

הפואטיקה של זימה באמנות ישראלית עכשווית: גרובמן, אוקון, גמבורד

הרצאה ביום עיון לרגל הגעתה של פרופ' (אמריטה) זיוה עמישי-מייזלש לגבורות

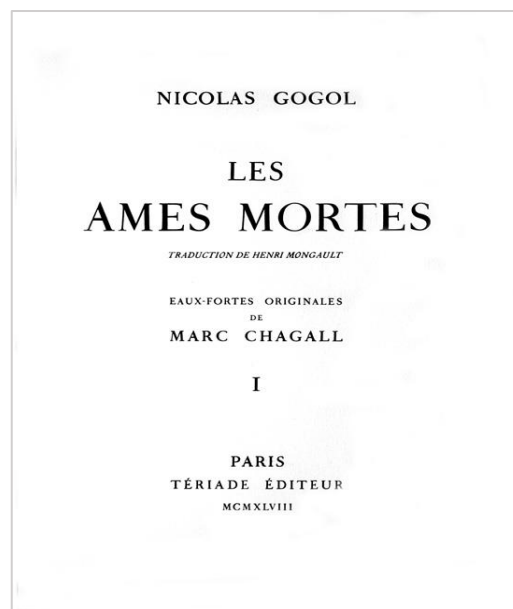
האוניברסיטה העברית בירושלים, 4 בנובמבר, 2019

הקדמה

אני מודה לפרופ' גל ונטורה ולפרופ' גלית נגה-בנאי, על ההזמנה לכנס לכבוד פרופ' זיוה עמישי-מייזלש, מורתי האהובה, ומגדלור מקצועי ואנושי. לכבוד ולעונג לי להביע את תודתי העמוקה בדרך זו. מרקס חיינו נרקם במידה רבה בהשפעת האנשים שאנו פוגשים. כמו לרבים בחדר זה, גם לי הפגישה עם פרופ' עמישי-מייזלש הייתה נקודת מפנה בחיים. שמה היה מוכר לי עוד בטרם פגשתי בה כאן באוניברסיטה העברית. הדבר קרה בעת כתיבת עבודת גמר בפקולטה לתולדות ותיאוריה של אמנות באקדמיה לאמנויות בסנקט-פטרבורג, אז לנינגרד.



תמונה 2 מארק שאגאל, "גוגול ושאגאל" בתוך: ניקולאי גוגול, נפשות מתות (פריז: אד'ן טריאד, 1923–1926) איור שער



תמונה 1 ניקולאי גוגול, נפשות מתות, פריז: אד'ן טריאד, 1948. איורים: מארק שאגאל, 96 איורי דפים, (1923–1926), 11 קטעי ביניים (1948), תצריב, תחריט יבש, אקוטינט

בחרתי לכתוב על האיורים של מארק שאגאל ל"נפשות מתות" מאת ניקולאי גוגול (תמונות 1–2). הסתקרנתי, מה כתבו על יצירה זו ועל שאגאל מעבר ל"מסך הברזל", אך להשביע את הסקרנות היה לא קל. הספרים הבודדים בנושא היו פזורים בספריות מרוחקות זו מזו מאות רבות של קילומטרים. אחד הספרים הפנה את הקורא למחקרים של חוקרת – או אולי חוקר? – בשם נדיר:

זיוה עמישי-מייזלש. רק כעבור זמן מצאתי את מאמרה על ניבי יידיש בציורי שאגאל¹ בספרייה פרטית של פעיל יהודי במוסקבה. לולה והילל קזובסקי והם סיפרו לי שזיוה עמישי-מייזלש מלמדת באוניברסיטה העברית. ומאז לא היה לי ספק ששם אני רוצה להמשיך את לימודי לתואר שלישי. עדיין לא ידעתי דבר על אמנות בתי הכנסת, התחום שבו רציתי להתמחות, והתמונה של תרבות חזותית יהודית באירופה נראתה לי די מעורפלת. אך סברתי כי המבט על אמנות זאת מרחוק, מירושלים, יכול להבהיר את התמונה. התמזל מזלי כאשר פרופ' עמישי-מייזלש הסכימה לתמוך בי בהרפתקה ולהנחות את מחקרי בנושא שהיה מחוץ לתחומי התמחותה

רעננתי את זיכרוני כאשר התבקשתי להציע לכנס זה נושא בתחום האמנות העכשווית, שהינו מחוץ לתחום התמחותי המתמקדת בתקופות מוקדמות יותר ובאמנים מן העבר שכבר לא יתווכחו על פרשנות יצירותיהם עם החוקרים. בחרתי לשתף אתכם היום בהרהורים על ייצוגי זימה באמנות ישראלית עכשווית. הנושא טעון, מעורר תגובות רגשיות הנעות משאטניפס להתלהבות, אך רק לעתים רחוקות זוכה לניתוח שיטתי. אקדים ואציין כי לא מדובר בהצגת עירוס בלבד אלא בהתמקדות האמנים בתאווה מינית ובמיניות הגוף, ובכתיבת ניבולי פה בתוך יצירות אמנות שלהם. מדובר באמנות אשר מפרה במכוון את גבולות המוסר המקובל, אך אין בכוונתי לדון בגבולות המוסר השונים בקהלים המגוונים בחברה הישראלית, אלא לבחון את חציית גבולות המוסר ככלי הבעתי ולהבין את תפקידה ואת משמעותה ביצירות אמנות. עצם הפרת הנורמות החברתיות יכולה להעיד על טיב היחסים הן בין הפרט לבין החברה והן בין הפרט לבין עצמו. המחקר על שאגאל פתח לי צוהר לקשר בין הגירתו מרוסיה לבין הדגשת גשמיות הגוף באיורים ל"נפשות המתות". עם הבנות אלו, נתבונן ביצירות של שלושה אמנים שעזבו את ברית המועצות כחמישים שנה אחרי שאגאל: מיכאיל גרובמן, מרים גמבורד וסשה (אלכסנדר) אוקון. כל אחד מהם מפתח שפה אמנותית שונה, אך שלושתם חולקים חוויה דומה של עזיבת ארץ המולדת – ברית המועצות – והשתקעות בארץ אחרת – בישראל.

מחקרה של פרופ' עמישי-מייזלש מציגים את שאגאל כאמן שנון ומתוחכם.² היא ניפצה את תדמיתו הרווחת בתודעה הכללית כחלמן תמים חדור אהבת חיי-העיריה היהודית נוסח שלום-עליכם. גם איוריו של שאגאל לנוגול די רחוקים מתדמיתו המקובלת של האמן. האיורים ל"נפשות מתות" נוצרו הודות לאמברואז וולאר (Ambroise Vollard, 1866–1939) שבשנת 1923 הזמין משגאל ספר ייחודי המשובץ באיורי אמן מקוריים. הזמנה של וולאר גרמה לשאגאל לעזוב את ברלין ולהגיע לפריז, ומאז הוא לא חזר לברית המועצות. שאגאל דחה את הרעיון של וולאר לאייר רומן קליל בשפה הצרפתית על חיי רוסיה והתעקש לאייר את ה"נפשות מתות". זאת לא הייתה הפעם הראשונה שהוא צייר דמויות מיצירותיו הספרותיות של גוגול.

בכל זאת, הבחירה של שאגאל ב"נפשות מתות" אינה מובנת מעליה, כי בספרו, גוגול לא הסתיר את דעותיו האנטישמיות. היהודים – "היהודונים" בשפתו של גוגול – מתוארים בספר כתאבי בצע שפלים.³ שאגאל נמשך ל"נפשות מתות" בשל השפה הפנטסמגורית של גוגול ובשל הגישה הביקורתית של גוגול לחברה הרוסית, לאופיה החברתי ולמצבה הרוחני. גיבור הספר צ'ייקוב נודד ברחבי רוסיה וקונה מבעלי אחוזות צמיתים שמתו, שטרם נמחקו ממפקד האוכלוסין ועדיין רשומים כחיים. צ'ייקוב הוא

¹ Ziva Amishai-Maisels, "Chagall's Jewish in-Jokes," *Journal of Jewish Art* 5 (1978): 76–93; Ziva Amishai-Maisels, "Еврейские аллюзии Марка Шагала," *Панорама Израиля*, 275–276 (1992), 133–45.

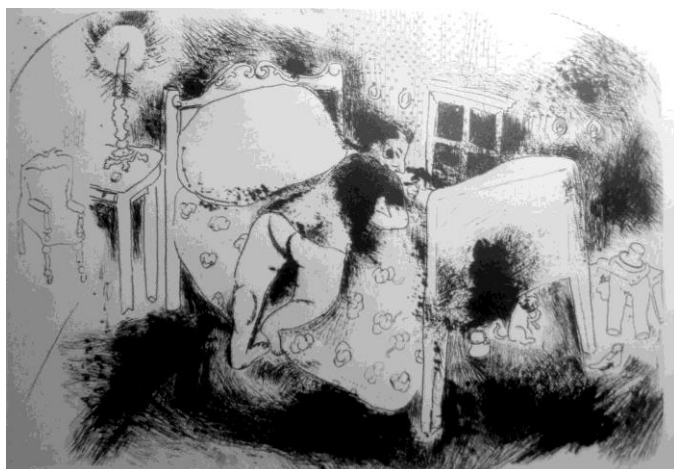
² ראו: זיוה מייזלש, "חלונות ירושלים לשאגאל", מולד כ"ב, תשכ"ה, 1965, עמ' 305–311; Ziva Amishai-Maisels, *Chagall at the Knesset* (New York, 1973); eadem, "Chagall and the Knesset: Iconography and Sources of His work for Jerusalem's Parliament," *Proceedings of the Fifth World Congress of Jewish Studies*, 4 (Jerusalem, 1972), 155–70; eadem, "Chagall y Ardon: La problematica del arte judío moderno," *Dialogo*, 15 (1983), 34–41; eadem, "Center or Periphery: Chagall and the Jewish Revival," *Tradition and Revolution: The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art, 1912–1928* (Jerusalem, 1987), 71–100; eadem, "Chagall's White Crucifixion," *Chicago Art Institute Bulletin*, 17, 2 (1991), 138–53; eadem, "Chagall's Murals for the State Jewish Chamber Theatre," in *Chagall: Dreams and Drama, Early Russian Works and Murals for the Jewish Theatre*, ed. Ruth Apter-Gabriel (Jerusalem, 1993), 21–39; eadem, "Marc Chagall: Sacrifice of Isaac," *Bible Review*, 9 (1993), 54; "Chagall et la Terre Sainte," in *Chagall méditerranéen* (Andros, Fondation Basil and Elise Goulandris Musée d'art moderne), (1994), 22–33; eadem, "Chagall's Golgotha: Sources and Meanings," *Proceedings of the Eleventh World Congress of Jewish Studies*, D:2 (Jerusalem, 1994), 39–46; eadem, "Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meaning," *Jewish Art*, 1 (1995–96), 68–94; eadem, "Chagall in the Holy Land: The Real and the Ideal," *Jewish Art*, 23–24 (1997–98), 513–42; eadem, "Chagall und der Holocaust," in *Verehrt und Verfemt: Chagall und Deutschland* (Frankfurt, Jüdisches Museum and Berlin, Stiftung Brandenburger Tor, February 1 – August 1, 2004), (Munich, 2004), 124–33.

³ Gary Rosenshield, *The Ridiculous Jew: The Exploitation and Transformation of a Stereotype in Gogol, Turgenyev, and Dostoevsky* (Stanford, CA., 2008), 18, 27–98; Elena M. Katz, "Representations of 'The Jew' in the Writings of Nikolai Gogol, Fyodor Dostoevsky and Ivan Turgenev" (Ph.D. Thesis, the University of Southampton, 2003).

אנטי גיבור המשוטט בשאול, הוא אינו צופה מהצד בחטאים שבהם שוקעת החברה הרוסית אלא בעצמו מרבה בעשייתם ואף נהנה ממנה. גוגול תכנן את הרומן כגרסה מודרנית של "הקומדיה האלוהית" מאת דאנטה.⁴ רכישת הנפשות של מתים שרשומים כחיים נראית כפרודיה לתחיית המתים. גוגול נגע בחוליי החברה הרוסית מתוך חמלה ושאיף לסמן את הדרך לגאולתה הרוחנית. סבורים שבכרך השני של "נפשות מתות" גוגול ניסה לחזות את התחייה המוסרית של רוסיה, אך התאכזב, נכנס לדיכאון ושרף את כתב היד. אדגיש כי המבט הכולל של גוגול על רוסיה בספרו היה מנקודת מבט מרוחקת, מחוץ לגבולות רוסיה: הוא כתב את ה"נפשות מתות", בעת שהייתו ברומא. שאגאל אייר את "נפשות מתות" בפריז, בתקופה שהבין שעזב את רוסיה לתמיד (אוסוף במאמר מוסגר, בחרתי לחקור את איורי שאגאל ל"נפשות מתות" בתקופה בה לא ראיתי את המשך דרכי בברית המועצות).

הערה היסטורית: נפש מתה וגוף גרוטסקי

נעבור להיבט אחד של סדרת האיורים המקשר אותה לנושא הגשמיות של הגוף באיורים. בתמונות המתארות את צ'יצ'יקוב, שאגאל מדגיש את פלג גופו התחתון. כאשר צ'יצ'יקוב מתגלח (תמונה 3), הוא מזיז לאחור את הראש ואת הישבן, ושאגאל אף יוצר דימיון בין פלג גופו העליון לתחתון. באיור המראה את צ'יצ'יקוב שוכב על המיטה (תמונה 4), הוא מפנה לצופים את ישבנו החשוף. צ'יצ'יקוב מגלה את ערוותו של הגיבור כשהוא פורץ בריקוד סוער מתוך שמחה, כשהצליח ברכישת הנפשות המתות (תמונה 5). בדגם



תמונה 4 מארק שאגאל, "צ'יצ'יקוב במיטה" בתוך: ניקולאי גוגול, נפשות מתות (פריז: אד'ן טריאד, 1923–1926)



תמונה 3 מארק שאגאל, "צ'יצ'יקוב מתגלח" בתוך: ניקולאי גוגול, נפשות מתות (פריז: אד'ן טריאד, 1923–1926)

הפרחוני המעטר את המגף שצ'יצ'יקוב שכח לנעול, אפשר להבחין במלה "תחת" הכתובה ברוסית פעמיים (תמונה 6). ברגל השרפרף מסתתרת המלה הרוסית שפרושה "כסיל" (תמונה 7). הגדרה זו אינה נובעת מטקסט של גוגול, הרי כאשר צ'יצ'יקוב רוקם את תחבולותיו הוא נוהג בתבונה ובפיקחות. המלים המשורבטות בתוך התמונה הינן הקול של שאגאל שמגנה את צ'יצ'יקוב כייצור גס ובור.

⁴ ראו את סקירת המחקרים הדנים בהשפעת דנטה על גוגול בפרק "Божественная комедия" Данте и "Мёртвые души" Гоголя" אрам אסояן, *Семiotics и метафорика художественных форм* (בתוך: מאת דאנטה 'נפשות מתות' מאת גוגול) (Санкт-Петербург, 2019), 282–91.



תמונה 7 "תחת, תחת", פרט של תמונה 5



תמונה 6 "כסיל", פרט של תמונה 5



תמונה 5 מארק שאגאל, "צ'יצ'יקוב חוגג נצחון" בתוך: ניקולאי גוגול, נפשות מתות, פריז: אד'ן טריאד, (1923-1926)

באיוריו משתמש שאגאל בשלושה אמצעים אמנותיים כדי להדגיש את גשמיות הגוף של צ'יצ'יקוב. ראשית, הערום של הגיבור מסמן את גשמיותו. שנית, חשיפה או הדגשה של איברי הפרשה ורביה מאפיינות את הדמות כאנטי-גיבור או כגיבור שלילי - גס רוח והייתי. שלישית, לכיתוב השמות של איברי הפרשה ורביה בתמונה תפקיד כפול: השמות מתייגים את הדמות כאנטי-גיבור ובזמן מגנים אותה. שאגאל מעניק לצ'יצ'יקוב ולגיבורים אחרים של "נפשות מתות" את מה שמיכאיל בכטין (1895-1975) יגדיר כ"גוף גרוטסקי" שבו מודגשים פלג גוף תחתון, פתחי הגוף ואיברים מוצנעים, החדרת חומרים אל תוך הגוף ופליטת החומרים מתוכו.⁵ על פי בכטין, ההדגשה הגרוטסקית של הגוף ואת תפקודיו בחילופי חומרים אורגניים עם הסביבה, נותנת תוקף לשוויון בין בני אדם כיצורי טבע, וזאת בניגוד לשוני בין המעמדים שמעוגן במבנה החברתי.⁶

בעיצוב דמותו של צ'יצ'יקוב (תמונות 3-5) ובכיתוב שמשפיל אותו כאיש-תחת וכסיל (תמונות 6-7), שאגאל מדגיש את ההתבהמות של הגיבור, אך נראה שבניגוד להגותו של בכטין שבה הגוף הגרוטסקי מבטא את השוויון הבסיסי של בני אדם ואת שאיפתם לחיים, למרות הפחד ממוות, תפקידו של גוף גרוטסקי באיורים של שאגאל הוא שונה. הרהורים על התבהמות, איבוד של צלם-אנוש ומות הנפש שהדאיגו את גוגול התעוררו ביתר שאת אצל שאגאל בתקופת המהפכה הקומוניסטית במלחמת האזרחים ברוסיה. אמנם, באופן כללי יחסו של שאגאל לרוסיה באיורים לגוגול הוא סותרני ונודד בין תעוב לבין געועים ואהדה, הדגש על ה"חייתיות" של צ'יצ'יקוב מתקשר לאכזבה של שאגאל הן מהחזון הקומוניסטי והן מרוסיה אחרי חמש שנות פעילותו בשלטון הסובייטי. תחושה זו באה לידי ביטוי בסיכום הספר "חיי", ספר זכרונותיו של שאגאל על חייו עד שנת 1922:

Ni la Russie impériale, ni la Russie des Soviets n'ont besoin de moi. Je leur suis incompréhensible, étranger. Je suis certain que Rembrandt m'aime.⁷

(רוסיה הקיסרית ורוסיה הסובייטית לא זקוקות לי. לא מבינים אותי, אני זר פה. [אך] רמברנדט בטח אוהב אותי).

⁵ בבטין דן ב"גוף גרוטסקי" כחלק שך תיאוריית הקרנבל שהוא גיבש בספרו על פרנסואז רבלה (François Rabelais) בשנת 1940. הספר פורסם לראשונה בשנת 1965 ברוסית, *Романство Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, ובאנגלית, *Rabelais and His World*.

⁶ Mikhail M. Bakhtin, *Rabelais and His World* (Bloomington, 1984), 303-436

⁷ Marc Chagall, *Ma vie* (Paris, 1957), 247

מאטופיה לקרנבל



תמונה 8 מיכאיל גרובמן בסדנתו, 2015
צילום: איליה חדוב

נעבור כעת לסדרת יצירות קונספטואליות שנוצרו על ידי מיכאיל גרובמן (תמונה 8) בתחילת שנות השמונים, כעשור אחרי עלייתו לארץ מברית המועצות.⁸ בדומה לשאגאל, גרובמן הביט לאחור למדינה שעזב ופנה לספרות המתארת את החיים בה. אך בניגוד לשאגאל, גרובמן בוחר בכוונת תחילה בספרות בינונית ושבולנית כגון שני ספרים שיצאו לאור בשנות החמישים, בשלהי שלטון סטאלין: "הזרם הרחב" מאת אלכסנדר אנדרייב (תמונה 9) ו"בדרך רחבה" מאת סרגיי וורונין (תמונה 10). הספרים מתארים את חיי בני הנוער שמתגברים על מכשולים ארעיים וצועדים לקראת העתיד המובטח. שני הרומנים שוזרות עלילות רומנטיות המסופרות בתמימות ובצניעות, כיאות על פי המוסר הסובייטי הסגפני. הכתורות של הספרים רומזות כי החיים הם דרך, והיא סלולה ובטוחה. בעוד שנדודי ציצי'קוב ב"נפשות מתות" הם מסע בשאול, הרי ששני הרומנים הסובייטיים מציגים מסע לגן עד על אדמות הקיים במדינה הסובייטית. עיצוב של כל אחת מהכריכות מציג זוג צעיר שלפניו נפרשת הדרך ביבשה או במים.

על גבי הכריכות, גרובמן יוצר למה שהוא קורא "שירה חזותית". גרובמן כותב את שירו בין שורות הטקסט המודפס על

הכריכה כך שהשיר משלב בתוכו את הכתובות המקוריות – שם המחבר, הכותרת, שם המוציא לאור, ואף שנת הדפוס – בעלילה חדשה.⁹ כך למשל ב"הזרם הרחב" (תמונה 10):

חבר איחוד הנוער הקומוניסטי / אלכסנדר אנדרייב / נפל / אל תוך / הזרם
הרחב / של תשוקה מינית. / הוא היה תופס את טאניושה בחזה / ומצביע לה על
הדרך / ונעץ בה מבט רך / כמו / הוצאת ספרים "עתודת העבודה".

התוספות של גרובמן הופכות את הקערה על פיה. המלים שהוא מכניס משנות את פרוש הכותרת "הזרם הרחב". במקור התכוונה הכותרת לנהר ובאופן סמלי התייחסה לזרם החיים הסובייטיים. גרובמן הפך את הזרם לסחף של תשוקה מינית שגורם לחבר הקומסומול להטריד מינית את העלמה הצעירה, חברתו לדרך.

באופן דומה, הסיפור הצנוע והאופטימי "בדרך חדשה" המבטיח עתיד מזהיר לגיבוריו, משתנה לסיפור קפקאי:

את המארגן הקומוניסטי / סרגיי וורונין / קברו חבריו שתויי אלכוהול. / בדרך
הרחבה / כבר לא יתהלך / ועם נסטיה פורפירייב לא ישכב / ולא ישתעשע איתה
בשדה חיטה. / בוכים מרות החברה, המשמרת הצעירה: / 1950 / חזירונים
מתים.

ובכן, השיר של גרובמן מודיע על מותו של פעיל קומוניסטי משתיית יתר של אלכוהול. הפגרים של חזירונים, שהם חברי המשמרת הקומוניסטית הצעירה מקוננים על גורלו של המסכן שהלך לעולמו ומצטערים שהוא כבר לא יזדווג עם חברתו בשדה חיטה. הדוגמאות לעיל הן אף צנועות ביחס ל"שירים חזותיים" אחרים מסדרה זו. הקו המשותף ליצירות אלו היא מטמורפוזה: מאטופיה המתקתה עם גיבוריה המְעֻשִׂים, הצנועים והחיוורים אל חגיגת הניאוף של אנשים בשר ודם ושופעי חיים. הפקרות, גסות והגרוטסקית הם הכלים הפואטיים אותם קישר מיכאיל בכטין למושג "הקרנבל".¹⁰ בכטין טען כי חגיגת הקרנבל מערערת את הסדר השגרתי של החיים וטורפת את התפקידים הקבועים בהיררכיה החברתית. משתתפי הקרנבל מפרים בבוטות את המוסר המקובל על מנת לתת פורקן לתחושות המועקה ולהעניק הרגשת חרות לאנשים מדוכאים. הקרנבל של גרובמן חושף ולועג לאידיאולוגיה הסובייטית ולאסתטיקה של הריאליזם הסוציאליסטי.

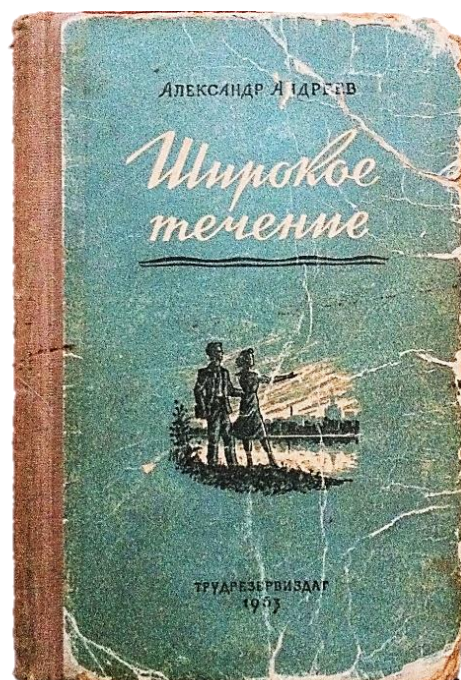
⁸ על יצירתו וחיוו של מיכאיל גרובמן, ראו Lola Kantor-Kazovsky, *Grobman = Гробман* (Moscow, 2014).

⁹ בתרגום לעברית של שני שירים חזותיים להלן, כתב עבה מסמן את הטקסט המקורי שמודפס על הכריכה.

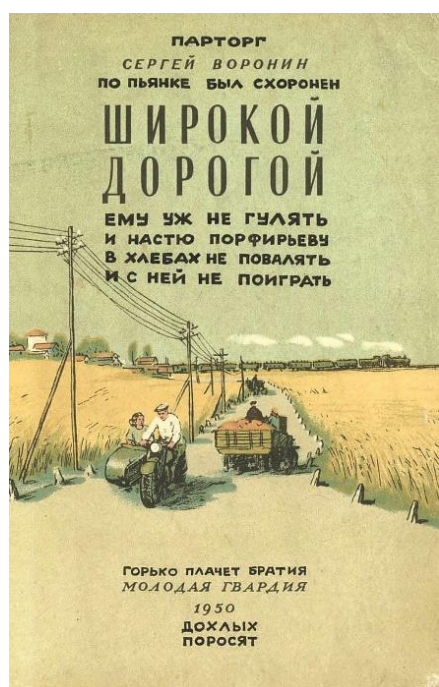
¹⁰ ראו Bakhtin, *Rabelais and His World*.



תמונה 10 מיכאיל גרובמן, "הזרם הרחב", פואמה חזותית, 1980



תמונה 9 אלכסנדר אנדרייב, "הזרם הרחב", מוסקבה: הוצאת ספרים "עמדות העבודה", 1953, כריכה



תמונה 13 מיכאיל גרובמן, "הזרם הרחב", פואמה חזותית, 1980



תמונה 12 סרגיי וורונין, בדרך רחבה, מוסקבה: המשמרת הצעירה, 1950, כריכה

לקלל את הכסיל

נחזור לשימוש בכתובות נאצה בתוך יצירת אמנות. כינויים מעליבים, גידופים וניבולי פה, לעתים נועזים יותר מאלה של שאגאל, משורבטים ביצירותיו של מיכאיל גרובמן. המילה הרוסית המרחפת מעל הצדודית של איש עם פה פעור, אף ארוך וגולגולת מעוותת קובעת שהוא "כסיל" או "טמבל" (תמונה 14). כסילים דומים מככבים בתמונות רבות של גרובמן. הכסיל מגשים את הרוע האוניברסלי (תמונה 15: "האור השחור"); או כח שטני מהמסורת היהודית (תמונה 16: "לילית"); או בריון אנטישמי, איש בעל גולגולת



תמונה 14 מיכאיל גרובמן, "כסיל", 1994

פיטקנטרופ (תמונה 17: "הכה ביהודים"); או מלשין סובייטי (תמונה 18: "אני רואה הכל"), או מרצח מהמשטרה הפוליטית מתקופת סטאלין¹¹ (תמונה 19: "קאטיין"); או מחבל מת שמחייך ומתוודה מתוך קברו: "רצחתי יהודים, עכשיו אני נרקב בחולות עזה" (תמונה 20).

סדרת ה"כסילים" של גרובמן מתארת את האיוולת כחובקת עולמות והיא חודרת גם לתחום האמנות. גוש צבעים דמוי־פרח הנורה מאקדח אל תוך הראש (תמונה 21) וממלא את מקום המח, מטמטס את האיש, הכיתוב בתמונה מסביר כי הזריקה הוורדרדה של טיפשות מביאה ל"קץ האמנות". זו אחת התמונות המעטות בסדרה שבה משובץ כיתוב בעברית; ניתן להניח כי האמן מפנה ביקורת לכיוון האמנות הישראלית.

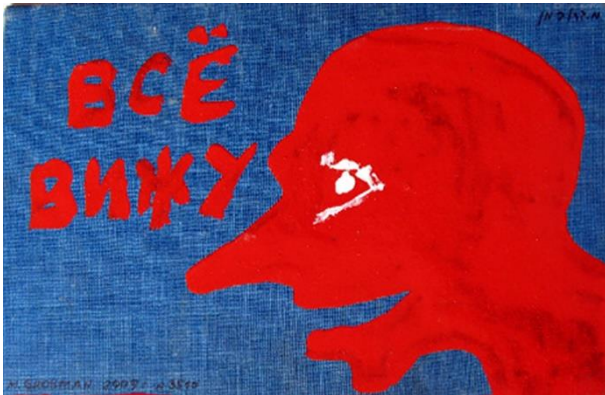
¹¹ הכוונה לטבח ביער קאטיין שברוסיה בשנת 1940 כאשר בהוראת השלטון הסובייטי הוצאו להורג עשרות אלפים של חיילים ואזרחים פולניים שנלקחו בשווי עם סיפוח מערב פולין על ידי ברית המועצות שנה קודם.



תמונה 16 מיכאל גרובמן, "לילית", 2008



תמונה 15 מיכאל גרובמן, "אור שחור", 2009



תמונה 18 מיכאל גרובמן, "אני רואה הכל", 2009



תמונה 17 מיכאל גרובמן, "הכה את היהודים", 2009



תמונה 20 מיכאל גרובמן, "רצחתי יהודים, עכשיו אני נרקב בחולות עזה", 2009



תמונה 19 מיכאל גרובמן, "קאטיו", 2009

על אף שסדרת היצירות שבה מככב הראש השוטה נעשתה אחרי התפרקותה של ברית המועצות, גרובמן ממשיך לסגור חשבון עם העבר הסובייטי, וגם נלחם באידיאלים סוציאליסטיים ומרקסיסטיים. בתמונה 22 כסיל אחד קורא לשלושה אחרים: "קדימה, מפגרים, בתי חרושת מחכים לכם". זהו תאור גרוטסקי של שטיפת מח אידאולוגית לעידוד אזרחים סובייטיים לעבוד בעמל רב בתעשייה, פרודיה על תעמולה סוציאליסטית. הצבע האדום השולט בתמונה 23 וצורת הפטיש מזכירים סמלים סובייטיים (תמונה 24). מיקום הפטיש יוצר תחושה שחפץ זה יכה במצחו של האיש. אלימות חריפה אף יותר מתבטאת בקללה הרוסית שפרושה "זיין עליך" ובמלת-קריאה "בליה" המדגישה רוגז, פליאה או כל רגש אחר. ביטויים אלה שייכים ל"מאט" (mat), עגת הגידופים שהייתה טאבו תרבותי בחברה הנורמטיבית, הן נוצרית והן סובייטית. ברוסית הייתה קיימת עד שנות התשעים של המאה העשרים הבחנה ברורה בין השפה המותרת בדיבור ובכתב לבין העגה של ניבולי פה וביניהם כינויים לאיברי מין, ליחסי מין ולזונוות.¹² עגת מאט הייתה בעיקר שפת הדיבור של ההמון. גרובמן מתאר את האיש האדום הפולט את הגידופים (תמונה 22) כטיפוס גס שנוהג לדבר עגת מאט. אך נראה כי המלל אינו רק הדיבור של הכסיל עצמו אלא גידופים שמטיח בו האמן. הפוך על הפוך, גרובמן מגייס את גסות הרוח כדי להתנקם בגסות הרוח של פרא-אדם. ויקטור ירופייב ציין כי אנשי העלית האינטלקטואלית סיגלו לעצמה את עגת המאט כמשחק מסוגנן ומהודר.¹³ שבירת הטאבו הלשוני והשימוש בשפה עוצמתית וישירה הפכה לביטוי לחרות הפרט ולהתנערותו מהצביות האידאולוגית ומלשון סגור נהר הרשמית. ברוח דומה, באמצעות גידופים שוברי-טאבו גרובמן תוקף בחריפות את האידאולוגיה ששרדה את נפילת ברית המועצות.

אם כן, תמונה 23 חושפת את אופן השימוש בקללות בדומה למאגיה הסימפתטית שמאמינה כי פעולות הן בבואה של אובייקט המשפיעות על האובייקט עצמו.¹⁴ דהיינו, השפלת הדמות הנו אמצעי להשפיל את מי שהאמן מתאר ככסילים. נשאלת השאלה, מה משותף לכל כסילים ארוכי-האף ביצירות גרובמן, או במלים אחרות מיהו גיבור קולקטיבי זה?

חם הנצחי

ההקשרים ההיסטוריים, התרבותיים והאידאולוגיים המגוונים שבהם מופיעים הכסילים של גרובמן מתארים אותם כאנטי-גיבור קולקטיבי נצחי, ההתגלמות של רוע, אכזריות, נבזות, גסות-רוח, בורות, או טיפשות. הסדרה מבקשת מהצופה להתבונן בחלק האפל של החברה מבחוץ, מנקודת מבטה של העלית בעלת ערכים ותרבות. דהיינו, החברה מחולקת לעלית נאורה ויצירתית ולהמון אוילי והרסני המאיים על העלית. לתפיסה דואלית זאת של החברה יש שורשים עמוקים בתודעת האינטלקטואלים ברוסיה. בשנת 1906 הסופר והפילוסוף דמיטרי מרז'קובסקי (1865–1941) פרסם את חיבורו "חם הולך ובא".¹⁵ לכותרת הספר בחר מרז'קובסקי את שמו הפרטי של הגיבור המקראי חם בן נח: שמו של חם הפך ברוסית למושג שפרושו פרא אדם, איש גס רוח וחצוף. מרז'קובסקי קרא "חם" לבורגנים ולסוציאליסטים כאחד. הוא טען כי הם מחוסרי עוגן מוסרי ולכן השתלטותם עלולה להרוס את האוֹשִׁיּוֹת ההומניסטיות של החברה, את התרבות, הרוחניות והמוסר. בשנת 1918, זמן קצר אחרי המהפכה הבולשביקית באוקטובר שנת 1917, טען הפילוסוף ניקולאי ברדיאייב (1874–1948) במאמרו "הרוחות של המהפכה הרוסית" כי האספסוף הזדוני הצליח להשתלט על המדינה.¹⁶ לדבריו, אחרי ניצחון המהפכה ציצי'קוב מסתובב במדי לוחם המהפכה וממשיך לסחור בנפשות.¹⁷ הדימוי של ברית

¹² על מחיקת הטאבו הלשוני ברוסיה הפוסט־קומוניסטית, ראו Viktor Erofeev, "Dirty Words: The Unique Power of Russia's Underground Language" (trans. Andrew Bromfield), *New Yorker* (September 15, 2003), 42; Mark Galeotti, *The Vory: Russia's Super Mafia* (New Haven, 2018), 255–57. מגמת ההידוק של השליטה הממשלתית בתרבות הביאה בשנת 2014 לחקיקת חוק האוסר את השמעת מאט בפומבי ברוסיה (תקנון הפדרציה הרוסית בנושא עבירות מנהליות, סעיף 20.1). על טאבו בלשון של ימינו, ראו Peter J. Silzer, "Taboo," *Encyclopedia of Linguistics*, ed. Philipp Strazny (New York, 2005), 1073–74; Keith Allan and Kate Burridge, *Forbidden Words: Taboo and the Censoring of Language* (Cambridge, UK, 2006); Geoffrey Hughes, *An Encyclopedia of Swearing: The Social History of Oaths, Profanity, Foul Language, and Ethnic Slurs in the English-Speaking World* (Armonk, 2015), XV–XXV.

¹³ ברוסית: "мат-игрушка" (מאט־צעצוע), "шикарный мат верхов и подлый мат низов" (המאט השיקי של העלית והמאט הנבזי של ההמון), Виктор Ерофеев, "Виктор Ерофеев о мате в русском языке," *Pravda.ru* (27.07.2014) www.pravda.ru/news/culture/24402-viktor_erofeev_pisatel_priroda_russkogo_mata (20 באוקטובר, 2019).

¹⁴ ראו: James George Frazer, *The Golden Bough*, 1 (London, 1911), 52–54.

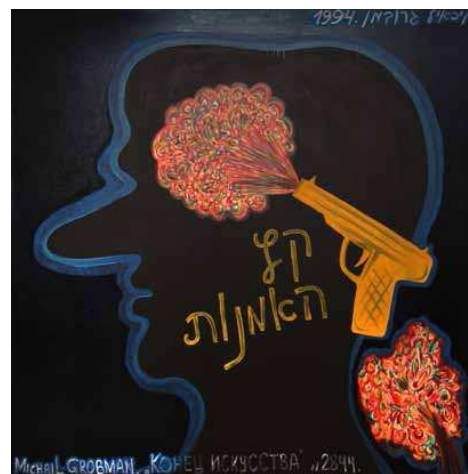
¹⁵ Дмитрий Сергеевич Мережковский, *Грядущий хам* (Санкт-Петербург, 1906).

¹⁶ Николай Александрович Бердяев, "Духи русской революции," *Из глубины: Сборник статей о русской революции* (Москва, 1918), 55–89.

המועצות כ"ממלכת חם" המשיכה בכתביהם של מבקרי השלטון במחצית השנייה של המאה העשרים. משנות השישים ועד סוף חייו, דיסידנט והוגה דעות יהודי בברית המועצות גריגורי פומרנץ (1918–2013) כתב על חם, כוולגריות, גסות רוח ובורות שחוגגות בחברה הסובייטית והפוסט-סובייטית.¹⁸ באופן דומה, גרובמן מנכס את האבטיפוס של "חם הנצחי" ואף מרחיב אותו לתכנים אוניברסליים (תמ' 16), לפולקלור יהודי (תמ' 16) ולמציאות ישראלית (תמ' 20–21).



תמונה 22 מיכאיל גרובמן, "קדימה, דחלילים, בתי חרושת מחכים לכם", 2009



תמונה 21 מיכאיל גרובמן, "קץ האמנות", 1994



תמונה 24 דגל ברית המועצות והסמל "פטיש ומגל"



תמונה 23 "חזק לך", 2009

[הרעיון של "חם נצחי" בחברה ממשיך להתקיים בתודעה חברתית. ניתן להבחין בו ביצירתה של האמנית זויה צ'רסקי שעבורה המציאות הסובייטית המאוחרת זכורה משנות ילדותה בקייב שבאוקראינה. אקדים ואומר שליצוגי זימה יש חלק ניכר בציורים של צ'רסקי המציגים נשים כאובייקט מיני ודמויות עם איברי מין חשופים. בסדרת הציורים המוקדשת לחיי העולים

¹⁷ שם, 61–62.

¹⁸ למשל, ראו את מאמרו ברוסית "אקאטיסט [המנון] לוולגריות" שהוברה מברית המועצות ופורסם בפרס בשנת 1984:

Григорий Померанц, "Акафист пошлости," *Синтаксис* 12 (1984): 4–54.

מברית המועצות בארץ, מתארת צ'רקסקי בצורה הפגנתית, תוך הדגשת איברי מין בציור של זונה צעירה ערומה ("העלייה של שנות ה-90", 2012) או גבר על שולחן ניתוחים ("ברית מילה של דוד יאשה", 2013). בתמונה אחרת, גבר בעלי חזות מזרחית מטריד מינית מנקה צעירה כחולת עיניים ובהירת עור ("איציק", 2012).¹⁹ על פי אלכס מושקין, דיבור ישיר בציורי צ'רקסקי ובשירה של עולים בני דורה, נובע מאידיאליזציה של החיים בברית המועצות מחד, ותחושת התסכול והייסורים של קליטת העלייה בארץ, מאידך.²⁰ לדעתה של אנה פרשיצקי, המטרה של שפת האמנות הבוטה של זויה צ'רקסקי היא "פרובוקציה אתנית" המבקשת למחות נגד הדעות הקדומות ביחס לעולים מברית המועצות ומאתגרת את ה"הגמוניה האתנית" הקיימת בחברה הישראלית בכלל, ומשקפת את המטח בין העולים מברית המועצות לבין יוצאי ארצות המזרח, בפרט.²¹ הדיפטיכון "התנכלות בבית ספר" (תמ' 25–26) מצביע על היבט אחר, מורכב יותר, של מתח חברתי.*



תמונה 26 זויה צ'רקסקי, התנכלות בבית ספר (ב'), 2014



תמונה 25 זויה צ'רקסקי, התנכלות בבית ספר (א'), 2014

חלוקת החברה לאספסוף המאיים על אנשי רוח באה לידי ביטוי בדיפטיכון של זויה צ'רקסקי "התנכלות בבית ספר" (תמ' 25–26). ילד אשכנזי מחונן, ממושקף, עם כינור סובל באותה מידה הן מבריונים בבית ספר סובייטי (תמ' 25) והן מ"ערסים" בעלי חזות מזרחית בבית ספר ישראלי, לאחר עלייתו ארצה (תמ' 26). אלה כתבו על הגדר ברוסית "הכה את היהודים", "זיין" ו"י"בל[ה]" (תמ' 25), ואלה כתבו בעברית "רוסים תחזרו לרוסיה" וגם "מוות לערבים" (תמ' 26). בכל חבורה נמצא אחד שמשתין על חוברת התווים של מוזיקת מוצרט. לעומת דמויות ה"כסילים" של גרובמן, הדיפטיכון של צ'רקסקי מציג תמונה נרטיבית ותיאטרלית ומציבה במרכז הבמה את הגיבור החיובי. אמנם, גיבור זה סביל, חסרישע, דמותו מעוררת חמלה ובעיקר מעלה תחושת סלידה מהאנטיגויבורים המופיעים כהתגלמות העכשווית של קס הנצחי והאוניברסלי. ציורים אלה יוצרים מצב פרדוקסאלי כאשר היצירה שמציגה את הכתובות של ניבולי פה המשורבטים על הקיר בתחתית התמונה, עוברת בעצמה על הטאבו החברתי,²² בדומה להצגת שעתוק של יצירה זו על המסך יכולה להתפרש כהסגת גבול המוסר המקובל על ידי מי מהקהל הנמצא כאן [בהרצאה].

¹⁹ ראו אמיתי מנדלסון (עורך), זויה צ'רקסקי: פרבדה, (עורך; ירושלים, 2018, עמ' 48–51, 54–55).

²⁰ Alex Moshkin, "Post-Soviet Nostalgia in Israel? Historical Revisionism and Artists of the 1.5 Generation," *East European Jewish Affairs*, 49:3 (2019), 179–99.

²¹ Anna Prashizky, "Immigrants' Ethnic Provocation and Art of the Russian Israeli Generation 1.5," *Ethnic and Racial Studies*, DOI: 10.1080/01419870.2020.1737721

* הקטעים המסומנים בסוגריים מרובעים הינם תוספת לטקסט ההרצאה ביום עיון ב־4 בנובמבר, 2019.

²² יש לציין, כי זויה צ'רקסקי התבגרה בסביבה צעירה וחילונית של דוברי עברית שבה הגבול בין השפה הנורמטיבית לבין הריגה מכללי הנימוס מטושטש יותר מהגבול של השפה המקובלת בחברה מסורתית ובתקשורת.



תמונה 28 סשה אוקון, מוטה ממבצע
תרגילי כיפוף בביתו בגבעת נחמיה, 1998



תמונה 27 סשה אוקון ליד ציורו "תצפיות (Observations): רוחצים בחמת גדר" (תמ' 29)

תצפיות גוף

אחרי שדנו ביצירות שבהם האמצעי העיקרי להפרת נורמות מקובלות הוא שפה כתובה, נעבור כעת להצגת הגוף בציור, באופן שמעורר תחושת זימה אצל הקהל הרחב. נדון בגישות אחרות, השונות מהגישה פוליטית-חברתית שאותה בחנו לעיל. הדוגמה הראשונה מסוג זה היא הדימויים של גוף ערום ויחסי מין שהפך לנושא מרכזי ביצירות של סשה (אלכסנדר) אוקון (תמ' 27). תחושת הפרת הטאבו באה לידי ביטוי מוחשי בתערוכת ציורי אוקון במוזיאון רוסי ממלכתי (מוזיאון לאמנות רוסית בסנקט־פטרבורג) בשנת 2019. התערוכה התקיימה בחסות הקונסוליה של מדינת ישראל וזכתה לסקירה אוהדת בפרסומים רשמיים ברוסית, אך התנגשה עם דעות השמרניות הנפוצות. המוזיאון הגביל את הכניסה למבקרים מעל הגיל שמונה־עשרה, והיו שזעמו: "התערוכה גרמה [לנו] תחושת גועל נפש ובחילה."²³

התמונות שהוצגו בתערוכת "איכה", כמו גם יצירות רבות אחרות של אוקון בשני העשורים האחרונים, מציגות דמויות ערומות באופן נטורליסטי. בציוריו, אוקון "מקלף" את הבגדים מעוברי אורח המזדמנים בשגרה הישראלית – מחבורת זקנים המבילים יחדיו בגינה ציבורית בתל-אביב (תמ' 34) או מהרוחצים בבריכת חמת גדר (תמ' 29) – או מציג גברים ונשים כשהם נמצאים ערומים או מתפשטים במרחבם הפרטי (תמ' 28, 30–32). הדמויות חושפות את מערומיהן באדישות, ללא מודעות לנוכחות הצופה; או בוחנות את הגוף במקומות מוצנעים כשהם לבד או אולי בחדר רופא. חלק מהדמויות נראות דמיוניות, אחרות מצטטות יצירות רנסנסיות (השוו תמ' 32 לתמ' 33), אחדים מן הדיוקנאות מזוהות בשם של המודל (תמ' 28) ובודדות מזכירות את האמן עצמו.

תחושת הצופה שהצייר יכול להימצא בין הדמויות המצוירות, מחלישה את הרגשת המציאות. התבוננותו של אוקון במודל הערום דומה למבט האקסהיביציוניסטי של דיוקנאות עצמיים בערום המופיעים באמנות אירופית מתקופת רנסנס ואילך. למשל, אלברכט דירר (Albrecht Dürer; 1471–1528) רשם את עצמו בערום מתוך השלמה עם צורתו הלא מושלמת ומתוך הדאגה שמשכן חומרי זה של אישיותו הוא פגיע וחולף (תמ' 32).²⁴ בתקופתו, יצירתו המאוחרת של לוסין פרויד (Lucian Freud; 1922–2011) העצימה את הפער בין האידיאל האסתטי המקובל של גוף אדם לבין גוף משתנה ומזדקן, נחלש, משמין או מצטמק ומתקמט (תמ' 33). כמן כן, התרבות הפוסט־מודרנית מקשרת את הערום המוצג בפומבי לרעיונות של הסרת הלחץ החברתי ושל החרות המנטלית של הפרט.²⁵

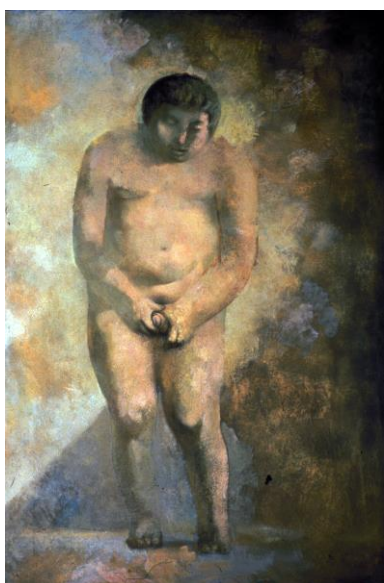
²³ סקירה: ארמון השיש; אגף המוזיאון הרוסי, otzovik.com/review_8535941.html (20 באוקטובר, 2019).

²⁴ Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art* (Chicago, 1993), 239–42.

²⁵ John-Paul Ruel, "Lucian Freud and the Naked Self," *The Cambridge Journal of Anthropology* 29, 2 (2009): 10–20; Malcolm Ruel, "The Nude: A Study of Ideal Art," 1956, *The Burlington Magazine* 152, 1286–1287; Kenneth Clark, "The Nude: A Study of Ideal Art," 1956, *The Burlington Magazine* 152, 1286–1287; Haim Finkelstein, "Flesh and Blood: body Images in Paintings," in *Body and Another Body: Sasha Okun – Paintings* (Tefen, 1999), 16–18; וגם גרסה בקטלוג התערוכה של אוקון: Haim Finkelstein, "Flesh and Blood: body Images in Paintings," in *Body and Another Body: Sasha Okun – Paintings* (Tefen, 1999), 16–18.



תמונה 29 סשה אוקון, "תצפיות (Observations): רוחצים בחמת גדר", 2012



תמונה 31 סשה אוקון, ציור, שנות ה-1990



תמונה 30 סשה אוקון, איש שמוריד את תחתוניו, 1996



תמונה 33 אנדראה מנטיה, הקינה על מוט ישו, 1480 לערך פינקוטיקה די בררה, מילנו

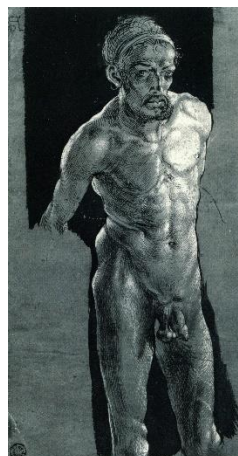


תמונה 32 סשה אוקון, אבדי מ', 1993

ברצוני לעמוד על ההבדלים בין הערום בצירי אוקון לבין דפוסים אחרים של הצגת ערום באמנות עכשווית, כגון הערום ה"פתולוגי" של אגון שילה (Egon Schiele, 1890–1918)²⁶ הערום ה"ביולוגי" של לואיס פרוד, הערום ה"המוני" בתצלומי ספנסר טוניק (Spencer Tunick), והערום המציני והחושני בצירי ג'ון קארין (John Currin) או ב"תמונות חיות" (tableaux vivants) של ואנסה ביקרופט (Vanessa Beecroft). קארין וביקרופט מציגים את הגוף האנושי המשוחזר מבגדים לחלוטין או באופן חלקי (חשוף [naked] לעומת ערום [nude], בלשונו של קנת קלארק²⁷) וחושף לעיני הצופה את בליטותיו הנחשקות. לעומתם אוקון אינו מפשיט



תמונה 33 לואיסאן פרייד, צייר בעבודה: השתקפות, 1993. אוסף פרטי.
(© The Lucian Freud Archive / Bridgeman Images)



תמונה 32 אלברכט דירר, דיוקן עצמי בערום, 1505 לערך, מנזר קוודלינבורג
(www.wikiart.org/en/albrecht-durer/nude-self-portrait-1505)



תמונה 34 סשה אוקון, תצפיות: סצנה פתית בת-אביב, 2012

²⁶ על פי הגדרתה של ג'מה בלקשוואו, Gemma Blackshaw, "The Pathological Body: Modernist Strategising in Egon Schiele's Self-Portraiture," *Oxford Art Journal* 30, 3 (2007): 379–401.

²⁷ Kenneth Clark, *The Nude: A Study in Ideal Form* (New York, 1956)

דמויות אלא מתעלם מהבגדים של גיבורי יצירותיו. מבטו חודר כקרני רנטגן, אל תוך בשר הגוף, מסיר את הבגדים כקליפות מלאכותיות שבאמצעותן החברה המסתירה את מהות הפרט. בדומה למלך בסיפור "בגדי המלך החדשים" (*Keiserens nye klæder*, 1837) מאת הנס כריסטיאן אנדרסן, גם הדמויות הערומות בציורי אוקון אינם מרגישים בחוסר של בגדים (תמ' 29, 34). היעדר הבגדים של החבורה שהתיישבה להחליף חוויות בגינה ציבורית בתל-אביב (תמ' 34) משילה מהם סממנים חברתיים ומדגישה את שוויונם כבני אנוש. הרעיון של ערום כמצב הבראשיתי של בני אנוש נדון בתיאולוגיה ובאמנות הנצרית כ"ערום הטבעי" (*nuditas naturalis*).²⁸ בציורי אוקון, ה"ערום הטבעי" מאחד את ראשיתם ואת סופם של החיים, ברוח קהלת: "פֶּאֶשֶׁר יֵצֵא מִבֶּטֶן אִמּוֹ, עָרוֹם יָשׁוּב לִלְקָת כֶּשֶׁפָּא" (ה' י"ד): בעוד הזקנים ערומים ועליזים כילדים, הילודים (תמ' 35–38) מקומטים כזקנים וקודרים נוכח סכנות החיים ומהלומות החיים העתידיים כבר חרטו סימנים בגופם.



תמונה 38 סשה אוקון, ולד 1, 1997



תמונה 37 סשה אוקון, ולד 2, 1997



תמונה 36 סשה אוקון, ולד 3, 1997



תמונה 35 סשה אוקון, ולד 4, 1997

מעבר להשלמה עם הזדקנות הגוף והנטורליזם וחוץ מפילוסופיית ה"גוף החיובי" (*body positivity*), אוקון מפתח את אסתטיקת הגוף הבלוי עם כל הקמטים וגבשושי השומן הניכרים בו. האנשים המצוירים אינם נראים יגעים; תנועותיהם הנמרצות מגלות את החיוניות, הרגשנות ושמחת חיים (למשל, ראו תמ' 29 ו-34). את אסתטיקת הגוף המזדקן אוקון מכנה כ-*Ruinophilia*, אהבת החורבות. הוא מקנה לגוף המתבלה מונומנטליות (תמ' 39), הממד של ה"ערום ההראוי" נוסח דמויות של מיכאלאנג'לו (השוו תמ' 40 לתמ' 41) או עידון אידיאלי ניארקלאסי נוסח ציורי אנגר (Jean Auguste Dominique Ingres) (השוו תמ' 42 לתמ' 43).



תמונה 39 סשה אוקון, אהבת החורבות (*Ruinophilia*): תפילה על כינרת, 2017

²⁸ Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (New York, 1939), 156.



תמונה 41 בסטיאנו דה סנגלו, העתק של מיכאלאנג'לו, קרב ליד קאשינה (1505 לערך), 1542 לערך (פרט). נורפולק, הולקהאם הול.



תמונה 40 סשה אוקון, "תצפיות (Observations): רוחצים בחמת גדר", 2012 (פרט של תמונה 29).



תמונה 43 ג'ן אוגוסט דומיניק אנגר, מתרחצת ולפינסון, 1808. פריס, לובר



תמונה 42 סשה אוקון: מבזק חדשות, 2001–2004



תמונה 45 סשה אוקון: מבזק חדשות, 2004–2001



תמונה 44 סשה אוקון: מבזק חדשות, 2004–2001



תמונה 46 סשה אוקון, תצפיות: פרשית, טריפטיכון, 2012



"ותפקחנה, עיני שניהם, וידעו, כי עירמם הם"²⁹

עד כה התייחסנו ל"ערום טבעי", לציורים שבהן הדמויות הערומות אדישות, אינן משדרות תשוקה מינית. לעומתן, ביצירות אוקון מציג משגל. עם זאת, יחסי מין אינו הנושא העיקרי אלא הדרך שבה הצייר בוחן את עצמת היצרים ואת שליטתם בייצור אנושי. בתמונות מסדרת "תמונות מתפצלות" (תמו' 44–45) תענוגות המין נכשלות בלספק לאנשים מקלט מסכנות החיים: התעסקותם של בני הזוג אחד בשנייה מופרע לפתע על ידי מספר דרמטי שמקורו נמצא מחוץ לתמונה. בטריפטיכון "פךשית" (תמו' 46) נסיגת היצרים מעניקה כח לאישה וכובשת את הגבר. הטריפטיכון משלש את מראה האישה הרוכבת על גבר. זוהי גרסת אוקון למוטיב איקונוגרפי שמתגלגל באמנות אירופית מתקופת ימי הביניים ואילך: פיליס אשתו של אריסטו (או קסאנטיפה אשתו של סוקרטס) רוכבת על בעלה (תמו' 47). הסיפור על פילוסוף



תמונה 47 האנס בלדונג גרין, פיליס רוכבת על אריסטוטלס, 1515

דגול שנכנע ליצרו ומאבד את כבודו, הופך לאלגוריה של יצרים המשתלטים על התבונה.³⁰

²⁹ בראשית ג' ז'.

³⁰ על איקונוגרפיה זאת ראו למשל Marija Javor Briški, "Eine Warnung vor dominanten Frauen oder Behajung der Sinnenlust? Zur Ambivalenz des 'Aristoteles-und-Phyllis-Motivs' as Tragezeichen im Spiegel deutscher Dichtungen des späten Mittelalters," in *Erotik, aus dem Dreck gezogen*, eds. Johan H. Winkelman, Gerhard Wolf (Amsterdam, 2004), 37–66.



תמונה 48 סשה אוקון, תצפיות: כשלון הבריחה, 2012

ציורי אוקון העוסקים בתשוקה נשית מתקשרים לעלילת "הכח הנשי" (Weibermacht) שהתגלגלה בתרבות ובאמנות אירופית מאז ימי הביניים.³¹ בתמונת "כשלון הבריחה" (תמ' 48), גבר ערום קופץ מצוק גבוה אל על, אל הזוהר השמימי, אך חבורת נשים עוצרת את בריחתו, הן תופסות אותו בחוזקה בראש וברגל. ניסיון הבריחה מצטייר כפתטי: הגבר, כמו איקרוס המיתולוגי, לא יגיע אל השמש אלא יתרסק על אדמה.

[העיסוק במיניות הגוף המזדקן מעלה הרהורים על הערכת החיים מחדש המתרחשת עם כניסתו, בלשון קארל יונג, ל"מחצית השנייה של החיים".³² גייל שיהי הדגישה כי נוכח הארכת תוחלת החיים בדורות האחרונים, אנשים בעשור החמישי לחייהם ואילך חווים "בגרות שנייה" ועמה רצון להתחלות חדשות ומתאווים להמשיך את החיים הפעילים למרות ההזדקנות הפיזית של הגוף.³³ הנושא של זכות הקשישים לגילויי המיניות בא לידי ביטוי גם בהרצאתו הפומבית של אוקון "גבולות המותר: גוף ערום באמנות" שגרמה לוויכוח סוער ברשתות חברתיות במרשתת.³⁴ בנאומו ובציוריו כאחד, שמור לארוס תפקיד של יסוד הטבע האנושי. על פי אוקון, שליחותו של האמן רודף האמת והחופש היא להסיר את הערפל שנוצר בדורותינו על ידי המוסר והתקינות הפוליטית הצבועים כדי להסתיר ולדכא את הטבע האנושי.³⁵]

את קביעתו כי הערום הוא המצב האנושי נכון מעגן אוקון בתנ"ך, בסיפורם של בני הזוג הראשון שמגלים את מערומיהם, כפי שנאמר: "וַתִּפְקְחָה, עֵינֵי שְׁנֵיהֶם, וַיֵּדְעוּ, כִּי עֲרֻמִּם הֵם" (בראשית ג' ז'). השאלה המקראית "אֵיפֶנָּה?" (בראשית, ג' ט') בתרגומה

³¹ Jutta Held, "Die 'Weibermacht' in Bildern der Kunst von der frühen Neuzeit bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts," in *Frauenleben – Frauenbilder – Frauengeschichten*, ed. Ursula Aumüller-Roske (Pfaffenweiler, 1988), 61–74.

³² Carl Gustav Jung, "The Stages of Life," in *Collected Works of C. G. Jung*, 8: *The Structure and Dynamics of the Psyche* (Princeton, 1975), 387–403.

³³ Gail Sheehy, *New Passages: Mapping Your Life across Time*. (New York, 1996), 3–13, 137–429.

³⁴ הרצאה בכנס "לימוד 2019", 14 בדצמבר, 2019, אשדוד, www.facebook.com/Limmud/videos/608938539877253 (20 בדצמבר, 2020).

³⁵ הראיון שנתן אוקון למיה גלפנד, כתבת הערוץ בשפה הרוסית הטלוויזיה הישראלית ב-5 בינואר, 2020: "Саша Окунь: 'Человек, которого держат за яйца, намного послушнее того, у кого они болтаются свободно'". דעתו דל אוקון קרובה לקולות של מבקרי התקינות הפוליטית (political correctness) שנשמעו בשנים האחרונות, לסקירה וניתוח ראו: Geoffrey Hughes, *Political Correctness: A History of Semantics and Culture* (New York, 2011), 283–97.

לרוסית (Где ты?) ולאנגלית (Where Art Thou?) שימשה שם תערוכת היחיד של אוקון בסנקט־פטרבורג בשנת 2019.³⁶ את השאלה מפנה הבורא לאדם, ושומע את תגובתו: "וְאֵיךָ פִּי־עִירָם אֶנְכִּי, וְאֶחָבָא" (שם, ג' י'). יצירותיו של אוקון רומזות לתשובה שונה: "התפקח עיניי, ידעתי כי ערום אני – ולא אֶחָבָא". דהיינו, אמנם בסיפור המקראי הגילוי של אָרוֹס הביא להתגלות של תְּנֻסָּה, הציורים מהללים את אהבת בשר כמשמעות החיים החולפים. אי לכך, נראה כי ייצוגי הערום והזימה בציורי אוקון אינם מכוונים לפריצת גבולות הטאבו בלבד אלא מערערים על עצם קיומו של הטאבו.



תמונה 50 מרים גמבורד, יצירה־רע טוב מאוד (כפר סבא, 2010)



תמונה 49 מרים גמבורד, צלם: גריגורי ויז'ניצקי, 2014

"יצירה־רע טוב מאוד"

את הזיקה בין אֶרֶוֹסיות לבין המקרא והגמרא בוחנת מחדש אמנית גרפית ופסלת מרים גמבורד (תמ' 49). היא עושה זאת בפרויקט אמנותי נרחב, "יצירה־רע טוב מעוד" המאחד את יצירותיה הרבות שנוצרו מאמצע שנות התשעים של המאה העשרים ועד ימינו, חלקן הגדול קובצו בספר־אמן, הנקרא אף הוא "יצירה־רע טוב מעוד", שיצא לאור בשנת 2010 (תמ' 50). מקור הכותרת במדרש רבה על הפסוק המקראי "וירא השם את כל אשר עשה והנה טוב מאוד" (בראשית א' ל"א). המדרש מהרהר: "טוב" – זה יצר טוב; "מאוד" – זה יצר הרע. וכי יצר הרע טוב מאוד? אלא שאילולי יצר הרע, לא בנה אדם בית, לא נשא אישה, לא הוליד ולא נשא ונתן" (בראשית רבה ט' ט'). בעיני האמנית, המדרש מצדיק את יצירה־רע כמניע ליצירה האנושית, והיא מדגישה את קרבת הצלילים במונחים "יצירה־רע" ו"יצירה" שלדעתה מצביע על הקרבה ביניהם.

מרבית היצירות הגרפיות האחרות בנושא יצירה־רע, הם רישומים ווירטואליים של גוף אדם בסגנון הצומח מההשכלה המקצועית האקדמית שגמבורד רכשה בברית המועצות ומניסיונה רבי־השנים בהוראת רישום באקדמיית בצלאל. במערכת ההשכלה האמנותית האקדמית, לרישום האנטומי שמור תפקיד של לימוד מבנה הגוף האנושי למען הצגה ריאליסטית של דמויות באמנויות

³⁶ הכתבות על התערוכה שמצאתי בעיתונות הרוסית, לא זיהו את הכותרת כי ציטוט מספר בראשית והזכירו את ההקשר התנ"כי של יצירות אוקון רק בעקיפין, למשל: www.museum.ru/N73174 (20 באוקטובר, 9). לעומת זאת, גדעון אפרת הדגיש את הקשר בין יצירותיו של אוקון לבין התנ"ך וה"ברית החדשה": גדעון אפרת, "סשה אוקון: הקומדיה האנושית" (2012), סשה-אוקון-הקומדיה-האנושית/2012/08/12/gideonofrat.wordpress.com (20 באוקטובר, 9).

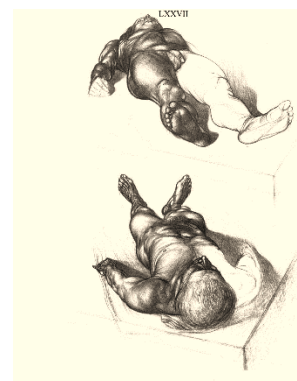
פלסטיות. רישומי המודל הערום בסטודיו ורישומים אנטומיים בספרי לימוד לאמנים אמורים להיות נטולי חושניות: דוגמה לאמנות זו היא איור אנטומי (תמ' 51) מתוך הספר מאת האמן ההונגרי יני בארצ'אי (Jenő Barcsay, 1888–1900), "האנטומיה לאמנים" (Művészeti anatómia), שתורגם לרוסית בשנת 1957 והיה לספר לימוד פופולרי בקרב תלמידי האמנות בברית המועצות. גמבורד מפיחה רוח החושניות אל תוך הרישומים האנטומיים היבשים. האופי הסקיצתי של הרישום "קרבת בשר" (תמ' 52) תורם לעידון ההצגה של קרבה האינטימית בין גבר לאישה ומעוררת אסוציאציות עם סקיצות אנטומיות של אמנים אירופים קלאסיים ועם החושניות הרומנטית נוסח פסלי "האביב נצחי" (L'Éternel printemps) של אוגוסט רודן (Auguste Rodin), אחד הפסלים (תמ' 53) מוצג במוזיאון הארמיטז' בסנקט-פטרבורג, בעיר שבה גמבורד למדה אמנות.



תמונה 53 אוגוסט רודן: האביב הנצחי, תחילת שנת 1900 לערך, מוזיאון ארמיטז', סנקט-פטרבורג



תמונה 52 מרים גמבורד: "קרבת בשר", 1995



תמונה 51 "צורת הגוף בכלותה" בתוך "יני ברצ'אי, אנטומיה לאמנים (בודפשט, 1957; מהדורה רוסית), לוח 77

הפרוייקט "יצירה טוב מאד" מתבסס על ווירטואוזיות של רישומי הערום האקדמיים, אך גמבורד מחליפה את ההקשרים הלימודיים והקלאסיים של אמנות זאת בהקשרים של יהדות בעיקר מהזווית התלמודית. שם היצירה "קרבת בשר" נגזר מהמונח "קרוב בשר" שמופיע בתלמוד בבלי, מסכת כתובות מ"ח ע' א', בדיון המגונן על קיום יחסי מין בערום כדרך ההלכה יהודית המנוגדת למנהג הפגני הפרסי של קיום יחסי מין בלבוש: "תני רב יוסף: שארה [שמות כ"א י'] – זו קרוב בשר, שלא ינהג בה מנהג פרסיים, שמשמשין מטותיהן בלבושיהן." בפרשנות החזונית למדרשים, גמבורד מפשיטה את סוגיות הזימה בספרות חז"ל מהעידון של לשון סגי נהור ורמיזות. סצנת ההזדווגות של הנחש הקדמוני עם חווה (תמ' 54) מאיירת את הלשון הנקייה של מסכת סוטה ט' ע"ב, "נתן עיניו במה שאינו ראוי לו", ברוח הסצנות המיתולוגיות של ייחוד אישה וחיה באמנות רנסנסית ומנייריסטית (תמ' 55).

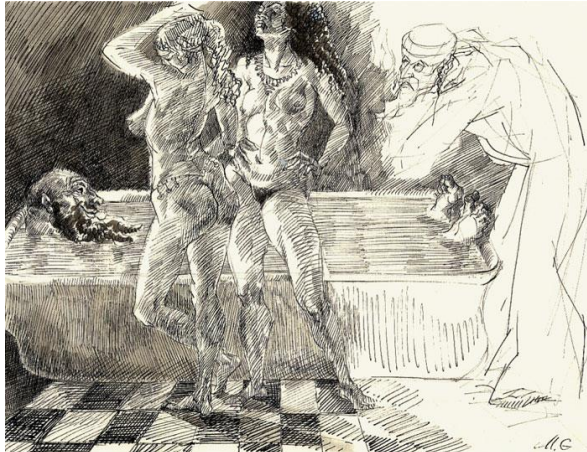


תמונה 55 צייר לא ידוע, לדה והברבור, המאה ה-16, עותק של ציור נעלם



תמונה 54 מרים גמבורד, "וכן מצינו בנחש הקדמוני, שנתן עיניו במה שאינו ראוי לו"

מאת מיכאלאנג'לו. לונדון, הגליה הלאומית



תמונה 57 מרים גמבור, "יש לכם כגון זה בעולם הבא?"
(בבלי, עבודה זרה, ס"ה ע"א), 2006

(בבלי, סוטה ט' ע"ב), 2002



תמונה 56 מרים גמבור, "ארור שוכב עם כל בהמה"
(בבלי, פסחים מ"ט ע"ב), 2006

זאת ועוד, קריאתה הפרקנית של גמבור בגמרא מאתרת סוגיות הדנות ישירות בתאוות בשר והיא אינה מהססת לתרגם אותן לשפה חזותית. כך למשל, גמבור מתייחסת להשוואה המילולית של ברית בלתי הולמת של יהודי ירא שמים עם "בת עמי הארץ" למשכב אדם עם בהמה במסכת פסחים מ"ט ע"ב: "לא ישא בת עמי הארץ, מפני שהן שקץ, ונשותיהן שרץ, ועל בנותיהן הוא אומר: 'ארור שוכב עם כל בהמה' [דברים כ"ז ע"ב]. " גמבור אף מקצינה את המסר כאשר מציגה את החתן כאיש מבוגר, כנראה חכם תלמודי, ואת "בת עמי הארץ" בנעלי עקב אלגנטיות חופכת לחזירת טרפה מתועבת (תמ' 56).

גמבור בוחנת את המתח בין סיפוקי הגוף המידיים בעולם הזה לבין הסיפוק המושהה של תענוגות הנפש בעולם הבא, כפי שמתואר במסכת עבודה זרה ס"ה ע"א:

רבא אמטי ליה קורבנא לברישך [...] דיתיב עד צואריה בוורדא וקיימן זונות ערומות קמיה. אמר לו אית לכו כהאי גוונא לעלמא דאתי?

(רבא – האמורא הבבלי, סוף המאה השלישית והמחצית הראשונה של המאה הרביעית) הביא מתנה לברישך [–עובד עבודה זרה] [...] שיושב עד צווארו במי וורדים ועומדות זונות ערומות לפניו. אמר [ברישך] לו [–לרבא]: "האם יש להם [–להודים] כגון זה בעולם הבא?"



תמונה 58 מרים גמבור, "בשעת הרגל דבר הפיחה",
(בבלי, עבודה זרה, י"ז ע"א), 2006

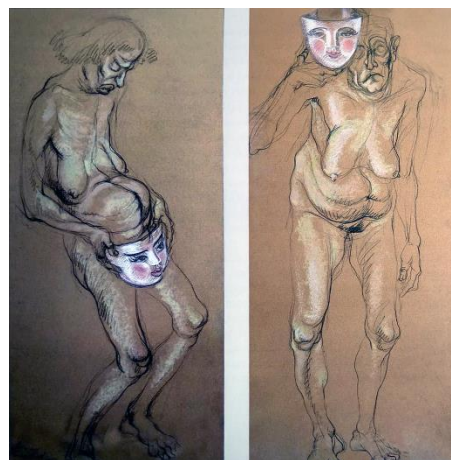
באיור (תמ' 57), רישום בקווים צפופים של ברישך הפגני באמבט ושל זונות ערומות לפניו מדגיש את הגשמיות של הדמויות את מוחשיות תענוגות הגוף. לעמת זאת, הספק

של ברישך בגמול העתידי שבו מאמינים היהודים בא לידי ביטוי בשרטוט הסקיצתי, נטול גווניו והצללה, של דמותו של הרב רבא. תמונת המשכב של גבר מבוגר עם זונה (תמ' 58) מאיירת עלילה המובאת במסכת עבודה זרה, י"ז ע"א: "אמרו עליו על ר[ב]י[א] [לעזר] בן דורדיא, שלא הניח זונה אחת בעולם שלא בא עליה. [...] בשעת הרגל דבר הפיחה, אמרה: כשם שהפיחה זו אינה חוזרת למקומה, כך אלעזר בן דורדיא אין מקבלין אותו בתשובה". העלילה התלמודית על אלעזר בן דורדיא מפתיעה בהיפוך של השפל לנעלה: הזונה

פותחת בדיון פילוסופי בפעולת נפיחת רוח מפתחי גופה, ואילו הרשע הגמור חוזר בתשובה.³⁷ הסיפור עולה בקנה אחד עם החיפוש של גמבורד אחרי כחו החיוני של יצירה.



תמונה 61 מרים גמבורד, "הכרובים מעורים זה בזה" (בבלי, יומא נ"ד ע"א), 2002



תמונה 60 מרים גמבורד, "לישנא מעליא" (בבלי, גיטין ע"ו ע"ב), 1999

תמונה 59 מרים גמבורד, "מאי פניך תשמיש" (בבלי, גיטין ע"ו ע"ב), 1999

העיסוק בזימה באיורים לתלמוד אינו לעג של האמנית לאמונה הדתית או חילול קודש אלה רצון לראות בדברי חז"ל דיבור כן וגלוי על טבע האדם. כאמור, גמבורד מקלפת את קליפת הצניעות של שפת ההלכה והמוסר כדי לחשוף את המושא הנרמז שלא נקרא בשמו: היסוד היצרי של בני אנוש. ביטוי חזותי לרעיון של התרבות המסתירה את הטבע האנושי, המיניות וההזדקנות של גוף אדם, היא מסכה מאופרת המכסה את הפנים ואת החלק המוצנע בגוף אישה מבוגרת (תמ' 59–60). המסכה מסמלת את הלשון הנקיה המשתמשת במלה "פנים" למה שהאמורא רב הונא הסביר כתשמיש, כלומר יחסי מין,³⁸ ורש"י קרא "פנים של מטה",³⁹ דהיינו איברי מין.

גולת הכותרת של הפרשנות החזותית לתלמוד ביצירתה של מרים גמבורד היא תאורי הכרובים בקודש הקודשים כגבר ואישה (תמ' 61) בשעה שהם, בלשון מסכת יומא, "מעורים זה בזה", ו"החיבה לפני המקום כחיבת זכר ונקבה".⁴⁰ בסוגיה זו, התשוקה אינה עוד תועבה אלא ביטוי של מלאכים ושל הבריות כאחד לאהבת הבורא.⁴¹ בתמונות הכרובים, היצירות נטולת הרסן שאפיינה רישומים שהזכרתי הופכת למאופקת ולובשת צורה מבוקרת ושכלתנית. שילוב של סגנון אקדמי מאופק ביצירתה של גמבורד עם התנהגותה העדינה והופעתה האצילית (תמ' 49) ועם התכנים הנועזים של סדרת "יצירה הרע טוב מאוד" קורא תיגר על הבחנה דואלית של פרידריך ניטשה בין יצירה יצירה דיוניסית לבין יצירה שכלתנית אפולונית.⁴²

³⁷ על סיפור זה, ראו רלה קושלבסקי, "אגדת בן דורדיא: הצהרה מונותאיסטית כנגד תפיסה מיתית", מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, י"ח (1996), 7–18.

³⁸ "רב הונא: מאי פניך תשמיש, ואמאי קרי ליה פניך? לישנא מעליא נקט" (תלמוד בבלי, גיטין ע"ו ע"ב).

³⁹ "לישנא מעליא - פנים של מטה" (רש"י על גיטין ע"ו ע"ב).

⁴⁰ "אמר רב קטינא: בשעה שהיו ישראל עולין לרגל מגלילין להם את הפרוכת, ומראין להם את הכרובים שהיו מעורים זה בזה, ואומרים להן: ראו חבתכם לפני המקום כחבת זכר ונקבה" (בבלי, יומא נ"ד ע"א).

⁴¹ Raphael Patai, *The Hebrew Goddess* (Detroit, 1990), 83–91; Moshe Idel, *Kabbalah and Eros* (New Haven, 2005), 33.

⁴² המונחים נטבעו לראשונה בספר Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (Leipzig, 1872).

שלילת טאבו והבניית זהויות

[בדומה לשימוש בניבולי פה בשפה, ייצוג חזותי של מיניות הגוף, תאווה מינית ויחסי מין ביצירות אמנות עובר את גבולות התנהגות המקובלת ביחסי אנוש בחברה העכשווית. אך אם גבולות הטאבו מטושטשים, אינם זהים ברבדים ובמגזרים השונים של החברה, משתנים עם הזמן ותלויים בהקשרים סמנטיים,⁴³ האמנים שדנו בהם כללו ביטויי הזימה והחרוף ביצירותיהם מתוך מודעות שביטויים אלה עלולים לפגוע ברגשות הצופים. ברם, התוקפנות הנפשית או סערת הרגשות הנובעות מהפרת המוסכמות המוסריות בתמונות לא מכוונות לפגוע בצופה בזדון אלא מופנות כלפי הנשוא של היצירה או מנוצלות ככלי הבעה עוצמתי.

שבירת הטאבו החברתי מתגלה כאמצעי הבעה מגוון ביצירות האמנים שפועלים בתפר התרבויות המרוחקות זו מזו לא רק בשפה המדוברת ובמרחק הגאוגרפי אל גם בזמן: התרבות הסובייטית שאותה עזבו והתרבות הישראלית שבתוכה חיים. ובכן, ב"פואמות החזותיות" הקונספטואליות של מיכאל גרובמן, תוספות הטקסט משנות את הביטויים הניטרליים לשפת גסויות. את גישתו של גרובמן אפשר להגדיר כדיספמיזם (dysphemism) – החלפת המושגים המקובלים ולאפוגעניים במושגים שליליים, גסים ומעליבים.⁴⁴ הפואטיקה של זימה משרתת את רצון האמן לנפץ את הצביעות של הריאליזם הסוציאליסטי ואת האוטופיות הפוליטיות הסובייטיות. בהיותו ישראלי, גרובמן ממשיך להיאבק במאבק עם השלטון במדינה שאותה עזב.

במרקס הסמנטי של ציורי גרובמן וצירקסקי שדנו לעיל, לכתובות הנאצה תפקיד כפול. השרבוטים של ניבולי הפה מתארים את הסביבה ואת הלשון של מה שנתפש כתרבות נחותה, נבזית ואלומה. התרבות הנחותה נתפסת כתופעה אוניברסלית ובכך משותפת לברית המועצות ולישראל, מחד גיסא. ומאידך גיסא, הדיספמיזם שמאפיין את השפל התרבותי מגויס כאמצעי הבעתי תקיף בביקורת על התרבות הנחותה, מבחינת "דומה מרפא דומה" (Similia similibus curantur). השקפת עולמם של האמנים נבנית על שלילה: הם תוקפים את תרבות ההמון מעמדת המיעוט הנאור, הפיקח והיצירתי, אך לא נשמעים לתרבות הממוסדת ששומרת על מיני טאבו מוסריים והתנהגותיים ובכך מגבילה את חופש הפרט.

לששה אקון ומרים גמבורד, משמעות הטאבו על ביטויי זימה היא צביעות. הם דוחים את הלשון הנקייה המשתמשת במונחים חילופיים למושגים מביכים, וכך היא מסלפת או מערפלת את האמת. הגישה שהם נוקטים היא ייצוג חזותי גלוי של תכנים, בדומה לאורתופמיזם (orthophemism): דיבור ישר, התייחסות "דוגרית" לנושא. ביצירות של אוקון, ההתבוננות בערום האנושי עשויה להוביל את הצופה להרהורים על קבלה עצמית וקבלת הגוף כפי שהוא, על ההשלמה עם הזדקנות ועל יחסי הגומלין בין ארוס לבין תנטוס. הקרבה המינית מצטיירת כיסוד הקיום האנושי שאין להסתירו באמנות. עבור אוקון, דימויי הערום בציור העכשווי מקבלים גושפנקה מהמסורת של הצגת הערום ביצירות המופת של אמנות האירופית. גישה זו מפרקת את הטאבו על החדירה לפרטיות גופנית ומינית וגם מערערת על זכות קיומו בכלל. על פי גישה זו, דרישות התקינה הפוליטית להימנע מדיבור ישיר על מיניות, מנוגדות לטבע האנושי ומגבילות את חופש הפרט. הדגשת היסוד הביולוגי המשותף לכל בני אנוש חותרת למחיקת גבולות חברתיים ולאומיים ולחיזוק הזהות הכלל-אנושית.

היבט שונה של ייצוגי הזימה בא לידי ביטוי בקשרים שקושרת מרים גמבורד בין היצר המיני לבין היצירה האמנותית. לגמבורד, כמו לאוקון, הארוס הוא היסוד האוניברסלי שמבטל את הגבולות בין תרבויות. תובנה זו מאפשרת לגמבורד לפרוץ את הגבולות המקובלים של זהותה כאישה, כמהגרת מארץ זרה, וכמי שאינה נוטלת על עצמה את עול המצוות. שבירת הטאבו ביצירותיה מסלקת אבני נגף מגזריים ומגדריים בדרך להסתגלות המסורת היהודית ולמיפוי מחדש של הזהות הישראלית-יהודית.

⁴³ ראו את ניתוח מנגנוני השימוש בניבולי פה וקללות בחברה דוברת אנגלית: Allan and Burridge, *Forbidden Words*; Hughes, *An Encyclopedia of Swearing*.

⁴⁴ על שלוש צורות ניסוח התכנים שעלולים לגרות לתחושות בוז, אי-נוחות או פחד – דיספמיזם (dysphemism), אורתופמיזם (orthophemism) ולשון נקייה (euphemism), ראו: Keith Brown (Boston, 2006), 40, 45, 91. *Encyclopedia of Language and Linguistics*, 2, ed. Keith Brown; Allan and Kate Burridge, *Euphemism and Dysphemism: Language Used as Shield and Weapon* (Bridgewater, N.J., 2000); Allan and Burridge, *Forbidden Words*.