

עפר רותם
למוזאון תל-אביב

.א.

רישומי העיפרון של עפר רותם אינם נענים לפירוש המקובל של המושג רישום. המושג העברי הזה, החמקמק למדי, מסמן בעיקר סימון מהיר, בקווים בלבד, של מתווה הדבר המשמש כנושא הציור. בציור האיטלקי הקלאסי, למשל, היו ארבעה מושגים נבדלים למעשי הרישום השונים: pensiero, schizzo, studio, disegno... המושג הראשון – "פנסיו" סימן את קווי הרישום הראשוניים בלבד. מעין מחשבה שבאה לראשונה לידי גילום צורני. השני – "סקיצו" הוא המשכו המתפתח של הראשון, מעין צמיחה של הציור מן השלד. השלישי – "סטודיו", כשמו כן הוא: לימוד הדברים מן "הטבע"; מילוי הרעיונות הראשונים בהתנסות מתכוננת בדברים ממשיים. המושג הרביעי, "דיסניו", הוא רישום מלא ומוגמר, העומד בפני עצמו כציור לכל דבר.

רישומיו של עפר רותם הינם אפוא "דיסניו" במלוא מובנו הקלאסי של המושג: רישום העומד בפני עצמו כציור (להבדיל מן המושג המודרניסטי הרואה גם ברישומים חטופים, ראשוניים וכלליים יצירה מוגמרת. אלא שפירוש זה ספוג בהנחות רומנטיות מאוחרות, הגורסות כי הראשוני, ההיולי והלא-גמור, הוא בעל ערך רב, ולפעמים אף עודף על כל יצירה מוגמרת). חשוב בעיני להדגיש זאת כאן משום שההבדלה הקלאסית בין רישום לציור (quadra, dipinto) היא חשובה לא פחות. רק מתוך ההבדלה הזאת יובן הערך הרב, המיוחד, שיוחס לרישום השלם, העצמאי, למרות שאינו בגדר ציור. דווקא ההבדלה הזאת הקנתה לרישום מסוג ה"דיסניו" את משמעותו. הצופה בו היה ער ליכולת המפתיעה ליצור עולם ציורי שלם בלי כליו של הצבע. ה"דיסניו" הובן כמדיום וירטואוזי במיוחד וגדולי הציירים התהדרו בו, משום שבו חלה העברה כפולה של הכוח המדמה: גם הצבע הופיע בו מבעד לתרגום אידיאלי לניגודי הכהה והבהיר. ה"דיסניו" הוא בסיסו של הערך המיוחד המוקנה היום, למשל, לצילום בשחור-לבן.

אבל רישומיו של עפר רותם אינם רישומים רנסאנסיים, גם אם עצמאותם הציורית אינה מוטלת בספק. הם "דיסניו" עכשווי, הנובע מנסיון חייו של אדם עכשווי. הטכניקה המשוקעת בהם, הנובעת אומנם מעולמו של הציור הקלאסי, פועלת בערוצים עכשוויים. עובדות אלה הן בעלות משמעות מכרעת.

ה"דיסניו" של רותם מבוסס על תצלומים שנעשו במצלמה דיגיטלית. התצלומים עמדו בפני הצייר כשהם על צג המחשב. מעשה הציור אינו לימוד הממשות אלא העתקה של צילומה. אלא שהמושג "העתקה" טעון כאן דיוק. העתקה אינה תמיד פעילות פאסיבית של שעתוק או שכפול. פירושה, כזכור, הוא "העברה". זהו, אגב, מובנה היווני של המלה "מטפורה". גם במעשה ההעתקה של רותם מתרחש מהלך מורכב של העברה היוצרת מרחב מטפורי חדש, מרתק ורב-כוח. ההעברה במקרה הזה היא עיבוד מורכב של התמונה המצולמת: התבוננות ובניה חדשה של מראה התמונה על הנייר באמצעות עיפרון בלבד. מעשה הצילום הקודם לרישום הוא אפוא ה"פנסיו" – בחירת הנושא. ואילו ה"סקיצו" וה"סטודיו" הן כאן פעולות שלובות זו בזו בתהליך העיבוד התודעתי הנסתר מעינינו.

אלא שעבודות הרישום של רותם אוצרות בתוכן רכיב נוסף שאינו יכול להיות מוסבר באמצעות הרצף הפוזיטיביסטי הקלאסי (הרצף הצומח המוביל ממושג יציב של ממשות אל המחשבה ואל היצירה). עבודות הרישום הללו, הנראות במבט ראשון כייצוג קפדני ביותר של נופים, טבעיים או עירוניים, פיסות-יער או בריכת-שחיה, אוצרות בתוכן צורות קטנות, תמונות מיניאטוריות ושברי תמונות שאינן מצויות כלל בנופים הממשיים שצולמו והועתקו. שלב הרישום עצמו אצל רותם, כלומר מעשה הציור בעיפרון, הוא שלב בו מתמזג ערוץ תודעתי אחר

בתכלית מן הערוץ האנליטי העוסק בהעתקת הצילום אל הציור. בשלב הזה, עם תנועת האצבעות וכף היד המציירת ובונה את מקטעי הצורות הקטנים שמהם עשוי הצילום, עולה מישור אחר, שאין לו שם הולם יותר מן "הדמיון", והוא מכניס עצמו אל תוך חלקיקי המראות המורכבים. אני מוצא לנכון להזכיר כאן כי מובנו של "דמיון" במילונו של סמואל ג'ונסון בן המאה ה-18 – "היכולת לייצג דברים שאינם בנמצא", הוא המתאים לדיון הזה.

התהליך הזה אינו פשוט כלל ועיקר; כלומר – אין זה בגדר "שילוב" של "מוטיבים מן הדמיון" בתוך מערך "מציאותי" או "ריאליסטי", משום שההגדלה וההתבוננות המועצמת בחלקי המציאות המצולמים מוציאות את המראות הללו מכלל "מציאות" או "ריאליזם" עוד לפני כניסתם של חומרי הדמיון אל תוכם.

זאת הנקודה הראשונה הראויה לדיון שהי יותר סביב מעשה הרישום של עופר רותם. אנסה להבהיר זאת באמצעות התבוננות בפרט מתוך "גילה וברכה 2014": הרישום, הפורש לפנינו ייצוג מפורט ווירטואוזי ביותר של רצפת-בריכה הניבטת מבעד לשכבת-מים צלולים, פורש למעשה דבר שאיננו מייחסים לו כל חשיבות בהיותו חלק מצילום. העובדה שקרני האור נשברות אחרת במים והם מעוותים את זוויות העצמים ומידותיהם ידועה לנו כחלק מניסיון-חינוך הראשוני ביותר. זו, כזכור, העובדה ששימשה בידי הקדמונים להוכחת כשלי התפיסה של העין. הצילומים המראים לנו את עיוותי הצורות של הדברים השקועים במים אינם מוחשים לנו כלל כמייצגים דבר משמעותי. הם מראים את המובן מאליו שאינו טעון כל מחשבה. כך היה בוודאי הצילום ששימש מודל לרישום המרתק הזה: בריכת-שחיה מרוצפת אריחי קרמיקה היוצרים שרטוט גאומטרי של שתי וערב. העובדה שקווי השתי והערב מתעוותים בצורות שונות בגלל תנודות המים המקיפים את הדמות הניצבת בהם היא מובנת לגמרי ומשום-כך – אינה זוכה כמעט לתשומת-לב. ברישום, לעומת-זאת, מזדקרים קווי הרצפה המתעקמים סביב הדמות כארוע המרכזי, המרתק עד אין-קץ את תודעת המתבונן בו.

מה קרה כאן? הרי לכאורה לא נעשה כאן דבר זולת העתקה מדויקת לעילא ולעילא. אלא שכאן מתגלה הפן המטפורי שבהעתקה הזאת, אותו ממד ציורי עמוק שהקנה ל"דיסניו" הקלאסי את יוקרתו: ההתמודדות של המדיום במושא החמקמק מעירה אותו פתאום מתרדמת המובן מאליו. המדיום הפשוט של עיפרון הגרפיט, הישן, המגושם, האיטי, השומר על יחסי זיקה ושייכות לאצבעות היד האנושית, מפעיל את המבט בדברים אחרת לגמרי: העין עוקבת אחר הקוים לא כאילו היו פיסת-מציאות אלא כקווים שיצאו מתוך פעולה איטית של התבוננות ויצירה. הקווים הכה רגילים במציאות נראים פתאום מפעימים בהתגוננויותיהם האין סופיות. המובן מאליו הפך לבלתי-מובן. ארג הצורות המתגלה במים הפך למדיטציה על אודות ארג הצורות המתגלה במים.

מי שיתקרב לרישום הזה די הצורך יגלה שההגדלה שחולל מבטו של רותם בצילום עשתה בו עוד יותר. אין זו "רזולוציה" גבוהה יותר כפי שנהוג לדבר על צילומים, אלא חשיפה גדלה והולכת של רגישות לצורות המולידות צורות. הרישום חושף את התפרקותה של המציאות לחלקיקים לא מפוענחים המצויים במטמורפוזה מתמדת. החלקיקים הללו אינם בגדר "פיקסלים". כלומר – הם אינם יחידות-מידע זהות-גודל האדישות לאמור באמצעותן, אלא הן מעין מולקולות בתוך התרחשות צורנית גדולה. אני נזהר מלומר "התרחשות אורגנית", משום שאין זה ברור כלל ש"השלם" כאן מתאחד סביב רעיון חיוני כלשהו. הרישום של רותם מפרק את המראות להתרחשויות צורניות קטנות והולכות, והצופה תוהה מולן – האם "השלם", "התמונה", "גילה וברכה", הם בבחינת שכל גדול האוחז בחלקיקי היש, או אשליה אופטית, אופטימית-נאיבית של הצופה. ומכאן – המבט הנשלח ברישום הופך שוב כוח פעיל, דרוך, חיוני ומודע.

וכאן מקומה של הנקודה השניה הטעונה פירוש: השתלבותו של הדמיון ברישום. אם נתבונן היטב באריחים הגדולים ביותר שב"גילה וברכה", אלו הקרובים ביותר לתחתית הרישום, נגלה באריח השלישי משמאל, בתוך כתמי האריחים האפורים, ציטטה חזקה ל"הצעקה" של אדוורד מונק, ואם נביט מעט ימינה נגלה בין כתמי האריח ציטטה לא-פחות חזקה של דיוקנו הנודע של

וינסנט ון-גוך עם מקטרת. ואם ניטיב להתבונן באריחים האחרים נמצא עוד ועוד צורות מוכרות של מסכות, יצורים שונים ועלים. אבל הנובע מכך מרתק אפילו יותר: המבט המרוכז שיוצרות הדמויות הללו מלמד את העין לחפש ולמצוא עוד ועוד צורות-משמעות ולגלות רצפים של התהוות מצורות היוליות לצורות גמורות שלחלקן יש גם משמעות מקובלת. "הצעקה" ו"ון-גוך" אינם אלא מפתח למישור התרחשות נוסף שבו לא רק דמיונו של עופר רותם נמזג בתמונה אלא דמיונו של הצופה. משהו ילדי ומשחק נמזג במעשה ההסתכלות, לצד מעשה חדש של פרשנות: מהו המישור הזה, הצופן בחובו יצורים וזיכרונות? מה לו ולמציאות המתפרקת כך לחלקיקיה?

פני המים הנרעדים שברישום הם פתחו של עולם סמוי: אין-ספור תנועות מסוכסכות הופכות לנגד עינינו לדרמת-צורות. שכבות של הכרה ושל תת-הכרה החודרות זו אל זו. המציאות, או מה שנותר ממנה במעשה הרישום, מוצפת באין-ספור חומרים טמירים הבאים מריבוא כיוונים. משהו מטריד יש במתח העז שבין הפכפוך המשועשע שב"סיפור" המצולם שברקע הציור לבין השעשוע העולה ממעשה הרישום עצמו. קולו של ה"מתווך", או ה"מספר" (= הצייר) מוסיף תזמור המערער את העולם המיוצג מיסודו.

ב.

העיקרון שתואר כאן הוא פתח לערעור רדיקאלי של תפיסת המציאות המצוירת כולה. ראו למשל את הרישומים המכונים "סדונה", "קדימה" ובמיוחד – "מיור 4". ממרחק כמה צעדים נראה הרישום כעדות נרגשת למסתורין שבטבע; פיסת יער סבוכה, שוקקת צמיחה, שלכת, רקב, צללים, חרקים וזוחלים. העוצמה הצורנית של הצגת הגזעים, הענפים ועלי השרכים מוחשת כאקורד מוזיקאלי רומנטי רב-רושם ומסתורין. אבל אם מתקרבים אל הרישום – כל צעד חושף בו צורות חדשות, עד שמקרוב ממש מבחינה העין בתיאטרון גדוש של דמויות הבאות בתחפושת שלא נראתה כמותה מעולם. אין אלו אֶלוֹזיות ליצירות מפורסמות אלא הצגות שלמות המוצגות בידי אימפֶרְסְרִיו שְׂדִי. תמצאו כאן ראש מאַיִי הפסחא מחופש לסוס-נדנדה (שבחזיתו ציטטה של מופשט של מונדריאן!), טוטם אינדיאני כעוס המחובר לעוגן-ספינה, כלבלב חביב המתפרק לשלד ההופך לשורש, גמד גרמני הפוך על ראשו, צב ההולך לדרכו הנוטש צב אחר ההפוך על גבו, כדורגל קטן, שרשרת ומנעול, מפלצת ארוזה ברשת, מרינטה קומית האוחזת בשוט וחיצים פורצים מגופה, גביע מלא ננסים שרים, אברי-מין, ציפורים הפוכות, פאלטת ציירים ואפילו דיוקנו המדוייק של אלוהים ב"בריאה" של מיכלאנג'לו (כראוי: בפינה הימנית העליונה). הרשימה שהבאתי כאן היא חלקית מאד ובמיוחד – היא מתגלה רק למתבונן מקרוב מאד. ממרחק מעט רב יותר יתגלו דמויות ודברים אחרים – בעיקר שלדים וחרקי-ענק.

הנובע מכך הוא שהרישום הנראה ממרחק כמה צעדים אינו אלא שכבה אחת במבנה רב-שכבתי שכל אחת משכבותיו נושאת משמעות שאינה הורסת את האחרות אלא היא קיימת לצידן, בו בזמן, כבמבנה פוליפוני.

הפוליפוניה במוזיקה הגיעה כזכור לשיאה הגבוה ביותר בתקופת הבארוק, ואז הגיע גם לידי ביטוי עז הפוטנציאל האמביוולנטי שלה. הקולות הציגו ריבוי של עמדות רגשיות ביחס לנושא השירה. זוהי גם משמעותה של הפוליפוניה כמושג המושאל לספרות (כמו במשנתו הנודעת של באחטיין על יצירת דוסטויבסקי) או לאמנויות אחרות. ברישומיו של רותם עולה אמביוולנטיות קיצונית ביחס למושג המציאות המשעין עצמו על צילום (= צלם). השכבות הסמויות, המתגלות לצופה טיפין-טיפין מערערות את בלעדיותה של המציאות הנגלית בראשונה ומעמידות אותה בהקשר מתמיד של קולות נוספים ובעצם – של שכבות-מציאות נוספות.

זוהי תכונתו הבארוקית המיוחדת של עפר רותם. הבארוקיות אינה רק וירטואוזיות מופלגת ביחס למדיום, אלא קשירתה של הוירטואוזיות לראיית-עולם מטאפיזית אופיינית. בתקופת הבארוק ההיסטורית היתה זו פסימיות מרה המשולבת בתשוקה יצרית עזה אל הנשגב, בעוד

התשוקה אל הנשגב שרויה במאבק מתמיד בתשוקה לא פחות עזה אל הבשר ואל החושים. הבארוק העכשווי (כבסרטיו של טרנטינו למשל) חושף מתחת למראה "הכללי" פרטים ופרטי-פרטים של מכשירים, מעשים ואברים אנושיים, המעלים בפני הצופה ממד אחר, סמוי מן העין, האדיש לכל מושגי העלילה והמשמעות. הרב-קוליות של עופר רותם אינה מסגירה עצמה בקלות לפרשנות פסיכואנליטית רצופה וגם לא פרשנות ספרותית לכידה אחרת. אך ברור כי השכבות הדמיוניות המאכלסות את העולם המעוצב ברישומים מציבות בתוך המציאות הוויה אחרת, נבדלת, אנארכית בהטרוגניות הקיצונית שלה.



מיר 4 2014 גרפיט 60X80 ס"מ

הפואטיקה של רישומי עפר רותם חבה חוב גדול למושג הגרוטסקה, ובעיקר למשמעותו המקורית, בעולמה של האמנות האיטלקית במאה ה-16. המושג הזה נגזר מן המלה האיטלקית grotto שמשמעותה – מערה. הכוונה בתואר האופן grotesche היתה לסמן עיטורים (בד"כ בפרסקו) שנעשו בסגנון עיטורי הקירות בארמונות ובווילות הרומאיות מן התקופה האוגוסטינית. במאה ה-16 החלו לחשוף כמה מן הארמונות העתיקים הללו שהיו, בטבע הדברים, קבורים תחת עיי חורבות והיו בבחינת מערות. אבל כוונת המושג היתה מדויקת יותר: עיטורי הקירות הרומאיים העתיקים היו עשויים ארג מיוחד של צמחים, חיות ובני-אדם. היו אלה צורות מטמורפיות עשירות-צבעים וצורות שחוללו מהפכה בחשיבה על אודות מלאכת הקישוט וארגון המרחב הביתי. האמנים האיטלקיים שהתמחו הסגנון הזה (ובניהם רפאל) הגיבו בדריכות רבה לפוטנציאל האקספרסיבי והפואטי הגלום ברעיון הגלגול הצורני. התמורה המהירה בין גבעול לכנף, בין בצל לגוף-אשה, בין ציפור לענף, התפתחה בידיהם ליצירות פנטסטיות שבהן חדרים ואולמות שלמים מכוסים בגלגולי חיים וצמחים כמין חידות. ברור כי החשיבה המיתולוגית היוונית והרומית העתיקה על אודות יצורי כלאיים כמו המינוטאורוס, הכימרה או הגריפון ושלל הנימפות, הטריטונים והסאטירים עומדת ביסוד ההמצאה הקישוטית הרומאית הזאת.

במאה ה-19, בעיקבות כניסתם החדשה של סופרי הרומנטיקה אל תחומי החלום, הסיוט ועולם השדים האגדי, הפך המושג גרוטסקה למסמנם של אימים, בלהות וגיחוך נורא. במאה ה-20 נדד המושג הזה אל אימי הקיום האנושי הריאלי לגמרי. מלחמת העולם הראשונה העבירה את הגרוטסקי מתחומי האגדה אל המציאות היומיומית.

רותם יוצר ברישומיו אפקטים גרוטסקיים בכמה רבדים: עצם הציורף הדיסוננטי בין מושאי הנוף השקטים והקמאיים לבין הדמויות והחפצים החבויים בהם הוא גרוטסקי במובן מודרני מאד: המובן המוכר לנו מכתבי קפקא. השכנות הכפויה על דברים הזרים זה לזה לחלוטין. ומעל זה: צירופם של המושאים ההטרונגיים כל-כך; הטרונגיים באורח אבסורדי, בכפיפה אחת, בלא כל סדר עלילתי או סיבתי ואפילו בלא כל התחשבות בחוקי המרחב, הכובד או הפרספקטיבה, הוא גרוטסקי באותו מובן רומנטי של המושג: המאיים. הדמוני. ומעל כל זה: הגרוטסקה הקלאסית בצורה עכשווית ומפתיעה: ארג של צמחים העוברים תמורות לדברים אחרים. אין בהם, כמובן, מן הפאר המשועשע של קישוטי הקיר ברומא, אבל הם נענים לאותו עיקרון עצמו: להצמיח דבר מתוך דבר.

המרתק בחזותו הכוללת של רישום כזה הוא בכך שאין כל חריקה וסתירה בין מישורי המציאות השונים, או בין הקולות השונים בפוליפוניה. הדמויות והחפצים הרבים הנמצאים בסבך מתמזגים בו בהרמוניה מלאה.

.ד

במקום הזה יש להעיר כי אין דמיון רב בין יצירתו של עפר רותם לזו של מ. ק. אָפֶר. רישומיו הנודעים של אשר מצויים כולם במישור שכלתני מאד ומעשה הרישום בהם עשוי מתווה גאומטרי ברור ומחייב. גם אם יש באפקט הנוצר ברישומיו סתירה ברורה של שיטה גאומטרית אחת או שיטת עיצוב-מרחב מסוימת, הם מושתתים על הבניה גאומטרית של מושג המרחב. גם הסתירות שבהם מתרחשות במישור השכלתני בלבד. אשר אינו עוסק במציאות אלא במחשבות על אודות הצורות הניתנות למדידה.

לעומת זאת יש טעם באיזכורו של צייר אנגלי נשכח כמעט, מן התקופה הויקטוריאנית – ריצ'רד דאד (Dadd) בזיקה לרישומיו של רותם. דאד הפך את עולם הפיות והשדונים הרוחשים ביערות (בנוסח המוכר לנו למשל מ"חלום ליל קיץ" השקספירי) למרכז יצירתו. דאד הגיע בז'אנר המוזר שפיתח לעוצמות מרתקות, החורגות הרבה מעבר למוכר לנו מתחום האיוור בדור ההוא (ארתור רקהאם או אדמונד דולק, אם להזכיר את המפורסמים בין מאירי האגדות בדור ההוא). משהו אפל רוחש בציוריו של דאד דווקא משום הדיוק הבוטני והאנטומי בעיצוב הטבע. הריאליזם של הפנטסיה תחת ידיו מקנה לה נוכחות מטרידה, רחוקה מאד מן השוככות

הנהוגה בעולם הספרים המאוירים ובוודאי – מן המשחקיות המופלאה שבמוזיקה של מנדלסון ל"חלום" השקספירי. [ר' תמונה בעמוד הבא]



על המבדיל בין אמנותו של דאד לבין זו של רותם אין צורך להרחיב. אבל המשותף מעניין: האמן מבקש לטעת את יצורי הדמיון במציאות מוחשית ומוכרת. גם ריצ'רד דאד כמו טוען כי יש להתקרב מאד אל הטבע כדי לראות את היצורים הקטנים שבו, אלא שהוא עושה זאת במקומנו: התמונה היא תקריב החושף את עולם הפיות.

ה.

מנגד לעולם הדמיון היערי מציב עפר רותם התמודדות רישומית עם העיר במובנה החרף, הטכנולוגי ביותר – סדרת תחנות הרכבת הגרמניות או סדרת הרחובות התל-אביביים. בשתי הסדרות מקפיד רותם על מרחב ציבורי רועש, אימפרסונאלי, תחבורתי. המרחבים מהווים נקודות של אובדן הייחוד האישי; האדם מאבד בהן כל אזכור לחד-פעמיותו. אלו המרחבים שבהם האדם הוא חלק ממסה ענקית של חברה עירונית הנוסעת תדיר ממקום למקום.

מעשה ההזרה הנעשה כאן לצילומי המקומות העירוניים ששימשו את רותם ברישומיו שונה מאד מרישומי הטבע שלו. כאן עוסק רותם לא בתפיסת המציאות הנגלית אלא במשמעותה.

“קלן 8”: מבט כלפי מעלה מתחתיתו של גרם-מדרגות המקביל לגרם-מדרגות נעות. תקרת-זכוכית גדולה נשענת על מרישי-מתכת קשתיים – ביצוע פוסט-מודרני לקמרוני הברזל והזכוכית האופייניים לתחנות הרכבת של סוף המאה ה-19 וראשית ה-20. קירות זכוכית, לוחות-זמנים דיגיטליים. משמאל לגרם המדרגות - קיר מרוצף, מקושט בדגם של עלים, מלוטש כזכוכית והוא משקף את המראות שסביבו כשהוא מסנן מהם פרטים רבים ומותיר הפשטות אפורות בלבד. גם לוחות הזמנים הדיגיטליים משקפים את המראות שמעליהם אך שמתם הכהה מכהה את המראות. בני-אדם קפואים על מקומם בהרף העין של הצילום. עיצובם מותיר אותם אנונימיים וסכמטיים.

קשה לתאר רישום אקספרסיבי יותר מזה על אודות תחנת-רכבת עכשווית. כאן מתבאר בכוח חדש ואחר כוחה של התמורה שמחולל מעשה הרישום בצילום המצוי בבסיסו: הצילום הזה אינו אלא עדות אדישה, משועממת ומשעממת, על אודות תחנת-רכבת בעיר אירופית. עם כל העניין הצורני שיש בתהודה ההדדית של חלקי המבנה – אין בו כדי ללכוד את תודעתנו הנרדמת למראהו. הרישום, לעומת-זאת, הופך כל פיסה מן המראה הזה למניפסט של כדידות אנושית. הביצוע הקפדני, החושני והמלטף, של כל פרטי המרחב הנגלה: המדרגות, הרגל הניתקת של האשה העולה, המעקה והשתקפותו בקיר המלוטש, הכפלת בבואתו של הגבר שמימין במרצפות הקיר שאינן רצופות לחלוטין, הברגים, המוטות, המנורות, פרטי המידע שעל לוחות הזמנים וכו' וכו' – כל אלה בונים מבט אחר הנשלח אל עבר המרחב הזה. המבט הזה חושף בו את קיומו העיוור להתרחשות האנושית העוברת בתוכו. היד האוחזת בעיפרון הגרפיט ובוחנת כל בורג, כל זווית וכל השתברות-אור, אינה נעלמת. מעשה הרישום נוכח ומפעיל את התודעה אחרת. האיטיות והאינטנסיביות הקיצונית של הביצוע הרישומי מתחברת אל המבט. או ההפך: המבט חובר אל תנועות הרישום ואל דרמת הדיוק הקשה שאצורה בו. אין המדובר כאן בורטואוזיות לשמה. כבכל “דיסניו” קלאסי – הפלא שבמעשה ההעברה של המראות דרך התודעה אל היד המציירת הוא הפועל עלינו אל פעולתו. וכאן – הפער הנורא שבין רגישותו המופלגת של מעשה הרישום, על המאמצים המשוקעים בו, העורמה הטכנית, שיקולי הדעת המעניינים באשר לייצוג של האתגרים האפיסטמולוגיים והפרצפטיביים שהצילום מזמן בפנינו לבין דממתו האובייקטיבית של מרחב התחנה. הוא גדוש נוכחות ומצד שני – דומם כמו העדר גמור.

עפר רותם מוקסם מהשתברות של מראות בזכוכיות, בשיקופים מלאים וחלקיים, בהכפלות משונות היוצרות מראות המרובדים זה על זה (דוגמאות קיצוניות לכך הם הרישומים “החשמונאים” ו”הירקון”) והוא מרותק אל האתגרים המורכבים שהעלילות האופטיות הללו מעמידים מול הטכניקה הרישומית. אלא שדווקא להטוטי הראיה הללו מובילים אותו אל האקספרסיה. בעוד שצילום הדברים הללו היה חושף את השתקפויות הללו כמבוך אופטי מרתק, הרישום הופך אותו למרחב הצומח סביב האדם כדי לבטל את משמעותו. לא האדם הרואה ומבין הוא העיקר כאן, אלא מרחב הקיים לעצמו, העוסק בעצמו, המשתכפל

למראות מופלאים שאין להם צופה ואיש אינו יכול לקלוט ולהבין. חוסר המשמעות הופך כאן לנוכחות דרמטית; הרישום שוקק פעילות עיוורת לחלוטין, כמכשיר טלוויזיה המציג סרט פעולה מותח בחדר ריק.



1. הרהור קצר על וירטואוזיות רישומית בעידן הדיגיטלי

ב"מראה מתחת לגשר" העתיק עופר רותם צילום שבמרכזו קו אור עז החודר מבעד לחרך הנמצא בין חלקי גשר ונופל על פני מי הנהר או התעלה שתחתיו. הוא עשה באיטיות ובקושי רב מה שהיתה עושה מדפסת משוכללת בקלות ובמהירות רבה. יתכן, אפילו, שהמדפסת היתה מפיקה כאן תמונה לא-פחות מעניינת. כאן, יותר מבכל מקום אחר הוא העמיד עצמו בתחרות עם המכונה שהוא בא במקומה בתהליך המקובל היום של צילום והדפסה.

נראה לי כי המשפט הזה צופן בחובו עניין מהותי למחשבה על אודות האמנות בעידן השעתוק הטכני: האדם מקבל על עצמו כאן לעשות בידיו, בענווה, בכוח ובסבלנות אין-קץ, מה שהמכונה עושה בלא יודעין, במהירות, בלא כוונה ובלא סיבה. הוא לוקח מן המכונה את המעשה כדי לעשותו בידיו. המכונה אינה מצטיינת. רק האדם יכול להצטיין במעשיו. מכונית גומאת מרחק של 42.195 ק"מ בהרבה פחות מחצי-שעה. אבל רץ מרתון העובר את המרחק הזה בריצה מהירה כמעט יותר משעתיים לימד את גופו לעשות מעשה נדיר של תנועה מהירה במרחק. זוהי וירטואוזיות במלוא מובנה הרוחני. וכך – דווקא בתחרות הזו שעורך עפר רותם מול המכונה מצטלל היסוד האנושי מול המכאני. המעשה אינו שייך למציאות אלא לרצון, ליד, לאוזלת היד, לתבוסה ולא-תבוסה. לרשום קרן אור הבוקעת מגבוה וחודרת למים בעיפרון גרפיט הוא מעשה רב וגדול של מבט אנושי בעצם הוויתו כמבט של אדם חי ואוזל; מבט המחזיר את ההוויה מן המובן מאליו אל הלא-יאומן.