

מאשה יוזפולסקי -
עבודות 1995 – 2001

טקסט: מיכל פופובסקי ©
ינואר 2002

בין השנים 1995 ל- 2000 יצרה מאשה יוזפולסקי שש עבודות ווידאו- ארט:

Soon : 1995, -Hold on : 1996,-Mission : 1996,-North Cut : 1998,-Elsewhere : 1998/1999,-
Vector Still : 1999

בשנת 2001 הוסיפה לרשימת עבודותיה את Towards , עבודה שונה מהעבודות הקודמות, עליה
אדבר בנפרד בסוף הטקסט.

1.שני מפלסים מקיימים את עבודותיה של אומנית הווידאו ארט – מאשה יוזפולסקי [מ']. המפלס הראשון הנו מפלס השטח, מה שהבלשנות הטרנספורמטיבית מכנה " SURFACE STRUCTURE ". המפלס השני הנו מפלס העומק, המכונה " DEEP STRUCTURE ". שני המפלסים יוצרים ציר דו כיווני המוביל בכיוון אחד ממבנה השטח אל מבנה העומק, ובכיוון השני ממבנה העומק אל מבנה השטח. הם מדגישים בכך את 'המעבר' - מהמפלס הראשון למפלס השני, ומהמבנה הראשון למבנה השני. 'המעבר' הוא 'התמרה' [TRANSFORMATION] : מבנה העומק 'מומר' למבנה שטח וההפך. חוקי התמרה הם המאפשרים התמרת מבנה השטח למבנה עומק וההפך. מטרתי בטקסט זה תהיה לאתר את חוקי ההתמרה על מנת לתחום את מבנה השטח ואת מבנה העומק הנוכחים בעבודות שביצעה [מ'] בין השנים 1995 - 2000. מטרה זו מתבססת על העובדה כי קיימת זיקה ישירה בין אופי הריבוי של מבנה השטח, הגיוון וההטרוגניות המאפיינים אותו, לבין הקומפקטיות, ההומוגניות והאופי המופשט של מבנה העומק.

ההתמקדות במבנה העומק מאפשרת להעלות על פני השטח את המסמנים המעידים על אודות העמדתה [POSITIONING] של האומנית. על כן, אעיר את הערה הבאה: המרחב המוצג על יד [מ'] בעבודותיה, בין השנים 1995 – 2000 מבסס את 'המשטח טריטוריאלי' ולא את 'המפה'. ההבדל בין שני המושגים נועד להדגיש את העובדה כי 'המפה' הינה ייצוג גראפי המכיל מכלול קווים הבאים במקום שבילים, כבישים, נחלים, הרים בעוד ה-'משטח הטריטוריאלי' בא להראות שטח שטוח וחלק תחום על ידי גבול ולפיכך הניתן למדידה במושגים של מטרים מרובעים. ובעוד 'המפה' נושאת כיוונים ומראה אותם – צפון, דרום, מערב ומזרח -, נשאר 'המשטח הטריטוריאלי' נטול כיוונים. ה-'פנים' וה-'חוץ' - INSIDE/OUTSIDE - המגדירים אותו מבליטים את מושג 'הגבול' ומזמנים חשיבה אודות הנוכחות – הנוכחות של מי ששוכנים בתוך המשטח לעומת מי שנמצאים אל מחוצה לו.

'המשטח הטריטוריאלי' הנו ההקשר למסמנים ש[מ'] מציגה על המסך:

ZONE, CULTURAL BORDER, VECTOR STILL, DISORIENTED, BACK/FORTH,
ROUND/AROUND,

GUIDE ME, INTERVAL, OUT OF THE CITY, YOUR INSIDE, ELSEWHERE.

חשוב לציין כי המסמנים מופיעים בנפרד וכי אין ביניהם זיקות תחביריות. הם מוצגים כ- סדרה לאמור כקבוצה בעלת מכנה משותף סמנטי. הסדרה כמו גם היעדרות התחביר הנם תופעות חוזרות בעבודתה של [מ'] הנוגעת במרקם הנרטיבי עליו מושתתות העבודות. למעשה, היעדרות התחביר מחביאה את הסיפור או/ו הסיפוריות כלומר, מכסה את הטקסט הנרטיבי הבראשיתי המניע את העבודות. לכן, על מנת להבין מה ייחודם של עבודות הווידאו ארט של [מ'], יש להבנות מחדש את

הנרטיב הבסיסי באמצעות המסמנים המוצגים. לפניכם, אם כן, ניסיון שיחזור הנרטיב: "ה-ZONE עליה מצביעה [מ'] בעבודותיה, הינה משטח טריטוריאלי הממוקם אל מחוץ לעיר – 'OUT OF THE CITY' – הווה אומר אל מחוץ למרחב האורבני המודרני העכשווי. ה-ZONE איננה מכילה בניינים וגם לא כיכר ציבורית, מונומנטים וגנים. אין בה מרכז. ה-ZONE הנו מרחב המוגדר על ידי גבולותיו ולא על ידי המרכז הנעדר. זהו מרחב הניתן למדידה. אין בו מכשולים ואין בו ציוני דרך. מתהלכים בו גברים ונשים חסרי כיוונויות וחסרי ידע אודות הכיוון. בני אנוש אלה מתהלכים בתוך הטריטוריה BACK AND FORTH, ROUND/AROUND. הם אינם יודעים לאן הם הולכים לכן הם חשים כי בהיותם DISORIENTED הם דורכים במקום – VECTOR STILL

היעדרות הכיוון והכיוונויות יוצרת אצל המתהלכים מועקה. זו המועקה הנובעת מהיעדרות האובייקט והוא הכיוון- שאבד להם. המועקה גורמת להם לבקש שידריכו אותם – GUIDE ME. ברם, אין מי שיראה להם את הכיוון כי אין יודע ואין מנהיג. לכן, הם ממשיכים להתהלך בתוך ה-ZONE לבדם ובודדים אך, נשאירם מלאי איווי אודות מורה הדרך ואודות ההדרכה. הם ממשיכים לחלום אודות המקום האחר – ELSEWHERE המקום מלא הכיוון שהם אינם מכירים ואינם יכולים להכיר, לדעת ולפגוש שכן בהיותם בתוך ה-ZONE מכוון המקום האחר לכיוון חוץ – OUTSIDE, כיוון שאין הם יכולים לממש.

באלו אופנים מציגה [מ'] את הנרטיב הנוכחי? מה מאפיין את אופן הייצוג של הנרטיב בעבודותיה? מה הן ההשלכות האסתטיות של אופני הייצוג? על מנת להשיב לשאלות אלה, אתמקד בחוקי ההתמרה ואציג אותם לפי סדר חשיבותם.

חוק מספר 1: הלבן ו/או הלבן-הלבן' הינו מסמן בסיסי בעבודותיה של [מ']. 'הלבן' הוא גוון וגם שטח. הוא מופיע בפירטי הלבוש – החולצה הלבנה – ועל הרצפה. וכי אז הוא מכסה את המשטח החלקי, השטוח והפתוח של ה-ZONE כולה שכבת שלג. הלבן /שלג מאפשר למקם את האזור הגיאוגרפי בו שוכנת ה-ZONE: גרנלנד, אנטרקטיקה, הקוטב הצפוני וכל המשטחים/שטחים המושלגים והקרים של חצי כדור הארץ הצפוני. בגאוגרפיה שוכן הפנים – YOUR INSIDE – דהיינו המקום בו ממוקמת האמנית. זהו מקום שטוח, לבן וריק.

חוק מספר 2: השקיפות - בדומה ללבן ו/או ללבן, השקיפות הנה אחד המאפיינים הבולטים בעבודה של [מ'] והיא היוצקת את הערך האסתטי שלהן. השקיפות מופיעה בשני מישורים. ראשית בחומרים. הזכוכית הינה החומר המועדף. תפקידה לחבר בין שני מרחבים ושני מפלסים: המרחב/מפלס הקדמי והעליון והמרחב/מפלס האחורי והתחתון. כך ב- (ELSEWHERE 1998) המציג במפלס הראשון שברי זכוכית משולשים המפונים הצידה על ידי שתי ידיים. כאשר שברי הזכוכית מפונים לצדדים, נחשף מה שהיה מונח מתחת להם – הפנים של [מ']. הפנים מתגלות מבעד לשברי הזכוכית הנותרים ואודות לשקיפות – אותה השקיפות היוצרת רגע של ההתגלות. ברם, השקיפות מופיעה במישור נוסף: המישור של סרט הצילום – ה-"פליקולה". סרט הצילום מלא הילת אור שקופה. אין בו כהות. אין בו אפלה. יש בה אור תמידי שאיננו נובע מקרינת השמש או ממקור חשמלי כי אם מפעולה טכנית המבוצעת על ידי האמנית הנוגעת במרקם הסרט. אור בהיר שקוף זה איננו מאיר את החפצים. הוא מבליט את הפנים שלהם – את פנימיותם. האור המוקרן מ-'בתוך' החפצים יוצר רעלת בהירות המציבה את המרווחים העומדים בין החפצים, אותם 'INTERVAL' ההופכים את החפצים ל-'נראים' במעשה התגלות חוזר.

חוק מספר 3: הדממה-הלבן/לבן והשקיפות שטופי דממה. 'הדממה' איננה תוצאה של התערבויות טכניות בפס הקול כי אם תוצאה של טיפול ב-זמן'. הזמן המאפיין את הסרטים של [מ'] הוא הארוך והאיטי. למעשה לא ניתן להבין את 'הדממה' ללא אופי 'הזמן', הנובע מהייצוג ה-'לבן' ומה-'שקיפות' שכן, שני המסמנים, ה-'לבן' ו/או ה-'שקיפות', מקפלים בחיקם 'זמן' ארוך וזמן איטי המקפל בתוכו 'דממה'. כך נוצרת שרשרת המסמנים 'לבן-שקיפות-זמן-דממה' המגלה את ה-'חורף'. בעבודותיה של

[מ'], 'החורף' מתפקד בד בבד כ-מטפורה וכמושא ממשי. כמושא ממשי, הוא מדבר אודות עונה המקפלת בתוכה את 'שנת החורף'- התרדמה. כתקופה הקשורה ב-'תרדמה', מדגיש החורף את ה-'הסתגרות': הנרדם המסתגר משהה את החיים וכל מקרה, מציב עצמו בעמדה של 'המתנה'. הדממה הנה אם כן תוצאה של פעולת התרדמה: משהו מקיים חיים רדומים. לכן, במישור המטפורי, מתחבר 'החורף' ל-'נרדם השותק' ל-'דומם הישן'. עד לבוא האביב.

חוק מספר 4: התרדמה-החל מ-1998 ועד לשנת 2000, התרדמה מהווה מסמן מרכזי בעבודותיה של [מ']. המדובר כפי שראינו ב-'תרדמה' חורפית. ברם, המדובר גם בתרדמה כזמן שהייה בין החיים כלומר כ- 'מרווח'- INTERVAL. ה-'תרדמה' הנה אם כן, ההמתנה לחיים. בעודה ניצבת בין החיים לבין המוות, היא הופכת את הרדום/נרדם לישות מושהית: בו בזמן חייה ומתה, נעדרת ונוכחת אך תמיד חסרת תנועה ודיבור.

חוק מספר 5: הדיבור-הדיבור הנו סימן החי והחיים. בסרטים של [מ'] הדמויות – למעשה האמנית עצמה- אינן מדברות. הן שותקות. אלה דמויות דוממות. הדובר המדבר הוא הסרט עצמו. הוא מדבר אודות מילים כתובות ובהמשך באמצעות קולות מוקלטים. המילים הכתובות מוצגות על משטחי נייר מרובעים, קטנים ולבנים ומודבקות על מסך הסרט. משום שהן מוצגות בקצב מואץ אין לצופה זמן לקרוא אותן: הן מתגלות ונעלמות בין רגע ובכך הופכות לנעדרות. המילים המודבקות הן חתיכות לשוניות. הן מציגות את השפה בחתיכות וטוענות אודותיה כי היא יחידה מפוררת/מבוקעת. החתיכות הלשוניות הנבחרות/מובחרות הן שאריות של שפה שהתפוצצה ונתרה חסרת תחביר. למעשה, המילים הן השארית של התחביר המחוק והמבוטל. בגלל היעדרות התחביר, מתרכזות המילים בשדה סמנטי והופכות לסדרות. אולם, משום שנעלם התחביר, נותרות סדרות המילים חסרות משמעות שכן אין מה שיחבר אותן. כך, הופכת המשמעות לשקופה דהיינו לחסרת מעמקים וקרקה. לשפה המפוצלת ולמילים חסרות התחביר מתווספת הביקורת. בביטויים כגון 'DON'T SHOUT, DON'T DENY, ERROR LIPS', רומזת האמנית כי מי שמדברים מדברים 'רע'. הרע בדיבור מעיד על הממד הכוזב המאפיין את הדיבור, זה ההופך אותו ללא ראוי להקשבה. הוא, אם כן, הסיבה לשתיקה שכן השתיקה הנה הבחירה העומדת כנגד הדיבור הכוזב.

חוק מספר 6: הקולות או המרחב הקולי-הקולות הם התשובה לדיבור הכוזב והאלטרנטיבה שלו. אלו קולות מוקלטים של נשים וגברים מדברים. כך שב - (VECTOR STILL 1999) מספרים הקולות אודות מסלול הנועד להוביל את הדוברים אל מחוץ לעיר - צפונה. אולם, הסיפור המסופר על ידי הקולות איננו בר-זיהוי. הוא בלתי נשמע משום שהקולות מוצגים כקווים מקבילים כלומר ברצועות שאינן נפגשות לעולם. הקולות אינם מנהלים דו-שיח: הם אינם מקשיבים זה לזה ואינם משיבים זה לזה. בהיעדר קשב ותשובה נותרים רק מונולוגים. כל קול הוא דיבור אחד מבודד. מוצגים במספר שפות, הקולות יוצרים מרחב קולי מרובה, רב-לשוני וצורם, מעין מרחב-רעש הנובע מהנוכחות הבו-זמנית של הקולות המונולוגים. מרחב -רעש זה מוחק את ההבנה, התובנה והמשמעות לטובת עוצמה אקוסטית רועשת ומרשרשת.

חוק מספר 7: השירים-השירים הם שירי ערש. כמו הקולות, מוצגים השירים בו זמנית ובמקביל. שרים אותם נשים וגברים גם יחד, בשפות שונות: ערבית, עברית, צרפתית, גרמנית, אנגלית, רוסית, יפנית. מטרתם: להרדים את מי שמנמנם, לכאורה הילדים הקטנים, תינוקות וטף, לפני בוא השינה וכדי שתגיע.

חוק מספר 8: המוזיקה-בעבודותיה של [מ'], המוזיקה הינה הבחירה הקולית המופשטת ביותר. היא מופיעה בעקבות הדיבור, הקולות והשירים ברם, אין בה זכר לקול, לדיבור או לשיר. המוזיקה הנה נקישות – תפיפה של תופים, כלי הנגינה הנבחר. היא יוצרת קצב דהיינו סדרת מקטעים שווים

הקוטעים את הזמן הרציף והופכים אותו לזמן-מקטע קטוע. הנקישות אם כן מקציבות את הזמן. אולם, בה בעת הן מעלימות את הרציפות שלו לטובת חתיכות מסודרות זו אחר זו.

8 חוקי ההתמרה המבנים את העבודות בין השנים 1995 – 2000 ומקשרים בין מבנה השטח למבנה העומק. הלבן ו/או הלבן, השקיפות, הדממה, התרדמה, הדיבור, הקולות והמרחב הקולי, השירים והמוזיקה יוצרים דרגות עומק שונות ומובילים למפלס העמוק ביותר עליו מושתתות העבודות: ZONE = לבן = דממה .

2. ב- 2001 מבצעת [מ'] את 'TOWARDS'. למעשה, בעבודה זו מתווסף לכאורה חוק התמרה נוסף : 'הריקוד'. אולם, תהיה זו טעות להוסיף את 'הריקוד' לרשימת המסמנים הקודמים משום ש-'הריקוד' – מסמן – מנוגד/מתנגד למסמנים הראשונים ובמיוחד לסטאטיות, המאפיינת את ה-'תרדמה'. 'הריקוד' מתנגד אם כן גם לחסר תנועה והולך כנגד הזמן המאפיין אותה – הזמן הארוך והאיטי. בעבודותיה של [מ'], 'הריקוד' הנו הצעה חדשה. זעיר צנוע ועדין, הרישום הראשוני אודות 'הריקוד' חושף כוונות חדשות המשנות את כיוון העבודות של [מ']. החידוש הבולט ניצב ב-'גוף' וייצוגו. לראשונה, ב-'TOWARDS' מופיע גוף נושם וער. זהו גוף רוקד ומסתובב. גוף שמתקדם ונסוג. גוף בתנועה והיוצר תנועה. 'הריקוד' הנו סימפטום: הוא צורה וביטוי המסמנים את תחיית הגוף ואת תפישתו. על כן, חשוב להדגיש את השפעתו של ה-'גוף' ולומר כי הוא מבנה מחדש את ה-ZONE. למעשה, ה-'גוף' מקנה למרחב מרכז. הגוף הוא עצמו המרחב של המרחב. הראייה היא כי הגוף הוא המכוון את העין של הצופה שכן, אותו רואים ועליו מסתכלים. כאשר הגוף נהיה מרכז המרחב ומרכז המסך, דווקא כאן, מופיע הכיוון ומתגלה האישה. הקשר הנרקם בין הגוף לבין המרכז, הכיוון והאישה באה להדגיש את נוכחותה של האישה. בדמותה של האמנית, האישה הממקמת עצמה במרכז המרחב, עושה מהגוף שלה ריקוד. היא רוקדת את גופה. אותו היא עטפה ביריעות בד צף, רחב ורך. ובעוד נקישות התוף מקנות לה את הקצב, יוצרת הרוקדת כוראוגרפיה סיבובית המעידה על אודות קו חדש: הפעם לא שטח ומשטח שטוחים כי אם עיגולים, מעגלים וספירלות. הגוף הרוקד מוחק את ה- VECTOR STILL ומגדיר מחדש את הטריטוריה. מה היא הטריטוריה החדשה? אינני יודעת שכן, עבודה אחת איננה מאפשרת להשיב לשאלה זו. אולם, ברור כי עם הימצאותה של האישה, הולך ונעלם ה-ZONE הלבן והדומם והולך ונחשף מקום חדש.

3. את הטקסט הנוכחי אסיים בהתמקדות אודות העמדתה של מצלמת הווידאו שכן, המצלמה מגלמת תפקיד חשוב בעבודותיה של [מ']. בין 1995 - 2000 מוצבת המצלמה ב-'מעוקם'- לרוחב, ומצלמת את החפצים המונחים ב-ZONE בקו אלכסוני, לעתים רחוקות באופן פרונטאלי. כך, על בסיס עקרון ה-'אלכסוניות', מעצבת המצלמה מחדש את הקו האנכי והמישוריות השטוחה של המשטח. בנוסף, המצלמה ממקמת קרוב מאוד לגוף ולחפצים. באמצעות פוקוס רדיקלי זה, היא מוחקת את המרווחים – INTERVAL – המפרידים בינה לבין החפצים והגוף ותוך כדי בליעתם, הופכת לכלי שלט. המצלמה מסמנת את איוויה לראות מקרוב. 'לראות מקרוב' איננו מעשה מציננות כי אם אקט של שיקוע, השקעה ושקיעה : המצלמה צוללת לתוך הגוף, לתוך החפצים - בתוכם, בפנים. היא דורשת לראות - הכול ולדעת - הכול. לראות: את כול הגוף ואת כול החפצים ולדעת הכול אודות כל אחד מהם. התביעה לכוליות, מובילה את המצלמה לקצוות קיצוניים. למשל, כאשר המצלמה תובעת את הכול, היא מנכסת הגוף ואת החפצים- לעצמה, הופכת אותם לנכסיה - נכסי העדשה – האדון העליון. אין זה אלה ב- 2001 ב-TOWARDS שהמצלמה משנה העמדה ועמדה. אל מול האישה הרוקדת, ממקמת המצלמה בעמדה המאפשרת לראות את האישה, את גוף האישה ואת הריקוד המבוצע באופן פרונטאלי. העמדה הפרונטאלית שומרת על המרחק: מול המצלמה, גוף האישה הרוקדת מתקדם ומתרחק. ומשום שהוא איננו עוד 'בתוך' המצלמה, הוא משנה את חוקי השליטה ואת המושא השולט לטובתו. הפעם, גוף האישה הרוקדת במרכז שולט.

הצילום והעמדת המצלמה יוצקים את ההליך האומנותי והאסתטי הטמון בעבודותיה של [מ']. הם יוצקים את האלכסוניות ואת הפרונטאליות, את האיטי/ות והאריכות/ות המאפיינת את העבודות בין

1995 ל- 2000. הם מעידים בכך על רצונה של האמנית לתפוש את התמונה. לראייה, המאמר שפורסם בעיתון הארץ באוגוסט 2001 אשר היציג את גוף עבודות של [מ'] כאחד מגופי העבודות החשובים בדשה האומנות הישראלית בתחום הווידאו ארט ברם, שיבח באופן מיוחד את יופיים הרב של התמונות כלומר, של הפרגמנטים הסטטיים. [מ'] יוצרת פריימים. היא תופשת את התמונה ועוצרת אותה. היא עוצרת את המושאים המיוחסים: המרחב, החפצים והגוף ומסגרת אותם האלכסוניים. האנאמורפוז שהיא יוצרת כתוצאה מטיפול זה, הינה פועל יוצא של המבט שלה וכפי שמראה לאקאן (*) של נוכחותה כסובייקט. נבין אם כן, מדוע עתיד העבודות של [מ'] והפעלת מצלמת הווידאו קשורים במבט ובסובייקט ומדוע השאלה הנשאלת בהקשר זה הינה : האם תמשיך [מ'] ליצור תמונות/צילומי 'סטילס' בסרטי הווידאו שתפיק או שמא תמצא קצב אחר? האם תמשיך [מ'] לצלם באלכסון או שמא תמקם את המצלמה באופן שונה? עבודתה – TOWARDS , שנת 2001, מבססת את ההנחה כי יחול שינוי בשנים הבאות וכי סרטי הווידאו החדשים יהיו בעלי עוצמה חדשה, קצב חדש, תנועה חדשה. השינוי יאלץ את האמנית לנקוט בעמדות חדשות, לאמץ מבט חדש ולהעתיק [DISPLACE] את עצמה –הסובייקט לתוך המרכז. לא עוד בתוך ה- ZONE , המרחב/משטח הלבן, השטוח והריק. לא עוד על בסיס מבנה העומק ZONE = לבן = דממה כי אם בתוך ה- ELSEWHERE על בסיס האיווי הבראשית, אותו איווי שהשמיע את קולו כבר ב- 1995, בעבודות הראשונות שלה. -----

(*) לאקאן, ג'אק, ארבעת מושגי הייסוד של הפסיכואנליזה,.....