

יורם קופרמינץ
4.09.2014-25.10.2014
"גיהנום"



(1)

קוץ בעין

באחד מתצלומיו החדשים של יורם קופרמינץ, תמונת קרב של חיילים בהמתנה, מופיע החייל הזה (דימוי 1). הוא יושב על סלע, רגלו הימנית מקופלת, והוא מטפל בכף רגלו. פניו אינם נראים. החפירה והכידונים מלמדים כי זו מלחמת העולם הראשונה, אבל התמונה של קופרמינץ מוציאה את הקרב מהקשר היסטורי מסוים ומשליכה אותה גם אל העתיד, או אל מלחמה שכבר הייתה ושעדיין לא הייתה, או שתמיד תהיה: הצבעים האלו לא יכולים היו להתקיים בתמונה מלפני מאה שנה, אבל גם ביחס להווה שלנו הם עתידניים מצד אחד והיסטוריים מצד אחר.

החיילים כנראה הפציצו יעד מרוחק, ועתה הם פנויים לענייניהם, עד להפצצה הבאה, אבל התצלום יוצר חיבור בין שתי שרפות: זו שבאופק, תוצאה של הפגז, וזאת שבחזית, העולה על פני השטח של התצלום ו"שורפת" אותו. הפצצת יעד האויב המרוחק מורגשת ככאב כאן, בשטח של כוחותינו, על משטח התמונה, כלומר על עדשת העין הרואה: זה הדבר העיקרי שיש לי לומר על העבודות האלה. דמו מהדורת חדשות המדווחת על המלחמה האחרונה בעזה, ואז את מסך הטלוויזיה נסדק ונשרף (אבל לא מוחש: ממשיכים לראות). זה מה שקורה בתמונות האלה.

נשוב לחייל הרכון. יש משהו מיוחד בחייל הזה, מפני שהוא לא רק חייל, הוא משמש בתצלום גם מעין ציטוט. החייל הוא ציטוט של מוטיב פיסולי קלאסי, זה של "חולץ הקוץ". המוטיב הופיע בפיסול ההלניסטי במאה השלישית לפנה"ס. קיימים העתקים רומיים בברונזה ובשיש מהחצי הראשון של המאה הראשונה לספירה (2, 3), וכן וריאציות חדשות יותר בציור, ברישום ובצילום (4).



(4)



(3)

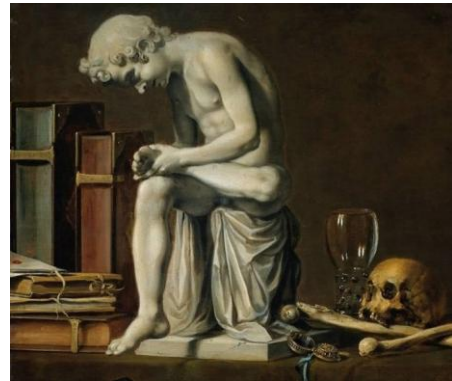


(2)

מעניינים במיוחד הם שיבוצי המוטיב בתמונת הטבע הדומם של פיטר קלז ההולנדי (1628) (6), שרק פרט ממנו מוצג כאן, ובפינה השמאלית התחתונה של התבליט המפורסם של עקדת יצחק מאת ברונלסקי (1401), (5):



(5)



(6)

בשתי הדוגמאות האלה מעומת המוטיב של הקוץ ברגל עם מוות. בציור ההולנדי מונחת גולגולת ליד הפסל, והיא משקיפה בעיניה הריקות על מאמצי הנער, כאומרת לו שהבשר שממנו הוא חולץ במאמץ את הקוץ סופו ממילא לכולת. הגולגולת כמו "מגדילה" את הכאב המקומי של דקירת הקוץ, ומפרשת אותו תוך העצמתו. כך גם בתבליט האיטלקי: מול התנועה העדינה של הקוץ הנשלף החוצה מן הרגל מציב האמן את המאכלת של אברהם הננעצת פנימה (המלאך, כך נראה, איחר את המועד וקצה הלהב כבר חדר לצוואר הנער). גם כאן הקוץ מועצם והופך למשהו גדול הרבה יותר מסתם דקירה מציקה.

אמן דיוקמה אחד (דירמה: דגם משולב של תמונות רקע מצוירות ופסלי דמויות או חפצים, היוצר אפקט תלת-ממדי וראליסטי) יצר תמונת מלחמה; מבקר אנונימי בדירמה צילם את התצוגה; יורם קופרמין צילם את תצלומו ממסך המחשב ועיבדו. התצלום דומה לציור ההולנדי ולתבליט האיטלקי במובן זה שמול הרכינה הנרקיסית (ואף הארוטית: התנועה חושפת את המפשעה, ואיבר המין הופך בעיני הצופה ל"מתחרה" עם הקוץ), רכינה המתמקדת בכאב הפרטי ובביטולו, קופרמין מציב "שחיטה" ו"גולגולת" של כאב קולקטיבי, של הפצצה ושל מלחמה. כמו בציור של קלז, החייל אצל קופרמין עסוק בכף רגלו כשגולגולת (המלחמה: השוו את פתח הבונקר לארובות העיניים בציור ההולנדי) צופה בו; כמו אצל ברונלסקי, את שליפת הקוץ מלווה הריגת חף מפשע. המוות כמו זורם מהסביבה אל הנקודה הזעירה של הכאב, הקוץ, שבקרוב אולי ייעלם וטוען אותו כמו במשפך בגודל של פירמידה הפוכה. וכך יוצא הקוץ מהתמונה וננעץ בעין המתבונן.

הדירמות שמצולמות ומעובדות כאן הן הבניות מודרניות של זמן אחר ושל מרחב אחר בעבור הצופה העירוני, שנותק מן הטבע ומרחבים "אקזוטיים", אם מפני שהם רחוקים מדי (במרחב) אם מפני שהם אבודים (בזמן). הם מזכירים את סרטי הטבע של "נשיונל ג'יאוגרפיק": הצופה העירוני יכול לצפות בעולם החי של הקוטב הצפוני או בשבט ילידי מדרום אמריקה בלי לעזוב את עירו. זוהי יצירה של מובלעת מרחב-זמן שיוצרת רושם של ייצוג נאמן, "אנתרופולוגי" או "נטורליסטי", אך למעשה היא כוללת הרבה סלקציה ודמיון סיפורי (גם כשהמדובר בתיעוד וידאו של ימינו), וגם הקפאה סטטית של מציאות דינמית. המבט הפנורמי מאפשר לצופה לחוש שליטה על המרחב המדומיין-"אמיתי", וכך הופך את המרחב והזמן ה"אבודים" לזמינים. מעניין שבונה הדירומה הראשונה (1822) היה דג'ר, שהמציא לימים את הדגרוטיפ, כלומר את הצילום. הדירומה היא ממש אמו של הצילום, ולא רק מהסיבה ה"ביוגרפית" הזאת. הדירומה הפכה את המציאות לייצוג חזותי, שאמור להתחרות במציאות ולהעניק חוויה "מהחיים", ממש כפי שתעשה המצלמה.

הדיורמה מאפשרת להפוך את החוץ לפנים, כלומר להפוך את המרחב ואת הזמן למעין פריטי אספנות שקל לתפוס אותם, ממש כמו שתצלום מאפשר זאת. וכך, שטובריאן (שוולטר בנימין מצטט בפרויקט הפסז'ים) מתענג על האפשרות להעביר את ירושלים ואת אתונה – לפריז. בנימין מדמה את הכניסה לדיורמה לכניסה אל אקווריום גדול (מהסוג העירוני-ציבורי): חלל מבודד, שבו אתה הופך לצוללן היורד אל מקום אחר ואל זמן אחר, או דווקא אל מקומך ואל זמנך, ש"מיוצגים" באופן נוח. כך, מציין בנימין, אחרי מהפכת יולי 1830 כללה הדיורמה של דָגֶר "מראָה של הבסטיליה", כלומר הפכה את האקטואליה הקרובה והסוערת לתצלום חי, למשהו מסוכם שמאפשר מבט מוגן, ממש כמו שאדם הצופה באקווריום מוגן מפני הכרישים.

נגד ההגנה הזאת יוצאים התצלומים של קופרמינץ חוצץ. המדיה החזותית שמתיימרת לשקף את העול תמיד חוטאת לאמת בשתי דרכים לפחות: ראשית הסינון (דבר שבולט מאוד ב"מציאות" החזותית הישראלית, שיוצרת בהצלחה מציאות ערוכה ומדומה כמעט לגמרי), ושנית – ההגנה. כל תצלום, אפילו הוא בעל הכוונות הטובות ביותר, מספק לצופה בו הגנה מעצם היותו ייצוג, יצירה דו-ממדית, ממש כפי שכל גן חיות מסרט את הטבע גם אם אין הוא מתכוון לעשות זאת. התצלומים של קופרמינץ מצביעים (באצבעות שורטות) על התצלומיות של התצלומים, כלומר מאפשרים מבט אל עזה המופצצת, אבל בה בעת הם מונעים מאתנו את הנוחות המטרידה של מי שאינם עדים לסבל הזולת אלא דרך מערכת (פילטרים) של ייצוגים; תצלומים אלה מזכירים לנו עד כמה התבוננותנו במה שאמצעי התקשורת מעבירים לנו כמציאות אינה אלא **עיוות קיצוני** במסווה של "דיווח על המציאות". קופרמינץ מאפשר לרעש, לכאב, לכאוס ולאימה של המציאות המיוצגת לחדור אל השפה הצילומית, כלומר אל ההתרחשות של הדימוי המודפס. כן, זהו תצלום, והאש שבו לא תשרוף עינינו. אבל זה אולי המרב שיכול תצלום לעשות כדי לקרבנו אל האש.

הדבר המרתק בסדרת העבודות הזאת הוא שהריסת ה"אקווריום" הדימוי המגונן של התצלום נעשית דווקא על ידי **שימוש מרובה** בדימויים וב"פילטרים". במילים אחרות, קופרמינץ משתמש, אפילו באופן מוגזם, בכוח המניפולטיבי של המדיום הצילומי כדי לערער אותו. בכך הוא דומה למי שמשתמש בריכוז גבוה של ארס כדי לרפא מהכשת נחש. בתצלום שפתחתי בו יש לפחות חמש שכבות של דימוי: דימוי הפסל העתיק הנעדר; העתקיו הרומיים; גלגוליו באמנות מודרנית יותר שתיווכו אותו מהעת העתיקה עד לימינו (למשל הציור ההולנדי מהמאה ה-17 והתצלום מהמאה ה-19); הדיורמה הממשית בחלל תצוגה כלשהו; ודימוי הדיורמה שמישהו צילם. על חמש שכבות אלה בונה קופרמינץ את ה"שכבה" השישית שלו בתצלום המעובד, המוצג בתערוכה. ההישג הוא שהוא מצליח, **דווקא מתוך התבוססותו בעולם של דימויים** (ודימויים של דימויים וכן הלאה), כלומר בעולם של ייצוגים ושל שכפולים, לסדוק את הזכוכית המרחיקה, האטומה-למחצה והמגוננת, ולהעביר לעינינו את אותה ממשות פצועה וזועקת שנקברה והושתקה בעקבות תיווכים ופעתוקים רבים כל כך, שלכאורה מדברים ומראים הרבה ובמפורט, אך למעשה משתיקים ומעוורים.

דרור בורשטיין
אוגוסט 2014

התמונות

1. יורם קופרמינץ, "גיהנום", פרט מתוך הדפס למדא, 2014.
2. "Spinario" (The Thorn Puller), Roman bronze copy of a Greek original ca. 50 BCE, Musei Capitolini, Rome.
3. "Spinario", Roman marble copy, ca.25-50 CE, of the lost 3rd century BCE Hellenistic original, British Museum, London.
4. Gaudenzio Marconi, ca. 1870, Le tireur d'épine ("Lo spinario"), photograph.
5. Brunelleschi, Filippo, 1401, Bronze relief, 45 x 38 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florence.
6. Pieter Claesz, 1628, Vanitas Still Life with the Spinario, oil on canvas, 70.5 x 80.5 cm (detail).