

13

מוטו

משרת ראשון: על מה תבכה עכשיו, איש שחור?
הכושי של פיוטר הגדול: על מה אבכה, שחור אני,
אבי רחוק ממני.
משרת שני: כאן בהיכלות אהוב אתה,
חביב כל אורחותיך.
גדול המלך מאביך ואוהב
אותך מאוד, המלך פיוטר.
הכושי של פטר הגדול (מתיפח מרה): גדול המלך פיוטר, אבי ממני רחוק.

"הכושי של פטר הגדול" מחזה, מחבר/ת אנונימי/ת 1940. מתוך קובץ מחזות סובייטיים
אבודים. תרגמה מגרמנית, תמר גטר

אפורה כל שיטה, רק עץ החיים ירוק לעד

הערות על עבודתו של דורון רבינא

אוגוסט – אוקטובר 2001



למן הרגע באמצע שנות ה-60 שבו נקבע (או נקבע מחדש) היחס 'חיים-אמנות' כנגוד התובע הכרעות לאלתר, התכוננו באחת כל המחוות העתידיות של שלושה עשורים. מחוות אלה מכוונות כולן לדיכוי ואף להרס התמונה (הציור בעיקר) באמצעות אוביקטים ממשיים ופעולות ממשיות בעולם. אל ההרס הזה כיוונה בכל מאודה האוטופיה בדבר סילוק הניכור ההיסטורי בין חיים ואמנות, כאשר המילה 'חיים' כמעט מחליפה את המילה 'עכשיו' או 'היום', והיא באה לציין מרחב פוליטי-תרבותי של כל מה שהוא התנאים הקיימים של חברת

ההווה על כל סממניה. האוטופיה הזו ביקשה לקבוע מרחק מקסימלי ממה שבגרמניה למשל נתפס כמורשת המדורדרת של הרומנטיקה בצורת ה"פלוכט וולט" ("עולם הבריחה") שאותו יצג יותר מכל דבר אחר הציור. כבר הריחוק שבו קבוע הצופה מעצם המפגש עם הנוכחות החומרית של הציור (ללא הבחנה מיוחדת בין ציור תאורי או מופשט) נתפסה כמה שמכתיב מראש בריחה מן העולם, מה שמבסס את המקום ה'אחר' של הציור, ה'לא כאן', 'לא עכשיו', 'לא הרחוב', ובעיקר את 'הלא התמודדות עם בעיות' שנחשבה לאוזלת ידו העיקרית של הציור. רעיון זה על תבענותו המוסרית התקבל באופן עמוק והוא הלחץ ומלחץ המוני אמנים שנעשו כתוצאה מהפנמתו אנשים בעלי דילמה. כאשר מדובר באנשים מסוגו של דורון רבינא, אנשים תאבי יופי ותאבי תמונות אשר חילוניות מאוד מטריאליסטית, פיזית-נהנתנית, מאפיינת את הקיום שלהם, אנשים שאינם רוצים ואולי גם פשוט אינם מסוגלים לוותר לא על השארם ועל הפיתוי של התמונות ולא על הממד האילוזיוני הטמון בהן, הרי שמדובר בראש וראשונה בזן של ציירים בלי ציורים. את הטקטיקה הגלובלית של אמנים כאלה להתמודדות עם הדילמה אפשר לתאר ברמה עקרונית ככניסה אל תוך הציור לצורך יציאה ממנו. ואפשר לתאר את הציור שלהם כחיפוש מתמיד אחר ה- EXIT. אני מציעה לכן את מושג ה- EXIT כמושג מרכזי, וכרקע לדיון בעבודה של דורון רבינא.

Exit הוא גם שם ומושג היסטורי. בשנות ה-60 מדובר בזן ציור שדחה ואף תבע את חיסולו של הממד הפיזי בחוויה של הציור, וחקר מחזות חדשים ל sublime הישן.

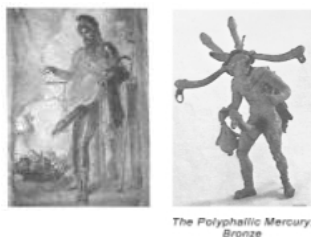
מכל שפע הדוגמאות שהציעו העשורים האחרונים לציור נגטיבי או אפולוגטי כזה, מסתמנת בברור פרוצדורה אחת שהפכה לסוג של אילוף מחייב, ואפילו אקסיומה של הציור החדש – איקונוקלאזם פנימי. ואכן, השיחה המתבקשת ביותר על האמנות של רבינא, והיא גם זו שמאפיינת את הדיבור שלו עצמו על עבודתו, נסבה ביסודה על האופניות המיוחדת של האיקונוקלאזם באמנות שלו.

§ 2

ריפוגראפיה – עקומת השארית

הבסיס לדיון הזה הוא חווית הפיזיות של הציורים, כמו גם של האובייקטים שרבינא עושה כחוויה של נטל, מעמסה, ואפילו הדבר שיש להפטר ממנו. הציור מבחינת דורון רבינא צריך להכתב במרווח של שארית. והשארית היא מה שמאגד את עולם הדימויים שלו בחומריות הדקיקה ובאופטיות הקיצונית שאליהן שואפות כל עבודותיו, אפילו, ובאורח פאראדוקסאלי במיוחד בעבודת הטיח (להלן בכינויה "הקמץ") שבתערוכת היחיד הנוכחית באלון שגב.

להבדיל מציורים שעסקו במיתוס ובטרגדיות הגדולות ונחשבו בקטגוריה של ציור גבוה, את החיקויים הנמוכים, את ציורי המזון והסקס של פומפי והרקולנום כינו ציורי 'ריפו', כלומר ציורי הפרשה, פסולת, אשפה ושיירים. בהשאלה, הריפוגראפיה – הקו, או הגראפיקה, או העקומה של השארית יעילה גם לתיאור האיקונוקלאזם של ציור ה-EXIT הספציפי של דורון רבינא.



כמו בכל הרגעים ההיסטוריים של אמנות ריפו - Abject Art, אמנות הפְּזוּי ברטוריקה מודרנית, גם דימויי השארית בעולם הפואטי של רבינא מבוססים כמעט תמיד על הפרשות הגוף כאשר אבר הראיה כמו גם הראיה, המבט עצמו, נתפסים כחלק ממערכת ההפרשה של הגוף.

אולם בעוד Abject Art מפגישה את הצופים בצורות ובטקטיליות המזוהים ישירות או בעקיפין עם 'לכלוך', עם פוטנציאל ההחתמה וההכתמה של הגוף האנושי, מה שמאפיין

יותר מכל את האמנות של רבינא, אולי גם מה שעושה אותה יחודית ושונה היא ישיבתו ה'צחה' על גדר ה-Abject, לא רק חף מכל סממן של האמנות הזו, אלא כמי שבוחר במודע ובכוונה רבה בהמשגה קיצונית של שאלותיה. ועם זאת, דווקא על רקע הניגוד בולט עד כמה הוא בא מעומקן של השאלות שמעלה האמנות הזו.

אם לומר זאת בפרפרזה: בעוד ה-Abject Art היא אמנות הפתח, הרי שאמנותו של רבינא המוקדשת, אפשר לומר, כולה לכתם, שואפת למראה הזר לו ביותר. מדוע היא שואפת למראה הזר באופן קיצוני כל כך לדבר עליו היא מביטה יהיה אחד הצירים המרכזיים של הדיון אותו הייתי רוצה להעלות כאן.

אם נחשוב את המבט של עבודותיו של רבינא כמשהו המשתוקק לנוכחות של פלט - מה שנפלט מן הגוף החוצה - נתקרב לסוגי העונג המהותיים להן. כל התמונות שהוא עושה נסבות על שדה הראיה, על טווח הראיה, על מרחק הראיה, על ראות ונראות, והן מכוונות על האנלוגיה שמסביב לשאלת ההפרשה. אחת הבדיחות בהקשר הזה מתגלה בעבודה מצולמת שנעשתה בזלצבורג ב-1999



The Vomiting Man 1999
50x60 cm

המופיעה פעמיים (בכוונה) גם על העטיפה של הקטלוג החדש שלו, וגם בתוכו ובה נראית דמות גבר בחליפה אלגנטית שרוע על הכביש, (הפוזת מציעה 'לאחר בילוי') מקיא מעבר לקו התנועה הלבן המשורטט עליו.

באופן כלשהו העבודה הזו הייתה סתומה לי במבט ראשון. כאשר שאלתי את דורון עליה הוא העלה

בהיתול את זכרה של תערוכה דידקטית שעסקה בציור ובמה שציור יכול ויודע להיות – "מהקו אל הכתם", וזה מה שאני עושה כאן". הוא הוסיף תנועה של להקיא. אז ראיתי את העבודה: מצע הציור כבר היה שם; הכביש כבד, עבה, כמו כל המצעים של העבודות של רבינא. הקו – גם הוא כבר היה שם מן המוכן, ועכשיו חסר רק דבר אחד – הכתם. אבל **הציור האנוס** של העבודה הזו – קשה מאוד לא להקיא, **זה רפלקס** - מציע שארית לשארית, והיא לחלוטין בלתי צפויה: כתם הקיא מתפשט על האספלט וחובר איליו במן גרעיניות של נוף שמימי, מכוכב, קוסמי. והגבר, זה שלא צייר ולא התכוון אפילו לצייר שום ציור, זה שרק פלט, ורק 'לכלך', הגבר הזה מסתכל על הציור 'שיצא' לו, ויצא יקום שלם.

כאשר אני אומרת 'עבודות השואפות לנוכחות של פלט', אני חושבת על שני דברים הקשורים בתפיסת קנה-המידה האקספרסיבי של רבינא: עד כמה צריך הציור להיות אנוס?

בדיוק עד גבול ה'רפלקסיביות', אומרות העבודות שלו, וזהו מקל שיש לאחוז בו בשני קצותיו: על הציור להיות מלומד, מלאכותי, מיועד ושיטתי ככל הניתן, ובה במידה עליו להופיע כציווי של רפלקס, קליל ומרוקן, עליו להיראות בבת-אחת, כולו, באחידות אדישה. ואיזה מן גוף זה, זה שפולט, זה שפלט? זה מן גוף-מכונה שאין לו כל בעלות 'מענינת' על התוצר, וגם אין הוא משתוקק במיוחד לבעלות כזו, 'מה שיצא – יצא'. הגוף יודע לעשות דברים ויש לגוף תוצרים, הוא מעבד נתונים. דבר מה נכנס, דבר אחר יוצא. גם צריך לשים לב אל כך, כל הצורות של רבינא הן פשוטות, מוכרות, זמינות. דווקא זהותן השגרתית בתכלית היא זו הנבחרת בקפדנות גדולה.

יש פה צד 'נאיבי', (אני משתמשת במושג רומנטי) כמו במיתוס: משהו (הציור) מבקיע מן הגוף ויוצא לאויר העולם, ישות לעצמו, ישות שיש לה origin בגוף, או מהגוף, אך אין לה 'הורים'.

תמונה 3: ABORT

היקום המתגלה באקראי בקיא הוא אמנם יקום שלם בזכות היותו נטול ביוגרפיה.

במך היפוך לגבי מה שהיווה במקורו, בשנות השישים והשבעים, קטרוג על סיכויי הציור, מתגלה כאן גם לקח מפתיע במשהו **כיוון שצייר בגופו ממש עומד ממש מול יקום שלם**. אמנם כבר בויס, ידע להשיב את התשובה הזו לקונספטואליסטים ולמינימליסטים שהקיפו אותו, אך דומה שרק היום מבין דור אמנים חדש את משמעות המיליטנטיות הרומנטית שלו לעומקה. ובהקשר היחס הזה אל הממשי אפשר לחשוב על דמויות ממקומות וקצוות שונים כמו מאתיו ברני, סיגלית לנדאו, אתי יעקובי ודאגלאס גורדון. בהבנה של דורון רבינא את הענין נכרת נונשלנטיות קיצונית שאת משקלה הסגולי אני לא יכולה להרגיש אלא על רקע אותה מיליטנטיות בויסיאנית. (אך אין ולא יהיה נכון להבין בטענה מסוג זה נסיון ליחס את עבודתו של רבינא ישירות לבויס)

למשל, אני חושבת על אותה איכות מצחיקה, סהרורית אפילו שבעבודת הוידאו SHAVED BOWLS, או על קבוצת עבודות הסלנג ההומוסקסואלי: ה-RIMMING (ליקוק חור התחת) ה-EYE-OPENER (כינוי לצד האקטיבי במין ההומוסקסואלי), ה-SEA FOOD (כינוי למלח ההומוסקסואלי) ועבודת ה-ABORT (לחרכן אחרי מין אנאלי).



Rimming (shark)
2000 244x122x3 cm

מה שתופס אותי בעבודות האלה קשור בכך שעל כולן ניתן לומר את המשפט הזה: זה שצייר בגופו ממש, עומד ממש מול יקום שלם. ואת כולן ביחסן

לגוף אני חושבת בהקשר ה'נאיבי' – מיתי שתיארת.

השם RIMMING מתיחס אל הליקוק המעורר מינית, פותח. בציור הפורמייקה הכתום הנושא את השם הזה הסצנה שונה בתכלית: אין סקס. כאן, בתוך ציור גראפי לחלוטין, גראפי עד למידת הפיקטוגרפיות של תוויות מסחריות, שטוח ומואר באחידות כמוהן, סובב לו כריש סמוי מן העין, מתחת לפני השטח, אשר סנפירו גם מגדיר וגם גוזר את הציור שממנו הוא עצמו עשוי.

כאשר יסיים הכריש את מסלולו ואחרי שהציור יגזר ויפול, מה נראה אז? האם לאחר שגזרנו החוצה את פני השטח יתגלה הכריש הסמוי? בזה העניין – שלא. כי פני השטח והסכנה שמתחתם עשויים מעור אחד. אז מה בכל זאת יראה? גם בלי ההזמנה המתגססת שבשם אין לנו

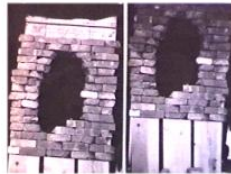
אופציה אחרת
לחשוב עליה מלבד –
החור,



Naïman
The Eyes in The Field



Marcel Duchamp
Etant Donnes



ומהו החור אם לא

מסגרתו, (הציור). זהו הפרדוקס שהוביל את דושאן ב"אטאן דונה", וגם את מיכל נאמן בעבודות רבות שמהן אפשר להזכיר כאן את עבודות הסכינים, העיניים בשדה שאותן מכיר רבינא היטב.

והחור הוא תמיד, בהכרח, פתח אל ה'חוך', אל העולם, בה במידה שהוא EXIT. הוא

תמיד מצביע בכיוונים מהופכים זה לזה, אל- ומן-.

את המסגרת מציע כבר שם העצם RIM - המצביע על שפה, קצה, זר, עטרה, מסגרת, גבול, שוליים, וכך מילולית מה שמציע הסלנג המיני הוא אופן מדוקדק של השגת גבול, או פתיחת המסגרת, וזהו המושווה של סיכויי העונג כשמדובר בציור הכריש, או -- כפי שאני מנסה לרמוז כאן -- מתוך הפרובלמטיקה של הממשי - בציור בכלל.

אני שבה ומתבוננת בגבר המקיא, זה שפל ט לו 'ציור' עגול ממש כמו שמהכריש י פל ט החור, 'ציור' עגול. השאיפה לנוכחות של פלט אדישה לזמנים, אך היא ערנית מאוד לסוגי האופטיקה שבכוחה לתאר סיטואציות עלומות של מצבי ביניים וזמני ביניים: 'כמעט', 'עוד רגע ו-', 'עוד לא', 'בין לבין', מעבר ל-, עד- וכו'. באופטיקה של רבינא זו תמיד שאלה על פוטנציאל האלסטיות של צורות. אני מוסיפה: אולי ביחס לזהותן. מכיון שאין שום רפרנט מוגדר לכל הסיטואציות הללו, ומכיון שהצורות הן תמיד נקיות כל כך, מוחלטות כל כך, אני קושרת את שאלת הריווח עם עונג, ועם העונג שבמופרכות המדידה

שלו. היצרנות הזו מאפשרת לדורון רבינא לחזור שוב ושוב אל התוכנה שבשלישית היסוד שלו המכנסת את הלוגיקה של עקומת השארית: פי הטבעת - עין - מעגל.



האליפסה גלריה אלון שגב 2001

RIMMING (SAILOR) (מבט ציפור)

האליפסה האדומה הגדולה מאלון שגב כמעט נסגרת. עוד מעגל מושלם סוגר צווארון המלחים המרובע ב- RIMMING (SAILOR) (עבודה ששמה כשם עבודת הכריש – בהבדל הסוגריים) האם זה עדין צווארון מלחים, או דבר חדש? כמה דומים וכמה שונים עיגולי הכריש והמלח? היו אנשים שתהו כיצד הפך ה'מלח' ל'מתנחל', הצווארון לכיפה.

בירידה לרצפה יש אובדן מסוים של פתיחות ופיתוי הנרמזים בסצנה נצבת, עורפית, של צווארון מוטל על גב. והאם בעיגולו של המרובע התלכדו שני כוכבים לאחד? כאילו צנח לו הצווארון הזה, נדבק-התפשט-התנחל לו על הרצפה בגלריה של אלון שגב וכוכבו הבודד ישוט, יסובב לו לנצח על שולי האגם הכחול שנוצר. זו אפשרות. זו אפשרות שמזכירה לי את ההיפוך האפוקליפטי של "מגש הכסף" בציור שציירה מיכל נאמן לזכרו של חילמי שושא.

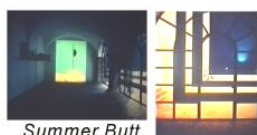
תמונה 12 : נאמן / מגש הכסף

אבל אני לא חושבת שרבינא היה אי פעם פוליטי במובנים ישירים כאלה. (להוציא את תפרחת הפאלוסים הענקית שלו שכותרתה היתה די לשלטון הגנרלים, עבודה שהוצגה ב"השנה ה-33 - אמנים נגד היד החזקה").

כך או כך, ה- RIMMING (SAILOR) ממקם את הצופה בתוך סיפור ודאי על פוטנציאל מתכוון-מתרחב של משהו השייך למרחבן של משאלות הלב הכמוסות, כאותה כיפה שהצליח פאלאדיו למתוח בוילה רוטונדה שיצרה תמונה של משאלה לדורות, לתרבות שלמה. וגם החלום על "מגש הכסף" ברגע היסטורי רחוק נראה היה כזה.

תמונה 13 : וילה רוטונדה – הכיפה במבט כלפי מעלה.

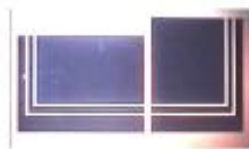
אך יותר מכל, כך אני מרגישה, מתחייב הצווארון – כיפה של דורון רבינא לתשוקה שמושאה הוא התשוקה. זה הרגש כאשר צווארון המלחים נמתח על יחידות MDF בגדלים ורווחים משתנים, כאשר הוא עוטף גליל פלסטיק חלול (ב- DREAMING OF A SAILOR), או כאשר עליו להשתרע על פני חלל ארכיטקטוני שלם, כמו שקרה בהצבה SUMMER BUTT שנעשתה במסדרון הקשתות של הרופרטינום בזלצבורג. (השם על משקל שם הסונטה של שקספיר Summer Bud. בעברית אפשר לתרגם את השם בכמה אופנים: 'תחת קיצי', 'נגיחת קיץ', 'התפרצות קיצי', אבל גם 'ספח קיץ' ו'קורבן קיץ'). כי איזו הנדסה אחרת קושרת את כל האלסטיקה הזו? בעולם, צווארון מלחים הוא אובייקט קשיח במיוחד שלא נמתח ולא מקבל צורה אחרת זולת המרובע שהוא. אם כן, שוב, מה קושר את כל האלסטיקה ההזויה של צווארוננו רבינא מלבד מודל של תשוקה חסרת גבולות, של עונג לא מדיד?



Summer Butt



Dreaming of a Sailor 90x13x13 99



Sailor collar

אני לא יודעת לחשוב על דבר אחר מאשר על הרצון למדוד את ה'SEA FOOD' הזה על כל העולם. ואני שומעת גם את האופציה של SEE FOOD, 'ראה את המזון'. כי זה הניב בו התשוקה מייצרת את מבנה הציור, והציור מערטל את התשוקה.

צריך לומר, ויש אף לקבוע את הדבר הבא בהטעמה רבה לגבי

עיסוקם של דפים אלה בענין ההומוסקסואלי: להבנתי, אין כל התקרבות רצינית אל העבודה של דורון רבינא כאשר מנסים להבין אותה כעבודה אודות הומוסקסואליות. המבט ההומוסקסואלי הוא כאן לא נושא, לא 'תוכן' אלא שם של פנטזיה הכרוכה באוטו-ארוטיות שתמיד היתה אלמנטרית לחוית העיסוק באמנות, וב'יפה'.

והנה, אני מתקשה כעת למצוא מילה אחת שתתאר את מצב הביניים המשונה בו תקועה-מושגית נגזרת הנמר שזינוקו המהופך מתואר כחלחול נוזלים בעבודת השעם EYE OPENER. איזה מן מצב זה? אולי בהמשך יתברר.

תמונה 22 רבינא:

עבודת השעם

EYE OPENER

§ 3 הרתיעה

אני חושבת על ה'נאיביות' שבגבר המקיא על שום נטרול הביוגרפי שמציעה העבודה הזו, ואפילו חשבתי על חיסול של הביוגרפי, כי זה העוז שבא מפעולת הרפלקס שבהקאה (לא שלך, לא באחריותך) וזו עוצמת המרחק שבין המקיא לבין מה שיצא ממנו והפך למשהו עצמאי: תמונה, עולם, יקום שלם.

אבל יש דרך לקלוט את זה הפוך, לחוש דווקא בצד ה'סנטמנטלי' שלה (בן זוגו והיפוכו של ה'נאיבי' הרומנטי) ולראות אותה כרומנטית שבציורי הרומנטיקה כי היקום הנפרש למרגלותיך הוא 'אתה' באותו אורח אטום וחסוך תיקוה של ה'בא ממך', 'יצא ממך', 'חתיכה ממך', כלומר - ביוגרפי וסוביקטיבי עד הסיב. המרחק היחידי הנתון לך בעולם שכזה בו כל אובייקט של המבט שלך דן אותך לצפייה עצמית מתגלם במרווח הרתיעה. צריך לשים לב לתנוחת הגבר שבתצלום; כמה הוא מתרומם, עד כמה רוכן קדימה, מהי תזוזת הראש, כיצד מיקם רבינא את תנועת הגפיים, סיבוב האגן... מרחק הצלם מן הפיגורה המצולמת...

זה תצלום סטיל והוא מתוכנן בקפידה רבה. יש בו את כל המתח שבין האדיש אובייקטיבי וא-אישי לסופר-אישי-סוביקטיבי שבכל העבודות של רבינא.

את עומק הנוף הנחסם/חסום בגופו של המתבונן בו מכירים כולם היטב מן הציור הרומנטי. קאספאר דויד פרידריך, למשל. אני חושבת במיוחד על ההמצאה של הפיגורות האחוריות, כלומר אלה הנצפות צופות על ידי צופה הציור. המתבונן הפנימי של פרידריך מעלה על הדעת איזה שהוא סף נפילה קרוב מאוד, ותהום נוראה נראית או נראית בעליל, אורבת לו בתוך הנוף האוצר בתוכו קטסטרופה גלובלית. כאן, בתמונת הגבר המקיא של רבינא, ה'נפילה' כבר התרחשה: זה קרה 'פה', כלומר באמצע העיר, על ידנו, למטה, עכשיו, על הכביש, flat. יותר מזה, ה'נפילה' הזו היא כבר נוסחה של נפילה והתרחיש כולו הוא בתקריב וחצי מבט ציפור כמו בפריים קלאסי מסרט פעולה. ועדין - זה מה שתופס אותי - הרתיעה המתוארת כאן היא זו המוכרת לי כל כך מהציור הרומנטי, והיא משמרת את מושג הרתיעה ה'סנטימנטלי' כמו גם את מושג ה'קרע', או ה'שסע' של הסובייקט הרומנטי-מודרני.

: 2 5

ק.ד. פרידריך הלך מעל ים ערפילי



: 2 4

ק.ד. פרידריך הנויר מולדס



: 2 3

המקיא-רבינא



The Vomiting Man 1999
50x60 cm

לא הייתי מתעכבת על התצלום הזה באריכות כזו לולא הצרין באורח כה מוצלח ופשוט את הנרקיסים הסבוך של האמנות של רבינא שתמיד, באורח פלא נותן קדימות ל'עולם' על פני ה'אני', דווקא ובמיוחד מתוך ה- BEAUTIFUL ME הבסיסי והאקסיומטי שלו. זה לא מהלך מובן מאיליו, אין הוא מהלך קל, והוא בפירוש נדיר.

אם מביטים על ורסית הנגטיב השחורה של ה- EYE OPENER שצוירה ישירות על הקיר מתחת לתקרה בתערוכה בשגב, ענין זה בולט במיוחד. אני מביאה להשוואה את צוקי הגיר ואת דלת הסלעים של קאספאר דויד פרידריך כדי להמחיש עוד את כוונתי.

26

רבינא

EYE-OPENER

27

ק.ד. פרידריך
צוקי גיר



28

ק.ד. פרידריך
דלת הסלעים



בשתי הורסיות של ה- EYE OPENER, ורסית השעם החומה וציור הקיר השחור, קשה לחשוב את העונג ואת הפחד, או הסכנה (כמו בעבודת הכריש) שמציע רעיון הפותח בהקשר ראייה-חדירה מבלי להתיחס לאפשרות הקריאה - OPENER. ה'בעילה' האופטית הזו, כניסתי **שלי** אל **תוך** העולם, חייבת לקבל תמונה 'עולמית', למשל – ציור 'נוף'.

מבחינתי, יכול היה הצרוף OPENER לחול בדיוקנות גם על צוקי הגיר, גם על דלת הסלעים של קאספאר דויד פרידריך, ולא פחות מכך על תמונת ההלך שמעל לים המקציף, כי מה הם אלה אם לא ציורי 'חדירה'? אבל בציור גרמני של המאה ה-19 נדיר שמישהו 'יבעל' את העולם ושזה יהיה בה בעת גם 'נשגב-נורא', וגם 'נורא-ארוטי'.



וקומי? הס מלהזכיר. גם בפרשנות הנועזת של קאספאר דויד פרידריך את תורת ההכרה של זמנו, מרכיבי הרגש השולטים של 'אקטים' כאלה הם החרדה והאימה. ובכל מקרה, למידת המפורשות הארוטית של היחס 'אני-עולם', צריך היה את הצרפתים **לפחות** מקורבה (Gustave Courbet) עד דושאן, וגם את הקשר הצרפתי-ישראלי כך

שבין ה"י- "EYE ל- "י" כל צופה ישראלי פוגש מיד את "אני אתאר זאת כך" של מיכל נאמן, ואכן כפי שכבר נרמז, את עבודות ה'סכינים' המוקדמות שלה.

מכתש ה'נוף' של ה- EYE OPENER 'כורסם' מתוך השעם - זה ההומור של רבינא - חומר של פקק. שהחדירה 'סותמת', או 'פוקקת' לפחות כמו שהיא 'פותחת' הוא רעיון השב וחזור בעבודות שלו, וחייבים גם להגיד שהשעם הוא בן-דודו הרך של הדיקט, המצע המיתולוגי של המודרניזם הישראלי. אגב, זה חומר איטום קל מאוד לחיתוך, ולא סתם דל ורעוע, אלא כפשוטו - מתפורר בידיים.



תמונה 30: מיכל נאמן הסכינים של אדיפוס

ואמנם כך מתאר לו רבינא את חיבורו לקאנון. והנה עוד פרט, רחוק מאוד מן הקוטב הקומי: על יד רבינא הנוגש לנטי וקאספאר דויד פרידריך מלא הפאתוס, מאוד מאלף אותי להזכר כאן, של "סכינים של אדיפוס" של נאמן יש מבנה צר ומאורך, ופתיחת הקרן שבין העין למעלה והאולר עם הפותחן למטה, יוצרת משפך, נוף דמוי נקיק, או קניון, בדיוק כמו בתמונות שלהם. 'משפך' או 'חריץ', מה המילה העדיפה כאן? אני חושבת 'משפך'.

§ 4

"לייצר מיסתורין תחת זרקור".

א. ציור- צילום.

אם פתחתי בשאלת ה- EXIT הרי שהשאיפה לציורי-פלט עונה במשהו על התשוקה של הציור המנודה כן ל'היות', ברוח התביעה הפוליטית, בעולם של 'כאן ועכשיו', ואפילו ל'היות מאוד' בעולם כזה, אך מבלי לאבד את מה שהוא מסוגל להיות רק כציור. בולט כמובן שאין באף עבודה מצולמת של דורון רבינא, כמו שאין בשום עבודה אחרת שלו, ציור, רישום, אובייקט או וידאו, שום פרט אזורי מיידע. (אפילו לא ב- די לשלטון הגנרלים. תפרחת הפאלוסים של הפוסטר הזה שייכת לחלל האבסולוטי של שפה ותודעה). החלל-זמן של העבודות הוא תמיד החלל-זמן המנטלי, המושהה והמוכלל של ציור, ועדיין, כמו בתמונת הגבר המקיא, תחושת הכאן ועכשיו, כמו גם הדחיפות של הסצנה היא משהו בעל עוצמה.



האירוניה הכפולה והרצינית שבגבר המקיא מתבטאת בכך שזו עבודה החושבת אודות ציור וגם "עושה ציור", בעודה בפועל צילום מבויים. ויותר מזה: הציור הקוסמי שיצא תלוי לחלוטין במדיום של הצילום, בלעדי הצילום לא היה ציור כזה. הצילום כאן, מגלה ציור. ואולי אפילו צריך להוסיף בדיגוש: הצילום שווה משהו בכלל, אם הוא מגלה לי ציור. אבל זה כבר כמעט להלביש את עצמי על העבודה הזו, ואני לא יודעת אם דורון רבינא היה שש לכך.

על כל פנים, לוגיקה כזו, אני שבה ומכנה אותה הלוגיקה של ה-exit, חוזרת הרבה בעבודות של רבינא. את פעולת הערטול של הציור הוא שב ומכנה "לייצר מיסתורין תחת זרקור". "לייצר אניגמה", הוא מוסיף "זה דבר הרואי, במיוחד לייצר אותה ממשהו שההופעה שלו היא הכי לאקונית, נטולת כל ציעוף, נטולת שכבות... חסרת כל משמעות... חסרת 'תוכן'... גבר מקיא לו ברחוב... בננות מקולפות... "הדרך היחידה האפשרית לי היא לעסוק במובהק, במוגדר, בשטוח, במוכר, בשבלוני ביותר".

דורון רבינא מרבה לדבר על ההשהיה ועל הדחיה של מימוש העבודות שלו. "הסקיצות", הוא אומר "זה מה שהכי נעים לי". "אני תמיד רוצה מחד מצע כבד, ועליו – את הקליפה הכי עליונה, הכי דקה שאפשר, אני רוצה חוסר פרופורציה קיצוני בין הנוכחות של המצע וה'כלום', המינימום הקיצוני, שהוא סוחב עליו, אני בקושי סובל את הנוכחות של העבודות שלי בתור אובייקטים".

עד כאן במה שמדובר על הנתון החומרי הבסיסי של היות ציור – הדיספרופורציה בין המשטח ומה שהוא נושא עליו הם הביטוי הראשוני של ה-exit.

רבינא: בציורים שלי אין גוף. אין גוף ואין דמות. בצילומים מותר. תחת ואצבע וכיוצב' יש רק בעבודות המצולמות.

גטר: תסביר בבקשה, למה בצילום מותר לך מה שבציור אסור עליך?

רבינא: הציור הוא תמיד של קודים. לצייר זה לייצר קודים ביחס לקודים שכבר יוצרו וצוירו. הציור תמיד עוסק בחומר מתווך, בלהשהות. הצילום סותם את ההשהיה, בגלל הריאליזם המידי שלו. ככה חשבתי לגבי תצלומי הבננות; בקישור 'בננה-זין' אין שום רווח משום סוג. זה חד וחלק, זה פשוט, זו שבלונה מוחלטת, אז לכאן יכול הגוף להכנס.

גטר: הסדר הגדול הוא בלא סודי, בגלוי מכל?

רבינא: כן. אני לא עושה אמנות של שכבות. יש אצלי רק שכבה אחת, העליונה, זו שרואים. ואני חושב שזו שגיאה, שזה יהיה קיטש מוחלט לא להבחין ברטיבות של הנושא... להעצים את זה? ! הגוף כל כך סוער ורוטט, אז לפחות שהדיבור עליו יהיה יובשני. בכלל המסתורין, בודאי מסתורין שקשור במין, ועוד יותר מכך במין הומואי תמיד קשור בצעיפים ובציעוף. אני לא אוהב את זה.

גטר: נלך רגע לריאליזם של הטבע הדומם, כן, ההיסטורי, בציור - -

רבינא: למה להשהות עוד את הציור, זה מה שאת רוצה לשאול? הריאליזם מביא את גוף הדימוי, זה מה

שיש בו. בציור שלי נשארת סילואטה שטוחה עם גבולות של מסקינג טייפ.

גטר: תסביר בבקשה את הטבע הדומם שלך עם הגזר והבטטה. מה היה הענין שלך לצלם את הגזר הזה?

רבינא: זה צילום. זה וולגרי בריאליזם שלו לפני שזה מביא את הנוכחות הפיזית שלו. בציור אפשר להביא מיד את המושג, ואת הפיזיות – לבטל.

גטר: כלומר אפילו הציור הכי חומרי בעולם הוא בהכרח מושגי יותר מהצילום?

רבינא: אני חושב על ההבחנה בין הגופניות של הדימוי המצולם לבין האי-גופניות של הדימוי המצויר. בציור המושג תמיד מופיע ראשון. זה מה שעניין אותי בציורי התחתונים למשל, אני שאלתי את עצמי על אידיאה או על מושג של תחתונים. ההבחנה בין הלוגיקה של הדימוי בציור לזו שבצילום היא הבחנה פורמליסטית כי היא מדברת על תכונות או הגיון מדיומלי. אם הייתי רוצה לחשוב את הצילום כמו את הציור שלי, הייתי צריך לחשוב פוטוגרמות.

גטר: אני מבינה היטב, אתה נותן לצילום את בכורת ה'פלסטיות' למרות האופטיות שלו. אתה אומר, למרות שציור הוא דבר חומרי יותר מתצלום, עדין שמור לתצלום היתרון הפלסטי. ובעיניך זה כמובן חסרוננו הגדול של הצילום. אתה יוצא מנקודת הנחה שריאליזם צילומי הוא הדבר האימננטי ביותר למדיום הזה.

רבינא: את הפוטוגרמות אני עושה בציור דווקא. כן. בצילום הדימוי תמיד בא עם התלת-ממד שלו שהיא התכונה הכי גסה בעיני.

גטר: דבר על הגסות הזו.

רבינא: גס כי זה נוכח כל כך.

גטר: למה נוכח זה גס?

רבינא: כי בתור שימוש מטאפורי זה גס.

גטר: אבל אתה הרי שולל מטאפורות.

רבינא: עבודות הבנויות למשל: המטאפורה כאן היא כל כך זולה, היא כל כך קלישאתית שזה כבר אנטי-מטאפורה. 'בננה-זין' זה הרי ממש לא ממצא של העבודה, וזה בטח לא יכול להיות הנכס שלה...

גטר: אני רוצה לברר עוד את הענין שלך בהשהיה קיצונית את הגופניות של הציור.

רבינא: כשעשיתי את עבודות התחתונים והחולצה הכחולה וגם כשעבדתי על עבודות הסלנג דיברתי על עיסוק בגוף דרך מצב של השהיה: אתה עוסק בתשוקה, אתה לא תספק לעצמך את הגוף מהר. אתה חייב לייצר רווח ביחס איליו. זה נתון. כתם הזיעה למשל, כי מיותר לייצר עוד גוף.

גטר: כלומר, לא זה הוא הרווח המטאפורי שאתה מחפש? אתה יודע, אחד הרווחים המטאפוריים של *הטבע הדומם* היה למשל בזה שאוכל הפך לאוביקט צפייה. אי אפשר לאכול ציורים, רק להסתכל....

רבינא: זה החלק הקטן. אני מדבר על רווח בתור GAP, פער.

גטר: מה ההון של הפער?

רבינא: אם הציור משמש אותי בתור סוג של בבואה, ובין השאר זה גם הומואי, אז אם 'ראי' שיהיה כמו 'ראי', כלומר זה חייב להיות משטח מלוטש, קר ושטוח, לא עסיסי כמוך, ולא רוטט כמוך. אם אתה מברר את עצמך הציור לא יכול להיות דומה לך. הראי לא דומה לזה שמתבונן בו. שולחן הניתוחים (העצמי) צריך להראות כמו שולחן ניתוחים – יעיל למשימות.

גטר: הציור הוא שולחן הניתוחים, ומה הצילום עבורך?

רבינא: מעבודות הצילום שעשיתי לא למדתי על עצמי כלום. האבולוציה הרגשית והמחשבתית מתרחשת רק עם הציורים. בצילומים זה הברקות, שעשועי מחשבה, לא למדתי על עצמי משהו

מהותי באמצעות צילום. לעומת ציורי ה"תחתונים" – בתוך האבולוציה שלי זה היה רגע דרמטי. גם ה'כריש'.

גטר: בוא תן משפט סיכום על הבינריות הזו, צילום-ציור בעבודה שלך.

רבינא: "התחתונים" מול ה"בנות" זה האירור הכי טוב של היחס שלי אל שני המדיומים; קוד ליד קלישאה - - - אבל לא, האופוזיציה של ה"בנות" וה"תחתונים" היא לא רק אופוזיציה שבין ציור לצילום, היא - - - זה יותר מורכב - - - אני חושב שב"כריש" זה מפותח באופן ברור: הצילום הביא את הקלישאה, והציור את הקוד. מבחינתי הכריש מייצר מסתורין במקום הכי מוחלט – בזיהוי המייד.

ב"תחתונים" היו משחקים נוספים, למשל ישנה שם ההתייחסות למופשט גיאומטרי. אבל אני חושב שב"כריש" זה קיצוני - - -

§ 4.1

"לייצר מיסטרין תחת זרקור".

ב. לוגו

רבינא: אבל משעממת אותי היום הבינאריות הזו. כמו שנעשה ה"כריש" – הוא כבר לא רוצה להיות קוד. זה משהו רגעי, מוחלט, הופעה שאינה דורשת שום פענוח. אם יש השהיה, אז היא אחרי פענוח הדימוי. הדימוי מופיע באורח שלם, רגעי וברור. פעם זה היה – עד הפענוח של הדימוי, ואז היו התכנים... קודים... הקשרים... היום זה תהליך יותר קצר ותכליתי, פחות 'רטוב', פחות 'ספרותי'. היום ממש לא מעניין לטייל בין זיהוי אבסטרקטי לפיגורטיבי. השימוש בדימוי הוא תכליתי וקורקטי. אין בעיות זיהוי יותר.

אני לא רוצה לאפשר כריזמה של דימוי דרך אופן ההופעה שלו. הוא פשוט מופיע. וזה מה שקורה בתערוכה באלון שגב, כאן הכל ממש 'לוגו'.

גטר: האמת, לא ממש. עדיין יש טיול – אני חושבת טיול בעל ערך – בין הזיהוי האבסטרקטי לפיגורטיבי. אפשר להראות את זה על כל עבודה בנפרד, ועל כולן ביחד. הייתה גם ההצעה הפרשנית של יואב אפרתי לחשוב את הנרטיב הכולל של התערוכה הזו. בין אם מקבלים או דוחים אותה, עדיין ההצעה הזו מתפרנסת באופן לא לחלוטין בלתי מוצדק, כך אני חושבת, מן העמימות ומכפל המשמעות של הדימויים שייצרת. הוא היה רגיש מאוד לזה – ל'ספרות' שלך.

רבינא: מה שאני מתכוון ב'לוגו' הוא לומר שהסימן של נייק למשל, כבר לא קשור בזיהוי של דימוי. זו כריזמה שנוצרת מאליה. והעבודות שלי מתנהגות יותר ויותר ככאלה.

גטר: כן. מה שמייצר את הדימוי המינימלי ביותר הוא רווי. זה סוד עתיק. סימן ריק זו לא פעולה של ריקון, או עיסוק בריק. יש הרבה אי הבנות בעניין הזה, כל מיני כשלים ביחס למילה 'דמיון', והרבה גבבה ביחס ל'ריק' ו'מלא'. אבל א-פרופו השיעור המינימליסטי שעומד ברקע, אתה יכול לדמיין לעצמך התפתחות כמו של נחום טבת – מסיטואציה יסוד; החציה, המיטה, הקיר, ועד למבנים בארוקיים עצומי ממדים שתמיד שבים והופכים ומהפכים בסצנות יסוד אלה?

רבינא: לא, ממש לא. זה מתחבר לחזון אצל טבת – לעשות פסלים – אני לא יודע, לתפוס מקום בחלל. אין בעבודות שלי חזון. פעם את אמרת לי שאני רוצה לעשות חור קטן מאוד בשמים. זה נכון, אני רוצה לחרר בשמים כמו שאמרת. אני נוגע בדבר קטן, זעיר... חור התחת...?

גטר: אתה אומר שההגיון של העבודה הזו לא סופג ולא יספוג בארוקיציה?

רבינא: בינתיים זה רק הולך ומרזה. אני יכול לחשוב על הגולות של דגנית ברסט, הדימוי האחד שיכול להחזיק הרבה שדות משמעות. זה משהו שאני רואה בעבודות מאוחרות יותר שלי. המוטיבציה הזו מקסימה אותי.

גטר: דווקא אצל דגנית היתה בארוקזציה גדולה.

רבינא: טוב, זו בעיה שלה!

גטר: הבוגי-ווגי - זו בארוקזאציה עצמית! להיות מרוכז כגרעין ורב-איבר בבת אחת! אבל בוא נחזור אחורה. אני אישית לא קוראת אותך כלל באופן ספרותי. אני חושבת שזהו אופן מחטיא לקרוא בו את העבודה שלך. זה יהיה גם משהו שאצטרך לחדד בדיון שביני לביני, בהמשך. אבל אני רוצה לשמוע אותך עוד. ודווקא נלך רגע לאופצית פרשנות ספרותית לפיה ה"תריסים" למשל יתחברו ל"לילה" המגולגל, להכפלה של החלון בעבודת הקמץ... ליואב אפרתי, אני נזכרת, היה גם מן צורך להבין את התערוכה כשברי מצבים בעלי פוטנציאל של ארגון סיפורי. מה היחס שלך לקריאה כזו?

רבינא: לתת תפקיד לסמיכות על בסיס תמטי זו החמצה מבחינתי.

גטר: איך תבלום את הנסיון של צופים לספר לעצמם מעשיות?

רבינא: זו שאלה של אופן האחיזה בחלל. אני עושה מאמץ עליון לא להשתלט עליו. אני רוצה להיאחז בו, כמו שלטאות נאחזות בקירות באמצעות כריות הואקום שלהן.

§ 4.2

הסיקס-טיז של רבינא

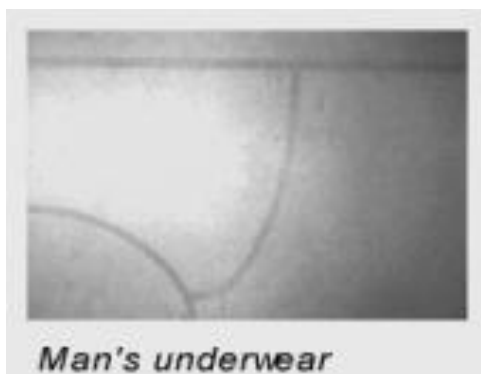
יש עניין בנסיון למקם הפרשים אפשריים בין היחס הישן, זה של שנות השישים, אל מראה ה'לוגו', לבין זה של שנות התשעים כעולה מן העבודה של רבינא. לכשעצמו אין במראה הלוגו חידוש. הוא קשור בנורמות מבוססות ומאוזרות היטב כבר למעלה מארבעים שנה. ובאמת מדובר במראה שהתאפשר ונוצר מתוך התביעה של שנות השישים לביטול הציור כאמנות של מחווה אישית. המשפט של רבינא "אני לא רוצה לאפשר כריזמה של דימוי דרך אופן ההופעה שלו" יכול היה להשמע, וגם אמנם נשמע בפועל על ידי אמנים שהיום מתקרבים לגיל שבעים (ריכטר, פולקה, ומאות אחרים). מה מעלה פרספקטיבה כזו לגבי הכריש של רבינא? ואיזה שאלות היא עשויה לסמן לגבי הסמיילי של אדם רבינוביץ, למשל? אני מזכירה אותו כאן משום שההצבה (הסמיילי) שהקים בדבריר לפני חודשים אחדים, העסיקה את רבינא. הוא התפעל מאוד מ"תבוסת המטאפורה" (כלשונו) שהיתה בעיניו ההשג של רבינוביץ', הדבר שיש ללמוד ממנו.

מתוך כך אני נזכרת בשתי הערות ישנות וחשובות ביחס לעקרונות עבודה מרכזיים שהעסיקו אמנים רבים בשנות ה-60. ואמנם שתיהן נוגעות לסוגי ה layout של מוצרי הבידור והפרסום, לטיפוגראפיות ולטכניקות של העולם התמונתי המקיף אותנו ביומיום בחדירתם השלמה לאמנות.

האחת היא של אלוואי (Alloway) ששאל עד כמה יכולה יצירת אמנות להתקרב אל המודל שלה ועדיין לשמר את זהותה. נראה כי שאלה זו על ממד הליטרליות (הנון-מטאפורה) שלה שהיתה טובה לפחיות של ג'ונס או של וורהול נשארת אקוטית במידה רבה גם במקרה של רבינא, יהא זה הכריש, הבננות או תהא זו המקפצה. ההערה השניה היא של יורגן הרטן ביחס לריכטר : "כאשר המופעיות של הדברים מודחקת או מדוכאת, או כאשר היא 'מצוירת החוצה' למידה כזו שאנו רק מבחינים בה, או מצפים לה, אבל לא יכולים לראות אותה, התוצאה של זה, ואולי אפילו הכוונה עצמה, היא להעניק לתוכן (הנסתר) עומק רב יותר." וגם את ההערה הזו כדאי לחשוב ביחס ישיר לעבודות של רבינא ודווקא ביחס לאלה שנראה לו כי 'התגבר' עליהן, העבודות שעסוקות במובהק בכפילות הג'ונסית: להיות בעת ובעונה אחת ציור אבסטרקטי וגם דימוי מזוהה, למשל התחתונים, הצאורונים, הוישר. גם הסבריו של רבינא עצמו את העבודות האלה קרובים באופן יוצא מן הכלל לנוסח הזה. עם אותה הערה לגבי ריכטר אפשר להאזין מחדש לאופן בו מדבר רבינא על הבננות למשל: בעצם הוא מדבר על צילום נעדר סוביקטיביות, על האופן בו על התוכן להיעלם או להיטמם. האיטום הוא בגלל הקלישאויות כפי שהוא עצמו הסביר; הקלישאה 'בננה-זין' כה נוכחת, והיא כה ירודה שאין שום ענין ואין שום פיתוי לעסוק בה. מה נותר? נותר מה שדורון רבינא אכן מצביע עליו:

"איך אוסף של בליטות(הבננות) מושטח טוטלית על ידי המדיום, על ידי צילום שנראה כמו פורמייקה. המדיום הופך את הבננות לפני שטח דו-ממדיים לגמרי".

תמונה 35
רבינא :
התחתונים



תמונה 32,33,34
רבינא :
הבננות



הכפילות הזו מתרחשת גם בציורי התחתונים שבעבודות ה-MDF.

ההקרנה בעבודה המצוירת של רבינא וגם הענינים שהוא מגלה בתצלומים מאוד אנלוגיים לתהליכים של type-setting משום שהם תמיד חושבים את הדימוי המהופך, (ה- reversed image). גם זה מצלצל סיקסטיז.

נובע מן האמור עד כאן שגם שאלה ספציפית על אופים של עקרונות עבודה של שנות ה-60 איננה זרה כל עיקר לדיון בעבודה של רבינא. ענין אחד התיחס על עצם המיפוי – מיפוי המוצרים - של כל אותו מרחב עצום של פולקלוריות חברתית. המיפוי תבע הנמקות. לא כל אובייקט תעשייתי, ולא כל מראה של כל פרסומת ריתק אמנים. התעוררו רגישויות מאוד ספציפיות. כך למשל עלתה השאלה (בלשונו של יורגן הרטן) "איך לסחוט 'נטורליות' מכל מה שמבחינה סגנונית לא הפך טריטוריה כבושה". low-tech קוראים לזה בז'ארגון העכשווי. (ראה ראיון עם אדם רבינוביץ' בסטודיו מס' 119 נוב'-דצמ', 2000, עמ' 27) זו היתה אז ונשארה גם היום הפרקטיקה של השהיית המבט על עולם העיצוב שבשולי המסחר, שבתחתית התקנים והנורמות של העיצוב, כמו גם מתן תשומת הלב לעיצוב שהוא בכלל נון-מסחרי, כמו הענין ב'אובייקטיביות' של ה'ריאליזם הטריטוריאלי' המתגלה בצילום ביתי, חובבני. יש טעם להזכר באנרגיות העצומות שהושקעו בשעתו, בזמן העבודה ממש, למשל במיון הפלקטים שיכנסו או לא יכנסו לעבודות. מדוע היה כה חשוב וכה מועדף הדפוס המרופט של הפלקטים של 'ידיעות אחרונות' בעבודה של רפי לביא, על מה ולמה נבחרה המילה 'שחרזאדה' בציור הטוטו שלו, ומה הוביל להציב את האות המיוחדת שלה כנגד אות חיים של פלקט הפייס. אכן זו היא בדיוק ה'נטורליות' שאני מוצאת בסממנים הגראפיים של הכריש של רבינא, או במארקו של אדם רבינוביץ' היום. ממקום דומה משהו ניתן לחשוב את הרגישות המובילה לרישומים הסינים של אוהד מרומי אלא שכאן ההתחברות אל הטקטיקה של שנות השישים קשורה ונובעת באופן מפוכח מן המחויבות הפוליטית, מה שהוא בין מחוץ לתחום לבין רדום לחלוטין אצל שני האחרים.

אבל בכל מקרה, עצם הענין, במקרים אלה, להתעכב על סוג העיצוב של קומיקס או איור מדורדר, עייף, סוגי רישום שהם מלכתחילה מחוץ לכל ג'אנר מוזהה, עד כדי כך נדוש ומשופשף העיצוב שלהם, מזכיר להפליא את הרגע של ריכטר ופולקה בגרמניה, לביא, גרבוז ושלזניאק בישראל.

למה יועדה, או למה מסוגלת היתה 'סחיטה נטורלית' כזו באירופה, היתה ביסודה שאלה פוליטית שנסבה על הטרגדיה הספקטקולרית של החברה הצרכנית. אלה לא היו השאלות של מדינה וחברה בהתהוות וכך גם הקאנון של האמנות הישראלית לא מוסד נורמות ביקורתיות חזקות בהקשר כזה. נורמות כאלה היו תמיד ענין של יחידים. באופן המשכי, לכן, מה שעשוי לנמק את הבחירות הגראפיות של רבינא (מעבר לענינים התמטיים)

דומה ביסודו של ענין למה שנימק את הבחירות של גרבוז או לביא – אסתטיקה וסוג של חושנות. רבינא חומד את הטוטליות של מראה הסמל המסחרי במנותק מכל ניתוח פוליטי של המראה הזה, (במנוגד לאמנים כמו שוטה, (Schutte) שטיינבאך, או פטר האלי, מכיוון דיון אחר) והוא מעניק לצורות המופשטות שלו את הדבר שהוא קורא לו "הכריזמה של מראה הלוגו".

אם כן, רק במרחב של אי הבנה מסוימת למה יועדה, או למה מסוגלת 'סחיטה נטורלית' כזו, וגם ובמיוחד ממקום של תרגומה הרגשי לאסתטיקה, אני יכולה להבין כיצד יכולים היום רבינא, וגם רבינוביץ' לצורך הענין, לחשוב את מראה ה'לוגו' בפוטנציאל החזרה של החד-פעמי. זה מהלך לגיטימי, לא רדיקלי ואולי אפילו אנטי רדיקאלי המשמר גם, לטוב ולרע, את הנורמות של הקאנון הישראלי. להבנתי רבינוביץ' מדבר על 'מארקו' כמו שמדברים על אינדיבידואל ממשי, ואני מוצאת שאולי, אכן - כפי שהוא עצמו חושש - זו נוסטלגיה מסוימת. תהיה דומה עלתה בי בשיחה אחרת בה אמר לי רבינא על בוסטמן, אמן אחר שיש לו יחס איליו, את הדבר המקביל הבא:

"מעניין אותי שם משהו שהוא בין קונבנציה גראפית לסוג של פואטיקה. יש שם קור טכנולוגי שמתקבל בסופו של דבר כמקרה פרטי וחד פעמי. למשל בעבודה עם הברושים. חמישה ברושים - אותו דבר. יש חוקיות פנימית לסידור שלהם. הרפרנס לעולם כבר אינו חשוב. לא חושבים על העולם, לא חושבים על הטבע. גם לא חושבים על איקונוגראפיה של ברוש. זו סידרה מכנית שיטתית של הכפלה, חמש פעמים אותו ברוש, אבל מה שמעניין כאן הוא בדיוק מה שלא מעניין את "מרילין" של וורהול: הפואטיקה הפרטית שורדת את ההכפלה, שורדת את הסריאליות. וורהול ביטל את הידני ואת היחידאי ואילו אצל בוסטמן הפרוצדורה דומה אבל המבט ספציפי. אנדי וורהול יותר מעניין אותי, ובוסטמן יותר מרגש. מה שמדהים אצל וורהול זו הקשיחות של העיקרון, כאן, אצל בוסטמן, משהו מריח, משהו גולש מהעיקרון. אני מסתכל על הברושים ולא חושב על שיטה, אני חושב על ה'בולקלך' שלהם..."

תמונה 38 – הברושים של בוסטמן

דומה מאוד מתנסח רבינא על ארבעת הרפרפות שלו שהציב באלון שגב. למשל איך ולמה הוא מחלק את הצבע התכול שלהן 13- יחידות דווקא, היא עבורו שאלה פואטיות. אין כאן לא ענין מתודי, אם לחשוב למשל על הרטוריקה של גידול או הקטנת טבלאות הצבעים של ריכטר, או על סוג הנמקות שהיינו פוגשים בציור או פיסול מינימליסטי, ולא מבט על פרוצדורה, אלא במידה רבה ארטיקולציה של חוויה וגם של משחק.

תמונה 39 – ריכטר
טבלאות צבעים



ברקע העבודה הזו עמדה התפעלותו של רבינא מציפוי הקיר המדורג במבוא הדירה המצולמת בסרט האילם "לולו" של פאבסט, סרט שצפינו בו יחד והעסיק אותנו זמן רב מסיבות שונות של כל אחד ועבודתו שלו, אך כולן סביב יכולתו האדירה של פאבסט לרשום ולנסח פרובלמטיקה ארוטית בחלל, בריהוט ובחפצים. ניסיתי להפוך את הסדר ולהציע לרבינא את האפשרות שהיה לו כבר האוביקט והוא רק 'ראה' אותו בסרט של פאבסט. תשובתו של רבינא היתה: "לא, לולא היו שם הסיטואציות הארוטיות המדהימות האלה לא הייתי מבחין כלל בחלל הזה, וממילא לא יכולתי לרצות לשחזר אותו בעבודה שלי."



40 פאבסט - תמונות מתוך הסרט לולו



בפינת רחוב הנביאים שמריהו לוין מס' 15-17 ניצב 'בנין הרפרפות' של יאסקי שהוא המודל השני לעבודת הרפרפות של רבינא בשגב. "החוף של יאסקי והפנים של פאבסט התערבבו איכשהו לעבודה שמנסחת איזו כפיפות של חוף ופנים בעת ובעונה אחת."

כמובן שלא הסרט "לולו" ולא הבנין של יאסקי מהוים הסבר למבנה של הרפרפות של רבינא. אני רק מנסה להצביע כאן על סוג של רציונליזציה, כמו גם על הבדל שבין ענין ב'שיטה' לענין ב'בולקלך'... אני מקשיבה כאן יותר לסוג הדיבור על העשיה מאשר למה נאמר.

אך את החומרה של העבודה של רבינא יש לחפש במקום אחר, אכן בשאלה אודות הגופניות והחלל שבה פתחתי ואליה אדרש גם בהמשך ולכאן יהיו שייכים מאוד גם אדריכלות הסטים של פאבסט וגם האדריכלות של יאסקי.

לשאלת החלל והארוטיקה של הרפרפות אדרש בסעיף הבא, מס' 5.



אם לסכם את המהלך שבסעיף זה: ברמה מוכללת, עקרונית אפשר לדבר על עקרונות עיצוב שהם סוג של נאו שנות 60 מינוס המוטיבציה הפוליטית

האורגניאלית שלהן, קו שהוא כאמור די קרדינלי באמנות ישראלית.

על ריקון או על 'אדישות' אידיאולוגית תמיד מגיע פיצוי פואטי עצום, וניקיון פורמליסטי.

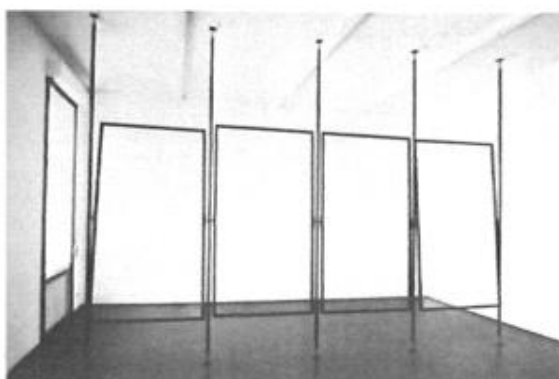
אם אני מבטאה דברים אלה בגון אכזבה מסוים, בשום פנים ואופן אני לא יכולה לומר אותם באירוניה.

יתר על כן, אני מאמינה שאין כאן אפשרות לשום מבע אירוני. מדובר בנתון מאוד מובנה של תנאיה ואופניה של האמנות הישראלית.

מהו איפה מכלול הפרוצדורות של רבינא:

הוא מבצע הגדלות מכניות של סקיצות מחשב עפ"ר. הוא עובד מהקרנה בצביעת מילוי של שבלונה מוזמנת או מגזירה של שבלונות מוזמנות, גזורות מטפט, מפורמאיקה או מכל חומר אחר הנצמד בשלמות, בהדבקה, אל המשטח המבוקש (קיר, רצפה או הציור). כאשר מדובר ב'עבודת יד' כמו בקמץ הוא מזמין את הפועלים שעשית טיח כזה היא סוג המיומנות שלהם. במילים אחרות, הוא ממשיך לבצע שבלונה מוזמנת. למעשה, אם חושבים על כך, אין שום הבדל בין האליפסה האדומה לקמץ. אמנם האליפסה היא סופר אופטית, והקמץ הוא סופר חומרי, אך אנו נשארים בזהות טכנולוגית (השבלונה) ובפאסיביות המוחלטת של האדישות למסומן. לא שאי אפשר לדמיין מסומן זה או אחר,

אלא שהוא לא מעניין את רבינא. התוצאה של מהלך זה היא : ככל שיש קומפוזיציה האובייקט הוא נון-קומפוזיציוני. ככל שיש פיגורה, זה תמיד נון-פיגורטיבי. במילים אחרות, הטכניקה תמיד בולמת כל מעבר ל'תוכן', או עסוקה בבלימה כזו. כל האספקטים האלה יחד יוצרים את השדה המגנטי החזק של שנות השישים, את ה'רטרו' של רבינא. ואני אומרת 'שדה מגנטי' או 'רטרו' כי אני לא יודעת איך בדיוק לכנות את הדמיון הזה. ואמנם במיוחד העסקתי את עצמי בשאלה הזו כאשר ניסיתי לחשוב את מהות הרווח שבין שתי יצירות כה דומות זו לזו כמו הרפרפות של רבינא מ-2000 והרפרפות של ריכטר מ-1967.



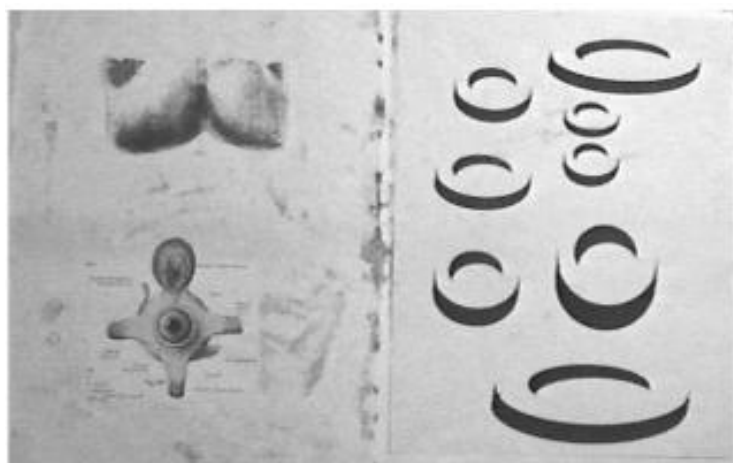
תמונה 43: הרפרפות של ריכטר 1967



תמונה 42: הרפרפות של רבינא 2001

אציין כי דורון רבינא לא הכיר את יצירתו של ריכטר כאשר עבד על היצירה שלו.

פי הטבעת – עין



עיון נוסף בשאלת ה- EXIT הוביל אותי אל שתי מחברות שכתב וצייר דורון בתחילת דרכו בשנות ה- 90 כשהוא סטודנט בתל-מיילין, ואח"כ חייל. לדורון רבינא מלאו 30. השנה הוא סוגר עשר שנות יצירה

והקף עבודתו צנום. נהוג ומכובד לעיין בחומר יומני מסוג כזה לאחר כמה עשורי יצירה ומאות יצירות. לא הייתי בוחרת להתעכב על פנקסי החניכות האלה לולא מצאתי בהם חומר מאלף במיוחד וכמה ציורים נהדרים הראויים בעיני לחשיפה כיצירות מוגמרות לכל דבר. מחברת מס' 1 נוצרה בין נובמבר לאפריל 91-92. בכפולת הדפים הפותחת נרשם ציטוט מתוך פאוסט של גתה: "אפורה כל שיטה, רק עץ החיים ירוק לעד". פיסת זרוקס ועליו רישום המתאר פי טבעת מעטר את הציטוט. מצטרפת אליו פיגורה נוספת מס' 665 מתוך ספר מדעי המתאר את מפרט שרירי פי הטבעת במבט ציפור. הדימוי המתקבל הוא זה של עין, ושל עיגול.

מימין מודבק זרוקס נוסף ובו האופטיקה המשתנה של שמונה מעגלים מוצללים בפרספקטיבות שונות, אותו סוג של תעתוע ראייה שהעסיק את דגנית ברסט ביצירה המפורסמת שלה "העיגול של וירג'יניה". העבודה של דגנית ברסט העסיקה מאוד את דורון רבינא בתחילת דרכו.

הנה, אם כן, שלישית היסוד של רבינא שמעט הצבענו עליה, ובדפים אלה של מחברותיו, בסמוך מאוד לתחילת דרכו האמנותית, היא שבה וחוזרת, בהירה, מנוסחת, מפורשת. כל מה שיבנה את עקומת השארית של יצירותיו הבוגרות נמצא כאן.

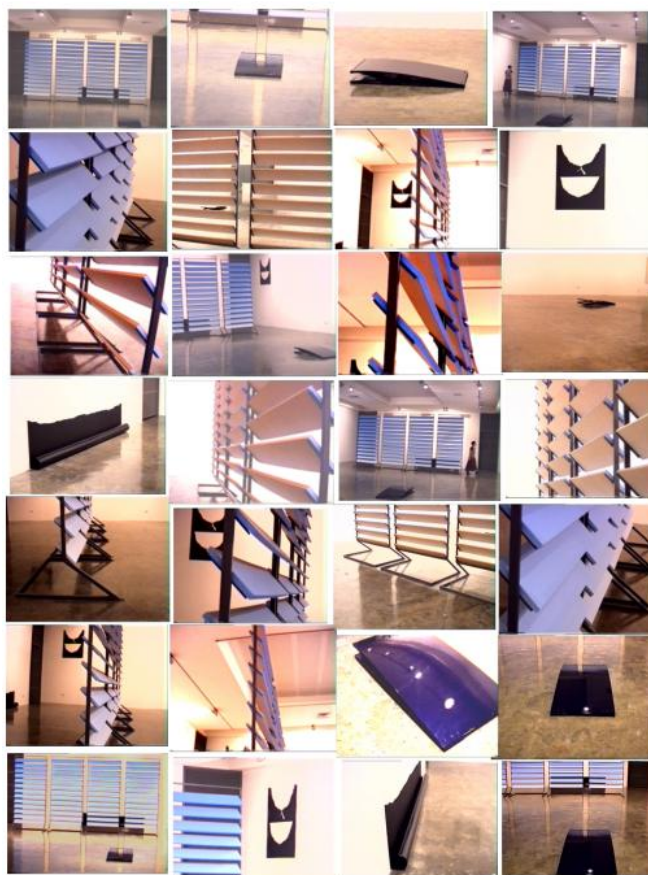
המעבר מפּי-הטבעת לעין לתעתוע האופטי של הצורה ההנדסית מסכם באחת את כל סוג המהפכים, או ניכוס (appropriation) שמציעה טקטיקת ה-EXIT לעולמו הפואטי של רבינא. אין דרך לחשוב את עבודות השעם, במיוחד את ה- EYE OPNER (גם בגרסת התשליל השחורה), ואת כל עבודות צווארון המלח, ועבודות הכריש בלעדי תובנה של זיהוי פי הטבעת עם איבר הראייה. גם תצלום הגבר המקיא לא ניתן להבנה מלאה מבלעדי קישור הפליטה אל פי הטבעת אף שכאן הוא נודד מיתונימית אל חזית הפנים בצורת פה.

את פי הטבעת אפשר לחשוב כעין עיוורת. ציור השאריות של רבינא מציע תמיד מתח לא פתור בין שתי המשגות, בין המשגה של העדר-ראייה (או ראייה חלקית, לקויה, הצצה) לבין המשגה דמיונית של איזו ראייה סופר-אלסטית, או טראנס-אלסטית, ולכן הייתי אומרת אפילו – שרירות ממש.

השרירות הזו של המבט מתבלטת היטב במסלול הדמיוני שמייצרים בצופה המקפצה הכחולה, הרפרפות והגליל שמעברן, בקצה הגלריה. ב'עיוורון' יזום מעין זה מתקבלת 'תקלת הראייה' כביטוי – איך לומר – נמלץ – של סנסואליזם גופני-תמונתי. אני רוצה לומר גם – ביטוי נשגב, כי איך עלי להבין את אופצית הניתור שבמקפצה? הרי זו תהיה פעולה מופרכת, חסרת הגדרה, מטרה או כיוון: 'נמר!', 'קפוז!', מורה המקפצה לצופה, אבל

למה?, לאן? לשם מה? ומה פירוש לנתר לפני תריס, או רפרפת? האם תוך כדי קפיצה תשתכלל ההצצה, נראה יותר, או

46. רבינא - רפרפות, מקפצה, גליל



נראה טוב יותר? ומה נראה יותר, מה עוד יראה? אין תשובות על השאלות האלה. ואין יותר תשובות לשאלות האלה מאשר היו בזמנו לשאלה מה מלמל לו שם, ג'וזף בויס לארנבת המתה שערסל בזרועותיו בשעה שהסביר לה ברפות אבהית כזו את ציור השמן שעל הקיר. יש בציור יותר ממה שפוגשת העין, זה לקח אחד אפשרי גם בהצבת הריק, 'שאריות המבט', של רבינא: המקפצה מלוטשת למשעי, כחולה, נוצצת, 'עמוקה מיני ים'... היא הוצאה מכלל שימוש ספורטיבי והפכה להיות חפץ התבוננות, ליטרלית – סף הניתור, שם של פעולה, לא יותר מכך.

אנו נשארים על כן עם הדבר עצמו – עם הפקודה הריקה הסבה אל הצופה ואל פעולת הצפיה, כלומר נותרת לה לבדה, מעורטלת - הראיה הפעילה-השרירית.

ה אַקְצִיּוֹן (פעולות-משל) של ג'וזף בויס הניבו כל מיני תובנות לגבי הראיה הפעילה-השרירית-המינית. ישנם אמנים שיצאו לקראת רצפים חדשים של משלים



אקטיביים. אחרים, דומים יותר לרבינא, מצאו דרכים להקפיד ולדחוס פעילויות באובייקטים דומים. אבל האקציון – הפעולה הממשית בעולם – שהיתה ההמצאה/האמת המופלאה של בויס, זו שמורה ברקע, אפילו אם איננה נמצאת במישור ההתייחסות האמנותית המיידית.

אם העין היא טבעת שרירים עיוורת אזי אותה ראייה שרירית, טראנס-אופטית, רואה הכל, רואה גם בחושך, רואה אל תוך הגוף, ובהשאלה אל תוך "אפלת ה'אני", או ה'עצמי'. העין של רבינא, במילים אחרות, כבר מהרגע הראשון חותרת תחת טרור האידיאל הפאנופטי שכל ציור בעל דימוי, בעל פיגורה, בעל ממד אילוזיוני (מודל ה'חלון') מרגע היסטורי מסוים אנוס היה להתמודד איתו. כמובן "סיפורה של העין" של בטאי, כמו גם אספקטים גלויים בעבודתו של דושאן ראויים להזכר כאן. אך לא בטאי ולא דושאן הם יוצרים שדורון רבינא עסק בהם באיזה שהוא שלב של עבודתו בצורה אינטנסיבית. האינטואיציה של ההמרה הזו לא נובעת אצלו מהכרות מעמיקה עם הדיון האינטלקטואלי שאחרי בטאי ודושאן בתבוסתו של מודל ה'חלון', אלא היא נובעת באופן טבעי, ואישי ישירות מן החוויה את היסוד האוטו-ארוטי שבמיניות שלו.

5.1 §

"ישנו סקס אחר" (יונה וולך)

אולם ההמרה פי- הטבעת-עין איננה המצאה, וגם איננה המצאה מודרנית כלל ועיקר, ואין לה בסיס מיוחד בחוויה הומוסקסואלית דווקא. הורסיה האוניברסאלית שלה מצויה בכל המיתוסים הפאגאניים ובכל הדתות בצורת הוואגינה-עין שאחד מביטוייה היא המנדלה, האליפסה הזורחת מסביב לאלוהות, למשל מסביב לזיווג השמימי של מריה וישו. גם בודהה יושב לפעמים בתוך מנדלה. הרבה אלוהויות מתוארות כיכולת ראייה טראנס-אופטית שביטוייה תמיד ארוטי, ועל כן גם גופני – שרירי. ביסודן של המרות אלה נתפס כוחו של המבט המכיר הכל, היודע וגם השולט על הכל, כחדירה מוחלטת, טוטלית כאותו שדה ראייה אלוהי חסר גבולות.

לענין אפשרות זיהוי הראייה עם חדירה בעבודותיו של דורון רבינא ראוי להזכר הפרובלמטיקה של ציור הריון הבתולין של מריה. אני מתענינת בזה כאן לא על מנת להצביע על עושרה האיקוני של עבודתו, אף שגם זה מסגולותיה, אלא מתוך הענין שלי בחשיפת סוג הפרוצדורות החושפות את מבנה הפנטזיה של האמנות עליה הוא טורח. לענין הריון הבתולין: כאן חודדה מאוד השאלה העתיקה על היחס ראייה-ידיעה, הכרה. בימי הביניים היו להריון הבתולין פרשנויות בוטות. וכך ניסו ציירים-נזירים לאייר את

נוכחותו הנמרצת של המלאך גבריאל בפרשה התמוהה הזו: הבתולה יושבת לה בתוככי הבית האפלולי, המוגן, עטופה ומחותלת היטב בשמלותיה, שקועה לה בתפילה או בקריאה בכתבי הקודש, מוקפת בסדינים צחורים ללא עוררין, כלי טהרה וכל אביזר אחר המעיד על תומתה, כאשר מן הצד, מן החוץ, פורץ לו גבר מכונף, אלוהי לפי כל הגדרה - המלאך גבריאל, וזה שולח קרן אור ישירה המפוצצת את חומת הלבנים החוסמת בינו לבין הבתולה הצונחת לאחור, בין הרסיסים, מסנוורת מן האור, ספרה הפתוח לרווחה נופל... .

כאשר חפצו להיות יותר מנומסים ואביריים עטו את גבריאל בשפע עצום של סמרטוטים מתעופפים, בחזות אנדרוגינית חייכנית והורידו אותו על ברכיו, מגיש לבתולה פרח. תחת הפריצה והקיר המפוצץ אורגנה הסצנה במעבר שבין הפטיו לבית תוך כדי העמקה ככל האפשר את פרספקטיבת הנוף שביניהם כאשר טקסט המסתורין של שיר השירים "גן נעול אחותי כלה" מאבזר את כל הסיטואציה.

בין שתי גרסאות הריון הבתולין – לפחות משמעות אחת שלו יכולה להיות פריו של עינוג עצמי - נולד יופיה השמיימי של הסצנה המהודרת והמקושטת ביותר בתולדות האמנות. ככל שנעשתה הסצנה הזו יותר מרומזת כך היא נעשתה ציור מפותח יותר ויפה יותר, כאילו יופיו של הציור כציור גם הוא תולדה של 'הריון בתולין', הווה אומר – ניהול יחסים עם עצמך.

בציור הדתי, הפרי של הריון הבתולין הוא אלוהי והאמנות מתמיד חמדה את המעמד הזה.

זו דרך אחת לתאר את ההיסטוריה של הנרקיסזם של המעשה האומנותי ואת ממד העומק של מבנה הפנטזיה של עשייה כזו, פנטזיה של חדירה או של נגיעה עצמית, המניבה, כמו בשיר של אלתרמן "שקדים וצימוקים". ("כי סערת עלי, לנצח אנגנך, שב חומה אצור לך, שוא אציב דלתיים, כי אליך ואלי גנך...")

סצנת הבעילה האופטית הזו על ה'גרון העמוק' שלה קובעת את המבנה השלם של "אטאן דונה" של מארסל דושאן והופכת שם לאלגוריה סבוכה על מיניות הראיה, ראייה ועונג מיני, עונג וידיעה.

המעבר מכאן אל ה'גרון העמוק' של 'דלת הסלעים' של קאספאר דויד פרידריך, כמו גם אל המכתש הכפול של ה-EYE OPENER של רבינא, נראה כעת מובן מאיליו. אולי גם היפוך הזינוק של הנמר הוא פחות מסתורי כעת.

5.2 §

INVERTED FATHER

בסופו של דבר הנמר מתהפך על הראש, בדיוק מאותה סיבה שהאב "התהפך" על ראשו
 ב- INVERTED FATHER (בנצרות הנמר הוא הבן).
 במהלך אביב שנת 2000, פעם בשבוע למשך שמונה שבועות פרסם רבינא במדור



לספרות ותרבות בעיתון ה'ארץ' זוג תצלומים של אביו עומד על הראש. היו אלה תצלומים
 "מוחרמים" באישור (appropriated). כאשר מדובר באישור מן ה'אב', הרי שהברק שבהומור
 ממש מסנוור. התצלומים עצמם תמימים, לא רואים בעצם, כלל לא משערים את פוטנציאל
 הנראה בהם בפועל. הם נעשו מחוץ לכל הקשר אמנותי בהזמנת האב בידי האם, חברים
 ו/או שותפים של אביו במהלך חופשות או נסיעות עסקיות על פני הגלובוס; הודו, אלסקה,
 דרום-אפריקה, צרפת, אינדונזיה, רוסיה... ועוד. מי שמביט בתצלומים האלה בעין לא-
 תמימה' הוא רבינא הבן, האמן, והכתוביות שנתן בהם היו:
 INVERTED FATHER, INVERTED SEX. זהו רדי-מייד קלאסי; הדבר לכשעצמו, והכותרת
 שמפרה סדרים - משנה את המבט באובייקט - משנה אותו.
 מי ששיג את שמונת גליונות עיתון ה'ארץ' יוכל לשים לב לדמיון הגמור שבין
 הקומפוזיציה של ה-EYE OPENER והפזיה הבסיסית - רגליים מפוסקות - של INVERTED
 FATHER: בשתייהן נגלה ברור משפך הנוף דמוי הנקיק, כאותו משפך אומלל שב'סכינים של
 אדיפוס'.

כאשר ציינתי שהברק שבהומור מסנוור, ממש התכוונתי לכך. נדמה לי ש-INVERTED FATHER היא היצירה היחידה של רבינא שאני יכולה לזהות בה, עם כל הצחוק, גם טראגיות חשופה.

“להפוך את המקור שלך” הוא הניסוח של רבינא עצמו בשיחה.

די מדהים, אם חושבים על זה: הרדי-מייד האטום, ה'נטורלי' כנאמר בסעיף 4.2, של תצלומי אלבום התירות של האב (על סוג הבדחנות הטיפוסית שלהם), במה שהם כתצלומים – אטומים מרוב שהם שקופים - אפשרו את המבט הטראגי של הבן. ליטרליות ההיפוך (עומד על הראש) של INVERTED FATHER היא זו שמנסחת את המרחק האדיר שבין האב לבן. היא המגלה עד כמה היפוך לא יכול להפוך את האב, יתר על כן, היא קובעת עד כמה ההיפוך משאיר את האב על כנו עשרת מונים.

באחד המקומות רשם רבינא הערה לגבי הריאליזם של תצלומים: “יש רווחה בתייעוד – ביטול האפשרות לאבד. יש רווחה ועונג בראליזם.” זו מחשבה שונה ברוחה מזו של שנות השישים שגילתה באלבום המשפחה, כמו בכלל בפוזזה של smile please את הניכור שבנורמליות של היומיומי. למשל, את גלגולה של מערכת ה'רתיעה' הרומנטית אפשר היה לתאר ולבסס ביחסו של ריכטר ל'נורמלי' של האלבום המשפחתי. כל דמות וכל פריט אצל ריכטר; שתי דודות צוהלות, נערה בכסא נוח, סליל נייר טואלט, נברשת, כדור משחק, הופכים למוליכיו האימתניים של סיפור תנועה אודות חברת ההמון. אני סבורה שגם עם הבנאליות של האב המהופך של רבינא אנו נשארים עם הדתיעה' הרומנטית, אך רבינא מושך חוט אחר, לא הניכור שבנורמלי, אלא אולי דווקא הנורמלי שבניכור.

אל הציור הוא מתיחס כאל
“מהות פיסית, קיימת.”



5.3 §

מנדלה של מבוגרים

כמו בעבודות הסלנג גם ב-INVERTED FATHER משחק רבינא על ויזואליה אפשרית לעניין ריבוי המשמעויות שבשם 'מין הפוך': שינוי מיני, מין מהפכני, מין שמהפך, כלומר 'סוטה' מן הסדר הנכון וגם תנוחה הפוכה.

כשמדובר במבט, מתגלה שהמשחק הוא רציני מאוד ומגלה לנו משהו שלעולם לא היה נגלה בלשון: הרי דווקא זה שמביט באב המהופך, עומד ישר, 'סטרייט'. וזה הפרדוקס שעליו בנויה העבודה כי יוצא מכך למשל, שהצופה הראשון, הבן ההומוסקסואל, כדי שיוכל ל'ראות' את אביו נכוחה צריך להתהפך... וגם זה, לו התרחש, היה 'היפוך' שאינו 'הופך' שכן לא יהפוך הכושי עורו ונמר חברבורותיו. אני כמובן חושבת לא רק על הנמר של הפתגם ולא רק על הנמר-הבן, אלא גם ממש על הנמר של EYE OPENER - רואים את זה מצוין כאשר מסתכלים על התמונות יחד.

במצב עיניים שכזה גורלם של האב והבן הוא להתהפך זה כלפי זה במן פּרָפְטוּס מוֹפִילָה אינסופי; או שהאב 'הפוך' והבן 'ישר', או הבן 'הפוך' והאב 'ישר', אבל, הם לעולם לא יפגשו, כי כמו בבדיחה האוליפיאנית של הסופר הארי מאת'יוס על המימרה של מארק טווין: "East is East and West is West, and God disposes"

זהו הגיחוך הטראגי של העבודה המופלאה הזו. דפוס הקלף של האב-בן הוא עוד צד נרקסי של המפגש עם האמנות. בעיני מגלמת עבודה זו את המהות המוצרטית של הפואטיקה של רבינא כולה. אני מצביעה כאן לא רק על התאווה המפורסמת של מוצארט למשחקי לשון, אלא על קאנון הסרטן המוצארטי ועל מבנים אחרים של התהפכות במוסיקה שלו שנחקרו ותוארו רבות גם בהקשר יחסיו עם אביו.

מה זה 'מין הפוך' היא שאלה מצוינת בשביל צייר EXIT. וזו אמנם שאלה שהטרידה את רבינא מתחילת דרכו האמנותית בעשרות רישומים וציורים שרובם לא נחשפו לציבור. אפשר לראות בכפולת הדפים (טקסט ושני ציורים) הנושאת את הכותרת "מנדלה של מבוגרים" מעין ורסית תשליל מוקדמת ל INVERTED FATHER, אמנם זו עבודה לירית ומופנמת ואין בה את תהום הסקנדל שיש ב- INVERTED FATHER אך היא מנסחת היטב את עיונו של רבינא בקשר שבין 'מין הפוך' לציור או לאמנות שאותה הוא רוצה לעשות.

יתר על כך: על פי העולה מהבנתו של רבינא, מה שייצר אביו באלבום התיירות הפרטי שלו הוא מנדלה. ומה שמפרסם רבינא בעיתון ה'ארץ' היא מנדלה מוחרמת של אביו.

שני ציורים של דורון רבינא ממחברת מס' 2 (מאי 92 - אפריל 93)

מנדלה של	על העצמה של דימוי
מבוגרים	(מתוך חוברת 2)
49	50



ואגינה-עין היא רק גילום אחד של מנדלה. מצאתי ענין רב בהערות לנושא שרשם לעצמו רבינא בעפרון. לנוחיות אני מצרפת כאן בדפוס את הטקסט שכתב בדפים:

“אני נזכר כדי להיות אומלל/מאושר – לא כדי להבין”
(פרוסט)

מנדלה- עיגול או אליפסה הנחצים ע"י קוים כשבדרך כלל מדובר בסוג של צלב שמחלק את הצורה לארבעה חלקים. מופיע באופן שכיח ביותר בציורי ילדים.
(-- כאן מופיע תרשים זעיר, צורתו הכללית כצורת כתם 'מסומן', מוקף 'גדר'. הוא מונח על הנייר אופקית.

אינני חושבת שתצלום הדף הזה מצליח להראות את פרטיו: על אליפסה ידנית מגושמת, צהבהבה, עשויה ככל הנראה מצלופן לבן ודבק פלסטי, מצוירים (או מטופטפים) בדבק עוד

שלוש אליפסות קטנות ; זוג עיניים ופה. המראה השלם של הכתם הזה הוא של ראש תינוק. ראש זה מוקף בטבעת צבע סמך, ירוקה (ירוק ורידיאן) שעליה שכבה לבנה אוטמת. ת.ג.)

רבינא ממשיך וכותב:

מנדלה היא תבנית, היא איזו קונקרטיות, דפוס, בתוך השרירותיות, האמורפיות של תודעה של ילד. (הציור כמיפוי של תודעה של ילד) זה מדהים איך שפתאום ילד יוצר מנדלה. משתבץ בתוך משבצת הממחינה למילויה. מנדלה של מבוגרים היא מנהג, היא דפוס, היא מקרה שחוזר וחוזר. היא הדהוד של משהו קיים וחבוי הצף ועולה כל פעם באותה תבנית, הרגל. כמו לרשום עכשיו איזו מחשבה, איזה רעיון, מתוך ידיעה סמויה שהיא תעלה בעתיד שוב בצירוף של מספר גורמים קבועים שהופיעו עכשיו והולידו אותה. אני בן אדם אחד ואשאר כזה גם עוד שנה ובתוך התבנית הספציפית שנקראת 'אני' ושומרת על תבניתה האחידה, תעלה שוב המחשבה, בצירוף ספציפי של כמה גורמים בתוך התבנית "שלי".

האמירה הזאת מתארת את תהליך העשייה האמנותית לא כקו ישר המתקדם קדימה ועליו חוליות של התקדמות, הבנה ומודעות... כי אם תנועה מעגלית סגורה מטבעה שפשוט מזמנת בכל פעם צירופים שונים של גורמים הנוגעים בתודעה ומולידים ידיעה והבנה מסוגים שונים.

במרכזה של הרוזטה הלבנה הגדולה שבעמוד ממול, חוזרת צורת הראש-



ה'כתם' האליפטי במצב מאונך, כמדליון, ע"פ הנוסחה הקלאסית – בצורת ה'ואגינה-עין' מתחת לצלופן ירוק. (לענין הצבעים הלבן והירוק, ראה להלן 5.4, 6, ו-7) הפעם מכיל הכתם תצלום זעיר של אטרקציה קולוניאלית: שני צעירים מולטים בחזה חשוף ובחצאיות רקומות, ארוטיים וגם זמינים מבלי דעת

כנערתיו של גוגן. כמותן ביחס לצייר, גם הם מישירים את מבט ה'לא יודע' אל הצלם, מן הסתם, זר, איש לבן, איש לבן שבעיקרון, תמיד, 'משתגע' על 'חומר' כזה. גם רבינא (שגם כאן הוא מחרים תצלום של משהו אחר) 'משתגע' על 'חומר' כזה, אך בהבדל משמעותי, כי הוא מביט עליו מפרספקטיבה כפולה. האחת היא זו של הנערים ה'אחרים', מבחינתו – אלה שהם בתוך ה'כתם', או פשוט- המוכתמים כי הם 'שחורים' וכי הם 'לובשים חצאיות'. והשניה: זו שאכן מפגישה אותנו עם הפרברסיה של חוש הבעלות הלבן; זו המייצרת את ה'כתם', צובעת את השחור ב'שחור', ומזנה את החצאית. אני רואה לכן בדפים אלה מעין רסיסה רכה של INVERTED FATHER – INVERTED SEX הכותרת שכתב רבינא בראש העמוד הימני-
 "אני נזכר כדי להיות אומלל/מאושר – לא כדי להבין" (פרוסט)
 מכוונת אותי במדויק אל הרגש של המנדלה הזו, מנדלה של מבוגרים.

485.

עדות

יום אחד בשנת 2000 נסענו דורון רבינא, מיכאל הבל ואני לכנרת. בלילה התפרקדנו על החול והסתכלנו לשמים. מראה הכיפה זרועת הכוכבים היה מדביר בעוצמתו. לאחר שתיקה ארוכה הסכמנו כי מכל לילות הכוכבים שראינו בחיינו זה היה המרהיב מכולם. עוד שתיקה השתררה ואז אמר פתאום דורון:

"יי, זה נראה בדיוק כמו הגב של אבא שלי."

"כלומר אביך ג'ינגי", שאלתי והתחלתי לצחוק. (גם דורון מנומש) לא יכולתי להפסיק

לצחוק. זו היתה הפעם הראשונה שנדמה היה לי שאני מתחילה לקלוט באמת את תכונת היפוכי הקצוות של האמנות שלו על השגב והגיחוך שבה, על האינטימיות העזה והריחוק הטוטלי, על המוזר וחידתי שבה.

כשהגב שקוע בחול והמבט מופנה לשמים מכוכבים כאלה אין תחושת היות בחוץ גדולה מזו, אין 'שם' למעלה' נישא מזה, ואין תחושה חזקה יותר של היות מול 'פניו', מול צידו הקדמי של הדבר שלפניך, מופרך ככל שזה יהיה. איך עוברים מכיפת השמים אל הגב המקומר, איך מתורגמים הפתיחות והעומק של הכיפה הלילית לצידו האחורי המואר של גב האב זרוע הנמשים, הגב המופנה אליך, או כנגדך (והדומה כל כך לגב שלך, שאינך רואה). איך הצטמצמו פני האינסוף לגב הכי מוכר בעולם, הגב של אבא, המוכר מכל ולעולם זר, רחוק, לא מפוענח: איך קטנו השמים לממדי אבא ואיך גדל אבא לממדי הקוסמוס.

§ 5.5 Beautiful Me

באותה מחברת מס' 2, כמה עמודים בהמשך כותב רבינא:
אני מנסה לחשוב מה מביא לעקביות הזאת שלי למונוכרום כמעט. הציורים הישנים הכוללים מעברים כמעט בלתי מורגשים של ירוק שמעליהם שיכבה אחידה של ירוק שקוף, או ה"הלבנה" של הציורים בלבן בשלב מאוחר יותר, וגם כיום, מן צורך עקבי להביא את הציור לרמה אחידה של גוון וטונליות. כאילו לא לקיים בציור מבחינת המראה, האימאג', שום החלטה של נחרצות, של משהו בולט, בר קיימא. בציורים הירוקים הישנים – הציורים נעו על הקו הדק בין שרירות וחידלון, על קו התפר של הקיים והנכחד – לא הייתה נגיעת צבע או משיכת מכחול שלא נמחקה בסמרטוט. התוצר הסופי הוא ציור "מתפורר", מגורד, מחוק, כמו פצע שפשוף במרפק לאחר נפילה על המדרכה. לציורים היתה נוכחות חלקית, קיום חלקי, תחושה של שריד. הציורים היו מאוד יפים. מלאי אהבה, כאילו הופיעו בדיזולב.

הציורים הלבנים, בהם יש מין נייר חדש לבן שמכסה על שרידי ההתרחשות הציורית והמחשבתית – שנעשו בירוק, מזכירים לי את העור שלי.
הבוהק הלבן עם השקיפות שמתחתיה מבליחים הסתעפויות הורידים הירקרקות. מין ירוק כחלחל שקרם מעליו עור לבן, שקוף.
חשוב לי לדעת את האסוציאציה הזאת, מבחינת התחושות הרגשיות שיש לי לצבע הזה – איזו נגיעה בלבן האריסטוקרטי של עור גופי, יופי הממלא עצמו, יופי נרקסי (לא נרקסיסטי). הלבן הנקי בציור הוא לבן מפחיד, מפחיד כמו עשית הציור, כמו ההשתייכות לעשייה של האמנות.
הלבן שמעל לירוק, לבן ירקרק, הוא לבן יותר קרוב, קרוב לגוף. קרוב לשקט. מאוד נעים לי להתייחס לציורים הלבנים כפיסות עור.
כמו ציורי הדגמי-אלתר (ראה להלן 6) שנראים כמו חלקיקים בתוך נוזל, מים, ים, שאיתם הגעתי לתיאור דימוי הים, המעטפת שלהם, כך התחושה פתאום של כיסוי הציור בעור, המעטפת הכנה והגדולה ביותר שיכולתי לתת לשדה-קרב האימים הזה – הציור.

מתחת לטקסט הזה מופיע תצלום זעיר של פריגטה בצורת מדליון אליפטי מוקף במסגרת ירוקה וקו שבר זיגוגי ירוק חוצה אותו לכל אורכו.



דגמי האלטר



כפולת הדפים הראשונה
במחברת מס' 1 של רבינא
הראתה רישום של פי
הטבעת, תרשים של מפרט
שריריו ושמונה מעגלים
מוצללים בפרספקטיבות
משתנות.

כפולת הדפים הבאה
בחוברת זו מתארת חור.

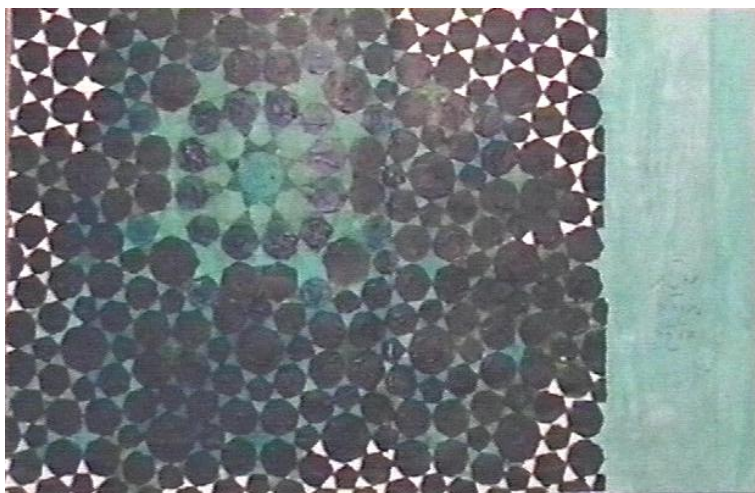
החור סתום בצבע ירוק ורידיאן. המראה הוא ספק אורגני-צמחי, ספק גיאומטרי-הנדסי. ניתן לי לחשוב בה במידה על גב מכונית כמו על מן פטריה... יש בדימוי משהו לא מובהק, אבל בהמשך הדפדוף מתגלה כי רוב רובה של המחברת מוקדש לבדיקות ולמשחקים בדגמי אלטר.



החור הראשון, אם כן, החור הסתום, הירוק, הוא מעין סצנה מוגדלת, קטארקטית של דגם כזה. בצמוד למשחקים האלה נבחנים בדפים הבאים קשרים בין אזורים ונקודות אורטוגוניים בגוף הגברי, ופוטנציילים אורטוגוניים של ציורים. כך למשל נוצרות השוואות בין פטמות והבדלים דקים בין גוני האדום, או השוואות בין ספקטרום צבעים חמים מצהוב לאדום לסקאלה דמיונית, ממוספרת, על פי אזורי גוף בעירום גברי שוכב.



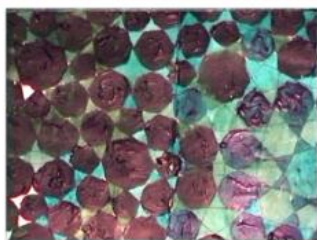
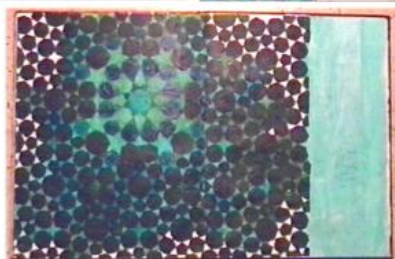
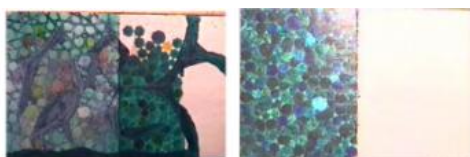
על דף שלם, בהמשך, מופיע רישום פסטלי גדול בצבעי מים. נראה בו גביע יין שקוף ובו פרחי בר. רשת קווים של גריד כוכבים ביד חופשית מתפשט ממנו. צביעה חלקית של אזורים בגריד תופסת בו גופים גיאומטריים המתפשטים מסביב לפרחים.



כאשר בקשתי
את דורון רבינא
לציין שמות של
אמנים חשובים לו,
ענה מניא וביא:
מלביץ' ושרדאן.
בגלל היחס
המתמטי-אורגאני.

הדפים הבאים
חוזרים שוב אל
הגוף: מודבקים

בהם איורים מדעיים בצבעים אדומים של תרבויות תאים במחלות מין שונות.

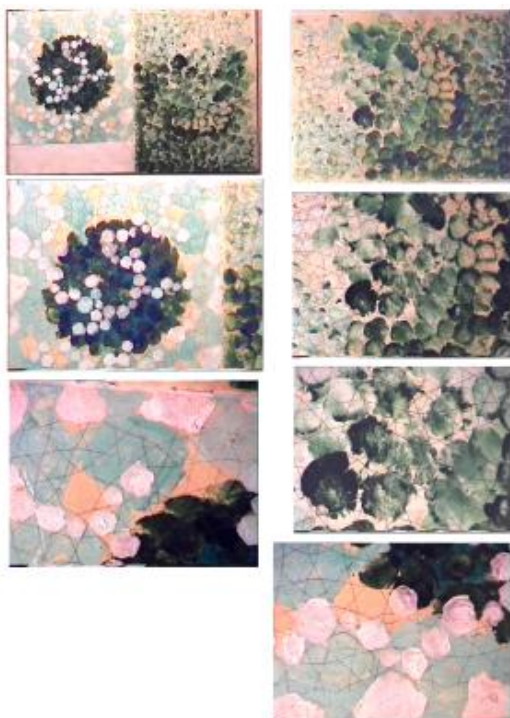


דפי אלטר

ואז נפתחת כפולת הדפים הנושאת את
הכותרת "תבנית מקרה בחירה". מבחינתי
זהו דף עקרוני.

גם כאן מופיע שוב דגם האלתר, בגריד
ירוק של כוכבים רשום ביד חופשית. הוא
מתחיל מכוכב פנימי (כמו חור מעוטר)
ומסביבו נסתמים כל החורים ש'נבחרו'
בצבע סמך יותר. כלפי השוליים
המתרחקים של הרשת הולך הירוק-ורדיאן
שבמרכז הוא שקוף ומואר ומאבד את
צבעו. הוא נעשה עכור, מלוכלך ואטום
והוא מקבל את הגוון של ירוק זית.

למעשה דף זה מתפתח בוואריציות שונות בכל המחברת. דגם האלתר הוא דימוי מופשט,
אך תמיד בצידו מוצבים "הסברים", אנלוגיות, מתחום האנטומיה, ההולדה, המשפחה,
קשרי משפחה. בכל התרשימים האלה שב רבינא ומנסח לעצמו מעגלי התפשטות מה'אני'



ל'עולם' כולו, (ברצף הציורים יש גם מפרט: 'העיר שלי' (תל-אביב), 'המדינה שלי' וכו'). מה'אני' – למצב אורגאני טוטאלי, מה'אני' לתבנית.

מכיוון שפי הטבעת בדפים האלה הוא מושווה קבוע לעין, לאברי ההולדה הנשיים, ולפה, הוא לכן תמיד גם מרכז דגם האלטר. זהו ה'חור' הראשוני, טבעת שרירים, צמצם, ומעל לכל זהו הכוכב הפנימי של דגם חסר התחלה ונטול סוף.

עוד דבר מה נגלה לי על כוכביו המאוחרים של דורון רבינא.

בהערות למקרה-בחירה-תבנית מציין רבינא לעצמו את הקשר בין העין לפי הטבעת והוא כותב: **"כאילו לחבר צינור בשתי קצותיו"**. הרישום שמלווה הערה זו מציג את אופצית החיבור פתוחה – מעגל לא סגור.



האופציה של סגירה מרומזת בלבד תשאר כפי שהראיתי נושא מרכזי בעבודות מאוחרות. כאשר חושבים על התמה המפורסמת של הנחש המקיש את עצמו בכך שהוא סוגר בגופו מעגל שלם, נראה שהאינטואיציה של רבינא לגבי ריכוך הסגירה היא בחירה מאלפת: הפגישה הנמוגה, הגוועת של קצות הצינור מאיימת מחד, דווקא בגלל שהסוף ידוע ובגלל שהסיפור סופר אינספור פעמים ויש בה אבל גם עודף מסוים, חסר פשר כתקווה עצמה.

בערך באותו זמן כתב דורון רבינא: **"אני פתאום רואה שאני מחפש את התבנית - - - צמא לאינטלקט של האיברים הפנימיים"**.

כאמור זה הוא הרגע בו הוא מתעניין מאוד בעבודתה של דגנית ברסט. וכך, בעקבותיה, הוא שואל על מקומו של המקרה בתוך תבנית שיטתית. יותר מכך: הוא שואל על האופציה של הבחירה שלו בתוך תבנית המגלה לו את המקרה.

חישבו עתה מחדש על הצווארונים, על הבנות, על הסדרה שהופיעה בעיתון ה'ארץ',
INVERTED FATHER

ברמה ביוגרפית עוסקת המחברת כולה במשפחה, במקומו של דורון רבינא במשפחתו, בין אב, אם וארבע אחיות. מן הבחינה הכמותית ובאותה אינטנסיביות, עוסקת המחברת בחוויות הומו-ארוטיות ובדגמי האלטר. בגלל השקילות הזו של חומרי המחברת מתבארת האנלוגיה שבין החומרים האישיים לדגמים באופן הפשוט ביותר: עולה ממנה תפיסה עצמית של חריגות עזה. אבל החריגות הזו מתוארת לאורך כל המחברת, תמיד, כאופציה של צמיחה והתפשטות, וככוח אינסופי, כחירות.

כך מחד מגלה רבינא בתבניות של הרקמה ושל המבנים האנטומיים את האופציה המחריבה, הסרטנית, החולה, הסוטה, זו שמפרה את הסדרים, מחוללת עיוות ומוטציה, אך מאידך, מציעה דווקא בשל כך תבנית חדשה, חוק חדש.

אני חושבת שבשלב המוקדם הזה של יצירתו, אכן עבודתה של דגנית ברסט היתה עבור רבינא הרבה יותר מ'אמנות מענינת'. אני חושבת שהיא עזרה לו לגלות לעצמו את חירותו.

את הערותיו על מקרה/בחירה/תבנית הוא מסיים בשני ציטוטים מתוך "המלט" של שקספיר:

המלט אומר:

"דופקי פועם כחוק,

כמוהו כדופקך, וקצב

רינוניו אומר בריאות כמוהו:

דברי אינם טירוף, נסיני

ואוכל לחזור על כל דיבור:

והן המטורפים לא יעמדו בכך."

ולעידוד עצמי נוסף מעתיק רבינא למחברתו גם את הפרספקטיבה של השפוי, פולוניוס. זה מדווח על המלט:

"אמנם דבריו הם שגעון,

אך יש בהם שיטה".

דומה כי עם דבריהם של המלט ופולוניוס מסכם לעצמו רבינא את בעית הזהות ההומוסקסואלית בתוך המשפחה. והסיכום הוא סיכום של מנצח: לאורך כל המחברת נטל רבינא על עצמו עיון במושגי הסטייה והמחלה השגורים, הוא הופך אותם על פיהם ומוצא את חירותו האנושית, ומה שהוא בעל הענין הציבורי כאן - את מרכיבי היסוד של אמנותו הבוגרת.

§ 7

"הכתם הירוק משחית את הציור"

העיון במחברת מס' 1 מאלף עוד יותר כי הוא מוביל ישירות אל המקום בו מתבדלת אמנות השארית של רבינא מכל הטקטיקות המוכרות לנו מתוך ה-Object Art. כאשר אני חושבת על הצבעוניות המוכללת שלה אני נעה בין שני צבעים הכחול והירוק. כל השאר מושך אל הלבן האוטם. בסעיפים הקודמים, במיוחד סעיף 5.4, הוצג הקשר הגופני אל הצבעים האלה – הירוק, צבע הפנים, (או בהשאלה – הפנימיות עצמה) כל מה שמתחת לפני השטח כמו תעלות נוזל החיים, הנימים והצנרת שמתחת לעור. והלבן – הוא החוץ, צבע הכיסוי, המעטפת, הגלוי, הנראה, האור והעור, ועל כן גם מה שיתאים לפני השטח של הציור. הלבן שעליו חושב רבינא, גם בעבודות העכשויות שלו, הוא האנטי צבע, הרקמה האחת הרצופה, ההרמטית, הקרום הלא חדיר, זה המתנגד לפירוק, זה שהוא אנטי חקירה, אנטי ידיעה, תודעה או למידה. כל הניסוחים האלה מקובצים מתוך אוסף הערותיו של רבינא על הצבע הלבן במחברותיו, ובשיחות שבע"פ. זהו המפרט של רבינא, אפשר לומר, אולם כאן חיונית לי יותר הנוסחה שאותה הוא כתב בצורת משפט פסקני: "הכתם הירוק משחית את הציור". הרטוריקה של שתי מחברותיו של רבינא היא כמעט תמיד מהוססת, מפוזרת, אליפטית, עשירה בחזרות, משפטי לוואי וסיומות של שלוש נקודות. המשפט הזה מזדקר איפה בנחרצות שלו. זהו ממצא ממשי של שתי המחברות שלו ומשהו שמשרת אותו.

ואני לא יכולה להבין את המשפט הסתום הזה אלא על רקע דבריו של גתה (Johann Wolfgang von Goethe) שבפתח המחברת:

"אפורה כל שיטה, רק עץ החיים ירוק לעד".

פרנסואה בושֶה (François Boucher) ביטא פעם אותו רעיון בצורה הפוכה, אך נהדרת לא פחות, הוא אמר: "הטבע ירוק מדי ומואר רע" ("trop verte et mal éclairée").

אין צבעים ירוקים בציורים הבוגרים של דורון רבינא.

פעם שאלתי אותו למה הכריש כתום? התשובה הייתה:

"כי לציורים אסור שיהיו הצבעים של הדברים בחיים, בעולם".

הוא לא זכר שבנעוריו העתיק את המשפט מ"פאוסט" למחברתו. אבל הניסוחים דומים להפליא, וקשה לחשוב על עבודה אחת של רבינא שלא הפנימה את תפיסת האמנות כעשייה 'אפורה' כהגדרת גתה.

תוך כדי עיון במחברות שאלתי את עצמי מחדש על צבעו הכתום של ציור הכריש. נזכרתי שבפריזמה הכתום הוא משלימו של הכחול – צבע הים שנעלם מן הציור. אם כן הכתום אינו רק 'אחר' מהצבע של הדבר בעולם, אלא, לפחות תיאורטית, הוא – היפוכו המשלים. וגם הגיון זה מצטרף אל טקטיקת המהפכים ה'מיושרים' של רבינא, וחובר אל המתח שבין העדר ראייה, או הראייה 'הלקויה' לבין הראייה ה'אלסטית'. גם הירוק – הצבע שהסתלק מהאמנות של רבינא אך כל-כך נוכח בציורים המוקדמים שלו – הוא מן הסתם הצבע המשלים, הממיר את האדום. מן הבחינה האופטית הכתום והירוק הם ה- after image צבעי היסוד, הכחול והאדום. כך שאם מוכנים גם פה לקבל שימוש נוסף במילה 'שארית', אז אפשר. (עיין סעיף 2) וזה הדבר שמושך את תשומת לבי בדגש שנותן רבינא לכלי הדם על פני הדם עצמו מתוך השהית המבט על התת-עורי הירקרק, שממנו הולך ומוריק כל השדה הסמנטי שפותחת העברית, ושנותנים הציורים של רבינא מסביב לפנים, פנים, פנימי, ופנימיות. (ומעניין לחשוב שהפרדוקס סביב ציור החור – זה הרי מה שהוא ציור הכריש – מתחיל בעצם כבר במה שמציעה השפה עצמה. למשל בגרמנית אין מעבר אפשרי בין הפנים – Gesicht – לפנימיות – Innerlichkeit.)

אלה דברים שכדאי לחשוב אותם מחדש סביב העיון בעבודת הקמץ שהיא גם היוצא מן הכלל בעבודות החדשות – עבודה ירוקה. (טיח ה'שפריץ' הלבן שלה מלוכלך במעט מגוון ירוק.)

עיקרו של דבר, מאין שלא נסתכל על עבודתו של רבינא, המבט שאותו הוא מעצב ותובע מאתנו הוא בהכרח מבט על השיטה, על התבנית המלאכותית, על העשייה ה'אפורה'. בזאת נאמן רבינא לעקרונות הפורמליסטים הבסיסיים של עשיית אמנות. אני לא מציעה לנסות למקם את הפורמליזם הזה על הקיטוב המלאכותי שבין ה'מודרני' ל'פוסט מודרני'. זה יהיה דיון עקר שיחמיק את העיקר. אחת המטרות הנלוות שלי במאמר זה הוא לרמוז על כך שקיטוב כזה הוא עורבא פרח.

את ההשחתה שגורם הצבע הירוק מתאר רבינא של המחברות כתחושה של עצב גדול. המקום של הציור נתפס איפה כמקום של איחוי. זה המקום שבו אין 'ירוק', אין צמיחה, אין חיים, זהו המקום של השחזור, של הרה-בנייה, המקום של השיטה. גם אצל מונדריאן המאוחר – אין ירוק.

כמעט בניב של האינטואיציה הרומנטית המוכרת מן השירה האנגלית כותב לעצמו רבינא על מעשה האמנות כעל מעשה שחזור, תיקון.

הוא כותב: "זו תחושה של נסיון לחבר כד חרס על אלפי שבריו ורסיסיו". וכך הוא מסביר את החוויה היסודית שלו מול האופציה של עשית ציורים: "שתי התחושות החזקות הן: תחושת העלבון, (הנבערות, החולשה, המסכנות...) - זוהי מבחינתו תולדת התיקון שבמעשה האמנותי - והתחושה החזקה השנייה: האפילה."

אני נזכרת בצליל קרוב מאוד בשורות החזקות של ג'ון קיטס (John Keats) מ-1819, באודה המפורסמת לאגרטל היווני: הוא פונה בהתפעלות מלאה תרעומת אל כלי החרס המושלם (היצירה) שעליו מצויירים חיים ארוטיים רבי עלילות והוא ישרוד לו את כל העלילות וגם את הארוטיקה בכבודה ובעצמה: "אתה" - הוא פונה בהתרסה אל הכד הזה - "צודה דוממת..."

Thou, silent form, dost tease us out of thought
as doth eternity; Cold Pastoral!" - - -

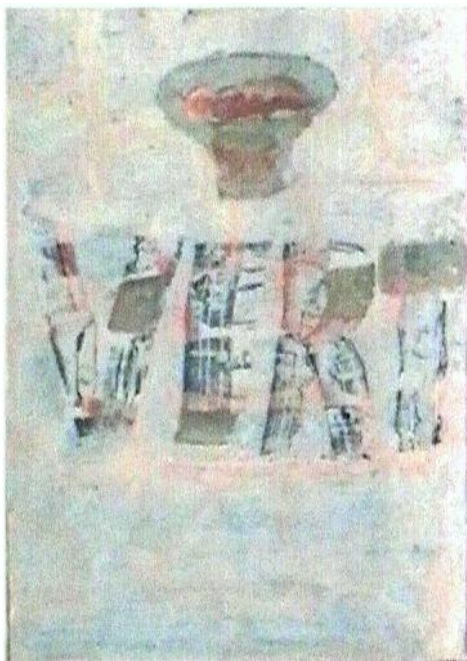
בתרגום מילולי-חופשי לעברית אקטואלית:
"אתה, צודה דוממת, מוציא אותנו מדעתנו כמו שרק הנצח יכול, שלוה קרה!"

§ 7.1

האסלה של דורון רבינא: VERT

בהקשר עבודה זו הנה שתי הערות, תיאור מבט ותזכורת אחת:

1. הנה כל המילים הרשומות במילון הצרפתי-עברי על יד המילה VERT: ירוק, רענן, טרי, רטוב, חדש, בוסר, חזק, איתן, בריא, קשה, עירני, זריז, עליז



2. מאז האסלה של מארסל דושאן נכנסו לאמנות הרבה אסלות. לבנות. לי אישית, לא מוכרת אחת שהיא ירוקה.
3. המילה VERT שבציור אינה ירוקה; היא מגורדת (כנראה באמצעות סכין) במרכז הדף מתוך השכבה העליונה הלבנה, וחושפת את שתי השכבות שמתחת, בכתום ובכחול שעירובם הוא חום, צבע הצואה. הצבע הזה מכתים את המילה VERT והוא חוזר ומופיע בתחתית רישום האסלה הקטנה שמעל למילה המגורדת.
4. רבינא (היום): "אני לא עושה אמנות של שכבות. יש אצלי רק שכבה אחת, העליונה, זו שרואים."

§ 8.

EVER DEEPER, DEEPER INTO HUMAN LIFE

(שורה ששמעתי אתמול באקראי בסרט בטלוויזיה. מישהו, גבר צעיר כזה וארוטי אומר לפון סידוב המזדקן, מה עליו לעשות... .. ת.ג.)

אני נדרשת שוב ושוב לרומנטיקה. לרומנטיקה מוקדמת כזו של קאספאר דויד פרידריך וג'ון קיטס כמו גם לרומנטיקה המילטנטית של ג'וזף בויס בשנות ה-60 של המאה העשרים. מעניין, גם בויס ידע לומר בדיוק את מה שאמר גתה. כאשר הוא נשאל על ידי עיתונאים בגלריה מדוע 'אין צבע' ביצירות שלו, מדוע הכל 'כה אפרורי', הוא ענה: "כדי שתצאו מפה החוצה והעולם יכה בכם את השפע שלו!" רק מי שמסוגל לחוש במתח האדיר שמקפל המשפט שבפי פאוסט: "אפורה כל שיטה, רק עץ החיים ירוק לעד" עשוי להתחיל לקלוט את קצה ערך התשוקה, ואת ערך הארוטי ביצירה של רבינא.

כך כלל לא הייתי מופתעת לגלות על הכריכה האחורית של מחברת מס' 1 ציטוט מתוך "המנונות ללילה" מאת הרומנטיקן הגרמני נובאליס.

אלה השורות שהעתיק דורון רבינא כשהוא מצליח לשמוע את המשורר מבעד לתרגום העברי המפלצתי.

*"מה שאופפני תוגה עמוקה
עתה מושכני מזה בערגה מתוקה.
המוות חיים נצחיים מצווה,
אתה המוות ובך נרפא"*



הטקסט של נובאליס מופיע אחרי
הציור האחרון שצייר רבינא
במחברת, והוא ציור המתבדח על
חשבון עצמו. נראה שרבינא הוא
מחבר הכותרת של הציור הזה:
*"שוכב אני שוכב אך
לב לי לב זהב"*

נראים בציור הזה זוג גברים
עירומים יושבים על ספה. גבר אחד
נשען בנוחיות על גב הספה, והשני
רוכן קדימה בפוזה המזכירה בה



בעת את פסל ה"עבד" הקלאסי כמו גם את
ה"חושב" של רודן. למעט הגבר הרוכן הזה,
ה'עבד' החושב', הציור כולו מכוסה וסתום בצבע
לבן. גם אותיות הכותרת אטומות בלבן. וגם
המסגרת הירוקה המקיפה את הציור כולו,
נאטמת בלבן. זהו אף גורלו של התרשים העילי
של הציור הזה; מן פאלוס ירוק, ספק פאלוס
ספק צוללת, המצויר לכל רוחבו, צף מעל
לדמויות. גם הפאלוס-צוללת מכוסה בלבן.

החומר לא זר, הוא אפילו מוכר כבר: הירוק הוא מה שהיה. הירוק שייך לחיים, לעולם
עצמו. הציור, האמנות, לעומת זאת, מתחוללים במקום של מוות, ושל שיחזור, ובמקומו
של ה'עבד' הזה. בלי להפליג רחוק, נכון וצריך לקרוא לו - האמן.
רק חמישה צוהרי הצצה עגולים מתוך בטן ה'צוללת' נשמרים בצבע ירוק. בסצנת
המונטאז' שמעלה הציור המולבן הזה הם רצים בפס מעל ראש ה'עבד'. אך זהו איננו הצבע
הירוק של צמחיה, אלא שוב, כמו בדגמי האלתר - ירוק הורדיאן, הירוק ה'נוכרי'

המלאכותי, הצבע הנרקח בעל הגוון הכחול והמראה הרעלי, כלומר זה שבכוחו לציין את קוטב השיטה, הלשוניות של האמנות, של האמן – הירוק ה'אחר', המעבדתי, המשוחזר. בציפתם של צוהרי ההצצה מעל ראשו של ה'עבד' אמנם הם נקראים, בנוסח בועות המחשבה של ציורי הקומיקס, כמחשבותיו הירוקות... או שמא ה'מוריקות'?

אני בוחרת להתבונן בציור הזה בדיוק בגלל הילדותיות הנאורה שלו. אבל יותר מזה: בחרתי בו כפי שבחרתי בקודמים מתוך המחברות משום שאני מוצאת אותו בעל ערך מרבי כמיפוי אינטואיטיבי של תפיסת עולם אמנותית, כמו גם כמיפוי יסוד של עולם דימויים סגור ועקבי מאוד.

ובתוך חורי הצצה מסוג שכזה נראה נוף ימי ובו שטה סירה.

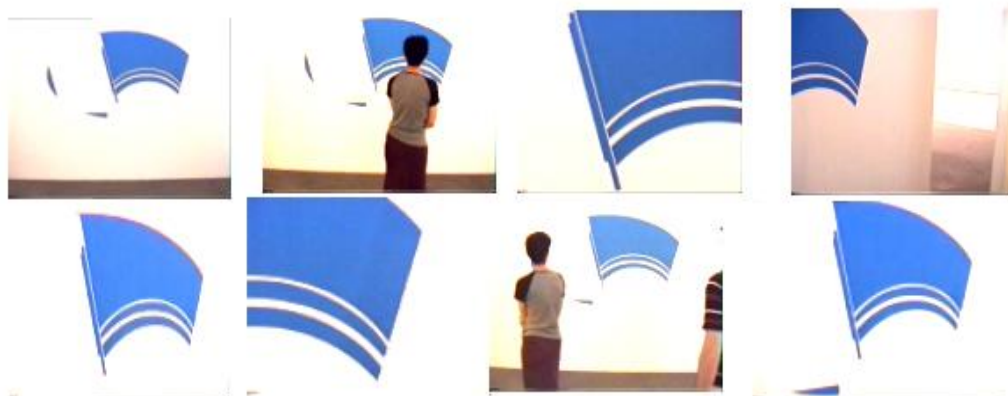
צוהר ההצצה – ה'חור', אם להיות מפורשת יותר – הנוף הימי והסירה שבים בוואריאציות וברמות רימוז שונות לאורך השנים באמנות הבוגרת של דורון רבינא. גם מבחינה פורמלית גלויה לעין, וגם ברמה פרשנית, של קישור וארגון שדות סמנטיים אני חוזרת ומגלה אותם בעבודות הכריש למשל; האפשרות לקרוא את הסנפיר כמפרש הפעילה לא מעט צופים. כך



גם לגבי עבודות המלחים השונות כולל ה - *Dreaming of a Sailor* שיש לה מראה טלסקופי, וגם ובמיוחד בתצלומי הטבעות המוזהבות שנראים ממש כמו ורסיה מחודשת של אותה צוללת ראשונית במחברת הנעורים. כאן, בסצנה פסאודו ספורטיבית כמו במקפצה, הגוף תולה עצמו על ה'חורים' שהם מעל ומתחת לקו אופק דמיוני, פעם מוארים, פעם ליליים. וגם כאן מתגלה האבסורד או המהפך החללי שחוזר בעבודות של רבינא המייצרות את הפנים כחוץ ואת החוץ כפנים. הצופה של רבינא תמיד נדרש לשאול את עצמו שתי שאלות: 'איפה אני?', 'ואיפה זה קורה?'... ועליו להשאר בלתי מסופק, בעיקרון – ללא תשובה חד משמעית. החמקמקות הזו היא ה'מקום' או מוטב - ה'נון מקום' של רבינא. כל אימת שאני שבה ונתקלת בתכונה הבהירה- סתומה של עבודותיו, אני שבה ונזכרת באותו לילה על שפת הכנרת: כאילו המבוקש התמידי הוא הקצה הדמיוני שלאחר גבול שדה הראיה,

שלאחר האופק. ולו היתה סירה, שם היתה שטה לה... אני חושבת על המשפט של גנסיך
 באחד הסיפורים הכי יפים בעברית, הסיפור **אצל**. שם אומר המספר:
 "לו היתה שם הדממה, היתה החוגה מצלצלת במרום".
 הגילויים האלה מבססים טענה נושנה שפול דה מאן היה אחד מנסחיה במאה הקודמת,
 הטענה שיצירות – כלומר 'טקסטים', נידונים מטבעם ועל כורחם להיות תמיד אודות
 הטקסטואליות של עצמם.

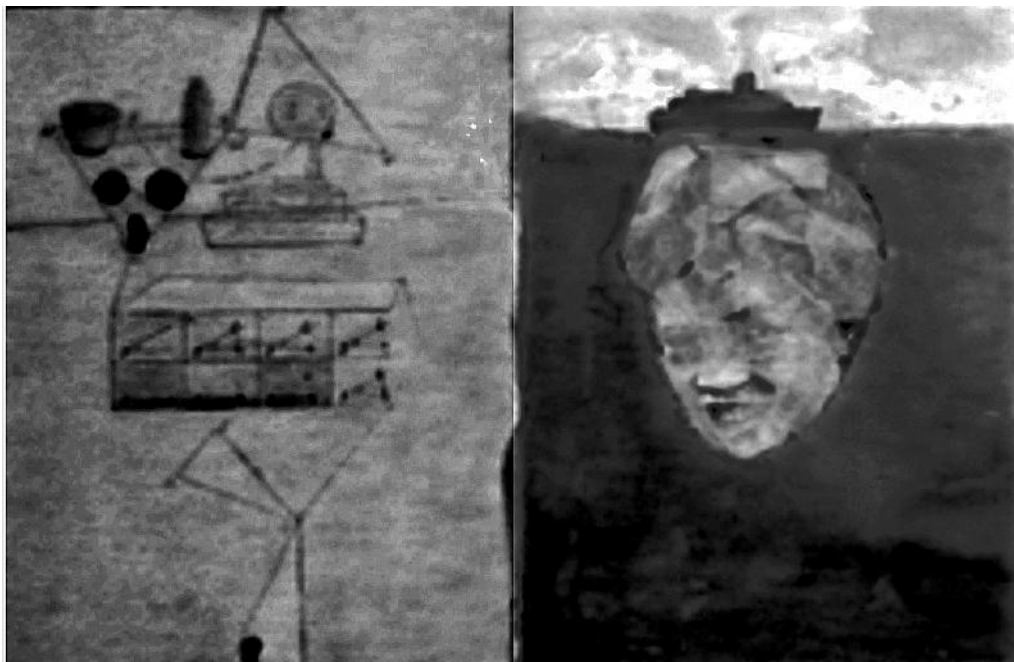
לצופה שמשלים את הגשטלט מראה עבודת ה**וישר** את החלון הקדמי של מכונית. אך
 מבט נוסף בציור הזה מגלה שגם בעבודה זו מוצפנים חור ההצצה, הנוף הימי והסירה, כאן
 זו ממש מפרשית. הקריאה של ה**וישר** כנוף ימי מתאפשרת בין השאר מתוך כפל המשמעות
 לגבי נקודת התצפית המדומיינת כי לא ברור מהיכן אנו משקיפים, מתוך המכונית החוצה,
 או מביטים בזוגית מבחוץ. מכל כיוון, החלון המנוגב אינו מגלה כל view והצופה שאינו
 מממש את החלון עצמו כ-view, כ-view שהוא-הוא הנוף הימי הפתוח, מוצא עצמו
 לכוד בין אם הוא ב'תוך' המכונית או מ'חוצה לה'. זהו סוג עמעום, או כפל משמעות
 שפגשנו גם בפרדוקס החור של הכריש. מכיוון שהמיקום החללי אינו ודאי, גם הפרספציה
 של יחסי הפוזיטיב-נגטיב של מרכיבי הדימוי מתגמשת וכך מצליחה השקיפות של החלון
 המנוגב להיאטם, להיעשות חפץ, להיקרא כמפרש בנוף ימי פתוח.



ואין זה מקרה, אני חושבת, שהשלישיה הזו, הצוהר- הנוף- הסירה, נספגת לעקרון העל המשולש של רבינא - פי הטבעת-עין-מעגל. במפתח הזה תמונת הוישר מייצרת את ה- after image, או את ה- ghost של נוף ימי עם מפרשית, אך באותו אופן הוא יכול להיקרא כעוד אופציה של צווארון המלח. ואפשר לחשוב פוטנציאל המרות פנימי כזה בעוד עבודות.

כאשר במחברותיו חשב רבינא על ציורי נוף ימי הוא כתב: " - יש כאן איזה דימוי מאוד הרמטי - תמיד זה ריבוע של ים, שמים, אונייה ועוגן. - התחימה של כל ה'פתוח' הזה בתוך עיגול שהיא צורה כל כך סגורה גם נותנת תחושה של מבט מתוך בטן האוניה, או תא כתוכה, סגור - - -"

מיד בהמשך הוא מרגיש כיצד השאלה המרחבית עולה מחדש בממד טמפורלי:
 " --- אם הציור פועל על ציר ההווה והעבר - - - אז הדימוי הימי פועל על ציר העתיד - איזו ידיעה של טוב - - נוכחות תמידית של העתיד לבוא - - הלא פתור, לא מובן - - רחוק - -
 אולי מכאן בא הצורך לשים את הסירה
 - - הסירה נותנת לריחוק קונקרטיזציה."



והוא מסכם בהבלטה:

"הנוכחות של הדימוי העתידי הזה בנוכח, בעכשווי, (הציור עצמו. ת.ג.) ממקם את כל ההסתכלות."



§ 8.1 עבודת ה'קמץ'

אמנות תמיד יודעת להזין עצמה מצרופי מקרים. הגלריה של אלון שגב לא רק שהיא עמוק מתחת לאדמה, למזלו הטוב של רבינא, היא גם ממש מעוצבת כמו צוללת וכשרבינא



תכנן את הקמץ בתגובה מהודקת לתנאיה הארכיטקטוניים, במודע או שלא במודע הוא 'כופף' את ה'עולם' לתנאים הפנימיים ביותר של עולמו הפואטי והביוגראפי. (ראה בהקשר זה ההערה בסעיף 3 על הגבר המקיא) וכך לא מאוד מפתיע שגם פה, בעבודה כל-כך



מופשטת ואימפרסונלית, אנו שבים ופוגשים את הדימוי הימי של מחברות הנעורים, את
הצבט מתוך בטן האוניה'. הקמץ כולו נראה כמו העתקה והגדלה של צוללת (כול, קליעה)
מדף משחק 'צוללות'.

הצוהר שבכל העבודות האחרות הוא מדומה ברמה זו או אחרת, כאן הוא ממשי. זהו קיר-חלון-דלת משרדו של הגלריסט, עשוי זכוכית חלבית. ממשי? כמו ב-high-tech: כבר הארכיטקט (הילל שוקן) משחק עם מושג החציצה של הקיר והחלון כשהוא מאמץ לעצמו ז'ארגון אסתטי שהתגלגל לארכיטקטורה היישר מאמנות שנות השבעים איתה בכל מקרה מפלרטט רבינא.

הקיר-חלון - וזה להיט חם בארכיטקטורה עדכנית כבר שנים לא מעטות - אינו קיר ואינו חלון והוא חוצץ ואינו חוצץ בין הגלריה למשרד ומגביל את אפשרות הצפייה בעדו מתוך המשרד לגלריה ולהפך. מה שהפך אותו לפריט יוקרה בינלאומי במשרדים וגלריות הוא ההפקה היקרה שלו (זכוכיות גדולות, חיבורים מתוחכמים) ובדיוק המינון האלגנטי-סטרילי של כמו-חשאייות ארוטיות אותה אמנם מבטיח הערפול לגבי תחושת החוץ-פנים ולגבי השאלה מי משקיף על מי שיש בכוחה להצית ולגרות את הדמיון. בנוסף לממד התיאטרלי-דקורטיבי אין לקירות מן הסוג הזה כל פונקציה נוספת. אם רבינא הוא מי שנעצר להתפעל מן הבנין של יאסקי ברחוב הנביאים ורוצה ל'חקות' את האמת הברוטליסטית שלו, ואם רבינא הוא מי שמשתאה למבנים הארוטיים המדהימים של הסטים של פאבסט ב'לולו', אז העמדת פנים, ציעוף ופסאודו ארוטיקה הם הדברים שמוציאים ממנו הומור מאוד מושחז. וכך, מה שרבינא עושה לעיצוב התיאטרלי של גלרית שגב הוא פחות או יותר ל'גנוב את הגנבה'. השכפול וההעתקה של המבנה הדקורטיבי של שוקן על הקיר שממול, זה הפנימי לגלריה, בטיח 'שפריץ', עושה קריאה פרודית לעיצוב האדריכלי שכן באחת, ובגסות בריאה, הוא פותח, קורע אפילו, את המשרד ה'חוצה'. מתוך מושגי הראיה-חדירה של העבודות של רבינא, השפריץ עושה EYE OPENER לגלריה. זו בוטות עזה מאוד, חדה. נדמה לי שרק INVERTED FATHER ודי לשלטון הגנרלים משתווים לה בעוצמה.

INVERTED , ה'חוצה', EXIT ?

אמרתי בפתח דברי: אם נחשוב את המבט של עבודותיו של רבינא כמשהו המשתוקק לנוכחות של פלט - מה שנפלט מן הגוף החוצה - נתקרב לסוגי העונג המהותיים להן. פתחתי בגבר המקיא ואני מסימת בשפריץ על הקיר. דריה קסובסקי, המתרגמת לאנגלית, ומיכל נאמן מציעות לי לומר פעם אחת לפחות את המילה Exit בעברית, 'ציאה'. אם כן, אני אומרת אותה. חששתי מן המילה הזו. ממילא יתרגמו בלב, חשבתי, הבאתי את הציור VERT במקומה. שאלה גדולה: כמה צריך, כמה מותר לפרשנות להפריש? זה דבר שלעולם לא אדע לאשורו. על כל פנים, הגבר המקיא הפיק מבלי דעת

תמונת 'עולם' וכך גם עושה עבודת הקמץ, כמו הקיא הנפלט שקפא לתמונה כך גם השפריץ שלה – גבר, משתין בקיר, עשה אותו (אומרת נאמן) - משכפל חלון (תמונה, מסגרת).

בהיפוך אירוני נוסח רבינא מדובר כאן על 'חוק' המשרד שהוא כמובן 'פנים' הגלריה, מקומה של האמנות, וגם המקום של המדומה, של הפיקציה, התמונה שעל הקיר. השפריץ אינו אלא עוד תמונה בתערוכה, בבואה, או נכון יותר דגימה של טיח שפריץ אמיתי, מהרחוב, שעל הבתים. והוא תיאטרון אמיתי במובן זה שלהיירות היא באמת התכלית האחת והיחידה שלו, והממשית! בניגוד קומי איפה, לקיר-חלון-דלת שעיצב הארכיטקט, השפריץ של רבינא אינו 'לא זה ולא זה' (לא קיר, לא דלת, לא חלון), אלא הוא אך ורק מה שזה: - שפריץ על הקיר. וזהו כמובן הטיח העממי-חסכוני, מאוד ישראלי, כלל לא מח"ול, ובעיקר - חוק-אסתטי. אפשר לומר; כל מה שעיצובה של גלריה שגב היה מבקש לא לדעת מקיומו.

ואגב, הוא די מלוכלך; כלומר, ירקרק! בצבע האנמי שלו, בהד הירוק, בירוק המשחזר את הרושם הירוק של הזכוכית החלבית, זוכר השפריץ את המשפט של גתה "אפורה כל שיטה, רק עץ החיים ירוק לעד".

בדיאלוג עם 'the real thing' מצחיק השפריץ של דורון רבינא כמו עבודות השעם, כמו עבודות התחתונים. כי בפונקציה שלו בתוך הגלריה הוא עושה בדיוק את מה שהוא יודע לעשות על הבתים בחוק, כלומר הוא חיפוי, הוא אטום, הוא חיצוני. וגם בתוך העבודות של רבינא אין הוא 'מחופש'; הוא עושה את התפקיד של חומר מצפה כמו בשאר העבודות. במילים אחרות, הוא נראה בדיוק כמו שפריץ ובה במידה הוא נראה בדיוק כמו האמנות של רבינא, ואין הוא מראה דבר מלבד את עצמו. כך באחת פושט רבינא את קיר הזכוכית מן האלגנציה המלוקקת והמזויפת שלו, ולובש אותה מחדש מזוקקת, כנה, ישרנית מתוך ה-low tech של הטיח, מתוך הנון מטאפורי, מתוך הקונקרטיים של האמנות, של הממשות שלה, ושל ה- THE BEAUTIFUL ME שלה.

במובן זה, כציור EXIT פאר אקסלאנס מצליחה עבודת הקמץ שכולה בשבח הפיקציה האמנותית, להיות יותר פוליטית מרוב העבודות הפוליטיות שנראו בארץ בזמן האחרון.

לא. רבינא לא מתעניין כלל ב'דלות החומר', הוא מתעניין באלגנציה אמיתית!

ב'הכי' יפה, 'הכי' עשיר, ו'הכי' פשוט. שלא לומר באמיתי.

חורף שלם נערכות בחורבת כנסיה דולפת חזרות ל'המלט' (בסרט של קנת בראנה) בידי חבורה רעבה של שחקנים וצוות במה שלם שכולם עד אחד שתוינים, מעשנים כרוניים, מוכי ברונכיסט וכשלונות גמורים. אין גם רעיונות לא לתפאורה, לא לתלבושות. לקראת האביב מגיע התפאורן עם המודל שלו: שחזור מדויק של החורבה על כל תכולתה האנושית. ומה אני רוצה לספר בזה? שקנת ברנה לא היה בישראל, ולא קרא על 'דלות החומר'.

גם בשפריץ של רבינא - האינסטינקט להעתיק בדיוק נמרץ את מה שיש בחוץ בשפע משמים בא מאהבת אמנות פשוטה ביותר. במחשבה שניה, יכול להיות שכאשר רבינא מדבר בהשתאות על הכריזמה של הלוגו, בדיוק לכך הוא מתכוון.

ובתוך הטקסט השיקספירי עצמו, בהצגה שמעלה המלט ב'המלט', המשפט "כל העולם במה" פועל בדיוק בממד ה - Real שאותו מציע גם השפריץ של רבינא בתוך הגלריה של אלון שגב. משחק ההשתקפויות הזה מעט מורכב יותר מההגינות הפוליטית שאליה הרגילה אותנו האמנות בשנים האחרונות.

ולמה אני שבה וחוזרת להמלט?
"....והן המטורפים לא יעמדו בכך..."

הקמץ היא הקיצונית והאניגמטית שבעבודותיו של רבינא מכיוון שהיא המופשטת שבהן, מכיון שהיא שותקת בעקשות גדולה יותר מן האחרות, ומכיון שבמצב הסופר דומם ומקובע שלה היא מצליחה לזעזע את הממד הטמפורלי של הצפיה מבלי להעניק לצופה תמונה של משהו, של חפץ. היא מתחוללת כולה במרחב המונוכרום ובכפל המשמעות של הנראות והשקיפות האטומה שמעלות עבודותיו.

כל עבודותיו מתבחנות בבהירות גדולה, בשקט מתוח מאוד, בשתיקה, ותמיד, קטנות או גדולות, עסוקות העבודות האלה בהפתחות למרחבי אינקץ.

תארו לכם שג'ון קיטס היה מסתובב ברחובות תל-אביב ובמקום לכתוב אודה לאגרטל היווני הוא היה כותב אודה לשפריץ, ואומר לו:

"Thou, silent form, dost tease us out of thought"
as doth eternity; Cold Pastoral!" - - -

מישהו, ויזלטיר, ניסה פעם משהו עם טיח מתקלף ועבודות קונספטואליות בתל-אביב... זה היה לגמרי לא לעניין. אותי זה אפילו עיצבן.

האמת, עושים את זה מצוין בעברית בשנת 2001 : דורון רבינא !