

ראה, זה בלתי נראה – זה מעבר לצורה.
הקשב, זה בלתי נשמע – זה מעבר לצליל.
אחוז, זה בלתי נתפס – זה מעבר למישוש.
כל השלושה האלה אינם ניתנים להגדרה;
משום כך הם מחוברים באחד.
מלמעלה זה לא בהיר;
מלמטה זה לא כהה:
חוט מקשר רציף, שאין לתארו.
זה שב אל האין.
לצורה של חסר הצורה,
לדמות של חסר הדמות,
זה נקרא מעבר להגדרה ומעבר לדמיון.
- לאו טצה¹

כחוט בלב הסערה

תמי כץ-פרימן

חוטי תפירה, חוטי ניילון, מלח, אבקת סודה לשתייה ותאורה – אלה הם חומרי העבודה הנזריים של טל אמיתי-לביא. אווריריים ושקופים, נטולי צבע והילה, נוכחותם ערטילאית, אמורפית, שברירית ורוטטת, כמעט כמו לעבוד עם אוויר או לפסל באלומות אור. בתערוכה הנוכחית אלה הם חוטים בלבד – חוטי תפירה המספרים סיפור על בית, חוטי ניילון המסמנים דלת ועמודים – חוטי קסם בתדר של שירי זן. נדמה כי מתערוכה לתערוכה אמיתי-לביא מזקקת ומרסנת את קולה, מתנסחת בשפה יותר ויותר חסכנית, אף כי הנושא המעסיק אותה נותר אותו נושא – הבית על משמעויותיו העמוקות ביותר ובעיקר האשליה הטמונה ביציבותו. ההתנסחות המינימליסטית מרחיקה אותה מנרטיב, מעיסוק בדרמה, במערכות יחסים, ומקרבת אותה במהלך רדוקטיבי מתמשך אל החומרה, אל היסוד האדריכלי עצמו, אל קירות התמך שקרסו, אל המפתן, אל עמודי הסרק, ובתוך כך – אל הפואטיקה של הדיבור על בית.

שלושה אלמנטים בלבד מרכיבים כאן יחד מיצב מותאם-חלל ויוצרים סביבה פיזולית ארכיטקטונית מהודקת ומתומצתת בשחור-לבן: רישום מונומנטלי של בית שנפגע מנזקי

1 טאו טה צ'ינג, בתוך: זוהר דנה ואיאן מרשל, אינטלגינציה רוחנית, תרגום: בן ציון הרמן (ירושלים: כתר, 2001), עמ' 79.

סופה, שדרת עמודים שאינה נושאת דבר, דלת המובילה אל הלא-נודע. שם התערוכה, כפרפרזה על המושג "בנייה קלה" (light construction), אוחד את כפל המשמעות הפרדוקסלי בהקשר זה: ההיבט האווירי נטול המסה והמשקל, והאור, המשחק כאן בתפקיד גיבור ראשי, המכונן את נפחן של הצורות ומחולל את הקסם.

הרישום (ללא כותרת, 2014) המקבל את פני הצופה על קיר הכניסה הוא, ללא ספק, המפתח או הרמז הנרטיבי לקריאת התערוכה. זהו רישום אחד מתוך סדרה גדולה של רישומים שנעשו בשנים האחרונות, המתבססים על תצלומי בתים שנפגעו מאסונות טבע או ממלחמות. בעבודת נמלים אובססיבית חילצה אמיתי-לביא מתצלום שהופיע באינטרנט את שלד קווי המתאר של בית מגורים דרומי בן שלוש קומות, שנפגע מסופת ההוריקן הקטלנית קתרינה בניו אורלינס (2005). הרישום נעשה באמצעות הדבקת חוטי תפירה שחורים על מצע פרספקס שקוף תוך הדגשת קצות החוט הפרומים, המעצימים את תחושת הארעיות. התאורה כמו ממשיכה את מלאכת הרישום, כשהיא מטילה צללית-חוט על קיר הגלריה, מעלה באוב כרוח רפאים את דימויי החורבות ומסמנת: כאן היה פעם בית, אך הסופה פרמה אותו.

משמאל לרישום, בחלל מופרד ומוחשך, ניצבת שדרת עמודים עגולים, המדהדת ומכפילה את ארבעת העמודים הקולוניאליים, הניצבים בחזית בניין הגלריה ההיסטורי המיועד לשימור. שמונת העמודים – תוצאה של מתיחת אלפי חוטי ניילון שקופים ודקיקים – מרצדים בחשכה, מנצצים תחת אלומות אור המדגישות את שבריריותם ואת ארעיותם, ומערערים הן על תפקודם הפונקציונלי והן על החציצה בין פנים המבנה לבין החוץ. הבטון, שממנו עשויים עמודי התמך, הומר כאן לחומר שאינו חומר, לסטרוקטורת מיתרים שקופה ואווירית, לקליפה של עמוד, לסימון בחלל. הריתמוס וריצודי האור, המשתנים תוך כדי שיטוט בחלל, מייצרים אווירה מיסטית, כאילו היו אלה תשקיפי רנטגן של היכלות עלומים שנותרו מחוץ לזמן.

מן העבר האחר, בחלל מוחשך נוסף, ניצב מפתן הבית, סף הכניסה – דלת מוסטת, פעורה קמעה אל חלל פנימי אפל. הדלת והמשקוף עשויים ממתחה של חוטי דיג השזורים אנכית ואופקית. האשליה האופטית מתעתעת גם כאן, ולא ברור אם החלל שמעבר לסף הוא ממשי או מדומה. תעתועי האור גורמים לדלת להיראות כמרחפת, ונוצרת אשליית עומק טמירה של היבלעות לממד אחר. גם כאן מתערערת החציצה בין פנים לחוץ. הקובייה הלבנה המודרניסטית של הגלריה הפכה לקובייה שחורה, וגבולותיה נפרצו. חוויית הצפייה מתמקדת בריקות, בהיעדר חומריות וצבע, בצמצום אמצעי המבע למינימום, במהלך החותר ללכוד בתמצות את הלא-מוחשי, את המשמעות הרוחנית של פתיחת דלת.

החסכנות בחומרים אינה מעידה על חסכנות במלאכה. להפך, נדמה כי ככל שמהלך הצמצום מדויק יותר, כך מחויבת עמלנות גדולה יותר. למלאכת המתיחה, הן של העמודים והן של הדלת, קדם חישוב מתמטי הנדסי מדוקדק, ותהליך העבודה עצמו נמשך חודשים ארוכים. "הייתי רוצה שמשך עשיית העבודה יהיה ניכר בזמן הצפייה בעבודה, יזמן צופה אחר, אָטי יותר, מהורהר יותר", אומרת אמית-לביא.

גם תהליך העבודה על הרישום עשיר בערכים מעשיים: הדבקת החוטים תובעת זמן, משמעת ודיוק, ריכוז וסבלנות, והדימוי נבנה באופן אָטי ומוקפד כהיפוך מוחלט למחווה חופשית של רישום. חיבתה של אמית-לביא לפרטים הקטנים זכורה מעבודות קודמות שלה, וכן גם האובססיביות והחזרתיות, המבטאות מאמץ נואש להשיג ולו מראית עין של שליטה. בפעולת ההדבקה כמו מבקשת אמית-לביא לאחות כארכיאולוגית את שברי ההריסות, להציל את מה שחרב מהסופה וללכוד אותו, ולו כדימוי רפאים.

רבות נכתב על המשמעות הרומנטית והלירית של דימויי חורבות, שהופיעו בהקשרים סמליים ואלגוריים לאורך ההיסטוריה המערבית. נדמה כי הטיפול הכירורגי, המאחה, שנעשה בידיה הטובות של האמנית, חולל כאן טרנספורמציה בדימוי החורבה ורוקן את המהות האסונית הטבועה בו לכדי מטאפורה כללית יותר של בית פרום ופרוץ, שאינו מעניק עוד מחסה. זו לא הפעם הראשונה שאמית-לביא נמשכת לזירות אסון וקטסטרופה. אחד המופעים המוקדמים

של התפוררות הבית והתא המשפחתי הופיעה כבר בתערוכת היחיד השנייה שלה (גלריה נגא, 2001) בעבודת פסיפס דמוית מבוך, אף היא בשחור-לבן (ללא כותרת, 2000), שבתוכה הוסווה טקסט התווה על גבולות ההגדרה של המושג "בית". ציטוט מספרו של פול אוסטר *המצאת הבדידות* (1982) הוצפן שם כחלק מקירות המבוך: "באיזה רגע חדל בית להיות בית? כשהגג מוסר מעליו? כשמפרקים את החלונות? כשהקירות קורסים? באיזה רגע בית הופך לערמה של פסולת בניין?"² מאוחר יותר, תערוכתה "אושר (זמני)" במוזיאון ינקו דאדא, עין הוד ובמוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית (2004), התבססה על אסון ורסאי, ששימש כעוגן מטאפורי לפירוק נישואיה.

בתערוכה הנוכחית בולט, לפיכך, המעבר לאלמנטים אדריכליים ממשיים, בגודל טבעי, מהלך המצביע על הגלגולים שעבר רעיון הבית ביצירתה. אם בעבר הוא הופיע כמטאפורה לאשליית האושר המשפחתי, הרי עתה מגולמת מופרכותו כמסד פיסי של ביטחון, מחסה והגנה באמצעות השקיפות, היעדר המסה ותחושת התפוגגות החומר. נראה כי אכסדרת העמודים מסמנת יותר מסתם בית מגורים; היא מעלה על הדעת היכל או מבנה ציבור, ובתוך כך מתרחבת המטאפורה למרחב פסיכולוגי, חברתי ואולי אף פוליטי, שיש לו זיקה לאחיזתנו במרחב במקום הזה, שכל כולו תלוי על בלימה.

בהקשר זה ניתן למקם את יצירתה של טל אמיתי-לביא בין הגישה המאגית והספקטקולרית של הפיסול באור אצל האמן הדני, אולאפור אוליאסון, לבין הגישה האנטי-מונומנטלית של האמן האמריקאי, טום פרידמן; בין הפיסול הקונספטואלי המתפוגג של האמנית הבריטית, קורנליה פרקר, לבין המיצבים הארכיטקטוניים של האמן הארגנטינאי, תומאס סראסנו. ואולם העבודות בתערוכה הנוכחית מעלות על הדעת במיוחד את הסביבות המרחפות השקופות של האמן היפני, יסואקי אונישי, אלא שבניגוד לצורות האורגניות ולדימויי הטבע הנבראים במיצביו, אצל אמיתי-לביא בולט היסוד הגיאומטרי האדריכלי. בהקשר זה עבודותיה קרובות

פול אוסטר, *המצאת הבדידות*, תרגום: משה רון (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1982), עמ' 31.

יותר למרחבים הדומסטיים השקופים של האמן הקוריאני, דו הו סו, שאף הוא עושה שימוש במיצביו בחוטים, בבדים ובתפירה. כמו אצל דו הו סו, גם אצל אמיתי-לביא כוחן של העבודות נובע מהבחירה בשפה עיצובית בהירה, תמציתית ופשוטה ומתחושת הקסם והמסתורין, הכרוכים בהתמרת היומיומי נטול ההילה. אצל שניהם בולטת ההתמקדות בפני השטח, העיסוק בחזית הייצוגית של החפץ, בדימויי נשל, בעטיפות או בקליפות של הדימוי.

רגעי הקסם הטמונים במפגש האור עם המיתרים השקופים, מייצרים כאן חוויית שיטוט הדומה לקריאת שיר זן או קואן, המסמן את הפרדוקס של הזן, שבו מוצגים דבר והיפוכו, והקורא או התלמיד נתבע לדלג מעל משוכת אי-ההיגיון כדי לחצות את המחסום ולזכות בהארה. כמו "השער ללא שער" המוכר מהזן, גם כאן הדלת אינה דלת והעמודים אינם עמודים. הדגש הוא על משקלים ועל פרופורציות, המתערבבים זה בזה וסותרים זה את זה: כהה ובהיר, חשוך ומואר, נפחי וריק, נוכח ונעדר. ואכן, באמצעות תחביר פשוט ומצומצם של ערכים מנוגדים כמו חוללה כאן אמיתי-לביא שינוי מטאפיסי בחלל הגלריה; רישום הבית הפרוץ לרוחות, העמודים הקולוסאליים והדלת אל הלא-נודע – כולם כמו מרחפים בחלל, מוארים, קלים כנוצה ומונומנטליים בעת ובעונה אחת.