קביים של ארכיטקט

מיצב ופעולה

טלי תמיר

"תכננתי את הגן כמודל מוגדל של כף ידי הימנית. חוץ מהמבנה האנטומי, בניתי את השבילים לפי הקווים החורצים את כף היד..."
"צליעה ארורה [...] כל צעד הוא התנגדות לאדמה. [...] הנחת הרגל היא קבלה".
– הדס עפרת[1]

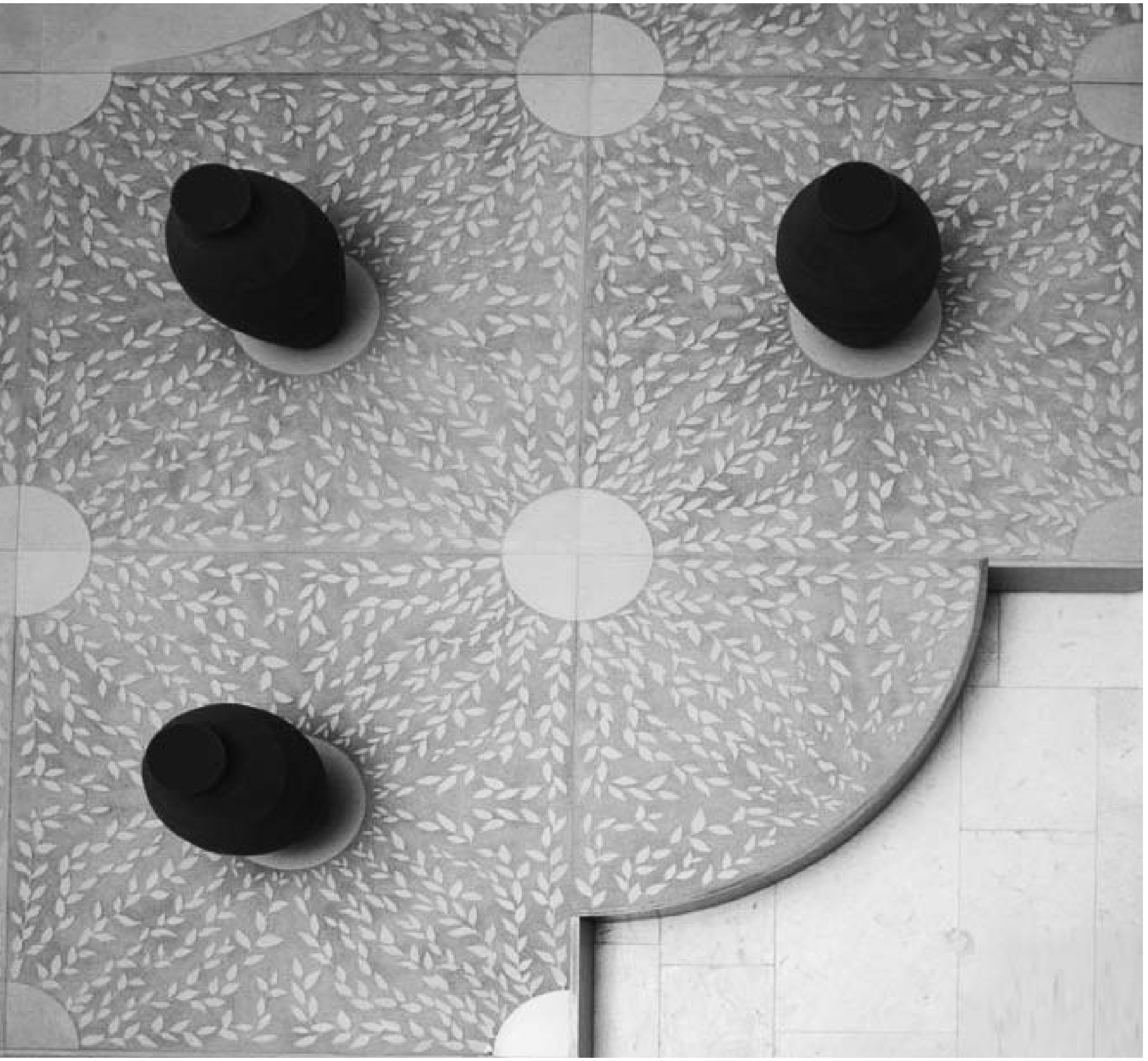
"דבר מכל מה שהאמנו שההיסטוריה כבר חלפה מעליו לא נעלם באמת, הכל כאן, מחכה להגיח מחדש, כל הצורות הארכאיות, האנאכרוניות, מושלמות ללא רבב וא־זמניות כמו וירוס במעמקי הגוף. ההיסטוריה נעקרה מן הזמן המחזורי רק כדי לצנוח לסדר של הניתן־לְמחזור".
– ז'אן בודריאר[2]

רעיון של גן רנסנסי, שמתפקד כיקום סגור ושלם, ובמרכזו עיגול בעל כוח מחזורי של הולדה ומיתה, הופיע כבר במיצב של הדס עפרת **לידה מחדש** (*Renaissance*) שהוצג במרכז תערוכת היחיד שלו במוזיאון ישראל בינואר 2007. המיצב **לידה מחדש** נבנה כגן תחום על במה העשויה מעץ, מגולפת בדגם חוזר של עלי שיח ההדס, כשמו של האמן. ברושים/חרוטים ניקדו אותה במרווחים קצובים וכדים כהים, עשויים ספוג דחוס, השמיעו צליל נודד של אוושה מתוך רמקולים החבויים בתוכם. בעיגול המרכזי הוקרן דימוי של האמן, עוטה על גופו "חליפת עובר" תפוחה, המגירה מתוכה זרעים מרשרשים. דימוי התינוק השוכב על גבו, עוברי ובא בימים בעת ובעונה אחת, התגלה כבעל מום: זרועותיו חסרות ולכן כל ניסיון להתרומם ולהתייצב על רגליו – נידון לכישלון. "אם הגן הוא רחם, [...] היציאה ממנו היא הלידה", כתב דרור בורשטיין

[1] הדס עפרת, **היית מת** (תל אביב: הוצאת גוונים של שחור, 2004), טקסטים מס' 15 ו־43.

[2] ז'אן בודריאר, אשליית הסוף (**The Illusion of the End**), 1992 (צרפת), הציטוט העברי נלקח מאריאלה אזולאי, אחרית דבר לספרו של בודריאר **סימולקרות וסימולציה** (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007), 155.

ערכת שרטוט, 2017, פרט הצבה, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית



לידה מחדש, 2007, פרט הצבה במוזיאון ישראל, ירושלים

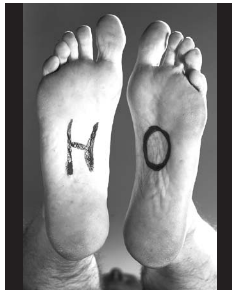
בקטלוג התערוכה, "זוהי לידה שהיא התעוררות, לידה המקיימת קשר חיוני [...] עם העבר ועם העתיד, מתוך ההווה".[3] בורשטיין רואה בגן מהות אידאית אוניברסלית החייה במתח מתמיד עם העולם שאורב בחוץ. הגירוש מהגן כבר מרחף בין שביליו, ולכן, כמו בספר בראשית, יש להרחיב את המבט על הגן גם אל מה שממתין מעבר לגדר: סיפור קין והבל והרצח הראשון.

בעוד שבורשטיין פירש את היקום הסגור של הגן כמתח מוסרי בין פנים אידאלי המאוים על ידי חוץ הרסני וחציית קו הגבול שביניהם, אני מבקשת לטעון שרעיון הגן הסגור בעבודתו של עפרת בנוי על המתח שבין הפשטה (אבסטרקציה) לבין גופניות. הגן מיוצג על ידי גריד מופשט ומנוסח, בעוד שטבורו הממורכז רוחש חיים וקונפליקטים. הופעתו הראשונית של רעיון הגן כשרטוט על (מודל של) כף היד, מעידה על משמעותו המכרעת של הגוף בחשיבה של עפרת ועל נטייתו לבחון כל אידאל דרך הפריזמה של הגופני. כך למשל הוא חותם את חתימתו על הצד התחתון של כפות רגליו בעוד שבמיצב הווידאו **סבא** (2007) אניצי ה"מצנחים" הלבנים והשעירים ריחפו כשהם נוגעים ומסתבכים בשיער גופו. בפעולה **דרך החלב** (2004) הוא ייצר גבינה מחלב שהתגבן ב"עטיני" בד שנשא על כתפיו, תוך כדי הליכה מעגלית במשך 12 שעות: "אני קיבוץ', אני קואופרטיב. קולקטיב חברתי. אני פרודוקטיבי. אוטונומי. משק אוטרקי", כתב עפרת על **דרך החלב**, "אני יוצר, מייצר, משל ונמשל...".[4] המעשה האמנותי לא כפעולה אומניפוטנטית של האמן הכל־יכול, אלא כאחריות פנימית טוטאלית, המקופלת בגוף, כאיחוד של הזורע והקוצר, ההוגה והמבצע.

ההצבה **לידה מחדש** והפעולות הנוספות שהוזכרו למעלה, חוזרות ומגלות דימוי יסודי בעבודה של עפרת: זהו דימוי מופשט של מערכת אורובורית,[5] שראשה וזנבה מתחברים, המהווה יקום סגור, מספיק־לעצמו. בהיותה מעגלית, היא תמיד זורמת קדימה ומניעה את עצמה. בחשיבה של עפרת, המעשה האמנותי, כמוהו כ"רביית בתולין", שקול למשק אוטרקי הפועל לבדו ומזין את עצמו; המשימה של האמן היא בראש ובראשונה לשאת את הכלכלה הזאת על גופו ולשקף אותה, אך בו בזמן גם לפרוק אותה מעליו ולהעביר אותה אל החברה שמסביבו. כך, **בדרך החלב**, אחרי שחג דיו במסלול מעגלי סביב הקיבוץ (נחשון) הוא חרג מהשוליים ההיקפיים פנימה, אל תוך הזירה המרכזית והציג את מרכולתו הבשלה: גבינה/חמאה טרייה, ספוגה בחום גופו. לא רק הגברי והנשי התחברו כאן אלא גם השולי (האמנות) והמרכזי (הקהילה) השלימו זה את זה באמצעות הפעולה המטפורית.

ההצבה רחבת ההיקף במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, **לה רוטונדה ואני: רמיקס** (2017), מהדהדת בתוכה את המיצב **לידה מחדש** (*Renaissance*), שהוצג במוזיאון ישראל עשור קודם לכן. היא מכילה את אותו המתח שקיים בין האידאה האחדותית המופשטת לבין הנוכחות הגופנית המוגבלת וממשיכה את עיסוקו של עפרת במוטיבים רנסנסיים. **לה רוטונדה ואני: רמיקס** מתמקדת בדימוי האייקוני של וילה רוטונדה (Villa La Rotonda) – הווילה הנודעת שתכנן ובנה האדריכל האיטלקי

עובר זקן מתוך **לידה מחדש**, 2006



HO, תצלום, 2005

דרך החלב, 2001, תצלום סטיל מתוך וידאו

[3] דרור בורשטיין, "מבטו של קין, מחשבות בארבעה גנים, **הדס עפרת: לידה מחדש**, קט' תערוכה, אוצרות: תמנע זליגמן וטלי תמיר), ירושלים: מוזיאון ישראל, 2007), 39-49

[4] הדס עפרת, **היית מת**, טקסט מס' 58

[5] **אוּרוֹבּוֹרוֹס** ("בולע זנב" ביוונית), הוא סימן עתיק בצורת נחש או דרקון הבולע את זנבו ויוצר צורה מעגלית שלמה ואחדותית.

בונה חופשי, 1998, תצלום סטיל מתוך וידאו

אנדראה פלאדיו (Palladio) על גבעה בפאתי העיר ויצ׳נזה שבצפון איטליה, בשנות השישים והשבעים של המאה השש־עשרה. לא רוטונדה אחת עומדת כאן במרכז תשומת הלב, כי אם שמונה "רוטונדות" (מתוך אין־ספור ציטוטים וגרסאות של המבנה ברחבי העולם) שנבנו בין המאה השבע־עשרה למאה העשרים, וכולן מהוות העתקים או גרסאות של המבנה המקורי.[6] מתוך המתח היסודי שמעסיק את עפרת בין אידאת השלמות לבין הגוף הפיזי, מסתעפת התערוכה אל שאלות נוספות הדנות ביחסים שבין מקור והעתק, פערי זמנים ותרבויות, טקסיות וחיי יום יום ותשוקה אנושית לדימוי.

המבנה של פלאדיו בעקבות אלברטי, בעקבות ויטרוביוס – מרכזני, סימטרי והרמוני, בנוי על עיקרון של שתי צורות יסוד גיאומטריות הנתונות זו בתוך זו: עיגול בתוך ריבוע – "שתי הצורות היפות ביותר והסדירות ביותר, שמהן הצורות האחרות מקבלות את מידתן",[7] כדברי פלאדיו עצמו. אלה הן שתי צורות היסוד שמגדירות גם את דמותו של "האדם הוויטרוביאני" ("האדם המעוצב היטב"), ששרטט ליאונרדו דה וינצ׳י ב־1490, בעקבות חישוביו של ויטרוביוס הרומי. חוקרת אמנות הרנסנס לאה דובב רואה באדם הוויטרוביאני לא פחות מ"איקונה של הקִדמה המודרנית ושל אופק התקווה של תרבות המערב בכללה".[8] בהדגישה את העובדה שהדיון כולו נסוב על הגוף הגברי ודן בגבריות הצרופה, מדגישה דובב ש"הגבר הזה פרוש הזרועות, המישיר מבט עז ומכווץ גבינים, נעשה לתמונתו של סובייקט תבוני שהיקום כולו ערוך למידותיו וסר למשמעתו".[9]

קו הגבול העקרוני שהעמידה החשיבה המערבית, טוענת דובב, מצוי בין המדיד לבלתי־מדיד ובין הניתן לחישוב לבין העמום והחמקני. לפיכך, וילה רוטונדה של פלאדיו, שכולה גילום של עיקרון הפרופורציה והמתמטיקה, מוכיחה שהיופי, במובנו הקלאסי, הוא קטגוריה מופשטת, החורגת מן החזותי והאסתטי אל מרחב החישובים והמספרים. בהתייחסו להקבלה בין גוף האדם לתורת הפרופורציות במחשבה הניאופלטונית של הרנסנס, טוען גיאוגרף התרבות דניס קוסגרוב: "מעבר לאנלוגיה גרידא, הייתה זו תיאוריה שלמה, שחשפה בפני ההיגיון האנושי את העקרונות הממשיים לפיהם האל ברא את העולם ואת האדם באופן שיטתי ומאורגן".[10]

הגוף הגברי, הכפות ואזוק אל גיאומטריה נוקשה, שואף לסטטיות וליציבות, להתקיים במצב שבו "דבר לא ניתן להוספה או להחסרה, מבלי להרוס את השלם".[11] כנגד האידאה האחדותית הזו פיתח ליאונרדו את טכניקת ה"ספומטו" הפרומה, המייצרת הילה של חן וחסד – ה־*grace* או *gratzia* – מסביב לדמות הנשית ולתוך הנוף המתרחק. המצאה ציורית זו מבוססת על דהיית השוליים לכדי הצללה רכה, המתפוגגת אל המרחב. גם לאידאה של החן, שמתאפיינת בהיעדר גבולות ברורים, יש השלכות אתיות, הקשורות בצניעות ובקדושה, אך היא אינה מדידה באמצעות חישובים מתמטיים ואינה תחומה בשפה גיאומטרית. מכאן, שהיחס בין המבנה הגיאומטרי של הרוטונדה לבין הנוף שסביבו, יתפרש גם כמפגש בין גיאומטריה סגורה ותחומה לעצמה,

[6] ראה פירוט הרוטונדות השונות בעמודים 70-71

[7] Denis E. Cosgrove, **Social Formation and Symbolic Landscape,** (Madison Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1984), 138.

[8] לאה דובב, **אדם מן הבשר: שיח הגוף במחקרי האנטומיה של ליאונרדו דה וינצ׳י** (ירושלים: הוצאת מאגנס, האוניברסיטה העברית, 2015), 45.

[9] שם, שם.

[10] Cosgrove, 84.

[11] Ibid., 85.

לבין השתרעות רכה, לא־מדידה, הדוהה אל תוך האופק הרחוק. בתוך המרחב הזה, בולטת וילה רוטונדה כדימוי הרמטי – "נקודה מגנטית קרדינלית בנוף"[12] – המייצג תובנות מופשטות, אך בו בזמן מקרין תודעה גברית של מעמד, כוח ושליטה.

בניסיון להבין את המשיכה של הדס עפרת, אמן ישראלי, אל האיקונה האיטלקית הנודעת, הזרה לחלוטין לתרבות שבה גדל – הן בהקשריה המעמדיים והחברתיים הן ביסודותיה הניאופלטוניים – חוזר ונחשף המתח העקרוני בעבודתו בין מהות אחדותית ואוטרקית, הפועלת כאידאה סגורה בפני עצמה, לבין הנוכחות החיונית, המאתגרת של הגוף. המשיכה שלו אל האידאי ואל המופשט, אל הישות המספיקה־לעצמה, קורסת גם כאן אל הגופני המעורער, שבא לידי ביטוי בפעולה החיה שהוא מבצע בחלל התצוגה.

בין ההצבה לבין הפעולה נפרש בתערוכה המחקר ההיסטורי, החברתי והתרבותי שערך עפרת סביב הווילה המקורית והעתקיה. בתהייה על אי־ההלימה הבסיסית בין סגנון החיים של המאה השש־עשרה לבין זה של המאה העשרים ואחת, ביקש עפרת להבין כיצד פועלת מערכת אידאית במנותק מן ההקשר התרבותי שבו צמחה ובלי קשר למקורותיה. כיצד מתנהלים חיי היום יום בתוך מערך אדריכלי טקסי וסמלי, שלא לוקח בחשבון את צרכי החיים בעידן הנוכחי ואיך מתומרן היחס בין המודל המופשט לסדר היום הבנאלי. מעבר לכך, טמונה בתערוכה מחווה עמוקה של עפרת לתורת האדריכלות ולכוחה לעצב חלל, לאמוד קנה מידה ופרופורציה ולהשפיע על גוף האדם ותנועתו במרחב המחייה שבו הוא פועל.[13]

הגן, הנוף והעיר האידאלית

במרכז החלל התחתון של מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, שבו אפשר לצפות משתי נקודות מבט – חזיתית ועליונה – ניצב מודל (גבס ועץ) המייצג את המסד של מבנה הרוטונדה, מוקף מארבעת צדדיו בגרמי מדרגות סימטריים. הבניין השלם – על מלוא תפארתה של החזית הקלאסית, הכוללת שישה עמודים בעלי כותרות יוניות, גמלון וכיפה שחולשת על המרכז – נעדר מן התערוכה עצמה ומופעו הקטום מתמצת את הרוטונדה ליסודותיה הפולחניים והתיאטרליים. בהירה ומזוקקת נושאת עליה הרוטונדה של הדס עפרת את השרטוט המקורי של פלאדיו, כפי שהופיע ב־1570 בכרך השני של **ארבעה ספרים על ארכיטקטורה**. השרטוט, שניתן לראותו רק מגרם המדרגות היורד מן הקומה השנייה של המוזיאון, מדגיש את האידאה המופשטת של המבנה ואת היסוד המושגי בהצבה כולה: "התכנית [לא הבניין] היא המקור" טוען ג׳וליאן ביקנל (Bicknell), האדריכל הבריטי המתמחה בשחזור מבנים עתיקים, ששחזר את הרוטונדה עבור סבסטיאן פראנטי,[14] "זהו מטא־דימוי, המצאה של אידאה שיש לה סימטריה, ארבעה כיווני מצפן וכיפה מעל, אידאה שנתפסת באופן לגמרי מיידי ושלם".[15] ביקנל מדגיש את העובדה שהופעתה של התכנית כשרטוט מודפס בתוך ספריו של פלאדיו תרמה רבות לקליטתה כצורה רעיונית גבישית וכאייקון מושגי.

[12] בראיון שערך עפרת עם ניקולו ואלמאראנה (Valmarana), 8.10.2016.

[13] במסגרת לימודים תיאורטיים במחלקה לארכיטקטורה בטכניון בחיפה, בשנים 2014-2016, כתב עפרת מחקר על הקשר בין המרחב האורבני לפעולה האמנותית. לימודי האדריכלות, אליהם נחשף בגיל מבוגר, ותובנות המחקר שערך, היו בסיס ומניע לפרויקט הרוטונדה.

[14] בין השנים 1983-1986 בנה ביקנל בניין דמוי רוטונדה פלאדיאנית בהזמנת סבסטיאן פראנטי (Ferranti). הבניין שבנה, בית הנברי (HenburHy Hall), ממוקם באזור הכפרי של מחוז צ׳שייר שבצפון-מערב אנגליה.

מיוחס לפרַא קרנבלה, **העיר האידאלית**, 1480-1484

התפיסה המרחבית של אידאה זו מתגלה רק עם הכניסה לחלל הפנימי של המודל/במה שבנה עפרת, שם מוקרן בהקרנה מעגלית של 360 מעלות סרט וידאו המחבר לרצף אחד את הנופים שסובבים את שמונה הרוטונדות הנכללות בפרויקט.[16] הצופה מוקף בדימוי וירטואלי של מגה־נוף המייצר אחדות מדומה משבעת הנופים שצולמו באיטליה, פולין, אנגליה והרשות הפלסטינית. הקרנת החוץ בליבו של הפנים מהדהדת את משמעותו העצומה של הנוף לגבי הרוטונדה עצמה, ואת היותו חלק מהאידאה האייקונית של ה"ווילה על הגבעה", כפי שהדגיש גווידו בלטראמיני (Beltramini), מנהל מוזיאון פלאדיו בוויצ׳נזה: "הרעיון של הרוטונדה הוא – מבנה מרובע, ניצב על ראש גבעה, מוקף בתיאטרון של גבעות ("belvedere") מכל צדדיו".[17]

הממד המענג, הכורך מגורים פרטיים בפרישה אל המרחב הכפרי (countryside), תוך קיבוע המבט המשקיף מלמעלה, קיבל את ניסוחו המושלם כבר בתיאוריו של פליניוס הצעיר, האדמיניסטרטור הרומי בן המאה הראשונה לספירה, שנע בין רומא לבין שתי הווילות הכפריות שלו, שבמכתב לידיד כתב: "ביתי ניצב על המורדות הנמוכים של הגבעה, אך הוא שולט על הנוף כאילו עמד בראשה [...] דמיין לעצמך אמפיתיאטרון רחב ידיים, כפי שרק הטבע לבדו יכול ליצור..."[18] בתארו את הנוף הנשקף מחלונות ביתו, מודע פליניוס לממד התיאטרלי הנובע ממיקום הבית – היותו מרכז של "אמפיתיאטרון של הטבע", המשקיף מצדו האחד אל הים ומצדו האחר אל היערות וההרים שבמרחק. התצפית הפנורמית הזו ממוסגרת, כבר בפרשנות המוקדמת של פליניוס, בהקשר פיטורסקי: "המראֶה דומֶה לתמונה מצוירת של יופי בלתי מצוי יותר מאשר לנוף אמתי, וההרמוניה השורה על המגוון העשיר הזה מחייה את העין בכל אשר תפנה".[19]

הווילה הפלאדיאנית אינה יכולה להיבחן, אם כך, רק מבעד לפריזמה האדריכלית, על בסיס המידות והפרופורציות המושלמות שלה, אלא אם יכלול המבט את המרחב שסביבה. "וילה ונטו היא פילוסופיית חיים" אומר ניקולו ואלמאראנה (Valmarana), כשהוא מדבר על הקשר הגורדי בין האדריכלות לבין הנוף: "הדרך היחידה לברוח מכוחו הממגנט של הבית הזה היא להיכנס אל תוכו, אך כשאתה נכנס פנימה אתה מהופנט מהנוף שבחוץ".[20] בספרו, מצטט קוסגרוב את חוקר האדריכלות ניקולאוס פבזנר, שניסח זאת כך: "...בפעם הראשונה באדריכלות המערבית נוף ומבנה נתפסו כשייכים זה לזה. כאן בפעם הראשונה הצירים המרכזיים של הבית נמשכים אל תוך הטבע, או, לחילופין, הצופה שעומד בחוץ רואה את הבית מתפזר כמו תמונה שסוגרת על המתגלה לעיניו".[21]

בהשפעת תורת הפרספקטיבה הלינארית ששגשגה בתקופתו, איחד פלאדיו את קוויו הפרספקטיביים של המבנה עם קווי הנוף, שעוצב בהתאם. ההתאמה הפרספקטיבית הייתה כה משמעותית, עד שבמקרים מסוימים היה נחוץ לשנות נתיבים של נהרות ונחלים, או להטות מעט את חישובי המידות של המבנה, כדי שהכול ישתלב בחיזיון התואם

[15] בראיון שערך עפרת עם ג׳וליאן ביקנל בלונדון, 3.4.2017

[16] הסרט נוצר בשיתוף אמן הווידאו יונתן שוחט־גלוזברג, שאחראי לצילום ולעריכה.

[17] בראיון שערך עפרת עם גווידו בלטראמיני בוויצ׳נזה, 7.10.2016

[18] **The Letters of the Younger Pliny**, translated by Betty Radice, (London: Penguin Books, 1963), book 5, letter 6 to Domitius Apollinaris, 200.

[19] שם, שם. מעניין לציין שבית הנברי נבנה בהשראת ציור של פליקס קלי (Kelly), צייר אנגלי שהתמחה בציורי נופים וטירות רפאים בסגנון המאה השמונה־עשרה. קלי צייר דימוי של וילה פלאדיאנית בנוף כפרי, וסבסטיאן פראנטי, בעליו של הציור, יזם בנייה ממשית של המבנה בשלמותו. קלי היה שותף בעיצוב הפנים של הווילה הרנסנסית.

[20] בריאיון שערך עפרת עם ניקולו ואלמאראנה בוויצ׳נזה, 7.10.2016

[21] הציטוט מובא בספרו של קוסגרוב, 135, מתוך Nicholas Pevsner, **An Outline of European Architecture** (London: Penguin Books, 1957), 161-162

של מבנה/נוף.[22] בלטראמיני חזר והגדיר את היחס הקריטי שבין הנוף לווילה באופן נחרץ כשאמר: "הווילה היא מכונה ענקית להתבוננות בנוף".[23]

ביחסי המרחב, המבט והשליטה שבאו לידי ביטוי בווילה הכפרית, חולק המרחב הנופי לשלוש דרגות, בהתאם למידת הריחוק או הקרבה ביחס לנקודת המרכז האדריכלית. הגן הוא המרחב הצמוד אל המבנה ומקיף אותו: מעוצב ומסוגנן, מאורגן בין שבילי חצץ למתחמי דשא ופרחים, מעוטר בפסלים ובמזרקות. בהמשך מופיעות החלקות החקלאיות המעובדות, בעיקר כרמים ושדות תבואה. אלה לא רק שרטטו חלוקות גיאומטריות בנוף, אלא גם חיזקו את מעמדה של הווילה כמשק אוטרקי ואוטונומי, המספק את צרכי עצמו. במישור הרחוק ביותר, אך עדיין בתחום שליטתה של האחוזה הפרטית – השתלבו היערות, הגבעות והחורשות: הטבע הפתוח, אותו תחום שמיטשטש במבט, ודוהה בספומטו רך אל קו האופק, שם מסתיימת השליטה של בעל האחוזה. הטיפול במרחק הדוהה דרש מעבר מחוקי הפרספקטיבה הלינארית, תואמת האדריכלות והגן המעוצבים בקפידה, אל פרספקטיבה ציורית (או אווירית), שמבוססת על הצללה וטשטוש. במונחי הציור הרנסנסי, נוצר כאן מפגש ושילוב בין תורת הפרספקטיבה הפלורנטינית של ג׳וטו, מזאצ׳ו ופיירו דלה פרנצ׳סקה לבין תורת הציור הוונציאנית של טיציאן, ג׳ורג׳ונה ובליני.[24]

מספר חוקרים רואים בווילה הרומית/פלאדיאנית ובנוף שסביבה מעין "מיקרו־פוליס", במונחים יווניים, דימוי המאפשר לראותה כיישות אוטונומית של חיים מלאים, המקיימת יחסי גומלין בין הפרטי לציבורי, בין הרשמי לטבעי ובין החוץ לפנים. אך הייחוס לפוליס היוונית מתבטא באופן עמוק יותר בקשרים הרעיוניים שבין הווילה הפלאדיאנית לבין הרעיון הניאופלטוני של "העיר האידאלית". אידאה רנסנסית זו, הקושרת בין העידן המודרני לאורבניזם המתפתח, מבקשת לראות בתכנון ההרמוני של העיר ערובה לחינוכם הנכון של אזרחים מושלמים, בעלי מידות טובות:"מבנים יחידים אמורים להיות מתוכננים בהתאם לחוקים של הסדרים הקלאסיים, כך שכל אחד מייצג מיקרוקוסמוס בעל אותם עקרונות גיאומטריים ששולטים בהרמוניה של העיר כולה, ושמודגמים גם בתכונות הגופניות והאינטלקטואליות של אזרחיה".[25]

אם הטבע יכול להיות פרוץ ובלתי צפוי, הערים האידאליות הן "תיאטרון של היגיון והרמוניה",[26] אידאה צורנית המייצגת שילוב של פרופורציה, קוסמולוגיה, פוליטיקה ומוסר. "הן חברתיות בה במידה שהן אוטופיות אדריכליות",[27] כותב קוסגרוב ומדגיש את התפיסה של הווילה הפלאדיאנית כ"עיר אידאלית" מוקטנת, המקרינה על ההיבטים ההומניסטים הקשורים בעיצובה.

התערוכה של עפרת והסרט שיצר עם אמן הווידאו יונתן שוחט־גלוזברג, המוקרן בהקרנה פנורמית, מתבוננים ב"בית על הגבעה" ובנוף

[22] מה שהאיטלקים זיהו במאה השש־עשרה כ"ראייה למרחוק" וכמראה יפה – *belvedere* – שיקף עדיין את הטשטוש בין "נוף" כטריטוריה וכאדמה יצרנית לבין "נוף" כמושג ציורי וטרם קיבל את המשקל התרבותי והאמנותי המרובד של מושג ה־*Landscape*, כפי שישתכלל בציור האנגלי והצרפתי מאתיים שנה מאוחר יותר.

[23] בריאיון שערך עפרת עם גווידו בלטראמיני בוויצ׳נזה, 7.10.2016

[24] בריאיון שערך עפרת עם ניקולו ואלמאראנה, מעצב גנים במקצועו, הלה הדגיש את ההבדל: "הנוף רחב יותר", הוא אומר, "אני בגן". החלטתו להתמחות בנושא הגן מאירה את מידת האחריות העמוקה שהוא לוקח על עצמו בטיפוח המורשת של הרוטונדה ומשמעותה בהקשר לנוף ולתכנון גנים.

[25] Cosgrove, 94.

[26] Ibid., 96.

[27] Ibid., 94.

הסובב אותו מתוך מודעות לעמדת השליטה הפנאופטיקונית שהוא מייצר. אך בה־בעת, המבט הסוברני שלו מתרוקן ממשמעות בהיותו נתון לשכפול האינסופי של עצמו. בהערה מאוחרת למחקרם הקנוני משנת 1984 העירו דניאלס וקוסגרוב: "מן הפרספקטיבה של ימינו־אנו הנוף דומה לטקסט מהבהב המוצג על המסך שמשמעותו יכולה להיות מומצאת, מורחבת, מוחלפת, מתפתחת, ולבסוף נשכחת לגמרי באמצעות נגיעה קלה בכפתור. 'נופים וירטואליים' כאלה, מייצגים את ההרחבה מרחיקת הלכת ביותר עד היום של רעיון הנוף כראייה למרחק: התנועה מעבר, אפילו, לנוף הסימבולי, אל סימולקרה של נוף".[28]

"סימולקרה של נוף" יכולה לתאר את תמצית סרטם של עפרת ושוחט־גלוזברג המוקרן בתוככי הרוטונדה. הסרט, המסחרר ביופיו ומלהטט בנופיו, מערבל בתוכו את נקודת המבט התיירותית הקפיטליסטית והפיקטיבית, המאחדת ומשטחת את הכול לדימוי וירטואלי. "הנשגב הפנורמי" מאבד כך את נקודת המגוז שלו, בולל אל תוכו את כל האתרים כולם ומייצר נוף שמתרוקן ממשמעות. "הדומה **עוטף** את הדומה, המקיף אותו בתורו", כתב פוקו בספרו **המילים והדברים**, "ואולי הוא ייעטף מחדש על ידי הכפלה שבכוחה להימשך עד אין־סוף".[29]

שכפול / שעתוק / העתקה

"וילה רוטונדה היא הווילה הפחות פונקציונאלית מכל הווילות האחרות של פלאדיו, הנערצת ביותר והמועתקת ביותר על ידי 'פלאדיאניים' מאוחרים",[30] קבע קוסגרוב, כשהוא מגדיר את האובססיה הפלאדיאנית ומצביע על הפרובלמטיקה של היחס בין מקור להעתק ובין הייצוג לממשי. לעומתו, סבור ביקנל שלרוטונדה אין כלל רפליקות, בנימוק שכל בניין מעמיד פרשנות אחרת של התחביר הפלאדיאני הבסיסי: "התחביר שפלאדיו המציא, והיה בשימוש בצרפת, פולין, גרמניה, אנגליה ואמריקה לאורך שלוש מאות שנים – הוא אותו תחביר צורני, אבל כל בניין שונה. כך, למשל, ברמה הפשוטה ביותר, לרוטונדה בוויצ'נזה יש שישה עמודים ולרוטונדה [שבניתי] בהנברי – יש ארבעה בלבד".

האדריכלים של סטודיו FAT הלונדוני בחרו בווילה רוטונדה של פלאדיו כנושא לדיון בסוגיית העתקה של מבנים בביאנלה ה־13 לאדריכלות בוונציה, ב־2012.[31] "מבחינה היסטורית, העתקה הייתה האמצעי שבעזרתו האדריכלות הפיצה שפה ותרבות לשימוש רווח", טענו בזכות הפרקטיקה, "כך, למשל, **ארבעה ספרים על ארכיטקטורה** של פלאדיו היו כלי עבודה ברור שפורסם על מנת להוות בסיס להעתקה על ידי אדריכלים אחרים (בעוד שבו־בזמן חיבר מחדש שפה אדריכלית שהועתקה מאדריכלות עתיקה)". אולם, ההעתק, טוענים האדריכלים הבריטים, נושא עליו תכונות סכיזופרניות: הוא חוק יסוד המהווה בסיס דיסציפלינארי, אך בה־בעת גם מאופיין כאויבה המושבע של הקדמה, כחסר אותנטיות, מודבק, מזויף, ומבטא את חסימת כושר ההמצאה.

כוחו הסוחף של האייקון הפלאדיאני והיותו מקור לאינסוף

[28] Rachael Ziady DeLue and James Elkins (eds.), **Landscape Theory** (New York: Routledge, 2008), 32

[29] מישל פוקו, **המילים והדברים, ארכיאולוגיה של מדעי האדם** (תל אביב: רסלינג, 2011, 1990), 36.

[30] Cosgrove, 138

[31] התערוכה *La Rotunda Redux* ייצגה את בריטניה בביאנלה לאדריכלות בוונציה ב־2012. הציטוטים מתוך קטלוג התערוכה המופיע באתר סטודיו FAT (Fashion, Architecture, Taste). התערוכה עסקה בפירוק המבנה והרכבתו מחדש ובהתנעת התחביר הפלאדיאני לתוך פרקטיקות וטכנולוגיות של שכפול.

חיקויים ושכפולים, מעורר מחשבה בלתי נמנעת על עוצמתם הרצחנית של הדימויים, או במילותיו של בודריאר: "הם רוצחי הדגם של עצמם".[32] שכפולו של הדימוי מעניק לו כוח מאַפֵּס, הפועל על הממשי, עד שהוא הופכו לסימן, המיועד לחזור "אך ורק כסימן" וכבר לא לתכליתו הממשית.[33] אם בודריאר מצביע על אובדן הדרך חזרה אל הממשי, בורחס מבקש להחיות אותו מחדש, בקריאה שונה. בסיפורו **פייר מנאר, מחברו של דון קיחוטה**, הוא מתאר את "היצירה ההרואית... שאין שני לה"[34] של סופר צרפתי בן המאה העשרים, פייר מנאר שמו, שביקש לכתוב מחדש את הפרק התשיעי והפרק השלושים ושמונה של **דון קיחוטה** מאת סרוונטס. המשימה של מנאר הייתה, אם כך, "להיות במאה העשרים סופר פופולארי בן המאה השבע־עשרה":

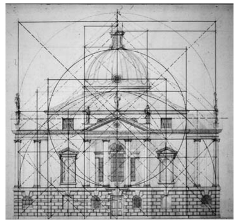
"הוא לא ביקש לכתוב 'דון קיחוטה' נוסף – וזו משימה קלה – אלא את 'דון קיחוטה' עצמו, אותו ולא ספר אחר. למותר להוסיף שהוא לא חשב על העתקה מוכנית של המקור – הוא לא התכוון להעתיקו. האמביציה שלו, הראויה להתפעלות, הייתה ליצור דפים שיהיו זהים – מילה במילה ומשפט במשפט – עם דפיו של מיגאל דה סרוונטס".

כיצד ניתן לחזור על רעיון בדייקנות ובכל זאת לסמן את פערי הזמן? כיצד ניתן לבנות וילה רוטונדה בשנת 2000 מבלי "להיעשות פלאדיו" ולהפוך לבן המאה השש־עשרה? בורחס עצמו הדגיש את הפרדוקס: "חיבורו של דון קיחוטה בראשית המאה השבע־עשרה היה בבחינת מעשה נבון, הכרחי, אפילו גורלי; בראשית המאה העשרים חיבורו הוא כמעט בלתי אפשרי..."

למרות זאת מצא מנאר, בן דמותו של בורחס, את הפתרון בהסטת המבט אל הקורא במקום אל המקור הטקסטואלי, אל התודעה המפרשת במקום אל המציאות המתוארת: "דון קיחוטה – אמר לי מנאר – היה קודם כל ספר מהנה, עתה הוא מקור לגאווה פטריוטית, למופת דקדוקי, להוצאות־פאר חסרות בושה. התהילה היא סוג של חוסר־הבנה, אולי הגרוע בסוגיו".

מהלך אמביוולנטי דומה נחשף לגבי מעמדה של וילה רוטונדה, שחריגותה בנוף ובסביבה נתקלת בחוסר הבנה: "העונג לשהות בווילה, כמו בילדותי בשנות השישים, הולך ונעלם", אומר ניקולו ואלמארנה, "התחושה היא שאם אתה סוגר את השער, אתה רוצה לחיות כמו ב'תור הזהב' – אתה נרקיסיסט, סנוב, יהיר..."[35] בעידן הדמוקרטי של שיכונים סטנדרטיים, נוכחותה של "הווילה על הגבעה", כמוה כאיתות ברור של התנשאות קיצונית, כפי שהיטיב לנסח ג'וליאן ביקנל: "כל ההעתקים נבנו על ידי אנשים בעלי עוצמה, כסמל למשהו שמאד משמעותי בעיניהם... הכוח שלהם. כל אחד מהם יודע מיד: זהו דימוי של בניין בעל חשיבות עליונה".[36]

היסטוריון האדריכלות האיטלקי מנפרדו טפורי (Tafuri), שבעשור האחרון לחייו חזר לחקור את אדריכלות הרנסנס, ראה בהרמוניה של האדריכלות הפלאדיאנית מציאות וירטואלית, שכבר בתקופתה "עמדה כנגד המציאות המיידית ואתגרה אותה".[37] על



ג'וליאן ביקנל, שרטוט אנליטי של בית הנברי, 1985

[32] בודריאר, **סימולקרות וסימולציה**, 11

[33] שם, 27

[34] חורחה לואיס בורחס, "פייר מנאר, מחברו של דון קיחוטה", **גן השבילים המתפצלים**, תרגם מספרדית: יורם ברונובסקי (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1976), 70-76. הדיון הנוכחי בסיפור של בורחס נעשה בהשראת מאמרו של דוד הד, "בין כתיבה תמה לרישום אמנותי, על אמנות ההעתקה של מיכאל סגן-כהן", שהופיע בקטלוג **חזון מיכאל, יצירתו של מיכאל סגן־כהן, 1976-1999** (ירושלים: מוזיאון ישראל, 2005)

[35] בריאיון שערך עפרת עם ניקולו ואלמאראנה בוויצ'נזה, 8.10.2016.

[36] בריאיון שערך עפרת עם ג'וליאן ביקנל בלונדון, 3.4.2017

פי טפורי, וילה רוטונדה הקרינה מסרים מופשטים שחרגו מזמנה ומסביבתה הקרובה ובזכותם היא שרדה את המאות החולפות. ניסוחה המושגי אפשר לה לשמר את חריגותה ולהימנע מלהתמסר לאנונימיות של ההמון ולעכשוויות שהוא תובע, כפי שאפשר היה לצפות מתוך תזת השעתוק של ולטר בנימין.[38] בעוד שהדימוי המצולם של הרוטונדה התרבה באופן ויראלי במרחבי הרשת והמדיה עד כדי שחיקה, הבניין עצמו, החריג באחדותו, מצליח לשמר סממנים הילתיים (אאורטיים). אך השכפול הטכני לא שקט על שמריו, כמובן, ואינס וייצמן (Weizman), תאורטיקנית של ארכיטקטורה מודרנית, שואלת מה דינו של בניין מועתק או משוחזר בעידן של סורקי לייזר ומדפסות תלת־ממד, שמסוגלות לעבד סריקה של בניין ולהדפיס אותו בגודל 1:1, בדיוק של מילימטר.[39] בהרצאה על העתקים של בניינים, העלתה וייצמן את שאלת המקור האדריכלי בדיסציפלינה שבנויה עקרונית על סדרות ועל אלמנטים חוזרים ואוניברסליים. לפיכך, הציעה לראות בהעתקה של בניין תוצר הכרחי של המֶדיה ולא מקור בעל זכויות של האדריכל. בעידן שבו השכפול הוא אינסופי ובלתי ניתן לשליטה, טענה, המדיה היא מקור אוניברסלי, ללא זכויות יוצרים. הדיון של וייצמן מאיר את מעמדה הייחודי של הרוטונדה כסוכנת אוניברסלית של רעיון אדריכלי, המגלם הרמוניה מופשטת. "הגיע זמנו של הבניין להיות אדון לעצמו", הצהירה וייצמן, מבלי לחפש לעצמו תימוכין ומקורות. ביקנל מתחבר אליה כשהוא מרחיב את הגדרת הרוטונדה ואומר: "עם הרוטונדה אנחנו חוגגים את הציביליזציה, וציביליזציה פירושה היסטוריה, ספרות, מתמטיקה, גיאומטריה, מלאכה – כל אלה התאחדו ברמה הגבוהה ביותר ליצירת המבנה האחד הזה".[40] וילה רוטונדה, בקריאה של עפרת, מומשגת כתיאטרון פנורמי של סדר והפשטה ומנקודה מושגית זו הוא פועל מולה בכלים גופניים וסובייקטיביים.

הגוף, המרחב והפעולה

סטורלי קראקלייט (Stourley Kracklite), אדריכל אמריקאי במיטב שנותיו וגיבור הסרט **כרס של ארכיטקט** (1985) בבימויו של הבמאי הבריטי פיטר גרינוויי (Greenaway), מגיע לרומא כדי לאצור תערוכת ענק על עבודתו של האדריכל הפריזאי בן המאה השמונה־עשרה הנערץ עליו – אטיין לואי בּוּלֶה (Boullée). סביב דמותו הסימבולית של בולה, שמרבית הבניינים שתכנן נותרו על הנייר כאידאות מופשטות, ועל רקע האדריכלות הנישאת של רומא הקלאסית, מתמלא הסרט בדמויות רפאים ובפרסונות חיות של אדריכלים בני כל התקופות והזמנים, החל מוויטרוביוס הרומי ועד לפרחי אדריכלות צעירים שמסייעים לאוצר האמריקאי בעבודת המחקר. גרינוויי, שרואה דמיון בין דמות האדריכל לזו של במאי קולנוע ביכולתם לברוא בניין או סיפור יש מאין ולשקע בהם את השקפת עולמם, כתב תסריט שציר המתח שלו נבנה מתוך הפער בין הקונקרטי לאוטופי. במקביל, משרטט הסרט מסלול מעגלי: רגע מותו של הגיבור מתרחש בעת ובעונה אחת עם רגע לידתה של בתו.

[37] טפורי מצוטט במאמר של מנואל אוראזי (Orazi), **Notes on Palladio (by Way of Eisenman)** שפורסם כביקורת על ספרו של אייזנמן **Palladio Virtuel**. הכתבה פורסמה ברשת ב־15.9.2016.

[38] "טכניקת השעתוק מוציאה את המשועתק מתחום המסורת. בשכפלה את ההעתקים היא שמה במקום מציאותו החד־פעמית את מציאותו־בהמון. ובהניחה להעתק לבוא לקראת מי שקולט אותו – יהיו הנסיבות אשר יהיו – היא הופכת את המשועתק לבן־זמנו של הקולט". מתוך: ולטר בנימין, **יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני**. חריגותה של הרוטונדה שנבנתה בשנת 2000 בפאתי שכם, למרגלות הר גריזים, מדגימה את החריגות וההיבדלות שמבנה הרוטונדה שומר לעצמו, על אף היותו אולי ההעתק המאוחר ביותר.

[39] אינס וייצמן נשאה את ההרצאה **Copying as a Media Form** בכנס של ADD Metaphysics Project בהלסינקי, שהתקיים ב־14.3.2013. ההרצאה נצפתה ברשת.

[40] בריאיון שערך עפרת עם ג'וליאן ביקנל בלונדון, 3.4.2017

"החורבות של רומא השפיעו על האדריכלות לא פחות מבנייניה הנישאים", קובע ג'וליו, אוצר האמנות המלומד, בשם גרינוויי, שהוביל את מצלמתו בין עיי חורבות לבין מבנים נישאים, כמו גם בין בריאות לחולי ובין לידה למוות. מצד אחד ביקש גרינוויי לשוות לסרטו "דימוי חזק של קו אופק אורבני המייצר רצף מתמשך של אדריכלות" אך זאת רק כדי להצביע על כך "שהאדם מתגמד מולה וחש אבוד לרגליה".[41] דייוויד פסקו (Pascoe), בדברי הפרשנות שלו ל**כרס של ארכיטקט**, מדגיש גם הוא את הקשר בין גוף לאדריכלות ומציין כי "האמנות הרומית, במופעי החורבות והמקטעים שלה, מספקת כאן סמל תואם להידרדרות המארג הגופני של קראקלייט".[42] ואכן, במהלך העבודה על התערוכה של בּוּלֶה ותוך כדי מחקר ומיון של שרטוטי הבניינים המונומנטליים שלו, מתפוררים חייו האישיים והמקצועיים של קראקלייט: מחלה ממארת מתגלה בגופו, אשתו ההרה נוטשת אותו והסרט מסתיים במותו. נקודת השבירה נרמזת כבר בצליל של שמו – k(c)rack – סדק. על פי גרינוויי, הוא נסדק מעצם היותו בן אנוש, ישות גופנית שזמנה קצוב וחומריה פגיעים.[43] כרסו הרכה, הרופסת, שמסתירה בתוכה את נבואת מותו הקרב, הופכת למטפורה לפריכותו הגופנית כולה, כשהיא מושווית לבטנם המחוטבת של פסלי השיש העתיקים ולעמידותם הקשיחה של המבנים האדריכליים. לא רק האגו הגברי מתגלה כאן בפגיעותו, אלא כל מה שנגוע באנושיות בת־חלוף, שנידונה מראש לתבוסה. ברגעי הקריסה והשפל שלו, מפנה קראקלייט את פניו לעבר בניין הפנתיאון הנישא והמואר ומוחא לו כפיים בהתרסה סרקסטית.[44] אל מול עוצמתם של המבנים הללו, אין בכוחו עוד לשאת את אתגר "השלמות הטבעית שלהם, בריאותם המופגנת והחיוניות הבוטחת המוקרנת מתוכם".[45] מה שבעיני אנשי הרנסנס נראה כפרופורציה המושלמת, המבוססת על האידאה הקלאסית של האדם הוויטרוביאני, הלם בקראקלייט, בן המאה העשרים, וערער את חייו כבן אנוש פגיע.

גם הפרויקט של הדס עפרת מתנהל כדיאלוג בין אמן עכשווי לבין אדריכל קלאסי. גם עפרת, כמו גרינוויי מוקסם מן האופן שבו העבר חולש על ההווה וחוקר את הדרדרות המקור באמצעות שאלת השכפול וההעתקה. עפרת מפעיל מניפולציה עריכתית על סרטי וידאו ואילו גרינוויי מעלה על הבמה מכונת צילום מסמכים, מציב אותה בחדר המלון הניאוקלאסי שבו מתגורר קראקלייט, ומשכפל באמצעותה מאות דימויים של פסלי הקיסרים הרומיים. "מה פשר האובססיה הזו עם מכונת הצילום?" שאל אותו דונלד ראנבו (Ranvaud) בראיון שערך עמו ב־1987, "הכל ציטוטים", עונה הבמאי, "יש מכונת שכפול בכל משרד, כמו סלוטייפ... רוב האנשים מצלמים בזירוקס טקסטים, וכאן זה שכפול של יצירות אמנות".[46] הסצנה הדרמטית ב**כרס של ארכיטקט**, המתרחשת בסטודיו לצילום של פלאביה, מול קיר הצילומים הארוך, מסמנת בבהירות את תחומי השיח והדיון סביב כוחו של הדימוי המשוכפל.

פיטר גרינוויי, **כרס של ארכיטקט**, 1985

[41] פיטר גרינוויי, תסריט **כרס של ארכיטקט**, 1985

[42] David Pascoe, **Peter Greenaway: Museums and Moving Images** (London: Reaktion Books, 1997), 128. תודה לחן שיינברג שהפנה את תשומת לבי לספרו של פסקו.

[43] איימי לורנס מציעה פרשנות שונה לשמו יוצא הדופן של האדריכל האמריקאי: "השם קראקלייט מעורר מחשבה על התפרצות פתאומית של רעם שממשיכה בהבזקי ברק" ואילו הביטוי האנגלי המיושן "to be stourley", היא טוענת, מזכיר את נהר הסטור (Stour) האיטי והמתפתל ומתייחס, בהשאלה, לאדם "כבד מחשבה" וילדותי משהו. גם אם מדרש השמות שמציעה לורנס אינו תואם לרעיונות שמעלה מאמר זה, חשובה העובדה שהיא רואה בבחירת השם רמיזה לשונית. Amy Lawrence, **The Films of Peter: Greenaway** (New York Cambridge University Press, 1997), 124

אך הדמיון העמוק בין שני הפרויקטים הללו (מבלי שעפרת היה מודע לדמיון זה או הושפע ישירות מהסרט של גרינוויי), טמון ביחס שבין האדריכלות לבין הגוף ובאופן שבו הן הסרט הן המיצב והמיצג חושפים את הגוף המוחלש אל מול האדישות הנשגבה של המבנה האדריכלי. בביקורו במקום צועד עפרת בשבילי החצץ של חצר הרוטונדה ומצלם את רגליו בשעת ההליכה, צעדיו שוקעים בין שברי האבן, משמיעים קול רשרוש. חדי העין יבחינו בהליכה לא־סדירה, תוצאה של צליעה ברגל שמאל המלווה אותו בשנים האחרונות. נטיית הצל ימינה תוך כדי הצילום מעידה על תוואי ההליכה: הקפת הכיכר לפני הבניין וסימון ריטואל המעגל. בהמשך נכנס עפרת אל תחום הבניין. כשהחזית הקלאסית ושישה עמודים מכותרים מתנשאים מעל ראשו הוא נראה קורס על גרם המדרגות הגבוה, שוכב אפרקדן או שרוע מלוא גופו כשראשו פונה כלפי מטה. הדימוי (המצולם) שיצר נע בין שינה למוות, או בין נפילה למעידה. הגרביטציה פועלת כאן להעצמת הממד הגופני המעורער ומדגישה את משקל הגוף הקורס אל הרצפה. לנוכח הזקיפות הנישאת של הבניין נראית הנפילה של עפרת כחילול וכסטייה חדה מן המסלול, כאשר רק בוהק חולצתו הלבנה משמר חגיגיות מסוימת. אפשר לחשוב כאן על עבודות התלייה וההיפוך, השינה והעיוורון שביצע בעבר וקשה להימנע מהדמיון לסצנה אל מול הפנתיאון בסרטו של גרינוויי: תיאטרון הגוף האנושי כנגד האדריכלות מתגלם בשני המקרים במלוא חריפותו.

כאמן פרפורמנס ביסודו, הגוף והגופניות הם כלי ראשוני בעבודתו של עפרת: נשימה, הליכה, שינה, דיבור הם כלים מוכרים בשפתו הפרפורמטיבית, והוא דוחס אותם בפעולותיו עד שהן חורגות מן השגרה הביולוגית והופכות לישות בזכות עצמן. אך לא המוות, כי אם המום, הוא שמעסיק את עפרת כסמן של פעילות והתנגדות. בספרו **היית מת**, כתב: "...אם נחבר את כל המומים שיש לי (נמנמת, צליעה, פעילות יתר של הקורטקס, פריקת זיכרון), כולל הפרעות שמקורן בהתנהגות לא תקנית, יש אומרים פסיכוטית (עיוורון רצוני, ראייה סוגסטיבית, אילמות יזומה, יצר המצאה או יצר בדיה, שיטוט ומעקב טלפתי, ציתות כפייתי, פירומניה גבולית, רזוננס אימפולסיבי), נקבל מסה קריטית של תודעה שנאספת ומתפרקת חליפות..."[47] נכות או מגבלה נתפסות בעיני עפרת כסימן, במובן של סטיגמטה: שריטה או צלקת, החסרה או פגימה, המבדילה את התודעה של האמן ו"מסמנת" אותו, באופן גלוי או סמוי. מכיוון אחר הוא רואה במגבלה הגופנית מנגנון מאתגר, הגורם להעצמה חושית ולחידוד מצבי קצה: "במשחקי החיזור שלי הייתי צועד אחרי חברותיי או לקראתן בעיניים עצומות. סוג של מבחן, אני מניח".[48] כאמן, עסק רבות בנושא העיוורון. **במסע עיוור לברצלונה** (2001) טס יחד עם תלמידו ושותפו גיא ברילר לברצלונה, לרחוב "ירושלים" ובחזרה, כפעולה צליינית הפוכה, כשבמשך כל המסע היו עיניו מכוסות;[49] במיצג **עין עירומה** (2002) הוא צעד, לבוש בחליפה בארוקית,[50] בחצר סיידוף בירושלים, כשהוא מחזיק בשני מקלות נחיה לבנים ומחפש אחר מקור

[44] בניין הפנתיאון העגול שימש השראה הן למבנה של הרוטונדה של פלאדיו הן למאוזוליאום של ניוטון – הבניין הפנטסטי שמעולם לא נבנה של אטיין לואי בולה – שהרישומים והשרטוטים שלו מובילים את סרטו של גרינוויי.

[45] גרינוויי, תסריט **כרס של ארכיטקט**, 1985, סצנה 10, 30

[46] "Peter Greenaway Interviewed by Donald Ranvaud", in **Sight & Sound** vol 56, Summer 1987 הודפס פעם שנייה בחוברת המידע המצורפת לדיסק הרשמי של הסרט **כרס של ארכיטקט**.

[47] עפרת, **היית מת**, טקסטים מס' 16 ו־22

[48] שם, טקסטים מס' 9 ו־15

מתוך סדרת **הנפילה**, 2016

מים; באותה שנה, בקיבוץ נחשון, צעד בכיסוי עיניים כשהוא נותן לכבשה להובילו כרצונה (**כַּצאֹן**, 2002); **בנדודי שינה** (2003) ישן עפרת בכניסה לחלל התערוכה וויתר בכלל על ראייה ועל מעורבות פעילה. הטקטיקה היא העמסה של שכבות מציאות וחידודן עד ל"מציאות רבה מדי", הזולגת למציאות אחרת. המגבלה היא אחת הדרכים לעורר ולהעצים את הגודש הזה.

נכות כמטפורה נכחה לראשונה בעבודות המופע של עפרת במיצג **פרימה** (2005): לבוש בחליפה גברית מחוייטת , החל לפרום אותה מבפנים במהלך איטי שנמשך שלוש שעות, עד שנותר בתחתוניו (ראה עמ' 25). אך לפני שהתחיל בפעולת הפרימה, סימן את אתר הפעולה בצורת מעגל סביב גופו, באמצעות גיר פחם שהיה מחובר לקב של נכה. קב הנכים העשוי אלומיניום שימש כזרוע, כמחוגה וכמכחול, וסימן על הרצפה את הצורה המושלמת. כבר במיצג הזה מ־2005, נוצר המפגש, הלא־מודע עדיין, בין הנכות לשלמות.[51] תוך כדי פרימת החליפה הסמכותית, תולה עפרת את הקב לידו, כסימן של מגבלה ושבירה של המופתי והסמכותי.

את ספרו **מציאות רבה מדי** פתח עפרת בתיאור חוויה אישית של מפגש עם קבצן שנהג לשבת במשך שעות רבות כשגבו כפוף, ראשו רכון אל הרצפה וידיו מושטות לקבלת הנדבה.[52] עפרת ביקש לפענח לעצמו את התנוחה הקשה ולהעניק לה משמעות. במיצג **לא בשמיים**, שבוצע במוזיאון ישראל בשנת 2010, כפה על עצמו כריעה ממושכת על הברכיים ועל הרצפה ובמשך קרוב לתשע שעות העתיק את ציור התקרה של בית הכנסת מן העיר הגרמנית הורב־אם־מיין (Horb am Main) על פני מראה שהונחה על הרצפה. כשהוא מחבר אל גופו מחוגה וכלי שרטוט – אטריבוטים של אדריכל – יצר עפרת דימוי סופי שהונח על הרצפה: מלבן ובמרכזו עיגול – שפה צורנית גיאומטרית, המנבאת את מחוזות העניין האדריכלי שלו בעתיד.

כאן מתפצל המבט של עפרת ולצד פלאדיו הוא מתבונן באמן רנסנסי אחר, פלמי בן המאה השש־עשרה, ששנות השיא של פעילותו האמנותית מקבילות לשנות בנייתה של הרוטונדה: פיטר ברויגל האב (1569-1525). ציורו של ברויגל **הקבצנים** (הקרוי גם **בעלי המום**), שצייר סמוך למותו, ב־1568 (שנה אחרי תחילת הבנייה של וילה רוטונדה), המתאר חבורה מבהילה למדי של חמישה בעלי מום הפונים כל אחד לכיוון אחר, נשאר במידה רבה בלתי מפוענח בעיני החוקרים. אך כמו רבים מציוריו האחרים, הוא מעיד על הצד האחר של המאה השש־עשרה, שלמרות היותה מוגדרת כעידן "הרנסנס הגבוה" עוד נשאה עמה רבים מחוליי ימי הביניים: "קבצנים היו מראה מוכר במרחב הכפרי ובערים [...] הקבצנים היו הפסולת של ההמון: נכים מלידה, קורבנות של מחלות מולדות, אלה שהפכו נכים כתוצאה מטיפול רפואי שגוי, נדבקו במחלות כרוניות, אלה שגופם הושחת בעקבות עונשים חוקיים ברבריים, ואלה שאינם כשרים לכל עיסוק שימושי".[53] חוקרים שונים רואים בחבורת הקבצנים של ברויגל ייצוג של מצורעים, כופרים

[49] גדעון עפרת, ברשימתו "על העיוורון", מדגיש את ההיבטים הרוחניים של העיוורון בעבודותיו של הדס עפרת (אחיו הצעיר) ומציין ש"עפרת הטיל אפלה על עצמו כמי ש'עלייתו לרגל' היא אקט שמעל-ומעבר לאמפירי. [...] 'עיוורונו' של עפרת הוא תמיד מעשה של צליינות דתית". גדעון עפרת, "על העיוורון", באתר **המחסן של גדעון עפרת**.

[50] המעבר לתקופת הבארוק, כמו המעבר הנוכחי לתקופת הרנסנס, מדגיש את העניין של עפרת בהזרת זמנים על מנת לחדד את משמעות הפעולה עצמה ולבודד אותה מן המארג הקונטמפוררי.

[51] במובן זה, מעניין להצביע על הדמיון לעבודתה של תמר גטר שתרגלה רישום צורות מושלמות בעיניים מכוסות, מתוך עניין באייקונים רנסנסיים וקלאסיים. גדעון עפרת כתב על כך: "כל המגבלות הללו שהטילה האמנית על גופה המצייר, כל ה'פגימות' שפגמה לכאורה בכושרה, הבטיחו 'כישלון', עיוות, סירוס, שערערו את מעמדו האנושי של המודל המופתי". מתוך: גדעון עפרת, "על העיוורון".

[52] הדס עפרת, **מציאות רבה מדי: על אמנות המופע**, 6

פיטר ברויגל האב, **הקבצנים** (או **בעלי המום**), 1568

או מורדים בכנסייה, מעמד המסביר, כביכול, את יחסם האדיש של בני המאה השש־עשרה אל העוני, הנכות והמחלה. ב**תולדות השיגעון** כתב מישל פוקו: "המצורעים של ברויגל חוזים ממרחק, אך לעולם ועד, באותה העפלה לגבעת־גולגולתא שבה כל העם מלווים את ישו. כעדיי־קודש לרע, בעצם הרחקתם ומכוחה זוכים הם לגאולתם..."[54] פוקו מדגיש את הרחקתם של הקבצנים והמצורעים מן החברה, באופן שממקם אותם תמיד בתנועה מעגלית מסביב למרכז, לעולם לא בתוכו. ואילו עפרת, במיצג **איפה דני?** (2004) חי בצמרת העץ במשך יומיים, מנהל סדר יום אישי במרחב חיצוני ונסתר מן העין, כשהוא ממחיש את הזרתו של האמן/השוטה – האאוטסיידר.

מבטו של ברויגל – צייר הכפריים, העניים ובעלי המום – הובן על ידי בני זמנו כחורג מתחום החמלה ועוסק ביכולתו לתאר בנאמנות מופלאה את הטבע. בצדו האחורי של הציור פוענחה כתובת לטינית המהללת את יכולותיו הציוריות: "גדול הוא עד מאד החסד השרוי על הצייר. הטבע, שבא כאן לידי ביטוי בדימויים המצוירים ומתגלה במומיו, צריך להכיר בפליאה שברויגל שווה־ערך לו".[55]

הקבצנים של ברויגל, לצד **משל העיוורים** שצויר באותה שנה, לא מופיעים באופן ישיר בתערוכה של עפרת, אך שימשו כמקור השראה נוסף, שחתר תחת אידאת השלמות של פלאדיו והיה לתמונת הצל של הווילה המוארת.[56] יותר מהשלמה סימטרית של המעמדות השונים בחברה, מייצגים הקבצנים והעיוורים את היסוד האנטי קלאסי ואת הגופניות המתריסה את עצמה כפי שהיא, על מומיה ופגמיה. בהשראת שפת החומרים והאביזרים המופיעה בשני הציורים הללו יצר עפרת סדרה של חפצים, המבוססת על הכלאה בין אביזרי תמיכה לנכים לבין כלי ציור ושרטוט. הוא הכליא את המקל הארוך האחוז בידיו של העיוור האמצעי בציור, את תותבות העץ והמשטח המתגלגל שעליו מתניידים הנכים בציור של ברויגל עם קביים תעשייתיים מודרניים, וחיבר אליהם ראשי פחם, קצוות עופרת, כריות החתמה או חוד של מחוגה. את האביזרים חיבר אל זרועו והכפיל את אורכה, כך שנוצרה מעין "תותבת" או "יד מכשירית".[57] מצויד בכל אלה נע עפרת בחלל התערוכה, סביב מודל הרוטונדה ומסמן, בעזרת כריות החתמה וצבע שחור, סימנים של אבני חצץ על רצפת המוזיאון. במסווה מטפורי של גנן/שרטט הוא משחזר בחלל התערוכה את מפת שבילי הגן שמסביב לווילה המקורית. "היד היא איבר יוצר, רחמי, יולד", ציינה לאה דובב, בהשראת ליאונרדו, "והיא בת מינה של הנפש ושלוחת המחשבה".[58] היד, המוציאה מן הכוח אל הפועל את תבונתו של האדם היא "המכשיר של כל המכשירים", "אם כל הכלים", ציטטה דובב גם את אריסטו. ואילו גדעון עפרת, בהתייחסו למיצג **עין עירומה** של עפרת כתב: "המוטות תפקדו כאקסטנציה של הזרועות, משמע – הידיים המירו את העיניים. אלו הן הידיים הממששות, אך גם הידיים המסמנות (כותבות ויוצרות)".[59] היד/קב של עפרת מגששת ומחתימה צורות ושבילים, עד שבמהלך תקופת התערוכה יתמלא בהדרגה החלל בשבילי הגן. הדס עפרת המצייר את שבילי הרוטונדה באמצעות קב חוזר אל עצמו, ואל הגן הממוזער המשורטט בכף ידו – האידאה המופשטת, המתקפלת ומוטמעת אל תוך הגוף.

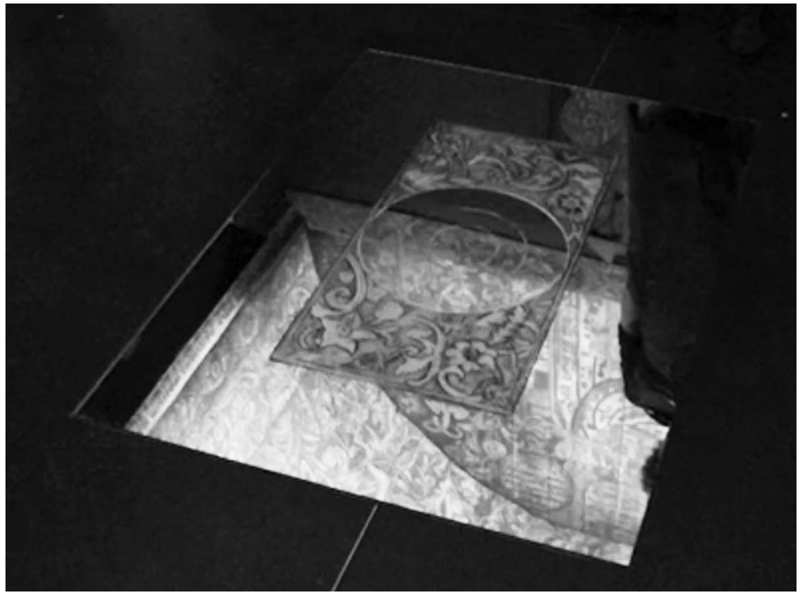
[53] R. H. Marijnissen and M. Seidel. **Bruegel** (New York: Harrison House, 1984), 22.

[54] מישל פוקו, **תולדות השיגעון בעידן התבונה**, (תל אביב: הוצאת כתר, 1972), 13. פוקו מדגיש את הקשר של המצורע בימי הביניים לשוטה בתקופת הרנסנס. המטאפורה של "ספינת השוטים", שפוקו מתעכב עליה, מתארת מסלולי תנועה היקפיים מחוץ לחומות העיר. בגלגוליו המטפוריים המאוחרים נתפס האמן המודרני כחיצוני למרחב המרכזי.

[55] Marijnissen, 51

ערכת שרטוט, 2017, פרט

פיטר ברויגל האב, **משל העיוורים**, 1568



לא בשמיים, 2010, פעולה חיה במוזיאון ישראל, ירושלים

[56] הציור של ברויגל **משל העיוורים** (1568) שימש כמקור השראה למופע אחר של עפרת שנערך במסגרת אירועי **מקודשת** בעונת התרבות בירושלים, ספטמבר 2016. המופע כלל קריאה בשיתוף הקהל, של שישה מונולוגים ודמות המספר במחזה המוסר **עיוורים** (1993) שנכתב על ידי מישל דה גלדרוד (Guelderode) – מחזאי ומשורר בלגי אוונגרדי שפעל במחצית הראשונה של המאה העשרים. המחזה, שנכתב בהשראת הציור של ברויגל, מתאר מסע רגלי של שישה עיוורים אל הוותיקן ברומא, שמתגלה, לבסוף, כמסלול מעגלי ודריכה במקום (תרגום לעברית: יעקב רז).

[57] לאה דובב, **אדם מן הבשר**, 232-231.

[58] שם, 229.

[59] גדעון עפרת, "על העיוורון".