

חמישה תצלומים מצויים בלבה של התערוכה של מלי דה-קאלו. תצלומי משפחה שנבחרו במשותף על ידי האמנית ואחד מבני המשפחה. אלה מתוארים בפרטנות על ידי מספר בני משפחה אל מול מצלמת וידאו נייחת. הטקסט המדובר אל מול המצלמה מספר את סיפורו של התצלום, אך לא רק אותו.

הנעדר, הנוכח והתיאור

אחת התכונות הבולטות בחמשת הסרטים שמציגה דה-קאלו מיוחסת למה שכלל איננו נמצא בתערוכה. לכאורה ניתן היה לטעון כי זוהי קביעה בנאלית, שהרי האמנות עוסקת מאז ומעולם בנעדר כנוכח, החל בסיפורו של פליניוס על הולדת הציור כשרטוט צלו של האהוב שלא יחזור ועד ללא נוכח-הנעדר המרכזי בעידן המונותאיסטי - הוא האל. מאוחר יותר, באמנות המודרניסטית, יופיעו מסמנים של נוכחות והעדר באמצעות אובייקטים מיותמים: נעליים, בגד מושלך, כיסא ריק. אך המקרה של דה-קאלו שונה מן הכיסא הריק ומצלו של האהוב. כל אלה הם קווי מתאר להעדר. דה-קאלו איננה **מסמנת** את הנעדר, אלא מנכיחה אותו באופן המפורט והארכני ביותר באמצעות סיפורם של "העדים". הוא נוכח בכל דרך אפשרית, אך עדיין מסרב להראות.

במאמרו המכונן "המסר הצילומי"¹ טוען רולאן בארת' כי הדימוי הצילומי "תפוס" על ידי המסר הדנוטטיבי שלו עד כדי כך שהוא כמעט אינו ניתן לתיאור. במילים אחרות, בארת' טוען כי צילום הוא (לכאורה) תיאור של המציאות, ולכן לא ניתן לתארו. דה-קאלו מאתגרת את הנחת היסוד הזו של בארת' ומציגה בפני בני חמש משפחות צילום אחד מן העבר הלא רחוק ומבקשת מהם בדיוק את זה - תארו את מה שרואים בצילום. לכאורה. המונח **תיאור** מרמז על פעולה אנלוגית. תיאור הוא תרגום של החזותי למילולי. אך מה שמגלה הצופה עד מהרה בעבודה של דה-קאלו הוא עד כמה אינדיבידואלית כל קריאה וקריאה. הסובייקט המביט בתצלום מספר סיפור המורכב אך חלקית ממה שעיניו רואות. הוא משליך אל החזותי את הזיכרון, את הטראומה, את הביוגרפיה, את הגוף הפרטי. אם נמשיך ונעלה באוב את בארת', נאמר כעת כי הדנוטציה המשתמעת מתוך הדימוי הצילומי משועת לתהליך קונוטציה. זה האחרון מעניק לכל תצלום מעמד נרטיבי אחר. יתרה מכך, פעמים רבות נדמה כי הסיפור המתלווה לתצלום מצוי באתר חיצוני לו.

בספרה "הצילום כראי התקופה" קובעת סוזאן סונטאג כי "באמצעות התצלומים, כל משפחה מעצבת כרוניקה של דיוקנאות של עצמה - מסכת ניידת של תמונות המעידה על אחידותה, ואין זה משנה הרבה מה הן הפעילויות המצולמות, כל עוד התצלומים נעשים ונאספים באהבה. הצילום נעשה לפולחן של חיי משפחה בו-בזמן שבארצות התעשייתיות של אירופה ואמריקה מוסד המשפחה עצמו עובר תהליכי ניתוח רדיקליים".² ואכן, נדמה כי גם היום, ארבעים שנים לאחר צאת ספרה של סונטאג ובעיצומה של מהפכת סדר יום צילומי, כאשר המוסד המשפחתי איבד זה מכבר את איתנותו ואת הגדרתו המסורתית, הצילום המשפחתי הוא עדיין מוסד. ברבות מעבודותיה בשנים האחרונות בוחנת דה-קאלו את התא המשפחתי

¹ בארת' רולאן, המסר הצילומי, 1966

² סונטאג סוזן, הצילום כראי התקופה, 1979

כסטרוקטורה וכמהות. היא מזהה את המשפחה כיחידה תרבותית המעידה על מרקם רחב יותר, כמקרה בוחן תקופתי וחברתי.

הזמן והמבט

מערך הזמנים והמבטים שטווה דה-קאלו בעבודה מתוחכם מאוד. מצלמתה מעמתת את המצולם באופן ישיר ואינטימי. מבטה של המצלמה לא נח. דה-קאלו עצמה, לצד מצלמתה, מפעילה מבט נוסף. המצולמת/ת מפעיל גם הוא מבט כפול: האחד אל התצלום, סורק ובוחן. השני אל המצלמה, מתווך את הנראה. וישנו מבט נוסף בעבודה. זהו המבט הנעדר, אך הוא אינו נותן מנוח. זהו מבטם של המצולמים בתצלום אל עבר מה שהיתה מצלמתו של הצלם. נתח עצום ממה שניתן לכנות המסר הקונונטיבי של הצילום אצור באותו מבט שאיננו יכולים לחוות. מושג הזמן בעבודה זוכה להתייחסות מורכבת עוד יותר: בבסיס העבודה עומד זמן התצלום. הרגע בו צולם וקיבל את משמעותו. אך רבים מן הטקסטים המדוברים על ידי בני המשפחה מספרים בלשון עבר את השתלשלות האירועים שהובילה אל רגע התצלום. זהו ציר זמן מוקדם יותר מזמן התצלום. לאחר מכן מתבסס רגע הצילום (של דה-קאלו). המונולוג מתרחש ברגע מאוחר יותר על ציר הזמן, והדיבור בו מביט לאחור. לבסוף ישנו זמן הצפייה - הרגע האקטואלי בו הצופה בתערוכה חווה את מערך הזמנים המרובד באופן דחוס. כמו תצלום ההופך חלל לדו-ממד, נפח לדימוי, עומק - לפני שטח.

התיאור הוא סיפור (הסיפור הוא טיפול)

השאלה המונחת לפתחו של כל מצולם, "מה היה שם?" מפנה למספר שדות: עדות, סיפור וטיפול. המצולמים בעבודה מוסרים את "שהיה". הם משתתפים במערך עדותי שמתנהל במקביל, ללא "עדות צולבת". כל אחד מהם מוסר את גרסתו בפני המצלמה. באופן טבעי אנו מקבלים מספר היסטוריות. בעוד שאלבום המשפחה המסורתי מייצר הגמוניה נרטיבית של ההיסטוריה המשפחתית, העדויות המקבילות מפעילות ערעור ושיבוש של הסיפור האחד.

סיפור והקראה הם פעולות מרכזיות בעבודתה של דה-קאלו בשנים האחרונות ומהווים פרקטיקה אמנותית ומושא לחקירה כאחד. בסדרת העבודות "סיפורים לארוחת ערב" קוראת האמנית לבתה "סיפורי לילה", אך בהיסט משמעותי אחד - אלה הם טקסטים פילוסופיים, פוליטיים (פינקלקראוט, בודריאר), המייצרים קונפליקט מובנה, מטריד ולעתים אף משעשע. בעבודה RELAYING מצלמת דה-קאלו נשים ניצבות בחלל ביתן, קוראות בפני המצלמה עדויות של נשים, אמהות, המספרות את סיפור ניתוקן מילדיהן בעקבות פירוק התא המשפחתי והסתת האב כנגדן. גם כאן ישנו סיפור המסופר על ידי סובייקט המועבר לידי של סובייקט נוסף המספר את סיפורו של הראשון.

ב"צוחק באופן חופשי" מקבלת פעולת הדיבור גוון טיפולי. כאשר האמנית מבקשת ממצולמיה לתמלל את אשר הם רואים היא למעשה מאמצת את הציווי היסודי ביותר של הפסיכואנליזה: "דבר!" כאשר המצולם של דה-קאלו נענה להנחיה זו נפתחת התודעה, אך במקביל אליה גם התת-תודעה. כאשר המצולמים מתארים את המתרחש בצילום הם עוברים לפרקים מתיאור הסצנה אל תיאור רגשי יותר, הנטוע בביוגרפיה האישית, בעבר, במגדר ובזהות הפרטית בתוך התא המשפחתי. זרם התודעה הזה מוביל

לעתים לבכי, לצחוק ולמבוכה. ואפשר לחשוב גם על מיקומה של דה-קאלו במערך המורכב הזה. האמנית נמצאת מאחורי המצלמה, איננו רואים אותה, איננו שומעים אותה, על אף שנכחותה ברורה לנו. המטפל הפסיכואנליטיקאי יושב (לפחות על פי התפיסה המסורתית) מאחורי המטופל השכוב על ספה. האחרון אינו רואה את פניו של המטפל או את הבעותיו. רק קולו נשמע מפעם לפעם. בדומה לו, איננו רואים את הכוח הטיפולי המופעל בתוך המערכת האנושית של דה-קאלו, אך אנו מקבלים את הימצאותה כחיובית.

בשנים האחרונות הפך הצילום לכלי טיפולי מקובל תחת התחום המכונה "פוטו-תרפיה", אלא שלשימוש בצילום ישנם הקשרים מוקדמים הרבה יותר במבחינים פסיכואנליטיים מאמצע המאה הקודמת (Thematic apperception tests). מרבית המבחינים עשו שימוש באיורים, אך מתברר שמקורם של איורים אלה בתצלומים. כדאי להזכיר כאן את הפרויקט המתמשך של מיכל היימן, במסגרתו היא מפתחת מבחני השלכה המבוססים על קריאה בתצלומים. היימן מציגה ל"מטופליה" דימויים שלא פגשו מעולם. הם מספרים את מה שאינם יודעים אודות התצלום. דה-קאלו, לעומתה, מציגה למצולמיה תצלום מוכר של אירוע שחוו. המפגש עם המוכר, או המוכר לכאורה, כמוהו כלחיצת כפתור המפעילה מערכת של גשות ואיוויים, דחפים וסנטימנטים בלתי נשלטים הפורצים מתוך התצלום ומתוך המבט של המצולמים בו.

פאזל שחלקיו חסרים

כאשר היה רק תצלום, לפני שנמסרו ה"עדויות", היה סיפור לכיד. תצלום תמיד נושא את התכונה הצילומית כל כך, הוא מוכל בתוך עצמו. הוא איננו זקוק להיסטוריה או לפרשנות. ברגע בו מבקשת האמנית מן המצולמים לספר את אשר היה, מתפרקת לכידותו של התצלום והוא הופך פרגמנטלי וסדוק, אך מייצר את הבלתי ניתן לראייה. אני משווה בדימויני תמונה משפחתית תלויה על הקיר. ברגע אחד של חוסר זהירות נזרק לעברה כדור, היא נסדקת, ולעולם לא חוזרת להיות עוד דימוי שלם. כך גם טבעם של התצלומים המתפרקים בעבודה של דה-קאלו. הם מתחילים שלמים, מתפרקים ומורכבים מחדש, אך כמו פאזל ישן, שלעולם אינו מצליח לשמר את סך חלקיו, אף אחד מן הסיפורים לא חוזר להיות כשהיה ואנו, הצופים, נותרים בתחושת שהנה, התמונה שוב הורכבה, אך הסדקים החליפו רצפים חיוניים ומהותיים להבנת המערך הבלתי קוהרנטי (מלכתחילה) של התא המשפחתי. תכונה ידועה לשמצה של הצילום היא קיטועה של המציאות והוצאת הדברים מהקשרם. כאן, אצל דה-קאלו, תכונות אימננטיות אלה הופכות לארגז כלים סדור לשם ערעור על הסדרים החברתיים הניתנים בתצלום כמובנים מאליהם.

הסופר הגרמני זבאלד, מתאר זאת יפה בספרו אוסטרליץ: "העיסוק שלנו בהיסטוריה הוא עיסוק בתמונות שכבר הוכנו מראש תמיד, הן חקוקות בתוך החלל הפנימי של ראשנו ואנחנו בוהים בהן כל הזמן, בשעה שהאמת נמצאת היכן שהוא במקום אחר, בשוליים שאיש עוד לא גילה אותם".³

יאיר ברק

³ זבאלד ו.ג., אוסטרליץ, 2001