

- נועם סגל

פלח של מבנה אפור מסיבי מונח בחלל הגלריה. הוא נראה כאילו הוצנח לשם – ובה-בעת מתנהג כטפיל אורגני היונק מחלל הגלריה ומתפשט בתוכו. הפרוסה האפורה, גסה ולא נעימה, מכוסה כולה בצמר פלדה. בקצה אפשר להבחין בחלק נוסף של מרפסת "באוהאוס" טיפוסית, המזוהה כל כך עם אזורים מסוימים בתל-אביב. המרפסת תלויה, מרחפת בחלקה בחלל, כמו סיפון המתרומם מעל פני המים כשגוף האונייה נשבר בסערה. על השבר פזורים חפצים שונים – מיטת סוכנות, כיסאות, שרפרף, בקבוקים, כפכפים, מראות, נעלי עקב, דלי; כולם עברו דפורמציה, צופו בחלקם בלבד, והם נראים כנטועים במשטח האפור וכמו מגיחים מבין התלוליות השונות שהצמיח. בקצה המשטח האלכסוני-זוויתי נמתחת המרפסת, שכמו ניצבת על כרעי תרנגולת. בחלק זה של הגלריה, חריץ נפער בגוף המרפסת וחוצה אותה לשניים.

המרפסת שנחתה בחלל הגלריה היא למעשה העתק מדויק של קטע קומה מבית האונייה ברחוב לבנדה 56 בתל-אביב, שנבנה בשנים 1934-1935 וחולש על משולש הרחובות לבנדה, המסגר והרכבת בפניה הצפונית-מזרחית של שכונת נווה-שאנן. בניין בולט זה, בתכנון האדריכל שמעון לוי, הוא אחד מ-4,000 בתי הסגנון הבינלאומי המתועדים בתל-אביב.

הסתירה הגלומה בסגנון הבינלאומי התל-אביבי עשויה להיקרא כנקודת מוצא לתערוכה. הגרסה הפרובינציאלית של סגנון זה במחוזותינו – כפי שהיא נסקרת, למשל, בספרו של שרון רוטברד עיר לבנה, עיר שחורה – שילבה אוונגרד אירופי אוטופיסטי עם אורינטליזם לבנטיני, בורגנות אמידה עם סוציאליזם, והבטחה לחדשנות וקדמה עם היסטוריות עתיקות יומין. תל-אביב האפורה והדהויה אימצה את האפיל הלבן והתהדרה במראית של מודרניות אוניברסלית. כך, טוען רוטברד, ביקשו היהודים "להלבין" את עצמם בצבעי האתוס הקוסמופוליטי.¹ בתוך הסיפור המרחבי המוכר הזה, קולות רבים הושקו: יפו ושכונת "העיר השחורה" כמו התאדו ועימן גם התרבויות המגוונות של דרום העיר על שלל הבעיות הכלכליות, התעסוקתיות והמשפטיות הרווחות בהן.

כיום, הלכה למעשה, "העיר השחורה" היא הססגונית והקוסמופוליטית ביותר בישראל וחיים בה אנשים מכל הסוגים, המינים והצבעים; ועדיין, מרחב חיים תוסס זה נותר מחוץ לנראטיב ה"ממלכתי" של תל-אביב והרחק ממסלולי התיירים הפוקדים אותה. המשאלה האוטופיסטית של הסגנון הבינלאומי התממשה אמנם, באופן אלטרנטיבי, בדרום העיר – אך זאת לצד קריסה מוחלטת של ערכי הסובלנות והפתיחות הכרוכים בה. דווקא בשכונת נווה-שאנן, שתכננה נטוע בעקרונות אחווה אוניברסליים, שולטות כיום שנאת זרים, גזענות והדרת האחר. אך כשם שאפריקה היא אחורי הקלעים והעורף הכלכלי של כלכלת המערב – גם "העיר השחורה" ניצבת כנדבך תומך מאחורי המסך המסמא של העיר הצחורה, כספקית אנרגיה חיונית שנוכחותה נסתרת מן העין.

סיגל פרימור מציגה חתיכת אדריכלות שבורה, פיסת חיים אפורה, מרוקנת מההבטחה הרבגונית והמשוכללת שנישאה בה. האפור החד-משמעי השולט בה הוא הצבע הכי פחות אבסולוטי. קשה לדמיין אותו בהרתת: הוא

¹ שרון רוטברד, עיר לבנה, עיר שחורה (תל-אביב: בבל, 2005), עמ' 88.

הצבע שבתוּוך, שבין-לבין, השביל המחבר בין המוחלטות של השחור והלבן; הוא טעון במורכבות יותר מכל צבע אחר ונדירה בו הפשטות. בעוד האפור המנטלי כמוהו כהעדר, כל מה שאין בו צבע, עניין, תשוקה, חום, חיים – הרי שבמציאות האפור הוא לעולם נוכחות. 48 מלים נרדפות מציע מילון קולינס ל"אפור", בטווח שבין חסר האור, המדכא והעגמומי לבין וריאציות על חסר הפנים והאנונימי, שבין זקן ועתיק לנטול החלטיות, שבין עמימות לחוסר יציבות. הנתח השבור שלפנינו מציג אם כן את האפור במלוא מורכבותו ונוכחותו, מתנוסס באנונימיות דחוסה.²

השבר העמום וחסר הפנים שמציבה פרימור מורכב משני גרידים היושבים זה על גבי זה, זה בתוך זה, בלתי נפרדים. הראשון הוא גריד החפצים המשובשים: הם מצופים לבד, צומחים באופן כמו-אורגני מתוך המשטח הגבשושי ומציגים לראווה את השיבושים שהוטלו בהם. בין גידולי צמר הפלדה אפשר למצוא זוג מראות שבורות; שלד של גלובוס, שכל שטחי המים והאוקיינוסים נחתכו ממנו בהותירם מאחור "אדמה" אפורה, חרוכה ביובש קיצוני, ובקבוקי שתייה מקומטים; שרפרף שמושבו ניתק, רגלו האחת קוצרה והאחרת מסתלסלת כקפיץ מתוח כלפי מעלה; מיטת סוכנות מבותרת; שלושה כיסאות שפורקו וחוברו מחדש ליצירת מבנה בלתי שמיש; שולחן פעור קרביים; מנורת שולחן שהתמתחה לה; כיסא שרגלו חבושה כפצוע השב משדה הקרב; נעלי עקב הנדמות כשרופות, מהדהדות את קיומן הקודם; וחפצים נוספים שנראו כי היו פעם כפכפים, צלחות, או דלי מים שכמו הפך בעצמו לנוזל.

האל-חפצים הללו רצועים למשטח האפור ממש כפי שפיסת המבנה רובצת בגלריה. האפיל האורגני המתפשט מתהדר בחוסר הפונקציונליות של איבריו השונים, שרק מאזכרים את קיומם הקודם כחפצים שימושיים. המשטח האפור אינו מקרין אורגניות במובן השגור: צחיחותו קרובה יותר לזו של תרכובות מעבדה מאשר לאורגניזם בטבע. התואר "חומר אורגני" משמש גם לציין אורגניות מלאכותית (למשל תרכובות פחמן), ונראה שהחתיכה האפורה מתקיימת אי-שם בתוּוך הזה. האל-חפצים הבוקעים מן המשטח האפור הם כפליטים הנטועים במרחב ובה-בעת חורגים ממנו, ניצולים פגומים. פרימור מנתקת אותם מערכם המקורי ומקנה להם נוכחות ונראות חדשה; חיבורם לקרקע העבודה כמו חובק את הווייתם הנוכחית ומאפשר להם להתקיים במעמד של בין-לבין, לא לכאן ולא לשם.

פיזורם האקראי של האל-חפצים על פני המשטח, לצד שברה הפנימי של מרפסת ה"באוהאוס", מזכיר תצלומים המתעדים את המרצבאו (*Merzbau*) המפורסם – בית (Bau) הסחורות או המסחר (*Kommerz*) שהתקין קורט שוויטרס (*Schwitters*) במשך שנים בביתו שבהנובר, עד שזה נהרס ב-1943 בהפגזה במלחמת העולם השנייה. אחריו הקים שוויטרס מרצבאו שני וגם שלישי, אך אף אחד מהם לא הגיע לכלל השלמה. כל בית חפצים כזה (בגרמניה, בנורווגיה ובאנגליה) נמלא משמעויות של פליטות, הגירה ושיבוש. קסם לשוויטרס הרעיון שפסולת וגרוטאות חסרות ערך בעיני אחרים מקבלות תחת ידיו ממשות אלטרנטיבית, כמו מלים והברות המתרוקנות ממובן המקורי והופכות לקווים וצורות, לאלמנטים או מורפמות בשפה חזותית. אחד המובנים החדשים שהטעין שוויטרס במונח Merz היה דחייה וסירוב.

² ראו: David Batchelor, *The Luminous and the Grey* (London: Reaktion Books, 2014), p. 64

מרצבאו, מן היצירות החשובות של המאה ה-20, היה כאורגניזם בתהליך התפתחות בלתי פוסק, המשמש בית-גידול לאחסון והגה של חפצים רבים שהוצאו מהקשרם או ניתקו משימושם. הוא התקיים כמסע רדיפה מתמיד לביסוס של מטריצה ארבעה-ממדית, שתהווה מצע אינטגרטיבי-מיסטי להוויה ותאחז במקצבי הטבע ובמופעיו להעמדת אלטרנטיבה אורגנית לאורבניזם הקיים.³ באמצעותו ביקש שוויטרס להשתחרר מן הערכים הכמותיים המוחלטים של החלל והזמן לטובת ישות דינמית חיה הניזונה מכוח החיים.⁴

מן האל-חפצים המשובשים הצומחים בחלל התערוכה בוקע מקצב בלתי פוסק, המשליט בו את הגריד השני המארגן את התערוכה – הגריד הטונאלי, הארוג לתוך זה הרטינלי. הקשבה חטופה תגלה שמדובר במוזיקה א-טונאלית החסרה מלודיה ברורה, כזו שאינה ערבה לאוזן. הא-טונאליות בנויה על אי-יציבות, והולמת את מורכבותו של האפור. האל-חפצים של פרימור מנגנים את הווייתם החפצית כפי שעשה קרלהיינץ שטוקהאוזן (Stockhausen) במיקרופוניה 1 (*Mikrophonie 1*, 1964) – יצירה שבה המיקרופון מתפקד ככלי מוזיקלי עצמאי המזהה, מחדד ומגביר את קולות שאר החפצים ה"מנגנים", ביניהם גונג, פילטרים וקונטרולרים, המתחככים ומשתפשים זה בזה בחושפם את הווייתם החפצית הבלתי נראית, זו הנסתר בשימוש שגור.⁵ להמחשת מגוון הצלילים העולים מן החפצים השונים הנחה שטוקהאוזן את נגניו במלים כאנקה, אנחה, חצרוץ, זמזום, צפירה, שאגה, יללה, צרימה, פטפוט, ניסור, צלצול, קרקור, נקישה, חניקה, חרחור, ציוץ, שריקה, גריסה, שקשוק, גירוד ועוד.⁶ תמלול הצלילים, או הקולות, מצביע על החיוניות שביקש להעלות בפני מאזיניו בחשיפת ממדי הקיום השונים של החפצים המשתתפים. החפצים שהופקעו משימוש המקורי קיבלו קול, נוכחות וחיים בזכות השיבושים והעיוותים שכפה עליהם שטוקהאוזן.

פרימור פורשת בחומר ובמרחב את צלילי יצירתו של שטוקהאוזן. ערבובם של שני הגרידים (הרטינלי והא-טונאלי) בפיסת המבנה המתפשטת בחלל הגלריה, מעמיד בה ישות אורגנית, שהיא אמנם חסרת פנים אך בעלת קולות רבים. באמצעות שיבושי הפונקציה והמומים השונים שפרימור מטילה בחפצים היא מחוללת בהם הזרה, נוסכת בהם נוכחות אחרת, וכך מאפשרת ליחס הפליטות להפציע ולהתגלות מתוך המשטח האפור. הקולות השונים שבהם החלל "מדבר" והחפצים נשמעים מפיקים מתוכם ובעבורם קול ונוכחות, רבגונית אנונימית הנשמעת בלי הפסקה וממחישה את השונות הקיצונית הגלומה בחתיכה העמומה.

כשם ששטוקהאוזן יילד מחפציו השונים נוכחות חיה, ושוויטרס ביקש להבנות מקום דינמי ומתפתח לאובייקטים שכלל במרצבאו, פרימור מעניקה קול וקיום חלופי לאל-חפצים השונים. בעודם מתבוססים בשבר משאלת האוניברסליזם של הסגנון הבינלאומי, ומתוך כלליותם חסרת הפנים, האל-חפצים שלה מציעים פלורליזם רדיקלי, קונקרטי ותובעני, הבוקע מתוך העמימות. השתקתה של העיר השחורה מוגברת עד כדי ריבוי של קולות, אנושיים ולא אנושיים, פתוחים ומגוונים. דווקא מתוך הוואקום החומרי, מתוך ההזרה והפקעת השימושיות ומתוך העיוות והבגידה במאפיינים המזהים אותם, מרכיבי התערוכה עוטים מורכבות וצבעוניות רבת-פנים. פרימור פורשת לפנינו טופוגרפיה חלופית, גיאוגרפיה בתזוזה המאפשרת לחלץ ריבוי פרספקטיבות מתוך משקעים של סינגולריות אורגנית וטכנולוגית. המצע האפור, על אף השבר העמוק שבו הוא נתון, מקבל פנים וסובייקטיביות.

³ ראו: Elizabeth Burns Gamard, *Kurt Schwitters' Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery* (New York: Princeton Architectural Press, 2000), pp. 115-116.

⁴ ראו שם, עמ' 120, 127.

⁵ ראו: Karlheinz Stockhausen, *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews*, compiled by Robin Maconie (London: Marion Boyars, 2000), p. 78.

⁶ ראו: www.sonoloco.com/rev/stockhausen/09.html