אריאלה אזולאי

# על אפשרות קיומה של אמנות ביקורתית בישראל ועל מצבה

אני מבקשת לדון כאן על אפשרות קיומה של אמנות ביקורתית בישראל ועל מצבה. בחלק הראשון של המאמר אדון בקצרה במושג אמנות ביקורתית ואציג שלושה תנאים לאפשרות קיומה. בחלק השני אשרטט בקווים כלליים את מבנהו של שדה האמנות בישראל בשנים האחרונות – סוף שנות השמונים וראשית שנות התשעים – ואנסה להראות ששלושת התנאים שהוצגו מתקיימים במסגרתו באופן חלקי ביותר. בחלק השלישי אאפיין את הגרסה המקומית של אמנות ביקורתית שהתפתחה בתנאים המיוחדים של שדה האמנות בישראל. חלקו הרביעי והאחרון של המאמר יוקדש לניתוח עבודותיהם של ארבעה אמנים שהחטיבה העיקרית של עבודתם התגבשה והוצגה במהלך שנות השמונים.

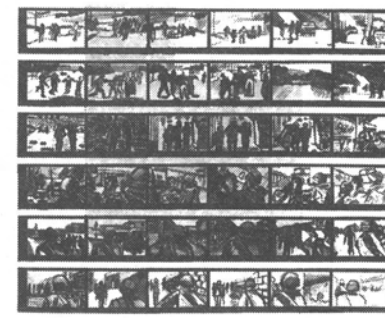
האנס האקה, *פרוייקט מאנה 74*, 1974, פרט. באדיבות האמן.
(בשנת 1974 הזמין האקה להשתתף בתערוכה קבוצתית במוזיאון של קלן. פרוייקט "מאנה 74" ניבנה סביב אחד המוצגים היוקרתיים הנמצאים ברשות המוזיאון שהזמין אותו: "זר אספרגוסים" של אדוארד מאנה ולצידו עשרה לוחות ובהם הביוגרפיה של היצירה: פרטים על האספנים השונים שהחזיקו בה, תאריכי הרכישות, סכומיהן וכיו"ב. מסלול הבעלות על היצירה מתחיל במשפחה יהודית ומסתיים באחד מתומכי המפלגה הנאצית ש"טוהר" אחרי המלחמה ושהיה לחבר במועצת המנהלים של המוזיאון).
מרסל ברוטהארס, מוזיאון – *הכניסה לילדים אסורה*, 1968

## I. מהי אמנות ביקורתית?

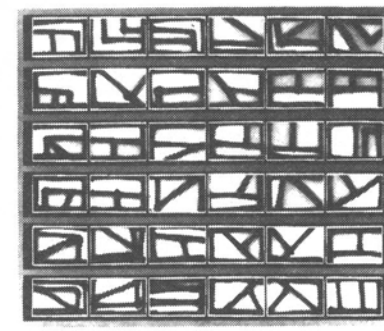
כדי לחמוק מן המלכודת של הגדרת־מהות אחפש אפיון מבני. אמנות ביקורתית היא אמנות המיוצרת ומופצת מתוך *עמדה* מוגדרת בתוך שדה האמנות, שמקיימת יחסים מבניים קבועים־יחסית עם השדה האמנותי הכללי, אך התכנים ואופני הייצוג המופקים מתוכה ומופצים ממנה משתנים בהתאם לנסיבות היסטוריות־תרבותיות־פוליטיות. העמדה הביקורתית מצויה בתוך השדה האמנותי, אך עוסקת במבנה הפנימי שלו וביחסיו עם הסביבה התרבותית־חברתית שמחוצה לו, כאילו ניצבה היא עצמה מחוץ לשדה. אמנות ביקורתית עוסקת בגבול, בתיחום, בכללי מיון ודירוג ובדפוסי הקנוניזציה. היא מעוניינת לחשוף את גבולות המותר והאסור במעשה האמנותי, לסמנם, לערער על תקפותם, להמירם באחרים או לבטלם. הטיפול בגבול הוא המאפשר לאמנות לקבל את משמעותה הביקורתית, בדומה להבזק האור ש"מאיר את הלילה מבפנים, מלמעלה למטה, ובכל־זאת הוא חייב לאפילה את הבהירות הבולטת של התגלותו" (Foucault 1977, 35).

כדי שאמנות ביקורתית תתפתח, תתמסד באופן ציבורי ותשרוד באופן תרבותי במסגרת שדה האמנות, צריכים להתקיים לפחות שלושה תנאים הנוגעים למבנה השדה ולארגונו.

*תנאי ראשון: המאבק על הדוקסה.* בשדה התרבותי, כפי שהוגדר על־ידי הסוציולוג הצרפתי פייר בורדייה (Bourdieu 1984), מתנהלים מאבקים על השלטתן של "דוקסות" (מערכת האמונות והדעות הרווחות). סוכנים (agents) שונים התופסים עמדות מובחנות באותו שדה מנהלים את המאבקים תוך שהם מגינים על הדוקסה אותה הם מעוניינים לקדם ולהשליט. שכפולן של הדוקסות מתאפשר באמצעות מנגנוני מיון, קידוש,



דויד ריב, *דפי מגע*, 1989



דויד ריב, *ללא כותרת*, 1991

תיווך והפצה של התוצרים הנוצרים בשדה. מנגנונים אלה משמרים את ההגמוניה התרבותית באמצעות הפיקוח על "שערי הכניסה לשדה" והם מתפקדים כבולמי זעזועים. את גבולותיה של מערכת האמונות השלטת ניתן לחלץ מתוך קריטריוני הכניסה שמציבים אותם מנגנונים.

במסגרת המאבקים, שמתנהלים בדפוסים פחות או יותר ממוסדים, סביב קביעת גבולותיה של מערכת האמונות ההגמונית, "מוקצה" מקום גם לקיומה של אמנות ביקורתית. מבחינת מבנה השדה, קיומם של מתחים ומאבקים בין תפישות מתחרות על השלטת מערכת האמונות השלטת, שימורה, חיזוקה, ערעורה או החלפתה, משמש כתנאי הכרחי לצמיחתה של אמנות ביקורתית. מטרתם של מאבקים אלה ותוצאתם הן ביסוס הולך ומתחדש של גבולות השדה, גבולות המותר והאסור במסגרתו; בלעדיהם אין לאמנות הביקורתית אפשרות להתפתח, כיוון שאין לה מה לחשוף וביחס למה להבחין את עצמה. בהעדר מאבק על הדוקסה מתפשט ומתמסד פלורליזם של "טעם טוב", שעיקר פעולתו הוא השטחת האמנות והתאמתה למידותיה של מיטת הסדום של "הטעם הטוב", גם אם לפעמים דורש הדבר אלימות פרשנית.

*תנאי שני: שוק אמנות מסודר*. למימד הכלכלי בשדה האמנות יש השפעות והשלכות ברורות על מיסוד דפוסים של ייצור, הפצה וצריכה של יצירות אמנות, וכן על קביעת מושאי המאבק עצמם, מה עשויים להרוויח בו ומה עלולים להפסיד. במידה וקיים שוק אמנות מסודר, יש למאבק על הגבולות אפקטיביות ברורה מחוץ לתחום המצומצם של השדה האמנותי. שוק אמנות פעיל מאפשר המרה מסודרת של הון סימבולי בהון כלכלי. תנאי זה מבטיח לאמן ביקורתי שצבר הון סימבולי תהודה בקרב קהל רחב יחסית של צרכני אמנות. בהעדר שוק אמנות מוסדר קטנה גם המוטיבציה לסמן גבול, לשמור עליו או לפרוץ אותו.

*תנאי שלישי: "מתח תצוגה"*. "מתח תצוגה" פירושו מצב בו אוצרים ומנהלים של חללי־התצוגה הציבוריים מתחרים ביניהם על הצגתו של אמן. תחרות כזאת מתקיימת או מפני שהאמן צבר כבר מידה מספקת של הון סימבולי או מפני שסוכני התצוגה מעוניינים לזקוף לזכותם את גילויו ולהיות שותפים פעילים בקידושו. במצב כזה, כניעה לשיקולים חוץ־אמנותיים עלולה לפגוע ביוקרתם של סוכני התצוגה ולאפשר לסוכן תצוגה אחר לזכות בהצגת עבודותיו של האמן בתערוכה. השילוב בין מאבקים על קו אמנותי מסוים ובין שוק אמנות מוסדר הוא אחד הגורמים העיקריים לקיומו של "מתח תצוגה" (כלומר יש סבירות גבוהה למימושו של התנאי השלישי אם מתממשים שני התנאים הראשונים). בהעדר מתח תצוגה נוטה השוק להיכנע לשיקולים חוץ־אמנותיים, ולקבל את כללי הסלקציה של שדות תרבותיים סמוכים, בעיקר זה הפוליטי. במצב כזה, מסוגלים סוכני התצוגה להרחיק ממרחבי התצוגה הציבוריים בקלות יחסית עבודות פוליטיות או ביקורתיות של אמנים, שכבר צברו הון סימבולי ממקורות שונים,[1] ושאת עבודותיהם קשה להכפיף לניתוח אסתטי גרידא.

שילוב, במינונים משתנים, בין שלושת התנאים שהוזכרו, הכרחי כדי לאפשר את צמיחתה של אמנות ביקורתית במסגרת פעילותו המוסדרת של שדה האמנות. התנאי הראשון נוגע בעיקר למימד הייצור של אמנות זו, בעוד שני האחרונים נוגעים להפצתה ולהחדרתה למרחב הציבורי, לקביעת טווח השפעתה והיקפו.[2] נחיצותם של תנאים שיאפשרו את צמיחתו של סוג אמנות מסוים מלמדת על כך שמאפייניו של סוג האמנות המסוים אינם

1. את ההון הסימבולי צובר האמן מכמה מקורות, שחלקם ממוסדים ואחרים נובעים מ"מסדרונות" השדה האמנותי. חללי־התצוגה הציבוריים אינם יכולים להתעלם לחלוטין מאמן שצבר את ההון הסימבולי שלו ממקורות אחרים מהם. למשל, במקרה שעבודותיו של אמן הן בעייתיות עבור חלל־תצוגה ציבורי מסוים, הוא יסתפק בהצגתו בתערוכה קבוצתית.
2. הניתוח של בורדייה נשען על הנחות־יסוד מרקסיסטיות. האובייקט האמנותי הוא סחורה. יש לו תנאי־ייצור, חלוקה (distribution), חליפין וצריכה. לצורך הדיון כאן, אני כוללת את שלושת המומנטים האחרונים במונח הפצה.

מצויים אך ורק באובייקט (האמנותי) כלשעצמו, אלא שהם תלויי־הקשר. ההקשרים בהם תלוי אפיון מעשה האמנות, המוסדי, המבני והקשר הדיון הפרשני־ביקורתי, מאפשרים להצביע על המימד הביקורתי המקופל באובייקט האמנותי, להדגישו ולהעצימו, ולהעניק לו נוכחות במרחב הציבורי בו מתנהלים המאבקים על ההגמוניה התרבותית.

האובייקט האמנותי מוצג במרחב, נתון־למבט וחשוף לטיפול המילולי של סוכני פירוש שונים. באמצעות הפירוש הם מתרגמים את האובייקט הנתון־למבט לאוסף של מבעים שמעניקים לו את משמעותו ומארגנים אותה. מימדים ביקורתיים, פוליטיים, חברתיים או אחרים של האובייקט אינם נתונים־למבט באופן מפורש, הנתפש בהרף־עין. את המימדים השונים האלה אפשר לחשוף ולהדגיש, לטשטש או לסלק כליל. הביקורתיות או הפוליטיות של יצירת האמנות אינה נתונה כדבר־מה קבוע שאין עליו עוררין. היא נבנית כל הזמן מחדש, כחלק ממאבק על הפרשנות "הנכונה" של האובייקט האמנותי.

ציור של דויד ריב למשל, ציור מופשט מן הסדרה שהוצגה באוקטובר 1991 בגלריה גימל בירושלים, אינו פוליטי, טענה מבקרת האמנות רותי דירקטור (דירקטור 1991). ולא רק שסדרת ציורים זו אינה פוליטית, היא מוסיפה, אלא שבאמצעותה אף ניתן לסכם אחת ולתמיד את הוויכוח לגבי הפוליטיות של יצירתו של ריב: ריב אינו אמן פוליטי. אפשר לטעון כנגד דירקטור שהיא *טועה*, שהיא לא הבינה את היצירה, שהיא החמיצה את העיקר, אבל אי־אפשר לטעון נגדה שהיא אינה *רואה*, שהמבט שלה החמיץ את הפוליטיות שהיתה "מצוירת" בתוך היצירה, כחלק אינטגרלי ממש מן האובייקט האמנותי שהיה נתון־למבטה. כנגד פרשנותה של דירקטור, אני מבקשת לטעון שהמופשט של ריב הוא אף פוליטי יותר מציוריו הקודמים, בהם התכנים הפוליטיים נכחו על פני הבד. בסדרה האחרונה החליף ריב אסטרטגיה; במקום לצייר תמונות טעונות מבחינה פוליטית – סצינות אלימות מן האינתיפאדה – הוא מצייר את תמונת־המבט שלנו, הישראלים, ומצייר את ההיסטוריה של המבט הזה בהקשר פוליטי, הוא מתעד תהליך של אובדן ראייה קולקטיבי (אזולאי 1991).

האובייקט הנתון־למבט ממוקם באתרים שונים: סדנאות, גלריות, מוזיאונים, מרחבים עירוניים פתוחים וכיו"ב. אתרים אלה מופקדים על הקידוש, התיווך וההפצה של האובייקט עצמו בלבד. צי שלם של סוכנים הפעילים בשדה האמנות מתבונן באובייקט, מפרש, ממשיג ומארגן אותו מחדש אל תוך טקסט (ביקורת, תיאוריה, תולדות האמנות) או אל תוך המרחב (תערוכות). תהליך הפרשנות מתרחש בשני שלבים ובשני כיוונים: מן הוויזואלי־מרחבי (האובייקט כנתון־למבט) אל המילולי־טקסטואלי (אוסף של מבעים המפרשים אותו) ובחזרה. תהליך זה משאיר אמנם את עקבותיו במרחב הפירוש: טקסט או חלל־תצוגה, אך אינו מצליח לחדור אל האובייקט ואף לא לרפד אותו בשכבת פירוש. האובייקט האמנותי נשאר חסין בפני הפרשנות, ועמידותו זו בפניה היא שמאפשרת את המשך משחק הפירושים ואת התחרות ביניהם.

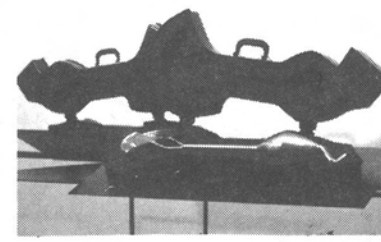
גם הפירושים, שאף הם ברובם תוצרים של שדה האמנות, עוברים תהליך של קנוניזציה, אבל קידושם מתבצע בתוך אתרים שונים מאלה בהם מקדשים את יצירות האמנות. אתרים אלה קשורים אמנם במוזיאון אך הם מופרדים ממנו. מבחינת תוצרי השדה, מתפצל שדה האמנות לשני אגפים, שאמנם מקיימים ביניהם דיאלוג הדדי ומפרה, אך מנגנוני הקידוש שלהם מופרדים לחלוטין, כאילו מדובר היה בשתי רשויות, רשות שופטת ורשות מבצעת. פיצול זה בין המנגנונים המקדשים את התוצרים המופקים בשני האגפים, מאפשר, מעצים ומאשר כל פעם מחדש את הנתק בין האובייקט הנתון־למבט ובין ההקשרים שבתוכם הוא נוצר ומוצג.

ניתן אם כן להגדיר את המבנה של שדה האמנות כמבנה כפול, שכל אחד מחלקיו מושלך על־גבי האחר במעין סוראימפוזיציה: מצד אחד, האמנים המופקדים על מלאכת הייצור ומן הצד השני, יתר הסוכנים: אוצרים,

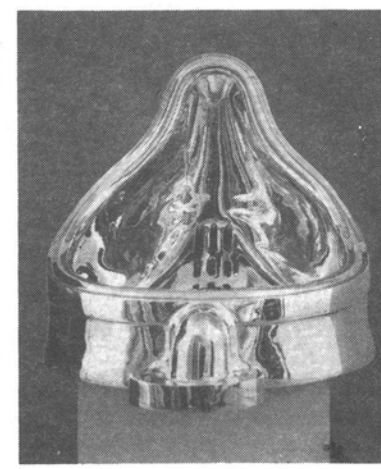
מיכל היימן, *הצלם ידוע*, 1991

פרשנים, מבקרי אמנות, מוזיאולוגים, רסטורטורים, היסטוריונים של אמנות, מנהלי גלריות, אספנים וכיו"ב, שתוך כדי עיסוקם בתיווך, פירוש, שימור וקידוש יצירות האמנות, מייצרים תוצרים נלווים. ההבחנה בין היצרנים הראשיים לבין סוכני המשנה, ובין שני מנגנוני הקידוש הנלווים להם[3] היא הנחת־היסוד עליה מסכימים כל שותפיו של השדה, ובכללם גם אלה העסוקים בביקורת של פעילותו. שימור ההבחנה הזו מאפשר את המשך קיומו של השדה, כאילו הכניסה אליו, גם אם מתוך עמדת ביקורת, חייבת בתשלום של כרטיס הכניסה: הסכמה על הנחת היסוד של ההפרדה המוחלטת בין המנגנונים המקדשים את שני סוגי התוצרים: יצירות האמנות והפירושים.

תימה כמו *באדר־מיינהוף*, המופיעה בסדרת העבודות של גרהרד ריכטר, נתונה לפירושים שונים ואף סותרים: היצירה מוקירה את פעילותה של קבוצת באדר־מיינהוף, יוצאת נגדה ומוקיעה אותה או שומרת על נייטרליות ביחס אליה. במה אפשר להיתלות כדי להראות איזה פירוש צודק? הרי אי־אפשר לחזור לאובייקט *ולהראות* שהפירוש נמצא שם, חקוק בתוכו, ואילו האמן כמקור וכסמכות לפרשנות אולטימטיבית סולק מן הסצינה, או, ליתר דיוק, נושל ממעמדו זה, והזירה נפתחה למאבקי פירושים, כשאף אחד מן הנלחמים בה אינו יכול לטעון למעמד של פרשן אחרון. ובעצם, השאלה אינה רק האם יש בידינו מפתח שיתאים למנעול המשמעות של היצירה, אלא האם בכלל קיים מנעול כזה ומי מחזיק בו? היכן הוא נמצא?



סיגל פרימור, *כלה ירוקה*, 1991



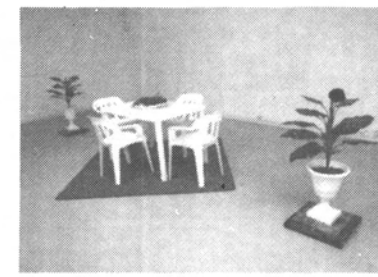
שרי לוין, *מזרקה (בעקבות מרסל דושן)*, יציקת ברונזה 1991. באדיבות גלריה מרי בון, ניו־יורק

גם הפירוש המוצע במסגרת מאמר זה אינו מבקש לעצמו מעמד של חושף האמת הנסתרת, החבויה במעמקיהן של יצירות האמנות בהן הוא מטפל. גם אני מנסה, כפי שמנסים יתר סוכניו של שדה האמנות, לסלק פירושים אחדים ולקדם אחרים. וביתר דיוק, אני מנסה במאמר זה לסלק את הפרשנות הפורמליסטית ולהציע תחתיה קריאה פוליטית־ביקורתית. קריאה זאת מוצעת כאן על רקע ניסיונות שחזרו ונשנו בשנה האחרונה מצד כמה סוכני תרבות, בעיקר פוליטיקאים, למתוח ביתר הדגשה את קו הגבול בין הפוליטי לאמנותי, ולא להניח לפוליטי לחצות את סף השדה האמנותי.[4] סוכנים אלה פועלים למען הרחקת יצירות אמנות המוגדרות על־ידם כפוליטיות מתוך חללי־תצוגה ציבוריים, על בסיס האמונה לפיה יצירת האמנות *עלולה* לפעול, להשפיע ולהזיק. בפעולתם זו, שמתכוונת להעצים את ההפרדה בין האסתטי לפוליטי, השיגו הפוליטיקאים "הא־פוליטיים" תוצאה הפוכה, וגרמו לפוליטיזציה של יצירת האמנות באופן מוצלח יותר מכפי שהיתה גורמת קריאה פוליטית מלומדת. גם אם אני מודעת לאפקטיביות המוגבלת של המימד הביקורתי של יצירת האמנות, מול סוכני תרבות אלה, מתחזקת בי האמונה, שיצירת אמנות *עשויה* לפעול, ולכן אני רואה צורך בהדגשת המימד הפוליטי שבה.

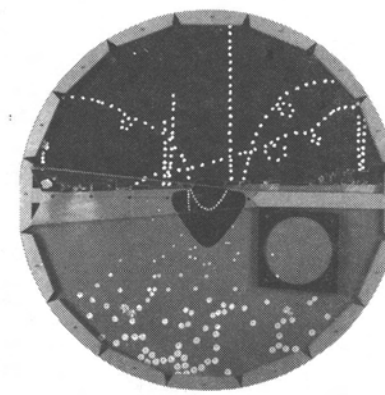
3. הבחנה זו נוגעת למה שבורדייה קורא שדה הייצור המצומצם. גם האמנים וגם פרשניהם מצויים בתוך השדה הזה. בורדייה אינו מבחין בכך שמדובר בשני מנגנוני קידוש נפרדים, המתייחסים לשני סוגים, גם של עבודה אינטלקטואלית וגם של תוצרים שהם נבדלים אך מיוצרים באותו שדה.

4. בעת האחרונה נתקלו שלושה יוצרים בהפעלת כוח מצד פוליטיקאים, שהם גם סוכני תרבות, על ההפצה המוסדרת של עבודותיהם במסגרת חללי־תצוגה ציבוריים. תצוגת עבודותיהם של ארנון בן־דוד ואלכס ליבק במסגרת התערוכה הדו־לאומית (רוסיה־ישראל) במוזיאון ישראל בירושלים עוררה את התנגדותם של כמה סוכני תרבות המייצגים את הממסד. תופעה מדהימה עוד יותר היא התגייסותם של גופים עצמאיים כדוגמת "ערוץ 2" לייצג את עמדתו של הממסד, כמו במקרה של תצוגתו של אודי אלוני במסגרת יום זכויות האדם הבינלאומי שנערך בהיכל התרבות בתל־אביב. עיצוב הבמה שהכין כלל כמה שלטי כיתוב אלקטרוניים, שבהם הופיע מידע שנלקח מדו"ח בצלם. את התיעוד הטלוויזיוני של האירוע אי־אפשר היה לבצע מבלי שכיתובים אלקטרונים אלה ייכללו בתמונה. נציגיו של "ערוץ 2" במקום איימו לבטל את התיעוד אם השלטים לא יכובו, ומשלא נענו בחיוב כיבו בעצמם את השלטים אינספור פעמים, כשמולם האמן אודי אלוני מדליק אותם מחדש.

## II. שדה האמנות הישראלי – פלורליזם וקונצנסוס



גדעון גבטמן, *טבע דומם*, 1991



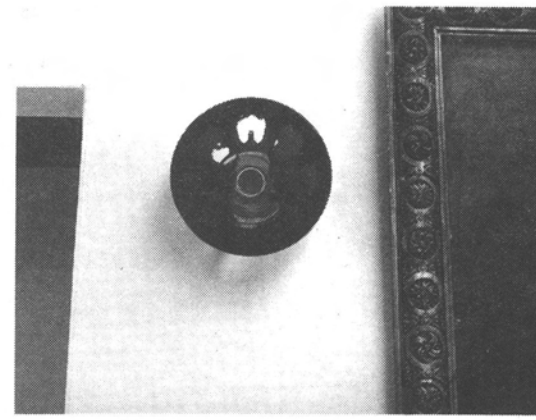
דיתי אלמוג, *"פרל פורט" וכושי*, 1988

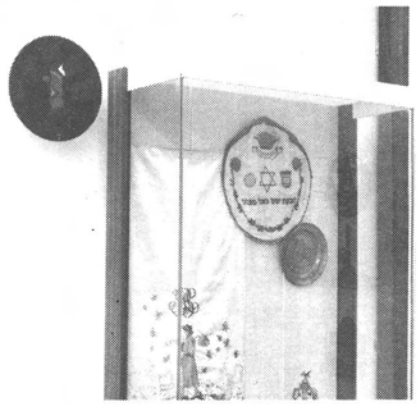
לאמריקנים אין ספק שיש להם אמנות ביקורתית, אבל מבקרי תרבות אמריקניים רבים עומדים באחרונה על המבוי הסתום שזו נקלעה אליו. במאמר פסימי למדי נגד הפלורליזם טען מבקר האמנות האמריקני הל פוסטר (Foster 1985), שהאמנות ממשיכה לפעול "נגד התיאוריה המוסדית ובו־בזמן גם בשמה של תיאוריה זו". זאת, במסגרת שדה הנושא את דגל הפלורליזם, שתחת מסווה של סובלנות, מנטרל כל תופעה רדיקלית שעלולה לאיים על הסטטוס־קוו. במאמר אחר, לחיות עם הסתירות, העוסק בצילום, משרטטת חוקרת האמנות אביגיל סולומון־גודו תמונת־מצב עגומה למדי. היא מנסחת טענה בדבר חוסר־יכולתה של האמנות הביקורתית להגן על עצמה מפני התמסדות ואימוץ אל תוך קנון שיטמיע אותה וינטרל את מטענה הביקורתי (Solomon-Godeau 1991).[5] מאמרה של סולומון־גודו עוסק בעיקר באמנית האמריקנית שרי לוין ודרך המקרה של לוין, היא מפתחת את טענתה בדבר ימיה הספורים של כל יצירת אמנות ביקורתית בתור האמנות הביקורתית. יחד עם חוקרות אמנות אמריקניות נוספות עסקה סולומון־גודו במהלך שנות השמונים בניסוח ההקשר התיאורטי־ביקורתי של עבודותיה של לוין ובביסוסו. במסגרת כמה תצוגות צילום שנערכו לאחרונה, הוחלף ההקשר הביקורתי־פוליטי בהקשר אסתטי־פורמליסטי.[6] הבעייתיות שסולומון־גודו מצביעה עליה אינה כרוכה רק בעובדה שיצירות אמנות חשופות ממילא לפירושים מסוגים שונים. סולומון־גודו מוקיעה את "שיתוף־הפעולה" של האמנית עצמה עם אותם מנגנונים מוסדיים שהיו מושא לביקורת בעבודותיה הקודמות. ריאיון שנערך עם שרי לוין ב־1986 בכתב־העת *Artnews*, משמש את סולומון־גודו כעדות ל"בגידתה" של לוין. לטענתה, הדברים שאמרה לוין במסגרת אותו ריאיון העניקו גיבוי מלא לפירושים הלא־ביקורתיים שהוצעו לעבודותיה.[7] כדי לייחס פירושים מסוג זה לעבודותיה של שרי לוין, היה צורך להתעלם לגמרי מחטיבות שלמות בעבודתה. התעלמות זו, טוענת סולומון־גודו, היא חלק מ"הדיכוי הדיסקורסיבי והמוסדי, דיכוי שמייצר תמונה חלקית ומעוותת של תולדות האמנות, שבמסגרתה, בולט לעין סילוקן של הנשים ושל פרקטיקות רדיקליות" (Solomon-Godeau 1991, 70).

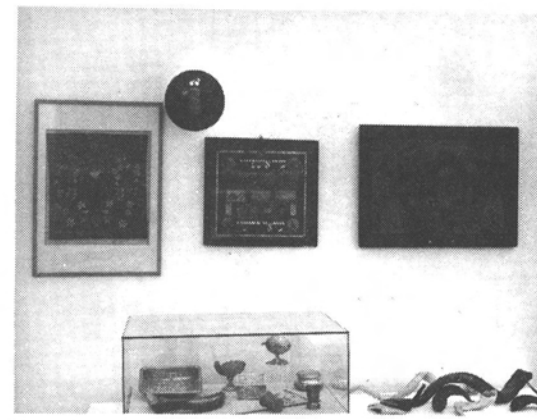
הטיעון של סולומון־גודו נחלק לשני שלבים. הראשון הוא הנחה מובלעת, הנתפשת כמובנת מאליה, לפיה בשדה האמנות האמריקני אמנות ביקורתית היא מן האפשר, והיא מתממשת מעת לעת, ושרי לוין היא אחת הדוגמאות לכך (או לפחות היתה כזו עד "בגידתה"). השלב השני מטפל בהטמעתה של אמנות זו אל תוך הקשר תצוגתי או תיאורטי המנטרל את משמעותה הביקורתית של היצירה. את השלב הזה בטיעון של סולומון גודו אפשר להחיל גם על תערוכה כמו פרספקטיבה.[8]

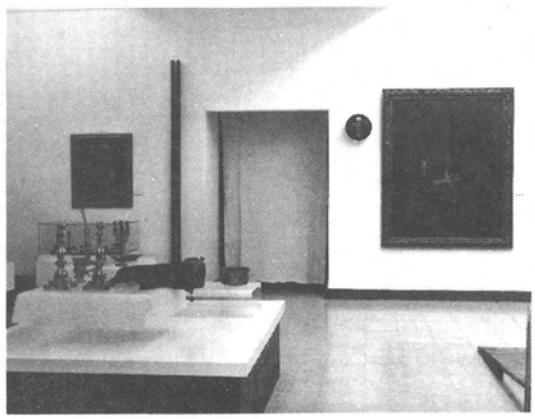
באביב 1991 התקיימה במוזיאון תל־אביב לאמנות התערוכה פרספקטיבה. התערוכה ביקשה להציג תיזה מסכמת לגבי האמנות הישראלית בשנות השמונים. לטענת דליה מנור, אוצרת התערוכה, העבודות הכלולות בה משקפות "מושגים אסתטיים חדשים", המהווים מפנה ביחס לערכים של "דלות החומר", שאפיינו את אמנות שנות השישים והשבעים. התצוגה והשיח שהתלווה אליה, שעסקו ביצירות ודנו בהן במונחים אסתטיים,

5. טענה זו אינה בלעדית לסולומון־גודו. במהלך שנות השמונים התפרסמו כמה מאמרים שעסקו בפוסט־מודרניזם כאפשרות לפרקטיקה ביקורתית ובמקביל בחנו את יחסי־הגומלין בין פרקטיקה זו לבין הממסד האמנותי. ראה למשל, Crimp 1984; Buchloh 1988; Foster 1985; Krauss 1985.
6. למשל תערוכת הצילום הקבוצתית: *In the tradition of Photography*, שנערכה ב־Light Gallery בניו־יורק ב־1985.
7. הטיעון של סולומון־גודו מבליע אמנם עמדה בעייתית ביחס לכוונת האמן שמוצגת בתור הפירוש האולטימטיבי ליצירה. אבל עמדה זו אינה גורעת מתוקף הניתוח הביקורתי שמציעה סולומון־גודו לפירושים האסתטיים־פורמליסטיים.









משה ניניו, *רמקול*, 1990, הצבה בביתן היודאיקה,
המשכן לאמנות, עין חרוד

ניתקו אותן מן ההקשר בתוכו נוצרו ואותו הן מעוניינות להנכיח כחלק אינטגרלי שלהן. הן הוצגו כיצירות הפועלות בתחום אסתטי אוטונומי. את גישתם האסתטית של האמנים שהציגה הקבילה מנור למושגי אמנות "קלסיים", שבאמצעותם ביקשה להסביר "את משיכתם של האמנים העכשוויים למוטיבים המסמלים את היפה החומרי – כמו בגדים, תכשיטים, אריגים מהודרים, שיש וזהב, לצד יפי הטבע הבלתי־מושג – מנופים רחוקים ומערכות־הכוכבים ועד לחלל היקום האינסופי כולו. לא פחות מכך חותרת אמנות זו להרמוניה, סדר וחוקיות, באמצעות צורות גיאומטריות, פרופורציות אידיאליות, והישענות על דגמים מדעיים וארכיטקטוניים" (מנור 1991, 18). בקצרה, מנור מצמצמת את הדיון באמנות לתחום האסתטי ומנתקת אותו מהקשריו הפוליטיים, החברתיים והביקורתיים,[9] ניתוק שמאפשר את נטרולם של מימדים ביקורתיים המצויים בכמה מן העבודות הבולטות שהוצגו בתערוכה. בבחירתה לנתק את האסתטי מן הפוליטי ולייצר מחדש את ההפרדה המדומה בין התחומים, מצטרפת מנור למסורת ששולטת בעולם האמנות המקומי מסוף שנות החמישים. את עיקריה של מסורת זו – התמקדות בהיבטים הצורניים או הפסיכולוגיים של האמנות והתעלמות מן ההקשרים הפוליטיים – קיימו רוב סוכני השדה: אמנים, מבקרים ואוצרים.[10] עבודת האוצרות של מנור משמשת הזדמנות נוחה להדגים מהי אמנות ביקורתית ולבדוק את שאלת אפשרות קיומה של אמנות ביקורתית בישראל ואת מצבה. מבט נוסף אל התערוכה יגלה כי מוצגים בה לפחות ארבעה אמנים (גדעון גכטמן, צבי גולדשטיין, דיתי אלמוג ונטע זיו) שעבודותיהם אינן עוסקות בניסוח "מושגים אסתטיים חדשים". השימוש שלהם בחומרים אינו נובע ממשיכתם אל "היפה החומרי", אלא דווקא מתוך ניסיון להבין את משמעותו התרבותית־פוליטית־כלכלית. הדיון האסתטי האוטונומי מחמיץ במקרה של אמנים אלה באופן מובהק את טעם הווייתה של היצירה ומצמצם את אפשרות הפעולה שלה. כך, למשל, גכטמן מטפל בחומרים המזוהים מיידית כ"יפה החומרי", כדי להצביע על תפקידו של זה ביצירת הדיפרנציאציה של הערך האסתטי כמנוף ל"התבחנות חברתית", כלומר להבחנת המעולה מן הנחות ושיוכם של אלה לקבוצות חברתיות מובחנות (Bourdieu 1979). אבל הפעולה הביקורתית של חשיפת המנגנון התרבותי־חברתי שמתפקד בייצור "היפה החומרי" ובשימוש בו עוברת בתערוכה אסתטיזציה. גם כאן, כמו בדוגמה של שרי לוין, היצירה מאומצת אל תוך תצוגה המוחקת או משטחת את משמעותה הביקורתית.

בזירה האמריקנית, כך נראה, אין צורך להעמיד בספק את עצם אפשרות קיומה של אמנות ביקורתית; ניתן לדון מיד באפקטיביות של אמנות כזאת. לא כן בזירה המקומית. האם אפשר להניח כמובן מאליו בהקשר של שדה האמנות הישראלי גם את השלב הראשון בטיעון של סולומון־גודו, את אפשרות קיומה של אמנות ביקורתית בישראל?

צריך, אם כך, לשוב ולהתבונן בקווי־המתאר של שדה האמנות המקומי. התיאור שאתווה כאן מתייחס לרגע היסטורי נתון – סוף שנות השמונים וראשית שנות התשעים. במסגרת זו לא אטפל בעברו של שדה זה וגם לא

8. תערוכות שנקודת־המבט המארגנת שלהן היא פורמליסטית, נוטות ברוב המקרים להתעלם מהתכנים החברתיים, התרבותיים או הפוליטיים המצויים בעבודות, או לטשטשם.

9. דליה מנור מנסה אמנם לשרטט תמונה כלכלית־היסטורית שבתוכה התפתחה האמנות הישראלית, מראשיתה ועד שנות השמונים, אך סיפורן של תמורות היסטוריות־כלכליות אלה נשאר בבחינת רקע מנותק לחלוטין מהדיון באמנות עצמה. כך למשל, כשהיא מציגה את התיזה לגבי אמנות שנות השמונים: "האמנות החדשה ניזונה במישור האסתטי והתימטי מעולם התרבות והאמנות הכללי, ומתקיימת בנפרד מן ההתרחשויות בסביבה המיידית". התיזה של מנור מנסה להתמקם ביחס לתיזה שניסחה שרה ברייטברג־סמל בדלות החומר ב־1986. אם רוצים לעסוק ברקע היסטורי־כלכלי במסגרת דיון על אמנות, אין ספק כי התמורה המרכזית ביותר שהתחוללה בחברה הישראלית מאז 1986 היתה האינתיפאדה. במקום לעסוק בה, מחזה מנור את הוויכוח ההיסטורי בין שתי תפישות: הלוקלית מול האוניברסלית, כשמלחמת המפרץ, שבעיצומה, כך מתארת מנור, כתבה את המאמר, משמשת עבורה הוכחה ניצחת להתגברותה של המגמה האוניברסליסטית על פני הלוקלית, או במונחי הזמן, "העריקים" מול "הנשארים" (מנור 1991).

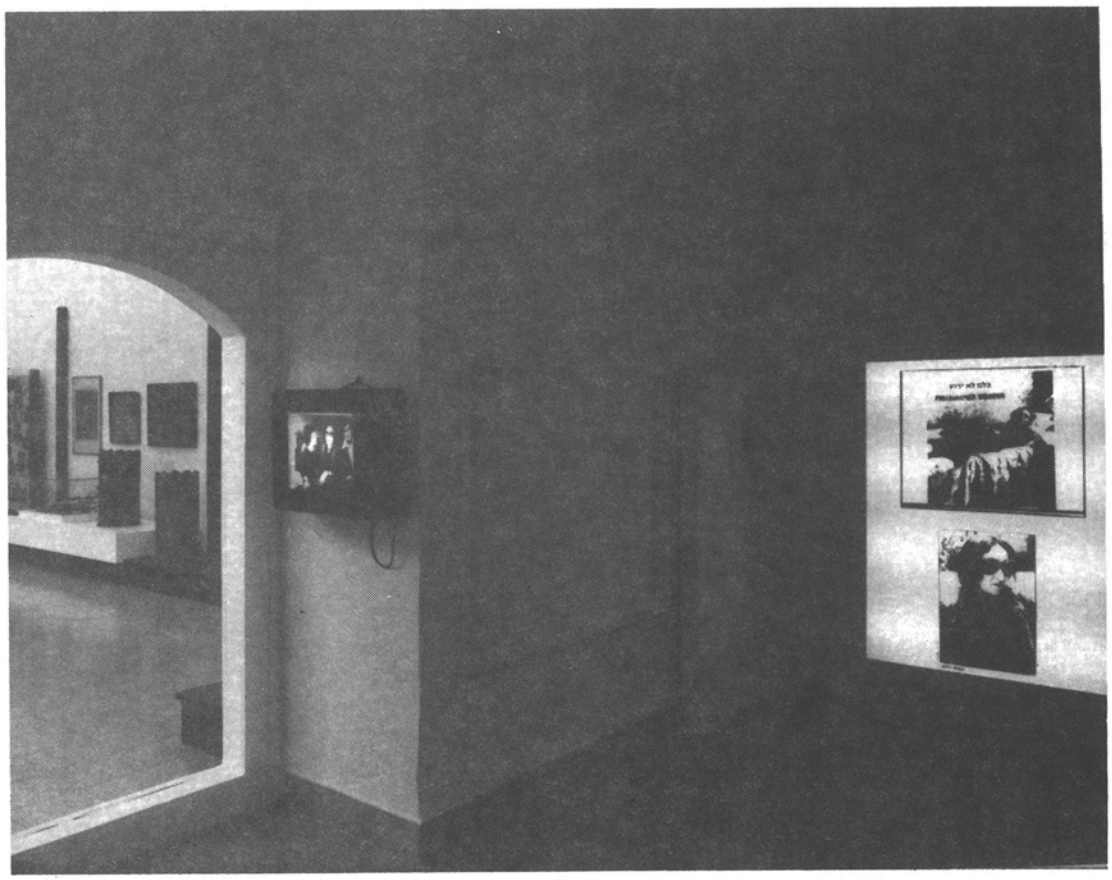
10. הנציג הממוסד הבולט של מסורת זו הוא המוזיאון המודרניסטי, ראה: Buchloh 1988.

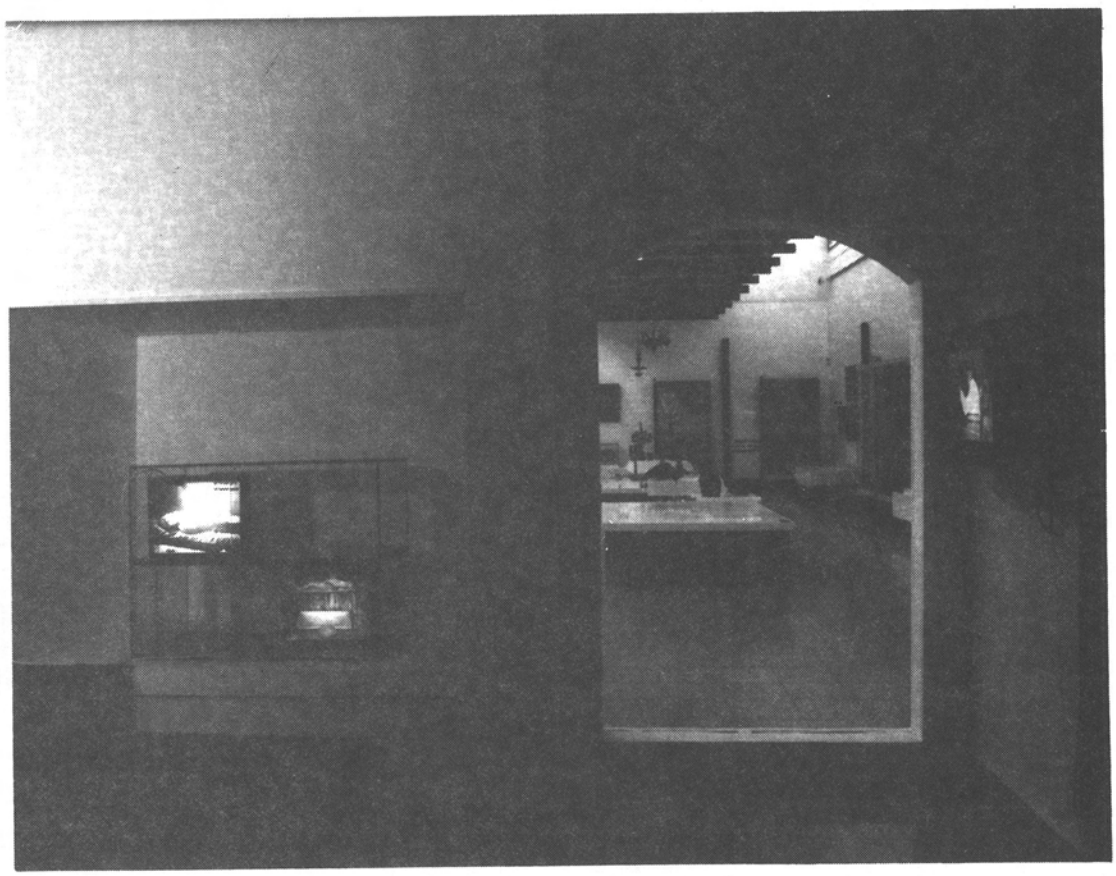
ארנון בן־דוד, ללא כותרת, 1990

בנסיבות ההיסטוריות שהשפיעו על עיצובו באופן כזה ולא אחר. גם חתך הרוחב לא יקיף את כל קצות השדה. אתמקד רק בסוכנים המרכזיים שעוסקים בקידוש ובהפצה: מוזיאונים, אוצרים, מבקרים ואספנים. אנסה להראות שמפעילותם של הסוכנים השונים נעדר קו־מנחה מובהק, שעליו היו אמורים להגן ואותו היו אמורים לקדם. במקום נקיטת עמדה וניסיון לעצב ולהשפיע על הדוקסה, עסוקים הסוכנים השונים בשכפול גבולותיו של קונצנזוס מטושטש, שמתבחן רק ביחס לשדה הייצור הרחב,[11] ואין לו כמעט אופוזיציה פנימית בשדה הייצור האמנותי המצומצם (שסוכניו בעלי יומרה להשתתף בתהליכי הקידוש), והם ממסדים את הפלורליזם של "הטעם הטוב" כמצבו היציב של השדה.

שלושת התנאים שציינתי כהכרחיים לצמיחתה של אמנות ביקורתית קשורים אלה באלה ומאפשרים האחד את התייצבותו של האחר. המתח המתקיים ביניהם הוא שמאפשר את כינונו של שדה האמנות כמערכת מהודקת, כאותה "חשיכה" של שגרת פעילות נורמלית, המאפשרת את הופעתו של "הבזק האור" הביקורתי. כיוון שבשדה הייצור האמנותי המצומצם בארץ אין אופוזיציות קיצוניות הנאבקות ביניהן, אפשר להגדיר את פעולתו כמתקיימת מתוך קונצנזוס. קו־הגבול עליו הם שומרים מתוח בין תוצרים שמתייחסים אל רפרטואר קנוני ואל מנגנוני הקידוש שלצדו, אם על דרך האישור ואם על דרך השלילה, לבין תוצרים שוויתרו במוצהר או במובלע על זיקה אל הקנון. שומריו של קו־גבול זה הן קודם־כול הגלריות. המוזיאונים המרכזיים לא יציגו אמן שלא עבר באחת מחמש־שש הגלריות המובילות. הביקורת, שמתייחסת בעיקר לתערוכות המוצגות במסגרת גלריות אלה (רובן ככולן בתל־אביב ואחת בירושלים),[12] היא זו שמעניקה להן את תפקיד שומרי הגבול.[13] לעומת זאת, המאבקים המתרחשים בתוך תחומו של השדה אינם עקרוניים או ממשיים. הביקורות מתארות את העבודות, מנסות לנתח ולפרש אותן במונחים נקודתיים, מוגבלים לתערוכה האחת, הן מטפלות ישירות באובייקטים המוצגים תוך קבלת מסגרת ההתייחסות שמתווים האמן או האוצר במעשה ההמצגה.[14] הניסיון לחרוג מהמוצגים עצמם ולהבין את משמעותם ביחס למכלול עבודתו של האמן וביחס להקשרים כלליים של מקום וזמן בולט בהעדרו; את ההקשר הרחב לא ניתן לחלץ ישירות מדלת אמותיהם של הגלריה או המוזיאון המציגים את התערוכה. הביקורת מתייחסת לשפעתו או למגושמותו של הכתם הציורי, למיומנותו או לצורמנותו של הקו, למורכבותה של הקומפוזיציה, לרזונה או לדשנותה של משיכת המכחול, לתחכומו או לדלותו של הרובד המילולי וכיו"ב. בכל מקרה, מדובר בתיאור, על פי רוב פורמליסטי או פסיכולוגיסטי, שבמקרה הטוב מגיע לכלל חלוקת ציונים. בציונים שיקבלו ותיקי השדה – אלה שניתן לראות בהם את עמודי התווך של הקונצנזוס – לא יהיה כדי להוציאם אל מחוץ לרפטואר הקנוני, ואילו את העושים צעד ראשון לקראת כניסה אליו, יכול דירוג כזה למקם מחוץ לשדה או בתוכו. הטיפול של הביקורת בתערוכות במונחים כוללניים של "טעם טוב", מצליח להפוך את השונה לדומה ולתייק את האמנות הנסקרת כגוש מונוליטי אחד. למשל, עבודה שהיא ציור

11. על ההבחנה בין שדה הייצור המצומצם ושדה הייצור הרחב ראה מאמרו של בורדייה "שוק הנכסים הסימליים" (Bourdieu 1980). בקווים גסים ניתן לשרטט את קו הגבול המבחין בין שדה הייצור המצומצם לזה הרחב במסגרת שדה האמנות המקומי, כקו העובר בין הגלריות התל־אביביות הנמצאות בלב השדה המצומצם ובין "משכית" והגלריות היפואיות הנמצאות בשדה הייצור הרחב.
12. הביקורת מתייחסת בעיקר לגלריות גבעון, שלוש, ארטיפקט, בוגרשוב, ג'ולי מ., עמי שטייניץ, גורדון ומבט, הנמצאות בתל־אביב, ולגלריה גימל בירושלים.
13. להוציא את טור הביקורת השבועי של רפי לביא בעיתון העיר, שהופיע עד אמצע שנת 1990, ובו זכו להתייחסות מספר רב של גלריות גם מחוץ לתחום תל־אביב.
14. המצגה, על משקל המשגה, היא פעולה ההופכת ייצוג (representation) לאובייקט, למוצג. פעולת ההמצגה מאפיינת את עבודתו של המוזיאון, אך היא מתבצעת גם במקומות נוספים במרחב הציבורי כשעל אלמנט מסוים, כדוגמת נעלי גולדה, מתבצעת פעולת המצגה והן נהפכות למוצג מוזיאלי.





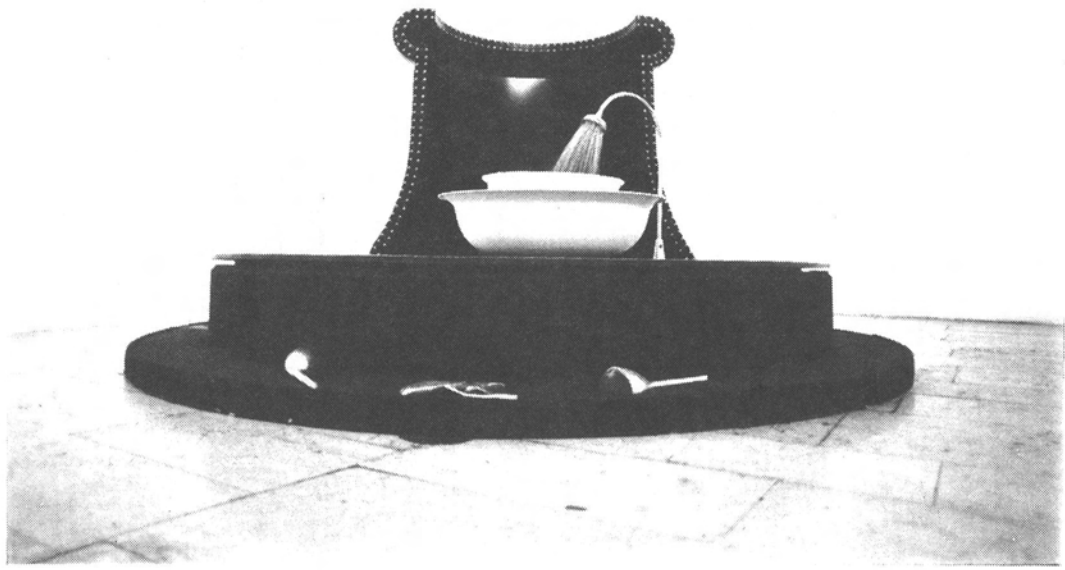
מיכל היימן, *בשולי המוזיאון*, מיצב עין־חרוד (מראה כללי), 1991

"נטו", עבודה המשתמשת בציור, ועבודה שמשלבת טקסט־אובייקט־צילום, כולן זוכות לאותו טיפול.

במצב הנוכחי, קיימות בשדה האמנות המקומי עמדות מובחנות, אשר הדיפרנציאציה ביניהן ממוסדת (גלריות, מוזיאונים, ביקורת), ואשר לא פיתחו מובהקות ערכית ושיפוטית. קיימים גם יחסי־חליפין שאינם מושתתים על מערכת כלכלית ממשית, בהעדר משאבים מספקים המופנים לרכישת אמנות עכשווית.[15] מצב זה נטרל מאבקים סביב קו־אמנותי מוגדר. ערכו של ההון הסימבולי שאמן צובר (מעמדו וההכרה בערכו בקרב המוזיאונים והביקורת) אינו מעוגן במערכת היירכית ברורה, ועל כן אינו מומר בקלות ובטבעיות להון כלכלי. עם זאת מתבצעת ההמרה בכיוון ההפוך. מראשית שנות השמונים נמנעות רוב הגלריות, מי במפורש מי בצנעה, מהצגת אמנות שאינה ניתנת לרכישה. ההון הסימבולי מוענק על־ידי גלריות אלה בעיקר לאמנים שבעבודותיהם טמון פוטנציאל להון כלכלי.[16] עובדה זו הופכת את התמונה למורכבת יותר, אך היא אינה מבטלת את מערכת־היחסים המתוארת בה: אין מערכת־חליפין מוסדרת בה ההון הסימבולי מומר להון כלכלי. ההון הסימבולי שהאמן צובר אינו מכתיב את כללי המכירה בשוק האמנות ואף אינו משמש כמושא למאבק בין סוכני תצוגה שונים, המתחרים ביניהם כדי להציגו. אפשרויות התצוגה מצומצמות ממילא, לא רק בשל מספרם המועט של החללים הלא־גלריאניים, אלא גם בגלל שכמעט אין בנמצא חללי־תצוגה אלטרנטיביים (כדוגמת המודל הגרמני של קונסטהלה). שני המוזיאונים הגדולים מנסים למלא בעת ובעונה אחת שני תפקידים: מצד אחד, הם מעמידים את עצמם בשירות העבר (כינון אוספים, עיסוק בתערוכות רטרוספקטיביות לאמנים ותיקים ש"מגיעה להם" תערוכה במוזיאון בזכות תרומתם המצטברת לאמנות המקומית); מצד שני, הם משמשים כמקום תצוגה עדכני לאמנות המתרחשת בזמן אמת. הצמדתם של שני תפקידים אלה[17] יוצרת מצב של ניגוד אינטרסים, שמחריף על רקע מספרם הקטן של המוזיאונים ודלות פעילותם. המוזיאונים הפריפריאליים, שוליים שרוצים להיות מרכז, מקבלים הכרה רק כשהם מציגים תערוכות כמו אלה שמציג המרכז ולכן דווקא הם אינם מעיזים לטפל בשולי ובחריג. עבודות בעייתיות נבלעות אל תוך השכחה כתוצאה מכך שאין שוק שירכוש אותן ואין חללי־תצוגה (מלבד גלריות) שיעמדו בתוקף על הצורך בהצגתן.[18]

עבודתו של האמן הגרמני גרהרד ריכטר היא דוגמא לאמנות ביקורתית אפקטיבית בשדה אמנות מהודק שאין לה מקבילה בשדה המקומי. בסדרת **עבודות שנעשתה לאחרונה, 18 באוקטובר, 1977**, עוסק ריכטר בקבוצת באדר־מיינהוף – פרק בעייתי בהיסטוריה העכשווית של גרמניה, שללא כל ספק אין בחברה הגרמנית קונצנזוס על היחס אליו. אמנם הדיון שמלווה את הסדרה מצד הביקורת מטפל בעיקר בקשר המעניין שריכטר מצליח ליצור בין המופשט לפיגורטיבי או באפשרות שלו לעסוק דרכם בתימטיקה של המוות, שעד כה לא זכתה לטיפול ישיר על־ידיו; אבל האסתטיזציה הזאת אינה יכולה לטשטש את הפעולה העומדת ביסודה של הסדרה: "כפיית" קבוצת באדר־מיינהוף על נכסי צאן הברזל של התרבות הגרמנית. ביחס לסדרה זו ריכטר אף נקט לראשונה בפעולות המכתיבות את אופני הצריכה וההפצה של העבודות, בהכתיבו לתקשורת את העבודות שיפורסמו ובאיסור שהטיל על פרסום הסדרה כולה במקום אחד.[19] פעולות

15. בישראל, להבדיל מארצות־הברית, תמיכה באמנות אינה מוכרת כהוצאה פטורה ממס.
16. אני מודה למשה ניניו אשר האיר את עיני בנקודה זאת.
17. החיבור בין שני התפקידים זכה לעיון מחודש החל משנות השבעים. עיון מחודש שהוביל למסקנות בדבר הצורך בהפרדת שתי הפונקציות. מסקנות אלה יושמו לגבי מספר רב של מוזיאונים קיימים, ולגבי מוזיאונים חדשים פותחו כמה סוגי פתרונות חדשים. ראה: פישר 1989; אזולאי 1990.
18. הגלריה של סדנאות האמנים בירושלים, שפעלה עד שנת 1990, גלריה בוגרשוב 60, ולאחרונה גם גלריה קלישר בתל־אביב, מנסות למלא תפקיד של חלל אלטרנטיבי, קודם־כול בזכות העובדה שהן אינן מסחריות.
19. על ניסיונות השליטה של ריכטר בהפצה של העבודות ראה: Buchloh 1989.



סיגל פרימור, *שלושה קרחונים* (פרט), 1992

אלה רק הגבירו את השרירות שב"מעשה הכפייה" על הזיכרון הקולקטיבי. התנאים שהצגתי כהכרחיים להפצתה של אמנות ביקורתית, או ליתר דיוק להפיכתה לנראית (visible) מבחינה ציבורית – שוק המצפה לתוצרים חדשים של אמן בעל מעמד כשל ריכטר, וחללי־תצוגה שמוכנים להציגם עוד בטרם הונח כתם הצבע האחרון על הבד – מעניקים לפעולתו של ריכטר מסגרת נתונה מראש שמבטיחה את הפצת עבודתו. מסגרת זו אינה מאפשרת להשכיח את עבודותיו של ריכטר, ועוד יותר מכך, היא מאפשרת למשמעותן להבהיק שבעתיים על רקע המערכת המהודקת מבחינה כלכלית־אמנותית של שדה האמנות.

ייחודו של מבנה שדה האמנות המקומי, מה שמבחין אותו משדות ייצור דומים לו באירופה או בארצות־הברית, בא לידי ביטוי בכמה נושאים, שלכולם השפעה על מערך יחסי־הכוח בין היצרנים בשדה (האמנים) לבין הסוכנים השונים העוסקים בתיווך, בהפצה ובשימור. שני המוזיאונים המרכזיים, מוזיאון תל־אביב לאמנות ומוזיאון ישראל בירושלים, לא פיתחו קו מובהק המבדיל ביניהם, והם מציגים תערוכות שבקלות יחסית ניתן היה להחליף ביניהן, מבלי שייווצר ערעור על התפישה המנחה של תצוגותיהן. מבקרי האמנות מסתפקים, כאמור, בתגובה נקודתית, ואילו אספני האמנות הפועלים בישראל, שמספרם זעום בלאו־הכי, ממעטים לרכוש יצירות אמנות בזמן אמת. כתוצאה מכך לא נוצר כאן שוק אמנות פעיל שיכול להכתיב מחירים של יצירות (שיוכתבו על־ידי ההון הסימבולי של האמן שיצר אותן) ולעצב את ההיירכיה שבתוכה ימוקמו.[20]

האספנים שמושכים את ידם מיצירות האמנות העכשווית, מסתלקים, למעשה, מהשתתפות פעילה בהכרעותיהם של מנגנוני השימור וההקדשה, ומחזקים כתוצאה מכך מגמות של מרכוז בפעילותם והשפעתם של מנגנונים אלה. בכך הם מוותרים על התפקיד המסורתי החשוב שמילאו אספנים בעיצוב הקנון, תפקיד שעוצב על־ידי ההיסטוריה המיוחדת של האמנות במערב במאתיים השנים האחרונות. תפקיד זה קבע לאספנים מעמד של מעין גלגל רביעי במרכבת האמנות. בהעדר משאבים חליפיים פוגעת הסתלקותם מפעולות מוסדרות של שימור, קידוש והפצה בשדה האמנות המקומי בכל רמות הפעילות בשדה: הייצור, החלוקה (distribution), יחסי־החליפין והצריכה. המקום, בהא הידיעה, של קנון האמנות הפלסטית המקומית, זו שצמחה משנות השישים ואילך, אינו מרתפי המוזיאונים או אולמות התצוגה שלהם אלא בסדנאות האמנים עצמם, גזרי־עיתון וקטלוגים, שליוו את התצוגות, במידה ואלה יצאו בכלל לאור.

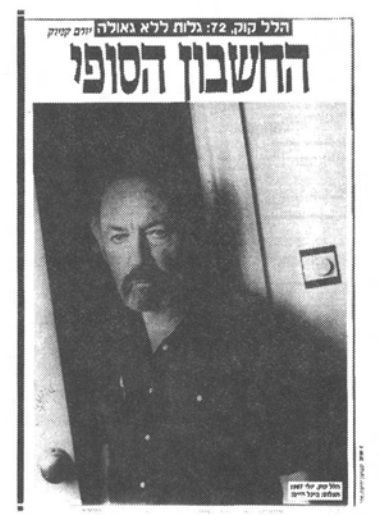
כדי להדגים מהו פלורליזם קונצנזוסאלי אציג כמה טקסטים סימפטומטיים, שנכתבו על־ידי שתי רשויות שונות – המוזיאון עצמו והביקורת. הטקסטים שבחרתי להציג ליוו כמה תצוגות קבוצתיות שנערכו בארבע השנים האחרונות על־ידי שני המוזיאונים המרכזיים, מוזיאון תל־אביב לאמנות ומוזיאון ישראל בירושלים: צבע טרי (1988), תצוגות אוסף או רכישות חדשות, הנוכחות הנשית (1990) ותצוגת הקיץ המורחבת במוזיאון תל־אביב (1991). מדובר בתערוכות שכוללות מספר רב של אמנים, אשר השוני בכיוון עבודותיהם אינו מאפשר את כינוסם יחדיו, אלא במסגרת סוג של פלורליזם קונצנזוסאלי או במסגרת של עמדה פוסט־מודרנית רדודה, המצהירה ש"הכול הולך".

הקטלוג המלווה את תערוכת צבע טרי מצהיר בריש גלי שתערוכה זו אינה נוקטת עמדה וכוונתם של האוצרים היא "להציג תמונת מצב [...] ללא הדגשת כיוון או אידיאולוגיה מסוימים" (צלמונה וגינתון 1988). האוצרים מקווים "שהתערוכה תעלה שאלות מעניינות: האם יש ייחוד מקומי ליצירת הדור הצעיר בארץ? מהו סוג הדיאלוג שמקיים דור זה עם הדורות שקדמו

20. ישנם כמה אספנים, שמתוקף חברותם בוועדת הרכישה של המוזיאונים, הם שותפים בהכרעות הנוגעות לאוספי המוזיאון. אך חשוב להדגיש שפעילות זו מתקיימת בתוך המנגנון הממוסד של שימור וקידוש האמנות ולא במסגרת פעילות חוץ־מוזיאלית, שביכולתה לגרום לתחרותיות ולביזור הפעילות.

טכנבה לוי, 22 שנה אחרי השתלטות
המחבלים על טלון ,ספטו' ת"א ● ,ספטו'.
בימים אלה, נפתח מחדש, כוכבה לוי, אגב.
לא הזמנה לפתיחה

מיכל היימן, *כוכבה לוי*, 1988


הלל קוק, 72: גלות ללא גאולה
יוסי קוטיק
החשבון הסופי

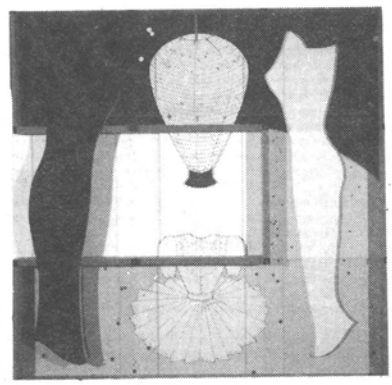
מיכל היימן, *הלל קוק*, 1987

לו? מהי זיקתה של האמנות הזו לאמנות הבין־לאומית באירופה ובארה"ב? [...] כוונת התערוכה איננה להשיב על השאלות האלה. אנו מקווים שהדיון הציבורי שילווה אותה, יעסוק בהן ויציע תשובות הולמות". למרבה הצער, התקווה שמישהו אחר יציע תשובות הולמות, שמישהו אחר ינקוט עמדה, אינה מאפיינת רק את האינסטנציה המוזיאלית. גם דובריה הבולטים של הביקורת מסירים מעל עצמם את האחריות לנקיטת עמדה ולגיבוש כיוון או תפישה שאותם הם מעוניינים לקדם.[21] גם התערוכה הנוכחות הנשית, שכללה קבוצה בת לא פחות משבע־עשרה אמניות, הציגה פלורליזם של גישות שונות, שבחלקן אף עומדות בניגוד גמור זו לזו. באחד מן המאמרים שליוו את התערוכה נמנע איתמר לוי, אוצר ומבקר אמנות בעיתון הארץ, מלנקוט עמדה וקבע כי "הביקורת החשובה על תערוכת 'הנוכחות הנשית' היא זו שתיכתב בעוד שלוש שנים. אז אפשר יהיה לבדוק אם, ואיך, השפיעה התערוכה על הדיון האמנותי בארץ. במכוון אני מציע לבדוק את הדיון האמנותי ולא את האמנות עצמה, שכן התערוכה נמנעת (בחוכמה) מלהצביע על מאפיין צורני או תוכני של אמנות נשית" (איתמר לוי 1990).

לכאורה, התערוכות צבע טרי והנוכחות הנשית הן שני סוגים שונים של פעילות מוזיאלית. את הראשונה ערכו והציגו יחד שני המוזיאונים הגדולים בעקבות יוזמה של המועצה הציבורית לתרבות ואמנות במשרד החינוך והתרבות, שביקשה להציג את "הישגי דור האמנים הישראליים שנולד אחרי הקמת המדינה". התערוכה השנייה ניסתה להצביע על תופעה ולהעלותה לדיון – "הנוכחות הנשית – אמניות ישראליות בשנות השבעים והשמונים". אבל בפועל, גם התערוכה התימטית נמנעה מלנקוט עמדה ברורה ביחס לנושא המפורש – והבעייתי לכל הדעות – שבו טיפלה. מן התערוכה, כמו מן הטקסט המלווה אותה, לא ניתן לחלץ את עקרונות המיון שהכתיבו את בחירת האמניות.

תערוכת נשים מוזיאלית שהתקיימה ב־1990, יכלה להעלות כמה טענות אפשריות, שונות זו מזו, שכל אחת מהן היתה מציבה אתגר בפני הגישה הפלורליסטית. ניתן היה לטעון, למשל, שבישראל קיימת תופעה של אמנות נשים – אבל אז צריך היה לצרף לתערוכה כמה מן האמניות הפחות "טובות" ולהוציא כמה מן "הטובות"; לא כל האמניות "הטובות" היו מהוות חלק ממנה; או לחליפין, לטעון כי האמנות הנעשית בידי נשים בישראל שונה מזו הנעשית בידי גברים – אבל אז צריך היה להוציא מן התערוכה כמה אמניות "טובות" ששוללות במוצהר טענה כזו; ניתן היה לטעון כי העיסוק בדימויים נשיים הוא בלעדי לאמניות – אבל אז היו מורחקים שלא בצדק אמנים כמו מאיר פיצחזדה, דניאל זק ואחרים; או שנשים מטפלות רק בדימויים הנתפשים בתרבות כנשיים – אבל אז היו משתתפות בתערוכה בקושי שתי אמניות. בתנאים היסטוריים שונים מאלה של תל־אביב, קיץ 1990, אפשר היה לטעון שהעדרן של נשים מתצוגות מוזיאליות מחייב אקט כמו תערוכת הנוכחות הנשית. אבל, התנאים ההיסטוריים של תל־אביב, קיץ 1990, הם סובטיליים, סמויים ומורכבים יותר ביחס להשתתפותן של נשים בפעילות האמנותית.[22] עם כל אחת מטענות אפשריות אלה ניתן להתמודד, לנהל דיאלוג או לצאת נגדן באקט של מחאה. עם השילוב הבלתי־אפשרי של כולן ביחד, כפי שעולה מתוך הטקסט והתערוכה, אי־אפשר להתמודד. במקום הצגת עמדה ברורה ביחס לנושא, עולה מן הטקסט שמטרת התערוכה מסתכמת בהצגת המצאי

21. בפתיח לגיליון מס' 22 של סימן קריאה טוען מנחם פרי טענה דומה לגבי שדה הספרות (פרי 1991).
22. בהקדמה לקטלוג תערוכת הנוכחות הנשית מיכה לוין, מנהלו האמנותי ואוצרו הראשי של מוזיאון תל־אביב, ניסה להרגיע את הציבור שלא מדובר בתערוכה של נשים "פמיניסטיות הלוחמות להשגת זכויות שוות לנשים בתחום האמנויות הפלסטיות". מדבריו ניתן להסיק שהפרוייקט הפמיניסטי הוא מיותר לחלוטין בישראל, כיוון שנשים הן שוות מעמד בחברה על כל פעילויותיה: "לפני מספר שנים פעלה בתל־אביב הגלריה 'אנתיאה', אשר מיקדה את תחום פעילותה בהצגת אמנות נשים בלבד. *הגלריה נסגרה משום שלא היה בה צורך*" (לוין 1988) (ההדגשות שלי, א.א.).



דיתי אלמוג, *נועה בת 4*, 1990

בתחום, מעין ספירת־מלאי. וכדי לערוך ספירת־מלאי שתכלול את כל האמניות הנחשבות טובות במסגרת הקונצנזוס של הטעם הטוב צריך ליצור מישמש של כל התיזות האפשריות ביחס לנוכחות הנשית. גם כאן, הציפייה שמישהו אחר ינקוט את העמדה יוצרת מעגל־קסם חסר־מוצא. בקטלוג כתוב שהכוונה אינה להצביע על קיומם של דימויים נשיים בעבודות שכונסו לתצוגה, אך מתוך התערוכה עצמה נדמה שנבחרו לתצוגה רק עבודות בהן מופיעים נשים או אזכורים לנשיות. הדבר בולט בעיקר כאשר העבודות המוצגות שייכות לסדרה, שמחוץ למסגרת התערוכה היא "דו־מינית", כדוגמאת הדיוקנאות של מיכל היימן, שמתוכם נבחרו לתצוגה רק הנשים.

הבעייתיות של טקסט זה משקפת את מצב העניינים באמנות הישראלית. גם כאשר המוזיאון מנסה כבר להצביע על תופעה מסוימת באמנות, הוא מבקש להלך על חבל דק ולחבר במהלכים אקרובטיים את כל הקצוות, גם המנוגדים ביותר, ובלבד שלא יצטרך להכריע ביניהם. באופן זה מצליח המוזיאון לחבר כ־75 עבודות שנעשו במשך כ־20 שנה לתוך רצף התפתחותי, שנע מן העיסוק המוכחש בנשיות (שנות השבעים) לעיסוק הגלוי בה (סוף שנות השמונים). הוא מנטרל כך את כוחן של עבודות פרובוקטיביות וביקורתיות שהציגו אמניות צעירות כדיתי אלמוג או סיגל פרימור, שמסמנות נקודת־שבר ואינן בבחינת תחנה נוספת ברצף הקונצנזוסאלי של "אמנות טובה".

גם תערוכת צבע טרי, למרות יומרתה להציג הישגים של דור אמנים, וגם תערוכת הנוכחות הנשית אינן תערוכות בעלות מגמה היסטורית, המעוניינות לתעד פרק זה או אחר באמנות המקומית. היומרה של שתי התערוכות היא לפעול בזמן אמת, לעצב את המשך היצירה האמנותית בישראל ולהשפיע עליו. ז'אנר האנתולוגיה (שברוב המקרים מכנסת עשרות אמנים יחדיו) הרווח בתצוגות המוזיאליות הוא פתרון קל ונוח, וכשהוא היחיד המצוי, הוא מרדד את הפעילות האמנותית ומונע את התפתחותה. ההימנעות מנקיטת עמדה, ששכיחה גם בבמות המעטות לכתיבה על אמנות (בכתב־העת סטודיו או במוספי סוף־השבוע), כמו־גם בקרב המוזיאונים והאוצרים, שאינם מציגים עמדה מובהקת שביחס אליה יכלה להתעצב עמדה אופוזיציונית. העמדה שהם נוקטים היא סוג של טעם טוב שמרצה הרבה קצוות בפעילות האמנותית – נטיות מושגיות, אמנות מופשטת, אמנות "עם גימור", אמנות דלת־חומר או קורטוב של אמנות פוליטית (וגם זאת במידה).[23]

## III. הגרסה המקומית של אמנות ביקורתית

בישראל לא צמחה אמנות ביקורתית, ומן הסתם גם לא התפתח הדיון שייתן פומבי להיבטים הביקורתיים המקופלים בה. הדיון שלא התקיים הנציח את התנאים המוגבלים ממילא ליצירה של אמנות ביקורתית בישראל. תנאים אלה לא אפשרו את צמיחתם של אמנים ביקורתיים מובהקים כדוגמת האנס האקה, דניאל בורן או מייקל אשר, שעסקו בביקורת ישירה של חללי־התצוגה. בישראל גם לא צמחו אמניות ביקורתיות כדוגמת ג'ני הולצר, ברברה קרוגר או לואיז לואלר, שעוסקות במניפולציה הכלכלית של האובייקט האמנותי כמוצר־צריכה לכל דבר. מכיוון שהדינמיקה של שדה האמנות המקומי לא היתה מהודקת מספיק כדי לאפשר מאבקים על עיצוב גבולותיו הפנימיים, התנקז בישראל העיסוק

23. עמדה אופוזיציונית אחת ניתן בכל־זאת לסמן: גדעון עפרת מתייחס אל האמנות, גם אל זו הנוצרת כיום, מנקודת־מבט של היסטוריין. הוא מתעד את שדה האמנות – יוצרים ויצירות – בלי לנקוט הכרעות של מיון והרחקה לפי קני־מידה אמנותיים. עבורו כל יצירת אמנות יכולה ללמד משהו על התרבות המקומית ולכן, הוא היחיד כמעט שעוסק בתיעוד ובשימור יצירות של אמנים שנדחו מן הקנון. עמדה זו היא בעלת חשיבות רבה אך היא פעילה פחות ביחס לאמנות המתהווה "בזמן אמת".

תמר גטר, *ראש על־פי 'השומר הנם' מאת פיירו דלה פרנצ'סקה*, תרשים חצר תל־חי על־פי תרשים מתוך הספר "ישובים בישראל", 1977

הביקורתי לטיפול במוסדות ובדינמיקות תרבותיות כלליות יותר, שאינן ספציפיות לשדה האמנות. ובכל־זאת, קריאה מחודשת של חלקים מתוך קורפוס האמנות הישראלית משנות השישים ואילך, קריאה שתנסה לעקוף את הגישות הפורמליסטיות והפסיכולוגיסטיות שמהוות את שלד הדיון על אמנות בארץ, תוכל להצביע על ראשיתן של מגמות ביקורתיות באמנות של רפי לביא ובני־דורו, על העידון שאלה עברו באמנות המושגית של שנות השבעים, ועל הבשלתן בקרב מי שניתן לכנותם אמני שנות השמונים, שבהם מתמקד חלקו האחרון של מאמר זה.

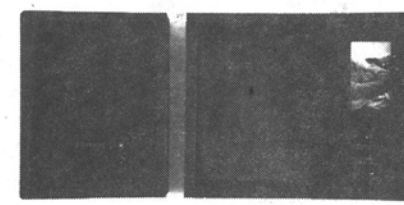
מכיוון שהדינמיקה של שדה האמנות המקומי לא היתה מהודקת מספיק כדי לאפשר מאבקים על עיצוב גבולותיו הפנימיים, התנקז בישראל העיסוק הביקורתי לטיפול במוסדות ובפרקטיקות תרבותיות כלליות יותר, שאינן ספציפיות לשדה האמנות. במקום לחשוף את קווי־המתאר הפנימיים של שדה האמנות המצומצם מטפלת האמנות הביקורתית הישראלית במנגנוני תרבות כלליים. בגלל אופיו המיוחד של השדה, זירת פעולתה של אמנות ביקורתית אינה כוללת רק את הערכים והמוסדות היחודיים לשדה האמנות (יצירות, ערך־השימוש וערך החליפין שלהן, מוזיאון כמנגנון קידוש והפצה, אספנות ציבורית ופרטית וכיו"ב), אלא מתייחסת למרחב ציבורי, שכולל מגוון רחב ומורכב של אלמנטים תרבותיים. בראש ובראשונה היא עוסקת במנגנוני ייצוג המשרתים את המוסדות החברתיים שאוגרים כוח (power) ומפעילים אותו, מאפשרים שימוש בכוח ומצדיקים אותו, מן המדינה וצבאה ועד למוזיאון ולתקציביו, מן המשפחה ועד לתקשורת. הכוח הפועל במרחב החברתי, בראש ובראשונה הכוח המוגדר כפוליטי אבל לא רק הוא, מייצר ומאמץ לעצמו ייצוגים. יחסי־כוח הם תמיד זירה של מאבק בין סוכנים שונים על השגת מונופול או פיקוח על ייצורם והפצתם של ייצוגים במרחב החברתי. הייצוג קשור לכוח והכוח קשור בו, הם אינם קשורים זה בזה בקשר שרירותי אלא בקשר שמכונן את שניהם: "הם בעלי אופי דומה" (Marin 1981).

מהו אותו מרחב ציבורי־תרבותי ומדוע עוסקת בו האמנות? המרחב הציבורי מוגדר על־ידי ייצוגי־הכוח, שפזורים בו באופן קבוע ומתמיד (מבנים למשל) או באופן ארעי ונייד (טקסים למשל). מתוך המושגים־ערכים־מוסדות שטופלו בעבודות בעלות מגמה ביקורתית שנעשו בישראל בשנות השבעים והשמונים ניתן לשרטט את קווי־המתאר של המרחב המהווה זירה לביקורת. מרחב זה, על מכלול ייצוגיו ובאמצעותם (טקסטים ודימויים), מהווה מצע של תיווך בין היחיד לבין החברה, ומאפשר פיקוח על הסדר החברתי ועל שותפותם של היחידים בקיומו. את הכוח שמאחורי הסדר הזה אי־אפשר לראות אלא בעת מימושו, ככוח פיסי (force), בפעולה אלימה, ובהעדרה של זו נראה הכוח רק באמצעות ייצוגיו הפזורים על פני כל המרחב הציבורי־תרבותי. זהו מרחב כפול. מצד אחד המרחב הגיאוגרפי, בו פרושים ייצוגים בעלי קיום פיסי קבוע ומתמיד, שניתן להגדיר אותו במושגי העבודות עצמן: *דגל* (נתן), *ספר* (גבע), *עיתון* (לביא וגרבוז, היימן, ריב), *תחום־מחיה* (כהן־גן), *שלט־סימון־גבול* (נאמן, ברסט), *מוסדות־מבנים־ציבוריים* (גטר), *טריטוריה וגבול* (בן־דוד), *בית־שיכון* (אולמן), *עולם שלישי* (גולדשטיין), *הנצחה* (גבטמן), *סמלים מסחריים וציבוריים* (ריב), *אנדרטה ודיוקן* (היימן, גטר), *מבנים כסמלים* (ניניו), *חללי־תצוגה והפצה* (פרימור), וסתם *חיילים* (גטר, חרודי ונאדר). ומצד שני המרחב המנטלי, הכולל ייצוגים שאין להם אתר קבוע: *בורגנות* (גבע, לביא, גרבוז), *עבר* (עסאם אבו־שקרה), *דת־מדינה* (גבע, נתן, אלוני) *מרחב־שלטוני* (כהן־גן, נויישטיין), *טקס־הצטלמות* (היימן, חרודי ונאדר), *קנון* (ניניו), *נקודת־מבט* (ריב, בן־דוד), *צבא* (ריב, גטר). לכידותם של ייצוגים אלה נתפשת בדיעבד, ורק כתוצאה מפירוק מעשה הייצוג עצמו, מחשיפת נקודות־התצפית או דפוסי־הקנוניזציה שלו. ייצוגיו של הכוח, כדוגמת אלה שצוינו ברשימה חלקית זו (שאינה מתיימרת להיות ממצה), הם צורתו המובהקת.

אזכור מושג הכוח מאפשר הזדמנות נוספת לחדד את פעולתה של האמנות הביקורתית. עניינה אינו דווקא בהבעת עמדה על נושא פוליטי העומד על הפרק ומתרחש במסגרת השדה הפוליטי בו חשוף הכוח ממילא ואף מוצג לראווה. עיסוקה העיקרי הוא באותם מוסדות־ייצוגים של כוח, שבהם מימד הכוח מוסווה בשיטתיות. רוב העבודות אליהן אתייחס בהמשך אינן מגיבות למציאות הפוליטית המיידית, החדשותית, המדווחת באופן עיתונאי, ורק מקצתן עוסקות בכל־זאת ב"כאן ועכשיו" של המציאות הישראלית. גם אלה אינן מוותרות על הניסיון ללוות את העמדה הנקטת בטיפול עקרוני בפעולתם של מנגנוני הייצוג המייצרים את תמונת המציאות הנדונה, והן מנסות לערער על הסמכות והבלעדיות של נקודת־המבט שממנה עוצבו הייצוגים.

גדעון גבטמן, *עבודה עברית*, 1975

## IV. אמנות ביקורתית בקרב אמני שנות השמונים



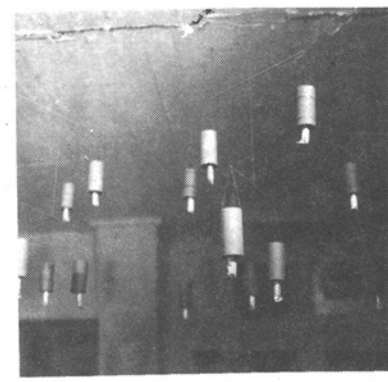
ניר נאדר וארז חרזי, *המשתק*, 1992

ישנה באמנות הישראלית מגמה ביקורתית שעוסקת באותם מוסדות פנתיאוניים המייצרים, משמרים ומפיצים ייצוגים תרבותיים־חברתיים־פוליטיים. שליטת מוסדות אלה על אמצעי־הייצוג והפצתם מאפשרת להם להציג את עצמם בתור סובייקטים־מוסמכים־לייצג־מציאות. מוסמכותם מקנה להם כוח והשפעה על ייצור תמונות ההווה ותמונות העבר הקולקטיביות, תמונות שמעצבות את פני החברה והתרבות ואת יחסן ל"אחר" שבתוכן ולזה שמחוצה להן. סוכני הייצוג (המוזיאונים, הספריות, העיתונות והארכיונים), הפועלים באמצעות מנגנונים למיון, דירוג והפצה של ייצוגים, מכריעים לכאורה רק בשאלות של הישרדות תרבותית או קנוניזציה של ייצוגים. בפועל, באמצעות שליטתם על מנגנוני ההפצה, הם מעצבים את מערכת המושגים והערכים שמופעלים באורח יומיומי במרחב החברתי־פוליטי.

חשיפת יחסי־הכוח שמאחורי מנגנוני הייצוג התרבותיים היא ההופכת את הטיפול האמנותי במוסדות אלה לביקורתי. טיפול כזה אינו מתמקד אך ורק בתכנים פוליטיים, במובן הצר של המונח. באמנות הישראלית העכשווית זעום מספרן של העבודות העוסקות באופן ביקורתי במציאות הפוליטית החדשוותית.[24] ארנון בן־דוד הוא היחיד מבין ארבעת האמנים בהם אטפל בחלק זה של המאמר המזוהה כאמן פוליטי מובהק. עבודותיו יכולות להדגים את ההבדל בין הפוליטי גרידא לביקורתי, ואת האופן שבו ההתייחסות לפוליטי עשויה להיות ביקורתית. אחדים מן הכיתובים המופיעים בעבודותיו של בן־דוד מגיבים ישירות על המציאות הפוליטית האקטואלית המקומית ומקנים לעבודותיו מימד פוליטי מפורש ומוצהר. במסגרת זו אנסה לחלץ את המסגרת הביקורתית של עבודותיו, שהעבודות הפוליטיות מהוות רק חלק ממנה. בגלל זיהויו של בן־דוד כאמן פוליטי, זיהוי שמבוסס רק על היבטים תוכניים, חשוב להדגיש פעם נוספת את ההבחנה בין אמנות פוליטית לאמנות ביקורתית. האמנות הפוליטית, בדומה לשיח הפוליטי היומיומי, עוסקת במיוצג – בתכנים של המציאות הפוליטית־חברתית. האמנות הביקורתית לעומתה, עמלה על חשיפת התפרים של מעשה הייצוג – מצד אחד חשיפת נקודת־המבט שמניח מעשה הייצוג, ומצד אחר חשיפת סדר הכוח המאפשר את קיומה של נקודת־תצפית אחת וסילוקן של כל היתר.

סדרת עבודות שבן־דוד עשה לאחרונה, המורכבת מצמדים של בדי ציור, יכולה לשמש דוגמא למסגרת הביקורתית של עבודותיו. בכל צמד עבודות מצוירים זה לצד זה, נוף עירוני מבעד לחלון התל־אביבי של הסטודיו של

24. במסגרת זו לא אנסה להסביר את התופעה, אלא רק ארמז למקורותיה שצריך לאתרם בקשיים שבהם ניתקלה האמנות הפלסטית בישראל, (עד תנועת "אופקים חדשים" – 1949) להשיג לעצמה אוטונומיות. החשש לאבד אוטונומיות זו הכתיב במשך כמה עשרות שנים הן את הדיון והן את העשיה האמנותית. מעניין לציין שתהליך דומה עובר כעת על האמנות הפלסטינית מאז פרוץ האינתיפאדה (אזולאי 1992).



ארנון בן־דוד, מובילים (טמפונים באריזה וגלילי נייר טואלט) מתוך תערוכת *Life after Death*, 1990

ארנון בן־דוד, מתוך תערוכת *"מיר זנענן דו"*, 1992

בן־דוד, וציור־על־פי־תצלום של הפגנה, שבמרכזו קבוצת פלסטינים המניפה כרזה שעליה דיוקנו של יאסר ערפאת. במציאות הישראלית עבודה זו מסווגת באופן מיידי כפוליטית; בתיווכו של בד הציור מתקיים "מפגש אסור" עם ראש אש"ף. החשיבות של עבודה זו היא דווקא במימד הביקורתי שלה, כלומר בהצגת נקודת־מבט לא־רשמית לתיעוד ההפגנה. זווית הצילום הרשמית, ההפגנה הפלסטינית כ"אירוע מפריע וחתרני שצריך לדכאו למען ביטחון המדינה", מומרת בזווית־הראייה של המצולמים, שנותנת ביטוי לשמחה ולהתלהבות המלוות את חלומם הפוליטי של המפגינים.

בן־דוד שייך לקבוצה קטנה של אמנים שאפשר לגלות בעבודותיהם מגמה עקבית של אמנות ביקורתית.[25] המרחב הציבורי־תרבותי בו מטפלות עבודותיהם של ארנון בן־דוד, מיכל היימן, משה ניניו וסיגל פרימור כולל את כל מה שהוא בגדר נחלת הכלל, כלומר שייך לתרבות, לחברה או לציבור. מסגרת ההתייחסות הכללית המשותפת לארבעתם היא אופן הטיפול שלהם בייצוגים תרבותיים ובמנגנוני ייצוג. עבודותיהם מצביעות על קטיגוריות מיון שונות, המכתיבות את הייצוגים הפרושים במרחב זה, תוך שהן מנסות למיינן מחדש, לערער על תקפותן ולעתים אף להשתעשע באימוצן. התערבותן של העבודות בייצוגים ספציפיים המיוצרים על־ידי מוסדות־כוח ומופצים במרחב הציבורי־תרבותי (גיאוגרפי ומנטלי) מהווה ניסיון להצביע על מימדי־הכוח הגלומים באותם מוסדות ולחשוף אותם. פעולות כגון מיפוי, חשיפה, פענוח או הצבעה נדרשות כשמדובר בייצוגים שמסווים את עקבות הכוח של מעשה הייצוג. ההסוואה מאפשרת גלישה חלקה אל המיוצג מבלי שתופרע על־ידי עקבותיו של הכוח, עקבות שעלולים לפרק את לכידותו של המיוצג ולערער על הלגיטימיות שלו.

*שימוש בצילום: בעייתיות של אמצעי הייצוג.* אופן השימוש של ארבעת האמנים בצילום מאפשר את ביטול הפער בין התימטיקה לבין אמצעי־הייצור או אמצעי־הייצוג. הם אינם משתמשים בצילום כבטכניקה, אלא מפעילים אותו (או פעולות מקבילות לו, כפי שיפורט בהמשך) כדי להתערב בממצאי הייצוגים או בדגימות שלהם שנלקחו מתוך המרחב הציבורי־תרבותי.

הבחירה במדיום הצילום, היא, כמובן, הכרעה תרבותית המביאה בחשבון את רב־ערכיותו של המדיום: תמונה, ייצוג ושרירי־עדות למשהו שהיה. בתרבות התקשורת המערבית הצילום מתפקד כמסמך המאשר ומעיד על כך שהמיוצג בו אכן היה שם (אזולאי 1991). ארבעת האמנים מתמודדים עם הערכים הגלומים בצילום והם מטפלים באופן ביקורתי בערך "המוסכם" של הצילום כשריד־עדות. במאמרה צילום אחרי אמנות הצילום מבחינה אביגיל סולומון־גודו, בין אמנות הצילום שבתמיכת הפרוייקט המודרניסטי התמסדה ככזו במוזיאונים, לבין שימוש פוסט־מודרניסטי בצילום, כפי שהוא בא לידי ביטוי אצל אמנים ביקורתיים כדוגמת ריצ'רד פרינס, שרי לוין או ברברה קרוגר.

כדי להבין את תפקיד הצילום בעבודותיהם של ניניו, פרימור, היימן ובן־דוד, אחדד את ההבחנה בין צילום מודרניסטי לבין צילום פוסט־מודרניסטי. השיח המודרניסטי אודות הצילום הצליח למסד את הצילום כאמנות גבוהה ולהטמיעו אל תוך הפרוייקט המודרניסטי של המוזיאון. כדי ליצור אשליה זו הוא היה חייב להפעיל אסטרגיות של "הפיכת השונה לדומה" (Buchloh 1988 ;Foster 1985) אסטרטגיה מתוחכמת יחסית, שלא רק שהיא יוצרת רדוקציה מעוותת (של הצילום לאמנות במקרה זה) אלא גם מצליחה לנטרל מהתוצרים עצמם כל מימד רדיקלי וביקורתי. אסטרטגיה זו מופעלת עד היום במוסדות המוזיאליים באירופה ובארצות־הברית והיא מאפשרת להם להציג את השימושים הפוסט־מודרניסטיים בצילום (שעיסוקם הוא ביקורתי) כחלק של הצילום

25. בחלק זה של המאמר אתמקד רק בארבעת האמנים שבהיבטים הביקורתיים של עבודותיהם טיפלתי לראשונה במסגרת התערוכה חלל/תצוגה/כוח (אזולאי 1989).

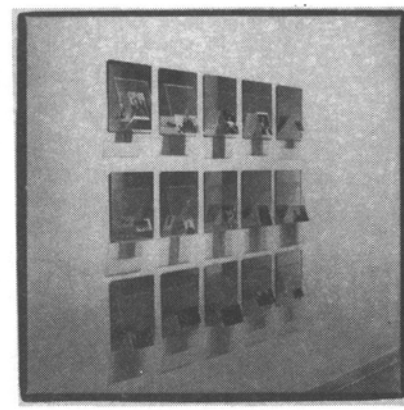
מיכל היימן, *צלם לא ידוע*, 1990

המודרניסטי, או כשלב בהתפתחות שלו.

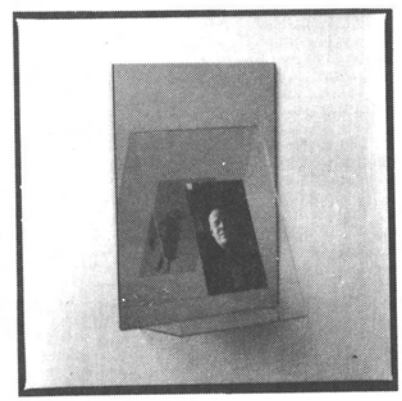
השיח שהתפתח בכל מגזריו של השדה (מוזיאונים, מבקרים, אמנים) כפה על הצילום ערכים השאולים מהאמנות הפלסטית (אמנות גבוהה במובהק): סובייקטיביות, אקספרסיביות, אורה (aura) סביב יצירת האמנות, מושג המחבר, מקוריות ועוד. ערכים שאולים אלה עומדים בסתירה עם תכונותיו של מדיום הצילום – שכפול, סדרתיות, אינדקסיאליות וכיו"ב. הטמעתו של הצילום אל תוך האמנות הגבוהה, דרך תפישתו ופירושו באותם ערכים/מושגים שחלים על תוצרי אמנות זו, סייעה, לפחות לזמן־מה, לנטרל את האיום שהצילום יכול להוות ביחס אליה. באופן זה הצליח השדה האמנותי לדחות בכמה עשורים את האפשרות לתימטיזציה ולבעייתיות של ערכיו המקודשים, אפשרות שעלתה כבר עם הופעת הצילום. ספרו של פייר בורדייה *אמנות ממוצעת: השימושים החברתיים של הצילום*, שיצא לאור ב־1965, הוא בדיקה של הצילום בתוך ההקשר הכפול, הן של מרחב הייצור והן של מרחב הצריכה. הטענה המרכזית של בורדייה היא שהניגוד בין צילום אמנותי לצילום "פרימיטיבי" הוא ביטוי ל־social distinction. ההתבחנות של הצילום היא כתוצאה מ"אפקט חברתי" ולא כתוצאה מ"מציאות אסתטית" או מקיומן של נורמות אסתטיות ספציפיות לו (Bourdieu 1965). טענה זו של בורדייה, שהועלתה בתקופת השיא של מיסוד הצילום כאמנות גבוהה, נשארה בעת השמעתה שולית וחסרת־השפעה, למרות שמנקודת־מבט של מבקרים עכשוויים ברור שהיתה טענה נכונה. היום יש לתפישה הביקורתית שהציג בורדייה נציגים בתוך שדה האמנות עצמו – רוזלינד קראוס, דגלס קרימפ, אביגיל סולומון־גודו, בנג'מין בוכלו ועוד.

השימוש הפוסט־מודרניסטי בצילום עושה תימטיזציה ופרובלמטיזציה של הערכים הקשורים בהבחנות בין אמנות־גבוהה/אמנות־נמוכה ובין אמנות/מציאות. הצילום הפוסט־מודרניסטי אינו מתקיים "כשלעצמו" אלא מנסה לפעול על ייצוגים תלויי הקשר היסטורי־תרבותי. וכך גם השימוש של בן־דוד, היימן, פרימור וניניו בצילום אינו נאיבי. מודעותם למניפולציות שנעשות עליו בתקשורת־ההמונים באה לידי ביטוי בניסיונותיהם להתמודד עם המיתוסים, האידיאולוגיה והפטישיזציה הכרוכים בו. הם אינם פועלים בתוך מסגרת אמנותית־תרבותית שהתבחנה והתמסדה כמסגרת של צילום, על כל המשתמע מכך – מוסדות, חללי־תצוגה, קנונים, שוק ותולדות האמנות. הצילום בעבודותיהם אינו המושא המרכזי של העבודה.

הבחירה של סיגל פרימור בתצלומים בהם היא משתמשת אינה מוכתבת על־ידי איכותם הטכנית. איכות זו אינה מטרה בפני עצמה. היא בוררת את התצלומים שבהם היא משתמשת מתוך "ארכיון הצילום התרבותי" הכולל ספרי אמנות, אדריכלות וקולנוע. התצלומים בעבודותיה הם בדרך־כלל תצלומים מ"יד שנייה". הם מופיעים בעבודותיה תחת מרכאות כפולות, כציטוט, או בתוך סוגריים, כחלק מהעיסוק הכללי שלה בדירוג מחדש של איקונות תרבותיות. ניניו מאמץ את שפתו של ז'אנר הצילום המתעד־האובייקטיבי, כפי שזה מופעל במסגרת מוסדות־הכוח ומנצל על־ידם, כדי לפרקו. הוא עושה זאת דרך הצלבתם של כמה תצלומים שנעשו על־ידי "מחברים" (author) שונים. אצל בן־דוד התצלומים נלקחים תמיד מנקודת־מבט "אחרת"; כזו שאינה מאדירה את המיוצג או משרתת את המייצג. ציוריו המסתמכים על תצלומים, מנסים לחלץ מהם את האפשרות לתיאור שונה של המיוצג. את המבנים הציבורים שהוא צילם בירושלים הוא לא צילם "חזיתית", אלא התמקד בהקשר האורבני־פוליטי של מיקומם. היימן, העוסקת בצילום גם מהצד המקצועי שלו, מתגרה בגבול שהאמנות מתחזה בין צילום מקצועי, חובבני ואמנותי. כצלמת בכירה, היא תובעת לעצמה את האפשרות להאציל את נקודת־המבט הסמכותית שלה ל"צלמים הלא־ידועים". היימן, במסגרת הפרוייקט הכולל של עבודתה בשנתיים האחרונות – "החייאת הצילום העברי" – מנסה לעשות תימתיזציה של נקודות־המבט בצילום העברי. זוהי תימטיזציה לא רק של התכנים המיוצגים אלא בעיקר של נקודות־המבט המכתיבות את הצילום.



*מיכל היימן, המיון*, סדרה מס׳ 1, 1990



*מיכל היימן, ביאליק I, 1989*

התצלומים המוזמנים שעשתה במסגרת עבודתה המקצועית משמשים אותה באמנות כ־ready made. כאן, כמקצוענית, היא מצלמת, שם, כאמן, היא ממיינת. כאן אחרים ממיינים את תצלומיה, שם היא ממיינת מיונים של אחרים. המושאים למיון ולקטלוג בארכיון שלה (שבתוכו נצברו תצלומים שנהוג להגדירם כשייכים לסוגים שונים) אינם התצלומים עצמם אלא מיונים וקטלוגים קודמים שלהם. כל מיון משאיר עקבות בתצלום עצמו. את התצלומים שהיא שולפת מהארכיון שלה היא מציגה מבלי להסיר עקבות אלה. למשל, דפי העיתון המוגדלים, שכוללים את עקבות העריכה העיתונאית (כותרות וכותרות־משנה), או תצלומים של צלמים לא־ידועים בהם שימרה את עקבות "האלבום המשפחתי". בכל פריט ארכיוני כזה היא מטביעה חותמת – פיסית ופרוזאית – של אחת מקטיגוריות המיון המכוננות את הארכיון שלה. קטיגוריות אלה חופפות במידה רבה את קטיגוריות המיון המופעלות על־ידי מנגנוני הקידוש של האמנות הגבוהה. קטיגוריות של ז׳אנר – כגון "מיצב" או "ציור" ותת־ז׳אנר – כגון "ציור מסע" או "דיוקן". גם להפעלת התאריכון הפנימי של המצלמה, שבדרך־כלל מעידה על התצלום כעל מעשה חובבנות, יש תפקיד בהגדרתו ובקטלוגו של התצלום בתוך המערכת. הספרות הדיגיטליות המציינות את התאריך והשעה המדויקים של החשיפה, עושות קונקרטיזציה של זמן הצילום. הקונקרטיזציה של זמן הצילום באמצעים טכנולוגיים כמו־אובייקטיביים, היא פרודיה על הקטיגוריות אותנטי וחד־פעמי, קטיגוריות מובהקות של האמנות הגבוהה, שאף הן מושתתות, בין היתר, על הקונקרטיזציה של הזמן. קטיגוריות אלה, שהאמנות הגבוהה ממשיכה להגן עליהן באדיקות כאילו היו סמל למובחנותה מהאמנות הנמוכה, מושגות באופן יומיומי בערוצי המדיה השונים, הכלולים במסגרת התרבות הנמוכה. בתרבות הגבוהה משתמשים בערכים אלה כדי לאשר את גאוניותו של היוצר, בתרבות הנמוכה כדי לאשר את קיומו של המיוצג. ערכים תרבותיים אלה הם דוגמא מובהקת לערכים שצוברים את כוחם מהסוואה שיטתית של מימד הכוח בהם. ערכים אלה באים להסיר כל חשד בדבר קיומו של אינטרס כלשהו במעשה הייצוג. את סמכותו הוא שואב ממשהו שאי־אפשר לערער עליו כיוון שאינו נגוע ביחסי־כוח. זוהי רטוריקה המשותפת למיתוס הגאון ולמלאכת התיעוד. את הסימנים האותנטיים והחד־פעמיים שהיימן "מפברקת" היא מציגה כשהם מלווים בעקבות של מלאכת "הפברוק" – באמצעות חותמת היא משחזרת על־גבי תצלומים ממוחזרים, שנעשו לפני שהחלה להשתמש בתאריכון הפנימי של המצלמה, את תאריך החשיפה.

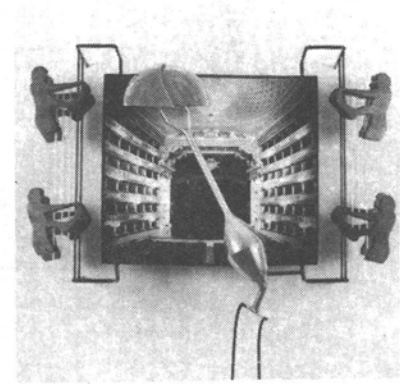
הארכיון כמאגר נתונים מזכיר מבחינת מעמדו האובייקטיבי את מעמדו של הצילום כפי שהגדירו רולאן בארת: "בצילום, לעולם איני יכול להכחיש שהדבר היה שם... מנקודת־מבט פנומנולוגית, כוח האותנטיפיקציה גובר על כוחו של מעשה הייצוג". השימוש של ארבעת אמנים אלה דווקא בצילום כדי לערוך תימטיזציה של נקודת־המבט – הממסגרת, מסווגת, ממיינת ומדרגת, הוא ניסיון לחבל במעמד הפיקטיבי של הצילום (ושל הארכיון) כמדיום אובייקטיבי.[26]

**ייצוג.** האופנים בהם משתמשים אמנים אלה בצילום ומטפלים בהקשריו ובמשמעויותיו התרבותיות־פוליטיות, הם סימפטומטיים לתהליך עבודתם ולמבנה שלה. כשפרימור מנתקת את דימוי "הכלה" מתוך הזכוכית הגדולה של דושן ויוצקת אותה באלומיניום, היא מפעילה טכניקה צילומית כמעשה פיסול; מצד אחד, "צילום באלומיניום" של פרט אחד מתוך הזכוכית הגדולה – שינוי נקודת המיקוד־המבט, מצד שני, התייחסות ל"מאגר האיקונות

26. במאמרי "מעשה בצילום" אני מנסה להציג את הבעייתיות של עמדתו של רולאן בארת כפי שהיא מוצגת בספרו מחשבות על הצילום (בארת 1988). הדיון של בארת בצילום, לכל אורך הספר, מבוסס על קבלה מוחלטת של האינדקסיאליות של הצילום. הצילום הפוסט־מודרני מערער על תפישה זו ומנסה להתמודד עם ההפרדה המדומה בין עין המצלמה והמציאות אותה היא אמורה לשקף (אזולאי, טרם פורסם).

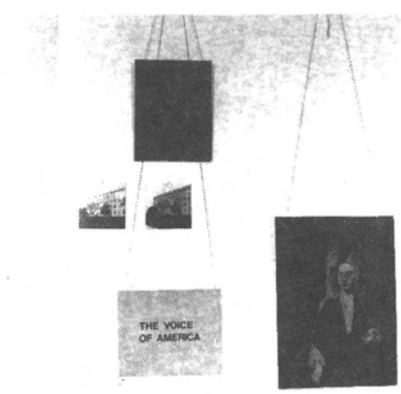
התרבותיות" כאל "זה היה שם" של התרבות. אצל בן־דוד, הציור מתוך תצלום בטכניקת האופסט (פירוק הציור ללוחות צבע נפרדים המונחים אלה על־גבי אלה) עושה פרובלמטיזציה להיירכיה המתקיימת בין צילום לציור, המדרגת את השוני ביכולתם לייצג מציאות. אצל היימן, ההצלבה של הצילום עם הארכיון מאפשרת לה לעשות תימטיזציה של נקודות־המבט המסווגות/ממיינות מבעד ל"עין הצלם" שלה, המתמקמת בתוך עדשות המצלמה של מנגנוני התרבות. אצל ניניו, אופני העיבוד האופייניים למעשה הצילום – מיקוד, הגדלות, דרגות חשיפה שונות וכיו"ב – מאפשרים לו להפוך דימויי זוועה לדימויים שבמסגרת תולדות האמנות של האמנות הגבוהה נתפשים כ"נשגב".

ארבעתם מפענחים, ממפים וחושפים את פעולתם של מעשי הייצוג ומנגנוניו, תוך שימוש מניפולטיבי בצילום, בציטוט ובאימוץ של דימויים זמינים: משה ניניו מעדכן ייצוגים; מיכל היימן מפרקת את נוכחותו של המיוצג באימוז' הבודד, תוך שהיא ממקדת את תשומת־הלב במנגנונים של ראייה, הכוונה וסיווג, המעצבים את מערכת־היחסים בין סובייקט־צופה לבין סובייקט־נצפה; סיגל פרימור משתמשת בחללי־תהודה (אולם קונצרטים, כנסייה) כאמבלמה ל"מוליכות", ולתהליך בו יש המרה של הנוכחות ב"אפקט של נוכחות"; ארנון בן־דוד מטפל בתהליך הייצוג דרך פעילות אינסופית של שחזור־שכפול.



סיגל פרימור, *הכלה והדהד* (פרט), 1990

בעבודת הכנה, 1979, מצלם ארנון בן־דוד כמה מבנים במתחם האוניברסיטה העברית (גבעת־רם) ומוזיאון ישראל בירושלים. כל אחד מהם מצולם מהמבנה שנמצא מולו. הכוח אינו טמון בכל אחד מהם בנפרד, אלא ביצירת הקשר הגיאוגרפי בין כמה מוסדות אשר להם הסמכות והשליטה על ארגון והפצת הידע. שלא כמו בעבודת הפנטגון, שבה רק מבנה אחד הוא המושא, בעבודה זו, מציג בן־דוד מחדש את הקשר שנוצר בין המבנים השונים והכוח שהם מאצילים זה על זה במסגרת הארגון הגיאוגרפי־ריכוזי שלהם. בן־דוד אינו בוחן את היחס שמקיים כל מבנה־מסמן עם המסומן שלו, אלא מנסה להתוות את הטקסטורליות (טקסט + טקסטורה) הנוצרת כתוצאה מהיחס בין המסמנים השונים. כדי להעביר דרך הצילום את "הבלתי־נראה" של המוסד, כלומר את כוחו, מתמקדת מצלמתו של בן־דוד ב"נראה", בלוגו המוצמד למבנה. הלוגו, אותו סמל מסחרי המגדיר את הפונקציה של המבנה, מזהה אותו עם הכוח שהוא מייצג, "המבנה הוא בלתי־נראה, הסמל נראה" (Fenz 1986).




ארנון בן־דוד, מתוך תערוכת *הפנטגון*, 1990

שחזור הקשר בין המסמנים השונים, בין המוצגים השונים בחלל־התצוגה בירושלים, כפי שהוא בא לידי ביטוי בצילומי עבודת ההכנה, הוא נושא מרכזי בעבודתו של ארנון בן־דוד. מצד אחד פעולת השחזור, שהיא מקבילה לפעילות אטימולוגית – חשיפת הערך המוסף המצטבר למסומן או הנגרע ממנו ברפרזנטציה שלו כמסמן; ומצד שני התייחסות לחלל־התצוגה, ושחזור שלו בתוך כל עבודה בודדת.

*המתח בין הפרטי לכללי*. כשארנון בן־דוד התגורר בניו־יורק הוא עשה כמה עבודות שבמרכזן היתה ביקורת על פעולתו של מוסד ספציפי, כדוגמת חברת הנפט "אקסון" או "הפנטגון": "לפנטגון כבר אין עניין אמיתי בציבור. הם עסוקים בחיזוק הפנטגון או בחיזוק אספקט צר מאוד של הממשל האמריקני. מבחינה זו אקסון והפנטגון די דומים". ב־1990 שחזר בן־דוד את תערוכת הפנטגון, שהוצגה לראשונה בניו־יורק ב־1984. לתערוכה המקורית הוסיף כמה בדים שבמרכזם הכתובת: "קול אמריקה". אלמנט זה, בנוסף על המימד המקומי שהעניק לעבודה, הצליח גם להסיט את נקודת־הכובד של התערוכה מעיסוק ב"פנטגון" ובייצוג־העצמי האמריקני, לעיסוק במערכת־היחסים המורכבת בין ישראל וארצות־הברית. ההיתר שנתנה ישראל לאמריקנים להקים בנגב תחנת־ממסר – קול אמריקה, אינו מעלה לדיון רק שאלות אקולוגיות־חברתיות, אלא גם שאלות פוליטיות עקרוניות בדבר שליטה מונופולית וריכוזית על ייצור והפצת ייצוגי־המציאות במדיה. העיסוק במוסד עם שם פרטי – "אקסון", הוא

ארנון בן־דוד, *State Terror*, 1998

מיכל היימן, *מגדל שלום מאיר*, 1989

מיכל היימן, *אלכסנדר זייד*, 1990

עיסוק נקודתי וממוקד בייצוג של כוח. הוא יכול להתפרש כמיטונימיה לייצוג־כוח, אך פעולתו של אותו כוח, כמו גם חשיפת פעולתו, נשארות מובנות רק בתוך ההקשר המקומי. העיסוק במושג כללי של כוח – המדינה (בעבודה *State Terror*), מושג החורג מגבולות הקשר מקומי כלשהו, הוא מצד אחד עיסוק בחוויה מופשטת מאוד, הנוגעת ל"כל־אחד" (שהוא כמו כל אחד אחר), ומצד שני, בחוויה הפרטית מאוד, הנוגעת לכל אחד ואחד ביחידיותו.

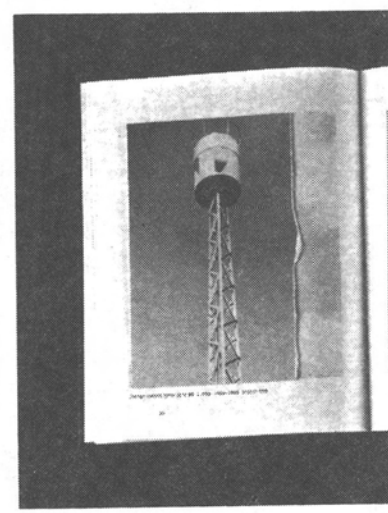
אופן השימוש של היימן בצילום מחבר יחדיו שני עיסוקים מרכזיים בעבודתה: מצד אחד, תימטיזציה של המבט, ומצד שני, "האופציה הדיוקנאית" הגלומה במדיום זה. התימטיזציה של המבט נעשית דרך טיפול בפרקטיקות שימור והנצחה ממוסדות – ארכיון, אנדרטה ופנתיאון; "האופציה הדיוקנאית" נעשית דרך עיסוק בפרקטיקות שימור והנצחה המוניות וספונטניות. אופציה זו משחקת על המהות האינדקסיאלית של הצילום – הטבעת חותמת באמולסיה, שמבחינת התהליך היא פיתוח טכנולוגי־מודרני של מיתוס הטבעת חותמת הפנים במטפחת (ורוניקה). דרך עבודותיה עולה שאלת מורכבות הקשר בין היחיד והמוסד, כפי שהוא מעוצב דרך מנגנוני הקנוניזציה (מיון, קידוש, תיווך והפצה). הצלם הלא־ידוע, שהוא מחברם (author) של רבים מהתצלומים בהם היימן משתמשת, מחולץ מתוך עבודותיה כמוסד בפני עצמו. מוסד המשכפל, דרך השימוש בפרקטיקת הצילום, את הייצוגים הקנוניים. הדבר בולט במיוחד בסדרת עבודותיה המבוססת על עשרות תצלומים של עשרות צלמים לא־ידועים, שמתוכם היא מחלצת מערכת אחידה של קודים "להצטלמות": אנשים המצטלמים לצד אנדרטאות, לצד שלטים המסמנים גבול, לצד שרידי מלחמה. ההצטלמות הפרטית־אישית מוארת בעבודותיה כהצטלמות המאמצת לעצמה את ייצוגי־הכוח הפזורים במרחב הציבורי.

ההטבעה של הדיוקן במסיכת המוות או הטבעתו באמולסיית הצילום מאשרות את קיומו של הסובייקט המיוצג בהם. היחיד, המנסה לפלס דרך ל"קול האחד" שלו בתוך מפעל הנצחת העבר, נהפך, מרצון או שלא־מרצון, ל"כל־אחד". האנדרטה, היא הדרך של היחיד, להשתתף עם המדינה בהכרעה על אופן ההנצחה של היקר לו, הנצחה, שמסמנת מקום לאותו יחיד. הסטנדרטיזציה של מקום זה מנטרלת, מעצם מהותה, את האישי, את הפרטי. מסיכת המוות היא הדרך של היחיד ליצור לעצמו ייצוג־נצח שלו עצמו. ייצוג, שכדי שיזכה לחיי־נצח צריך להיות מקודש על־ידי איזשהו קנון – ספרותי, אמנותי או פוליטי. ההשתייכות לקנון היא זו שמאפשרת ל"יחיד" – כדוגמת חיים נחמן ביאליק, להכתיב את תנאי טקס ההנצחה שלו, הכוללים פירוט מדוקדק של צורת ההספד שצריכה ללוות אותו אחר מותו. ההתעכבות של היימן על "אנדרטה רשמית", הכורכת סיפור אישי עם סיפור לאומי, ולאחר־מכן על "אנדרטה פרטית" – מגדל שלום מאיר, ממשיכה עיסוק ארוך שלה בדיוקנאות ובדיוקנאות־עצמיים של מגוון רחב של אנשים.[27]

*תימטיזציה של נקודת־המבט: ייצוגים מוצלבים.* הארכיון של היימן בנוי שכבות על־גבי שכבות של מיונים, שכבות על־גבי שכבות של עקבות מיונים. מתוך הארכיון הזה פורסת היימן את עבודותיה, כשכל פרוסה משמרת את הריבוד של השכבות שמקיימות אותה. אוספי התצלומים שלה הם אוספים גם של דיוקנאות, גם של אופני ראייה שיצרו את הדיוקנאות האלה (העין הרשמית, העין הפרטית, העין העצמית או העין המקצועית), וגם של מנגנוני ההפצה שלהם (עיתונות יומית, ספרי אמנות, מרקמים אורבניים או אלבומי משפחה). בעבודה ביאליק 1, משתמשת היימן בתצלום שנתלש מהאלבום המשפחתי שלה. בעבודה זו מכונסים

27. בהקשר זה חשוב להזכיר את עיסוקה של תמר גטר בדיוקנאות, במבני ציבור ובקשר ביניהם. עיסוק זה הוא מרכזי ביצירתה ובולט בעיקר בסדרת תל חי ובסדרת הטירונים. בעבודות אלה מעמתת גטר את הפונקציה הציבורית – טירון, אם שכולה או מורה, עם הדמויות "הפרטיות" המאיישות אותה.

*מיכל היימן, מיצב שושנה דמארי*, 1987



משה ניניו, *עבודה חיצונית*, 1977–1990

יחדיו תצלום של צלם הלא־ידוע, דיוקן־עצמי של המשורר (מסיכת המוות), דיוקן של המשורר בתוך חלל־התצוגה של הבית המנציח את זכרו (התצלום צולם בבית־ביאליק בתל־אביב) והמסגרת הכוללת של עבודה של היימן המקבצת יחדיו את כל רמות הייצוג האלה. כל אחת מעבודותיה כוללת לפחות שתי רמות דיוקן, לפחות שתי רמות של צילום, כשהיחסים ביניהן מעלים לדיון את חוסר האפשרות לייצג בצורה אובייקטיבית ונאמנה למקור. מיצב שושנה דמארי הוא דוגמא נוספת לסוראימפוזיציה כזו. דיוקן מוזמן על־ידי שושנה דמארי (פסל שעווה), מבוצע בידי אמן לא־ידוע ולא מוכר בקנון של התרבות הגבוהה, ממוקם על־ידי דמארי בחלל־תצוגה ביתי, הכולל יצירות אמנות מועתקות (ביניהן המונה ליזה) לצד פסל שעווה זה. התצלום שנלקח על־ידי היימן, שהוא שכבה נוספת במבנה זה, יוצר חלל־תצוגה אחר; חלל־תצוגה שאינו מציג את האובייקטים עצמם אלא את אופני הייצוג שלהם.

*התערבות בקנון*. את סדרת העבודות החיצוניות של משה ניניו אפשר להגדיר כעבודות עדכון. עדכון של קנון תרבותי, עדכון של מציאות, עדכון של קנון תרבותי על־ידי המציאות. כדי לעדכן את הקנון, או את מרכז הזיכרון של התרבות, משתמש ניניו באחת הטכניקות שבאמצעותן נוצר ומתמסד הקנון – הזיוף. אפשר לתת אינספור דוגמאות לזיופים של קנון – זיוף של ציורי נוף ירושלמי שנעלמו ממנו המסגדים; זיוף של שעוני שמש שבשחזורם סולקה מהם האורנמנטיקה הנוצרית; זיוף של ציור בית־כנסת שמעזרת הנשים שלו סולקו כל הנשים שהיו ביצירה המקורית; זיוף של דגמים מזעריים של פסלי חוץ שמעולם לא מומשו אך צולמו והופצו כפסלים הנוכחים בנוף, וכיו"ב. העבודות החיצוניות מטפלות בפער בין פני השטח של האימוז'ים המופצים לבין המניפולציה המסתתרת מאחוריהם. בשתי עבודות מהסדרה עדכן ניניו פרטים בספר שיצא על הפסל יצחק דנציגר. מדובר בשני דימויים מכוננים בתולדות האמנות המקומית, בתרבות הישראלית: הפולחן ומלך הרועים של דנציגר. הדימויים העדכניים מקורם בנוף הקיומי המקומי־עכשווי: מגדל צפירה או המסוק.

המסוק, המתרומם באוויר בקו מאונך בעזרת מדחפים המסתובבים במצב מאוזן, מחליף את הספירלה, הסמל המרכזי בפולחן של דנציגר. הצורה הספירלית בה השתמש דנציגר מופיעה כסמל בתרבויות שונות. במאמר על דנציגר, מגדיר אותה מרדכי עומר כ"סמל לדרכה של הנפש אל חיי הנצח" (עומר 1983, 36). המסוק שניניו מציב במקומה, משמר את התנועה הספירלית וגם הוא יכול להוביל את "הנפש בדרכה אל חיי הנצח", חיי נצח קונקרטיים יותר מאלה הרוחניים שמתוארים בפרשנות לעבודותיו של דנציגר. דימוי המסוק בחברה המודרנית כורך יחדיו שני מושגים מנוגדים של הצלה ומלחמה ורוחניותו, אם בכלל, מתבטאת באסתטיזציה של הכלי עצמו.

ניניו אינו מעוניין בזיוף מושלם. הוא משאיר עקבות החושפים את פעולת ההשתלה – העובי של התצלום המודבק, הצל המוטל על־גבי הספר, המצע. למרות השארת העקבות, המוצר המזויף מקרין "אמינות" המושגת כתוצאה מהשימוש בז'אנר הצילום המתעד־האובייקטיבי. הזיכרון התרבותי הממוסד, הקנוני והמופץ, מתפרק בעבודותיו של ניניו, ופעולותיו המסלפות נחשפות בשני מישורים: במישור הטכני של הזיוף ובמישור התוכני של בחירת הדימויים ודירוגם בהתאם לנרטיב אידיאולוגי. את הפולחן של דנציגר, את מלך הרועים ואתם יחד את המזבחות וקורבנותיהם המיתולוגיים, את האלילים והטוטמים, את אבני־הריחיים ואבן־החול הנובית – את כולם, ניניו, כמו אזרחיה האחרים של מדינת ישראל, אינם רואים מבעד לחלון ביתם. בעבודות החיצוניות ניניו מכסה דימויים וחומרים אלה כאילו ניסה לסלק מתוך זיכרון העבר של התרבות המקומית את כל הרטוריקה של השיבה וההתחברות לאדמה, את הניסיון ליצור אמנות מקומית שתתחבר אל סמלים וחומרים מקומיים־אקזוטיים שכבר אז לא היו חלק מהמקום, או ממציאותו של המקום.

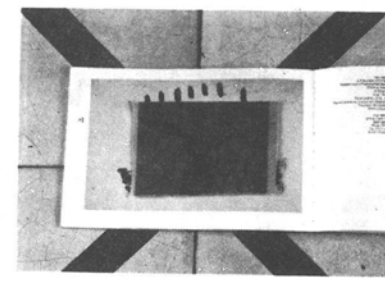
*אמצעי הפצה טקסטואליים/מרחביים*. המוזיאון והארכיון משמשים

כאמצעים מובהקים להפצת ידע ושליטה עליו. הספר, הממלא אף הוא פונקציה זו, נבדל מהם במימד המרחבי. ההתחככות עם המוזיאון או הארכיון היא במסגרת המרחב הגיאוגרפי־ציבורי; ההתחככות עם התבולה הנמצאת בתוכם – ספרים, יצירות אמנות, מסמכים ותעודות, שרידים מסוגים שונים של התרבות החומרית וכיו"ב – אינה רק ברמה של הנראה או הנכתב, אלא גם ברמה של הניתן למישוש והניתן לדיבור ולשמיעה. אבל הניתן־למישוש הזה, הוא תמיד בבחינת "האפשרי", בבחינת אפשרות שגלומה בהתקיימותם התלת־מימדית של הפריטים, אך זוהי אפשרות שתמיד מפוקחת על־ידי מערך שלם של מנגנונים – בארכיונים, רק הכרטסות נגישות למישוש ללא־תיווך, במוזיאונים, רק המזכרות בחנות בקומת־הקרקע נגישות ללא־תיווך. המפגש עם הספר, לעומת זאת, הוא מפגש אינטימי ואישי יותר, שעל פי רוב מתקיים בתוך המרחב הפרטי. את הספר, בגלל היותו מוצר משוכפל, קל להשיג או זול יחסית לרכוש וכך לאמצו אל תוך המרחב הפרטי והאינטימי, ולהתייחד אתו מחוץ למרחב הציבורי.

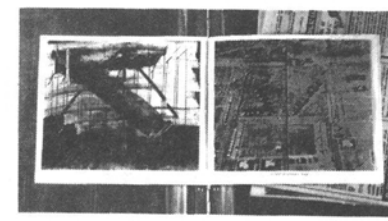
ההתייחסות לספר משותפת לארבעת האמנים. אצל סיגל פרימור הוא מופיע ומטופל כ"ערך", כמושג מופשט המקפל בתוכו את הקשריו התרבותיים־חברתיים. פרימור מהפכת יחסים אלה בין ספר לבין פריט מוזיאלי. היא מבטלת את כל התכונות הספציפיות של הספר – ניתן לאימוץ, מורכב מייצוגים טקסטואליים, ניתן למישוש במרחב הפרטי, מאפשר מפגש אינטימי וזמן דפדוף שאינו קצוב מראש – והופכת אותו לאובייקט, במונחים של צורה, חומר וצבע. היא מעבירה את הספר, שבמשך דורות היה האלטרנטיבה היהודית ליצירת האמנות, תהליך של אובייקטיפיקציה. גם דרך ההתייחסות הפלסטית אליו, וגם דרך מיקומו בתוך תיבת תצוגה מוזיאלית (קופסאות הפרספקס) הוא מוצג כמוצר צריכה סמלי בשדה הייצור התרבותי. הספר, שהופך בעבודתה להיות אובייקט מוזיאלי, צובר תכונות שהן זרות לו במהותו – הוא הופך לפטיש, מזמין מחוות של סגידה והערצה ומחירו נקבע לפי מדד אחר. הספר מבטיח למחברו מקום נצח בפנתיאון הספרים – הספרייה הלאומית, ואת רוכשו הוא מסווג למעמד מסוים. וכל זאת, דה־פקטו, עדיין מבלי לדפדף בתוכנו של הספר.

*ייצוג ופרשנות.* פעולת ההמרה, העקרונית ביחס למושג הייצוג, מעסיקה את פרימור בשל המימד הפרשני שלה. מעשה הייצוג הוא תהליך אינסופי של המרה, של הנראה בנכתב ולהיפך, של הנכתב בניתן־למגע ולהיפך, של הנראה בניתן־למישוש ולהיפך. כדי שמשהו יומר במשהו אחר, ובין שניהם תישמר עדיין זיקה מסוימת, זיקה שתאפשר לאתר את העקבות שהותירו זה בזה, צריכה להתבצע פעולה פרשנית. הפעולה הפרשנית מתווכת על־ידי "קונבנציות המרה" – מערכת־קודים מוגדרת ונתונה מראש. תפקידה של מערכת־קודים זו אינו מתמצה בהגדרת כללי ההמרה. מערכת זו אף מדרגת את הרמות השונות של הייצוגים (נראה, נכתב, מוצג, מדובר וכיו"ב) וקובעת מהם מסלולי ההמרה הלגיטימיים; למשל, הנכתב מצמצם את המדובר בעוד שהנראה מעצים את הנכתב.

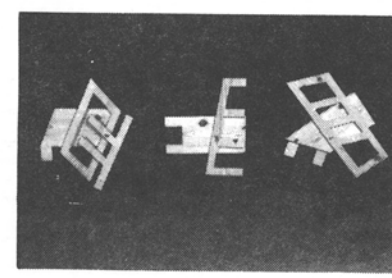
תוכניות־מבנה אדריכליות משמשות בעבודותיה של פרימור כתחנות מעבר כדי לבדוק את היחסים בין רמות ייצוג שונות ואופני הופעתן במרחב. תוכנית־מבנה אדריכלית היא קונבנציה לייצוג מבנה. בהתאם לכללי קריאה מוסכמים, ניתן לחלץ מתוכה את המבנה התלת־מימדי שאותו היא מייצגת. המבנה המוצג אינו מתקיים בהכרח רק במרחב הממשי. כל עוד תוכנית־המבנה לא מומשה בחומר היא מתקיימת רק על הנייר, רק במרחב האפשרי. תוכנית־המבנה מתפקדת בעת ובעונה אחת כמסמן וכמסומן. המתח בין האפשרי לממשי, בין המסמן למסומן, בין עבר לעתיד, המאפיין את הייצוג האדריכלי, בא לידי ביטוי גם בתוכנית־קרקע, שהיא סוג ספציפי של ייצוג אדריכלי. בתוך ההווה של הייצוג – תוכנית־קרקע – מקופלים העבר והעתיד של המבנה המוצג במסגרת תהליך ההקמה של המבנה, תוכנית־הקרקע היא המתווה הראשון שלו במרחב (עתיד), ויחד עם זאת,



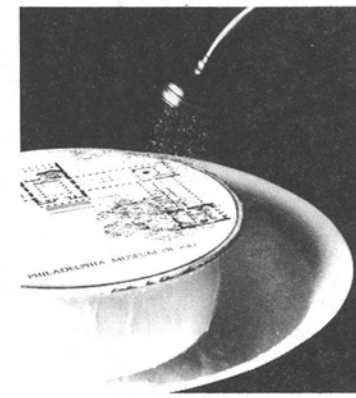
משה ניניו, *עבודה חיצונית*, 1977–1990



משה ניניו, *עבודה חיצונית*, 1977–1990



סיגל פרימור, במה III, 1986



גל פרימור, *שלושה קרחונים* (פרט), 1992

היא גם מתווה־העקבות שמבנה עקור מותיר במרחב (עבר). הבו־זמניות של עבר ועתיד המתקיימת בתוכנית־הקרקע היא, באופן כללי יותר, שני פניו של הייצוג כ"שפה" (עתיד) וכ"תצלום" (עבר).

את הבחירה של פרימור לעסוק בתוכניות־מבנה אפשר להבין כניסיון לעסוק בשני מימדים עקרוניים של מלאכת הייצוג – מצד אחד הזיקה למסומן (המניחה זמן עבר – שהגיע להקצנה בצילום, שבגלל האינדקסיאליות שלו הוא נתפש כמאשר את קיומו של המצולם בו – אותו "זה היה שם" המפורסם של בארת – 1988), ומצד אחר, הקונבנציונליות של השפה, השימוש במערכת־קודים מוסכמת מראש לייצוג וההסתמכות עליה. פרימור מתעלמת מהקודים המוכתבים לקריאת תוכניות־מבנה ויוצרת מתוכן בחומר גופים תלת־ממדיים שונים. תבניות העץ הנמצאות באחד מצדיה של במה III, הן ביטוי תלת־מימדי של ייצוג דו־מימדי של כיסא, שנוצר תוך התעלמות מחוקי הפרספקטיבה. בין האובייקט החדש לבין הייצוג שלו ככיסא, כבר לא מתקיים קשר נראה־לעין.

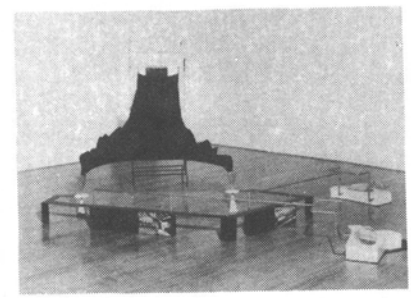
המעבר מרמה אחת של ייצוג לאחרת, כל המרה של "הנוכח" בייצוג שלו, בהכרח, מייצרים אותו מחדש. פרימור עוסקת באופן שבו ארגון המרחב, כמתחם, כחלל־תצוגה של ייצוגים, שותף בייצור ייצוגים. המרחב אינו רק בבחינת כלי־קיבול של ייצוגים, אלא הוא שותף פעיל בייצורם.

*הקוביה הלבנה: חלל־התצוגה ככלי־קיבול*. בן־דוד, היימן, ניניו ופרימור מטפלים בחללי־תצוגה, בחללים ריקים שמתפקדים כביכול רק ככלי־קיבול להפצת תוצרים אמנותיים, תרבותיים או דתיים. בעבודות של ארבעתם יש ניסיון להפשיט את חללי־התצוגה האלה מהרטוריקה של הקוביה הלבנה, שמנסה להציג מוסדות אלה כצינורות הפצה. מוסדות הקוביה הלבנה הם מוסדות שמסווים בשיטתיות את נוכחותו של הכוח בהם, נוכחות שמעוגנת גם באופן שבו הם מארגנים את המרחב.

הטיפול של פרימור במרחב הממשי של מוסדות – כנסייה, אולם קונצרטים או מוזיאונים – הוא טיפול כפול. מצד אחד, ניסיון לשים את הדגש על חשיבות הארגון המרחבי שלהם בייצור ובהפצת הדימויים התרבותיים, ומצד שני, ניסיון להתמקד באופן שבו מוסדות אלה, שהם מוסדות מובהקים של התרבות הגבוהה, יוצרים "דימויי מופת" המשוכפלים לאחר־מכן במסגרת האמנות הנמוכה ובעיקר בתקשורת. מוסדות/חללים אלה הם תאים של "מוליכות" לא רק במובן היותם צינורות להעברת מסרים, אלא מפני שמתוקף הסמכות והלגיטימציה שהוענקה להם בשדות התרבותיים הם שולטים בהפצה ובקידוש של ייצוגים/דימויים. לארגון המרחב שלהם יש השלכה ישירה על החוויה וההתנהגות של הצופה ועל הקשר בינו לבין ההתרחשות הנערכת על הבמה. באולם קונצרטים או תיאטרון ובכנסייה, יחסי־הכוח בין היצרן לצרכן, כפי שהם מוכתבים על־ידי ארגון החלל, מוגדרים בצורה המובהקת ביותר. הניצב על הבמה שולט בקהלו. התיאור של אליאס קנטי את הופעתו של המנצח ממצה ביותר בהקשר זה:

"ומאחר שבשעת המופע דבר אינו אמור להתקיים פרט ליצירה עצמה – הרי כל עוד נמשך הביצוע, המנצח הוא שליטה של תבל־ומלואה" (קנטי 1960, 295). הנמצא על הבמה מהלך קסם על הישובים באולם.

*דימוי האשה: הגבול בין המיוצג לחלל־התצוגה*. האמנות הפמיניסטית האמריקנית, שהתפתחה החל משנות השבעים, עסקה בדימוי החד־מימדי שתרבות ההמונים יצרה מהאשה, בדימוי שנוצר דרך העין של הסובייקט הזכרי. בעבודותיה האחרונות מערערת פרימור על ההנחה שדימוי זה הוא תוצר של תרבות ההמונים. היא חושפת את תהליך הייצור, הקידוש וההפצה של אותו דימוי דווקא בחללי־התצוגה של התרבות הגבוהה. בעבודה סניוריטה מצליבה פרימור שני מרחבים בהם האשה כסובייקט הופכת לאובייקט – המרחב הרפואי (כיסא הגינקולוג) והמרחב התרבותי (אולם הופעות). שני מרחבים אלה מומצגים אל תוך העבודה באמצעות פריטים מספר – שחלות, מבחנות ותצלומים של אולמות. פריטים אלה מקיפים את החלק המרכזי של העבודה *השמלה*, שהיא האמבלמה של העבודה כולה. בד המשי השחור־ארגמן של שמלת פלמנקו מפוארת זו,



סיגל פרימור, *סניוריטה*, 1989

מתוח באופן כזה שגזרתה ושובליה המתוחים לצדדים מאזכרים בתנוחתם כיסא גינקולוגים, וליתר דיוק, דמות נשית עטויה במחלצות היושבת עליו בתנוחת פתיחת רגליים המוכתבת על־ידי צורת המושב. בשני מרחבים אלה, כיוון שהאשה אמורה לתפקד בהם כאובייקט לתצפית – במרחב האחד כאיבר מין מנותק מגוף ובמרחב האחר באמצעות חזותה הנרצעת – נעשית רדוקציה שלה להיבט אחד שלה שמטשטש ומסווה את כל היתר.

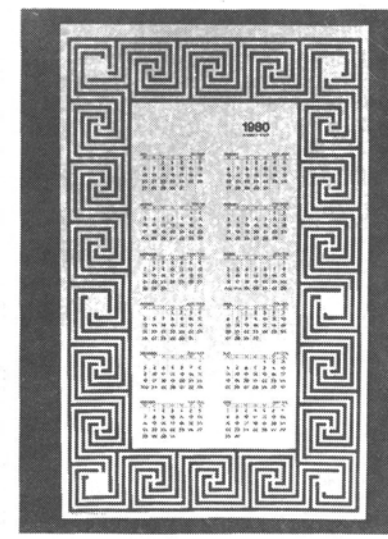
בסניוריטה, פרימור אינה מסתפקת בחשיפת ייצוגים מדללים של האשה במסגרת מרחבים תרבותיים ספציפיים. בתוך ייצוג מסוג זה היא מנסה לסמן את האופציה – שהיתה גלומה בו ממילא אילו מישהו רק היה בוחר בה – של האשה להתנגד, לא לציית או לשלוט בתהליך האובייקטיפיקציה שהיא מושאו. המסך – הכיסא־הגינקולוגי/השמלה לובשים חזות של מסך – הוא האמצעי שיש בידיה כדי להכתיב את התצפית והמניפולציה המאיימים לשלוט בה. מערך יחסי־הכוח אינו בלתי־הפיך בפסל זה. הודות לשבירת קנה־המידה האחיד של הפרטים השונים המרכיבים את העבודה – שבירה המאפשרת את הגדלתם או הקטנתם בדיספרופורציה לחלל המכיל אותם – האשה אינה מוצגת כנשלטת ללא־מיצרים. פרימור משכפלת את הייצוג התרבותי של האשה – פרגמנטריות, אובדן קוהרנטיות ורדוקציה משטחת – אך מנסחת יחסים חדשים בינה לבין חלל־התצוגה. עיוות מימדיהם של החלקים השונים של העבודה הופכים ייצוג זה על פיו. העבודה אינה מציגה אשה, אלא את אופן הייצוג שלה. אולם ההופעות, שבדרך־כלל משמש כחלל־תצוגה, מחליף את האשה על הבמה, מעורטל מכוחו המוסווה. הקיטוע והדיספרופורציה של הייצוג מייצרים את האפשרות להשתלט על חלל־התצוגה ולגמדו.

הפנמת חלל־תצוגה אל תוך העבודה והפיכתו לחלק אינטגרלי ממנה – המסגרת המציגה את היצירה – החלו כבר בסדרת הפסלים במות. בעבודות אלה, מסגרת ריבועית ואחידה הגדירה את אזור ההתרחשות – הפנים. בסניוריטה, לוחות הברזל העבים מרמזים על אותה מסגרת ריבועית, אך חלל־התצוגה שמתפתח מאזכור זה הוא מעגלי. המסגרת עצמה הופכת להתרחשות ומתאחדת עם הדימוי המוצב/המוצג במרכזה.

דימוי השמלה/מסך/כיסא־גינקולוגי המונח על הבמה, מהווה חלק מהמסגרת וממשיך את קווי־המתאר שלה. טשטוש הגבולות בין המוצג לחלל־התצוגה מערער על ניקיון כפיה של הקוביה הלבנה. בעבודות נוצרת האחדה מושגית־תפקודית בין האובייקט המוצג לחלל־התצוגה שלו. בדיוק כמו המטפחת בברונו וסילביה (לואיס קרול), התפורה באופן לא נכון, כך שהמישור החיצוני שלה ממשיך את הפנימי וגורם לכך שכל מה שאמור להימצא בפנים נמצא בחוץ ולהיפך.

בהכלה וההד יצרה פרימור האחדה בין המסגרת של הפסל כחלל־תצוגה לבין הדימוי של אולם הקונצרטים. פרימור מטפלת בשני היבטים של חלל תהודה זה, מצד אחד מערכת הבידוד הטכנית – אקוסטיקה ותאורה המסייעות ביצירת תהודה אודיו־ויזואלית, ומצד שני המטפורית – סינון שליטה והכוונה של הפרופיל התרבותי שמתבצע באמצעות חלל מסוג זה. גם בעבודה זו, כמו בטיפול שלה בתוכניות־מבנה אדריכליות, פרימור מתחברת אל "נקודת האפס" של הייצוג כדי לחלץ ממנו ייצוג שונה. אינספור עמודי פרשנות ניסו לפענח, בצמידות להוראות המפורשות שהותיר האמן, את הזכוכית הגדולה – הכלה מופשטת בידי רווקיה אפילו – של מרסל דושן. פרימור אינה מעוניינת אף לא באחת מפרשניות אלה, היא גם אינה מעוניינת לספק אחת משלה. במקום פרשנות שתתייחס למכלול האיברים המרכיבים את מכונת הרווקים הזו, פרימור מתערבת חזיתית באחד הדימויים: הכלה. היא משתמשת בנתוני המתאר של דימוי זה ויוצקת בו משמעות חדשה, תוך שהיא יוצקת אותו בחומר. פרימור מחלצת את הכלה ממנגנוניה המכניים המפותלים של המכונה, המאיימים "להפשיט אותה בידי רווקיה", ובכך היא מנתקת אותה מהפרשנות הכוללת ליצירתו של דושן. פרימור ויתרה על שחזור המשמעות הגלובלית של יצירתו של דושן, שבה לכל סימן וסמל יש מובן הנשלט על־ידי מערכת

ארנון בן־דוד, *עבודת הכנה*, 1977




ארנון בן־דוד, *לוח שנה*, 1980

אזוטרית של כללי משחק, כללי האמנות הפלסטית. היא מחליפה את כללי המשחק. היא קובעת אותם על פני השטח של "התמונה".

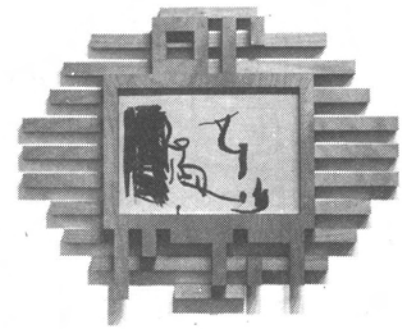
דימוי נשי זה – הכלה של מרסל דושן – שהוא בעל מעמד תרבותי־היסטורי מרכזי, ממוקם במרכז הצילום של אולם הקונצרטים. הדמות האנושית/נשית הנעדרת ממרכז הבמה מומרת באפקט תרבותי שלה, וצלליות שלה – צלליות תלת־מימדיות ששוחזרו מצילום של דמות רוקדת, דמות חסרת תווי־זיהוי, דמות ללא־דיוקן – דחוקות ממרכזו של חלל־התצוגה אל מחוץ לגבולותיו. בעבודה זו, השימוש בצילום של אולם הקונצרטים, אינו עוד שימוש מטפורי. אולם הקונצרטים הוא חלל־התהודה בו מהדהד האפקט של הנוכחות הנשית. ההד, הצל ותבנית היציקה, כולם עקבות, היטלים, המקיימים יחסים אינדקסיאליים עם אובייקט־המקור. שלושתם ייצוגים מושטחים שלו, נלווים אליו וקיומם מותנה בנוכחותו.

*רפרודוקציה*. ההתחקות אחר המסלול האטימולוגי של הייצוגים וההתערבות בהם מאפיינת גם את עבודותיו של ארנון בן־דוד. הוא מנסה לשחזר מסלול זה מהרפרודוקציה של יצירת האמנות אל המושא המצויר. דרך־העיסוק שלו ברפרודוקציה הוא מעלה את בעיית המרכז/שוליים של עולם האמנות. האמנות המקומית השואפת לפעול בזיקה אל המרכז פועלת בעצם בזיקה אל מרכז מתווך, אל מרכז המתקיים עבורה רק כרפרודוקציות משטחות על הנייר (שהפצתן נעשית באמצעות ספרים וקטלוגים). בן־דוד מנסה לחלץ מתוך הייצוגים של יצירות האמנות את המקור שאינו כפוף לחוקיות של ההיירכיה שאמצעי־התיווך עיצבו. הוא מנסה למפות את מערכת הפילטרים דרכם אנו מתבוננים, מערכת שכל שלב בה טוען משמעות חדשה, מערכת המוכתבת על־ידי אידיאולוגיה, צנזורה וכוח. כשהוא משחזר, הוא מציע אופציות וייצוגים חדשים למושא המצויר. בשחזור, הוא אינו מתעלם מתנאי "הנראות" (visibility) של הרפרודוקציה, כלומר תאורה, הבהקות אור על נייר הכרומו ועוד. מהרפרודוקציה, החוליה האחרונה בשרשרת, שעברה כבר כמה תהליכי המרה, הוא מנסה לשחזר את החוליה הראשונה. בכך, הוא בעצם מבטל את תקפותם של כל אחד מהייצוגים. הוא אינו מתייחס למבעים המתנסחים באמצעות הצילום כאל מבעים שיש להם "יומרה לאמת". מדיום הצילום, למרות האינדקסיאליות המאפיינת אותו, מבוסס על יחסים של דמיון עם המושא המצולם. בפעולת השחזור מפרק בן־דוד את הייצוג השלם על־ידי כך שהוא מבצע את הפעולות לפי היגיון טכני – התהליך מתואר במונחים של דף, ספר, אופסט, רשתות הדפסה וכיו"ב – ולאו־דווקא תוך היצמדות לרב־מימדיות של המיוצג.

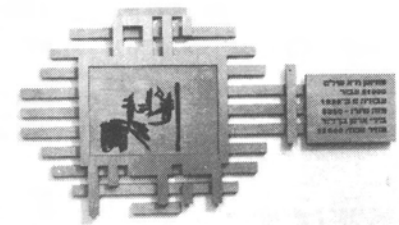
עבודותיו של בן־דוד מודעות למניפולציות, המכוונות או הנסיבתיות, של מערכות־התצוגה (תערוכה או ספר), הטוענות את המוצגים במשמעויות תלויות־הקשר. בסדרת צילומים שעשה במוזיאונים שונים בארצות־הברית, התמקד בן־דוד בהקשרים בהם מוצגים האובייקטים: מיקום האובייקטים לפי מחלקות שונות כמו פולקלור או אמנות (סיווג המטעין את האובייקט במשמעות), עיצוב חללי־התצוגה (הצגת פיסול רומי לצד עציצים), או השפעת אדריכלות המבנה על התצוגה.

המצע ליצירה, הנייר או חלל־התצוגה, משמש כנקודת־מפגש בין הפרשנויות השונות, המהוות חוליות בשרשרת השעתוק־שחזור־פרשנות־תרגום. הוא משמש כגורם מאחד של כל המימדים שהיצירה מחברת ביניהם. דרך מלאכת השחזור, שהיא בעצם פעילות של שעתוק (reproduction) ותרגום אינסופי, מוסיף בן־דוד שכבת פרשנות נוספת. את המודל הזה של שעתוק־תרגום הוא פיתח למודל חזותי אותו הוא מכנה "מודל הצומת" (בן־דוד 1989).

העבודות עצמן נבנות אף הן כמודלים, כאשר הבחירה בחומרים, קרטון הביצוע או העץ הלבוד, משקפת את הווייתן כמודל. הווייתן של העבודות כמודל מאפשרת את שחזורן האינסופי. שחזור שאינו מקיים יחס של אחד לאחד עם המושא המשוחזר, אלא מנביח את ההקשרים הספציפיים של זמן ומקום השחזור אל תוך הייצוג המשוחזר. ב־1990 שחזר בן־דוד את



ארנון בן־דוד, *יום הדין*, 1988



ארנון בן־דוד, *יום הדין*, 1990

העבודה יום הדין, שנעשתה לראשונה ב־1988. ההקשר של השחזור מופיע בעבודה החדשה בצורת "גידול", מעין תא נוסף, המשמר את הנתונים ההיסטוריים של העבודה: "מוזיאון תל־אביב שילם 1000 $ עבור עבודה זו ב־1988; מזה נותרו בידי ארנון בן־דוד 250 $...".

*הפנמת חלל־התצוגה.* אצל ניניו, היימן, בן־דוד ופרימור, הטיפול בייצוגים ובמוסדות ובקנונים תרבותיים האחראים לייצורם ולקידושם, קשור בניסיון לפענח את מערכת־ההפצה שמוסדות אלה מפעילים. במסגרת הטיפול שלהם במערכת־ההפצה הם מטפלים גם באוסף של נתונים טכניים כמו פורמט, בידוד, אקוסטיקה ותאורה, וגם בנתונים אידיאולוגיים, כמו יצירת הקשר, סיווג ומיון, הדגשה, מחיקה, שכתוב או הסתרה. בתוך עבודותיהם, האמורות להיות מוצגות בתוך חלל־תצוגה של גלריה או מוזיאון, מוטמע חלל־תצוגה פנימי של העבודה; חלל שהתפתח מתוך מודעות לאופני צפייה, קריאה והאזנה. היימן יוצרת היפוך של אופני צפייה־קריאה על־ידי כך שהיא ממקמת את עבודותיה בהקשר חדש, כמו, למשל, דף העיתון שגדל לממדי תמונת קיר, או הצילומים "התלויים" על הרצפה; ניניו ממיר את העבודה, את האובייקט, בספר; בן־דוד יוצר עבודות שכל אחת מהן נושאת בתוכה את האידיאה של חלל־התצוגה; פרימור מבטלת את הגבול בין חלל־התצוגה (באמצעות הפנמתו אל תוך הפסל) והאובייקט, בכך שהיא מציגה את שניהם כתלויים זה בזה.

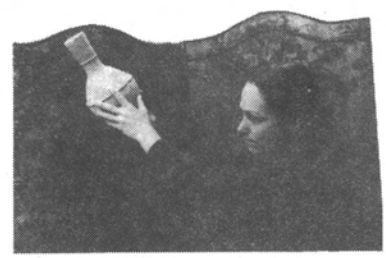
## סוף דבר

באמנות הפלסטית, הבחירה בחומר אינה רק הכרעה אסתטית. כשם שלגבי המצאי התימטי בעבודות אי־אפשר ללכת שבי אחר עמדה מיתממת, הטוענת שצלב הקרס או קבוצת באדר־מיינהוף "הם חומרי־גלם ככל חומר־גלם אחר", כך גם אי־אפשר לראות בבחירה בחומר־הפיסי של העבודה, בחירה שרירותית. הטענה הממקמת את הבחירה של חומרי־הגלם (תובניים, צורניים, חומריים) של האמנות במרחב האסתטי היא בבחינת כתב־הגנה על האוטונומיה של יצירת האמנות. אפשר גם לפרש טענה כזו כמהלך אסטרטגי שאמור לאפשר לאמן לטפל בחומרי־טאבו ולהחדירם אל חללי־תצוגה ממוסדים. שתי עמדות אלה – האסתטית והאסטרטגית – מגדירות את האסתטי כמרחב־הפעולה של האמנות. כיצד קורה שהעמדה המנוגדת לשתיהן – זו שניתן לאתרה באמנות הביקורתית ובפרשנות המלווה אותה – מוצאת עצמה בסופו של דבר באותו מרחב, במרחב האסתטי האוטונומי? האמנות הביקורתית עושה פרובלמטיזציה לגבול המתוח בין האסתטי לפוליטי. גם היא, כדי שתוכל לשחק בתוך השדה האמנותי, כלומר כדי שתיתפש כאמנות ותוצג בתוך חללי־תצוגה לאמנות, מחויבת בשיתוף־פעולה מסוים עם המוסדות שאת פעולתם היא מעלה כל הזמן לדיון. מדובר בשיתוף־פעולה סמוי בין כל תופשי־העמדות בשדה (ובכלל זה גם האופוזיציוניות) שמטרתו להגן על כמה אינטרסים בסיסיים שיאפשרו את המשך המשחק: "לכל האנשים שמעורבים בשדה ישנם כמה אינטרסים מרכזיים שהם מסכימים עליהם, כלומר כל מה שנוגע לעצם קיומו של השדה" (Bourdieu 1984). אחד הערכים העקרוניים, שאף האמנות הביקורתית רואה טעם בשימורם, הוא הדיכוטומיה בין יצירה ופרשנות. האמנים מייצרים את התוצרים, וכל יתר הסוכנים מופקדים על התוויית ההקשר של העבודה במסגרת פרשנות נלווית, פרשנות שאחת לזמן מסוים מפנה את מקומה לפרשנות חדשה. האמנות הביקורתית, ולא רק בישראל, כמו גם התיאוריה הביקורתית שמקיימת אתה דיאלוג קבוע, אינן מעמידות לדיון את שותפותן בשכפול של מבנה השדה, מבנה שבו היצירה היא התוצר המובהק של השדה וכל יתר התוצרים הם תוצרים פרשניים נלווים (מתווכים, מפיצים ומשמרים). אמנות ותיאוריה אלה מעוניינות לראות את היצירה כמתקיימת בתוך

הקשר ולראות הקשר זה כחלק ממנה, וזאת, כחלק מהניסיון לחתור תחת אותו גבול התוחם את האסתטי מהפוליטי. אבל, נימה תמימה, אולי אף מיתממת עולה מעמדה זו. האם אפשר באמת להזדעזע לנוכח פירושים פורמליסטיים־משטחים העושים דה־פוליטיזציה לאמנות, כשהאמנות עצמה, למרות מימדיה הביקורתיים, קיבלה על עצמה מלכתחילה את חוקי־המשחק של השדה, ובכללם את המעמד המיוחס של יצירת האמנות, מעמד המקנה לה ערך של דבר־מה אובייקטיבי, נתון, כמעט בבחינת עובדה, שממנה ורק ממנה, יוכל ההיסטוריון/המבקר/האוצר להתוות את הנרטיב הטקסטואלי או המרחבי של האמנות, כמו עורך מהדורת חדשות המלקט את עובדותיו החד־פעמיות, האותנטיות, האובייקטיביות, אלה ש"היו שם". הניסיון לכלול את ההקשר בתוך היצירה, אך במקביל, שכפול המבנה ההיירכי יצירה/טקסט – בו הטקסט רק חושף את המשמעויות הגלומות ממילא ביצירה – מאפשר להמשיך לראות ביצירות תוצרים אוטונומיים מנותקי־הקשר ולהמשיך לפרש אותם כאילו כל משמעותם גלומה בתוצר עצמו. רטוריקת החשיפה תורמת לשכפול היירכיה זו על־ידי כך שהיא מנטרלת את ההכרה בפעולתו של הטקסט ומצמצמת פעולה זו לחשיפת הנסתר ביצירה. הפירושים השונים ליצירות מתארגנים אל תוך נרטיב (ביקורת, תיאוריה, תולדות אמנות) או אל תוך המרחב (חללי־תצוגה) תוך שהם מסתמכים על תוצרים אוטונומיים מוגנים ומקודשים, שמעצם הגדרתם מסמנים שוב ושוב את הגבול בינם לבין ההקשר שלהם. "התמוססותה של האמנות לכלל תסיסה פוליטית", כתב לאחרונה האסתטיקן הגרמני פטר בירגר, "היא המחווה הבלתי־אפשרית שיש תמיד לשוב ולממשה ולאחר־מכן לבטלה. החיים החדשים לא יבואו, אבל התייחסות אליהם היא חיונית". הניסיון של האמנות והתיאוריה המלווה אותה להיות ביקורתיות הוא בבחינת אותה מחווה בלתי־אפשרית שתמיד יש לממשה; גם אם האפקטיביות שלה מוגבלת, הפרקטיקה שלה היא חיונית.

המכון להיסטוריה ופילוסופיה של המדעים והרעיונות ע"ש כהן,
אוניברסיטת תל־אביב; גלריה בוגרשוב

תל־אביב, ספטמבר 1991



יאיר גרבוז, *Ready Earth Art*, מתוך הספר *בדרך לקולנע*.

## ביבליוגרפיה


אזולאי, אריאלה, 1989. חלל/תצוגה/כוח, גלריה בוגרשוב, תל־אביב.

——, 1990. "המוזיאון החדש: הגדרות ותפקודים", קו 10.

——, 1991. "פלסטיקה 1", משא, דבר, נובמבר.

——, 1992. על גבול הצבע, דף הסבר לתערוכת "אמנים ישראלים ופלסטינים", בית האמנים, ירושלים.

——, "מעשה בצילום", טרם פורסם.

בארת, רולאן, 1988. מחשבות על הצילום, כתר, ירושלים.

בורדייה, פייר, 1992. אנתולוגיה של מאמרים, עומדת להתפרסם בהוצאת מכון פורטר, אוניברסיטת תל־אביב.

בן־דוד, ארנון, 1989. עבודות 1978–1988, קו 9, ינואר 1989.

גינתון, אלן ויגאל צלמונה, 1988. צבע טרי, מוזיאון ישראל, ירושלים, מוזיאון תל־אביב.

גינתון, אלן, 1990. הנוכחות הנשית: אמניות ישראליות בשנות השבעים והשמונים, מוזיאון תל־אביב.

דירקטור, רותי, 1991. "ריב: קודם־כול אמן, אחר־כך פוליטי", מעריב, 1.11.91.

לוי, איתמר, 1990. "את האשה החמקמקה קשה לי לתפוס", הארץ, 13.7.90.

לוין, מיכה, 1980. הקדמה לקטלוג הנוכחות הנשית: אמניות ישראליות בשנות השבעים והשמונים, מוזיאון תל־אביב.

מנור, דליה, 1991. פרספקטיבה – מושגים אסתטיים חדשים באמנות שנות השמונים בישראל, מוזיאון תל־אביב.

עומר, מרדכי, 1982. "ברנקוזי ודנציגר – מפגש", קו 4–5, תל־אביב.

פישר, יונה, 1989. "מוזיאונים לאמנות זמננו: 'המוזיאון החדש' בווילרבאן", קו 9.

פרי, מנחם, 1991. "פתיח", סימן קריאה 22.

קנטי, אליאס, 1979. ההמון והכוח, הוצאת צ'ריקובר, תל־אביב.

Bourdieu, Pierre, 1984. *Questions de Sociologie*. Paris: Minuit.

——, 1980. "The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods", *Media, Culture and Society*, 2.

——, 1979. *La Distinction — Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.

——, 1965. *Un Art moyen. Les Usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit.

Buchloh, Benjamin, H. D., 1988. "From Faktura to Factography," *October: The First Decade. Cambridge, Mass.: MIT Press*.

——, 1989. "Richter: October 18, 1977," *October* 48.

Crimp, Douglas, 1984. "Pictures," in *Art after Modernism: Rethinking Representation*. R. Godine.

Fenz, Werner, 1986. "The Monument is Invisible, the Sign Visible," *October*.

Foster, Hal, 1985. *Recodings*. Seattle: Bay Press.

Foucault, Michel, 1977. *Language, Counter-Memory, Practice*. New York: Cornell.

Krauss, Rosalind, 1985. *The Originality of the Avant-Garde*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Marin, Louis, 1981. *Le Portrait du Roi*. Paris: Minuit.

Owens, Craig, 1980. "The Alegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism," *October* 12.

Solomon-Godeau, Abigail, 1990. "Critical Practices in the Age of Supply-side Aesthetics," in Carol Spuiers, ed., *The Critical Image*, Seattle: Bay Press.