

הכותרת היא מושג נזיל – האם ניתן להגדיר את תפקידה?

יש הרואים בה רצף של מילים המתארות יצירה. יש המחשיבים אותה כבעלת צופן פנימי להבנת העבודה כולה, ויש התופסים אותה ככזו שהצבתה בסמוך, מעל או מתחת לתוצר האמנותי היא זו המספקת לנו נקודת מבט אחרת על היצירה עצמה. הדוגמאות לשימושים השונים בכותרת הן רבות, ויוצרים רבים מעניקים לה תפקידים מגוונים. בעבודתי, אבקש לבחון ממד חדש של יחסים המתקיימים בין כותרת לבין יצירה, דרך סדרת תצלומים שיצר האמן הגרמני וולפגנג טילמנס (Tillmans) בין השנים 2001-2008. הסדרה נושאת את הכותרת *Paper drop*. דרך גוף עבודות זה אבקש להראות כיצד צמד מילים פשוטות, מתנתקות מתפקידן התיאורי ומאפשרות קריאה מורכבת יותר של ההקשרים המסועפים ויחסי הגומלין ההדדיים המתקיימים בין מילה וחומר, בין כותרת ותצלום, בין אמן ותוצרו האמנותי.

על היחס בין התצלום לבין הטקסט המלווה אותו, כתב ולטר בנימין בספרו "היסטוריה קטנה של הצילום", אריאלה אזולאי מרחיבה ומפרשת את בנימין במאמרה "תצלום לא חתום"<sup>1</sup>. לטענתה, היחס בין תצלום לטקסט אינו יכול להתמצות ביחסי דומות. אומנם פעמים רבות זקוק התצלום לטקסט אך אין מדובר בכזה שיבקש לפענח את התצלום ולמסור את אמירתו, כי אם כזה שיבקש להחריב את "המקור" ולהרוס את המשמעות המוכנה מראש שמלווה אותו. את דברים אלה היא כותבת בהמשך לאזרתו של בנימין מן האקטואליות אשר לטענתו מאיימת ליטול מן התצלום את סך אפשרויות המסירה שלו. האקטואליות לפי בנימין היא פרשנות המבקשת להתקבע כמוכן היחיד של התצלום, להעניק לו כותרת חד-משמעית, למסר אותו ל"כאן" ול"עכשיו" ולהצמיד לו מידע שיחסום אותו ויגביל את משמעויותיו הרבות. לפי בנימין חסימה זו היא תמיד זמנית, עד אשר יגיע נמען חדש אשר יבקש להתייצב מחדש מול התצלום והטקסט. מתוך מבטו הרענן והמחודש בו, תופיע בפניו הפרשנות או האקטואליות הקודמת כשגיאה, אפשרויות מסירה רבות ואחרות יוצצו אל מול עיניו. אזולאי ובנימין מצביעים בפנינו על

<sup>1</sup> אזולאי, אריאלה, תצלום לא חתום. מתוך ולטר בנימין. היסטוריה קטנה של הצילום. תרגום חנן אלשטיין, עריכה מדעית אריאלה אזולאי, הוצאת בבל, 2004 עמודים 46-69

האמביוולנטיות המצויה ביחסים המתקיימים בין כותרת ויצירה. מצד אחד, הכותרת היא זו שיכולה דווקא להגביל את משמעויותיה הרחבות של היצירה, לבלום את המבט הרענן בה. מצד שני, רומז לנו בנימין שאם נשתחרר מהקיבעון המובן מאליו של המילים המרכיבות את הכותרת ונחקור גם אותן מחדש, יצונו לפנינו יחסים אפשריים נוספים היכולים להתקיים בין הכותרת לבין התוצר האמנותי. פנייתם של בנימין ואזולאי בעקבותיו, ממוענת אל הנמען המתבונן ומפרש את התצלום, אך בעבודתי אבקש להראות כי קריאה זו אינה מופנית רק אליו כי אם גם אל האמן עצמו.

דרך ההתבוננות המחודשת בגוף העבודות *Paper drop*, אטען כי הכותרת אינה רק רצף של מילים סטטיות שנועדו לתיאור או לפענוח מחודש על ידי הנמען, כי אם גם כלי פעיל בידיו של האמן לפיתוח יצירתו הלאה. אוכיח כי וולפגנג טילמנס נענה לקריאתו של בנימין כאמן, התבונן מחדש בכותרת, במילים אותן הוא העניק בעצמו ליצירתו, ובמקום להסתפק בפרשנות המילולית המובנת מאליה, הוא השתמש בכותרת כחומר ממשי. במאמר זה אראה כיצד איפשר טילמנס למילים המתקיימות לרוב במרחב התיאורי והמופשט, לחדור את המציאות ולהוליד תוצר שמתקיים במרחב המוחשי. במילים אחרות, אראה כיצד לאורך השנים המילים בכותרת *Paper drop* משנות את תפקידן התיאורי והופכות לישראלית ליצירה עצמה.

הסדרה *Paper drop* מונה עשרות רבות של תצלומים שהופקו במשך שבע שנים במקביל ליצירה של עבודות צילום אחרות. רובן ככולן נושאות את הכותרת *Paper drop*, טילמנס מוסיף להן סוגריים ובתוכן מילים המפרטות מידע או רמז נוסף על העבודה עצמה למשל: *Paper drop (Kestner) או Paper drop (Sheet)*. אנו רואים מיד כי צמד המילים *Paper drop* יכול לשמש ככותרת של תצלום אחד, אך בו זמנית הוא יכול לשמש גם ככותרת עבור סדרת תצלומים שלמה. גישה דמוקרטית זו מאפיינת את עבודתו של טילמנס לאורך כל שנות יצירתו ובאה לידי ביטוי בעיקר בהצבות של תערוכותיו שהפכו לסימן ההיכר שלו. בהצבותיו השונות מכסה טילמנס את קירות החלל מלמעלה ועד למטה במאות תצלומים בגדלים שונים, שנעשו בטכניקות מגוונות ונושאים בתוכם ז'אנרים שונים של צילום. תערוכותיו מאפשרות לצופה לתפוס את הקירות שעליהם נתלו התצלומים כיחידה אחת שלמה ומרוחקת, או ככאלה שניתן להתקרב אליהם ולבחור להתבונן בהם מקרוב על פריים אחד בלבד, פעולה שאכנה במאמר זה

כתנועה הטילמנטית. תנועה זו משמשת כהדהוד לתנועת העדשה במצלמה, זו שבאמצעותה ניתן לקרב ולהרחיק את הדימוי. כאשר אנו צופים בתערוכה של טילמנס העין שלנו הופכת לעדשה בעצמה. היא יכולה להתנהג כמו עדשה רחבה שתופסת את כל הקיר, או שהיא יכולה להתנהג כעדשת מקרו שמתקרבת אל תוך פריים אחד בלבד. אך התנועה הטילמנטית אינה מסתפקת רק בעין כי אם גם בחומר. את אותה פעולה בדיוק מכיל טילמנס על הנייר עצמו. בהצבותיו, הנייר עובר מתיחה וכיווץ, הוא מוגדל עד לגודל של שלטי חוצות או מוקטן עד לגודל של תמונת פספורט, הוא מונח על השולחן, או ננעץ בסיכות, הוא כלוא בתוך מסגרת או מצולם במכונת זירוקס. החומריות של הנייר מקבלת ביטוי מהותי בהצבה, הוא זה שמביט אלינו במבט חודר מן הקיר, מן השולחן, מעבר לדימוי. אותו נייר שלרוב זוכה להתעלמות בקרב צלמים, שנחשב ככלי פונקציונאלי בלבד, כנשא של דימוי, הופך לפתע אצל טילמנס לבעל חשיבות כמו כל אחד מהאמצעים האחרים המאפשרים את קיומו של התצלום, בעבודה *Paper drop* הוא אפילו הופך לשחקן הראשי.

טילמנס מסמן את תצלומי הנייר שהפיק תחת הכותרת *Paper drop*, שם הנושא בחובו משחק מילים שיכול להיתרגם במספר דרכים. המילה *Drop* טעונה לכשעצמה במספר פירושים; כשם עצם היא יכולה להיות טיפה, רסיס או ירידה. כפועל היא יכולה להתפרש כליפול, לשמוט, לנזול, לנשור או לנטוף. לכן ה- *Paper drop* יכול להיתרגם כהפלת ניירות אך גם כטיפת נייר, ואכן אם נתבונן על מכלול התצלומים בסדרה שצולמה בין השנים 2001-2008 נוכל לחלק אותם לשני סוגים עיקריים המתבססים על איכותם הפיסולית. החלק הראשון, שצולם בין השנים 2001-2006 הוא למעשה תיעוד של ניירות צילום נופלים שכמו נתפסו ברגע נפילתם הטבעי, כפי שהונחו לאחר שנזרקו על שולחן המעבדה או טרם השלכתם לאשפה, והחלק השני של הסדרה שצולם בשנים 2006-2008 מתעד פעולה פיסולית מתוכננת יותר. אלה ניירות צילום מקופלים באופן שבו הקצה העליון של הנייר שעון על קצהו התחתון. פעולה פשוטה שמייצרת מן הנייר צורה של טיפה.

בחלק הראשון של העבודות טילמנס ממסגר "את המציאות". הוא מתעד את מה שקיים מול עיניו תוך התפעמות מצורתו המופשטת והנפלאה של הנייר ומהאופן הפיסולי שבו הוא מונח בעולם בצורתו

הטבעית. הוא מתעד אותו כצורה אבסטרקטית דרך חיתוכו והצבתו הייחודית בתוך מסגרת הפריים. בתקופה השנייה של העבודות להבדיל מהצילום התיעודי שניכר בעבודות הראשונות, הפעם זוהי התחקות אחר צילום מבויס, שבו השחקן הממלא את התפקיד הראשי הוא הנייר. התצלום מאורגן דרך פעולה אנושית פשוטה אך מגייס לעצמו עזרה נוספת, שני כלים בסיסיים נוספים המאפשרים את הצילום ביסודו: האור והפרספקטיבה. טילמנס מעיד על כך בעצמו בראיון שהוא נותן לאתר האינטרנט *Sign and sight*:

אני בוחן את הקשר בין כוונה וצירוף מקרים, בזמן שאני שואל את השאלה: מה ניתן להשיג באמצעים הפשוטים ביותר? הפשטות הזו היא חשובה. בעבודתי *Paper drop* למשל, נוצרים שניים ושלושה מימדים באמצעות אור ופרספקטיבה. אפשר לחוש שהתמונות האלה לא נוצרו עם הרבה תחכום במחשב. אם זה היה מתוחכם מבחינה טכנית, העבודה הייתה מאבדת את האפקט שלה.<sup>2</sup>

בחזרו אל הז'אנרים המאפיינים את הצילום עצמו, התיעודי והמבויס, וכן בשימושו ביסודות הבסיסיים שמהם נוצר כל תצלום, האור והפרספקטיבה, מסמן עבורנו טילמנס דבר נוסף; את החזרה אל העקרונות המהותיים והראשוניים שהגדירו את הצילום טרם הופעתו של המחשב. אלו יסודות שהיו צריכים להיעשות ב"עבודת יד" ולא באופן מלאכותי דרך לחיצה על העכבר. טילמנס מתענג על הפשטות ועל צירוף המקרים, על היופי שבצילום, על האותנטיות והמקוריות שלו. הוא חוזר אל המקום שבו הצילום היה תמים יותר, שהיצירתיות בו נבנתה דרך חומרים שמתקיימים במציאות ולא דרך ארגז כלים ממוחשב.

קשה להתעלם מהשינוי הפיזי שעברה הסדרה מהפלת ניירות לטיפת נייר, שינוי שקרה בעקבות הכותרת, בעקבות המילים שהעניק טילמנס ליצירתו. המילים הפכו להיות אקטיביות, פעילות, הן ביקשו למצות את מלוא המשמעות שטמונה בהן, בזכותן "הנפילה" הפכה ל"טיפה" וגוף התצלומים של טילמנס הלך

---

<sup>2</sup> "You photograph what you love", Photographer Wolfgang Tillmans talks to Dirk Peitz about the futile search for absolute truth <http://www.signandsight.com/features/1219.html>

תרגום הטקסט נעשה על ידי הכותבת

והתרחב. וכך, במקום להיות מילים המתארות את המציאות מבחוץ, הפכו צמד המילים *Paper drop* לביטוי חומרי ביצירה עצמה.

*Paper drop* טילמנס חוזר אל יחידת הבסיס הפיזית, הבמה שעליה מוגש לנו הדימוי - נייר הצילום. הוא מציב אותו במרכז עבודתו, מתבונן עליו, בוחן אותו דרך האמצעים של עצמו, הוא הופך את הנייר לדימוי ומציג אותו על שכמותו. בעשותו זאת, מתחבר טילמנס דווקא אל התקופה המודרנית, אל הרפלקסיביות באמנות ואל הציור המופשט. המודרניזם ככלל הוא מבחינות רבות תגובה לכשל מרכזי שהתעורר באמנויות הפלסטיות כתוצאה מהתפתחויות טכנולוגיות ומדעיות במאה ה-19, ובראשן המצאת הצילום. בראשיתה, נתפסה האמנות המערבית כדרך לחקות את העולם, כמימטית. יצירות אמנות לקחו על עצמן את התפקיד של היות "שקופות", כך שהעולם שאותו הן משקפות יהיה אותנטי ככל האפשר. עם המצאת הצילום, מצאו עצמם האמנים והאמנויות בעמדת נחיתות. התהליך המכאני והכימי של הצילום תמיד שעתק את המציאות באופן מדויק יותר. השאלה אודות תפקידה של האמנות בעולם עלתה מחדש, דבר שהוביל ישירות להתבוננות עצמית מחודשת. באמנות המודרנית עניינו של הצייר מופנה מן הנושא של הציור אל תהליך הציור עצמו, או כפי שציין המלחין שנברג: "ציירים אינם מציירים עצים – הם מציירים ציורים".<sup>3</sup> כלומר, האמנות מפסיקה לעסוק בשעתוק המציאות ומתחילה לעסוק במשהו אחר לגמרי – בעצמה, בבחינת תפקידה, גבולותיה, אופני פעולתה והשפעתה על המציאות. במובנים רבים האמנות המודרנית היא קודם כל רפלקסיביות, היא מציגה למתבונן בה את עצם היותה מעשה אמנות.

ביולי 1940 פרסם מבקר האמנות קלמנט גרינברג (Greenberg) את מאמרו המהפכני ורב ההשפעה "לקראת לאוקון חדש יותר"<sup>4</sup> בו הוא קורא לציור "טהור", משמע מופשט, כזה שמנותק מייצוג ספרותי ומתכני מציאות, ציור שעיקרו דגש צורני אוטונומי "למען עצמו". גרינברג שלל את הקישוטים באמנות וקרא למיצוי מדיומאלי טהור שלה. לטענתו, עניינו של הציור הוא בערכים פלסטיים טהורים. משמעותם

<sup>3</sup> הערך מודרניזם מתוך לקסיקון לתיאוריה של התרבות מושגי יסוד, עורכים: אנדרו אדגר ופיטר סדג'וויק (1999), הוצאת רסלינג תל אביב, 2007 עמוד 204

<sup>4</sup> גרינברג, קלמנט; "לקראת לאוקון חדש יותר (1940)", תרגום: דורון ליבנה, המדרשה כתב העת של בית הספר לאמנות מכללת בית ברל, חוברת מס' 3, 2000, עמ' 35-46

של ערכים חזותיים משוטחים אלה הם בכך שהם שוללים את סוג הציור המתיימר לספק אשליות או לפתוח צוהר אל המציאות. גרינברג טובע את המונח *השטחה* וקורא לציור המדגיש את הדו-ממדיות שלו, כלומר את המשטח שעליו הוא נוצר. הוא מבקש למעשה לבדל את הציור ואת המאפיינים הייחודיים לו משאר המדיומים האחרים. בתקופה המודרנית, הציור מוותר על תפקידו המימטי ומוסר אותו הלאה לצילום. למעשה, ככל שהציור המודרני מתרחק מן העולם ומן המציאות ומדגיש את האלמנטים הייחודיים לו בתוך עצמו, כך הוא נחשב באותה תקופה לכזה הממצה את תפקידו האמנותי בצורה הטובה ביותר.

הצילום, שהומצא ב-1839 נתפס עוד מראשיתו כפלא טכנולוגי, ככזה שמייצר דימויים ללא יד אדם, כמימטי במהותו, על כן הוא נאליץ להילחם כבר בתחילת דרכו על מקומו כחלק משדה האמנות<sup>5</sup>. המאבק המוכר הראשון החל עם זרם הפיקטוריאליזם, אשר פעל בין השנים 1880-1920 במקומות שונים ברחבי העולם. מאפיינו הבולט של זרם זה היה הניסיון לשוות לתצלומים מראה של ציור, מתוך הנחה שכך ייכנס הצילום אל היכלי האמנות הגבוהה<sup>6</sup>. הצלמים הפיקטוריאליסטים הושפעו בעיקר מהציור האימפרסיוניסטי שכוכבו זהר באמנות באותה תקופה. הם ניסו לשוות לתצלומיהם מראה של ציור, דרך טכניקות הדפס מיוחדות והתייחסות לחומריות של כלל מאפייני הצילום. הם שאפו להגיע לשליטה מוחלטת במדיום, בחומרים שמהם נעשה התצלום, בעיקר נוכח התפתחות המצלמה הניידת של קודאק בשנת 1903 ותיעושו המהיר של הצילום. המצלמה הניידת שניתן היה לשאת אותה לכל מקום, היא זו שהובילה להתפתחותם של צילומי *החטף* שניתן היה לצלמם בלחיצת כפתור זריזה. פעולת הצילום כבר לא הייתה מסובכת כלל, היא לא לקחה שעות רבות ולא דרשה מיומנות טכנולוגית, למעשה צלמי ה-Snap shot אפילו לא היו צריכים לפתח את סרטי הצילום בעצמם. עם כניסתו של המודרניזם לעולם, הצלמים הפיקטוריאליסטים ובראשם אלפרד סטיגליץ (Stieglitz) התכחשו בעצמם לאופציה הפיקטוריאלית בצילום וקראו למעבר לצילום ישיר המתאר את העולם כאן ועכשיו. רק באופן זה לדעתם יבודל הצילום מן הציור. רק כך יבוא

<sup>5</sup> ניתן לקרוא על כך בהרחבה: גאלאסי, פיטר, "לפני הצילום (1981)", תרגום: דורון ליבנה, המדרשה כתב העת של בית הספר לאמנות, מכללת בית ברל, חוברת מס' 5, 2002, עמודים 69-95.

<sup>6</sup> Mary Warner Marien, Photography: a cultural history, Pearson Education, New Jersey, 2006, p.171.

לידי ביטוי מהותו המובהקת של המדיום - לא בניסיונו להתחקות אחר מדיום אחר, כי אם דרך הדגשת תכונותיו הייחודיות.

נשאלת השאלה, מה גורם לטילמנס שמונים שנה מאוחר יותר מתום התקופה הפיקטוריאליה, ושישים שנה מאוחר יותר לאחר פרסום מאמרו של גרינברג, לחזור בעבודתו *Paper drop* אל פני השטח, אל המשטח עליו נוצר התצלום – קרי, נייר הצילום? מדוע חוזר טילמנס אחורה, אל החומר, אל האלמנטים הבסיסיים מהם נוצר התצלום עצמו? על מה מרמזת פעולה רפלקסיבית זו המתנתקת מהצילום הישיר ומתכנסת דווקא חזרה אל תוך עצמה?

עבודתו של טילמנס *Paper drop* שהתצלום הראשון מתוכה צולם בשנת 2001 מסמנת את נקודת המשבר איתה מתמודד הצילום בימינו. זהו משבר בעל שני פנים. הפן הראשון קשור לתחילת שנות האלפיים המסמנות את כניסתו המאסיבית של הצילום הדיגיטאלי. זהו רגע של מפנה דרמטי בו החלו טכנולוגיות דיגיטאליות להיטמע בתחום התקשורת ובצילום הפופולארי הביתי. משנה זו ואילך מעבדות הצילום האנלוגיות ננטשות. סרטי הצילום מוחלפים בכרטיסי זיכרון דיגיטאליים. ניירות הצילום הרגשיים לאור, חדרי החושך ומיכלי הפיתוח מוחלפים במדפסת ביתית ובייצוג וירטואלי של דימוי על גבי מסך המחשב. באמצע העשור הראשון של המאה ה-21, לרוב האוכלוסייה כבר יש מצלמה דיגיטאלית. בעשור השני של מאה זו, מרבית האוכלוסייה נושאת על גופה תדיר מכשיר סלולארי עם מצלמה משוכללת בתוכו. המהפכה הטכנולוגית העניקה מצלמה לכל אדם. הצילום הפך לחלק אינהרנטי מחיינו, אולי אפילו מגופנו. שינוי זה מקביל ומזכיר כמובן את השאלות שעלו סביב מדיום הצילום בתחילת המאה ה-20 כפי שצוין להלן. המצלמה הניידת בעלת סרט הצילום הפכה למצלמה הדיגיטאלית - הסלולארית הנישאת לכל מקום.

הפן השני של המשבר קשור קשור הדוק לזמינותה של המצלמה המייצרת בכל רגע נתון מבול של דימויים. הצפה. כל תצלום חדש שנעשה בכל רגע חדש גורם לתחושת *déjà vu*, כאילו הכל כבר נראה וצולם בעבר. כאילו לא נותר יותר דבר חדש שניתן לצלמו. התחושה היא שאנו חיים בעולם שרק משעתק ושוב משעתק וחוזר חלילה את עצמו. ברגע זה ממש נלחצים מאות אלפי אם לא מיליוני קליקים על

מצלמה זו או אחרת, מיליוני דימויים נוצרים ללא הפוגה. בתקופה שבה מדיום הצילום מתבונן פנימה אל תוך עצמו ושואל מחדש מה תפקידו מול המבול הזה, חוזר טילמנס בצעד פואטי וכמעט נבואי אל נייר הצילום.

בשנת 2001 כאשר הוא יוצר את הדימוי הראשון מתוך גוף העבודות *Paper drop*, נייר הצילום עוד מדשדש בחזרי החושך וטילמנס צופה את היעלמותו הקרובה. הוא מתבונן בנייר מחדש וכמו שואל את עצמו, מה ניתן לעשות עמו אחרת? איזה תפקיד ניתן לתת לו במקום זה שיילקח ממנו בשנים הקרובות? הבחינה המחודשת הזו גורמת לטילמנס להתנהג עם נייר הצילום בצורה "לא נכונה", בדיוק באופן ההפוך שבו נהוג להשתמש בו. כך הוא בוחן מחדש את גבולותיו של הנייר ואת "שימושיו החדשים". הוא פועל כנגד כל כללי הזהירות בהם נוהגים עם נייר מסוג זה; נייר הצילום המרוח בחומרים כימיים הוא נייר רגיש לאור, לכן הוא דורש התנהגות מיוחדת. כדי להדפיס על הנייר דימוי יש להכניס אותו בזהירות יתרה ובעדינות רבה אל תוך שקית שחורה, אטומה לאור אל מעבדת הצילום. רק שם, בחושך המוחלט ניתן לחשוף אותו לאור באופן מוגבל ומדוד. במקום לעשות זאת, טילמנס חושף את ניירות הצילום בסטודיו, בכוונה, מנפנף בהם אל מול המחייה והממית הגדול ביותר שלהם - האור. הוא נוטל את אותן יחידות נייר פיזיות, המרוחות בחומרים כימיים הסמויים לעין, מנתק אותם לחלוטין מתפקידם כנשאי דימוי ומצלם אותם חשופים לגמרי במלוא מובן המילה; פעם אחת משום שהם ניצבים לפנינו לאחר שהאור נגע בהם, "חשף אותם" וייתר אותם מתפקידם הפונקציונאלי, ופעם שנייה משום שהם עומדים מולנו חשופים, עירומים כמעט ללא שום דימוי שמונח עליהם.

ממצע המשמש כבמה להקרנתו של הדימוי הפכו הניירות לדימוי בעצמם. בצלמו את נייר הצילום ודרך השימוש החדש שהוא מייעד לו, מטמיע טילמנס את הדואליות המתקיימת בנקודת המעבר והשבר שבין הצילום האנלוגי לצילום הדיגיטלי, מעבר שמסמן את הקידמה והצמיחה מצד אחד, אך בו זמנית את מותו של העידן הקודם. טילמנס זורע בנו נימה אופטימית המוכיחה ומבשרת שעל אף שצף הדימויים התוקף אותנו בכל רגע - עוד לא הכל צולם, ולראיה הוא מייצר דימוי חדש שלא הופיע קודם לכן דרך עבודתו *Paper drop*. באותה נשימה מבכה טילמנס באמצעות נייר הצילום הגווע את הזמן שלא יחזור. הדואליות הזו באה לידי ביטוי דרך הצורה הנפלאה שנוצרה על ידי הנייר. צורה שלא הייתה יכולה להתקיים ללא



הכותרת אותה העניק טילמנס בתחילת דרכו ליצירה. הכותרת שהורכבה מצמד מילים הבאות לתאר פעולה של נפילה, הפכה לביטוי חומרי דרך פעולת הקיפול בתוך היצירה עצמה, ומשם היא פתחה דלת לפרשנות מחודשת ולצורה חדשה. ה*Paper drop* היא כותרת שתיארה בתחילה את הנייר הנופל, הפכה במרוצת השנים והמילים לצורה של טיפה, וכעת דרך כתיבת עבודה זו ובחינת היחסים המחודשת בין הכותרת לבין היצירה היא תופסת צורה חדשה, אפילו שתיים: כעת, היא יכולה להיראות כזרעים או כדמעה.

הכותרת *Paper drop* שיכולה לשמש כותרת לתצלום אחד או לגוף העבודות כולו, היא התגלמות של טיפה אחת או של מבול של דימויים. של דמעה אחת או של בכי אינסופי. טילמנס לוקח את נייר הצילום, את הטכנולוגיה המיושנת, מצלם אותו ומעניק לו כותרת. אותה כותרת "מפילה" את הדימוי "טיפה" אחר טיפה, עד לשיטפון הנוחת בצורת דימויים הנופלים לנגד עינינו בעידן הדיגיטלי, ללא הפסקה. בחיים, כמו גם בתמונותיו של טילמנס, הדמעה היוצאת מתוך העין היא שקופה. ככזו היא הופכת למעין ביטוי אישי, היוצא מתוך גופנו, המכיל משהו מעצמנו, מעינינו ובו זמנית, בשל רטיבותה - גם כשיקוף, כמראה של מה שנראה מחוץ לה. כך מרגיש גם כל צלם שתצלומיו יוצאים החוצה. האינטימיות בין עינו לבין המצלמה משחררת את הדימוי. אותו דימוי מכיל את מה שראה בתוכו, את מה שראו עיניו אך בו זמנית גם את מה שנמצא מחוץ להן. ניתן אולי לומר בעצם שכל תצלום באשר הוא - הוא למעשה דמעה. והכותרת? לפחות דרך חקירת עבודתו של טילמנס, מצטיירת גם היא כנזילה. היא אינה רק צמד מילים הבאות לתאר יצירה כי אם אחת כזו אשר יכולה להתפתח, לצמוח ולהשפיע על היצירה כולה.

אזולאי, אריאלה, תצלום לא חתום, מתוך ולטר בנימין, היסטוריה קטנה של הצילום, תרגום חנן אלשטיין, עריכה מדעית אריאלה אזולאי, הוצאת בבל, 2004 עמודים 46-69

בנימין, ולטר, היסטוריה קטנה של הצילום, תרגום חנן אלשטיין, עריכה מדעית אריאלה אזולאי, הוצאת בבל, 2004

גאלאסי, פיטר, "לפני הצילום (1981)", תרגום: דורון ליבנה, המדרשה כתב העת של בית הספר לאמנות, מכללת בית ברל, חוברת מס' 5, 2002, עמודים 69-95.

גרינברג, קלמנט; "לקראת לאוקון חדש יותר (1940)", תרגום: דורון ליבנה, המדרשה כתב העת של בית הספר לאמנות מכללת בית ברל, חוברת מס' 3, 2000, עמ' 35-46

לקסיקון לתיאוריה של התרבות מושגי יסוד, עורכים: אנדרו אדגר ופיטר סדג'וויק (1999), הוצאת רסלינג תל אביב, 2007, עמוד 204

Mary Warner Marien, Photography: a cultural history, Pearson Education, New Jersey, 2006, p.171.

"You photograph what you love", Photographer Wolfgang Tillmans talks to Dirk Peitz about the futile search for absolute truth

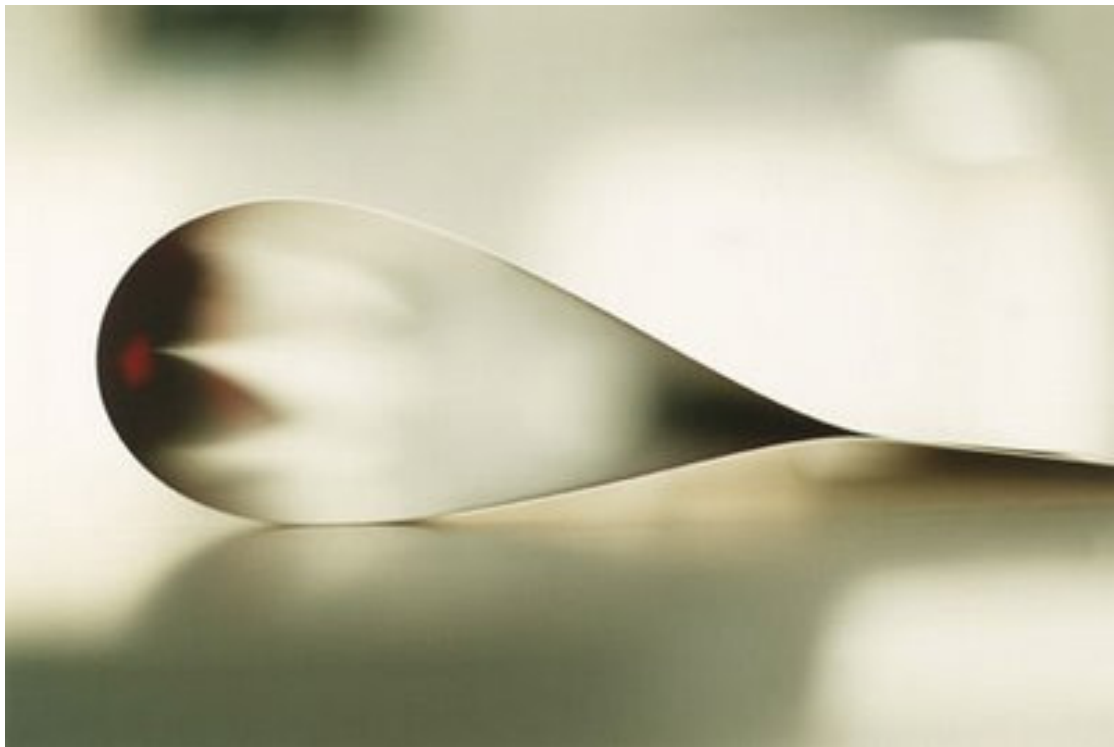
<http://www.signandsight.com/features/1219.html>



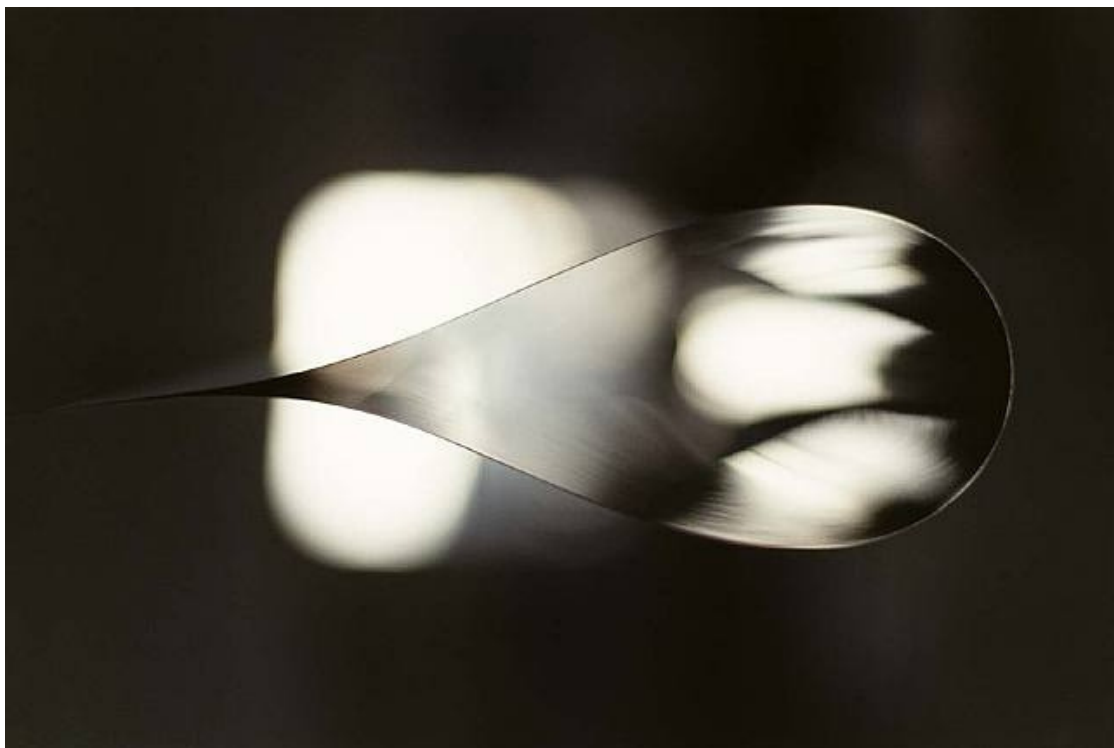
Wolfgang Tillmans, Paper drop (Black), 2001



Wolfgang Tillmans *Paper drop (white) a*, 2004



**Wolfgang Tillmans, Paper drop (Star), 2006**



**Wolfgang Tillmans, Paper drop (Fan), 2006**