

## ההאיכו הוויזואלי של שרון בלבן

את עבודותיה של האמנית הישראלית שרון בלבן (נולדה בשנת 1971) ניתן לתאר כתמונות נעות. הסרטים כעיקרון פשוטים מאוד ומציגים על המסך רשמים קולנועיים קצרים, המציגים בדרך כלל חלק נבחר של גוף, חפץ או פריט או שילוב של איבר גוף וחפץ, אולם כתוצאה משיטת הצילום, נקודת מבט מסוימת ורטט מסוים, התמונות הופכות לאיכו וויזואלי.

בלבן משתמשת בחפצים יומיומיים, פרטים מתוך הסביבה הטבעית של כל אחד, פירות או מוצרים צרכניים אחרים, ומנצלת את נושא הקרבה בין הגוף לבין החפצים. היא מפסלת נעל מתוך לחם (לחם, 1997), סוחטת תפוז מתוך חזה (תפוז, 1997), ובסרט אחר היא מכניסה תפוז אל פיה ומשנה אותו ללשון (לשון, שנה). בסרטים אחרים, בלבן מקימה לחיים – אם כי רק למראית עין – חומרים דוממים, למשל על ידי הצגת צורה דמוית גוף אדם הנוצרת על ידי מים הזורמים מברז (בסדרת הסרטים נופים ביתיים, 2002)... בסרטים אלו, אפילו ציפור מתה (ציפור, 2005) או קליפת בננה (בננה, 2005) מעופפים בשמיים.

נראה שלכל דבר יש את החיים שלו כאן. באחד מהסרטים בסדרת נופים ביתיים, קונכיית פסטה נדמית כיצור ימי כשמשב רוח קל מניע אותה וכשהיא מתנוודדת על פני המים, אולם נוצרת גם האסוציאציה של דבר מה גופני מאוד, אולי אפילו דבר מה המתקשר אל איברי המין הנשיים. לב עשוי מג'לי אדום (לב, 1999) רוטט ופועם כאילו היה אמיתי.

איברי גוף, המוצגים בכמה מן הסרטים, נראים כישויות עצמאיות. הפין או הישבן של האנשים המבצעים פעילויות יומיומיות (צחצוח שיניים, ניקיון האמבטיה) נראים כמתמרדים וכחלקים נפרדים מבעליהם (בולבול ותחת, 1999). יד משנה צורתה לגב וישבן של דמות רוקדת (ג'ורג', 2000) או שהיא מנסה להתקבע על מגהץ (מגהץ, 1997). באחד הסרטים (בחוף, 2001), נראית לשון משורבבת מתוך הפה מובילה את בעליה ברחבי העיר ועקב צילום הקלוז-אפ, הלשון נראית מגונה בנוף המוצג. בלבן יוצרת בני כלאיים מאיברי גוף, ולעיתים הדמות בת הכלאיים שנוצרה נובעת משילוב גוף וחפצים, כפי שקורה בסרט שכותרתו פולקע (1998), בו רגלי תרנגולת מחוברות לכפות רגליים יחפות כאילו היו עקבים. למעשה, מיתוסים שונים הנוגעים למפלצות בתרבות שלנו מתייחסים לניפוץ החלוקות בין המינים ולשאלה מהו הגבול בין האנושי ללא אנושי. כיום, גבול זה הופך בהדרגה לנזיל יותר, האופי הסייבורגי של גופנו מודגש והטבע עצמו מוצג כפרשנות של הטבע<sup>1</sup>. בסרט, בלבן מראה שהגוף הטבעי הוא בדייה – שבדומה למסר התרבותי המודרני – ניתן לשנות את צורתו ולהתאימו לצרכים שונים.

הסרטים, המתייחסים לדרך בה אנו חווים את גופינו, נעים על הגבול שבין יופי וגסות, חלקם מזכירים תחושות של כאב או של פגיעה. כאשר מתבוננים ביד "המתיישבת" על מגהץ אי אפשר שלא לתהות האם המגהץ חם והאם היד עומדת להיכוות. חיתוך של פלח תפוז הנמצא בפיו של מישהו, הדומה בצורתו ללשון, נראה אכזרי וכואב. יש בכך משהו מעורר דחייה. על פי ג'וליה קריסטבה, הדבר החשוב ביותר לביסוס יישות מתרחש בהתבסס על גבולות בלתי ברורים בין הנושא למושא<sup>2</sup>. כתוצאה מחוסר היכולת להגדיר את הגבולות בין פנים וחוף הגוף, כמו גם חוסר היכולת של הגדרה ברורה של חוויות הקשורות לתחומים שניתן להגדירם הן ככאב והן כהנאה, שולי הגוף הופכים לנקודות מכריעות בהגדרת "העצמי". סובייקטיביות נוצרת על ידי חישה של הגוף כשלם רציף ודחייה של דברים שמחוץ לגבול ושל דברים הנחשבים מלוכלכים או מזוהמים. זה מה שגורם ללשון המשורבבת להיראות מגונה, כיוון שהיא נוגדת את אשליית הגוף כמשטח סגור. קריסטבה טוענת שכאשר אנחנו מגדירים את "העצמי" שלנו, אנו דוחים את יציאות הגוף, אנו זונחים אותן כיוון שהן ההוכחה לצורתנו הפתוחה, הבלתי מוגדרת. עצם המונח 'בזון' (abjection) מכיל בתוכו

1

<sup>1</sup> J. Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London 1990. Polish translation: *Uwikłani w pleć. Feminizm i polityka tożsamości*, translated by K. Krasuska, Wyd. Krytyki Politycznej, Warsaw 2008.

2

<sup>2</sup> Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, translated by L.S. Roudiez, New York 1982. Polish translation: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, translated by M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu

אמביוולנטיות משמעותית: הוא מצביע על משהו דחוי ודוחה, אך בו זמנית גם מושך ומרתק<sup>3</sup>. דחייה נוצרת על ידי קיא, שתן, צואה, דימום ווסתי – כל מה שחוצה את הגבול בין הפנים לבין פני השטח, בין הנושא והמושא, בין ה"אני" לבין האחרים. אם משהו דוחה אותנו, אנו – בו זמנית – איננו רוצים להתבונן בו, אבל גם מוכרחים להתבונן בו, כיוון ש"דימוי" הדחוי מושך אותנו (אפילו זה של קיא, צואה, ציפורים או חתולים מתים, שאנו לעיתים רואים ברחובות ערינו; אבל גם של הגוף החולה והמעוות). הדימוי כמעט דוחף את עצמו אל תוך מוחנו, הוא בוהק יותר מהמציאות שסביבו, יותר מדהים, מכאיב, אבל גם מרתק. במקרה של בלבן, אנו מתמודדים עם משיכה ודחייה בלתי פוסקות. גוף מעוות מפחיד ומושך (כפי שקורה בסרט *אקסטטיק*, 2000). ייתכן שאנו חשים גועל מהציפור המתה, למרות ש"מעופה" (שהוא למעשה דימוי מצולם במים של ציפור "שגרמו לה לעוף") נראה אמיתי ויפהפה. ייתכן ואנו מקשרים סחיטת תפוז על החזה עם כאב, אבל המראה של המיץ הזורם מרתק. ניפוח גליל נייר באמצעות גזים מפי הטבעת בסרט *בלו אפ* נראית גועלית, אבל המראה עצמו משעשע ומרתק.

יתר על כן, נראה שקיימת קרבה מפתיעה בין הגוף לבין החפצים המוצגים, שנראים אף הם גופניים מאוד. הוצאת התוך של הלחם כדי ליצור נעל נראית כחילול הלחם; זרם המים שלא ניתן לתפוס אותו מקבל צורה גופנית מאוד וקונכיית הפסטה נראית עדינה וחסרת ישע. ניתן למצוא גם אנלוגיות ויזואליות בין הגוף והגוף, כפי שקורה במקרה של השביל המסומן בתוך השיער (שביל, 1998). דמיון מפתיע נוסף מופיע באחד מהסרטים בסדרה *נופים ביתיים*, בו כוס פלסטיק כחולה מלאה במים אותה מחזיקות ידיים, גורמת לאסוציאציה הכרחית עם צילום רנטגן של עצמות החזה (ללא כותרת (כוס), 2002). למעשה, אין המדובר רק בדוחה, אלא גם בתחום האסוציאציות הוויזואליות הנגרמות על ידי חפצים רגילים. מנקודת מבט של האמנות, חפצים אלו (אבל גם חלקי גוף) מנהלים חיים סודיים משל עצמם. נראה שקיימת שאלה בנוגע לגבול בין מה שחי לבין מה שמת, כמו גם רמיזה שהגבול לעיתים אינו ברור. כך, האמנות יוצרת פנומנולוגיה ספציפית של הגוף ושל החפצים, מנסה להגיע למהות שלהם, אבל מנסה גם למצוא את הבלתי רגיל בדברים הנראים רגילים, כלומר בדברים השייכים לתחום החיים היומיומיים (זה, יותר מכל, נוגע לסרטים מסדרת *נופים ביתיים*).

ג'ולנטה בראך-צ'אינה מציעה פילוסופיה של חיי היום יום בספרה *Szczeliny istnienia* (סדקים בקיום). הסופרת כותבת: "הבסיס לקיומנו הוא חיי היום יום. כיוון שאנו חווים את עובדת הקיום כחשובה מאוד, אנו מלאי התפעלות בכל פעם שאנו מגלים שאנו מבזוזים אותה על דברים תפלים. לכן, חיי יום יום מהווים את הרקע האקזיסטנציאלי לאירועים מדהימים להם אנו מצפים – לעיתים קרובות לשווא – עשויים לקבוע את הכל. מימדיהם אינם חשובים. התדירות שלהם גבוהה. לא מבחינים בהם."<sup>4</sup> למעשה, דבר אינו קיים ללא חיי היום יום, ללא חיי היום יום לא היינו מבינים את חשיבות הדברים הבלתי רגילים, המדהימים והגדולים.

עם זאת, בחיי היום יום הללו אורבות "מפלצות", אותן ניתן לקשר לעבודותיה של בלבן. האין החפצים – שנראה שחיים חיים משל עצמם, שהופכים במובן מסוים ל"נושאים" – הופכים כתוצאה מכך למסוכנים? "מפלצות" חיות בחיי היום יום שלנו שלמרות שהם נראים חסרי חשיבות, רגילים, טריוויאליים, וכמי דורשים מאמץ קל בלבד, עשויים להפחיד אותנו. ברוב המקרים, אנחנו לא שמים לב לדרמה של היום יום. נקיונות בלתי פוסקים, מקצבי היום הנקבעים על ידי זמני הארוחות, הדינמיות של החיים הנגרמת על ידי הביולוגיה שלנו, ההמולה בעת הכנת הארוחות והניקיון לאחריהן, אירועים רגילים אך דרמטיים – כמו ריצה אחרי אוטובוס או המלחמה עם מהומת הלכלוך שתמיד נוצרת מחדש – כל אלו, טוענת ג'ולנטה בראך-צ'אינה – הם מהומה וטרחה ואלו מוכיחים את קיום שורשינו בחיי היום יום. אנו נידונים למהומה וטרחה ואלו "מקבעים את חיי היום יום בסדר המטאפיסי של הדברים, בו הקיום נלחם כנגד הריק."<sup>5</sup>

במובן של התמודדות כנגד הריק והדברים שאין לשנותם – חלוף הזמן, הכוח החבוי בקיום הגופני אשר בה בעת הינו כח גם חיוני וגם הרסני (למעשה, חיינו מוכוונים לסיום שאין לשנותו), למחשבותיה של בראך-צ'אינה יש הרבה מן המשותף עם הרהוריה של ג'וליה קריסטבה בנושא הדחוי. בשני המקרים, הכוונה היא להראות שהכוחות הקובעים את קיומנו נשארים במה שרגיל, טריוויאלי ודחוי. זוהי בדיוק התפיסה המוצגת ביצירותיה של בלבן, שלמרות המינימליסטיות שלהן, צוברות כוח מפעים בגלל שהן מתמקדות באופי הוויזואלי של הגוף ושל החפצים.

<sup>3</sup> Kristeva, *op.cit.*, p. 61.

<sup>4</sup> Jolanta Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKa, Kraków 1998, p. 55.

<sup>5</sup> Brach-Czaina, *op. cit.*, p. 78.

בדרך זו, האמנית מבליטה את איזורי החיץ – בין הגוף לחפץ, בין החיים והמתים, בין המשיכה לגועל וכן בין הדימוי של הדברים הרגילים והיומיומיים לבין האסוציאציות שלנו הצצות בדמיונו. ארנסט גומברייך מתמודד עם הנושא האחרון בספרו הנפלא הקרוי *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial representation*.<sup>6</sup> גומברייך אומר שרפרזנטציה היא תמיד מסתורית והיא תמיד מתבססת על אשלייה. יתר על כן, לא ניתן להבחין במדויק בין תפיסה לאשליה. התפיסה משתמשת בכל האמצעים הזמינים כדי להסיר אשליות מזיקות, אבל היא עשויה להיכשל "בהפרכת" השערה לא נכונה. הידע שלנו, הסטריאוטיפים הוויזואליים בהם אנו משתמשים, קיומנו המורגל למציאות, כולם משפיעים על הדרך בה אנו "קוראים" את מה שאנו רואים. לכן, סמלים ותפיסות לא היו מתקיימות אילו לא היינו מגיבים לדימויים בסיסיים. אבל אנחנו כן רואים – צורות שונות בדברים שאין להם כל קשר לצורות הללו, למשל צורות של חיות בעננים. אנחנו גם מייחסים לחפצים מאפיינים הדומים לצורות אחרות – משהו בצורת פנים. לכן, השפה והמטפורה מהוות הוכחה שאוסף החפצים בהם אנו רואים, למשל, עיניים, שפתיים ופנים, מגיע הרבה מעבר לידיע שלנו באנטומיה. לפי תפיסתנו, חלון יכול להיות עין, בעוד כד יכול בעל שפתיים או אוזניים. האבחנה בין סט צר יותר שהינו אמיתי לבין הסט המטאפורי הרחב יותר, כלומר בניית מחסומים בין הדמיון למציאות היא עניין של אינטלקט. הבנה, כפי שמוכיח גומברייך, מושלת על פני התפיסה. לכן בתמונת היד בעבודתה של בלבן אנו רואים פיסת גב וישבן, תפוז עשוי להוות תחליף ללשון, בעוד ידיים האוחזות בספל מטעות אותנו וגורמות לנו לראות רנטגן חזה. אף גרוע מכך, כאשר אנו "עוברים" לסוג כזה של אסוציאציות, קשה לחזור לרעיון שמדובר פה רק ביד, תפוז או כוס פלסטיק. אותו הדבר קורה במקרה של התמונה המפורסמת המוצגת על ידי גומברייך בתחילת טיעונו, המציגה בו זמנית ברווז וארנב (אבל ניתן לראות כל פעם רק ברווז או ארנב, אף פעם לא את שניהם). בלבן משתמשת בסרטיה במיומנות ההשלכה, -- השלכה המופיעה במוחנו ואשר, כפי שגומברייך אומרת בהתייחסו לדבריו של ליאון בטיסטה אלברטי, שוכנת בבסיס כל האמנות. אכן, הודות ליכולת ההשלכה, יכולות התמונות של בלבן לגרום לנו כאב וגועל, אבל מסוגלות גם למשוך אותנו. את הדברים הגורמים לאסוציאציות של הגוף, אנו חשים בגופנו שלנו; כך, כשאנו מתבוננים ביצירות אמנות, אנו כוללים את תגובותינו אשר אינן נגרמות רק מעצם ההתבוננות.

בספרו, גומברייך מצטט את האמרה הסינית "הספקולציה מצילה את עבודתו של הצייר." מחבר הספר על אמנות ואשליה מסב את תשומת הלב לקסם שברפרזנטציות בלתי שלמות, להן המתבונן חייב להוסיף משהו. אנו תופסים תמונות אלו כחלק משלם גדול יותר, מחפשים בהם דפוסים מוגמרים, ואנחנו אפילו רואים דברים שאינם נמצאים שם.

בתחילת המאמר התייחסתי לעבודותיה של בלבן כאל סוג של האיקו וויזואלי, כיוון שהאיקו הוא יצירה פואטית קצרה, המכילה לעיתים קרובות רק שורה אחת.<sup>7</sup> בתרגום לשפה הוויזואלית – שורה אחת היא סצינה אחת בסרט. יתרה מזאת, האיקו נקשר בדרך כלל לבדיחה, הוא משתמש בפרדוקס, ברמיזות מעודנות ובמינימליזם אסתטי. סרטיה של בלבן מינימליסטיים, קצרים אולם מעודנים מאוד, וזאת הסיבה שהם פותחים את האפשרות לאסוציאציות רבות. ניתן גם לראות אותם כמעין בדיחה. האיקו אינו מדבר על "העצמי" (איננו למדים דבר על בלבן דרך סרטים קצרים אלו), למעשה איש לעולם אינו יודע על מה בדיוק מדובר, כיוון שההאיקו הטובים ביותר אינם מאפשרים פרשנות מדויקת, אלא משאירים בקורא תחושה בת חלוף שהמסורר תפס דבר מה חשוב. את ההאיקו משווים לעיתים לתמונה בה האומן ייצג את האופי הבלתי רגיל של העולם הרגיל בהתגלמותו הטריטוריאלי ביותר. האיקו נקשר לפילוסופיה הזן, והוא מבטא הערצה לעולם הזה, גם לאלמנטים וצורות החיים הרגילים ביותר שבו. כך גם המקרה של בלבן, שסרטיה הם מעין האיקו המהלל את הגוף ואת החפצים; הם מציגים מציאות באנאלית, רגילה ואפילו דוחה, אבל זוהי מציאות בה הם מאפשרים להבחין באופי החיים והעולם.

6

<sup>6</sup> Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, translated by J. Zaraniski, PIW, Warsaw 1981.

7

<sup>7</sup> Haiku (jap. 俳句) – brief Japanese poetic form, developed in the period of Edo (1603-1868), but also popular to date.