

***You're Under Arrest for crossing an imaginary line on a giant rock flying through space*¹**

על תערוכתה של ליהי תורג'מן Center of Gravity

בשנת 1943 כתבה חנה ארנדט את המסה האקטואלית "We Refugees"². ב-1994 הגיב ג'ורג'יו אגמבן למאמרה של ארנדט, כשהוא מצטט ממנו את הקטע הבא:

עבורם ההיסטוריה כבר אינה ספר חתום והפוליטיקה כבר אינה זכותם הבלעדית של הגויים. הם יודעים כי לאחר הוצאתם של היהודים אל מחוץ לחוק באירופה הגיעה הוצאתן אל מחוץ לחוק של רוב האומות האירופיות. פליטים שגורשו ממדינה למדינה מייצגים את חיל החלוק של עמיתיהם.³

וכך אגמבן כותב:

ראוי להתעכב על משמעותו של ניתוח זה, אשר היום, בדיוק חמישים שנה מאוחר יותר, עדיין לא איבד מתוקפו. לא רק שהבעיה עולה באותה הדחיפות, באירופה ובמקומות אחרים, אלא שלאור שקיעתה הבלתי נמנעת של מדינת הלאום והריקבון שמכרסם בקטגוריות משפטיות-פוליטיות מסורתיות, ייתכן מאוד כי הפליט הוא הצורה היחידה של עם שאפשר להעלות היום על הדעת. לפחות עד שיושלם תהליך ההתפרקות של מדינת הלאום וריבונותה, הפליט הוא הקטגוריה היחידה שבה אפשר לתפוס היום את צורות וגבולות הקהילה הפוליטית הבאות.

על מדינות הלאום לאזור אומץ ולהטיל ספק בעיקרון של גיוס הילידיות עצמו ובשילוש מדינה/אומה/טריטוריה שמבוסס עליו. נוכל להסתפק כאן בהצעה של כיוון אפשרי אחד. כידוע, אחת האופציות המוצעות לבעיית ירושלים היא הפיכתה לעיר הבירה, בעת ובעונה אחת וללא חלוקות טריטוריאליות, של שתי מדינות. אפשר לגזור מן המצב הפרדוקסלי של אקסטריטוריאליות הדדית (או, מוטב, א-טריטוריאליות) שישתמע מכך, מודל כללי ליחסים בין-לאומיים חדשים. במקום שתי מדינות לאום שמופרדות בגבולות לא בטוחים ומאיימים, אפשר לדמיין שתי קהילות שמתגוררות באותו אזור ומהגרות זו לתוך זו, מופרדות זו מזו על ידי סדרת מחוות אקסטריטוריאליות הדדיות, שבהן הרעיון המנחה כבר לא יהיה ה-*ius* של האזרח, אלא ה-*refugium*⁴ של האינדיבידואל.⁵

בקיץ 2015 נקלעה ליהי תורג'מן לסיטואציה פליטית במפגש בין שני אנשים, שהתחיל בפריז ונגזר עליו להיגדע באבו, בגלל בעיה שקשורה לדרכונים של שניהם. בעודם מתקרבים אל מועד הסיום הקבוע מראש של התקשורת ביניהם, מטמיעים את ההבנה שבקרוב ישוב כל אחד מהם למולדתו – שהוא קשור אליה בעבותות של חוקים משפטיים ואזרחים, שבה אסור לזולתו לבקר – החליטו השניים לעלות על הרכבת לבורדו. בדרכם הרהרו בקו הרכבת Palestine Railways, שהוקם בימי המנדט הבריטי. קו הרכבת הזה, שהיום נראה כחזון תעתועים אוטופיסטי שלא יתממש לעולם,⁶ עבר בין בגדד, אליפו וחומס, ביירות וצידון, חיפה ובנימינה, תל אביב, יפו ולוד, ירושלים ועזה, חאן יונס ואל-עריש, תעלת סואץ, אלכסנדריה וקהיר.

סופו של קו הרכבת הזה כבר הסתמן כאשר "לוחמי" הפלמ"ח והלח"י (הגדרה ישראלית שיש להידרש אליה, שכן, לפי כל קטגוריה, למעט הזיהוי שלנו עמה, מדובר בטרוריסטים) פוצצו את מקטעי קו הרכבת המקומיים, ונגדע סופית עם פיצוץ גשר הרכבת מעל ראש הנקרה לאחר הקמת מדינת ישראל ב-1948.

אם כן, ערגה נוסטלגית (שתתברר כ"לאורית" במסגרת התערוכה) ואבסורדית ליוותה את בני הזוג הנוסעים ברכבת לבורדו – שהרי בכל זאת, אנו חיים בעידן דאע"ש. הם הגיעו לחוף הים בבורדו, שם בילו את שעותיהם האחרונות יחד, ואולם האבסורד נשחק עד דק בעודם יושבים, שני בני הלבנט, על רצועת חוף הים המלאכותית, שהחול בה עשוי חרוזים-

¹ מתוך חשבון האינסטגרם של מגזין בידון, Bidounmagazine, July 5th, 2016

² Hannah Arendt (1943). "We refugees", *Menorah Journal* no. 1, New York City, NY: Menorah Association, http://www-leland.stanford.edu/dept/DLCL/files/pdf/hannah_arendt_we_refugees.pdf; תרגום: מאיה שמעוני

³ מצוטט אצל: Giorgio Agamben, "We Refugees", http://www.egs.edu/faculty/agamben/aga_mben-we-refugees.html; תרגום: מאיה שמעוני.

⁴ לטינית: *ius* – החוק, *refugium* – מקלט (הערת המתרגמת).

⁵ שם.

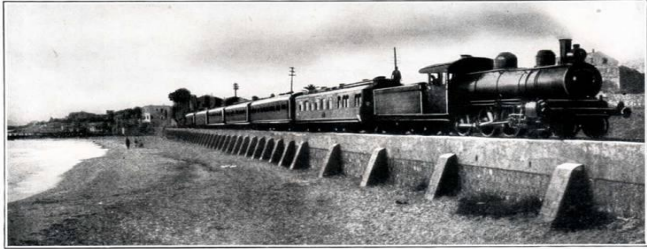
⁶ בניגוד לאסוציאציות המקומיות השליליות הנוגעות לרכבות חוצות חבלי ארץ, המחשבה על רכבת זו דווקא מעלה תקווה כלל-אזורית במבט רטרופסקטיבי מאתגר – הרכבת הייתה. אמנם המחשבה העתידית עליה נראית עקרה, אך היא כבר יצאה מן הכוח אל הפועל.

חרוזים של גרגירים מזויפים, המדמים את האותנטיות הנשגבת של חופי הים התיכון, המחולקים למולדות ולטריטוריות; זה הים המוקף צבאות, גופות, זיכרונות ומחלוקות.

Palestine Railways

RAPID AND COMFORTABLE
TRAVELLING FACILITIES TO
ALL PARTS OF PALESTINE
WITH CONNECTIONS TO:
EGYPT, SYRIA, TRANSJORDANIA

Equipped with modern Passenger Coaches,
Sleeping & Dining Cars, Day and Night Saloons.
Luxurious Tourist Trains specially arranged.



Train leaving Haifa for Egypt.

REGULAR DAILY SERVICE TO AND FROM EGYPT AND THE SUDAN.
DIRECT AND QUICKEST ROUTE TO DAMASCUS, BEYROUT, BAALBEK,
ALEPPO, AND TRANSJORDANIA, FOR AMMAN AND PETRA.

Sleeping and Dining Car Service on all Main Line Trains.

For all Particulars (Time Tables, Rates, &c.) apply to :
Superintendent of the Line, HAIFA STATION,
or to the leading Tourist Agencies.

Egypt 1922

בעודה בצרפת, נטלה האמנית לוח ברזל קטן, חמצנה אותו וחרטה עליו את המילה "PASSPORT" בגופן המזוהה עם רשויות האוכלוסין וההגירה.⁷ משאלת לבה – "לברזל את הדרכון", לקיימו כממצא ארכאולוגי לא רלוונטי – רחוקה מרחק אלפי מילין מהגשמה, אבל האבסורד שעומד בבסיס האובייקט הזה הוא נקודת המוצא לתערוכה Center of Gravity.

מהם גבולות, אם לא קווים דמיוניים שהאדם העמיס עליהם משמעויות, שדות-כוח וחלוקות גזעיות ולאומיות, והשתית בהם אמצעי אלימות ופיקוח?

על דרכה של הביקורת

כמה אתרים מהדהדים בחלל הגלריה; כיפת הסלע, לב ים או ליבתו של כחול גדול, נוף מדברי, מנהרת ראש הנקרה, הר נבו ונדנדה עלומה אחת.

שתי העבודות האחרונות הן אינדקסיקליות; הר נבו אינו מופיע בדימוי, אלא רק במקרא המופשט של נקודת ציון זו בירדן, שלפי הכתוב בספר הספרים, ממנה צפה משה אל הארץ שהובטחה לו אך לא הורשה להיכנס אליה. העבודה **Welcome Back Traitor**⁸ מצביעה על העדרו (ועל כן גם על נוכחותו) של אותו חבל ארץ – הכולל את שכם ורמאללה, יריחו, חברון וים המלח – כמקום, כהמשכיות.

"בְּקֵל צִפְיָהּ יֵשׁ עֶצֶב נְבוֹ", כתבה רחל המשוררת.⁹ כאמור, קללת משה הייתה להביט מקרוב על חבל ארץ זה, בלי יכולת להתקרב ולגעת. עצב "שְׁמָה לֹא תְּבוֹא", כפי שכתבה. עצב הרואה את עתידו הנקי מפרטים, מגבולות, מדמים, מגדרות

⁷ ליהי תורגימן, **פספורט**, 2015, חריטה וצריבה על מתכת 30X24 ס"מ.

⁸ ליהי תורגימן, **Welcome Back Traitor - ברוך שובך בוגד**, 2016, טכניקה מעורבת על בד, 103x105x100 ס"מ.

⁹ רחל, "מנגד", **שירת רחל**, תל אביב: דבר, תרצ"ה-1935, עמ' קיב.

וחומות, עזב על אי-מושו והישארותו עם תשוקתו.

במבט לאחור, לפי רוזלינד קראוס (Krauss) במאמרה "הערות על האינדקס: אמנות שנות ה-70 באמריקה",¹⁰ גם הפעולה האמנותית האינדקסיקלית המובהקת ביותר, היצירה **הזכוכית הגדולה** או **הכלה מופשטת על ידי הרווקים**, **אפילו** של מרסל דושאן (1915–1923), טובלת בעצב נבו, בתוגה על אי-מימושה של התשוקה.

העבודה האינדקסיקלית האחרת בתערוכה, **קודקוד**,¹¹ שבה נראית נדנדה, מצביעה על טבעו של האובייקט – שעניינו מרכז הכובד. פעולת הנדנדה, המצוירת בפרופיל עד שנכחיתה הפיזית כמעט נעדרת, בוחקת במשמעותה הפיזיקלית, המתבססת על מרכז הכובד. מרכז זה, כשם התערוכה עצמה, הוא אקסיומה נוספת המתקיימת בגוף העבודות בתערוכה.

שתי העבודות האינדקסיקליות הן המשך ישיר לעבודתה של תורג'מן בחלל הנתוש בברנר 17, שהתגוררה בו כמה שנים ופעלה בין קירותיו המתקלפים. בבית זה היא יצרה מחוות ציוריות רבות הנוגעות לאופיו של החלל. בעבודה כמעט פורנזית, האמנית חיקתה, העבירה, משכה ויצרה עקבות והדהודים לחלל המקורי בגוף ענף של עבודות על בד. העבודות נותרו כרוחות רפאים של החלל הראשוני, שכמעט תורגם לִבֵּד עצמו בשפה זרה. במובן זה, פעולות ההצבעה הציוריות שלה דומות למחווה של מאן ריי **לזכוכית הגדולה**, **Elevaged e poussiere (Dust Breeding) 1920**, אשר הצביעה על תוואי הזמן דרך האבק שהצטבר על העבודה במהלך שנות עשייתה.¹² תורג'מן מצביעה גם היא על מהלכי הזמן, שייריו ועוולותיו על קירות חלל מקומי ושרירותי, לעתים אגב הסרת חלקים ושיירים מהקיר והתקתם אל הבד. כך, עבודתה מתכתבת עם עבודות אינדקס איקוניות שהופיעו בתערוכה המכוננת "Rooms", שהוצגה במומה פי. אס. 1 בניו יורק ביוני 1976. כפי שהצביעה קראוס במאמרה, מתודולוגיות של ציור פעולה התבססו על מושג האינדקס. אבל, היא מבהירה, לא ניתן לייחס לציור פעולה את אותו סוג של הנכחה המתקיימת דרך האינדקס, מכיוון שציור נתפס כעקבה הפיזית של פעילותו של האמן.

עבודות אחרות בתערוכה משתייכות לסוגת ציור פעולה, בדרך ביקורתית, אולי פמיניסטית, כפי שאנסח להלן. ניתן לחשוב שתורג'מן בוחרת להציג אתרים אפופים הילה מיסטית. לב-ים, כיפת הסלע ומנהרת ראש הנקרה מופיעים בתערוכה כאתרים מיתיים – אתרים שהמיתזציה שלהם מכשירה את המנגנונים הגשמיים, המסדירים, מפעילי הכוח, המופעלים בשמם. כל אחד מאתרים אלו מתאפיין בעבודתה בהנחת מוטיבים משתי פרוצדורות אסתטיות יחדיו; האחת, המתבטאת באסתטיזציה של צורות גאומטריות, בדגמים מדעיים, במודלים ארכיטקטוניים ובפרופורציות מתמטיות, פועלת בפרקטיקות מינימליסטיות המבקשות לבטל את אופיו של הקנבס ולהפוך את הדימוי לדרגת אפס של הציור. פרקטיקה כזו תפעיל שיטתיות חזותית, סדרתיות מדעית וגריד מובהק על בד הציור.

תורג'מן מתחילה תמיד מהיסוד הסיסטמטי. לפני הכול, היא משתיתה סדר בקנבס, היא מחלקת את הבד לגריד גאומטרי בעל יחידות שוות ומדודות, שיהווה בסיס לכל דימוי עתידי. הגריד נמצא בדימוי הסופי ולעולם אינו נמחק ממנו לחלוטין, מהדהד את הממד הסיסטמטי המאפיין את עבודתה. בהתאמה, גם שכבות הצבע הראשונות המונחות על הבד מתאפיינות בצבעוניות ברורה, מובהקת ואטומה, וקצוות הבד מוגדרות ומובחנות גם כן. כך עבודתה שואבת מהמסורת המינימליסטית; בשלב הראשון הציור מופיע כיחידה סימטרית מחולקת, שצורתיה המדודות מרחיבות את הדימוי הפיקטוריאלי,¹³ ואילו היחידות נצבעות בשניים עד שלושה גוונים של פיגמנט, מים ודבקים וג'סו (לעתים קרובות פלטת הצבעים המצומצמת תמשול בציור עד סיומו). במובן זה, עבודתה של תורג'מן עונה על קריטריונים שנוסחו כשלב של הציור הגאומטרי בהשפעת האקספרסיוניזם המופשט.¹⁴

אבל העבודה הסיסטמטית לעולם אינה נשאר כדימוי גמור. כפרקטיקה נוספת, האמנית מנסת דרכי עבודה של ציור פעולה. לפני קביעת כל דימוי על הבד, היא מעבדת עד כדי הבלטה ונוכחות מורגשת את הקפלים המקוריים של הבד, וכך חושפת את אופיו האורגני של הקנבס על ידי הבלטה של מרקם, עובי, תנועת סיבים וסימני זמן. כל המוטיבים הם חלק מהתוצאה הסופית. בניגוד לציור הגאומטרי ולאקספרסיוניזם המופשט, המתעלמים מהנוכחות האורגנית של הבד, תורג'מן מאמצת את אופיו המקורי ומבליטה אותו כחלק בלתי נפרד מהדימוי הסופי.

10 ראו: Rosalind Krauss, "Notes on the Index: Seventies Art in America", *October*, Vol. 3 (Spring, 1977): 68-81.

¹¹ ליהי תורג'מן, **קודקוד**, 2016, תחמוצת ברזל וגרפיט על בד, 295x235 ס"מ.

¹² Krauss, "Notes on the Index"

¹³ להגדרות ציור מינימליסטי סיסטמטי, ראו: Peter Hautchinson, "Mannerism"; Mel Buchner, "Serial Art, Systems, Solipsism"; in the abstract, Lawrence Alloway, *Systematic Painting*; in: *Miniaml Art: A Critical Anthology*, (ed.) Gregory Battcock, University of California Press, 1968

¹⁴ שלב זה נוסח במאמרו המכונן של טילימ, ראו: Sidney Tillim, "What happened to Geometry: An Inquiry into Geometrical Painting in America", *Arts, New York*, Vol. 33(9) (June 1959): 38-44

העבודה **הצד המואר של הכדור**¹⁵ נקראת על שם התצלום המפורסם *Blue Marbel*, שצולם מהחללית אפולו 17 ב-1972, ובו לראשונה נראה מהירח דרום כדור הארץ. בעבודה זו ביצעה אמנית את הפרקטיקות הראשוניות, ואז הצמידה את הבד כשפניו פונים לרצפה, ומוצמדים לניילון. ימים רבים היא פעלה כך על גב הקנבס, בעודה שופכת, סוחטת, מזיזה ומשיטה, מורטת ומובילה את ריבוי הנוזלים על גבי הבד. היא צעדה סביב מרכז הציור בתנועות מעגליות, כמעט כאילו מדובר בעלייה לרגל סביב מקדש. כל אחת מהפעולות הניעה תהליך של התקבעות הפיגמנט על הבד ודרשה ימים של המתנה ובחינת השלב הבא בתהליך. כך, בעזרת שימוש במגבים, רולרים, סמרטוטים ומגוון תנועות גוף היא יצרה את הדחיסויות השונות הנראות בציור, את מרכזי הכובד ואת האזורים האחידיים. הנוזלים שקעו לתוך הבד אגב הפעלת לחץ לשם ספיגה עמוקה או קלה, מפוזרת או דחוסה, עד שהתקבעו. אז קילפה האמנית את הבד מהניילון, שחרציו נותרו גם הם בתוצאה הסופית.

העבודה **Palestine Railways** שבה נראית מנהרת ראש הנקרה,¹⁶ המבוססת גם היא על גריד נוקשה, היא למעשה רישום של דימוי. אחרי כינון הגריד הגאומטרי, התחקתה תורג'מן אחרי כל הקמטים המופיעים בבד האורגני וחשפה אותם על ידי הבלטות בפחם וגרפיט. לאחר מכן קבעה את הדימוי על הבד בעודה מורחת, מוחקת, משפשפת ולשה את החומרים אל הבד. בהתאמה, היא הבליטה את אזורי השמים בציור על ידי שימור התכונות המקוריות של הבד, הצבע הלא-אחיד, התנועה המשתנה של הסיבים והמנעד הקשור לדחיסויות המקוריות באזורים השונים של הקנבס. בעבודה זו היא השתמשה במקלות, באבקות, במחקים גדולי-ממדים ובמגוון ספוגים. הפעולות נעשו בעודה יושבת וכורעת מעל הציור בתנוחות שונות, וכך עקבות גופה נותרו חרוטים בדימוי הסופי, כמו האופן שבו האורגניות של הבד חקוקה בדימוי זה.

עקבות הפעולה שלה נראים גם בעבודה **Center Of Gravity**,¹⁷ המחקה את מראה הכיפת הסלע במבט-על. האמנית שרטטה את התכניות האדריכליות (הנמצאות בגוגל-מפות וגוגל-ארץ) ופרשה את הבד על רצפת הסטודיו. מבחינת המידות, הפרספקטיבות והגאומטריה האזוטריה, כיפת הסלע נחשבת לסמל לאלוהי. העבודה מורכבת משכבות של חומרים רבים, ביניהם הדבקות של עלי זהב, פיגמנטים ולכות שונות, דבקים וסגסוגות אבנים – את כולם הטמיעה האמנית לתוך הבד. בעשותה כן היא שכבה על הציור והטביעה בו את עקבות גופה, טביעות אצבעותיה ומחוותיה הפרטיות. הכיפה הסופית אינה חלקה; היא רחוקה משלמות, ומכילה עדויות ועקבות רבים של עבודת האמנית. מזג האמנית נוכח בה דרך המוזרות של גוני הצבע (שנוצר דווקא במשיחות מברשת חוזרות ונשנות) ופרישת הטלאים של עלי הזהב.

לצד העובדה שמדובר בעבודה שמחקה דימוי קיים, העבודה אינה מימטית, שכן היא אינה יוצרת תאימות בין השלמות האסתטית לרגש שייצוג המקור אמור לחולל. ואולם העבודה כן משמרת את אשליות הפרספקטיבה של המבנה המקורי ואף מחזקת אותן דרך שימוש בסגסוגות אבנים ובעבודת צבע, וכך הופעתה נדמית כמעט מבנית, בעלת נפח. אבל היא אינה שמימית או נשגבת, וחושפת אגב כך את הטקסטורה המקורית של הבד ואת עקבות פעולת האמנית.

בהקשר זה, ברצוני להציע לראות את הפרקטיקה של האמנית כביקורתית; בעודה פועלת בפרקטיקות גבריות מובהקות (מינימליזם וציור פעולה),¹⁸ מנסחת תורג'מן את דרכה הייחודית כחלופה לדרכי העבודה הגבריות השגורות. האורגניות של הבד משמשת לה תמיד נקודת מוצא; בניגוד לניסיון הרווח להעלים את נוכחותו, הבד לא רק מתמסר לדימוי, אלא הופך להיות חלק ממנו. באותה המידה על הדימוי הציורי לאמץ את הבד שעליו הוא נפרש.

¹⁵ ליהי תורג'מן, **הצד המואר של הכדור**, 2016, טכניקה מעורבת על בד, 380x400 ס"מ.

¹⁶ ליהי תורג'מן, **Palestine Railways**, 2016, טכניקה מעורבת על בד 300x423 ס"מ.

¹⁷ ליהי תורג'מן, **Center Of Gravity**, 2016, טכניקה מעורבת על בד, מתומן, קוטר 400 ס"מ.

¹⁸ "The Minimalist movement took shape in the 1960s and 1970s, largely in reaction to spontaneous and subconscious furls and splashes of Abstract Expressionism, making waves with its paired down vocabulary, and a focus on color, geometry and line. Fifty years later, artists are still aligning themselves with the movement, continuing the evolution with experimentation in surface, color and texture. Big names from the early days of Minimalism - Dan Flavin, Frank Stella, Donald Judd, Sol LeWitt - remain the key artists identified with the movement, and are predominantly males that work in a larger than life size", http://www.huffingtonpost.com/mutualart/minimalist-voices-of-the-b_5969464.html/ ; "Art historians now tell us that the grids and cubes of 1960's Minimalists like Frank Stella, Robert Morris and Donald Judd were inherently masculine forms: thinly disguised symbols of the oppressive military-industrial complex", <http://www.nytimes.com/1995/12/15/arts/art-review-women-inside-and-outside-the-grid.html/>; <http://hyperallergic.com/313450/why-were-so-many-women-excluded-from-the-history-of-abstract-expressionism/>

פעולות הקרצוף, המשיכה, המריטה והשימוש בכלי ניקוי שונים גם הן חלופה לזרם השולט. מוטת הגפיים, המשקל, גודלה הפיזי והסובייקטיביות של התנועה – כל הממדים האלה, הקשורים לפרקטיקות של ציור פעולה, נוכחים בעבודותיה של תורג'מן לצד אימוצם של מושגים דומסטיים¹⁹ ותנועות פיזיות הקשורות לכוראוגרפיה של הגוף הנשי, בד בבד עם הענקת מקום בלתי נפרד לאורגניות של מצע הציור.

בהמשך לכך, גם תפיסת הזמן בעבודתה ניצבת כנגד דרכי העבודה הג'סטוראליות של ציור הפעולה. הזרם העיקרי מתאפיין בתפיסת זמן הווה, בהנכחה של רגע הפעולה כהווה ממוקד וקצר, ואילו אצל תורג'מן הזמן מיתרגם ומוטמע בבד בעבודה תהליכית, ממושכת, המותירה בו את עקבותיו, בין שמדובר בקיבועם של הקמטים שנותרו על הבד ובין בתהליך התמצקותו של הצבע לתוך המשטח הציורי. עבודת המלאכה (קראפט) שלה מתאפיינת בחזרות רבות ובמאמץ גופני אינטנסיבי.

אריאלה אזולאי, במאמרה החשוב "על אפשרות קיומה של אמנות ביקורתית בישראל ועל מצבה"²⁰ (1992), מבקשת להגדיר אמנות ביקורתית כדיון שאינו מצמצם את עבודות האמנות לבחינת מושגים אסתטיים, לרוב כאלה העוסקים בצורניות, סדר וסדרות, הרמוניה גאומטרית ומודלים מדעיים. מנגד, היא מבקשת להרחיב את תחום הדיון להשלכות הפוליטיות, החומריות והצורניות של אותם המושגים אגב חשיפת תנאי האפשרות של מעשה הייצוג. כך, תורג'מן אינה מנסחת מושגים אסתטיים חדשים, ושימושה בחומר אינו נובע רק ממשיכתה אל "היפה החומרי"²¹, אלא שימושה – הן בפרקטיקות, הן בחומרים והן בצורות השונות – מבקש להפנות מבט ביקורתי על השדה הצורני והפוליטי שבו היא פועלת.

'פגר של כוכב'

ב **Center of Gravity** וגם בלב המנהרה ב **Palestine Railways** השתמשה האמנית בסגסוגת אבן, ייתכן שבמידה רבה על מנת לבאר את האבסורדיות של הסגידה לאבנים על פני העדפת חופש התנועה לבני אנוש. כך כותב אסף ענברי במאמרו "תקופת האבן", המגולל את תולדותיו של הר הבית לאורך 3,000 שנה:

מותו של כוכב הוא הרגע שבו הוא מוכרע על ידי כבידתו, נשאב פנימה והופך לגוש צפוף, קטן, שמסתו כבדה ממתת השמש. בעת שהתגלתה תופעה קוסמית זו, עמדה פלוגת צנחנים סביב סלע שביצבץ מפסגתו של הר בירושלים. למראית עין היה זה סלע רגיל בהחלט. סלע אפור, גבנוני, מאבן-גיר. אבל אפשר שלא היה זה אלא **פגר של כוכב**. היה בו משהו שעורר תחושה כי העולם נשאב אל כבידתו. האבן תאסוף עוד משמעות, דחיסות ומסה, כדרכה אלפי שנים... היהדות כמו האסלם, תמשיך לשאוב ממנה עוד ועוד צידוק לקיומה. לשאוב ולהישאב...

בעוד ארבעת-אלפים שנה יתיישב היסטוריון, אולי לא כאן, אלא כבר על כוכב אחר, לכתוב את תולדותינו מאברהם ועד לאיש-המערב האחרון. הוא יתלבט איך לכנות את התקופה הזאת, הארוכה והעיקשת בתולדות האנושות. יחשוב קצת, יתגרד בעורף, ואז יכתוב בראש הדף, או המסך, את הכותרת שחיפש "תקופת האבן".²²

כיפת הסלע הוקמה בסוף המאה השביעית-תחילת המאה השמינית, ומבחינת המידות הארכיטקטוניות והפרופורציות הגאומטריות היא נחשבת למופת אדריכלי ואסתטי. היא נבנתה סביב אבן השתייה, שעל פי המסורת היא הסלע שממנו נברא העולם.

סגסוגת האבנים שמרכיבה את חלקי הכיפה בעבודתה של תורג'מן היא אותה הסגסוגת שנמצאת גם בליבת המנהרה ב **Palestine Railways**. אבנים אלו, אבני חצץ זולות שנמעכו לכדי בלילת חומר, הן חומר אמנותי זמין לכל דורש. אתר המריבה, השואף לנשגבות על ידי מאמינים של לפחות שתי דתות מרכזיות, מוצב על הרצפה כמבקש להפנות אליו מבט-על, רפלקסיה חיצונית על הסיטואציה העגומה שהוא ממוקם בה.

הפטישיזציה של המקודש

המנהרה, כדור הארץ כמות שנראה מהירח, המקרא הנמצא על הר נבו וגם אופייה הממורכז של הנדנדה – כל אלו חוברים למשפט המבקש להצביע לא על טעינותם הפוליטית, אלא על הטענתם המקרית של אתרים אלו במשמעויות, גבולות, משטרים והפרדות. העבודות חוברות לאמירה בדבר השרירותיות של סימונים אלו, המהווים ניסיונות משטור של כוח המשיכה, של חלל, של מרחב, של תואי נוף וחבלי ארץ, תחת אידאולוגיות ואג'נדות שונות.

ניכוס האתרים האלה אינו מבקש לאשרר את המיתזציה שלהם, אלא דווקא להצביע על מופרכותם ועל האפקט שנוצר

¹⁹ The Art Story Foundation, <http://www.saylor.org/site/wp-content/uploads/2012/10/ARTH208-7.4.1-FeministArt.pdf>

²⁰ אריאלה אזולאי "על אפשרות קיומה של אמנות ביקורתית בישראל ועל מצבה", **תיאוריה וביקורת** 2, קיץ 1992.

²¹ שם, עמ' 95.

²² אסף ענברי, "תקופת האבן", <http://inbari.co.il/articles/stone.pdf>

מעצם קיומו של המיתוס האופף אותם. במובן זה, האמנית משכפלת את המבט המתפעל על מנת לנקב את המיתות האופפת אותו. אמנם המבט שלה אירוני, כיאה לפרקטיקה פמיניסטית,²³ אך האפקטים של המיתוסים האלה אינם אירוניים. ייתכן שהם יתבטאו בדרכון שלנו או בהעדרו, באפשרות התנועה, בחופש ההתאגדות, בחופש הביטוי ואף בחופש האמנותי. טווח ההשפעה של האפקט הזה רחב ועמוק, והוא נוכח בכל ממד של החיים המשותפים. בהקשר זה, תורג'מן מציעה "מיני פטישיזציה" של אתרים אלו; כמושא למבט מעריץ, היא חושפת את שרירותם, את הבנייתם המקרית, המתאפשרת בעקבות יחסי כובד ותנועה במשחק של כוחות ואיזונים המבקשים לקיים בהתמדה את אותה מיתזציה על מנת לשמר את מאזן הכוח במצב צבירה מסוים.

העמדה הנוסטלגית שלכאורה עולה בתחילת הצפייה בעבודותיה, מצטברת לכדי טענה בדבר האקראיות שבהבניית גבולות ולאומיות ומבקשת להצביע על מבנה חדש המתאים לעמדתה האסתטית: מבנה הפורע את הסדר הקיים, את הגריד המסדיר, אגב התחשבות בכל איבריו האורגניים, בעלי ההיסטוריות השונות, בד בבד עם אימוצן של העמדות הפרטיקולריות, לעבר ארגון מחדש המבטל את הגבולות הכוחניים המסדירים הקיימים.

לסיום, אתאר תמונת אינסטגרם יום-יומית שהופיעה בפיד של מגזין **בידון** (העוסק במזרח התיכון)²⁴, ובו נראות שתי תמונות זו מעל זו: באחת אדם נגרר בעל כורחו, כשהוא על ברכיו, על ידי שני נציגי חוק במדים בלב שממה מדברית; באחרת מופיע תצלום של כדור הארץ מהחלל, ועליו נכתב: "אתה עצור בגין חציית קו דמיוני על סלע ענק שמרחף בחלל".

נועם סגל

Sheri Klein, *Art and Laughter*, NY: I.B Tauris and co. LTD, 2007; Andrea List, *Feminist Art and the Maternal*,²³ University of Minnesota Press 2009
Bidounmagazine, July 5th, 2016²⁴



You're under arrest

**for crossing an imaginary line on a
giant rock flying through space.**



WAKING TIMES