

26

מאיץ

אורי ניר בהלנה רובינשטיין

פאנל בבצלאל המשך.

20 דצמבר 2012



בשנת 1952 בשיאו של המרוץ לנשיאות ארצות הברית אמר המשורר וואלאש סטיבנס את המילים שגם תפתחנה את דברי על עבודתו של אורי:

There is going to be Selected Poems...The book seemed rather slight and small to me – and unbelievably irrelevant to our actual world. It may be that all poetry has seemed like that at all times and always will. The close approach to reality has always been the supreme difficulty of any art; the communication of actuality, as poetry, has been not only impossible, but has never appeared to be worthwhile because it loses identity as the event passes. Nothing in the world is deader than yesterday's political (or realistic) poetry. Nevertheless the desire to combine the two things, poetry and reality, is a constant desire.

לעיתים קרובות מזדמן לי לדבר בציבור על עבודות של אמנים אחרים. התחושה היא של זכות, קירבה, גם של תיקווה, כן, גם במישור אישי - כמובן - לא כתבתי אף פעם על משהו או משהו שהוא לא בנפשי, בחיי, בעבודה שלי.

כזה הוא גם הערב ועוד הרבה יותר מכך כי אורי והאמנות שלו תופסים בחיי נפח שאת שיעורו לא הכרתי בפגישה עם קולגות מוערכות על ידי עד כה. על השיחה היומיומית שלנו נתווסף גם ליווי פיזי של תהליך התהוותן של עבודות מרעיון עד מימוש, עד תיעוד... ואני רוצה לומר בצורה פשוטה; אני חיה עם האמנות הזו ובתוכה של ידידות גדולה. הנה שורות אחדות מתוך הערות, המלצה, לועדת פרס ה'אמן הצעיר' שכתבתי לאורי סביב עבודת הגמר שלו בבצלאל, שם נפגשנו, שם זה התחיל, לפני 11 שנים, ב-22 לנובמבר 2001.

'רוצה להיות מן שאהיד מאופק' זרק לי אורי בשיחה, בתערובת של היתול ורצינות, בין הרבה משפטים אחרים...[...] אני זוכרת את המשפט הזה. הוא ממשיך עבורי קו מחשבה שהתחיל באגף האחורי של בצלאל מול עבודתו הגדולה שאיתה חתם את לימודיו במוסד הזה.

השם 'שאהיד' [...] מאגד סוגים רבים של כעס, אי-נחת, אבל, והחשוב פי כמה - גם חלומות על גאולה בעלת ממדים קוסמיים, על יופי כביר ומשהו גדול מן החיים. [...] כמוכן שנתפסתי לשם הזה, אני שרגע הפתיחה שלי בשנות השבעים עם מחזור תל-חי כרך את המבט הדמיוני (וגם הריאלי) של שאהיד-קמיקאזה - קוזו אוקאמוטו - כזה או כמותו- בתנאים שמקיפים אותנו, בארץ. ועכשיו, כאן, ב-2001, עומד מולי אמן צעיר וכל רגישות שלו מדברת אלי ישירות; אני שומעת אפוא..היטב גם את הבחירה שלו בשמות, במילים. היא חשובה לי.

סוף ציטוט.

זה הדבר הראשון שהסעיר אותי לחלוטין אז, ב-2001, ומאז רק הולך ומפליא את דעתי יותר ויותר, בוודאי מול ה- מאיץ בהלנה: הטמפרמנט האמנותי שדוחף לממדי עוצמה של ה'עד מוות' - כזה או- כמותו. מושג, או רעיון הטרור - מובן - לא כפעולה אנארכית, פוליטית רצחנית, מגואלת בדמים, אלא כמעשה טלטלה של הרוח. זוהי המשאלה לייצורו של כוח אדיר אשר מתוקפו, מזהותו הבדלנית - כי הטרור הוא אקט של בידול, לא חיבור - יתחולל, ינסוק, מחוץ לה'תרבות', או למעלה מ'שיח', מביא לשינוי מקיף, סופרה פוליטי, מגלה, מציב, מקומם יכולת אנושית זנוחה. ההבלחה אל הבלתי מוכר, אל יופי כביר, זו התשוקה לאמנות גדולה מן החיים, ורצייה של קיום אל מול הנצח. אורי מעולם לא חיבב את אידיאל הפרוזאיות.

סופרה פוליטי זה לא א-פוליטי. אבל זה המקום בו החיבור בין שירה ומציאות הוא תשוקה מתמדת, כמו שאמר סטיבנס.

אני מבינה את מאיץ כהצבה אחת, כמהלך אחד, לא 'עבודות'. מתחייב מכך להצביע כאן על לוגוס וגם על רגש כולל. ובאמת, אצליח בלא-כלום אם לא אדגיש ביתר שאת שאין מבחינתי שום כושר הצבעה רציני על הלוגוס של העבודה הזו מבלי לאפיין תחילה את מקומי מול מאיץ שהוא, אכן, לפני כל דבר, עמידה מול דבר של יופי בלתי רגיל. אבל כלל אין זה מתן ציון, גם לא שם של 'חוויה', כמו תיאור של מה היצירה עצמה תובעת ממני מתוכה, בשקט, בצלילות, ברצינות הרוממה והשלווה שלה. ה- Serenity. באופן מייד, זה גם נובע מכך שהיצירה הזו מפגישה אותי, כצופה, עם צופים פנימיים לה, השרויים בתדהמת התפעלות. וזו - מדבקת.

מכאן אני רוצה לספר לכם, למשל, על מידת ההזדהות שעוררה בי הצפייה בהתענגות המרוכזת של הנרקומנים מהופנטים מן הצלילים שהפיקו בהקשה ומן הסיבכיות המופרכת של הסתחררות הביצה הענקית. מול זה עלתה בי השורה של ייטס -

A terrible beauty is born , אף על פי שברור כי הנרקומנים הללו, אשר פניהם תחריט של קשי יום, סבל וצער, שונים מאוד מן המורדים האיריים, ההרואיים, של ווליאם באטלר ייטס... אבל השורה באה. היא באה כי בעולם - גם ובמיוחד בעולם האמנות, אשר בו הפוזיציות האנושיות ידועות מראש לעיתים מדי מזומנות; מתוקף הליברליזם, מתוקף אתיקה כוזבת, כשאסור, ואבוי לנו אם נחרוג מן הפוזיציות הסדורות; מי נכה, מי חולה, חלש, כושל, נרדף, מי קורבן, מי מנוצל, מי מסכן, מי שולט ומי נשלט... - השורה באה כי בעולם כזה כמעט איש לא מעז להישיר מבט אל מישהו או אל משהו. אבל מאיץ מישיר מבט.



ובאמת, אני מרגישה שאי אפשר להפריז בהדגשת החגיגות הרצינית של העשייה הזו. אנחנו צופים כאן בבני-אדם בסיטואציה שמבקיעה כל סימון וכל תווית אפשרית. הסקנדל הסוציאלי לא נעלם. הוא שם. רואים אותו. אבל לא מסופר לנו שלהיות נרקומן או חסר-בית זו זהות. המצלמה לא מעבירה 'תוכן' מיוחד, אג'נדה כלשהי. תחושת חירות מציפה אותי מול זה, ומבחינתי – כבר: הנה עוצמה, הנה יופי נורא נולד. כמו הנס שברא ולאסקז בגמד סבסטיאן דה מורה. כן, מצויר שם ללא כחל וסרק גמד, מכוער, מפלצתי, צעצוע של המלך... אבל הוא מישר אלנו מבט והמבט הזה מחזיק את התקרה של הפראדו.

לפעמים אני תוהה; אני לא יודעת אם זקוקים לאומץ מיוחד כדי להביט ממש לתוך/על/אל מישהו, משהו, אבל יושרה - ברור לי שצריך.
אז אחת הפגישות שלי עם מאיץ - - יש כמה וכמה - - כרוכה בהנאה מזיהוי עמידתו הגבית לאקטיביזם פוליטי-חברתי.
המצלמה של אורי מראה עוצמה אנושית, יכולת.

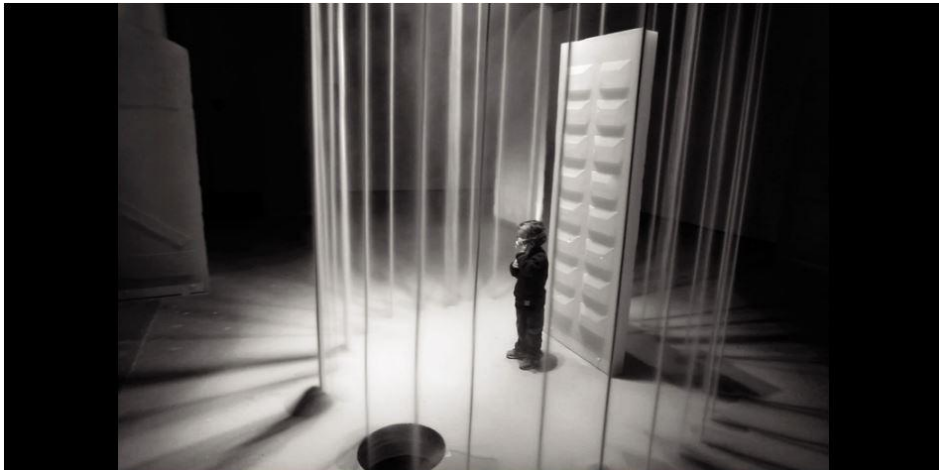
אני מבקשת איפוא לסכם את הנקודה הזו בהכרזה ש-מאיץ הוא מכרה של משאב אנושי.

עוד לשאלת הטרור הכרוך במבט כזה:
היינריך פון קלייסט הוא אחת האהבות הענקיות שלי שהזמן אינו שוחק. תומאס מאן חשב שלקורא סיפור של קלייסט זה כמו לתקוע לעצמך כדור בראש. בדיוק כך זה פעל עלי, וכזו היא גם פגישתי עם מאיץ; היצירה תוקעת לי כדור בראש.
אבל מה זאת אומרת 'כדור בראש'?
מושך אותי שאורי מרכיב מוצרים מלאכותיים לחלוטין, פנטסטיים ופנטזיונריים ככל האפשר, בדיוק כמו שמאן מתאר את המוצרים של קלייסט; וכל זה לצורך הרה-הגדה של הידוע על בוריו. איזה סודות נסתרים אתם מחפשים בתמונה של ילדון מקולח במבול של חול זוהר? והביצה המסתובבת, מה סודה הגדול?! רבותי – הכל כאן גלוי עד העצם!

ישנה, בחיים של כל אחד ואחד מאיתנו, יציבותו הגלויה, הידועה, הנוכחת תמידית, הבלתי ניתנת לערעור של האיום ונורא, וישנה היציבות המוחלטת לא פחות של המופלא והיופי הגמור. בזה העניין. מה שקלייסט יורה בשצף-קצף על הקורא שלו הוא זה – את היציבות הידועה מראש, את הידוע בעל פה. אפילו - את הידוע עד לזרה. וזוהי בדיוק נמרץ גם התחמושת הפואטית של אורי.

מכאן יש להבין את הצורך ואת העונג העצום שמצא אורי בפנטזיה של האצה מסחררת. האצה ודחיסה – שלוש דקות חמישים ואחת שניות כל מופע ההבהוב הזה של מאיץ. פעם, ואז – שוב פעם. ושוב פעם. החזרה היא האקט.

רבותי, כאשר הידוע על בוריו נדחס – אנחנו חוטפים אותו כמו זץ. לזה אני קוראת להבין מהו ה'בלתי מוכר' שאותו חומדת האמנות. אורי ירד לשורש העניין.



אני חייבת שוב להיעזר בדברי מאן, המצוינים, על קלייסט: כשהוא מדבר, אלף על האוטומטיזציה הגמורה של הנאראטיב, ובית, על האצתו המסחררת. את הסגנון הבוטה הזה הוא מפרש - תקשיבו – "כדרך לטלטל את ההיגיון של האלימות חזרה אל תוך החיים". וגם כאן, בעבודה של אורי, מה שמדביר, הכדור שתוקעים לנו בראש, הוא לא עניין של 'תוכן' כזה או אחר כמו השצף-קצף הזה של הסגנון שלו. זה הדיוק העליון בו סימן תומאס מאן את גבולות השפיות של קלייסט בקנאתו המטורפת לשיפור העולם במתודות של טרור.

גם תחשיב כזה אני מבקשת לצרף לאידיאה של הסופרה-פוליטי.

אז כל זה לעניין הטרור. ותחשבו למשל איך פעם אחר פעם, אורי מכסה, מקצץ או כורת את איבר ההרחה-נשימה של הגוף – את האף. את החוטם. את -- החרטום...



ב-מאיץ אלה הם חורי האף של המומיות דרכן מקליח כקרון החולאור. עלי זה פועל כמו ציווי; הסניפו את החיים ישירות, פנימה, אל תרחחו אותם בקמצנות. גם הארוע הזה חול+אור - החולאור - פועל עלי כפיזיקליזציה אדירה, תובענית, של האופטי; מעין קלוז-אפ דמיוני וגם דמוני שבו השיפעה כה שופעת, כה עולה על גדותיה, עד שהאור נעשה גרגירי, שורט. ולא רק זאת, המתז הזהוב הזה מומטר מקליפת אדם, ממומיה שקובעה מכל המקומות בעולם - לא, אין הרבה - - אלא, ממעט מקומותיה בעולם, דווקא מתחת לתקרה.



הנה – תיקרה – אורי ניסח תיקרה. בהנף. על דרך ההיפוך; תחתונים הפכו עליונים. המסוכך הפך ממטיר, ותכולת הסרקופג – מעתירה. למטה, על שפת הבור, החור ברצפה/תקרה או בתקרה/רצפה הבאה – בתווך כפול הפנים הזה ניצב הבן. מרעיד. נושא כפיים קטנות למעלה. "וְהַתְּמִימִים הָעוֹמְדִים בְּפְרָצוֹת, יוֹדְעִים לְעֵתֹר וּלְרָצוֹת" שר יהודה הלוי.



מובן שאפשר להמשיך מכאן, עם מילים, לנסות ללכוד משהו מן הנוכחות הגומזת של המומיות המקליחות על הילד, בועז, הבן, העומד מתחתן, המום ודהום מיופי ופחד. האם אצליה? לא. אי אפשר. לא צריך. אלה הן התכונות של החומר והאירוע. אין פאראפרזה רעיונית לדבר הזה. אין תוכן למלל כאן. אין לזה פירוש מעבר לתקוע אותנו – ממשית – למסמר אותנו - אל מול העמידה הילדית, המכמירה, של בועז מתחת למקלחת הזו. אולי אפשר לומר זאת בצורה פשוטה וישירה: אורי ממסמר אותנו אל הילד הממוסמר. בכוח השוק. בכוח הדאגה. בכוח הפליאה. זה האירוע. זה הטרור. החוצפה אפילו – איך, למה זה, מה הוא עושה לילד שלו, לבנו, יחידו? ! זו שאלה עתיקה מאוד, נכון? אבל אנחנו ממש לא מתעסקים כאן בעתיקות. מוסמרנו. זה מתרחש. בפועל. וזה הערך. יש ליצירה של אורי תביעה מן הצופה שלה – ככה תעמוד בעולם, בחיים. היא מורה לו, מתווה לו מבעד לילדיות של בועז בתוך החולאור. ואותו דבר עם הנרקומנים מוצפי האור.

אני יכולה להמשיך עם שרשרות ההיפוכים שמחוללים את החלל של ה-מאיץ. התחלתי בחיסול האף לציון הסנפת העולם כתנאי מוסדי של החלל של אורי- העולם מוכל בנו. אנחנו, הפעולות שלנו, אינם 'מרהטים' חלל, קופסה כלשהי. הפנים והחוץ נעים על ציר המאביוס

שמתווה החלל ב'ח' כמכליל, ב'כ'. זה חשוב שלעניין הזה תודעות הצופים הפנימיים של היצירה הן מה שנקרא 'תודעות מוחלשות', או לא רפלקסיביות. החול והביצה חודרים, מחלחלים דרך הילד חסר השפה בן השנתיים וחצי, תינוק כמעט, והנרקומנים אשר הגיעו לאתר צילום הסרט כשהם תחת השפעת סם. תדהמתם היא הדפס הנחדרות הזו. עניין החורים וקיצוץ האף אצל אורי ניר מופתי גם כאן; טוב לזכור את התנועות הבסיסיות של פליאה, תדהמה, בהלה, הן כרוכות בפה פעור ו- בכיסוי הפה והאף.



אני חושבת שמפה תוכלו להתקרב אל הבחירות של אורי בקברים, מומיות, גולגלות וכו'. מאוד לא רצוי לעסוק בפרשנות איקונולוגית. לא כי אי אפשר, אלא כי כאן לא תרחיבו הרבה מעבר לתחומה של הקלישאה. תעלו גירה מלומדת ותישארו בתחומו הבלעדי של המובן מאיליו או הידוע על בוריו. תבואו אל העבודה בלי לתת לה לבוא אליכם. אבל כדי לזכות בטרנספורמציה, כדי להיירות, כדי להיות חדירים, יש להסתכל מה מראה העבודה, בפועל, בפשטות גמורה.

ראיה וחדירות הן לב ליבה של ההצבה הזו בעלת הדלתות והטלפונים הפתוחים לאינסוף, אל מעבר למקום ולזמן.



עכשיו העניין הבא:

אותו שירטוט ראשוני בכתב משנת 2001 אשר התווה את החיבור עם אורי על בסיס האהבה המשותפת שלנו לאמנות טרוריסטית, הכיל מצידי גם ניסיון לאפיין את עקרונות הפעולה עליהם הוא מדבר מתוך שדה האמנות. יותר מאשר

על ציר היסטורי – הדבר שאורי פשוט מתעב, ואני מקווה שכבר נרמז מדוע – רציתי לנסות לאתר, לסמן, מפתח רגישות כלשהו, וחשבתי אז – זה נראה לי ראוי להזכיר גם היום - אודות ירושה אחת חשובה שבאה מן האגף הרדיקלי של אמנות הדה-קולאז', המינוח היה של וולף ווסטל (Wolf Vostell), או באחד הכינויים הרבים האחרים שלה – **האמנות האוטו-דסטרוקטיבית**. האגף הזה הציג כל סוג של בעלות כגניבה, או גניבה בפוטנציה. מתוך כך סברו שאובייקט האמנות חייב להיעלם לאחר הופעתו, או לפעמים עם הופעתו ממש. קו המחשבה הזו החל ליצר אמנות תיאטרלית שבה האמן מביים אירועים, מופעי הרס. האמנות של אורי ניר לא שייכת לכאן כלל, אבל חולקת משהו עם הרגש היסודי המשותף שליווה את אמני הדה-קולאז' של שנות ה-60 הקשור בסרוב העמוק לראות באמנות דבר נפרד וממודר. הם חפצו באמנות של חוויה טוטלית, באמנות שמציגה ערכים, בפגישה-צפייה שהיא שוק, אירוע של שוק. הנה שוב עולה כאן מחדש מומנט הטרור שאני מפתחת כאן: האידאיה של צפייה שהיא מכה לצופה. צפייה שהיא מתוכנתת וערוכה בזמן צפייה. המכה והערך כשהם מותכים זה בזה מתוך ובתוך - וזה מה שחשוב לענייני - תנאי צפייה ממשיים.

אני חושבת שהאידיאל של מירכוז טוטלי של ממשות הצפייה - התנאים הפיזיים, החלליים, האקטואליה של התרחשותה, שעליה אורי כל כך טורח - הוא אולי הדבר החריף ביותר עבורי בפגישה עם היצירה הזו.

היצירה של אורי תובעת לראות דרך כל החורים. דרך כל הגוף. לראות מבעד לרואות הריקות. לראות מ'אחורי' החיים ומ'לפניהם', מ'תחתם' ו'מעליהם'. כמו האפים שיוסרו, גם הרצפה תחורר והתקרה תפולש, והאופרציה שחלה עליך, תחולל גם את גורל חלליך, שלך אתה וגם של יוצאי חלצריך... הנה לכם משהו, במילים חרוזות, מהדרמה של אורי ניר.



קחו ממני ג'ינגל: כל חרוז – בזבזו! כל דיבור – ברבור, בעיקר מצריך אורי עיניים ופה פעור.

ועדיין התכנסנו כאן הערב כדי לדבר.

אני מבקשת לומר עתה דברים אחדים אודות עניין ההעלמות של האובייקט; לאחר הופעתו, עם הופעתו, ובעצם, כמו שאני רוצה לומר - כבר לפני, בעצם מחשבת ייצורו, כי אצל אורי שאלת המופע, עצם כלכלתו של המופע היא קריטית, טורדנית ומאוד מפליאה את הדעת. ניתן לחשוב למן הארוע הקינטי, המהבהב, כהנתנו בחלל הלנה, אחורה, אל ההפקה, אל השאלה איך נעשו האובייקטים שנידונו להיעלם בהבהוב, ולמה ככה? כי כשאני אומרת שכלכלת המופע של אורי מפליאה את הדעת, כוונתי שהיא מחושבת לגורמיה הרבה מעבר לנצפה, לעתיד להיצפות, ומתוך ויתור מראש, מוזר, על הקף הצפייה. מוזר, כי אורי מייצר הבחנה לא שגרתית בינו לבין הצופה שלו: כמעט כמו אצל הפסל המגלף בראש צריח הקתדראלה פסל שיבלה את עיקר זמנו בין העננים ועין לבד מעינו של הפסל לא תשזוף אותו; יש אצל אורי השקעה פיזית, אפילו ידנית, פיסולית במובן המיידית, הקלאסי ביותר של עשייה בחומר, בכל אחד מפריטי התצוגה. עשיית הדלתות, המומיות, הביצה, היא מפורטת, בזבזנית, ארכי-טקטילית. כל זה במה שבקושי יראה, או יראה להרף עין בלבד. נדמה לי שה'עשייה לשם שמיים' היא פנימית מאוד לאפארט הזה של מודל האמנות הטרוריסטית; ה'כאילו', הכוזב, אחיזת העיניים, התרמית, הקוליסית, התיאטרלי, כל אלה לא שייכים למודל הזה, מודל העבודה של אורי דוחה אותם מכל וכל: האמן הטרוריסט רוצה כל AS IF כל SEEMING במעמד של TO BE. "Where to seem is to be" שר וולאש סטיבנס.

"to kill time between corpses" שר סטיבנס במקום אחר מידה של ממשות

אקטיבית למרחב. צריך לא רק לשמוע את המשפט הזה של סטיבנס; כה משונה להכיל או לממש אותו: איך בדיוק הורגים זמן בין גוויות?

הנה המומיה שמעניינת אותי כמות שהיא, שם למעלה בתיקרה, פיזית - מיכל וברז חול, הרבה לפני והרבה אחרי המטאפורה הפוטנציאלית שהיא מהווה במערך הכולל. זו גם הסיבה שהיא לא בתערוכה, אלא רק בסרט, פועלת את פעולתה וזה הכול. היא איננה מוצג. אבל גם היא איננה קוליסה. היא נעשתה באותה הקפדה אינסופית על פרטים, ועד הפרט האחרון, כמו הדלתות או הטלפונים. אשוב אל הכלכלה המשונה הזו.

ב-2010 'הרגתי את הזמן בין שתי גוויות', ליטרלית, בעשייה הגופנית את הגביעים של אוצ'לו. בשנות ה-80 טיפפתי אלפי טיפות צבע בין שתי גוויות, בציורים. כשבאתי להלנה ביום ההסרטה של המומיות המקליחות על בועז, הסתכלתי על הסידור הכוכבי שלהן מתחת לתקרה וחשבתי, הנה, עכשיו הולכים להרוג זמן בין שש גוויות...

אני מזכירה את סטיבנס, ועבודות שלי כי חלק מהחיבור העמוק אל אורי, כמו גם אל יונתן, קשור בהתוודעות של כל אחד מאיתנו ברגע שלו, בזמנו, אל סטיבנס, וההערצה המשותפת

שלנו לשירה הזו. אחת התובנות המכריעות שמקבעת השירה הזו מבוטאת ברעיון של TO SEEM IS TO BE. יונתן נתן את זה במתנה, בזמנו, לדיון שלו ב-**גביעים וגוויות** ואני מוסרת כאן, הלאה, לדיון ב- **מאיץ**. הרעיון הזה מטריד את שלושתנו ללא הרף:

שהיצירה איננה מיכל של משמעויות.

הרשו לי לקרוא לכם קטע מדברי לשרה ברייטבג – סמל בראיון שערכה עימי במרץ 2003:

תכנים מעניינים כתחבולה יצרנית של העבודה. זה רעיון הפוך ליצירה כמיכל של משמעויות. המושג הבסיסי שלי הוא דימו-פעולה. מה שנחשף בפרשנות הוגנת הוא האחרות הפנימית של היצירה. יצירה היא לא ייצוג במוכך זה שהיא לא תחליף למשהו. הפרשנות האופנתית נעולה בבניית שרשרות סימבוליות שמטפשות את היצירה, כי הן פרקטיקה של המרה שלה. הסטטוס האונטולוגי של יצירה הוא משהו אחר. יצירה זה לא אוסף של דברים מתים שמבקשים החיאה על ידי דיכוב. מה שאני אומרת לא שולל איקונוגרפיה. יש אפשרות לדיון באידיאות, ברעיונות ובהיסטוריה שלהם, אבל המורכבות והעושר של העבודה נמצאים לא באופן שבו היא נטמעת ומשתלבת בתולדות החשיבה, אלא באופן שבו היא מצליחה להתבדל ולזכות בסניגולריות. סוף ציטוט.

הרעיון הזה מבטא גם את הליכה המודרניסטית בחשיבה של אורי. שטיינברג ציין בזמנו את הפרידה מפורמט היצירה כמטריצה להפגשה והצלבות של תכנים חיצוניים לו, כפרידה מטלאולוגיה שלמה, זו שנולדה וישבה על הקוסמולוגיות של הדת. זוהי הפרידה מן החשיבה הסימבולית, המטאפורית, והיא זו שמציינת את המהלך העמוק של המודרניות, אכן, כניסוחו של סטיבנס – where to seem is to be, פרויקט בתולי למדי, כפי שאני נוהגת לציין שוב ושוב, ובמיוחד אל מול שימורה של מתודולוגית פרשנות שלא מביאה בחשבון רציני מספיק את משמעות הפרידה הזו בפגישה עם יצירה. חיוניותה העצומה של העבודה של אורי גלומה בכך שכל אספקט 'נושאי' שלה הוא חישוף קונקרטי של תבניתה, הנושא אינו אלא מצגת התבנית. זה הרעיון המודרני – שהתוכן הוא מצגת המבנה. ההצמדות לקונקרטיות כזו, כאשר דימויי העבודה אינם שקופים ואינם משקפים, מעמיד את תביעת **מאיץ להיות**, to be כלומר - ללא תרגום, ללא המרה, ללא פענוח, חפה מסימבוליות, לא מוסרת דבר ומחוץ לקומוניקציה. מופשטת.

so unbelievably irrelevant to our actual world איבחן סטיבנס.

אבל היצירה השתוקה הזו, יכולה, שוב אומר זאת - למשל, לתור מידה לממשות **אקטיבית של מרחב**. זה vision החדירות והעבירות של **מאיץ** והדבר שאורי מוסר בנדיבות נדירה לצופה שלו. גם ואולי אפילו בגלל שהוא לא מאפשר לו לממש את מלוא המפגש עם האובייקט שעשה. חלק ממני – לא תראה, מודיעה העבודה. זה נדיב. יש כאן

ניואנס שונה מ – נניח - מודל ההצפנה של ג'ונס, מבנה השכבות של הציור שלו, מבנה החונך את הסודיות והמסתורין של ה'עבודה לבדה זוכרת', 'יודעת'. אבל 'חלק לא תראה' – זה פשוט. עובדתי, נטול ציעוף או מסתורין. אתה גם לא רואה את כל הברגים של הכיסא שעליו אתה יושב. אבל את הממשות הגמורה של כיסא עשוי היטב על כל פרטיו אתה חווה מיידית. גם בלי לראות. וזה שונה ממודל ההתפרשות של נחום טבת, למשל – כאן, כל נקודה בזמן, נעשית עוד סיבוך וגידול של המרחב. העבודה של אורי לא מצפינה דבר ולא מסתבכת במרחב, ועדיין היא שומרת מרחק בהיר, צלול, מן הליטרליות האורבת לחפצי. בכך היא נדיבה.

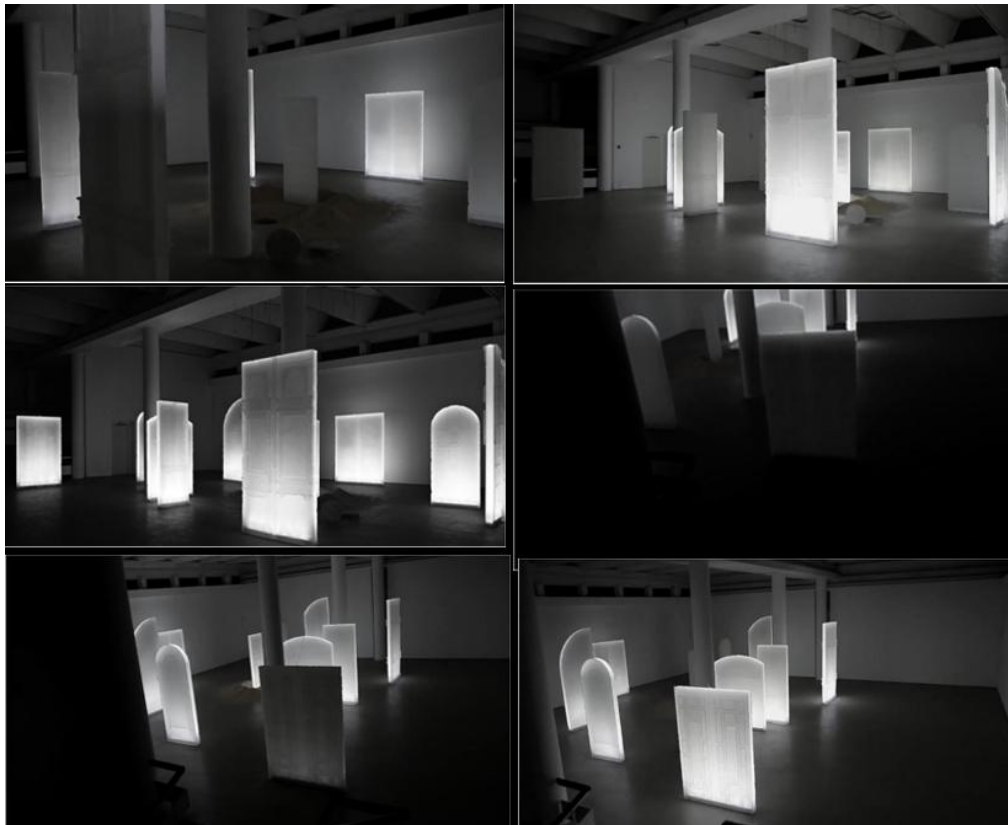
אז בואו נכנס לזה:

למשל הדלתות. כמודל שימשו את אורי תצלומים של דלתות אמיתיות, ממקומות וזמנים שונים, ערים וארצות, טיפוסי דלתות וסגנונות שונים; כנסייה, בית-כנסת, בנק, בית פרטי, מחסן... כולן מלאות פגמים ופגיעות, כולן עד אחת חפצים משומשים שהזמן חרט ונתן בהם סימנים רבים, ביניהם גם חורי יריות. אגב, אם חושבים על כך הרי התצלום עצמו כבר הוא כמו 'דלת' במובן זה שהוא חולק עם הדלת צד חוץ אחד.

הדבר הראשון שקבע אורי עבור הדלתות שלו הוא להפוך אותן לתיבות אור עשויות לוחות פרספקס. כבר בכך, בכל כובדן וגודלן העצום – כל דלת בין מאתיים לארבע מאות קילוגרם - הן נעלמות כחפץ חציצה, וצד החוץ וצד הפנים שלהן מושווים ונעשים שני צדדים חיצוניים. השיווי הזה הוגבר באמצעות הכירסום במשחזת ציר ליצירת החירור והפגמים שבדלתות. אורי טרח מאוד על החירור משני צידי כל דלת. דגמי החירור שונים מצד לצד, מדלת לדלת, מגוונים בעומק ותצורה והם אינם חוזרים על עצמם. כל דלת נושאת זמן משלה, זמן היסטורי-בדיוני, וזמן חציבה-כירסום ריאליים. הדלתות חוברו בקאבלים לתקרה אשר שיכפלו את משולשי היציקה שלה. כל החיווט החשמלי הועבר דרך הרצפה. כדי שתתממש הפנטזיה שדלתות הענק האלה יעמדו קלות כקלפים, הושיב אורי את קופסאות הפרספקס הכבדות כל כך, על גבי מסילות מפלדה בגובה 8 סנטימטר, בתוכן הסתיר את גופי התאורה. המסילות חוברו בברגי ג'מבו לרצפה, כאשר ספייסרים של חצי סנטימטר מתחת הרימו את כל המשקל העצום (והמסוכן) של הדלתות לציפה הקלילה, המיוחדת כל כך, נטולת האיום, בחלל. בניגוד אפשר לחשוב איך ריצ'ארד סרה ניגש להעמדה אנכית של מסה כבדה. הייתי רוצה לומר שהדלתות ממש מופיעות, או אפילו נכון לומר מתגשמות materialize כאוויר לפנינו – כמעט כמו איזו פאטה מורגנה – כך הן מתקיימות בפזיקה השיגעונית הזו, המרחפת, של היות בין תלוי לעומד ניצב. המבצע ההנדסי לא היה מסובך, גם לא בהפקת הביצה, אבל צריך היה את ה VISION הזה, קודם לכן.

כמה או מה רואה הצופה בתערוכה מכל זה? ההפקה, כוונתי? מעט מאוד.

כי מה שראינו בהלנה הוא איך כל המסה, נפתח, חומר הופכים אל מול עיננו להבלחה של אור, לקיום רפאים של הבזק פנים עיני, פנים מוחי, כאילו כל מה שאנו צופים בו איננו אלא מלכתחילה AFTER IMAGE איליו אנו נבלעים, והוא נבלע אל תוכנו. אבל זו הבלעות משונה מאוד.



יש לנסות לתאר אותה:

אני זוכרת חזק את הסיטואציה הפרדוקסאלית בתוך הפולסים של ההבהוב הספקטולרי; מצד אחד סינוור הרפאים הזה, מצד שני הממשות הבוטה, הפיזית, של היותי מעומדת אל מול גופי הענק האולטרה טקטיליים הללו, כך, בתחושת מקום ספציפית כמידת העיבוד העמלני של כל דלת, מובהקת וברורה, אבל על ריצפת הלנה המוכרת כל כך, עם התקרה המוכרת, עם גרם המדרגות הידוע משכבר, כשאני מזהה בהרף עין שדבר לא נעשה על מנת להסוות את נתוני החלל הארכיטקטוניים – לא, ממש לא הוכנה עבורי הקופסה השחורה, התיאטרלית, שתעלים את הכל לכבוד המופע, לכבוד המוצג, לכבוד הייצוג, לכבוד הבידיון. לא. וזה עקרוני: בתוך הפנטזיונריות הקיצונית של ההצבות של אורי, הכל על הקרקע והכל ידוע על בריו, מפוכח. אורי ניר זו רומנטיקה בטמפרטורה אפס. רק שם זה בוער.

ברור מה אין כאן: אין כאן בשום פנים ואופן החלל הפסאודו אבסולוטי שהפך למתכונת הסטנדרטית של כל כך הרבה הצבות. בקיצור – על כל המלאכותיות והפנטזיה, תיאטרון – וזה מעניין – אין כאן בכל!! בעיקרון אין. משהו אחר לחלוטין מתרחש כאן. האופטיזציה של חומר – הוא מהלך 'ציורי' או של ציור, ובין כל ההפיכות של מאיץ זה ה'מארז' העליון – פסל 'בלי' חומר שכולו אך ורק השקעה בחומר...

עוד דבר:

דלת בעולם היא מחסום ראייה. זה מה שהיא כאובייקט חציצה. כתיבת אור הדלת איננה אלא אמצעי תצוגה. ממחסום ראייה היא הופכת אפוא לבמה, מדף, מנשא של נראות, כך ניתן לומר. תיבת האור מחפצנת את תכונת היות דבר מה מוצג, נראה, נצפה. אורי מעניק לנו את מלוא התצוגה ומרוקן אותה בעת ובעונה אחת. היצירה נותנת וגורעת, מגישה ומעלימה, זוהי הדחיסה והתאוצה בהן הנחדרות פולחת ומבליחה בין האפטר אימאז, לאולטרה טקטילי.

נדמה לי שאי אפשר להפריז בהדגשת הצפייה בעבודה של אורי כארוע פיזי, גופני. העבודה מעבירה אותנו יחד איתה, עם מה שמתרחש בה בפועל, את הטראנספורמציה מנפח, מסה, משקל, לאופטיקה, ל-vision. מפסל ל-ציור, ובחזרה – מציור אל העובדה החללית בה אנו מוקפים. השוק שלנו לא כרוך בתוכן, או רעיון שמזעזע או מפתיע אותנו, כמו בתנאים הפיזיים אליהם ובהם וכנגדם ואיתם מופגש הצופה, והטלטלה הזו בין החללים, חללם הממשי של העצמים, העמידה בהלנה מולם, איתם, והחלל המוקרן בו הם מופיעים מחדש. הכפילות הזו של התצוגה בתוך עצמה, מתוך עצמה היא זו שמבליטה, **ממחשת** אותנו כצופים. כוונתי: כעת. עכשיו. כאן. עומדים אל מול. בזה הרגע. בזה המצב. העבודה מנסחת בעוצמה משונה הווה של מבט ב-. כאן טמון השוק. אין מדובר כאן ברמות שונות של ייצוג, לא שיכפול, לא מטמורפוזת, לא מטאפורה, לא אלגוריה ולא כל סמל או סימבול שהוא. הסיטואציה הזו בה סנוורנו עד גבול הבחילה או המיגרנה היא אחרת. היא שוק של ממשות.