

על עבודותיה של אנה פרומצ'נקו

יונתן הירשפלד



חיבור זה מבקש לסקור את גוף העבודות של אנה פרומצ'נקו מ-2012 ואילך, ולהציע תמתיזציה למפעלה האמנותי ומפתחות לקריאה ולפירוש של גופי העבודה השונים שלה.

בהקדמה אציג מחשבות על אמנות שעוסקת בהפשטה באמצעות צילום, וידיאו וציור. מחשבות אלה, חלקן שלי, חלקן כבר נעשו מקובלות בשדה, נובעות מפרספקטיבה של פמיניזם כמתודה פרשנית, של סטרוקטורליזם פרשני ושל ריאליזם ספקולטיבי. בחלק הראשון של החיבור אנסה לבחון את המחשבות הללו על כמה תערוכות וגופי עבודה של פרומצ'נקו. את החלק השני אייחד ל-245 – תערוכתה האחרונה שהוצגה בחלל הפרויקטים של גלריה ברוורמן. החלק השלישי יהיה סיכום.

ה ק ד מ ה

1. הבעיה הטלאולוגית

כל אימת שעומדים לכתוב חיבור פרשני או תמטי על אמנות יש לזכור את המלכוד של התיאוריות הפרשניות באשר הן: כל מתודה מוליכה באופן בלתי נמנע למסקנות שתכליתה להעלות. כך למשל, פרשנות מרקסיסטית תגלה שהיצירה עוסקת במתחים מעמדיים ובבעלות על אמצעי הייצור, פרשנות סטרוקטורליסטית תציע שהתוכן האמיתי נמצא במבנה היצירה ובמבני העומק של החברה, פרשנות פמיניסטית תחשוף את התכנים השוביניסטיים הסמויים או את המשמעות של היצירה ביחס לפטריארכיה בחברה, וכולי וכולי. יש בזה מלכוד. ולכן, כדי להימנע מהבעיה הטלאולוגית, בחיבור זה נעשתה העבודה הפרשנית במכוון בכמה מתודות בו זמנית.

2. פמיניזם וריאליזם, נוכחות והיעדר

יש שיתהו מדוע לצד מרקסיזם וסטרוקטורליזם פמיניזם הוא מתודה פרשנית. תשובה אפשרית לשאלה זו היא שבימינו החומר המגיש את עצמו לפירוש דורש גם "קריאה החוצה", ולכן עלינו להיות מסוגלים לזהות היסטוריה של עוול. בהקשר הזה קריאה פמיניסטית נמצאת בזיקה לקריאה להט"בית ולקריאה פוסטקולוניאלית, וגם, בה בעת, בזיקה לקריאה פנימה המכוונת לחשיפת טבעו המוכחש של הטקסט – קריאה המסוגלת לראות את אופליה כגיבורה של "המלט" ואת ארטמיסיה ג'נטילסקי כדוברת של קול שלמעשה לא נשמע אלא מאות שנים אחרי מותה.

וכיוון שמנגנוני הייצוג של המערב הם גבריים מניה וביה זה אלפי שנים, וכיוון שהמבט, באשר הוא, נעשה מזוהה לחלוטין עם המבט הגברי, הוא המבט הבועל, המחפץ, האדוני, המבט של התבונה, של הריאליזם, שעליו אמרו לינדה נוכלין ואדוארד סעיד שבאמצעותו הבין המערב את המזרח ואת האישה כלא רציונליים, כילדותיים ולכן כמי שדרוש להם להיכנס תחת שליטת המערב התבוני – כיוון שכך, נשאלת לגבי כל אמנות כיום השאלה האם וכיצד ניתן לייצג את העולם שלא מתוך המבט המערבי/גברי/אדוני.

ובכן, יש בידינו כמה מודלים. אני מעלה בדעתי למשל את ה**צהרת זכויות האישה והאזרחית** – הטקסט של אולמפ דה גוז' מ-1791. דה גוז' כותבת אותו בצרפתית כמעט פונטית (כלומר בלי האותיות השקטות שלא מבטאים). היו שהניחו שזה משום שהייתה אישה פשוטה ולא משכילה, אבל כיום מקובל להניח שיכלה לשלם בעבור הגהה אילו רצתה, כך שהסיבה לכתובה הפונטית היא שיח האדון – תקינות השפה ככלי לבידול מעמדי, ונגישות הטקסט הפונטי לקוראות בנות המעמדות הנמוכים.

אני מבקש להתבונן במהלך הזה ולהבין אותו כאסטרטגיה פילוסופית: האדון מנסח את השפה התקינה, שהיא מנגנון הייצוג הנאמן, התבוני, ואילו דה גוז' בכתבתה הפשוטה חושפת את הזיקות הסמויות מעין בין שפה, מהפכנים, לאומיות ומאצ'ואיזם.

שני מודלים נוספים שברצוני להציג כאן הם הופכיים, ומייצגים בעיניי שני קטבים מנוגדים של מחשבה פמיניסטית: הקוטב האחד הוא שיש דבר כזה מהות נשית, והקוטב האחר הוא שאין. עם המודל שמייצג את הקוטב האחד נמנית הלן סיקסו. היא מדברת על כתיבה נשית, אנטי לוגוצנטרית, מסתעפת, על כתיבה של ריבוי, מעגל כנגד חץ – לא כברוש, כפי שכתב עמיחי, אלא כעשב. עם המודל שמייצג את הקוטב האחר נמנית ג'ודית באטלר הרואה באישה ובנשיות קונסטרוקטים חברתיים, תוצרים של הבניה דכאנית. פרשנות הנמנית עם הקוטב האחד של המחשבה הפמיניסטית תחפש ביצירה את הכבישים העוקפים שהיא סוללת מסביב לתבונה האינסטרומנטלית-הגברית המערבית-הלינארית-ההיררכית, ואילו כתיבה ופרשנות הנמנית עם הקוטב המנוגד תנסה לראות כיצד הטקסט חושף את המלאכותיות של השפות המציגות את עצמן כטבעיות. זאת ועוד, בעוד אצל באטלר אנו מתבקשים להפנות את תשומת הלב בדיוק לשאלה מדוע ואיך אנו מקשרים נשיות לחומריות (מדר/מטר), אצל סיקסו (ובגרסאות יותר יונגיאניות נוסח **רצות עם זאבים** של פינקולה אסטס) אנו מתבקשים לזהות בשיח הזה בדיוק התנגדות.

באטלר כותבת שבעבור אישה לשחק במימזיס פירושו לנסות להשיב לעצמה את מקום ניצולה על ידי השיח בלי להרשות לעצמה פשוט להצטמצם אליו. אם היא בצד של "המוחש", "החומר", פירוש הדבר הוא למסור את עצמה מחדש לידי רעיונות, במיוחד רעיונות על אודות עצמה שעובדו על ידי ההיגיון הגברי. כן מדגישה באטלר שעניינה כאן הוא לא חומריות של המין, אלא מינה של החומריות – החומריות כאתר שבו משוחקת הדרמה של ההבדל המיני, והיא מזכירה לנו שאצל אפלטון הנשיות היא אי-צורה.

בחיבור קצר זה אנסה להישאר רגיש לשתי הפרספקטיבות במקביל. אנסה להראות כיצד עבודותיה של פרומצ'נקו כותבות כמו דה גוז', מתייצבות נגד הלוגוצנטריות ברוח סיקסו, וחושפות את המושקת החברתי בנוסח באטלר.

3. סטרוקטורליזם

בהקשר לעבודותיה של פרומצ'נקו אבקש להתבונן על האופן שבו תהליך העבודה מייצר משמעות. תהליך העבודה הוא הסטרוקטורה שלי כאן: לקחת משהו מהעולם, ולהתבונן בו עד שהוא נעשה מופשט באמצעות צילום, ציור, וידיאו.

4. ריאליזם ספקולטיבי

בשנים האחרונות אני מוצא שמחשבותי מושפעת יותר ויותר מ-object oriented ontology מבית מדרשו של גרהם הרמן. זוהי השקפה שאינה מבדילה בין דברים לתהליכים (שהרי הו, למשל, אינו דבר אלא תהליך ההתרוממות של אדמה בהתנגשות לוחות טקטוניים, רק שזה גדול וקורה לאט, וגפרור ניצת אינו אירוע אלא דבר, רק שהוא קטן וקורה מהר). בהתאם להשקפה הזאת יצירת האמנות היא אובייקט טמפורלי שנוצר כאירוע של התבוננות, והאמן שמייצר אותו הוא הצופה העוסק ב-method acting. כלומר, כשאתה קורא את השורה "הים אפל כהן" הים איננו שם והיין איננו שם, זה אתה שמשחק את הים כאילו היה יין.

לאור שלוש התיאוריות הפרשניות שנסקרו לעיל ולאור הבעיה הטלאולוגית שצינתי, אני מבקש לטעון שיש בעיה לייצג את העולם מפרספקטיבה נשית. אני מציע שאסטרטגיה אחת היא לשבש את השפה של האדון, שאסטרטגיה שנייה היא לאמץ השקפה של אסנסיאליזם נשי ולעבוד מתוך ריבוי קולות ספירלי המתנגד לפן הדכאני של התבונה האינסטרומנטלית, שאסטרטגיה שלישית היא לנסות להצביע על האופן שמושגינו על העולם אינם טבעיים ושקופים אלא תולדה של יחסי ידע/כוח ומנגנונים של משטור, פיקוח, חברות ונרמול, ושאת המבנים האלה ניתן לזהות כסטרוקטורה דרך אופני הפעולה של האמנית ובזיקות מכוונות האובייקטים שהעבודה מייצרת במפגש עם הצופה.

חלק ראשון:
על גוף העבודות של אנה פרומצ'נקו

.א

אם כן זוהי התזה: ישנו מנגנון ייצוג תקין. הוא שייך לפטריארכיה, ונקרא "ריאליזם". ישנה הפשטה שעניינה אידיאולוגיה והנשגב, וגם היא שייכת להיגיון הגברי. בעבודותיה של פרומצ'נקו אני מאתר הפשטה אחרת, הפשטה אל עבר החיים, היומיום והחוויה. הפשטה שיש בה שיבוש של השפה של האדון – מעגלית, יונגיאנית, נשית במהותה בנוסח של הלן סיסקו; הפשטה של אמא אדמה ולא של אבא זמן, ובה בעת כזו שמלמדת אותנו על המלאכותיות של מבנים חברתיים הנדמים כטבעיים; הפשטה שהיא כלי יעיל ליצירת התנאים לאותו method acting של הצופה הנחוץ להפיכת יצירת האמנות והצופה לאובייקט טמפורלי.

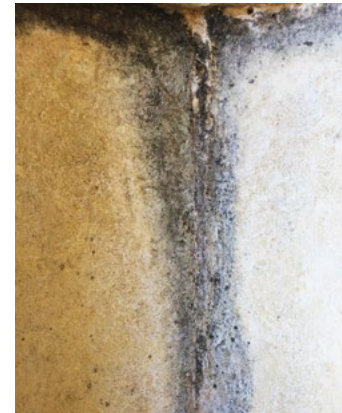


תמונה 5: Exit, 2017, פסל עץ מצופה חול ים, 70x90x190 ס"מ

.ב

נתחיל את מסענו ונתבונן בעבודות מהתערוכה **מה קורה אחי** (תמונה 5) מ-2017. בלב התערוכה ניצבת התבוננות בכיסא מפלט. פרומצ'נקו מציירת אותו ורושמת אותו עד שהוא מתמוסס לסדרה של ציורי אקריליק שמהם לא ניתן לשחזר את צורתו המקורית. בהתבוננות מ"קרוב מדי", כלומר ממרחק המנטרל קור תבוני ומאפשר מבט ישר על הקרביים, הציורים הופכים להיות דגמי אול-אובר: חוטים, שרוכים, צינורות, חגורות ואבזמים, כמו איברים פנימיים של בעל חיים.

בסדרה של הדפסי תלת-ממד מחרסינה הכיסא נעקר מהמטוס, נעקר מהשמים, נעקר מכל מה שמגדיר את היותו, ונעשה לאובייקט אסתטי טהור. במילים אחרות, מתבונה אינסטרומנטלית, מכלי, ממכשיר – הוא הופך לתכשיט. כיסא המפלט הינו מטפורה אוניברסלית של החיים כשיבה במטוס מתרסק. ביטוי של החלום להיפלט מהחיים לציפה נינוחה באוויר. התנגדות לשיח האדון, למיתוס הטייסים, "הטובים לטייס הטובות לטייסים". הכול מומר כאן. תחת האין אונים של הנפלט, מופיע האין אונים של הנשאר במטוס.



תמונה 6: מן הערפל 1, 2019, הדפסת צבע על נייר ארכיוני, 30x40 ס"מ

.ג

נמשיך ונתבונן בצילומים מהתערוכה **מן הערפל אל האבדון** מ-2019 שהוצגה במקום לאמנות (תמונה 6). פרומצ'נקו יוצאת כאן מהציטוט של ברנר, שבכוחו להאיר את האופן שבו מתנסחת הלאומיות, האופן שבו מיוצג הסיפור מגלות לישראל. ברנר, אולי בשל יחסו האמביוולנטי לכל דבר, החל ביצירתו הוא ועד לפרויקט הציוני, הפך בשנים האחרונות, מוטב לומר חזר בשנים האחרונות, להיות גיבור תרבות דווקא משום ששניות זו המאפיינת אותו מהדהדת את הנפש והמחשבה העכשווית. ברנר מעמיד בפני הקורא בן זמננו מעין ניטשה יהודי, מצד אחד מחייב חיים ונלהב, מהצד האחר ספקן לגבי

מנגנוני ההזדהות הדתיים והלאומיים. אדם שנמצא תמיד על פי תהום, ומכאן כוחו. והנה פרומצ'נקו לא מציינת את ברנר או את גיבוריו או את רעיונותיו או את נופיו. תחת זאת היא מצלמת קירות מתקלפים בפורטוגל.

כך היא כותבת: "זו ארץ שקפאה בזמן בגלל הדיקטטורה שם. רק בשנים האחרונות היא מתעוררת מהחלומות האימפריאליסטיים שבהם שקעה... הקירות המתקלפים

שצילמתי שם נדמו בעיניי לציורים שלי". ושוב אנו למדים כי מבטה של פרומצ'נקו מסרב להיות לינארי, עיוני, אקדמי, ומתעקש להיות מבוזר, מרובד, אסוציאטיבי ומעורפל. הקירות המתקלפים וההתעוררות של פורטוגל מחלומותיה האימפריאליים נקשרים אצלה לחלום הציוני ולשברו בעולמו המיוסר של ברנר ולמשבר האקזיסטנציאלי שברנר מייצג. בעצם התעקשותו שלא לשאוב את מהותו מן החוץ, מהרעיונות, מהלאומיות או מהדת מהווה ברנר מודל.



תמונה 7: האלופה הנעלמת, 2015, מדיה מעורבת על בד, 140x90 ס"מ

ד.

מהלך דומה אנחנו מזהים בציור האלופה

הנעלמת (תמונה 7) שהוצג במוזיאון פתח תקוה ב-2018. פרומצ'נקו ציירה אז את האלופה הראשונה בצה"ל אורנה ברביבאי. בקריאה שלי, היא עוקפת את הטקסט הפמיניסטי הפשוט, המתבקש, השקוף, זה שחוגג את ההישג, והיא עושה זאת רק כדי להראות כיצד עצם החגיגה הוא אישור לאי-נורמליות, משל היה האירוע חריג ומופלא, כמו דוב הרוכב על חד-אופן בקרקס, בעוד הדבר החריג, המוזר והלא נורמלי הוא שרק עכשיו ורק אחת.

ציור "האלופה" פותח שוב את הדיון המברר כיצד מייצג האדון את האישה; כיצד מייצג השיח התקין, התבוני, את העולם בריאליזם שלו הגורם למיוצג להיראות טבעי. ב"אלופה" פרומצ'נקו משבשת את הצילום הרשמי. היא כותבת אותו, אם תרצו, ללא האותיות השקטות.

חלק שני:

על התערוכה 245

א.

כל המהלכים שהצגתי עד כה מבשילים ומגיעים לשיאם בתערוכה זו. אפילו נקודת המוצא שלה היא החומר ולא הרעיון, העולם ולא הכוונה. לא היה רגע שבו פרומצ'נקו ישבה כמו האדם החושב של רודן ואז הבהיקה נורה מעל ראשה "אהה! אצלם כוורות!" אלא ההפך, כמו שכותב יאיר ברק בטקסט התערוכה: "בראשית היו כוורות שהתגלגלו אל חצר ביתה של האמנית. הן קראו לפעולה [...] סיפור על מפגש מקרי".

אופן הפעולה, המודוס אופרנדי, נשמר מהעבודות הקודמות: הפשטה, שאיננה הפשטה אידיאולוגית (מונדריאן, מלביץ'), שאיננה נשגב מאצ'ואיסטי (פולוק); מופשט שהחץ שלו הוא לא מהעולם החוצה אלא מהעולם פנימה. מופשט של התבוננות כל כך קרובה, שהאובייקט מתפרק, מאבד גבולות והקשרים, ונעשה אסתטיקה טהורה.

התערוכה מורכבת משלושה גופי עבודות: וידיאו אינסטליישן, צילומים ופסלים. עבודת הווידאו **חפיר**, המוקרנת בו זמנית על שלושה קירות, היא עולם. העולם הזה המקיף את הצופה מורכב ממסכים שבהם התמונה עולה, כך שלצופה תחושת נפילה. מה שמצולם במסכים העולים הוא תקריב מטורף בעוצמתו ובאיכותו של הקירות הפנימיים

בכוורות. אתה בעצם דבורה קטנה שאיבדה את כושר התעופה שלה ונופלת לאיטה, כמו נוצה, מגג הכוורת לרצפתה.

פעם נוספת המופשט לכאורה, שהוא בעצם ריאליזם של הלא מובט. והמופשט הזה מתגלה כאסטרטגיה כנגד מנגנוני הייצוג השגורים. אופן ראייה שבה בעת יש בו חוש לחומריות, מעגליות, הימנעות מההתענגות על המובן של המבט המחפצן, וגם הערה על האופן שבו מבטנו ממושטר ונבנה על ההרגל לחפש צורות, משמעויות, מובנים.

ב.

לצד עבודת הווידיאו אינסטליישן הוצגו בתערוכה גם צילומים. התצלומים המוגדלים הם לא של הכוורות עצמן אלא של האובייקטים הפיסוליים, מעין טוטמים מודרניסטיים אורגניים שפרומצ'נקו הרכיבה מהכוורות. התצלומים מוגדלים למדי, מה שמייצר עוד ממד של הרחקה מהמקור. אלה אינן הכוורות אלא הפסלים, אלה אינם הפסלים אלא צילום שלהם, והצילום אינו הגודל הנכון; הוא מוגדל: מה שאתה רואה הוא הסירוב למסור דיווח. הסירוב לצורה של אמנות כמשפט חיווי. סירוב לאגו. סירוב לאמנות כהבעה של רגשות. על רקע לבן וניטרלי מיתמרים הטוטמים עשויי הכוורות כמו עמודים של מקדש יווני. כמו דוגמנים בקטלוג. כמו כיסא מפלט בודד, בלי מטוס ובלי שמים. כמו אלופה ללא צה"ל, כמו קירות מתקלפים ללא ברנר.

ובאמת, כבר האירו לפני שבוטלות בהיעדרן בתערוכה הזאת הדבורים. אבל אין זה משום שהתערוכה מניפה דגל אקולוגי ומזהירה מפני היעלמות הדבורים. כאמור, הכוורות התגלגלו אל פרומצ'נקו והניעו את התהליך, ולא ההפך. לא כי. מגדלי הכוורות הריקות האלה הם מצבות. ומצבות מסמנות משהו שאיננו. אבל לטעמי וברוח כל מה שנאמר עד כה, מה שאיננו אינו הדבורים אלא המבט המדעי, התבוני, המארגן, נותן השמות וההגדרות. זהו שיר הלל לכל החומק משיום.

ג.

גוף עבודות נוסף בתערוכה היו יציקות האפוקסי החצי שקופות של פנים הכוורות. יצירות אלה מתכתבות עם מסורת ארוכה של אמנות עכשווית המפנה את תשומת הלב לחלל השלילי שבין, שמתחת ושבין הדברים, מברוס נאומן ועד רייצ'ל וייטריד.

יציקות האפוקסי של הכוורות מנכיחות את החלל הריק שהיה, כך יש להניח, הומה זמזום ומעוף דבורים אי פעם. האפוקסי בטבעו הדבשי, החצי שקוף, נותן תחושה יותר "כוורתית" מהכוורות עצמן. הוא נותן, כפי שכתבתי לעיל, תמונה שאיננה תלויה במבט של התבונה. הוא מתאר את הכוורות לא מבחוץ, כמו העין, אלא מבפנים. במובן זה עבודות אלה משלימות את עבודת הווידיאו בכך שהן נותנות לצופה תחושה של היות דבורה, של היות בפנים, של היות אחד עם האובייקט, וזה כאמור בניגוד מוחלט למבט החיצוני המרוחק, המכיל היגיון של סובייקט/אובייקט שכנגדו מגויס כל הפרויקט האמנותי של פרומצ'נקו.

הפרויקט האמנותי של אנה פרומצ'נקו, וזו הטענה העיקרית של הטקסט הזה, הוא להצביע על האופן שבו אנו מצביעים. להראות את האופן שבו אנו רואים. להצביע סוג אחר של מבט, ומתוך כך סוג אחר של דימוי של העולם. פרומצ'נקו מביטה אל העולם ומפרקת אותו. היא עושה הפשטה שניתן לכנות אותה נשית, ברוח הדברים שנאמרו למעלה, אבל ניתן לכנות אותה גם דלזית, ריזומטית; הפשטה הנולדת ממבט קרוב מדי, מפרק, אסוציאטיבי, מעגלי, המעמיד רגישויות ואינטואיציות לפני תבונה.

המהלך שפרומצ'נקו עושה ב-245 אינו קשור לדבורים בדיוק כמו ש"האלופה" אינה קשורה לאלופה ברביבאי, וכמו שכיסא המפלט אינו מתייחס לכיסאות מפלט. כל אלה הם מדיום שדרכו היא בודקת את המבט שלנו. המבט המובן מאליו, המבט של הסובייקט שכל מה שהוא רואה זה אובייקטים, המבט של רפאל שאוסף את העולם לנקודת מגוז ומכוון אותו ממיקומו במרכז וממול לו. זה המבט של מהדורת החדשות. המבט לחדשות. המבט של האדון.



פרומצ'נקו עסוקה בסימנים. היא עובדת בלשחרר אותם ממסומניהם. לתת להם אוטונומיה. לברוא טריטוריה חופשית מהדיקטטורה של המובן.

כידוע, הדבורים רוקדות. ריקוד הדבורים הוא כעין שפה פרימיטיבית שבאמצעותה הן מתקשרות על אודות המקום, המרחק ואיכות הצוף שמצאו. העבודה של פרומצ'נקו הופכת את הריקוד שלהן למחול מודרני. תנועות ללא מסר ומשמעות. החותם שהשאירו חיי הדבורים על הקירות צולם בווידיאו והוגדל, צולם מבחוץ והועמד כמגדל, ונוצק מבפנים ושוכפל. ובכך נוקה הריקוד מהפרחים ומהצוף ומהדבורים. מהדבש ומהעוקץ.

כמה מילות סיכום

השימוש בצילום בשביל להגיע אל המופשט הוא מפתח אחד: הצילום הוא המבט המכני היודע-כול של התבונה. השימוש בווידיאו בשביל מופשט הוא מפתח שני: לווידיאו יש אמינות. אנחנו חושבים על סרטוני וידיאו כעל דיווח. יש בהם משהו חדשותי כמעט. וגם כשווידיאו ארט איננו תיעוד של העולם, גם כשהוא מבוים, אנחנו מאמינים שאת אותו דבר מבוים שהתרחש איפשהו באיזושהי מציאות – הווידיאו מוסר בנאמנות. פיסול של ההיעדר הוא מפתח שלישי: לא מבט אל היש אלא מבט אל האין. לא סימון, לא חייווי, לא מסר על אודות העולם, אלא הנכחה של מה שחמק מייצוג מעצם טבעו.

תהליך העבודה של פרומצ'נקו מבוסס על ניתוק האובייקט מהקשר, על התבוננות בו לא מהמרחק הנכון, על כתיבתו מחדש בשפה "שגויה", על פרימת אחדותו, על שזירתו כמופשט במבטו של הצופה. זוהי ראייה של האופן שבו אנו לא רואים. זוהי הפיכת הלא נראה לנראה. המופשט של פרומצ'נקו הוא עדותם של הדברים.

טוטם 1 (מגדלים ומצולות), 2019,
הדפסת צבע על נייר ארכיוני, 80×190 ס"מ
Totem 1 (Towers and Abyss), 2019, color print
on archival paper, 80×190 cm