

אין מקום כמו הבית נדב ויסמן - טקסט קטלוג

קרן גולדברג

מיצביו של נדב ויסמן מתאפיינים בשפה קוהרנטית ובאסתטיקה ייחודית. הם מייצרים עולם דימויים סגור ומובחן, מלא במוטיבים חוזרים, שעוברים טרנספורמציות לאורך השנים: דמויות אנוש בעלות ראש גדול-ממדים וגוף קטן וילדי, סוסים, כלבים, פסנתרים, סירות, עצמות, גלגלי שיניים, גדרות, משאיות ועצים. כל אלו מעוצבים בסגנון ילדי, צבעוני ופתייני, ויחד הם יוצרים סיטואציות חלומיות ומחרידות. אך מכל אלו הבית הוא נקודת המוצא האולטימטיבית. הוא חוזר בתצורות שונות, בין שכאייקון מושלם של בית – ארבעה קירות וגג משולש – כרישום ילדים פשוט, ובין שכבנייני קומות סדרתיים. מתוך הבית הזה יוצא הגיבור, האמן, הגבר, אותו ראש מנופח, למסעות לא ליניאריים, לנרטיבים מפורקים, למצבי תודעה עלומים.

פנים בית מופיע כבר בסדרות הציורים המוקדמות של ויסמן. בכיתה של המאהבת (2000-2001), סדרת ציורים על דיקטים, קווי פרספקטיבה יחידים מסמנים הפרדה בין רצפה לקיר. קירות הבית ותקרותיו מצוירים למעשה על חלקי דיקטים נפרדים המחוברים יחדיו והופכים את חלל הבית המגן למבנה מפורק הבנוי תלאים-טלאים. בהצפה, מ-2001, סדרת ציורים המתארת פנים בית ממבט-על, הפרספקטיבה מזכירה תכניות אדריכליות, אך האסתטיקה שונה לחלוטין. ברישום נטול עומק מתאר ויסמן רהיטים ואובייקטים שונים: אסלה, מחזיק נייר טואלט, מיטה, רדיאטור, כיור, וילון מקלחת, פסנתר ושולחן – כולם נראים בקצוות הפריים. מה שמשתלט על התמונה, על שטח המגורים, הוא רקע שטוח בצבע ירוק זרחני, כמעט רעיל. פנים הבית, ריקונו וזווית המבט האדריכלית ילוו את ויסמן בכל עבודותיו.

גם שמות העבודות מאזכרים לעתים אלמנטים ארכיטקטוניים. לדוגמה, מיצב מ-2007 ובו השתלט ויסמן על כל חלל הגלריה נקרא *קומת קרקע*, מושג המשלב את האלמנטים "קומה" ו"קרקע". בניינים רבי-קומות גבוהים חוזרים ומופיעים במיצב, אך דווקא הקרקע היציבה נעדרת בו לחלוטין: בניין לבן אחד נישא במריצה אדומה על ידי אחת הדמויות העירומות, מנסה למצוא לו מקום קבע בין סירות משייטות גדושות בעצמות ובין פסי רכבת. דמות אחרת שוכבת בתוך שלד ורוד של סירה שעליה מתנוססים בניין ירוק ותורן שעשוי מעצמות. אנייה אחרת הנושאת בניין אפור הוקפאה בתוך כדור שלג מוגדל, רגע לפני שצללה למצולות.

"תפקידו הבלעדי של הבית אינו להיות המטרה של פעילות האדם, אלא התנאי לה, ובמובן זה – ההתחלה", מצהיר עמנואל לוינס ביצירת המופת שלו "כוליות ואינסוף"¹. הוא ממשיך ואומר כי "בתוך המגורים ניתק ההיות, נפרד מן הקיום הטבעי וטובל בסביבה שבה הנאתו, חסרת ביטחון ומתוחה, הופכת לדאגה. הוא חג בין הנראות לאי-נראות, ותמיד נכון לצאת אל הפנים שביתו, או פינתו, או אוהלו, או מערתו, הם המבואה שלו. התפקיד הקמאי של הבית אינו להנחות את ההיות בעזרת אדריכלות המבנה ולגלות מקום, אלא לשבור את מלאות היסוד ולפעור בתוכו את האוטופיה, שבה ה'אני' מתכנס בתוך עצמו במגוריו אצל עצמו. עם זאת ההפרדה אינה מבודדת אותי, כאילו הייתי פשוט תלוש מיסודות אלה. ההפרדה מאפשרת את הבעלות ואת הקניין"². לוינס מדבר פה על מצב אופטימלי, בורגני כמעט, שבו יש לאדם בית, והבית הזה מלא, מגן, מכיל – מתפקד. מתוך המקום הזה יכול האדם לצאת אל העולם, אך הבתים של ויסמן הם היפוכו הגמור של מצב זה. הם עולים באש, טובעים, מרוקנים, חשופים, מעוותים, ניידים ופגיעים.

הניידות היא נקודת מפתח, לא רק משום שהיא מערערת על היותו של הבית מקום קבוע ויציב, אלא גם משום שהיא הופכת אותו לאובייקט, אובייקט נישא. מבחינת לוינס, "כמבנה, המגורים שייכים למעשה לעולם של אובייקטים. אולם שייכות זו אינה מבטלת את העובדה המכרעת, שכל התייחסות לאובייקטים – יהיו אלו מבנים – מתרחשת מתוך מגורים. באופן קונקרטי, המגורים אינם ממוקמים בתוך עולם אובייקטיבי, אלא העולם האובייקטיבי ממוקם ביחס למגורים"³. כלומר, ההפרדה בין המגורים לאובייקטים בעולם הכרחית לתפקודו של הסובייקט. ויסמן שובר הפרדה זו באובססיביות. הבית הפרטי נהפך לאיקון המוכר של שני קירות וגג, והבניין נהפך לקובייה ניידת. כך או כך, שניהם נהפכים לאובייקטים מעוותים, חסרי שורשים או שייכות, כשאר האובייקטים בעולמות רדופי הבלהות של האמן.

אחת הסביבות המסויטות במיוחד של ויסמן היא ללא ספק *דשא שחור* מ-2005, שבה נבנתה שכונה שלמה. בנייני קומות לבנים בגובה המותניים מזדקרים בין צמחייה שחורה ובין מעין מקווי מים או שלוליות ירוקות. צמחי שרך, שאמורים ליפול ממרפסות הבתים, משתלשלים מתקרת הגלריה, מאיימים לבלוע את השכונה וממחזשים את קנה המידה המעוות. ויסמן מרסק את החלל הבטוח ביותר – המרחב של שכונת המגורים. השכונה נטושה, ודיירי השכונה עצמם הם בחזקת נוכחים-נעדרים. דמויות המבוגרים-ילדים המזוהים עם ויסמן נהפכו בעבודה להיברידי מסוג אחר, גולמי ענק חומים בעלי ראש אדם ורדרד, המוטלים על הרצפה בחוסר אונים. סרט האנימציה מוקרן על הקיר ובו נראים אנשים, או למעשה רק ראשים, נסחפים בנהר בוצי, מרמז על אסון שהולך וקרב, או שכבר קרה.

אפשר לומר שרוב סביבותיו של ויסמן הן אוניברסליות, א-לוקליות, ועוסקות במצבי תודעה פסיכיים, אך פה ושם צץ הפרטי והספציפי, בדמות ביתו של האמן – דימויים של אדריכלות ארץ-ישראלית. לדוגמה, הבניינים שמופיעים ב*דשא שחור* מוגבהים על עמודים, מעוטרים בשפריץ מבחוץ וצבועים מבפנים בפוליסיד, בסגנון אדריכלי ישראלי מובהק של שנות השבעים. האמן למעשה יצר את הבניינים כהכלאה בין הבניינים שגדל בהם בחיפה של שנות השבעים לבין הבניינים התל אביביים שבהם הוא מתגורר כעת. הבנייה על עמודים והדמיון בין הבתים מאזכרים את שאיפותיה של האדריכלות המודרנית לאוניברסליזם חסר זהות מקומית, ובאופן ספציפי את חמשת עקרונות התיאוריה היישומית של לה קורבוזיה לאדריכלות המודרנית, אך העובדה שקל למקם את הבניינים בשכונת שיכונים ישראלית מעידה על כישלונה של האדריכלות המודרנית לממש את שאיפתה האוניברסלית. בדומה לאדריכלות המודרנית, גם מיצביו של ויסמן כביכול שואפים לחזות אוניברסלית, אך נכנעים לעוצמת הקונקרטיזם.

במיצבים אלו גם השפה העברית מבליחה לעתים. ב*מאחורי הגדר*, אחד המיצבים הראשונים של ויסמן, מ-2003, מופיעה מלונה, בעצמה מעין בית מוקטן בעל גג משולש, בית לבני אדם שהפך למעוז החיה, ששמה מתנוסס מעל הכניסה באותיות ילדותיות: "שפיץ". שפיץ הכלב עצמו אינו בנמצא, אך שמו והווייתו נוכחים במקלות הדוקים המוגדלים והמחודדים, כלי נשק-צעצוע שבהם משחקות הדמויות הגבריות, וכן באברי המין המשולשים ונעלי העקב המחודדות של הדמויות הנשיות. כל אלו הפכים לסממני מיניות כוחניים, תרבותיים ואוניברסליים, סממנים שמבוגרים הכלואים בגוף של ילדים עוטים על עצמם. אך ה"שפיץ" נותר עברי, סלנג ישראלי מובהק. במיצב *שיעור רכיבה* מופיע מבנה שעליו נרשם בכתב יד השם הישראלי כל כך "יוסי ובניו". משאיות אדומות הנושאות עליהן משא עצמות פרושות על רצפת הגלריה, כאילו היו יוצאות ונכנסות אל תוך המבנה. תחת הכיתוב העברי המשאיות האדומות, המזכירות משאיות מכבי אש, מעוררות איזושהי חוויית חירום ישראלית, אך זו קריאה אישית, ספציפית, וקיומה האלטרנטיבי מעורר שוב את אותו המתח בין הלוקלי לאוניברסלי.

מתח זה מתקיים גם במיצב *קרקע*, ובו נכלל מבנה מוקטן בצבע בורדו בעל קשתות מעוגלות שדרכיהן עוברת מסילת רכבת ועליו מתנוסס השם "חיפה", באותיות עבריות ולטיניות. המבנה מבוסס על תחנת הרכבת הראשונה בחיפה, שנבנתה בעיר התחתית בתחילת המאה העשרים על ידי השלטון העות'מני (כיום תחנת רכבת חיפה-מזרח, שאינה בשימוש). המבנה מעוצב בסגנון ארכיטקטוני ערבי, כולל קשתות מעוגלות ומלכותיות. סירות אדומות קטנות שנושאות עצמות, בדומה למשאיות החירום ב*שיעור רכיבה*, מפליגות לכיוון המבנה. כך שילב ויסמן בין תחנת הרכבת החיפאית לנמל הסמוך לה, והפך אותה למעין יצור כלאיים ארכיטקטוני. גם כאן אפשר לקרוא טראומה מקומית, טראומת בניינה של העיר התחתית בחיפה על הריסות בתים ערביים, הנוכחת בסגנון האדריכלי השעטנזי. סגנון אדריכלות זה, כמו גם הכיתובים בעברית, נראים זרים ביותר בעולם של ויסמן, אך למעשה הם שמייצגים את ביתו שלו יותר מכול.

בקריאה נוספת אפשר לומר שאותו מתח בין הלוקלי לאוניברסלי במיצבים אינו מתח בין דבר והיפוכו כלל וכלל, כי אם תהליך של הבניה יחסית. כלומר ההיסטוריה חוזרת על עצמה, דפוסים משועתקים, וכך הלאומי והמקומי נהפכים לאוניברסלי ולכללי. האוניברסלי הוא לעולם יחסי, לעולם מתקיים במרחב קונקרטי, וכך הבלחות הזהות הספציפית והלאומית אצל ויסמן אינן נובעות מדחף פוליטי גרידא, כי אם ממוטיבציה הומניסטית כללית.

הקונקרטי מופיע שוב בעבודה *רוחות* (2009), שבה לראשונה בעבודותיו של ויסמן מופיע דימוי הבית האיקוני בקנה מידה מציאותי של 1:1. שלד של בית, שקווי המתאר שלו עשויים פסלי עצמות, הוצב במטע זיתים בעין הוד. הלוקליות נוכחת בשם העבודה העברי, "רוחות", שתרגום לאנגלית ייאבד את ריבוי המשמעויות שבו, הכולל את המילים *Spirits, Winds* ו-*Ghosts*; היא מתקיימת גם במיקומה של העבודה ביישוב שבאמצע שנות החמישים נהפך מהכפר הערבי עין חוד לכפר האמנים היהודי עין הוד. זאת ועוד, הבית המושלם, ריבוע וגג משולש, בנוי מעצמות, המאזכרות את דייריו הקודמים של המקום ואת גלגוליה הקודמים של האדמה שהוא עומד עליה. ויסמן הוסיף למבנה מספר בלטות, אף הן מעצמות, על האדמה החשופה בתוך הבית, כמו

אותם קווי מתאר מעצמות, כאילו פעולת הריצוף של הבית הופסקה באמצע. בבחירת העצמות כחומרי בניין מקבל הבית תכונות אנושיות, ומכאן שהוא הוא בן תמותה. הצופה נכנס לתוך בית הרוחות. הבית מקיף אותו, אבל שולל ממנו את הפונקציה הבסיסית ביותר של בית: הגנה והסתרה. נהפוך הוא – הוא מפשיט את הצופה מעורו. כך עובר הצופה חוויה טקטילית, פנומנולוגית.

במובן זה אפשר לקרוא את הבית לאור המושג הפנומנולוגי "חוכמת המקום" (Genius Loci) שטבע תאורטיקן האדריכלות, כריסטיאן נורברג שולץ.⁴ משמעו של המושג במקור, בדת הרומית העתיקה, היה מעין רוח המגינה על המקום, ממש כמו הרוחות של בית הרוחות. נורברג שולץ השתמש במושג כדי להגדיר אדריכלות הצומחת באופן אורגני מתוך האדמה שהיא מושתתת עליה, ושהחומר שהיא בנויה ממנו שייך למקום שהיא נמצאת בו. רק כך יכול המבקר לחוות את המבנה בצורה גופנית. גם כאן צומח הבית של ויסמן על קו התפר שבין טראומה מקומית לאומית לחוויה אוניברסלית פנומנולוגית. ההשלכה הזו של האמן את זהות הסובייקטיבית על הסביבות שהוא בונה, והפרסונליזציה של המבנה דרך איברי הגוף, יכולים להיקרא גם דרך מושג אחר המתקיים בקשר בין האדם לסביבתו. תיאודור אדורנו, במאמרו המוקדש לארכיטקטורה, טוען כי האדם מזדהה עם סביבתו הבנויה מתוך דחף מימטי. מימזיס כאן משמעותו אינה חיקוי אחד לאחד, אלא דווקא קשר יצירתי בין הסובייקט לאובייקט, אותו הקשר שהייצוג האמנותי מתבסס עליו.⁵ האדם יכול "להרגיש בבית" דרך הזדהות מימטית עם הבניין שהוא גר בו. בית העצמות ממחיש דחף מימטי זה בצורה קיצונית.

אותו בית העצמות שב וחוזר *בחפירות מאוחרות* (2011), אחד המיצבים השאפתניים ביותר של ויסמן. הוא מוצג כמעין תבליט גדול על הקיר, לצד תבליט אחר שמשרטט תכנית אדריכלית של מבנה לא ברור, מאותם קווי מתאר של עצמות. שוב השתמש כאן ויסמן במבט העל, ולראשונה שילב מספרים, כאילו היו מסמנים מידות וחישובים בשרטוטים אדריכליים או תאריכים ארכיאולוגיים. בדומה ליחס הנבנה בין רישום אדריכלי לבניית הבניין התלת-ממדי, גם ויסמן פועל בפער שבין הרישום, התבליט, הפסל והחלל. בבית הרוחות המופיע *בחפירות מאוחרות*, לדוגמה, מופחים חיים כשהוא פורץ את גבולות התבליט. אחד מקווי המתאר של הבית, שרשרת העצמות, נפרד מהקיר ופורץ לתוך חלל הגלריה. שם הוא מתחבר לספינה קטנה, שבתוכה מסודרות שתי שורות שיניים, כאילו נהפכה ללסת פתוחה המשייטת על רצפת הגלריה. שיניים מתפקדות גם כאבני הבניין של מרפסת הבית ועליה, ממש כמו בצירור הילדים המושלם, עומד כלבלב קטן. גם גלגלי שיניים, עשויים משיני אדם, חוזרים שוב ושוב בתערוכה ונראים בתנועה מתמדת. דווקא מתוך החפירות הארכיאולוגיות, מתוך העבר, מתחילה תנועה, מתחיל מסע. *בחפירות מאוחרות* מתקיימים למעשה חיים לאחר המוות – השרידים קמים לחיים ומאפשרים יצירה מתוך הפוסט-טראומה. בעוד שבעבודותיו המוקדמות של ויסמן נוצר דיסוננס בין הצבעוניות המפתה לבין התוכן המסויט, כאן המתח קיים בין הטרואומה, הקטסטרופה, לבין התחדשות התנועה.

כמו ברבים ממיצביו של ויסמן גם כאן נכלל קטע אנימציה קצר ובו המסע ממשיך להתפתח במדיום מבוסס-זמן. כאן, בפעם הראשונה, מתגלה בצורה קונקרטיבית וסובייקטיבית אותו ראש אדם המזוהה כל כך עם האמן – הוא מוצג כצילום פרופיל של פני האמן עצמו. האמן בונה לעצמו בית, אותו בית רוחות איקוני, ואבני הבניין הן עצמות שנפלטות מאוזנו. אז מגיעה דמות האישה – היא פולטת מפיה שיניים ונהפכת בעצמה לגלגל שיניים אנושי. הדימויים והסאונד כאחד מתאפיינים בטקטיליות רבת-עוצמה – רעשי הקנאקים שמלווים את העצמות הנפלטות והרעשים של פליטת השיניים מפיה של האישה, שלמעשה מופקים על ידי האמן עצמו. גלגל השיניים שיצרה סביבה האישה מאתחל תנועה ומעודד את הגבר לצאת מתוך הבית למסע. הוא מרכיב לעצמו סירת עצמות, שמתפרקת ונהפכת למעין זנב, גוף מפורק, ומצטרף לקהילת ראשנים – ראשים מרחפים נוספים כמותו, פניהם פונות לעבר כיוון לא ידוע. לאחר מכן הגבר, הוא ולא האישה, פולט ילדים מפיו, ויחד הם בונים גלגל שיניים קונבנציונלי – אבא, אימא ושלושה ילדים, בנים. הבנייה, החיפוש, המסע, המשפחה – כולם נוצרים מתוך הגוף עצמו, מחומרי גלם של שיניים ועצמות. מבנה משפחה מיני מובא כאן כסיפור בריאה, כחלק פיזיולוגי אינהרנטי לאדם.

החקירה של ויסמן את הגבר מנקודת מבט מגדרית מגיעה כאן לשיאה. הסרטון משרטט את הקונסטרוקט הגברי של יציאה למסע לעומת התמסדות, התבייתות והקמת משפחה. בית הרוחות אינו רק דימוי, הוא עבודת אמנות של ויסמן, וכאן הוא הוא פולט אותה מפיו, באופן אורגני, כמו בלידה. כלומר, ההולדה ובניית הבית מתווכות כאן כיצירה גברית, והגבר מוצג כאמן, יוצר, מוליד. לפי לוינס, הממד הנשי הכרחי לקיומו של בית: "והאחר שנוכחותו היא היעדר מוצנע, שבחסותה מתקבלת קבלת פנים שאין נדיבה ממנה ושממארת את שדה האינטימיות, הוא האישה. האישה היא התנאי להתכנסות, לפנימיות של הבית ולדיור".⁶ יתכן שוויסמן עוסק כאן במרחב הנשי הקיים בגבר עצמו, כפי שבעבר עסק במרחב הילדי הקיים במבוגר.

בדומה לעבודות הווידאו הקודמות של ויסמן, הסרט מוצג בלופ. הלופ קריטי, מפני שהסרט הקצר מייצג נרטיב מובהק, בעל התחלה וסוף, ואילו הלופ הופך את סיפור הקמת המשפחה הארכיטיפי לתהליך אינסופי מסוּיט, מסע בלתי-פוסק, שבו דחפים קיומיים מתמשכים מונעים הגעה אל המנוחה ואל הנחלה. העצמות שמבנות את הסיפור מחזקות את תחושת האובדן, מפני שהמסע מראש מתחיל מתוך מוות. שמו של הסרט, *Home as Will and Representation*, מדגיש שהאמן נוהר כאן אחר ייצוג קלאסי של בית, קונסטרוקט ריק, תשוּקה מיתית הנהפכת לחלום בלהות. כמו כן הבית, אותו הבית האיקוני, מוצג כמכונה אבולוציונית, ייצוג שמחוזק ביתר שאת על ידי הלופ האינסופי. זוהי מכונת המגורים של לה קורבוזיה, שבה לא רק הבית כאילו הורכב על פס ייצור, גם המשפחה שמאכלסת אותו נוצרת מתוך סדרתיות תעשייתית.

התהליך הזה, שבו הגוף עצמו נהפך למוקד של בנייה, של התרחשות אדריכלית, מגיע לשיאו במיצב האחרון של ויסמן, מ-2015, בעל הכותרת הפרדוקסלית *אין מקום כזה*. בניינים וסולמות נישאים מעלה, דקיקים ותמירים, עם דמות שכאילו נמשכה מעלה ומטה עד שהשלד שלה נחשף, והגבס המתפורר חושף את קונסטרוקציית העץ של הפסל. בתוך ראש אדם נחצבו מדרגות ואת תווי פניו החליפו פני סוס, שמגיחים מראשו כאילו השתלטו על פנימה של דמות האדם. מאוזנה מיתמר סולם, ומסלול צבוע כחול שעליו סירה עם דמות מוקטנת בתוכה נשלח ממנה והלאה. סוסים חומים חוזרים בעבודותיו של ויסמן. כמו הסירות והמשאיות, גם הם מתקיימים בתוך מרחב של מסע גברי, מעין אלגוריה על תהליך חניכה. פסל אדם אחר עומד במרכז של כיכר בצומת דרכים, כמעין פסל כיכר מונומנטלי. הוא מכוסה ריבועים-ריבועים, כאילו היה גם הוא בניין מגורים מלבני, מלא בחלונות סטנדרטיים ברווחים שווים זה מזה. כל האלמנטים הללו קשורים ולא קשורים זה לזה בעת ובעונה אחת. גשרים ומסלולים מחברים ביניהם, אך נקטעים בפתאומיות. מעלה ומטה, ים, יבשה ואוויר התהפכו כאן: בניין קומות צהוב, שעמודי היסודות שלו התארכו, מיתמר לשמים ומשמש מעין מכל לסלע גדול הנישא באוויר. סולמות גבוהים בנויים מקורות לא מקבילות, שהולכות ומתכנסות. המיצב כולו נראה כמעין מגרש משחקים שהשתבש, מעין לונה פארק אנושי הנבנה במרחב של ריאליזם מאני.

הקשר הקיים בין הגוף לבניין במיצב האחרון של ויסמן מזכיר את עבודותיו של הפסל ההולנדי מארק מנדרס (Manders). פסליו, העשויים לרוב מחמר לא שרוף, מקרמיקה או מעץ, משלבים בין דמויות אדם, חלקי גוף וחיות לבין רהיטים, שולחנות, כיסאות ומנורות. רבות מדמויותיו חתוכות לחצאים על ידי קרשים או רהיטים, וכל פסליו הם למעשה חלק מסדרת מתמשכת בשם *Self Portrait as a Building*. בקשרים הנוצרים בין המרכיבים השונים במיצביו של מנדרס ובהתפתחות המקבילה של אובייקטים ואנשים בעבודותיו מתקיימת מעין איכות חלומית, סוריאליסטית. אפשר לומר שוויסמן, כמו מנדרס, פועל במרחב של איזון עדין בין סוריאליזם לריאליזם, אך באופן שונה. הפסלים של ויסמן, במיוחד אלו מהפרויקט האחרון, מזכירים דימויים סוריאליסטיים שבהם גופי אדם מתערבלים במגירות, בשולחנות, בכיסאות ובחיות, אך קריאה סוריאליסטית של עבודותיו תהיה רדוקטיבית מידי. כדי לייצר סוריאליזם, יש צורך במרכיבי יסוד ריאליסטיים. כדי לערער על המציאות, יש צורך במציאות עצמה. על סולם החיקוי המימטי דמויותיו של מנדרס, המזכירות פסלים מצריים או יווניים קלאסיים, הן אכן ריאליסטיות מאלו של ויסמן, ולכן אפשר גם להגדיר בהן איכויות סוריאליסטיות. אצל ויסמן לעומתן הדימויים מלכתחילה מתקיימים בספרה אחרת. הם אינם ריאליסטיים, כי אם סוגסטיביים. גם כשהם מזכירים את המציאות, יש בהם עיוות פרופורציונלי או אסתטי מובהק, כפי שניכר היטב בכל ההכלאות האחרות שיוצר ויסמן.

לרוב יוצר ויסמן סביבות שלמות, והצופה נכנס אליהן ומסתובב בתוכן, אך למעשה הוא מסתכל עליהן מלמעלה, שכן הדמויות והמבנים של האמן נשארים לרוב בגובה המותניים. כלומר, נשאר יחס פרופורציונלי ברור מאוד בין הדמויות, המבנים והצופים. הקשר בין הגוף לאדריכלות מקובע במערכת פרופורציונלית, שהרי בניינים ואובייקטים נבנים ביחס ישיר לפרופורציות של האדם – מעין הזדהות מימטית נוספת, שמקובעת עמוק בתוך ההבנה שלנו את הסביבה הבנויה עוד מימי הרנסנס. אך באין *מקום כזה*, במקום הלא קיים, התעוותו הפרופורציות הנורמליות והדחף המימטי מגיע לקיצוניות: הדמויות והבניינים קיבלו אותו גודל, אותו תרגום ייצוגי. הגוף התמזג עם הבניין, עם המסלול, עם הכביש ועם המדרגות; האדם נהפך לאתר בנייה. ברגע שהבית מתמזג עם הדייר שלו, אותה הפרדה בין פנים לחוץ שמדבר עליה לוינס אינה יכולה להתקיים, וכתוצאה מכך אין תפקוד. בעל הבית אינו יכול לצאת ממנו אל העולם, כי הוא כבר נמצא בתוכו. הזדהות עם אובייקט דומם, עם סביבה, משמעה היהפכות לדומם, עצירה. ואכן, הדחף המימטי מערב בתוכו גם את דחף המוות. דימוי העצמות והתמה הארכיאולוגית מחזקים קריאה זאת.

עם זאת נראה שמיצביו האחרונים של ויסמן התרחקו לחלוטין ממצב סטטי של עצירה. בחפירות מאוזרות התחילו הבית והמסע מתוך הגוף או דווקא מתוך הקבר הארכיאולוגי, ובאין *מקום כזה* הכול צומח, מזדקר לשמים, ותנועה מתמדת נוכחת בשבילים ובדרכים המעופפות, המזכירות סימולציות של אדריכלות אוטופית. כאן המסע הא-לינארי וחסר המטרה של הגיבור הוויסמני טבוע כבר בתוך גופו, בתוך ביתו, בתוך עצמו. הוא אינו מרחיק החוצה, אלא הוא חופר פנימה, למעמקי ראשו המנופח.

¹ עמנואל לוינס, כוליות ואינסוף, תרגום: רמה איילון, הוצאת מאגנס, ירושלים, 2010, ע"מ 122.

² שם, ע"מ 125-126.

³ שם, ע"מ 122.

⁴ Christian, Norberg-Schultz, Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture, Rizzoli, New York, 1980.

⁵ Theodor W. Adorno, Functionalism Today, <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic1412058.files/Week%201/AdornoFT.pdf>, p. 7.

⁶ לוינס, כוליות ואינסוף, ע"מ 124-125.