

לקראת בריאה שנייה

הערות שוליים לתמר גטר

יונתן סואן

1

בתיאטרון עושים הרבה חזרות, ובסוף מעלים את הצגה.

ההצגה אצלי היא החזרה.

תמר גטרי

מהי אפוא יצירת המופת הזו, כאשר המונח ״מאסטר״ אינו מציין הישג סינגולרי, כי אם הון, מלאי?

מישל סר²

It is possible that to seem – it is to be

[מילולית: אפשר כי להיראות משמעו להיות]

ואלאס סטיבנס³

או אחרת. אני נזכר שפייד בולז סיפר פעם על המבוכה הנוראה אשר ליוותה את אחת מן ההשמעות הראשונות של יצירות אנטון וברן, כאשר הקהל התרעם אט־אט על מה שהובן כ״כיוון כלים ארוך באופן בלתי נסבל״...

אנחנו מבינים את זה מיד ברמה אינטואיטיבית: הזדמנו, אך בשום אופן לא הוזמנו, לחדר חזרות. בלי ספק, זה מה שקרה. ״להיכנס באמצע״ – התעוקה היא נוראית כאשר מדובר בסצינת ההפקה של מה שעתיד להיות יצירת אמנות. אבל המבוכה בלתי נסבלת עוד יותר שעה שאנו מגלים שהחזרה הזו מבוצעת למעשה בדקדקנות של הצגה אחרונה. שכן, במקרה כזה, אפילו הריבונות על מעשה ההפרעה – ומכאן הוודאות שאכן נכנסנו באמצעה של פעולה שיש לה התחלה וסוף – מנושלת מאיתנו באחת. כאן אנו כבר אנוסים להיות צופים-שומעים בחזקה. כאן, יצירת המופת הנעלמה היא מופע ההיעלמות הכפול של המאסטר ושל הקהל גם יחד. לפנינו ומאחורינו יש כעת רק עקבות.

אני סבור שזוהי סצינה בסיסית בפגישה עם עבודה של תמר גטר. זאת אומרת, מעבר לאי־השלמות המשותמעת מהמעמד של

צפייה במה שנדמה כעבודה בתהליך (״ההצגה [...] היא החזרה״), ישנו מומנט חיובי שבו ההתמוססות של נקודת האחיזה מומרת בפוטנציאל אינסופי (החזרה היא ההצגה). כן, הסולם הדו־קְפוּני הוא דוגמה טובה לאופן שבו – משעה שאנו מוותרים על טובות ההנאה של נקודת האחיזה הטוןלית – החזרה (כעת ההישנות הבלתי מוגבלת של רצפים פנימיים) תופסת את מקומו של הדימוי; הן כאפקט והן כרכיב במנגנון הייצור של העבודה. הייתי, לכן, רוצה לסמן כאן – מופשטת ככל שהנקודה הזו מצטיירת בינתיים – את נקודת המוצא לקריאה שלי בעבודה של גטר: **החזרה תופסת את המקום של הדימוי** (איור 1).

1.1

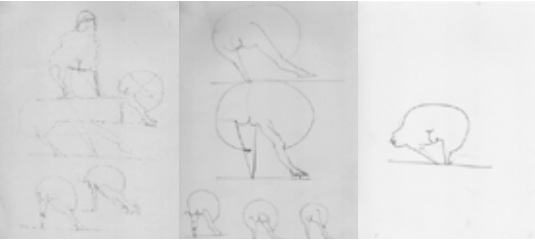
רק כך אפשר להתחיל להבין את העיגול כעיקרון גנטי (ולא רק מטפורי או גנוסטי) בעבודה של גטר. זאת אומרת, ככל שאנו מסוגלים לבדל אותו מן הסדר של הדימוי. כן, דימויים יכולים אמנם להיות ״מעגליים״, אך העיגול עצמו קודם באופן פרדוקסלי לכל דימוי. שכן, כבר בכלכלה הבראשיתית ביותר של הדימוי (image - imitation) פועלת החזרה המינימלית של העיגול כאפיטומה של **חיקוי עצמי**. או מוטב כך: בעיגול **העצמיות עצמה - זהות עצמה - היא כבר אפקט של חיקוי**. במובן הזה, לעיגול אין חוץ. לעיגול אין מעבר. זוהי הצורה הראשונה באפשר – כלומר השנייה – אחרי המיתוס. רוצה לומר: זוהי ההופעה הראשונה של המחשבה כפעילות אימננטית לחלוטין. ב״אימננטי״ הכוונה היא כאן לאופן שבו המשניות – אותו מצב של **היות־כבר־נתון, היות־כבר־אחרי־הראשית** – תופסת הלכה למעשה את המקום של הראשית. ההיפטרות מהמיתוס (ובראש ובראשונה מהמיתוס העליון של בראשית, ומעולם לא היה מיתוס אחר) היא בדיוק אותו ויתור שמתנסח רק משעה שאנו מכירים בעובדה שהפיגור של המחשבה אחרי ההוויה, או הפיגור של המחשבה אחרי הראשית, הינו **אימננטי להוויה עצמה**, ולא אי־סוגלות להגיע אל דבר־מה שניצב לכאורה מעבר לה. משימתו של הצייר היא להתייצב בדיוק במקומו של אותו פער פנימי.

זוהי כמובן גם חשיבותו האמיתית של ג'וטו, הצייר הראשון שלקח ברצינות את האפשרות לפעול מחוץ למיתוס, בניגוד למעשיות ההומניסטיות שנוהגים לטפול למכביר על עבודתו. העבודה של גטר עם (המיתוס של) העיגול הג'וטואי המושלם היא בדיוק כדי לזנוח את ההבנה הטרנסצנדנטית של המיתוס לטובת מעשה הציור בבחינת מחויבות ראשונית לגבול האימננטי של המיומנות הגופנית. העיגול של ג'וטו, שגטר משחזרת בכמה וכמה עבודות, הוא המדידה הראשונה של אותו פיגור מהותי של הצייר אחרי מלאכתו. זהו הזמן המינימלי שהיד נדרשת לו כדי להדביק את חוגתה שלה. לחכות ולחקות...

1.2

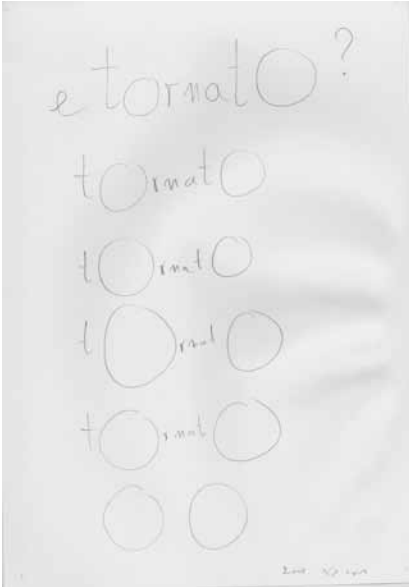
אנחנו יכולים גם לחשוב כאן על ההבדל בין פנטומימאי לשחקן: האחד **מחקה** והשני **מדמה** (איור 2). שחקן מוצלח הוא מי שמגלם דמות באופן מקורי ואילו פנטומימאי מוצלח הוא מי שמחקה את פעולת הגילום עצמה. בניגוד למשחק אפוא, הפנְטו־מימה, שבנויה על הארכיטקטורה האמיתית של העיגול, היא אמנות ללא טרנסצנדנציה ככל שהיא אינה מבקשת להציג אלא את הארוס הפנימי של פעולתה גופא. אני סבור שכך צריך להתחיל לדמיין את מה שגטר מדברת עליו כאשר היא מנסחת את העבודה שלה כתיאטרון שבו החזרה – השלב היפנטו־מימטי״ של כל הצגה (שינון התנועות, השורות, נהלי התאורה... רגע לפני שהכאוס מתחבר לספקטקל) – נמצאת בקדמת הקלעים.

הביטו על מה שקורה, למשל, לתנועה בסדרות הרישום, **Go**, 2001 (איור 3). במידה רבה, כל הדמויות כאן הן גילום של ציר אחד המבקש להתדרדר מדימוי (ייצוג, מטפורה, אלגוריה משחק...) של תנועה, לחיקוי שלה. כך, לדוגמה, ״הליכה״ הופכת לתוצאה של נקישת שני העקבים זה בזה; ״התקדמות״ היא תוצאה של סיבוב מלא של רגל בריאה על צידה של רגל תותבת, או במקרה של הטורסו נטול הגפיים – תוצאה של דילוג המתהווה בין ראש לישבן המוסבים לגפיים



1 < סידרה 1 (1–32). גרוטסקות מורכבות בקו אחד, 2000 מתוך מחזור 60, דפים: 1/32, 4/32, 9/32 עיפרון על נייר, 21×29.5 ס"מ כ"א

1 < Series 1 (1–32). One-line complex grotesques, 2000 From 60 cycle, pages 1/32, 4/32, 9/32 Pencil on paper, 29.5×21 cm each



2 < מסי 66. הוא חזר כבר?, 2001 מתוך מחזור 60, עיפרון על נייר, 21×29.5 ס"מ

2 < No. 66. ?é tornato?, 2001 From 60 cycle, pencil on paper, 29.5×21 cm

או לחלופין לגלגלים. (הליכת הירח [moonwalk] של מייקל ג'קסון עולה בדמיוני כמקרה אפשרי נוסף). זאת אומרת: במקום **ללכת**, אברי ההליכה מוסבים לחקיינים מדרגה שנייה של כוריאוגרפיה־של־הליכה. במקום לנוע, התנועה עצמה נמצאת מגויסת למופע ההצגה העצמית שלה. מכאן התנועה מתגלה לנו כ**אפקט אופטי של תנועה אינטנסיבית במקום**. על כן, אפשר לקרוא את הרוזטה, שמתהווה מחזרה על סדרה מתמשית של קווי היקף החגים סביב נקודת משען ריקה אחת, כתמצות ההנדסי של הסדרה כולה: הֶרִיק שנמצא בליבה של התנועה, שעומד בסתירה לעקרון החירות שלה (עוד מימיהם של אריסטו וזנון), הוא לבדו מאפשר אותה. התנועה הראשונה באפשר – זאת אומרת, התנועה השנייה – היא ההתחלקות של הֶרִיק בתוך עצמו.

1.3

ובכן לְמה הֶרִיק יכול להתחלק? בתורת הקבוצות האלמנט הראשון שנוצר מהתחלקות זו הוא שמו של הֶרִיק, הנכתב כך

0
{\displaystyle 0}

. לריק יש שם – הוא צריך להופיע, וזהו מודוס ההופעה שלו. אינני חושב שזה לגמרי מקרי שגם גטר קוראת בשמה שלה לנקודת הספ־המשותף של האינ־תנועה והתנועה: ליד הריק, האיבר הראשון אחריו; האיבר השני; **G0**. זוהי הקבוצה הראשונה, {G, 0}; הפעם הראשונה שהאמן מסתודד עם קו ידו; החתימה הראשונה – כלומר, לפני שאנחנו יודעים לאיית את שמנו, לפני שיש מי שיערוב לחתום. לא צריך יותר מאות ראשונה ראש תיבה {G}. כך גם התנועה הסמנטית הראשונה, החיווי הראשון בלשון, הוא ציווי, אות, קריאה: Go!. זוהי כבר נקודה מכרעת. משום שהיא מסמנת את הקדימות המוחלטת של השימוש לארטיקולציה. כל עבודתה של גטר מזנקת מן הקדימות הזו. לפני שאנו יודעים את שפתנו, לפני שאנו אמונים

על מלאכת ההבעה של עצמנו, אנו כבר משתמשים בה; כן, ו"מושמשים" בה כאחד. לפני שאנחנו יודעים לאיית אנחנו יודעים לחתום. ליתר דיוק: הקו כבר יודע אותנו. זהו ידע עילאי. אפלטון קרא לו בצדק: **היזכרות** (אנאמנזיס). על שום

שאנו נזכרים רק במה שמעולם לא ידענו. במה שזכר אותנו בלי שנדע. מכאן שזהו גם אותו הידע שבסופו של דבר אי אפשר לגזול מאיתנו. וכך גם בדיבור אנו יכולים לפנות בשפה בלי לדעת עדיין את פניו של הנמען, בלי לדעת עדיין לאן מועדים פנינו: Go!, קדימה! (איור 4).

כך גם היידגר דיבר על הפנייה של הנגר המיומן לשולייתו כסדרה של ציוויים ללא ספציפיקציה: "הב לי!", "להנה!", "את זה!". **סימן** הקריאה כאן עומד כמובן במקומה של **פעולת** הקריאה (reading) עצמה – הקריאה לעתיד, הקריאה לבוא. (והלוא בסופו של דבר זו אירוניה עילאית שמילת הקריאה עצמה שותפה בתרתי משמע לקוצר הרוח של הציווי ולסבלנות היגעה של הקורא לעתיד).

ואכן, בינתיים אין מה לקרוא! או "לפני שאתם קוראים, קראו! השתמשו!". רק כך השוליה לומד נאמנה את עבודתו לעתיד. זאת אומרת: לפני שהוא לומד את השפה כולה, לפני שהוא ניגש למילון, **הוא משתמש בה** (ויטגנשטיין). גם גטר אינה מבקשת לעבוד עם השפה ככוליות לקסיקלית. אלא כסדרה של פונקציות פתוחות, חלקיות. זוהי נקודה שמבדילה אותה מהפאסינציה הפופולרית של האמנות המודרנית מן הסדר של המסמן ומן היקום של המילון. אצל גטר הדרמה של הסימון – רשרושן של שרשראות המסמנים הריקות, הפספוס הידוע מראש של המלה את הדבר... – היא לעולם משנית לדרמה של השפה בעבודתה. השפה בראש ובראשונה **עובדת**. היא אינה צריכה מלים. העבודה הזו היא אותה מחויבות עליונה – גורלית! – שגטר נדרשת אליה כל פעם מחדש: להיות מסוגלת לעשות את מה שניצב לפניה כגבול. לאילמות, לאלימות הזו, אפשר – צריך – לקרוא **חופש**.

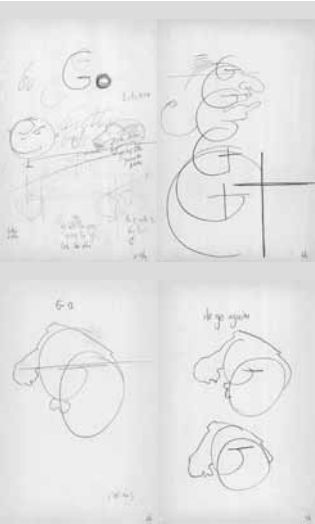
1.4

ואפשר היה גם להגיד שגטר מבחינה כאן לראשונה בין התפקוד של שני רגיסטרים, שלעתים קרובות מובנים כאחד: חופש וחירות. בסדרות **Go** גטר מדגימה כיצד חירות התנועה, שהיא אותה שאיפה להשגתה של תזוזה אידיאלית



3 < מסי' 41 (1-3). לום (בכיסוי עיניים), 2001 מחוך מחזור 60, עיפרון על נייר 21×29.5 ס"מ כ"א

No. 41 (1-3). LOM (with eyes covered), 2001 < 3 From 60 cycle, pencil on paper 29.5×21 cm each



4 < מסי' 8 (1-9). לר, 2001 מחוך מחזור 60, עיפרון על נייר 21×29.5 ס"מ כ"א

No. 8 (1-9). G0, 2001 < 4 From 60 cycle, pencil on paper 29.5×21 cm each

[״סיבת־עצמה״, ״ללא־מעצורים״], אינה אלא כדי להסתיר את החופש שעומד לתנועה כאשר היא נתקלת באותה המגבלה שעליה היא מיוסדת מלכתחילה – התנועה המוכרחה להמציא את עצמה ככזו; עוד לפני שהיא מאומתת כערך; לפני שהיא יודעת אב, לאמור: חוק, דפוס (n-patter). כנגד הפנטזיה על הנבעה וחקיקה עצמית, שאותה אנו יכולים לזהות (בעקבות קאנט) עם המאפיינים המובהקים של החירות, אנחנו צריכים לשמור את החופש בדיוק לאותה פגישה מחודשת עם הגבול של הריק המצוי בליבו של כל עיקרון דינמי. בדוגמתו של היידגר אנחנו נמצאים עם השוליה, המתבקש להביא כלי שהוא אינו יודע מה הוא או מה טיבו – שהוא חופשי להניח מהו בעצמו, כלומר: **חופשי** לטעות. מכאן גם שה**טעות**, ולא הכישלון אשר הפך לתוצאה המועדפת במחשבה של חמישים השנים האחרונות, ראויה לעמוד בתור המודוס המובהק של החופש. והלוא החופש הזה הוא עקרון הפעולה שגטר נוטלת לידה בכל פעם שהיא מחליפה כלי. כלומר, בכל פעם שהיא מתפקדת בתור השוליה של עצמה [צלילה, טיוח, מריחה, שיקוע, ניגוב, חריטה...]. העובדה שהיא אינה יודעת מה היא עושה מתנסחת כתנאי חיובי לכל שיקוע עתידי של ידע (ולא כערובה לכישלון ידוע מראש!). כל פעולה היא אב־טיפוס של פעילות ספקולטיבית שתמיד מומרת בעיקרון חזק ממנה (איור 5).

אני לא יכול שלא לחזור ל**היזכרות** של אפלטון. שכן אם יש ציור שיכול היה להפוך על פיו את החשד האפריורי של אפלטון בפולחן המימטי של האמנות, זהו בדיוק אותו ציור שהפנים היטב את המתודה של ההיזכרות. הלכה למעשה, מיומנות הציור של גטר אינה מבקשת להופיע אלא כהֶחֱזרה־לשימוש של ידע שהציירת מעולם לא החזיקה בו באופן ריבוני; כלי שהיא מעולם לא אחזה בו אלא כשוליית־עצמה; מחשבה של מאסטר גדול שדורדרה לכדי חישוב, לכדי פעולה/מבצע. בתוך כך הפרקטיקה המימטית של הציור הגטרי זקוקה תמיד לתת־פרקטיקה של חיקוי עצמי – תיקון וסילוף – מתמיד. כלומר, שעה שאין מדובר עוד בחיקוי הניצב למול מודל רעיוני בלתי מושג, כי אם חיקוי המייצר רטרואקטיבית – בחזרה האינסופית על חופש הטעות שלו – את האידיאה

של עצמו, הציור אינו יכול לתבוע את החופש שלו בזכות, בשם החירות. אדרבא: הרגע של נקיטת הפעולה החופשית – ההחלפה של כלי, ההולדה של אלגוריתם חדש – אינו מופיע אלא בצורה של הכרח - הכרח לפעול: לגרום לעבוד, לגרום לחשוב, להמשיך! זהו למעשה ציור שהופך את האידיאה עצמה לעיקרון פרודוקטיבי. מקום שאי אפשר להבחין עוד בין לוגיקה לאתיקה: **מידה ופעולה**.

אפשר שדמויותיה של גטר כולן מבקשות לפעול כל אחת כאב־טיפוס כזה. שוליות ללא מאסטר. ואז נשאלת השאלה ביחס לפוטנציאל ההולדה של סדרה שאינה מורישה הלאה את העיקרון הגנטי שלה. למשל, איזה סוג של דמיון משפחתי יש בין שני סוגים של אב־טיפוס? מהו עקרון הרבייה של סדרה כזו? מהו עקרון המסירה שלה? אחזור לכך בהמשך, אך אני מניח כבר כאן את המוטציה כתשובה אפשרית לשאלות הללו.

1.5

בכל אופן, בשל כל ההליכים הללו מרכז הכובד של הרישום עובר בהתאם שינוי מוקד מהותי: מההופעה הרטינלית של הרישום אל יחסיו הפיזיים עם המכשיר שאיפשר אותו. אבל הדבר המכריע כאן יותר הוא שבמקום לצלוח את דרך הֶקְלוּךְ הזו עכשיו – מן המכשיר המימטי ואל הדימוי – גטר הופכת את כיוונו של הווקטור. ליתר דיוק, גטר מציבה את המכשיר המימטי עצמו במקום שבו הדימוי השלם התבקש לבסוף להופיע. תכונה זו בלבד הופכת את הצייר־חקיין [ה"אידיוט" בלשונה של גטר] לאויבו של כל יצרן וצרכן דימויים. אם הפיגורות של גטר אינן נאספות להופעה של דמות, אין זה אלא משום שהן אינן נבדלות ממה שאיפשר להן להופיע (איור 6). כל הווייתן מרוכזת במעבר העדין שהן אמונות על צליחתו: **מריק לדבר־מה**. ולהיפך: ההתהוות שלהן מתמצה כולה במסוגלות המינימלית הזו להופיע. כוחה של הפנטומימה הצרה הזו שגטר מנהיגה (והלוא בניגוד לשחקן, שקולו עומד לו כאקסטנציה של זהותו העצמית במקומות שבהן הוא אינו מופיע בדמותו, הפנטומימאי אינו יכול להיות היכן שהוא אינו מופיע), אשר



5 < בעבודה על עריֶה של סוזנה, 1993 הצבת חלל בלה־לטרי, שטרסבורג; טמפרה-שמן, עטי לבד וגיר־כיחה על מצע צבע תעשייתי על קיר. כל קיר: 11×3.5 מ'. סויד לבן בחום התערוכה

During work on Suzanna's Cities, 1993 < 5 Space installation in La Laterie, Strassburg Oil-tempera, markers and class chalks on industrial color support, on wall 3.5×11 m each whitewashed at the end of the show

הופך פנטומימה זאת לאמנות המופשטת מכולן, נעוץ אפוא בדיוק בעובדה שהפנטומימה **אינה מבחינה מלכתחילה בין פיגורה לבין ההופעה שלה**: להופיע=להיות. [אני חוזר לשורתו של סטיבנס: It is possible that to seem – it is to be].

אם כן, "להיכנס באמצע" פירושו בראש ובראשונה לצור את התווך הזה שבו "להופיע" ו"להיות" נתונים – ולו לרגע – ב"ליקוי מאורעות". אלו הם שני צדדיו של הריק.

2

אבל חשוב לומר עכשיו כי האנלוגיה למהלך הדחיקה של השפה מן הייצוג אל המופעים הדקדוקיים, מן הסימן אל הקיומי ובכלל זה הדרמה הגדולה של הכישלון המסמני, מסתיימת כאן. תהיה זו טעות לעצור בנקודה הזו להשתהות על הסף הדסטרוקטיבי של המהלך של גטר ולבלבל – בדומה למה שמסתפקים בו אינספור דיונים בציור המודרני – בין התוצאה (הסטיכית) של כשלון הייצוג לבין התעוזה שנדרשת לרגע שבו הצייר נקרא להמציא מידה בעולם שבו אפילו ההבחנה בין שפה למצב עניינים אינה מיוסדת.

ואכן, משלב מוקדם ביותר (למעשה כבר בסדרות הרישום של מחזור **תל־חי**), הסימן של גטר חדל מלתפקד אפילו כיחידה דקדוקית או סמנטית, רדי־מייד או פבריקציה. כבר ברישומי הטורסו ההינמקות הסדרתית של הסימן־טורסו – הביטו על מה שקורה לרישומים הללו בין שני קטביה של הסדרה! – מנשלת אותו בהדרגה מכל פונקציה סמנטית או תחבירית [אלגוריתם המבוטא בקיצוץ ההדרגתי באיבריו של הטורסו בדרכו, כך אני חושב, להפוך למספר]. במובן זה, הדרך שגטר נוקטת על מנת להקרים את המכניקה הקונונוציונלית של המובן היא הפוכה לשתי הפעולות הקרדינליות שאנו מכירים מן הציור המודרניסטי: במקום דחיסה בלתי אפשרית של הליכים מסמניים או לחלופין צמצום פנומנולוגי של הציור לתנאי האפשרות המינימליים שלו (ממונדריאן ועד ג'ונס, הרשימה כאן היא ארוכה), אנחנו נפגשים עם סימן שאינו מבקש להצביע עוד אל מעבר ללכידות שלו עצמו. כך הסימן או הטורסו (אם

להיתמך לעוד רגע בהיוריסטיקה של השם הפרטי לפני שאנו נפרדים גם ממנה כליל) שאנו נפגשים איתו במחזור **תל־חי** ואשר נורש הלאה אל סדרות הרישום בעבודות **Go ונערת הרוגטקה**, הוא ביטוי סינגולרי של אחדות שאינה נובעת ממצב עניינים מקביל השורר מחוצה לו. רוצה לומר: העקביות של הסימן של גטר – האופן שבו הוא מופיע בפנינו כל פעם מחדש כאחד – אינה תוצאה של אף אחד מיחסי הגומלין שהסימן הזה מנהל עם מה שבאופן טבעי אנו נוטים לבטא או להסיק באמצעותו: היסטוריה, משמעות, ייצוג, שימוש... ונשאלת לכן השאלה האם אנחנו עדיין יכולים לקרוא למה שמופיע בפנינו באופן הזה **סימן**?

2.1

ובכן, על כך אני רוצה דווקא להתעקש. אמנם, בתנאי שאנו שוב מבדילים בין הסימן של גטר לבין הסימן הלשוני. אם הסימן הלשוני הוא לעולם ביטוי של ערך דיפרנציאלי (כפי שכבר ברגסון ואחריו דלז הבחינו), הרי האיבר האחרון בסדרה של אותיות זהות לחלוטין ייבדל תמיד באופן **איכותי** מהאיבר הראשון בסדרה ולו משום שהוא נושא עמו את ההיסטוריה האמפירית של המרחב־זמן שבה הוא הופיע כרצף בעל משך פנימי (זהו ההבדל בדרגה המינימלית שלו, כאשר החזרה של הוזהה מופיעה בעצמה כעיקרון דיפרנציאלי. חֶשבו למשל על ההבדל בין ההקשה הראשונה לאחרונה בסדרה של עשרה תיפופים זהים), הסימן של גטר מופיע כל פעם מחדש ככוליות לוגית שהיא בה בעת ההיסטוריה של עצמה. הסימן־טורסו הוא־הוא הלוגיקה של עצמו; לא עוד גוף קטוע, לא עוד פרגמנט מתוך, לא עוד רדי־מייד של, לא עוד שבירד פיגורה, כי אם **חלקיות־ללא־שארי**.

במובן הזה הסימן הגטרי חולק תכונה מהותית עם שתי צורות ייחודיות של סימון טהור: הסימן המתמטי והסימן המוזיקלי. כשם שסימנים מתמטיים [איני מתכוון לסימנים הלוגיים המייצגים **משתנים** מתמטיים] וסימנים מוזיקליים [איני מתכוון לכתב התווים, כי אם **לצלילים עצמם**] אינם ביטויים



6 < גביעים וגוויות (פרט), נובמבר-דצמבר 2009
במהלך העבודה, סטודיו תמר גטר קריית המלאכה, תל אביב
חרשים ידני חופשי של **מחקר פרספקטיבי של גביע** מאח אוצ'ילו פחם על יריעת כותנה-פוליאסטר. 4 יחידות, 13.55×13 מ'

6 < Chalices and Corpses (detail)
November–December 2009
During work, studio Tamar Getter, Kiryat Hamelacha, Tel Aviv
Freehand study of Uccello's **Perspective Study of a Chalice**. Charcoal on cotton-polyester sheet; 4 units, 1.55×13 m

או תיאורים של משמעויות השוכנות מעבר להם [זו הייתה הפרשנות השגויה והפופולרית כל כך של קאנט למושג של ה**סימן**, אשר במובחן מן ה**סכימה** הובן כישות אשר ממהותה מבקשת להצביע אל מעבר־לעצמה)⁴, כך גם הסימנים של גטר ה־ם המקום שבו ההוויה נאמרת **ללא־שיירים**.

אפשר אפוא לדבר על מתמטיקה גטרית. לא במובן הרומנטי שבו ציור עוטה על עצמו את הפאתוס של חומרה חישובית יתרה [נסיונות התחזות כאלו אנו מכירים משחר המודרניזם], אלא במובן שבו אנו נוכחים מול סימן שהממשות שלו אינה מובחנת בשום אופן מעובדת ההופעה שלו. אם כן, אני מדבר על המתמטיקה של הממשי והמוזיקה של הנצחי.

2.2

על כן, מודל החזרה הבסיסי של גטר אינו מתרחש בתוך מסגרת מרחב־זמן של ניסיון אפשרי, אך גם לא בספרה האידיאלית של מדע אפריורי. אפשר לומר שהקונקרטיות של הרישום הגטרי היא לא עניין טרנסצנדנטלי ולא אמפירי, אלא שכמו סדרה של צלילים או ביטויים מתמטיים הרישומים הללו ממומשים ללא שום מהלך נוסף של תרגום; ההופעה שלהם כבר רוויה בממשות של הווייתם. לכן, ניתן למעשה – צריך – להתייחס לכל אחד מן הרישומים הללו (חֶשבו כעת על ההבדלים העצומים בין סדרה לסדרה, ועוד יותר מזה בין מחזור למחזור) כפרדיגמטי מיסודו.

כך גם אריסטו דיבר על הפרדיגמה [בניגוד לפרשנות המודרנית של המושג המזוהה עם התיאוריה של קוֹן] בתוך מסגרת היחסים שבין האובייקט למובנות שלו, ולא כחלק מזו שבין האובייקט לשאר המקרים הפוטנציאליים שלו, או בין האובייקט למערכת המכילה אותו. כלומר הפרדיגמה היא הצורה שבה הדבר משמש דוגמה לעצמו, לצד (para) עצמו, אך לא בעבור מה שנמצא מעבר לו. המודוס הפרדיגמטי המופעל ברישומים של גטר הוא בדיוק האופן שבו האובייקט היחיד מופיע בעבור עצמו כ"כבר־סדרתי". לכן כמעט כל רישום של גטר מלכתחילה מכיל את עצמו כאיבר בסדרה

שהיא הוא עצמו. הביטו למשל על **כניסות כפולות**, סדרה שמוליכה את העיקרון הפרדיגמטי הזה לקצה שלו, כאשר כל כניסה מציגה את עצמה כאן מחד גיסא בתור מה שהיא ("כניסה"), אך בה בעת (בשל המניפולציה של גטר) גם **מדגימה** את הפונקציה שלה ככבר־ממומשת ביחס לעצמה (כך אנחנו מקבלים לבסוף כניסה המוכנסת בכניסה). ואנחנו יכולים לראות בבירור שהפעולה הזאת אינה דורשת שום מעשה של תרגום נוסף מן הרישום החוצה, אל החוויה, הרפלקסיה או – אפילו – המאמר הנוכחי (אפשר לחזור כעת אל הדיון בעיגול הג'וטואי לעיל כאל גרסה פרימיטיבית של עקרון המוכלות העצמית של **כניסות כפולות**).

באופן הזה אני מבקש להבין את הסימן של גטר כתו פרדיגמטי מובהק. כך ש"להיכנס באמצע" פירושו כעת להתייצב בין הדבר לבין עצמו; כלומר לפני החוויה (הניסיון) וגם לפני האפשרות (התנאי); פשטות שאנו עוד צריכים לגלות (איור 7).

3

או "לא להיכנס באמצע" – אנחנו מכירים את האיסור הזה גם כך: "אל תראה לחמור חצי עבודה". ואולי "כל מי שנכנס באמצע הוא חמור", או "כל מי שנכנס באמצע מסתכן בחמרמורת"... שכן הרעש [noise] של חדר החזרות הזה מבחיל (nauseates) אותנו יותר מכל דבר אחר; זוהי מחלת ים עתיקה שאנו סוחבים איתנו אל היבשה ותמיד כדבר־מה **עוד־לא־מסוים** – לפני ספציפיקציה, לפני פינוש. זוהי החמרמורת השבה "באין מפתיע" בהרגלי השתייה שלנו. הרגל רע – רעש – רעש לבן. ברעש הזה, בחזרה הזו, איננו יכולים לבדל עוד את **מה שחוזר** מן החזרה עצמה. כשלעצמו, מובי דיק אינו נבדל מרעש הרקע המחרפן של הים; יצירת המופת של מאסטר פרנהופר אינה נבדלת מהאמביינס הנורא של האטלייה. כך גם הפיגורות של גטר הן תוצרים חד־הברתיים של חיקוי חזרתי שמגיע להיטמעות קיצונית – עד אי־הבחנה – ברקע שעליו הן מבקשות להופיע. המיזיס, או מה שאפשר



7 < אחרי הצחוק (פרט), 2008
אמייל חעשייתי, דונג, גיר־שָׁמן ופיגמנט יבש (באמצעות מריח, מגב, גומי, ספוג, אנך־בנאים ומכחולים) על יריעת פוליאוריתחן, 9.78×1.38 מ'

7 < After Laughter (detail), 2008
Industrial enamel, wax, oil chalk and dry pigment (by spatula, squeegee, rubber pieces, sponge, mason's plummet and brushes) on polyurethane sheet, 1.38×9.78 m

כעת לקרוא לו ה"פנטוֹמימזיס", הינו המקדם הבסיסי של ההיטמעות הזו, שבמסגרתה אנו עוברים בהתאם: מהיקום של הייצוג אל התנועה המטמורפוזית של החקיין אשר לובש את צורתו של מה שהוא מתחקה אחריו. כפי שאפשר להבחין כבר במחזור **תל־חי**, 1974-1978, העובדה שגטר אינה "מצליחה" לעולם להפלות בין מבנים לאנשים, בין אנשים למכונות (עובדה שמצריכה לבדה מאמר נוסף!), אינה אלא משום שהפנטומימה שלה מעולם לא הייתה שפה המושתתת על עיקרון של הבדל. למעשה פנטומימאים אינם מופיעים בְּדיבור בדיוק מהסיבה הזו: שהדרמה של הסימון היא רק משנית (אם בכלל) להרפתקה המטמורפוזית של "לקיחת הצורה". אדרבא, חקיין טוב הוא מי שאינו מצליח להיבדל מן המושאים שלו – זוהי הנקודה שהכוריאוגרפיה (מטפורה) והתנועה (מטמורפוזה) נעשות לבלתי מובחנות.

3.1

כפי שציינתי, גטר מעולם לא התעכבה על הפאסינציה הלשונית שאיפיינה את האווירה שבה נהגתה האמנות שלה לראשונה ואשר ממשיכה לרדוף את האמנות היום עוד ביתר שאת. זוהי צורה של התמקמות פוליטית. שכן, בהינתן שהציירת-פנטומימאית אינה יכולה לייצר דנוטציות וסגניפיקציות באופן אוטונומי, היא אנוסה להימצא במצב של קשב אינסופי לקלקולים שמסביבה. כל שיבוש קטן במכונת היומיום הוא מצע אקספוננציאלי לחיקוי ולהעצמה. כך הציירת-פנטומימאית אינה מאיימת לעולם על המערכת בביקורת, בדקונסטרוקציה, או כל שכן באי־אלו מחוות של הסרת לוט. במקום זה היא מציעה לה את הקשב המוחלט שלה, ויתר על כן – היא מציעה למערכת בחזרה את לשונה שלה, בתקריב עומק, בהגדלה. אני חושב שהעמדה הוונטירילוקוויסטית, הפיתומית, הזו היא מסוכנת בהרבה. (בהבחנה שעשיתי לעיל בין פנטומימאי לשחקן, הפיתום מתמקם בצדו של הפנטומימאי. הפיתום הוא "פנטומימאי של קול" – הוא אינו עוסק בגילום של דמויות באמצעות דיבורו המוזר, כי אם בהפקה של קול אשר יעמוד

במקומו של ה**דיבור עצמו** – וייצג אותו בעבורנו – **ככוליות עצמאית**. הפיתום מדובב אפוא את הקול, ולא את הדימוי אשר מופיע באמצעותו או את הדובר אשר עומד מאחוריו. במובנים הללו זוהי מקבילה מדויקת לאופן הפעולה של גטר מחוץ לשדה של הדימוי בעולם האקוסטין.

בכל אופן, שוב, להיכנס באמצע. יש לזה משקל בין אם אנו רוצים ובין אם לא. עכשיו אני חושב על הביטוי המטפיזי כל כך, שאנו מדביקים למי שנכנס באמצע כשאנו אומרים עליו שהוא "גונב את הבכורה". לגנוב את הבכורה פירושו לשחרר את הבריאה מעול הַראשית, לתבוע אותה מחדש: do! this time freehandedly! go again – ראו את **Go**, למשל. כן, זוהי הסתכנות בכפירה (הקודם היה שרלטן!), בלי ספק, אך הכופר עצמו הוא תמיד כבר מאמין בחזקה (שוב פעם! שוב פעם!). אלו הם פניו הכפולים, הריקים, המחודרים (poked ו־poker) של מי שמתחיל מן האמצע. עכשיו צריך לחשוב על זה בכיוון ההפוך – "לעשות פעמיים".

נספח קומי-תיאולוגי

כך מתעוררת המבוכה הנוראה האצורה ברעיון שייתכן יותר ממעשה בריאה אחד – ובלשונו של אותו מדרש בעייתי: "היה בורא עולמות ומחריבם, עד שברא את אלו" **[בראשית רבה, ג"ט]** – בהיעדר כל יסוד להבחנה מובהקת בין שני מצבי עניינים: "לפני" ו"אחריי"; "עולם א" ו"עולם ב"; "עולם א" ו"עולם א+1". בהנחה, כמובן, שאנו מסוגלים להבחין מלכתחילה בין מופעי ההרס של האל למופעי היצירה שלו, או לכל הפחות בין סדרות של פעלים נפרדים **[**"ויאמר", "ויהי", "וירא"...**]**, אין זה ברור, למשל, כיצד העולם שלאחר המבול, עולם הנִהְגָה בסימן סימטריה מופתית בין עוולה לתיקונה – "ותישחת הארץ לפני האלוהים [...] והנני משחיתם את הארץ" **[בראשית ו', 11-13]** – מביא עמו מצב עניינים חדש ביחס לקודמו. אחרי הכול, אך זה יצא נוח מהתיבה וכבר הספיק להכתים את השקתו של העולם החדש באותה פרשה של גילוי עריות ידועה לשמצה עם אחד מבניו. (פרשה, שבאופן אירוני קשורה



8 < מפלצת כפולה, טוקיו, 1996
הצבת קיר ורצפה בחלל תצוגה סגאצ'ו. רישום באנך־בנאים ורישום ביד חופשית של **מחקר פרספקטיבי של גביע** מאת אוצ'לו; גיר־כיתה, רישום צלוף (אבקת פיגמנט באמצעות אנך־בנאים) וטמפרה-שמן (באמצעות מגב) על מצע טמפרה-שמן על בד על קיר. טקסט: קליגרפיה במכחול שודו על 1,170 יחידות קלקר על רצפה. ציור: 6.9×3.64 מ', רצפה: 12×2 מ'. יחידת קלקר: 10×20×5 ס"מ

8 < Double Monster, Tokyo, 1996
Wall and floor installation at Sagacho Exhibit Space. A mason's plummet study and a freehand study of Uccello's **Perspective Study of a Chalice**. Classroom chalk, sniped drawing (pigment powder applied with mason's plummet) and oil-tempera (by squeegee) on oil-tempera support on canvas on wall. Text: calligraphy with Shodo brush on 1,170 Styrofoam units on floor; painting: 3.64×6.9 m, floor: 12×2 m; Styrofoam unit: 10×20×5 cm

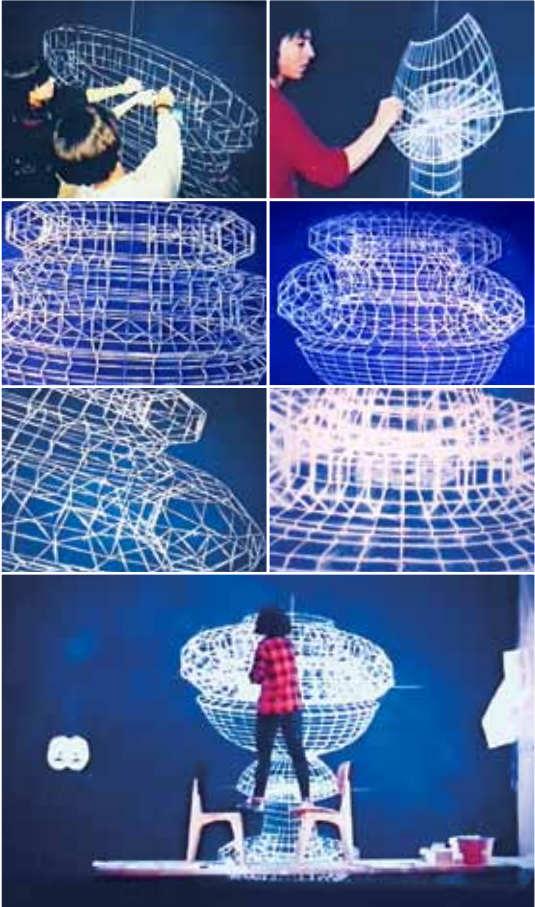
גם היא בווריאציה של האיסור **לא להיכנס באמצע**. בהינתן שהעילה להחרבתו של "עולם א" מופיעה מחדש מיד עם קימתו של "עולם ב" מן החורבות, יהיה זה כמעט בלתי אפשרי לייסד מודל של "טעם מספיק" להתערבויות האסוניות של השיפוט האלוהי. במקרה זה, ההתרה המקראית – "לא אוסיף לקלל עוד את האדמה בעבור האדם, כי יצר לב האדם רע מנעוריו" **[בראשית ח', 21]** – רק מאמתת בתוכה את חשדותינו הגרועים ביותר ביחס למצב העניינים החדש: העולם הקם מן ההריסות של תיאטרון האכזריות האלוהי הוא עולם שבוראו כבר משך את ידיו ממנו. ואכן, מפלצתיותו הנתונה של העולם שלאחר המבול, עובדת היותו חסר תקנה ביחס לקודמו, אינה קשורה בהפקרתו לגחמותיו של שיפוט האנושי, כי אם בראש ובראשונה בהפיכתו של החטא, של ה"קלקול" עצמו – הופעתו מניה וביה משני צדדיו של ההרס – למצב עניינים **אונטולוגי**. כלומר, מכאן, אין מדובר עוד בדילמה המשותפת של המאמין והאתאיסט ביחס למידת קיומו או אי־קיומו של האל, אלא בעולם שבו התקיימותם יחדיו של שני המצבים אינה מעלה או מורידה כהוא זה משיעורו של הקלקול.⁵ אנחנו מכירים את זה מסטפן מלארמה: Un coup de dés jamais n'abolira le hasard **[**מילולית: הטלת הקובייה לעולם אינה מבטלת את המקרה (1897)**]**. עצם המעבר העדין בין "חטא" ל"קלקול" מצביע על האופן שבו קלקלתו של העולם הישן מצטלקת על המפרט ההנדסי של העולם הקם מצדו השני של ההרס מעבר למשחקי הסימטריה בין האדם לאל, רצון חופשי להכרח.⁶ השאלה התיאולוגית, שאלה שעודנה כבולה לאותה סימטריה, מפנה את מקומה מכאן לסיכוי הקומי של תיאודיצאה נטושה: עולם ללא "טעם מספיק".

ואמנם, למן היווסדו־מחדש של העולם לאחר המבול, האלוהות אינה מתגלה עוד ללא המדיום הגחמני של הטעות, ההימור, הציאנס, הסיכון. שעה שהשרירות הדמיורגית של הבריאה במלה (המקודשת בקלישאה הפנומנולוגית ההולכת מן הלשון ואל ההוויה כדי לאבטח את עצמה לבסוף במבט: "ויאמר" ← "ויהי" ↔ "וירא") מוחלפת בחזרה הכאוטית וחסרת הראשית של סטייה ותיקון, האלוהות אינה יכולה שלא להיעשות בתוך כך לקומדיה, והקומדיה – לאלוהית.

Nel mezzo del cammin di nostra vita (מילולית: באמצע שביל חיינו) – אם לעולם אנו אנוסים להתחיל "מהאמצע", כמצוותו של דנטה **בהקומדיה האלוהית**; אם לעולם אין אנו יכולים להכריע על נקודת ההתחלה והסוף של הבריאה ("עד שברא את אלו") בלי להסתכן בעצם הטלת הקובייה [az-zahr, בערבית: קובייה, שכן הקובייה עצמה היא כבר הסיכון – hazard]; הרי זה רק משום **שהחזרה קודמת בכל מובן לראשית**. (גוסטב קורבה נהג לומר כי רק כאשר אתה מצייר אותו הציור עשר פעמים אתה יודע שהוא עדיין לא נעשה). "הבריאה השנייה" אינה חזרה מתקנת – "מרשיעה" – על מעשה הבריאה הראשון, אלא אי־העקביות הגלומה כבר בתוכו. במובנים אלו, שאת שיעורם אנו עוד רחוקים מלאמוד, הכרוניקה החזרתית של יצירה והרס (ומכאן כוחו המערער של אותו מדרש ידוע) היא זו שמתקיימת לפני כל הסדרה נראטולוגית שלה במעשה של בריאה. "בורא עולמות ומחריבם, בורא עולמות ומחריבם"... בעיית הבריאה השנייה, יותר מאשר היא דורשת בשלמותו או באי־שלמותו של האל, מחייבת את הבורא עצמו בעול המיומנות החסרה – **היכולת להתחיל מהאמצע**.

4

אני חושב עכשיו על הפרויקט **מפלצת כפולה**, 1996 (איורים 8-9). אכן, מפלצתיותו של המיתווה־חישוב־שרטוט הכפול הזה, שני רישומי הענק המתגלים במבט ראשון חפים מדיפרנציאציות – נובעת בראש ובראשונה מהיעדרה של כל אמת מידה טרנסצנדנטית לחישובה של סטיית התקן (הקלקול) הכלואה בין שני אגפיו. שעה שאנו מבחינים כי הזהות האקסטנסיבית בין שני הגביעים ($\alpha=\alpha$) מוציאה מכלל אפשרות את הסתברותו של הבדל סטטיסטי ביניהם, אנו נדחקים אל השאלה הבסיסית מי מן השניים (הגביע הצלוף בנאך בנאים והגביע הרשום ידנית בגיר בלבד) מתקן את סטיותיו של האחר? או אחרת, וכאן אנו חוזרים על שאלת התם של אלה ששרדו את המבול בעל כורחם: מדוע פעמיים? מדוע באמצע?



9 < מפלצת כפולה, טוקיו, 1996
הצבת קיר ורצפה בחלל תצוגה סגאצ'ו. בתהליך העבודה

9 < Double Monster, Tokyo, 1966
Wall and floor installation at Sagacho Exhibit Space. During work

ובכן, למעשה, שני הגביעים הם כבר בבחינת העתקים מדרגה שנייה או שלישית. הנוסחה המקורית של הגביע, שחולצה מן האב־טיפוס המסותת של אוצילו, מדורדרת כאן למעשה בדרך תחתיתם משולשת: מן האידיאה אל החוק, ומן החוק אל המקרים הפרטיים שלו: פעם אחת, בחזרה המכנית על הנוסחה (בגביע הצלוף) ופעם שנייה בחזרה ה**מימטית** על החזרה המכנית (בגביע הרשום ידנית), או להיפך כמובן; האידיאל הגיאומטרי של הכיווניות עצמה מוחלף בתנודה הכאוטית. החשוב הוא שבתוך כך, בשני המקרים, האובייקט של החזרה משועתק מן האידיאה הגיאומטרית ל**פעולת החזרה עצמה**. על סולם פילוסופי אפשר היה להעיד כי אנו יורדים "מן הטוב (האידיאה) אל האפשרי (הטוב שבעולמות), ואל הממשי (העולם)". מתוך עקרון הפעולה הזה, שהוא כנגד כיוונה של האינטואיציה המדעית של אוצילו – אנו הופכים את הגיאומטריה ל"של העולם" ולא את העולם ל"גיאומטרי" (גם האוניברסליות מוכרחה לעמוד על הראש) – החוק מאולץ להתעמת עם המקרים הפרטיים שלו, הגיאומטריה עם העוד־לא־גיאומטרי, כך שכל מפגש מחדש ביניהם מייצר סטיית תקן חדשה. אנו עדים לסצינה שבה החוק כמדיום קטגורי נמצא מעומת אד אבסורדום עם הקרקע האמפירית שעליה וממנה הוא מתורגל.

4.1

לטקטיקה החריגה הזו (חיבתה של גטר לסנקציות מופיעה תמיד כעצם בגרונה של קהילה "ביקורתית!"), אני מתפתה לקרוא כאן, ומעתה בכלל, "ציותי־תר". שכן, כנגד המוטיבציה הטרנסגרסיבית של המודרניזמים למיניהם, שכללה בתוכה את החשדנות המהותית כלפי כל מתכונת פורמלית של חוק, עקרון הפעולה של גטר לא זו בלבד שמופיע בצדו של החוק עצמו (נחותם הגיאומטרית לכאורה של הרישומים היא משום שהסנקציה עצמה נקראת לתפוס את מקומו של הדימוי), אלא אף כלול בחזרה כפייתית – שלא לומר עיוורת – על מחוות הבסיס שלו. כך, בניגוד להסגת הגבול המבקשת להוכיח את

החוק על ידי ההיצמדות אל מה שמוקצה מתוכו (ובמובן הזה כל הסגת גבול היא גם באופן בלתי נמנע אישור־מחדש של מחוות ההדרה הבסיסית שלו (השגת גבול!)), ציות־היתר של גטר מייצר מצב שבו החוק מלופף סביב עצמו. כך, כאשר מי שהיה נמענו של החוק מכפיל, מחקה ומשרשר את פעולתו, נוצרת חזרה אינפלציונית על הציווי המקורי; החזרה הזו מקצרת (לשון קיצור וקִצְרָד), הלכה למעשה, את הַתּוּוך בין החוק לבין תחום החלות שלו, כך שהחוק נופל לבסוף קורבן לפולחן המימטי שלו; החוק נאנס להתאיין עם בבואתו העצמית, אם אי אפשר עוד לחצוץ בינו לבין הסדר שעליו הוא מוחל. מכאן, הסטייה, המסלימה ממקרה פרטי אחד למשנהו (נאמר מצליפה לביצוע דינִי, ומביצוע דינִי לביצוע בעיניים עצומות), וכביכול עדיין על ציר הרוחב של הציות, רק הולכת ומסעפת את ציר האורך של האפשרות למלא אחר "אותו" החוק. המרכאות הכפולות הן משום שכעת, באופן בלתי נמנע, איננו יכולים להתקדם בבטחה מן המימד הקטגורי של החוק, שממנו התחלנו, למימד האמפירי שלו, אם כל ביצוע חוזר של החוק משנה את הנוסח המקורי שלו. רמזתי על כך כבר לעיל: אם החוק לא היה "אחד" מלכתחילה, הרי זה, שוב, משום שראשיתו תמיד בחזרה. עוד נשוב לכך.

4.2

דוגמה עילאית ואולי גולמית יותר לאופן שבו החוק מסכל ומשכל את עצמו היא **השבויה היפה מן הגויים**, 2002, שבה מכונת המדידה של גטר מתקנת את הסטיות הפרספקטיביות והקוויות בציורה של א', ילדה בת 9 מבית לחם, שהופיע בימי האינתיפאדה על כרזה של "רופאים למען זכויות אדם" (איור 10). אם שוב נצא משאלה בסיסית – מדוע "ליישר" דימוי שכל כוחו מעוגן מלכתחילה בעקמומיותו? (שהלוא האפקטיביות של ציור נאיבי נתונה בדיוק בשמירה זו על תיווך מינימלי בין היגד למבע, בין סימן לסמל, בין מטפורה למטונימיה, בין היד לציור, בין הציור לחיים, בין החיים לפתולוגיה...) – ניתן יהיה לזהות בבירור את היחס הפרדיגמטי של גטר לחוק ולסטייה:



10 < כרזה של "רופאים למען זכויות אדם"

10 < "Physicians for Human Rights" poster



11 < **השבויה היפה מן הגויים** (פרט), 2002 עבודה קיר בגלריה (פאר) של המדרשה לאמנות, חל אביב. רישום צלוף (אבקת פיגמנט באמצעות אנך־בנאים) על קיר. 8×3 מ'

11 < **La Belle Captive** (detail), 2002 Wall work at Pe'er, Hamidrasha Art School Gallery, Tel Aviv. Sniped drawing (pigment powder applied with mason's plummet) on wall. 3×8 m

"יישורו" של ציור ברוטלי (brute painting) אינו יכול שלא להסתכם במחווה ברוטלית כשלעצמה. רוצה לומר: **סטייה־מתקנת־סטייה**, ולא עוד ניגוד דיאמטרי בין סטייה לתקן. ושוב, אנו נדחקים לגלות שהנאיביות הבראשיתית לכאורה אינה אלא ברוטליות בחזקה. הסיבה הפשוטה לכך היא כמובן שהפוטנציאל היצרני של החוק – של ה"יתקן" עצמו – נתון מלכתחילה ברובד הראשיתי של הסטייה; החוק והסדר הם עצמם מקרים פרטיים המיוסדים על אי־עקביות **אונטולוגית**, ולא להיפך. כך יופייה (הספרטני) של השבויה היפה הלנה הוא נקודת המגוז של שני נתיבי הקרב – "פארים של התנועות המדודות" ו"אכילס של מכות הפטיש" – המשרטטים את גבולותיה המסוכסכים של טרויה (איור 11). אך כשלעצמו, היופי, שהוא המסמן הסדרתי של אי־העקביות של הפוליס היוונית ככזו (כמה חששו אפלטון ופמלייתו מההפיכה של היפה נגד שלטון החוק של הטוב!), הוא גֵר באשר ילך ובאשר יבוא. מלחמות מעולם לא היו אלא נסיונם הנואש – הנשגב – של מי שחסרים אותו, לקחת חלק בעולם נטול הסיבתיות של היופי.

4.3

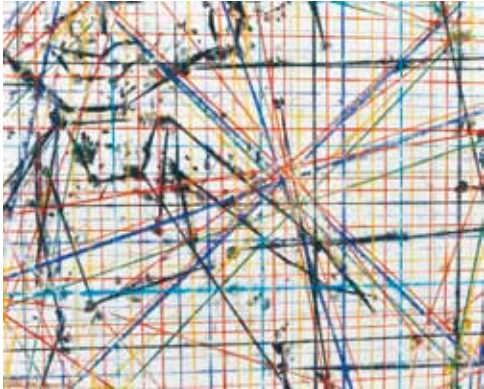
כך או כך, מרגע שאי־העקביות הזו מתגלה על פני השטח, כפי שקורה כמעט בכל עבודה של גטר, היחס הישר בין מדידה להתמצאות מתהפך באחת: ככל שהמדידה נעשית ענפה ומדויקת יותר, כך הולכת ופוחתת ההתמצאות; ככל שהציות לתשוקת החיטוב של החוק נעשה אדוק יותר, כך "קלקלתה" של המערכת נעשית בלתי נמנעת יותר; ככל שציורה של א' מיושר יותר, כך הולכת ונבלעת השבויה בסבך הצלוף, שמחליף בציור המקורי את המסמן "גדר תיל" ב־לא־דימוי הכאוטי של רשת המדידה. (כמו הרגע הנפלא שבו באסטר קיטון חוסה על חור המצלמה להסתיר את אהובתו המתקלחת בסרט **שבוע אחד**, 1920, וזאת רק כדי לצנוח עליה מחדש מתוך החור שהוא פוער בגג!). כי זהו כוחה המדביר של העבודה של גטר: האופן שבו היקום הסמנטי של האמנות, חלום

הנצח שלה על שפה אפלטונית של "דימויים" (והלוא אפשר לשמוע את כל ייאושה מנוקז במלה הקלושה הזו), מעומת עם הממשות הפיזית של האובייקטים שלה. בהתאם, הפורמליזם של גטר הוא רק בתנאי שאנו מסרבים להגלות את הצורה מן המורכבות האינסופית של החיים הגופניים שלה. ואמנם, אם לאמץ את המטפוריקה של **השבויה היפה מן הגויים** באופן לא מטפורי, זהו לבסוף מחיר השחרור האמיתי של השבויה מהעול הכפול של מתקני העולם! שכן, זוהי בדיוק הטקטיקה הזו – "לכער את הלנה במקום להרוס את טרויה" – שמאפשרת לגטר לקיים לבסוף אתיקה שאינה כפופה לפוליטיקה הצרה של הדימוי (איור 12).

5

אני חוזר לקרקע הפורמלית של **מפלצת כפולה**: בהיעדר אמת מידה טרנסצנדנטית לחישובה של סטיית התקן, החזרה (האמפירית) על פעולת המדידה עצמה נעשית למעמד הקונקרטי של הרישום. החזרה על החזרה, המחליפה את החזרה על הנוסחה, **מבדילה את הרישום ממה שנרשם**. בלשון שפינוזיסטית, אך בכיוון ההפוך לשפינוזה עצמו: אפשר שמה שאנו נקראים לעשות הוא להבדיל את אלוהים מן האטריבוטים שלו. כך, פעולת החזרה הלא־מתקנת של גטר (I) על הגביע של אוצילו (II) על הגביע הצלוף, שהינה מופרכת **בדיוק** במידת הווייתור על כל אמת מידה חיצונית לפעולת המדידה גופא, נעשית לבסוף למדיום החדש של אובייקט המשתוקק למוד את שיעורו שלו עצמו (איור 13); אובייקט המוטל־אל־מול [[להטיל] ject + [אל מול] ob) עצמו (ראו לעיל בעניין הקובייה של מלארמה).

בתוך כך המדידה יכולה להיות פעולה אינטנסיבית ולא אקסטנסיבית, מידה שנעשית בבת אחת לחומר, זהו העיקרון המגדיר את האופן שבו הפנטזיה הריאליסטית – פנטזיה על אובייקט המקיים סימטריה מושלמת עם תנאי היתנתותו, נמצאת משוכתבת הלכה למעשה בפדגוגיה המחטיאה של סטייה מטריאליסטית: אובייקט המייצר לעצמו ומתוך עצמו



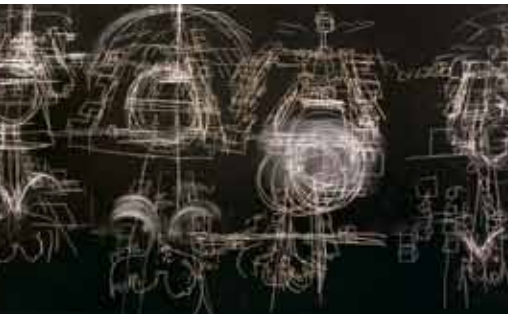
12 < **השבויה היפה מן הגויים** (פרט), 2002

12 < **La Belle Captive** (detail), 2002



13 < **גביעים וגוויות** (פרט), נובמבר-דצמבר 2009
בהחליך העבודה, סטודיו תמר גטר, קריית המלאכה, חל אביב.
תרשים ידני חופשי של מחקר פרספקטיבי של גביע מאח אוצילו, פחם על יריעת כותנה-פוליאסטר
4 יחידות, 1.55×13 מ'

13 < **Chalices and Corpses** (detail), November–December 2009
During work, studio Tamar Getter, Kiryat Hamelacha, Tel Aviv. Freehand study of Uccello's *Perspective Study of a Chalice*. Charcoal on cotton-polyester sheet, 4 units, 1.55×13 m



14 < השדרה המרכזית (עיר־גנים נורדאו, אלכסנדר ברוולד, 1920) (פרט), 2002

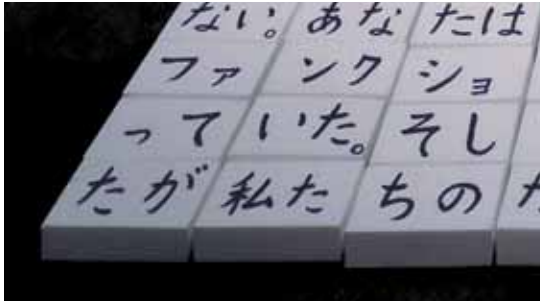
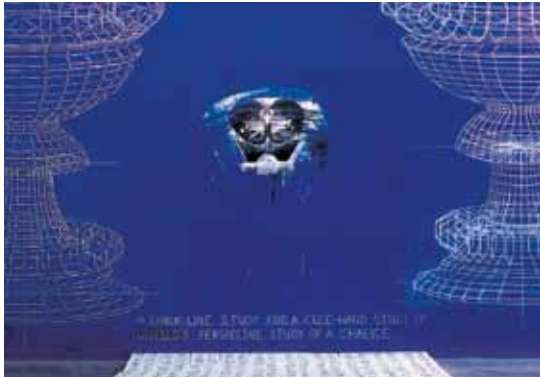
הצבה על שלושה קירות בחערוכה "שיבת ציון: מעבר לעקרון המקום", זמן לאמנות, חל אביב. רישום צלוף (אבקת פיגמנט באמצעות אנך־בנאים) ורישום בכיסוי עיניים בגיר־כיתה על מצע צבע מעשייתי על קיר; וכן גיר־שמן על טמפרה-שמן על קיר. טקסט: כתב יד בגיר־כיתה. הקיר המרכזי: 12.2×2.85 מ', קירות צדדיים: 2.87×2.6 מ' כ"א. סויד לבן בחום התערוכה

Boulevard Central (Nordau Garden City, < 14 Alexander Baerwald, 1920) (detail), 2002
Three-wall installation in the exhibition "The Return to Zion: Beyond the Place Principle," Time for Art, Tel Aviv. Sniped drawing (pigment powder applied with mason's plummet) and blindfold drawing with classroom chalk on industrial paint on wall; as well as oil chalk on oil-tempera on wall. Text: handwritten in class chalk. Central wall: 2.85×12.2 m; side walls: 2.87×2.6 m each; whitewashed after the exhibition's closing

את (החומר של) שיעורו. מן העבר השני, החלום על מדידה אידיאלית (=אובייקטיבית"), חלום על הבלתי אפשרי, מתגשם לראשונה בסיוט חסר־השיעור של מדידה שנעשתה לאובייקט (איור 14).

5.1

"מדידה שנעשתה לאובייקט", "מידה שנעשתה לחומר" – עלינו לשים לב שבתוך כך מופרים יחסי הכפיפות הנהוגים בין האובייקט לתנאי האפשרות שלו, בין הנתון להינתנותו בשפתם של הפנומנולוגים, למן כניסתה של המהפכה הקופרניקאית (של קאנט) ועד "ליקוי המאורעות" המוחלט של הנחות המוצא שלה עם השכל הישר האמנותי. השלווה האמפירית של האמן־מודד הניטרלי בסטודיו/מעבדה שלו, שלווה המאבטחת את עצמה באותו היגיון בריא המפריד תמיד בין התופעה לתנאיה (בין האסס של הגולם לבין הווילה הוויקטוריאנית של פרנקנשטיין...), מחויבת כעת בקפיצה קוונטית, במלוא מובן המלה, אם המדידה עצמה נחרתת כְּאל־חזור בגופו של האובייקט, כך שאי אפשר עוד לבודד את הסטייה מן התקן. זוהי לוגיקה "קוונטית" במובן כפול: ככל (I) שהסטייה – מיזוגם הגנטי של סובייקט המדידה ואובייקט המדידה – היא כאן תוצאה הכרחית של **פעולת המדידה** עצמה, כך (II) אי־הוודאות אינה נרשמת עוד באופן חזותי (היא אינה אפקט של המבט/הצופה (!)), כמו למשל בציורו האמבלמטי של הולביין, **השגרירים**), אלא בפרוטוקול **החומרי** של האובייקט עצמו. הציר הפנומנולוגי המסורתי הנתמך בזירת המבטים כאתר הבלעדי של ההתרחשות, אינו משוקלל כאן אלא במידה שהוא מוחסר מן המשוואה הסופית. אם כן, האובייקט האמיתי ייִפָּרע בפנינו אך ורק מתוך פעולת החזרה על המדידה עצמה – פעם אחת, פעמיים, שלוש...; האובייקט האמיתי אינו אלא אותה חזרה.



15 < פרטים מתוך ההצבה **מפלצת כפולה**, 1996, טוקיו

Details from the installation **Double Monster**, < 15 1996, Tokyo

5.2

למעשה, העיקרון הפורמלי המפלצתי הזה הוא מה שנגלה לנו בלב ליבה של מערכת המדידות המופעלת לצדם של הגביעים (איור 15) במכתב השני לבוים: "לבד, עלינו להטות את הכיסא שלנו ל־32 מעלות, להתגלגל על הרמפה עד לדלת כדי שנוכל להכות בה, עם הכתף, בזווית של 12 מעלות, אחרת היא לעולם לא תיסוב על צירה, זה בדוק".⁷ היצור כְּפול הראש שהקללה הנוראה הרובצת עליו היא יכולתו לְמוד את עצמו (קיקלופים אינם יכולים לפזול, נביאים מנקרים את עיניהם, אך ייתכן שהנורא מכול הוא מבט האנוס להתאיין עם עצמו בלבד), אינו אלא אותה מדידה סדרתית שאט־אט לובשת את גופו של יצור. על רקע זה, התובנה המפלצתית של גטר על אודות האלגוריתם הגותי, הכמוסה בקצהו של המכתב כמו בדרך אגב, מטלטלת עוד יותר: "לדעתנו, אבל, הגותיקה נוסדה על פונקציה ולא על אסתטיקה וליטורגיקה".⁸ ואכן, נדמה כי מעולם לא הייתה תובנה מרעידה יותר מאשר גילוי של מקור האימה בצדו של המפרט ההנדסי של הסיפור: צנרת מקרקשת; רצפה חורקנית; חלונות משרקקים; מדרגות נוקשות... הגיבור הגותי האמיתי הוא מי שנותר להסתופף עם רוחות הקבע בביתו אחרי שגירוש השדים הוכרז כהצלחה. שכן, האלגוריתם האמיתי של הקטסטרופה הגותית, גרעין הממש הצרוף שלה, מעולם לא היה קשור לרוחות רפאים, ישויות סתרים, ולא כל שכן לפולחנים אזוטריים, כי אם לגילוי חסר התקדים של קלקלה אונטולוגית במבנה של הרציונליות החילונית עצמה. העיקרון הפורמלי המניע את הסיפור הגותי אינו אלא אימתו של "הסוד הגלוי לאור היום".⁹ במובן הזה, סודה הקורן של הגותיקה אינו הופך אותה ל־sui generis, כי אם לתנאי האפשרות של כל ז'אנר: שהסוד יכול להמשיך להתקיים מעבר לסד של הדמיון הפיגורטיבי, שאימתו של חסר־השיעור נעשית בתוך כך לשיעורו של חֶסֶר מהותי הנמצא בליבה של אפשרות המדידה גופא – אלו הם מאפייניה של דרמה המתרחשת עוד לפני וללא כל תלות באפקטיביות של התיווך הנראטולוגי. התובנה המופלאה שגטר מחלצת לבסוף מהסטרקטורה הגותית, שמעמידה את הגיסטה שלה

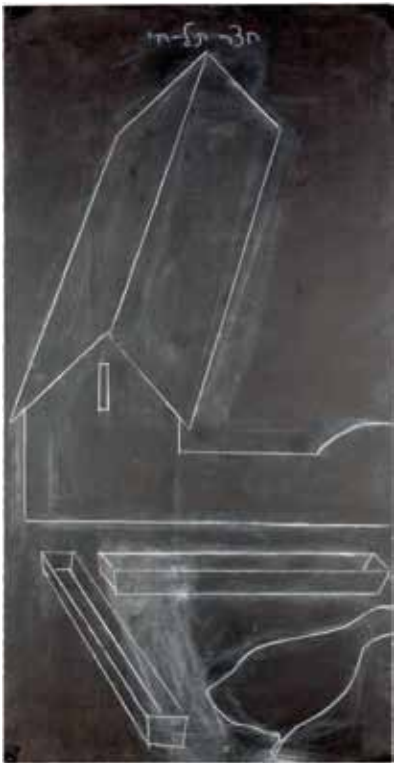
כאוטונומיה מוחלטת המנותקת מהכלכלה הלשונית של הדימוי, היא בדיוק האופן שבו המפרט הטכני עצמו – הבית ללא דייריו, העיר האידיאלית ללא "נמעניה" – כבר מכיל בתוכו את הפוטנציאל הפורעני והנפלא כאחד של מעשה האמנות. היצור הגותי אינו אלא ייחור של זרע הפורענות הזה. "שוו בנפשכם קתדרלה מתוחה עד כדי כך שהייתה עונה על הקֶשָה בצליל מוזיקלי",¹⁰ כותבת גטר, כשם שכל גיבור גותי יודע היטב כי ההרמוניה המגוונת של הזיאנרים היא רק אפקט של הקרקוש חסר המבע של עצמות השלדים במרתפו, ולא להיפך. מקסם השווא הרפאי באמת הוא מלוא קומתו של המבנה הגותי, שהוא חלוקתו העצמית של הדהוד ריק, כמעט איננו.

כך מתנהלת ה"חזרה" [rehearsal, repetition, re-turn...] הנצחית של גטר; תמיד על גבול של לא־להיות (איור 16).

6

נדמה לי, שעם כל זאת, התנופה הגותית במכתב השני לבוים מבקשת לרדת בכיוון ההפוך לשתי מגמות קרדינליות של האתוס שאותו הוא כביכול משחזר: מחד גיסא, המשיחיות הבויסית של המיתוס, שהמכתב פורם לאיכויותיה השלדיות. מאידך גיסא, המיסטיציזם של הפונקציה המגולמת בתוך המכתב בדמותו של האדריכל המודרניסטי "וילסון". במקום זה, המזלג המודרני של התפכחות [disenchantment] או היקסמות מחדש [re-enchantment] נזנח לטובת השן החסרה של היצור הגותי שהרה בטעות נוראה לשניהם.

אפשר ללמוד מן התנועה הכפולה הזו [תנועה במקום, כמובן] הרבה על יחסה המהותי של גטר לטקסט. אם להשתמש שוב במטפורה המקראית: ההתמקמות הבסיסית של גטר ביחס לטקסט [כאשר כל עבודה תמיד־כבר מזנקת ממעמד של "שכתוב"] מסרבת לשעתק יחס מתקן או מרשיע בין בריאה שנייה לבריאה ראשונה. כלומר, לא מדובר כאן בפרויקט של דקונסטרוקציה, וגם לא בזה של רקונסטרוקציה, וזאת מהסיבה הפשוטה שמחנות הפירוק היא נתון יסודי – אם לא



16 < חצי תל־חי וברווז קטום ראש, 1978
צבע אמיל, גיר־שמן וגיר־כיתה על בד, 1.1×2.16 מ' אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים

Half Tel-Hai and Chopped Duck, 1978 < 16
Enamel paint, oil chalk and classroom chalk on canvas, 2.16×1.1 m
Collection of The Israel Museum, Jerusalem



17 < כניסות כפולות (פרט), 1995
הצבה חלל במשכן לאמנות, עין חרוד. גיר־כיתה, גיר־שמן, רישום צלוף (אבקת פיגמנט באמצעות אנך־בנאים) וטמפרה-שמן (באמצעות מגב) על מצע טמפרה-שמן על בד על קיר. קיר מרכזי: 7.8×2.9 מ', קירות צדדיים: 7×2.9 מ', קירות כניסה: 3×2.9 מ'

Double Entrances (detail), 1995 < 17
Space installation, Ein Harod Museum of Art
Classroom chalk, oil chalk, sniped drawing (pigment powder applied with mason's plummet) and oil-tempera (applied with squeegee) on an oil-tempera surface on canvas on wall. Central wall: 2.9×7.8 m, side walls: 2.9×7 m, entrance walls: 2.9×3 m

קאנוני – של טקסט המקור. יופייה של הכיתה המודרנית הוא שהתלמידים תמיד־כבר מעתיקים מלוח מחוק (מי שנכח פעם בשיעור של גטר יודע). הגילוי הזה, שהוא הקרקע היחידה לברית האמיתית בין אלה ששרדו את המבול לבין האל (כי טוב מזה או רע מזה אפילו אלוהים כבר לא יכול לעשות), הוא הדבר שהופך את המדידה הכפייתית של גטר, את מערכת התיקונים המסלימה הזו, לפעולה אוטופית פּר־אקסלנס.

6.1

האוטופיה הזו מעלה בדמיוני את אחת מן הבדיחות שמופיעות אצל גטר בעבודות הראשונות של מחזור **תל־חי**. זוהי הבדיחה על עשרת הגרוזינים הנדרשים לפעולה הפשוטה בתכלית של החלפת נורה, ואשר במקום להבריג את הנורה לתושבת, הם מציעים מודל שבו אחד מחזיק בבית הנורה ועשרה מסובבים את הכיסא. כעת המודל הזה, אם הוא נלקח ברצינות, לא רק עומד בסתירה לשכל הישר בפעולה היומיומית, אשר כשלעצמה מחביאה מְשלב אוטופי (זוהי אוטופיית התאימות המכנית של האדון), אלא מציע בתוכו חזון עצמאי. אם הבדיחה ממשיכה לרתק גם לאחר נקודת העוקץ (שורת המחץ שהיא על חשבונו ונדיבותו אפרירי של האידיוט לבדו), זה משום שעשרת האידיוטים עצמם חגים למעשה סביב מרכז מרוקן. כלומר, היצרנות ההפוכה של האידיוטים אינה מְכוונת מלכתחילה להפקה של אובייקטים ו/או לתוצאות רצויות, אלא להיטענות האינטנסי־בית והחזרתית בפעולה גרידא. זהו בדיוק אותו עיקרון שאנו פוגשים אצל האידיוטים ב**כניסות כפולות** (איור 17), פרויקט שבו מבנים ואנשים כאחד חגים סביב המרכז המרוקן של הפונקציות שלהם. הסדרות האוטופיות שנוצרות מן התנועה הזו משרטטות את מסלולה האמיתי של האוטופיה: מתנועות אידיאליות לאידיאלים של תנועה. (אגב, כך גם פרויד, בעולם מקביל אך לא רחוק מדי, מגשש סביב הבחנה מהוססת, אך מכרעת לעתיד, בין אני אידיאלי [ideal ich] לאידיאל האני [ich ideal]). זוהי

אוטופיה, שבניגוד לדמותה המקובעת בדמיון הליברלי, אינה עוסקת בארטיקולציות אידיאליות, כי אם באותם אידיאלים המאפשרים את הארטיקולציה ככזו, שהיא המדיום המובהק של גטר.

6.2

על כן, בעולם שבו האוטופיה מתרחשת, האוטופיה מופיעה תמיד כחסרת סיכוי (נפסדת, מופרכת, קלושה, אירונית...) רק במידה שהיא ניבטת מן הפרספקטיבה של מתקן העולם. דהיינו, רק כל עוד שאנו מניחים כי היא כלולה בשלילה של הממשות לטובת ארטיקולציה מושלמת, טהורה שלה. אך הווקטור האוטופי של גטר, שמעולם לא היה לו דבר וחצי דבר עם אותה הכרוניקה הוולגרית,¹² מבקש לפעול דווקא מן האתר החסר של הארטיקולציה.

אפשר לחשוב על האתר הזה כעל ההבדל המינימלי – הבלתי נראה! – בין המקום (place) להתרחשות (taking place); **א־טוּפּוּס** – במובן החיובי שבו יִזה שאין לא־מקום" מאולץ פנימה אל תוך ההוויה (כן, באותו תווך שמאז דקארט הוסווה על ידי ההלימה הגיאומטרית בין "להיות" ל"לתפוס מקום", אשר ספק אם אכן נפטרנו משיירה האידיאולוגיים עד היום). באותה מידה, הנוסחה הזו עובדת בכיוון ההפוך, כאשר כל פעולה הינה בד בבד גם פוטנציאל של מחיקה עצמית. דמותו של לונג ג'ון סילבר בעל רגל העץ מספרו של סטיבנסון, הרודפת סדרות רישום שלמות של גטר, היא דוגמה גרעינית לנוסחה הזו (איור 18). צריך רק לדמיין כיצד נראית האדמה אחרי שסילבר של גטר הפסיע עליה, או כיצד יתפקד, למשל, כלי שחמט בדמותו: קו (הנוצר מגרירתה של רגל העץ), המוחק נקודה (הנוצרת מן העקבה של הרגל הבריאה), המוחקת קו... קשה לחשוב על תיאור אינטנסיבי יותר לרישום שאינו יכול להעיד עוד אלא על הירשמו, או על כלי שחמט מתוחכם יותר מאשר זה שאינו משאיר עקבות...

בכל המובנים הללו, הנחת המוצא של האוטופיסט לא יכולה להיות בשום אופן תיקון עולם, כל שכן החלפתו של העולם

הזה בהעתק אידיאלי. אדרבא: הווקטור האוטופי האמיתי פועל מתוך הפוטנציאל הגלום בעובדה שהעולם לא מנה מעולם את סך כל חלקיו כתיקונם. האוטופיה אינה אלא מה שאנו אנוסים לדמיין בתנאיה של אותה אי־אפשרות יסודית. לא עוד "להיות או לא להיות", כי אם להיות ולא להיות.

הלבנה של רומא, **בטיטוס אנדרוניקוס** של שייקספיר (Titus Andronicus, מערכה 4, סצינה 2, שורות 50-55)... הד לתשובתו החותכת, המאחרת, של שייקספיר להמלט (איור 19).

7

מכאן, הדרך מן המודל האוטופי למודל הארוטי של גטר היא קצרה בעליל. **נוף רומנטי – פשוט יותר**, 1997 (איור 20),¹² היא אולי הדוגמה המופתית ביותר לפוטנציאל הארוטי הגלום בפגישה מסוג כזה עם אי־האפשרות. בסיפור החריג הזה, גטר מדמיינת את ההתהלכות, שהקוראים מבצעים הלן]כה למעשה לאורכה של יציקת בטון, בין שתי רקותיה הנשגבות של אי־אפשרות כפולה: סקס ברביעייה, במכונית, עם שלושה זרים אקזוטים, או ביקור משותף של הרביעייה במפלי הניאגרה! לא פחות. אבל בינתיים, כמובן, המכונית בכלל תקועה, הסקס לא בא בחשבון, וצריך לספר סיפור כדי להעביר את הזמן ולפוגג את המתח. חייבים לספר סיפור. וְלא, דבר מהאפשרויות האלה לא יקרה, מלכתחילה. אך איש לא מתנדב. והסיפור, זה שגטר מחלצת לבסוף על־כורחה בתוך הסיפור הכבד־מופרך על ארבעת הזרים במכונית, מעלה בחזקה את דרגת המופרכות.

עכשיו, קשה שלא לזהות את הטקטיקה הזו עם העיקרון שמופעל ברישומים של גטר: התמונה שהושמה בהתחלה במרכאות מתפקדת כמקור לתמונה המכילה אותה לבסוף בתוכה; הסיפור על "לספר סיפור" גובר על הסיפור. כך **בנוף רומנטי** הסובלימיזציה הרומנטית נעשית לסובלימציה [ר־ציתי אותם, לשכב איתם, מיד, במכונית אם אפשר. זה לא היה אפשרי. היה עלי להמציא סיפור"]. והסובלימציה – לסובלימית! חילופי העמדות הללו, שבהן הפעולה [ל־ספר



18 < לונג ג'ון סילבר, וידאו↔ציור קיר↔פסל, 2006
הצבה בחלל גלריה דביר, חל אביב, תערוכה קבוצתית "הקפות". טמפרה-שמן ודבק שפכטל (באמצעות מריח, מגב, מכחול) על גריד פיבונצ'י שנצלף על קיר (באמצעות אנך־בנאים). פסל על רצפה: יציקת שיש ופוליאסטר

Long John Silver, video↔wall painting↔cast, < 18
2006, installation at Dvir Gallery, Tel Aviv, group exhibition "Hakafot." Oil-tempera and glue putty (by spatula, squeegee and brush) on Fibonacci grid sniped on wall with mason's plummet. Cast on floor: marble and polyester



19 < לונג ג'ון לבן (פרט), 2007
טמפרה-שמן על עץ, ויציקה, 420×132 ס"מ. גובה היציקה: 100 ס"מ בקירוב. אוסף פרטי, רמת השרון. תצלום: רון עמיר

White Long John (detail), 2007 < 19
Oil-tempera on wood, and cast, 132×420 cm
Cast height: approx. 100 cm. Private collection, Ramat Hasharon. Photo: Ron Amir



20 < נוף רומנטי - פשוט יותר, 1997
הצבה במטע זיתים במסגרת הביינאלה הרביעית לפיסול, עין הוד, "הומניזם 2000"?". טמפרה-שמן וגיר־שמן על טיח על משטח בטון יצוק וקיר בלוקים ניצב; טקסט: מודפס ידנית (באמצעות חותמות גומי) בטמפרה-שמן.
משטח יצוק: 12×170×800 ס"מ, קיר ניצב: 25×70×120 ס"מ, פורק בחום התערוכה



Romantic Landscape-Simplified, 1997 < 20
Open-air installation in an olive grove as part of "Humanism 2000?": The 4th Sculpture Biennial, Ein Hod. Oil-tempera and oil chalk on plaster on cast concrete platform and perpendicular brick wall; text: printed manually (with rubber stamps) in oil-tempera; cast platform: 12×170×800 cm; perpendicular wall: 120×70×25 cm; disassembled after the exhibition's closing

סיפור", "לצייר ציור") תופסת את המקום של הדימוי ("סיפור", "תמונה"), מתוארים בהערתו המדויקת להפליא של ה.ש.ל.ר. על טכניקת הניגוב של גטר: "מרגע מסוים בקריירה שלו נהג אדגר דגה לצלם את המודל שלו בקומת הקרקע של הסטודיו, ואחר כך לצייר אותה מן הזיכרון בקומה השנייה. עבודת המגב של תמר גטר היא אחת הדרכים שלה לעבד פיגורה מהזיכרון. עבודתה מציגה כשווי ערך זיכרון של מקור וזיכרון של תצלום של מקור.¹³

"זיכרון של נוף רומנטי או נוף רומנטי" – הווקטור המתוזז ביניהם – שני עצי הזית העתיקים שתוחמים את ההצבה בעין הוד – הוא פתח לאוטופיה המקורית באמת. זוהי הקלקלה הנוראה והנפלאה של המודל הרומנטי שאנו מכנים – תמיד, בהיעדר דמיון – ארוטיקה.

נספח קולנועי

צירלי צ'פלין ובאסטר קיטון הם שני אירועים המפלגים את השאלה האוטופית-ארוטית (ארו־טופית) לשני אגפים הרחוקים זה מזה שנת אור. מתוך שני גופי העבודה הללו אפשר לראות בבהירות כיצד הארוטיקה לעולם נולדת מתוך הקלקלה – האתר החסר של הארטיקולציה – במודל האוטופי של המודרנה. ויחד עם זאת, המחלוקת ביניהם היא גדולה וחשובה בהרבה מן המשותף. שכן, כאשר לצי'פלין היו דרושים כל (ה)זמנים (ה)**מודרניים**, 1936, על מנת לכונן את עצמו כנשא הבלעדי של הקלקול, קיטון נזקק אך **לשבוע אחד** על מנת להגיע אל התובנה המטלטלת בהרבה שאותו הקלקול כבר נמצא חרות במפרט ההנדסי של העולם. מעולם לא הייתה מחלוקת גדולה יותר ביניהם. הנחת המוצא של הנווד הצי'פליני, שבאופן אירוני אינה מודרנית מכול וכול, הייתה התעקשותו האחרונה, הנואשת וההומניסטית של גיבור קלסי: את העצם בגרונה הקר של המכונה המודרנית – הקלקול, החטא ובתוך כך גם גבורת ההתנגדות – יכולה לגלם אך ורק טעות אנוש; שיעורו של הקלקול הוא כגודל שיעורה של הטעות – סטייתו של הנווד מן התקן. לעומת זאת, הנחת המוצא המפלצתית של קיטון



21 < פילוג (פרטים), 1998
הצבת חלל, פסאז' דה־רץ, פריז. גיר־כיתה, אבקת פיגמנט, לאכה והולה הופ על מצע טמפרה-שמן על קיר, רצפה ולוחות עץ, 2.8×3.5×6.8 מ' בקירוב. סויד לבן בחום התערוכה

21 < **Split** (details), 1998
Space installation, Passage de Retz, Paris
Classroom chalk, pigment powder, lacquer and hula hoop on oil-tempera on wall, floor and wood panels, approx. 2.8×3.5×6.5 m. Whitewashed after the exhibition's closing

הייתה הבלחה רגעית של סובייקט מזן חדש: הקלקול הבסיסי כבר נמצא ב"ערכת ההרכבה של העולם" – ערכה, שכאמור, לא מנתה מעולם את סך כל חלקיה; מכאן "כל" שנותר לגיבור לעשות הוא למוד-לצור-להתקיין־מחדש את שיעורו של אירוע חסר־שיעור תחת (אי־) השגחתו של אֶל־עוד־לא־מיומן. מידת השונות בין שתי הפרדיגמות הללו היא כמובן ההבדל בין מוסר לאתיקה.

ציוויו של רמבו: il faut être absolument moderne (מילולית: מוכרחים להיות מודרניים לחלוטין; "Adieu", 1873), משתמר באתיקה של קיטון, ומוצא את היפוכו הנסוג במוסר הצי'פליני – המודרניות מוכרחה להיות "אחת". אך עם זאת, זוהי אינה אלא אירוניה מודרנית הדוחקת אותנו אל המסקנה כי נביאי אמת הם מי שלא שרדו את הבשורה. מבחנה האמיתי של האוטופיה אינו האם היא מצליחה לשרוד, אלא האם היא מסוגלת להישנות. עולמו של קיטון נשנה בגנטיקה של תמר גטר.

8

שאלתה של גטר – Can you go again? – היא הצו הקטגורי של עולם ללא תקנה. חייבים לחזור על זה. בהבדל דק, אך מכריע, מעיקרון החזרה הנהוג בנסיונות המודרניים המוכרים לנו זה מכבר – החזרה כ"שעתוק", אותה חזרה שחנכה את האמנויות לאטיקט החדש של המהפכה המכנית, החזרה של גטר לעולם אינה מייצרת סדרה הומוגנית (איור 21). אדרבא, הסדרתיות הינה בראש ובראשונה אפקט מצטבר של פעולות/אירועים יחידיים – (לצלוף, לטייה, לרשום, לרשום בעיניים עצומות, לגרד, לסתת...)] – ולא פעולה אחת המתרחבת לסדרה מצטברת. החזרה עצמה, כעיקרון הפילוגנטי המניע את היווצרותה ומחיקתה של סדרה, מוחסרת אפוא מן ההופעה הסופית של הפרטים בה (בניגוד לפרט המסגיר מתוכו את ההרכב הגנטי של קבוצתו – פחית הקמפבל של וורהול, לדוגמה). מכאן נובע גם היעדר כל מרחק בין המשמעות האמפירית של הציווי "לעשות שוב" לבין

הערות

1 < מתוך קטעי התכתבות ושיחות עם לאה דובב, **תמר גטר**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 482.

2 < Michel Serres, **Genèse**, Grasset, Paris, 1982.

3 < Wallace Stevens, "Description Without Place," **Transport to Summer** [1947], in **Collected Poetry and Prose**, 1954, p. 296.

4 < ראו: עמנואל קאנט, **ביקורת כוח השיפוט**, מגרמנית: ש"ה ברגמן ונתן רוטנשטרייך, מוסד ביאליק, ירושלים, 1969, עמ' 163.

5 < איננו שואלים עוד האם להאמין או לא בקיומו או באי־קיומו של האל, אלא "כלום האל עצמו יכול להאמין בעולם הנברא?" דילמת האמונה האמיתית, המשתמעת מתנאייה של הבריאה השנייה, מחייבת להפוך את האל עצמו לנמענה הבלעדי של השאלה.

6 < באופן דומה, קריאה לא בנאלית בסנגוריה הגאונית של לייבניץ על בעיית העולמות האפשריים חגלה כי לא מדובר עוד ב"אדם החוטא", כי אם "בעולם שבו אדם חטא".

החטא הוא האירוע; אדם הוא רק אחד מן הפרדיקטים האפשריים. אך לא להיפך. מכאן שהחטא אינו סינגולרי ל־modus operandi של טעות האנוש. אדרבא, טעות האנוש האמיתית היא בדיוק זו שמצליחה להשתוות לשיעורו של הקלקול היסודי יותר אשר נמצא כבר־חרות במבנה הלוגי של אותו העולם. במובן הזה, המשימה האתית האמיתית של הסובייקט בהומניזם ההפוך הזה נוסח לייבניץ, היא לחבר בין המשלב הלוגי-מטפיזי של הקלקלה לבין המשלב האונטולוגי של הוצאתה לפועל בעולם באמצעות הפעולה

מכתב ליוזף בויס 2

מתוך מפלצת כפולה, טוקיו, 1996

יוזף היקר, קור כלבים. קודם, במאמץ קטן ובלי שיכפו עלינו למתוח צוואר, יכולנו איכשהו להציץ בין החריצים שבערמת גזעי העצים הענקית ולראות משהו. אבל עכשיו אטם אותה השלג כליל, והרוגז לגלות שמראה הרכס הצפוני מעל לגראז' נעלם כלא היה, טלטל אותנו כל השבוע מצד לצד. רק מרעש הגרזן של מקס נשברו אתמול אצל ג'ף שני אגרטלים ושלוש ידיים, לפי דעתנו – אבל ג'ף אומר שרעש הגרזן עמום, האוויר לח, וכי השבירה היא כתוצאה מן העצבנות הכללית והרשלנות שבה מתנהלים כאן העניינים. בכל אופן, יש לנו כעת 754 גזירי עצים ושמונה שקים מלאי שבבים, שאמורים להספיק להסקה לכל החורף. אבל משגעות אותנו שלושים המדרגות כאן. דע, כל עוד לא מטיסים אותנו הביתה – אתה מבין, ההרים האלה הם בכלל לא שלנו ולא נוגעים לנו כהוא זה – אנו זכאים לפחות להיות מסוגלים לצאת מהגראז' הרטוב הזה ולרדת למטה למטבח החם! לא מצליחים! לבד, עלינו להטות את הכיסא שלנו ל־32 מעלות, להתגלגל על הרמפה עד לדלת כדי שנוכל להכות בה, עם הכתף, בזווית של 12 מעלות, אחרת היא לעולם לא תיסוב על צירה, זה בדוק. ואז, כשאנחנו בחוץ, כמו עכשיו, כדי לא להיתקע לנצח על הטרמסה, עלינו לשמור תאוצה עד לראש גרם המדרגות השמאלי. זהו. כאן אנחנו תקועים. יושבים לנו בחוץ במינוס עשרים ומכתיבים את המכתב הזה בצעקות לגנן הקטן, שכמונו תקוע מאחורי החומה המפרידה בינינו על ראש גרם המדרגות הימני המקביל. היא כל כך ספוגה במים עד שלא שומעים כלום. ואתה כבר יודע בדיוק איך נכנס האבסורד הזה, לרווח את חמש־עשרה המדרגות הימניות בארבעים סנטימטר, לראשו של וילסון! זה מה שקורה כשחושבים יותר מדי על העבר, ויותר על מה שיש מתחת לאדמה מאשר על מה שנמצא מעליה, כשלא חושבים על אנשים. ולא מדובר בנו. שום ניתוח נוסף לא יעניק לנו שתי מערכות עיכול, או יצמיח את שאר האיברים שחסרים לנו. העסק הזה אבוד. נולדנו מחוברים בהירשימה ואין לנו

טענות. עשינו מזה פרנסה וקריירה בינלאומית. אבל איך אמור ילדון, או אחד כמו הגנן שלנו, למשל, לרדת במדרגות האלה בלי לשבור את הראש? לפתוח מרווחים איומים כאלה רק בגלל ההשערה שמתחת עשוי להימצא גג של כנסייה?! והשיגעון: כביכול יש בכוחן של המדרגות הללו לחזק את הגג שלה, מבחוץ! במרווחים כאלה דווקא! שיפוע של איזה סיפון תקוע בראשו? אין לזה שום הצדקה אדריכלית! פרט לכך, למזלנו, בעירייה צוחקים על וילסון ולא בקרוב נוצהר כאתר ארכיאולוגי. בינתיים המכון עומד, הגראז' עומד, הגנן שלנו מסכן, אנחנו אטרקציה ביולוגית על גלגלים, וצריך לפתור את בעיית המדרגות. כל פעם אנו נתקעים כאן בקור הזה, וחושבים בחימה על המדרגות מימין. לא שזה עוזר לנו לרדת בגרם השמאלי. בלתי הגיוני, אבל ספרנו וזו עובדה שמספר המדרגות כאן זהה, חמש־עשרה, בעוד שהרווחים ביניהן הם רק בני חמישה־עשר סנטימטר. השאר הוא סולם. לאן נעלם גג הכנסייה? לא שזה משנה הרבה. אנו תקועים למעלה בין כה וכה, ואם מקס חוטב בגרזן, וג'ף מקשקש בכלים שלו, אין סיכוי שמישהו ישמע את הצרחות שלנו ויבוא לקחת אותנו. גמרנו עם אירופה ועם וילסון ועם ההרצאות שלו, וגם המופע האווילי הזה שאנו עושים בשבילו, "פלאי הסימטריה האטומית", משעמם אפילו אותנו. הוא מורה עלינו במקל ואומר אינטליגנציה כפולה? הנה – הגותיקה! כל עמוד, אם הוא בתחשיב הנכון, יכול לשאת עליו מאסה עצומה. [...] ואז הוא מכה על הראשים שלנו ואומר [...] ועכשיו לעניין הצלעות. [...] וילסון משוגע על סימטריה, ועל הכנסייה הדמיונית הזאת הקבורה לדעתו בדיוק נמרץ מתחתינו. [...] הצלעות שלה, [...] הוא אומר כל בוקר בזמן שהוא מקיש בכפית על קליפת הביצה שלו, [...] הצלעות, המוטות והעמודים האלה, הם היו דרוכים כמו מיתר של קשת, ורק מהם אפשר וצריך ללמוד כל מה שיש ללמוד על פונקציונליות. [...] לדעתנו, אבל, הגותיקה נוסדה על פונקציה ולא על אסתטיקה או ליטורגיקה. כל בוקר

נוף רומנטי - פשוט יותר

עין הוד, 1997

בערבו של הרפרנדום בקנדה, אוקטובר 1995, עם פתיחת התערוכה הישראלית-פלסטינית בטורונטו, פגשתי את רוברטו, עאטף ומרטין. שלושתם עמדו מול הציור המשותף של דוד ריב וארנון בן־דוד ודיברו ביניהם. הם היו אנשים גדולים, גבוהים, יפים מאוד. דיברו על פוליטיקה ועל ציור. מיד חיבבתי אותם. הם דמו זה לזה באורח מוזר במקצת: פנים מצולקות לשלושתם. בוודאי לא היה להם המראה הרגיל של צופים בתערוכה. רוברטו, שמוצאו אינדיאני-איטלקי-מקסיקאי, בילה את רוב חייו בבתי כלא על עבירות הרואין, שתייה, תגרות וקטטות. עכשיו הוא מנהל כיתת ציור לילדים בתהליכי גמילה מאלכוהול וסמים וחולם להיות צייר. רוברטו אוהב את אנדי וורהול ואת קרוואג'ו. עאטף הפלסטיני ישב עשר שנים בכלא ישראלי, שפוט על פעולות טרור. לאחר שריצה את עונשו, נסע לקנדה ולמד הנדסת גשרים. הוא מצייר בשעות הפנאי ואוהב את ציורי האש של איב קליין. מרטין, בנו של גלף עץ גרמני, שהיגר לקנדה מעיר קטנה ממזרח לברלין, למד מאביו את המקצוע והתמחה בשיפוצי ארונות בארוק, בגילוף דלתות ומעקי מדרגות. הוא חולם להיות צייר, ובנגרייה שלו הראה לנו את ספרו האהוב: טטלין. התיידדנו והחלטנו לנסוע, ארבעתנו יחד, לראות את מפלי הניאגרה. הגענו למפלים בשעת אחר־צהריים מאוחרת, בגשם שוטף שלא פיזר את הערפל הסמיך. ישבנו באפס מעשה במכונית, ספק מחכים ספק תקועים, ואיבדנו כל תחושה של זמן. שעות ישבנו כך ודיברנו. אז הציע עאטף שאחד מאיתנו יספר סיפור, הציע ומיד השתמט מהתפקיד בטענה הקלושה שהאנגלית שלו אינה מספיקה. זה עתה שמענו ממנו סיפורים רהוטים על הכלא הישראלי. עכשיו הוא רצה לשתוק. רוברטו, שגם הוא סיפר סיפורים רבים מהכלא, נגע בצלקת שבלחיו ואמר "את שלי סיפרתי". מרטין הרים את ידיו ואמר "ידיים טובות – רק", וכך הוטל התפקיד לספר עלי. אבל מה מספרים? שמץ מושג לא היה לי מה לספר ואיך לספר. לא רק שחיבבתי את שלושת האנשים

האלה, רציתי אותם, לשכב איתם, מיד. במכונית אם אפשר. זה לא היה אפשרי. לכל אורך הנסיעה סופרו במכונית סיפורים קשים מדי. ישבו בה ארבעה אנשים נרגשים כל כך. לא היה מקום לסקס. היה עלי להמציא או להיזכר בסיפור, ומהר. אבל, מה שיכולתי לחשוב עליו מתוך הדחף הארוטי הזה היה מוגבל ולכוד בפרטים שכבר מסרתי: אמריקה, המזרח התיכון, אירופה. ג'נקי, טרוריסט, נגר. שלושה קנדים. קתולי, מוסלמי, פרוטסטנטי. מדריך, מהנדס, נגר. מקסיקו, פלשתינה, גרמניה. שלושה ציירים. שלוש צלקות. טורונטו – קרב סכינים. באר שבע – עינויים בכלא. קרימיצי'או – תאונה בנגרייה. עיניים שחורות. עיניים חומות. עיניים אפורות. וורהול, קרוואג'ו, קליין, טטלין. וינסטון. מרלבורו. זייטאן. נובלס. טבעת. עגיל. שעון. רוכסן. כפתורים. כפתורים. זה לא הוביל אותי לשום מקום. בתיק היה לי ספר, **אטאלה/רנה** של שאטובריאן, בעברית. עלעלתי בהיסח הדעת, מרגישה היטב את שלושת זוגות העיניים של שלושה בחורים כאלה יפים וחזקים מונחות עלי. סגרתי את הספר, ריקה מכל מחשבה. ואז אמרתי, או קיי, לכבוד המפלים שלא נראה, הנה הסיפור שלי: המיסיסיפי הגדול ורב־העוצמה מבין ארבעת הנהרות הגדולים המבתרים את האזורים שצרפת כבשה לעצמה באמריקה הצפונית, מהלברדור עד הפלורידות ומחופי האוקיינוס האטלנטי עד האגמים של קנדה העילית, מזרים את מימיו לאלף נהרות אחרים, גואה אחרי החורף וסוחף עימו ממקורות הזרם חלקות יער שלמות שסופות עקרו משורש, גזעים עצומים שסובכו זה בזה, נלפתו בתוך עיסת טין דביק, שורגו ונכרכו בקרעי מטפסים עד שהפכו לגושים אדירים תפורים בצמחים שהיכו שורש בכל חלקיהם והפכו כך לגופים יציבים היורדים בנהר ההולך וגואה, נישאים על פני גליו העכורים, מלופפים בסבך מערבולות מקציף, נגרפים מערבה בשטף העז, ניגפים בדרכם במושבות צפות של פיסטיה ונופר צהוב, ששטו מזרמים צדדיים אל הזרם המרכזי על כל אוכלוסיית העופות המקננת בהם, בין

מרבצי נחשים ותנינים, דוחפים את הספינות הפורחות הללו אל מעגנים נידחים משני עבריו של הנהר המזניק עוד ועוד זרמים חדשים אל בין אכסדרות של עצי יער, סביב פירמידות קבורה אינדיאניות הנבלעות באד הסמיך תחת נחשולי טין, תנינים, עופות, נחשים ופרחים, תוך שהם נחבטים בפגרי האלונים והאורנים הסבים על צדם בכבדות ושבים להינשא בזרם התיכון, מוטלים בסוף מסעם אל חופי החול של מפרץ מקסיקו ההולך ומרחיב את שפכו על גבי שרידי היער.

