

אניסה אשקר ומשה גרשוני - גוף

הלובי מקום לאמנות

מבעד לזוגיות הפונות אל הרחוב של "הלובי - מקום לאמנות", הצבעים העזים קוראים לצופה להיכנס אל החלל; סגולים, ירוקים, אדומים, צהובים, וקשת שלמה של שחורים הנגועים בזהב מכתמים את הניירות הלבנים.

על קירות החלל תלויים זה לצד זה ציורי שמן על נייר של אניסה אשקר מהשנים האחרונות והדפסים שיצר משה גרשוני בשנות ה-80 וה-90 של המאה ה-20. זהו מפגש אינטימי, המייצר רגע של השהיה בין עבודות של אמנית ואמן הרחוקים זה מזה מרחק של שנות דור, וגם של השתייכות לאומית, אתנית ומגדרית. המפגש בין אשקר וגרשוני מזמין את הצופה להתבונן בעבודותיהם דרך מורכבות המחווה הציורית, שסימניה ניכרים בגודש ובעודפות חומרית. בעבודות אלה אפשר לחוש כיצד מתגלמת בחומר עצמו התשוקה לפעולת הציור הפיזית, תשוקה הנטענת מיחסי הכוח הייחודיים - המנוגדים לעיתים - שבתוכם וכנגדם פועל כל אחד מהאמנים.

אניסה אשקר היא אמנית גוף, ואת שורשי המחוות הציוריות שלה אפשר לאתר במיצגי יאמי, יאמי, מידל איסט, למשל, שפתח את תערוכת היחיד רחבת ההיקף שלה במוזיאון לתרבות האסלאם ועמי המזרח בבאר שבע ב-2017 ("זהב

שחור", אוצרות: דליה מנור ושרון לאור-סירק), כרעה אשקר על ברכיה וקרצפה שטיח מבית הוריה במי ים שהביאה בגלונים מעכו, הגישה לקהל תמרים עטופים בעלי זהב ופנתה בדברים אל אמה ומשפחתה. כמו ברבים ממיצגיה, גם בעבודה זו שזרה אשקר סדרה של פעולות בעלות אופי ביוגרפי פרטי, שהוחצנו והועצמו באמצעות שפה תיאטרלית מיתו-פואטית טעונה בהקשרים פוליטיים מרובדים. כך, למשל, מוטיב ההיטהרות, שחוזר ברבים ממיצגיה, מתגלגל מפעולה יומיומית של ניקיון בהקשר משפחתי אל הפרקטיקה הרווחת באסלאם של טהרת הגוף, ונקשר גם לממד הפוליטי ולעיסוק ביחסי כוח מגדריים ולאומיים, כפי שהם מיוצגים בשיח על אודות "ההלבנה האתנית" בישראליות.

המעבר מהתמסרות לשליטה במהלך המיצג מהפך את יחסי הכוחות המגדריים, ובהשלכה, גם את יחסי הכוחות בין צופה לאמנית. בקטלוג התערוכה בבאר שבע כותב חוסני אלח'טיב שחאדה כי "באמצעות היפוך התפקידים מראה אשקר כיצד האישה מצליחה לגבור על הגבר, אם באמצעות פיתויו, אם על-ידי הטבעתו בכלי שבו נהגה להכין קפה ערבי לפי בקשתו, ואם במזיגת חלב על גופו השחור, בפעולה המסמלת את טיהורו מהטומאה כדי להפוך אותו לזך, כפי שיצא מרחם אימו".¹ על היפוך התפקידים המעמיד דימוי של אישה המסרבת למיקומה המסורתי כתבה גם טל דקל: "[...] אשקר ערבבה, טשטשה ובעצם מוטטה את המערכת הבינארית המפרידה באופן מלאכותי בין ה'נשי' (הגוף, הריבוי, החושי) ובין ה'גברי' (הדיבור, היחיד, הרציונלי), וגם הבניות מומצאות אחרות כמו הלבן, העשיר והיהודי המובדלים מהשחור, העני והמוסלמי".²

1 ד"ר חוסני אלח'טיב שחאדה, "טופוגרפיה של זהב - אניסה אשקר", בתוך **אניסה אשקר: זהב שחור** (קטלוג תערוכה), מוזיאון לתרבות האסלאם ועמי המזרח, באר שבע, 2017-2018, עמ' 16. שחאדה מיטיב לתאר את היפוך התפקידים הזה כפעולת התרסה נגד מוסכמות התרבות הערבית, ואת השימוש שעשתה אשקר בדמותה של שהראד המכניעה בכוח חוכמתה ועוצמתה הארוטית את המלך שהריאר. מאמרו ממפה את יחסה המורכב של האמנית לכתיבה תמה במסורת הערבית ומבאר את עמדתה המתריסה המגולמת בכתיבה על פניה שלה.

2 טל דקל, "מגדר וחושים: האמנות של אניסה אשקר", **תוהו מגזין**, 2.3.18. <http://tohumagazine.com/he/article/אניסה-של-אניסה-אשקר>

אשקר מביאה אל עבודות המיצג שלה את מי היא, שמיוחסות להם סגולות טיהור, ומנגד את הקפה, הזפת ועיסת התמרים המלכלכים. המעבר שלה לציור ולרישום בחומרים מסורתיים יותר - צבעי זכוכית, שמן וספריי - מקביל להתמעטות נוכחותו של הדימוי הפיגורטיבי בעבודותיה. אבל גם בציורים, גופה שלה, המשמש אותה כמדיום במיצגים, מותמר ומתגלגל אל מצע הציור. המעבר אל הציור מסמן בתורו גם מעבר לעיסוק בזהות באמצעות הצבע, השימוש בטקסט והמחווה הציורית המופשטת, שאצל אשקר מתגלגלת לעיתים לכדי דימויים צמחיים. זה המקום המפגיש את עבודותיה של אשקר עם גוף העבודות של גרשוני.

היסוד לתערוכה זוגית זו הוא, כאמור, המחווה הגופנית והעודפות במעשה הציור. אצל גרשוני סימנה הופעתה של עודפות זו שלב חדש, לאחר כמעט שני עשורים של יצירה בתחביר מושגי "רוה". הכותבות והכותבים, שהתעמתו עם הפרויקט המונומנטלי של גרשוני, מדגישים כולם דיאלקטיקה של ניגודים, שהתפרצה אל פני השטח של יצירתו בשלב חדש זה: בין גוף-נפש, אינטואיציה-אינטלקט, שפה-סימן ויהודי-ישראלי.³ ביטוייה ניכרים ביתר שאת מראשית שנות ה-80, אז החל ליצור ציור אקספרסיבי "רע" וגדוש על נייר, מהלך שנתפס תחילה כרגרסיבי. היה זה רישום-ציור, שגרשוני ביצע בכריעה על ארבע בעזרת כפות הידיים, ללא מכשיר מתווך ומתוך קירבה גופנית למצע הציור המונח על הקרקע, באופן שהגביל את שדה הראייה של האמן ביחס לעבודה, אך סיפק לו מעין "בעלות" ושליטה חדשים עליה.

במאמרו "בחלבי ובדמי" מתאר איתמר לוי את המחווה הציורית של גרשוני בשנים אלה: "גרשוני מצייר בכריעה על ארבע - תנועת חיה או תינוק וחלל."

3 בין הטקסטים החשובים על עבודתו של גרשוני: יגאל צלמונה, "במראה ובחידות", איתמר לוי "בחלבי ובדמי", בתוך: משה גרשוני, 1980-1986 (קטלוג תערוכה), מוזיאון ישראל, ירושלים, 1986; שרה בריטברג-סמל, גרשוני*, (הספר שליווה את התערוכה) במוזיאון תל אביב לאמנות, 2010; דורית הרטן לויטה, "Through the Glass, Darkly", בתוך: Neue Nationalgalerie (קטלוג תערוכה), Moshe Gershuni: No Father, No Mother, ברלין, 2014; וכן מסתו של יונתן אמיר, "גרשוני: הפרעה תמידית", ערב-רב, 15.1.18, <https://www.erev-rav.com/archives/47636>.

הראש אינו גבוה בהרבה מהבטן או החלציים. בתנוחה זו נסוגות הידיים מרמה של אברי תפעול מפותחים לרמה של גפיים - משען הגוף, היד המציירת, המועכת את הצבע על הדף, נושאת משקל רב".⁴ לוי רואה בקירבה הפיזית של גרשוני אל הנייר בחירה במגבלה הכופה על הצייר מצב של שחרור מהאנכיות הרציולנית, וחזרה לאופקיות האנאלית של "[...] חיה פצועה ומחרחרת, או עמדה אנושית שתאווה ואשם נאבקים בה זה בזה".⁵

התחביר החזותי המתיילד נוצר תוך כדי כך שגרשוני הכורע מורח צבע ומשרבט שברי פסוקים (למשל, תפילת ה"קדיש" שהוא מפרק בסדרת תחריטים מ-1984), קריאות בשפה יומיומית ("הי, חייל, מה נשמע"), משפטי וידוי בשפה אישית או פנייה אל אדם נעדר-נוכח ("דבר, אני שומע"). מגוון האמצעים הציוריים, שהם המשך לשימוש באברי גופו, כוללים הכתמה של המצע באמצעות שפיכת צבע, חזרה על תנועות, נגיעה בצבע שעל המצע בכרית כף היד ובקצות האצבעות, המתקשות פיזית לבצע את הפעולה אך ממשיכות לבצעה שוב ושוב. הגודש הצבעוני בעבודות אלה מתנגד לכל עידון ציורי ומתעצם באמצעות שימוש בסמלים כמו מגן דוד, צלב קרס, סהר או פרח, שכמו נפלטים החוצה מתת-ההכרה. התוצאה היא מארג דחוס של משלבי שפה, סמלים ומחוות של הוספה וגריעה, סימון ומחיקה.

גוף העבודה של גרשוני טבוע בסטיגמטה של התנועה המתמדת, באות-קין של מי שנע ונד בין הפוליטי לתרבותי, בין הכוחני והחיצוני לאישי והווידוי, בין כוח חיים, תשוקה וארוס למשיכה אל המוות, דווקא מתוך עמדת הגוף המצייר. הצופה בעבודותיו של גרשוני, טוען יגאל צלמונה, "[...] עובר בעקבות האמן תהליך קטארתי של '[...] גאולה דרך הכיבים': [...] מבעד לרפש מסתמנת הנחמה ומתגלה הטוהר כמו בצירי מזבח איסנהיים של גרינוואלד - יצירה שהיא נקודת ההתייחסות הקבועה של גרשוני מבחינה אמנותית. חוויית הצופה ניוונה מהפרברסיה שבציור,

4 איתמר לוי, "בחלבי ובדמי", ללא מספרי עמודים, ראו הערה 3.

מן הגינדור שבקטסטרופה, מן הנברווה שבניסיון לצייר נגד השיגעון, מן התפר שבין איורי המוות לאיורי העונג [...]”⁶. סדרת התחריטים שיצר גרשוני בשנות ה-80 המוצגת בתערוכה מרחיקה אותנו, כביכול, מעוצמת הדרמה של השפה האמנותית שלו ומהישירות המוכרת שלה. ועם זאת, גרשוני הוא אחד האמנים הנדירים המסוגלים לשמר את האנרגיה והדרמה של הציור גם דרך האופי המתון והמהורהר של ההדפס, מבלי לאבד כוח.

בדומה לגרשוני, במיצגים שלה אשקר רכונה וכורעת, תוך התמסרות והתנגדות השלובים זה בזה, וכך היא פועלת גם ביחס לנייר. הסימנים הנותרים על משטח הציור הם מעין עקבות של המהלך הפיזי, של התנועה מהראש אל הידיים המגיבות ונהדפות חזרה. פעולת הציור הופכת לסימונה של זירת מאבק, כשגוף האמנית אוצר מערך של כוחות פוליטיים, תרבותיים ומגדריים, כמו בתצלומי המתאגרפת שלה מ-2004 (אלופה [מוחמד עלי]). אשקר, כמו גרשוני, כורעת מעל הנייר, תנוחה המגבילה את הידיים אך משחררת זיכרון העובר דרך הגוף. בזמן העבודה על ציור היא, לדבריה: “מייצרת גלים של שיטפון אבל עדיין בתוך הכאוטיות, שומרת על הדברים שקרובים אלי כמו הזיכרונות”. אלו מהדהדים בכתם המופשט ובצבע: הלבן של שדות הכותנה שסביב שכונת ילדותה ברבור שבדרום עכו, צבעו החום של הקפה הטחון, או שחור הזפת של פועלי הבניין. הצבע נמהל, נשפך, מתנקז, ניתז או נמרח על הנייר המונח על הרצפה, וכך הדימוי מאבד מסמליותו המובהקת הניתנת לפירוש חד-משמעי ולובש ממשות קונקרטי (ומבחינה זו - מופשטת). כך, בסדרה “דיונות של עכו”, כתם האוקר - שמקורו כנראה בזיכרון הדיונות בשולי עיר ילדותה - הופך למצע שעליו מופיעות מריחות שחורות דקות, כמו ענפים שרופים, החוסמים את הגישה אל הזיכרון הקונקרטי הנרמז רק בשם הסדרה המוטמע בעבודות.

הכוחניות בציור הרווי של אשקר היא, במובן מסוים, גם תולדה של המאבק המודע הנובע מריבוי הזהויות הפוליטיות הגלומות בעמדתה כאמנית פלסטינית שחיה בישראל. בשיח הישראלי-היהודי המושגים “עבודה ערבית” ו”טעם ערבי”

הם בעלי קונוטציה שלילית. מכאן שגם "ציור ערבי" הוא ציור "רע" ביחס לציור המערבי, הכולל את הציור הישראלי הרואה עצמו כממשיכו הישיר, האנין והאינטלקטואלי. אשקר משתמשת בקלישאות כאלה של "תקינות ציורית" כמנוף המטעין את תשוקתה למעשה האמנות, ובהתרסה כנגד הרוח המושגית הרוזה או ה"טעם הטוב" שביסס שדה האמנות המקומי. היא בונה את שפתה העצמאית על גב המאבק הזה, דרך המתח המתמיד בין מה שמגיע מ"הבית" (מילים, דימויים, מוזיקה, ריחות וחומרים) ובין היחסים הסמויים (של מחווה או ביקורת) עם האמנות הישראלית-היהודית, כמו למשל עם הפרויקט של גרשוני. היא בוחרת להתרחק מהמסורת הפיגורטיבית העוסקת בנרטיב הפלסטיני כשלעצמו, ומציגה תחתיו ציור מופשט, שככל שהוא עשיר ופורץ דרך, כך הוא מצליח לשמר נקודות חיבור עם חומרים אישיים, כפי שמעידים שמות כמה מהעבודות, ביניהם "איש הברזל", עבודה הנוגעת ביחסיה עם אביה, ו"אימא יקרה".

השפה הציורית שפיתחה אשקר כוללת שטיפה, התזה, שפיכה ומריחה של הצבע באמצעות הגוף וצבעוניות חזקה המשלבת זהובים, שחורים ואדומים היוצרים עושר טקסטורלי על גבי הנייר. אשקר מייצרת מנעד רחב בין צמצום לגודש: כך, בסדרה "אמא יקרה", מריחה בודדת של שחור כהה כמו זפת טרייה במרכז המצע מניעה את החלל הריק שמסביבה. ואילו בסדרה "מאבק פנימי", הגודש של הכתמים השחורים והאדומים על הנייר, שנוצרו בפעולות חוזרות ונשנות של הוספה ומחיקה, מביא כמעט לקריסה של הציור לתוך עצמו. הציור של אשקר מתרחש בזירה שבין הכוח המופעל על הנייר לבין השחרור המאפשר לכתם הנוזלי להיווצר מעצמו ולצבע לזרום מטה לכיוון גבולו התחתון של מצע הציור. פעולות הפוכות אלו מהדהדות את תנועות הניקוי וההכתמה, כמו גם את היפוך יחסי השליטה בעבודות המיצג שלה.

אקט כפול של מחיקה וסימון אשקר מבצעת גם באמצעות הכתיבה בערבית. הטקסטים הכתובים ביד הם חלק משפה רישומית, שהקוויות שלה נעה בין קליגרפיה לרישום חופשי המדמה כתב. המילים הכתובות מתפקדות כדיבור

אינטימי, פנימי, נשי במהותו, של האמנית עם עצמה, ומופנות גם אל קוראי הערבית, בדומה לדיבור הישיר עם הצופה במיצגים. בפני הצופים שאינם דוברי ערבית הכתיבה מעמידה חיץ - היא מתפקדת כמחווה חזותית בלבד, וכפעולה המונעת מהם את הממד הרגשי שהמילים מטעינות בעבודות, כפי שמציע אלח'טיב שחאדה.⁷ זו פעולה המאזכרת את השילוב של יופי והתרסה בתצלומים של אשקר ובעבודת הכתיבה היומיומית, שהיא מבצעת על פניה שלה. פעולת הכתיבה בערבית, שהיא פעולה של הפשטה ובמובן מסוים של הסוואה, מסרבת להתמקם כקליגרפיה נעימה לעין וריקה ממשמעות, ומטיחה בצופה דובר העברית את היותו חיצוני להבנתה. אשקר הכותבת-מציינת מנסחת את זהותה סימולטנית כלפי פנים וכלפי חוץ במעשה כפול של העלאה לפני השטח (של העור, הבד או הנייר) ושל חסימה.

אצל גרשוני של שנות ה-80 ואילך, הכתיבה, השרבוט והמילה מסמנים את חזרתו של קול אנושי, אינטימי וחם. שברי המשפטים בעבודות מייצגים את קולו של האמן הממלמל ומהמהם תוך כדי פעולת הציור. באמצעות סימן גרשוני מחדש את מיקומו ביחס לעולם מושגים ורגשות יהודיים, ובנה לעצמו מרחב חדש בתוך תחומה של העברית הישראלית והעברית היהודית. ואולם, כפי שמציינת שרה בריטברג-סמל, אם הקול הזה הוא ביטוי של "[...] הנביעה הראשונה, המקור שנובע מן הגוף, [הרי ש] הכתיבה הלקסיקלית מוחקת אותו, מאבדת את המקור, את האישי".⁸ הכתיבה בתוך גוף הציור אצל גרשוני היא אפוא פעולה בו-זמנית של סימון ומחיקה, היעלמות והנכחה. בהדפסים המוצגים בתערוכה הכתב מופיע לעיתים כשרידים שהופכים לרישום מופשט, כרישום צמחי המשתרג לתוך הסמלים הגרפיים, וכאותיות הנעשות סימני שאלה דמויי עובר המציפות אל פני השטח של העבודה את המודעות העצמית ואת הספקות העצמיים.

7 אלח'טיב שחאדה, עמ' 19.

8 שרה ברייטברג-סמל, גרשוני*, עמ' 94, ראו הערה 3.

היבט כפול זה של סימון ומחיקה, של הנכחת האני ואיונו, הוא יסוד חשוב המשותף לעבודותיהם של גרשוני ושל אשקר. היחס המורכב של אשקר לערבית מהדהד את היחס המורכב של גרשוני לעברית. אשקר עונה ממרחק של שנים ובהיפוך תפקידים על השאלה הרטורית שהציג גרשוני בסוף שנותיו המושגיות, כשכתב-צייר על קירות גלריה ג'ולי מ. "מי ציוני ומי לא" (1977). גרשוני העמיד ציור ניאוו-יהודי אך גם אוניברסלי ברוחו כתשובה אפשרית לשאלה זו, שהדהדה את השאלה "מיהו יהודי?" של אותה תקופה. בפרספקטיבה עכשווית, התבוננות בגוף עבודותיה של אניסה אשקר מספקת לקהל הישראלי תשובה חדשה, מפתיעה, לשאלת הקרע המובנה בתוך הישראליות.

אורית מור ואבשלום סולימן

נובמבר 2020