

## אירועים בפני השטח

דומיניק לוי־איזנברג

סדק כדגם של שיבוש

סדרת העבודות *מדרגות* (08-2001) והעבודה *סדק* (2009) נותנות ביטוי תימטי לדפוס חוזר ומתמשך בעשייה של מאיה כהן לוי. הן מבהירות את קיומה של שניות בסיסית, שאינה מתפוגגת ואינה מתבטלת במהלך התהוותם וקריאתם של המוטיבים והדימויים הצוירים, דהיינו – עריכת החומר הצוירי על פי סוגים שונים של דגמים, הלקוחים מהסביבה הטבעית או שאולים ממסורת עיטורית של ריצוף שטחי רצפה או קיר. שניותו של הנושא המוצהר בעבודות אחרונות אלה היא זו של עולם נפשי וחוש, המוצא את סביבתו הטבעית באזור שבין לבין – מישור ביניים פרוץ שגבולותיו אינם מוגדרים, ובכל זאת הוא מתגלם כמערך מקובע וצלול של תובנות, תחושות ומראות. את קיומו המשוער של עולם ביניים זה אפשר להסיק מתוך הטיפולוגיה של החומרים והדימויים שמהם מפיקה כהן לוי אפקטים של גודש וערפול ואף שיבוש, במקרים קיצוניים כמו זה שלפנינו: שיבוש חמור של מערך עיטורי־אדריכלי סדור, רציף ויציב לכאורה.

השניות איננה בגדר קונפליקט בין דימויי סדר, המתגלמים בדגמים גיאומטריים פשוטים אך מסחררים ומאחזי עיניים. אין כאן התנגשות בין סדר של דגמים השאולים ממסורת עיטורית זו או אחרת (מקומית וזרה כאחת) לבין כאוס. השניות טמונה דווקא באותו דו־קיום מדומה בין פני השטח לבין מה שמתחתם, מאחוריהם ובתשתיתם, בין הנראה ללא־נראה. המחשתם החוזרת ביצירת עולם שבין לבין מעניקה ליצירה בהירות סמלית ולכידות רעיונית ואמנותית יוצאת מגדר הרגיל, הנגלית כדבקות, אולי כהילכדות, בסיטואציה המקובעת בהווה עצמה. מצב זה מעצב את רגישותיה של כהן לוי, קובע את דפוסי החשיבה שלה ומתווה את המהלכים שהיא נוקטת לאורך השנים. וטיבם של אלה ניכר בבחירת דימויים וצורות ובבחירת דפוסי עשייה (מצעים שונים, טכניקות, ציור ורישום, קילוף וקונסטרוקציות), המספקים זירת התרחשות ושדה פעולה – קיום חוזר לאירוע הנותר עלום אך מבקש להיחשף, להגיח, להעיד על נוכחותו; אירוע בל־יימחה.

גילומו המפורש והבולט, המתמיד לאורך השנים, הוא הצל, הצללית. מה המשמעויות או הפעולות הכרוכות בהופעת הצללית הזאת? באיזו מידה "הוגנב" הצל לציור, או באיזו מידה אין הציור מותקן אלא לשם הבאת הצל, לשחרורו על פני השטח, שם ישוטט לו? ישות אחת, הצללית – זו דרכה היחידה להתגלות; וגילוייה – בזירה היעודה לה, כך נדמה, בעבודות אלה – היא כהטבעת חותמו של הסדק, השבר והסחרור בחיזיון שתוכנן להיות מוצג כבן־דמותו המשובש של דימוי שלם ויציב. ואמנם, ציורי השמן הגדולים, שגודלם זהה, תוכננו להיות מוצגים בצמדים – אופן הצגה שאופיו כִּשְׁל הדגמה דידקטית, המכוונת להוכיח את קיומו של חוק טבע (ואולי ציווי מטעמה של ההיסטוריה) הגורס כי כל הבנוי עתידו חורבן וכל סדר אנושי עתידו להיות מופר, פתחיו חסומים, חלליו נטושים. על כך הצל מעיד.

השימוש בדגם הגיאומטרי, בעיטור הפשוט הנגלה בשבריריותו, משמש לייצוג כה עז של ייסורים, עד שהאפקט האירוני – שהיה עשוי להתקבל מההדגמה החוזרת של שיבוש – נעלם. השימוש בדגם

העיטורי בסדרת המדרגות (שראשיתה בעבודה מדרגות 1, 2001) [עמ' 77], מעלה מימד נוסף, הקשור גם הוא בחוויה או בתובנה המתמדת של דבר־מה הרוחש מתחת לפני השטח, והוא האפקט של הכיסוי. השבריריות היא של פני שטח באשר הם. השבירה או השיבוש של הדגם הגיאומטרי מהווה הוכחה יתרה לשבריריות הזאת.

ייתכן שהצללית המופיעה לעתים, באורח מוצנע יחסית, גם בסדרת המדרגות, יובאה על־ידי כהן לוי מסדרות קודמות שבהן היא מופיעה בתדירות ובהבלטה גדולות יותר, כפי שניכר בסדרת הבריכות מן המחצית השנייה של שנות ה־90. מהלך של מעקב אחורני אחר הופעת הצל והצללית בסדרות השונות מאבחן את ההתפתחות הסגנונית כשורה של מהלכים אסטרטגיים, שתכליתם העמקת הטיפול במישור ההווה המיוצג ומסומל על־ידי הצל תוך מציאת מודוס־ויונדי עם האירוע הראשית, כלומר – דרך לקיים אותו מבלי שיחסום או יפסיק את התפתחותה של היצירה או של האמנית. יתרה מזו, הסצינה הראשית, הקדמונית, היא המזינה את התפתחותה של היצירה. למעשה היא שמבטיחה את היווצרות המשמעות ואת שימורה הקיומי, הנפשי. זוהי משמעות שיש בה מן ההכרח: היא חייבת להתקיים.

#### סדק ומדרגות: העבודות

עבודות הסדרה מדרגות מפגינות אחידות של חזות, דמות ומידות. לצד בדי המדרגות מופיעה עבודת רצפה מפיגמנטים שחורים ואפר פחם ששטחה 220 על 200 ס"מ [עמ' 92], וסקיצה לעבודת רצפה ממגורות נייר בדמות הדגם הגיאומטרי [עמ' 89], שנותנות ממשות בדויה לדימוי המצויר של הריצוף המכסה את ה"מדרגות". הסדרה כוללת גם עבודת וידיאו [עמ' 75], המלווה פסקול שהולחן במיוחד לעבודה. ציורי השמן עצמם (2001–08), שגודלם 200 על 150 ס"מ, תוכננו כצמדים והם שבים ומדגימים שינוי־מצב דרמטי משלם ובנוי לסדוק ושביר. לעומת החיזיון היציב יחסית של גרם מדרגות ודלת, שהם הנושא המפורש של כל צמד – הציורים התאומים בכל אחד מן הצמדים מצהירים על התגברות הדרגתית של אנדרלמוסיה, חוסר יציבות, תנועה של שברים נפרמים השוקעים ועולים זה על זה באופן מסחרר. האמצעי הציורי המעצים את הצגת הכאוס, אירוע השבר, הוא השימוש בדגם גיאומטרי שחור־לבן, המכסה את המבואה עד לדלת לאורך הרצפה ושטחי המדרגות. תפקידו של הדגם הגיאומטרי, שעריכתו ועיצובו משתנים מעט מעבודה לעבודה, הוא אפוא לשמש נקודת־מוצא, ערך קבוע שבו מתגלמת השבריריות של הסדר. הדגם הגיאומטרי מהווה קליפה העוטפת את המדרגות ואת השטחים המוליכים אל־על, לפעמים אל מפתן הדלת ולפעמים אל מקום שלא סומן. הקליפה מרצדת אמנם בשל הניגודים בין השחור, הלבן והאפור ובשל הדגם המתחלף של קיווקווים מול משטחים אחידים יותר. יש במשחק האופטי הזה, בפעילות האינטנסיבית של הדגם, כוח מתעתע, המערפל את הכרת המתבונן בבואו לעקוב בחושיו אחר הריצוד של פני השטח למיניהם. התעתוע מסתיר מעינינו את הופעתו של הצל הנשרך. בציורים התאומים – פני שטח סדוקים ששבריהם נוטים לכיוונים שונים – דומה שהצל אינו; אלא אם כן הוא כה מזוהה עם השברים והסדקים עד כי אינו מופיע עוד כהווה המנוגדת לסדר המופתי של השטחים המוצקים שבציורים המקבילים.

האם אפשר לבנות על הציור הנראה כאן – בין הופעת הצל והיעלמותו או היטמעותו בקליפת הדגמים, לבין הרמתם וקריסתם של פני השטח – פרשנות העשויה להוסיף על הקטבים המופגנים של סדר ואי־סדר, בנייה וקריסה, הולכה וחסומה? האם אפשר להוסיף לניגודים אלה נדבך נוסף הקשור למשמעות הצל – צל אדם, צל ילדה – המוכרים מעבודותיה הקודמות של כהן לוי? ייתכן שהצל המופיע בכמה מן העבודות מצביע על כך שהקליפה האטומה לכאורה, העוטפת את פני השטח, מעמידה

עולם שרק מדמה את עצמו ליציב, מוגן ובלתי חדיר בפני המשתוקק לעלות ולהיכנס בשערי. הצל כמוהו כגעגוע, כהשתוקקות, כהיזכרות, או לסירוגין, על דרך ההיפוך, כדבר־מה טמון המבקש להגיח ומסמן את נוכחותו ומסרב להישכח. במעמדים השבורים, הסדוקים, המעורבלים והשקועים, כהן לוי מסמנת אופקים אחרים, המתמקמים לפתע פתאום בזמן, באירוע החורג מנורמת הסדר הערוך והאטום. דומה שהחוויות העזות, התחושות הרות־האסון המסתמנות במדרגות ובשערים הנטושים, הקטועים, השוממים, מתממשות כאן תוך כדי הסרת קווי־התייחום של המדרגות, הקירות והמפתחים. הרבדים השונים של הדגם השבור הופכים פתאום לשכבות גיאולוגיות או מרכיבים טופוגרפיה של אסון, שהמקום הבנוי, הנצפה והנחשק נבלע בה ונעשה חלק ממרחב בלתי מזוהה של טבע.

עבודת הרצפה הקרויה *סדק* [קט. 92] ממחישה את האירוע המתואר בציורי השמן. הצפייה בעבודת הרצפה יוצרת אצל הצופה שני רשמים הפוכים זה מזה. מחד־גיטא, התצפית מגובה קומתנו הופכת את המשטח למין מפת חול ובאופן זה ממזערת את אירוע הסדק, ההולך ומתפתח מצד אל צד; עם זאת, אבקת הפיגמנט השחורה ואפר הפחם הזרוע על גביה, הבליטות והשקעים המאפיינים את פני השטח, האופי הייחודי של כל ריבוע וריבוע – כל אלה הופכים את החוויה האופטית המתעתעת של הדגם לתחושה ממשית־חומרית, כמו מגע בחומריות חלקה ומחוספסת בעת ובעונה אחת. האפשרות הניתנת כאן לצפייה מגובה מצד אחד ולמישור ומעקב מדויק אחר האירועים המרובים שעל פני השטח מצד שני, מעניקה חיות וממשות לדגם המופשט, המושגי למעשה. עבודת הרצפה כעבודת אדמה, שבה המושג נהיה לחומר והחומר לובש אופי סמלי, מעידה שהתכונות הטופוגרפיות והאדריכליות של הדימויים אינן אלא מטאפורות – ועדות זו נמסרת דווקא על־ידי איבר בסדרת העבודות המהווה מעין אשרור של דימויי המדרגות, על־ידי אמצעי המשמש את כהן לוי כדי לשוב ולוודא את הגיונו של הדימוי המצויר, את הקוהרנטיות שלו. החומר הוא אבן הבוחן לתקפות הסמלית של הדימוי המצויר, כלומר לאפקטיביות הרגשית, הנפשית והרעיונית שלו. הביטויים הטופוגרפיים, הגיאולוגיים והאדריכליים הם בבחינת מצעים חזותיים, השאולים מן הטבע וממעשה האמנות ומשמשים את כהן לוי לטמינת הצל.

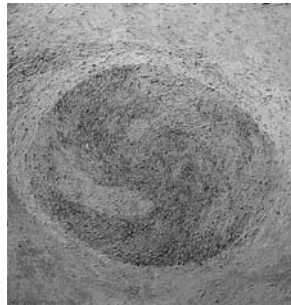
כאשר נשאלה לגבי המניע לשימוש באפר הפחם – עניין הכרוך כמובן בטרחה לא מעטה, מפני שמדובר בחומר לא שכיח – השיבה כהן לוי כי ביקשה לעבוד בחומר המכיל בתוכו את רעיון ההתכלות, וגם את האפקט שלו. באמירה הגלויה הזאת מופגנת יכולתה ונטייתה לזהות את החומר הממשי כמה שמעצם הווייתו טעון במשמעות – משמעות המתועלת במישרין, בלי כל תיווך, אל עולמה. ישירות זו מצביעה על כך שבאמנות הממשי הוא הסמלי, ולהיפך. מבחינתה של כהן לוי, אין הפרדה בין עולם החומר הנתון לבין חומרי היצירה והמושג, בדרך להגשמת הרצון לתת גוף או נוכחות לחוויה החומקת ממלים, מייצוג. מדבריה עולה אפוא תודעת המוות הרודפת את עולם הדימויים שלה. מוות זה הוא בבחינת מוות חי, מוות המחפש קול, המבקש להמשיך ולהשמיע את עצמו, להדהד בכל המצוי בסביבה; כי המוות מוצא את דרכו וחושף את נוכחותו בחומרים הנתונים, בסביבה הפיזית, ומחכה שעין האמן תבחין בו. ומאחר שהמוות אינו יכול להתגלות ככזה בעולם החי, הוא לובש ביצירתה את דמות הצל, המגולמת כאן בסדק. אך דמות זו, למעשה, פנים רבות לה.

המבנה החוזר שעליו אבקש לעמוד – מבנה הנגלה בסדרות הנדונות כאן – עשוי ממצע כלשהו שמתאפיין בצפיפות, דחיסות ולעתים בגודש; מצע הערוך בצורות סדירות ומהווה, מעצם הווייתו הגדושה, מקום המיועד להטמנה. מתוך המצע עולה הדימוי הקרוי כאן צל, שטיבו חמקמק – נתפס ובלתי נתפס כאחד, אך מתמיד. זהו אופן התגלותו והתקיימותו של הצל, של הקול: סוד הנטמן שוב ושוב.

## הדגם הנפרם

המראה המתקבל מצפייה בעבודות האחרונות של מאיה כהן לוי הוא של אותו דפוס מוכר מסדרות עבודותיה הקודמות [ראו איור 1]. בעבודות שב ומופיע הדגם הגיאומטרי-מקווקו, המכסה באופן אחיד את משטח הבד הגדול – כיסוי אחיד וגדוש שכמו מקיים בתוככי המצע, ולפעמים על שטחו, דימוי בעל אופי של צל, צללית, סדק. מתי הופיע בעבודתה המצע המרקמי הזה – המשחק בין המצע, המרקם והדגם – כתחליף למערכת דימויים פיגורטיבית יותר? וכיצד מערך זה מאפשר, אם אכן הוא מאפשר, את המשך קיומו של הדימוי, של המעמד הטעון והמשמעותי שנגלה בעבודותיה המוקדמות? האם אפשר בכלל לומר בוודאות שהמעמד הזה, או הסיטואציות הללו, נשמרים או ממשיכים לפעול ביצירה המאוחרת יותר, האל־דימויית, המופשטת לכאורה, של כהן לוי?

המזיגה של משטחים הערוכים כדגם גיאומטרי עם צל המופיע בתוכו או על פניו, היא ייצוג מובנה למצבים בלתי מוכרעים ולדימויים משובשים מבחינה אופטית ופלטית, שהלכו והשתלטו בהדרגה על עבודתה של כהן לוי. החתירה נגד הסדרים שהיא־עצמה העמידה זוכה לייצוג פלסטי בסתירה שבין תפיסת הדגם כמערכת חזותית אחידה, שיטתית ונשלטת לבין הופעת הצל כצורה יחידאית ואינדיווידואלית יותר, הנבדלת בשל כך מהמצע הערוך כדגם. קונפליקט זה טיבו יחסים בלתי פתורים, דינמיים, בין הרצון להראות ולחשוף לבין הרצון להמשיך להסתיר, לכסות ולהטמיע; במונחים פלסטיים זהו עימות בין החתירה ליצור מערכות שנראותן מוחלטות, מערכות הנבנות מן המהות המדיומלית של היצירה החזותית, דהיינו הנראות שלה<sup>1</sup> – לבין דימוי הצל או הצללית, המייצר אפקט של דבר־מה המתקיים מאחורי פני השטח, כלומר מעבר לנראה ולנתפס, והוא מסמנניו של הציור המודרני כפי שנהגה במעבר המאות ה־19 וה־20. בצמצומו הסכימטי, הדו־שיח בין שני מצבים אלה מקיים ומדגיש את החציצה בין הנראה כקטגוריה של ההכרה, כמישור של הניתן להיאמר והניתן להיראות, לבין הבלתי נראה, בבחינת הבלתי ניתן להיראות. כהן לוי פועלת במרווח שבין שני המצבים הללו ומפעילה את שניהם בעת ובעונה אחת. נכון לומר שבאמצעות השיבוש היא מתעלת את הנראות המוחלטת של



2

לב החמנית, 1992, שמן על בד, 128x121, אוסף פרטי

Sunflower Heart, 1992, oil on canvas, 128x121, private collection



1

אורנמנטיקה איסלאמית, 2001, שמן על בד, 250x150, אוסף דוריס ארקין, כפר־שמריהו  
Islamic Ornamentation, 2001, oil on canvas, 250x150, collection of Doris Arkin, Kfar Shmaryahu

1

Joseph Masheck, "The: ראו: Vital Skin: Riegl, the Maori, and Loos", in: Richard Woodfield (ed.), *Framing Formalism: Riegl's Work* (Ansterdam: G+B Arts International, 2001), pp. 168-171  
לעומת דבריו של מאשק, ראו הערותיו של ז'אן קליי על הסמנטיקה של עיבוד פני השטח בציור של ראשית המאה ה־20 עד רוברט ריימן: Jean Clay, "La peinture en charpie", *Macula*, 4 (1978), pp. 167-185  
קליי בנושא פני השטח: Jean Clay, "Pollock, Mondrian, Seurat: la profondeur plate" [1977], *L'Atelier de Jackson Pollock* (Paris: Macula, 1982), pp. 15-28

ללא כותרת (אגרוף קפוז ויד פתוחה), 2003,  
 עט על נייר, 21x15  
 Untitled (Closed Fist and Open Palm), 2003,  
 pen on paper, 21x15



הצירוף, ששיאה בדגם האחד והסדר המכסה את כל פני השטח, אל מחוזות הנסתר. השיבוש האופטי של הדגם מהווה אפוא מטאפורה לנראות כאירוע שכל-כולו פני שטח.

המימד המועדף על-ידי כהן לוי, זה שאותו היא חותרת לייצר בכל המוטיבים, הדימויים והטכניקות המשמשים אותה, הוא אפוא מצב של אי-הכרעה, אי-בהירות וחוסר חדות – כל כמה שניגודו של מימד זה, בדמות הצורך הבלתי נלאה בריבוי של זוויות חדות המרכיבות את הדגם, נחוץ לה. המניע לפנייה החוזרת ונשנית אל יצירת תנאים המאפשרים את המורכבות הזאת, נותר עלום. קשה להימנע מלכרוך אותו במנגנון או בחוויה נפשית הקשורה באבל ובאובדן, ברצון להמשיך לקיים את הנוכחות והקול של דבר שאיננו, באובדן שאין עימו השלמה.<sup>2</sup> במאמר מוסגר יש לומר שהצל או הצלילית אינם בהכרח צל אדם. הם עשויים להצטייר כשינויים, שקעים או התעבויות בפני השטח, כשינוי בקואורדינטות של הדגם. דוגמא מובהקת לריבוי הופעותיו של הצל מצויה בסדרה *לב החמנית* (1992) [איור 2], שעיקרה תנועות סיבוביות, מערבולות המשנות את פני השטח ולעתים משתלטות עליו או מתקיימות בתוך המצע המעובה.

הופעתו החוזרת של הצל היא סימן להיאחזות במשמעות. והצל הזה שב ומופיע, בממדים מונומנטליים, בוטים ושיטתיים, בסדרות האחרונות, ומחייב אותנו למצוא דרך ליישוב הקונפליקט (לכאורה או שלא לכאורה) בין הדגם הגיאומטרי המינימליסטי – שמרכיבו בהיר וכהה, לבן ושחור, עם שינויים קלים בהטיית המריחות ובגודלן, ותכליתו להבליט את אופי המשטח כנראות מוחלטת – לבין האפקטים האשלייתיים הפתאומיים של פרספקטיבה ועומק, בבחינת וריאציות על היחסים בין הדגם לבין המשטח. האם יש לראות בצל המגיה מתוך הדגם לא יותר מווריאציה נוספת על נושא התעתוע האופטי? ואולי אין התעתועים האופטיים, הנראים לעין כל, אלא אמצעי נוסף – בדומה למתרחש בסיפורי אדגר אלן פו – להטמנת אות, מכתב וסוד בשטח הגלוי לעין? באיזו מידה אופיו החזותי של הצירוף, הנראות הפרדיגמטית שלו, אינם מסמנים את פעולת ההטמנה אלא משטחים אותה במין קריפטא רדודה?<sup>3</sup>

התשובה טמונה אולי במהלך של התחקות אחרי הנתיבים השונים (אך אנאלוגיים) שבהם פיתחה כהן לוי את עניינה בפני השטח כזירה חושית וכמצע אופטי-מרקמי העשוי לשכן את הצל. מרקמים אלה, בדחיסותם המשתנה, הם אזורים בלתי מוכרעים מבחינה אופטית ותפיסתית ובכך הם מהווים תנאי נוח, מבחינה פיזיולוגית, להגחתו והצפתו – כמו גם לשקיעתו – של הצל. הדוגמאות המובהקות לכך הן הסדרות ה"בוטניות", כמו *לב החמנית* (1992), *סכך* (1992), *חלות דבש* (1992) ו*שורשים* (2000), שבהן יורדת כהן לוי לפירוט מיקרוסקופי של הסבך האורגני. במסגרת זו יש לכלול גם שורת רישומים המתייחסים לאפידרמיס ולמרקמים התת-עוריים, דגם ורשת של תעלות עורקים וורידים הנשקפים מבעד לעור (איור 3): כאן דומה שהשכבה העליונה כמו הוסרה כדי לאפשר את חשיפת המבון התת-קרקעי הזה; ויש לכלול בה גם את הרישומים ה"קוסמיים" (2003) שבמרכזם הספירה

2

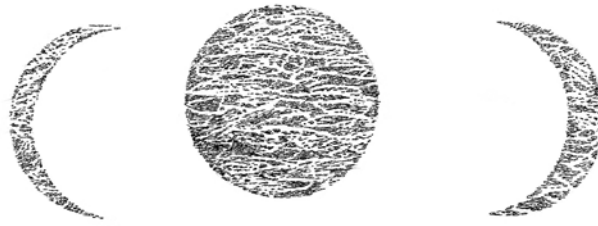
ראו: Nicolas Abraham and Maria Torok, *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986); *L'Écorce et le noyau* (Paris: Flammarion, 1987). ראו גם: Esther Rashkin, "Tools for a New Psychoanalytic Literary Criticism: The Work of Abraham and Torok", *Diacritics* 18:4 (Winter 1988), pp. 21-52

3

ראו שם.

4

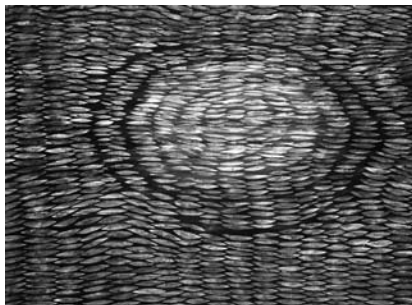
ללא כותרת (ירח מלא ופעמיים סהר  
מכל צד), 2003, עט על נייר, 15x21  
Untitled (Full Moon and Two  
Crescents, One on Each Side), 2003,  
pen on paper, 15x21



השמימית – יותר ירח משמש (כירח מלא וכסהר) [איור 4] – שבהם מופיעים נסמכים ואף נצמדים זה מאחורי זה, כמו בשעת ליקוי ירח, המיקרוסקופי הבוטני והשמימי: השמש שבלב החמנית ואור הלילה המלא או הדק שבסהר הרזה.

ראשיתו של המוטיב השמימי מצוי כבר בצלליות העולות על פני השטח בבריכה, מ־1999 בדמות הכדור־ספירה [איור 5], ואולי אף בדימוי העקלתון המצויר כצל, שקע או תבליט, על פני השטח ומתחתיו, בסדרת בריכות גדולות ממדים מעט מוקדמת יותר, מ־1998 (בדיו, צבע מים מדולל וקילוף על נייר) [איור 6] ובבריכה מ־2000 (בתצלום מקולף בממדים זעירים מאוד), הנגלה לעין כדימוי של רקמות גוף שמהן צומחים החיים. הדימויים אנאלוגיים ומחליפים זה את זה בשרשרת מטונומית אחת, המצטיירת ברצף עבודות אלה כברורה מאליה, כמתבקשת בפשטות, כדבר שאינו מפתיע. דומה שהשרשרת הזאת רק חיכתה להתגלות בעיני רוחה הדרוכות של כהן לוי, לתשומת לבנו.

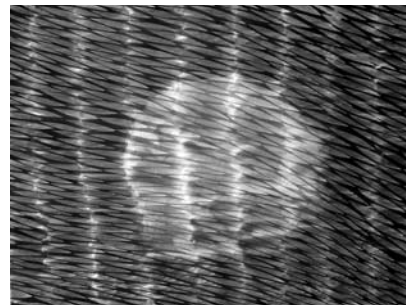
מהלך מובהק נוסף ממין זה הוא הכיסוי הגיאומטרי של מגדלי עזריאלי בסוג של אפידרמיס (2004), שבשבילו נזקקה כהן לוי לטכניקת הקילוף המפורסמת והייחודית לה, כמו בשתי הצלליות הזעירות המופיעות בשני תצלומים מקולפים מ־2000 [איורים 7-8]. אותו טיפול של שבירת השיבוץ המתכתי וקילוף השכבה העליונה של הציפוי הקשיח חוזר גם בטיפולה במבנים תעשייתיים כמו גשר ועמודי



6

בריכה, 1998, דיו, צבע מים מדולל וקילוף על נייר אורז,  
120x160, אוסף פרטי

Pond, 1998, ink, diluted watercolor, and peeling  
on rice paper, 120x160, private collection

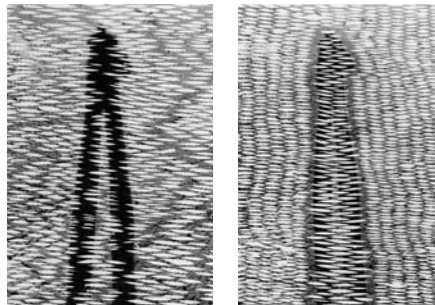


5

בריכה, 1999, דיו, צבע מים מדולל וקילוף על נייר  
ארש, 120x160, אוסף שוקי לשר, הרצליה

Pond, 1999, ink, diluted watercolor, and peeling  
on Arches paper, 120x160, collection of  
Shuki Lascher, Herzliya

8-7  
צל, 2000, תצלום מקולף,  
15x10  
Shadow, 2000, peeled  
photograph, 15x10



חשמל (הסדרות מגדלים, עמודי חשמל וגשר מ'04-2002). בכל העבודות האלה הצירור פועל, מבחינה אופטית, כראיית נטגן החודרת אל פנים המאסה ופנים החומר. "הסרת הקליפה" – ותהיה זו קליפת העור של היד או קליפת מתכת ובטון, ובכל מקרה שבירה ושיבוש של המשטח ההרמטי, האטום והחלק – היא בבחינת מהלך עקבי ואובססיבי, המצטייר לעתים כמערבולת, סחרחורת, אובדן כיוון. בהסרת הקליפה החיצונית אינני רואה מעשה אלים לשמו, מהלך אגרסיבי המופנה נגד סממני הקפיטליזם או המודרניות, אלא אירצון לשאת את האטימות הדורסנית והמעיקה של פני שטח נוקשים ואחידים באשר הם, שאינם נענים למבט, לקול המתבונן ולנוכחותו. במהלכים אלה ניכרים אייכולת לשאת את הנוכחות של עולם פיזי, של סביבה שאינה נענית לרצונה של האמנית, ורצון לחדור אותם ולהטביע את חותמה על פניהם. החותם יוטבע בדרך של יצירת דגמים חילופיים, ארגון פני שטח שיעלה על אלה הנתונים ויהפוך אותם – באמצעות הדגם האינטימי שלה – מזרים למוכרים.<sup>4</sup>

ואמנם, העלייה של דגם אחד על משנהו, אם בעזרת קיווקו או שרבוט ואם באמצעות קילוף, מטביעה בסביבה את חותמה של האמנית. היא יוצרת מגע אינטימי בינה לבין הסביבה, ומחדירה בסביבה את מקצביה. הסביבה הופכת בתוך כך לכלי שעליו היא מנגנת, תוך הפקת עונג שבעצם החדירה, המגע, המטאמורפוזזה; היא הופכת למרקם אמביוולנטי שאינו עוד דו־ממדי אך עדיין לא תלת־ממדי; והאמביוולנטיות היא, כאמור, המצע החומרי המועדף על כהן לוי. זהו מעין שטח גידול ורבייה, שמתוכו עשויים כעת לנבט דימוי הצל, הרוחות המרחפות והמגיחות מן החומר.

#### ההיסטוריה

עבודותיה המוקדמות של כהן לוי, אלה שראשיתן באמצע שנות ה־80, הן פיגורטיביות, או לפחות מקיימות באופן גלוי או מפורש נוכחות של דימויים בתוך תצורה ציורית כתמית, צבעונית ואקספרסיבית. הצירור הדימויי הזה מספר סיפור, או לפחות מביא מרכיבים של סיפור המתקיים במרחב־זמן מיתי וקוסמי, באופן המעגן את ראשית עבודתה בטלאים של פיגורטיביות סימבוליסטית כמו בעבודות משנות ה־40 של אמני אסכולת ניו־יורק דוגמת ג'קסון פולוק, אדולף גוטליב ומארק רותקו.<sup>5</sup> באותו שלב ביקשה להעמיד סימנים של סיפור המובא במודוס איקוני, אירוע מוצפן הלוּבש אופי על־איש. מכאן השימוש בדימויים בעלי אופי כללי וקונוציונלי, כמו דמויות, נוף, תאורה (לילית). אבל כבר בעבודות מוקדמות אלה מזוהה רצון לתת ייצוג למעמד מסוים, שיש בו הכרח גם אם הוא מוצפן בדפוסי ייצוג איקוניים או נראטיביים.

בדרך הארוכה שעשתה מאז ועד לעבודות המוצגות כאן, החלה כהן לוי לבנות קומפוזיציות בעלות מבנה "דרמטי", כהגדרתה, כלומר – מופעים שנבנו מלכתחילה להצגה במעמד חגיגי, המתארגן סביב

4

כדוגמת שרשרת הדימויים בסיפור העין של ז'ורז' בטאיי בקריאתו של רולאן בארת, וראו: Roland Barthes, "Métaphore de l'oeil", Critique, 195-196 (August-Septemer 1963), pp. 770-777

5

כפי שמציינת נעמי אבי ברשימתה המקיפה על יצירתה של מאיה כהן לוי, שבה היא מביאה כדוגמה את שומרי הסוד (1943) של ג'קסון פולוק: נעמי אבי, "הצירור הוא נס", קט. מאיה כהן לוי: מגדלים (מחיאון הרצליה לאמנות עכשווית, 2005).

אירוע (אפיפניה) נסתר מעין המתבונן. הדרמטיות מצביעה על רצון ברור להצפין משמעות, להצביע על קיומה בלי לגלות אותה. האופי הדרמטי של עבודות אלה מהווה שלב מוקדם בגיטוש ובחיפוש אחר דימוי אמביוולנטי מעצם הווייתו, ולא במקרה מעורבים בהן גם דימויים פנטסטיים-הזויים של חיות: איילות, ובעיקר ציפורים. חציית הגבול הזאת אל העולם הפנטסטי – או לסירוגין השימוש המושכל בדימויים מעין אלה – אינה חדשה, כמובן, באמנות המערב: יש כאן ייצוג, בדמות מפלצות, לכוחות הנפש – התאוות, הפחדים והתקוות, החרדה מפני המוות והשאיפה להישארות הנפש. האלמנטים הדמוניים קובעים את הטון, את המשלב הרגשי והרעיוני של העבודה באותו שלב ביצירתה.

בעבודות אלה (בשמן על נייר ואחר כך, בראשית שנות ה־90, בצבע מים על נייר ובשמן על בד) נראים דימויים של בני־אדם וצמחים בעלי אופי סכימטי, המצוירים בקווים מודגשים וכמו חרוטים על גבי המשטח וערוכים באמבלמטיות חזיתית – תכונות איקונוגרפיות, קומפוזיציוניות וצורניות המסמנות את הרצון לכתוב טקסט בדימויים ותמונות, כמו בללא כותרת מ־1990. לצד עבודות אלה, שאפשר להגדירן כפיקטוגרמות או ככתב־תמונה, יצרה כהן לוי ציורי שמן על בד ונייר המערבים אלה לצד אלה דמויות ודימויים זואולוגיים ושמימיים, המזכירים לעתים את ציוריו של פאול קליי משנות ה־30 וה־40 למאה ה־20. בציורים מהקבוצה *ריקוד העורבים* (1984–85) ובלופה רומנה (1986) (איור 9), היא בוחרת באופן עקבי בצבעוניות קודרת וניגודית ליצירת אפקט לילי־דמוני, המשמש אזור מחיה ליצורים הקרויים בפייה היברידיים, יצירי כלאיים: הרכבה של בני אדם ועורבים ליצירת מבנה חזותי ומושגי של טוטם, בסצינות אימה בעלות זיקה לדפוסים איקונוגרפיים רומנטיים ואקספרסיוניסטיים. אלא שהדו־ממדיות והסכימטיות המגושמת משהו של עיצוב האלמנטים הללו כמו מצביעות על שלב ביניים, גיטוש אל עבר ייצוג עז ונמרץ של עולם נפשי, לשם הוצאתו לאור והמשך העיסוק בו כאירוע של פני שטח.

כבר בתקופה זו, במבנה *ריקוד* בשמן על נייר מ־1990 (איור 10) – עם דימוי ירח, ארבע ציפורים ושני קטעי עמודים המעובדים במוטיב גיאומטרי השאול מעמוד *אינסופי של ברנקוזי* – מסתמן מבנה של דגם המופיע כהשתקפות או כהכפלה (עליון־תחתון) של תצורה חזיתית־סימטרית המתהפכת במהלך



10  
 ללא כותרת, מתוך הסדרה *מבנה ריקוד*, 1990,  
 שמן על נייר, 57x77  
 Untitled, from the series *Dance Structure*, 1990,  
 oil on paper, 57x77



9  
 לופה רומנה, שמן על בד,  
 200x210  
 Lupa Romana, 1986, oil on canvas,  
 200x210



ללא כותרת, מתוך הסדרה ריקוד העורבים, 1985,  
שמן וגרפיט על נייר, 200x400

Untitled, from the series Dance of Ravens,  
1985, oil and graphite on paper, 200x400



שכפולה. בעבודה זו, כמו גם בסוכה מ'1990, מובחן ניסיון לשרטט דימוי במבנה גיאומטרי-מודולרי ובו־בזמן גם לערפל את זיהויו וחזותו, כך שנדמה כי הוא עובר מטאמורפוזזה בעודו צופים בו. ניכר כאן גם הרצון להעמיד את המרכיבים השונים של העבודה – כיפת הסוכה ושורת הדקלים הנצמדים לשלוש פאות המבנה – בתנועה חזקה של פיתול או מערבולת המפירה היגיון תפיסתי של המרחב ושל הדימויים הצפים בתוכו.

*מבנה ריקוד* הוא כותרת המיטיבה לכנס תחתיה את עבודותיה של כהן לוי מאמצע שנות ה־80 ועד ראשית שנות ה־90. שתי מלים אלה, כמו גם הסמכתן זו לזו, ממסגרות את התבנית שאל תוכה ביקשה כהן לוי ליצוק ולערוך מאויים רוחשים. זו תבניתו של המערך הדרמטי, המציג ובהיבט מצפין את המעמד העלום והחגיגי הנפרש בעבודות אלה שוב ושוב. כאן כבר ניכרת התפתחות למן *ריקוד העורבים* מ־1985 [איור 11], המציינת את ראשיתו של המהלך – עבודה גדולת ממדים (200 על 400 ס"מ) בשמן וגרפיט על נייר (במאמר מוסגר נזכיר את הזיקה בין עבודה זו, שצירה אופקי והיא מרוחה כמעט על כל שטח בגרפיט כהה מאוד, לבין עבודת הרצפה *סדק*). בעבודה זו מופיעים המוטיבים שיחזרו ויופיעו שוב ושוב עד ראשית שנות ה־90: דימויי ציפורים שלידם ירח, המוצגים על רקע קודר כאשר צלם העצום ממלא בכתם רחב את מרכז הקומפוזיציה. הכתם עצמו כמו נתון או טמון במעין נקבה ליצירת מערך ששקע במרכזו, הלובש צורה של אתר קבורה שכמו נצפה מלמעלה ובתוכו טמונות הצלליות.

לעומת האפקט של עומק או חור באמצע הקומפוזיציה, נמצא עריכה מישורית יותר ב*ריקוד העורבים* מ־1984 [איור 12] ובקבוצה *מבנה ריקוד* מהשנים 1988 עד 1990 – סדרה הנושקת לה מבחינה דימוית. ב*ריקוד העורבים* מושם דגש על המישור הקדמי של התמונה שבו מרוכזים כל הדימויים, ומשני צדי העבודה משורטטים באופן גס שני מבנים בדמות שערים או שומרים, שמיקומם מגדיר את מה שמאחור כמתחם שאירוע מתרחש בו. הדפוס המתואר כאן, המעוצב באופן סכימטי ואף גמלוני משהו, מובן כמערך הבימוי הראשוני של סצינה – סצינה שיש בה הטמנה וחיפיה בעת ובעונה אחת, צפייה אל עבר דברמה שאינו נגלה לעולם אך מסומן כל הזמן כקרוב אל פני השטח.

המערך הזה מופיע בכמה מעבודות הסדרה *ריקוד העורבים*: לאחת – *ריקוד העורבים* מ־1984 בפנדה על נייר [איור 12] – קומפוזיציה שבמרכזה מבנה נפחי עגול, שאולי מכיל בתוכו דברמה שאינו גלוי ובהיבט חוסם את הגישה למבנה נוסף שמאחוריו. משני צדי הקומפוזיציה שבות ומופיעות שתי דמויות, צלמיות של נשים חשופות חזה שזרועותיהן מורמות. לדבריה של כהן לוי, דמויות אלה רוקדות. על משטח המבנה העגול או לפניו עומדות שלוש ציפורים, כשומרי מטמון או כשומרי סף, ובמעלהו מצוירת לטאה ענקית הפוכה. הריקוד מופיע בשם העבודה כסימון של פעולה המשלימה את משמעות המעמד – טקס אחד המפגיש שתי פנים של אותו דבר, המוות מזווית הנצח. הריקוד הזה אינו מתקיים בזמן קונקרטי. הוא מזוהה עם ההווה, והדימוי הכולל שתואר כאן לובש צורה של שמירה ועדות: דומה שתפקידן של

הדמויות והציפורים גם יחד הוא לשמור ולהעיד על הנעשה ועל היש, שאינו עתיד להתגלות. זה הדבר, הסוד, הזוכה כאן לבימוי ולהצגה חוזרת.

בציור שמן קטן (אמצע שנות ה־80) מאותה תקופה, המעמד מתפרש בבירור כטקס אשכבה, הטמנה או ציפייה ללידה. שוב עולה בעבודה הצגה של ציפייה לאירוע. שלוש הדמויות כאן הן היברידיות, בחלקן ציפורים ובחלקן גברים ונשים חשופי איברים, שעל ראש אחת מהן ציפור. תיאורים אלה באים להצביע על כך שארגון הבמה, הדמויות והאביזרים סובב סביב העדר או נוכחות של אירוע או ישות, המכונים בפינו צל, ולפעמים רוח רפאים.

בלופה רומנה (1986) [איור 9], הצל או הצלליות נפרשו לראשונה לעינינו. עבודה חשובה זו, שצויה בשמן על בד לא מתוח, נהרסה באחת מההעברות מסטודיו לסטודיו לאחר שהוצגה בחו"ל. עבודת האימפסטו, במרקמה העבה, נשאה צבעים חזקים וקודרים האופייניים לעבודות אלה ולאלה שבאו מיד אחריהן. הדימוי המרכזי בה הוא צללית של חיה: הזאבה הרומית או האם הקדמונית שהאכילה בחלב עטיניה את מייסדי רומא המיתיים, רמוס ורומולוס. מבט מקרוב מגלה שמשני צדי הצללית, המופיעה באדום, מצטיירות שתי צלליות נוספות, ספק קווי מיתאר של פנים ספק קווי מיתאר של חיה. אבל בעבודה זו נוצר לראשונה ארגון המשטח כחלוקה למשלבים מושגיים, חלוקה שאינה מאפשרת עוד את התבנית הנראטיבית שהתקיימה בעבודות קודם לכן.

ואמנם, בסדרה הגדולה מבנה ריקוד, המכונה בפי האמנית "סטופות", כבר השתרש מבנה אחר – מבנה דרמטי, מרכזי אך חסר עומק אשלייתי. העומק האשלייתי מוחלף באמצעים קומפוזיציוניים, כלומר בחלוקת המשטח ו/או בתוספת בנייה, מעין קומה או מדרגה נוספת על גבי הבד הנתון. מבנה ה"סטופה"<sup>6</sup>, כפי שכהן לוי קוראת לו, מוצג כאן משלוש זוויות שונות ומעוצב למעשה כקופסה, המהווה תוספת לבד ואולי להיפך: הקופסה – צורה תלת־ממדית שפניה וצדדיה מכוסים דימויים – אינה נספח לבד, אלא היא־היא המרכיב העיקרי בקומפוזיציה [איור 13]. הקונסטרוקציה הזאת מהווה ביטוי נוסף ומועצם לרצונה של כהן לוי להוציא אל הפועל רעיון מסוים באופן מתוכנן ומושכל – רעיון שעיקרו אותו חיפוש אחר האפשרות לטמון דבר־מה. מהלך ההטמנה הוא שלובש כאן צורות מונומנטליות, אדריכליות

6

סטופה היא מבנה בודהיסטי באתר קבורה, תפילה והנצחה, היוצר מגע עם ארבעת יסודות היקום – האש, המים, הרוח והאדמה – כדי לקשר בינם לבין רוחות המתים.



12

ללא כותרת, מתוך הסדרה ריקוד העורבים, 1984, פנדה על נייר, 35x50

Untitled, from the series Dance of the Ravens, 1984, panda on paper, 35x50

מבנה ריקוד, 1988-89, שמן על בד מתוח על קופסה,  
102x107x26

Dance Structure, 1988-89, oil on canvas stretched on  
a box, 102x107x26



חזרתיות, כאשר כהן לוי חוצה את גבולות הציור הדו־ממדי בצרפה לבד את המבנה התבליטי הזה, ובכך מאלצת את הציור לחרוג מקונוונציית הייצוג אל האובייקט הממשי. דווקא כאן, כמו בסדק, הדחף נגלה במלוא עוצמתו כאשר הוא נוצק בממשי, בקופסה שהיא קבר של ממש ולא רק דימוי של קבר. עבודות אלה אינן מטאפורות או משחקי לשון וייצוג שבין מסמן למסומן, אלא, באופן נאיבי, הדבר עצמו.

במחזור עצום זה הקשור כולו במבנה ה"סטופה", בולט במיוחד דגם חדש שבקע כאן – דגם כנסייתי דו־ממדי, המופיע על גבי הקופסה התלת־ממדית. על אף ציורו בשמן על נייר או על בד, הוא נושא אופי גרפי מובהק בשל הפרישה של מרכיבי הקומפוזיציה השונים ושל דימויי החיות – עורבים ואיילות – המאכלסים אותה, כאשר הפרישה הדו־ממדית של האלמנטים מהווה מעין וריאציה על מבנה הקופסה התלת־ממדית שנספחה לבד. בעבודת תבליט זו, הצופה נדרש להתבונן לחוד במשטח הקדמי הנושא את הדימוי העיקרי – תיאור של מבנה הנצפה מזוויות שונות – ולחוד בדפנות הקופסה, הנושאות את דימויי הציפורים; אבל במבט משולב אחד הדימויים כולם נצפים בבת־אחת בסדר ההיררכי (מרכז ושוליים) שאליו חותרת כהן לוי – עריכה היררכית המבהירה ביתר שאת את האופי הטקסטואלי־איקוני של ייצוג המעמד. בשתיים מן הקומפוזיציות הללו, סביב המשטח המרכזי, ערוכים (ריבועים־ריבועים) דימויי הציפורים, המוכפלים בהיפוך כך שהם מפנים עורף זה לזה. בהיפוכי הכיוונים – שיבוש של זרימה הרמונית באמצעות ריבוי מובנה של זוויות ראייה – ביקשה כהן לוי לייצר מקצב המקיים את תנועת הריקוד ובה־בעת משבש אותה, שיבוש שפשרו טרם הוברר.

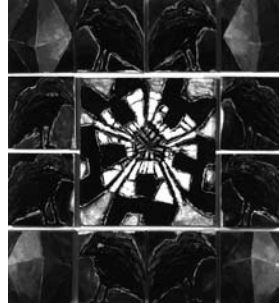
מוטיב ההיפוך דרמטי במיוחד באחד המבנים (שמן על בד מתוח על קופסאות), שבו – משני צדי הלוח המרכזי הנושא, כאמור, דימוי אדריכלי של "סטופה" מרובת־צלעות – מופיע פעמיים, למעלה ולמטה, דימוי של ירח, פעם כירח מלא ופעם כליקוי ירח. כהן לוי יוצרת כאן, בסינקרטיזם פרוע ובכוח, סמיכות בין דימויי העורבים והחתולים לבין גרמי השמים ובינם לבין הדימוי האדריכלי מעשה ידי אדם, כאשר צורתו המורכבת של הדימוי והפרספקטיבות השונות המתנגשות זו בזו אינן מאפשרות לראות את המבנה באופן שלם ורציונלי. להתרבות הזאת של נקודות תצפית וזוויות היא מייחסת משחק ילדות שהיה חביב עליה: צפייה בעצמה במראות כפולות שיצרו השתקפויות מפוצלות ומרובות שלה־עצמה, בבואה ההולכת ומתפצלת עד אינספור. מבנה הקופסה המונוליטית הולך ונבלע בהתרבות האינסופית הזאת, ובנוסף על כך מגיח כאן לראשונה הדגם העיטורי שיהיה למוטיב מרכזי בסדרה הגדולה *אורנמנטיקה איסלאמית*, שציירה בראשית שנות ה־2000.

העיצוב המוקדם של העיטור – הלוּבש כאן אופי קליידוסקופי, כלומר: מכיל את ההתפצלות וההתרבות הסימטרית של האלמנט האחד כייצוג דגמי מוצפן של אירוע המתקיים כל העת מחוץ לזמנו וזמניותו של הסובייקט – ימשיך ויתגלגל אפוא מבעד לדימויים או לנושאים הנוספים שבהם תטפל בהמשך הדרך. כושר הישרדותו של הדגם הזה יוכח כאשר יתגלה באופן כה מפואר וחגיגי בסדרה

14

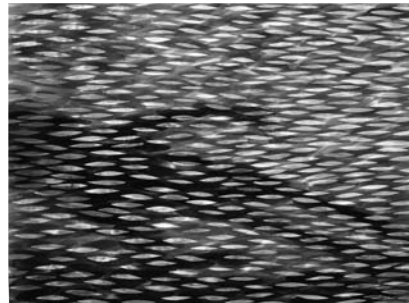
מבנה ריקוד מס. 1, 1989, שמן על בד מתוח על קופסאות, 13 חלקים, 210x216x10

Dance Structure No. 1, 1989, oil on canvas stretched on boxes, 13 parts, 210x216x10



אורנמנטיקה איסלאמית, אך בהבדל משמעותי אחד: בסדרה מאוחרת זו לא משמשים עוד דימויים פיגורטיביים המרכיבים טקסט מפורש (גם אם חידתי) כמו בסדרה מבנה ריקוד מסוף שנות ה-80. המוטיב העיטורי הממלא את הלוח המרכזי במבנה ריקוד מ-1989 [איור 14] מורכב ממעגל של דמויות נשים שזרועותיהן מורמות ושדיהן חשופים – מעמד של התעלות או של אָבּל שנעלם או מוסתר בעבודות המאוחרות. עם זאת משמעותית היא העובדה שה"סטופה", כמבנה וכאירוע, לא נעלמת מהעבודות השונות במחזור מבנה ריקוד גם כאשר היא מכוסה בבדים הנמתחים או מודבקים עליה ובריבוי הדגמים ההולכים ומתפצלים. הקופסה "סטופה" הופכת למצע הסמוי הממשי, מצע שהוא תבנית-האם הממשיכה לפעול את פעולתה הסמלית לאורך כל העשייה. אובייקטי-דימוי זה היה כה יקר ללב של כהן לוי, עד כי גם כאשר נדרש שינוי בפרקסיס – קיומו הוצנע אך לא נעלם. פעולת ההסתרה, כמהלך טקסי וכמחווה פולחנית, עולה כעת בחוזקה.

לאורך שנות ה-90 ננטשים דימויי החיות, הציפורים והקומפוזיציות הערוכות ככתב – לוחות שחולקו לתאים הנושאים דימויים נפרדים, המקנים ליצירות אופי מוצפן – ומחלפים בסדרות עצומות: כאלה שבבסיסן צורות ותבניות של הטבע כפי שהוא נתפס בחושים (הסדרה לב החמנית מ-1992 וסדרת הבריכות מ-1995-2000), אבל גם סדרה כמו דברים (1994), המורכבת מאותיות מצוירות. בסדרת



15

בריכה, 1999, דיו, צבע מים מדולל וקילוף על נייר ארש, 120x160, אוסף פרטי

Pond, 1999, ink, diluted watercolor and peeling on Arches paper, 120x160, private collection

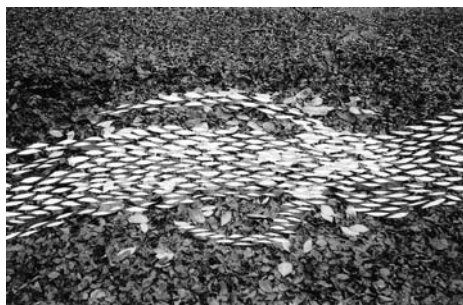
הבריכות,<sup>7</sup> הכוללת עבודות בדיו, צבע מים מדולל וקילוף על נייר ארש ונייר אורז וציורי שמן, מסתמנת פנייה אל הסביבה החומרית הטבעית, שאינה מסתפקת בציור פיגורטיבי (בנוסח האימפרסיוניסטי, למשל) אלא מחפשת מחצבים חדשים, תרתי־משמע: תכונות מרקם ייחודיות כמו אלה המתגלות בחמנית – פרח צפוף וגדוש – או בפני המים על ריצודם האינסופי, ובמידה פחותה גם בתיאורי שמים ועננים עם קרני אור מתפצלות לרוב. ריצוד האור הופך בהדרגה מאפקט אופטי חמקמק, כמו בבריכות המצוירות בצבעי מים, דיו ושמן, למצב שבו האור מתפצל ומתרבה ומשתלט על כל הבד בעזרת הקילוף. אז מטמיע האור אל תוכו צלליות של תרנים, מבנים – הטמעה המוחקת את הייחוד של העצמים והופכת אותם למצב צל (למשל בשני התצלומים המקולפים הקרויים צל, 2000) (איורים 7-8).

הקילוף האינטנסיבי והשיטתי של פני השטח מבטל את אפקט ה"אור" כתרנום של תחושה בת־חלוק, כתענוע אופטי המונצח במשיחות המכחול של צבע המים, למשל. בזכות הקילוף הופך ה"אור" למרקם של ממש ומקבל את איכותו הממשית של הנייר הנחשף. הסרת השכבה העליונה בתצלומים יוצרת היפוך: ניכוס של אפקט האור המתעתע והפיכתו לאמצעי פלסטי־קונקרטי, ליצירת דגם בתוך דגם. בזכות הניכוס הזה ובזכות אופיו הנשלט של הטיפול בפני השטח, הצל השב ומופיע בבריכות (איור 15), למשל, כאפקט מתעתע – מופיע ונעלם ומובחן בזכות שינוי מרקם עדינים – מצטייר בתצלום מקולף מ־2000 (איור 16) כישות תחומה יותר, המרצדת אמנם ריצוד־יתר אך ניחנת בנוכחות חזותית חזקה ביותר, מוכרעת. השוואה בין דימויי המערבולת או העקלתון המצוירים בבריכה מ־1998 (איור 6) לבין התצלום המקולף בבריכה מ־2000, תעיד על שינוי המהלך ועל האפקט המופק ממנו.

הצלליות המופיעות בבריכות לובשות זהויות שונות. מזוהות ביניהן בעיקר צלליות גוף, אך גם דימויי מערבולת וגרמי שמים, ובראשם ירח. העיסוק הרציף והמרובה באפקטים החזותיים של פני המים ובגרמי השמים המשתקפים בהם מאזכר, מטבע הדברים, את הציור הרומנטי בנוסח קלוד מונה, ובעיקר את חבצלות המים משנות חייו האחרונות. אלא שבטיפולה של כהן לוי בתימה זו רב השונה על הדומה, משום שאצלה פני המים וריצודי האור אינם מושא של התבוננות לשמה. אצל מונה, פני המים משקפים את העולם בדיאלוג או תזמון מופלא בין פני המים, האור והעצמים, באופן שכמו יוצר מחדש את שלמות

7

ראו קט. מאיה כהן לוי: בריכות, 1995-2000, בעריכת ורדה שטיינלאוף (מוזיאון תל־אביב לאמנות, 2000).



16

ללא כותרת, 2000

תצלום מקולף, 10x15

Untitled, 2000

Peeled photograph, 10x15

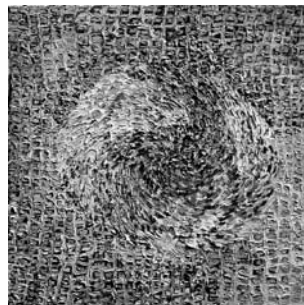
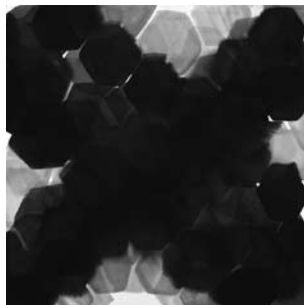
היקום בשלולית המים. אצל כהן לוי, לעומת זאת, הצלליות אינן מזוהות כחלק ממפת היקום הזאת. הן באות מלמטה, מגיחות או אולי מוטמנות. נוכחותן, קודרת או זוהרת, אינה פועל-יוצא של חוקי הטבע. פני הציורים הללו, המכוסים מרקם דגמי שטבעו כשל שכבה עליונה, הם בבחינת תרבות, מצע לגידול ולהבאתו של הצל.

אבל שוב נחזור לאחור: את ראשית שנות ה-90 בעבודתה של כהן לוי מסמנות שלוש סדרות, שבראשן *לב החמנית*, *סכך וחלות דבש* שלושתן מ-1992.<sup>8</sup> שתי הסדרות האחרונות כוללות עבודות בינוניות בגודלן בצבע מים ודיו על נייר, ולעומתן *לב החמנית* מורכבת מציורי שמן גדולים ברובם, 128 על 121 ס"מ מידותיהם. הצפייה בסדרה *לב החמנית* אינה מגלה התפתחות של התחלה וסוף, אלא שורה של דימויים שעיקרם צורה מפותלת הסובבת סביב עצמה ומשתלטת בהדרגה, בקצב פעולתה, על המצע כולו (איור 17). לעומת זאת בסדרה *סכך*, הפחות מפותחת מבחינת מהלך הפיכתו של דימוי הטבע לדגם, תהליך הבנייתו של הדימוי כדגם ברור יותר, והוא ניכר במחיקה של שאריות הייצוג המסמנות את החלל והאור האשלייתיים ובהפיכת ענפי הדקל למוטיב המכסה את המצע באופן אחיד. מרגע זה יכולה כהן לוי לערוך ולארגן אותו כרצונה, ליצירת סולם של ניגודים המבטל אפקטים נתונים של אור וצל, חלל ועומק, דימוי ורקע. הסדרה *חלות דבש* היא דוגמה מובהקת לדרך שבה היא מפיקה מעצמי-טבע אלה צורות ודגמים המשמשים אותה לייצורו של אותו עולם מהלך קסם: כאן מקור הקסם הוא הריבוד הנוצר מרמות שונות של שקיפות ואטימות באלמנטים הגיאומטריים המרכיבים את חלות הדבש (איור 18). בדחיסויות השונות של הצבע והשקיפות נוצרים עומקים המשבשים לחלוטין את האפקט הדומיננטי של הדגם. הסדרה *חלות דבש* מערבת חוויה נוספת, העתידה לשוב ולהופיע *בבריכות*, והיא מצב של שקיעה במקטע. נדמה לרגע שהמתבונן הוא הצל, הנמצא במעמקים וצופה מלמטה כלפי מעלה אל משטח התמונה. אפקט זה של היפוך עמדת המתבונן מופק כנראה מריבוי השקיפויות ורטי האור שמאפשרת העבודה בצבע המים.

חלות הדבש הופכות לאורגניזם, למרקם אפירמי שאינו אטום אלא סופג ונספג לסירוגין. קודם לכן, בסדרה *מבנה ריקוד*, שימשו דימויים המייצגים סדרים שונים בתמונת היקום – דימויי גברים ונשים, ציפורים, זאבים, ויצורים היברידיים מחד גיסא, ומאיך גיסא גרמי שמים כמו ירח (וליקוי

8

שלוש הסדרות מ-1992 הוצגו במקביל במזיאון ישראל, ירושלים, ובגלריה שלוש בתל-אביב. המוטיבים שלהן נדונו על-ידי תמי כץ-פרימן, "הצעה לסדר: הציור כהצעה לתיקון" עולם בעבודותיה של מאיה כהן לוי, "דורית פלג, "מאיה כהן לוי: לב החמנית, חלות דבש, סכך", קט. מאיה כהן לוי, בעריכת מאירה פריי להמן (ירושלים: מזיאון ישראל, 1993).



18  
 חלות דבש, 1992, דיו וצבע מים על נייר,  
 88x81, אוסף פרטי  
 Honeycomb, 1992, ink and  
 watercolor on paper, 80x81, private  
 collection

17  
 לב החמנית, 1992, שמן על בד, 40x40,  
 אוסף פרטי  
 Sunflower Heart, 1992, oil on canvas,  
 40x40, private collection

19

ללא כותרת (שמש או ירח מלא), 2003,  
עט על נייר, 15x21

Untitled (Sun or Full Moon), 2003,  
pen on paper, 15x21



ירח) ושמש, אור וחושך – שכונסו ונערכו סביב מבנה אדריכלי קדוש או סמלי, המופיע באופן ממשי על גבי הבד גופו או מוסווה מתחתיו. עבודות אלה, כאמור, מרכיבות סיפור מוצפן, תסריט. במהלך העבודות הבא, כל האלמנטים ההטרוגניים – שכונסו בכוח ואולצו להתחבר ליחידת משמעות אחת – נטמעים זה בזה במרקם אחדותי, שבכוחו לשאת את המטען הסמלי שנוסח במבנה ריקוד. בסדרות של שנות ה־90 מצאה כהן לוי, בשורה של דימויים הלקוחים מן הטבע, דרך לתת ביטוי תבוני לאנאלוגיה בין כל היצורים המתקיימים בחומר. באופן זה הירח יכול להפוך לרחם בצורת פקעת, הנתונה בקצה השורשים שמתחת לפני השטח. דומה שכמה מעבודות הסדרה *אורנמנטיקה איסלאמית* מראשית שנות ה־2000 הן גלגול של מוטיב הפקעת החוסה בקצה השורשים, שאותם היא־עצמה מזינה. בגלגול נוסף של מוטיב הפקעת־עיטור, הספירה הזאת לובשת אופי של תא או ביצית מופרית [איור 19], או מראה של עור המכסה את הגוף והידיים ברישומי הידיים מראשית שנות ה־2000 [איור 3]. דומה שהציור או הרישום משמש מעתה קרן רנטגן, החודרת לתוך החומר והופכת אותו מאטום לשקוף כמעט. חדירה זו הופכת את הממשי, המוצק, החי, לצל.