

קרן ענבי- פוטוגני

"אנחנו לומדים לראות דבר כשאנחנו לומדים לתאר אותו." (ריימונד ויליאמס, 1961)

קרן ענבי מציגה בתערוכה זו מכלול קוהרנטי של ציורים, שנעשו בשנתיים האחרונות. התערוכה כוללת סדרה של עשרה ציורים הנקראת Blood in the Gutter, בעלי פורמט מלבני קטן ואחיד ועוד שלושה ציורים בעלי פורמט משתנה. העבודות נעשו כולן בעקבות דימויים מן התקשורת העולמית והמקומית. הן מציגות רצף אירועים, המתרחשים במקומות וזמנים שונים, אך כולן צוירו בסגנון ריאליסטי ללא אידיאליזציה, המטשטש את הגבול בין ציור לצילום. הפורמט המלבני של הסדרה, מזכיר שער של עיתון, הוא קטן ומדויק. העבודות עוסקות ביחסים שבין צילום לציור ובתפישה של דימוי, וזאת מבלי להתעלם מהפן החברתי-פוליטי המבוטא דרכן.

ענבי ממשיכה, ובד בבד מחדשת, את התנועה האמנותית של הריאליזם החברתי.¹ סגנון ציור זה הוא ריאליסטי, אנטי-הרואי, הן בתכניו והן במעמדו בתולדות המודרניזם, ובו הצייר והשפה הציורית מוחקים עצמם כדי לדווח על האירועים בני-זמנם באופן אובייקטיבי וישיר. התמונות אינן אקספרסיביות או רגשניות. בניגוד לציור ההיסטורי, השם דגש על דמויות של שליטים וגיבורים ברגעי השיא שלהם, הדגש הוא על דמויות משניות, כמו האזרח הפשוט, העני, הנכבש ועוד. כך מוענק מעמד של גבורה לדמויות המשניות בעלילה. ענבי חורגת מטענת האובייקטיביות של הציור ההיסטורי הריאליסטי. היא משתמשת בצילומי עיתונות – אלמנט הנותן תוקף לאירועים המתוארים – אולם במקביל היא גם מצביעה על מעשה העדות עצמו (המציאות מוצגת מעמדה סובייקטיבית) ומחדדת את ההבנה שאין עדות שאינה מגויסת.

חברי תנועת הריאליזם החברתי ציירו את המראות שראו במו עיניהם.² ענבי אינה נוכחת ישירות באירועים המתוארים בציוריה, אלא חווה אותם דרך מתווך – הצלם והצילום. לכל הדימויים בתערוכה יש מקור צילומי, אשר הופיע בעיתונות המקומית או הבינלאומית. התצלום מהווה נקודת מוצא ובסיס לציורים, הן תוכנית והן ויזואלית. הצילום אותו בוחרת האמנית לצייר מעובד מבחינת צבע, הגדלה, חשיבות ופוקוס. לעיתים מתרגמת ענבי את כל הסצנה לציור, ופעמים אחרות מנתקת דמויות מהקשרן ומייצרת עבורן הקשר חדש. כך משנה המידע את מובנו ומקומו. היא בוחרת לצייר בטכניקת שמן קלאסית ובסגנון ריאליסטי, תוך שהיא נמנעת מכל מימד אקספרסיבי על-ידי חיתוך קומפוזיציוני מדויק והנחות מכחול

¹ריאליזם חברתי: ענף של הריאליזם שצמח במאה ה-19 בצרפת והתאפיין בציור בעל תכנים חברתיים או פוליטיים מובהקים, תוך ביקורת גלויה או סמויה על עיוותי הכלכלה ועל מצוקתם של המובטלים והמנוצלים.

² ראו למשל ציורו של קורבה, מנפצי האבנים, 1849, המתאר מראה שהאמן ראה ברחוב.

קפדניות ועדינות. האופי הלא-מודרני במופגן של הציור מדגיש את תוכנו, והתוצאה מטשטשת את הגבולות בין ציור לצילום.

המתח בין הציור לצילום יוצר תחושת עמימות – תהייה ראשונית האם אנו מתבוננים בציור או בצילום. העמימות היא תוצאה של המעבר מצילום טהור לצילום מטופל, מדימוי הנוצר באופן "מכני" לריאליזם "וירטואוזי", מממשות לאשליה וממציאות לאמנות. כך מציבה האמנית את עבודתה בשטח ההפקר בין הקונקרטי לבלתי-קונקרטי ומשאירה לצופה מרחב לחווייתו האישית. ציורה הוא למעשה סוג של תרגום והשהייה של הדימוי הצילומי. טכניקת הציור עצמה משמשת את ענבי לאורך כל הדרך כחלק מאסטרטגיה ואמירה כוללות. היא משתמשת בציור ככלי ביקורתי בעל יכולת להעיד ולהגיב. בה בעת הציור איננו אובייקטיבי או תיעודי, אלא נולד מעשייה ומוליד משהו חדש, רצוני ובלתי-רצוני. ציור על-פי צילום מאפשר לענבי לשמור על ריחוק. צמצום המעורבות מותיר לה כסובייקט מקום רב יותר לפרשנות וגם מרחב אסתטי לטיפול בצבעים ובצורות.

כל העבודות בתערוכה, ובסדרה Blood in the Gutter במיוחד, מתארות סצנות אנושיות, בהן נקלע האדם הפשוט למשבר וחווה חורבן, הרס ואסון. חלק מהאירועים הם אסונות טבע, כמו רעידת אדמה, בצורת, עוני, וחלקם אסונות שנגרמו על-ידי אדם, כגון מלחמות, פיגועי טרור, וסכסוכים. בכולם האסון הלאומי, הכלכלי או החברתי הופך לאישי ותוצאותיו משנות באחת ולעד את גורלו של היחיד. במבט ראשון נדמים הציורים לארכיון תיעודי המקטלג את האירועים, והם כמו לקוחים מאנציקלופדיה ישנה, ללא רצף של זמן ומקום. תחושה זו מוגברת על-ידי צבעוניות דהויה כמעט-פסטלית. למעשה, אף לא אחד מהציורים מוסר מידע קונקרטי. הסיפור או רגע השיא אינם קיימים. בציור נותרים רק הנזקים והשאריה שאחרי האסון, ועל הצופה להשלים את הפער. הציורים מתמקדים ברגע שאחרי האירוע, ובחלקם מוצגים מראות "בנאליים". אלה מצבים זמניים שהופכים לקבועים, לשגרה ללא סוף או פואנטה. הקטסטרופה אינה מתחוללת כאירוע אלא נמשכת כל העת, ומצב החירום הוא הנורמה.

ענבי מתעכבת על התרחשות מאופקת, שאין בה אלימות או תוקפנות ישירה, מעין שגרה של יומיום, דרמה ללא דרמה או פאתוס, בה המציאות אונסת את האנשים להיות מצולמים/מצוירים. תחושת הפגיעות העולה מן העבודות הופכת אותן לביטוי אוניברסאלי. הציורים עוסקים ברגעים קיצוניים בחיים, היכולים לקרות לכל אחד בכל רגע. הדגש הוא על המקרה הפרטי, על כך שגם את/ה ואני היינו יכולים להיות חלק מהסיפור. הצופה הופך לעד, למשתתף, ועל-ידי כך לבעל אחריות. לא האירוע ההיסטורי המתואר מייחד את ציוריה של ענבי, אלא אופן התיאור, המודע להיותו מתן עדות, ואופן הפנייה אל הצופה ההופך לחלק מן העדות.

חוסר הרציפות, מעברי הזמן והמקום והקיטוע בין הציורים מאזכרים את עולם הקומיקס. על כך מוסיפה ענבי: "הסדרה מאזכרת את עולם הקומיקס ומתייחסת לרווח שבין ציור לציור³. ברווח הזה הצופה משלים את הפער בהתבסס על ניסיון העבר ותפישת המציאות. ברווח אנו לא רואים דבר ולכן כל חושינו פועלים במקום הזה, המקום של האירוע. הסדרה מציעה לצופה לחבור לנראה וללא-נראה."⁴

הבחירה של ענבי בדימוי נעשית מתוך אינספור תצלומי עיתונות. מראש, כל תצלום הוא דימוי נבחר אחד מתוך רצף של פריימים, מתוך אפשרויות רבות כל-כך, הנתונות לצלם שעומד עם המצלמה מול המציאות. היא עובדת מתוך ידיעה פוסט-מודרנית, שלתצלום אין אמת אחת, והוא אינו ציטוט אובייקטיבי של המציאות; יש רק קטעים בו-זמניים מפוזרים ומפוצלים. כל עריכה ובחירה היא מניפולטיבית, משפיעה על האירוע ומפרשת אותו בו-זמנית. היא אף מוסיפה יסודות משלה – פרטים שאינם מופיעים בתצלום, צבעוניות דרסטית יותר, חיתוך חד של הקומפוזיציה – יסודות שנועדו להעצים את ההתרחשות הדרמטית. כשענבי מציירת מתוך תצלומים, היא שואלת שאלות על ייצוג ועל תנאי הייצוג: תמונה, מבט, מצלמה, דימוי, זיכרון, כיבוש, טרור, חברה, צלם, אמן, סבל, אסון. היא בעלת מודעות למדיום עצמו; המדיום הוא "הסיפור", והוא משפיע על האירוע.

השימוש בתצלומים שצולמו בידי אדם אחר, בדרך-כלל אלמוני, מרחיבים את משמעותו המסורתית של המושג "עד ראיה". כל עוד אנו רואים את התמונות בעיתון בלבד, אנו יכולים להתייחס אל עצמנו כצופים חסרי אחריות ויכולת תגובה. גם ענבי צורכת את דימוייה מכלי שני, אולם במקום חוסר תגובה היא חוזרת על הדימוי ויוצרת אותו מחדש בכתב ידה. המידע הלא-אישי הופך לאישי ולא-אישי גם יחד.

בעוד שפעולת הצילום מהירה, ופרסומו בעיתון מיידית, פעולת הציור היא איטית והופכת מדיום המוני למדיום אישי. ההחלטה ליצור אפקט של צילום באמצעים של ציור מחוללת היפוך באופן שבו אנו רגילים לקלוט את הדברים, שכן היא יוצרת פער בין הנושא המציאותי הקשה לבין ההנאה שבאשליה האמנותית. לכך יש להוסיף את הקשריו הספציפיים של הצילום כמדיום של הנצחה, ניסיון להקפיא את הזמן, הצילום כאקט משמר חיים – תפישה של רולאן בארת', לפיה כל צילום נושא עמו את המוות, המגולם בעצם הנצחת הדיוקן, בבחינת שימורה

³ Scott Mccloud, בספרו "Understanding Comics: The Invisible Art", מגדיר את המרווח שבין ריבועי הקומיקס כ-gutter, רווח ופער שעל הצופה להשלימו על ידי הדמיון בעקבות מה שמתואר בשני הריבועים שלצידו.

⁴ כל הציטוטים הם מתוך שיחות עם האמנית לרגל התערוכה.

של רוח רפאים; "זה היה אז ושם". המפגש עם נושא המוות הוא נקודת מוקד במבנה התערוכה, המגלמת בתוכה את המתח של הרגע שבין שתי מיתות (צילום וציור).

ההתעסקות של ענבי בהוויה המודרנית ותוצאותיה הקשות מתבטאת בבחירות המודעות בתצלומים ואירועים קשים לעין וללב. היא אינה מתעלמת מן המציאות ואף מנציחה אותה. כמו ריכטר היא מבחינה ביכולתו של הציור לשמש אמצעי של אבל, חמלה והחזרת הרגש ביחס לדימוי. ריכטר מזהה את ההבדל בין ציור לצילום כך: "בעוד שהצילום מעורר זוועה, ציור בנושא דומה מציג דווקא עצב."⁵ ענבי נמנעת מאמירה פוליטית או חברתית ישירה. הכוונה אינה לאמנות פוליטית מגויסת למען אמונה או מסר מסוימים ואף לא לאמנות דידקטית, המבקשת לכוון את האמת ההיסטורית. אף לא אחד מאלה מעניין אותה. היא שמה במרכז את אדישותנו לרגש ומבקשת לעוררו מחדש. התערוכה מבליטה את הטראגיות שבמציאות המקומית והאוניברסאלית ואת האופן שבו היא ממשיכה להדהד ולהטריד באמנות. המסר העולה מן העבודות הוא שככל שהאירועים קשים, חיי השגרה קשים עוד יותר. "כי כל האירועים הללו קורים כל הזמן והם סוג של שגרה. הכוח של הציור הוא לבדד את המראות הטרוויאליים ולהעלות אותם למעמד של יצירת אמנות, לתת להם משך זמן." אומרת האמנית. על כך מוסיף האמן אברמסון: "האובייקט היומיומי הבנאלי עשוי להעיר זיכרון לא-רצוני ולהחיות באחת עולם כמוס של עבר."⁶

היצירות מציגות מצבי סבל והרס סביבתי ואנושי. כדברי ריכטר, "המוות והסבל היו מאז ומתמיד נושאים לאמנות."⁷ בכל תמונה מופיע המימד האנושי, הנקלע למציאות בלתי-אנושית. ענבי מתארת את הדמויות בדיוק מאופק, בדגש לא על תווי פנים או דיוקן ספציפי אלא על מחוות גופן, המבטאות דרגות שונות של עינוי ואיפוק קורעי-לב. רובן אינן מישרות מבט אל הצופה אלא עסוקות במרחב סביבן, שרובו ערימות הריסות או פסולת. הערימה הופכת לעדות אילמת, עקבות לטראומה, כמו מלחמה, מעשה טרור, רעידת אדמה, או בתי מגורים שהיו ואינם. הערימה היא טבע דומם נטוש, בין חי למת, בין צמח לאבן. העבודות נעות על הצייר בין חיים ומוות כדי לדבר על החיים.

היבט חוזר בעבודות הוא דימוי הילד, דווקא דימוי זה מייצג יותר מכל דימוי אחר את החיים. הילדים ממוקמים במרכז הקומפוזיציה ומסתכלים ישירות אל הצופה. הילד הוא שחי וסופג את תוצאות האסון, מחד מתמודד ומאידך מסמל את התקווה שיגדל וינהג אחרת. הסדרה נפתחת ונסגרת בדימויים של תנועת החמאס הפלשתינית. "שני הציורים בקצוות (הנפת דגל חמאס על-ידי חבורת ילדים ותיאור ניצחון חמאס בבחירות, שבמרכזו מונף ילד כבן שנתיים

⁵ סוזן לאנדאו (עורכת), גרהרד ריכטר, מוזיאון ישראל, ירושלים, 1995, עמ' 13.

⁶ לארי אברמסון - הערמה מוזיאון פליקס נוסבאום, אוסנברוק ומשכן לאמנות עין חרוד, 2005, עמ' 11.

⁷ סוזן לאנדאו (עורכת), גרהרד ריכטר, מוזיאון ישראל, ירושלים, 1995, עמ' 7.

מחופש ללוחם חיזבאללה) הם הקונקרטיים ביותר ומתפקדים כסוגריים ענקיים של כאן ועכשיו ומהווים שני דימויים של רוע מוחלט ופחד", אומרת ענבי. נושא מובלע בתערוכה הוא ניצול ילדים והשימוש הציני והכואב בהם במאבק הפוליטי, הן כקמע והן ככלי נשק (שליחתם לפגוע באזרחים, העמדתם כמגן לפני כוח חמוש), תוך ניצול חולשתם.

העבודות מעלות לדיון את שאלת המוסר האנושי-חברתי בתהליכים פוליטיים. האמנית אינה מספקת תשובות למצבים הקשים אותם היא מעלה, אלא מתייחסת אליהם בעצם ציורם תוך חידוד תחושות האיום, החרדה והמבוכה שבהסתכלותנו ויחסנו אל האחר. היא חושפת את הפער בין מה שאנו חושבים לבין מה שאנו עושים, בין מה שבשליטתנו לבין מה שאנחנו מוכנים לסבול, בין מה שאנחנו מתכוונים להשיג לבין מה שאנחנו מגשימים הלכה למעשה. "בעבודות אני מנסה לצעוד על הגבול שבין פוליטיקה לאסקפיזם ומבקשת להציע את המרחב שבין שניהם. זהו המרחב שבו הצופה יכול להתעמת עם שאלות אקטואליות-פוליטיות לצד שאלות אמנותיות-אסתטיות".

בהתבוננות מעמיקה בתערוכה ניתן להבחין בכל תמונה בקריסה – התמוטטות פיזית של בתי מגורים, תחנת רכבת, רחוב, ארץ, היוצרת ערימות של אבנים וחלקי בניין. רצף הערימות מחדד את תחושת החורבן ומבליט את נושא המוות. נושא זה עובר כחוט השני בעבודות ומגיע לשיא בציור בעל אופי סוריאליסטי, הרופאים, הנמצאים בלב אדמה בוערת ומפולת אבנים גדולה, ובציור ללא כותרת,⁸ המורכב משני חלקים המתארים ערימת זבל. החיתוך בציור זה יוצר, מצד אחד, מבט של קלוז-אפ, ומצד שני תחושת המשכיות אינסופית. הפסולת, המתאימה לכל זמן ומקום, מייצגת, מחד, התעסקות בנמוך ובחומרי. מאידך, סגנון הציור וההילה האופפת את ההר מעניקים לו אופי נשגב. ציור זה משוחרר וחופשי יותר בעבודת המכחול והצבע ומשלב בין ז'אנר ציור הנוף לזה של טבע דומם. "הריסות היו תמיד נקודת המוצא למשהו חדש. הריסות הן העתיד, כי כל היש הוא בר חלוף", אומר אנסלם קיפר.⁹

ענבי נעה בין רפרטואר מתעד, כמעט קולנועי, לבין רפרטואר ציורי-דרמטי, מייפה ומעצים. היא מתארת אירועים המופיעים במהדורות החדשות בישראל ובעולם. עבודותיה הופכות לחלק ממאגר הדימויים הסטריאוטיפיים של הזיכרון הקיבוצי הישראלי והכללי. הציור אנגליה, מתאר תגובה ספונטאנית לפיגוע טרור ברכבת בלונדון. במרכז הפורמט, על שפת המדרכה, יושבת ילדה-נערה, מכונסת בתוך עצמה בתנוחה ובמבט. לצדה מונחים זרי פרחים. הפרחים, אשר יופיים הקמל מסמל את פריכותם של החיים, הם מומנטו מורי הנוצר באופן

⁸ התמונה מבוססת על תיאור התמוטטות מקלטי אשפה בפיאטאס שבפיליפינים. הר הזבל הגיע לגובה 15 מטר והשתרע על 300 דונם. מאות נהרגו בהתמוטטותו.

⁹ אנסלם קיפר מצוטט מתוך לארי אברמסון - הערמה מוזיאון פליקס נוסבאום, אוסנברוק ומשכן לאמנות עין חרוד, 2005, ע"מ 5.

ספונטאני על ידי הקהל הרחב. ענבי בוחרת לתאר את הרגע שאחרי האסון, את רגע ההתאבלות, הרגע שבו היפה והזוועה נפגשים, בעוד שהזוועה למעשה אינה נוכחת ישירות בציור. היא השכילה ללכוד בתמונה זו בתמציתיות מרבית את שפת הגוף של הכאב האנושי, על היבטיו האוניברסאליים. אין הכוונה לחשוף כאן את המציאות כמות שהיא, אלא "לבטא את המצב הבלתי אפשרי שאליו נקלענו", כדבריה.

מבטה יוצא-הדופן של ענבי נתמך ונאחז בציור. הציור מייצג אובייקט – הן ברמה הפיזית (ראו עובי הדפנות של ציוריה) והן ברמה התוכנית-פילוסופית, כאובייקט מבט. העבודות מציגות סביבות דחוסות, היוצרות תחושת חנק ציורי, בו המקומי והאוניברסאלי, המציאותי והבדוי, כולם שזורים אלה באלה בחוט בלתי-נראה, מתוך תקווה לטלטל את הצופה מאדישותו.

רז סמירה-דימנט,

אוצרת התערוכה- **פוטוגני**, בית האמנים ת"א