

להשאיר עקבות

מחשבות על כושי-אטלס

שירה סתיו

בית, לא מבוי

אמת הקיר הישן הזה

שְׁהוּא קָר הוּא יָרֵק הוּא גַם מְתַנּוּעַע
הוּא קוֹרָא מְתַנַּשֵּׁם צוֹרֵחַ הוּא הֵלֵה הוּא צָנָה
חוֹטִים רוֹטְטִים נִרְעָדִים
חוֹטִים
הוּא יָרֵק אָנִי גוֹנֵעַת
הוּא קִיר הוּא רֵק קִיר הוּא רֵיק הוּא מְכִיר הוּא גוֹנֵעַ

אלחנדרה פיסארניק¹

"אילו יכלו הקירות לדבר..." כמה פעמים הבענו את המשאלה הזאת, מצרים על היעדרותנו ממרחב מסוגר שלא היה לנו חלק בו, מקום בו חוזים נחתמו, גורלות הוכרעו, מלים חשאיות נאמרו ואבדו. בעבודה של ליהי תורג'מן, הקירות מדברים. הם מציפים אל שטח הפנים פְּנִים סמוי, מביעים את הטמון, נושאים קולם.

אלו קירות בניין ישן ברחוב ברנר, שבו תורג'מן חיה ויוצרת: בית מועד להריסה, חורבה כבר עתה, חלונות ופתחים חסומים בבלוקים, תקרות מתקלפות, קירות מתפוררים חושפים שכבות קדומות, סיפורי חיים אגורים בסדקים. אפשר להיזכר בגורלן של 'חורבות' רבות כל כך בנוף המקומי, הוויות שלמות שנאטמו, פוצצו, נמחקו. היכן עקבותיהן על המפות הרשמיות?

מה יישאר מן ההיסטוריה של המבנה הקונקרטי? הבדים כרישום של עקבות זיכרון, ארכיאולוגיה וגיאולוגיה של הקירות. כבר עכשיו, בטרם הריסתו, מנבא הבית את עצמו כעבר מוחלט, עבר שהושלם. מאזכר, על דרך המטונימיה, את רוחות הרפאים של אלפי מבנים אחרים, חורבות ובתים, שחלונותיהם נאטמו בבלוקים, שהוחרבו עד היסוד, שפוצצו באחת, ונדמה כמו לא הותירו זכר בנוף. המפה של תורג'מן נוגעת בכאב ובעדינות, במגע היד הפיסית, בעקבות שכוחים של החומרים האבודים הללו, מדובבת את קולם.

הקולות עוברים התמרה, לובשים דמות, נעשים לאוכלוסיה מוזרה, קדמונית או דמיונית, של טריטוריה בדויה, פראית, שבה הרים, בקעות, ימים ויבשות דומים-לא-דומים למראות הזכורים לנו, כך או אחרת, ממפות עולם. כמעט כמו בסיפורי הרפתקאות לילדים, שם נכנסים אל ארון בגדים או צוללים אל ציור

¹אלחנדרה פיסארניק, כלילה הזה, בעולם הזה: מבחר שירים וקטעי יומן (מספרדית: טל ניצן). הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2005, עמ' 58.

מדרכות בגירים צבעוניים, ומועברים בו ברגע, דרך בקע בזמן, אל ממלכה מופלאה שחוקיותה שונה, כך הכניסה אל קירות הבית היא גילוי ויצירה של עולם, של מרחב-זמן אחר. מרחב נפשי שהוא עולם תודעתי, ובו פנים וחוק, תרבות וטבע, צורה ואנטי-צורה, נאבקים על קיומם המשותף ועל מקום 'על המפה'.

מפה של מה? לא-בדיוק-במרכז אך משמאל למרכז, ובעצם בניסיון לתפיסה מחודשת של מושגי המרכז והשולים, כאן אפריקה היא היבשת ה'מרכזית', ה'חשובה' (יבשות אחרות אינן מזוהות בבירור בעבודה). זו האפריקה הדחוייה והבזויה, שעל אף היותה היבשת השניה בגודלה נדחקה במפות העולם האירופוצנטריות אל מיקום משני ונדמית בהן קטנה בהרבה מן הגודל המוקצה לה על הגלובוס. זו אפריקה שהיא ראשית האנושות, מקור האדם, וממנה יצא לכבוש מרחבים רחוקים. אך זוהי גם אפריקה הדמיונית, בתוך תודעה אחרת של מקום ושל טריטוריה. "הנפש היא אפריקה", כתבה נורית זרחי, "לפי הקעקוע שחורט הזמן בגופים תוכל לנחש".²

מבט ילדתי מגלה רמזי דמויות – נשיקה, דג, דב קוטב, סוסון ים, פר, גורילה, חתול. קווי מתאר של יצורי אנוש, בעיקר בפרופיל. אפשר לחשוב על הקוויות הבסיסיות בציורי מערות קדומים, על דמויות מספרי ילדים, על שדים ורוחות, אבל היא מעוררת גם אסוציאציות קלאסיציסטיות דווקא: הקפלה הסיטינינית של מיכאלאנג'לו ו'בריאת העולם', המוזות הנושפות של בוטיצ'לי, ועוד. ועם זאת, אותו דחף 'לגלות צורות' עשוי להיות גם דרכנו להשתלט על חומרים שאין לנו חזקה עליהם, לביית אותם בדמיון באמצעות המורפולוגיה.

פעולת המיפוי מציעה דרך מובהקת, מדעית ומסורתית בה בעת, להשתלט על החומר. על המרחב החדש שנוצר, על האוכלוסיה המוזרה של הדמויות והצורות הלא ברורות, מולבשת תבנית, רשת הקואורדינטות של המפה. הגריד בנוי כחזרה של נקודות הצטלבות אך אלו אינן רק גרפיות אלא משמשות כרגעי מפגש בין שדות שיח רחוקים. עוד ועוד הצלבות נוצרות כאן – היסטוריה ומיתולוגיה, קוסמולוגיה וגיאוגרפיה, נשיות וגבריות, פני השטח וממד העומק, מרחק וקירבה, חומרים מקומיים ונרטיבים גלובליים.

היכן להתמקם כצופה? קרוב-קרוב, להבחין בפרטים, בטקסטורה? או רחוק בהרבה, לראות את המכלול, להתרשם מעוצמתו ומיומרתו של הגודל? לנוע, כל העת, קרוב-רחוק, פנימה והחוצה? כל בחירה תאבד דבר מה. כל רגע נוסף של התבוננות יגלה עוד פרט, עוד חוט חורג, עוד פלישה של צבע. כל צעד אחורה יחשוף טפח נוסף של עולם. החלקיות ההכרחית שבכל עמדה ביחס לציור היא חלק בלתי נפרד מן ההתנסות בעולם שתורג'מן בוראת עבורה-עבורנו.

הציור עשוי כולו כפני שטח – קוים, דיאגרמות, הניסיון ליצור 'ממדי עומק' שטחי במתכוון – עיגולים טופוגרפיים – תוך ויתור מראש על אשליית הנפח. ועם זאת ממד העומק נוכח כל העת, בהיסטוריה הלא מדוברת של הציור, שהוא הדפס של תהליכים מורכבים וארוכי שנים. ההיסטוריה מונצחת על הבד. הבד המכסה את הקיר הוא עור, הזמן נחרט עליו, זמן, צלקות, משטור, הסדרים. כאב היד החופרת ומקלפת. השכבות. מפה אמורה להיות 'מעל לזמן', מחוץ להיסטוריה, אבל הדו-ממד במפה של תורג'מן הוא אשליה מודעת. למעשה היא חוקרת את העבר, ומצביעה על העתיד.

בד, טקסט

בסיפור "הטפט הצהוב" מאת שרלוט פרקינס גילמן, קלאסיקה אמריקאית פמיניסטית מסוף המאה התשע-עשרה, אם צעירה עוברת עם בעלה והמשרתות לחודשי הקיץ באחוזה משפחתית עתיקה, בתקווה שתחלים מ"היסטוריה קלה" שהיא לוקה בה. היא נאלצת להעביר את ימיה בחדר גדול ומסורג, מצופה נייר קיר צהוב ועליו דוגמא המטרידה אותה ומשבשת את דעתה, "אחת מאותן דוגמאות נמרחות, רעבתניות,

² נורית זרחי, הנפש היא אפריקה. הקיבוץ המאוחד, בני ברק 2005.

אשר חוטאות כל חטא אמנותי שבנמצא".³ מיום ליום, ועם התמשכות הבידוד שבו היא שרויה, היא מתחילה לזהות צורות עמומות מאחורי הדוגמא המודפסת, ובעיקר צורת אשה כפופה שכמו מתגנבת ומנסה להיחלץ מתוך הדוגמא. הסיפור יוצר זיהוי סמוי בין מרחב החדר לבין הדו-ממד השטוח והחדגוני של נייר הקיר, בין המספרת לבין כפילתה הכפופה והדמיונית הכלואה בדוגמא. בהתקף ממושך של טירוף ניגשת המספרת אל משימת החילוץ של בת דמותה שעל הקיר, וקורעת ומקלפת באובססיביות, בידיה, את הנייר, פיסה אחר פיסה, משוכנעת כי רק כך תחלים ותשחרר את יצורי נפשה המיוסרת.

העבודה של ליהי תורג'מן היא תוצר של פרקטיקה ידנית וגופנית כואבת, ממושכת, רב שלבית. בקירות הפנימיים החשופים של הבית המועד להריסה, הולכים ונחשפים צללים, דמויות, קוים ומשטחים, שתורג'מן מחלצת מתוך הקיר בעבודת שיוף, קילוף, חציבה וחריתה. זוהי פעולת 'חילוץ' משום שהיא תוצאה של מפגש בין צורה כללית אקראית שהסתמנה בקיר מתוך פגעי הזמן ותהליכי הכליה האיטיים של המבנה, לבין פעולות עיצוב מודעות שתורג'מן מקנה לצורות הללו.

כמו המספרת של פרקינס גילמן, אין ביכולתנו לקבוע באופן חד משמעי – מה יצר את הצורות ואת היצורים? האם הם צפים אליה מתוך חיי הפנים של הקיר או שהיא המטילה אותם על הקיר מתוך נפשה? כיצד, ובאיזה הקשר, עלינו לבחון את הדימויים הללו – כתמי רורשך של מציאות נפשית סובייקטיבית, או עולם חומרי הלוכש צורה מוסכמת?

בשלב השני, הקיר החצוב מכוסה כליל בדים ענקיים, צבועים פסטל יבש. כעת היד ממששת ומגששת על הבד עם גרפיט ופחם, כמעט בעירורן, מעלה על פניו את הטופוגרפיה של הקיר. כמו בעבודה על הקיר, הטכניקה מחייבת התייצבות קרובה, דחיפה של הקיר דרך הבד, מגע מתמיד בין היד-הבד-הקיר, עד שעתוק של פני השטח, כבהדפסת צילום. אפילו המרחק וחופש התנועה שמאפשר מרווח של מכחול נמנעים ממנה. הכלים קטנים וקרובים אל החומר – שפכטל, גרפיט, מגבונים לחים. הבד הוא טקסטיל, הוא טקסטורה, הוא טקסט, הוא הולך ונכתב דרך אותו מגע קרוב המחלץ כתב פנימי. בתהליך זה מרקם הבד עצמו לובש דמויות, מתערב ומשפיע על המסתמן והולך – חוטים פרומים, בליטות בארג הצפוף, גם אלה חלק מפני השטח.

כאמור, ההעדפה הברורה היא לפני השטח, לצף, לקווי, לציורי, לכתמי, בהתעלמות מכוונת מפיתויי הנפח והעומק. מה שחשוב הן מגילות הכתב, כלומר מה שנחרט וקועקע או טושטש על פני העור, סימני התרבות והטבע המכוונים את השטח הגלוי. ואולם, חשוב לסייג: מה שנדמה כנהייה קבועה אל פני השטח הוא בעצמו כבר בעל שלוש "שכבות" – שלושה רבדי זמן ומשמעות – לפחות: הקיר ומה שהבליח ונחשף על פניו, הציור עצמו, והעקבות האקראיים שנוספו בדיעבד, בתהליך העבודה. על פני הבד ניכרת ומסומנת ה'שארית' – סימנים 'היסטוריים' קונקרטיים של מה שאירע וכבר נעדר: עקב הנעל של תורג'מן. שריטות שהשאיר כלב שהתיישב על הבד. טפטופי צבע מקריים – ה'תאונות' אינן תאונות, הן חלק אינטגרלי, מתמשך, מעבודה חיה כתהליך. ואלו גם עקבות של "הייתי כאן", "The artist is present". מה שנגלה כפני העצמי הוא תמיד זיווג של פנים שנחשף עם חומר שהוסף, ופני השטח – נקודת מפגש.

זוהי עבודה אנדרוגינית בכל הממדים שלה. שוב ושוב יורגשו המתח, והזליגה ההדדית, בין תאוות הערבוב לתשוקת המיפוי, בין ממדים 'נשיים' של עיסוק קרוב וחושני בחומר, של התפשטות ריזומטית הלאה, של צורות לא תחומות, לבין ממדים 'גבריים' של המונומנט הסמלי, של הלבשת תבניות 'מבחוץ', של סדר מפקח, של מרחק, שיפוט, תיחום וסימון.

³שרלוט פרקינס גילמן, "הטפט הצהוב", בתוך: הסיפור האמריקאי הקלאסי (מאנגלית: משה רון). עם עובד, תל אביב 2012. עמ' 290.

הציור מתבצע כחזרה וכהדמיה של פעולות 'נשיות' של טיפול בלבד – Bleach, Tie-dye, כביסה, קרצוף, שיוף. שפשוף במגבונים לחים, בתנועות ניקוי מעוגלות. לרוב, הציור אינו מצטייר, אלא נחשף לאיטו דרך מחיקה והחסרה של צבע. יש בכך, כמובן, שחזור של עבודת החציבה והחריתה בקיר עצמו, אך יש לשאול גם מהיכן אותה 'אובססיית ניקיון' ומהו אותו לכלוך שיש להסירו? ז'וליה קריסטבה כותבת, בעקבות מרי דגלס: "הלכלוך אינו תכונה בפני עצמה, אלא כזו שחלה רק על מה שמתייחס לגבול ומייצג, במיוחד, את האובייקט שנפל מגבול זה, את הצד האחר שלו, שוליים ... סכנת הלכלוך מייצגת עבור הסובייקט את הסכנה הנשקפת, דרך קבע, לסדר הסימבולי עצמו, ככל שהוא מערך של הבחנות, של הבדלים".⁴ המאבק הסמוי בין סדר מתבנת המכוון את המבט לבין ההתפרקות ופריצת הגבול עומד ביסוד המפות של ליהי תורג'מן.

עין, יד

על הדיוק במדע

...באימפריה זו הגיעה אמנות כתיבת-המפות למידת שלמות כזו, שמפתו של מחוז אחד השתרעה על פני עיר שלמה ואילו מפתה של האימפריה כולה – על פני המחוז כולו. ברבות הימים לא סיפקו עוד מפות-ענק אלה את התושבים וועדות כותבי-המפות החלו להכין את מפת האימפריה שגודלה כגודל האימפריה עצמה, והיא זהה עמה בכל נקודה ונקודה. הדורות הבאים היו אדוקים פחות במדע כתיבת-המפות, הם גרסו שמפה נרחבת זו היא מיותרת והפקידו אותה לאכזריות השמש והחורף. במדבריות המערב שרדו כמה חורבות של המפה, שם שוכנים חיות-בר וקבצנים, בארץ כולה לא היו שרידים נוספים של מדע כתיבת-הארץ.⁵

הפרגמנט של חורחה לואיס בורחס מצייר מהלך מוזר, מהופך לרעיון המקובל של הקידמה המדעית, מהלך שבו ההתקדמות אל הדיוק המדעי איננה תוצר של חידוד תהליכי הפשטה וסימול, אלא שיבה הדרגתית אל חשיבה אינפנטילית, כמו-פרימיטיבית, מאגית, השואפת לזהות מוחלטת בין מסמן ומסומן, תוך מחיקת כל פער אפשרי בין חומר לייצוגו, ללא כל הבדל, צמצום או סימון. היעדר זה של פער הוא "אמנות", האמנות השלמה ביותר של כתיבת המפות. התוצאה המתבקשת של מפה כזו היא כיסוי מלא של המפה את הארץ, ללא שארית אדמה, ואובדן האפשרות להשתמש במפה כמפה. אם המפה מכסה את הארץ כולה, היכן יחיו האנשים והיצורים? על המפה עצמה, החוצצת בינם לבין החומר. השאיפה למחוק כל חציצה בעצמה יצרה חציצה, אין אפשרות לחמוק מן המחיצה. אין פלא אפוא כי "מפה נרחבת זו היא מיותרת" – אין דרך להשתמש בה, אין דרך לחיות עליה. אך הויתור על המפה הטוטאלית אינו מוביל להתקדמות בכיוון הנגדי, אל ההפשטה, אלא לזניחה גמורה של עצם הפרוייקט, לכתוב את הארץ. כל שנותר הן כמה חורבות.

החורבה – כמקום, כהליך וכמצב – היא הכרונוטופ היסודי שממנו יוצאת ליהי תורג'מן אל פרוייקט המיפוי שלה. חלל העבודה, בניין שהוא חורבה חיה, משמש כמצע חי ופעיל המתועד במפת הציור בתהליכים מתמשכים של כליה ויצירה. הציורים מזכירים את הדחף הקדום המתבשר בפרגמנט של בורחס: המפות הרי קודמות אפילו להיווצרות הכתב, ובמקורן לא התאפיינו בחשיבה רציונליסטית ומדעית, אלא באיכות מיתית, ושיקפו פנטזיות קולקטיביות, השקפות עולם וחזיונות תרבותיים על מקומו של האדם ביקום. גם כיום, בדור שאחרי פוקו, איננו יכולים להתבונן במפה כבמסמך אובייקטיבי ניטרלי, אלא ככלי רטורי רב עוצמה שהאבסטרקציה שבו היא תוצר של אידיאולוגיות כוללות.

⁴ ז'וליה קריסטבה, כוחות האימה: מסה על הבזות (מצרפתית: נועם ברוך). רסלינג, תל אביב 2005, עמ' 56.

⁵ חורחה לואיס בורחס, גן השבילים המתפצלים (מספרדית: יורם ברונובסקי). הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1976, עמ' 28.

עבודת הציור של תורג'מן מממשת את שני הכיוונים שמציג סיפורו של בורחס: ריחוק וקירבה. מצד אחד, מפה כמדיום מדעי הבנוי על מסמנים מוסכמים, פרוטוטיפ של סימול; מצד שני, מפה בקנה מידה של 1:1, המשתוקקת לבטל את הפער בין מסמן למסומן. בדי הענק פרושים על הקיר, גודלם כגודל הקיר עצמו, והאמנית הצמודה אל הבד קוראת באצבעותיה את כתב הברייל הנסתר ומתווה על פני הקנבס את הטופוגרפיה של הקיר בקנה מידה של 1:1, את כל אותם "חיות בר וקבצנים", דיירי קירות החורבה. אך זהו רק רובד אחד של העבודה, רובד פיסולי כמעט, רובד הקירבה, זה שאינו נתון למרות העין אלא לפיסיות של מגע היד. הרובד הנגדי כרוך במבט מרחוק, בהפעלה של תפיסה ויזואלית מקיפה, בהשלטה של גריד, קווי אורך ורוחב, קואורדינטות מוסכמות פחות או יותר הממשטרות את המרחב הבלתי מוגדר הנפרש במפה, מציעות סדר, שליטה, ביטחון. כאן ניכרת ההיקסמות מן הצורות הגיאומטריות, על ההפשטה שהן מציעות, כאופציה נגדית לכתמי הצורות המתפשטות והמרומזות שבמפה ה'קרובה'.

תורג'מן מממשת את עקרונות המיפוי בדרך אירונית, בצורה המבליטה את הפיקטיביות, את הממד הדמיוני, שבהטלה הקרטוגרפית. במפה שלה, הגבולות וההפרדות אינם ברורים, ימים ויבשות זולגים זה אל זה, מקשים על ההבחנות. הקיטובים, אותם קדקודי-כדור מדומים שמהם מתפצלות הקואורדינטות, ממוקמים בנקודות מקריות, נטולות כל היגיון גיאוגרפי. ארבע היריעות המרכיבות את המפה קרויות בשמות פרטיים, המזכירים את השמות הניתנים לסופות ההוריקן באמריקה (קתרינה, ג'יימס, איירין, סנדי וכו'). שמותיהן, מימין לשמאל – תומס; נור; אפריקה; נגה. לכל אחד מהחלקים אופי משלו (ביחוד בולט ההבדל בין החספוס המסוקס של תומס לעדינותה החיוורת של נגה).

אך לא רק הומור ניכר כאן, גם חרדה, לנוכח קוצר ידם של כלי המיפוי בהשקטת התשוקה הקמאית לשוב אל החומר עצמו ולבטל את הפרויקט הנאור של ההפשטה והסימול. 'אפריקה' היא משולש שהתפרע, שהקו הממסגר אותו נכשל בפעולת התיחום, 'לתומס' גידולים ממאירים בריאות. ולצד החרדה, גם דין וחשבון על האלימות הגלומה בפעולת המיפוי. קווי המגע בין היריעות השונות מתפקדים כקואורדינטות נוספות – גוזרים, פוצעים ומבטרים את המרחב, ללא התחשבות בתנאי השטח.

צבעי הירוק של הציור, ובעיקר חילופי הגוון על הספקטרום שבין ירוק ללבן, עשויים להזכיר את הצבעים השולטים בצילומי הלווין של אפריקה, למשל, שם בולט המעבר מן הלבן של מדבריות צפון היבשת אל הירוק של אזורי הסוואנה והשטחים המיוערים במרכזה ובדרומה. הירוק מדמה פריחת שדות נעימה, וגונוני הטורקיזיים עשויים לרמז על חופי ים אקוואטיים רחוקים.

אבל הירוק מתפרש גם כסממן של ריקבון מתפשט, צבע הקורוזה, מחלה ממאירה ומאכלת, "הסרטן של הבית". או חומרים רדיואקטיביים בלתי-מתפרקים שהרעילו את הארץ, חלחלו אל מי התהום וזיהמו את הים. ייצוג נוסף לחרדה ולתחושת הסכנה שמעוררת ההתפשטות, הניידות, תזוזת הצורות – ויחד עמה ההבטחה שבפריחה, שבחילופי הגוון, בהשתנות המתמדת.

אם הירוק הוא חרדת המחלה ופלא ההשתנות, כיצד להבין את השחור? משטח אטום של אנטי-צבע בולע-כל? מה שהציור אינו יכול לו אלא כשרטוטי גיר על לוח? חלום בלהות? ירמיהו הנביא מציג שאלה רטורית: "היהפוך כושי עורו"? (ירמיהו י"ג 23), המעידה על מציאות שאין לשנותה. האם לא ניתן לשנות את השחור?

בפארק האנדרטאות בווינגטון נחשף לפני כשנתיים מונמנט הזיכרון למרטין לותר קינג. מנהיגם מעורר ההשראה של השחורים באמריקה מפציע חבוק זרועות מתוך גוש אבן עצום, מפוסל כולו בלבן. האנדרטה הענקית, פרי עבודתו של פסל סיני, מרשימה בגודלה ובתוויה, ועם זאת מעוררת את השאלה האם בדרך אל תהילת העולם שמנציחה האנדרטה חייב המנהיג השחור לעבור הלבנה בוטה שכזו. היהפוך כושי עורו?

גם הכושי של ליהי תורג'מן לבן – אך הוא מפציע מתוך הבד השחור. דמותו נוצרה מתהליכי שיוף ושפשוף של הבד השחור וגילוי צבעו הלבן של הקנבס. הכושי מוצג כנגטיב, כהיפוך התפיסה היוזואלית המקובלת, כהצעה להתבוננות אחרת במרכיבים הסטריאוטיפיים של הדימוי. היהפוך כושי עורו? התשובה היא כן, בוודאי.

הדימוי מפורק-מתפרק, מתפורר לחלקי פזל פזורים, הפנים בעצמן הן יבשת, ציטוט פיגורטיבי של המשולש המשובש שהוא אפריקה. הדמות אנדרוגינית, גברית-נשית כאחד, ראשונית, חושנית, אך כללית, נטולת זהות ספציפית. יש בה מן העדינות האצילית והפגיעה של האשה הנושאת על ראשה כדים כבדים, ומן הפראיות של ברמלי, גיבור סיפור הילדים הקולוניאליסטי ("באפריקה הוא מתרוצץ / על ילדים קטנים קופץ / בושש לך, חרפה לך, הפרא ברמלי")⁶. והחלקים – נפרדים או מצטרפים לחלקי דמויות אחרות, אברים פנימיים, גופים שנכרתו מן המקור, מן המקום, איים צפים בשטחי הפקר, תזכורת לזרותה של הטריטוריה, לממד הדמיוני שלה. הזוהי אפריקה שלבשה דמות-אדם, או אדם שלבש את פני היבשת (טשרניחובסקי כתב, "האדם אינו אלא תבנית נוף מולדתו")? מי נושא את מי? ואולי אלה פני הנגטיב של אטלס, הנושא על גופו, ובגופו שהתאבן, את הארץ כולה.

כושי-אטלס

כושי-אטלס: מקצב זוגי מוכפל, שם שהוא משחק מתעתע של ניגודים, שחור ולבן, חזק וחלש, גבוה ונמוך, מיתוס ואמת, מזרח ומערב, רצינות ואינפנטיליות. אבל תורג'מן איננה מעוניינת בחלוקות הבינאריות, אלא בהתכתן זו בזו עד שהן מאבדות את קווי הגבול ומתפרקות לחלקיהן בצורה המבטלת את אפשרות ההרכבה מחדש.

כושי-אטלס הוא פוליסמיה, שם המעיד על פיצולן וחבורן של ישויות ומשמעויות רבות שנצברו על גב המילה; צירוף המפגיש מזרח ומערב, חותר תחת קיום יחיד וודאי של מקור. אטלס הוא דמות מיתולוגית (משמעות שמו ביוונית: מי שהעז או סבל), הוא ארכטיפ של כוח סבל, הוא רכס הרים בצפון יבשת אפריקה, הוא בד נעים למגע, הוא ספר עיון במפות; כושי הוא מי שמוצאו מארץ כוש, הוא אדם או יצור שחור, הוא מילת גנאי/גאווה וכן הלאה. ראשו של אטלס תקוע בעננים, הוא מחזיק את השמים. משימתו רצינית, אחראית, כל כובד העולם על כתפיו. פניו שפופות, ועדיין הוא נושא בנטל, אינו כורע תחת העומס, דמותו הגיבור ההרואי, כבד הראש. לא בכדי קרויה החוליה העליונה בעמוד השדרה בשם אטלס, כי היא נושאת עליה את הראש הכבד. ואילו נשים שחורות נושאות על ראשיהן כדים גדולים ומשאות כבדים והולכות הלאה, על הארץ, זקופות. "האשה היא הכושי של העולם", מפוררת את הפאתוס הלבן של אטלס. המיתוס קורס, down to earth, אל עבודת היומיום השוחק.

עם נצחון זאוס על הטיטאנים נידון אטלס להרים אל כתפיו את האופק המערבי של כדור הארץ, לשאת את הרקיע על תכולתו. פרסאוס, הגיבור האגדי, ניצח את המדוזה וכתת את ראשה, ששערותיו נחשים ומראה פניה מאבן את כל המביט בה. הוא ביקש מאטלס מזון ומחסה אך זה סירב לארחו. בנקמה הראה לו פרסאוס הזועם את ראשה של המדוזה, ואטלס הענק הפך לאבן. על פי גרסת המיתוס, כך נוצר רכס הרי האטלס בצפון אפריקה, הרי אדירים הנדמים כתומכים בקו השמים.

העבודה של תורג'מן מתווה את התנועה המנוגדת, את הכיוון ההפוך. כאן האבן היא המתעוררת לחיים. הקירות מנוערים מקפאונם באמצעות היד החופרת בהם ומפוררת, ההרס מתגלה כבריאה, כיצירה. הרושם החזק של העבודות הוא של עורות וגופים בלתי מוגמרים, שתהליכי ההשתנות בתוכם עדיין מתרחשים, הווים, מפעפעעים. נקודת הגמר של הטיפול ביד נדמית ארעית כמעט – הרי אפשר היה להתוות עוד קו,

⁶ קורניי צ'וקובסקי, ברמלי (נוסח עברי: נתן אלתרמן). עם עובד, תל אביב 1943.

לשייף עוד משטח של צבע, לצרף קוליסה נוספת, או שתיים, ומדוע לא? (אולי פעם). אין לעבודה היגיון-גמר משלה, היא עדיין לא מתה, לא תמה ונשלמה, היא חיה, יש לה חיים משלה. זהו משאה.

אָלֶף-אָפֶס

בורחס כותב על האָלֶף: "נקודה במרחב שנכללות בה כל הנקודות האחרות ... המקום שכל המקומות בתבל נמצאים בו ונראים מכל הזוויות".⁷ במובן מסוים, עבודה זו היא מעין התנסות ביומרה הדמיונית של האָלֶף - התמונה הכוללת את התמונות כולן - התנסות ותזווה ממנה, אל המקום המאין אותה. אָלֶף היא הראשית, נקודת הפתיחה, אך גם ציון של האב-טיפוס/אם-טיפוס של אסון קולוסאלי. אפס הוא מה שמאין את ציר הזמן, מפקיע את הקטסטרופה מן הציר ההיסטורי, מן הנרטיב של התחלה-אמצע-סוף, אל מרחב-זמן אחר. הציור מצטט את הפטריה של הירושימה, אולם לא כייצוג של האירוע הקונקרטי, המקורי, אלא כמופע בעל ממד אפי, מופע של האסון. ועם זאת, ללא התפעלות מממדי האסון והזוועה, ללא ריגוש מן העוצמה האבסולוטית של ההרס.

התלת-ממד, עולם הנפח המלא, הממשע, קורס לכדי תמונה – אבל גם התמונה, הפטריה, נידונה לחיתוך קר ומחושב, לפריימינג, כמו במפה – בפעולות שליטה המונעת ממנה להתפשט אל חוסר המובן הטוטאלי. ועוד מפקיע ה-crop את הפטריה מעצמה, מחזיון הזוועה היפהפיה שהיא מציעה, מקפד את ראשה ואת תהילתה. הטכניקה בנויה כפעולות של הרס – קילוף צבע, שיוף, גירוד, לעתים עד כדי היווצרות חורים שחורים בבד. הפעולות מחוללות פירוק נוסף של הממד המפרק, הריסה חוזרת של ההרס שמגלמת הפטריה, שפירושם התרחקות מרבית מן המקור – אך כדי להציב את החזיון אל מול מבט קרוב ככל האפשר.

העבודה ממזגת אל תוכה את הציורים האחרים בתערוכה. משחזרת את הטכניקה והצבעים של 'כושי' ומצטטת תווי פנים, תנוחות, צורות ומרקמים מן המפה. יש בה מן הסדר הגיאומטרי של המפה המתבטא בחלוקה השווה של הבד ובשטיחות של גוני השחור והלבן. הפטריה מציעה גרסה מיתית אחרת, מפלצתית, לאטלס – עמוד המחזיק את השמים. כאן ניכר מאבק עיקש בין רקע לחזית, בין "הדימוי" האחד/הייצוגי/הסמלי, המצויר בלבן, לבין החלל הנגוע-כבר המקיף אותו. בתודעתנו נתפסת הפטריה כחומר רעיל ההולך ומתפשט, מתפרש על השמים והארץ, מעין 'אטלס' בהיפוך משמעות, שהחזקתו את השמיים היא מעשה הרס טוטאלי של הקיים. אך בציר, מה שנדמה כרקע הוא למעשה חזית נוספת, הפולשת אל הפטריה תחת שהפטריה תפלוש אליה, והחלל מתמלא רמזי-דמויות ורוחות רפאים מרחפות, פנים מהורהרים, כבדי-עפעפיים ושמוטי מבט, באותה נטיית הראש הצדית של אטלס המיתולוגי. באורח פלא אין אלו דמויות הלכודות באלימותו של האירוע, פעורות פה וקרועות מבט נדהם, אלא הן צפות כמעט בשלווה על פני השטח של הציור, רגע לפני שימוגו כליל או שמא יעטו בשר ויתמחשו, אין לדעת. הן שביות באי-נגישותן, שריות בביניים, בין תנועה לקפיאה, בתוך כיליון החומר שלהן עצמן, במין רגע שמחוץ לזמן השעוני, המדיד, מעבר לאפשרות הארגון הנרטיבית המספקת הסבר, היגיון, משמעות שניתן לעכל.

במסה "על תרבות הפצצה" כותב עילי ראונר: "הפצצה היא 'מוחלטת'. היא אינה מחריבה רק את עולם החיים הנוכח, אלא משמידה את הזיכרון ההיסטורי כולו, כלומר גוזרת עליה על עצם האפשרות להעניק מובן ולתת משמעות (...). כבר היום, האפשרות שהפצצה מקפלת מציבה בפנינו מראה של עצמנו כהיסטוריה שאיננה קיימת. כבר היום, לנוכח הפצצה, אנו מביטים בעצמנו כנציגיו של עבר שלא היה. עוצמת ההרס שהכור הגרעיני מכווץ בתוכו היא כמו אותו גוף שלישי נוכח-נעדר, ניח כמו חור שחור,

⁷ חורחה לואיז בורחס, האלף (מספרדית: יורם ברונובסקי). הוצאת הקיבוץ המאוחד, בני ברק 2000, עמ' 114.

עלום-שם כחלל ריק שלא ניתן להתנסות בו, בלתי-נמנע כאירוע המרוקן מלכתחילה את החיים מכל תוכנם, ומצמצם את האדם לטבע החומרי שממנו עשוי גופו בלבד".⁸

הפטרייה הרסה אפוא את העבר, ובו בזמן יצרה עתיד הנידון לתפוס את עברו כאבוד מראש. מה משמעותה של פעולת החקיקה לנוכח מחיקה כה מוחלטת? איזו 'יצירה' גלומה בהרס? מה יוותר? בארכיונים שמורות עדויות צילומיות רבות על מה שמכונה "Hiroshima shadows". עוצמת החום והאור של הקדף הפצצה האטומית הותירו על הארץ ועל קירות המבנים צלליות וקווי מתאר של דמויות אדם שגופם נמחה באחת. ההדף 'צילם' את האדם, ובפעולת הדפס הטמיע את החומר הגופני באבן, בחומר העמיד יותר, הותר עקבות וזכר על הקיר. אנו חוזים בהתממשותו הריאלית של מיתוס אטלס, ברגעי התאבנותו. הבשר והאבן מתמזגים יחדיו בהתלכדות נוראה – זו התגשמותה של חרדת אובדן הגבולות, זהו הניצחון המוחלט על חוקי הרעועים של הסדר הסימבולי. מזיגת הבשר והאבן היא חומר חדש ולא מוכר, חומר מבהיל, שכל קיומו בסימונו של ההיעדר.

כאן נזרע רמז אחרון על הבד, מרחב ההיתוך בין מה שנחצב מבפנים למה שהודפס מבחוץ בהדף נורא. מתוך ההזכרה כי החומר – אבן, קיר, בד, נייר – בולע אל תוכו גופים ומתלכד עמם, חותם בתוכו די.אן.איי, נבלל בהם – הופכת תשוקת החילוף, החציבה, ההפרדה, למאבק קיומי, הישרדותי, של נפש המבקשת להטביע חותם, לצייר חזיונות, להשאיר עקבות, מעבר לגולמיות הגופנית לבדה.

⁸עילי ראונר, "על תרבות הפצצה". מטעם 22, יוני 2010, עמ' 107.