

## הפנים והמסכה

פייר פאולו שלסי

עבור זאק ז'אנו האמנות והחיים מלוכדים יחד. הם נעים באותה זרימה, על רצף אחד, אשר בו לא ניתן לתפוס או להבחין בשום חסימה או הבדלה, לא בזמן ולא במקום; הם זורמים בתוך שגרה שמתכה את האלמנטים בחטיבת קצב שנקבעת על ידי החפצים הרגילים, היומיומיים, אשר במשך הרגיל של החיים הופכים בידיו של ז'אנו לבסיס וחומר של עשייתו האמנותית. חומרי האמנות של ז'אנו הם אותם חומרים איתם הוא בונה את קירות ביתו, את המרחב המשפחתי למשפחתו, קירות הסטודיו שלו ואת יצירותיו. חומרים חזקים, גסים, מחוספסים למגע. ברזל, זכוכית, חול, אדמה מתאחדים תדיר בכח אלמנט האש, במעשה יצירתי מכונן שמכונן סימביוזה עם הקרקע, עם תחושת השייכות, לא עם גבולות אלא למקום מסוים שמהווה תנאי למימוש הנרטיב האמנותי שלו.

הסטודיו והבית, מרחב המחיה של האמן והאיש, עומדים על הר באיזור כליל, צמודים אחד לשני ונראים כמעט כמו מבנה יחיד, ביניהם מפריד רק שביל קטן ולול תרנגולות.

בדצמבר 2016, במסגרת ביקור הכנה לתערוכה זאת, נפלה בחלקי ההזדמנות להכיר לראשונה את ז'אנו. הרושם הראשוני של כותב שורות אלו מהמפגש עם האיזור והסביבה ועם החמימות בה קיבלו את פניו היה כזה של הפתעה מוחלטת, ואותה מידת הפתעה אחזה בי שוב כאשר זאק, בלי ממש שהכיר אותי, הפנה אלי את השאלה הבאה:

*"מהי אמנות עבורך?"*

שאלה, שנשאלה עם מבט ישיר לתוך העיניים, על פניה פשוטה אך למעשה קשה ביותר. שאלה אשר במקום אחר ובנסיבות אחרות הייתה מובילה לתשובה המתואכת על ידי תשתיות-על שמונחות בבסיס הפעלת מערך התפקיד של "אוֹצֵר" ו"אמן", או לחילופין לחיפוש מיידית אחר שורת ציטוטים להעמיד כתמך לתזה שלמה שאינה אלא תרגיל בהצגת המטען התרבותי של היחיד, או במילים אחרות – עטיית מסכה.

זה לא היה המקרה עם ז'אנו. המפגש עם האמן במימד כה אמיתי, כל כך חסר "סצנוגרפיה" ורחוק מהסטריאוטיפ המיושן של "עולם האמנות" ולעומת זאת כל כך גדוש בסיפור חיים, גרם לכותב שורות אלו להרגיש לחלוטין נטול מסכה ולמצוא את עצמו, להפתעתו הרבה, משיב תשובה אמיתית, אישית ויצרית. השאלה הבאה הייתה:

*"מה אתה רוצה לעשות? איך אתה רואה את התערוכה בונציה?"*

עוד שאלה מבלבלת, הטעיית גוף כפי שאומרים בז'רגון המגרשים, שוב כניסה חזקה המעוררת את מערכי התפקיד החברתי והפעלתם לפי נורמות מקובלות. התשובת שניתנה הייתה כי בכוונתי היא להעביר את כל מה שאני רואה סביבי, את ההר כולו, לונציה.

בימים שלאחר מכן המשכתי להרהר על כך שבסיס כוונתי עומד הרצון "לפשוט את המסכה" של האמנות, להציג מימד שבו הגישה הריטואליות הכמעט "דתית" אל יצירת האמנות, אשר הופכת לגרוטסקית בהדמות שלה לקדושה, עוברת "אינוס" ואולי אף הלעגה.

רציתי שלתערוכה תהיה טקטיליות חזקה, שתספר ותחשוף את חספוס החומר ותפיץ את ריח האדמה החמצמץ, רציתי לספר משהו שונה לחלוטין מאותה אמנות של הנגיעה הקלה בכפפות מנתח לבנות, משהו שונה מגישת "יראת הקדוש" שלעיתים קרובות ואף בצדק נשמרת ומואמצת אל מול האובייקט-אמנות.

העניין שגיליתי במודוס אופרנדי של ז'אנו היה מייד. בהצבת פניו בסופרפוזיציה על גבי תמונות שנלקחו ממודעות פרסומת, שלטים, מגזינים וספרי אמנות, ראיתי את הגישה האמנותית שלמעשה מזקקת את המסר שהתערוכה בונציה, מנקודת מבטי, חייבת להעביר. הגילוי מחדש של הפנים, הסרת המסכה באמצעות מיצב במימדים גדולים שנפתח עם השנות כמעט בלתי סופית של הטבעת פנים במסכה ונמשך עד ליצירת מכלול שבו החזרה על הפרקטיקה הזאת פולשת למרחב.

מסכה, אשר כפי שכותב לואיג'י קייג'לי, אינה אלא "סך כל ההתנהגויות החיצוניות שבני אדם מאמצים לעצמם בתגובה לגירוי של המציאות החברתית בה הם חיים"<sup>1</sup>. המסכה היא הפטינה החברתית של המנהגים, של האופנה, שחוצה ומקיפה את מכלול אפקט היחסים בין הפרט ובין הקולקטיב, בין חיי היחיד לחייה של קבוצה חברתית מובחנת, אשר בתוכה מסתעפים שורשיו המעניקים לו את קיומו הייחודי.

ואילו הרעיון המרכזי הוא לנסות להשיב להערתו של אנטוניו גראמשי אשר שאל "מי הוא האדם אשר מצליח לתלוש מעל פניו את המסכה הזאת, מי מצליח לחיות את חייו לא לפי האלימות של המוסכמה החברתית אלא לפי צווי האני העמוק שלו ומתוך כנות, אשר בוודאי עוד קיימת במעמקי המודעות של כל אדם?"<sup>2</sup> ז'אנו בצעירותו רצה להיות שחקן, הוא סיפר לי שלא הייתה לו אפשרות לממש קריירת משחק, אולם אני מרגיש שלא אטעה אם אומר שחלק מסוים מהעולם ההוא לא אבד אלא שקע ונטמע באדם ובאמן שהוא, ושוב גם הפעם המסכה מוסרת והפנים מתגלות באסתטיקה שלהם וביופיים.

עבור כרמלו בֶּנֶה<sup>3</sup> הפנים הם "המקסם הנרקיסטי של האמנות", "אסתטיקה של פנים". הפנים הם ה"סצנה", ה"צלם" של האמנות. ובאופן דומה כך הם גם הפנים שז'אנו בורא ויוצר. בהקשר זה אפשר לחשוב על נרקיסוס, אשר לטעמו של השחקן האיטלקי הגדול, "ממוסס את בבואתו בנסיון ללכוד ולפענח את זהותו האמיתית".

בנסיון זה למוסס ולפרק את הזהות, אשר מנוכחות אובססיבית הופכת באופן פרדוקסלי להעדרות, מתעוררת השאלה: מי הוא האמן?

היצירה הופכת להיות למפה של ריבוי זהויות, קודם המסכות ואז הפנים, השלכת המהות האישית אל עבר עולם רב-פנים, ניתן לזיהוי, קרטוגרפי; גבול מקוטע הנמצא בתהליך מתמיד של היווצרות, המסוגל לנגוס בדממה אך בו זמנית גם לבלוע את המרחב המקיף אותו באמצעות ההתרחבות האיטית והבלתי פוסקת שלו, שמפנה אותו באופן ברור לעבודתו של אלג'ירו בּוֹאֶטִי, אשר מסמן, כפי שכותב קאלווינו, "שבילים של גורלות מצטלבים"<sup>4</sup>.

וכמו החיתוכים של ז'אנו, גם בּוֹאֶטִי עושה סופרפוזיציה ומפיק כפילויות. הוא לעולם לא מציג צורה בודדת אלא את השנותה של אותה הצורה בתוך סדרה של חזרות שאינן זהות. התבנית הבודדת ננטשת לטובת פרולירציה: וריאציות לתמה.

<sup>1</sup> Luigi Chiarelli, La Maschera e il Volto, Atto I, 1913

<sup>2</sup> Antonio Gramsci, Cronache Teatrali, tratto da "L'Avanti", 1920

<sup>3</sup> Carmelo Bene, Le voci di Narciso, Saggiatore Milano, 1982

<sup>4</sup> Italo Calvino, Castelli dai destini incrociati, Mondadori, Milano, 1969

" אני הוא לעולם לא האני האמיתי, הטרופ הגדול ביותר איננו להיות ללא אני, אלא להאמין שהאני הוא שליט יחיד ב"אגוקרטיה"<sup>5</sup>.  
ההפניה למיתוס של נרקיסוס נוכח בברור.  
שוב ושוב ובאובססיביות מתבונן נרקיסוס בהשתקפותו, כלוא בחזרה כפייתית, ובכל פעם הוא רואה פנים אחרים משום שהפנים עצמם אינן חדלים מלהשתנות.  
בחזרה, בהשנות זאת של העצמי, הוא מוצא רק שוני, ריבוי של ההויה.  
ביצירה "wooden portraits" הראי של נרקיסוס מתנפץ ואיתו מתנפצים האיפיונים "הפירנאדליים"<sup>6</sup> של ה"דמויות", והסדרה כולה נספגת בהדהודה של אישיות אמנותית אחת, שמציבה את עצמה כקבוע בתוך סופרפוזיציה של צבעים, מסגרות, תקופות ומימדים אמנותיים ותרבותיים.  
זאת לא יצירה המכוונת את עצמה לסוגת הדיווח, היא רחוקה שנות אור מהנרטיב התמיד זהה לעצמו של הדיווח העצמי, אשר דוגמא לו נמצא בדמות האמן בסרט "יפה לנצח"<sup>7</sup>. מדובר לעומת זאת בהשלכה סימבולית של תפקיד האדם במסגרתו החברתית המלווה בניסיונות פעילים לפרוץ גבולות ומכשולים קיימים - חומריים וחברתיים.  
ונרטיב זה נמשך עם משחק החשיפה של האמן, שבמהלכו הוא מסיר את המסכה גם מעל מרחב החיים המשותפים ומשתעשע עם גבולותיו של אותו מקום שבתוכו כל הדמויות נפגשות ומשתלבות: העיר.

בעיר ההפוכה הקארטזיות של העולם מתהפכת יחד עם סולם הערכים שלו וזאת כתוצאה מקריסה תחת נטל משקלו של ההר, אשר בהיותו כבול למהותו הפיזית, הכל כך מוחשית ואמיתית, לא מצליח לממש במלואו את הקונוטציה השלילית של המעיכה הנטל והופך למעשה את היצירה לתהליך כמעט ארכיאולוגי, חקירה וסיפור של שורשים ויסודות שמתפוגגים ונעלמים בעיר לבנה מרחפת (*floating white city*), עיר סגורה ולחוצה בתוך חומה שמולה אנו ניצבים, דחוקים תחת לבנה וטהרתה, אולם ההשלכה הלירית המתנשאת אל על, שבאמצעותה העיר מתנערת מכל יסוד וסִיג, מציעה פתרון ואפשרות להתגברות על כל מגבלה שלא תהיה - חברתית, פוליטית וגיאוגרפית.

<sup>5</sup> Massimo Recalcati, *Tempi di iocrazia*, Festival Filosofia, Modena Settembre 2016

<sup>6</sup> לואיג'י פיראנדלו - Luigi Pirandello, *Uno Nessuno e Centomila*, Mondadori Milano, 1932

<sup>7</sup> Paolo Sorrentino e Umberto Contarello, *La Grande Bellezza*, 2013