

מִי כָל פְּרִי: לֵאלֹהֵינוּ

גדעון עפרת

"הקצין המונגולי בעל המראה הדובי אחז בסכין [...] אנשיו הצמידו את ימאמוטו לקרקע בידיהם ובברכיהם, והוא החל לפשוט את עורו של ימאמוטו בריכוז עצום. זה באמת היה דומה לקילוף אפרסק. [...] בהתחלה הוא נשא את הכאב בדממה. אבל עד מהרה הוא החל לצרוח. מימי לא שמעתי צרחות כאלה: צרחות שלא מהעולם הזה. האיש התחיל בכתף ימין – הוא החדיר לתוכה את הסכין והחל לפשוט את העור מזרוע ימין, מלמעלה למטה – לאט, בזהירות, כמעט באהבה. [...] עד מהרה נפשט בשלמותו, כשטיח דק, כל עור זרועו הימנית של ימאמוטו. [...] בסופו של דבר הרים הקצין המונגולי בעל המראה הדובי את עור גופו של ימאמוטו, שאותו קילף בשלמותו. אפילו הפטמות היו שלמות. מעולם, עד היום, לא ראיתי מחזה כה מחריד. מישוהו לקח את העור מהקצין ופרש אותו לייבוש, כאילו היה סדין."¹

"על חבל בחוץ"

הרוח מריחה אותם

תלוי העור שלי

פיסות פיסות

מתנופף סוף-סוף בחופשיות

ומולו הוא עומד

פיסות כתוב מודבקות עליו

אדומות מדם

והרוח עושה מהן דבק

חשבונות ששילם עליהם בעורו."²

ברובד המטפורי, זהו מאמר על אמנית הפושטת את העור לעצמה על פני בדי ענק. פשיטה-הפשטה. אך, לא פחות מכן, זהו מאמר על אמנית התוחמת את הוויית קיומה בקירות, קירות שרוטים ומדממים. ברובד הנפשי-קיומי, זהו מאמר על ייסורים ועל גאולה של מי שמוכיחה בבדיה "כי הדם הוא הנפש" ("דברים", י"ב, 23). במסורת העינויים המדממים של תומרקין, גרשוני ואביבה אורי, אך בגרסה מופשטת אקספרסיוניסטית, מיכל פרי – זו

¹ הרוקי מורקמי, "קורות הציפור המכנית", עברית: יונתן פרידמן, זמורה ביתן, תל-אביב, 2005, עמ' 156.

² אורי דרומר, "עורי", גוונים, תל-אביב, 1996, עמ' 5.

שמתחילה את ציוריה במשטח כחול – ממשיכה לאשר את הניצחון הישראלי של האדום על הכחול בציור הישראלי שמאז שנות השישים.³

מהרגע בו סגר הציור המופשט את החלון אל המציאות, הוא דן את עצמו לקיר. השטח הצבע והדימוי על הבד אוחדה עם הקיר השטוח שעליו תלוי הציור. הייתה זו תחילתה של ידידות מופלאה בין הציור המופשט לבין הקיר, כולל המשיכה המפורסמת ממרכז הבד אל השוליים וכולל ה- overall painting, אשר כמו ביקשו את הקיר הסובב. כאשר מיכל פרי מציירת על בדים עצומי-מידות הריהי מנסחת קירות שלמים. אך, גם ברובד המטפורי של ציורה לקיר תפקיד מכריע, אף כי דו-משמעי: הוא הסוגר והחוסם את האני, אך הוא גם זה המגדיר ותוחם את המרחב האישי של הציירת, דהיינו מאושש את מקומו של האני. הקיר-ציור של פרי מבטיח אפוא את האינטימי, בה במידה שבולם את האני הסוער של האמנית התובעת פריצתו. העוקבים אחר התפתחותה האמנותית לא יתפלאו למצוא את תפנימי החדר הסגור של הדוד שלמה (1992), בהם תופס קיר הכלא הקיומי את עיקר הבד (לא אחת, לצד הדלת הנעולה), הקיר שעליו מטיחה פרי את מכחולה הסוער ומתיכה את הפיגורטיביות של הדמות השמאלית להפשטה אקספרסיוניסטית ולירית גם יחד של הקיר. מכאן ועד לציורי הענק של שנות האלפיים הדרך הישירה. באלה האחרונים, כבר הפך הקיר-ציור למין כותל של הוצאה עצמית להורג, עת "דמה" של הציירת ניגר על פני הרקע הלבן. התרשית ("גריד") בשחור-הפחם המְטָרִים את מתקפת הצבע נראה כסימני יאוש שמסמן אסיר על כותל כלאו...

עוד ועוד ציורים בבחינת עוד ועוד "קירות" שמיכל פרי בונה סביבה: מגננה צורך אופנסיבה. את הגושים האדומים, אותם "פצעים" גופניים הממלאים את בדיה מתחילת שנות האלפיים, היא מתארת כקרעי בשר – בשר גופה, וכי מה? – הירוים אל הקיר: "והיה לי דימוי של קיר שחתיכות בשר מתפוצצות עליו. "כן, היא השופטת, היא הקורבן, היא המוציאה לפועל. וכשהיא יוצרת ב- 2000 את "מגילות של כלום", אותן יריעות טקסטואליות ארוכות – "קירותיה" היו למין חומות הפרדה שגרפיטי בלתי מפוקח משורבט

³ ראה: "הדם הוא הנפש", בתוך ספרי, "בהקשר מקומי", הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 2004, עמ' 365-347.

עליהן.⁴ היא, זו שבנתה את החומה, היא גם זו שמסמנת עליה את כתב פריצתה, קריסת החומה. ומה פלא, שבבואה ב- 2008 אל דיוקן אמה והיא מציבה את האם המונומנטאלית במרכז הבד הגדול, משמע במרכז חדר – שקטו לפתע הקירות ונדמו. כמו נאלמה מיכל ונעלמה (ואפילו המראָה הגדולה משמאל אינה משקפת את דמותה כבמסורת הבארוקית הגדולה).

במאמר קטלוגי שכתב דונלד קספית ב- 2003 על ציורי מיכל פרי, שהוצגו בניו-יורק, הוא שיבח את הציירת על שיבתה אל ההפשטה מהסוג ה- painterly, משמע זו של עבודת הצבע הברשנית. פרי, סבר קספית, החזירה בזאת לציור המופשט את כוחו האמוטיבי האבוד. תנועת הציור שלה (ה"ג'סטות") נוטה ליצור את מבנה ה"מאויים" (Uncanny), הציע והוסיף: "בצופה עולה תחושה של קטסטרופה: אפלת מנהרה עם אור – אור בלתי רגיל – שבכל זאת מבצבץ בקצה המנהרה. [...] אסון נורא, מבנה מתפרק, אך מבנה פרדוקסאלי דיו כדי שיאפשר תקווה המשולבת באורח מסתורי במתח שלה עצמה." הציורים הללו, "נופי נפש", כפי שהגדירם התיאורטיקן הנודע, שצוירו לא אחת לצלילי "הרקוויאם" של מוצרט, מסגירים, אכן, נפש מעונה המתרגמת קיר אטום לעור, לעור האישי, החבול, השותת והפצוע של האמנית. הפקטוראליות של הבדים מקרבת את הציור להפשטה חומרית, בה המכחול חורש, חורט, עורם, ובה הצבע גם נמרח ביד ובורא מיני טופוגרפיות של עור מצולק ושבע-קרבות.

בספרו, "ה'אני-עור'", שראה אור בפאריז ב- 1985, ניסח דידייה אנזייה תיאוריה פסיכואנליטית המבוססת על טיעונו של זיגמונד פרויד – "ה'אני' נובע בסופו של דבר מתחושות גופניות, שמקורן העיקרי בשטח הפנים של הגוף."⁵ אנזייה הרחיב על יחסי התינוק והאם כיחסים של עור (יניקה, רחצה, ליטוף, סיכה בשמן ועוד). התינוק רוכש את תפיסת העור כשטח פנים בשעת חוויות המגע של גופו עם גופה של האם וכך הוא מגיע למושג הגבול בין חוץ לבין פנים.⁶ "כינונו של ה'אני-עור' עונה על צורך במעטפת נרקיסיסטית המבטיחה למנגנון הנפש רווחה בסיסית וודאית וממושכת. [...] הפונקציה

⁴ נזכיר: כתובות מילוליות כבר הופיעו בציורי מיכל פרי על הקירות החיצוניים של בית הדוד שלמה בטבריה, 1992.

⁵ דידייה אנזייה, "ה'אני-עור'", "תולעת ספרים", תל-אביב, 2004, עמ' 131.

⁶ שם, עמ' 81.

הראשונה של העור היא היותו שק, המכיל ומחזיק בתוכו את כל הטוב והגודש שמילאוהו ההנקה, הטיפול והטבילה באמבט המלל. פונקציה שנייה שלו היא היותו שטח מגע המסמן את הגבול עם החוץ והמשמר את הפרדה ביניהם, מחסום המגן מפני חמדנותם ותוקפנותם של האחרים...⁷ ועוד פירט אנזייה אודות מקרי העור הפגוע בפגיעה אלימה (כוויות, לדוגמא), המקרים בהם מומר העור הגופני ב"עור מילולי": "ה'אני-עור' איבד את הישענותו הביולוגית על העור. במקומה, באמצעות השיחה, הדיבור הפנימי וההסמלה הנובעת מכך, ניתן היה לו למצוא הישענות מסוג אחר, חברתית תרבותית [...]. העור המילולי מוצא את מקורו באמבט המלל של הרך הנולד, שאליו מפנה הסביבה את הדיבור או הזמזום."⁸ ועוד מציין אנזייה, ש"כינונו של עור מילולי, המסוגל להרגיע את כאבו של הסובל מכוויות קשות, אינו קשור לגילו ולמינו של החולה."⁹

ואז מתגלים מטחי האדום הקטנים, הזרועים על פני הבד, כ"שושנים", כשמה של סדרת הציורים מ-2001. ולפתע, נוף אידילי של שדה פרחים אדמוני עוטף ברומנטיקה רכה את המרחבים הגדולים הללו וממיר את "אוקיאנוס הדם" ב"אוקיאנוס של אהבה" (גן-השושנים כגן-האהבה בו תרה השולמית אחר דודה החומק). אלא אם כן, עוטה מיכל פרי זהות חדשה ושמה Rrosélamort (שושנה היא מוות).¹⁰ עתה, מקפיא שדה השלג הלבן את הפרחים האדמוניים, וזה הרגע בו נדרש הצופה לפתוח במלאכת הפענוח של הטקסטים, אותו זרם-תודעה מילולי הגודש את מגילותיה הבלתי נדלות של פרי. ואומנם, עריכה ראשונית של ה"דיבור" האינסופי די בה כדי לחלץ את הדואליות של חרדת מוות ושל קריאה נואשת לאהבה:

"...כשהייתי בכיתה ב' כתבתי ביומן שלי, ילדים תחכו עד סוף היומן. היומן עדיין לא נגמר [...] רציתי לכתוב שלפעמים אני רוצה לבכות באמת, כמו עכשיו למשל [...] רציתי לרקוד וגם להגיע לכוכבים וגם רציתי לבכות [...] אני שוחה בתוך אוקיאנוס אדום – אני רוקדת – אני בוכה – אני צוחקת – אני שמחה – אני עצובה [...] את מי זה מעניין שאת עצובה או שמחה ועוד בכיתה ב' [...] מוזר, הכול ייפסק פתאום כשאמות, כל השטויות, הכול ייפסק בשנייה [...] מדמינת את עצמי מתה – זה מפחיד [...] מה יותר חזק מלהעביר דקה של מחשבות לא מבוקרות, כמו אדם – דקה לפני המוות [...] אין לי הרבה במה להיאחז

⁷ שם, עמ' 83.

⁸ שם, עמ' 261.

⁹ שם, שם.

¹⁰ פרפראזה הפוכה על זהותו הבדויה של מרסל דושאן, Rrosesélavy, שפירושו שושנה היא החיים.

ותמיד קיים בי פחד שמשהו נורא יקרה [...] לא, אני באמת פוחדת – אני פוחדת שיקרה לי משהו – אני פוחדת למות [...] יש משהו בקיום שלנו שהוא קלאוסטרופובי – בתוך גוף מלא דם ובתוך מחשבות שלא נותנות לנו מנוחה [...] אם ברגע זה אמות אז בשנייה הזו הכול נגמר, הבד לפני יישאר כמו שהוא, זהו, נגמר [...] שכבתי במיטה, בוקר, החדר חשוך היה שקט [...] במצב הזה הייתי בוחרת למות, להיות בשקט הזה ודרכו להיפרד מכל מה שיקר לי [...] אני שוב חושבת על אותם אנשים שנשרפו חיים באסם הזה בידי המון משולהב. ילדים קטנים או חזים בטירוף בידיים של האימהות שלהם. נצמדים אליהן. הפחד, הכאב והסבל שרק אלוהים יודע מה הייתה עוצמתו. לפעמים אני רוצה לבכות. לבי מתכווץ [...] אני ממשיכה לכתוב, זה כמו להיות בחדר סגור ורק השריטות על הקיר זה ההוכחה שהיינו שם. השריטות האדומות. זה הצבע הכמעט יחיד שהגוף שלנו מייצר [...] אני עצובה כי לפי הציפיות שלי אני לא מקבלת מספיק אהבה או שאני פוחדת, אני פוחדת למצוא את עצמי במקום של סבל אין סופי [...] אני בוכה, אני מבקשת עזרה, לפעמים אני שוכחת, לפעמים אין לי ברירה, התהום שלי לא נגמרת [...] אני תמיד פוחדת, פוחדת שמשהו לא טוב יקרה [...] אני חסרת אונים. לדעת באהבה, הדמעות שלנו מתייבשות, לאן אנו אמורים ללכת? איפה אנחנו נמצאים? [...] כל כך כבד לי, אני רוצה לבכות ואולי למות [...]

[English:] אני רוצה למות אוקיאנוס האהבה זעקת אהבה אני רוצה לאהוב
אני פוחדת לאהוב אני חרדה אני בודדה אני בודדה אני בודדה
אני בודדה אני בודדה אני בודדה כמו פצע פתוח שלעולם לא יגליד
יכולה לומר זאת שוב אני פוחדת למות אני רוצה למות אוקיאנוס אהבה
זעקת אהבה אני פוחדת לאהוב אני פוחדת אני חרדה
[...] מה יהיה איתי? האם אני אמות? אני עוד לא מוכנה למות. לא רוצה למות בייסורים. מה הערך של כל מה שאני? אם זה מתנדף בשנייה, לאן אני הולכת?"

בעקבות פרק אהבה כושל, רשמה מיכל פרי במכתול שחור על דף נייר:

"[...] האיש שלי נעלם. מי שהיה החצי השני שלי במשך כמה חודשים. [...] ידעתי שתהייה הדקה שבה ייעלם [...] ישאיר אותי כמו תינוקת שרק נולדה, יצאה מרחם האם העטוף, מחכה לחיבוק של האם, לחזור למקום המוכר – החם. והאם לא הייתה שם. הבהלה מטורפת, חרדת מוות..."

אנו מציינים לעצמנו: מיכל פרי יוצרת אנלוגיה בלתי מודעת בין ה"יומן" העכשווי שלה, כאישה בשלה, לבין יומנה מכיתה ב', גיל 7. זרם-התודעה של ה"מגילות" רחוק להיות אפוא "מגילות של כלום": זהו זרם רגרסיבי המאחד את אוקיאנוס הדם עם אוקיאנוס האהבה ותולה קא בקא. "זה כמו להיות בחדר סגור ורק השריטות על הקיר", היא כותבת ומאחדת את מושג הקיר הכולא של ציוריה עם העור השרוט במונחיו של אנזייה. שבדידותה וחרדותיה של האמנית מסגירות גירוש מגן-העדר של מגע העור הראשוני (זה של האם והתינוקת), חיפוש נואש אחר תחליף לאהבת האם הנעדרת, ויותר מכל, המרת העור הגופני הפגוע – ובעצם, ציוריה של מיכל פרי כחיסול עצמי של עורה – ב"עור מילולי" של הטקסטים האינסופיים. אין היא "כותבת בעור", כי אם כותבת את העור. מכאן

גם התפקיד המכריע של נוכחות צילומה של מיכל כילדה בינות למגילות הטקסטים והכתמים השותתים ("מיצב מס' 1, 2000). ש"נופי הנפש" הללו בצבע, קו ומילה הם מעשה חשיפה תרפויטית של אישה חשופת-עור המגשרת ביצירתה בין ילדות לבגרות, מתקשה להשלים עם אובדן הרחם האימהית (וזאת בתקופה בה כבר היא עצמה אֵם).

וכאן סוד "הנשגב" בציוריה של מיכל פרי: שבגודלם הרב, בתעצומות הרגש המבוטאים בהם ובסערות הצבע המתגעשים, "נופיה" עולים מדרגת ה"יפה" לדרגת "הנשגב" במובנו הרומנטי-גרמני העמוק: במקור הקאנטי, נזכיר, עסקינן בחוויית אובדנה של ההכרה העצמית הסופית מול אינסופיותו הכובשת של הטבע, אך גם אישורו העצמי המוגדל של האני בזכות איתור האינסופיות בתוככי תבונת האני. מבחינתו של קאנט, זוהי חוויית ההשתחררות מתלותו של האני בטבע וגילוי חירותו היוצרת הרוחנית של האני הבורא עולם. דומה, שכאן סוד האופטימיות בבדיה המיוסרים של מיכל פרי: היא טובלת באוקיאנוס הדם, דמה, היא פושטת את עורה כמו הייתה ברתלומאו הקדוש בציור "יום-הדין" של מיכלאנג'לו, והיא עוטפת את עצמה בעור המילולי של וידוייה החושפניים, אך היא מאשרת בתהליך זה השתחררותה מתלותה המעונה באין-אֵם, היא מאשרת את חירותה היוצרת והקיומית.

אפשר, שזוהי דרכה להגיע אל השלווה הטרנסצנדנטלית, שאחריה היא תרה גם בלימודי בודהיזם ויוגה. "התפתחות רוחנית מתרחשת כאשר אתה משחרר את האני הפנימי", מבהירה מיכל ומוסיפה: "ישנו הבשר, החומר, וישנו מה שמעבר. בכל סערה אתה חש גם בשקט, באור, ביופי. גם לצבע מימד פיזי ומימד מטאפיזי של אור טהור. רְאֵה את ציור השושנים הלבן, שים לב לאיזון בין הסערה לבין השקט." כתלמידת בודהיזם נאמנה יודעת מיכל היטב, שהדרך אל השקט מן הדין שתעבור ברעש, בתהליך של השקט רעשים, זיקוק השאון הפנימי. כאלה הם, אכן, ציוריה של מיכל פרי: הסערה שלפני ובציפייה לשקט. אפשר, שכבר בהפניית גב הציורים לריאליסטי החלה במסע אל הדממה. בסדרת ציוריה מ-1993, "תחרה", מיד לאחר סדרת הדוד שלמה הסגור בחדרו, היא נעה במכחולה מקולאז' של רקמת תחרה ממשית, המתפקדת כמפת שולחן או ככיסוי מיטה, אל הפשטה דינאמית, אף כי עדיין לירית, של חלל החדר וקירותיו. הייתה זו תנועת פרידה מהקונקרטי אל המופשט ומהחומרי אל הרוחני. בה בעת, היה זה מסע מהביתי ומהמרזב

האימהי (מרחב התחרה הישנה) אל האני המשתחרר. ובאותו הקשר של מרחב אימהי, נזכיר את הציור המופשט הענק מ-2001, בו שילבה מיכל פרי שולחן של ממש ועליו מפת תחרה ופמוטות עם נרות. עתה, כבר שבה לבית אמא המברכת על הנרות בערב שבת.

מכאן ואילך, ההפשטות: בדים רפויים על הקיר ("זה מאיים עלי כשזה מתוח"), עבודה במהירות גבוהה במשך שעות, עד התשישות הגמורה עם תום המלאכה. בוגרת מכון "אבני", תלמידתו של יחזקאל שטרייכמן (שסירבה להפשטה כל עוד הייתה במכון והעדיפה רישום פחם פיגורטיבי) נולדה כציירת אל תוך העידן הניאו-אקספרסיוניסטי וישיבתה בניו-יורק לאורך חמש-עשרה שנה חיזקה בה מגמה זו בהשראת "ציור הפעולה". כשהיא אינה נכנעת לאופנת החזרה אל הציור הפיגורטיבי, ציוריה בין השנים 1996-1998 עברו שינוי הדרגתי ממבט-חוץ אל מבט-פנים. כך, ציור פיגורטיבי של שולחן ועליו ספרים וזכוכית-מגדלת, נתמך על ידי משטח קולאז'י של עיתונים, אך הקונקרטיות מתכסה בפעילויות של מכחול אגרסיבי. דינאמיקה עזה וכוחנית בשחור ואדום (מאוחר יותר, בצהוב ובכחול) תוקפת את הבד בקווים עבים ודקים, בזליגות צבע ובחריטות של גב-מכחול. רוחו של פרנץ קליין נוכחת בפורמטים המרובעים הללו. נשים לב: חרף נטייתה לציור מהיר, מיכל מבכרת את צבע השמן (המתייבש לאטו) על פני האקריליק הזריז. הנאמר, העדפת האורגני (שבמגע עם הבד הרפוי מבטיח את תחושת העור)? ואולי יתרון השקיפויות המתהוות בהתייבשות האיטית? ועוד נשים לב: חרף המשטחים העצומים, תנועת היד של מיכל קצרה על פי רוב, וזו בוראת אירועים אינטימיים ובו-זמניים רבים על פני הבד הדחוס. כמו הבטיחה העבודה הידנית הקרובה (להבדיל מכוריאוגרפיה גופנית "ארוכה" מהסוג של ג'קסון פולוק או ווילם דה-קונינג) את השדה כאתר של פגישות עם העצמי. קווקוי תרשית מהירים בעיפרון-פחם כמו נועדו לייצב את התשתית שבטרם מטחי ה"דם" הרבים, אך דומה שכבר בהם מתנסה האמנית בתחילתו של טראנס לקראת התזזית של האדום והלבן.

אך, כבשן הנפש של מיכל פרי יוקד באש לא פחות מששותת דם. ציוריה המופשטים ממחצית שנות התשעים מפגישים את האדום בצהוב, בכחול ובשחור הדנים את שדות הצבע להתלקחויות וולקניות דרמטיות (שמחברות בין המסורת הרומנטית של סערות הים הטרנריות לבין אסכולת ניו-יורק). באש ודם, בדם ואש. ורק לאחר הפרץ הוולקני ההוא

(הכולל גם געש צבעוני כחול-ירוק-אדום, המעלה על הדעת גם להק ציפורי טרף הנוחתות על פגר בצמחייה סבוכה) ייתכנו הציורים המדיטיביים יותר של ה"שקיעות". כאילו ההתקרבות אל אש-השמש בציורים הקודמים התהפכה בהשלמה עם השמש השוקעת, אולי ההשלמה עם כבייתה. עתה, זליגות דיכאוניות (שביקשו להיות גבעולי שושן נוסקים), אותן נזילות וורטיקאליות הנכנעות לכוח הכבידה, מפנות מקומן להוריזונטליות שלווה (אף כי זו עודנה רותחת בלהט גווניה). ואף על פי כן, שקיעה, משמע סוף היום, כלומר סוף.

אך, לא: חוק המעגליות הנצחית הוא חוק הסופים שהם התחלות, המוות שהוא לידה מחדש. האם אין מאשרים זאת בשנה האחרונה ציורי הדיוקנאות הריאליסטיים של האם, האב והאחות? הנה הוא אפוא התהליך המעגלי, זה שראשיתו פיגורטיביות וסופו פיגורטיביות, ברם זה שרובו המכריע בסימן הפשטה חסרת מנוח בה פשטה הציירת את עורה בציור אחר ציור. כמו ציידת התולה לראווה את ראשי החיות שצדה, מיכל מציגה בפנינו את "עורותיה". אלא, שמכל הציידת צדה שוב ושוב את עצמה. היא מתחדשת מציור לציור בבחינת זו שגידלה מחדש את עורה רק למען יוסר פעם נוספת בייסורים ויבטיח הותרתה במצב נפשי של פגיעות מְרֵבִית. מבחינה זו, סמוכה מיכל פרי בציוריה המופשטים למסורת ההכאבה העצמית המדממת הזכורה לנו מ"אמנות הגוף" של שנות השבעים ואילך (הרמן ניטש, שוורצקוגלר, מרינה אברמוביץ, ג'ינה פיין, אורלאן ועוד).