

מוזיאון בגלריה - הרהורים על תערוכתו של יובל יאירי טקסט: ד"ר קציעה עלון (2011)

לפני כשלוש שנים הזמין אוצר הצילום של מוזיאון ישראל את האמן יובל יאירי לתאר מזווית הראייה שלו את תהליך ההתחדשות של המוזיאון, שיפוץ שחולל אותו מחדש כפנינה ארכיטקטונית וכגולת כותרת תרבותית. ב-26 ליולי 2010 נחנך מוזיאון ישראל המחודש בטקס רב רושם. שלוש שנים של שיפוץ הסתיימו באחת, בשורה של אירועים נוצצים, מסיבות גאלה ופתיחות חגיגיות. רגעי קסם זוהרים אשר הסתירו בחובם את המלאכה הקשה עליה שקדו עשרות פועלים יום יום, שעה שעה. זיעה מתאבכת, קבלנים לחוצים, פועלים מתרוצצים, צעקות, לוחות זמנים, חום מתיש וקור מקפיא- כל אלו נבלעו אל תוך החור השחור, הבולעני, של הזמן החולף ללא שוב, של ההיסטוריה, מותרים אך ורק את ה"דבר כשלעצמו", המוזיאון, כעדות אילמת לעבודתם. מצבו הזמני של המוזיאון, כבנין הנתון תחת פיגומים, הפך אותו למעין "אנטי-מוזיאון"- מקום אשר בלע את מלוא פרטיו ותכניו אל תוך קרביו, אל מחסניו ומרתפיו, "עד יעבור זעם".

בספרו המפורסם הקפיטל (1867) עמד קרל מרקס על אופייה המתעתע של הסחורה, על היותה מגיחה אלינו, אל תוך המציאות, לפתע, מושלמת, "מוחלקת" מכל רבב, ואינה מסגירה לעולם את העמל שהושקע בה- ויהא זה בגד, חדר הרצאה נקי ומצוחצח, מכונית, או- מוזיאון.

בדומה לקתדרלה העירונית של ימי הביניים, בה הושקעו עשרות שנות עבודה ומשאבים כספיים עצומים, ניצב לו כיום המוזיאון במרכזה הסימבולי של ספירת התרבות העירונית, חולש בכוחו הממגנט והמהפנט על תודעתם של אלפי אמנים המשתוקקים ליצור אמנות/סחורה אשר בוא תבוא בשעריו הנכספים של היעד הסופי- המוזיאון.

בפרק על "האופי הפטישיסטי של הסחורה וסודו" כותב מרקס על פטיש הסחורה, על האופן הבלתי פוסק בו אנו מייחסים משמעויות סמליות ורוחניות נרחבות לחפץ כלשהו, לכל חפץ, המופיע כסחורה בעולם הסחורות. תערוכתו של יאירי מנכיחה את מעמדו החדש, הפוסט-מודרני, של המוזיאון, כ"סופר-מקום" וכ"חפץ-על".

לא עוד היצירות המצויות בו הן המאצילות מהילתן עליו, אלא הוא עצמו כיצירת האמנות האולטימטיבית, שאין בלתה: ראו למשל את מוזיאון הגוגנהיים בבילבאו או המוזיאון לתרבות אפריקה בפריס. רק לנוכח השינוי הנוכחי באופן תפיסתנו את המוזיאון ניתן להבין את השיח הער שהתנהל סביב שיפוץ מוזיאון ישראל, שהרי אין הרחבת בנייני המוזיאון כסגירת מרפסת בבלוק: הארכיטקטורה השקופה של הבנייה הופכת, כאשר מדובר במוזיאון, לספקטל חזיוני עתיר משמעויות תרבותיות.

יובל יאירי בוחר להתמקם באתר מורכב, בו מוצלבת המציאות הממשית המפרכת עם הגיון הסחורה מחד ולוגיקת יצירת האמנות מאידך. הוא מתעד את "המפעל לייצור המוזיאון", ובו זמנית, מייצר משגרת היומיום של העובדים הזמניים, רובם פועלים זרים, ועובדי המוזיאון הקבועים, יצירת אמנות.

בעזרת קומפוזיציות מוקפדות, משחקי אורצל, רגישות להשתמעויות ויזואליות ותזמון מושלם, הופכות ערימות הארגזים, מברשות הצבע, הפיגומים, הסולמות, קופסאות הסייד וסרטי המסקינג-טייפ לחומרי הגלם של הצילום האמנותי וסדרת סרטי הוידאו הקצרצרים של יאירי. הם מופקעים ממעמדם כ"כלים שימושיים" והופכים לכתם צבע, לצורה, לחוויה אסתטית. כך משחזר מהלכו של יאירי את יכולתו המאגית של המוזיאון, כמוסד "טרנספורמטיבי" להפוך כל רדי-מייד המוצג בו ליצירת אמנות מכובדת.

בספרו "כוח האמנות" מציין התיאורטיקן בוריס גרויס כי "בעשורים האחרונים ניכר יותר ויותר כי עולם האמנות הסיט את עינינו מעבודת אמנות אל אמנות כתיעוד ולתיעוד אמנות"^[1]. יצירתו של יאירי אכן לוכדת את הציטיטיסט ("רוח הזמן") של העכשיו: היא "אמנות כתיעוד" והיא "תיעוד אמנות". כך, למשל, בעבודה "1641#", מבעבעות הנשים השמנמנות של פטר פאול רובנס בציור "מות אדוניס" מבעד ליריעות הפלסטיק התעשייתי, בוקעות מתוך קרעי ניילון מסתולל. ייצוגי בשר נשי דשן מתחככים בממשות של העטיפה המגנה, החושפת-מכסה, מגלה-מסתירה, בהקבלה אירונית למעשה התמונה עצמו. בעבודה "עינויי ברתולומאו" לג'וזפה דה ריברה יוצרים ארבעת התולים הדהוד קומפוזיציוני וצבעוני מפתיע לציור עצמו.

גם בעבודותיו הקודמות, "עד עולם" (מוזיאון תל אביב, 2005) "ארמונות זיכרון" (גלריית אלון שגב, 2007) ו"סבוי" (גלריה זימאק, 2010) יצר יאירי עולם המורכב פיסות פיסות, ותוך פריסה של אינספור צילומים פירק והרכיב מחדש חללים. בכל יצירותיו סרק יאירי את החלל באיטיות ובקפדנות, ובנה את המכלול הצילומי מאלפי צילומים זעירים. גם מבחינה תמאטית ממשיכה היצירה הנוכחית את העיסוק בחלל ארכיטקטוני עמוס וטעון מטענים זיכרוניים רחשים- בית המצורעים בירושלים בתערוכה "עד עולם", מלון סבוי בסדרה "סבוי", בית ש"י עגנון ב"ארמונות הזיכרון". יעדו הנוכחי של יאירי הוא המוזיאון, בהיותו אבי ארמונות הזיכרון, קפסולה של תרבויות והיכל של המוזות.

בספרו "אסכולת פרנקפורט וההיסטוריה של הפסימיזם" מתייחס אילן גור זאב למשנתו האסתטית של הפילוסוף הרברט מרקוזה, וכותב כי מרקוזה סבר כי רק האמנות "היא המסוגלת להגיע אל "מאחורי הקלעים" של העובדות"^[2]. תוך הסטה רדיקלית של המבט והצרנה מחדשת, הפך יאירי את "העבודה" ל"אמנות", את "אחורי הקלעים" ל"קדמת הבמה". המוזיאון עצמו מוצנע אל הרקע, וגיבורי האירוע המתועד אינם ראש הממשלה הנושא דברים בפתיחה או מנהלי המוזיאון, אלא הפועלים הסינים, שכירי היום, הזרים המועמדים לגירוש מדי יום. בסדרה "כרונוביישין" בונה יאירי בקפידה גריד קומפוזיציוני עשוי מאה ושישים משבצות, משבצות הכולאות בתוכן הבהוב של רגע תנועתי, הקפאה של רגע בזמן. תוך שימוש במבנה הסדור של השורות הערוכות, הממושטות, מעררב יאירי את היררכיות הטעם המקוטלגות על פי "גבוה" ו"נמוך", מערבל בין אסתטיקות צורניות שונות, כמו מנסה להשטיח ולבזר את מטעני הכוח הסימבולי האצור בריבועים הקטנטנים.

דומה כי הפער הבלתי נסבל בין שכר העבודה המינימלי של העובדים למבנה הממשי הצובר ערך כלכלי וסימבולי גיגנטי, מגיע לכדי הקצנה כאשר מדובר במוזיאון, המאכלס דוממים (יצירות האמנות) המתיימרים לשווי כלכלי העצום פי כמה וכמה מחיי בני האדם היוצרים אותן^[3].

הפועלים הזרים הבונים את "מקדשי האומה" הם תופעה בינלאומית גלובלית ידועה ומוכרת, המתקיימת גם בישראל. האמן המתבונן בפועלים כמושאי התבוננות, מצוי בעמדה אתית מורכבת. יאירי בחר לצאת מן העמדה המרוחקת, המנוכרת והקרה, המסתתרת מאחורי המצלמה, ו"להיכנס פנימה", אל עבר המגע האישי עם הפועלים. הוא הצליח לנתץ את הקיר השקוף המפריד באופן קבוע את נותן השירותים הזר ממי שמקבל את השירות, והגיע להיכרות אישית עם חלקם. מרחב האינטימיות החדש שנוצר משתקף גם בצילומים, אשר אינם מוכתמים ונגועים בפטרונות, מחד, ומצליחים ללכוד רגעים נדירים של פרטיות, מאידך.

יאירי יוצר מומנטים של הכפלה תוך חקירת התנועה במרחב, ניסיון למתן בו-זמני של קצב העבודה המתרחשת בעת ובעונה אחת בעשרות פינותיו של המוזיאון המשתפץ. המבט הכמו-פנורמי, הצבעוניות החזקה והריפרור הטופולוגי ביצירותיו של יאירי מנהלים דיאלוג תולדות אמנותי הן עם יצירותיו הקדומות של מייברידג', והן עם צילומיו של הצלם הגרמני בן זמננו אנדראס גורסקי. יאירי אינו ממוקד רק ב"אופני הייצוג של התנועה בזמן" או ב"שאון החיים המודרניים", אלא בחיפוש אחר "רוח האדם" ובהענקת יופי צרוף לכל רגע ורגע "בחיים עצמם". התערוכה מבקשת לייצר מכלול העוטף את הצופה סביב סביב, כמו להטעימו לשבריר שנייה מן ההתרחשות שכבר קרתה.

עבודות הוידאו של יאירי מורכבות משניות בודדות של תנועה. אלו הן "תמונות נעות", המצויות בתפר שבין סטילס לוידאו, פיקסילציה הלוכדת מחוות גוף אחת, אלמנט תנועתי, מיחבר קומפוזיציוני בדיד. "הצילום התבצע כתגובה לתנועה מסוימת בחלל. האופן בו צילמתי מדמה קצת פעולה של מצלמות אבטחה הממוקמות וממוקדות בנקודה אחת, כשלעתים אני מגיב כמו גלאי תנועה ונפח ומצלם כאשר יש תנועה חריגה בחלל, אך לא באופן אוטומטי – אני בוחר מתי התנועה מצדיקה צילום שעשוי לספק לי מידע מעניין על הפעולה המצולמת", אומר יאירי.

חוט השני העובר לכל אורך מכלול העבודות הוא חקר התנועה. יאירי מציג סוגים שונים של ראיית והצגת התנועה בזמן-פריסה אופקית של תנועה שמייצרת מעיין גרף של תנועה (כרונביישן), לעומת עבודות הוידאו-פיזור מקטעי התנועה על גבי טווח זמן. פעולה זהה מוצגת בשני האופנים, נחקרת מנקודות מבט שונות.

כך למשל, בעבודת הוידאו "נמרוד", סובבים סביב הפסל, שהוא אחד הייצוגים החשובים ביותר של האמנות הישראלית, פועלי ניקיון, בתנועה המדמה פולחן קמאי. תנועת הפועלים הופכת למעין מחוגים של שעון אנושי המודדים את הזמן הניגר. בעבודת הוידאו הזו מונגד רעיון הנצח של עבודות האמנות, המגולם כאן על ידי הסטטיות והמרכזיות הסימבולית של נמרוד, לעומת הזמניות ו"השקיפות" של האדם.

"אליבא דמרקוזה" כותב אילן גור זאב, "רק במדיום של היופי הותר לבני האדם ליטול חלק באושר, אולם היופי נכלא בממלכת האמנות". מרקוזה תובע במפגיע לפרוץ את המנעול ולשחרר את היופי ממחוז גלותו-האמנות-אל כלליות חיי היום יום^[4]. דומה כי זה הוא בדיוק מהלכו של יאירי. הניסיון לפריצה מורפולוגית, למסגור מחדש הן של היצירה האמנותית והן של הלוגיקה העומדת בבסיס המוסד המוזיאלי.

אני מבקשת לחתום דברים אלו בציטוט נוסף פרי עטו של בוריס גרויס: "סיווג של אמנות כתייעוד כאילו היא עבודת אמנות "רגילה" יהיה מעשה של אי הבנה והתעלמות ממקורותיה של הפרקטיקה, מייחודה, שהם לב העניין: אמנות כתייעוד ולא כהצגה שלה ולא כהנכחה שלה. – לא במקרה נוהגים להשוות מוזיאונים לבתי קברות: בהבנת אמנות כתוצאתם הסופית של חיים מוחקים את החיים. אמנות כתייעוד הינה ניסיון להשתמש במדיומים של אמנות בתוך חללי תצוגה של אמנות על מנת להפנות לחיים עצמם"^[5]. יאירי מנסה להפוך את המוזיאון-מאוזוליאום מ"בית המוות" המשכן יצירות אמנות מתות, ל"בית החיים", בו נעים ללא הרף בני אדם חיים, נושמים וצוחקים, עצובים ושמחים, בוכים או נרגשי שמחה, ולהקרין את המצוי בהם עצמם אל המוסד כולו.

[1] בוריס גרויס, עמודים 63, 64.

[2] אילן גור זאב, עמוד 86.

[3] לאחרונה התפוצץ מתח זה כאשר התגלה כי העובדים הזרים שהקימו את סניף הגוגנהיים באבו דאבי, סבלו מתת-תנאים ומהלנת שכר. אמנים רבים חתמו על עצומה הקוראת להחרים את המוזיאון, ובעקבות הלחץ החברתי הודיעו הקבלנים על נכונותם לשנות את אופן ההעסקה הפוגעני.

[4] אילן גור זאב, עמוד 80.

[5] בוריס גרויס, עמוד 65.