

סדרת הצילומים החדשה של אילון גנור, נוצרה בתקופה של חיפוש אחר הפוגה. התבוננות בהם תוביל אותנו, הצופים, במסע שיטוט המסתעף בין עלוות עצים ושיחים, כשקרני אור בודדות מפלחות את דרכן באפלולית, וזורות מעגני ביטחון אצל התועה בדרך. ניתן כמעט לשמוע את רחש העלים היבשים הנמחצים מתחת לרגלינו, ולחוש את רפרוף הזרדים על היד המפלסת דרך ופותחת צוהר לראות. הקרבה אל האדמה ונקודת המבט המסתתרת, מציבה אותנו בעמדת הצצה, כתרים אחר שקט יחסי, שיאפשר לנו לצאת מן הצללים.

שם התערוכה המציגה את הסדרה הנוכחית, *שר היער*, מהדהד את עלילת הבלדה הרומנטית של יוהאן וולפגנג גתה מסוף המאה ה-18, הפורשת את סיפור רכיבתם של אב ובן דרך יער אפל. רוחו המיתית של שר היער, החוטף את נשמותיהם של נערים הנקלעים לטריטוריית ממלכתו, כמו רודפת אחר השניים, בעוד האב מאמץ אל גופו את בנו המפחד מאימת המחשכים. בהגיעם למקום מבטחים, מגלה האב כי גופת בנו מוטלת בחיקו, והיא ללא רוח חיים. ההיפוך הביוגרפי שהתקיים אותה תקופה בחייו של גנור, עת סעד את אביו הגוסס, משליך עצמו על פרשנות הסדרה, כשהבן נוטל את תפקיד האב המגונן והמטפל, אך גם כזה המבקש לצלוח את אפלוליתו הלא נודעת של היער, עד ההבקעה ממנה אל אור היום המנחם. השיטוטים בשטח גינתו הפרטית של גנור, כמו גם במרחבי חורש ציבוריים, היוו מעין מקטעי נשימה עבור האמן, שכמו ביקש לעבור מסע מקביל בין חושך לאור, אך הפעם באופן מטפורי, בו אחיזתו בחיים עשויה היתה להיות חזקה יותר. גנור משליך עצמו לסיטואציה מותחת המיטלטלת בין תעייה והתמצאות, ובין ייאוש לתקווה, כשלא ברור עד כמה מתהדקת אחיזתו במציאות, והיכן נשמטת הקרקע מתחת לרגליו.

עמדת הצפייה למרחוק, כמתוך חרך הצצה של בונקר או שוחה מוסווית, אומצה על ידי גנור כבר בסדרת צילומים קודמת (ללא כותרת, 2009), בה השתמש בתיבות עץ שבנה בעצמו, דרכן צילם חופי רחצה בתל אביב, ים המלח ובמקומות נוספים בארץ ובעולם. מבט הצופה, המתווך באמצעות עדשת המצלמה, כמו חודר תעלת ראייה נוספת לזו האנושית, אך כזו המצמצמת את רוחב המבט, כמבעד לכוונת ירי של רובה צלף. קופסת העץ דרכה צילם גנור, שימשה מעין שריון מגן עבור הצלם המציץ, אף שמרבית גופו היה חשוף למושאי מבטו ולכל מי שנכח בזירת הצילום. מרבית שטח הצילום נותר מופשט ומטושטש, כעין מסונוורת המכווצת עצמה להטיב ולראות ביתר חדות את הנפרש לפנייה ממרחקים. הדימוי הנגלה מבעד לחרכי הקופסאות, עשוי לרוב מעומק ים ההולך ונמוג, כשקבוצות רוחצים מבוגרים או בני נוער, מבצבצות לעתים ומקרבות את המבט, הכמה להתרחק מעבר לאותו קן אופק דמיוני. עמדת המבט של גנור מסתתרת אמנם מאחורי תיווך כפול, של הקופסא והמצלמה,

אולם ניתן לזהות בה גם את עמדת הירי (shooting), אודותיה כתבה סוזן סונטאג ביחס ללקיחת דימוי מצולם, כאשר הלוחץ על כפתור המצלמה, כמו לוקח את רוחו של האובייקט המצולם ומעביר את בת דמותה אל תדפיס הצילום.¹ חרך ההצצה משבש את הדימוי הרומנטי של שלוות חוף הים, ואת היותו מקום מפלט ומנוחה מהמולת החיים. הים האינסופי נכלא לפתע בגבולותיו הצרים של הצילום, הלכוד כשלעצמו בתוך קופסת העץ של הצלם. הרוחצים נדמים לפתח כ'ברווזים במטווח', אך גם כמושאי כמיהה, המסמלים את עונג הגוף בטריטוריה בה מנוטרל האדם מכבלי התרבות.

אלא שתצלומים אלה אינם מבשרים את סדרת 'שר היער' רק מבחינת עמדת הצפייה המרוחקת, או בשל התוגה האסונית הנסוכה על התצלומים, כי אם גם מבחינת השימוש הסגנוני בתעטועי ראייה ובמשחקי קוויות מול כתמיות, קונקרטייות לצד הפשטה. כך ניתן לזהות כאן כי דווקא שטח הפנים של הקופסא, איננו רק "צינור" דרכו מצטלל הדימוי הימי החד, אלא הוא מרכיב את מרבית שטח התצלום עצמו, וכי הוא איננו מבחינת ניצב בדרמה של הדימוי המצולם, אלא שחקן מרכזי בה. האור המציף את פנים החלל הקופסתי, יוצר טונליות צללים משתנה, כמעט כבציור מופשט, והוא נוסך אורה ואסתטיקה 'מעוננת' המעיבה סביב הדימוי ה'נופשוני' הקונקרטי. דפנות הקופסא יוצרות מסגרת בעלת תחושה טקטילית, המעניקה אשלייה נפחית ותלת מימדית לנייר הצילום. מסגרת זו מתעתעת ביחסי המרחק וקליטת המרחב, בין המנהרה הריקה והמעורפלת הקרובה לעין המצלמה ולזו של הצופה, לבין חדות הדימוי המצולם בעומק הקומפוזיציה, שגם הוא בתורו הולך ונמוג. כך מקבוצות מתרחצים שאנו מזהים בנקל, מתפוגגים אובייקטים מצויים לעומק הים, כמו אדוות גל, סירת מפרש או אדם כה רחוק עד שראשו כמעט ואינו ניתן לזיהוי. גנור יוצר קומפוזיציה רב-שכבתית המתעתעת בצופה, עד שרוחה האפולולית של המעטפת המסגרתית חונקת אט-אט את הדימוי הספציפי. הדימוי הולך ומתרוקן, וליבת התצלום מתפשטת ונעלמת, כמו מנסחת צורה ונפח לחלל ריק, מנקודת התצפית של הצלם/צופה עד קצה גבול יכולת הראייה. אולם בעוד שבסדרת חרכי הים, נתפשה עמדת הצלם כזו של צייד, המצמצם את טריטוריית המבט ולכוד באמצעותה את ניצודי עדשתו, הרי שבסדרת הצילומים הנוכחית, נדמה כי התהפכו היוצרות, וכי גנור מאמץ לבסוף עמדה מגששת, הנעה בין אחיזה במציאות לבין חוסר שליטה, התופסת מחסה ממה שאינו נגלה בבירור לעין. השמיים הבהירים שנפרשו בעבר ברוחב יריעה שהלך והצטמצם, כמעט ואינם נגלים כעת, ממוסגרים מבעד למקלעות העלים, כשרק קרעי חוץ בודדים נפערים כחורי מפלט מתוך הסבך. המבט שהתמרכז בעבר אל מוקד הצילום, תוך התכנסות החוץ אל תוך פנים הקופסא ואל עדשת המצלמה, מומר כעת בהתפזרות ושיטוט כמעט חסר מטרה, לעתים תוך תחושה של הגעה אל קרקע יציבה, ולעתים אל מה שנדמה כעין סערה.

¹ סוזן סונטאג, *הצילום כראי התקופה*, ספרית אפקים, עם עובד, תל אביב, 1979 (תרגום: יורם ברונובסקי), עמ' 18-21.

דימוי הסבך טופל רבות באמנות הישראלית של השנים האחרונות, וכך גם דימוי היער, המתרפק בגעגועים מדומיינים על איזורים מערביים וקרירים, והשואב בין השאר מאגדות עם גרמניות אודות היער השחור.² בביאנלה לרישום שהוצגה בסוף 2010 בירושלים, נדון הסבך במדיום הרישום כפקעת קורים מסוכסכת רגשית, אקספרסיבית לרוב, בעוד שבדימויים המצולמים שלטה גישה רומנטית ומרוחקת יותר, המתפעלת מיופיו הפוטוגני של הדימוי הצמחי המפותל.³ במקביל לתערוכתו של גנור, ניתן לצפות בצילומי סבך מיוער של עמרי שפירא, הזוכרים את דם קורבנות הרצח שנספג באדמת באבי יאר שבאוקריינה בתקופת השואה, ובצילומי אתרי הקרוזינג בפארק האמפסטד הית' של קובי ישראל, שרק שרידים קלושים מרמזים על הפעילות המינית הרוחשת בהם בלילות. אולם בעוד צילומי כל אלו מתבוננים אל השטח המיוער והסבוך ממרחק, מנסים להכיל את אופיו המתוח והמסתורי של המקום, הרי שגנור נכנס למעבה הסבך ומתחפר בתוכו, נטמע בתוך הצמחיה כחיה הפורשת לרגעים אחדים מהמצוד.

בהקשר האמנותי הבינלאומי, ניתן לחוש כי רוח ציורי היערות של קספר דוד פרידריך, הצייר הרומנטי הגרמני בן תקופתו של גתה, מהדהדת במסתורין הצילומים של גנור, אולם אלו של האחרון חסרים את ההוד של איתני הטבע ואת תחושת השגב הדתי הטבועים בציוריו של פרידריך. ניתן להזכיר גם את תומס שטרות' הגרמני, שסדרת תצלומי 'גן העדן' שלו חושפת מעבה יערות גשם וחורשים שצולמו באוסטרליה, סין ויפן, לצד ארצות הברית וגרמניה, עליהם אמר שטרות' כי הם סוג של דימויים קונקרטיים ומופשטים כאחד, גדושי מידע אך גם קשים להכלה, האמורים לשמש מראה רפלקסיבית ומדיטיבית עבור המתבונן בהם, וכמעין ייצוג על-זמני המתחקה אחריו שורשיו הפרימורדיאליים של מקור העולם וגן העדן הבראשיתית.⁴ אך המימד המיתי והמפואר, המצוי ביצירתם של שני האמנים הגרמניים הללו, מומר אצל גנור בפירוק ובבחינה מקרוב של פנים הסבך.

שני צילומים 'חריגים' כמו קושרים התחלה וסוף לשיטוטו המבוכי של גנור – באחד, עץ זית עב גזע ורב שנים ניצב במרכז הקומפוזיציה, גופו החגור והמסומן במספר כמו הופך אותו לראש הלהקה, אולי בהיותו ראשון להיעקר ממקומו ולסמן בכך את גורלם העתידי של האחרים. תצלום זה מהדהד, שלא במודע, את 'העץ המצולק' של סאלי מאן (1998), הנישא אף הוא במרכז הקומפוזיציה, ניצב יחיד במרחב מגודר, שחתך כמו מדמם פעור בבטנו. השוואה בין שני הדימויים של מאן וגנור, תחדד את תחושות המוות והחידלון המשותפת

² תערוכה מרכזית בנושא, "יער", הוצגה בין החודשים ינואר-אפריל 2006 במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית.

³ תמר מנור-פרידמן, רשמים IV, נאחו בסבך: הביאנלה הארצית הרביעית לרישום, בית האמנים, ירושלים, 2010. לצד שרון יערי וגלעד אופיר הנדונים בקטלוג, ניתן להזכיר בהקשר זה את סדרת הצילומים 'ליקווידיישן' והסרט 'היער' של אורי גרשט (2005), ואת סדרת הצילומים '100 שנים' של אפרת שווילי (2008).

⁴ Thomas Struth, "Paradise - A Thousand Words", *Art Forum*, May 2002

להם, אולם גם את ה'קהילתיות' ומימד החיפוש הפרוגרסיבי אצל גנור, לעומת הבדידות והמימד הנוסטלגי אצל מאן. בצילום נוסף של גנור, משפחה היושבת לצד שולחן פיקניק נגלית בסוף שביל עטוף עצים, כמסמלים נקודת אחיזה בחיים, לאחר מסע הנע ונד תחת צילו המרחף של אובדן הדרך. נדמה כי משפחה זו, הממוסגרת בעלווה והעשויה להזכיר את ההתבוננות למרחוק בקבוצות הרוחצים שבסדרה הקודמת, משמשת כעת מעין עוגן לאחיזה ממשית, כנקודת ציון וסיום רגעי למסע החיפושים של האמן.