

## דיוניסוס בקריית ים

בתצלומים החדשים של עדי נס מחליפים את השחקנים/החיילים מהעבודות הקודמות שחקנים צעירים יותר. במקרה אחד בלבד (קט' 5) מופיעות גם נשים. הגיבורים/שחקנים של נס "השתחררו מן הצבא", "פשטו את המדים" – אבל בהילוך לאחור, אל פרקי חיים פרטיים ומוקדמים יותר בתהליך עיצוב הזהות.

באחת התמונות (קט' 6) נראה נער צעיר שחרחר, כהה עור מעט, בפנים יפים, רציניים ומתוחים – פיו חתום ועיניו מביטות אל הצלם ומעבר לו; מאחוריו גזעי עצים ומבעדם מבהיק קיר של בית. התמונה מצולמת מול האור ועל כן הגזעים וחולצת הנער מואפלים, לעומת זאת הפנים מוארים (אולי באור מלאכותי). על כתפו השמאלית עומדת ציפור. אבל אין זה דיוקן של נער עם ציפור; לנער אין שם והציפור היא פוחלץ. יתר על כן, הנער אינו מייצג את עצמו, הוא שחקן הלוקח חלק במעמד מבוים, בהצגה, או מוטב – בסרט שאינו קיים. זהו סטיל שאין לו סרט. האם זו גירסה אוהדת-חתרנית לנמרוד המיתולוגי של יצחק דנציגר (איור 1)? האם האידיאל של נמרוד שנשר על פי תרבות רחוקה מתגלגל כאן אל נער מקומי, ובמקום אחרות תרבותית-היסטורית משוחזרת כאן אחרות ארוטית באמצעות הקלסתר הנערי (שיש אומרים כי היא גלומה גם בגופו של נמרוד)? או אולי התמונה מזכירה גם את הנער בסרטו של פייר פאולו פאזוליני: *ציפורי טרק*, *ציפורי שיר*? ואולי זו גירסה מודרניסטית לסצינה המיתולוגית של חטיפת גנימדס, כמו הציור *קניון של ראושנברג עם הנשר המפוחלץ*?

בשתי עבודות נוספות של נס אפשר לראות הדים ל"מיתולוגיות ישראליות", לדימויים שנתקבעו באמנות הישראלית. באחת (קט' 1), נער בוגר מחבק נער צעיר ובאחרת (קט' 9) – מניף אותו בוגר את אותו הצעיר אל על. היחסים בין השניים משדרים הומוארוטיות – כזו המסתננת ליחסי אב-בן, ומאזכרים את פסלו של יחיאל שמי *אב ובנו*, 1954 (איור 2), ואת ציורי העקדה של מנשה קדישמן – שתי דוגמאות ליצירה הרואית הקשורה למוטיב המוות. מיתולוגיית הגבורה, על הקונוטציות הלאומיות הנלוות אליה, מוחזרת אצל עדי נס אל הספירה הפרטית.

בקומת עמודים בכניסה ל"בלוק שיכון", בחלל אפלולי מעט, שלושה נערים מצמידים לרצפה נער רביעי ומנסים להפשיטו (קט' 3). ברקע נראה קיר מואר באור מלאכותי שעליו מצוירת סצינת ים חובבנית: מלחים מגלגלים חבית על מזה. תמונת הנערים הזו, המתארת רגע בעלילה אלימה, הומוארוטית – אולי סיפור של אונס – שצולמה בקריית ים, עיררת עולים ישראלית לחוף הים התיכון, היא תמונה חיה (Tableau Vivant) המתייחסת לאחד הסיפורים המיתולוגיים על דיוניסוס, אל היין הדומיני. לפי אחת הגירסאות נחטף דיוניסוס על ידי שודדי ים שקיוו לקבל כופר בעבורו, ולפי גירסה אחרת המדגישה את הפן ההומוארוטי של דיוניסוס, הפירטים ניסו לאנוס אותו. הד עברי לגירסה השנייה אפשר למצוא בדברי ישראל אלדד בפתח תרגומו לספרו של ואלטר קאופמן על ניטשה; אלדד מספר שבאחד מביקוריו של קאופמן בירושלים הוא שאל את הסופר: "איך אפשרי דיוניסוס בירושלים?", וקאופמן השיב: "דוד המכרכר לפני ארון ברית ה'".<sup>1</sup> למרות ההגבהה שזוכה לה כאן המיתוס היווני, לא נעדר הרובד ההומוארוטי.

התמונות המיתולוגיות של עדי נס לא צולמו בקריית יערים, שבה לפי הסיפור המקראי הוצב זמן מה ארון הברית, וגם לא בירושלים שאליה הועבר אחר כך, אלא בקריית ים ("דיוניסוס", קט' 3), בקריית גת ("נרקיס", קט' 8) וב"קריית" מודרניות ולא מיתולוגיות בעליל אחרות. אם כן, המיתוס היווני, שגיבוריו הם בני אלים, מגולם בתצלומים של עדי נס על ידי "נערים מן הקריות" – מעין מיתולוגיות מונמכות. לעומת המיתוס היווני, המיתוס הנוצרי במקורו הוא אמנם סיפור

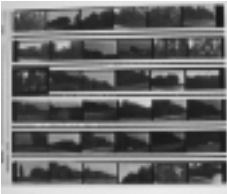
### אלן גינתון



1. יצחק דנציגר, *נמרוד*, 1938–1939, אבן חול נובית, ג' 90, אוסף מוזיאון ישראל, מתנת ד"ר דוד ה' אורגלר, ירושלים. תצלום: י' צפירי



2. יחיאל שמי, *אב ובנו*, 1954, בולת, 10x30x80, קיבוץ חוקוק. תצלום: א' חי



3. דאגלס יובלר, עבודה משתנה מס'

90, 1974, תצלומים ורישומים



4. הארץ, 4.8.2000. תצלום: אלון רון

על פשוטי עם, אך גם בביטויים באמנות מבוצע לעתים אקט הנמכה; למשל, בציוריו של קראוואג'ו ובסרטיו של פאזוליני בהשתמשם - האחד בדוגמנים והשני בשחקנים - שנבחרו מהשוליים החברתיים. בשתי דוגמאות אלה קשורה ההנמכה בהומוארוטיות.

בראש ההקדמה באנציקלופדיה למיתולוגיות קוויריות (queer), שעדי נס נעזר בה, מופיע המוטו הבא: "אנחנו קדושים משום שאנחנו קווירים"<sup>2</sup>. הקישור בין אחרות לקדושה הוא מרכיב יסודי בתמונות המיתולוגיות של עדי נס. התבנית הארכיטיפית של הסיפורים המיתולוגיים, מעניקה צורה, תוכן, משמעות, לתמונות, להתרחשויות אקראיות, להווה כאוטי ולזכרונות לא ממוקדים מן העבר. ראיית היומיום או העבר בפריזמה של תבניות מיתולוגיות מקדשת, מנציחה, את מה שאלמלא כן היה אובד בתוך ההבדלים הקטנים לאין שיעור במציאות. באופן זה, האחרות החברתית מעובה על ידי האחרות המינית ומקודשת על ידי המיתוס ומעשה הצילום.

בהתייחסו לתצלום התאומים (קט' 2; "הדיוסקורים" - נערי זאוס), שצילם באופקים סיפר עדי נס, כי לפני ביום התצלום ראה תוך כדי נסיעה שני נערים - תאומים בעיניו, וצילם אותם. עובדה זו נוגעת בהיבט חשוב בעבודתו: המפגש האקראי. האמן דאגלס יובלר, מחלוצי האמנות המושגית, השתמש בעבודתו בצילום מידי, אקראי, סנפשוט - צילום לא אסתטי; יובלר, בעבודה מאוחרת יחסית (איור 3), תוך כדי נסיעה במכונית במעלה הדרך לירושלים, "ראה", "חשף", פנים של נביאים "תנ"כיים בתוך עלוות האורנים. הפרקטיקה הקצת מיסטית הזו, קיימת במידה מסוימת בצילום של נס, השייך למסורת שהתפתחה הודות למהפכה שחוללה האמנות המושגית באמנות הצילום. לפחות בחלק מן התצלומים של נס קדמו למעשה האמנות - להפקת הביום המורכבת של התמונות החיות, מפגשים אקראיים עם ה"מיתוס": למשל, הסנפשוט של הנערים "התאומים" שהוזכרו לעיל, או תצלום הנערים הישנים שמצא נס בעיתון (איור 4). הרגע שבו מתגלה תבנית המיתוס בתוך המציאות, יכול להיחשב לאקראיות גורלית, למפגש עם הממשי (ה-Tuché במונחים של ז'אק לאקאן). המראית האקראית בצילום המבויים של נס, היא אולי המאפשרת לצופה לחזור שוב ושוב לסיטואציה של מקריות גורלית, לפגישה עם הממשי, אם ליישם כאן אמת מידה של רולאן בארת בספרו *מחשבות על הצילום*, המדגיש את האספקטים האקראיים של מעשה הצילום, שבלעדיהם התצלום אינו מרתק באמת.

מודל לטרנספורמציה מן המראה במציאות, מן הסנפשוט או התצלום בעיתון, אל הסצינה המיתולוגית המבוימת של עדי נס, ניתן לראות בטרנספורמציה שחולל מרסל דושאן בחפצים מן המוכן, כשהפך מוצר בנאלי של פס ייצור לעבודת אמנות אך ורק באמצעות הצבעה ומתן שם. והרי היה זה מרסל דושאן שמהלכו לדה-אסתטיזציה של "אמנות הצילום" סימן בו זמנית גם את נקודת המוצא למהפכת הצילום שתחילתה לפני כשלושה עשורים. תהליך הטרנספורמציה הן ברדי מייד של דושאן והן בתצלומים של עדי נס, הוא, ביסודו של דבר, ריטואלי, ודומה להמרה הסמלית בטקס הדתי הנוצרי - היין והלחם ההופכים לדמו ולגופו של ישו.

מידה של קירבה לכל אלה יש למושג של ז'ורז' בטאיי - "הרגע המועדף" (privileged), שהוא שאל מחקר המיסטיקה. "הרגע המועדף" מציין רגע שכלול בו מפגש מקרי כלשהו. האמנות לפי בטאיי - המדבר על ציור ולא דווקא על צילום, אבל ברור שלצילום של עדי נס שורשים עמוקים בציור - היא באופן חד משמעי קדושה ומחובתה להגיע אל "הרגע המועדף" ולגרום לו לחזור ולהופיע: "המושג 'הרגע המועדף' הוא רק זה שבמידה מסוימת אחראי למה שמוצאים באקראי תוך כדי חיפוש כלשהו; (...) הרצון לקבע רגעים כאלה, שמאפיין את הציור... הוא האמצעי



5. עדי נס, ללא כותרת, 1999, 90x60,

תצלום צבעוני

רק לגרום להם להופיע שוב. (...) דבר אינו נחשק יותר ממה שבקרוב יעלם. אבל כשהצייר מרגיש שמה שאהוב עליו חומק ממנו, הוא רועד מצינת הקסר המוחלט: מאמצי שווא מושקעים ביצירת דרכים שתאפשרנה להחזיק לתמיד את מה שחומק"<sup>3</sup>.

עירוב של תשוקה ומוות מכונן את המשמעות בסדרת עבודות קודמת (איור 5) שבה צילם עדי נס חיילים "ישנים" ("ב"נסיעה"). באחת התמונות בסדרה הנוכחית (קט' 4) מתוארים שישה נערים "ישנים" בחדר; פסיביות של שינה עלולה לעורר תשוקה תוקפנית אצל הזולת: מבט פולשני ואף פגיעה פיזית – ניצול מיני. השינה היא גם המצב הקרוב ביותר למוות. עבודות ה"ישנים" של עדי נס מאזכרות את מיתוס אנדימיון היפה ששקע בתנומת נצח כדי לשמור על נעוריו, וגם מרמזות על קדושה בהסתמך על האסוציאציה לחיילים שישנים לצד קברו של ישו. בתצלום המבוסס על מות אדוניס (קט' 5) צילם עדי נס נער שרוע/פגוע על כביש ומסביבו רוחשת קבוצת נשים, נשים בוגרות – מעין אמהות. במיתוסים הנוצריים התייחסות הנשים לישו היא כאל חבר, בעל, מאהב, שנחן אותן, אבל גם באלה וגם ב"אדוניס" של עדי נס, התשוקה, המוות והקדושה הם ציר הדינמיקה; במאמרה על הקדושה באמנות העכשווית ובהתייחסה לנשים הקדושות סביב ישו כותבת ג'ניפר בלסינג: "הן בונות חיים שנשלטים על ידי תשוקה: זו התחרה שאני רוקמת כשאני מחכה לו; זו העבודה הנחותה שאני עושה, החסך שהוא מנת חלקי, ביטוי לאהבתי לו; זה הכאב שאני גורמת לעצמי על מנת להיות ראויה לו; זהו המוות שאני מבקשת כדי להתאחד אתו"<sup>4</sup>. על המוות בצילום כותב בארת: "המוות חייב להימצא במקום כלשהו בחברה. אם שוב אינו מצוי בדת (או מצוי שם פחות), הוא חייב להיות במקום אחר; אולי באותו דימוי היוצר את המוות בשעה שהוא מנסה לשמר את החיים"<sup>5</sup>.

3. Georges Bataille, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, University of Minnesota, 1986, p. 241.

4. Jennifer Blessing, "Notes on the Sacred in Contemporary Art," in Elizabeth Janus (ed.), *Veronica's Revenge: Contemporary Perspectives on Photography*, Scalp, Zurich-Berlin-N.Y., 1998, p. 151.

5. רולאן בארת, *מחשבות על רז'ליס*, תרגום: דוד נבו, הוצאת כנרת, ירושלים, 1988, עמ' 94.