

בבסיס יצירתה של הדסה גולדויכט טמון יסוד אוטוביוגרפי מובהק. אם במדיום החזותי ואם בטקסט, עבודותיה ניזונות מחייה הפרטיים, מחוויות אישיות ומחיי המשפחה, ועולה מהן בין היתר עיסוק עקבי ביחסים שבין הורים וילדים. בין פיזית ובין מטפורית, גוף האמנית מתפקד כציר מרכזי בעבודתה – כטריגר יצירתי, כמרחב של הכלה וכזירה המאפשרת את המפגש הטעון שבין החיים למעשה האמנותי. המפגש שבין הגופניות ותכני החיים ובין הפרקטיקה האמנותית היומיומית, שהיא רואה בה כעין טקס או תפילה, מטשטש את הגבול שבין הפרטי לציבורי ומבטל את החציצה שבין ה"אני" למעשה האמנותי. יצירתה משוקעת אפוא בחיים, ניזונה מהם וגולשת אליהם בחזרה במעגל יצירתי סימביוטי. זהו מהלך המאפשר להעלות אל פני השטח תכנים קיומיים, חרדות ותחושות סף ולממש את הפוטנציאל הטקסי ביצירה – לחולל מציאות ולצעוד על הגבול הדק שבין אמת לבדיה.

התערוכה ים בתוך ים, המוצגת סימולטנית בגלריה של סדנאות האמנים ובסטודיו של האמנית, מזמנת אפוא מפגש עם סביבה מקודדת אניגמטית, עם מרחב-ביניים בלתי מוגדר המאגד מקבץ אובייקטים שאינם חוברים, במבט ראשון, לנרטיב קוהרנטי אחד: ספרייה ביתית, צילום, וידאו, מצגת שקופיות, ומתג חשמל מהבהב. ופריטי ריהוט שעבודות וידאו מוקרנות עליהם. שלל האלמנטים הללו, המוצאים כאן מהקשרם המקורי, ומתחברים אפוא במערך אסוציאטיבי, כצופני סוד. אף שהם מקודדים בשפה אישית, הם וחולקים מטען גנטי וגורל משותף – כאילו היו עקבות-זיכרון,¹ כניסוחו של פרויד – ממוקמים אי-שם בין התפיסה לבין ההכרה, רגע לפני שהם הופכים לייצוג, לסמל. באופי האישי והשימושי שלהם, החפצים הללו נדמים כמקפלים בתוכם פרקי חיים מן העבר המאוחסנים כאן זה לצד זה, בשני החללים, באופן אנכרוניסטי וללא היררכיה.

במרכז התערוכה העבודה השכלה, המורכב מספרייה ביתית סטנדרטית. ספרי העיון הפזורים על מדפיה מרמזים על הצטברות של ספרייה אישית לאורך השנים, ובאותה מידה מצביעים על זמן ומקום ספציפי – שנות השמונים בארה"ב ובישראל, זמן ילדותה של האמנית. המבחר, המקיף ספרי עזרה עצמית מסוגים שונים, הורות, עידן חדש והעצמה נשית, נראה מיושן משהו במבט עכשווי. מנגנון מכני סמוי מזרים טיפות מים אל מדפיה העליונים של הספרייה, פעימות סדירות הזורמות מטה, מרטיבות בדרכן את הספרים ונקוות בשלולית שהולכת וגדלה סביב הספרייה. מפגש הספרים עם המים הרסני, שכן סופו לטשטש כליל את מאגר המידע האצור בהם ולהפוך אותם לעיסה גולמית חסר תוכן ומשמעות.

¹ "פרויד מצייר סכימה שמורכבת מקצה תפישתי וקצה מוטורי. העקבות נמצאות באמצע. כדי שעקבות התפישה יעברו לזיכרון, הן צריכות להימחק קודם מהתפישה ולהיפך. אם יש תפישה אין זיכרון. אלא אם כן זה מתקשר עם מלה, והופך אז לייצוג, לסמל." רות גולן, "הלא מודע הפרוידיאני". נדלה ב-21 ספטמבר 2017 מהאתר: <http://ruth-golan.com/>

פעולת המחקר ההדרגתית והמתמדת המתרחשת במיצב משיבה אותנו לרגע שלפני הופעת הטקסט – ולפני כינון השפה. גולדויכט, שממשיכה לבחון בעבודותיה לאורך השנים את השפה ואת איכויותיה בטווח שבין סימון לחומר גלם, מנסה לשוב לנקודת ההתחלה, היכן שהשפה אינה אלא טעם, חוויה חושית בלתי-מתווכת.² אלא שאצל האמנית, החזרה אחורה, אל הפאזה הטרומ-לשונית, מונעת לא רק מהניסיון להתחקות על העונג הראשוני שבהיחשפות לשפה – ולידע; בד-בבד, היא מסמנת את הפוטנציאל ההרסני שבשימוש לא זהיר בשפה כמעריך לשוני מיסטי-מאגי שיש בידו לחולל ולהחריב עולמות.

גם בהיותה יצירה אישית מאוד, העבודה השכלה מעוררת אסוציאציות לטקסי טהרה דתיים, אישיים קולקטיביים כאחד. באמצעות חפצים הנושאים חותם אישי מובהק וגוף הידע היחידאי האגור בהם, ההולך לאטו לאיבוד, היא מרמזת על רגע של משבר ועל החמצה. באמפטיה מהולה בהתפכחות, גולדויכט מביטה אחורה על דור שלם של נשים, בנות הגל שלישי של פמיניזם, שספגו ערכים של כוח נשי, ביטוי אישי והעצמה, אך נקרעו בסופו של דבר בין השאיפה להגשמה עצמית לבין כניעה לסדר חברתי גברי שנותר על כנו.

עבודה נוספת בתערוכה, שכותרתה מדריך נשי לשינוי דפוסים במערכת יחסים אינטימיים, מבוססת אף היא על מקור טקסטואלי שהושאל מספריית האמנית: ספרה של הארייט לרנר (Lerner, "The Dance of Anger, A Woman's Guide to Changing the Patterns of Intimate Relationships" ("ריקוד הכעס: מדריך נשי לשינוי דפוסים במערכות יחסים אינטימיות"). מתג חשמלי של גוף חימום מהבהב באורו האדום את הספר בקוד מורס, ובכך מעביר אותו טרנספורמציה גורפת וקידוד מחדש. הספר, שפורסם בארה"ב בשנות ה-80 ונהייה לרב מכר, מטפל בכעס הנשי מנקודת מבט טיפולית ובפריזמה פמיניסטית. הפירוק והרכבה מחדש של הטקסט אל היחידות הסמנטיות הבסיסיות ביותר שלו מייצר מצג אירוני משהו – בייחוד בהתחשב בתכנון של הספר, המועברים כאן למימד מופשט של קליטה וחישה.

עבודת הווידאו חלב אם מציגה תמונה חוזרת של חלב אם הניגר אל כיור המטבח מתוך בבקבוק האכלה לתינוק. חלב האם הוא מעין אקסטנציה, פשוט ומשמעו, של גוף האמנית. השפיכה החוזרת ונשנית שלו אל הכיור, תוך בזוז הפוטנציאל האימהי והמזין שלו, מחולל כעין טקס מעבר או ריטואל דתי המציין את התרת הקשר הבלתי-אמצעי בין האם לתינוקה עם היוולדו, את כאב הפרידה ממנו ואת ניתוק התלות.

גולדויכט מנהלת דו-שיח עדין ומפוכח עם האמנות הנשית מאז שנות ה-70 ועד שנות ה-90, זרם רחב ואקלקטי של יוצרות שפעלו במודע מתוך תפיסת עולם פמיניסטית. הגל המובחן הראשון של מה שקרוי "אמנות פמיניסטית" עסק בגוף הנשי ובמיניותו – על תשוקותיו וחיוניותו, כמו גם על המשטור החברתי שלו – במנגנוני השליטה והדיכוי במרחב הביתי והחברתי כאחד ("האישי הוא הפוליטי"), ובהעדר המהדהד של נשים מתולדות האמנות; זוהי אמנות שבקוטב הרדיקלי שלה מזהה עם דימויים פרובוקטיביים, חתרנות וטקטיקות של תרבות נגד. עבודותיה של גולדויכט, בניגוד לאמניות אלו, מציפה את סוגיית המגדר באופן סובטילי יותר, ובדגש על הקשר שבין חיי היומיום וחיי היצירה המתנהלים שניהם כאחד בחיק המשפחה והסביבה הביתית.

²בזרם החסידי נהוג להתחיל את לימוד השפה בטקס של ליקוק אותיות המרוחות בדבש, הניתנות לילדי החדר בבואם ללמוד לראשונה את השפה העברית.

בכך מתכתבת גולדויכט עם עבודתה המכוננת של מרי קלי, "תיעוד שלאחר לידה" (Kelly, Post Partum Documentatio), עבודה שבה תיעדה, בין השנים 1973–1979, אירועים משנות חייו הראשונות של ילד. אמנם, הילד המופיע בעבודה הוא בנה של האמנית, אך קלי אינה מתמקדת בו ובהתפתחותו אלא מנסה לבטא דווקא את חוויותיה ואת מאווייה שלה בתהליך הארוך המכונה "אמהות". קלי, המבקשת לערער על ההנגדה המקובלת כל כך בין יצירתיות מכאן ואימהות מכאן, נותנת ביטוי לרגשות הכרוכים באימהות – רגשות סבוכים ומורכבים, שהמקום שניתן להם בשיח הציבורי והאמנותי היה מצומצם למדיי בזמן שיצרה את העבודה, וגם היום נותר בלתי מספק.³

הפרקטיקה של תיעוד חזרתי ומתמשך, כמו בעבודתה של קלי, ניכר בייחוד בעבודה שקיעות הפורסת עשרות דימויי שקיעה שצולמו על ידי האמנית משנות ה-90 ועד היום. גולדויכט החלה מצלמת שקיעות כנערה מתבגרת, עת קיבלה את מצלמתה הראשונה, מה שמסביר את הדבקות האובססיבית בדימוי הסכריני הזה, המזוהה לא פעם עם רומנטיקה של גיל הנעורים. עשרות התצלומים שבסדרה – המוקדמים שבהם בפילם, ובהמשך בפורמטים דיגיטליים שונים – הצטברו לכדי ארכיון עשיר של תצלומי שקיעה, דימוי חבוט ושחוק שהחזרה עליו מרוקנת אותו ביתר-שאת מהיופי העילאי המוכל בו לכאורה.

ספק פעולה רוטינית וספק ריטואל, הצטברות התצלומים של שקיעות נעשית למין שכבת מגן, מעטפת בלתי חדירה שיפיה הקיטשי המסנוור – יופי המגלם בתוכו את ההבטחה הקלישאית לאושר ולאהבה לעולם ועד – כמו מגוננת מפני הבדידות והכאב האורבים מצדו השני של סף הילדות, משמרת במקום בטוח את ההבטחה לעתיד טוב יותר, את התקוות והחלומות של גיל ההתבגרות. מאגר הדימויים הזה, שלא נועד מלכתחילה למבטו של האחר, נחשף אפוא במלוא הפאתוס המתעתע שלו. ההצגה הסדרתית של האוסף הפרטי הזה, עם שהיא נוגעת המאוויים הכמוסים של ילדה ונערה, מציינת בד-בבד את רגע ההתפכחות מהם.

החלום וההתפכחות מתקיימים זה לצד זה, סימולטנית, בתנועת הלך-ושוב הפועלת גם בעבודה המראות: לופ אינסופי של מטוס הממריא ביום גשום. הלופ המעגלי הקצרצר הזה לוכד בתוכו את הבטחה והריגוש של רגע המראה; עם זאת, ברור לכול שהמטוס הזה לעולם לא יגיע ליעדו.

יצירתה של גולדויכט מתאפיינת בשפה אלגורית המאפשרת לה לגעת במאוויים אינטימיים, ברובדי עומק של חוויית העצמי. זהו גוף יצירה הנובר בסוגיות הקשורות בחיים ובמוות ממבט אישי, ועם זאת מקיים פוטנציאל לאוניברסליות. לצד הקשר התמתי הברור לאמנות נשים של העשורים הקודמים, באופק התרופטי שלה נקשרת יצירתה גם ליוזף בויס, אמן גרמני המזוהה עם הדמוקרטיזציה של מושג האמן ועם טשטוש הגבולות שבין אמנות לחיים. על אף השוני התמטי והבדלי השפה החזותית, יצירתה של גולדויכט ניכרת בכמה ערכים "בויסיים" מובהקים – הטמעת האמנות בחיים, הסגולות התרופוטיות של מעשה האמנות, התכנים הביוגרפיים והחומריות העשירה, המציעה מזור לתכנים טראומטיים. אלא שבשונה מבויס, שהנרטיב האוטוביוגרפי שטווה לעצמו מכונן את הזהות שלו כאמן-שמאן בקהילה – כחלק ממהלך כולל המחולל חפיפה בין גופו האינדיבידואלי לבין גוף

³טל דקל, "המסמך שלאחר לידה: אמנית יוצאת מן הכלל המצביעה על הכלל", (מ)מוגדרות, אמנות והגות פמיניסטית, הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 124–125.

קולקטיבי הנזקק לריפוי – ניכר שבשביל גולדויכט, כפי שעולה מהעבודות בתערוכה, היסוד התרפויטי פועל ברמה הפרטית-אינטימית, כנרטיב שאינו נושא במפורש יומרות לרווחה כוללת, אלא פועל במישור המופשט והפואטי.