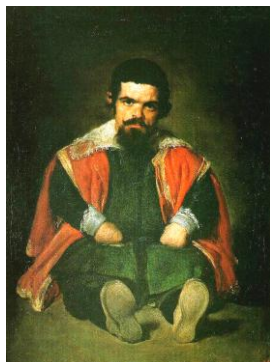


11

הבופון דון סבאסטיאן דה מורה
הערות על תפיסת ה'אחר' של בוריס מיכאילוב.
סטודיו, גליון מס' 116, עמ' 42-55 | יולי 2000.

א.



ולאסקו, הבפון דון סבאטיאן דה מורה, 81,1644 X 106 ס"מ.

מאוד קשים לצפייה התצלומים של בוריס מיכאילוב. הם מותירים רושם חריף של מה שנועד ותוכנן להכלים את הצופה, אולי אפילו לעלוב בו. הסנסציה היא ה"פוליטיות" שלהם, האופן בו הם רוצים לנסח את בדידותו הנוראה של ה"אחר", את האילמות ואת הקיום שלו מחוץ לכל מעגל מדבר, אולי בייחוד מחוץ למעגלים המגוננים עליו. ראשון במעגלים כאלה הוא מיכאילוב הצלם. על כן נחוץ לי להבין אותו, כמי שמבקש לעלוב בעצמו, לפני כל אחד אחר. ואכן התצלומים מגלים לי את הפיזיונומיה, את הגיאוגרפיה ואת ההיסטוריה של אוזלת

ידו לחדור אל חוסר הישע של האנשים עליהם הוא מסתכל. זה הוידוי של מיכאילוב. כך אני מפרשת את נקודת התצפית האחת, הקבועה, עין פעורה בכוח אל מול עושרם של מערומים, במפורש אל נוכח "סבל עירום". והעין הזו מתריסה אני/אתם/אנחנו לא מסוגלים לעמוד מול הדבר הזה.

מבחינה כזו, הרבה לפני היותם דוקומנטים חברתיים מזעזעים, התצלומים של מיכאילוב מותירים בי רושם חזק של הלקאה עצמית. אני חושבת שהנושא הזה, לא פחות מה"פוליטיות", (הלקאה ציבורית), ואולי השילוב המסובך של השניים, הוא המטריד.

להבנתי נכשל בוריס מיכאילוב במשימה שנטל על עצמו, וכישלוננו, עד כמה שעשוי הדבר להישמע מוזר, נעוץ בקונפורמיות גדולה. לא פשוט לתאר אותה, במיוחד משום שמדובר באקט תחילי שיסודו בענווה: הבחירה בפרוייקט חיים קיצוני כל כך, על פניו חסר-פשרות, מסע של צלם אל הדחויים ביותר. ולא קשה לדמיין מה עושה מסע כזה לנוסע. זה איננו מסע התרמה, איננו פרויקט צדקה. בלב הדברים, אני חשה, עומדת בדיקה עצמית; איך 'אני', הצלם-צופה, עומד במפגש כזה. אז איך מתהפכים הדברים, מה קונפורמי?

אני חושבת על כמה עניינים. למשל שיש לבחון את שימושיות הכינוי שתרם מבקרו ומוקירו של מיכאילוב, טופיטזין, לגבי סוג הצילום הזה – נקרוראליזם. אני אפילו לא בטוחה שהמונח 'ראליזם' מתאר אותו.

דיון כזה משמר ברקע את המסגרת התקשורתית (מדיה) של מושגי הצדק החברתי, מסגרת שיצרה נורמות וכללי התנהגות חברתית כה חסודים, שתפלותם היא מן המופלגות שבכל השיחות ההיסטוריות על היחס ל"אחרים".

מיכאילוב מנסה לחשוב אותה. אך הוא חושב אותה כ "איש של זמנו", כלומר מתוך ציות, אפילו ציות עיוור, הייתי אומרת, לנורמה היסודית שלה – החשיפה. האובססיה שלו

היא התייעוד. והתייעוד ממהותו הסטטיסטית והפונקציונלית, לפחות מבחינה היסטורית, הוא כלי השואף ל'ראליזם' של ניקיון אנליטי, או "אובייקטיבי" של תאור תופעות. כך שמה שאני מבינה ככישלון הקונפורמי של מיכאילוב מחייב אותי לחשוב על הנחות התייעוד, ועל פורמט התייעוד בו הוא נוקט. אך זה מחייב להרבה יותר מאשר לחשיפת המרחב התיאטרלי שתרם מיכאילוב למה שממילא ספג וספח אל עצמו "תיאטרון" ככל שתרבות הרייטינג הלכה והעמיקה. כבר פלהרטי בסרטו 'ננוק איש הצפון' ידע בערך כל מה שניתן לדעת על גבולות הדוקומנטריות הצרופה- - אידיאל נראות, ואידיאל שקיפות שגם במשטרה וגם על שולחן הניתוחים שבו והתגלו ככוזבים למדי. התיאטרון, ואולי יש לומר ה"תיאטרליזם", ישב בלב התרבות הדוקומנטרית מרגע לידתה, הרבה לפני מה שתבע עולם מוכה אינפורמציה.

מתוך פרספקטיבה המאפשרת חתך מסוים לגבי אמנות המחוברת בטבורה למסורות דוקומנטריות, יש טעם, מכיוון אחר, להיזכר לרגע בהישגים הפורמליים והאקספרסיביים של אנדי וורהול למשל. (לא שארצה בכך לטעון שוורהול עסוק בדוקומנטריות!) על אף נוכחותה של מציאות חברתית קשה מאוד, בתמונותיו, ובמיוחד בסרטיו, לעולם אין הוא עורך לצופה שלו מבחני סיבולת ראייה. אצל הדאדאיסטים והסוראליסטים נעשו בדיקות כאלה (כל מקרי העין) אף פעם לא מתוך שכחת מלאכותיותו של האימאז', אטימותו של הסימן. אבל מבחני סיבולת ראייה "נטו" הם בתשתית החשיבה האמנותית של מיכאילוב. ומיכאילוב מטפח לעצמו מן אידיאל כזה: איך בתרבות שקו האופי היותר בולט שלה הוא הנקרוראליזם אתה שואף לייצר שיא חדש. מן אידיאל כזה, ואולי לא יותר מעוד דוגמא לאן עשויים עצבים גרויים-רפויים להנחותך בתשוקה אל המדביר, אל שבירת שיא. מעיקרו, הנקרוראליזם הנו הניסוח, או תמונת התשליל, של אובדן אידיאת התייעוד הנושנה – הוא חולם להיות יותר שקוף משקוף. מה שווה החלום הזה?

הניסיון למשש בקצה היכולת הרגשית שלנו ובקצה יכולת האטימות שלנו הוא תמידי, והוא כוח יצרני כשלעצמו. משהו תמיד מעורר תמיהה כאשר השאלה מוסבת אל כושר סיבולת הראייה. מתוך מה, מתוך איזו תמימות צחיחה, מתוך איזה העדר הכרה, שבים אנשים ומקנים בכורה ערכית בעניין הזה רק לדיאלוגים הקצרצרים שבין הקצה לגרזן? זוהי זירת הצילום של מיכאילוב. למה דיאלוגים כאלה ולא אחרים נתפסים בעיני כה רבים כמופת של סירוב, של התנגדות, של חמלה? תימהון כמעט לגמרי מיותר. ובכל זאת, טורדני.

אני לא משוכנעת שאמנם בכוונתי לכתוב כאן על אמנות, צילום, או על הצלם הזה שמקומם אותי לפחות כאותם צהובונים שאת פרקטיקת הסנסציה שלהם הוא בא כביכול לבקר באמצעות ההיפר-היפר סנסציה. זוהי הפרוצדורה היחידה אותה אני יכולה לחשוב

כרפלקסיבית, אך גם היא בעייתית ביותר. אבל נדמה לי שדבר מה דחוף יותר מושך אותי הצידה מן הפתיחה הזו, לכתוב כאן על הנושא שמעסיק אותי מיום שאני זוכרת את עצמי, ובוודאי מן הרגע שהתחלתי לעסוק באמנות – מהי ה"אחרות", מה ממנה מתייצג, מה זו מסומנות גופנית, מהו מום, איך מדברים על מומים. איפה היא השונות, מה שייך לנראות, איך להביט בה. איזה כן ראוי למכה ולמוכה.

ואולי מיכאילוב הוא רק דוגמא לעניין שלי. איך בכלל להתחיל לדבר עליו בזמנים המשגבים את החשיפה, כל חשיפה שהיא, במן טירוף אקסטטי העולה על כל תאוה דומה שטופחה אי פעם בהיסטוריה התרבותית. איך, בתקופה בה גם האנס וגם קורבנותיו עושים קריירה ומיליונים מחוויותיהם?

האם באמת מדובר בטרוף העולה על כל תאוה דומה? היו דברים מעולם. הזונה היפיפייה תיאודורה בביזנטיון של המאה השישית מזדווגת באמפיתיאטרון עם אנשים וחיות, ומנבלת את פיה בפני צמרת השלטון המתמוגג בהנאה צרופה. יוסטיניאן, הקיסר הנוצרי והמחוקק הגדול, מתאהב בה והופך אותה למלכתו, המלכה הרצחנית ביותר בהיסטוריה שגם על ילדיה שלה לא חסה. פרוקופיוס מתעד את שעשועי המרחב הנוצרי של השליטה תיאודורה. בפארסות רומאיות הייתה כריתת ידיים של עבדים בידור מקובל. הגלדיאטורים, העיוורים והחזירה, האידיאלים האסתטיים – הרבה דם על הבמה - במחזות של וובסטר ופורד, השריפות, העריפות, התליות, כל אלה הם תענוגות ידועים. תאוות הצפייה בזוועות היא מן הנכסים היותר מוצקים של התרבות, של כל התרבויות. משהו מיוחד, נוסף, מתרחש בתרבות דגיטלית כאשר כושר ההפרדה הצילומי מקנה לכל נקובית בבשר המעונה נוכחות מועצמת, מבטיח הנאה שלא הייתה נתונה אפילו ליושבי השורות הראשונות בכל הסנאפים ההיסטוריים. אנשים נאלצו להסתפק בראיה מוגבלת, להיעזר בחושים הפחות גומלים, חוש השמיעה והריח.

מיכאילוב פועל במרחב הלוקסוס של המצלמה. במרחב בו הסנאפ הוא פלילי. במרחב בו חסרי הישע הם במרכז התודעה, במרכז התקשורת. הוא חושב על זה. יש בכוחה של המצלמה להערים על החוק הפלילי, היא יודעת לשחזר ולשכלל את התענוגות ההיסטוריים שהלכו לאיבוד עם כינון החוקות, האמנות וכל המוסדות הממונים על זכויות האדם.

הזאפינג בלילה שמאחורינו ובלילה שלפנינו: עולם של ארונות מתבקע, שבבי חופש ניתזים בדיוק עד גבולות המסך, בין פרסומת לפרסומת. יצאת מן הארון, נכנסת לקופסה. מראיין בעל זימים מטופחים טפח על שכמך ו- אתה קיים, אתה נושם, חדלת להתנצל, עשית מעשה טוב למען אחיך לצרה. אתה יכול לספר לעצמך שאתה אמיץ, גאה, או אתה יכול להשתבח, איך 'לא שמת', הכל לפי מידת שיתוף הפעולה שלך עם הטמטום המוחלט

שמזרימים אילך הצלם והמראיין שלך בקולם המתנגן, המרוכך, האוהד המשתתף, המגויס עד תום למענך. זהו אומץ הלב בתרבות הראווה – להיות מטומטם במידת האפשר. וזה פירושה של הכרה, של תודעה – להצטלם, להפשיל. תוכן ההתערטלות מציע אינטגריטי: תוציא את הגדם שלך אל מול המצלמות ו - אתה בנאדם. לא סתם אחד האדם, אלא בנאדם בעל זהות מובחנת, אישיות של ממש. אישיות עם היסטוריה. עכשיו אתה יודע בדיוק נמרץ מי אתה ומה אתה. אם אתה לא הומוסקסואל, לא החלפת את מינך, אינך שחור, יהודי, אישה, גמד, בעל גדם או שניים, אם אין לך זיכרונות זוועתיים, מחלה ממארת או ילד מפגר, אז תראה ניתוח, או פשוט שלוף את אברי המין שלך, אם אתה מתעצל להזדווג מול המצלמות. וזכור תמיד – אם לא קידמת את הסובלנות בעולם, לפחות תרמת לקריירה של צוות הפקה רציני העמל סביבך והבטחת את רצף ההפשלות אחריך עד קץ כל הימים.

זהו בלי ספק המפץ הגדול של התרבות שלנו: אין זו אפילו תרבות היודי האלימה שתיאר פוקו, היא הולכת ומדרדרת לסתמיות הגמורה של היודי, האיודי. כל פגע, כל נגע "הוא זכאי" לזרוח באור יקרות בידי תרבות חזותית שתאבונה ל"אמיתות אופטיות" פרוץ מעל ומעבר לכל הניתן לאיורך כחסר גבולות. מי לא אמר זאת, מי לא רואה: אנו מגדירים את החופש, את הסולידריות ואת הנחמה באותם פרמטרים שבהם מתנהל קמפיין למשחת-שיניים.

ב.

במה שונה תצלום אופנה מלוטש ומרוטש מתצלומיו של מיכאילוב? במאום. קוד הבושם וקוד הסרחון מפעילים בדיוק נמרץ אותה סכמה של 'ללכת עד הסוף': עד הסוף ניקיון מול עד הסוף טינופת.



גם הקוד וגם הוירטואוזיות

הרכה המופגנת להשגת הגבול הנכסף הזה – זהים. וירטואוזיות רכה - שהרי היא מנועה מלהיות בעלת תוקף אחר. עור טוב שואף אל מראהו האידיאלי בקרבת תאורות רכות וטקסטורות חלקלקות, ועור חולה מבקש את האספלט, את הבטון ואת הלכלוך. הדבר טחון כנגד עיניך עד דק, אכן מפורש – עד הסוף. וכך ליטרליים עד הסוף הם החפצים, התאורה, הנוף כולו, השלג המוכתם והעור הקמל, קיר האבנים האפל שתפקידו לנסח את הכרס המוארת, חולה, מעוותת, בולטת... תצלום אחר תצלום – אתה נידון לגלות את הגלוי, אך

ורק את זמינותם הזנותית של אפקטים בתהליך ייצורם של שמות תואר ולוואים - ריק מעבר לשם התואר.

מה זה משנה, אומר לי חבר, אמן ממוסקבה, כל עוד זה עובד, וזה עובד! אני מכיר את מיכאילוב, הוא מוסיף הסתייגות, בחור נאיבי, פשוט, זה ברור, אבל העיקרון? ! גודש רטורי – זה המצב, אי אפשר לקשט אותו, זה העולם שבו אנו חיים היום.

אני מתקשה לזהות את חשיבותה של האירוניה הקלילה הזו. אם זה הפירוש של "להיות בעל אובססיה", של "ללכת עד סוף"?

הדמיון הוא מחוץ לתחום משום שהוא מסכן, אם לא מחריב ממש את כלילת המוחצנות שהיא המורל היחיד המוכר לתרבות השוללת מן העיקר כל סוג של שתיקה.

היה צלם אופנה אחד בגרמניה, איש חושב, שירד לנאפולי לצלם את הדוגמניות שלו בשכונות העוני שם, בין הומלסים, זונות ומובטלים. כבר הוא ניסה לפרום את הדקדוק המשותף של הסחי והניקיון – בצילום "קבוצתי". נדמה לי שזה היה עוד לפני הפרקטיקה של בנטון. היפיפיות עטו כתמיד הבעה רצינית עד מוות. החיך, הן ידעו בחוש, בכל תפאורה שהיא, הוא אויב האובססיה, והן יודעות לכבד כל תפאורה. קם רעש. איזה גיחוך, על מה הרעש? קמו גם סופיסטים בויכוח הזה. הסופיסטים שאלו שאלה ממש מכריעה, למה ירד הצלם לנאפולי, מדוע לא נמצאה פרנקפורט ראויה דיה לעניין. זו הבעיה, פרנקפורט או נאפולי? אני שואלת את השאלה מחדש, עכשיו, מתוך מחשבה על ה"אומץ" כביכול של מיכאילוב לצלם את ערוות אוקראינה שלאחר הפרסטרואיקה. זו הבעיה? תמורת "נאטאשה על הטרקטור" מראם המזויע של ניתוחים גרוועים? מרקסיסט היה אומר "כן", ואכן מנמק ב"נקרוראליזם" תחת "סוצראליזם"... אני אומרת – "לא". הבעיה של התצלומים הללו היא לא האתר ולא המשטר.

לגבי הויכוח ההוא, בפרנקפורט, שם עוד הוסיפו האנינים ותקפו את הבחירה בשחור-לבן של אותם תצלומים מנאפולי. חשבו ומצאו את נקודת התורפה, את לב הפוגרום הרוחני, זה לא היה בצבע.

הצבעים של מיכאילוב עזים כאהבת האדם שבו. הפלטה העשירה שלו מגויסת לרטוריקה המסחררת של חיוניות מעל לכל ובכל תנאי. כמעט מענה האופן בו הריק הזה תובע לעצמו את מלאות המרחב האנושי. אך זה המצב מול התצלומים האלה. אלו הם תנאי הזדככותו של הצופה על חשבון ההומלס. אני נעה במעגלים, שבה וחוזרת אל אזור העוול. עד כמה מתעתע הוא האנושי, אנושי מדי. אני חושבת על גליה יהב מציינת לשבח את העזתו של מיכאילוב לצלם את שמחות האביונים, את ההישג, כביכול, שבהנצחת יפי אדישותם למצלמה, ומרגישה התכווצות פנימית להתודע כך אל הדימיון שבין תום ואטימות. אני נדה בראשי לכותבת על טוב ליבה המופלג, הליברלי. אבל למה זה מעורר בי חשק לירוק לתוך עיניו של מיכאילוב, אלימות תחת אלימות? יקום מישהו לקחת את

האחריות על המילה "אסור"? ולמה קופץ עלי זיכרון יומנה של גברת אס-אס רחומה החותמת את רשמיה מביקור במחנה:
"... ובכל זאת, למרות המצב, ראיתי ילדים עליזים. ילדים הם תמיד ילדים, אשרי התמימים, עניי הרוח, ברכת אלוה שורה עליהם, דבר לא יכריעם".

ברכת אלוה, חמלתו של הצלם – אותו דבר.

נשים ממלמלות סבבו בגלריה 'דביר': "הם כמו קדושים, קדושים רוסיים, איקונות..."
אולי על נשים כאלה כתב אליוט את השורה:
" In the room, the women come and go, talking of Michaelangelo"

ג.

אני נזכרת במאמר בוטה של מבקר צרפתי אחד, בן זמנו של הצייר מילה, על הרדיקליזם לכאורה של הצייר המגויס הזה. מה הוא עושה מילה, שואל אותו מבקר, ועונה, הוא מחליף את האפרט המיתולוגי של הציור האקדמי בסמרטוטים ומייצר תמונות בעלות לוגיקה זהה לתמונות האקדמיות בהן בחל. תומכי מילה הסוציאליסטים בקשו לערוף את ראש המבקר. לסזאן היו הערות סרקסטיות על המושג "ריאליזם" של האימפרסיוניסטים כמו גם של הפוסט-אימפרסיוניסטים. הם חושבים שריאליזם פירושו לצאת לפרבר או להיכנס לבית-זונות, משהו כזה הוא אמר. בודדים הקשיבו, מעטים מביניהם הבינו. אני חושבת את מיכאילוב לצלם אקדמי, כמו שמילה היה צייר אקדמי. חרף מיטב כוונותיהם. שניהם חושבים במושגים של אינוונטר וכמות: יותר סמרטוטים, יותר פצעים זה יותר ריאליסטי. אבל אין אפשרות לדלג מעל ללשון. האמצעים אינם שקופים. אלה הדברים שגילו פלובר, סזאן, לגבי הריאליזם. גם הוא נוסחה, סימן. והבעיה הזו איננה נפתרת עם צער עולם.

אבל העולם חפץ להתמוגג ממערומי העוני... ועכשיו, עם המדיה ועם הצלמים הידועים והלא ידועים מפוקק הדחף המוסרי בואקום מוחלט. אפילו לדרגת הצביעות אין תשוקת הטוב מצליחה להתעלות. הצפייה בנסיכה דיאנה מלטפת את הגדמים של ילדה ברואנדה בעודה מחליקה פנימה בחן את הזווית הנוחה לצלם, סימנה לי מן קצה - קץ הצביעות. רק רציונל אחד נותר – שיוק ה-look. פעם אחת קטעו פושעים את ידיה של ילדה בשילוחה לפינוי שדה מוקשים. אולי יהיו לה חיים. אבל פעם שנייה היא נפגעה אנושות בזרועותיה של הנסיכה דיאנה. התמונה הזו חרצה את גורלה של אותה ילדה יותר ממאה מוקשים. היא סומנה לנצח. הוענקה לה זהות. ספק אם תהיה לה אפשרות לערער על מתנת ה"שיקום" הזו. ילדה קטנה איבדה את חייה בחיבוק זוהר. יצאת מדעתך, אומרים לי

חברים. העולם ראה, מיליונים גויסו! העולם ראה ומיליונים גויסו, אין ספק. במחיר רצח של ילדה קטנה. אני סבורה שלא יצאתי מדעתי.

עם שלם הפנים אנטישמיות, והפנים קורבניות, והפך את הנכות הקולקטיבית לקרדום פוליטי ציני, אטום ואכזר מאין כמוהו. הדברים ידועים. מום הוא פגם גופני. הנכות היא מוצר חברתי. מייצרים את הנכות בהפיכת פגמים לזהויות. מיכאילוב מייצר נכויות כמעט בכל תצלום שלו מחדש.

בעולם הזה השתיקה היא אך ורק רכוש של השליט ושל השלטון. השתיקה היא תמיד רק השתקה, היא מעטה, מסווה. היא לעולם רק חרפה, קשר, מזימה. היא כוחנות, היא אנטי דמוקרטיות, היא גזענות, דכאנות. והנתינים, שתיקתם אין לה אלא את צורתו האולטימטיבית של הפחד, של ההשתעבדות, ההסכנה או האדישות. השתיקה היא רק מה שמעצים סבל. היא הפורטרט של הסבל. אויבת האמפתיה, קוטלת ההכרה, אימת הזהות, היא א-סוציאלית.

אין אפשרות בתרבות שלנו לקשור לאלם תכונות חיוביות כלשהן, בוודאי לא שום תכונה משחררת, בוודאי לא שום אספקט רפלקסיבי. לא ריבונות, לא עצמאות, לא עצמיות. היא תמיד חולשה, אין-אונים, לעולם לא כוח. מן המתכון הדל הזה עשויים מושגי החירות הדלילים שלנו. מן המתכון הדל הזה נעשים גם התצלומים של מיכאילוב, שופר הקורבנות. מיכאילוב הוא בן-בית בעולם מוכה אינפורמציה, בעולם בו "חיטוט" ו"חירות" הן מילים נרדפות. והוא נהנה, הוא ניזון וחי מן התיאטרליזם במן "טבעיות". אני אומרת "טבעיות" ואולי שוב חושבת על תמימות. אני חושבת על תמימות וחושבת על בעיה. וצריך לתאר אותה כי יש מן המחריר באזורי הדמיון של התום והאטימות.

.ד

ואולי מכמה בחינות דווקא ניתן לחשוב את הפרוייקט שלו במונחי עניין בדקדוק של המניפולטיביות התיאטרלית. וניתן, בהקשר כזה, למקם אותו בין אמנים עכשוויים. אך האם הצילום שלו הוא באמת רפלקסיבי?



האם ההומלסים שלו מעצבים מחשבה אודות צילום-עולם, כמו נניח במקרה ההומלסים של ג'ף וול? ספק רב. דומה שהקומפוזיציות המוקפדות של מיכאילוב, כמו גם ההרמזים

לעימוד או סגנון של ציור היסטורי, (וציור הרואי, ואכן גם - רחמנא לצלן - ציור קדושים) מקורם, סיבותיהם ותכליתם שונים. אני תופסת אותם כאמצעים רטוריים של העשרה, לא הרבה יותר מכך, אופנים ל"תירבות" הצילום, הפיכתו ל"אירופי" ול"אומנותי", פיוטי, ממש כמו פעם כשחפצו שהצילום יהיה כמו הציור. תפיסה כזו של צילום, היום, היא ריאקציונרית בהגדרה. אצל וול, לעומת זאת, אני מזהה את הקומפוזיציות, את ההרמזים, כפונקציות ביקורתיות, תמיד מפתיעות מחדש בממד העיוני החודר שלהן. למשל השאלה על מהותו הטקסטואלית, האידיאולוגית, של הפורטרט הסוציאלי במרחב הפעולה המיוחד

של המצלמה. כאשר וול נותן לנו לצפות בפועל ומונע מאתנו את האינדיווידואציה שלו בשם פרטי, אין הוא משכפל את הציור הסוציאלי של לייבל ^(Wilhelm Leibl), כשם שאין הוא מתגעגע לפרוייקט המיפוי החברתי של הצלם אוגוסט סאנדר ^(August Sander). לא מדובר בהכרעה על משהו שהפך לקונבנציה של ייצוגים סוציאליים, אלא זו טענה על זמן, זמן שבו חברת ההמון בולעת ומחסלת תודעה מעמדית. אין זו קונבנציה מאווררת מתוך בנק דימויים, אלא טענה אשר ביסודה הכרעה אתית בעלת תוקף עצום משום שהיא מכריחה אותנו להבין משהו אודות הסדרים החברתיים בהם אנו מתנהלים. לא פחות מכך היא תובעת מאתנו להבין משהו חשוב אודות האינטימיות המזויפת, האשלייתית (רואים 'הכל', 'פוגשים 'את') של המצלמה. זוהי הכרעה שמנסחת בתוקף את הפרובלמה של נקודת תצפית, גם של הצלם, גם של הצופה, וגם של הפועל, אלה שמי שהם ומה שהם בעולם אינו יכול להימחק. והוא אינו יכול להימחק בדיוק בגלל כוח הכפייה התוקפני של הסדר החברתי. ואילו אצל מיכאילוב העניינים הקשים והסבוכים הללו נמרחים כליל לתוך הסנטימנט ההומני כביכול של "לצלם בגובה העיניים", "לחצות את הקווים", מתוך ההתמכרות לפיקציה של "להיות אתם", עם ההומלסים, "להרגיש אותם", "לחוות אותם".

אני מוטרדת מאוד מן הכיעור - לא - מן הזוועה ההומניסטית הזו: הגילוי שגם ההומלסים הם בני-אדם. שמחים לפעמים... לפעמים נהנים מסקס... תגלית.



אז מיכאילוב הוא בן-בית בעולם מוכה אינפורמציה ועמוס תגליות. הוא נהנה מן התיאטרליזם במן "טבעיות". מתקבל הרושם שרעיון השלילה של נוכחות תיאטרלית בלב

דוקומנט נראה לו, אכן, כמו למרבית הצלמים היום, עניין שאבד עליו הכלח. לו היה נשאל על כך יתכן ולא היה רואה ברעיון כזה יותר מאשר את גילוי התשוקה אל דבר שלא היה מעולם, או לפחות תשוקה אל דבר מה שאיבדנו עליו את השליטה מזמן. הרי קשה לחשוב על אמן, איש תקשורת או סטודנט שתוכנה זו איננה מחוורת לו, גם ברוסיה הפוסט סובייטית שהביאה אותה אל האמנויות החזותיות באיחור עצום, בתחכום מועט – (אולי איליה קאבאקוב הוא יוצא מן הכלל), ועם תפוקה לא מלהיבה במיוחד. משונה מעט, כאשר חושבים על מה אפשר היה ללמוד מגאוני הקולנוע הרוסי, למשל, לגבי האנליזה האידיאולוגית של טכנולוגיות הדימוי. לגבי אמנים אירופים ואמריקנים, זה היה שיעור הכרחי. לא ניתן היה לדלג עליו. הדאדא מצד אחד, והקולנוע הרוסי מצד שני, הביאו אל קידמת הבמה את הדיון בלשוניותו של הצילום, המטריאליות שלו, כל מה שעושה אותו לא "שקוף", וכל כך הרבה מעבר לרקורד של מה "יש" או מה "היה". מה מזה מופנם אצל מיכאילוב, לא ממש ברור. כאילו הוא צלם יודע ומודע, אבל די קשה לדמיין שיחה קוהרנטית בינו לבין ברברה קרוגר, למשל. אני תוהה אם מחשבה על תהום המפרידה ביניהם היא גוזמה.

הוא רוצה דבר אחר בכלל, אומרים לי, זו מסורת אחרת... אולי, אבל גם מסורת ה"חוויה ההומנית" מיוסדת על קרקע מוצקה יותר מזו התומכת את מושגי ההזדהות וערכי ההזדהות של העולם ההיפר-קומוניקטיבי שלנו.

ה.

הייתי במדריד החורף, והחורף יצר סערה מחודשת בכל השאלות האלה, הסוערות תדיר גם ככה. ראיתי שם את ולאסקז (Diego Velázquez) ואת גויה (Francisco Goya). חזרתי וראיתי בדביר את התצלומים של בוריס מיכאילוב, אחרי זמן רב בו התעלמתי ממנו כליל.

ראיתי אותם קודם לכן, מספר פעמים, בשנים בהן התגוררתי בפרנקפורט ובסמוך לתצוגה הראשונה של מחזור "אוקטובר", סדרת באדר-מיינהוף של ריכטר.¹ המחזור של ריכטר הכה את פרנקפורט בגל של ויכוחים, וגם התכתשויות של ממש, והעיר מחדש, בין השאר, דיון ותיק בנקרוראליזם, דיון שהיה מפותח מאוד בשנות השישים. שותפיו מאז, וכל שותפיו החדשים, פחות או יותר כל האמנים והאינטלקטואלים שחפצו וחפצים להבין את טווח פעילותם כמה שמתכנס תחת חזית אקטיביסטית של סירוב לשיטה, נדהמו וזעמו על היעדרותו של ריכטר מה"משפט הציבורי" שערכו לו במרתף של הרומן פאבריק. (בית החרושת הרומאני). האשמה הייתה: ריכטר, בורגני עלוב, מתגעגע לגאולת הציור, מאונן על טקסטורות ומייצר קיטש פוליטי סחיר בכמויות. היו לו חבר או שניים, קאספר קנינג וז'אן כריסטוף אמאן, שבאו להגן עליו, וגם היו מוכנים ללכת מכות בשבילו. על כל פנים, ריכטר, בעיני רבים מבקר חשוב של הפאשיזם הקפיטליסטי, נאשם בכגידה ולא בא להגן על עצמו.

לצילום הברוטליסטי של מיכאילוב, אחת מדוגמיות הנגד של איך צריך להראות קורבנות, נקשרו כתרים על אומץ לב אמיתי. בדיוק כמו שגליה יהב חושבת שראוי ונכון: איך? בלי אלגוריה, בלי "פואטיות", בלי כל הקיטבג האמנותי, פונקציונליות עירומה של צילום משטרתי, נטולת ערכים מוספים, ישר ולעניין, רק "מה שצריך לראות", ובלי להתמרח... קודם ה"אמת בפרצוף", ואחר כך בתורת האינטלקטואל שאתה, חפש לך, או מצא לך, את ה"סימנים" האחרים...

זהו מתכון האינסטנט העולמי לרדיקליזם, לא רק של מיכאילוב.

ריכטר לא היה שם. ריכטר שתק. סבב ההתנצחויות נמשך שבועות, במוספים, בגלריות, באקדמיות, בחוגי-בית. הוא פרץ את העיר, את גבולות הפדרציה. גיבורי השיח הגיעו מניו-יורק, פריס. אבל בבית, בפרנקפורט, התרחשה הדרמה העיקרית: חוללו אותה חברים של אנדריאס באדר ואולריקה מיינהוף. אחדים מהם היו גם חברים שלי, מצחיק, יש לי את הייחוס הזה. בכלל, בגרמניה, סיפקתי קטלוג נאה של שונויות וכך יכולתי להתענג ככל העולה על רוחי מחיבתם המוחצת, של כמה וכמה שוחרי "אחרים". והחברים בכו. בכו ממש, בקולי-קולות, ואי אפשר היה להרגיע אותם. מימי לא ראיתי פרץ קנאות שכזה לזכותם של כל ה"אחרים", לזכותו של כל שוליים, ולזכותו של הטרור מעל לכל. הטרור הוצב שם כקולו הנעלה, כביטוי היחידי של מי שנזרק אל מחוץ לכל מעגל לשוני. סוג הצילום של מיכאילוב עלה בדיונים האלה כמושווה האופטי לטרור. לא רק שזה נראה להם הרבה יותר מלגיטימי, זה נראה להם כלי מלחמה אמיתי. ריכטר שתק. מה יכול יצרן של תמונות (לשון) להגיד לחברים הזועמים של קמיקזים פוליטיים? לנהל אתם שיחה על ריק של שמות תואר? הרי רק על זה מתנהלת השיחה, והשיחה חירשת לכל עומקה.

בהזדמנות אחת הוא השיב בגדול: מהו האקט האמנותי,

מהו ציור בעולם הזה. כמה נבדלת אולריקה המצויירת מאולריקה האמיתית, או המצולמת. הוא השיב בגדול לבנימין בוכלו (מבקר, מאנשי כתב העת "אוקטובר") שאפילו לא נכלם. אולי מבחינתו הוא שמע רק עוד הסבר על תכונתם המטריאלית של ציורים ועל אשליית השקיפות של תצלומים. משונה, כאשר וורהול השיב תשובות דומות להפליא לאלה של ריכטר, גם אז לא גירד המבקר החשוב בפדחתו. ואולי אין זה משונה אחרי ככלות הכל, הרי הצדיק באמונתו יחיה.

לא צמחה ידידות בין הציירים הרדיקליים והמבקר הרדיקלי. האם זה מקרה, או האם זה פער בלתי מגושר לנצח? כנראה שכך הוא - בלתי מגושר לנצח. זו החרשות הקבועה האופפת את תובנת הרדיקל הפוליטי כנגד מה שהאמן - מי שהוא בעל לשון, ומי שכל קיומו הוא יצרנות לשונית - תופס כרגש מוסרי, "פוליטי".

הרדיקל הפוליטי תובע שליטה תבונית במסמנים, משום שהוא חפץ בהצבעה ישירה על העולם, משום שהוא צורך שקיפות מקסימלית, אפילו נומינלית, והוא מוכן לשלם את מחיר האשליה של הצבעה כזו. מבחינתו עצם הבחירה של מילה לצייר איכר בסמרטוטים היא בעלת ערך. איך הוא עושה את זה איננו מעניין את הרדיקל. לעומתו, האמן האוונגארדי לא יראה אלא את הנוסחה האקדמית, שהיא-היא המכלול האידיאולוגי שמילה רצה לבקר, ולא נותר לו אלא לגחך. הסנטימנט אכן קיים, אך שום אקט ביקורתי לא התרחש. פעם אחר פעם, אין זה משנה כמה מדובר - ציור, צילום, תיאטרון, קולנוע - הפערים אינם נסגרים. תשוקתו של הרדיקל הפוליטי מזכירה במבנה שלה את האוטופיה הפוטוריסטית של פאנאופטיות מנטלית, זו האמורה לכפר על עונייה של הראיה הפיזית. (רק אספקט זה או אחר של דבר, נקודת תצפית מוגבלת, סטטיות) אוטופיה כזו משוקעת בפסל הבקבוק של בוצ'יוני משנת 1912: תמיד, חרף כל הפאזות הפוטנציאליות במסלול ההקפה הקונספטואלי שמסביב לבקבוק, יישאר גרעין, כך רוצה בוצ'יוני להאמין, גרעין נתון, סטטי, סמבול של אי-השתנות, כפי שקוראת לזה רוזלינד קראוס, אם לא של הבקבוק עצמו, אז לפחות של ה'בקבוקיות'. והסמבול הזה מבחינת בוצ'יוני, כמו גם מבחינתו של הרדיקל הפוליטי, הוא שקוף, תמיד נראה, דבר לא אוטם אותו. דבר לא יכול לאטום אותו.

בדיוק כך מתייצבים העניים והנכים של מיכאילוב, שקופים כתוארי השם, סילוואטות מרוקנות של "אחרות". כי מה מכוון את מראות הנכות האלה? בדיוק כמו בוצ'יוני, גם מיכאילוב אינו רוצה להניח "נפש" כשלה התמונה שלו. בכך הוא מה שמכנים - מודרני. הוא בודק פני שטח. אבל הדבר שאותו הוא כן מניח מתגלם באותה מערכת אפוזיציונלית בין מה שיכול להיחשב כחלל הפנימי ביותר, הסטטי והאידיאלי של הנכות - כך יש לומר זאת - האידיאל המוחלט, הנצחי, של הפצע, האמבלמה שלו, לבין חלל חיצוני דינמי, (האנשים שהוא מצלם), אוכלוסייה אשר הנוסחים שלה, והפוטנציאלים של גרסאות אפשריות שלה מדגימים, למעשה לא יותר מאשר משכפלים את אידיאל הפצע הזה. וה'פיצועים' הזה נעשה פרוייקט חיים; עליו לשוב ולהתרחש פעם אחר פעם בהתפרשות על פני אוקראינה כולה. זו משולה כאן, מכוח האידיאה של השכפול, מכוח הרגרסיה לאינסוף, לפלנטה כולה אם לא לאינסוף עצמו.

אין זה מקרה שהאידיאליזם המטריאליסטי הירוד הזה יתגשם בדימוי של רצף הפשלות מכנסיים וחצאיות - אינסופי בהתאם, "שקוף" בהתאם. לכן, ברור גם מדוע זה חייב להיות תיעוד מצולם של אביונים חולים באמת, ולא נניח, מבויים בסטודיו עם שחקנים. כי זה הרעיון כאן: מטריאליזאציה גמורה של יחסי פנים-חוץ. בדיוק כמו העיקרון המנחה בפסל הבקבוק של בוצ'יוני: מנפח עד קו, מנפח עד צללית, ולהפך, כלומר; כמו נקניק: הפנים אמור להתפרש לכל אורך הדרך, עד למעטפת. במילים אחרות: הוא זהה לה. המעטפת היא גם הפנים.

כאשר בעל-מום מסוים והקטגוריה, או האמבלמה של הנכות, זהים זה לזה, רוקנת את העולם מכל שוני, מכל אחרות אפשרית. זה מעשה הניקנוק של מיכאילוב. זו גם הייתה חולשת הפוטוריזם, אבל זה איננו הנושא כאן.

אם נכה-הוא-נכה-הוא-נכה-הוא-נכה, ואם הדימוי של זה - רגרסיה לאינסוף של תחתונים מופשלים, אמור לספר לנו משהו על עונייה של הראיה, ומשהו על עונייה של ידיעה, הרי זה שקול להפליא להומניסט המבטח עצמו באהבת כולם ולכן אינו אוהב ואינו חרד, במובן כבד של מילה זו, לגורלו של שום אדם. וכך, אם שבה ונשאלת השאלה על סיבת המראה, על הלוגיקה של הצגת ה"אחר" לגבי מיכאילוב, את התשובה ניתן לגלות בהון השחור (סימבולי וריאלי כאחת) הנערם ונגרף בחסות הצדקנות שמאפשר רעיון העוני שבצפייה. הצלם גם מנקק וגם, כל העת, מצטנע באוזלת ידו, באיך-אונים האימנטי של הפרוייקט שלו. ככה אתה גם מבצע פשע וגם יוצא מזה אולטרה-מוסרי.

"יורים ובוכים" אומרים בעברית פשוטה. אבל הביטוי הכי יפה והכי מתאים לבריונות החזותית של מיכאילוב הוא: "קוזאק הנגזל".

ובמה מכפרים על סילוקו של שם פרטי? כך נראה; בשפע אופטי: פירוט קניבלי של מחלות המין, מחלות העור, כך שקבוצת סטאז'רים לרפואה יכולה ללכת למיכאילוב במקום לשיעור באנטומיה. ממש רואים את האנשים, כמו שהם ב"אמת", שמעתי אנשים אומרים. חתיכת נקרוריאליזם, התפעל טופיטיזין. אך האמת פשוטה מזה; גודש אופטי תמורת ויתור על מחשבה מה יכולה להיות אידיוודואציה. המעבר מוחלק, דעתך נגנבת. המון פרטים, סמרטוטים, פחיות, ואכן כן, הגרוע מכל - שעבודם של כל אלה לרטוריקה הסוחפת, לפתוס הקלוקל של ה"חיוניות".

ה"חיוני" תמיד מחליק את המשימה הקשה של אינדיוודואציה, זהו בסיס הקיטש. ציירים שהתמכרו להיי-לייטס לסוגיהם עפו מכל המדרגות, הענישו אותם על הפעלולים והקונצים, דרשו מהם להרצין. בתיאטרון הקאבוקי היו מרעיבים שחקנים שהעזו לגלות את כף היד במקום לפתור את הג'סטה מתחת לגלימה, כך שהצופה לא יראה יותר מתנועה זעורית, בלתי נראית כמעט, בשוליה. אבל איש אינו מנפנף את הצלמים המכורים למקסמי האפרט שלהם בלי הכרה. אנשים כמו מיכאילוב מצעידים אותנו ישירות אל לב הפגאניות שדימינו, ברגע אפיפני, לנטוש במדבר.

סוג האידיאליזם הזה, התאוה לשקיפות ניתן לקרוא לו, מציג בעליל איזו שלומיאליות נפוצה המתגלה יותר מדי פעמים במחשבה "שמאלית" אודות אמנות ובתקוות שמאליות לגביה. מעטים בשמאל, ברכט, גודאר, פאוזוליני הענק, ריכטר, לא נפלו בפח הזה.

הרדיקל הפוליטי מעלה על נס את הרוחניות הגורסת שליטה תבונית במסמנים, והאמן, האמן יש לו את הריאליזם הנורא של המסמנים האטומים, אין לו ניתוחי מעקפים להציע. ברכת ידע את זה. ורהול, סמיתסון ואקונצ'י ידעו את זה.

הסמיכות היא, אז בפרנקפורט, ריכטר-מיכאילוב צמצמה את האחרון לממדיו הזעירים לא רק כאמן, אלא בכלל, כאיש חושב וכאיש מרגיש. למרות התפוקה הכבירה, למרות ה"מחויבות", למרות הייאוש הצודק.

ד.

עכשיו, במעבר מן הפראדו עם הגמדים, האינולידים והשוטים של ולאסקו וקטלוג הרשע והרצחנות של גויה, אל מיכאילוב בדביר, אינני יכולה שלא לחוש מחדש את הצניחה הזו מהכל ללא כלום.



הבופון דון סבאסטיאן דה מורה, ציורו של ולאסקו, מלווה אותי מתחילת שנות השבעים. יש מעט ציורים שהפליאו ומפליאים את דעתי כמו זה. יש גם מעט ציורים שהביאו לי אושר ושימחה כמו הציור הזה. נחמה. אולי גודרון במשפט, בציוריו של ריכטר עוררה בי רגשות קרובים. אלה

הם ציורים שהשכילו לתאר את יחידות הגמורה של האחר, זו שאיננה מתחומי הנראות, ולא מתחומי שום סנגוריה. זו שמרחב המסכנות אינו מציב לה שום פרספקטיבה. זו שאכן היא חדלת ישע, אך איננה פצע, והיא הגורל של כולנו, אבל הגורל שאיננו מאחד ואיננו מלכד אותנו. אלה הם ציורים המבררים באומץ לב, מתוך ישרנות מאוד נדירה, את משמעות הגבול הבלתי עביר שבין אדם לזולתו.

הציור של סבאסטיאן מזהה בקור רוח את גבולות האמפטיה. כאן לא דרוש לך לבקש מזקנה חולה לבצע שפגאט על קיר ניצב. כאן גם איש לא מתנדב לבצע שפגאט. כאן יושבים בשקט, הצייר והאובייקט שלו. מסתכלים זה על זה.

הגלויה שיש לי, הדפס גרוע במיוחד של סבאסטיאן דה מורה, קרועה ומוכתמת, ליוותה ומלווה אותי לכל מקום שבו הייתי בעולם הזה. לקחתי אותה איתי גם למדריד. מול הציור ראיתי ששום מחשבה חדשה לא עולה בדעתי. אני יודעת את הציור הזה. הוא עשה

אותי. הוא כותב את כל מה שהוא מיטב חיי, הכרתי, אמונתי. זה מסוג הציורים המצליחים, משום מה, לחצות בשלמות כל רפרודוקציה.

הוא יושב שם, גמד. מבוגר. יש לו ראש ענק ומנעלי תינוק. הוא מקוצר עוד יותר בהושבה החזיתית שלו, הסוליות הפעוטות מוצבות נגדנו כחמסות. איש מבוגר. כבד ראש. אני מזהה את הממד המקאברי, אבל אין זה מגוחך, לא מאיים, לא מפחיד, לא דוחה. זה גם לא מדכך אותי. על רקע מיכאילוב, אני חושבת עתה רק ברצף של שלילות. הוא לא מתפשט, הוא לא ערום, הוא לבוש ואפילו לבוש היטב ויפה. הוא מואר שווה. הוא נראה בריא. הוא נראה שבע. הוא אפילו נראה מטופח. השפם הזה. הכתפיים. יש בו קמצוץ זעיר של טרזנות. קמצוץ עוד יותר זעיר של גינוני מלכות. הידיים על השוקיים. סימני הנכות הם איפה מצומצמים ביותר, ועדיין בולטים דיים כדי להפגיש אותי, לפני הכל, עם מפלצת. אני יודעת שמבחינה פיזיונומית לפני מפלצת. היא לא מוסתרת, לא מושתקת. אבל זה לא כל מה שאני רואה. לפני כל דבר אחר אני רואה גמד, אבל הוא לא מצליח להפוך לשניה אחת למשהו שיש לו אחיזה כלשהי בידיעות הפיזיונומיות שיש לי. הוא מפלצת שלא מתחברת למפלצתי. הרף הקליטה שלו בעין והצטיירות המילה "גמד" בתודעתי מופיעים בי בסמיכות כה גבוהה שאני לא מסוגלת להפריד ביניהם. אני אומרת "גמד", אבל שום קטגוריה לא מציגה את עצמה בפני. ולאסקז, רגיש עד תום לזערווי שבכלים העומדים לרשותו, טרח והושיב אותו לפני דווקא כמו מוצג - ואין מוצג. סבאסטיאן, איש כל כך חפצי בקטנות שלו, כמו בובה, ואין קוטב רחוק יותר מן החפץ מאשר סבאסטיאן דה מורה. גם אין חפצים מסביבו. לא כוור מטונף ולא כד סיני מפואר בשביל לטחון לי עד כמה הוא קטן. רואים בלי. מכבדים את סבאסטיאן, מכבדים אותי, וגם הצייר מכבד את עצמו. הנה אמת המידה כולה. היא פשוטה ונצחית.

הוא יושב לו שם בחלל של ציור, לא קיר לא רצפה, יחיד-יחיד. לאו דווקא בודד, לא עלוב, לא מסכן, לא מבוזה, לא נידח. הציור, הציור עצמו, מעורר בכך את שרשרת השלילות הגואלת הזו. משלילה לשלילה מתייצב כבודך האנושי. בחרישיות גמורה. אבל הוא יושב לו שם יחיד. סבאסטיאן, ספק יושב, ספק צף לו, בחלל ציורי משהה, יחיד עד כדי צמרמורת.

שוב אני מתבוננת אל תנוחת הידיים המלכותית. מדוע אני נזכרת בביקור האפיפיוור בירושלים? יושב לו ראש העולם הנוצרי, בזקנתו המופלגת, בתבונתו הרשומה בכל תו של פניו היפים, יושב לו מכונס וצפוף בשמלתו הלבנה, באגרופים רפויים, נכלמים על ברכיו, והוא מוקף בעדת גנרלים תפוחי חזה שהבעת פניהם... אלוהים אדירים, מה יש לומר על הבעה זו? כתב עליז-עיניים רומז לנו שהדבר בו אנו צופים אינו אלא אירוע גריאטרי...

אני חוזרת להסתכל על סבאסטיאן: הזרועות כל כך קצרות, וכפות הידיים האלה, בסופן, כל כך זעירות ביחס לראש, שהסמכותיות המרומזת של התנועה משלחת בי עוד חץ קל. האם הוא מכאיב? לא, אבל הוא דוקרני. זה אודות העניין הזה, אני מרגישה, מה שיינתן או ייגזל מסבאסטיאן בעולם שמחוץ לציור קשור במרחב של סמכות. משהו נוקב; מדבריות האין-אונים שלה. סבאסטיאן – מלך זעיר, אבוד. האם זו קריקטורה של מלך? לא. כמה רציני הציור הזה. כמה רחקנו מן המפלצת, ועדיין אנו צופים במפלצת. רואים אותה. מה בדיוק מתועד כאן? דבר לא, או רק: הלא ניתן לתיעוד מעצם מהותו, סימון צל צלו של הרצון לעוצמה. ציור זה לא מאפשר תיעוד, הוא שולל תיעוד. סבאסטיאן איננו נציג של שום קבוצה, אפילו לא של קבוצת ציורי הפורטרט. יש לו לסבאסטיאן השכלה, מעמד ומקצוע, יש לו מידור, יש לו, כמובן, סמכויות, חובות, עול... אבל לא בזה מדובר, ואין הוא סמבול של אף אחד מכל אלה. הוא לא מייצג שום דבר. הוא יושב לו בחרישיות, באלם, וגם הצייר מביט בו כך, חרישי. צל הרצון מהבהב שם, אולי, אך דבר לא 'נמצא' שם, לא מותרס בפני. ציור חסכוני. מכחול מהיר. מעט פרטים. צווארון התחרה – בקיצור נמרץ. דורות של ציירים הסתבכו עם הצווארונים המתישים האלה. ולאסקז ויתר כליל על הנטורליזם של החורים והנקבוביות, גם בעור. בשום מובן, לא מטריאלי, לא אחר, אין כל השתעבדות לסיבים, לא לשום תעותעים אופטיים, לא לתענוגות רטינליים. זהו ציור נטול אפקטים. ה'אחר' של מיכאילוב ודומיו. סיכומיות גבוהה, הרבה הפשטה. הייתי אומרת הפעם באופן חיובי, רואים רק את מה שצריך.

סבאסטיאן אינו תובע זכויות כלשהן, הוא אינו מבקש ממני שום דבר. הוא לא מסמך, לא תיעוד, לא המלצה. לא ביקורת. אני יודעת מזמן שקוראים לו סבאסטיאן דה מורה. אף פעם לא קראתי עליו שום דבר. קראתי המון על מרילין מונרו, ועל הלן קלר אבל על סבאסטיאן דה מורה לא התחשק לי אף פעם לדעת משהו נוסף ממה שמוסרת לי התמונה שלו. למשל כשאני מסתכלת בו אני יודעת שהוא לא אני ולא חלק ממני כשם שאני לא הוא ולא חלק ממנו. אני רואה שהוא שם ואני כאן. שום רגש בולט או מיוחד לא מציף אותי. לא זוועה, לא רחמים, לא פחד, לא אדישות, לא סקרנות יוצאת דופן. רק הצמרמורת הזו.

המצב בו הוא מביט בי במבט מאוד מפוכח, ערני וחודר גורם לי להחזיר לו בדיוק אותו מבט. בטווח השקילות הזו מתאפשרת אמפתיה. לא הזדהות. ולאסקז בנה אותה בדקדקנות.

זה קורה יום-יום, אלף פעמים, בבית-קפה, במקומות העבודה... מביטים. אולי יכולנו להתחבר, ואולי לא. אני מסתכלת על סבאסטיאן ומרגישה את התשוקה שלי לעוצמה. מיכאילוב שמאחרי הערשה מתחפש לאחד שאין לו תשוקה כזו. זה נראה לי מתחטא, מזויף.

סבאסטיאן שם, ואני כאן. אנו יכולים, באותה מידה, להיות אויבים בנפש. העניין פתוח. יש לנו יכולת שקולה, לאהוב או לשנוא. סבאסטיאן שם, ואני כאן. נתונה לו האמפתיה שלי, העקרונית, זו המתאפשרת לי מתוך השמירה הקפדנית, שלו ושלי, על המרחק בינינו.

אינני יודעת אם התחלתי בכלל להסביר לעצמי מה כל כך מקומם אותי בתצלומים של מיכאילוב. חרפת התביעה לסימביוזה עם הפצע? השחצנות שבלב הרעיון "אוהב אותך, המסכן, ככל שתשנא אותי"? או אולי זו החוצפה שבהצגה כל כך מוחפצת של בני-אדם? אך אין זה משום שכבוד האדם חולל שם, זה משום שהוא נמכע שם מרוב כנות באורח מזויף, פטרוני חרף מיטב הכוונות. חסרון המידה, עודפות הכבוד, היא הבעיה שם. ההתנדבות הריקנית הזו לחוש את כל המוגלה באשר היא. יש טרור ביתר חמלה. אין זה כלי מלחמה, זהו כלי הדברה; ההשתתפות המעושה, הטרחנית, בסבלם של אנשים. היא גוזלת את ריבוניותם, את חייהם. לא החיוכים, לא ה"כיף", לא שום דיגום קרקסי של הדמויות בתצלומים עשויים להעיב על הגזלה הזו. אין היא מניחה להן להבקיע מבעד לסימון הנכות והגורל החברתי שלהן. אין לו, למיכאילוב, לא הזמן ולא החשק לחשוב. נדמה לו, כמו להמוני אמנים מגויסים, שהאיפוק, השתיקה, אינם אלא מידה "בורגנית", טעם טוב הראוי להוקעה בלבד.

ז.
למה הפך הפונקציונליזם של התצלום המשטרתי, הרפואי, לנורמה בה' הידיעה ולנוסחה האסתטית של המבט ב"אחר" הוא דבר מובן מאיליו. וורהול וריכטר בוודאי ידעו ועשו, ושבו ועשו את הנוסחה הזו לפני ולפנים. ומי לא? מה שפחות מובן מאיליו הוא כיצד פעם אחר פעם מתחפש החיקוי האסתטי את הפונקציונליזם ההוא לאותנטיזם "חדש", ופעם אחר פעם מתמסרים מבקרים ללשוניות השחוקה, הידועה מראש שלו, ומגלים בה - ראלזים.



למן הרגע בו הפך הרדימייד לפרקטיקה מקובלת בתוך האמנות החלה ההזניה הגדולה של המובן מאיליו, הליטרלי, הלאקוני. מה שברגע מסוים היווה ביקורת נוקבת ויעילה על הממד המייפה והמכסה שבאמנות, מה שנועד לחשוף את השיקריות שבטראנספיגורציה הגואלת של ה'אמנותי', מתגלגל באבסורד הגמור שבו כל מה שהוא 'אמנותי' חשוד מראש בשקריות, השקריות השמורה לו מעצם עיקרו כמעשה

אמנות. מה יהיה העירבון מפני עינה הרעה והצרה של האמנות הוא נושא המעסיק בצורה זו או אחרת את רוב העוסקים במלאכה. אבל מה הטעם לשאול את השאלה ותמיד מחדש להתייבב דום מול הקסם של ה"פוטו רצח". הרי אין זה אפשרי, אחרי וורהול, אחרי הילה וברנד בכר, להניף סטרוקטורה סדרתית "שקופה" ולדבר על "אמת", על "ריאליזם", או על "נקרווריאליזם". המוני אמנים אימצו לעצמם קומפוזיציות כאלה של תיעוד, ארכיון, מוזיאון, איסוף נתונים. במצב כזה של ארכי-טקסטואליות אני מתקשה לראות את הבקע השקוף שאותו מציין טופיטזין כהישג העיקרי של מיכאילוב. האם הפצע של המצולם הוא הבקע בטקסט שלך?

עדיין אני נותנת למיכאילוב הבנה מסוימת של האפרטוס שלו – המצלמה. הוא דווקא יודע משהו על הרעילות לא של המציאות עצמה, כפי שכותב טופיטזין, אלא דווקא על הרעילות של הייצוגים. הוא יודע לא על ייצוגים שהפכו כביכול גשמיים, כפי שחושב טופיטזין בתמימות, אלא בדיוק להפך, על הגשמיות הקבועה, הארוחה, של האפרטוס עצמו. בקיצור, אני מוכנה להניח שמיכאילוב מבין ממה מתפרנס הפורנו. כן, האפרט במערומו, והפורנו, הם במידה רבה צדדיו של אותו עניין. והפורנו, כידוע מאז "סיפורה של העיץ", ספרו של בטאי, ואולי יש להרחיק עוד אל סאד, מחייב את האוטופיה של נראות טוטלית, שקיפות מוחלטת. לא בכדי, ובדיוק מתוך המנגנון האוטופי הצרוף, מבקשת האוטופיה הזו להתחולל בדיוק באזורים הלא-אופטיים ביותר – סבל, הנאה. יגון, אורגזמה, אינם מצטלמים. לכן המצלמה נדחפת דווקא לשם. על כן, בעקבות הפורנו, מציע גם מיכאילוב מבנים סדרתיים, משוכפלים, נטולי הירארכיה, מבני *alloverness*, סדרות לאינסוף, ואכן – מסות של קורבנות.

אז יש בידו של מיכאילוב מכשיר פולשני ונצלני. ויש לו מן המוכן אשליית שקיפות מתועבת – מתועבת כי לנצח נתמכר למוצגים. נמצא בידו המכשיר הזה המאפשר בלחיצת כפתור לבצע אונס גלוי להנאת הכלל. איך לאנוס אותו בחזרה, ואיך להכלים את הצופה על גרגרנותו? זהו ניסוח מחודש של שאלת ה"בקבוקיות" וה"פיצועים" שתיארתי קודם. טקטיקה אפשרית מסתמנת בשאלה מה לא ניתן לאנוס? התשובה פשוטה: כביכול, את האנוסים. מיכאילוב בונה על זה: לא סתם אנוסים; רצוי גם שיהיו מפגרים למחצה או לגמרי, או שיהיו שיכורים. הנה החומר שיביס את המצלמה כליל: כל התכונות היותר פוטוגניות של הדבר שאינו ניתן לצילום כלל. ואני לא בטוחה אם מיכאילוב באמת חושב על העניינים הללו, אבל נניח.

כשיוסי ברגר, לצורך הדוגמא, מצלם נייר, או מכונית, הוא מצלם את הניתן לצילום ביותר. הוא ממיר טקסטורות בטקסטורות, ומדלל את פוטנציאל האלימות של מכשיר האונס שבידו למינימום. זו אופציה אחת לחישוף ביקורתי של האפרט. הצבעה על הלשוניות שלו.

מיכאילוב מבקש את הקוטב ההפוך: חישוף היפרבולי של השיקוף: להעמיד אנס אוטומטי מול אנוס גמור. מי שסובל קצת מרפיון רגשי ואנליטי יראה יושר בטקטיקה כזו. הישרנות הזו אפשרית, הרי מיכאילוב. אך היא - יש לומר זאת בפשטות גמורה - גולמנית עד כדי חלחלה.

הנה הדבר המשונה: דווקא כאשר מדובר באופציה החוורת, כאשר המצלמה עסוקה בהפניית המבט אל עצמה, ומתוך המבט העצמי עסוקה בתצלומי סיבים למיניהם, מרקיעה זוועת המצלמה עד השמיים. הרווח הנקי של החיורון הזה: גם הפוטנציאל האסתטי שלה מרקייע עד השמים. מכאן, למשל, אני מבינה את סגידתו הגמורה של אנדי וורהול לחלון הראווה של תמרוקיות. גם הליפסטיקים וגם תצלומי הליפסטיקים מכריזים שם על אותה עודפות ממנה עשוי אבק הכוכבים שיתקין את השלד המרצד של האיקונות המרוקנות שלו. כאשר מדובר בהיפרבולה של מיכאילוב אנו נשארים עם העליבות של האגרסיה. המצולמים מפליצים עליך, ואתה עליהם. וזה לא עובד. זה אפילו לא גרוטסקי. זה נלעג, בה במידה שזה מזעזע. שקילות לא יעילה. פרוצדורה יכולה להיות "נכונה", או הגיונית במידה כזו או אחרת, אבל כשמדובר בתוצאות אמנותיות מוטב להעמיד את הקטגוריות האסתטיות בשורת שיקולים עליונה. בגלל הפרובלמטיקה האתית. ככל שמעמיקים השיקולים האסתטיים, כלומר הפורמליים, מתגלה על כל כובדו המרחב האתי בו פועלים. האתיקה באמנות גלומה בהכרעות פורמליות.

ח.

זמינות. 1983- גרתי במנהטן, ברחוב הבאורי. בבתי המחסה ובמדרכות של הרחוב הזה חיו אז שישים ושלושה אלף איש חסרי-בית. רובם אלכוהוליסטים. הכרתי את הרחוב שלי, הכרתי אחדים משכני. מאחורי הדלת שלי חי הנרי. כאשר הקפיטל היחיד שנותר לאדם הוא גופו, על פי רוב גופו החולה מאוד, וכאשר כמות האלכוהול בדם מכבידה על הלשון, סוג השיחה המתנהלת אתו הוא בסיסי. כאשר שאלתי את הנרי לשלומו הוא היה מפשיל שרוול או מכנס ומראה לי. בפינת הבלוק חי ג'ון. ג'ון היה מסיר בלילה את רגלו התותבת וישן אתה בזרועותיו, כדי שלא יגנבו לו. פאולה, צלמת חדשות מוערכת, מאוד מצליחה, שחיה בלופט מעלי הציעה לי פעם שנרד יחד לסיבוב צילומים של ה"בחורים". לא איתי, אמרתי לה, אין מה לצלם. פאולה אמרה לי שאין לי תודעה פוליטית. מה את רוצה לצלם, שאלתי. את האמת על העיר המחורבנת הזו, היא אמרה. נסי אוטו-פורטרט בראי, יריתי. פאולה ענתה: אני יפה מדי. אדרבא, עניתי, יש לך אתגר.

יום אחד הזמין אותנו הנרי למסיבה לילית במרתפו של בית נטוש. פאולה התעקשה לסחוב את המצלמות שלה. לפחות אל תקחי פלש, ביקשתי, הנרי סובל מאור חזק. פאולה קיבלה את זה. איך בדעתך לכבד את האנשים האלה, שאלתי אותה. פשוט, היא ענתה, הם יעשו

לפני המצלמה מה שיעלה בדעתם. אמרתי: הם יפשילו, ירקו עליך וישתינו. מצוין, אמרה פאולה, הלוואי. היה לה הטעם הנוצרי הקלוקל של מיכאילוב. כשלושים גברים היו סרוחים שם על קרטונים מזוהמים. כולם, בלי יוצא מן הכלל, היו חולים ופצועים. ריח קיא והפרשות בלתי נסבל עמד באוויר. נרות אחדים האירו את הסצנה הדוויה הזו. היה עליז. מי שהיה רקדן סטפס, רקד ונפל. מי שהיה שחקן נתן מונולוג רצוף, וכו'. פאולה צילמה כאחוזת תזזית, כמובן, גם את ההפשלות. מפעם לפעם היא זרקה לעברי, תשמעי, זה גדול, זה אלוהי. כשהאווירה התחממה והתחתונים התחילו לרדת קמתי ויצאתי. בבוקר נכנסה אלי פאולה דומעת. אבדתי את תערוכת חיי, הודיעה, לא אוכל לקנות בית-קיץ בוורמונט. הפילמים נשרפו לה. צחקתי.

ט.

בוקר אחד הנרי היה צלול יותר. אכלנו סנדוויצ'ים בעמידה. הנרי אמר לי: לפי דעתי החידה הכי גדולה היא עיוורונו של פאולוס. אז אתה כופר, צהלתי, אתה נגד לשכב עם מצורעים! הנרי צחק ואמר, כן, לא-לא, אני אדם מאמין. אחר כך הוא צלל לתוך עצמו, התערפל והוסיף בצער: שאול-שאול, איזה אידיוט, מלכתחילה, בשביל מה הוא היה צריך ללכת לדמשק, שד דחף אותו, והוא אכל אותה.

הערות:

(1)

באדר מיינהוף הוא שמה של קבוצת טרור גרמנית שפעלה בשנות השבעים בחסות אידיאולוגיה אנרכיסטית קיצונית שחייבה רצח אזרחים כחלק ממלחמה כוללת בשיטה הקפיטליסטית. לאחר שפיצצו מספר בנקים וסופרמרקטים נתפסו כל חברי הקבוצה ועימם האינטלקטואלית שעמדה בראשה, אולריקה מיינהוף. ככל הידוע, על פי תאריך מוסכם מראש, התאבדו רוב חברי הקבוצה בכלאם. האירועים, המשפט, ההתאבדות וההלוויה הסעירו ועדיין מסעירים את החברה הגרמנית. האינטליגנציה הגרמנית גילתה עניין עמוק, ואף רחשה אהדה גדולה לחבורת באדר-מיינהוף. באמצע שנות השמונים הציג גרהרד ריכטר מחזור בן שבעה- עשר ציורים, 'אוקטובר' שמו, (שמו הנוסף 'מחזור איזונהיים אלטר') שעסק במספר דימויים מתוך הפרשה הזו, דימויים שהיו מוכרים לציבור הגרמני מן העיתונות והטלוויזיה.

(2) רוזלינד קראוס, Passages in Modern Sculpture