עדי נס / מוזיאון תל־אביב לאמנות

עדי נס

מוזיאון תל־אביב לאמנות

מוזיאון תל־אביב לאמנות
מנכ"ל ואוצר ראשי: פרופ' מרדכי עומר

עדי נס: סיפורי התנ"ך
ביתן הלנה רובינשטיין לאמנות בת־זמננו
שד' תרס"ט 6
פתיחה: כ"ו באדר תשס"ז, 16 במרץ 2007

תערוכה
אוצר: מרדכי עומר
מסגור: עמיר אזולאי
תלייה: טיבי הירש
תאורה: נאור אגיאן, ליאור גבאי, אייל ויינבלום

קטלוג
עיצוב והפקה: מגן חלוץ
עריכת טקסט: דפנה רז
תרגום מאנגלית: דפנה רז [עמ' 9–25], דריה קסובסקי [עמ' 27–35]
תרגום ועריכה אנגלית: עינת עדי
גרפיקה: עלוה חלוץ

התערוכה והקטלוג באדיבות:
גלריה זומר לאמנות עכשווית, תל־אביב
גלריה ג'ק שיינמן, ניו־יורק
גלריה פראז־דלאוואלאד, פריז

תודה מיוחדת לקרן למצוינות בתרבות

שער עברי: **ללא כותרת (הגר)**, 2005 (פרט)
שער אנגלי: **ללא כותרת (יעקב ועשיו)**, 2006 (פרט)

© 2007, כל הזכויות שמורות לעדי נס
מוזיאון תל־אביב לאמנות, קט' 2007 / 5
מסת"ב: 978-965-7161-56-2

תוכן העניינים

מרדכי עומר — פתח דבר — 7
דורית לויטה־הרטן — "יותר מהאימה, החסד" — 9
סוזן צ'בלאו — סיפורי התנ"ך של עדי נס — 27
ציונים ביוגרפיים — 37
עבודות
חיילים — 43
נערים — 67
אסירים — 79
סיפורי התנ"ך — 93

פתח דבר

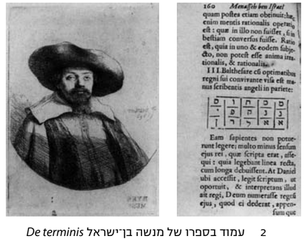
מרדכי עומר

1 רמברנדט ואן־ריין, **משתה בלשצר**, 1635 בקירוב, שמן על בד, אוסף הגלריה הלאומית, לונדון

הדיון ביחסים בין טקסט ודימוי חזותי מעלה בזכרוני, כל פעם מחדש, את תשובתו של סמואל בקט לשאלתי אם יצירתו הספרותית ניתנת לאיור: "כמו אש ומים, הם [הטקסט והדימוי] באים במגע באזור ההתאדות". המסר שביקש בקט להעביר באותה פגישה בפריז, בספטמבר 1975, היה כי המפגש עם הטקסט הספרותי — כמו עם כל תופעת מציאות שאיתה בא האמן במגע — עשוי לעורר תגובה יצירתית ולהוליד מבע חדש (חזותי, במקרה זה), הניחן בחיים משל עצמו.

מפגשו של עדי נס עם סיפורי התנ"ך בארבע השנים האחרונות הוליד מסע מרתק במבוכי הזיכרון של עברו הפרטי, ובעקבותיהם גם במרחבי הכאן ועכשיו. באתרים אלה הוא חג ומתוכם הוא בונה אלגוריות על מצבו האישי ועל המצב האנושי, באמצעות סיפורי התנ"ך ששבו את לבו והפכו לחלק מחייו. במהלך עבודת ההכנה לסדרת תצלומיו על סיפורי התנ"ך, תר נס אחר העקבות שהותירו נראטיבים אלה בזיכרון התרבותי הקולקטיבי — ובה־בעת שוטט בסביבתו הקרובה בחיפוש אחר בני־דמותם של גיבורי התנ"ך, שאותם מצא בדמויות חסרות הדמות של דרי הרחוב. באמצעות המקדמים התרבותיים הטעונים לעייפה הוא שב ומחייה את הדמויות התלושות, מטעין אותן במתחים החורגים מנתוניהם האישיים אל עבר הסוד האישי — התמונה האחת והחשובה בין כל תמונות־האם, כדברי רולאן בארת במחשבות על הצילום.

השיטוט באתרים הפתלתלים של ילדותו בהנחיית סיפורי התנ"ך, מעלה על הדעת את דרכם של רבי־אמן מאז ומעולם לקשור את עולמם הקונקרטי לרבדי השפה והתרבות האחוזים בו, ובתוך כך לטוות ממנו את המופלא. אזכיר כאן שתי דוגמאות מופת להליכי טווייה טמירים אלה: הראשונה היא משתה בלשצר (1635 בקירוב) של רמברנדט [איור 1], המנציח רגע מסתורי המתואר בספר דניאל פרק ה', באמצעות חומרים חזותיים וטקסטואליים שמצא בסביבתו הקרובה — אצל שכנו וחברו הרב מנשה בן־ישראל [ראו איורים 2–3].



2 עמוד בספרו של מנשה בן־ישראל *De terminis vitae libri tres*, אמסטרדם, 1639

3 רמברנדט ואן־ריין, **דיוקן מנשה בן־ישראל**, 1636, תצריב, אוסף רייקסמוזיאום, אמסטרדם

הדוגמא השנייה היא ציורי התנ"ך והברית החדשה של ויליאם הולמן האנט (Holman Hunt). כשאר האמנים הפרה־רפאליטים חתר האנט לדיוק היסטורי־מדעי בטיפולו בכתבי הקודש, באמונה כי המגע ה"ריאליסטי" יעשיר ויעמיק את המסר הרוחני של התמונה. למסע הצליינות הראשון שלו יצא האנט ב־1854, במטרה לצייר את סיפורי ארץ

הקודש בדרך הנאצלה וההולמת ביותר את אמונתו האוונגליסטית. המסע הניב תמונות כמו מציאתו של ישו במקדש (1863) [איור 4], המתעדת את נוהגם, מראם ולבושם של בני הקהילה היהודית בירושלים באמצע המאה ה־19. בניסיון לצייר את העבר על סמך עדויות ראייה ישירות, יצא האנט למסעות נוספים אל ארץ הקודש (1869–1872, 1892), בה צייר את סיפורי התנ"ך בנוסח פרה־רפאליטי המשוחרר מענגות של מסתורין ומטאפיזיקה.

תודה לעדי נס על נסיונו לגשר בין אמנות של זמן לבין אמנות של חלל, בין הפרטי והאינטימי כל כך לבין הזיכרון הקולקטיבי הצפון באלגוריות התנ"כיות עתיקות היומין. החזרה אל השורשים מנקודת מבט של ההווה מהדהדת לא מעט יצירות פרוזה עכשוויות, שעמדתן לגבי המציאות הישראלית מומשגת דרך הפרטי. אנו גאים להציג בפני קהלו של מוזיאון תל־אביב את סיפורו הפרטי של נס, המוצג באופן כה כן ופיוטי.

תודה לכותבי המאמרים בקטלוג, דורית לויטה־הרטן (גרמניה) וסוזן צ'בלאו (ארצות־הברית). על עריכת הטקסט והתרגום מאנגלית תודה לדפנה רז ולדריה קסובסקי, ולענינת עדי תודה על הטיפול בנוסח האנגלי. תודה מיוחדת למעצב הקטלוג ומפיקו, מגן חלוץ, ששקד על פרסום זה במסירות וביצירתיות. תודה לצילה וגיורא ירון על העידוד. סדרת סיפורי התנ"ך של נס הוצגה לראשונה בגלריה ג'ק שיינמן בניו־יורק; למנהלה של הגלריה אנו מודים על כך שאיפשר את חשיפתה הראשונה של הסדרה.

4 וויליאם הולמן האנט, **מציאתו של ישו במקדש**, 1863, שמן על בד, אוסף בית סדלי, המוזיאונים הלאומיים, ליוורפול

"יותר מהאימה, החסד"

דורית לויטה־הרטן

באחת מהעבודות שיצר עדי נס ב־1995 [עמ' 55], המוכרות כסדרת החיילים, נראה חייל פצוע, שלא ברור אם החובש המטפל בו מורח איפור על פצעיו או יוצר אותם, פשוטו כמשמעו, באמצעות הצבעים שבערכתו. אני סבורה שעבודה זו מייצגת את כלל יצירתו של נס, במלנכוליה המרוכזת שהיא ממצה מתוך ערטולן המרהיב של הסטיות בין הדימוי לבין הטקטיקות הנקטות בה לכיסוי המציאות המתוארת.

אמנם, עבודת החייל הפצוע (שמה ללא כותרת, כמו רוב עבודותיו של נס) מכילה את כל הדימויים שבעולם ואף לא אחד מהם. אפשר לראות בה משטח שעליו מוטלים צלמים וסמלים, איקונים ופרדיגמות, אוצר אנציקלופדי של דימויים — אבל דימויים בתנועה, שאין לתת בהם אמון. בענייני אמון — נס מעדיף לבנות את הנראה בעצמו, גם אם את האביזרים לשירותו של המדומה והמומחז בעבודותיו הוא מלקט מתוך היסטוריות, אידיאולוגיות ואסטרטגיות נתונות.

הדימוי שאני מכנה החייל הפצוע מחזיק בתוכו אינספור היטלים מן הזיכרון הקולקטיבי. הוא מהדהד את הפייטה [ראו עמ' 146], ובמובן זה הוא עבודה דתית; הוא מתייחס לסיפור היפהפייה הנמה — ויותר לגרסה המופיעה ב־*Pentamerone* (1634) של ג'אמבטיסטה בזילה (Basile) מאשר לזו המאוחרת יותר של שארל פרו (Perrault); הוא מהדהד את שנת אנדימיון (1793) של אן־לואי ז'רודה (Girodet) [עמ' 136] ובתוך כך נושא בכנפיו אסתטיקה הומוארוטית; ועל בסיס זה מונחות שכבות שמקורן באתוס המקומי ועניינן קודים של התנהגות צבאית. אבל מעל לכל לפנינו אלגוריה של האמנות, שונה בתכלית מאלה המוכרות לנו, דוגמת אלגוריה של הציור (1661) של פרנס ואן־מיריס האב (van Mieries) — או דיוקן עצמי כאלגוריה של הציור (1638–39) של ארטמיזיה ג'נטילסקי (Gentileschi) ואמנות הציור (1660) של יאן ורמייר, שבהן האמנות היא אשה. ובכל זאת, החובש המרפא את פצעי האגו, היוהרה וההיבריס של אדוניס־אנדימיון־נרקיס, מדבר בשפה של אלגוריות אלה.

אני מתמקדת כרגע בנראטיבים בלבד, משתדלת להימנע מעומס של אופני ייצור וסגנונות שאולים ומעובדים, ועדיין — ההבניה הרב־שכבתית הזאת, כחידה מצוירת של רסיסי זכרונות, מתחננת לביאור. כשגיאולוגיות רבות כל כך מעורבות, כשהדימוי הסופי

עדי נס, **ללא כותרת**, 1992

Adi Nes, **Untitled**, 1992

נראה כמו ארכיאולוגיה של עצמו, מתבקש לשאול מה מבודד בו ומה יש בו שאסור לראות. הפיתוי גורר אותי אל מחוזות "הממשי" הלאקאניאניים: האם לא הוא זה שאמר (במאמרו הידוע "קאנט עם סאד"), שתפקיד היופי להוות מכשול אחרון בחסימת הגישה אל האימה שביסוד הדברים?[1]

אכן, ברבות מעבודותיו של עדי נס היופי מכסה על אימה, והדבר ודאי ממש בסדרות החיילים והנערים, ואחר כך בתמונות התנ"כיות. את ראשית המהלך אפשר לאתר בעבודה מ־1996, המתארת קבוצה של חיילים מוחאים כפיים ולאחד מהם יד אחת בלבד [עמ' 45] — והמשכו בעבודה משנת 2000, שבה נראים נערים תוקפים ילד [עמ' 69], ואחר כך במראה הגווייה שעוטה גופו של נוח התנ"כי באחת מעבודות התנ"ך [עמ' 107]. עבודות אלה מצייתות אמנם לכללי ההרמוניה והקומפוזיציה הקלאסיים, ושלווה גדולה נסוכה על מערך התנוחות המוקפא בהן וחומק בלא פגע מנגע האלימות הפורץ מן התוכן; אבל אימה אחרת, שבגרעינה חוסר היכולת לתת לה צורה ומלים — אימה אוניברסלית, אם תרצו — מתחרה בכל היופי הזה.

המבט האסור הזה בלב האימה גורם לי לתהות מדוע ורוניקה הקדושה היא שהיתה לפטרונית הצילום — כאשר מדוזה, עם מבטה המאבן, היא מופת טוב ממנה לייצוגו של הבלתי ניתן לייצוג, הממשי, המתנגד לחיבוקה של האמנות. מדוזה, שראשה מתפענח במגן (1596–98) של קראוואג'ו המדריך את עמיתיו האמנים אל סודות המקצוע, אינה נוכחת

קראוואג'ו, **ראשה של מדוזה**, 98–1596, שמן על בד מודבק על עץ, אוסף גלריה אופיצי, פירנצה

Caravaggio, **Head of Medusa**, 1596-98, oil on canvas mounted on wood, collection of Galleria Uffizi, Florence

1 Jacques Lacan, "Kant avec Sade", *Ecrits* (Paris: Seuil, 1966), pp. 765-790

בעבודותיו של נס — אבל שיעורה נוכח גם נוכח. מבטה, ההופך אדם לאבן, מתורגם לתמונות החיות שהוא בונה, המדמימות את החיים לחזיון ראווה קפוא ממש כמעשה מדוזה.

כאן אני נזכרת בשירו של פרסי ביש שלי "על מדוזה של ליאונרדו דא־וינצ'י בגלריה בפירנצה" — ציור המיוחס לליאונרדו (אך מקורו כנראה באסכולה פלמית סביב 1600) [עמ' 145] ומתאר מדוזה קטלנית אף יותר מזו שבציורו של רובנס, השמור במוזיאון לתולדות־האמנות בווינה. שלי, רומנטי עד לשד עצמותיו, כותב: "אך יותר מהאימה, החסד/ הוא שהופך את נפש המביט לאבן",[2] ובכך הוא ממקם את הזיווג החולה הזה של יופי ואימה בדמותה של מדוזה, שידעה טוב יותר משאר יצורי המיתולוגיה היווניים את מחיר הנראות. אמנות יכולה להרוג, אומרת מדוזה, אלא אם תכסה את מקור האימה; ועדי נס מקשיב לשיעורה ושומע בעצתה.

אני מסתכלת שוב בדימוי שכיניתיו **החייל הפצוע**. לפנינו לא חייל ולא פצוע: במקום מדים הוא לובש דקורום, ותנוחתו היא מחווה מוצפנת. מאומה מאימת המלחמה אינו חודר לסצינה, אבל לפתחו של היופי הגדול רובץ דבר־מה איום יותר מהממשי — דבר שנס מדגיש ברוב עבודותיו, והוא תחושת הגרוטסקה. היסוד הגרוטסקי הוא שמאפשר לעבודה לבצע פיתול ולהגן על עצמה משלמות־יתר.

המקור שממנו שאבה הגרוטסקה את שמה, הגרוטו (grotto), הוא מערת הרהורים שהיתה חביבה על הרומאים ונפוצה לימים בגני הפנטזיה והשגיונות של המאה ה־17 — תרבות של חיקוי נוף קדמוני בדמות גנים מלאכותיים הזרועים מערות וחורבות מדומות, פולחן טבע המוצא את ביטויו באובייקטים הרחוקים מלהיות טבעיים. בגרוטו הטבע הופך לגרסה מאובנת של עצמו — עולם תפור לפי מידה, הנע בין חיים למוות ומכיל את החי כדומם ואת התנועה כקיפאון. איבון כוזה, הכרוך בייצור מלאכותי של טבע, טמון גם בגרעינה של אסתטיקת התמונות החיות (tableaux vivants) שבבסיס עבודותיו של נס. בצורתן המקורית היו התמונות החיות בימוי־חיקוי של מצבים שמקורם באמנות, כלומר, הן היו היפוכו של הגרוטו — אבל בשתי הצורות כאחת אצורה המשאלה לחקות, ובתוך כך להקפיא ולשמר.

אין זה מקרה אפוא שנס מתייחס הן לאסתטיקה של התמונה החיה הן לזו של הגרוטו, למרות שהגרוטו בעבודותיו אינו מקום אלא אימפקט רגשי. במדיום הצילום מוכפלת תשוקתה של התמונה החיה להכחיד את ממד הזמן. התנועה הקפואה, שנסמכה על יכולתם של השחקנים, משוחררת בצילום מתלות זו כדי להישאר לנצח, ובתוך כך גם מזדכה כנכס תרבות ומתגלמת כמושא צפייה; ומאחר שרעיון הנצח, הרודף את האמנות מאז ומעולם, תובע יותר מאשר סממנים של גרוטסקה — ברור מדוע נס שותל אותם במסגרת הרחבה יותר של מסורת התמונה.

2 Percy Bysshe Shelley, "On the Medusa of Leonardo da Vinci", *Posthumous Poems of Percy Bysshe Shelley*, ed. Mary W. Shelley (London: John & Henry L. Hunt, 1824), pp. 139-140

שתי תנועות מוצפנות בכל אחת מתמונותיו של נס: תנועה אחת מאבנת דימוי איקוני, והשנייה מסיטה את משמעותו; התנועה הראשונה סטאטית, והשנייה דינמית (ויש בכך כדי להכניס את הצופה למצב קטטוני). בעבודה שיצר נס ב־1998 נראית קבוצת חיילים תוקעת מוט שעליו מטפס אחד מהם [עמ׳ 44], בהערה על אחד התצלומים האיקוניים שנוצרו בשירות החלום הציוני — הנפת דגל ישראל באילת (״דגל הדיו״) ב־10 במרץ 1949. דימוי זה, המתעד רגע מכונן בזיכרון החזותי הקולקטיבי של הישראלים, בעצמו מאזכר את תצלומו המפורסם של ג׳ו רוזנטל, שבו נראית הנפת הדגל האמריקאי באיבו־ג׳ימה [עמ׳ 143]. לגניאלוגיה של הדימוי שכבות נוספות, מאחר שתצלומו של רוזנטל היה בתורו שחזור של התצלום הראשון של המעמד, שנפסל על־ידי יחסי־הציבור של המרינס משום שהדגל האמריקאי נראה בו קטן מכדי להלום את גודל השעה ההירואית. את דימוי הנפת הדגל אפשר לשרשר לאחור עד וושינגטון חוצה את הדלוור (1851) של עמנואל לוץ (Leutze); ולהמשיך עד ל־*Gemma Augustea* של דיוסקורידס (Dioscurides), שגולפה עבור הקיסר אוגוסטוס בראשית המאה הראשונה לספירה, ואחת הסצינות החקוקות בה מתארת הקמה של טרופאיון — נס לציון נצחונות הרומאים בגרמניה ופנוניה. לשפע הזה נוכל להוסיף את מוטיב העלייה לשמים, הצובע את התצלום בגוונים רליגיוזיים.

בגרסתו של נס נוכחים כל הרכיבים השולחים להקשר הנכון ותורמים לאיקוניזציה של הדימוי — התורן, המחווה, החיילים; אלא שחסר בה גרעין הדימוי, סיבת מטענו הקולקטיבי, דהיינו הדגל — והדבר מסיט את הקריאה בה לכיוונים אחרים. על פניו נס יוצר כאן סיטואציה גרוטסקית, שמבקרת באירוניה נראטיב לאומי — אבל הייתי מעדיפה להניח בצד את המובן־מאליו ולהתבונן בהיסט חתרני יותר המתרחש כאן. כאשר הדגל חסר — נותרות מחוות ורפליקות חזותיות, שנצרבו בקליפת המוח שלנו כשכבות של היסטוריה איקונוגרפית. במובן מסוים הדגל אינו נחוץ עוד, שכן ההקשר שלתוכו נבנה כבר קיים בעיני רוחנו. הדגל שאיננו - סיבת הקיום הנאצלת שהשתבשה - הופך לאלגוריה. אני קוראת לה אלגוריה של התמונה האבודה, בניגוד לאלגוריה של האמנות שיצר נס בדימוי החייל הפצוע.

החיפוש אחר התמונה האבודה, פיוטי ככל שזה נשמע, אינו חיפוש אחר אובייקט אלא דרך להכיר בכך שאיבדנו את היכולת לראות ולהבין תמונות, כדרכנו לפני שהעולם טבע במפולת של דימויים חזותיים, כאשר תמונות — בטרם הפכו לסחורות — היו עדיין אובייקטים נדירים הטעונים בעמדה מוסרית. מכך, דומני, נובעת המלנכוליה של נס, ובזכות מודעותו לאובדן וכמחווה לו מובָנים תצלומיו כתמונות. את המרחב בעבודותיו הוא בונה כחלל תמונתי, כלומר — חלל שאינו מייצג טריטוריה ממשית אלא מדומה ופסיכולוגית. הדמויות המאכלסות את עבודותיו אינן אינדיווידואלים ממשיים אלא האנשות, שנבחרו

מיכה פרי, **חייל מניף את דגל הדיו באום־רשרש (אילת)**, 1949, תצלום שחור־לבן, באדיבות לשכת העיתונות הממשלתית, ירושלים

Micha Perry, **A Soldier Raising an Ink-Drawn Flag at Um Rashrash (Eilat)**, 1949, black & white photograph, courtesy of Government Press Office, Jerusalem

ונוצרו־מחדש כדי לייצג רעיונות וסיטואציות — המתים החיים של תולדות־האמנות בתפקידן כיוצרות מיתוסים. השאיבה המתמדת הזאת ממאגר הנושאים והאיקונולוגיה של האמנות — השומר (כמאמר בורדייה) על האמנות הגבוהה בהגדרתה ככזו ומבחין אותה מצורות ביטוי נמוכות[3] — טיפוסית לעבודתו של נס; ואילולא ההיבט הפיזי של עבודת הצייר, היה אפשר להשוות את מלאכת יצירת הדימויים בסדנה — שעיקרה לא סגנון אלא תפיסה גופנית המחלחלת בבד — לתהליך הייצור הארוך והמוקפד שעוברים תצלומיו של נס בדרכם להיעשות תמונות.

בהקשר זה מפתה להיזכר בקסם שהילך על דלקרואה המדיום החדש של הצילום סביב אמצע המאה ה־19, כשעזר לחברו אז׳ן דורייה (Durieu) בסידור מודלים לצילום ואחר כך נעזר בתצלומים אלה לעבודה על ציוריו [ראו עמ׳ 142]. נדמה שאת אופיו התיעודי של המדיום שלו נס מפעיל ככלי לטיפול בבית הגנזים של האמנות, שמתוכו הוא מבקש ללקט דימויים לשימור. במובן מסוים נס הוא שר אוצר, המוזיאון הוא הגרוטו שלו, ואבזרי האמנות הם ספר האחוזות והקרקעות שבו הוא שקוע.

אבל כדי להפוך את התצלום לתמונה נס זקוק ליותר מנראטיבים ומחוות; הוא חייב להפיק הילה כמו זו שבציורים, כלומר לכונן־מחדש מופע ראווה מסוים, שבשונה ממקביליו במדיומים פחותים שומר על מימד עומק הנושא ומקרין ערך של ״עבודת אמנות״. במונח

עמנואל לוץ, **וושינגטון חוצה את הדלוור**, 1851, שמן על בד, אוסף מוזיאון מטרופוליטן, ניו־יורק

Emanuel Leutze, **Washington Crossing the Delaware**, 1851, oil on canvas, collection of the Metropolitan Museum, New York

3 Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Cambridge, MA: Harvard UP, 2002)

"ראווה" (spectacle) אני משתמשת לא במובן שנתן לו גי דבור (Debord), אלא בהוראתו הישירה כמה שממוסגר ומופרד, מוצג לראווה. עלינו להשעות לרגע את דעותינו הקדומות ביחס לקלקול שמציין המונח — המצביע על שטחיות, שטיחות ופורענויות דומות — מאחר שיש לו חלק באפקט שמפיקות התמונות כאשר הן ממסגרות ומעצימות מצבים רגשיים. הראווה שבתמונות שוות־ערך למה שייקרא, במונחים רליגיוזיים, אפיפניה — אלא שבניגוד למקרה הרליגיוזי, הראווה כאן איננה תוצר־לוואי: היא מושרשת באופן העבודה כשלעצמו.

הבנה זו של נס, הרואה בראווה ייצור של פנטזמה, מחזירה אותי אל אסתטיקת התמונות החיות המשמשת אותו בבימוי עבודותיו. התמונות החיות משחזרות בדרך כלל סצינה שכבר "התרחשה" על הבד או רגע היסטורי שכבר "נרשם" בתמונה. במובן זה התמונה אינה מחקה מציאות — אבל גם לא מתגדרת כ"חיקוי של אמנות"; במילותיו של מייקל גודרד, היא ממסגרת "חיים המעמידים את עצמם כמופע ראווה של חיים, חיים בהשהיה".[4] נס, המשתמש באסתטיקת התמונה, מעוניין פחות במסירת מצב ממשי, פיסת מציאות, והרבה יותר בתפיסת המציאות כמערכת מוצפנת של סימנים ומסמנים. למרות שנקודת המוצא עשויה להיות מעוגנת במציאות, כמו במקרה של החיילים במים (ללא כותרת, 1999) [עמ' 53] — עבודה שנעשתה על פי דימוי איקוני על עטיפת המגזין ליי"ף, המראה חייל חוגג את הניצחון הישראלי במלחמת ששת־הימים [עמ' 141] — אין מדובר בתיעוד של המציאות הזאת, אפילו לא בביקורת עליה, אלא בעיבוד של רגע טעון, שכבר עבר מיתולוגיזציה, לתוך רשת גדולה בהרבה של קולטנים תרבותיים. יכולת זו מודגמת היטב בסדרת החיילים מהשנים 1994–2000 — פרויקט שבו חקר נס את הסמל הגרעיני של הישראליות בהתגלמותה, דמות החייל, המשלבת חלומות ישנים על נעורים נצחיים עם אידיאת היהודי החדש, ההאנשה של הציונות המשיחית.

החייל הוא דמות אוקסימורונית. הוא מוקפא במצב של נעורי נצח שהותנו על־ידי מותו — מוות ממשי או כזה המסתמן כאפשרות באופק. לכן, בדומה לאלים ההומריים, הוא בן־אלמוות שלעולם לא יזקין, ובמובן זה בן־דמותו הוא אדוניס המיתולוגי — צעיר לנצח במותו — ולא טיתונוס היפה, שאאוס אלת השחר, באהבתה אליו, הפצירה בזאוס להעניק לו חיי אלמוות אך שכחה לכלול בבקשתה גם עלומי אלמוות.

נס יוצק את החיילים בתנוחות שונות — כשחקנים בקרקס, כהדים מיתולוגיים של הסיפור היווני, כדמויות בסאגה הנוצרית. אבל בהקשר של החברה הישראלית, הנראטיבים הללו מחווירים למראה הדימוי שהחיילים מציבים מול התשוקה האמיתית של החברה הזאת: הם מה שהחברה הישראלית תראה כשתסתכל במראָה.

בנקודה זו ברצוני לדבר על מחקרו פורץ הדרך של ג'ורג' מוס (Mosse) בשאלות

4 מאמרו של מייקל גודרד (Goddard) הוצג בכנס השנתי של החברה האוסטרלית לפילוסופיה קונטיננטלית, 22–24 בנובמבר 2000, באוניברסיטה של ניו סאות' וויילס, סידני, אוסטרליה.

הלאומיות, הגוף הגברי ומעמד חברתי. מוס מצא שהסטריאוטיפ הגברי התגבש סביב סוף המאה ה־18, כשהצמיחה התעשייתית המהירה וניצני הזהויות הלאומיות החלו מאתגרים היררכיות ישנות.[5] בזמנים כאוטיים אלה אנשים ביקשו להיאחז בסמלים שיפיגו את פחדם משינוי, ובאידיאליזציה של הגוף הגברי הם מצאו דו־קיום של כוח וריסון בצורה אחת, שהיה בה כדי לייצג אידיאלים שלא אוימו על־ידי כוחות המודרניזציה. הגוף הגברי היה לאיקון החזותי של החברה ישרת הדרך ונתן פנים ללאומיות; הגוף הגברי הפך לסמל של אומה בריאה.

ודאי שהאידיאל הזה הוקם על גבי נדבכים קיימים — אבל באותו שלב מכונן, נדבכים אלה שולבו באופן סימטרי במסגרת הסטריאוטיפ. הגניאלוגיה של הגוף הגברי האידיאלי ראשיתה הרחק, בפסלים היווניים מהתקופה הקלאסית והקדם־קלאסית — שושלת הנמתחת מצלמיות האבן (kouroi) של היוונים הארכאים, עבור דרך המודלים הקלאסיים וההלניסטיים, ומשם לתפלצות הריית השלישי של ארנו ברקר (Breker). גופים שלא הלמו את האתוס שמאחורי האסתטיקה הזאת היו ארורים, ולראיה המקרה של הפיזיונומיה היהודית, שהַסתירה בינה לבין האידיאל תרמה — לפי מוס — לפריצתה של האנטישמיות המודרנית. אין פלא אפוא שכאשר הציונות חיפשה מודל לעיצוב האדם החדש שראתה בעיני רוחה, היה עליו להיות שלילה מוחלטת של דימוי היהודי הגלותי. היא אימצה את האידיאל המתחדש של הגוף המערבי ובמונחיו חלמה את העברי החדש, שלימים היה לדימוי הצבר ונדחס לדמותו של החייל.

אני מרחיבה בעניין זה משום שבסדרת החיילים נרתם נס למשימה מורכבת ממה שנדמה במבט ראשון. יש בה משום פירוק של אידיאל ישן, בדומה למהלכים שהניעו בישראל מגמת "ההיסטוריה החדשה" של שנות ה־90 והבקיעים שנִבעו במיתוס המכונן של המדינה לנוכח גלי הביקורת והגינוי.

נס מתחיל בעיצוב חייליו כמשתתפים בקרקס. כל הדמויות שם: בולע האש, השרירנים, הפריק, ההולך על חבל. כמשתתפים ב"מופע חימום" צדדי, חייליו הם מושא לגיחוך ולחמלה גם יחד, ובהיותם כאלה — התפקיד של ייצוג הגוף המזוין של המדינה רחוק מהם מרחק רב. אין כאן דימויים של גיבורים ואף לא דימויים של פשיסטים, המסתירים את האמת של היותם בני־תמותה — העתידים להזדקן ולנבול — מתחת לאסתטיקת הסייבורג. החיילים של נס — ישנים, צוחקים, משוחחים — הם יותר נימפות חֲנניות מאשר מאצ'ואים, מה שהופך את תיאורם לסוריאליסטי, שכן האמת מוכרת היטב מן המציאות: חיילים מתנהגים אחרת בחיים הממשיים, במיוחד כשהם נתקלים בערבים ובפלשתינים. החיילים של נס, שנותקו מסביבתם הממשית, הם פנטזמה של התעלות ארוטית שנדגמה לתוך תולדות־האמנות באמצעות שורת

5 George L. Mosse, *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity* (New York: Oxford UP, 1996); "Nationalism and Respectability: Normal and Abnormal Sexuality in the Nineteenth Century", *Journal of Contemporary History* 17:2 (April 1982), pp. 221-246

וילהלם פון־גלדן, **ללא כותרת**, 1900, הדפס אלבומין, אוסף פרטי

Wilhelm von Gloeden, **Untitled**, 1900, albumen print, private collection

גילומים של מוטיב הנעורים הנצחיים. בסדרת החיילים, כמו בסדרות אחרות, נס מפגין את כשרונו לבנות תמונה בתוך תמונה, מבלי להפוך את התמונות ה"מקור" — השומרות על מידה מעצמאותן — לאיורים. לפעמים התמונות החבויות בעבודותיו דורשות ידע איקונולוגי - אך לא־פעם הוא בוחר באיקון מוכר לכל, כמו הסעודה האחרונה של ליאונרדו.

דימוי הסעודה האחרונה כבר שימש באינספור עבודות אמנות. אנדי וורהול, אנדרס סראנו, אנני לייבוביץ, סם טיילור־וד וראוף ממדוב, אם נמנה רק כמה, עיבדו אותו באמצעי הצילום העכשווי. לצרכים אלה נדגמת בדרך כלל הגרסה המפורסמת של ליאונרדו ולא אלה של רובנס, פוסן [עמ' 139] או לורנצטי, כאשר לתהליך הניכוס אורבת תמיד סכנה של בנאליזציה ומסחור של המקור. נס, המודע לסכנה, חומק ממנה בהדגשת המאפיינים הרב־משמעיים והמוקשים של יצירת המופת ממילאנו — דהיינו קנה־המידה, החלל, המוקד הנושאי — המובילים אל התהייה שהעלה ליאו סטיינברג בספרו על הסעודה האחרונה: מה יש בו, בייצוג של ליאונרדו, שמזמן ריבוי כזה של פרשנויות?[6]

איכות רב־משמעית זו, המפוגגת את הלכידות של המבט הראשון, היא נקודת המוצא לטיפולו של נס בסעודה האחרונה [עמ' 51]. בתיאורו החיילים יושבים לאורך שולחן, בהקבצות קרובות ככל האפשר לתרחיש של ליאונרדו, כך שהקומפוזיציה היא כמתג המקפיץ אל הזיכרון את הדימוי המקורי. בציור הקיר, כל השליחים פונים אל ישו (מתי ותדיאוס מסבים את פניהם ממנו לעבר שמעון, אבל ידיהם נעות בכיוונו במחווה רחבה). ישו הוא הדמות המרכזית והמוקד או נקודת המגוז של התמונה. אבל התנועה בציור הקיר מהצדדים אל המרכז נשברת על־ידי ישו עצמו, הפורשׂ את ידיו ובכך כמו מזמין את הצופה אל תוך העבודה — או יוצא מהמסגרת כדי להצטרף לכמרים בחדר האוכל של סנטה מריה דלה־גרציה.

בגרסה של נס, החייל המייצג את ישו אינו מוקד תשומת הלב, שכן אף אחד מחבריו החיילים אינו מסתכל עליו. הוא מסמן אמנם את המרכז הצורני של התמונה — אבל לא של הנראטיב. סביבו יש רק רֵיק, ושלא כמו אצל ליאונרדו — אין כאן מחווה המזמינה את הצופים להשתתף בסצינה. כיצד עלינו להבין את הפרשנות הזאת? כמה תשובות עולות בדעתי: ישו הנותר לבדו, ישו הנשכח מדעת, הוא חייל שנגזר גורלו למות, ובאופן החוזה את העתיד לבוא כבר נמחה מזכרונם של הסובבים אותו; ואולי, מתוך היכרות עם יחסו המורכב של נס לתולדות־האמנות, נקודת המגוז מקבלת משמעות ספרותית ודימוי המקור נמחק באופן סמלי, משום שעיניים רבות מדי שזפו את חומריותו בהותירן מאחור מסגרת הילתית בלבד, כבמקרה המונה ליזה. האין כאן עיון בעיוורון בלב־לֵבה של התרבות החזותית?

הפנייה הזאת לעימות דו־משמעית היא אופן הפעולה והסמל המסחרי של נס, והיא

6 Leo Steinberg, *Leonardo's Incessant Last Supper* (Cambridge, MA: MIT Press, 2001)

ליאונרדו דא־וינצ'י, **הסעודה האחרונה**, 98–1495, ציור קיר בטמפרה שמן, סנטה מריה דלה־גרציה, מילאנו

Leonardo da Vinci, **The Last Supper**, 1495-98, wall painting in oil tempera, Santa Maria Delle Grazie, Milan

ניכרת בכל עבודה ודימוי שהוא מייצר. היא נוכחת בדימויי החיילים, האסירים והנערים ובסדרת התנ"ך, והיא נכרכת בתכנים מתחלפים — אבל בראש ובראשונה בהיסטוריה הפרטית של נס כהומוסקסואל; אכן, הדו־משמעות של הרגע ההומוארוטי היא הדומיננטית ביותר בעבודתו.

לעימות דו־משמעית בנוסח מסרים הומוארוטיים המהבהבים בדימוי, יש מסורת ארוכה שבמרכזה ייצוגי הגוף הגברי לאורך תולדות־האמנות — אבל דומה שהמחקר מגלה קושי מסוים להבחין את ההומוארוטי מההומוסקסואלי: אלן אלנצווייג, שבספרו הצילום ההומוארוטי מתאר את הצילום ההומוארוטי כתת־תחום של חקירה ולא כקטגוריה, משווה הומוארוטיקה עם תשוקה;[7] עמנואל קופר, בספרו חשיפה מלאה, מזהה בו תשוקה מינית מודחקת;[8] ושניהם כאחד עוסקים אך ורק בייצוגים שעניינם גוף הגבר העירום (החוקר השלישי שכתב על אמנות והומוסקסואליות, ג'יימס סאלוב בספרו תמונות ותאוות, אינו משתמש כלל במונח "הומוארוטיקה").[9]

הגוף העירום נדיר מאוד בעבודתו של נס, אבל ההקשר ההומוארוטי בבירור שם. נס, אני סבורה, מבין את ההומוארוטיקה לא כהיצג של הדחקה ואף לא כעירום מוצפן, אלא כפוטנציאל. במובן זה הוא קרוב יותר לתומס איקינס (Eakins) בציורים כמו מתאבקים (1899), פינת השחייה (1885) והצדעה לקהל (1898), או לפרנק מדואו סטקליף (Sutcliffe) בתצלום כמו עכברושי מים (1886) [עמ' 137] — מאשר לפרדריק הולנד־דיי (Holland Day) [עמ' 22] או לווילהלם פון־גלדן (von Gloeden) [עמ' 15]: אלה מסתירים את תשוקותיהם מאחורי אידיאת העלומים היוונית, בחיבור מופרך בין פולחני טבע שרווחו בראשית המאה ה־20 לבין מוטיבים יווניים קלאסיים, המקנים לתשוקתם את הלגיטימציה של האמנות. איקינס נזקק עדיין להנמקת משיכתו לנושאים אלה במונחי הריאליזם המדעי — אבל נס, בן לזמנים נאורים יותר, אינו נדרש לעמימות הדו־משמעית ככיסוי אלא כאסטרטגיה, כלומר, הוא מצליח להפוך אותה לכלי אסתטי.

סדרת החיילים היא דוגמא מצוינת לטיפולו הייחודי בנושא. נס נשען על מסורת ארוכה של חיבורּת צבאי בקרב היוונים, דוגמת הגדוד הקדוש של תבאי, שבו אידיאות של ערבות הדדית בתיבול יחסים הומוארוטיים גיבשו סולידריות בין חיילים ועשו אותם לוחמים טובים יותר בשירות ערי המדינה שלהם. אצל קסנופון ואצל אפלטון נמצא שפע של התייחסויות לקשרים מיניים בין גברים בהקשרים צבאיים, שמהן עולה בבירור שקשרים אלה הובנו לתוך מערכת החונכות בין צעיר למבוגר (pederasty) וזכו לעידוד כאמצעי לקידום סולידריות בין חיילים, שהד לו אפשר למצוא בסיפורים על אכילס ופטרוקלוס או אריסטוגיטון והרמודיוס. בזמנים מאוחרים יותר, בהנץ מושגי הלאום והלאומיות, התגלגלו נוהגים אלה באידיאת

7 Allen Ellenzweig, *The Homoerotic Photography: Male Images from Durieu/ Delacroix to Mapplethorpe* (New York: Columbia UP, 1992)

8 Emmanuel Cooper, *Fully Exposed: The Male Nude in Photography* (London & New York: Routledge, 2006)

9 James M. Saslow, *Pictures and Passions: A History of Homosexuality in the Visual Arts* (London: Penguin, 1999)

תומס איקינס, **פינת השחייה**, 1885, שמן על בד, אוסף מוזיאון אמון קרטר, פורט־וורת', טקסס

Thomas Eakins, **The Swimming Hole**, 1885, oil on canvas, collection of Amon Carter Museum, Fort Worth, Texas

קראוואג'ו, **קופידון הנם**, 1608, שמן על בד, אוסף פלאצו פיטי, פירנצה

Caravaggio, **Sleeping Cupid**, 1608, oil on canvas, collection of Palazzo Pitti, Florence

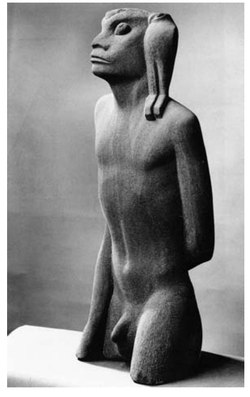
הרעות, שצביעתה בגוונים הומוארוטיים תרמה לרתימתה של אחוות החיילים לשירות האומה שלמענה לחמו.

החיילים של נס, כשאינם ישנים או משחקים בקרקס, מתנהגים זה בחברת זה כמו קשישות במסיבת תה. בהתאם לכך, ובניגוד לדימוי ההומוארוטי המובהק, הם לעולם לא מופיעים בעירום ואף לא מצייתים לדגם הפדרסטי של יחסים בין ארומנוס (eromenos, החניך הצעיר) ואראסטס (erastes, המבוגר החונך) [ראו עמ' 133]. היחסים ההומוארוטיים שהם מציגים מבוססים בעיקר על היותם אחים לנשק, גברים הקשורים זה לזה מתוקף חברותם במסגרת של ערבות הדדית, מאשר על תכונות פיזיות. בארצם אין נשים — ועם זאת היא אינה מקום "של גברים", ואף לא נמל מבטחים של תום עלומים. כמעט אין אפשרות לאתר את מקום הימצאם, כיוון שהאחווה היא שמגדירה אותם כקבוצה ולא שייכותם לצבא זה או אחר. במובן מסוים נס פורק אותם מנשקם, מסגנן אותם, תולש אותם מזמנם וממקומם ושותל אותם בארץ האמנות — וזאת באמצעות אור מפוזר, קומפוזיציה מושלמת ובחירה קפדנית של סולם צבעים וגוונים. כשמתבוננים בחיילים הישנים של נס חווים אותם כנושא של אמנות, כמה שקרוב מטבעו לקופידון הנם של קראוואג'ו (1608) או לשנת אנדימיון של ז'ירודה [עמ' 136] (המפגין פחות כישרון ובכל זאת נותר מפתה ביותר).

אין פלא אפוא שחייליו של נס, למרות מראם הישראלי המובהק, כמו מטמיעים את המודלים של קראוואג'ו ועוטים את סממני האסתטיקה שהתפתחה סביב המאה ה־17 ומוכרת כיום כטנבריזם (Tenebrism) — דהיינו חשיכה עשירה, הנרקמת בטיפול קיארוסקורו בפני השטח התמונתיים.[10] פרקטיקה זו של ניגודי אור וצל חריפים, המותירה חלקים מהתמונה באפלה, הולמת את טקטיקת העמימות הדו־משמעית וההתקה שמפעיל נס, שהרי לא ייתכן מרחק גדול מזה שבין העולם שהוא בונה באמצעים אלה לבין המקום הממשי. לא נמצא כאן את האור הים־תיכוני שאינו מכיר בניואנסים, אלא ערפיליות אירופית, המחלחלת בעבודותיו והופכת את ישראל של המאה ה־21 לרומא של הבארוק. אכן, חומרי הגלם של נס — האנשים והמקומות שהוא בוחר ליצירותיו — רחוקים כל כך מהמימד האירופי המוטמע בתמונותיו, עד ששבר נפער בהן ומעיד על מעמדו המשני בהחלט של ההיבט התיעודי בעבודתו. הפער הזה זוכה לביטויו השלם ביותר בסדרת הנערים, שנוצרה בעקבות סדרת החיילים סביב שנת 2000. עבודות הסדרה צולמו בערי הפיתוח של ישראל, וגיבוריה הם בני נוער שמראם מזרחי.

אני מתעכבת לרגע במקומות הללו, כדי להסביר את מהות הפער בעבודתו של נס. האדריכלים ומתכנני הערים שהגו את עיירות הפיתוח הפריפריאליות של ישראל (שנבנו בשנות ה־50 כדי לשכן את גלי ההגירה העצומים שהגיעו אז לארץ, בעיקר מארצות דוברות

10 על טנבריזם ראו: Maria Rzepinska and Krystyna Malcharek, "Tenebrism in Baroque Painting and Its Ideological Background", *Artibus et Historiae* 7:13 (1986), pp. 91-112



יצחק דנציגר, **נמרוד**, 39–1938, אבן חול נובית, אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים, מתנת דוד אורגלר

Itzhak Danziger, **Nimrod**, 1938-39, Nubian sandstone, collection of The Israel Museum, Jerusalem, gift of David H. Orgler

ערבית), ראו אותן בחזונם כערי־גנים, בעודם שוכחים את האקלים הצחיח, המחסור במים והמנטליות של המתיישבים. ערים חדשות אלה הפכו ברובן למוקדים של הזנחה ונידחות, המאכלסים בעיקר תסכול וחוסר סיכוי. העולים החדשים, שיושבו בהן בעל־כורחם, התייחסו לסביבתם בהתאם וההזנחה רק העמיקה (למען גילוי נאות אציין שיישובים נידחים מעין אלה אינם ייחודיים לישראל; מדובר בתופעה כלל־עולמית, שנולדה במוחות הקודחים של נשמות שוחרות טוב, שכמובן חיו במקומות אחרים). נס גדל בקריית־גת, אחת מאותן ערי קצה, שטרדות ההישרדות והיומיום לא הותירו בהן מקום לאסתטיקה.

אם כך, כאשר נס בוחר באתרי ילדותו כרקע לסדרת הנערים, ומטעין אותם בעושר של האסתטיקה האירופית, במובן מסוים הוא מוחה את המקום המקורי — ולתוך השלד שנותר הוא מערה מידה של נחמה, אם לא חסד, שכמו מבקשים להבריח ממנו את העלבון המקורי הטבוע בו. במעשה פיגמליון זה שלו נס מחזיר למקום דקורום מסוים, שאותה היסטוריה קשה שללה ממנו. לצורך זה הוא מגייס את תולדות־האמנות, ואלה מספקות לבני הנוער המופיעים בתמונות אינספור תפקידים, החקוקים כולם בדברי־הימים של היסטוריה חליפית.

אמנם גם בסדרת החיילים הוצפנו רמזים לטווח רחב יותר של פרשנויות, אבל הדמויות עצמן לא יכלו להרחיק נדוד מהמסגרת הצבאית המגדירה אותן, כך שהפרשנויות האחרות הוכפפו כולן לזהות המוצהרת: חיילים. סדרת הנערים שונה מפני שאין אפשרות לשייכם למסגרת התייחסות לכידה; עלומיהם — טבעם המתהווה עדיין, הבלתי מוגמר — הם שעושים אותם פתוחים וחדירים, מראָה לדברים אחרים.

אחד הרבדים בעבודות הסדרה שולח להיסטוריה האישית של נס, שאת פרטיה אין הוא מהסס לספק בנדיבות. אבל נס יודע שסיפורים אישיים כאלה, בטבעם האנקדוטי, מגבילים את העבודה בזמן ובמרחב. על מישור זה, תמונת הנערים השורפים מגלשה במגרש משחקים [עמ' 70] מתייחסת לגורלם המוכר של מגרשי משחקים מעין אלה בעיירות פיתוח; התמונה של ששת הנערים הישנים בחדר אחד [עמ' 77] מבוססת על כתבת חדשות על העוני שראה נס, ותמונת הילד השרוע על הכביש ונשים מקיפות [עמ' 76] אותו משחזרת תאונה בה נפגע. אבל דימויים אלה נוגעים בנו בדרך אחרת ברגע שהמקומיות מתפרקת ומורכבת־מחדש ליצירת מימד מיתי, בתמורת־קסם הגורמת למוכר להופיע כנוף מוזר. במקום החדש הזה, הנער השרוע על הכביש הוא אדוניס, והנשים שסביבו לוקחות חלק בטקס פולחן עתיק.

את האופי המוטטיבי של הסדרה אפשר להבין בעזרת הדוגמאות הבאות: אחד הדימויים — נער צעיר שעל כתפו עורב [עמ' 72] — כבר הושווה על־ידי אלן גינתון לנ מרוד של יצחק דנציגר, שחלם את העברי החדש בדמות מלך מן העבר הרחוק. אכן, בהבדל בין שתי הדמויות נעוץ סיכומו של המפעל הציוני כולו, מראשיתו המהוללת ועד ההתפכחות

שבהווה.[11] הנער, שמבטו מוכפל ומועצם במבט הציפור (עולה בדעתי דיוקן גבר צעיר [אנטוניו ברוקרדו] של ג׳ורג׳ונה מ־1506, שבדומה לנער של נס מרחיק את עצמו ממושא המבט במחווה של הטלת ספק), נושא על גבו גם את סיפור גנימדס — הדמות שהיתה לאמבלמת האהבה הפדרסטית: זאוס, שנשבה בקסמיו של גנימדס היפה והתאהב בו, חטף אותו בעודו מחופש לנשר והביאו לאולימפוס; לימים קרא על שמו מערכת כוכבים בשמים.[12]

סיפור גנימדס משליך את הסיפור, במוטציה נוספת, אל המציאות שבה נטוע הדימוי, המציאות של עיירת הפיתוח. אם אכן הנער מדומה לארומנוס, השותף הצעיר במערכת הפדרסטית (כשהמונח ״פדרסטיה״ אינו משמש כאן במובנו המודרני, אלא במובן של יחסי החונכות שרווחו ביוון העתיקה והיו מקובלים בה לחלוטין כאמצעי חינוכי) — אזי העורב, ציפורו של אפולו, הוא התגלמות האל המייצג את דמות הארסטס במיתולוגיה היוונית (וזאת על הכתף של בן־חסותו). העורב, בתפקידו כארסטס, לוקח את תפקיד האב — בעוד האב הביולוגי נדחק למעמד חסר משמעות בחיי הנער.

השבר הטראומטי שחוו האבות בחברה החילונית־מערבית שאליה הגיעו, על רקע תפקידו המסורתי של האב במשפחות שמוצאן בארצות דוברות ערבית, כבר נחקר בהרחבה. משבר זה הורגש במלוא עוצמתו בעיירות הפיתוח, שמרבית אוכלוסייתן הגיעה מאותן ארצות. במקרה של נס, אך טיפוסי הדבר שהקונפליקט המקומי יובע בדרכי העקיפין של מיתולוגיה זרה, יוכנס בדלת האחורית של תרבות אחרת, כשבמרחק שנוצר מתאפשר עיון שמעבר לביקורת ישירה.

נושא היחסים הארוטיים בין מבוגר ונער מופיע בשתי תמונות נוספות בסדרה: האחת מתארת גבר צעיר, שידיו נחות על כתפי הנער [עמ׳ 75] וכמו מאחזרות את העורב מהדימוי הקודם; ובאחרת נראה גבר צעיר מניף ילד אל השמים [עמ׳ 71]. בשתי עבודות אלה, דגם הארסטס־ארומנוס מעוגן בהקשר של הגימנסיון — הקשר פיזי המוטעם בעירום של פלג הגוף העליון. במונחים מיתולוגיים, שני הצמדים מייצגים שורה ארוכה של זוגות פדרסטיים — אכילס ופטרוקלוס, הרקלס ואיולאוס, זאוס וגנימדס, אפולו ויקינתוס [עמ׳ 24] — שאינם מציגים כל סתירה בין גבריות לבין תשוקה לנערים צעירים: אדרבא, תשוקה זו רק מדגישה את אונם של הגיבורים. גם צמדים אלה מאזכרים את האב, הנכשל בתפקידו ומוחלף בדמות החונך, הארסטס. כל הכוונות הללו מתלכדות ברוב הוד בדימוי הנער המונף לשמים על־ידי המבוגר ממנו, שמהדהד לא רק את הסיטואציה הפדרסטית אלא גם את האב הכושל, המאכזב, בסיפור עקדת יצחק ובמיתוס של דדלוס ואיקרוס. הנער המבקש לעוף נעזר ונעצר על־ידי אותו כוח, המותירו חסר אונים ונבגד.

11 ראו אלן גינתון, ״דיוניסוס בקריית־ים״, קט. עדי נס: תצלומים חדשים (מוזיאון תל־אביב לאמנות, 2001), עמ׳ 42–43.

12 החשיבות של גנימדס כאיקון של יחסים הומואירוטיים ופדרסטיים נדונה אצל: James M. Saslow, *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society* (New Haven & London: Yale UP, 1986)

עדי נס, **ללא כותרת**, 2000

Adi Nes, **Untitled**, 2000

המוטיב הפדרסטי של סדרת הנערים מלווה במוטיב אחר, זה של הצעיר לנצח. הדימוי המתאר נער השקוע בבבואתו בשלולית מים [עמ׳ 74], מתייחס בבירור למיתוס נרקיס — ובהכנסתו לסדרה נס חוזר על הדגם שהכרנו בסדרות אחרות, שגם בהן המוטיב עובר אלגוריזציה ומועבר למחוזות האמנות, המעגנים את הדיון בחוש הראייה וכשליו. נרקיס היפה מכל מתאהב בבבואתו־שלו, ועובדה זו היא שמוליכה אותו לקיפאון ולמוות. אובידיוס רואה בסיפורו של נרקיס השתקפות של מיתוס אדיפוס, שכן בשני המקרים הגיבור מיטלטל בין שני עולמות — העולם שהוא מדמה והעולם הממשי, העתיד להביא לאובדנו.[13] ליאון בטיסטה אלברטי, בחיבורו ״על הציור״ (1436), מחליף את הפרשנות המוכרת הרואה במיתוס אלגוריה של היבריס, ונותן לנרקיס תפקיד חדש: הצייר הראשון. ״נהגתי לומר בין ידידי״, כותב אלברטי, ״שאותו נרקיסוס שהיה, לדברי המשוררים, לפרח, הוא אשר המציא את הציור. הואיל והציור הוא הפרח של כל אמנות, הרי הסיפור על נרקיסוס הוא כולו לעניין. האם לא תאמר אפוא כי לצייר הרי זה כמו לחבק בזרועות האמנות אותה בבואה שהשתקפה במימי הבריכה?״[14]

אם נרקיס הוא הצייר הראשון, החוזר בדמותו של הפסָל פיגמליון — שהרי שניהם מתאהבים ביצירתם־שלהם, ושניהם מעידים על מה שיוכר לימים כתסמונת ״מכונת הרווקים״ — הייתכן שבדמות הנער יצר נס דיוקן עצמי, מרוחק לאין שיעור מדמותו־שלו, כטיפולו בדימויים אחרים? האם נרקיס זה, במקום שאין להכיר בו את הסביבה היפהפייה שתיאר אובידיוס לפרטי־פרטים במטאמורפוזות (סביבתו מזכירה יותר את השום־מקום של אנדרה ז׳יד במאסה על נרקיס: תיאוריה של הסמל), אינו אלא הערה ביוגרפית על ילדותו בקריית־גת? ואולי נרקיס מסמן את כשלי הראייה, החותרים מתחת לפני השטח של דימויים רבים כל כך בעבודתו של נס וכמו מורידים מרום מושבו את הרובד המיתולוגי?

אין לי תשובה ברורה לשאלות אלה — אבל בה־בעת אין לי ספק באשר ליופי הוודאי הטבוע בנרקיס של נס, בנס־נרקיס. כמו הנערים האחרים ביצירתו, נרקיס של נס ניחן ביופי מזרחי — וזה שב ושלח אותי אל תולדות הצילום בחיפוש אחר תשוקות קולוניאליסטיות, המוסתרות בארונות בנוסח החזרת האידיאל היווני או מחקר פסוודו־אנתרופולוגי. אוריינטליזם, לשיטתו של אדוארד סעיד, הוא סגנון מחשבה המבוסס על הבחנה אונטולוגית בין מזרח למערב, שיח המבטא את דרכו של המערב להבנות ארצות ומחוזות בעיני רוחו ואז לשלוט בהם באמצעי הקולוניאליזם. מעל לכל האוריינטליזם מַבָּנֶה עולם טקסטואלי, שאחת התימות הרווחות בו היא חגיגה של מתירנות מינית — ״מקום שאדם יכול לבקש לו שם חוויות מיניות שאין לחוותן באירופה״.[15] עם זאת, סעיד מתעלם מהעובדה שנתח נכבד מהחוויות המיניות שמחפשים במזרח הוא הומו־טסקטואלי, כפי שעולה מיומני מסע שנכתבו

13 ראו אובידיוס, מטאמורפוזות, תרגום: שלמה דיקמן (ירושלים: מוסד ביאליק, 1956), ספר ג׳, שורות 339–510.

14 ליאון בטיסטה אלברטי, ״על הציור״, בתוך: פרקים בתיאוריה של אמנות הרנסנס והבארוק, תרגם וערך: משה ברש (ירושלים: מאגנס, 1989), עמ׳ 72.

15 אדוארד סעיד, אוריינטליזם, תרגום: עתליה זילבר (תל־אביב: עם עובד, אופקים, 2000), עמ׳ 170.

מאז המאה ה־18. לורד ביירון, גוסטאב פלובר ואנדרה ז׳יד היו בין הרבים שיצאו למסע כזה כדי להרוות תשוקה שהיתה בלתי אפשרית או אסורה בארצותיהם. ביקום הומו־טקסטואלי זה, שהאחר המזרחי זוכה בו לאטריבוטים מיניים בטווח הרחב שבין הנער הנשי לגבר המסוקס, פנטזיות התשוקה הגברית — שהודחקה מאימתו של החוק האירופי — הוקצנו פי כמה.[16] אבל פריקת עולו של "חוק האב" במקום הרחוק שימשה בה־בעת הוכחה לנחיתות, שהושלכה על כלל היבטיו של הנוף המנטלי הנתפס כ"אוריינט".

בתולדות הצילום ההומואורוטי, לא נמצא יצירות מופת רבות שעניינן האוריינט. וילהלם פון־גלדן, כמעשהו בסדרת הדיוקנאות א ח מ ד (1890–1900), הלביש את נעריו בגלימות מזרחיות — אבל בדרך כלל העדיף לצלם מחופשים לדמויות מיוון העתיקה. באשר לעירום אפשר לומר, שהאמנות הקלאסית שימשה סיפור כיסוי לתיאורי גברים עירומים בעודם שקועים בפעילות "אמנותית" — ואילו מחקרים אנתרופולוגיים ורפואיים הם שאיפשרו לתאר גברים מזרחיים כ"דוגמני עירום". נס חי בימינו ואינו נזקק לסיפור כיסוי, ולכן הוא שולף את ההצפנה ממחזות ההכרח והופך אותה לכלי אסתטי. הוא לא נאלץ לסגנן את נעריו באמנותיות כמעשה רוברט מייפלת׳ורפ, להפוך אותם לקורבנות כמעשה פרדריק הולנד־דיי, לקשור להם זרי תהילה כמעשה אנני לייבוביץ. הוא נמנע מעירומם כדי לחזק את האסתטיקה

16 אני מתייחסת כאן בעיקר לציור של ג׳ורג׳ קווינטנס, ובמיוחד למתאבקים מצריים מ־1952; ראו: Cat. *The Art of George Quaintance* (Berlin: Janssen Gallery, 1989)

וילהלם פון־גלדן, **אחמד**, 1890–1900, הדפס אלבומין, אוסף פרטי

Wilhelm von Gloeden, **Ahmed**, 1890-1900, albumen print, private collection

פרדריק הולנד־דיי, **נער עם כד על הראש**, 1896, הדפס פלטינה, באדיבות ספריית הקונגרס, וושינגטון

Frederick Holland Day, **Youth with Urn on Head**, 1896, platinum print, courtesy of the Library of Congress, Washington DC

החתרנית שמושאיו אינם מודעים לה. תומתם, לפיכך, אין בה מתום, ולכן היא ארוטית באופן קיצוני. הדגם האוריינטליסטי שלהם הוא זה של האודאליסק, הנותרת — למבט המערבי, כמובן — מסויגת ואסורה במגע, רחוקה מהישג ידו כשם שהיא רחוקה מהמציאות.

ב־2003 הוזמן נס על־ידי *Vogue Hommes International*, מגזין שעניינו בגדי גברים, לצלם תצלומי אופנה של הדבר החם הבא בתעשייה — והוא בחר למקם את דגמי המעילים והמכנסיים, הסוודרים והחולצות, בבית כלא דמיוני ועל אסירים מדומים. נדמה שדבר לא יכול להיות זר יותר למערכת האופנה מאשר הכליאה מאחורי סורג ובריח, שהרי האופנה מבקשת לאשר סדר חברתי תוך הבאתו לנראות באמצעות הסדר הסמלי של הלבוש — בעוד שמתקני הענישה מלאים ביסודות חברתיים המאיימים על אותו סדר ממש. מערכת אחת מוסמכת לזהות ולהפעיל מושאי תשוקה — ואילו האחרת מוסמכת לרסן ולבודד את אלה שמבקשים להשיגם. הנראות המלאה של האופנה מנוגדת לחלוטין לאי־הנראות של הצינוק. על רקע זה, כאשר נס מחדיר מערכת אחת לתחומי האחרת, הוא הופך את המתבונן למציץ בריבוע, הרואה בעת ובעונה את שני קטבי הנראות: את חלומותיו הרטובים ואת סיוטיו.

בגלל הניגוד הגדול ביניהם, צימודם של עולם האופנה ומערכת בתי הסוהר מעלה אל פני השטח מניפה שלמה של הקשרים נלווים. מפתה לקרוא לתוכו ביקורת על נוהגה השערורייתי של ישראל בפלשתינים, למשל בעבודה המתארת עימות בין אסיר וסוהר [עמ׳ 83], או בדימוי של שורת אסירים לאורך קיר [עמ׳ 80]. נס עצמו העביר חלק משירותו הצבאי כשומר במחנה מעצר לאסירים פוליטיים פלשתיניים, כך שהדינמיקה הטבועה ביחסי סוהר־אסיר — מבני העומק והרמזים שמפגש כזה מעלה אל פני השטח, הגבולות הנפרצים ובה־בעת מתחדדים — מוכרת לו היטב. בדימוי אחר בסדרה נראה אסיר עומד מחוץ לתא ומציג לראווה את גופו המחוטב כדי שלמות [עמ׳ 82] — ושלמות זו קוראת תיגר על המערכת בהיותה מטאפורה גופנית של כוח פיזי, תפקיד שנחמס מסוהריו. "מלך התא" מאפשר קריאה נוספת הקשורה בהומוסקסואליות, באופנים שבהם היא מגדירה מערכי כוח בקרב קהילת האסירים, ובמקבילות שנוצרות בין מערכים אלה לבין יחסי אסירים־סוהרים. הגבר החזק מקושר בדרך זו עם דמות גבר צעיר בעבודה אחרת בסדרה [עמ׳ 91] — ידיו באזיקים, גבו למצלמה ופניו מופנות אל שומריו במחווה של כניעה, כמועמד לאונס הממשמש ובא.

הקשרים נלווים אלה בוקעים מפני השטח של הדימויים ומתיישבים היטב עם הכנסת האופנה לתוך הסביבות הברוטליות של הכלא, כעין תרגיל ביחסים אוקסימורוניים שצלמי אופנה ששים לקראתם. לא שנס סבור שסתירות מעין אלה מקוריות במיוחד בהקשר של כרומון לייף־סטייל: מעבודתו מתחוור שלשתי המערכות יש הרבה מן המשותף, מעבר לפרמטר הזמן הקצוב. האופנה חורתת אמנם על דגלה סיסמאות של חירות (החופש לבחור,

ז׳אן ברוק, **מות יקינתוס**, 1801, שמן על בד,
אוסף מוזיאון סן־קרואה, פואטייה, צרפת

Jean Broc, **The Death of Hyacinth**, 1801, oil on canvas, collection of Saint Croix Museum, Poitiers, France

לצרוך, ליצור דימוי עצמי, להיראות צעיר, מושך ומיוחד) — אבל בעצם היא מכפיפה את משתתפיה לסדר סמלי הקודם לבחירותיהם, ועקרון החירות מסוכן לה כרעל. כשנס מזווג את שתי המערכות הללו, הוא חושף את הדמיון והחפיפה ביניהן. האסתטיקה האוקסימורונית של כרומוני האופנה מופעלת אצלו באופן אירוני, כנשק המתפוצץ בפני התעשייה המשתמשת בו, שהרי בתצלומיו — בלשון המעטה — הבגדים מופשטים מהילתם, מופקעים משם המעצב שלהם, והתדמית שהיו אמורים לספק מתפוגגת כלא היתה. נס מקדים בצעד אחד את הטקטיקה המאליהה את הסחורה באצטלת הדימוי, כי הוא מעטרל את הדימוי, מפשיט אותו מערכו הסמלי, ומותיר את הסחורה עירום ועריה. מפתה לומר שבקרב הזה ניצחה האמנות בלב־לִבו של עורף האויב. זו חתרנותו של נס.

כבר ציינתי שהמצולמים בעבודתו של נס אינם דוגמנים — אבל גם לא דמויות המייצגות את עצמן. הם נבחרו לצילום משום שהפיזיונומיה שלהם מתאימה לאפקט הכולל של התמונה שראה נס בעיני רוחו. כמו קראוואג׳ו (נס מכבד אותו ביותר ממחווה אחת בסדרת עבודותיו האחרונה, העוסקת בסיפורי התנ״ך), שמצא את מריה מגדלנה, יהודית וקתרינה הקדושה לציוריו השונים בפרוצה פילידה מלנדרוני (Melandroni), את מדונה של הצליינים בלנה המסתורית שלו, את נגן הקתרוס בעמיתו מריו מיניטי (Minniti), ואת אמור המנצח ויוחנן המטביל בחברו קקו (Checco) — גם נס מוצא את אברהם ויצחק, נח, הגר, איוב, דוד ויהונתן, בחוג מכריו. אלמלא כותרות העבודות לא היינו מזהים במצולמים דבר המצביע על תפקידיהם התנ״כיים, ובכמה מהעבודות גם המיתולוגיה היוונית אורבת בפתח וטווה מקבילות משלה: העבודה קין והבל [עמ׳ 95], למשל, מאזכרת את התימה הדיוניסית (שכבר זוהתה בסדרת הנערים, בדימוי של שלושת הצעירים התוקפים צעיר רביעי), ואילו דוד ויהונתן [עמ׳ 101] מהדהדת את מות יקינתוס (1801), אהובו של אפולו, כפי שתואר בידי ז׳אן ברוק (Broc). עבודות אחרות בסדרה מתכתבות עם מעמדים מפורסמים אחרים בתולדות־האמנות: רות ונעמי [עמ׳ 105] מאזכרת את המלקטות של ז׳אן־פרנסואה מִייה (Millet) מ־1857 [עמ׳ 34], ואברהם ויצחק [עמ׳ 106] הוא פרפראזה על קונה בסופרמרקט של דואיין הנסון (Hanson) מ־1970 [עמ׳ 33].

העבודות של נס — נושאיו, סיפוריו ואופני המצגתם — מתמקדות כמעט תמיד בנידחי החברה, בשלבים שונים של הידרדרות וניוון. במובן מסוים הן מזכירות לי את חסרי־הבית של בוריס מיכאילוב שצולמו מיד עם נפילת המשטר הקומוניסטי, ועל רקע זה הן רומזות על מציאות דומה בישראל. אבל המבט של מיכאילוב בחסרי־בית של חרקוב שונה מזה של נס, משום שהמנעד הרגשי של מיכאילוב חף מכל חמלה. חסרי־הבית שלו, המבוססים בסיאוב שאליו נפלו, הם יותר תפלצות מעוותות מאשר בני אנוש, וחשיפתם לעינינו רק מעצימה

את השפלתם. נס, לעומתו, מרחיק עדות בעצם עבודת הבימוי והשימוש במחליפים, ומעשה התיווך משמר במצולמים מידה של הדרת פנים וכבוד.

עם זאת, מיכאילוב ונס כאחד מתארים אנשים בהתמודדות איומה עם כוחות הרשע. איוב, הגר, עשיו, יוסף ויצחק הם קורבנות תמימים בדרמה שלא הם מחוללֶיה ואין ביכולתם להשפיע על מהלכה — ובכל זאת התנ״ך מציב אותם כמופתים של אמונה בכוח שהמיט עליהם את אסונם. נס הופך את האמונה הזאת לקבלת דין ונותן לה חזות בדרך המיוחדת שבה דמויותיו מחזירות אלינו מבט דרך עדשת המצלמה. מכה בי ההדף של המבט המשותף לכל גיבוריו, המבט של יוסף, דוד, איוב והגר, שכמותו כבר פגשנו בדימוי הנער עם העורב ובקרב האסירים — מבט שאביו מולידו הוא אולי הצעיר של ג׳ורג׳ונה, הנגוע בספקות ובחוסר תקווה. זה המבט שמַפנים אלינו אותם שכוחי־אל מנוכרים, אותם מוקצים מחמת מיאוס המוגדרים כאחרים. וכולם רוחצים ביופי איום, בחסד.

סיפורי התנ"ך של עדי נס

סוזן צ'בלאו

עדי נס בעבודה; צילום: שרית לבקוביץ
Adi Nes at work; photo: Sarit Lefkovitz

כאשר אמן, במיוחד אמן יהודי במאה ה־21, בוחר לעסוק בתנ"ך כנושא ביצירתו — יהיה זה אך טבעי אם נתייחס לתוצר כאל סוג של מדרש. נס מחיל מערך חזותי — השאוב מתולדות־האמנות, הקולנוע ותקשורת ההמונים — על קריאותיו החזותיות בטקסט המקראי, ומייצר תובנות נוקבות על האנושות באמצעים של מחווה, העמדה, רקע ומבע.

תמונותיו של נס מבוססות על מחקר מקדים ועל בימוי קולנועי. הן נבנות שכבה על גבי שכבה, צילום אחרי צילום, רק על מנת לקלף את ההתרחשות ולהגיע למהות האנושית הבסיסית שהציתה את דמיונו. הדימויים המתקבלים אינם שחזורים גרידא, אף שבנייתם מתאפיינת בעושר פרטים הנאמנים לסיפורים המקוריים, שכן בד־בבד הם מרעננים את משמעותם ומחזקים את נגיעתם לימינו־אנו. בכך אפשר להשוות את עבודתו של נס לזו של ג'ף וול, הנושא את בשורת הצילום המבוים מאז סוף שנות ה־70. תצלומיו של נס ניחנים בפיזיות עזה. יש בהם איכות תלת־ממדית, המועצמת באמצעות תאורת קיארוסקורו, נראטיב דרמטי, ואפיון אינטנסיבי של דמויות בריאליזם המושפע מקראוואג'ו. בדומה לוול, גם נס משתמש בשחקנים — לא שחקנים מקצועיים כי אם אנשים מן הישוב, שהוא מוצא באמצעות מודעות, דרך האינטרנט או מפה לאוזן. הוא מתמקד בסיפורים פתוחים, המאפשרים לו לספר על אנשים ממשיים ועל חוויות מחיי היומיום. כמו וול הוא מייצר דימויים קולנועיים הנסמכים על אזכורים מתולדות־האמנות — אבל בניגוד לו הוא אינו מפעיל לשם כך אמצעים של הרכבה ועיבוד ממוחשב. ייתכן שגישה מסורתית יותר זו יש בה כדי להסביר את ההומניות הרבה הבוקעת מעבודותיו.

נס מתחיל כל סדרה בתסריט עם נושא־מסגרת, המַבָּנֶה את עבודתו ומעניק לה אחדות — כפי שעושים גם התאורה, סולם הצבעים והתפאורה. בסדרה הנוכחית (2003-06), המונה 14 דימויים, הוא מתאר גיבורים מקראיים בדמות חסרי־הבית ושאר העשוקים של ימינו, תוך התמקדות באנושיותם, בייסוריהם ובמצוקותיהם. כמו בסדרת הנערים הקודמת, הרקע לסדרת סיפורי התנ"ך הוא המציאות החברתית והפוליטית בישראל של היום, ההולכת ומתרחקת מן האידיאולוגיה הסוציאליסטית של מקימי המדינה. דיווחים על עניים הנוברים בזבל בחיפוש אחר שאריות מזון, היו ממקורות ההשראה לשתי התמונות הקרויות רות ונעמי; העיסוק התקשורתי בפתיחתם של בתי תמחוי בא לידי ביטוי בעבודה

ד"ר סוזן צ'בלאו היא פרופסור חבר בתוכנית לאמנות והרבות חזותית יהודית בסמינר התיאולוגי־יהודי בניו־יורק. לשעבר אוצרת במוזיאון היהודי, ניו־יורק, שבמסגרתו אצרה יותר מ־12 תערוכות של אמנות מודרנית ועכשווית. פרסמה, בין השאר, את הקטלוגים: *Painting a Place in America: Jewish Artists in New York, 1900-1945* (עם נורמן קליבלאט); *Common Man, Mythic Vision: The Paintings of Ben Shahn*; ו־*The Jewish Identity Project: New American Photography*.

יעקב ועשיו, שתידון בהמשך ביתר פירוט.

כבר באחת העבודות בסדרת הנערים (2000) [עמ׳ 72], המאזכרת את נמרוד (1938–39) של יצחק דנציגר [עמ׳ 19], ניכרה מודעותו של נס לרתימתם של נראטיבים מקראיים להיסטוריוגרפיה של מדינת ישראל העכשווית, במטרה לתת תוקף להבניות של זהות לאומית וזיקה למקום. עבודתו הפנתה זרקור למורשת האמביוולנטית של הגיבור המקראי נמרוד, שנודע כצייד ללא חת אך בד־בבד גם כשליט רודן — ובכל זאת אומץ כסמל על־ידי חברי התנועה הכנענית בשנות ה־40 וה־50 של המאה הקודמת. את דימויו של נמרוד קשר נס לתבניות של זהות גברית (ובמיוחד של זהות גברית ישראלית), במסגרת קריאה תיגר על ״החלום ושברו״.[1] סדרת סיפורי התנ״ך שלו ממשיכה באותה חקירה, במיוחד כשהיא בוחנת את גורלה של ההבטחה שנשאה ״ישראל״ עבור עולים מארצות מוצא שונות.

בגרסאותיו של נס לסיפורי התנ״ך, הגיבורים נתונים במצבי מצוקה קיצוניים, מרוששים מבחינה כלכלית ורגשית. נס חותר תחת הטוהר וההבטחה הגלומים בנוף הבראשיתי, ובוחר למקם את סיפורי המקרא דווקא בסביבה האורבנית של תל־אביב העכשווית. דימוייו חושפים נוף הנמק בניוון עירוני: גרפיטי, מדשאות מוזנחות, אשפה ותשתיות רעועות. בסביבות עירוניות אלה דמויותיו מוצגות כשהן מנוכרות מאותה ארץ שהעניקה משמעות לזהות הלאומית של ישראל המודרנית. ניכור זה הוא סימפטום של התפכחות מחלום הלאומיות: מה אירוני יותר מלהיות חסר־בית בבית הלאומי של היהודים?

להמשגת סיפורי התנ״ך שאב נס השראה ממראות צילומיים מוקדמים של ארץ־ישראל, שהציגו את תושביה דאז כאילו יצאו היישר מהטקסט המקראי.[2] הביקוש של תיירים, ציונים ושאר נוצרים לתמונות האתרים הקשורים לחיי ישו, הפך את הצילום בארץ הקודש למפעל רווחי. טבעו הרציונלי והמדעי של המדיום, יחד עם הדעה הרווחת כי תמונות אינן משקרות, הפכו את הטכנולוגיה החדשה, שהומצאה ב־1839, לכלי המושלם לתיקוף ״אמיתותם״ של אירועי התנ״ך ולהכשרת מעשים שהתבססו על אישורים מעין אלה (למשל מעשי הפרוטסטנטים, שחתרו להמרת־דת מיסיונרית של יהודים ומוסלמים בבחינת תנאי מוקדם לביאה השנייה של ישו).[3] חייהם־בפועל של תושבי הארץ בתקופה הנדונה הואפלו על־ידי אינטרסים קולוניאליים, והדבר ניכר בתצלומי־חקר רבים מארץ־ישראל דאז, המראים נופים ריקים מאדם. תצלומים אחרים, שנראים בהם תושבי המקום — ערבים או בדואים על פי רוב, המצולמים בחורבות ובאתרים מקראיים — נטו להציגם כבני בלי זמן. כזה הוא, למשל, תצלומו של פרנק מייסון גוד (Mason Good) הבריטי, המציג בדואים עטויי גלביות במאהל במדבר סיני, בליווי הכיתוב המקראי ״ויקם דוד וירד אל מדבר פארן״ (שמואל־א כה, א).[4] הארץ הומצגה כ״סמל של אמונה״ על בסיס עיקרי התיאולוגיה הנוצרית.[5]

1 עדי נס בשיחה עם המחברת, ניו־יורק, ינואר 2006; כל הציטוטים מדברי נס המופיעים להלן בלא מראה־מקום, לקוחים משיחה זו.

2 ראו, למשל: Dwight L. Elmendorf, *A Camera Crusade through the Holy Land* (New York: Scribner's Sons, 1912)

3 ראו: Kathleen Stewart Howe, *Revealing the Holy Land: The Photographic Exploration of Palestine* (Santa Barbara Museum of Art, 1997), pp. 12-13

4 ראו שם, עמ׳ 123.

5 ראו: Vivienne Silver-Brody, *Documentors of the Dream: Pioneer Jewish Photographers in the Land of Israel* (Jerusalem: Magnes Press, 1998), p. 23

גם הציונים המוקדמים מסגרו את תצלומיהם מבעד לעדשת המקרא, אם כי אצלם הדבר נעשה ממניעים שונים, מתוך רצון לכונן קשר רציף לעבר היהודי של ארץ־ישראל. א.מ. ליליין, שכונה לא אחת ״האמן הציוני הראשון״, מיזג את דמותו של הרצל עם זו של משה בעבודות היוגנדשטיל הרומנטיות־פטריוטיות שלו מסוף המאה ה־19 וראשית המאה ה־20, שהתבססו על דימויים צילומיים. ליליין נודע במיוחד בעבודותיו הגרפיות. הוא היה מראשוני הצלמים היהודים בארץ־ישראל, ועשה שימוש בדימויים של תושבים מקומיים, בלבוש אופייני, כמקור לאיורי התנ״ך שיצר עבור השוק האירופי.[6] ב־1919 צילם יעקב בן־דב אחת מתלמידות ״בצלאל״ בדמות רות המואבייה בלבוש בדואי, כשהיא מלקטת תבואה בשדה ואוחזת בידה אלומת שיבולים [עמ׳ 30]. רות שלו אינה עוסקת במלאכה המפרכת של איסוף לקט פיאה ושכחה, אלא מתוארת במונחים פיקטוריאליים, על פי קונוונציות הנשיות האידיאלית של בורגנות המאה ה־19. ובן־דב מודה: ״מלכתחילה הקדשתי את מלאכת הצילום שלי למטרות הציונות הלאומית״.[7] ברוח דבריה של ויויאן סילבר־ברודי, שכתבה על צלמים יהודים בארץ־ישראל בשנים 1890–1933, הצילום מילא תפקיד מרכזי בהרכבה של תרבות חדשה על גבה של תרבות ישנה.[8] חשוב לציין שאותו מדיום ממש - כפי שמעידות עבודותיו של נס — ממלא תפקיד מרכזי גם בפירוק המיתוסים של הזהות הלאומית, מיתוסים שבכינונם סייע.

״לפעמים צריך להרחיק כדי לפגוש את עצמך״, הסביר לי נס כיצד הגיע לתנ״ך כנושא ביצירתו. חקירת הזהות הגברית והלאומית כבר הבשילה אצלו במלוא עוצמה בסדרות החיילים (1994–2000), הנערים (2000) והאסירים (2003). בסדרת סיפורי התנ״ך הוא ממשיך לחקור את הנושאים הללו ואת קשרי הגומלין ביניהם. בד־בבד הוא חוקר גם את שאלת הזהות היהודית, ובראשונה משלב נשים כחלק בלתי נפרד מיצירתו, בסיפוריהן של הגר ושל רות ונעמי. יצירתו של נס כולה, באופן מוחשי ביותר, עוסקת בזהויות המרכיבות את אישיותו — מוצאו להורים שעלו מאירן לעיירת הפיתוח קריית־גת, ההומוסקסואלית שלו, היותו אמן, יהודי וישראלי. על רקע זה, ובהיותו יליד 1966, חשיבותה המחודשת של המיתולוגיה התנ״כית בתרבות הישראלית לאחר מלחמת ששת־הימים תרמה לגיבוש זהותו (כבר בסדרת החיילים התייחס נס לאותה מלחמה כשציטט את תמונת השער המפורסמת של מגזין ליף מ־23.6.1967 [עמ׳ 141], ובה נראה יוסי בן־חנן, אוחז בידו רובה קלצ׳ניקוב מוחרם, כשהוא מתרענן במימי תעלת סואץ). הניצחון יוצא־הדופן במלחמה זו תואר במונחים של נצחון דוד על גוליית, כדרכה של הציונות מראשיתה לרתום את סיפורי התנ״ך לתיקוף הנראטיב הלאומי והאירועים הפוליטיים בני־הזמן. אבל נס אינו בוחר בגבורת דוד ותבוסת גוליית אלא דווקא בסיפור דוד ויהונתן, הצעירים ויפי התואר, שיחסיהם תוארו באמנות

6 דימויים כאלה משוחזרים בקט. לצייר באור: ההיבט הצילומי ביצירת א.מ. ליליין, אוצר: מיכה בר־עם (תל אביב: הוצאת דביר ומוזיאון תל־אביב לאמנות, 1990); ראו גם קט. א.מ. ליליין, האמן הציוני הראשון: מכתבים, איורים, תחריטים, תצלומים (תפן: המוזיאון הפתוח, 1997); Chaim Finkelstein, "Lilien and Zionism", *Assaph: Studies in Art History* 3 (1998), pp. 195-216; Michael Berkowitz, "Art in Zionist Popular Culture and Jewish National Self-Consciousness, 1897-1914", in: Ezra Mendelsohn (ed.), *Art and Its Uses: The Visual Image and Modern Jewish Society, Studies in Contemporary Jewry* 6 (New York: Oxford University Press, 1990), pp. 9-41; Milly Heyd, "Lilien: Between Herzl and Ahasver", in: Gideon Shimoni and Robert S. Wistrich (eds.), *Theodor Herzl: Visionary of the Jewish State* (Jerusalem: Magnes, 1999), pp. 165-193

7 ראו סילבר־ברודי, לעיל הערה 5, שם עמ׳ 23.

8 שם, עמ׳ 12.

ובספרות כמשל הומוארוטי.[9]

במכלול יצירתו של נס, ההומוארוטיות מתפקדת כמנגנון החושף את השניות שבבסיס הנראטיב הלאומי, המעוגן באתוס של גבריות הירואית. לסצינה המיוצגת בדוד ויהונתן של נס [עמ׳ 101] אין מקבילה מדויקת בתנ״ך, אך יש בה רמז לרגע של פרידה, שבו נשקו ״איש את רעהו ויבכו איש את רעהו עד דוד הגדיל״ (שמואל־א כ, מא) — או לפגישתם במדבר זיף (שמואל־א כג, טז-יח), כאשר כרתו ברית עם אלוהים בעוד יהונתן מוותר על שאיפות המלכות לטובת דוד [ראו עמ׳ 123]. הבחור הצעיר המגלם את דוד האדמוני, מביט היישר (אם כי בזהירות) אל המצלמה, בעודו מגונן על הצעיר ממנו, יהונתן, הנשען על כתפו. תנוחה זו מאזכרת את האופן שבו אוחז דוד בנבל שלו, כך שהוא נראה כקוטף את יהונתן או כפורט על גופו, מפיק ממנו מוזיקה חרישית אך מרגיעה.

בכל אחת מעבודות התנ״ך הגיבור ניצב על סף תהום או גלות, בעמדת המנודה שבשולי החברה. יוסף, שנמכר על־ידי אחיו לעבדות ונכלא בגלות מצרים, מתואר באחד התצלומים [עמ׳ 98] כילד בחולצת פסים צבעונית, המזכירה את כתונת הפסים שנתן לו אביו יעקב. הוא ניצב חולמני ואבוד, ילד ככל הילדים שאופיו טרם עוצב, ברחוב צר של שכונת מצוקה הרחק מן הבית, זר תכול עיניים וזהוב שיער. רק השמים הכחולים והבהירים מאחוריו מרמזים על עתידו ועל החוכמה והאמונה שיחלצו אותו מבור תחתיות.

פרשנות התלמוד לסיפור איוב — הרואה את ייסוריו ואת הגמול לו זכה לבסוף לא כסיפור אנושי אלא כמשל גרידא — תמוהה בעיני נס. בעבודה שלו [עמ׳ 102] נס מבליט דווקא את הסבל האנושי, כשהוא מתאר את איוב (המגולם על־ידי דודו) כזקן הנאבק על אוויר לנשימה.

את הקומפוזיציה לעבודה אליהו [עמ׳ 99] שאב נס משני מקורות: תמונה שצילם בהונגריה ב־1950 הצלם השווייצרי ורנר בישוף (Bischof) [עמ׳ 122], שתיעד את מצוקת הפליטים והעקורים באירופה לאחר מלחמת העולם השנייה — וציורו של גוארצ׳ינו אליהו מואכל על־ידי עורבים במדבר (1610-20). בתיאור הנביא, מבשרו הקדום של העידן המשיחי, כהומלס הישן על ספסל בחצר של שיכון, מרמז נס על פניו הרבות של הנביא, שנודע לא רק באופיו היוקד אלא גם ביכולתו להפגין פגיעות, להופיע כפועל מרוד, או כנוכרי. אצל נס, בדומה לדמות המתוארת אצל בישוף, כפות רגליו של אליהו מלוכלכות ומוצמדות זו לזו, כאילו הוא אוזר כוח להתמודד עם איתני הטבע.

התייחסותו של נס לצילום תיעודי, חברתי במפורש, כאן ובסדרות נוספות, מרחיבה את משמעות תצלומיו מהמקרה הפרטי של עוני ודיכוי בישראל אל תנאים הרווחים בחברה העכשווית ככלל. הדבר ניכר כבר בסדרת הנערים, שבה ״הנוף והאדריכלות העירונית

9 ראו: Raymond-Jean Frontain, "Subjects of the Visual Arts: Jonathan", *glbtq: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bi-sexual, Transgender, and Queer Culture*, accessed 31 December 2006: http://glbtq.com/arts/subjects_david_jonathan.html

יעקב בן־דב, תלמידת "בצלאל" לבושה כרות המואבייה המלקטת בשדות, 1919, תצלום שחור־לבן

Ya'acov Ben-Dov, a Bezalel student dressed as Ruth the Moabite gleaning the fields, 1919, black & white photograph

10 נילי גורן, "להכניס את הבריה לשגרה", קס. עדי נס: תצלומים. פרס ליאון קונסטנטינר לצילום לאמן ישראלי (מוזיאון תל־אביב לאמנות, והמוזיאון לאמנויות יפות, סן־פרנסיסקו, 2003), עמ׳ 58.

11 ראו: Rabbi Nosson Scherman (ed.), *The Chumash* (Brooklyn, NY: Mesorah Publications, 1993), p. 21

פטר פאול רובנס, **הבל המת**, 1608, שמן על בד, אוסף אוניברסיטת בוב ג׳ונס, גרינוויל, דרום־קרוליינה

Peter Paul Rubens, **The Dead Abel**, 1608, oil on canvas, the Bob Jones University Collection, Greenville, South Carolina

מזוהים, כמובן, כאזור בעל שייכות סוציו־אקונומית מוגדרת, אלא שזו משותפת גם למקומות אחרים בעולם״.[10]

בצמד תצלומי קין והבל [עמ׳ 94-95] מציג נס סיפור נוסף של חוסר־בית וגלות, בתוך סיפור המסגרת של רצח אח. לראשון ליתק אלוף היאבקות חופשית ואחד מיריביו. אמנם לאחד יתרון גופני ברור על אחיו, ובכל זאת: האם נוכל לקבוע בבטחה מיהו קין ומיהו הבל? ידוע לכל, מקריאה בתנ״ך, שאחרי הרצח סומן קין על־ידי אלוהים באות קלון על מצחו — אבל בתצלום, דווקא האח שידו על התחתונה נושא על גופו שלל קעקועים. ייתכן שהתצלום מייצג רגע מוקדם יותר, שבו היתה ידו של הבל על העליונה ביחסיו עם אחיו. יש בכך רמז לפרשנויות הגורסות כי הבל היה למעשה החזק מבין שני האחים, וכי קין הצליח לגבור עליו רק באמצעים של עורמה, שגרמו לו לשחרר לרגע את לפיתתו.[11] בתצלום האחר, המבוסס על ציור של רובנס, גופו הכמעט עירום של הבל מוטל מת על מדרכת אבן קרה ברחובה של עיר כשהוא מואר באור חם. אלומת אור אדומה, המרצדת בין אורות העיר שגונם כחול, צובעת את הקרקע בצבע מבשר רעות, כמו מדמה את שלולית הדם של הקורבן. בשני התצלומים ביקש נס לומר ש״הקורבן והמקרבן כאחד מייצגים מצוקה, המונחלת למצב האנושי בהווה״. ומאחר שבנו של קין היה לבונה־ערים, ייתכן שכבר הסיפור המקראי מרמז על המצוקה הכרוכה בחיי העיר באשר הם. גופו הגברי והחושני של הבחור המגלם את הבל המת, איפשר לנס לשמור על האפקט עתיר הרושם שבגרסת רב־האמן רובנס. מעל החושניות הנפולה הזאת מחייכת אודרי טוטו, שחקנית הקולנוע הצרפתייה היפהפייה, מתוך פוסטר התלוי באורח בלתי מוסבר על צדו, בניגוד חד למציאות הקשה שמסביב.

ההתייחסות לקולנוע בתצלום שבנייתו נסמכת במידה רבה על טכניקות קולנועיות, מוסיפה נדבך של משמעות לעבודתו של נס. הדבר בולט במיוחד גם בעבודה נח [עמ׳ 107]. לאחר שיצא מן התיבה עם משפחתו אחרי המבול, כדי למלא את הציווי האלוהי ״פרו ורבו על הארץ״ (בראשית ח, יז) — נח, ״איש צדיק תמים״, משפיל את עצמו כשהוא נוטע כרם ושותה לשוכרה מיינו. שכוב עירום באוהלו הוא מתגלה על־ידי בנו חם, החולק את הידיעה עם אֶחיו שם ויפת, ואלה לוקחים ״את השמלה, וישימו על שכם שניהם וילכו אחורנית ויכסו את ערוות אביהם ופניהם אחורנית״ כדי שלא לראותו במצב זה. נח מברך את שם ויפת על מעשיהם — ואילו אל חם, שראה את ערוותו, הוא מתייחס בגסות ומקללו: ״ויאמר ארור כנען, עבד עבדים יהיה לאחיו״ (בראשית ט, כג-כה). מבחינת נס, נח ההירואי, שנבחר על־ידי האל לקומם את העולם — לבד מהיותו בעל חסרונות (שהרי השתכר) הוא גם דמות טרגית, שהרי הקללה שהטיל על חם ועל צאצאיו, כנען וכוש, שימשה צידוק לדיכוי, ובכלל זה שיעבוד שבטים אפריקאיים על־ידי כובשים אירופים, שראו בהם את צאצאי כוש.

על תקרת הקפלה הסיסטינית צייר מיכלאנג׳לו את נח השיכור מוקף בשלושת בניו, לאחר שראה חם את אביו במצבו המביש. נס מאזכר את הקומפוזיציה של מיכלאנג׳לו [עמ׳ 120] בהציבו את הדמות העירומה (ערל בארץ היהודים, ולפיכך עוד נוכרי המסומן ככזה בגופו) לצד שלושה וידיאומטים להשכרת סרטים, הממלאים את מקום שלושת בניו. לדברי נס, הוא ביקש שהמתבוננים בתצלום ישחזרו את חטא המבט של חם בעצם מבטם־שלהם בדמות הגבר העירום. ״אנחנו זקוקים לאמנות״, הוא אומר, ״ככלי תיווך, כדי לראות נכוחה ולחוש אמפתיה כלפי חסרי־הבית ודרי הרחוב המצויים בכל עיר מודרנית בעולם — אלה שמקיומם אנו מנסים להתעלם״. נס מזהיר אמנם מפני הסכנות הגלומות במציצנות ובהסתכלות מנוכרת — אך בה־בעת הוא מראה שהאמנות, כאשר ניגשים אליה בדרך הנכונה, מגשימה את ברכת נח.

ביסודה של היהדות נעוץ פרדוקס הגלות: בספר בראשית (יב, א) מצווה אלוהים על אברם, אבי האומה: ״לך לך מארצך וממולדתך ומבית אביך אל הארץ אשר אראך, ואעשך לגוי גדול״. אברם מצייית ויוצא לכנען, היא ארץ־ישראל, בחברת אשתו שרי. שם מתגלה אליו אלוהים ואומר לו: ״לזרעך אתן את הארץ הזאת״ (בראשית יב, ז). אבל בהמשך נאמר לאברהם כי ״גר יהיה זרעך בארץ לא להם״. נס עוסק בסיפור אברהם ובני ביתו בשני תצלומים. באחד, הגר [עמ׳ 96], הגיבורה מוצגת כקבצנית בחדר מדרגות עלוב, זרוע עלים, פרוץ לרוחות השמים. לפי המסורת המוסלמית, ישמעאל בן הגר הוא אבי האומה הערבית, והנביא מוחמד הוא צאצאו (הקוראן מספר שישמעאל, ולא יצחק, הוא שהועלה לעולה על־ידי אברהם). סיפור גירושם של הגר וישמעאל על־ידי אברהם ושרה משמש לא־פעם כסמל לגירוש הפלשתינים במלחמת 1948. אבל את תיאורה של הגר בתצלומו של נס אפשר לפרש גם מתוך נראטיבים של זהות נשית בתרבות הישראלית העכשווית (שכבר בהם אפשר לזהות היטלים של תפיסות נשיות, מן המערב ומן המזרח כאחד). על רקע זה, הגר איננה לא היפהפייה האקזוטית הפסיבית, ואף לא החלוצה העמלה העובדת את האדמה.[12] עם זאת, בהיותה מוגבלת על־ידי תפקידה כאם, היא מהווה איקונה אוניברסלית של ייסורי האמהות, ותהא ערבייה או יהודייה: אבודה במדבר, היא מנותקת מהארץ המגדירה אותה באמצעות הציווי להוליד בנים, לכלכלם ולגדלם על מנת שיהיו לגברים לוחמים שירשו את הארץ וישלטו בה, או לחילופין — ימותו בעודה.

בתצלום בחר נס בדרוגמנית המזכירה בתווי פניה את האם המהגרת מתצלומה (1936) של דורותיאה לאנג (Lange) [עמ׳ 119], ואף העמידה ועיצב את שערה באופן דומה. הדימוי חמור הסבר של לאנג בשחור־לבן, שכבר הוכתר כתיעוד בהתגלמותו, מאוזכר בגוונים האפורים כמעט אצל נס. תצלומה של לאנג, שצולם במסע צילום בקליפורניה בחסות המינהל

12 לדיון נוסף בהבניות זהות אלה ראו: Irit Rogoff, *Terra Infirma: Geography's Visual Culture* (London & New York: Routledge, 2000), p. 159

דואיין הנסון, **קונה בסופרמרקט**, 1970, טכניקה מעורבת, אוסף PAC, מילאנו

Duane Hanson, **Supermarket Shopper**, 1970, mixed media, collection of PAC, Milan

13 ראו שרמן, לעיל הערה 11, שם עמ׳ 103.

לביטחון חקלאי (Farm Security Administration) בתקופת השפל הכלכלי הגדול, זכה כבר אז לפרסום גדול והוא מוכר עד היום כדימוי איקוני של התקופה ושל מצוקת חסרי־הבית. כמו האם המהגרת־נודדת של לאנג, גם הגר של נס היא עקורה חסרת־בית. האם של לאנג — שאותות הזמן ניכרים על פניה, הרבה מעבר ל־32 שנותיה — נוגעת בקצות פיה סמוך לסנטר, וגם הגר מכסה את פיה בדאגה, אולי בהלם. שתי הנשים מביטות אל מחוץ לתמונה, בלי להישיר מבט אל המצלמה. ובכל זאת התמונה של נס נבדלת במובהק מזו של לאנג, שבה נכללו גם שניים מילדי האשה הנצמדים אליה. בדימוי של נס, ייאושה של הגר מועצם בעצם העובדה שבנה נעדר מן התמונה; כף ידה השמאלית מוחזקת בתנוחה קעורה כאות לאותה ריקות.

התצלום האחר, אברהם ויצחק [עמ׳ 106], מתייחס לסיפור העקדה. את הקומפוזיציה שלו ביסס נס על קונה בסופרמרקט (1970) של דואיין הנסון (Hanson), המראה אשה עבת בשר ומאופרת בהגזמה דוחפת עגלה עמוסת מוצרי מזון. בזמנה — ימי הפופ־ארט — לא היתה זו עבודה פוליטית במיוחד, אך במבט לאחור היא מהווה כתב אישום נגד תרבות הצריכה והשפע האמריקאית, המשגשגת בעת שחלקים גדולים מהעולם סובלים חרפת רעב. אברהם של נס הוא עוד חסר־בית זקן ומוזנח — מראה שכיח באחדות מן העירים העשירות בעולם, שענייהן מתפרנסים מאיסוף פחיות ובקבוקי שתייה למיחזור. על גבי הר האשפה הממלא את עגלת הסופרמרקט שהוא דוחף נושא אברהם את בנו הצעיר, יצחק, בעודו ישן. אברהם של נס דומה במכוון לזה של קראוואג׳ו בעקדת יצחק (02-1601) [עמ׳ 118]. חשוב לציין כי תיאורו של יצחק, הישן בשלווה בעגלה, נסמך על פרשנות יהודית של הסיפור ולא על זו ששימשה את קראוואג׳ו: על פי המדרש, יצחק, שהיה בן 37 באותה עת, הבין את המתרחש ולא התנגד משום מצוות כיבוד אב.[13] כמו בתצלומים אחרים בסדרה, נס אינו מתאר רגע מוגדר בסיפור. הוא מותיר פתוחה את השאלה אם אברהם מצוי בדרכו להר המוריה או בדרך חזרה ממנו. גם משמעות העגלה עצמה נותרת מעורפלת אצל נס: רק פיסות העץ החרוכות המבצבצות משני צדדיה מציעות לקרוא את העגלה כמזבח. העובדה שפחיות המשקה והבקבוקים שבעגלה נועדו להיפדות, מעבה ברובד נוסף את סוגיית פדיון הבן יצחק מן העקדה והמרתו באיל — אבל אין לדעת אם כך יקרה גם במקרה שלפנינו.

התאומים יעקב ועשיו [עמ׳ 97] שונים זה מזה במראם ובמזגם. רוב פרשני המקרא משמיצים את עשיו ומתארים אותו כעובד אלילים וכצבוע, בעודם משבחים את יעקב על מוסריותו הרבה ועל שקדנותו ומצדיקים את נסיונותיו להבטיח את ירושתו ואת העמידה בברית אברהם עם אלוהים (בראשית יז, ג-ח). עם זאת, הסיפור המקראי אינו מתעכב על מורכבות היחסים והיריבות ביניהם ולא על הניואנסים הדקים של אופיים. זה מה שמושך

כל כך את נס. הוא מתאר את הרגע שבו עשיו מוכר ליעקב את בכורתו תמורת נזיד עדשים. לדברי הפרשנים, הבוז שמפגין עשיו כלפי בכורתו מוכיח כי "לא רומה ולא הולך שולל. [...] לא היה לה כל ערך בעיניו כשהיה רעב, והיא נותרה חסרת ערך עבורו גם לאחר שסיים לפטם את עצמו".[14] בתצלום מתרחק נס מן הסיפור המקראי ומוסיף מדרש משלו כאשר הוא כולל את יצחק כאחד המסובים לשולחן. עשיו יושב בצדו המועדף של אביו, לימינו של יצחק וקרוב אליו; יעקב יושב רחוק, משמאלו.

התפאורה העכשווית בתצלום של נס היא של בית תמחוי, והקומפוזיציה מבוססת על ציורו של קראוואג'ו **סעודה באמאוס** (1606). נס מאזכר את טיפולו הדרמטי של קראוואג'ו באור בתיאור צדודיתו של יעקב, בצללים העזים המוטלים על הקיר ובהקרנה דמוית ההילה הבוקעת מן החלון ונופלת מאחור על ראשו של עשיו. חרף אדמוניותו, תווי פניו של עשיו מעלים על הדעת את ישו. הוא יושב זקוף ומאופק וזרועותיו פשוטות אל קערת הנזיד, שיעקב כהה השיער דוחף לעברו מצדו האחר של השולחן. בקריאה זו של נס, הקודים החזותיים המנחים את הצופים אל הלקח המוסרי, משדרים אמביוולנטיות; זאת ועוד: ההתייחסות ל**סעודה באמאוס** מעבה את הסיפור ברובד נוסף של משמעות. לפי הכתוב בבשורה על פי לוקס, ביום התחייה התגלה ישו לשניים מתלמידיו על אם הדרך לאמאוס, והם הזמינוהו לסעוד עימם על אף שלא זיהו אותו. במהלך הסעודה חשף ישו את זהותו, ואז נעלם. הד נוסף ל**סעודה האחרונה** של ליאונרדו דא־וינצ'י [עמ' 16], והדמיון בין עשיו לייצוגים רווחים של ישו ובין יעקב ליהודה איש קריות — כל אלה מדגישים עוד יותר את השניות המוסרית שביסוד מעשיו של יעקב. לעיני נס, אפילו בית התמחוי, שבו כולם חסרי כל, נראה כאפוף אווירה של מרמה ושל מניפולציה.

בשני תצלומים המתארים את **רות ונעמי** [עמ' 104-105] — באחד הן נראות בתוך מחסן, ובאחר כשהן מלקטות שאריות של ירקות בשוק — נסגר מעגל. רות המואבייה, שהקדישה את עצמה לנעמי ולעמה, מוזכרת לעתים קרובות בתנ"ך כנוכרייה שהתגיירה, ודגש זה צובע בגון האחרוּת את ייחוסו של נינה, דוד המלך. בתצלום של נס מודגשת עצמאותן של רות ושל נעמי, ובד־בבד מודגשת גם תלותן זו בזו. שדות ארץ־ישראל, שנמצאו להם מקבילות בדימויים צילומיים מוקדמים של ארץ הקודש, מומרים כאן בשווקים מודרניים תחת כיפת השמים, שבהם, בסופו של יום, מלקטים העניים שאריות. בשדה העירוני — שהכאוס המוחלט השורר בו מסמן חורבן, מחסור ושיבוש, ולא את תנובת הארץ ואת ההבטחה הגלומה בה — הוצבו הנשים בדומה ל**מלקטות** (1857) של ז'אן־פרנסואה מִייה (Millet), ציור המציג את האיכרים במונחים של כבוד ואצילות. בצילום הארצישראלי של טרום־המדינה נראו לא־אחת נשים מעבדות את האדמה, פועלות שוות־ערך לגברים בשירות בניין הארץ.

14 שם, עמ' 127-128.

קראוואג'ו, **סעודה באמאוס**, 1606, שמן על בד, אוסף פינקוטקה די־ברֶרה, מילאנו

Caravaggio, **Supper at Emmaus**, 1606, oil on canvas, collection of Pinacoteca di Brera, Milan

ז'אן־פרנסואה מייה, **המלקטות**, 1857, שמן על בד, אוסף מוזיאון הלובר, פריז

Jean-François Millet, **The Gleaners**, 1857, oil on canvas, collection of the Louvre Museum, Paris

15 ראו רוגוף, לעיל הערה 12, שם שם.

כפי שמציינת אירית רוגוף, ייצוגים מעין אלה של נשים המעבדות את האדמה ומפרות אותה "שימשו להצגת התביעות הציוניות על הארץ כטבעיות ואורגניות".[15] בתצלום של נס אלה נשים משולי החברה העירונית ולא עובדות אדמה, וייצוגן ככאלה מתכתב עם הייצוגים הציוניים ומפרק אותם.

בסדרת סיפורי התנ"ך של נס נדחקים הגיבורים המקראיים מפני מהגרים בני־זמננו — עניים, חסרי־בית, ואלה החיים בשולי החברה. בתורם הם מחליפים את גיבורי הצילום הארצישראלי של דורות החלוצים ואת התצלומים הדרמטיים של בניין הארץ ועיבוד האדמה, כלומר — את דימויי החלום. דימוייו של נס חותרים תחת הנראטיבים הגדולים של התרבות הישראלית, ומקדמים את אריגתו של סיפור חדש.

Prisoners, 2003

91 **Untitled**, 2003, 123x90, edition of 10; 172x125, edition of 3

90 **Untitled**, 2003, 60x82, edition of 10; 90x123, edition of 3

89 **Untitled**, 2003, 60x82, edition of 10; 90x123, edition of 3

88 **Untitled**, 2003, 90x90, edition of 10; 125x125, edition of 3

87 **Untitled**, 2003, 90x90, edition of 10; 125x125, edition of 3

86 **Untitled**, 2003, 123x90, edition of 10; 172x125, edition of 3

85 **Untitled**, 2003, 60x82, edition of 10; 90x123, edition of 3

84 **Untitled**, 2003, 60x82, edition of 10; 90x123, edition of 3

83 **Untitled**, 2003, 60x82, edition of 10; 90x123, edition of 3

82 **Untitled**, 2003, 60x60, edition of 10

81 **Untitled**, 2003, 60x82, edition of 10; 90x123, edition of 3

80 **Untitled**, 2003, 90x123, edition of 10; 125x172, edition of 3

סיפורי התנ"ך, 2003-06

94 **ללא כותרת (הבל)**, 2003, 100x100, מהדורה של 10; 140x140, מהדורה של 5

95 **ללא כותרת (קין והבל)**, 2003, 100x136, מהדורה של 10; 140x190, מהדורה של 5

96 **ללא כותרת (הגר)**, 2005, 100x100, מהדורה של 10; 140x140, מהדורה של 5

97 **ללא כותרת (יעקב ועשיו)**, 2006, 100x130, מהדורה של 10; 175x228, מהדורה של 5

98 **ללא כותרת (יוסף)**, 2004, 100x100, מהדורה של 10; 140x140, מהדורה של 5

99 **ללא כותרת (אליהו)**, 2005, 100x127, מהדורה של 10; 175x223, מהדורה של 5

100 **ללא כותרת (שמואל ושאול)**, 2006, 127x100, מהדורה של 10; 178x140, מהדורה של 5

101 **ללא כותרת (דוד ויהונתן)**, 2004, 100x127, מהדורה של 10; 140x178, מהדורה של 5

102 **ללא כותרת (איוב)**, 2004, 100x100, מהדורה של 10; 140x140, מהדורה של 5

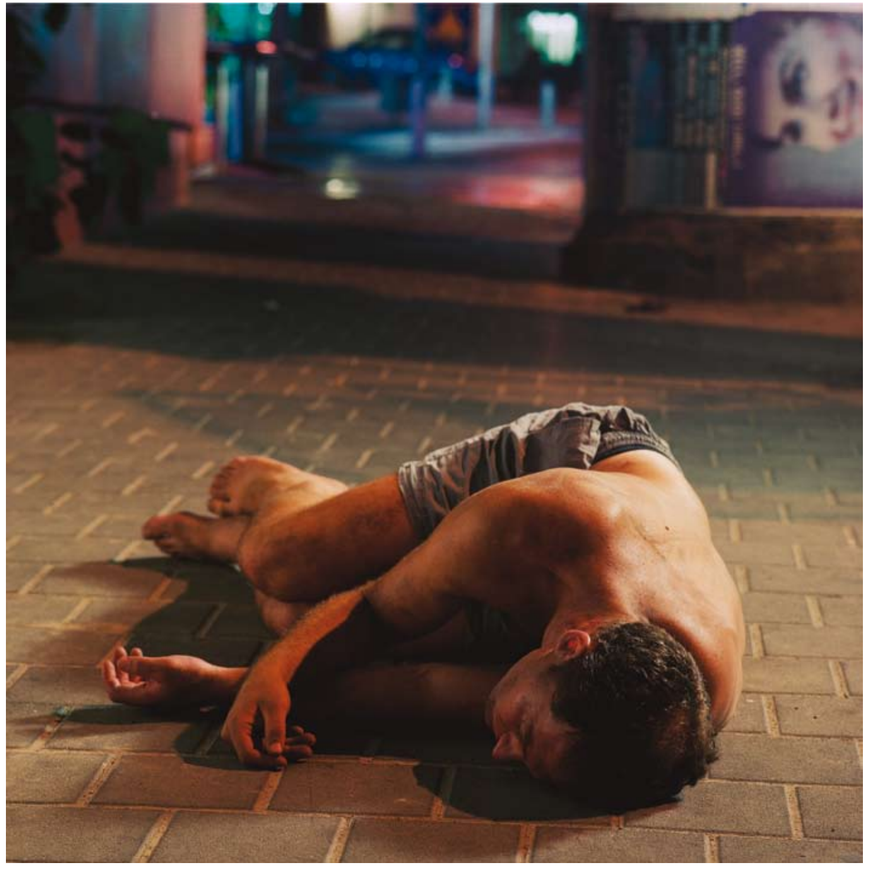
103 **ללא כותרת (איוב ורעיו)**, 2004, 100x127, מהדורה של 10; 175x223, מהדורה של 5

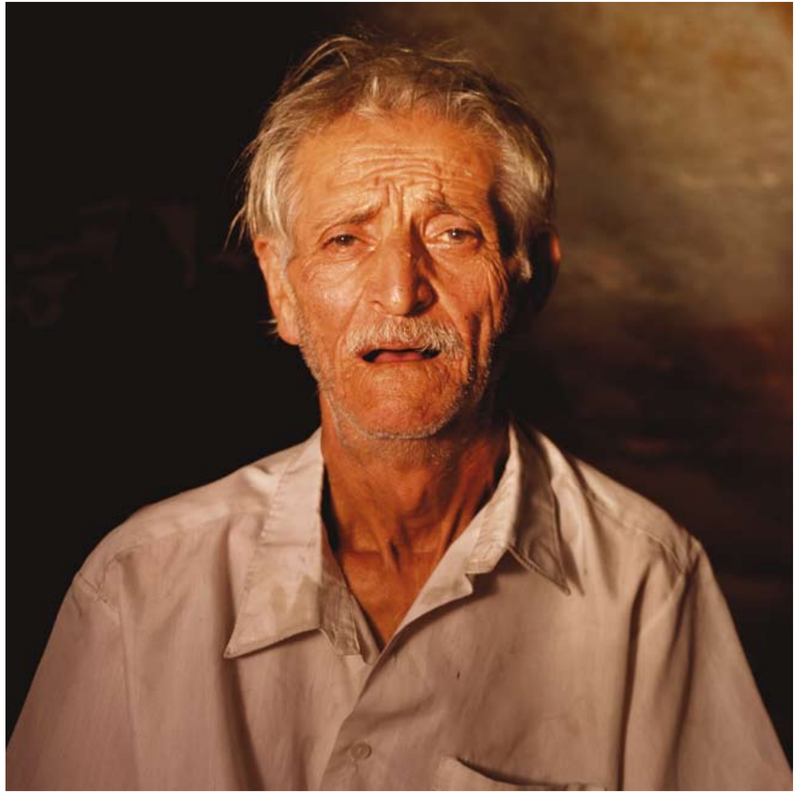
104 **ללא כותרת (רות ונעמי)**, 2006, 100x127, מהדורה של 10; 140x178, מהדורה של 5

105 **ללא כותרת (רות ונעמי)**, 2006, 100x127, מהדורה של 10; 140x178, מהדורה של 5

106 **ללא כותרת (אברהם ויצחק)**, 2004, 100x100, מהדורה של 10; 140x140, מהדורה של 5

107 **ללא כותרת (נח)**, 2004, 100x127, מהדורה של 10; 175x223, מהדורה של 5





VIDEO
VIDEO/DVD
DVD