא מרחב משותף

ומחולק, וייצוג החלל האשלייתי כבר כולל בתוכו את כל צורות ההיררכיה, הזיקה, יחסי הקרבה והריחוק המשתמעים מכך. החלל הפיזי עצמו, הניתן לנו דרך הגוף, הוא תמיד כבר מרחב קהילתי של הווה-ביחד – ממד יסודי של קיום האדם באשר הוא.<sup>2</sup> יתרה מזו, בגישה של יצחקי, הציור – אשלייתי ככל שיהיה – איננו ממד נפרד מהמציאות השיתופית, מישור מקביל שבו היא מיוצגת, אלא אזור מאזורי הריבוי ההטרוגני של מציאות זו עצמה, המשתתף בארגונה ואף לוקח בו חלק פעיל.

מבחינה זו, תיאור החלל האשלייתי בתמונות של יצחקי אינו פותח "חלון למציאות", באשר הביטוי השגור ממקם את הצופה/אמן בעמדה של משקיף חיצוני, אלא "סלון למציאות" – ביטוי אשר מגייס את אחד הנושאים החוזרים בעבודותיה החדשות של יצחקי לתיאור העיקרון האסתטי הפועל בעבודות אלו: אופיו השיתופי וההטרוגני של המרחב שהן חולקות עם דמויותיהן וצופיהן כאחת.<sup>3</sup> מובן שלסלון קונוטציות ידועות בהקשר לציור, אך אלה עשויות להוליך שולל. הסלון של יצחקי איננו מבקש להידמות למרחב ההופעה של סגנונות ציור חדשים בחיקה של האמנות הממוסדת, כפי שהיה הסלון של האקדמיה הצרפתית, ולא לסלון הדחויים שהפך את "החדש" לממסד אמנותי בפני עצמו. הסלון של יצחקי כלל איננו חלל תצוגה; הציבוריות שלו מקיימת קשרים עמוקים יותר עם האמנות. הסלון של יצחקי הוא סלון של דירת שותפים, מרחב של ציבוריות נסיבתית, המתאפיינת בפתיחותה להגדרה מתחדשת מתמדת. עם כניסתו של כל שותף חדש, טבעו של מרחב זה כמו גם הפעילות המתרחשת בו ישתנו. ההתכנסות בסלון של דירת שותפים אינה מניחה את הניגוד שבין האורח והמארח; כל השותפים שווים בייצור הקהילתיות של מרחב זה, ולאף אחד מהם אין בעלות עליו. בהבנה שכזו, הסלון מהווה את הפרדיגמה של ההווה-ביחד שהצירים של יצחקי מבקשים לחקור, ומבחינה זו הוא תקף גם בחדר המיטות, גם ברחוב או בשדה. אדרבא, הוא מכתוב את גישה של יצחקי לבד המצויר עצמו כמרחב של אינטראקציה בין "שותפים" מרובים והטרוגניים; מרחב אשר בדומה למציאות עצמה מתהווה ונוצר מהאופן שבו גוף פוגש בגוף, צבע פוגש בד, שיניים פוגשות כיסא, יד פוגשת פרווה, מבט פוגש

בתמונה. מבחינה זו, אין הבדל ואין היררכיה בין שהייה במרחב לבין ייצוג על הבד. בשני המקרים – אשר אינם, בעבור יצחקי, אלא מקרה אחד – העומדת על הפרק היא יכולתם של המפגשים הללו לארגן את המציאות החומרית לכדי עולם של מובן: תמונה קוהרנטית, קהילה חדשה.

ארגון מציאות תקף הוא הישג שברירי ונדיר, וציוריה של יצחקי מראים אותו ככזה: בכל פעם מחדש, הקוהרנטיות של התמונה והלכידות שלה עומדות בסימן שאלה, ובעייתיות זו עצמה ניצבת במוקד החוויה האסתטית של הציורים. ההטרונגויות קופצת לעין כמאפיין צורני, הן של כל עבודה בנפרד, והן של העבודות כמכלול. ה"סגנון" של יצחקי נוצר מתוך התנגדות עקבית לאינטגרציה בסגנון אחיד של שפה ציורית. עבודותיה מורכבות מריבוי של החלטות ציוריות מקומיות, "לגופו של עניין", אפילו שרירותיות. אולם העקביות וההדגשה של הריבוי הזה הופכות אותו לעיקרון מארגן בפני עצמו, שכן בעיית הקוהרנטיות של המשטח הציורי שבה ועולה ביחס להתרחשות המתוארת בציורים: מה עושות הדמויות הללו אלו עם אלו, מה מחבר ביניהן ומה הביא אותן להתכנס כאן? (ואיפה בדיוק זה "כאן"?), כך, למשל, במדאה II קיומן המשותף של הדמות היושבת והמושיטה נעל, הדמות העומדת לפנייה והמביטה הצדה תוך העלאת קצף על שפתיה, והדמות המרוחקת יותר המפשילה שרוול, שוכן על הגבול שבין התרחשות בעלת מובן והשתלה אקראית של דמויות בחלל רווי הקונוטציות המיניות של חדר המיטות. קריאת הסצנה התמונה כ"סוריאליסטית", כלומר כזו שרוכשת את הקוהרנטיות שלה בעולם ה"פנימי" של האמנית (פנטסיה או חלום), לא ממלאת את חובתנו הביקורתית כלפי התמונה כל עוד היא אינה מסבירה מהי אותה הקוהרנטיות שתמונה זו רוכשת. פרשנות הסצנה במונחים של ניכור – התמונה מראה באופן ביקורתי קיום משותף של דמויות שאין להן, כביכול, עולם משותף של מובן – אינה מספיקה אף היא, כל עוד היא נעשית במסגרת שיפוט חיובי; שהרי אם הציור אכן מצליח להתארגן לכדי תמונה, אזי השותפות של הדמויות בכל זאת אינה נעדרת משמעות לחלוטין, היא אינה כישלון בפתיחת עולם (הצעה של ארגון מציאות תקף), אלא סוג של הצלחה במטלה זו. תמונה זו דורשת מהצופה לגייס את השיפוט האסתטי – הסכמה לכך שהבד הוא אכן תמונה – על מנת



לשמור על השאלה בדבר משמעותה של ההתרחשות פתוחה; על הצופה להשתאות אל מול "הסצנה", תוך הכרה במערך המחוות שלה כפיגורה פוטנציאלית של המצאות שיתופית.



**עלמה יצחקי – מדאה, 2011. 80/100 ס"מ**

הריבוי ההטרוגני כעקרון יסודי, המאפשר לשאלת הארגון של הבד להדהד בציורים של יצחקי את שאלת המובן של הסצנה המתוארת, מכתוב גם את יחס הציורים האלה למציאות שבה הם נוצרו, וכיוצא



בזה את אופיו הייחודי של הראליזם של יצחקי, שהייתי מכנה "קיום לצד המציאות" (להבדיל מ"תיאור המציאות" או "ביקורת המציאות", כפי שמתוארות לרוב מחויבויות ראליסטיות אחרות). "יום העצמאות ביפו" מהווה, מבחינתי, את האילוסטרציה החזקה ביותר לרעיון. כפי שבמציאות, המהווה בסיס לתמונה, תושבי יפו ממשיכים את התנהלותם היום יומית לצד החג הלאומי של היהודים, המיוצג בתמונה בדגלי ישראל הקטנים, (כביכול בלא כל קשר אליו, אך, כמובן, בתוך מציאות הקשורה אליו במישרין), כך גם ההישג הציורי הטהור שביצירת הדימוי הספציפי הזה, דימוי ההתכנסות ברחוב שטוף אור חלומי זהוב, מתייחס למציאות הפוליטית היום יומית עצמה. מקומו של העיסוק החברתי בעבודתה של יצחקי כמוהו כמקום הדגלים בציור זה, בשוליים שלא ניתנים לרדוקציה של הראייה הציורית; הוא מתרחש כעיסוק בדימויים טהורים של הציור תוך ארטיקולציה של קיומם לצד המציאות. הציור של יצחקי אינו "על אודות" החיים ביפו, אבל הוא קורה ביפו; הוא מתייחס למציאות עם כתובות מדויקות של רחובות ודירות, תוך הכרה בה כתנאי אפשרות להופעת הדימויים האלה וכמרחב של פעולתם.

\*

מה עושות הדמויות בסולן המציאות? לוקחות חלק בשיתופיותו. כיצד? תשובה אחת תהיה מהותית מבחינת עולמה הציורי של יצחקי – באמצעות מחוות. המחווה, בשביל יצחקי, היא הרבה יותר מאלמנט הבעתי של דמות – זהו אופן הפעולה של הפיגורציה עצמה, ה"איך" הבסיסי של יצירת הדמות והיבדלותה מחומר הצבע הגולמי. המחווה היא יחידת המובן הבסיסית שממנה תופרת יצחקי את הקונגלומרטים הציוריים שלה ומייחסת אותם לצופה ולמציאות. הסצנות המתוארות בתמונות רוכשות את מובנן המארגן לא כנרטיבים, אלא כמערכי מחוות, המעמידים בשאלה, כפי שראינו, את עצם הקוהרנטיות של הסצנה כ"סצנה". אולם בכדי לעשות צדק למורכבות המערכים הללו, עלינו לחזור ולהדגיש כי המחווה שייכת בעולמה של יצחקי לא רק לדמות אלא בראש ובראשונה לציור עצמו. ניתן אף לומר שהדבר המרכזי שעבודותיה של יצחקי חוקרות הוא צורות התשלובת בין מחוות הדמויות למחוות הציור, כאשר

היחס בין הדמויות לאלמנטים ציוריים טהורים (הנוגעים ב"מופשט", אך, כפי שנפרט מיד, אינם מתמצים בהגדרה זו) משמש בכל פעם כעיקרון המארגן של הבד. כך, למשל, בציור מדאה II, שאליו התייחסנו לעיל, האותיות השחורות MEDEA, המרחפות מעל הדמויות והנוטפות זרזיפי צבע שחור, רושמות באופן כמעט מילולי את המחווה של האמנית במערך המחוות של הבד. מחווה זו, כמובן, היא אמביוולנטיות צרופה – אין לדעת אם היא פנימית למציאות התמונה (רישום על גבי תקרה – מה לא עושים ההיפסטרס האלו בדירותיהם!) או כיתוב חיצוני, אשר, בתורו, יכול להתפרש הן כשם התמונה והן כחתימה. נוכל אמנם לשער שהמחווה ששמה "מדאה" מייצגת עבור יצחקי את מעשה הציור עצמו, אם נפנה לציור מוקדם יותר בשם זה, ובו דמותה של המכשפה המיתולוגית ניצבת בידיים מורמות על רקע אוקיאנוס (מפל? תהום?) מבעבע של צבע. "דיוקנה" של מדאה – שהוא גם הציור היחיד בתערוכה ובו דמות בודדה – יכול להיקרא כדימוי של האמנית עצמה, המבקשת לגייס ולייצג במחווה את כוחו היצרני המדיום אשר בשמו היא פועלת.

"מלנכוליה", מחוות הציור גלומה בקובייה הצהובה: אובייקט גדול וחסר פשר, הניצב במרכזו של טרקלין נוסף מטרקליניה של יצחקי, המאוכלס גם הוא בדמויות שמחווותיהן האקספרסיביות אינן מתלכדות לכדי "סצנה". הקובייה, השאולה מהתחריט המפורסם של דירר – והמהווה, מבחינה זו, גם היא גורם בו-בזמן פנימי וחיצוני לתמונה – מחברת באופן מילולי את המחוות המנותקות של שלוש הדמויות הנשענות עליה. כך, באמצעות האינטגרציה האסתטית של הבד, מחוות הציור חושפת את המפגש הפיזי בין הדמויות כמקור המובן הפוטנציאלי של הימצאותן המשותפת.



### עלמה יצחקי – בשורה, 2011. 90/70 ס"מ

הקובייה של מלנכוליה היא דימוי אופייני לציורים של יצחקי – היא עומדת בסדרה אחת עם המכונית בדלק, הספה אדומה בבשורה II, גרם המדרגות בנשיכה II, העץ ביום העצמאות ביפו ומסך עם ביבי נתניהו בחושבים על ממשלה. כל האובייקטים הגדולים והאטומים האלה, בעלי עוצמה אמביוולנטית של משיכה ואיום, הם מסוג האובייקטים החריגים שז'יז'ק מזהה בסרטיו המאוחרים של היצ'קוק ומאפיין כהתגלמות דמיוניות של ה-Das Ding הלקאניאני (ראשי הנשיאים המפוסלים במזימות בינלאומיות, פרוסות מגזעי עצי הסקויה בוורטיגו, להקות הציפורים בציפורים).<sup>4</sup> תפקיד האובייקטים האלה, אצל יצחקי, אמנם שונה בכל תמונה ותמונה – כמו גם עצם הקונפיגורציה הפרטיקולרית בין מחוות הדמות למחוות הציור שבה הם רשומים – אך ניתן לומר שהם מייצגים את מאגרי ההתענגות האונטולוגיים של הקהילה: החומר המשותף שבבסיס ההמון הפשיסטי, הסתערות מהפכנית, או, להבדיל, שיחת רעים. מאגרים אלה בפרויקט של יצחקי מזוהים עם חומר הצבע, המדיום של הציור עצמו, אשר ביחס למחוויות ובהיבדלות מהן נוצרות המחוות של הדמיות; מבחינה זאת, האובייקטים המייצגים את המאגרים הללו הם אובייקטים ציוריים טהורים. שתי הגרסאות של "בסלון" מכילות את המובהק שבסדרת האובייקטים הזאת: משטח אדום ענק

ממדים (ספק ציור, תמונה בתוך תמונה, ספק חלק מהארכיטקטורה של החדר עצמו) ועליו לב מוקף צורה זהובה המזכירה רחם, וסביבה פרחים מוקצפים. על רקע התמונה, בסלון, שלוש דמויות הפונות לעבר הצופה (לא ברור אם הן עושות זאת ביחד, בתגובה להופעתו, למשל, או במקביל – מסיבות פרטיות של כל אחת מהן). הדמות הקרובה ביותר למשטח הבד מרימה את ידה במחווה קוראת תיגר, שעל פשרה המדויק קשה לעמוד, אך מעוררת אסוציאציות למחווה המלגלגת של "פאקה-פאקה" (סגירה ופתיחה של כף היד), המביעה חוסר אמון בדיבורו הסתמי של זה שאליו היא מופנית. בהימצאותה על רקע התמונה – הדבר בולט במיוחד בגרסה השנייה של בסלון – היד, שמחווה מסמנת-מחקה את פיו של בן השיח (ובמקרה הזה של הצופה ככל הנראה), כאילו הופכת עצמה לפה של הציור האדום. הציור, העומד מאחורי הדמויות (כמו שאפשר לעמוד מאחורי החלטה או חבר במאבקו), בו-בזמן מחזק את מחווה של הדמות ותובע את הבעלות עליה, טוען אותה באמביוולנטיות היצרנית של כוחו. והרי זהו אותו היחס בין הדמות לציור, אשר ראינו במדאה; אכן, מערך זה של "עמידה מאחורי", מחווה ציורית העומדת מאחורי מחווה של דמות, הוא עיקרון מהותי לציור של יצחקי.

אולם, קונפיגורציה של מחוות שונה בתכלית פועלת ב"חושבים על הממשלה", שבו קבוצת אנשים הפזורים בתנוחות שונות בחלל, המרמז על הבנייה הטורקית ביפו והשימוש האופייני שנעשה בה למקומות של בילוי, מסתכלת במסך שעליו תמונה של ביבי נתניהו פעור הפה (פאקה-פאקה). על עיסוקה של התמונה בריבונות מעידים, בין היתר, הנשרים המצוירים על השטיח, והמצטטים באופן אירוני למדי את הדיוקן המפורסם של נפוליון מאת אנגר. היחס בין הדמויות השקועות בצפייה לדימוי הטעון של הנשרים (הנמצא מילולית מתחת לרגליהן) הוא מהמהלכים האופייניים של יצחקי, וכמוהו יחס בין המסבים ברחוב לדגלים ביום עצמאות ביפו. עם זאת, כאן אין ליחס הזה אלא תפקיד "הקול השני" בקומפוזיציה המורכבת של הבד, בעוד היחס המרכזי שבין הדמויות לתמונה של ביבי חורג מהתבנית שניסחנו עד כה: הפעם, המציאות הפוליטית אינה נותרת עוד בשוליים של שדה הראייה, אלא תובעת לעצמה

את המקום של מוקד ההתרחשות. לכך קשור ניגוד נוסף – זה שבין מרחב ההווה המשותפת, שבו האובייקט הציורי החרגי, המייצג כפי שטענו, את מאגרי ההתענגות האונטולוגיים של הקהילה, עומד מאחורי הדמות ומחזק את מחוותה הפתוחה לקראת הצופה (כמו במקרה של מדאה, או של הדמות עם היד המונפת בסלון I ו-II), לבין המרחב הממורכז על ידי אובייקט מהסוג הזה (המסך עם ביבי), שבו הצופה יכול לקחת חלק רק תוך "הצטרפות למעגל". בשביל יצחקי, מדאה וביבי נתניהו הם שמות למערכי מחוות, סטרוקטורות מרחביות של הווה-ביחד. מבחינה פוליטית, נדמה שבין שתי הסטרוקטורות מונחת דיכטומיה מוציאה: עלינו לבחור – מדאה או ביבי נתניהו? מתוך העדפה ברורה של האפשרות הראשונה, הפרויקט הציורי של יצחקי עסוק בניסוח אפשרויות נוספות ומחויב להיותן, באופן עקרוני, בלתי ניתנות למיצוי.

הטקסט מופיע בקטלוג תערוכתה של יצחקי "בסלון" בבית האמנים בירושלים, אוקטובר-נובמבר 2012  
עריכה לשונית: ינון קחטן  
צילום: נועה יפה

<sup>1</sup> Clement Greenberg, The Collected Essays and Criticism, Vol.4 (the University of Chicago Press: Chicago, 1993) p. 87

<sup>2</sup> זוהי תמה מרכזית בעבודתו של הפילוסוף ז'אן-לוק ננסי, הטוען (בהמשיכו את המחשבה הפנומנולוגית של היידגר ומרלו-פונטי) שעולם המובן שבו אנחנו חיים איננו אלא קונפיגורציה פרטיקולרית של ייחוסינו הגופניים.

ראה, למשל:

Jean-Luc Nancy, Being Singular Plural, trans. Robert D. Richardson and Anne E. O'Byrne (Stanford: Stanford University Press, 2000), pp. 25-34

<sup>3</sup> הסלון היה הנושא בגיליון חורף 2008 של כתב העת המקוון החוטם, שבו פורסמה התמונה של יצחקי "מות מילו" בליווי טקסט קצר פרי עטי. באותה העת, הסלון לא היה למוקד של עיסוק מפורש בעבודתה של יצחקי ולא ברפלקסיה שלי אודותיה; מבחינה זו, היינו אז אך ורק במעמד של אורחים בסלון של החוטם. תוך כדי העבודה



על התערוכה הנוכחית, 'יצחקי ואני נזכרנו בפרסום זה, ובשמחה רבה אנו מנצלים את ההזדמנות להודות על האירוח מעורר ההשראה ולהפנות לכתובתו:

<http://www.hahotem.com/index.asp?MenuID=83>

<sup>4</sup>Slavoj Žižek, "Introduction: Alfred Hitchcock, or, The Form and its Historical Mediation", in Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock), ed. S. Žižek (London: Verso, 1992), pp. 7-9

בית האמנים      עלמה יצחקי      פיוטר שמוגליאקוב



שיתוף 0

פוסט

0 תגובות    מיון לפי    הישנות ביותר

הוספת תגובה...



פלאגין התגובות של פייסבוק

## 1 תגובות על "סלון למציאות"

הכל טוב ויפה, אבל התמיכה של חברים בציור של עלמה, לא עושה שירות טוב לעלמה עצמה. עם סבלנות ואורך נשימה, קיים סיכוי (לא גדול) שהציור ישתפר ואז המילים (אולי) יקבלו תוקף

**נ.ס.** | 7 דצמבר 2012, 20:19 | הגב

## כתיבת תגובה

האימייל לא יוצג באתר. שדות החובה מסומנים \*

התגובה שלך \*



עוצם עין אחת

## מגילות הסתר וגילוי

רשמים מביקורים בתערוכה החדשה של עלמה יצחקי "גלמים" ובתערוכה הקבוצתית "יותר ממספיק"

לעקוב

עוזי צור

13 בפברואר 2024

### עלמה יצחקי, "גלמים", גלריה דביר, תל אביב

כשמתבוננים בהתרחשות המתמשכת מקצה עד קצה במגילות ההסתר והגילוי שבראה עלמה יצחקי קשה להאמין שהן נוצרו בסטודיו קטן־מידות שלא איפשר לה לפרוש את גליונות הנייר לכל אורכם ולהתמודד אתם כשלם אחד אלא לגלות קטע, לעבוד עליו, לגולל אותו, לגלות את הקטע הבא, לגולל ולגלות. הפעולה הזאת של גילוי והסתר יצרה המשכיות משולבת בחלוקה כמעט־לא מורגשת לפרקים, לפסוקים, למלים, להברות ולאותיות בשפה הוויזואלית.

הפנורמות המרהיבות של יצחקי מקיפות אותך מעט כפנורמות הגן והמים שצייר קלוד מונה בז'יברני לחללים הסגלגלים באורנז'רי של פאריס. נדמה שזהו גם חלק מתהליך עומק שהתרחש ביצירתה של יצחקי שבו נטשה את הציור הנושאי הסמך של מראות היום־יום בדרום העיר, בחדרי הדירות המחולקות, ברחובות הדחוסים, מראות של יום ולילה בסגנון של סוריאליזם מרוזן המשלב בין המונומנטליות של הצייר המקסיקאי דייגו ריברה לסהרורות המרכז־אירופית של ברונו שולץ. את כל זה יצחקי הותירה מאחור, הכניסה את אור הניירות הגולמי אל הציור הנושם ועברה לציור אלגורי הנובע מהמופשט, מעצם מעשה הרישום והציור החומק ממקום וזמן מסוימים אל אלה של ראשית וסוף שנבראו מנבכי דמיונה ומשקעי חייה.

עלמה יצחקי, מראה חלקי בתערוכה "גלמים" צילום: עוזי צור

את המגילה התלויה מימין לכניסה, "עוקב ונעקב", יצחקי בחרה להשאיר בשלב הרישומי-ציורי בגירי פסטל שמנוניים כתשתית שירית קווית שלפני שכבת צבעי המים. אפשר לדמיין את תנועת ידה של יצחקי עם הגירים הצבעונים, תנועה סוחפת, מסתלסלת, מתפתלת מצד לצד, בוראת את מה שנדמה במבט ראשון כמופשט לירי אקספרסיבי ובמבט שני כנופי פנים וחוזן שאיתני הטבע נאבקים בהם אלו באלו. במבט שלישי ניכרים בציור קטעי סיפורים אליגוריים. חלקו התחתון העירום של גוף אשה, מקור העולם מוקף שיער ערוה מקורזל נושק לפני המים ומבוע צהבהב פורץ ממנו אל המים כמעשה בריאה זכרי ונקבי שהיו לאחד. בגדה שמנגד אבטיח לכוד כדג בשקית אדמדמה שקופה הקשורה לסבך שורשים וגבעולי קוצים יבשים, מתנגד לזרם המים המנסה לסחוף אותו אל הים. אז מתאחדים המבטים כולם למבט אחד המכיל את פני הדברים ועומקם.

במגילות האחרות, כשיצחקי יוצקת על מפת גירי הפסטל את שכבת צבעי המים, נהפכים קווי הפסטל השמנוניים הדוחים את המים לחוטים, חבלים או גבעולים החותרים כנגד כתמי הצבעים המימיים והדימויים הנבראים מהם, פורמים אותם ולעתים אף מתווים את מתארם. המתח הזה בין סערת הקווים לסערת הכתמים, בין הניגוד וההשלמה שביניהם, נפלא.

עלמה יצחקי, שלבים של פירוק, 2023, קטע צילום: עוזי צור

יש משהו בטקסטורת העבודות, בטכניקה ובהמשכיות שאינה מתקבעת שמזכיר את הרכות הרציפה של דגמי טקסטיל עתירי דמיון על גילי בדים היכולים להימשך עד אינסוף. במגילה הנהדרת "שלבים של התפרקות", המצוירת בגוונים עשירים של סוף הקיץ, כאשר יבשו מקווי המים, כתמי הנוף הנראה ממבט על מתמוססים ופקעות חוטיו הנגיטיביים נפרמים. אנחנו לוכדים אותו לפני התפרקות, לפני היעלמות הכלבים העזובים הגוהרים צמאים אל המים שחרבו, לפני היעלמות העורבים המצוירים כרישום קליגרפי. הנה זרזיר מת שכוב פגיע על גבו וירקות העלווה המשווננת ופקעת החצב שיבשר את הסתיו, ואינסוף שורשי אוויר ואור המשתרגים במרחב נטול-שמים.

העולם הנגלה במגילה "לחטט" נדמה לקרקעית ים ובו נופים של עושר בלתי־נדלה מוארים באור יקרות, בוהק אלמוגים ערטילאיים ותנועה חלומית של אצות ועשבי ים, שבמעך היופי הזה יצחקי משכנת את הפסולת האנושית שלעד לא תתפרק בדמות מונופרינטיים נגטיביים יפהפיים. אך בקצה השמאלי יצחקי מציירת חזירת בר אדומה כבשר נא בגודל טבעי, תלויה הפוך בלוע מערת כורכר ועטיניה האדומים הזקורים מתאווים להיניק את אלה שנאסר עליהם לבוא עמה במגע.

עלמה יצחקי, לחטט, 2023, קטע צילום: עוזי צור

עלמה יצחקי, דוכיפת, 2023, קטע צילום: עוזי צור

יוצא־דופן במידת־מה הוא "דוכיפת", שהוא אינו מגילה אלא ציור בודד שאפשר בהחלט לדמיין אותו כקטע ממגילה המשכית. אדם עירום שוכב על הארץ, האם הוא ישן או מת? ממעי האדמה המתפתלת בחיק עצמה מזדחלים דקיקים ובהירים שורשים אל מאסת הראש הישן/המת בעוד דוכיפת מושלם עומד על כתפיו ומחדיר את מקורו הדק והחד אל אוזן האיש, רודה מדונג אוזנו בלי שיחוש. זו יצירה של יופי חד ורך, משל מלא אור על סוף כל בשר.

במרכז תערוכת הנושא הקבוצתית "יותר ממספיק" שאצר ירדן שטרן בארטפורט בתל אביב, תערוכה שהאסתטיקה והשפה שלה שונות מהמוצג בשדה האמנות המקומית, טעם חוץ־לארץ קליל כרפרפת, מככבת במקורותיה יצירתו של ינון אביאור "עמידת דום: מלכת הריקודים דנמרק". זהו מחול המתחולל לכל גובה הקירות הסובבים במנעד משתנה של עבודות בודדות, צמדים, שלישיות ורביעיות בריתמוס תלייה משתנה של מרווחים והתנשמויות. כל עבודה היא צילום תקריב הלוכד את הרגע המדויק שבו כף־רגל של רוכב/ת אופניים נוגעת בקרקע כדי לאזן את הרוכב/ת בעצירת פתאום ובזמן הוא כבר מכיל את האנרגיה הדרושה לדחיפה להמשך הרכיבה.

ינון אביאור, עמידת דום מלכת הריקודים דנמרק, 2023, פרט צילום: עוזי צור

אביאור צילם מאות צילומים כאלה של רוכבים שונים אקראיים, תמיד מגובה הקרקע מאחור. ההקפאה והבידוד של אינסוף הרגעים הללו של איזון שברירי המבוימים במרחב מצטברים למחול הדני הזה, אך הכוריאוגרפיה נמשכת גם פנימה. כל אחד מהדימויים הללו הוא הכלאה של ארבע כפות־רגליים שונות, של ארבעה רגעים שונים, שאביאור תופר אותם זה לזה, ארבעה רבעים שונים מאותו סוג המרכיבים את השלם שאינו שלם, המתפרק ומתלכד, עד שאביאור ממיר את הצילום הדו־ממדי למערך פיסולי־כמעט. ויותר מכל זהו עקב אכילס, נקודת התורפה האנושית שאביאור חושף עוד ועוד, מעצים את היופי והכוח הגלומים דווקא בגלוי ובפגיע.

### לחצו לקבלת עדכונים בנושא:

+ אמנות

#### הצג עוד

מערכת | הנהלה | מדיניות פרטיות | תנאי שימוש | צרו קשר | רכשו מינוי | ביטול מינוי דיגיטלי | שאלות ותשובות | פרסמו אצלנו

חדשות, ידיעות מהארץ והעולם - הידיעות והחדשות בעיתון הארץ. סקופים, מאמרים, פרשנויות ותחקירי עומק באתר האיכותי בישראל  
© כל הזכויות שמורות להוצאת עיתון הארץ בע"מ



כל אלה - הסגנון שלה זר, נוסח ציור בשורף שאינו רוח כאן, יש בו ממד ילדותי, קרוב וחשוף, קריקטורלי. הוא נענה לתווי הזיכר של האזכר ספיריוניזם והענות יומרה, ההופכת את עצם המושג "סגנון" לחזות הכל. תפיסת דעות אצל יצחקי מורכבת מבני אדם, מעשירים, היטותית. כמו וזה צירקסקי, גם היא עוסקת בציור תכונה", כוח שההמטיקה שלו שואבת מהיוסיונים הפועלי, השייך למעמדות-הנמוכים, לעבודה ולש-עות הפגאי שלהם, לפריפריה, לתר-בת שבתונה, לרגעי הור פקטוים או כאלה הלוכדים מומנט של אינטרא-קציה בין מושאי הציור או בינם לבין סביבתם. רוב המצוינים הם טפוסים משולי החברה, הפועלים השקופים, עלובי חיים וקבצינים, אך גם צעירים העוסקים בעצמם ובמקלסם, בליינים. אלה ואלה חסרי כוח, לא אלקטורט נחשב, הויטליות שלהם אינה צרכת הון סימבולי של "הזדהו לתכונה". בציורים שלה מתוארים בין השאר שני כהורים עומדים בעיקול רחוב, האחד אנכל תפוח, השני משעץ רגל על מעקה ברזל (בר-קור, 2015). מקצבת נכונה עם כוס חוד פעמית צועדת בין פרוד-עצירה ליד מכוניות ("א-הנוער", 2014); שלושה צעירים מורחים צבע שחור על מדרכות חשש ליד פסל "התור" ממות" של מנשה קדישמן ("צובעים וכלבים בשחור", 2013); זוג קבוצתו", 2012); עובד ויקיון עי-רנוי בווטס צהוב ורחני בשען על עץ, מעשן סגריה, מורזן מיותר מונח על צד, ברקע פתחי תמרות סגורים (היזדהו, 2013); שישה גברים בתחתונים וישיבים על חול, ידיהם מעל ראשיהם (ישיבוי מלהמה בעור", 2014).

חלק מהציורים נראים כאילו נצפו מבעד לעדשת עדדז או מראש מעוררת - זה שפצויר באמצע הוא ברזל, קרוב ושתלנע, כמעט מונח החוצה, ואילו השוליים סטוים אחורה, הם-שטח מקבל כר אפסט במרכזו. "עלמה יצחקי מציירת איד גורח תור פס מקום בעיר. הגורח חולש על מרכז התמונה והפרישה של הדיים הר-גליים מחלקת את חכה מברילת בין שמים לארץ, מבתוכה מסגרת לנר", כוח מרדב ישורון כסקסט הקטלה. "אמצע חכה הוא אמצע הכשר. הגורח גורח את הקע, תופס לעצמו את חש-טת, מסתיר את הגורח לוי מספר חס-בטימרים הדורש לו כר להציב את הישות שלו, כלומר לזיות. זו המסא-פזיקה של הנוכחות".

מחנך בעמוד הבא



המכירה מלוח יתב

# צעקה בטכניקולור

הסגנון הוולגרי המושך דוחה של הציורים שעלמה יצחקי מציגה במוזיאון תל אביב עשוי להעמיד אלטרנטיבה אל מול האמנות המקומית האמינה, השבעה והמרוצה מעצמה

במסגרת תערוכה פרס) ועדה מול כל אלה הציור הפיגורטיבי המתפרץ של עלמה יצחקי בתערוכתה החדשה "הזדהו היטות", נראה כחריג צעקני במיוחד. הצעקות היא האופק המעניין של הציור שלה - מול השפות המקוריות, המסומנות, הרוות, אלה שצופנות בחוכן משמעותיות הקשורות בעברותה לישראליות, האפ-נות או לתולדות השונים לתוכנה סמנטי, הניסיונות השונים לתוכנה סמנטי, מול לריתוק ולחיוור-על-גבי-תנווה, מול

את עצמם משולבים בתווי תקן מוכר-ים של הלהקה מאז ומעולם, החרת צאה, אין מנוס מלהוורו, עוצמת נשימה יותר מפעם אחת, לה כוח ושות' לא רק משודדים את עצמם עם סאונד וביטים עכשוויים לגברי, אלא שהופעם, בניגוד למשל ליציג סינג"מ-1988, שבו התנוס הזמבוליציים במקצבי דאנס, פה יש גם שירים ולא רק מעטפת שוהלכת עם השיגעון החדש שכבש את הנערך. שיר הנושא שפותח את האל-בום נשמע כאילו לה כוח הצטרף לזאת מלהקות האיברי ההציג-אל-קטרוני שכולם אהבים בימינו. אהי כוחר לא לנת דוגמה ספציפית כן אתוודו, חרוב המכריע של הלהקות ואלו מייבש לי את התחת ואני קצת לא מבדיל ביניהן. כאסתר, נורא רצפ-תי לומר "תאכלו אבק, טיים רופ" לה" אבל הם לא באמת קשורים פה. העניין הוא שיידוראן דוראן" ריע-נו את הנוסחה המתישה ההוסיפו לה מורכבות, עומק ואוירה. ומה שפה הוא שתור כרז כל זה הם לא צריכים לגסות להישמע כמו "דוראן דוראן" כן, כמה נות, הם אכן "דוראן דוראן" יצאו להם פתחה הימנורתי. עשו הדבר השני שיידוראן דוראן" עשו באלבום הזה חוץ מאשכרה לכתוב שירים (הם ישובו הדבה ופז על האל-בום הזה) הוא לגייס לשווריהם כר-שרונות מסוות רחב של תקופות, סגנונות ולינדי לוחי, כן, וזה מואר-ות במעבר דיבור סופר-מגניב באור משיא האלבים, "דאנסופוביה", שפ-ומנו מאיים לטאטא את הרצפה עם "דאפס פאנק".

בקטע הפותח הנכור משותת מיר-סטר האדסון וכוה שאחריו משתפת קיויה, שפותחת אותו כמו צופר אונייה ששמה "יורטוראש", הסינגל "פרשר אור" מגנפרי בנייל רוגרס, גאנל מונה וגם כפומון הראשון שהוכרז לי יאיר-סות מאז 1982. יש גם שלושה שיר-ויכה שגוף פורשיאנסה תרם להם כר-עם אנשים שבאו מעולם זאגרי אור לגמרי. בראיין במגזין "קאטסק פופ" הם מספרים שהחליטו סופית לעבוד איצו אוריי שילא האמינו שהובאזם ירדע יותר דברים על אדם אהי דה אי-סטי מהם". מוזמן לא שמעתי נמקד כל כך משכנע לעבוד עם מישוה. ראלבים נחתם עם הפעם השיייה אי פעם כה "דוראן דוראן" מתקברים למסאל הגורח של "אדה", "יד ינוי-כרס אלוך". באמצע, לצערך, יש כמה שירים קצת משעממים, אבל הם לא מופיעים לקבוע שידוראן דוראן" התעלע על עצמם. הענוג להיות מור-פתע מהם, והענוג לא להיות מופתע מ"אדה".

## פופ אבי פייטשון

מחנך מתעמוד הקורט

שלי, מגיע אלבום והמאמב החדש של "אדה" ואיר קוראים לנג "נוצק בפל-דה" הוא לא מביל הפתעות וממשיך למופת את הקו הבורג-מלנכולי-מלך-דרמטי-אפל שאפיינ את אלבומי הלהקה כ-20 ומשור השנים האחר-רונות (יפות אור דה מאונטי, האל-בום הקודם, מ-2009, דווקא כן מור-נוצק בדודה פה ושם, אבל לא באופן ששוכר לי את התיאורתי).

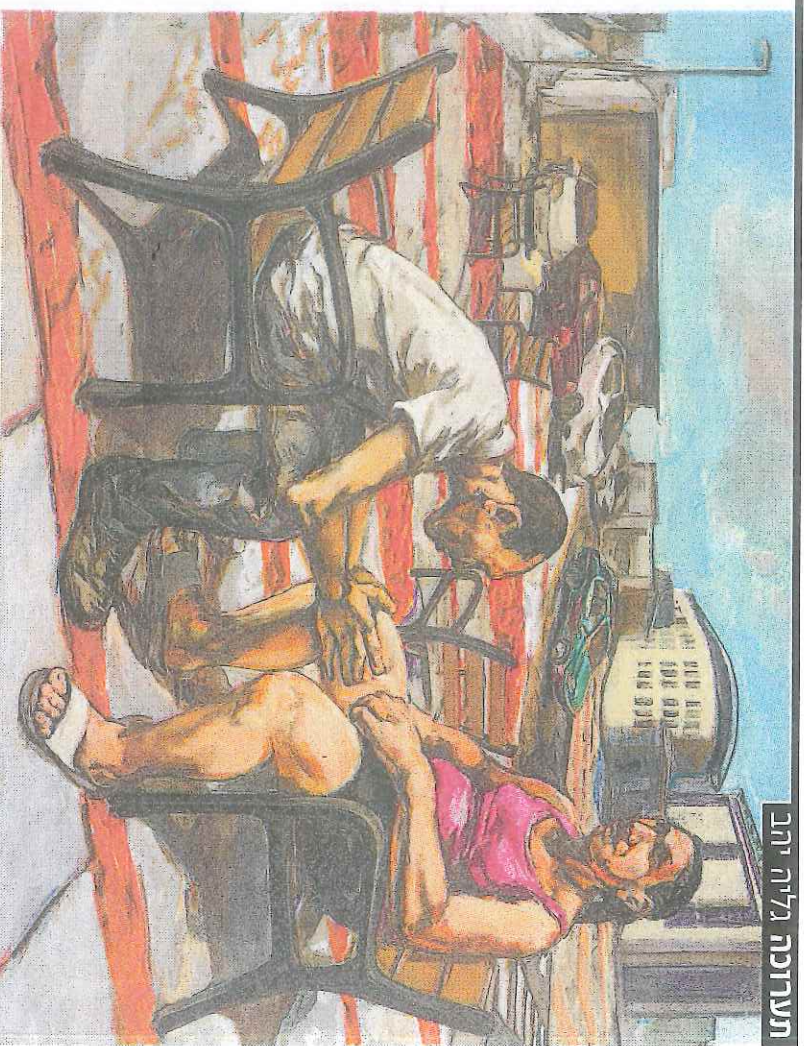
לשיר השני ב"נוצק בפלדה" קור-ראים "מותחת לאפור" אבל גם הוא ככל האלבים, סינגלי, סותר, גורל מור-חיים. וזך מזה, אני גורס שזה שיר על איפור דיקורפסיפייט" של להקות הרב-לאק מוטאל, לשיר וכי קופצי באל-בום קוראים "שריפת יער".

## ולינדי לוחן גם

ומה עשו "דוראן דוראן"? את האלבים הכי טוב שלהם מאז האייטיז, בקלות. התעוה והרצון לחדש ולעניין



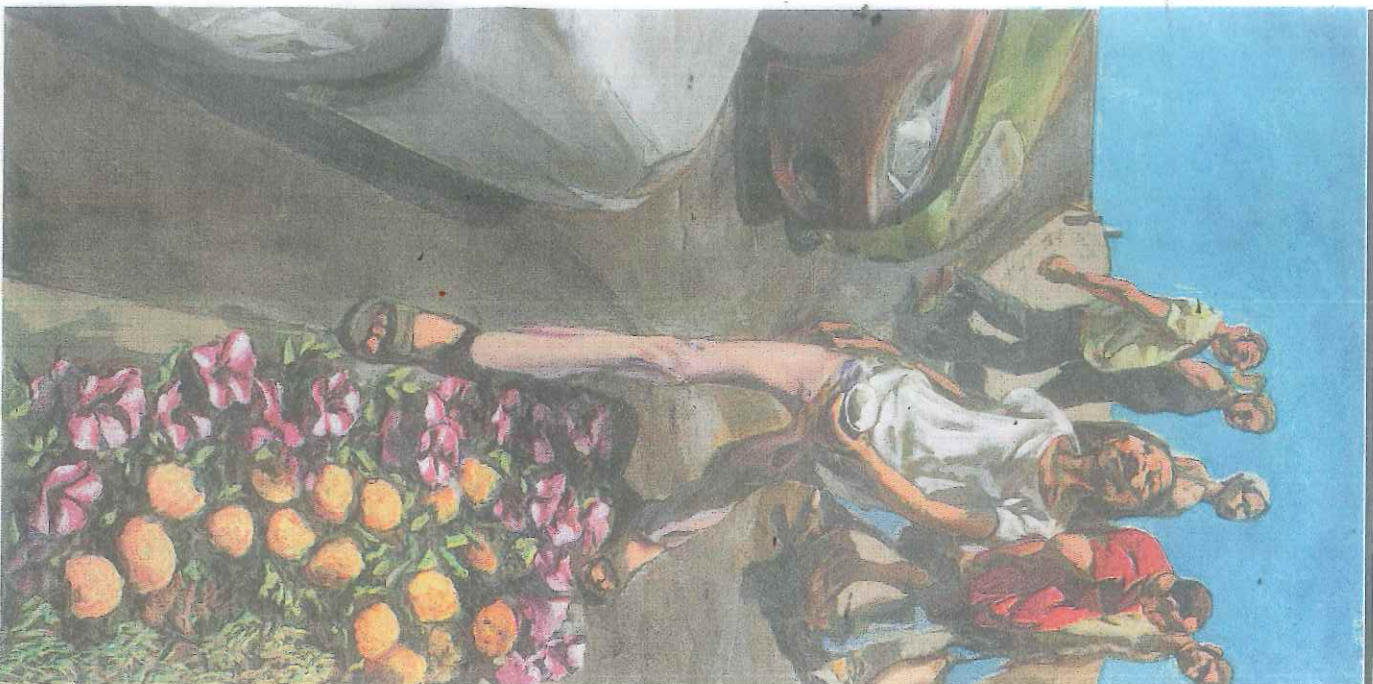




חמשן מהטעות הקודם



צילום: אלעז שרף



צילום: אלעז שרף

הזווית המעמיקה של הפורטרט, והפך דת של סגנון שממלא מאופייני כבי-עור מחצו, ולגירית, בוסת, רגשנות ותקשורתיות גבוהה הופכת חלק מה-צירים לכרזות טכניקולוגיות מרת-עות, אבל כאמור לסגנון היתר ול-עקבות יש פוטנציאל, שיגבר אם תש-כיל יצחקי לכנס אותו באופן לעומת, כיסוד עממי ורחובי הניצב אל מול הטוב טעם, אל מול האמנות הישרא-לית האנימה, השבעה, תעוסקת בעצ-מה והמודעה מעצמה. ׀

עלמה יצחקי - "החורה הימית",  
אוצרת: נועה רוזנברג. מוזיאון תל  
אביב לאמנות, שד' שאול המלך 27,  
ב' ד' ושבט 21, 18:00-10:00 ש"י, 14:00-10:00  
עד 31.1.2016

נוצרית שנשתכשה או ראש-חץ המר-פנה היישר אל בין רגלי האשה, שפת-גוף המקנה לסיטואציה ממד ארטי-גיקולוגי קומי, ממד אסטרדי של הפ-צרה, השתקפות ותחינה כלפי אשה סרבנית ואטומה.

צירי חזק נוסף הוא "תפילת צה-ריים במוסר" מ-2015: שני גברים כר-לעים על כריותם על גבי שטיחון וקר-טון פורש בחזית מקום עבודה, הציר-עשוי לוחמביל כפראפואזה על השיר-מוש בצמגים כאלמנט עיטורי, כפי-שהשומע בהם ציכ גבע בריזון הלש-ראלי בביאולה האחרונה ברוציה, עת-ציפה את המבנה מבחוק באורח המר-מה אמנות מוסלמית, אצל יצחקי הצ-מיג אינו ציפריקיר אורבמנטלי מחזק באוקיינוס ולא מלאכת תשבץ של מע-שת ארכיטקטוני אלא חקוד המסמן את

אבל היא אינה ההתנעה הנפשית שמר-חכנה נוצר ולא המסקנה ההכרזית והנבעת מן הצירי.

הסגנון הולגר המולש-דוחה כולל-צירחים חזקים ומפרקיים, שאינם מר-פענחים בקלות ובמהירות, לצד צירי-קישש מוחצנים שהזמן התחזק כדי-לראותם הוא גם זה התחזק להבנתם. אחד הצירי-חזקים הוא "מחזון תל אביב" מ-2013, שבו נראים גבר-ואשה יושבים על ספסלים עירוניים, אלה יוצרות "זה מול זה במרחק מטר-ים - שכאופו מחושב אינו קרוב דיו ליצירת דיו כרי אנטומית, אך גם-אינו רחוק דיו כרי ששני ורים יצלי-חז לפעור בו מרחב של אלמנטיות, כפות-כר מתארת אותם האוצרת. כפות-קיי של הגבר צמודות זו לזו במר-עין תגזרות שחיה-בישבת, תפילה

אוצרת: נועה רוזנברג. מוזיאון תל אביב לאמנות, שד' שאול המלך 27, ב' ד' ושבט 21, 18:00-10:00 ש"י, 14:00-10:00 עד 31.1.2016

## צירי השטן של יצחקי דשנים חזרחים כפצעים מוגלתיים, הכל בהם אינטונסיון באותה מידה

התגוננות לתמלול כביכול - כך שהם דומים מאוד זה לזה ומתקבלים כוויראציות זה על זה.

האם כמו רבים מציירי האקספר-סוניזם גם יצחקי מתמודדת עם שא-לת הרוע בקשר המודרני? אולי, אבל-כל יסוד האכזריות והאלימות, הס-צינות שהיא מתארת הן כמעט וליד-האלימות, הן מרמזות עליה מעט, אולי-מסמנות את קריכתה הפוטנציאלית,

אוצרת: נועה רוזנברג. מוזיאון תל אביב לאמנות, שד' שאול המלך 27, ב' ד' ושבט 21, 18:00-10:00 ש"י, 14:00-10:00 עד 31.1.2016





## ביקורת אמנות

# באמצעות וולגריות וכיעור מוחצן, עלמה יצחקי מציבה אלטרנטיבה לבון טון האמנותי

הסגנון הוולגרי של הציורים בתערוכה של עלמה יצחקי במוזיאון תל אביב שונה מאוד מהאנינות ושביעות הרצון העצמית של רוב האמנות המוצגת כעת

גליה יהב

31 באוקטובר 2015

כמה מוזר מארג התערוכות הנוכחי במוזיאון תל אביב - במרכז האנינות רווית הציטוטים המקודדים ליודעי ח"ן של עדו בראל, נסיך מקומי של מודרניזם עלי; לצדו נעמה ערד, משלבת יובש שכלתני של תרגילים חזותיים עם לוק דיגיטלי; בתווך מצעדיהם הסמי-פאשיסטיים של "תנועה ציבורית", תרגילי סדר משולבי ריתמיקה קומפולסיבית, שנדמה כאילו נהגו במוחו של קולונל שייסקופף מ"מלכוד 22" (היחידים מבין המוזכרים שאינם מציגים במסגרת תערוכת פרס) ועוד. מול כל אלה הציור הפיגורטיבי המתפרץ של עלמה יצחקי נראה כחריג צעקני במיוחד.

הצעקנות היא האופק המעניין של הציור שלה - מול השפות המקודדות, המסומנות, הרזות, אלה שצופנות בחובן משמעויות הקשורות בעבותות לתולדות האמנות או לתולדות הישראליות, מול הניסיונות השונים לתחכום סמנטי, לריחוק ולתיווך-על-גביתיון, מול כל אלה - הסגנון שלה זר, נוסח ציור בשרני שאינו רווח כאן. יש בו ממד ילדותי, קרוב וחשוף, קריקטורלי. הוא נענה לתווי ההיכר של האקספרסיוניזם היענות יתרה, ההופכת את עצם המושג "סגנון" לחזות הכל.

"מחוז תל אביב", 2013, מתוך תערוכתה של עלמה יצחקי צילום: אלעד שריג

תפישת העיר אצל יצחקי מורכבת מבני אדם, מעשיהם, יחסיהם. כמו זוויה צ'רקסקי, גם היא עוסקת ב"ציור חברתי", כזה שהתמטיקה שלו שואבת מהיום-יום הפועלי, השייך למעמדות הנמוכים, לעבודה ולשעות הפנאי שלהם, לפריפריה, לתרבות שכונתית, לרגעי הווה פעוטים או כאלה הלוכדים מומנט של אינטראקציה בין מושאי הציור או בינם לבין סביבתם. רוב המצוירים הם טיפוסים משולי החברה, הפועלים השקופים, עלובי חיים וקבצנים, אך גם צעירים העסוקים בעצמם ובעולמם, בלוינים. אלה ואלה חסרי כוח, לא אלקטורט נחשב, הוויטליות שלהם אינה צוברת הון סימבולי של "תרומה לתרבות".

בציורים שלה מתוארים בין השאר שני בחורים עומדים בעיקול רחוב, האחד אוכל תפוח, השני משעין רגל על מעקה ברזל ("בוקר", 2015); מקבצת נדבות עם כוס חד-פעמית צועדת בין פרחי-עירייה ליד מכונות ("אי-תנועה", 2014); שלושה צעירים מורחים צבע שחור על מדרכות השיש ליד פסל "התרוממות" של מנשה קדישמן ("צובעים את הבימה בשחור", 2013); זוג וכלבים רובצים על שטיח ("דיוקן קבוצתי", 2012); עובד ניקיון עירוני בווסט צהוב זרחני נשען על עץ, מעשן סיגריה, מזרון מיותר מונח על צדו, ברקע פתחי חנויות סגורים ("יהודה הימית", 2013); שישה גברים בתחתונים יושבים על חול, ידיהם מעל ראשיהם ("שבויי מלחמה בעזה", 2014).

חלק מהציורים נראים כאילו נצפו מבעד לעדשת עין-דג או מראה מעוותת - מה שמצויר באמצע הוא גדול, קרוב ושתלטני, כמעט מזנק החוצה, ואילו השוליים נסוגים אחורה, המשטח מקבל כך אפקט כמו-כדורי. "עלמה יצחקי מציירת איך גוף תופס מקום בעיר. הגוף חולש על מרכז התמונה והפרישה של הידיים והרגליים מחלקת את הבד, מבדילה בין שמים לארץ, מכתיבה מסגרת לנוף", כותב מרחב ישורון בטקסט הקטלוג. "אמצע הבד הוא אמצע הבשר. הגוף גוזר את הרקע, תופס לעצמו את השטח, מסתיר את הנוף לפי מספר הסנטימטרים הדרוש לו כדי להציב את הישות שלו, כלומר להיות. זו המטאפיזיקה של הנוכחות".

"צובעים את הבימה בשחור", 2013 צילום: אלעד שריג

אוצרת התערוכה נועה רוזנברג כותבת: "ציורה של יצחקי מסכין אמנם עם כמה מהתוויות הציור האקספרסיבי או האקספרסיוניסטי – צבעוניות עזה, קומפוזיציות גולשות – אך לא פעם עולה התחושה שהגדרה טובה יותר לעבודותיה תהיה 'אקספרסיוניזם קפוא'". באותה מידה אפשר לומר שזהו אקספרסיוניזם ללא רגשות. הסגנון אמנם נעתר למאפיינים ההיסטוריים המוכרים – עיוות פרופורציות, צבעוניות משולחת רסן, חושניות חריפה, נסיגה מעמדת תצפית לעבר עולם הדמיון, משיכות מכחול דרמטיות או כמעט דמויות קשקשים, דמויות גרמיות יתר על המידה, בעלות ראשים גולגולתיים וגפיים מועצמי מפרקים; אבל הוא אינו מתאר עולם פנימי סובייקטיבי מכורסם מפחדים, המשליך פנטזיות אכולות חרדה על המציאות. ומובן שגם אינו מבטא היחלצות ממוסכמות, משום שהסגנון האקספרסיוניסטי כשלעצמו הוא כבר מוסכמה, תבנית ביטוי, קוד מוכר ליחס רגשי כלפי מושאי ונושאי הציור. כך שזהו "אקספרסיוניזם" תחת עול המרכאות, כלומר תוצאה של החלטה מודעת כל כך עד שמצב הצבירה הבסיסי שלה מאנייריסטי. קצתם נראים כמו מפגש מוזר בין אריק פישל לרמי מאירי.

אלה ציורי שמן דשנים וזורחים כפצעים מוגלתיים, הכל בהם אינטנסיבי בה במידה – הדמויות, הרקע, הקומפוזיציה, תנופת המכחול היצרית, הערנות לנושא, האנרגיה המושקעת בהם, הסיפוריות והניתנות לתמלול כביכול – כך שהם דומים מאוד זה לזה ומתקבלים כווריאציות זה על זה.

האם כמו רבים מציירי האקספרסיוניזם גם יצחקי מתמודדת עם שאלת הרוע בהקשרו המודרני? אולי, אבל בלי יסוד האכזריות והאלימות. הסצינות שהיא מתארת הן כמעט וליד האלימות; הן מרמזות עליה מעט, אולי מסמנות את קרבתה הפוטנציאלית, אבל היא אינה ההתנעה הנפשית שמתוכה נוצרו ולא המסקנה ההכרחית הנובעת מן הציורים.

"מים בצהריים", 2014 צילום: אלעד שריג

הסגנון הוולגרי המושך־דוחה כולל ציורים חזקים ומפתיעים, שאינם מתפענחים בקלות ובמהירות, לצד ציורי קיטש מוחצנים שהזמן הנחוץ כדי לראותם הוא גם זה הנחוץ להבנתם.

אחד הציורים החזקים הוא "מחוז תל אביב" מ-2013, שבו נראים גבר ואשה יושבים על ספסלים עירוניים, אלה המוצבים "זה מול זה במרחק מסוים — שבאופן מחושב אינו קרוב דיו ליצירת שיחה אינטימית, אך גם אינו רחוק דיו כדי ששני זרים יצליחו לפעור בו מרחב של אלמוניות", כך מתארת אותם האוצרת. כפות ידיו של הגבר צמודות זו לזו במעין תנוחת שחייה־בישיבה, תפילה נוצרית שנשתבשה או ראש־חץ המופנה היישר אל בין רגלי האשה, שפת גוף המקנה לסיטואציה ממד ארוטי־גינקולוגיקומי, ממד אבסורדי של הפצרה, השתוקקות ותחינה כלפי אשה סרבנית ואטומה.

ציור חזק נוסף הוא "תפילת צהריים במוסך" מ-2015: שני גברים כורעים על ברכיהם על גבי שטיחון וקרטון פרוש בחזית מקום עבודתם. הציור עשוי להתקבל כפראפראזה על השימוש בצמיגים כאלמנט עיטורי, כפי שהשתמש בהם ציבי גבע בביתן הישראלי בביאנלה האחרונה בוונציה, עת ציפה את המבנה מבחוץ באורח המדמה אמנות מוסלמית. אצל יצחקי הצמיג אינו ציפוי־קיר אורנמנטלי מחוץ באזיקונים ולא מלאכת תשבץ של מעשה ארכיטקטוני אלא הקוד המסמן את הזהות המעמדית של הפועלים. ההפרזה של סגנון שממילא מאופיין בכיעור מוחצן, וולגריות, בוטות, רגשנות ותקשורתיות גבוהה הופכת חלק מהציורים לכרזות טכניקולוריות מרתיעות. אבל כאמור, לסגנון היתר ולצעקנות יש פוטנציאל, שיגבר אם תשכיל יצחקי לבסס אותו באופן לעומתי, כיסוד עממי ורחובי הניצב אל מול הטוב־טעם, אל מול האמנות הישראלית האנינה, השבעה, העוסקת בעצמה והמרוצה מעצמה.

עלמה יצחקי - "יהודה הימית". אוצרת: נועה רוזנברג. מוזיאון תל אביב לאמנות, שד' שאול המלך 27, ב', ד' ושבת 10:00-18:00, ג', ה' 10:00-21:00, ו' 10:00-14:00. עד 31.1.2016