

## שרה חניסקי / הבהרות תיאורטיות

במאמרי "שתיקת הדגים", שהתפרסם בגיליון תיאוריה וביקורת 4, עמ' 105–123, הצגתי דגימה של תהליך כינונו של שיח הפרשנות של האמנות הישראלית הקנונית. סירוקו של השיח הזה נגד כיוון צמיחת השיער, נגד ההבנות "הטבעיות" שלו, עורר תגובות נזעמות. התגובות הנזעמות הן אחת מהתוצאות החיוביות של החיבור מכיוון שהוא מאלץ את שומרי הסף של המסורת הפרשנית להתגונן ובכך להציג את עצמם, אם לא מפורשות, לפחות באמצעות התגוננות, כמי שתופשים עמדה אפשורית אחת מיני רבות ולא כנציגי "הסדר" בהתגלמותו. הרי היה זה אינטרס אתי מרכזי בעבודתי, לתקוף את המושג הטוטאלי של ה"זהות הישראלית" באמצעות מעקב מקרוב אחר פעולת כינונו על-ידי השיח הפרשני של האמנות, ולהציגו לא כסדר טבע אלא כהבניה של עמדה מיוחסת ובלעדית.

מה בדיוק היא כוונתי כאשר אני טוענת שהשיח הפרשני מציג את עצמו כסדר טבע? גדעון עפרת כותב "לו רק ביקרה חניסקי בחממת עין-שמר... היתה מבינה מיד". (גיליון זה, עמ' 183). לכאורה תנאי חשוב ביותר, אם אבקר באתר בו נמצא האובייקט המדובר, אבין מיד. אך מי הוא הבורר שיפסוק מה ראוי לו שייחשב להבנה בהקשר זה? ברור שלא כל דבר ייחשב להבנה תקנית, לדוגמה, ההבנה שלי את האובייקט המדובר, כפי שהוצגה במאמרי, נדחתה על-ידי עפרת כבלתי-לגיטימית והוקעה על-ידי באופן פומבי במאמרו. אם כן ברור שאותו בורר אלמוני שיפסוק על עמידתה של ההבנה בדרישות התקן הוא לא אחר מאשר גדעון עפרת עצמו, המתיימר לדבר בשמה של אמת אוניברסלית ומתעלם מעובדת היותו דובר מעמדה חלקית ופרטיקולרית.

ההבנה "המיידית" הזאת תתרחש, על-פי עפרת, אם אחווה קרבה פיזית אל אותו אובייקט. המשפט הזה מיוסד על כמה הנחות עבודה של עפרת, אך לא רק שלו: עבודת הפרשנות היא למעשה "הבנה" של היצירה, הקרבה הפיזית אל היצירה מקדמת את ההבנה, וההבנה מתרחשת באופן ספונטני.

את ההנחות האלה אני מתקיפה במאמרי על-ידי הצגת כיוון תיאורטי שונה לחלוטין, המציע להבין את היחסים בין אובייקט האמנות והפרשנות עליו במסגרת מושגית אחרת.

אשחזר בקצרה את עיקר המהלכים התיאורטיים בטיעוני:

### א. הזיקה בין ייצור תרבות לבין שאלות פוליטיות

ב"שתיקת הדגים" ניסיתי לאתר תחום חדש של שאלות על הזיקה בין ייצור של תרבות ללאומיות הישראלית. הזיקה בין ייצור של תרבות לשאלות פוליטיות אינה חדשה כשלעצמה, והיא נידונה בספרות העיון המרקסיסטית לדורותיה, בדרך-כלל תחת הכותרת "אידיאולוגיה" (למשל, Eagleton 1991). אך הדמיון התיאורטי של השימוש במושג "אידיאולוגיה" כבול למטאפורה הטופוגרפית של מרקס, המחלקת את המרחב החברתי למרחב חומרי ולמרחב של תודעה. החלוקה המטאפורית הטופוגרפית הזאת כובלת את הדמיון מכיוון שהיא טוענת שהיא יכולה לחצוץ בין ספירה של תודעה לבין ספירה חומרית, חציצה אשר מקימה את שני המושגים הללו כטריטוריות של אמת עם אזורי שיפוט מובחנים, אך מעניקה את בכורת ההיקבעות של הסדר החברתי לאזור השיפוט של החומר. תיאוריות חברתיות ניגפו בזו אחר זו בשל היותן קשורות בנחשתיות לדפוס תיאורטי זה.

הדיון שלי נפרד מן הסכימה הזאת ומעלה את שאלת התרבות, בעקבות אלטוסר (Althusser 1971) ובורדיה [בורדיה, בדפוס], לא כתודעה משקפת או מייצגת של ספירה חומרית, אלא כפרקטיקה חומרית בעלת כושר ייצור מובחן. דיון זה נסמך על מושגי השיח והרוח של פוקו, בעיקר כפי שהם מופיעים בארכיאולוגיה של הידע ובהיסטוריה של המיניות (Foucault 1972, 1978).

## ב. היפוך הסדר ההיררכי של הדיון בשדה האמנות והצבת השיח הפרשני בחזית השדה

הרצון לשאול שאלות חדשות קשור אצלי בראש ובראשונה בערעור על הסדר ההיררכי שעל-פיו מוסדרות הקטיגוריות של שדה האמנות. הקטיגוריות המעניינות אותי כעת הן זו של אובייקט האמנות וזו של הפרשנות של האמנות. שדה האמנות מאורגן כך שקיים הבדל הייררכי בנגישות אל האובייקט ואל הפרשנות של האמנות. מושא הדיון המועדף של שדה האמנות הוא יצירת האמנות. באמצעות יצירת האמנות מגדיר שדה האמנות את כל הפונקציות האחרות בו. כל הפונקציות של השדה מתמצות בסופו של דבר בחזית המזומנת למבט. פרשנות האמנות מציבה את עצמה בשדה זה כממלאת תפקיד של שרת אישי נאמן וצנוע, המתאמן שנים ברכישת מיומנות של אי-נראות, נכון למלא את תשוקת אדוניו בפנים חתומות, ולשם כך הוא לומד כל נייע שריר בפני האדון, ואיבריו נכונים תמיד לספוג את הפקודה, ואולי אפילו לשער את עיתוי הופעתה, ולנבא אותה עוד לפני שהופיעה.

חלוקת העבודה הדיסקרטית הזו בין פרשנות האמנות ליצירת האמנות אינה מונעת מכוח ה"עובדה" של יצירת האמנות יש מעמד בכורה מטבע הדברים. ההכרה בלגיטימיות של ידע היא גם ציעוף של העובדה, שחלוקת העבודה שעליה נסמך הידע היא תוצר היסטורי ותבנית חברתית, ולא נתון טבעי. סדר הידע הנפרש בפרשנות מוצג כסדר הנתון מעל לכל שאלה וחוסם אפילו אפשרות לדמיין סדר אחר. כלומר, עוד לפני שנציב את השאלות, עלינו לערער על הסדר ההיררכי של הקטיגוריות הללו של אובייקט ופרשנות. פירוק הסדר הזה אינו בחזקת שעשוע אלים ותו לא. הצבת שאלות חדשות כרוכה בהתנגדות לכוח המשיכה של המובן מאליו ובהצגת הסדר כסדר לא-טבעי וכמעשה שרירותי. הצגת הסדר ההיררכי של קטיגוריות השדה כשרירות אמורה לחשוף את ההשתרקות של הידע והכוח במלאכת הפרשנות.

כאמור, במצב העניינים של ההיסטוריה של האמנות, מציגה עצמה הפרשנות כגוף ידע אשר סיבת קיומו נעוץ באובייקט – ביצירת האמנות (ראו: אזולאי 1992א, 116–117). אני טוענת שאלה רק מראיתם של הדברים. להיסטוריה של הפרשנות יש שורשים הטרונגיים שאינם קשורים באופן בלעדי להופעת האובייקטים האמנותיים. לפרשנות האמנות היסטוריה משלה, חוקים משלה, מבנה משלה, קריירה משלה, ואין למצותה בקריירה של האובייקט, שאותו היא מתיימרת לייצג. יתר על כן, העבודה הפרשנית הופכת את האמנות מפעולה פרטית ואידיוסיונקרטית לפעולה המתממשת במלואה רק במרחב הציבורי (אזולאי 1992ב).

מכל האמור לעיל מתחייב היפוך של תחום הדיון: במקום להציג את יצירת האמנות כמושא הדיון, הצגתי את עבודת הפרשנות כחזית המועדפת של הדיון בשדה האמנות. ההעדפה המתודית הזו קשורה לאינטרס האתי בחשיפת העוצמה המיוחדת הטמונה בפרקטיקה הפרשנית.

### ג. הבנה מחודשת של עבודת הפרשנות, דחיית רעיון הפרשנות כ"שירות"

#### והצבתה כעבודה כפולה: כינון אובייקט הפירוש ופירושו

עבודת הפרשנות תוארה כבר מן הצד של הנראות היחסית בשדה, כעבודת שירות של יצירת האמנות. אך מהם תכניה של עבודה זאת לפי נקודת השקפתם של הפרשנים? הפרשנים מציגים את עבודתם כעבודה הרמנויטית. האטימולוגיה של המונח הרמנויטיקה מתייחסת להרמס, שלוח האלים היווניים. על מנת להעביר את המסרים מן האלים, היה צריך הרמס לשלוט בשפתם כמו גם בשפת בני-האדם, שאליהם כוונו המסרים. בתפישה זו, לפרשנות תפקיד של גישור פערים בין היצירה לבין הצופה. יצירת האמנות מופיעה כאן כאובייקט, הטעון במשמעות עמוקה, המחכה לחשיפתה. המשמעות העמוקה מוצפנת ביצירה כסוד אשר אינו זמין לפיענוח על-ידי כל אדם. הפרשן הרמנויטיקן נתפש כבעל כוחות דיכוב, המסוגל לחלץ מן היצירה את המשמעות אשר היא טומנת בקרבה.

טענתי היא, שפעולת הפרשנות לוקחת על עצמה ברזמנית שתי משימות. היא אכן עוסקת בפירוש יצירת האמנות, אבל מה שחשוב יותר, היא מכוננת תחילה את אובייקט האמנות כאובייקט הטעון פירוש. במקום לעבוד במסלול המסורתי הטוען כי יצירה מזמינה פענוח, אני טוענת כי המערכת הפרשנית היא זו שבנתה את אובייקט האמנות כאובייקט טעון דיכוב. בעקבות פוקו, המבחין בין שתי צורות לחוות את המין, "ארס אירוטיקה" ו"מדע המין" (Foucault 1978, 57), אבחין בין שתי

צורות לחוות אמנות: "ציורים" ו"השיח הפרשני של האמנות". בארס אירוטיקה האמת טמונה בהנאה, לעומת זאת, במדע המין, האמת היא הליך המבוסס על שיח ועל כינון יחסי כוח ודעת באמצעות טכנולוגיית וידוי. בטכניקה הרמנויטית של פירוש, כתב פוקו: "אנו דורשים שהמין ידבר אמת, אך מאחר שהוא עצמו הינו הסוד – ומנוע מנגישות לעצמו – נשמור לעצמנו את המשימה לומר את האמת של האמת שלו..." (שם). השיח הפרשני של האמנות פועל בעזרת טכנולוגיה דומה לזו של מדע המין. שיח זה מכונן את האמנות כאובייקט, שיש לפענח אותו על-סמך ההנחה, שהאמת ביצירת האמנות מוצפנת. כך הופכת יצירת האמנות לפרויקט של ידע וכוח. כלומר, פענוחו של קוד האמנות הוא זיהוי אוסף האמיתות שהשיח הזה מייצר, אמיתות שניתן בעזרתן לעצב בני-אדם כסובייקטים. קודם היתה הפרשנות, ורק אחריה הופיעה יצירת האמנות, לשני אלה קדמו "ציורים".

שאלת המרחק מן היצירה היא שאלה מכרעת באשר לעבודת הפרשנות, וכדי לסכם נקודה זו אומר כי הפרשנות מבצעת כלפי האובייקט אסטרטגיות מרחוב מורכבות. בתחילה היא מכוננת את אובייקט האמנות כטעון פירוש. פעולה זו של כינון אובייקט טעון פענוח כרוכה בביצוע הרחקה אנליטית של האובייקט; לאחר שהאובייקט מורחק, אוזנת בו הפרשנות ומקרבת אותו עד שהיא ממוססת אותו לתוכה; לאחר שהיא ממוססת את האובייקט לתוכה, היא טוענת שאין כל מרחק בינה לבין האובייקט וכי הפרשנות היא איבר שקוף לאיבעייתו, המחובר אל היצירה בריתון גנטי.

טענתי כי פרשנות האמנות דומה באופן פעולתה לשיח על המיניות כפי שמתאר אותו פוקו. בשני המקרים אין כאן סוד כמוס על זהותנו ועל עולמנו, החיפוש אחר אמת עמוקה הוא מיסטיפיקציה של הפרקטיקה הפרשנית. הפרשן ידבר בשמה של היצירה, שהוא עצמו כונן את הצורך בפענוחה. כלומר, הטקסט שלו אינו מפענח תופעה, אלא יוצר תופעה. אולם אני לא ביקשתי לדון בהיסטוריה של הפרשנים, אלא בהיסטוריה של הפרשנות. מלאכת הכינון של הפרשנות נוצרת על-ידי השיח. השיח הוא מושג מבני ולא גוף של אידיאות. הניתוח שלי אינו שואל על משמעותו של הטקסט או על כוונת המחבר, אלא על הסדירות המבנית של השיח, על הפקת אופנים קבועים של כינון מושאים, על מערכות משותפות להפקת מבעים וליצירת דוברים. לפיכך, שמות הדוברים שהזכרתי במאמרי הם בבחינת תוויות של מבעים דיסקורסיביים. המבעים שלהם נלקחו בחשבון בשל המובהקות שלהם. לא רציתי להתווכח עם תוקף האמת שלהם, אלא רציתי להציג את משטר אמת המתכונן מתוך המבעים שלהם ועמדותיהם. הצגתם כמחברים בעלי כוונות היא מחוץ לתחום השיפוט של חיבור זה.

#### **ד. העבודה ההיסטורית של השיח הפרשני: הפירוש כעבודה של כינון זהות**

העבודה ההיסטורית הספציפית של שיח הפרשנות של האמנות הישראלית היא עבודת כינון מושאי זהות אקסלוסיביים הקשורים למרשמים של לאומיות. הטכנולוגיה של בניית הזהות חולשת ברבזמן על שני תחומים האוחזים זה בזה. תחום אחד הוא בניית המושג הטוטאלי של תרבות לאומית, כזו המזוהה עם קהילה, כלומר, כזו העוסקת בבנייה של קהילה לא כשאלה פוליטית, אלא כמשטר של משמעות. העבודה הפרשנית מתיימרת להגביל את עצמה לספירה הפרטית של החוויה אך למעשה אין היא יכולה להתממש אלא במרחב הציבורי כאשר הדיבור הפרספריקטיבי של העבודה הפרשנית הופך את הקהל שהוא פונה אליו לקהילה מורלית. התחום השני האופייני לעבודת הפרשנות הוא זה של בניית הלאומיות כשאלה אסתטית שהוא חלק מן הייצוג הנרציסיטי של הסובייקט המתופלל. זהו תחום הטכנולוגיה של בניית זהות סובייקטיבית.

זיהוי תחום הטכנולוגיה של בניית זהות סובייקטיבית: טכנולוגיית בניית הזהות הסובייקטיבית מפורטת ב"שתיקת הדגים", על צורת העבודה שלה, הפורשת מערך שלם של מנגנונים היסטוריים, ביצוע חלוקות והפרדות והקמה של מערכת אנטינומיות: של מקומי ואוניברסלי, ישראלי ויהודי, עתיק וחדש, טבע ותרבות, יהודי וערבי, ישראלי ויהודי, כאן ושם. הזהות נבנית בשיח הזה כמהות אימננטית שצומחת מתוך מקור מסתורי אשר יוצר מעין תהום של הבנה. הפרשן יצא למסעות מפרכים לחיפוש המקור, אך לעולם ייעצר על-פי התהום, על מנת שלא להבין את המקור ולשוב ולחפשו מחדש. פרקתי את שיח הפרשנות של האמנות על מנת לתקוף טענות על זהות שהתבססו בשיח ההגמוני של ההיסטוריה הציונית. טענות אלה רואות את הזהות כתהליך אבולוציוני, שבו מתנוונת הזהות הישנה וצומחת זהות חדשה, או לחליפין כתהליך מהפכני של ניצחון הזהות החדשה על הישנה. אני תוקפת את טענות הזהות הללו בכך שאני מראה כי הזהות היא המצאה

מגובבת שאינה חדלה מלהטליא את עצמה. השיח הפרשני חותר להפיק מן האמנות אותה תשוקה נצחית למבעי זהות. הזהות מתגבשת לתוך סכמות ענק: "ההיסטוריה" "התרבות" ואף "הביולוגיה", המגויסות לאיתור שושלות הישארות, שמוכיחות בעליל כי "אנחנו" אכן "אנחנו", אנחנו הבלתי נלאים המייצרים דרש על-גבי דרש על מנת להוכיח בעמל סיוזיפי את הטריטוריאליזציה שלנו, את הקשר בין האוכלוסין לקרקע, ועל מנת ליצור את הקלסטרון, שאנו מביטים בו כדי ללמוד על זהותנו.

המחלקה לסוציולוגיה ולאנתרופולוגיה, אוניברסיטת תל-אביב

### ביבליוגרפיה

- אזולאי, אריאלה, 1992א. "על אפשרות קיומה של אמנות ביקורתית בישראל ועל מצבה", תיאוריה וביקורת 2: 89-118.
- , 1992ב. "התגבשות יחידים, מחשבות על צילום ומרחב ציבורי", טטודיו 37: 36.
- בורדייה, פייר, בדפוס. אנתולוגיה של מאמרים מתורגמים מצרפתית, בעריכת איתמר אבן-זוהר, מכון פורטר, אוניברסיטת תל-אביב.
- Althusser, Louis, 1971. "Ideology and Ideological State Apparatuses," in *his Lenin and his Philosophy*. New York: Monthly Review Press.
- Eagleton, Terry, 1991. *Ideology: An Introduction*. London, New York: Verso.
- Foucault, Michel, 1972. *The Archaeology of Knowledge*. London: Tavistock.
- , 1980. *The History of Sexuality*. Vol. I. *An Introduction*, trans. Robert Hurley. New York: Random House, Vintage Books.