

זמן המתנה

עומר אבן־פז

עולם היורה

בקיץ האחרון יצא לאקרנים הסרט האחרון בסדרת הסרטים של פארק היורה, **עולם היורה: עולם חדש** (*Jurassic World: Dominion*). נקודת המוצא של הסרט היא בריחתם של הדינוזאורים מן הפארק. המרחב המבודד והמלאכותי שהיה זירת ההתרחשות של חמשת הסרטים הראשונים בסדרה נפרץ והעולם כולו הופך לעולם־יורה שבו בני האדם נדרשים להתמודד עם צורת קיום חדשה – חיים משותפים עם היצורים המאיימים. אם כן, הוא עוסק בעידן האנתרופוקן, עידן שבו הפעילות האנושית שמטרתה הייתה לשלוט באופן מלא בטבע מביאה לכך שכוחות טבעיים מתעוררים לחיים, משתחררים ופועלים בחופשיות.

אולם למרות ההבטחה לעולם חדש, העולם שבסרט דומה להפליא לעולם הקיים. הכוח הלא־אנושי, החייתי והקדמוני המגולם בדינוזאורים מאבד את ייחודו ברגע שהוא משתחרר מהפארק ומתמזג עם העולם. במקום הסתגלות של האנושות למצב חדש, הדינוזאורים פשוט מתנהגים כזאבים, סוסים או חזירים. לראשונה בסדרת הסרטים הם הופכים לדמויות משנה. צוות הגיבורים מתגבר על האויבים – המדענים תאבי הבצע – והסרט נגמר במה שנראה כמו נקודת ההתחלה שלו: הדינוזאורים הם רק חלק מהטבע ואינם דורשים הסתגלות מיוחדת מהחברה האנושית, ואילו הכוחות הטכנולוגיים המאיימים דוכאו, לפחות לעת עתה. גם ברמת הדרמה האנושית הסרט הוא מעגל סגור. גיבורת הסרט, נערה שנוצרה במעבדה בפארק, מחפשת עדות לאופן היווצרותה, אך ההתרה של הדרמה שלה אינה התרה של ממש: מתברר שהנערה היא מעין "דולִי", שיבוט

* אני מודה לשאול סתר ולעפרי אילני וכן לניליה דולר לנדסמן על הערותיהם החשובות.

מהונדס גנטית של אימה המדענית. הפריצה המדעית המופלאה בסרט היא לא יותר מאשר טכנולוגיה משנות התשעים, הנערה עצמה היא קיום מחודש של מי שהייתה נערה בראשית שנות התשעים, והעולם החדש המובטח אינו אלא שחזור מוגדל של אותו פארק משנות התשעים. ההבטחה, אם יש כזאת, היא שהמצב היציב דאז יושב על כנו עכשיו, על אף השינויים שהתרחשו. סרט הפעולה והדרמה מזכיר במבנהו קומדיית מצבים: לרגע מופיע בו איום לא מאיים, הוא נפתר והחיים חוזרים למסלולם. הדבר המעניין ביותר בסרט הוא אפוא הכישלון שלו לדמיין עולם שונה מזה שלפני פריצת הכוחות החדשים.

חדר המתנה

נושאים דומים הוצגו באופן אבסורדי ומשעשע בסרט פתח תקווה (2020) של אמנית הווידאו רות פתיר. בסרט מוצג שחזור אנימציה ממוחשב של חדר המתנה במרפאת פוריות בבית החולים בילינסון בפתח תקווה, אלא שבמקום נשים ישראליות שמבקשות להיעזר בטכנולוגיה מתקדמת כדי להתגבר על קשיי פוריות, פוקדות את המקום אלילות פריון כנעניות. בעזרת טכנולוגיית אנימציה ומצלמות לכידת תנועה יצרה פתיר עולם וירטואלי זהה לעולם הזה, מלבד הופעתם המשונה של פסלונים חמר של האלילות, שהוצאו מהמוזיאון לארכיאולוגיה והוכנסו אל המרפאה. האלות העתיקות הופכות לנשים שמחכות בשעמום לתורן. הן מנסות להעביר את הזמן, וכך אובר כל זכר לכוח ולקדושה שליוו את נוכחותן בסביבתן המקורית. במופען החדש בעולם העכשווי הן נשים לא צעירות שמתבוננות בטלפונים ניידים בעודן ממתינות בתור. בטלפונים מתגלים לצופה סרטונים ויראליים של חיות בר שפולשות אל מרחבים עירוניים. אלא שבעולם שיוצרת פתיר, במקום תנים וחזירי בר שמשוטטים בחצרות אחוריות, הופכים פחים וחוצים כבישים, מופיעים שוב פסלונים חמר מאותם מקדשים כנעניים, הפעם בצורת חיות ששימשו גם הן לפולחני פריון. היצירה, שיצאה בשיאה של מגפת הקורונה, מציגה את הדימויים שליוו את הסגרים ובהם המחשה של טשטוש הגבולות בין ה"טבעי" ל"אנושי". מגפת הקורונה עצמה מגלמת כמובן טשטוש גבולות אנתרופוקני, שמתבטא בהיעלמות הגבולות בין מרחבים עירוניים עמוסי אנשים ובין מרחבים "טבעיים", וכן ברשתות תנועה גלובליות המאפשרות תנועה מהירה של פתוגנים. בסרט של פתיר, כמו בעולם היורה, טשטוש הגבול בין האנושי ללא-אנושי קשור בערעור ציר הזמן. כוחות מזמז קדום מופיעים בתוך העולם העתידיני של הנפשה וירטואלית, אבל בניגוד לחזיונות המאיימים שבהם חומר דומם קם לתחייה, כמו הגולם מפראג והמפלצת של פרנקנשטיין, היצורים אצל פתיר מתנהלים באופן אנושי לחלוטין, יושבים במרפאה וגוללים סרטונים בפיד. האבסורד ההומוריסטי הזה נוכח כמובן באתר שבו מתרחש הסרט: מרפאת הפריון, המקום שמאפשר

להתגבר על המגבלה האנושית שבהולדה, מופיעה בעולם הווירטואלי, המתכונן ומתרבה באמצעות שכפול. הכוחות הטכנולוגיים המאפשרים שכפול דיגיטלי ושיבוט פיזיולוגי הם אלה שמזמנים את אלות הפיריון העתיקות, שכוּחן נובע ממיניות וממפגש עם אחרות. אלא שהנקודה הסינגולרית הזאת, שבה העבר והעתיד נפגשים, מופיעה כזמן של שעמום והמתנה. האופק המיתי של הכנעניות אינו נקשר באופק פוליטי רדיקלי, אין בו איום, והוא לובש את הצורה של החיים הפרטיים ביותר. גם הכוחות המקודשים של אלילות הפיריון מאוינים, וכעת הן אלה שזקוקות לעזרה כדי ללדת. המבט שהסרט מציע על ערעור הגבולות הטמון באפשרויות העולם הווירטואלי הוא מבט משועשע-משועמם, כזה שמתאים לצפייה במכשיר הנייד. כמו בסרט עולם היורה, מופע הכוח העתיק משתלב בתבניות המוכרות: האלילות הכנעניות נבלעות בהיגיון של חיים ישראלים בורגניים, של חדרי המתנה מוסדיים וטלפונים ניידים שנועדו להשכיח את הזמן החולף. הזמן הקדמוני מופיע בתוך המרחב העיתוני, אבל מנוטרל מכוחותיו: אלילות הפיריון, החיות והעולם אינם מציינים להיגיון של עבר ארכאי או מיתי ולא להיגיון של עתיד אוטופי או דיסטופי, אלא משכפלים את הגיון ההווה.

האוויר שבו שוחים דגים

בניגוד לפתיר, שהוציאה את המוצגים מן המוזיאון כדי לתת להם חיים בעולם הווירטואלי, בתערוכה "Looking Back on a Future Exhibition" מ-2018 שנערכה במוזיאון מרטין גרופיוס באו בברלין חיבר האמן הצרפתי פיליפ פארנו (Parreno) את מבנה המוזיאון אל מחשב מרכזי השולט בחלל – בוילונות, בטמפרטורת החדרים, בתאורה, בסאונד, ואף בתנועת הקירות. מבנה המוזיאון נקשר דרך מערכות טכנולוגיות מורכבות אל כוחות פיזיקליים ואורגניים סביבו. גם האובייקטים שממלאים את החללים – קרוסלת ישיבה, פסנתר כנף שמנגן באופן אוטומטי, בלוני הליום בדמות דגים המשייטים בחלל – מונעים כולם באמצעות מחשב מרכזי שמופעל על ידי מושבת שְמָרִים. המושבה, בתורה, מוזנת ממשתנים כמו מזג האוויר ונוכחות המבקרים במוזיאון. כלומר, המבנה המוזיאלי עצמו משתנה לפי שרשרת אירועים פיזיקליים, כימיים וביולוגיים בתוך הבניין ומחוץ לו. פארנו מעיר את המוזיאון לחיים, וליבה של הפעולה האמנותית עובר מהאובייקט אל האינטראקציות בין הצופים ובין הכוחות הפועלים סביבם – קשר שנוצר באמצעות הטכנולוגיה. בלוני הדגים המשוטטים בחללי התערוכה מונעים על ידי זרמי האוויר שנוצרים מהתקררות והתחממות החלל בהשפעת תנועת השמש, הווילונות ומערכת הקירור של המוזיאון. בתנועתם המגושמת הם מנכיחים את הכוחות הרבים שמופעלים על הנוכחים בחלל, את האוויר שבו הם שוחים.

כמו בתנועות הניאו-אוונגרד אחרי מלחמת העולם השנייה, פארנו חותר תחת "הקובייה הלבנה" והממסד המוזיאלי. אך הוא אינו עושה זאת באמצעות הוצאתה של האמנות אל מחוץ לגבולות המוזיאון ואל החברה ה"כללית" (האנושית), אלא באמצעות הכנסה של הלא-אנושי פנימה אל המוזיאון והנכחתו דרך אינטראקציה עם המבקרים. ואולם שיטוט בתערוכה מגלה שכניסתם של כוחות חדשים, לא-אנושיים, אינה מפריעה להמשך קיומו של ההיגיון המוזיאלי. אמנם יש בתערוכה מידה של חוסר נחת, המתנה דרוכה לפעולה כלשהי וניסיון להבין את המנגנון היוצר את השינויים בחלל, אך בסופו של דבר זו נותרת חוויה מוזיאלית סטנדרטית במונחים של המוזיאונים התיירותיים של המאה העשרים ואחת, מעין טיול בחללים מלאים באובייקטים נאים להתבונן בהם וחוויות להתנסות בהן. על אף ההבטחה הרדיקלית הטמונה ברתמתם של כוחות לא-אנושיים ובהבאתם לתוך המרחב ההומניסטי, הכוח הלא-אנושי חוזר ונכנס לתבניות מוכרות ובלתי מערערות – במקרה זה המערך התערוכתי השגור. הכוחות הלא-אנושיים שפועלים במרחב אינם משנים אותו באופן רדיקלי, אלא נבלעים ומשוכפלים בהיגיון של המוסד שאליו הם פורצים ושאותו הם היו אמורים לערער.

עם זאת, גם אם מערכי התערוכה של פארנו אינם מכוונים לביקורת רדיקלית על החברה שבה הם פועלים, הם מצליחים בכל זאת להדגיש מידה של אי-נוחות. מקורה הוא אולי באותו חיפוש אחר המנגנון המשונה והמורכב המפעיל את המוזיאון ובתחושה הכללית של המתנה לדבר מה שיקרה, כשלאט לאט מתברר שהמתנה עצמה היא החוויה האמנותית. שם התערוכה, "מבט לאחור על תערוכה עתידית", יכול להסגיר את משטר הזמן המשונה שבבסיסה. הכותרת מציבה את הצופים בעתיד הרחוק, מביטים לאחור, אל עבר שהוא בעצמו עתיד שקרוב יותר להווה מאשר העתיד שממנו מביטים. מה שנדמה כתערוכה עתידנית הוא בעצם תערוכת עבר. ההמתנה להתרחשות בנקודת הזמן המשונה הזאת, שבה הצופה מנסה לחשוב את עצמו בהווה כעבר של עתיד, מסבירה את המופע ה"רגיל" של המוזיאון – מופע של הווה אינסופי – ומביאה את הקהל לסיפה של הבעיה לחשוב על העתיד בזמן הזה.

אָפּל (שכחה)

האלוהיות העתיקות שמופיעות במרחב המלאכותי הווירטואלי אצל פתיר, הכוחות הקדמוניים הביולוגיים שמשוטטים על פני הכדור בעולם היורה והכוחות הלא-אנושיים ה"טבעיים" במקדש האנושיות המודרנית – המוזיאון אצל פארנו – מגיחים לעולם בתיווך הטכנולוגיה. האמצעים הטכנולוגיים שנועדו לשחרר את האדם מכבליו ולכבול את הטבע הם דווקא אלה שמייצרים מחדש את ההיקשרות של האנושות ל"טבע". המאמץ הפרומטאי

שולל את עצמו, והטכנולוגיה מייצרת את האנתרופוקן כתקופה שבה האדם קשור יותר ויותר בכוחות הלא-אנושיים ותלוי בהם. אלא שהפעם התלות אינה חד-צדדית. הכוחות הלא-אנושיים שהופיעו מחדש תלויים ומסובכים גם הם באמצעים המלאכותיים כדי להמשיך ולהתקיים.

העולם שמתעצב הוא עולם נטול גבולות ונטול היררכיות. לא עוד מקדש, מתחם או שמורה נידחת, אלא עולם שבו דינוזאורים דוהרים לצד סוסים בערבות; לא עוד מוזיאון תחום של יצירה אנושית, אלא גן עירוני שבו החוץ נמזג אל הפנים, שבו מזג האוויר, חיות ומחשבים פועלים יחדיו בהרמוניה ויוצרים מרחב נעים לשוטט בו; לא עוד אלילות שיש לכבד אותן, לזבוח להן ולהתפלל לכוחן המסתורי, אלא שכנות לתור במרפאה או שותפות לאקולוגיה אורבנית. בהיעדר אפשרות להגיע לנקודת קצה כלשהי, מסעות גילוי הופכים לשיטוט שמציג שוב ושוב את החוויות והדימויים המוכרים בתלבושת חדשה. אלא שבשיטוט הזה נעלמת האפשרות לעצור ולחשוב, האפשרות לרפלקציה.

אם כן, היכן יש דבר מה שחורג מן היומיום, תחום מיוחד – היכן מתקיים מקדש? אובייקט שנדמה כמקדש, לפחות ברמה הפורמלית, הוא מטה חברת אפל בקליפורניה. בניין המטה, אפל פארק, הוא מבנה מעגלי חתום וסגור. בתוכו יש אגם ועצי פרי מקומיים. הפארק, או אם נרצה – הקלויסטר הימי-ביניימי או הפרדס, הוא מקום מבודד שהגישה אליו מוגבלת לבני מעמד מסוים או ליחידים סגולה. המבנה מכונה "ספינת החלל", כינוי המעיד על תרבות המדע הבדיוני שממנה צמח וגם על הקשר שהוא מבקש ליצור – לא עם הסביבה, שממנה הוא מנותק, אלא עם העתיד ועם הכוכבים שמעליו. בעולם היורה החברה הטכנולוגית המוצגת כאויבת המרושעת, זו שבונה מחדש פארק לדינוזאורים ומנסה לשכן אותם בגבולותיו, מעוצבת בדמותה של חברת אפל. המנכ"ל הרשע בסרט נראה כמו חיקוי של מנכ"ל אפל טים קוק, ומבנה החברה גם הוא מעגל גדול וחתום. לאפל פארק יש כמובן התגלמויות רבות ברחבי העולם, מכנסיות האפל-סטור ועד למכשירים האישיים, הממשיכים את כפות הידיים. גם הם מאופיינים בהיגיון של גן סגור, קופסה אטומה נטולת כפתורים או פתחים שמחברת את המחזיק בה אל מרחבי הרשת. זו אינה רק אסטרטגיית מכירות יעילה שמונעת אפשרות לתקן מכשירים באופן פרטי ומבטיחה לשמור על קהל לקוחות נאמן; משום שהקופסה אטומה וחסרת כפתורים, נמנעת האפשרות לעמוד על טיבה ולהבין כיצד היא עובדת, והיא משווקת כאובייקט מופלא הפועל מכוח עצמו. העובדה שייצור המכשירים כרוך בסבל רב יש בה דווקא כדי להאדיר את המוצר. כאשר נחשף כי מפעלי אפל דורשים רמת ייצור כה קפדנית עד שעובדים שאינם מסוגלים לעמוד בדרישות הנוראות קופצים מהחלונות אל מותם, לא היה זה רק פרסום שלילי – הוא שימש גם עדות לאיכות העל-אנושית של המוצר. מותם של העובדים האנושיים, הפגומים, שאינם יכולים לעמוד בסטנדרט האלוהי, רק מוסיף להילה שאופפת את המוצר שאין בו רבב.

המכשיר האישי, שמתהדר תמיד בתחילית i, מחבר את המחזיק בו אל שאר בעלי המכשיר, מאפשר חברות בקהילה וירטואלית. זוהי נקודת הקצה של האנושיות, המקום שבו הגוף האנושי הפרטי מתחבר אל הרשת. אבל בניגוד למקדש, שבו בנקודת הקצה של האנושיות פוגש האדם את המוחלט והאלוהי, המפגש שמציעה הטכנולוגיה הוא עם עוד ועוד אנושיות. ולא זו בלבד, אלא שבאנושיות המשתקפת אינן זרות. להפך, הרשת מציעה תיבת תהודה של עצמיות. גם ברמה האסתטית העולמות הווירטואליים עוברים תהליך האחדה (גם המטאאורס, שהיה אמור להציע עולם חדש, נראה כמו הדמיה של עתיד משנות התשעים, עם דמויות שטוחות ואחידות). בעולם הווירטואלי, מה שנמצא מעבר לעצמי אינו אחר אלא אינסוף השתקפויות של העצמי, מבוך מראות שבו נשללת תחושת הזמן והמרחב. בהיעדר גבול, המקדש נכשל בתפקידו כמקום שמאפשר רפלקציה. הוא אינו מציב אחרות מוחלטת ואטומה שממנה אפשר לפנות לאחור ולחשוב, אלא מציע מיזוג וגלילה אינסופיים, טבעת מוביוס שההתקדמות בה מובילה שוב ושוב לאותו המקום. העולם נטול ההיררכיות, הווירטואלי והמוזיאלי הוא עולם של שיטוט חסר כיוון או זמן. העובדה שהוא מזמין כוחות עתיקים או נסתרים להיכנס אליו אינה משנה את התבנית שמתוכה הוא נוצק, אלא מעבירה את הכוחות הללו "ביות" מידי והופכת אותם לצורות קיום מוכרות ובלתי מאיימות. לכאורה, עולם שטוח כזה יכול להציע הטענה מחודשת של כוחות נסתרים ומאגיים שחותרים תחת ההיגיון ההיסטורי, הליניארי, של שורת הטקסט, אבל בעבודות אלו הדבר אינו מתרחש. זמן ההתרחשות שלהן אינו קווי ואינו מעגלי – אפשרות השינוי בו אינה קיימת, והמרחב שהן יוצרות נטול גבול בין פנים חוץ. היצירות התרבותיות האלה מסמנות שינוי עמוק שכבר התרחש. את השינוי הזה אפשר להגדיר כהתפוררות התחום המאפשר רפלקציה. הפיכת הגבול למבוך מראות ושיקופים של העצמי היא התנועה המונעת אפשרות לדמיין צורת חיים אחרת. כך, העולם העתידי העולה מן היצירות נפתח אל מרחבים חדשים ואל העבר רק כדי להתגלות כאותו הווה מתמשך.

עדות למשבר הזה אפשר לראות בסרטו של האמן הגרמני יוליאן רוזפלדט *In the Land of Drought* מ-2017. בסרט משוטטת מצלמת רחפן מעל נופי מדבר צחיחים, שלעיתים משמשים בקולנוע לתיאור עולם פוסט-אפוקליפטי שבו כדור הארץ התחמם והמדבר השתלט על כולו. מתוך המדבר עולים ארמונות ומקדשים משונים, מונומנטים שקשה לסווגם מייד לתרבות מוכרת. הם מופיעים עזובים, מתפוררים ומכוסים בחול. הפסקול של הסרט, עיבוד ליצירה הבריאה של יוזף היידן, מחזיר את הצופה מעתיד אפוקליפטי אל זמן בראשיתי. כאשר המצלמה מתעכבת על הארמונות מתגלים בהם בני אדם בחליפות מגן מלאות, המוכרות מתמונות של אזורי אסון. האנשים נעים בטורים בלי היגיון ברור, ולצידם מוצגות סצנות של כלבים משוטטים במרחבים הנטושים. ככל שהסרט נמשך, מתברר שאין אלה אתרים היסטוריים אלא תפאורות של סרטי קולנוע

הוליוודיים, שנבנו בשולי מדבר סהרה במרוקו לטובת סרטים תקופתיים וסרטי פנטזיה. המקדשים הנטושים והמתפוררים אינם אתר של שאריות תרבות אנושית עתיקה שנכחדה, אלא אתר של שאריות הייצוג שלה בקולנוע כפי שדומיינה בהוליווד. זה אינו אזור מדבר שכיסה תרבות עתיקה, אלא אזור אסון של תעשיית ייצור הסיפורים של התרבות המערבית.

המקדשים, האתרים שמסמנים את גבול מרחב הפעולה האנושי ואת תחילת מרחב הפעולה של העל-אנושי, מתפוררים, ואיתם האפשרות לסמן גבול ברור בין מרחבי הפעולה. התפוררות הגבול מבטלת לא רק את הכרתם של בני האדם בכוחות לא-אנושיים, אלא גם את דרכם של בני האדם להציב גבול לכוחות האלה ולהבטיח שהכוח הפועל היחיד מחוץ למקדשים יהיה הכוח האנושי. מבט אל המקדשים המתפוררים של הדמיון המערבי הוא הכרה בהיעלמות הגבול ובפעולת הכוחות הלא-אנושיים הפועלים לצד בני האדם.

אל אי-האפשרות

בתנאים אלו, ומתוך התחושה שהעולם אכן משתנה דרמטית, מה אפשרות הפעולה של הדמיון? מצב ההמתנה שעולה בעבודות של פתיר ושל פארנו יכול לסמן כיוון. בעבודותיהם הם עוסקים בעולמות העתידיים ומנכחים את הרגילות שלהם. ואולי דווקא מתוך ההמתנה, ההשתהות, יכול להתאפשר מבט על ההווה ועל החומרים המרכיבים אותו; אולי כך אפשר להיזכר במה שסימן פעם גבול לאנושי, וגם אם אי-אפשר להיזכר בתוואי הגבול – אפשר להיזכר שהיה פעם גבול. אחת מיצירות האמנות שמצליחות להציע פעולת זיכרון כזאת היא סדרת הפסלים של האמן אברהם קריצמן, שחוזרת אל הגבול שמציבים עמודי המקדש. עמדתו אינה עמדה נוסטלגית שמבקשת לחזור לאחור אלא ניסיון להיזכר בצורת הגבול, או לפחות – בהיעדר אפשרות להציע לו צורה – להיזכר בעצם האפשרות של גבול. בסדרת עבודות הגבס שלו הוא יוצר מעין שבירי עמודים או חלקי מגליתים, אותם עמודים פולחניים מונומנטליים פרהיסטוריים שהוצבו באתרי פולחן בעולם ובישראל, כמו גִּבְקָלִיטְפָה, סטונהנג' או תל-גזר. שבירי העמודים שקריצמן יוצק בגבס מזכירים שחזור ארכיאולוגי. אך העמודים אינם מחזיקים דבר, אלא פשוט ניצבים על הרצפה או על פלטפורמות עץ תעשייתיות. תהליך היצירה הסטנדרטי של יצירות הוא יצירת מודל, עטיפתו בחומר שימש תבנית, ריקון התבנית מהמודל, סגירתה מחדש ויציקה של החומר הסופי במקום המודל. הפסלים של קריצמן נוצרו באמצעות חפירת חללים ישירות בתוך גושי חמר ויציקת גבס אל הריק שנפער בהם. תנועת הגריעה של החמר משתמרת על דופנותיה הפנימיות של התבנית ונחשפת ביציקה. זהו המאפיין המרכזי של הטקסטורה של

הפסלים: שימור תנועת הגריעה. שברי העמודים אינם דומים לאף עמוד ספציפי, הם חסרי מודל; הם אינם חיקוי של אובייקט ארכיאולוגי. לכן זו אינה סימולקרה של עמוד מקדש, שכן אין פה ניסיון לחקות דבר מה, עם מקור או בלעדיו. הפסלים מצליחים לתפוס ולייצב את החסר; הם הנכחה של פעולת הריקון.

אף שהיציקות נבנות מתוך עולם של מונומנטים עמידים בזמן, הן אינן יציבות. אלה לא פסלי שיש או גרניט המכוונים אל הנצח. הם עשויים גבס עדין, ומתחילים להתפורר כבר מרגע יצירתם. במסגרת עבודת ההכנה יצא קריצמן למסעות שבהם שוטט באתרים ארכיאולוגיים פרהיסטוריים פולחניים. פסליו, במשיכות החומר הגושניות מלאות התנועה שלהם, מצליחים לתפוס משהו מפעולת השיטוט הזאת. במקום יציבות של מקדש, במקום הילה של קדושה שמעבר לזמן, העבודות משרות מרחב של חיפוש, חפירה והתפוררות. על אף היותן גושים של חומר בעולם, הן מנכיחות דווקא את הריק שבו נוצרו.

זוהי חוויית מראה של מקדש: אם המקדש מסמן את נקודת הקצה שבה מסתיים העולם שבו הכוח הפועל הוא זה של בני האדם, ואת נקודת ההתחלה של המרחב האלוהי, הרי הקיום של שברי הלא-מקדשים של קריצמן עומד כמצבה להיעלמו של אותו גבול. השברים מנכיחים את חוסר האפשרות להגיע אל נקודת הקצה, את חוסר האפשרות להתקרב אל הנצח, ולכן גם את חוסר האפשרות להביט לאחור; את חוסר האפשרות לרפלקציה.

אם כן, ההצעה שעולה כאן אינה לנסות ולדמיין שוב ושוב עתיד אחר, אלא לעצור ולבחון את ההווה ואת העבר; ואפילו לא לנסות להבין ממה מורכב ההווה, אלא למצוא – מתוך המבט לאחור – את החללים החסרים בהווה ולהבין כיצד אפשר לסמן את גבולותיהם. דווקא ההסתכלות לאחור היא שרוויה בפוטנציאל לדמיון ולמחשבה חדשה על העתיד: היא מנכיחה את ההווה חסר הגבולות כמצב אחד, ספציפי ושונה ממצבי עבר, ומתוך הפער הזה עולה המחשבה שההווה אינו האפשרות היחידה, שהקיים אינו ההכרחי.

אפילוג ללא עקבות

מבט על המצב האנתרופוקני מתוך עולם האמנות אינו מציע תקוות גדולות. מכאן שהמשבר אינו רק אקולוגי, אלא גם משבר של המחשבה. עבודת אמנות אחת מהקיץ האחרון מציגה עמדה אפשרית כלפי המצב המשברי – לא ניסיון לפתור אותו או להתגבר עליו, או אפילו להישיר אליו מבט, אבל גם לא שיטוט חסר דעת. אפשר לחשוב על עבודה זו כמעין הצעה לפעולה בשלב שלפני הניסיון להתקדם ואחרי ההבנה שאין לאן לחזור. העבודה מעונות

(2022) של תכלת רם ניצבה במשך כמה שבועות בגבולה הצפוני של ישראל. האתר של העבודה נמצא בקצה שביל בקר שמטפס על גבעה, שבפסגתה מתגלה מונומנט גיאומטרי מפתיע: חמישה דונם של משטח בטון חשוף, רבוע, מדורג ומשופע, תעלה דקה חוצה את אלכסונו. המשטח נראה בתחילה כשריד פעילות מסתורית של אימפריה עתיקה. ואכן, זהו שריד של אימפריה ששלטה פעם במרחב, אך הוא אינו מקום פולחן וקדושה אלא מבנה שנועד לאגור מי גשמים בבריכה תת-קרקעית ולהשקות את הפרשים של כוחות האימפריה. משטח הבטון הגדול הונח בסוף שנות השלושים של המאה העשרים, עם בנייתן של מצודות טגארט הבריטיות במטרה לכצר ולחזק את השליטה בשטחי המנדט – שליטה שמלכתחילה, מעצם הגדרתה כמנדט, נועדה להיות זמנית.

על פני השארית המונומנטלית של האימפריה החולפת יצרה רם בקיץ האחרון מיצב שעיקרו 16 ביתנים קטנים עשויים לוחות חשופים של קרטון גלי, מוחזקים זה בזה כחבלים ומעוגנים אל ג'ריקנים צהובים מלאים מים. בתוך כל ביתן הונחו מזרנים דקים מכוסים בד לבן וחפצים עשויים לבני איטונג. כל אחד מהמעונות הללו מתאים, לפחות באופן סמלי, לשימוש אחר: מעון לאדם וכלב, מעון לזוג, למשפחה, לאדם עומד וכן הלאה. בכל אחד מהם עומדת כוס מים ריקה, שמציבה את הצופה כעובר אורח ומזמינה אותו להשתמש בה. בה בעת גם נדמה שהיא מיועדת למישהו אחר, למישהו הבא שיבוא, כוסו של אליהו הנביא. בתחתית השיפוע מוצב גן פסלים קטן, עשוי גם הוא לבני איטונג מוארכות. על פניהן גולפו אלמנטים שונים, מעין דגמים אדריכליים מופשטים, מחשבות גולמיות על אפשרויות בנייה עתידיות או זיכרונות מתפוגגים מערים ומחפצים שהיו קיימים פעם.

במבט כללי, אסופת המבנים על הגבעה מזכירה מאחזי ישראלי ונדמית כהמשך של פעולות ההתיישבות הציוניות, בניית מבנים ארעיים שיוחלפו במבני קבע ויחזיקו את הקרקע, יתפשטו לעבר סֶפֶר הולך ומתרחב. אך בשיטוט ברחבי המשטח מתגלה תמונה אחרת. שלא כמו במאחזים, אין בפעולה ניסיון להיצמד לקרקע – ממילא הקרקע אינה נגישה. המבנים עומדים על לוחות הבטון, מופרדים מהאדמה על ידי המונומנט האגבי, מתקיימים רק לקיץ, רק כל עוד מי הגשמים אינם באים וסוחפים אותם. המבנים מוכנים לפירוק והרכבה, לנדידה. אפילו פסלי האיטונג נוחים לעיבוד וקלים לנשיאה הלאה. המתקן המנדטורי לאיסוף מי גשם מדגיש את מרכזיותה של הארעיות. מערך המבנים הייחודיים והארעיים מציע אפשרות לשהות ברגע חולף, לעמוד על פני שאריות הבטון של אימפריה מודרנית, להצליח לשהות לרגע במקום של שיטפון. נקודת הייחוס של העבודה אינה מקדש הפונה אל הנצח, אלא מונומנט של זמניות של עונות השנה וזמניות של צורת שלטון שמיועדת להעלים את עצמה. עמודי האיטונג בגן הפסלים גם הם לא נועדו להותיר זכר, ואינם מעידים על כוחות אדירים שעיצבו אותם. אין אלה עמודי שיש שנחצבו והובאו ממרחק רב אלא חומרים זמינים מתוך העולם הישראלי

העכשווי, כמו הקרטונים והג'ריקנים, מוכנים לשימוש וקלים לעיבוד, כמרבית החומרים בעבודותיה של רם לאורך השנים. הם מתקיימים מתוך ההוה, מסמנים את האפשרות ליצור לרגע מרחב ביתי ומרחב משחקי בתוך הקיים, בלי לנסות לשנותו ובלי להיאחז בו. העבודה של רם מציעה קבלה של חוסר האפשרות לתכנן ארוך טווח, קבלה של חוסר האפשרות לדמיין עתיד, ובמקום זאת מציעה את הארעיות כמצב קיום שיש בו חיוניות, משחק, המצאה ואפשרות לבית – זמני מאוד, לא נוח, תלוי על בלימה; בית שלא רק נמצא בסכנת כליה, אלא כזה שהתפרקותו ודאית. אין זה ניסיון להגיע לפתרון, אלא הצעה לצורת קיום בזמן ההמתנה.

החוג להיסטוריה, אוניברסיטת תל אביב



קולין טרוורו | עולם היורה: עולם חדש, 2022
© 2022 Universal Studios and Amblin Entertainment



רות פתיר | פתח תקווה, 2020
פרט מתוך וידיאו חד-ערוצי, 5:27 דקות







חדשות
המדינה

Eating waste affects their hormonal balance

12:48

12:50



2018 , Looking Back on a Future Exhibition | פיליפ פארנו

תערוכה תלויה מקום, מראה הצבה

©Berliner Festspiele | Eike Walkenhorst







פוסטר ושותפים | אפל פארק, 2017
©Steve Proehl

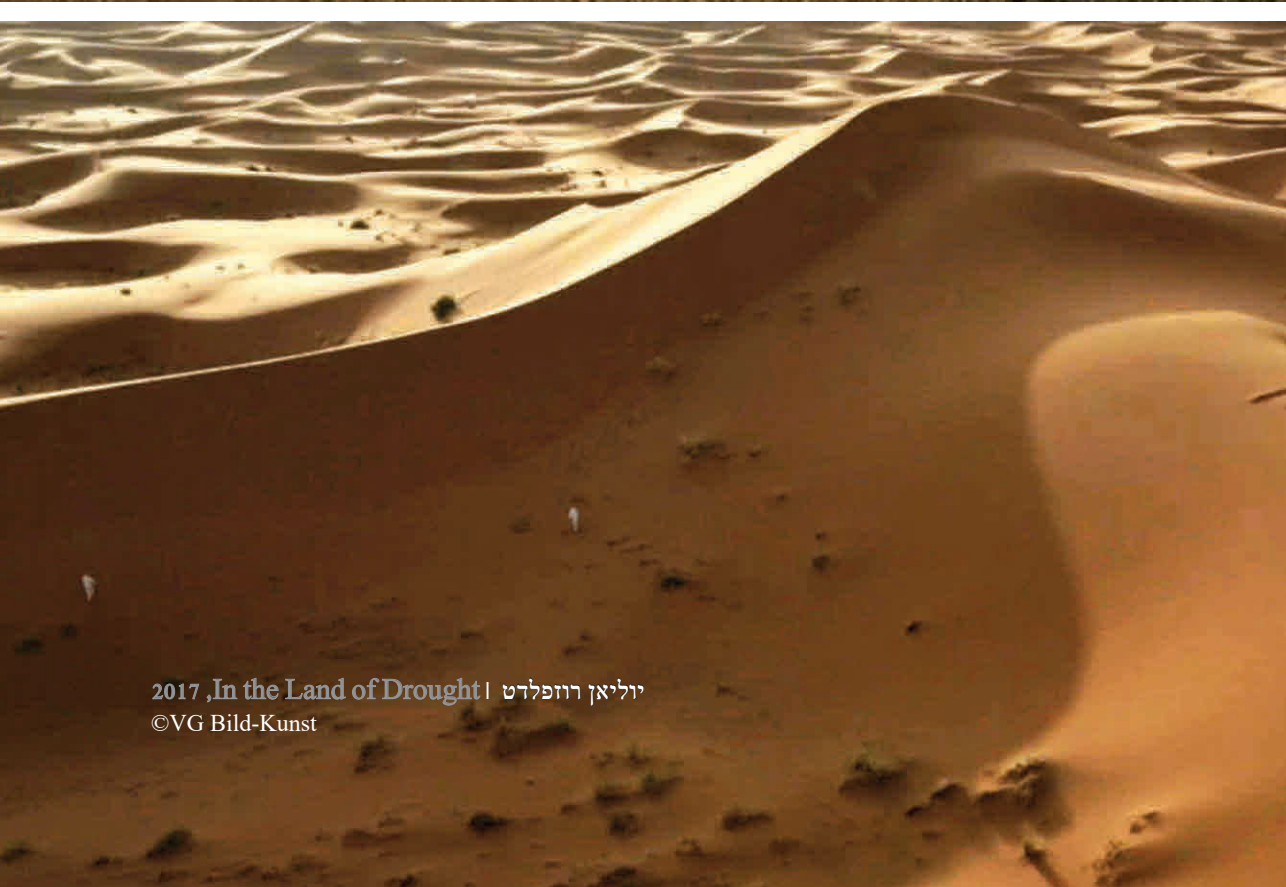


2017, *In the Land of Drought* | יוליאן רוזפלדט

פרט מתוך וידאו חד-ערוצי, 16:43 דקות

©VG Bild-Kunst





2017, In the Land of Drought | יוליאן רוזפלדט
©VG Bild-Kunst



אברהם קריצמן | ששה, 2021

מראה הצבה, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית. צילום: דור אבן חן





אברהם קריצמן | שנת, 2021

גבס, 50X50X150

צילום: אלעד שריג



תכלת רם | מעונוה, 2022

תערוכה תלוית מקום, מראה הצבה. באדיבות פרויט ודיאנה דלל
צילום: דורון עובד





