

מאיה אטון: לחזור

נעה מורדוך־סימונסון, האוניברסיטה הפתוחה והתוכנית ללימודי פרשנות ותרבות, אוניברסיטת בר־אילן

תקציר

המאמר עוסק במבחר מעבודותיה של האמנית מאיה אטון (1974-2022) מנקודת מבט ייחודית שעניינה "חזרה". הדיון בחזרה כמושג, כדפוס פעולה וכצורה חזותית ייסוב על שלוש סדרות שעליהן עבדה האמנית בתקופות שונות במהלך הקריירה שלה: הראשונה, *Daily Wonders*, כוללת רישומים בעט על נייר ואופייה גרפי (2004); עם השנייה נמנות כמה יצירות ביניהן **סולסיק**, **חשבונייה**, **שטיח** - שדימוי הגולגולת מופיע בהן ברישום, בציור או במיצב (2006-2022); השלישית היא **הסדרה האדומה**, שעליה עבדה אטון במהלך 2022. סדרות אלה, כמו רבות מיצירותיה, מאופיינות בחזרה על אובייקט דומה או זהה ביצירה אחת בודדת או בכמה יצירות. בחינת הסדרות תבליט את היחס שבין החזרה הצורנית הגלויה והקונקרטי לבין רעיון רחב יותר שהחזרה מרמזת עליו.

התבוננות בעבודותיה של אטון דרך פריזמת החזרה תאפשר לטוות את הקשר בין מרכיבים שונים ומגוונים ביצירתה. הדגש על החזרה הצורנית והמושגית יבליט הן את דפוס העשייה העמלני המאפיין רבות מיצירותיה, הן את הנושא שהעסיק אותה במהלך הקריירה שלה: הפער בין ההיבט האסתטי, השלם וההרמוני של היצירות לבין ההיבט הפגום, המפורק והמאיים שהן נושאות.

* אני מודה לאוצרות ולחברותיה הקרובות של מאיה אטון: כרמית גלילי, טלי בן נון ומיה גורביץ', על שחלקו עימי מזמנן והרחיבו את ידיעותיי על האמנית, על מהלכי עבודתה ועל נושאים שהעסיקו אותה. הערותיו של ד"ר דרור ינון, שקרא את הטקסט הראשוני, הרחיבו את הדיון במושגים וברעיונות העולים בו, ועל כך הערכת הרבה. תודה לקוראים האנונימיים, שהערותיהם המועילות תרמו לגרסתו הסופית של המאמר.

"ננום - והחלום עלול להעביר את שנתנו.
 נקיץ - ומחשבה תועה תשחית את כל היום.
 נחוש, נבין או נהרהר, נצחק, נבכה,
 נשקע בצער, או חשש נסיר מלב;
 הכל אחת: שכן אם עץב או שמחה יאחזונו,
 הם עלולים להעלם בהמשכו של שבל.
 לא ידמה אתמול למחרתו;
 מאום לא יותר מלבד ההשתנות!"¹

השתנות, התפתחות, מעברים בין מדיומים אמנותיים, טוויית קשרים בין מקורות ספרותיים למקורות אנציקלופדיים או בין עובדות היסטוריות לחיי היום-יום, טשטוש ההבדל בין בדיה למציאות או בין מלאכה לאמנות - כל אלו הם רק חלק ממאפייני עבודתה של האמנית מאיה אטון (1974-2022). אטון קראה, למדה וחקרה מגוון רחב של נושאים והזינה בהם את שפתה היצירתית; יצרה במגוון חומרים וטכניקות והותירה אחריה רישומים, ציורים, פסלים, מיצבים ועבודות וידאו-ארט רבים. התבוננות בעבודותיה, צפייה בראיונות מצולמים עימה, האזנה לדבריה או קריאה בקטלוגים וברשימות שנכתבו על תערוכותיה ממחישות כיצד הפכה התשוקה לידע ולאיסופו למעין משענת יציבה לעשייתה האמנותית. במהלך שראשיתו בחיפוש מידע על תחום ייחודי, והמשכו בקריאה ובלמידה של תחומים הקשורים בו, הרכיבה אטון רשת מסועפת של קשרים המחברים בין מגוון תכנים, ומרשת זו צמחה יצירתה. לצד הריבוי וההשתנות, בהתבוננות במכלול עבודתה במבט לאחור אפשר להבחין בחוטים דקים המחברים בין העבודות ומאירים היבטים של דומות וחזרה.

במאמר זה אציע להתבונן בעבודתה של אטון דרך חוט מקשר שעניינו חזרה. החזרה כמושג, כרכיב חזותי וכדפוס עשייה תשמש אפשרות פרשנית אחת מני רבות לעבודותיה.² לכאורה המושג "חזרה" מנוגד למושגים "השתנות" ו"ריבוי", שיצירתה של אטון מאופיינת בהם, אך כפי שנראה, סדרות העבודות שאדון בהן מאירות את החזרה כמושג הקושר בין שונות והבדל, כמעין לולאה המחברת בין אופנים משתנים של ייצוג, ההופכת להיבט המרכזי ביצירתה.

אדון בעבודות באמצעות ניתוח של שלוש סדרות המאופיינות הן בחזרה על צורה דומה או זהה בתוך יצירה יחידה, הן בחזרה על דימוי אחד בכמה יצירות. ניתוח הסדרות יפתח את המושג "חזרה" למגוון המשמעויות שהוא נושא, וידגיש את הקשר בין משמעויות אלו לעבודתה של האמנית. אם כן, מטרתו המרכזית של המאמר היא להאיר את מאפייני החזרה ביצירתה של אטון, ולהראות באמצעותו שהיבטים צורניים ביצירתה האמנותית קשורים עמוקות לתמות הרעיוניות שעסקה בהן. כפי שאראה, דגש על מאפייני החזרה מאיר הקשרים חדשים לעבודותיה של אטון, שנטוו כמעין רשת צפופה של ניגודים: היפה מול המרתיע, המאורגן והסדור מול המעורער והמשובש,

1 הבית האחרון בשירו של פרסי שלי (Percy Shelley, 1792-1822) "השתנות" (*Mutability*), מ-1816, כפי שמופיע בספר **פרנקשטיין** מאת מרי שלי (Mary Shelley, 1797-1851): מ' שלי, פרנקשטיין, תרגום ש' פרמינגר, תל אביב תשס"ה, עמ' 126-127.

2 למעט אזכורים מעטים לרעיון החזרתיות, היבט זה לא נדון עד כה בהרחבה בנוגע למכלול עבודתה של אטון. בהמשך המאמר אדון בפרשנויות שניתנו לחלק מן העבודות בהקשר של חזרה.

המשרה ביטחון אל מול המפתיע והמאיים, האינסופי אל מול החד-פעמי, האור אל מול החשכה והחיים אל מול המוות. במובן זה החזרה היא חזרה דינמית, הנעה בין הבדלים ושונות ומבליטה אותם, ובר-זמן מצביעה על הישנותם של צורות, דימויים ונושאים בעבודתה של אטון לאורך השנים.

כותרת הסדרה הראשונה, שהיא גם המוקדמת מבין הסדרות שאדון בהן, היא *Daily Wonders* (פלאי יומיים) מ-2004. הסדרה כוללת רישומים בעט על מצע נייר ונושאת אופי גרפי. ברישומים נראית דמות אישה מרחפת במרחב ביתי שדגמי המרצפות, הפרקט והחלונות בו מבליטים חזרות צורניות. לטענתי, רישומים אלו מאירים את עניינה של אטון בכפילות משמעותו של המושג "דגם" (pattern), ואת יחסו למושג "דפוס", המרמז הן על חזרה חזותית הן על דפוס של עשייה ופעולה חזרתית.

הסדרה השנייה מורכבת מיצירות שדימוי הגולגולת מרכזי בהן. הגולגולות שבות ומופיעות במגוון רישומים, ציורים ומיצבים שיצרה אטון במרוצת השנים. מוכרות במיוחד הן הגולגולות המרכיבות את המיצב **חשבוננייה**, שהוצג במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית ב-2012 במסגרת התערוכה הקבוצתית **חדרי הפלאות באמנות עכשווית**.³ הגולגולת תיבחן במאמר הן ביחס לפרשנויות שניתנו לה בעבודתה של אטון, הן ביחס להופעותיה המגוונות בתולדות האמנות בכלל. העיסוק בדימוי הגולגולת ייגע גם בעניין שגילתה אטון ברומן **פרנקנשטיין** (*Frankenstein or The Modern Prometheus*) מאת מרי שלי (1818), ויאיר את הקשר שבין חזרה לאימה.

הסדרה השלישית הנדונה במאמר היא **הסדרה האדומה**, המורכבת מצורות גאומטריות צבועות בגוני אדום היוצרות בחזרתן דגמים מרהיבים. על סדרה זו עבדה אטון בשנת חייה האחרונה (2022), והיא הוצגה לאחר מותה בגלריה גבעון.⁴ הדגמים הנראים בציורי הסדרה נוצרו על ידי חזרה על צורות באופנים שונים, אך למרות הדמיון הניכר בין הצורות המרכיבות אותם – אשר מבליטות את יופיים ואת שלמותם – הם מפנים את המבט דווקא אל הפגום ואל החלקי. כפי שאטען בנוגע לציורי **הסדרה האדומה**, אטון משבשת סדרים כדי להמשיך בדיאלוג עם המושג היופי, מושג טעון באמנות בכלל וביצירתה של אטון בפרט.

התבוננות ביצירות האמנות של אטון דרך פריזמת החזרה תאפשר לטוות את הקשר בין מגוון מרכיבים בעבודתה, ובייחוד בין החזרה הצורנית הגלויה והקונקרטי לבין רעיונות רחבים יותר שהחזרה עשויה לרמז עליהם. הדגשת החזרה הצורנית והמושגית תאיר נושא מרכזי שהעסיק את אטון במהלך הקריירה: הפער בין ההיבט היפה, השלם וההרמוני של היצירות לבין ההיבט הפגום, המפורק והמאיים שבהן.

Daily Wonders: חזרה כדגם, חזרה כדפוס

דגם, עיטור או אורנמנט (קישוט) הם מאפיינים גרפיים שיש בהם חזרה על צורה על פני משטח תחום ומוגדר. לפי אחת ההגדרות המילוניות, דגם הוא "קישוט או צורה

3 מאיה אטון, חדרי הפלאות באמנות עכשווית, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, אוצרות ד' ליון, ד' קאופמן וג' לימון, 2012.8.9-2012.12.29.

4 **הסדרה האדומה** הוצגה בגלריה גבעון בתערוכה יד, מאי 2023. הסדרה נרכשה באותה שנה לאוסף מוזיאון תל אביב לאמנות באמצעות קבוצת הרכישה "בוחרים אמנות".

שמופיעים שוב ושוב בשטיחים, אריגים, טפטים וכדומה"⁵. מנקודת מבט זו, דגמים המורכבים מצורות חוזרות הם חלק בלתי נפרד מעולמנו: הם באים לידי ביטוי במוצרי הבית המעוצבים, בלבוש, בעיטורים למבנים, ברצפת האריחים או במדרכת הלֶבָנים. לדברי אטון, העיסוק בדגם (pattern) – שיש בו בהגדרתו צורה החוזרת על עצמה – הוא משמעותי עבורה, ונוכח באמנות שלה מראשית דרכה:

הייתה תקופה שהתעסקתי הרבה בקשרים, בחבלים. [זה] באמת התחיל מכלי דם, מתוך הגוף וזה הגיע עד לתורת הקשרים [Knot theory] וכאן [העבודה הנראית בשקופית⁶] זו בעצם טופולוגיה של קשרים. כשבעצם אני חושבת שהמקום שממנו זה התחיל זה המקום של ה־pattern של הדימוי שחוזר על עצמו, או הגריד או המשבצות או מספרים או שפה. זאת אומרת, הכול. גם דימוי נכנס להגדרה של pattern.⁷

התבוננות ברישומים מן הסדרה *Daily Wonders*⁸, שאטון יצרה בסיום תקופת לימודי התואר השני בבצלאל, מחזקת את הרושם כי הצורה החוזרת והדגם מלווים אותה מראשית דרכה. הרישומים, שנעשו בעט שחור על נייר, נושאים אופי גרפי בשל הדגשתה של קוויות גאומטרית, צמצום צבעוני וניגודיות בולטת בין שחור ללבן. ייתכן שבמבט ראשון תשומת לב המתבונן מופנית לדמות הנערה/אישה שאינה מושפעת מכוחות המשיכה ועוסקת בפעילויות יום-יומיות כמו ניקיון, בישול, עבודה מול מחשב או מנוחה, אך מבט ממושך מגלה את העניין בצורה החוזרת, הבאה לידי ביטוי בדגמי האריחים, הפרקט ומסגרת החלון ברקע.⁹

הצורות או הקווים החוזרים ביצירות יוצרים דגמים המכוננים את תפאורת הבית. נוסף על ההיבט העיצובי שבדגמים, אטון מדברת על משמעות נוספת העולה מן הדיון בהם. הדגם הוא דפוס המובן גם כדפוס פעולה, לכן מלבד הוראתו החזותית הוא מציין גם אופן עשייה: פעולה מסוימת החוזרת על עצמה. העיסוק במושג "דפוס" חושף את דרך עבודתו של האמן, ועשוי להצביע על דפוס כמנהג או כדרך חיים. אטון רואה בדגם ביצירתה גם דגם או דפוס תרבותי:

אני מאוד נמשכת לדימויים שהם טעונים כאלה. אם זה גולגולות, ספינות שוקעות, דקלים. זאת אומרת הם תופסים אותי. הסיבה שהם תופסים אותי היא כי הם איזשהם "פֶּטְרָנִים" תרבותיים. אז הם משתנים טיפה, או מקבלים משמעות אחרת,

5 מילוג, המילון העברי החופשי ברשת, <https://milog.co.il/%D7%93%D7%92%D7%9D>

6 מאיה אטון, תאוריית הקשר, 2012–2016, גרפיט ותרסיס צבע על קיר, 210x150.

7 מתוך "חדר אמן: מאיה אטון-027"; תוכנית שבועית שיזם האוצר והחוקר ד"ר אלעד ירון, ובה שוחח עם אמנים מחדר ביתם. אוקטובר 2020,

<https://www.youtube.com/watch?v=NaFFwBnkMt0>

8 לצפייה ברישומי הסדרה *Daily Wonder*, ראו באתר האמנית:

<https://www.mayaattoun.com/daily-wonders>

9 חלק מרישומי הסדרה *Daily Wonders* הופיעו בתערוכת היחיד הראשונה של אטון, **סולסיק** (*Soul Seek*), שהוצגה ב־2006 בגלריה בקיבוץ לוחמי הגיטאות. בתערוכה זו יצאה אטון מגבולות מצע הנייר ורשמה את הדימויים על קירות הגלריה מתוך התייחסות לחלל. ראו הרחבה על היבט זה בהמשך המאמר.

נטענים יותר, נטענים פחות, אבל הם פטרן (pattern) של ידע, של מידע. זאת אומרת, פטרן בסופו של דבר סוחב אתו מידע, אינפורמציה או ידע. ואני חושבת שזה מה שמעניין אותי בפטרן.¹⁰

לדבריה, הדגמים נושאים עימם ידע, וייתכן שהצורה החוזרת המרכיבה אותם היא סוג של יסוד תרבותי שבאמצעותו המידע מועבר מתקופה לתקופה ומדור לדור. החזרה על הצורה או על הדימוי לאורך זמן מבהירה את כוונתה של אטון: צורה החוזרת על פני ציר הזמן נושאת עימה מידע המעובד מחדש בכל תקופה. כאמור, דפוס התנהגותי או דפוס פעולה הם פרשנות נוספת למונח "דגם", המרמזת על מעבר מן ההיבט הפסיבי שלו, היינו מהיותו כריב חזותי שצופים בו, להיבט האקטיבי, למהלך שבו אמן או בעל מלאכה יוצר אותו כדפוס פעולה אקטיבי.

ברישומי הסדרה *Daily Wonders* הצורה החוזרת – הדגם – מעצימה לא רק את דפוס הפעולה החוזר של האמנית היוצרת את הרישום, אלא גם את זה של הדמות המוצגת בו. בכל אחד מן הרישומים מופיעה אישה פועלת: מנקה, מבשלת, מקלידה מול מסך מחשב או נחה, ובכל רישום הדמות מבצעת פעולה העתידה לחזור על עצמה – אולי בכל כמה שעות, אולי בכל יום ואולי בכל שבוע.¹¹ זו חזרה נצחית בעולם שאי אפשר להפסיק לנקות או למרק אותו – עולם שאי אפשר לערער על הפעולה היומיומית החוזרת ומתחוללת בו.

לעומת ההיבט היומיומי והחזרתי הטמון בפעולות המתוארות, ביטול כוח המשיכה והצגת הדמות כמרחפת מרמזים על פעולה המתרחשת בספרה שאינה נענית לחוקי המציאות. ברישומים המתוארים רק כלי העבודה הם המחברים את הדמות לקיום הממשי – המגב מונח על הרצפה, כלי הבישול נוגעים בתנור – ואילו הדמות עצמה – במקום אחר, מרחפת; התעופה מרמזת על קלילות ואולי אף על חוסר מעורבות ממשית של הדמות. פעולות הניקיון, הבישול או המנוחה נתפסות אפוא כדפוס פעולה חוזר שמאפשר להתנתק מן הקיום הפשטני, היומיומי.

יצירת הצורה החוזרת – המרצפות, הפרקט, החלונות, בדומה לדפוס הפעולה החוזר – פעולות הניקיון, הבישול והמירוק, מקבילה לדרכי פעולה הנהוגות בעבודה על מלאכות שמתקיימת בהן כפילות החזרה, הן בתוצר החזותי הן בפעולה היוצרת אותו. הרישומים בסדרה *Daily Wonders* מורכבים מצורות החוזרות בקו שחור בולט על גבי מצע לבן. הניגודיות הנוצרת מסימון כהה על פני מצע בהיר מעלה על הדעת את מלאכת דקירת הסיכה בנייר (pin prick art/picture), שבה חירור המצע הוא שיוצר את הדימוי המתואר. החור הופך לנקודה כהה – וזו מצטרפת לנקודות כהות אחרות, ויחדיו הן יוצרות קו מדומה על פני משטח הנייר הבהיר. האזורים הכהים יותר של הדימוי נוצרו בשל אופן העבודה: צפיפות החורים, כיוונם (המחורר יכול לדקור את

10 האמנית מאיה אטון על אמנות רבת-חומית ועל מדיום הנובע מן התוכן של היצירה | סדרת רשת (יוצרים, אוקטובר 2015. ריאיון, צילום ועריכה: שחף דקל,

<https://www.youtube.com/watch?v=Zdns-0qW7uk>

11 ראו לדוגמה מתוך רישומי הסדרה *Daily Wonders*:

<https://www.mayaattoun.com/daily-wonders?lightbox=imagezc>

<https://www.mayaattoun.com/daily-wonders?lightbox=image46h>

או <https://www.mayaattoun.com/daily-wonders?lightbox=imagein9>

הנייר מלפנים או מאחור) וקצוות הנייר סביב החורים שהורמו מעלה. מלאכת הדקירה היא חזרתית, הן כדפוס עשייה שיש לחזור בו על פעולת החירור הן בחזרה על הרישום המתואר על המצע והן כמלאכה שבולטת בה הצורה החוזרת: חור לצד חור.¹²

אליס ברנבי (Barnaby) מציינת כי בחוברות הדרכה מן המאה התשע־עשרה, שמתוארות בהן מלאכות יד מגוונות, נכתב כי מלאכת הדקירה בסיכה עשויה להעניק ליוצר את האפשרות להכיר את עצמו ואת סביבתו אגב התרכזות בפעולה החוזרת של דקירת המצע.¹³ החזרה על הדקירה, כך מתברר, היא פעולה המערבת תהליך של גילוי ושל התבוננות פנימית. אם כך, הריכוז והדיוק שנדרשו כדי ליצור את הדימוי, עשויים להיות מובנים כחלק מתהליך שבו היוצר מביא את עצמו למעין ריכוז מדיטטיבי; החזרה על פעולת הדקירה והמעקב אחר הדימוי המודפס מאפשרים ליוצר, לאחר שהתנסה בדקירת הנייר, להשתחרר מן הצורך לתכנן או לחשוב על מעשה היצירה, ולהתפנות להתבוננות רפלקטיבית או להפניית תשומת הלב לסביבתו.

העיסוק במלאכה החזרתית של חירור הנייר הבליט לא רק את המתח המתקיים בין מעקב אחר טכניקה סדורה לבין החופש שמאפשרת פעולה נשנית – שהמיומנות הכרוכה בה כבר ידועה ליוצר ולכן משחררת אותו מהתרכזות בה בלבד – אלא גם את המתח שהתקיים בין המרחב הביתי, הרגוע, שהיה שמור לנשות המשפחה ולילדיהן בבתים מן המעמד הבינוני בבריטניה של המאה התשע־עשרה, לבין המרחב העירוני הרועש והתעשייתי, הגברי במידה רבה.¹⁴ בעולם שחזרות נקשרו בו בהעתקה מכנית וביכולת לייצר במהירות יחסית הדפסים רבים, הפכה מלאכת חירור הנייר את ההעתק למלאכה הדורשת ריכוז, ובמובן מסוים למלאכה המבדילה בין מקצבם המהיר של החיים המודרניים לבין הנוחות והרוגע השמורים לפנים הבית.

סדרת הרישומים של אטון *Daily Wonders* משלבת בין ההיבטים המתוארים במאמר. יש ברישומים אלו צורה חוזרת היוצרת את הדגמים ואת המרחב הביתי, המעוצב, הגרפי, שבו מתוארת הדמות הנשית. הצורה החוזרת נוצרת ברישום עט על נייר ומחייבת גם את דפוס הפעולה החוזר – בכל ריבוע, מלבן או עיגול המוצגים ברישום. בה בעת אטון מציגה לצופה פעולות חזרתיות שהדמות הנראית מבצעת: ניקיון, בישול או מנוחה. לפי הרישום, פעולות אלו מתבצעות בריחוף, שכן הדמות המתוארת במרחב הביתי אינה מחוברת בכוחות המשיכה אל קרקעיתו. בדומה לתיאורה של ברנבי את פעולת החירור כפעולה המאפשרת להתנתק מעצם העשייה עצמה, כך דפוס הפעולה של הדמות הנשית ברישומיה של אטון מאפשר לה דווקא להתעלות מעל הכורח שבחזרה היום־יומית, שכן היא מבצעת אותה באופן מכני ובאותה עת מתפנה להתרכז ולנוע בעולמות אחרים. ייתכן שגם פעולת הרישום החזרתית בכל ריבוע או מלבן ביצירה מאפשרת לאטון להפליג לעולמות אחרים, וכך מצטלבת פעולת הרישום בפעולת הדמות המוצגת בו. במילים אחרות, תהליך העבודה האמנותי נפגש עם מה שהאמנות מייצגת: הסדרה כולה מציגה לפני הצופים את הקשר בין העשייה האמנותית לעשייה

¹² *Pin-Prick Pictures*, Victoria and Albert Museum

<https://collections.vam.ac.uk/item/O78249/pin-prick-picture-unknown>

¹³ A. Barnaby, 'A Pointless Pastime? Early Nineteenth-Century Pin Prick Imagery', E. Kartsaki (ed.), *On Repetition: Writing, Performance and Art*, Bristol and Chicago 2016, p. 141.

¹⁴ Barnaby (שם), עמ' 144.

היום־יומית דרך העיסוק בחזרה. כפי שנראה בהמשך, פעולת הרישום מאפשרת לאטון להזדהות עם פעולת הריחוף של הדמות שהיא מתארת.¹⁵

דימוי האישה המרחפת במרחב הביתי חזר והופיע בתערוכת היחיד הראשונה של האמנית, **סולסיק** (*Soul Seek*), בגלריה בקיבוץ לוחמי הגטאות (2006), אוצרים: יורי כץ ומיכל הורביץ.¹⁶

הגולגולות חוזרות בתערוכה זו כדימוי בעבודה יחידה, וארחיב עליהן בהמשך. בד בבד החזרה על המרחב הביתי ובו דמות נשית מרחפת עשויה לתמוך בפרשנות שהצגתי, שלפיה האישה כדימוי נוכחת ונעדרת בעת ובעונה אחת מן המרחב שהיא מתקיימת בו, ואופן רישומה עוסק בחוויה הגופנית של האמנית במרחב הביתי, או כפי שאני טוענת – בעת הרישום.¹⁷

בתערוכה **סולסיק** האמנית קוראת תיגר על הרישום המסורתי ומרחיבה את גבולותיו אל מעבר למעמדו כמדיום הנקשר במצע הנייר. כמו הגולגולת, הצומחת מתוך משטח הרצפה כמעשה קיפולי נייר ונתפסת כאובייקט תלת־ממדי ולחלופין כציור שטוח,

15 הרעיון שהפעולה החוזרת על כל צורה ברישומי הסדרה *Daily Wonders* היא המאפשרת לאמנית להתנתק, ובהקבלה שהפעולה היום־יומית (ניקיון, בישול, עבודה) היא המאפשרת לדמות הרשומה לרחף, עשוי להצביע על פרקטיקה שהאמנית התנסתה בה ואף הדריכה בה אחרים: אטון תרגלה מיינדפולנס בקביעות, כפעולה חוזרת, לעיתים יום־יומית. בשיטה זו מופנית תשומת ליבו של המתרגל אל הכאן והעכשיו ואל החוויה הפנימית. התמקדות זו מאפשרת לא פעם להתגבר על הסחות דעת, על מחשבות טורדניות או על תחושת ניכור מהעצמי. ב"רושמים רגע" – סדנת רישום במיינדפולנס שהעבירה אטון – מתוארת חוויית ההתנסות במיינדפולנס אגב קישורה למיומנות הרישום: "בתהליך לימוד הרישום אנו מתבקשים לשחרר את האופן בו אנו חושבים שהדברים נראים ולהסתכל על הדברים כפי שהם. המעבר מהדבר כפי שהוא לנייר דורש מיומנות רישומית בסיסית ונרכשת, אותה נתרגל במהלך הקורס, תוך שיפור יכולת ריכוז והתבוננות, והשתחררות מדפוסים אוטומטים דרכם אנו מתארים את המציאות." מתוך אתר המרכז למיינדפולנס, נדלה ב־13.3.2024. <https://mindfulness.activetrail.biz/Drawing>

16 מאיה אטון, סולסיק (*Soul Seek*), הגלריה בקיבוץ לוחמי הגטאות, אוצרים ' כץ ומ' הורביץ, 2006. לצפייה בעבודות מהתערוכה **סולסיק**, ראו באתר האמנית: <https://www.mayaattoun.com/soul-seek>

17 הרישום של אטון אינו בבחינת מחווה ישירה, שבה תנועה מלאה של הגוף נוכחת על המצע באופן גלוי – כפי שמוכר, למשל, מעבודותיהם של ציירי הפעולה האקספרסיוניסטים המופשטים, ג'קסון פולוק (Jackson Pollock) ווילם דה קונינג (Willem de Kooning); זהו גם אינו רישום המותיר את סימני הגוף ישירות כסמן או עקבה על המצע, כפי שמוכר מאמנות פרה־היסטורית ששרדה במערות (למשל, במערת הידיים, *Cuevas de las Manos upon Río Pintura*), או מאמנות גוף המוכרת מן המחצית השנייה של המאה העשרים – למשל, באמנות ישראלית, בעבודתם של יוכבד וינפלד, אורי קצנשטיין ונלי אגסי. ברישומיה של אטון היחס בין גופה של האמנית לבין הרישום מבוסס על הנושא המתואר בעבודה: דמותה המרחפת בין קירות הגלריה, ובהשאלה – קירות ביתה. היחס שבין הרישום לגוף, כפי שאני מציעה במאמר, מצביע אפוא על כך שהפעולה הפיזית הכרוכה בחזרה על צורה משתקפת בתוצר הסופי, הן בצורות החוזרות הנראות ברישום הן בדמות המרחפת המופיעה בו. על היחס שבין גופניות לרישום וציור, ראו: M. Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley 1980; D. Johnson, 'Corporality and Communication: The Gestural Revolution of Diderot, David, and The Oath of the Horatii', *The Art Bulletin* 71, no. 1 (1989), pp. 92–113; T. Mayer, 'Drawing the Corporeal: Balance and Mirror Reversal in Jacques-Louis David's Oath of Horatii', *Studies in Eighteenth Century Culture* 46 (2017), pp. 229–260; C. Noland and S. A. Ness, *Migrations of Gesture*, Minneapolis 2008; B. Rose, *Allegories of Modernism: Contemporary Drawing*, New York 1992; S. Schneekloth, 'Marking Time, Figuring Space: Gesture and the Embodied Moment', *Journal of Visual Culture* 7, no. 3 (2008), pp. 267–381

דור־ממדי, כך רישומי הקיר מערערים על התפיסה של חלל הגלריה. במקום המוכר והמקובל אטון פורצת באמצעות הרישום את גבולות הקיר או את משטח הרצפה. המיטה המשורטטת על קיר מוצבת כביכול על רצפת החדר, ואילו הרצפה נמשכת אל מעבר לגבולות הקיר ומתוארת מעליו. אטון יוצרת אשליה שהמדומיין הופך בה לממשי והדור־ממדי לתלת־ממדי. זאת ועוד, היא מערערת על כוחות המשיכה ומציגה את הדימוי הנשי המוצג על הקיר כדימוי מרחף, בדומה להופעתו ברישומים. על עבודות אלו כתבה אטון:

המרחב נבנה סביב הגוף למען תפקודים גופניים, ובמובן הזה המרחב הוא המשך של הגוף. בהקשר זה, הגוף טומן בחובו את ארכיטקטורת החיים והמוות. ציפה אינה משחררת, ונפילה אינה יכולה להרוג.¹⁸

במהלך כפול ובדומה לרישומים מסדרת *Daily Wonders*, אטון מציגה בפני הצופה את הרעיון שהיא כותבת עליו, רעיון המגולם בחומריות העבודה ובד בבד באופן שהצופה תופס אותה. אומנם הגוף ארוג בארכיטקטורה כי הוא רשום על קיר הגלריה, ולכן הוא חלק מן המבנה שלה, אבל אפשר לומר שהגוף ארוג בארכיטקטורה כי עמדת הצפייה במיצב מבוססת על מיקום גופו של המתבונן בחלל הגלריה. רק מנקודת מבט מסוימת תתקיים האשליה שהאמנית ביקשה ליצור, ורק מנקודת מבט מסוימת תיראה המיטה תלת־ממדית והרצפה כאילו היא נמשכת מעבר לגבולותיו הממשיים של החדר. בכל תזוזה מנקודה זו לא תיראה עוד המיטה תלת־ממדית, והרישום יוותר רישום בלבד. אם כך, מיקום גופו של הצופה מכתוב את תפיסת החלל, ובמובן זה מחדד את היחס העמוק בין נקודת המבט של המתבונן לבין מה שאפשר לתפוס דרכה.

ב-2007, כשנאלצה אטון לשהות בביתה זמן ממושך בשל מחלה, חיברה מאמר העוסק בחוויותיה במתחם הביתי.¹⁹ בעקבות מסקנותיה מתקופה זו ובהשפעתם של **החלל העצום** (*The Enormous Space*), סיפור קצר מאת באלארד (J. G. Ballard, 1930-2009), וציורו של מגריט **המפתח לשדה** (1936), האמנית מתייחסת למהלכיה בבית ולתפיסתה המשתנה בנוגע לגוף במרחב הביתי: "הבית ואני הפכנו לישות אחת, נעה באטיות דוממת. אני הופכת לחפץ, לקירות, לרצפה".²⁰

בתערוכה **סולסיק** נע העיסוק בגוף במרחב הביתי מגופה של האמנית לחוויותיו של המבקר בחלל התערוכה, וכך גם לגופו – השלוב במבנה העבודה הנצפית. הדגשת הגופניות של הצופה מזכירה את תפיסתו של הפילוסוף הצרפתי מוריס מרלו־פונטי (Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961), שעסק בספרו **הפנומנולוגיה של התפיסה** (1945) בעצם היותו של הסובייקט בעולם, והדגיש את העובדה שאי אפשר להפריד

18 תרגום חופשי של המחברת לדבריה של אטון: "Space is built around the body, for bodily functions and in that sense it is a continuation of the body. In relation to that, the body carries inside it its architecture of life and death. Floating is not liberating and falling cannot kill". מאיה אטון, <https://www.mayaattoun.com/soul-seeK>

19 מ' אטון, 'מקום האין: הבית חזק ממני', מארב: אמנות, תרבות מדיה, 5.9.2007, <https://www.maarav.org.il/archive/classes/PUItem5f2e.html>

20 אטון (שם).

בין תודעתו או נפשו לבין גופניותו.²¹ בעבודתו המאוחרת **העין והרוח** מ-1961, הוא התמקד בציוור כתופעה המאפשרת לו להרחיב ולהעשיר את גישתו אל הנראה, בהמשך לדחייתו את התפיסות המפרידות בין גוף לנפש. לגישתו, הדברים הנגלים לעין, כלומר הדברים הנתפסים בחושים, הם האמת כולה – בניגוד לגישות המבקשות "להסיט את המסך" מתחום התפיסה החושית כדי לגלות מאחוריו אמת עמוקה יותר.²² עניינו של מרלור־פונטי **בהעין והרוח** הוא בשאלת היחס שבין העין לרוח, או בהקשר מסורתי יותר – היחס בין תחום הראייה לתחום המחשבה.

מרלור־פונטי מדגיש כבר בראשיתו של **העין והרוח** כי נקודת המבט של הסובייקט קובעת את האופנים שבהם יתפוס את העולם סביבו: "מכיוון שהרואה משוקע בנראה דרך גופו, הנראה בעצמו, אין הוא רוכש בעלות על מה שהוא רואה: הוא רק מתקרב אליו באמצעות מבטו, הוא נפתח אל העולם".²³ מרלור־פונטי מבליט את הפרדוקס הכרוך באפשרות הראייה של הסובייקט, המתבונן מחוץ לו, אך רק מתוך עצמו:

הוא רואה את עצמו רואה, הוא נוגע בעצמו נוגע, הוא נראה ומוחש בעבור עצמו. זהו "עצמי" (un soi), אולם לא על דרך השקיפות, כמו המחשבה, החושבת דבר מה רק בהטמיעה אותו, בכוננה אותו, בעצם הפיכתה אותו למחשבה, אלא זהו עצמי על דרך הבלבול, על דרך הנרקיסים, על דרך שייכותו של הרואה לדבר שאותו הוא רואה, של הנוגע לדבר שבו הוא נוגע, של החש למוחש. זהו אפוא עצמי האחוז בין דברים, בעל פנים וגב, עבר ועתיד.²⁴

ברישומי הקיר שהוצגו בתערוכה **סולסיק** אטון מצליחה להעביר את ההיבט הגופני הכרוך ביצירת הרישום, כפי שהיא חווה אותו, לצופה המתבונן ברישום הגמור. נכונותה להיטמע במעשה הרישום כדי לערער על מציאות חיצונית המקבעת ומסמנת גבולות, עוברת אל הצופה – וזה נטמע גם הוא באשליית הרישום שיוצרת האמנית. הרישום כטכניקה המאפשרת ליצירת לעבור בין זמנים או בין מרחבים מתואר על ידה בהתייחסותה לפרויקט רישום שנעשה שנים לאחר רישומי הסדרה *Daily Wonders*:

הרישום הוא תנועה במרחב ובזמן. כשהייתי בבית ספר, הייתי רושמת לאורך כל השיעורים, וככה החומר הלימודי היה נכנס לי לראש. כנראה שיש משהו בפעולה הפיזית שהופכת רעיון מופשט לקונקרטי עבורי. זה כמובן חוזר לגוף.²⁵

ה"חזרה לגוף", כפי שמתארת אטון את פעולת הרישום, ודרכה את היכולת להבין את חומרי הלימוד, מדגישה את הכוליות שעליה מצביע מרלור־פונטי – ומבהירה כיצד המבט

21 M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. D. A. Landes, London and New York 2012, p. 17.

22 ח' כנען, 'מרלור־פונטי: מה בין העין לרוח?' (מבוא), מ' מרלור־פונטי, העין והרוח, תרגום ע' דורפמן, תל אביב 2004, עמ' 10.

23 מ' מרלור־פונטי, העין והרוח, תרגום ע' דורפמן, תל אביב 2004, עמ' 35.

24 מרלור־פונטי (שם), עמ' 36.

25 מאיה אטון בשיחה עם שירז גרינבאום, '2018', מעלעלת: מגזין לספרים שהם אמנות, ספטמבר 2020, <https://www.leafing.co.il/2018>.

בריִשומי הקיר, ומה שנצפה דרכו, משוקעים בגופו של המתבונן, שבאמצעותו הוא תופס את הרישום. גם אם הצופה ער לכך שהמיטה רשומה על הקיר, הוא חווה אותה כפורצת את גבולותיו וכפולשת אל רצפת הגלריה. לפיכך חוויית המפגש עם רישומי הקיר מערערת על הגבול המפריד, לכאורה, בין יצירת אמנות לבין הצופה בה. כפי שכתב מרלור־פונטי, האובייקט במרחב נצפה תמיד באמצעות צופה שאינו "אינטלקט טהור", כי אם סובייקט הרואה דברים מנקודת מבט אחת ברגע אחד, ובאמצעות גוף המוצב במקום מסוים באותו המרחב.²⁶ בהתאם לכך מדגיש מרלור־פונטי כי הסובייקט אינו משקיף מבחוץ על האובייקטים המצויים בחלל; הסובייקט הוא חלק מאותו חלל, ולכן הוא מעורב באובייקטים שבהם הוא צופה. נקודת מבטו היא אחת, וכך גם הידע שלו על הנראה.

אטון מעוותת את חלל הגלריה על ידי האשליה שהיא יוצרת ברישום על הקיר, המדמה את המיטה כחודרת לתחום רצפת הגלריה ואת הרצפה כממשיכה לתוך הקיר. תפיסת הקיר כדבר־מה מוצק מתערבבת בנוכחותו ברישום כקו וכמשטח של צבע לבן, בדומה לתפיסת הרצפה המטפסת אל הקיר וחודרת לתוכו באמצעות צבע והדבקה של טפט. לצד אלו, הנקשרים בתפיסת הצופה את העבודה מנקודת מבטו הייחודית, אטון כותבת על גופה הנטמע בקירות הבית, ובעבודתה היא מבקשת ליצור מחדש חיבור זה.

המעבר החמקמק בין מציאות לאשליה, הקושי בתפיסת החדר כדבר־מה ממשי בעל גבולות ברורים, מבליטים את הרעיון של אטון בדבר ערעור הגבולות המסמנים חוץ ופנים, ממשי ומדומיין. בעקבות כתיבתו של מרלור־פונטי אפשר לומר שהשהות בחלל הגלריה מעמידה את הצופה בפני חוויה גופנית המערערת על ידיעותיו: המיטה נתפסת כתלת־ממדית אף על פי שהיא רשומה על קיר. הצופה יכול לקרוא ולהבין שהוא צופה ברישום, אך בה־בעת אינו יכול לחוש בכך, שכן האשליה המועברת בחלל נתפסת בגופו. המשפט "ציפה אינה משחררת, ונפילה אינה יכולה להרוג", שאטון מציעה כהקשר של המיצב, מבהיר שערעור על גבולות ארכיטקטוניים מערער גם על אמיתות שהן כביכול מובנות מאליהן. כמו האשליה הנוצרת בתערוכה **סולסיק**, כמו הגולגולת הצומחת מן הרצפה ובה־בעת נדמית כנמסה לתוכה, אטון מערערת גם על מובנן של פעולות הריחוף או הנפילה. בדומה לרעיונותיו של מרלור־פונטי, הבנת המרחב מתרחשת אפוא באמצעות הגוף – גופה של היוצרת וגופו של הצופה ביצירתה:

כפי שאנו רואים, כבר לא מדובר כאן בהוספת ממד שלישי לשני ממדי בד הציור, ובארגונה של אשליה או של תפיסה ללא אובייקט, ששלמותה טמונה בכך שהיא דומה ככל שניתן לראייה אמפירית. עומק הציור (ובאותה המידה הגובה והרוחב המצויירים) מגיע – לא ברור מנין – כדי להתיישב, לנבוט על המצע. ראיית הצייר אינה עוד מבט אל החוץ, אינה רק יחס "פיזי־אופטי" עם העולם. העולם אינו עוד קיים מול הצייר דרך ייצוג, אלא זהו הצייר שנולד בדברים, כאילו דרך ריכוז והגעה לעצמו של הנראה.²⁷

M. Merleau-Ponty, *The World of Perception*, trans. Oliver David, London and New York 26
2004, p. 54

27 מרלור־פונטי (לעיל הערה 23), עמ' 66.

אטון מתבוננת בצורות ובדימויים חוזרים בתרבות, ובאמצעות דפוס פעולתה כאמנית היא מתניעה אותם, יוצרת אותם מחדש, אגב הוספת רבדים של חוויה אשר עשויה לערער על ידע או על משמעות מקובלים. וכך היא כותבת בסיום מאמרה על הבית:

המרחב הביתי הופך לסף שבין ההתנהלות היומיומית למהות רחבה יותר של הקיום. אנחנו לא יכולים לראות את המציאות כמו שהיא, את המהות. אנחנו יכולים להיות מודעים רק למיסוך, וכך להבין שמה שאנו רואים הוא אשליה.²⁸

גם דימויים כפי שהם מתקיימים בתרבות – עיטורים, קירות, מרצפות, ובמקרה של הסדרה הנדונה גם פעולות יום-יומיות – מופיעים בעולם באופן חזרתי עד כדי טשטושם, וכך הסובייקט העובר לצידם אינו מתעכב, אינו בוחן את הדגם או את דפוס הפעולה המופיעים למולו. זו מלאכת האמנות, החזרה הצורנית והפעולה האקטיבית שאטון מבצעת בעצם בחירתה לחולל בהם דבר-מה המחיה אותם ומפנה אליהם מחדש את מבטו של הצופה.

גולגולות חוזרות: חזרה אל המאיים, חזרה על המענג

דימוי הגולגולת מלווה את עבודתה של אטון לאורך שנות יצירתה ברישום, בציור ובמיצב. עם הזמן חלות בו טרנספורמציות צורניות, והוא מתמקם בין הדו-ממד לתלת-ממד. בדיון בגולגולת כדימוי חוזר בעבודתה של אטון אסקור תחילה את התערוכות המרכזיות שבהן הופיע הדימוי ואת הפרשנויות שניתנו לו. בהמשך אציג בקצרה את ההיסטוריה של הגולגולת בתולדות האמנות ואת הפרשנויות המרכזיות שניתנו לה במהלך השנים. בסיום אחבר בין מופיעיה של הגולגולת ביצירתה של אטון, בין הפרשנויות שניתנו לה בתולדות האמנות ובין ההיבט החזרתי שלאורו אבחן אובייקט זה בעבודתה.

בסולסיק, תערוכת היחיד הראשונה של אטון שכבר הוזכרה, הופיעה הגולגולת לרגלי רישומי הקיר. הגולגולת צומחת מתוך משטח הרצפה כאובייקט שהוא חלק ממראה הפרקט השטוח, והיא נעה בין גבולות הדו-ממד והתלת-ממד. הגולגולת עשויה לינולאום בעל מרקם עץ, מקופלת ומחוברת – כמו אובייקט שנוצר מקיפולי נייר – בתבנית חוזרת.²⁹

בתערוכת יחיד אחרת של אטון, שנערכה שנה לאחר מכן (2007) במוזיאון ינקו-דאדא ונקראה **קשר דם**, הופיעה הגולגולת ברישומים לצד סבך קשרים או שערות. בכרזה לתערוכה נראית יד האוחזת גולגולת, פרט מתוך הרישום **יופי פנימי**, שאטון יצרה בעפרונות ובדיו על לוח MDF.³⁰ לפי עינבר דרור, אוצרת התערוכה, היצירה מתייחסת

28 אטון (לעיל הערה 19).

29 לצפייה בעבודה זו, ראו באתר האמנית:

<https://www.mayaattoun.com/soul-see?lightbox=image16hf>

30 לצפייה בעבודה זו, ראו באתר האמנית:

<https://www.mayaattoun.com/blood-related?lightbox=image1gh>

לשני נרטיבים מרכזיים העוסקים ביחסים שבין מהות פנימית לבין חיצוניות.³¹ נרטיבים אלו מקורם במונולוג המפורסם שנשא המלט אל מול גולגולת אביו המת ובדמותה המיתית של מדוזה שלראשה מקלעת נחשים: "בעיני אטון נרטיבים אלו עוסקים ברגע של השתקפות, של פגישה עם ה'אני' (self) ועם ה'אני האחר' (other self)."³² הגולגולת, כפי שהיא מיוצגת ברישומים בתערוכה, מבליטה אפוא את המתח המתקיים בעת ההתבוננות העצמית של כל אחת מן הדמויות: מתח בין האני המוכר לאני המאיים, האני המפלצתי, מעין מפגש המתקיים עם ה"זר" שבתוכך.³³

בשנים שלאחר מכן הופיע דימוי הגולגולת במגוון תערוכות שאטון השתתפה בהן. ב־2011 היא הופיעה ביצירה **מחסנית**, שהוצגה בתערוכה הקבוצתית **החיים: הוראות שימוש** במוזיאון ישראל (אוצרת: איה מירון). היצירה כללה מדף וגולגולות אחדות עשויות לינולאום, ולצידן תחריט המדגים את תהליך ההכנה והקיפול של כל גולגולת. בתחריט נראות הידיים המכינות את הגולגולת שלב אחר שלב כמעשה הדגמה של קיפולי נייר.³⁴ לפי קטלוג התערוכה:

ההצבה מזכירה בו זמנית הצבה מוזיאלית ארכאולוגית ותצוגה בחנות של תוצרי פס ייצור. מודגש בה הפער בין המקור – במקרה זה ממצא ארכאולוגי אורגני חד פעמי – לבין היצירה המלאכותית שיכולה להשתכפל שוב ושוב אם עוקבים בהקפדה אחר רצף ההוראות.³⁵

הגולגולת בהקשרה הארכאולוגי נתפסת כשריד של אדם יחידני, אך לפי הטקסט הצגת ריבוי הגולגולות ביצירה **מחסנית** מעידה על תרבות הנשענת על שעתוק מכני, על האפשרות להכפיל את הדימוי באמצעות הוראות הכנה מתאימות וליצור אותו שוב ושוב באמצעות חומריות סינתטית.

בשנת 2012 הוצגו 240 גולגולות ביצירה שכותרתה **השבוניה** בתערוכה **חדרי פלאות באמנות עכשווית – מהשתאות להתפכחות**, שהוצגה במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית (אוצרות: דליה לוי, דריה קאופמן וגילה לימון). בתערוכה זו הוצגה הגולגולת המקופלת לצד עשרות גולגולות נוספות בשישה גוונים משחור ועד חום בהיר. הגולגולות מונחות לפי גוון על שישה מדפים ברוחב שמונה מטרים הממוקמים מן הרצפה ועד התקרה. התערוכה, שכותרתה קושרת אותה לאופני תצוגה מוקדמים של אצילים ובעלי ממון מן המאה השש־עשרה ועד השמונה־עשרה, ולחדרי תצוגה שבהם "קובצו מאגרים אנציקלופדיים של אובייקטים מוזרים, מטרידים, מפתיעים ואקזוטיים", ביקשה לבחון כיצד אמנים עכשוויים מגיבים לאופני תצוגה אלה,

31 עינבר דרור, 'להתבונן בשערות ראשה של מדוזה', מאיה אטון: קשר דם (קטלוג תערוכה), מוזיאון ינקר־דאדא, עין הוד 2007.

32 דרור (שם).

33 דרור (שם).

34 החיים: הוראות שימוש (קטלוג תערוכה), אוצרת א' מירון, עורכת ר' מזובר, מוזיאון ישראל בירושלים, אפריל 2011 – פברואר 2012.

35 שם, עמ' 56.

וכיצד נבחנים פלאי העולם במאה העשרים ואחת.³⁶ גולגולות נכללו באוספים אלו "כדי להחדיר שמץ של ענווה לתצוגה המעידה על עושרו ועל השכלתו הנרחבת של בעל האוסף, וכדי להזכיר לו ולאורחיו שהחיים הם בני חלוף ושעל כל אדם לכפר על חטאיו".³⁷



תמונה 1: מאיה אטון, חשבוניייה, 2012, מיצב, 240 גולגולות לינולאום, אוסף מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית (העבודה נותרה לאוסף לאחר התערוכה), צילום: יגאל פרדו.

לדברי האוצרות, הגולגולות במיצב של אטון מבליטות את העובדה שהן נעשו בעבודת יד ומראן מלאכותי: "באופן זה מציעה העבודה אלטרנטיבה עכשווית לשימוש המסורתי בגולגולת כאובייקט בן-אלמוות".³⁸ האפשרות לייצרה שוב ושוב הופכת אפוא את היחידני והדומם לריבוי משוכפל שמקורו בתנועה העמלנית הכרוכה במלאכה. זאת ועוד, האוצרות טוענות ש"האיכות הסינתטית והמלאכותית של הגולגולות מעניקה להן מראה של פריטים המוצגים בקטלוג, והופכת את התזכורת המסורתית למוות הקרב למעין מוצר מסחרי".³⁹ במובן זה, וכפי שאתאר בהמשך, אחת הפרשנויות לציורים מוקדמים שכללו את דימוי הגולגולות נגעה ברעיון שהוצגו בהם חפצים שנועדו לשכבה מעמדית צרכנית, ובכך הפכו גם הם לסוג של מוצר צריכה.⁴⁰ גם הכותרת **חשבוניייה** מדגישה את הקשר אל עולם חומרי, עולם של מסחר וצרכנות, והאוצרות מוסיפות ש"בהקשר זה, סידורן של הגולגולות על פי גוניהן יכול להתפרש כסוג של ביקורת על היררכיות חברתיות".⁴¹

36 מתוך אתר התערוכה חדרי הפלאות באמנות עכשווית | מהשתאות להתפכחות, אוצרות ד' לוי, ד' קאופמן וג' לימון, מוזיאון הרצליה לאמנות 2012, <https://katzr.net/269e29>

37 מתוך אתר התערוכה חדרי הפלאות באמנות עכשווית | מהשתאות להתפכחות: מאיה אטון, חשבוניייה, 2012, <https://www.herzliyamuseum.co.il/exhibition/%D7%9E%D7%90%D7%99-%D7%94-%D7%90%D7%98%D7%95%D7%9F>

38 שם.

39 שם.

40 N. Schneider, *Still Life, Still Life Painting in the Early Moder Period*, Köln 1994, p. 79

41 מתוך אתר התערוכה חדרי הפלאות באמנות עכשווית | מהשתאות להתפכחות (לעיל הערה 37).



תמונה 2: מאיה אטון, חשבוניייה, 2012, מיצב, 240 גולגולות לינולאום, אוסף מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית (העבודה נתרמה לאוסף לאחר התערוכה), צילום: יגאל פרדו.

גולגולות הופיעו גם בתערוכה הקבוצתית **המומיה העליזה**, שהוצגה במוזיאון רמת גן לאמנות עכשווית ב־2012 (אוצרת: מירה חנן אבגר). בתערוכה הציגה אטון את היצירה **שטיח**, שבה גולגולות מרומזות בצורתן מחוברות לשטיח לינולאום דמוי עץ ומקיפות אותו, כך שבשטיח מתגלים תווי פניהן. ב־2016 הוצגו גולגולות ביצירה *Abacus* כחלק מן התערוכה הקבוצתית **מוטיב חוזר בכלי קודש ובאמנות עכשווית** במוזיאון מאנה כץ בחיפה (אוצרת: סבטלנה ריינגולד).⁴² בתערוכה זו הונחו הגולגולות על מדפים, בדומה לאופן הצגתן בתערוכה במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית. התערוכה עוסקת ברעיון של ריבוי, חזרה והבדל, ובטקסט הקצר המופיע בפתח הקטלוג, האוצרת מזכירה בהקשר זה את עבודתה של אטון לצד עבודות של אמנים אחרים. לדבריה, "בשורש המסר של יצירות אלה שוכן עקרון ההרס והבריאה מחדש, החוזר ושב, בהכרח ולעד, במסגרת היצירתיות האמנותית והקיומית".⁴³ ריינגולד מתייחסת אפוא ליצירה *Abacus* בהקשר של חזרה ושל מקומה ברצף התהליכי של "עקרון ההרס והבריאה מחדש", רצף אשר הופך לפעולה חוזרת שהיא חלק ממהות יצירתית.

ב־2018 הוצגה גולגולות על גבי מדפי זכוכית בוויטרנה שקופה בתערוכה המקיפה של אטון במוזיאון היהודי בלונדון *The Charms of Frankenstein*. התערוכה, כפי

42 העבודה, שהוצגה בחיפה, נשאה את הכותרת הלועזית *Abacus*, אף על פי שלמעשה הייתה זו עבודה מקבילה ל**חשבוניייה**. בחרתי להציג במאמר את כותרות העבודות כפי שהוצגו בתערוכות השונות.

43 ס' ריינגולד, 'על רעיון "החזרה": תשמישי קדושה יהודיים במפגש עם אמנות עכשווית', מוטיב חוזר בכלי קודש ובאמנות עכשווית (קטלוג תערוכה), מוזיאון מאנה-כץ, חיפה 2016, עמ' 15.

שמרמזת כותרתה, ציינה מאתיים שנים לצאת ספרה של מרי שלי פרנקנשטיין, וניתן בה מקום מרכזי לעניינה של אטון בספר, ברקע לכתיבתו וברובדי הפרשנות של הסיפור המתואר בו. מהלך התערוכה והאופן שבו התבקש הצופה להיות חלק ממנה התבסס על יומנה האמנותי של אטון 2018, שבו בכל יום מופיע עמוד ובו רישום שיצרה אטון.⁴⁴ היומן הוכן כמחווה לספר פרנקנשטיין, והרישומים המופיעים בו מתייחסים במישורין או בעקיפין לסופרת שלי, וגם לחייה של אטון.

בתערוכה **בעין התודעה**, שהוצגה ב-2023 בגלריה האוניברסיטאית לאמנות בתל אביב, הופיעה סדרת רישומי דיו שיצרה אטון משנת 2021 והלאה, לצד עבודת וידאו והדפסים, ובין רישומים אלו מופיעה גולגולת. ראשית יצירתם של רישומי הדיו בסגרים שהוטלו בעקבות מגפת הקורונה, והם נעשו כמעין "תרגיל יומיומי לשחרור היד".⁴⁵ כך כתבה עליהם האוצרת וחוקרת האמנות תמר מאיר:

[אטון] רשמה במצבים שונים, גם תחת כאב, תיעדה את זרם התודעה היומי שלה ופרסמה את התוצרים מתוך החלטה מודעת להשהות את השיפוט לגבי איכותיהם. משבר הקורונה, הסתגרות של כלל האנושות בדלת אמות ופירוק הסדרים המוכרים לנו – אלו יכולים לשמש מצע שעל רקעו אפשר להתבונן על בנייתה של סדרה עוצמתית זו. החשיכה היא היסוד שממנו בוקעים הדימויים, ובהם הבלחות האור מאפשרות שחרור מכוח הכבידה, מסדרי הראייה ומכבליה של המילה.⁴⁶

הפרשנויות המגוונות לעבודתה של אטון מאירות את הגולגולת, שהיא אובייקט דומם וחסר חיים, כדבר-מה החותר לעיתים תחת סמליותו המוכרת (מוות). בחלק מן הפרשנויות יש התייחסות לחזרה הצורנית בתיאור המהלך היצירתי – עמלנות או מלאכת יד – הכרוך בהכנת הגולגולות, בחלקן תיאור המהלך היצירתי מרמז על עולם של שכפול ושעתוק או על עולם שהרס ובנייה שלובים בו יחדיו בחזרה אין-סופית. קריאה בפרשנויות אלו מאירה את הקשר המתקיים בין יצר המוות (תְּנָטוּס) לדחף ההנאה והתשוקה (אַרוֹס). הגולגולת כסמן של מוות והאמנות כסמן של יצירתיות וחיים ייבחנו בהמשך הדברים, וכך גם הקשר בין שני יצרים אלו לבין החזרה. אך תחילה אפנה למשמעותה של הגולגולת בתולדות האמנות, שכן סמליותו של דימוי זה במרוצת השנים עשויה לחדד את ההתנגשות בין רובדי המשמעות השונים שהוא נושא.⁴⁷

44 מאיה אטון, '2018', עיצוב נ' שלו, עריכה ט' בן-נון, הוצאה עצמית בתמיכת מענק מפעל הפיס וקרן אוטסט, 2017.

45 מתוך הטקסט האוצרותי שהופיע לצד ציוריה של אטון בתערוכה הקבוצתית **בעין התודעה**, *My World is Empty*, אוצרת ד"ר תמר מאיר, הגלריה האוניברסיטאית, תל אביב 2023. הטקסט מופיע גם באתר הגלריה: <https://arts.tau.ac.il/gallery/mindmaya>. אומנם מהלך יצירתם של רישומי הדיו החל עם הסגרים שכפתה מגפת הקורונה, ובעקבותיהם דחיית התערוכה **הרים סולאריים ולבבות שבורים**, שהוצגה בחלל לתצוגת אמנות והשלוחה של *Magasin III* ביפו (4.3.2021–10.12.2021), באוצרותה של כרמית גלילי – אך אטון המשיכה ביצירתם גם לאחר תקופה זו, והדיון בסדרה **האדומה** מבליט את הקשר של הסדרה למהלך רישומי הדיו.

46 מתוך הטקסט האוצרותי, שם.

47 הגולגולת מופיעה במגוון רחב מאוד של יצירות אמנות החל מתקופות קדומות ועד ימינו, בתרבויות ובאזורים גאוגרפיים שונים. בחרתי להתמקד במאמר זה בכמה יצירות בלבד, כדי שלא

ההיסטוריה של הגולגולת באמנות החזותית מרחיקה אלפי שנים לאחור. הגולגולת והשלד היו נפוצים באמנות רומית כאובייקטים מעטרים עבור חפצים עוד במאות הראשונות לספירה.⁴⁸ במאות שלאחר מכן, באיורים לכרוניקות או בציורים והדפסים עצמאיים, הופיעו שלדים בשלמותם זה לצד זה, או לחלופין לצד בני אנוש חיים, כשהם רוקדים. "ריקוד המתים" (*Dance Macabre*), המתאר לא פעם את הקורבנות לצד השלדים שלהם עצמם, מסמל את הרעיון שכולם שווים בפני המוות.⁴⁹ השלדים, השלדים הרוקדים והקורבנות, וכן תיאורים של הדרך הראויה למות (*Ars Moriendi*) —

"אמנות המוות"), התמזגו במהלך השנים לכדי דימוי יחיד: גולגולת. דימוי זה באמנות מסמל את מגוון הרעיונות שהביעו קודם לכן השלדים והשלדים הרוקדים.

אחת ההופעות המוכרות של הגולגולת היא בציורי טבע דומם של ציירי ארצות השפלה מן המאה השש־עשרה והשבע־עשרה. בעבודות אלו היא מסמלת את רעיון הוואניטס (*vanitas*), או הבל הבלים של קהלת, שלפיו החיים הם בני חלוף. לא פעם היא מוצגת לצד דמויות או אובייקטים נוספים אשר מעצימים את המסר של הבלות החיים, לצד חוסר התועלת או חוסר הערך שבאיסוף חפצים ובהוקרת מותרות. לפי גישה זו, חפצים הם בני חלוף, וההנאה ממה שהחיים מציעים פוסקת עם בוא המוות. יתרה מכך, זוהי הנאה יהירה וגאוותנית, שכן היא מוקירה את החומר ואת התשוקה אליו במקום לפנות אל החומרה שבאדיקות הדתית. חלק מציורי הוואניטס מעמידים גם את הלימוד, המדע או המחקר כתחומים ארעיים שהעיסוק בהם – לעומת העיסוק בדת וברוח – עלול להוביל לגאוותנות שתשכיח מן האדם את היותו בר חלוף. הגולגולת בציורים אלו מזכירה לצופה שעל אף



תמונה 3: Michael Wolgemut, *Dance of Death*, leaf from "The Nuremberg Chronicle", 1493, woodcut and letterpress from the Nuremberg Chronicles, .46 × 31.7 cm, The Metropolitan Museum of Art

לחרוג מהנושא. במאמרים ובספרים המוזכרים בהמשך, מופיעות דוגמאות נוספות להופעתה של הגולגולת באמנות.

48 סמליות הגולגולת ומובנה בתקופה זו אינם חד־משמעיים, אך חוקרים מצביעים על כך שהופעתם של פריטים הקשורים באכילה ובשתייה מעידה על הקשר הסמלי לסעודות ולמשתים, ובייחוד לשתיית יין. התבוננות בגולגולת בעיתות שמחה מזכירה לנהנים את שחבוי תחת מעטה החיים שבתנועה. ראו: F. Causey, 'Skulls and Skeletons in Roman Art', L. De Girolami-Cheney (ed.), *The Symbolism of VANITAS in the Arts, Literature, and Music: Comparative and Historical Studies*, New York and Ontario 1989, pp. 103–111

49 יצירות אלו זכו בכינוי "ריקוד המתים" (*Dance Macabre*), ומקורן בהגות הנוצרית. למרות הממד הקליל של תנועת הריקוד והממד ההומוריסטי של הצגת שלדים חיים, הם מדגישים את ארעיות החיים אל מול המוות, שאינו מוטל בספק. ראו: L. De Girolami-Cheney, 'Dutch Vanitas Paintings: The Skull', L. De Girolami-Cheney (ed.), *The Symbolism of Vanitas in the Arts, Literature, and Music: Comparative and Historical Studie*, Lewiston 1992, pp. 113–176



תמונה 4:
Philippe de
Champagne,
*Still-Life with a
Skull, Vanitas*,
circa 1671, oil on
panel, 28x37 cm,
Musée de Tessé

הספרים ומכשירי המחקר, על אף הדיוק והידיעות שהמדע מביא עימו, הוא אינו יודע את סוד היווצרותם של החיים או המוות.

ציורי ה"ואניטס", "זכור את המוות" ו"ריקוד המתים" כוללים דימויי גולגולת, המבהירה לצופים שחיהם נתונים לחסדי האל, זמניים ובלתי ניתנים לניבוי. זאת ועוד, ההנאה ממנעמי החיים היא בת חלוף, ולכן חסרת טעם. לציורים אלו נוספו במהלך השנים סמלים נוספים, כגון צלב, נר, שעון חול, פרח או בועה, הטומנים בחובם מסר שהיפה והעיסוק בו הם עניין נחות המסית את האדם מהתמקדות בנצחי ובהבטחת מקומה הטוב של הנשמה לאחר המוות.⁵⁰

ציורים העוסקים בתמות המזכרות, בייחוד ציורים מן המאה השש־עשרה והשבע־עשרה שציורו בארצות השפלה במסורת הסגנון הנטורליסטי, מבליטים גם את העניין ביפה. לצד המסר הנוקשה הם מזוהים עם המעמד הצרכני, והאובייקטים שמעמד זה נהג לרכוש הופיעו לא פעם בציורי הוואניטס.⁵¹ יתרה מכך, הטכניקה הציורית המבוססת על עבודה בשכבות דקות בצבע שמן מציגה את האובייקטים – הגולגולות או הפרחים – כחפצים מפתים, ולא פעם מענגים. מידת דמיונם לאובייקט הממשי, כמו מראה הבד המבריק, הפכה את מושא ההתבוננות – הציור – לחומר העובד על מכלול חושיו של הצופה, ובכך סוטה מן המסר שהוא נושא, שעניינו האמונה בדת וברוחני.

50 דה ג'ירולמי-צ'ני דנה בסמליות הכפולה של הגולגולת כפי שהיא מופיעה בציורים הולנדיים מן המאה השבע־עשרה, ומציינת כי הגולגולת עשויה לסמל את הוואניטס, אבל גם את מעמדה המקצועי של הדמות המופיעה לצידה. ראו: De Girolami-Cheney, *ibid*, p. 132.

51 Schneider (לעיל הערה 40), עמ' 79.

הגולגולת, כפי שהיא מופיעה בציורים המוזכרים, נושאת אפוא מסר כפול: מצד אחד היא מתריעה מפני הסופי ומדגישה את אפסות הממד החומרי בחיים, שהרי היא מה שנוותר מן האדם לאחר מותו. היא מאיימת משום שמופעה כעצם מבליט את החומר המרוקן מלבוש האישי והייחודית של האדם. עם זאת אופני תיאורה וגילומה של הגולגולת באמנות המאה השש־עשרה והשבע־עשרה מציעים שהיא גם אובייקט חושי ומושך לצפייה, לצד דימויים מפתים אחרים המוצבים לצידה.

הגולגולות שבות ומופיעות גם בתקופה המודרנית, ולצד מופען כסמל להבלות החיים הן מייצגות היבטים הקשורים באמן האינדיווידואל שצייר אותן, על הסגנון ועל התכנים המאפיינים את יצירתו.⁵²

לדברי היסטוריונית האמנות אליסיה פאקסון, במהלך המאה העשרים הגולגולת מוצגת בהקשר של מלחמה ואסונות המתחוללים בעקבותיה.⁵³ עבודתו של הפסל הבריטי הנרי מור (Henry Moore, 1898–1986) **אנרגיה גרעינית** (*Nuclear Energy*) משנות השישים של המאה העשרים שומרת על מאפייניה המזהים של הגולגולת: הכיפה בחלקה העליון, חללי העיניים ומבנה הלסת. גולגולת הברונזה, שנוצרה כזיכרון להטלת פצצת האטום בהירושימה, מזכירה את פטריית העשן המוכרת מתצלומי האסון, ובה בעת היא דימוי מופשט, תוואי נוף המשנה את צורתו בהתאם לנקודת המבט.



תמונה 6: פול סזאן, טבע דומם עם שלוש גולגולות, 1906–1907, גרפיט, צבע מים וגואש על נייר, 48x62.8, המכון לאמנות, שיקגו.



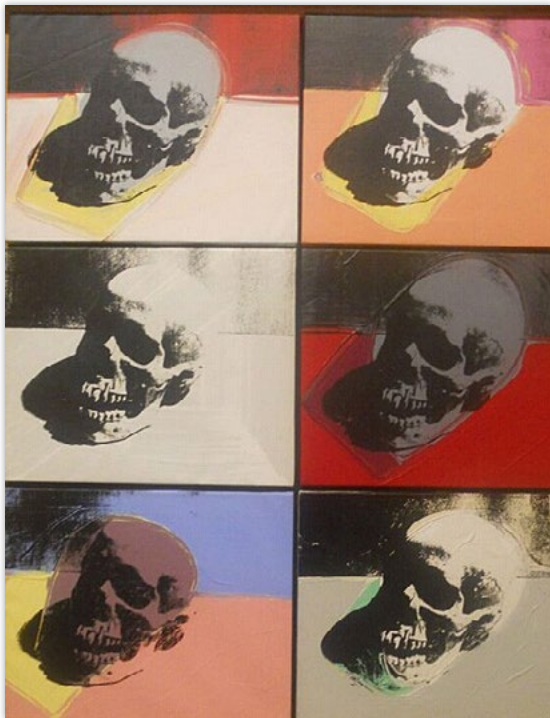
תמונה 5: פול סזאן, פירמידה של גולגולות, 1898–1900, שמן על בד, 39x46.5 ס"מ, אוסף פרטי.

52 ייצוג האמן היוצר מחדד את ההבדל בין הציור המודרני לבין ציורי ואניטס מוקדמים. בתקופות מוקדמות יותר שבהן הופיעה הגולגולת, היה בדרך כלל הדיוקן המתואר דיוקנו של מזמין העבודה, גם כאשר הציורים היו ציורי טבע דומם שבהם הפטרון מיוצג באמצעות אובייקטים סמליים. לציורי גולגולות מראשית התקופה המודרנית ראו, לדוגמה, אצל סזאן (Paul Cézanne), פיקאסו (Pablo Picasso), ובציוריו של האמן הבלגי ג'יימס אנסור (James Ensor).

53 כך, לדוגמה, בעבודתיה של האמנית הגרמנייה קתה קולוויץ' (Käthe Kollwitz) ובציורי הטבע דומם של פיקאסו שציורו במלחמת העולם השנייה. ראו: A.Faxon, 'The Reappearance of the Skull in Recent Contemporary Art,' L. De Girolami-Cheney (ed.), *The Symbolism of Vanitas in the Arts*, pp. 244–248.



תמונה 7: הנרי מור, אנרגיה גרעינית, 1963–1967, ברונזה, גובה: 365.8, אוניברסיטת שיקגו.



תמונה 8: אנדי וורהול, גולגולות (Skulls), 1976, אקריליק והדפס משי על 6 בדים, 38.3x48.3x50, מסגרת: 122x102x50, מוזיאון טייט מודרן. This image was originally posted to Flickr by EDrost88 at <https://flickr.com/photos/62091376@N03/5987376644>. It was reviewed by FlickreviewR 2 and was confirmed to be licensed under the terms of the cc-by-(2.0

הדפסי הגולגולות הצבעוניים (Skull, Skulls, 1976) של אנדי וורהול (Andy Warhol, 1928–1987) מאירים את תרבות ההמונים ואת תרבות הפופ העומדות ברקע יצירותיו למן המחצית השנייה של המאה העשרים, וגולגולת היהלומים של הירסט (Damien Hirst) מבליטה את התשוקה לנוצץ ולחומרי⁵⁴ במובנים אלו גולגולות אמנותיות מודרניות ועכשוויות מאירות ביתר שאת את הכפילות הבאה לידי ביטוי בכל הגולגולות האמנותיות: יש בהן הסמליות הדוחה את החומר ואת ההתמסרות לאסתטי, אך בהיבט הן עשויות חומר, האמנים שוקדים על מופען האסתטי, והן מציעות דיון במושך, באסתטי וביפה.

חזרה, אימה ותשוקה

גולגולות הלינולאום של אטון מאירות גם הן היבטים מרכזיים בפרשנויות הגולגולות במופע המשתנה בתולדות האמנות. כך סיפרה בריאיון:

[האובייקט] יכול להיראות נעים בהתחלה, מסודר, נקי, אסתטי, מעוצב אפילו [...] אבל זו בעצם איזושהי מלכודת, מלכודת דבש והוא לא נעים. [...] כמו שהגותיקה שאיתה אני מתעסקת די הרבה, כל הזמן משחקת בין יופי וקיטש לאימה.⁵⁵

54 ציורי הגולגולות של וורהול מפורשים במאמרו הנודע של מבקר וחוקר האמנות האמריקני האל פוסטר כדימויים המבליטים בעת ובעונה אחת את ההמוני, את הנעדר ואת האנונימי. ראו: H. Foster, 'Death in America', *October*, 1996, pp. 36–59. גם עבודתו של האמן הבריטי דמיאן הירסט (Damien Hirst) – שהוצגה בה גולגולת אדם בן המאה השמונה-עשרה, שפני השטח שלה כוסו באלפי יהלומים במשקל כולל של יותר מאלף קראט – עוסקת במאפייני התרבות המערבית ומדגישה את ההיבט הצרכני המאפיין אותה. כותרת העבודה, *For the Love of God* ("למען אהבת האל") (2007), מרמזת על הסמליות המסורתית של הגולגולת, אך מופעה המנצנץ מבטא היפוך: במקום להזכיר למתבונן את הבלתי החיים, את הצמצום ואת חשיבותן של העדפת האל וההשתקעות באמונה וברוחני, גולגולת היהלומים מצביעה על שפע, על מותרות ועל התמסרות לאהבת החומר. לפי היסטוריון האמנות והמבקר אנדרו וילסון, "אם יהלומים הם באמת נצחיים, דימוי הגולגולת של הירסט מסמל נצחיות, אהבה ומחויבות. בהיבט זה דימוי המעוצב באמצעות המוות". ראו: A. Wilson, 'Believer', *Damien Hirst Exhibition Catalog*, London 2012, p. 208.

55 ריון (לעיל הערה 7).

אטון קושרת אפוא את עבודתה לסגנון הגותי, ובכך לפער שבין מופען האסתטי של הגולגולות לבין ההיבט המאיים שבהן.⁵⁶ היא מתארת את התעניינותה הרבה בספרות ובשירה הגותיות, התעניינות שראשיתה בזיכרונות ילדות והמשכה בתקופת נעוריה והתבגרותה.⁵⁷ מבין הרומנים שנכתבו במהלך המאה התשע-עשרה כמדע בדיוני ברוח הגותיקה וליוו את אטון לאורך הקריירה, מצוי גם **פרנקנשטיין** מאת מרי שלי.⁵⁸ תיאורי טבע מופלא לצד תיאור מעשיו הנוראים של היצור, תיאורים של קרבה רגשית, גילויי אהבה וחום לצד אימה, דחייה וכעס הם דוגמאות המבליטות את הניגודים ברומן ואת הקשר שלו לסגנון הגותי ולתיאורי הנשגב, כפי שהופיעו בספרות המאה התשע-עשרה.⁵⁹

בליבו של הספר **פרנקנשטיין** מופיע תיאור היחסים בין ויקטור פרנקנשטיין לדמות היצור שברא. מהלך חייהם מתואר בד בבד: האירועים נמסרים מפי פרנקנשטיין הבוגר, והמונולוגים מאת היצור שלובים בתוכם.⁶⁰ הופעת הגולגולת בתערוכה *The Charms of Frankenstein* (2018) מדגישה מצד אחד את העניין העמוק שגילתה אטון במאפיינים גותיים בכלל וב**פרנקנשטיין** וברקע לכתיבתו בפרט, ומן הצד האחר את התהייה באשר לקשר של הדימוי – גולגולת – לסיפור.⁶¹ הגולגולת כסמל ביצירתה של אטון עשויה להזכיר את סיפורו של פרנקנשטיין, בורא היצור, שעבד בלהט כדי לגלות את סוד החיים ולא חשש להתעלות מעל לאל – בורא כול. פרנקנשטיין חשף את מה שאמור היה להישאר בגדר סוד, ורדיפתו אחר ההצלחה המדעית הביאה בסופו של דבר לחיים מלאי סבל – ממש כפי שמזהירה הגולגולת בציורי הוואניטס. במובן זה הגולגולת מפורשת בעבודתה של אטון בדומה לפרשנות שניתנה לה בתולדות האמנות: תזכורת למתבונן ביצירה כי הוא בן תמותה, ולכן כוחו מוגבל וסופו צפוי.

56 "גותיקה" או "גותי" הם מושגים שאינם מתייחסים לתקופה מסוימת או לסגנון ייחודי ויש בהם כדי להצביע הן על עבר רחוק הן על תרבות מודרנית ועכשווית. השבטים הגותיים, שמקורם בצפון-מזרח אירופה, נחשבו ברבריים, ולצד שבטים אחרים הביאו להתפוררות האימפריה הרומית במאות הראשונות לספירה. סגנון האדריכלות הגותי, שהתפתח תחילה במרכז אירופה והגיע לשיאו בין המאה השתיים-עשרה למאה הארבע-עשרה, מאופיין באסתטיקה מרשימה ומורכבת, שמצאה ביטוי בבנייה מונומנטלית, בעיקר של קתדרלות אבן. קתדרלות אלו ידועות, בין היתר, באווירה הייחודית שהן משרות על הבאים בשעריהן, אשר מעוררת תחושת יראה והתפעמות.

57 מ' אטון, השקת יומן וספר אמן – 2018, סדנאות האמנים, ירושלים, ינואר 2018, https://www.youtube.com/watch?v=O_-1ft7x5q8

58 שלי (לעיל הערה 1).

59 הספרות והשירה הגותית, שהיו נפוצות במאה השמונה-עשרה והתשע-עשרה, מאופיינות בהתבוננות ובעיסוק במוות לצד התבוננות בנשגב (sublime). בחיבורו על מקורותיו של הנשגב מתאר הפילוסוף הבריטי אדמונד ברק את האימה, את הכאב ואת מכלול הרגשות המתעוררים לנוכח מראות וחוויות קשים ועוצמתיים. בד בבד הוא ער לרעיון שברבות הימים, במרחק הזמן ובשינויים מסוימים, חוויות האימה והכאב עשויות להתגלות כבעלות ערך חיובי. הוא אף תיאר בכתביו מגוון אמצעים צורניים שיכולים לתרום לחוויית הנשגב בציור ובשירה. ראו: E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1823.

60 פרנקנשטיין מספר את הסיפור בשארית כוחותיו לד' וולטון, קפטן ספינה שמוצא אותו על סף מותו ומתעד בכתב את דבריו.

61 המיצב **בין כלב לזאב**, שהוצג במוזיאון תל אביב ב-2009 במסגרת המועמדות לפרס גוטסדינר היוקרתי, מכיל את האובייקטים הראשונים של אטון שהוקדשו ישירות למרי שלי ול**פרנקנשטיין**. עוד על מיצב זה ראו: השקת יומן וספר אמן (לעיל הערה 57); א' ערמון אזולאי, 'מי יזכה ב-10,000 דולר?', הארץ, 20.2.2009, <https://www.haaretz.co.il/gallery/2009-02-20/article/0000017f-f86a-d318-afff-fb6bc0f70000>

הבנת הגולגולת ביצירות של אטון על סמך הפרשנויות שניתנו לה בתולדות האמנות, ההקשבה לדבריה וההקבלה לנרטיב המתואר בפרנקשטיין מחדדות את העובדה כי היא אובייקט המסמל בעת ובעונה אחת את הצמידים יפה-מכוער, אין-סופי-סופי ומושך-מאיים, או כפי שכבר תיארתי, אובייקט שבמופעו האמנותי מסמן את הקשר בין יצר המוות (תִּנְטוּס) לדחף ההנאה והתשוקה (אַרוֹס). עם זאת אין בהסברים אלו כדי לפרש את החזרה על צורת הגולגולת בעבודתה של אטון.

אחת מנקודות המבט המסייעת בהבנת הקשר בין חזרה צורנית לתוכן מאיים שהצורה נושאת, נוגעת בעבודתו ובעיסוקו הנרחב של פרויד בחזרה התנהגותית



תמונה 9: מאיה אטון, חשבונייה, 2012, מיצב, 240 גולגולות לינולאום, אוסף מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית (העבודה נתרמה לאוסף לאחר התערוכה), צילום: יגאל פרדו.

ובאופן שפעולות חוזרות קשורות בעקרון העונג ובדחף המוות.⁶² עד מלחמת העולם הראשונה האמין פרויד כי החזרה כפופה לעקרון העונג (או ל"היעדר עומס"), ומה שחוזר הוא דבר-מה נעים, המפחית מתח ועומס. בד בבד ביטאו רבים משורדי המלחמה מצב שְׁפוּנָה בפיו "נאורוזה טראומטית".⁶³ לפי פרויד, אנשים שניצלו מאסון

62 בראשית המאה העשרים כתב פרויד שלושה מאמרים העוסקים במישרין בכפיית החזרה: במאמרו 'פעולות כפייתיות וטקסים דתיים' מ-1907 הדגיש שההתנהגות החוזרת היא הפרעה בחיי היום-יום של המטופל, הקביל את הנירוזה הכפייתית לפעילות טקסית-דתית וציין תכונות משותפות ונבדלות לחולים כפייתיים ולמאמינים אדוקים; ב'היזכרות, חזרה ועיבוד' מ-1914 דן פרויד בחזרה המתקיימת במהלך הטיפול, בניסיון להדגיש טכניקות טיפוליות שהמטפל נוקט במפגשו עם המטופל, בד בבד עם התהליך שהמטופל עובר; במאמרו הנודע 'מעבר לעקרון העונג' מ-1920 ניסה פרויד לטוות את ההסבר המדעי והסיבתי להתנהגות החוזרת, וטען שמקורותיו מצויים מצד אחד בביולוגיה של החי והצומח ומצד אחר במבנה הנפשי כפי שהציגו. ראו: ז' פרויד, 'פעולות כפייתיות וטקסים דתיים', אבל ומלנכוליה: פעולות כפייתיות וטקסים דתיים, תרגום א' טונבאום, תל אביב 2008, עמ' 47-65; ז' פרויד, 'היזכרות, חזרה ועיבוד. עוד עצות על טכניקת הטיפול הפסיכואנליטי II', הטיפול הפסיכואנליטי, תרגום ועריכה ע' רולניק וע' ברמן, תל אביב 2002, עמ' 114-128; ז' פרויד, 'מעבר לעקרון העונג', מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות, תרגום ח' איזק, תל אביב 1988, עמ' 95-137.

63 פרויד, 'מעבר לעיקרון העונג' (שם), עמ' 98.

מתאפיינים לא פעם בחיי חלום "המחזירים את החולה שוב ושוב אל הסיטואציה של תאונתו, ומסיטואציה זו הוא מתעורר פעם בפעם מתוך אימה מחודשת".⁶⁴ אם קודם לכן הובן תפקידו של החלום כממלא משאלה, תפקיד זה התערער לנוכח חלומות סיוט חוזרים ונשנים, שאין בהם כל משאלה – ואדרבה, תוכנם אף פוגע בחולם ומחזיר אותו לרגעי האימה. בסיס הסבריו של פרויד לתופעה המתוארת הופיע במאמרו המוקדם "ניסוחים בדבר שני עקרונות של ההתרחשות הנפשית" מ-1911, ועלה מהתבוננות בנכדו בשעת משחק. ואולם בכל הנוגע לדיון בגולגולות החוזרות, מעניין להדגיש את יחסו של פרויד למאיים, את הקשר שיצר בינו לבין המענג, או כפי שהוסיף בעקבות הצפייה בנכדו ששיחק לאחר לכתה של אימו: "מסתבר שהחזרה, מציאת הזהות מחדש היא עצמה בגדר מקור של עונג".⁶⁵ לטענתו, הפעוט במשחקו מדמה שוב ושוב רגעים שאינם נעימים לו (לכתה של אימו) כדי לשלוט בהם, ובאופן סמלי להחזירה אליו.

ההתבוננות בגולגולות החוזרות בעבודתה של אטון, על הכפילויות הפרשניות שהן נושאות, אינה פעולה אקטיבית כמו זו שעליה כתב פרויד; הגולגולות החוזרות מוצבות כתוצר מוגמר לפני הצופה, והוא אינו ממלא חלק פעיל בחזרה עליהן. בד בבד כתיבתו של פרויד על היחס בין המעשה החוזר לעקרון העונג ולדחף המוות עשויה להועיל בפרשנות לחזרה על המאיים בעבודתה של אטון, המשלבת בין ההיבט המפחיד שהגולגולת טומנת בחובה לבין האסתטיקה המענגת של העבודה כולה. אטון – בשונה מן החולם, שאינו שולט במודע בתוכני חלומותיו – היא החוזרת על התוכן המאיים שהגולגולת נושאת, ובעצם חזרתה מזכירה לצופה שהיא שולטת בתוכן זה באמצעות טכניקה או דפוס עשייה. אדרבה, היא שבה ויוצרת את הגולגולת, והחומריות שבה היא בוחרת לתאר אותה עשויה להזכיר לצופה סוג של מלאכת יד שהעיסוק בה משרה ביטחון ורוגע.⁶⁶ היכולת לשלוט בתוכן המאיים, כמו יכולתו של הפעוט לשלוט במשחק לאחר לכתה של אימו, עשויה להסב עונג ליוצר; ואילו התוצר האמנותי – מלאכת היד העשויה למשעי – עשוי לענג את הצופים בו.

אם כך, החזרה על כל גולגולת היא כחזרה על הנורא, אך כפי שהציע פרויד, היא נוגעת גם במענג. האפשרות ליצור אותה, הבחירה בגוון ובחומר שלה – כמו גימורה הנקי והחלק – כל אלו מרמזים על שליטה בתוכן מאיים ועל הפיכתו לאפשרי לצפייה ולעיכול. הפילוסוף הבריטי אדמונד ברק (Edmund Burke, 1729-1797), שכתב על מושג ה"נשגב" כמאה שנים לפני "מעבר לעקרון העונג", תיאר אותו כשילוב של שני ההיבטים: הנורא והמענג. לדבריו, מרחק מסוים מן הנורא ומן המאיים – הנוצר באמצעות חומריות שונה או חזרה צורנית במקרה האמנותי – מאפשר לכרוך יחדיו היבטים הקשורים במוות ובאיום והיבטים הקשורים בעונג ובחיוניות.⁶⁷ החזרה הצורנית בעבודתה של אטון עשויה להזכיר לנו את המעשה החוזר בהקשרו הפרוידיאני, או את תיאורו של ברק את הנשגב, ולפיכך להבליט את הכפילויות הפרשניות שהגולגולת נושאת.

64 פרויד (שם), עמ' 99.

65 (שם), עמ' 116. יש לציין שלפי המשך הפסקה, חזרה בקרב מטופלים אינה מסבה להם בהכרח עונג, והמשפט המצוטט מתייחס למשחקו של הנכד.

66 ראו התייחסותי למלאכת הרישום, ובהקבלה למלאכת דקירת הנייר במאמר זה.

67 Burke (לעיל הערה 59), עמ' 44, 194-202.

לצד העיסוק בחזרה המאירה את היחס בין המאיים לבין המענג, את סידור הגולגולות כצורה חוזרת פירשו אוצרות התערוכות של אטון גם בהקשר של העידן המודרני, המאופיין בתעשייתי ובחוזר. התיעוש, על כל ההמצאות החדשניות שנכרכו בו ועל השינויים הדמוגרפיים שהתחוללו בעקבותיו, הופיע בד בבד עם הרומנטיקה והגותיקה של המאה התשע-עשרה. הטכנולוגיה המתפתחת ואפשרויות השעתוק שהביאה עימה, הבליטו דווקא את כוחם של בני אדם כיצורים השולטים בסביבתם, ומנקודת מבט זו גם כמי שצמצמו את אי-הוודאות שמזמנים החיים בסביבת הטבע. באשר לגולגולות בעבודתה **חשובנייה**, לדרך הכנתן ולאופן ארגונן על מדפים לפי גוונים, אמרה אטון:

זה עוד משהו שעניין אותי. עבודה עם גרפים, עם מספרים או עם טקסטים. משהו שכביכול אמור לתת לנו איזושהי תחושה פונקציונלית, ישרה, בתוך המציאות. אבל מה שמעניין אותי הוא הפער בין הפונקציונליות האפשרית של הדבר לבין נוכחותו הוויזואלית.⁶⁸

מבחינתה של אטון, הסידור והארגון אמורים להעניק, בין היתר, תחושה שזוהי עבודה שאפשר לקבל ממנה מידע מספרי, כמו חשובנייה שאפשר להזיז בה חרוזים כדי לחשב חישובים. בהבעת היא מבהירה שמידע זה הוא עקר, וכל שנותר ממנו הוא המראה החזותי של היצירה. במילים אחרות, אי אפשר לדלות מן העבודה מידע בעל ערך מדעי. אם כך, ייתכן שריבוי הגולגולות מצביע על כפילות שמקורותיה בשינויים המתחוללים בעקבות המהפכה התעשייתית: ריבוי של אובייקטים ושל מוצרי צריכה, ריבוי של סחורות, ובעשורים האחרונים גם ריבוי של דימויים. סידור וארגון, קטלוג ויצירת היררכיה עשויים לעורר תחושה של שליטה, דיוק ופונקציונליות. עם זאת, כפי שהמציאות מלמדת, עדיין לא הצליחו בני האדם לשלוט בגרמי השמיים או באסונות טבע הפוקדים את עולמם. **חשובנייה** מבליטה היבט זה, שעניינו התעתוע הטמון במה שנדמה כסדור וכמארגן: רושם של שליטה בסדרי עולם או בכוחות הטבע, שלמעשה אינם ניתנים לניבוי או לשליטה. צורת הגולגולות, כסמל למאיים ולסופי, היא המזכירה לצופה היבט זה.

הגולגולות החוזרות בעבודותיה של אטון, ולעיתים בעבודה אחת יחידה, מבליטה את כוחה של החזרה הצורנית כמאפיין החותר תחת משמעותו של הדימוי כסמל למוות. כפי שציינה איימי גולדין, שהייתה לאחת התומכות הראשונות באמנות דקורטיבית במחצית השנייה של המאה העשרים, הדגם עלול להיות קטלני ולהחליש את כוחו של הדימוי על ידי הפיכתו לדבר-מה אסתטי בלבד, כוללני. לפי גולדין, הצפייה בדימוי החוזר בסיטואציות משתנות – כפי שקורה בעבודותיה השונות של אטון – משחררת אותו מהקשר ידוע ושוחקת את משמעותו.⁶⁹ כך ההיבט החזרתי של הגולגולות נושא עימו כפילות נוספת בעבודתה של אטון: לא רק כפילות שמצידה האחד מצוי הייחודי והחד-פעמי ומצידה האחר ההמוני והחוזר; לא רק כפילות המסמלת סופיות ומוות לצד עונג וחיוניות; אלא גם כפילות שמצידה האחד ניצבת המשמעות, או תוכן המוענק ליצירה האמנותית, ומצידה האחר צורניות העבודה, המאירה את החזרה כרכיב צורני

68 השקת יומן וספר אמן (לעיל הערה 57).

69 A. Goldin, 'Patterns, Grids, and Painting', *Artform* 14, 1 (1975), p. 51

המערער על הנושא או על התוכן של היצירה, ומציע להם פרשנות נוספת. פרשנות המבליטה את יופיין של צורות החוזרות כדגם חזותי.

שלמות פגומה: חזרה ללא זהות

הסדרה האדומה מורכבת מ־33 ציורים שיצרה אטון ב־2022, שנת חייה האחרונה. כל עבודה בסדרה עשויה בדיו אדומה על מצע נייר, וגודלה 42 × 30 ס"מ. אף שבחלק מהרישומים מוצגים אובייקטים או דמויות, הדגמים – על חזרתם הצורנית – הם המאפיין המרכזי של רישומי הסדרה, והם מחזקים את טענתי באשר למרכזיות החזרה ביצירתה של אטון. כל אחד מהדגמים מורכב מצורה גאומטרית החוזרת פעמים רבות, ומראה הדגם נוצר לא רק בזכות הצורה החוזרת, כי אם גם בזכות המרווחים בין צורה לצורה, שמתוכם מפציע לובן מצע הנייר. כך, לצד הצורה המצוירת המרכיבה את הדגם, המרווחים בין הצורות הם המאפשרים להבחין בו בשלמותו. נוסף על כך בחלק מן היצירות אטון שוזרת דגם נוסף, אשר מבליט את המשחק המתקיים בין הצורות באדום לבין צורות הנוצרות מתוך הרקע להן.

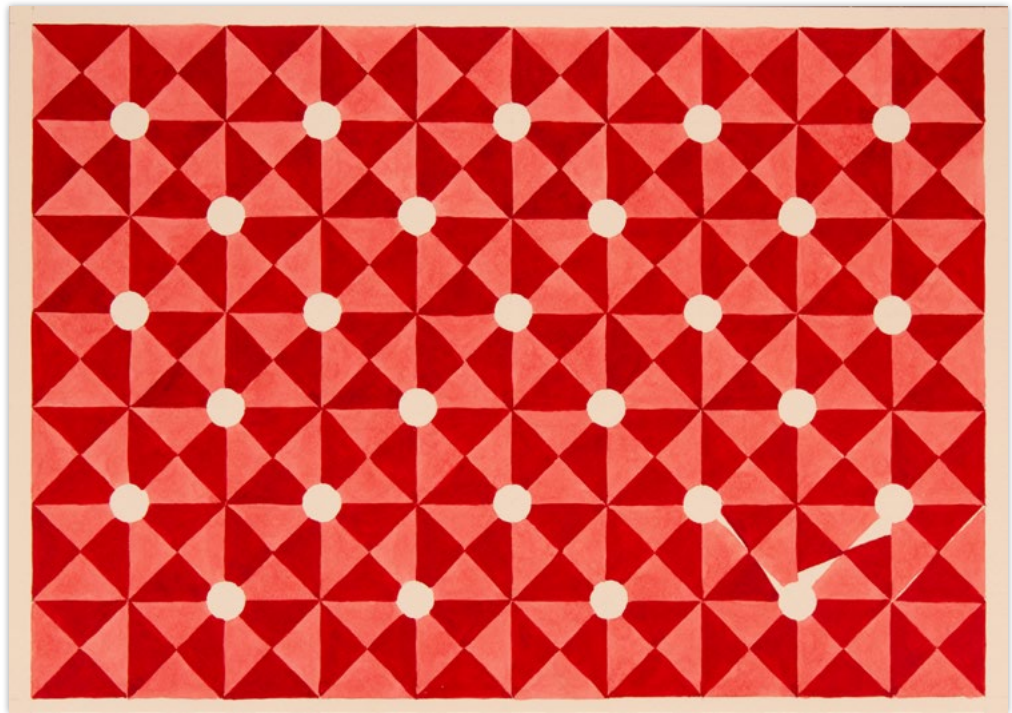
חזרה היא התכונה שאנו תופסים באמצעותה דגמים, עיטורים ואורנמנטים (קישוטים), אך בה־בעת החזרה היא הדגם או האורנמנט, שכן אי אפשר להבחין בהם בלעדיה. המוזיקולוג והפילוסוף פיטר קיווי התייחס לחזרה במוזיקה משלהי המאה השמונה־עשרה ומראשית המאה התשע־עשרה, ובנוגע לדגמים כתב כי "חזרה היא האמצעי המשמש אותנו כדי לתפוס דגמים, אבל בהגדרתו הדגם הוא אותה חזרה"⁷⁰. לפי קיווי, חזרה ודגם חד הם, ואי אפשר לתפוס את האחד ללא תשומת לב לאחר. לדבריו, חזרה איננה מאפיין מרכזי סתמי של המוזיקה שהוא כותב עליה, אלא היא שמגדירה את המוזיקה, ממש כפי שהדגם אינו יכול להתקיים ללא החזרה. חזרה היא גם תכונה מוזיקלית של השלם וגם השלם כולו, שכן המוזיקה מוגדרת באמצעותה.⁷¹ לעבודות **הסדרה האדומה** משמעות דומה לזו שהעניק קיווי לדגם כשכתב על יצירות מוזיקליות: כצופים אנו מבחינים בחזרה על צורה בציורים, אנו רואים כל צורה בנפרד כפי שהיא מרכיבה את הדגם ואת העבודה כולה. בד בבד אי אפשר לפרק את העבודה של אטון לצורות נפרדות, משום שהחזרה עליהן היא שיוצרת את המראה של הדימוי, ובעקבותיו את מראה העבודה כולה.

לצד ההבחנה בסדר ובארגון המאפיינים את הצורות, הדגמים המופיעים בסדרה אינם שלמים לעולם, והתבוננות ממושכת בכל אחד מהם חושפת סדקים מכוונים במראה המאורגן שכן הצורות אינן זהות זו לזו לחלוטין.

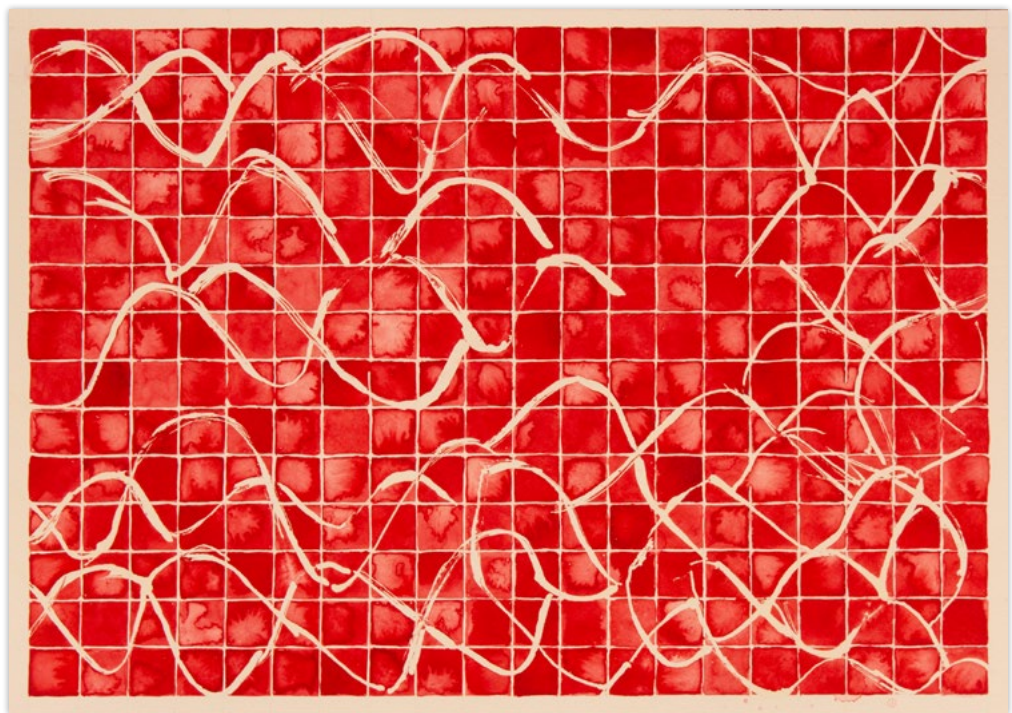
70 P. Kivy, *The Fine Art of Repetition*, Cambridge 1993, p. 353

71 Kivy (שם). קיווי אינו טוען שחזרה מאפיינת את כל סוגי המוזיקה, אלא דן בסוג המוזיקה המכונה "אבסולוטית", שהתפתחה בסוף המאה השמונה־עשרה ובמהלך המאה התשע־עשרה. מוזיקה זו לא לוותה בטקסטים מילוליים, ולא יועד לה כל תפקיד חברתי.

תמונה 10: מאיה
 אטון, ללא כותרת
 מתוך "הסדרה
 האדומה", 2022,
 דיו על נייר, 30x42
 ס"מ, אוסף מוזיאון
 תל אביב לאמנות,
 רכישה בנדיבות
 קבוצת "בוחרים
 אמנות" לרכישת
 אמנות ישראלית,
 2023, צילום: יונתן
 קפלן.



תמונה 11: מאיה
 אטון, ללא כותרת
 מתוך "הסדרה
 האדומה", 2022,
 דיו על נייר, 30x42
 ס"מ. אוסף מוזיאון
 תל אביב לאמנות,
 רכישה בנדיבות
 קבוצת "בוחרים
 אמנות" לרכישת
 אמנות ישראלית,
 2023, צילום: יונתן
 קפלן.



דלית מתתיהו, אוצרת בכירה לאמנות ישראלית במוזיאון תל אביב, סיפרה על סדרה

זו:

מדובר בסדרה של פְּטְרָנִים (patterns) וההתרחשות שמתחוללת בתוכם. [...] זוהי סדרה של עבודות אדומות, של דגמים. [...] הדגם, כשמו בעברית, יש בו ממד של הדגמה. הוא מראה לנו משהו: הוא מראה לנו מהי התפשטות, הוא מראה לנו מהי התרחקות, הוא מראה מהו רעיון האינסוף, מה המשמעות הכואבת של חיתוך או קטיעה, כיצד הנפש או החיים בנויים כחזרה נצחית, כיצד מאורגנים הדברים ומהו

האריג או הדפוס של חיינו המורכב מפרטים הנשזרים לרקמה או מארג אחד. [...] אצל מאיה, הדגם הוא מצע להפצעה של דימוי העולה מתוכו כשיבוש.⁷²

בדבריה הצביעה מתתיהו על מגוון רחב ועשיר של פרשנויות שאפשר להעניק לדגם החזותי. היא הציעה לראות בסדרה זו המשך למכלול יצירתה של אטון, ובהבעת סדרה שההתבוננות בה מחדדת את הנושאים שהאמנית התמודדה עימם במהלך הקריירה. מתוך דבריה מתחוויר הקשר בין הצורה החוזרת, החזותית, לבין החיים ("כיצד הנפש או החיים בנויים כחזרה נצחית") או בין הצורה החוזרת לבין דפוס פעולה ("האריג או הדפוס של חיינו..."), והיא מחברת בין מה שנתפס כפשטות חזותית לבין המורכבות רבת השכבות של החיים. קשר זה נדון בהרחבה בקרב היסטוריונים של אמנות אשר ביקשו למצוא את הקשר בין הדגם החזותי לבין יחסו של האדם לעולם המקיף אותו. כך, למשל, היסטוריון האמנות הווינאי אלואס ריגל (Alois Riegel, 1858-1905) עקב בספרו הנודע מ-1893 אחר יסודות האמנות הדקורטיבית, וטען כי הדגמים המוקדמים – כלומר הדגמים הגאומטריים המתוארכים לתקופה הנאוליתית, שראשיתה במאה העשירית לפסה"ג – מקורם בפיתוח צורות אמנותיות גבוהות שלא נבעו מחיקוי של מלאכות שונות.⁷³ אפשר להסיק שבני אדם שחיו בתקופה פרה-היסטורית גילפו את הקו על פי מקצב מסוים, והציבו אותו בסימטריה לקווים אחרים לא כחיקוי של הנראה לפנייהם, אלא כמעשה אמנות שתכליתו לייפות את פני השטח. לפי ריגל, ייתכן שאפשר לשער כי האלמנט החוזר באמנות מבטא צורך אנושי ואמנותי ראשוני, שתכליתו אסתטית.

וילהלם וורינגר (Wilhelm Worringer, 1881-1965) המשיך את קו מחשבתו של ריגל והדגיש כי העיסוק בצורה ובדגם נשען על פנימיות האדם, ולא על התבוננות והעתקה של הטבע החיצוני לו. בספרו מ-1908 הצביע וורינגר על מוטיבציות אמנותיות ראשוניות שמצאו את ביטויין בדגמים גאומטריים. לדבריו, יצירת הדגמים נבעה מצורך אנושי לארגן ולסדר את העולם, שנחווה כמקום כאוטי:⁷⁴

הצורך האמנותי של בני אדם הוביל אותם אל מופשט לינארי – שאינו אורגני (linear-inorganic abstraction) לא כתוצאה של מפגש מקרי עם טכנולוגיה עכשווית לתקופתם או עם דרכי יצירה, אלא כאסוציאציה למצבם הנפשי.⁷⁵

72 דבריה של דלית מתתיהו על מאיה אטון נאמרו בראשית הרצאתה בבית לאמנות ישראלית, <https://www.facebook.com/watch/?v=401811332046969>, 23.7.2022

73 A. Riegel, *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*, trans. E. Kain, (Gottfried) עמדתו של ריגל שונה מעמדתו של גוטפריד זמפר (Semper, 1803-1879), שראה בדגמים הראשונים ביטוי ליצירות שבבסיסן חיקוי של מלאכות שונות, למשל כיוון הקו במלאכת האריגה או במלאכת קליעת הנצרים. ראו: G. Semper, *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*, trans. H. F. Mallgrave and M. Robinson, Los Angeles 2004, pp. 103-118

74 W. Worringer, *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*, Trans. M. Bullock, Mansfield 2014

75 Worringer (שם), עמ' 57.

אם כך, היצירה המופשטת המוקדמת נבעה, לפי וורינגר, ממצבו הנפשי של היוצר.⁷⁶

הסדרה האדומה של אטון עוסקת במשמעויות שמקורן בכתיבתם של חוקרי תולדות האמנות שהוזכרו למעלה: היחס בין הצורה החוזרת לדגם ולעיטור ויחסם של אלה אל היפה, הסדור, המאורגן והמושך. בד בבד הדגם המופיע בסדרה זו, מצביע על המופשט כעל סגנון שהתפתח בראשית המאה העשרים, אך שורשיו נטועים שנים רבות קודם לכן. מנקודת מבטה של אטון, הדגם כצורה מופשטת טומן בחובו תחומי ידע מגוונים – מתמטיקה וגאומטריה לצד תחומים טכניים הקשורים ביצירתו – וברזמן שהוא קונקרטי ומחושב, יש בו גם ממד רוחני ומדידטיבי. החזרה על הצורה וההתבוננות בדגמים ובצורות נשנות מאפשרות ליצירת, ולצופה, לשקוע במחוזות פנימיים: ליצור או להתבונן במה שמוצג לפנייהם ובהבעת להתבונן אל עצמם פנימה. כפי שכתבתי בראשית הדברים, ובהמשך לדבריה של מתתיהו, כל אלו קשורים בחיים: בממד הסופי והמאיים שלהם, אך גם באפשרות של הסובייקט לארגן אותם, ואולי לתווך את המאיים באמצעות חריטה, רישום או ציור חזרתיים.

בד בבד אטון משבשת סדרים ומערערת על תפיסת מושג היופי כדבר מוגדר היטב המצוי בחזרה מדויקת שיוצרת זהות שלמה בין הצורות היוצרות אותו. התבוננות בעבודות המרכיבות את **הסדרה האדומה** מגלה שבכל אחת מהן אטון עמלה על שיבוש. בעבודה אחת נראית הזזה של הצורה ממקומה, כך שלובן הנייר נחשף בדגם שאין בו חשיפה של המצע. תנועה זו נתפסת כטעות, ואולי אף כהתנגדות לארגון ולתפיסת היופי שהדגם המאורגן מציע. בעבודה אחרת מופיעים כתמי דיו בגוונים שונים בעקבות אופן הנחת הדיו על המצע ומידת דלילותה. הדגמים הנראים בעבודות, לצד שיבושים אלה, מצביעים על היחס של אטון למקורותיו של הדגם ולהבנתו כמאפיין חזותי שתכליתו לייפות ולספק תחושה של שליטה בידי היוצר אותו, ולמען הצופה בו. אטון משחקת בתפיסה זו כשהיא משבשת את השלם והמושלם, ומציעה בכך אסתטיקה מסוג אחר, שמקורה בהבדל, בשינוי, בערעור ובאיום.

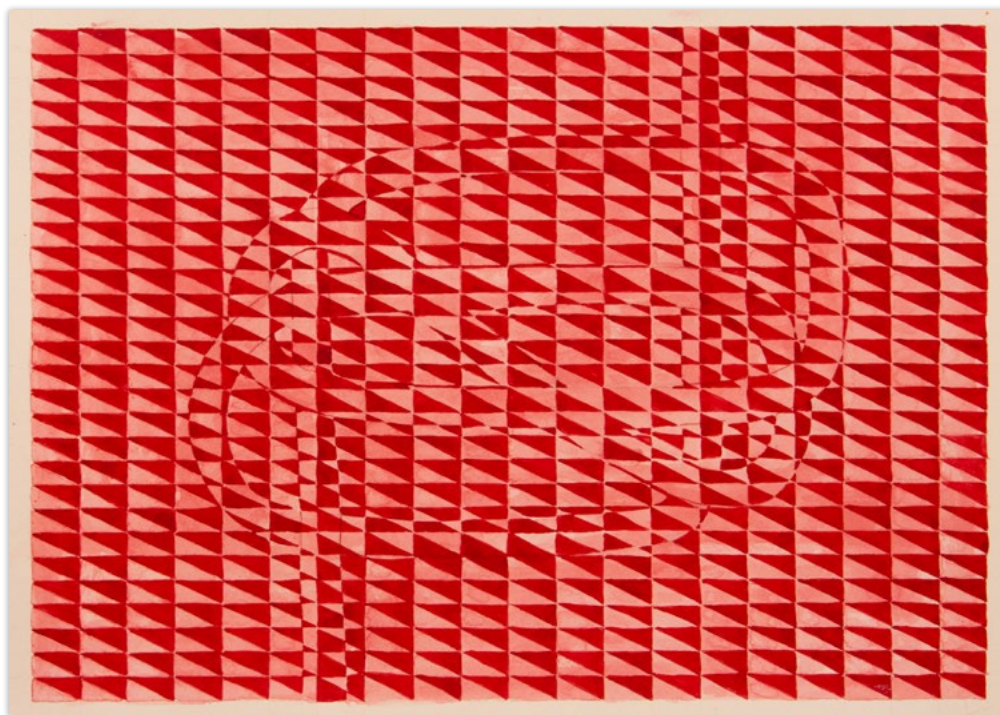
חיזוק לטענה זו אפשר למצוא בעבודה מוקדמת של אטון, שגם בה יש נוכחות מרכזית לדגם. במיצב שהקימה בגלריה גבעון ב־2015 במסגרת התערוכה **חצי מלא** (אוצרת: טלי בן נון), היא יצרה 300 רישומי אריחים שהרכיבו יחדיו את קירות "חדר הרחצה" שנבנה כמיצב בתוספת סאונד.⁷⁷ האריחים עשויים רישומי גרפיט על נייר, ומדמים קירות של חדר אמבטיה שמראה ומגבת מעטרות אותם.⁷⁸ על רקע הופעתם המוסדרת, המאורגנת והמרגיעה של אריחי הנייר נשמע קולו של מְסַפֵּר המקריא את

76 וורינגר ביקש לתת הסבר פסיכולוגי להתפתחותו של סגנון המופשט: לתפיסתו, יצירות אמנות שבהן באה לידי ביטוי מלאכת החיקוי וההתבוננות משקפות אמפתיה שהאדם היוצר חש כלפי העולם. לעומת זאת יצירות מופשטות המציגות דגמים גאומטריים וצמחיים מוקדמים מבטאות דחפים עמוקים של האדם ליצור סדר וארגון במרחב שנחוה כבלתי מובן. ראו: Worringer (לעיל הערה 74), עמ' 15.

77 מאיה אטון, חצי מלא, תערוכה בגלריה גבעון, אוצרת ט' בן נון, תל אביב 2015. המיצב הוקם פעם נוספת בביאנלה לרישום בבית האמנים, ירושלים, בכותרת **אירוח**, בתערוכה הקבוצתית רשמים: קרפּעולה, 2019-2020; ושוב, אך רק בחלקו בתערוכה **יד**, שהוצגה לאחר מותה של אטון בגלריה גבעון (מאי 2023). בתערוכה זו הוצגה לראשונה גם **הסדרה האדומה**.

78 דוגמת האריחים לקוחה מעיצוב של אריחי חדרי רחצה שהיה מקובל בשנות השבעים. אטון ראתה אותם בבית נטוש, במסגרת שהות אמן בתל אביב. בדומה לדין ברישומי הקיר בתערוכה **סולסיק**, גם במיצב זה הרישום ואופן סידור החלל מתעתעים בצופה, התופס אותו לעיתים כמרחב דו־ממדי

תמונה 12: מאיה אטון, ללא כותרת מתוך "הסדרה האדומה", 2022, דיו על נייר, 30x42 ס"מ. אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות, רכישה בנדיבות קבוצת "בוחרים אמנות" לרכישת אמנות ישראלית, 2023, צילום: יונתן קפלן.



פרנקנשטיין. המבקר במיצב אינו שומע את הסיפור בשלמותו, אלא חלקים ממנו בלבד, לפי משך שהותו בתערוכה. עם זאת ברור שכבר בעבודה זו אטון משלבת בין אסתטיקה מושכת לבין מופע האימה בסיפורו של פרנקנשטיין.

הדגם כמוטיב מרכזי בעבודתה של אטון שב ומופיע בתערוכה **הרים סולאריים ולבבות שבורים**, שהוצגה ב־2021 (אוצרת: כרמית גלילי).⁷⁹ בתערוכה זו הוצבו ארבעה לוחות ענק כשהם נשענים על קירות הגלריה ומדמים פאנלים סולאריים. במבט ממוקד נראה הלוח הטכנולוגי כמעשה רישום של צורה מלבנית שחורה, שצורה בגרפיט על מצע MDF וחוזרת במרווחים שווים. בביקורת על התערוכה כתב גלעד מלצר:

אטון אינה מחויבת למיתוס, נרטיב או סגנון מסוים, אלא מציגה אותם זה לצד זה או בשכבות. למעשה היא פורשת אותם, גם בתוך הרישומים וגם בין האובייקטים השונים, באופן הכי קרוב לאופן שבו מידע, טקסטים, דימויים, מציפים אותנו כיום. החוט המקשר הוא רישום מדוקדק, כזה שמתגלם מחדש באובייקטים-פסלים מינימליסטיים, ובאנימציה אשר למרות ההפקה הפרימיטיבית היא מהפנטת.⁸⁰

גם אם נקודת המוצא של התערוכה היא מאורע היסטורי – התפרצות הר הגעש טמבורה (Mount Tambora) שבאינדונזיה ב־1815 – האובייקטים בה אינם מספרים סיפור מתמשך על שינויי האקלים העולמיים שאירעו בעקבות ההתפרצות, או על

ולעיתים כמרחב תלת־ממדי. ראו: ה' מאור, קו פעולה, רשמים VII, הביאנלה הארצית השביעית לרישום, בית האמנים, ירושלים 2019.

79 הרים סולאריים ולבבות שבורים (לעיל הערה 45).

80 ג' מלצר, 'זו תערוכה יפהפייה, ואין זה דבר של מה בכך', הארץ, 17.3.2021,

<https://www.haaretz.co.il/gallery/art/artreview/2021-03-17/ty-article-magazine/>.

[premium/0000017f-e16a-d7b2-a77f-e36ff0270000](https://www.haaretz.co.il/gallery/art/artreview/2021-03-17/ty-article-magazine/premium/0000017f-e16a-d7b2-a77f-e36ff0270000)

השפעות אחרות שהיו למאורע זה. תחת זאת האובייקטים, ובהם עבודת הווידאו-ארט *CRY (CybeRnetic Year)*, נוגעים רק באפשרויות שנקודת המוצא מציעה. כפי שכתב מלצר, החוט המקשר בין האובייקטים הוא הרישום המדוקדק של אטון, הבא לידי ביטוי גם בדגם היוצר את הלוחות הסולאריים, אבל גם ביותר מ-3,000 הפריימים שנרשמו בעיפרון לסרטון האנימציה המדמה גלגול חודשי של ירח – מנראותו העגולה והמלאה ועד הסתרתו הכמעט מלאה. במקום ירח מופיע כדורסל שרשמה האמנית בתהליך עמלני וממושך, ומהלך ההתרוקנות מתרחש בעת צילום של מחיקתו האיטית של הרישום. כך, ובדומה להצגת הדברים ביצירותיה הראשונות של אטון, דפוס הפעולה שבבסיס עשייתה של אטון מייצר דפוס צורני המורכב מצורות החוזרות זו על זו – כך בעבודות הרישום, בעבודות המיצב הגדולות ובעבודת הווידאו.

המדיומים המשתנים, לצד החזרה על תמות רעיוניות בסדרות השונות, משנים את האופן שבו היצירות נוצרות, ובוודאי נתפסות: בסדרה *Daily Wonders* הרישומים נעשים בעט על מצע נייר; בתערוכה **חצי מלא** הם נעשים בגרפיט; ואילו **הסדרה האדומה** עשויה בדיו. מעברים בין אלו מבליטים את הפעולות הכרוכות ביצירת הצורה החוזרת – אם בעיפרון, המצריך מידה של כוח בלחיצה עליו כדי ליצור רישום מדויק או למלא משטחים, ודורש קרבה אינטימית אל מצע הנייר, ואם בדיו, הדורשת שליטה ובה-בעת שחרור מסוים ביצירת כתם הצבע על המצע ובמקביל מראה את היחס בין הדימוי לבין המצע. העט או הגרפיט הם אמצעי המבליט את הדימוי הכהה על פני המצע הבהיר, בורא אותו על פני הנייר כיש מאין; ואילו כתם הדיו, המאופיין בשקיפות, מערער על חד-משמעותו של הדימוי הנברא, בהיותו צורה שבחלקה נטמעת במצע, חושפת או מסתירה את הנייר. לצד ההבדלים, במובנים רבים מה שעשתה אטון בסדרה **האדומה** אינו שונה ממה שעשתה קודם לכן בתערוכות ה**ריים סולאריים** ו**לבבות שבורים**, **חצי מלא**, בסדרה *Daily Wonders* ובעבודות הגולגולות. בכל אלו אטון משתמשת ביסוד המארגן והיפה שיוצרת החזרה הצורנית, ומפנה את תשומת ליבו של המתבונן למלאכת היצירה והעמלנות הכרוכה בה; אך בבד בבד היא אינה מתמסרת לסדר המוצע, לרוגע ולארגון. בכל אחת מן הסדרות אטון מבקשת למוטט את האפשרות של קריאה אסתטית כדבר-מה המשרה ביטחון.

**

במאמר זה ביקשתי להתבונן ביצירתה של מאיה אטון דרך פריזמת החזרה, אשר מופיעה בעבודותיה המגוונות הן כחזרה צורנית הן כמושג בעל משמעויות רחבות. בסדרות שעליהן עבדה אטון לאורך השנים, החזרה על רעיון, נושא וצורה היא מאפיין מרכזי בתהליכי העבודה. כפי שהראיתי בדיוני במאמר זה, כל סדרה מהסדרות הנדונות מורכבת מכמה עבודות שעניינן נושא מסוים, צורה ייחודית.⁸¹ הדיון בחזרה הנוכחת בשלוש הסדרות שהוזכרו, חשף את מובניו המרובדים של המושג ואת יחסו לתחומים שונים.

81 היחס בין המושג "סדרה" לחזרה על צורה בעבודה יחידה, כמו היחס בין שתיהן לבין מונחים נוספים המתייחסים לתופעת החזרה הצורנית באמנות המחצית השנייה של המאה העשרים, אינו אחיד ומשתנה בהגדרות של חוקרים שונים. להרחבה על הכתיבה באשר לחזרה צורנית ולסדרות באמנות מודרנית, ראו: נ' מורדוך-סימונסון, הדגם הנשנה ומושג החזרה במחצית השנייה של המאה העשרים: בין אמנות למלאכה, עבודת דוקטור, אוניברסיטת ברי-אילן, 2020.

הסדרה *Daily Wonders* האירה את הקשר בין הדגם החזותי לבין דפוס של פעולה גופנית חזרתית, ובכך הבליטה את היחס בין הנראה לבין המורגש, או בין המחשבה לבין התחושה. לעומת זאת הדיון בגולגולות האיר את הקשר בין חזרה לבין היבטים מענגים או מאיימים, שטומן בחובו הדימוי החזותי. פרויד, ולפני כן ברק, ראו במאיים דבר-מה העשוי לרגש או לענג בחזרה מסוימת עליו, וסייעו לנו בכך לראות בגולגולות החוזרות של אטון עבודות שמאפייני עונג ותשוקה שלובים בהן לצד האיום. אם כך, נדמה שהתשוקה והצורך בחזרה הצורנית אצל אטון נבעו מן היכולת לגעת במה שאינו יפה בהכרח ואף עלול להיחשב מכאיב או דוחה, ובהיבט לשלוט בתכנים אלה ואולי לייפות אותם באמצעות החזרה. לבסוף, בכתבתי על **הסדרה האדומה** ביקשתי לעסוק בדגם החזותי כרכיב מרכזי בתולדות האמנות. הדיון בו עשוי להתרחב גם לעיסוק באמנות מודרנית, שכן תכונות הסדרה - דו־ממדיות, ביטול ההיררכיה בין המרכיבים, מילוי של כל פני המצע (allover painting) או הימנעות מתיאור של דימויים פיגורטיביים - מאירות סגנונות פורצי־דרך ששינו את פני האמנות במהלך המאה העשרים.

הדגם והצורה החוזרת, כמו שיבושם בעבודתה של אטון, מבליטים את הקושי הטמון במחשבה על דבר-מה שלם, ומעלים שאלות שהעסיקו את אטון במהלך הקריירה, ובהן שאלות המערערות על תפיסת היפה כדבר-מה שלם או מושלם, כאובייקט נעים למראה שהאסוציאציות העולות בהתבוננות בו הן נעימות תמיד. הסדרות נדונו בנפרד וכל אחת מהן מעידה על השתנות והבדל, אך החזרה הצורנית עוברת כחוט השני בהן ובמכלול יצירתה של אטון, וראויה להתבוננות, להתעמקות ולדיון מתמשך. זאת ועוד, הלמידה, המחקר ואיסוף המידע שאפיינו את מהלך עבודתה של אטון והוזכרו בראשית המאמר, מצביעים על היותה של התשוקה לידע מניע חיוני ומרכזי בעשייתה. תשוקה זו היא כמיהה או משאלת לב הנוגעת לדבר-מה שאינו מושג בשלמותו, והיא מביאה לחזרות מעצם הגדרתה; את הבלתי מושג במלואו יש לשוב ולחפש, לארוג ולהשתוקק אליו. החזרה מאופיינת אפוא כפעולה נשנית של חיפוש אקטיבי אחר מקורות מידע - ובעבודתה של אטון, כפי שביקשתי להראות, היא מקבלת את ביטויה בצורה הנשנית, הממחישה מעצם חזרתה שלעולם אין בה משום מענה שלם לתשוקה שבראה אותה.