

קומדיה של סטייה

על מחזור הליוטרופיון של תמר גטר

תרגם מגרמנית יותם דביר

"יופי הוא מערכת של מעבר, התקה או מצב של מה שעדיין איננו כאוטי, התקרבות אל הכאוטי והיחשפות של המערכת, אולם המבנה נותר שלם."¹ (פרידריך קראמר, חוקר כאוס)

הסובלימציה שפרויד ראה בה מניע ראשוני למעשה האמנות - איננה מובנת עוד במסגרת התיאוריות הפסיכופילוסופיות החדשות אך ורק כתחליף לסיפוק יצרים מיניים או דחיקתם, אלא כ- "a higher level of non-resolution" - רמה גבוהה יותר של אי-פתירה".² מה שנותר לא-פתור הוא עימות תמידי בין חוק או אידיאל, לבין מימושו - עימות הבא לידי ביטוי בכל מקרה של "יותר מדי", "פחות מדי", "מוקדם מדי", "מאוחר מדי". כאשר האמנית תמר גטר רושמת במשך שנתיים גילגול הרפיה של סוסים המעובד לכדי מחזור רב-מימדים, זוהי אותה אי-פתירות, אותה אי-ייתכנות-ההשלמה, המשמשת בסיס לתנועה, שמושא ההתבוננות שלה - בעיקרו סוסים במקרה זה - שועט לפניה ומדרבן אותה. נדמה שאין כמעט בנמצא מעשה אמנות הרודף ככזו דבקת אחר אידיאל, אחר אמת-מידה אידיאלית, אך דווקא משום כך חוגגת עבודה זו סטיות, חריגות וקיטוע. סדר היום של גטר מבוסס על הגבהה מכוונת שלהן, הרמה של השגיאה אל עבר מצב אידיאלי. זהו "שירו של אידיוט"³ כפי שהיא נוהגת לכנות את עבודתה. הפרטים המצוירים אינם נבחרים כאן באופן שרירותי, הם נקבעים על פי קריטריונים שאינם מגלים עניין בהתאמה אובייקטיבית, (או ריאליסטית) במובן הייצוגי. הם אלה המעניקים מרחב פעולה בדיוק לאותה תנועה שבין שליטה לבין כישלון, סדר וכאוס, מבנה והתרחשות - תנועה המכלכלת מקום מופתי במעשה הציור והרישום של גטר. כאן - **רואים** אותה, בעוד שביומיום היא מוכפפת לניסיונות סיכול, לריטואליזציה ולמישמוע מחודש שלה, שכן אי-הפתירות שבסתירות שהיא אוצרת בקירבה, אינה פרקטית או פרגמטית, גם אם וכאשר היא מופיעה כמצב של קבע. שגיאות, פליטות פה, מעידות, תאונות, חלומות, כל אלה מעידים על התמדתה. בעבודתה של גטר, עם זאת, אין אלה מיקרים בלתי רצוניים, אלא מתודה של עבודה. הדברים המובאים בזה הם אפוא ניסיון לתאר את ממדי שיטה זו.

הכרחיות האידיאל

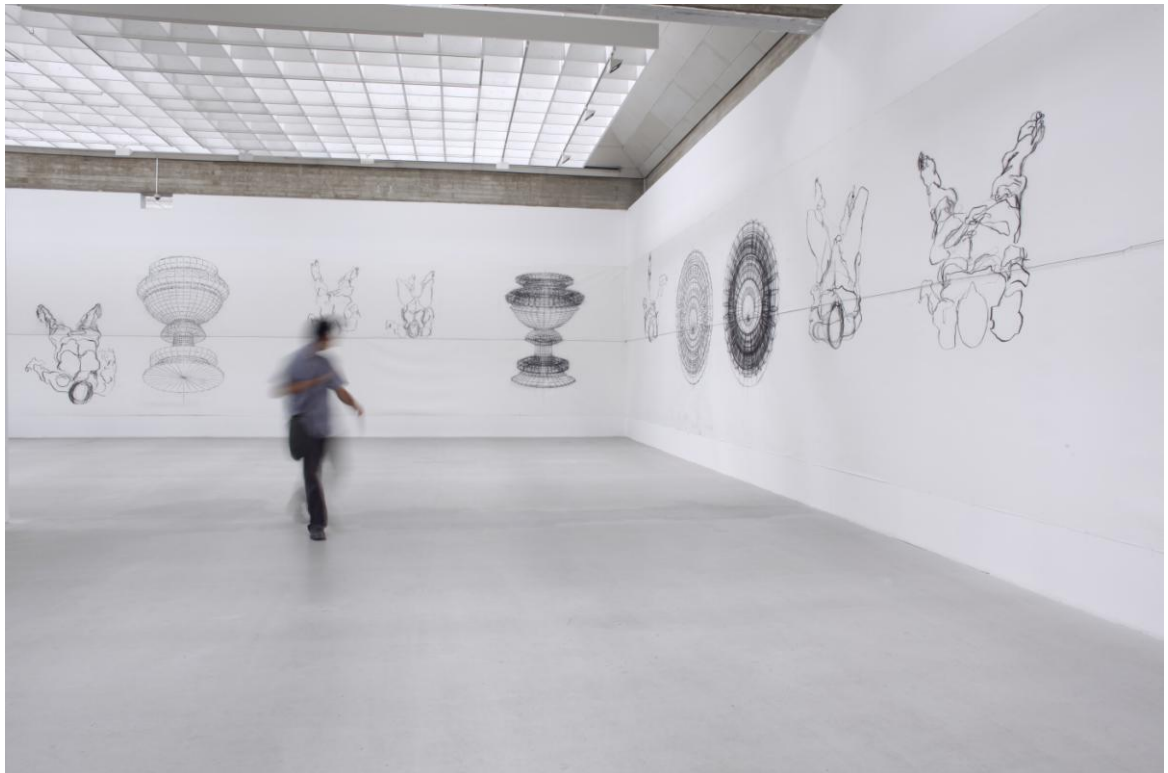
באמנות שלה מרבה תמר גטר לעסוק בגופים אידיאליים (גיאומטריים), אותם היא מפנימה גופנית (פיזית) דרך השינון שבעל-פה. היא משעתקת אותם בעיניים עצומות או באופן מכאני - למשל, באמצעות שימוש בחוט בנאים. אסטרטגיות אלו משבשות את התואם בין 'יד האמן' לבין 'שליטת העין' בחתירה אחר הנכון וההולם.



הדבר נוגע במיוחד לאופן למידתה של גטר גוף הרשום בשלמות גיאומטרית כדוגמת "גביע הסעודה" של פאולו אוצ'לו (1450) או "ישו המת" של אנדראה מנטנייה מתוך "הקינה על מות ישו" (1480) – שני גופים המעומתים זה עם זה בעבודתה "גביעים וגוויות" (2010). פיגורות אלה מציינות חוקיות מבנית אמנותית עליונה ובמקרה של "ישו" של מנטנייה אין מדובר רק במבנה פרספקטיבי מושלם, אלא גם בעצם בחירתו הבוטה להראות את גופת המת כך שתנכיח את גוויית המושיע באורה פיזי, ממשי כמעט, לצופה/ת הצורך. גם הגביע של אוצ'לו, תרשים של כלי על פיסת נייר, אשר לכאורה איננו אלא תרגיל שרטוט מתמטי, צופן בחובו סימבוליקה דתית ומשמעותו שבח לסדר האלוהי, ולמעלה מזה, כפי שאמרה



גטר לברייטברג-סמל בשיחה: " זהו חלום נצחי על סדר בר-תפיסה, מדיד, שקוף ויָשִׁים" ⁴. אבל המפגש בין הגוף שלנו לבין האנטומיה של גוף כמעט מושלם שכזה ("כמעט" – משום שבלמידתה הגופנית את תרשימו של אוצ'לו גטר מציגה ראיות לטעויות אף אצלו), הוא בלתי אפשרי לטענת האמנית. ואף-על-פי-כן מדובר בדיוק בניסיון לכונן אותו.



הליטרופיון, מחזור בן שישה חלקים בפורמט גדול וכשלוש מאות רישומים, מתמקם בדיוק בקוטב הנגדי: ייצוגם של סוסים בתולדות האמנות נקשר ל'גופים אידיאליים' (מלאונרדו דה וינצ'י ועד דלקרואה), בוודאי כך היה כל זמן שאמנות עמדה בסימנם של ציור היסטורי וייצוגי שלטון\שררה. בכך מתבהרת עצמות הדבר שאיננו המקרה של גטר; סוסי הליטרופיון לא נרשמו למטרת ייצוג של כוח או כהפגנה של כוח, גם לא כבני הלוויה הנאצלים של האדם, או מחליפיו כיצורים של סבל ועינויים. הרבה יותר מאשר כאלה, אצל גטר הם מתוארים ברגע שאין בו כלל מן השליטה, רגע שבו הם מוצגים לנו כ'רק' חיה, אבודים וחסרי ישע, חשופים להתקפה. אף אם אומנם יש בתיאור זה מן היסוד האנתרופומורפי. לפיכך לא מיוצג כאן "סוס" (במובן המוזכר לעיל של ייצוג), אלא רגע של התענגות חייתית: (*jouissance*) סוסים המתפלשים ברפש, 'מאבדים' את צורתם, את קווי המתאר שלהם. הרגליים הדקות תלויות באוויר, הגוף הכבד מתנועע בגולמניות, אברי המין חשופים. רגע זה של חוסר אונים לכאורה המסלק זיקה כלשהי בין אדם לבין חיה, הוא ביטוי לעינוגו העצמי האבסולוטי של הסוס.

אל עבר רגע של הוויה משוחררת כזו מפנה גטר את חלל הציור שלה, ומנסה לשעתקו. **הליטרופיון**, הצבועים בשחור אטום בטכניקת הטמפרה-שמן, מציעים בה בעת פני שטח שטוחים, ובעלי עומק רב, בכך מוגדר חלל תמונתי מיוחד מאוד: מקום-נטול-מקום, חסר זמן, המאפשר את הפגשתם של העצמים המצוירים, עצמים אשר על פי עקרונות ארגון קלאסי אין כל סיבה לזימונם יחד: סוסים בקווי מתאר מפותלים, חמניות בווריאציות שונות – שש-עשרה במספר – ושולחנות בית-ספר ישנים המרחפים בחלל הציור. היחסים בין הדברים אינם נענים להיגיון נטורליסטי, ממדים "טבעיים", עקרון פניוני או נרטיבי אלא רק להיגיון ארגון אימננטי לציור. שישה בדים גדולים, עליהם מופיעה קונסטלציה זו בווריאציות שונות, יוצרים יחד חדר סגור, שכמו מבטל כל קשר לעולם חיצוני. הבדים מבססים מעין חלל-זמן עצמי, שבור מבפנים: מן הצד האחד אינסופיות שחורה, מן הצד האחר, השחור נושא עליו עקבות מרובים של העיבוד הציורי, מסגיר עצמו כחלל עשוי, מפוברק, מאפיין המרחיק אותו מפרשנות טרנסצנדנטלית.⁵ גם חלל-הציור של כל אחד מן הבדים בנפרד אינו מגלה עקרון אחדותי. אדרבא, דבוקות העצמים המלאכותיות משתלבות זו בזו בתוך ארגונים מרחביים שונים, מה שאינו מעיד על ביטולה של



חוקיות מבנית אלא אך ורק על פריעתה. כך השולחנות, המעוצבים פרספקטיבית, אינם מתוארים ככפופים לכוח הכבידה אלא בריחוף, כשהם הפוכים או מוטים על צדם. אלו בתורם מותקלים בשטיחות של הפרחים הספיראליים. הסוסים מוצגים על סף פקיעה מכל קו מתאר שהוא, בעוד התלויות וצמודות אליהם, החמניות, נענות דווקא לסדר מבני חמור: סידור הגרעינים שלהן תואם את טור פיבונאצ'י, המתאר את אחד מחוקי ההתפתחות בטבע, חוק המתגלה בקרב רבים מן הצמחים – ביניהם גם קוצי הברקן - מושאי המחזור הקודם של גטר, **זנב סוס** (2012). בעבודה זו, התפרסו קוצי הברקן, בין השאר, לאורך חמישה מטרים, בפקעת קווים שלא אפשרה עוד את זיהויים, בדומה לזנבו של הסוס (על קיר אחר של אותה הצבה) אשר בהיגיון הציור-רישום שלו הוקצן אורכו (8 מטר לערך) עד כדי דחיקת עצם זיהויו כזנב.

- גם במקרה של **הליטרופיון** אין מדובר בחמנייה כ'מוטיב' ציורי, אלא כעיקרון מארגן ספציפי שגטר ממירה לכדי סדר אחר. על אחד הבדים מודגשת פריסת סידור הגרעינים הספירלית – במקום במעברי קווים מתקערים ומתקמרים - בצבעים שנבחרו באורח אקראי. במקום אחר מצוירת החמנייה באמצעות חוט בנאים, באופן המדגיש את הסדר הטקטוני שלה. ואז שוב מופיע הפרח, הפעם פרום ומפורק כליל, ממוסמס, והוא ניתן לזיהוי רק כמערבולת ספירלית. מדובר אם כן באותו אובייקט, העובר בכל פעם טיפול אחר מבחינה ציורית, רישומית, מבנית וטכנית.

נקודת המבט של הגוף

הכאוס התמונתי, קריסתם של האלמנטים אלו אל תוך אלו, לוותה גם בהתרשמות מאירועי העולם העכשווי. במסגרת **הליטרופיון** למדה גטר במשך שבועות סרטוני יוטיוב ותצלומי חטף של גלגול הרפיה של סוסים ואף מצאה עצמה צופה בריכוז בפוטאג' של צונאמי, אירועים קוטלי חיים ומסחררי חפצים. שולחנות בית הספר ההפוכים שהיא מציגה, מהדהדים משהו מאותן בריקאדות עשויות חפצים ורהיטים משומשים הנראות במאבקי הרחוב בין הצבא הישראלי לבין הפלסטינים. מצבים אלה של מרד ושל כאוס מעסיקים את גטר, אולם לא כאתגר מימטי, או כניסיון לבטא השקפת עולם אישית, ואף לא מתוך התייחסות למשמעותם הפוליטית. בזימונם יחד של האובייקטים – סוס, שולחן וחמנייה – אין גם דבר מין הדימוי הסוריאליסטי, אולם הוא אוצר בחובו, להבדיל, אותו דבר-מה כאוטי הנותר אף על פי כן מובנה, מציית לחוקים. זהו ה"**כאוסמוטי**" אם להשתמש במושג שטבע הפילוסוף ז'יל דלז לשם תיאור הקשר בין מצבי הקיצון: כאוס וקוסמוס.

בעוד שמטמורפוזת נחשבת פיגורה אופטימית, הרי שהכאוסמוזה, בניגוד, מאפיינת את הבלתי-ניתן-לפתירה. במקרה של המטמורפוזת, מצליחים הנתונים במצוקה לחמוק בשעת סכנה באמצעות גלגול (*Verwandlung*) לדבר-מה אחר. אליאס קֶנְטִי כינה מצב כזה של התחמקות תוך השתנות, כמוכר לנו מה"מטאמורפוזות" של אובידיוס או מסרטי וולט דיסני, בשם "*Fluchtverwandlung*"⁶ – גלגול המלטות. הכאוסמוזה, מנגד, מתארת מצב אשר בו לא מתרחשת טרנספורמציה ואשר בו נחשף דווקא דבר-מה מאי-היתכנות הפתירה שבו.

לחשוב באופן כאוסמוטי, משמעותו להוביל בחזרה "צורות ליחסים של כוחות ולתהליכי שרשור ושרשור מחודש"⁷. כאלה הם יחסי הכוחות ושרשורי האלמנטים שגטר מייצרת בבדים שלה – מפגשי קצוות בעולם תמוני כאוטי, שאף על פי כן נותר תמיד בעל מבנה, הן כשלם והן ביחסם של האלמנטים שבו אלה לאלה: הקווים שלה מערערים תמיד, אך המבנה - סדור.

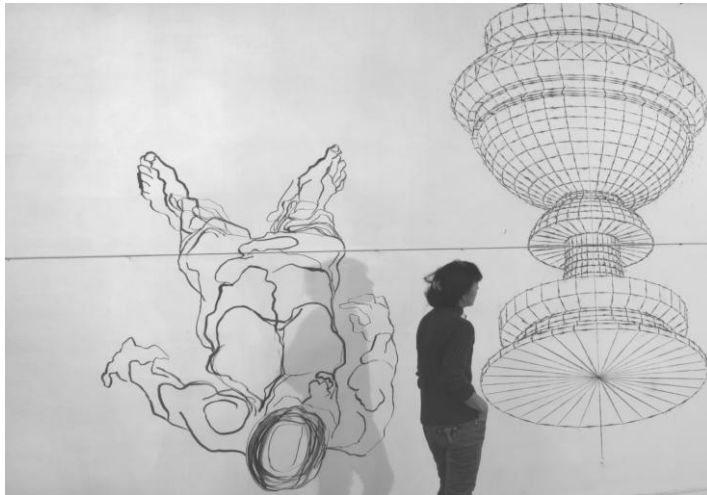
"בעוד אשר שביל הזהב או שיווי המשקל הנכון אינם בנמצא, עדיין גלומה הנאה במציאת המידה החסרה בתוך הלא-מדיד עצמו, ובאישור לא של כאוס, אלא של סדר-בתוך-כאוס, או: של חוסר-שיווי-משקל - מאוזן, מה שדלו מכנה בעקבות ג'ויס, "כאוסמוס"⁸.

ברבות מעבודותיה מארגנת גטר בדיוק מקרים כאלה של עימות: סדר, אלוהי או קוסמי, במופע של כאוס ופרימה. אלו הרגעים שחוזרים גם ב**הליטרופיון**, ומביאים את לגטר לחשוב על ציור ורישום במונחים של "ביצוע", של חזרה מתמדת על ניסיון, כאן, זהו הניסיון לרשום את ה"דבר" האחד הזה – גלגול הרפיה של סוסים. עד כמה ה"דבר" הזה איננו, איננו בנתון, ואינו נתון כלל הוא שמתבהר כלב העניין והעיסוק מבעד לכול המרדפים המרובים

האלה אחריו. החזרתיות היא זו המעידה שאין מדובר כאן בשאלה של שכלול, אלא באותו מרדף בלתי נלאה, במה שבאותו מרדף הוא מסדרו של אירוע (Ereignishaftigkeit, or "eventness" S.L.) - לא בד אחד אלא שיש; לא רישום אחד אלא שלוש מאות - כביטוי של אתחול נוסף, רענן תמיד ובלתי פוסק, עוד ניסיון לתפוס את ה'דבר', ניסיון שאינו מצליח ואשר באופן מבני אינו יכול להצליח. לדבר זה, שאליו תנועה זו שואפת, העניקה הפסיכואנליזה את השם *Objekt a*. לפיכך, ההליך שמבצעת גטר אינו נוגע כלל לסדרתיות כקטגוריה של קומפוזיציה אמנותית, אלא מחויב לתנועת החזרה. החזרתיות טוען דלז, "היא עניין של הומור ואירוניה; טבעה הוא לחרוג, לצאת מן הכלל והיא תמיד מעידה על הסינגולאריות במנוגד למקרים פרטיים (particularities), אלה מוכפפים לחוק [...]"⁹ האחרונים, אכן מצריכים את החזרה המכוונת אל שלמות, כלומר אל ההצלחה ואל הווירטואוזי, כמו למשל במקרה של אקרובאטיקה, אך בדיוק זו איננה החזרה במובן הדלזיאני. האקרובטיקה, בבחינת השליטה העליונה בגוף, מכוונת את עצמה אל מעריץ פוטנציאלי, אל התרועות ומחיאות הכפיים, אל האחר המריע, היא רוצה להרשים ולשאת חן באמצעות הצגת השלמות לראווה, וביצוע מיומן של "תרגיל אמנותי". את המודוס הזה תמר גטר מכירה היטב. בילדותה היא רקדה בלט. אבל נקודת המוצא הנחרצת באמנות שלה הפוכה, והיא מתבטאת בבחירת נקודת המבט של הגוף, גופה, עצמו, בכל חומריותו, יכולותיו ומגבלותיו. עליו מתנפץ האידיאל, מתנפצים כל הניסיונות להשגת שלמות וממנו נפקח המבט אל עבר הקומי, או הקומדיה. על גטר מתאים לומר את מה שכתב דלז על פרנסיס בייקון, סמואל בקט ופרנץ קפקא: "בדיוק בהציגם את הזוועה, את המום, את הפרוטזה, את המעידה ואת הכישלון, הם העמידו דמויות ללא חת, ללא חת בשל עיקשותן ונוכחותן גם יחד. הם העניקו לחיים כוח צחוק - חדש וישיר באופן קיצוני."¹⁰

משמעותה של קומדיה, אפוא, איננה טמונה כאן בכך שדבר-מה מצחיק במיוחד, שהתמונה טומנת בחובה חידוד או הלצה, או שהדמויות שגטר מציירת מעוררות גיחוך - על-אף שברבות מעבודותיה נראות דמויות גרוטסקיות. על הפרק עומדים כאן ההתארגנות המבנית של קומדיה, והתובנה שהקומדיה מאצילה על שאלות יסודיות אודות תשוקה ועונג. הפילוסופית אלנקה זופנצ'יץ' (Alenka Zupančič) טוענת שהקומדיה אינה מתאפיינת באינדיבידואל הנקלע לקונפליקט עם מבנה (Struktur) כלשהו - זוהי הרי הסכמה של הטרגדיה - אלא דווקא "עם נקודות שעברו סובייקטיביזציה במבנה עצמו. אלו הן נקודות רגישות ובעייתיות שבהן המבנה הופך לפראי [...]. זו היא גם הסיבה שבגללה ההגזמה וההפרזה הן טכניקות קומיות כה חשובות."¹¹ מבנה שהופך פרא (A structure running wild) - הביטוי מתאר היטב את מה ש"קורה" בתמונות של גטר. אותם אספקטים שעברו סובייקטיביזציה במבנה הם כאלה שבהם האינדיבידואל נידון לגלם חוק, נעשה לאידיאל, ונבצר ממנו לפעול אחרת כיוון שזה מנוע ממנו בתוקף ה"acting out" שלו. אין בכוחו של אקט כזה להתנער בפשטות מן המטלה של גילום האידיאל, משום שאידיאליזציה, חוק ומבנה הם מכווני התנאים הסוציו-פסיכולוגיים של החיים האנושיים - די אם נחשוב על שפה או על כל תהליך מקביל של אידיאליזציה נפשית - חיים אשר מיטלטלים הלך ושוב בין סופיות (גוף) לבין אינסופיות (חוק). זופנצ'יץ' מיקמה זאת בפרדוקס הפיזיקה של האינסוף: "[...] הפיזיקה של האינסוף, היא-היא זו המציבה את הקומדיה על הבסיס של מטריאליזם אמיתי, פוטר את אותה מכל צורות הספיריטואליזם ומעניקה לה גם את התעוזה הקונטרה-דתית שלה - אך לא במובן קל של אופוזיציה סטטית, או במובן של לגלוג על האחרות האינסופית, אלא מתוך פריסתו של האחר האינסופי בבחינת 'ה'חומר הממשי של החיים האנושיים עצמם'. "¹²

לכן תהיה זו בגדר טעות לומר שגטר רק מגחיכה את המייסטריות (או הווירטואוזיות) ותו-לאו. צורה זו של אירוניה, הגיחוך, אינו אלא קיבועו של האחר האינסופי והבלתי ניתן להשגה. בעוד האקרובטיקה מכוונת בדיוק לכך, הפרקטיקה האמנותית של גטר עוסקת בפריסתו של האחר האינסופי, של האידיאל, בתוככי חומריות הממשי. האתר של אותה "התפרסות" הינו בראש ובראשונה הגוף – לא במקרה עדה אמנותה של גטר למפגש בין גופים-אידיאליים לגופה של האמנית עצמה. כאן נכנס היסוד הקומי למשחק, בגוף, במקום שבו האידיאל או אמביציה מצטלבים עם כל מטריאליות. "הקומדיה היא מטריאליסטית משום שהיא מעניקה קול וגוף למבואות הסתומים ולסתירות של המטריאליות עצמה." ¹³ דבר אינו "הולך חלק" בעולמנו. זהו מה שהצירית מדגימה ברישומי-מנטנייה



העצומים שלה ב"גביעים וגוויות", החורגים בממדיהם הרבה מעבר לממדיה הגופניים. באופן דומה ברישום התנועה הבלתי ניתנת לביצוע של הסוסים בהליוטרופיון, שממדיהם, פי שלושה מגודלם הטבעי, חייבו אותה לתמרונים ולמאמצים גופניים עצומים אל מול בד הציור. לו היינו מסריטים את גטר בעבודתה, היה זה ככל-הנראה ההפך הגמור מין הווירטואוזיות של פיקאסו כפי

שזו נחגגה בסרט *Le mystère Picasso* של אנרי-ז'ורז' קלוזו.

זופנצ'יץ' מבדילה בין הקומדיה החתרנית לבין הקומדיה השמרנית. האחרונה משאירה בסופה את כולם ואת הכול במקומם ובמקומו, ומאשרת רק את הסופיות הפגומה שלנו, את האנושיות "גרידא". לכן במובן ברור אין זו כלל קומדיה... "לו היו האנשים רק "אנושיים" והחיים רק "חיים", ואם המשוואה האנושית הייתה אכן ניתנת לסיכום כה



מסודר ונטול שארית, לא היו לנו קומדיות." ¹⁴ הקומדיה החתרנית, לעומתה, מושתת על הקצר המתלקח בין הקונקרטי (גוף) לבין האינטלקטואלי (אידיאל). האנושי אינו מראה עצמו ב"רק" אנושיות, אלא דווקא בעת חריגה, בהתפרצות או באקסטרווגנציה קיצונית, על כן

מילולית, דווקא כשמישהו "יוצא מן הכלים". גם "חריגה מן העצמי" שכזו גבולה בחומרי, אך אין זה אומר שמדובר בהכרח במעידה או כישלון. אירועים מעין אלה בונים רק צד אחד של הקומדיה: "[...] כג'אנר, הקומדיה איננה בפשטות רק אודות כישלון, אודות הניסיונות המגוחכים אבל העקשניים ו'מכאניים' של הגיבור להשיג משהו אשר באופן מוחלט אין הוא מסוגל להשיג" ¹⁵ - או כפי שזופנצ'יץ' ניסחה זאת מעט קודם לכן: "הסובייקט/ית מעומת/ת עם חזרה כזו כאשר הפעולה למעלה מכוחותיו/תיה". ¹⁶

אבחנות מעין אלו מוצאות בציוריה של גטר מרחב תהודה. היא מנסה ללכוד את התנוחה הבלתי אפשרית ביותר של הסוס, וליצרה מחדש שוב ושוב בממדים גדולים פי שלושה מאלה של הסוס עצמו ("...כאשר הפעולה היא למעלה מכוחותיה"), והיא דבקה בעקשנות בחזרה מכאנית על אותה מחווה שלעולם איננה המחווה ה"נכונה". מצידה האחר, הקומדיה איננה באה להציג מחדש, באור שלילי, את המעידה, או את הטעות. "במקום זאת, היא (הקומדיה, ס.ל.) פועלת ברקע של משהו שכבר-תמיד הצליח, ומשם היא שואבת את כוחה. [...] במובן עמוק הקומדיה נעה במישור ההצלחה, לא בזה של הכישלון. [...] ואומנם היא באמת מניחה מראש מימוש מוצלח [...], ולא עומדת אך ורק על החידלון חסר הישע שבניסיונות סרק להשיגו."¹⁷

לו אלה היו פני הדברים, גטר לא הייתה ממלאת חללים גדולים ואף עצומים בעבודותיה, ולא הייתה מייצרת ומציגה שלוש מאות רישומי סוסים. לשיעורה של המחווה ישנה אם-כן חשיבות מכרעת בכל מובן. בקטן יותר, זה לא היה עובד. זוהי האמנות שלה, אמנות שמציגה את צדה הקומי של הטעות, בבחינת חריגה פורעת. "אם עבודתו המהותית של האמיתי היא השלילה, הרי זה משום שהטעות אפירמטיבית, היא מאשרת במלאות השופעת שממנה היא שואבת מחוץ לזמן ובכל זמן."¹⁸

גטר אינה עוצרת בסובייקטיביזציה נגטיבית באמצעות אידיאל אשר בהשגתו היא איננה יכולה אלא להיכשל - זו תהיה רק נסיגה מחודשת אל הטרגדיה - מודעת לחוק, היא חותרת להשתחרר ממנו. היא הוירטואוזית הצוחקת של חוסר התוחלת ממנה אין מוצא. "יותר מדי", "פחות מדי", "מוקדם מדי", "מאוחר מדי" - ובדיוק חיובם של כול אלו תוך לקיחת הסיכון שבדבר - שם שוכנת הריבונות האמנותית, כאקט של חיוב האידיוטיזם.



הערות:

1

פריץ קרמר, ציטטה בעקבות שטפן האספר, *כתיבה בלי טקסט, האסתטיקה הפרויצדורלית* מאת ז'יל דלז ופליקס גואטרי, ויסבאדן, ההוצאה המערב גרמנית 1994, עמ' 160

2

אהרון שוסטר, *הבעיה עם ההנאה, דלז והפסיכואנליזה*, קיימברידג/מ.א. לונדון 2016, עמ' 10. מישור גבוה יותר זה של אי ניתנות לפיתרון, או להתרה, כמובן אינו מייתר את המיניות מן הדיון.

3

תמר גטר במכתב אלקטרוני למחברת, ב-12 למרץ 2016

4

תמר גטר ב"שרה ברייטברג-סמל מראינת את תמר גטר בעקבות "השדרה המרכזית" ו"בניין החברה האסייתית 03", ב:"תמר גטר: האם אתה יכול לרשום מעגל ביד חופשית?" תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 62-33, כאן: עמ' 59.

5

לגבי השאלה הטרנסצנדנטאלית ניתן לשם השוואה לחשוב על המרקעים בשחור עמוק בציורי הטבע דומם של סבאסטיאן שטוסקופף מן המאה ה-17, אשר בהקשר הציור ההולנדי הייתה להם משמעות דתית (אומנם כפי שפורשה בפרוטסטנטיות)

6

אליאס קנטי, *המונים וכוח*, תרגום קארול סטיוארט (ניו-יורק: הוצ' ויקינג, 1962), עמ' 343

7

האספר, *כתיבה בלי טקסט*, עמ' 187

8

9

ג'יל דלוז, *שוני וחזרה*, תרגום פאול פאטון (לונדון: הוצ' אט'לון, 1994) עמ' 5

10

ג'יל דלוז, *פראנסיס בייקון: הגיון החישה*, תרגום דניאל סמית' (לונדון וניו יורק: הוצ' משך, 2005) עמ' 44

11

אלנקה זופאנצ'יץ, *יוצא הדופן הוא הנכנס: על קומדיה* (קיימברידג', מסצ': הוצ' מ.אי.טי, 2008), עמ' 196

12

שם, עמ' 50

13

שם, עמ' 47

14

שם, עמ' 49

15

שם, עמ' 158

16

שם, עמ' 157

17

שם, עמ' 158

18

מוריס בלנשו, ספרות והחוויה המקורית, ב- חללה של הספרות, תרגום אן סמוק (לינקולן: הוצ' אוניברסיטת נברסקה, 1982) עמ' 48 -
"Si le travail essentiel du vrai est de nier, c'est que l'erreur affirme dans la plénitude profuse .243. ציטטה מעמ' 209.
où elle a sa réserve hors du temps et en tout temps"

מגרמנית: יותם דביר ותמר גטר

1.

Fritz Cramer, quoted in Stefan Hesper, *Schreiben ohne Text: Die prozessuale Ästhetik von Gilles Deleuze und Félix Guattari* (Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1994), 160.

2.

Aaron Schuster, *The Trouble with Pleasure: Deleuze and Psychoanalysis* (Cambridge, Mass, and London: MIT Press, 2016), 10. This higher level of nonresolution, it should be noted, does not exclude sexuality.

3.

Tamar Getter in an email to the author, March 12, 2016.

4.

Tamar Getter in "Sarah Breitberg-Semel interviews Tamar Getter about Boulevard Central and The Asiatic Company Building 03", in *Tamar Getter: Can You Draw a Circle Freehand?* (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 2009), 33–62, quote p. 59.

5.

8

With regard to the question of the transcendental compare, for instance, the deep black grounds in the seventeenth-century still lifes of Sebastian Stoskopff, which, in the framework of Netherlandish painting, are endowed with religious significance (though one informed by Protestantism).

6.

Elias Canetti, *Crowds and Power*, trans. Carol Stewart (New York: Viking Press, 1962), 343.

7.

Hesper, *Schreiben ohne Text*, 187.

8.

Schuster, *The Trouble with Pleasure*, 87.

9.

Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton (London: Athlone Press, 1994), 5.

10.

Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, trans. Daniel W. Smith (London and New York: Continuum, 2005), 44.

11.

Alenka Zupančič, *The Odd One In: On Comedy* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2008), 196.

12. Ibid., 50.

13. Ibid., 47.

14. Ibid., 49.

15. Ibid., 158.

16. Ibid., 157.

17. Ibid., 158.

18.

Maurice Blanchot, "Literature and the Original Experience," in *The Space of Literature*, trans. Ann Smock (Lincoln: University of Nebraska Press, 1982), 209–48, quote p. 243.