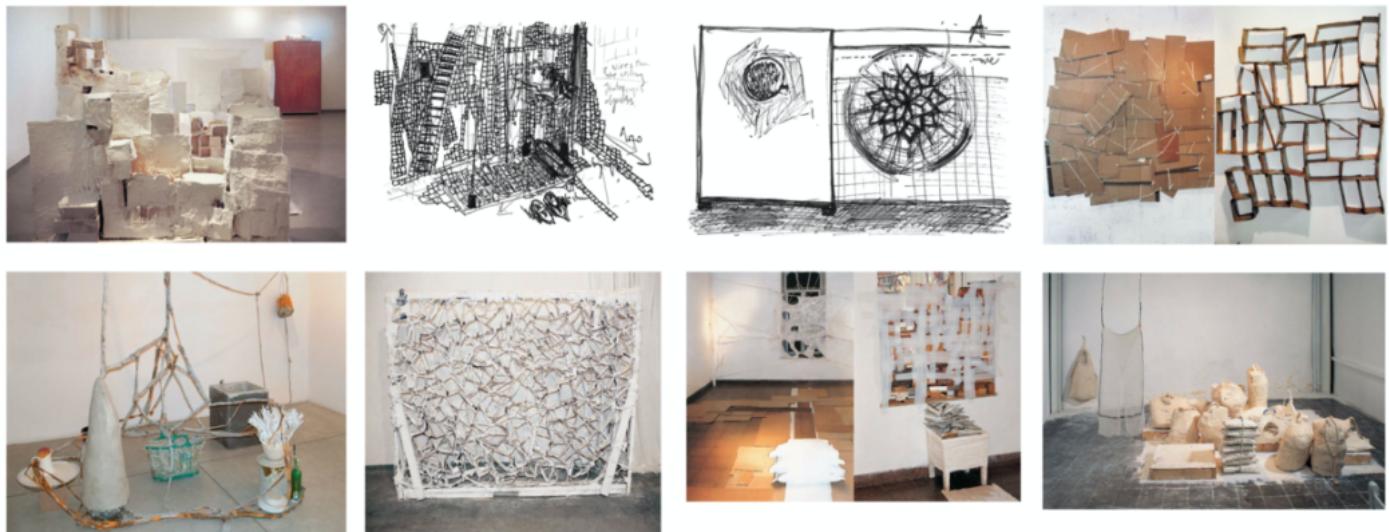


יונתן אמיר | מסה | 05/12/2020

מיצבי מעבר

"הגדר הhardware והקר נבנה כתשתית פסיקולוגית שמוחזקת על ספר קריסה, הרדי-מיד המתוועש והמנוכר הופך לייצוג של הבית והמשפחה, והדה-סקילינג שנולד כדי לחמק ממקצועיות ומיומנות, הופך לביטוי של שיכלול, חקירה אישית ומומחיות". יונתן אמיר כותב על טרנספורמציה, טרנסגרסיה ומסורתות בעבודתתא של אתי אברג'יל

צץ



אתי אברג'יל, מבחר עבודות

במאמרם ובביקורת שכתבו על עבודתה של אתי אברג'יל לאורך השנים מופיעים שני נראטיבים. האחד עוסק בדיאלוג שברג'יל מקיימת עם האמנויות המערביות של המאה ה-20, והתפר בין המודרניזם לפוסט-מודרנים במחצית השנייה של המאה. השני עוסק בזהותה של אברג'יל כאמנית מזרחית, בת ל מהגרים ממרוקו, משפחה מסורתית שהתיישבה בפריפריה החברתית והגיאוגרפיה של ישראל.

שני נראטיבים מקבילים: אמנות וביוגרפיה, בינלאומי ו מקומי, מודרניסטי והיסטורי. שתי מסורות נפרדות. וכי לסביר עוד יותר את הסיפור אפשר להוסיף להוסף שאחת מסתי המסורות, זו המודרניסטי-אמנותית, בכלל נולדה כשהיא תופסת את עצמה כנקודה אפס, קלומר – כחסרת מסורת. ואילו המסורת השנייה, הביוGRAPHית, עוסקת בשבר ההגייה, קלומר – בנתק מן המסורת.

מאמר זה יבקש לגשר על הפער בין הנראטיבים באמצעות היסודות שמצוינים בគורת המשנה שלו: טרנספורמציה, טרנסגרסיה ומסורתות. הציירוף עשוי לעורר תמייה. טרנסגרסיה וטרנספורמציה הן מושגים שמובסים על השתנות, חידוש, חריגה ומהפכות, בעוד מסורתות מזוהה עם ערכיהם כמו שימור, המשכיות, נאמנות ושמרנות. אולם הזיהוי של מסורתות עם שמרנות מבוסס במידה רבה על השקפה חילונית ומודרניסטית על המסורת, ולא על הבנה עקרונית של המושג, שתוצג בהמשך.



אתי אברג'יל, מיצב לחמישה קירות. גלריה המחלקה לאמנות בבצלאל, 1998

המסע האמנותי של אברג'יל החל בגיל 20, עם תחילת לימודיה בבצלאל בראשית שנות ה-80, אך הוא יצא לאור רק באמצע שנות ה-90, כשהחלה להציג אחרי עשור של שתיקה והבשלה. בשנת 2003 קיבל דחילה בinalg'ואה בימאות משמעותית, כשהוזמנה ע"י האוצר פרנץ'סקו בונامي להשתתף בתערוכה שאוצר בinalg'ואה בונציה. ביום מאוחרה כבר עשרים וחמש שנים של קריירה אמנותית ענפה, שכוללת תערוכות יחיד ותערוכות קבוצתיות רבות בארץ וב בחו"ל.

מראשית דרכה התמקדה אברג'יל במצב, מדיום שהלך והשתכלל בעבודתה תוך הרחבה ופיתוח של התפיסה הפיסולית, הרישומית והאדראכלית שלו. בדיומים שליליים מאמר זה אפשר לראות חללים שאברג'יל מעצבת באמצעות כלים וריהיטים, מבנים פיסוליים, אבקת גבס, חבלים, שקדים, מסקיניג טיפ ו עוד. האובייקטים הפיסוליים נוצרים בשילוב בין חפצים פשוטים כמו עטים, כלי מטבח, ארונות, בקבוקים וחוטי ברזל, לבין פעולות אמנותיות פשוטות לא פחות כחיבורים מגושמים, צביעה בגבס, שבירה, קשירה, ליפוף, קימוט או הצבה בערים. לעיתים הגבס נע름 ומכסה את הרצפה, לעתים דו שחרור מטפטף או גואה, פקעות של חוטים

ועטים הופכות לכך פרום, סכך הופך לסכך פיסול שצלליו שוברים את הגיאומטריה הנוקשה של הרישום, וחותמים סתוימים מתבקשים להדדה זיכרונות.

בשילוב עם האמנות מתגלה כי לכל אובייקט יש סיפור משפחתי. האחד קשור לדודה זינה, الآخر לאחות נורית, שלישי למקון הקולנוע משכונת הילדים ורביעי לשאריות שנאגרו בחצר האחוריית ולעבודת הבניין והחקלאות של האב. עם זאת, בחתומים עצם אין כל היסטוריה מלבד היסטורית היוצר התעשייתי שלהם. הם הגיעו מן החנות ולא מבית הוריה של האמנית, ובלי המידע האישי התוצאה מתקשרת קודם כל למקורות אמנותיים מקומיים ובינלאומיים ידועים כמו דושאן וג'ספר ג'ונס, אווה הסה ונחום טבט, יאניס קונגלייס, גורדון מאטה קלארק, אביבה אורן, משה קופפרמן ועוד.

הקשרים האמנותיים אינם רק פרט טריוה, אלא גם מפתח להבנת העמדה הטרנספורמטיבית והמסורתית בעבודה. כאמור, אברגיל התהנכה בשנות ה-80 והחלła לפועל בשנות ה-90. אולם האמנות שלה רוחקה מחלוקת ניכר מהמגמות הבולטות בשנים הללו. אין בה את רוח הפאנק והגל החדש, החוצה לצויר, הгалאמ, האנטגוניזם והעצמתה הצבעונית של שנות ה-80, ולא את השפה הבינלאומית שкорצת לתרבות דיגיטלית, גולובליזציה ומיתוג של אמנויות שנות ה-90. אם כבר, הרזון, הצבעוניות המצוצמת, השימוש בחתומים וחומריו גלים פשוטים, מזכיר דוקא את אמנות שנות ה-60 וה-70 בישראל ובעולם, ככלmor את אמנות הדור שקדם לאברגיל. דור ההורים והמורים שלה. הדור שבו היא הייתה אמורה לмерוד.

אבל היא לא מורדת. לא באופן המקביל של המילה. ומנגד היא גם לא משכפלת, ומכאן עולה השאלה איזה יחס כלפי המסורת מגולם בעבודתה.



מימין: פרט מ"לקראת פיסול", מוזיאון הנגב, 2018. **שמאלו:** פרט מ"ארכיאולוגיה של אחוריות",
מוזיאון בר-דוד, 2017

במחקר על ההקשר הדתי של מסורתות, טוען יעקב ידגר כי הן השמרנות והן החילוניות מבוססות על יחס מוקובע אל המסורת והעבר. ההבדל בין השתיים הוא שהשמרנות, שבישראל אפשר לזהותה בכלליות עם אורתודוקסיה, מתאבלת על אובדן רוח העבר ומקשת להшибה, ואילו החילון, שתופס את העבר כפרימיטיבי ונחשל, חוגג את הנתק ממנו. מול הקטגוריות הקבועות מציב ידגר את המסורתית כיסוד דינמי, וכעומדה דיאלוגית ביחס אל המסורת. מכאן, הוא כותב, ש"בנייה לתפיסה השמרנית בדבר נצחות המסורת, העמדה המסורתית אינה תופסת את המסורת ואת החברה שנכונה על יסודותיה, רקבועות ובלתי משתנות. אדרבה, המסורתיות מזוהה את העובדה שדווקא השינוי והעדכון של הבנת המסורת – אותו דיאלוג פרשני עם העבר – הם שנותנים לה חיים, משמרים את הרלבנטיות של המסורת ומאשרים את סמכותה".¹

ידגר והוגים נוספים מדגימים את המתח הפורה שהמסורתיות משמרת בין נאמנות להתחדשות. המסורתיות מבוססת על יהם נאמן ובה בעת רפלקסיבי כלפי המסורת. יהם "מחייב ואף מקדש 'באופן עקרוני', אך פרשני, ביקורתי וסלקטיבי באופן מעשי".² בישראל עמדת כזו מזוהה בעיקר עם הציבור המזרחי.³ המסורתית שהולך לבית הכנסת ביום שישי וחוזר וצופה בטלוייה, מוציאה גם את האורתודוקסים וגם את החילונים מדעתם. עם זאת לא מדובר בעמדת בלעדית למזרחים וגם לא ליהודים, ועדויות לה ניתן למצוא בכתיבתם של שלל חוקרי דת, חברות ותרבות בני זמנו ברחבי העולם. "המסורת", טוען למשל הסוציאולוג האמריקאי אדוארד שילס, "אינה ידו המתה של העבר, כי אם ידו של הגנן, המזינה ומטפתה נתיות של שיפוט, שביעדייה לא היו חזות דין לצמוח מאליהן. במובן זה המסורת היא עידוד של האינדיבידואליות הנובתת, ולא האויבת שלה".⁴

כלומר שבניגוד לתפיסת המסורתיות כשמרנית, כפי שטוענים החילונים, או כליא מחויבת, כפי שטוענים השמרנים, אצל המסורתி המחייבות והשינוי, הכהילניות והאינדיבידואליים, קרוכים זה בזו. לא רק שהמסורתית לא מותתר על ביקורת, ספקנות, בחינה עצמית וחידוש – ערכיהם אלה מכוננים את מסורתיתו, וזו צומחת קודם כל מתח נאמנות ומחויבות עקרונית. מבחינה זו, אם נחזר אל כתורת המשנה של המאמר, ניתן לומר שמדובר במסורותיות היא תמיד טראנסית, ככלומר נתונה במעבר, והוא תמיד טרנספורטטיבית, משום שהמעבר מעצב אותה מחדש בהתאם לבחירות ולחנאים המשותפים, ולעתים היא אף טרנסגנסיבית, שכן העיצוב מה חדש מחייב חריגה מגבולות הישן, הקצתתם ואף פריצתם.⁵

עם הבנה זו של מושג המסורתיות אפשר לחזור אל אתי אברג'יל, ובמיוחד אל שלושה מאפיינים מרכזיים בעבודתיה: דימוי הגריד, השימוש ברדי-מיידס ועיקרון הדה-סקילינג. נבחן אותם ע"פ הסדר.

בין שנות ה-90 לשנות האלפיים עבר המיצב של אברג'יל תחילה ביוזר, מבנים כמעט סגורים ולכידים למערכת אדריכלית פתוחה ומסועפת. המשוטט במיצביה של אברג'יל מן השנים



אתי אברגיל, ארכיאולוגיה של אחריות, מוזיאון בר-דוד, 2017

המשךו תמיד ייחמץ ממשו. קנה המידה האדריכלי והמבנה המכובדי שלהם יותירו כל צופה במצב בו חלק מהעובדות נמצוא מול עיניו וחלק אחר – מאחריו גבוה. ההזמנה לשוטטות בעבודה מחייבת הכרה באופייה כגן שבילים מטאצלים, וככזו יצירה שהדרמה שלה נחשפת תמיד במקטעים. אולם מאפיין אחד יותר יציב כגורם מארגן של פרטיטים רבים בכל גלגוליהם העובdots; הzn משופעות בדיומיי גריד פיסוליים, אדריכליים ורישומיים. בתמונה שבראש המאמר ניתנו לראות קבוצה קטנה מתוך אינספור דימויים של עבודותה של אברגיל, החושפים עד כמה מרכזיה הגריד ביצירתה. גריד ועוד גריד ועוד גריד ועוד גריד. אפשר להמשיך בכיה עוד הרבה.

גריד הוא יסוד מרכזי באמנות המודרנית. במחצית הראשונה של המאה הוא נתפס כסימן ראשוני שמבטא את דרגת האפס של האמנות, כאופטיקליות טהורה שמעידה על שטיחותו של הציור וממקמת אותו בחזיות האונגרד.⁶ אולם החל משנות ה-60 עברה תפיסת הגריד שידוד מערכות. לטענתה מעוררת ההדים של התיאורטיקנית רוליננד קרואס, בשעה שהגрид מדגים את רעיון השטיחות העקרונית של מדיום הציור, הוא מציג גם את הבסיס המטריאלי שלו. כך מצטרף הגריד למסורת ארכואה של ייצוג פיקטוריאלי, שמנתה בקש הציור המודרניסטי להתרחק. תפיסת האמנות המודרנית כחסרת מסורת, מוצגת כך כמייחס כוח.⁷

קרואס ניסחה ביקורת מוהירה, אולם בסופו של דבר היא נותרה במידה רבה בגבולות הדיון הפורמלייטי. זו הנקודה בה אברגיל, שיורשת את שני לבבי הדיון בגריד גם יחד, יוצרת חריגה. כפי שמראות התמונות, בעבודותיה הגריד נמצא בכל מקום ובכל צורה. היא מציגה רשותות של קווים, חיבורים פיסוליים וצורות תעשייתיות שモוטבעות בחפצים. לעיתים דימיי הרשותות מאפשרים הצעה למה שנמצא מעברים ולעתים הם אטומים, ישרים או עגולים, לעיתים מגולמים כבר בתחום חלל העבודה, בדוגמאות של מרצפות, עמודים או סורגים, ולבטים נזירים עיי האמנית كالמנטים חדשים, זוקפים או כמעט-קורסים, סדריים ושיטתיים אך האווטים ופרומיים. ותמיד תמיד הם מטופלים לעילא.



ימין: "דוממים אחרים", גלריה הקיבוץ, 2011. שמאל: "לקראת פיסול", מוזיאון הנגב, 2018

בhzוצאת הגריד מן המרחב המאופס והצבתו בחלל הקונקרטי והמטופל, הדימוי הרשמי יוצר עודפות שמחבלת בתחוות היציבות והסדר שהgrid אמרור להעניק. מערכת בעלת דימוי רציניליסטי של בניית מסודרת ומושכלת מן היסוד, מעורערת ומתתקת ממוקמה באמצעות גודש נתונים, חומרים, פעולות וחפצים. אולם החתירה תחת המוטיבציה המודרניסטית שלagrid, והחריגה הברורה מגבולותיו, אינה מבטלת אותו. להיפר. כמו המסורת, גםagrid מתפקיד כמבנה-על. כמו שפה שהאדם נולד לתוכה, לומד את העולם מבעדה, וכך נעשה לחבר בקחילה ולסובייקט. עבר אברג'יל, כבת למסורת המאה ה-20,agrid הוא מסורת. נשאהיה, ככלומר המשמשים בה, הם גם פרשניה. וכיוון שמסורת היא לעולם עכשווית ולא שריד קבוע של העבר, היא יבו בזמן הגורם שמאפשר לתפוס את המזיאות ולפרש אותה, וזה שמציב את הגבול והופק של אותן תפיסה ופרשנות", לדברי ידרג.⁸

אוagrid הוא מסורת. אבל זו כמובן לא המסורת היחידה.agrid אין רק הצעה לתפיסה אמנותית, וגם לא רק ביקורת של אותה הצעה. כשהוא מופיע בכ"כ הרבה צורות ובכ"כ הרבה פעמים, הופךagrid לדימוי אמוני סגור למערכת כוללת שמעצבת את המבט. כך במקביל להרחיקתagrid מהדיוון הפormalיסטי, עולה ממנו הנראטיב הביגורפי, זהה, כמו להכיעיס, מוביל באמצעות פורמליסטים להפליא. בטיפול צפוף, פרטני, מוקצן, קדחתני. כך מופיעים בעבודות הדוי חווית ההגירה המשפחתיות שאברג'יל שבה ומויריה, כמתאפיות לרקע תרבותי עתיק שכבות שנדחס ונדחק ומוועלה באוב בפעולות וחומרים ארכיים, במבנים שבריריים, קורסים אר נידים, שבה בעת שהם מצבעים על התפרקות, הם מאירים מערכת יציבה שימושica, לעצב את המבט. אצל אברג'ילagrid המודרניסטי הטהור לא רק מהדחד מסורת של ייצוג, כפי שטוונת קרואס, אלא הופך ליצוג בפני עצמו, וכך מתקף הן במסגרת של החלון האמנותי והן כנוף המופיע בו. האמנית יצקת אתagrid הכללי לתבנית אישית, עצמאית, אינטנסיבית ורגשית. לוקחת אתagrid הסדור, המופשט והראשוני, ומתיקה אותו לעולם פרטני, קונקרטי, מרובד – והמשכי.



אתי אברג'יל, מבחר עבודות. להגדלה הקישו על הדימוי

מהלך דומה יוצרת אברג'יל באמצעות הרדי-מיד ועקרון הדה-סקיליניג, שמוספיים ביצירתה כשם שלובים זה בזה. בתולדות האמנות לרדי-מיד ולדה-סקיליניג יש מכנה משותף. שניהם נולדו בניסיון לשחרר את יצירת האמנות מחלות בכתב יד יהודי, מנירזום סגנוני, חניכה אקדמית ומיווגנות טכנית. אולם בשעה שהרדי-מיד מיותר כליל את מגע ידו של האמן, הדה-סקיליניג אמן חותר תחת המיווגנות הדינית, אך גם מנכיה, במחווה "לא תקניות" לכארה, את הפעולה האמנותית, ומדגיש את נחיצותה.

בעבודתה של אברג'יל שני המאפיינים חותרים אחד תחת השני. החפצים הפשויטים עוברים טיפול אמנותי פשוט לכארה. לעיתים הם נשברים, נפרמים או נקרעים, לעיתים הם מכוסים ביריעות גבס או מסקיינג טיפ, מנוקבים בסיכות, נקשרים בחוטים ומלופפים זה זהה. כאמור, החפצים עצם נרכשו בחנויות עבור העבודה. על פניו הם אינם מהדדים מסורת פרטית. מה שמחלץ אותם מן האונמיות הם שני מאפיינים. ראשון הוא להיות רבים מהם חפצי מעבר כמו סלים, קופסאות, בקבוקים וחבלים, הזוכים להזאות דזוקא בזכות האריעות שלהם, שמנסנת אותם כחפצים מזו מזוים. שני הוא הפיכת האובייקט הוזל, האונמי והתעשייתי לחפץ אישי ולנשא של משמעות. זה קורה בזוכות הדבקות כמעט מתרפרקות, קשריות חזרות, ליפופים פשוטים. כוחן של הטכניקות הללו אינו נובע מוירטואוזיות אלא מחזריות סייפית ומתפקעת, וחיבור בין קשייחות חומרית העבודה לעדינות הפעולות. אלו פעולות בטכניקות שנולדו כאנטי-טכניקות, אך כאן הן שבות להיות ביוטי למלאכת מחשבת ותבונת כפיים. אברג'יל משכלהות אותן והופכת למאסטרית בשיטות עבודה שנוצרו בניסיון לשבור את עצם רעיון המאסטריות, לחלץ את האמנות מסד המומחיות.

כמו בשימוש בגריד, גם כאן מאמצת אברג'יל/non את המודרניזם של ראשית המאה ה-20 והן את הביקורת עליו במחצית השנייה של המאה. בדיאלוג קשוב-אך-עצמאי למסורת שירה, היא מפרשת מחדש את היסודות של שתי המגמות גם יחד, ומפרקעה אותן מן הדין האמנותי הסגור. הביטוי האמנותי המשוחרר מהדחדד לפתח את העולם הפועל של פסי יצור, ארזה ושילוח, האובייקט מפרק-הזהות הופך לאובייקט שמסמן זהות, והדה-סקיליניג הופך לדה-סקיליניג.



ימין: עבודה קוסמית, הצלולת הצהובה בירושלים, 2006. שמאל: ריאציות של אושר, מוזיאון ישראל, 2006

סיכום

בתחילת המאמר ציינתי שני נראטיבים: אמנותי וביוגרפי. ושתי עמדות דוגמטיות: חילוניות ושמרונות. בשיח המודרניסטי שרווח בעבר ניכרה התאמנה בין הצדדים. הצד האמנותי, כלומר האוונגרדי, זהה עם החלוני, בעוד הצד הביוגרפי, כלומר ההיסטורי, זהה עם השמרני, כלומר המשכי.

מול עמדות אלה מתיצבת המסורתיות כגישה טראנסית, דינאמית ודיפוזית שסודקת את ההבחנות בין העולמות הנפרדים.

הגדרה כזו עלולה להיות כללית מדי. בסופו של דבר כל יצירת אמנות נמצאת בנקודת כלשהי על רצף מסורתי, וכך כל בדיקה עמוקה תגליה נקודות שבחן היא מקיימת מיום עם החדש, וכל עמדה חילונית ומהפכנית מנהלת דיאלוג עם מסורות. מה שנตอนן תוקף ייחודי לעמדה המסורתית בעבודתה של אברג'יל הם שלושה גורמים. ראשון הוא ההבדל בין יצירתה למגוונות המרכזיות באמנות של דוריה, הבדל שמעיד את אברג'יל כמשיכה, גם אם בדרך העצמאית, של הוריה ומוריה. אברג'יל אינה האמנית היחידה שיצירתה בוצרה כזו, אולם היא בולטת בגישה הגלואית, השיטית והעקבית שלה לעניין.

הגורם השני הקשור באופי הדיאלוג של אברג'יל עם העולם של הוריה ומוריה. מאיר בזגלו נתן לידיונו החלוצי במסורתיות בישראל את הכותרת "שפה לנאמנים", והעמיד את המסורתיות על הבדל בין מסירה לדיווח. בדיווח "משחו מתאר לאחר משחו שהוא מחשב לאmitti"⁹ ואילו במסירה ניתנת למקבל המסר "אוטונומיה בפירוש התוכן של המילים שירש".¹⁰ הדברים יפים

גם לתיאור אופן ההתמורות של אברג'יל עם מבנה העל של אמנות המאה ה-20. כצאתה היא אכן קשורה למסורת זו בקשר עמוק. אולם ככל שהקשר שלה למסורת עמוק, כך הוא גם משוחרר. הדיאלוג שלה עם אמנות הדורות שקדמו לה, השימוש בחומרים, פרקטיקות והלכ' רוח מסוימים בד בבד עם עיצובם מחדש באופן חדש תחת משמעותם המקוריים, מעידים על קשב מיוחד. אברג'יל מאמצת יסודות מרכזיים באמנות המאה ה-20 תוך שהיא מבצעת בהם טרנספורמציות, מקבינה היבטים מסוימים ומצנעה אחרים, מותחת את גבולות המוטיבציות המקוריות להופעת היסודות הללו, ומרחיבה אותן. הגריד, הדה-סקילינג והרדי-מייד, שמופיעים ביצירתה הם המוגרת שבאמצעות נטפת המיצאות, אך גם האמצעי לפירוש, חידוש וכינון סובייקטיבי שלה. כך נוצר מה שיעקב יגאל מכנה "שילוב גליי (...)" בין עקרונות הנאמנות למסורת ובין העקרון הפרשני, המכתיב עמדת דיאלוגית ועצמאית (...) ביחס אליה".¹¹



אטי אברג'יל, זיכרונו בסיסי של רחוב אחד. מוזיאון ישראל, 2006

הגורם השלישי לעמדת הייחודית של אברג'יל הוא צמיחת האמנות שלה לא מסורת אחת אלא משתי מסורות נפרדות החורגות זו אל זו ומהירותן זו את זו. היסודות האמנותיים שהווינו פה צמחו מתוך מוטיבציה האיתחול המהפכנית של המודרנים. מוטיבציה שביקשה להפוך את האמנות מתחומי המסורת ולשתול אותה בעולם החדש. לעומת זאת היסודות הביגורפיים שהווינו, נוצרו בניסיון לגשר על השבר אותו איתחול מודרניסטי, בגרסתו הציונית, גרם. אברג'יל יירושת את היסודות הקפולים ומשתרגים ומצעתה בהם טרנספורמציות הדדיות. הגריד ההנדסי והקר נבנה כתשתית פסיכולוגית שמוחזקת על ספר קריסה, הרדי-מייד המתועש והמנוכר הופך ליצוג של הבית והמשפחה, והדה-סקילינג שנולד כדי לחמק ממקצועיות ומיומנות, הופך לביטוי של שיכול, קירה אישית ומומחיות. מתוך העמלנות האינסופית, מתוך מעין הרגש הפרט, צומחת אמנות שמצויה מזור לשתי מסורות שריסקו זו את זו. מבחינה זו ה"הרס" שיצירתה של אברג'יל מחוללת, וביתוי הטראומה והשבר שמיוחסים לה בכתיבתה על עבדותה, הם גם המפתח להחלמה וההמשכיות שפגולמות בה.